

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 Hollywoodfilmernes 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 Chigurghs 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 heltedmodig 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, endsige 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 krydsklip-

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 instruktører 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.