

En Method Actors metod

— Robert De Niros tillvägagångssätt med rollerna

“He can’t do Shakespeare and he can’t do comedy.
How can you even begin to compare him with Brando?”

– *Mario Puzo om Robert De Niro, från De Niro – A Biography*

“He appears to have a tremendous potential for violence.
He is one of the more frightening people I have met in my life,
and you seriously wouldn’t want to cross him.
It’s just that moment where perhaps you’ve
said something and his eyes just ‘go’.”

– *Kenneth Branagh om Robert De Niro, från De Niro – A Biography*

“Deklamera nu det där talet, så som jag deklamerat det för er, lätt och ledigt på tungan; men om ni tuggar det, som många af våra skådespelare göra, så hörde jag så gärna mina verser utskrikas af brandvakten. – Såga icke luften för mycket med händerna, så där – utan låt allt gå hyggligt till. Ty i själfva strömmen, stormen och, så till sägandes, hvirfvelvinden af er lidelse, måste ni iakttaga en viss måtta, som giver ert föredrag ett smidigt behag.”

– *Hamlets tal till skådespelarna, ur Hamlet*

Innehåll

| | |
|--|-----------|
| INLEDNING | 3 |
| SYFTE, METOD OCH FRÅGESTÄLLNING | 4 |
| KORT OM PERSONLIG UPPFATTNING | 6 |
| METHOD ACTING | 6 |
| KONSTANTIN STANISLAVSKIJ | 8 |
| LEE STRASBERG OCH STELLA ADLER | 12 |
| SKILLNADER OCH LIKHETER – KORT SAMMANFATTNING AV METHOD ACTING | 18 |
| ROBERT DE NIRO SOM SKÅDESPELARE/METHOD ACTOR | 18 |
| METHOD ACTING – TILLVÄGAGÅNGSSÄTT ELLER RESULTAT? | 23 |
| ROBERT DE NIRO OCH MARTIN SCORSESE | 26 |
| DE NIRO SOM GANGSTER – <i>MEAN STREETS</i> , <i>GOODFELLAS</i> OCH <i>CASINO</i> | 27 |
| DE NIRO SOM PSYKOPAT – <i>TAXI DRIVER</i> OCH <i>CAPE FEAR</i> | 32 |
| ILSKA UTAN SCORSESE | 36 |
| <i>THE DEER HUNTER</i> , <i>THIS BOY'S LIFE</i> OCH <i>THE FAN</i> | 37 |
| DON VITO CORLEONE – DE NIRO VS. BRANDO | 40 |
| EXEMPEL PÅ EN ANNAN METHOD ACTOR | 42 |
| MARLON BRANDO I <i>ON THE WATERFRONT</i> | 43 |
| FÖRSLAG TILL VIDARE FORSKNING | 47 |
| SAMMANFATTNING | 49 |
| KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING | 51 |

Inledning

Robert Mario De Niro Jr, född den 17 augusti 1943 i New York, är en så kallad Method Actor och denna typ av skådespelare kännetecknas främst av en minutiös förberedelse inför varje roll. De använder sig ibland av “affective memory” vilket innebär att de forskar i sig själva för att hitta självupplevda känslor och händelser att tillämpa på karaktären de spelar. Uppsatsen skall först och främst analysera Method Acting som skådespelarteknik och visa hur en skådespelare som Robert De Niro arbetar med en roll, samt vad resultatet blir. Men genom att undersöka en Method Actors metod vill jag även visa att hans framgång vilar på en viss sorts karaktärer. Regissören Ron Howards karaktärisering av Robert De Niro som skådespelare kan fungera som ett motiv för uppsatsen: ““He’s just Robert De Niro – but he isn’t really. There’s something about him which is just a little different each time.””¹

De Niro har de senaste decennierna spelat i många filmer som slutat i kommersiellt fiasko. Hans mest framgångsrika porträtteringar är de där han gestaltar aggressiva män med en stark närvarande ilska eller ondska. Hans mångsidighet röner framgång hos filmkritikerna men emellertid inte hos publiken. På senare år har han dock, till slut, lyckats etablera en komisk stämpel då *Analyze This* och *Analyze That* (Harold Ramis 1999, 2002) samt *Meet the Parents* och *Meet the Fockers* (Jay Roach, 2000, 2004) blivit stora succéer. Men man kan inte längre placera namnet De Niro som enda namn vid marknadsföringen, då Billy Crystal i de förstnämnda och Ben Stiller i de sistnämnda måste anses vara minst lika betydelsefulla. John Baxter säger att även om Oscarsnomineringarna var hjälpsamma för hans karriär hade han, och har fortfarande, en stor skillnad mot andra skådespelare. “The problems of [*The*] *Last Tycoon* [Elia Kazan, 1976] and De Niro’s subsequent film, *New York, New York* [Martin Scorsese, 1977], showed he was [and still is] a movie actor, not a movie star – a crucial distinction when it came to bankability.”² Men en förklaring till succéerna, när det gäller de fyra nämnda komedierna, så spelar han aggressiva män i dessa filmer och på så sätt spelar roller som han är mest framgångsrik med. *The Adventures of Rocky and Bullwinkle* (Des McAnuff, 2000) får räknas som bottenappet i hans karriär fastän han även här spelar aggressiv i en komedi. Filmen, som blandar verkliga karaktärer med animerade, urartar då De Niro parodierar repliken “– You talkin’ to me?” från *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976).

Denna uppsats skall emellertid beröra Robert De Niro och hans roller som ond, arg, ilsken, aggressiv och undersöka hur en Method Actor gestaltar dessa känslouttryck. Jag

¹ John Baxter, *De Niro – A Biography*. London: HarperCollinsPublishers, 2003. sid. 303.

² Ibid. sid. 145.

kommer att analysera och presentera ett antal filmer och visa likheter mellan karaktärernas gestaltning. Jag kommer att inleda med en presentation om vad Method Acting innebär och presentera Konstantin Stanislavskijs, Lee Strasbergs och Stella Adlers olika teorier. I avsnittet som följer analyserar jag De Niro som skådespelare/Method Actor och visar hur han arbetat med några av hans roller. Därefter visar jag exempel på den aggressiva karaktären såsom den ser ut bland annat i Martin Scorseses *Mean Streets* (1973), *Taxi Driver* och *Cape Fear* (1991). Den röda tråden i den största delen av analysavsnittet är därför samarbetet mellan De Niro och Scorsese. Därefter presenterar jag andra filmer, utan Scorsese, där aggressiviteten är framträdande för att se om det finns några skillnader. Detta åtföljs av en analys av Don Vito Corleone, rollen som både De Niro och Marlon Brando spelade. Jag kommer att titta på hur de valde att gestalta karaktären och om prestationen kan härröras till Method Acting. Robert De Niro jämförs ofta med Marlon Brando och jag kommer att avsluta analysdelen med att presentera en av dennes mest uppskattade rollprestationer, som Terry Malloy i *On the Waterfront* (Elia Kazan, 1954). Jag vill med detta visa hur Method Acting kan se ut från en annan skådespelare. Relevant biografisk fakta om De Niro kommer att presenteras på utvalda ställen i uppsatsen istället för att uppta ett eget kapitel.

Syfte, metod och frågeställning

Uppsatsens syfte, förutom att förklara vad Method Acting innebär, är att visa en genomgående metod i Robert De Niros karaktärgestaltningar och undersöka hur man kan se Method Acting i hans skådespeleri. Jag kommer att fokusera på de karaktärer som har en påtaglig ilska och ondska då dessa har rönt störst framgång. Med detta vill jag även visa hans förmåga att agera i motsatt riktning, det vill säga agera som en komplett känslomässig karaktär i rollerna, då manuset inbjuder till detta. Med andra ord, för att visa en ondska måste karaktären ha ett uns av godhet och Robert De Niro har en förmåga att spela båda delar med enorm övertygelse. Jag skall i uppsatsen visa att De Niros framgångar vilar till stor del på att han har denna förmåga att visa aggressivitet. Jag vill, med utgång i Stanislavskijs, Strasbergs och Adlers teorier, således upplysa läsaren om hur en Method Actor tar till vara på sin kropp för att gestalta denna typ av karaktär. Många skådespelare har inte den förmågan som De Niro att förvandla sig själv med enkla medel och på ett övertygande sätt vara en helt annan karaktär än den i hans föregående film.

Min metod att visa De Niros förmåga att anpassa sig, och framförallt förnya sin aggressivitet, är att först och främst presentera vad Method Acting är. Jag kommer inledningsvis att presentera Stanislavskij genom hans böcker *Arbetet med rollen*³ och *En skådespelares arbete med sig själv*⁴. Lee Strasberg och Stella Adler har utvecklat sina skådespelartekniker utifrån Stanislavskijs arbeten och teorier, och jag kommer att visa hur dessa ser ut genom Strasbergs *A Dream of Passion*⁵ och Adlers *The Art of Acting*⁶. Judith Weston, en känd lärare i skådespelarteknik, får genom *Directing Actors – Creating Memorable Performances for Film and Television*⁷ exemplifiera den utbredda kritiken mot Method Acting. Bakgrundsfakta om Robert De Niro har jag först och främst hämtat ur biografien *De Niro – A Biography*⁸ av John Baxter. Denna bok får även agera huvudkälla för analyser då den samlar information om De Niro från kollegor och kritiker och är objektiv i analys syfte. Filmanalyser av produktionsarbetet och fakta om De Niros insatser har jag hämtat ur *The Cinema of Robert De Niro*⁹ av James Cameron-Wilson. Från två böcker om Martin Scorsese, *Scorsese*¹⁰ av Jim Sangster, och *Scorsese on Scorsese*¹¹ av nämnda regissör i samarbete med Ian Christie och David Thompson, har jag hämtat material till analysen av kollaborationen Scorsese/De Niro. Eftersom information och relevanta studier om De Niro är knapphändig är mycket information hämtad från dokumentärer om olika filmer. Därifrån har jag hämtat fakta om De Niro då han och hans kollegor berättar om arbetet med rollerna, filmerna och Method Acting.

Min frågeställning i uppsatsen är således hur Robert De Niro gestaltar rollerna och hur man kan se Method Acting i hans skådespeleri.

³ K.S. Stanislavskij, *Arbetet med rollen*. Översättning från ryska: Martin Kurtén. Förlagsort okänd. Sahlgrens förlag Ab, 1997.

⁴ Konstantin Stanislavskij, *En skådespelares arbete med sig själv*. Översättning: Manja Benkow. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag, 2006.

⁵ Lee Strasberg, *A Dream Of Passion – The Development of The Method*. Edited by Evangeline Morphos. New York: Penguin Books, 1987.

⁶ Stella Adler, *The Art of Acting*. Compiled and edited by Howard Kissel. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2000.

⁷ Judith Weston, *Directing Actors – Creating Memorable Performances for Film and Television*. Studio City: Michael Weise Productions, 1996.

⁸ Se fotnot 1.

⁹ James Cameron-Wilson, *The Cinema of Robert De Niro*. London: Zomba Books, 1986.

¹⁰ Jim Sangster, *Scorsese*. London: Virgin Books Ltd, 2002.

¹¹ Martin Scorsese, *Scorsese on Scorsese*. Edited by Ian Christie and David Thompson. Third revised edition. London: Faber and Faber Limited, 2003.

Kort om personlig uppfattning

Att en skådespelare är trovärdig på film har inte bara att göra med teknik, utan även med åskådarens personliga uppfattning. Dessutom, att se om en skådespelare är en Method Actor kan vara svårt, och det kan också vara så att man inte inser det förrän vid efterforskningar. Men anledningen till att uppsatsen behandlar Robert De Niro är subjektivt. I mitt tycke är han trovärdig vilken roll han än spelar, men detta är således en subjektiv uppfattning. Vad gör då en rollprestation trovärdig? Naturligtvis är alltid Robert De Niro närvarande, genom sin fysiska kropp, i sina gestaltningar. Men att övertyga åskådaren om att han/hon är en annan person tills att man glömmer att det är, exempelvis, *skådespelaren* Robert De Niro man ser, är trovärdigt skådespeleri i min uppfattning. Denna övertygelse görs oberoende av manus och regi: realismen kommer från skådespelarens förmåga att forska i och ta till sig karaktärens personlighet och kunna gestalta denna utan att göra för stora eller för små ansträngningar när kameran väl rullar. Skådespelare utvecklar och tecknar sin karaktär på olika sätt. Med andra ord – skådespelarens förmåga att göra karaktären till en trovärdig fiktiv individ, uppfattas på olika sätt från åskådare till åskådare. Vad som då blir realistiskt har utgång i en mängd faktorer, exempelvis åskådarens kännedom om karaktärstypen, skådespelarens person till skillnad mot karaktären, repliker och gester som uppfattas olika beroende på skillnader i kulturella värderingar och social status, repliker som låter naturliga och inte ”innantill-lästa” och så vidare. Resultatet blir en individuell realism som därför kan uppfattas på olika sätt.

Method Acting

Benämningen “Method Actor” är ingen definitiv term på vad den syftar på. “The Method” syftar till Strasbergs teorier och inte till Stanislavskijs eller Adlers. Benämningen är dock känd i stora kretsar att innefatta just det förhållningssätt till skådespeleri som de tre har gemensamt, och jag använder det således i uppsatsen för att beteckna inriktningen. För att avgränsa uppsatsen har jag valt att fokusera på Stanislavskij, vars läror ligger till grund för det moderna skådespeleriet; Strasberg, vars metod är den enda som kan kallas “the Method”; samt Adler vars teorier gränsar till Strasbergs och av den enkla anledningen att Robert De Niro och Marlon Brando var hennes elever. I sammanhanget kan man även titta på teorier utformade av Sanford Meisner, Robert Lewis, Harold Clurman eller Michael Chekhov.

Vad jag dock vill nämna redan nu är att varken Stanislavskij, Adler eller Strasberg tar upp klichéer och vad de betyder för skådespeleri i sina teorier. Klichéer, det vill säga inrutade och etablerade uttryck och situationer som används så ofta att resultatet av dem blir dålig konst eller brist på fantasi, är dock användbara om de används på rätt sätt. Vad som bör ifrågasättas hos såväl Stanislavskij som Strasberg och Adler är klichéernas funktion för skådespeleri. Ett exempel: om en skådespelare ska spela en despotisk direktör på 1930-talet som behandlar sina anställda som slavar, så måste åskådaren förstå att skådespelaren är just denna direktör.¹² Vid en gestaltning skulle jag våga gissa att praktiskt taget alla, såväl skådespelare som regissörer, kostymörer och så vidare, hade sett denne som en kraftig man i medelåldern med stilig kostym, kanske käpp och fickur, svettas ofta, röd i ansiktet och går med fötterna utåt, ena handen i västfickan och så vidare. Detta är således en kliché av en despotisk direktör på 1930-talet. Hade gestaltningen varit helt tvärtom hade åskådaren inte förstått karaktärens yrke eller funktion. Men vad Stanislavskij, Strasberg och Adler vill är att göra direktören till en unik gestalt. Detta kan naturligtvis göras men inte på bekostnad av alla attributen jag nämnt. Några kan bytas ut, några kan tillkomma men man måste förstå att människans/åskådarens förutfattade meningar om karaktärer måste i mycket stämma överens med gestaltningen. Ingen av de tre nämner något om detta men jag anser att det är av största intresse för åskådaren. Om man inte kan känna igen, eller känna igen sig i, karaktären, förlorar man intresset. Vad som sedermera är direktörens drivkraft, bakgrund, mål och så vidare blir det centrala och åskådaren funderar inte på vilket yrke mannen på filmen/scenen har.

Att i teoretisk form försöka förklara vad Stanislavskijs teorier innebär är svårt och han säger även själv: ”Det går inte att lära sig systemet. Man skall låta sig fostras av det, få kultur av det, låta sig genomsyras av det, göra det till en andra natur.”¹³ I detta avsnitt redogör jag för hur skådespelartekniken ser ut i Stanislavskijs system. Han tog senare avstånd från delar av sitt arbete och omarbetade det. I USA utvecklades sedermera systemet av Lee Strasberg, som behöll Stanislavskijs avvisade delar, och Stella Adler och efter avsnittet om Stanislavskij presenterar jag deras teorier.

¹² Exemplet är från västerländsk kultur och gäller inte gestaltningar av karaktären från andra kulturer.

¹³ Stanislavskij, *Arbetet med rollen*. sid. 412.

Konstantin Stanislavskij

”Stanislavskijs skapande principer började [...] utformas till ett bestämt system åren 1907-1910.”¹⁴ Han förde noggranna dagboksanteckningar där han började skissa fram idéer hur man bäst anpassar sig till rollen. ”Det går inte att gå in på scenen och spela sceneri utan att ha upplevt och skapat känslornas perspektiv... Man måste uppleva varje roll utgående från sig själv. Man måste hitta sig själv i varje roll.”¹⁵ Han menar att skådespelaren måste ha stor kunskap, inte bara om karaktären han spelar, utan om allt rörande pjäsen (eller texten). Skådespelaren måste sätta sig in i miljön där historien utspelas, och veta hur personerna levde utifrån en social och historisk kontext. Han¹⁶ måste även kunna tolka den skrivna texten och se bakom författarens ord för att bygga upp ett helt liv runt karaktären. ”Man måste ta reda på deras ‘dolda mening, andliga väsens kärna’, ‘gräva sig in under dessa yttre fakta och händelser, för att där, i djupet under dem, finna en annan, viktigare, fördold själslig händelse, som kanske är upphovet till detta yttre faktum.”¹⁷ En viktig del av skådespelararbetet är på vilket sätt skådespelaren förbereder texten kontra rollen. Stanislavskij menar ”[...] att man inte skall lära sig rollen i förväg avskilt från den allmänna arbetsprocessen med rollen” det vill säga att ”man skall inte lära sig texten mekaniskt utantill förrän rollens partitur är klart och dess handlings- och tankelinje uppstått”.¹⁸ Således behöver man göra en djupanalys av karaktären utifrån texten (samt arbeta med social och historisk kontext) och skapa en avskild, från skådespelarens, värld för karaktären, innan replikerna instuderas. När detta är gjort kan skådespelaren följaktligen applicera replikerna på sin rätta miljö, det vill säga förmedla dessa på ett sätt som är detsamma som den sociala och historiska kontexten.

Han visar exempel på hur man skall närma sig karaktärens fysiska handlanden och agerande. En metod är att presentera vad skådespelaren själv skulle göra om han vore i karaktärens situation. Därefter analyserar skådespelaren situationen utifrån författarens text och antecknar de punkter där karaktärens och skådespelarens gärningar korsas. Han menar att skådespelaren skall göra detta moment genom hela texten för att sammanbinda sig själv med karaktären och således konsekvent utgå från sig själv.

¹⁴ Ibid. sid. 10.

¹⁵ Ibid. Citat ur Stanislavskijs anteckningar, okänd källa. sid. 11.

¹⁶ Stanislavskij betecknar skådespelaren uteslutande som ”han”. För enkelhetens skull gör jag likadant för att slippa skriva ”han/hon” på de många ställen där jag beskriver skådespelarens arbete.

¹⁷ Stanislavskij, *Arbetet med rollen*. sid. 14.

¹⁸ Ibid. sid. 22.

Men som riktlinjer för hur man bör arbeta med rollen har han tre perioder: studium, upplevande och förkroppsligande.¹⁹ Det första, studium, innebär den första bekantskapen med texten. Här presenteras skådespelaren för första gången för karaktären och får de första intrycken av rollen. Stanislavskij menar att den första läsningen av texten påverkar hela arbetet med rollen, även om man markant ändrar förhållningssättet till karaktärens utformning. Man bör ha ett öppet sinne och låta detta vara i ett kreativt skapande tillstånd och inbjuda intrycken, vilka de än må vara. Nästa steg av studiet är analysen där skådespelaren måste rannsaka sig själv. ”Skådespelaren behöver en helt annan sorts analys än forskaren eller kritikern. Den vetenskapliga analysen [sic] mynnar ut i *tanken* medan skådespelaranalysen bör mynna ut i *förnimmelsen*. I konsten är det känslan som skapar, inte förnuftet [...]”²⁰ Arbetet består i detta läge av: att studera texten; ”utvinna andligt och annat material för det skapande arbetet”; ”att samla material [...] hos skådespelaren själv (självanalys)” – att från de fem sinnesområdena frammana personliga minnen och väcka fram kunskaper från det intellektuella minnet [...]”²¹ En sammanfattning av analysen kan vara att denna är en fördjupning av den första läsningen och där skådespelaren sätter sig in i texten och låter denna komma i kontakt med skådespelarens egna erfarenheter och minne. Det tredje steget i studium kallar han *att skapa och ge liv åt de yttre omständigheterna*.²² Här sätter skådespelaren tankar, bilder, känslor och uttryck på de ting i texten där de behövs. Exempelvis så studerar han noga huset där handlingen äger rum, även om åskådaren bara ser ett rum. Han har således placerat rummet i ett verkligt hus (ett hus han känner till sedan tidigare, genom minnet eller efterforskningar) där han känner till storlek, färg, ljus, lukter och får en komplett inre bild av hur rummet i huset ser ut. Genom att konkretisera miljön runtomkring kan han hämta detaljer som han använder i agerandet. Det fjärde steget i studium kallar han *att skapa de inre omständigheterna*.²³ ”Nu fördjupas studieprocessen, den går från det yttre, rationella planet till det inre andliga livet.”²⁴ Exempelvis: bakom huset där rummet finns, finns en (imaginär) trädgård. Karaktären kommer in med en blomma i handen och luktar på den. Genom att fantisera att han gått en stilla promenad i trädgården och varsamt plockat en vacker ros kan han utstråla andra sorts känslor, än om han (har fantiserat att han) har köpt blomman. Nästa

¹⁹ Ibid. sid. 58 och 189. Perioderna är egentligen fyra, men där den avslutande ”Påverkan” inte är med. Översättaren förklarar att manuskriptet avbröts innan denna del och Stanislavskij avslutade således inte periodernas riktlinjer. För uppsatsens syfte och upplägg är denna utelämnade del inte nödvändig. Jag vill endast visa i stora drag hur Stanislavskij arbetade för att sedan visa hur Strasberg och Adler anammade detta.

²⁰ Ibid. sid. 64.

²¹ Ibid. sid. 65. Delvis eget resonemang från Stanislavskijs gruppindelningar.

²² Ibid. sid. 80. Översättarens kursivering.

²³ Ibid. sid. 87. Översättarens kursivering.

²⁴ Ibid. sid. 87.

steg kallar han *värdering av fakta*.²⁵ Här analyseras varför karaktärerna handlar som de gör, vilka inre drivkrafter som har gjort att pjäsens yttre har fått den handling som den har fått. Man tittar på hur författaren har tecknat karaktären och söker förklaringar till hans handlingar, man söker bakomliggande orsaker och erfarenheter för att ta fram dessa till ytan och låta dem vara en del av karaktärens personlighet.

Nästa period i arbetet, *upplevandet*, är en skapelseprocess där karaktären får en ny dimension. Skådespelaren söker, med stöd av analysen, att handla utifrån karaktären. Han ger den en drivkraft att försöka förändra textens handling. Exempelvis: karaktären är en tjuv som stjälar diamanter från äldre damer. Skådespelaren försöker sätta sig in i karaktärens drivkraft och vad som händer i det inre när denne ser en rik gammal dam på gatan. Han sätter sig in i hur karaktären handlar, hur han går till väga för att stjäla diamanterna. ”Scenisk handling är rörelse från själen till kroppen, från centrum mot periferin, från det inre mot det yttre, från upplevandet till förkroppsligandet.”²⁶ Skådespelaren har en klar bild för sig hur karaktären handlar i givna situationer och låter denne ha ett aktivt känsloliv och begär även då han inte handlar (aktivt). Genom detta kan karaktären få ett eget liv, då inre känslor och tankar alltid är närvarande och låter styra skådespelaren. ”För att framkalla ett skapande upplevande [...] måste man längs med hela rollen få till stånd ett oavbrutet uppflammande av önskningar hos skådespelaren, så att dessa i sin tur oavbrutet kan framkalla motsvarande själsliga strävanden, och att dessa strävanden kontinuerligt ger liv åt motsvarande inre själsliga impulser till handling, och att slutligen dessa [...] får sin utlösning i motsvarande yttre fysisk handling.”²⁷ Skådespelaren är hela tiden aktiv i sin roll, låter aldrig karaktären vila eller försvinna och dennes underliggande strävanden är alltid viktigast – vad texten än går ut på. Dessa strävanden har förankring i karaktärens personlighet och att människan, liksom varje (fiktiv) karaktär, först och främst har sitt eget välbefinnande som huvuduppgift.

Den tredje perioden kallas *förkroppsligandet*.²⁸ Stanislavskij förklarar perioden med att här skall man försöka framkalla de känslor som gör karaktären närvarande hos skådespelaren. Med hjälp av exemplet med tjuven kan man säga att skådespelaren skall plocka fram de känslor som stämmer in på tjuven. Han insisterar på att det är fel att försöka leta upp tjuvens attribut i minnet (att tänka på generella och abstrakta attribut) utan istället försöka ta fram de konkreta faktorer som talar om vad det innebär att vara tjuv. Vad driver tjuven? Varför stjälar han? Ett exempel: om man minns ett tillfälle i sin barndom då man stal en

²⁵ Ibid. sid. 98.

²⁶ Ibid. sid. 113.

²⁷ Ibid. sid. 115.

²⁸ Ibid. sid. 161.

krona från sin mor för att köpa glass kan man förnimma känslan då man bestämde sig för att stjäla; man kan förnimma känslan – upprymdheten, nervositeten – då man närmade sig plånboken; och man kan förnimma känslan då man kom undan med stölden. Med dessa känslor har man förkroppsligat tjuvens karaktär. Man kan känna varför han stjal, och man kan känna tillfredsställningen då man kommer att komma undan med det (även om han i texten inte gör det). Man kan förkroppsliga orsaken till stölderna genom att leta efter minnen om tragiska händelser där en stor summa pengar hade ändrat situationen. På detta sätt har skådespelaren en orsak bakom sin verkan – han vet varför han stjal även om orsaken inte finns i texten.

En viktig del av Stanislavskijs system är *magiska om*, vilket är indelat i två grupper – envånings-om och flervånings-om. Envånings-om innebär att man låter ordet *om* konstruera problemet för karaktären. Till exempel: tjuven stjal diamanthalsbandet från en kvinna, men i rörelsen råkar halsbandet gå sönder. Med andra ord: vad händer med tjuven *om* halsbandet går sönder? Skall han slänga sig till marken och samla ihop dem, medan människor börjar samla sig på platsen? Vad händer *om* damen hindrar honom, tar honom i armen och sparkar honom? Flervånings-om är textens olika förutsättningar. Vad händer *om*, och hur skall karaktären spelas *om*, tiden för texten är 1700-tal, det regnar, han är hungrig, han känner damen sedan tidigare, han är desperat, han är attraherad av damen. Eller vad händer *om* diamanterna kräver en förklaring senare – hans begär efter diamanter ligger i hans bakgrund eller mynnar ut i en förklaring i textens slut. Flervånings-om är följaktligen ”[...] ett stort antal antaganden och kompletterande idéer, som på ett fyndigt sätt sammanflätas med varandra”.²⁹

Stanislavskij hade förmodligen rätt då han ansåg att man inte kan lära sig systemet utan att praktisera det. Det är också svårt att göra en fullständig teoretisk analys av det viktigaste i skådespelarbetet då innan man tillämpar det är det abstrakt och det verkar som om många av övningarna går in i varandra och lämnar motsägelsefulla resultat. Stanislavskij ändrade inriktning på sina teorier vilket ibland kan leda till osäkerhet. Hans tidiga fas, 1909-1925, etablerade ett arbete med ”upplevandets psykoteknik” för att uppnå ”känslornas äkthet”.³⁰ Efter 1929 och fram till sin död 1938 arbetade han istället med den fysiska handlingen som kallas ”de fysiska handlingarnas metod” och innebär att skådespelaren använder sin kropp för att analysera och bearbeta texten istället för ett mentalt förberedande arbete.

²⁹ Stanislavskij, *En skådespelares arbete med sig själv*. sid. 71.

³⁰ Stanislavskij, *Arbetet med rollen*. sid. 420.

Lee Strasberg och Stella Adler

Lee Strasberg och Stella Adler arbetade först tillsammans, på Edwin Piscators the New School. De blev tidigt rivaler, främst på grund av deras olika syn på skådespeleri och anknytningarna till Stanislavskij och hans system. Strasberg, som 1931 grundade The Group Theatre tillsammans med Cheryl Crawford och Adlers make Howard Clurman, hade en strikt process som han proklamerade för.³¹ "In Strasberg's version of the Method, the performer built up a role by 'affective memories', which he or she used to create the character."³² Adler och andra tillämpade inte affective memory³³ i sina kurser då det ansågs vara en fara mot skådespelaren att ge sig in och analysera sitt psyke utan professionell hjälp. Minnen och händelser som skådespelaren förträngt av någon anledning ansågs kunna vara till stor skada om de användes utan att veta hur man skulle hantera det som kom fram. Judith Weston hävdar: "It can turn into a kind of therapy without a license. Often the events used for the affective memory exercise are traumatic events from deep childhood. Students may be pushed into emotional areas they are not equipped to handle."³⁴ Om man bortser från vad som händer med skådespelaren och tittar på arbetet med rollen så menar Weston att "It causes the actor to bring the role down to himself instead of bring himself up to the role."³⁵ Adler motsatte sig Strasbergs teorier om affective memory och åkte 1934 till Paris för att studera under Stanislavskij. Hon berättade för honom om Strasbergs metod. Vid denna tidpunkt hade Stanislavskij övergett idén om affective memory och då Adler återvände till USA och Strasberg berättade hon om Stanislavskijs uppdatering av metoden. Han svarade: "I don't teach the Stanislavski Method [...]. I teach the *Strasberg* Method."³⁶ Adler föreslog dock till the Group att anamma Stanislavskijs nya inriktning, "de fysiska handlingarnas metod", något som Strasberg satte sig emot. "He [Stanislavskij] had all but abandoned the use of Affective Memory, replacing it with an emphasis on actions and the given circumstances of the play. To achieve truth and consistency on stage, it was doing, not feeling, that the actor should focus

³¹ Baxter, sid. 40. Baxter stavar vid upprepande tillfällen teatergruppen The Group Theater. Vid efterforskningar från Strasbergs *A Dream Of Passion – The Development of The Method* och http://en.wikipedia.org/wiki/Lee_Strasberg stavas namnet The Group Theatre. Även i annan litteratur har den felaktiga stavningen förekommit.

³² Baxter, sid. 40.

³³ Jag väljer att inte översätta "affective memory" till affektivt eller emotionellt minne då det engelska begreppet är, naturligtvis, mer utbrett och berörs av fler än Strasberg. Andra termer kommer inte heller att översättas då det, i mitt tycke, finns risk att innebörden av dem ändras på grund av brist på lämpliga ord i svenska språket.

³⁴ Weston, sid. 154.

³⁵ Ibid. sid. 154.

³⁶ Baxter, sid. 41.

on [...].”³⁷ Strasberg insisterade på att tekniken med affective memory fungerade och var det som gav the Group dess storhet, men tekniken väckte förutom Adler andra motståndare inom gruppen. Affective memory gjorde skådespelaren sysselsatt med något annat än vad karaktären och texten syftade till. “It was designed so that, about a minute before an emotionally demanding stage moment, the actor would begin to recall the personal memory he had selected in rehearsal and use that memory to help elicit the emotion called for by the script.”³⁸ Denna tidsperiod är således ytterst kritisk för att skådespelaren skall hinna frammana minnena och applicera dessa i dess rätta form på karaktären. “However, some Group members had observed that, during the minute in which an actor was focusing on his memory, he tended to drop in and out of the scene. Because he was focused internally during this period, he was only minimally invested in his character’s experience and became temporarily disconnected him [sic] from his scene partner.”³⁹ Även Weston anser i sin kritik att genom att använda affective memory på detta sätt gör att skådespelaren inte är närvarande vare sig i verkligheten eller i pjäsens/filmens verklighet. Hon säger: “You can’t be in two places at once. It can take the actor out of the moment to concentrate on his substitution rather than his scene partner.”⁴⁰

Strasberg ger ett exempel på en lättare övning där skådespelaren använder sig av sig själv vid gestaltningen.⁴¹ Skådespelaren får till uppgift att gå omkring på scenen, men om inga andra direktiv ges blir denna handling statisk. Om skådespelaren istället förflyttar ett objekt från punkt A till punkt B och samtidigt tänker på vilken film han senast såg, vad den handlade om, vilka skådespelare som var med, vem som regisserade den och så vidare, kommer rörelserna att bli naturliga då promenaden får en uppgift, en innebörd. “The important thing is, [...] not that what the actor deals with is an exact parallel to the play or the character, but when the character thinks, the actor really thinks; when the character experiences, the actor

³⁷ Från <http://www.soulamericanactor.com/clurmantheplay/guide3.htm>. Utskrift finns i uppsatsförfattarens ägo. 2007-03-14. Okänd författare.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Weston, sid. 154.

⁴¹ Efter Stanislavskijs och The Moscow Art Theatre’s besök i USA 1921, stannade två av gruppens medlemmar, Richard Boleslavsky och Maria Ouspenskaya, kvar i landet och öppnade The American Laboratory Theatre. Strasberg var en av dess elever och anammade mycket av lärarnas teorier och utvecklade dessa till sina egna. Att ge Strasberg äran för uppkomsten av dessa är ibland felaktigt då de utvecklades av Stanislavskij, men jag presenterar fakta utifrån hur Strasberg arbetar i förhållande till Stanislavskij och Adler. Denna del av uppsatsen fokuserar emellertid på definitioner och skillnader de tre emellan och avgränsningar har gjorts i faktapresentationen. Att presentera Stanislavskijs influenser på Boleslavsky och andra för att sedan följa utvecklingen ned till Strasberg har jag funnit irrelevant. Stanislavskij utvecklade sitt system därför det nya dramat krävde nya skådespelartekniker. I USA utvecklades dessa av Strasberg och Adler till en amerikansk skådespelarkultur. Det är detta som är avsnittets syfte, inte att visa alla förgreningar av Stanislavskijs system.

really experiences – something.”⁴² Ett annat exempel är att skådespelaren analyserar ett objekt, i Strasbergs exempel en tändsticksask, in i allra minsta detalj, och sätter sina egna erfarenheter i samband med det. Man tänker på vem som gjort spånet, stickorna, vem som gjort texten, var färgen till texten kommer ifrån och så vidare. Resultatet blir att skådespelaren lär sig att få ett grepp om manusets vikt för karaktären, att verkligen sätta sig in – in i minsta detalj – i varför författaren har valt att teckna karaktären och handlingen på det givna sättet. “It is an exercise of enormous value for the actor: he must be able to perceive the significance of the details which the author describes or the words he has him speak.”⁴³ Strasberg var mycket medveten om kritiken mot hans ”metod”, men understryker vikten av att öppna upp människans inre för att, trovärdigt, gestalta en fiktiv karaktär. Han beskriver Method Acting som hans livsuppgift, ett ständigt pågående arbete med att komma underfund med vad som problematiserar skådespeleriet för skådespelaren. Detta kan sammanfattas vara “the actor’s ability to create organically and convincingly, mentally, physically, and emotionally, the given reality demanded by the character in the play; and to express this in the most vivid and dynamic way possible.”⁴⁴ Hans övertygelse ligger i två fundamentala tekniker, improvisation och affective memory. “Improvisation is essential if the actor is to develop the spontaneity necessary to create in each performance ‘the illusion of the first time.’”⁴⁵ Skådespelarens förmåga att gestalta karaktären bottnar sig således i en konkret karaktärgestaltning där skådespelaren har mycket noga analyserat dennes personlighet och kan således avvika från texten utifrån en djup förståelse för textens och karaktärens natur. Affective memory delar Strasberg in i två kategorier: “sense memory” och “emotional memory”. “Sense memory” används för att träna skådespelaren med imaginära objekt och genom att ändra förutsättningarna för eller runt dessa tränar skådespelaren upp sin förmåga att plocka fram minnen om hur dessa är/känns och vad de betyder för honom. “Emotional memory” är minnen och känslor som framkallas så att skådespelaren kan känna dessa då karaktären skall känna samma sak.⁴⁶ Skillnaden mellan dessa, och utförandet av en övning med affective memory, beskriver Strasberg genom att skådespelaren minns en känsla från en händelse – han sätter sig in i situationen runt händelsen, var det var någonstans, vad han hade på sig, om han var ensam och så vidare – han följer händelseutvecklingen i minnet fram till punkten för

⁴² Strasberg, sid. 68.

⁴³ Ibid. sid. 69.

⁴⁴ Ibid. sid. 105.

⁴⁵ Ibid. sid. 107.

⁴⁶ Ibid. Eget resonemang från sid. 111. Stanislavskijs elev, Boleslavsky, varifrån Strasberg anammat teorierna, kallar ”Sense memory” för ”Analytic memory” och ”Emotional memory” kallar han för ”The memory of feeling”.

känslan. I detta läge reagerar kroppen genom att inte vilja uppleva känslan igen (främst om den är negativ) och motsätter sig att gå vidare. Men skådespelaren stannar här vid sitt "sense memory" – att han minns omständigheterna, känner känslan, och därefter agerar karaktären. Detta är enormt viktigt då "[...] otherwise, the actor's will is out of control and he may be carried away by the emotional experience".⁴⁷

Strasbergs metod fokuserar förutom affective memory och improvisation på två grundläggande punkter: avslappning och koncentration. Skådespelaren måste lära känna sin kropp in i minsta detalj för att veta vilka som är hans rörelser och vilka som är karaktärens. Detta görs genom avslappning då han känner vilka spänningar som kroppen har, medvetet och omedvetet. Koncentrationen är medvetenheten om sin kropp, sina rörelser och förmågan att använda, eller byta ut dessa, till förmån för karaktären. För arbetet med utformningen av rollen, såväl i den enskilda scenen som i hela pjäsen/filmen, hänvisar Strasberg till Stanislavskijs "de fem W: na": "Who are you? Where are you? What are you doing here? When or under what conditions or given circumstances does this take place?"⁴⁸ Liksom mitt exempel med diamanttjuven i avsnittet om Stanislavskij, ser man hos Strasberg liknande förberedande arbete. Improvisation med ändrade förutsättningar, magiska *om* och djupanalys fungerar som motiv i skådespelarens arbete. "If he knows how to create the proper sensory and emotional experiences which motivate and accompany the behavior of the character, he will then be accomplishing the primary task of the actor: to act – that is, to do something, whether it be psychological or physiological."⁴⁹ Vad betyder då detta för skådespelaren? Om skådespelaren lyckas skapa en hel inre bild av karaktären, hur denne handlar i vilken situation som helst, spelar det ingen roll vad skådespelaren får för uppgift att utföra, om texten ändras, om man ber honom improvisera ett helt annat scenario än vad som finns i texten. Han kommer att handla utifrån karaktären på samma sätt som han som människa handlar i sitt eget liv.

Om man påstår att Strasberg menar att skådespelarens viktigaste hjälpmedel med att hitta realism i sitt agerande är utifrån sig själv och sina självupplevda känslor, så kan man hävda att Adler insisterar på att texten är det viktigaste. Skådespelaren måste analysera de givna omständigheterna i texten för att hitta realismen. Hon säger: "I want you [the acting student] to be able to see and share what you see with an audience, not just get wrapped up in yourself. Strasberg is dead. The actor cannot afford to look only to his own life for all his

⁴⁷ Ibid. sid. 115.

⁴⁸ Ibid. sid. 161.

⁴⁹ Ibid. sid. 165.

material nor pull strictly from his own experience to find his acting choices and feelings.”⁵⁰ Liksom hos Stanislavskij så är skådespelaren enligt Adler förpliktigad att sätta sig in i textens ursprung. Men inte bara det – Adler insisterar på att om man ämnar bli skådespelare så skall man lära sig teaterns historia, läsa alla de stora författarna och verken och förstå att skådespeleri är en hög konstform som i grund och botten kräver en stor allmänbildning och livserfarenhet. En av Adlers övningar kallar hon “traveling”. Med sin erfarenhet kan man då göra fria associationer med ett objekt och improvisera fram olika betydelser. Men den är också en övning i att utforska sitt eget sätt att förhålla sig till saker och känslor; genom “traveling” kan skådespelaren få upp tankar som han kanske aldrig har haft eller nå platser han aldrig besökt och kan således sätta sig in i texten eller författarens intentioner med texten. I Adlers teorier görs detta genom kunskap. “Creating imaginatively is what acting is about.”⁵¹ Hon menar att skådespelaren måste ha stora kunskaper i konst, musik, arkitektur, historia, teater, samt göra efterforskningar inom andra områden då rollen kräver det. “Traveling” kan inte göras om man inte vet hur man kännetecknar, och vad som kännetecknar, till exempel en trettioårig dräng som arbetar på en vacker och mycket smakfullt inredd herrgård någonstans i Sverige på 1890-talet, där han förför sin arbetsgivares dotter och försöker få henne att följa honom till Como-sjön för att öppna ett hotell. Skådespelaren måste studera texten för att sedan sätta sig in i situationerna genom sina kunskaper – men till skillnad mot Strasbergs teorier så måste omständigheterna styra agerandet, inte skådespelarens egna erfarenheter om situationen. Adler menar att krafterna som det imaginära har kan chockera skådespelaren, men är av yttersta vikt för realismen.

Vad som kännetecknar Adlers teorier är hennes övertygelse att en skådespelare inte skall agera – utifrån ordets vanliga betydelse. Skådespelaren skall inte klä på sig en karaktär, utan göra dennes situationer så realistiskt så möjligt utifrån texten. Skådespelaren skall inte *bli* karaktären, utan veta hur denne agerar i sin vardagliga miljö. Därför är träning – all sorts träning i vardagliga situationer – utomordentligt viktiga då det är då skådespelaren bygger upp sin förmåga att handla i olika situationer och utifrån olika omständigheter. Liksom Stanislavskij och Strasberg använder sig Adler av magiska *om* i sina teorier, och hon kallar dem ““as if” substitution”.⁵² Grunderna i att använda dessa är likartade dem som Stanislavskij och Strasberg använder, och baserar sig, såsom tidigare beskrivit, på att om skådespelaren skall känna en känsla eller befinna sig i en situation som han inte har någon erfarenhet av, kan

⁵⁰ Adler, sid. 65.

⁵¹ Ibid. sid. 73.

⁵² Ibid. sid. 123.

han tänka sig en liknande känsla eller situation och applicera denna på sitt agerande. Hon ger ett exempel på om karaktären är döende av ett pistolskott i magen måste man ha en känsla av att man är på väg att dö, vilken nästan ingen skådespelare har upplevt. Man sätter sig då in i hur man skulle reagera om magen var öppen och inälvorna trillar ut och man försöker i panik stoppa tillbaka dem. Men en markant skillnad mot Strasberg är Adlers syn på känslor och förmågan att förmedla känslor. “[E]motions aren’t doable. Actions are doable, and if you do them correctly, they prompt the feelings.”⁵³ Adler hävdar att händelser – actions – är grundläggande. Händelsen kommer först, sen kommer känslan. Händelsen motiverar känslan, inte tvärtom, och vad som krävs är att skådespelaren motiverar händelserna – allting som karaktären gör har en underliggande mening och ett mål. Under eller efter händelsen kan således känslan få visa sig, men på motivation av händelsen. Hon kritiserar metoden att använda affective memory, men tillämpar själv en liknande övning men med den viktiga skillnaden att känslan motiveras av situationen. “If you need an action you can’t find in a play then go back to your own life – but not for the emotion, rather for a similar action. Go back to the action and the specific circumstances and remember what you did. If you recall the place, the feelings will come back to you.”⁵⁴ Vad hon menar är att karaktären befinner sig i pjäsen/filmen, inte skådespelarens förflutna. Men om skådespelarens förflutna kan stimulera honom att försätta sig i samma situation eller händelse, så kommer känslorna att vara lika äkta i pjäsen/filmen som de var i skådespelarens förflutna. Baxter får sammanfatta Adlers kännetecken: “Real acting [...] lay in making choices – not in imposing your psychology on the character but finding the character and choosing the way you explored and illuminated that character. ‘The talent is in the choices’ became not only her catchphrase but that of the generations of students she trained.”⁵⁵

1947 öppnade Cheryl Crawford, Robert Lewis och regissören Elia Kazan the Actors Studio. Strasberg blev dess regissör och skolan fick snart en stämpel som en ansedd skådespelarutbildning där endast skådespelare var välkomna att bevittna produktionerna. Baxter nämner att 1955 så togs endast två elever in på skolan av tvåtusen sökande. Dessa två var Martin Landau och Steve McQueen. Adler, på the New School, som bland andra hade Tennessee Williams, Ben Gazzara och Marlon Brando som sina elever, fick snart ta över skolan då Piscator återvände till Tyskland, och hon ändrade skolans namn till The Stella Adler Conservatory of Acting.

⁵³ Ibid. sid. 139.

⁵⁴ Ibid. sid. 139.

⁵⁵ Baxter, sid. 43.

Skillnader och likheter – kort sammanfattning av Method Acting

Skillnaderna mellan Stanislavskij, Strasberg och Adler innefattar först och främst affective memory. Stanislavskij menade att skådespelaren bör hämta mycket av karaktärens personlighet från sig själv. Strasberg vidhöll vikten av Stanislavskijs system med affective memory, även efter Stanislavskij insåg farorna med den, och gjorde den till den mest centrala delen av "the Method". Adler förkastade hela idén om att skådespelaren ska söka inom sig själv, utan hon ville uppnå realism genom kunskap om historia, konst, författaren till texten, textens intentioner, författarens intentioner med texten och så vidare. Stanislavskij var också noga med att skådespelaren skall göra ett stort förarbete innan replikerna instuderas, för att lära känna karaktärens roll i samhället, konsten och så vidare.

Adlers anhängare arbetar med yttre transformation medan Strasbergs arbetar med inre. Strasbergs skådespelare skall hitta känslorna som karaktären känner, Adlers skall lära känna situationen som leder fram till känslorna. "Den sena Stanislavskij" och Adler fokuserade på att actions var det enda som kunde leda till realism, inte känslor. Vikten skall ligga på texten – att händelserna i texten skall utmynna i känslor – inte en fokusering på känslorna som leder till att de tar över gestaltningen. Teknikerna som de tre använder kan sammanfattas med: Strasberg – affective memory, avslappning och koncentration; Stanislavskij – efterforskningar, "envånings-om" och "flervånings-om", de fem W: na; Adler – "traveling", fria associationer, stor allmänbildning, actions och inte känslor, yttre transformation. Men som jag beskrivit så går teknikerna in i varandra och sammanflätas. De stora skillnaderna är dock att "den tidiga Stanislavskij" och Strasberg fokuserar på affective memory och att skådespelaren skall hämta karaktärens personlighet från sig själv. "Den sena Stanislavskij" och Adler fokuserar på att actions – händelser – skall vara det viktigaste: att kroppen får arbeta, inte bara hjärnan. Man kan särskilja Adler och Strasberg genom att påstå att Adlers anhängare låter det yttre återspegla och komplettera det inre, medan Strasbergs anhängare låter det inre ta över det yttre och karaktären uppfattas utifrån de inre karaktärsdragen.

Robert De Niro som skådespelare/Method Actor

Baxter säger att redan tidigt i sin karriär ratade De Niro skådespelare som "spelade sig själv" i film efter film, som till exempel Humphrey Bogart. "[A]lways playing himself, Bogart seemed the antithesis of everything Bobby thought an actor should be. Instead, De Niro

followed the path of those protean Hollywood stars of the thirties who won their reputations, and their Oscars, by transforming themselves for each role [...].”⁵⁶ Likheter till dessa delar De Niro med frånvaron av historiska eller klassiska roller. “To play Othello or Don Juan would be like putting on a costume thousands had worn before. But to transform yourself into someone entirely new – that was genius.”⁵⁷ Att transformera sig och gå helt in i karaktären med avsikten att ”bli” den, är De Niros kännetecken. Men alla är inte övertygade att detta är den mest lämpliga lösningen på att realistiskt gestalta en karaktär. Filmkritikern Pauline Kael beskriver De Niros förvandling i *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980): “De Niro seems to have emptied himself out to become the part he’s playing and then not got enough material to refill himself with: his La Motta is a swollen puppet with only bits and pieces of a character inside, and some semi-religious, semi-abstract concepts of guilt.”⁵⁸ Om Kael kritiserar resultatet av De Niros förvandling så kritiserar skådespelaren Marcello Mastroianni tillvägagångssättet. “By nature, the actor is a kind of wonder who can allow himself to change personalities. If you don’t know how to do this, it’s better to change professions. I think it’s ridiculous to imagine that to play a taxi driver or a boxer you have to spend months and months ‘studying’ the life of cabdrivers and the weight of fighters.”⁵⁹

Genom Adlers system att hitta karaktären genom egna avgränsningar och att själv känna karaktären växa fram, brukar De Niro undantagslöst arbeta fram sina roller genom stor förberedelse och aktivt sätta sig in i karaktärernas yrkesroll. Till *Taxi Driver* tillbringade han många veckor med att köra taxi på New Yorks gator och till *The Godfather II* (Francis Ford Coppola, 1974) åkte han till Sicilien för att lära sig den korrekta dialekten. Till *The Gang That Couldn’t Shoot Straight* (James Goldstone, 1971) fick han i besked av regissören att åka runt på en sightseeing i New York, medan han var “in character”. Karaktären han spelar, Mario, är en kleptomant, och resan runt New York slutade med att han stal kläder i ett varuhus och blev arresterad.⁶⁰ Till rollen som Bruce Pearson i *Bang the Drum Slowly* (John D. Hancock, 1973) var han tvungen att använda tuggtobak. “Worried that it would turn his teeth yellow, De Niro tried various substitutes, from bubble gum and liquorice to tea leaves. Finally a doctor assured him tobacco would, if anything, make his teeth look whiter, so he gave in and ‘took a chew’, developing an alarming expertise in squirting tobacco juice and saliva through his front

⁵⁶ Ibid. sid. 28.

⁵⁷ Ibid. sid. 29.

⁵⁸ Ibid. sid. 29.

⁵⁹ Ibid. sid. 29.

⁶⁰ Ibid. sid. 91.

teeth.”⁶¹ De Niro tränade en sådan karakteristisk detalj för en baseballspelare som att spotta saliv mellan tänderna tills resultatet blev verklighetstroget. Ingen detalj är således för liten för att vara betydelselös, och alla detaljer bidrar till den realistiska effekten. Han tillbringade mycket tid för att förbereda sig som en ”dum”, det vill säga mindre allmänbildad eller mindre intelligent, baseballspelare. Under filmningen skämtade filmens kostymansvarige om karaktärens dumhet och De Niro ilsknade till. “He told her not to make fun of the character, which, by now, he had come to inhabit like a second skin.”⁶² Under produktionen plågade han sig själv för att gestalta riktiga känslor. Han var innovativ med att komma på sätt som kunde visa hur den döende Pearson kände sig. “To induce tears, he thrust his fingers down his throat until he retched – not just on takes, but rehearsals also, as often as forty times in a single scene. To appear sick, he put his arms out straight from his shoulders, and spun until he was so dizzy he couldn’t stand.”⁶³ De Niro har också vanan att stanna “in character” mellan tagningar för att bibehålla karaktären och utveckla den. Hans flickvän för tillfället vid inspelningen av *Bang the Drum Slowly*, Diahnne Abbott, fick på nära håll se hur han arbetade med rollen. “Once he started playing Bruce Pearson he would disappear for weeks, then turn up in character and, to Abbott’s astonishment, ‘so wrapped up in the role that you would not know him. He was capable of changing even his physical appearance.’”⁶⁴ De Niros sätt att gestalta en karaktär är således hämtad utifrån Adlers teorier om yttre transformering. Känslorna han skapar, till exempel illamående, kommer inte från minnen eller erfarenheter, utan han kommer på sätt att se sjuk ut genom att förändra sitt utseende.

“Rage is Robert De Niro’s gift to the cinema. Without it, he would be little more than the proficient performer of *The Last Tycoon*, *Falling in Love* [Ulu Grosbard, 1984], *We’re no Angels* [Neil Jordan, 1989] and his many other flops. But it is when he injects into such roles the fury unleashed in *Taxi Driver*, *Raging Bull* or *The Deer Hunter* [Michael Cimino, 1978] that we see De Niro at his most effective.”⁶⁵ I avsnittet om Adler citerar jag “finding the character and choosing the way you explored and illuminated that character” och ett exempel på detta kan hämtas från en av Robert De Niros mest kända rollgestaltningar. I *Taxi Driver* har Travis Bickle bestämt sig för att mörda presidentkandidaten Palantine och efter att ha köpt ett stort antal vapen ställer han sig framför spegeln för att hitta sin nya roll. Liksom (det felaktiga) “– Play it again, Sam” eller “– My name is Bond, James Bond” är två av

⁶¹ Ibid. sid. 98.

⁶² Ibid. sid. 99.

⁶³ Ibid. sid. 99f.

⁶⁴ Ibid. sid. 102.

⁶⁵ Ibid. sid. 31.

filmhistoriens mest kända repliker, är “– You talkin’ to me?” en replik som kännetecknar både filmen och De Niro.⁶⁶ Vad som verkar vara en improviserad scen har emellertid en verklig bakgrund. En av De Niros kamrater vid the New School erinrar sig en övning som Adler använde sig av. David Scott Milton säger: “[S]he would call on each student and the student would have this line: ‘Are you talking to me?’ She would have each student do it with a different adjustment: ‘Are *you* talking to me?’ ‘Are you talking to *me*?’” Scenen i *Taxi Driver* är således ett mångbottnat exempel på hur De Niro har anammat Adlers övningar. Han låter Bickle analysera, utveckla och upptäcka sin nya identitet genom repliken som han uttrycker på olika sätt just som i övningen. Men skådespelaren De Niro utforskar även karaktären Bickle genom att låta honom genomgå en identitetsförändring – från nervös till fysiskt våldsam vilket kontrasterar mot hans personlighet tidigare i filmen – och vars resultat inte är klart förrän i nästkommande scen.

De Niro brukar aktivt ”hjälpa” sina motspelare. Han improviserar, byter ut ord och meningar när kameran rullar, eller skrämmer, chockar eller skrattar – allt för att få realistiska reageranden från den andre skådespelaren. I uppsatsen kommer jag att presentera flera filmer där De Niro hjälper skådespelarna med sitt agerande, men Natascha McElhone, som spelade Diedre i *Ronin* (John Frankenheimer, 1998) beskrev samarbetet med De Niro på ett annat sätt än vad, till exempel Baxter, gör. “He has very much his own process, and that’s something that is fascinating to watch. But he is very accommodating about the people’s ways of working as well. There’s nothing dictatorial about him, or coercive.”⁶⁷ Baxter säger att De Niro är mycket involverad i produktionen av de flesta av hans filmer och påstår att han ofta vill bestämma och tar över regissörens eller producentens roll. Bevis på detta har jag inte funnit, men på diverse håll uppges att De Niro har en klausul i sina kontrakt där han har bestämmanderätt över casting och rekvisita. Hans skådespelarkolleger har dock, även om Baxters påstående stämmer eller inte, inte mycket att säga om detta utan är tacksamma för att han har en förmåga att få dem att känna sig trygga. McElhone fortsätter: “He does his work and he does it brilliantly. And he plays his role and... he plays ball, I mean, he just throws

⁶⁶ I *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) säger Rick (Humphrey Bogart) – “You played it for her, you can play it for me. Play it!”. Ilsa (Ingrid Bergman) säger “Play it, Sam. Play ‘As Time Goes By’”. “– Play it again, Sam” förekommer inte. Informationen hämtad från <http://www.imdb.com/title/tt0034583/trivia>. Utskrift finns i uppsatsförfattarens ägo 2007-03-14. “My name is Bond, James Bond” syftar på den stående repliken av karaktären James Bond i filmerna om honom.

⁶⁷ Citat av Natascha McElhone, från dokumentären *Natascha McElhone: An Actor’s Process* från DVD-utgåvan av *Ronin* – Special Edition, MGM Home Entertainment Ltd., 2004 (1998).

you the ball and you got to try to throw it back. And so you are on your toes, but it was a good experience.”⁶⁸

De Niro var tidigt medveten om vikten av kostymeringar och smink, och till skillnad från andra skådespelare så hade han inte vackra närbilder i sin portfolio utan mängder av foton där han klätt ut sig till karaktärer i olika åldrar och från olika tidsepoker. Regissören Brian De Palma berättar om De Niros förberedelse inför *Greetings* (1968): “It was make-up and clothes that changed his look, but it was more than that. He had *inhabited* the character, and become different physically.”⁶⁹ De Niro arbetade vid olika tillfällen med både Adler och Strasberg men det är tydligt vems system som han föredrar. “De Niro’s interest in costumes and transformation [shows that] his sympathy lay with Adler’s theory, not Strasberg’s. Strasberg performers shunned costumes. Nor did his Method stress physical transformation.”⁷⁰ Scorsese är väl insatt hur De Niro arbetar och känner till hans bakgrund. “De Niro’s not really a student of any particular method of acting. He took what he liked best from different teachers, from Stella Adler to Lee Strasberg and others.”⁷¹ “Actors Studio performers spoke of their body as their ‘instrument’ – a device which, though capable of many tunes, remained physically untransformed. De Niro, by contrast, thrived in transformation.”⁷² Medvetenheten av klädernas makt är en väsentlig del av Adlers teorier. Om man har kunskap om de specifika klädernas roll och ursprung låter man dessa vara ett karaktärsdrag både utåt mot publiken men även inåt mot karaktären. “The costume dictates to you *how* to be an actor with power. Pay attention to it. Learn from it. By what you wear and how you wear it you’re stating that you’re in control. Everything you put on has its definition. Obey it.”⁷³ Scorsese är också medveten om klädernas betydelse, hans far var skraddare och costume designer för några av hans tidiga filmer. “I have always had a very strong fascination with clothes, and in my movies you usually find that the costume of a character *is* the character – the tie a man wears can tell you more about him than his dialogue.”⁷⁴ Vid De Niros första möte med Scorsese fann de gemensamma konstnärliga värderingar i varandra. Kläder är inte bara en yttre egenskap utan påverkar hur åskådaren ser karaktären. “De Niro found in Martin the one person who would talk for fifteen minutes in the way a character

⁶⁸ Ibid. Citat av Natascha McElhone.

⁶⁹ Baxter, sid. 65.

⁷⁰ Ibid. sid. 55f.

⁷¹ Scorsese, sid. 83f.

⁷² Baxter, sid. 56.

⁷³ Adler, sid. 192.

⁷⁴ Scorsese, sid. 150. Min kursivering.

would tie a knot”⁷⁵, sa Scorseses andra hustru Julia Cameron om det första mötet mellan De Niro och Scorsese. I kläderna sitter således mycket av karaktären, och De Niro ändrar personlighet när han tar på sig scenkläderna. Harry Ufland, De Niros såväl som Scorseses agent vid tiden för *Taxi Driver*, besökte inspelningarna vid denna film. Scorsese berättar: ““He [De Niro] was, between takes, checking out a suit for the wardrobe of [The] *Last Tycoon*. Harry didn’t recognise him. For twenty minutes Bob wasn’t Travis Bickle any more. He had become Monroe Stahr. It was amazing.”⁷⁶ Baxter fyller i: “Disconcertingly, De Niro, once he was finished shooting *Taxi Driver*, remained in the character of Stahr until the new film started shooting. At the ‘wrap’ party for *Taxi Driver*, he was an apparition in double-breasted evening jacket among the shabby boho crew.”⁷⁷

I *Hi, Mom!* (Brian De Palma, 1970), uppföljaren till *Greetings*, spelar De Niro en scen som är en slags antydan till spegelscenen i *Taxi Driver*. I den komplicerade handlingen spelar De Niro Jon Rubin, en filmmakare som skådespelar som en polis i en pjäs. Han börjar gräla på en stege och en mopp – som en övning, då de ska föreställa två kriminella – och vill se deras tillstånd för en demonstration. Ilskan eskalerar och han säger: “–‘You got a permit?... What are you lookin’ at?... You touch my baton?... Make love, not war?’”⁷⁸ Baxter har hittat likheter till scenen i *Taxi Driver* och vikten av denna scen för resten av De Niros karriär. “The scene is a sketch for De Niro’s famous ‘You talkin’ to me?’ conversation with the mirror in *Taxi Driver*. For the first time, he tapped into the rage that would power his best work.”⁷⁹

Method Acting – tillvägagångssätt eller resultat?

På vilket sätt kan man se Method Acting som inte bara en skådespelarteknik utan som ett dokument som i efterhand vittnar om skådespelarens insats? Om slutscenen i *Taxi Driver* skriver Baxter: “By the time they shot this, De Niro was so deep in the part it seemed he might never emerge. The character of Travis etched itself permanently on his face. An inch-long slanting crease [...] developed into a permanent feature. He also began to display what would become a trademark crooked grin that half-closed his right eye and pulled down that side of the mouth.”⁸⁰ Resultatet av Method Acting kan därför vara en sådan djup påverkan på

⁷⁵ Baxter, sid. 96.

⁷⁶ Ibid. sid. 140.

⁷⁷ Ibid. sid. 140.

⁷⁸ Ibid. sid. 79.

⁷⁹ Ibid. sid. 79.

⁸⁰ Ibid. sid. 137.

skådespelaren som ovan beskrivet. Baxter frågar: “Why is De Niro so convincing as Travis Bickle?”⁸¹ Paul Schrader, filmens manusförfattare, gör en psykoanalytisk tolkning av karaktären: “He decides to kill the father figure of the girl who rejected him, which is of course a reflection of his own father figure, and when he is thwarted by that he moves on to the pimp, the other father figure.”⁸² Baxter understryker De Niros trovärdighet, och förklarar Schraders tolkning, genom att titta på förhållandet De Niro hade till sin far. “To someone as conflicted about his own parental model as De Niro, the situation had a painful relevance.”⁸³ Men tillvägagångssättet föder en del av resultatet, och Cybill Shepherd som spelade Betsy fick se hur resultatet kan bli när De Niro fördjupar sig i rollerna. “De Niro was so frightening and so convincing when he’s starting to lose it as that character. It was very easy to play terror. He frightened me to death on the set that day, when he came and they dragged him out of the campaign headquarters.”⁸⁴ Enligt Baxter hade han under filmens gång medvetet terroriserat Shepherd för att få fram en spänning mellan dem som kunde användas i scenerna. Shepherds rädsla för De Niro blir ett resultat då hon var övertygad att privatpersonen De Niro inte var närvarande mellan tagningarna, utan att det var Bickle som hade tagit över hans kropp. De Niros Method Acting föder således ett resultat – Shepherd kan inte vara trygg vare sig on-screen som off-screen. Han upprepade beteendet inför *New York, New York*. “De Niro [was] pursuing Lisa Minnelli after their first meeting, discovering where she lives, keeping her up all night and almost losing her a new job.”⁸⁵ I *The King of Comedy* (Martin Scorsese, 1983) stannade han “in character” mellan tagningarna och fortsatte att förfölja Jerry Lewis. Man kan säga att professionellt kan det vara ansträngt att arbeta med De Niro då tillvägagångssättet kan vara påfrestande, men resultatet blir oftast en konstnärlig succé.

Robert De Niros transformeringar har alltid betytt att ju mer förändringar han gör, desto större succé gör han med rollen. Men de filmer där han inte gör stora fysiska ändringar tilltalar inte kritikerna då de menar att De Niros gåva som skådespelare ligger inte i hans agerande utan i transformationens övertygelse och realism. “*Raging Bull* took a long time because Bobby wanted to put on all that weight. We had to shut down and pay the entire crew

⁸¹ Ibid. sid. 137.

⁸² Ibid. sid. 137f.

⁸³ Ibid. sid. 138. De Niro hade en komplicerad relation till sin far. Under sin uppväxt hade De Niro Sr inte mycket tid för sin son då han försökte etablera sig som konstnär. Men även om deras relation var ansträngd fram till faderns död 1993, var de sällan ovänner och De Niro dedikerade sin regissörsdebut *A Bronx Tale* (1993) till honom. Mer information om De Niros uppväxt finns i avsnittet *Förslag till vidare forskning*.

⁸⁴ Citat av Cybill Shepherd, tagit från dokumentären *Making Taxi Driver*, från *Taxi Driver*. Columbia TriStar Home Entertainment, 2003 (1976).

⁸⁵ Baxter, sid. 157.

for about four months while he ate his way around Northern Italy and France.”⁸⁶ Scorseses ord om den välkända viktökningen i *Raging Bull* resulterade i att produktionen stoppades och således kostade mycket pengar. Men De Niros envishet betalade sig i en Oscar för bästa manliga huvudroll. Hans Method Acting resulterade i ett talesätt som numera är vida känt i Hollywood. Exempel på skådespelare som gjort en ”De Niro” är Sylvester Stallone som gick upp 20 kilo inför rollen som Freddy Heflin i *Cop Land* (James Mangold, 1997), och Christian Bale som gick ned 30 kilo inför rollen som Trevor Reznik i *El Maquinista* (eng. titel – *The Machinist*, Brad Anderson, 2004).

Pauline Kael kritiserar De Niros arbete med *True Confessions* (Ulu Grosbard, 1981): “[S]omething has gone wrong with Robert De Niro’s acting. In *The Godfather II*, he was so intense that he looked in danger of imploding. Now, in *True Confessions*, when he’s quiet and almost expressionless, there’s no intensity – there’s nothing. [...] How do you act without doing anything? In *True Confessions*, he’s carried it so far that he’s not in the movie.”⁸⁷ Kritiken tar ingen hänsyn till De Niros vilja att prova på andra karaktärer än de han ”normalt” spelar. Men karaktären Desmond Spellacy är i manuset en karaktär utan karaktärsdrag. De Niro kan således inte tillföra mycket åt en präst som återhållsamt lever ett liv utan större komplikationer. Resultatet av Method Acting har här att göra med individuella konventioner. Kael och andra kritiker är vana vid en De Niro som gör en stor transformering och i de roller han inte förändrar sig nämnvärt är således en ”sämre” insats. Han får därför betala för rollen som Spellacy med en kritik av hans Method Acting, och hans tidigare succéer blir måttstockar han skall leva upp till. Det är dock inte lika svårt att se Method Acting i en annan kritiserad roll – porträttering av Harry Fabian i *Night and the City* (Irwin Winkler, 1992). “With Stella Adler, De Niro had learned the Method trick of basing a character on an animal. Fabian, he decided, was ‘a chicken, but with its head cut off. Or a rabbit darting through a maze, literally running amok.’”⁸⁸ Även Strasberg använde flitigt övningar om att basera karaktärer på djur. Anledningen till att basera karaktären, eller vissa karaktärsdrag, på ett djur är att man kan utforska de grundläggande – djuriska – instinkterna i denna karaktär. Skådespelaren studerar djuret ifråga för att se hur detta agerar i olika situationer och för att se annorlunda sätt att gestalta känslor. För att exemplifiera kan man tolka att rollen som Gil Renard i *The Fan* (Tony Scott, 1996) är en lejonhona som spanar och smyger efter ett kid; Dwight Hansen i *This Boy’s Life* (Michael Caton-Jones, 1993) kan vara en gorilla vars vrede exploderar när han

⁸⁶ Scorsese, sid. 84.

⁸⁷ Baxter, sid. 213. Pauline Kaels citat från “New Yorker”, okänt årtal.

⁸⁸ Ibid. sid. 315.

misshandlar sin styvson; eller Travis Bickle kan vara en tamkatt som blivit utsläppt i storstaden och tvingats byta personlighet och lynne för att överleva.

Men kan man se Method Acting både som ett tillvägagångssätt och ett resultat? Tillvägagångssättet, det vill säga det arbete som skådespelaren lägger ned behöver inte betyda att han lyckas med sin rollinsats. I De Niros roller som aggressiv, ond och arg har hans tillvägagångssätt (i mitt tycke och i många kritikers tycke) lyckats. Med roller utan dessa personlighetsdrag i karaktären är rollinsatserna inte lika uppskattade. Resultatet av Method Acting är, liksom andra former av skådespeleri, realism. Men att säga att Method Acting och realism går hand i hand är fel. Vissa Method Actors, De Niro inkluderad, lyckas inte gestalta vissa karaktärer realistiskt, ett exempel är när De Niro ”bryter ihop” i *Analyze This*. Han lyckas inte här visa den psykiskt sjuke Paul Vittis mest bräckliga sida. Han presenterar känslan istället för att representera den, det vill säga känslan byggs inte upp och syns inte i skådespeleriet. Men resultatet av Method Acting blir oftast en realism som är svår att förklara eller konkretisera. Skådespelaren lyckas spela karaktären på ett unikt sätt där man kan se att alla känslor och situationer kommer från karaktären och texten eller manuset. Skådespelaren kommer också ut från produktionen med en enorm kunskap om karaktärens yrkesroll, historia och så vidare då han/hon har under en längre tid varit djupt involverad i att sätta sig in i karaktären.

Robert De Niro och Martin Scorsese

Med *Mean Streets* inleddes samarbetet mellan De Niro och Scorsese vilket fram till 2006, har resulterat i åtta filmer. Kollaborationens filmer har resulterat i en Academy Award för Bästa manliga huvudroll – *Raging Bull*, och två nomineringar i samma kategori – *Cape Fear*, och *Taxi Driver*. Martin Scorsese har som regissör genom kollaborationen två nomineringar för Bästa Regi vid Academy Awards – *Raging Bull* och *Goodfellas* (1990).⁸⁹ De Niro säger om sin relation till Scorsese: “We feel close in certain ways and we rarely have disagreements about anything. When we work together it’s just about *getting it done* and very much respect

⁸⁹ De Niro har vunnit ytterligare en Academy Award, Bästa Manliga Biroll för *The Godfather II*, och han har nominerats till Bästa Manliga Huvudroll för *The Deer Hunter* och *Awakenings* (Penny Marshall, 1991). Scorsese har vunnit en Academy Award för *The Departed* (2007) och har nominerats för Bästa Regi för *The Last Temptation of Christ* (1988), *Gangs of New York* (2002) och *The Aviator* (2004). Han har dessutom nominerats till Bästa Manus baserad på förlaga, för *Goodfellas* och *The Age of Innocence* (1993).

and trust each others judgements about stuff.”⁹⁰ Scorsese och De Niro har en relation som grundar sig på deras kärlek för filmen som medium. Samtidigt, genom att de växte upp i samma område i New York, har de en gemensam bakgrund med likartade värderingar och livserfarenhet. Men den viktigaste komponenten är vikten av att göra karaktären respektive filmen rättvisa. De Niro talar ofta om att “earn the right to play a character”⁹¹, det vill säga, realism kan endast åstadkommas med stor insikt i och respekt för karaktären. De är dessutom mycket professionella när det kommer till filmningen. I förproduktionen arbetar de ofta tillsammans med manus och casting, men Scorsese är regissören och De Niro har yttersta respekt för hans kunskap. “I’m very fortunate. I speak to other actors who say “I wish I had somebody I could work with all the time, could always rely on and go back to...” It’s considered that your work is special, and I like that. I know that if [Marty] says it, it’s going to be what he says. I also support him as a director. I’ll do whatever he wants.”⁹²

De Niro som gangster – *Mean Streets*, *Goodfellas* och *Casino*

Mean Streets visar De Niro som en smågangster, Johnny Boy, som är skyldig pengar till traktens långivare. Hans vän, Charlie (Harvey Keitel), beskyddar honom och försöker ständigt ställa till rätta de problem som Johnny Boy orsakar. Keitel spelar en gangster som är på väg upp genom hjälp av sin farbror, traktens boss. Hans hjärta ligger dock hos sina vänner och ställer upp för dessa i första hand.

De Niros roll är i manuset mindre än Keitels, men den är mer intressant. De Niro, som har betydligt färre scener, låter sin karaktär utvecklas med hjälp av kroppsspråket. Han är en förlorare, men vinner ändå sympati hos åskådaren. De Niro porträtterar Johnny Boy genom sin förmåga att anpassa röst och kropp till den givna situationen. Vid flera tillfällen agerar han ilsken, förbannad, våldsam och högljudd och på andra ställen glad, generös och mild men han anpassar graden och utformningen av detta på scenen. Vid ett stort slagsmål springer han runt och slåss precis som alla de andra karaktärerna i scenen, men i slutet på filmen, då han slåss med Charlie, slåss han främst med ansiktsuttryck. På grund av att han slåss med sin bästa vän visar han motsägelsefulla uttryck i ansiktet, han låter således inte slagsmålet komma i fokus. Han vill inte slåss med sin bästa vän, men denne ger honom ingen utväg och han tvingas

⁹⁰ Citat av Robert De Niro, från dokumentären *Casino – The Cast and Characters* från DVD-utgåvan av *Casino*, Universal, 2005 (1995). Min kursivering.

⁹¹ Baxter, bland annat sidan 348.

⁹² Sangster, sid. 251. Sangsters hakparentes.

skilja på vänskap och sitt eget liv. Han avskyr att slå sin vän men ser i situationen emellertid ingen annan valmöjlighet. I scenen, genom ansiktsuttrycken, lyser dock vänskapen igenom. Nästa scen visar när de båda vännerna gör upp, de pratar och blir sams. De Niro planterar deras vänskap i slagsmålsscenen genom sin ångerfullhet. På detta sätt får karaktären en realistisk utveckling – den ena scenen leder till den andra. Hade De Niro inte visat ångern hade det varit orealistiskt med detta i nästföljande scen. Därtill ligger även karaktärernas utveckling genom hela filmen. Åskådaren får se hur mycket deras vänskap betyder och när de väl blir ovänner, försvinner inte detta utan ligger som en undre dimension i slagsmålet. Jim Sangster säger: “[...] De Niro [...] manages to create a character that up to the end provokes our interest and keeps us rooting for him [...]”.⁹³ Vad De Niro gör är inte ändringar i manuset, utan han humaniserar Johnny Boy genom kroppsspråket. Scorsese säger: “Much of the improvisation in the film was taped at rehearsal and then scripted from those tapes. A few scenes, like the one in which De Niro and Keitel fight each other with garbage pails, were improvised during shooting.”⁹⁴ Improvisation görs nästan aldrig när kameran väl rullar utan under repetitionerna när karaktärerna och scenen utforskas. Vad som fungerar för filmen fastställs då och regisseras för att anpassa filmen som helhet. I likhet med Adlers påstående med att olyckor aldrig får drabba skådespelaren, är det till skillnad mot den gängse uppfattningen faktiskt sällan improvisationen görs när kameran rullar. De Niro har dock förmågan att använda olyckor till att höja realismen, ett positivt attribut som jag berör på olika ställen i detta arbete. En annan scen i *Mean Streets* som uppenbarligen är improviserad är samtalet mellan Johnny Boy och Charlie som startar i baren när Johnny Boy kommer med två kvinnor, och som fortsätter i lagerrummet bakom baren. Dialogen är mestadels nonsens, men i detta nonsens presenteras karaktärerna. Replikerna är avhuggna och upprepande och balanserar mellan skämt och allvar. De Niro upprepar ordet “What?”, när Keitel frågar honom gång på gång var han fått pengar ifrån, sex gånger – på ett sätt där han verkar tänka ut en lögn medan han förlänger samtalet. I lagerrummet berättar Johnny Boy en historia om hur dåligt han har med pengar och hur mycket han är skyldig traktens ”lånehajar”. “In the scene in the back room between De Niro and Keitel after they meet in the bar, I thought it would be fun to improvise and show more of the characters. We realized that we liked Abbott and Costello a great deal, their language routines with inverted word-meanings done with wonderful timing.”⁹⁵ De Niro berättar sin historia, och Keitel avbryter honom med frågor, till synes för

⁹³ Ibid. sid. 45.

⁹⁴ Scorsese, sid. 43.

⁹⁵ Scorsese, sid. 43.

att styra och hjälpa De Niro med reaktioner och göra monologen till en dialog. “We tried to keep as much of that as possible [...]. And the result is so structured that if you only see that one scene you know more about their way of life from it than from anything else in the film.”⁹⁶ Scorsese har filmatiserat scenen så att denna är filmens nyckelscen där karaktärerna presenteras och visar deras inbördes relation, konflikten görs tydlig och ett mål sätts upp. “We see the shifting of trust, how Johnny trusts Charlie but, God, he’s got problems; and Charlie trusts Johnny, but he’s using him. The scene was Bob’s idea, and since he and Harvey are not afraid to try things, I said, ‘Why not?’”⁹⁷ De Niro låter situationen ta över karaktären, det vill säga att karaktären ändras utifrån vad som händer. Johnny Boy är konsekvent nervös, pratar fort och tittar sig ofta omkring – något som kännetecknar personligheten av en man som när som helst kan bli dödad av ”lånehajarna”. De Niro gick in i sin roll och Richard Romanus, som spelade hans antagonist – lånehajen Michael – fick se tillvägagångssättet av De Niros Method Acting. “We did the climatic scene where Bobby suddenly pulls a gun on Richard Romanus on the next to last day of shooting. Something had happened between Bobby and Richard because the animosity between them in that scene was real, and I played on it. They had got on each other’s nerves to the point where they really wanted to kill each other.”⁹⁸ I *Mean Streets* spelar De Niro inte känslorna utan, förmodligen, känner dem. Det realistiska i hans skådespeleri är återhållsamheten och förmågan att hela tiden vara närvarande i karaktären. Hans mångfacetterade ansiktsuttryck, bland annat genom att han har många olika sorters leende, gör att han hela tiden uttrycker något nytt men inom ramen för karaktären. Han kan växla mellan känslorna på ett ögonblick och spelar aldrig känslan innan den kommer.⁹⁹ En annan sak är hans förmåga att samspela. Charlie är uppenbarligen den smartare av dem två, och även om Johnny Boy är farligare, dumdriligare och lever för stunden, är manuset utformat så att han är underordnad Charlie. De Niro bryter inte denna hierarki men desto viktigare är – hans grad av farlighet, dumdrilighet och så vidare är varken högre eller lägre om Charlie är närvarande i scenen eller inte. Hans karaktär är således konsekvent. Detta resulterar i en realism där återhållsamheten är närvarande i skådespeleriet men osynlig i karaktären.

Återhållsamheten i Robert De Niros karaktärgestaltningar uppmärksammas och uppmuntras ständigt av Scorsese. I *Goodfellas* blir Tommy (Joe Pesci) avrättad då han istället

⁹⁶ Ibid. sid. 43.

⁹⁷ Ibid. sid. 43.

⁹⁸ Ibid. sid. 43.

⁹⁹ Detta är vanligt, menar Judith Weston, bland annat hos amatörer som är beredda på en känsla som skall komma och spelar slutet på scenen under hela scenen.

tror att han ska bli invigd i maffian, bli en "wise-guy". Jimmy Conway (De Niro) och Henry Hill (Ray Liotta) får ett samtal om nyheten. Scorsese kommenterar scenen: "I especially liked the way Bob held down the emotion after he comes out of the phone booth. He's just standing there with his hands on his hips. The body language is great between the two of them. It puts them all in their place, and it's the beginning of the real end."¹⁰⁰ Men innan lugnet har De Niro uttagit sin ilska på telefonkiosken. "De Niro [is] slamming the phone hard and repeatedly until it shatters – the actor's familiar rage kicking in, with its usual electric effect."¹⁰¹ Men i såväl *Goodfellas* som i *Casino* (1995) överskuggas De Niro (och ilskan) av Joe Pesci. Pesci spelar de aggressiva gangstrarna som utan ånger mördar och hotar alla som kommer i hans väg. "As was usual, Scorsese encouraged improvisation among his actors, leading to Joe Pesci scripting and largely directing the memorable 'How am I funny' scene."¹⁰² Om "You talkin' to me?" förknippas med De Niro, så förknippar man "How am I funny?" med Pesci. Skådespeleriet i denna scen från såväl Pesci som Liotta påminner om De Niros improvisationer från diverse filmer som tidigare redovisats. Replikerna följer inget mönster, ord och meningar upprepas, känslor blandas, återkommer och exploderar. Joe Pesci säger: "It's very easy to work with Bob, maybe some other people back up sometimes, but I – from the first time I met him I've just never backed up. And I found it relaxing to work with him the way he works."¹⁰³ Men även Liotta gör en minnevärd insats. Hill vet inte om Tommy skämtar eller inte och Hills känslor pendlar mellan övertygelse om att han skämtar till rädslan för Tommys välkända aggressivitet.

De Niro spelar de tillbakadragna fadersgestalterna som har – till skillnad mot de andra karaktärerna – ett samvete. De Niros roller är inte de centrala och karaktärerna är inte så djupt tecknade, eller har så stora konflikter att lösa som i *Mean Streets*, och De Niro får således inte till fullo utlopp för sin kreativitet. Men "De Niro plays Rothstein to perfection, a nervous man who can hardly believe his good fortune in being handed the Tangiers [...], and who tries, single-handed, to protect his new toy from the greed of his friends, his mob backers, the local gaming commission, and the state senate".¹⁰⁴ I *Casino* spelar De Niro Sam "Ace" Rothstein, som är baserad på den riktiga kasinochefen Frank "Lefty" Rosenthal. Rosenthal ger De Niro komplimanger för hur skådespelaren porträtterar honom: "[...] A genius at work. From 'Raging Bull' to 'Godfather II[']', Bob De Niro continues to display his extraordinary talent

¹⁰⁰ Scorsese, sid. 158.

¹⁰¹ Baxter, sid. 298.

¹⁰² Sangster, sid. 191.

¹⁰³ Citat av Joe Pesci, från dokumentären *Casino – The Cast and Characters*.

¹⁰⁴ Baxter, sid. 338.

across Planet Earth. Recognized as one of the all time great artists of the screen the ‘Ace’ can switch from killer to comedian or a brilliant casino wizard [...]”¹⁰⁵ Återhållsamheten i porträtteringarna av Jimmy Conway och Sam Rothstein bygger mycket på karaktärernas status i manuset och De Niro har anpassat sitt skådespeleri till detta. Han träffade Frank Rosenthal och gjorde sina sedvanliga efterforskningar för att göra en realistisk gestaltning. “I always feel it’s more interesting to meet the person. I met him a few times and spoke to him a lot on the phone.”¹⁰⁶ Sin vana trogen hjälpte även De Niro sina motspelare att få ut maximalt av sina roller. Sharon Stone hade vissa problem med Ginger McKenna och kunde inte sätta sig in i gestaltningen. Scorsese säger: “The real generosity there was [...] De Niro helping her in the scenes – being there for her. And so, we lay it all up so that she felt comfortable.”¹⁰⁷ I scenen när hon avslöjar att hon har haft en kärleksaffär med Nicky (Joe Pesci), arbetade de med att repetera och organisera scenen så att Stone skulle få fram de riktiga känslorna. “And she was slowly somehow becoming this... becoming the emotion, just laying there on the ground [...]. And then we just turn the camera on, without her knowing and just keep doing, talking to her. We had to be very careful.”¹⁰⁸

Vid en sammanfattning av dessa tre filmer utifrån kollaborationen De Niro/Scorsese, kan man se två klara detaljer. I *Mean Streets* har De Niro en mindre roll men lyckades genom en återhållsamhet vara mer realistisk och mångfacetterad än Harvey Keitel. Samarbetet med denna film gjorde att Scorsese upptäckte De Niros potential som skådespelare och såg hur grundligt han arbetade. I de två andra använder Scorsese De Niro för att få en realism från de andra skådespelarna. I *Goodfellas* och *Casino* har De Niro inte heller huvudrollen utan fungerar som en stabil birollsinnehavare som genom sitt rykte och sin talang skapar en viss sorts stämning i filmerna som (kanske) inte kommer fram annars. De Niro har således en funktion som Scorseses högra hand, där han förutom sin egen insats, kontrollerar skådespeleriet. Scorsese, som även han brukar figurera som skådespelare, både i sina egna som i andras filmer, har inte den realistiska utstrålningen och den förmågan att utveckla en karaktär som De Niro har. I nästa avsnitt presenteras två filmer där samarbetet ser lite annorlunda ut.

¹⁰⁵ Från Frank ”Lefty” Rosenthals hemsida, kommentaren av honom själv.

<http://www.frankrosenthal.com/frankslife/casinomovie.php>. Utskrift finns i uppsatsförfattarens ägo 2007-05-25.

¹⁰⁶ Citat av Robert De Niro, från dokumentären *Casino – The Cast and Characters*.

¹⁰⁷ Citat av Martin Scorsese, från samma källa.

¹⁰⁸ Citat av Martin Scorsese, från samma källa.

De Niro som psykopat – *Taxi Driver* och *Cape Fear*

För att klargöra vad jag avser med “psykopat” så menar jag att De Niro spelar en aggressiv karaktär som har ett mål att till varje pris skada eller mörda någon annan och tar till olagliga eller oetiska metoder för att komma fram till sitt mål.

“He was the ultimate Method Actor”, säger Albert Brooks som spelade kampanjarbetaren Tom i *Taxi Driver* om Robert De Niro, “and he would not – Travis Bickle and my character would never have words together when we were between takes. And I sort of respected that. So he played that guy, I mean, he *was* that guy during the breaks.”¹⁰⁹ De Niro tog, sin vana trogen, de grundliga förberedelserna inför filmen som en naturlig del av närmandet till karaktären. Medan han filmade *1900* (Bernardo Bertolucci, 1977) i Italien åkte han regelbundet till New York för att lära sig att köra taxi. I Italien besökte han en amerikansk armébas för att hitta lämpliga personer som han kunde basera vietnamveteranen Bickle på. Men manuset baserades till en del på filmens manusförfattare, Paul Schrader, och denne fick naturligtvis även agera inspirationskälla.

Cybill Shepherd säger: “I think playing opposite Robert De Niro is a challenge for any actor because he is a master of underplaying.”¹¹⁰ Hans förmåga att improvisera fram repliker och situationer, eller att inte göra som repeterat – till och med kanske inte göra någonting alls – kan leda till att den andre skådespelaren ofta får ta kommandot, improvisera och vara kreativ. Jodie Foster, då bara 13 år gammal, åkte runt New York tillsammans med De Niro för att, vad hon trodde, repetera deras scener. Men hon berättar att han ofta inte sa ett ord till henne utan ville att hon skulle känna sig trygg i hans närvaro utan att behöva säga något. Därefter började han repetera scenerna med henne och enligt Foster repeterade de så mycket att hon blev utled på alltsamman. “And then, towards the last few encounters that we had, he just threw in improvisations. So here was a scene I know incredible well, and then he dropped in something, that was just a total surprise!”¹¹¹ Vad han ville göra var att åstadkomma realistiska reageranden utifrån karaktärernas personligheter och öva upp tryggheten, i den specifika situationen, för att kunna ändra replikerna och ändå bibehålla realismen. “Now when I think back, and think of the method to this madness, you know – 1) he was getting me to be very comfortable with him to the point where I was actually being bored by him – 2) he was sort of teaching me that the best way to improvise a scene is to know it like the back of

¹⁰⁹ Citat av Albert Brooks, från dokumentären *Making Taxi Driver*.

¹¹⁰ Citat av Cybill Shepherd, från samma källa.

¹¹¹ Citat av Jodie Foster, från samma källa.

your hand, and then you can riff off and go on to other things.”¹¹² Vad man kan tolka i Fosters påstående är att De Niro, dels försökte hjälpa henne till en realistisk gestaltning, men desto viktigare är – han ville vara så förtrogen med hur Foster karaktäriserade Iris att han påverkade hur Foster agerade, så att han i viss mån kunde bygga Bickle utifrån detta. Han ville således veta vilka ramar Foster rörde sig inom så att han kunde själv utveckla Bickle till att passa henne. Det är svårt att veta hur De Niro arbetade då det inte finns någon information att ta del av, och i de fall han yttrar sig är det knapphändigt. Om den kända spegelscenen – “You talkin’ to me?” – säger han själv: “That idea fit the whole thing of somebody by themselves, talking to themselves, acting that way... seemed appropriate for the moment.”¹¹³

Rollen som Max Cady i *Cape Fear* krävde en ytterligare stor förberedelse för De Niro.¹¹⁴ “De Niro started work several months in advance with his trainer, Dan Harvey, building up his character by building up his body. When we were rehearsing and shooting, he would wake up around three in the morning and work out for three or four hours, before coming to work”¹¹⁵, säger Scorsese. Under hela filminspelningen fortsatte De Niro sin träning och Scorsese insåg hur han skulle göra för att exponeringen av De Niros vältränade kropp skulle bli maximal. “We kept the scenes which showed his body the most for the very end, so he could get his muscles pumped up as much as possible for those particular scenes.”¹¹⁶ Men han insåg också vad det krävde av De Niro. “It was really a physical chore; I mean a very, very demanding role.”¹¹⁷ Men De Niro gjorde också mental träning i form av att han noggrant studerade intervjuer med mördare och våldtäktsmän för att få en inblick i Cadys psyke. Baxter går så långt så att han påstår att “[...] Cady is De Niro’s masterpiece of transformation. Most of the change, however, takes place inside – the De Niro that’s new to us is the maniac grinning out from behind the familiar face”.¹¹⁸

För att göra Cady ytterligare mer skräckinjagande täcktes De Niros kropp av tatueringar. Manusförfattaren Wesley Strick säger: “The idea of covering his body in tattoos I

¹¹² Citat av Jodie Foster, från samma källa.

¹¹³ Citat av Robert De Niro, från samma källa.

¹¹⁴ En jämförelse mellan De Niros Max Cady och Robert Mitchums Max Cady från *Cape Fear* (J. Lee Thompson, 1962) hade varit intressant utifrån skådespelarsynpunkt. Men filmerna är så pass annorlunda i stil och gjorda vid så pass olika tider att skådespeleriet påverkats av, och influerats av, tiden. Utifrån uppsatsens syfte har jag därför valt att inte analysera skillnader och likheter mellan de båda skådespelarnas karaktäriseringar.

¹¹⁵ Scorsese, sid. 169.

¹¹⁶ Citat av Martin Scorsese, från dokumentären *The Making of Cape Fear*, från *Cape Fear – Collector’s Edition*. Columbia Tristar Home Entertainment, 2001 (1991).

¹¹⁷ Citat av Martin Scorsese, från samma källa.

¹¹⁸ Baxter, sid. 312.

think was Bob's.”¹¹⁹ De Niro tyckte själv att tatueringar var essentiellt för att gestalta Cadys personlighet. Han hade genom kontakt med fångar studerat dessa och funnit att, det klichéartade men ytterst effektiva, användandet av tatueringar kan resultera i ökad insikt i karaktären. Men tatueringarna är ofta citat ur Bibeln och andra texter och visar textrader som “The Time Is At My Hands”, vilket förklarar att Cady har ett mål och ett uppdrag att slutföra. Scenografin har använts till att symboliskt illustrera Cadys psykopatiska personlighet. “The image of Stalin seen near the beginning of the film evokes the Man of Steel, which is what Max wants to be. His philosophy is Nietzsche’s ‘superman’ in its most negative form. He also identifies with Alexander the Great [...]”¹²⁰ Men vad som är intressant att se i De Niros arbete är att han, som alltid, följer Stanislavskijs och Adlers teorier om att skaffa djup kunskap om rollen. Produktionen som helhet var, och detta är i och för sig inget unikt men intressant i sammanhanget, en flirt med det klassiska Hollywood och Hitchcock, och mycket research gjordes för att skapa en traditionell stämning. “The film was a conscious homage to Hitchcock, for whom the first version had originally been written”.¹²¹ De Niro säger: “We spent a lot less time reconsidering the *Cape Fear* film from 1962 than we did watching many of the old Hitchcock classics, which were truly our inspiration here.”¹²² Adler hävdar att man bör som skådespelare, men borde gälla alla konstutövare, ha stor kunskap om konsten i sig. De Niro är, som jag visat, mycket medveten om att man bör känna till historien och att kunna ta till vara på den. Hans transformation till Max Cady genom hans egna efterforskningar till karaktären i kombination till filmen som medium utifrån historien, ger tydliga signaler till Adlers teorier om skådespeleri.

Skådespelerskan Jessica Lange berättar om De Niros arbete med rollen som Max Cady: “With Bobby there was never any conversation beforehand. That’s just the way he likes to work, and actually, that’s the way I like to work too. So that everything is new and it’s a surprise.”¹²³ Som jag nämnt tidigare så har De Niro för vana att påverka och manipulera de andra skådespelarna så att de inte vet vad som kommer att hända. I *Cape Fear* påverkade han Juliette Lewis till realistiskt reagerande genom att inte repetera i förväg vad han kommer att göra. De Niro förklarar scenen där Cady förför Danielle (Lewis) i den tomma teatern: “The thumb thing was a surprise. I didn’t want to do it until we did it. I told Marty, ‘I’m just going

¹¹⁹ Citat av Wesley Strick, från dokumentären *The Making of Cape Fear*.

¹²⁰ Scorsese, sid. 169.

¹²¹ Baxter, sid. 309.

¹²² Ibid. sid. 309.

¹²³ Citat av Jessica Lange, från dokumentären *The Making of Cape Fear*.

to try *that* or something.”¹²⁴ Istället för att kyssa hennes placerar han sin tumme i hennes mun, vilket Lewis inte var beredd på. Strick förklarar realismen i scenen: “You read the surprise in her face, and that’s genuine.”¹²⁵ Scenen blev så uppskattad att Scorsese använde den första tagningen. De filmade ytterligare fyra tagningar men överraskningsmoment var borta i dessa och realismen kunde inte överträffas. Lewis säger själv om scenen: “At that time, I know in the blocking that he’s going to come close to me... and... maybe, well kiss or something. But I didn’t know about the thumb thing. And it’s so intense! It was really incredible to shoot!”¹²⁶ Vad som egentligen händer är två saker. De Niro ”hjälp” Lewis till en realism genom att överraska henne, men vad som är viktigare är att De Niro visar prov på sitt enorma förarbete av karaktären. Cady, en våldtäktsman som är ute efter sin advokat och dennes familj, måste agera på ett speciellt sätt i intima relationer. En vanlig kyss hade inte visat Cadys personlighet som den som har kontroll över människor i sin omgivning. Under hela filmen betonas tydligt att Cady har denna kontroll då han rör sig osedd in och ut i familjen Bowdens hus. I scenen på teatern visar han därför prov på sin makt och sitt kontrollbehov genom att stoppa in tummen in Danielles mun. För övrigt, en liknelse kan göras till filmens tema om vatten: Cape Fear – vatten – han fiskar efter hämnd – han fångar sin fiendes dotter på kroken.

Även om *Raging Bull* får räknas som kollaborationen Scorsese/De Niros största konstnärliga bedrift, utifrån Academy Award-sammanhang, har jag valt att inte inkludera denna i analysen. Det är mer intressant att titta på De Niro som gangster respektive psykopat då dessa två kategoriseringar följer hela hans karriär. Fram till år 2005 har han spelat gangster i 12 filmer, och psykopatisk i 11 filmer.¹²⁷ Det är i dessa roller som han får utlopp för sin aggressivitet och har förmågan, i likhet till Brando, att visa både goda och onda sidor med lika stor trovärdighet.

¹²⁴ Citat av Robert De Niro, från samma källa. Min kursivering.

¹²⁵ Citat av Wesley Strick, från samma källa.

¹²⁶ Citat av Juliette Lewis, från samma källa.

¹²⁷ Även om De Niro spelar psykopatisk i *Raging Bull* har jag valt bort denna. *Raging Bull* är en komplex film som vid en analys kräver stort utrymme och har valts bort delvis av begränsnings-skäl, och delvis för att jag anser att andra filmer där De Niros skådespeleri har minst lika stort konstnärligt värde bör få den uppmärksamhet som vanligtvis tillfaller hans mest uppskattade filmer. Jag har därför valt bort *Raging Bull* som förutom *Taxi Driver* är De Niros mest uppskattade film, till förmån för *This Boy’s Life* och *The Fan*. Till indelningen av hans filmer har jag utgått från kriterier som inte är vetenskapligt fastställda, utan från subjektiva analyser. Som gangsterfilmer räknar jag *Sam’s Song* (John C. Broderick, 1969), *The Gang That Couldn’t Shoot Straight, Mean Streets, Goodfellas, Casino, The Godfather II, Once Upon A Time In America* (Sergio Leone, 1984), *The Untouchables* (Brian De Palma, 1987), *We’re No Angels, Heat* (Michael Mann, 1995), *Analyze This, Analyze That*. Jag räknar inte kriminella roller som i filmerna *Jackie Brown* (Quentin Tarantino, 1997) eller *Ronin* till denna kategori då De Niros karaktär inte kan räknas som gangster i likhet till de andra filmerna. Som psykopatisk eller labil räknar jag *Taxi Driver, New York, New York, The King of Comedy, Cape Fear, This Boy’s Life, Frankenstein* (Kenneth Branagh, 1994), *The Fan, Men of Honor* (George Tillman Jr., 2000), *Meet the Parents, Meet the Fockers* och *Hide and Seek* (John Polson, 2005).

Om De Niro fungerar som en hjälpare till Scorsese i gangsterfilmerna så kan man se honom som ett självklart val av skådespelare till att gestalta den typen av karaktärer som Scorsese var ute efter till *Taxi Driver* och *Cape Fear*. Till rollen som Travis Bickle hade Scorsese sett De Niros förmåga att porträttera en man som är på samhällets yttersta kant i *Mean Streets*. Travis Bickle och Johnny Boy har kanske inte mycket gemensamt gällande filmernas motiv, men De Niro gjorde Johnny Boy till en galen smågangster – en galenskap som han sedermera utvecklade i *Taxi Driver*. Scorsese hade således sett De Niros förmåga att agera denna typ av karaktärer när han skulle filmatisera *Cape Fear*. Till saken hör dock att De Niro var kontrakterad till filmen innan Scorsese, då med Steven Spielberg som regissör. Men när Scorsese kom in i produktionen ändrades manuset, och vad man kan utläsa av dokumentären *The Making of Cape Fear* så är den mörkare och mer anpassad till De Niro. Spielbergs manus hade mindre av thriller-genrens otäcka stämning, medan Scorseses fokuserar på en Max Cady som är hämtad direkt ur skräckfilmgenren.

Ilska utan Scorsese

Det är naturligtvis inte bara i samarbete med Scorsese som De Niro har gestaltat de aggressiva karaktärerna. I detta kapitel vill jag visa tre filmer där De Niro karaktäriserar ilskan på tre olika sätt. I *The Deer Hunter* spelar han en karaktär som inte har en aggressiv framtoning utan är bestämd, trygg och säker i sin personlighet. Men precis som när vilken människa som helst utsätts för extrema situationer så reagerar De Niro med en ilska som verkar vara hämtad ur verkligheten. I *This Boy's Life* bubblar ilskan hela tiden under ytan i Dwight Hansens ytterst komplexa person. De Niro gestaltar honom med att ilskan hela tiden finns närvarande i hans ansiktsuttryck även om inte manuset påtalar detta. I *The Fan* visar De Niro en aggressivitet utifrån en förvrängd världsbild. Gil Renard är en mentalt sjuk individ som, likt Bickle i *Taxi Driver*, genomgår en mental förändring. Renard tröttnar på att inte få uppskattning för sina uppoffringar och De Niros ansiktsuttryck genomgår en realistisk gradvis förändring genom filmen.

The Deer Hunter, This Boy's Life och The Fan

“As in *Taxi Driver*, he doesn't so much act his emotions as embody them.”¹²⁸ Men som jag tidigare visat, gäller Baxters påstående om De Niro i rollen som Michael Vronsky i *The Deer Hunter* inte bara dessa två filmer. Mest uppskattat i filmen om stålarbetarna som åker till kriget i Vietnam är den så kallade ”rysk roulette-scenen”. De Niro lyckas uttrycka Vronskys känslor av ilska, rädsla och sammanbrott på ett sätt som övertygade både publik och kritikerkår. Men många är överens att Christopher Walken, i rollen som Nick, övertygar minst lika mycket, och filmen gav Walken hans stora genombrott. De Niro säger själv om scenen: “It's very hard to sustain that kind of intensity. I mean, we were really slapping each other; you sort of get worked up into a frenzy. It's a very difficult thing to do. It took a long time.”¹²⁹

The Deer Hunter är en film där De Niro inte spelar den karaktären han är mest hyllad för, den ilska och aggressiva mannen. Förutom i ”rysk roulette-scenen” där han påtagligt improviserar, är han filmens moraliska hjälte. Hans drivkraft i nämnda scen består av ett tydligt hat mot hans vietnamesiske fångvaktare. Han uttrycker sitt hat genom skrik, skratt, gråt i olika ordningar. Man kan se att han improviserar då känslouttrycken avbryts, byts ut, pågår längre än en sådan känsla ”normalt” pågår inom filmmediet, han upprepar sig, talar avbrutet och så vidare. Känslorna, replikerna och gesterna avlöser inte varandra som är normalt i en repeterad, dock inte sagt orealistisk, scen. Man kan se att Michael, och De Niro, känner de känslorna som De Niro uttrycker men han har stor hjälp av Ding Santos, skådespelaren som spelar fångvaktaren. Denne slår ofta och hårt De Niro i ansiktet och De Niros ögon vittnar om att han inte är beredd, att slagen är hårda samt att han verkligen hatar fångvaktaren. Cameron-Wilson gör en bedömning som med all sannolikhet stämmer med verkligheten: “Knowing De Niro, he would have insisted that the slaps be real: they did look painfully unsimulated.”¹³⁰ De Niro säger: “Actors must expose themselves to the surroundings and to keep their minds obsessed with that. Sooner or later, an idea will creep into your head... a feeling, a clue, or maybe an incident will occur that the actor can later connect to the scene when he's doing it.”¹³¹ Vad han säger här påminner om Strasbergs “affective memory” – att han, i eftersträvandet av realism, minns “a feeling, a clue, or maybe an incident” som kan hjälpa honom att känna karaktärens känslor. De Niro tillbringade

¹²⁸ Baxter, sid. 180f.

¹²⁹ Ibid. sid. 181.

¹³⁰ Cameron-Wilson, sid. 87.

¹³¹ Ibid. sid. 84.

mycket tid inför rollen med att tala, äta och umgås med “steel-workers”. “Sometimes I practice the nature of a person’s life style. I’ve done this in my characterisation of Michael.”¹³²

Som Dwight Hansen i *This Boy’s Life* fick De Niro utlopp för det han gör bäst, aggressivitet. Skådespelarmässigt är filmen en av höjdpunkterna i De Niros karriär då trovärdigheten och realismen är total. Vad som gör rollprestationen exceptionell är den gradvisa accelereringen av ilskans omfång, från att han visar det för första gången när han tillrättavisar sin son, till i slutet på filmen då han fysiskt misshandlar sin styvson Toby (Leonardo DiCaprio). Filmen baserar sig på romanen med samma namn av Tobias Wolff, som också är huvudpersonen i filmen. De Niro begav sig för att intervjua Wolff för att ta reda på så mycket information som möjligt om dennes forna styvfar. ““He arrived carrying this enormous notebook [...]. It was filled with about two hundred observations about Dwight which he had noted while reading the book. De Niro was interested in the tiniest, smallest detail about the man. [---] He wanted to know everything, accumulating details like a scholar.””¹³³ Resultatet blir en övertygande insats där han visar inte bara de onda sidorna av Dwight. Han charmar Caroline (Ellen Barkin) såväl som hennes väninnor och verkar inte vara den som han senare kommer att bli. De Niro spelar Dwights båda sidor genom återhållsamhet och explosioner. Han håller ofta igen på sina känslor, biter sig i läppen, tappar tråden och så vidare, och låter Dwight utvecklas till en tyrann genom att ilskan blir monumental när den väl kommer. Baxter säger: “De Niro’s performance as Dwight Hansen was among his most complex in a decade, and in a better film might have revived his tarnished [personal] reputation. But *This Boy’s Life* shows him as little more than a demagogue.”¹³⁴ Baxter har rätt i att filmen inte blev någon publiksuccé, hade DiCaprio varit mer etablerad hade utgången säkert sett annorlunda ut. Men den visar två skådespelare, De Niro och DiCaprio, som är ytterst trovärdiga genom sitt återhållsamma spel. Att De Niro spelar Dwight som en demagog måste ifrågasättas då Dwight är inte ond rakt igenom, visar tydligt sina goda sidor, förklarar i slutet varför han är som är samt har inte den intellektuella förmågan att proklamera sina idéer. De Niro porträtterar honom som en man som inte ruckar på sina åsikter – och han gör detta genom att visa honom från alla sidor. Likt Brando som Malloy är han tillbakadragen, gesterna naturliga (inte konsekventa och inte klichéartade) tills ilskan exploderar. Då är De Niros skådespeleri liknande det i ”rysk roulette-scenen” i *The Deer Hunter*. Det verkar som om

¹³² Ibid. sid. 85.

¹³³ Baxter, sid. 322.

¹³⁴ Ibid. sid. 323.

Dwight inte vet vad han skall säga eller göra, han kan inte förklara verbalt vad han menar och meningarna blir avhuggna, minspelet pendlar mellan ilsken, hatisk och skrattande. Vad man kan utläsa av detta är att De Niro improviserat fram replikerna utifrån minutiös förberedelse. Han vet hur Dwight reagerar i olika situationer och känner dennes frustration då han inte kan förklara vad han menar, eller varför han känner som han gör.

Man kan säga att Gil Renard i *The Fan* är en mer sofistikerad och välartikulerad Dwight Hansen, och en förföljare liknande Rupert Pupkin från *The King of Comedy* men med motsats i lynne. "Supporting actors like Don Davies were told not to engage him in conversation or even meet his eye when he was on the set."¹³⁵ Som vanligt var De Niro inne i rollen både när kameran var på och av, och han tillbringade ingen tid med de andra skådespelarna under inspelningen. Vad som är intressant med *The Fan* är De Niros påverkan på de andra skådespelarna i allmänhet, och Wesley Snipes i synnerhet. Snipes ändrar helt hållning i scenerna med De Niro, en förändring som man inte kan finna stöd för i manus. Faktauppgifter om inspelningen är sparsamma men man kan gissa att De Niro improviserade fram Snipes reaktioner, vilka dock ofta är malplacerade eller orealistiska. Men De Niro är trovärdig i en roll som han är förtrogen med. I en nyckelscen har Gil just räddat Rayburns (Snipes) son från att drunkna, och Rayburn bjuder in honom som ett tack. I en diskussion nämner Rayburn att baseballspelarna inte spelar för sina fans utan för pengarna och kvinnorna. Gil, som just har mördat Rayburns konkurrent och lagkamrat Juan Primo (Benicio Del Toro), blir frustrerad då han begick mordet för att Rayburn skulle vara den enda stjärnan i klubben. De Niro lyckas visa en fanatism där han inte vet om han skall skratta eller bli ilsken. Hans dyrkan av Rayburn är hans liv och han kan inte förstå Rayburns otacksamhet. Känslorna i denna scen påminner också om improvisationen i "rysk roulette-scenen" och De Niro reagerar på Rayburns kommentarer med oförståelse som byts ut till ilska – lugn – skratt – ilska och så vidare. Till en scen i *The Deer Hunter* föreslog De Niro till Christopher Walken att istället för att säga sina repliker så kunde han tänka dem samtidigt som han agerade och reagerade som om han sade dem högt. Denna teknik återanvände De Niro senare i andra filmer och det är inte omöjligt att han använder den i scenen i *The Fan*. Man kan läsa i hans ansikte att han *vill* säga vad han tycker om Rayburns otacksamhet och att han *vill* säga vad han har gjort för honom. Men man kan även se att ögonen, och blickarna han ger Rayburn, talar om vad han verkligen känner. Resultatet blir att känslorna han visar är starkare än vad de hade varit om de hade blivit uttryckta i ord. Man kan tolka denna teknik som en av

¹³⁵ Ibid. sid. 345.

Stanislavskijs ”envånings-om” eller Adlers “as if substitution”. Om den utförs rätt, på rätt ställe, och med inlevelse, behövs således inte repliken då reaktionen – ersättningen av repliken – talar om vad karaktären *tänker* men inte säger. Man kommer således närmare karaktären då man ser hans innersta, hans tankar.

Don Vito Corleone – De Niro vs. Brando

I *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972) spelar Brando rollen som en maffiafamiljs överhuvud, gudfader, i 1940-talets New York. Till uppföljaren, *The Godfather Part II*, fick De Niro spela Vito Corleone som ung – en immigrant som sedermera kommer upp sig i de italienska kvarteren i New York. De Niro hade sökt rollen som Michael Corleone i den första filmen, vilken gick till Al Pacino. Pacino var då kontrakterad att spela rollen som Mario i *The Gang That Couldn't Shoot Straight* men lämnade projektet för *The Godfather*. Ironiskt nog resulterade detta i att De Niro istället fick spela Mario.¹³⁶ Men i uppföljaren fick De Niro överta rollen som Don Vito och porträttera honom när han startade sitt imperium.

“Besides researching the character’s roots in Sicily [...] the actor spent hours studying Brando’s performance, assimilating the older actor’s voice inflections, facial mannerisms and body language into his own authentic interpretation of the role.”¹³⁷ Istället för att på egen hand upptäcka och utveckla karaktären fick De Niro anpassa sitt arbete till hur Brando gestaltade Don Vito. Den låga, hesa rösten är realistiskt utförd av Brando och vittnar om en man som levt ett hårt liv. Till detta har Brandos Don Vito trötta ögon, små och enkla ansiktsrörelser och långsamt kroppsspråk. Hela hans framtoning berättar om en trött man men med bestämda åsikter och mycket makt och inflytande. De Niros Don Vito har den låga, hesa rösten men pigga och vakna ansiktsrörelser. De Niro har poängterat utvecklingen i karaktärens ålder genom att behålla den hesa rösten men förändrat kroppsspråket. Åskådaren får se hur De Niros Don Vito bygger upp sitt imperium och skådespelaren har låtit karaktären övergå från en laglydig familjefar till en gangster genom utvecklingen till ett mer måttfullt kroppsspråk. De Niros Don Vito är till en början ett butiksbiträde som blir varse maffians inflytande över samhället. Skådespelaren håller således igen på kroppsspråket och ansiktsrörelserna ju mer makt han får. När han sedermera har kontroll och hans affärer går med vinst utstrålar han självsäkerhet och makt, på samma sätt som Brandos Don Vito.

¹³⁶ Eget resonemang från Baxter, sid. 86ff.

¹³⁷ Cameron-Wilson, sid. 61f.

Den heta rösten kan verka orealistisk på en ung man och kräver en annan förklaring. Den karakteristiska rösten bör härstamma från Don Vitos barndom. I början av *The Godfather Part II* träffar lille Vito och hans mor den lokala maffiabossen på Sicilien. Modern vädjar att bossen inte skall döda Vito, som hämnd för faderns respektlöshet, då han är liten och dum och inte är något hot, varken nu eller senare. Pojken, som åskådaren får följa, tvingas fly till New York och blir inspärrad i karantän vid ankomsten. Under hela tiden som pojken förekommer i filmen säger han ingenting. Den enda gången man får höra honom är när han just blivit inspärrad och han sjunger en sorglig sång. Don Vitos heta röst kan därför tolkas ha samband med att han sällan eller aldrig talade, då han var ”liten och dum” och således inte utvecklade rösten. Detta står i kontrast till hans utveckling, från liten och dum till familjefader som gör uppror mot den lokala maffiabossen och sedermera blir boss över ett eget syndikat, och följaktligen inte längre är ”liten och dum”. Hans röst blir en återklang till hans ursprung och förflutna, den visar att hans rötter fortfarande finns kvar fastän han förändrats till en helt annan person än den han var när han var liten. Tolkar man röstens funktion med denna förklaring kan man förstå hur en ung man i De Niros gestaltning har en äldre mans röst.

De Niro har även anammat Brandos ansiktsuttryck och kroppsspråk. När det gäller familjen så reagerar Don Vito genom båda skådespelarna på samma sätt. Dåliga nyheter om affärer eller annat får inte den fysiska reaktionen som när nyheter om familjen presenteras. Vito ser på när den nyfödde Santino skriker av smärta när han har lunginflammation. De Niros ansiktsuttryck utstrålar sorg, medlidande och kärlek för sin lille son och han begraver ansiktet i sin hand. Brando reagerar med liknande ansiktsuttryck då han får reda på att Santino mördats; hans ansikte förändras från självsäker till uppriven, han suckar och mungiporna faller, han tittar nedåt och senare upp mot taket. När De Niros Vito har fått en viss status kommer en gammal änka och ber honom om hjälp då hon hotas av vräkning. När han lyssnar på hur hennes son hotas bli hemlös reagerar han inte av samma sorts medkänsla som för sin egen son utan sitter nonchalant tillbakalutad och vilar huvudet i handen. Kontrasterna är påtagliga i båda filmerna och De Niro har till synes studerat Brando in i minsta detalj. *The Godfather* börjar med att en bekant till Don Vito behöver hans hjälp. Brando reagerar, liksom sedermera De Niro, med ett självsäkert, stilla, lågmält och auktoriserande framträdande. Utvecklingen till denna karakterisering sker då åskådaren inte får se Vito Corleone, från cirka sex års ålder till omkring tjugo år. När De Niro börjar gestalta Corleone har han redan säkerheten och betar sig som en auktoritet, emellertid inte i sitt ”rätta” element, som organiserad brottsling. Han är lugn, behärskad och fåordig då han reagerar mot Don Fanuccis behandling av de italienska invånarna, blir av med sitt arbete eller hjälper till att stjäla en

matta. Detta lugn är det mest utmärkande draget hos Vito Corleone/Don Corleone. Brando bryter mot detta lugn vid ett par tillfällen i *The Godfather*, vilket måste förklaras av hans ålders vishet och förakt mot omanliga män, det vill säga mot sådana som är hans motsats. Hans gudson, sångaren Johnny Fontaine, beklagar sig och gråter över att hans karriär dalar. Brando, som lyssnat tålmodigt, rusar upp och skriker på honom att rycka upp sig. Händelsen markerar ett annat drag hos Don Corleone, att mannen som beskyddare, familjens överhuvud, försörjare och så vidare, måste vara stark och ta för sig för att klara sig. Detta karaktärsdrag finns inte närvarande hos De Niro's Corleone även om ett tillfälle finns att reagera på detta sätt. Vid en diskussion med sina kamrater om att dessa skall betala en summa pengar på deras illegala verksamhet till Don Fanucci, föreslår Vito att de inte skall betala. Hans vänner opponerar, men han står fast vid sin åsikt. Scenen kan tolkas vara Corleones första beröring med rivaliserande gäng, eller, vilket är mer troligt, att det markerar honom som en självsäker auktoritet med okuvlig vilja att inte låta någon annan stjäla inkomster som skall gå till hans familj. Scenen etablerar hans sinne för affärer och hans ställningstagande för sin familj och vänner, mot yttervärlden. De Niro hade kunnat låta Corleone skrika på sina vänner att stå upp för dem själva och deras familjer, eller ifrågasatt deras lojalitet, men istället är han lågmäld och bestämd och grundar självsäkerheten i affärsvärlden.

Exempel på en annan Method Actor

För att få en annan inblick i Method Acting kommer jag i detta avsnitt att analysera Marlon Brandos roll som Terry Malloy i *On the Waterfront* (Elia Kazan, 1954). Jag kommer att visa att De Niro's skådespeleri är likt Brandos och att de har rötter i Method Acting.

Filmen var, på pappret, en återkomst för Kazan som hade tvingats ”nämna namn” i kommunistjakten som leddes av senator McCarthy. Många i filmbranschen förlät honom aldrig och så sent som 1999, på the 71st Annual Academy Awards, då han mottog en Honorary Oscar, blev han utbuad av stora delar av den amerikanska filmeliten. Som en parentes kan nämnas att De Niro inte tog hänsyn till de politiska stormarna som blåste runt Kazan. De Niro fick huvudrollen i *The Last Tycoon* 1976 som skulle bli Kazans sista film. När inspelningarna startade hade De Niro läst allt som fanns att läsa om och av Kazan. “He brushed off criticism from liberal friends about the morality of working with a notorious turncoat. This, after all, was the director who first put Stanislavski to practical use on

Broadway.”¹³⁸ De Niro och Scorsese var de som, bokstavligt talat, stöttade Kazan på scenen då han mottog sin Oscar, men Hollywood hade inte glömt honom.

Marlon Brando i *On the Waterfront*

On the Waterfront anses vara en milstolpe inom filmskådespeleri. Marlon Brando spelar Terry Malloy, en före detta boxare som försörjer sig genom ströjobb i hamnen. Han sätter sig upp mot den lokala fackföreningsledaren Johnny Friendly (Lee J. Cobb) och sin bror, Charley (Rod Steiger), då han efter att ha varit inblandad i ett mord, hotar att avslöja fackföreningens olagligheter. Brandos roll som Malloy etablerade ett sätt att agera som De Niro sedermera skulle associeras med – måttfullhet. Brando spelar Malloy genom en behärskad framtoning, han låter hela tiden karaktärens goda sida vara den framträdande, eller starkt närvarande. Kroppsrörelserna, gesterna och talet är i jämvikt med vad texten/repliken säger, varken mer eller mindre. Därför är Brandos gestaltning realistisk och trovärdig å ena sidan, och markerad med en djup förståelse för rollen och handling å den andra.

“You always do everything as an actor within the given circumstances, that you are presented with, in the material.”¹³⁹ Dokumentären “Contender: Mastering the Method” avslöjar att Brando improviserade en del av scenerna i filmen. Exempelvis så tappade Eva Marie Saint en handske då hennes karaktär, Edie, och Malloy samtalar på en lekplats. Brando improviserar då han tar upp handsken, borstar av den och sätter den på sin egen hand. Saints spel vittnar om att detta inte är repeterat då hon sneglar på handsken och Brando och verkar vänta på att han skall ge den till henne. Brando i sin tur lyssnar aktivt på Saint medan han passivt sysslar med handsken. Det är naturligtvis svårt att veta var aktiviteten och passiviteten ligger, men det är min tolkning att Brando är fokuserad på Saint och passivt sysslar med handsken. Dessutom, vad gäller att vara aktiv och passiv förklarar Stanislavskij med att det inte är samma sak att vara orörlig som passiv – man kan vara aktiv lyssnare men totalt fysiskt orörlig. Detta leder till en aktiv gärning men man är passiv i förhållande till huvudhändelsen i scenen.¹⁴⁰ “One of the most important aspects of Method Acting is the attempt to be as real and truthful to the individual self. Another aspect that all schools of the Method or the Stanislavski system use, are various forms of improvisation. They’re very open to the accident

¹³⁸ Baxter, sid. 146.

¹³⁹ Citat av Jeff Young (Elia Kazan Biographer) från dokumentären “Contender: Mastering the Method” från extramaterialet från utgåvan av *On the Waterfront* (Elia Kazan, 1954) på DVD-boxen ”Brando”, Columbia/Tristar, 2004.

¹⁴⁰ Eget resonemang från Stanislavskij, *En skådespelares arbete med sig själv*. sid. 60.

of the moment.”¹⁴¹ Regissören Kazan berättar själv att han litade på Brando när de filmade scenen och lät bli att bryta tagningen. Strasberg säger: “Improvisation leads to a process of thought and response and also helps the actor to discover the logical behavior of the character, rather than ‘merely illustrating’ the obvious meaning of the line [or action].”¹⁴² Adler är dock inte övertygad om att olyckor kan hjälpa scenen. “You cannot have an accident on the stage without carefully planning it beforehand. The accident may come as a surprise to the audience, but it cannot come as a surprise to the actor.”¹⁴³ Improvisation och olyckor kan emellertid både hjälpa som stjälp scenen, beroende på en mängd faktorer. Men Brando och Kazan var i ögonblicket övertygade att den tappade handsken kunde utmynna i något speciellt, medan Saint uttrycker osäkerhet och avståndstagande.

Den mest kända scenen från filmen är dock då Malloy och hans bror sitter i baksätet i en taxi. Charley försöker övertala Malloy att inte vittna mot fackföreningen och hotar sin bror med en pistol. I dialogen uppdagas att det var Charley som var den som förstörde Malloys karriär som boxare, då denne tog emot en anonym muta för att lägga sig i matchen som skulle ha gett honom en chans på mästartiteln. Terry säger: “You don't understand. I coulda had class. I coulda been a contender. I coulda been somebody, instead of a bum, which is what I am, let's face it. It was you, Charley.”¹⁴⁴ I sin självbiografi säger Brando om scenen: ”Taxiscenen kunde inte slå fel, eftersom snart sagt varenda människa tror sig kunna ha blivit ‘en utmanare’, ‘blivit någon’, om ödet bara delat ut lite bättre kort i given; följaktligen identifierade sig folk helt och fullt med det här momentet i filmen.”¹⁴⁵ Repliken är en av de mest kända filmreplikerna i filmhistorien men främst på grund av hur Brando säger den. Scenen visar Terry och Charley som bröder som trots skillnader i yrken och livsstil har en kärlek till varandra. Brandos replik avslöjar Terrys drömmar och hur han känner inför att det var hans bror som förstörde dem. Han tittar ömsom på Charley och ömsom ut genom fönstret, på ett passivt sätt, samtidigt som han får tårar i ögonen och uttrycker sin besvikelse genom ett minspel som visar en undertryckt längtan att just få uttrycka detta. Hela dialogen improviserades fram och Brando och Steiger fick hela tiden reagera på nya aktioner från den andre skådespelaren. På detta sätt blev dialogen realistisk då åskådaren inte kan förutse nästa reaktion eftersom inte ens skådespelaren visste vad motspelaren skulle säga och/eller göra.

¹⁴¹ Citat av David Garfield från dokumentären ”Contender: Mastering the Method”.

¹⁴² Strasberg, sid. 91.

¹⁴³ Adler, sid. 171.

¹⁴⁴ Från *On the Waterfront* (Elia Kazan, 1954).

¹⁴⁵ Marlon Brando & Robert Lindsey, *Brando – Sångare mor lärde mig*. Översättning: Ingvar Skogsberg. Stockholm: Norstedts Förlag AB, 1994. sid. 165.

Ofrivilliga ögonrörelser och andra kroppsrörelser leder därför till i en realism där känslorna blir mer äkta när de uttrycks spontant än från repetition.

Scenen har fått stor betydelse för filmkulturen och i *Raging Bull* återger den åldrade Jake La Motta delar ur taxiscenen. Scorsese ger sin syn på intertextualiteten då idén arbetades fram: “[T]his would mean De Niro playing Jake La Motta playing Marlon Brando playing Terry Malone [sic]!”¹⁴⁶ Sätter man in filmen i ett annat sammanhang, skådespelarkonsten, så visade den något helt nytt. The Group Theatre och the Actors Studio ville med sin nya inriktning på skådespeleri komma ifrån filmstjärnesystemet och låta kvalitet gå före erkända, men förutsägbara, namn. “This relatively new, psychologically oriented manner of performance, introduced to the US when the Moscow Art Theater visited in 1923, was an integral part of The Group’s reformist efforts. It would give actors a tool enabling them to play a grittier kind of drama than was then prevalent in the commercial theater [sic] [...]”¹⁴⁷ Elia Kazan placerade skådespelare med utbildning från Strasbergs och Adlers skolor i de största rollerna och hade amatörer i de mindre och i statistrollerna. Detta för att eftersträva en naturlighet och en äkthet i den råa handlingen. “*On the Waterfront* was, if nothing else, the culmination of a stylistic trend in American film, a trend that Kazan had been leading [...]”¹⁴⁸ Men *On the Waterfront* visade också fördelarna och de moraliska aspekterna av att nämna namn då Malloy avslöjar Johnny Friendlys verksamhet. Filmen förlorar dock, medvetet, sin moralpredikan genom utformningen och skådespeleriet. Filmen bidrog starkt till filmkonstens utveckling och skådespelarnas nya anpassning till texten. “It represents the first entirely successful and thoroughly embraced translation to film of The Group Theater’s aesthetic: the presentation of ‘real’ people within an authentic representation of their milieu in a narrative that requires them to come to grips, whether they know it or not, with abstract social and political ideas that quite definitely engage and concern the audience.”¹⁴⁹

Såväl De Niro som Brando tillskriver Adler förtjänsten för deras utbildning, även om de bevistade Strasbergs kurser vid olika tillfällen. ”Vad Stella lärde sina elever var att upptäcka och kartlägga de känslomässiga mekanismerna hos sig själva, och därigenom också hos andra”¹⁵⁰, säger Brando. Liksom De Niro så var Brando fascinerad av människor, hur olika personer agerar, går, står, pratar och så vidare med utgång i vem de är. Hur De Niro arbetar konkret inför en roll är svårt att veta då han sällan talar om sitt arbete, och Brando

¹⁴⁶ Scorsese, sid. 77.

¹⁴⁷ Richard Schickel, *Brando – A life in our times*. London: Pavilion Books Limited, 1999. sid. 12f.

¹⁴⁸ Ibid. sid. 86.

¹⁴⁹ Ibid. sid. 89f.

¹⁵⁰ Brando & Lindsey, sid. 71.

avslöjade aldrig hur han gjorde. Men man kan ana ett djupt intresse för personen de gestaltar. I exemplet Terry Malloy, en avdankad boxare som blir kär och säljer ut handen som föder honom, kan man i texten ana likheter i karaktärens person och drivkraft till såväl Jake La Motta som Rocky Balboa. Men Brando har humaniserat den skadade boxaren, låtit honom få en nästan barnlig framtoning som stämmer överens med hur han utvecklats. Kroppshållning, tonfall, ordval och så vidare bryter mot regeln att boxare är våldsamma, fåordiga och mentalt skadade och resulterar i en annan sorts boxartyp. "Marlon Brando, whether playing the Emperor Napoleon or a beat-up-boxer-turned-dockworker, was always recognisably Brando."¹⁵¹ Som kontrast till De Niro vill Baxter likna Brando vid en skådespelare som inte transformerar sitt yttre till rollen. Detta bör ifrågasättas då karaktäriseringen av Malloy har stora likheter till De Niros tillvägagångssätt med rollgestaltningar, och stora skillnader till andra roller som Brando spelade. Ser man till rollen som Johnny i *The Wild One* (Laslo Benedek, 1953) är han trovärdig som ledare för ett motorcykelgäng främst genom sin måttfullhet. Han spelar rollen utifrån en ledartyp med ständig auktoritet, till skillnad mot hur Lee Marvin har gestaltat den rivaliserande gängledaren Chino. Brando har låtit, precis på samma sätt som med Malloy, karaktären "tänka efter" innan han säger något, och även snubbla på orden. Han rör hela kroppen utifrån ett stilla mönster, varje rörelse får en betydelse då den utförs sakta och med auktoritet. Brando säger själv om rollgestaltningen: "Mer än de flesta figurer jag gestaltat på film eller på scen kände jag ett samband med Johnny, och därför tror jag mig ha gett honom en mer känslig och sympatisk framtoning än vad manuskriptet föreskrev."¹⁵² Känsligheten i rollen karakteriseras av hans milda röstläge och de totalt motsatta kroppsrörelserna som föreskriver en "ligist". På samma sätt som med Malloy har han således lagt till en ny dimension till karaktären, han visar både den onda och den goda sidan på samma gång. Malloy, som är involverad i ett mord, visar ett helt annat kroppsspråk då de inblandade samtalar strax efter händelsen ägt rum. Han visar medlidande med offret och dennes familj samtidigt som han visar att han är "en i gänget". Kroppsspråket i *The Wild One* visar att Johnny inte festar och inte stöter osmakligt på kvinnorna till skillnad mot hans kamrater, även om han vill visa sin auktoritet och förföljer Kathie (Mary Murphy).

Likheterna med De Niro är alltså att han gestaltar karaktärer utifrån grundlig dissektion av karaktärens person. Han har, i utgång av Adlers teorier, ett eget tillvägagångssätt då han illuminerar karaktärens viktigaste egenskaper. Texten kan visa en stiliserad person som kan spelas på klichéer men som får ytterligare dimensioner då han visar

¹⁵¹ Baxter, sid. 56.

¹⁵² Brando & Lindsey, sid. 149.

andra sidor som inte uttryckligt står i manus. *Hur* man pratar, står, går, är ofta viktigare än *att* de gör det. Exempelvis, om Brando hade spelat vreden i taxiscenen annorlunda hade inte åskådaren känt Malloys undertryckta besvikelse och längtan. De hade inte heller känt kärleken mellan två bröder och inte heller Malloys förmåga att välartikulerat uttrycka sina känslor. Taxiscenen hade kunnat bli en kamp mellan två alfahannar med olika viljor och syn på verkligheten, men resulterar istället i en fördjupning av karaktärerna.

Förslag till vidare forskning

I denna uppsats har jag inte letat efter personliga motiv i Robert De Niros skådespeleri. Man kan säkert i hans privatliv förklara hans förkärlek för roller som en äldre beskyddare/utmanare till en yngre/äldre man. Men den knapphändiga primärinformationen om hans liv gör detta till en subjektiv tolkning och är inte intressant för uppsatsens syfte. En kort biografisk resumé kan emellertid utgöra underlag för en forskning om privata anledningar i hans val av roller.

Hans föräldrar, Robert Sr och Virginia Admiral var båda konstnärer i New York med vissa framgångar. De Niro Sr studerade i sin ungdom konst i staden Provincetown, Rhode Island under Hans Hofmann, i den, då, nya konststilen abstrakt expressionism. Han gjorde sig till nära vän med bland andra pjäsförfattaren Tennessee Williams och målaren Jackson Pollock. Under studieåren upptäckte han sin homosexuella läggning och enligt Baxter provade han sin nyfunna kärlek för män. "Williams and [Kip] Kiernan may have initiated him, but it's equally possible that Pollock was among his first lovers."¹⁵³ Vid samma kurs studerade Admiral, som också hon skapade sig stora framtida konstnärsnamn som vänner, bland andra poeten Robert Duncan och filmkritikern Pauline Kael. När De Niro Sr och Admiral väl träffades blev de snabbt älskare, och han frångick således sin sexuella läggning. 1941 flyttade de tillbaka till New York och skaffade sig en lägenhet och sedermera gifte sig. Men De Niro Sr skapade fort spänningar i förhållandet då han var otrogen mot Admiral med Duncan. De skilde sig så småningom och delade på ansvaret för deras son, Robert. Admiral umgicks tidigt i kommunistiska kretsar och då De Niro var elva år placerade hon honom i the Little Red Schoolhouse, där många av lärarna var svartlistade som kommunister.¹⁵⁴ Under hela hans skolgång var han ointresserad av böcker och allmänt skoltrött. Han halkade efter i skolan då han uppvisade tendenser som skulle känneteckna hans karriär senare i livet.

¹⁵³ Baxter, sid. 9.

¹⁵⁴ Ibid. sid. 32.

“Though he was not stupid, his perfectionist nature drove him to recopy his work over and over, as his father did his canvases, while the rest of the class moved on.”¹⁵⁵ Han hoppade sedermera av skolan för att börja studera hos Stella Adler och inledde sitt filmskådespeleri med *Trois chambres à Manhattan* (Marcel Carné, 1965). Hans komplicerade förhållande till sin far och hans familjs öppenhet för oliktankande, afro-amerikaner och kommunister i ett turbulent och misstänksamt samhälle kan förklara hans val av roller såväl som giftermål med uteslutande afro-amerikanska kvinnor.

Denna uppsats fokuserar på De Niro i hans roller som aggressiv och ond och två specifika val av roller är intressanta att analysera. Scorsese ville att han skulle spela huvudrollen som Jesus i *The Last Temptation of Christ*. Men De Niro ville inte spela historiska roller och tackade nej. Men ett år tidigare, i *Angel Heart* (Alan Parker, 1987), hade han iklätt sig rollen som Louis Cyphre, en omskrivning av Lucifer. Han ville således inte spela Jesus men tog på sig rollen som Satan, kanske en medveten gärning då hans roller som onda karaktärer alltid har varit mer uppskattade.

En annan ingång till De Niros skådespeleri är startandet av hans företag TriBeCa Productions. De Niro och producenten Jane Rosenthal grundade produktionsbolaget 1989 och efter 9/11 startade de TriBeCa Film Festival för att stödja New Yorks offer. Baxter hävdar att anledningen till att De Niro valde många ”fel” roller under 1990-talet härrörde till att hans koncentration låg på hans produktionsbolag. Baxter säger att bolaget behövde kapital och De Niro tog många roller, vilka som helst, för att tjäna pengar som han kunde placera i bolaget. En analys av hans 1990-talsfilmer i samband med startandet av TriBeCa Productions kan därför ge en inblick i om hans produktionsbolag störde hans fokusering på skådespeleriet.

¹⁵⁵ Ibid. sid. 33.

Sammanfattning

Denna uppsats är till upplägg, innehåll och syfte tvådelad. Jag vill visa vad Method Acting innebär, var det kommer ifrån och hur det praktiseras. Mitt andra mål är att visa Robert De Niro som en Method Actor och presentera hur han använder metoden. De konkreta bevisen för att han använder Adlers och Strasbergs teorier är inte många men man kan tolka hans rötter i Method Acting från sekundärinformation.

Jag har i denna uppsats visat vad Method Acting innebär. Stanislavskij utvecklade sitt system som en revolution mot den gängse normen för skådespeleri. Med naturalismens intåg runt förra sekelskiftet kom kravet på en mer naturlig och verklighetsskildrande spelstil på teatern. Stanislavskij tog med systemet till USA och Boleslavsky och andra presenterade den nya stilen för de amerikanska konstutövarna. Strasberg anammade systemet med en liknande inställning att en reform behövdes i den amerikanska skådespelartraditionen. Filmstjärnesystemet, med stora välbetalda stjärnor som agerade utifrån föråldrade och onaturliga principer, behövde en konkurrent i ett skådespeleri som tog hänsyn till texten och realismen. Strasberg utvecklade, under hela sitt liv, "the Method" som en teknik som för skådespelaren och karaktären samman. Adler bröt sig ur Strasbergs teorier och lanserade sina egna – där kroppen och kunskap var det centrala.

Till föremål för denna uppsats har jag valt Robert De Niro, och jag hävdar att han är mångfaldig i sitt skådespeleri. Varför behandlar då uppsatsen bara roller där han spelar onda, arga och aggressiva karaktärer? De Niros förmåga att skifta mellan känslouttryck och gestalta, i första hand, aggressivitet, är ett stort analysområde och det krävs att man tittar på många av hans filmer för att se att ilskan och aggressiviteten får många olika uttryck. Rollerna han gör i till exempel *Falling in Love* eller *Stanley and Iris* (Martin Ritt, 1990) har inte den karaktäristiska ilskan, men är trovärdiga på andra grunder. En analys av hela hans repertoar och de olika rollerna han spelat kräver ett större arbete och denna uppsats är begränsad till att fokusera på det han är mest uppskattad för, aggressiviteten.

Centralt för De Niro som skådespelare är att han har tagit fasta på Stella Adlers teorier om att en skådespelare bör ha en djup kännedom av karaktären som han/hon spelar. Adler menar att kroppen är skådespelarens verktyg och att förändra denna resulterar i att trovärdigheten blir större. De Niro arbetar därför alltid mycket hårt inför rollerna med att förändra sitt yttre, lära sig karaktärens egenheter, vare sig det gäller att köra taxi eller spotta saliv, och gör en omfattande research i historia, kultur, politik och samhällsfrågor. Han

använder allt som kan tillföra realism åt karaktärgestaltningen, och resultatet blir att De Niro oftast överskuggar sina motspelare.

I två konstnärsföräldrar som kämpade för sina framgångar kan man hitta De Niros hängivelse åt konsten. Få andra kämpar så hårt för sitt yrke och är beredda på att offra liv och familj för att ge en trovärdig rollprestation. Hans förmåga att sätta sig in i karaktären och dennes liv har gjort att han förknippas med högklassig konstutövning och är en av förebilderna för det moderna skådespeleriet. Vissa skådespelare har ”det”, vilket kan betyda fördelaktigt utseende eller förmågan att underhålla. Andra har etablerat en bild av sin privatperson som är synonym, på ett positivt sätt, med nästan alla rollerna han/hon spelar. Detta resulterar i ”typecasting” och där denne är trovärdig genom att åskådaren förknippar skådespelaren med karaktären och vice versa. ”Det” som De Niro har är förmågan att transformera sitt yttre, sitt tal, sin gångstil och så vidare så långt ifrån sin egen person så möjligt att denna inte är närvarande. Naturligtvis har även De Niro brister – kritiken att han inte är rolig eller kan iklä sig komiska roller är delvis befogad. Men mycket av kritiken kan spåras till att han förknippas så mycket med vreden och aggressiviteten från *Taxi Driver* och *Raging Bull* att det är svårt att se honom i komiska roller.

Genom sina roller som aggressiv, ond och arg har Robert De Niro en plats i historien. Med denna uppsats har jag visat hur han arbetar för att gestalta dessa karaktärer. En Method Actors metod i det här fallet är en enastående dedikation till filmen genom att, med mycket och hårt arbete, oupphörligt sträva efter realism.

Käll- och litteraturförteckning

Otryckt material:

<http://www.imdb.com/title/tt0034583/trivia>.

Utskrift finns i uppsatsförfattarens ägo, 2007-03-14

<http://www.frankrosenthal.com/frankslife/casinomovie.php>.

Utskrift finns i uppsatsförfattarens ägo, 2007-05-25.

<http://www.soulamericanactor.com/clurmantheplay/guide3.htm>.

Utskrift finns i uppsatsförfattarens ägo, 2007-03-14.

Bang the Drum Slowly, Paramount Pictures m. fl., USA, 1973. Lois Rosenfield, Maurice Rosenfield (producenter), John D. Hancock (regissör), Mark Harris (manusförfattare), Richard Shore (fotograf), Richard Marks (klippning), Stephen Lawrence (musik). Robert De Niro (Bruce Pearson), Michael Moriarty (Henry Wiggen), Vincent Gardenia (Dutch Schnell) m. fl.

Cape Fear, Tribeca Productions, Amblin Entertainment m. fl., USA, 1991. Barbara De Fina m. fl. (producer), Martin Scorsese (regissör), Wesley Strick (manusförfattare), Freddie Francis (fotograf), Thelma Schoonmaker (klippning). Robert De Niro (Max Cady), Nick Nolte (Sam Bowden), Jessica Lange (Leigh Bowden) m. fl.

Casino, Universal Pictures m. fl., USA, 1995. Barbara De Fina m. fl. (producer), Martin Scorsese (regissör, manusförfattare), Nicholas Pileggi (manusförfattare), Robert Richardson (fotograf), Thelma Schoonmaker (klippning). Robert De Niro (Sam "Ace" Rothstein), Sharon Stone (Ginger McKenna), Joe Pesci (Nicky Santoro) m. fl.

Casino: The Cast and Characters, Universal Studios, USA, 2005. Laurent Bouzereau m. fl. (producer). Robert De Niro (sig själv), Joe Pesci (sig själv), Sharon Stone (sig själv) m. fl.

Contender: Mastering the Method, Columbia TriStar Home Entertainment, USA, 2001. David Naylor (producent, regissör), Edward Yost (klippning). Rod Steiger (sig själv) James Lipton (sig själv) m. fl.

Goodfellas, Warner Bros. Pictures, USA, 1990. Barbara De Fina m. fl. (producent), Martin Scorsese (regissör, manusförfattare), Nicholas Pileggi (manusförfattare), Michael Ballhaus (fotograf), Thelma Schoonmaker (klippning). Robert De Niro (Jimmy Conway), Ray Liotta (Henry Hill), Joe Pesci (Tommy DeVito) m. fl.

Greetings, West End Films, USA, 1968. Charles Hirsch (producent), Brian De Palma (regissör, manusförfattare, klippning), Robert Fiore (fotograf), Eric Kaz m. fl. (musik). Robert De Niro (Jon Rubin), Jonathan Warden (Paul Gerald Shaw), Gerrit Graham (Lloyd Clay) m. fl.

Hi, Mom!, West End Productions, USA, 1969. Charles Hirsch (producent), Brian De Palma (regissör, manusförfattare), Robert Elfstrom (fotograf), Paul Hirsch (klippning), Eric Kaz (musik). Robert De Niro (Jon Rubin) Allen Garfield (Joe Banner) m.fl.

Making Taxi Driver, Columbia Tristar Home Video, USA, 1999. Laurent Bouzereau (producent, regissör, manusförfattare), Jim Garcia m. fl. (fotograf), David Palmer (klippning). Robert De Niro (sig själv) m. fl.

Mean Streets, Taplin – Perry – Scorsese Productions, USA, 1973. E. Lee Perry, Jonathan T. Taplin (producer), Martin Scorsese (producent, manusförfattare, regissör), Kent L. Wakeford (fotograf), Sidney Levin (klippning), Eric Clapton (musik). Robert De Niro (Johnny Boy), Harvey Keitel (Charlie Cappa), David Proval (Tony DeVienazo) m. fl.

Natascha McElhone: An Actor's Process, MGM Home Entertainment Inc., USA, 2003. Greg Carson (producent, regissör), JB Letchinger (fotograf), Kelly Mohan (klippning). Natascha McElhone (sig själv).

On the Waterfront, Columbia Pictures Corporation m. fl., USA, 1954. Sam Spiegel (producent), Elia Kazan (regissör), Budd Schulberg (manusförfattare), Boris Kaufman

(fotograf), Gene Milford (klippning), Leonard Bernstein (musik). Marlon Brando (Terry Malloy), Rod Steiger (Charley Malloy), Karl Malden (Father Barry) m. fl.

Taxi Driver, Bill/Phillips m. fl., USA, 1976. Julia Phillips, Michael Phillips m. fl. (producenter), Martin Scorsese (regissör), Paul Schrader (manusförfattare), Michael Chapman (fotograf), Tom Rolf och Melvin Shapiro (klippning), Bernard Herrmann (musik). Robert De Niro (Travis Bickle), Cybill Shepherd (Betsy), Jodie Foster (Iris Steensma) m. fl.

The Deer Hunter, EMI Films & Universal Pictures, Storbritannien, USA, 1978. Barry Spikings m. fl. (producent), Michael Cimino (regissör), Deric Washburn (manusförfattare), Vilmos Zsigmond (fotograf), Peter Zinner (klippning), Stanley Myers (musik). Robert De Niro (Michael Vronsky), Christopher Walken (Nick Chevotarevich), Meryl Streep (Linda) m. fl.

The Fan, TriStar Pictures m. fl., USA, 1996. Bill Unger m. fl. (producent), Tony Scott (regissör), Phoef Sutton (manusförfattare), Dariusz Wolski (fotograf), Claire Simpson m. fl. (klippning), Hans Zimmer (musik). Robert De Niro (Gil Renard), Wesley Snipes (Bobby Rayburn), Ellen Barkin (Jewel Stern) m. fl.

The Godfather, Paramount Pictures, USA, 1972. Albert S. Ruddy m. fl. (producent), Francis Ford Coppola (regissör, manusförfattare), Mario Puzo (manusförfattare), Gordon Willis (fotograf), Peter Zinner m. fl. (klippning), Nino Rota (musik). Marlon Brando (Don Vito Corleone), Al Pacino (Michael Corleone), Robert Duvall (Tom Hagen) m. fl.

The Godfather II, Paramount Pictures m. fl., USA, 1974. Francis Ford Coppola m. fl. (producent) Francis Ford Coppola (regissör, manusförfattare), Mario Puzo (manusförfattare), Gordon Willis (fotograf), Peter Zinner m. fl. (klippning), Nino Rota (musik). Robert De Niro (Vito Corleone), Al Pacino (Michael Corleone), Robert Duvall (Tom Hagen) m. fl.

The Making of Cape Fear, Universal Home Video Inc., USA, 2001. Laurent Bouzereau (producent, regissör, manusförfattare), Jim Garcia m. fl. (fotograf), David D. Palmer (klippning). Robert De Niro (sig själv), Martin Scorsese (sig själv) m. fl.

The Wild One, Stanley Kramer Productions, USA, 1953. Stanley Kramer (producent), Laslo Benedek (regissör), John Paxton (manusförfattare), Hal Mohr (fotograf), Al Clark (klippning), Leith Stevens (musik). Marlon Brando (Johnny Strabler), Mary Murphy (Kathie Bleeker) Lee Marvin (Chino) m. fl.

This Boy's Life, Warner Bros. Pictures m. fl., USA, 1993. Art Linson m. fl. (producent), Michael Caton-Jones (regissör), Robert Getchell (manusförfattare), David Watkin (fotograf), Jim Clark (klippning), Carter Burwell (musik). Robert De Niro (Dwight Hansen), Ellen Barkin (Caroline Wolff-Hansen), Leonardo DiCaprio (Tobias "Toby" Wolff) m. fl.

Tryckt material:

Adler, Stella, *The Art of Acting*. Compiled and edited by Howard Kissel. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2000.

Baxter, John, *De Niro – A Biography*. London: HarperCollinsPublishers, 2003.

Brando, Marlon & Lindsey, Robert, *Brando – Sånger mor lärde mig*. Översättning: Ingvar Skogsberg. Stockholm: Norstedts Förlag AB, 1994.

Cameron-Wilson, James, *The Cinema of Robert De Niro*. London: Zomba Books, 1986.

Sangster, Jim, *Scorsese*. London: Virgin Books Ltd, 2002.

Schickel, Richard, *Brando – A life in our times*. London: Pavilion Books Limited, 1999.

Scorsese, Martin, *Scorsese on Scorsese*. Edited by Ian Christie and David Thompson. Third revised edition. London: Faber and Faber Limited, 2003.

Shakespeare, William, "Hamlet, prins af Danmark", i *Shaksperes* [sic] *Dramatiska Arbeten*. Första Bandet. Översättning: Carl August Hagberg. Lund: C.W.K. Gleerups Förlag, 1892. sid. 238.

Stanislavskij, Konstantin, *En skådespelares arbete med sig själv*. Översättning: Manja Benkow. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag, 2006.

Stanislavskij, K.S., *Arbetet med rollen*. Översättning från ryska: Martin Kurtén. Förlagsort okänd. Sahlgrens förlag Ab, 1997.

Strasberg, Lee, *A Dream Of Passion – The Development of The Method*. Edited by Evangeline Morphos. New York: Penguin Books, 1987.

Weston, Judith, *Directing Actors – Creating Memorable Performances for Film and Television*. Studio City: Michael Weise Productions, 1996.