

David, Scarlett og Oscar - *Gone With the Wind* som filmisk myte og Oscarvinder

Af EDVIN VESTERGAARD KAU

Som både Oscarvinder og blockbusterfilm var producer David O. Selznicks sydstatsepos *Gone With the Wind* (1939) en øjeblikkelig rekordsætter og vedblev at være det i årtier. Ved Oscaruddelingen i 1940 fik *GWTW* hele 13 nomineringer og modtog rekordantallet 10 statuetter, otte ordinære og to ærespriser. Desuden modtog Selznick en specialpris for "outstanding production". Ud over priser i kategorierne bedste film, instruktør og kvindelig hoved- og birolle var der priser til bl.a. *art direction*, *production design* og klipning, og dette år blev cinematografi tilføjet en særlig pris til arbejdet med *farvefilm*. Man skulle helt frem til prisuddelingen i 1960, hvor *Ben Hur* (1959) scorede flere statuetter. Den stillede i 1960 op med 12 nomineringer og satte ny rekord ved at få 11.

Billetsalget var ligeledes straks fra premieren uovertruffet. Man kan finde forskellige bud på milliardtal for *GWTW*'s samlede indtjening til dato, flere steder sat til godt 3,3 mia. dollars. Det seneste tal justeret for inflation er dog hos Guinness Book of Records 5,3 mia. dollars. American Film Institute ligger på samme niveau. Antal solgte billetter opgiver AFI nu til 283,1 mio., sammenlignet med *Titanics* (1997) 130,9 mio. Både ud fra Oscarpriser og pga. de enorme beløb, den har indtjent, er filmen blevet stående som en af filmhistoriens og -industriens største bedrifter.

Oscarpriserne til *GWTW*:¹

Bedste film	Selznick International Pictures og MGM
Producer	David O. Selznick
Bedste instruktør	Victor Fleming (andres bidrag s. instr.: George Cukor og Sam Wood)
Bedste kvindelige skuespiller	Vivien Leigh
Bedste filmatisering/manuskript (writing adapted screenplay)	Sidney Howard (flere andre involveret, bl.a. David O. Selznick selv)
Bedste kvindelige birolle	Hattie McDaniel

Bedste fotografering, farver (cinematografi)	Ernest Haller og Ray Rennahan
Bedste klipning	Hal C. Kern og James E. Newcom
Bedste scenografi (art direction)	Lyle Wheeler

Nomineringer:

Bedste mandlige skuespiller	Clark Gable
Bedste kvindelige birolle	Olivia de Havilland
Bedste visuelle effekter	Jack Cosgrove, Fred Albin og Arthur Johns
Bedste originale musik	Max Steiner
Bedste lyd	Thomas T. Moulton

Ærespriser:

Specialpris	William Cameron Menzies for "outstanding achievement in the use of color for the enhancement of dramatic mood in the production of <i>Gone with the Wind</i> "
Technical Achievement Award	Don Musgrave og Selznick International Pictures for "pioneering in the use of coordinated equipment in the production of <i>Gone with the Wind</i> " (en slags koordinerende logistik)
Irving Thalberg Award	David O. Selznick for "outstanding production"

Succes for problematisk projekt?

Som man kan se: Ud over "Bedste Film" og de stjernebårne priser, der ofte op gennem historien har fået størst omtale, løb *GWTW* med årets største statuettehøst på de filmtekniske felter. Menzies' æres-Oscar gjaldt således præcis den særlige rolle, Selznick havde tildelt ham som *production designer* med ansvar for bl.a. filmens visuelt-æstetiske udformning. Musgrave og Selznick International Pictures (SIP) som firma fik en ærespris for koordineringen af nyudviklede optiske systemer og visuelle effekter samt produktionsindsatsen som helhed (Selznicks Thalberg Award). Selznick som uafhængig og faktisk en af de mindre producenter nåede dermed toppen inden for sine satsninger på færre, men mere prestigebårne produktioner. På den front lykkedes det ham med *GWTW* at distancere en stor del af branchen i Hollywood og omegn.

Samlet var disse ting væsentlige elementer bag *GWTW*'s sensationsaura og publikumssucces. En bemærkelsesværdig succes på baggrund af et felt af nominerede film, hvor flere senere har fået status af klassikere, film som *Mr. Smith Goes to Washington* (Frank Capra), *Ninotchka* (Ernst Lubitsch), *Wuthering Heights* (William Wyler), *Of Mice and Men* (Lewis Milestone), *Stagecoach* (John Ford) og *The Wizard of Oz* (Victor Fleming). I andre kategorier end "Bedste Film" var konkurrencen også skarp; f.eks. "Bedste Instruktør" med navne som Frank Capra, John Ford, Sam Wood og William Wyler eller "Bedste Kvindelige Skuespiller" med Greta Garbo (*Ninotchka*) og Bette Davis (*Dark Victory*). Denne årgang 1939 af både gode og store film bliver ofte fremhævet som usædvanlig markant og er blevet kaldt "Hollywoods greatest year", hvad der uden tvivl hænger sammen med en voldsom aktivitet og omfattende produktion af film. Den amerikanske filmindustri havde i alt 177.420 ansatte, hvoraf 33.687 arbejdede i produktionen, som samlet kostede 187 mio. dollars. Det ugentlige billetsalg nåede 85 mio. til de store produktionsselskabers i alt 388 film (Maltby & Craven 1995: 472). En så stor produktion måtte også give et mere omfattende gennemslag i den kvalitetsmæssige top.²

Selznick kom til Hollywood i 1926, og frem til etableringen af SIP i 1935 havde han succes hos både Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount og RKO (bl.a. *King Kong*, 1933). En kort periode var han tilbage i MGM, hvor han parallelt med Irving Thalberg inden for selskabets rammer etablerede mere uafhængige "production units", som med en enkelt hovedansvarlig producer i spidsen kunne udvikle prestigeproduktioner. Altså et forsøg på inden for studiesystemet at praktisere noget andet end samlebåndsproduktion. Også produktionen af *GWTW* blev præget af opfindsomhed og løbende udvikling af produktionspraksis, hvilket som nævnt blev belønnet med en hel stribe Oscarpriser.³

Scarlettfeber og Oscarsucces, både hjemme og ude

Arbejdet med at filmatisere Margaret Mitchells bogsucces *Gone With the Wind* begyndte allerede samme år, som den blev udgivet. Selznicks agent i New York, Kay Brown, gjorde ham allerede i maj 1936 opmærksom på bogen, men han var længe tøvende og forudså alskens problemer. Romanen

var meget lang, og Mitchell helt ukendt. Med absolut stjernebesætning og et bestsellersalg af bogen kunne et stort selskab måske have råd til at købe bogen til filmatisering, men Selznick mente ikke, at SIP selv kunne "take such a gamble" (Behlmer 2000: 153).

Et andet problem lå i filmbranchens angst for at brænde fingrene på selve emnet den amerikanske borgerkrig. En ofte citeret bemærkning er Thalbergs advarsel til Louis B. Mayer på MGM: "Forget it, Louis. No Civil War picture ever made a nickel" (Flamini 1975: 4). Man var nervøs for, om der stadig var for meget konfliktmateriale i borgerkrigen som et sår i den amerikanske selvopfattelse. Når både Mitchells bog og filmen alligevel blev dunderende succeser, kan det hænge sammen med, dels at Syden blev taget alvorligt og reddede en ære, som nederlaget måske havde sat over styr, dels at nordstaterne vandt en retfærdig sejr, som gjorde op med slaveri og bragte Unionen på vej mod en samlet, stærk nation, som moralsk, politisk og socialt kunne se sig selv i øjnene, mange senere problemer til trods. Det betød ikke, at både raceproblemet, slaveri og fremstillingen af kønsroller og forholdet mellem kønnene i filmen ikke skabte mange diskussioner og stadig gør det.⁴ Men med god historisk afstand til fortidens krigsdrama kunne melodramaet, romancen og det episke panorama altså fænge på trods af regionale modsætninger. Samtidig kunne den indiskutabelt stærkt appellerende fremstilling af individets skæbne og vej gennem de store begivenheders historie gribe publikum trods store afstande på tværs af verdenshave.

Trods tøven slog Selznick altså til. Uden tvivl også i lyset af bogens flotte salgstal og under indtryk af andre selskabers interesse. Den 7. juli 1936 skrev han til Kay Brown og bad hende lukke handlen: "If you can close *Gone with the Wind* for 50,000, do so" (Behlmer 2000: 154). Det var blot en måned efter bogens udgivelse. Selznick havde bedt Brown holde øje med dens salgstal – og den solgte i astronomiske oplag. Efterhånden så købet af retigheder ikke ud til at være så meget af et "gamble".

GWTW opnåede, ikke mindst som Oscarvinder i så mange kategorier, straks en overvældende popularitet, både i USA og internationalt. Men premieretidspunktet lige op til Anden Verdenskrig gav naturligvis store problemer med at få filmen solgt og vist uden for det amerikanske marked. Til gengæld blev den en vigtig del af amerikansk filmindustriel og politisk offensiv

efter krigen, idet publikum med længsel ventede på de altid populære amerikanske film. I Danmark blev *GWTW* yderligere forsinket af uenighed mellem amerikanske udlejningsselskaber og biografejerne om filmlejens størrelse, som amerikanerne ville presse i vejret. Også i det spil var Oscarstatus et godt argument. I maj 1955 gik amerikanerne så vidt som til at lukke helt for udlejning til danske biografer. Det var en veritabel blokade, der varede helt til 1. maj 1958.⁵

Den øjeblikkelige succes i USA må have hængt sammen med en tørst efter at se perioden omkring borgerkrigen taget op i fiktionsform. Det gav tilsyneladende en vis stolthed til folk i både Syd og Nord. Den historiske afstand kan bevirke, at fiktionsudgaver af *bestemte* krige i nogle tilfælde kan opleves som en *generel* behandling af krig som fænomen. Dermed kan en diskussion af, om den ene eller anden part i konflikten har ret eller ej, fortone sig. I tilfældet *GWTW* kan man ydermere tilskrive publikums opmærksomhed og engagement Scarlettts spraglede personlighed og Rhettts ofte charmerende kynisme, ærlige kærlighedserklæring og realistiske erkendelse af, at det måske alligevel er umuligt at leve sammen med hende. Og på tværs af alt er Scarlett en overlever og *tough lady*, som vi kan tro på, vil komme igen – en anden dag.

Flammer og Atlanta og i Scarlettts øjne

En del af Selznicks tøven skyldtes, at han ikke havde en kvindelig stjerne af passende format til rollen som Scarlett. Mange blev bragt på bane, men for



Fig. 1: Vivien Leigh som Scarlett med de grønne øjne, som Margaret Mitchell beskrev i sin roman. © Warner Home Video.

at holde gryden i kog traf han med sine medarbejdere den nærmest geniale beslutning at gennemføre en castingkampagne fra kyst til kyst, og helt frem til udgangen af 1938 nåede man at teste ikke mindre end 1.400 unge kvinder over hele USA. Men den 10. december det år skulle en bestemt hændelse vise sig at blive afgørende for det endelige valg: Vivien Leigh.

Optagelserne, der ellers alle blev gennemført i første halvår af 1939, tyvstartede man denne dag, nemlig den gigantiske nedbrænding af store dele af Atlanta, startet af de flygtende sydstatstropper, for at ammunition og andre forsyninger ikke skulle falde i nordstaternes hænder. Selznick og hans folk besluttede simpelthen at brænde studiets brugte kulisser (bl.a. fra *King Kong*) af og slå to fluer med et smæk: De fik området ryddet for at give plads til eksteriørkulisse af bl.a. Tara og fik samtidig brandscenen i kassen. De gamle kulisser fik falske facader og gavle, så de kunne gå for at være Atlanta midt i 1800-tallet. Samtlige eksisterende syv technicolorkameraer i Hollywood blev mobiliseret for at forevige det tårnhøje flammehav.



Fig. 2: Kulisserne på RKO's studieområde går op i flammer. Dokumentaren *The Making of a Legend* viser, hvordan optagelsen af hestevognen med Leighs og Gables stand-ins i silhuet bliver kopieret ind over det brændende "Atlanta". © Warner Home Video.

Stand-ins, der alligevel ikke kunne genkendes i halv- og heltotaler, gjorde det ud for Scarlett (Vivien Leigh) og Rhett (Clark Gable). Blandt gæsterne til ildshowet medbragte Selznicks bror, Myron, et par englændere: Vivien Leigh var taget til Los Angeles sammen med sin kæreste, Lawrence Olivier, naturligvis fordi hun satsede på at få rollen som Scarlett. Myron, der var hendes agent, havde da også trukket i de rette tråde, for blot to dage senere skrev Selznick til sin kone, at Leigh straks kom med i opløbet om rol-

len, og: "Shhhhh: she's the Scarlett dark horse, and looks damn good. (...) the flames were lighting up her face and Myron said: 'I want you to meet Scarlett O'Hara'. I took one look and knew that she was right." Hun svarede helt til hans forestilling om Scarletts udseende, og de efterfølgende prøver "showed that she could act the part right down to the ground, but I'll never recover from that first look" (Behlmer 2000: 198).

Valget til rollen som Rhett Butler bød ikke på samme problemer. Det nærmede sig et folkekrav, at Selznick skulle vælge Clark Gable, 1930'ernes ikon af en mandlig Hollywoodstjerne. Det blev forhandlet på plads, at SIP lånte Gable af MGM, hvor han var på kontrakt, og MGM finansierede halvdelen af filmens budget, mod at de fik distributionen af filmen plus halvdelen af dens overskud. Hermed var både de to hovedrolleskuespillere og tilintetgørelsen af Atlanta på plads forud for optagestart i januar 1939.

Selznicks stenrige ven, forretningspartner og investor (870.000 dollars i SIP), John ("Jock") Hay Whitney bidrog med halvdelen af de 50.000 dollars til rettigheder, ligesom han investerede kraftigt i selve filmens produktion. Whitneys store engagement de kommende år blev videreudvikling af farvefilmen.⁶ Firmaet Technicolor havde lanceret deres tofarvesystem, hvor to filmstrimler kunne registrere og gengive rød og grøn, men problemer med gengivelse af blå samt med manglende eller usikker kvalitet ved projektion gjorde dette systems popularitet til en kortvarig affære. Technicolor udviklede fra 1932 og frem et trefarvesystem, hvor en prisme bag linsen i kameraet splitter lyset, så tre forskellige negativer eksponeres. Resultatet bliver en projektion med en fuldfarverepræsentation af grøn, rød og blå, hvilket gav mulighed for at gengive en imponerende og strålende flot farveskala. De strålende farver og farvenuancer blev en stor del af *GWTW's* succes.

Faktisk indførte man en ny Oscarkategori netop for at hædre arbejdet med farver: "Bedste Fotografering, farver". Ligesom Menzies fik sin specialpris for anvendelse af farver til understregning af dramatisk stemning i *GWTW*. Bekendtskabet med Jock Whitney og hans entusiastiske engagement i Technicolor var nok heller ikke uden betydning for Selznicks stædige fokusering på farver i produktionen af *GWTW*.

Selznick deltog selv sammen med hovedforfatter Sidney Howard og flere andre i manuskriptarbejdet, som strakte sig langt ind i optageperioden.



Fig. 3-6: Selznicks berømte "big pull back shot" (10. maj 1939), som han selv kaldte det. Kameraet løftes baglæns og op fra Scarlett med en panorering over baneterrænet ved Atlantas jernbanestation. Ingen kraner i Hollywoodstudierne var store nok til at lave den ønskede kame-rabebevægelse, så man lejede en 60 fods bygningskran af et skibsværft ved Long Beach (fig. 3).

Under optagelsen hang instruktør Fleming og cheffotografen med det gigantiske Technico-lorkamera, plus to assistenter, på den interimistisk ophængte platform i toppen af kranens enorme arm. Desuden stod to mand i kranens arm for med en lang stav at holde platformen på plads (fig. 4).

Scarlett bevæger sig fra højre side af pladsen (fig. 6) gennem mylderet af døde og sårede sydstatssoldater, lige til panoreringen slutter, da sydstatsbanneret kommer til syne i venstre side af billedet (fig. 5). Hun er akkurat synlig i sin lysrosa kjole i spidsen af den vinkel, flaget danner, og bag en mand i hvid skjorte.

I et af sine "memos" skrev han til production manager Ray Klune 5. maj 1939: "When are we planning on doing the big pull back shot? It is uncertain yet whether or not Mr. Fleming is coming back on the picture ..." (Behlmer 2000: 227). Efter sigende var Fleming brudt sammen på grund af arbejdspresset og derfor væk i en periode. Men midt i maj gennemførte man altså det virtuose krannummer. © Warner Home Video.

Optagelserne på RKO's/Pathés tidligere studieområde, det såkaldte "40 Acres", startede 26. januar 1939 og varede til 1. juli samme år, mens post-produktionen varede helt til midt i november. Verdenspremieren blev henlagt til Atlanta, der var nær ved at drukne i festivitas. Under hele produkti-

onsforløbet var Selznick overalt, bag beslutninger om både det ene og det andet, deltog i manuskriptskrivning og kommenterede og kritiserede (og roste) sine folks arbejde. Han udskiftede både fotografer, manuskriptforfattere og instruktører og drev mange til vanvid med sine utrolige arbejdstider – som hans selv kunne overkomme, fordi han, lægeordineret, tog det amfetaminlignende stof benzedrin. Men til syvende og sidst modtog han så også sin æres-Oscar: The Irving Thalberg Memorial Award for "outstanding production".

De to hovedkarakterer

De to centrale figurer i *GWTW* er naturligvis Scarlett O'Hara og Rhett Butler, hvis skæbner filmen følger fra kort før udbruddet af den amerikanske borgerkrig, gennem krigens gang og sydstaternes nederlag og frem til den hårde kamp for genopbygning. Scarlett er ofte ude af stand til at erkende de egentlige årsager bag egne reaktioner og beslutninger, men hendes stædighed og råstyrke gør hende til en overlever, der trods alt efter krigen kommer ud på den anden side og med dyrekøbte erfaringer kan leve videre med mere realistiske håb. Efter to nærmest trodsigt indgåede ægteskaber, hvor hun i begge hurtigt bliver enke, vinder Rhett Butler hende endelig, men forlader hende efter et konfliktfyldt ægteskab – netop som de ellers begynder at forstå hinanden. Ingen af dem evner at gribe lejlighedsvis forsonende åbninger fra den andens side. Scarlett kæmper mod det omgivende borgerskabs fordomme og mod økonomisk ruin og kaster sig med held ud i selvstændige forretninger som tømmerhandler med eget savværk. På tværs af krig, familietragedier (døde ægtemænd, forældre, barn og abort ved fald ned ad Taras store trappe) og Rhetts brud med hende er der håb: "Tomorrow is another day."⁷

I løbet af filmen mister Scarlett begge sine forældre. Faderen ved et styrt med sin elskede ridehest, moderen af den tyfus, der bredte sig under krigen. Da Scarlett træder ind i rummet til sin mors dødsleje, vises det med et brat klip fra en halvnær indstilling af hendes grådkvalte ansigt til en total af værelset taget over hendes skulder og med moderen liggende i billedets dybde. Hele den dystre scene er domineret af sort og nuancer af brunt med meget varieret og dæmpet belysning.



Fig. 7: Scarlett ved sin mors lig.
Et technicolorbillede dramatisk
lyssat som et maleri af Caravaggio.
© Warner Home Video.

Idet Scarlett går nærmere til den døde, bliver der klippet til en kameraposition i den modsatte side af rummet, så lejet er mellem kameraet og Scarlett. Hun bliver kun gradvist synlig i mellemgrunden for hvert skridt, hun tager. I den monumentale komposition fylder moderen hele billedets bund som en sort silhuet med kun ansigtet belyst i en klar profil. Scarlett vokser nærmest frem og op i billedet, belyst skråt fra neden, så hun ikke bare indrammes af dørparti og vægflader i baggrunden, men også kaster en voksende, enorm og rugende skygge på væggen i venstre side af billedfladen. Den valgte komposition af billedelementer og hendes bevægelse frem i rummet resulterer med kalkuleret selvfølgelighed i et nærbillede af hende, stirrende og grædende over sin mors lig. I modsætning til reklametrommernes tale om technicolorteknikkens spraglede glansbilleder er denne scene et af flere eksempler på, at *GWTW*'s visualiseringsfolk ret virtuost håndterede farvesystemet også i den mere dæmpede del af farvespektret. En dyster scene behersket via meget kontrolleret technicolor- og lysskulpturelt arbejde.

Her nær ved afslutningen af filmens første del er der ikke meget håb at spore i Tara, Atlanta og omegn. Nordstaternes general Sherman har udraderet al modstand i en række slag nær ved Atlanta, bombarderet byen og fortsat sin berømte march mod Savannah og havet østpå, hvorpå vejen gik nordpå til den endelige sejr over general Lee. Undervejs gennem Georgia efterlader hans tropper et mange mil bredt bælte af ren ødelæggelse og overgreb på civile.

Derfor er synet, der møder Scarlett, da hun bevæger sig ud af Taras byg-

ning, heller ikke opmuntrende. Scenen viser komplet ødelagte omgivelser og afbrændte afgrøder. Da hun i sin tilstand af sult finder en rodfrugt og prøver at gnave den i sig, resulterer det blot i, at hun straks kaster op. De blåsorte omgivelser ligger hen i tusmørke med et blegt rosa solnedgangsskær i horisonten, mens Scarlett som så ofte før bevæger sig op på bakken bag Tara. Før den lange films pause når hun *GWTW's* berømte signaturbillede med det gigantiske og panoramiske vue med den glødende solnedgang.

Fra den liggende stilling efter den bitre oplevelse med rodfrugten rejser hendes kulsorte profil sig op med denne replik:

God is my witness. As God is my witness, they're not going to lick me. I'm going to live through this, and when it's all over, I'll never be hungry again! Nor will any of my folks. If I have to lie, cheat, steal, or kill. God is my witness, I'll never be hungry again!

Afrundingen af filmens første del trækker tråde både tilbage til starten og fremad til slutningen, idet kameraet bakker ud til fuldtotale med Scarlett og det døde træ i silhuet over den mørke horisont under den glødende aftenhimmel. Ordet "INTERMISSION" kommer frem i monumental skrift på baggrund af den gentagne indstilling fra filmens *begyndelse*, hvor Scarlett stod sammen med sin far under et gigantisk, sundt træ og skuede ud mod Tara under de solnedgangsfarvede skyer.

Farver og bevægelser: til basar med den sorte enke

Da Ashley, som Scarlett er håbløst forgabt i, har giftet sig med sin kusine Melanie, giver Scarlett nærmest i forkælet fornærmethed sit ja til Charles Hamilton, en af mange bejlere blandt egnens unge, ubekymrede og krigspralende kavalerer. Rhett udtaler sin kritik af både unges og ældres krigslyst på Sydens vegne. Det gør ham naturligvis upopulær, men han gør opmærksom på, at han bare er realistisk i lyset af sydstaternes mangel på ressourcer sammenlignet med nordstaternes yankee'er. De unge fyre melder sig i hobetal under Sydens stjernebanner. Scarlett bliver dog hurtigt enke, da Charles dør af lungebetændelse, men hun er træt af at skulle gå klædt i sort og foregøgle sorg.

I Atlanta kommer hun til en basar med indlagt bal og dansemusik, hvor byens borgere skal rejse penge til hospitalet, der skal tage sig af krigens

ofre. Et af festens indslag er en dans, hvor mændene skal byde på en partner for at danse med hende. Rhett, der er blevet blokadebryder for at bringe forsyninger til sydstaternes tropper og naturligvis sørger for at score pæne gevinster til sig selv, byder et eksorbitant beløb for at danse med Scarlett. Hvor andre snakker om 20 eller 25 dollars for de lokale skønheder, byder han 150 – i guld! – for "Mrs. Charles Hamilton". Et passende eksempel på hans selvbevidsthed og lyst til at provokere det lokale borgerskabs alt for selvgode normer, som matcher Scarletts trodsighed. På trods af andres forargelse og arrangementslederens forsøg på at forpurre det – "Mrs. Hamilton is in mourning (...) She will not consider it, sir!" - lyder det gennem salen fra Scarlett: "Oh, yes I will!" Og efter en kort montage af bl.a. nærbilleder af de tos skælmske og sigende, gensidige smil danser de ud med den sortklædte enke og den profitfokuserede blokadebryder svævende over et dansesgulv fyldt med valsende par, virtuost iscenesat i et orgie af technicolorskinnende farver.

Selznicks valg: al kontrol til Menzies

I såvel døds- som i dansescenen styres virkemidlerne med hård hånd med henblik på det resultat, som publikum skal møde på lærredet. Billedkompositioner, farvespektrum, lysvirkninger, kameraarbejde, hver en detalje er under Menzies' og Wheelers kontrol. Selznick ønskede til denne film, hvad der i følge ham kun få gange før var praktiseret: "a complete script in sketch form, showing actual camera setups, lighting, etc.," som han skriver i et memo 1. september 1937. Han omtaler det som et "mammoth job" for Menzies og ønsker desuden, at han skal tage sig af montagesekvenser, som han skal "not only design and lay out but also, in large degree, actually direct." Menzies skal udelukkende fokusere på hele *GWTW*'s fysiske udtryk.

Menzies may turn out to be one of the most valuable factors in properly producing this picture. One of the minor problems in connection with this arrangement is the matter of Menzies' credit. Menzies is terribly anxious not to get back to art direction as such, and of course his work on this picture, as I see it, will be a lot greater in scope than is normally associated with the term "art direction". Accordingly, I would probably give him some such credit as "Production Designed by William Cameron Menzies" or "Assistant to the Producer" ... (Memo 1. september 1937, i Behlmer 2000)

Denne *storyboarding* udvikledes som nævnt ud fra tanken om detailudarbejdelsen af et "totalt script i form af sketches", som Selznick kalder det i sit memo. Ikke for ingenting ender han her med at definere Menzies' opgaveområde og creditbetegnelse. *GWTW* gik altså i produktion med noget, der ligner den måske hidtil mest omfattende dækning af en films visuelle realisering.

Resultatet af Menzies' og Wheelers kontrol med scenografi og production design blev da også imponerende, og netop hvad de modtog deres Oscar-statuetter for. Det udstak bl.a. rammerne for kamerapraksis og dermed klipning, ligesom muligheden for at etablere dynamikken mellem det store episke format og det personbundne, emotionelle og mere "snævre" format med de intime situationer. Den minutiøse skitsering med ikke blot nogle hundrede, men tusindvis af tegninger og "watercolors" udstak linjer at arbejde efter og/eller vende tilbage til længere fremme i produktionsforløbet.⁸

Intim nærhed i storladen setting

Som de to ovenstående analyseeksempler allerede har vist, bliver ikke blot personer i situationer, men også deres psykologi, følelser og emotionelle samspil formuleret i brugen af elementer som bl.a. settings, kameraarbejde, billedkompositioner og lys og skygge.

Efter at Scarlett har bragt Tara på fode igen og endelig er blevet gift med Rhett, tager han datteren Bonnie med på rejse til London, men den lille pige er ikke glad i det fremmede. Hun savner sin mor og vil hjem igen, så af omsorg for hende (selv Rhett har sine bløde punkter) vender han hjem til Tara med hende. Ikke fem minutters spilletid efter, at Rhett har diskuteret skilsmisse med Scarlett, og hun har afvist det, er både rejse og ophold i London overstået, og de mødes igen ved hjemkomsten på Taras gigantiske røde trappe. Da Rhett går frem mod trappen, og Scarlett oppefra kigger ned, fanger de hinandens blik, og hun kan ikke undertrykke et glad, nærmest forlovet smil ved synet af ham. Men hurtigt indtager han en attitude og et ansigtsudtryk, der skjuler en tilsvarende følelse hos ham i et lettere spydigt og formelt buk.

Hendes umiddelbart glade og imødekommende smil glider i løbet af ganske få sekunder over i skuffelse og skepsis. Hendes maske af ironi er hurtigt

på plads igen, og da Rhett på sin side fremturer med sin spydige maske som dække for jalousien over for den betagelse af Ashley, han stadig forbinder med hende (på trods af hendes stadig håbefulde imødekommethed), afløses den sekundkorte åbning for forsoning af endnu en runde i deres evige skænderier. Vivien Leigh markerer med sit overlegent styrede minespil scenens følelsesmæssige centrum som et tyst vulkanudbrud af skuffet håb. De kan fortsætte deres følelsesmæssige skyttegravskrig. Scenen er et præcist eksempel på deres indbyrdes problem: Hver gang den ene tager et skridt mod forsoning og indrømmelse af følelser for den anden, så har den anden næsten allerede vendt ryggen til, enten fysisk eller mentalt eller begge dele. I de bedste scener fungerer instruktion, spil, kamerapraksis og klipning tilsammen som en emotionel seismograf til at styre tilskuerens opmærksomhed mod det store epos' dynamiske sammenvævning med skift i personernes emotionelle udvikling. En kombination, som bliver byggestenen til filmens stærke element af patos i skildringen af de små mennesker i skæbnens og storpolitikens vold.



Fig. 8: Rhetts ironisk formulerede og dog alvorligt mente frieri: "Dare I name it? – Can it be love?" © Warner Home Video.

Et andet eksempel på spillet mellem enkeltpersoner og dets betydning for fortællingens overordnede struktur og udvikling kan være den tidligere scene, hvor det endelig kommer til Rhetts frieri til Scarlett. Da han ankommer, er Scarlett lettere påvirket af den cognac, hun har drukket, og hvis duft hun i hast forsøger at overdøve ved at skylle mund og hals i eau de cologne. Det hjælper selvfølgelig ikke meget, og Rhett gennemskuer hende straks. Sce-

nen er fortalt med lune og i en lettere tone, og visualiseringen holder de to på plads i en indramning af dem under den buede åbning mellem to stuer. Samtidig blødgøres sceneri og stemning af et gyldent lys fra de gule, solbeskinnede gardiner i baggrunden. Technicolorsystemets muligheder bidrager også her væsentligt til publikums oplevelsespotentiale. Billedkomposition, lyssætning og det gyldne skær er med til at opbygge scenens emotionelle tonalitet.

Totaler udgør naturligvis slet ikke hovedparten af scenens indstillinger, men både tættere og lidt fjernere beskæringer holdes på plads af scenografien, så blandingen af alvor og næsten løssluppet drilleri udgør en helhed, hvor Scarlett og Rhett endda kan få blandet pengehensyn ind i planerne for det kommende bryllup. Begge taler meget bestemt og som sædvanlig stædigt om flere ting, men handler lige så sædvanligt en del mere impulsivt. Scenen kan i god stemning kulminere i det berømte "plakatkys", og betragtet som helhed kan den på den ene side siges at samle op på det hidtidige forløb og på den anden åbne for nye udviklingsmuligheder i melodramaet.

Billedfladens struktur: *split-screen* med bjælker

Scarlett går til Ashley, fordi hun er fortvivlet over, at yankee'erne forlanger mere i skat fra Tara, end hun kan betale. Han kan ikke hjælpe, og de taler videre om den generelt fortvivlede situation efter Sydens nederlag og deres egen elendighed. Hun trænger ind på ham og appellerer til den kærlighed til hende, han tidligere har indrømmet. De kysser endda hinanden, men han er standhaftig og vil ikke slippe sit ansvar for Melanie og deres familie. Så da Scarlett siger, hun intet har at leve for, svarer han, at det passer ikke: Hun har jo Tara, og det bekræfter hun trods alt.

Men da hun forlader det arbejdsskur, hvor hun fandt ham, formulerer Menzies' og Wheelers design deres adskillelse i og med den inddeling, det markerer i billedrammen med skurets bjælker. De to figurer er tildelt hver sit felt i en billedflade, der kan minde om andre, specielt senere films brug af *split screen*. Billedrammens helhed bliver i sig selv fyldt grundigt ud med et helt sæt af mindre rammer. Billedets nærmest sanselige arkitektur får en egen fortællestyrke om deres situation og indbyrdes forhold, når kontrasten mellem skurets sorte silhuetter og omgivelserne forstærkes af technicolor-



Fig. 9: Scarlett og Ashley adskilt i hver sit billedfelt i et *split screen*, hvor selve det faldefærdige skurs strukturer sammen med technicolorfarverne sanseliggør dele af temaerne i historien om skæbner i egnen omkring Tara. © Warner Home Video.

filmens gengivelse af egnens røde jord, det gule og gyldne visne græs og de dunkle skyer med kun små huller af blå himmel.

Som mange andre episoder peger mødet med Ashley i skuret helt frem mod filmens slutning, hvor også Melanie dør, og Ashley bryder sammen og siger, at han med hustruen mister alt, hvad han ønsker at leve for. Scarlett bliver dermed nærmest tvunget til at erkende, at hele hendes håb om at se sin forgabthed i ham gengældt altid har været forgæves. Hun tænker, nærmest undrende, højt: "I've loved something that really doesn't exist. And now – I don't care. Now it doesn't matter. Doesn't matter one bit."

Et øjeblik senere lægger hun mærke til, at Rhett har reageret, mens hun sad hos Ashley, og er gået. Mens hun leder og kalder på ham, løber hun gennem tågen hjem til Tara, hvor hun finder ham. Trods enhver diskussion kan hun ikke overbevise ham om sin kærlighed, og han ikke slippe sin jalousi og skepsis over for hende. Han forlader hende og vil hjem til New Orleans, hvor han hører til. Scarlett: "I only know that I love you." Rhett: "That's your misfortune." Han vender sig og går ned ad Taras store trappe for sidste gang, og Scarlett løber grædende efter ham, mens hun gentager hans navn. Ved døren indhenter hun ham og siger: "If you go, where shall I go, what shall I do?" Svaret er: "Frankly my dear, I don't give a damn!" Og så forsvinder han ud i en tåge, der er meget tæt på at fjerne alt andet end sort og gråtoner i technicolorfarverne. Spil, scenografi, instruktion, farver, manuskriptarbejde og klipning når atter Oscardimensioner.

Medieudvikling og den stiliserede drøm

Til verdenspremieren den 15. december 1939 i Atlanta strømmede flere hundrede tusinde mennesker til byen, der arrangerede en tredages *GWTW*-festival op til forestillingen, og Selznick og hans hold kørte paradekørsel til biografen. Hans selskab kunne ved det følgende års Oscaruddelinger sole sig i priser for både kunstneriske, teknologiske og produktionslogistiske landvindinger. Filmens helt bevidst konstruerede og ikke-realistiske udtryk bidrog til dens mytologiserende univers og desuden til den myte, filmen i sig selv blev. *GWTW* blev med sin brede vifte af specielle karakteristika og indsatser model for en form for "klassisk Oscarvinder". Det særlige vil i dette tilfælde ikke blot sige en enkelt Oscarhovedrolle eller en årets bedste instruktør, men både filmtekniske landvindinger og kunstneriske indsatser, altså udvikling af selve mediets potentialer på en række områder.

Populariteten, pengene, den myteetablerende produktion med Hollywoodstjerner og stjerneproducere skaber tilsammen *et spektakulært billede af selve fænomenet den store film*. Måske er der ovenikøbet tale om et ret komplekst billede af eller på den amerikanske drøm. Forskelligheder, konflikter, et voldsomt antal højkompetente medarbejdere og monomant engagement kommer i én stor gryde og bliver til en ret, der taler til selve den mytologiserende og mytologiserede *drøm*. Inkarneret i en lille, stærk og modsætningsfyldt kvinde, der ikke bare klarer sig, men formulerer et håb om, at der nok skal komme "another day".



Fig. 10: Efter at have mistet Rhett er Scarlett først ved at give op, men besinder sig. Hun vil vende hjem til Tara og prøve at finde en måde at vinde ham tilbage på. Fra nærbilledet af hendes ansigt blændes der over til en total, som svarer til den, der ved filmens start viste hende og hendes far stå samme sted, ved samme træ og med den gyldne udsigt til Tara i horisonten. Scarlets sidste replik midt i overblændingen lyder: "After all, tomorrow is another day!" © Warner Home Video.

Litteratur

- Behlmer, Rudy (red.) (2000): *Memo from David O. Selznick*. New York: Modern Library.
- Bernink, Mieke & Pam Cook (red.) (1999): *The Cinema Book, 2nd edition*. London: BFI Publishing.
- Bridges, Herb & Terry C. Boodman (1989): "*Gone With the Wind*". *The Definitive Illustrated History of the Book, the Movie and the Legend*. New York: Simon and Schuster/Fireside.
- Bordwell, David (2013): *davidbordwell.net* (essays – Menzies). www.davidbordwell.net/essays/menzies.php
- Cook, David A. (1990): *A history of narrative film*. New York/London: W.W. Norton & Company.
- Dinnesen, Niels Jørgen & Edvin Kau (1983): *Filmen i Danmark*. København: Akademisk Forlag.
- Flamini, Roland (1975): *Scarlett, Rhett, and a Cast of Thousands: The Filming of "Gone With the Wind"*. New York: Macmillan.
- Friedrich, Otto (1997): *City of Nets: A Portrait of Hollywood in the 1940's*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Halskov, Andreas (2013): "There's No Place Like Oz", 16:9, nr. 50, april. 16-9.dk/2013-04/side04_feature1.htm
- Harwell, Richard (red.) (1992): "*Gone With the Wind*" as Book and Film. Columbia: University of South Carolina Press.
- Higgins, Scott (2007): *Harnessing the Technicolor Rainbow. Color Design in the 1930s*. Austin: University of Texas Press.
- Kinn, Gail & Jim Piazza (2011): *The Academy Awards @: The Complete Unofficial History*. London: Black Dog & Leventhal Publishers.
- Lambert, Gavin (1973): *The Making of "Gone With the Wind"*. www.theatlantic.com/magazine/archive/1973/02/the-making-of-gone-with-the-wind-part-i/306455. Atlantic Monthly. Hentet 14. september 2012.
- Levy, Emanuel (1987): *And the Winner Is...: The History and Politics of the Oscar Awards*. New York: Ungar.
- Levy, Emanuel (2003): *All About Oscar: The History and Politics of the Academy Awards*. London: Continuum.
- Maltby, Richard & Ian Craven (1995): *Hollywood Cinema*. Oxford: Blackwell.
- Oldmagazinearticles.com*. Opslag: Producer David O Selznick, Vivien Leigh, historic accuracy in 1930s movie *Gone With the Wind*, author of *Gone With the Wind*, GWTW, history of Technicolor. www.oldmagazinearticles.com. Sidste besøg: 17. august 2013.
- Osborne, Robert (2008): *80 Years of the Oscar: The Official History of the Academy Awards*. London: Abbeville Press
- Pawlak, Debra Ann (2011): *Bringing Up Oscar: The Story of the Men and Women Who Founded the Academy*. New York: Pegasus.
- Samuels, Stuarts (1992) [dvd]: *Visions of Light. The Art of Cinematography*. Image Entertainment.
- Vertrees, Alan David (1997): *Selznick's Vision. "Gone with the Wind" and Hollywood Filmmaking*. Austin: University of Texas Press.
- Warner Bros. (2009) [dvd]: *Gone With the Wind*. A Selznick International Picture: 70th Anniversary 5-Disc Collector's Edition, inkl. dokumentar: *The Making of a Legend*.

Noter

1. Når man ser filmen, kan det måske undre, at der ikke dukker noget op under kategorien kostumer, som Walter Plunkett stod for. Det kan sikkert kun forklares ved, at kategorien ikke

kom på Oscarprogrammet før i 1948.

2. 1939/1940 som filmår og såkaldt "watershed year" i Oscarfilmens historie beskrives også i Halskov 2013.
3. Både forud for og efter *GWTW* opnåede Selznick adskillige nomineringer til Oscarpriser for sine produktioner. Men kun i et begrænset antal blev det til vundne priser. Der kan nævnes *A Star is Born* (1937), som vandt for "Best Story" og fik en æres-Oscar for farvefotografi. Lyle Wheeler blev nomineret for *art design* i både *The Prisoner of Zenda* (1937) og *The Adventures of Tom Sawyer* (1938). For den sidstnævnte blev Selznick selv nomineret til Irving G. Thalberg Memorial Award (outstanding production). Efter *GWTW* vandt SIP allerede året efter "Bedste Film" for Hitchcocks *Rebecca* (1940), som i alt opnåede 11 nomineringer. Endnu en Hitchcock-instrueret film, *Spellbound* (1945), fik hele seks nomineringer, men vandt dog kun for musik. Endelig var Selznick i 1950 på Oscarbanen med *The Third Man* (1949), som var nomineret i tre kategorier. Hans største produktionsmæssige og økonomiske satsning efter *GWTW* var *Duel in the Sun* (1946) med Jennifer Jones nomineret som "Bedste Kvindelige Hovedrolle" og Lillian Gish som "Bedste Kvindelige Birolle". Ingen af dem vandt dog. *GWTW*-succesen overskyggede alt andet i Selznicks karriere. Til gengæld var denne film både nyskabende og -udviklende på sit felt og i realiteten aldrig overgået som superproduktion og Oscarmanifestation.
4. Senere hen har amerikanske film ikke haft behov for helt så megen skepsis over for emner, der involverer borgerkrig og slaveri. Senest således *Lincoln* (2012).
5. Et særligt dansk initiativ giver et godt eksempel på, hvor stærk en position *GWTW* og dens Oscarsucces havde på markedet for filmunderholdning, både pengemæssigt og i publikums bevidsthed. Under blokaden kunne det københavnske publikum sejle fra Tuborg Havn til Landskrona og se filmen. Skandinavisk Linietrafik blev etableret i 1949 med dets Scarlethfærger med netop det formål at fragte publikum over Sundet for at se storfilmene, ikke mindst *Borte med blæsten*. En af avisannoncerne skrev under den voksne overskrift "BORTE MED BLÆSTEN": "De nye Scarleth-færger, der er opkaldt efter Scarlett O'Hara, sejler Dem til biografen i Landskrona, som genopfører alle tiders største film-sukces med Leslie Howard, Clark Gable og Vivien Leigh" (Politiken, 18. juni 1954). Først da blokaden 1955-58 omsider blev afsluttet, kunne biografdirektør i Dagmar, Carl Th. Dreyer, den 9. september 1958 – omtrent 20 år efter verdenspremieren i Atlanta! – have dansk premiere på *GWTW*. Først i februar 1959 blev den taget af plakaten (Dinnesen & Kau 1983).
6. Egentlig er der tale om en videreudvikling af et ønske om farver, der er omtrent lige så gammelt som filmen selv. Allerede meget tidligt brugte man således møjsommelig håndkolorening af filmstrimlerne i mange farver eller monokrom tintning af hele billedflader, f.eks. for at give indtryk af stemningsskift. Technicolor var altså en videreudvikling, der modsat den rent fysiske efterbehandling gjorde det teknisk muligt i selve optageprocessen at registrere farver på filmstrimlen.
7. For en mere udførlig plotbeskrivelse se Wikipedia: "*Gone With the Wind* (film)", som er både dækkende og koncentreret; mange andre er enten for lapidariske eller unødigt detaljerede som oversigt betragtet.
8. I Vertress (1997) finder man bl.a. en detaljeret gennemgang af *storyboarding* i produktionen af *GWTW*.