

The Oscars og den klassiske Hollywoodfilm

Af JAKOB ISAK NIELSEN

Når man taler om "The Oscars", så har man at gøre med et vidt forgrenet fænomen, som kan anskues fra forskellige perspektiver. Indledningsvist er det nødvendigt at skelne mellem *Oscartildelingen* samt *Oscarshowet*, som kan analyseres og kommenteres på hver sin måde. De er på hver sin måde blevet en integreret del af den amerikanske filmbranche og har en lang række funktioner ift. denne: Der knytter sig en performancedimension til selve showet, som især er medvirkende til at konstruere og vedligeholde stjernesystemet. Som anført andetsteds i bogen kan særligt behændige taler (Hastrup) eller særligt uheldige kjoler (Albinus) have længerevarende betydning for de involverede skuespilleres anseelse og reklameaftaler osv. Såvel showet som selve valgene af vinderfilm fremstiller naturligvis også et billede af branchen for omverdenen, som kan være mere eller mindre retvisende ift., hvilke parametre man vurderer ud fra. Brancheøkonomen Edward Jay Epstein mener eksempelvis, at Oscaruddelingen – i hvert fald i de senere år – er et bedrag i den forstand, at de nominerede samt vinderne i "Bedste Film"-kategorien typisk betyder uendelig lidt for Hollywoodbranchen i økonomisk forstand, hvor det i stedet er den numerisk mindre gruppe af blockbusters, som trækker slæbet (se Epstein 2010, 2013). Selvom der absolut er undtagelser, hvor blockbusters som *Titanic* (Oscarvinder i 1998) eller *The Lord of the Rings: The Return of the King* (Oscarvinder i 2004) er løbet af med hovedprisen, så har Epstein absolut en pointe. Modsat Epstein vil denne artikel dog anskue valg af vinderfilm som udtryk for reelle branchesociologiske mekanismer snarere end et løgnagtigt markedsføringsstunt over for omverdenen.¹

Oscartildelingen fortæller os altså noget om branchens selvforståelse, dens måde at fordele anerkendelse internt i branchen, ligesom udvælgelsen er med til at etablere retningslinjer for "best practice". Sidstnævnte funktion er naturligvis historisk variabel, idet Oscarstatuettens status ikke er den samme i dag, som den f.eks. var i 1929. Det var næppe sandsynligt i 1929, men overvejende sandsynligt i 2013, at de store distributører og produk-

tionsselskaber strategisk *spekulerer* i at producere "Oscar bait" – altså at konceptualisere bestemte film ift., hvad man forventer, kan kaste en Oscar af sig. Den mest kyniske udlægning ville være, at der er opstået en særlig kategori af spillefilm, som simpelthen er sat i verden for at vinde Oscars, mens der parallelt hermed produceres en lang række andre film, som ikke skænker Oscaruddelingen en tanke, fordi de har andre succesparametre – de kan være orienteret mod en anden festival eller søge økonomisk succes af andre veje. Ikke desto mindre kan man antage, at Oscaruddelingen – i en eller anden forstand – *altid* har været et vigtigt indspil ift. den historiske udvikling af Hollywoodfilmens normer og konventioner.

Selvom Oscarshowet som mediebegivenhed naturligvis er en vigtig forklaring på, at det overhovedet er attraktivt at vinde en Oscar, så jeg vil i indeværende kapitel fokusere på relationen mellem Oscartildelingen og Hollywoodfilmens normer og konventioner. De primære cases vil være vinderne i kategorien "Bedste Film". Når man kaster blikket på listen over Oscarvindere, så er det afgørende spørgsmål: Har valgene af Oscarvindere været med til at *konsolidere* de normer og konventioner, der kendetegner Hollywoodfilmen som et (fortællemæssigt) paradigme? Parentesen om "fortællemæssig" er nødvendig, fordi der knytter sig en afgørende tvist til spørgsmålet om, hvorvidt den klassiske Hollywoodfilm er lig den klassiske Hollywood*fortælling* (se Cowie 1998).

Spørgsmålet benytter verbet "konsolidere", da i hvert fald ét kanonværk om den klassiske Hollywoodfilm – nemlig *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production from 1917 to 1960* (1985) – mener, at Hollywoodfilmens væsentligste konventioner og normer allerede *var* etableret, da den første Oscaruddeling fandt sted 16. maj 1929. Præcis hvornår den klassiske Hollywoodfilms æra begyndte, er naturligvis vanskeligt at definere, men som titlen angiver, er 1917 et vigtigt skæringsår for bogens forfattere David Bordwell, Janet Staiger og Kristin Thompson. Eksempelvis er et filmhistorisk hovedværk som D. W. Griffiths *Intolerance* (1916) – med sine fire *tematisk* forbundne, men tidsmæssigt og geografisk forskudte handlingsforløb – i virkeligheden en fortællemæssigt eksperimenterende film snarere end et forbillede for den klassiske Hollywoodfilm.

Parallelløbet mellem Oscaruddelingen og den klassiske Hollywoodfilm

har altså strakt sig fra 1929 og fremad – principielt tilbage til 1927, det produktionsår, hvor film kom i betragtning til den første Oscar. Selvom den klassiske Hollywoodfilms storhedstid er overstået, så kunne man sãgar stadig stille spørgsmålet den dag i dag: Er valget af Oscarvindere som *The Artist* (2011) og *Argo* (2012) med til at *konsolidere* de normer og konventioner, der kendetegner Hollywoodfilmen som et (fortælle-mæssigt) paradigme? Jeg vil dog mene, at det er mest hensigtsmæssigt at belyse Oscartildelingens funktion ift. den klassiske Hollywoodfilm *fra begyndelsen af*. Derfor vil dette kapitel tage afsæt i Oscars tidlige år fra 1929 og frem til 1934. At forfølge spørgsmålet i andre perioder eller i nyere tid er for omfattende i denne sammenhæng og må vente til en anden anledning. At vælge 1934 som skæringsår skyldes primært, at det er i 1934 (og altså ved filmene, der honoreres ved prisuddelingen i 1935), at *the Draconian Production Code* for alvor bliver effektueret, da William H. Hays nedsætter den såkaldte Production Code Administration (PCA) og fra sine egne rækker udpeger den prominente katolske lægmand Joseph I. Breen til at styre denne magtfulde enhed, som varetager branchens selvrensning. At begrænse sig til de såkaldte *pre-code*-vindere gør det mere enkelt at forholde sig til eventuelle tematiske og repræsentationelle idiosynkrasier i vinderfilmene i denne periode.²

Indledningsvist er det naturligvis essentielt at foreslå en definition på, hvad en klassisk Hollywoodfortælling rummer. Nedenstående er ikke en definition mejslet i Mosestaver, men det er en tilstrækkelig præcis tjekliste til at tjene som et arbejdsredskab i nærværende kapitel. Inspireret af dels Bordwell, Staiger og Thompson (1985), dels mere samfunds-faglige forståelser af den klassiske Hollywoodfilm (bl.a. David A. Cooks) vil kapitlet gå ud fra, at den klassiske Hollywoodfortælling kan defineres ud fra fire parametre: fortællenormer, principper for tidslig iscenesættelse, principper for rumlig artikulation samt forhold, der knytter sig til indhold og handling. Den klassiske Hollywoodfilm formodes i dette kapitel at være karakteriseret ved følgende kendetegn:

Fortællenormer, primært

- Handlekraftig(e) hovedperson(er) samt individualiseret kausalitet som selve motoren for fortællingens fremdrift.

- Entydige og prompte karakterintroduktioner samt konsistens. Karakterens handlinger og udvikling må gerne overraske os, men vedkommende skal forblive "in character" ift. den oprindelige præsentation.
- Den lige korridor, dvs. ikke digressioner eller sidespor ift. de væsentlige fortælletråde.
- Der er stærke kausale bånd på tværs af scener (hængende årsager i slutningen af en scene, der bliver fulgt op på kort efter [oftest i efterfølgende scene]).
- Det dobbelte handlingsspor, dvs. to fortælletråde, som er betinget af hinanden, hvoraf én omhandler heteroseksuel kærlighed, mens den anden fortælletråd f.eks. omhandler sport, politik, karriere mv.
- En lykkelig slutning, som regel med et forenet heteroseksuelt par. Over 60 ud af 100 film i Bordwell, Staiger og Thompsons såkaldte *unbiased sample* slutter simpelthen med billedet af et heteroseksuelt par i hinandens arme, og mange flere af filmene kan siges at slutte lykkeligt (1995: 61).

Tidslig iscenesættelse, primært

- Deadlines og annonceringer anvendes hyppigt til at pege fremad i filmens forløb, og de bliver "samlet op" hurtigt, således at filmens scener sammentømmres. I det hele taget bliver det tidslige forløb "narrativiseret" – frem for f.eks. dyrket som en lyrisk eller psykologisk kvalitet i sig selv.
- Ift. motivationen for filmens iscenesættelse af tid er der et hierarki, hvor den fortællemæssige motivation vægtes højest, dvs. over såvel realistisk, transtekstuel (f.eks. af genren eller stjernens persona) og kunstnerisk motivation. F.eks. vil orkestreringen af begivenhedernes rækkefølge, gentagelsesfigurer samt tidslig manipulation i form af f.eks. komprimering eller ellipser være fortællemæssigt motiveret.

Rumlig artikulation, primært

- Der er en række standardiserede normer for den rumlige artikulation, der som grundregel kalder på f.eks. klippemønstre og kamerabevægelser, som er upåfaldende og underbygger audiovisuel kontinuitet, men samtidig er formidlingsmæssigt strømlinede og tydelige – oftest med det pri-

mære formål at fortælle en historie.

- (Audio)visuelle kontinuitetsprincipper såsom bl.a. 180 og 30 graders-reglen er primære virkemidler ift. Hollywoodfilmens rumlige artikulation.
- Filmen tilstræber via visuelle og auditive virkemidler at forlene det flade lærred med dimension og volumen.
- Motivationen for filmens iscenesættelse af rum følger det samme hierarki som ved iscenesættelsen af tid. Altså kan f.eks. handlinger, kame-rabevægelser eller farveanvendelse og lyssætning momentvis være f.eks. kunstnerisk motiveret, men den fortællemæssige motivation vægtes hø-jest.

Indhold og handling, primært

- Hollywoodfilmen har naturligvis også repræsentationsmæssige samt te-matiske normer (og brud). Disse normer er bestemt af en række faktorer, heriblandt filmenes henvendelsesstrategier, censurprocedurer, den over-ordnede samfundsmæssige udvikling samt branchens produktionskultu-relle praksis. Normerne er også omstridte og vanskelige at indkredse, men dette kapitels hypotese er, at Hollywoodfilmens fortælleperspektiv i 1927-1934 primært er hvidt, heteroseksuelt og repræsenterer middel-klassens normer og værdier. Ifølge Margaret Thorps *America at the Movi-es* (1939) var det da også primært den hvide middelklasse i alderen 14-45, der gik jævnligt i biografen i perioden.
- Dertil kommer, at branchen – bl.a. qua Wall Streets tunge investering i Hollywoodstudierne i løbet af 1920'erne, 1920'ernes politiske strøm-ninger i USA samt censurtiltag i perioden (se Cook 2004: 236-237) – er forholdsvis konservativ og konsensussøgende i sin repræsentation af seksualitet, race, etnicitet, sprogbrug, sygdom, klasse, ægteskab og an-dre samfundsopretholdende institutioner såsom den udøvende, lovgiven-de og dømmende magt – altså bl.a. politiet, de politiske institutioner og retsvæsenet. Det er vigtigt at tilføje, at implementeringen af produktions-koden i 1934 bevirkede, at filmene var *yderligere* konsensussøgende.³

Så er det afgørende spørgsmål: Har valgene af Oscarvindere været med til at *konsolidere* de normer og konventioner, der kendetegner Hollywoodfilmen

som et (fortælle-mæssigt) paradigme? Både ja og nej er det korte svar. Listen over vindere i perioden ser således ud:

1929: *Wings* (Paramount/ Famous Players-Lasky, 1927)⁴

1930: *The Broadway Melody* (MGM, 1929)

1931: *All Quiet on the Western Front* (Universal, 1930)

1932: *Cimarron* (RKO, 1931)

1933: *Grand Hotel* (MGM, 1932)

1934: *Cavalcade* (Fox, 1933)

1935: *It Happened One Night* (Columbia, 1934)

Det første, som slår én ved listen af de i alt syv vinderfilm,⁵ er den genre- og studiemæssige spredning. I branchen florerede der en idé om, at priserne i de tidlige år blev givet ud fra en stiltiende aftale om, at der var et rotationsprincip ift. vinderfilmene. Den hypotese er nærliggende, de store studiers tilstedeværelse blandt vinderne taget i betragtning. Blandt de otte store studier er det kun Warner Bros. af "The Big Five" og United Artists af "the minor majors" (eller "The Little Three"), som ikke har en film blandt vinderne. Warner Bros. skulle tage sin første pris et par år senere med *The Life of Emile Zola* (1937), mens United Artists havde en part med i *Rebecca* (1940), der vandt prisen i 1941.

Umiddelbart skulle man tro, at Hollywoodfilm fra æraen typisk var fortalt fra et mandligt perspektiv, men ifølge Tino Balio opfattede Hollywoodbranchen især i 1930'erne voksne kvinder som den vigtigste målgruppe. "The woman's film" oplevede således sin storhedstid i 1930'erne, og i første halvdel af årtiet faldt 25 % af filmene på branchebladet *Film Dailys* toptiliste inden for kategorien (Balio 1993: 2 og 235ff). "The woman's film" er en løselig betegnelse, som refererer til forskellige fortællinger med kvindelige problemstillinger som omdrejningspunkt og kvinder som primær målgruppe lige fra *Anna Christie* (1930) over *Little Women* (1933) og *Imitation of Life* (1934) til *Gone With the Wind* (1939) og *Rebecca* (1940) (ibid.). Kaster man et blik over vinderfilmene, er decideret "kvindefilm" underrepræsenteret i vinderkategorien, men bortset fra *All Quiet on the Western Front* så har alle filmene markante kvindelige hovedroller, og såvel Greta Garbos

Grusinskaya som Joan Crawfords Flaemmchen i *Grand Hotel* minder umiskendeligt om roller, som de spillede i film, der mere entydigt falder inden for kategorien, såsom Crawfords Crystal i *The Women* (1939) eller Garbos chanteuse Zara i *As You Desire Me* (1932).

Ift. genre er såvel westerngenren (*Cimarron*), krigsfilmen (*Wings* og *All Quiet on the Western Front*), musicalen (*The Broadway Melody*), flyverfilmen (*aviation film*) (*Wings*) og *screwball*-komedien (*It Happened One Night*) repræsenteret. *Grand Hotel* må primært betragtes som et drama, men med den finurlighed, at det er en kollektiv fortælling, en såkaldt multiprotagonistfortælling (mere herom senere). Også *Cavalcade* må betragtes som et drama, men mere i retning af et historisk drama, der springer fra epoke til epoke – et fortælletræk, der i øvrigt også er at finde i *Cimarron*.

Den genremæssige spredning dækker til dels over nogle fællestræk blandt filmene: Adskillige af filmene, heriblandt *Wings*, *Cimarron* og *Cavalcade*, kan siges at være episk anlagte fortællinger svævende på historiens vingesus iblandet stærkt melodramatiske passager. Hele tre film kan også siges at være (anti)krigsfilm med afsæt i Første Verdenskrig (*Wings*, *All Quiet on the Western Front* og *Cavalcade*). Ligeledes er hovedparten af filmene prestigeproduktioner forstået som adaptioner af kendte romaner med relativt store produktions- og markedsføringsbudgetter (se Balio 1993: 179-211). Ikke desto mindre er der stor genremæssig spredning blandt filmene. Det karakteristiske for den klassiske Hollywoodfilm, som den beskrives af bl.a. Bordwell, Staiger og Thompson, er imidlertid, at det er et *fortællemæssigt* paradigme, hvis karakteristika går på tværs af en lang række genrer. Om de enkelte genrer blot udforsker variationen inden for det fortællemæssige paradigme eller udfordrer stabiliteten i paradigmet, ligefrem splintrer paradigmet, kan man sagtens diskutere.

Klassiske Hollywoodfortællinger?

To af de mest centrale karakteristika ved den klassiske Hollywoodfilm er det dobbelte handlingsspor samt individualiseret kausalitet som fortællemæssig motor, dvs. at den fortællemæssige fremdrift i den klassiske Hollywoodfilm genereres af hovedpersonens aktive handlinger i bestræbelsen på at nå et klart defineret mål. Derfor er det bemærkelsesværdigt, at der

blandt Oscarvinderne i denne periode findes film, som afviger fra begge karakteristika. En udtalt afviger er Lewis Milestones *All Quiet on the Western Front* (1930). En indspilning af Erich Maria Remarques bestseller fra 1928-1929⁶ blev også i sin tid betragtet som en stor udfordring. George J. Mitchell opsummerer nogle af bekymringerne vedrørende en filmatisering:

Many in Hollywood thought that a movie could not be made from the book [...] Essentially episodic in content, it had no love interest, no suspense and anything but a glorious conclusion. Moreover, it was controversial. The memory of World War I was still vivid. The rampant anti-Germanism that had followed the entrance of the United States into the war was not easily forgotten. (Mitchell 1989: 61)

Med deres voldsomt elliptiske fortællestil, hvor der jævnligt springes flere år frem i tiden, er *Cimarron* og *Cavalcade* umiddelbart mere episodiske end *All Quiet on the Western Front*, men ikke desto mindre mangler *All Quiet on the Western Front* en række centrale ingredienser, som den klassiske Hollywoodfilm traditionelt er udstyret med.⁷ For det første er det netop *ikke* hovedpersonen Paul Bäumers (Lew Ayres) handlinger, som skaber fortællelemæssig fremdrift, men omvendt krigens luner, som bevæger karaktererne igennem et udviklingsforløb. Med andre ord er det krigen, som bestemmer karakterernes udvikling, ikke omvendt. Hollywoodhistorien er ellers rig på krigsfilm, som muligvis ikke hylder eller romantiserer krigshandlinger, men hvis vægt på individualiseret kausalitet har resulteret i handlingsgange, hvor hovedpersonen nærmest egenhændigt kan vinde en hel krig – lige fra Erroll Flynns Captain Nelson i *Objective Burma!* (1945) til Sylvester Stallones Rambo i *Rambo: First Blood Part II* (1985). Paul Bäumer er i *All Quiet on the Western Front* ikke en effektiv fjendeudrydder, men et moralsk tvivlende individ, der appellerer til engagement på baggrund af sin medmenneskelighed. Det ser man f.eks. i den berømte scene, hvor han angrer at have dræbt en fransk soldat, Duval, der under en tilbagetrækning lander i samme hul som ham (Duval spilles af stumfilmskomikeren Raymond Griffith, og hans dødsfæs er meget apropos en bizar smilende grimasse). Man ser det ligeledes i scenen, hvor Paul diskret irrettesætter en mindre nænsom kammerat, der spørger den benamputerede Franz, om ikke de må få hans fine læderstøvler nu, hvor han ikke længere har brug for dem.

Også *Wings* (Første Verdenskrig), *Cimarron* (fra The Oklahoma Land Rush

i 1889 til massive olieboringer i 1930) og *Cavalcade* (Anden Boerkrig, Dronning Victorias død, Titanic, Første Verdenskrig) rider på historiens vingesus, men reelt er det kun i *Cavalcade*, at karaktererne i lige så høj grad er underlagt historiens gang. Selvom det er krigen, som i *Wings* får skylden for, at Jack (Buddy Rogers) skyder sin bedste ven David (Richard Arlen) ned i den tro, at han er en tysk soldat (efter at være blevet skudt ned over fjendens territorium stjæler David et tysk fly), så tildeles de to flyvere igennem heltemodige og afgørende indsatser trods alt en vis betydning for krigens gang. Karaktererne er altså ikke i samme udstrækning underlagt historiens gang, men har større indvirkning på såvel historiens som den historiske udvikling. I *Cimarron* synes den mandlige hovedperson Yancy (Richard Dix) ligefrem at have haft en hånd med i talrige historiske begivenheder lige fra The Oklahoma Land Rush over indførslen af statsborgerskab til indianere til den fransk-amerikanske offensiv ved Château-Thierry under Første Verdenskrig og sågar i filmens afsluttende scene ved olieboringer i et tidligere prærieområde, hvor han får knust sit bryst og kort efter dør: Han griber tilsyneladende (vi får det fortalt af en bikaarakter) en løbsk nitroglycerintorpedo, og ved at holde den i sin favn afholder han den fra at springe hele området i luften! Som avistrykkeren siger til Sabra (Irene Dunne): "They will always talk about Yancy. He's going to be part of the history of the great Southwest. It's men like him that build the world. The rest of them like me we just come along and live in it." I f.eks. *All Quiet on the Western Front* tildeles hovedpersonen netop ikke denne form for *agency*.

Som Mitchell ligeledes angiver ovenfor, er en anden bemærkelsesværdig udeladelse i *All Quiet on the Western Front*, at der ikke er en heteroseksuel kærlighedshistorie. I såvel *Wings* (Jack og nabopigen Mary [Clara Bow]) som *Cimarron* (pioneren Yancy og den retskafne Sabra) er der trods alt én central heteroseksuel kærlighedshistorie – samt flere underordnede blandt venner og familie. Jack og Mary forenes sågar i sidste scene med klichéslutningen over dem alle: De kysser hinanden, da "The End"-tekstschildet toner ind. Selvom Yancy og Sabra har været adskilt i årtier, så ender han mirakuløst med at dø i netop hendes arme – hvilket er en kvasilykkelig slutning i lyset af deres lange adskillelse og hans heroisk selvopofrende redningsaktion, hvor hun tilfældigvis er lige i nærheden.

Også på dette punkt – altså ift. at have en heteroseksuel kærlighedshistorie som central handlingsspor – skiller *Cavalcade* sig ud. I denne *upstairs-downstairs*-fortælling står to forhold naturligvis i centrum for historien – *upstairs*-parret Jane og Robert Marryots (Diane Wynyard og Clive Brook) samt – blandt tjenestefolket – forholdet mellem Ellen og Alfred Bridges (Una O'Connor og Herbert Mundin).⁸ Begge forhold er imidlertid etableret ved handlingens begyndelse, og Robert/Jane-forholdet fungerer som et fast anker, der aldrig kommer på spil i filmen. Ellen/Alfred-forholdet når kun lige akkurat at desintegrere, da en brandvogn i udrykning kører Alfred ihjel. I og med at der stort set ikke er nogen udviklingskurver knyttet til forholdene, er det altså en tilsnigelse at tale om deciderede handlingsspor. Filmen skildrer herudover faktisk to pardannelser, men de adskiller sig fra den klassiske Hollywoodslutning, ved at begge ender tragisk: Storebror Edward Marryot og Edith omkommer på selve bryllupsrejsen (ombord på Titanic!),⁹ mens lillebror Joe Marryot dør i sidste slag for Første Verdenskrigs afslutning og dermed ikke får chancen for at (forsøge at) krydse classeskellet og ægte Fanny Bridges (Ellen og Alfreds datter). Disse afvigelser til trods skildrer *Cavalcade* immervæk heteroseksuelle kærlighedsforhold. I *All Quiet on the Western Front* er heteroseksuelle kærlighedsforhold reduceret til et kort interludium, hvor Paul, Albert og Leer sniger sig over til tre franske bondepiger med madvarer som lokkemiddel. Hvad de tre par hver især foretager sig, bliver ikke ekspliciteret, da vi kun hører lyden fra Pauls rendezvous med Suzanne. Der er ømhed og tiltrækning, samtidig med at Pauls replikker tydeliggør, at det er et engangsmøde eller -knald alt efter tilskuerens fantasi.

Fraværet af det dobbelte handlingsspor og individualiseret kausalitet hænger selvfølgelig tæt sammen med det forhold, som Mitchell nævner sidst i citatet, nemlig at filmens hovedkarakterer er tyskere – naturligvis også Paul Bäumer. Måske er det den allervæsentligste forklaring på, at et amerikansk studie overhovedet kunne filmatisere denne historie uden at flette en kærlighedshistorie ind i forløbet og uden at lade hovedpersonens handlinger bestemme den fortælle-mæssige fremdrift.

En anden af Oscarvinderne har heller ikke et traditionelt dobbelt handlingsspor, men snarere et femdobbel, nemlig multiprotagonistfilmen *Grand Hotel* (1932). Filmen følger primært syv karakterer, fem primære og to se-

kundære karakterer – Senf (danske Jean Hersholt) og Doctor Otternschlag (Lewis Stone). Filmen indledes af et mobilt topskud, som svæver over hovederne på telefondamerne på hotellet. Denne kamerabevægelse indvarsler netop filmens karakter af konvergerende skæbnefortælling med hotellet som centralt omdrejningspunkt samt tilskuerens privilegerede overblik over karakterernes indbyrdes relationer. Ti minutter inde i filmen er vi blevet introduceret for samtlige syv hovedkarakterer. De seks af dem møder vi i filmens prolog, først i form af en række telefonsamtaler, som alle udgår fra Grand Hotel.¹⁰

Grand Hotel varierer sine karakterpræsentationer, ligesom den anlægger en varieret tilgang til spørgsmålet om handlekraftige og målorienterede karakterer. Otto Kringelein (Lionel Barrymore), Preysing (Wallace Beery) og Baron von Geigern (John Barrymore) artikulerer alle entydige målsætninger allerede i prologen: Kringelein er døende og vil nå at have noget ud af livet, Preysing skal for alt i verden få en fusion i stand med The Saxonia Company, og Geigern har desperat brug for penge. Geigern viser sig at være mere generøs og charmerende, end han præsenteres i prologen, hvor han fremstår aggressiv og brysk, men de øvrige karakterer præsenteres på en måde, som er i overensstemmelse med deres fremtidige ageren.

Sådan er det ligeledes med ballerinaen Madame Grusinskaya (Greta Garbo). Selvom man ikke ser Grusinskaya i prologen, er netop *det* enormt sigende for denne sky karakter, der i stedet sender sin personlige assistent Suzette. Voldsomt oprevet melder Suzette afbud til dagens dansesession og formår uforvarende at fremstille Grusinskaya som en plaget ballerina-diva på selvmordets rand. Senere erfarer vi, at Grusinskayas mål er en kombination af fortsat at få anerkendende klapsalver fra publikum og samtidig få sjælerø – ”I want to be alone,” som Grusinskaya/Garbo så berømt får sagt (hvilket også i paratekstuel forstand var med til at forsegle offentlighedens opfattelse af Garbos levevis som selvvalgt eksil).

Senfs telefonsamtale afslører, at han er voldsomt bekymret for sin højgravide kone, men er hjælpeløs, da han ikke kan forlade sin post uden at risikere at blive fyret. At være overladt til skæbnens lunefuldheder, fremfor at tage skæbnen i egen hånd, er et melodramatisk træk, der ikke korrelerer med normerne for den typiske protagonist i den klassiske Hollywoodfilm.

Senfs bekymring for sin kone får funktion af "a running gag", som plantes forskellige steder i filmen, men den annoncerede fødsel peger selvfølgelig også fremad i forløbet. Doctor Otternschlag fungerer mere som et decideret *chorus* snarere end som en klassisk protagonist med veldefinerede målsætninger, bedst eksemplificeret ved hans indgangsreplik i slutningen af prologen: "Grand Hotel. People coming, going. Nothing ever happens." Til gengæld aner vi ikke, hvilke målsætninger han har, ligesom vi ved meget lidt om hans emotionelle og psykiske disposition før langt henne i filmen.

Selvom det langt fra er entydigt, om filmens fortællemæssige konstruktion harmonerer med den klassiske Hollywoodfilm,¹¹ så er filmens konvergerende skæbnefortælling, alsidigheden ift. karakterintroduktionerne, variationen ift. individualiseret kausalitet og ditto ift. målbevidsthed i hvert fald ensbetydende med, at *Grand Hotel* var en *atypisk* produktion. I stilistisk henseende beskriver Tino Balio Cedric Gibbons' smukke, rummelige, cirkulære art deco-lobby som decideret *innovativ* ift. senere kulissekonstruktioner i Hollywood (1993: 101). Instruktør Edmund Goulding samt fotograf Bill Daniels viser da også karakterernes forbundenhed i topskud over hotellobbyen. Mest bemærkelsesværdigt er dog, hvordan handlingssporene væver sig ind og ud imellem hinanden, i takt med at karaktererne krydser hinandens veje i behændigt koreograferede dolly- og krankørsler (fig. 1-2). Til formålet benyttede de bl.a. én af MGM's første filmkraner – Universals "The Broadway Crane" fra 1929 var den første store elektriske kran, men de andre studier fulgte kort tid efter. Karakter- og kamerakoreografi er som en vals



Fig. 1. På billedet ses kranen, som blev anvendt til filmens mest elegante kamerakørsler. Cedric Gibbons designede hotellobbyen (samme Gibbons designede i øvrigt selve Oscarstatuetten op til den første uddeling i 1929). Foto: Margaret Herrick Library.



Fig. 2. Edmund Goulding beviser, at han har lige så god sans for karakterkoreografi som for kameraekvilibrisme. Geigern kurtiserer Flaemmchen, og de to snoer sig elegant rundt om hinanden – indhyllet af cigaretrøg! © Warner Home Video.

i en Max Ophüls-film, og derfor er det da også enormt passende, hvorledes John Barrymores Baron Geigern efter at have lavet en date med Joan Crawford's Flaemmchen nærmest "føres" hen foran Grusinskayas dør. Grusinskaya får ham efterfølgende til at glemme alt om Flaemmchen.

Grand Hotels cirkulære hotellobby, den elegante koreografi af karakter- og kamerabevægelse inklusive brugen af dialog til at flette en ikke-tilstedeværende karakter ind i "rummet" osv. står i stærkest kontrast til iscenesættelsesstrategierne i *Broadway Melody* (1929). Som en tidlig tonefilm iscenesættes den rumlige artikulation relativt stift. Bl.a. fraviger kameraet så godt som aldrig sin oprindelig akse ift. handlingen, som var filmen et teaterstykke, hvor man ved at sætte teaterkikkerten for øjnene udelukkende kan variere *afstanden* til handlingen. Der bliver f.eks. yderst sjældent klippet ind i rummet på en måde, så kameraet lægger sig tæt op ad interaktionsaksen mellem to karakterer. I stedet bevarer kameraet overvejende det perspektiv, som præsenteres i scenens *establishing shot* (fig. 3).

Dybe kavalergange

Rent repræsentationelt tager vinderfilmene sig flere friheder, end man forestiller sig, post-code-film ville gøre: Der er forbavsende dybe kavalergange i såvel *Broadway Melody* (Queenie), *Grand Hotel* (Grusinskaya) og *Cavalcade* (Edith), mens Clara Bows Mary i *Wings* sågar blotter sine bryster, og så er der bare mandeballer i *All Quiet on the Western Front*, da Paul, Albert, Leer og Tjaden bader i en å. Ift. repræsentationen af seksualitet er det også værd



Fig. 3. Langt de fleste indstillinger i denne scene udspilles på den akse, som etableres i den første indstilling. *Broadway Melody* sparkede for alvor gang i Hollywood-musical'en og er i øvrigt baseret på en historie af Edmund Goulding – instruktøren af *Grand Hotel* (1932). © Whv.

at bemærke, at vi faktisk ser et lesbisk par i *Wings* (i Folies Bergère) og et formodet homoseksuelt par i *Cavalcade* (i en natklub), hvor Fanny optræder. Selvom begge scener åbenlyst foregår på lokaliteter, der ifølge filmenes selvforståelse er dekadente – Fanny synger netop om (efterkrigs)tidens værdiforfall, "this hurly-burly of insanity", som en foregående montagesekvens også har etableret¹² – så ser vi trods alt hhv. et kærtegn mellem to kvinder og to mænd, som kælent udveksler armbånd. Selvom *Wings* gør meget ud af at betone det broderlige forhold mellem Jack og David, så er det trods alt forbløffende, hvorledes iscenesættelsen af Jacks afsked med den døde David – belysningen, deres favntag, positurer og Jacks passionerede afskedslys (fig. 4) – umiskendeligt minder om en afsked mellem en elskende mand og kvinde, som vi har set det i en lang række andre Hollywoodfilm.



Fig. 4. Jack og David i omfavnelse kort før afskedskysset. © Paramount.

De direkte repræsentationer af krop og køn er dog intet at regne ift. de seksuelle antydninger, som ligger i såvel suggestive handlinger og replikker. I *Wings* ser vi f.eks. første gang Mary, da hun titter over mod sin elskede Jack under et par nyvaskede trusser (fig. 5), mens han er for travlt optaget af en anden form for undervognsbehandling – nemlig bilens ("The Shooting Star")¹³ – til at ænse Marys seksuelle appel ("It"-kvaliteten, som Clara Bow netop var kendt for), ligesom Jack ikke ænser, at Mary er forelsket i ham.



Fig. 5. Mary kigger over mod Jack under et par nyvaskede trusser. © Paramount.

I *All Quiet on the Western Front* står Tjaden tilbage i åen med en lang pølse placeret, så den fremstår som det erigerede lem, han også symbolsk står tilbage med, da de tre yngre soldaterkammerater snører ham og om aftenen sniger sig over åen til et rendezvous med de tre franske bondepiger, mens han drikkes fuld af sin gode ven Kat (fig. 6).

Mens ovennævnte scener stort set er engangstilmøder i de respektive film, så næres *It Happened One Night* af konstant at flette seksuelle undertoner ind i replikvekslinger og handlinger. Ikke overraskende regnes Frank Capras film sammen med Howard Hawks' *20th Century* (ligeledes 1934) for at have indvarslet *screwball*-komediens æra – Hollywoods "madcap romantic comedies", som Ed Sikov kalder filmene i en af de bedste bøger om subgenren.

Sammen med *Grand Hotel* er *It Happened One Night* også umiddelbart den af filmene, som har klaret tidens tand bedst. *Wings* og *All Quiet on the Western Front* er på hver sin måde mindeværdige film, men er også på nogle



Fig. 6. Tjaden står tilbage i åen med en lang pølse, så det fremstår som et erigeret lem. © Universal Pictures UK.

områder ujævne: *Wings'* bitre slutning overskygger ikke helt dens overdrevne patriotisme og sentimentalitet, mens Lew Ayres' patosfyldte monologer i *All Quiet on the Western Front* er værdige, men som regel også overspillede. *It Happened One Night* har naturligvis kanonisk status grundet sin placering i *screwball*-komediens genreudvikling, men dens holdbarhed skyldes også, at dens fortællemæssige forløb kører som et urværk. Her har vi det dobbelte handlingsspor med en primær plotlinje om pardannelsen mellem Peter Warne (Clark Gable) og Ellie Andrews (Claudette Colbert) og en sekundær om Peters job/karriere som journalist – og de to forløb er netop betinget af hinanden.

Historien går kort fortalt ud på, at den forkælede rigmandsdatter Ellie Andrews gifter sig med flyverplayboyen King Westley, men hendes rige far holder hende fra at fuldbyrde ægteskabet ved at holde hende fanget på sin yacht, indtil han har fået annulleret ægteskabet. Ganske overraskende hopper den gæve pige fra bord i fuld mundering, og det lykkes hende at fly fra den knap så snarrådige besætning og svømme ind til land. Næste gang ser vi hende i tørt tøj på vej om bord på en bus mod New York. Her støder hun ind i den nyligt arbejdsløse og voldsomt berusede journalist Peter Warne (senere antyder filmen subtilt, at Peter har et alkoholproblem). To stædige sjæle mødes og kommer fra begyndelsen skævt ind på hinanden, men indgår en fornuftsaftale: Han hjælper med at få hende transporteret hen til ægtemanden, så de kan få et "ordentligt" ægteskab (underforstået de skal konsummere det i sengen), mens hun giver ham eksklusivrettighederne til

historien. Deres had-kærligheds-forhold veksler undervejs på den lange *road trip*, og vi har en fortælle-mæssig skabelon, som er gentaget flere gange siden.¹⁴ At de to handlingsspor er betingede af hinanden, ser vi f.eks. hen mod slutningen, da Peter tilbyder sin chef et journalistisk scoop, som går ud på, at Ellie i stedet skal giftes med ham. Tidligere samme aften havde Ellie erklæret sin kærlighed til ham, og han afslører over for såvel os som chefen, at følelserne er gengældt, hvorefter han beslutter sig for at tage tilbage til lejeboligen for at fri til hende. Før han returnerer, bliver Ellie imidlertid vækket af ejerne og opdager, at han er væk. I den tro, at Peter har forladt hende, resignerer hun og indvilliger i alligevel at gifte sig med King Westley. Warne får altså pga. kærlighedsforviklingerne ikke det ud af eksklusivrettigheden til historien, som der var lagt op til. Ligeledes nægter han at modtage de 10.000 dollars i findeløn, som Ellies far havde stillet i udsigt. Det pauvre udbytte betyder imidlertid, at Warne kan leve op til en konvention, som er blevet endog enormt stærk inden for især den idealistiske romantiske komedie: Den romantiske kærlighed skal være *desinteresseret* (se Lavik 2001; Giddens 1994: 67) – altså der må i filmens selvforståelse ikke være nogen form for vinding eller strategisk fordel tilknyttet kærlighedsbåndet til ”den anden”, snarere tværtimod.

Selvom man abonnerer på en forståelse af *screwball*-genren, der ikke kobler subgenren til produktionskoden (og derfor kunne tælle pre-code-film som *Platinum Blonde* [1931] og *Design for Living* [1933]), så er *It Happened One Night*s status ikke udelukkende bundet op på dens position i *screwball*-komediens historie. Filmen er også en milepæl ift. dens Oscar-succes, for ud over prisen for Bedste Film vandt filmen i fire andre vægtige kategorier: Bedste Instruktør, Bedste Mandlige Hovedrolle (Clark Gables eneste Oscar), Bedste Kvindelige Hovedrolle (Claudette Colberts eneste Oscar) og Bedste Screenplay til Capras faste forfatter Robert Riskin. Kun *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) og *Silence of the Lambs* (1991) har siden gentaget den bedrift.

*It Happened One Night*s vægtige status taget i betragtning, er det derfor forbløffende, hvor mange brud på kontinuitetsklipningen der forefindes i filmens indledning. Der er graverende mismatches ift. såvel Ellies placering på tværs af to indstillinger (i kahytten) samt Peters ditto (i bussen). Selv

det allerførste klip er et *jump cut* (fig. 7-8). Overgangen mellem filmens første og anden indstilling fremstår som et visuelt hik, idet klippet forbyder sig mod reglen om tilstrækkelig variation på tværs af to indstillinger (nogle gange refereret som 30 graders-reglen). Den grundlæggende antagelse er, at hvis man endelig skal ændre indstilling, så skal der ift. vinkel og afstand være tilstrækkelig *forskel* fra den tidligere indstilling til at motivere klippet (ift. vinkel minimum 30 grader, og ift. afstand minimum et kamerastop). Hvis man fotograferer en karakter fra syv meters afstand i en indstilling med en 50 mm optik, så fremkalder det et visuelt hik, hvis næste indstilling er optaget med samme optik og fra samme vinkel, men fra seks meters afstand – og det samme argument gælder utilstrækkelig forskel med hensyn til vinklen. I dette tilfælde er anden indstilling af Andrews-yachten kun rykket en



Fig. 7-8. Overgangen fra første til anden indstilling forbyder sig mod 30 graders-reglen. Herudover er der et besynderligt mix af matchende og ikke-matchende positioner på tværs af klippet. Sejlerens position ved bade- og ankomstbroen matcher, men de øvrige passagerer hopper rundt på tværs af klippet. © Sony Pictures.



anelse til venstre og en anelse tættere på båden.¹⁵ Måske ser man her ét resultat af filmens lave budget og den forcerede produktionsproces, som var nødvendig, fordi Claudette Colbert kun kunne afsætte tre uger til optagelsen ("Frank Capra Jr. Remembers").

Afsluttende bemærkninger

Trods ligheder filmene imellem, så afslører dette korpus, at Oscaruddelingerne honorerede enormt forskelligartede film. Hvis man ser på Oscartildelingen som en branchesociologisk begivenhed, så angav den i hvert fald meget alsidige retningslinjer for "best practice" ift. såvel fortællestrategier, genrevalg – og forvaltning, stilistiske træk og repræsentationelle valg. Selv kanoniske Oscarvindere kan rumme forbløffende kontinuitetsfejl. Samtidig må man sige, at Oscarvinderne i perioden fortæller en historie i sig selv, og at der kan spores forbavsende store forskelle og udviklingstrin inden for en relativt kort årrække. Det kan utvivlsomt knyttes til en række væsentlige eksterne kausale faktorer: overgang til tonefilm og censurbestemmelser først og fremmest. Men det fortæller os også, at hverken den klassiske Hollywoodfilm eller Oscarvinderen er den monolitiske størrelse, den ofte gøres til.

Litteratur

- Azcona, María del Mar (2010). *Multi-Protagonist Film*. Chichester: Wiley-Blackwell. Ebog.
- Balio, Tino (1993). *Grand Design: Hollywood As a Modern Business Enterprise 1930-1939*. New York: Simon & Schuster.
- Bordwell, David, Staiger, Janet og Thompson, Kristin (1985). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
- Bordwell, David (1995). "Den klassiske Hollywoodfilm", *Tryllelygten*, vol. 2, nr. 2: 57-78. Oversat fra "Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures" i P. Rosen (red.), *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Bordwell, David (2006). *The Way Hollywood Tells It*. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, David (2007). *Poetics of Cinema*. London & N.Y: Routledge.
- "Checking Out: Grand Hotel" (2004). Instr. Peter Fitzgerald. Prod. Michael Crawford & George Feltenstein. Fitzfilm Inc.
- Cook, David (2004). *A History of Narrative Film*, 4. udgave. New York: W.W. Norton.
- Cowie, Elizabeth (1998). "Storytelling: Classical Hollywood Cinema and Classical Narrative" i Murray Smith & Steve Neale (red.), *Contemporary Hollywood Cinema*. London: Routledge: 178-190.
- Crafton, Donald (1997): *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*.

- New York: Scribner.
- Doherty, Thomas Patrick (1999). *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*. New York: Columbia University Press.
- Epstein, Edward Jay (2010): *The Hollywood Economist – The Hidden Financial Reality Behind the Movies*. Brooklyn, N.Y.: Melville House.
- Epstein, Edward Jay (2013): "The Oscar Deception", 16:9, nr. 49 (februar 2013).
- "Frank Capra Jr. Remembers: It Happened One Night" (1999). Instr. Michael Gillis.
- Gehring, Wes D. (2002): *Romantic vs. Screwball Comedy*. Lanham: The Scarecrow Press.
- Giddens, Anthony (1994): *Intimitetens forandring: seksualitet, kærlighed og erotik i det moderne samfund*. København: Hans Reitzel. Oversat af Else Henneberg Pedersen.
- Lavik, Erlend (2001): *Kjærlighet i seriemonogamiets tidsalder*. Bergen: Institutt for medievitenskap.
- Maltin, Leonard (1978): *The Art of the Cinematographer: A Survey and Interviews with Five Masters*. New York: Dover Publications. En revideret og udvidet udgave af *Behind the Camera: The Cinematographer's Art*. New York: The New American Library, 1971.
- Mitchell, George J. (1989): "All Quiet on the Western Front", i George E. Turner (red.), *The Cinema of Adventure, Romance & Terror*. Hollywood, California: The ASC Press: 60-71.
- Nielsen, Jakob Isak (2006): "Konvergerende skæbner", 16:9, nr. 19, november 2006.
- Schatz, Thomas (1988): *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York: Pantheon Books.
- Sikov, Ed (1989): *Screwball: Hollywood's Madcap Romantic Comedies*. New York: Crown Publishers.
- Tröhler, Margrit (2001): *Plurale Figurenkonstellationen im Spielfilm*. Habilitationsafhandling. Zürich, Universität Zürich.
- Turner, George E. (1989): "The Flight of Wings", i *The Cinema of Adventure, Romance & Terror*. Hollywood, California: The ASC Press: 34-43.
- www.remarque.uni-osnabrueck.de/iwnn.htm
- www.remarque.uni-osnabrueck.de/iwnnfilm.htm

Noter

1. At analysere Oscartildelingen som et led i branchens selvforståelse underbygges af udvælgelsesproceduren i perioden, hvor der inden for de respektive hverv blev nedsat nominerende komitéer, som udvalgte filmene, mens der stadig var mulighed for at give en såkaldt "write-in"-stemme, hvor de stemmeberettigede valgte én, som ikke stod på listen. Ifølge fotograf Hal Mohr ville den nominerende komité ikke have ham på stemmelisten, pga. at han fik afbrudt en strejke blandt fotografer i 1933, men han endte med at vinde – som den sidste – på "write-in"-stemmer i 1936 (Maltin 1978: 88-89).
2. William H. Hays var leder af branchens selvtablerede organ Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) fra dets oprettelse i marts 1922. For en oversigt over MPPDA's forskelligartede funktioner samt Hollywoods selvcensurtiltag fra 1922 og fremefter se Cook 2004: 185-187, 236-239.
3. I kulissen ramte depressionen Hollywoodindustrien hårdt – indledningsvist først og fremmest Paramount, Fox, RKO og Warner Bros., mens MGM slap lettere igennem. På paradoksal vis var Roosevelts liberale New Deal med til at rehabilitere og konsolidere Hollywoods magtstruktur mange år fremover (tilgodeså "The Big Five" og "The Small Three"), mens fagforeningsinitiativer til dels sikrede arbejdernes rettigheder, men også systematiserede og kodificerede arbejdsgangene (Schatz 1988: 159-161). Hollywood bestræbte sig på at bevare optimismen udadtil (Doherty 1999: 27-29). Samfundsrevsende, samfundskritiske eller bare liberale tendenser findes i film fra begyndelsen af 1930'erne, men er typisk momentvis eller forefindes i film, der er produceret uden for de etablerede studier såsom

- King Vidor's *Our Daily Bread* (1934), der omhandler et landbrugskollektiv.
4. *Sunrise* (Fox, 1927) kunne man også vælge at medtage, da der blev givet to hovedpriser ved første uddeling i 1929, én for "Outstanding Picture" (*Wings*) og én for "Unique and Artistic Production" (*Sunrise*), men da såvel prisens titel angiver et idiosynkratisk-kunstnerisk vurderingskriterium, og Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS) siden har udlagt "Outstanding Picture"-kategorien som udgangspunktet for "Best Picture"-kategorien, så er det uegalt at medtage den i denne sammenhæng.
 5. Det officielle navn for prisen var "Outstanding Picture" fra 1927/1928 til 1928/1929 og "Outstanding Production" fra 1929/1930 til 1940.
 6. Manuskriptet blev fortrykt som føljetonroman i *Die Vossische Zeitung* fra 10. november 1928 og fremefter – avisen var ejet af Ullsteinkoncernen, som havde antaget Remarques manuskript til udgivelse. Romanen blev udgivet af Ullstein i slutningen af januar 1929 og udkom allerede samme år på engelsk – og en lang række andre sprog. Filmens censur- og receptionshistorie i USA, særligt i udlandet, er et kapitel for sig. For en kort gennemgang og oversigt over yderligere litteratur om emnet se www.remarque.uni-osnabrueck.de/iwnn-film.htm (besøgt 1. maj 2013).
 7. Filmenes episodiske forløb fordrer umiddelbart stærke forbindelseslinjer i overgangene fra én episode/periode til en anden. David Bordwell fremhæver, at den klassiske Hollywood-film spinder de kausale tråde "ud i glat, nøjagtig linearitet", ligesom han beskriver, hvordan den klassiske scene først etablerer tid, sted og karakterer – såvel deres "rumlige positioner" som "gældende sidsstemning" (1995: 60). Han uddyber: "I midten af scenen handler personerne for at opnå deres mål: de kæmper, tager beslutninger, laver aftaler, sætter deadlines op planlægger fremtidige begivenheder. I løbet af dette enten fortsætter eller afslutter den klassiske scene de årsags-virkningsudviklinger, der blev efterladt 'hængende' i tidligere scener, samtidig med, at der åbnes nye kausale tråde til brug for fremtidig udvikling." Af det eksempel fra *The Killers* (1946), som Bordwell herefter inddrager, er det temmelig entydigt, at det er nødvendigt at kritisere hans anvendelse af begrebet *kausalitet* (s. 59-60). Kausale forbindelser – eller årsag-virkning-forbindelser – betyder, at én handling eller begivenhed er *årsag* til en anden. Det er der ikke tale om i Bordwells eksempel. Her skriver Bordwell om en scene i filmen, hvor Lubinsky fortæller Riordan, at Ole Anderson bliver begravet samme dag. Han omtaler dette som en "hængende tråd", som bliver samlet op, da vi i næste scene befinder os ved begravelsen. Det er rigtig nok en "hængende tråd", men det er *ikke* en kausal tråd, idet der ikke er årsagsforbindelse mellem Lubinskys udtalelse og Andersons begravelse. *Årsagen* til Andersons begravelse er jo en ganske anden. Formodentlig, at han er blevet dræbt. Nej, det, der er tale om her, er ikke en såkaldt "dangling cause" (da. hængende årsag), men en annoncering. I det hele taget er det nødvendig at nedskrive selve kausalitetens rolle og i stedet tale om *forbindelseslinjer* som paraplybegreb for en række af de forskellige typer af *udspil*, som bliver *taget op* eller bliver *relevante* senere og derved har en sammentømrende effekt for filmens fortælle-mæssige forløb.
 8. Filmens casting antyder, at det er forbeholdt overklassen, at manden ægter en betydelig yngre kvinde, mens det omvendte tilsyneladende er tjenestestændens lod – i hvert fald er skuespilleren Clive Brook (Robert) næsten 20 år ældre end Diane Wynyard (Jane), mens Una O'Connor (Ellen) er næsten 20 år ældre end Herbert Mundin (Alfred)! Ud over at skulle spille nybagt mor og være over 50 år gammel, så agerer Ellen også (fejls)lagen opdragere for Alfred.
 9. Lig dødsscenen i *Cimarron* med Yancey i skødet på Sabra forsøger *Cavalcade* – lidet overbevisende – på sin egen måde at fremstille Edwards og Ediths død som en form for "lykkelig slutning", idet de dør, mens de er "så lykkelige, som de nogensinde kunne være".
 10. At filmen allerede havde givet et virtuelt overskud for MGM, gjorde det lettere at allokere syv løntunge skuespillere over på én film. MGM ejede teateradaptationsrettighederne til

Vicki Baums roman *Menschen im Hotel*, som allerede havde været et Broadwayhit, men havde samtidig købt filmatiseringsrettighederne for 35.000 dollars ("Checking Out"). Filmens budget på 695.341,20 dollars var f.eks. over dobbelt så højt som *It Happened One Night* (1934), der havde et budget på knap 300.000 dollars ("Frank Capra Jr. Remembers" og Sikov 1989: 86).

11. Der er i de seneste 10 år skrevet meget om multiprotagonistfortællinger, som undertiden også kaldes *network narratives*, multiplotfilm, criss-crosser osv. Der hersker uenighed om, hvorledes man bør anskue disse fortællestrategier. Overordnet set opfatter David Bordwell filmene som *variationer* inden for det klassiske paradigme, mens andre (f.eks. Tröhler 2001) i højere grad har blik for fortællestrategiens idiosynkratiske dimensioner. *Grand Hotel* anerkendes ofte i den eksisterende litteratur (se bl.a. Bordwell 2006, Nielsen 2006, Schepelern 2006, Azcuna 2010), typisk fordi filmen placerede sit ensemble af stjerner på én central lokalitet, hvilket en række andre film sidenhen gjorde: *Little Women* (1933, hjemmet), *Our Town* (1940, landsbyen), *S.O.S. Poseidon* (1972, en cruiser), *The Towering Inferno* (1974, et højhus), *Airport' 77* (1977, et fly) mv. Irving Thalbergs idé om, at bruge MGM's stjerneparade som salgsvinkel, var da også usædvanlig og netop en *hook*, som var specifikt knyttet til MGM: "More Stars Than There Are in Heaven", som studiets slogan lød.
12. En montagesekvens fører op til Fannys sang. I filmens selvforståelse skildrer den noget forfaldent, deprimerende og civilisationsnedbrydende i perioden, som naturligvis kan synes progressivt, fornuftigt eller opløftende i et andet perspektiv. En akademikers forklaring: "God is a superstition too crude to impose upon a child," lyder da fornuftig fra et ateistisk perspektiv, mens avisoverskrifter som "vice: orgies increasing", ligefrem lyder opløftende.
13. Denne vulgærfreudianske tolkning fuldendes af den ejakulationsmetaforiske grafik, som Mary maler på bilen.
14. Selv en romantisk komedie som *When Harry Met Sally* har en indledende biltur, som rummer ekkoe fra *It Happened One Night*. Også den film abonnerer på en forståelse af kærlighed som desinteresseret. Bag den rappe og fyrrige dialog i *It Happened One Night* banker der altså – trods alt – en vis form for romantik. Det er jo også en Frank Capra-film og ikke en *screwball*-komedie af f.eks. Howard Hawks eller Preston Sturges, som vi har med at gøre.
15. Var kameravinkel og -afstand bibeholdt, og havde man i stedet for et regelret klip anvendt en overblending, kunne det have fungeret som et elliptisk klip, men det er ikke tilfældet. Derved fremstår sammenblandingen ift. matchende og ikke-matchende positioner også desto mere rodet end elegant. Sejleren ved bade- og ankomstbroen er i en lignende position på tværs af klippet, mens de øvrige passagerer hopper rundt på tværs af de to indstillinger. Problemet er givetvis, at første stump af indstillingen har fået påtrykt sidste del af krediteringen og derfor givetvis har været igennem en optisk printer, og at man åbenbart ikke havde – eller ikke syntes, at det var nødvendigt at klippe over til – en indstilling af skibet, som var i overensstemmelse med kontinuitetsprincipperne.