

16:9 bøger

Redigeret af Andreas Halskov, Henrik Højer og Thomas Schwartz Larsen

GULDFEBER

På sporet af Oscarfilmen



 **TURBINE**

GULDFEBER

Bogens bidragydere

Iben Albinus
Nikolaj Arcel
Bille August
Søren Rørdam Bastholm
Jesper Haarup Borchmann
Edward Jay Epstein
Steen Fiil
Helle Kannik Haastrup
Andreas Halskov
Henrik Højer
Søren Høy
Edvin Kau
Rasmus Krogh
Søren Langelund
Palle Schantz Lauridsen
Kim Magnusson
Kenneth McNeil
Steffen Moestrup
Jakob Isak Nielsen
Johannes Riis
Kirsten Skov
Christian Braad Thomsen

16:9 bøger

Redigeret af Andreas Halskov, Henrik Højer og Thomas Schwartz Larsen

GULDFEBER

På sporet af Oscarfilmen

Guldfieber - på sporet af Oscarfilmen

© 2013 Andreas Halskov, Henrik Højer, Thomas Schwartz Larsen og 16:9 Filmtidsskrift

Omslag: Thomas Schwartz Larsen

Omslagsfotos: 20th Century Fox Home Entertainment, Buena Vista, Columbia Tristar, Entertainment in Video, Paramount Home Entertainment, Sony Pictures Home Entertainment, Twentieth Century Fox, Warner Home Video

Grafisk tilrettelæggelse: Thomas Schwartz Larsen

Frame enlargements: Thomas Schwartz Larsen

Bogen er sat med Trade Gothic og trykt hos EJ Graphic A/S, Beder

Printed in Denmark 2013

1. udgave, 1. oplag

TURBINE forlaget, Aarhus 2013

ISBN: 978-87-7141-506-3

Kopiering fra denne bog må kun finde sted på institutioner, der har indgået aftale med Copy-Dan, og kun inden for de i aftalen nævnte rammer.

Der rettes en særlig tak til korrekturlæser Marie Lauritzen samt til Bille August, Nikolaj Arcel, Kim Magnusson og selskaberne Nordisk Film, Zentropa og M&M Productions for samarbejdsvilje i forbindelse med denne bog.

Denne bog er en ikke-kommerciel udgivelse. Den er finansieret af foreningen 16:9, og alle eventuelle indtægter fra bogen går tilbage til foreningen til udvikling af website og nye akademiske publikationer.

Der knytter sig til denne bog et virtuelt appendiks. Her vil man bl.a. kunne finde kortere omtaler af udvalgte Oscarfilm - såvel fortidige som fremtidige - der ikke er inkluderet i bogen: se www.16-9.dk/books.

Indhold

Prolog: We Need to Talk About Oscar 8

Henrik Højer & Andreas Halskov

Del 1. Det brede perspektiv – forskellige forståelsesrammer 17

Oscars historie – fra tidlige talefilm til moderne stumfilm 18

Andreas Halskov

Oscaruddelingen som mediebegivenhed 57

Helle Kannik Haastrup

Sig det med en Valentino – Oscarkjolernes fortællinger fra den røde løber
og Hollywoodglamour som nostalgisk konstruktion 68

Iben Albinus Sabroe

The Oscars og den klassiske Hollywoodfilm 84

Jakob Isak Nielsen

Værdifuld underholdning? The Oscars og amerikanske værdier 106

Andreas Halskov

Del 2. Det nære perspektiv – Oscarfilm og deres samtid 129

Et selvrefleksivt åndehul – musicalgenrens *Broadway Melody* 134

Søren Langelund

David, Scarlett og Oscar – *Gone With the Wind* som filmisk myte og
Oscarvinder 148

Edvin Kau

Den dødes tilbagevenden – *Rebecca*, Hitchcock og The Oscars 167

Christian Braad Thomsen

Verdens største show – farver, formater og forstæder 182

Palle Schantz Lauridsen

Skuespillernes Oscar – Elia Kazan, *On the Waterfront* og gennembruddet for det moderne spil 198

Johannes Riis

De unge vilde – *In the Heat of the Night*, *Midnight Cowboy* og New Hollywood-filmen 214

Henrik Højer & Andreas Halskov

The Deer Hunter, *Platoon* og krigsfilmen efter 1975 237

Jesper Haarup Borchmann

Storfilmens renæssance – fra *Titanic* til *The Lord of the Rings* 256

Rasmus Krogh

Da Oscar blev indie – *No Country for Old Men*, *American Beauty* og *The Hurt Locker* 274

Kenneth McNeil

The Artist – tilbage gennem lydmuren 289

Kirsten Skov & Steen Fiil

Del 3. Det danske perspektiv – danske Oscarfortællinger 307

En dansk Oscarhistorie – fra *Cimarron* til *En kongelig affære* 311

Helle Kannik Hastrup

Hævnen – den fødte Oscarvinder 333

Søren Rørdam Bastholm

Kings and Conquerors – interview med Bille August og Nikolaj Arcel 352

Steffen Moestrup

Den danske Selznick? – interview med Kim Magnusson 373

Andreas Halskov

Epilog: Det kritiske perspektiv 385

Den politiske kvalitets-Oscar 388

Søren Høy

Oscarbedraget 397

Edward Jay Epstein

Bilag 1: Annoteret oversigt over Oscarvindere 402

Bilag 2: Bogens bidragydere 420

Prolog: We Need to Talk About Oscar

Det starter med en kort prolog, så et *fade to black*. Derpå toner ordene frem: "Based on a true story." Nøgternt, lakonisk, konstaterende. Således starter filmen *Argo* (2012), en historisk thriller, branchefilm og *biopic* instrueret af den grønne, men velkendte Ben Affleck (der forud for *Argo* havde instrueret spillefilmene *Gone Baby Gone* [2007] og *The Town* [2010]). Denne film, *Argo*, var frem mod det 85. Oscarshow i 2013* én af de mest prominente og omtalte produktioner – ikke mindst efter dens hæder ved Golden Globes, DGA og BAFTA – og dens modtagelse af hovedprisen ved førnævnte uddeeling var næppe overraskende.

Som Afflecks film omhandler Hollywoodindustrien, således kunne den også siges at fortælle os noget om Oscarshowet og dets udvalgte kandidater. Filmen, som omhandler den tidligere CIA-agent Tony Mendez (Affleck), der i 1979 drog til Iran for at befri nogle gidseltagne amerikanere fra Tehrans gader, er produceret af *independent*-selskabet GK Films, men distribueret af mastodonten Warner Bros. Som en tidstypisk *indiewood*-film blander *Argo* således Hollywoodfilmens fortælleteknik med *indie*-filmens udtryk (gennem et levende kameraarbejde og et *score* bestående af tidstypiske 70'er-sange) samt dens aura af "seriøs kunst".¹

Brugen af diverse autenticitetsmarkører (bl.a. arkivbilleder, håndholdt kamera og *captions* med historiske og geografiske informationer) tilføjer filmen et skær af seriøsitet og væsentlighed, og filmens ramme – storpolitiske spændinger imellem USA og forskellige dele af Mellemøsten – er aktuell på en subtil og relativt harmløs vis. Genremæssigt er *Argo* en blanding af en historisk *biopic* (idet den omhandler Tony Mendez, som faktisk *var* en væsentlig CIA-agent i datidens USA), en politisk thriller (med effektiv brug af krydsklipning) og en lettere satirisk branchefilm (idet den på flere måder omhandler og satiriserer Hollywoodindustriens fabrikstænkning). Herved blander den også forskellige koder og registrer – det alvorlige, det nervepirrende og det komiske – hvortil der kommer et universelt, hverdagslignende biplot omhandlende hovedpersonens kamp for at forene karriere og familieliv. I sidste ende er filmen, trods dens satiriske branchekommentarer, en hyldest til Hollywood og filmmediets muligheder, idet Mendez for at få de



Fig. 1: Den autentiske historie møder i *Argo* (2012) en lettere satirisk, men også glorificerende fremstilling af Hollywood. Ben Afflecks rigt omtalte thriller har mange af de træk, vi naturligt forbinder med Oscarfilmen. *Argo* vandt da også, som ventet, priserne for bedste adapterede manuskript og bedste film. © Warner Home Video.

amerikanske gidsler ud af Tehran etablerer en fupproduktion under titlen *Argo*, som angiveligt skulle filmes i Irans eksotiske locations. Med filmindustriens og filmmediets hjælp lykkes det Mendez at befri de amerikanske ambassadefolk, og herved understreges det – og dette gennem en autentisk historie (!) – at film er andet og mere end underholdning. Film betyder noget for os, film bevæger os, og, ja, film kan sågar påvirke og forandre storpolitiske begivenheder.

Det er således ikke bare et stort spektakel, når Oscarshowet i februar fejrer filmindustrien. Det er storstilet *storytelling*. En historie om den industri, de folk og det medium, som optager store dele af ikke bare den amerikanske, men hele verdens befolkning. Måske er det også mestendels en "god historie" – et slør, som dækker over en industri, der i virkeligheden drives af tvivlsomme *remakes* og endeløse *sequels*, snarere end seriøse kvalitetsfilm. I 2011 var de 10 bedst sælgende film således *Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 2*, *Transformers: Dark of the Moon*, *Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides*, *The Twilight Saga: Breaking Dawn – Part 1*, *Mission Impossible: Ghost Protocol*, *Kung Fu Panda 2*, *Fast Five*, *The Hangover Part II*, *The Smurfs* og *Cars 2*. Ingen af disse film havde en kinamands chance

i Oscarkapløbet, og dette kunne måske understrege Oscarakademiets selvforståelse og industriens selvfremstilling. Hvis Oscar, således at forstå, fortæller en historie om Hollywood, så er det en historie om Hollywood som en skaber af store, seriøse og stilskabende værker – film som *Gone With the Wind* (1939), *On the Waterfront* (1954), *The Godfather* (1972), *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) og *American Beauty* (1999) – ikke en historie om Hollywoodindustriens systematiske fabrikering af franchises og plattede biografbaskere.²

Men Oscaruddelingen er andet og mere end dét, og selvom showet har været i en længerevarende seertalskrise, så er det stadig en af de tre mest sete endagsbegivenheder i amerikansk tv og et tilbagevendende samtalepunkt på tværs af hele kloden.

Bogens opbygning

I denne bog forsøger vi at gribe Oscarshowet i al dets kompleksitet – ved at belyse showet og tildelingen fra forskellige vinkler – men vi tilstræber også en mere dybtgående behandling af en række af Oscarhistoriens mest interessante vinderfilm. Bogen er, foruden denne prolog, udgjort af tre hoveddele og en epilog, som tjener forskellige formål. Den første hoveddel indeholder en serie af kapitler, som i en tematisk eller oversigtsagtig form introducerer forskellige *optikker* eller *forståelsesrammer*, hvorudfra vi kan anskueliggøre Oscarshowet og -tildelingen. Oscarshowet ses bl.a. i relation til moden (Iben Albinus), Hollywoodindustrien (Jakob Isak Nielsen) og de amerikanske kulturværdier (Andreas Halskov), og Helle Kannik Hastrup ser på selve den tværmediale *mediebegivenhed*, som Oscaruddelingen efterhånden er blevet til.

I bogens anden og vægtigste del behandles en række forskellige Oscarvindere (i kategorien for bedste film) med et nærgående, men idiosynkratisk blik. Søren Langelund ser på *The Broadway Melody* (1929) som et tidligt eksempel på en efterhånden lang romance imellem Oscar og musicalgenren, og han påpeger, at Oscarakademiet ofte har hædret musicalen, men at det sjældent har tilgodeset de mere skæve og banebrydende eksempler på genren. Edvin Kau beskæftiger sig da med en af Oscarhistoriens største film, *Gone With the Wind* (1939), en film, som med sin dobbelte *plotline* og

sit melodramatiske udtryk betegnes som klassisk "Oscar bait". I det efterfølgende kapitel ser Christian Braad Thomsen på *Rebecca* (1940) i relation til instruktøren Alfred Hitchcocks oeuvre, og det diskuteres, hvorvidt filmen burde ses som et Hitchcockværk eller en Selznickproduktion (idet den, ligesom førnævnte *Gone With the Wind*, er produceret af David O. Selznick).

Fra 1950'erne og start-60'erne ser Palle Schantz Lauridsen på tre af periodens største og mest spektakulære produktioner, *The Greatest Show on Earth* (1952), *Ben-Hur* (1959) og *Lawrence of Arabia* (1962), som læses i relation til både den klassiske Hollywoodfilm og den tidlige attraktionsfilm. Det narrative og det spektakulære.

Johannes Riis behandler derpå en anden af 1950'ernes og Oscarhistoriens klassikere, *On the Waterfront* (1954), og beskæftiger sig her med skuespillets kunst og personinstruktionen hos Elia Kazan (som i samme årti stod bag to andre Oscarnominerede film: *A Streetcar Named Desire* [1951] og *East of Eden* [1955]).

I et dobbeltløbet kapitel, "De unge vilde", behandler Henrik Højer og Andreas Halskov da to af slut-60'ernes mest interessante og bemærkelsesværdige Oscarvindere, hhv. *In the Heat of the Night* (1967) og *Midnight Cowboy* (1969) – film, der desuden kontrasteres med andre af tidens (mere) nybrydende Hollywood- og *independent*-produktioner.

Med et særligt fokus på *The Deer Hunter* (1978) og *Platoon* (1987) ser Jesper Haarup Borchmann på den moderne amerikanske krigsfilm (efter Saigons fald/befrielse) i relation til Oscarfilmen, genretraditionerne og den amerikanske kulturhistorie.

I 1990'erne og begyndelsen af 00'ere så vi to forskellige – i en vis forstand modsatrettede – tendenser, hhv. den klassiske Oscar- og storfilmens renaissance (som Rasmus Krogh forholder sig til med særligt fokus på *Titanic* og *The Return of the King*) og den begyndende indlemmelse eller appropriering af *indie*-filmen (som Kenneth McNeil analyserer med særligt henblik på *American Beauty*, *No Country for Old Men* og *The Hurt Locker*). Sluttelig ser Kirsten Skov og Steen Fiil på vinderen fra 2012, *The Artist*, og herfra trækkes nogle spor igennem Oscarfilmens foreløbige historie.

De enkelte bidrag er således selvstændige analyser af forskellige Oscarfilm, men i samtlige kapitler ses filmen(e) også i relation til Oscarshowet og

den tid, som filmen(e) på mere eller mindre diffus vis knytter sig til.

I tredje del af bogen behandles da den danske Oscarhistorie, dette igennem en historisk indføring (Helle Kannik Haastrup), et interview med Oscarvinderen Bille August og den just Oscarnominerede Nikolaj Arcel (interviewet af Steffen Moestrup) og et andet interview med den flittigt nominerede producer Kim Magnusson (interviewet af Andreas Halskov). Herpå følger endelig en nærgående, analytisk behandling af *Hævnen* (2010), der af Søren Bastholm, særligt med fokus på dramaturgiske forhold, læses som en "født Oscarvinder".

Efter de tre hoveddele følger endelig en epilog ("Det kritiske perspektiv"), hvori to filmkritikere og flittige Oscardebattører, Edward Jay Epstein og Søren Høy, giver hver deres personlige bud på, hvordan Oscarshowet og vinderfilmene har forandret sig over tid. Begge mener de, at Oscarvinderne i dag adskiller sig fra de film, som reelt driver Hollywoodøkonomien (de store franchises), men hvor Høy mener, at dette skyldes en politisering og et generelt kvalitetsløft af showet og de nominerede film, så mener Epstein snarere, at dette afspejler en stadigt mere kommerciel industri, som krampagtigt forsøger at fastholde et billede udadtil af sig selv som en "respektabel" institution. Høy og Epsteins bud er holdt i en personlig, essayistisk stil og kan forhåbentlig, efter endt læsning, anspore en lignende diskussion hos de enkelte læsere og Oscarseere.

Som antologi er det oplagt at læse bogen på en nedslagslignende vis, men bogen er også tænkt som et opslagsværk, der (om man ønsker det) *kan* læses fra ende til anden. Gennem indledningskapitlet og det første bilag, som i en oversigtsform gennemgår de forskellige Oscaruddelinger fra 1929 til 2013, kan man naturligt bruge bogen som en oversigt over Oscarhistorien og dens forskellige vindere. Overgangen fra de overordnede til de mere specifikke, næranalytiske kapitler og dén kronologi, hvormed de enkelte næranalyser præsenteres, gør det samtidig muligt at læse bogen som en sammenhængende, fremadskridende behandling. Der fokuseres på vinderfilmene (skønt priser for skuespil, udenlandske film og forskellige tekniske områder også rundes af hhv. Helle Kannik Haastrup og Johannes Riis), men ikke kun på de store og mest omtalte klassikere. I del 2 behandles Oscarvindere fra samtlige af Oscarhistoriens årtier, og dette inkluderer, som sagt,

store klassikere som *Titanic* og *Ben-Hur*, men også mindre (kendte) film som *Midnight Cowboy*, *In the Heat of the Night* og *No Country for Old Men*.

Film, der ikke behandles særskilt i bogens anden del, vil for størstedelen være grundlag for tematisk eller historisk behandling i forbindelse med en af de mere overordnede bidrag i bogens første hoveddel (dette gælder fx *Wings* [1927], *All Quiet on the Western Front* [1930], *Cimarron* [1931], *Grand Hotel* [1932], *Cavalcade* [1933], *It Happened One Night* [1934], *Casablanca* [1943], *Patton* [1970], *One Flew Over the Cuckoo's Nest* [1975], *Rocky* [1976], *Forrest Gump* [1994] og *Slumdog Millionaire* [2008]). Øvrige Oscarvindere vil være genstand for uddybende behandling i det virtuelle appendiks (www.16-9.dk/books), der knytter sig til denne bog – et appendiks, hvor man løbende vil kunne finde nye og relaterede artikler om Oscarshowet og de forskellige film.

Hvorfor Oscar?

I modsætning til de moderne amerikanske tv-serier, som var grundlag for 16:9's første bogudgivelse (*Fjernsyn for viderekomne*, 2011, Turbine), så er det ikke hipt at se og snakke om Oscar, og Oscarshowet er traditionelt, hvis ikke ligefrem *eftertrykkeligt umoderne*. Oscarshowet beskrives således af filmkritiker Vince Canby som "one long commercial for movies which they make look good" (Canby 1987: II.23), og af filmblogger Willie Osterweil betegnes uddelingen som "a boring, overlong, masturbatory tribute to mediocre cinema" (Osterweil 2013). Ja, enkelte kritikere har sågar, i forbindelse med årets jubilæumsshow, markeret deres direkte foragt for The Oscars, og P1-anmelderen Per Juul Carlsen har af samme årsag nedfældet 10 grunde til slet ikke at se eller beskæftige sig med showet. De (ofte rimelige og for så vidt fornuftige) kritikpunkter, som anmeldere og filmfolk hæfter sig ved i forbindelse med Oscar, kan opstilles i følgende anker:

- Oscarshowet er et **spektakel**, der kun har lidt med filmkunst at gøre.
- Oscarshowet er et **markedsføringsstunt** for en branche, der gerne udadtil vil præsentere sig selv som seriøs og "respektabel" (som det konkret fremgår af Oscarakademiets hensigtserklæring).
- Oscarakademiet hylder nogle **tilbageskuende og traditionelle mainstream-**

film og ser konsekvent bort fra de mere kunstnerisk interessante og banebrydende produktioner.

- Oscarshowet er baseret på en tvivlsom **"sportsliggørelse" af filmen** – en tanke om at film, som forskellige konkurrenter i en konkurrencesport, kan måles og vurderes ift. hinanden.³

Pointen med denne bog er hverken at cementere eller dementere Per Juul Carlsens kritikpunkter, men derimod at gå i rette med hans mere tvivlsomme slutning. Uagtet om Oscarshowet er et brancheselvsmagende spektakel, der konservativt hædrer nogle traditionelle mainstreamfilm (som fx *Argo*), så er showet en helt central institution i amerikansk film og tv. En institution, der fortæller os noget om amerikansk kultur-, film- og mediehistorie, og som således – uagtet hvad man måtte mene om det – bestemt er værd at se og forholde sig til. Ja, i takt med de mange danske nomineringer over de seneste år (i både kort- og spillefilmskategorier) er det måske ligefrem *aktuelt* at beskæftige sig med Oscar – at tilstræbe en forståelse af det show og den tradition, som tilsyneladende har en stadigt kraftigere afsmitning på danske film.

Oscar er muligvis ikke en hip sang, men han synger på 85. vers og har stadig et stort og entusiastisk publikum. Denne bog er dog hverken tænkt som en underkendelse af Oscarshowet og dets publikum eller en entusiastisk glorificering af showet og dets udvalgte vindere. Bogens formål er at skabe en seriøs og bredspektret introduktion til den pris, de fleste filmskabere fortsat ønsker at vinde, men som aldrig har dannet genstand for en omfattende dansksproget behandling.⁴

Oscarshowet er en spektakulær, sammensat størrelse, og vinderfilmene kan ikke reduceres til en fast skabelon. Visse gennemgående træk kan dog ikke fornægtes, og som vi skal se, kan der relativt uproblematisk trækkes spor fra *Argo* til flere af Oscarhistoriens vinderfilm. De virkelige mennesker og de genkendelige problemstillinger, den historiske ramme og de politiske undertoner, den dobbelte *plotline* og det gode, spændingsfyldte plot. I disse komponenter gemmer sig en del af den typiske Oscarfortælling.

Vi har set det før, og vi mener at vide, hvordan det ender, men vi følger med for de små varianter og overraskelser på den ellers velkendte rejse.

Denne bog er også en rejse – en rejse *ind i* Oscarshowet, *gennem* Oscarhistorien og *ned i* dybderne af de udvalgte vinderfilm. Vi håber, at oplevelsen vil være underholdende som enhver Oscarvinder og om muligt mere overraskende.

På vegne af hele 16:9-redaktionen
Andreas Halskov og Henrik Højer
Aarhus, oktober 2013

Litteratur

- Box Office (2013): "2011 World Wide Grosses", Box Office Mojo. boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=2011&p=.htm
- Canby, Vince (1987): "The Stories Behind the Oscars", *New York Times*, 5. april 1987, II.23.
- Carlsen (2013): "Filmanmelders 10 grunde til at droppe Oscar", DR Kultur, 24. februar 2013. www.dr.dk/Nyheder/Kultur/Film/2013/02/22/115058.htm
- Haastrup, Helle Kannik (2011): "Det globale prisuddelingsshow: Tværmedialitet, mainstream filmkult og celebritymatrice", *Academic Quarter*, vol. 2.
- Osterweil, Willie (2013): "State of the Industry: Politically Developed Cinema at the Oscars", *The American Reader – Criticism*. theamericanreader.com/state-of-the-industry-politically-deployed-cinema-at-the-oscars/#_ftn1
- Rud, Ida (2013): "Bamse anklages for antisemitisme", Ekko, 26. februar 2013. www.ekko-film.dk/artikler/bamse-anklages-antisemitisme/

Noter

* Annoteringen i denne bog er som følger: Film- og andre værktitler skrives i *kursiv*, og ved første benævnelse af en filmtitel skrives premiereåret i parentes. Ved danske filmtitler, som divergerer tydeligt fra filmenes originale ditto, nævnes den danske titel i parentes efter premiereåret. Oscarårene angives efter, hvornår de respektive uddelinger blev afholdt, ikke efter premiereåret af de nominerede film. Et konkret eksempel kunne således være *On the Waterfront* (1954, *I storbyens havn*), som vandt hovedprisen i 1955. Denne annoteringsteknik er en smule forskellig fra den officielle Oscarannotering, hvor Oscaråret typisk er et år bagefter det traditionelle kalenderår. Vanligvis vil man således sige, at *Argo* vandt i 2012, skønt prisen blev uddelt i 2013. Når vi vælger en anden annoteringsteknik, skyldes det, at Oscarakademiets officielle annotering ikke altid er logisk eller konsekvent. Eksempelvis hedder det sig, at *Pelle Erobreren* vandt i 1988, skønt den blev distribueret i 1987 og var med ved det Oscarshow, som blev afviklet den 29. marts 1989. Tilsvarende hedder det sig, at *The Hurt Locker* vandt i 2009, mens den i realiteten blev distribueret i 2008 og var med ved et show, som blev afviklet den 7. marts 2010. Vi vælger altså en anden og mere logisk annoteringsmodel end den officielle, men i Oscaroversigten sidst i bogen (bilag 1) har vi både anført "Oscaråret" (dvs. den officielle angivelse) og kalenderåret (altså hvornår den respektive pris *reelt* blev uddelt).

1. For mere om denne såkaldte *indiewood*-film se da Kenneth McNeils kapitel i denne bog.
2. Pointen, som antydes her, fremstilles i en uddybet form af Edward Jay Epstein senere i bogen. Oplistningen af de 100 film, som i 2011 fik det højeste box office, kan findes her:

- boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=2011&p=.htm, og i 2012 var billedet det samme. Her var de 20 bedst sælgende film (ift. box office): *Avengers*, *The Dark Knight Rises*, *Skyfall*, *Ice Age: Continental Drift*, *The Twilight Saga: Breaking Dawn – Part II*, *The Amazing Spider-Man*, *Madagascar 3*, *The Hunger Games*, *MIB3*, *The Hobbit: An Unexpected Journey*, *Brave*, *Ted*, *Intouchables*, *Prometheus*, *Snow White & the Huntsman*, *Taken II*, *The Lorax*, *Titanic 3D*, *Journey 2: The Mysterious Island* og *Hotel Transylvania 3D*.
3. Disse er også hoveddancerne hos Per Juul Carlsen (2013) i artiklen "Filmanmelderens 10 grunde til at droppe Oscar", DR Kultur, 24. februar 2013. www.dr.dk/Nyheder/Kultur/Film/2013/02/22/115058.htm.
 4. Oscarshowet har ikke været genstand for omfattende monografisk behandling i Danmark, men tidsskrifter som *Ekko* (nr. 52, 2011) og *16:9* (nr. 49, 2013) har tidligere haft Oscarshowet som tema, og forskellige akademiske artikler har behandlet forskellige aspekter af Oscaruddelingen, ofte med fokus på *selve showet* (et eksempel herpå er Helle Kannik Hastrups artikel "Det globale prisuddelingsshow: Tværmedialitet, mainstream filmkult og celebritymatrice" [*Academic Quarter*, vol. 2, 2011]).

Oscars historie - fra tidlige talefilm til moderne stumfilm

Af ANDREAS HALSKOV

In the mythology of cinema, the Oscar is the supreme prize.
- Federico Fellini (Clark 2009)

The Academy Award er den mest respekterede af alle filmpriser – og den, der er mindst grund til at have respekt for.
- Christian Braad Thomsen (senere i denne bog)

The Oscars are classic American Kitsch.
- Lily Tomlin (Levy 2003: 15)

Hans popularitet er dalende. Han har mistet taget i de unge, men ses stadig i favnen på store, stilskabende og velfriserede stjerner. Som han står der, i sine fulde 34 centimeter og med fødderne solidt plantet i metal, ligner han ikke en mand i problemer. Nej, med rank ryg, brede skuldre og en velbygget, gylden overkrop ligner han såmænd tidens fysiske ideal. At dømme efter seertallene og de såkaldte Nielsen ratings er der dog ingen tvivl: Oscar er i krise, og det kan nok være, at statuetten (en rank, guldbelagt ridder stående på en filmrulle i sort metal) ligner sig selv, men Oscarshowets rituellet ensformige udtryk har stadig sværere ved at tiltrække sig nye og *unge* seere.

Oscarshowet, har Kurt Schlichter således udtrykt det, "is out of touch and disconnected from its audience on every level. The ideal of a movie star is dying, and it appears the Oscar is on life support" (Schlichter 2012).

I 2011 forsøgte man aktivt og også humoristisk at adressere denne *segmentkrise*, idet man hyrede to for showet uvante og unge værter, Anne Hathaway og James Franco, som i en hip og selvironisk tone inddrog krisen i deres "smarte" ordvekslinger. Ordvekslinger, som også indeholdt tidstypiske *in-jokes* og referencer til sociale medier som Facebook og Twitter (referencer, der dog også kunne tilskrives den nominerede film *The Social Network*) (fig. 1). Franco, undertiden klædt i kjole og paryk, kiggede på sin medvært og sagde: "Anne, I must say, you look so beautiful and so hip." Medværten, Hathaway, kiggede da på Franco og replicerede: "You look very appealing to a younger demographic as well" (Quinn 2011).¹



Fig. 1: Trods hippe film og unge, selvbevidste værter har Oscarshowet svært ved at fange det unge publikum. På billedet ses den unge skuespiller Jesse Eisenberg i filmen *The Social Network* (2010) om Mark Zuckerberg og samtidsfænomenet Facebook. © Sony Pictures Home Entertainment.

Forsøget på foryngelse og fornyelse bar dog ikke frugt, og med et ellers forfriskende *indie*-lignende udbud af hovedpriskandidater – film som *The Fighter* (2010), *Black Swan* (2010), *True Grit* (2010), *The Social Network* (2010) og *Inception* (2010) – blev Oscarshowet blot set af 37,6 mio. amerikanere. For et show, som i gennemsnit får 39,3 mio. amerikanske seere – dette i et land med et stigende indbyggertal – måtte 37,6 mio. seere betragtes som en seertalskrise, ikke mindst når det viste sig, at de eftertragtede 18-49-årige *ikke* tunedede ind på showet (ibid.).

Med film som *Hugo* (2011) og *The Artist* (2011), der begge omhandler filmindustrien og Hollywoods drømmefabrik, steg seertallene og de berømte ratings en smule i 2012, hvilket også er blevet tilskrevet den tilbagevendte Oscarvært Billy Crystal. En vært, der efter Bob Hope er blevet Oscarshowets "tilbagevendende onkel" (Levy 1987: 26).

Oscarshowet er således nok i krise, men intet tyder altså på, at vejen mod et større og yngre publikum (hvoraf flere efterhånden foretrækker CBS' Grammyshow) går gennem foryngelse, fornyelse og konceptudvikling. I

2013, hvor værten hed Seth MacFarlane, var nogle af de mest formentlige Oscarkandidater således *Lincoln* (2012), *Les Misérables* (2012), *Argo* (2012), *Life of Pi* (2012), *Zero Dark Thirty* (2012) og *Silver Linings Playbook* (2012) – to *biopics*, en storladet musical, en historisk thriller og to prestigefulde adaptationer. Med andre ord: Oscarfilm *par excellence*.²

Oscarshowet er rigtigt nok rituelt, men det er et ritual, der stadig er blandt de tre mest sete og dyrkede endagsbegivenheder i amerikansk tv (efter Super Bowl og Grammyuddelingen). Et ritual, som betyder noget *for* det amerikanske samfund, og som siger noget *om* amerikansk filmkunst, kultur og kommerse. The Oscars, rettelig kaldt The Academy Awards, kan forstås på mange måder, og denne pris (og det tilhørende show) kan bruges som forståelsesperspektiv i indtil flere henseender.

I nærværende kapitel skal vi netop forsøge os udi dette dobbelte ærinde: (1) at anskueliggøre The Oscars fra forskellige vinkler og (2) at vise, hvorledes The Oscars som pris og begivenhed kan bruges til at illustrere nogle større og mere grundlæggende fænomener i det amerikanske samfund.

Efter en generel og formel introduktion til Oscarprisens tidlige historie, udvælgelsespraksissen og selve tilnavnet "Oscar" vil jeg således anslå nogle af de spor, der tages op og udforskes i bogens første del. The Oscars kan, som vi senere skal se, forstås på mange måder, fx som:

- en form for **kanon**, der bruges i forbindelse med mytologiseringen af film
- en **spektakulær medie- og modebegivenhed**
- en diffus **transmitter af amerikanske kulturværdier**
- et **sekulært ritual**
- et **led i Hollywoods filmindustri og -historie**

Fellinis ovennævnte citat anslår den første af disse forståelsesperspektiver, og Tomlins citat peger i retning af den anden forståelsesramme (om The Oscars som medie- og modebegivenhed). Når Billy Crystal andetsteds pointerer, at Oscarshowet efter hvide og bildele udgør "America's biggest export", anslår han da den tredje af de ovennævnte forståelsesrammer, mens den sidste af optikkerne fint indrammes i følgende, rigt citerede linje: "The Oscar show is Hollywood's orgy of self-congratulation" (Levy 2003: 15, 26).

Efter en generel introduktion til prisens (for)historie vil disse forståelsesrammer blive udfoldet for læseren – for senere at danne grundlag for nærmere behandling af hhv. Helle Kannik Haastrup, Iben Albinus, Andreas Hal-skov og Jakob Isak Nielsen.

All About Oscar: fødslen, dåben og den tidlige barndom

Med Oscaruddelingens 85 års jubilæum i februar beskriver denne bog et efterhånden velkendt emne. Bogen skriver sig dog samtidig ind i en relativt lille gruppe af akademiske behandlinger af Oscarfænomenet og -historien, og den skriver sig op imod en serie af amerikanske udgivelser om The Oscars, som primært falder i fire hovedgrupper:

- *Den historiske tilgang*, hvor forfatteren i en essayistisk form causerer over Oscaruddelingens tilblivelse og historie (fx Levy 1987, Atkinson 2005 og Pawlak 2011).
- *Den begivenhedsorienterede tilgang*, hvor forfatteren, ofte på journalistisk vis, beskriver showet ved og omkring The Oscars (fx Cosgrave 2007).
- *Den encyklopædiske tilgang*, hvor forfatteren i oversigtsform og ofte med mange illustrationer skitserer Oscarhistorien år for år, vinder for vinder (fx Osborne 2008, Wiley & Bona 1987 og *Associated Press* 1983).
- *Den tabloide tilgang*, hvor forfatteren skriver om dramaet og "the dirty dealings" ved Oscarshowets *backstage* (fx Pond 2005 og Holden 1993).

I dette værk søger vi, som set ovenfor, en anden og mere flerstrengt tilgang til fænomenet The Oscars, men også denne bog må nødvendigvis starte med Oscarshowets fødsel, dåb og tidlige barndom. Før vi går nærmere ind i forskellige forståelsesperspektiver og filmanalytiske nedslag, må denne bog således besvare følgende spørgsmål: Hvordan blev Oscaruddelingen til, hvorfra fik den sit tilnavn, og hvordan fungerer nomineringen, prisuddelingen og showet i formel og praktisk forstand?

Hvad med Oscar?

Året var 1927. En af de største naturkatastrofer ramte USA omkring Mississippifloden og kostede 250 menneskeliv og mere end 400.000 dollars i

skadesomkostninger. En skole i Michigan blev bombet, og flere børn dræbt, Japan blev ramt af en økonomisk krise, og flere frygtede og indvarslede også en krise for en af datidens største og mest populære kunstarter: stumfilmen. 1927 var dog samtidig et opblomstringsår, hvor storbyer i USA, Danmark og andre lande blev moderniseret, og hvor verdens første officielle talefilm så dagens lys. *The Jazz Singer* (1927), en såkaldt *part-talkie* med Al Jolson i hovedrollen, blev en stor succes for selskabet Warner Bros. og indvarslede en ny æra, men var *ikke* kandidat til hovedprisen ved det prisuddelings-show, som blev skabt selvsamme år (men først afholdt i 1929): The Oscars.³

Oscar havde endnu ikke fået sit populære tilnavn, men gik fortsat under sin formelle betegnelse The Academy Awards, og dette navn henviste til et akademi – en art fagforening – bestående af producere, skuespillere, instruktører, manuskriptforfattere og såkaldte "technicians" (Pawlak 2011: xvi-xvii).⁴

Idéen bag The Oscars blev angiveligt skabt omkring et middagsbord i januar 1927, hvor MGM's frontfigur Louis B. Mayer i selskab med Conrad Nagel (skuespiller), Fred Niblo (instruktør) og Fred Beetsen (censuransvarlig) diskuterede mulighederne for et konserverende fagfællesskab. Kongstan-ken, "one organized group overseeing the film industry", blev videreudviklet og præsenteret for de 32 filmskabere, som på Ambassador Hotel i LA, sammen med Mayer, Nagel, Niblo og Beetsen, grundlagde det såkaldte Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS). Blandt de første 36 medlemmer af AMPAS var Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Jack L. Warner, Raoul Walsh, Cecil B. DeMille, Harold Lloyd, Harry M. Warner og Irving G. Thalberg, en mand, der siden har lagt navn til en eftertragtet ærespris (jf. oversigten sidst i introduktionskapitlet).

Den første præsident for AMPAS var Douglas Fairbanks (præsident 1927-1929), og den 19. marts 1927 fremlagde han og de øvrige medlemmer et principprogram, der vidner om AMPAS som en mere sammensat og flersidig organisation, end vi naturligt ville forestille os. Blandt de mest interessante og påfaldende principper var:

- [The Academy] will promote harmony and solidarity among the membership and among the different branches.
- It will reconcile internal differences that may exist or arise.

- It will adopt such ways and means as are proper to further the welfare and protect the honor and good repute of the profession.
- It will encourage the improvement and advancement of the arts and sciences of the profession by the interchange of constructive ideas and by awards of merit for distinctive achievements.
- It will take steps to develop greater power and influence of the screen.

(Levy 1987: 1).

De ovenstående principper peger på AMPAS som et multifacetteret foretagende, der bl.a. havde til formål at skabe solidaritet imellem de forskellige arbejdsgrupper i filmindustrien (hvilket i de tidlige år havde en reel betydning ift. homogenisering af arbejds- og lønvilkår mv.), til at præservere og fremme filmkunsten (som vi kender det fra de forskellige nationale filminstitutter, fx DFI) og til at uddele priser baseret på kvalitet og meritter ("awards of merit") og således styrke industriens mytologiske betydning og selvforståelse.

I disse principper ligner The Academy Awards andre filmpriser, men der findes mange forskellige filmpriser, som vidner om forskellige opfattelser af filmkunsten, forskellige uddelingsprincipper og standarder. "There is no such thing as a Best Picture of the Year," skriver Tom O'Neil, og han fortsætter ironisk:

In fact, there are dozens of films declared the best in any given year by such informed folks as critics, scholars and showbiz pros belonging to guilds, circles, societies, trade organizations and the Academy of Motion Picture Arts and Sciences. At this point, there are so many kudos that someone should create a Best Picture Award Award so that we mere mortals can have it settled once and for all which voice-from-the-mountaintop we should be listening to. (O'Neil 2003: 1).

Foruden Oscarstatuetten findes der rigtignok mange priser, men ikke alle priser fungerer som "voices from the mountaintop". Man kan groft skelne imellem *internationale branchepriser* som The Oscars (der *principielt* kan tildeles film fra alle lande⁵), *nationale branchepriser*, som ofte tildeles af nationale filmindustrier (fx AFI Awards og den franske César), *kritikerpriser*, som tildeles af kritikere og journalister (herunder *The National Society of Film Critics* eller *Sight and Sounds* tilbagevendende liste over verdens bedste film), *festivalspriser* der ofte tildeles af en jury blandet af branchefolk og kritikere (fx Cannes-, Venedig- og Berlinfestivalen) og endelig *bruger-* el-

ler publikumspriser (fx prisen for bedste film ved Zulu Awards).⁶ Den sidstnævnte, filmprisen ved Zulu Awards, gives af seerne og tydeliggør således den naturlige, tværmediale mediebegivenhed, som Zulu Awards er (uden tv-kanalen TV 2 Zulu ville der ikke være nogen Zulu Awards, uden et tv-show ville der ikke være nogen seere, og uden brug af mobiltelefon og internet var det ikke muligt for disse at tilkendegive deres stemme).

Også Oscaruddelingen forbindes ofte med ord som "show", "event" eller "mediebegivenhed" – hvilket i dag er ganske rimelige betegnelser – men de første Oscaruddelinger var næppe at betragte som egentlige shows. Den første uddeling foregik som en intern industriebegivenhed, hvorfor ord som kammerateri og "self-congratulation" ofte er blevet knyttet til netop Oscaruddelingen.⁷ Folk fra industrien var samlet i 1929 til en banket ved Hollywood Roosevelt Hotel med 270 publikummer og en billetpris på fem dollars, og vinderne kendte man på forhånd (jf. *Oscars* 2012).⁸ I 1930 ændrede man processen en smule, således at pressen fik nys om vinderne nogle måneder i forvejen mhp. at annoncere vinderne på selve dagen for Oscaruddelingen. Denne praksis fortsatte indtil 1940, hvor Los Angeles Times offentliggjorde vinderne flere måneder i forvejen og således eliminerede enhver mulighed for *suspense* og *show* (Thomson-Smith 2011: 1-2).

Som et særligt forhold ved det første Oscarshow havde man i en vis forstand to hovedprisvindere, idet der ikke eksisterede en "Best Motion Picture"-kategori. Prisen for "Outstanding Picture" (bedste film) gik til William Wellmans stumfilm *Wings* (1927, *Luftens helte*; fig. 2), omhandlende piloter under Første Verdenskrig, mens prisen for "Unique and Artistic Production" blev tildelt den tysk-amerikanske produktion *Sunrise* (1927), instrueret af F.W. Murnau (jf. *Oscars* 2012).⁹



Fig. 2: Den første Oscarceremoni blev afholdt på Hollywood Roosevelt Hotel i 1929. Ceremonien varede 15 minutter, og vinderne var annonceret tre måneder i forvejen. Værten hed Douglas Fairbanks, og hovedvinderen var den stumme krigsfilm *Wings* (1927; bl.). © Paramount

Antallet af AMPAS-medlemmer steg hurtigt, og i 1931 indførte man en officiel sondring imellem "Class A"- og "Class B"-medlemmer, hvor kun A-medlemmerne havde ret til at nominere og stemme om de forskellige film (Levy 1987: 3).

AMPAS var oprindeligt et fagfællesskab, men har også karakter af en loge, hvor man for at blive medlem (medlemskabet er livsvarigt) skal være anerkendt i industrien.¹⁰ For skuespillerne, som udgør den største andel af medlemmerne i AMPAS, gælder det, at de for at blive medlem skal have

a minimum of three theatrical feature film credits, in all of which the roles played were scripted roles, one of which was released in the past five years, and all of which are of a caliber that reflect the high standards of the academy. (ibid.: 6).

Den letteste vej til et medlemskab i AMPAS går gennem en Oscarpris, selvom medlemskaber også undertiden tildeles folk, der gennem længere tid har vist (hvad akademiet opfatter som) "high standard performances" i filmindustrien.

"What's in a name?"

Overgangen fra den tidlige Oscarhistorie til mere moderne variationer af Oscarceremonien er sket i forskellige tempi, men vigtige år kan siges at være 1941, hvor man ændrede praksissen omkring selve vindernes annoncering, 1937 og 1945, hvor man i to omgange standardiserede antallet af priser og nominerede i kategorien for bedste film, og 1953, hvor man påbegyndte tv-transmissionen og således for alvor gjorde Oscarceremonien til en tværmedial begivenhed (jf. Levy 1987: 14-29). "The ceremony," siger Lydia Thomson-Smith (2011: 1) således, "is only the culmination of the whole awards event," og i 2012 var showet en massiv, kommerciel sammentænkning af forskellige elementer og medieplatforme. Tv-showet havde en samlet varighed af 3 timer og 14 minutter og inkluderede en rød løber, hvorpå der udstilledes stjerner, kjoler og alskens accessories, et standup-show af komikeren Billy Crystal og adskillige musikalske performances – alt sammen til løbende diskussion af seerne via Facebook og Twitter (som samlet tiltrak 3,8 mio. kommentarer) (jf. Collins & James 2012).

Et andet centralt år i Oscarhistorien var dog 1934, hvor tilnavnet "Oscar"

nemlig for første gang – i en officiel sammenhæng – blev taget i anvendelse. I en artikel fra Time, publiceret den 26. marts 1934, blev navnet Oscar brugt i forbindelse med netop The Academy Awards, men mytologien omkring dette tilnavn er vildtvoksende og peger i mange forskellige retninger. Mindst tre personer – skuespilleren Bette Davis, bibliotekaren Margaret Herrick og klummeskribenten Sidney Skolsky – har populært taget æren for førnævnte tilnavn.

Bette Davis har efter eget sigende stået fadder til navnet, idet Oscarstatuetten, designet af MGM's Cedric Gibbons og skabt af George Stanley, lignede hendes daværende mand: Harmon Oscar Nelson. Sidney Skolsky har derimod hævdet, at han i sin søgen efter "a name that would erase the phony dignity" tænkte på slaglinjen "Will you have a cigar, Oscar?", som dengang blev sagt i forbindelse med mange vaudevilleshows.

Bibliotekaren Margaret Herrick mente omvendt, at hun havde stået fadder til navnet, idet statuen mindede hende om hendes onkel Oscar Pierce (Levy 1987: 17 og Thomson-Smith 2011: 2-3).

Den officielle betegnelse for Oscarstatuetten har frem til 2013 fortsat været "Academy Award of Merit", men ingen vil efterhånden kunne genkende denne formelle titel, og dette antyder, at vi i symbolsk forstand er kommet på fornavn med det uddelingsshow, som ellers oprindeligt var et internt foretagende og fagfællesskab.¹¹

Med standardiseringen af uddelingspraksissen i 1930'erne og 40'erne og den efterfølgende standardisering af tv-transmissionen (selve showet eller mediebegivenheden) er Oscar i dag en velkendt og rituel ceremoni. Variationen fra år til år er til at overse, men vinderne for bedste film har faktisk ændret karakter, udtryk og produktionsstandard – endog ganske mærkbart – over tid.

I det følgende afsnit vil jeg kort gennemgå Oscarvindernes historie (i bogens anden del behandles en række af hovedprisvinderne i mere dybtgående, analytisk forstand), hvorpå jeg kort vil skitsere de forståelsesperspektiver, som udfoldes i bogens første hoveddel.

An Oscar for All Seasons

En kort gennemgang af Oscarfilmens historie er ikke noget simpelt foreta-

gende, og skønt der ofte spindes reduktive historier om Oscarvinderen som en konservativ og klichéagtig størrelse eller ligeledes forsimplede fortællinger om en bevægelse i Oscarhistorien fra skabelonagtige udstyrsstykker til såkaldte *kvalitetsfilm*, så er Oscar i virkeligheden rig på forskelligartede film, tendenser og stilretninger.¹² Med en vis tilsnigelse kan man dog opdele Oscarhistorien i seks forskellige faser, hvorimellem der løber nogle faste og gennemgående spor, men som også markerer nogle forskellige brudflader ift. de udvalgte film og den mediemæssige dækning af Oscarshowet. Oscarfilmens historie kan da siges at falde i følgende faser:

1. De tidlige år (1927/28-1936)
2. Standardisering og stor dramatik (1937-1952)
3. Oscar som tv-begivenhed (1953-1966)
4. Brydningernes tid (1967-1981)
5. Nyklassicisme (1982-1998)
6. Krise og fornyelse (1999-2013)

De tidlige år (1927/28-1936)

Det første Oscarshow, afholdt i maj 1929, var som sagt enestående i Oscarfilmens historie, idet man uddelte to næsten enslydende priser til to vidt forskellige produktioner. Hovedprisen (dengang kaldt "Outstanding Picture") gik til William Wellmans film *Wings*, mens den mere kunstneriske pris ("Unique and Artistic Production") gik til filmen *Sunrise: A Song of Two Humans*, der nok var distribueret af det amerikanske selskab Fox Film Corporation, men som i sin farlige kvindefigur, sin mørke storbykildring og sit kammerspilsagtige fokus på "to mennesker" (som undertitlen siger) forle ner sig med tendenser i tidens tyske film. *Sunrise* var således også instrueret af F.W. Murnau, der var blandt en gruppe af tyske instruktører, som i 1920'erne og 30'erne drog til USA og var med til at præge den amerikanske film og filmindustri.¹³

De tre film, som i 1929 var nomineret til hovedprisen, hed *Wings*, *Seventh Heaven* og *The Racket*, og således blev en af tidens (formelt eller teknisk set) mest betydningsfulde film, *The Jazz Singer*, helt forbigået. Diskvalifikationen af *The Jazz Singer* skyldtes dens status af tonefilm, og dette var



Fig. 3: Den første officielle tonefilm, *The Jazz Singer* (1927), blev af tekniske årsager helt forbigået ved det første Oscarshow i 1929. © Warner Home Video.

således det første af flere eksempler i Oscarhistorien, hvor man valgte at forbigå en film alene af produktionsteknologiske årsager, idet man ikke var sikre på, om tone- eller talefilmen ville slå an (Atkinson 2005: 13).¹⁴

Det første år var nok alternativt i mange henseender, men filmen *Wings* kunne i retrospekt opfattes som en "naturlig" Oscarvinder. Dens genremæssige blanding af *romance* og *problemfilm* har siden vist sig at være en populær *trope* i Oscarhistorien, og dens såkaldte *double plotline* (et romantisk trekantsdrama imellem de tre hovedkarakterer Jack, David og Sylvia og et alvorligt og aktuelt krigsdrama) er et princip for Hollywoodfilmen og kunne senere genses i klassikeren *Casablanca* (1942). Som *Casablanca* var en beredskabsfilm, således var også *Wings* en audiovisuel hvervekampagne, endog produceret med fuld støtte og samarbejde fra det amerikanske flyvevåben (Suid 2002: 500).¹⁵

Perioden fra 1927 til 1936 kunne dog stadig betegnes som Oscarhistoriens tidlige eller formative år, og i denne fase ændrede man ofte de formelle forhold og regler. Hovedprisens navn blev ændret til "Outstanding Production" i forbindelse med det andet Oscarshow (måske fordi "picture", i modsætning til "production", pegede i retning af stumfilmen), og antallet af nominerede i hovedkategorien blev ændret fra tre til otte i 1933, til 10 i 1934 og til 12 i 1935, før man i 1937 gik tilbage til 10 nominerede som den foreløbige standard (Thomson-Smith 2011: 28).¹⁶

Selve karakteren af de forskellige vinderfilm var ligeledes omskiftelig, og diversiteten i genrer og udtryk var i denne periode relativt stor – fra inferiøre, men populære musicals som *The Broadway Melody* (1929) til westernfilm som *Cimarron* (1931), alvorlige krigsfilm som *All Quiet on the Western Front* (1930) og historiske dramaer som *Cavalcade* (1933) og *Mutiny of the*

Bounty (1935).

Standardisering og stor dramatik (1937-1952)

Selv blandt så forskellige film kunne man dog spore nogle fælles tendenser, der siden skulle vise sig at blive helt gennemgående. Det aktuelle og humanistiske drama, den historiske klangbund og det prestigøse bogforlæg (*Cavalcade* var eksempelvis adapteret efter Noël Cowards skuespil) var således gennemgående træk i de første af Oscarhistoriens år og har siden manifesteret sig som et egentligt mønster.¹⁷

Den efterfølgende periode fra 1937 til 1952 kunne da betegnes som en dramaets og standardiseringens tid. Foruden standardiseringen af nomineringsprocessen i 1937 og senere i 1945, hvor man reducerede antallet til fem hovedkandidater (en standard, der holdt helt til 2010), oplevede man også i denne periode en række af de film og genrer, der siden er blevet betegnet som ”klassiske” Oscarfilm. Med et spænd på næsten 15 år dækkede denne periode dog i realiteten over en serie af forskelligartede film, og selv om man tydeligt kunne se nogle genremæssige præferencer og nogle faste fortællemæssige mønstre, så var også denne fase altså præget af en vis heterogenitet.

Foruden de gængse principper om *narrativitet* (at der skal være en fortælling og et plot) og *individualiseret kausalitet* (at handlingen udspringer af en stærk og handlekraftig hovedperson) kunne de fleste af tidens film dog siges at falde i én eller flere af følgende kategorier: *den sociale problemfilm*, *det historiske (melo)drama*, *den biografiske film* og *det storladne epos*.

Den første af disse kategorier, den såkaldt *sociale problemfilm*, er måske den genrebetegnelse, som kan siges at passe på det største udsnit af Oscarhistoriens vinderfilm (Levy 1987: 122-124). Kendetegnende for *den sociale problemfilm* – en betegnelse, som man allerede brugte i 1940’erne, men som i dag er blevet indfanget af det mere diffuse begreb *kvalitetsfilmen* – er en type film, som fra et humanistisk udgangspunkt fortæller en indigneret og alvorlig historie om et aktuelt og væsentligt problem. Biografifilmen *The Life of Emile Zola* (1937) omhandlede således en fransk forfatter, men centreredes omkring et grundlæggende og aktuelt problem: antisemitisme. Et lignende tema var centralt i Elia Kazans humanistiske drama *Gentleman’s*

Agreement (1947, *Mand og mand imellem*), og store klassikere som *Casablanca* (1942) og *The Best Years of Our Lives* (1946) handlede om krigen og dens implikationer for det enkelte menneske – den enkelte soldat – mens det storladne og langmodige sydstatsportræt *Gone With the Wind* (1939) omhandlede racisme og slaveri.



Fig. 4: Elia Kazans *Gentleman's Agreement* (1947) med datidens stjerne Gregory Peck omhandlede antisemitisme og var i den forstand en tidstypisk problemfilm. Instruktøren, Kazan, blev senere genstand for stor virak i forbindelse med de såkaldte HUAC-høringer, men var fortsat en af 1940'ernes og 50'ernes mest betydelige auteurs. © Twentieth Century Fox.

Størstedelen af de ovennævnte film kunne naturligt passe på flere af de førnævnte kategorier, og succesen for *The Life of Emile Zola* kunne i den forstand både tilskrives dens karakter af *problemfilm* og dens status af *biopic* – en genre, som naturligt profilerer stjerneskuespilleren, og som gennem henvisning til virkelige begivenheder får en naturlig aura af ægthed og prestige (Halskov 2013). Det historiske vingesus, de autentiske personer og de tidstypiske, men universelle problemer kunne naturligt give skuespillet og filmen et anstrøg af seriøsitet og kunne vidne om en kunstnerisk ambition hos både instruktøren, manuskriptforfatteren og de medvirkende. Det er således ingen overraskelse, at mange film i denne periode kunne beskrives som "skuespilfilm", dvs. film, der netop havde "den store skuespilpræstation" i centrum (Levy 1987: 8). Disse inkluderede store klassikere som førnævnte *Casablanca* og *Gone With the Wind* – en film, som vandt ni priser i et felt bestående af værker som *The Wizard of Oz*, *Of Mice and Men*, *Ninotchka*, *Stagecoach*, *Wuthering Heights* og *Mr. Smith Goes to Washington* – men inkluderede også en række film, som på næsten metafilmisk facon omhandlede skuespilleren som figur og skuespillet som metier. Ved Oscar-

showet i 1951 var det således Joseph Mankiewicz-klassikeren *All About Eve* (1950), et melodrama om det at spille skuespil i både konkret og overført betydning, der vandt foran *Sunset Boulevard* (1950), hvorfra vi kender den nu uddødelige replik: "All right, Mr. DeMille, I'm ready for my close-up."

Den sidstnævnte film, *Sunset Boulevard*, blev skabt af emigrantinstruktøren Billy Wilder, som i 1945 indskrev sig i Oscarhistorien med en særdeles pudsigt og opsigtsvækkende handling. Da Wilder, som var nomineret for *Double Indemnity* (1944, *Kvinden uden samvittighed*), tabte til Leo McCareys *Going My Way* (1944), valgte han i utilfredshed at spænde ben for sin kollega, da denne var på vej op for at modtage sin statuette (Phillips 2010: 85). Året efter modtog Wilder dog hovedprisen for *The Lost Weekend* (1945), inden han i 1951, som sagt, tabte kampen til *All About Eve*. Wilder blev således, ligesom John Ford og Alfred Hitchcock, hædret for sine mindre centrale produktioner, mens *Double Indemnity* og *Sunset Boulevard* – som begge regnes for hovedværker i film noir-genren – blev forbigået.

Ved siden af den relativt klare historie, som tegner sig ovenfor, så man dog også en række mere alternative film og tendenser i denne periode, og den finurlige romantiske komedie *It Happened One Night* (1934) af Frank Capra betegnes nok i dag som en Hollywoodklassiker – en af tidens såkaldte *screwball comedies* – men dens irreverente og skøre karakter(er) kunne som dens genrestatus *ikke* beskrives som klassisk "Oscar bait" (for så vidt som man i 1934 kunne tale om "Oscar bait").¹⁸ Ikke desto mindre var Capras den første af (indtil videre) blot tre film, der blev hædret med samtlige af de fem hovedpriser ("The Big Five"): bedste manuskript/adaptation (Robert Riskin), bedste mandlige hovedrolle (Clark Gable), bedste kvindelige hovedrolle (Claudette Colbert), bedste instruktør (Frank Capra) og bedste film (Columbia). Først i 1976 og igen i 1992 blev dette kunststykke gentaget, dette med hhv. Ken Kesey-adaptationen *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975, instr. Miloš Forman) og thrilleren *Silence of the Lambs* (1991).

Instruktøren Alfred Hitchcock, der ofte kanoniseres som en af fagets store mestre, blev flere gange forbigået ved Oscarshowet, men tegnede sig for en anden af tidens mere skæve Oscarvindere, nemlig *Rebecca* (1940), som i 1941 tog prisen foran kanoniske hovedværker som *The Great Dictator* (1940) og *The Grapes of Wrath* (1940). Sidstnævnte, *The Grapes of Wrath*,

var en såkaldt *social consciousness*-film, adapteret efter John Steinbeck og instrueret af John Ford. En instruktør, der ligesom Hitchcock ikke blev hædret for sine mest ikonografiske (western)film, men som til gengæld med familiedramaet *How Green Was My Valley* (1941) tog prisen for bedste film i 1942 foran selveste *Citizen Kane* (1941).

Oscar som tv-begivenhed (1953-1966)

Skønt denne periode altså inkluderede en række forskelligartede film (og et betragteligt spænd i genrer fra musicals og *biopics* til melodramaer, *screwball*-komedier og krigsfilm), så var 1930'erne og 40'erne dog stadig en *standardiseringsfase*, og dette skyldtes som sagt både nogle genre- og fortællemæssige mønstre og nogle værkeksterne forhold. Proceduren blev standardiseret, antallet af nominerede i hovedkategorien blev (i al fald for en stund) standardiseret, og selve showet som mediebegivenhed blev rammesat. I 1948, hvor *Gentleman's Agreement* tog hovedprisen, lyttede mere end 100 mio. amerikanere til radiotransmissionen af showet (heriblandt mange af de udstationerede soldater, som hørte showet via den såkaldte Armed Forces Radio Service), og ABC var således gennem sin *radiobroadcast* med til at understrege den begyndende *eventgørelse* af Oscarshowet, som kunne opleves i denne periode.

1950'erne og første del af 60'erne markerede således en anden og mere begivenhedsorienteret, spektakulær fase, og i 1953 blev Oscarshowet for første gang vist i tv (på den landsdækkende kanal NBC¹⁹), naturligt sammenfaldende med udbredelsen af fjernsynsmediet i 1950'erne. Over en 10-årig periode skete der en eksplosiv vækst i antallet af fjernsynsapparater i de amerikanske hjem – fra fire mio. i 1950 til hele 44 mio. i 1959 – og i selvsamme periode blev også Oscarshowet altså en audiovisuel *broadcast-begivenhed* (Gorman & McLean 2003: 128).

Det spektakulære tilsnit kunne dog også spores i de film, som vandt i hovedkategorien i netop 1950'erne og de tidlige 60'ere. I 1953 var det således det opulente *spectacle* *The Greatest Show on Earth* (1952, instr. De Mille), der vandt hovedprisen ved et stort anlagt show, som blev set af ca. 40 mio. amerikanske tv-seere (Davis 1997: 32). Tre år senere var det *Marty* (1955)²⁰, en film baseret på et såkaldt *live television drama* fra 1953,

der tog hovedprisen, i 1957 gik hovedprisen til den eventyrlige Jules Verne-filmatisering *Around the World in 80 Days* (1956), og i 1960 var det "the epic to end all epics", *Ben-Hur* (1959), som tog hele 11 priser (heriblandt hovedprisen) foran ellers hæderkronede og banebrydende produktioner som *North By Northwest* (Alfred Hitchcock), *Shadows* (John Cassavetes) og *Some Like It Hot* (Billy Wilder). Endelig kunne nævnes det farverige, britiske udstyrsstykke *Lawrence of Arabia*, som med sin imponerende widescreen-cinematografi og sin episke fortælling vandt hovedprisen i 1963.

Også musicalen, som i 1950'erne og 60'erne var populær ved Oscaruddelingen, kunne betegnes som en spektakulær og begivenhedsorienteret genre (ja, Tom Gunning [1995] betegner den sågar som en moderne afløser for den tidlige *attraktionsfilm*), og hele fem af periodens film tilhørte denne kategori: Vincente Minellis *An American in Paris* (1951) og *Gigi* (1958), Robert Wise og Jerome Robbins' Broadwayadaptation *West Side Story* (1961), den nu klassiske *My Fair Lady* (1964) og *The Sound of Music*, som i 1966 vandt foran melodramaet *Dr. Zhivago* ved et Oscarshow, der for første gang – og meget passende ift. de spektakulære kandidater – blev transmitteret i farver.

Denne fortælling om 1950'erne og 60'erne har dannet grobund for mangen en *symptomallæsning*, og 70'ernes nybrydende film (den såkaldte *New Hollywood*) er ofte blevet set som en reaktion imod fortidens storladne og bedagede udtryk (jf. bl.a. Bowser 2004). Historien om Oscarfilmen i 1950'erne og 60'erne kan dog ikke med rimelighed reduceres til episke film, spektakler og musikalsk eskapisme, og også i denne periode så man film af en mere kammerspilsagtig eller realistisk karakter. I 1961, hvor ABC overtog rettighederne til Oscartransmissionen, var det således det smalle, ironiske familiedrama *The Apartment* (1960), som tog hovedprisen – en film, der på mange måder kunne beskrives som en forløber for Sam Mendes' *American Beauty* (1999). Endnu mere bemærkelsesværdig var dog vinderen fra 1955-showet, *On the Waterfront*, en film, som gennem en hudløs præstation af Marlon Brando profilerede en dengang banebrydende realistisk spillestil – den såkaldte *method acting* (for mere herom, se Johannes Riis' kapitel i denne bog).

Brydningernes tid (1967-1981)

Historien om *On the Waterfront* er interessant i et kulturhistorisk lys, idet dens tematisering af en korrupt fagforening og en ung bokser (nødvendige) angiveri kunne ses som en naturlig afspejling af den historie, som filmens instruktør, Elia Kazan, selv havde været en del af. Under de såkaldte HUAC-høringer (nogle høringer, hvor amerikanske filmfolk skulle fremstilles for en komité og sværge, at de ikke var affilieret med kommunismen) valgte Elia Kazan og filmens manuskriptforfatter, Budd Schulberg, således at angive 11 af deres kolleger, hvilket muliggjorde Kazans deltagelse i Oscarkapløbet. *On the Waterfront* fik otte statuetter, men da Kazan i 1999 gik på scenen for at modtage sin "Lifetime Achievement Award", blev han mødt med negative tilråb fra kollegerne i The Kodak Theatre (Atkinson 2005: 40). Kazan og historien omkring *On the Waterfront* kunne i den forstand betegnes som reaktionære, al den stund filmens stil og ikke mindst dens naturalistiske skuespil kunne betegnes som moderne og progressiv.

Hvis 1950'erne og første halvdel af 60'erne i Oscarsammenhæng primært lod sig bemærke for stort anlagte spektakler – hvad altså kun var en del af historien om denne periode – så er slut-60'ernes og 70'ernes amerikanske film blevet kendt for nogle langt mere progressive, virkelighedsnære og samfundsrevsende tendenser. Den såkaldte New Hollywood-film, som ifølge Ronald Davis (1997: 99) lod sig kende for sin oprørstone, sin hang til stilistiske eksperimenter, de-tabuisering og misantropi, er ofte blevet set som en reaktion imod den fortællestil og storladenhed, som knytter sig til den klassiske Hollywoodfilm, og er ofte blevet beskrevet som en direkte konsekvens af studiesystemets krise efter Paramountdommen i 1948.²¹

Studierne var i krise, og influeret af europæiske nybølger og dokumentarbevægelser så man i 1960'erne og 70'erne en række nye instruktører og fortælle tendenser i amerikansk film, selv blandt Oscarvinderne. *In the Heat of the Night* (1967), som vandt hovedprisen i 1968, spillede således på en række af tidens verserende problemer (heriblandt borgerrettighedsproblematikken) og kunne gennem hovedskuespilleren Sidney Poitier eksplicitere disse tidstypiske tematikker. En anden film fra samme år, *Guess Who's Coming to Dinner* (1967), spillede på nogle lignende motiver, og disse films tematisering af borgerrettighedsspørgsmålet kunne med rette ses som tids-

svarende, idet Martin Luther King blev dræbt før afholdelsen af det 40. Oscarshow. I respekt for King og hans efterkommere blev Oscaruddelingen udsat i to dage, og *In the Heat of the Night* blev en symbolsk vinder, der samtidig skyggede for nogle mere banebrydende og stilskabende New Hollywood-film. Mike Nichols' *The Graduate* (1967, *Fagre voksne verden*), som blev kendt for sin hippe anvendelse af zooming og populærmusik og sin art film-lignende brug af lange indstillinger (med en ASL på hele 17.8 sekunder; jf. Whitehead 2011), blev således forbigået ved det førnævnte Oscarshow, og den måske mest stilskabende af tidens film, Arthur Penns nybølge-inspirerede *Bonnie and Clyde* (1967), led samme skæbne.²² *In the Heat of the Night* kunne i den forstand ses som et udtryk for en ny og mere alternativ Oscarfilm, men kunne også – og måske mere rimeligt – ses som en for sin tid relativt tilbageskuende og traditionel thriller samt *problemfilm*, som således naturligt kunne tiltale Oscarakademiet.

Valget af *Midnight Cowboy* (1969) ved Oscarshowet i 1970 var om muligt mere interessant, idet *Midnight Cowboy* ikke alene var en samfundskritisk *problemfilm* med fokus på armod og homoseksualitet, men også en eksperimenterende film, som gennem montageklipping, *jump cutting*, lange ekskurser og en ekspressiv blanding af sort-hvid og farve var en af de mest alternative i Oscarfilmens historie.²³

Fortællingen om slut-60'erne og 70'erne som en brudflade i Oscarfilmens historie kunne understøttes af film som *The French Connection* (1971), *The Godfather* (1972), *The Godfather Part II* (1974), *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) og *Annie Hall* (1977), som gennem forskellige stilmarkører og fortællegreb – et flaksende håndholdt kamera, et ekstensivt fokus på antihelte, et kammerspilslignende fokus på psykiatri og ensretning, direkte kamerahenvendelser og branchekritiske jokes – kunne stå som repræsentanter for et alternativt årti. Selv *Rocky* (1976), det dubiøse, men ikke uefne bokserportræt, som ved det 49. Oscarshow tog hovedprisen foran Scorseses *Taxi Driver*, kunne ses som et tidstypisk socialrealistisk drama med brug af *method acting*, *steadicam*-optagelser mv.

Mod denne fortælling om 1960'erne og 70'erne som et "alternativernes årti" i Oscarfilmens historie – en fortælling, der ofte understøttes med henvisning til instruktørerne bag flere af de førnævnte film (Coppola, Friedkin,

Allen og Forman) – bør man dog nævne de Oscarvindere fra tiden, som pegede i en ganske anden og mere traditionel retning. I 1969, umiddelbart efter studenteroprøret i Paris, hed Oscarvinderen således *Oliver!* (1968) – en helt igennem klassisk genrefilm (en musical), som med udgangspunkt i Charles Dickens virkede reaktionær og bedaget for sit samtidspublikum (dette kunne i al fald forklare den usædvanligt dårlige seertilslutning med en rating på blot 31,8 %).

Heller ikke i Oscarsammenhæng var 1960'erne og 70'erne altså en entydigt definerbar epoke, og bag tidens prominente vinderfilm gemmer sig nogle ofte oversete klassikere (fx *Easy Rider* [1969], *A Clockwork Orange* [1971], *The Last Picture Show* [1971], *A Woman Under the Influence* [1974] og *Taxi Driver* [1976]) og nogle vinderfilm, som pegede i en ganske anden retning. Fravalget af stilskabende film som netop *Taxi Driver* ses ofte som et udtryk for et konservativt akademi, og at Martin Scorsese eksempelvis vandt for *The Departed* (2006), kunne da betragtes som et klassisk kompensatorisk træk (hvad Levy kalder en "corrective mechanism"), hvorved akademiet søger at råde bod på deres tidligere "fejl".

Valget af de kammerspils-lignende familiedramaer og problemfilm *Kramer vs. Kramer* (fig. 5) og *Ordinary People* kunne i 1980 og 1981 ses som udtryk for en minimalistisk trend, men også et stykke tilbageskuende og traditionel Oscardramatik (mod andre nominerede film som *All That Jazz*, *Apocalypse Now*, *Raging Bull* og *The Elephant Man*). At denne periode dog stadig med rimelighed kunne betragtes som en brydningstid, lod sig spore i forbindelse med Oscaruddelingen i 1971, hvor skuespilleren George C. Scott, der spillede titelrollen i krigsbiografien *Patton*, nægtede at modtage prisen for bedste mandlige hovedrolle, idet han betragtede Oscarshowet som "offensive, barbarous, and innately corrupt" (Levy 1987: 241).²⁴

Et tilsvarende, men mere populært eksempel på en sådan politisk modvilje over for Oscarshowet oplevede man to år senere (i 1973), hvor en kvinde ved navn Sacheen Littlefeather (født Marie Louise Cruz) på vegne af Marlon Brando nægtede at modtage statuetten for bedste mandlige hovedrolle i *The Godfather* – dette med henvisning til film- og tv-industriens dårlige behandling af de indfødte amerikanere. Brandos happening er undertiden blevet opfattet som et kuriøst, småparodisk indslag, men kunne også op-



Fig. 5: Det nu klassiske skilsmisse- og retssalsdrama *Kramer vs. Kramer* kunne i 1980 opfattes som en minimalistisk og politisk progressiv sag – i tråd med New Hollywoodfilmen – men kunne også i sin traditionelle dramaturgi og lykkelige/opbyggelige slutning siges at repræsentere en tilbagevenden til den mere *traditionelle* Oscarfilm. © Columbia TriStar Home Entertainment.

fattes som et reelt politisk opråb i tråd med Brandos involvering i borgerrettighedsbevægelsen AIM (American Indian Movement) (se Gilio-Whitaker 2013).

Nyklassicisme (1982-1998)

Den måske mest alternative og overraskende film, der i 1970'erne blev nomineret til hovedprisen, var Ingmar Bergmans svenske *Viskningar och rop* (1972) – en film, som med sit langmodige og misantropiske udtryk og sine voldsomme scener (tænk blot på scenen, hvor den frigide Karin fører et glasskår op i skeden for derved at undgå fuldbyrdet samleje med sin mand, Fredrik) ikke just ligner en mainstreamproduktion.

De mere gængse valg af *Kramer vs. Kramer* og *Ordinary People*, Robert Redfords instruktørdebut, kunne dog i starten af 1980'erne siges at pege frem – eller måske tilbage – mod en mere traditionel og klassisk Oscarstil.

Langt de fleste af 1980'ernes og 90'ernes Oscarvindere kunne således, om med en grov forenkling, siges at passe i en af følgende kategorier: problemfilmen, krigsfilm, den biografiske film og melodramaet. Med andre ord: den "klassiske" Oscarfilm.

Den britiske *biopic* *Chariots of Fire* (1981), omhandlende olympiske løbere, religion og antisemitisme, vandt således i 1982 foran populære action-eventyr og franchises som *Raiders of the Lost Ark* – dette ved et Oscarshow, hvor standupkomikeren Johnny Carson for fjerde gang i træk var itrådt værtsrollen. Andre *biopics* i 1980'erne og 90'erne talte store klassikere som *Gandhi* (1982), *Amadeus* (1984), *Out of Africa* (1985, *Mit Afrika*), *The Last Emperor* (1987), *Schindler's List* (1993) og *Braveheart* (1995).

Flere af disse var, som *Chariots of Fire*, en blanding af biografifilm og problemfilm og kunne låne prestige fra det litterære forlæg, den historiske autenticitet og de centrale humanistiske spørgsmål (eksempelvis antisemitisme og jødeforfølgelse som i *Schindler's List* og førnævnte *Chariots of Fire*).

To af tidens mest signifikante film var dog begge fra 1990'erne og kunne betegnes som nogle relativt traditionelle (episke) melodramaer, helt i stil med *Gone With the Wind*. Disse film, *The English Patient* (1996) og *Titanic* (1997), var centrale af vidt forskellige årsager og pegede, til trods for deres genre-mæssige ligheder, på to forskellige tendenser i tiden. Den først-nævnte, en filmatisering af Michael Ondaatjes roman af samme titel, blev hovedprisvinderen i 1997 ved et af tidens mindst succesrige Oscarshows (med en rating på blot 25,83 %). At filmen var produceret af Miramax blev omvendt set som begyndelsen på noget nyt, nemlig de små og mere uafhængige selskabers indtog i og gradvise sammensmeltning med de store Hollywoodstudier. Af de nominerede til hovedprisen ved det 69. Oscarshow, *The English Patient*, *Fargo*, *Secrets & Lies*, *Shine* og *Jerry Maguire*, blev kun den sidstnævnte regnet som en egentlig studieproduktion (Weinraub 1997: D3). Minghellas film, som blev produceret for 27 mio. dollars, var næppe en egentlig low-budget-film, men stod dog i skærende kontrast til *Titanic*, som i 1997 blev produceret for hele 200 mio. dollars, og som med et *box office* på mere end to mia. dollars markerede en slags tilbagevenden til 1950'ernes begivenhedsorienterede spektakler. De pauvre seertal i 1997 blev i 1998 erstattet af en rating på 35,32 % (i alt 57,25 mio. amerikanske seere), og *Titanic* kunne i alt væsentligt ses som en klassisk Hollywood-film og en oplagt Oscarvinder, produceret af store studier som Paramount og 20th Century Fox for et massivt budget og sat i en dramatisk kulisse med historisk vingesus, en *double plotline* (hhv. forliset og kærlighedsdramaet) og to kommende Hollywoodstjerner: Kate Winslet og Leonardo DiCaprio.

En snigende segment- og seertalskrise havde luret i begyndelsen af 1990'erne, men var for en stund glemt i skyggerne fra DiCaprio, som med bredt udstrakte arme i en storslået halvtotal erklærede sig "king of the world" i en af filmens nu udødelige scener. Samme sentens blev hovmodigt gentaget af instruktøren James Cameron, da han og *Titanic* modtog hele 11

priser – en tangering af storfilmen *Ben-Hur* fra 1959 (Weinraub 1998: E1).

Krise og fornyelse (1999-2013)

Med en dalende seertilslutning har Oscarshowet været i problemer (med enkelte positive udsving) siden begyndelsen af 1990'erne, og i det nye årtusind har tilslutningen nærmet sig det kritiske (med ratings som 20,58 % i 2003, 22,91 % i 2006 og 18,66 % i 2008).

Oscarshowet har som mediebegivenhed ikke ændret sig mærkbart i de seneste 15 år, skønt man undertiden har forsøgt sig med mere hippe og alternative værter (fx Ellen DeGeneres, Chris Rock, Jon Stewart og Seth MacFarlane).

Med henvisning til Oscarshowet og Oscarfilmene har man således typisk oplevet to diskurser vedrørende Oscar: 1) at Oscarvinderen er en relativt statisk og uforanderlig, skabelonagtig størrelse, og 2) at Oscarvinderne har udviklet sig over tid, frem mod en mere uafhængig, kvalitetsorienteret og samfundsrelevant stil. Begge af disse diskurser synes ved et nærmere blik at være reduktive forestillinger, og begge kan modvises eller nuanceres med henvisning til Oscarfilmens historie.

Forfaldstesen, at Oscarfilmen er blevet eller altid har været en skabelonagtig og kunstnerisk uinteressant størrelse med hang til det opulente og patetiske, synes belejligt at "glemme" film som *Midnight Cowboy* (1969), *Annie Hall* (1977), *American Beauty* (1999) og *No Country for Old Men* (2007) – film, som på forskellig vis har udfordret amerikansk tankegods og mainstreamfilmens fortælleform. De direkte tilskuerhenvendelser i *Annie Hall*, de skæve digressioner og den tunge samfundskritik i *Midnight Cowboy*, den døde fortæller og samfundssatiren i *American Beauty* og den skæve og krævende fortælleform i *No Country for Old Men* forlener måske ikke de ovennævnte film med *artfilm*-traditionen, men markerer dog en mere differentieret tilgang til stil, genrer og fortælleformer end det, vi traditionelt forbinder med Oscarfilmen. Siden *American Beauty*, som vandt ved Oscarshowet i 2000, har man desuden set et morads af forskellige genrer, der peger i vidt forskellige retninger og forlener sig med ganske forskellige traditioner: fra historiske actionfilm som *Gladiator* (2000) og populære musicals som *Chicago* (2002) til episke fantasyfilm som *The Return of the King*

(2003), socialt indignerede *multiprotagonistfilm* som *Crash* (2004), håndholdte antikrigsfilm som *The Hurt Locker* (2008) og moderne stumfilm som *The Artist* (2011).

De ovenstående linjer kunne let lede læseren i retning af en anden potentiel fejlslutning, den såkaldte *evolutionstese*, som gennem henvisning til flere af de ovenstående film peger på et generelt kvalitetsløft i Oscarhistorien, hvor man antageligt har bevæget sig fra relativt overfladiske og skabelonagtige film til mere realistiske, *indie*-agtige og prægnante produktioner, som på forskellig vis omhandler aktuelle problemer og samfundsforhold. At produktionsforholdene har forandret sig, og at flere moderne Oscarvindere er produceret for mindre budgetter end traditionelle Oscarfilm, er et indiskutabelt faktum (*The Hurt Locker* er eksempelvis produceret for blot 15 mio. dollars, og *Beasts of the Southern Wild* [2012] for sølle 1,8 mio. dollars). At dette samtidig indebærer et generelt kvalitetsløft i Oscarfilmen er derimod tvivlsomt, og man kunne omvendt – med rimelighed – henvise til *den sociale problemfilm* som en efterhånden klassisk Oscargenre. Af tidens såkaldte kvalitetsdramaer, fx *American Beauty*, *Million Dollar Baby* (2004), *Crash* og *Slumdog Millionaire* (2008), er ingen eksempelvis mere samfundsrevsende og fortælleteknisk udfordrende end *Midnight Cowboy*. Nej, listen af lavmælte, kammerspilsagtige problemfilm er i Oscarhistorien potentielt uendelig, og det er svært at påpege et reelt kvalitetsløft fra film som *Gentleman's Agreement*, *The Best Years of Our Lives*, *On the Waterfront*, *Midnight Cowboy*, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* og *The Deer Hunter* (1978) til Oscarvindere fra det nye årtusind.

Kategori	Vinder
Film, der har vundet flest priser	<i>Ben-Hur</i> (1959), <i>Titanic</i> (1997), <i>The Lord of the Rings: The Return of the King</i> (2003) – alle med 11 priser.
Film, der har fået flest nomineringer	<i>All About Eve</i> (1950), <i>Titanic</i> (1997) – begge med 14 nomineringer.
Film med flest nomineringer uden at få en eneste pris	<i>The Turning Point</i> (1977), <i>The Color Purple</i> (1985) – begge med 11 nomineringer.
Film med flest Oscars uden at vinde hovedprisen	<i>Cabaret</i> (1972) – 8 priser.

Film med største "sweep" (altså som har vundet i alle kategorier, hvor de var nomineret)	<i>The Lord of the Rings: Return of the King</i> (2003) – med 11 priser.
"Big Five"-vindere (altså film, der har vundet i alle fem hovedkategorier, dvs. bedste film, instruktion, manuskript/screenplay, mandelig hovedrolle, kvindelig hovedrolle)	<i>It Happened One Night</i> (1934), <i>One Flew Over the Cuckoo's Nest</i> (1975), <i>Silence of the Lambs</i> (1991).
Hovedprisvindende film med færrest nomineringer	<i>Grand Hotel</i> (1932) – vandt for bedste film, men var ikke nomineret til nogen anden pris.
Instruktør med flest priser for bedste udenlandske film (skønt disse officielt tildeles producenterne)	Federico Fellini – 4 priser for hhv. <i>La Strada</i> (1954), <i>Le notti di Cabiria</i> (1957), <i>8½</i> (1963), <i>Amarcord</i> (1974).
Flest priser til en mand	Walt Disney – 22 Oscars samt 4 ærespriser.
Flest priser til en kvinde	Edith Head – 8 Oscars, alle for kostumedesign.
Flest nomineringer/priser til en og samme person på ét år	Walt Disney – vandt 4 priser ud af 6 nomineringer ved showet i 1954 for bedste dokumentar i spillefilmslængde (<i>Living Desert</i> , 1953), bedste korte dokumentar (<i>The Alaskan Eskimo</i> , 1953), bedste korte tegnefilm (<i>Toot Whistle Plunk and Boom</i>) og bedste korte two-reel (<i>Beart Country</i> , 1953).
Flest priser for bedste instruktion	John Ford – 4 priser (ud af 5 nomineringer) for hhv. <i>The Informer</i> (1935), <i>The Grapes of Wrath</i> (1940), <i>How Green Was My Valley</i> (1941) og <i>The Quiet Man</i> (1952). William Wyler har været nomineret 12 gange, men har blot vundet 3 statuetter.
Flest priser for bedste mandlige hovedrolle	Daniel Day-Lewis – 3 priser for hhv. <i>My Left Foot</i> (1989), <i>There Will Be Blood</i> (2007), <i>Lincoln</i> (2012).
Flest priser for bedste kvindelige hovedrolle	Katherine Hepburn – 4 priser for hhv. <i>Morning Glory</i> (1933), <i>Guess Who's Coming to Dinner</i> (1967), <i>The Lion in Winter</i> (1968), <i>On Golden Pond</i> (1981).
Nation med flest nomineringer og priser for bedste udenlandske film	Frankrig har fået flest nomineringer med 36 (12 priser), men Italien har vundet flere priser (13 priser ud af 27 nomineringer). Danmark ligger på 6. pladsen med 3 priser ud af 9 nomineringer. Storbritannien har fået 10 priser (ud af 46 nomineringer, inkl. samproduktioner og film, der er britisk finansieret) for bedste film (da disse er engelsksprogede, kan de ikke indgå i kategorien for "Best Foreign Language Film").

Fig. 6: Bemærkelsesværdige Oscarrekorder. Kilder: Thomson-Smith 2011, Rogers & Sedghi 2011.

Det er således svært at give en klar diagnose af Oscarfilmen, og man kan historisk konstatere, at forskelligheden imellem de enkelte vindere forekommer lige så slående som de fællestræk, man kan spore. Som filmforsker Gillian Roberts således udtrykker det: "the Academy's tendencies are dynamic rather than static and monolithic" (Roberts 2003: 57).

Overordnet set kan man dog tale om en profilering i Oscarhistorien af *sociale problemfilm*, som ofte i en lavmælt, realistisk tone forsøger at tilføre sig et anstrøg af kunst og prestige gennem henvisning til virkelige personer og begivenheder, samfundsrelevante problemer og litterære forlæg. Det er således næppe nogen overraskelse, at den danske repræsentant ved Oscaruddelingen i 2013 hed *En kongelig affære* (2011) – et historisk periodedrama og en lettere feministisk *biopic* om Christian VII, Caroline Mathilde og Struensee, skudt i en flot, men ikke manieret eller effektjagende stil.²⁵ At to af forhåndsfavoritterne til hovedprisen hed *Lincoln* (2012) og *Argo* (2012), var ej heller overraskende, og at *box office*-hittet *Skyfall* (2012) ikke var spået de store chancer, peger således næppe på en tidstypisk tendens mod det kvalitetsbevidste, men på et efterhånden grundlæggende credo (som de færreste dog forbinder med Oscarshowet): *The Importance of Being Earnest*.²⁶



Fig. 7. At biografifilmen *Lincoln* (2012) var blandt forhåndsfavoritterne ved den 85. Oscaruddeling var næppe en overraskelse. Spielbergs film, som var nomineret til hele 12 priser, vandt dog ikke mange statuetter, og den eneste af de store priser, som gik til *Lincoln*, blev tildelt hovedskuespilleren Daniel Day-Lewis. © 20th Century Fox Home Entertainment

Det storslåede og episke forbindes ofte med Oscarshowet, men vigtigere synes det altså at være for Oscarakademiet, at der er tale om "seriøse" film, som med alvor og kunstnerisk anstrøg tager livtag med tilværelsens store spørgsmål.²⁷ Blandt de nominerede til Oscaren for bedste film i 2013 havde vi således Behn Zeitlins low-budget-debutfilm *Beasts of the Southern Wild* (2012, *Hushpuppy*), som er løst baseret på Hurricane Katrina, Kathryn Bi-

gelows film om jagten efter Osama Bin Laden (*Zero Dark Thirty*, 2012) og Michael Hanekes rolige kammerspil *Amour* (2012), der sammen med *Viskningar och rop* må betragtes som en af de mest kunstneriske og alternative nomineringer i Oscarfilmens historie.²⁸

På sporet af Oscar: forskellige forståelsesperspektiver

Oscarfilmens historie er, som set ovenfor, mere kompleks og sammensat, end man måske skulle tro, og selvom der findes nogle klare spor igennem Oscarhistorien, er diversiteten relativt stor imellem de forskellige vindere. Alene det at forstå Oscarceremonien er faktisk ikke uproblematisk, og show-et kan ses ud fra ganske forskellige optikker.

Den måske mest oplagte måde at anskue The Oscars på er som en form for kanon. Ordet "kanon", som kommer af græsk, betyder oprindelig "rettesnor" eller "doktrin", og enhver kulturkanon er da at forstå som en rettesnor til folket om, hvilke personer, værker og kulturprodukter der må opfattes som værdifulde og væsentlige. I sportens verden er konkurrencer et naturligt element, og vurderingen af to sprinteres relative kvalitet kan let afgøres ved et indbyrdes løb. Anderledes forholder det sig i sagens natur, når det kommer til kulturobjekter som film eller litteratur. Hvordan vurderer man eksempelvis, hvilke forfattere der er de bedste i verden? Hvis litterære værker skulle vurderes på deres sproglige finurligheder og *schwung*, ville Karl Ove Knausgård, Helle Helle og Ernest Hemingway eksempelvis næppe være at betragte som "gode" forfattere. Skulle et litterært værk omvendt måles på dets evne til knapt at beskrive og antyde nogle almenmenneskelige forhold, ville Hemingway med sin *isbjergteknik* stå som en central forfatter, mens James Joyce og Thomas Pynchon næppe ville komme i betragtning.

Enhver prisuddeling, der hævder at basere sig på kvalitet og meritter, må nødvendigvis fungere som en form for kanon, og Oscaruddelingen kan i den forstand, ligesom den hæderkronede Sight and Sound-liste, betragtes som en rettesnor til folket om, hvilke film der bør regnes som centrale historiske pejlemærker. Film som *Wings*, *The Broadway Melody* og *The Life of Emile Zola* ville eksempelvis næppe have karakter af centrale filmhistoriske værker inden for hhv. krigsfilm, musicalen og *biopicaen*, hvis ikke de alle havde vundet en Oscar for bedste film.

Forskellen imellem Sight and Sounds liste og Oscarhistoriens vinderfilm er dog slående (jf. fig. 9) og antyder, at de som kanoner lægger vægt på forskellige kvaliteter. Ifølge filmkritiker og instruktør Paul Schrader (2006: 44-46) kan man i kanoniseringen af film lægge vægt på forskellige forhold, fx *beauty* (at filmen præges af en audiovisuel skønhed gennem sirligt komponerede *shots* mv.), *strangeness* (at filmen ikke følger fastlagte skabeloner, men bryder med traditionerne og tilskuerens vanesansning), *unity of form and subject matter* (at der er en sammenhæng eller synergi imellem stil, form og indhold), *repeatability* (at filmen vinder og ikke taber ved gensyn), *viewer engagement* (at filmen engagerer os følelsesmæssigt) og *morality* (at filmen rummer en dybde og et indhold, der har et opbyggeligt potentiale).²⁹ Af disse lader Oscarakademiet til primært at vægte principperne om *viewer engagement* og *morality*, mens andre mere højkulturelle filmpriser (fx Cannes' Gyldne Palme eller førnævnte Sight and Sound-liste) lægger større vægt på *repeatability*, *strangeness* og *beauty*. Oscaruddelingen er rigtignok en kanon, men som kanon adskiller den sig fra de typiske, mere højkulturelle ditto. Oscarshowet er ikke "high-", men "middle-brow", som Gillian Roberts konkluderer; Oscarfilmene har, som også hensigtserklæringen udtrykker det, til formål at understrege filmindustriens "respektable" image, men er fortsat produkter af et kommercielt system, som appellerer til de brede masser (Roberts 2003: 156-164). Oscarfilmene er således følelsesmæssigt engagerende og *fortællende* film, men de søger samtidig – som set ovenfor – at adskille sig fra det kulørte og "lavkulturelle" bl.a. ved at henvise til prestigøse litterære forlæg, historiske rammer, virkelige personer eller aktuelle sociale problemer (jf. Bordwell 2006: 10). Som filmblogger Willie Osterweil således nådesløst udtrykker det:

For decades now, the Oscars have predominantly celebrated middle-brow films that embrace shallow evocations of gravitas over anything approaching creativity [...], confusing seriousness with artistry, the emotive with the emotional, realism with profundity. (Osterweil 2013).

Sight and Sound	Oscarshowet	Cannesfestivalen
<i>Vertigo</i> (1958)	<i>Gigi</i> (1958, uddelt i 1959) – hverken <i>Vertigo</i> eller <i>Letyat zhuravli</i> var blandt de nominerede.	<i>Letyat zhuravli</i> (1957, <i>Tranerne flyver forbi</i>)

Citizen Kane (1941)	How Green Was My Valley (1941, uddelt i 1942) – <i>Citizen Kane</i> var blandt de nominerede.	Ingen festival
Tokyo monogatari (1953, <i>Tokyo Story</i>)	From Here to Eternity (1953, uddelt i 1954) – hverken <i>Tokyo Story</i> eller <i>Jigokumon</i> var blandt de nominerede.	Jigokumon (1953, <i>Gate of Hell</i>)
La Règle du jeu (1939, <i>Spilleets regler</i>)	Gone With the Wind (1939, uddelt i 1940) – <i>La Règle du jeu</i> var ikke blandt de nominerede.	Union Pacific (1939) – denne film blev retrospektivt tildelt Den Gyldne Palme i 2002 (i 1939 havde man endnu ingen Cannesfestival).
Sunrise (1927)	Wings (1927, uddelt i 1929) – <i>Sunrise</i> (1927) fik en kunstnerisk pris.	Ingen festival
2001: A Space Odyssey (1968)	Oliver! (1968, uddelt i 1969) – hverken <i>2001</i> eller <i>If...</i> var blandt de nominerede.	If... (1968)
The Searchers (1956)	Around the World in 80 Days (1956, uddelt i 1957) – <i>The Searchers</i> var ikke blandt de nominerede, men det var til gengæld <i>Friendly Persuasion</i> .	Friendly Persuasion (1956)
Chelovek s kinoapparatom (1929, <i>Manden med kameraet</i>)	The Broadway Melody (1929, uddelt i 1930) – <i>Chelovek s kinoapparatom</i> var ikke blandt de nominerede (uddelingen i 1930 dækkede produktioner fra 1928/29).	Ingen festival
La Passion de Jeanne d'Arc (1928, <i>Jeanne d'Arcs lidelse og død</i>)	The Broadway Melody (1929, uddelt i 1930) – <i>La Passion de Jeanne d'Arc</i> var ikke blandt de nominerede (uddelingen i 1930 dækkede produktioner fra 1928/29).	Ingen festival
8½ (1963)	Tom Jones (1963, uddelt i 1964) – <i>8½</i> vandt for "Best Foreign Language Film" og var også nomineret i instruktørkategorien og for bedste originale manuskript. <i>Il Gattopardo</i> var ikke blandt de nominerede.	Il Gattopardo (1963, <i>Leoparden</i>)

Fig. 9: Modellen sidestiller Sight and Sounds top-10 over verdens bedste film med de produktioner, som har vundet ved hhv. Cannesfestivalen og Oscarshowet i de tilsvarende år. Herved illustreres det, hvordan forskellige prisuddelinger værdisætter forskellige parametre og således kanoniserer forskellige værker. Det skal i denne sammenhæng noteres, at Cannes' Gyldne Palme ikke per definition går til den bedste film i hele verden, men til den bedste film blandt en relativt lille gruppe af produktioner, som er udtaget til festivalens hovedkonkurrence.

I forlængelse af dette kan Oscarshowet, undertiden kaldt "Hollywood's holiest night", også naturligt ses som et led i Hollywoodindustriens systematiske produktion og salg af film (Levy 2003: 17). Store selskaber som MGM, Paramount, Universal, United Artists, Warner Bros., Columbia og Fox (i sine forskellige inkarnationer) tegner sig således for 63 af i alt 85 hoved-

prisvindere – hvoraf nogle er *joint ventures* – og Oscarshowet profilerer naturligt Hollywoods velkendte genre- og stjernesystem (via den røde løber og diverse skuespilpriser).³⁰

The Oscars er dog andet og mere end et film- og prisuddelingsshow, og alene det, at vi kalder det et "show", peger i retning af en anden, mere begivenheds- eller netværksorienteret forståelse af ceremonien. Det paratekstuelle show på den røde løber, hvor forskellige kendisser viser deres mode- rigtige gevandter til en evigt begejstret vært, har ofte vist sig mere populær end selve prisuddelingen (jf. Cosgrave 2007: vii), og modeskaberen Elie Saab blev først et "household name", da Halle Berry bar hans kjole i 2002 (Thomson-Smith 2011: 1).

The Oscars kan rigtignok forstås som et kommercielt *spectacle*, men ceremonien (tænk på ordet "ceremoni") kan også i sin faste form betragtes som et *sekulært ritual*, som for det amerikanske publikum indrammer tv-sæsonen og giver et fast holdepunkt i en tid, hvor sådanne holdepunkter betragtes som en regulær mangelvare (Levy 1987: 334). Tre faste forankringspunkter i amerikansk tv og kultur, Super Bowl Sunday, Oscar- og Emmyuddelingen, vises i hhv. januar, februar-marts og september og indrammer således det amerikanske kalenderår og sikrer en tilbagevendende, ceremoniel oplevelse. Oscarshowet er således ét blandt flere pejlepunkter i amerikanernes televisuelle kalenderår, men Oscaruddelingen har også sin egen "kalender". Den såkaldte "Awards Season", hvor kritikere, bloggere og eksperter begynder at spå om *næste* års vindere, starter i en vis forstand allerede efter afslutningen af *årets* Oscaruddeling. Men en films chancer for at vinde menes også at knytte sig til dens premieredato (hvor man ofte regner efterårspremiererne som de største *contenders*).³¹ Andre store filmpriser i sommer- og efterårsmånederne – Cannesfestivalen i maj, Torontofestivalen i september, fagsammenslutningerne (Directors Guild, Producers Guild, Screen Actors Guild) og Golden Globes i januar – regnes da for gode indikatorer mhp. at forudane, hvilke film og filmfolk der løber med de forskellige Oscarstatuetter i februar-marts måned (Langelund 2011: 67).

Sluttelig kan Oscarshowet også beskrives og forstås som en tvetydig eller diffus transmitter af amerikanske kulturværdier, et show, der gennem sine vinderfilm og sit udtalte fokus på individualisme og performance angiveligt

spejler grundlæggende amerikansk tankegods.

Disse forståelsesrammer behandles i bogens første hoveddel, inden vi i del 2 kigger nærmere på forskellige af Oscarhistoriens hovedprisvindere, alle placeret i et samtidsperspektiv. Denne, bogens anden del, beskæftiger sig i en mere næranalytisk form med film fra samtlige af Oscarhistoriens forskellige årtier og behandler både de store og små brag. Såvel *Ben-Hur* og *Titanic* som *Midnight Cowboy* og *The Hurt Locker*.

I bogens tredje og sidste del ser vi på den danske Oscarhistorie, en dansk Oscarhistorie, som siden nomineringen af *Qivitoq* (1958), *Paw* (1960) og *Harry og Kammertjeneren* (1961) er blevet stadig mere righoldig. Også i Danmark har Oscarshowet dog svært ved at tiltrække sig en bred seerskare, hvorfor udsendelsen har været henlagt til den lidet besøgte TV 2 Film.³²

Efter 10 år på nichekanaler kom Oscar i 2013 dog tilbage på landsdækkende dansk tv, hvor han blev vist på TV 2's hovedkanal (med værterne Mikkel Kryger og Katrine Hertz Mortensen), og dette kunne indikere en fornyet publikumsmæssig interesse.³³

“The Oscar race is often equal parts popularity contest, hype, sentiment, professional critique, idealism and malarkey,” siger filmkritiker Michael Wilmington (1996: 16). Men uanset, hvordan vi måtte forstå ham – og uagtet hvilken status eller popularitet han aktuelt nyder – så er han fortsat et blik værd. Ja, han er muligvis i krise, men Oscar er stadig en central institution i den amerikanske kultur og filmindustri, og han trænger fortsat til en seriøs, dybtgående behandling.

The Oscars - regler og praksis

Regler for prisuddeling:

Oscarstatuetter (“Academy Awards of Merit”) gives årligt for at hylde bemærkelsesværdige bedrifter inden for biograffilm i spillefilmsformat og for at hylde andre bedrifter, som nævnes i reglerne og godkendes af “Board of Governors”.

Priser uddeles ved en årligt tilbagevendende Oscarceremoni.

Oscarstatuetter gives (pr. 2013) for store bedrifter inden for disse områder:

- **Skuespil:** Mandlig hovedrolle (Actor in a Leading Role), kvindelig hovedrolle (Actress in a Leading Role), mandlig birolle (Actor in a Supporting Role), kvindelig birolle (Actress in a

Supporting Role)

- **Animationsfilm i spillefilmslængde** (Best Animated Feature Film of the Year)*
- **Art direction** (Achievement in Art Direction)
- **Kinematografi/filmfotografi** (Achievement in Cinematography)
- **Kostumedesign** (Achievement in Costume Design)
- **Instruktion** (Achievement in Directing)
- **Dokumentarisme:** Bedste dokumentar i spillefilmslængde (Best Documentary Feature), bedste dokumentar i kort format (Best Documentary Short Subject)
- **Redigering** (Achievement in Editing)
- **Udenlandsk, ikke-engelsksproget film** (Best Foreign Language Film of the Year)
- **Makeup** (Achievement in Makeup)
- **Musik:** Originalt partitur (Best Original Score), original sang (Best Original Song)*, original musical (Best Original Musical)*
- **Bedste film** (Best Motion Picture of the Year)
- **Kortfilm:** Animeret kortfilm (Best Animated Short Film), ikke-animeret kortfilm (Best Live Action Short Film)
- **Lydredigering** (Achievement in Sound Editing)
- **Lydmixing** (Achievement in Sound Mixing)
- **Visuelle effekter** (Achievement in Visual Effects)
- **Manuskript:** adaption (Best Adapted Screenplay), originalt manuskript (Best Original Screenplay)

* Gives ikke nødvendigvis hvert år.

Følgende priser gives af Board of Governors, når der ifølge dem findes en værdig modtager:

- **Irving G. Thalberg Memorial Award** (gives til en producer, som har vist et konsekvent højt niveau i sit arbejde med film)
- **Jean Hersholt Humanitarian Award** (gives til en person fra industrien, som med en humanitær indsats bidrager til at bringe filmindustrien i et godt lys)
- **The Honorary Award** (gives som udmærkelse for et ekstraordinært, livslangt bidrag til filmindustrien i form af flotte bedrifter eller stor tjeneste i akademiet)

Følgende priser gives, når nogen ifølge Board of Governors fortjener at modtage dem:

- **Special Achievement Award**
- **Scientific and Technical Award**
- **Gordon E. Sawyer Award**
- **John A. Bonner Medal of Commendation**
- **Award of Commendation**

Regler og tidsplan for nominering:

For at kunne nomineres til en Oscar skal en film

1. være vist i biografen inden for det foregående kalenderår, startende den 1. januar og sluttende midnat den 31. december, i Los Angeles County (undtagelsen hertil er ikke-engelsksprogede film, som godt må være ældre)
2. være i spillefilmslængde, defineret som min. 40 minutters spilletid, og den skal være i 35 mm eller 70 mm og enten 24 eller 48 frames i sekundet (produktioner i kortfilmskategorien behøver dog ikke have en spilletid af 40 minutter)

For at få en film nomineret skal en af filmens producere udfylde og sende en officiel Screen Credits-blanket, som indeholder alle nødvendige produktionskrediteringer. Denne blanket udfyldes og sendes inden deadline.

Sidst i december sendes stemmesedler og en såkaldt "Reminder List of Eligible Releases" (hvori alle gyldige kandidater er anført) til ca. 6.000 medlemmer (pr. 2013 foregår afstemningen online).

Ved de fleste kategorier kan alle afdelinger af medlemmerne stemme, men kun instruktører stemmer om prisen for bedste instruktion, kun skuespillere stemmer om skuespilpriser og så fremdeles.

For enkelte særkategorier (fx dokumentarkategorierne og kategorierne for ikke-engelsksprogede film og animationsfilm i spillefilmslængde) vælges vinderne af en særlig komité af medlemmer på tværs af de forskellige grene.

Alle medlemmer kan stemme om film i hovedkategorien ("Best Motion Picture"). Antallet af nominerede til denne pris ændrer sig fra år til år.

Fremmedsprogede film skal forsynes med engelske undertekster, og hvert land kan kun vælge én kandidat pr. år til kategorien for "Best Foreign Language Film".

Showet afholdes pr. tradition én gang årligt, oftest i slutningen af februar.

Kilde: *Oscars* 2012.

Litteratur

Abrams, Brett L. (2008): *Hollywood Bohemians: Transgressive Sexuality and the Selling of the Movie Land Dream*. Jefferson, North Carolina: McFarlane & Co.

Associated Press (1983): *Oscar: A Pictorial History of the Academy Awards*. New York: McGraw-Hill.

Atkinson, John (2005): *The Oscars: A Completely and Utterly Unauthorised Guide*. Vermont: Pocket Essentials.

Bentien, Daniel (2013): "Kontroversiel Oscar-vært giver flere seere", *kino.dk*, 27. februar 2013. www.kino.dk/nyheder/2013/02/kontroversiel-oscar-vaert-giver-flere-seere

Bordwell, David (2006): *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Los Angeles, Californien: University of California Press.

Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, red. Randal Johnson. Cambridge: Polity.

Child, Ben (2013): "Academy Awards Rebranded as Simply 'the Oscars'", *The Guardian*, 20. februar 2013. www.guardian.co.uk/film/2013/feb/20/oscars-rebrand-from-academy-awards

Cieply, Michael & Brooks Barnes (2013): "Academy Award Show Raises Ratings and Hackles", *The New York Times*, 25 februar 2013. www.nytimes.com/2013/02/26/movies/awardsseason/higher-ratings-and-controversy-for-seth-macfarlane-at-oscars.html?pagewanted=all&_r=0

Clark, Neil (2009): "Oscar is 80", 2. februar 2009. neilclark66.blogspot.dk/2009/02/oscar-is-80.html

Cosgrave, Bronwyn (2007): *Made for Each Other: Fashion and the Academy Awards*. London: Bloomsbury.

- Dodds, J.C. & M.B. Holbrook (1988): "What's an Oscar Worth? An Empirical Estimation of the Effects of Nominations and Awards on Movie Distribution and Revenues", i B.A. Austin (red.): *Current Research in Film: Audiences, Economics and the Law*, 4. Norwood, N.J.: Ablex Publishing.
- Donahue, S.M. (1987): *American Film Distribution: The Changing Marketplace*. Ann Arbor, M.I.: Umi Research Press.
- Ebert, Roger (2012): "Ebert's Top Movies of 2012", *Roger Ebert's Journal*, 27. december 2012. blogs.suntimes.com/ebert/2012/12/eberts_top_movies_of_2012.html#more
- Epstein, Edward Jay (2011): *The Hollywood Economist - The Hidden Financial Reality Behind the Movies*. New York: Melville House Publishing.
- Frøkjær, Cecilie (2013): "Interview med Peter Aalbæk Jensen", i *Go'aften Danmark*, TV 2, 10. januar 2013.
- Gilio-Whitaker, Dina (2013): "Brando, Littlefeather and the Academy Awards", *Native American History*. nativeamericanhistory.about.com/od/controversies/a/Brando-Littlefeather-And-The-Academy-Awards.htm
- Gorman, Lyn & David McLean (2003): *Media and Society in the Twentieth Century: A Historical Introduction*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Grodal, Torben Kragh (2000): "Art Film, the Transient Body, and the Permanent Soul", *Aura*, 4:3: 33-53.
- Grodal, Torben Kragh (2007): "Smagen af Oscar", *Ekko*, februar 2007. www.ekkofilm.dk/artikler/smagen-af-oscar
- Guardian* (2012): "The Oscars: how they have changed since 1929", *The Guardian*, 13. februar 2012. www.guardian.co.uk/film/2012/feb/23/oscars-changed-since-1929
- Gunning, Tom (1995): "Attraktionsfilmen - den tidlige film, dens tilskuer og avantgarden", i Ole Steen Nilsson og Johannes Riis (red.): *Tryllelygten*, 2:2, Odense: 47-56.
- Halskov, Andreas (2008): "You ain't heard nothin' yet!", *16:9*, nr. 28, september 2008. www.16-9.dk/2008-09/index.htm
- Halskov, Andreas (2013): "An Affair to Remember – Oscar og den biografiske film", *16:9*, nr. 49, februar 2013. www.16-9.dk/2013-02/side04_feature1.htm
- Holden, Anthony (1993): *Behind the Oscar: The Secret History of the Academy Awards*. New York: Plume.
- James, Meg (2011): "ABC sells out advertisements for Oscar telecast at near-record prices", *Los Angeles Times*, 10. februar 2011. latimesblogs.latimes.com/entertainmentnews-buzz/2011/02/abc-sells-out-advertisements-for-oscar-telecast-at-near-record-prices.html
- Jensen, Karsten (2013): "Seerrekord til Oscar-uddelingen", *tvnyt.com*, 27. februar 2013. www.tvnyt.com/artikel/default.asp?id=21476
- Jørgensen, Sune (2012): "Danskere må se Oscar-uddelingen på tysk," *tvtid*, 27. januar 2012. tvtid-dyn.tv2.dk/nytomtv/article.php?id=47760321.html
- Kilday, Gregg (2012): "Why 'Skyfall' Has the Best Chance to Break the Bond Oscar Curse", *The Hollywood Reporter*, 20. november 2012. www.hollywoodreporter.com/race/james-bond-daniel-craig-skyfall-392163
- Knegt, Peter (2012): "2013 Oscar Predictions: Best Picture", *Indiewire*, 28. december 2012. www.indiewire.com/article/2013-oscar-predictions-best-picture
- Kulturen på News* (2012): 'Danske Oscar-kandidater' (interview med Søren Høy), i *Kulturen på News*, 19. september 2012.
- Langelund, Søren (2011): "Profeterne", *Ekko*, nr. 52, 15. juni 2011: 66-68. www.ekkofilm.dk/artikler/profeterne
- Lavik, Erlend (2007): "Komikk og romantikk i Hollywood", *16:9*, nr. 20, februar 2007. www.16-9.dk/2007-02/side04_feature1.htm
- Levy, Emanuel (1987): *And the Winner Is... The History and Politics of the Oscar Awards*. New York: Ungar.

- Levy, Emanuel (2003): *All About Oscar: The History and Politics of the Academy Awards*. New York: Continuum.
- Levy, Emanuel (2013): "Oscar History: Foreign Cinematographers Rule", *Emanuel Levy – Cinema* 24/7. www.emanuellevy.com/oscar/oscar-history-foreign-cinematographers-rule-9
- Lohse, Gregers (2012): "Oscar uddeles af hvide gamle mænd", *DR – kultur*. www.dr.dk/Nyheder/Kultur/2012/02/20/110827.htm
- O'Neil, Tom (2003): *Movie Awards: The Ultimate, Unofficial Guide to the Oscars, Golden Globes, Critics, Guild & Indie Honors*. New York: Perigee.
- Osborne, Robert (2008): *80 Years of the Oscar: The Official History of the Academy Awards*. London: Abbeville Press
- Oscars (2012): "The Academy of Motion Picture Arts and Sciences". www.oscars.org/academy/history-organization/history.html
- Osterweil, Willie (2013): "State of the Industry: Politically Developed Cinema at the Oscars", *The American Reader – Criticism*. theamericanreader.com/state-of-the-industry-politically-deployed-cinema-at-the-oscars/#_ftn1
- Pardoe, Iain (2005): "And the winner is...: Just How Predictable Are the Oscars?", *Chance*, 18:4, 2005: 32-39.
- Pawlak, Debra Ann (2011): *Bringing Up Oscar: The Story of the Men and Women Who Founded The Academy*. New York: Pegasus Books.
- Phillips, Gene (2010): *Some Like It Wilder: The Life and Controversial Films of Billy Wilder*. Lexington, Kentucky: The University of Kentucky Press.
- Pond, Steve (2005): *The Big Show: High Times and Dirty Dealings Backstage at the Academy Awards*. New York: Faber and Faber.
- Quinn, Karl (2011): "The Oscars' Midlife Crisis", *Sydney Morning Herald*, 28. februar 2012. www.smh.com.au/entertainment/oscars/the-oscars-midlife-crisis-20110228-1bbgm.html
- Roberts, Gillian (2003): "Circulations of Taste: *Titanic*, the Oscars, and the middlebrow", i Julian Stringer (red.): *Movie Blockbusters*. London: Routledge: 155-166.
- Rogers, Simon & Ami Sedghi (2011): "Every British Oscar winner ever", *The Guardian – Datablog*, 28. februar 2011. www.guardian.co.uk/news/datablog/2010/mar/08/british-oscar-winners
- Schatz, Thomas (2003): "The New Hollywood", i Julian Stringer (red.): *Movie Blockbusters*. London: Routledge.
- Schepeleern, Peter (2011): "Hollywood sætter pris på sig selv", *Ekko*, nr. 52, februar-april 2011: 60-64.
- Schlichter, Kurt (2012): "The Oscar 2012 Noms: More Proof Hollywood Doesn't Care About You", *The Western Center for Journalism*, 28. januar 2012. www.westernjournalism.com/the-2012-oscar-noms-more-proof-hollywood-doesnt-care-about-you
- Schrader, Paul (2006): "Canon Fodder: As the sun finally sets on the century of cinema, by what criteria do we determine its masterworks?" *Film Comment*, september-oktober 2006: 33-49.
- Suid, Lawrence H (2002): *Guts and Glory: The Making of the American Military Image in Film*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Sun, Rebecca (2013): "Oscars: What It Costs to Create the Academy Awards Extravaganza", *The Hollywood Reporter*, 21. februar 2013. www.hollywoodreporter.com/news/oscars-what-costs-create-academy-422001
- Thomas, Karen (2009): *Cinema's Exiles: From Hitler to Hollywood*. Tv-dokumentar (90 min.).
- Thomson-Smith, Lydia D. (red.) (2011): *Academy Awards: The night when the Oscars come out*. London: Fastbook Publishing.
- TV!TV!TV! (2012): "TV!TV!TV! – Award shows", 23. januar 2012. www.dr.dk/DR2/T/TVTVTV/
- Weinraub, Bernard (1997): "Hollywood Learns Small is Beautiful", *Globe and Mail*, 25. februar 1997: D33.

- Weinraub, Bernard (1998): "In Oscars for 'Titanic,' An Omen of More Power for Big-Budget Directors", *New York Times*, 25. marts 1998: E1, E12.
- Whitehead, J.W. (2011): *Appraising The Graduate: The Mike Nichols Classic and Its Impact in Hollywood*. Jefferson, North Carolina: MacFarland & Co.
- Wiley, Mason & Damien Bona (1987): *Inside Oscar: The Unofficial History of the Academy Awards*. New York: Ballantine Books.
- Wilmington, Michael (1996): "America, America, Hollywood-Style: Oscar's Best Pictures Shape Our Hopes and Dreams; and Influence Our Vision of Life in the United States", *Chicago Tribune*, 24. marts 1996: 16. www.reelclassics.com/Articles/General/oscar-ushistory-article.htm

Noter

1. Manuskriptet bag Franco og Hathaways ordvekslinger er skrevet af Ricky Gervais, der selv har gjort sig bemærket for sin skarpe, branchekritiske stil som vært ved The Golden Globes i 2010-2012.
2. For mere herom se fx Ebert 2012 eller Knegt 2012. Det skal dog siges, at de gennemsnitlige seertal i 2013 steg en smule (til 40,3 mio. amerikanske seere), navnlig i den eftertragtede aldersgruppe fra 18-34 år (hvor seertilslutningen steg med 20 %). Dette er af nogle blevet forbundet med feltet af nominerede film i hovedkategorien, mens det af andre er blevet set som en pudsigt konsekvens af MacFarlanes hippe karakter og kontroversielle indslag, som bl.a. inkluderede jødejokes og (pseudo)chauvinistiske sange om kvindelige skuespillere (jf. Cieply & Barnes 2013 og Bentien 2013).
3. For mere om diskvalificeringen af *The Jazz Singer* ved Oscarshowet i 1929 se Atkinson 2005: 13. For mere om *The Jazz Singer* som en tidlig tale- eller tonefilm se Halskov 2008.
4. Ordet "technicians" dækker over filmfotografer, klippere, tonemestre, lyddesignere, scenografer mv., og disse arbejdsopgaver reduceres således til rene tekniske opgaver.
5. Flere engelske film har dog vundet prisen for bedste film, heriblandt *Hamlet* (1948) og *The King's Speech* (2010), og to indisk-engelske produktioner, *Gandhi* og *Slumdog Millionaire*, vandt hovedprisen i hhv. 1983 og 2009. At ingen ikke-engelsksprogede produktioner har vundet hovedprisen, er dog påfaldende, og dette betegner Emanuel Levy (1987: 92-93) som "the national bias". I denne sammenhæng bør det noteres, at vinderen i 2012, *The Artist*, rettelig er fransk produceret. Denne film, som er stum med engelske mellemtekster, kan dog ikke reelt betegnes som en "foreign language film". Oscar hylder fremdeles den amerikanske filmindustri, men foruden kategorien for bedste udenlandske film er der én kategori, hvor man traditionelt har set mange ikke-amerikanske vindere, nemlig "cinematography". Mere end halvdelen af de filmfotografer, som har vundet en Oscar (alle mænd), er af udenlandsk herkomst. Disse tæller bl.a. Pasqualino De Santis (*Romeo & Juliet*), Sven Nykvist (*Viskningar och rop*), Vilmos Zsigmond (*Close Encounters of the Third Kind*), Philippe Rousselot (*A River Runs Through It*) og Anthony Dod Mantle (*Slumdog Millionaire*). Jf. Levy 2013.
6. Der findes sågar prisuddelinger for dårlige film. Et eksempel på dette er The Golden Raspberry Award ("The Razzies"), skabt i 1981 af John B. Wilson. Afstemningen styres her af betalende medlemmer, altså hverken (nødvendigvis) fagfolk, kritikere eller almene brugere. For mere om forskellige award-shows og filmpriser se O'Neil 2003 og Levy 2003: 58-70.
7. Mange har sågar betegnet The Academy Awards som "indspist", hvilket fx kunne ses i udvælgelsen af prisen for bedste udenlandske film (hvor de respektive landes filminstitutter udvælger én film, som sendes til akademiet, hvorefter filmholdet, for at maksimere antallet af stemmer, forsøger at få filmen vist til – og indynde sig hos – så mange akademi-medlemmer som muligt). Ifølge Peter Schepelern: "Oscar er kollegernes pris. Det er ikke

- publikums pris, for billetsalgene har allerede utvetydigt fortalt, hvilke film publikum foretrækker. Det er i stedet en slags målestok for filmarbejdernes smag. Men akademiets medlemmer er ikke filmkritikere, og man fornemmer, at det er sympati snarere end kritisk sans, der styrer valgene. Medlemmerne går efter de film, de bliver rørt over, og de filmkunstnere, som de kan lide at gøre glade" (Schepelern 2011: 62).
8. Billetprisen og deltagertallet for det første Oscarshow i 1929 udlægges lidt forskelligt i forskellige studier af Oscarhistorien. Ifølge Brett L. Abrams (2008: 55-56) kostede det således ikke fem, men 10 dollars at deltage, og det samlede deltagertal var, ifølge Abrams, 250, ikke 270. Det er værd at notere sig denne diskrepans, men her henholder jeg mig til AMPAS' officielle tal (som citeres ovenfor).
 9. Denne opdeling af "Outstanding Picture" og "Unique and Artistic Production" er ikke set siden 1929, men sondringen imellem "Best Motion Picture of the Year" og "Best Foreign Language Film" kunne opfattes som en moderne pendant til den førnævnte skelnen imellem "bedste film" og "mest kunstneriske film" (hvoraf sidstnævnte i 1929 gik til *Sunrise*, der netop blev instrueret af den tyske filmskaber F.W. Murnau). I så fald kunne denne opdeling også betragtes som en klassisk skelnen imellem den amerikanske Hollywood- eller mainstreamtradition og den europæiske art film-tradition. Denne sondring er bl.a. beskrevet af Torben Kragh Grodal (2000: 33-53).
 10. Enkelte har også bemærket, at fordelingen i Oscarakademiet af unge og ældre medlemmer er uegal, ganske som fordelingen imellem mænd og kvinder, hvide og amerikanere af anden etnisk herkomst. Af akademiets ca. 6.000 medlemmer er 94 % angiveligt hvide, mens 77 % af akademiet udgøres af mænd. Gennemsnitsalderen for disse medlemmer er 62 år, og kun 14 % er under 50 år (hvilket også betyder, at flere akademimedlemmer ikke længere er aktive i filmindustrien). For mere herom se Lohse 2012 eller Levy 1987.
 11. I forbindelse med jubilæumsshowet har man i år valgt at "rebrande" Oscaruddelingen som "the Oscars". For mere herom se Child 2013.
 12. Et eksempel på denne *evolutionstese* om Oscarfilmens udvikling fra skabelonagtig mainstreamfilm til prægnant *kvalitetsfilm* kunne man høre i *Kulturen på News* den 19. september 2012, hvor Søren Høy var i studiet for at tale om de potentielle danske kandidater. Denne tese uddyber og nuancerer Høy senere i denne bog.
 13. For mere herom se Thomas 2009.
 14. *The Jazz Singer* fik dog en teknisk særpris, og dette, at man tildeler en teknisk pris til en film, som forbigås ift. de store priser, betegnes ofte som et *kompensatorisk træk* hos Oscarakademiet.
 15. Noget, der dog i 1927 kunne opfattes som progressivt er det kys, man ser i *Wings* i mellem de to mandlige hovedkarakterer, Jack og David. Siden har vi set dette i mange Oscarvindende film, fx *American Beauty* (1999), *Brokeback Mountain* (2005) og *Milk* (2008). I kapitlet "De unge vilde" skriver Henrik Højer og Andreas Halskov om den fortrængte homoseksualitet som et tema i *Midnight Cowboy* (1969) – et tema, som forlener *Midnight Cowboy* med den såkaldte *sociale problemfilm*.
 16. At det oprindelig hed "Outstanding Production" – en betegnelse, som blev genindført i 1950'erne – kan også siges at reflektere det amerikanske *producerstyrede* system (hvor produceren traditionelt har haft størst beføjelse og sågar *final cut*). Dette forhold vender Christian Braad Thomsen i sit bidrag senere i denne bog.
 17. En optælling af de 85 Oscarvindere i kategorien for bedste film viser, at over 60 % af alle hovedprisvindere er adaptationer, og at mere end 75 % er adaptationer og/eller historisk-biografiske film.
 18. I en komisk sketch ved det 79. Oscarshow sang Jack Black, John C. Reilly og Will Ferrell netop om den rendyrkede komedies trange kår ved Oscarshowet. De første linjer i denne sketch lød således: "The comedian at the Oscars, the saddest man of all. Your movies may make millions, but your name they'll never call" (www.youtube.com/)

[watch?v=o5JAPkvnys0](#)). For mere om *It Happened One Night* og den tidlige *screwball*-komedie se Lavik 2007 eller Jakob Isak Nielsens bidrag om "The Oscars og den klassiske Hollywoodfilm" senere i denne bog.

19. NBC købte rettighederne til at tv-transmittere Oscarshowet for 100.000 dollars. I dag er dette beløb blevet mangedoblet, og i 2010 havde showet en samlet indtjening på 70 mio. dollars, idet man (ABC) fik ca. 1,7 mio. dollars pr. reklamespot (jf. James 2011). I 2012 brugte akademiet angiveligt 83 mio. dollars på showet, og Kodak, som via Dolby Theatre (det tidligere Kodak Theatre) lægger venue til Oscaruddelingen, menes at have fået positiv omtale til en værdi af ca. 500 mio. dollars (jf. Sun 2013).
20. *Marty* kunne også ses som et interessant eksempel på samarbejde eller *konvergens* med tv-mediet (idet den oprindeligt havde været et tv-baseret *antologidrama*), modsat de episke film i tiden (*The Greatest Show on Earth*, *Ben Hur* og *Lawrence of Arabia*), som i deres spektakulære udtryk lignede et forsøg på at *konkurrere* med fjernsynsmediet. For mere herom se Palle Schantz Lauridsens kapitel senere i denne bog.
21. For mere om det omstridte New Hollywood-begreb se Schatz 2003: 15-17.
22. Den såkaldte *stilometrik*, hvor man bl.a. ser på og opgør en films gennemsnitlige indstillingslængde, siger dog ikke noget definitivt i sig selv. Den bemærkelsesværdige ASL i *The Graduate* på 17,8 sekunder dækker eksempelvis over en film, der ofte bruger zoomet som et alternativ til den analytiske klipning (*cut-ins*). Indstillingerne er således nok lange i *The Graduate*, men dette indebærer ikke *nødvendigtvis* et kunstfilmmagtigt udtryk med store mængder af *død tid*.
23. For mere herom se kapitlet "De unge vilde: *In the Heat of the Night*, *Midnight Cowboy* og New Hollywood-filmen" senere i denne bog.
24. Selvom *Kramer vs. Kramer* kunne opfattes som en lettere tilbageskuende problemfilm, så blev også denne film ramme for en interessant kritik af Oscarakademiet og -showet. Da Dustin Hoffman modtog en Oscar for bedste mandelige skuespiller, udtrykte han således "mixed feelings" over for akademiet, hvortil han føjede følgende linjer: "I refuse to believe I beat Jack Lemmon, that I beat Al Pacino, that I beat Peter Sellers, I refuse to believe that Robert Duvall lost. We are part of an artistic family" (se www.youtube.com/watch?v=EhDmNRQgKLM).
25. Producenten Peter Aalbæk Jensen fremhæver også filmens tematisering af oplysningsfilosofi og ytringsfrihed som naturligt interessant for et amerikansk publikum (hvis *Uafhængighedserklæring* fra 1776 netop bygger på en række af de samme idéer). Jf. Frøkjær 2013.
26. I en artikel fra *The Hollywood Reporter* har Gregg Kilday (2012) dog forsøgt at illustrere, hvorfor *Skyfalls* chancer for at vinde en Oscar (og således at bryde Bondfilmens "Oscarforbandelse") måtte regnes for større end for tidligere film i franchisen. Dette fik Kilday også ret i, idet *Skyfall* vandt prisen for bedste originale sang (af Adele).
27. Netop actiongenren, som *Skyfall* repræsenterer, er ofte en underprioriteret genre ved Oscaruddelingen. I en artikel til tidsskriftet *Ekko* skriver Torben Grodal (2007) netop om de genrepræferencer, som ses i Oscarhistorien. De største genrer kunne her rubriceres i følgende kategorier: drama/problemfilm, historisk-episke film, komedier (dog meget sjældent *rene* komedier) og musicals. Nogle forskere mener sågar, at man på baggrund af forskellige parametre, bl.a. de førnævnte "genrepræferencer", kan forudsige, hvilke film der vinder de forskellige priser. For mere herom se Pardoe 2005.
28. I studier om "smag" skelner man ofte mellem "high-brow" (dvs. kunst, der har prætentio-ner af det elitære, og som ikke *umiddelbart* lader til at have et kommercielt præg), "low-brow" (dvs. populærkulturel kunst, der følger relativt faste skabeloner, appellerer til det brede massepublikum, og som således virker kommercielt motiveret) og "middel-brow" (dvs. kunst, der forsøger at forlene sig med både den høje kunst – som mange Oscarfilm eksempelvis gør det, når de tager udgangspunkt i litteraturen eller verdenshistorien – men som samtidig forsøger at ramme bredt). "Middle-brow"-kunst er del af et kommercielt pro-

- duktionssystem, men har en aura af prestige og høj kunst (Bourdieu 1993: 216), og netop derfor kan Oscaruddelingen, ifølge filmforsker Gillian Roberts (2003: 156-158), ses som et udtryk for netop denne position.
29. Til de ovennævnte kategorier henter Schrader inspiration fra litteraturkritiker Harold Bloom og dennes nu klassiske fagbog *The Western Canon* (1994).
 30. Flere forskere har også bemærket, at en Oscarstatuette ofte medfører en større biografomsætning for den respektive film – og undertiden en medfølgende stigning i salget af *ancillary products*. Som Iain Pardoe eksempelvis udtrykker det: "Oscars can boost the box office performance of nominated and winning films. It even has been shown that winning a Best Actor or Best Actress Oscar is associated with a gain in life expectancy, perhaps four extra years!" (Pardoe 2005: 32). Dodds og Holbrook (1988) har også studeret betydningen af Oscarnomineringer og -priser og ser en klar sammenhæng imellem priser inden for kategorierne "Best Picture", "Best Actor" og "Best Actress" og den efterfølgende omsætning for den respektive film. Et tredje studie peger mere præcist på, at en films omsætning stiger med 5-10 %, hvis den får en Oscarnominering, og at filmens værdi for kabel- og netværkskanaler stiger med 50-100 %, i tilfælde af at den får en Oscarstatuette (Donahue 1987: 181).
 31. Sommerfilm er ofte blockbuster- og actionorienterede produktioner, mens film, der ønsker at positionere sig ift. Oscaruddelingen, ofte får premiere i efteråret eller op til jul. At man således valgte at give *Titanic* premiere den 19. december 1997 kunne ses som et forsøg på at positionere en ellers actionfyldt blockbuster ift. Oscaruddelingen (jf. Roberts 2003: 160). Som Søren Langelund (2011: 67) dog fint påpeger, så er der naturligvis også undtagelser til denne regel, og *The Silence of the Lambs*, som ellers havde premiere i februar 1991, fik således – som den blot tredje film i Oscarhistorien – samtlige af de fem hovedpriser ved det 64. Oscarshow (afholdt i marts 1992).
 32. I 2011 var der 44.000 danskere, der så TV 2 Films dækning af Oscarshowet. Jf. Jørgensen 2012.
 33. TV 2's show fik da også en rekordsættende fin modtagelse med et gennemsnitligt seertal på hele 100.000 seere. For mere herom se Jensen 2013.

Oscaruddelingen som mediebegivenhed*

Af HELLE KANNIK HAASTRUP

Den årlige Oscaruddeling er en mediebegivenhed, som sætter filmen i centrum både som kunst og som håndværk. Det er på én og samme tid en spektakulær performance og en forbrugervejledende præsentation af filmen som kunstart for det globale publikum.

Oscaruddelingen kan karakteriseres som en "celebration of victory, the primal US and global capitalist passion play" (Kellner 2003: 27) ud fra et kritisk kulturanalytisk perspektiv, men Janet Wasko kan også i sin analyse af Hollywood som kreativ industri konstatere: "receiving an award can enhance a film's value for cable and network television by 50-100 percent" (Wasko 2010: 210).

Mediebegivenheden må derfor analyseres som en tværmedial og multifunktionel, åben medietekst, hvis betydninger stritter i mange forskellige retninger: Oscaruddelingen kan både læses som et larmende mediespektakel og som en helt konkret begivenhed, der for den individuelle skuespiller, instruktør eller filmmusikkomponist kan skabe nye karrieremuligheder. Centralt for Oscaruddelingen er denne spænding mellem det stort anlagte kommercielle, pompøse, selvhøjtidelige og til tider kitschede show og en filmens aften, hvor den gode filmfortælling og filmens historie som medie samt de stjerner og de filmarbejdere, som skaber film, er i fokus.

Oscarshowet som mediebegivenhed er først og fremmest en nøje afstemt kombination af Dayan og Katzs to centrale typer af mediebegivenheder: kroningen og konkurrencen (Dayan & Katz 1992: 4-9). Oscaruddelingen er en konkurrence, fordi det handler om, hvem der vinder priser, og det er en kroning, fordi det også handler om, hvorvidt det live-transmitterede show bliver gennemført i overensstemmelse med traditionen og helt efter planen. I dag er det ganske vist med nogle sekunders forsinkelse, men det er ikke noget, man skilter med, for liveoplevelsen skal fastholdes.

Oscar som mediebegivenhed i dag rydder kun sendeflader på netværkstationen ABC, men det er en global filmkulturel begivenhed, som iscenesættes på tværs af platforme. Begivenheden bliver streamet live for det

amerikanske publikum, som kan downloade en officiel Oscarapplikation til både smartphones og tablets. Integreringen af sociale netværk som Twitter og Facebook er i 2013 både på ABC's website www.oscar.go.com, men også på akademiets Oscarside www.oscars.org. Pointen er at gøre Oscar til en tværmedial mediebegivenhed, som ikke er bundet til det tv, som f.eks. mange yngre seere ikke har et særlig nært forhold til. Det er Oscarapplikationen på www.oscar.com/mypicks et eksempel på, hvor man kan gætte på, hvem der vinder på en online stemmeseddel og udfordre sine venner via Facebook. Applikationen iscenesætter altså den ene af Oscaruddelingens to centrale spørgsmål: Hvem vinder?

Oscaruddelingen analyseres i dette kapitel netop som en multifunktionel mediebegivenhed, der består af flere forskellige genrer, men hvor fokus her er på 1) den røde løber, 2) ceremoniens struktur og tema, 3) takketalen og 4) det danske talkshow – en kultindramning. Formålet i analysen er at undersøge, hvordan multifunktionaliteten og tværmedialiteten opererer.

Den røde løber – før og nu

Den røde løber er en sektion for sig og er grundlæggende en reportage, som viser ankomsten af de mange gæster til Oscaruddelingen, men det fungerer også som en framing af begivenheden i den aktuelle historiske kontekst og som en nedtælling til selve ceremonien.

Et tidligt eksempel er fra Oscaruddelingen i 1944¹, hvor stjernernes ankomst til Grauman's Chinese Theatre blev sendt direkte i radioen på KFWB (Warner Bros.' radiostation): Reporteren får både fortalt, at begivenheden også udsendes via kortbølge til den amerikanske hær rundt om i verden, og at det er pga. rationeringer, at begivenheden ikke længere er en banket, men finder sted i et biografteater. De teknologiske vilkår gør, at reporteren ikke har første parket til de stjerner, som stiger ud af bilerne på Hollywood Boulevard, men han gentager ikke desto mindre flere gange: "the stars are coming from all sides." På et tidspunkt råber reporteren:

That's Humphrey Bogart. Humphrey Bogart just came in. Humphrey Bogart may win for his performance in *Casablanca*. Fine looking guy – recruited from the stage in New York [...].

Den assisterende reporter bemærker tørt: " They are taking his picture now.

I guess he is used to it by now – he didn't blink an eye." Noget interview med Bogart bliver det dog ikke til. Forløbet er mere eller mindre det samme, som vi kender i dag: Når stjernerne ankommer, er der en hujen og råben fra de ventende fans, og fotograferne forsøger at få de bedste billeder. Denne radioreportage formår at kommunikere den afgørende stemning både via reporterens italesættelse og publikums høje råb, som er karakteristisk for denne del af begivenheden også i dag. På den ene side journalisterens kombinerede imponerethed og nøgterne beskrivelser af mødet med filmens stjerner i virkeligheden og fortællingen om Oscar som en mediebegivenhed, der er en vigtig (national) kulturel begivenhed, som også skal deles med soldaterne ved fronten – "the show must go on".

Det var fra begyndelsen pointen med akademiets prisoverrækkelse, at det skulle være en elegant og stilfuld aften med de velklædte filmstjerner tilstedeværelse som centralt omdrejningspunkt (Levy 2003: 25). Ifølge Cosgrave var det fra 1930'erne og frem til midt i 1950'erne udbredt, at filmstjernerne fik syet deres aftenkjoler af filmstudiernes kostumedesignere (Cosgrave 2007: 16). Det var f.eks. Oscarvindende kostumedesignere som Edith Head og Orry-Kelly, som stod bag stjernernes Oscartøj. Der sker imidlertid et skift i efterkrigstiden, hvor den europæiske mode vinder indpas bl.a. med Diors "new look": Marlene Dietrich kom iført Dior ved Oscaruddelingen i 1951 (hvor hun også havde båret Dior i Hitchcocks *Stage Fright* [1950]), og Audrey Hepburn kom i Givenchy, da hun var nomineret for sin rolle i Wylers *Roman Holiday* (1953) (fig. 1). Samarbejdet med Givenchy blev til et fast samarbejde i Hepburns efterfølgende karriere (Cosgrave 2007: 16). I dag er koblingen mellem modehuse og filmstjerner også tæt. Filmstjerner er eftertragtesværdige i reklamer, fordi de via deres arbejde repræsenterer en dobbeltfortælling – de har et image eller en stjernepersona, men kobler med hver ny film en ny fortælling til denne persona. Filmstjerner ses derfor ofte i *endorsement*-reklamer for kosmetik, parfume og mode i magasiner og får sponsoreret haute couture-kjoler, når de skal optræde på den røde løber.

Den røde løber er efterhånden blevet en mediegenre for sig i nutidens celebritykultur med rødder tilbage til royale og religiøse magtdemonstrationer og er i dag også en demonstration af indflydelse og betydningsfuldhed in-



Fig. 1: Marlene Dietrich bar tøj fra Dior såvel i Hitchcocks *Stage Fright* fra 1950 (bl.) som til Oscaruddelingen året efter. © Warner Home Video.

den for filmindustrien. Men begivenheden er altså også central for de kvindelige stjerner, der skal vise sig som modebevidste forbilleder og gerne med den ideale modelkrop. Den røde løber-sektionen i Oscarshowet varer ca. et par timer, og billederne herfra cirkulerer ikke blot på mode- og celebrity-sites kort efter, men også i de regulære online nyhedsmedier og i trykte magasiner i de efterfølgende måneder og år. Online er det også muligt for den interesserede bruger at kommentere og bedømme en stjernes Oscaroutfit. "Best dressed"-lister bliver altid offentliggjort online i de efterfølgende dage. I 2012 var der på Twitter en konkurrence om, hvem seerne kårede som mest velklædt på den røde løber, og resultatet blev afsløret på skærmen, lige inden selve prisuddelingen begyndte: Det blev Jessica Chastain, som vandt, iklædt en robe fra modehuset Alexander McQueen. Den røde løber bliver dermed på flere niveauer et godt eksempel på Chris Rojeks begreb om *celebrification*, som er et mediegenereret udtryk for "a reward culture in which individuals are differentiated from each other by monetary and status distinction" (Rojek 2001: 198). Den røde løber er desuden konkret opdelt i en overhalingsbane for de nominerede tættest på fotograferne og så et almindeligt spor, hvor regulære dødelige medlemmer af akademiet og grå eminencer kan defilere forbi i al ubemærkethed.

At optræde på den røde løber er blevet en del af arbejdet for filmstjernen, som oftest er omgivet af hjælpere, der kan dirigere stjernen hen til de rigtige journalister og sørge for, at han eller hun bliver fotograferet på den rigtige måde. Gamson kalder den røde løber for "maybe the clearest exam-

ple of the industrial nature of celebrity work” (Gamson 1994: 61). De mange millioner live-tv-seere er med til at gøre netop denne røde løber og hele Oscarbegivenheden til noget særligt, modsat de røde løbere for de ugentlige filmpremierer.

Tværmedialiteten er således på flere niveauer en integreret del af den røde løber som mediegenre og er samtidig et vilkår for stjernen som konstruktion og generelt for filmpromotion. I dag fungerer de sociale medier som et delvist integreret parallelspejl med vurderinger (likes) af både film og stjerner, af yndlingstrailere og af fotos fra den røde løber. Men det er live-transmissionens medierede, unikke stjerner på den røde løber, tiljublede af fans og efterstræbt af journalister og blitzende fotografer, som skaber den karakteristiske mediegenererede *celebrification*.

Oscarceremoniens struktur og tema

Når selve ceremonien begynder, etableres et klart fortællerhierarki, og i 2012 er det Morgan Freeman, som byder velkommen, og først derefter vises den egentlige ”master of ceremonies” Billy Crystals introduktionsmontage, standup-monolog og Oscar-musical medley (fig. 2). Dernæst giver Billy Crystal ordet videre til den første prisuddeler. Oscarværtens rolle er at indramme begivenheden i den aktuelle kulturelle kontekst og skabe en forbindelse mellem sceneshowet og tv-seerne. I den første direkte tv-transmission af Oscaruddelingen i 1953² foregik ceremonien både i Los Angeles og i New York – alt efter, hvor vinderne befandt sig. Seertallene blev de højeste for en udsendelse i de fem år, hvor amerikansk kommercielt tv havde eksisteret. En af forklaringerne på den store interesse var, at Hollywoodfilm og filmstjerner ikke normalt var at se på tv, og derfor blev ceremonien en sær-



Fig. 2: Billy Crystal har været Oscarvært hele ni gange, senest i 2012. Her ses han i en nu klassisk scene fra den Oscarnominerede romcom *When Harry Met Sally* (1989). © Twentieth Century Fox.

lig lejlighed til at følge stjernerne fra det store lærred på den lille skærm. Vinderen af prisen for bedste film det år blev Cecil B. DeMille for *The Greatest Show on Earth* (1952) – en spektakulær cirkusfilm i technicolor, som effektivt illustrerede Hollywoods modtræk til den nye store trussel: den lille sort-hvide skærm, som tv var på det tidspunkt.

Ceremonien har altid en stærk historisk forankring med et nostalgisk islæt: I 1953 var det stumfilmstjernen Mary Pickford, som overrakte Oscarren for bedste film til Cecil B. DeMille. DeMille var bedst kendt for sine episke storfilm, men tilbage i 1917 havde han og Pickford sammen indspillet *The Little American*, og på den måde knyttes den tidlige stumfilm sammen med den aktuelle episke 35 mm storfilm. I 2007 var det New Hollywood-triumviratet Steven Spielberg, George Lucas og Francis Ford Coppola, som kunne overrække (den længe ventede) pris som bedste instruktør til en anden New Hollywood-veteran, Martin Scorsese, for *The Departed* (2006), med stående ovationer til følge (fig. 3).



Fig. 3: Så fik han endelig sin Oscar. For filmen *The Departed*, hvorfra man her ser et *frame grab*, fik Martin Scorsese, ved showet i 2007, sin længe ventede Oscar. © Entertainment In Video.

I skuespillerkategorierne er prisoverrækkerne som regel vinderen fra året før, men af modsat køn: I 2008 var det Oscarvinderen for bedste kvindelige hovedrolle i *The Queen*, Helen Mirren, der kunne overrække vinderen af prisen for bedste mandlige hovedrolle, Daniel Day-Lewis, en Oscar for *There Will Be Blood*. På den måde skaber ceremonien kontinuitet fra gang til gang inden for skuespillerkategorierne. Det nostalgiske islæt og den historiske kontinuitet iscenesættes også i tematisk organiserede montager. En mindemontage for de afdøde er et fast indslag, og i 2012 var der en række interviewmontager i løbet af aftenen, hvor filmstjerner som Brad Pitt, Tom Cruise, Robert De Niro, Reese Witherspoon og Christian Bale udtalte sig om filmens betydning for dem personligt.

Det gennemgående tema for Oscaruddelingen 2012 var filmen som kunstværk i historisk perspektiv, og det kom til udtryk i montagerne og i de Oscarvindende film, *Hugo* og *The Artist*, der handler om hhv. den tidlige film og overgangen til talefilm. Oscarværten Billy Crystal knyttede desuden den filmhistoriske tråd fra dengang og til i dag, hvor filmen som biografoplevelse også er truet af de mange digitale platforme: "Movies have always been able to provide entertainment whenever we need a place to get away from it all. [...] They're the place to go to laugh, to cry, to question, to text." Filmens aktuelle udfordring i disse år ligner truslen fra tv i 1950'erne. Hvor svaret dengang var bredformat og technicolor, så er det i dag 3D og sofistikerede CGI.

"And the Oscar goes to ..." – prisoverrækkelse og takketale

Også inden for uddelingen af priser er der en klar dramaturgi: Først uddeles typisk de tekniske priser, dokumentar- og kortfilmpriserne samt priserne for bedste udenlandske film. Dernæst kommer priser til de bedste skuespillere (først bi- og senere hovedroller), instruktør og manuskriptforfattere kulminerende med prisen for bedste film. Når prisen skal overrækkes, præsenterer Oscarværten først prisoverrækkerne, og hvis det er bedste film-kategorien, så er det en velkendt filmstjerne eller instruktør. I 2012 er det Tom Cruise, som ledsaget af det musikalske tema fra *Mission: Impossible* præsenterer de ni nominerede film. Der vises en minimontage med klip fra alle ni nominerede film, og dernæst bliver den forseglede konvolut åbnet. Samtidig vises de nomineredes spændte ansigter, og da vinderen *The Artist* annonceres, er det med stort bifald. Musikken fra soundtracket strømmer ud af højttaleren, mens producenten Thomas Langmann begiver sig op på scenen. Den stilistiske iscenesættelse af vinderen trækker store veksler på den melodramatiske æstetik med nærbilledet af hans/hendes glade og forløjste ansigt efter at have ventet i spænding, strygere som underlægningsmusikken, ofte stående applaus og en montage af de tapre tabere og glade kolleger blandt publikum. Det var tidligere almindeligt at sige "and the winner is ...", men i de senere år har "and the Oscar goes to ..." været kutyme. Tydeligvis en italesættelse af, at præstationerne er usammenlignelige, og at der derfor er tale om en prismodtager af en Academy Award, ikke om en vinder.

Takketalen skal gerne besidde den rette blanding af ydmyghed, taknemmelighed og oprigtig glæde formuleret med et gran patos og lidt klump i halsen. De fleste takketaler giver indblik i, at film aldrig er en enmandskunst – det er et fællesskab. Men takken går som regel også til både familie og de højere magter. Den gode takketale bliver en karakteristik af den person, som holder talen: Det kan være en personlig version af den amerikanske drøm – som i Russell Crowes takketale for rollen i *Gladiator* og Hillary Swanks takketale for rollen i *Boys don't Cry*. Det kan være en tak til "mor" og mødre i al almindelighed (Sandra Bullock for *The Blind Side*, hvor hun spiller mor), og det kan være en takketale, som Halle Berrys. Berry konstaterer grådkvalt: "This is bigger than me," fordi hun i 2002 blot var den anden sorte kvindelige modtager af en Oscar (den første var Hattie MacDaniel i 1940 for *Gone with the Wind*).

Eksplicitte personangreb og direkte samfundskritik i takketaler er sjældent, men vinderen for bedste dokumentarfilm Michael Moore var klar i sit udfald mod Bushadministrationen i 2003:

We like nonfiction and we live in fictitious times. We live in the time where we have fictitious election results that elect a fictitious president. We live in a time where we have a man sending us to war for fictitious reasons.

Med henvisning til den kontroversielle optælling af stemmesedler i Florida, som gav Bush den endelige sejr i 2000, og invasionen i Afghanistan i november 2001 på baggrund af 9/11-terrorangrebene.

Oscaruddelingen som kultbegivenhed i Danmark

Oscaruddelingen bliver i Danmark sendt på en af TV 2's kanaler (tidligere TV2 Film, men i år på hovedkanalen), og de amerikanske reklamepauser udfyldes af et dansk, til lejligheden iscenesat talkshow. I Imperial vises Oscarshowet live på biograflærredet for et publikum af 1.200 filmfans fra kl. 00.00 til ca. kl. 06.00. På den måde bliver den globale mediebegivenhed samtidig iscenesat som en kultfilm, hvilket umiddelbart kan forekomme paradoksalt. Kult handler netop om tilskuerens "performance" (Corrigan 1991), hvor udvælgelsen, gensynet og citationen er centrale strategier. Ift. at se Oscaruddelingen i biografen frem for hjemme i sofaen har biografgæn-

geren her netop valgt fællesskabet, og gensynet, kunne man argumentere for, etableres af det rituelle i prisuddelingens årlige gentagelse. Citation er der lagt op til både i selve ceremonien, men også i den historik, som præsenteres i form af highlights fra de velkendte klassikere, som ofte vises undervejs i ceremonien.

Den danske talkshowindramning af Oscaruddelingen er også et eksempel på, hvordan en global kulturel begivenhed indrammes, så den giver mening for et dansk publikum. Der opretholdes en vis distance til den amerikanske begivenhed. I talkshowet er både vært og (de fleste) gæster ikklædt festtøj, og der skåles i champagne, mens seeren bliver italesat som i "nu kan I godt lægge remoten væk og sætte jer godt til rette i sofaen." Der er ingen forventninger om, at seerne derhjemme sidder i galla og ser Oscar (det forventes til gengæld i Imperialbiografen). Men netop livedimensionen – at dele en oplevelse om ikke i rum så i tid – er det, der gør den direkte transmitterede prisuddeling til noget særligt, fordi oplevelsen af Oscar deles både med millioner af andre seere rundt om i verden og af filmens stjerner. Gæsterne i talkshowet er filmanmeldere eller branchefolk, modeeksperter og danske skuespillere, der har medvirket i store Hollywoodproduktioner. I 2012 medvirker skuespilleren Nicolas Bro, som spiller med i den Oscarnominerede Spielbergfilm *War Horse* (2011), og Iben Hjejle, som spillede med i Steven Frears' *High Fidelity* (2000). Gennem disse interview skabes der kulturelt fællesskab og samhørighed mellem "lille" Danmark og det store Hollywood (fig. 4).



Fig. 4: I 2011 spillede Nicolas Bro med i Spielbergs Oscarnominerede *War Horse* og var i den anledning inviteret i studiet under TV 2's dækning af Oscaruddelingen i 2012. © Buena Vista Home Entertainment.

Talkshowet har to fokuspunkter: filmens verden og modens verden. Den filmiske diskurs omfatter filmeksperter som kontekstualiserer både film, instruktører og stjerner historisk, æstetisk og genre-mæssigt: I 2012 var talkshowværtens skuespilleren Paprika Steen, og de gæster, som kommenterede ceremonien, var manuskriptforfatteren Søren Frellesen og standupkomiker og radiovært Lasse Rimmer. Talkshowet var altså i højere grad befolket af filmfans end af analyserende anmeldere. Talkshowet kommenterer også den indledende "røde løber"-sektion, og her er fokus de aktuelle tendenser inden for haute couture-kjoler, hvor danske modeeksperter bidrager med information om god stil, nyskabende designere og om forskellen på amerikansk og europæisk mode og skønhedsideal.

"The show must go on"

"So tonight, enjoy yourselves because nothing can take the sting of the world's economic problems like watching millionaires present each other with golden statues." Oscarværtens Billy Crystal noterer i 2012 kortfattet, at vi befinder os i en finanskrisen, og gør på en munter facon publikum opmærksom på diskrepansen mellem den overdådige medierede fejring af Hollywood og den anderledes påtrængende virkelighed: Oscarshowets selvforståelse synes typisk at være "the show must go on", eller som Tom Cruise formulerede det i sin post-9/11-monolog: "Should we celebrate the magic and joy that movies bring – dare I say it – more than ever," efterfulgt af et kæmpe bifald fra salen!

Selvom begivenheden aldrig har været aflyst, men kun udskudt eller nedtonet, så fungerer Oscaruddelingen som en art seismograf, hvor værtens monolog, prisuddelernes bemærkninger og takketalerne kommenterer den samfundsmæssige kontekst: fra 9/11 over manuskriptforfatterstrejken til global opvarmning og finanskrisen.

På de sociale netværk er det i dag muligt at uddele "likes", at ranke, at dele hitlister, at skrive egne anmeldelser og vurderinger af både hinanden og kulturelle produkter. Måske skal en mediebegivenhed som Oscaruddelingen, i al sin multifunktionalitet og tværmediale forankring, ses som et eksempel på, hvordan de etablerede kreative kulturindustrier alligevel formår at markere deres akademisk autoriserede og historisk forankrede anerkendelse

– den gyldne Oscarstatuette – i den digitale mediekultur.

Litteratur

- Corrigan, T. (1991): *A Cinema without Walls*. New York & London: Routledge.
- Cosgrave, B. (2007): *Made for Each Other: Fashion and the Academy Awards*. London: Bloomsbury.
- Dayan, D. & Katz, E. (1992): *Media Events: The Live Broadcasting of History*. MA: Harvard University Press.
- Gamson, J. (1994): *Claims to Fame*. Berkeley: University of California Press.
- Honneth, A. (2006): *Kamp om anerkendelse*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Kellner, D. (2003): *Media Spectacle*. London & New York: Routledge.
- Levy, E. (2003): *All About Oscar: The History and Politics of the Academy Awards*. New York: Continuum.
- Rojek, C. (2001): *Celebrity*. London: Reaktion Books.
- Wasko, J. (2010): *How Hollywood works*. Los Angeles & London: Sage.

Noter

* Dette kapitel er en lettere revideret version af en artikel fra 16:9, bragt i februarnummeret 2013.

1. Man kan høre indslaget fra Oscarceremonien fra 1944 på archive.org/details/otr_academy-ceremony1943. Det bliver bemærket i reportagen, at det i 1944 er første gang, at akademiet uddeler priser i Grauman's Chinese Theatre, og begrundelsen er rationering. Tidligere var prisuddelingen en banket – men finder nu sted i en biograf.
2. Klip fra Oscaruddelingen 1953 kan ses på www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/25th.html

Sig det med en Valentino - Oscarkjolernes fortællinger fra den røde løber og Hollywoodglamour som nostalgisk konstruktion

Af IBEN ALBINUS SABROE

When the real is no longer what it used to be, nostalgia assumes its full meaning.
- Jean Baudrillard (citeret i Brown 2003: 26)

Da Julia Roberts den 25. marts 2001 indtog scenen i The Kodak Theatre for at få overrakt sin første Oscar, var det ikke kun hendes præstation i *Erin Brockovich* (fig. 1), der blev beundret. Iført vintage Valentinocouture, en lang aftenkjole i sort velour med accentuerende striber i cremefarvet satin, satte den 34-årige skuespiller en ny dagsorden i moden.



Fig. 1: I den Oscarvindende præstation i *Erin Brockovich* (2000) var Julia Roberts ikke just glamourøs. Det var hun til gengæld i en lang Valentinokjole ved den efterfølgende Oscaruddeling. © Sony Pictures Home Entertainment.

Efter at være blevet udråbt til årets Oscarkjole i internationale aviser, magasiner og ugeblade blev Julia Roberts' Valentino eksponent for en vidtrækkende vintagetrend. Kjolen var kreeret i 1992, men havde ifølge Elle "en tidløs skønhed, der ville have set fabelagtig ud i et hvilket som helst årti" (Gora 2013).

Når Julia Roberts' kjole i dag huskes som en af de mest ikoniske,¹ kan det imidlertid også være, fordi hendes valg af denne Valentino resulterede i en vellykket performance på flere af de parametre, foruden hvilke vi måske slet ikke ville have en Oscaruddeling.²

I en tid, hvor den faktiske filmproduktion i stadig større omfang forlader den californiske filmby til fordel for eksempelvis Canada, hvor stadig flere

film indspilles (Epstein 2012), og de store selskaber møder økonomiske udfordringer på en række områder, refererer begrebet Hollywood i stigende grad til en art mytologisk stad. Derfor kan netop dette samspil mellem den mode, der udstilles på den røde løber, og Oscaruddelingen som eksponent for en definition af Hollywoodglamour vise sig mere prægnant end nogensinde før.

I løbet af den såkaldte *awards season* er ingen modebegivenheder så betydningsfulde som Oscaruddelingen (New York Times 2013). De nomineredes navne offentliggøres sidst i januar, og dermed går startskuddet til en anden konkurrence, der nyder mindre offentlig bevågenhed uden at have mindre betydning. I den måneds tid, der er, til begivenheden finder sted, typisk i slutningen af februar, dyster modedesignere om at vinde de Oscar-nomineredes gunst. Samtidig går de inviterede stjerner, der også tæller de såkaldte *presenters*, som skal overrække statuetterne, på jagt efter det ultimative match.

Klæder skaber *celebrities*

På den røde løber foran Dolby Theatre i Los Angeles gælder det om at vinde publikums beundring, når tv-kanalen ABC transmitterer den såkaldte "Red Carpet"-begivenhed. Her kåres aftenens "vindere" og "tabere" af mediernes modeeksperter med en sproglig diskurs, der efterligner selve uddelingens terminologi, til trods for at det i realiteten er en vurderingssag.

I en dansk kontekst foregår denne kåring af årets bedste kjole i de amerikanske reklamepauser, et tidsrum, der af TV 2 udnyttes til at invitere til talkshow med danske Oscareksperter. Under den 85. Oscaruddeling den 22. februar 2013 var gæsterne i studiet, foruden værterne Katrine Hertz Mortensen og Mikkel Kryger, modebloggeren Pernille Teisbæk, designeren Jesper Høvring og modeeksperten Uffe Buchard. Høvrings bud på årets bedste kjoler var Charlize Theron i en hvid Diorsag og Jessica Chastain i en beige Armani Privé, som han beskrev som "ren Hollywoodglamour".³ For Uffe Buchard var det Anne Hathaways lyserøde Pradakjole, der tog prisen som årets bedste. At andre medier, deriblandt The Guardian, efterfølgende har kåret Hathaways kjole som årets værste, vidner om, at der ikke findes facitlister til at afkode stjernernes succes eller mangel på samme på den

røde løber.

Ikke desto mindre kan den rette Oscarkjole føre til en uvurderlig eksponering for en skuespiller⁴ i den internationale presse. Det skete eksempelvis for første gang for samme Anne Hathaway, da hun efter en stribe "worst dressed"-placeringer var Oscarnomineret for *Rachel Getting Married* (2009) og viste sig i en pailletbesat Armani Privé-kjole, "der sikrede hendes status som A-listens nye glamgudinde" (Gora 2013).

For designerens vedkommende kan den rette skuespiller i hans eller hendes kreation have lige så afgørende betydning.

Sunday night's Academy Awards are perhaps the most frenzied red-carpet event of the year, famously worth thousands of dollars of publicity to the lucky brands that clothe the best-dressed of the night. (Grant 2013)

At "Red Carpet"-begivenheden historisk set ofte har samlet flere tv-seere end selve Oscaruddelingen, som Bronwyn Cosgrave redegør for i sin bog *Made for Each Other* (2003), bærer desuden vidnesbyrd om, hvor vigtigt et udstillingsvindue den røde løber er. Det gælder for både skuespilleren og designeren eller brandet, der klæder hende på. Der er derfor tale om en ofte særdeles lukrativ dobbeltpositionering for begge parter. Ofte har den gensidige positionering desuden rod i et ønske om personlig branding, både fra skuespillerens og modehusets side. Et eksempel er Tilda Swintons sorte, asymmetriske Lanvinkjole, som hun bar, da hun modtog sin Oscar for sit spil i *Michael Clayton* (2008).

Det modemæssigt vovede valg faldt langt fra i alle eksperters smag det pågældende år. Men for mange og endnu flere efterfølgende understregede



Fig. 2: Tilda Swinton vandt en Oscar for sit spil i *Michael Clayton* (2008), hvorfra dette *frame grab* er taget, og hendes modemæssigt vovede valg ved det efterfølgende Oscarshow var nok et led i Swintons personlige branding, men faldt ikke i alle eksperters smag. © Pathe Distribution.

kjolen Tilda Swintons særprægede talent og unikke personlighed. Mig får man ikke til at spille "Girl Next Door", sagde Tilda Swinton med sin kjole. En karakteristik, der passer til Lanvin, hvis brand henvender sig til den sofistikerede kvinde. Ved at klæde en excentrisk skønhed som Tilda Swinton på lægger modehuset afstand til metervareliggende varianter af Hollywood-glamour.

Modsat viste Jennifer Aniston i 2013 med løst hår og en teint, som om hun kom lige fra stranden, i en glamourøs og elegant, men sikker rød Valentino, at hun kender både sine virkemidler og begrænsninger. Den røde løber ved Oscaruddelingen er nemlig den ultimative brandingmulighed, skriver bloggeren Kathryn Eisman:⁵

What she chooses to wear on the most important night of her professional career speaks volumes about not only her inner fantasies ("I want to be a princess" or "I want to be taken seriously"), but has enormous ramifications on how she will be perceived by the world. The right gown can open professional doors to everyone from directors to casting agents and event lucrative endorsement contracts, while the wrong dress (and there are fewer of these each year) can slam those same doors in their pretty little faces.

Eller som modebloggeren Jenna Clarke formulerer det, kan den rette kjole med det rette hår, makeup og accessories "make or break careers."⁶

Således har filmstjerner siden Oscaruddelingens begyndelse benyttet lejligheden til at udtrykke sig gennem deres påklædning. Også selvom de ikke altid har haft noget positivt at sige om fænomenet The Academy Awards.

Oscarkjolen i historisk perspektiv

Da Louis B. Mayer i 1927 grundlagde The Academy of Motion Picture Arts and Sciences bestod grupperingen af 36 magtfulde medlemmer, der repræsenterede de fem filmselskaber Paramount Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros., Fox Films og Radio-Keith-Orpheum. Formålet med at kåre, indledningsvist, 15 vindere af en gylden statuette var at sikre Hollywoods image (Thomson 2005: 156). Med filmselskabernes (selv)erkendelse af, at deres mål var profit frem for kunst, tog man det ikke som en selvfølge.

Det amerikanske filmakademi blev med Louis B. Mayers ord, grundlagt "to establish the industry in the public's mind as a respectable institution" (Epstein 2012).

Oscaruddelingen opstod med et nutidigt buzzword som en bestræbelse på selvbranding: "Hollywood film mogul Louis B. Mayer launched the phenomenon of Academy Awards glamour" (Cosgrave 2003: 1).

Der skulle dog gå nogle år, før begivenheden levede op til sin hensigtserklæring, og stjernerne lærte at mestre den rolle, de var tiltænkt.

Ganske vist var der fra starten rift om statuetten. Den første kvindelige vinder, Janet Gaynor, blev belønnet for sin medvirken i tre film og ønskede at tage sig chikt ud, hvilket viste sig at være en udfordring pga. hendes 152 cm. At hun kun satte en eftermiddag af til at finde sin kjole, efter sigende i en børnetøjsbutik (Cosgrave 2003), vidner om, at hendes Oscaroverrækkelse fandt sted, før den røde løber-tradition blev etableret.

Med depressionen som bærende socioøkonomiske indflydelse inviterede tiden fra 1929 til grandios eskapisme i filmene såvel som ved de medieovervågede premierer. Hos Metro-Goldwyn-Mayer investerede man millioner af dollars i garderoberne til produktionernes navnkundige *leading ladies*, mens selskabets *in house*-designer Gilbert Adrian kreerede en omfangsrig beholdning af skræddersyede kostumer af "couture-kaliber" (Cosgrave 2003: 11). Denne garderobe kunne MGM's stjerneskuespiller Norma Shearer frit vælge fra, da hun stod for at spille hovedrollen i filmen *The Divorcée* (1930; fig. 3). Til gengæld havde hun sit ry som en hoven, uglamourøs kvinde imod sig, og hendes position i selskabet blev tilskrevet ægteskabet med chefen Irving Thalberg.

I studiet hos Hollywoods dengang førende modefotograf George Hurrell



Fig. 3: Stjerneskuespilleren Norma Shearer i *The Divorcée* (1930). © Warner Home Video.

følte Norma Shearer sig utilpas i den guldlamé kjole kantet med brun minkpels, som Gilbert Adrian havde fundet frem til hendes look til rollen, men hvis lokkende sirenelook var malplaceret på den arrogante kvinde. Foran fotografen skete imidlertid en forvandling, der kom til at sætte afgørende præg på hendes præstation i *The Divorcée*. Hurrell rodede hendes hår og forklarede, at det var nødvendigt, når hun skulle formidle den fraskilte kvindes sensualitet. Hans forsøg på at mildne hende med Dixieland-jazz slog også fejl, og i den spændte atmosfære snublede han over sit eget udstyr. Hun lo og slappede af.

Norma Shearer blev fra da af ét med Adrians guldlamé og smilede kærlent til fotografen. "Tossing back her mussed-up chestnut curls, she fearlessly flashed bedroom eyes at his camera and never looked back". "She was beautiful. She was not the old Norma Shearer any longer," husker Hurrell (Cosgrave 2003: 14).

Den 5. november 1930 kunne Norma Shearer hente sin statuette iført en gylden kjole inspireret af Gilbert Adrians. Med sin Oscar demonstrerede hun for verden, at hun var en talentfuld, hårdtarbejdende skuespiller i sin egen ret og ikke blot en forkælet rigmandshustru båret frem af nepotisme.

Norma Shearers succeshistorie skabte præcedens, og i de efterfølgende tre årtier var det kutyme, at de nominerede divaer fandt deres Oscarkjoler i filmselskabernes garderober.

Den tætte forbindelse mellem skuespillerne og filmselskaberne havde samtidig en bagside. Gennem det eksisterende studiesystem var stjernerne kontraktligt bundet til deres arbejdsgivere med den konsekvens, at en eventuel Oscaroptræden primært var PR for filmselskaberne. At fagforeningsbladet Screen Actor anklagede Oscaruddelingen for nepotisme, fremmede ikke populariteten.

"When you sign with Metro they hand you the award," skrev magasinet Photoplay med reference til Metro-Goldwyn-Mayer (Cosgrave 2003: 19). For en tid blev den mest fashionable trend derfor at forlade byen forud for begivenheden. Før selskaberne opdagede det.

I 1936 brugte Bette Davis Oscarshowet som en anledning til at udtrykke sin misfornøjelse med, at Jack Warner havde tvangscastet hende til filmen *Housewife*, et bevidst træk, hvis formål var at vise hende, hvem der bestemte.

te. Iført et uklædeligt storblomstret outfit fra netop *Housewife* demonstrerede hun, at hun følte sig som en del af tjenestefolket hos Warner.

"How could you?" rasede redaktøren for Photoplay, Ruth Waterbury, efter Bette Davis havde modtaget sin Oscar for sin præstation i *Dangerous!* (1936): "You don't even look like a movie star! [...] Your photograph is going round the world. Don't you realize?" (Cosgrave 2003: 31)

I de efterfølgende år vandt Oscarshowet popularitet med Frank Capra som præsident for akademiet fra 1935. Eftersom de kvinder, der læste modemagasiner på denne tid udgjorde langt færre end de, der gik i biografen, var Hollywoodstjerner mere indflydelsesrige rollemodeller end modellerne i Vogue.

Anden Verdenskrig satte præg på showet med en afdæmpet Oscarmode, dikteret af en ny dresscode, der tog afstand fra det farvestrålende og opulente.

Toneangivende var Paramount Pictures' designer Edith Head, der udstyrede Audrey Hepburn med kostumer til *Roman Holiday* (1953, *Prinsessen holder fridag*; fig. 4). Hun stod også bag Grace Kellys lyseblå satinkjole, som hun bar, da hun fik sin Oscar for *The Country Girl* (1955).



Fig 4: Audrey Hepburn i et af de flotte kostumer fra filmen *Roman Holiday* (1953, *Prinsessen holder fridag*). © Paramount Home Entertainment.

Men som studiesystemet afvikledes, og stjernerne tog ejerskab på deres karriere, rettede de blikket mod Paris. Her residerede en vis Christian Dior, hvis Lignes Corolle-kollektion under navnet New Look dikterede efterkrigstidens mode.

Næppe noget samarbejde er i den sammenhæng så legendarisk som Givenchy og Audrey Hepburns. Den hvide blondegjorte, hun var iført, da hun i 1953 modtog sin Oscar for *Prinsessen holder fridag*, figurerer øverst på talrige "best dressed"-lister over Oscarkjoler. Pariser chik havde gjort sin entré ved Oscaruddelingen og var kommet for at blive. Med tv som endnu en nøglespiller bredte Oscarbegivenhedens popularitet sig.

Skuespillerne havde lært at udnytte tv-mediet, og Edith Heads kjole til Janet Leigh var med sine 28.000 sølvfarvede krystalperler designet til at gøre sig på skærmen, da hun skulle præsentere en pris. Leighs mand Tony Curtis betalte 3.000 dollars for kjolen.

Med den stigende konkurrence fra tv mærkede Hollywood krisen, og eftersom filmselskaberne ikke længere havde kontraktlig ejerskab på dem, var det op til skuespillerne selv at investere i påklædning ved prisuddelinger.

Fra filmstjerner til supermodeller

I 1966 blev Oscarshowet for første gang vist i farver, og det skete, samtidig med at ungdomsoprøret og de nye tider satte præg på begivenheden. Samme år havde YSL introduceret bukser i sit catwalkshow, og Julie Christie, der var nomineret for *Darling*, dukkede op i et jakkesæt i guldlamé. I sine bukser markerede hun en ny milepæl i Oscarmodens historie.

Tilknyttet akademiet under den nye præsident Gregory Peck sendte Edith Head en ny dresscode ud, der pointerede, hvordan en filmstjerne tog sig ud anno 1967:

"Formal evening gowns, either Maxi or floor length. No mini or day length," lød budet. Selv ikke Edith Head formåede dog at hindre Barbra Streisand og Jane Fonda i at fremvise fashionable bukser af hhv. Arnold Scaasi og Yves Saint Laurent, da Streisand i 1968 modtog en Oscar for *Funny Girl*, og Fonda fik sin for *Klute* i 1972.

Fire årtier tidligere var Oscarkjolens opgave at formidle et billede af kvinden, der bar den, som et generisk indbegreb af Hollywoodglamour, sponsoreret af de selskaber, der tjente penge på hendes popularitet. Mens filmselskaberne i stigende grad blev optaget af deres bundlinjer, blev den nye trend for stjernerne at udtrykke personlighed på den røde løber. Hvad det angik, slog ingen Cher, der modtog sin Oscar for *Moonstruck* (1987, *Lune-*

fulde måne) i en sort Bob Mackie-kreation, der mest af alt mindede om noget, der hørte til i et harem.

Murens fald i 1989 blev en *game-changer* for Hollywood. Med nye markeder i Rusland og Asien boomede luksusindustrien, og pludselig var der millioner af dollars at hente på den rette eksponering. (Hansen-Hansen 2011)

Fra at generere massiv medieomtale for en designer såvel som den skuespiller, der med succes bar hans eller hendes kreation, begyndte en ny og endnu mere potentielt indbringende æra i Oscaruddelingens historie. I den nye økonomiske situation kunne det rigtige modevalg, også takket være den stigende distribution af fotos fra den røde løber via internettet, indbringe svimlende pengesummer, både for skuespilleren og designeren.

Siden *American Gigolo* i 1980 gjorde Armani til et navn i Hollywood, takket være Richard Geres jakkesæt og stil i filmen, havde den italienske designer haft en lånevirkksomhed med Oscarkjoler i sin butik på Rodeo Drive i Los Angeles. I 1988 åbnede han sin flagship store. Hans mål var at klæde Hollywoods yngre generation på, og i den forbindelse viste Armanis vestkystrepræsentant Wanda McDaniel sig at være en guldgrube af ressourcer. Hendes mand var medproducer på *The Godfather*, og i hendes rolodex var numrene på enhver, der var værd at ringe til op til en rød løber-event. McDaniel blev pioner inden for *celebrity dressing* og blev det, der i dag kaldes en *point person*.

Hendes opgave var aktivt at rekruttere stjerner til at bære Armani ved Oscaruddelingen. McDaniel udstyrede sin veninde Michelle Pfeiffer med en marineblå Armani-jerseykjole i anledningen af hendes Oscarnominering for rollen som Susie Diamond i *The Fabulous Baker Boys* (1990). Ved samme lejlighed bar også Julia Roberts, Jodie Foster og Jessica Lange underspil-lede Armanikreationer, foruden Tom Cruise og Denzel Washington.

Med samarbejdet mellem Armani og McDaniel udkonkurrerede den italienske designers minimalistiske *alta moda* den mere opulente glamour, som hans største konkurrent, Beverly Hills-designeren Fred Hayman, stod for. Efter at være blevet udsat for negative overskrifter i årevis strømmede Hollywoodstjerner til Armanis dør. Mange kom efter at være blevet kåret som "worst dressed", ligesom det skete for Jodie Foster i 1984.

Mens andre fik førstehjælp forud for deres optræden på den røde løber, introducerede mere stilbevidste stjerner som Uma Thurman Oscarshowet for mere udfordrende modehuse.

Nomineret for sin rolle i *Pulp Fiction* (1994) havde skuespilleren spottet en kjole i Pradas *lookbook*, en præsentation af den seneste kollektion. Tilsyneladende duerede over Uma Thurmans 183 cm, fik Pradas designerteam sendt en alt for lille kjole til Los Angeles, hvor det i stedet lykkedes hendes freelancekonsulent Barbara Ftank at gendesigne Pradakjolen til hende.

Uma Thurman in a simple lavender prada gown marked the dawn of a new era of Hollywood glamour. Pre-Uma the options were mostly Valentino and Armani, and the occasional Bob Mackie. Post-Uma it was everything goes.⁷

Uma Thurman gjorde Prada til et navn i Hollywood, og fra 1997 behøvede de største stjerner ikke længere selv at betale deres Oscarkjoler. Tværtimod fik de nu penge for at bære dem. Nicole Kidman tegnede en kontrakt på to millioner dollars med Dior efter at have iført sig en chartreuse-farvet silkekjole af modehusets chefdesigner John Galliano. Dior så pointen i, at skuespilleren repræsenterede mærket for øjnene af 54,5 millioner seere ved Oscaruddelingen i 1997. Kjolen sikrede Kidman en plads på "best dressed"-listerne, og seks år senere kunne hun indkassere syv millioner dollars i en ny kontrakt med Chanel.

I 1998 havde designerne vendt ryggen til supermodellerne for i stedet at bejle til Hollywoods gunst. Amerikansk Vogue prioriterede nu skuespillere på sit cover med begrundelsen, at der var udbrudt "Oscargalskab" blandt magasinets læsere (Cosgrave 2003: 225).

Med Oscaruddelingens nye status af trendsættende modeshow og millioner af tv-seere verden over til at betragte det hævedes barren for de nomineredes performance på den røde løber lige frem proportionalt med det udbytte, der var at hente på den. Skuespillernes søgen efter den rette kjole fik karakter af skattejagt, for netop deres påklædning skulle være noget helt særligt, udtrykke deres unikke personlighed. I tilgift gik designerne målrettet efter at opnå de eftertragtede *celebrity endorsements*. En stjerne iført et par Jimmy Choos ved Oscaruddelingen var et dusin annoncer værd, vurderede en skoekspert (Cosgrave 2003: 234). Hvad angik en couturekjole i

begivenhedens spotlight, var værdien langt højere. Såkaldte frontrunners fik tilsendt 30-40 couturekjoler. Og der fulgte ingen faktura med.

Halle Berry valgte mellem hundrede kjoler, før hun valgte den Versace-kjole, hun bar, da hun modtog sin Oscar for *Monster's Ball* (2001; fig. 5).

Med millioner på en vellykket gensidig eksponering voksede en ny brancheniche frem i krydsfeltet mellem modeverdenen og Oscaruddelingen.



Fig. 5: Halle Berry, her set i en morgenkåbe i en scene fra *Monster's Ball* (2001), valgte mellem hundrede kjoler, da hun i 2002 skulle modtage Oscarstatuetten for sit spil i netop denne film. © Eiv.

Red Carpet Economy

Når en skuespiller i dag hører sit navn blandt de nominerede før årets Oscar-show, går et større maskineri i gang. Siden Armanis Wanda McDaniel agerede bindeled mellem stjernerne og designerens kreationer, er en skov af stylister vokset frem side om side med et nyere fænomen, som Financial Times kalder "Hollywood's hot shot power brokers". De er mellemmand og -kvinder, som udgør et bærende led i det, avisen kalder "The Red Carpet Economy".

Financial Times bragte op til den 85. Oscaruddeling en liste over filmverdenens mest magtfulde stylist, de, der klædte Oscarnominerede som Jennifer Lawrence, Anne Hathaway og Naomi Watts på.

Det er en åben hemmelighed, at stylist, der finder kjoler til stjernerne i en tid, hvor "celebrities and brands make mutually advantageous dressing deals linked to award season appearances," påpegede avisen. Men mindre kendt er det ifølge Financial Times, at "a specific employment niche has grown up to facilitate (or exploit, depending on your point of view) such deals." Den mest indflydelsesrige aktør af sin art er talentbureauet The Wall Group, der forhandler aftaler på vegne af mode- og hårstylist, makeupartister og production-designere (Grant 2013).

Ifølge en kilde i avisen kan The Wall Group alene på Oscarnatten tjene

250.000 dollars i kommission via det netværk af klienter, der arbejder for dem ved lejligheden.

En af tidens mest eftertragtede stylist, Rachel Zoe, beskriver sit arbejde således:

The challenge is doing something new and interesting, something someone hasn't done before, something you haven't seen a million times before. You have to find that combination of accessibility and being fashion forward. And of course, it's the Oscars, so you have to be glamorous.⁸

At "Red Carpet"-begivenheden gennem årene ofte har trukket flere seere til end selve Oscaruddelingen (Cosgrave 2003), er måske ikke så besynderligt, set i lyset af, hvor mange ambitiøse kræfter der lægges i præstationerne på den røde løber. Og ser man nærmere på, hvad der karakteriserer den vindende performance på dette punkt, nærmer vi os måske også en forståelse af relationen mellem Oscaruddelingen og mode, og hvilket formål dette samspil tjener som PR for Hollywoodbegrebet som helhed.

Kunsten at ligne en Hollywoodstjerne

Hvad der engang var et travlt Tinseltown, hvor selskabernes produktionsstudier bredte sig side om side, og studiesystemet regerede enevældigt, er i dag i grove træk reduceret til en idé om det, der var. Hollywood minder med den senere udvikling mere og mere om en sagnomspunden filmby end om det verdensførende filmcentrum, som den californiske bydel har haft ry for at være i over hundrede år.

Stadig flere selskaber flytter produktionerne til mere lukrative locations i andre stater i USA, Canada eller områder i Østeuropa (Epstein 2012). Samtidig har tv-dramaserierne overtaget føringen, hvad angår kreative nyskabelser og den indholdsmæssige kvalitet af amerikansk fiktion i levende billeder. Samtidig med at seriernes hovedrolleindehavere som noget relativt nyt opnår stjernestatus på niveau med Hollywoods A-liste.⁹

Ingen kan derimod bestride den kulturelle betydning af Oscaruddelingen, der fortsat skaber overskrifter fra Beverly Hills til Beijing. Det sidste skyldes ikke mindst stjernerne, der i et sekulariseret globalt samfund er det tætteste, vi kommer, på en art fælles guder. I hvert fald udgør de nogle af de få referenter, der er fælles for de fleste af os på tværs af landegrænser og kul-

turer i dag (Sabroe 2009).

Oscaruddelingen kaldes verdens vigtigste modeshow,¹⁰ men stjernernes performance på den røde løber kan antages at have en endnu vigtige funktion, hvis man ser på den som konstruktion af nostalgisk, old school Hollywoodglamour og Oscarmoden som storytelling med det formål at oprette myten om Tinseltown som verdens førende filmby. Og samtidig sikre verdensomspændende medieomtale takket være den magtfulde relation til luksusmodeindustrien.

Med Pine og Gilmores term oplevelsesøkonomi kan man betragte Oscaruddelingen som "the 'thing' that media makes us share", som en konstruktion, der appellerer til seeren på et følelsesbetonet niveau. I den henseende kan begivenheden ses som en afspejling af en medieret virkelighed, der benytter sig af referencer til det klassiske Hollywood.

At se Julia Roberts iført hans couturekjole, da hun fik overrakt sin Oscarstatuette, har den italienske designer Valentino Garavani beskrevet som et højdepunkt i sin karriere. "Very sophisticated, very 40s movie star," var hans præcise beskrivelse af den vellykkede kombination af Julia Roberts og den sorte velourkjole med tylslæbet og de accentuerende satinstriber (Cosgrave 2003: 253).

Roberts' kjolevalg var dermed en indfrielse af den ambition, hun havde, da hun før uddelingen sendte sin stylist på jagt efter "the kind of dress in which she could really look like a Hollywood movie star" (Cosgrave 2003: 252).

At Julia Roberts formentlig af de fleste allerede blev betragtet som en filmstjerne, spillede tilsyneladende ingen rolle i denne sammenhæng, hvor det at "ligne en Hollywoodstjerne" dominerer diskursen.

Læser man de talrige vurderinger af "best and worst Oscar dresses", der følger uddelingen hvert år, er det desuden karakteristisk, at de skuespillere, der udpeges som vindere, roses for at ligne "an old-fashioned movie star". Til gengæld skoses man for, som Björk i 2001, at forsøge at udfordre konventionerne med ironi. Samme år som Julia Roberts vandt både på scenen i The Kodak Theatre og på den røde løber foran, blev den islandske sangerinde kjole, en imitation af en død svane, udråbt som taber. Og det til trods for, at den sidenhen er kåret som den niende mest ikoniske Oscarkjole.¹¹

Ifølge Pine og Gilmore er trenden i oplevelsesøkonomien, som beskrevet i deres bog *The Experience Economy* (1999), at det ikke længere handler om at sælge varer, men om at levere en oplevelse til forbrugeren samt en stemning og en historie. Set i forlængelse heraf er Harvardprofessor Svetlana Boyms identifikation af nostalgien som et herskende træk ved vores kultur i dag, "a romance with one's own fantasy" (Boym 2001), kan Oscarshowet ses som en særdeles salgbar vare i oplevelsesøkonomiens optik.

Oscaruddelingen som nostalgitrip

Til trods for at et vellykket valg af Oscarkjole kan opnå ros for at sætte nye trends i moden, er det altdominerende indtryk, at Oscarmode par excellence låner fra det Hollywood, der var engang. Og derved restituerer oplevelsen af *old school glamour*.

"Nostalgia seems to be longing for a place, but is actually a yearning for a different time," skriver Svetlana Boym. Denne længsel imødekommer Oscaruddelingen, hvis man betragter begivenheden med begrebet "retro marketing management" (Brown, Kozinet & Sherry 2003).

I en tid med socioøkonomisk turbulens er det ikke tilfældigt, at marketingstrategier verden over med succes benytter sig af fænomenet.

Nødvendigheden af at holde sig konstant i bevægelse i vor tids "tumultariske verden" går hånd i hånd med en tendens til, at folk derfor længes efter en tid og dens produkter – hvor livet syntes mere enkelt, mere trygt og mindre stressende:

It was at time, was it not, when picket fences were pearly white, American Beauties were always in bloom, and mom's apple pie was perpetually cooling in the kitchen. It was a time, was it not, when neighbors were friendly, streets were safe, and drug dealers were only ever found in Walgreens. It was a time, was it not, that never actually existed, except in the overactive imaginations of Hollywood studio executives and theme park developers. (Brown, Kozinet & Sherry 2003: 5)

Er Oscaruddelingen da, set i denne optik, blot en kommerciel dosis eskapisme serveret for at dulme vores længsel efter en fortid, der aldrig har eksisteret? Og er den røde løbers modeshow som fænomen blot en konstruktion, der tjener det formål at opretholde en kollektiv, faktisk en international fælles idé om et Hollywood?

Heldigvis tilbyder Svetlana Boym os to definitioner på den nostalgi, Oscarfænomenet ubestrideligt benytter sig af. Den restorative, hvis formål det er at overskrive moderniteten og tilbyde rendyrket tilbageskuende eskapisme. Og den reflektive, der stiller spørgsmålstejn ved den restorative.

Den restorative nostalgi tager sig selv gravalvorligt, skriver Boym. Derimod kan den reflektive nostalgi være både ironisk og humoristisk, tilføjer hun.

Måske Hollywood alligevel har en del at takke Björk og hendes døde svane for?

Litteratur

- Boym, Svetlana (2001): *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Cosgrave, Bronwyn (2007): *Made for Each Other: Fashion and the Academy Awards*. London: Bloomsbury.
- Brown, Stephen, Kozinet, Roberts og Sherry, John F. (2003): "Sell Me the Old, Old Story: Retromarketing Management and the Art of Brand Revival", *Journal of Costumer Behavior*, 2: 85-98.
- Chase, Reeve (2003): *Complete Book of Oscar Fashion: Variety's 75 years of Glamour on the Red Carpet*. USA: Reed Press, Variety.
- Dybdahl, Lars (2011): "Modegalskaben brød stagnationen – moden accelerer", i: Dybdahl, Lars og Engholm, Ida (red.), *Klædt på til skindet: Modens kultur og æstetik*. København: Forlaget Vandkunsten: 10-25.
- Dybdahl, Lars og Engholm, Ida, red. (2011): *Klædt på til skindet: Modens kultur og æstetik*. København: Forlaget Vandkunsten.
- Epstein, Edward Jay (2012): *The Hollywood Economist: The Hidden Financial Reality Behind the Movies*. Brooklyn: Melville House.
- Grant, Rachel (2013): "The Oscars: who decides who wears what", *Financial Times*, 22. februar 2013.
- Hansen-Hansen, Erik (2011): "Luksusmoden som storbymonument og oplevelsesøkonomi", i: Dybdahl, Lars og Engholm, Ida (red.), *Klædt på til skindet: Modens kultur og æstetik*. København: Forlaget Vandkunsten: 152-167.
- Nielsen, Jakob Isak, Halskov, Andreas og Højer, Henrik, red. (2011): *Fjernsyn for viderekomne – de nye amerikanske tv-serier*. Aarhus: Turbine Forlaget.
- Pine, Joseph II og Gilmore, James (1999): *The Experience Economy*. Boston: Harvard Business School Press.
- Thomson, David (2005): *The Whole Equation: A History of Hollywood*. London: Little, Brown.
- Wilson, Elisabeth (1987): *Klædt drømme. Om mode*. København: Tiderne Skifter.
- Sabroe, Iben Albinus (2009): "Fra Jesus til Jolie", *Berlingske Tidende*, 22. september 2009.

Noter

1. Den 9. oktober 2008 bragte den britiske avis The Telegraph en liste med resultaterne af en forespørgsel, stormagasinet Debenhams havde foretaget blandt 3.000 engelske kvin-

der, der var blevet spurgt, hvilken rød løber-kjole de oplevede som den mest ikoniske gennem tiden. Her kom Julia Roberts' Oscarkjole fra 2001 ind på en tredjeplads efter Liz Hurleys "sikkerhedsnålekjole" fra Versace og en Union Jack-inspireret kjole båret af Spice Girl Geri Halliwell.

2. For nylig så jeg couturekjolen udstillet på Somerset House i London side om side med Valentinohighlights, gennem årene designet til prinsesser og jetsetdronninger. Selvom udstillingen bød på kreationer båret af Grace Kelly og Jackie Kennedy Onassis, var det største tilløbsstykke Julia Roberts' Oscarkjole. Det forsamlede publikum udvekslede lavmælte, begejstrede udbrud. Den udefinerbare, drømmelignende kvalitet eller mytologi, vi forstår som Hollywood, var med den afskærmede sorte velourkjole næsten inden for rækkevidde.
3. Se oscar.tv2.dk/article.php/id-64984995:modeeksperterne-de-bedste-og-de-v%C3%A6rste-kjoler.html
4. Jeg fokuserer her på de kvindelige skuespillere, da Oscarkjolerne traditionelt tiltrækker en langt større hype end de mandlige filmstjerners påklædning.
5. Se www.sheknows.com/beauty-and-style/articles/986463/what-do-the-stars-oscars-styles-reveal-about-their-personalities
6. Se www.stuff.co.nz/life-style/fashion/8224307/How-stars-choose-their-Oscars-gowns
7. Se www.nytimes.com/projects/oscars/red-carpet-history/
8. Se www.fashionunited.co.uk/fashion-news/fashion/the-fashion-business-behind-the-oscars-2013022617023
9. Bl.a. *Fjernsyn for viderekomne – De nye amerikanske tv-serier* (2011) og min egen bog *Mad Men mania* (2012) argumenterer for disse prægnante vendepunkter i amerikansk film- og tv-historie.
10. Se www.sheknows.com/beauty-and-style/articles/986463/what-do-the-stars-oscars-styles-reveal-about-their-personalities
11. Se www.telegraph.co.uk/news/celebritynews/3167702/Liz-Hurley-safety-pin-dress-voted-the-greatest-dress.html

The Oscars og den klassiske Hollywoodfilm

Af JAKOB ISAK NIELSEN

Når man taler om "The Oscars", så har man at gøre med et vidt forgrenet fænomen, som kan anskues fra forskellige perspektiver. Indledningsvist er det nødvendigt at skelne mellem *Oscartildelingen* samt *Oscarshowet*, som kan analyseres og kommenteres på hver sin måde. De er på hver sin måde blevet en integreret del af den amerikanske filmbranche og har en lang række funktioner ift. denne: Der knytter sig en performancedimension til selve showet, som især er medvirkende til at konstruere og vedligeholde stjernesystemet. Som anført andetsteds i bogen kan særligt behændige taler (Hastrup) eller særligt uheldige kjoler (Albinus) have længerevarende betydning for de involverede skuespilleres anseelse og reklameaftaler osv. Såvel showet som selve valgene af vinderfilm fremstiller naturligvis også et billede af branchen for omverdenen, som kan være mere eller mindre retvisende ift., hvilke parametre man vurderer ud fra. Brancheøkonomen Edward Jay Epstein mener eksempelvis, at Oscaruddelingen – i hvert fald i de senere år – er et bedrag i den forstand, at de nominerede samt vinderne i "Bedste Film"-kategorien typisk betyder uendelig lidt for Hollywoodbranchen i økonomisk forstand, hvor det i stedet er den numerisk mindre gruppe af blockbusters, som trækker slæbet (se Epstein 2010, 2013). Selvom der absolut er undtagelser, hvor blockbusters som *Titanic* (Oscarvinder i 1998) eller *The Lord of the Rings: The Return of the King* (Oscarvinder i 2004) er løbet af med hovedprisen, så har Epstein absolut en pointe. Modsat Epstein vil denne artikel dog anskue valg af vinderfilm som udtryk for reelle branchesociologiske mekanismer snarere end et løgnagtigt markedsføringsstunt over for omverdenen.¹

Oscartildelingen fortæller os altså noget om branchens selvforståelse, dens måde at fordele anerkendelse internt i branchen, ligesom udvælgelsen er med til at etablere retningslinjer for "best practice". Sidstnævnte funktion er naturligvis historisk variabel, idet Oscarstatuettens status ikke er den samme i dag, som den f.eks. var i 1929. Det var næppe sandsynligt i 1929, men overvejende sandsynligt i 2013, at de store distributører og produk-

tionsselskaber strategisk *spekulerer* i at producere "Oscar bait" – altså at konceptualisere bestemte film ift., hvad man forventer, kan kaste en Oscar af sig. Den mest kyniske udlægning ville være, at der er opstået en særlig kategori af spillefilm, som simpelthen er sat i verden for at vinde Oscars, mens der parallelt hermed produceres en lang række andre film, som ikke skænker Oscaruddelingen en tanke, fordi de har andre succesparametre – de kan være orienteret mod en anden festival eller søge økonomisk succes af andre veje. Ikke desto mindre kan man antage, at Oscaruddelingen – i en eller anden forstand – *altid* har været et vigtigt indspil ift. den historiske udvikling af Hollywoodfilmens normer og konventioner.

Selvom Oscarshowet som mediebegivenhed naturligvis er en vigtig forklaring på, at det overhovedet er attraktivt at vinde en Oscar, så jeg vil i indeværende kapitel fokusere på relationen mellem Oscartildelingen og Hollywoodfilmens normer og konventioner. De primære cases vil være vinderne i kategorien "Bedste Film". Når man kaster blikket på listen over Oscarvindere, så er det afgørende spørgsmål: Har valgene af Oscarvindere været med til at *konsolidere* de normer og konventioner, der kendetegner Hollywoodfilmen som et (fortællemæssigt) paradigme? Parentesen om "fortællemæssig" er nødvendig, fordi der knytter sig en afgørende tvist til spørgsmålet om, hvorvidt den klassiske Hollywoodfilm er lig den klassiske Hollywood*fortælling* (se Cowie 1998).

Spørgsmålet benytter verbet "konsolidere", da i hvert fald ét kanonværk om den klassiske Hollywoodfilm – nemlig *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production from 1917 to 1960* (1985) – mener, at Hollywoodfilmens væsentligste konventioner og normer allerede *var* etableret, da den første Oscaruddeling fandt sted 16. maj 1929. Præcis hvornår den klassiske Hollywoodfilms æra begyndte, er naturligvis vanskeligt at definere, men som titlen angiver, er 1917 et vigtigt skæringsår for bogens forfattere David Bordwell, Janet Staiger og Kristin Thompson. Eksempelvis er et filmhistorisk hovedværk som D. W. Griffiths *Intolerance* (1916) – med sine fire *tematisk* forbundne, men tidsmæssigt og geografisk forskudte handlingsforløb – i virkeligheden en fortællemæssigt eksperimenterende film snarere end et forbillede for den klassiske Hollywoodfilm.

Parallelløbet mellem Oscaruddelingen og den klassiske Hollywoodfilm

har altså strakt sig fra 1929 og fremad – principielt tilbage til 1927, det produktionsår, hvor film kom i betragtning til den første Oscar. Selvom den klassiske Hollywoodfilms storhedstid er overstået, så kunne man sãgar stadig stille spørgsmålet den dag i dag: Er valget af Oscarvindere som *The Artist* (2011) og *Argo* (2012) med til at *konsolidere* de normer og konventioner, der kendetegner Hollywoodfilmen som et (fortælle-mæssigt) paradigme? Jeg vil dog mene, at det er mest hensigtsmæssigt at belyse Oscartildelingens funktion ift. den klassiske Hollywoodfilm *fra begyndelsen af*. Derfor vil dette kapitel tage afsæt i Oscars tidlige år fra 1929 og frem til 1934. At forfølge spørgsmålet i andre perioder eller i nyere tid er for omfattende i denne sammenhæng og må vente til en anden anledning. At vælge 1934 som skæringsår skyldes primært, at det er i 1934 (og altså ved filmene, der honoreres ved prisuddelingen i 1935), at *the Draconian Production Code* for alvor bliver effektueret, da William H. Hays nedsætter den såkaldte Production Code Administration (PCA) og fra sine egne rækker udpeger den prominente katolske lægmand Joseph I. Breen til at styre denne magtfulde enhed, som varetager branchens selvrensning. At begrænse sig til de såkaldte *pre-code*-vindere gør det mere enkelt at forholde sig til eventuelle tematiske og repræsentationelle idiosynkrasier i vinderfilmene i denne periode.²

Indledningsvist er det naturligvis essentielt at foreslå en definition på, hvad en klassisk Hollywoodfortælling rummer. Nedenstående er ikke en definition mejslet i Mosestavler, men det er en tilstrækkelig præcis tjekliste til at tjene som et arbejdsredskab i nærværende kapitel. Inspireret af dels Bordwell, Staiger og Thompson (1985), dels mere samfunds-faglige forståelser af den klassiske Hollywoodfilm (bl.a. David A. Cooks) vil kapitlet gå ud fra, at den klassiske Hollywoodfortælling kan defineres ud fra fire parametre: fortællenormer, principper for tidslig iscenesættelse, principper for rumlig artikulation samt forhold, der knytter sig til indhold og handling. Den klassiske Hollywoodfilm formodes i dette kapitel at være karakteriseret ved følgende kendetegn:

Fortællenormer, primært

- Handlekraftig(e) hovedperson(er) samt individualiseret kausalitet som selve motoren for fortællingens fremdrift.

- Entydige og prompte karakterintroduktioner samt konsistens. Karakterens handlinger og udvikling må gerne overraske os, men vedkommende skal forblive "in character" ift. den oprindelige præsentation.
- Den lige korridor, dvs. ikke digressioner eller sidespor ift. de væsentlige fortælletråde.
- Der er stærke kausale bånd på tværs af scener (hængende årsager i slutningen af en scene, der bliver fulgt op på kort efter [oftest i efterfølgende scene]).
- Det dobbelte handlingsspor, dvs. to fortælletråde, som er betinget af hinanden, hvoraf én omhandler heteroseksuel kærlighed, mens den anden fortælletråd f.eks. omhandler sport, politik, karriere mv.
- En lykkelig slutning, som regel med et forenet heteroseksuelt par. Over 60 ud af 100 film i Bordwell, Staiger og Thompsons såkaldte *unbiased sample* slutter simpelthen med billedet af et heteroseksuelt par i hinandens arme, og mange flere af filmene kan siges at slutte lykkeligt (1995: 61).

Tidslig iscenesættelse, primært

- Deadlines og annonceringer anvendes hyppigt til at pege fremad i filmens forløb, og de bliver "samlet op" hurtigt, således at filmens scener sammentømmres. I det hele taget bliver det tidslige forløb "narrativiseret" – frem for f.eks. dyrket som en lyrisk eller psykologisk kvalitet i sig selv.
- Ift. motivationen for filmens iscenesættelse af tid er der et hierarki, hvor den fortællemæssige motivation vægtes højest, dvs. over såvel realistisk, transtekstuel (f.eks. af genren eller stjernens persona) og kunstnerisk motivation. F.eks. vil orkestreringen af begivenhedernes rækkefølge, gentagelsesfigurer samt tidslig manipulation i form af f.eks. komprimering eller ellipser være fortællemæssigt motiveret.

Rumlig artikulation, primært

- Der er en række standardiserede normer for den rumlige artikulation, der som grundregel kalder på f.eks. klippemønstre og kamerabevægelser, som er upåfaldende og underbygger audiovisuel kontinuitet, men samtidig er formidlingsmæssigt strømlinede og tydelige – oftest med det pri-

mære formål at fortælle en historie.

- (Audio)visuelle kontinuitetsprincipper såsom bl.a. 180 og 30 graders-reglen er primære virkemidler ift. Hollywoodfilmens rumlige artikulation.
- Filmen tilstræber via visuelle og auditive virkemidler at forlene det flade lærred med dimension og volumen.
- Motivationen for filmens iscenesættelse af rum følger det samme hierarki som ved iscenesættelsen af tid. Altså kan f.eks. handlinger, kame-rabevægelser eller farveanvendelse og lyssætning momentvis være f.eks. kunstnerisk motiveret, men den fortællemæssige motivation vægtes hø-jest.

Indhold og handling, primært

- Hollywoodfilmen har naturligvis også repræsentationsmæssige samt te-matiske normer (og brud). Disse normer er bestemt af en række faktorer, heriblandt filmenes henvendelsesstrategier, censurprocedurer, den over-ordnede samfundsmæssige udvikling samt branchens produktionskultu-relle praksis. Normerne er også omstridte og vanskelige at indkredse, men dette kapitels hypotese er, at Hollywoodfilmens fortælleperspektiv i 1927-1934 primært er hvidt, heteroseksuelt og repræsenterer middel-klassens normer og værdier. Ifølge Margaret Thorps *America at the Movi-es* (1939) var det da også primært den hvide middelklasse i alderen 14-45, der gik jævnligt i biografen i perioden.
- Dertil kommer, at branchen – bl.a. qua Wall Streets tunge investering i Hollywoodstudierne i løbet af 1920'erne, 1920'ernes politiske strøm-ninger i USA samt censurtiltag i perioden (se Cook 2004: 236-237) – er forholdsvis konservativ og konsensussøgende i sin repræsentation af seksualitet, race, etnicitet, sprogbrug, sygdom, klasse, ægteskab og an-dre samfundsopretholdende institutioner såsom den udøvende, lovgiven-de og dømmende magt – altså bl.a. politiet, de politiske institutioner og retsvæsenet. Det er vigtigt at tilføje, at implementeringen af produktions-koden i 1934 bevirkede, at filmene var *yderligere* konsensussøgende.³

Så er det afgørende spørgsmål: Har valgene af Oscarvindere været med til at *konsolidere* de normer og konventioner, der kendetegner Hollywoodfilmen

som et (fortælle-mæssigt) paradigme? Både ja og nej er det korte svar. Listen over vindere i perioden ser således ud:

1929: *Wings* (Paramount/ Famous Players-Lasky, 1927)⁴

1930: *The Broadway Melody* (MGM, 1929)

1931: *All Quiet on the Western Front* (Universal, 1930)

1932: *Cimarron* (RKO, 1931)

1933: *Grand Hotel* (MGM, 1932)

1934: *Cavalcade* (Fox, 1933)

1935: *It Happened One Night* (Columbia, 1934)

Det første, som slår én ved listen af de i alt syv vinderfilm,⁵ er den genre- og studiemæssige spredning. I branchen florerede der en idé om, at priserne i de tidlige år blev givet ud fra en stiltiende aftale om, at der var et rotationsprincip ift. vinderfilmene. Den hypotese er nærliggende, de store studiers tilstedeværelse blandt vinderne taget i betragtning. Blandt de otte store studier er det kun Warner Bros. af "The Big Five" og United Artists af "the minor majors" (eller "The Little Three"), som ikke har en film blandt vinderne. Warner Bros. skulle tage sin første pris et par år senere med *The Life of Emile Zola* (1937), mens United Artists havde en part med i *Rebecca* (1940), der vandt prisen i 1941.

Umiddelbart skulle man tro, at Hollywoodfilm fra æraen typisk var fortalt fra et mandligt perspektiv, men ifølge Tino Balio opfattede Hollywoodbranchen især i 1930'erne voksne kvinder som den vigtigste målgruppe. "The woman's film" oplevede således sin storhedstid i 1930'erne, og i første halvdel af årtiet faldt 25 % af filmene på branchebladet *Film Dailys* toptiliste inden for kategorien (Balio 1993: 2 og 235ff). "The woman's film" er en løselig betegnelse, som refererer til forskellige fortællinger med kvindelige problemstillinger som omdrejningspunkt og kvinder som primær målgruppe lige fra *Anna Christie* (1930) over *Little Women* (1933) og *Imitation of Life* (1934) til *Gone With the Wind* (1939) og *Rebecca* (1940) (ibid.). Kaster man et blik over vinderfilmene, er decideret "kvindefilm" underrepræsenteret i vinderkategorien, men bortset fra *All Quiet on the Western Front* så har alle filmene markante kvindelige hovedroller, og såvel Greta Garbos

Grusinskaya som Joan Crawfords Flaemmchen i *Grand Hotel* minder umiskendeligt om roller, som de spillede i film, der mere entydigt falder inden for kategorien, såsom Crawfords Crystal i *The Women* (1939) eller Garbos chanteuse Zara i *As You Desire Me* (1932).

Ift. genre er såvel westerngenren (*Cimarron*), krigsfilmene (*Wings* og *All Quiet on the Western Front*), musicalen (*The Broadway Melody*), flyverfilmen (*aviation film*) (*Wings*) og *screwball*-komedien (*It Happened One Night*) repræsenteret. *Grand Hotel* må primært betragtes som et drama, men med den finurlighed, at det er en kollektiv fortælling, en såkaldt multiprotagonistfortælling (mere herom senere). Også *Cavalcade* må betragtes som et drama, men mere i retning af et historisk drama, der springer fra epoke til epoke – et fortælletræk, der i øvrigt også er at finde i *Cimarron*.

Den genremæssige spredning dækker til dels over nogle fællestræk blandt filmene: Adskillige af filmene, heriblandt *Wings*, *Cimarron* og *Cavalcade*, kan siges at være episk anlagte fortællinger svævende på historiens vingesus iblandet stærkt melodramatiske passager. Hele tre film kan også siges at være (anti)krigsfilm med afsæt i Første Verdenskrig (*Wings*, *All Quiet on the Western Front* og *Cavalcade*). Ligeledes er hovedparten af filmene prestigeproduktioner forstået som adaptioner af kendte romaner med relativt store produktions- og markedsføringsbudgetter (se Balio 1993: 179-211). Ikke desto mindre er der stor genremæssig spredning blandt filmene. Det karakteristiske for den klassiske Hollywoodfilm, som den beskrives af bl.a. Bordwell, Staiger og Thompson, er imidlertid, at det er et *fortællemæssigt* paradigme, hvis karakteristika går på tværs af en lang række genrer. Om de enkelte genrer blot udforsker variationen inden for det fortællemæssige paradigme eller udfordrer stabiliteten i paradigmet, ligefrem splintrer paradigmet, kan man sagtens diskutere.

Klassiske Hollywoodfortællinger?

To af de mest centrale karakteristika ved den klassiske Hollywoodfilm er det dobbelte handlingsspor samt individualiseret kausalitet som fortællemæssig motor, dvs. at den fortællemæssige fremdrift i den klassiske Hollywoodfilm genereres af hovedpersonens aktive handlinger i bestræbelsen på at nå et klart defineret mål. Derfor er det bemærkelsesværdigt, at der

blandt Oscarvinderne i denne periode findes film, som afviger fra begge karakteristika. En udtalt afviger er Lewis Milestones *All Quiet on the Western Front* (1930). En indspilning af Erich Maria Remarques bestseller fra 1928-1929⁶ blev også i sin tid betragtet som en stor udfordring. George J. Mitchell opsummerer nogle af bekymringerne vedrørende en filmatisering:

Many in Hollywood thought that a movie could not be made from the book [...] Essentially episodic in content, it had no love interest, no suspense and anything but a glorious conclusion. Moreover, it was controversial. The memory of World War I was still vivid. The rampant anti-Germanism that had followed the entrance of the United States into the war was not easily forgotten. (Mitchell 1989: 61)

Med deres voldsomt elliptiske fortællestil, hvor der jævnligt springes flere år frem i tiden, er *Cimarron* og *Cavalcade* umiddelbart mere episodiske end *All Quiet on the Western Front*, men ikke desto mindre mangler *All Quiet on the Western Front* en række centrale ingredienser, som den klassiske Hollywoodfilm traditionelt er udstyret med.⁷ For det første er det netop *ikke* hovedpersonen Paul Bäumers (Lew Ayres) handlinger, som skaber fortællelemæssig fremdrift, men omvendt krigens luner, som bevæger karaktererne igennem et udviklingsforløb. Med andre ord er det krigen, som bestemmer karakterernes udvikling, ikke omvendt. Hollywoodhistorien er ellers rig på krigsfilm, som muligvis ikke hylder eller romantiserer krigshandlinger, men hvis vægt på individualiseret kausalitet har resulteret i handlingsgange, hvor hovedpersonen nærmest egenhændigt kan vinde en hel krig – lige fra Erroll Flynns Captain Nelson i *Objective Burma!* (1945) til Sylvester Stallones Rambo i *Rambo: First Blood Part II* (1985). Paul Bäumer er i *All Quiet on the Western Front* ikke en effektiv fjendeudrydder, men et moralsk tvivlende individ, der appellerer til engagement på baggrund af sin medmenneskelighed. Det ser man f.eks. i den berømte scene, hvor han angrer at have dræbt en fransk soldat, Duval, der under en tilbagetrækning lander i samme hul som ham (Duval spilles af stumfilmskomikeren Raymond Griffith, og hans dødsfæs er meget apropos en bizar smilende grimasse). Man ser det ligeledes i scenen, hvor Paul diskret irrettesætter en mindre nænsom kammerat, der spørger den benamputerede Franz, om ikke de må få hans fine læderstøvler nu, hvor han ikke længere har brug for dem.

Også *Wings* (Første Verdenskrig), *Cimarron* (fra The Oklahoma Land Rush

i 1889 til massive olieboringer i 1930) og *Cavalcade* (Anden Boerkrig, Dronning Victorias død, Titanic, Første Verdenskrig) rider på historiens vingesus, men reelt er det kun i *Cavalcade*, at karaktererne i lige så høj grad er underlagt historiens gang. Selvom det er krigen, som i *Wings* får skylden for, at Jack (Buddy Rogers) skyder sin bedste ven David (Richard Arlen) ned i den tro, at han er en tysk soldat (efter at være blevet skudt ned over fjendens territorium stjæler David et tysk fly), så tildeles de to flyvere igennem heltemodige og afgørende indsatser trods alt en vis betydning for krigens gang. Karaktererne er altså ikke i samme udstrækning underlagt historiens gang, men har større indvirkning på såvel historiens som den historiske udvikling. I *Cimarron* synes den mandlige hovedperson Yancy (Richard Dix) ligefrem at have haft en hånd med i talrige historiske begivenheder lige fra The Oklahoma Land Rush over indførslen af statsborgerskab til indianere til den fransk-amerikanske offensiv ved Château-Thierry under Første Verdenskrig og sågar i filmens afsluttende scene ved olieboringer i et tidligere prærieområde, hvor han får knust sit bryst og kort efter dør: Han griber tilsyneladende (vi får det fortalt af en bikaarakter) en løbsk nitroglycerintorpedo, og ved at holde den i sin favn afholder han den fra at springe hele området i luften! Som avistrykkeren siger til Sabra (Irene Dunne): "They will always talk about Yancy. He's going to be part of the history of the great Southwest. It's men like him that build the world. The rest of them like me we just come along and live in it." I f.eks. *All Quiet on the Western Front* tildeles hovedpersonen netop ikke denne form for *agency*.

Som Mitchell ligeledes angiver ovenfor, er en anden bemærkelsesværdig udeladelse i *All Quiet on the Western Front*, at der ikke er en heteroseksuel kærlighedshistorie. I såvel *Wings* (Jack og nabopigen Mary [Clara Bow]) som *Cimarron* (pioneren Yancy og den retskafne Sabra) er der trods alt én central heteroseksuel kærlighedshistorie – samt flere underordnede blandt venner og familie. Jack og Mary forenes sågar i sidste scene med klichéslutningen over dem alle: De kysser hinanden, da "The End"-tekstschildet toner ind. Selvom Yancy og Sabra har været adskilt i årtier, så ender han mirakuløst med at dø i netop hendes arme – hvilket er en kvasilykkelig slutning i lyset af deres lange adskillelse og hans heroisk selvopofrende redningsaktion, hvor hun tilfældigvis er lige i nærheden.

Også på dette punkt – altså ift. at have en heteroseksuel kærlighedshistorie som central handlingsspor – skiller *Cavalcade* sig ud. I denne *upstairs-downstairs*-fortælling står to forhold naturligvis i centrum for historien – *upstairs*-parret Jane og Robert Marryots (Diane Wynyard og Clive Brook) samt – blandt tjenestefolket – forholdet mellem Ellen og Alfred Bridges (Una O'Connor og Herbert Mundin).⁸ Begge forhold er imidlertid etableret ved handlingens begyndelse, og Robert/Jane-forholdet fungerer som et fast anker, der aldrig kommer på spil i filmen. Ellen/Alfred-forholdet når kun lige akkurat at desintegrere, da en brandvogn i udrykning kører Alfred ihjel. I og med at der stort set ikke er nogen udviklingskurver knyttet til forholdene, er det altså en tilsnigelse at tale om deciderede handlingsspor. Filmen skildrer herudover faktisk to pardannelser, men de adskiller sig fra den klassiske Hollywoodslutning, ved at begge ender tragisk: Storebror Edward Marryot og Edith omkommer på selve bryllupsrejsen (ombord på Titanic!),⁹ mens lillebror Joe Marryot dør i sidste slag for Første Verdenskrigs afslutning og dermed ikke får chancen for at (forsøge at) krydse classeskellet og ægte Fanny Bridges (Ellen og Alfreds datter). Disse afvigelser til trods skildrer *Cavalcade* immervæk heteroseksuelle kærlighedsforhold. I *All Quiet on the Western Front* er heteroseksuelle kærlighedsforhold reduceret til et kort interludium, hvor Paul, Albert og Leer sniger sig over til tre franske bondepiger med madvarer som lokkemiddel. Hvad de tre par hver især foretager sig, bliver ikke ekspliciteret, da vi kun hører lyden fra Pauls rendezvous med Suzanne. Der er ømhed og tiltrækning, samtidig med at Pauls replikker tydeliggør, at det er et engangsmøde eller -knald alt efter tilskuerens fantasi.

Fraværet af det dobbelte handlingsspor og individualiseret kausalitet hænger selvfølgelig tæt sammen med det forhold, som Mitchell nævner sidst i citatet, nemlig at filmens hovedkarakterer er tyskere – naturligvis også Paul Bäumer. Måske er det den allervæsentligste forklaring på, at et amerikansk studie overhovedet kunne filmatisere denne historie uden at flette en kærlighedshistorie ind i forløbet og uden at lade hovedpersonens handlinger bestemme den fortælle-mæssige fremdrift.

En anden af Oscarvinderne har heller ikke et traditionelt dobbelt handlingsspor, men snarere et femdobbel, nemlig multiprotagonistfilmen *Grand Hotel* (1932). Filmen følger primært syv karakterer, fem primære og to se-

kundære karakterer – Senf (danske Jean Hersholt) og Doctor Otternschlag (Lewis Stone). Filmen indledes af et mobilt topskud, som svæver over hovederne på telefondamerne på hotellet. Denne kamerabevægelse indvarsler netop filmens karakter af konvergerende skæbnefortælling med hotellet som centralt omdrejningspunkt samt tilskuerens privilegerede overblik over karakterernes indbyrdes relationer. Ti minutter inde i filmen er vi blevet introduceret for samtlige syv hovedkarakterer. De seks af dem møder vi i filmens prolog, først i form af en række telefonsamtaler, som alle udgår fra Grand Hotel.¹⁰

Grand Hotel varierer sine karakterpræsentationer, ligesom den anlægger en varieret tilgang til spørgsmålet om handlekraftige og målorienterede karakterer. Otto Kringelein (Lionel Barrymore), Preysing (Wallace Beery) og Baron von Geigern (John Barrymore) artikulerer alle entydige målsætninger allerede i prologen: Kringelein er døende og vil nå at have noget ud af livet, Preysing skal for alt i verden få en fusion i stand med The Saxonia Company, og Geigern har desperat brug for penge. Geigern viser sig at være mere generøs og charmerende, end han præsenteres i prologen, hvor han fremstår aggressiv og brysk, men de øvrige karakterer præsenteres på en måde, som er i overensstemmelse med deres fremtidige ageren.

Sådan er det ligeledes med ballerinaen Madame Grusinskaya (Greta Garbo). Selvom man ikke ser Grusinskaya i prologen, er netop *det* enormt sigende for denne sky karakter, der i stedet sender sin personlige assistent Suzette. Voldsomt oprevet melder Suzette afbud til dagens dansesession og formår uforvarende at fremstille Grusinskaya som en plaget ballerina diva på selvmordets rand. Senere erfarer vi, at Grusinskayas mål er en kombination af fortsat at få anerkendende klapsalver fra publikum og samtidig få sjælero – ”I want to be alone,” som Grusinskaya/Garbo så berømt får sagt (hvilket også i paratekstuel forstand var med til at forsegle offentlighedens opfattelse af Garbos levevis som selvvalgt eksil).

Senfs telefonsamtale afslører, at han er voldsomt bekymret for sin højgravide kone, men er hjælpeløs, da han ikke kan forlade sin post uden at risikere at blive fyret. At være overladt til skæbnens lunefuldheder, fremfor at tage skæbnen i egen hånd, er et melodramatisk træk, der ikke korrelerer med normerne for den typiske protagonist i den klassiske Hollywoodfilm.

Senfs bekymring for sin kone får funktion af "a running gag", som plantes forskellige steder i filmen, men den annoncerede fødsel peger selvfølgelig også fremad i forløbet. Doctor Otternschlag fungerer mere som et decideret *chorus* snarere end som en klassisk protagonist med veldefinerede målsætninger, bedst eksemplificeret ved hans indgangsreplik i slutningen af prologen: "Grand Hotel. People coming, going. Nothing ever happens." Til gengæld aner vi ikke, hvilke målsætninger han har, ligesom vi ved meget lidt om hans emotionelle og psykiske disposition før langt henne i filmen.

Selvom det langt fra er entydigt, om filmens fortælle-mæssige konstruktion harmoniserer med den klassiske Hollywoodfilm,¹¹ så er filmens konvergerende skæbnefortælling, alsidigheden i karakterintroduktionerne, variationen i individualiseret kausalitet og ditto i målbevidsthed i hvert fald ensbetydende med, at *Grand Hotel* var en *atypisk* produktion. I stilistisk henseende beskriver Tino Balio Cedric Gibbons' smukke, rummelige, cirkulære art deco-lobby som decideret *innovativ* i forhold til senere kulissekonstruktioner i Hollywood (1993: 101). Instruktør Edmund Goulding samt fotograf Bill Daniels viser da også karakterernes forbundenhed i topskud over hotellobbyen. Mest bemærkelsesværdigt er dog, hvordan handlingssporene væver sig ind og ud imellem hinanden, i takt med at karaktererne krydser hinandens veje i behændigt koreograferede dolly- og krankørsler (fig. 1-2). Til formålet benyttede de bl.a. én af MGM's første filmkraner – Universals "The Broadway Crane" fra 1929 var den første store elektriske kran, men de andre studier fulgte kort tid efter. Karakter- og kamerakoreografi er som en vals



Fig. 1. På billedet ses kranen, som blev anvendt til filmens mest elegante kamerakørsler. Cedric Gibbons designede hotellobbyen (samme Gibbons designede i øvrigt selve Oscarstatuetten op til den første uddeling i 1929). Foto: Margaret Herrick Library.



Fig. 2. Edmund Goulding beviser, at han har lige så god sans for karakterkoreografi som for kameraekvilibrisme. Geigern kurtiserer Flaemmchen, og de to snoer sig elegant rundt om hinanden – indhyllet af cigaretrøg! © Warner Home Video.

i en Max Ophüls-film, og derfor er det da også enormt passende, hvorledes John Barrymores Baron Geigern efter at have lavet en date med Joan Crawford's Flaemmchen nærmest "føres" hen foran Grusinskayas dør. Grusinskaya får ham efterfølgende til at glemme alt om Flaemmchen.

Grand Hotels cirkulære hotellobby, den elegante koreografi af karakter- og kamerabevægelse inklusive brugen af dialog til at flette en ikke-tilstedeværende karakter ind i "rummet" osv. står i stærkest kontrast til iscenesættelsesstrategierne i *Broadway Melody* (1929). Som en tidlig tonefilm iscenesættes den rumlige artikulation relativt stift. Bl.a. fraviger kameraet så godt som aldrig sin oprindelig akse ift. handlingen, som var filmen et teaterstykke, hvor man ved at sætte teaterkikkerten for øjnene udelukkende kan variere *afstanden* til handlingen. Der bliver f.eks. yderst sjældent klippet ind i rummet på en måde, så kameraet lægger sig tæt op ad interaktionsaksen mellem to karakterer. I stedet bevarer kameraet overvejende det perspektiv, som præsenteres i scenens *establishing shot* (fig. 3).

Dybe kavalergange

Rent repræsentationelt tager vinderfilmene sig flere friheder, end man forestiller sig, post-code-film ville gøre: Der er forbavsende dybe kavalergange i såvel *Broadway Melody* (Queenie), *Grand Hotel* (Grusinskaya) og *Cavalcade* (Edith), mens Clara Bows Mary i *Wings* sågar blotter sine bryster, og så er der bare mandeballer i *All Quiet on the Western Front*, da Paul, Albert, Leer og Tjaden bader i en å. Ift. repræsentationen af seksualitet er det også værd



Fig. 3. Langt de fleste indstillinger i denne scene udspilles på den akse, som etableres i den første indstilling. *Broadway Melody* sparkede for alvor gang i Hollywood-musical'en og er i øvrigt baseret på en historie af Edmund Goulding – instruktøren af *Grand Hotel* (1932). © Whv.

at bemærke, at vi faktisk ser et lesbisk par i *Wings* (i Folies Bergère) og et formodet homoseksuelt par i *Cavalcade* (i en natklub), hvor Fanny optræder. Selvom begge scener åbenlyst foregår på lokaliteter, der ifølge filmenes selvforståelse er dekadente – Fanny synger netop om (efterkrigs)tidens værdiforfall, "this hurly-burly of insanity", som en foregående montagesekvens også har etableret¹² – så ser vi trods alt hhv. et kærtegn mellem to kvinder og to mænd, som kælent udveksler armbånd. Selvom *Wings* gør meget ud af at betone det broderlige forhold mellem Jack og David, så er det trods alt forbløffende, hvorledes iscenesættelsen af Jacks afsked med den døde David – belysningen, deres favntag, positurer og Jacks passionerede afskedslys (fig. 4) – umiskendeligt minder om en afsked mellem en elskende mand og kvinde, som vi har set det i en lang række andre Hollywoodfilm.



Fig. 4. Jack og David i omfavnelse kort før afskedskysset. © Paramount.

De direkte repræsentationer af krop og køn er dog intet at regne ift. de seksuelle antydninger, som ligger i såvel suggestive handlinger og replikker. I *Wings* ser vi f.eks. første gang Mary, da hun titter over mod sin elskede Jack under et par nyvaskede trusser (fig. 5), mens han er for travlt optaget af en anden form for undervognsbehandling – nemlig bilens ("The Shooting Star")¹³ – til at ænse Marys seksuelle appel ("It"-kvaliteten, som Clara Bow netop var kendt for), ligesom Jack ikke ænser, at Mary er forelsket i ham.



Fig. 5. Mary kigger over mod Jack under et par nyvaskede trusser. © Paramount.

I *All Quiet on the Western Front* står Tjaden tilbage i åen med en lang pølse placeret, så den fremstår som det erigerede lem, han også symbolsk står tilbage med, da de tre yngre soldaterkammerater snører ham og om aftenen sniger sig over åen til et rendezvous med de tre franske bondepiger, mens han drikkes fuld af sin gode ven Kat (fig. 6).

Mens ovennævnte scener stort set er engangstilmøder i de respektive film, så næres *It Happened One Night* af konstant at flette seksuelle undertoner ind i replikvekslinger og handlinger. Ikke overraskende regnes Frank Capras film sammen med Howard Hawks' *20th Century* (ligeledes 1934) for at have indvarslet *screwball*-komediens æra – Hollywoods "madcap romantic comedies", som Ed Sikov kalder filmene i en af de bedste bøger om subgenren.

Sammen med *Grand Hotel* er *It Happened One Night* også umiddelbart den af filmene, som har klaret tidens tand bedst. *Wings* og *All Quiet on the Western Front* er på hver sin måde mindeværdige film, men er også på nogle



Fig. 6. Tjaden står tilbage i åen med en lang pølse, så det fremstår som et erigeret lem. © Universal Pictures UK.

områder ujævne: *Wings'* bitre slutning overskygger ikke helt dens overdrevne patriotisme og sentimentalitet, mens Lew Ayres' patosfyldte monologer i *All Quiet on the Western Front* er værdige, men som regel også overspillede. *It Happened One Night* har naturligvis kanonisk status grundet sin placering i *screwball*-komediens genreudvikling, men dens holdbarhed skyldes også, at dens fortælle-mæssige forløb kører som et urværk. Her har vi det dobbelte handlingsspor med en primær plotlinje om pardannelsen mellem Peter Warne (Clark Gable) og Ellie Andrews (Claudette Colbert) og en sekundær om Peters job/karriere som journalist – og de to forløb er netop betinget af hinanden.

Historien går kort fortalt ud på, at den forkælede rigmandsdatter Ellie Andrews gifter sig med flyverplayboyen King Westley, men hendes rige far holder hende fra at fuldbyrde ægteskabet ved at holde hende fanget på sin yacht, indtil han har fået annulleret ægteskabet. Ganske overraskende hopper den gæve pige fra bord i fuld mundering, og det lykkes hende at fly fra den knap så snarrådige besætning og svømme ind til land. Næste gang ser vi hende i tørt tøj på vej om bord på en bus mod New York. Her støder hun ind i den nyligt arbejdsløse og voldsomt berusede journalist Peter Warne (senere antyder filmen subtilt, at Peter har et alkoholproblem). To stædige sjæle mødes og kommer fra begyndelsen skævt ind på hinanden, men indgår en fornufts aftale: Han hjælper med at få hende transporteret hen til ægtemanden, så de kan få et "ordentligt" ægteskab (underforstået de skal konsummere det i sengen), mens hun giver ham eksklusivrettighederne til

historien. Deres had-kærligheds-forhold veksler undervejs på den lange *road trip*, og vi har en fortællemæssig skabelon, som er gentaget flere gange siden.¹⁴ At de to handlingsspor er betingede af hinanden, ser vi f.eks. hen mod slutningen, da Peter tilbyder sin chef et journalistisk scoop, som går ud på, at Ellie i stedet skal giftes med ham. Tidligere samme aften havde Ellie erklæret sin kærlighed til ham, og han afslører over for såvel os som chefen, at følelserne er gengældt, hvorefter han beslutter sig for at tage tilbage til lejligheden for at fri til hende. Før han returnerer, bliver Ellie imidlertid vækket af ejerne og opdager, at han er væk. I den tro, at Peter har forladt hende, resignerer hun og indvilliger i alligevel at gifte sig med King Westley. Warne får altså pga. kærlighedsforviklingerne ikke det ud af eksklusivrettigheden til historien, som der var lagt op til. Ligeledes nægter han at modtage de 10.000 dollars i findeløn, som Ellies far havde stillet i udsigt. Det pauvre udbytte betyder imidlertid, at Warne kan leve op til en konvention, som er blevet endog enormt stærk inden for især den idealistiske romantiske komedie: Den romantiske kærlighed skal være *desinteresseret* (se Lavik 2001; Giddens 1994: 67) – altså der må i filmens selvforståelse ikke være nogen form for vinding eller strategisk fordel tilknyttet kærlighedsbåndet til ”den anden”, snarere tværtimod.

Selvom man abonnerer på en forståelse af *screwball*-genren, der ikke kobler subgenren til produktionskoden (og derfor kunne tælle pre-code-film som *Platinum Blonde* [1931] og *Design for Living* [1933]), så er *It Happened One Night*s status ikke udelukkende bundet op på dens position i *screwball*-komediens historie. Filmen er også en milepæl ift. dens Oscar-succes, for ud over prisen for Bedste Film vandt filmen i fire andre vægtige kategorier: Bedste Instruktør, Bedste Mandlige Hovedrolle (Clark Gables eneste Oscar), Bedste Kvindelige Hovedrolle (Claudette Colberts eneste Oscar) og Bedste Screenplay til Capras faste forfatter Robert Riskin. Kun *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) og *Silence of the Lambs* (1991) har siden gentaget den bedrift.

*It Happened One Night*s vægtige status taget i betragtning, er det derfor forbløffende, hvor mange brud på kontinuitetsklipningen der forefindes i filmens indledning. Der er graverende mismatches ift. såvel Ellies placering på tværs af to indstillinger (i kahytten) samt Peters ditto (i bussen). Selv

det allerførste klip er et *jump cut* (fig. 7-8). Overgangen mellem filmens første og anden indstilling fremstår som et visuelt hik, idet klippet forbyder sig mod reglen om tilstrækkelig variation på tværs af to indstillinger (nogle gange refereret som 30 graders-reglen). Den grundlæggende antagelse er, at hvis man endelig skal ændre indstilling, så skal der ift. vinkel og afstand være tilstrækkelig *forskel* fra den tidligere indstilling til at motivere klippet (ift. vinkel minimum 30 grader, og ift. afstand minimum et kamerastop). Hvis man fotograferer en karakter fra syv meters afstand i en indstilling med en 50 mm optik, så fremkalder det et visuelt hik, hvis næste indstilling er optaget med samme optik og fra samme vinkel, men fra seks meters afstand – og det samme argument gælder utilstrækkelig forskel med hensyn til vinklen. I dette tilfælde er anden indstilling af Andrews-yachten kun rykket en



Fig. 7-8. Overgangen fra første til anden indstilling forbyder sig mod 30 graders-reglen. Herudover er der et besynderligt mix af matchende og ikke-matchende positioner på tværs af klippet. Sejlerens position ved bade- og ankomstbroen matcher, men de øvrige passagerer hopper rundt på tværs af klippet. © Sony Pictures.



anelse til venstre og en anelse tættere på båden.¹⁵ Måske ser man her ét resultat af filmens lave budget og den forcerede produktionsproces, som var nødvendig, fordi Claudette Colbert kun kunne afsætte tre uger til optagelsen ("Frank Capra Jr. Remembers").

Afsluttende bemærkninger

Trods ligheder filmene imellem, så afslører dette korpus, at Oscaruddelingerne honorerede enormt forskelligartede film. Hvis man ser på Oscartildelingen som en branchesociologisk begivenhed, så angav den i hvert fald meget alsidige retningslinjer for "best practice" ift. såvel fortællestrategier, genrevalg – og forvaltning, stilistiske træk og repræsentationelle valg. Selv kanoniske Oscarvindere kan rumme forbløffende kontinuitetsfejl. Samtidig må man sige, at Oscarvinderne i perioden fortæller en historie i sig selv, og at der kan spores forbavsende store forskelle og udviklingstrin inden for en relativt kort årrække. Det kan utvivlsomt knyttes til en række væsentlige eksterne kausale faktorer: overgang til tonefilm og censurbestemmelser først og fremmest. Men det fortæller os også, at hverken den klassiske Hollywoodfilm eller Oscarvinderen er den monolitiske størrelse, den ofte gøres til.

Litteratur

- Azcona, María del Mar (2010). *Multi-Protagonist Film*. Chichester: Wiley-Blackwell. Ebog.
- Balio, Tino (1993). *Grand Design: Hollywood As a Modern Business Enterprise 1930-1939*. New York: Simon & Schuster.
- Bordwell, David, Staiger, Janet og Thompson, Kristin (1985). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
- Bordwell, David (1995). "Den klassiske Hollywoodfilm", *Tryllelygten*, vol. 2, nr. 2: 57-78. Oversat fra "Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures" i P. Rosen (red.), *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Bordwell, David (2006). *The Way Hollywood Tells It*. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, David (2007). *Poetics of Cinema*. London & N.Y: Routledge.
- "Checking Out: Grand Hotel" (2004). Instr. Peter Fitzgerald. Prod. Michael Crawford & George Feltenstein. Fitzfilm Inc.
- Cook, David (2004). *A History of Narrative Film*, 4. udgave. New York: W.W. Norton.
- Cowie, Elizabeth (1998). "Storytelling: Classical Hollywood Cinema and Classical Narrative" i Murray Smith & Steve Neale (red.), *Contemporary Hollywood Cinema*. London: Routledge: 178-190.
- Crafton, Donald (1997): *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*.

- New York: Scribner.
- Doherty, Thomas Patrick (1999). *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*. New York: Columbia University Press.
- Epstein, Edward Jay (2010): *The Hollywood Economist – The Hidden Financial Reality Behind the Movies*. Brooklyn, N.Y.: Melville House.
- Epstein, Edward Jay (2013): "The Oscar Deception", 16:9, nr. 49 (februar 2013).
- "Frank Capra Jr. Remembers: It Happened One Night" (1999). Instr. Michael Gillis.
- Gehring, Wes D. (2002): *Romantic vs. Screwball Comedy*. Lanham: The Scarecrow Press.
- Giddens, Anthony (1994): *Intimitetens forandring: seksualitet, kærlighed og erotik i det moderne samfund*. København: Hans Reitzel. Oversat af Else Henneberg Pedersen.
- Lavik, Erlend (2001): *Kjærlighet i seriemonogamiets tidsalder*. Bergen: Institutt for medievitenskap.
- Maltin, Leonard (1978): *The Art of the Cinematographer: A Survey and Interviews with Five Masters*. New York: Dover Publications. En revideret og udvidet udgave af *Behind the Camera: The Cinematographer's Art*. New York: The New American Library, 1971.
- Mitchell, George J. (1989): "All Quiet on the Western Front", i George E. Turner (red.), *The Cinema of Adventure, Romance & Terror*. Hollywood, California: The ASC Press: 60-71.
- Nielsen, Jakob Isak (2006): "Konvergerende skæbner", 16:9, nr. 19, november 2006.
- Schatz, Thomas (1988): *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York: Pantheon Books.
- Sikov, Ed (1989): *Screwball: Hollywood's Madcap Romantic Comedies*. New York: Crown Publishers.
- Tröhler, Margrit (2001): *Plurale Figurenkonstellationen im Spielfilm*. Habilitationsafhandling. Zürich, Universität Zürich.
- Turner, George E. (1989): "The Flight of Wings", i *The Cinema of Adventure, Romance & Terror*. Hollywood, California: The ASC Press: 34-43.
- www.remarque.uni-osnabrueck.de/iwnn.htm
- www.remarque.uni-osnabrueck.de/iwnnfilm.htm

Noter

1. At analysere Oscartildelingen som et led i branchens selvforståelse underbygges af udvælgelsesproceduren i perioden, hvor der inden for de respektive hverv blev nedsat nominerende komitéer, som udvalgte filmene, mens der stadig var mulighed for at give en såkaldt "write-in"-stemme, hvor de stemmeberettigede valgte én, som ikke stod på listen. Ifølge fotograf Hal Mohr ville den nominerende komité ikke have ham på stemmelisten, pga. at han fik afbrudt en strejke blandt fotografer i 1933, men han endte med at vinde – som den sidste – på "write-in"-stemmer i 1936 (Maltin 1978: 88-89).
2. William H. Hays var leder af branchens selvtablerede organ Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) fra dets oprettelse i marts 1922. For en oversigt over MPPDA's forskelligartede funktioner samt Hollywoods selvcensurtiltag fra 1922 og fremefter se Cook 2004: 185-187, 236-239.
3. I kulissen ramte depressionen Hollywoodindustrien hårdt – indledningsvist først og fremmest Paramount, Fox, RKO og Warner Bros., mens MGM slap lettere igennem. På paradoksal vis var Roosevelts liberale New Deal med til at rehabilitere og konsolidere Hollywoods magtstruktur mange år fremover (tilgodeså "The Big Five" og "The Small Three"), mens fagforeningsinitiativer til dels sikrede arbejdernes rettigheder, men også systematiserede og kodificerede arbejdsgangene (Schatz 1988: 159-161). Hollywood bestræbte sig på at bevare optimismen udadtil (Doherty 1999: 27-29). Samfundsrevsende, samfundskritiske eller bare liberale tendenser findes i film fra begyndelsen af 1930'erne, men er typisk momentvis eller forefindes i film, der er produceret uden for de etablerede studier såsom

- King Vidor's *Our Daily Bread* (1934), der omhandler et landbrugskollektiv.
4. *Sunrise* (Fox, 1927) kunne man også vælge at medtage, da der blev givet to hovedpriser ved første uddeling i 1929, én for "Outstanding Picture" (*Wings*) og én for "Unique and Artistic Production" (*Sunrise*), men da såvel prisens titel angiver et idiosynkratisk-kunstnerisk vurderingskriterium, og Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS) siden har udlagt "Outstanding Picture"-kategorien som udgangspunktet for "Best Picture"-kategorien, så er det uegalt at medtage den i denne sammenhæng.
 5. Det officielle navn for prisen var "Outstanding Picture" fra 1927/1928 til 1928/1929 og "Outstanding Production" fra 1929/1930 til 1940.
 6. Manuskriptet blev fortrykt som føljetonroman i *Die Vossische Zeitung* fra 10. november 1928 og fremefter – avisen var ejet af Ullsteinkoncernen, som havde antaget Remarques manuskript til udgivelse. Romanen blev udgivet af Ullstein i slutningen af januar 1929 og udkom allerede samme år på engelsk – og en lang række andre sprog. Filmens censur- og receptionshistorie i USA, særligt i udlandet, er et kapitel for sig. For en kort gennemgang og oversigt over yderligere litteratur om emnet se www.remarque.uni-osnabrueck.de/iwnn-film.htm (besøgt 1. maj 2013).
 7. Filmenes episodiske forløb fordrer umiddelbart stærke forbindelseslinjer i overgangene fra én episode/periode til en anden. David Bordwell fremhæver, at den klassiske Hollywood-film spinder de kausale tråde "ud i glat, nøjagtig linearitet", ligesom han beskriver, hvordan den klassiske scene først etablerer tid, sted og karakterer – såvel deres "rumlige positioner" som "gældende sidsstemning" (1995: 60). Han uddyber: "I midten af scenen handler personerne for at opnå deres mål: de kæmper, tager beslutninger, laver aftaler, sætter deadlines op planlægger fremtidige begivenheder. I løbet af dette enten fortsætter eller afslutter den klassiske scene de årsags-virkningsudviklinger, der blev efterladt 'hængende' i tidligere scener, samtidig med, at der åbnes nye kausale tråde til brug for fremtidig udvikling." Af det eksempel fra *The Killers* (1946), som Bordwell herefter inddrager, er det temmelig entydigt, at det er nødvendigt at kritisere hans anvendelse af begrebet *kausalitet* (s. 59-60). Kausale forbindelser – eller årsag-virkning-forbindelser – betyder, at én handling eller begivenhed er *årsag* til en anden. Det er der ikke tale om i Bordwells eksempel. Her skriver Bordwell om en scene i filmen, hvor Lubinsky fortæller Riordan, at Ole Anderson bliver begravet samme dag. Han omtaler dette som en "hængende tråd", som bliver samlet op, da vi i næste scene befinder os ved begravelsen. Det er rigtig nok en "hængende tråd", men det er *ikke* en kausal tråd, idet der ikke er årsagsforbindelse mellem Lubinskys udtalelse og Andersons begravelse. *Årsagen* til Andersons begravelse er jo en ganske anden. Formodentlig, at han er blevet dræbt. Nej, det, der er tale om her, er ikke en såkaldt "dangling cause" (da. hængende årsag), men en annoncering. I det hele taget er det nødvendig at nedskrive selve kausalitetens rolle og i stedet tale om *forbindelseslinjer* som paraplybegreb for en række af de forskellige typer af *udspil*, som bliver *taget op* eller bliver *relevante* senere og derved har en sammentømrende effekt for filmens fortælle-mæssige forløb.
 8. Filmens casting antyder, at det er forbeholdt overklassen, at manden ægter en betydelig yngre kvinde, mens det omvendte tilsyneladende er tjenestestændens lod – i hvert fald er skuespilleren Clive Brook (Robert) næsten 20 år ældre end Diane Wynyard (Jane), mens Una O'Connor (Ellen) er næsten 20 år ældre end Herbert Mundin (Alfred)! Ud over at skulle spille nybagt mor og være over 50 år gammel, så agerer Ellen også (fejls)lagen opdragere for Alfred.
 9. Lig dødsscenen i *Cimarron* med Yancey i skødet på Sabra forsøger *Cavalcade* – lidet overbevisende – på sin egen måde at fremstille Edwards og Ediths død som en form for "lykkelig slutning", idet de dør, mens de er "så lykkelige, som de nogensinde kunne være".
 10. At filmen allerede havde givet et virtuelt overskud for MGM, gjorde det lettere at allokerer syv løntunge skuespillere over på én film. MGM ejede teateradaptationsrettighederne til

Vicki Baums roman *Menschen im Hotel*, som allerede havde været et Broadwayhit, men havde samtidig købt filmatiseringsrettighederne for 35.000 dollars ("Checking Out"). Filmens budget på 695.341,20 dollars var f.eks. over dobbelt så højt som *It Happened One Night* (1934), der havde et budget på knap 300.000 dollars ("Frank Capra Jr. Remembers" og Sikov 1989: 86).

11. Der er i de seneste 10 år skrevet meget om multiprotagonistfortællinger, som undertiden også kaldes *network narratives*, multiplotfilm, criss-crosser osv. Der hersker uenighed om, hvorledes man bør anskue disse fortællestrategier. Overordnet set opfatter David Bordwell filmene som *variationer* inden for det klassiske paradigme, mens andre (f.eks. Tröhler 2001) i højere grad har blik for fortællestrategiens idiosynkratiske dimensioner. *Grand Hotel* anerkendes ofte i den eksisterende litteratur (se bl.a. Bordwell 2006, Nielsen 2006, Schepelern 2006, Azcuna 2010), typisk fordi filmen placerede sit ensemble af stjerner på én central lokalitet, hvilket en række andre film sidenhen gjorde: *Little Women* (1933, hjemmet), *Our Town* (1940, landsbyen), *S.O.S. Poseidon* (1972, en cruiser), *The Towering Inferno* (1974, et højhus), *Airport' 77* (1977, et fly) mv. Irving Thalbergs idé om, at bruge MGM's stjerneparade som salgsvinkel, var da også usædvanlig og netop en *hook*, som var specifikt knyttet til MGM: "More Stars Than There Are in Heaven", som studiets slogan lød.
12. En montagesekvens fører op til Fannys sang. I filmens selvforståelse skildrer den noget forfaldent, deprimerende og civilisationsnedbrydende i perioden, som naturligvis kan synes progressivt, fornuftigt eller opløftende i et andet perspektiv. En akademikers forklaring: "God is a superstition too crude to impose upon a child," lyder da fornuftig fra et ateistisk perspektiv, mens avisoverskrifter som "vice: orgies increasing", ligefrem lyder opløftende.
13. Denne vulgærfreudianske tolkning fuldendes af den ejakulationsmetaforiske grafik, som Mary maler på bilen.
14. Selv en romantisk komedie som *When Harry Met Sally* har en indledende biltur, som rummer ekkoe fra *It Happened One Night*. Også den film abonnerer på en forståelse af kærlighed som desinteresseret. Bag den rappe og fyrrige dialog i *It Happened One Night* banker der altså – trods alt – en vis form for romantik. Det er jo også en Frank Capra-film og ikke en *screwball*-komedie af f.eks. Howard Hawks eller Preston Sturges, som vi har med at gøre.
15. Var kameravinkel og -afstand bibeholdt, og havde man i stedet for et regelret klip anvendt en overblending, kunne det have fungeret som et elliptisk klip, men det er ikke tilfældet. Derved fremstår sammenblandingen ift. matchende og ikke-matchende positioner også desto mere rodet end elegant. Sejleren ved bade- og ankomstbroen er i en lignende position på tværs af klippet, mens de øvrige passagerer hopper rundt på tværs af de to indstillinger. Problemet er givetvis, at første stump af indstillingen har fået påtrykt sidste del af krediteringen og derfor givetvis har været igennem en optisk printer, og at man åbenbart ikke havde – eller ikke syntes, at det var nødvendigt at klippe over til – en indstilling af skibet, som var i overensstemmelse med kontinuitetsprincipperne.

Værdifuld underholdning? The Oscars og amerikanske værdier

Af ANDREAS HALSKOV

For the past about 11 years I do work for the UN, and one thing that strikes me, wherever I go, is that American films export our culture in a way that reflects incredibly well on our nation and on our values. And [...] it's just a great reminder that although we call it "the entertainment industry," it does so much more than just entertainment. I mean, this industry serves as the best American ambassador we can hand off to the world.

- Michael Douglas 2009¹

What is amazing about the Oscar Award and its annual show is their *public* and *immediate* manifestations of [...] important cultural values.

- Emanuel Levy 1987: 338

Da skuespilleren Michael Douglas i 2009 modtog det amerikanske film-instituts såkaldte "Lifetime Achievement Award", påpegede han, som set ovenfor, at den amerikanske film- og underholdningsindustri hverken kan eller bør reduceres til *underholdning*. Film er rigtignok underholdning, men som alle underholdningsprodukter er også film produkter af en tid, en kultur og et givent sæt af værdier. Tilsvarende kan også Oscarshowet betragtes som et amerikansk kulturprodukt, der via sin opbygning og sine rigt omtalte vinderfilm afspejler det amerikanske samfund og værdisæt. "Watching the annual show," hævder sociologen Emanuel Levy således, "the international viewers get a microcosm of American films, American television, and American culture" (Levy 1987: 331). Og han fortsætter: "The Oscar show serves as effective propaganda not just for American films, but for the American Way of Life" (ibid.).

At de forskellige Oscarvindende film kan siges at repræsentere det amerikanske samfund og de amerikanske kulturværdier, "the American Way of Life", er næppe nogen urimelig påstand. Anderledes komplekst bliver det dog at indkredse, *hvad* der præcist ligger i "the American Way of Life" (hvilke kulturelle værdier, der må betragtes som særligt amerikanske), og *hvor* *dan* de forskellige Oscarvindende film konkret kan siges at afspejle og udtrykke disse kulturværdier (jf. fig. 1).

Netop disse spørgsmål – "Hvilke kulturværdier er særligt kendetegnen-



Fig. 1: Oscarfilmen betegnes undertiden som en "transmitter of cultural values". De amerikanske værdier og disses forhold til forskellige Oscarvindere er dog ikke simpelt og entydigt definerbare. På billedet ses George C. Scott i titelrollen som *Patton* (1970) i en *biopic*, som behandles senere i dette kapitel. © Twentieth Century Fox.

de for USA, og hvordan og i hvilken grad repræsenteres disse i forskellige Oscarvindende film?" – er da centrale for dette kapitel. Et kapitel, som i alt væsentligt vil konkludere, at Oscarfilmene bestemt *kan* siges at spejle det amerikanske samfund og de amerikanske kulturværdier, men som samtidig vil illustrere, hvordan amerikanske værdier og ligeså forskellige Oscarfilm ikke entydigt og kategorisk lader sig bestemme.

"The American Way of Life"

Området for "American Studies" har været i stigende kurs siden 1980'erne og beskæftiger sig i bred forstand med "those stories that Americans tell one another in order to make sense of their lives" (Mechling 1989: 4). At særlige studier vies til dette område, illustrerer med al ønskelig tydelighed, at det ikke er let at skulle få hold på amerikanske værdier og amerikansk tankegods. Ikke ulig det så drilske danskhedsbegreb er også "American-ness" et umuligt og næsten utæmmeligt bæst at skulle håndtere. Hvad der karakteriserer "amerikanskhed", er med andre ord ikke så enkelt at skulle indkredse, som man måske kunne forledes til at tro, og med en broget befolkningssammensætning af godt 300 mio. mennesker med forskellige religioner, politiske overbevisninger og etniske baggrunde er "amerikaneren" naturligvis ikke en entydigt definerbar størrelse.

De fleste er nok bekendt med Horatio Alger og dennes *rags to riches*-fortællinger, hvor naive personer gennem ihærdighed, held og hårdt arbejde bevæger sig fra pjalter til rigdom, men allerede i Algers samtid gjorde en anden og mere populær amerikaner, Mark Twain, grin med denne *rags to riches*-fantasi. I fortællingen "Life As I Find It" (1879) bevæger hovedpersonen sig således ikke fra pjalter til rigdom, men loves tæsk for sit opportunistiske forsøg på at overskride sin naturlige plads i det sociale hierarki. Nok er Algers *rags to riches*-fortællinger mere typiske i det amerikanske kulturliv, ikke mindst i Hollywoods "drømmefabrik", men Twains modhistorie kan, om ikke andet, tjene til at minde os om den kompleksitet og flertydighed, som altså også eksisterer i det amerikanske samfund. Med dette forbehold in mente kan vi med sociologerne Robin Williams og John C. Macionis dog pege på en række fremtrædende og mere typiske kulturværdier, som synes at kendetegne USA, og som afspejler sig i mange af de mest prominente Oscarfilm:

- Achievement and success
 - Activity and work
 - Practicality and efficiency (doing vs. dreaming)
 - Democracy and free enterprise
- (Macionis 2004: 66).²

At man i USA lægger vægt på hårdt arbejde, frihed og "jagten efter lykke", er næppe overraskende, og disse værdier vil blive undersøgt nærmere i de følgende afsnit med udgangspunkt i film som *Casablanca* (1942), *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975), *Rocky* (1976) og *Forrest Gump* (1994). Hvis det er rigtigt, som Levy siger, at Oscarfilmen er blevet et "preeminent symbol of American culture all over the world" (Levy 1987: 333), så er pointen med de følgende sider at vise, *hvordan* og *i hvilken udstrækning* dette er tilfældet.

Fra amerikansk drøm til amerikansk mareridt

Den første af de kulturværdier, det her skal handle om, er den algerske forestilling om, at man gennem hårdt arbejde og ihærdighed vil opnå succes,

at man vil transcendere sin sociale position i samfundet og bevæge sig fra *rags* til *riches*.

Denne forestilling går i amerikansk forstand helt tilbage til nationens fødsel, til en tid, hvor europæiske puritanere og nybyggere tog til USA med drømmen om et bedre og mere frugtbart liv. Den puritanske forestilling kan lidt forenklet beskrives i følgende aforisme – *af hårdt arbejde følger succes i kraft af et tættere forhold til Gud* – og denne grundtanke blev også formuleret i Benjamin Franklins nu velkendte dyder, hvoraf den ene (*bootstrap ethic*) hævdede, at lykke ville tilkomme den, der blot arbejdede hårdt og snørede støvlerne stramt nok.³

Med *Uafhængighedserklæringen* i 1776 blev dette credo sågar indskrevet som en af de officielle amerikanske værdier, idet man også her plæderer for en række såkaldt umistelige rettigheder, heriblandt “Life, Liberty and the pursuit of Happiness” (Hancock et al. 1776, i Kindig 2012).

Denne amerikanske grundtanke kan da, ifølge samfundsforsker David Nye, beskrives med ordet *mobilitet*, et ord, der her skal forstås i dobbelt forstand. Amerikaneren, mener Nye, sætter pris på den individuelle frihed, som frontierhelten legemliggør – en person, der frit og selvstændigt bevæger sig derhen, hvor lysten og viljen driver ham (Nye 1990: 193ff).⁴

Ordet *mobilitet* dækker dog samtidig over *social mobilitet*, en forestilling, som altså kendes helt tilbage fra de første tilflyttere, der håbefuldt drog til det amerikanske kontinent, og som også kunne genfindes i præsident Calvin Coolidges nu klassiske slogan: “Press on!”

At snøre handskerne: *Rocky* og den franklinske arbejdsmoral

En Oscarfilm, der måske mere end nogen anden legemliggør denne *bootstrap ethic*, er den overraskende vinder fra 1977-uddelingen, *Rocky*, som blev skrevet af opkomlingen Sylvester Stallone og iscenesat af instruktøren John G. Avildsen.⁵

Historien i filmen (de værkinterne forhold), men også historien *omkring* filmen (de værkeksterne forhold) lignede i 1976 et positivt modsvar til Franklins individualistiske credo om “succes gennem hårdt arbejde”.

Stallones egen beretning, ikke mindst *Rockys* tilblivelseshistorie, er i sig selv en *rags to riches*-fantasi, der måler sig med de mest fantastiske af Al-



Fig. 2: *Rocky* var ved Oscarshowet i 1977 en overraskende og for mange ufortjent vinder i kategorien for bedste film, men filmens insisterende tematisering af den lille mands ihærdige kamp – en kamp, som spejledes i skuespilleren Stallones egen biografi – gjorde *Rocky* til en sikker publikumssucces. © Twentieth Century Fox.

gers fortællinger. Som produkt af et skilsmissehjem flyttede en rastløs, men ihærdig Stallone tidligt fra New Yorks såkaldte "Hell's Kitchen" til Silver Springs, Maryland og derpå Philadelphia. Efter i årevis at have boet hos diverse plejefamilier blev han smidt ud af ikke færre end 14 forskellige skoler på blot 11 år. Stallone kæmpede ihærdigt for at blive skuespiller, skønt han ved flere tilfælde (bl.a. på dramalinjen ved universitetet i Miami) blev afvist og frarådet at søge skuespilvejen. Det lykkedes Stallone at få nogle mindre roller i mere eller mindre lødige film, men efter hans rolle i *The Prisoner of Second Avenue* (1975) så hans karriere ud til at være gået i stå (jf. Levy 1987: 334-335).

På dette tidspunkt begyndte Stallone at skrive sit eget screenplay, sin egen historie. Resultatet af dette screenplay blev i 1976 en lille boksefilm om *prize-fighter* Rocky (med et budget på blot 1,1 mio. dollars), som mod alle odds kæmper sig fra outsider- til stjernestatus i ringen og fra pjalter til rigdom uden for ringens lukkede mikrokosmos.

I dag huskes filmen mest for dens sitrende realistiske stil, helt i tråd med 1970'ernes foretrukne æstetik, dens banebrydende anvendelse af *steadicam* og dens uventede, hvis ikke helt urimelige, sejr i "Best Picture"-kategorien foran hæderkronede film som *Network*, *All the President's Men* og *Taxi Driver*. Filmens iscenesættelse, ikke blot dens tematik og produktionshistorie, er dog en interessant spejling af den førnævnte *bootstrap ethic*, og som sådan kan den beskrives som en naturlig vinder i det, der rimeligvis må betegnes som en amerikansk "merit award" (et prisuddelingsshow, hvor priserne gives på baggrund af meritter).

Da Rocky imod filmens slutning går i ringen mod den afroamerikanske hero Apollo Creed, hvis navn hovmodigt vækker minder af græske guder og det førnævnte *credo* fra *Uafhængighedserklæringen* ("Life, Liberty and the pursuit of Happiness"),⁶ ligner dette en moderne variant af David mod Goliat (jf. fig. 2). Bokseringen fungerer her som et mikrokosmos for samfundet, og når Rocky i en serie af halvtotaler og halvnære indstillinger fra alle sider tæskes rundt i ringen, antager kommentatorens ord, "It's a tough one," en næsten symbolsk sandhedsværdi. Rocky, der fra filmens begyndelse bokser af ren og skær nød, er i en social forstand næsten "down and out", og de stadigt kortere og mere nære beskæringer viser os den træthed, som kun en sand "working class hero" kan rammes af. Rocky slår møllesving, og der klippes elliptisk imellem de halvnære beskæringer af bokserne og en pointdame, der i symbolsk forklædning som Frihedsgudinden viser os, at runderne går. Da runde 14 oprinder, klippes nu til en supertotal af ringen, der giver tilskueren et klart overblik over dette samfundsmæssige mikrokosmos, og herpå klippes der til Rocky, som til tonerne af Bill Contis triumferende "Going the Distance" bankes af en stadig mere pågående Creed. Rocky får bank, men som titlen på Contis nummer også udtrykker det, står han distancen. Ved at snøre handskerne stramt og arbejde ihærdigt, målrettet og dedikeret – som en anden puritaner – kan også en lille uuddannet arbejdsknægt fra "Helledes køkken" altså sejre.

Det er næppe nogen egentlig overraskelse, at *Rocky* i 1977 tog prisen for bedste film foran Martin Scorseses *Taxi Driver*, for den mobiliserende arbejderklassefantasi og individualisme, som dominerer Avildsens film, er hos Scorsese blevet til et formørket storbymareridt. Den ihærdige "prize-fighter" hos Avildsen erstattes i *Taxi Driver*, i skikkelse af Travis Bickle (Robert De Niro), af en selvtægtig "street fighter", der kæmper uden for ringen og ligeså uden for samfundets regler. Her er den triumferende populærmusik blevet erstattet af Bernard Herrmanns dystre klangflader, og den sympatiske protagonist og identifikationsbefordrende brug af halvnære beskæringer er i Schraders og Scorseses "one-character movie"⁷ blevet erstattet af nogle triste supertotaler, holdt i en insisterende *low key*-belysning.

Samtidig kan både *Rocky* og *Taxi Driver* siges at omhandle en på daværende tidspunkt trængt hvid arbejder- og middelklasse (jf. oliekrisen i før-

ste halvdel af 1970'erne). Men hvor titelpersonen i Stallone og Avildsens film er en heltemodig bokser, som i ringens trygge mikrokosmos kæmper mod den sorte Apollo Creed, så søger Travis Bickle fra Scorseses film, som sagt, at bekæmpe småkriminelle sorte amerikanere *uden for* ringen og på udenomsretlig vis. I en af filmens nu klassiske sekvenser skyder Travis en sort kioskrøver, hvorefter den latinamerikanske kioskejer tæsker liget med et jernrør. Herfra klippes der til en halvnær af Travis, som med et tomt blik i øjnene retter en pistol direkte mod kameralinsen. Derpå følger et klip på blikretning til en halvnær af en afroamerikaner, som gennem fjernsynsapparatet kigger tilbage ud mod Travis. Den titulære, hvide taxachauffør fra Scorseses film er en trængt mand, og hans kamp mod (mere eller mindre) sagesløse afroamerikanere er en tydelig kommentar til datidens betændte raceproblematikker. Da der herefter klippes til Travis i den klassiske gule newyorkertaxa til tonerne af en politiker, som *off screen* siger: "We, the people, suffered in Vietnam," understreges da en anden af filmens politiske undertoner. Som hjemvendt Vietnamveteran er Travis, således at forstå, et fremmedgjort, de-sensibiliseret individ. En trængt person, som i sit forsøg på at genfinde sin egen identitet og *tilstræbe sin egen lykke* gentager den meningsløse vold, som han har været vidne og medvirkende til i Sydøstasien. De nådesløse politiske betydningslag i *Taxi Driver* ligner en misantropisk troldspejlsversion af *Rocky*, og som sådan er Stallone og Avildsens film en mere oplagt Oscarvinder.

Samtidig er *Rocky* en art *pseudo-biopic* inspireret af den legendariske sværvægtsbokser Rocky Marciano (49-0-0) og den ditto velkendte mellemvægter Rocky Graziano, som tidligere har dannet grundlag for den Oscarvindende Paul Newman-film *Somebody Up There Likes Me* (1956) (hvor hovedpersonen er skildret på en mere sammensat og mindre heltemodig vis).⁸ *Rocky* kan således siges at inkarnere nogle grundlæggende amerikanske værdier, at passe ind i nogle klassiske Oscargenrer og fortælleskabeloner og at indeholde nogle nu velkendte Hollywood- og Oscartroper.

***Slumdog Millionaire* – amerikansk rags to riches-fantasi i indiske gevandter**

I sit sociologiske studie af "The Academy Awards" fra 1987 har førnævnte

Levy beskrevet Oscarshowet som "an enduring and uniquely American symbol of achievement and success" (1987: 338). Om dette er en gangbar beskrivelse, kan muligvis diskuteres, men det er påfaldende, hvor få alternative, endsige ikke-amerikanske film som er blevet hædret i "Best Picture"-kategorien.

Hvis vi fraregner engelske klassikere som *Hamlet* (1948) og *Tom Jones* (1963), er det dog sjældent, at prisen for bedste film er tilfaldet en ikke-amerikansk produktion, og de udenlandske film, der en sjælden gang har taget denne pris, er næsten pr. definition engelsksprogede film, der typisk kan siges at støtte op om amerikansk tankegods.⁹ Et af de seneste og mest påfaldende eksempler herpå er den indisk-engelske film *Slumdog Millionaire* (2008), instrueret af Loveleen Tandan og Danny Boyle, der forinden havde skabt sig et navn som regissøren bag kultfilmen *Trainspotting* (1996). Titlen på *Slumdog Millionaire* bærer påfaldende lighed med de førnævnte fortællinger af Horatio Alger, og havde det ikke været for den kollokviale brug af ordet "Slumdog", havde titlen da også været ensbetydende med *rags to riches* (jf. fig. 3). Også på et tematisk og handlingsmæssigt plan er Boyles film en klassisk pjalter til rigdom-fortælling, her om en ung "chai wallah" fra Mumbai, Jamal Malik spillet af Dev Patel, som gennem slid og en gud-given begavelse vinder hovedprisen i quizprogrammet "Who Wants to Be a Millionaire?". Filmens anvendelse af flashbacks, krydsklipning og energisk slagtpøjsmusik er medvirkende til at skabe en fundamentalt dramatisk oplevelse, men særligt kendetegnende for filmen er dens ekspressive brug af farvefiltre og et levende, håndholdt kameraarbejde (skabt af Anthony Dod Mantle).



Fig. 3: Nok er *Slumdog Millionaire* (2008) en britisk-indisk coproduktion, men både dens titel og handling er tættere på Horatio Algers amerikanske *rags to riches*-historier end på den britiske tradition for socialrealisme og den indiske slum. © 20th Century Fox Home Entertainment.

Screenplayet af Simon Beaufoy er løst baseret på Vikas Swarups roman *Q&A* (2005), og dens fortælling ligger i forlængelse af amerikanske pjalter til rigdom-historier på den ene side og indiske Bollywoodeventyr på den anden side. Som filmkritikeren Tony Watkins således udtrykker det:

Like most Indian films, *Slumdog Millionaire* is a fairy tale. It's a rags to riches tale, a love story, an escaping-the-clutches-of-the-bad-guys yarn. Fairy tales have an escapist aspect to them, taking people away from the grim realities of everyday life to a world in which other grim realities can be surmounted, defeated or decisively left behind. (Watkins 2009).

Midnight Cowboy – fra amerikansk mytologi til barsk realitet

I den forstand er *Slumdog Millionaire* en typisk Oscarvinder – en film, som i alt væsentligt spejler og således understøtter den franklinske succesforestilling, som dominerer i store dele af den amerikanske kultur og fortælletradition.

Også blandt de Oscarvindende film findes der dog klare modeksempler, der kan bruges til at nuancere billedet af Oscarshowet og ikke mindst den amerikanske kultur. Et interessant eksempel herpå er *Midnight Cowboy* (1969), en rå og realistisk skildring af bristede (amerikanske) drømme, naive frontierfantasier og storbyfattigdom, iscenesat af den homoseksuelle instruktør John Schlesinger, der forinden havde gjort sig i britisk dokumentarfilm og socialrealisme.

Schlesingers film, som bl.a. udmærker sig ved en nybrydende anvendelse af populærmusik og psykedeliske sekvenser, behandles i et senere kapitel i bogen og skal derfor ikke være genstand for større omtale her. Også i henhold til de amerikanske værdier er *Midnight Cowboy* dog interessant, og den nu klassiske karakter Joe Buck, spillet af Jon Voight, ligner på adskillige planer et opgør med den amerikanske frontiermyte. Den texanske Joe Buck, der alene i sit stereotypiske navn ligner en parodisk figur, bærer sig selv og sin hat på den helt rette vis, men han rejser mod storbyen med urealistiske forhåbninger og møder en verden, der har forandret sig og næsten overflødiggjort cowboyen. Ihærdighed, hårdt arbejde og "stoical indifference to pain and hardship" – kvaliteter, som kendetegner en sand "frontiersman" – er ikke tilstrækkelige i en hård og dystre virkelighed præget af armod og forrået kapitalisme (Stegner 2008: 702).



Fig. 4: Også blandt Oscarvinderne finder vi nogle tragiske afviklingshistorier, hvor amerikanske drømme aldrig går i opfyldelse, og håbefulde frontierfantasier aldrig indløses. På billedet ses Jon Voight (til venstre) og Dustin Hoffman (til højre) som de to tragiske helte i Schlesingers *Midnight Cowboy* (1969). © Twentieth Century Fox.

I storbyen finder Joe Buck således ikke sine drømme; han møder den haltende con artist Ratso Rizzo (Dustin Hoffman), der ligesom han selv er en taber i livet. I et gensidigt ufrugtbart partnerskab forsøger Joe Buck og Rizzo at få enderne til at mødes (jf. fig. 4), men vores naive cowboy, der i filmens åbningsscene smilende går mod skærbilledet til tonerne af Harry Nilssons fængende "Everybody's Talkin'", ender som prostitueret i det, der ligner Hollywoodheltens endegyldige fald.

Selv blandt Oscarvindere, nomineret og valgt af det ellers så konservative Oscarakademi, findes altså barske, nybrydende og håbløse fortællinger, hvor pjalterne aldrig omsættes til rigdom, og hvor hårdt arbejde, trods løfter om det modsatte, *aldrig* lønner sig. *Taglinen* til Dennis Hoppers hippiefilm *Easy Rider*, produceret samme år som *Midnight Cowboy*, men forbigået ved Oscaruddelingen, kunne således også – måske endda mere eksplicit – siges at indramme handlingen i Schlesingers film: "A man went looking for America and couldn't find it anywhere."

Demokratiets totalitarisme – imellem stat og individ

Den enkeltes frie valg og mobilitet, forstået som en frihed til at udfolde sig

selv, bevæge sig frit og ikke at være pålagt vide restriktioner fra øvre instanser, er en grundlæggende værdi i det amerikanske samfund med vidtrækkende betydning.

Indforstået i de førnævnte "unalienable rights" fra *Uafhængighedserklæringen* – "Life, Liberty and the pursuit of Happiness" – er også en accept af, at lykken skal *jages*, at det er den enkeltes pligt at *tiltage sig* eller *skabe* sin egen lykke og velstand. Af det amerikanske frihedsbegreb følger altså en række værdier, "freedom of choice", "freedom of speech", "freedom of action", men ikke "freedom from want" (Campbell & Kean 2006: 271). Et nu klassisk amerikansk dictum siger således rigtigt nok: "That government is best which governs least."¹⁰ Og som det da også direkte fremføres i den førnævnte erklæring: "whenever any Form of Government becomes destructive [...], it is the Right of the People to alter or to abolish it" (Kindig 2012).

Med sådanne udsagn mejslet ind i den amerikanske grundforståelse er det da heller ingen overraskelse, at staten i mange amerikaneres øjne kan opfattes som et monster, en uønsket Leviathan, som truer med at vokse sig stor og helt kolonisere den enkeltes livsverden. Heraf følger en relativt omsiggribende frygt for kollektivism og totalitarisme, en frygt, som gennem historiske referencer har fået et ofte konkret og ydre ansigt. Under Den Kolde Krig var fjenden således Sovjets kommunistiske styre, der som en *red scare* truede med at udbrede sin ideologi og styreform over store dele af verden og sågar, som en anden "Bodysnatcher", at infiltrere det amerikanske samfund og kulturliv.¹¹

I den amerikanske filmindustri gav denne forestilling om en *rød trussel* sig til kende i en række såkaldte HUAC-høringer (1938-1975),¹² hvor prominente filmfolk skulle fremstilles for en komité og sværge, at de ikke i nogen forstand var affilieret med kommunismen. Et resultat af disse høringer var den såkaldte "Hollywood Blacklist", også kaldt "The Hollywood Ten", en gruppe af filmfolk, som i 1947 blev *blacklistet* efter at have nægtet at deltage i de førnævnte høringer. Blandt de anklagede filmfolk var instruktøren Elia Kazan, som i perioden 1934-1936 var medlem af USA's kommunistiske parti. Kazan, som forinden havde vundet en Oscar for det humanistiske drama *Gentleman's Agreement* (1947) og fået en nominering for Tennessee Williams-filmatiseringen *A Streetcar Named Desire* (1951), valgte dog

at vidne *mod* flere af sine kolleger og kunne derpå modtage otte Oscarstatuetter, heriblandt hovedprisen, for den helt uforlignelige *On the Waterfront* (1954).

Som *Rocky* handler også Kazans film om boksning, men her i en langt mindre direkte og fremtrædende forstand, og *On the Waterfront* huskes snarere for to elementer: 1) dens tungsindige, men mindeværdige udgangsreplik, "I could've been a contender," fra den udbrændte eksbokser Terry Malloy (Marlon Brando), og 2) dens implicitte behandling af angiverproblematikken, der som sagt havde omgæret instruktøren selv (Thomsen 2000: 125, Atkinson 2001: 40f). Terry rulles ind i fagforeningsbossen Johnny Friendlys mafialignende virksomhed og ender med selv at måtte angive sin svoger.

Når systemet er sygt – *One Flew Over the Cuckoo's Nest*

On the Waterfront huskes primært for Marlon Brandos banebrydende spillestil (for mere herom se Johannes Riis' kapitel i denne bog), men filmen kan altså også siges at spejle et klassisk tema i amerikansk kultur: forholdet imellem stat og individ, system og livsverden. På det første fortolkningsplan omhandler filmen således Terrys opgør (som informant) med Friendlymafiaen, men på det andet fortolkningsplan kan filmen siges at omhandle Kazans forhold til dennes kolleger. På et tredje fortolkningsplan kan filmen da siges at illustrere forholdet imellem frihed og liberalisme på den ene side (som nogle vedtagne amerikanske kulturværdier) og kollektivismen på den anden side (her repræsenteret ved fagforeningen) (jf. fig. 6).

En lignende allegorisk læsning kan foretages af filmen *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975, *Gøgereden*), der i 1976, som den blot anden film i Oscarhistorien, vandt samtlige af de fem hovedpriser: bedste adapterede manuskript (Lawrence Hauden og Bo Goldman), bedste mandlige hovedrolle (Jack Nicholson), bedste kvindelige hovedrolle (Louise Fletcher), bedste instruktør (Miloš Forman) og bedste film (Saul Zaentz og Michael Douglas). Denne film, som af Roger Ebert er blevet beskrevet som en "anti-establishment parable" (Ebert 2003), er instrueret af tjekken Miloš Forman og afviger i flere henseender fra Ken Kesey's litterære forlæg. Mens bogen er skrevet i første person fra indianeren Chief Bromdems perspektiv, er fil-

men iscenesat fra et ydre *point of view* med R. P. McMurphy (Jack Nicholson) som den altafgørende protagonist. Dette greb har flere funktioner: 1) at fjerne fokus fra indianerens ustabile tilstand, 2) at gøre indianerens evne til at tale til en komisk *surprise* og 3) at sætte fokus på den handlekraftige fritænker R. P. McMurphy, der i alt sit tøjlesløse anarki er en tydelig repræsentant for den førnævnte "American Way of Life".

Jack Nicholson, der allerede i 1975 kunne *type-castes* som en ærkeamerikansk patriot og fritænker, havde før *Cuckoo's Nest* medvirket med anarkistisk "charme" i film som *Easy Rider* (1969), *Five Easy Pieces* (1970) og *The Last Detail* (1973), og mod hans utæmmelige væsen står Louise Fletcher i rollen som den køligt kastreende overpsykiater Nurse Ratched. Nurse Ratched – en rolle, der indbragte Fletcher hendes første Oscarstatuette – beskrives af Ebert som "thoroughly contemptible", og hun fungerer som en skræmmende repræsentant for magtfuldkommenhed og totalitarisme (Ebert 2003).

Den rolige, kammerspils lignende iscenesættelse, som præger Formans film, er atypisk for 1970'erne i sit bevidste fravalg af tidens populærmusik (til fordel for et mere skrabet lydspor bestående af diegetisk "medication time"-muzak og et simpelt tema fremført på sav af Jack Nitzsche) og sit ditto mærkbare fravalg af hastig klipning, zooming og kamerabevægelser. Blandt de mest frekvente motiver i Formans film er den klassiske *shot/reverse-shot*-klipning i forbindelse med de mange gruppemøder og de gentagne samtaler imellem Nurse Ratched og den stadig mere oprørte McMurphy. I samtalerne mellem Nurse Ratched og McMurphy indfanges hun typisk, efter alle billedkunstens regler, i et magtunderstøttende frøperspektiv, mens han primært skydes i en let nedadskuende *over-the-shoulder*. Magtforholdet imellem Nurse Ratched og R. P. McMurphy illustreres tydeligt i den filmiske iscenesættelse, men vises også i Fletchers og Nicholsons respektive spillestil: fra hendes afmålte, patroniserende diktation til hans ofte hidsige og impulsive udbrud.

At *Cuckoo's Nest* kan læses som en allegori over kommunismen, har Forman selv ved flere lejligheder pointeret, og herved spejler filmen også naturligt instruktørens liv og øvrige livsværk. Forman, der selv flygtede fra Østblokkens totalitære styreform, havde allerede i 1968 lavet *Horí, má pa-*

nenko (*Brandmænd i fyr og flamme*), der som del af den tjekkiske nybølge naturligt kunne ses som en satire over kommunismens uhyrligheder. At netop *Cuckoo's Nest* skulle danne grundlag for en lignende antikommunistisk allegori, er da ironisk, idet Keseys roman (fra 1962) forinden var blevet betragtet som en kritisk allegori over netop dét McCarthyistiske samfund, som totalitært havde forbudt kommunisme og tankefrihed i og uden for det amerikanske kulturliv (Rosenwein 2000: 48-53).¹³

At McMurphy naturligt kan betragtes som en repræsentant for "the American Way of Life", ses også i de arenaer, hvor han reelt optager kampen mod Nurse Ratcheds totalitære regime: basketballbanen og den fiktive baseballkamp foran fjernsynsapparatet (fig. 5). Foran et tv formår han, gennem ivrig og energisk benævnelse af folkehelte som Mickey Mantle, at samle sine medpatienter i en kollektiv, men *fri* glæde over USA's såkaldte "favorite pastime". *Cuckoo's Nest* og *On the Waterfront* handler derfor ikke blot om frihed, men om forholdet mellem individualisme og kollektivism, system og livsverden.



Fig. 5: R. P. McMurphy (Jack Nicholson) gejler sine medpatienter op til en omgang fiktiv baseball – "America's favorite pastime" – med energiske kommentarer og flittige benævnelser af store amerikanske enere som Mickey Mantle. *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) foregår i en lille institution, men handler om grundpillerne i den amerikanske kultur og selvforståelse. © Warner Home Video.

Manifest destiny og friheden som eksportvare

Den amerikanske frihedsforståelse har dog også, på forskellig vis og med skiftende opbakning, været grundlag for en udenrigspolitisk profil, som ligeledes har afspejlet sig i forskellige Oscarvindende film. "When we Americans speak seriously about politics," skriver Allan Bloom således, "we mean that our principles of freedom and equality and the rights based on them are rational and everywhere applicable" (Bloom 1987: 153).



Fig. 6. Fortolkningslag i *On the Waterfront* (øverst) og *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (nederst).

En grundlæggende amerikansk forestilling, der har sine rødder i 1600-tallet hos de førnævnte puritanere, er tanken om *manifest destiny*, en forestilling, der med John L. O'Sullivan's ord kan beskrives således:

America had the blessed mission to the nations of the world ... to smite unto death the tyranny of kings, hierarchs and oligarchs, and carry the glad tidings of peace and good will where myriads now endure an existence scarcely more enviable than that of beasts of the field. (O'Sullivan 1839).

Den tanke, som John Winthrop allerede fremsatte i første halvdel af 1600-tallet, at USA skulle fungere for den øvrige verden som "a city upon a hill", blev raffineret i den tidlige amerikanske historie og har siden antaget en række mere konkrete og vidtrækkende betydninger (jf. Campbell & Kean 2006: 263). Med O'Sullivan's ord skal man således ikke blot forstå USA som en "by på en bakketop"; USA skulle ikke blot være en model *for* andre lande, dens model skulle eksporteres og om nødvendigt overføres med magt *til* resten af verdens lande.

Det er nærliggende at afvise O'Sullivan's tanker som udtryk for en anden tid, men samme forestilling har været udtrykt, endog eksplicit, igennem hele den amerikanske historie. Fra Woodrow Wilson, som under Første Verdenskrig mente, at USA havde "the infinite privilege of fulfilling her destiny and saving the world" (LaFeber 2002: 551), til Theodore Roosevelt, som fremlagde en egentlig *big stick politics* med USA som verdens politimand.

Og fra Harry S. Truman, som i forbindelse med Vietnamkrigen kundgjorde, at "Our vision of progress is not limited to our own country; we extend it to all peoples of the world" (i Davis 2009), til Andrew Bacevich, som med henvisning til George W. Bush beskrev den amerikanske udenrigspolitik i følgende vendinger: "America today *is Rome*" (Bacevich 2002: 244).

Forskellige Oscarvindende film udtrykker forskelligartede tilgange til netop dette spørgsmål om *democracy and free enterprise*, der om noget må betragtes som et *dilemmatisk issue* i amerikansk historie og kulturliv.

I 1940'erne, hvor Oscarshowet blev transmitteret til en stadigt stigende lytterskare (heriblandt mange af USA's udstationerede soldater), kom en række egentlige *beredskabsfilm*, som gennem en slet skjult mobiliserende tone kunne opmuntre det amerikanske folk og få unge mænd til at melde sig (jf. Levy 1987: 24). Den mest populære af disse er unægtelig *Casablanca* (1942), som med stærke skuespilpræstationer af bl.a. Ingrid Bergman og Humphrey Bogart, en serie af uforglemmelige replikker (fx "Here's looking at you, kid" og "We'll always have Paris") og en mindeværdig sortie har sat sine utrættelige spor i filmhistorien. Afslutningssekvensen kan om noget stå som et klart eksempel på filmens politiske understrøm, idet Rick (Bogart) til Ilsa (Bergman), tynget af et stort og demokratisk hjerte, må sige ordene: "The problems of three little people don't amount to a hill of beans in this crazy world."

Som sande patrioter og med troen på *democracy and free enterprise* som en universel model måtte de fleste (amerikanske) biografitilskuere angive-



Fig. 7: Kampen for demokrati og "free enterprise" har flere gange i Oscarfilmens historie givet anledning til mobiliserende "kampagnefilm". Et klassisk eksempel på dette er melodramaet *Casablanca* (1942). © Warner Home Video.

ligt være forstående over for Ricks valg og måske ligefrem istemme sig hans ideologiske felttog.¹⁴

Andre Oscarvindende film har dog udtrykt en ganske anden og mere kritisk tilgang til spørgsmålet om interventionisme og *big stick politics*.

Ved indgangen til 1970'erne var en af de – dengang som nu – mest kritiserede amerikanske krigsindsatser fortsat i gang: Vietnamkrigen. En traditionel tommelfingerregel for krigsfilm er, at de nødtigt omhandler en igangværende krig, men at de nærmer sig krigen ad eufemismernes vej. Således omhandlede også de første "Vietnamfilm" officielt nogle andre krige:¹⁵ *M*A*S*H* (1970)¹⁶ omhandlede Koreakrigen, adaptationerne *Catch-22* (1970) og *Slaughterhouse Five* (1972) handlede officielt om Anden Verdenskrig, og *biopicen Patton* (1970) tog udgangspunkt i en faktisk general under selvsamme krig.

I åbningsscenen af den sidstnævnte film, *Patton*, ses et stort amerikansk flag i en imponerende supertotal, idet titelfiguren, General Patton spillet af George C. Scott, entrerer billedet (jf. fig. 1). Der klippes analytisk, idet Patton skal til at aflægge sin mobiliserende tale, men den tale, han holder (skønt den muligvis er retvisende), har for 1970'ernes filmpublikum været så ekstrem og hyperbolsk, at filmen *må* være blevet fortolket som eller indforskrevet i en antikrigsdiskurs (jf. Kuertson 2010). "The very idea of losing is hateful to Americans," siger Patton, hvorpå han grotesk og usmageligt giver sig til at beskrive, hvordan og med hvilken animositet amerikanerne skal gå til værks, når nu de "drager ud". Talen når sit klimaks, hvorpå generalen med stor og skræmmende patos erklærer: "I love it. God help me, I do love it so!"

Gennem sin overdrevne dialog og karaktertegning må *Patton* regnes som en antikrigsfilm,¹⁷ og noget tilsvarende kan da siges om Oliver Stones *Platoon*, som i 1986, på tryk afstand af krigen, kunne udtrykke en mere eksplicit og uforblommet kritik af den amerikanske indsats. Da instruktøren således i 1987 modtog den såkaldte "Torch of Liberty Award", fremsatte han følgende synspunkter:

Our own nation has become a military-industrial monolith dedicated to the Cold War, in many ways as rigid and as corrupt at the top as our rivals the Soviets. We have become the *enemy* – with a security state now second to none. Today we have come to live in total hatred, fear,

and the desire to destroy. Bravo. Fear and conformity have triumphed. (I Medved 1993: 217).

Afsluttende bemærkninger

At Oliver Stone med en så uforsødet politisk film kunne vinde Oscarstatuetten for "Best Picture" i 1987, skyldtes naturligvis en kompleks række af forskellige årsager. I 1987 var der bred konsensus i og uden for det amerikanske samfund *mod* Vietnamkrigen, en krig, som officielt sluttede med Saigons fald/befrielse 12 år tidligere, og efter 1975 har der, både i det amerikanske samfund og den amerikanske filmindustri, været en stigende skepsis over for den form for interventionisme, som resulterede i netop Vietnamkrigen.¹⁸

I 2010 kunne Kathryn Bigelow således for et beskedent budget præsentere en Oscarvindende antikrigsfilm (*The Hurt Locker*, 2008), holdt i en reportagelignende, håndholdt kamerastil, om en *igangværende* amerikansk krig: Irakkrigen.

Det amerikanske samfund, med sine skiftende socialpolitiske forhold og historiske luner, sætter således uomtvisteligt en række spor i de Oscarfilm, der som alle andre kulturprodukter er produkter af et herskende tankesæt og nogle vedtagne værdier. Kulturværdier ligner dog ofte en serie af forhandlingspunkter – fx frihed vs. fællesskab, individ vs. stat, interventionisme vs. isolationisme – som konstant er til diskussion og, ja, forhandling i det givne samfund.

Oscarvinderen *Forrest Gump* (1994, fig. 9), der måske mere end nogen anden afspejler og indskriver sig i den amerikanske kulturhistorie, ligner da på komisk vis en afspejling af dette værdimæssige spændingsfelt. Som en ægte amerikaner er Forrest i konstant bevægelse – han handler med "stoical indifference to pain and hardship", og han opnår det, han ønsker – men han kan næppe betegnes som ambitiøs og målrettet. Forrest bekymrer sig om sine medmennesker, men har ikke nogen egentlige tanker om fællesskab og kollektivism. Han deltager i Vietnamkrigen, men er ikke nogen egentlig patriot og kan næppe tages til indtægt for at opleve USA som en Rooseveltsk politimand, der skal demokratisere verden. I Vietnam er han en god soldat, og efter hjemkomsten hjælper han sin overordnede Lieutenant Dan (Gary Sinise) til en bedre og mindre traumatisk tilværelse. Men bag det joviale og harmløse udtryk ligger dog en slet skjult skyggeside, der truer med at vise



Fig. 8: *Forrest Gump* (1994) afspejler og indskriver sig, måske mere eksplicit end nogen anden film, i den amerikanske kulturhistorie og Hollywoodske fortælletradition. © Paramount Home Entertainment.

sig gennem filmens vildtvoksende intertekstuelle referencer. Bag den forkrøblede veteran, Lieutenant Dan, gemmer sig en filmisk erindring af Luke Martin (Jon Voight) i Hal Ashbys *Coming Home* (1978) og Ron Kovic (Tom Cruise) fra *Born on the Fourth of July* (1989) – begge Oscarvindende præstationer – og i replikken "I'm walking here," fremsagt af Lieutenant Dan til tonerne af "Everybody's Talkin'", gemmer sig en slet skjult henvisning til førnævnte *Midnight Cowboy*. Den amerikanske kultur er således rig på paradokser, og en del af disse udspiller og afspejler sig i den overraskende heterogene gruppe af film, som Oscarhistorien rummer.

Litteratur

- AFI (2003): "100 Years ... 100 Heroes & Villains", American Film Institute (AFI.com), sidst opdateret 2013. www.afi.com/100Years/handv.aspx
- Atkinson, John (2005): *The Oscars @: A Completely and Utterly Unauthorised Guide*. Harpenden, Herts: Pocket Essentials.
- Bacevich, Andrew (2002): *American Empire: The Realities and Consequences of U.S. Diplomacy*. Cambridge: Harvard University Press.
- Biskind, Peter (2008): "The Vietnam Oscars", *Vanity Fair*, marts 2008. www.vanityfair.com/culture/features/2008/03/warmovies200803
- Bloom, A. (1987): *The Closing of the American Mind*. New York: Simon and Schuster.
- Bordwell, David (2008): "Superheroes for sale", *Observations on Film Art*, 16. august 2008. www.davidbordwell.net/blog/2008/08/16/superheroes-for-sale
- Campbell, Neil & Alasdair Kean (2006): *American Cultural Studies: An Introduction to American Culture*. London: Routledge.
- Cousins, Mark (2012): *The Story of Film: An Odyssey* (dvd, disk 3). London: Network.

- Davis, Peter (2009 [1974]): *Hearts and Minds*. Dvd: In2Film.
- Deming, Barbara (2006 [1969]): "The Reluctant War Hero", i *American Movie Critics: An Anthology From Silents Until Now*, red. Phillip Lopate. New York: The Library of America: 209-220.
- Douglas, Michael (2009): "Acceptance speech at AFI's Lifetime Achievement Award". www.youtube.com/watch?v=xlhgj4RJdDo
- Ebert, Roger (2003): "One Flew Over the Cuckoo's Nest (1975)", *Chicago Sun-Times*, 2. februar 2003. rogerebert.suntimes.com
- Franklin, Benjamin (1741): "Thirteen Virtues". www.sfheart.com/FranklinsVirtues.html
- Halskov, Andreas (2012): "Born on the Fourth of July og det amerikanske "Vietnamblik", 16:9, februar 2012. www.16-9.dk/2012-02/side12_frame.htm
- Kindig, Thomas (2012 [Hancock et al. 1776]): "The Declaration of Independence". www.us-history.org/declaration/document/
- Press. Kuertson (2010): "In Praise of Dangerous Men: Patton", *Bright Lights Film Journal*. www.brightlightsfilm.com/68/68patton.php
- LaFeber, W. (2002): "The Bush Doctrine", *Diplomatic History*, 26:4, 543-558.
- Levy, Emanuel (1987): *And the Winner Is...: The History and Politics of the Oscar Award*. New York: Ungar.
- Macionis, John C. (2004): *Sociology*. 10. udgave. New York: Pearson.
- McKnight, Thomas K. (2004): *Will It Fly?: How to Know If Your New Business Idea Has Wings ... Before You Take the Leap*. New Jersey: Prentice Hall.
- Mechling, J. (1989): "An American Culture Grid, with Texts", *American Studies International*, nr. 27, april: 2-12.
- Medved, Michael (1993): *Hollywood Vs. America*. New York: HarperPerennial.
- Nye, David (2006): *Contemporary American Society*. 6. udgave. København: Akademisk forlag.
- Nye, Joseph S. (2004): *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: PublicAffairs.
- O'Sullivan, John L. (1839): "The Great Nation of Futurity", *The United States Democratic Review*, 6:23, 426-430.
- Pew (2013): "Majority Says the Federal Government Threatens Their Personal Rights", 31. januar 2013. www.people-press.org/2013/01/31/majority-says-the-federal-government-threatens-their-personal-rights/
- Rosenwein, Robert (2000): "Out of the '50s, into the '60s", i *Readings on One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Literary Companion Series. San Diego, CA: Greenhaven Press: 48-53.
- Schucard, Alan (1988): *American Poetry: The Puritans through Walt Whitman*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Stegner, Wallace (2008): *The Twilight of Self-Reliance: Frontier Values and Contemporary America*. Utah: University of Utah Press.
- Thomsen, Christian Braad (2000): *Drømmefilm – 100 af verdens bedste film*. København: Gyldendal.
- Twentieth Century Fox (2003): *M*A*S*H* (1970, instr. Robert Altman) (dvd).
- Watkins, Tony (2009): "Rags to Riches", *CultureWatch*. www.damaris.org/content/content.php?type=5&id=767

Noter

* Tak til Christen Kold Thomsen, lektor i amerikanske studier ved Syddansk Universitet og medforfatter til essaysamlingen *American Studies in Transition* (1985), for respons og sparring i forbindelse med udarbejdelsen af dette kapitel. Også tak til Mikkel Østerby Andreassen for faglig inspiration og brugbare henvisninger.

1. At film og andre kulturobjekter også kan fungere som led i den amerikanske magtetablettering og positionering, mener også Joseph Nye, og han kalder denne form for magt for *soft power* (et af Nyes kerneeksempler herpå er netop Hollywoodindustrien). Nyes pointe er, at USA ikke kun manifesterer sig globalt gennem militær og økonomisk magt (*hard power*), men at det netop manifesterer sig gennem en blanding af "hård" og "blød" magt. Denne kombination betegnes *smart power*. For mere herom se Nye 2004. Michael Douglas' takketale fra det førnævnte 37. AFI Lifetime Achievement Award kan ses og høres på www.youtube.com/watch?v=xlhgj4RJdDo
2. Williams og Macionis nævner også andre centrale værdier, herunder: *science*, *progress* og *material comfort* (Macionis 2004: 66).
3. Franklin optegner i sine "Virtues" 13 dyder, der alle har tydelige protestantiske rødder. Blandt disse kan nævnes: *frugality*, *temperance*, *humility*, *chastity* og *industry*. Jf. Franklin 1741. For mere om den puritanske arv i det moderne USA (i form af det amerikanske frihedsbegreb, den puritanske arbejdsmoral og *manifest destiny*-tanken) se Schucard 1988.
4. Behovet for mobilitet udtrykker sig også, ifølge David Nye, i den store procentdel af *mobile hjem*, som findes i USA. For mere herom se Nye 1990: 195.
5. Filmens rolle som "underdog" blev også betonet i diverse sammenhænge (idet denne værksterne fortælling, på samme måde som hele filmens produktionshistorie, kunne siges at spejle filmens handling og tematik). Da Sylvester Stallone og filmens to producere, Irwin Winkler og Robert Chartoff, modtog prisen for bedste film i 1977, takkede Chartoff således Oscarakademiet for at have givet *Rocky*, "a million to one underdog", prisen for bedste film i et ellers imponerende felt. Stallone afsluttede takketalen med følgende patetiske budskab: "And to all the Rockys in the world, I love you."
6. Denne linje betegnes gerne som "The American Creed". Apollo Creeds efternavn kunne ses som en reference til denne "American Creed", mens fornavnet tydeligt henviser til Apolon, lovens og ordenens gud i den græske mytologi.
7. Paul Schrader, der har skrevet *Taxi Driver*, har selv beskrevet sine film som "one-character movies". Foruden *Taxi Driver* henviser han her til *American Gigolo* (1980) og *Light Sleeper* (1992). For mere herom se Cousins 2012.
8. *Rocky* kan ikke reelt betegnes som en *biopic*. Karakteren, som i filmen hedder Rocky Balboa, er ikke direkte modelleret efter en virkelig person, og i *Rocky IV* (1985) taler hovedpersonen også om Rocky Marciano som en af sine helte – og altså som en helt anden person. Alligevel kan der ikke herske tvivl om, at Rocky Marcianos historie har dannet inspirationsgrundlag for Stallone og Avildsens film.
9. Dette, at det hovedsageligt er amerikanske film og næsten udelukkende engelsksprogede film, der vinder hovedprisen ved Oscarshowet, kalder Levy for "the national bias". For mere herom se Levy 1987: 92-93.
10. Ifølge en større national undersøgelse af Pewcentret mener 53 % af den amerikanske befolkning i dag (pr. 31. januar 2013), at regeringen er en trussel mod den personlige frihed. Procentdelen af den amerikanske befolkning, som har tillid til kongressen, er samtidig, over de seneste 18 år, faldet fra 67 % til blot 23 % (Pew 2013).
11. Kommunistforskrækkelsen kunne opfattes som en projektion, der i realiteten kunne siges at dække over nogle totalitære tendenser i det amerikanske samfund – det såkaldte *military-industrial complex*, som selveste Eisenhower advarede imod.
12. HUAC (eller HCUA) er en forkortelse for *The House Committee on Un-American Activities*.
13. Et andet samfundsmæssigt forhold, som *Cuckoo's Nest* kunne siges at afspejle – på en relativt progressiv vis – er undertrykkelsen af afroamerikanerne og effekterne af en sådan undertrykkelse. Medarbejderne på institutionen, hvor R.P. McMurphy bliver indlagt, er således alle afroamerikanere, og deres underkuende, magtfuldkomne tilgang til jobbet kunne siges at reflektere den underkuelse, som deres egne forfædre har været udsat for. Herved fortæller filmen også, hvordan den underkuede selv vil blive en potentiel underkuer, hvis

- denne en dag skulle komme til magten, hvilket er i tråd med det anarkistiske credo om, at "magt korrumpere".
14. En alternativ læsning af Rick som "reluctant war hero" findes hos Deming 2006: 211-220.
 15. En undtagelse til denne regel er prokrigsfilmen *The Green Berets* (1968), omhandlende de specialstyrker, som JFK sendte til Sydøstasien i begyndelsen af 1960'erne. For mere om Vietnamkrigens film, særligt i forbindelse med Oscaruddelingen, se Biskind 2008 og Jesper Borchmanns kapitel senere i denne bog.
 16. At *M*A*S*H* (1970) ikke bare *kan*, men *bør* læses som en Vietnamallegori, har instruktøren, Robert Altman, selv givet udtryk for. I en *featurette* på *M*A*S*H*-dvd'en påpeger Altman således, at de intentionelt havde valgt at udstyre filmens koreanere med traditionel vietnamesisk hovedbeklædning for herved at tilskynde en allegorisk læsning af filmen. Jf. Twentieth Century Fox 2003.
 17. Ikke alle deler dog denne læsning af *Patton*, og nogle har sågar opfattet filmen som en hyldest til en krigshelt. Filmhistoriker David Bordwell har til gengæld, måske mere overbevisende, hævdet, at *Patton* som de fleste Hollywoodfilm – formentlig af kommercielle årsager – er "*strategically ambiguous about politics*" (Bordwell 2008). At man også, til trods for den overdrevne personskildring, kunne opfatte General Patton som en helt ses af AFI's liste "100 Years ... 100 Heroes & Villains", hvor Patton er placeret som nr. 29 blandt alle tiders største *helte* (jf. AFI 2003).
 18. For mere herom se Halskov 2012.

Det nære perspektiv – Oscarfilm og deres samtid

The Academy Awards er som anslået i introduktionskapitlet en relativt kompleks og sammensat størrelse at få hold på. Selve uddelingen er, som Lydia Thomson-Smith (2011: 1) udtrykker det, kun ”kulminationen” på hele den multifacetterede og multimediale begivenhed, som The Oscars er.

The Oscars dækker således både over en *prisuddeling*, en intern *branche- eller industribegivenhed*, et *televisuelt show* (med både et før, under og efter) og en serie af *vinderfilm*, der på mere eller mindre diffus vis kunne siges at fortælle os noget om den industri – Hollywood – hvor de og selve showet er født.

I de foregående fem kapitler har vi således forsøgt at indkredse og behandle The Oscars i bred og flerstrengt forstand ud fra forskellige perspektiver og med fokus på forskellige elementer. Selve mediebegivenheden – fra showet på scenen i The Dolby Theatre (tidligere The Kodak Theatre) til det nationalt specifikke *telecast*, hvor der klippes imellem den røde løber, uddelingsshowet og diverse kommentatorer – var således genstand for særlig behandling i Helle Kannik Haastrups bidrag. Et andet bidrag (af Iben Albinus) fokuserede mere indgående på den røde løber og dennes betydning for forhold som mode, branding, selvfremsstilling og *celebrification*.

Herefter så vi mere indgående på The Oscars, showet og dets vinderfilm i relation til hhv. Hollywoodsystemet (Jakob Isak Nielsen) og de amerikanske kulturværdier (Andreas Halskov). Ift. de amerikanske kulturværdier påpegede Andreas Halskov, at der ikke kan siges at være en klar og utvetydig sammenhæng imellem disse, Oscarshowet og de forskellige vinderfilm. Nok kunne film som *Casablanca* (1942), *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975), *Rocky* (1976) og *Forrest Gump* (1994) siges at afspejle amerikanske værdier og forestillinger, men herfra til at sige, som Emanuel Levy (1987: 338), at Oscarfilmene er ”immediate manifestations of [...] important cultural values,” ville nok være en anelse forhastet og unuanceret.

Som forholdet imellem Oscar og de amerikanske kulturværdier kunne også forholdet imellem Oscar og Hollywood, ifølge Jakob Isak Nielsen, siges at være mere komplekst og drilsk end som så. Nok synes de fleste Oscarvindere at passe på flere af de grundparametre for Hollywoodfilmen, som Niel-

sen med Bordwell, Staiger og Thompson opridser, men flere af de tidlige og nu klassiske Oscarfilm indeholder faktisk også en række påfaldende brud med regler og principper, som vi kender fra netop Hollywood.

Fra totaler til nærbilleder

I bogens første del har vi således forsøgt at indkredse The Oscars i bred og generel forstand fra forskellige indfaldsvinkler. The Oscars er blevet set i et historisk lys og ud fra forskellige forståelsesperspektiver – showet, moden, Hollywoodindustrien og den amerikanske kultur(forståelse) – men i de efterfølgende 10 kapitler vil vi fokusere mere indgående og *nært* på en række af de prominente film fra hvert af de relevante årtier.

Det første bidrag (af Søren Langelund) tager da sit afsæt i Harry Beaumonts *The Broadway Melody* fra 1929 for herfra at trække tråde til andre – og mere signifikante – musicals i en Oscarkontekst. Musicalen har, ifølge Langelund, indtaget en særlig position i Oscarhistorien, men forskellige faser har budt på forskellige typer af musicals, og man har ofte hædret nogle traditionelle og konservative proponenter for genren (f.eks. *Chicago*, 2002), mens andre og mere eksperimentelle musicals (f.eks. *All That Jazz*, 1979) er blevet helt eller delvist forbigået.

Fra *The Broadway Melody* som en tidlig musical i den gryende tonefilmsæra, som først officielt fik sit gennembrud med *The Jazz Singer* i 1927, hopper vi til slutningen af 1930'erne og melodramaet *Gone With the Wind* (1939), som med sin ekspressive og spektakulære brug af farver var central i forbindelse med gennembruddet af den moderne farvefilm (*three-strip technicolor*). I sit bidrag fokuserer Edvin Kau på filmens massive setup, herunder dens virtuose brug af kamerabevægelser og farver, men også på dens heftige produktionshistorie og massive Oscarhøst. *Gone With the Wind* bliver fremlæst som en form for "klassisk Oscarfilm", for så vidt som en sådan eksisterer, og trækker spor frem mod senere kapitler om film fra 1950'erne og slutningen af 1990'erne samt starten af det nye årtusind.

Fra slutningen af 1930'erne og *Gone With the Winds* spektakulære sydstatsepos bevæger vi os ind i begyndelsen af 1940'erne med Alfred Hitchcocks *Rebecca* (1940). På overfladen kunne kontrasten ikke være mere tydelig, men som Christian Braad Thomsen interessant pointerer, er filmen

ofte – ikke mindst af Hitchcock selv – blevet tilskrevet dens producer David O. Selznick. Den samme Selznick, som havde høstet massiv hæder for netop førnævnte *Gone With the Wind*. Nok er *Rebecca* en producerstyret film, sådan som Hollywood er et producerstyret system (Oscarstatuetten for ”Bedste Film” tildeles da også produceren), men *Rebecca*, påmindrer Braad Thomsen os, er altså også fremdeles en Hitchcockfilm. Et auteurværk skabt inden for et producerstyret systems snævre, ja ofte snærende rammer.

1950’erne repræsenteres i bogen ved to bidrag, som søger at fange to vidt forskellige tendenser i tiden. Med udgangspunkt i *The Greatest Show on Earth* (1952), *Ben-Hur* (1959) og *Lawrence of Arabia* (1962) afsøger Palle Schantz Lauridsen den episke og spektakulære film i 1950’ernes og start-60’ernes Oscarhistorie. En serie af film, som ifølge Schantz Lauridsen kan siges at slægte den tidlige *attraktionsfilm* på i indtil flere henseender.

Som en kontrast til denne tendens ser vi Elia Kazans psykologiske dramer, ofte skudt i sort-hvid og præget af en moderne spillestil inkarneret ved skuespillere som Marlon Brando og James Dean. Med udgangspunkt i *On the Waterfront* (1954) ser Johannes Riis på netop Kazan og dennes betydning for Oscarhistorien og udviklingen af en mere realistisk spillestil.

Hvis *Lawrence of Arabia* (1962) med sin storladne widescreen-cinematografi og sine flotte farver kunne siges at pege tilbage mod film som *Gone With the Wind* og *The Greatest Show on Earth*, så kunne *On the Waterfront* siges at pege frem mod nybruddet i slut-60’ernes og start-70’ernes film. Den såkaldte New Hollywood-film begyndte i løbet af 1960’erne at se dagens lys – i kølvandet på europæiske dokumentar- og nybølger, hippiebevægelsen, Paramountdommen og diverse storpolitiske begivenheder – og denne forandring kunne også spores i Oscarhistorien. I en analyse af filmene *In the Heat of the Night* (1967) og *Midnight Cowboy* (1969) påpeger Henrik Højer og Andreas Halskov, at nybruddet også kunne spores inden for Oscars ellers restriktive og relativt konservative rammer, men bag de ellers alternative vinderfilm gemte sig en række mere banebrydende produktioner. At netop *In the Heat of the Night* og *Midnight Cowboy* vandt, til trods for påfaldende stilbrud, kamerablik, *jump cuts* mv., kunne måske skyldes filmenes karakter af *sociale problemfilm*. En genre, som ofte har haft – og stadig har – succes i Oscarsammenhænge.

Fra slutningen af 1970'erne og 80'erne fokuserer vi på den amerikanske krigsfilm, dette med et kapitel af Jesper Borchmann om *The Deer Hunter* (1978) og *Platoon* (1986). Fra disse to film trækker Borchmann tråde til amerikanske krigsfilm lavet efter Saigons fald/befrielse i 1975, dette med et særligt fokus på krigsfilmens betydning i en Oscarkontekst, og han når til interessante og undertiden overraskende konklusioner.

1990'erne og starten af 00'erne danner grundlag for to kapitler (af hhv. Rasmus Krogh og Kenneth McNeil), som tegner to forskellige portrætter af tidens Oscarfilm. Hvor Krogh ser på "storfilmens renæssance", dette med et særligt blik på *Titanic* (1997) og *The Lord of the Rings: The Return of the King* (2003), så ser McNeil på en ganske anden tradition i tiden, nemlig Hollywood- og Oscarfilmens gradvise appropriering af den smalle og uafhængige film. Disse såkaldte *indiewood*-produktioner, f.eks. *American Beauty* (1999), *Crash* (2004), *No Country for Old Men* (2007) og *The Hurt Locker* (2008), er lavet for mindre budgetter og fortæller, ofte på en mere ikonografisk og påfaldende vis, nogle smallere og mere samfundskritiske historier end førnævnte *Titanic* og *The Return of the King*. Der er dog stadig langt, påpeger McNeil, fra Oscarvindende *indiewood*-produktioner som *American Beauty* til mere ekstreme og misantropiske *indie*-film som Todd Solondz' *Happiness* (1998).

Det sidste bidrag i bogens anden del er viet til en næranalyse af *The Artist* (2011), en moderne stumfilm, som af Kirsten Skov og Steen Fiil ses som et stykke sort-hvid Oscarnostalgi med sukkende referencer til klassiske stumfilmstjerner som Rudolph Valentino og tidlige Oscarvindere som *Wings* (1927). Med *Argo* (2012), vinderfilmen fra 2013, in mente kunne der tegne sig en art nostalgisk tendens – et forsøg på at bevæge sig mod fremskridtets vinde ved at vende ryggen til stormen og skue bagud – men begge film er samtidig en hyldest til Hollywood ... og ikke mindst til Oscar. For det er jo ham, det hele drejer sig om.

Litteratur

- Levy, Emanuel (1987): *And the Winner Is... The History and Politics of the Oscar Awards*. New York: Ungar.
- Thomson-Smith, Lydia D. (red.) (2011): *Academy Awards: The night when the Oscars come out*. London: Fastbook Publishing.

Et selvrefleksivt åndehul – musicalgenrens *Broadway Melody*

Af SØREN LANGELUND

“You were meant for me, I was meant for you,” lyder Charles Kings ømme serenade til en bly Anita Page i *The Broadway Melody* (1929) signatur-sang. En film, der i 1930 som den første musical og gennemførte tonefilm triumferede i Oscarens hovedkategori, og en sang, der indvarslede en årelang kærlighedsaffære mellem Oscar og musicalen – senest udstillet ved uddelingen i 2013 med et storslået hyldestpotpourri på scenen samt otte nomineringer til *Les Misérables* (2012).



Fig. 1: *Les Misérables* (2012) – den seneste i en lang række af Oscarnominerede musicals. © Universal Pictures UK.

Få genrer har på én gang præget og udfordret forståelsen af Oscarhistorien som musicalen. Mens andre eskapistiske eller kulørte genrer som fantasy, adventure, action og horror sjældent har gjort sig bemærket ved uddelingen af de gyldne statuetter, har musicals helt fra Oscarens undfangelse formået at vinde akademiets hjerter og sejret i "Bedste Film"-kategorien hele 10 gange.¹

Til sammenligning har andre af Hollywoods mest ikonografiske genrer som westerns og krigsfilm vundet hhv. tre og syv gange (Vogel 2003: 1), og kun hhv. dramaer, komedier og historisk-biografiske film (dvs. periodefilm og *biopics*) kan prale af en bedre Oscarstatistik (Levy 2003: 385, Halskov 2013). Særligt i krise- og brydningstider har musicalens umiddelbare charme været et tiltrængt helle for Oscar. Halvdelen af genrens samlede antal nominerede udkom i de fattige 30'ere, mens hele fire af vinderne i de nybry-

dende 60'ere var musicals, og den seneste musicalvinder, *Chicago* (2002), udkom kort tid efter 9/11. Men skal hovedårsagen til Oscarsuccesen nødvendigvis findes her?

Overordnet har genren i mindre grad været omgærdet af kunstnerisk prestige, og flere af vinderfilmene - fra den første vinder, *The Broadway Melody* (1929), til den seneste, *Chicago* (2002) - har opnået lidt eller slet ingen hæder til deres instruktører og skuespillere. Således var det først i 1959, at en musical sejrede i "Bedste Instruktør"-kategorien i form af Vincente Minnelli for *Gigi* (1958), og adskillige af de største stjerner som Fred Astaire og Ginger Rogers modtog end ikke en nominering for en musicalrolle (Levy 2003: 204).

Dertil kommer, at Oscar sjældent har haft øje for de mere eksperimenterende og udfordrende værker – som f.eks. den farverige fabel *The Wizard of Oz* (1939) eller metaklassikeren *Singin' in the Rain* (1952), der i dag er hhv. nr. 3 og nr. 1 på AFI's liste over alle tiders bedste musicals (jf. AFI 2013), ligesom modernistiske musicals som sansebombardementet *Moulin Rouge!* (2001) og von Triers guldpalmevinder *Dancer in the Dark* (2000) blev forbigået. Noget kunne tyde på, at Oscar er en anelse konservativ, (også) når det kommer til musicals?

Historien om Oscars flirt med musicalen synes alt andet lige at være et tvetydigt Hollywoodbekendtskab præget af en afdæmpet anerkendelse, sammenlignet med det seriøse dramas, men ikke desto mindre en kontinuerlig og vedholdende en af slagsen, der er interessant at belyse netop pga. sin tvetydighed og vedholdenhed. En anerkendelse af imponerende, om end konventionelle udstyrsstykker, når Oscar særligt i trange tider har haft brug for et kulørt åndehul – og *all that jazz*.

Man husker, hvad man føler

Oscar og filmmusicalen blev undfanget i samme tidsperiode og har således haft rig mulighed for at influere hinanden og udvikle sig i fællesskab. Som repræsentant for og direkte resultat af slut-20'ernes og start-30'ernes nye publikumsmagnet, talefilmen, blev musicalen hurtigt både populær og tilvejebringer af nye filmtekniske virkemidler, som såvel fortælleteknisk og æstetisk siden er blevet standardiserede (Halskov 2008).

Samtidig fandt Oscar i løbet af 30'erne og 40'erne fodfæste og – måske påvirket af musicalens dominans – den udviklede smag for genkendelige og nemt identificerbare følelser og tematikker. Som en af USA's førende Oscarbloggere, Sasha Stone, formulerer det, er vinderformularen ofte bygget op om “don't innovate - just tell good stories (...) we can relate to, stories that will make them [akademiet, red.] feel” (Stone 2012), og hvis der er noget, den vellykkede musical kan, så er det at facilitere følelser. For selvom Oscarnominerede eller -vindende musicals sjældent har sat nye standarder for film*kunsten*, har de givet publikum “the precious gift of laughter, performers to cherish, dreams to dream” (Vogel 2003: 2).

Musicalens udformning er ydermere i høj grad Hollywoods egen opfindelse, så det er kun naturligt, at Oscaruddelingene i 1930'erne prægedes af den nye spændende mulighed for at vise Hollywoods produktionsapparats muskler frem og samtidig afspejle interessen for de oftest rekordsælgende film (Kenrick 2004).

Allerede ved den anden Oscaruddeling i 1930 var to af de fem nominerede i ”Bedste Film”-kategorien således musicals, og årtiet ud var der i langt de fleste år mindst én musical blandt de nominerede.

Heraf fremhæves særligt film som Astaire/Rogers-højdepunktet *Top Hat* (1935), Ernst Lubitschs *The Love Parade* (1930) og ikke mindst den mesterligt virtuose *42nd Street* (1933) stadig (Thompson & Bordwell 2003: 195, 228), om end ingen af dem vandt. Dét gjorde til gengæld *The Great Ziegfeld* (1936) og allerførst *The Broadway Melody* (1929), og selvom deres plads i historiebøgerne nu til dags er mindre feteret, kom særligt sidstnævnte på mange måder til at danne præcedens for genrens udvikling såvel som Oscarsejre, hvorfor netop den film er dette kapitels analysefundament.

En primitiv milepæl

The Broadway Melody (herefter forkortet *TBM*) var ikke den første reelle Hollywoodmusical, men den var den første større satsning i genren og ikke mindst den første af reel betydning (Vogel 2003: 12). Da det i slut-20'erne gik op for produktionsselskaberne, at tonefilmen var branchens hidtil største guldmine, blev alle sejl sat til for at få udstillet lydens forcer, og hvad var mere oplagt end at kopiere Broadways eksisterende hitformel? Således



Fig. 2: *The Broadway Melody* (1929) blev lanceret som en "all talking, all singing, all dancing sensation", men er ikke blandt Oscarhistoriens mest sensationelle musicals. © Warner Home Video.

fødtes filmmusicalen, og nu gjaldt det om at få lavet så mange som muligt, så hurtigt som muligt – og så var kvaliteten i første omgang mindre vigtig (Eyman 1997).

Men selvom *TBM* for datidens standarder blev rost til skyerne og ifølge IMDb var 1929's mest indtjenende film i de amerikanske biografer, har eftertiden været hård i sin kritik: "The story and characters are cliché-ridden" (Levy 2003: 200), "today (it) might seem static" (Bloom 2010: 29), "the acting is poor" (Vogel 2003: 14) og "you might find it difficult to sit through it all and stay awake" (Kenrick 2004). Som en af få Oscarvindere er den heller ikke at finde på AFI's liste over de 25 bedste musicals.

Men sin filmiske primitivitet og statiske præg til trods er *TBM*'s fortælling om to håbefulde søstre, der kommer til storbyen med en drøm om det store gennembrud og involveres i et trekantsdrama med en charmerende sangskriver, retrospektivt en milepæl i udviklingen af musicalens filmsprog. Eller med Vogels (2003: 13) beskrivelse: "Pitiful but pioneering."²

En af de første til at opdage den musikalske filmrevolution i almindelighed og *TBM* i særdeleshed var den franske instruktør René Clair. I hans øjne havde mastodonten MGM med netop denne film sat nye standarder og skabt "a marvel", hvor tonefilmen for første gang fandt "an appropriate form: it is neither theater nor cinema, but something altogether new. The immobility of planes, that curse of talking films, has gone" (Clair 1929).

Clairs fremhævelse af filmens evne til at skabe levende scener med bevægelse både foran og i kameraet skulle blot få år senere overgås med flere længder af f.eks. Astaire/Rogers-højdepunktet *Top Hat*, men med *TBM* blev første skridt væk fra det ufleksible kamera taget, ikke mindst pga. én signi-

fikant nyopfindelse: det separate lydspor (Kenrick 2004).

Filmens legendariske lydtekniker Douglas Shearer, der i løbet af sin karriere vandt hele 12 Oscars, fik ideen til at optage sangsekvensernes lyd separat fra filmoptagelsen, så skuespillerne blot skulle mime til et soundtrack, og den tekniske stab fik mere handlefrihed til bl.a. at øge kameramobiliteten. En teknik, der stadig er genrestandarden og først blev udfordret for nylig, da *Les Misérables* (2012) slog sig op på at være optaget med livesang på settet for at give tilskueren en mere realistisk sangoplevelse.

TBM banede også vejen for andre betydelige formmæssige genrefundamenter. "In this film, nothing is left to chance," pointerer Clair (1929) og understreger graden af professionalisme, der kan tilskrives MGM's evne til at importere hovedparten af skuespillere såvel som den tekniske stab direkte fra Broadway eller andre af de bedste varietéscener (Vogel 2003: 23ff). Herfra kom f.eks. hovedrolleindehaver Charles King, sangskriverne Arthur Freed og Nacio Herb Brown samt manuskriptforfatter Edmund Goulding, og i eftertiden importeredes ud fra samme model stjerner som Gene Kelly og Julie Andrews, instruktører som Bob Fosse og Rob Marshall samt komponister som Irving Berlin og Frederick Loewe.

Dette fik naturligvis en afsmittende teaterpræget effekt på hele genren, for slet ikke at nævne de utallige Hollywoodmusicals, der bygger på en eksisterende Broadwaymusical (Levy 2003: 200).

Det måske allervigtigste importerede enkeltelement fra Broadway, som *TBM* var først til at afspejle, var imidlertid forståelsen af, at høj kvalitetsmusik er altafgørende for en musicals succes (Vogel 2003: 10). Sangskrivere som George Gershwin, Cole Porter og Rodgers og Hammerstein II kom hurtigt i højeste kurs og fik ofte deres navne fremhævet på plakaten lige under skuespillernes – og over instruktørens.

TBM's sangskriverteam Freed og Brown opnåede også adskillige triumfer i særligt de gyldne 30'ere, og fra filmen formåede specielt indledningsvist benævnte "You Were Meant For Me" at bide sig fast for eftertiden – ikke mindst takket været Gene Kellys version i *Singin' in the Rain* (1952). Fra samme film er den berømte titelsang, der lystigt fremføres af Kelly i en regndans, i øvrigt også skrevet af Freed og Brown.

I det hele taget kan mange af de klassiske musicals' overlevelsessevne til-



Fig. 3: Komponisterne stod øverst på plakaten til Vincente Minellis Oscarvindende musical *Gigi* fra 1958. Minelli blev hurtigt en af genrens mest velkendte og respekterede instruktører.

På billedet ses den franskfødte skuespillerinde Leslie Caron (f. 1931) i titelrollen til Minellis film. © Warner Home Video.

skrives de til enhver tid identificerbare sange, ligesom filmene mere end noget andet blev et billede på den nye professionalisme, der imponerede René Clair (1929) og globalt set satte lighedstegn mellem musicalgenren og Hollywoods drømmefabrik (Vogel 2003: 3).

Når modsætninger forenes

*The Broadway Melody*s skelsættende afsmitning er imidlertid langt fra kun af teknisk og formmæssig karakter. Fortælle-mæssigt tager filmen udgangspunkt i kampen og prisen for at nå til tops i underholdningsbranchen og er centreret omkring det på godt og ondt famøse liv bag teaterscenen – i dag kendt som karakteristikaene for en backstagemusical.

Særligt i 30'erne blev dette fortællekoncept adapteret så ofte, at det var svært at skelne filmene fra hinanden, hvorfor genren også så småt oplevede et popularitetsdyk i 40'erne, inden den genopstod i 50'erne og 60'erne med overvægt af rene Broadwayadaptioner (Vogel 2003: 10-14).

Men backstageformlen anvendtes også i så forskellige og betydelige værker som *42nd Street* (1933), berømmet for sine fængslende *tracking shots* mellem benene på velformede dansepiger, *Swing Time* (1936), udødeliggjort af en af alle tiders mest elskede ballader "The Way You Look Tonight", Liza Minelli-gennembruddet *Cabaret* (1972) samt i de på én gang spektakulære og småkedelige "Bedste Film"-vindere *The Great Ziegfeld* (1936) og *Chicago* (2002).

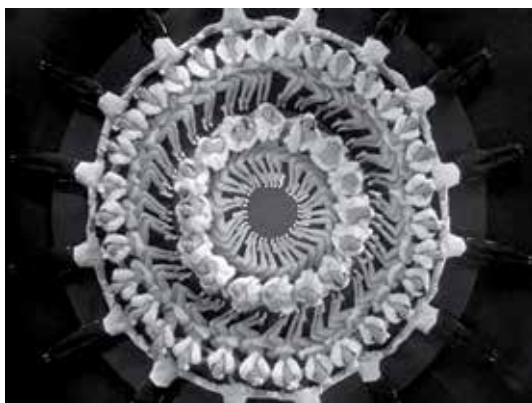


Fig. 4: Backstagemusicalen *42nd Street* (1933) blev bl.a. kendt for et imponerende *tracking shot* samt nogle virtuose formationer, og var således både lydligt og visuelt fængslende. © Warner Home Video.

For alle disse film er showpræget centralt, bl.a. fordi i “the backstage musical not only is community created between performer and audience, but also it is created within the realm of the star, the world of the stage” (Feuer 1980).

Ift. genreens narrative udvikling bidrog *TBM* også til et fokus på en fortælleform, der af Rick Altman (1987) karakteriseres som *the dual focus narrative*. Her er det centrale for fortællingen forholdet mellem to hovedpersoner, typisk en mand og en kvinde med divergerende værdier eller baggrunde, frem for den klassiske kausale/lineære fortællestil, hvor én hovedpersons handling A fører til B og så fremdeles (Altman 1987: 19).

Det interessante i musicals er ifølge Altman således sjældent den kronologiske udvikling for enkeltfigurer, da en sådan ofte er forholdsvis forudsigelig eller indskrænket, men i stedet parrets fælles udvikling på trods af deres forskelligheder, ofte centreret omkring filmens hovedsange.

I *TBM* er dette kendetegnende ved det genstridige kærlighedsforhold imellem Charles Kings løsslupne sangskriver Eddie og Anita Pages ambitiøse performer Queenie, men det tvedelte fokus med modsatrettede figurer er bemærkelsesværdigt fremtrædende i hovedparten af de Oscarvindende musicals.

An American in Paris (1951) er således bygget op omkring amerikanske Gene Kellys umulige forelskelse i franske Leslie Caron, og i *Gigi* (1958) sværmer en ung kurtisane (igen spillet af Leslie Caron) for en velvoksen rigmand. I *West Side Story* (1961) er Tony og Maria det moderne New Yorks

svar på Romeo og Julie, mens *My Fair Lady* (1964) tager udgangspunkt i kollisionen mellem den kultiverede professor Higgins og den ukontrollerede blomsterpige Eliza. Og sørme om modsætningerne ikke også mødes i den mest indtjenende af alle musicals, *The Sound of Music* (1965), hvor en tilknapet søofficer og en livlig eksnonne i fællesskab både finder kærlighedens melodi og undslipper nazisternes klør.



Fig. 5-6: *West Side Story* (1961) og *My Fair Lady* (1964) – to Oscarvindende musicalklassikere. © Twentieth Century Fox, Paramount.



Det tvedelte fokus er således et bærende fortællefundament, men det er også ekspliciteret i opbygningen af enkeltscener. Ofte ved tilskueren således, hvor begge hovedfigurer befinder sig i tid og rum, også selvom de er vidt forskellige steder. Dette kan f.eks. illustreres filmisk ved, at en sang krydsklippes mellem de to hovedpersoners forskellige lokationer, som i den medrivende “Summer Nights”-sekvens fra *Grease* (1978), hvor Sandy og Danny skiftevis synger fra hver sit område på Rydell High School for til sidst at blive smeltet sammen i både lyd og billede.

Altman konkluderer fra sin tvedelte læsning af Hollywoodmusicalens struktur, at genren frem for at projicere letkøbt underholdning først og fremmest faciliterer et trygt biedermeiersk samfundssyn, hvor “the natural state

of the adult human being is in the arms of an adult human being of the opposite sex" (Altman 1987: 32). Hvilket også er en af grundene til genrens vedblivende folkelige succes.

Som notabene hertil og med ovennævnte eksempler i frisk erindring er det oplagt at tilføje Oscarmusicalens ofte mandsdominerede udgangspunkt, hvor kvinden ofte er sympatisk og smuk, men også uselvstændig og derfor må søge realisering eller forløsning gennem en magtfuld mand. Et stiltræk, der også gør sig gældende i nyere nominerede musicals som *Moulin Rouge!*, *Dreamgirls* (2006) og *Les Misérables*.

Opsummeret fortjener *The Broadway Melody* således at blive husket for mere end blot at være MGM's første musical eller den første Oscarvindende tonefilm. På trods af dens i dag primitive fremtoning var dens succes ved både billetluger og Oscaruddeling med til at blåstemple musicalgenren og et fortælle- såvel som formsprog, der i mange henseender snart skulle blive standardsættende og medvirkende til at udkonkurrere stumfilmen.

Den rette form til den rette tid

De standardiserede musicalkarakteristika, der udsprang fra *TBM*, kan med fordel yderligere nuanceres ud fra Rick Altmans (1987) opdeling af genren i tre subkategorier: *the fairy tale musical*, *the folk musical* og *the show musical*. Med afsæt heri kan en inddeling og overfladisk analyse af de Oscarvindende musicals tilmed bidrage til forståelsen af "den typiske vinderfilm".

The fairy tale musical er karakteriseret ved en til tider eventyrlig, magisk eller oftest romantisk drøm eller forestilling, som forløses for handlingens hovedpersoner for på den måde at opnå "the restoration of an order to an imaginary kingdom" (Altman 1987: 126) og maksimal publikumsindlevelse (ibid.: 154). Oftest opnås denne orden i det imaginære kongerige til sidst ved, at et par får hinanden, som tilfældet er i *An American in Paris*, *Gigi*, *My Fair Lady* og *The Sound of Music*. Men som illustreret i *Oliver!* kan det også være en hårdtprøvet hovedfigur, der finder hjem i trygge rammer, som tilfældet er det for den fattige hovedperson Oliver Twist.

Omgivelserne tilstræber som udgangspunkt at tage tilskueren med på en rejse væk fra dagligdagens trivialiteter og er derfor tit eksotiske som i *An American in Paris* og *The Sound of Music*, aristokratiske som i *My Fair*

Lady, Gigi og til dels *Oliver!* eller fantasifulde som i f.eks. *The Wizard of Oz* og flertallet af Walt Disney Studios' animerede musicals (ibid.: 124). Et andet kendetegn, som *fairy tale*-musicalen deler med Disneyklassikerne såvel som traditionelle litterære eventyr, er hovedfigurerne misundelsesværdige værdisæt og udtryk, ofte repræsenteret ved skønhed eller ynde for kvinder og mod eller snilde for mænd.



Fig. 7: Disneys *Beauty and the Beast* (1991) blev Oscarhistoriens første animationsfilm nomineret til "Bedste Film" og er en af nyere tids mest bemærkelsesværdige *fairy tale*-musicals. © Warner Disney Studios Home Entertainment.

The show musical a la Altman er i praksis blot en anden betegnelse for backstagemusical, beskrevet tidligere i kapitlet. Her er omdrejningspunktet som nævnt opsætningen af et show, hvor hovedpersonerne bringes sammen af deres fælles profession, mens deres ofte romantiske relationer er "associated with the creation of a work of art" (ibid.: 126), som tilfældet er det i *The Broadway Melody*, *The Great Ziegfeld* og *Chicago*.

Den sidste subkategori, *the folk musical*, er en mere tvetydig størrelse, hvor hovedpersonernes forhold udspiller sig på baggrund af eller relaterer sig til et omkringliggende fællesskab eller mikrokosmos (ibid.: 274). Dette illustreres klarest i *West Side Story*, hvor Tony og Marias problematiske kærlighedsalliance på tværs af etniske grænser afspejler en konflikt i lokalsamfundet, ligesom Danny og Sandys forhold i *Grease* udfordrer to vidt forskellige high school-slæng (herved gives også anledning til den i Hollywood- og Oscarsammenhænge så populære *double plotline*).³

Ikke ulig den indiske Bollywoodtradition er der altså tale om et mere kollektivt fortælleafsæt, hvilket også afspejler sig i mange gruppesange og -optrin, der samtidig ofte udstiller et romantisk eller simplificeret samfundssyn på baggrund af en drømmevision om en imaginær fortid (ibid.: 273). I *Les*

Misérables gives f.eks. et idyllisk billede af den franske revolution, der kobles op på naivistiske frihedsidealer og moraler om næstekærlighed.

Det harmoniske baggrundtæppe forstyrres dog af en form for uro eller fare, der sætter gang i plottets melodramatiske udviklinger. I 1940'ernes eneste musicalvinder, *Going My Way* (1944), rusker Bing Crosby som ung varmhjertet præst gevaldigt op i et konservativt sogn, men ender med at få den ældre og magtfulde pastor over på sin side, inden han sluttelig rejser videre med et forbedret samfund bag sig. I det hele taget er det kendetegnende for folkemusicalen, at stridende parter på trods af deres overfladiske uoverensstemmelser ender med at opdage og anerkende et fælles værdisæt.

Med de forskellige subkategorier præsenteret er det oplagt for overblikkets skyld at indsætte vinderfilmene i en tabel sorteret efter kategori og årstal:

	Fairy tale musical	Show musical	Folk musical
1930'erne		<i>The Broadway Melody</i> <i>The Great Ziegfeld</i>	
1940'erne			<i>Going My Way</i>
1950'erne	<i>An American in Paris</i> <i>Gigi</i>		
1960'erne	<i>My Fair Lady</i> <i>The Sound of Music</i> <i>Oliver!</i>		<i>West Side Story</i>
00'erne		<i>Chicago</i>	

Vinderfilmene opdelt efter hhv. Altmans subkategorier og årtier (min inddeling).

Som tabellen viser, har musicals med eventyr- eller showpræg størst chance for at vinde Oscars gunst, mens folke-/samfundsmusicalen tilsyneladende har det sværere. Ydermere er det tydeligt, at hvert årti med musicalvindere har været præget af én af de tre subkategorier, da det kun er i 1960'erne, at to kategorier er repræsenteret. Med andre ord en lidet udpræget grad af eksperimenteren.

Showdominansen blandt vinderne i 1930'erne ligger i forlængelse af det generelle backstagepræg i dét årti, mens tidlige eventyrmusicals som *The Wizard of Oz* og *Snow White and the Seven Dwarfs* blev fundet for lette. Rol-

lerne blev dog byttet gevaldigt om i 1950'erne og 60'erne, hvor den eventyrlige afart tog vinderstikkene hjem, mens tidens showmusicals som *Singin' in the Rain* og *Funny Girl* (1968) måtte se til fra sidelinjen. I 1970'erne og fremefter kom showmusicalen tilbage med nomineringer til *Cabaret*, *All That Jazz* (1979) og *Moulin Rouge!*, men det var først med *Chicagos* triumf, at eventyrforbandelsen for alvor blev brudt.



Fig. 8-9: To showmusicals, hvoraf kun den sidstnævnte – den mindst eksperimentelle af de to – vandt Oscarstatuetten for bedste film. Billedpar: *All That Jazz* (1979) og *Chicago* (2002). © Twentieth Century Fox, Buena Vista.



Going My Way er en sjælden *folk*-vinder, og denne subkategori er i nyere tid fortrinsvis blevet repræsenteret af populære, men filmisk set ordinære værker, der ikke har gjort sig synderligt gældende ved Oscaruddelingen, som *Grease*, *Mamma Mia!* (2008) og *High School Musical*-filmene (2006-2008).

Indbegrebet af Hollywood

Med ovenstående in mente kan Oscarmusicalen således som udgangspunkt kendes på et storslået showpræg eller en følelsesmæssig eventyrrejse. Og

heri ligger nok en del af hovedforklaringen på musicalens relativt iøjnefaldende succes ved Oscaruddelingen.

For når musicals af høj kvalitet lykkes på mindst ét af de to parametre, kan man argumentere for, at de opnår en selvrefleksiv status, fordi de ikke kun “*are entertainment but are also frequently about the production of entertainment as well*” (Feuer 1980). I mere end én forstand. De kommer enten konkret (jf. showmusicals) eller i overført betydning (jf. *fairy tale*-musicals) til at handle om selve Hollywood og mytefortællingen ift. de store drømme og følelser knyttet hertil. Og Oscar elsker forståeligt film om sig selv og sin branche - jf. bl.a. de seneste to vindere af ”Bedste Film”-kategorien, *The Artist* (2011) og *Argo* (2012), der begge kærligt hylder Hollywood.

Musicals er således som få genrefilm med til på én gang at hylde Hollywoodmyten og holde den i live ved aktivt at bruge og fremhæve dens virkemidler. Eller med Feuers (1980) rammende udlægning: “The musical was always the quintessential Hollywood product: all Hollywood films manipulated audience response, but the musical could incorporate that response into the film itself.”

Læg hertil, at Oscar og musicalen begge er et Hollywoodprodukt af samme tid og en selvforstærkende udvikling påbegyndt af *The Broadway Melody*, samt at de deler en fælles emotionel dna og et tryghedssøgende samfundssyn (jf. *the dual focus narrative*). Derfor er det vel kun naturligt, at Oscar fra tid til anden søger fascinationen og forblændelsen i den konventionelle musicals selvrefleksive underholdningssfare.

Eller som Julie Andrews ville synge det:

“I go to the hills when my heart is lonely
I know I will hear what I've heard before
My heart will be blessed with the sound of music
And I'll sing once more.”
The Sound of Music (1965)

Litteratur

AFI (2013): “AFI’s 100 Years of Musicals”. www.afi.com/100years/musicals.aspx
Altman, Rick (1987): *The American Film Musical*. Indiana University Press.
Bloom, Ken (2010): *Hollywood Musicals - The 101 Greatest Song-and-dance Movies of All Time*. Black Dog & Leventhal.

- Clair, Rene (1929): *The Art of Sound*. Essay skrevet i London, 1929 - i dag frit tilgængeligt på studio.berkeley.edu/coursework/mones/courses/185187WebPages/PRODUCTION/Theory%20Clair.htm.
- Eyman, Scott (1997): *The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution 1926-1930*. New York: Simon & Schuster.
- Feuer, Jane (1980): "Hollywood musicals - mass art as folk art", *Jump Cut*, nr. 23, oktober 1980. www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC23folder/MusicalsFeuer.html.
- Halskov, Andreas (2008): "You ain't heard nothin' yet!", 16:9, nr. 28, september 2008. www.16-9.dk/2008-09/side05_feature2.htm.
- Kenrick, John (2003): History of Musical Film. www.musicals101.com.
- Levy, Emanuel (2003): *All About Oscar - The History and Politics of the Academy Awards*. The Continuum International Publishing Group Inc.
- Stone, Sasha (2012): *The State of the Race: Best Picture in year 2012*. www.awardsdaily.com/blog/2012/07/19/the-state-of-the-race-best-picture-in-year-2012/.
- Thompson, Kristin & Bordwell, David (2003): *Film History - an introduction*. 2. udgave. McGraw-Hill.
- Vogel, Frederick G. (2003): *Hollywood Musicals Nominated for Best Picture*. McFarland & Company Inc. Publishers.

Noter

1. De 10 vinderfilm, der her regnes som musicals, er: *The Broadway Melody* (1929), *The Great Ziegfeld* (1936), *Going My Way* (1944), *An American in Paris* (1951), *Gigi* (1958), *West Side Story* (1961), *My Fair Lady* (1964), *The Sound of Music* (1965), *Oliver!* (1968) og *Chicago* (2002). Vinderfilm som f.eks. *Amadeus* (1984) og *Slumdog Millionaire* (2008) regnes ikke som musicals på trods af musikalske sekvenser m.v.
2. Det samme kunne siges om *The Greatest Show on Earth* (1952), den spektakulære attraktionsfilm, som vandt ved Oscarshowet i 1953. For mere herom se Palle Schantz Lauridsens kapitel senere i denne bog.
3. For mere herom se introduktionen til denne bog.

David, Scarlett og Oscar - *Gone With the Wind* som filmisk myte og Oscarvinder

Af EDVIN VESTERGAARD KAU

Som både Oscarvinder og blockbusterfilm var producer David O. Selznicks sydstatsepos *Gone With the Wind* (1939) en øjeblikkelig rekordsætter og vedblev at være det i årtier. Ved Oscaruddelingen i 1940 fik *GWTW* hele 13 nomineringer og modtog rekordantallet 10 statuetter, otte ordinære og to ærespriser. Desuden modtog Selznick en specialpris for "outstanding production". Ud over priser i kategorierne bedste film, instruktør og kvindelig hoved- og birolle var der priser til bl.a. *art direction*, *production design* og klipning, og dette år blev cinematografi tilføjet en særlig pris til arbejdet med *farvefilm*. Man skulle helt frem til prisuddelingen i 1960, hvor *Ben Hur* (1959) scorede flere statuetter. Den stillede i 1960 op med 12 nomineringer og satte ny rekord ved at få 11.

Billetsalget var ligeledes straks fra premieren uovertruffet. Man kan finde forskellige bud på milliardtal for *GWTW*'s samlede indtjening til dato, flere steder sat til godt 3,3 mia. dollars. Det seneste tal justeret for inflation er dog hos Guinness Book of Records 5,3 mia. dollars. American Film Institute ligger på samme niveau. Antal solgte billetter opgiver AFI nu til 283,1 mio., sammenlignet med *Titanics* (1997) 130,9 mio. Både ud fra Oscarpriser og pga. de enorme beløb, den har indtjent, er filmen blevet stående som en af filmhistoriens og -industriens største bedrifter.

Oscarpriserne til *GWTW*:¹

Bedste film	Selznick International Pictures og MGM
Producer	David O. Selznick
Bedste instruktør	Victor Fleming (andres bidrag s. instr.: George Cukor og Sam Wood)
Bedste kvindelige skuespiller	Vivien Leigh
Bedste filmatisering/manuskript (writing adapted screenplay)	Sidney Howard (flere andre involveret, bl.a. David O. Selznick selv)
Bedste kvindelige birolle	Hattie McDaniel

Bedste fotografering, farver (cinematografi)	Ernest Haller og Ray Rennahan
Bedste klipning	Hal C. Kern og James E. Newcom
Bedste scenografi (art direction)	Lyle Wheeler

Nomineringer:

Bedste mandlige skuespiller	Clark Gable
Bedste kvindelige birolle	Olivia de Havilland
Bedste visuelle effekter	Jack Cosgrove, Fred Albin og Arthur Johns
Bedste originale musik	Max Steiner
Bedste lyd	Thomas T. Moulton

Ærespriser:

Specialpris	William Cameron Menzies for "outstanding achievement in the use of color for the enhancement of dramatic mood in the production of <i>Gone with the Wind</i> "
Technical Achievement Award	Don Musgrave og Selznick International Pictures for "pioneering in the use of coordinated equipment in the production of <i>Gone with the Wind</i> " (en slags koordinerende logistik)
Irving Thalberg Award	David O. Selznick for "outstanding production"

Succes for problematisk projekt?

Som man kan se: Ud over "Bedste Film" og de stjernebårne priser, der ofte op gennem historien har fået størst omtale, løb *GWTW* med årets største statuettehøst på de filmtekniske felter. Menzies' æres-Oscar gjaldt således præcis den særlige rolle, Selznick havde tildelt ham som *production designer* med ansvar for bl.a. filmens visuelt-æstetiske udformning. Musgrave og Selznick International Pictures (SIP) som firma fik en ærespris for koordineringen af nyudviklede optiske systemer og visuelle effekter samt produktionsindsatsen som helhed (Selznicks Thalberg Award). Selznick som uafhængig og faktisk en af de mindre producenter nåede dermed toppen inden for sine satsninger på færre, men mere prestigebårne produktioner. På den front lykkedes det ham med *GWTW* at distancere en stor del af branchen i Hollywood og omegn.

Samlet var disse ting væsentlige elementer bag *GWTW*'s sensationsaura og publikumssucces. En bemærkelsesværdig succes på baggrund af et felt af nominerede film, hvor flere senere har fået status af klassikere, film som *Mr. Smith Goes to Washington* (Frank Capra), *Ninotchka* (Ernst Lubitsch), *Wuthering Heights* (William Wyler), *Of Mice and Men* (Lewis Milestone), *Stagecoach* (John Ford) og *The Wizard of Oz* (Victor Fleming). I andre kategorier end "Bedste Film" var konkurrencen også skarp; f.eks. "Bedste Instruktør" med navne som Frank Capra, John Ford, Sam Wood og William Wyler eller "Bedste Kvindelige Skuespiller" med Greta Garbo (*Ninotchka*) og Bette Davis (*Dark Victory*). Denne årgang 1939 af både gode og store film bliver ofte fremhævet som usædvanlig markant og er blevet kaldt "Hollywoods greatest year", hvad der uden tvivl hænger sammen med en voldsom aktivitet og omfattende produktion af film. Den amerikanske filmindustri havde i alt 177.420 ansatte, hvoraf 33.687 arbejdede i produktionen, som samlet kostede 187 mio. dollars. Det ugentlige billetsalg nåede 85 mio. til de store produktionsselskabers i alt 388 film (Maltby & Craven 1995: 472). En så stor produktion måtte også give et mere omfattende gennemslag i den kvalitetsmæssige top.²

Selznick kom til Hollywood i 1926, og frem til etableringen af SIP i 1935 havde han succes hos både Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount og RKO (bl.a. *King Kong*, 1933). En kort periode var han tilbage i MGM, hvor han parallelt med Irving Thalberg inden for selskabets rammer etablerede mere uafhængige "production units", som med en enkelt hovedansvarlig producer i spidsen kunne udvikle prestigeproduktioner. Altså et forsøg på inden for studiesystemet at praktisere noget andet end samlebåndsproduktion. Også produktionen af *GWTW* blev præget af opfindsomhed og løbende udvikling af produktionspraksis, hvilket som nævnt blev belønnet med en hel stribe Oscarpriser.³

Scarlettfeber og Oscarsucces, både hjemme og ude

Arbejdet med at filmatisere Margaret Mitchells bogsucces *Gone With the Wind* begyndte allerede samme år, som den blev udgivet. Selznicks agent i New York, Kay Brown, gjorde ham allerede i maj 1936 opmærksom på bogen, men han var længe tøvende og forudså alskens problemer. Romanen

var meget lang, og Mitchell helt ukendt. Med absolut stjernebesætning og et bestsellersalg af bogen kunne et stort selskab måske have råd til at købe bogen til filmatisering, men Selznick mente ikke, at SIP selv kunne "take such a gamble" (Behlmer 2000: 153).

Et andet problem lå i filmbranchens angst for at brænde fingrene på selve emnet den amerikanske borgerkrig. En ofte citeret bemærkning er Thalbergs advarsel til Louis B. Mayer på MGM: "Forget it, Louis. No Civil War picture ever made a nickel" (Flamini 1975: 4). Man var nervøs for, om der stadig var for meget konfliktmateriale i borgerkrigen som et sår i den amerikanske selvopfattelse. Når både Mitchells bog og filmen alligevel blev dunderende succeser, kan det hænge sammen med, dels at Syden blev taget alvorligt og reddede en ære, som nederlaget måske havde sat over styr, dels at nordstaterne vandt en retfærdig sejr, som gjorde op med slaveri og bragte Unionen på vej mod en samlet, stærk nation, som moralsk, politisk og socialt kunne se sig selv i øjnene, mange senere problemer til trods. Det betød ikke, at både raceproblemet, slaveri og fremstillingen af kønsroller og forholdet mellem kønnene i filmen ikke skabte mange diskussioner og stadig gør det.⁴ Men med god historisk afstand til fortidens krigsdrama kunne melodramaet, romancen og det episke panorama altså fænge på trods af regionale modsætninger. Samtidig kunne den indiskutabelt stærkt appellerende fremstilling af individets skæbne og vej gennem de store begivenheders historie gribe publikum trods store afstande på tværs af verdenshave.

Trods tøven slog Selznick altså til. Uden tvivl også i lyset af bogens flotte salgstal og under indtryk af andre selskabers interesse. Den 7. juli 1936 skrev han til Kay Brown og bad hende lukke handlen: "If you can close *Gone with the Wind* for 50,000, do so" (Behlmer 2000: 154). Det var blot en måned efter bogens udgivelse. Selznick havde bedt Brown holde øje med dens salgstal – og den solgte i astronomiske oplag. Efterhånden så købet af retigheder ikke ud til at være så meget af et "gamble".

GWTW opnåede, ikke mindst som Oscarvinder i så mange kategorier, straks en overvældende popularitet, både i USA og internationalt. Men premieretidspunktet lige op til Anden Verdenskrig gav naturligvis store problemer med at få filmen solgt og vist uden for det amerikanske marked. Til gengæld blev den en vigtig del af amerikansk filmindustriel og politisk offensiv

efter krigen, idet publikum med længsel ventede på de altid populære amerikanske film. I Danmark blev *GWTW* yderligere forsinket af uenighed mellem amerikanske udlejningsselskaber og biografejerne om filmlejens størrelse, som amerikanerne ville presse i vejret. Også i det spil var Oscarstatus et godt argument. I maj 1955 gik amerikanerne så vidt som til at lukke helt for udlejning til danske biografer. Det var en veritabel blokade, der varede helt til 1. maj 1958.⁵

Den øjeblikkelige succes i USA må have hængt sammen med en tørst efter at se perioden omkring borgerkrigen taget op i fiktionsform. Det gav tilsyneladende en vis stolthed til folk i både Syd og Nord. Den historiske afstand kan bevirke, at fiktionsudgaver af *bestemte* krige i nogle tilfælde kan opleves som en *generel* behandling af krig som fænomen. Dermed kan en diskussion af, om den ene eller anden part i konflikten har ret eller ej, fortone sig. I tilfældet *GWTW* kan man ydermere tilskrive publikums opmærksomhed og engagement Scarlettts spraglede personlighed og Rhettts ofte charmerende kynisme, ærlige kærlighedserklæring og realistiske erkendelse af, at det måske alligevel er umuligt at leve sammen med hende. Og på tværs af alt er Scarlett en overlever og *tough lady*, som vi kan tro på, vil komme igen – en anden dag.

Flammer og Atlanta og i Scarlettts øjne

En del af Selznicks tøven skyldtes, at han ikke havde en kvindelig stjerne af passende format til rollen som Scarlett. Mange blev bragt på bane, men for



Fig. 1: Vivien Leigh som Scarlett med de grønne øjne, som Margaret Mitchell beskrev i sin roman. © Warner Home Video.

at holde gryden i kog traf han med sine medarbejdere den nærmest geniale beslutning at gennemføre en castingkampagne fra kyst til kyst, og helt frem til udgangen af 1938 nåede man at teste ikke mindre end 1.400 unge kvinder over hele USA. Men den 10. december det år skulle en bestemt hændelse vise sig at blive afgørende for det endelige valg: Vivien Leigh.

Optagelserne, der ellers alle blev gennemført i første halvår af 1939, tyvstartede man denne dag, nemlig den gigantiske nedbrænding af store dele af Atlanta, startet af de flygtende sydstatstropper, for at ammunition og andre forsyninger ikke skulle falde i nordstaternes hænder. Selznick og hans folk besluttede simpelthen at brænde studiets brugte kulisser (bl.a. fra *King Kong*) af og slå to fluer med et smæk: De fik området ryddet for at give plads til eksteriørkulisse af bl.a. Tara og fik samtidig brandscenen i kassen. De gamle kulisser fik falske facader og gavle, så de kunne gå for at være Atlanta midt i 1800-tallet. Samtlige eksisterende syv technicolorkameraer i Hollywood blev mobiliseret for at forevige det tårnhøje flammehav.



Fig. 2: Kulisserne på RKO's studieområde går op i flammer. Dokumentaren *The Making of a Legend* viser, hvordan optagelsen af hestevognen med Leighs og Gables stand-ins i silhuet bliver kopieret ind over det brændende "Atlanta". © Warner Home Video.

Stand-ins, der alligevel ikke kunne genkendes i halv- og heltotaler, gjorde det ud for Scarlett (Vivien Leigh) og Rhett (Clark Gable). Blandt gæsterne til ildshowet medbragte Selznicks bror, Myron, et par englændere: Vivien Leigh var taget til Los Angeles sammen med sin kæreste, Lawrence Olivier, naturligvis fordi hun satsede på at få rollen som Scarlett. Myron, der var hendes agent, havde da også trukket i de rette tråde, for blot to dage senere skrev Selznick til sin kone, at Leigh straks kom med i opløbet om rol-

len, og: "Shhhhh: she's the Scarlett dark horse, and looks damn good. (...) the flames were lighting up her face and Myron said: 'I want you to meet Scarlett O'Hara'. I took one look and knew that she was right." Hun svarede helt til hans forestilling om Scarletts udseende, og de efterfølgende prøver "showed that she could act the part right down to the ground, but I'll never recover from that first look" (Behlmer 2000: 198).

Valget til rollen som Rhett Butler bød ikke på samme problemer. Det nærmede sig et folkekrav, at Selznick skulle vælge Clark Gable, 1930'ernes ikon af en mandlig Hollywoodstjerne. Det blev forhandlet på plads, at SIP lånte Gable af MGM, hvor han var på kontrakt, og MGM finansierede halvdelen af filmens budget, mod at de fik distributionen af filmen plus halvdelen af dens overskud. Hermed var både de to hovedrolleskuespillere og tilintetgørelsen af Atlanta på plads forud for optagestart i januar 1939.

Selznicks stenrige ven, forretningspartner og investor (870.000 dollars i SIP), John ("Jock") Hay Whitney bidrog med halvdelen af de 50.000 dollars til rettigheder, ligesom han investerede kraftigt i selve filmens produktion. Whitneys store engagement de kommende år blev videreudvikling af farvefilmen.⁶ Firmaet Technicolor havde lanceret deres tofarvesystem, hvor to filmstrimler kunne registrere og gengive rød og grøn, men problemer med gengivelse af blå samt med manglende eller usikker kvalitet ved projektion gjorde dette systems popularitet til en kortvarig affære. Technicolor udviklede fra 1932 og frem et trefarvesystem, hvor en prisme bag linsen i kameraet splitter lyset, så tre forskellige negativer eksponeres. Resultatet bliver en projektion med en fuldfarverepræsentation af grøn, rød og blå, hvilket gav mulighed for at gengive en imponerende og strålende flot farveskala. De strålende farver og farvenuancer blev en stor del af *GWTW's* succes.

Faktisk indførte man en ny Oscarkategori netop for at hædre arbejdet med farver: "Bedste Fotografering, farver". Ligesom Menzies fik sin specialpris for anvendelse af farver til understregning af dramatisk stemning i *GWTW*. Bekendtskabet med Jock Whitney og hans entusiastiske engagement i Technicolor var nok heller ikke uden betydning for Selznicks stædige fokusering på farver i produktionen af *GWTW*.

Selznick deltog selv sammen med hovedforfatter Sidney Howard og flere andre i manuskriptarbejdet, som strakte sig langt ind i optageperioden.



Fig. 3-6: Selznicks berømte "big pull back shot" (10. maj 1939), som han selv kaldte det. Kameraet løftes baglæns og op fra Scarlett med en panorering over baneterrænet ved Atlantas jernbanestation. Ingen kraner i Hollywoodstudierne var store nok til at lave den ønskede kame-rabevægelse, så man lejede en 60 fods bygningskran af et skibsværft ved Long Beach (fig. 3).

Under optagelsen hang instruktør Fleming og cheffotografen med det gigantiske Technico-lorkamera, plus to assistenter, på den interimistisk ophængte platform i toppen af kranens enorme arm. Desuden stod to mand i kranens arm for med en lang stav at holde platformen på plads (fig. 4).

Scarlett bevæger sig fra højre side af pladsen (fig. 6) gennem mylderet af døde og sårede sydstatssoldater, lige til panoreringen slutter, da sydstatsbanneret kommer til syne i venstre side af billedet (fig. 5). Hun er akkurat synlig i sin lysrosa kjole i spidsen af den vinkel, flaget danner, og bag en mand i hvid skjorte.

I et af sine "memos" skrev han til production manager Ray Klune 5. maj 1939: "When are we planning on doing the big pull back shot? It is uncertain yet whether or not Mr. Fleming is coming back on the picture ..." (Behlmer 2000: 227). Efter sigende var Fleming brudt sam-men på grund af arbejdspresset og derfor væk i en periode. Men midt i maj gennemførte man altså det virtuose krannummer. © Warner Home Video.

Optagelserne på RKO's/Pathés tidligere studieområde, det såkaldte "40 Acres", startede 26. januar 1939 og varede til 1. juli samme år, mens post-produktionen varede helt til midt i november. Verdenspremieren blev hen-lagt til Atlanta, der var nær ved at drukne i festivitas. Under hele produkti-

onsforløbet var Selznick overalt, bag beslutninger om både det ene og det andet, deltog i manuskriptskrivning og kommenterede og kritiserede (og roste) sine folks arbejde. Han udskiftede både fotografer, manuskriptforfattere og instruktører og drev mange til vanvid med sine utrolige arbejdstider – som hans selv kunne overkomme, fordi han, lægeordineret, tog det amfetaminlignende stof benzedrin. Men til syvende og sidst modtog han så også sin æres-Oscar: The Irving Thalberg Memorial Award for "outstanding production".

De to hovedkarakterer

De to centrale figurer i *GWTW* er naturligvis Scarlett O'Hara og Rhett Butler, hvis skæbner filmen følger fra kort før udbruddet af den amerikanske borgerkrig, gennem krigens gang og sydstaternes nederlag og frem til den hårde kamp for genopbygning. Scarlett er ofte ude af stand til at erkende de egentlige årsager bag egne reaktioner og beslutninger, men hendes stædighed og råstyrke gør hende til en overlever, der trods alt efter krigen kommer ud på den anden side og med dyrekøbte erfaringer kan leve videre med mere realistiske håb. Efter to nærmest trodsigt indgåede ægteskaber, hvor hun i begge hurtigt bliver enke, vinder Rhett Butler hende endelig, men forlader hende efter et konfliktfyldt ægteskab – netop som de ellers begynder at forstå hinanden. Ingen af dem evner at gribe lejlighedsvis forsonende åbninger fra den andens side. Scarlett kæmper mod det omgivende borgerskabs fordomme og mod økonomisk ruin og kaster sig med held ud i selvstændige forretninger som tømmerhandler med eget savværk. På tværs af krig, familietragedier (døde ægtemænd, forældre, barn og abort ved fald ned ad Taras store trappe) og Rhetts brud med hende er der håb: "Tomorrow is another day."⁷

I løbet af filmen mister Scarlett begge sine forældre. Faderen ved et styrt med sin elskede ridehest, moderen af den tyfus, der bredte sig under krigen. Da Scarlett træder ind i rummet til sin mors dødsleje, vises det med et brat klip fra en halvnær indstilling af hendes grådkvalte ansigt til en total af værelset taget over hendes skulder og med moderen liggende i billedets dybde. Hele den dystre scene er domineret af sort og nuancer af brunt med meget varieret og dæmpet belysning.



Fig. 7: Scarlett ved sin mors lig.
Et technicolorbillede dramatisk
lyssat som et maleri af Caravaggio.
© Warner Home Video.

Idet Scarlett går nærmere til den døde, bliver der klippet til en kameraposition i den modsatte side af rummet, så lejet er mellem kameraet og Scarlett. Hun bliver kun gradvist synlig i mellemgrunden for hvert skridt, hun tager. I den monumentale komposition fylder moderen hele billedets bund som en sort silhuet med kun ansigtet belyst i en klar profil. Scarlett vokser nærmest frem og op i billedet, belyst skråt fra neden, så hun ikke bare indrammes af dørparti og vægflader i baggrunden, men også kaster en voksende, enorm og rugende skygge på væggen i venstre side af billedfladen. Den valgte komposition af billedelementer og hendes bevægelse frem i rummet resulterer med kalkuleret selvfølgelighed i et nærbillede af hende, stirrende og grædende over sin mors lig. I modsætning til reklametrommernes tale om technicolorteknikkens spraglede glansbilleder er denne scene et af flere eksempler på, at *GWTW*'s visualiseringsfolk ret virtuost håndterede farvesystemet også i den mere dæmpede del af farvespektret. En dyster scene behersket via meget kontrolleret technicolor- og lysskulpturelt arbejde.

Her nær ved afslutningen af filmens første del er der ikke meget håb at spore i Tara, Atlanta og omegn. Nordstaternes general Sherman har udraderet al modstand i en række slag nær ved Atlanta, bombarderet byen og fortsat sin berømte march mod Savannah og havet østpå, hvorpå vejen gik nordpå til den endelige sejr over general Lee. Undervejs gennem Georgia efterlader hans tropper et mange mil bredt bælte af ren ødelæggelse og overgreb på civile.

Derfor er synet, der møder Scarlett, da hun bevæger sig ud af Taras byg-

ning, heller ikke opmuntrende. Scenen viser komplet ødelagte omgivelser og afbrændte afgrøder. Da hun i sin tilstand af sult finder en rodfrugt og prøver at gnave den i sig, resulterer det blot i, at hun straks kaster op. De blåsorte omgivelser ligger hen i tusmørke med et blegt rosa solnedgangsskær i horisonten, mens Scarlett som så ofte før bevæger sig op på bakken bag Tara. Før den lange films pause når hun *GWTW's* berømte signaturbillede med det gigantiske og panoramiske vue med den glødende solnedgang.

Fra den liggende stilling efter den bitre oplevelse med rodfrugten rejser hendes kulsorte profil sig op med denne replik:

God is my witness. As God is my witness, they're not going to lick me. I'm going to live through this, and when it's all over, I'll never be hungry again! Nor will any of my folks. If I have to lie, cheat, steal, or kill. God is my witness, I'll never be hungry again!

Afrundingen af filmens første del trækker tråde både tilbage til starten og fremad til slutningen, idet kameraet bakker ud til fuldtotal med Scarlett og det døde træ i silhuet over den mørke horisont under den glødende aftenhimmel. Ordet "INTERMISSION" kommer frem i monumental skrift på baggrund af den gentagne indstilling fra filmens *begyndelse*, hvor Scarlett stod sammen med sin far under et gigantisk, sundt træ og skuede ud mod Tara under de solnedgangsfarvede skyer.

Farver og bevægelser: til basar med den sorte enke

Da Ashley, som Scarlett er håbløst forgabt i, har giftet sig med sin kusine Melanie, giver Scarlett nærmest i forkælet fornærmethed sit ja til Charles Hamilton, en af mange bejlere blandt egnens unge, ubekymrede og krigspralende kavalerer. Rhett udtaler sin kritik af både unges og ældres krigslyst på Sydens vegne. Det gør ham naturligvis upopulær, men han gør opmærksom på, at han bare er realistisk i lyset af sydstaternes mangel på ressourcer sammenlignet med nordstaternes yankee'er. De unge fyre melder sig i hobetal under Sydens stjernebanner. Scarlett bliver dog hurtigt enke, da Charles dør af lungebetændelse, men hun er træt af at skulle gå klædt i sort og foregøgle sorg.

I Atlanta kommer hun til en basar med indlagt bal og dansemusik, hvor byens borgere skal rejse penge til hospitalet, der skal tage sig af krigens

ofre. Et af festens indslag er en dans, hvor mændene skal byde på en partner for at danse med hende. Rhett, der er blevet blokadebryder for at bringe forsyninger til sydstaternes tropper og naturligvis sørger for at score pæne gevinster til sig selv, byder et eksorbitant beløb for at danse med Scarlett. Hvor andre snakker om 20 eller 25 dollars for de lokale skønheder, byder han 150 – i guld! – for "Mrs. Charles Hamilton". Et passende eksempel på hans selvbevidsthed og lyst til at provokere det lokale borgerskabs alt for selvgode normer, som matcher Scarletts trodsighed. På trods af andres forargelse og arrangementslederens forsøg på at forpurre det – "Mrs. Hamilton is in mourning (...) She will not consider it, sir!" - lyder det gennem salen fra Scarlett: "Oh, yes I will!" Og efter en kort montage af bl.a. nærbilleder af de tos skælmske og sigende, gensidige smil danser de ud med den sortklædte enke og den profitfokuserede blokadebryder svævende over et dansesgulv fyldt med valsende par, virtuost iscenesat i et orgie af technicolorskinnende farver.

Selznicks valg: al kontrol til Menzies

I såvel døds- som i dansescenen styres virkemidlerne med hård hånd med henblik på det resultat, som publikum skal møde på lærredet. Billedkompositioner, farvespektrum, lysvirkninger, kameraarbejde, hver en detalje er under Menzies' og Wheelers kontrol. Selznick ønskede til denne film, hvad der i følge ham kun få gange før var praktiseret: "a complete script in sketch form, showing actual camera setups, lighting, etc.," som han skriver i et memo 1. september 1937. Han omtaler det som et "mammoth job" for Menzies og ønsker desuden, at han skal tage sig af montagesekvenser, som han skal "not only design and lay out but also, in large degree, actually direct." Menzies skal udelukkende fokusere på hele *GWTW*'s fysiske udtryk.

Menzies may turn out to be one of the most valuable factors in properly producing this picture. One of the minor problems in connection with this arrangement is the matter of Menzies' credit. Menzies is terribly anxious not to get back to art direction as such, and of course his work on this picture, as I see it, will be a lot greater in scope than is normally associated with the term "art direction". Accordingly, I would probably give him some such credit as "Production Designed by William Cameron Menzies" or "Assistant to the Producer" ... (Memo 1. september 1937, i Behlmer 2000)

Denne *storyboarding* udvikledes som nævnt ud fra tanken om detailudarbejdelsen af et "totalt script i form af sketches", som Selznick kalder det i sit memo. Ikke for ingenting ender han her med at definere Menzies' opgaveområde og creditbetegnelse. *GWTW* gik altså i produktion med noget, der ligner den måske hidtil mest omfattende dækning af en films visuelle realisering.

Resultatet af Menzies' og Wheelers kontrol med scenografi og production design blev da også imponerende, og netop hvad de modtog deres Oscar-statuetter for. Det udstak bl.a. rammerne for kamerapraksis og dermed klipning, ligesom muligheden for at etablere dynamikken mellem det store episke format og det personbundne, emotionelle og mere "snævre" format med de intime situationer. Den minutiøse skitsering med ikke blot nogle hundrede, men tusindvis af tegninger og "watercolors" udstak linjer at arbejde efter og/eller vende tilbage til længere fremme i produktionsforløbet.⁸

Intim nærhed i storladen setting

Som de to ovenstående analyseeksempler allerede har vist, bliver ikke blot personer i situationer, men også deres psykologi, følelser og emotionelle samspil formuleret i brugen af elementer som bl.a. settings, kameraarbejde, billedkompositioner og lys og skygge.

Efter at Scarlett har bragt Tara på fode igen og endelig er blevet gift med Rhett, tager han datteren Bonnie med på rejse til London, men den lille pige er ikke glad i det fremmede. Hun savner sin mor og vil hjem igen, så af omsorg for hende (selv Rhett har sine bløde punkter) vender han hjem til Tara med hende. Ikke fem minutters spilletid efter, at Rhett har diskuteret skilsmisse med Scarlett, og hun har afvist det, er både rejse og ophold i London overstået, og de mødes igen ved hjemkomsten på Taras gigantiske røde trappe. Da Rhett går frem mod trappen, og Scarlett oppefra kigger ned, fanger de hinandens blik, og hun kan ikke undertrykke et glad, nærmest forelsket smil ved synet af ham. Men hurtigt indtager han en attitude og et ansigtsudtryk, der skjuler en tilsvarende følelse hos ham i et lettere spydigt og formelt buk.

Hendes umiddelbart glade og imødekommende smil glider i løbet af ganske få sekunder over i skuffelse og skepsis. Hendes maske af ironi er hurtigt

på plads igen, og da Rhett på sin side fremturer med sin spydige maske som dække for jalousien over for den betagelse af Ashley, han stadig forbinder med hende (på trods af hendes stadig håbefulde imødekommenhed), afløses den sekundkorte åbning for forsoning af endnu en runde i deres evige skænderier. Vivien Leigh markerer med sit overlegent styrede minespil scenens følelsesmæssige centrum som et tyst vulkanudbrud af skuffet håb. De kan fortsætte deres følelsesmæssige skyttegravskrig. Scenen er et præcist eksempel på deres indbyrdes problem: Hver gang den ene tager et skridt mod forsoning og indrømmelse af følelser for den anden, så har den anden næsten allerede vendt ryggen til, enten fysisk eller mentalt eller begge dele. I de bedste scener fungerer instruktion, spil, kamerapraksis og klipning tilsammen som en emotionel seismograf til at styre tilskuerens opmærksomhed mod det store epos' dynamiske sammenvævning med skift i personernes emotionelle udvikling. En kombination, som bliver byggestenen til filmens stærke element af patos i skildringen af de små mennesker i skæbnens og storpolitikens vold.



Fig. 8: Rhetts ironisk formulerede og dog alvorligt mente frieri: "Dare I name it? – Can it be love?" © Warner Home Video.

Et andet eksempel på spillet mellem enkeltpersoner og dets betydning for fortællingens overordnede struktur og udvikling kan være den tidligere scene, hvor det endelig kommer til Rhetts frieri til Scarlett. Da han ankommer, er Scarlett lettere påvirket af den cognac, hun har drukket, og hvis duft hun i hast forsøger at overdøve ved at skylle mund og hals i eau de cologne. Det hjælper selvfølgelig ikke meget, og Rhett gennemskuer hende straks. Sce-

nen er fortalt med lune og i en lettere tone, og visualiseringen holder de to på plads i en indramning af dem under den buede åbning mellem to stuer. Samtidig blødgøres sceneri og stemning af et gyldent lys fra de gule, solbeskinnede gardiner i baggrunden. Technicolorsystemets muligheder bidrager også her væsentligt til publikums oplevelsespotentiale. Billedkomposition, lyssætning og det gyldne skær er med til at opbygge scenens emotionelle tonalitet.

Totaler udgør naturligvis slet ikke hovedparten af scenens indstillinger, men både tættere og lidt fjernere beskæringer holdes på plads af scenografien, så blandingen af alvor og næsten løssluppet drilleri udgør en helhed, hvor Scarlett og Rhett endda kan få blandet pengehensyn ind i planerne for det kommende bryllup. Begge taler meget bestemt og som sædvanlig stædigt om flere ting, men handler lige så sædvanligt en del mere impulsivt. Scenen kan i god stemning kulminere i det berømte "plakatkys", og betragtet som helhed kan den på den ene side siges at samle op på det hidtidige forløb og på den anden åbne for nye udviklingsmuligheder i melodramaet.

Billedfladens struktur: *split-screen* med bjælker

Scarlett går til Ashley, fordi hun er fortvivlet over, at yankee'erne forlanger mere i skat fra Tara, end hun kan betale. Han kan ikke hjælpe, og de taler videre om den generelt fortvivlede situation efter Sydens nederlag og deres egen elendighed. Hun trænger ind på ham og appellerer til den kærlighed til hende, han tidligere har indrømmet. De kysser endda hinanden, men han er standhaftig og vil ikke slippe sit ansvar for Melanie og deres familie. Så da Scarlett siger, hun intet har at leve for, svarer han, at det passer ikke: Hun har jo Tara, og det bekræfter hun trods alt.

Men da hun forlader det arbejdsskur, hvor hun fandt ham, formulerer Menzies' og Wheelers design deres adskillelse i og med den inddeling, det markerer i billedrammen med skurets bjælker. De to figurer er tildelt hver sit felt i en billedflade, der kan minde om andre, specielt senere films brug af *split screen*. Billedrammens helhed bliver i sig selv fyldt grundigt ud med et helt sæt af mindre rammer. Billedets nærmest sanselige arkitektur får en egen fortællestyrke om deres situation og indbyrdes forhold, når kontrasten mellem skurets sorte silhuetter og omgivelserne forstærkes af technicolor-



Fig. 9: Scarlett og Ashley adskilt i hver sit billedfelt i et *split screen*, hvor selve det faldefærdige skurs strukturer sammen med technicolorfarverne sanseliggør dele af temaerne i historien om skæbner i egnen omkring Tara. © Warner Home Video.

filmens gengivelse af egnens røde jord, det gule og gyldne visne græs og de dunkle skyer med kun små huller af blå himmel.

Som mange andre episoder peger mødet med Ashley i skuret helt frem mod filmens slutning, hvor også Melanie dør, og Ashley bryder sammen og siger, at han med hustruen mister alt, hvad han ønsker at leve for. Scarlett bliver dermed nærmest tvunget til at erkende, at hele hendes håb om at se sin forgabthed i ham gengældt altid har været forgæves. Hun tænker, nærmest undrende, højt: "I've loved something that really doesn't exist. And now – I don't care. Now it doesn't matter. Doesn't matter one bit."

Et øjeblik senere lægger hun mærke til, at Rhett har reageret, mens hun sad hos Ashley, og er gået. Mens hun leder og kalder på ham, løber hun gennem tågen hjem til Tara, hvor hun finder ham. Trods enhver diskussion kan hun ikke overbevise ham om sin kærlighed, og han ikke slippe sin jalousi og skepsis over for hende. Han forlader hende og vil hjem til New Orleans, hvor han hører til. Scarlett: "I only know that I love you." Rhett: "That's your misfortune." Han vender sig og går ned ad Taras store trappe for sidste gang, og Scarlett løber grædende efter ham, mens hun gentager hans navn. Ved døren indhenter hun ham og siger: "If you go, where shall I go, what shall I do?" Svaret er: "Frankly my dear, I don't give a damn!" Og så forsvinder han ud i en tåge, der er meget tæt på at fjerne alt andet end sort og gråtoner i technicolorfarverne. Spil, scenografi, instruktion, farver, manuskriptarbejde og klipning når atter Oscardimensioner.

Medieudvikling og den stiliserede drøm

Til verdenspremieren den 15. december 1939 i Atlanta strømmede flere hundrede tusinde mennesker til byen, der arrangerede en tredages *GWTW*-festival op til forestillingen, og Selznick og hans hold kørte paradekørsel til biografen. Hans selskab kunne ved det følgende års Oscaruddelinger sole sig i priser for både kunstneriske, teknologiske og produktionslogistiske landvindinger. Filmens helt bevidst konstruerede og ikke-realistiske udtryk bidrog til dens mytologiserende univers og desuden til den myte, filmen i sig selv blev. *GWTW* blev med sin brede vifte af specielle karakteristika og indsatser model for en form for "klassisk Oscarvinder". Det særlige vil i dette tilfælde ikke blot sige en enkelt Oscarhovedrolle eller en årets bedste instruktør, men både filmtekniske landvindinger og kunstneriske indsatser, altså udvikling af selve mediets potentialer på en række områder.

Populariteten, pengene, den myteetablerende produktion med Hollywoodstjerner og stjerneproducere skaber tilsammen *et spektakulært billede af selve fænomenet den store film*. Måske er der ovenikøbet tale om et ret komplekst billede af eller på den amerikanske drøm. Forskelligheder, konflikter, et voldsomt antal højkompetente medarbejdere og monomant engagement kommer i én stor gryde og bliver til en ret, der taler til selve den mytologiserende og mytologiserede *drøm*. Inkarneret i en lille, stærk og modsætningsfyldt kvinde, der ikke bare klarer sig, men formulerer et håb om, at der nok skal komme "another day".



Fig. 10: Efter at have mistet Rhett er Scarlett først ved at give op, men besinder sig. Hun vil vende hjem til Tara og prøve at finde en måde at vinde ham tilbage på. Fra nærbilledet af hendes ansigt blændes der over til en total, som svarer til den, der ved filmens start viste hende og hendes far stå samme sted, ved samme træ og med den gyldne udsigt til Tara i horisonten. Scarletts sidste replik midt i overblændingen lyder: "After all, tomorrow is another day!" © Warner Home Video.

Litteratur

- Behlmer, Rudy (red.) (2000): *Memo from David O. Selznick*. New York: Modern Library.
- Bernink, Mieke & Pam Cook (red.) (1999): *The Cinema Book, 2nd edition*. London: BFI Publishing.
- Bridges, Herb & Terry C. Boodman (1989): "*Gone With the Wind*". *The Definitive Illustrated History of the Book, the Movie and the Legend*. New York: Simon and Schuster/Fireside.
- Bordwell, David (2013): *davidbordwell.net* (essays – Menzies). www.davidbordwell.net/essays/menzies.php
- Cook, David A. (1990): *A history of narrative film*. New York/London: W.W. Norton & Company.
- Dinnesen, Niels Jørgen & Edvin Kau (1983): *Filmen i Danmark*. København: Akademisk Forlag.
- Flamini, Roland (1975): *Scarlett, Rhett, and a Cast of Thousands: The Filming of "Gone With the Wind"*. New York: Macmillan.
- Friedrich, Otto (1997): *City of Nets: A Portrait of Hollywood in the 1940's*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Halskov, Andreas (2013): "There's No Place Like Oz", 16:9, nr. 50, april. 16-9.dk/2013-04/side04_feature1.htm
- Harwell, Richard (red.) (1992): "*Gone With the Wind*" as Book and Film. Columbia: University of South Carolina Press.
- Higgins, Scott (2007): *Harnessing the Technicolor Rainbow. Color Design in the 1930s*. Austin: University of Texas Press.
- Kinn, Gail & Jim Piazza (2011): *The Academy Awards @: The Complete Unofficial History*. London: Black Dog & Leventhal Publishers.
- Lambert, Gavin (1973): *The Making of "Gone With the Wind"*. www.theatlantic.com/magazine/archive/1973/02/the-making-of-gone-with-the-wind-part-i/306455. Atlantic Monthly. Hentet 14. september 2012.
- Levy, Emanuel (1987): *And the Winner Is...: The History and Politics of the Oscar Awards*. New York: Ungar.
- Levy, Emanuel (2003): *All About Oscar: The History and Politics of the Academy Awards*. London: Continuum.
- Maltby, Richard & Ian Craven (1995): *Hollywood Cinema*. Oxford: Blackwell.
- Oldmagazinearticles.com*. Opslag: Producer David O Selznick, Vivien Leigh, historic accuracy in 1930s movie *Gone With the Wind*, author of *Gone With the Wind*, GWTW, history of Technicolor. www.oldmagazinearticles.com. Sidste besøg: 17. august 2013.
- Osborne, Robert (2008): *80 Years of the Oscar: The Official History of the Academy Awards*. London: Abbeville Press
- Pawlak, Debra Ann (2011): *Bringing Up Oscar: The Story of the Men and Women Who Founded the Academy*. New York: Pegasus.
- Samuels, Stuarts (1992) [dvd]: *Visions of Light. The Art of Cinematography*. Image Entertainment.
- Vertrees, Alan David (1997): *Selznick's Vision. "Gone with the Wind" and Hollywood Filmmaking*. Austin: University of Texas Press.
- Warner Bros. (2009) [dvd]: *Gone With the Wind*. A Selznick International Picture: 70th Anniversary 5-Disc Collector's Edition, inkl. dokumentar: *The Making of a Legend*.

Noter

1. Når man ser filmen, kan det måske undre, at der ikke dukker noget op under kategorien kostumer, som Walter Plunkett stod for. Det kan sikkert kun forklares ved, at kategorien ikke

kom på Oscarprogrammet før i 1948.

2. 1939/1940 som filmår og såkaldt "watershed year" i Oscarfilmens historie beskrives også i Halskov 2013.
3. Både forud for og efter *GWTW* opnåede Selznick adskillige nomineringer til Oscarpriser for sine produktioner. Men kun i et begrænset antal blev det til vundne priser. Der kan nævnes *A Star is Born* (1937), som vandt for "Best Story" og fik en æres-Oscar for farvefotografi. Lyle Wheeler blev nomineret for *art design* i både *The Prisoner of Zenda* (1937) og *The Adventures of Tom Sawyer* (1938). For den sidstnævnte blev Selznick selv nomineret til Irving G. Thalberg Memorial Award (outstanding production). Efter *GWTW* vandt SIP allerede året efter "Bedste Film" for Hitchcocks *Rebecca* (1940), som i alt opnåede 11 nomineringer. Endnu en Hitchcock-instrueret film, *Spellbound* (1945), fik hele seks nomineringer, men vandt dog kun for musik. Endelig var Selznick i 1950 på Oscarbanen med *The Third Man* (1949), som var nomineret i tre kategorier. Hans største produktionsmæssige og økonomiske satsning efter *GWTW* var *Duel in the Sun* (1946) med Jennifer Jones nomineret som "Bedste Kvindelige Hovedrolle" og Lillian Gish som "Bedste Kvindelige Birolle". Ingen af dem vandt dog. *GWTW*-succesen overskyggede alt andet i Selznicks karriere. Til gengæld var denne film både nyskabende og -udviklende på sit felt og i realiteten aldrig overgået som superproduktion og Oscarmanifestation.
4. Senere hen har amerikanske film ikke haft behov for helt så megen skepsis over for emner, der involverer borgerkrig og slaveri. Senest således *Lincoln* (2012).
5. Et særligt dansk initiativ giver et godt eksempel på, hvor stærk en position *GWTW* og dens Oscarsucces havde på markedet for filmunderholdning, både pengemæssigt og i publikums bevidsthed. Under blokaden kunne det københavnske publikum sejle fra Tuborg Havn til Landskrona og se filmen. Skandinavisk Linietrafik blev etableret i 1949 med dets Scarlethfærger med netop det formål at fragte publikum over Sundet for at se storfilmene, ikke mindst *Borte med blæsten*. En af avisannoncerne skrev under den voksne overskrift "BORTE MED BLÆSTEN": "De nye Scarleth-færger, der er opkaldt efter Scarlett O'Hara, sejler Dem til biografen i Landskrona, som genopfører alle tiders største film-sukces med Leslie Howard, Clark Gable og Vivien Leigh" (Politiken, 18. juni 1954). Først da blokaden 1955-58 omsider blev afsluttet, kunne biografdirektør i Dagmar, Carl Th. Dreyer, den 9. september 1958 – omtrent 20 år efter verdenspremieren i Atlanta! – have dansk premiere på *GWTW*. Først i februar 1959 blev den taget af plakaten (Dinnesen & Kau 1983).
6. Egentlig er der tale om en videreudvikling af et ønske om farver, der er omtrent lige så gammelt som filmen selv. Allerede meget tidligt brugte man således møjsommelig håndkolorening af filmstrimlerne i mange farver eller monokrom tintning af hele billedflader, f.eks. for at give indtryk af stemningsskift. Technicolor var altså en videreudvikling, der modsat den rent fysiske efterbehandling gjorde det teknisk muligt i selve optageprocessen at registrere farver på filmstrimlen.
7. For en mere udførlig plotbeskrivelse se Wikipedia: "*Gone With the Wind* (film)", som er både dækkende og koncentreret; mange andre er enten for lapidariske eller unødigt detaljerede som oversigt betragtet.
8. I Vertress (1997) finder man bl.a. en detaljeret gennemgang af *storyboarding* i produktionen af *GWTW*.

Den dødes tilbagevenden - *Rebecca*, Hitchcock og The Oscars

Af CHRISTIAN BRAAD THOMSEN

The Academy Award er den mest respekterede af alle filmpriser – og den, der er mindst grund til at have respekt for. De færreste betydelige instruktører har fået en Oscar ved den årlige afstemning, hvor flere tusinde professionelle filmfolk kårer årets vigtigste film. Og skønt Oscarfesten jo netop er Hollywoods måde at fejre sig selv på, har end ikke Hollywoods to største instruktører, Charlie Chaplin og Alfred Hitchcock, nogensinde vundet en Oscarafstemning.

I lange perioder blev Oscar betragtet som en hån mod en film i stedet for en hæder. Det har ændret sig i Danmark, efter at tre danske instruktører er blevet Oscarpræmierede, nemlig Gabriel Axel for *Babettes gæstebud* (1987), Bille August for *Pelle Erobreren* (1987) og Susanne Bier for *Hævnen* (2010). Men ikke engang inden for dansk film udgør de tre et højdepunkt, og *Hævnen* er vel med sin forulempende behagesyge snarere et lavpunkt.

Listen over de store filmskabere, som aldrig har fået en Oscar, er tankevækkende. Den tæller Jean-Luc Godard, der i 1960'erne radikalt gjorde op med Hollywoods klichéer og ryddede banen for et nyt filmsprog, samt John Cassavetes, der i samme periode indførte en form for næsten dokumentarisk realisme i stærk kontrast til Hollywood. Og den tæller Godards kollegaer i La Nouvelle Vague, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Alain Resnais og Jacques Demy, samt Cassavetes' kollegaer i The New American Cinema, Martin Ritt, Stan Brakhage og Jim Jarmusch. Den tæller desuden repræsentanterne for en så vigtig bevægelse som den brasilianske Cinema Novo, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra og Glauber Rocha. En række af filmkunstens store enere har heller aldrig fået en Oscar, deriblandt Robert Bresson, Kenji Mizoguchi, Yazujiro Ozu, Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Andrej Tarkovskij, Rainer Werner Fassbinder, Pier Paolo Pasolini, Ken Loach, Mike Leigh, Zhang Yimou, Lars von Trier og Kim Ki-duk.

Og selv de virkelig visionære film, der blev skabt på Hollywoods egne

præmisser, blev sjældent nomineret – og endnu sjældnere prisbelønnet. Det gælder Ernest Lubitschs *To Be or Not to Be* (1942), Howard Hawks' *The Big Sleep* (1946), Douglas Sirks *Imitation of Life* (1959) og Robert Rossens *The Hustler* (1961). Det taler for sig selv, at man i 1965 foretrak George Cukors *My Fair Lady* (1964) frem for Stanley Kubricks *Dr. Strangelove* (1964), og i 1972 William Friedkins *The French Connection* (1971) frem for Peter Bogdanovichs *The Last Picture Show* (1971).



Fig. 1: Ernst Lubitschs *To Be or Not to Be* er bare en af de mange visionære Hollywoodfilm, der aldrig vandt en Oscar. "© Universal Pictures.

Enkelte gange har ledelsen af The Academy of Motion Picture Arts and Sciences fået dårlig samvittighed, når den har set resultatet af Oscarafstemningen. Det skete faktisk allerede ved den allerførste afstemning, da Charlie Chaplin blev forbigået som både skuespiller, forfatter, instruktør og producent til fordel for William Wellmans *Wings* (1927) og Frank Borzages i dag helt ukendte *Seventh Heaven*. Ledelsen besluttede da at give Chaplin en "special award" for "versatility and genius in writing, acting, directing and producing *The Circus*" (se www.imdb.com/event/ev0000003/1929).

Dette cirkus gentog sig enkelte gange i Oscarhistorien: Ernst Lubitsch fik en æres-Oscar i 1946, Howard Hawks i 1975, og Satyajit Ray nåede lige at få en på sit dødsleje i 1992. Også Godard blev tildelt en æres-Oscar, men som 79-årig syntes han, livet var for kort til at tage til Hollywood og modtage en så ligegyldig pris.

Hitchcock var snublende tæt på at få en Oscar for sin første Hollywood-



Fig. 2: Ved Oscaruddelingen i 1941 konkurrerede Alfred Hitchcock med sig selv, da både *Rebecca* og *The Foreign Correspondent* (bl.), var nomineret. © Universal Pictures UK.

film *Rebecca* (1940), der Oscarpræmieredes som "Best Production" i 1941. Men denne pris gik til producenten David O. Selznick, mens prisen som bedste instruktør gik til John Ford for *The Grapes of Wrath* (1940), der jo rigtignok også er et mesterværk. Desuden havde Hitchcock ved sin første Oscarafstemning det problem, at han konkurrerede med sig selv, idet han i 1940 også indspillede *Foreign Correspondent*, der ligeledes blev Oscar-nomineret. Den ligger mere i forlængelse af hans effektive engelske thrillere, og en væsentlig del af hans traditionelle publikum kan derfor meget vel have stemt på den og dermed forhindret, at *Rebecca* fik prisen.

Selznicks *Rebecca*

Når producenten får en Oscar for "Best Production", burde egentlig følge, at instruktøren automatisk får en Oscar for "Best Director", for i praksis er det umuligt at skelne mellem "production" og "direction". "Best Production" betyder i folkemunde "bedste film", og i 1955 tog Oscarkomiteén da også konsekvensen og ændrede "Best Production" til "Best Picture". Men når det nu endelig skulle være, var en Oscar til David O. Selznick for *Rebecca* næppe helt uretfærdig, for Selznick var en usædvanlig kreativ producent. Og skønt han med sine kun 37 år var tre år yngre end Hitchcock, var han allerede et stort navn i Hollywood og havde faktisk produceret film længere, end Hitchcock havde instrueret.

Hitchcock kom til Hollywood med en række effektive britiske thrillere i bagagen, således *The Man Who Knew Too Much* (1934), *The 39 Steps*

(1935), *Sabotage* (1936) og ikke mindst *The Lady Vanishes* (1938), der helt ud i titlen foregriber *Rebecca*: Begge film handler om en kvinde, der er forsvundet og vender tilbage. Den kvinde, der lægger navn til filmen, ses aldrig, mens den kvinde, som ses i næsten hver eneste af filmens scener, ikke har noget navn. Det var normalt ikke en fordel, når Hollywoods producenter blandede sig i en films kunstneriske udformning, men Selznick var en undtagelse. Mens han sammen med Hitchcock forberedte *Rebecca*, afsluttede han *Gone With The Wind* (1939), en af filmhistoriens største og kunstnerisk mest vellykkede blockbusters. De færreste ved, hvem der egentlig har instrueret *Gone With The Wind*, mens det er mere kendt, at Selznick er filmens producent. Det skyldes ikke mindst, at Selznick ansatte og fyrede instruktører efter behag, først George Cukor og siden King Vidor, før han i den mere anonyme håndværker Victor Fleming fandt en instruktør, der ville danse efter hans pibe. Og trods Selznicks respekt for Hitchcock, som var betydelig, blandede han sig konstant, men konstruktivt i udformningen af *Rebecca*, hvilket fremgår af de talrige "memos", som han sendte til Hitchcock i manuskriptfasen. Selznicks store fortjeneste var at fremelske et talent hos Hitchcock, som ikke var helt indlysende i hans britiske produktion. Med en særegen kombination af diplomati og rå magtudøvelse inspirerede Selznick Hitchcock til at udvide den lette og overfladiske thrillerform, som hørte den britiske filmtradition til, med en dybere, melodramatisk dimension, som Selznick selv personificerede i Hollywood.

Hitchcock blev interesseret i at filme Daphne du Mauriers roman *Rebecca*, da han i 1938 arbejdede med en anden du Maurier-roman, *Jamaica Inn*. Men *Rebecca* var også et indlysende valg for Selznick, der havde ry for at være "kvindernes producent". Han havde for længst spottet, at når et ungt par skulle i biffen, var det kvinden, der valgte filmen, så derfor lagde han vægt på, at hans film skulle tiltrække det kvindelige publikum, og havde et fast samarbejde med to af Hollywoods førende kvindeinstruktører George Cukor og William Wellman.

Rebecca har et typisk damebladsplot. Den fortælles af en midaldrende kvinde (Joan Fontaine), der ser tilbage på sin tidligste ungdom, hvor hun er ansat som tjeneste- og selskabspige for den dobbelt så gamle, stærkt dominerende og snobbende Mrs. Van Hopper. Den unge pige er forældreløs,

og under et ophold i Monte Carlo møder hun den sorgfulde ejer af godset Manderley, Maxim de Winter (Laurence Olivier) – og forhindrer ham spontant i at begå selvmord. Hans efternavn signalerer, at hans følelser er vinterfrosne, men alligevel frier han forbavsende hurtigt til hende, og hun forlader taknemligt sin ubehageligt dominerende moderskikkelse for at forbinde sig med en mand, der er dobbelt så gammel som hun selv, og som endda – i spøg og ramme alvor – beder hende om aldrig at blive ældre. Den erotiske konstellation er således gensidigt ødipal: Hun gifter sig med en faderfigur, han med en datter. Hendes egen far er netop død, så Maxim de Winter opfylder et påtrængende faderbehov. Og han har netop mistet sin kone Rebecca under omstændigheder, der – som det siden skal vise sig – giver ham et lige så påtrængende behov for at begynde helt forfra. Filmen skildrer hendes modningsproces mod den nye erstatningsfars vilje. Maxim tager den nye Mrs. de Winter med hjem til Manderley, som styres med hård hånd af husholdersken Mrs. Danvers (Judith Anderson). Men over Maxims nye ægteskab hviler Rebecca som en truende skygge. Godsets forvalter omtaler Rebecca som den smukkeste kvinde, han nogensinde har set, Mrs. Danvers forguder hende, og Maxim synes fortsat forskanset i depression over tabet. Rebeccas uerfarne afløser kan med sin mere proletariske baggrund umuligt leve op til al den glamour, der står om Manderleys tidligere førstedame, og det stærkeste billede på hendes vaklende identitetsfølelse er, at hun end ikke har et navn i filmen.

Hitchcock arbejdede intensivt på et treatment til *Rebecca* sammen med



Fig. 3: Joan Fontaine og Judith Anderson, som den dominerende husholderske i Hitchcocks *Rebecca*. © Fremantle.

sin kone, klipperen Alma Reville, sin sekretær og kunstneriske medarbejder Joan Fontaine og den engelske forfatter Michael Hogan – men da de afleverede resultatet til Selznick, reagerede han totalt afvisende. Han var i forvejen ikke i det bedste humør, for Daphne du Maurier havde ladet ham forstå, at hun ”græd bitre tårer” over Hitchcocks filmatisering af hendes roman *Jamaica Inn*, som blev hans sidste engelske film – og en af hans mest mislykkede. Selznick trøster du Maurier med, at han har kasseret Hitchcocks treatment til *Rebecca*, og understreger, at det er ”my intention to do the book and not some botched-up semi-original such as was done with *Jamaica Inn*” (Selznick 2000).

Til Hitchcock skrev Selznick, at han er ”shocked beyond words”, og det kunne man måske umiddelbart tro, var positivt ment, eftersom Hitchcocks intention jo var at chokere sit publikum. Men Selznick var rasende over, at Hitchcock sin vane tro tillod sig at ændre det litterære forlæg, for Selznick vidste, at filmens kommende damepublikum også havde læst romanen og ikke ville tolerere ændringer: ”We bought *Rebecca*, and we intend to make *Rebecca*” (Ibid.). Selznick slår ned på alle romanens små detaljer, som er beregnet på at få det kvindelige publikum til at identificere sig med filmens navnløse hovedperson, men som Hitchcock har ofret, fordi han primært er interesseret i romanens thrilleraspekt.

Selznick ansatte nu den skotske forfatter Philip MacDonald til at arbejde videre med Hitchcock og Joan Fontaine om et nyt manuskript, og siden blev forfatteren Robert E. Sherwood bedt om at pudse manuskriptet af. Også Selznick bidrog med ideer. Typisk for hans grandiose fantasier var, at i de afsluttende scener, hvor Manderley går op i flammer, ønskede han, at røgen skulle samle sig på himlen i et kolossalt R. Heldigvis kunne Hitchcock nøjes med mindre. I filmens slutbillede zoomer han ind på, at flammerne fortærer en hovedpude, hvorpå der er broderet et R.

Svimmelheden

Den forkætrede og misforståede *politique des auteurs* bliver ofte udlagt, som om en auteurinstruktør selv skriver filmens manuskript. Intet kunne være mere forkert. Auteurfilosofiens ophavsmand François Truffaut gjorde netop opmærksom på, at ikke bare de uafhængige europæiske instruktører,

men også de bedste af Hollywoods studioinstruktører var sande auteurs – og i Hollywood skrev instruktøren normalt ikke "sine" manuskripter selv, heller ikke Hitchcock. Selv om han var startet i den engelske filmbranche som bl.a. manuskriptforfatter, holdt han op med at skrive, da han begyndte at instruere. Alligevel har få film et så stærkt auteurpræg som netop Hitchcocks, og *Rebecca* blev en første suveræn gennemspilning af de dybe og smertelige temaer, der beskæftigede ham i hele hans Hollywoodperiode. Alligevel nedvurderede han filmen i François Truffauts store interviewbog:

"Well, it's not a Hitchcock picture; it's a novelette, really. The story is old-fashioned, there was a whole school of feminine literature at the period, and though I'm not against it, the fact is that the story is lacking humour." (Truffaut 1983: 127)

Det er en forbavsende udtalelse, for *Rebecca* er den arketypiske Hitchcock-film og rig på Hitchcocks underspillede humor. Filmen er naturligvis et brud med hans engelske thrillerproduktion – omend den kan siges at være det kontrapunktiske modstykke til *The Lady Vanishes* (1938): Kvinden, der forsvinder, forvandler sig fra hygetante til frygtløs spion, mens Rebecca forvandler sig fra drømmehustru til erotisk monster.

Hitchcock foretager med *Rebecca* et første afgørende skridt i retning af at udvide sine thrillere med en melodramatisk dimension, der danner ramme om en udforskning af kærlighedens svimlende dybder. Allerede det første billede i *Rebecca* skulle vise sig at blive arketypisk for Hitchcocks kommende Hollywoodproduktion: Maxim de Winter står på en klippeskrænt og drages mod den svimlende afgrund, men i sidste øjeblik forhindres han i at kaste sig i døden af en tilfældig forbipasserende kvinde, der siden bliver hans udkårne. Dette svimmelhedstema videreudvikles i en lang række Hitchcockfilm. I *Foreign Correspondent* er det nærmest en gimmick, men allerede i *Spellbound* (1945) får den fysiske afgrund en klart psykodynamisk karakter: Psykiateren dr. Constance (Ingrid Bergman) får sin ligeledes navnløse patient (Gregory Peck) på ret køl igen ved under en livstruende skitur at bremse op lige foran afgrunden og tvinge ham til at se den i øjnene. I *North by Northwest* (1959) redder hovedpersonen (Cary Grant) desuden sin elskede (Eva-Marie Saint) fra den faretruende klippeskrænt, som hun hænger i med det yderste af fingrene, og også i indledningssekvensen til *Vertigo*

(1958) hænger hovedpersonen (James Stewart) over en afgrund, nemlig i en tagrende, og også her reddes han kun ved hjælp af klippeteknikken. Det er i den forbindelse, at Hitchcock konstruerer sin berømte, genialt enkle kamerabevægelse, der sammenfatter svimmelhedens paradoksale følelse af, at man både drages imod og viger forskrækket tilbage fra afgrunden: Han lader kameraet zoome ned mod afgrunden, samtidig med at han trækker det tilbage i samme tempo, så de to modsatrettede kamerabevægelser ophæver hinanden, og billedet vibrerer med en ubestemmelig og foruroligende spænding.

I Hitchcocks store Hollywoodfilm er svimmelheden en slags manddomsprøve: Kan man overvinde sin svimmelhed, mestrer man livet. For mange af os, der er dybt fascineret af Hitchcocks film, er det et vanskeligt krav at opfylde, men vi kommer nok tættest på i det øjeblik, det lykkes os ved Hitchcocks hjælp at nyde vores angst for afgrunden.

Imod identificering

Det var rigtigt set af Selznick, at den nye Mrs. de Winter via vores identificering med hende skal føre os ind i et miljø af rige, dekadente og moralsk afsporede personer. Men Selznick havde næppe til fulde indset, hvad det vil sige, at vi skal identificere os med en person, som ingen identitet har. Her kan Hitchcock til gengæld tage over, og han formår at vende Selznicks krav om identificering så finurligt, at *Rebecca* bliver den første af en lang række Hitchcockfilm, som forholder sig stærkt kritisk til en af Hollywoods grundpiller: publikums identificering med hovedpersonen.

Det lykkes nemlig Hitchcock at lave en film, som afslører, hvor katastrofalt det er for jegudviklingen, hvis man identificerer sig med andre. En af Hitchcocks største fortjenester er, at han går til angreb på Hollywood i selve uhyrets hjerte og bryder med Hollywoods credo, nemlig at tilskuerne skal suges ind i filmen via identificering. Han straffer os for vores behov for identificering.

I *Rebecca* tematiserer han endog identificeringen inden for filmens rammer, idet et af de afgørende problemer er den nye Mrs. de Winters behov for at identificere sig med sin afdøde forgænger. Mrs. de Winter er så uerfaren i sit nye miljø, at hun opfører sig som et barn, jvf. scenen, hvor hun febrilsk

skjuler en vase, hun er kommet til at slå i stykker. Hun tænker ikke på, at det hører til en slotsfrues privilegier, at hun sådan set kan smadre, hvad der passer hende. Men det er netop denne barnlighed, der tiltrækker Maxim de Winter – og måske mere end godt er. Det har været hævdet, at han afslører pædofile tilbøjeligheder, når han i en central scene beder hende om aldrig at blive ældre. Men man kan også mene, at det hører til kærlighedens væsen at søge tilbage og få del i en oprindelig og endnu ikke tabt uskyld.

Men netop fordi den unge Mrs. de Winter ikke er blevet rigtig voksen, har hun selv brug for en identificeringsfigur, og den mest nærliggende er naturligvis Rebecca, som ingen på slottet har kunnet glemme – og som hun jo mildest talt ikke kan leve op til. Hun lokkes til den afgørende Rebeccaidentificering af Mrs. Danvers, da hun skal finde et passende kostume til det årlige bal på Manderley. Mrs. Danvers foreslår hende uskyldigt at klæde sig ud efter en af de Winter-slægtens formødre, der er portrætteret på et stort maleri i foyeren. Hvad den unge Mrs. de Winter imidlertid ikke ved, er, at også Rebecca klædte sig ud i dette kostume til sit sidste bal, og da Maxim ser sin nye kone klædt ud som Rebecca, skælder han hende ud som et uartigt barn og sender hende op for at skifte tøj. Hun har uforvarende trampet på hans endnu meget levende følelser for den afdøde.

Det angreb på identificeringer, som indledtes i Rebecca, kulminerer i *Psycho* (1960), hvor identificeringerne tjener til at kaste os af filmen som af en gal hest. Først identificerer vi os med den kvinde, der tegner til at være filmens hovedperson, indtil hun en tredjedel inde i filmen dræbes under bruseren. Derpå har vi med vort identificeringsbehov ikke andet valg end at identificere os med Norman Bates velvidende, at han om ikke er morder, så i hvert fald forsøger at skjule det mord, som hans mor har begået. Igen og igen bruger Hitchcock suverænt sin filmteknik til at lade os identificere os med hans forbrydere, som om han vil demonstrere, at deres sjælelige mørke måske også er vort. Denne grumme leg med identificeringer kulminerer med Norman Bates, der efterhånden viser sig at være den største psykopat i Hitchcocks produktion.

Så kan vi måske lære det!



Fig. 4: Hitchcocks angreb på vores hang til identificering kulminerer i 1960 med *Psycho*, hvor Norman Bates i Anthony Perkins' skikkelse viser sig at være den største psykopat af alle. © Universal Pictures UK.

Maleriet, der bliver levende

Det er også i *Rebecca*, at Hitchcock for første gang iscenesætter et andet grumt tema, som er genkommende i hans store Hollywoodfilm, nemlig den døde kvindes tilbagevenden. Samme aften, som den nye Mrs. de Winter inspireret af det gamle maleri har klædt sig ud som Rebecca, vender Rebecca nemlig helt bogstaveligt tilbage fra de døde. En voldsom storm bringer en kærtret sejlbad op til havets overflade med liget af Rebecca, og det er temmelig generende for Maxim de Winter, for ved ligsynet havde han identificeret et andet lig som Rebecca. Da der desuden er hugget hul i sejlbadet med en økse, så den kan synke, er det nærliggende at mistænke Maxim de Winter for mord.

Inden for filmens plot opereres med to forklaringer på Rebeccas død: den reelle og den officielle. I den lille hytte ved havet, som både var Rebeccas elskovsrede og drabssted, betror Maxim sin kone, hvad der reelt skete på Rebeccas dødsnat. Han havde løjet, da han identificerede det andet lig som Rebecca. Han vidste, hendes lig befandt sig på havets bund, for han havde selv anbragt det der. Rebecca var mildest talt ikke nogen idealkvinde. Straks efter at hun var blevet frue på Manderley, meddelte hun Maxim,

at hun havde tænkt sig at tage elskere efter behag. Og efter mangen en elskovsnat med en tilfældig fremmed havde hun elskerens til bedste over for Mrs. Danvers, som hun åbenbart havde et lesbisk forhold til. Da hun håne-
de Maxim med, at hun var blevet gravid med en anden, havde han således al mulig grund til at gå over gevind. Han blev rasende og stak hende en på skrinet, så hun faldt omkuld, men i faldet ramte hun en bjælke og døde. Han slæbte derpå liget ud i båden, huggede hul i bunden og lod den synke. Der var således tale om manddrab, men i bedste fald kunne han håbe på, at en jury ville takserer det som uagtsomt. Mens Maxim beskriver drabet, af-
søger kameraet stedet, hvor det skete, som om Hitchcock forsøger at filme mordet fra morderens synsvinkel, men uden den myrdede.

På denne måde indsætter Hitchcock en identificering, som han videreudvikler i sine kommende film, nemlig identificeringen med morderen. Denne identificering bestyrkes af, at da Maxim har fortalt sin unge hustru om de sindsoprivende scener, der førte til Rebeccas død, forsikrer hun – der jo fort-
sat er vores primære identificeringsobjekt – at hun stadig elsker ham, mens han derimod konstaterer, at nu har han også dræbt den nye Mrs. de Winter. Han har for bestandig udslukket "det unge, sjove blik", som han elskede så højt. Luderen og madonnaen deler på en mærkelig måde skæbne. I et for-
søg på at finde ud af, om Rebecca vitterlig var gravid ved sin død, opsøger Maxim og den lokale politimester nu hendes læge, som har en anden for-
klaring: det, som Rebecca troede, var et foster i hendes livmoder, viste sig ved en nærmere undersøgelse at være en terminal kræftsvulst, altså ikke en velsignelse af det ægteskabelige samliv, men en symbolsk straf for hendes udskejelser. Hun havde al mulig grund til at begå selvmord for at spare sig
for yderligere lidelser, og politimesteren beslutter at henlægge hendes død som netop et selvmord: Hun huggede selv hul i båden. Reelt blev Rebecca således dræbt ved et uheld, men officielt blev sagen henlagt som selvmord. Den dødes tilbagevenden via et maleri bliver ligeledes et hovedtema i *Ver-
tigo* – samt udsættes for en munter, kynisk udformning i novellefilmen *Back
for Christmas* (1956), der indgik i tv-serien *Alfred Hitchcock presents...* Den handler om en engelsk gentleman, der begraver sin kone i kælderens for
at nyde sit otium i Californien. Et par måneder senere får han et brev om, at de håndværkere, som hans kone har bestilt til at renovere kælderens, nu

er gået i arbejde.

The Production Code

På Truffauts spørgsmål, om *Rebecca* følger Daphne du Mauriers forlæg, svarer Hitchcock:

"Yes, it follows the novel very faithfully, because Selznick had just made *Gone with the Wind*. He had a theory that people who had read the novel would have been very upset if it had been changed on the screen, and he felt this dictum should also apply to *Rebecca*. You probably know the story of the two goats who are eating up cans containing the reels of a film taken from a bestseller. And one goat says to the other: 'Personally, I prefer the book!'" (Truffaut 1983: 129)

Her holder Hitchcock sig imidlertid ikke til sandheden, for på ét helt afgørende punkt følger filmen netop ikke romanen. Skønt filmens slutkompleks er fuldstændig logisk udredet, sidder man alligevel tilbage med en ubekvem fornemmelse af, at Maxim de Winter er morder med fuldt overlæg. Og i Daphne du Mauriers romanforlæg skyder han da også Rebecca ned med koldt blod! Men på lige netop dette punkt fik Hitchcock ikke lov at filme romanen så bogstaveligt, som Selznick jo ellers havde lovet du Maurier. For over selv den mægtigste producent i Hollywood herskede filmbranchens selvbestaltede censurkomité The Production Code, som blev bestyret af Joseph Breen. Og Breen havde altid final cut.

Det betød, at hvad en romanforfatter som en selvfølge havde lov at skrive, havde en filminstruktør ikke nødvendigvis lov at filme, i dette tilfælde at filmens sympatiske "helt" viser sig at være Rebeccas morder. Det fremhæves særligt i The Production Code, at en film ikke må vise "sympati for kriminelle".

Det var heldigt, at Joseph Breen ikke havde fantasi til at forestille sig, at der herskede et lesbisk forhold mellem Rebecca og Mrs. Danvers, for The Production Code tillod heller ikke homoseksualitet, som jo ellers er stærkt antydnet i scenen, hvor Mrs. Danvers i en fortrolig stund kærtegner Rebeccas undertøj lystent og drømmende for at demonstrere for den nye Mrs. de Winter, at her er yderligere en kvalitet ved Rebecca, som hun aldrig vil kunne leve op til. Scenen er desuden den første antydning af det nekrofilitema, der siden vokser frem i Hitchcocks produktion. Denne scene er des-

uden et godt eksempel på Hitchcocks måde at tirre Joseph Breen på. Han omgikkes reglerne så subtilt, at hvis Breen skulle finde på at indvende, at ikke blot Mrs. Danvers, men også de to hovedpersoner i *Rope* samt Robert Walker i *Strangers on a Train*, Anthony Perkins i *Psycho* og Tippi Hedren i *Marnie* jo klart er homoseksuelle, kunne Hitchcock med megen ret henvise til, at her må Breen da vist have en slibrig fantasi, for det vises i hvert fald ikke i filmene.

Joseph Breen var dybt forhadet af de fleste instruktører og producenter for sine småtskårne, kristent influerede moralforestillinger. Den definitive ydmygelse for Hitchcock må have været, at Breen opnåede, hvad Hitchcock aldrig opnåede, nemlig en Oscar. Den fik han, da han trak sig tilbage i 1954 – ikke fordi Hollywood ville fejre, at man endelig slap af med ham, men for "his conscientious, open-minded and dignified management of the Motion Picture Production Code." (Se The Academy Of Motion Picture Arts and Sciences: www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/26th.html).

En vis tendens ...

Hitchcock er ofte af "feministiske" kritikere blevet beskyldt for misogyni, fordi han igen og igen lader sine blondiner gå så grueligt meget igennem. Men det er en meningsløs påstand, for hans dybeste identificering ligger netop hos kvinderne. Hvor mændene inden for den feministiske Hollywood-kritik normalt gøres til de aktive personer, passer det i hvert fald ikke i Hitchcocks værk. Kvinderne lægger en rigt varieret og fascinerende luder/madonna-virksomhed for dagen, mens manden er reduceret til en passiv voyeur, der i sine mest aktive øjeblikke bliver morder for at sprænge sin erotiske blokering. Dette tema er mærkelig nok til stede allerede i den allerførste scene i Hitchcocks engelske debutfilm *The Pleasure Garden* (1925), hvor nogle slibrige, festklædte herrer overværer et show med nogle letpåkledte danserinder. I sine store Hollywoodfilm folder Hitchcock nu dette tema frit ud. I *Rebecca* er luder- og madonnafunktionen fordelt på hhv. filmens titelperson og dens navnløse hovedperson, og her er vi måske fremme ved en nærliggende årsag til, at hovedpersonen ikke har sit eget navn: De to kvinder hedder begge Mrs. de Winter som en antydning af, at de egentlig er én og samme person. Luder- og madonnakvaliteterne bliver først for alvor inte-

ressante, når de forenes i samme kvinde – eller i den passive mands (skræk) fantasier om den aktive kvinde. Vi kender ikke Maxim de Winters forhold til Rebecca og ved således ikke, om hans oprindelige fascination af hende måske netop skyldtes, at hun var mere seksuelt udfarende end han. Vi ved heller ikke, om hendes promiskuøse livsførelse inden for rammerne af deres ægteskab var den livlige kvindes hævn, da hun opdagede, at hun måske havde giftet sig med en skabsbøsse med pædofile tilbøjeligheder. Var Rebecca en tidlig kvindeoprører?

I *Rebecca* introduceres desuden, som vi har set, det nekrofilitema, der efterhånden vokser frem som et skjult hovedtema i Hitchcocks værk. Nekrofilien er overordnet til stede, når vi gennem det meste af filmen antager, at Maxim de Winter er så erotisk bundet til den afdøde Rebecca, at han ikke er i stand til at knytte sig til en levende kvinde. Det viser sig dog – måske! – at være en forkert antagelse, men nekrofilien er ikke desto mindre en logisk konsekvens af den kontrolfobi, som karakteriserer Maxim, som når han f.eks. udtrykker det tilsyneladende håb, at hans nye kone aldrig må blive ældre. Han ønsker at fastfryse hende i en skikkelse, der ikke udvikler sig, for hvis hun udvikler sig, risikerer han jo også, at hun vokser fra ham. Maxim er forelsket i et dødt billede og ikke i et levende menneske. For kontrolfreaken er det levende menneske altid et foruroligende og forstyrrende element. Kun de døde ved man, hvor man har. Dette nekrofile tema er nøje forbundet med den dødes tilbagevenden, som nok er det mest skræmmende tema i Hitchcocks produktion.

I lyset af Hitchcocks forkærlighed for kærlighedens mest kontroversielle sider er det måske ikke så overraskende, at han altså led den tort, at ikke et eneste af hans hovedværker blev nomineret.¹ Det gælder *Notorious* (1946), *Strangers on a Train* (1951), *Vertigo* (1958), *North by Northwest* (1959) og *Psycho* (1960). De pågældende år gik Oscaren i stedet til William Wyllers *The Best Years of Our Lives* (1946), Georges Stevens' *A Place in the Sun* (1951), Vincente Minnellis *Gigi* (1958), William Wyllers *Ben-Hur* (1959) og Billy Wilders *The Apartment* (1960). Naturligvis er både *The Best Years of Our Lives* og *The Apartment* værdige konkurrenter til Hitchcock, men det er absurd at forbigå *Vertigo* til fordel for *Gigi*, og det viser samtidig en kedelig tendens: Man foretrækker det kommercielt harmløse frem for det kunstne-

risk udfordrende. Når Oscarkomiteén virkelig vil være "lødig", foretrækker den samfundsmæssige problem- og debatfilm, som alene i kraft af deres temaer skønnes væsentlige. Men et stort tema kan som bekendt godt resultere i en lille film og omvendt, sådan som Claude Chabrol gjorde opmærksom på i et berømt essay, "Big Subjects, Little Subjects" (Movie, 1962).

Litteratur

Braad Thomsen, Christian (1990): *Hitchcock. Hans liv og værk*. København: Gyldendal.

Chabrol, Claude (1962): *Big Subjects, Little Subjects, Movie*, juni 1962.

Jeff, Leonard J. (1987): *Hitchcock and Selznick*. London: Weindenfeld & Nicolson.

Michael, Paul (1982): *The Academy Awards. A Pictorial History*. New York: Crown.

Modleski, Tania (2005): *The Women Who Knew Too Much*. London: Routledge.

Oscars.org

Selznick, David O. (2000): *Memo*. Redigeret af Rudy Behlmer. New York: Modern Library.

Spoto, Donald (1983): *The Life of Alfred Hitchcock. The Dark Side of Genius*. Boston: HarperCollins.

The Academy Of Motion Picture Arts and Sciences. www.oscars.org

Truffaut, Francois (1983): *Hitchcock*. New York: Simon and Schuster.

Noter

1. Som instruktør blev han dog nomineret for følgende film ud over Rebecca: *Lifeboat* (1945), *Spellbound* (1946), *Rear Window* (1955), *Psycho* (1961).

Verdens største show – farver, formater og forstæder

Af PALLE SCHANTZ LAURIDSEN

19. marts 1953 blev der uddelt Oscars for 1952. Det var en jubilæumsfest, den 25. Oscaruddeling. De nominerede i kategorien “Bedste Film” var Fred Zinnemans *High Noon*, John Hustons film om maleren Toulouse Lautrec, *Moulin Rouge*, Richard Thorpes *Ivanhoe*, John Fords *The Quiet Man* og Cecil B. DeMilles *The Greatest Show on Earth*. En anden af årets film, *Singin’ in the Rain*, var ikke nomineret i denne kategori og vandt i øvrigt ikke en eneste pris. Så prisen gik vel til *High Noon*, den af de fem nominerede film, der siden kom til at stå stærkest i filmhistorien? Selvfølgelig gjorde den ikke det.

Da stumfilmstjernen Mary Pickford overrakte statuetten for bedste film, gik den til *The Greatest Show on Earth*, en film, de færreste husker i dag. I den klareste technicolor havde veteranen Cecil B. DeMille produceret og instrueret en film, der var en blanding af et drama og en dokumentar om livet i et cirkus. Ikke et hvilket som helst cirkus, men Ringley Bros. and Barnum & Baileys verdensberømte cirkus, hvis slogan gav filmen dens titel. Ud over en spinkel handling fortalte DeMille om livet uden for manegens glitter og nåede på filmens godt to og en halv time yderligere at fremvise omkring 85 cirkusnumre.

The Greatest Show on Earth hører til den række af spektakulære film, der blev til i 1950’erne og 60’erne. Det skete i en tid, hvor filmbranchen mistede terræn i kampen mod nye livsformer og mod det medie, nemlig tv, der hørte til dem, og som første gang transmitterede Oscaruddelingen netop det år, hvor *The Greatest Show on Earth* fik sin pris: Suburbaniseringen eksploderede i årene efter Anden Verdenskrig, samtidig med at fjernsynet vandt indpas i de nye forstadskvarterer. Filmbranchen forsøgte at slå tilbage ved at tilbyde oplevelser, fjernsynet ikke kunne levere: Farvefilmen fik sit endelige gennembrud i 1950’erne, man introducerede en række forskellige bredformater, og i de største biografer kunne tilskuerne høre stereolyd. De film, der bar denne udvikling, havde ofte historiske eller tilmed bibelske temaer. Nogle af disse spektakulære film blev belønnet med en eller flere Oscars, og

tre af dem vandt prisen som årets bedste film: Ud over *The Greatest Show on Earth* var det William Wyllers *Ben-Hur - A Tale of the Christ* (1959) og David Leans *Lawrence of Arabia* (1962). *Ben-Hur* modtog ved uddelingen i 1960 hele 11 Oscars, et antal, der først blev matchet af *Titanic* 38 år senere – og i 2004 af den sidste af filmene i *Lord of the Rings*-trilogien, *The Return of the King*. Den britiske *Lawrence of Arabia* løb i foråret 1963 med syv priser. 10 år tidligere måtte *The Greatest Show on Earth* nøjes med to. Alle de tre meget lange film har nok en handling, men de er især bemærkelsesværdige ved at insistere på, at de har noget andet end en historie at vise frem, at de er spektakulære, at de rummer rene attraktioner. Det er, som om de siger: ”Se her. Er det ikke bare flot? Er det ikke bare imponerende?” Det er de tre films attraktionselementer, der står i centrum her.

Attraktionsfilmen

De tre film havde premiere for 50-60 år siden, men også i dag kan man godt se, at der er Oscarpotentiale i både *Ben-Hur* og *Lawrence of Arabia*. Omvendt virker det fuldstændig uforståeligt, at *The Greatest Show on Earth* vandt noget som helst. Derfor tager jeg udgangspunkt i den.

Der har været spekuleret i, at prisen til *The Greatest Show on Earth* for bedste film skulle være en slags *life time achievement award* (Birchard 2004: 349; Eyman 2010: 432). DeMille, der var fyldt 70 året før, havde lavet film i 40 år og havde efterhånden specialiseret sig i episke værker med store *production values* som f.eks. bibelfilmene *The King of Kings* (1927), *The Ten Commandments* (1934)¹ og *Samson and Delilah* (1949), men en Oscar havde han aldrig fået. Det har været antydnet, at prisen *ikke* gik til *High Noon*, fordi man ikke turde vælge en så politisk kontroversiel film: *High Noon* blev anset for at være ”anti-mccarthyistisk”, og dens manuskript var skrevet af Carl Foreman, der var sortlistet i Hollywood (Holden 1993: 188). Som det var tilfældet med Oscarvinderne i årene umiddelbart inden, havde *The Greatest Show on Earth* ”nothing, or little, to do with surrounding political reality” (Levy 1897: 307) og var derfor en helt ufarlig vinder i en politisk betændt tid for Hollywood. Under alle omstændigheder gik Oscaren altså til *The Greatest Show on Earth*.

Denne film står ikke stærkt i dag, og i en afstemning i det britiske film-

tidsskrift Empire blev den i 2005 kåret som den tredjedårligste af de film, der havde vundet en Oscar for bedste film.² I sin tid solgte den imidlertid mange billetter, og den ligger stadig ganske højt, nr. 57, på listen over alle tiders økonomisk succesfulde film.³ Ikke nok med, at den var en økonomisk succes, også amerikanske anmeldere var begejstrede. New York Times skrev i sin anmeldelse (Crowther 1952), at den var “[a] lusty triumph of circus showmanship and movie skill” og “[a] piece of entertainment that will delight movie audiences for years.” Videre kunne man læse:

Sprawling across a mammoth canvas, crammed with the real-life acts and thrills, as well as the vast backstage minutiae, that make the circus the glamorous thing it is and glittering in marvelous Technicolor — truly marvelous color, we repeat — this huge motion picture of the big-top is the dandiest ever put upon the screen.

Steven Spielberg har fortalt, at *The Greatest Show on Earth* var den første film, han nogensinde så. Det, han husker bedst, er elefanterne og togsammenstødet, siger han og fortsætter:

I remember *the spectacle* before I remember the personalities, which for a child is normal. But perhaps it is a clue to the kinds of movies I've been making like *Jaws* and *Close Encounters*. (K.J. & A.H. 1981; min fremhævelse, PSL)

Spielberg taler om *the spectacle*, om det spektakulære, om måden, det så ud på. Anmelderen i New York Times brugte ord som “glamorous”, “glittering”, “marvelous” og “huge”. Dermed lægger de sig begge op ad et begreb, der fra midten af 1980'erne har været anerkendt i filmhistorisk forskning, nemlig begrebet om *attraktionsfilmen*, som blev formuleret af filmhistorikerne Tom Gunning og André Gaudreault (Gunning 2006).

Gunning ser fænomenet som et dominerende træk ved filmen frem til omkring 1906. Attraktionsfilmen står i modsætning til den fortællende eller narrative film, der vil fortælle en historie med vedkommende karakterer, som tilskueren kan forholde sig følelsesmæssigt til, samtidig med at han glemmer at lægge mærke til, at han er i biografen. Filmsproget i narrative film skal underlægge sig fortællingen og befordre tilskuerens følelsesmæssige engagement i filmen. Det er det, man mener, når man siger, at klipningen skal være *usynlig* (jf. Bordwell 1985), musikken *uhørlig* (jf. Gorbman

1987), og farverne *diskrete* (jf. Higgins 2007). Omvendt med attraktionsfilmen. Den understreger sin "evne til at *vis* noget" (Gunning 1995: 49); den "fremviser sin synlighed [...], er villig til at bryde et tillukket fiktionsunivers op for at kunne påkalde sig tilskuerens opmærksomhed" (ibid.). Den vil ikke fortælle en historie, men vil som en tryllekunstner eller en cirkusartist simpelthen vise nogle tricks. Gunnings artikel handlede om den tidlige film, men det var også hans pointe, at attraktionsfilmen ikke forsvandt, da den fortællende film tog over i årene frem mod Første Verdenskrig. Den gik bare "under jorden" (ibid.: 48): Attraktionsfilmen kan fungere som en komponent i fortællende film, "mere evident i nogle genrer (fx musicalen) end i andre" (ibid.), den kan løbe "under fortællingens regulerende armatur" (ibid.: 54). Gunning skriver ikke meget om moderne film, men han nævner, at "nyere film [har] bekræftet deres rødder i stimulations- og tivoliture, i hvad man kunne kalde Spielberg-Lucas-Coppola-effektfilmen" (ibid.).

Gunning skrev om stumfilmen og fokuserede derfor på filmens evne til at *vis* noget, men attraktioner kan knyttes til alle de stilistiske træk, filmen har til sin rådighed, og som kan påkalde sig tilskuerens opmærksomhed hinsides fortællingen, dens udvikling og karakterer. Så hver gang film bliver solgt på deres evne til i denne brede forstand at *vis* noget, er det deres attraktionsværdi, der bliver luftet, og attraktionsmomenter er ofte det centrale i markedsføringen, når nye film- eller biografteknologier skal introduceres: lyd, farve, bredformat, stereo, special effects, 3D, 4K, stjerneskuespillere, massescener.

For at få en fornemmelse af, hvad moderne attraktionsfilm gør, kan man tænke på James Bond-filmene, der fra starten i 1962 er blevet produceret med henblik på at være visuelt spektakulære og på at byde på overdådige kulisser og bemærkelsesværdige øjeblikke. De er i vid udstrækning *ren film*: "*pure cinema in the sense that they are highly visual films depending on lots of fastpaced action and sheer spectacle*" (Brosnan 1981: 11, citeret efter Chapman 1999: 270). De er tilmed blevet forstået som repræsentanter for attraktionsfilmens fortsatte eksistens, eftersom de er "*based on visual spectacle rather than narrative or characterisation*" (Chapman 1999: 270). De tre film, det handler om her, er alle meget spektakulære, har alle overdådige kulisser og bemærkelsesværdige øjeblikke.

Alle de tre film er i farver. I dag er det kun de færreste film, der – typisk ud fra en æstetisk motivation – *ikke* er i farver, men det var anderledes i 1950'erne og 60'erne. *The Greatest Show on Earth* var kun den tredje farvefilm, der vandt en Oscar. De to tidligere var *Gone With the Wind*, der vandt i 1940 for bedste film i 1939, og *An American in Paris*, der vandt i 1952. Siden 1956 har alle vinderne været i farver, på nær få markante undtagelser.

Farvefilm var ikke noget nyt i USA i begyndelsen af 1950'erne. Op igennem 1930'erne havde især Disney brugt technicolor i deres korte film, og fra og med *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), Disneys og verdens første tegnefilm i spillefilmslængde, var også alle Disneys animerede spillefilm i farver. Den første spillefilm i farver kom i 1935, og i 1939 var f.eks. både *Gone With the Wind* og *The Wizard of Oz* i farver. Anden Verdenskrig lagde en økonomisk dæmper på studiernes lyst til at lave de dyre farvefilm, og i slutningen af 1940'erne var kun godt 10 % af filmene fra de amerikanske studier i farver, mens omkring halvdelen af produktionen i midten af det næste årti var det (Cook 1990: 480). Ift. *The Greatest Show on Earth* skal man huske, at den kom til, lige før bredformaterne og stereolyden begyndte deres indmarch i den amerikanske filmbranche. Filmen var i mono, og den var i klassisk *academy ratio* (4:3). Omvendt var både *Ben-Hur* og *Lawrence of Arabia* i bredformat og stereo.

Men hvorfor blev der produceret den slags film i 1950'erne og 60'erne? For at forstå det skal vi en tur ud i de amerikanske forstæder.

De nye forstæder og filmen

I årene efter Anden Verdenskrig skete der i USA omfattende samfundsmæssige ændringer, som fik stor betydning for filmindustrien og for, hvordan dens produkter så ud. Amerikanerne flyttede til forstæderne og købte biler og tv. De begyndte at dyrke haven og tage på (bil)ferie:

As people moved to the suburbs, they left traditional forms of entertainment, such as the theater and the motion picture, and sought out new recreational enterprises, especially outdoor leisure-time activities. (Belton 1999: 74)

Men de så også tv: det nye medie, der vandt tidligere udbredelse i USA end

i Danmark. Da Statsradiofonien, som DR hed dengang, i 1951 startede sine forsøgsudsendelser, som kunne ses af nogle få hundrede mennesker i Københavnsområdet, havde knap en fjerdedel af alle amerikanske husstande allerede tv. Året efter var tallet oppe over en tredjedel, og ved udgangen af 1950'erne var der fjernsyn i 90 % af alle amerikanske hjem (Belton 1992: 73). Lyden var dårlig, skærmene var i sort-hvid og ganske små, 14-16".⁴ Et 14-tommers tv havde en skærm, der var godt 29 cm bred og 21 cm høj – det svarer nogenlunde til størrelsen af et A4-ark – og så havde billedet tilmed afrundede hjørner. Filmindustrien, der til at begynde med så tv som en modstander og ikke som en potentiel samarbejdspartner, forsøgte på flere måder at gøre sig interessant for de suburbaniserede amerikanere. Hvis borgerne ikke ville komme ind til biograferne i byerne, måtte biograferne komme ud til de nu mere mobile kunder. Antallet af drive-in-biografer steg således med 850 % i perioden 1947 til 1958 (Belton 1992: 76), men den største forandring kom til at dreje sig om at tilføje filmene større attraktionsværdier. At se fjernsyn var nok moderne og praktisk, fordi man ikke behøvede at forlade sit nye forstadshjem for at deltage i løjerne efter at have puslet i haven. Men spektakulært var det ikke. Det blev det at gå i biografen, for filmenes formater voksede, det blev mere almindeligt med farver, sekskanals stereolyd fyldte biografsalene, og det vrimlede med statister, gigantiske kulisser og eksotiske locations i de film, der skulle tage kampen op med de nye forstæders nye fritidskultur.

The Greatest Show on Earth

I sin præsentation af attraktionsfilmen sporer Gunning dens rødder i det underholdningsmiljø, den opstod i. Han omtaler tivoliet, varietéteateret, markedspladsen og den vægt, attraktionen lægger på den "direkte stimulation" (Gunning 1995: 52). Han nævner ikke cirkus, men cirkus har altid levet højt på netop attraktionen. I en række korte, løst sammenbundne numre oplever man i cirkus punktvis og direkte stimulationer: Linedanseren, trapezkunstneren, dyretæmmeren og tryllekunstneren får tilskueren til at gyse, undres og beundre deres korte numre, der ledsages af sprechstallmeisterens og orkesterets pointerende af, hvornår det er særlig farligt eller svært. Hvis der er noget, der er "based on visual spectacle rather than narrative

and characterisation”, er det cirkus.

Med sine omkring 85 cirkusnumre formelig vælter *The Greatest Show on Earth* sig i cirkusattraktioner. Den er et møde mellem to af den amerikanske underholdningsindustri mastodonter: Hollywood, repræsenteret ved DeMille og Ringley Bros. and Barnum & Baileys kæmpecirkus.

Skal man fortælle historien i *The Greatest Show on Earth*, bliver man i første omgang nødt til at se bort fra arbejdspladsdokumentaren og i særdeleshed fra de excessivt mange cirkusnumre. De bidrager kun sparsomt til fortællingen, men nok til stemningen og attraktionsværdien samt ikke mindst til filmens længde. Der er dværge og kæmper, smukke kvinder og stærke mænd, linedansere, trapezartister, klovner, musikere og alskens dyr fra heste og hunde over søløver, løver, tigre og elefanter til giraffer og tilmed en enkelt flodhest.

Lader man altså de to elementer ligge, fortæller *The Greatest Show on Earth* historien om cirkusmanageren Brad Braden (Charlton Heston) og hans kamp for at holde cirkus kørende. En ny sæson står for døren, men der



Fig. 1-3: Flere elementer i *The Greatest Show on Earth* (1952) har snarere attraktionsværdi end egentlig fortælle-mæssig relevans. © Paramount Home Entertainment.

er usikkerhed om, hvor omfattende årets turné bliver. Aftalen bliver, at de fortsætter turnéen, så længe den giver overskud.

Kampen for overlevelse krydres med nogle romantiske misforståelser og intriger, og det hele kulminerer, da to af de ansatte beslutter sig for at stjæle cirkus' pengekasse ved et godt gammeldags togrøveri, hvor de får bragt den ene af cirkus' to togstammer til standsning. De har blot ikke taget højde for, at den næste togstamme er på vej, hvorfor de forårsager et dramatisk og ødelæggende togsammenstød. Blandt meget andet går også teltdugen tabt i katastrofen, og mens Brad er for afkræftet til at lave sit arbejde, tager hans kæreste Holly (Betty Hutton)⁵ affære og får det rystede cirkuskompagni i omdrejninger, så filmen kan slutte med en friluftsforestilling. Tidligere har Brad ikke haft tid til at kurtisere Holly. Nu er det hende, der har travlt med cirkus til at høre Brads kærlighedserklæring. Karaktererne virker postulerede, og konflikterne er teatraliske, så det er ikke så underligt, at Spielberg husker elefanterne og togkatastrofen snarere end personerne i *The Greatest Show on Earth*.

Filmen kom først til Danmark i 1959. Danskere, der ville se den inden da, måtte tage på en længere rejse for at komme til det. I København arrangerede Dagbladet B.T. ture til Landskrona, og esbjergensere kunne tage på filmrejse med særbusser til Flensburg. Når filmens danske premiere faldt så sent, skyldtes det, at de amerikanske distributører siden begyndelsen af 1950'erne havde blokeret det danske marked som følge af en strid om, hvad danske biografer skulle betale for de amerikanske film. Blokaden blev først ophævet i foråret 1958, og så kunne også ældre "blokadefilm" distribueres (Jensen 1997: 236). Den forsinkede premiere på *The Greatest Show on Earth* skal ses i dette lys.

Da filmen endelig kom til Danmark, var aviserne⁶ ikke milde ved den. Efter at have gennemheglet den to og en halv time lange film konkluderede den kølige anmeldelse i Dagens Nyheder således: "Men ellers er der intet i vejen med "Verdens største show", som en beskæring paa et par timer ikke kunne raade bod paa" (F.D. 1959).

Så ganske få år efter, at filmen var blevet kåret som årets bedste film og var blevet rost til skyerne i den amerikanske presse, var de danske anmeldere ude med riven. Måske tiden allerede var løbet fra den, måske de danske

anmeldere havde andre kvalitetskriterier end deres amerikanske kolleger.

Ben-Hur – A Tale of the Christ

En del af attraktionen i *The Greatest Show on Earth* lå i skildringen af det fremmede cirkusmiljø, denne "massive machine whose very life depends on discipline, motion and speed [...] a mechanized army on wheels that rolls over any obstacle in its path," som DeMille i egenskab af voice-over beretter om i filmens indledning. Filmen skildrede en eksotisk verden på rejse i USA. I de to andre film var den eksotiske attraktion flyttet geografisk og historisk. *Ben-Hur – A Tale of the Christ* foregik på Jesus' tid – i Mellemøsten og i Rom – mens *Lawrence of Arabia* udspillede sig i en knap så fjern fortid og handlede om en britisk officers møde med mellemøstlig, arabisk kultur under Første Verdenskrig.

Selvom begge de to film har en langt klarere og mere dominerende fortælling end DeMilles cirkusfilm, er der i dem begge flere scener, der påkalder sig særlig interesse, fordi de ikke kun er narrativt begrundede. I *Ben-Hur* er det frem for alt søslaget og det berømte stridsvognsvæddeløb, mens det i *Lawrence of Arabia* især er de storslåede naturscenerier i ørkenen og en række store slagscener.

I modsætning til de to andre film er *Ben-Hur* en filmatisering. Fortællingen var, da William Wyler lavede sin version i 1959, allerede en klassiker i populærkulturen. Bogen bag filmen udkom første gang i 1880, og den blev efter et par år en stor salgssucces. Den udkom i Danmark fra 1888, og i årene omkring år 1900 var den en yndet konfirmationsgave.⁷

Historien fortæller om den jødiske fyrste, Judah Ben-Hur (Charlton Heston). Hans barndomsven, romeren Messala (Stephen Boyd), vender tilbage til Jerusalem. De forsøger at genoptage deres venskab, men Ben-Hur er patriot og vil ikke bøje sig under det romerske åg. På falske anklager sender Messala derfor Ben-Hur til galejerne, mens hans mor og søster havner i fangekælderen. På vej mod galejerne passerer kolonnen af straffefanger gennem Nazareth, hvor en ung mand, som tilskuerne forstår, er Jesus, giver Ben-Hur vand. Siden redder Ben-Hur en romersk soldats liv efter et søslag, bliver adopteret af ham og vender tilbage til sit barndomshjem optændt af hævntrøst. Han besejrer Messala i et drabeligt væddeløb med stridsvogne,

finder sin mor og sine søstre i De Spedalskes Dal og møder Jesus igen på Via Dolorosa. Først da hans mor og søster mirakuløst er blevet helbredt, og han selv har hørt Jesus' sidste ord på korset, forstår han, at ikke sværdet, men tilgivelsen skal være hans våben. I filmen, der blev til efter Anden Verdenskrig, drages der eksplicitte, tematiske og visuelle paralleller mellem romere og nazister, der er fælles om jødeforfølgelser – og store parader.

I 1899 blev *Ben-Hur* sat op på teater i New York – og det med det helt store maskineri. Søslaget og stridsvognsvæddeløbet krævede al datidens teaterteknologi. Der var rigtige firspand på scenen: Hestene galopperede på en slags løbebånd, og deres bevægelser blev brugt til at drive et cyklorama, et rullende bagtæppe – alt sammen for at give illusionen af bevægelse og drama. Forestillingen kom siden på turné rundt i USA, men også europæiske og australske teatre lagde scener til nogle af de mere end 6.000 opførelser, det blev til, før stykket blev taget af plakaten i 1921.

Den første *Ben-Hur*-film er fra 1907. Dengang var filmene aldrig længere, end at de kunne rummes på én filmspole. 15 minutter blev det til i en film, der også efter datidens forhold var talentløs og udramatisk. Væddeløbsscenen er f.eks. optaget med et stillestående kamera, så man ser for det meste blot en gruppe tilskuere. Af og til drøner et firspand forbi, men nogen egentlig fornemmelse af spænding skaber filmen aldrig.⁸

I 1925 tog det nydannede filmselskab Metro-Goldwyn-Mayer sit første livtag med *Ben-Hur*. Filmene varede omkring to timer. Som det var sædvane,



Fig. 4: *Ben-Hur*. Sammen med en større del af den romerske hær ankommer Ben-Hur til Rom. Scenen bringer flere steder tydelige mindelser om Leni Riefenstahls *Triumf des Willens* (1934). Romerriget og Det Tredje Rige er ifølge filmen fælles om jødeforfølgelse – og store parader. © Warner Home Video.

var flere af scenerne tintede: Man indfarvede de enkelte scener i den sort-hvide film, så de lyse dele af billederne f.eks. fik et blåligt skær. Enkelte af scenerne var tilmed lavet i farver. Det berømte væddeløb blev optaget i en gigantisk kulisser, der blev gjort større i efterproduktionen. Alle sejl blev sat til i denne film, der blev en af de dyreste stumfilm nogensinde.

Også Wylers version var ekstravagant: "100.000 kostumer, 8.000 stater, 300 kulisser", som der står på dvd-kassetten. I sin tid var den den dyreste film, der nogensinde var produceret, og den kom oven på en række andre film med bibelske temaer. Film som *Quo Vadis* (1951), *The Robe* (1953) og *The Ten Commandments* (1956) gik forud for MGM's nye *Ben-Hur*, der slog dem alle af banen, da den ved Oscaruddelingen i 1960 som den første film nogensinde som nævnt fik hele 11 Oscars.

Filmen er optaget i Metrocolor, som var MGM's version af Kodaks Eastmancolor, i et forhold mellem bredde og højde på 2.76:1. Billederne i *Ben-Hur* er dermed næsten tre gange så brede, som de er høje, og det er en fantastisk oplevelse at se den i biografen. Selvom den nok virker fad i dag, står fortællingen i *Ben-Hur* stærkere end historien i *The Greatest Show on Earth*. Massescenerne og især væddeløbet virker endnu og gør det muligt at sidde igennem den bedagede fortælling, at flytte opmærksomheden fra fortællingen og fokusere på attraktionen. Der er masser af film, man sagtens kan se på andre platforme end biografens. *Ben-Hur* er ikke en af dem.



Fig. 5: *Ben-Hur*: Scenen er sat til det afgørende væddeløb med stridsvogne og firspand. © Warner Home Video.

Lawrence of Arabia

Det samme kan man sige om David Leans britiske *biopic Lawrence of Arabia*, der med sine 218 minutter er fire minutter længere end *Ben-Hur*. Begge film er det, man på dansk kaldte helaftensforestillinger, og de havde ved de oprindelige biografforestillinger indlagt pause. Det trak sammen med Ouverturnerne og mellemaktsmusikken tråde til teaterforestillingen og tilføjede filmene lidt af deres traditionelt set finkulturelle aura.

Filmen starter med hovedpersonens død. Efter bisættelsen fra St Paul's Cathedral i London spørger en journalist en række mænd i følget, hvem han var egentlig, denne E.T. Lawrence. Var han en helt, en digter eller måske bare en egocentrisk ekshibitionist?



Fig. 6: *Lawrence of Arabia*: De uendelige ørkenlandskaber spiller en afgørende rolle i filmens visuelle stil. © Sony Pictures Home Entertainment.

For at besvare de spørgsmål springer filmen tilbage i tiden og følger Lawrence (Peter O'Toole) med de lysende blå øjne på hans missioner på den arabiske halvø under Første Verdenskrig, hvor englænderne forsøger at sætte tyrkerne ud af spillet. Lawrence er en noget usædvanlig soldat. Det synes både han selv og hans overordnede. Som heltetype er han da også noget anderledes end de karakterer, Charlton Heston lagde fysik til i *The Greatest Show on Earth* og *Ben-Hur*. Både Brad Braden og Ben-Hur var stålsatte og målbevidste handlingsmænd, der først allersidst i filmene erkender, at der er andre sider i livet end kampen. Brad indser, at en kvindes kærlighed er

vigtig, og Ben-Hur forstår efter at have overværet Jesus' korsfæstelse, at den kristne næstekærlighed er rigtigere end den hævnthirst, der har drevet ham i hele fortællingen. Lawrence, derimod, tvivler undervejs. Kræfter i og uden for ham selv driver ham til megalomane bedrifter. Han bliver grebet af sin egen succes og ser sig selv som en moderne Moses; men historien slutter for ham i desillusionens apati.

Det forekommer indlysende at forstå forskellen på de to amerikanske og den britiske films heltetyper som en reaktion på de to nationers position efter Anden Verdenskrig. USA var økonomisk styrket og blev politisk og militært for alvor en verdensmagt i årene efter krigen. Omvendt var England økonomisk i knæ, og samtidig smuldrede det verdensomfattende imperium, og landets politiske indflydelse blev stadig mindre. Først nogle år efter premieren på *Lawrence of Arabia* satte populærkulturelle ikoner som Bond og The Beatles en optimistisk tro på England på dagsordenen.

Lawrence, den rastløse og kunstneriske brite, bliver i filmens start sendt af sted fra det britiske hovedkvarter i Cairo for at kontakte beduinlederen Prins Faisal (Alec Guinness), der måske kan overtales til at kæmpe på englændernes side mod tyrkerne. Efterhånden bliver Lawrence accepteret både af Faisal og ikke mindst af Sherif Ali (Omar Sharif), og han sikrer sig deres støtte til en vanvittig militæroperation, der består i at krydse ørkenen for at overfalde den tyrkiske bastion i havnebyen Aqaba ved Det Røde Hav fra den ubeskyttede landside. Efter en udmarvende kamelmarch lykkes missionen. I filmens anden halvdel udfører Lawrence sammen med lokale stammekrigere en lang række guerillaangreb på tyrkiske installationer, men da han i tyrkisk fangenskab bliver torteret og siden i et slag mister kontrollen over sig selv i en blodrus, bryder hans tvivl om krigens metoder ud i lys lue. Hans personlige mission om at få de lokale stammer til at arbejde sammen falder til jorden, og da den britiske hær og dens amerikanske allierede ikke er til sinds at lade beduinerne opnå den uafhængighed, Lawrence har lovet dem, forlader han Mellemøsten som en desillusioneret mand. Idealisten lider nederlag, de slebne politikere og de målorienterede generaler sejrer.

Filmen varer over tre og en halv time. Maurice Jarres musik, herunder det enkle og meget karakteristiske temanummer, supplerer i sin symfoniske orkestrering de storladne billeder. Især filmens første del dvæler meget ved

det visuelle udtryk. Det brede format udnyttes til rolige, velkomponerede billeder, der sætter fokus på ørkenlandskabernes grandiose skønhed. Der er masser af scener med stærkt fokus på handlingen og mange masseoptrin, men den kontemplative ro, der hviler over især filmens første ni kvarter, er massiv. I en scene gør Lawrence og hans rejsefælle ophold ved en brønd i ørkenen, da de i det fjerne ser en kamelrytter nærme sig. Fra de første gang får øje på ham i det fjerne, til han og Lawrence taler sammen, går der to minutter, og filmen tager sig god tid til f.eks. i klassisk dybdekomponerede billeder at lade os følge med, mens rytteren nærmer sig. Havde Lean udelukkende været interesseret i at drive fortællingen fremad på den mest effektive måde, kunne han have valgt at komprimere tiden, men i *Lawrence of Arabia* er det vigtigt for ham at lade tilskueren føle tidens tøven og landskabernes storhed – på det brede lærred og i de utrolige farver.



Fig. 7: *Lawrence of Arabia*: Filmen tager sig god tid. Det tager to minutter, fra rytteren dukker op, til han og Lawrence (tv.) er tæt nok på hinanden til at kunne tale sammen. © Sony Pictures Home Entertainment.

Film for øjne og ører

Da filmbranchen tog kampen op mod forstadskulturens nye audiovisuelle medie, tv, satte den alle sejl til. Billedets blotte fysiske størrelse var et af midlerne, men også farverne og stereolyden skulle sætte trumf på og vise, at biografen kunne noget mere end tv. De tre film, der er blevet undersøgt her, forvaltede det spektakulære, attraktionerne, forskelligt. I *The Greatest Show on Earth* valgte veteranen DeMille at vende blikket bagud mod en populær

underholdningsform, der havde kendt bedre tider. Opskriften på succes hed technicolor og snesevis af cirkusnumre. Det var lige før, man glemte, at der også var en kærlighedshistorie. Både *Ben-Hur* og *Lawrence of Arabia* havde stærke fortællinger, men de var hver på deres måde også optagede af at vise sig frem som visuelle oplevelser. *Ben-Hur* genoptog en fortælling, der tidligere havde været voldsomt populær både som bog, teaterstykke og stumfilm, og satte ekstra fokus på, hvor flot og storladent det kunne fortælles i det nye bredformat, i farver og med Miklós Rózas malende musik. Endelig satte David Lean i sin *biopic* tempoet ned og lod i over tre og en halv time formatet, musikken og farverne fortælle deres langsomme historie om den tvivlende og tvivlsomme helt.

Gennem alle tre film gik en understrøm af ikke-fortællende elementer, af attraktionsfilm. I modsætning til rent fortællende film, der forsøger at skjule, at de er fortalt, er det karakteristisk for disse film, at de i større eller mindre grad gør et nummer ud af at vise, hvor imponerende de er. Snarere end at vække tilskuernes medleven og indlevelse, vil de i lange stræk hellere vække beundring. Det gjorde de i så høj grad, at de alle blev valgt som årets bedste film.

Umiddelbart efter bisættelsen i begyndelsen af *Lawrence of Arabia* siger en amerikansk journalist om filmens hovedperson, at han var "the most shameless exhibitionist since Barnum & Bailey". Det samme kan man sige om de tre film.

Litteratur

- Belton, John (1992): *Widescreen Cinema*. Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press.
- Birchard, Robert S. (2004): *Cecil B. DeMille's Hollywood*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Brosnan, John (1981): *James Bond in the Cinema*. London: Tantivy Press.
- Chapman, James (1999): *Licence to Thrill. A Cultural History of the James Bond Films*. London & New York: L.B. Tauris Publishers.
- Cook, David A. (1990): *A History of Narrative Film*, 2. udgave. New York & London: Norton.
- Crowther, Bosley (1952): "DeMille Puts Greatest Show on Earth on Film for All to See", *New York Times*, 11. januar 1952.
- Eyman, Scott (2010): *Empire of Dreams. The Epic Life of Cecil B. DeMille*. New York: Simon & Schuster.

- F.D. (1959): "Barnum på komedie", *Dagens Nyheder*, 13. januar 1959.
- Gorbman, Claudia (1987): *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Indiana & London: Indiana University Press & BFI.
- Gunning, Tom (1995): "Attraktionsfilmen – Den tidlige film, dens tilskuer og avantgarden", i Ole Steen Nilsson og Johannes Riis (red.), *Tryllelygten 2*, Odense: 47-56. Oversat af Birger Langkjær efter "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", i Elsaesser, Thomas og Adam Barker (red.): *Early Cinema: Space – frame – narrative*. London: BFI, 1990: 56-60.
- Gunning, Tom (2006): "Attractions – How They Came into the World", i Strauven, Wanda (red.), *The Cinema of Attractions – Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Higgins, Scott (2007): *Harnessing the Technicolor Rainbow. Color Design in the 1930s*. Austin: University of Texas Press.
- Holden, Anthony (1993): *The Oscars. The Secret History of Hollywood Academy Awards*. London: Little, Brown and Company.
- Jensen, Klaus Bruhn (1997): *Dansk mediehistorie 2*. København: Samleren.
- K.J. & A.H. (1981): "Interview With Steven Spielberg" www.scruffles.net/spielberg/articles/article-001.html. Set 1. marts 2013. Interviewet udkom oprindeligt i *Bantha Tracks*, maj 1981.
- Levy, Emanuel (1987): *And the Winner is ... The History and Politics of the Oscar Awards*. New York: Ungar.
- Nordisk Boghandlertidende (1893-1910), red. J.L. Lybecker, København: Boghandlerforeningen i København.

Noter

1. DeMille "genindspillede" *The Ten Commandments* i 1956. Den blev hans sidste film.
2. www.hollywood.com/news/brief/2435436/mel-gibson-s-braveheart-voted-worst-oscar-winner, set 1. marts 2013.
3. en.wikipedia.org/wiki/List_of_highest-grossing_films_in_the_United_States_and_Canada, set 1. marts 2013.
4. en.wikipedia.org/wiki/File:LCD_screen_sizes.svg, set 1. marts 2013.
5. Betty Hutton var en amerikansk sangerinde og skuespillerinde, hvis største succes var rollen som Annie Oakley i filmen *Annie Get Your Gun* (1950).
6. Det er ikke muligt at finde oplysninger om, hvor mange billetter nogen af de tre film har solgt i danske biografer.
7. *Ben-Hur* udkom på dansk i adskillige oplag og udgaver i perioden. I annoncer i Nordisk Boghandlertidende blev den gang på gang foreslået som konfirmationsgave.
8. Filmmagerne havde i øvrigt ikke bedt Wallaces arvinger om lov, så de fik et sagsanlæg på halsen. Efter en tur rundt om USA's højesteret fik arvingerne tilkendt en erstatning på 25.000 dollars, samtidig med at det dermed på amerikansk grund for første gang blev stadfæstet, at forfattere havde rettigheder til deres værker.

Skuespillernes Oscar: Elia Kazan, *On the Waterfront* og gennembruddet for det moderne spil

Af JOHANNES RIIS

Skuespillere i Elia Kazan-film er ofte blevet nomineret til en Oscar, dette i en central periode efter Anden Verdenskrig. Den amerikanske instruktør, Kazan, har formået at sætte sin samtids sociale problemer til debat i sine film, og senere, da han fik en større grad af kontrol over sine film, førte hans arbejde med skuespillere som Marlon Brando til en ny og større psykologisk dybde i karaktererne. Navnlig *On the Waterfront* (1954), som også vandt sit års hovedpris, må betragtes som et gennembrud og blandt de mest indflydelsesrige i filmhistorien.

Kazan har instrueret film i mere end tre tiår, og hans film er ikke kun en anledning til at kigge på spillekunsten, men også på det politiske aspekt, der gør sig gældende ved nomineringerne. Da han blev tildelt en æresstatuette i 1999 (ved det 71. Oscarshow), var det nærmest halvdelen af akademiets medlemmer, der blev siddende, ikke mindst fordi han var blevet anset for på Hollywoods blacklist af filmarbejdere i 1950'erne.

Hvad belønner en Oscarnominering?

En Oscarnominering (i skuespilkategorierne) er resultatet af en stemmeafgivning af akademiets skuespillere, og den nominerede rolle er således blandt de fem med flest stemmer. Der bliver stemt én gang til for at finde vinderen, men denne gang er det hele akademiet, alle faggrupper, der afgiver deres stemme (McDonald 2013). I første omgang er det interessant at se på, hvad der får den givne rolle og skuespiller ind på tavlen som en af de få nominerede.

Det spiller i høj grad ind, hvilke følelser rollen vækker hos publikum. Man har relativt lettere ved at blive nomineret, hvis ens karakter kæmper mod systemet eller anden uretfærdighed; hvis rollen trykkes af stor kærlighed, der ikke kan forløses; hvis man er havnet i livskrises af den ene eller anden art eller i det hele taget formår at gribe publikum om hjertet. Derimod er det mindre godt at vække frygt og angsten hos tilskueren. En af de mest uro-

vækkende roller i filmhistorien er Jack Nicholsons som Jack Torrance, opsynsmanden, der i *The Shining* (1980) forsøger at ombringe både hustru og barn, men denne blev ikke nomineret (skønt den bl.a. kendes for sit bevægelige kamera, blev den end ikke nomineret i en af de tekniske kategorier). En anden genre, der heller ikke just er nogen stemmesluger, er komedien (den rene komedie, vel at mærke). Det er muligt, at skuespillere vil medgive, at man må mestre både timing og sin figurs udtryk til perfektion, men det har ikke fået dem til at nominere hverken Jerry Lewis eller Jim Carrey, der har over hundred lattervækkende roller mellem sig. Det er tydeligt, at et image som komiker klæber til skuespilleren. Jim Carreys tragiske og gripende rolle som Andy Kaufman i *Man on the Moon* (1999) blev forbigået trods dét, at den var instrueret af Milos Forman, der tidligere har vundet to statuetter i instruktørkategorien, og tilmed er bygget på en historisk person.

Roller bygget på historiske personer har en ualmindelig god chance for at blive nomineret, hvis man tager i betragtning, hvor relativt få biografiske film, der bliver lavet hvert år. Det seneste eksempel er Daniel Day-Lewis' Oscarvindende rolle som *Lincoln* (2012) i filmen af samme navn. Filmforskeren Paul McDonald har i perioden 1994-2009 talt op, at andelen af historiske personer i gruppen af nominerede udgør 21 % for kvindelige hovedroller og 31 % for mandlige hovedroller (McDonald 2013: 236; se også Halskov 2013). Af disse er halvdelen af de kvindelige nominerede løbet med en statuette på Oscaraftenen, knap hver tredje af mændene (ibid.). Dette stemmer overens med resultaterne af en tidligere undersøgelse af syv tiårs nomineringer (se Indledningen, om genrepræferencer). Måske er en af grundene, at akademiets medlemmer forbinder den historiske rolle med følelsen af at være blevet både underholdt og oplyst, og det er måske lige det ekstra, der gør en forskel ved stemmeafgivningen.

Skuespillerens kunst bliver ofte set som *den usynlige kunst*: Vi skal som tilskuere ikke lægge mærke til skuespilleren som en, der former og skaber sit udtryk. Vores opmærksomhed skal koncentreres om karakteren midt i handlingen. Med de historiske roller er det i nogen grad anderledes. De trækker tilskuerens opmærksomhed hen på skuespillerens fortolkning af en historisk person, som vi har vores eget billede af, og dermed bliver kunstneren synlig.

Der findes i spillekunsten et skel, som kan føres tilbage til 1700-tallet, mellem *personality-* og *forvandlingsskuespilleren*. Den sidste type har det traditionelt med at blive set som lidt finere, som om det er tættere på spillekunstens sande væsen at kunne forvandle sig i den enkelte rolle. Det klassiske eksempel er Laurence Olivier, et mere moderne Daniel Day-Lewis. Sammenligner man Daniel Day-Lewis' roller i *My Left Foot* (1989), *In the Name of the Father* (1993), *There Will Be Blood* (2007) og *Lincoln*, er der ikke mange lighedstræk i figurernes fremtræden. Selvom disse roller har udløst Oscarnomineringer, har han i øvrigt et stykke op til Laurence Oliviers ti nomineringer.

Den skuespiller, der har modtaget suverænt flest Oscarnomineringer, er Meryl Streep, 17 i alt, og hun er et godt eksempel på, at skillet mellem *personality-* og *forvandlingsskuespiller* ikke siger så meget om skuespillerens evner. Hun er mest kendt for at mestre accenter i sine replikker – polsk, dansk, italiensk, australsk, irsk, engelsk og midtvestlig-amerikansk – men tilpasser også sin brug af gestik, ansigtsreaktioner og fremtræden til den enkelte rolle. Når hun ikke i højere grad bruger makeup for at gøre illusionen om en forvandling fuldkommen, hænger det sikkert sammen med skuespillerens betydning i markedsføringen. Mange billetkøbere vælger film pga. de medvirkende på plakaten og kan måske føle sig snydt, hvis skuespilleren er forvandlet til ukendelighed. Bevidstheden om en bestemt skuespiller på billederne og lydsiden er i reglen ikke en hindring for, at man kan blive grebet af handlingen.

Med *personalityskuespilleren* taler vi nogle gange lidt misvisende om, at en skuespiller "spiller sig selv". I reglen tager det mange år for *personalityskuespilleren* at finde sin type og brænde sig fast i publikums sind. Det klassiske eksempel er Humphrey Bogart, der havde en teaterkarriere og godt 40 filmroller bag sig, før han fandt sin "lærredspersonlighed" i *Maltese Falcon* (1941, *Ridderfalken*) og *Casablanca* (1942). Her spillede Bogart både livstræt kyniker og tragisk, romantisk helt, men få år før havde han spillet en lidt simpel og hjertensgod ridelærer i *Dark Victory* (1939). Det moderne eksempel på en skuespiller, som man har en fornemmelse af, spiller sig selv på tværs af roller, er Jack Nicholson, der i øvrigt kommer ind på andenpladsen med sine 12 nomineringer.

Personalityskuespillerne har bedre Oscarchancer i et psykologisk drama end i en actionfilm. Et eksempel er Tom Cruise, der blev nomineret for rollerne som en invalideret veteran i *Born on the Fourth of July* (1989) og en overfladisk sportsagent i *Jerry Maguire* (1996). For mig at se er det en smule paradoksalt. Der er ikke mange, der kan tilføje actionhelte den samme blanding af indædthed og naturlighed som personalityskuespilleren Tom Cruise, f.eks. i *Mission: Impossible* (1996) og *Minority Report* (2002), og der er flere, der er bedre til det psykologiske drama. Måske følger kendisefekten med over, når der skal stemmes om den psykologisk-dramatiske rolle.

Det er måske ikke nogen lige konkurrence, men i det store hele er Oscarnomineringer en anerkendelse af værdifulde, kunstneriske bidrag. Hvis der er underliggende principper for, hvad der udløser en Oscarnominering, så synes de at være af samme, generelle art som påskønnelse af kunst i det hele taget. Som filmteoretikeren og filosofen Berys Gaut har argumenteret, kan man tænke sig mindst 10 selvstændige kriterier for kunst (Gaut 2000: 28). Roller, der afspejler teknisk kunnen, vækker til socialt og medmenneskeligt engagement, eller som kan lære os noget om historien og omverdenen, matcher flere af Gauts kriterier.

Samtidig tjener Oscaruddelinger andre formål end anerkendelsen af kunst; der er en grund til, at et teater i 2001 blev bygget til formålet, med plads til alle tv-kameraerne. Hvor de store selskaber har en interesse i, at Hollywoodfilm bliver set som kunst – det er historisk set det bedste værn mod censur og importkvoter – så har skuespillerne en interesse i at blive forbundet med Hollywoods glamour, at blive set som stjerner med dertilhørende gager. Oveni kommer, at en Oscar er en kraftindsprøjtning til ens selvtillid.

Når man sammenligner Oscarvinderes reaktioner med reaktioner på at vinde en af de store europæiske priser (Berlin, Venedig eller Cannes), så er de langt stærkere og fulde af følelser. De europæiske priser uddeles af en jury, som er blevet enig og angiveligt har diskuteret sig frem. Det er, som om modtageren af en europæisk pris underforstår, at prisen er fortjent; det sikrer jurydiskussionerne. Modsat reagerer Oscarmodtagere ofte, som fik de en uventet, stor kærlighedserklæring. Afstemningen i akademiet lægger måske

nok kunstneriske kriterier til grund, men resultatet er ikke blevet diskuteret og begrundet og behøver ikke blive modtaget i en stemning af ydmyghed.

Kazan og Oscar

Oscarnomineringer har det til fælles, at de belønner skuespillerens evne til at vække og bruge egne følelser i rollen. Der er hos tilskuere en udbredt og stærkt forankret forventning om, at skuespillere på den ene eller anden måde viser følelser i deres spil, at det er en kerneopgave. Denne tilgang til rollen – *psykologisk realisme* – adskiller sig fra eksempelvis den russiske instruktør Sergej Eisensteins ekspressive bevægelser. Han talte om, at en bevægelse bør følges af en modsatrettet bevægelse eller pludselig fryses, således at tyngdekraft og inerti trækker videre i skuespillerens krop, begge dele gør det vanskeligt for skuespilleren at leve sig ind i fiktionen.

Måden, som følelser er blevet vækket og brugt på, har imidlertid varieret over historien, og en skillelinje blev tegnet i første halvdel af 1950'erne med Marlon Brando som frontfigur og Elia Kazan som den centrale instruktør. Her var den følelsesmæssige intensitet i højsædet i kraft af det, som Kazan kaldte *psykologisk dybde*. Det, der gør Elia Kazan interessant at analysere i denne sammenhæng, er, at skuespillere i hans film har modtaget en lind strøm af Oscarnomineringer, også før og efter Marlon Brandos gennembrud. I alt 21 skuespillere blev nomineret i kraft af en rolle i en Kazan-film, heraf vandt de ni. Antageligt, fordi Kazan er den instruktør, der bedst er kommet Oscarkriterierne i møde.

Den mest vellykkede fra perioden, før samarbejdet med Brando, er *Pinky* (1949), som i 1950 blev nomineret til tre Oscars. Den danske titel, *En dråbe negerblod*, antyder ikke, at der er tale om et vægtigt antiracistisk værk, men det var filmen i sin samtid. Titelrollen er en ung sygeplejerske, der som nyuddannet i nordstaterne kommer hjem til sin bedstemor i sydstaterne. Umiddelbart bliver hun forvekslet med en hvid (og spilles af en hvid, Jeanne Crain, der blev nomineret for sin rolle), men i samme øjeblik, som det går op for byen, at hun er barnebarn af en sort kvinde, bliver hun udsat for diskriminering fra alle sider, hun bliver offer for et voldtægtsforsøg og må desuden opgive sin hvide kæreste. Kazan blev sat på filmen, efter at John Ford blev afsat efter en uge, men den udmærker sig med en lyrisk miljøskildring,

der også er fotografen Joseph MacDonalds fortjeneste.

Det sociale engagement skinner også igennem i *A Tree Grows in Brooklyn* (1945). Her er det en kvik piges opvækst i et fattigt arbejderkvarter og navnlig spørgsmålet om, hvorvidt hun får lov at gå skolevejen eller skal tjene sine egne og familiens penge, der giver anledning til konflikter. Navnlig James Dunns rolle som den elskelige far, der gerne ser datterens drømme lykkes, men selv er fejlslagen, er bevægende og affødte en Oscarstatuette. I *Boomerang!* (1947), der blev nomineret for bedste manuskript, er det risikoen for justitsmord på grund af massemediernes dækning af både forbrydelsen og retssagen, der problematiseres. I rollen som anklager er det Dana Andrews, der spiller den retskafne ener, der tør gå op imod folkets vilje og de politiske interesser og i sidste ende sikrer den anklagede retfærdighed trods politiets mange fejltrin.

I endnu en Oscarnomineret rolle fra perioden, *Gentleman's Agreement* (1947), spiller Gregory Peck en journalist, der går undercover som jøde for at kunne lave en skildring af tidens antisemitisme. Selvom hans kæreste ved, at der er et større mål, bliver hun alligevel usikker i troen, da omgivelsernes fordomme begynder at trykke forholdet.

Set i bakspejlet var Kazan utilfreds med spillet i disse roller. I sin interviewbog peger han på, at Dana Andrews var for kontrolleret i sin tilgang til en rolle, og at Andrews og Peck begge manglede en psykologisk dybde, der kunne give rollen en snert af tvetydighed (Kazan & Young 1999: 41, 47). Kazans tilfredshed med spillet kom først med samarbejdet med Marlon Brando.

Imidlertid er det tankevækkende, at Dana Andrews kom lige fra sin velbedste rolle som krigsveteranen i William Wylers *The Best Years of Our Lives* (1946). Scenen, hvor han forestiller sig at være tilbage i flyververdenen, samtidig med at vi ser ham alene på en stor plads med hundredvis af bombefly, er et stærkt udtryk for generationens erfaring af veteranproblemet. Når Kazan modsat Wyler ikke magtede at gøre Dana Andrews' rolle gribende, hænger det sikkert også sammen med en baggrund fra teatret i New York. Hvor skuespilleren var Kazans vigtigste virkemiddel, så mestrerede Wyler klipning, billedbeskæring og -komposition (og har rekorden med 14 Oscarnomineringer som Bedste Instruktør). Dana Andrews' spil tager sig

bedst ud, når det varieres visuelt.

Brando og de stærke følelser

Bedømt på afstand kan de mange Oscarnomineringer fra 1940'erne i højere grad tilskrives dét, at Kazans film angreb samtidens problemer, end at de er kunstnerisk vellykkede og seværdige ud over deres egen tid. Imidlertid ændrer det sig med hans film fra 1950'erne og fremad. Med *A Streetcar Named Desire* (1951), *On the Waterfront* (1954) og *East of Eden* (1955) satte Kazan en standard for det psykologiske drama, som også senere film må leve op til.

Forudsætningen for at opnå en større psykologisk dybde i spillet var for Kazan, at han selv havde al ansvaret for casting. I interviewbogen med Jeff Young betoner han flere gange, hvor vigtigt det er for ham at lære skuespillerens inderste, dybeste hemmeligheder at kende for derved at sikre, at der er en personlig resonansbund for rollen. Hvis han så vælger at caste skuespilleren, er det dernæst vigtigt at sikre, at rollens virkelighed også føles virkelig for skuespilleren på optagelserne. Dette betyder bl.a. en udbredt brug af improvisation, så spillerne har erfaret på egen krop, hvad rollen har oplevet forinden (ibid.: 22), eller metoden bruges til, at spillerne kan erfare rollens mest frygtede eller erfarede oplevelser på egen krop. F.eks. lod Kazan i forarbejdet til en af sine teateropsætninger Marlon Brando binde Jessica Tandy for at få hende til at frygte at miste kontrollen over egen krop (ibid.: 82). Kazan betoner også vigtigheden af, at rollens miljø påvirker skuespilleren; hvis eksempelvis han eller hun ligger i sengen, skal man sikre, at tæpperne føles varme og lune (ibid.: 162).

I arbejdet på at skabe en resonansbund for rollen gennem samtaler rejste han med hovedrollen i *East of Eden*, James Dean, hjem til dennes familie, men Kazan understreger, at skuespilleren aldrig må blive bevidst om sine private erfaringer, mens der spilles, da det skaber stærke og ødelæggende blokeringer (ibid.: 23). Den i New York beliggende Actors Studio forbindes ofte med øvelser, der har til formål at aktivere skuespillerens egen fortid, primært gennem stemningserindring og genoplevelsen af et smertefuldt øjeblik foran publikum, og disse øvelser er betonet af dens mangeårige pædagogiske leder, Lee Strasberg. I dét perspektiv er det påfaldende, at den

kunstnerisk mest succesfulde lærer på stedet, Elia Kazan, der var en af de tre stiftere og underviste samme sted i 15 år, ikke nævner disse metoder og tager afstand fra at lade skuespillerne projicere private oplevelser ind i spillet.

I *A Streetcar Named Desire* spiller Marlon Brando den impulsive Stanley Kovacs, der får besøg af sin forfinede svigerinde, Blanche (spillet af Vivien Leigh). Ret hurtigt udvikler der sig en magtkamp mellem dem, hvor han navnlig reagerer på, hvad han oplever som overlegenhed og bedrag, og hvor hun føler sig truet af hans aggressive facon. Begge er de seksuelt tiltrukket af hinanden.

Scenen, hvor han første gang konfronterer hende med løgnene, er arrangeret med henblik på dels samspillet, dels Brandos mulighed for at bygge op til et klimaks. Leigh bevæger sig rundt om Brando – karakteren flirter og digter videre på billedet af sig selv som fin dame – i en lang indstilling, og på et tidspunkt bytter de plads, hvorefter han relativt hurtigt skriger ind i hovedet på hende ("How about cutting the rebob?"). Man bliver lettere forskrækket over det stærke følelsesudbrud fra Brando. Det føles i sandhed som en vrede, der stikker dybere end følelserne hos Gregory Peck og Dana Andrews; de er af en anden art. Man får en fornemmelse af, at de lader følelser støtte deres replikker, men replikken er meget mere central, hvor den stærke og dominerende følelse hos Brando udgør målet i sig selv.



Fig. 1: Marlon Brando bliver tirret og eksploderer i *A Streetcar Named Desire* (1951). © Warner Home Video.

Psykologisk dybde i *On the Waterfront*

Den psykologiske dybde hos Brando må ikke forveksles med manglende kontrol over sine ydre virkemidler. Jo nærmere man kigger på scener med Marlon Brando fra denne periode, jo mere beundring får man for hans særlige kunst. Virkemidlerne er tilpasset den enkelte scene, den enkelte rolle. I rollen som Terry Malloy i *On the Waterfront* tilføjer Brando både en stor følsomhed og usikkerhed – på mange måder en modsætning til rollen som Stanley Kovacs – men tilpasser sine udtryk til havnearbejderen og eksbokseren Terry Malloy. Terry har et medansvar for drabet på en af sine kolleger, og spørgsmålet om, hvorvidt han skal vidne om drabet, bliver højspændt i det øjeblik, hvor han forelsker sig i den dræbtes søster, Edie (spillet af Eva Marie Saint).

Brandos beherskelse af sine virkemidler er tydelig i den måde, som han konstant gestikulerer i scenen, hvor Terry har inviteret Edie på en drink. Hvis ikke det var, fordi det passede til rollen som én, der har svært ved ord og formuleringer, ville det have virket overdrevet. Men netop fordi han samtidig kigger ned eller væk – ikke på hende – kommer den ivrige gestikulation til at udtrykke stærke følelser, der vil ud og kommer det i arbejderens og bokserens primære værktøj, hænderne. Han er først aggressiv, senere ulykkelig, da han indser, at loyaliteten mod den korrupte fagforening forhindrer ham i at hjælpe Edie med at finde sin brors mordere.

Til sammenligning lod han i scenen fra *A Streetcar Named Desire* hæn-



Fig. 2: Marlon Brandos gestik i *On the Waterfront* (1954). © Columbia Tristar.

derne blive i lommerne under hele vredesudbruddet.

Opbygningen af en stærk følelse, der kan eksplodere eller blot stå og sitre, kan genfindes i James Deans hovedrolle som den forknytte søn, Cal, i *East of Eden*, men her har Kazan arrangeret scenerne på anden vis. Hvis man antager, at stærk følelsesmæssig intensitet sker på bekostning af muligheden for at planlægge brugen af virkemidler ift. forskellige replikker, er det tydeligt, at Kazan løser problemet med den manglende kontrol ved at lægge James Deans spil an på en række positurer. Disse kan Dean så blive i, mens følelsen raser, og enten lade dem stå og sitre eller lade dem eksplodere.

Det er således tilfældet i denne serie af *frame grabs* fra *East of Eden*. Den første viser det første møde mellem Cal og moderen (Jo Van Fleet), hvor han sætter sig beundrende foran hende, mens hun stadig sover. I den næste ligger han henslængt over en bænk ved siden af Abra (Julie Harris), som han





Fig. 3-6: James Deans positurer i *East of Eden* (1955). © Warner Home Video.

er forelsket i. I det næste er han igen placeret i en underdanig og beundrende position, denne gang overfor faren. I samtalen med sin partner (Albert Dekker) om en mulig landbrugsinvestering er Cal kravlet op på nogle skabe og hænger på sine albuer – en positur, der antyder karakterens forventningsfuldhed.

Det, som disse positurer har til fælles, er, at de ikke stiller så store krav til skuespillerens beherskelse af virkemidler. James Dean kan blive i den samme følelse over en længere periode og lade den stige i intensitet.

Brugen af positurer skal også ses i sammenhæng med en klippeteknik, som Kazan kaldte at *strække klimakser* (Kazan & Young 1999: 70). Når blot det var lykkedes at skabe følelsesmæssigt intense øjeblikke, hvor skuespilleren turde blive i en kraftfuld følelse snarere end at skynde sig videre til næste replik og næste affekt, kunne Kazan styre timingen ved klippebordet. Det, der adskiller *On the Waterfront* fra de to andre, er først og fremmest et

fortroligt samarbejde med skuespillerne. På *On the Waterfront* havde Kazan i mange år arbejdet med Marlon Brando og Karl Malden, på teatret og film, og med Eva Marie Saint på The Actors Studio. Netop spørgsmålet om et ensemble adskiller den fra *Viva Zapata!* (1952). Det Oscarnominerede Brandoportræt af bondeoprøreren Emiliano Zapata, der spillede en afgørende rolle i Den Mexicanske Revolution, er tyngt af skildringen af Zapata som en ener og manglen på samspil. Et godt eksempel er, da Zapata får meddelelsen om, at diktatoren har opgivet kampen, krigen er vundet. Her kommer den psykologiske realisme i Brandos spil til at sænke fortælletempoet til det næsten ubærlige.

Det andet, der adskiller *On the Waterfront*, er, at Kazan selv havde været aktiv i udviklingen af manuskriptet. Tidligere havde han arbejdet på et manuskript om samme emne med sin ven fra teatret, Arthur Miller, men denne havde afbrudt al forbindelse til Kazan, efter denne havde vidnet og givet navne på tidligere kommunistmedlemmer i en kongreshøring (Neve 2008: 75-84). Af samme grund havde Brando først takket nej, men ham lykkedes det at få overtalt (efter Frank Sinatra oprindelig var hyret til rollen, *ibid.*). Samarbejdet om manuskriptet, der vandt en Oscar, kom i stedet til at foregå med forfatteren Budd Schulberg, der også havde været såkaldt venligt vidne. Filmen blev lavet på locations, sådan som det oprindelig havde været tænkt også med Arthur Miller-filmen, og som inspiration for dét har Kazan selv peget på den italienske *Ladri di biciclette* ([1948, *Cykelttyven*] *ibid.*).

On the Waterfront blev produceret som en *independent*-produktion, og i en vis forstand kan man sige, at den er tænkt som en auteurfilm, uanset at mange bidrog til virkeliggørelsen af Kazans tanker. Således løste Marlon Brandos improviserende tilgang nogle dramaturgiske problemer, som forfatteren havde ladet ligge. I manuskriptet skulle Edies motivation for at blive sammen med Terry i deres tilfældige møde inden drinken have været uklar – han er forbundet med den korrupte fagforening og drabet på broderen. Da Eva Marie Saint tilfældigvis taber sin handske under prøverne, finder Brando på at samle den op og beholde den – og nu havde hendes karakter pludselig en grund til at blive, ikke mindst fordi Brando behandler handsen på en varsom og kærlig måde (Kazan & Young 199: 154). Kazan hævder, at Brando konstant improviserede 10 % af sin rolle, og at det smittede af på

hele ensembles spil (ibid.: 156).

Kazan i unåde hos akademiet

Sat lidt på spidsen kan man sige, at Kazan og hans skuespillere i 1950'erne havde gjort sig kunstnerisk fortjent til de mange Oscarnomineringer, hvor han i 1940'erne gjorde sig fortjent ved at filmatisere anerkendte og samfundsrelevante romaner. Paradoksalt nok tyndede det ud i nomineringerne, selvom han vedblev at lave kunstnerisk ambitiøse film i 1960'erne og 70'erne.

Elia Kazan blev i 1999 af akademiet tildelt den prestigefyldte og sjældne *Honorary Award*, overrakt og begrundet af Martin Scorsese og Robert De Niro. Ved Oscarshowet skete det uhørte, at halvdelen af salen nægtede at rejse sig, og tv-dækningen forsøgte ikke at skjule, at Steven Spielberg, Ed Harris og Nick Nolte blev siddende. Navnlig Nick Noltes demonstrativt korslagte arme udtrykker tydeligere end ord hans uenighed med æresbevisningen. Omvendt udtrykker bevægelsen hos Martin Scorsese og Warren Beatty, hvor stor en kamp det måtte have været at få akademiet til at give Kazan æresstatuetten, før det var for sent.¹

Elia Kazan var for mange blevet indbegrebet af den blacklist, som Hollywood indførte mod tidligere kommunister, formaliseret med Waldorferklæringen fra 1947, og som kostede mange hundrede filmarbejdere deres levebrød for en periode. Den bedste fremstilling af Elia Kazans rolle er givet af Brian Neve, forfatteren til en Kazanbiografi (kap. 3). Man sidder ved læsningen og undres over, at Kazans vidneforklaring *ikke* er blevet glemt knap 60 år senere. Kazan havde i første omgang nægtet at give navne, men efter at det stod klart, at det ville koste ham Hollywoodkarrieren, havde han givet efter. Det spillede også ind, at han selv havde oplevet kommunistpartiets aggressive forsøg på at infiltrere ledelsen af Group Theatre i New York og var vred pga. det pres, som kommunisterne havde udsat ham for. Al skylden for den sorte liste burde placeres hos Hollywoodselskaberne, men imidlertid gjorde Kazan en ting, der kun kan opfattes som hån af ofrene: Han satte en helsides annonce i New York Times for at forsvare sin vidneoptræden.

At Kazan for akademiets medlemmer kom til at stå som repræsentant for kommunistforskrækkelsen, forklarer, at det tyndede ud i nomineringerne.

Et forsøg på at lave en *independent*-produktion, *Baby Doll* (1956), inspireret af de italienske film fra perioden er Kazans sidste massenominerede værk (Carroll Baker fik en nominering for sit portræt af en romantisk understimuleret sydstatsfrue, det samme gjorde en birolle, fotografen og manuskriptforfatteren Tennessee Williams). Navnlig kan det undre, at Kazans mesterværk *Wild River* (1960) ikke blev nomineret i en eneste kategori. Lee Remicks rolle som den enlige mor Carol, der forelsker sig i den af staten udsendte Chuck (Montgomery Clift), er usædvanligt rørende. Samspillet mellem Remick og Clift står ikke tilbage for dét mellem Marlon Brando og Eva Marie Saint, og dertil kommer, at den kvindelige hovedrolle er mere nuanceret og selvstændig end kvindeportrætter i tidligere Kazanfilm.

Også andre skuespillere i Kazans senere værker kan med en vis ret føle sig forbigået. Det gælder Warren Beattys teenager i *Splendour in the Grass* (1961), Faye Dunaways frigjorte mor i *The Arrangement* (1969), Patricia Neals forelskede og hårdføre journalist i *A Face in the Crowd* (1957). Undtagelsen er Natalie Woods nominering for *Splendour in the Grass*, men den kan også tolkes som akademiets glæde over en stjernes kunstneriske comeback. En anden undtagelse gælder immigranttematikken i *America America* (1963), der udløste en nominering for bedste film, men den kan forklares med netop immigranttemaet, et tema, der taler til den amerikanske selvforståelse.

Kazans senere film savner den friskhed, som nye generationer af instruktører bragte med sig. Warren Beatty, Faye Dunaway og Robert De Niro efterlader ikke samme urovækkende indtryk hos Kazan, som de gør hos instruktørerne Arthur Penn eller Martin Scorsese. Når Warren Beatty spiller gangsteren Clyde Barrow i *Bonnie and Clyde* (1967), så er det tydeligt, at Clyde ligger under for et medieskabt billede af sin type, støttet af Penns brug af musik. Hos Scorsese er der fornemmelsen af, at figuren kan eksplodere i pludselig vold, som i *Taxi Driver* (1976), eller udlevere sig selv på en for tilskueren ubehagelig måde, som i *King of Comedy* (1982). I Scorseses instruktion kan Robert De Niro være tilbageholdende uden at tappe scenerne for dramatisk kraft, hvorimod Kazans instruktion i *The Last Tycoon* (1976) efterlader indtrykket af De Niros karakter som styret af sin vilje, uden dæmoner.

Selvom Kazan ikke var på højde med den nye tids fortælleformer, blev han at sætte samtidens problemer til debat. Et eksempel er lavbudgetproduktionen *The Visitors* (1972), den første til at skildre den traumatiserende virkning af de oplevelser, som amerikanske soldater blev udsat for i Vietnam.² Det sociale engagement havde blot ikke længere samme værdi for akademiet som i 1940'erne og 50'erne. Måske skal forklaringerne søges i ændret publikumsdemografi, hvor unge foretrak en stærkere kost, gerne i form af mere voldelige film, måske i, at behovet for at legitimere filmen ikke mere var så vigtigt, nu da fjernsynet var tidens bud på samfundsnedbrydende massemedium.

Kendsgerningen er, at der fra slut-60'erne er et stærkt islæt af oprør og modkultur blandt de nominerede i Bedste Film- og skuespillerkategorierne. Genrefilm, der tidligere ville være blevet set som underlødige bl.a. pga. voldskildringen, kunne anerkendes med en Oscarnominering, hvis instruktøren satte sit eget præg. Det skelsættende år i denne sammenhæng må være 1968, hvor Gene Hackman, Warren Beatty, Faye Dunaway blev nomineret for *Bonnie and Clyde*, Dustin Hoffman for *The Graduate* og Paul Newman for *Cool Hand Luke*.³ Senere sluttede også Robert De Niro, Al Pacino, Jack Nicholson og Meryl Streep sig til generationen, der hører til de mest nominerede.

Hvor man kan genkende sårbarheden og de stærke følelser fra Marlon Brandos 50'er-roller, så tilføjer de noget værdifuldt, såsom Robert De Niros uudgrundelighed eller Warren Beattys ironi. Men grunden blev lagt med Elia Kazan og Marlon Brando.

Skuespiller	Filmtitel	Karakter	Oscarshow
Bette Davis	<i>The Little Foxes</i> (1941)	Regina Hubbard Giddens	1942
Humphrey Bogart	<i>Casablanca</i> (1942)	Rick Blaine	1944
Vivien Leigh	<i>A Streetcar Named Desire</i> (1951)	Blanche Dubois	1952
Marlon Brando	<i>On the Waterfront</i> (1954)	Terry Malloy	1955
Warren Beatty	<i>Bonnie and Clyde</i> (1967)	Clyde Barrow	1968
Robert De Niro	<i>Taxi Driver</i> (1976)	Travis Bickle	1977
Meryl Streep	<i>The Deer Hunter</i> (1978)	Linda (birolle)	1979
Julianne Moore	<i>Far from Heaven</i> (2002)	Cathy Whitaker	2003

Fig. 7: Forfatterens egne favoritter blandt Oscarnominerede roller.

Litteratur

- Eisenstein, Sergei M. (1979): "Expressive Movement", *Millennium Film Journal*, nr. 3: 30-38.
- Gaut, Berys (2000): "'Art' as a Cluster Concept", i Noël Carroll (red.), *Theories of Art Today*. Madison: University of Wisconsin Press: 25-44.
- Halskov, Andreas (2013): "An Affair to Remember - Oscar og den biografiske film", *16:9*, nr. 49, februar 2013. www.16-9.dk/2013-02/side04_feature1.htm
- Kazan, Elia & Jeff Young (1999): *Kazan on Kazan*. London: Faber and Faber.
- McDonald, Paul (2013): *Hollywood Stardom*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Neve, Brian (2008): *Elia Kazan: The Cinema of an American Outsider*. London: I.B. Tauris.
- Riis, Johannes (2004): "Naturalist and Classical Styles in Early Sound Film Acting", *Cinema Journal*, 43, 3: 3-17.
- Strasberg, Lee (1991): "A Dream of Passion: The Development of the Method", i Jeremy Butler (red.), *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*. Detroit: Wayne State University Press: 43-50.

Noter

1. Kazans modtagelse af Æresoscaren i 1999 ved det 71. Oscarshow kan ses på www.youtube.com/watch?v=3YziNNCZeNs
2. For mere om skildringen af Vietnamkrigen i amerikanske film efter 1975 se Jesper Borchmanns kapitel senere i denne bog, et kapitel, som netop behandler to Oscarbelønnede (Vietnam)krigsfilm, hhv. *The Deer Hunter* (1978) og *Platoon* (1986).
3. For mere om New Hollywoodfilmen ift. Oscarshowet, det nye medieudbud og den nye publikumsdemografi se Halskov og Højers kapitel senere i denne bog. I dette kapitel fokuserer forfatterne også særskielt på skelsåret 1968.

De unge vilde – *In the Heat of the Night*, *Midnight Cowboy* og New Hollywood-filmen

Af ANDREAS HALSKOV OG HENRIK HØJER

The Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS) er på mange måder en ganske konservativ institution, men samtidig også en institution, der var, og stadig er, helt afhængig af at kunne følge tidens strømninger. "The Oscar ceremony," siger Vince Canby således, "epitomizes where show biz happens to be that particular moment" (Canby 1983: II.1). Dette lidt paradoksale forhold til tidens modeluner er selvfølgelig et resultat af, at Oscaruddelingen i selve sin essens er en hyldest til det bestående, det klassiske og det hæderkronede, samtidig med at der skal nye kunder i butikken. I 1950'erne og 60'erne var disse nye kunder i høj grad unge teenagere, men også storbyernes efterhånden anselige mængde af unge studerende, der ikke nødvendigvis følte sig tiltrukket af status quo, men som tværtimod følte sig draget mod det nye og det alternative.

At verden forandrede sig op gennem 1960'erne, er velkendt og velbeskrevet, og at Hollywood gjorde det samme, er ligeledes bredt accepteret. I en række film fra 1967 og frem fik en ny generation stemme, og den uro og utilfredshed, der var en del af tidsånden, vandt indpas i en række produktioner, der dels gav stemme til de udsatte, de marginaliserede og de oprørske, dels tiltalte publikum med et filmsprog, der dyrkede en mere eksperimenterende og udforskende stil. Dette vil vi senere vende tilbage til i en analyse af Oscarvinderen fra 1970, John Schlesingers *Midnight Cowboy* (1969). Før vi når så langt, skal banen dog kridtes op, og i sin bog *New Hollywood Cinema* (2002) peger Geoff King på tre overordnede forhold, der var med til at forandre Hollywood, som vi kendte det, på netop dette tidspunkt.

1960'erne og det nye Hollywood

Det første forhold, som Geoff King nævner, er *den sociale kontekst*. I 1960'erne tog borgerrettighedskampen for alvor fat, kvindesagsforkæmperne fik vind i sejlene, og det samme gjorde hippiebevægelsen. Populærkulturen forandrede sig i kølvandet på Andy Warhol og de øvrige popkunstnere,

diverse politikere, notabiliteter og kendisser blev dræbt (f.eks. John F. Kennedy, Robert Kennedy, Martin Luther King, Malcolm X og Sharon Tate), og protesterne mod Vietnamkrigen begyndte at tage til (navnlig efter My Lai-massakren i 1968 og Kent State-skyderierne i 1970).

Alt dette og mere medvirkede til, at der i 1960'erne og 70'erne blev stillet spørgsmålstejn ved en række hævdundne og ærkeamerikanske sandheder, og det var en kritisk dagsorden, der også afspejledes – mere eller mindre eksplicit – i en lang række af de film, vi i dag forbinder med *The New Hollywood*.

King hævder, at dette særligt gav sig udslag i to tematiske understrømme: en strøm af film, der hylder oprøret, men også en række film, der mere introvert undersøger den fremmedgørelse og desillusion, som var bagsiden af medaljen.

Det andet forhold, som ifølge King fik indflydelse på udviklingen i den amerikanske filmindustri, er netop industrielt.

The production system changed. Falling audience numbers and the loss of the security provided by ownership or key cinemas made the old factory-style system no longer viable. It was not worth tying up resources on huge permanent staffs and in-house departments ... A producer, or increasingly frequently an agent would take responsibility for the organization of a project. (King 2009: 28)

Ifølge King er det altså bl.a. den øgede frihed, der fulgte med de store produktionsselskabers efterhånden begrænsede kontrol over filmfødekæden, som var med til at skabe rum for mindre strømlinede film. Det er bl.a. de velkendte *antitrust*-love fra slutningen af 1940'erne (jf. *The Paramount Case* fra 1948), som King sigter til i citatet herover, men mens de var med til at begrænse de store filmstudiers magt, fik filmproducenterne friere hænder på andre områder. Den langt mindre centraliserede filmindustri gjorde det nemlig sværere at opretholde den ganske strenge *production code*, der havde sat grænserne for, hvad man kunne tillade sig at vise i biograferne, ikke mindst når det gjaldt sex, vold, uhøvisk sprog og umoralsk adfærd.¹

Med de mange uafhængige instruktørers indtog på scenen brød studiernes hegemoni sammen under presset fra uafhængige producenter som bl.a. Otto Preminger, der insisterede på at udtrykke sig i et sprog og i en form, der i langt højere grad matchede de unge (som nu udgjorde hovedparten af

biografpublikummet).

Sidst men ikke mindst peger King på en række forhold, der var med til at påvirke den amerikanske film, hvad angår stil og tematik, i 1960'erne. Med instruktører som Francis Ford Coppola, George Lucas, Steven Spielberg og Martin Scorsese fik man den første generation af filmskabere, der var vokset op med tv. De havde set rigtig mange levende billeder (hvorfor de ofte kaldes *movie brats*²), inden de flyttede hjemmefra og ind på de universiteter, der som noget nyt tilbød filmkurser med både en teoretisk-filmhistorisk del og en praktisk del, hvor de unge mennesker prøvede kræfter med filmproduktion. Disse unge studerende var udmærket klar over, hvad der foregik på filmfronten uden for USA's grænser, og de hentede inspiration fra instruktører som Akira Kurosawa, Nicholas Ray og Ingmar Bergman, men ikke mindst de franske nybølgeinstruktører og italienske modernister som Federico Fellini og Michelangelo Antonioni (flere europæiske modernister og nybølgefolk, fx Antonioni, Schlesinger, Polanski og Forman, tog også konkret til USA, hvor de instruerede nogle ofte interessante og opsigtsvækkende film). Resultatet af denne indflydelse er til at få øje på, som vi senere skal se det i forbindelse med *Midnight Cowboy*, og King konkluderer da også i forlængelse af Bordwell, at der var tale om en "Freshness and innovation within a framework of more conventional form and structures ..." (Bordwell et al. 1985: 45). Den samme både-og-strategi mener King at kunne få øje på, når det gælder filmenes tematiske omdrejningspunkter: "Many renaissance films remain within the compass of dominant mythologies, however, even if they are given a new twist" (ibid.).

Når vi i det følgende kaster os over *Midnight Cowboy*, er det, fordi netop John Schlesingers film er et eksempel på, hvordan der trods Kings og Bordwells forbehold kunne være tale om ganske radikale omskrivninger af gamle fortælleskabeloner, karaktertyper og stilistiske principper.

Skelsår

Skelsåret, hvor dette nye Hollywood for alvor formåede at komme på dagsordenen ved Oscaruddelingen, var uden tvivl 1968,³ hvor de nominerede for bedste film var Richard Fleischers *Doctor Dolittle*, Stanley Kramers *Guess Who's Coming to Dinner*, Norman Jewisons *In the Heat of the Night*, Mike

Nichols' *The Graduate* og Arthur Penns *Bonnie and Clyde* (alle med premiere i 1967).

Der er en næsten poetisk retfærdighed over den kendsgerning, at netop *In the Heat of the Night* løb med prisen for bedste film bare to dage efter mordet på Martin Luther King. Helt ekstraordinært var ceremonien da også af samme grund udsat i to dage og løb først af stablen den 10. april 1968, og den vindende film handlede meget passende om den sorte politibetjent, mr. Tibbs, fra Philadelphia, der ufrivilligt inddrages i en mordefterforskning i en lille by i Mississippi, der er gennemsyret af den racisme, som bl.a. Martin Luther King talte midt imod. I filmen udvikler der sig efterhånden noget, der ligner et venskab mellem mr. Tibbs og den lokale sherif, der ved deres første møde fremstår arrogant og decideret racistisk.

In the Heat of the Night er ikke isoleret set en filmhistorisk milepæl, men set i lyset af de begivenheder, der fandt sted i 1960'ernes USA, var den slet ikke noget spagt forsøg på at bearbejde nogle af tidens nye strømninger. Den var under alle omstændigheder et langt mere slagkraftigt forsøg end Stanley Kramers *Guess Who's Coming to Dinner*, der af mange blev betragtet som det gamle Hollywoods lidt kønsløse forsøg på at ramme tidsånden og på kultiveret vis hævde de sorte amerikaneres ret til at blive behandlet som ligeværdige. I begge film spilles den sorte hovedrolle af Sidney Poitier, der i 1964, som den første sorte mand, vandt en Oscar for sin rolle i Ralph Nelsons *Lillies of the Field*.

I forbindelse med borgerrettighedsbevægelsernes fremmarch havde Hollywood mange og svære overvejelser ift., hvordan man burde repræsentere "den sorte mand", negeren eller afroamerikaneren.⁴ Resultatet blev ofte anonymt, ufarligt og idealt, og Poitier kom i 1960'erne til at stå som selve ikonet for denne kultiverede, men også aseksexuelle og temperamentsløse udgave af den afroamerikanske mand. Det er den tradition, der videreføres i *Guess Who's Coming to Dinner*, men delvist udfordres af Norman Jewison i *In the Heat of the Night*. Jewison ville kaste lys over flere facetter af sin afroamerikanske hovedperson, end der hidtil havde været tradition for. Han ville skabe et menneske frem for en karikatur, et menneske, der indeholdt vrede, lyst, galskab og fejlbarlighed, akkurat som de mænd, ofte antihelte, der portrætteredes af Poitiers hvide kolleger som eksem-

pelvis Paul Newman, Marlon Brando, Dustin Hoffman og Jack Nicholson. Man kan læse om Sidney Poitier, Oscaruddelingen i 1968 og reaktionerne på *In the Heat of the Nights* sejr i Mark Harris' *Pictures at a Revolution: Five Movies and the Birth of the New Hollywood* (2008). Her citerer han bl.a. Andrew Sarris' kritik af *In the Heat of the Night* – han er nemlig slet ikke imponeret over filmen – og skriver bl.a.: "Nowadays ... Negroes are never condemned in the movies. All that is expected from the negro ... is that he be inoffensive, and Poitier [is] heroically inoffensive" (Sarris i Harris 2008: 335).⁵ Ifølge Sarris lykkedes det heller ikke med Jewisons film for alvor at skabe en sort amerikaner, der er gjort af kød og blod, men mange andre mente nu, at filmen udgjorde et vigtigt skridt på vejen. På trods af Sarris' kritik vakte *In the Heat of the Night* altså opsigt, og det ikke mindst pga. scenen, hvor mr. Tibbs stikker den hvide plantageejers mr. Endicott en synkende lussing. Her viser mr. Tibbs sig som det temperamentsfulde menneske, Sarris efterlyser, men han slår dog først, *efter* at mr. Endicott har åbnet



Fig. 1 og 2: Sidney Poitier i *In the Heat of the Night* og *Guess Who's Coming to Dinner*, der begge blev nomineret ved Oscarshowet i 1968 – samme år, hvor Martin Luther King blev myrdet. © Twentieth Century Fox, UCA.



ballet; også hér er den sorte mands aggression altså forklaret og retfærdiggjort (fig. 1 og 2).⁶

Netop dette dilemma udtrykkes da på interessant vis i Lee Daniels' aktuelle film *The Butler* (2013)⁷, hvor familien Gaines, spillet af hhv. Forest Whitaker, Oprah Winfrey og David Oyelowo, har følgende ordveksling:

Gloria (Oprah Winfrey): "Me and daddy saw a wonderful movie the other night, reminded me so much of you." [henvendt til sønnen Louis]

Louis (David Oyelowo): "Oh, yeah?"

Gloria: "What was the name of that movie, honey?" [henvendt til ægtefællen Cecil]

Cecil (Forest Whitaker): "*In the Heat of the Night*."

Gloria: "*In the Heat of the Night* with Sidney Poitier ..."

Louis [afbryder moderen]: "Sidney Poitier is a white man's fantasy of what he wants us to be."

Cecil: "What are you talking about? He just won The Academy Award. He's breaking down barriers for all of us."

Louis: "By being white, by *acting* white. Sidney Poitier is nothing but a rich Uncle Tom."

Som et billede på tidens opbrud er det desuden yderst relevant at inddrage de fire øvrige nominerede i kategorien for bedste film i 1968. På den ene side havde man som nævnt Kramers *Guess Who's Coming to Dinner*, men måske mest interessant Richard Fleischers *Doctor Dolittle*. En massiv investering fra 20th Century Fox, der forsøgte at følge op på den succes, som de selv og Warner Bros. havde haft i hhv. 1966 og 1965 med musicalfilmene *The Sound of Music* og *My Fair Lady*, der, ud over at vinde Oscars for bedste film, begge var massive succeser ved billetlugerne. *Doctor Dolittle* viste dog med al ønskelig tydelighed, at den tid (i al fald for en stund) var forbi, hvor den klassiske Hollywoodstorfilm som det mest naturlige i verden blæste al konkurrence til side. Produktionen af *Doctor Dolittle* var martret af store problemer på næsten alle fronter, og oven i dét kom en hovedrolleindehaver, Rex Harrison, der havde set sine bedste dage, og som forsøgte at bevare illusionen om sig selv som verdensstjerne ved at kigge dybt i diverse flasker.

Kan *Doctor Dolittle* ses som en metafor for det gamle Hollywoods sidste krampetrækninger, så giver det ligeledes god mening at betragte Mike Nichols' *The Graduate* og ikke mindst Arthur Penns *Bonnie and Clyde* som det nye Hollywoods første højlydte kvæk. Manuskriptet til *Bonnie and Clyde* blev skrevet af de to unge New York-journalister Robert Benton og David Newman, der ikke lagde skjul på, at de var dybt inspireret af den franske

nybølge i deres fortolkning af historien om de unge bankrøvere Clyde Barrow og Bonnie Parker. I en periode, inden filmen endte hos Arthur Penn, var såvel François Truffaut som Jean-Luc Godard faktisk tilknyttet, men de endte begge med at hoppe fra af forskellige grunde. Godard angiveligt, fordi han ikke havde tillid til Hollywood! Slutscenen (fig. 3), hvor de to hovedpersoner massakreres i slowmotion, er blevet et ikonisk billede på den ulige konfrontation mellem det etablerede og de udstødte, og som *The Graduate* rammer *Bonnie and Clyde* tidens stemning af opbrud og uforløst energi, og den var med til at åbne døren for tvivlsomme helte- og faderfigurer som Don Corleone (Marlon Brando) i *The Godfather* (1972), det frenetisk håndholdte kamera i *The French Connection* (1971), den samfundskritiske realisme i Miloš Formans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) og den billige produktionsform i *Rocky* (1976). Tilsammen fik netop disse film hele 16 Oscarstatuetter.



Fig. 3: *Bonnie and Clyde*, ikke mindst den voldsomme afslutningsscene, pegede i retning af det nye Hollywood, men tabte ved Oscarshowet i 1968 til den (trods alt) mere harmløse problemfilm *In the Heat of the Night*. © Warner Home Video.

Gammelt og nyt

Pegede Oscaruddelingen i 1968 frem mod dette nybrud i amerikansk film, så er det dog vigtigt at understrege, at de gamle studier langt fra bare lagde sig ned, men tværtimod søgte at forstå og indoptage de nye tendenser. I 1970 vandt *Midnight Cowboy* temmelig overraskende, og samme år blev selve modkulturens opus nummer ét, *Easy Rider* af Dennis Hopper, nomineret i flere kategorier.

Vi vender tilbage til *Midnight Cowboy* senere, da denne film måske bedre end nogen anden eksemplificerer, hvad der er på spil i det nye Hollywood, og ikke mindst, hvori det nye består, men her skal det nævnes, at såvel Dennis Hoppers som John Schlesingers film blev distribueret af store Hol-

lywoodsselskaber, hhv. United Artists og Columbia Pictures.

Denne næsten magnetiske frastødnings- og tiltrækningsmekanisme mellem det nye og det gamle Hollywood inkarneres allerbedst af Francis Ford Coppola. Coppola vandt allerede i 1971 sin første Oscar for manuskriptet til den stort anlagte *biopic Patton* af Franklin J. Schaffner, men han har aldrig lagt skjul på, at hans rette element er de mere kunstneriske film som *You're a Big Boy Now* (1966), *Rain People* (1969), *The Conversation* (1974) og senest *Tetro* (2009) og *Twixt* (2010). I 1969 etablerede han sit eget produktionsselskab, American Zoetrope, i San Francisco, men arbejdede sammen med de Los Angeles-baserede filmselskaber, dels som *hired hand*, dels som forretningspartner, når hans film skulle finansieres. Det var således sammen med Paramount, der i den grad tilhører Hollywoodaristokratiet, at Coppola oplevede sine største succeser (kommercielt og, ville nogle mene, også kunstnerisk set) med de to *Godfather*-film, der begge vandt Oscars for bedste film i hhv. 1973 og 1975 (den sidste gang endda også med Coppola som vinder af kategorien for bedste instruktør). Samme år var Coppolas *The Conversation* desuden nomineret til hovedprisen, og de to film står i dag som selve billedet på det skizofrene forhold, en lang række instruktører og skuespillere, der identificerede sig med det nye Hollywood, havde til den filmindustri, de ofte blev set som værende i opposition til.

I sin bog om det nye Hollywoods *Easy Riders, Raging Bulls* (2002) beskriver Peter Biskind Coppolas strategiske overvejelser i forbindelse med netop Oscaruddelingen i 1975:

Coppola had expected *The Godfather* to clean up two years before, and was keenly disappointed when he lost Best director to Bob Fosse. Now he worried that *The Conversation* would split the Coppola vote, throwing the Oscar to Polanski, his main competition. (Biskind 1999: 274)

For mange af disse unge instruktører var det en udtalt ambition at komme til filmbyen og lave film. Martin Scorsese, der aldrig har lagt skjul på sin næsegruse beundring for de film, der kom ud af det klassiske Hollywood, fik chancen i 1974 og instruerede *Alice Doesn't Live Here Anymore*, som gav Ellen Burstyn en velfortjent Oscar. I 1977 var han tilbage ved prisuddelingen, da hans film *Taxi Driver* (1976) var nomineret i kategorien for bedste film. *Taxi Driver* tabte til Sylvester Stallones *rags to riches*-historie (instr.

John G. Avildsen) om bokseren Rocky Balboa, og det har mange siden set som et af tegnene i sol og måne på, at det nye Hollywood som fænomen var ved at være et overstået kapitel.

Som et lille *aber dabei* til historien om det nye Hollywoods forhold til den tradition, det stod på skuldrene af, er det interessant at bemærke sig, at næsten ingen af de unge instruktører, skuespillere eller manuskriptforfattere benyttede Oscaruddelingen til at markere et politisk standpunkt eller til at vrænge af al pomp og pragt. Det var derimod de ældre mænd, der udfyldte rollen som utilpassede renegater, der talte etablissementet imod. I 1971 nægtede George C. Scott at modtage sin Oscar (for titelrollen i *Patton*), fordi han fandt idéen om at konkurrere med sine skuespilkolleger latterlig, og i 1973 sendte Marlon Brando, som protest mod behandlingen af de amerikanske indianere, en ung (falsk?) indiansk kvinde til ceremonien for at modtage prisen for hans rolle i den første *Godfather*-film.

Faldne helte og fragmenterede fortællinger: *Midnight Cowboy*

That great, big, dumb cowboy stuff don't appeal to nobody...
- Ratso Rizzo til Joe Buck i *Midnight Cowboy* (1969)

New Hollywood var, som set ovenfor, et nybrud i mere end én forstand. Alt, hvad man i 1960'erne betragtede som reaktionært, opstiltet, patriarkalsk og gammeldags, blev passende benævnt "Old" Hollywood, hvorimod den "nye" og "unge" Hollywoodfilm kunne udfolde sig. Den franske nybølge, som havde sit udspring omkring tidskriftet *Cahiers du Cinéma* i slutningen af 1950'erne, havde den såkaldte kvalitetstradition, "Le cinéma du papa", som et afgørende modspejl, og i tråd med tidens ungdomsoprør var oprøret mod gamle, traditionelle fortælleformer altså per definition et opgør med det samfund og de fortælleformer, som "far" havde opbygget. Som Ronald Davis således udtrykker det:

An angry, antiestablishment outlook was developing that demanded a redefinition of freedom, a reexamination of traditional values, and the right to explore untried paths. The existential hero, or antihero, became a model, while the search for deeper meaning led to experimentation with drugs, alternative sex, communal living, and a probing of dark corners of the mind. Ugliness became a sign of inner beauty, disobedience a mark of social responsibility, and permissiveness a mirage for liberty. Yet through it all ran a pessimistic, cynical strain that accepted

Davis har ingen specifik film i sigte med de ovennævnte ord, men han kunne sagtens tænke på *Midnight Cowboy* (1969), en film af den homoseksuelle, engelske instruktør John Schlesinger baseret på en roman af James Leo Herlihy. *Midnight Cowboy*, der i dag står som et af de mest centrale og *amerikanske* værker i nyere amerikansk filmhistorie, omhandler således en håbefuld, ung "would-be-cowboy" (Joe Buck spillet af Jon Voight), som drager mod New York med falske forhåbninger og store amerikanske drømme for at ende som prostitueret i en storby præget af armod og kynisme.

In the Heat of the Night og *Guess Who's Coming to Dinner* har begge en klar politisk understrøm og omhandler, som set ovenfor, de borgerrettighedsproblematikker, som netop verserede i datidens amerikanske samfund. På samme vis omhandler også *Midnight Cowboy* en af samfundets (den gang) marginaliserede grupper - i denne sammenhæng de homoseksuelle. Og ligesom *The Graduate* og *Bonnie and Clyde* er også Schlesingers film præget af antihelte, bristede drømme, en ulykkelig slutning ("All is well that ends badly") og et filmsprog, som i højere grad trækker på europæiske dokumentar- og nybølger end på klassiske Hollywoodfilm. Med heftig brug af zooming, montageklipping og moderne populærmusik er Schlesingers film et tydeligt og markant aftryk af sin samtid, og med sin rå realisme, sin svage protagonist og barske fortælling er den et opgør med klassiske amerikanske værdier og fortælleformer.

De kaldte sig helte

Vi åbner på det, der ligner en blågrå himmel. Den velkendte støj af skudvekslinger og vrinskende heste entrerer lydsporet. Kameraet zoomer ud og afslører nu et øde, westernlignende landskab. En sydstatsklingende sangstemme høres i baggrunden, og den langsomme zoom afslører nu et skilt med påskriften "Big Tex Drive In" placeret i billedets mellemgrund under en grå og dyster himmel. Der klippes til nogle fødder i en brusekabine, og sangen viser sig nu at være diegetisk, kommende fra en badende mand. Manden taber et stykke sæbe og bukker sig (symbolsk) efter det, hvorpå der simultant klippes på blikretning og zoomes yderligere ud for nu at afsløre ham i næsten fuld figur. Den smilende, blonde mand ses nu i et *over-the-*

shoulder shot, mens han påfører deodorant og spejler sig i badeværelses-spejlet.

"Where's that Joe Buck?" lyder det pludselig, hvorpå der klippes til en sort opvasker på det, der ligner en restauration. Spørgsmålet gentages nogle gange, idet der klippes tilbage til hovedpersonen (Joe Buck, må vi formode), som samler en cowboyhat op af en kasse og sætter den på hovedet. Han vender sig mod linsen og gentager spørgsmålet: "Yeah, where's that Joe Buck?" hvorefter der klippes til et forskudt normalperspektiv af hans underliv (som for igen at understrege filmens underliggende tema om maskulinitet og seksualitet), idet han lyner sine bukser. Der klippes nok engang til en række spørgende folk, som alle undrer sig over Joe Bucks fravær. Herpå klippes igen til Joe Buck, som vender sig og stirrer stift ind i linsen. "You know what you can do with them dishes," siger han, mens han tænder en smøg, "and if you're not man enough to do it for yourself, I'd be happy to oblige." I baggrunden høres nu de første toner af Harry Nilssons "Everybody's Talkin'",⁹ et nummer, der fungerer som filmens væsentligste tema, og som straks fortæller os, at dette er en moderne film. Her er ingen opulent og gammeldags orkestrering, blot tidens mest populære og iøjrefaldende toner.¹⁰

Joe Buck agerer Clint Eastwood foran spejlet (som skulle han til at trække sin revolver), hvorpå der klippes til et eksteriørskud af huset.

Efter mere end ét minut, hvorunder Nilssons tema har figureret som det eneste lydelement, ses den håbefulde hovedperson i konstant bevægelse. På vej mod nye mål eller blot *på vej*.

Sangen fortsætter med linjer som "I'm going where the sun keeps shining through the pouring rain / I'm going where the weather suits my clothes," men hovedpersonens og hovedtemaets håbefulde udtryk er desværre illusorisk. Der, hvor Joe Buck skal hen (New York), er vejret nemlig koldt, kynismen udtalt, og ressourcerne få, og det viser sig hurtigt, at Joes kostume ikke passer i nogen som helst kontekst (foruden de forældede westernfilm, hvorfra tøjet er inspireret).

Sekvensen slutter med Joe Buck, som i en bevægelig totalindstilling forsvinder ud af billedet, forbi et krakeleret biografskilt med bogstaverne "J HN AYNE".



Fig. 4: John Wayne - såvel navnet på biografskiltet som det traditionelle helte- og maskulinitetsbillede, som navnet repræsenterer - er i opløsning i 1960'ernes film. Billede: *Midnight Cowboy* (1969). © Twentieth Century Fox.

Det, der engang var et stort og hæderkronet navn i amerikansk film- og kulturhistorie, John Wayne, er nu i opløsning, og ligeså de traditionelle billeder på handlekraft, heltemod og patriotisme, som netop dette navn har symboliseret (i netop 1970 vandt John Wayne såmænd en Oscar for sin rolle i westernfilmen *True Grit* [1969]).

Filmens anslag illustrerer således på flere punkter den nyskabende og antitraditionelle stil og tematik, som præger Schlesingers film, men peger samtidig på en række af tidens mere generelle stil- og fortælletendenser: den hektiske brug af zoom og klipning, den direkte tilskuerhenvendelse, den eksplicitte profilering af populærmusik, den samfundskritiske tone,¹¹ den svage protagonist og den sørgelige, uforløste slutning.

The French Connection: arven fra Godard

Det første af de forhold, vi her skal beskæftige os med, er den nye karakter- eller heltetype, som opstår i 1950'ernes og 60'ernes film, og den nye og mindre hollywoodske fortællestruktur, som præger mange film fra selvsamme periode.

En anden filmkritiker, der som Geoff King forsøger at indramme og beskrive den eksplosive periode, som 1960'erne og 70'erne var, i amerikansk

film, er briterne Geoffrey Nowell-Smith. I sin bog *Making Waves: New Cinemas of the 1960s* (2008) skelner Nowell-Smith således imellem det, han betegner som 1960'ernes tre hovedfaser. Den første fase (*the pre-60s*) startede da i 1956 omkring opstanden i Ungarn og sluttede i 1962 med frigørelsen af Algeriet. I denne periode opstod nye retninger som *Free Cinema* i Storbritannien og *Nouvelle Vague* i Frankrig, og fokus skiftede fra store fortællinger til realistiske og mere virkelighedsnære samtidsfilm. Den anden fase fra 1963-1966 (*1960s proper*) var i mindre (entydig) grad præget af det, Truffaut kaldte "realism and life", og så en opblomstring af mere skæve film og strømninger, herunder den tjekkoske nybølge (*The Czechoslovak New Wave*), den unge film i Tyskland (*Das Neue Kino*) og flere af de latinsamerikanske og asiatiske nybølger (*Cinema Novo* og *Nuberu bagu*). Studenteroprøret i maj 1968 var, ifølge Nowell-Smith, kulminationen på 1960'ernes anden fase og indledte samtidig en tredje og langt mere heterogen fase: *the post-60s*. Fælles for film fra denne fase - skønt de er så forskellige, at de næsten ikke lader sig sammenligne - er en mere mørk og misantropisk tone end i slut-50'ernes film og en ofte mere refleksiv og excessiv stil (Nowell-Smith 2008: 12-13).

Den overordnede udvikling, som Nowell-Smith således tegner i sin kartografi af 1960'erne, er en bevægelse væk fra de tidlige 60'eres optimistiske tone og anekdotiske realisme og frem mod en mere tungsindig, refleksiv og vildtvoksende stil. Samtidig, mener Nowell-Smith, er det dog tydeligt at spore fællestræk på tværs af 1960'ernes film – fra Godards *À bout de souffle* (1960, *Åndeløs*) til Schlesingers førnævnte *Midnight Cowboy* - og nogle af de mest påfaldende fællestræk handler om, *hvad og hvordan* man fortæller. "The biggest changes brought about by the new cinemas of the 1960s," siger han således,

... were in storytelling, in the way stories were told, in what these stories consisted of, in the sort of characters who figured in them, moving on to how these characters were realized by actors, and how the actors were lit and framed to present them in their roles. (Ibid.: 101)

Cowboyen (Joe Buck), der bevæger sig mod nye frontiers i håb om at indfri nationens løfter om succes for dén, der udviser vilje og ihærdighed, er et opgør med den amerikanske forestilling om "rags to riches", og samtidig et

tydeligt opgør med Hollywoods klassiske credo: "All is well that ends well". Dette opgør med klassiske amerikanske forestillinger og fortællinger kan også spores i selve spillestilen - den måde, hvorpå skuespilleren John Voight fortolker Joe Buck-karakteren. Gennem en ofte manieret sydstatstone, en overgjort gestik og mimik bliver hovedpersonen til en omvandrende karikatur, en kikset imitation af noget, som *engang* var selve indbegrebet af maskulinitet og coolness.¹²

I en af filmens berømte ordvekslinger siger Rizzo (Dustin Hoffman) til førnævnte Joe Buck:

In New York, no rich lady with any class at all buys that cowboy crap anymore. They're laughing at you on the street. [...] I know enough to know that that great, big, dumb cowboy stuff don't appeal to nobody, except every jackie on 42nd street. That's faggot stuff. You wanna call it by its name ... that's strictly for fags.

Rizzos ord fungerer i Schlesingers film som en understregning af den stereotypi og falskhed, som dengang mentes at knytte sig til klassiske Hollywoodhelte og -fortællinger.

I Godards gennembrudsfilm *Åndeløs* (1960) præsenterede Jean-Paul Belmondo en komisk dekonstruktion af den klassiske *noir*-protagonist, eksemplificeret ved Humphrey Bogart. Hovedpersonen, som formålsløst flaner i de parisiske hovedgader, hedder Michel Poiccard, og efter franske udtaleregler ville efternavnet (Poiccard) næsten være homofont med Bogart. Dette er næppe en tilfældighed, og i filmen har Michel da også tillært sig en række af Bogarts klassiske signaturer: måden, hvorpå han taler, måden, hvorpå han sætter hatten, og måden, hvorpå han håndterer sine smøger og sine damer. Godards film er dog ingen klassisk *noir*- eller gangsterfilm, og det, der netop kendetegner denne og mange andre 60'er-film, er, ifølge Nowell-Smith, et manglende *telos* (mål). Den typiske helt er handlekraftig og målrettet, hvilket definerer den klassiske filmdramaturgi i retning af det *teleologiske*. 1960'ernes nybrudsfilm er derimod *antiteleologiske*: Protagonisten er svag, ikke handlekraftig, og hans mål er svagt defineret eller helt fraværende (jf. fig. 5-6).¹³

Således gælder det også for Joe Buck i *Midnight Cowboy*, som drager mod New York med store, men relativt diffuse drømme, drømme, der aldrig



Fig. 5-6: De klæder sig, går og opfører sig som klassiske Hollywoodhelte - som John Wayne og Humphrey Bogart - men hovedpersonerne i *Åndeløs* (1960, øverst) og *Midnight Cowboy* (1969, nederst) er moderne flaner uden klare mål og lykkelige slutninger. © Optimum Home Entertainment, Twentieth Century Fox.

indfris (scenen, hvor han reelt erkender dette, viser armodige og prostituerede gadefolk i en serie af *point of view*-skud understøttet af Toots Thielemans' melankolske mundharmonika).

Filmforsker Christian Keathley (2004: 296-303) har beskrevet *Midnight Cowboy* som en misantropisk film tilhørende den såkaldte *post-traumatic cycle*. Denne gruppe af film, heriblandt *The Panic in Needle Park* (1971), *Mean Streets* (1973) og *The Conversation*, er alle præget af en samtid med oliekrise, politisk korruption (jf. Watergateskandalen), mord på centrale kulturpersonligheder (jf. mordene på Martin Luther King, Malcolm X, Sharon Tate og brødrene Kennedy) samt almindelige fredsdemonstranter (jf. Kent State-massakren) og en stadig mere meningsløs krigsindsats i Vietnam.

Ikke alene er Joe Buck således en svag protagonist uden et klart defineret *telos*; hans rejse er også uforløst. I det, der ligner en tydelig reference til *The Graduate* (1967), slutter også *Midnight Cowboy* på bagsædet af en bus. I et trist, lettere rystet *two-shot* indfanges Rizzo og Joe Buck, der nu

har taget bussen på vej mod et bedre og mere sundt liv - mod nye frontiers.

De to helte, der rettelig må beskrives som sociale og økonomiske tabere, lykkes dog ikke med deres rejse, og Rizzo ender med at dø på bagsædet af bussen. Det opgivende blik fra Joe Buck ligner de flakkende blikke i afslutningsindstillingen af *The Graduate*, hvor hovedpersonen Ben (også spillet af Dustin Hoffman) fristes af en moden kvinde (Mrs. Robinson spillet af Anne Bancroft), men ender med at følge samfundets normer og gifte sig med hendes datter.

Psych-Out: stilen i *Midnight Cowboy*

Med tanke på dens dystre fortælling, dens ulykkelige slutning og dens kritik af amerikanske værdier og grundforestillinger må *Midnight Cowboy* betragtes som en overraskende Oscarvinder.

Den subversive tematik i Schlesingers film er dog ikke dens mest bemærkelsesværdige træk. Andre Oscarfilm har efterfølgende udtrykt en lignende kritik af amerikanske grundværdier (f.eks. *Platoon* [1987] og *American Beauty* [1999]), men kun de færreste Oscarvindere har så skæv og fabulerende en stil som *Midnight Cowboy*.

De mest markante stil- og fortællegreb i Schlesingers film er:

1. en heftig brug af zooming og håndholdt kamera
2. en vekslen mellem sort-hvid og farve
3. en påfaldende og lettere fremmedgørende brug af kamerablik, *off-screen*-interviewer og montageklipning
4. brugen af lange, excessive sekvenser.

Det første af de ovennævnte elementer, den heftige anvendelse af zooming og håndholdt kamera, kan med rette betragtes som et tidstypisk fænomen i 1960'ernes og 70'ernes film. En af filmhistoriens mest effektive og stilskabende zoomlinser blev således opfundet af Angénieux-selskabet i 1963, og efterfølgende så vi, ifølge Barry Salt (1992: 258) og Geoffrey Nowell-Smith (2008: 98-99), en sand dyrkelse af dette stilgreb.¹⁴

Brugen af zooming i Schlesingers film ligner rigtignok et tidstypisk, moderne greb, men er også med til at give filmen et mærkeligt heterogent ud-

tryk. Det håndholdte kamera har da en tilsvarende funktion, og også dette kan betragtes som et tidstypisk stilgreb i 1960'ernes og 70'ernes film (idet moderne letvægtskameraer først blev opfundet og brugt i forbindelse med 50'ernes og 60'ernes dokumentarfilm).

I en afgørende sekvens, som indeholder alle de ovennævnte elementer, er vores to hovedpersoner taget til en stor og lettere psykedelisk fest. Rizzo, der på dette tidspunkt er syg og kun tænker fra hånden og til munden, sniger sig hen til buffeten og stjæler noget mad. Så sker det! Pludselig høres en *off-screen*-stemme, en interviewer i stil med *cinéma vérité*-filmen *Chronique d'un été* (1960). "Why are you stealing?" spørger *off-screen*-intervieweren, hvorpå Rizzo nu vender sig og kigger direkte ind i kameraet. Joe Buck kommer til, og begge stirrer de nu i flere sekunder ind i linsen.

Schlesinger, der forud for *Midnight Cowboy*, bl.a. havde gjort sig i engelsk dokumentarisme, vælger her at blande koderne og derved skabe en mystisk ekskurs i *Midnight Cowboy*, en film, der i hele sit formsprog virker sært (eller vidunderligt) uhomogen. De direkte kamerahenvendelser, som vi også kender fra førnævnte *Åndeløs*, betragtes ofte som et illusionsbrud – noget, man helst ikke ser i en Hollywoodfilm – og det samme kunne siges om Schlesingers påfaldende brug af *off-screen*-interviewer, uforklarlige montageklip og hidsige skift imellem sort-hvid og farve.

Et klassisk diktum, som ofte forbindes med amerikanske film og tv-produktioner, er "Kill your darlings", hvilket betyder, at man skal skære ind til benet og frasortere eller harmonisere og motivere alle de elementer, som ikke direkte forbinder sig til filmens hovedplot.¹⁵ Modsætningen til dette er *exces*, det, som ikke direkte forbinder sig til filmen som helhed, som stritter imod og potentielt forvirrer filmens publikum. Dette, hvad Roland Barthes (2003: 128) kalder det *absolut intransitive*, passer fint på den førnævnte festsekvens, en sekvens, som heller ikke er optaget af Schlesinger selv. Til netop denne sekvens havde Schlesinger valgt at indkalde Paul Morrissey, en instruktør kendt for sit samarbejde med Andy Warhol og nogle alternative produktioner, f.eks. *Flesh* (1968), *Trash* (1970) og *Heat* (1972), lavet for uhyre små budgetter.

Den swingende, mærkelige stil i Morrisseys festsekvens – som varer næsten 10 minutter (!) – er tydeligt forskellig fra filmens øvrige udtryk og forekom-



Fig. 7: Morrisseys lange og fabulerende partysekvens fra *Midnight Cowboy* er noget af det mest alternative i Oscarfilmens historie. Brugen af dobbelteksponeringer, *out-of-focus*-skud, hidsig montageklipping, *off-screen*-interviewer og hyppige kamerablik er blot nogle af de mange påfaldende virkemidler, som anvendes her. © Twentieth Century Fox.

mer unødigt lang ift. det, der faktisk formidles i denne sekvens (fig. 7).

Afsluttende bemærkninger

Med brugen af kamerablik, montageklipping, håndholdt kamera, zooming og et moderne *pop* eller *rock score* indskrives *Midnight Cowboy* sig blandt de væsentligste og mest tidstypiske New Hollywood-film. Blandt de væsentligste af 1960'ernes nybrudsfilm i USA finder vi *The Graduate* (1967), *Bonnie and Clyde* (1967), *Easy Rider* (1969) og netop *Midnight Cowboy*, og det er påfaldende, at kun den ene af disse har fået prisen for bedste film ved Oscaruddelingen (jf. fig. 8).

Midnight Cowboy og *In the Heat of the Night* er næppe de mest banebrydende af tidens amerikanske produktioner, men må dog ses som nogle alternative Oscarfilm, der måske netop kunne komme i betragtning til Oscarstatuetten, fordi de begge med en vis tilsnigelse - ved siden af deres nybrydende træk - kan beskrives som *sociale problemfilm*, én af Oscarhistoriens mest foretrukne genrer (jf. Levy 1987: 122-141).

In the Heat of the Night har som *Guess Who's Coming to Dinner* en klar borgerrettighedstematik, og *Midnight Cowboy* omhandler fattigdom og homoseksualitet – to af tidens andre store temaer.

1960'erne og 70'erne var en op- og nybrudstid i den amerikanske kultur- og filmhistorie, og gennem progressive tematikker, fejlbarlige karakterer, ulykkelige slutninger og et udvidet stilregister skulle de senere blive en væsentlig inspiration for de *indie(wood)*-film, der ved indgangen til det nye årtusind blev en del af Oscarhistorien.

År	Vinder	Markante amerikanske ikke-vindere
1968	<i>In the Heat of the Night</i>	<i>Guess Who's Coming to Dinner</i> <i>The Graduate</i> <i>Bonnie and Clyde</i> <i>Cool Hand Luke*</i>
1969	<i>Oliver!</i>	<i>2001: A Space Odyssey*</i> <i>Night of the Living Dead*</i> <i>Faces*</i> <i>Rosemary's Baby*</i> <i>Targets*</i>
1970	<i>Midnight Cowboy</i>	<i>Butch Cassidy and the Sundance Kid</i> <i>Easy Rider*</i> <i>Medium Cool*</i> <i>The Wild Bunch*</i> <i>They Shoot Horses, Don't They?*</i>
1971	<i>Patton</i>	<i>Five Easy Pieces</i> <i>M*A*S*H</i> <i>Husbands*</i> <i>Catch-22*</i> <i>Little Big Man*</i>
1972	<i>The French Connection</i>	<i>A Clockwork Orange</i> (britisk produceret) <i>The Last Picture Show</i> <i>The Panic in Needle Park*</i> <i>Harold and Maude*</i> <i>McCabe & Mrs Miller*</i> <i>Klute*</i> <i>Straw Dogs*</i> <i>Carnal Knowledge*</i>
1973	<i>The Godfather</i>	<i>Deliverance</i> <i>Fat City*</i>
1974	<i>The Sting</i>	<i>The Exorcist</i> <i>American Graffiti</i> <i>Badlands*</i> <i>Serpico*</i> <i>Mean Streets*</i> <i>Paper Moon*</i> <i>The Long Goodbye*</i> <i>The Last Detail*</i> <i>Scarecrow*</i>
1975	<i>The Godfather Part II</i>	<i>Chinatown</i> <i>The Conversation</i> <i>Lenny</i> <i>A Woman Under the Influence*</i> <i>Alice Doesn't Live Here Anymore*</i>

1976	<i>One Flew Over the Cuckoo's Nest</i>	<i>Barry Lyndon</i> <i>Dog Day Afternoon</i> <i>Jaws</i> <i>Nashville</i> <i>Shampoo</i> *
1977	<i>Rocky</i>	<i>Taxi Driver</i> <i>All the President's Men</i> <i>Network</i> <i>The Killing of a Chinese Bookie</i> * <i>Obsession</i> *
1978	<i>Annie Hall</i>	<i>Star Wars</i> <i>3 Women</i> *
1979	<i>The Deer Hunter</i>	<i>Coming Home</i> <i>Midnight Express</i> <i>The Boys in Company C</i> * <i>Days in Heaven</i> *
1980	<i>Kramer vs. Kramer</i>	<i>Apocalypse Now</i> <i>All That Jazz</i> <i>Norma Rae</i> <i>... And Justice for All</i> * <i>Alien</i> * <i>Being There</i> * <i>Manhattan</i> *
1981	<i>Ordinary People</i>	<i>The Elephant Man</i> <i>Raging Bull</i> <i>Heaven's Gate</i> * <i>The Shining</i> *

Fig. 8: Modellen viser de film, der vandt i kategorien for bedste film fra 1968-1981 (dvs. produktioner lavet imellem 1967 og 1980, ofte betegnet som New Hollywood-filmens *heyday*). Under vinderne finder man et udsnit af de øvrige markante, amerikanske produktioner fra de respektive år. Markante amerikanske produktioner, som ikke har været blandt de nominerede til hovedprisen, markeres med en stjerne, og de årstal, der traditionelt betegnes som "watershed years" i Oscarhistorien (dvs. særligt bemærkelsesværdige eller "stærke" Oscarår), er markeret med en grå overlægningsfarve.

Litteratur

- Altman, Rick (2001): "Cinema and Popular Song: The Lost Tradition", i *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, red. Pamela Robertson Wojcik & Arthur Knights. Durham: Duke University Press: 19-30.
- Biskind, Peter (1998): *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-And Rock 'N Roll Generation Saved Hollywood*. Simon & Schuster.
- Bordwell, David (2002): "Intensified Continuity – Visual Style in Contemporary American Film", *Film Quarterly*, 2002, Vol. 55: 16-28
- Bordwell, David et al. (1985): *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Pro-*

- duction to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Calinescu, Matei (1987): *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Canby, Vincent (1983): "Why We Watch the Academy Awards", *New York Times*, 17. april 1983: II.1, II.17.
- Canby, Vincent (2006 [1969]): "Midnight Cowboy", i *American Movie Critics: An Anthology From the Silents Until Now*, red. Phillip Lopate. New York: The Library of America.
- Davis, Ronald L. (1997): *Celluloid Mirrors: Hollywood and American Society Since 1945*. New York: Hartcourt Brace.
- Eby, Margaret (2013): "'The Butler' trailer released: Oprah Winfrey kisses Forest Whitaker in a big screen comeback", *New York Daily News*, 9. maj 2013. www.nydailynews.com/entertainment/tv-movies/butler-trailer-released-oprah-winfrey-forest-whitaker-kiss-article-1.1339483
- Elsaesser, Thomas (2004): "American Auteur Cinema: The Last – or First – Great Picture Show", i *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*, red. Thomas Elsaesser et al. Amsterdam: Amsterdam University Press: 37-69.
- Halskov, Andreas (2009): "Lad musikken tale", 16:9, nr. 31, april 2009. 16-9.dk/2009-04/side04_feature1.htm
- Halskov, Andreas (2010): "Cracking the Code - Elia Kazan og antydningens kunst", 16:9, nr. 36, april 2010. 16-9.dk/2010-04/side07_anatomi.htm
- Hampton, Howard (2004): "Everybody Knows This Is Nowhere: The Uneasy Ride of Hollywood and Rock", i *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*, red. Thomas Elsaesser et al. Amsterdam: Amsterdam University Press: 249-266.
- Harris, Mark (2008): *Pictures at a Revolution: Five Movies and the Birth of the New Hollywood*. London: Penguin.
- Højer, Henrik (2008): "I nattens hede", 16:9, nr. 28, september 2008. 16-9.dk/2008-09/side12_frame.htm
- Højer, Henrik (2013a): "Onkel Tom", 16:9, nr. 40, februar 2013. 16-9.dk/2013-02/side12_frame.htm
- Højer, Michael (2013b): "Fagre voksne verden", 16:9, nr. 50, april 2013. 16-9.dk/2013-04/side12_frame.htm
- Keathley, Christian (2004): "Trapped in the Affection Image: Hollywood's Post-Traumatic Cycle (1970-1976)", i *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*, red. Thomas Elsaesser et al. Amsterdam: Amsterdam University Press: 293-308.
- King, Geoff (2002): *New Hollywood Cinema: An Introduction*. New York: Columbia University Press.
- Levy, Emanuel (1987): *And the Winner Is...: The History and Politics of the Oscar Award*. New York: Ungar.
- Lewis, Jon (1995): *Whom God Wishes to Destroy...: Francis Ford Coppola and the New Hollywood*. London: Duke University Press.
- Nowell-Smith, Geoffrey (2008): *Making Waves: New Cinemas of the 1960s*. New York: Continuum.
- Pye, Michael og Linda Myles (1979): *The Movie Brats: How the Hollywood Film Generation Took Over Hollywood*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Reay, Pauline (2004): *Music in Film: Soundtracks and Synergy*. London: Wallflower Press.
- Salt, Barry (1992 [1983]): *Film Style and Technology: History and Analysis*. 2. udgave. London: Starword.
- Sengupta, Ashis (2008): "The Hyphenated Identity in Contemporary Multiethnic American Drama", *Americana* 4:1, forår 2008. americanajournal.hu/vol4no1/sengupta
- Whitehead, J.W. (2011): *Appraising The Graduate: The Mike Nichols Classic and Its Impact in Hollywood*. Jefferson, North Carolina: MacFarland & Co.

Wood, Robin (1986): *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press.

Noter

1. For mere om denne *production code* se da Jakob Isak Nielsens kapitel i denne bog, et kapitel, hvori han særligt fokuserer på en række såkaldte *pre-code-film* (dvs. film lavet før produktionskodens ikrafttrædelse). Se også Halskov 2010.
2. Et af de tidligste studier af disse *movie brats* findes i Pye & Myles 1979.
3. 1968 var desuden året, hvor man ikke længere uddelte priser for såvel farve som sort-film i kategorierne cinematografi, scenografi og kostumedesign. Antallet af sort-hvide film var efterhånden så lavt, at det ikke længere gav mening.
4. Der har gennem tiden været mange forskellige betegnelser for afroamerikanere, og de fleste af disse betegnelser har haft en klang, der med rette kunne opfattes som nedladende eller racistisk. Betegnelsen "neger", som kommer af det spanske "negro" og det latinske "nigrum" i betydningen sort, opfattes generelt som racistisk og misvisende (idet ingen afroamerikanere reelt er sorte, og eftersom denne beskrivelse har reminiscenser af slave-tiden), og også det mere neutrale "Afro-American" er blevet diskuteret (idet man, grundet præfikset "afro" og den efterfølgende bindestreg, kunne føle, at man blev reduceret til en "hyphenated identity", dvs. en "bindestregsidetitet"). Andre betegnelser inkluderer "colored person" og den mere dubiøse, men dog ordbogsskrevne variant "non-white". For mere herom se Sengupta 2008.
5. For mere herom se Højer 2008.
6. En moderne - og måske mere interessant - afroamerikansk karakter finder vi i Quentin Tarantinos *Django Unchained* (2012), som var blandt kandidaterne ved dette års Oscarshow. Her spiller Samuel L. Jackson en forbitret og snu troldspejlsversion af den nu klassiske Onkel Tom-karakter fra Harriet Beecher Stowes velkendte roman (*Uncle Tom's Cabin*, 1852). For mere herom se Højer 2013a.
7. *The Butler*, som er en *biopic* baseret på historien om White House-butleren Eugene Allen (i filmen kaldt Cecil Gaines), er i sig selv blevet beskrevet som "Oscar bait" (jf. Eby 2013). Filmen blander da også to af Oscarhistoriens mest genkomne genrer, hhv. *biopien* og den sociale problemfilm (idet Allens historie griber ind i hele borgerrettighedsdebatten), og den reflekterer sågar over Hollywoodindustrien og Oscaruddelingen (hvilket vi også kender fra andre Oscarvindende film som *All About Eve*, *The Artist* og *Argo*).
8. Det modernistiske tungsind, den manglende fremdrift og den udtrykte mål-løshed i *The Graduate* afspejler sig også i selve filmsproget. Det ses eksempelvis i anslaget, hvor hovedpersonen Ben (Dustin Hoffman) ankommer til en lufthavn og bevæger sig frem og tilbage på et rullebånd, og det ses i den nu velkendte scene (imod filmens slutning), hvor han løber ind mod linsen i sin jagt efter Elaine (Katharine Ross), men hvor zoomlinsen skaber en illusion af, at han løber *på stedet*. Endelig afspejler den manglende fremdrift sig også i filmes adstadige klippetempo (med en ASL på 17,8 sekunder). For mere herom se Whitehead 2011: 159 og Højer 2013b.
9. "Everybody's Talkin'" er oprindeligt skrevet af Fred Neil i 1966, men Harry Nilssons version fra 1969 er fortsat den mest populære og velkendte version af sangen.
10. Brugen af populærmusik i film er ikke et nyt fænomen, og denne praksis går i en vis forstand helt tilbage til den tidlige stumfilm (før lydsporets opfindelse). En gammel slager som "Auld Lang Syne" var således også en landeplage i den tidlige Hollywoodfilm og gav allerede i begyndelsen af 1900-tallet anledning til *sing along happenings* i forskellige visningssammenhænge (hvor musikken blev spillet og fremført "live"). For mere herom se Altman 2001: 19-22 og Halskov 2009. For mere om brugen af *pop* og *rock scores* i film fra 1960'erne og 70'erne se Hampton 2004 og Reay 2004.

11. Et af de vigtigste træk ved 1960'ernes og 70'ernes amerikanske film er således, ifølge filmkritiker Robin Wood, "the breakdown of ideological confidence in American culture and values" (Wood 1986: 23).
12. "Joe Buck fancies himself a cowboy," siger Vince Canby, "but his spurs were earned while riding a gas range in a Huston burger joint" (Canby 2006: 395).
13. *Den antiteleologiske fortællestil* er, ifølge Matei Calinescu, et af de væsentligste træk ved modernistisk litteratur og film. For mere herom se Calinescu 1987.
14. De første zoomlinser blev selvsagt opfundet før 1960'erne, men Angénieux-linserne havde en historisk imponerende forstørrelsesfaktor. Linsen til 16 mm-kameraer havde eksempelvis et *range* fra 12 til 120 mm, og i film som *Bonnie and Clyde* så man således et langt mere ekstremt stilregister. Dette registermæssige spænd er en af grundpillerne i den stil, som David Bordwell kalder *intensified continuity*. For mere herom se Bordwell 2002.
15. Dette kalder Jakob Isak Nielsen "den lige korridor". For mere om dette og den klassiske Hollywoodfilms fortællestil se Nielsens kapitel i denne bog.

The Deer Hunter, Platoon og krigsfilmene efter 1975

Af JESPER HAARUP BORCHMANN

Året er 1979. En kødrand af demonstranter bl.a. fra bevægelsen Vietnam Veterans Against the War udtrykker deres harme foran Kodakbygningen, hvor Oscarceremonien er i gang. Protesterne gælder Vietnamfilmen *The Deer Hunter*, instrueret af Michael Cimino. Filmen vækker furore i visse kredse for dens primitive skildring af nordvietnameserne, det ensidige fokus på uhyrligheder begået mod amerikanske soldater, og hvad der af nogle ses som en patriotisk og patosfyldt slutning, hvor filmens hovedpersoner giver sig hen til nationalhymnen "God Bless America". Jane Fonda, der spiller den kvindelige hovedrolle i årets anden Vietnamblockbuster *Coming Home*, udtrykker i skarpe vendinger sin foragt for *The Deer Hunters* racisme og patriotisme. Få timer senere modtager Fonda, der i starten af 1970'erne fik kælenavnet Hanoi Jane for sin udtalte modstand mod Vietnamkrigen, Oscarstatuetten for bedste kvindelige hovedrolle. Michael Cimino kan lade sig hylde som bedste instruktør, og *The Deer Hunter* bliver kåret som bedste film.

Året er 1987. Oliver Stones *Platoon* er nomineret til en Oscar for bedste film. Stone, der er Vietnamveteran, har selv skrevet og instrueret filmen. Stone er tydeligt inspireret af den amerikanske hærs massakre på My Lai og skildrer i filmen en deling amerikanske soldaters brutale overgreb på en vietnamesisk landsby, som de mistænker for at være Vietcongsympatisører. I filmens slutning smider amerikanske fly napalm mellem venner og fjender, og kaosset kulminerer, da hovedkarakteren Chris Taylor (Charlie Sheen) dræber sin overordnede sergent Barnes (Tom Berenger). *Platoon* belønnes med Oscarprisen for bedste film, og Oliver Stone bliver bedste instruktør. I sin takketale siger Oliver Stone bl.a.:

But I think that through this award you're really acknowledging the Vietnam veteran. And I think what you're saying is that for first time, you really understand what happened over there. (ABC 2012).

Modige Oscarvalg

Kontrasten mellem de to film synes klar. Dette kan i første omgang bekræftes af en lidt mere detaljeret præsentation af de to film. Ciminos *The Deer Hunter* tager sin begyndelse i slutningen af 1960'erne og skildrer en sammentømret gruppe kammerater af russisk afstamning i den fiktive industriby Clairton i Pennsylvania. Tre af dem – Michael (Robert de Niro), Nick (Christopher Walken) og Steven (John Savage) – udsendes til militærtjeneste i Vietnam. Krigens gru og i særdeleshed de filmhistorisk berømte russisk roulette-pinsler, som de tre venner udsættes for under nordvietnamesisk fangenskab, mærker dem for livet. Nok undslipper de fangelejren, men Steven vender hjem til USA som krøbling, Nick er dybt traumatiseret og gør civil karriere som russisk roulette-spiller i Saigon og ender med at skyde hovedet af sig selv foran Michael, den handlekraftige enegænger, der er taget tilbage til Vietnam for at hente sin ven hjem. *The Deer Hunter* er stilistisk og dramaturgisk dvælende og episk i sin udfoldelse. Det meste af handlingen er henlagt til USA, og egentlige kamphandlinger er der ganske få af. De mest gruopvækkende og blodige udgydelser sker ikke i åben ildkamp mellem amerikanske og nordvietnamesiske tropper, men i russisk roulette-spillet, der samtidig udgør filmens gennemgående metafor over krigen og de involveredes skæbner som komplet vilkårlige.

Platoon er æstetisk en typisk *combat*-film, idet filmen i høj grad får sin nerve i krigsscenerne, hvor der indgående tilstræbes et realistisk udtryk i skildringen af krigen med et detaljeret lydbillede, et højt klippetempo, intense nærbilleder og håndholdte kameraføringer. Dramaturgisk får filmen sin fremdrift i den for antikrigsfilm typiske tiltagende splittelse i hovedkarakteren Chris Taylors deling personificeret i de to sergenter Elias (Willem Dafoe) og Barnes (Tom Berenger). Barnes er den brutale dræbermaskine, der skyder den sympatiske Elias, som repræsenterer et humanistisk, medmenneskeligt ansigt i krigens mørke. Modtagelsen af *Platoon* var særdeles positiv, og anmelderne lagde næsten enstemmigt vægt på, at her var endelig den ultimativt realistiske skildring af Vietnamkrigen. Oliver Stone kæmpede i årevis for at få realiseret sit manuskript, baseret på egne erfaringer som soldat i Vietnam, men dørene i de store Hollywoodstudier smækkede i foran ham. Ligeledes kunne det amerikanske militær, der ellers har årtiers erfa-

ring med og tradition for samarbejde med USA's filmindustri, ikke se noget formål med at samarbejde med Stone i produktionen af *Platoon*.

Der er stor forskel på det, der kan ses som den eskapistiske og konservative *The Deer Hunter* og den mere liberalt sindede og USA-kritiske *Platoon*. Den kontrast er i sig selv ikke rasende interessant, men kan dog bruges som afsæt for en mere dybtgående analyse af de to værker. Oscarkomiteéns valg af netop disse to film åbner nemlig op for nogle interessante indgangsvinkler:

1. Filmene som udtryk for en populærkulturel diagnosticering og bearbejdelse af Vietnamkrigen som amerikansk traume eller sår.
2. Oscaruddelingen som formidler af amerikanske værdier og kultur og herunder: Hvad siger valget af netop de to film om det værdisæt, som The Oscars kan siges at viderebringe til resten af verden?

Snarere end at fokusere på væsensforskelligheden vil jeg zoome ind på, hvordan begge film er modige Oscarvalg. De har det til fælles, at de udgør to væsentlige pejlemærker i nationens bearbejdning af Vietnamkrigen, samtidig med at de afspejler og udfordrer gængse forestillinger i samtiden omkring, hvad USA er, og hvad Vietnamkrigen betyder for den nationale bevidsthed. I forlængelse af dette vil jeg hævde, at begge film rokker ved typisk amerikansk tankegods, som ellers ifølge The Oscarshistorikeren Emanuel Levy gennemløber The Oscars' dna:

And most important of all, the Oscar reaffirms the central values of mainstream American culture. The Oscar embodies such basic American values as democracy, equality, individualism, competitiveness, upward mobility, hard work, occupational achievement, and monetary success. (Levy 2001: 341).

Den sidste gode krig og det moralske morads

I almindelighed defineres krigsfilmene som film, hvori skildringen af krig og krigshandlinger spiller en væsentlig rolle ift. filmens form og tematik. En subgenre eller gren inden for krigsfilmgenren er den såkaldte *combat*-film, der har sit klare fokus på soldater i krig og deres kamphandlinger fremfor den politiske baggrund (Kaspersen 2002). *Combat*-filmen havde i Hol-

lywood en storhedstid under Anden Verdenskrig, hvor ideologiske og politiske spørgsmål ikke var presserende. Nazisterne og Hitlers regime var ganske enkelt de onde, hvilket overflødiggjorde en egentlig behandling af de politiske motiver for krigen. Hollywood stillede under Anden Verdenskrig velvilligt op som propagandamaskine, som oftest i tæt samarbejde med det amerikanske militær, der stillede ekspertise og materiel til rådighed, hvis det kunne se, at det fremmede militærets image i befolkningen. Anden Verdenskrig har sidenhen gået under prædikatet "den sidste gode krig". For den Hollywoodproducerede krigsfilm var det en krig, der var let at navigere i og muliggjorde en propagandainsats, der kunne mobilisere befolkningen og skabe opbakning til krigen og hverve soldater, ikke mindst ved at fokusere på soldaternes heltemod i *combat*-filmene.

Anderledes forholdt det sig med Vietnamkrigen. For mange var det uklart, hvad USA egentlig havde at gøre i den krig, mens det samtidig blev klart, at der foregik ting og sager i den amerikanske hær, der var stærkt kritisable. Dette smittede selvfølgelig af på Vietnamveteranerne, der på en gang blev hyldet og mødt med sympati, samtidig med at de var marginaliseret og uglest i visse dele af befolkningen for deres deltagelse i en krig, der endte med et amerikansk nederlag. Det militære nederlag og problemer med at retfærdiggøre tilstedeværelsen i Vietnam – samt de mange dræbte soldater – har gjort Vietnam til en kollektiv traumatisk oplevelse i USA og et moralsk morads. John Wayne og medinstruktøren Ray Kellogg var de første, der med *The Green Berets* (1968, *De grønne djævle*) behandlede Vietnamkrigen på film. Filmen rystede ikke på hånden i sin moralske opbakning til og retfærdiggørelse af USA's militære tilstedeværelse i Vietnam. *The Green Berets* forblev i en årrække den eneste film, der eksplicit omhandlede Vietnamkrigen. Film som *M*A*S*H* (1970), *Catch-22* (1970) og *Soldier Blue* (1970) kan siges at have været en form for allegorier over Vietnamkrigen, idet dén krig her blev omplantet til andre krige og konflikter.

Mens Hollywood og spillefilmene først for alvor og direkte konfronterede Vietnam efter krigens afslutning, så tog Peter Davis fat på krigen med sin dokumentarfilm *Hearts and Minds*, der fik premiere ved Cannesfestivalen i 1974 og vandt en Oscar for bedste dokumentarfilm i 1975. Fra filmens første indstillinger af vietnamesiske bønder og børn, der leger i markerne,

til harmonisk underlægningsmusik sunget på vietnamesisk markerer *Hearts and Minds* sig ved at tildele den lokale befolkning et perspektiv og fokus. Ligeledes viser filmen amerikanske soldater, der nedbrænder vietnamesiske bønders hytter og besøger prostituerede. Filmens overordnede præmis er, at præsident Lyndon B. Johnson og dermed USA's bevæggrunde for at indgå i en militær konflikt med Nordvietnam, nemlig et påstået nordvietnamesiske angreb på det amerikanske krigsskib "USS Maddox" i Tonkinbugten den 4. august 1964, aldrig fandt sted. At hændelsen vitterligt ikke fandt sted, er senere blevet dokumenteret i en officiel rapport udarbejdet af National Security Agency i 2002 (Høi 2008). Ikke desto mindre kunne Johnson bruge det påståede angreb til at skaffe den amerikanske kongres' opbakning til en resolution, der banede vejen for, at USA kunne angribe Nordvietnam uden at have erklæret landet krig forinden.

Den første egentlige bølge af Vietnamfilm kom i slut-70'erne og talte bl.a. *combat*-filmen *The Boys in Company C* (1978), der gjorde sit til at afmontere forestillingen om Vietnamkrigen som gloriøs. Max Youngstein, der fungerede som rådgiver på filmen, udtalte, at man nu var kommet til et tidspunkt, hvor folk var klar til at "take a look at what happened in Vietnam, warts and all" (Suid 2002: 344). En anden nævneværdig film i denne bølge er *Twilight's Last Gleaming* (1977), der som omdrejningspunkt havde et kontroversielt politisk fokus, nemlig dét, at USA's regering faktisk vidste, at krigen ikke stod til at vinde, men at den fastholdt den militære konflikt for ikke at tabe ansigt i kampen om ideologisk overherredømme med Sovjet. De mest prominente og populære film var dog *The Deer Hunter* og *Coming Home* (1978), der begge fokuserede på den hjemvendte Vietnam-veteran fremfor krigshandlingerne. I forlængelse af dette fremfører Lawrence Suid, at *Coming Home* er andet og mere end en antikrigsfilm, men også en form for soning, hvor Jane Fonda og den mere venstreorienterede del af Hollywood kunne lufte deres skyldfølelse over ikke at have protesteret mod krigen gennem filmmediet, mens krigen stod på, og mens det faktisk kunne have gjort en forskel (Suid 2002: 329).

I starten og midten af 1980'erne opstår det, der kan siges at være den anden (mini)bølge af Vietnamkrigsfilm. Film som *Uncommon Valor* (1983, *Syv der hævner*), *Rambo: First Blood 2* (1985) og *Missing in Action* (1984)

havde alle som tema redningen af tilfangetagne amerikanske soldater i Vietnam.

Hvad der kan betegnes som den tredje bølge, nemlig Vietnamfilm fra sidste halvdel af 1980'erne, inkluderede flere typiske *combat*-film med fokus på krigens realisme og gruopvækkende kamphandlinger. Blandt disse film tælles *Platoon*, *Hamburger Hill* (1987), *Full Metal Jacket* (1987) og *Casualties of War* (1989, *De kaldte os helte*). I disse film spores generelt et mere eksplicit kritisk syn på den amerikanske krigsførelse i Vietnam, end det var tilfældet i de to foregående bølger.

Hvor krigsfilmen traditionelt har haft et hvervemæssigt potentiale, har kun de færreste Vietnamfilm været indforskrevet i en egentlig hvervekampagne. Mens Pentagon således nægtede at støtte produktioner som *Coming Home*, *Apocalypse Now*, *The Deer Hunter* og *Platoon*, så valgte flere instruktører som Stanley Kubrick (*Full Metal Jacket*) og Oliver Stone (*Casualties of War*, *Born on the Fourth of July* og *Heaven and Earth*) helt at undgå indblanding fra det amerikanske militær (jf. fig. 1).

Film (produktionsår)	Krig	Sam-arbejde	Oscarstatus
<i>Rolling Thunder</i> (1977)	Vietnamkrigen	SA	Ikke nomineret
<i>Twilight's Last Gleaming</i> (1977)	Vietnamkrigen	IA	Ikke nomineret
<i>Go Tell the Spartans</i> (1978)	Vietnamkrigen	SA	Ikke nomineret
<i>Heroes</i> (1977)	Vietnamkrigen	BS	Ikke nomineret
<i>The Deer Hunter</i> (1978)	Vietnamkrigen	SA	Vinder, 1979
<i>Coming Home</i> (1978)	Vietnamkrigen	SA	Nomineret, 1979
<i>The Boys in Company C</i> (1978)	Vietnamkrigen	SA	Ikke nomineret
<i>Apocalypse Now</i> (1979)	Vietnamkrigen	SA	Nomineret, 1980
<i>Rambo: First Blood</i> (1982)	Vietnamkrigen	BS	Ikke nomineret
<i>Don't Cry, It's Only Thunder</i> (1982)	Vietnamkrigen	FS	Ikke nomineret
<i>Uncommon Valor</i> (1983)	Vietnamkrigen	FS	Ikke nomineret
<i>The Killing Fields</i> (1984)	Vietnamkrigen	FS	Nomineret, 1985
<i>Purple Hearts</i> (1984)	Vietnamkrigen	FS	Ikke nomineret
<i>Platoon</i> (1986)	Vietnamkrigen	SA	Vinder, 1987
<i>Heartbreak Ridge</i> (1986)	Grenada	FS	Ikke nomineret
<i>Hanoi Hilton</i> (1987)	Vietnamkrigen	FS	Ikke nomineret

<i>Garden of Stone</i> (1987)	Vietnamkrigen	FS	Ikke nomineret
<i>Hamburger Hill</i> (1987)	Vietnamkrigen	FS	Ikke nomineret
<i>Full Metal Jacket</i> (1987)	Vietnamkrigen	IA	Ikke nomineret
<i>Good Morning, Vietnam</i> (1987)	Vietnamkrigen	IA	Ikke nomineret
<i>Bat-21</i> (1988)	Vietnamkrigen	FS	Ikke nomineret
<i>Casualties of War</i> (1989)	Vietnamkrigen	IA	Ikke nomineret
<i>Born on the Fourth of July</i> (1989)	Vietnamkrigen	IA	Nomineret, 1990
<i>Memphis Belle</i> (1990)	Anden Verdenskrig	SA	Ikke nomineret
<i>Heaven and Earth</i> (1993)	Vietnamkrigen	IA	Ikke nomineret
<i>Forrest Gump</i> (1994)	Vietnamkrigen	MBS	Vinder, 1995
<i>Saving Private Ryan</i> (1998)	Anden Verdenskrig	IA	Nomineret, 1999
<i>The Thin Red Line</i> (1998)	Anden Verdenskrig	SA	Nomineret, 1999
<i>U-571</i> (2000)	Anden Verdenskrig	MBS	Ikke nomineret
<i>Pearl Harbor</i> (2001)	Anden Verdenskrig	FS	Ikke nomineret
<i>Behind Enemy Lines</i> (2001)	Bosnien	FS	Ikke nomineret
<i>Black Hawk Down</i> (2001)	Slaget i Mogadishu	FS	Ikke nomineret
<i>We Were Soldiers</i> (2002)	Vietnam	FS	Ikke nomineret
<i>Windtalkers</i> (2002)	Anden Verdenskrig	FS	Ikke nomineret
<i>The Hurt Locker</i> (2008)	Irakkrigen	SA	Vinder, 2009
<i>Zero Dark Thirty</i> (2012)	Krigen mod terror	BS	Nomineret, 2013

SA: Samarbejde afvist

IA: Ingen anmodning om samarbejde

FS: Fuldt samarbejde/støtte: personel, materiel, locations, teknisk rådgivning

BS: Begrænset samarbejde/støtte: locations, begrænset personel, teknisk rådgivning

MBS: Meget begrænset samarbejde/støtte: teknisk rådgivning, *combat footage*

Fig. 1: Modellen er en oversigt over udvalgte amerikanske krigsfilm produceret efter Saigons fald/befrielse i 1975. Af listen ses det, hvilke film der har fået fuld eller begrænset støtte af Pentagon, hvilke film der ikke har anmodet om støtte, og hvilke film der af denne eller hin årsag har fået *afvist* deres anmodning om samarbejde eller støtte (kilder: Suid 2002: 674-678, 503-555, Pedersen 2006: 97, Boggs 2006 og Hansen 2008).¹

The Deer Hunter: Fællesskabets opløsning og enerens magtesløshed

Amerikansk patriotisme og selvforståelse er bygget på forestillingen om et stærkt nationalt fællesskab, der kittes sammen i idealerne om frihed, lighed og retten til at forfølge sin egen lykke. Grundlaget for disse værdier bygger i høj grad på idéen om den stærke ener, der udviser ubændig vilje og

individualisme. Dette særligt amerikanske værdisæt har bl.a. sin kim i den såkaldte frontiermyte. Kort fortalt går den ud på, at det historisk har været muligt for det enkelte individ at søge og vinde friheden og mulighederne for selvrealisering ved at bosætte sig mod vest i det enorme land.

To ting står klart fra start i *The Deer Hunter*. Filmen tematiserer og problematiserer fællesskabets kår og helten og individualisten. Filmen åbner med en indstilling af den fiktive industriby Clairton i Pennsylvania. Totalbilleddet viser byens "skyline", der udgøres af skorstene og fabriksbygninger, mens bjerge dominerer baggrunden. Det er i dette miljø, at filmens mandlige karakterer knyttes sammen i arbejdet på stålfabrikken, svirrer i "John's Bar" og i jagtturene i bjergene. Stilheden brydes i et par indstillinger af en lastbil, der som et brølende fremmedelement torpederer byens gader og varsler det forestående opbrud i lokalsamfundet (Wood 2003: 254). Indstillingerne af Clairton som metafor for (eller illusion om) sammenholdet/fællesskabet (og dets opbrud) bliver et visuelt ledemotiv gennem filmen, hvilket jeg vil vende tilbage til. Lidt senere optræder en lastbil igen. Gruppen af kammerater er i Michaels bil på vej til det faste samlingssted "John's Bar", men må stoppe op for en lastbil. Michael overhaler lastbilen indenfor i et kontrolleret vovestykke, der sætter ham i scene som næsten overmenneskelig i sin kunnen. Michael er en karakterfast leder og personlighed, der nok indgår i fællesskabet, men som også bogstavelig talt går sine egne veje i jagten på at opfylde sit "one shot"-princip, der konkretiseres, når han som hjortejægeren nedlægger sit bytte med ét skud. Som Robin Wood har bemærket, ligger der heri heltens kontrol og autoritet (Wood 2003: 255). Michaels "one shot"-credo udkrystalliseres på et mere abstrakt plan i et moralsk kompas og en retningssans, der gør, at han ikke ryster på hånden i tilspidsede situationer. Dette ses eksempelvis i den nordvietnamesiske fangelejr, hvor han med sin viljestyrke redder Nick og Steven og sig selv ud. Michael er en del af fællesskabet, men eksisterer også på kanten af det og er således, i udgangspunktet, en pendant til den klassiske western (anti) helt, der står med et ben i vildmarkens brutalitet og et i civilisationens svøbe. Denne ener beundrer fællesskabet og civilisationen og har disse som det endelige mål. I tæmningen af vildmarken, herunder indianerne, ligger en nødvendig brutalitet, der paradoksalt muliggør og baner vejen for civilisatio-

nen, men som også fremmedgør westernantihelten over for civilisationens kodekser og henviser ham til en tilværelse i vakuummet mellem civilisation og vildmark.² Det er netop i behandlingen af den stærke ener ift. fællesskabet, at *The Deer Hunter* skriver sig ind i en arketypisk amerikansk problematik.

Fællesskabets begyndende opløsning

Ift. *The Deer Hunter* er det vigtigt at understrege, at Vietnamkrigen ikke alene er den faktor, der resulterer i fællesskabets opløsning, men at det er en udvikling, der allerede er i gang. Dette bliver klart i filmens længste scene, bryllupsfesten for Steven (John Savage) og Angela (Rutanya Alda), der samtidig er en farvelfest for Steven, Nick og Michael.³ Her orkestreres opløsningen af fællesskabet på flere niveauer: 1) den interne splittelse og konflikt i gruppen af venner gennem trekantsdramaet mellem Nick, Michael og Linda (Meryl Streep), 2) den eksterne trussel mod fællesskabet i Clairton eksemplificeret ved Vietnamveteranen, der ud af det blå dukker op til festen og er ude af stand til at kommunikere med andet end et "fuck it".

Disse spirende opløsningstegn i lokalsamfundet foregriber så at sige den store opløsning, nemlig splittelsen af Michael, Nick og Steven, der finder sted i kraft af krigen. Michael har reddet sine venner, men har ikke kunnet holde sammen på gruppen. Nick er absenteret, og den krigsskadede Steven er på et veteranhjem i USA. Autoriteten og helten har lidt et knæk, og da han vender hjem til Clairton, dukker han ikke op til sin egen velkomstfest. I stedet logerer han på et motel på kanten af byen, en oplagt manifestation af hans distance og fremmedgjorthed. Tilbage på motellet synker Michael sammen, han stirrer ud i luften, men hans blik er klart forankret.⁴ Der klippes til et totalbillede af Clairton ikke ulig den første indstilling i filmen. Indstillingerne af Clairton symboliserer som nævnt indledningsvist fællesskabet, og i forlængelse af mine tidligere pointer, også længslen efter fællesskabet og dets krise eller endog dets forestående opløsning. Point of view-indstillingerne af Michael og Clairton bliver et subtilt fremdriftselement og visuelt ledemotiv, der udtrykker Michaels indre konflikt og minder ham om hans projekt og ansvar som den karismatiske leder/helt og om fællesskabets skrøbelighed. Efter hjemkomsten fra Vietnam fluktuere Mi-

chael mellem resignation og troen på sin evne til kontrol og herigennem evnen til at hele fællesskabet ved at genindlemme Steven og Nick i dette. I filmens anden jagtsekvens synes den endelige neutralisering af eneren at finde sted. Da Michael har fået sit bytte på kornet og er klar til at udøve sin "one shot"-filosofi, kan/vil han ikke. Han skyder forbi og udstøder et retorisk "okay", der kort efter bliver til et rungende udråbstegn, da han lader ordet gjalde mellem bjergvæggene. På dette tidspunkt i *The Deer Hunter* synes Michaels resignation at være fuldbyrdet i en erkendelse af den magtesløshed, som tilfældet og større magters spil/kræfter har udøvet. Men i filmens



Fig. 2: Robert de Niro som eneren Michael i Michael Ciminos *The Deer Hunter* (1978). © Optimum Home Releasing.

næste sekvens vækkes Michaels kontrol til live. Han opsøger Linda, og de går i seng sammen i Michael og Nicks hus. Da deres forhold er fuldbyrdet, vender Cimino tilbage til et totalbillede af Clairton. Michael træder ind i billedet med ansigtet mod byen, han drejer i samme indstilling hovedet, der skiftes fokus, så han og ikke byen står klart, og der klippes på hans blikretning til en indstilling af et hjortetrofæ, efterfulgt af en kamerabevægelse, der bringer os tættere på hjortens øje. Der klippes tilbage til Michael i samme position om før, han går *off screen*, og der skiftes igen fokus, så byen står klart. Bag denne tørre og kliniske beskrivelse af tre indstillinger er der en tydelig tematisk og metaforisk prægning og rød tråd: Derude ligger fællesskabet og forpligtelsen billedliggjort i indstillingen af Clairton. Og i Michaels point of view på hjortetrofæet, der bliver en gentagelse af indstillin-



Fig. 3: Jagttrofæet som symbol på enerens kontrol og dermed evne til at hele fællesskabet. © Optimum Home Releasing.



Fig. 4: Indstillingerne af Clairton symboliserer og visualiserer fællesskabet og dets skrøbelighed. © Optimum Home Releasing.

gen af den døende hjort, Michael dræber med ét skud efter bryllupsfesten, hvor hans "one shot"-filosofi stadig er intakt, oprulles og genindsættes Michaels tro på sig selv og forestillingen om kontrol. Michaels indre konflikt når en – foreløbig – afklaring, hvilket manifesteres i filmens plot, da Michael forlader huset for at ringe til Steven, hvorefter han henter ham hjem for dernæst at tage til Saigon for at redde Nick. Michael har nemlig fundet ud af, at Nick sender Steven penge på veteranhjemmet. Men Michaels forsøg på at bringe Nick tilbage mislykkes. Hans kontrol/"one shot"-credo taber til tilfældighedernes spil og absurditet, da Nick skyder hovedet af sig selv i et spil russisk roulette. Den stærke amerikanske ener må give op over

for en krig, der ikke kan kontrolleres, hvilket igen bliver en mere generel samfundskommentar og en spejling af Vietnamkrigens indflydelse på USA, idet den medvirker til at revidere et amerikansk myte- og værdisæt. Og det er i dét lys, enerens magtesløshed ift. at redde fællesskabet, at filmens forkætrede slutning, hvor gruppen af venner synger "God Bless America", skal ses. Det er ikke en salvesfuld og fuldstændig entydig hyldest til nationen, den fremstår snarere som et forsigtigt nødråb i mørket velvidende, at der eksisterer både interne og eksterne konflikter og absurditeter, der ligger uden for individets kontrol.

Platoon: Den flertydige helt i Vietnamvirkeligheden

Hvis *The Deer Hunter* udfordrer forestillingen om den amerikanske eners omnipotens, var dette en tendens og opfattelse af USA og Vietnamkrigen, som særligt i visse dele af mainstream-Hollywood blev omkalfatret i 1980'erne.⁵ Film som *Rambo: First Blood 2* (1985) og *Missing in Action* (1984) med hhv. karaktererne John Rambo (Sylvester Stallone) og James Braddock (Chuck Norris) skildrer veteranen, der adskillige år efter krigens slutning tager tilbage til Vietnam, og som groft sagt ene muskelmand redder amerikanske krigsfanger ud af kløerne på vietnamesere, der står i ledtog med sovjetiske kommunister. Således vender individualisten et sviende nederlag til sejr og hævn. I et politisk og ideologisk perspektiv flugtede Stallones og Norris' karakterer fint med de politiske kernepunkter, der stod højt på dagsordenen hos præsident Reagan og hans historieopfattelse ift. Vietnamkrigen.⁶ Hvor film som *Rambo II* og *Missing in Action* på egen vis bearbejdede Vietnamtraumet ved at revitalisere Vietnamveteranen og give ham en helt ny arena og baggrund at udkæmpe sin retfærdighedskamp på, så var Stones erklærede mål med *Platoon* et andet:

I had to make it [Platoon]. I mean, if we didn't make that story, I felt we wouldn't be telling the truth, we would be denying history. America would be a trasher of history, blind to its past. [...] And when those films came along, the *Apocalypses* and the *Deer Hunters*, which I like a lot, but they didn't really fundamentally deal with the reality that I saw over there as an infantryman. (Suid 2002: 505).

Med andre ord: Stone ville føje et kapitel til USA's historie ved at lade publikum opleve virkelighedens Vietnamkrig – eller i al fald den virkelighed, der

stod stærkest i hans erindring efter knap et års aktiv tjeneste i Vietnam. I forlængelse af dette analytiske udgangspunkt vil jeg fokusere på de to primære elementer, som Oliver Stone praktiserer, for at nå til en mere realistisk forståelse af og uddrivelse af ambivalensen ift. Vietnam, nemlig: 1) skildringen af miljø/stedsfornemmelse, der leder til en næsten taktil og fysisk klarhed/fornemmelse hos tilskueren, og 2) skildringen af den amerikanske soldat/helt som flertydig.

"Nede i Vietnam"

I begyndelsen af *Platoon* tematiserer og visualiserer Stone i to indstillinger den kontrast eller forståelsesmæssige barriere, der er mellem det distancerede, udenforstående syn på Vietnam og Vietnam set indefra/fra de amerikanere, der kæmpede i krigen. Til tonerne af Samuel Barbers underlægningsmusik "Adagio for Strings" vises i en helikoptertur junglens trækroner i fugleperspektiv. Det er i udgangspunktet et klassisk *establishing*

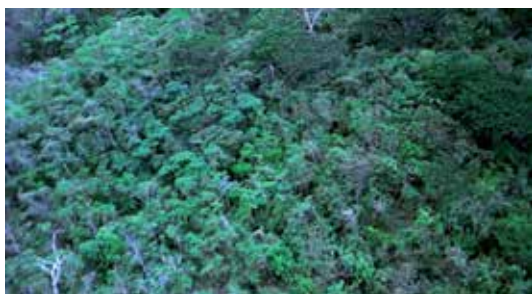


Fig. 5: Vietnam som uigennemtrængelig og fjern for det udenforstående perspektiv.

shot, der som sin fornemste opgave har at etablere miljøet og give et overblik. Men hvad er det egentlig, der etableres i denne indstilling? Som tilskuer får man intet overblik, blot træer, der står så tæt, at de tilsammen udgør en uigennemtrængelig mur. Det er ikke muligt at orientere sig i geografien og topografien, der forbliver et mysterium. Teksten, som vises på skærmen – "September 1967 - Bravokompagniet, 25. infanteri. Et sted ved den cambodianske grænse" – hjælper lidt på forståelsen, men er dog stadig upræcis. Denne indstilling, der varer ganske få sekunder, bliver for mig at se en bidsk kommentar og underfundig genistreg fra Oliver Stone: Her højt hævet over virkeligheden "dernede *et sted*"/"somewhere", som er det ord,

der angives i de engelske undertekster, er omverdenens, eller i særdeleshed mainstream-USA's, perspektiv på Vietnam, krigen og soldaterne forankret og på så behørig afstand både mentalt og geografisk, at en egentlig forståelse for, hvad der foregik "nede i Vietnam", kortsluttes. I næste indstilling tages tilskueren med ned i mørket. Der klippes til en glidende kamerabevægelse i ekstremt frøperspektiv på junglens trækroner, der skygger for solens stråler. Hernedefra kan solen og verden udenfor nok skimtes, men den eksisterer mere som en luftspejling eller en fjern parallelverden, og som sådan omtales den da også. "Fresh in from the world", siger de garvede soldater, da Chris Taylor og kuldet af "nyt kød" indsættes i krigen. Indstillingen holdes længe nok til, at solens stråler når at sprede sig i kameraets optik/linse, hvorefter de formindskes igen. Den smukke underlægningsmusik tones ud, reallyden af insekter, krybdyr og fugle forstærkes, og der klippes til et normalperspektiv af amerikanske soldater på rekognoscering – nu er det dem, "vi" er på omgangshøjde med. De to forskellige perspektiver tjener til at markere forskellen mellem to verdener. Verden udenfor og Vietnamvirkeligheden, som Oliver Stone så/ser den, og som han lukker tilskuerne ind i i resten af filmen.

Et helt afgørende element i *Platoon* er, hvordan Stone konkretiserer og afdækker de fysiske lokaliteter. I kølvandet på førnævnte indstillinger følger en længere sekvens, hvor hovedkarakteren Chris og hans deling patruljerer. På et dramaturgisk plan fungerer sekvensen som en præsentation af hovedpersonerne sergent Elias og sergent Barnes og Chris samt forholdet og konflikterne soldaterne imellem. Men samtidig etableres de fysiske forhindringer og det fysiske rum og dets lyde og særpræg i særlig detaljeret grad. Insekternes sværmeri, kakofonien af fuglestemmer, fluernes summen om liget af en nordvietnamesisk soldat, nærbillederne af myrer, der bider Chris i nakken, hans kollaps af træthed, hans opkast, brugen af fugle- og frøperspektiver til at etablere bakker og skrænters stejlehed og de nære billedbeskrivelser af soldater, der kæmper sig vej gennem buskadset, samt det nærmest monokromt mørkeblålige lys, der indhyller omgivelserne – giver en næsten taktile effekt og kvalitet til miljøskildringen i *Platoon*. Det er ikke en svimlende ekspressionistisk skildring af soldaternes indre følelsesliv eller en symbolsk og ideologisk motiveret understregning af amerikanernes frem-

medhed i et fjernt land, hvor de dybest set ikke har noget at gøre. I stedet konkretiserer Stone og hans filmhold Vietnamkrigen som en fysisk og virkelig begivenhed. Som konsekvens tvinges tilskueren til at forholde sig mere direkte til krigen. Personerne i krigen kan ikke affejes som en metafysisk problemstilling eller tilstand. *Platoons* ærinde er en påmindelse om krigens realitet – i modsætning til *Rambo II* og *Missing in Action* og mere kliniske skildringer af krigsførelse som eksempelvis i 1980'er-hittet *Top Gun* (Suid 2002: 504-505). På denne måde bliver Vietnam andet og mere end en *state of mind*, et symbol eller symptom på en større national krise, som det på sin vis var tilfældet i *The Deer Hunter*. Det kan synes som en selvfølgelighed, men netop i den populærkulturelle og politiske kontekst, *Platoon* indskriver sig i, er det et væsentligt bidrag.

Det kan hævdes, at Stone selv forfalder til at behandle Vietnamkrigen som en abstraktion, som en metafysisk slagmark, hvor der udkæmpes en kamp mellem det gode og det onde, legemliggjort i sergent Barnes og Elias og den unge rekrut Chris' penduleringen mellem de to ekstremer. Teoretikeren Judy Lee Kinne mener, at Stone vil have os til at se Chris' udvikling som en dannelsesrejse, der i sidste instans ender med en personlig frelse eller moralsk oprejsning, idet han dræber og uddriver dæmonen Barnes. Hun lader forstå, at det er sådan, filmen lægger sig til rette ift. en overordnet analyse og fortolkning, hvilket understreges af, at Chris til sidst i filmen forlader slagsmarken i en helikopter og løftes ud af krigens morads (Anderegg 1991: 160). Samtidig bliver vi som seere også løftet væk fra krigen, idet vi filmen igennem har identificeret os så indgående med hovedkarakteren Chris (Anderegg 1991: 164). På den måde forbigås de ubehagelige spørgsmål, som Vietnamkrigen rejser: "the gaping wound is closed but not healed" (Anderegg 1991: 164).

I stedet for at se Chris' drab på Barnes som en åndelig renselse kan man argumentere for, at Chris' grunde til at dræbe Barnes er mere prosaiske. Det er ikke en chokerende handling, blot en naturlig konsekvens af Chris' personlige hævnthirst eller for at sikre sig, at Barnes ikke dræber ham, som han forsøgte at gøre, før napalmbomber lagde slagmarken øde. Samtidig er Chris' henrettelse af Barnes en videreførelse af og kulminationen på den foregående slagscene, hvor Chris i en blodrus brøler: "It's fucking beauti-



Fig. 6: Oliver Stone lukker os ind i Vietnamvirkeligheden, hvor solen ikke trænger igennem.

ful,” mens han sender salver af patroner mod fjenden. Chris’ henrettelse af Barnes er kold og klinisk, og skildringen uden symbolske eller metaforiske overtoner: Det er ikke den noble og moralske sejrherre, der træder i karakter. Fremfor at ”lukke såret” eller sætte et punktum for behandlingen af Vietnamkrigen peger *Platoon* og Chris (og Barnes og Elias) frem mod andre komplekse heltebilleder i andre Vietnamfilm. Det gælder eksempelvis *Casualties of War* (1989), hvor det amerikanske militærs fortrædeligheder mod civile vietnamesere tematiseres yderligere, og Stanley Kubricks *Full Metal Jacket* (1987), der bl.a. omhandler interne splittelser, drab og selvmord blandt amerikanske soldater. Ligeledes fortsættes det komplekse, flertydige heltebillede i film om andre krige bl.a. *Jarhead* (2005) og *The Hurt Locker* (2008).



Fig. 7: Chris Taylor (Charlie Sheen) er den flertydige amerikanske soldaterhelt.

The Oscars som formidler af amerikanske kulturværdier⁷

Oscarhistorikeren Emanuel Levy har fremført, at Oscarkomiteén har en klar tendens til at foretrække film, der beskæftiger sig med ”vigtige” og ”noble” emner fremfor kunstnerisk dumdristige værker eller film med en klar politisk dagsorden. Man foretrækker ganske enkelt ikkekontroversielle film med

opbyggelige og bredt acceptable budskaber (Levy 2001: 321). Indrømmet, hverken *The Deer Hunter* eller *Platoon* kerer sig åbenlyst om at placere et politisk ansvar eller dissekere de politiske motiver for at gå ind i krigen.

Valget af *Platoon* som bedste film går imod en populærkulturel trend og ideologisk kolportering og revision af Vietnamhistorien, som var fremherskende i første halvdel af 1980'erne. Det er dette ideologiske og populærkulturelle bagtæppe, filmen skal ses i forhold til, og dermed bliver filmen – og Oscarkomiteéns kåring af den – et progressivt opgør med indgroede forestillinger om krigen. Samtidig bliver valget af *Platoon* en modvægt til flere af samtidens andre Oscarvindere. Det ville være alt for forenklet at slå *Gandhi* (1982), *Amadeus* (1984) og *Out of Africa* (1985) i hartkorn med den liberalisme og individualisme, der karakteriserede Ronald Reagans embedsperiode. Dog synes det at være tilfældet, at karaktererne i *The Deer Hunter* og *Platoon* grundlæggende portrætteres som ofre for historien og de overordnede politiske og ideologiske strukturer. Omvendt kan man sige, at hvor enerne i *Amadeus*, *Gandhi* og *Out of Africa* nok formes af omgivelserne, så former de også omgivelserne og er endda i nogle tilfælde med til at ændre historien. Det kan siges at være historiske fakta, men også et tankesæt, der overordnet passer godt ind i det amerikanske tankegods, og som lige præcis i 1980'erne kan tilpasses det fremherskende politiske klima i USA, ligesom det i samme periode tilsyneladende har vundet indpas hos Oscarkomiteén. Ligeledes er valget af *The Deer Hunter* ikke et ærbødigt knæfald for dybt indgroede kulturkonservative forestillinger om USA. Valget af *The Deer Hunter* som bedste film i 1979 er en kommentar til generelle amerikanske værdier og ikke en specifik kommentar til Vietnamkrigen. Det er her, *The Deer Hunter* finder sin substans og vækker resonans som Oscarfilm. Hvor den klassiske (western)helt medvirker til at bevare og udvikle fællesskabet i kraft af sin opofrelse og balanceren mellem brutalitet og civilisation, giver dette ikke nogen mening i *The Deer Hunter*. Filmen transcenderer fokuset på veteranen som offer for krigen. Det er fællesskabet, der er det egentlige offer, og det i sådan en grad, at individualistens autoritet svækkes, og opofrelsen for fællesskabet bliver nyttesløs.

I min læsning af *Platoon* og *The Deer Hunter* kaster de to film vagt på stereotypen om The Oscars som et entydigt talerør og populærkulturel affy-

ringsrampe for klassiske amerikanske værdier, som bl.a. Levy har argumenteret for. Oscarkomiteéns kåring af de to film som de bedste i årene 1979 og 1987 bliver ikke en utvetydig videreformidling af klassiske amerikanske værdier og forestillinger, men snarere en problematisering og udfordring af disse værdier og forestillinger.

Litteratur

- ABC(2012): "Oliver Stone Wins Academy Award for 'Platoon' – Great Oscar Moments", *abclocal*, 10. februar 2011. abclocal.go.com/kabc/story?section=news/entertainment&id=8538822
- Anderegg, Michael (red.) (1991): *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*. Philadelphia: Temple University Press.
- Boggs, Carl (2006): "Pentagon Strategy, Hollywood, and Technowar", *New Politics* XI:1, sommer 2006. newpol.org/content/pentagon-strategy-hollywood-and-technowar
- Borchmann, Jesper Hastrup (2012): Tre frontalangreb på fællesskabet i *The Deer Hunter*. 16-9.dk/2012-09/side07_anatomi.htm
- Christensen, Terry (1987): *Reel Politics: American Political Movies from Birth of a Nation to Platoon*. New York: Basil Blackwell.
- Halskov, Andreas (2012): "Et billedes anatomi: Born on the Fourth of July og det amerikanske 'Vietnamblik'", 16:9, nr. 44, februar 2012. Online: 16-9.dk/2012-02/side12_frame.htm
- Halskov, Andreas (2013): "An Affair to Remember – Oscar og den biografiske film", 16:9, nr. 49, februar 2013. 16-9.dk/2013-02/side04_feature1.htm
- Hansen, Trine (2008): "Pentagons præmisser: Hollywood, Pentagon og den amerikanske krigsfilm", *Kosmorama*, nr. 241, sommer 2008: 55-66.
- Høj, Poul (2008): "Vietnamkrigen begyndte med en løgn", *Berlingske Tidende*, 12. februar 2008. www.b.dk/verden/vietnamkrigen-begyndte-med-en-loegn
- Kaspersen, Flemming (2002): "Den sidste gode krig", *EKKO*, nr. 13. www.ekkofilm.dk/artikler/den-sidste-gode-krig/
- Levy, Emanuel (2001): *Oscar Fever: The History and Politics of the Academy Awards*. New York: Continuum
- Pedersen, Carl (2006): *Den forkerte krig: USA og den nye verdensorden*. København: Aschehoug.
- Slotkin, Richard (1998): *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Suid, Lawrence H. (2002): *Guts and Glory: The Making of the American Military Image in Film*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Taylor, Mark (2003): *The Vietnam War in History, Literature and Film*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- Tal, Kalí (1996): *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge: University of Cambridge.
- Wood, Robin (2003): *Hollywood from Vietnam to Reagan...and Beyond*. New York: Colombia University Press.

Noter

1. Modellen er udarbejdet i samarbejde med bogens redaktører.

2. Denne karakter ses klart udkrystalliseret i Ethan Edwards (John Wayne) i John Fords *The Searchers* (*Forfølgeren*, 1956). Ethan Edwards sørger for at genforene sin af indianerne kidnappede niece med hendes familie og modstår i sidste øjeblik fristelsen til at dræbe hende, idet hun er "inficeret" med indianernes kultur. Edwards heler så at sige fællesskabet og baner vejen for civilisationens fremmarch.
3. For en mere dybtgående behandling af, hvordan fællesskabets opløsning tematiseres i bryllupsscenen, se da artiklen "Tre frontalangreb på fællesskabet i *The Deer Hunter*": 16-9.dk/2012-09/side07_anatomi.htm
4. Andreas Halskov belyser i artiklen "Et billedes anatomi: *Born on the Fourth of July* og det amerikanske 'Vietnamblik'", hvordan den amerikanske Vietnamveterans typiske meningsløse og fortabte blik etableres i en række Vietnamfilm: 16-9.dk/2012-02/side12_frame.htm
5. De mellemliggende års Oscarvindere bød på ofte stort opsatte *biopics* (biografifilm), der skildrede betagende historiske dramaer og personer. *Amadeus* (Miloš Forman) om Mozart vandt i 1985, storfilmen *Gandhi* (Richard Attenborough) tog prisen i 1983, og *Out of Africa* (Mit Afrika, Pollack) om Karen Blixen og hendes kærlighedsforhold til Denys Finch-Hatton vandt i 1986, mens *Chariots of Fire*, der byggede på virkelige hændelser under olympiaden i 1924, hvor hhv. en kristen og jødisk løber kæmper for deres tro og omverdenens anerkendelse, vandt i 1982. *The Deer Hunter* og *Platoon* stikker tydeligt ud i mængden blandt disse Oscarvindere med hver sit fokus på en højaktuel og kontroversiel tematik og problematik samt skildringen af almindelige mennesker (for mere herom se Halskov 2013). Førnævnte Oscarvinderes fokus på de unikke og karismatiske individer med fascinerende udviklings- og dannelseshistorier, der satte sine tydelige fingeraftryk på historien, bliver, trods deres forankring i virkeligheden og ambitioner om at lave nuancerede skildringer af hovedpersonerne, nærmest eventyrlige sammenlignet med de skæbnehistorier, der oprulles i *The Deer Hunter* og *Platoon*.
6. Richard Slotkin betegner Reagan som den fremmeste talsmand for en revisionistisk historieskrivning af Vietnamkrigen. Ifølge Slotkin bliver Vietnamkrigen i Reagans optik "noble and unselfish" og tilmed en krig, USA kunne have vundet, havde det ikke været for venstresnoede/liberale politikere, der lagde bånd på militæret (Slotkin 1998: 649).
7. For mere om forholdet imellem Oscarfilmen og de amerikanske kulturværdier se da Andreas Halskovs kapitel "Værdifuld underholdning?" andetsteds i denne bog.

Storfilmens renæssance – fra *Titanic* til *The Return of the King*

AF RASMUS KROGH

"Size does matter" – udtrykket er blevet et alment *catch phrase* i alt fra diskussionen af kubikstørrelsen på yndlingsbilen hen over tabuet om mænds falliske evner og til størrelsen på ekstravagante (overskredne) filmbudgetter. Og for nærværende artikel er opfattelsen af "størrelse" uhyre relevant, når vi skal kigge nærmere på et par af de film, der skrev sig ind i Oscarhistorien omkring årtusindskiftet.

James Camerons *Titanic* (1997) var ved sin premiere den hidtil dyrest producerede film nogensinde. Med et budget på 200 mio. dollars, der inkluderede en overskridelse på "beskedne" 40 mio., var *Titanic* dog ikke den katastrofe, man kunne have frygtet i filmindustrien. Tværtimod. Hvor det virkelige forlis var en af maritimhistoriens største tragedier, var *Titanic*-filmen en af filmhistoriens største succeser. Med en totalindtjening på lidt over to mia. dollars på verdensplan er den til dato verdens anden mest omsættende film (dog ikke justeret for inflation). Og med 14 Oscarnomineringer og 11 statuetter vundet, indskrev den sig i samme fine selskab som *Ben-Hur* (1958), der høstede et tilsvarende antal priser.

Og *Titanic* var ikke den eneste film, der med et kæmpe budget og en kæmpe verdensomsætning brillerede på Oscarscenen omkring årtusindskiftet. Både Ridley Scotts *Gladiator* (2000) og Peter Jacksons *The Lord of the Rings: The Return of the King* (2003) kan nævnes i samme selskab. Alle tre fik tildelt statuetten for "Bedste Film". Både *Titanic* og *Return of the King* kan beskrives som storfilm, da de har kæmpe produktionsbudgetter, da spektakulære effekter er en væsentlig del af deres visuelle udtryk, og da de historier, de fortæller, er *larger than life*. Det handler om den uddødelige kærlighed oplevet på baggrund af historiens vingesus og den universelle kamp mellem det gode og det onde.

Kapitlets formål er at diskutere storfilmens renæssance i Oscarsammenhæng. Første del vil især koncentrere sig om *Titanic*, og jeg vil vise, hvordan filmen i sin narrative struktur lægger sig tæt op ad en lang Hollywoodtradi-



Fig. 1-3: Store produktionsomkostninger, episke fortællinger, massive sets, store følelser og en stor omsætning. Blockbustere som *Titanic* (1997), *Gladiator* (2000) og *The Return of the King* (2003) vandt ved de respektive Oscaruddelinger og indvarslede en art "storfilmens renæssance". © 20th Century Fox Home Entertainment, Columbia Tristar, Eiv.



tion – og ikke mindst Oscarvindende tradition – men at den også afviger en smule fra denne. Herefter diskuteres filmenes genreforhold, og her vil jeg argumentere for, at den klassiske genre, melodramaet, er den vigtigste forståelsesramme for historien i *Titanic*, og ligeså at fortællingen i *Return of the King* trækker på melodramatiske traditioner. Efter endt læsning vil læseren forhåbentlig kunne se, at to på overfladen så forskellige film som *Titanic* og *Return of the King* bærer en række fællestræk (ud over det faktum, at de begge har vundet prisen for "Bedste Film"). Fællestræk, som både vidner

om deres arv fra tidligere tiders Oscarfilm, og som kan være med til at forklare de to films massive succes.

Storfilm? Epic? Blockbuster?

Inden vi kigger nærmere på de to film, er en smule begrebsafklaring på sin plads. Jeg har kaldt både *Titanic* og *Return of the King* storfilm – men hvad dækker det begreb egentlig over?

Traditionelt set og i Oscarsammenhæng er storfilmen – med dens store produktionsbudgetter og *larger than life*-historier – blevet tolket ind i den genereramme, som kaldes *epics*. I *Filmleksikon*, redigeret af Peter Schepelern, finder man følgende definition på et *epic*: ”episk film, der i lighed med det klassiske epos (f.eks. Homer) er en lang beretning om heltemod og ædel dåd, ofte centreret omkring en enkelt, bibelsk, mytologisk eller historisk figur” (Schepelern 2010: 251). Som også nævnes i definitionen, så taler vi i Oscarsammenhæng om film som *Ben-Hur* (1959) og *The Ten Commandments* (1956),¹ mens nyere skud på stammen er *Braveheart* (1995) og førnævnte *Gladiator*. Schepelern nævner selv, at *epics* tidligere blev betegnet som storfilm, men en egentlig definition på storfilm finder vi ikke hos Schepelern.

Storfilmen som filmtype er også tæt koblet til det nyere begreb blockbuster, der ”betegner dels en enorm kassesucces, der får premiere i mange biografer samtidig, dels en stor kostbar udstyrsfilm” (Schepelern 2010: 86). Selvom der er en smule sammenfald mellem de to definitioner, så kan man sige, at *epic* betegner en genre – det skal handle om en speciel type historie, iscenesat på en specifik måde – mens blockbuster i højere grad refererer til produktions- og distributionsmæssige forhold (stor omsætning, dyr produktion) og kan betegne alle typer film, der har massiv distribution og stort billetsalg.² Storfilmen som begreb låner – i min optik – lidt fra begge definitioner. Storfilmen er ikke nødvendigvis bundet op på en særlig tematik i sin historie – og definitionen hænger ikke nødvendigvis sammen med, hvordan filmen har klaret sig ved billetlugerne, men hvordan den er *tiltænkt* at klare sig. Historien kan have episke træk (*Return of the King*), det kan også være en (banal) kærlighedshistorie, fortalt på baggrund af historiske begivenheder (*Titanic*). Det vigtige er, at filmen er gjort og tænkt

stort. Historierne skal være *larger than life* og i den forstand universelle (de gode mod de onde, den udødelige kærlighed sejrer altid over alt andet etc.). De skal have store produktionsbudgetter, og ambitionen skal være at nå det størst mulige publikum. I den optik er både *Titanic* og *Return of the King* storfilm.

***Titanic*: den ultraklassiske historie?**

Titanic er altså en storfilm, idet den er stort opsat, dyrt produceret, baseret på en skelsættende historisk begivenhed og har en ambition om at nå et kæmpe publikum.³ Den lægger sig således i tråd med *Ben-Hur* og *Lawrence of Arabia* (1962), men dér, hvor *Titanic* virkelig viser sin arv til den klassiske Oscarstorfilm, er i dens lighedstræk med *Gone with the Wind* (1939). Selvom den kritiske modtagelse af *Titanic* langt fra var en enestående hyldest til fordums filmkvaliteter – filmkritiker Laura Miller fra det prestigefyldte Sight and Sound kaldte filmen ”vulgar” og ”cliché-ridden” (Miller 1998: 52), ligesom Kenneth Turan fra LA Times blev notorisk berømt for sin vedholdende hån af filmen (Roberts 2003: 160) – så er lighedstrækkene mellem de to film mange. Ligesom i Victor Flemings klassiker, så er det i *Titanic* kærlighedshistorien iscenesat på baggrund af historiens vingesus, der driver

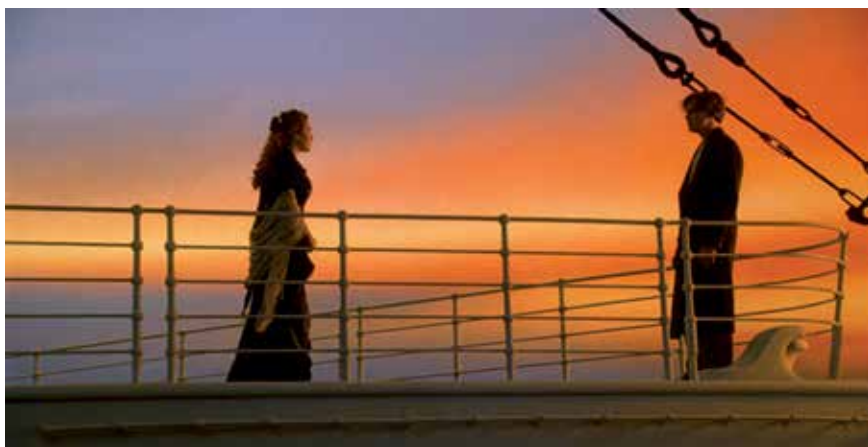


Fig. 4: Filmen blev bl.a. kaldt ”vulgar” og ”cliché-ridden”, og *Titanic* (1997) er da også en klassisk Hollywoodfilm og en oplagt Oscarfilm med sit dobbelte handlingsspor, sit historiske udgangspunkt og sit traditionelle fortælleskema. © 20th Century Fox Home Entertainment.

fortællingen fremad – og historiens primære fokus er identifikationen med de to elskende. *Titanic* gør således heftig brug af det for Hollywood meget typiske fortælleskema, der involverer den såkaldte *double plotline* (Thompson 1999: 14). Dels fortæller filmen en historie om en række individer, der har klokkeklare mål, som f.eks. at finde en forsvunden skat, men samtidig involverer historien et kærlighedsplot, hvor mand og kvinde tiltrækkes af hinanden (som i f.eks. *Romancing the Stone* [1984]). I det følgende vil jeg vise, hvordan *Titanic* fortæller sin historie ved hjælp af dette skema – men også gradbøjer det for effekt.

Som nævnt er *Titanic* indbegrebet af en *double plotline*. Filmen handler dels om *Titanic*s jomfrurejse og dels om kærlighedsforholdet mellem Jack (Leonardo DiCaprio) og Rose (Kate Winslet). Ved et tilfælde møder de hinanden om bord på den fordømte luksusliner og forelsker sig med alle odds imod sig (hun tilhører det finere selskab, han er en hjemløs tredjeklassespassager). Men kærligheden kender ingen grænser, og selv ikke da *Titanic* – skibet, som ikke kunne synke – kolliderer med et isbjerg, forhindres deres kærlighed i at blomstre. Nu må Jack og Rose sammen med skibets andre passagerer forsøge at overleve skibsføliset, og selvom deres kærlighed i sidste ende ikke forløses fysisk – Jack ender sine dage på Atlanterhavets bund sammen med 1.500 andre ofre for katastrofen – så forløses den i ånden: Jack har givet Rose nyt liv. Hun bryder fri af det finere borgerskabs betyngende lænker, og pga. den livsbekræftende indsigt, som Jack har givet hende, kan hun nu starte en ny tilværelse langt væk fra den snæversynede og fordomsfulde overklasse.

Hvis vi dykker lidt dybere ned i historien og fokuserer på den dobbelte plotline, så dukker en række interessante forhold op. Udviklingen af Jack og Roses kærlighedsforhold følger en narrativ struktur, som ofte forekommer i romantiske komedier, men som også ses i andre genrer, når kærlighedsforhold skal udvikles. Typisk for den romantiske film, så udvikler romancen sig mellem to karakterer efter denne formel: *Boy meets girl – boy loses girl – boy gets girl* – eller som udtrykt af filmkritiker Fran Kelly på følgende måde: "sex, break-up and reconciliation" (Kelly 2010). Det er altså en struktur, hvor kærligheden opstår, de elskende mister hinanden qua denne eller hin forhindring, og endelig får de elskende hinanden til slut. Strukturen fin-

des i så forskellige film som førnævnte *Gone with the Wind* og selvfølgelig i den arketypiske "romcom" *When Harry Met Sally* (1989). Det er imidlertid påfaldende, at *Titanic* benytter sig af denne formel, men med en repetitiv struktur.

Da Jack møder Rose for første gang, forsøger hun at begå selvmord ved at springe i døden fra stævnen af Titanic. Han redder hende i sidste øjeblik, og hun bliver straks fascineret af den frisindede og kreative Jack. Kontrasten mellem Jack og Roses kommende husbond, Cal (Billy Zane), understreges af Jacks kunstneriske evner (han er en dygtig tegner, og han "sees people"), der sættes over for Cals hånlige foragt for moderne kunst. Cal kommenterer bl.a. Roses Picassobilleder med den lakoniske bemærkning: "He won't amount to a thing. Trust me, he won't!"

Som en belønning for sin heldedåd bliver Jack inviteret til middag på første klasse sammen med Rose og hendes ligesindede. Deres følelser for hinanden begynder at udvikle sig, da de efterfølgende sniger sig væk til en fest på tredje klasse. Her anvendes igen kontrasterne mellem det dødsyge liv, som Rose skal være en del af, og det frie og tydeligvis fantastiske liv langt væk fra overklassen. Der klippes fra dans og glade dage på tredje klasse til diskussion af tørre højesteretsdomme på første. Ikke kun er det en tematisk kontrast mellem klasseforskelle (som *Titanic* for øvrigt er fuld af), men klippet cementerer også forskellen mellem det liv, som Rose har mulighed for at få, og det liv, det er meningen, hun skal have.

Jack og Rose mister imidlertid hurtigt chancen for den blomstrende kærlighed. En symboltung scene mellem Ruth (Francis Fisher), Roses mor, og Rose finder sted i påklædningsværelset i deres kahyt. Her fremturer Ruth, at alle deres penge er væk, og den eneste måde, hvorpå de kan sikre deres overlevelse, er ved et giftemål mellem Rose og Cal. Rose må opgive sine (teenage)drømme og være sit klasseansvar bevidst. Scenens symbolik træder tydeligst frem, da Ruth, i takt med at hun irettesætter Rose og minder hende om det forestående giftemål, strammer Roses korset mere og mere. Rose er altså langt fra et frit individ, der kan tillade sig at være i sine følelsers vold.

Jack har nu mistet Rose, og selvom han forsøger at vinde hende tilbage, lykkes det ham ikke. Rose indser dog hurtigt, at hun ikke kan leve videre

fastlåst i et miljø, hvor hun er så uenig i de herskende værdier. Og det bliver sat på spidsen, da hun i spisesalonen iagttager en seksårig pige, der af sin mor bliver strengt oplært i første klasses rigide kutyper. Det handler om den rette siddestilling og den helt korrekte måde at folde sin serviet på. Scenen her fungerer som en katalysator for Rose: Hun indser, at Jack er den eneste ene og opsøger ham på Titanics stævn. Her fuldendes deres kærlighed i et kyssende favntag i solnedgangen, og Jack har endelig fået sin Rose. *Boy meets girl*-skemaet er komplet.

Fortællestrukturen – og det typiske fortælleskema for romantiske komedier og romantiske relationer generelt – er således indfriet godt halvvejs inde i filmens spilletid (Jack og Rose har fået hinanden). Imidlertid har filmen endnu en historie at fortælle (skibet, der synker), og for at sikre tilskuerens fortsatte interesse i historien repeteres *boy meets girl*-strukturen til en vis grad, mens den overordnede ramme for anden halvdel af filmen er selve skibsforsøret. Da skibet kolliderer med isbjerget, bliver Jack og Roses kærlighedshistorie således sat et par udviklingstrin tilbage – og de må atter en gang kæmpe sig gennem *boy meets girl*-skemaet.

Umiddelbart efter kollisionen brygger Cal og hans personlige hjælper Lovejoy (David Warner) en geme plan og anklager Jack for at have stjålet smykket The Heart of the Ocean, som er det plotmæssige greb, der har sat hele fortællingen i gang.⁴ De får Roses tillid til Jack brudt, og Jack er nu lige så langt fra sin Rose, som han var, da han for allerførste gang betragtede hende fra dækket på tredje klasse. Man kan her sige, at vi springer ind i *boy meets girl*-strukturen igen, da Jack atter en gang mister sin Rose. Da fortællingen kører på sit højeste, bliver Jack og Rose dog hurtigt genforenet. Det sker, da Rose, mens hun venter på en redningsbåd, indser, at Jack aldrig nogensinde ville kunne komme med en af redningsbådene (tredjeklasses mænd var de sidste i køen). Rose fremturer mod sin mor, at halvdelen af menneskene om bord vil dø, da der ikke er redningsbåde nok, hvortil Cal svarer: "Not the better half." Denne replik udtrykker Cals arrogance over for folk, som ikke tilhører samme stand som han selv – men får samtidig Rose til at se tingene i deres klare lys: Jack vil dø, medmindre hun redder ham. Replikken fungerer samtidig til at opretholde den kontrast, som er bygget op mellem Cal og Jack i de første 90 minutter af filmen. Cal er det dumme

svin, mens Jack er uhyre elskværdig. Det faktum understreges desuden af en scene senere i filmen, hvor medmenneskelige Jack under dæk forsøger at redde en lille dreng fra at drukne, mens selviske Cal over dæk udnytter en lille pige til at få plads i en af redningsbådene.

Rose må herefter redde Jack fra fangeskabet under dæk, og sammen kæmper de sig tilbage til redningsbådene. Her forekommer endnu en gang en klar gentagelse fra filmens første del. Rose indser, at hun kan komme med en båd, men det samme er ikke muligt for Jack. Både Cal og Jack lader hende forstå, at hun skal tage med redningsbåden og altså forlade Jack. Hun skal lade sin fornuft styre, ligesom Ruth forsøgte at overtale Rose til at lade fornuften styre i kærlighedsdispositionerne. Men Rose er i høj grad i sine følelsers vold, og hun når knap nok at blive firet to-tre meter ned i en redningsbåd, før hun springer tilbage på det synkende Titanic.⁵ Her bliver hun genforenet med Jack i en svulmende omfavnelse, og Jack har igen fået sin Rose. Selvom de to elskende stadig skal forsøge at slippe helskindet i behold fra det synkende skib, er der ingen tvivl om, at *boy meets girl*-skemaet endnu en gang er opfyldt.

Den overordnede narrative struktur i *Titanic* er altså en *dobbelt op* eller en repetition af *boy meets girl*-skemaet, da filmen først skal fortælle sin kærlighedshistorie og derefter fortsætte selvsamme kærlighedshistorie med skibsforliset som baggrundshistorie. Det giver også en varians af den dobbelte plotline, da de to plot ikke løber sideløbende, men afvikles på hinanden efterfølgende, dog som beskrevet med en mindre repetition af kærlighedshistorien under forliset.

I den sammenhæng er det interessant at nævne, at Jack og Rose ikke har aktiv indflydelse på hændelserne, som finder sted på skibet. Deres historier er ikke skrevet aktivt ind i hverken forliset eller omkring redningen af passagerer; basalt set er de ligesom mange andre karakterer, som forsøger at slippe levende væk fra skibet. De er ofre ligesom alle andre – uden den store mulighed for at påvirke hændelsesforløbet. I denne optik er det imidlertid interessant, at det faktisk er Jack og Roses kærlighed, der er årsag til, at Titanic kolliderer med isbjerget. Da Jack og Rose under dæk har cementeret deres kærlighed fysisk, springer de i en lykkelig kærlighedsrus ud på dækket. De bliver bemærket af en række passagerer, som tilsmiler dem, men

også af to matroser, som er stationeret i en udkigspost højt over dækket. Deres job er at spejde efter isbjerge, og deres momentvise opmærksomhed på Jack og Rose gør, at de opdager det skæbnesvangre isbjerg et par sekunder senere, end de ellers ville have gjort. Et par fatale sekunder senere. Selvom forliset af *Titanic* primært fungerer som en understregning af båndet mellem Jack og Rose (da deres liv er i fare, bliver deres kærlighed virkelig sat på prøve), er deres kærlighed altså den direkte årsag til forliset – og det er et brud med resten af strukturen i fortællingen, hvor Jack og Rose, som nævnt, ”bare” er passagerer som alle andre. En forklaring på dette kunne være, at Jack og Roses kærlighed er en *ideal*-kærlighed. Den får Rose til at tænke radikalt anderledes, rive sig løs fra sin klasse, blive en fri kvinde. Og selvom det er Jack, der er katalysatoren for disse følelser, er det ikke sikkert, at deres kærlighed kunne vare ved i den ideelle form, hvis de begge havde overlevet. Det er, som filmens instruktør, James Cameron, har udtalt: ”Rose’s moment of greatest free will is the moment that seals her fate, as well as everyone else’s on the ship” (Lubin 1999: 66). Rose erklærer sin kærlighed over for Jack, fortæller ham, at hun vil blive sammen med ham, når skibet lægger til kaj, og i dette øjeblik kolliderer *Titanic* med isbjerget. Dette vidner i høj grad også om, at *Titanic* er Roses fortælling. Det er hende, der er den egentlige hovedperson, og som vi skal se i den følgende genrediskussion, så er det faktum, at vi har en kvindeskæbne i centrum, et væsentligt element i forståelsen af genren i *Titanic*.

Det klassiske melodrama?

Selvom jeg indledningsvis kalder *Titanic* en storfilm, så dækker begrebet ikke over en genre som sådan. Som jeg argumenterede for, så låner storfilmene både elementer fra genrer, men relaterer sig også til produktions- og distributionsformer. Det fordrer selvfølgelig spørgsmålet: Hvilken genre er *Titanic*? Og hvordan hænger den historisk sammen med klassiske Hollywoodgenrer i Oscarsammenhæng?

Tilspurgt vil de fleste tilskuere nok kategorisere *Titanic* som et kærlighedsdrama, da det – som vi har set ovenstående – er Jack og Roses kærlighedshistorie, der er omdrejningspunktet i fortællingen. Men *Titanic* låner også fra katastrofefilmen (et skib, der synker) og actionfilmen (Jack og Ro-

ses kamp for at slippe væk fra vandmasserne under dæk).⁶ Filmen har ligeledes elementer fra det historiske epos, og som jeg har påpeget tidligere, så har den i sin narrative struktur træk fra den romantiske komedie. Som David Lubin gør opmærksom på, så har *Titanic* også visse træk tilfælles med den klassiske Hollywoodgenre *screwball*-komedien, hvor præmissen typisk er, at en ung person er fanget i rigide sociale strukturer, indtil en anden ung person foranlediger dennes frihed typisk gennem en romantisk relation (Lubin 1999: 37). Selvom *Titanic* altså er et miks af mange genrer, så har den dog sit største tilhørsforhold til melodramaet. Betegnelsen melodrama, der i praksis kun fungerer som et historisk genrebegreb, har haft mange forskellige definitioner. Sarah Kozloff påpeger, at genren har haft mange ofte modstridende betydninger gennem filmmediets forholdsvis korte historie. I stumfilmperioden betegnede genren alt andet end komedier, mens dens tydeligste eksponent i 1930'erne og 40'erne var film, som indeholdt kvindelige hovedkarakterer og i deres appel var målrettet det kvindelige publikum (Kozloff 2006: 156). I *Filmleksikon* kalder Schepelern melodramaet en "filmgenre, hvor lidenskabelige følelser og skæbnens lunefuldhed krydses med dramatisk effekt, ofte på baggrund af et episk forløb" (Schepelern 2010: 579). På denne baggrund må *Titanic* siges at være et klassisk melodrama. Filmen har den kvindelige karakter Rose i centrum – og selvom Jack og Rose er de to hovedpersoner, er *Titanic* fortællingen om Roses skæbne. Skæbнемotivet er uhyre centralt, når vi diskuterer melodramaet; det handler nemlig i høj grad om det, som er prædestineret. Det, som ikke kan undgås: f.eks. at *Titanic* kolliderer med et isbjerg. I den sammenhæng kan man også sige, at melodramaet kan ses som en moderne afløser til den mere klassiske tragedie.⁷ På trods af alle de anstrengelser, som vores karakterer gør sig, kan de ikke undslippe skæbnen. Det er prædestineret, at *Titanic* vil synke – det er skæbnen! At *Titanic* anvender dette skæbнемotiv – og det er Roses skæbne, der er historiens essens – understreges også af ramme­fortællingen, hvor det er gamle Rose (en kvinde), der beretter sin historie for skattejægeren Brock Lovett og hans team (og for tilskueren). Skæbнемotivet i *Titanic* kobles med en historie om den undertrykte og lidende kvinde (Rose, hvis liv er planlagt hen over hovedet på hende), som bryder fri af sine lænker og finder – midt i sensationelle historiske begivenheder – den ulti-

mative, lidenskabelige kærlighed. Der ligger altså både en klar appel til det kvindelige publikum, samtidig med at filmen modellerer sin historie i ren melodramatisk stil. Historien om Roses kærlighed er nemlig det bærende for filmen. Selv da skibet synker og er dødsdømt, springer Rose tilbage på skibet, hvor fraser som "You jump, I jump, remember?" og "I'll never let go" fylder dialogsiden. Det er store følelser og lidenskab med stort L, mens det altså aldrig lykkes for vores karakterer at undslippe skæbnens lunefuldhed. Film- og Oscarhistorisk ligger *Titanic* derfor i ren forlængelse af klassiske melodramaer som *Mildred Pierce* (1945), der sætter kvindelige problemstillinger på spidsen, Douglas Sirks film i 1950'erne og sidst men ikke mindst "Bedste Film"-vinderen i 1940 *Gone with the Wind*. *Titanic* har klare fællestræk med sidstnævnte, da det primære narrativ i *Gone with the Wind* har den kvindelige hovedkarakter i fokus, fokuserer på kærligheden mellem to parter, mens hele molevitten er iscenesat med den amerikanske borgerkrig som skæbnesvanger baggrund.

Jeg vil vove at påstå, at en af årsagerne til *Titanics* verdensomspændende succes er kombinationen af melodrama og effektiv action i filmens anden halvdel. Der er således noget til begge køn (og til teenagepigerne især, qua DiCaprios kæmpe popularitet i denne målgruppe). Historien rummer den universelle kærlighedshistorie fortalt fra et kvindeligt synspunkt, samtidig med at filmens instruktør, James Cameron (der stod fadder til nogle af de mest effektive action- og sci-fi-film op gennem 1980'erne og 90'erne), er garant for, at der bliver leveret effektiv action. I den sammenhæng er det interessant, at lanceringskampagnen for *Titanic* nærmest udelukkende betonedede de melodramatiske træk. Plakaterne var fulde af motiver med Jack og Rose i centrum, typisk med skibsstævnen på *Titanic* under sig – og en tagline, der lød: "Collide with destiny". Det var altså filmens skæbнемotiv, der var centrum for kommunikationen i lanceringen. Men som Peter Lehman og Susan Hunt gør opmærksom på i deres analyse af målgruppeappellen for *Titanic*, så havde de historier, pressen samlede op i forbindelse med lanceringen af filmen, en klar mandlig appel (Hunt & Lehman 1999: 106). Det handlede om filmens gigantiske budget, storslående effekter og gradvist det enorme billetsalg. Det var alle historier, der knyttede an til "størrelsen" af *Titanic* – og selve kærlighedshistorien (og dermed filmens melodramati-

ske træk) trådte i baggrunden. Det blev meget hurtigt historien om Camerons kamp for at få filmen lavet med alle odds imod sig og den succes, filmen blev. Det handlede ikke længere om følelser, men action og handlekraft hos en enkelt ihærdig (mandlig) instruktør. En klar mandlig appel.

Selvom få nyere film er så melodramatiske i deres genreudtryk som *Titanic*, så trækker genren fortsat spor ind i moderne tiders filmproduktion – og Oscarvindere. *Gladiator* var ikke specifikt målrettet kvinder, men havde alligevel klare melodramatiske træk med sit fokus på det lidende offer i form af hovedpersonen Maximus (Russell Crowe), der blev uretfærdigt dømt og måtte så grueligt meget igennem for at genoprette sin ære. Og selv fantasy-filmen *Return of the King* låner mange træk fra melodramaets genrevokabularium. Kozloff har i en analyse af *Return of the King* identificeret en række melodramatiske nøgletræk, hvoraf jeg vil fremhæve et enkelt. Hun anfører – med henvisning til Linda Williams – at ”melodrama focuses on victim-heroes and the recognition of their virtue” (Kozloff 2006: 160). *Return of the King* er alt andet lige en film om dyd, ære, retskaffenhed og om at gøre det rigtige. Dens bærende tematik er det gode mod det onde, og det er i høj grad eksemplificeret ved Frodo og Sam, som er et par *unlikely heroes*, der har påtaget sig deres dåd mere eller mindre tilfældigt. Selvom Frodo aktivt siger ja til at bære Herskerringen til Dommedagsbjerget, så er hans følgesvend Sam mere eller mindre tilfældigt med på rejsen. På rejsen bliver deres dyder konstant testet, da de må konfrontere den ene farefulde situation efter den anden. Men selvom hobitterne på overfladen ligner rene ofre i de højere magters spil, så sejrer de dog til sidst, og deres dyder står frem i fuldt flor. Tilsvarende melodramatisk er Frodos forhold til ringen. Især i *Return of the King* bliver Frodos fortælling en ren lidelseshistorie, hvor Frodo gradvist



Fig. 5: Peter Jacksons *Lord of the Rings*-trilogi har mange eksempler på spektakulære indstillinger og *grand vues*, men rummer også en grundlæggende episk-melodramatisk fortælling. © Eiv.

bliver et større og større offer for ringens magt. Han må gå grueligt meget igennem, men han sejrer dog til sidst. I *Titanic* er Rose også en *victim-hero*: Hun er offer for en skæbne, hun ikke selv kan kontrollere (både skibsforliset og det arrangerede ægteskab), men ved at bryde fri fra sine lænker gør hun sig selv og tilskueren bevidst om sine dyder.

Man kunne også gå tilbage til Schepelerns definition af melodramaet og betone, at melodramaet ofte gestalter lidenskabelige følelser på baggrund af et episk forløb. Det er også tilfældet i *Return of the King*. Historien er i høj grad episk, da den handler om kampen mellem det gode og det onde i et krigshærget Midgård, men samtidig sætter den lidenskabelige følelser meget højt. Ikke som i *Titanic*, hvor det er den udødelige kærlighed mellem mand og kvinde, der er i centrum; her er det snarere de lidenskabelige følelser i fasttømrede venskaber, der bærer fortællingen. Frodo og Sams venskab er det eneste, som forhindrer Frodo i at give op, når ringen forsøger at få ham i sin vold. Hvor *Titanic* er gennemført melodramatisk, så kan man altså i højere grad sige, at *Return of the King* låner en række melodramatiske fortælletræk til at berette sin historie.

Hvis vi vender blikket mod tilskueren, så er det dog ikke kun melodramatiske følelser, der vækkes hos tilskueren i de to film. Begge film har qua deres tilhørsforhold til storfilmen et kæmpe opbud af spektakulære visuelle effekter. Og de effekter har en helt særegen indvirkning på tilskuerens følelsesmæssige oplevelse.

En emotionel filmoplevelse

I 1998 så jeg *Titanic* i biografen i selskab med min far. Godt to timer og 20 minutter inde i filmen finder en af de mest spektakulære scener sted. I en supertotal bevæger kameraet sig langs med et *Titanic*, som ligger halvt under vand. Kameraets bevægelse starter ved vandoverfladen og op langs med skibets dæk. Supertotalen lader os se alle dæk og hundredvis af mennesker, som flygter fra de frådende vandmasser, i et imponerende skud (jf. fig. 6). På det tidspunkt vender min far, som ellers ikke har ytret et ord hele filmen, sig mod mig og siger: "Hvordan filmer man sådan en scene?" Min fars kommentar er et udtryk for en af de følelsesmæssige oplevelser, som både binder *Titanic* og *Return of the King* sammen og samtidig kan være et



Fig. 6: Spektakulære *shots* og *artefact emotions* i *Titanic* (1997).
© 20th Century Fox Home Entertainment.

vidnesbyrd om en af årsagerne til de to films massive popularitet. Ikke kun bliver man som tilskuer fanget af den melodramatiske historie, men man bliver lige så meget bjerget af det filmiske håndværk og de spektakulære effekter.

Ligesom Palle Schantz Lauridsen fremfører i sin diskussion af 1950'ernes storfilm andetsteds i denne antologi, så bærer også *Titanic* og *Return of the King* en arv videre fra tidligere tiders attraktionsfilm og bygger videre på 50'ernes storfilm, f.eks. *Ben-Hur*.⁸ Det handler om det spektakulære i filmene og i særlig grad den følelsesmæssige reaktion, som *Titanic* og *Return of the King* afføder hos sit publikum i kraft af deres *spectacle* – altså det visuelle materiale, som filmene stiller til skue for tilskueren. Det er biografmediets privilegium at kunne gestalte så fantastiske visuelle effekter, at selve oplevelsen af det visuelt spektakulære udgør en lige så stor emotionel nydelse som fordybelse i filmens karakterer.

Den hollandske psykolog Ed Tan har skelnet mellem *fiction emotions* og *artefact emotion* (Tan 1996: 65-66), og i en lettere forenkling af Tans terminologi kan vi sige, at *fiction emotions* er de følelser, som vi traditionelt forbinder med filmoplevelsen. Det handler altså om indlevelse i karaktererne, i deres skæbner og udfaldet af historien (altså de følelser, som bl.a. knytter sig til melodramaet), mens vi i *artefact emotions* finder en glæde i selve det filmiske håndværk og det spektakulære, visuelle materiale. Mit argument er her, at følelsesoplevelsen for tilskueren i mødet med *Titanic* og *Return of the King* er en vekselvirkning mellem *fiction* og *artefact emotions*. Det er *fiction emotions*, når min far sidder mundlam, grebet af fortællingen i *Titanic*, og ikke har sagt et ord hele filmen. Det er *artefact emotions*, når

han bliver så betaget af en enkelt scene (eller blot en enkelt virtuos indstilling), at han er nødt til at udtrykke sin beundring. Måske rives han ud af fortællingen momentant, men følelsesoplevelsen bliver ikke mindre af den grund. Den følelsesmæssige oplevelse retter sig blot mod filmens håndværk i stedet for filmens historie. *Titanic* og *Return of the King* er fuld af den slags spektakulære visuelle scener og sekvenser: den panoramiske kamera-tur over Titanic, mens Jack på stævnen råber: "I'm the King of the world!"; første gang vi ser Titanic i Southampton; når bavnene bliver tændt i *Return of the King*, og kameraet bevæger sig gennem adskillige bjergkæder med fantastisk natur til skue; og endelig det grandiose slag på Pelennorsletten ved Minas Tirith i *Return of the King* (jf. fig. 7). I alle disse scener og sekvenser udgør *artefact emotions* en væsentlig del af tilskuerens oplevelse. Det handler om filmmediets evne til at iscenesætte visuelle oplevelser, som det ikke er muligt at få andetsteds.



Fig. 7: Ét af flere grandiose slag i *Lord of the Rings*-trilogien. © Eiv.

Adskillige filmteoretikere har hævdet, at Hollywood i slut-90'erne begyndte at fokusere mere på det visuelt spektakulære på bekostning af den gode historie. Typisk nævnes instruktører som den afdøde Tony Scott og Michael Bay som eksponenter for denne tradition. De er begge instruktører, som har deres baggrund i musikvideo- og reklamefilmproduktion. Andetsteds har jeg argumenteret for, at selv den følelsesmæssige oplevelse i Bays film er en

vekselvirkning mellem *fiction* og *artefact emotions* (Krogh 2010: 80), om end Bay til tider betoner de sidstnævnte exceptionelt højt. Geoff King har påpeget, at spektakulære indslag sagtens kan fungere i en fortælling, som er narrativt stramt og traditionelt bygget op, og altså ikke kaster den gode historie over styr qua deres spektakulære karakterer (se King 2000: 49). Det er også den holdning, der er mest gunstig at indtage i relation til *Return of the King* og *Titanic*. Selvom vi betages af den fænomenale supertotal af det synkende skib, kortslutter denne følelse ikke vores indlevelse i Jack og Roses skæbne. Artefakt-emotioner kan i enkelte scener og sekvenser være mere fremtrædende end fiktion-emotioner, men det er vigtigt at pointere, at de to typer emotioner fungerer side om side som en vekselvirkning og bidrager til en samlet følelsesmæssig oplevelse. Denne vekselvirkning er tydelig i slaget på Pelennorsletten i *Return of the King*. Scenen inviterer både til artefakt- og fiktion-emotioner. Her klippes mellem scener i normalperspektiv, som er filmet på slagmarken, hvor vi følger vores karakterer i nærkampe med monstrøse orker og andet godt fra Mordor. Samtidig klippes adskillige gange til computergenererede supertotaler, der viser slagmarken og Minas Tirith og på den måde giver tilskueren et spektakulært *grand vue*. Her er de enkelte karakterer ikke i centrum, men vi kan betages af det storslåede og spektakulære i iscenesættelsen af hele kampscenen. Scenen kombinerer altså *fiction* og *artefact emotions*.

I *Titanic* og *Return of the King* er det følelsesmæssige indhold altså konstant koblet til karakterernes situationer og den historie, der bliver fortalt. De to film er altså ikke rene *spectacles*, og der er langt fra 1953-vinderen *The Greatest Show on Earth* (1952), der nærmest kun bød på spektakulære indslag, til de stramt orkestrerede og karakterdrevne historier i *Titanic* og *Return of the King*. Det hindrer dog ikke filmene i at vække væsentlige artefakt-emotioner i kraft af deres spektakulære indhold. Og i vekselvirkningen mellem psykologisk motiverede karakterfortællinger og visuel ekstravagance, kan man sige, at de to film er narrative *spectacles*.

Afsluttende bemærkninger

Både *Titanic* og *Return of the King* var gigantiske succeser ved billetlugerne, hos kritikerne, ved Oscaruddelingen. Og hvordan kan det være? Det er et

spørgsmål, der er næsten umuligt at svare på – vi kan kun gisne.

I dette kapitel har vi set, hvordan *Titanic* indskrev sig i (og modificerede en smule på) en lang tradition af Hollywoodproduktioner. Filmen er som et ekko af fordums storfilm, hvor en praktisk talt afdød genre, melodramaet, atter en gang kom til sin ret. Tilsvarende har jeg vist, hvordan *Return of the King* også benyttede sig af melodramatiske strategier for at engagere tilskueren. Endelig er begge film oplagte eksempler på narrative *spectacles*, hvor en klassisk psykologisk fordybning i hovedkaraktererne finder sted side om side med et massivt og spektakulært effektopbud og imponerende filmisk håndværk. Faktisk står *Titanic* og *Return of the King* den dag i dag som nogle af de mest vellykkede eksempler på det at forlene en karakterdrevet, solid historie med et spektakulært imponerende og overdådigt filmfyrværkeri. Og det fortjener vel en Oscar?

Litteratur

- Grodal, Torben (2003): *Filmoplevelse – en indføring i audiovisual teori og analyse*. København: Samfundslitteratur.
- Hunt, Susan & Lehman, Peter (1999): *Something and Someone Else: The mind, the Body, and Sexuality in Titanic*. I: Sandler, Kevin S. & Studlar, Gaylyn (red.), *Titanic: Anatomy of a Blockbuster*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Kelly, Fran (2010): "The Art of Romantic Comedy," ABC Radio National, 23. juni 2010. Online: abc.net.au/rn/breakfast
- King, Geoff (2000): *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*. London: I.B. Tauris.
- Kozloff, Sarah (2006): "The Lord of the Rings as Melodrama", i Mathijs, Ernest & Pomerance, Murray (red.), *From Hobbits to Hollywood: Essays on Peter Jackson's Lord of the Rings*. Rodopi: New York.
- Krogh, Rasmus (2010): *More than meets the eye. Fra asteroider til Autobots: Michael Bays filmproduktion*. København: Upubliceret speciale.
- Lubin, David M. (1999): *Titanic*. London: British Film Institute.
- Miller, Laura (1998): "Review of *Titanic*", *Sight and Sound*, februar 1998: 50-52.
- Roberts, Gillian (2003): "Circulations of Taste: *Titanic*, the Oscars, and the middlebrow", i Stringer, Julian (red.), *Movie Blockbusters*. London: Routledge: 155-166.
- Schepeleyn, Peter (red.) (2010): *Filmleksikon*. København: Gyldendal.
- Tan, Ed (1996): *Emotion and Structure of the Narrative Film: film as an emotion machine*. New Jersey: Lawrence Erlbaum.
- Thompson, Kristin (1999): *Storytelling in New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. London: Harvard University Press.
- Williams, Linda. "Melodrama Revised", i Browne, Nick (red.): *Refiguring American film genres: history and theory*. Berkeley: University of California Press, 1998: 42-88

Noter

1. *The Ten Commandments* var nomineret til "Bedste Film", men vandt ikke statuetten (se bilag 1).
2. Gillian Roberts betegner f.eks. *Titanic* som en blockbuster, fordi den er kendetegnet ved *exces*. *Exces*, som er vanskeligt at oversætte til dansk, betegner i sammenhæng med *Titanic* det faktum, at filmen havde kæmpe budget, kæmpe omsætning ved billetlugerne og også en lang spilletid (194 minutter). Tre faktorer, der alle vedrører produktions- og distributionsmæssige forhold (Roberts 2003: 157-158).
3. I denne sammenhæng skal det nævnes, at *Titanic* (1997) langt fra er den første film, der omhandler det berømte skibs forlis. *Titanic*filmhistorien inkluderer over 20 film, herunder en nazistisk propagandafilm produceret under Anden Verdenskrig, en fransk stumfilm produceret samme år som forliset i 1912 og selvfølgelig filmene *Titanic* (1953), der vandt en Oscar for bedste manuskript og art direction, og *A Night to Remember* (1958), der før James Camerons *Titanic* blev regnet som den ultimative *Titanic*film. Endelig kunne man nævne Urban Gads danske stumfilm *Atlantis* (1913), instrueret blot ét år efter *Titanics* virkelige forlis og baseret på en bog (af Gerhart Hauptmann) om selvsamme hændelse. En mere fyldestgørende liste af *Titanic*film kan ses på en.wikipedia.org/wiki/List_of_films_about_the_RMS_Titanic.
4. Halssmykket fungerer som *Titanics MacGuffin*. *MacGuffin*, et udtryk første gang anvendt af Alfred Hitchcock, betegner det objekt, der er hele intrigenes omdrejningspunkt – og typisk sparker en historie i gang (Schepelern 2010: 548). Uden halssmykket ville vi aldrig have haft skattejægere, der jagtede det på havets bund, og som fandt en tegning, som gamle Rose så på tv, og som fik hende til at kontakte ... osv., osv.
5. Kontrasten mellem fornuft og følelse er kendetegnende for mange melodramatiske film og tekster og indrammes eksempelvis i titlen på Jane Austens nu klassiske roman *Sense and Sensibility* (1811).
6. Filmhistorien byder desuden på en lang række katastrofefilm, der omhandler skibsforlis. Foruden de to førnævnte *Titanic*film kan nævnes *The Poseidon Adventure* (1972) og dens remake *Poseidon* (2006), ligesom skibsforlis er, om ikke en del af hovedplottet, så et fremtrædende element i mange katastrofefilm, f.eks. *2012* (2009).
7. I *Filmoplevelse* behandler Grodal f.eks. også den emotionelle oplevelse af melodrama og tragedie under ét (Grodal 2003: 199-201). Film- og genreforskeren Linda Williams mener af samme grund, at den følelse, som melodramaet fremprovokerer er en såkaldt *forsenthedsfølelse*. Med Williams' ord. "*Melodrama involves a dialectic of pathos and action – a give and take of 'too late' and 'in the nick of time'*" (1998: 69).
8. *Titanic* har mange fællestræk med *Ben-Hur*, ud over at de begge er Oscarvindere. De vandt begge 11 Oscars – men blev også begge forbigået i kategorien "Bedste Manuskript". Det var begge grandiose, spektakulære produktioner, som altså ikke blev belønnet for deres historiemæssige kvaliteter (Roberts 2003: 162).

Da Oscar blev indie: *American Beauty*, *No Country for Old Men* og *The Hurt Locker*

Af KENNETH MCNEIL

"What's the most you ever lost in a coin toss?" spørger Anton Chigurh. "I don't know, I couldn't say," fremstammer den gamle mand bag disken ved benzinstationen i det texanske ingenmandsland. Han ved ikke, hvad de slår plat eller krone om, men Chigurh, den iskolde morder med pagehåret og cowboyvesten, ved det. Og vi ved det. Det er manden med leen, der banker på.

Joel og Ethan Coens *No Country For Old Men* (2007) vandt i 2008 en Oscar for Bedste Film. Det var ikke kun en atypisk vinder, men det var også et atypisk opløb. *Atonement*, *Juno*, *Michael Clayton* og *There Will Be Blood* var de øvrige nominerede. Selv de mest klassisk fortalte af disse (*Atonement*, *Juno* og *Michael Clayton*) besad klare kunstfilmtræk med bl.a. elliptisk narration og/eller ambivalente protagonister, og de to sidste er velsagtes stadig i dag noget af det tætteste, som Oscarakademiet nogensinde er kommet på artfilmen. Paul Thomas Andersons *There Will Be Blood* er en indviklet, sine steder selvmodsigende allegori om grådighed, had, maskulinitet og faderfigurer, mens Coenbrødrenes *No Country For Old Men* tegner et dystert portræt af den amerikanske drøm med fokus på mødet mellem det gode og det ubegribeligt onde.

Hvordan lykkedes det overhovedet sådanne film at komme med i Oscar-kapløbet? Og hvordan lykkedes det tilsvarende *American Beauty* og *The Hurt Locker* at vinde Oscars for Bedste Film i hhv. 2000 og 2010?

Indie-begrebet gennem tiden

Fælles for alle de nævnte film er, at de i et eller andet omfang opfattes som *indie*- eller *independent*-film.

Indie-film har eksisteret lige siden etableringen af en egentlig filmindustri. I 1910'erne var dokumentarfilm og eksperimenterende film produceret af filmfolk uden tilknytning til datidens tre store firmaer, Edison, Biograph og Vitagraph, *indies*. Op gennem 1960'erne og 70'erne repræsenterede in-

struktører som John Cassavetes og John Waters et alternativ til Hollywood, mens flere af 1980'ernes og 90'ernes store instruktører startede inden for indie-film. David Lynch, Coenbrødrene, Jim Jarmusch, Quentin Tarantino, Wes Anderson og Paul Thomas Anderson er blot et lille udpluk af de instruktører, der brød igennem via indie-produktioner og senere – i større eller mindre grad – har skiftet mellem Hollywoodproduktioner og indie-film.

Inden for de sidste 25 år har såvel indie-begrebet som produktionsomstændighederne for disse film ændret sig radikalt.

Chris Holmlund og Justin Wyatt erklærede i 2005: "American independent cinema really acquired its current shape in the mid-1980s and especially the 1990s" (Holmlund & Wyatt 2005: 5-6). Indie-film oplevede en utrolig succes i slut-80'erne og start-90'erne, hvilket lige siden – altså de sidste 20 år – har medført kommercielle konsolideringer og spekulation i indie-begrebet.

Anført af New Line Cinema, der tjente hundredvis af millioner på *The Nightmare on Elm Street*- og *Teenage Mutant Ninja Turtles*-filmene, og Weinsteinbrødrenes Miramax blev der pludselig åbnet en ny profitabel åre i filmindustrien (Holmlund & Wyatt 2005: 6-7; Tzioumakis 2012: 7-10).

Ét af Miramax' allerstørste hits var *sex, lies and videotape* (1989). Trods et budget på sølle 1,1 mio. dollars indtjente filmen 24 mio. dollars alene i Nordamerika. Steven Soderberghs debutfilm var i høj grad ansvarlig for at åbne de store filmstudiers chefers øjne for indie-filmenes potentiale som niche-marked:

... *sex, lies and videotape* helped to set the standard for low-budget, niche-based distribution in the 90s and to lay the groundwork for a bifurcation within the entertainment industry. In the ten years following the release of *sex, lies and videotape*, each major studio or media conglomerate created or purchased at least one specialty division. (Perren 2001: 30)

De efterfølgende år blev selskaber opkøbt, og datterselskaber oprettet i en lind strøm. Disney købte Miramax i 1993, TBS købte New Line Cinema i 1994, og Sony, Fox, Paramount og Universal oprettede deres egne *specialty*-underdivisioner i hhv. 1992, 1994, 1998 og 2002.

Indie-filmene blev på mange måder opslugt af den filmindustri, som den var et alternativ til. Denne udtalte "process of mainstreaming indie culture



Fig. 1: James Spader brød igennem i Soderberghs debutfilm, der tjente sig selv ind 20 gange og fik hele Hollywood til at spærre øjnene op. *Sex, lies and videotape* (1989). © MGM.

during the 1990s" (Newman 2009: 17) ligger i øvrigt fint i tråd med den generelle udvikling i 1990'erne, hvor det kapitalistiske system systematisk approprierede modkulturen inden for alle grene af underholdningsindustrien lige fra magasin- til musikindustrien (Frank 1997: 31).¹ Indie-filmen og dens uafhængigheds- og autenticitetsstatus, der bygger på en afstandtagen fra hegemonisk ejerskab over medierne, blev i en vis grad købt af netop mediekonglomeraterne.

Indie-mærkatet, der oprindeligt opstod som en produktionsteknisk betegnelse for film udviklet uden om de store Hollywoodstudier, favner nu om dage ekstremt bredt.

I dag konnoterer begrebet således film, der er "small-scale, personal, artistic, and creative" (Newman 2009: 16). Indie er først og fremmest negativt defineret som ikke-Hollywood: "Indie credibility depends more than anything on a perceived hostility to the mainstream" (ibid.: 20).

Indie-begrebet i en Oscarkontekst

Indie-filmenes gennembrud i Oscarsammenhæng indtraf først for alvor med Sam Mendes' *American Beauty* i 1999 (prisen blev tildelt i marts 2000).² Hvor filmfestivalen i Cannes allerede i 1989, 1990 og 1991 hædrede den amerikanske indie-film ved at give Den Gyldne Palme til hhv. Soderberghs *sex, lies and videotape*, Lynchs *Wild at Heart* og Coenbrødrenes *Barton Fink*, blev det indtil 2000 kun til spredte Oscarnomineringer og endnu færre -statuetter til indie-film. Ud over Frances McDormands Oscar for *Fargo* (1996) i 1997 måtte indie-filmene op gennem 1990'erne nøjes med fire Oscars for bedste originale manuskript.

Sammenligner man den typiske indie-films karakteristika med den typi-

ske Oscarvindere, træder der således også store forskelle mellem narrative, stilistiske og tematiske virkemidler frem.

Kigger man f.eks. på Oscarvinderne for Bedste Film fra 1990-1998, bl.a. *Schindler's List* (1993, tildelt i 1994) og *Titanic* (1997, tildelt i 1998), følger de alle en klassisk Hollywoodfortælleform med en klar protagonist, der har et (relativt) klart defineret mål, som denne enten opnår eller ikke opnår (Bordwell 1985: 157-162). Oskar Schindler ønsker at forhindre jøder i at blive forfulgt, og Jack og Rose vil redde hinanden efter skibbruddet. Stilistiske virkemidler eksisterer primært for at hjælpe seeren med at forstå handlingen ved at etablere tid og rum (ibid.: 162-164). Tematisk kredser Oscarfilm altovervejende om opbyggelige værdier. Schindler, Jack og Rose eksemplificerer selvopofrelse, kærlighed og næstekærlighed. De er gode mennesker, der kæmper for det gode.

Til forskel herfra glider protagonisterne i flere indie-film – ligesom i kunsthøjfilm – fra situation til situation med kun vagt definerede mål. Strukturen er ofte mere associativ end kausal, slutninger er ofte mere åbne, og de stilistiske virkemidler træder gerne i forgrunden (Bordwell 1985: 206-213). I Lodge Kerrigans *Keane* (2004) følger vi en ustabil mand i 30'erne, der leder efter sin måske (måske ikke) faktiske datter, der måske (måske ikke) er forsvundet, mens David Gordon Greens *George Washington* (2000) følger en gruppe unge, fattige sorte én dag i en lille by i North Carolina. Førstnævnte forvrænger tid og rum, sår tvivl om protagonistens projekt (sympatisk eller usympatisk) og slører grænsen mellem virkelighed og fiktion. Sidstnævnte formulerer intet mål for hverken sin protagonist eller dennes venner. Dramatiske handlingsforløb og højdepunkter nedtones ofte (eller vises slet ikke), mens uddramatiske sekvenser omvendt overekspioneres.

Begge film er eksempler på det demonstrativt anti-Hollywoodske og gode påmindelser om, at indie-film først og fremmest er "opposition" og "distinction" (Newman 2009: 19-22).

(Forsimplet) Sammenligning mellem de grundlæggende forhold for Oscarvindere for Bedste Film ift. indie-film:

	Oscarvindende film før 1999*	Indie-film
Produktionsbudget	Stort/mellemstort	Lavt
Ideologi/tematik	Underspillet Konservativ Ikke-provokerende	Udtalt Progressiv Provokerende
Narration	Kausal Lineær Lukket slutning	Tilfældigheder Associative spring Åben slutning
Stil	Underordnet fortælling Underbyggende	Sideordnet fortælling Overbyggende
Protagonister/antagonister	Målrættede Arketyper	Vagt definerede mål Komplekse

*Der er naturligvis enkelte undtagelser som f.eks. Schlesingers *Midnight Cowboy* (1969) og Friedkins *The French Connection* (1971), der divergerer voldsomt fra dette skema.

Indiewood – mellem Hollywood og indie

Geoff King skelner i *Indiewood, USA* mellem "indie" og "indiewood", der dækker over film, der kombinerer Hollywoodfilmenes større budgetter med narrative og stilistiske kendetegn fra indie-film (King 2009: 1-6).³

En af Kings hovedpointer er, at indiewood ikke blot er en genrebetegnelse for større produktioner fra *speciality*-underdivisioner, men at det i lige så høj grad er et marketing-buzzword for Hollywoodproduktioner som *American Beauty* og *Fight Club* (1999), der virker bevidst designet til et indtog på det marked, som den uafhængige filmindustri oprindeligt kultiverede.

Et af de tidligste eksempler på en indiewood-film var Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* (1994), der godt nok kun kostede – i Hollywoodregi – relativt beskedne 8,5 mio. dollars, men som Miramax distribuerede bredt i flere hundreder biografer landet over (Tzioumakis 2012: 10-11). Hvis *sex, lies and videotape* (1989) var filmen, der åbnede Hollywoodstudiernes øjne for indie-filmens indtjeningsmuligheder, var *Pulp Fiction* filmen, der "repositioned the goalposts of American cinema, blurring the boundary between mainstream Hollywood product and the independent fringe" (Brooks 2003: 11).



Fig. 2: Tarantinos øje for retro-kitsch og ekstrem vold samt øre for skæv dialog medførte en indtjening på mere end 200 mio. dollars i ind- og udland tilsammen. *Pulp Fiction* (1994). © Lions Gate Home Entertainment UK.

American Beauty, *No Country for Old Men* og *The Hurt Locker* – samt Paul Haggis' *Crash* (2004) – befinder sig alle i denne gråzone mellem mainstream og niche. På nogle områder besidder de træk fra den klassiske Hollywoodfilm, på andre flugter de med indie-filmen.

Det er i denne sammenhæng vigtigt at holde sig for øje, at alle fire film med budgetter på hhv. 15 mio. dollars, 25 mio. dollars, 15 mio. dollars og 6,5 mio. dollars samt store *A-list*-navne (Kevin Spacey, Javier Bardem, Jeremy Renner, Sandra Bullock m.fl.) rent økonomisk befinder sig i et helt andet luftlag end de fleste indie-film. Til sammenligning kostede de førnævnte indie-film, *Keane* og *George Washington*, kun hhv. 850.000 dollars og 42.000 dollars.

Ideologi og tematik

Ideologisk udtrykker alle fire film på overfladen en – mere eller mindre udpræget – progressiv samfunds- og samtidskritik i tråd med den typiske indie-film. *American Beauty* udstiller det selvscenesættende hysteri hos den amerikanske middelklasse og viser, hvor let den perfekte facade kan krakelere, hvis arbejdsløshed, homoseksualitet e.l. ikke-accepterede hændelser slipper uden for ligusterhækken. *No Country For Old Men* piller ved den eksistentielle forestilling om det gode menneske ved at konfrontere godhjertede texanere med Anton Chigurhs uudgrundelige ondskab, hvor det, der

dræbes kan, dræbes skal. *Crash*, en moderne *multiprotagonistfilm* hvor forskellige plot og skæbner krydses, skildrer sociale og racemæssige spændinger i Los Angeles. Endelig er *The Hurt Locker* en smule mere ambivalent med sin sidestilling af (reaktionær) heltedyrkelse og (progressiv) kritik af den amerikanske militærtilstedeværelse i Irak.

Især de to førstnævnte udgør nærmest en antitese til Bedste Film-vindere som *Forrest Gump*, der gennem en heltedodig og selvopofrende protagonist påklitrer ulykkelige kapitler i USA's historie en lykkelig slutning – og en opbyggelig morale.

Nøgleordet ovenfor er imidlertid "nærmest". For som Geoff King påpeger, flirter Sam Mendes f.eks. i *American Beauty* mere med provokation, end han egentlig provokerer. Bedst som den ca. 50-årige protagonist Lester Burnham skal til at have sex med teenage-cheerleaderen Angela og forgribe sig på hendes uskyld, viger han tilbage, og hans attitude skifter fra "erotic interest to paternal concern" (King 2009: 214). Sex mellem en forstadsfar og en teenager overskrider grænsen.

Til forskel herfra skaber Todd Solondz' *Happiness* (1998) "sympathy for an adult plotting to sodomize a child" (Newman 2009: 25) og indeholder bl.a. én særligt subversiv scene, hvor denne voksne, familiefaren Bill



Fig. 3: Lester Burnhams erotiske lyst overskygges af hans gode samvittighed som forælder, da den unge cheerleader Angela forklarer: "This is my first time." *American Beauty* (1999). © Dreamworks Home Entertainment.



Fig. 4: Bill Maplewood forgriber sig på sin søns venner, men holder sig dog fra at røre sin søn. "I'd jerk off instead," forklarer han sønnen, der tror, at faren ikke elsker ham, fordi han ikke forgriber sig på ham. *Happiness* (1998). © Eiv.

Maplewood, forklarer sin søn, at det netop er, fordi han elsker ham, at han ikke vil voldtage ham, som han har voldtaget sønnens kammerat.

Happiness er demonstrativt trøstesløs. Solondz' film drypper af nihilistisk ironi fra første til sidste indstilling. Det er en film om *unhappiness*, hvor den ene ulykke følger den anden. Først og fremmest er det en indie-film så kompromisløs, at den aldrig ville komme i betragtning til en Oscarnominering, endsize en statuette.

American Beauty er en pænere, mere respektabel udgave af Solondz' film (dette kunne man også til dels sige om Thomas Vinterbergs danske Oscar-kandidat *Jagten* [2012], hvor man anslår et pædofilitema uden at blive reelt "farlig").⁴

Kritikken af den amerikanske middelklasses narcissisme og materialisme er en i USA velkendt – og accepteret – kritik. Kritik af den stereotype dæmonisering af pædofile er ikke accepteret, hvorfor *Happiness'* "rejection of [Hollywood's] simplistic moral economy and demonization of such figures" (King 2009: 215) automatisk udelukker den i Oscarsammenhæng.

Edward Jay Epstein argumenterer andetsteds i denne bog for, at Hollywood ved f.eks. i 2010 at hædre den krigskritiske *The Hurt Locker* frem for det 240 mio. dollars dyre 3D-udstyrsstykke *Avatar* bruger Oscaruddelingen til at eksponere et falsk billede af sin egen filmproduktion. Hollywood producerer blockbusters (*Avatar*), men ønsker at blive opfattet som producent af seriøse film (*The Hurt Locker*).

Det er imidlertid en vigtig pointe, at Hollywood – og Oscarakademiet – ikke ønsker at blive opfattet som eksportør af *alle* slags seriøse film. Pædofile, der ikke dæmoniseres, men fremstilles som "neither especially likeable nor dislikeable" (King 2009: 215), overtræder den usynlige, men yderst reelle grænse mellem det samfundskritiske og det samfundsundergravende.

Den typiske Hollywoodfilm holder sig helt fra pædofili, en Oscarvinder bruger det som (dæmoniseret) plotmekanisme, mens en indie-film, der er villig til at kæmpe for overhovedet at komme ud i biografen, åbner for en diskussion om pædofili set fra den pædofiles synspunkt.

Rent ideologisk-tematisk befinder *American Beauty* sig således et sted midt imellem to poler – ligesom også *No Country For Old Men* og *The Hurt Locker* gør det ved i en vis grad hhv. at karikere det onde og glorificere den

militære indsats, der tages afstand fra.

Fortælle teknik, stil og karakterer

Ligesom Oscarakademiet rent tematisk ikke ønsker at blive associeret med provokerende behandling af sprængfarlige temaer, findes der også narrative og stilistiske valg, der kan gøre det mere end almindeligt svært at komme i betragtning til en Oscar.

Det er et åbenlyst problem for den klassiske indie-film, at den – som tidligere nævnt – deler mange karakteristika med kunstfilmen.

Keane ville aldrig kunne vinde en Oscar pga. sin klaustrofobiske kameraføring, hvor vi, seerne, aldrig forlader den ca. 30-årige protagonist, alt imens der springes frem og tilbage i tid. Vi er i New York, men hvor og hvornår? Og hvor og hvornår er vi ift. tidligere scener? I *George Washington* strækkes og sammentrækkes tiden omvendt, så det bliver svært at differentiere det skelsættende fra det almindelige. Der er ingen traditionel spændingskurve og kun ét dramatisk vendepunkt, der desuden er svært at placere i nogen tidsmæssig dimension pga. *flaunted gaps*, dvs. huller i etablering af tid og rum, der ikke blot ikke skjules, men decideret fremhæves gennem narrationen (Bordwell 1985: 82-83).

I begge tilfælde mangler de signaler og markører, der er nødvendige for, at vi som seere kan "make assumptions, draw inferences about current story events, and frame and test hypotheses about prior and upcoming events" (Bordwell 1985: 39).

Når vores hypoteser bliver be- eller afkræftet, bliver vi som seere engageret på et grundlæggende fysisk og emotionelt plan. Vi bliver suget ind i filmens univers og investerer os, når X (i tråd med vores hypotese) bekæmper Y, og investeringen bliver blot mere udpræget, når vi tvinges til at genoverveje eller omformulere hypoteser (hvis X f.eks. erklærer sin kærlighed for Z, men Z stritter imod).

I både *American Beauty*, *No Country For Old Men* og *The Hurt Locker* bearbejdes og fordrejes vores hypoteser løbende, men vi har dog mulighed for at beholde – og i høj grad få be- og afkræftet – dem. Der er en rød tråd. Der er en spændingskurve.

The Hurt Locker starter ligefrem med en actionscene, der er en Hol-

lywood-blockbuster værdig. En soldat vandrer iført beskyttelsesdragt ned ad en sandblæst hovedvej i Bagdad for at desarmere en bombe, mens forskellige irakere bevæger sig ildevarslenende rundt i bygningerne ved siden af vejen. Vil han få desarmeret bomben i tide? Eller er han ved at vandre direkte ind i en fælde? Flere eksempler følger. Der er alt fra snigskyttescener til yderligere faretruende situationer, der simultant opbygger spænding inden for den enkelte scene og på tværs af filmen.

Tilsvarende byder *American Beauty* og *No Country For Old Men* også på traditionel spændingsopbygning og -forløsning. I *American Beauty* bygges Lester Burnhams frustration op, indtil den udløser sig i vredesudbrud, mens datteren og dennes kæreste tager et opgør mod forældrene, og naboen får erkendt (og efterfølgende fortrængt) sin homoseksualitet. *No Country For Old Men* engagerer seeren med en katten efter musen-fortælling, der bl.a. involverer deadlines (slipper Llewelyn Moss væk fra Chigurh i tide? Når Sherif Bell at fange Chigurh, inden denne fanger Moss?) og intensiveret krydsklipning.

I begge tilfælde medvirker spændingsopbygningen til at bløde de mere kunstneriske og tvetydige sekvenser op.

Genremæssigt er de tre film forholdsvis lette at identificere som drama/ sort komedie (*American Beauty*), action/thriller (*No Country For Old Men*) og krigsfilm (*The Hurt Locker*), hvilket ligeledes aktiverer forskellige forståelseskemaer og -hypoteser hos seeren.

Fælles for alle tre film er i øvrigt, at de alle gør brug af en (forholdsvis) sympatisk protagonist med et (forholdsvis) klart defineret mål.

Oversigt over protagonisterne i *American Beauty*, *No Country For Old Men* og *The Hurt Locker*:

	Lester Burnham <i>American Beauty</i>	Sherif Ed Bell <i>No Country For Old Men</i>	Sgt. William James <i>The Hurt Locker</i>
Fysiske karakteristika	Mand Kaukasisk Ca. 45-50 år	Mand Kaukasisk Ca. 55-60 år	Mand Kaukasisk Ca. 30-35 år

Psykiske karakteristika	Måltrett Proaktiv Ustabil Klaustrofobisk	Måltrett Reagerende Stabil Foruroliget	Måltrett Proaktiv Relativ stabil Nervøs
--------------------------------	---	---	--

Burnham, Bell og James er alle i et eller andet omfang både fysisk inde-spærret (hhv. i forstadshelvedet, en texansk flække og den irakiske ørken) og psykisk, eksistentielt paralyseret (hhv. af frygt for ikke at leve livet, af frygt for at Texas og USA er ved at gå i hundene, og af frygt for ikke at komme levende hjem).

Ængsteligheden ekspliciteres ikke, men den fremgår af dialogscener, *voice-overs* og handlinger, og de tre protagonister kommer dermed til at udgøre et holdepunkt i fortællingen for seeren. Vi identificerer os med dem, imens vi danner hypoteser om deres mål (*hvad* vil de opnå?), deadlines (*hvornår* skal de senest opnå det?) og handlinger (*hvordan* vil de opnå det?). Fælles for alle tre film er, at de giver os mere klart definerede protagonister og plots til at spejle os i end den klassiske indie-films "illusion of authorial blankness [that] cultivates a sense of distance in the audience" (Sconce 2001: 360), men mindre direkte adgang til karakterernes indre følelser og overvejelser end typiske Oscarvindere som f.eks. *Schindler's List*, *The English Patient* og *Titanic*.

No Country For Old Men – når spænding opbygges og underspilles

I deres filmatisering af Cormac McCarthys *No Country For Old Men* bygger Joel og Ethan Coen igen og igen bro mellem den kausale Hollywoodfilm og den mere kunstfilmprægede indie-film.

Coenbrødrenes film er – som nævnt – grundlæggende en katten efter musen-thriller, hvor en stor del af filmens spilletid beskæftiger sig med antagisten Anton Chigurhs jagt på den sekundære protagonist Llewelyn Moss, der har stjålet en kuffert med to mio. dollars tilhørende Chigurhs arbejdsgivere.

Omtrent 45 minutter inde i filmen befinder Moss (med kufferten) sig på et motel. Chigurh sporer ham dertil takket være en transmitter gemt blandt pengene i kufferten.

Der følger herefter en ca. syv minutter lang sekvens, hvor der krydsclip-

pes mellem Moss og Chigurh, hvor der kun fremstammes to sætninger. Syv minutter uden musik, uden dialog og uden nogen eksplicitering af handlingen. Kun den intensiverede krydsklipning, hvor der springes stadig hyppigere mellem Moss og Chigurh, lader os vide, at sammenstødet er nært forestående.

Forspillet til den blodige skudduel på motellet er næsten demonstrativt roligt. Vi ser Moss tape nogle stænger sammen med en tøjbjølle i et forsøg på at gemme kufferten i en ventilationsskakt, alt imens Chigurh tjekker ind på motellet, samler sin riffel, sætter en lyddæmper på den, tager sine sko af og sniger sig hen til Moss' formodede motelværelse. Det hele foregår i et sløvt, nærmest perverst afmålt tempo, der fuldstændig modsiger vores forventninger til en menneskejagt. Hvorfor styrter Chigurh ikke ind på Moss' værelse? Hvorfor sparker han ikke blot døren ned og skyder vildt for sig?

Pludselig eksploderer det hele dog. Chigurh, ikklædt sokker og med lyd-dæmpet gevær, bryder ind på værelset, som Moss tidligere på dagen klogt har forladt for et andet, og likviderer uden større besvær de tre gangsters, der opholder sig derinde. Blodet sprøjter overalt, mens larmen fra gangster-nes maskingeværer alarmerer Moss i et tilstødende værelse, og han flygter prompte.

En syv minutters sekvens med sløv opbygning, et pludseligt voldsudbrud og – til sidst – en underlig afrunding, hvor Chigurh uden at fortrække en



Fig. 5: Klinisk og uden at ytre ét ord planlægger Chigurh sit angreb på Llewelyn Moss, hvilket bl.a. indebærer at tage skoene af. *No Country For Old Men* (2007). © Paramount Home Entertainment.



Fig. 6: Chigurh gør kort proces med tre mexicanske gangsters på det forkerte sted på det forkerte tidspunkt i en actionscene, der er symptomatisk klinisk for hele filmen. *No Country For Old Men* (2007). © Paramount Home Entertainment.

mine sætter sig ned på sengen ved siden af en af de dræbte gangsters og tager sine sokker af, inden han begynder at lede efter kufferten med pengene.

Hele sekvensen illustrerer perfekt, hvordan *No Country For Old Men* simultant (som en Hollywoodthriller) opbygger og (som en kunst- eller indie-film) underspiller spænding. Det er en sekvens, der snarere er reglen end undtagelsen i en film, hvis instruktør nyder at lege med – og igen og igen fordreje – vores forventninger.

Den Oscarvindende indie-film i det 21. århundrede

Man kan – alt efter ens definition af indie – argumentere for, at ingen 100 % ægte indie-film endnu har vundet en Oscar for Bedste Film. Man kan imidlertid ikke undgå at se, hvordan Hollywood generelt og Oscarfilmene specifikt siden slutningen af 1990'erne har gennemgået en klar *indieficering*.

Godt hjulpet på vej af kommercielle succeser som *sex, lies and videotape* og *Pulp Fiction* etablerede eller købte de store Hollywoodstudier op gennem 1990'erne *speciality*-underdivisioner beregnet til at servicere biografængere trætte af Hollywood-blockbusters.

Indie blev et *buzzword*. I dag betegner det ikke kun produktionsteknisk uafhængige film, men også film, der fremstår personlige, anderledes og (ofte) finurligt skøre. Især siden slutningen af 1990'erne er det væltet frem med *speciality*-producerede film som *In The Bedroom* (2001), *Lost In Translation* (2003), *Little Miss Sunshine* (2006), *Juno* (2007), *The Artist* (2011) og senest, i år, *Beasts of the Southern Wild* (2012). Fælles for dem alle: en Oscarnominering for Bedste Film og et budget på 2-15 mio. dollars.

I en filmbranche domineret af store blockbusters som *The Avengers* (2012) med et samlet produktions- og marketingbudget på over 400 mio. dollars, der er beregnet til at blive *franchises* og sælge for mange millioner merchandise (tøj, legetøj, computerspil m.m.), udgør disse billige film lavrisikosatsninger, der – hvis man er heldig – kan tjene sig selv ind 5, 10, 25 gange.⁵

Idet Oskarakademiet netop består af 6.000 af de vigtigste spillere fra den amerikanske filmindustri (og dermed Hollywood), der selv er involveret

i at producere og distribuere disse små film, er det ikke overraskende, at de i stigende grad er blevet lukket ind i Oscarvarmen. Flere af disse film er for store til indie-filmfestivaler som Sundance og Tribeca, men for små til at få succes på egne ben, hvorfor en Oscarnominering eller -sejr i mange tilfælde kan være forskellen på en indtjening på 10 eller 100 mio. dollars. Ligesom auteursen kan være et kommercielt fænomen (Laursen 2001: 26-27), fungerer indie ligeledes i dag – i visse sammenhænge – som en kunstnerisk blåstempling med et kommercielt mål for øje.

American Beauty, *No Country For Old Men* og (i mindre grad) *The Hurt Locker* repræsenterer i denne sammenhæng de mest kunstnerisk kompromisløse indie-tilnærmende Bedste Film-vindere de sidste 20 år ud fra den moderne definition af indie som "personal, artistic, and creative" (Newman 2009: 16).

Hvis man eftersøger fuldstændig kreativ løssluppenhed og tematisk provokation som f.eks. i Solondz' *Happiness* i sine Oscarfilm, bør man imidlertid forberede sig på en let parafrasering af et berømt citat fra én af de bedste Oscarnominerede film nogensinde: "Forget it, Jake. It's Hollywood."

Litteratur

- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Brooks, Xan (2003): "Special relationship: why is Miramax so willing to give Tarantino \$55m and carte blanche for his new movie?", *The Guardian*, 18. juli 2003: 11.
- Cassidy, John (1997): "Chaos in Hollywood: Can Science Explain Why a Movie is a Hit or a Flop?," *The New Yorker*, 31. marts: 36.
- Denby, David (2007): "Hollywood looks for the future", *The New Yorker*, 1. August.
- Frank, Thomas (1997): "Why Johnny Can't Dissent", i Thomas Frank og Matt Weiland (red.): *Commodify Your Dissent: Salvos from The Baffler*. New York: W.W. Norton & Company: 31-45.
- Halskov, Andreas (2010): "Quid pro quo – om tværmedialitet og krydspromovering", 16:9 nr. 38, september 2010. 16-9.dk/2010-09/side05_feature2.htm
- Halskov, Andreas (2013a): " 'Den skal ikke bruges blindt' – Noter fra en lyd designer", 16:9 nr. 51, juni 2013. 16-9.dk/2013-06/side11_essay.htm
- Halskov, Andreas (2013b): "The Never Ending Story – The Concept and Issue of Franchising", paper, Conference on Bestseller and Blockbuster Culture, Aalborg Universitet. people.hum.aau.dk/~hoegsbro/Blockbuster_papers/Andreas_Halskov.pdf
- Holmlund, Christine og Wyatt, Justin (2005): *Contemporary American Independent Film: From the Margins to the Mainstream*. New York: Routledge.
- King, Geoff (2005): *American Independent Cinema*. New York: I. B. Tauris.
- King, Geoff (2009): *Indiewood, USA: Where Hollywood Meets Independent Cinema*. New York:

- I. B. Tauris.
- Laursen, Iben Thorving (2001): "Auteuren som kulturelt fænomen", *Mediekultur & kulturformidling*, nr. 3: 24-37.
- Lewis, Jon (2003): "Following the Money in America's Sunniest Company: Some Notes on the political economy of the Hollywood blockbuster", i Stringer, Julian (red.): *Movie Blockbusters*. London: Routledge: 61-71.
- Newman, Michael Z. (2009): "Indie Culture: In Pursuit of the Authentic Autonomous Alternative", *Cinema Journal*, vol. 48, nr. 3: 16-34.
- Perren, Alisa (2001): "Sex, lies and marketing: Miramax and the Development of the Quality Indie Blockbuster", *Film Quarterly*, vol. 55, nr. 2: 30-39.
- Sconce, Jeffrey (2002): "Irony, nihilism and the new American 'smart' film", *Screen*, vol. 36: 349-369.
- Tzioumakis, Yannis (2012): *Hollywood's Indies: Classics Divisions, Specialty Labels and American Independent Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Noter

1. Thomas Frank og Matt Weiland's bog *Commodify Your Dissent: Salvos from The Baffler* (1997) består af en række essays skrevet i perioden 1990-1996, der alle diskuterer, hvordan virksomheder (og i vid udstrækning store transnationale konglomerater) har approprieret masseunderholdning og (især) medieprodukter og gennem disse udnyttet det moderne menneskes ønske om selvopfyldelse og om at være unik til kommercielle formål.
2. Der kan argumenteres for, at *Rocky* (1976) var den første *independent*-film, der vandt en Oscar. United Artists endte i sidste instans med at producere filmen, men Sylvester Stallone skrev, pitched og drev i så høj grad filmen frem (og insisterede på at få hovedrollen, selvom studiet hellere ville have Robert Redford eller James Caan), at den i et vist omfang godt kan betegnes som en *independent*-produktion. Filmen blev produceret for blot 1,1 mio. dollars, men indtjente svimlende 225 mio. dollars på verdensplan.
3. King foreslår endvidere, at man gradsinddeler indie-film ud fra 1) placering i filmindustrien, 2) fortælletekniske og stilistiske valg og 3) forhold til det bredere kulturelle, politiske og ideologiske landskab (King 2005: 1-2).
4. Ud fra samme logik er Thomas Vinterbergs *Jagten* (2012, *The Hunt*), der i september 2013 blev valgt som den danske Oscarkandidat, også, trods et tilsyneladende transgressivt indhold, en *tilstrækkeligt harmløs* sag. I Vinterbergs film bliver den legesyge børnehavepædagog Lucas (Mads Mikkelsen) anklaget for pædofili, men lynchingen af ham er let for tilskueren at forholde sig og tage stilling til, idet han *ikke* er skyldig. Havde han omvendt, som Dylan Bakers karakter i *Happiness*, været skyldig i overgreb mod børn, havde filmens tema om lynching og selvtægt været mere dilemmatisk – og filmen således mindre oplagt som Oscarkandidat. Tak til Andreas Halskov for denne henvisning (se også Halskov 2013a).
5. Ifølge Cassidy (1997: 36) og Lewis (2003: 66-67) er *konglomoratiseringen* af Hollywood, hvor de forskellige studier er blevet opkøbt af store multinationale selskaber, en stor del af forklaringen på denne søgen mod "sikre" og "stabile" investeringer. For mere herom se også Halskov 2010 og 2013b.

The Artist – tilbage gennem lydmuren

Af STEEN FIIL CHRISTENSEN og KIRSTEN SKOV

I 2012 fik stumfilmen *The Artist* overraskende en Oscar for bedste film 85 år efter tonefilmens gennembrud. Kapitlet her analyserer filmen og kaster blikket tilbage og frem for at tage temperaturen på, hvad der udløser en Oscar. Afspejler tildelingen filmens kunstneriske kvalitet eller måske i højere grad den tid, filmen er blevet til i, og det publikum, der stemmer med klingende mønt ved billetlugen?

Oscar til *The Artist*

The modern film tries too hard to be real. Its techniques of illusion are so perfect that it requires no contribution from the audience but a mouthful of popcorn.

- Raymond Chandler

Efter i 2011 at have belønnet den britiske *The King's Speech* (2010) og i 2012 den franske *The Artist* (2011) er Oscarnomineringer og -tildelinger i 2013 ved at være tilbage på Hollywoodsporet med film som *Zero Dark Thirty*, *Django Unchained* og *Life of Pi* (alle 2012), der alle hylder håbet, troen og hævnens, Det Vilde Vestens moralske værdier. Det er "the American way", og vi bliver mindet om den optimisme, uskyld og umiddelbare glæde, som Amerika har fornøjet verden med, lige siden det hvide lærred fik sit store format med netop Hollywood. Spørgsmålet er imidlertid, om ikke også 2012-modtageren, Michel Hazanavicius' *The Artist*, faldt godt i tråd med denne (selv)dyrkelse af det store lærreds muligheder ift. en realistisk verdens kaotiske realiteter, og om ikke den på trods af sit franske ophav netop var en kildrende, navlerundkredsende beføling af den (selv)henrykkelse, stumfilmens nærmest hypnotiske virkemidler kunne hensætte et biografpublikum i?¹

Filmen er et vovet projekt, igangsat af producenten Thomas Langmann, der gerne ville have Hazanavicius til at lave en ny udgave af den berømte film *Fantômas*. Instruktøren var med på idéen, hvis forlægget bare ikke var Jean Hunebelles 60'er-udgave med Jean Marais som hovedperson og Louis

de Funès som falde på halen-figur, men i stedet den originale føljeton på fem film af mellem en og halvanden times varighed, som Louis Feuillade lavede og udsendte i 1913 og 1914 (fig. 1). Det var for stor en mundfuld, så producenten bad i stedet Hazanavicius om at lave en stumfilm, som han selv skrev historien til. Filmen modtog ingen filmstøtte i produktionslandet Frankrig, men måtte satse på, at de 90 mio. kroner, den kostede at producere, kunne hentes hjem på samme måde, som det sker med "rigtige" Hollywoodfilm: gennem billetlugen. Selvom den ved prisoverrækkelser (den fik både producentprisen af Producers Guild of America og som bekendt en Oscar) er blevet set som en fransk auteurfilm, der på linje med *nouvelle vague*-folkene dyrker de amerikanske rødder, er den en film om Hollywood, produceret på Hollywoods betingelser.



Fig. 1: René Navarre i Louis Feuillades cliffhanger-serie *Fantômas* overmenneskeligt placeret som uudgrundelig helt – parat til at komme igen 100 år senere som inspiration for *The Artist*. © Artificial Eye.

Da det nu ikke kunne være *Fantômas*, der var temaet, fulgte Hazanavicius opdraget ved at stille ind på selve stumfilmen som genre og form og valgte at fokusere på den næsten mytologiske aflivning af stumfilmen, da tonefilmens mikrofonbom ændrede præmisserne for al bevægelse, mimik, akrobatik mv.² Han kastede sin kærlighed på de sort-hvide billeders fascinerende tydelighed (tænk engang på, hvor meget bedre man husker The Beatles i sort-hvid end i farver), på det gammeldags Hollywoodbilledformat, på tekstskiltene og ikke mindst på fraværet af lyd. Filmen bliver til en hyldest af den fascinationskraft, som stumfilmen havde, og som – ak! – forsvandt med den moderne, teknologiske verdens komplikationer og fremmedbestemmelse af

menneskelige udtryksformer.

Det er en tanke værd, at filmen kom, samtidig med at dens tematiske *side-kick*, Martin Scorseses animerede *Hugo*, kastede sig i armene på den digitale 3D-revolution og dens altomsluttende, virtuelle virkelighed. Som et nostalgisk suk lader *The Artist* i stedet publikum drømme sig tilbage til de stumfilm, de aldrig har set afspillet i korrekt hastighed. Det er også værd at bemærke, at *The Artist* – som Oscarvinderen *The King's Speech* fra 2011 – handler om en person, der har svært ved at kommunikere med sin omverden, men som ender med at finde en meddelelsesform, der passer bedre til en ny tid. Har vi også som publikum brug for et lille pusterum, to skridt tilbage, inden vi tør gå 3(D) frem? Tilsyneladende.

Sturm und Drang – eller bare biedermeier

Med *The Artist* valgte Michel Hazanavicius at hylde ikke blot stumfilmen, men også dens stjerner. Alle kan have deres private associationer til charmerer som Valentino og Douglas Fairbanks og dårende dejlige divaer som øjennedslåede Garbo, dramatisk-erotiske Asta Nielsen, for slet ikke at tale om den ikonisk sensuelle Louise Brooks, hvis nøgne ryg og "flapper"-drengefrisur fra *Die Büchse der Pandora* har haft en sådan gennembrændingskraft, at den næppe lader sig slette fra hukommelsen. I det hele taget har stumfilmen og dens stjerner ubetvivleligt haft en særlig tiltrækningskraft, der kunne fylde alt fra små landsbysale til nybyggede kinokatedraler. I løbet af mindre end 20 år, fra 1912 til 1927, blev der alene i USA lavet over 10.000 spillefilmslange produktioner, der med et slag forvandlede de elitære normer for, hvad der var kultur, og sugede alle klasser til sig i en hvirvelstrøm af spænding, begær, raseri, besættelse, stræben og alt muligt andet gods fra menneskets mere primitive, underste land (Denby 2012).

Spørgsmålet er, om Hazanavicius' film, og ikke mindst dens skuespillere kan leve op til disse mindebilleder. Den mandlige hovedperson hedder George Valentin – så skulle referencen til Valentino være på plads (jf. fig. 2). Han ligner den tidlige stumfilmstjerne John Gilbert (jf. fig. 3), men opfører sig som skvadronøren Douglas Fairbanks med blyantstyndt overskæg og slikket hår. Hans kvindelige modstykke, hustruen og medstjernen i hans stumfilm, ligner en flad udgave af Jean Harlow med sit platinblonde hår,



Fig. 2-3: Hovedpersonen i *The Artist* ligner stumfilmstjernen John Gilbert (fig. 3) og har taget navn fra en anden stumfilmstjerne – Rudolph Valentino (fig. 2). Billederne er taget fra hhv. *The Sheik* (1921) med Valentino og *Flesh and the Devil* (1926) med Gilbert. © Image Entertainment, Turner Classic Movie.



mens den nye, forelskede *gamin*-pige Peppy Miller, der repræsenterer de nye *talkies*, er som klippet efter Hollywoodstjernen Clara Bow, "the it girl", der var den kvindelige hovedperson i *Wings* (1927; fig. 4), den eneste stumfilm ud over *The Artist*, der har fået en Oscar (den første overhovedet, tildelt i 1929).

Ud over det ekstremt stærke lys, som 1910'ernes og 20'ernes råfilm krævede for at blive ordentligt eksponeret – og som også medførte et krav om, at skuespillerne skulle have en skær, hvid teint uden rynker eller skygger, hvide tænder og tydeligt markerede øjne med meget hvidt omkring iris og tydeligt afgrænsede skægvækster – krævede stumfilmen også af filmstjernen, at han eller hun ved sin mimik og sine gebærder kunne give udtryk for enhver form for følelse eller bevægelse, der normalt ville blive sat ord på. Indtil da



Fig. 4: Stumfilmen *Wings* var den første film, der modtog en Oscar som "Best Picture, Best Production" for året 1927/28. Clara Bow var "the girl next door", Charles "Buddy" Rogers flyverhelten fra Første Verdenskrig. At en anden Charles, Lindbergh, netop havde krydset Atlanten, øgede publikums interesse for flyverhelte. © Paramount.

havde personer været nogle, der blev beskrevet i romaner eller noveller, eller det havde været skuespillere, man så på lang afstand. Det store lærred projicerede nærbilleder af ansigter op i en størrelse, man indtil da højst havde set på reklameskilte. Det gjorde det ikke let at finde filmskuespillere, der dels levede op til kravene om en fejlfri teint, dels "brændte igennem" på film. Nogle gange kunne man først, som hos Garbo, se de minimale, mimiske forskelle, der signalerede et stormende indre liv, når filmen blev fremkaldt. Den "manglende" lyd krævede mere ekstreme følelsesudladninger, mere fysisk udfoldelse, mere vanvid og sex, ikke mindst når der var tale om tragedier. Hos Hazanavicius støder vi imidlertid ikke på *Sturm und Drang*, men snarere på et nostalgisk *biedermeier*-stykke, hvor vi rundt om temaskinens snurren kan nikke vidende til hinanden i genkendelsen af massevis af filmcitater og intertekstualitet. Der er ingen fare på færde. Instruktøren ved, hvor langt han kan gå, uden at stryge sit publikum mod hårene og gøre tingene for komplicerede.

Paradigmeskiftet

The Artist handler om det store paradigmeskift inden for filmkunsten: overgangen til tone- eller talefilmen. Stumfilmene var ofte ledsaget af levende musik på klaver eller kinoorgel og lå således i umiddelbar forlængelse af varietégenren og vaudevillen. De første korte *reels* kørte som indslag i det øvrige program, hvorfor langfilmene også indoptager gags og falde på halen-rutiner fra liveoptræden på scenen. Chaplin, Keaton, Keystone Kops og Little Rascals kunne lige så let være faldet over egne ben på de skrå brædder,

og et nummer med en hund, der gør ting på kommando, er nærmest fast kost. *The Artist* starter derfor følgerigtigt på en scene foran et applauderende publikum, der får både det nye og det gamle medium: Efter forevisningen af George Valentins og konens (hendes navn får vi aldrig at vide) nyeste eventyrfilm, hvor helten letter i det sidste nye teknologiske skrig – en flyvemaskine – iført høj hat og hvidt tørklæde, tager parret imod publikums klapsalver sammen med netop Valentins dresserede Jack Russell-terrier Uggie, der også spiller en afgørende rolle i filmen. Vi befinder os i 1927, det år, den allerførste Oscarvinder, stumfilmen *Wings*, blev produceret (overrækkelsen fandt sted i maj 1929), og måske er det denne krigsfilm, Hazanavicius henviser til, når helten er sluppet væk fra fængselstortur og militarisme. Nok så vigtig er imidlertid åbningsscenen, hvor helten George Valentin i et nærbillede får sat strøm til ørerne, mens vi ”hører” hans fokuserede mund på tekstskiltet ”sige”: ”I won’t SPEAK.” Så er temaet slået an på såvel det personlige som på det filmhistoriske plan.

Interessant nok savner vi først tonefilmens lyd, da vi ser, men ikke hører publikums reaktion. Det store, operalignende premiereteater med loger og parterre har et fuldtonende orkester, og filmen leger straks med stumheden: Et skilt på scenen bag lærredet formaner: ”Please be SILENT behind screen,” og kameraet leger med dels at befinde sig blandt det festklædte overklassepublikum i salen, dels at følge George Valentin bag lærredet, hvor den viste film dermed bliver til en spejlvendt bagprojektion. På teatervis bliver skuespilleren gang på gang kaldt ind, så han kan gøre skrabud. Selvom optaget lader han den harmdirrende hustru og medskuespiller stå i kulissen, hvilket resulterer i nok et ”sigende” skilt: ”I’ll get you for this!” Så er vi med. Også på, at han er mere interesseret i hunden, der grangiveligt ligner den fra plademærket His Master’s Voice, og den lyder da også sin herre. Den ligger ”død” på kommando og medvirker i hans fjollerier, såvel på scenen som hjemme i privaten, hvor det er den, han spiser morgenmad med, mens konen surt ser til over sin grapefrugt.

Punktum, punktum, komma, streg, sådan tegnes ...

George Valentin defineres ved sin latterbrede mund og ikke mindst ved den tuborgklamme, hans overskæg beskriver. Det er hans brand: en mund, der

indbyder uden at sige noget. Han er, som han omtales i filmmagasinerne, "the everyman, LOVED by everybody". Da han ved et tilfælde kommer i nærkontakt med en fan, der taber noget og derved kommer på den forkerte side af politiafspærringen, skruer han straks op for smil og poseren, men matches overraskende af den unge kvinde, der smiler igen og poserer med. På næsten Eisensteinsk vis panorerer kameraet raden af fotografer og journalister rundt og tager heroiske nærbilleder, mens blitzladningerne går af og foreviger pigen sammen med den berømte charmør. Forsidestof, for hvem er den pige? Det er selvfølgelig den pige, der har "it", som virkelighedens Clara Bow, og forsiden giver hende mod på at komme ind ved filmen.

En skøn morgen i Hollywoodland (som der står på den berømte bjergside) tropper hun op i Kinographstudierne og viser sin akkreditiv avisforside til en anerkendende Malcolm McDowell, der spiller sig selv som statist. Hendes force er, at hun kan danse, sensuelt, udfordrende, men samtidig uskyldsrent og sjovt, så folk kommer til at smile. Det kan godt være, at det er de brølende 1920'ere, men ikke hos Miller: "The name is Miller. Peppy Miller," og hvis hun er noget, er det også nærmest *peeppy*. Hun får straks en statistrolle, og næste gang, vi møder hende, er, da hun står i vejen for Valentins optagelser i studiet, mens hun øver sine dansetrin bag en Magritteagtig, halvt nedsænket himmeldekoration. Valentin morer sig med selv at danse i takt med de himmelske ben, inden han lader nogle *stagehands* hejse sætstykket op, så de pludselig står ansigt til ansigt. Igen.

Nu viser det sig, hvem pigen på avisforsiden var, men i stedet for at være et akkreditiv bliver Peppy bortvist af den bryske producentboss, der ikke skal have noget af, at en "nobody" bliver til en "somebody", der elsker hans stjerne. Valentin er dog mildt interesseret og kalder hende tilbage med et replikskilt: "Where are you going, miss? We have a picture to shoot." Den chokerede og stumme tavshed i studiet brydes, da produceren giver sig, og instruktørassistenten "råber" i sin store råber.

Filmen, de skal skyde, har titlen *A German Affair*, og Peppy er en tilfældig dansepartner, som Valentin skal svinge i en vals for at komme hen til sin spionkontakt. Scenen må imidlertid tages om igen og igen, fordi Valentin forglemmer sig selv eller kommer til at opløse den alvorlige og med omhu lagte maske i et grin, når han er i clinch med humørsprederen Peppy. Ero-

tisk spænding er der ikke tale om, højst lidt autoerotik, da Peppy efter optagelserne "tilfældigt" falder ind i Valentins omklædningsrum og lader sin ene hånd glide ned gennem ærmet på hans jakke, der hænger på stum(!) tjeneren, så den kærligt kan lægge sig på hendes egen hofte.

Omfavnet af sig selv drømmer hun sig foran et spejl, der omvendt viser plakaten for Valentins film *Thief of Her Heart*, et andet sted hen. I samme øjeblik kommer tyven (fra Bagdad?) ind ad døren og opfanger situationen, der fortsætter i en spejlet forførelsesscene, hvor han instruerer hende, som var hun en hund, og tilfører hende prikken over "it", en skønhedsplet lige over munden. Hans egen suspenderende tuborgklamme over munden har fået sin modsætning. Her er en mund, der vil sige noget! Valentin får hun dog ikke: Selvom hunden tolker instinkterne og holder poterne for øjnene, afbrydes han af sin tjener, der leverer en halskæde, han har bestilt til konen. Han glemmer Peppy, der tyst forlader lokalet gennem en dør midt mellem et billede af Valentin med kone og et af hunden. Scenen afsluttes med en stumfilmsagtig irislukning (jf. fig. 5).

Hele filmen igennem præsenteres vi for et væld af trapper. Almindelige trapper, Hitchcocktrapper, Metropolistrapper og alle mulige andre citerede trapper. For nogle går det op, for andre går det ned ad trappe. Peppy Miller ryger fra afsats til afsats: danseamus, stuepige, baseballpige med "eye on the ball" og helt op til en tennisspillende Miss Isadora. Vi er nået til 1929, og det går ned ad trappe for George Valentin. Ikke blot er forholdet til konen blevet helt tavst – hun fordriver nu tiden, når de er sammen, med at fortælle Valentins trademark-overskæg i filmmagasinerne, mens han selv fortsæt-



Fig. 5: George Valentin og hans "stemme", terrieren Uggie, har mange lighedspunkter – *Fantômas*-briller og mundens tuborgklamme. © Dreamworks Home Entertainment.

ter med *swashbuckler*-roller i historiske film. Men Napoleon er ikke længere kejseren fra Abel Gances berømte stumfilm af samme navn: "Hey, you're not Napoleon. You're just an extra," lyder skiltet fra instruktørassistenten til statisten. Og film er færdige med at være stumfilm. Producenten inviterer George til at se den første lydoptagelse til Romeo og Julie, hvor Julie den 12. maj 1929 har sin opmærksomhed henvendt på en mikrofon, ikke på Romeo eller publikum.

Stumfilmstjernen Valentin slår sin sædvanlige, lydløse latter op over for den nye form for kunstighed og stivhed, teknikken forlanger. "Don't laugh, George. That's the future," står der på skiltet. "We know," tilføjer producentens næste replikskilt. "You can have it," skiltes der igen fra Valentins side – og det får producenten, der efterhånden er omgivet af en hob unge teknokrater og økonomer, til at droppe ham. Syndefaldet er sat ind, uskylden eller den paradisiske afgrænsning til virkelighedens larmende og påtrængende verden uden for studiet er forsvundet. George Valentin vender badet i sved situationen i en skræmmende drøm (og nu er der lyd på): Han *kan* ikke være med, har ingen stemme, kan ikke få et kvæk frem, mens virkeligheden trækker sig på. Glasset skramler, når han sætter det, korpigerne maser sig ind på ham med højlydt fnisen, hunden Uggie gør, og til sidst falder, om ikke figenbladet, så dog et palmeblad til jorden med et øredøvende brag. "Kinograph stops all silent films, only talkies," slår en avisoverskrift afslutningsvist fast, ledsaget af sørgemusik.

Peppy med prikken over stemmen er den nye tids stjerne, så da hun og Valentin mødes på en nærmest grafisk og travl succestrappe i studiet, er hun på vej op, ung, et nyt ansigt, klædt i hvidt, ledsaget af to hvide kavalerer, *just out of school*, mens han tilknapet i sit *3 piece suit* er på vej ned. Hun ler og taler, taler, taler. Kavalererne slår hun hen som "toys", og nu er rollerne byttet om: "Let's do a picture together," inviterer hun og slutter af med et *gaminagtigt* gadedrengepift.

Kviksand

I virkelighedens verden forsvandt stumfilmen nærmest fra den ene dag til den anden. Publikum ville have noget *fresh meat*, man ville opsluges af de nye rollemodeller, forsvinde ind i filmen på en måde, der var mere omslut-

tende og intens end at sidde i en sal, hvor man kunne høre fremviserens tikken og de andres snak og kommentarer.

Tonefilmen indfører et nyt forhold mellem film og publikum. Stjernerne *taler* til og for en, og den traderede filmhistorie vil, at nogle af de store stumfilmstjerner bare ikke havde en stemme, der var nær så imponerende som deres fysiske fremtræden. De forsvandt som Gilbert i druk og glemsel, gled ud med en sidste fortvivlet gestus. Det samme gør George Valentin, da han forsøger at kæmpe mod fremskridtet ved selv at producere, instruere og spille i en film med den meget sigende titel *Tears of Love*. I en sekvens af overtoninger følger vi den 68 dage lange produktion og et næsten tilsvarende antal udskrevne checks, der lægger et dræn i stumfilmstjernens kasse. Pengene fosser ud om kap med det kviksand, han som tragisk helt forsvinder ned i i slutscenen, hvor heltinde og hund hjælpeløst ser til, mens heltens krampagtige fingre som det sidste glider ned og ud i glemslen.

Hazanavicius fletter behændigt stumfilmens forfaldshistorie sammen med den økonomiske krise, der rammer USA på *Black Thursday* den 24. oktober 1929. Valentin og Peppy Millers *showdown* skal foregå dagen efter, fredag den 25., hvor begge har premiere på deres film. Aftenen inden spiser Valentin efter et opgør med konen, der meddeler ham: "We have to talk, George," middag med sin chauffør. For også i privatlivet nægter George at tale. Han vil hellere lytte til en plade (på HMV?) sammen med hunden, så til konens "Why do you refuse to talk? SPEAK TO ME. I am unhappy" replicerer han med et "So are millions of us". Humøret bliver ikke bedre, da Peppy Miller uafvidende ved nabobordet i restauranten lader sig interviewe til *talemediet* par excellence, radioen, og meddeler: "The audience can hear me. They are tired of the actor mugging at the camera to be understood." Det er et opgør på lyd, men det er også et opgør på alder og køn. Gamle mandlige stjerner som Valentin må vige pladsen for unge kvinder. "Out with the old, in with the new, make way for the young," udtaler Peppy frejdigt.

Box office er et økonomisk begreb i filmverdenen, men helt konkret refererer det til det lille glasbur uden for biografen, hvor publikum køber deres billet. Køen til *Tears of Love* er kort, og ingen ud over Peppy, der fra biografens mørke ser Valentins svanesang, fælder en tåre over, at eventyrfilm med vilde negre og en helt med tropehjem i et studie forsvinder. Foran na-

bobiografen er køen nærmest endeløs, og det til lejligheden passende hollywoodske regnvejr, der vasker plakaten for *Tears of Love* til smuds under travle fødder, bliver i Peppys tonefilm til sangen *Pennies from Heaven*, sunget med umiskendelig, bliktynd Billie Holliday-jazzlyd. Et forsonende besøg af Peppy ("I wanted to talk to you") skydes ned af hendes unge kærestes bemærkning om, at hans *far* var en stor beundrer af Valentin.

Fornedrelsen vil ingen ende tage: Konen rejser, Wall Street-krakket blander ham af, skyggerne indfinder sig som et væsentligt, men på ingen måde ekspressionistisk dystert filmisk element, og malstrømmen trækker Valentin ned i en *Vertigo*-spiral af druk og opgivenhed, til alt er pantsat eller solgt på auktion. Valentins personlighedstræk: kjole og hvidt, tre aber, der ikke vil høre, se eller tale, et selvidoliserende maleri af ham og hunden osv. bliver købt op, så auktionarius kan meddele ham: "It's all sold and you've got nothing left."

Nede på gaden er *down and out*-stumfilmstjernen ved at blive kørt over uden for en biograf, der viser filmen *Lonely Star*. Selv ikke Valentins overjeg i form af en delirium tremens-fremkaldt miniudgave af ham selv som storvildtjæger, der prøver at få ram på ham fra bardisken, kan få ham på ret køl. Katarsis kommer – billedligt talt – i form af en afbrænding af celluloidrullerne med de film, han har liggende med sig selv derhjemme. Masken falder, da han ser en film, hvor han som Zorro, omspændt af flammer, er parat til at gå til grunde. Genopstandelsen sikres dog af hunden, som er klogere end de fleste stumfilmskuespillere. I bedste Keystone Kops-stil får den alarmeret en betjent – uden at kunne tale – og Valentin reddes ud til et nyt liv. "Oh, my God, it's George Valentin," kommenterer en ung kvinde. I favnen har han en filmrulle, reddet med ud fra flammehavet.

Den svære overgang

I biografteatret Bijou spiller man *Guardian Angel* med Peppy Miller, og det viser hun sig også at være: Det er hende, der har købt alle Valentins ting, og det er hende, der henter ham fra den hvide hospitalsverden til rekonvalescens i sit hvide hjem, hvor han placeres som en konge foran solen i hovedgærdets silkebetræk. Hendes hjerte banker stadig for George Valentin, og langt inde i den reddede blikæske med celluloidstrimlen af deres

dansescene fra *A German Affair* gør hans det også for hende. Men rollerne er byttet om. Det er *hende*, der inviterer ham med i et filmprojekt. Det er *hende*, der har et vigtigt møde, hvor hun skal sælge Valentins gode, gamle producent idéen til filmen *A Sparkle of Love* med dem begge. Hun besejrer på gadedrengevis hans afvisende "He is nobody now" med et "It's him and me", en anderledes afpresning end den tilsvarende scene, hvor Valentin med hundøjne fik ham med på at lade hende komme med i *A German Affair*.

Kønsrolleskiftet er mere, end hvad en *swashbuckler* som Valentin kan tage, og selvom hans gamle chauffør har opfordret ham til at lægge Valentinollen af sig ("Beware of your pride. Miss Miller looks out for you"), er det umuligt. Han finder ud af, at Peppy er den, der har købt alle hans effekter, som er opmagasineret i hendes palæ, og da han genser de tre aber, der hverken vil se, høre eller tale, nægter han fortsat at FØLE og løber sin vej. Uden for en herretøjsbutik med skiltet "Men's Furnishing/Formal Wear" spejler han sig til musikken fra Hitchcocks *Vertigo* ind i sin gamle rolle som kvindebedårer ved at lade sit ansigt finde plads over det udstillede kjolesæt. En betjent taler stumt til ham, hans mund trænger sig uden forklarende replikskilte på, ryger i closeup, og Valentin flygter hjem til den udbrændte ruin af sit tidligere liv for at skyde sig en kugle for ... MUNDEN.

Til alt held bliver Valentin reddet af den kvindelige intuition og nyvundne handlekraft, da Peppy selv i bedste, slingrende stumfilmstil tager styringen af sin egen limousine, får folk til at køre i grøften og forårsager det krydsklip, hvor pistolens "BANG" i stedet bliver til hendes kollision med et vejtræ uden for huset. Vi er tilbage: Hunden leger "død", Valentin smiler, og Peppy kan sige: "If only you would let me help you." Men han er færdig: "I am washed up. Nobody wants to see me speak."

Det er ikke første gang, Hollywood har dyrket sin egen evne til at overleve paradigmatiske skift i forretningsmiljøet. Allerede Gene Kelly-filmen *Singin' in the Rain* (1952), som i 1953 var nomineret til to Oscars, tog denne historie op og fandt overgangsgådens løsning i dansefilmen. Selve sangen blev oprindeligt fremført i 1929 af netop en *crossover*, danser og stumfilmstjerne Doris Eaton Travis, men bliver central i Kellys og Stanley Donens film, der på besværgende vis er lavet præcis på det tidspunkt, hvor biograffilmen

fra Hollywood var allermest truet af det nye tv-medie.³

Da der blændes op for Peppys løsning ("There's one thing we could try. Trust me."), er der pludselig lyd på. Det er ikke Peppy, der synger eller siger noget kvikt. Det er fodsålerne, der taler. Som i virkelighedens verden bliver stepdanceskoenes klikken til et ikke-mundtligt sprog, en slags kropssprog *med* lyd, da Peppy og George Valentin danser *side by side*. Vi er tilbage i dansescenen fra *A German Affair*, men nu er de ligeværdige partnere. Vi er ikke tilbage i stumfilmen, men der er heller ingen, der taler. Det er moderne jazz, som *Pennies from Heaven*, men det er også en vals som i deres gamle film. Voila. Udmattet sukker og stønner de realistisk, da producenten siger: "CUT." Spændingen udløses, da han fortsætter: "Just one more time," og hele teknokratstaben klapper. Og for første og eneste gang hører vi George sige noget: "Wit plesure," med fransk accent.

På den måde bliver slutningen dels en slutning på afpansringen af George Valentins manderolle, dels en medierende historiefortælling om filmens udvikling – regn og sang – og en biedermeiersk hyldest til indoptagelsen af stumfilmelementerne i den moderne film. Med et fransk glimt i øjet (jf. fig. 6).



Fig. 6: Så er der hul gennem lydmuren: George og Peppy har ladet fødderne tale og foregriber Fred Astaire og Ginger Rogers. © Entertainment in Video.

Og så var der musikken

Kim Novak spillede med i Hitchcocks *Vertigo*, og hun følte sig stødt på manchetterne, i hvert fald på vegne af Hitchcocks huskomponist Bernard Hermann, fordi Hazanavicius i *The Artist* "voldtager" Hermanns musik fra *Vertigo*, som han uden videre omskrivning bruger i scenen, hvor den slagne stumfilmhelt reflekterer over sit liv og sin fremtid i herretøjsbutikkens vindue. "I FEEL MY BODY – OR, AT LEAST MY BODY OF WORK – HAS BEEN VIOLATED BY THE MOVIE, '**THE ARTIST**'," uddybede den da 87-årige diva med store bogstaver sin overskrift i en annonce i branchebladet *Variete*: "I WANT TO REPORT A RAPE". Instruktøren forsvarede sig med, at han blot brugte musikken pga. "beundring og respekt for de store filmhistoriske værker." I konfrontationen med Hitchcocks kustode smed instruktøren kortene på bordet og fortsatte:

The Artist was made as a love letter to cinema, and grew out of my (and all of my cast and crew's) admiration for movies throughout history. It was inspired by the work of Hitchcock, Lang, Ford, Lubitsch, Murnau and Wilder. I love Bernard Herrmann and his music and I'm very pleased to have it in mine (pressemeldelse fra Hazanavicius, 2012).

Når Novak afslutter sin svada med en afklapsning til alle de, der "use and abuse famous pieces of work to gain attention and applause for other than what they were intended," så rammer det ned i *The Artists* forhold til citater i det hele taget. Hazanavicius er fransk og står i den forstand på skuldrene af de tunge drenge i den franske *nouvelle vague*, der netop var med til at gøre filminstruktører som Hitchcock til auteurs, som de åbent beundrede og brugte i utallige citater. Intertekstualitet er ikke noget fyord i moderne film. Godard, Truffaut, Scorsese, Tarantino og brødrene Coen er klar med en ekstra gevinst til det publikum, der er i stand til at nikke genkendende til citatet og kan nyde den drejning, det har fået i den nye sammenhæng. Filmhistorikeren Richard Brody mener: "whether it is called a quotation, appropriation, or some more invidious term, it's at least as important in the world of art overall, and may be a defining trait of the 'post-modern'" (Brody 2012).

Problemet for såvel Novak som Brody – og for filmen – er, at Hazanavicius ikke forholder sig til musikcitatet. Han låner det bare, uden at analysere det

eller udfordre det, låner dets følelsesskabende storhed.

Her er vi ved sagens kerne: Hvad vil Hazanavicius egentlig med sin film? Vil han hylde stumfilmen som genre og genoplive de styrker, den mistede, da Vitaphone og Warner Bros. på konkurrencekapitalismens vilkår tvang en hel branche til at skrotte et bagkatalog af eksportklare film – tekstskiltene var lette at skifte ud til et andet sprog – og foretage kæmpeinvesteringer i såvel studier som biografteatre? (Cook 1990: 257ff). Eller vil han bare på spiritistisk vis mediere et psykoplastisk genfærd fra den anden side af lyd-muren?

Stumfilmens egentlige styrke

Den ungarske filmteoretiker Béla Balázs så i stumfilmen menneskets genfødsel i kunsten. Hvor mennesket i litteraturen kun fremstod som bogstaver på en bogside, blev det i stumfilmen til kød og blod. Han priste stumheden som nødvendig: "The gestures of visual man [dvs. the film actor] are not intended to convey concepts which can be expressed in words, but such inner experiences, such non-rational emotions which would still remain unexpressed when everything that can be told has been told" (citeret i Denby 2012). Filmens særlige redigerings teknikker tillod med dens klip mellem to ansigter i nærbillede at trække klimaksøjeblikke ud, så skuespilleren havde tid til at ud-pensle det indre stormvejr, der ikke kan sættes ord på. Stumfilmen kunne med andre ord indføre det uudsigelige i kunsten, som musikken også kan det. Samtidig var skuespillerne også nødt til at *gøre* noget. De kunne ikke bare *være*. Derfor trak de også på det melodramatiske teaterstykke, på mimekunsten, trylleshows og vaudevillen, og de mindre gode overgjorde fagter, rullede med øjnene og rystede som espeløv for at vise, hvad der rørte sig under overfladen. De bedste var i stand til kontrolleret at nå helt ud i hjørnerne af menneskelig desperation eller erotisk besættelse. Også actionhelte, som den Valentin spiller i flere af filmene, kunne agere helt ud til kanten, uden at nogen stillede spørgsmålstejn ved det. Rudolph Valentino kunne give den som halvnøgen sheik, uden at nogen spurgte, hvor han befandt sig, og man kunne jage løver på en ø i Roskilde Fjord, uden at lærkens trille afslørede afstanden til Afrika. Stumfilmen har på den ene side nogle begrænsninger, som den er nødt til at overkomme ved f.eks. at

arbejde med lys og skygge, på den anden side en grænseløshed, der grunder sig på fraværet af lyd.

The Artist går ikke til ekstremer, hverken hvad begrænsninger eller grænseløshed angår. Den holder sig på overfladen og *lader, som om* den har en stumfilms begrænsninger. Den vil hylde stumfilmen, men vil ikke være den. Vi ser med andre ord stumfilmen på museum, i et vidende tilbageblik, og på samme måde, som vi går på museum for at få kastet lys over, hvordan vi er kommet dertil, hvor vi er i dag, bliver biografbesøget i stumfilm-land et korrektiv til det kompas, vi bruger til at orientere os med i den moderne film-verden.

At stumfilmen kom først og blev filmkunstens gennembrud, er ikke ensbetydende med, at det er "stum", vi falder for, og ikke "filmen". Richard Brody citerer på sin filmblog i *The New Yorker* (Brody 2011) Herbert G. Weinberg, der i sin bog *The Lubitsch Touch* skriver:

Long before sound, Stroheim had lamented its absence and, when it came, prepared a dialogue version of his 'Blind Husbands,' which remained an unrealized project. Carl Dreyer, whose 'The Passion of Joan of Arc' had stunned everyone [...] said that if he had been able to use sound when he started, he would have preferred to record the voices of Joan and her inquisitors.

På sin blog fremhæver Brody netop, at tonefilmen ikke betød en indsnævring af filmmediet eller -sproget. Rent faktisk kunne både Charlie Chaplin og Harry Langdon tale, og Marx Brothers var et godt bevis på, at talen ikke stod i vejen for gode gammeldags falde på halen-numre fra stumfilmens guldalder. Tværtimod betyder mikrofonens indtog i filmen en neutralisering af det opstyltede og forcerede sprog, som er teatrets, så det med den bliver muligt at lade personerne tale normalt og afdæmpet og at afdramatisere billedet, så man som hos Hitchcock kan frigøre kameraet til at vise parallelle spidsfindigheder og sigende detaljer. Modernismen i filmen er bundet til tonefilmen, og på den måde skal *The Artist* måske forstås som et netop biedermeiersk greb tilbage til en helstøbt, ikke-fragmenteret verden. En verden med formelle regler, med tydelige, kontrollerede ansigtsudtryk og destilleret koncentration om kunstnerens forstørrede nærvær på billedet. Ingen moderne heltinde ville få lov i den grad at udstråle entusiasme og endimensionelt nærvær, som Peppy gør det i *The Artist*.

Crossroads: I am not a puppet. I'm an artist

Siden Pixar og John Lasseter i 1995 lavede *Toy Story*, har digital animation nærmest erstattet den "gamle" tegnefilm, som vi kendte den, og med James Camerons *Avatar* (2009) gik Hollywood og biografteatrene nok en gang ind i en ny æra. Filmen benyttede de sidste nye teknologiske landvindinger inden for *motion capture*-optageteknik og kunne både ses som en traditionel todimensional film og som tredimensional, 3D (de tekniske formater var RealD 3D, Dolby 3D, XpanD 3D og IMAX 3D), ja på et udvalgt teknologisk marked som det sydkoreanske endda som 4D. Morsomt nok var det den samme stereoskopiske form for film, der her blev hyldet som et genembrud inden for filmteknologi, som Lubitsch i sin tid egentlig var mere optaget af end tonefilmen.

I begge tilfælde er der tale om næsten paradigmatisk ændringer ift. den traditionelle tegne- og spillefilm, fordi det har implikationer for hele økonomien i især Hollywoodmodellen, når film som disse scorer såvel Oscars som ved billetlugen. Hvad den animerede tegnefilm angår, så ligger der en trussel i billiggørelsen af og den lette adgang til den computerteknologi, som skal til for at lave en animeret film. Computer-Generated Imagery eller CGI spiller en større og større rolle i såvel animerede film som i spillefilm (live-action-film). Fra *Jurassic Park* (1993) og frem har publikum ikke villet nøjes med en udstoppet øgle, og hvad fremtiden vil bringe af samspil mellem CGI og "rigtige mennesker", er ikke let at vide. Man ved blot, at afgørende ændringer står parat i kulissen. I en undersøgelse af fænomenet (Mitchell 2002) forudsiger en af pionererne på området:

The barrier to entry has gotten so low that it is feasible to create a studio that is under the radar of traditional Hollywood - and therein lies one of the secrets to their success - low overhead, reasonably paid animators, and a passion to deliver high-end product, for low end prices. As more companies begin to specialise, it is not out of the realm of reason to see shops offering Cloth, Hair and Dynamics effects that cannot be completed anywhere else. (Citeret i Mitchell 2002)

Det åbner svimlende produktionsdybder for traditionelle producenter, men også rent tematisk kan film som *Avatar* på realistisk og troværdig vis billedmanipulere sig til ekstraterresterielle verdener, som dem, Méliès var nødt til at lave grin med i en af de første narrative stumfilm, *Voyage dans la lune*

(1902, *Rejsen til Månen*). Og hvem eller hvad er en skuespiller? En billed-manipuleret dukke eller en kunstner: "I'm not a puppet. I'm an artist," siger Valentin i den replik, der giver filmen dens titel.

Behovet for refleksion i den situation er den samme, som den Valentin står i ved herreekviperingsvinduet, hvor det kan forekomme fortvivlende svært at få hovedet til at passe til jaketten. Han – og Hollywood – er nødt til at finde en vej frem, der indoptager det bedste af det, vi kender, i det nye. Hvordan skal fremtidens (menneske)film se ud? Bliver der i overført betydning plads til charmerende, men flade skvadronører som Valentin? Hvad vil publikum have og kræve? Mens vi venter på at finde ud af det, så er *The Artist* et tiltrængt pusterum og en forskudt eftertanke, som nok fortjente en Oscar. *Make way for the old!*

Litteratur

- Brody, Richard (2011): "The Art of 'The Artist'", *The New Yorker*, 18. november.
Cook, David A. (1990): *A History of Narrative Film*. New York.
Denby, David (2012): "The Artists, Notes on a lost style of acting", *The New Yorker*, 27. februar.
Halskov, Andreas (2008): "You ain't heard nothin' yet!", *16:9*, nr. 28, september. 16-9.dk/2008-09/side05_feature2.htm
Hazanavicius, Michel (2012): "Press release", *The Hollywood Reporter*, 1. september.
Højer, Henrik (2012): "Leder: Et strejf af magi – fra Marker til *The Artist*", *16:9*, nr. 45, april. 16-9.dk/2012-04/side03_leder.htm
Mitchell, David (2002): *The Future of the Cartoon Feature Film. Research Report*. London: Birkbeck College, University of London.
Nielsen, Jakob Isak (2011): "En scenes anatomi: Sunnyside Up", *16:9*, nr. 43, september. 16-9.dk/2011-09/side07_anatomi.htm
Thaisen, Ole (2013): "Den tavse mand og hans hundekunster", *16:9*, nr. 50, april. 16-9.dk/2013-04/side06_feature3.htm

Noter

1. For nogle alternative læsninger af *The Artist* se Højer 2012 og Thaisen 2013.
2. Overgangen fra stum- til tonefilm og dennes betydning for hhv. skuespillere og filmsproget (ikke mindst kamerabevægelserne) behandles og diskuteres i hhv. Halskov 2008 og Nielsen 2011.
3. For mere om *Singin' in the Rain* ift. musicalgenren og Oscaruddelingen se Søren Lange-lunds kapitel andetsteds i denne bog.

Det danske perspektiv - danske Oscarfortællinger

Da TV 2 natten til mandag den 25. februar 2013 viste årets jubilæums-show, var der tale om en rekordsættende Oscartransmission. Med et gennemsnitligt seertal på 100.000 opnåede TV 2 den højeste danske seertilslutning for en Oscartransmission nogensinde (Nielsen 2013).

Måske skyldtes dette, at Oscarshowet i ca. 10 år havde været henlagt til smallere kanaler som TV 2 Film og enkelte af landets biografale. Det kunne dog også skyldes, at Oscarshowet igen er blevet interessant set fra et dansk perspektiv, måske fordi dansk film siden "den danske Oscarguldalder" i slutningen af 1980'erne har fået en regulær genkomst og genopblomstring ved Oscaruddelingen. Med instruktører som Susanne Bier og Nikolaj Arcel, producere som Kim Magnusson, manuskriptforfattere som Anders Thomas Jensen og teknikere som Henrik Wann Jensen og Per H. Christensen er danske film og filmfolk angiveligt blevet lige så interessante for Oscarakademiet, som dansk arkitektur, danske krimiserier og dansk-islandske sweatere er det for den kreative amerikanske klasse.

Om det er Oscarakademiet og Hollywood, der har fået øjnene op for danske film og filmfolk (jf. også interessen for instruktører som Nicolas Winding Refn og skuespillere som Mads Mikkelsen) eller omvendt – at den danske filmindustri og fortællestil har nærmet sig den Hollywoodske – er naturligvis svært at sige. Men de seneste godt 15 år har danske film, på tværs af genrer og formater, markeret sig flittigt ved netop Oscaruddelingen. Tænk blot på kortfilm som *Valgaften* (1998) og *Der er en yndig mand* (2002), dokumentarfilm som *Burma VJ* (2009) og spillefilm som *Hævnen* (2010) og *En kongelig affære* (2012).

I de foregående to hoveddele har vi beskæftiget os med Oscarshowet i både en bred, overordnet forstand – som set fra forskellige forståelsesperspektiver – og i en række mere næranalytiske perspektiver (med nedslag på en serie af forskellige Oscarvindende film fra *The Broadway Melody* [1929] og *Gone With the Wind* [1939] til *Midnight Cowboy* [1969], *Titanic* [1997] og *The Artist* [2011]).

Bogens første del forsøgte at begribe og beskrive The Oscars som et komplekst, flerstrengt og tværmedialt fænomen.

Bogens anden del gik tættere på udvalgte Oscarvindere i kategorien "Bedste Film" for herved at anslå nogle spor, hvorudfra vi kunne forstå ikke bare *uddelingen* og *mediebegivenheden*, men også de *film*, hvorom det hele sig (i al fald tilsyneladende) drejer.

I denne, bogens sidste hoveddel fokuserer vi mere specifikt på den danske vinkel, dels den danske Oscarhistorie i overblikksform (Helle Kannik Haastrup), dels specifikke danske Oscarfilm (*Hævnen*, behandlet af Søren Rørdam Bastholm) og specifikke danske Oscarkandidater (Bille August og Nikolaj Arcel, interviewet af Steffen Moestrup, og Kim Magnusson, interviewet af Andreas Halskov).

Helle Kannik Haastrup viser os, at "den danske Oscarhistorie" er både længere og mere righoldig, end de fleste ville tro, og hun trækker spor fra den engelske *heritage-film* til danske Oscarvindere som bl.a. *Pelle Erobreren* (1987).

Søren Rørdam Bastholm går mere næranalytisk til værks og argumenterer på overbevisende facon for *Hævnen* (2010) som en "født Oscarvinder", mens han noterer sig og undersøger det paradoks, at en dansk film, som vandt både en Golden Globe og en Oscar for "Bedste Udenlandske Film", hverken kunne vinde en Bodil eller en Robert herhjemme for bedste *danske* film (ja, til Robertuddelingen var den end ikke *nomineret* i hovedkategorien).

De danske filmskabere og Oscarkandidater kommer også selv til orde, og i interviewet med Steffen Moestrup forklarer Bille August og Nikolaj Arcel om de følgevirkninger, deres respektive nomineringer og priser har fået – og de causerer på forskellig vis over det glittede show, Hollywoodsystemet og de danske versus amerikanske (film)traditioner.

Den i Danmark hyppigst Oscarnominerede person, produceren Kim Magnusson (nomineret fire gange), bliver også interviewet (af Andreas Halskov) om synet på produceren og den korte film i hhv. Danmark og USA, og om prisernes betydning for netop ham og hans metier.

"Vi er ikke længere bare et lille land, der engang imellem vinder en stor filmpris," siger områdedirektør fra Det Danske Filminstitut (DFI) Claus Ladegaard. Og han fortsætter: "Nej, vi er et lille land, der faktisk ret konstant ligger på et niveau, hvor vi er i hovedkonkurrencerne i Berlin, i Cannes og

har nomineringer til en Oscar" (Ladegaard, i *DRDK* 2013).

De følgende bidrag er ikke en ublu hyldest til den danske filmindustri og de danske Oscarkandidater, skrevet i en næsegrus beundring for nationale stjerner og prestigjøre prisuddelinger. Ganske at affærdige Oscarshowet og dets betydning, som Per Juul Carlsen andetsteds har gjort det (Carlsen 2013), synes omvendt at være lige så tvivlsomt som den næsegruse beundring.

Oscaruddelingen har siden slutningen af 1990'erne hædret en lang række af danske film og filmfolk, og Oscarshowet har i 2013 haft en større seertilslutning på TV 2 (hvor man undertiden var oppe på 160.000 tv-seere) end nogensinde før.

Uagtet, hvad man måtte mene om dette, så er Oscarshowet altså indflydelsesrigt – også på danske film, danske filmfolk og for danske tv-seere – og således kan det måske fortælle os noget om tendenser i dansk film, ganske som det kan være en indgang til at forstå og anskueliggøre den amerikanske film og filmindustri.

De følgende bidrag vil således på sober og akademisk - men ikke ubegejstret - vis forsøge at behandle og afdække dele af "den danske Oscarhistorie", set både inde- og udefra, i både et bredt og et mere dybtgående perspektiv.

Litteratur

- Carlsen, Per Juul (2013): "Filmanmelderens 10 grunde til at droppe Oscar", DR Kultur, 24. februar 2013. www.dr.dk/Nyheder/Kultur/Film/2013/02/22/115058.htm.
- DRDK (2013): "Filmfolk efter Oscarfallit: Dansk film er ikke til at stoppe", *DR.dk*, 25. februar 2013. www.dr.dk/Nyheder/Kultur/Film/2013/02/25/043630.htm
- Nielsen, Susanne (2013): "Seerrekord til Oscar-showet", *tv2id*, 27. februar 2013. tv2id.tv2.dk/nytomtv/article.php/id-65104220:seerrekord-til-oscarshowet.html

En dansk Oscarhistorie - fra *Cimarron* til *En kongelig affære*

Af HELLE KANNIK HAASTRUP

I dag er der i den nationale kulturelle offentlighed store forventninger til, at dansk film kan gøre sig godt i international sammenhæng og vinde filmpriser: senest med Oscarnomineringen af *En kongelig affære* (2012) i 2013 og Susanne Biers *Hævnen* (2010), som vandt en Oscar i 2011. Filmpriser er attråværdige, fordi de giver synlighed og prestige både inden for branchen og i den kulturelle offentlighed. Her skal det handle om de danske Oscarvindere med et perspektiv til andre internationale filmpriser.

Oscarhistorien opdeles her i fire perioder koncentreret om de film eller personer, som har vundet: Det er udvandrerne i Hollywoods gyldne tidsalder, 1980'ernes danske vindere af "Bedste Udenlandske Film", vinderne af "Bedste Kortfilm" og de tekniske Oscarpriser. Den danske Oscarhistorie er derfor både en meget selektiv dansk filmhistorie, set i et internationalt perspektiv, og en historie om, hvilke danske film som har fået hul igennem til international filmkultur. Afslutningsvis vil jeg sætte de danske Oscarvindere i perspektiv ift. øvrige danske film, som har vundet andre internationale priser, samt kort undersøge mediedækningen af prisuddelinger og filmfestivaler.

Scenografen, politikeren, den sortlistede karakterskuespiller af dansk afstamning og art directoren

Danske filmarbejdere udvandrede ikke i samme grad til Hollywood som svenskere og tyskere, men to markante profiler gjorde sig alligevel gældende i Oscarsammenhæng i Hollywoods gyldne tidsalder (ofte tidsfæstet til perioden 1917-1960): Max Rée og Jean Hersholt. Scenografen og kostumedesigneren Max Rée (1889-1953) vandt i 1931 en Oscar for bedste set-design i det stort anlagte episke western-melodrama *Cimarron* (1931; fig. 1). En storfilm med stjerner som Irene Dunne og den i dag mindre kendte Richard Dix. *Cimarron* havde kostet 1,5 mio. dollars, og på trods af en vis succes både kritisk og kommercielt blev pengene ikke tjent ind igen. En del



Danske Max Rée vandt i 1931 en Oscar for bedste setdesign til den stort anlagte western *Cimarron*. © Warner Home Video.

af forklaringen er den økonomiske depression, som USA befandt sig i på det tidspunkt. Det episke perspektiv skildrer en "boomtown" fra det første "land rush" på de øde sletter i Oklahoma, hvor den ny by grundlægges, til en storby med skyskrabere fire dekader senere.

En af de store scener i *Cimarron* er den bemærkelsesværdigt korte "land rush", hvor tusindvis af hestevogne og ryttere (og en enkelt væltepetercykel) sætter af sted over prærien for at finde det bedste stykke land. Til Oscaruddelingen vandt *Cimarron* ikke blot for scenografien, men også prisen for bedste film og for bedste adaptation. *Cimarron* var den eneste western, som havde vundet prisen for bedste film, indtil Kevin Costners *Dances with Wolves* (1990) i 1991. Romanforlægget var en roman af Howard Easterbrook, som også skrev romanen bag *The Giant* (1956), der blev filmatiseret med James Dean i hovedrollen en del år senere.

Max Rée skabte også kostumer til Greta Garbos debutfilm *The Torrent* (1926) og til den Oscarvindende *A Midsummer Night's Dream* (1935), instrueret af Max Reinhardt og William Dieterle, og arbejdede både som scenograf og/eller som kostumedesigner på en lang række film fra 1926 til 1947 i Hollywood.

Jean Hersholt (1886-1956) fik to æres-Oscars for sit velgørenhedsarbejde for filmarbejderne, og efter hans død blev en særlig humanitær Oscar oprettet i hans navn. Som skuespiller er de filmhistorisk mest interessante Erich von Stroheims *Greed* (1924), hvor Jean Hersholt spiller den onde bror, men også *Grand Hotel* (1932; fig. 2), som i den fornyede interesse for multiprotagonistfilm har fået velfortjent ny opmærksomhed og ikke kun



Fig. 2: Den dansk-amerikanske skuespiller Jean Hersholt (døbt Jean Pierre Carl Boisen) spillede med i flere bemærkelsesværdige stumfilm, heriblandt *Greed* (1924) og den Oscarvindende multiprotagonistfilm *Grand Hotel* (1932) (bl.). I dag kendes han dog primært for den æres-Oscar, som i 1956 blev opkaldt efter ham. © Whv.

forbindes med Great Garbos "I want to be alone"-replik. Men ellers huskes Hersholt for sin alfaderlige rolle i *Heidi* (1937) sammen med Shirley Temple og har desuden modtaget ridderkorset for sin oversættelse af H.C. Andersens samlede eventyr til engelsk.

Hersholt fik tildelt sin første æres-Oscar i 1940 for sit "outstanding" arbejde med The Motion Picture Relief Fund. Organisationen er en social hjælpeorganisation rettet mod filmarbejdere og støttet af de store stjerner for at komme mindre bemidlede filmarbejdere til gode. Hersholt havde bl.a. etableret et radioshow, The Screen Guild Show – hvor de store filmstjerner optrådte gratis – som skulle samle penge ind til The Motion Picture Relief Fund.

I 1950 fik han prisen for, som det hed: "distinguished service to the motion picture industry" efter at have været præsident for akademiet 1945-49.

I 1956 (året for hans død) blev en pris oprettet i hans navn: The Jean Hersholt Humanitarian Award. Det er en Oscarstatuette, som overrækkes til "an individual in the motion picture industry whose humanitarian efforts have brought credit to the industry" (se *Oscars* 2013). The Jean Hersholt Award har været uddelt lige siden til så forskellige modtagere som Oprah Winfrey og Audrey Hepburn og senest Disneydirektøren Jeffrey Katzenberg, der også har arbejdet for The Motion Picture Relief Fund, og dokumentaristen D.A. Pennebaker, der især er kendt for banebrydende værker som *Don't Look Back* (1967) og *The War Room* (1993), hvoraf sidstnævnte blev nomi-

neret til en Oscar i 1994.

På den måde synes The Jean Hersholt Award også at være et slags ærefuldt opsamlingsheat, som både omfatter nøglepersoner i filmkunsten, der ikke tidligere har vundet en pris (som Pennebaker), og som hylder den humanitære indsats for branchen (som Katzenberg).

Oscarvindere af dansk afstamning – Sondergaard og Larsen

Skuespilleren Gale Sondergaard (1899-1985, egl. Edith Holm Søndergaard), som er af dansk afstamning, men var født i USA, havde danske forældre, som udvandrede til USA. Hun fik sin filmdebut i filmatiseringen af bestselleren af samme navn – det historiske melodrama *Anthony Adverse* (1936). Til Oscaruddelingen i 1937 blev prisen for bedste kvindelige birolle første gang uddelt, og Sondergaard vandt. *Anthony Adverse* var (ligesom ovennævnte *Cimarron*) et udstyrsstykke med en lang række stjerner som bl.a. Olivia de Havilland og Frederic March.

Sondergaard blev i 1946 også nomineret for sin rolle som Lady Thiang i *Anna and the King of Siam* (1946) med både Rex Harrison og Irene Dunne i hovedrollerne. Sondergaard havde også roller i flere andre Oscarnominede film, bl.a. den Oscarvindende biopic *The Life of Emile Zola* (1937) og William Wylers film noir *The Letter* (1940) med Bette Davis i hovedrollen. Sondergaard var en karakterskuespiller, som specialiserede sig i at spille kølige, snarrådige og ofte ondsksfulde kvindefigurer (jf. Skotte 2013).¹ Efter 1946 blev Sondergaards mand, instruktøren og producenten Herbert



Fig 3: Gale Sondergaard vandt for sin rolle i filmen *Anthony Adverse* (1936) og blev siden kendt for sine kølige, ondsksfulde kvindefigurer. © Cinema International Media.

Biberman, blacklisted, fordi han sympatiserede med kommunistpartiet. Han var en af de såkaldte "Hollywood Ten",² som ikke ville besvare spørgsmålene om, hvorvidt de var eller havde været medlemmer af det kommunistiske parti. Den konkrete konsekvens for Sondergaard var, at hun ikke fik arbejde i Hollywood før 20 år efter. Sondergaards og Bibernans problemer med kommunistforskrækkelsen og Komiteen for uamerikansk virksomhed (HUAC) er skildret i *One of the Hollywood Ten* (2000), instrueret af Karl Francis, en film, hvori Jeff Goldblum og Greta Scacchi spiller hhv. Biberman og Sondergaard.

En anden Oscarvinder af dansk afstamning er art director Tambi (Johannes) Larsen (1914-2001), født i Indien af danske forældre. Larsen fik i 1956 en Oscar (sammen med Hal Pereira) for art direction i *The Rose Tattoo* (1955), baseret på Tennessee Williams' skuespil og med bl.a. Burt Lancaster og Anna Magnani i hovedrollerne (sidstnævnte vandt også en Oscar for sin rolle). *The Rose Tattoo* er et melodrama tydeligt inspireret af den italienske neorealisme (ikke kun fordi Anna Magnani spiller hovedrollen) i den visuelle still og i *mise en scène* – primært filmet *on location*. Tambi Larsen blev i alt nomineret fire gange til en Oscar for bedste art direction bl.a. for John le Carré-filmatiseringen *The Spy Who Came in from the Cold* (1965) og den berømte Michael Cimino-fiasko *Heaven's Gate* (1980).

Den stadige fokus i pressen på succesfulde Hollywoodstjerner med danske aner skal nok blot betragtes som et udtryk for national stolthed. De udvandrede danskere, som vandt en Oscar, fik sat deres aftryk på Hollywood i den gyldne periode: Max Rée i prestigøse storproduktioner fra *Cimarron* til Shakespearefilmatiseringen *A Midsummer Night's Dream*, og Jean Hersholt, der omtales som "the great Dane", fik en central rolle i et filmhistorisk hovedværk og huskes for sit organisatoriske velgørenhedsarbejde inden for Oscarakademiet. Gale Sondergaard med sine karakterroller og Tambi Larsen med setdesign i flere Hollywoodklassikere.

Når nulevende Hollywoodstjerner er af mere eller mindre dansk afstamning, bliver det danske tilhørsforhold ofte bemærket i den danske presse i forbindelse med anmeldelser og foromtale, som f.eks. Viggo Mortensen, der blev filmstjerne med rollen som Aragorn i *The Lord of the Rings*-trilogien. *The Lord of the Rings: The Return of the King* (2003) vandt en Oscar for

bedste film, og Mortensen blev på egen hånd nomineret for sin rolle i David Cronenbergs *Eastern Promises* (2007). Det samme gælder Scarlett Johansson, hvis danske aner ofte nævnes i forbindelse med roller i Oscarvindende film som *Lost in Translation* (2003) og *Vicky Christina Barcelona* (2008) (jf. f.eks. Lynnerup 2009).

Oscarvindende film i kategorien “Bedste Udenlandske Film”

”Bedste Udenlandske Film” er én af de priskategorier, som ikke var med fra begyndelsen af Oscaruddelingens historie: Fra 1947 til 1956 var den en æres-Oscar – dvs. ikke i konkurrence. En udenlandsk film, som regel europæisk, blev udvalgt i denne periode, eksempelvis Vittorio De Sicas *Ladri di biciclette* (1948, *Cykeltven*) og Akira Kurosawas *Rashomon* (1950, *Dæmonernes port*).

Fra 1956 bliver en udvalgt skare af film nomineret, og reglerne foreskriver, at hvert land kun kan tilmelde én film, og der må ikke tales engelsk som det primære sprog i filmen. Det er kun de medlemmer af akademiet, som har set de fem nominerede film i biografen, der kan stemme.

En række danske film bliver omkring dette tidspunkt nomineret til en Oscar for bedste udenlandske film. I 1957 blev Erik Ballings grønlandsdrama *Qivitoq* (1956) nomineret, ligesom Astrid Henning-Jensens filmatisering af *Paw* (1959) i 1960, og i 1963 blev Bent Christensens publikumssucces *Harry og kammertjeneren* (1961) også nomineret. De danske film var i hård konkurrence, for vinderne var hhv. Federico Fellinis *La Strada*



Fig. 4: Erik Ballings grønlandsdrama *Qivitoq* (1956) blev som den første danske film nomineret i kategorien ”Best Foreign Language Film”. Prisen gik dog til Federico Fellinis *La Strada* (1954) (bl.), og netop Fellini holder rekorden som den mest vindende instruktør i denne kategori (med fire statuetter). © Criterion.

(1954) i 1957, Marcel Camus' *Orfeu Negro* i 1960 og Ingmar Bergmans *Såsom i en spegel* (1961) i 1962.

I de mellemliggende år frem til 1988 indstillede Danmark film, som ikke kom med på listen over nominerede for "Bedste Udenlandske Film" – det var bl.a. hovedværker i dansk filmhistorie som Henning Carlsens kanonklassiker *Sult* (1966) og Nils Malmros' aarhusianske ungdomsfilm *Kundskabens træ* (1981).

Men i slutningen af 1980'erne lykkedes det. En del af forklaringen skal findes i den europæiske og måske især britiske kvalitetstradition, også kaldet *heritage*-film, som f.eks. *Chariots of Fire* (1981), der havde vundet en Oscar for bedste film (i alt fire Oscars) i 1982. I de følgende år fulgte Merchant Ivory-filmatiseringer af populære klassikere som *Room with a View*, *Passage to India* og *Maurice*, men også franske historiske film som *Jean de Florette*, *Cyrano de Bergerac*, *La Reine Margot* og så naturligvis *Babettes gæstebud* (1987). Ginette Vincendeau argumenterer for, at selve betegnelsen *heritage*-film jo indikerer, at det er fortiden, man forholder sig til, og dér ligger muligvis "problemet", fordi *heritage*-filmen ofte bliver en fejring eller udstilling af fortiden, i højere grad end det er en kritisk udforskning af den (Vincendeau 2001: xviii).

Gabriel Axels *Babettes gæstebud* er en filmatisering af en novelle af en af de mest internationalt kendte danske forfattere – Karen Blixen. Novellen *Babettes gæstebud* udkom oprindeligt i Ladies Home Journal i 1951. I 1980'erne fik Karen Blixens forfatterskab fornyet populærkulturel relevans, da den amerikanske forsker Judith Thurmans biografi sammen med Karen Blixens *Den afrikanske farm* dannede baggrund for den Oscarvindende filmatisering *Out of Africa* (1985), instrueret af Sydney Pollack.

På den måde kunne *Babettes gæstebud* i udgangspunktet præsenteres med et vist aktuelt forhåndskendskab – både til et dansk publikum og til en international kulturel offentlighed, som havde set *Out of Africa*. Vincendeau peger i sin diskussion også på, at *heritage*-filmen blev et europæisk modtræk, som kunne trække publikum i biografen, men han peger også på et andet problem for *heritage*-filmen: at filmene ofte bliver vurderet ift., om de yder forlægget retfærdighed, i stedet for om de fungerer som film (Vincendeau 2001: xxii).

I 1988 vandt Bille Augusts *Pelle Erobreren* (1987) Den Gyldne Palme i Cannes, efterfulgt i 1989 af en Golden Globe og en Oscarstatuette (for bedste ikke-engelsksprogede film). I dansk sammenhæng blev *Pelle Erobreren* vurderet ift. Martin Andersen Nexø's meget politiske roman og blev fundet for let, men hyldet for sin realisme, Max von Sydows skuespilpræstation og filmens stilsikkerhed (Schepelern 2001: 294). I dansk sammenhæng havde August markeret sig med de hverdagsrealistiske Bjarne Reuter-filmatiseringer *Zappa* (1983) og *Tro, håb og kærlighed* (1984), hvor førstnævnte ofte karakteriseres som "et højdepunkt i dansk hverdagsrealisme" (ibid.: 284). Efter gennembruddet med *Pelle Erobreren* fik August en international karriere, der stædigt har fastholdt filmatiseringen af romaner som udgangspunkt. *Den gode vilje* (1992) skal fremhæves både for sin følsomme og psykologisk registrerende realisme, men også fordi den indbragte August Den Gyldne Palme for anden gang.

Sammenlignet med de engelske *heritage*-film kan hverken *Babettes gæstebud* eller *Pelle Erobreren* anklages for at tilhøre "the Laura Ashley school of filmmaking" med forbindelser til retromode, boligindretning og turisme (Vincendeau 2001: xviii), fordi de skildrede miljøer er landbefolkningen i 1800-tallets Danmark. Men både *Babettes gæstebud* og *Pelle Erobreren*



Fig. 5: Ved indgangen til 1990'erne blev flere danske produktioner nomineret i kategorien "Best Foreign Language Film" (*Babettes gæstebud*, *Pelle Erobreren* og *Dansen med Regitze*). I 1990, hvor den sidstnævnte film var nomineret, uden dog at vinde, blev også en anden og mere oversat dansker bemærket. Filmfotografen Mikael Salomon var således nomineret i kategorien for bedste cinematografi, dette for sit arbejde i Spielbergs *The Abyss* (1989) (bl.). © Twentieth Century Fox.

kan karakteriseres som danske eksempler på *heritage*-filmen, fordi begge film benytter filmatisering af populære litterære klassikere, har en international stjerneskuespiller i en central rolle (Stephane Audran og Max von Sydow) og er en historisk skildring uden kritisk brod.³

I kølvandet på netop *Babettes gæstebud* og *Pelle Erobreren* blev Kaspar Rostrups mere hverdagsrealistiske *Dansen med Regitze* (1989) nomineret til en Oscar i 1990, en Oscar, der dog gik til Giuseppe Tornatores italienske opus *Nuovo Cinema Paradiso* (1989, *Mine aftener i Paradis*).

Samme år var en anden dansker, Mikael Salomon, nomineret for sit cinematografiske arbejde i James Camerons science fiction-film *The Abyss* (1989; fig. 5).

De korte film - samfundssatire og poetiske skæbnefortællinger for voksne

De danske kortfilm er placeret inden for to kategorier – Børge Ring, som vandt i kategorien for bedste animerede kortfilm, og Anders Thomas Jensen, Martin Strange Hansen og Joakim Back, som alle vandt for bedste live action-kortfilm.

Kategorien for animationskortfilm har været uddelt siden 1932, og der er to velkendte skikkelser, som dominerer listen over vindere: Det er Walt Disney, som vandt 13 Oscars i denne kategori (22 Oscars i alt), men første gang for klassikeren *Flowers and Trees* (1932), og Fred Quimby fra MGM, som vandt otte gange bl.a. for sine Tom & Jerry- og Bugs Bunny-tegnefilm, første gang i 1941 med *The Milky Way* (1940). I 1986 er det med andre ord særdeles fornemt selskab, som Børge Ring kommer ind i, da han som eneste dansker nogensinde vandt for *Anna og Bella* (1984), en film, der dog er produceret i Holland. Ring var også nomineret året før med *Oh my darling* (1983).

Børge Ring er bosat i Holland, men er herhjemme måske bedst kendt for sin *Anton*-serie for børn vist på DR i 2005.

Anna og Bella er en sørgmunter fortælling om to gamle damer, som ser tilbage på det liv, de sammen har haft – på godt og ondt. Det er ikke en børnefilm som mange af de øvrige vindere i denne kategori, men har mere karakter af en skæbnefortælling med humor. Karakteristisk for Rings ani-

merede kortfilm tages der fat på eksistentielle temaer fortalt i en skitseagtig og let genkendelig streg. Der er ingen dialog, følelser kommer til udtryk i de opfindsomt animerede metaforer samt i musik og lyde. I de senere år er prisen for den korte animationsfilm bl.a. vundet af de toneangivende inden for nyskabende animation, f.eks. Nick Park, der vandt for sine Wallace and Gromit-film *The Wrong Trousers* (1993) og *A Close Shave* (1996), og Pixars Jan Pinkava, som vandt med *Geri's Game* (1997) ved det 70. Oscarshow i 1998.

De to første Oscarvindere for bedste kortfilm er Anders Thomas Jensens *Valgaften* (1998) og Martin Strange Hansens *Der er en yndig mand* (2002), to film, der begge (i tråd med den sociale problemfilm) har racisme og intolerance på dagsordenen.

Anders Thomas Jensen havde allerede to Oscarnomineringer med *Ernst og lyset* (1996) sammen med Tomas Villum Jensen og med *Wolfgang* (1997), men det var først i 1999, at Anders Thomas Jensen vandt med *Valgaften*, der har Ulrich Thomsen i hovedrollen. Thomsen spiller den demokratiske og antiracistiske mand, som med taxa forsøger at nå frem, inden valgstedet lukker kl. 20, og som i sin frustration og hensyntagen ender med at være lige så dobbeltmoralisk og racistisk som de mennesker, han har taget dybt afstand fra undervejs igennem byen (for mere herom se Højer & Nielsen 2005: 29-31 samt Halskovs interview med Kim Magnusson senere i denne bog).

I Martin Strange Hansens *Der er en yndig mand* er det Martin Buch, der spiller en forelsket mand, som forsøger at navigere mellem racisme og dobbeltmoral. Pga. en fejl bliver han sendt på et danskursus for indvandrere, fordi systemet på arbejdsformidlingen har registreret ham som El Hassan. Han er i mellemtiden blevet forelsket i den kvindelige underviser på kurset, så i stedet for at sige, at han ikke er El Hassan, klæder han sig ud som pakistaner, så holdet bliver oprettet alligevel.

Både *Valgaften* og *Der er en yndig mand* er befriende satiriske i deres udstilling af både frelstheden og dobbeltmoralen i nutidens samfund og med særlig fokus på indfødte danskeres forhold til indvandrere – som giver stof til eftertanke.

Anders Thomas Jensen har efterfølgende skrevet manuskriptet til den

Oscarnominerede *Efter brylluppet* (2006) og til *Hævnen* (som vandt en Oscar i 2011). Jensen har selv instrueret bl.a. *Adams æbler* (2005) og har senest skrevet manuskriptet til Susanne Biers kommende film *Serena* (2013) (der bl.a. har Oscarvinderen Jennifer Lawrence fra *Silver Linings Playbook* [2012] i hovedrollen).

The New Tenants (2009) er den sidste succeshistorie inden for dansk kortfilm og er instrueret af Joakim Back, der arbejder som reklamefilminstruktør, bosiddende i New York. Men også her har Anders Thomas Jensen skrevet manuskriptet. *The New Tenants* er et karakterstudie, som er tydeligt inspireret af Quentin Tarantinos veltalende psykopater. *The New Tenants* er en kombination af det groteske og det humoristiske. Filmen er en lille fortælling om et nyindflyttet homoseksuelt par, der får tiden til at gå med at skændes om petitesser, men afbrydes af en gammel dame, som vil låne lidt mel. De finder en gammel pose mel i skabet, som de giver den gamle dame, men det viser sig, at posen i stedet indeholder to kilo heroin. Fortællingen kobler de to homoseksuelle karakterer med den velkendte, veltalende og livsfarlige psykopat, som kommer for at hente sin heroin. Den voldelige afslutning kontrasteres med parrets erkendelse af, at de må holde op med at kives – kærlighedsforholdet skal prioriteres, og nu da de har overlevet mordforsøg, så skal der dances.

En række andre kortfilm har opnået nominering – men har ikke vundet: Birger Larsen var nomineret med *Ska' vi være kærester?* (1997) tilbage i 1998, samme år som førnævnte *Wolfgang*, i 2000 var *Bror, min bror* (1999) af Henrik Ruben Genz og Michael W. Horsten nomineret, i 2007 blev Søren Pilmark og Kim Magnussons *Helmer & Søn* (2006) nomineret, i 2008 blev Christian E. Christiansen og Louise Vesth nomineret for *Om natten* (2007), og i 2009 blev Dorte Høgh og Tivi Magnussons *Grisen* (2008) nomineret – alle dog uden at vinde. Det er ikke alle, som har kunnet bruge Oscarnomineringen til at få foden inden for i den amerikanske filmbranche: Et eksempel på en, der dog har fået foden inden for i Hollywood, primært som *hired hand*, er dog førnævnte Christiansen, der har instrueret genrefilm som *The Roommate* (2011) med Leighton Meester og den kommende *The Devil's Rapture* (2013) med bl.a. Rufus Sewell (jf. Højer 2011).

Lysmagerne: De danske tekniske Oscarvindere

De såkaldte sci-tech awards er ikke priser, som de almindelige medlemmer af akademiet kan stemme på, for priserne tildeles af akademiets såkaldte Board of Governors. The Board of Governors består af tre repræsentanter fra hver af de 15 brancheorganisationer (undtagen "makeup og hår", som kun har én repræsentant). Priserne uddeles et par uger før selve Oscarshowet afvikles, ofte med en yngre stjerne som vært – og gerne én, som har medvirket i en film, der har gjort brug af special effects. I 2013 var det Zoe Saldana (fra James Camerons *Avatar* [2009]) og Chris Pine (fra den nye J.J. Abrams-version af *Star Trek* [2013]). Tilbage i 1931, hvor de tekniske priser første gang blev uddelt, gik priserne til tekniske nyskabelser, primært til forbedringer af lydfilmen.

Akademiets priser inden for "scientific and technical achievement" uddeles på tre niveauer: 1) Academy award of merit (her får man en Oscarstatuette) for "achievements which have a definite influence upon the advancement of the industry", 2) A scientific and engineering award (her får man en "plade" med inskription) for "achievements which exhibit a high level of engineering and are important to the progress of the industry" (en kategori, hvor softwareudvikleren Per H. Christensen og professor Henrik Wann Jensen begge har vundet), og 3) en pris, hvor man får et Oscarcertifikat "for those accomplishments which contribute to the progress of the industry." Både Christensen og Jensen har bidraget til videreudviklingen af CGI (computergenererede effekter). Den digitale animationsfilm har i Hollywoodfilmen været dominerende inden for tegnefilm, men også inden for actionfilmen, og for den ekspanderende fantasygenre er digitale effekter et helt centralt virkemiddel. Per H. Christensen, som arbejder hos Pixar, vandt sammen med to amerikanske kollegaer en "scientific and engineering award" i 2009. Christensen har medvirket på flere af den digitale tegnefilms hovedværker, som f.eks. *Ratatouille* (2008), *Wall-E* (2009), *Up* (2010) og senest *Brave* (2013), som alle har vundet en Oscar for bedste animationsfilm. Christensen fik sin pris for at være en "renderman", dvs. at kunne styre indirekte lysindfald på digitalt animerede flader og, som et resultat heraf, gøre billedet mere nuanceret og fotografisk realistisk.

Med fantasyfilm som *Avatar* og *The Lord of the Rings*-trilogien blev der

sat nye standarder for realismen i de digitale effekter. Den Oscarvindende professor, Henrik Wann Jensen fra University of San Diego, var med til at udvikle teknologien bag "rendering translucent materials".⁴ Wann Jensen har bl.a. arbejdet sammen med Peter Jacksons Weta Digital og været involveret i film som *Avatar* og den helt nye *The Adventures of Tintin* (2011). Lys under huden er med andre ord en af de mange forskellige digitale effekter, som er med til at gøre de digitale billeder af levende væsner mere livagtige og mere tro mod en fotografisk realisme.⁵

Når en ny fantasyfilm eller digital tegnefilm har premiere, bliver de digitale effekter en del af filmens promotion. Det var særlig tydeligt med *The Lord of the Rings*-trilogien og *Avatar* (begge vandt Oscars og ikke kun de tekniske priser), men også med Martin Scorseses Oscarnominerede film *Hugo* (2011) og senest med Peter Jacksons *The Hobbit – An Unexpected Journey* (2012), hvor fortællingen om 3D og de 48 billeder i sekundet var en central del af filmens promotion (jf. f.eks. Lendino 2012).

Bedste udenlandske film: Oscar og de andre internationale priser

Oscaruddelingen er en mediebegivenhed og fungerer som den storslåede finale på den såkaldte "awards season" fra december til marts. Fælles for de mange film awardshows, som finder sted i denne periode, er, at de bedømmer film, som (i udgangspunktet) har haft premiere det forgangne år. Man kan skelne mellem, om det er branchefolk, som uddeler priser, som f.eks. Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Oscar) og British Academy Film and Television Academy (BAFTA), eller om det er kritikere, dvs. journalister og filmanmeldere, som uddeler priser (Golden Globes uddeles f.eks. af Hollywood Foreign Press).⁶

Oscaruddelingen blev første gang afholdt i 1929 og havde som formål at samle filmindustriens daværende fem brancher (skuespillere, instruktører, producenter, teknikere og manuskriptforfattere), og begivenheden blev hurtigt en glamourøs og elegant affære, men prisen for bedste udenlandske film blev først indført i 1956. Britiske BAFTA blev grundlagt i 1947, ligeledes for at styrke den nationale filmindustri, og havde fra begyndelsen en særlig kategori for bedste udenlandske film. Ved Golden Globe-prisuddelingen var det først efter 1965, at de udenlandske film blev udtaget

til nominering – tidligere blev de blot tildelt. The Hollywood Foreign Press blev stiftet i 1943 med det formål at arbejde for gode internationale relationer mellem USA og andre lande. Hvis man betragter awardssæsonen som en metafortælling, så kan både BAFTA- og Golden Globe-prisuddelingene give et fingerpeg om, hvem der vinder priser til Oscar – i 2013 var det *Argo* (2012), som vandt alle tre priser for årets bedste film, og det samme gjorde sig gældende for Michael Haneke's *Amour* (2012), som vandt alle tre priser for bedste udenlandske film.

De fire vigtigste filmfestivaler i Europa er Cannesfestivalen, Berlinfestivalen, Venedigfestivalen og Amsterdamfestivalen for dokumentarfilm. Hvor branchepriser og kritikerpriser uddeles ved prisuddelingsceremonier i awardssæsonen, så er festivalpriser spredt ud over kalenderåret med Berlin i februar, Cannes i maj og Venedig og Amsterdam i efteråret. Den vigtigste forskel på festivaler og branche-/kritikerpriser er, at de konkurrerende film har premiere på festivalen og fungerer som promovering med henblik på distributionsaftaler og mulig finansiering af kommende projekter. F.eks. er Cannesfilmfestivalen en lukket festival, hvor man skal have presseakkreditering for at kunne deltage. En anden væsentlig forskel er, at de film, som deltager i konkurrencen, er udvalgt af festivalkomiteén, og vinderen kåres af en til lejligheden sammensat jury. Denne jury består af ca. 10 medlemmer, som både kommer fra branchen eller fra kulturlivet i mere bred forstand, f.eks. forfattere eller modedesignere. På festivalens sidste dag afsløres vinderen ved en ceremoni. Denne ceremoni er ikke et globalt tv-show som Oscar (og i mindre grad BAFTA og Golden Globe) – men primært en begivenhed på festivalen for et indbudt publikum.

En dansk filminstruktør, som har et særlig nært forhold til filmfestivalen i Cannes, er Lars von Trier, som tilbage i 1984 både fik juryens store pris og en teknisk pris for sin debutfilm *The Element of Crime* – det samme gjorde sig gældende med filmene *Europa* i 1991 og *Breaking the Waves* i 1996. I 2000 vandt Trier omsider Den Gyldne Palme for *Dancer in the Dark*, og siden da har han haft alle sine engelsksprogede film i konkurrence: *Dogville* (2003), *Manderlay* (2005), *Antichrist* (2009) og *Melancholia* (2011). *Antichrist* og *Melancholia* har begge vundet priser for bedste kvindelige hovedrolle til hhv. Charlotte Gainsbourg og Kirsten Dunst. I Oscarsammenhæng

var Lars von Triers eneste nominering for Björks sang "I've Seen It All" fra førnævnte *Dancer in the Dark*.

Bille August vandt Den Gyldne Palme for *Pelle Erobreren* og for Bergmandramaet *Den gode vilje*. Ved Golden Globe-prisuddelingen var *Pelle Erobreren* i konkurrence med *Babettes gæstebud* – og Bille August vandt. Til gengæld vandt *Babettes gæstebud* en BAFTA for bedste udenlandske film samme år, hvor *Pelle Erobreren* slet ikke var nomineret.

I slutningen af 1990'erne vakte Dogme 95 international opsigt, dog ikke hos akademiet i Hollywood. Thomas Vinterberg vandt i Cannes juryens store pris for dogmefilmen *Festen* (1999), og Søren Kragh Jacobsen vandt en sølvbjørn i Berlin for *Mifunes sidste sang* (1999), og endelig vandt Lone Scherfig en BAFTA for *Italiensk for begyndere* (2001).

Tilbage i 1950'erne fik selveste Carl Th. Dreyer tildelt en Golden Globe for bedste udenlandske film (sammen med fire andre) for et af sine hovedværker *Ordet* (1955), en film, som også blev belønnet med Venedigfestivalens hovedpris Den gyldne løve. Ved Berlinfilmfestivalen i 1979 fik Astrid Henning Jensen Sølvbjørnen for bedste instruktion for filmatiseringen af Dea Trier Mørchs bestseller *Vinterbørn*, og Helle Ryslinge vandt i Venedig for bedste manuskript for kunstsnoberisatiren *Sirup* (1990).

Den eneste Oscarnominering, som en dansk instruktør har fået i kategorien bedste film, opnåede Lone Scherfig i 2010 med *An Education* (selvom det jo er producenterne, som er modtagerne af denne kategori; fig. 6). Men samme år som hun modtog en Oscar for *Hævnen*, blev Susanne Bier nomineret til en Golden Globe for bedste udenlandske film (2011). Ved Cannesfestivalen vandt Nicolas Winding Refn prisen for bedste instruktør for noir-dramaet *Drive* (2012) med Carey Mulligan og Ryan Gosling i hovedrollerne, og filmen blev Oscarnomineret for bedste lydredigering i 2012.⁷

Oscar til dansk dokumentarisme?

Den nye bølge af dansk dokumentarisme siden 2000 har også markeret sig internationalt: Anders Østergaard og Lise Lense-Møller var med *Burma VJ* i 2010 nomineret til en Oscar for bedste dokumentarfilm. *Burma VJ* er en sammenklipning af udsnuglede videoreportager foretaget i det for omverdenen lukkede Burma. *Burma VJ* vandt hovedprisen (Joris Ivens Award) ved



Fig. 6: Lone Scherfigs *An Education* (2009) blev i 2010 nomineret til bedste film. Scherfig er til dato den eneste dansker, som har haft en film med i denne kategori, men vel at mærke for en *britisk produceret og ikke dansksproget* film. © Sony Pictures Classics.

den store Amsterdam Dokumentarfilmfestival (IDFA), som blev etableret i 1988.⁸

Kun to gange før har danske dokumentarister vundet Joris Ivens Award, og det var i 2001, hvor Sami Saif og Phie Ambo vandt for den intime dokumentar *Family*, og i 2006, hvor Pernille Rose Grønkjær vandt for *The Monastery*, en *direct cinema*-inspireret skildring af de personlige konfrontationer i etableringen af et kloster. I 2006 vandt Eva Mulvad prisen for den korte dokumentar med *Vores lykkens fjender* om afghanske kvinders kamp for politisk indflydelse efter Taleban. Mulvad vandt desuden juryens store pris ved Sundancefilmfestivalen samme år. I 2010 fik Janus Metz Pedersens *Armadillo* om de danske soldater i Afghanistan en kritikerpris i Cannes og en tv-pris for bedste dokumentar ved Emmyuddelingen.

Samlet set er det både de umiddelbart globalt relevante fortællinger som *Burma VJ* og *Armadillo*, der vækker genklang internationalt, men også de nære portrætter som *Family* og *The Monastery*.

Mediefortællinger om danske filmpriser – i 2012 og 2013

Mediedækningen af opløbet til Oscar i awardssæsonen og årets store filmfestivaler giver omtale af dansk film og har dermed en funktion, der rækker langt ud over den enkelte begivenhed: De filmkulturelle mediebegivenheder skaber international omtale, kan sikre international distribution og interesse

for kommende projekter for instruktører, skuespillere og ikke mindst dansk filmkunst. I den danske presse – især de store dagblade og DR og TV 2 – er der daglig dækning og direkte reportager fra Cannesfilmfestivalen (i de dage, festivalen varer) og dækning af Oscar i dagene op til uddelingen, og selve Oscaruddelingen sendes direkte på en af TV 2's kanaler (i år på hovedkanalen).

I 2012 havde mediefortællingen om Cannes fokus på spørgsmålet om, hvorvidt Thomas Vinterberg ville vinde Den Gyldne Palme med *Jagten*, og både Vinterberg og hovedrolleindehaveren Mads Mikkelsen blev fulgt tæt af den danske presse i Cannes. I et indslag på TV 2 så man bl.a. hovedrolleindehaveren Mads Mikkelsen blive omringet af autografjægere. Træerne vokser dog ikke ind i himlen, for da Mikkelsen passerede journalisten på vej ind på hotellet, bemærkede han tørt, men smilende: "De (autografjægerne, red.) troede, jeg var Viggo Mortensen." Prisen blev for Mikkelsen en konkret professionel og kunstnerisk anerkendelse. Mikkelsen er i international sammenhæng primært kendt for sine actionroller i *Casino Royale* (2006) og *Clash of the Titans* (2010) og som Hannibal i den aktuelle tv-serie (NBC, 2013-) om den fra *Silence of the Lambs* (1991) så berømte kultiverede kannibal.

Vinterberg havde med nomineringen en mulighed for med *Jagten* at cementere sin genetablering som prisvindende dansk instruktør – som den fortabte søn – efter de mindre succesfulde engelsksprogede *It's All About Love* (2003) og *Dear Wendy* (2004), som ikke levede op til *Festens* store succes.

Efter succesen med Susanne Biers Oscar i 2011 var der store forhåbninger til, at Nikolaj Arcel med *En kongelig affære* (2012) i 2013 kunne vinde over Michael Haneke's førnævnte *Amour*. På sin vej mod Oscarnomineringen havde Arcel vundet prisen for bedste manuskript i februar 2012 ved Berlinfilmfestival og var nomineret til en Golden Globe i kategorien bedste udenlandske film. I den danske pressedækning blev der insisteret på muligheden for at vinde, og en dansk delegation med kulturminister Marianne Jelved drog af sted til Los Angeles. Arcel udtrykte i interview ikke de store forhåbninger, da *Amour* havde vundet samtlige priser indtil da, men kunne glæde sig over, at bookmakerne mente, at *En kongelig affære* var en klar

toer.

Arcel har med sine fire film markeret sig som en genreinstruktør fra det politiske drama *Kongekabale* (2004) til fantasyfortællingen *De fortabte sjæles ø* (2007), (meta)komedien *Sandheden om mænd* (2009) og senest *En kongelig affære*, som er en blanding af *biopic* og periodedrama. I interessen for genrefortællingen er der et klart filmfællesskab mellem Nikolaj Arcel og Susanne Bier. Arcel har desuden også skrevet en række manuskripter instrueret af andre, f.eks. til den første film i krimifænomenet Millenniumtrilogien *Mænd der hader kvinder* (2009) instrueret af Niels Arden Oplev. Måske er genrefortroligheden også en af forklaringerne på den gennemslagskraft, som dansk film trods alt har haft de senere år med nomineringen af Susanne Biers *Efter brylluppet*, *Hævnens Oscar* og Golden Globe og *En kongelige affæres* nomineringer.

Når en film vinder en Oscar, har den som regel en kombination af en god fortælling, som skaber identifikation, og en høj grad af "techne", dvs. at det filmiske håndværk er i orden. Hvis man sammenligner med Cannesfilmfestivalen, så lægges der i Cannes større vægt på, at den film, som vinder, er nyskabende filmkunst med en personlig (auteur)vinkel. I ganske få tilfælde vinder den samme film både en Oscar for bedste udenlandske film og Den Gyldne Palme i Cannes – det skete f.eks. i 2013, hvor Michael Haneke vandt med *Amour*, og det skete i 1989 for Bille August, som vandt begge priser med *Pelle Erobreren*.

Den danske Oscarhistorie

Det gør en forskel at vinde en Oscar for en film eller filmarbejder, fordi det giver en uvurderlig opmærksomhed, når den næste film skal laves. Den danske Oscarhistorie udpeger en række film, som har vakt opmærksomhed internationalt, og som har givet mange af vinderne nye muligheder og cementeret eller etableret deres status i dansk og international filmkunst. Og har man vundet en Oscar, så bliver det nævnt i pressen og ikke mindst i filmhistoriebøgerne – som et objektivt kvalitetsstempel – selvom erfaringen viser, at det naturligvis ikke altid er tilfældet.

Oscarshowet (og Golden Globe og BAFTA) og filmfestivaler som Cannes, Venedig og Berlin er filmkulturelle mediebegivenheder, som giver anledning

til at diskutere den nationale filmkunst, filmkultur og filmpolitik/kulturpolitik i den kulturelle offentlighed. I dette kapitel har fokus været på danske Oscarvindere og med et kort perspektiv til væsentlige internationale priser – fra *Cimarron* til *En kongelig affære* – og vi har her bevæget os fra Hollywoods gyldne tidsalder med episke storfilm til danske versioner af *heritage*-filmen, samfundssatiriske og eksistentielt orienterede kortfilm og centrale bidrag inden for den digitale filmteknologi.

Oscar og de internationale priser er jo ét perspektiv på dansk film, men Danmark har naturligvis også sine egne filmpriser, som spiller en central rolle i det nationale perspektiv: Bodilprisen er blevet uddelt af filmkritikerne siden 1948, filmbranchens Robertpris har været uddelt af Dansk Film Akademi siden 1982, ligesom filmfestivalerne CPH:DOX (2003-) og CPH PIX (2008-) også har deres respektive filmpriser. Men det er en anden historie ...

På de næste sider følger en oversigt over de i kapitlet nævnte 'danske' Oscarnomineringer og -priser i udvalg.

	1930'erne	1940'erne	1950'erne	1960'erne
Tekniske priser	1931, Max Rée: pris for bedste scenografi i <i>Cimarron</i> .		1956, Tambi (Johannes) Larsen: pris for art direction i <i>The Rose Tattoo</i> .	1966, Tambi (Johannes) Larsen: nominering for sort/hvid-art direction i <i>The Spy Who Came in from the Cold</i> .
Bedste kvindelige birolle	1937, Gale Sondergaard: pris for <i>Anthony Adverse</i> .	1947, Gale Sondergaard: nominering for <i>Anna and the King of Siam</i> .		
Bedste film				
Bedste udenlandske film			1957, <i>Qivitoq</i> (instr. Erik Balling): nominering.	1960, <i>Paw</i> (instr. Astrid Henning-Jensen): nominering. 1962, <i>Harry og kammertjeneren</i> (instr. Bent Christensen): nominering.
Bedste dokumentar-feature				1957, <i>Hvor bjergene sejler</i> (instr. Bjarne Henning-Jensen): nominering.
Bedste live action-kortfilm				
Bedste animerede kortfilm				
Specialpris/ærespris		1940, Jean Hersholt: specialpris for arbejde med Motion Picture Relief Fund.	1950, Jean Hersholt: specialpris for "Distinguished service to the motion picture industry". 1956, Jean Hersholt: ærespris oprettet i hans navn – "The Jean Hersholt Humanitarian Award".	

Fig. 7: Oversigt over 'danske' Oscarnomineringer og -priser (i udvalg).

1970'erne	1980'erne	1990'erne	2000-2013
	1982, Tambi (Johannes) Larsen: nominering for art direction i <i>Heaven's Gate</i> .	1990, Mikael Salomon: nominering for bedste cinematografi i <i>The Abyss</i> . 1992, Mikael Salomon: nominering for bedste visuelle effekter i <i>Backdraft</i> .	2004, Henrik Wann Jensen: pris for "technical achievement". 2009, Per H. Christensen: pris for "technical achievement".
			2010, <i>An Education</i> (instr. Lone Scherfig): nominering.
	1988, <i>Babettes gæstebud</i> (instr. Gabriel Axel): pris . 1989, <i>Pelle Erobreren</i> (instr. Bille August): pris .	1990, <i>Dansen med Regitze</i> (instr. Kaspar Rostrup): nominering.	2007, <i>Efter brylluppet</i> (instr. Susanne Bier): nominering. 2011, <i>Hævnen</i> (instr. Susanne Bier): pris . 2013, <i>En kongelig affære</i> (instr. Nikolaj Arcel): nominering.
			2010, <i>Burma VJ</i> (instr. Anders Østergaard): nominering.
		1997, <i>Ernst & Lyset</i> (instr. Anders Thomas Jensen): nominering. 1998, <i>Ska' vi være kærester?</i> (instr. Birger Larsen): nominering. 1998, <i>Wolfgang</i> (instr. Anders Thomas Jensen): nominering. 1999, <i>Valgaften</i> (instr. Anders Thomas Jensen): pris .	2000, <i>Bror, min bror</i> (instr. Henrik Ruben Genz): nominering. 2003, <i>Der er en yndig mand</i> (instr. Martin Strange-Hansen): pris . 2007, <i>Helmer & søn</i> (instr. Søren Pilmark): nominering. 2008, <i>Om natten</i> (instr. Christian E. Christiansen): nominering. 2009, <i>Grisen</i> (instr. Dorthe Høgh): nominering. 2010, <i>The New Tenants</i> (instr. Joachim Back): pris .
1979, <i>Oh My Darling</i> (instr. Børge Ring): nominering.	1986, <i>Anna & Bella</i> (instr. Børge Ring): pris .		

Litteratur

- Halskov, Andreas (2013): "There's No Place Like Oz...", *16:9*, nr. 50, april 2013: [16-9.dk/2013-04/index.htm](#)
- Højer, Henrik & Jakob Isak Nielsen (2005): *Film i øjet*. København: Dansk lærerforening.
- Højer, Henrik (2011): "Hollywood-økonomiens sande ansigt", *16:9*, nr. 41, april 2011. [16-9.dk/2011-04/side09_bogameldelse.htm](#)
- Larsen, Claus (2008): "Danskere igennem Oscar-historien", *Tv Go'*, 20. februar 2008. [go.tv2.dk/articlefornoejelse/id-10500645:danskere-igennem-oscarhistorien.html](#)
- Lendino, Jamie (2012): " 'The Hobbit' at 48fps: Frame Rates Explains", *pcmag.com*, 14. december 2012. [www.pcmag.com/article2/0,2817,2403746,00.asp](#)
- Lynnerup, Marie (2009): "Scarlett Johansson – en hårhistorie", *Woman*, 28. april 2009. [wom-an.dk/article/31454-scarlett-johansson--en-harhistorie/gallery/126915](#)
- Nielsen, Jakob Isak (2011): "På rette spor", *16:9*, nr. 43, september 2011. [16-9.dk/2011-09/side08_filmanmeldelse.htm](#)
- Oscars (2013): "Jean Hersholt Humanitarian Award", *oscars.org* [sidst besøgt 17. april 2013]. [www.oscars.org/awards/academyawards/about/awards/hersholt.html](#)
- Schepelern, Peter (red.) (2001): *100 års dansk film*. København: Rosinante.
- Skotte, Kim (2013): "Dansk Oscarvinder var den ondeste kvinde i Hollywood", *Politiken*, 4. marts 2013. [politiken.dk/kultur/film/ECE1913155/dansk-oscarvinder-var-den-ondeste-kvinde-i-hollywood](#)
- Vincendeau, Ginette (red.) (2001): *Film/Literature/Heritage. A Sight and Sound Reader*. London: BFI Publishing.

Noter

1. En anekdote knytter sig til hendes prøvefilming for rollen som den onde heks i *The Wizard of Oz* (1939), hvor hun sagde "nej tak", da de gik efter en grim heks i stedet for en smuk og ond heks.
2. For mere om "The Hollywood Ten" og de såkaldte HUAC-høringer se da Johannes Riis' bidrag om *On the Waterfront* (1954) og Andreas Halskovs bidrag om Oscaruddelingen og de amerikanske kulturværdier andetsteds i denne bog.
3. Herved passer filmene også fint med Andreas Halskovs karakteristisk af den "klassiske" Oscarvinder som værende en film, der typisk slægter problemfilmen på, og som henter sin prestige fra litteraturens og historiens skatkammer.
4. Prosa: Forbundet af It-professionelle [www.prosa.dk/aktuelt/prosabladet/artikel/artikel/lysets-mester-om-avatar-fotonkort-og-oscars/?tx_prosamag_pi1%5Bpageid%5D=4106](#)
5. Man siger traditionelt, at fantasygenren skal være *logisk, konsistent* og *begrænset*, og det er således et princip for fantasygenren, som George Lucas udtrykker det, at skabe "the most immaculate of realisms within the most unreal of places." For mere herom se Halskov 2013.
6. For mere om de forskellige typer af priser se da introduktionskapitlet først i denne bog.
7. *An Education* kan dog med rimelighed regnes for en engelsk produktion, og *Drive* er amerikansk produceret. For mere om *Drive* se da Nielsen 2011.
8. Denne pris er opkaldt efter den markante hollandske instruktør Joris Ivens, som i 1929 lavede en filmhistorisk central dokumentarfilm med storby symfonien *Regen*.

Hævnen - den fødte Oscarvinder

Af SØREN RØRDAM BASTHOLM

Den 14. december 2010 blev det års Golden Globe-nomineringer offentliggjort. Susanne Biers *Hævnen* (2010) var blandt de fem nominerede til "Bedste Udenlandske Film", og dermed fik man et første håndgribeligt fingerpeg om, at *Hævnen* havde en reel chance for at blive den tredje danske spillefilm – efter *Babettes Gæstebud* (1987) og *Pelle Erobreren* (1987) (de vandt ved showet i hhv. 1988 og 1989) – til at vinde en Oscar og sikre dansk film ny international hæder og prestige.

Tre dage senere kom nomineringerne til den danske filmbranches egen pris, Robertprisen, og her var *Hævnen* ikke blandt de fem udvalgte til at konkurrere om prisen for "Bedste Film".

Det viste sig at være symptomatisk for *Hævnens* skæbne ved hhv. internationale og nationale prisuddelinger, for mens den fejrede store triumfer internationalt, og danskerne strømmede ind for at se filmen, blev den generelt forbigået ved de danske prisuddelinger.

Formålet med denne artikel er gennem en analyse af *Hævnen* at forklare det paradoks, at den vandt såvel Golden Globe som Oscar for bedste ikke-engelsksprogede film, men blev fundet for let ved de danske prisuddelinger Bodil og Robert – ved sidstnævnte i en grad, så den altså ikke engang blev nomineret til "Bedste Film".

Prisuddelingerne

Hævnen var egentlig ikke favorit til Golden Globe-prisen – det var Alejandro González Iñárritu's *Biutiful* (2010). Til de flestes – inklusive Biers – overraskelse blev det dog *Hævnen*, der løb med hæderen, da Hollywood Foreign Press Association uddelte Golden Globes i Los Angeles den 16. januar 2011. Dermed var *Hævnen* pludselig i front af feltet, da den som forventet var blandt de fem film i kapløbet om Oscarstatuetten for bedste ikke-engelsksprogede film, da The Academy offentliggjorde sine nomineringer den 25. januar. Det var i øvrigt Biers anden Oscarnominering, idet den beslægtede *Efter brylluppet* (2006) var nomineret i 2007, hvor den dog måtte se

sig slået af den tyske *Das Leben der Anderen* (2006).

Da det 83. Academy Award Show løb af stablen i The Kodak Theatre i Hollywood den 27. februar 2011, var det til gengæld Bier, der kunne løfte statuetten. Danmark jublede – dette var ikke kun en triumf for Bier, men en sejr for dansk film i det hele taget, der i kraft af *Hævners* succes nu automatisk ville nyde større opmærksomhed. I Politiken spåede Kim Skotte eksempelvis, at *Hævnen* ville indvarsle en ny fase i dansk film, på samme måde som dogmefilmene havde gjort det i midt-90'erne (Skotte 2011).

Kontrasten til de danske prisuddelinger var slående: Godt nok blev *Hævnen* Bodilnomineret til "Bedste Film", men Tobias Lindholm og Michael Noers barske, semidokumentariske fængselsfilm *R* (2010) vandt såvel Robert som Bodil for "Bedste Film", og ved begge prisuddelinger måtte *Hævnen* nøjes med en enkelt pris – nemlig for "Bedste Kvindelige Hovedrolle" til Trine Dyrholm.

Særligt i forbindelse med Robertnomineringerne vakte kontrasten mellem modtagelsen ude i den store verden og de manglende priser hjemme en del debat. Filmtidsskriftet Ekko førte an i forargelsen. Chefredaktør Claus Christensen harcelerede over Robertudvalgets nomineringer med henvisning til såvel generelt fremragende anmeldelser i de danske dagblade som billetsalg, hvor *Hævners* på det tidspunkt 413.000 solgte billetter var mere end dobbelt så mange som de fem nominerede films samlede salgstal (Christensen 2010). Op til uddelingen blev Peter Aalbæk i en artikel på Ekkos hjemmeside citeret for følgende svada: "Vi har to flyttekasser med Robertpriser, for der er ingen, som vil have dem stående. Der er ikke respekt omkring dem" (Withington 2011). I samme artikel blev det beskrevet, hvordan de stemmeberettigede filmmedarbejdere landet over "rev sig i håret" i frustration over ikke at kunne stemme på *Hævnen* som "Bedste Film".

Med til historien hører, at Ekko er et tidsskrift, der sætter en ære i at være debatskabende og vinkle sin dækning af udvalgte historier meget skarpt.¹ Når alt kommet til alt var Ekkos kritik af Robertnomineringerne måske også primært af polemisk karakter, al den stund at *Hævnen* i Ekkoredaktionens egen kåring af årets danske film endte på en beskeden femteplads.

Alligevel melder spørgsmålet sig: Hvordan kunne *Hævnen* kåres til årets bedste ikke-engelsksprogede film i hele verden, samtidig med at den ikke

kunne vinde priserne som bedste danske film? Standardsvaret, at *Hævnen* er en mere bredt appellerende film end *Beautiful* og *R*, kan synes på en gang nærliggende, banalt og definitivt, men hvad dækker ”bredt appellerende” og bemærkninger såsom: ”Den læner sig op ad Hollywoods egne traditioner,” egentlig over? Hvad er det med andre ord, der helt konkret gør *Hævnen* til en født Oscarvinder?

Svaret på dette skal i mine øjne findes i filmens dramaturgi. Den følgende analyse vil derfor først og fremmest fokusere på filmens fortælle-mæssige aspekter.

Drevne historiefortællere

Hævnens manuskript er skrevet af Bier og Anders Thomas Jensen i fællesskab – det tredje samarbejde mellem de to på manuskriptplan; de to første var *Brødre* (2004) og *Efter brylluppet*. Desuden havde Jensen inden da skrevet manuskriptet til Biers dogmefilm *Elsker dig for evigt* (2002).

Den amerikanske filmprofessor David Bordwell har i et par artikler fra 2004 og 2007 gjort sig tanker om årsagerne til dansk films internationale succes, der startede omkring dogmefilmene. I hans øjne skal succesen primært tilskrives det sikre greb om ”story structure”, som kendetegner de danske film:

Many Danish films embrace a dramaturgy once identified with Hollywood but now the property of international filmmaking generally: the tightly woven four-part plot described by Kristin Thompson in her book *Storytelling in the New Hollywood*. (Bordwell 2004: 26)

De danske genrefilms solide manuskripter sætter kort sagt internationale standarder, og dette er forklaringen på succesen – ikke filmenes nyskabende og nedbarberede stil (Bordwell 2007b: 17). Bordwell ser Anders Thomas Jensen som en nøglefigur i dette og udnævner ham sågar til ”one of the finest script craftsmen in world filmmaking today”, ikke mindst pga. hans ferme håndtering af de aktstrukturer, vi kender fra Hollywood (ibid.).

Ser man nærmere på *Hævnen*, bliver det også tydeligt, at filmens fortælling er karakteriseret af et sikkert handelag, og at den gør brug af Hollywoods gennemprøvede narrative konventioner. Bordwell har opsummeret disse konventioner i følgende punkter: målrettethed, dobbelt plotlinje,

dangling causes, plotstruktur og deadlines (Bordwell 2007a).

Hævnens makrostruktur

Traditionelt er Hollywoodfilmens struktur blevet opfattet som tre akter i forholdet 1:2:1. Overgangen mellem akterne markeres af plotpoints eller vendepunkter, og det lange anden akt deles op af et *midpoint*. Ifølge Kristin Thompson er det dog mere meningsfyldt og hensigtsmæssigt at opfatte filmenes struktur som fire cirka lige lange akter, idet første og anden halvdel af 3-akterens lange akt 2 er væsensforskellige, når man ser på hovedkarakterens mål og forfølgelse af disse.² Hun kalder de fire akter *set-up*, *complication*, *development* og *resolution*. Efter fjerde akt følger typisk en kort epiløp (Thompson 1999: 21-42). I *Hævnen*, der er et godt eksempel på Jensens strukturforståelse, ser det således ud:

Akt 1: Set-up	27 minutter
Akt 2: Complication	25 minutter
Akt 3: Development	31 minutter
Akt 4: Resolution & epiløp	25 minutter

Filmens første akt introducerer alle de væsentlige karakterer (alle familiedlemmerne samt den afrikanske krigsherre Big Man) og deres indbyrdes relationer – f.eks. det anstrengte forhold mellem Christian (William Jøhnk Nielsen) og faderen Claus (Ulrich Thomsen) efter Christians mors død og krisen i Anton (Mikael Persbrandt) og Mariannes (Trine Dyrholm) forhold forårsaget af Antons utroskab.

Christian og Claus flytter fra London og hjem til Christians farmor, der bor på et mindre landsted. Christian starter i den lokale folkeskole. Her møder han Marianne og Antons søn Elias (Markus Rygaard), der mobbes af klassekammeraterne. Christians forsøg på at hjælpe Elias bringer ham på kant med Sofus, der giver ham næseblod. Dette leder frem til filmens første vendepunkt, da Christian for øjnene af Elias overfalder Sofus på skoletoiletet med en cykelpumpe og truer ham med en kniv. Akten afrundes med flere beseglinger af venskabet mellem Elias og Christian. Først dækker Elias over Christian over for politiet, og dernæst røver ingen af dem mere over for

ældrene på køreturen hjem, hvor der parallelklippes mellem Claus' og Mariannes forgæves forsøg på at komme til bunds i sagen.

I filmens anden akt (*the complication*) understreges drengenes alliance. Som projekt til skolens forestående emneuge skal de sammen lave en model af Rundetårn. Elias viser Christian, hvor han gemte kniven, og Christian forærer den til Elias. Kniven bliver dermed et håndgribeligt bevis på deres venskab. Christian tager Elias med op på toppen af et silotårn på havnen. Det er Christians foretrukne tilflugtssted fra de voksne.

Drengenes verden forstyrres af en ny udefrakommende aggression, da Anton kommer i karambolage med en lokal mekaniker, Lars. Sammenstødet bundner i en banal konflikt, men den temperamentsfulde Lars giver Anton en ørefigen for øjnene af drengene. Den pacifistiske Anton slår ikke igen og forsøger at demonstrere sine værdiers gyldighed over for drengene ved senere at opsøge Lars og bede ham undskylde. Dette resulterer dog blot i flere lusinger, og drengene har svært ved at se, at Anton skulle være den moralske sejrherre, eller forstå, hvorfor han ikke har behov for at gøre mere ved sagen. Christian og Elias finder ved et tilfælde noget gammelt fyrværkeri, og de fremstiller en bombe af noget af krudtet. Efter at have brugt bomben til at sprænge modellen af Rundetårn i luften, formulerer Christian et nyt mål, der markerer slutningen på anden akt: De skal fremstille en større bombe og bruge den til at sprænge Lars' bil i luften som hævn for det, han gjorde mod Elias' far.

Denne scene rummer endvidere to eksempler på det, Thompson og Bordwell kalder *dangling causes*. *Dangling causes* tjener til at skabe fremdrift i filmen og sammenhæng på tværs af fortællingen enten i form af uafklarede problemstillinger, der efterlades uløste i den pågældende scene, eller informationer, der får betydning senere i filmen. Den uløste konflikt med Lars motiverer det nye mål, og kniven får nu igen betydning: Da Elias tøver med at tilslutte sig hævnplanen, kræver Christian kniven tilbage. Scenen slutes med en ny *dangling cause*, idet drengene skilles, uden at konflikten mellem dem er løst.

Hævnaaktionen er selvsagt noget, drengene skal udrette i fællesskab, men i starten af tredje akt er der ingen forbedring af forholdet mellem dem. Dette er helt i overensstemmelse med Hollywoods traditioner: Ofte er *the develop-*

ment kendetegnet ved meget begrænset progression ift. målene (Thompson 1999: 26-27).

I stedet udspiller en stor del af tredje akt sig i den flygtningelejr, hvor Anton arbejder. Han sættes i et moralsk dilemma, da den grusomme Big Man, hvis ofre Anton tidligere har behandlet, henvender sig for at få lægehjælp.

Kniven kommer igen til at spille en rolle i tredje akt, da Marianne finder den på Elias' værelse og dermed finder ud af sandheden om episoden med Sofus. Dette tjener to formål, både som en yderligere *klemme* på konflikten mellem de to drenge og som den direkte anledning til en samtale mellem Claus og Christian, hvor sløret løftes for, hvad sønnens latente aggression bunder i: Han føler sig svigtet og løjet for af faderen, der havde lovet, at moderen nok skulle blive rask, men som i sidste ende også følte det som en lettelse, da hun fik fred.

Elias opsøger Christian og indvilger i at sprænge Lars' bil i luften. De gør det tidligt om morgenen for at undgå, at andre kommer i fare, men uheldigvis kommer en mor og datter tæt på bilen. Da Elias stormer ud og advarer dem, rammes han selv af eksplosionen. Akt 3 afrundes af Christian, der lamslået sidder bøjet over Elias. Denne scene vender vi tilbage til.

Resolution

Mirakuløst er Elias ikke kommet så slemt til skade som frygtet, men Christian får det modsatte indtryk, da han møder op på hospitalet for at se til vennen og overfuses af Marianne. Christian forlader hospitalet i den tro, at han er skyld i Elias' død. Anton vender hjem fra Afrika og forsones med Marianne. Angiveligt kan de begge se, at deres parforholdsproblemer er ubetydelige holdt op imod den fare, deres søn har været i, og det mirakel som det er, at han overlever – endda uden mén.

Desperat af sorg og skyldfølelse stikker Christian af hjemmefra. Elias har tidligere fortalt Anton, at drengene har været oppe i kornsiloen på havnen (en *dangling cause* fra akt 2). Anton lægger to og to sammen og finder Christian i toppen af siloen på nippet til at springe ud. Anton fortæller Christian, at Elias har det godt, og nok så væsentligt får han overbevist Christian om, at livet vil gå videre og blive godt igen trods moderens død. Christian forenes med sin far neden for siloen, og deres forsoning markeres af deres

omfavnelser.

I filmens epilog henter Marianne Christian og tager ham med på hospitalet, så han nu kan besøge Elias. Den genoprettede harmoni mellem dem understreges af, at hun lægger armen om ham. I det hele taget er epilogens primære formål at understrege Christians forsoning med de andre karakterer – han får endnu et knus af faderen derhjemme og af Anton på hospitalet. Elias er (naturligvis) ikke vred, og i modsætning til episoden med Sofus i akt 1, har drengene nu fortalt politiet sandheden. I filmens allersidste scene vender Anton tilbage til flygtningelejren i Afrika.

Art cinema og Hollywood

Som nævnt i denne bogs introduktionskapitel anvender de fleste Hollywood-film den dobbelte plotlinje. Dette Hollywoodgreb findes også i *Hævnen*. I de fleste film er de to plotlinjer knyttet til den samme protagonist, men fremstår som to af hinanden uafhængige mål (f.eks. redde verden/vinde pigens hjerte), men her er de to plotlinjer fordelt på to protagonister – Christian og Anton. De to plotlinjer vikles ofte sammen (f.eks. ved konflikten med mekanikeren Lars og i filmens klimaksscene i silotårnet), men de to karakterers mål er uafhængige af hinanden.

Christians plotlinje er allerede beskrevet, idet det er udviklingen i den, der markerer overgangene mellem filmens akter. Anton kæmper på hjemmefronten med at redde sit ægteskab, der hænger i laser efter hans sidespring. Uden for hjemmet kæmper han for sine idealer, der sættes på prøve – først i Danmark af Lars og senere i flygtningelejren i Afrika, da Big Man søger behandling hos ham. Anton har tidligere behandlet Big Mans ofre, men føler sig i første omgang bundet af sit lægeløfte og accepterer ham som patient til det indfødte personales og lejrens beboeres store utilfredshed. Da Big Man håner et af ofrene, bliver det imidlertid for meget for Anton, der jager krigsherrens bodyguards ud af lejren og derefter overlader ham til hans ofres pårørende.

Det kan måske forekomme banalt, når Thompson hævder, at det mest basale princip for Hollywoods fortællinger er, at de består af "a chain of causes and effects that is easy for the spectator to follow" (Thompson 1999: 10). Men faktisk er dette et punkt, hvor mainstreamfilm og art cinema ad-

skiller sig fra hinanden, idet årsag-virkningssammenhængene som oftest er langt mindre tydelige i sidstnævnte.

I tilfældet *Hævnen* er det interessant, at hvor årsag-virkningssammenhængene hele tiden er tydelige i fortællingen om Christian (f.eks. Sofus' aggression > Christians hævn), er det anderledes svært for tilskueren at skabe disse sammenhænge i Antons plot. Det er eksempelvis uklart, hvordan konflikten med Lars påvirker Antons beslutning om at overlade Big Man til flygtningelejrens folkedomstol. For så vidt at begivenhederne i Antons plot indgår i årsag-virkningssammenhænge, er det faktisk ift. den anden plotlinje. Den plotmæssigt eneste væsentlige betydning, lynchningen får, er, at Anton ikke har overskud til at tale med Elias, da han via Skype søger råd hos ham og faktisk røber, at Christian og han har fremstillet en bombe. Her tjener det, der sker i Antons plotlinje, altså som årsag til en virkning i den anden plotlinje. På samme måde er Marianne og Antons forsoning primært et resultat af allerede beskrevne begivenheder i Christians plotlinje.

Christians mål er mere håndgribelige end Antons (være en god far, overbevise verden om sit verdenssyn), dels ekspliciteres de helt anderledes i dialogen – f.eks. da de lige har fundet fyrværkeriet, og Christian får idéen om at sprænge Lars' bil i luften: "Det kan godt være, din far ikke var bange [...] men han blev bare ved med at slå ham. Hvis vi hævner os, kunne han lære, at man ikke skal opføre sig sådan."³

Det samme gør sig gældende ift. hans motiver, som da han i bilen forklarer sin far, hvorfor han var nødt til at slå Sofus i stedet for at lade faderen ringe til Sofus' forældre:

Der var alle mulige, der så det [...] Hvis jeg ikke havde slået igen, ville alle de andre bare tro, de også kunne slå mig [...] Du ved ikke en skid om det, far. Sådan er det på alle skoler [...] Nu er der ingen, der tør gøre mig noget.

Hvor Christians plot er kendetegnet af klarhed, er der meget mere diffusitet i Antons plot ift. mål, motivation og morale. Det er grunden til, at det er Christians plotlinje, der markerer overgangene fra akt til akt i filmen, mens Antons plotlinje giver filmen lejlighed til at stille spørgsmål ved hævnens natur og eventuelle berettigelse, etiske dilemmaer og den vestlige verdens mulighed for at spille en rolle i tredjeverdenskonflikter. Spørgsmål, som fil-

men bevidst undlader at give endelige svar på.

Det er med andre ord Christians plot, der giver filmen struktur og fremdrift, mens det er Antons historie, der giver filmen tematisk dybde. Man kunne sige det således, at det er Christians plotlinje, der knytter filmen til Hollywood, mens fortællingen om Anton hører til kunstfilmsafdelingen.

Balanceret melodrama

Struktur er naturligvis langt fra hele forklaringen på *Hævnens* Oscartriumf – i sig selv er omhyggelig opdeling i akter og dobbelt plotlinje ikke engang garant for, at en film er vellykket.⁴ I en Oscaroptik er en af de vigtigste kvaliteter for en film, at den bevæger sit publikum.⁵ *Hævnen* er da også en medrivende film, der på mange måder er et ganske klassisk melodrama om kærlighed, savn og sorg, der tematiserer familie- og parforholdsrelationer. Endvidere anvender filmen klassiske melodramaelementer som ”den manglende kommunikation” og misforståelserne – det første oplagt mellem Claus og Christian og det andet, da Christian får den opfattelse, at Elias ikke vil komme sig efter eksplosionen, hvilket er tæt på at få fatale konsekvenser. Den manglende kommunikation afspejler sig også i ordløse nærbilleder, hvor følelserne kommunikeres alene via skuespillerens ansigt og underlægningsmusikken.⁶

Melodramaet er de store følelsers genre, men i *Hævnen* kammer denne følelsesfuldhed ikke over, og det hænger bl.a. sammen med filmens måde at lægge op til identifikation og indlevelse.

At Anton og Christian er filmens protagonister, er ret tydeligt: De adskiller sig fra de andre karakterer ved at have mål. Filmen præsenterer dem først, og det er de to, der i starten af filmens første akt foretager rejsen fra hhv. Afrika og London til den provinsby i Danmark, hvor handlingen hovedsaglig foregår. Endelig er det dem, der i filmens klimaks skal finde en fælles løsning. Imidlertid er der store dele af filmen, hvor der ikke lægges op til indlevelse med dem. Anton er generelt for uudgrundelig, og Christian betragter vi i de første tre akter lidt udefra. Vi har en god fornemmelse af hans mål og motiver, men vi kan ikke for alvor sympatisere med dem. Selvom vi gradvist begynder at forstå den vrede, han retter mod faderen, er han så uforsonlig, at man som tilskuer nærmere står på faderens side. Først i filmens sid-

ste akt bliver den nu fortvivlede Christian filmens følelsesmæssige omdrejningspunkt – godt hjulpet på vej af tilskuerens merviden om Elias' tilstand.

I de første tre akter lægger *Hævnen* i stedet op til indlevelse med de to familiers øvrige medlemmer og de smertefulde følelser, de oplever: Elias (savn i relationen til faderen, angst for at miste venskabet med Christian), Claus (afmagt), Marianne (følelse af svigt, angst). Anvendelsen af disse vikarierende identifikationsfigurer sikrer tilskuerens indlevelse, men gør samtidig, at filmen undgår det patetisk følelsesladede, hvilket sagtens kunne være blevet resultatet, hvis filmen havde dyrket indlevelsen med drengen, der føler sig alene i sorgen over sin mor.

Ifølge Bordwell er det karakteristisk for Jensens melodramaer, at de formår at holde igen med patos (Bordwell 2007: 18). I *Hævnen* opnår Bier og Jensen en fin balance, bl.a. fordi tilskueren ikke ensidigt identificerer sig med protagonisterne, hvilket desuden breder filmens historie ud.

Kernefamilie i krise

Hævnen skildrer således ikke bare to protagonister, men to familier i krise – med tydelige paralleller mellem de to familier: Kernefamiliestrukturen er kollapsede som følge af dødsfald/den forestående skilsmisse, begge hjem lider under fraværet af en forælder, og der er en kausal sammenhæng mellem den eroderede struktur og problemerne med børnene. Ved filmens slutning er det lykkedes at genskabe familierelationerne – Anton og Marianne har fundet sammen igen, og Claus og Christian har fået genetableret en stærk og kærlig far-søn-relation.

Kernefamilien i krise er et tilbagevendende tema i Biers film, hvor familierne skal redefineres, sættes sammen på ny efter dødsfald, ulykker, graviditeter, alvorlig sygdom, utroskab etc. Dette er således et motiv, der ses lige fra komedien *Den eneste ene* (1999) til de mere alvorlige/melodramatiske film, som Bier efterfølgende har lavet i samarbejde med Jensen – samt senest deres komedie *Den skaldede frisør* (2012). Som oftest drejer denne redefinering sig om, at familiefaderen/manden i parforholdet skal erstattes eller finde tilbage i rollen som fader/kæreste/ægtemand.

Tilsammen udgør *Brødre*, *Efter brylluppet* og *Hævnen* en slags ”ude og hjemme”-trilogi, hvor livet på hjemmefronten – i kernefamilien – kædes

sammen med og påvirkes af de oplevelser, som en central mandlig karakter kommer ud for i tredjeverdenslande. Således afspejler filmene også den globaliserede virkelighed, vi befinder os i. Dette, så at sige, løfter filmene fra "blot" at være melodramaer om den moderne vesteuropæiske familie til også at berøre emner som global ulighed og tredjeverdensproblematikker. Dermed indskrives filmene sig også i den nærmest prototypiske Oscargenre – den sociale problemfilm.⁷

I alle tre film tjener scenerne i den tredje verden som en kontrast til det privilegerede og trygge Danmark, hvor historierne overvejende udspiller sig, men derudover er der visse forskelle på den funktion, hhv. Afghanistan/Indien/Afrika har i de tre film. I *Brødre* er Michaels nedskydning over Afghanistan, hans formodede død og traumatiske oplevelser i fangelejren en katalysator for såvel familiens opløsning som trekantsdramaet mellem de to brødre Jannik og Michael og dennes hustru Sarah. Samtidig er det den af de tre film, hvor den tredje verden synes mest oprigtigt integreret i filmens fortælling. Filmens fokus er dog ikke Afghanistan som sådan, men hvad krigen gør ved de danske soldater, og spørgsmålet, om de kan vende hjem til et dansk familieliv.

I *Efter brylluppet* er Indien den ene halvdel af hovedkarakteren Jacobs melodramatiske dilemma, da han skal vælge mellem børnehjemmet i Bombay og kærligheden i Danmark. Særligt sammenlignet med *Brødre* synes Afrikas rolle i *Hævnen* at være en smule diffus. Det er ret uklart, hvad Anton egentlig tager med sig hjem fra det borgerkrigsramte område – at pacifistiske vesterlændinges idealer ikke kan bruges i Afrika, at vi ikke vil kunne løse Afrikas problemer, at hævn kan være løsningen i visse situationer? I modsætning til Michael virker Anton ikke synderligt påvirket af oplevelserne i flygtningelejren, hvor han reelt dømmes Big Man til døden. Parallellerne mellem Lars' vold, Christians hævnaktioner og lynchningen af Big Man giver naturligvis tematiseringen af hævn og vold et vist universelt skær, som givetvis ikke har skadet ved Oscaruddelingen. Samtidig synes parallellen dog noget tvetydig. New York Times' A. O. Scott bemærkede syrligt:

There is also an element of caricature in the way the film incarnates violence in blue-collar and third world characters, as if only the privileged had the luxury of choosing something else. (Scott 2011)

Et andet spørgsmål, der melder sig, er: Hvor oprigtig er filmens tematisering af borgerkrigen i Centralafrika egentlig? Filmens sidste scene, hvor Anton vender tilbage til flygtningelejren, dvæler ikke just ved den humanitære katastrofe, som borgerkrigen strengt taget burde medføre – tværtimod ser man glade, legende børn. Således står inddragelsen af det borgerkrigsramte Afrika ikke i vejen for filmens *feel-good*-slutning.

Uanset om man, som denne signatur, hælder til at opfatte filmens globale dimension som staffage, eller man ligefrem deler Scotts opfattelse af *Hævnen* som "easy manipulation" (ibid.), må man sige, at universelle temaer, vigtige problemer som "glemte" konflikter i Afrika, en bevægende historie, hvor karaktererne lærer noget vigtigt, og en *feel-good*-slutning lyder som en solid Oscaropskrift.

Opofrelse og soning

Overgangen fra tredje til fjerde akt i *Hævnen* er strukturelt meget vigtig. Det er scenen, hvor drengene sprænger Lars' bil i luften, der markerer denne overgang. Da scenen ydermere både er tematisk central i filmens fortælling og et eksempel på, hvordan *Hævnen* også stilistisk på effektiv vis anvender greb fra Hollywoods klassiske palet, vil den her blive genstand for en nærmere behandling.

Lige fra starten er der en række elementer, der understreger, at Elias kun meget modstræbende tager del i aktionen: Han ankommer sidst, han forsøger forsigtigt og indirekte at tale Christian fra det, og på vej hen til bilen med bomben er det Christian, der er forrest. De placerer bomben under bilen, og der etableres en deadline, idet Christian forklarer Elias (og tilskueren): "Okay, vi har ca. et minut, før den springer i luften." Det foregår måske i en lille dansk provinsby i et dansk hverdagsrealistisk univers, men bombe og deadline er et par klassiske Hollywoodgreb. Det samme gælder den krydsklipning, der starter nu: En mor er ude at løbe en morgentur med sin datter, og vi behøver ikke en egentlig rumlig etablering af dem ift. Elias og Christian – naturligvis vil deres vej føre lige hen til bilen og bomben. Situationen er så klassisk, at det næsten er en kliché, men en effektiv en af slagsen, og den skamrides ikke.⁸ Der klippes tilbage til drengene, og Elias tænder skæbnsvangert luntten. De lunter i sikkerhed, mens mor og datter

nærmer sig, og underlægningsmusikken langsomt bygger op til et klimaks. Elias får øje på dem, og chokket understreges af et *zoom-in* i den indstilling, der ses fra hans *POV*. Her træder han i karakter og efterlader Christian i deres ly. Rollerne er byttet om – nu er det Christian, der tøvende følger efter Elias og prøver at kalde ham tilbage. Det lykkes Elias at advare mor og datter, men han bliver selv ramt af eksplosionen. Indtil dette punkt har tilskuerens indlevelse i scenen primært været knyttet til Elias (bl.a. via hans *POV*), men fra og med eksplosionen placeres vores involvering hos Christian: Eksplosionen opleves gennem hans *POV*, og hans forfærdelse kommer tydeligt til udtryk i nærbillede og et markant mere følelsesladet spil fra Jøhnk Nielsen end hidtil i filmen. Skiftet i synsvinkel og indlevelse falder sammen med Christians pludselige erkendelse af, at hans hidtidige nærmest gammeltestamentlige øje for øje-livsanskuelse er en blindgyde.

Scenens brug af farven rød er interessant. Mens Christians tøj er mørkeblåt og sort, brydes det monokromatiske hos Elias af den røde trøje, han har på under jakken. Elias kobles også med den røde, varmere farve på en anden måde, idet han i flere indstillinger i scenen ses foran en lastbil med den samme røde farve. Farvebrugen afspejler forskellen på de to drenge – ikke bare, at Elias er den bløde af de to, men også måden, hvorpå de hver især indgår i deres familie. Hvor Christian afviser sin fars forsøg på at række ud mod ham, så er familien og særligt faderen Anton vigtig for Elias. Når Elias advarer de forbipasserende, er det ikke bare uskyldige menneskers liv, han redder – det er mor og datter og dermed ”familien” som institution, han ofrer sig for! Farverne i scenen bidrager også til at koble Elias til familien, idet moderens trøje har den samme røde farve som hans.⁹ Det er endvidere værd at bemærke, at det først er, da Elias er løbet frem for at advare dem, at Christian ses (i single shots) foran den røde lastbil. Katastrofen er nu ved at gå op for ham, og han er på vej til at indse familiens betydning og værdi (jf. fig. 1-2)

Opofrelse er et tilbagevendende motiv i melodramaer generelt. Karaktererne må give afkald på noget for andres skyld, og dette gælder også i Biers film i genren. Eksempelvis i *Brødre* giver Jannik afkald på kærligheden til svigerinden Sarah – af hensyn til broderen og familien. I *Hævnen* får måden, hvorpå Elias symbolsk ofrer sit liv, nærmest bibelsk karakter. Hans



Fig. 1-2: Et eksempel på scenens betydningsladede brug af farven rød. © Zentropa.



symbolske død bringer frelse og syndsforladelse til flere af de andre karakterer. Christian fritages for hovedansvaret for to menneskers død, og Antons utroskab tilgives af Marianne, og offeret bringer således familien sammen igen.¹⁰ Det er et tilbagevendende træk i Biers film, at familien er en central positiv værdi.¹¹ Det er her, løsningen til problemerne ligger, og når karaktererne giver afkald på noget eller ofrer sig, så gør de det, for at familien kan bestå. Scenen er med andre ord et eksempel på såvel den tematiske konsekvens som det sikre greb om klassiske virkemidler, som kendetegner Biers film.

Biutiful og R

Afslutningsvis skal blikket rettes mod *Hævnens* to største konkurrenter ved prisuddelingene, *Biutiful* og *R*, for at opridsse nogle fundamentale forskelle på disse ift. Biers film og derigennem komme lidt nærmere en forklaring på *Hævnens* blandede held, da de forskellige statuetter blev uddelt.

Kort fortalt er *Biutiful* historien om en mand på kanten af samfundet, Uxbal (Javier Bardem), der lærer at acceptere sin terminale kræftsygdom og snarlige død (fig. 3). Uxbal får efter bedste formåen sikret sine børn og taget afsked med dem. Vi har med andre ord at gøre med en film, der har samme melodramatiske udgangspunkt som *Hævnen* og ligeledes behandler store og universelle problemstillinger. Døden skildres som fredfyldt og smuk, men



Fig. 3: Bardem i rollen som den kræftsige Uxbal i Iñárritus *Biutiful*. © Roadside Attractions.

børnenes skæbne er trods Uxbals indsats mildest talt uvis, og der er i det hele taget mange løse ender i *Biutifuls* slutning, der dermed adskiller sig markant fra den "closure" og *feel-good*-slutning, som Biers Oscarvinder byder på, og i det hele taget fra *Hævnens* univers, hvor alle problemer potentielt kan løses gennem kærlighed og i familierelationen.

Der er endvidere væsentlig forskel på de to films fortællestil. Det er således ganske betegnende, at man efter godt 20 minutter af *Biutiful* stadig ikke har fået etableret nogen egentlig plotmæssig sammenhæng mellem de forskellige scener, ligesom Uxbals mål svæver i det uvisse. Karakterernes relationer er også bevidst uklare. Sammenligner man med den tilsvarende del af *Hævnen*, er alle karakterer, relationer og konflikter introduceret, og filmen er godt på vej mod første vendepunkt. Senere i *Biutiful* bliver sammenhængen klar, men det er alligevel tydeligt, at *Hævnen* er kendetegnet ved langt større grad af klarhed end Iñárritus film, der altså både indholdsmæssigt og dramaturgisk ligger noget længere fra Hollywoodfilmen.

Alene på grund af brutaliteten og trøstesløsheden i skildringen af livet i et dansk fængsel ville *R* aldrig have chance for overhovedet at blive nomineret til en Oscar. Dertil kan man så lægge den stilistiske askese og det stærkt dokumentariske præg, samt at den dramaturgisk set er rabiat: Efter cirka

80 minutter af filmen (samlet spilletid: 99 minutter) dræbes den hidtidige hovedkarakter, Rune, og det endda off screen! Resten af filmen følger den mand, der forrådte ham – Rashid. Filmens titel refererer således til både ham og Rune, og filmens egentlige hovedperson bliver så at sige fængslet. Da Rashid forsøger at gøre det rigtige og fortælle fængselspersonalet, hvem der dræbte Rune, straffes han på grusom vis af de andre fanger i filmens rystende slutning, der bevidst fravælger egentlig udtøning og katarsis. Vi er også her meget langt fra den gode verden, som *Hævners* engelske titel, *In a Better World*, refererer til. I modsætning til Biers film, hvor det gode belønnes, så er der ingen opløftende morale i *R*, kun fængslets junglelov.

Hvor *Hævnen* er en stor, bred mainstreamfilm, der med stor tæft betræder filmsprogligt kendte stier, tager den langt smallere *R* stilistiske og fortællemæssige chancer og udforsker ”nyt land”.¹² Dette kan i det store hele også siges at karakterisere de andre film, som Robertkomitéen det år foretrak frem for *Hævnen*.¹³

Det er langt fra et særsyn, at Bodil og Robert præmierer de mindre, smalle, kunstneriske film på bekostning af de store mainstreamsucceser med Oscarpotentiale. Historien har såmænd gentaget sig i år, hvor Lindholms *Kapringen* (2012) tog både Bodil- og Robertprisen for ”Bedste Film” foran den Oscarnominerede og dobbelte Sølvbjørnvinder *En kongelig affære* (2012) og i øvrigt Susanne Biers seneste film *Den skaldede frisør* (2012).¹⁴

Dette afspejler en fundamental forskel på de danske og internationale prisers *raison d’être*:

Sat på spidsen har Oscaruddelingen fra starten haft til formål dels at legitimere en underholdningsindustri ved at hylde seriøse mainstreamfilm, dels at skabe og markedsføre de store stjerner, som jo så at sige personificerer drømmefabrikken (Epstein 2013: 1). Samtidig er der tale om så stor og bred en begivenhed, at der ikke er plads til det egentligt kontroversielle. Med Kenneth McNeils ord: ”Kreativ løssluppenhed og tematisk provokation – finder man ikke ved Oscaruddelingen” (McNeil 2013: 3).

Heroverfor har man i Danmark og Europa traditionelt haft en opfattelse af (egenproducerede) film som kunst, måske fordi Hollywood siden studiesystemets indførelse har siddet så tungt på markedet for film som underholdning. En anden væsentlig faktor i denne sammenhæng er vores filmstøtte-

system, hvor filmenes markedspotentiale ikke er altafgørende. Det kantede, kontroversielle og smalle lever bedre op til dette danske/europæiske filmsyn.

Derfor fejrer Oscar seriøse mainstreamfilm med universelle problemstillinger, der kan *bevæge* et stort publikum, mens de danske prisuddelinger i høj grad hylder filmen som kunstart.

Det er oplagt, at Biers effektive fortællinger passer mest naturligt i det førstnævnte selskab.

Litteratur

- Bordwell, David (2004): "A strong Sense of Narrative Desire – a Decade of Danish Film", *Film*, 2004, årgang 6, nr. 34: 24-27.
- Bordwell, David (2006): *The Way Hollywood Tells It*. Los Angeles: University of California Press
- Bordwell, David (2007a): "Anatomy of the Action Picture", www.davidbordwell.net/essays/anatomy.php
- Bordwell, David (2007b): "Risk and Renewal in Danish Cinema", *Film*, årgang 9, nr. 55: 16-19.
- Christensen, Claus (2010): "Robert forbigår dansk Oscar-kandidat", *Ekko*, 22. december 2010. www.ekkofilm.dk/artikler/robert-forbigaar-dansk-oscar-kandidat/
- Epstein, Edward Jay (2013): "The Oscar Deception", *16:9*, nr. 49, februar. 16-9.dk/2013-02/pdf/16-9_februar2013_side11_inenglish.pdf
- Jensen, Kristian Ditlev (2009): "Det Bier i familien", *Ekko*, nr. 47: 22-28.
- McNeil, Kenneth (2013): "Da Oscar blev indie(wood)", *16:9*, nr. 49, februar. 16-9.dk/2013-02/pdf/16-9_februar2013_side06_feature3.pdf
- Nielsen, Jens Amdi (2008): "Boys Don't Cry", *16:9*, nr. 29, november. 16-9.dk/2008-11/pdf/16-9_november2008_side06_feature3.pdf
- Schepelern, Peter (2011): "Hollywood sætter pris på sig selv", *Ekko*, nr. 52: 60-64.
- Scott, A. O. (2011): "A Do-Gooder Vision Clouded by Blind Spots", *New York Times*, 31. marts 2011. movies.nytimes.com/2011/04/01/movies/in-a-better-world-directed-by-susanne-bier-review.html?_r=0
- Skotte, Kim (2011): "Biers triumf rykker dansk film ind i ny fase", 1. marts 2011. politiken.dk/kultur/film/ECE1209301/biers-triumf-rykker-dansk-film-ind-i-ny-fase
- Thompson, Kristin (1999): *Storytelling in the New Hollywood*. London: Harvard University Press.
- Withington, Helene (2011): "Robert ignorerer Biers Oscar-film", 25. januar 2011. www.ekkofilm.dk/artikler/robert-ignorerer-biers-oscar-film

Faktaoplysninger om priser og nomineringer er hentet på (se også Bilag 2 i denne bog):

- www.bodilprisen.dk/2011
- www.dfi.dk/Nyheder/FILMupdate/2010/december/Robert-nomineringer-2011.aspx
- www.dfi.dk/Nyheder/FILMupdate/2011/Februar/Robertvinderne-2011.aspx
- www.ekkofilm.dk/artikler/susanne-bier-vinder-golden-globe
- www.ekkofilm.dk/artikler/submarino-og-haevnen-forer-bodil-feltet

- www.ekkofilm.dk/artikler/bodil-faldt-for-faengselsdrama
- www.ekkofilm.dk/artikler/ekkoss-redaktion-r-er-arets-danske-film
- www.dfi.dk/Nyheder/NyhederFraDFI/2010/December/Haevnen-nomineret-til-Golden-Globe.aspx
- en.wikipedia.org/wiki/List_of_Academy_Award_winners_and_nominees_for_Best_Foreign_Language_Film
- politiken.dk/kultur/film/ECE1177234/robert-ignorerer-biers-oscar-film

Noter

* Jeg skylder Dorte Schmidt Granild en stor tak for titlen og for idéudvekslingen i forbindelse med denne artikel.

1. Et andet eksempel på Ekkos klare stillingtagen i mediebranche- og medierelaterede sager er debatten om Christoffer Guldbrandsens *Den hemmelige krig*, den såkaldte lækagesag, der involverede Guldbrandsen, Rasmus Tantholdt, Søren Gade og Jakob Winther. I 2009 anklagede Ekko i øvrigt Robertprisen for at være indspist.
2. 3-aktsmodellen og 4-aktsmodellen er med andre ord ikke hinandens modsætninger. Thompsons fire akter er reelt blot en forfinelse af 3-aktsopfattelsen.
3. Naturligvis kunne man hævde, at Anton også har som mål at vinde Marianne tilbage, hvilket må siges at være særdeles håndgribeligt. Imidlertid er det ikke et mål, han forfølger videre systematisk eller vedholdende.
4. I et appendiks til *Storytelling in the New Hollywood* med overskriften "Bombs, or What Makes Bad Films Bad?" undersøger Thompson aktstrukturen i film, der i katastrofal grad har floppet. Disse films hårde medfart hos både biografpublikummet og anmelderne kan ikke forklares med dårlig balance mellem akterne eller afvigelser fra den gængse aktstruktur, for generelt ligger disse films vendepunkter de helt rigtige steder. De fortælle-mæssige problemer skyldes andre ting – formentlig "dumb premises and/or characters with lifeless or poorly defined goals" (Thompson 1997: 367).
5. Se i den forbindelse eksempelvis Schepelern 2011.
6. For mere om melodramagenren se Bordwell 2007b og Nielsen 2008, som bl.a. diskuterer de ordløse nærbilleder, som benævnes "stumme tekster".
7. For mere om den sociale problemfilm og dens popularitet ved Oscaruddelingene se indledningskapitlet til denne bog.
8. Havde *Hævnen* været en Hollywoodfilm, ville man nok forvente, at den filmiske tid ville have været længere, end den faktisk angivne tid, og at den suspense-fyldte situation var trukket ud via tidsforlængende klipning og måske endda slowmotion. Dette er dog ikke tilfældet her, idet bomben sprænger, før der er gået et minut!
9. Denne farvebrug begrænser sig ikke til denne scene, idet Elias i de fleste scener har en rød trøje på. Farven bruges endvidere til at skabe en visuel kobling til hans egen mor Marianne, der også i flere scener er klædt i rødt. Koblingen mellem de to er ikke tilfældig, idet de har uskylden (Marianne var den, der blev bedraget af Anton), sårbarheden og kampen for at holde sammen på familien til fælles.
10. Den bibelske dimension afspejles også af drengenes navne, omend navnene er byttet rundt ift. det testamente, drengene hver især repræsenterer.
11. Se i denne forbindelse eksempelvis Kristian Ditlev Jensens interview med Bier "Det Bier i familien" (2009).
12. Brugen af amatørskuespillere (som vi f.eks. kender fra den italienske neorealisme) er naturligvis ikke en filmisk nyskabelse, og andre filmhistoriske strømninger har også ladet sig kendetegne ved brugen af en semidokumentarisk stil (dette gælder eksempelvis dele af

den franske nybølge), mens den stilistiske askese som sådan var en hjørnesten i Dogme 95. Denne diskussion er interessant, men falder uden for denne artikels egentlige fokus-område.

13. Ud over *R* var de nominerede film *Broderskab* (2009), *Alting bliver godt igen* (2010), *Submarino* (2010) og *Sandheden om mænd* (2010). De nominerede film til Bodilprisen for "Bedste Film" det år var *Klovn the Movie* (2010), *Submarino*, *Sandheden om mænd* samt som bekendt *Hævnen* og *R*.
14. Andre eksempler på denne tendens er *Flammen & Citronen* (2008), der i 2009 måtte se sig slået af den stiliserede og mere kunstneriske *Frygtelig lykkelig* (2008), og *En soap* (2006), der vandt bodilprisen foran Biers *Efter brylluppet* i 2007. Ironisk nok måtte Bier ved Robertuddelingen det år se sig slået af en lige så bred film, nemlig Nils Arden Oplevs *Drømmen* (2006).

Kings and Conquerors – interview med Bille August og Nikolaj Arcel

Af STEFFEN MOESTRUP

Siden slutningen af 1980'erne har dansk film i en Oscarsammenhæng oplevet det, der kunne betegnes som en regulær guldalder. Med Gabriel Axels Oscar for bedste ikke-engelsksprogede film i 1988 (*Babettes gæstebud*, 1987) og Bille Augusts pris for *Pelle Erobreren* (1987) det efterfølgende år påbegyndtes en periode, hvor dansk film begyndte at nærme sig og/eller vinde respekt fra Hollywood og Oscarakademiet.

Dansk film har ni gange været nomineret for bedste udenlandske film (1957, 1960, 1962, 1988, 1989, 1990, 2007, 2011 og 2013), og to film, der rettelig kunne betegnes som bogstøtter i denne "Oscarguldalder",¹ er vinderen *Pelle Erobreren* og Nikolaj Arcels *En kongelig affære* (2012), som ved dette års jubilæumsshow blev nomineret i kategorien for "Best Foreign Language Film", en pris, der dog gik til Michael Hanekes *Amour* (2012).²

Lighederne imellem de ovenstående film er slående, og både *Pelle Erobreren* og *En kongelig affære* kan således siges at slægte den engelske *heritage*-film på i deres skildring af den danske historie, mens de også begge er adapteret efter populær og prestigøjs litteratur (hhv. *Pelle Erobreren* af Martin Andersen Nexø og *Livlægens besøg* af Per Olov Enquist).³ Samtidig er begge film universelle og almenmenneskelige historier om kærlighed, utroskab, fattigdom og folkestyre, og begge film kredser om temaer, som naturligt fænger et amerikansk publikum: hhv. immigration og familierelationer, demokrati og oplysningsfilosofi.

Der er således ligheder imellem August og Arcels bidrag til den danske Oscarhistorie, og de indskraver sig altså begge i det, man lidt populært kunne betegne som den danske "Oscarguldalder". Undertegnede har derfor sat de to instruktører stævne og spurgt dem om Oscaruddelingen, om oplevelsen af showet og om betydningen af deres nomineringer/priser.



Fig. 1: Bille August med sin Oscar.
Foto: Steffen Moestrup.

Gensyn med Oscar: Bille August og Oscarprisens betydning

Året er 1989. Efter en succesrig sejrsgang med Den Gyldne Palme i Cannes og en Golden Globe træder Bille August (fig. 1) nu ind i The Shrine Auditorium, hvor Oscarshowet skal afvikles.

Han er nomineret i kategorien "Best Foreign Language Film" for *Pelle Erobreren*, og minsandten om ikke August vinder statuetten og holder sin takketale i overværelse af superstjerner som Dustin Hoffman, Martin Scorsese og Meryl Streep. Et enormt øjeblik for dansk film, der ovenikøbet året forinden sejrede i samme kategori med Gabriel Axels *Babettes Gæstebud*.⁴

Ca. 25 år er der gået, siden Bille gik på scenen og modtog den gyldne statuette. Nu sidder vi i villaen ved Øresund, fjernt fra Oscarshowets glimmer og glamour. Men billederne kommer hurtigt igen hos Bille.

Hvordan fik du kendskab til nomineringen?

– Jeg blev ringet op af min producent, som fortalte, at *Pelle Erobreren* var dels nomineret til Oscar for filmen, men også Max von Sydow for bedste hovedrolle. Jeg blev virkelig glad, fordi jeg vidste, det betød meget for filmen. Rent kommercielt, rent reklamemæssigt ville det booste filmen. Jeg fik så æren af at skulle ringe til Max, og især for en skuespiller er det en stor ting, så han blev virkelig glad, kunne jeg høre i telefonen.

Hvor var du henne, da du hørte om nomineringen?

– Jeg var hjemme i Danmark. Jeg havde helt glemt det, altså at der også var noget, der hed Oscar. Så jeg blev meget overrasket. Den var jo blevet valgt forinden som Danmarks officielle bud på en Oscarkandidat, men det tror jeg ikke rigtig, var gået op for mig. Jeg er ikke så god til sådan noget. Jeg kan huske første gang, jeg tog til Cannes med *Pelle Erobreren*. Vores film blev vist hen mod slutningen af festivalen og fik rigtig god modtagelse. Der spurgte producenten, om jeg ikke ville blive til den sidste aften, og det gjorde jeg så. Og der begyndte de at dele priser ud, og jeg tænkte, det var sjovt at overvære. Så var der en pris tilbage – og jeg vidste ikke, de gjorde det baglæns, så de gemte den største pris til sidst. Og så blev mit navn nævnt. Jeg fattede ikke en dyt af det. Jeg gik heller ikke op i det. Det var egentlig meget skønt. [At] have den der uskyld.

Hvad skete der så, efter at filmen var blevet nomineret til Oscar?

– Det betød jo så, at jeg skulle rejse. Distributøren i USA bad mig komme over. Der blev lavet mange arrangementer for dem, der kunne stemme i kategorien, altså *promotion*-møder, hvor jeg skulle fortælle om mit liv og om filmen. Jeg deltog i forskellige frokoster, bl.a. på en dansk restaurant i Los Angeles.

Næsten en promotion-tur?

– Ja, for at smøre dem lidt. I den forbindelse skulle vi, der var nomineret i kategorien, også med til en Directors Guild-frokost. Det var faktisk rigtig

sjovt. Det er sjældent, at instruktører mødes, fordi vi jo oftest kun er en instruktør på en film. På det tidspunkt var Billy Wilder stadig i live. Det var fornøjeligt at snakke med ham. Også Barry Levinson og [Martin] Scorsese var til stede, kan jeg huske.

På selve dagen lå jeg i forberedelse til *Åndernes Hus* i Sydamerika, så jeg landede i Los Angeles om morgenen med fly fra Sydamerika og var helt rundtosset. Jeg havde ikke sovet. Min kæreste var fløjet fra København og var allerede på hotellet. Hun havde smokingen med fra København. Der var pres på den dag. Det starter meget tidligt. Man mødes allerede inden frokost. Vi kørte fra Beverly Hilton til et andet hotel, hvor alle nominerede var samlet. Her starter så hele turen ind til festivalteatret, hvor det foregik. Jeg har aldrig set så mange, lange, sorte limousiner før. Der er simpelthen ikke nok limousiner i Los Angeles, så man kører flere biler ind fra både Las Vegas og San Francisco for at dække det enorme behov for limousiner.

Alle nominerede i kategorien "Best Foreign Language Film" får en vært eller værtinde med, som følger en i hele forløbet og assisterer. Vi havde en elskværdig ældre dame, som også sad med i limousinen ind til teatret. Jeg kan huske, at bilens aircondition var i stykker, og solen bagte ned på den sorte bil. Det blev bare varmere og varmere. Den ældre dame sad med coca cola-dåser på panden og tog nylonstrømperne af for at komme af med noget af varmen. Jeg smed også jakken. Så ankom vi til The Shrine Auditorium, hvor showet skulle afvikles. Der var en kæmpe ståhej. Megen kø op ad den røde løber. Store tribuner, mange tilskuere, stort presseopbud. Hele tiden er der billeder, der bliver taget. En blitz, der fyres af. Man ser alle de kendisser, som man har læst om og set i andre film. Det er en kæmpe oplevelse i sig selv.

Man har ikke været igennem en generalprøve eller lignende forinden?

– Nej, bare en briefing, derfor har vi værtinden. Det er ekstremt velorganiseret, eksempelvis hvad tid man bliver hentet. Kl. 12.32 skal man køre, og det sker helt punktligt. Man kan ikke komme for sent. Det er et enormt organisatorisk arbejde, som bare skal flaske sig. Alle nominerede samles på et hotel, og det virker nærmest som en militærøvelse, og så får pressen at

vide, i hvilken rækkefølge de forskellige nominerede ankommer, så det hele er meget tigt.

Frem for alt et tv-show

Hvordan oplever du interessen for "Best Foreign Language Film"-instruktører?

– Det er jo klart, at jeg ikke er Tom Cruise, men jeg synes, der var stor interesse, og det har nok at gøre med, at filmen året inden havde vundet guldpalmerne i Cannes og fået gode anmeldelser. Så filmen var i pressens bevidsthed, men det skal gå stærkt på selve dagen. Man står i kø og gennemfører nogle effektive, hurtige interview, hvorefter man går ind i den store sal og får tildelt sine pladser. De nominerede i samme kategori sidder så yderst på rækken, så man ikke skal møve sig igennem mange mennesker, hvis man skal op på scenen. Så starter showet, og som du sikkert ved, er der masser af reklamepauser. Folk farer ind og ud under disse pauser, men så er der jo nedtælling til hver gang, hvor showet starter igen på tv, og så kommer alle de her doubles, som du måske har hørt om. Det er kvinder i kjoler og mænd i smoking, som er klar til at fylde de ledige sæder, så der ikke er tomme pladser at spore, når det sendes på tv. Der er virkelig meget fokus på, at det frem for alt er et tv-show.

Så det er ikke noget problem at gå ud undervejs?

– Nej, det er et langt show, så det er klart, at folk ikke kan holde ud at sidde så længe. Man kender jo så programmet og sidder og venter på kategorierne. Og så er det, vi begynder at nærme os den kategori, *Pelle Erobreren* er nomineret i. Jeg synes jo, at jeg havde forberedt en god takketale, og jeg var ikke særlig nervøs hele dagen, hvilket nok også hang sammen med, at jeg var så træt, men da min kategori nærmede sig, kunne jeg godt mærke hjerterebanken. Da det så blev vores tur, lagde jeg mærke til noget særligt. Jeg er jo mediebevidst, og ved de andre kategorier så jeg, at der altid var en meget kraftig og meget svedende tv-fotograf, der stillede sig foran den person, der lige straks skulle annonceres som vinderen. I tv ser man jo det her bil-

lede af alle de nominerede, men i de billeder er de alle undtagen vinderen filmet med telelinse, hvorimod den person, der annonceres som vinder, er filmet med håndholdt kamera, da kameramanden jo skal kunne følge vedkommende på vej hen mod scenen. Ham den kraftige fotograf fik en briefing i sin høresnegl, og så kom han hen til mig og stillede skarpt, og så tænkte jeg: "Ah nej, nu sker det - det her ligner et eller andet." Så på dén måde kom det ikke som en overraskelse.

Da mit navn så bliver nævnt, og jeg går op mod scenen, forsvinder den rimeligt gode tale, jeg havde forberedt, fuldstændig. Noget andet, jeg husker, er, at Oscar jo handler meget om glamour og glitter, men da jeg kommer hen til det podie, hvor jeg skal holde min tale, da jeg er blevet overrakt statuetten, bider jeg mærke i, at podiet er virkelig dårligt lavet. Det er sat sammen med gaffatape og en hæftepistol. Måske var det også med til, at jeg ikke kunne huske min tale, så min takketale blev meget kort. Bagefter hives man så ud til fotografering, men det er meget kort, og jeg skulle jo også skynde mig ind igen for at se, om Max også fik en Oscar. (Det gjorde han ikke, idet Dustin Hoffman fik statuetten for sin rolle i *Rain Man* [1988], red.).

Du havde ikke skrevet talen ned?

– Nej, jeg synes, den sad så godt i min hukommelse, at det ikke var nødvendigt at skrive den ned, men den var altså fuldstændig væk, da det gjaldt.

Så sagde du bare, hvad der faldt dig ind i situationen?

– Jeg tror, jeg sagde, at jeg havde lavet en film om meget fattige mennesker, og nu stod jeg med denne glitrende Oscar i min hånd. Sådan noget i den stil.

Kan du huske, hvem der overrakte dig Oscaren?

– Nej, det var to skuespillerinder, men jeg kan ikke huske hvem. Men efter den aften er der jo utrolig fokusering på dem, der har modtaget en Oscar. Man bliver nærmest med raket fart skudt ind i en stjernehimmel. Sådan er

det. Især i USA betyder det virkelig noget. Celebrities i USA er jo, ja det er nærmest deres royalti, Oscar er noget af det største inden for underholdningsindustrien. Showet er enormt. Det er godt tilrettelagt, og hvis man kan lide sådan noget, har det en høj kvalitet sammenlignet med fx European Film Awards, hvor man ikke kan finde ud af, hvad det skal. Mange kræfter vil have, at det for alt i verden ikke skal ligne Hollywood, hvilket betyder, at halvdelen kommer i cowboybukser. Altså man har jo sat sig mellem to stole, hvilket indebærer, at tv-stationer ikke gider vise det mere. Det gjorde de ellers i starten. I dag har European Film Awards og priserne ingen værdi. Hvem modtog prisen sidste år? Ingen kan huske det ud over den, der har fået prisen. Der må man sige, at Oscar tager det alvorligt på en anden måde og står inde for det show, som jo også ses af hele verden. Det må man alt andet lige tage hatten af for. I sidste ende, og det skal man heller ikke glemme, er showet jo til for at sætte fokus på film og få folk til at gå mere i biografen. Der er selvfølgelig en masse skulderklap og rygklap og professionel anerkendelse, men mest af alt er det jo for at skærpe interessen for film. Og det synes jeg, de har lykket med.

The Celebration

Du nævnte, at Pelle Erobreren havde vundet palmerne i Cannes året forinden. Havde du en fornemmelse af, at Pelle Erobreren måske var favorit i Oscarfeltet?

– Det var der mange, der sagde. Jeg kunne ikke bedømme det. I Cannes havde den ikke konkurreret med de film, som *Pelle Erobreren* senere konkurrerede med ved Oscarshowet, men vi fik jo en indikation ved Golden Globe-showet, hvor det netop var de samme film, *Pelle Erobreren* skulle konkurrere med, som senere kom i konkurrence ved Oscarshowet. Og her vandt *Pelle Erobreren* jo som bekendt en Golden Globe. Men derfor følte jeg mig nu ikke sikker.

Ikke før den svedende mand med det håndholdte kamera stod foran dig?

– Nej, det er rigtigt (griner).

Hvad sker der så, lige efter du har modtaget prisen?

– Jeg kom ud til de her hurtige tv-interview og fotosessions, for de billeder skal jo bringes videre ud i hele verden. Igen meget effektivt. Og så tilbage til showet, hvor jeg jo var superlykkelig. Det er virkelig et professionelt skulderklap. Og så er der kæmpe fester bagefter. Mange af dem, der ikke har modtaget priser, kører hjem med det samme. Men der er flere forskellige fester bl.a. hos de store studier og de store agenturer. Jeg gjorde nu ikke så meget i det.

Hvad gjorde du?

– Jeg var så træt, for jeg havde jo ikke sovet dagen i forvejen. Så jeg drak en hel masse champagne, og så væltede jeg omkuld på hotellet. Da jeg vågnede om morgenen, troede jeg, at det hele var noget, jeg havde drømt. Men så kiggede jeg på mit natbord, hvor der stod en Oscar.

Hvordan rent praktisk med Oscarstatuetten, render man rundt med den om natten?

– Ja, det gør man. Man vil jo ikke rigtig give slip på den.

Men måske er det svært at drikke champagne, mens man holder ved den?

– Nej, det er ikke noget problem.

"Award Winning Director"

Men der om aftenen, kommer der så allerede folk hen til en, fordi man nu lige pludselig er blevet et navn?

– Ikke rigtigt, for der er ikke mange producenter til stede. Det er mest fester med de andre nominerede. Men dagen efter sker der ting og sager. Så rykker det.

Hvordan det?

– I mit tilfælde blev jeg kontaktet af forskellige produktionsselskaber og agenter. Nu havde jeg allerede en agent. Men der sker en masse ting.

Altså agenter, der gerne vil have dig til at skifte over til dem?

– Ja, men nu havde jeg allerede et godt etableret samarbejde med en agent.

Men de folk, der ringer, er det så typisk inden for den amerikanske scene?

– Ja, hovedsageligt. Og man skal virkelig tage det med et gran salt. Det er så kompliceret at lave film. Der er så mange ting, der skal gå op i en højere enhed. Specielt med finansiering og casting. Gennem årene er jeg blevet tilbudt så mange film og været involveret i så mange projekter, som befinder sig tidligt i processen, og der er så lang vej til målet. Det, der sker normalt, er, at jeg bliver involveret på manuskriptstadiet. Så henvender producenten sig til mig, dels fordi vedkommende mener, at jeg vil kunne lave en god film ud af manuskriptet, men også fordi mit navn betyder, at vi kan få nogle skuespillere med på filmen, fordi jeg har et godt ry blandt skuespillere. Man kan ikke finansiere en film, før man har de gode skuespillere på plads. Når de skal finansiere en film, er det første folk spørger til: "Hvad handler filmen om?" "Hvem er instruktør?" Og frem for alt: "Hvem spiller med?" Og det kan tage meget lang tid at få pengene på plads. Så det, jeg mener, er, at når jeg får tilnærmelser fra producenter, er det jo slet ikke ensbetydende med, at filmen er klar. Det er en lang, lang proces.

Men det gode ved det er, at når man har fået en Oscar, så varer det jo ved resten af livet. Så er man "award winning director". Det står jo stadigvæk. Jeg har lige set traileren til min kommende film *Nattog til Lissabon*, som får premiere i Berlin på festivalen, og der står jo også lige "from the award winning director ..."

Men det her med at tage det med et gran salt, vidste du det på det tidspunkt, hvor du vågner efter Oscarfesten?

– Nej, jeg troede snarere, at nu kørte det stærkt. Men altså, det hjælper jo også med den Oscar. Det er helt sikkert. Det gør livet lidt lettere. Lidt lettere at finde penge. Måske ikke så meget lettere at få skuespillere med, for skuespillere går mere op i, om det er en instruktør, de har tillid til, snarere end, hvor mange priser vedkommende har vundet.

Men hvad gjorde du i praksis om morgenen – skyndte du dig at få arrangeret en masse møder med folk?

– Nej, det gjorde jeg nu ikke. Jeg havde jo også tømmermænd. Men jeg var i Los Angeles nogle dage, så dagen efter mødtes jeg med nogle forskellige og fik med det samme også involveret min agent i det. For man bruger jo også en agent til at sortere i henvendelserne. Der er mange bilforhandlere i den her branche. I Cannes fx vil jeg tro, at det er maks. 2 % af de projekter, der tales om, som ender med at blive til noget. Resten kan ikke finde finansiering. Så det er et mirakel, hver gang en film bliver lavet.

De her møder dagene derpå; var der nogle af dem, som førte til noget håndgribeligt?

– Nej, for på det tidspunkt var jeg allerede i gang med *Åndernes Hus*. Men det, som det faktisk betød, var, at Warner Bros. gik aktivt ind i *Åndernes Hus* og ville producere den. Så på den måde var det godt for mig. Sidenhen bliver det så ikke Warner Bros. alligevel, som producerede, men det var en af de måder, jeg kunne mærke Oscarsejren helt konkret på. Men det allervigtigste er jo, at det gavner filmen så meget. Man kan jo se, hvor store beløb producenter og studierne bruger på kampagner op til nomineringen. Helsidesannoncer og tv-spots, som prøver at få Academymedlemmerne til at stemme på netop den og den film. Det er jo fordi, at hvis en film går hen og vinder, betyder det fantastisk meget for lanceringen eller relanceringen af filmen. Og det kunne vi også mærke med *Pelle Erobreren*. Vi kunne profilere filmen meget bedre. Det er jo et kvalitetsstempel. Og det er især nødvendigt med udenlandske film, fordi det er så svært at hive amerikanerne i biografen og se en film med undertekster.

Så det betød også en bredere biografdistribution i USA for Pelle Erobreren?

– Ja, det gjorde det helt sikkert. Og i hele verden som sådan. At vi kunne sætte et Oscarlogo på filmen, gjorde en væsentlig forskel.

Men efterfølgende tager du så tilbage til optagelserne på Åndernes Hus?

– Nej, på det her tidspunkt er jeg stadig i gang med forberedelserne. Så det fortsatte jeg med. Og så gik der ged i det med Warner Bros., der ikke kunne beslutte sig for, hvordan de ville lave *Åndernes Hus*. På det tidspunkt ringer Ingmar Bergman så for at høre, om jeg har lyst til at lave *Den gode vilje*, og det var et fuldt finansieret projekt. Så sagde jeg til Warner Bros., at nu ”klapper vi lige hesten – lad os vente, til vi har fundet ud af, hvordan filmen skal laves” – hvorefter jeg så tog til Sverige og lavede *Den gode vilje*.

Nu nævnte du, at prisen åbner nogle døre, men gør prisen også noget mentalt ved en i forhold til det med, at man lige pludselig er i en anden liga?

– Jeg synes ikke, det betød det store. Det må det heller ikke. Det er en ros, og det er sjovt. Der er mange, som siger: ”It’s very, very sexy to be up there on stage,” og det er det da også. En kæmpe oplevelse. Og man har jo vundet Oscar for resten af livet. Men året efter er der en ny vinder, så på den måde skal man jo tage det, for hvad det er.

Men jeg tænkte også på, om du følte et større pres, fordi du nu var en af de store kanoner, som derfor helst også skulle lave en vellykket film næste gang?

– Det er der sikkert nogle, der gør, men det gjorde jeg ikke. Jeg fokuserer på nerven i filmen, så jeg tænker ikke på den måde. Det kan man ikke bruge til noget. Det kan hurtigt blive alt for narcissistisk.

Pelle Erobreren og den ”klassiske” Oscarvinder

Hvorfor tror du egentlig, det var Pelle Erobreren, der vandt?



Fig. 2: Bille Augusts filmatisering af Martin Andersen Nexø's best-seller, *Pelle Erobreren*, startede i slutningen af 1980'erne en egentlig dansk "Oscarguldalder". © Nordisk Film.

– Først og fremmest er det en god film. Det er en film, der har et godt relationsdrama. Dybest set er *Pelle Erobreren* en kærlighedsfortælling om en far og en søn. Og det er jo universelt. Og så er det jo en film om immigranter, og hvis der er noget, amerikanerne i særdeleshed kan relatere til, er det jo immigration. Efter Oscaruddelingen fik jeg rigtig mange tilbud om at lave immigrationshistorier, fordi det havde jeg bevist, at jeg kunne. Men det havde jeg slet ikke lyst til. Det var heller ikke særlig gode manuskripter. En anden grund til, at *Pelle Erobreren* vandt, var måske også, at den har sådan en helt særlig, måske nordisk identitet.

Føler du, at der er visse typer film, der har større chance for at vinde end andre?

– Ja, det skal være seriøse film, medmindre det er sprudlende visuelle film. Fx er *The Artist* jo ikke nogen særlig dyb film, men den er så virtuos og en hyldest til filmkunsten, så det kan jeg godt forstå, er en film, der vinder. Men ellers er det jo typisk film, som kan fortælle en god historie, som er vedrørende og engagerende, og som måske har en dybere mening, der går hen og vinder.

Nu har du været både til Golden Globe og i Cannes – hvordan oplever du Oscar ift. de to andre shows?

– Oscar er bare et større show. Oscar er særlig designet til tv. Det er de bedste artister, de får til at optræde. Det er hamrende professionelt, hvilket nok

også er med til at fastholde den magi, der er omkring det. Det appellerer jo nok også folk til at gå mere i biografen, end Cannes og Golden Globe gør det.

Det handler om penge

Oplevede du egentlig, at der efter din sejr pludselig var folk, der gerne ville mødes med dig, som måske ikke ville det tidligere?

– Ja, det var især agenter, der tidligere havde været kølige og reserverede. Nu var jeg pludselig det vigtigste i deres liv.

Gjorde du noget specifikt for at udnytte Oscarstatuetten bedst muligt?

– Nej, det synes jeg ikke. Det er nok mere det, at film handler så ufattelig meget om finansiering. Jeg har læst en bog af Orson Welles, hvor han siger, at han bruger 10 % af tiden på at snakke om det kreative, og resten af tiden går med finansiering og den slags. Det er nok meget rigtigt. På den måde har Oscar hjulpet mig godt på vej. Det har gjort finansieringen lettere.

Er der en forældelsesfrist; altså at Oscarsejren skal være inden for de seneste 5-10 år for at kunne tiltrække opmærksomhed?

– Sådan er det nok altid. Alle vil have det sidste nye. Men jeg har trods alt lavet en del film gennem årene, hvor mange også har været kommercielle succeser, så på den lange bane holder en instruktør-Oscar nok rimeligt. Det er noget andet med skuespillerne. Hvis en ung skuespillerinde vinder en Oscar, men ikke laver noget af betydning forholdsvis hurtigt derefter, kan hun hurtigt forsvinde ud af billedet igen. Det går frygtelig hurtigt. Men holdbarheden hos instruktører er meget bedre, især hvis du har en lang produktion bag dig. Det er dog klart, at hvis du laver to-tre flop lige efter Oscarsejren, så er du færdig i branchen.

Episke film og glittede konkurrencer

Nu tog du til Sverige efter Oscarsejren og lavede Den gode vilje, men hvor-

dan tror du, at Oscarsejren påvirkede dit engagement på den amerikanske scene?

– Det har betydet, at jeg har fået tilbud fra Hollywood. Og jeg har jo også lavet film, der er finansieret fra Hollywood, så det har bevirket, at der har været en bevidsthed omkring mig. Men studier og producenter i USA er jo også begavede mennesker, der kan se, hvilke typer film de kan bruge mig til. Jeg er jo også blevet tilbudt at lave actionfilm og skrækfilm, men det kan jeg ikke lave. Jeg aner ikke, hvordan man gør. Når producenterne i Hollywood sidder på deres kontor og skal finde ud af, hvem der skal løse hvilke projekter, har de jo meget øje for den slags. Der hører jeg under en kategori med andre instruktører såsom Ang Lee. Jeg ved, at han og jeg ofte får tilbudt de samme film.

Hvad vil du sige, det er for en type film?

– Det er nok meget de her relationsdramaer og måske nogle lidt mere episk anlagte film. Film, der fortæller en god historie, men hvor der også er plads til fordybelse, og hvor de er meget drevet af karakterbeskrivelser.

Kan du nævne en film, som du helt sikkert ikke havde lavet, hvis det ikke var for Oscar?

– Jeg tror måske *Les Misérables*. Det er gætteri, men det er nok den film, der ikke ville være blevet til noget uden Oscarstatuetten.

Nu er der jo gået en del år, siden du vandt. Har dit syn på Oscar ændret sig med årene?

– Det er jo ikke noget, jeg går og tænker over til daglig. Jeg fokuserer jo bare på de projekter, jeg er i gang med, og de projekter, jeg gerne vil lave. Men selvfølgelig mærker jeg det hver gang, der er Oscaruddeling. Jeg er jo medlem af The Academy, for det bliver man automatisk, når man vinder. Så får jeg tilsendt alle dvd'erne med de film, der prøver at komme i betragtning til

en Oscarnominering.

Så du stemmer også?

– Ja, jeg stemmer både ift. nomineringer og i de endelige kategorier.

Hvilke kategorier stemmer du i?

– Det er mange kategorier. Ikke "Best Foreign Language Film". Det er den eneste kategori, jeg ikke kan stemme i. Så det er bl.a. bedste fotografi, bedste film osv. Det er faktisk noget, jeg tager meget alvorligt. Det betyder jo meget, hvem der vinder. Og når man nu har sådan en konkurrence, som jeg egentlig er lidt imod at have inden for kultur, så synes jeg, at man er nødt til at tage det alvorligt, så jeg tænker meget over det, inden jeg sætter mit kryds.

Så du får simpelthen en stak dvd'er, der er udvalgt på forhånd?

– Ja, de er jo udvalgt af producenterne, som gerne vil have deres film på listen. Og de ved jo godt, hvilke film der kan have en chance.

Men det er vel ret store mængder?

– Ja, jeg modtager rigtig mange. Det gode ved det er, at jeg jo så får set en masse film. Og mange skuespillere. Og da jeg laver internationale produktioner, er det jo en meget god måde for mig at holde mig opdateret på ift. interessante skuespillere.

Vælger du nogle bestemte kategorier ud, som du stemmer i?

– Ja, jeg prøver at vælge noget, jeg har forstand på. Det er jo enormt svært at vurdere makeup eller lyddesign, hvis det nu er en dårlig film, man har med at gøre.

Er det en forpligtelse, der følger med, når man har vundet?

– Nej, man kan godt lade være, men jeg synes, det er en fin mulighed for at følge lidt med.

Kan du så også deltage i showet?

– Ja, man får tilbud om det, men så er der lodtrækning efterfølgende, for alle medlemmer kan jo ikke være med. Men så sjovt er det heller ikke, når man ikke selv er nomineret. Jeg ville aldrig betale en flybillet til Los Angeles for det.

Hvad synes du egentlig om princippet med at have sådan en filmkonkurrence?

– Principielt er jeg imod al form for konkurrence inden for kultur, fordi det er så usammenligneligt. Men jeg synes, det er o.k., forstået på den måde, at man værdsætter en særlig god præstation og får samtidig folk til at gå mere i biografen, så på den måde er det jo berettiget. Oscarshowet er jo meget glittet, men det skal det nok være for at få de store networks med på at vise det.

Hvordan har du det egentlig personligt med det her lidt glittede show?

– Jamen, det er jo ikke mig på den måde. Det er jo en rolle, man påtager sig. Man kører med på det. Og så dagen efter pakker man sin smoking ned i kufferten igen, og så har man glemt det hele.

Når du kigger tilbage, hvordan figurerer Oscarstatuetten – er det højdepunktet i din karriere?

– Nej, slet ikke. Højdepunktet er altid den næste film. Når man har skrevet et manuskript, der fungerer godt, og man laver en enkelt scene, der fungerer godt og fanger essensen af filmen. Kameraet kører, lyset er perfekt,

skuespillerne eminente. De der få sekunders magi, som opstår, som man aldrig kan reproducere eller gøre om, men som handler om en masse menneskers koncentration; at det lige præcis sker, og at kameraet registrerer det. Det er for mig magi. Langt større end Oscar. Det er det, det hele handler om.

Billetten til Hollywood – Nikolaj Arcel og Oscarnomineringen

Omtrent 25 år efter Bille Augusts pris for *Pelle Erobreren* var den danske offentlighed igen på den anden ende, denne gang i forbindelse med nomineringen af Nikolaj Arcels *En kongelig affære* (2012).



Fig. 3: Genreekvilibristen Nikolaj Arcel. Foto: Jeppe Gudmundsen.

Efter 10 års pause, hvor Oscarshowet i Danmark var blevet henlagt til nichekanaler og enkelte af landets biografale, blev showet igen vist på TV 2's hovedkanal, hvor *En kongelig affære* ofte var genstand for særlig opmærksomhed.⁵ Uden for de danske grænser var der dog ikke mange, som levnede Nikolaj Arcels film nogen chancer imod Michael Haneke's *Amour* (2012; fig. 4), da Oscarshowet løb af stabelen den 24. februar i år på det nyligt omdøbte Dolby Theatre. Og det blev da også som ventet *Amour*, der sejrede. Ikke desto mindre var Oscarnomineringen både et stort skulderklap og en vigtig brik i den amerikanske karriere, som Arcel i disse år er ved at stykke sammen.



Fig. 4: Nikolaj Arcel storslåede og historiske *En kongelig affære* (2012) blev nomineret i 2013, men prisen gik – som også Arcel forventede det – til Michael Hanekes kammerspilsagtige *Amour* (2012) (bl.). © Sony Pictures Home Entertainment.

Fra barnlig glæde til fest og ballade

Hvordan fik du at vide, at du var nomineret?

– Jeg havde været oppe den halve nat, fordi jeg ikke kunne sove, og ud-meldingen kom allerede kl. 5.30 Los Angeles-tid. Da jeg endelig gik ud til fjernsynet, var Rasmus Heisterberg der også. Vi sad i knugende tavshed og rystede i bukserne, indtil de endelig sagde filmens titel.

Hvordan var din reaktion på nomineringen?

– Vi eksploderede i barnlig glæde. Det var kulminationen på et halvt års arbejde og forventning. Og da vi godt vidste, at vi ikke kunne vinde over *Amour*, følte vi, at vi netop der havde fået alt, hvad vi drømte om. Fra Berlinfestival i marts 2012 til Oscar i februar 2013. Et års skøn rejse verden rundt med filmen.

Hvad sker der op til selve Oscarfesten, altså i ugerne forinden?

– Der er en del officielle Oscararrangementer, hvor man møder alle de andre nominerede og ser klip og holder taler. Men de sjoveste fester er de mere private, hvor folk holder Oscarfester for os nominerede. Det er mere intimt, og man står og ryger smøger i baggården med filmstjerner.

Kunne du allerede med nomineringen mærke en forandring i din karriere og dine muligheder?

- Absolut. Jeg landede tre stærke job kort efter nomineringen, store film, som jeg formentlig havde haft sværere ved at få, var det ikke sket.

Hvad sker der på selve Oscardagen?

- Man går langs den røde løber i uendelig lang tid, taler med de tv-stationer og journalister, der har bedt om tid med en. Det er ikke så slemt, når man er "Foreign Film Nominee". Det er værre, hvis man er De Niro.

Hvordan oplevede du Oscarshowet?

- Det var skidesjovt endelig at se det live efter at have fulgt det på tv i så mange år. Men jeg er enig i kritikken af aftenens show, at det var tilbage-skuende og havde for mange uaktuelle musicalelementer.

Er det en fest, en forestilling, eller hvad kan det sammenlignes med?

- Det er en forestilling, ligesom at være i teateret, bare med reklamepauser.

Prøv at beskrive øjeblikket, da vinderen i din kategori udnævnes.

- Alle de nominerede blev placeret tæt på scenen, jeg fik kun lov at tage kæresten med mig ned. Jeg havde kun et par sekunder, hvor jeg tænkte, at vi måske alligevel ville vinde. Men da de sagde *Amour*, var jeg helt rolig og enormt lettet over, at det hele var overstået.

Hvad skete der resten af aftenen og natten?

- Vi droppede forbi Governor's Ball, som er det officielle after-party, og hang ud med nogle af de andre nominerede. Mads Mikkelsen, Alicia Vikander, min kæreste og jeg. Især snakkede jeg med den chilenske instruktør Pablo Larrain, vi følte det, som om vi begge havde været igennem noget særligt sammen.

Bliver man som Oscarnomineret eksempelvis på festnatten tilbudt projekter af producenter eller lignende?

– Nej, det handler kun om sjov og ballade. Men [jeg] tror, det er endnu sjovere, hvis man har vundet.

Certificeret "Academy Award Nominee"

Hvad tror du, at Oscarnomineringen kommer til at betyde for din fremtidige filmkarriere?

– Det vigtigste er, at jeg nu for altid vil have certifikatet "Academy Award Nominee" – det skaffer job og respekt, og især betyder det, at mange skuespillere brænder for at arbejde med en. Og det giver pote her i USA.

Hvilken status fornemmer du, at Oscar har i det amerikanske filmmiljø kontra andre landes filmmiljøer?

– Oscar er det største, der findes herovre. De aner nærmest ikke, at Cannes og Berlin eksisterer. For dem er der kun to filmpriser, der betyder noget – Oscar og Golden Globes.

Andre danske instruktører har jo brændt nallerne lidt med deres virke i Hollywood. Hvordan tænker du, at du vil gribe det an?

– Det er rigtigt, at der er andre danskere, der har brændt nallerne. Jeg har tænkt mig at gribe det sådan an, at jeg vælger projekterne med meget stor omhu og kræsenhed og forhåbentlig ender med at lave en god film.

Efterspil

Som certificeret "Academy Award Winner" og "Academy Award Nominee" har Bille August og Nikolaj Arcel indskrevet sig i den danske film- og Oscar-historie, og de er blevet indlemmet i det panteon af instruktører, som man lægger mærke til og overvejer at skyde penge i "over there". Begge er de

skeptiske over for Oscarshowets tilbageskuende og glittede karakter, men begge mener de, at Oscarhæderen har haft en betydning ift. det at få tildelt og/eller finansieret diverse filmprojekter. Sammen med Susanne Bier, Gabriel Axel, Kaspar Rostrup og kortfilmsinstruktører som Anders Thomas Jensen tegner de det, der kunne beskrives som "den danske Oscarguldalder". Om den øgede interesse for dansk film fra Oscarakademiets side (siden slutningen af 1980'erne) skyldes et kvalitetsløft eller snarere en Hollywoodisering af dansk film, kan der ikke gives et entydigt svar på. Men den internationale opmærksomhed omkring danske instruktører og film er ikke for nedadgående (jf. nomineringen af Nicolas Winding Refns seneste film *Only God Forgives* [2013] til Den Gyldne Palme), og sidste kapitel i den danske Oscarhistorie er næppe skrevet med nomineringen af *En kongelig affære*.

Noter

1. For mere om denne danske "Oscarguldalder" se da Helle Kannik Haastrups kapitel om den danske Oscarhistorie andetsteds i denne bog.
2. Susanne Bier, der som den eneste dansker har opnået to Oscarnomineringer i kategorien for "Best Foreign Language Film" (for hhv. *Efter brylluppet* [2007] og *Hævnen* [2010]), indtager en særlig plads i den danske Oscarhistorie og er derfor genstand for særskilt behandling i Søren Bastholms kapitel om *Hævnen* andetsteds i denne bog.
3. I denne kobling af periodedrama og prestigøjs adaptation har de således affinitet til det, Andreas Halskov i introduktionskapitlet – lidt vægrende – betegner som den "klassiske Oscarfilm".
4. Den reelle betydning af Oscarnomineringerne og priserne i 1980'erne, 90'erne og 00'erne kan naturligvis diskuteres, og man kunne anskue det som udtryk for en håndværksmæssig kvalitetstradition eller en begrædelig Hollywoodisering af dansk film. At internationale filmpriser, ikke mindst Oscarstatuetter, dog har en kommerciel betydning for nationer, produktionsselskaber og filmfolk, kan næppe diskuteres.
5. For mere herom se introduktionskapitlet til denne bog.

Den danske Selznick? – Interview med Kim Magnusson

Af ANDREAS HALSKOV

En kort jingle lyder, mens en sølvgrå filmrulle glider ind fra skærbilledets højre side og placerer sig som et og-tegn i billedets centrum. "M&M Productions" står der, idet vi hører en fortællerstemme – i bedste aftensprøde radioklang – erklære, at der cirka er en halv time til valglokalerne lukker, og at der vel er "tid til en lille hyggestund med Ella Fitzgerald."

Herpå klipper vi til et klassisk *establishing shot* af en beværtning, set udefra i en supertotal og skudt i en passende low key-belysning.

Den diegetiske lyd fra Ella Fitzgeralds "Don't Fence Me In" annonceres og spiller ind over lydsporet, idet kameraet tracker ind på baren, og filmens hovedperson dukker op nederst i billedet.

"Hey, undskyld jeg kommer for sent," siger manden (Peter spillet af Ulrich Thomsen), idet vi klipper ind i baren og afslører et tilsyneladende halvtomt, men hjemligt lokale. "Vi har sendt 2000 tæpper til Albanien i dag," fortsætter manden – i en delvist konverserende, delvist selvfremstillende jargon – hvorpå den anden bargænger (Carl spillet af Jens Jørn Spottag) racistisk spørger, hvad albanere dog skal bruge tæpper til.

Således starter den danske kortfilm *Valgaften* (1998), og hermed er filmens hovedtema, dens grundtone og stilistiske signaturer allerede anslået. Denne film, instrueret af Anders Thomas Jensen, handler nemlig om racisme – på en ganske finurlig og begavet vis – og den anvender humoren, den djærve dialog, de halvnære billeder, den iørefaldende og velkendte musik og den mørke *chiaroscuro*-belysning som sine væsentligste kendetegn.

Produceren bag denne film er Kim Magnusson (fig. 1), det ene af de to M'er i førnævnte M&M Productions (det andet udgøres af hans producerfar Tivi Magnusson), og netop Kim Magnusson husker stadig, hvordan det føltes, da han i 1999 modtog en Oscar for bedste kortfilm (*live action short film*) med netop *Valgaften*.

Magnusson havde, forud for *Valgaften* (fig. 2), været nomineret to gange med to andre kortfilm sammen med Anders Thomas Jensen, hhv. *Ernst &*



Fig. 1: Producer Kim Magnusson, der holder rekorden i Danmark med flest Oscarnomineringer (indtil videre fire stk.). Foto: Jan Buus.



Fig. 2: Peter (Ulrich Thomsen), den hellige og hykleriske hovedperson i den finurlige Oscarvinder *Valgaften* (1998), instrueret af Anders Thomas Jensen og produceret af Kim Magnusson. © M&M Productions.

Lyset (1996) og *Wolfgang* (1997), men begge gange var prisen gået til andre – og måske mere oplagte – kandidater.

Men hvordan oplevede han selv showet og konkurrencen? Hvilken betydning har Oscarnomineringerne haft for hans karriere? Hvorfor har Danmark i de seneste godt 15 år haft så stor succes ved The Academy Awards, særligt inden for de fiktive kort- og spillefilmsformater? Og hvor er forskellene på det amerikanske og det danske system, den amerikanske Oscar og den danske Robert?

Disse spørgsmål stillede jeg Kim Magnusson, den danske filmproducer, som siden 1987 har produceret store danske kort- og spillefilm, som har været en central figur i Nordisk Film, og som i ni år var formand for producentforeningen, og som fortsat er formand for Dansk Film Akademi (en

dansk pendant til Oscarakademiet). På mange måder en dansk David O. Selznick, men måske af (film)kulturelle årsager ikke et navn, der for den brede danske befolkning klinger helt så velkendt, som Selznick (produceren bag Oscarvindende film som *Gone With the Wind* [1939] og *Rebecca* [1940]) gør det i USA. Og dét selvom han med fire Oscarnomineringer og en -statuette er den til dato mest Oscarnominerede dansker.

Oscar bait – at sætte succesen på formel

Da Magnusson i 1999 dukkede op til Oscarshowet, var det, som sagt, tredje gang, at han og Anders Thomas Jensen deltog. Han følte sig som en "regular", og det var naturligvis ikke så overvældende, som da han i 1997 fik en nominering for filmen *Ernst & Lyset*. Alligevel husker han tydeligt showet og ikke mindst overrækkelsen af prisen og den efterfølgende takketale.

I 1999 modtog du prisen for bedste kortfilm med Valgaften (1998). Kan du beskrive den oplevelse, det var, at være til Oscarshowet og at modtage denne fornemme pris?

– Vi havde været nomineret tre år i træk, og vi troede på, at vi ville få den, eller i al fald, at vi havde gode chancer. Oplevelsen var naturligvis ikke lige så overvældende som før; nu var vi ligesom "regulars", og vi fik at vide, at det var første gang siden Walt Disney, at der var nogen, som var blevet nomineret tre år i træk i samme kategori. Dette blev nævnt sammen med pressemeddelelsen af de nominerede.

Da vi så endelig fik prisen, var det naturligvis overvældende og stort, og det føltes, som om alt gik nøjagtig, som det skulle. Selv takketalen, som jeg holdt – Anders Thomas Jensen var nervøs og havde ikke lyst til at tale, så jeg talte på vegne af os begge – passede nøjagtig med den tid, der var sat af til den. Nogle spurgte mig efterfølgende, om den var indøvet, men det var den ikke, selvom jeg naturligvis havde tænkt over, hvad jeg ville sige, i tilfælde af at vi skulle få prisen.

Vidste du og Anders Thomas Jensen godt, at jeres film havde gode chancer for at vinde?

– Vi kunne naturligvis ikke vide, at vi ville vinde, men hvis man er fem nominerede, så er det klart, at man regner med, at de fem nominerede film alle er nomineret af en grund – og at det er de rigtige film, der er udvalgt. Historien har også vist, at der ofte går politik i den, så hvis man har været nomineret nogle gange uden at få en pris, kan der godt være nogle, som synes, at nu er det også hans eller hendes tur.

Det er dog noget særligt med kortfilm. Kortfilmkategorien er, som jeg plejer at sige, en af de fem "rigtige" Oscarpriser, idet du skal have set alle fem film fysisk i biografen, inden du kan stemme, modsat de store priser (hvor filmene jo *har* gået i biograferne). I år er der også sket ændringer inden for disse priser, men ellers har det været noget særligt med netop de to kortfilmpriser, de to dokumentarpriser og *foreign language*-prisen.

Udvælgelsen foretages dog under alle omstændigheder af et stort udvalg af akademimedlemmer, som kun har til formål at se på filmens kvaliteter, på håndværket, historien osv. Det er naturligvis stadig subjektivt – hvilken film er der flest, som kan lide – men vi var nomineret for tredje år i træk, vi havde lidt *buzz* og følte, at vi havde gode chancer.

Sådan havde vi ikke haft det de to foregående år. Den, der vandt det år, hvor *Ernst & Lyset* var nomineret (i 1997), var *Dear Diary* (1996) – en film, der oprindeligt var tænkt som pilotafsnittet til en tv-serie på ABC, og som blev lavet om til en kortfilm, produceret af Steven Spielberg og DreamWorks mhp. at få en Oscar i kortfilmkategorien. Internt i branchen var det ikke alle, der syntes om dette, men de endte med at vinde, og derfor kunne vi godt, hvis man skal være lidt stor i slaget, sige, at vi *tabte* den pris.

Dem, der vandt året efter (*Visas and Virtues*, 1997, Chris Tashima), var dog ikke nogen overraskelse. De vandt med en film om en japansk konsul i Europa – en film om japanere, der redder jøder. Det er noget, som går rent ind i Hollywood, så filmen virkede derfor oplagt til en Oscar.¹

Dette synes at pege på en egentlig "Oscarformel", og man taler jo ofte om "Oscar bait", dvs. film konceptualiseret mhp. at få en Oscarnominering eller -pris. Hvad skal der til, mener du, for at få en Oscar, og hvad er det, som netop filmene Ernst og Lyset, Wolfgang, Valgaften og Helmer & Søn kan?

– Der er emner, som er mere oplagte end andre [fx racisme og jødeforfølgelse, red.], men det er vigtigst at kunne holde sig rent til historien – lige til sagen – og hvis du kan fortælle det hele med humor, så er man nået et godt stykke vej.

Kort og godt

Magnusson griner, da han selv fremsætter en hypotetisk formel for en "Oscarfilm". Det er underforstået, at hverken han eller nogen anden *kan* give en egentlig formel eller skabelon for en Oscarrelevant film, men man fornemmer samtidig, at det ikke blot er djærve, ironiske svar – at der såmænd ligger et element af sandhed i de førnævnte kriterier.

Spørgsmålet er så, på et mere reelt og regulært plan, hvad det er, dansk film kan, og hvorfor danske film – ikke mindst i det korte format – markerer sig så flittigt ved Oscaruddelingen.

Hvorfor har dansk film så stor succes ved Oscarshowet i disse år, og hvad tror du, det var, der gjorde, at en film som Valgaften vandt en Oscarstatuette?

– Det, vi kan i Danmark, ikke bare i det korte format, men også i spillefilmsformatet, er først og fremmest at fortælle gode historier. At fortælle gode og gedigne historier, som engagerer publikum følelsesmæssigt. Det er dét, vi kan.

Men hvorfor har vi i Danmark særligt haft succes med kortfilm, og hvad skyldes den udvikling, der er sket, inden for (agtelsen af) det korte format i de seneste 15-20 år?

– Dette går længere tilbage. I 1995 blev der lavet noget, der hedder *novelfilm*. Det var Peter Klitgaard, der fik idéen til det, og det gjorde, at der nu var en genre, der i Danmark fik sit helt eget liv. Ikke bare den korte film, men også novellefilm af 40 min. eller såkaldte "éentimes dramaer".

Disse film har haft stor betydning for selskaber som M&M Productions,

Cosmo, Nimbus og Zentropa, og de har fungeret godt ift. at udvikle og pleje talenter ved det, at de ikke var underlagt nogen kommercielle krav. Der var eksempelvis ikke nogen distributør, der sagde, at vi skulle have Jylland med i en film for at tiltrække et bestemt publikumssegment e.l.

Valgaften var i hvert fald en af grundene til, at Anders Thomas Jensen i 2000 fik lov at lave spillefilmen *Blinkende lygter* – det havde han nu nok fået lov til alligevel – og mange af de store stjerner startede i netop kortfilm: Nikolaj Lie Kaas, Mads Mikkelsen og Ulrich Thomsen.

Hvilken betydning har Oscarnomineringerne haft for dig og din karriere? Har de haft nogle konkrete og synlige følgevirkninger f.eks. ift. at få nye samarbejdsmuligheder eller aftaler i hus?

– De har ikke haft nogen konkret betydning. Altså, man kan jo sige, at da vi vandt for *Valgaften*, så fik Anders Thomas mulighed for at lave en spillefilm. Men ellers har det ikke haft nogen direkte, synlige effekter. Det har naturligvis åbnet en masse døre. Man kan ikke sådan lige gøre det op, men det er da klart – netværksmæssigt – at når folk lige kigger ens imdb igennem (jf. www.imdb.com/name/nm0536385/?ref_=fn_al_nm_1), så kan det gøre en forskel, selvom man i Jantelovs-Danmark ikke skal *bragge* [læs: hævde sig selv unødigt].

Fra Warner og Selznick til Magnusson og Aalbæk – producerens rolle

Noget kunne tyde på, at vi i Danmark anskuer prisuddelinger og film anderledes end i Hollywood, og spørgsmålet er, om ikke disse divergenser beror på nogle dybereliggende kulturelle forskelle ift. spørgsmålet *kunst kontra kommers*.

Magnusson er uomtvisteligt en af Danmarks største og mest succesrige producere (hvor antallet af Oscarnomineringer er ét af succesparametrene), men han er næppe at betragte som en *celebrity* på samme måde som David O. Selznick eller Sam og Jack Warner i Oscarstatuettens hjemland.

I Danmark er der ikke mange kendte producere, og hvis en producer får kendisstatus (ej at forveksle med stjernestatus), skyldes det ofte, at denne

person har markeret sig med nogle antielitære, rindalistiske udtalelser (jf. bl.a. Regner Grasten og Ronnie Fridthjof) eller nogle excentriske og (bevidst) kontroversielle statements (jf. Peter Aalbæk Jensen).²

Som producer, hvordan oplever du da forskellene imellem Hollywoods producerstyrede system og den store fokus, der er i europæiske lande som Danmark, på instruktører? Kan man mærke, når man som producer er til The Academy Awards, at priserne for bedste (kort)film gives til netop producenterne – og at der i den forstand er et andet syn på dem (jer)?

– Ja, det er helt klart, at der er forskel på, hvordan man ser på producere i hhv. USA og Danmark.

Der er mange herhjemme, der har en forståelse for treenigheden (producer, instruktør, manuskriptforfatter), men der er også nogle som ikke anerkender produceren som en del af den kreative proces, og som måske ligefrem ville mene, at producenten ikke skulle med på møder om filmen e.l.

I Hollywood forholder det sig anderledes. I gamle dage i Hollywood var instruktøren fastansat af en producent, f.eks. Warner eller Selznick, og produceren havde på den måde en større indflydelse og anseelse.

Da jeg var på Nordisk, sad jeg med syv producere under mig og lavede netværk, satte folk sammen osv. Det var velsagtens det tætteste, man i Danmark kommer på et klassisk amerikansk filmstudie. Ja, du må da godt [han griner] kalde mig "The Selznick of Denmark".

Fra Oscar til Robert

Hvad angår betydningen for den danske film og filmindustri, kunne man godt, om med en lille tilsnigelse, sammenligne Magnusson med Selznick, men forskellene imellem de to systemer er alligevel slående.

Hvor vi i Danmark har for vane at tænke på film som *auteur*-film – Bille August har lavet Oscarvinderen *Pelle Erobreren* (1987), Susanne Bier har lavet den ditto Oscarvindende film *Hævnen* (2010), og Nikolaj Arcel har lavet den Oscarnominerede *En kongelig affære* (2012) – så har man traditionelt talt om Hollywood som et *producerstyret system*. Denne kongstanke om *producer's choice* har reelt betydet, at produceren ansatte instruktører som

en art *hired hands* i en samlebandsproduktion (sådan som Selznick ansatte flere forskellige instruktører til at iscenesætte *Gone With the Wind* [1939]), og, ikke mindst, at det var produceren, der havde og stadig har *final cut* (hvilket ofte betød, at bl.a. Selznick, om nødvendigt, gik ind og erstattede instruktøren eller tilklippede den givne film).

Mange vil nok kende Victor Fleming som hovedinstruktør på *Gone With the Wind*, men de fleste vil fremdeles kende filmen som en "Selznickproduktion", og således har man i Oscarsammenhænge altid ladet produceren modtage den prestigøse hovedpris.³

Når man f.eks. taler om *Star Wars*-filmene, tænker man på George Lucas – der da også rigtignok har udviklet universet og instrueret den første film, *New Hope* (1977) – men de færreste vil vide eller erindre, at de efterfølgende to film, *The Empire Strikes Back* (1979) og *Return of the Jedi* (1983), er instrueret af hhv. Irvin Kershner og Richard Marquand. Dette skyldes vel sagtens, at Lucas er den *kreative bagmand*, men også, at han og Lucasfilm som producenter står som *økonomiske bagmænd*.

Hollywoodsystemet synes at opfatte den enkelte film som et kommercielt produkt og at anerkende filmen som en reel industri. Anderledes har det traditionelt forholdt sig i Danmark – i al fald i dele af den danske filmbranche og kritikerstand. Men måske er dette ved at ændre sig.

Adspurgt om man reelt kan vurdere film imod hinanden – om man med rimelighed *kan* sige, at *Hævnen* (2010) er bedre end *Biutiful* (2010) – siger Magnusson "nej". Og han fortsætter:

– Det kan naturligvis ikke reelt lade sig gøre at vurdere, om den ene film er bedre end den anden. Man kan se, hvor mange der kan lide den ene, og hvor mange der synes om den anden.

Når *Hævnen* vandt over *Biutiful* skyldes det nok, at *Hævnen* er meget egnet til Oscaruddelingen, mens *Biutiful* er for dystert. Men én af grundene kunne også være, at Susanne Bier allerede var kendt og respekteret i branchen, og at mange efterhånden følte, at hun fortjente en Oscar.

Man skal i det hele taget tænke meget over, hvilke danske film man sender til Oscaruddelingen. Det var f.eks. en fejl, da man valgte at sende *De fem benspænd* (2003) i stedet for Susanne Biers *Elsker dig for evigt*

(2002). *De fem benspænd* er en god film, men det er ikke en "god Oscar-film", den passer slet ikke til Oscar. Og i år ville jeg være ked af det, hvis de ikke sender *Jagten* (2012).⁴

Dette svar leder mig naturligt over til mit næste spørgsmål om Magnussons engagement i Danmarks Film Akademi (DFA), et akademi, som i sin hensigtserklæring om (bl.a. gennem et prisuddelingsshow) at ville kæmpe for filmen som selvstændig kunstform har påfaldende ligheder med Oscarakademiet.

Foruden at producere en række spille- og kortfilm er du også formand for Danmarks Film Akademi, som bl.a. uddeler Robertprisen. Hvordan vil du sige, at Robertprisen adskiller sig fra Oscaruddelingen, og er det nogle andre kriterier og kvaliteter, man lægger vægt på i udvælgelsen af de enkelte vinderfilm?

– Det korte svar er, at vi er fuldstændig ens. Min far [Tivi Magnusson] grundlagde Danmarks Film Akademi. Forbilledet er Oscarakademiet, og hensigten er at lægge sig tæt på Oscar, også proceduremæssigt. Vi har grundlæggende de samme idéer og samme måder at gøre det på, bortset fra nomineringsprocessen. Her har vi et fagudvalg af syv dygtige folk fra branchen, som ud fra et pointsystem, der minder om det, man kender fra Formel 1, giver point til de forskellige film. Og de må ikke snakke sammen.

Men når nu I har til hensigt at ligne AMPAS og gerne vil have, at Robertprisen minder om Oscarprisen, hvordan kan det mon så være, at Hævnen vandt en Oscar, men slet ikke var nomineret til bedste film ved Robertuddelingen?

– Det ved jeg ikke. Jeg tror, at det var *R* (2010), der vandt ... *Hævnen* var den rigtige film til Oscar. Det er et godt drama med følelser, en god *feel good*-film, som også har humor.

Afsluttende bemærkninger

Netop humoren og muligheden for, midt i det alvorlige, almenmenneske-

ge og undertiden tragiske drama, at kunne trække på smilebåndet er, ifølge Kim Magnusson, central for Oscarfilmen.

Og det er noget, der kendetegner samtlige af de film, som Magnusson selv har været nomineret for – fra *Ernst & Lyset* og *Wolfgang* til *Helmer & Søn* eller den førnævnte prisvinder, *Valgaften*, hvor hovedpersonens behov for at bestille en mexicansk øl, Dos Equis – hvis navn han ikke kan udtale – vidner mere om hans selvoplevelse og selvfremstilling end hans egentlige grad af tolerance. Han slutter da også rigtignok med en kold Hof, og netop dér breder smilet sig, bedst som også den hellige (Sankt) Peter viser sig at have en rem af huden.

Og nu vi er ved humoren ... Kim Magnusson, den så hyppigt Oscarnominerede danske producer, har da også selv en lille sjov anekdote fra Oscars "bagtrappe". Da Magnusson i 1997 skulle på toilettet for at træde af på naturens vegne, blev han, Harvey Weinstein og alle de andre mænd således overrasket af en særdeles tissetrængende kendis. Det var Frances McDormand (f. 1957), den tæftige skuespillerinde, der selvsamme år var nomineret for sin rolle som Marge Gunderson i *indie*-filmen *Fargo* (1996; fig. 3). Og hun vandt såmænd.



Fig. 3: Frances McDormand som Marge Gunderson i Coenbrødrenes film *Fargo* (1996). © MGM.

Det gjorde Magnusson dog ikke, men det gjorde han til gengæld i 1999, hvor han og Anders Thomas Jensen vendte tilbage til Oscaruddelingen og tog prisen for bedste *live action short* med den lille humoristiske perle af en film, *Valgaften*, om racisme, hykleri og forskellen mellem tanke og handling. Måske var det disse temaer og *feel good*-stemningen, den vandt på, men det kunne også slet og ret være den gode historie.

Litteratur

DFI (2011): "Robert-vinderne". www.dfi.dk/Nyheder/FILMupdate/2011/Februar/Robertvinderne-2011.aspx

Imdb: Opslag: Kim Magnusson. www.imdb.com/name/nm0536385/?ref_=fn_al_nm_1

Ludvigsen, Jacob (2013): "Komedie slår rekord trods anmeldertæsk",

Ekko, 4. februar 2013. www.ekko.dk/artikler/alle-trodser-anmeldertaesk-med-rekordabning/

Lundtofte, Anne Mette (2013): *Zentropia*. København: Gyldendal.

Pulver, Andrew (2013): "The Hunt on search for Oscar glory after Danish shortlist announced", *The Guardian*, 16. august 2013. www.theguardian.com/film/2013/aug/16/the-hunt-mads-mikkelsen-oscar-shortlist

Noter

* Alle de betragtninger, der fremstilles i dette kapitel, er skribentens egne, med mindre andet konkret er angivet.

1. Situationen med *Dear Diary* førte med Magnussons ord også til en konkret praksisændring, idet man ikke længere kan tilmelde en tidligere aflyst tv-pilot til Oscaruddelingen.
2. Ronnie Fridthjof (Fridthjof Film) har kritiseret den samlede danske kritiker- og anmelderstand som elitære, i kølvandet på at komediefilmen *Alle for to* (2012) fik gennemgående dårlige anmeldelser, al den stund den fik en imponerende biografomsætning. For mere herom se Ludvigsen 2013.
3. Peter Aalbæk Jensen, der formentlig bevidst har valgt at positionere sig selv som "klassens frække dreng", har bl.a. markeret sig i medierne med nogle sjove nøgenbilleder, en hård kritik af tidsskriftet *Ekko* og en verserende bilagssag i forbindelse med filmen *Antichrist* (2009). Samtidig er han undertiden blevet kritiseret for nogle "fyrste-lignende" lederegenskaber og nogle tvivlsomme arbejdsvilkår for sine ansatte. Disse og andre forhold diskuteres i bogen *Zentropia* (Lundtofte 2013).
4. Selve prisens betegnelse har også ændret sig over tid imellem f.eks. "bedste film" og "bedste produktion". For mere herom se Christian Braad Thomsens bidrag til denne bog.
5. *Jagten* blev i august måned shortlistet, og i september blev den endegyldigt udvalgt som den danske Oscarkandidat (jf. Pulver 2013).

Epilog: Det kritiske perspektiv

Som set af prologen og det første kapitel ("Oscars historie"), så er der mange og divergerende opfattelser af The Oscars, og hvorvidt Oscaruddelingen er et monolitisk og konservativt foretagende eller omvendt et udtryk for skiftende trends og tendenser, er også et verserende spørgsmål i debatten.

Mens Per Juul Carlsen (2013), som set i prologen, mener, at Oscarshowet er glittet, tilbageskuende og statisk – endog i en sådan grad, at man helt burde undgå at se og beskæftige sig med det – så mener Vince Canby (1983: II.1), at Oscarakademiet på dubiøs vis følger de skiftende modeluner og således er under *konstant forandring*. Imellem disse to divergerende perspektiver finder vi Gillian Roberts, som skriver følgende: "while the Academy Awards have identifiable traditions throughout their history, there is an extent to which the Oscars are dynamic" (Roberts 2003: 164).

Der findes således forskellige kritiske perspektiver på The Oscars, perspektiver, som udtrykkes og debatteres i diverse dagblade, tv-programmer og filmtidsskrifter.

To skribenter og filmkritikere, som livligt har engageret sig i denne debat såvel inden for som uden for landets grænser, er Søren Høy, der tidligere har optrådt som Oscarekspert på TV 2, for Viasat Film og The Hollywood Reporter, og Edward Jay Epstein, der i USA regnes for en af de største og vægtigste Oscardebattører (sammen med Emanuel Levy og førnævnte Vince Canby [indtil hans død i 2000]). I de efterfølgende essays kan man således læse to forskellige perspektiver på The Oscars, udtrykt og udfoldet af netop Søren Høy og Edward Jay Epstein.

Med henvisning til de seneste 10 års Oscaruddelinger (2003-2013) hævder Søren Høy, at der er sket en egentlig politisering af Oscarshowet og de nominerede film. Film som *Bowling for Columbine* (2002), *Crash* (2004), *Good Night, and Good Luck* (2005), *The Hurt Locker* (2008) og senest *Argo* (2012), som ved dette års jubilæumsshow fik tildelt hovedprisen af selveste Michelle Obama – direkte fra Det Hvide Hus.

At de moderne Oscarfilm adskiller sig fra tidens store Hollywoodproduktioner, mener også Edward Jay Epstein, men i hans optik ligger forklaringen et andet sted. Hvor Høy taler om et generelt kvalitetsløft og en gennemgri-

bende politisering af The Oscars, så taler Epstein om nogle grundlæggende forandringer i Hollywoodindustrien *som sådan*, forandringer i retningen af det mere kommercielle og netop *industrielle*. Oscarvinderne "bedrager" os, ifølge Epstein, idet de dækker over en industri, som i dag drives af store konglomerater og endeløse franchises. Det er altså, ifølge Epstein, ikke Oscarfilmene, som er blevet mere politiske og kvalitetsbevidste, men Hollywoodfilmene, som er blevet mindre seriøse, samfundsforankrede og kunstneriske.

Herefter følger Epsteins og Høys respektive essays, essays, som altså præsenterer forskellige kritiske perspektiver på The Oscars, og som forhåbentlig, efter endt læsning, kan anspore en lignende debat hos de enkelte læsere.



Fig. 1: Oscarvindende produktioner som *The Hurt Locker* (2008) markerer en voksende afstand imellem de brede biografsucceser og de moderne Oscarfilm. Er det mon Hollywoodindustrien eller Oscarakademiet, der har forandret sig? Søren Høy og Edward Jay Epstein giver to forskellige bud på dette spørgsmål. © Summit Entertainment.

Den politiske kvalitets-Oscar

Af SØREN HØY

Oscar blev politisk for første gang siden de revolutionære 1970'ere den dag, Michael Moore i marts 2003 vandt sin statuette for dokumentarfilmen *Bowling for Columbine* (2002). "Shame on You, Mr. Bush," gentog han fra podiet. Salen måbede. Alle vidste, at Moore kunne finde på den slags – men ligefrem gøre det! Nogle grinede, andre hujede, få klappede. Selvom Hollywoods stjerner er kendt for at være demokrater, og selvom filmen om USA's liberale våbenlovgivning blev anset for at være et væsentligt partsindlæg i debatten, så var det upassende. Oscar var en hyldelse til filmen, ikke en megafon for politiske meninger.

Sådan var det for 10 år siden. USA var på vej ind i Irak, landet var præget af post-9/11-traumer, og det kunne mærkes på Oscarshowet. Af sikkerhedshensyn blev den traditionelle entre på den røde løber udeladt, alle gæster skulle gennem et større sikkerhedstjek, og det virkede, som om stjernerne hellere ville være blevet hjemme. Der var ikke meget at fejre. Den aften skulle bare overstås, det skulle gå så glat og smertefrit som muligt. Tristesken kunne mærkes ud gennem tv-skærmene. Oscar indrettede sig efter situationen i verden, og dét i sig selv er et statement. Når man tilpasser en begivenhed efter den politiske situation, bliver den politisk.

10 år senere er det ikke bare en tendens. Det er en status, som begivenheden har fået. Oscar er (blevet) politisk.

De nominerede film har generelt et stærkt politisk fundament, som dels kan aflæses i filmens temaer, dels hos filmens afsendere. Instruktørerne og stjernerne er blevet "meningsmennesker", der giver udtryk for deres syn på verden.

Politiske stjerner

En af de stærke stemmer er skuespiller- og instruktørstjernen George Clooney. Han har på få år fået etableret sig som politisk agitator, som en mand med en mission.

I 2006 var hans film *Good Night, and Good Luck* nomineret i flere af de

væsentlige kategorier, bl.a. "Bedste Film" og "Bedste Instruktion". Den sort-hvide film om McCarthyismen i start-50'ernes USA tog fat i den analogi, som Clooney ser mellem dengang og nu (dvs. 1950'ernes kommunistforskrækkelse og filmens samtid). Han fortalte i forbindelse med lanceringen af filmen, at USA siden 9/11 havde oplevet et nationalistisk meningstyranni, hvor man var antipatriotisk og forræder, hvis man så meget som prøvede at argumentere for ikke at dæmonisere alle muslimer.

Clooney er en af dem, der mener, at sandheden og debatten blev undertrykt, og at Bushadministrationen brugte metoder, der minder påfaldende om datidens kommunistforfølgelse.

Good Night, and Good Luck vandt ingen priser, men det gjorde Clooney til gengæld for sin rolle som CIA-agent i antiglobaliseringsfilmen *Syriana* (2005) – også en politisk sag, der problematiserer USA's mange agendaer på oliemarkedet.

George Clooney brugte ikke sin takketale til at føre filmens tanker videre. Han fortalte senere, at han mente, at begge film talte så tydeligt et sprog, at Oscarceremonien ikke var stedet at føre valgkamp. Han overholdt de uskrevne regler, og igen vandt han publikums sympati. Clooney er veltalende, og publikum opfatter ham tilsyneladende som både begavet og beleven.

Tilsvarende populær er Leonardo DiCaprio. Som Clooney gør han sig godt på den røde løber, og også DiCaprio eksponerer historier om sig selv som politisk og miljømæssigt bevidst. Han kører ikke rundt i en firehjulstrukken miljødræber af en bil, men derimod i en lavenergibil, og han har ved flere lejligheder luftet sine politiske holdninger, herunder en udtalt antipati over for Bush og dennes manglende evne og lyst til at udfordre olieindustrien. Ved Oscarshowet i 2007 optrådte DiCaprio side om side med den tidligere demokratiske vicepræsident og nuværende miljøprædikant Al Gore. Mere tydeligt kunne skuespillerens indlæg i den dengang kommende valgkamp for den demokratiske kandidat ikke være.

I 2009 vandt Sean Penn en Oscar for sin titelrolle som den homoseksuelle politiker Harvey Milk. I sin takketale efter en stående ovation sagde han: "I kommunistiske, homoelskende skiderikker," og salen hylede af grin. Selvironien og den uomtvistelige sandhed udløste latteren. Talen sluttede med en lovprisning af et land, der netop havde valgt "en elegant mand" til

præsident, og den sidste bemærkning flugtede direkte med Penns svar, da han i maj 2008 under Cannesfestivalen blev spurgt til hans mening om det kommende præsidentvalg: "Det er det vigtigste valg i moderne tid i USA. Hvis vi som nation igen vælger en republikaner, vil vi signere en kontrakt, hvor vi er i krig, vi undertrykker minoriteter, og vi ikke anerkender lige rettigheder for alle landets borgere."¹

Der er ingen tvivl om, at Clooney, Penn og DiCaprio har gjort det cool af have en mening, men ved Oscarshowet taler de også, om man så må sige, til ligemænd, dvs. til andre filmfolk, der for størstedelen deler deres politiske observanser (set bort fra prominente republikanere som Clint Eastwood, Jon Voight og Mel Gibson).

Spørgsmålet er da, om ikke den menige amerikaner føler, at Oscarshowet er ved at udvikle sig til en lukket fest, der er meningssponsoreret af Demokraterne. Den teori blev næsten bekræftet i 2006, hvor satirikeren Jon Stewart var vært. Han er kendt for sine anti-Bush-jokes, og selvom han selv ironiserede over netop dét forhold – og ellers var en glimrende vært – så blev det hele måske en tand for politisk for det brede (amerikanske) publikum. Siden da har værtstjansen først og fremmest været fordelt efter showmans-hipevner, komisk og musikalsk talent.

Konsekvenser

Det er absolut ikke uden konsekvenser, at The Oscars, stjernerne og filmene er blevet politiske.

Oscaruddelingen har ikke fat i den brede amerikanske befolkning mere. Storheden, genkendeligheden og folkets film har med få undtagelser været væk fra scenen siden *Titanic* i 1998.

Filmene blev politiske, og begivenheden udviklede sig op gennem krigsårtiet efter 9/11 til et sandt meningsbombardement mod Bushadministrationen og konsekvenserne af dens førte politik fra 2001 til udgangen af 2008.

På 10 år faldt seertallet med 18 mio. – en nedgang så drastisk, at folke- ne bag showet konstant skifter vært og stil for igen at fange publikum. Men lige meget synes det at hjælpe, for Oscar har udviklet sig til en begivenhed med meninger, politik og i kommerciel forstand *kvalitetsfilm*.

"We don't have a *Titanic* or a *Lord of the Rings* this year," sagde Bruce Davis, daværende executive director ved akademiet, i 2005, og han indrømmede: "I think it's fair to say it does concern us a bit" (Guardian 2005).

Og der er grund til bekymring. I 2008 faldt seertallet til 31,76 mio. Kun én gang siden 1953 har et tilsvarende lavt antal amerikanere fulgt med i den fem timer lange transmission. Det var i 2003, hvor 33 mio. var vidne til et show, der var præget af den amerikanske invasion af Irak – og dermed ikke havde den lette og glamourøse overflade, som begivenheden normalt er kendetegnet ved.

Det er kun de amerikanske *ratings*, der tæller for folkene bag showet. Det er i USA, reklamekronerne skal tjenes, det er dér, de store tv-rettigheder skal forhandles hjem, og det har også traditionelt set været på hjemmemarkedet, at filmene sælger den primære part af biografbilletterne.²

Men begivenheden samler ikke familierne ude i stuerne længere, og én forklaring kunne være, at Oscar er blevet (for) politisk. Oscar tager stilling. Filmene behandler store sociale og debatskabende temaer, filmene er blevet gradvist smallere de senere år, og de sidste sæsoner har der ikke været en klassisk blockbuster mellem vinderne. Kort sagt, så har amerikanerne – den brede befolkning – ikke set de nominerede film, og derfor synes de ikke, at showet er interessant.

Den sociologiske vinkel

I 2010 vandt den lille antikrigsfilm *The Hurt Locker* (2008) et par af de store priser, hhv. prisen for "Bedste Film" og "Bedste Instruktør" (til instruktøren Kathryn Bigelow). Filmen var petit på alle måder og med et skarpskåret fokus på krigen i Irak.

Analogien over krigen og nationens sønner, der sætter livet på spil for en demokratikamp, som ingen helt tror på, var bragt ind i bombeenhedens adrenalinpumpende ensomhed, i missionen for at klippe den rigtige ledning, før hele nabolaget detonerer og kun efterlader splat og morads. Filmen havde ved Oscarshowets start indspillet 13 mio. dollars i USA (17 mio. på verdensplan); den var kritisk, politisk og henvendte sig til et smalt, globaliseret publikum.

Ved samme lejlighed var verdens bedst indtjenende film, *Avatar* (2009),

nomineret. Den havde rundet 700 mio. dollars i såkaldt *domestic box office* (og 2,6 mia. dollars på verdensplan) og var slet ikke færdig med at hive hele verdens publikum ind til en rutsjebanetur i 3D gennem nye universer og fantasier, som man ikke behøvede at reflektere længe over. Ren nydelse og fornøjelse. Filmen blev således, trods dens økologiske budskab, primært opfattet som et effektjagende og storladent spektakel.

Forskellen mellem den kommercielt set mindste og største film ved Oscarshowet 2010 var karikeret stor, og det spektakulære blev absolut ikke mindre af, at den lille film vandt de to største priser og efterlod den store film uden andet end tre tekniske priser, som ser bedre ud på plakaten end i historiebogen.

Man kan nemt forestille sig, at seerne ude bag de amerikanske tv-skærme undrede sig i 2010. Kun de færreste havde set vinderfilmen, mens næsten alle havde set taberfilmen. Der er ikke noget at sige til, hvis seerne følte sig snydt og talt ned til. Oscarakademiet kunne med valget af den lille og relativt "ukendte" film forekomme bedrøvelende og således være medvirkende til at forstærke den førnævnte seerflugt. Ingen har lyst til at føle sig dumme og fornemme, at deres stemme ikke er repræsenteret ved showet, for koges essensen af seerflugten ned, så findes svaret i, at showet med vinderfilm som *The Hurt Locker* – i al fald i en amerikansk kontekst – fortrinsvis henvender sig til en elite. En elite, der dyrker og diskuterer budskaber, nyheder og kunst.

Den amerikanske sociolog Charles Murray beskriver i sin bog *Coming Apart: The State of White America 1960-2010* (2012) netop det fænomen, som Oscar oplever med politiseringen og dyrkelsen af de smalle, intellektuelle og på sin vis europæisk orienterede film. Murray kalder det "Obamaisme" og argumenterer for, at præsident Barack Obama er ved at skabe en meningsmæssig overklasse efter europæisk forbillede, som ikke længere vil "nedlade sig" til at dyrke de amerikanske værdier, som det unge land er bygget på.

I en traditionel amerikansk provinsby vil samfundet være bygget op om diverse fællesskaber, eksempelvis lokale fundraisers, hvor man samler penge ind til alt fra en ny børnehave til en basketballbane eller gymnastikholdets udflugt. Den lokale kirke er et tilholdssted, hvor man kommer, uanset

om man er rettroende eller ej. Det er et forsamlingshus, hvor sammenhængskraften og tilliden til lokalsamfundet forankres. Det er samme (traditionelle) funktion, man finder i naboskabet, hvor der tændes op i grillen, mens man popper kapslen af en Budweiser og taler om dén NFL-kamp, som snildt kan samle flere seere end det førnævnte Oscarshow.

Murray hævder, at Obama med sine europæiske forbilleder og sin tydelige afstand fra det provinsielle skaber afstand til de amerikanere, der ikke læser tykke bøger, magasiner med globale vinkler og aviser uden fokus på lokalsamfund og sport. De amerikanere, som ifølge Murray fortsat udgør majoriteten af de amerikanske vælgere.

Det demokratiske Hollywood

Listen med Barack Obamas støtter i den amerikanske filmindustri er lang. Det er velklingende navne, der pryder den liste, navne på dominerende skikkelser, som laver de afgørende amerikanske film i tiden. De film, der vinder Oscars.

Ved Oscarshowet 2013 optrådte førstedamen, Michelle Obama, sågar som "presenter" af årets film sammen med Jack Nicholson.

Der er flere forklaringer på, hvorfor den kreative klasse i USA overvejende er demokrater. I den stærkt underholdende politiske og satiriske antologi med titlen *A Conservative Walks Into a Bar: The Politics of Political Humor* (2012) peger forfatteren, Alison Dagnes, på én mulig forklaring, nemlig at filmstjernelever i et kunstnerisk miljø, hvor der traditionelt er højt til loftet, og hvor man overvejende er liberale ift. værdipolitiske forhold (vedrørende religion, sex, straf mv.). De har for størstedelen et frit forhold til alkohol og stoffer og dermed en større distance til autoriteter og traditioner. De er således, som gruppe betegnet, forskellige fra den brede amerikanske befolkning, som de heller ikke i økonomisk forstand er repræsentative for. Stjerner som Clooney, DiCaprio og Penn er ikke synderligt repræsentative, men alligevel har de stor betydning, da de af medierne er blevet tildelt tælleplads og spaltepæls – og således en vis diskursiv magt.

Kunstnerisk laver skuespillerne og instruktørerne film om sociale problemer, underklassen og outsiderne. Den slags skaber sympati og forståelse, selvom stjernerne ikke selv er en del af det segment, som de inkarnerer i

deres film (bortset fra, at mange af dem naturligvis har kæmpet sig op gennem hierarkier og branchesystemer). Når stjernerne samtidig finder inspiration i klassisk europæisk litteratur, køber huse i Europa og hænger ud med verdensborgere i stedet for USA's egne, så skaber det samlet set en åndelig distance mellem det brede amerikanske publikum og de Oscarnominerede film(stjerner).

Den kommercielle virkelighed

Filmenes kvalitet er problemet, og det problem har fået et navn. Det hedder *kvalitetsfilm*. Det lyder måske underligt for de kvalitetsbevidste biografgængere, men de seneste år har de Oscarnominerede film været for kunstneriske for det (brede) amerikanske publikum. Det er krævende film, designet til et mindre og meningsstærkt publikum.

Tendensen med kvalitetsfilm er noget, der tiltaler europæere. Derfor har Oscarshowet også en anden status nu end tidligere. Man kan ikke tale om et show uden kant og vilje på filmmediets vegne. Oscarfilmene er populære i Europa, idet de gerne behandler temaer, der ligger tæt på den europæiske fortælletradition, og ofte tager de udgangspunkt i konflikter, der er lige så relevante og nærværende i Europa som i USA.

Faktisk er fænomenet *quality film* så udbredt i det amerikanske filmsystem lige nu, at de er begyndt at tale om kvalitetsfilm som en særskilt genre.³ Det er nødvendigt for at give filmene den rigtige lancering, budget og produktionsforhold. Stjernerne arbejder stort set gratis i de nye kvalitetsfilm, filmene vises i få biografer ift. de traditionelle blockbusters, og – vigtigst i denne sammenhæng – så har Oscarakademiets medlemmer for alvor fået øje på dem.

Det er god smag at se kvalitetsfilm, og med de nævnte stjerner som bannerførere er der ingen tvivl om, at genren har fået fat og kommer til at dominere flere år frem i tiden.

En Oscarvinder ligger i dag typisk under 130 mio. dollars i indtjening i USA. Skiftet skete i 2005 (*Million Dollar Baby*, *The Aviator*, *Finding Neverland*, *Ray*, *Sideways*) og 2006 (*Brokeback Mountain*, *Capote*, *Münich*, *Good Night, and Good Luck*, *Crash*), hvor man så et udbud af film i nomineringsfeltet, der generelt har et mindre kommercielt potentiale end i årene før.⁴

Ingen af filmene havde de to år rundet 100 mio. dollars i indtjening i USA på Oscardagen.

Helt klart blev det i 2007, hvor hverken *Babel* (34 mio.), *Letters from Iwo Jima* (13 mio.), *Little Miss Sunshine* (59 mio.) eller *The Queen* (56 mio.) kunne konkurrere med vinderen *The Departed* og dennes ellers beskedne indtjening på 132 mio. (dette, vel at mærke, for en stjernebesat thriller af Martin Scorsese).

Samme tydelige tendens fortsatte i 2008, hvor seertallet nåede et historisk lavpunkt. De fem film fik imponerende anmeldelser og blev alle i hver sin genre udråbt til storfilm. Vinderen *No Country for Old Men* hentede 75 mio., *Atonement* 50 mio., *There Will Be Blood* 40 mio., *Juno* 144 mio., og *Michael Clayton* 49 mio.

100 mio. dollars er, ifølge Tom Shones gennemgang af amerikanske film siden *Jaws* i 1975, stadig pejlemærket for, om man kan sige, at en film har nået det brede amerikanske publikum (Shone 2005: 106).

Pga. de mange smalle film blev feltet udvidet fra fem til ni eller 10 film fra 2010. Der var brug for et bredere spekter, hvor der var plads til film, som var større kommercielt, og som havde ramt et stort publikum. Det har dog kun givet det resultat, at der nu er ni film, som alle har en stabil, men ikke voldsom indtjening. I 2013 toppede *Lincoln* med 177 mio. dollars, hvilket fortsat kun er halvt så meget som den seneste James Bond-film, *Skyfall*, eller Peter Jacksons *The Hobbit: An Unexpected Journey*.

Beasts of the Southern Wild var i bunden med 12 mio., hvilket er peanuts i den kommercielle filmverden. Nifilmsfeltet har altså givet plads til endnu mindre film end før, og hvert år har der været en film, som i det gamle femfilmsystem ikke ville have haft den store chance. *A Serious Man* (2010) indspillede otte mio. dollars, *Winter's Bone* (2011) omsatte for seks mio. dollars, *Tree of Life* (2012) for 13 mio. dollars.

Oscar har genvundet respekten og er igen den fornemste kunstneriske og væsentligste kommercielle filmpris i verden. Begivenheden har aldrig været så filmmæssigt interessant som i de seneste 10 år. Med undtagelse af nogle fantastiske år i 1970'erne, hvor man så et nomineringsfelt af film, der i dag er klassikere, så har de nominerede film de seneste 10 år haft store kvaliteter, væsentlige budskaber og en lyst til at ændre den verden, vi lever i. Det

sidste bombastiske udsagn er i øvrigt den primære læresætning på den fornemme USC-filmskole i Californien, hvor flere af de store instruktører (Ron Howard, Robert Zemeckis, George Lucas) har lært håndværket. Hvis man tror på, at film har en opdragende effekt, så viser Oscar vejen med en portefølje af film, som eftertiden vil se tilbage på med beundring.

Oscarbedraget

Af EDWARD JAY EPSTEIN⁵

Hvert år tænder et verdensomspændende publikum, hvis størrelse kun overgås af publikummet til Super Bowl, for fjernsynsapparatet for at se tv's mest lukrative *infomercial*: de årligt tilbagevendende Academy Awards.

I ca. tre en halv time, afbrudt af korte udsnit fra aktuelle film, forgylder Hollywoods mest højprofilerede stjerner vinderne med nogle 13-tommer, guldbelagte statuetter kendt verden over som "the Oscars".

Det oprindelige formål med denne begivenhed, som studierne skabte sammen med The Academy of Motion Picture Arts and Sciences i 1927, var, ifølge en af hovedarkitekterne Louis B. Mayer, "to establish the industry in the public's mind as a respectable institution."

Men Oscaruddelingen var samtidig skabt til at markedsføre og *skabe* "stjerner". Mayer var en af de to grundlæggere bag Metro-Goldwyn-Mayer, et af Hollywoods mest succesfulde studier i den såkaldte guldalder (1930-1950), og kendes som faderen bag Hollywoods "stjernesystem", der blev brugt i et markedsføringsøjemed.

Det 85. Oscarshow i februar 2013 vil ikke adskille sig fra de foregående. Det vil have de samme scriptede taler, fremført af stjerner, de samme tårevædede takketaler, mindeord, modeshows på den røde løber og guldbelagte statuetter, og den samme mission, som det havde dengang, hvor Louis B. Mayer i 1927 overbeviste de andre studiemoguler om at skabe denne begivenhed "mhp. at give folk et billede af Hollywood som en respektabel institution." Også i år vil denne helaftensbegivenhed, transmitteret af ABC i imponerende high-definition-farver, understrege den sejlivede myte om, at Hollywood skaber gode – og originale – film.

Denne, som alle vellykkede illusioner, forudsætter, at man vildleder publikum og fjerner deres opmærksomhed fra dét, Hollywoodindustrien reelt står for – hvilket er at skabe storladne fantasyfilm, som for alverdens tilskuere skaber en stærk, visceral oplevelse – og over på de få brillante *low-budget*-undtagelser, som ofte er produceret af uafhængige filmfolk. Grunden til denne vildledning er, at Hollywoods filmforretning ikke længere handler om

at lave film. Den handler om at skabe produkter – inklusive tv-programmer, tegneserier, dvd'er og spil – der kan tjene som platforme for adskillige markeder verden over.

Engang var det anderledes. I løbet af Oscaruddelingens første 20 år handlede filmindustrien alene om film. To tredjedele af alle amerikanere tog i biografen i løbet af en almindelig uge, og alle studienes indtægter kom fra billetsalget i de forskellige biografer. Men det var, før fjernsynet kom i 1940'erne. Da først folk kunne se sportsprogrammer, quizprogrammer og film derhjemme, uden ekstra omkostninger, forsvandt størstedelen af biografgængerne. Sidst i 1970'erne solgte amerikanske biografer, der i 1948 havde solgt 4,8 mia. billetter, kun 1 mia. billetter. Hollywood, der var på renden af et økonomisk sammenbrud, havde ikke andre muligheder end at genopfinde sig selv.

Studierne fulgte simpelthen med publikum hjem. For at gøre dette ændrede de først og fremmest de film, der blev vist i biograferne i bedste Pied Piper-stil⁶ ved at lave film, som primært appellerede til børn og teenagere, for derpå at genbruge dem i form af produkter, som kunne bruges i hjemmet: dvd'er, tv-programmer, spil, legetøj mv., som i 2005 genererede mere end 86 % af industriens omsætning.

Ak, i denne forretningsmodel er kunsthøj, litterære film og sociale problemfilm marginaliseret, da de ikke kan danne grundlag for store franchises eller bruges til at tiltrække massive publikummer i biografernes åbningsuge. Og hvor tilfredsstillende disse kunsthøj end måtte være for instruktører, manuskriptforfattere, skuespillere og producere, så giver de ikke mulighed for efterfølgere, forløbere eller diverse produkter.

De retter i stedet opmærksomheden hos det verdensomspændende Oscarpublikum mod det, Hollywoodindustrien *ønsker* at folk skal tro om Hollywood. Tænk blot på vinderen fra 2012, *The Artist* (2011). Den vandt ikke færre end fem Oscars, heriblandt for bedste film. Kunne man forestille sig en vinder, der var mere forskellig fra en typisk Hollywoodfilm end denne? *The Artist* er en stumfilm, og dem stoppede Hollywood stort set med at producere i 1927. Den er optaget i sort-hvid, og Hollywood laver ikke længere sort-hvid film, eftersom disse ikke kan sælges til tv, og videresalget af film til tv (*licensing fees*) er en væsentlig del af Hollywoodindustriens omsæt-

ning. Og *The Artist* har ingen amerikanske stjerner på rollelisten, stjerner, som ellers er med til at facilitere salget af Hollywoodfilm til Asien. Kort sagt: Akademiet valgte i *The Artist* en vinder, som Hollywood aldrig kunne have produceret.

Man kunne også gå to år længere tilbage til konkurrencen imellem Kathryn Bigelows *The Hurt Locker* (2008) og James Camerons *Avatar* (2009). *Avatar* er den type produkt, hvormed Hollywood dominerer både film og tv. Det er en fantasyfilm om en fremmed livsform, som skal reddes fra udnyttelse af et neokolonialistisk foretagende på en planet ved navn Pandora. Filmen har storslåede special effects, en simpel historie og en lykkelig slutning. Den kostede mere end 225 mio. dollars at producere og dertil 150 mio. dollars at promovere og distribuere. Dens billetsalg var rekordhøjt med 750 mio. solgte billetter i USA, hvor den blev vist i 3D såvel som det mere traditionelle 2D-format, og salget af billetter var mere end dobbelt så stort uden for USA's grænser.

The Hurt Locker er derimod en realistisk film om en deling af amerikanske soldater, som afmonterer en bombe under forfærdelige vilkår i Irak. Til sammenligning med en typisk Hollywoodfilm er *The Hurt Locker* en meget lille film med produktionssomkostninger på blot 15 mio. dollars og yderligere 15 mio. dollars i forbindelse med markedsføring og distribution. Og selv om filmen fik gode anmeldelser, indtjente den kun 17 mio. dollars verden over (på *box office*-indtægter) og tabte således penge. Alligevel var det ikke *Avatar*, der vandt Oscaren for bedste film.

Der er således to billeder af Hollywood. Det første billede er det, som de prøver at prakke publikum på gennem film som *The Hurt Locker*: billedet af kunstneriske, meningsfulde og intellektuelle film skabt af uafhængige, men dedikerede instruktører. Det er dette billede, som eksponeres ved Oscarshowet.

Det andet billede, set i film som *Avatar*, er det billede, som Hollywood ønsker at skjule fra publikum: tegneserie-actionfilmen, der ligesom forlystelser i en forlystelsespark ikke kræver den store dialog eller intellektuelle kontekst, men som opleves på en mere umiddelbar og kropslig facon. Det er den sidste type film – de film, som du ikke ser mange af ved Oscarudelingen – som driver Hollywoods pengemaskine og gør denne til en domine-

rende faktor på globalt niveau.

Litteratur

- blip-TV (2008): "DNC 2008 Coverage: Sean Penn at the Open the Debates Super Rally", *blip-TV*. Sidst besøgt den 18. august 2013. blip.tv/free-speech-tv/dnc-2008-coverage-sean-penn-at-the-open-the-debates-super-rally-august-27-1221251
- Box Office Mojo. www.boxofficemojo.com/
- Canby, Vincent (1983): "Why We Watch the Academy Awards", *New York Times*, 17. april 1983: II.1, II.17.
- Carlsen (2013): "Filmanmelders 10 grunde til at droppe Oscar", *DR Kultur*, 24. februar 2013. www.dr.dk/Nyheder/Kultur/Film/2013/02/22/115058.htm
- Dagnes, Alison (2012): *A Conservative Walks Into a Bar: The Politics of Political Humor*. New York: Palgrave Macmillan.
- Economist* (2011): "Hollywood Goes Global: Bigger Abroad", *The Economist*, Los Angeles, 17. februar 2011. www.economist.com/node/18178291
- Guardian* (2005): "Low-earning Oscar movies prompt TV ratings fear", *The Guardian*, 17. Februar 2005. www.theguardian.com/film/2005/feb/17/awardsandprizes.news
- Murray, Charles (2012): *Coming Apart: The State of White America 1960-2010*. New York: Crown Forum.
- Nielsen, Jakob Isak et al. (red.) (2011): *Fjernsyn for viderekomne – De nye amerikanske tv-serier*. Aarhus: Turbine.
- Roberts, Gillian (2003): "Circulations of Taste: *Titanic*, the Oscars, and the middlebrow", i Julian Stringer (red.): *Movie Blockbusters*. London: Routledge: 155-166.
- Shone, Tom (2005): *Blockbuster: How the Jaws and Jedi Generation Turned Hollywood into a Boom-town*. London: Simon and Schuster UK Ltd.
- Singh, Anita (2008): "Sean Penn endorses Barack Obama at Cannes Film Festival opening", *The Telegraph*, 14. maj 2008. www.telegraph.co.uk/news/celebritynews/1955538/Sean-Penn-endorses-Barack-Obama-at-Cannes-Film-Festival-opening.html
- Television Measurement*. tvbythenumbers.zap2it.com

Statistik⁷

Seertal for Oscar i USA (tal i mio.):

1998: 57,27	2002: 41,8	2006: 38,8	2010: 41,3
1999: 48	2003: 33	2007: 39,9	2011: 37,6
2000: 49	2004: 43,56	2008: 31,76	2012: 39,3
2001: 42,9	2005: 42,1	2009: 36,9	2013: 40,3

Box office i USA for vinderfilm på Oscardagen (tal i mio. dollars):

1998: <i>Titanic</i> :	600	2006: <i>Crash</i> :	55
1999: <i>Shakespeare in Love</i> :	100	2007: <i>The Departed</i> :	132
2000: <i>American Beauty</i> :	130	2008: <i>No Country for old men</i> :	75
2001: <i>Gladiator</i> :	188	2009: <i>Slumdog Millionaire</i> :	125
2002: <i>A Beautiful Mind</i> :	170	2010: <i>The Hurt Locker</i> :	13
2003: <i>Chicago</i> :	170	2011: <i>The King's Speech</i> :	108
2004: <i>Return of the King</i> :	377	2012: <i>The Artist</i> :	45
2005: <i>Million Dollar Baby</i> :	100	2013: <i>Argo</i> :	129

Noter

1. Penn har dog også udtrykt skepsis over for Barack Obama og hele det amerikanske topartsystem. For mere herom se *blip-TV* 2008 og Singh 2008.
2. Noget tyder på, at dette forhold er under forandring, og i dag taler man meget om de såkaldte *overseas markets*. Manchetten til en central Economist-artikel fra 2011 lyder således rigtigt nok: "Forget the Oscars. Films need foreign viewers, not American prizes" (Economist 2011).
3. Inden for tv er man tilsvarende begyndt at tale om *quality TV*, og denne betegnelse dækker ligeledes over en gruppe af "kvalitetsserier" (fx *The Sopranos* [HBO, 1999-2007], *Mad Men* [AMC, 2007-] og *Breaking Bad* [AMC, 2008-]), som fortrinsvis appellerer til et højtuddannet storbypublikum (og *ikke* den brede amerikanske befolkning). For mere herom se Nielsen et al. 2011.
4. Nogle ville mene, at man allerede kunne se et begyndende skifte i slutningen af 1990'erne. For mere herom se introduktionskapitlet og Kenneth McNeils bidrag andetsteds i denne bog.
5. Epsteins bidrag er en let revideret version af en 16:9-artikel fra februar 2013, oversat fra engelsk af Andreas Halskov. Den oprindelige engelsksprogede artikel (med en manchette tilføjet af redaktøren) hedder "The Oscar Deception" og kan læses her: http://www.16-9.dk/2013-02/side11_inenglish.htm
6. Pied Piper er en fiktiv rottefænger, der, som legenden siger, kom til byen Hamelin for at tage sig af en rotteinfestation. Med brug af sin pibe fik han luret rotterne ned i Weserfloden, men blev aldrig retmæssigt belønnet. Figuren Pied Piper har desuden lagt navn til en Oscarnomineret, antinazistisk film fra 1942.
7. Der tages forbehold for små eventuelle unøjagtigheder i de statistiske opgørelser, som undertiden divergerer en smule fra kilde til kilde.

Bilag 1: Oscarvindere for bedste film – en annoteret oversigt

#1 (1927/28): *Wings* (1927)

Showdato: 16.05-1929. Nominerede: *The Racket*, *Seventh Heaven*. Bedste kunstneriske film: *Sunrise* (1927).

Ved det første Oscarshow blev der i en vis forstand ikke givet én pris for bedste film. Stumfilmen *Wings* fik hovedprisen for "Outstanding Picture" (svarende til "bedste film"), mens den tysk-amerikanske *Sunrise* fik prisen for "Unique and Artistic Picture". Den første officielle talefilm, *The Jazz Singer*, fik en teknisk pris og var som tonefilm helt undtaget fra hovedkonkurrencen.

#2 (1928/29): *The Broadway Melody* (1929)

Showdato: 03.04-1930. Nominerede: *The Alibi*, *The Hollywood Revue of 1929*, *In Old Arizona*, *The Patriot*.

Ved det andet officielle Oscarshow i 1930 valgte akademiet at give hovedprisen til musicalen *The Broadway Melody* – den første i en længere serie af film.

#3 (1929/30): *All Quiet on the Western Front* (1930)

Showdato: 05.10-1930. Nominerede: *The Big House*, *Disraeli*, *The Divorce*, *The Love Parade*. Som en enestående begivenhed i Oscarhistorien blev der i 1930 afholdt to ceremonier (med et halvt års mellemrum). Siden har Oscarshowet været en årligt tilbagevendende begivenhed. Lewis Milestones filmatisering af Remarques *All Quiet on the Western Front* var den første i serien af (anti)krigsfilm til at blive nomineret (med mindre man da regner flyverfilmen *Wings* [1927] som en krigsfilm). Filmen blev relanceret i 1939, hvor man havde indføjet nogle klare antinazistiske udsagn.

#4 (1930/31): *Cimarron* (1931)

Showdato: 10.11-1931. Nominerede: *East Lynne*, *The Front Page*, *Skippy*, *Trader Horn*.

Cimarron var den første western til at vinde en Oscar. Westernfilmen tilhører de genrer, der sjældent har fået prisen som bedste film. Den danske scenograf og kostumedesigner Max Rée (1889-1953) vandt en Oscar for set-designet til netop *Cimarron* og indskrev sig således i historien som den første dansker til at modtage en Oscarstatuette.

#5 (1931/32): *Grand Hotel* (1932)

Showdato: 18.11-1932. Nominerede: *Arrowsmith*, *Bad Girl*, *The Champ*, *Five Star Final*, *One Hour with You*, *Shanghai Express*, *The Smiling Lieutenant*.

Grand Hotel er til dato den eneste film, som har vundet hovedprisen ved Oscarshowet, uden at filmen eller nogen af dens skuespillere var nomineret i andre kategorier. Den danskfødte skuespiller Jean Hersholt (født Jean Pierre Carl Boisen) spillede med i *Grand Hotel* og blev senere kendt for sit humanitære arbejde i industrien. I 1956 fik han derfor en ærespris opkaldt efter sig. *Grand Hotel* er et tidligt eksempel på det, der kaldes *multiprotagonistfilmen* – en genre, som senere har fået stor opmærksomhed (bl.a. med Oscarvinderen *Crash* [2004]).

#6 (1932/33): *Cavalcade* (1933)

Showdato: 16.03-1934. Nominerede: *A Farewell to Arms*, *42nd Street*, *I Am a Fugitive from*

a Chain Gang, Lady for a Day, Little Women, The Private Life of Henry VIII, She Done Him Wrong, Smilin' Through, State Fair.

I 1933, hvor Adolf Hitler kom til magten i Tyskland, og hvor Franklin Delano Roosevelt fremlagde sit reformprogram (New Deal) mhp. at bringe USA ud af Depressionen, blev der *ikke* afholdt en Oscarceremoni. Efter showet i november 1932 gik der således et år og fire måneder, før den næste Oscaruddeling blev afholdt (i marts 1934). Vinderfilmen *Cavalcade*, adapteret efter Noël Cowards teaterstykke af samme navn, udspiller sig foran en serie af centrale historiske begivenheder, bl.a. Titanics forlis (som senere skulle danne grundlag for en anden prominent Oscarvinder).

#7 (1934): *It Happened One Night* (1934)

Showdato: 27.05-1935. Nominerede: *The Barretts of Wimpole Street, Cleopatra, Flirtation Street, The Gay Divorcee, Here Comes the Navy, The House of Rothschild, Imitation of Life One Night of Love, The Thin Man, Viva Villa!, The White Parade.*

Frank Capras *It Happened One Night* var den første *screwball*-komedie til at vinde en Oscar for bedste film. Ellers prominente film i denne genre er ofte blevet forbigået. *It Happened One Night* var samtidig historisk ved det, at den som den første film nogensinde vandt "The Big Five", dvs. samtlige af de fem hovedpriser (bedste film, manuskript, instruktion, mandelige hovedrolle og kvindelige hovedrolle). Kun to gange siden (i 1976 og 1992) er denne bedrift indtil videre blevet gentaget.

#8 (1935): *Mutiny of the Bounty* (1935)

Showdato: 05.03-1936. Nominerede: *Alice Adams, Broadway Melody of 1936, Captain Blood David Copperfield, The Informer, The Lives of a Bengal Lancer, A Midsummer Night's Dream, Les Misérables, Naughty Marietta, Ruggles of Red Gap, Top Hat.*

Mutiny of the Bounty (1935) var blandt de første stort anlagte historiske dramaer, som vandt hovedprisen. Filmen er produceret af Irving G. Thalberg, som var blandt de første i Oscarakademiet.

#9 (1936): *The Great Ziegfeld* (1936)

Showdato: 04.03-1937. Nominerede: *Anthony Adverse, Dodsworth, Libeled Lady, Mr. Deeds Goes to Town, Romeo and Juliet, San Francisco, The Story of Louis Pasteur, A Tale of Two Cities, Three Smart Girls.*

The Great Ziegfeld er en blanding af to yndede Oscargenrer: musicalen og den biografiske film (*biopic*). Filmen *Anthony Adverse* (1936), instrueret af Mervyn LeRoy, løb af med fire Oscarstatuetter, bl.a. den første pris nogensinde for "Best Supporting Actress". Denne pris gik til Gale Sondergaard (1899-1985), en amerikanskfødt skuespillerinde af dansk afstamning.

#10 (1937): *The Life of Emile Zola* (1937)

Showdato: 10.03-1938. Nominerede: *The Awful Truth, Captains Courageous, Dead End, The Good Earth, In Old Chicago, Lost Horizon, One Hundred Men and a Girl, Stage Door, A Star Is Born.*

The Life of Emile Zola er en *biopic* om den store franske forfatter af samme navn med et sidenhen populært Oscar tema: antisemitisme. Selve Oscarshowet blev i 1938 udsat en uge pga. voldsomme oversvømmelser.

#11 (1938): *You Can't Take It With You* (1938)

Showdato: 23.02-1939. Nominerede: *The Adventures of Robin Hood, Alexander's Ragtime Band, Boys Town, The Citadel, Four Daughters, La Grand Illusion, Jezebel, Pygmalion, Test*

Pilot.

You Can't Take It With You vandt både for bedste film og bedste instruktør. Med denne vandt Frank Capra således sin tredje pris som "Best Director". Jean Renoirs franske film *La Grande Illusion* (1938) var den første ikke-engelsksprogede film til at blive nomineret til hovedprisen. Andre ikke-engelsksprogede film, som siden er blevet nomineret til prisen for bedste film, er: *Z* (1969), *Utvandrarna* (1972), *Viskningar och rop* (1973), *Il Postino* (1995), *La vita è bella* (1998), *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000), *Letters from Iwo Jima* (2006) og den stumme *The Artist* (2012).

#12 (1939): *Gone With the Wind* (1939)

Showdato: 29.02-1940. Nominerede: *Dark Victory*, *Goodbye, Mr. Chips*, *Love Affair*, *Mr. Smith Goes to Washington*, *Ninotchka*, *Of Mice and Men*, *Stagecoach*, *The Wizard of Oz*, *Wuthering Heights*.

1940 (1939 i Oscarterminologi) betegnes som et "watershed year" i Oscarens historie, idet mange store film var nomineret til bedste film: *The Wizard of Oz*, *Of Mice and Men*, *Ninotchka*, *Stagecoach*, *Mr. Smith Goes to Washington*, *Wuthering Heights* og vinderen *Gone With the Wind*. Dette var samtidig Bob Hopes første år som Oscarvært. Han skulle senere blive en institution i forbindelse med The Oscars. Danske Jean Hersholt, der siden skulle blive kendt for sin store humanitære indsats i forbindelse med film, fik i 1940 en ærespris for sit arbejde med The Motion Picture Relief Fund. En anden bemærkelsesværdig pris var prisen for bedste kvindelige birolle, som gik til Hattie McDaniel fra *Gone With the Wind* – den første afroamerikanske skuespiller til nogensinde at få en Oscar.

#13 (1940): *Rebecca* (1940)

Showdato: 27.02-1941. Nominerede: *All This, and Heaven Too*, *Foreign Correspondent*, *The Grapes of Wrath*, *The Great Dictator*, *Kitty Foyle*, *The Letter*, *The Long Voyage Home*, *Our Town*, *The Philadelphia Story*.

Rebecca betegnes ofte som en ironisk Hitchcockvinder. Mens andre store Hitchcockfilm senere blev forbigået (fx *Rear Window*, *Vertigo*, *North by Northwest* og *Psycho*), vandt *Rebecca*, en af instruktørens mindre film, på et tidspunkt, hvor prisen naturligt kunne have tilfaldet *The Grapes of Wrath* eller *The Great Dictator*. Modtageren af statuetten, filmens producer David O. Selznick, var dog ikke en uvant Oscarvinder og havde allerede året forinden haft massiv succes som producer bag *Gone With the Wind*. Showet var bemærkelsesværdigt af to grunde: (1) at præsidenten Franklin Delano Roosevelt sendte en seks minutter lang hilsen, transmitteret via radio, og (2) at vinderne – for første gang i Oscarhistorien – var hemmeligholdt og således først blev afsløret under selve ceremonien.

#14 (1941): *How Green Was My Valley* (1941)

Showdato: 26.02-1942. Nominerede: *Blossoms in the Dust*, *Citizen Kane*, *Here Comes Mr. Jordan*, *Hold Back the Dawn*, *The Little Foxes*, *The Maltese Falcon*, *One Foot in Heaven*, *Sergeant York*, *Suspicion*.

John Fords humanistiske familiedrama *How Green Was My Valley* blev ironisk nok instruktørens første film, som vandt hovedprisen ("Outstanding Motion Picture"). Samme år var andre, mere oplagte vindere med i feltet, bl.a. *The Maltese Falcon* og *Citizen Kane*. *Citizen Kane*-instruktøren Orson Welles er, foruden Alfred Hitchcock, en af Oscarhistoriens mest forbigåede/oversete filmskabere.

#15 (1942): *Mrs. Miniver* (1942)

Showdato: 04.03-1943. Nominerede: *49th Parallel*, *Kings Row*, *The Magnificent Ambersons*,

The Pied Piper, The Pride of the Yankees, Random Harvest, The Talk of the Town, Wake Island, Yankee Doodle Dandy.

William Wylers drama *Mrs. Miniver* vandt på bekostning af bl.a. *The Pride of the Yankees* og *The Magnificent Ambersons*. Således blev instruktøren Orson Welles for anden gang forbigået. En anden William Wyler-film, *The Little Foxes*, blev nomineret til ni Oscars, men vandt ikke en eneste og satte dermed en tvivlsom rekord (der dog siden er blevet tangeret og "overgået").

#16 (1943): *Casablanca* (1942)

Showdato: 02.03-1944. Nominerede: *For Whom the Bell Tolls, Heaven Can Wait, The Human Comedy, In Which We Serve, Madame Curie, The More the Merrier, The Ox-Bow Incident, The Song of Bernadette, Watch on the Rhine.*

En stor lytterskare hørte med, da beredskabsfilmen *Casablanca* (1942) vandt prisen for bedste film. En anden nomineret film, *In Which We Serve* (1943), kunne også regnes som en beredskabs- eller kampagnefilm og blev produceret i samarbejde med Ministry of Information, et britisk propagandaministerium. Komikeren Jack Benny var vært ved denne ceremoni, som af frygt for at virke for opulent (i en tid, hvor ressourcerne skulle bruges på krigen) blev afviklet i en mere afdæmpet stil end vanligt.

#17 (1944): *Going My Way* (1944)

Showdato: 15.03-1945. Nominerede: *Double Indemnity, Gaslight, Since You Went Away, Wilson.*

Antallet af nominerede til kategorien for bedste film blev standardiseret i 1945 til fem film. Blandt de nominerede var Billy Wilders *Double Indemnity* (1944, *Kvinden uden samvittighed*), men vinderen blev den letbenede musical *Going My Way* (1944). *Double Indemnity* var faktisk nomineret til syv priser, men tabte i samtlige kategorier til førnævnte *Going My Way*, og da Leo McCarey modtog prisen for bedste film (med *Going My Way*), valgte Wilder i utilfredshed at spænde ben for sin kollega. I 1945 blev Oscarstatuetterne lavet af plastic, idet alt metal skulle bruges i forbindelse med den amerikanske krigsindsats.

#18 (1945): *The Lost Weekend* (1945)

Showdato: 07.03-1946. Nominerede: *Anchors Aweigh, The Bells of St. Mary's, Mildred Pierce, Spellbound.*

The Lost Weekend (1945) vandt i 1946 foran *Mildred Pierce* (1945), og herved fik Billy Wilder den hovedpris, som han ikke havde fået i 1945. "I 1945 gjorde de op for deres fejl," sagde Wilder med henvisning til Oscarakademiets fravalg af *Double Indemnity* året forinden, og han har også flere gange – med vanlig sans for ironi – sagt, at han frygtede, at McCarey i 1946 ville gentage den ugerning, som Wilder selv havde udført i 1945. Dette skete imidlertid ikke. Bob Hope og James Stewart delte værtsrollen.

#19 (1946): *The Best Years of Our Lives* (1946)

Showdato: 13.03-1947. Nominerede: *Henry V, It's a Wonderful Life, The Razor's Edge, The Yearling.*

Jack Benny var vært ved det 19. Oscarshow, hvor William Wylers drama *The Best Years of Our Lives* – en interessant, realistisk skildring af en krigsveterans liv – vandt foran juleklassikeren *It's a Wonderful Life* (begge fra 1946).

#20 (1947): *Gentleman's Agreement* (1947)

Showdato: 20.03-1948. Nominerede: *The Bishop's Wife, Crossfire, Great Expectations, Miracle on 34th Street.*

Elia Kazans *Gentleman's Agreement* – en humanistisk problemfilm om antisemitisme – vandt i 1948, året efter de famøse HUAC-høringer, hvor Kazan angav 11 af sine kolleger. Et uhørt højt antal af lyttere – mere end 100 mio. – fulgte med, da ABC i 1948 transmitterede Oscarshowet via den såkaldte *Armed Forces Radio Service*.

#21 (1948): *Hamlet* (1948)

Showdato: 24.03-1949. Nominerede: *Johnny Belinda*, *The Red Shoes*, *The Snake Pit*, *The Treasure of Sierra Nevada*.

Laurence Oliviers filmatisering af William Shakespeares *Hamlet* var et tidligt eksempel på en ikke-amerikansk vinder af hovedprisen ved Oscaruddelingen. Oliviers film vandt såmænd over en anden central britisk produktion, Michael Powell og Emeric Pressburgers *Red Shoes* (1948), og britisk kvalitetsdramatik og prestigøse adaptationer har siden fået flere udmærkelser af Oscarakademiet.

#22 (1949): *All the King's Men* (1949)

Showdato: 23.05-1950. Nominerede: *Battleground*, *The Heiress*, *A Letter to Three Wives*, *Twelve O'Clock High*

Robert Rossen havde oprindeligt tilbudt John Wayne hovedrollen i sin film, *All the King's Men*, om en politiker, der korrumpes af den magt, han vinder. Wayne opfattede filmen som upatriotisk og takkede derfor "nej" til rollen. I 1950 vandt Broderick Crawford (hovedskuespilleren i *All the King's Men*) dog prisen for bedste mandlige skuespiller foran netop John Wayne, som var nomineret for *Sands of Iwo Jima*.

#23 (1950): *All About Eve* (1950)

Showdato: 29.03-1951. Nominerede: *Born Yesterday*, *Father of the Bride*, *King Solomon's Mines*, *Sunset Boulevard*.

Det 23. Oscarshow blev afholdt i marts måned, og værten ved dette show var selveste Fred Astaire. To film, *Sunset Boulevard* og *All About Eve*, som begge omhandlede filmindustrien, var nomineret til hovedprisen. Sidstnævnte vandt.

#24 (1951): *An American in Paris* (1951)

Showdato: 20.03-1952. Nominerede: *Decision Before Dawn*, *A Place in the Sun*, *Quo Vadis*, *A Streetcar Named Desire*.

Vincente Minellis *An American in Paris* er en stort anlagt musical, inspireret af George Gershwins arrangement. Filmen vandt foran stærke konkurrenter som *A Streetcar Named Desire* og episke remakes som *Quo Vadis* (der baserer sig på en italiensk *kolossal*film af samme titel), og dette signalerede en Oscarepoke af letbenede musicals og stort anlagte spektakler.

#25 (1952): *The Greatest Show on Earth* (1952)

Showdato: 19.03-1953. Nominerede: *High Noon*, *Ivanhoe*, *Moulin Rouge*, *The Quiet Man*.

The Greatest Show on Earth er en symbolsk titel på vinderen i 1953, instrueret af Cecil B. DeMille. Ikke alene var denne film nemlig den første i rækken af stort anlagte *spectacles* blandt 1950'ernes og 1960'ernes Oscarvindere; den var også vinderen det år, hvor Oscarshowet for første gang blev transmitteret i tv (for 40 mio. seere). NBC tilbød akademiet 100.000 dollars for rettighederne til at vise Oscaruddelingen, hvilket var starten på et gensidigt frugtbart ægteskab.

#26 (1953): *From Here to Eternity* (1953)

Showdato: 25.03-1954. Nominerede: *Julius Caesar*, *The Robe*, *Shane*, *Roman Holiday*.

Fred Zinnemanns klassiske drama *From Here to Eternity*, om soldater udstationeret på Hawaii før angrebet på Pearl Harbor, var et vehikel for store stjerner som Burt Lancaster og Frank Sinatra. 43 mio. amerikanere så NBC's tv-transmission. Zinnemann, der ikke havde vundet for sin klassiske real-time-western *High Noon*, vandt således mod en anden markant western: George Stevens' *Shane* (1953). En anden af de nominerede var det tidstypiske *cinemascope*-spektakel *The Robe* (1953).

#27 (1954): *On the Waterfront* (1954)

Showdato: 30.03-1955. Nominerede: *The Caine Mutiny*, *The Country Girl*, *Seven Brides for Seven Brothers*, *Three Coins in the Fountain*.

Kazan, der havde valgt at angive en række af sine kolleger ved HUAC-høringerne, vandt i 1955 otte statuetter, heriblandt hovedprisen, for filmen *On the Waterfront*. Filmen var samtidig et tidligt eksempel på den naturalistiske spillestil, som bl.a. Marlon Brando blev kendt for.

#28 (1955): *Marty* (1955)

Showdato: 21.03-1956. Nominerede: *Love Is a Many-Splendored Thing*, *Mr. Roberts*, *Picnic*, *The Rose Tattoo*.

Filmen *Marty* var et tidligt eksempel på en biograffilm inspireret af en tv-serie. Paddy Chayefskys *live television drama* fra 1953 dannede således grundlag for Delbert Manns film. I forbindelse med Oscaruddelingen i 1956 blev der oprettet en pris til ære for danske Jean Hersholt (som døde samme år), den såkaldte The Jean Hersholt Humanitarian Award. Hersholt blev netop kendt for sit humanitære arbejde, bl.a. for de mindre bemidlede filmarbejdere.

#29 (1956): *Around the World in 80 Days* (1956)

Showdato: 27.03-1957. Nominerede: *Friendly Persuasion*, *The King and I*, *Giant*, *The Ten Commandments*.

Michael Andersons filmatisering af Jules Vernes bog af samme navn var et tidligt eksempel på en genre, adventurefilmen, som ofte forbigås ved uddelingen af de helt store priser (idet sådanne kulørte og spektakulære genrer, fx horrorfilmen, science fiction-filmen, adventure- og fantasy-filmen, antageligt regnes for at være underlødige og eskapistiske). Filmen vandt, måske lidt overraskende, foran DeMilles bibelske epos *The Ten Commandments*. Den danske film *Qivitoq* (1956) var nomineret i kategorien for "Best Foreign Language Film", men tabte ikke overraskende til Federico Fellinis *La Strada*. En anden af dansk afstamning, Tambi (Johannes) Larsen (1914-2001), som var opvokset i Indien, vandt selvsamme år en Oscar for sin *art direction* i Tennessee Williams-filmatiseringen *The Rose Tattoo* (1955).

#30 (1957): *The Bridge on the River Kwai* (1957)

Showdato: 26.03-1958. Nominerede: *Peyton Place*, *Sayonara*, *12 Angry Men*, *Witness for the Prosecution*.

Sam Spiegels *The Bridge on the River Kwai*, 1958-vinderen, er en britisk film om Anden Verdenskrig, der i dag primært huskes for den iørefaldende "River Kwai March". Prisen for bedste adapterede manuskript gik til Pierre Boulle for netop *The Bridge on the River Kwai*, skønt Boulle ikke kunne et ord engelsk. De egentlige manuskriptforfattere, Carl Foreman og Michael Wilson, var nemlig *blacklisted* på dette tidspunkt og blev derfor ikke krediteret for deres arbejde. Mark Robsons *Peyton Place* (1956) tangerede *The Little Foxes'* tvivlsomme rekord med ni nomineringer uden en eneste statuette.

#31 (1958): *Gigi* (1958)

Showdato: 06.04-1959. Nominerede: *Auntie Mame*, *Cat on a Hot Tin Roof*, *The Defiant Ones*, *Separate Tables*.

Som den anden Vincente Minelli-musical vandt *Gigi* i 1959, bedst som studiesystemet var ved at "bryde sammen" i USA, og forskellige nybølger var begyndt at skylle ind over Europa. Orson Welles blev endnu en gang forbigået, denne gang med *Touch of Evil* (1958), som end ikke var nomineret. Oscarshowet oplevede på dette tidspunkt en stigende tilslutning med mere end 80 mio. amerikanere, der enten så prisuddelingen på tv eller hørte med via radio (foruden godt 100 mio. udenlandske lyttere, som også fulgte med via radio).

#32 (1959): *Ben-Hur* (1959)

Showdato: 04.04-1960. Nominerede: *Anatomy of a Murder*, *The Diary of Anne Frank*, *The Nun's Story*, *Room at the Top*.

Bob Hope var vært ved Oscarshowet i 1960, hvor storfilmen *Ben-Hur* vandt på bekostning af en lang række ikke-nominerede kvalitetsfilm. Heriblandt var *Shadows* af John Cassavetes, *North By Northwest* af Alfred Hitchcock og Billy Wilders *Some Like It Hot*. *Ben-Hur* vandt hele 11 Oscarstatuetter, en høst, der først blev tangeret i 1998 med *Titanic* og siden i 2004 med *The Lord of the Rings: The Return of the King*. Den danske film *Paw* (1959), instrueret af Astrid Henning-Jensen, var nomineret til bedste ikke-engelsksprogede film, men tabte til den brasilianske film *Orfeu Negro* (1959), som også vandt Den Gyldne Palme i Cannes.

#33 (1960): *The Apartment* (1960)

Showdato: 17.04-1961. Nominerede: *The Alamo*, *Elmer Gantry*, *Suns and Lovers*, *The Sun-downers*.

I 1961 overtog ABC retten til at transmittere Oscarshowet. Billy Wilder, som året forinden var blevet forbigået med filmen *Some Like It Hot*, fik hovedprisen for sit komiske familiedrama *The Apartment*.

#34 (1961): *West Side Story* (1961)

Showdato: 09.04-1962. Nominerede: *Fanny*, *The Guns of Navarone*, *The Hustler*, *Judgment at Nuremberg*.

I 1962 var det nok engang en musical, som tog hovedprisen. *West Side Story*, instrueret af Robert Wise og Jerome Robbins, var dengang (som nu) en populær musical i Hollywood og på Broadway, og dens soundtrack var dengang det bedst sælgende. Værten var i 1962, for femte år i træk, den populære Bob Hope, der siden er blevet kendt som Oscarshowets "Constant Uncle". I kategorien for "Best Foreign Language Film" var *Harry og kammertjeneren* (1961) nomineret – som den blot tredje danske film nogensinde – men den tabte til Ingmar Bergmans *Såsom i en spegel* (1961). Ingmar Bergman og Federico Fellini har historisk set været blandt akademiets foretrukne i kategorien for bedste ikke-engelsksprogede film.

#35 (1962): *Lawrence of Arabia* (1962)

Showdato: 08.04-1963. Nominerede: *The Longest Day*, *Mutiny on the Bounty*, *The Music Man*, *To Kill a Mocking Bird*.

Lawrence of Arabia, en farverig og spektakulær britisk *biopic* instrueret af David Lean, vandt hovedprisen i 1963, hvor Oscarværten hed Frank Sinatra.

#36 (1963): *Tom Jones* (1963)

Showdato: 13.04-1964. Nominerede: *America, America*, *Cleopatra*, *How the West Was Won*, *Lilies of the Field*.

Tony Richardsons komiske adaptation af Henry Fieldings roman *Tom Jones* var endnu et eksempel på en britisk vinder af hovedprisen ved Oscarshowet. Dette show var nu blevet en populær medieoplevelse, og de tv-rettigheder, som i 1952 kunne købes for 100.000 dollars, kostede nu 1 mio. dollars. Sidney Poitier vandt prisen for bedste mandelige hovedrolle (for sit arbejde i *Lilies of the Field*, 1963) og indskrev sig dermed i historien som den første afroamerikanske skuespiller til at få en Oscar for bedste hovedrolle.

#37 (1964): *My Fair Lady* (1964)

Showdato: 05.04-1965. Nominerede: *Becket*, *Dr. Strangelove*, *Mary Poppins*, *Zorba the Greek*. Stanley Kubricks koldkrigssatire *Dr. Strangelove* var blandt de fem nominerede film i 1965. Kubricks film tabte dog til den mere ufarlige og mindre dobbeltbundne musical *My Fair Lady*.

#38 (1965): *The Sound of Music* (1965)

Showdato: 18.04-1966. Nominerede: *Darling*, *Doctor Zhivago*, *Ship of Fools*, *A Thousand Clowns*.

Melodramaet *Dr. Zhivago* og musicalen *The Sound of Music* var i 1966 hovedkandidaterne til at vinde prisen for bedste film, og sidstnævnte vandt på et tidspunkt, hvor musicalen ellers blev opfattet som en bedaget og reaktionær genre. I 1966 blev Oscarshowet transmitteret i farver.

#39 (1966): *A Man for All Seasons* (1966)

Showdato: 10.04-1967. Nominerede: *Alfie*, *The Russians Are Coming, the Russians Are Coming*, *The Sand Pebbles*, *Who's Afraid of Virginia Woolf?*

I 1967 var det for fjortende gang Bob Hope, som var vært ved Oscarshowet. Ved denne prisuddeling var det Fred Zinnemann, der forinden havde instrueret film som *High Noon* og *From Here to Eternity*, som fik statuetten for bedste film, denne gang med en biopic om den britiske filosof Sir Thomas More. Mange har siden påpeget, at vinderen burde have heddet *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, som også var nomineret.

#40 (1967): *In the Heat of the Night* (1967)

Showdato: 10.04-1968. Nominerede: *Bonnie and Clyde*, *Doctor Dolittle*, *The Graduate*, *Guess Who's Coming to Dinner*.

1968 er et af Oscarhistoriens såkaldte "watershed years" med mange stærke kandidater til hovedprisen. Vinderfilmen *In the Heat of the Night* havde en række tidstypiske, humanistiske temaer – eksempelvis et underliggende borgerrettighedsmotiv understøttet af dens afroamerikanske hovedskuespiller Sidney Poitier – men filmen var næppe helt så banebrydende som modkandidaterne *The Graduate* og *Bonnie and Clyde*. Borgerrettighedskampen var dog ikke blot et tema i vinderfilmen fra 1968. På grund af mordet på Martin Luther King blev selve showet, for at udvise respekt for King og hans efterkommere, nemlig udsat to dage.

#41 (1968): *Oliver!* (1968)

Showdato: 14.04-1969. Nominerede: *Funny Girl*, *The Lion in Winter*, *Rachel, Rachel*, *Romeo and Juliet*.

Umiddelbart efter studenteroprøret i Paris var det en klassisk musical, endog med udgangspunkt i Charles Dickens' klassiske roman *Oliver Twist*, som vandt hovedprisen ved Oscaruddelingen. Måske var dette lidt tilbageskuende tilsnit én af hovedårsagerne til den usædvanligt dårlige seertilslutning (med en rating på blot 31,8 %). 1969 var samtidig året, hvor man officielt stoppede paralleltransmissionen af Oscarshowet via tv og radio. Herefter vistes det kun via tv.

#42 (1969): *Midnight Cowboy* (1969)

Showdato: 07.04-1970. Nominerede: *Anne of the Thousand Days*, *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, *Hello, Dolly!*, *Z*.

John Schlesingers skæve *Midnight Cowboy* vandt den indtil da mest sete Oscaruddeling i 1970 (med en rating på 43,4 %) foran *Butch Cassidy and the Sundance Kid* og den nu klassiske hippiefilm *Easy Rider*, som end ikke var nomineret til hovedprisen. Den høje seertilslutning i 1970 er ofte tilskrevet det faktum, at John Wayne var nomineret til prisen for bedste mandlige hovedrolle (en pris, som han ikke overraskende vandt).

#43 (1970): *Patton* (1970).

Showdato: 15.04-1971. Nominerede: *Airport*, *Five Easy Pieces*, *Love Story*, *M*A*S*H*.

Foran *Five Easy Pieces* og *M*A*S*H* af hhv. Bob Rafelson og Robert Altman vandt den biografiske krigsfilm *Patton* ved Oscarshowet i 1971. En anden og mere bemærkelsesværdig ting ved dette Oscarshow var dog George C. Scott, der nægtede at modtage prisen for bedste mandlige hovedrolle (i rollen som netop General Patton), idet han betragtede showet som "a two-hour meat parade, a public display with contrived suspense for economic reasons".

#44 (1971): *The French Connection* (1971)

Showdato: 10.04-1972. Nominerede: *A Clockwork Orange*, *Fiddler on the Roof*, *The Last Picture Show*, *Nicholas and Alexandra*.

Foran stærke film som *A Clockwork Orange* og *The Last Picture Show* vandt thrilleren *The French Connection*, som med sin hidsige, håndholdte kamerastil og ukendte skuespillere (såsom Gene Hackman) pegede i retning af den nye Hollywoodstil uden at være for alternativ og nybrydende. Oscarshowet i 1972 havde en flot rating på 38,7 %.

#45 (1972): *The Godfather* (1972)

Showdato: 27.03-1973. Nominerede: *Cabaret*, *Deliverance*, *The Emigrants*, *Sounder*.

Ikke overraskende var det Francis Ford Coppolas *The Godfather*, som i 1973 vandt Oscarstatuetten for bedste film (foran *Deliverance* og nogle relativt inferiøre modkandidater). I 1973 var *The Godfather* den bedst sælgende film, og den er stadig den film fra 1972, som har genereret mest profit (med et *box office* på ca. 268.500.000 dollars). I protest mod – eller måske som en satire over – filmindustrien mødte Marlon Brando ikke op for at modtage sin Oscar for bedste mandlige hovedrolle. I stedet sendte han en (falsk) indianer ved navn Sacheen Littlefeather, som causerede over film- og tv-industriens behandling af indfødte amerikanere.

#46 (1973): *The Sting* (1973)

Showdato: 02.04-1974. Nominerede: *Viskninger och rop*, *American Graffiti*, *A Touch of Glass*, *The Exorcist*.

En overraskende nominering tilfaldt i 1974 Ingmar Bergmans stiliserede og misantropiske *Viskninger och rop* (1973, *Hvisken og råb*), men ligesom *American Graffiti*, *A Touch of Glass* og *The Exorcist* tabte den til George Roy Hills effektive *heist*-film *The Sting* med Paul Newman og Robert Redford i de to bærende roller.

#47 (1974): *The Godfather Part II* (1974)

Showdato: 08.04-1975. Nominerede: *Chinatown*, *The Conversation*, *Lenny*, *The Towering Inferno*.

1975 var endnu et af Oscarhistoriens "watershed years", hvor mange stærke produktioner dy-stede om hovedprisen. Coppolas *sequel* til *The Godfather* vandt foran ellers stærke film som *Chinatown*, *Lenny* (en *biopic* om Lenny Bruce) og *The Conversation*. Katastrofefilmen *The To-*

wering *Inferno* var også nomineret til hovedprisen og var den film fra 1974, som indtjente flest penge ved biograflugen.

#48 (1975): *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975)

Showdato: 29.03-1976. Nominerede: *Barry Lyndon*, *Dog Day Afternoon*, *Jaws*, *Nashville*. Endnu et "watershed year" var 1976, hvor de fem nominerede film til hovedprisen hed *Jaws*, *Dog Day Afternoon*, *Barry Lyndon*, *Nashville* og *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Miloš Formans film vandt samtlige af de fem hovedpriser ("The Big Five") og er siden blevet indskrevet som nr. 20 på AFI's "100 Years ... 100 Movies"-liste. Louise Fletcher, som modtog prisen for bedste kvindelige hovedrolle (for rollen som Nurse Ratched), brugte tegnsprog, da hun skulle holde sin takketale.

#49 (1976): *Rocky* (1976)

Showdato: 28.03-1977. Nominerede: *All the President's Men*, *Bound for Glory*, *Taxi Driver*, *Network*.

I et relativt stærkt felt med film som *Taxi Driver*, *Network*, *All the President's Men* og *Bound for Glory* vandt boksefilmen *Rocky*. *Rocky*, som af de fleste blev betragtet som en ufortjent vinder, profilerede en teknologisk nyskabelse, det såkaldte *steadicam*, som også blev brugt i *Bound for Glory*. *Rocky* var et tidligt eksempel på det, der siden skulle blive en trend i forbindelse med Oscarfilmen, nemlig de billige produktionsomkostninger (Stallones film havde et budget på ca. 1 mio. dollars).

#50 (1977): *Annie Hall* (1977)

Showdato: 03.04-1978. Nominerede: *Julia*, *The Goodbye Girl*, *Star Wars*, *The Turning Point*. Woody Allens romantiske komedie *Annie Hall* vandt i 1978 ved et af de mindre succesfulde Oscarshows (med 39,73 mio. seere og en rating på 31,1 %). En anden prominent film ved dette Oscarshow var *Star Wars*, som nok tabte til Allens film ved Oscaruddelingen, men som vandt ved billetlugen (frem til 1983, hvor den blev overgået af *E.T.*, var *Star Wars* således den bedst sælgende amerikanske film). Filmen *The Turning Point* (1977) satte en tvivlsom rekord som den film, der har fået flest nomineringer (11 stk.) uden at modtage en eneste pris.

#51 (1978): *The Deer Hunter* (1978)

Showdato: 09.04-1979. Nominerede: *Coming Home*, *Heaven Can Wait*, *Midnight Express*, *An Unmarried Woman*.

I 1970 havde man haft et usædvanligt vellykket Oscarshow med en imponerende seertilslutning. I 1979, hvor Michael Ciminos film *The Deer Hunter* vandt hovedprisen, var Oscarshowet dog ingen succes (med en rating på blot 34,6 %). Med vanlig sans for komisk timing beskrev værten Johnny Carson showet som "two hours of sparkling entertainment spread over four hours".

#52 (1979): *Kramer vs. Kramer* (1979)

Showdato: 14.04-1980. Nominerede: *All That Jazz*, *Apocalypse Now*, *Breaking Away*, *Norma Rae*.

Woody Allen vandt hovedprisen i 1978 for *Annie Hall*, men blev forbigået i 1980, hvor *Kramer vs. Kramer* vandt foran film som *Norma Rae*, *All That Jazz*, *Apocalypse Now* og *Manhattan* (hvoraf den sidstnævnte, af netop Woody Allen, slet ikke var nomineret).

#53 (1980): *Ordinary People* (1980)

Showdato: 31.03-1981. Nominerede: *Coal Miner's Daughter*, *Raging Bull*, *The Elephant Man*, *Tess*.

To sort-hvide film var blandt de bedste, der blev produceret i USA i 1980: *Raging Bull* af Martin Scorsese og *The Elephant Man* af David Lynch. Begge blev dog, ligesom Stanley Kubricks virtuose gyserfilm *The Shining*, forbigået ved Oscarshowet i 1981, hvor hovedprisen gik til Robert Redfords instruktørdebut *Ordinary People*. Oscarshowet blev i 1981 udsat med 24 timer efter attentatforsøget på Ronald Reagan.

#54 (1981): *Chariots of Fire* (1981)

Showdato: 29.03-1982. Nominerede: *Atlantic City*, *On Golden Pond*, *Raiders of the Lost Ark*, *Reds*.

Den alvorlige britiske *biopic* *Chariots of Fire*, om olympiske løbere, religion og antisemitisme, vandt ved Oscaruddelingen i 1982 foran den mere eventyrlige biografbasker *Raiders of the Lost Ark*, som blev den bedst sælgende film fra 1981 og starten på et større tværmedielt franchise (der bl.a. tæller fire film, en tv-serie og 15 computerspil). Værten ved dette Oscarshow var for fjerde år i træk den populære komiker og talkshowvært Johnny Carson. Ved dette års show blev Ronald Reagan, som tidligere var en del af industrien, inviteret til at sende en båndet hilsen, hvilket han gjorde. Som Normal Jewison, en af showets producere, udtrykte det: "President Reagan was once a member of our industry, and it seemed fitting for him to join us." Dette var hverken første eller sidste gang, at der skulle være en direkte kobling mellem Oscarshowet og politik.

#55 (1982): *Gandhi* (1982)

Showdato: 11.04-1983. Nominerede: *E.T. the Extra-Terrestrial*, *Missing*, *Tootsie*, *The Verdict*. *Gandhi*, en *biopic* om den indiske politiker af samme navn, var den første af (i skrivende stund) blot to engelsk-indiske co-produktioner til at vinde hovedprisen ved en Oscaruddeling (foruden *Slumdog Millionaire*). Filmen var et massivt udstyrsstykke med et utal af statuer og vandt foran mere komiske dramafilme som *Tootsie* og mere eventyrlige bestsellers som *E.T.* Oscarceremonien i 1983 var dog ingen større succes, og Vince Canby sammenlignede sågar showet med "the cheerful bad taste of the grand opening of a shopping center in Los Angeles".

#56 (1983): *Terms of Endearment* (1983)

Showdato: 09.04-1984. Nominerede: *The Big Chill*, *The Dresser*, *The Right Stuff*, *Tender Mercies*.

Oscarshowet i 1984 var en betragtelig publikumssucces med en rating på 38,0 % (CBS's og NBC's ratings var hhv. 7,3 % og 7,2 %). Selve showet var på dette tidspunkt et af de længste nogensinde med en samlet spilletid på 3 timer og 42 minutter, hvilket fik værten Johnny Carson til at sammenligne ceremonien med et indsamlingsshow. "OK folks," som han sagde, "we're into our fourth hour, let's check the tote boards and see how much money we've raised." Vinderen i 1984 blev James L. Brooks' *Terms of Endearment*, som vandt i et relativt svagt felt af kandidater.

#57 (1984): *Amadeus* (1984)

Showdato: 25.03-1985. Nominerede: *The Killing Fields*, *A Passage to India*, *Places in the Heart*, *A Soldier's Story*.

Miloš Formans *biopic* og periodefilm *Amadeus* vandt i 1985 prisen for bedste film. Dette ved et Oscarshow, hvor spilletiden blev sat ned til 3 timer og 10 minutter, og hvor Jack Lemmon håndterede værtsrollen.

#58 (1985): *Out of Africa* (1985)

Showdato: 24.03-1986. Nominerede: *The Color Purple*, *Kiss of the Spider Woman*, *Prizzi's Honor*, *Witness*.

Tre skuespillere, Alan Alda, Jane Fonda og Robin Williams, delte værtsrollen i 1986, hvor hovedprisen gik til endnu en *biopic* – filmen *Out of Africa* om Karen Blixen. Showet havde 38,65 mio. seere og en rating på 25,71 % og er således blandt de elleve mindst populære Oscarshows til dato. Williams' introducerede dog som vært en forfriskende og mere bidende humor, end man ellers ser ved Oscarshows, idet han bl.a. introducerede Jack Valenti som "the man you never heard of, but you have to listen to him anyway". Danske Børge Ring vandt for bedste animerede kortfilm med filmen *Anna og Bella* (1984), som dog var produceret i Holland. Dette var hans anden nominering, men første statuette. Den sociale problemfilm *The Color Purple* (1985) tangerede *The Turning Points* rekord fra 1978 med 11 nomineringer uden en eneste statuette.

#59 (1986): *Platoon* (1986)

Showdato: 30.03-1987. Nominerede: *Children of a Lesser God*, *Hannah and Her Sisters*, *The Mission*, *A Room with a View*.

I 1980'erne var seertilslutningen ikke imponerende, men Oscarshowets ratings var dog støt stigende i sidste halvdel af årtiet. I 1987 var der således 39,72 mio. amerikanere (rating: 25,94 %), som via tv så Oliver Stone tage hovedprisen med sin harske og lettere patetiske antikrigsfilm *Platoon*. Mange har siden begrædt, at hovedprisen ikke gik til Woody Allens *Hannah and Her Sisters*.

#60 (1987): *The Last Emperor* (1987)

Showdato: 11.04-1988. Nominerede: *Broadcast News*, *Fatal Attraction*, *Hope and Glory*, *Moonstruck*.

Bernardo Bertoluccis stort anlagte *biopic* om den sidste kejser (*The Last Emperor*) tog hele ni Oscarstatuetter, heriblandt hovedprisen, i 1988, hvor værten hed Chevy Chase, og hvor seertilslutningen steg til 42,04 mio. amerikanere. Bedste udenlandske film gik til Gabriel Axels danske produktion *Babettes gæstebud* (1987).

#61 (1988): *Rain Man* (1988)

Showdato: 27.03-1989. Nominerede: *Accidental Tourist*, *Dangerous Liaisons*, *Mississippi Burning*, *Working Girl*.

Den tidstypiske 80'er-film *Rain Man* med en ung Tom Cruise og en erfaren Dustin Hoffman i de to hovedroller vandt foran *social consciousness*-filmen *Mississippi Burning* ved Oscarshowet i 1989. Et show, som i USA tiltrak 42,77 mio. seere. Samme år fik *Pelle Erobreren* (1987) prisen for bedste udenlandske film, mens den i Cannes løb af med Den Gyldne Palme.

#62 (1989): *Driving Miss Daisy* (1989)

Showdato: 26.03-1990. Nominerede: *Born on the Fourth of July*, *Dead Poets Society*, *Field of Dreams*, *My Left Foot*.

Det 62. Oscarshow blev ingen succes i sammenligning med de to foregående år, hvilket også kunne ses af de relativt pauvre Nielsen ratings på 26,42 %. Værten var her for første gang Billy Crystal, som siden skulle blive den egentlig arvtager efter Bob Hope som Oscarshowets "tilbagevendende onkel". *Driving Miss Daisy* (1989) vandt hovedprisen, og Kaspar Rostrups danske film *Dansen med Regitze* (1989) var nomineret til bedste ikke-engelsksprogede film, men tabte til Giuseppe Tornatores populære italienske opus *Nuovo Cinema Paradiso* (1988, *Cinema Paradiso/Mine aftener i Paradis*). En anden dansker, Mikael Salomon, var nomineret for

sin kinematografi til filmen *The Abyss* (1989), men tabte til Freddie Francis og *Glory* (1989).

#63 (1990): *Dances With Wolves* (1990)

Showdato: 25.03-1991. Nominerede: *Awakenings*, *Ghost*, *The Godfather Part III*, *Goodfellas*. Mange filmkritikere mener, at den retmæssige vinder i 1991 var Martin Scorseses nyskabende gangsterfilm *Goodfellas*. Denne film tabte dog, ikke overraskende, til den episke western-film *Dances With Wolves*, som indbragte Kevin Costner hele syv Oscarstatuetter. Oscarshowet havde nok en gang Billy Crystal som vært, og ratingen steg fra 26,42 % til en mere hæderlig, men stadig lav 28,06 %.

#64 (1991): *Silence of the Lambs* (1991)

Showdato: 30.03-1992. Nominerede: *Beauty and the Beast*, *Bugsy*, *JFK*, *The Prince of Tides*. I et relativt svagt felt vandt thrilleren *Silence of the Lambs* i 1992, en film, der særligt blev kendt for Anthony Hopkins' imponerende perfide skuespil (noget, der formentlig har tiltalt et Oscarakademi, som for størstedelen består af nuværende og tidligere skuespillere). *Silence of the Lambs* indskrev sig samtidig i den (fortsat) lille gruppe af produktioner, som har vundet samtlige af de fem hovedpriser ("The Big Five"). Denne gruppe tæller så vidt kun tre film: Frank Capras *It Happened One Night*, Miloš Formans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* og altså Jonathan Demmes *Silence of the Lambs*. 44,44 mio. amerikanere så tv-showet, der atter havde Billy Crystal som vært.

#65 (1992): *Unforgiven* (1992)

Showdato: 29.03-1993. Nominerede: *The Crying Game*, *A Few Good Men*, *Howards End*, *Scent of a Woman*.

Foran det irske IRA-drama *The Crying Game*, E.M. Forster-filmatiseringen *Howards End* og retsalsdramaet *A Few Good Men*, som særligt huskes for Jack Nicholsons replik "You can't handle the truth!", vandt *Unforgiven* hovedprisen i 1992. Denne film, en mørk western af Clint Eastwood, vækkede minder af Sam Peckinpah, en instruktør, som ikke selv er blevet hædret med Oscarstatuetter for sine bedste film. Med Billy Crystal som tilbagevendende vært fik showet i 1992 en fornuftig rating på 32,85 %.

#66 (1993): *Schindler's List* (1993)

Showdato: 21.03-1994. Nominerede: *The Fugitive*, *In the Name of the Father*, *The Piano*, *The Remains of the Day*.

Med sin tungsindige biografifilm *Schindler's List*, som blander sort-hvid og farver og centrerer omkring et for instruktøren og Oscarakademiet tilbagevendende tema om antisemitisme, vandt Steven Spielberg prisen for bedste film. Seertilslutningen var ikke helt så god som i 1993 (46,26 mio., dvs. 31,86 %), men var dog bedre end i 1980'erne og begyndelsen af 90'erne.

#67 (1994): *Forrest Gump* (1994)

Showdato: 27.03-1995. Nominerede: *Pulp Fiction*, *Four Weddings and a Funeral*, *Quiz Show*, *The Shawshank Redemption*.

1995 var endnu et "watershed year", hvor forskellige populære og håndværksmæssigt stærke film konkurrerede om én og samme pris. Foruden *Quiz Show* var de nominerede til hovedprisen *Four Weddings and a Funeral*, *The Shawshank Redemption* (En verden udenfor), *Pulp Fiction* og *Forrest Gump*. Den sidstnævnte, instrueret af Robert Zemeckis, vandt hovedprisen, hvilket undertiden er blevet betragtet som et konservativt valg eller et forsøg på at ære den instruktør, som for sine *Back to the Future*-film end ikke havde opnået en eneste nominering. Det stærke felt resulterede dog i fornuftige ratings (33,47 %), hvilket også kunne tilskrives den populære

værtsdebutant David Letterman.

#68 (1995): *Braveheart* (1995)

Showdato: 25.03-1996. Nominerede: *Apollo 13*, *Babe*, *Il Postino*, *Sense and Sensibility*. Whoopi Goldberg var vært for anden gang i 1996, hvor seertilslutningen dalede til 44,81 mio. amerikanske seere (30,48 %). Dette fald kunne dog også skyldes et svagere felt end i 1995. *Braveheart* vandt fem statuetter, bl.a. foran den italienske *Il Postino* (der således indskrev sig i en ganske lille gruppe af ikke-engelsksprogede film til at få en hovednominering ved The Oscars).

#69 (1996): *The English Patient* (1996)

Showdato: 24.03-1997. Nominerede: *Fargo*, *Jerry Maguire*, *Secrets & Lies*, *Shine*. Anthony Minghellas filmatisering af Michael Ondaatjes roman *The English Patient* indbragte instruktøren ni Oscarstatuetter i 1997. Filmen vandt foran Coen-brødrenes *Fargo* og Cameron Crowes *Jerry Maguire*, og eftersom den var produceret af Miramax, blev den også betragtet som begyndelsen til en ny ære: *independent*-filmens indtog i og sammensmeltning med Hollywood. De mange priser til Minghellas film og *indiewood*-fænomenet kunne dog ikke forhindre et markant fald i seertal. Med blot 40,83 mio. amerikanske seere og en rating på 25,83 % var 1997 det svageste Oscarår i mere end 10 år (siden 1986). Den danske kortfilm *Ernst & Lyset* (1996) var nomineret i kategorien "Best Live Action Short", men tabte til den amerikanske film *Dear Diary* (1996).

#70 (1997): *Titanic* (1997)

Showdato: 23.03-1998. Nominerede: *As Good as It Gets*, *The Full Monty*, *Good Will Hunting*, *L.A. Confidential*.

Forskellen imellem 1997-showet og 1998-showet er voldsom og helt uden sidestykke i Oscarhistorien. De pauvre seertal i 1997 blev i 1998 erstattet af en rating på 35,32 % – hele 57,25 mio. amerikanske seere – og et Oscarfelt, som bl.a. talte *As Good as It Gets*, *Good Will Hunting*, *L.A. Confidential* og *Titanic*. Vinderen af hovedprisen og 10 øvrige priser blev mastodonten *Titanic* (instr. David Cameron), der næppe var den mest interessante af de førnævnte, men som med en foreløbig *box office* på 2.185.372.302 dollars var den bedst sælgende film i 12 år (kun overgået af *Avatar*, som i 2009 blev instrueret af selskabet James Cameron). Da James Cameron modtog prisen som bedste instruktør, gentog han Leonardo DiCaprios hovmodige dialoglinje fra filmen: "I'm the king of the world." For andet år i træk var Anders Thomas Jensen og Kim Magnusson nomineret i kategorien for "Best Live Action Short" (med filmen *Wolfgang*, 1997), men endnu en gang var det en amerikansk kortfilm, Holocaustfilmen *Visas and Virtue* (1997), der løb af med prisen. I samme felt var der også en anden dansk film, nemlig Birger Larsens *Ska' vi være kærestes?*

#71 (1998): *Shakespeare in Love* (1998)

Showdato: 21.03-1999. Nominerede: *Elizabeth*, *La vita è bella*, *The Thin Red Line*, *Saving Private Ryan*.

Succesen fra 1998 lignede året efter en enlig svale, idet seertallene nu faldt til 45,63 mio. (28,51 %). Vinderen som bedste film blev den britisk-amerikanske Miramaxproduktion *Shakespeare in Love*, der ellers var oppe imod stærke Oscarkandidater som *La vita è bella* (1997), *The Thin Red Line* (1998) og *Saving Private Ryan* (1998). Roberto Benignis film *La vita è bella* fik prisen for bedste udenlandske film, hvorefter instruktøren, for at nå op til statuetten, tog en berømt *slapstick*-agtig klatretur over salens stolerygge.

Anders Thomas Jensens veldrejede kortfilm *Valgaften* (1998) vandt i kategorien "Best Live

Action Short" og startede en ny bølge af hævdvundne og prisvindende danske kortfilm.

#72 (1999): *American Beauty* (1999)

Showdato: 26.03-2000. Nominerede: *The Insider*, *The Cider House Rules*, *The Sixth Sense*, *The Green Mile*.

DreamWorks' indie-agtige *American Beauty*, produceret for 15 mio. dollars, blev i 2000 betegnet som en moderne version af *The Apartment*, vinderen fra 1961. Foran bl.a. *The Insider* og *The Sixth Sense* vandt den således, og foruden *Midnight Cowboy* tilhører den en ganske lille gruppe af Oscarvindende film, som direkte omtaler eller omhandler homoseksualitet. Showet var det hidtil længste med en spilletid på 4 timer og 4 minutter og fik en rating på 29,64 %.

#73 (2000): *Gladiator* (2000)

Showdato: 25.03-2001. Nominerede: *Chocolat*, *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, *Erin Brockovich*, *Traffic*.

Ridley Scotts effektdrevne *Gladiator* tog hovedprisen i 2001-udgaven af Oscarshowet, som med en rating på sølle 25,86 % var begyndelsen på en længerevarende "seertalskrise" for Oscarshowet. Komikeren Steve Martin var vært ved dette show.

#74 (2001): *A Beautiful Mind* (2001)

Showdato: 24.03-2002. Nominerede: *Godford Park*, *In the Bedroom*, *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, *Moulin Rouge!*

Den fortælle-mæssigt drilske *A Beautiful Mind* betragtes som en af de svageste Oscarvindere i nyere tid, og showet, der havde Whoopi Goldberg som vært, tilhører da også de otte dårligst ratede Oscarshows til dato. Samtidig var showet det hidtil længste med en spilletid på 4 timer og 23 minutter. Vinderen af statuetten for bedste kvindelige hovedrolle blev Halle Berry for *Monster's Ball* (2001), der derved blev den første sorte kvinde til at opnå denne hæder.

#75 (2002): *Chicago* (2002)

Showdato: 23.03-2003. Nominerede: *Gangs of New York*, *The Hours*, *The Lord of the Rings: The Two Towers*, *The Pianist*.

Store filmatiseringer, eventyrlige udstyrstykker, forrygende, sexede musicals og en sjov mand i Steve Martin lignede ingredienserne, som i 2003 skulle forsøge at få seerne tilbage til Oscar-telecastet. Dette lykkedes dog ikke, og 2003 indskriver sig som det næstsvageste nogensinde (i seertalsmæssig forstand) med en rating på blot 20,58 %. Den polske instruktør Roman Polanski, som tidligere var blevet landsforvist for sex med en mindreårig, blev benådet af Oscarakademiet i 2002, hvor hans biopic *The Pianist* blev nomineret til hovedprisen. Den danske kortfilm *Der er en yndig mand* (2002) af Mie Andreasen og Martin Strange-Hansen fulgte op på succesen fra slutningen af 1990'erne (med *Valgaften*) og vandt i kategorien for "Best Live Action Short".

#76 (2003): *The Lord of the Rings: The Return of the King* (2003)

Showdato: 29.02-2004. Nominerede: *Lost in Translation*, *Master and Commander: The Far Side of the World*, *Mystic River*, *Seabiscuit*.

Kun et epos af de helt store kunne i 2004 ændre Oscarshowets krise, og dette fik man så også med den tredje film i *Lord of the Rings*-trilogien. Peter Jacksons film tog 11 priser og tangerede dermed *Titanic* og *Ben-Hur*. I samspil med den hjemvendte Billy Crystal skabte dette en midlertidig oprejsning for Oscaruddelingen, som fik 43,56 mio. amerikanske seere (mere end 10 mio. flere end i 2003) og en rating på 26,68 %.

#77 (2004): *Million Dollar Baby* (2004)

Showdato: 27.02-2005. Nominerede: *Finding Neverland*, *The Aviator*, *Ray*, *Sideways*.

I 2005 var komikeren Chris Rock vært ved Oscarshowet for første gang, og showet fik en middelmådig modtagelse af både seere og kritikere. Vinderen for bedste film blev *Million Dollar Baby*, der naturligt kunne lede tankerne hen på 1977-showet og den daværende vinderfilm *Rocky*.

#78 (2005): *Crash* (2005)

Showdato: 05.03-2006. Nominerede: *Brokeback Mountain*, *Capote*, *Good Night, and Good Luck*, *Munich*.

Multiprotagonistfilmen *Crash*, lavet for blot syv mio. dollars, var med sin titel en sigende vinder i 2006-versionen af Oscaruddelingen, eftersom dette show er blandt de fire dårligst ratede Oscaruddelinger i historien (med 22,91 %). Værten var Jon Stewart, der ellers nyder stor popularitet som vært på *The Daily Show*.

#79 (2006): *The Departed* (2006)

Showdato: 25.02-2007. Nominerede: *Babel*, *Letters from Iwo Jima*, *Little Miss Sunshine*, *The Queen*.

En komiker med sit eget talkshow blev i 2007 erstattet med en anden populær komiker med sit eget show: Ellen DeGeneres. Nogen succes blev showet dog ikke (rating: 23,65 %), skønt Martin Scorsese langt om længe fik Oscaren for bedste film (for *The Departed*, der dog næppe tilhører instruktørens mest vellykkede produktioner). Susanne Biers danske film *Efter brylluppet* (2006) var nomineret til "Best Foreign Language Film", men tabte til den fine, tyske produktion *Das Leben der Anderen* (2006).

#80 (2007): *No Country for Old Men* (2007)

Showdato: 24.02-2008. Nominerede: *Atonement*, *Juno*, *Michael Clayton*, *There Will Be Blood*. Kandidaterne ved det 80. Oscarshow var mere kunstneriske og smalle, end man normalt ser det (med film som *Juno*, *Michael Clayton*, *There Will Be Blood* og vinderen *No Country for Old Men*), og med blot 31,76 mio. amerikanske seere (det laveste tal siden 1953!) fik showet den dårligste rating nogensinde (18,66 %). Endnu en gang hed værten Jon Stewart.

#81 (2008): *Slumdog Millionaire* (2008)

Showdato: 22.02-2009. Nominerede: *The Curious Case of Benjamin Button*, *Frost/Nixon*, *Milk*, *The Reader*.

Hugh Jackman var vært i 2009, hvor vinderen for bedste film – for anden gang i Oscarhistorien – var en indisk-engelsk samproduktion. Filmen *Slumdog Millionaire* ligner dog en klassisk amerikansk *pjalter til rigdom*-fortælling. Da Dustin Lance Black modtog prisen for bedste originale manuskript, for *biopicen Milk* (2008) om den homoseksuelle amerikanske politiker Harvey Milk, holdt han en tale på vegne af alle homoseksuelle. Heri sagde han:

... If Harvey [Milk] had not been taken from us thirty years ago, I think he'd want me to say to all of the gay and lesbian kids out there tonight, who have been told that they are less than [heterosexual people] by their churches or by the government or by their families, that you are beautiful, wonderful creatures of value, and no matter what anyone tells you, God loves you, and that very soon, I promise you, you will have equal rights, federally, across this great nation of ours.

Milk indskrev sig samtidig i en (fortsat) lille gruppe af Oscarnominerede film, som eksplicit om-

handler homoseksualitet. Disse tæller bl.a. *Midnight Cowboy* (1969), *American Beauty* (1999) og *The Kids Are Alright* (2010).

#82 (2009): *The Hurt Locker* (2008)

Showdato: 07.03-2010. Nominerede: *Avatar*, *The Blind Side*, *District 9*, *An Education*, *Inglorious Basterds*, *Precious*, *A Serious Man*, *Up, Up in the Air*.

Feltet blev i 2010 udvidet til 10 film (i 2012 nedjusteret til ni film), og ikke siden 1944 havde feltet omfattet så mange kandidater. *The Hurt Locker*, lavet for blot 15 mio. dollars, var i 2010 en helt usædvanlig vinder i kategorien for bedste film (foran blockbusters som *Avatar* [2009] og auteurfilm som *Inglorious Basterds* [2009]). *The Hurt Locker*, iscenesat af den kvindelige instruktør (!) Kathryn Bigelow, omhandlede således en igangværende amerikansk krig: Irakkrigen. Filmen *Zero Dark Thirty*, som i 2013 var blandt forhåndsfavoritterne, var Bigelows opfølger til førnævnte *The Hurt Locker*, men hvor *The Hurt Locker* var lavet uden Pentagons indblanding, så blev *Zero Dark Thirty* lavet med støtte fra både CIA og Department of Defense (DOD). Steve Martin og Alec Baldwin delte værtsrollen i 2010 og var med til at genvinde nogle af de tabte seere. Showets rating på 24,75 % var nok den højeste siden 2005, men hovedparten af seerne var over 50 år. *The New Tenants* (2009) af Joachim Black og Tivi Magnusson vandt for "Best Live Action Short" og skrev sig dermed ind i en efterhånden hæderkronet dansk tradition. Den danske dokumentarfilm *Burma VJ* af Anders Østergaard og Lise Lense-Møller var nomineret i kategorien for bedste dokumentar i spillefilmslængde, men tabte til den amerikanske *The Cove* (2009).

#83 (2010): *The King's Speech* (2010)

Showdato: 27.02-2011. Nominerede: *Black Swan*, *The Fighter*, *Inception*, *The Kids Are Alright*, *127 Hours*, *The Social Network*, *Toy Story 3*, *True Grit*, *Winter's Bone*.

2011 var i danske øjne endnu et interessant Oscarår, hvor *Hævnen* vandt prisen for "Best Foreign Language Film". Hovedprisen gik til den engelske *The King's Speech*, som vandt i et udvidet felt af hele ni kandidater (heriblandt Christopher Nolans *Inception*, David Finchers *The Social Network*, Coen-brødrenes *True Grit*, Darren Aronofskys *Black Swan* og David O'Russells *The Fighter*). I et forsøg på at fange det unge publikum havde man hyret Anne Hathaway og James Franco som værter. At dette var hensigten kunne man se af en lille *bit* imellem de to værter, hvor James Francos linje "Anne, I must say, you look beautiful and so hip" på komisk vis blev besvaret med sætningen: "Oh, thank you, James. You look very appealing to a younger demographic as well." Oscarshowets ratings blev dog ikke følgerlig gode, og 37,6 mio. seere var muligvis bedre end ABC's 2008- og 2009-transmissioner, men stadig blandt Oscarhistoriens laveste ratings.

#84 (2011): *The Artist* (2011)

Showdato: 26.02-2012. Nominerede: *The Descendants*, *Extremely Loud and Incredibly Close*, *The Help*, *Hugo*, *Midnight in Paris*, *Money Ball*, *The Tree of Life*, *War Horse*.

Ved Oscarshowet i 1951 var hovedkandidaterne en række film, som omhandler film og filmindustrien selv. Blandt hovedkandidaterne i 2012 var der også flere film med en sådan (meta) tematik, heriblandt *Hugo* og vinderen *The Artist* – en film om overgangen fra stum- til tonefilm. Med andre ord: Oscarshowets barndom. Med Billy Crystal som vært steg seertallet til 39,3 mio., men andelen af det meste populære segment, de 18-49-årige, var sølle 11,7 %, og for andet år i træk lå Oscarshowet under CBS' Grammyshow. Producenterne så et forsonende træk i den omtale, som showet genererede via sociale medier som Facebook og Twitter (hvor værten, filmene og showets opbygning tiltrak sig 3,8 mio. kommentarer).

#85 (2012): *Argo* (2012)

Showdato: 24.02-2013. Nominerede: *Amour*, *Beasts of the Southern Wild*, *Silver Linings Playbook*, *Django Unchained*, *Life of Pi*, *Les Misérables*, *Lincoln*, *Zero Dark Thirty*.

I endnu et forsøg på at tiltrække det unge publikum havde man valgt Seth MacFarlane som vært til det 85. Oscarshow. MacFarlane havde ikke tidligere været Oscarvært og var primært kendt som skaber af de to *anims Family Guy* (1999-) og *American Dad* (2005-) og som instruktør på den skæve komediefilm *Ted* (2012). Han tiltrak sig da også en del opmærksomhed – bl.a. gennem (det, der kunne tolkes som) antisemitiske og chauvinistiske jokes – og han var formentlig en del af grunden til den stigning i seertal, som man oplevede i 2013. Blandt kandidaterne til Oscaruddelingen var film som *Lincoln* (2012), *Zero Dark Thirty* (2012), *Django Unchained* (2012) og *Argo* (2012), og vinderen blev den sidstnævnte. Prisen blev overrakt af præsidentfruen Michelle Obama, hvilket ikke var første gang, at Det Hvide Hus har involveret sig i Oscarceremonien. Den danske film *En kongelig affære* (2012) af Nikolaj Arcel var nomineret i kategorien for bedste ikke-engelsksprogede film, men tabte ikke overraskende til Michael Haneke's *Amour* (2012). Emmanuelle Rivas fra førnævnte *Amour* blev med sine 84 år den ældste til nogensinde at have været nomineret til en statuette for bedste kvindelige hovedrolle. I denne kategori var hun bl.a. oppe imod den yngste til nogensinde at være nomineret i denne kategori, Quevenzhane Wallis fra *Beasts of the Southern Wild* (2012, *Hushpuppy*). Vinderen blev dog Jennifer Lawrence fra det romantiske drama *Silver Linings Playbook*.

Kilder

- Collins, Scott & Meg James (2012): "Oscars 2012: Ratings up slightly with Billy Crystal", *Los Angeles Times*, 28 februar 2012. www.latimes.com/entertainment/news/movies/la-et-oscar-ratings-20120228,0,6946960.story
- Levy, Emanuel (1987): *And the Winner Is ...: The History and Politics of the Oscar® Awards*. New York: Ungar.
- Levy, Emanuel (2012): "Emanuel Levy – Cinema 24/7". www.emmanuellevy.com/oscars/
- Mapp, Edward (2008): *African Americans and the Oscar®: Decades of Struggle and Achievement*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- New York Times* (1981): "Notes on People; Reagan, on Tape, Will Greet Oscars Audience", *The New York Times*, 12. marts 1981. www.nytimes.com/1981/03/12/nyregion/notes-on-people-reagan-on-tape-will-greet-oscars-audience.html
- Oscars (2012): "The Academy of Motion Picture Arts and Sciences – Oscar Legacy". Online: <http://www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/index.html>
- Phillips, Gene (2010): *Some Like It Wilder: The Life and Controversial Films of Billy Wilder*. Lexington, Kentucky: The University of Kentucky Press.
- Quinn, Karl (2011): "The Oscars' midlife crisis", *The Age – Entertainment*, 28. februar 2011. www.theage.com.au/entertainment/oscars/the-oscars-midlife-crisis-20110228-1bbgm.html
- Rada, Jim (2009): "The Academy Awards Come to Television", *Film & Television Suite 101*. suite101.com/article/the-academy-awards-come-to-television-a110829
- Thomson-Smith, Lydia D. (2011) (red.): *Academy Awards: The night when the Oscars come out*. London: Fastbook Publishing.
- Weiss, Joanna (2013): "Michelle Obama's unnecessary Oscar turn", *The Boston Globe*, 26. februar 2013. www.bostonglobe.com/opinion/columns/2013/02/26/michelle-obama-unnecessary-oscar-turn/GcjXPddC75nV8AjVTBRfYK/story.html

Bilag 2: Bogens bidragydere

Albinus, Iben

Født 1972. Er cand.mag. i engelsk og æstetik & kultur fra Aarhus Universitet med speciale i kvindeidentitet og modernitet i Italien. Har desuden studeret filmvidenskab og journalistikhistorie ved Università di Siena i Toscana. Anmelder film, tv-serier og litteratur for Information, er fast kulturkommentator i P1 Morgen og holder foredrag om identitet og storytelling i aktuell populærkultur. Har siden 1999 skrevet om film og populærkultur, først for Dagbladet Aktuelt, siden på Dagen og derefter for Berlingske i en årrække. Er forfatter til to kritikerroste bøger om tv-serier, *Da Sex and the City ændrede verden* (Sabroe&Sabroe 2010) om *Sex and the City*'s indflydelse på danske kvinder og *Mad Men Mania – whisky, sex og selviscenesættelse* (Sabroe&Sabroe 2012) om *Mad Men* set som aktuelt tidsdokument. Tidligere skrev hun sideløbende med filmstoffet om krydsfeltet mellem mode og moderne kultur for Berlingske M/S. Hun har været redaktionschef på modemagasinet Costume, konceptrådgiver og artikelredaktør på ELLE og senest chefredaktør for den engelsksprogede modeugeavis DANSK Daily. Hendes Oscarfavorit er, helt uden sidestykke, *The Godfather* (1972).

Arcel, Nikolaj

Født 1972. Arcel er uddannet fra Den Danske Filmskole med den prisbelønnede afgangsfilm *Woyzecks sidste symfoni*. I 2002 skrev han manuskriptet til *Klatretøsen*, og i 2004 havde han sit gennembrud som instruktør med den prisbelønnede bestseller *Kongekabale*. Manuskriptet til filmen blev skrevet sammen med Rasmus Heisterberg, som han ofte har arbejdet sammen med. I 2007 lavede han *De fortabte sjæles ø*, som vandt fem Bodilpriser, og Arcel var således med til at (gen)introducere genrefilmen i en dansk kontekst (hvor man ofte har fraveget klassiske genrefilm til fordel for realisme i diverse afarter). Han har også skrevet manuskripter til *Rejsen til Saturn* og den populære Stieg Larsson-adaptation *Mænd der hader kvinder*. I 2010 lavede han den komiske metafilm *Sandheden om mænd*, og i 2012 instruerede han den historisk-biografiske storfilm *En kongelig affære*, som i 2013 var blandt de nominerede til bedste udenlandske film ved Oscaruddelingen. Filmen vandt desuden to Sølvbjørne ved Filmfestivalen i Berlin og var også nomineret til en Golden Globe. Hans favoritter blandt alle tiders Oscarvindere er *The Deer Hunter* (1978) og *Amadeus* (1984).

August, Bille

Født 1948. Dansk filminstruktør, som to gange har vundet Den Gyldne Palme for hhv. *Pelle Erobreren* (1987) og *Den gode vilje* (1991). Den førstnævnte vandt desuden en Oscar og en Golden Globe for bedste udenlandske film. Allerede før han instruerede *Pelle Erobreren*, var han en velkendt og feteret dansk instruktør, som bl.a. havde gjort sig bemærket med ungdomsfilmene *Zappa* (1983), *Busters verden* (1984) og *Tro, håb og kærlighed* (1984) – den sidste filmatiseret efter Bjarne Reuters bestseller *Når snerlen blomstrer*. Han har lavet 17 film, heriblandt nogle stort anlagte udenlandske produktioner som *Åndernes hus* (1993) og *Les Misérables* (1998), og senest har han stået for to *biopics* om hhv. fængselsbetjenten James Gregory (*Farvel Bafana*, 2007) og skagensmaleren Marie Krøyer (i filmen fra 2012 af samme navn). August er desuden ridder af Dannebrog.

Bastholm, Søren Rørdam

Født 1975. Cand.mag. i engelsk og film & tv fra Aarhus Universitet med speciale i den amerikanske film noirs transformationer. Lektor i engelsk og mediefag ved Viby Gymnasium og HF. Har skrevet en række forskellige artikler til forskellige medierelaterede tidsskrifter, bl.a. Cut og 16:9, og i sidstnævnte har han bl.a. beskæftiget sig med den Oscarnominerede *En kongelig affære*. Hans favorit-Oscarvindere, nævnt i prioriteret rækkefølge, er *The Godfather* (1972), *No*

Country for Old Men (2007) og *The Departed* (2006).

Borchmann, Jesper Haarup

Født 1977. Cand.mag. i engelsk og medievidenskab. Underviser i engelsk og mediefag ved Horsens Statsskole. Har skrevet artikler og anmeldelser for musikmagasinet *Soundvenue*, og han har tidligere skrevet en artikel til 16:9 om den Oscarvindende (anti)krigsfilm *The Deer Hunter*. Hans favorit-Oscarvindere er *Midnight Cowboy* (1969), *The Godfather* (1972) og *The Deer Hunter* (1978).

Epstein, Edward Jay

Født 1935. Han er en undersøgende journalist fra USA og tidligere professor i statskundskab ved Harvard, UCLA og MIT. Epstein har udgivet en lang serie af indflydelsesrige bøger, heriblandt *Inquest* – en journalistisk granskning og kritik af Warrenkommissionen. I 2010 publicerede han en anden indflydelsesrig bog, *The Hollywood Economist*, hvori han undersøger og blottægger "the hidden financial reality behind the movies." I denne bog analyserer han Hollywoodfilm helt generelt, men også specifikt The Academy Awards, og i dag regnes han som en af USA's førende Oscareksperter.

Fiil, Steen

Født 1950. Cand.mag. i dansk og engelsk. Tidligere lektor ved *Institute of Literature and Mass Communication* (Københavns Universitet), nu lektor i engelsk og dansk ved Tørring Gymnasium. Han arbejder desuden som foredragsholder, journalist og oversætter af skønlitteratur og faglitteratur inden for film, kultur, medier, økonomi og pædagogik. Herudover er han forfatter til lærebøger til engelsk og dansk. Han har tidligere (s.m. Kirsten Skov) skrevet til 16:9 om Oscarvinderen *All About Eve*, og hans favoritter blandt alle tiders Oscarvindere er hhv. *Tom Jones* (1963) og *Shakespeare in Love* (1998).

Haastrup, Helle Kannik

Født 1965. Lektor, ph.d. i medievidenskab ved Institut for Kultur og Identitet, Roskilde Universitet. Hun er forfatter til *Genkendelsens Glæde – intertekstualitet på film* (Multivers 2010) og har skrevet artikler om film- og medieæstetik og -genrer, tværmedialitet og celebritykultur i antologier som *På tværs af medierne* (Forlaget Ajour 2005), *Fjernsyn for viderekomne – De nye amerikanske tv-serier* (Turbine 2011) og *Interdisciplinary approaches to Twilight: Studies in fiction, media, and a contemporary cultural experience* (Nordic Academic Press) samt i tidsskrifterne Akademisk Kvarter, Kosmorama, Northern Lights og Norsk Medietidsskrift. Hun har flere gange skrevet og forelæst om netop The Oscars, og hendes favoritter blandt alle tiders Oscarvindere er *The Apartment* (1960), *The Godfather* (1972) og *Annie Hall* (1977).

Halskov, Andreas

Født 1981. Cand.mag. i filmvidenskab og engelsk med speciale i filmens lydside. Adjunkt i engelsk og mediefag ved Egaa Gymnasium samt underviser i film- og tv-teori ved Aarhus Universitet. Har holdt foredrag og udgivet artikler i diverse film- og medierelaterede sammenhænge (bl.a. i tidsskrifter som P.o.v., Anglo Files, Kosmorama og 16:9). Har desuden bidraget med et kapitel om "Tendenser og brudflader i moderne dansk reality-tv" til bogen *MedierNu - Masse-medier og meningsdannelse* (Systime 2011), foruden at have medforfattet og -redigeret den kritikerroste antologi *Fjernsyn for viderekomne – De nye amerikanske tv-serier* (Turbine 2011, red. Jakob Isak Nielsen, Andreas Halskov og Henrik Højer). Endelig har han ved flere lejligheder fungeret som ekspert og anmelder i Go'morgen Danmark. Hans favorit-Oscarvindere er *Midnight Cowboy* (1969), *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) og *Annie Hall* (1977).

Højer, Henrik

Født 1969. Medstifter af 16:9. Cand.mag. i nordisk sprog og litteratur og film- og tv-kundskab. Har tidligere undervist på Odder Højskole i bl.a. filmkundskab, filosofi og litteratur, men underviser nu i dansk og mediefag på Langkær Gymnasium & HF. Desuden foredragsholder og sammen med Jakob Isak Nielsen forfatter til bogen *Film i øjet (Dansklærerforeningens Forlag 2005)*. Har undervist på Aarhus Universitet i nyere amerikanske dramaserier og har ofte skrevet om dette fænomen, senest (s.m. Andreas Halskov) i en artikel om HBO til Kosmorama #248 og i den kritikerroste antologi *Fjernsyn for viderekomne – De nye amerikanske tv-serier* (Turbine 2011, red. Jakob Isak Nielsen, Henrik Højer og Andreas Halskov). Hans favorit-Oscarvindere er *Lawrence of Arabia* (1962) og *Midnight Cowboy* (1969) med *Godfather Part II* (1974) som en tæt treer.

Høy, Søren

Født 1972. BA i medievidenskab fra Aarhus Universitet, forfatter, foredragsholder, filmjournalist og filminstruktør. Fra 2007 til 2010 var han rektor på European Film College i Ebeltøft. Han slog sit navn fast som filmanmelder på DR's filmmagasin Bogart, hvor han arbejdede sammen med Ole Michelsen. Efter Bogart fik han sit eget magasin, Filmland, der var det første trimedielle filmmagasin i Danmark med tv, radio og webredaktion. Filmland blev sendt på tv i 2003 og 2004. Han er ofte brugt som kommentator i forbindelse med Oscarshowet, hvor han medvirker som ekspert i den direkte transmission. Derudover har han skrevet bogen *Filmstjerner* (2005) og bidraget til adskillige antologier, bl.a. *Filmland 2003* (2003), *Filmland 2004* (2004) og *Fotografens Øje* (2009). Herudover har han leveret kronikker til de fleste af landets dagblade, og han var som den første dansker korrespondent for verdens største filmbranchemagasin The Hollywood Reporter. I 2011 skrev han spillefilmen *Single*, og i 2012 bragte DR2 hans dokumentarserie *Spis Vietnam* om et moderne Vietnam i forandring. Herudover er han frontfiguren og filmeksperten bag Viasat Film DK. Nogle af hans Oscarfavoritter er *On the Waterfront* (1954), *The Godfather* (1972) og *The Deer Hunter* (1978).

Kau, Edvin

Født 1947. Ph.d. og lektor ved Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet. Underviser i teori og analyse af hhv. film og tv med forskningsfeltet: film, tv, multimedier. Interessen samler sig bl.a. om betydningsdannelse, stil og retorik inden for de visuelle mediers æstetik. Har bl.a. udgivet følgende artikler: "Nye blikke – bløde hatte og lade sko", *Kosmorama*, nr. 234 (sommer 2009). "The Sound of Nordisk" i *100 Years of Nordisk Film*, red. Lisbeth Richter Larsen og Dan Nissen. Danish Film Institute, 2006. "Auteurs in Style. The Heresy or Indulgence of the Dogma Brothers", *P.O.V.*, nr. 10, december 2000. Samt følgende bøger: *Filmen i Danmark* (dansk filmindustri fra lydfilmens start til 1980'erne, s.m. Niels Jørgen Dinnesen, Akademisk Forlag 1983) og *Dreyers filmkunst* (Akademisk Forlag 1989, engelsk oversættelse undervejs). Hans favorit-Oscarvindere er *Gone With the Wind* (1939), *The Godfather Part II* (1974) og *The Hurt Locker* (2008).

Krogh, Rasmus

Født 1980. Cand.mag. i filmvidenskab fra Københavns Universitet med speciale om Michael Bays film. Han har tidligere arbejdet som filmkritiker og redaktør samt med distribution af film til tv-stationer. Han har siden 2010 været ansat som skandinavisk filmindkøber ved Nordisk Film. Hans favoritter blandt alle tiders Oscarvindere er *Kramer vs. Kramer* (1979), *Terms of Endearment* (1983) og *Titanic* (1997).

Langelund, Søren

Født 1984. Cand.mag. i medievidenskab fra Københavns Universitet. Har arbejdet i tv-bran-

chen igennem mange år, bl.a. som on air-redaktør ved TV 2 News (2008-2010) og nyheds-redaktør ved selv samme kanal (2010-2013). Herefter blev han ansat som redaktør for det nye DR2, for derpå at blive genansat ved TV 2 News, nu som redaktionschef for Kulturen på News. Ved siden af sit arbejde i tv-branchen har han fungeret som sportsjournalist ved Jydske-Vestkysten (2000-2002) og filmkritiker/skribent for en række forskellige medier (bl.a. Ekko, 24 timer, MetroXpress, CinemaZone.dk og comoYo Filter). Her har han bl.a. skrevet gentagne gange om The Oscars, og hans favoritter blandt alle tiders Oscarvindere er *The Godfather Part II* (1974), *Amadeus* (1984) og *Titanic* (1997).

Lauridsen, Palle Schantz

Født 1955. Ph.d. og lektor i audiovisuelle medier ved Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet. Filmanmelder ved Kristeligt Dagblad. Har skrevet monografier om Christian Metz og Roland Barthes og forsket i især film- og mediehistoriske emner, f.eks. medielandskabet omkring den tidlige film, musik og lyd i stumfilmen, biographistorie, skildringen af byer (og forstæder) på film og skildringen af den amerikanske historie i tv-serien *Deadwood* (som han har behandlet i et kapitel til antologien *Fjernsyn for viderekomne* [Turbine 2011, red. Jakob Isak Nielsen, Henrik Højer og Andreas Halskov]). Har skrevet adskillige artikler og kronikker om James Bond-fænomenet og har senest udgivet artikler om, hvordan Sherlock Holmes kom til Danmark. Hans favorit-Oscarvindere er *Casablanca* (1942), *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) og *No Country for Old Men* (2007).

Magnusson, Kim

Født 1965. Filmproducer, der siden 1987 har produceret en lang række danske kort- og spillefilm. I 1999 modtog han en Oscar for kortfilmen *Valgaften* (1998) og er desuden blevet nomineret for tre andre kortfilm, hhv. *Ernst og lyset* (1996), *Wolfgang* (1997) og *Helmer & Søn* (2006). Med fire Oscarnomineringer er han således Danmarks mest Oscarnominerede person. Sammen med sin far, Tivi Magnusson, har han været med til at grundlægge M&M Productions, som han siden har forladt for at arbejde for Nordisk Film. Herudover er han formand for Dansk Film Akademi, som bl.a. uddeler Robertprisen. DFA har til formål at "fremme filmen som selvstændig kunstart" og kan med rette opfattes som en dansk pendant til Oscarakademiet (AM-PAS). Magnusson har bl.a. (co)produceret filmene *Blinkende lygter* (2000), *De grønne slagtere* (2003), *Terkel i knibe* (2004), *Adams æbler* (2005) og *Kærestesorger* (2009) og har således ofte, som på *Valgaften*, arbejdet sammen med manuskriptforfatteren og instruktøren Anders Thomas Jensen. Hans yndlingsfilm, som han mener, burde have vundet en Oscar, er *It's a Wonderful Life* (1946) og *Chinatown* (1974), men blandt Oscarvinderne fremhæver han *Lawrence of Arabia* (1962), *Godfather Part II* (1974) og *American Beauty* (1999).

McNeil, Kenneth

Født 1984. Cand.mag. i filmvidenskab fra Københavns Universitet med et speciale om planimetriske kompositioner (hos bl.a. Wes Anderson). Freelancejournalist for bl.a. Politiken og Gameplay samt filmanmelder og -skribent for CinemaZone.dk, MetroExpress, comoYo Filter og 16:9. Er bredt interesseret i film- og tv-serier og har skrevet adskillige artikler om *indie*-filmen som fænomen – og i sine forskellige inkarnationer – foruden at have skrevet et kapitel om dramaserien *Friday Night Lights* til antologien *Fjernsyn for viderekomne* (Turbine 2011, red. Jakob Isak Nielsen, Henrik Højer og Andreas Halskov). Hans favorit-Oscarvindere er *Midnight Cowboy* (1969), *Godfather* (1972) og *Annie Hall* (1977).

Moestrup, Steffen

Født 1977. Uddannet journalist fra Danmarks Journalisthøjskole og cand.mag. i medievidenskab. Producer og medejer af produktionsselskabet Projekt Beatnik. Ekstern Lektor ved Aarhus Universitet og freelancejournalist for bl.a. Politiken, Information, Le Monde diplomatique

og dokumentarfilmmagasinet Dox. Han har desuden bidraget med et kapitel om HBO-serien *Boardwalk Empire* (skrevet med Edvin Kau) til antologien *Fjernsyn for viderekomne* (Turbine 2011, red. Jakob Isak Nielsen, Henrik Højer og Andreas Halskov). Udvalgte artikler kan læses på websitet www.steffenmoestrup.dk. Hans favorit-Oscarvindere er *Rebecca* (1940), *The Godfather* (1972) og *Annie Hall* (1977).

Nielsen, Jakob Isak

Født 1975. Ph.d. og lektor ved Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet. Medstifter af *16:9*. Hans ph.d.-afhandling *Camera Movement in Narrative Cinema* er i færd med at blive revideret til bogudgivelse (Aarhus Universitetsforlag, c2013). Foredragsholder og medforfatter til undervisningsbogen *Film i øjet* (Dansklærerforeningens Forlag 2005), den kritikerroste antologi *Fjernsyn for viderekomne* (Turbine 2011, red. Jakob Isak Nielsen, Henrik Højer og Andreas Halskov) og den engelsksprogede *A Companion to Fritz Lang* (Wiley-Blackwell 2013, red. Joseph McElhaney). Foruden publikationer i *16:9* har han bidraget til *Medie- og kommunikationsleksikon* (Samfundslitteratur 2009) samt en række tidsskrifter, bl.a. *Kosmorama*, *P.O.V.*, *Short Film Studies* og *MedieKultur*. Hans favorit-Oscarvindere er *On the Waterfront* (1954), *Annie Hall* (1977) og *No Country for Old Men* (2007).

Riis, Johannes

Født 1967. Lektor i filmvidenskab ved Københavns Universitet og forfatter til *Spilleets kunst – følelser i film* (Museum Tusculanums Forlag 2003) samt en række artikler om film. Han har bidraget til en række antologier, bl.a. med opslaget om *acting* i *Routledge Companion to Philosophy and Film* (2010), og han arbejder på en bog om spillestil i historisk perspektiv. Hans favoritter blandt alle tiders Oscarvindere er *Casablanca* (1942), *On the Waterfront* (1954) og *The Deer Hunter* (1978).

Skov, Kirsten

Født 1963. Cand.mag. i dansk, fransk og mediefag. Har tidligere undervist på Aarhus Universitet og er nu uddannelsesleder og lektor i dansk og mediefag ved Egaa Gymnasium. Hun er forfatter til bogen *Herman Bang – Prosaens Mester* (s.m. Steen Fiil) og bidrager til bogen *På sporet af Freud* (red. Finn Lykke). Hun har tillige (s.m. Steen Fiil) skrevet en artikel til *16:9* om Oscarvinderen *All About Eve*, og hendes favoritter blandt historiens Oscarvindere er *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) og *The Deer Hunter* (1978).

Thomsen, Christian Braad

Født 1940. Filminstruktør og forfatter. Han har bl.a. skrevet *Hitchcock. Hans liv og film* (Gyldendal 1990) samt Freudbiografien *Sigi erobreren* (Hans Reitzels Forlag 1984) og er medredaktør af antologien *Fokus på Freud* (Hans Reitzels Forlag 2006). Blandt hans kendteste film er de psykoanalytisk inspirerede *Herfra min verden går* (1976) og *Hvor mindets blomster gror* (1991) samt portrætfilmen *Karen Blixen – Storyteller* (1996) og spillefilmen *Den Blå Munk* (1998). Hans yndlingsfilm er *Vertigo* (1958), som ikke vandt en Oscar for bedste film, men blandt hans Oscarfavoritter er *The Best Years of Our Lives* (1946) og *All About Eve* (1950).