

VI SER STJERNER

Clint Eastwood er jo ikke hverken den første eller sidste store stjerne. Vi har kigget stjerner – hvilket stof er de mon gjort af?

af Claus Kjær

Da Clark Gable i *'It Happened One Night'* (1934) afslørede at han (i hvert fald i filmen) ikke bar undertrøje, faldt salget af herreundertrøjer så drastisk, at fabrikanterne protesterede overfor Hollywood. Efter en serie skøjtefilm med Sonja Henie steg salget af skøjter i USA med 150%!

Det er ikke for meget at sige, at takket være filmstjernen blev den amerikanske film den mest indflydelsesrige faktor i den vestlige verden siden den katolske kirke. Filmstjernerne var – og er – det alt-dominerende ideologiske, sociologiske og ikke mindst økonomiske element i 'præsentationen' af Hollywood-filmen. Det store publikum går stadig efter en Harrison Ford-film, snarere end efter en Mike Nichols-film. Stjernerne indgår på snart sagt alle planer; ikke bare i selve filmteksten, men også i alt det udenom filmen og i den fælles daglige referenceramme. Tænk bare på, hvor tit vi forsvarer en bestemt stjerne med næb og klør, som var det en af vores nærmeste venner! Vi *forholder* os til dem på en måde, som overstiger deres umiddelbare værdi. Stjernerne blev det tydeligste tegn på, at Hollywood ændrede grundlæggende traditionelle samfundsmæssige værdier.

En forudsætning for stjernefænomenet er massekommunikation – ikke filmmediet. Stjernerne er ikke en naturlig del af filmen som medium, men de er en naturlig del af filmen – som socialt fænomen.



Bette Davis i The Little Foxes.

Hverken teknisk, kunstnerisk eller æstetisk kræves stjernerne. Filmen kan faktisk vælge at ignorere aktøren komplet, og endog erstatte ham helt med objekter eller ligefrem tegnede figurer.

Nye guder

Samfundet er i det 20. århundrede splittet og fragmenteret med ambivalente, dobbeltmoralske, skræmmende og frustrerende tendenser. Væk er tidligere tiders politiske og ikke mindst religiøse rettesnore. Det tætte familieliv eller lokalsamfund devalueres i storbyerne, og de tradi-

tionelle værdier og love bliver konstant ændret, og den enkelte må selv skabe sine regler.

Den udvikling tog fart i begyndelsen af vort århundrede, og faldt sammen med filmens første storhedstid. Strømmen af informationer og nyheder i det 20. århundrede er med til at splitte en stresset hverdag for den enkelte, og vi behøver derfor nogle symboler og figurer, som krystalliserer og personificerer bestemte 'sager', 'tabuer' eller 'ideer'. Tidligere sam-



When did you ever see as great an actress as bette Davis in All About Eve? Tallulah Bankhead: Every morning when I brush my teeth!

fund havde deres myter, sagn, folkeviser og -eventyr, som fungerede som en slags sikkerhedsventiler overfor 'besværlige' aspekter. I Europa opfylder kongehusene nogle af disse roller, og Hollywood's stjerner blev da også en slags Amerika's 'royalty'. Filmstjerne personificerede rollemodellerne. De opsummerede og behandlede ikke bare, men inspirerede også til dagdrømmene.

Der knyttes ofte rent mytologiske tendenser til fænomenet. Filmenes præsentationer af stjerner er ofte helt guddommelige, og guderne og gudinderne udstyres med guddommelige egenskaber. Det kan være egenskaber, som enten er sande eller falske, men et livsvigtigt element af 'sandhed' skal stjernen indeholde. Stjernen skal kunne tåle, at vi kender sandheden om den, skønt det naturligvis kan diskuteres hvis sandhed der tales om. Det er fælles for superstjerne, som Monroe, Garbo, Bogart og Davis, at de opsummerer forskellige aspekter samtidigt – og i forskellige epoker, og de er på en eller anden måde 'water-proof'. Grundlæggende sider ved netop deres personligheder indgik i deres filmpersonaer. Monroe indeholdt en blanding af uskyld og seksualitet. Garbo var eksklusiv og tragisk. Davis var 'tough', og Bogart kom til at betyde andet og mere i 1970'erne, end i 1940'erne. Derfor er de blevet rene ikoner og legender, men den nærhed og det fællesskab de tilbyder er uden intimitet, og udspringer næ-



Miss Bankhead isn't well enough known nationally to warrant my imitating her.
– Bette Davis



sten udelukkende af publikums fantasier. At det så ikke er nemt at leve sit liv som emble på andres virkelighed, er noget helt andet.

I betragtning af hvor stor en rolle filmstjerne i Hollywood spillede – og stadig spiller – er det bemærkelsesværdigt hvor få der har beskæftiget sig med dem på et mere teoretisk plan. En forklaring kan være den, at vi ikke selv forstår oplevelsen af dem til fulde, fordi vi selv sidder i saksen! De kunne synes for banale og mystikken kunne tænke sig at forsvinde ved nærmere eftersyn. Publikums forhold til stjernerne er alt andet end banalt, når man tænker på de kolossale følelser som er involveret.

Grundlæggende fascineres vi af filmen af en af to grunde; enten selve historien eller personerne i den. Centrale scener kendetegnes ved nærbilleder, og her ser vi ned i stjernens sjæl, så at sige. Her afsløres hurtigt forstilling og løgn. Da nærbilledet tilmed bruges i stærkt følelsesmæssige handlingsmæssige sammenhænge, er det naturligt at vi oplever en form for indlevelse i personerne på lærredet. Den indlevelse kan være af stor følelsesmæssig styrke. Her sker der nemlig en sammenblanding af fiktion og virkelighed, realitet og fantasi, på et overvejende ubevidst plan. Vi indlæser da

Bogart-idealet blander sig i Woody Allens forhold til Diane Keaton i Mig og Bogart (72).

nemt egne erfaringer og livshistorier i filmen, og svinger bestandigt mellem at være aktør og tilskuer. Da vi samtidigt 'ledes' igennem filmen af en eller flere hovedrolleskuespillere, som oven i købet optræder i overformat, er det kun naturligt, at vi interesserer os mere for personerne – end det de kommer ud for.

Som om sammenblandingen mellem fiktion og virkelighed ikke skulle være nok, så skelner vi vanskeligt mellem stjerne og den figur stjernen fremstiller. Det er også næsten for meget forlangt, eftersom der bevidst spilles på lighederne både fra studierne og stjernernes side. Tidligere havde publikum også deres heltefigurer, men det var enten fiktive personer (f.eks. Robin Hood), eller personer som faktisk havde udrettet et eller andet (f.eks. Florence Nightingale). Teateret havde dets stjerner (Eleonora Duse, Sarah Bernhardt), og litteraturen havde dens (Oscar Wilde/Mark Twain), som også kan siges at have spillet en rolle, men med en meget begrænset udbredelse (i sagens natur!).

Med filmstjernen blev den fiktive helt og den virkelige person samlet i en. Eller rettere: virkelige personer blev til fiktive personer! Gloria Swanson spillede Gloria Swanson. Marlene Dietrich spillede Marlene Dietrich – i 90 år!

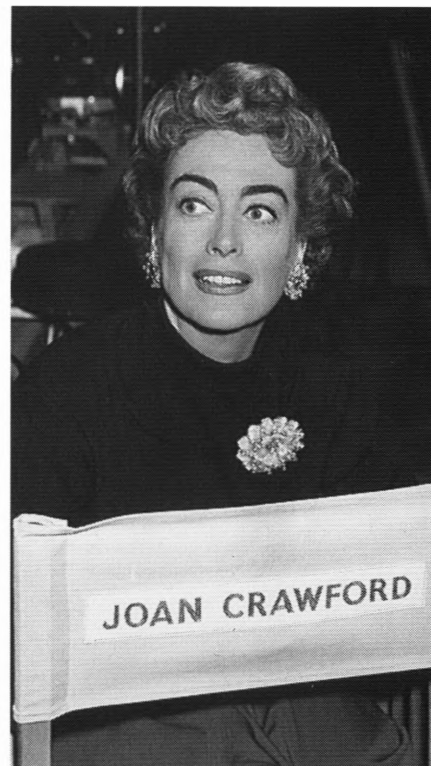
Filmens opfordrer til *indlevelse, identifikation og projektion*. Vi identificerer os med personerne, og det er meget vanskeligt *ikke* at gøre. Vi *projicerer* – d.v.s. oplever vores egen livs-



Chaplin med Jackie Coogan i *The Kid* (21).



Marlene Dietrich i *Der blaue engel* (30).



historie og problemer igennem personerne på lærredet – og 'glemmer os selv'. Vi gør os til et med eksempelvis heltens egenskaber og handlinger, og gennemlever – med ham eller hende – en række elementære følelser som kærlighed, sorg og angst. Efter en så tæt psykisk kontakt med en bestemt stjerne vokser ønsket om at gense vedkommende – og derved genopleve samværet. Vi føler, at vi kender stjernen.

Fra omkring 1920 blev filmstjernen det mest centrale element i filmproduktionen i Hollywood, og det er ikke for meget sagt, at stjerne-systemets indførelse kom til at betyde den endelige overgang fra markedsgøgl til industri. Det gav stabilitet i produktionen! De etablerede stjerner, som havde bevist deres succes i en række mere eller mindre faste roller, blev genbrugt i det uendelige og succesen var ofte sikret på forhånd.

Den første navngivne filmstjerne var Miss Florence Lawrence. Det blev hun i kraft af ikke at lade sig slå ihjel under en sporvogn i Saint Louis i 1910! Carl Laemmle havde nyengageret hende, men manglede at få hendes navn slået fast i publikums bevidsthed. Han blev den første – men sandelig ikke den sidste – publicityman, som med mere eller mindre obskure 'stunts' fik sit 'stjernefrø' i avisen. Han opdigtede simpelthen en sporvognsulykke, hvori Miss Lawrence skulle være blevet dræbt. Resultat: vældigt postyr! Herefter kunne han i stort opsatte annoncer dementere det samme –

'WE NAIL A LIE' – og samtidigt gøre opmærksom på at 'Miss Lawrence is in the best of health, will continue to appear in 'TMP'-films, and very shortly some of the best work in her career is to be released. We now announce our next film: *The Broken Bath*'. Det virkede, og Florence Lawrence var stjerne – et stykke tid.

Grundtyper

De tidlige stjerner var alle en slags grundtyper, og var abstraktioner i højere grad end de var virkelige personer. Det var typer som var som taget ud af folkeeventyrene og det klassiske drama: *Heltinden*, *Helten*, *Vampen*, *Moderen* og *Skurken*. De var guder, som i sagens natur ikke kunne eller skulle tale til publikum, men bare være der – fjerne, urørlige og guddommelige. De levede et pseudomytisk liv i marmorslotte med egne jernbaner, og viste sig sjældent offentligt. Stumfilmen skabte et mytologisk usynligt tæppe mellem publikum og guderne, som talte navne som Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin, søstrene Gish, Valentino og Garbo. Det tæppe mellem guderne og publikum blev brutalt revet ned med talefilmen. De fjerne guder kom pludseligt helt tæt på! Ikke alene gjorde guderne stemmer dem knapt så fjerne, men faktisk i flere tilfælde direkte latterlige. Det er vanskeligt at leve op til publikums fantasier, og f.eks. John Gilbert (*'The Latin Lover'*) var desværre udstyret med en fistelstemme, som ikke virkede overbevisende i de

store kærlighedsdramaer. Stumfilmens spillestil virkede ydermere temmelig overdramatisk i den mere realistiske tonefilm, og resultatet blev en mere menneskelig stjernetype.

Det, som danner grundlag og skaber filmstjernens økonomiske og ideologiske betydning, både for publikum, producenter og aktionærer, er konstruktionen af en *persona*. Det vil sige en kunstigt frembragt person, som udstyres med et bestemt image. En persona, som den virkelige person 'spiller'. Men det er ikke en rolle, som personen spiller fra tid til anden, men derimod *hele tiden!* Joan Crawford var Joan Crawford – i døgn drift. Mary Pickford spillede *'America's Sweetheart'* til hun var langt oppe i 30'erne, og hendes popularitet forsvandt da hun forsøgte sig i det voksne rollefag. De største stjerner fik filmene formet omkring netop deres faste personaer.

Det har uden tvivl været med til at skabe formodningen om, at bestemte stjerner 'spiller sig selv'. Men det betyder ikke, at stjernerne var dårlige skuespillere; det understreger blot at filmskuespillet er væsensforskelligt fra teaterskuespillet. Det eksemplificeres nemt ved, at store berømte teaterskuespillere ikke altid har haft nemt ved at overføre deres kunst til filmstrimmelen. Laurence Olivier, John Gielgud og Alec Guinness er kun gode i karikerede roller med modificerede scenemanerer.



Bestemte stjerner figurerer næsten udelukkende i bestemte genrer. F.eks. er Boris Karloff og Bela Lugosi så tæt knyttede til gysergenren, at de optræder som nogle vedtagne 'tegn'; de signalerer 'gyser' i publikums bevidsthed. I Roger Corman's gysere, hvor Karloff *egentlig* bare spiller en rar, småforstyrret gammel baron, er han trods det det ultimative gyserkendetegn. Men at manden var specialist i og forfatter til børnebøger indgik ikke i hans image.

Et selvvironisk indblik i stjerneskabsløsen giver George Cukor i *'A Star is Born'* (1954), hvor man i studiets make-up-afdeling søger at omskabe Esther Blodgett/Judy Garland til en Hollywood-type ('Maybe we should try the Dietrich-eyebrows? Or the Crawford-mouth?').

Industri-stjerner

Konstruktionen af stjerner var nærmest industriel. Fra slutningen af 1940'erne var den gængse kontrakt

Cleopatra og Elizabeth Taylor.

af 7 års varighed, og indeholdt stramme regler for opførsel, fritid, arbejde og endog valg af ægtefæller. Kontrakterne havde en lang række 'clauses'; mest berygtet den såkaldte 'moral clause', som udtrykkeligt angav hvad studiet tolererede og ikke tolererede. Da sex hurtigt blev et element, hvor man fandt stjernerne kunne fungere som sikkerhedsventil, kom dobbeltmoralen til at sejre på netop dette område. Elizabeth Taylor og Richard Burton mistede nær deres kontrakter under indspilning af *'Cleopatra'* i 1962, indtil det skulle vise sig for filmens producenter at et lille ægteskabeligt sidespring kun var givtigt for en kedelig film.

Da Sammy Davies Jr. midt i 1950'erne begyndte at omgås den hvide Kim Nowak, som på det tidspunkt var producenten Harry Cohn's nyeste investering, blev han

ligefrem truet til at holde sig fra hende. Han fik besked på at gifte sig med en sort pige inden 24 timer – *hvilket han gjorde!* Efterlevede man ikke studie-imaget kunne man ende på sidsygehospital, som det skete for Frances Farmer.

Kontrakterne var næsten udelukkende til studiets fordel, skønt der var rigeligt med smør på brødet! For en umoden og egocentreret stjerne – og det var de fleste – var det en velbetalt rolle – og ofte en *bequem* rolle at gemme sig bag. Stjernernes største problem var ikke, at de var utilfredse med hvem de var, men at de ikke vidste hvem de var. Studiet kunne suspendere stjernen med øjeblikkelig virkning, hvis man ikke mente at få sin investering retur, eller hvis vedkommende ikke fulgte 'the front office's' mindste ordre.

Stjernens durabilitet kan ikke forudses eller skabes kunstigt, skønt dygtige producere, som Hal Wallis (som 'opdagede' John Wayne og Audrey Hepburn), kan siges at have haft talent for at forudse hvilke tendenser, der rørte sig blandt publikum. Publikums dom er dog nådesløs. Hvis det ikke bryder sig om stjernen, bliver det bare hjemme fra biografen! Stjerneaspiranten bliver studiets ejendom og i første omgang 'stock-actor'. Han eller hun bliver brugt i baggrunden i massescener, eller i heldigste tilfælde får han eller hun en replik i en hurtigt glemt B-film. Valgte studiet at satse på en 'build-up' af skuespilleren – uanset af hvilken grund – valgtes der en bestemt 'type' (*'The Girl Next-door'*; *'The*

Gary Cooper og Ingrid Bergman i For whom the Bell Tolls (43).





Garbo og Gilbert i *Queen Christina* (33). *I feel as though it's all happening to someone right next to me I'm close, I can feel it, I can hear it, but it isn't really me.* M. Monroe og Gable i *The Misfits* (60).



Body, *The Rebel*, *The Lover Boy*), og en strøm af publicitybilleder og rygter udsendes til den trykte presse. Der blev fremstillet en biografi, som forholdt sig mere til image't end til sandheden. En påstået romance med en af studiets etablerede stjerner skadede ikke – hvad enten den var sand eller falsk. Blev man omtalt af de magtfulde sladderjournalister (Louella Parsons, Hedda Hopper, Shielah Graham, Sidney Skolsky eller Earl Wilson) og faldt man i deres smag, var man godt på vej. Deres sladderspalter og radioshows blev med stor interesse fulgt af en uhyre naiv nation, og de kunne faktisk 'make or brake' en bestemt stjerne. Man sagde, at hvis Hedda Hopper skrev at en eller anden skuespillerinde var gravid, fik hendes mand travlt med at verificere det! (skuespillerindens mand, altså!).

Når skuespilleren var rollesat blev der tilknyttet en 'unit man', hvis opgave det var at 'plante' nyheder i pressen; sørge for at vedkommende blev holdt i publikums bevidsthed

via supermarkedsåbninger, skønhedskonkurrencer, sladder, antydninger, etc.

Studierne havde alle specielle publicity-afdelinger, skønt der var stor forskel på deres arbejdsmetoder. MGM kunne f.eks. aldrig drømme om at anvende metoder som RKO's mere flamboyante tricks, som f.eks. at lade premieren på filmen *'Underwater'* (1955) med Jane Russell foregå – underwater i en specielt fremstillet biograf på bunden af en kunstig sø! Det første 'fanmagasin' udkom i 1911, og fortalte det hungrende publikum om stjernernes baggrund, dagligdag og om deres nye film. Fanmagasinerne og ugerevyerne var de vigtigste medier i præsentationen af 'Hollywood' og dens beboere som evigt glamourøse. De mandlige stjerner levede tilsyneladende i et slags Hemingway-land med jagt og fiskeri, mens kvinderne naturligvis var travlt optaget af boligindretning og håndarbejde.

Stjernernes personaer er nogle kollektive repræsentanter, som vi går



i biografen for at se afprøvet i forskellige situationer. Vi nyder at se en ond og neurotisk Bette Davis eller se Joan Crawford 'suffer in mink'. Meryl Streep lider altid – med forskellige accenter, skønt netop nu er hendes persona under forvandling. Robert de Niro er altid 'farlig', og forsøger han sig som 'normal' er han bare kedelig (*Falling Asleep* – øh, *Falling in Love*). Rollerne ændres sjældent, og man ser ikke Bette Davis som velafbalanceret forstadshustru med 4 børn. I *All About Eve* (1950) siger hun: 'Write me a part about a nice normal woman, who just shoots her husband!', og den kunne hun godt selv have sagt! Den 'royale' Audrey Hepburn, som fra *Roman Holiday* og fremefter spillede næsten udelukkende roller af 'byrd', kunne man ønske at se som f.eks. fordrunken nymfoman!

Der kan dog også være en idé i at lade stjernen spille 'imod' sit eget image. Den ellers så renfærdige Henry Fonda spiller i *Once Upon a Time in the West* (1969) iskold skurk med en så mere voldsom effekt, fordi det er Fonda som spiller rollen. Når den renskurede 'is-blondine' Grace Kelly i *To Catch a Thief* (1954) vender sig om og giver Cary Grant et

En stjernebelyst Harrison Ford i *Indiana Jones og templets forbandelse* (84).

man-eater-kys er effekten voldsom, netop fordi det er Kelly.

Kunstobjekt

Stjernen er altså ikke kunstner, men et kunstobjekt, som blot placeres i nye omgivelser. Stjernen er ikke i sig selv skabende, men tillægges betydning, som kan være mere eller mindre rimelig. Det kan derfor virke absurd, når diverse stjerner vander sig over at være blevet 'type-casted'. Stjernens 'type' er nemlig den rolle, som de skal spille. Hele stjernens karriere er *et langt skuespil*, og man ser jo nødigt helt blive til skurk midt i forestillingen!

Det offentlige image kan ligge så fast, at det kan synes som om virkeligheden former sig efter det. Lana Turner's 'Love-Goddess'-image signalerede i 1940/1950'erne noget depraveret, dekadent og skæbnesvangert. Da hendes datter myrdede Lana's mafioso-elsker med en køkkenkniv, blev image't blot understreget, og i de efterfølgende film forfulgte hun netop *det* image.

I 1942 blev Errol Flynn anklaget for voldtægt af to teen-agers. Overskrifterne skreg: 'Robin Hood Charged with Rape' (!!!), og da Flynn blev frikendt blev hans næste film *Gentleman Jim* (!!!) en af hans og studiets største succeser. Derimod gik den notoriske Ingrid Bergman/Rossellini-

Dean Martin som sit eget image – fordrunken, pigeglad charmørstjerne – i Billy Wilders lystspil *Kiss me, Stupid* (64).



affære dårligt i spænd med hendes Jeanne D'Arc-image.

Sammenblandingen mellem den fiktive filmpersona og stjernen som offentlig person kan stjernen heller ikke altid holde ude fra hinanden, som utallige citater viser: 'The character I play best is me, Cary Grant!' (C.G.), 'I carry Marilyn Monroe around with me like an albatros' (MM), 'I had no trouble playing any kind of role. My problems began when I had to be myself' (Gene Tierney).

Det er derfor ikke underligt, at publikum heller ikke kan. Garbo's image var den smukke, astmatiske, tragiske eremit, men hendes legendariske 'I Vant to be alone' har hun aldrig sagt. Men det passer nu ind i legenden.

Sammenblandingen kan udnyttes af instruktøren, som f.eks. af Howard Hawks i 'Monkey Business' (1952). Cary Grant spiller endnu engang den distræte professortype, og under credits kommer han ud af en dør, hvortil Hawks (off-screen) siger 'Not yet, Cary!'. Det gentager sig et par gange, og efter credits tier Hawks og handlingen kan tage fart. Men det er interessant at Hawks bruger Grant's fornavn og ikke hans filmdavn Barneby Fulton. Alexander Archibald Leach (Grant's virkelige navn) spillede Cary Grant, som spillede Barneby Fulton.

Den stjernepersona som publikum forholder sig til er en blanding af den fiktive og den offentlige rolle, og i bedste tilfælde anviser stjernerne løsningsmodeller eller alternativer, og de kan virke som inspira-



Elizabeth Taylor og James Dean i *Giant* (56).



Jean Harlow – 30'ernes sexgudinde.
Ann Sheridan: *Naughty But Nice* (39).



tionskilder i publikums hverdag. Konflikter og livsproblemer kan angribes på uventede måder og bevirke større tolerance. De vigtigste stjerner er forud for deres tid – eller opsummerer i hvert fald ubevidste samfundsstrømninger. Marilyn Monroe accepterede ikke sin rolle som 'sexpot', og legitimerede derved kvindernes ulmende utilfredshed med kvinderollen. Ikke mindst i lyset af sin død, fik hun en vigtig plads i den seksuelle revolution og i kvindernes frigørelse. I 1950'erne blev Hollywood's mandetype – personificeret ved James Dean, Montgomery Clift og Marlon Brando – mere følsom og tvivlende. Millioner af mænd så deres helte græde – for første gang i filmhistorien – og dets betydning kan ikke undervurderes!

1930' og 40'ernes stjerner havde bare mere. 1950'ernes stjerner havde mere end publikum, men de havde mere af det samme! 1960'ernes stjerner var bare som os andre, og for første gang forsøgte stjernerne at ligne deres publikum – og ikke omvendt!

Stjernesystemet er nu næsten overtaget af TV, musik- og sportsscenen. Her genfinder vi de årelange kontrakter, og den samme figur gentaget år efter år. Filmstjernen findes stadig, og Cher og Madonna, Kevin Costner og Harrison Ford kan stadig trække fulde huse – blot på deres tilstedeværelse. Hvad netop de opsummerer er vanskeligt at sige, når man står midt i det. Det skal blive interessant at se hvad Madonna betyder – ud over vulgaritet – og om hun betyder noget!