

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 frygten 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 skellet 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.