

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, selvfremstilling 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.