

Verdens største show – farver, formater og forstæder

Af PALLE SCHANTZ LAURIDSEN

19. marts 1953 blev der uddelt Oscars for 1952. Det var en jubilæumsfest, den 25. Oscaruddeling. De nominerede i kategorien “Bedste Film” var Fred Zinnemans *High Noon*, John Hustons film om maleren Toulouse Lautrec, *Moulin Rouge*, Richard Thorpes *Ivanhoe*, John Fords *The Quiet Man* og Cecil B. DeMilles *The Greatest Show on Earth*. En anden af årets film, *Singin’ in the Rain*, var ikke nomineret i denne kategori og vandt i øvrigt ikke en eneste pris. Så prisen gik vel til *High Noon*, den af de fem nominerede film, der siden kom til at stå stærkest i filmhistorien? Selvfølgelig gjorde den ikke det.

Da stumfilmstjernen Mary Pickford overrakte statuetten for bedste film, gik den til *The Greatest Show on Earth*, en film, de færreste husker i dag. I den klareste technicolor havde veteranen Cecil B. DeMille produceret og instrueret en film, der var en blanding af et drama og en dokumentar om livet i et cirkus. Ikke et hvilket som helst cirkus, men Ringley Bros. and Barnum & Baileys verdensberømte cirkus, hvis slogan gav filmen dens titel. Ud over en spinkel handling fortalte DeMille om livet uden for manegens glitter og nåede på filmens godt to og en halv time yderligere at fremvise omkring 85 cirkusnumre.

The Greatest Show on Earth hører til den række af spektakulære film, der blev til i 1950’erne og 60’erne. Det skete i en tid, hvor filmbranchen mistede terræn i kampen mod nye livsformer og mod det medie, nemlig tv, der hørte til dem, og som første gang transmitterede Oscaruddelingen netop det år, hvor *The Greatest Show on Earth* fik sin pris: Suburbaniseringen eksploderede i årene efter Anden Verdenskrig, samtidig med at fjernsynet vandt indpas i de nye forstads kvarterer. Filmbranchen forsøgte at slå tilbage ved at tilbyde oplevelser, fjernsynet ikke kunne levere: Farvefilmen fik sit endelige gennembrud i 1950’erne, man introducerede en række forskellige bredformater, og i de største biografer kunne tilskuerne høre stereolyd. De film, der bar denne udvikling, havde ofte historiske eller tilmed bibelske temaer. Nogle af disse spektakulære film blev belønnet med en eller flere Oscars, og

tre af dem vandt prisen som årets bedste film: Ud over *The Greatest Show on Earth* var det William Wyllers *Ben-Hur - A Tale of the Christ* (1959) og David Leans *Lawrence of Arabia* (1962). *Ben-Hur* modtog ved uddelingen i 1960 hele 11 Oscars, et antal, der først blev matchet af *Titanic* 38 år senere – og i 2004 af den sidste af filmene i *Lord of the Rings*-trilogien, *The Return of the King*. Den britiske *Lawrence of Arabia* løb i foråret 1963 med syv priser. 10 år tidligere måtte *The Greatest Show on Earth* nøjes med to. Alle de tre meget lange film har nok en handling, men de er især bemærkelsesværdige ved at insistere på, at de har noget andet end en historie at vise frem, at de er spektakulære, at de rummer rene attraktioner. Det er, som om de siger: ”Se her. Er det ikke bare flot? Er det ikke bare imponerende?” Det er de tre films attraktionselementer, der står i centrum her.

Attraktionsfilmen

De tre film havde premiere for 50-60 år siden, men også i dag kan man godt se, at der er Oscarpotentiale i både *Ben-Hur* og *Lawrence of Arabia*. Omvendt virker det fuldstændig uforståeligt, at *The Greatest Show on Earth* vandt noget som helst. Derfor tager jeg udgangspunkt i den.

Der har været spekuleret i, at prisen til *The Greatest Show on Earth* for bedste film skulle være en slags *life time achievement award* (Birchard 2004: 349; Eyman 2010: 432). DeMille, der var fyldt 70 året før, havde lavet film i 40 år og havde efterhånden specialiseret sig i episke værker med store *production values* som f.eks. bibelfilmene *The King of Kings* (1927), *The Ten Commandments* (1934)¹ og *Samson and Delilah* (1949), men en Oscar havde han aldrig fået. Det har været antydnet, at prisen *ikke* gik til *High Noon*, fordi man ikke turde vælge en så politisk kontroversiel film: *High Noon* blev anset for at være ”anti-mccarthyistisk”, og dens manuskript var skrevet af Carl Foreman, der var sortlistet i Hollywood (Holden 1993: 188). Som det var tilfældet med Oscarvinderne i årene umiddelbart inden, havde *The Greatest Show on Earth* ”nothing, or little, to do with surrounding political reality” (Levy 1897: 307) og var derfor en helt ufarlig vinder i en politisk betændt tid for Hollywood. Under alle omstændigheder gik Oscaren altså til *The Greatest Show on Earth*.

Denne film står ikke stærkt i dag, og i en afstemning i det britiske film-

tidsskrift Empire blev den i 2005 kåret som den tredjedårligste af de film, der havde vundet en Oscar for bedste film.² I sin tid solgte den imidlertid mange billetter, og den ligger stadig ganske højt, nr. 57, på listen over alle tiders økonomisk succesfulde film.³ Ikke nok med, at den var en økonomisk succes, også amerikanske anmeldere var begejstrede. New York Times skrev i sin anmeldelse (Crowther 1952), at den var “[a] lusty triumph of circus showmanship and movie skill” og “[a] piece of entertainment that will delight movie audiences for years.” Videre kunne man læse:

Sprawling across a mammoth canvas, crammed with the real-life acts and thrills, as well as the vast backstage minutiae, that make the circus the glamorous thing it is and glittering in marvelous Technicolor — truly marvelous color, we repeat — this huge motion picture of the big-top is the dandiest ever put upon the screen.

Steven Spielberg har fortalt, at *The Greatest Show on Earth* var den første film, han nogensinde så. Det, han husker bedst, er elefanterne og togsammenstødet, siger han og fortsætter:

I remember *the spectacle* before I remember the personalities, which for a child is normal. But perhaps it is a clue to the kinds of movies I've been making like *Jaws* and *Close Encounters*. (K.J. & A.H. 1981; min fremhævelse, PSL)

Spielberg taler om *the spectacle*, om det spektakulære, om måden, det så ud på. Anmelderen i New York Times brugte ord som “glamorous”, “glittering”, “marvelous” og “huge”. Dermed lægger de sig begge op ad et begreb, der fra midten af 1980'erne har været anerkendt i filmhistorisk forskning, nemlig begrebet om *attraktionsfilmen*, som blev formuleret af filmhistorikerne Tom Gunning og André Gaudreault (Gunning 2006).

Gunning ser fænomenet som et dominerende træk ved filmen frem til omkring 1906. Attraktionsfilmen står i modsætning til den fortællende eller narrative film, der vil fortælle en historie med vedkommende karakterer, som tilskueren kan forholde sig følelsesmæssigt til, samtidig med at han glemmer at lægge mærke til, at han er i biografen. Filmsproget i narrative film skal underlægge sig fortællingen og befordre tilskuerens følelsesmæssige engagement i filmen. Det er det, man mener, når man siger, at klipningen skal være *usynlig* (jf. Bordwell 1985), musikken *uhørlig* (jf. Gorbman

1987), og farverne *diskrete* (jf. Higgins 2007). Omvendt med attraktionsfilmen. Den understreger sin "evne til at *vis* noget" (Gunning 1995: 49); den "fremviser sin synlighed [...], er villig til at bryde et tillukket fiktionsunivers op for at kunne påkalde sig tilskuerens opmærksomhed" (ibid.). Den vil ikke fortælle en historie, men vil som en tryllekunstner eller en cirkusartist simpelthen vise nogle tricks. Gunnings artikel handlede om den tidlige film, men det var også hans pointe, at attraktionsfilmen ikke forsvandt, da den fortællende film tog over i årene frem mod Første Verdenskrig. Den gik bare "under jorden" (ibid.: 48): Attraktionsfilmen kan fungere som en komponent i fortællende film, "mere evident i nogle genrer (fx musicalen) end i andre" (ibid.), den kan løbe "under fortællingens regulerende armatur" (ibid.: 54). Gunning skriver ikke meget om moderne film, men han nævner, at "nyere film [har] bekræftet deres rødder i stimulations- og tivoliture, i hvad man kunne kalde Spielberg-Lucas-Coppola-effektfilmen" (ibid.).

Gunning skrev om stumfilmen og fokuserede derfor på filmens evne til at *vis* noget, men attraktioner kan knyttes til alle de stilistiske træk, filmen har til sin rådighed, og som kan påkalde sig tilskuerens opmærksomhed hinsides fortællingen, dens udvikling og karakterer. Så hver gang film bliver solgt på deres evne til i denne brede forstand at *vis* noget, er det deres attraktionsværdi, der bliver luftet, og attraktionsmomenter er ofte det centrale i markedsføringen, når nye film- eller biografteknologier skal introduceres: lyd, farve, bredformat, stereo, special effects, 3D, 4K, stjerneskuespillere, massescener.

For at få en fornemmelse af, hvad moderne attraktionsfilm gør, kan man tænke på James Bond-filmene, der fra starten i 1962 er blevet produceret med henblik på at være visuelt spektakulære og på at byde på overdådige kulisser og bemærkelsesværdige øjeblikke. De er i vid udstrækning *ren film*: "*pure cinema in the sense that they are highly visual films depending on lots of fastpaced action and sheer spectacle*" (Brosnan 1981: 11, citeret efter Chapman 1999: 270). De er tilmed blevet forstået som repræsentanter for attraktionsfilmens fortsatte eksistens, eftersom de er "*based on visual spectacle rather than narrative or characterisation*" (Chapman 1999: 270). De tre film, det handler om her, er alle meget spektakulære, har alle overdådige kulisser og bemærkelsesværdige øjeblikke.

Alle de tre film er i farver. I dag er det kun de færreste film, der – typisk ud fra en æstetisk motivation – *ikke* er i farver, men det var anderledes i 1950'erne og 60'erne. *The Greatest Show on Earth* var kun den tredje farvefilm, der vandt en Oscar. De to tidligere var *Gone With the Wind*, der vandt i 1940 for bedste film i 1939, og *An American in Paris*, der vandt i 1952. Siden 1956 har alle vinderne været i farver, på nær få markante undtagelser.

Farvefilm var ikke noget nyt i USA i begyndelsen af 1950'erne. Op igennem 1930'erne havde især Disney brugt technicolor i deres korte film, og fra og med *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), Disneys og verdens første tegnefilm i spillefilmslængde, var også alle Disneys animerede spillefilm i farver. Den første spillefilm i farver kom i 1935, og i 1939 var f.eks. både *Gone With the Wind* og *The Wizard of Oz* i farver. Anden Verdenskrig lagde en økonomisk dæmper på studiernes lyst til at lave de dyre farvefilm, og i slutningen af 1940'erne var kun godt 10 % af filmene fra de amerikanske studier i farver, mens omkring halvdelen af produktionen i midten af det næste årti var det (Cook 1990: 480). Ift. *The Greatest Show on Earth* skal man huske, at den kom til, lige før bredformaterne og stereolyden begyndte deres indmarch i den amerikanske filmbranche. Filmen var i mono, og den var i klassisk *academy ratio* (4:3). Omvendt var både *Ben-Hur* og *Lawrence of Arabia* i bredformat og stereo.

Men hvorfor blev der produceret den slags film i 1950'erne og 60'erne? For at forstå det skal vi en tur ud i de amerikanske forstæder.

De nye forstæder og filmen

I årene efter Anden Verdenskrig skete der i USA omfattende samfundsmæssige ændringer, som fik stor betydning for filmindustrien og for, hvordan dens produkter så ud. Amerikanerne flyttede til forstæderne og købte biler og tv. De begyndte at dyrke haven og tage på (bil)ferie:

As people moved to the suburbs, they left traditional forms of entertainment, such as the theater and the motion picture, and sought out new recreational enterprises, especially outdoor leisure-time activities. (Belton 1999: 74)

Men de så også tv: det nye medie, der vandt tidligere udbredelse i USA end

i Danmark. Da Statsradiofonien, som DR hed dengang, i 1951 startede sine forsøgsudsendelser, som kunne ses af nogle få hundrede mennesker i Københavnsområdet, havde knap en fjerdedel af alle amerikanske husstande allerede tv. Året efter var tallet oppe over en tredjedel, og ved udgangen af 1950'erne var der fjernsyn i 90 % af alle amerikanske hjem (Belton 1992: 73). Lyden var dårlig, skærmene var i sort-hvid og ganske små, 14-16".⁴ Et 14-tommers tv havde en skærm, der var godt 29 cm bred og 21 cm høj – det svarer nogenlunde til størrelsen af et A4-ark – og så havde billedet tilmed afrundede hjørner. Filmindustrien, der til at begynde med så tv som en modstander og ikke som en potentiel samarbejdspartner, forsøgte på flere måder at gøre sig interessant for de suburbaniserede amerikanere. Hvis borgerne ikke ville komme ind til biograferne i byerne, måtte biograferne komme ud til de nu mere mobile kunder. Antallet af drive-in-biografer steg således med 850 % i perioden 1947 til 1958 (Belton 1992: 76), men den største forandring kom til at dreje sig om at tilføje filmene større attraktionsværdier. At se fjernsyn var nok moderne og praktisk, fordi man ikke behøvede at forlade sit nye forstadshjem for at deltage i løjerne efter at have puslet i haven. Men spektakulært var det ikke. Det blev det at gå i biografen, for filmenes formater voksede, det blev mere almindeligt med farver, sekskanals stereolyd fyldte biografsalene, og det vrimlede med statister, gigantiske kulisser og eksotiske locations i de film, der skulle tage kampen op med de nye forstæders nye fritidskultur.

The Greatest Show on Earth

I sin præsentation af attraktionsfilmen sporer Gunning dens rødder i det underholdningsmiljø, den opstod i. Han omtaler tivoliet, varietéteateret, markedspladsen og den vægt, attraktionen lægger på den "direkte stimulation" (Gunning 1995: 52). Han nævner ikke cirkus, men cirkus har altid levet højt på netop attraktionen. I en række korte, løst sammenbundne numre oplever man i cirkus punktvis og direkte stimulationer: Linedanseren, trapezkunstneren, dyretæmmeren og tryllekunstneren får tilskueren til at gyse, undres og beundre deres korte numre, der ledsages af sprechstallmeisterens og orkesterets pointering af, hvornår det er særlig farligt eller svært. Hvis der er noget, der er "based on visual spectacle rather than narrative

and characterisation”, er det cirkus.

Med sine omkring 85 cirkusnumre formelig vælter *The Greatest Show on Earth* sig i cirkusattraktioner. Den er et møde mellem to af den amerikanske underholdningsindustri mastodonter: Hollywood, repræsenteret ved DeMille og Ringley Bros. and Barnum & Baileys kæmpecirkus.

Skal man fortælle historien i *The Greatest Show on Earth*, bliver man i første omgang nødt til at se bort fra arbejdspladsdokumentaren og i særdeleshed fra de excessivt mange cirkusnumre. De bidrager kun sparsomt til fortællingen, men nok til stemningen og attraktionsværdien samt ikke mindst til filmens længde. Der er dværge og kæmper, smukke kvinder og stærke mænd, linedansere, trapezartister, klovner, musikere og alskens dyr fra heste og hunde over søløver, løver, tigre og elefanter til giraffer og tilmed en enkelt flodhest.

Lader man altså de to elementer ligge, fortæller *The Greatest Show on Earth* historien om cirkusmanageren Brad Braden (Charlton Heston) og hans kamp for at holde cirkus kørende. En ny sæson står for døren, men der



Fig. 1-3: Flere elementer i *The Greatest Show on Earth* (1952) har snarere attraktionsværdi end egentlig fortælle-mæssig relevans. © Paramount Home Entertainment.

er usikkerhed om, hvor omfattende årets turné bliver. Aftalen bliver, at de fortsætter turnéen, så længe den giver overskud.

Kampen for overlevelse krydres med nogle romantiske misforståelser og intriger, og det hele kulminerer, da to af de ansatte beslutter sig for at stjæle cirkus' pengekasse ved et godt gammeldags togrøveri, hvor de får bragt den ene af cirkus' to togstammer til standsning. De har blot ikke taget højde for, at den næste togstamme er på vej, hvorfor de forårsager et dramatisk og ødelæggende togsammenstød. Blandt meget andet går også teltdugen tabt i katastrofen, og mens Brad er for afkræftet til at lave sit arbejde, tager hans kæreste Holly (Betty Hutton)⁵ affære og får det rystede cirkuskompagni i omdrejninger, så filmen kan slutte med en friluftsforestilling. Tidligere har Brad ikke haft tid til at kurtisere Holly. Nu er det hende, der har travlt med cirkus til at høre Brads kærlighedserklæring. Karaktererne virker postulerede, og konflikterne er teatraliske, så det er ikke så underligt, at Spielberg husker elefanterne og togkatastrofen snarere end personerne i *The Greatest Show on Earth*.

Filmen kom først til Danmark i 1959. Danskere, der ville se den inden da, måtte tage på en længere rejse for at komme til det. I København arrangerede Dagbladet B.T. ture til Landskrona, og esbjergensere kunne tage på filmrejse med særbusser til Flensburg. Når filmens danske premiere faldt så sent, skyldtes det, at de amerikanske distributører siden begyndelsen af 1950'erne havde blokeret det danske marked som følge af en strid om, hvad danske biografer skulle betale for de amerikanske film. Blokaden blev først ophævet i foråret 1958, og så kunne også ældre "blokadefilm" distribueres (Jensen 1997: 236). Den forsinkede premiere på *The Greatest Show on Earth* skal ses i dette lys.

Da filmen endelig kom til Danmark, var aviserne⁶ ikke milde ved den. Efter at have gennemheglet den to og en halv time lange film konkluderede den kølige anmeldelse i Dagens Nyheder således: "Men ellers er der intet i vejen med "Verdens største show", som en beskæring paa et par timer ikke kunne raade bod paa" (F.D. 1959).

Så ganske få år efter, at filmen var blevet kåret som årets bedste film og var blevet rost til skyerne i den amerikanske presse, var de danske anmeldere ude med riven. Måske tiden allerede var løbet fra den, måske de danske

anmeldere havde andre kvalitetskriterier end deres amerikanske kolleger.

Ben-Hur – A Tale of the Christ

En del af attraktionen i *The Greatest Show on Earth* lå i skildringen af det fremmede cirkusmiljø, denne ”massive machine whose very life depends on discipline, motion and speed [...] a mechanized army on wheels that rolls over any obstacle in its path,” som DeMille i egenskab af voice-over beretter om i filmens indledning. Filmen skildrede en eksotisk verden på rejse i USA. I de to andre film var den eksotiske attraktion flyttet geografisk og historisk. *Ben-Hur – A Tale of the Christ* foregik på Jesus’ tid – i Mellemøsten og i Rom – mens *Lawrence of Arabia* udspillede sig i en knap så fjern fortid og handlede om en britisk officers møde med mellemøstlig, arabisk kultur under Første Verdenskrig.

Selvom begge de to film har en langt klarere og mere dominerende fortælling end DeMilles cirkusfilm, er der i dem begge flere scener, der påkalder sig særlig interesse, fordi de ikke kun er narrativt begrundede. I *Ben-Hur* er det frem for alt søslaget og det berømte stridsvognsvæddeløb, mens det i *Lawrence of Arabia* især er de storslåede naturscenerier i ørkenen og en række store slagscener.

I modsætning til de to andre film er *Ben-Hur* en filmatisering. Fortællingen var, da William Wyler lavede sin version i 1959, allerede en klassiker i populærkulturen. Bogen bag filmen udkom første gang i 1880, og den blev efter et par år en stor salgssucces. Den udkom i Danmark fra 1888, og i årene omkring år 1900 var den en yndet konfirmationsgave.⁷

Historien fortæller om den jødiske fyrste, Judah Ben-Hur (Charlton Heston). Hans barndomsven, romeren Messala (Stephen Boyd), vender tilbage til Jerusalem. De forsøger at genoptage deres venskab, men Ben-Hur er patriot og vil ikke bøje sig under det romerske åg. På falske anklager sender Messala derfor Ben-Hur til galejerne, mens hans mor og søster havner i fangekælderen. På vej mod galejerne passerer kolonnen af straffefanger gennem Nazareth, hvor en ung mand, som tilskuerne forstår, er Jesus, giver Ben-Hur vand. Siden redder Ben-Hur en romersk soldats liv efter et søslag, bliver adopteret af ham og vender tilbage til sit barndomshjem optændt af hævntrøst. Han besejrer Messala i et drabeligt væddeløb med stridsvogne,

finder sin mor og sine søstre i De Spedalskes Dal og møder Jesus igen på Via Dolorosa. Først da hans mor og søster mirakuløst er blevet helbredt, og han selv har hørt Jesus' sidste ord på korset, forstår han, at ikke sværdet, men tilgivelsen skal være hans våben. I filmen, der blev til efter Anden Verdenskrig, drages der eksplicitte, tematiske og visuelle paralleller mellem romere og nazister, der er fælles om jødeforfølgelser – og store parader.

I 1899 blev *Ben-Hur* sat op på teater i New York – og det med det helt store maskineri. Søslaget og stridsvognsvæddeløbet krævede al datidens teaterteknologi. Der var rigtige firspand på scenen: Hestene galopperede på en slags løbeband, og deres bevægelser blev brugt til at drive et cyklorama, et rullende bagtæppe – alt sammen for at give illusionen af bevægelse og drama. Forestillingen kom siden på turné rundt i USA, men også europæiske og australske teatre lagde scener til nogle af de mere end 6.000 opførelser, det blev til, før stykket blev taget af plakaten i 1921.

Den første *Ben-Hur*-film er fra 1907. Dengang var filmene aldrig længere, end at de kunne rummes på én filmspole. 15 minutter blev det til i en film, der også efter datidens forhold var talentløs og udramatisk. Væddeløbsscenen er f.eks. optaget med et stillestående kamera, så man ser for det meste blot en gruppe tilskuere. Af og til drøner et firspand forbi, men nogen egentlig fornemmelse af spænding skaber filmen aldrig.⁸

I 1925 tog det nydannede filmselskab Metro-Goldwyn-Mayer sit første livtag med *Ben-Hur*. Filmene varede omkring to timer. Som det var sædvane,



Fig. 4: *Ben-Hur*. Sammen med en større del af den romerske hær ankommer Ben-Hur til Rom. Scenen bringer flere steder tydelige mindelser om Leni Riefenstahls *Triumf des Willens* (1934). Romerriget og Det Tredje Rige er ifølge filmen fælles om jødeforfølgelse – og store parader. © Warner Home Video.

var flere af scenerne tintede: Man indfarvede de enkelte scener i den sort-hvide film, så de lyse dele af billederne f.eks. fik et blåligt skær. Enkelte af scenerne var tilmed lavet i farver. Det berømte væddeløb blev optaget i en gigantisk kulisser, der blev gjort større i efterproduktionen. Alle sejl blev sat til i denne film, der blev en af de dyreste stumfilm nogensinde.

Også Wylers version var ekstravagant: "100.000 kostumer, 8.000 stater, 300 kulisser", som der står på dvd-kassetten. I sin tid var den den dyreste film, der nogensinde var produceret, og den kom oven på en række andre film med bibelske temaer. Film som *Quo Vadis* (1951), *The Robe* (1953) og *The Ten Commandments* (1956) gik forud for MGM's nye *Ben-Hur*, der slog dem alle af banen, da den ved Oscaruddelingen i 1960 som den første film nogensinde som nævnt fik hele 11 Oscars.

Filmen er optaget i Metrocolor, som var MGM's version af Kodaks Eastmancolor, i et forhold mellem bredde og højde på 2.76:1. Billederne i *Ben-Hur* er dermed næsten tre gange så brede, som de er høje, og det er en fantastisk oplevelse at se den i biografen. Selvom den nok virker fad i dag, står fortællingen i *Ben-Hur* stærkere end historien i *The Greatest Show on Earth*. Massescenerne og især væddeløbet virker endnu og gør det muligt at sidde igennem den bedagede fortælling, at flytte opmærksomheden fra fortællingen og fokusere på attraktionen. Der er masser af film, man sagtens kan se på andre platforme end biografens. *Ben-Hur* er ikke en af dem.



Fig. 5: *Ben-Hur*: Scenen er sat til det afgørende væddeløb med stridsvogne og firspand. © Warner Home Video.

Lawrence of Arabia

Det samme kan man sige om David Leans britiske *biopic Lawrence of Arabia*, der med sine 218 minutter er fire minutter længere end *Ben-Hur*. Begge film er det, man på dansk kaldte helaftensforestillinger, og de havde ved de oprindelige biografforestillinger indlagt pause. Det trak sammen med Ouverturnerne og mellemaktsmusikken tråde til teaterforestillingen og tilføjede filmene lidt af deres traditionelt set finkulturelle aura.

Filmen starter med hovedpersonens død. Efter bisættelsen fra St Paul's Cathedral i London spørger en journalist en række mænd i følget, hvem han var egentlig, denne E.T. Lawrence. Var han en helt, en digter eller måske bare en egocentrisk ekshibitionist?



Fig. 6: *Lawrence of Arabia*: De uendelige ørkenlandskaber spiller en afgørende rolle i filmens visuelle stil. © Sony Pictures Home Entertainment.

For at besvare de spørgsmål springer filmen tilbage i tiden og følger Lawrence (Peter O'Toole) med de lysende blå øjne på hans missioner på den arabiske halvø under Første Verdenskrig, hvor englænderne forsøger at sætte tyrkerne ud af spillet. Lawrence er en noget usædvanlig soldat. Det synes både han selv og hans overordnede. Som heltetype er han da også noget anderledes end de karakterer, Charlton Heston lagde fysik til i *The Greatest Show on Earth* og *Ben-Hur*. Både Brad Braden og Ben-Hur var stålsatte og målbevidste handlingsmænd, der først allersidst i filmene erkender, at der er andre sider i livet end kampen. Brad indser, at en kvindes kærlighed er

vigtig, og Ben-Hur forstår efter at have overværet Jesus' korsfæstelse, at den kristne næstekærlighed er rigtigere end den hævntørst, der har drevet ham i hele fortællingen. Lawrence, derimod, tvivler undervejs. Kræfter i og uden for ham selv driver ham til megalomane bedrifter. Han bliver grebet af sin egen succes og ser sig selv som en moderne Moses; men historien slutter for ham i desillusionens apati.

Det forekommer indlysende at forstå forskellen på de to amerikanske og den britiske films heltetyper som en reaktion på de to nationers position efter Anden Verdenskrig. USA var økonomisk styrket og blev politisk og militært for alvor en verdensmagt i årene efter krigen. Omvendt var England økonomisk i knæ, og samtidig smuldrede det verdensomfattende imperium, og landets politiske indflydelse blev stadig mindre. Først nogle år efter premieren på *Lawrence of Arabia* satte populærkulturelle ikoner som Bond og The Beatles en optimistisk tro på England på dagsordenen.

Lawrence, den rastløse og kunstneriske brite, bliver i filmens start sendt af sted fra det britiske hovedkvarter i Cairo for at kontakte beduinlederen Prins Faisal (Alec Guinness), der måske kan overtales til at kæmpe på englændernes side mod tyrkerne. Efterhånden bliver Lawrence accepteret både af Faisal og ikke mindst af Sherif Ali (Omar Sharif), og han sikrer sig deres støtte til en vanvittig militæroperation, der består i at krydse ørkenen for at overfalde den tyrkiske bastion i havnebyen Aqaba ved Det Røde Hav fra den ubeskyttede landside. Efter en udmarvende kamelmarch lykkes missionen. I filmens anden halvdel udfører Lawrence sammen med lokale stammekrigere en lang række guerillaangreb på tyrkiske installationer, men da han i tyrkisk fangenskab bliver torteret og siden i et slag mister kontrollen over sig selv i en blodrus, bryder hans tvivl om krigens metoder ud i lys lue. Hans personlige mission om at få de lokale stammer til at arbejde sammen falder til jorden, og da den britiske hær og dens amerikanske allierede ikke er til sinds at lade beduinerne opnå den uafhængighed, Lawrence har lovet dem, forlader han Mellemøsten som en desillusioneret mand. Idealisten lider nederlag, de slebne politikere og de målorienterede generaler sejrer.

Filmen varer over tre og en halv time. Maurice Jarres musik, herunder det enkle og meget karakteristiske temanummer, supplerer i sin symfoniske orkestrering de storladne billeder. Især filmens første del dvæler meget ved

det visuelle udtryk. Det brede format udnyttes til rolige, velkomponerede billeder, der sætter fokus på ørkenlandskabernes grandiose skønhed. Der er masser af scener med stærkt fokus på handlingen og mange masseoptrin, men den kontemplative ro, der hviler over især filmens første ni kvarter, er massiv. I en scene gør Lawrence og hans rejsefælle ophold ved en brønd i ørkenen, da de i det fjerne ser en kamelrytter nærme sig. Fra de første gang får øje på ham i det fjerne, til han og Lawrence taler sammen, går der to minutter, og filmen tager sig god tid til f.eks. i klassisk dybdekomponerede billeder at lade os følge med, mens rytteren nærmer sig. Havde Lean udelukkende været interesseret i at drive fortællingen fremad på den mest effektive måde, kunne han have valgt at komprimere tiden, men i *Lawrence of Arabia* er det vigtigt for ham at lade tilskueren føle tidens tøven og landskabernes storhed – på det brede lærred og i de utrolige farver.



Fig. 7: *Lawrence of Arabia*: Filmen tager sig god tid. Det tager to minutter, fra rytteren dukker op, til han og Lawrence (tv.) er tæt nok på hinanden til at kunne tale sammen. © Sony Pictures Home Entertainment.

Film for øjne og ører

Da filmbranchen tog kampen op mod forstadskulturens nye audiovisuelle medie, tv, satte den alle sejl til. Billedets blotte fysiske størrelse var et af midlerne, men også farverne og stereolyden skulle sætte trumf på og vise, at biografen kunne noget mere end tv. De tre film, der er blevet undersøgt her, forvaltede det spektakulære, attraktionerne, forskelligt. I *The Greatest Show on Earth* valgte veteranen DeMille at vende blikket bagud mod en populær

underholdningsform, der havde kendt bedre tider. Opskriften på succes hed technicolor og snesevis af cirkusnumre. Det var lige før, man glemte, at der også var en kærlighedshistorie. Både *Ben-Hur* og *Lawrence of Arabia* havde stærke fortællinger, men de var hver på deres måde også optagede af at vise sig frem som visuelle oplevelser. *Ben-Hur* genoptog en fortælling, der tidligere havde været voldsomt populær både som bog, teaterstykke og stumfilm, og satte ekstra fokus på, hvor flot og storladent det kunne fortælles i det nye bredformat, i farver og med Miklós Rószas malende musik. Endelig satte David Lean i sin *biopic* tempoet ned og lod i over tre og en halv time formatet, musikken og farverne fortælle deres langsomme historie om den tvivlende og tvivlsomme helt.

Gennem alle tre film gik en understrøm af ikke-fortællende elementer, af attraktionsfilm. I modsætning til rent fortællende film, der forsøger at skjule, at de er fortalt, er det karakteristisk for disse film, at de i større eller mindre grad gør et nummer ud af at vise, hvor imponerende de er. Snarere end at vække tilskuernes medleven og indlevelse, vil de i lange stræk hellere vække beundring. Det gjorde de i så høj grad, at de alle blev valgt som årets bedste film.

Umiddelbart efter bisættelsen i begyndelsen af *Lawrence of Arabia* siger en amerikansk journalist om filmens hovedperson, at han var "the most shameless exhibitionist since Barnum & Bailey". Det samme kan man sige om de tre film.

Litteratur

- Belton, John (1992): *Widescreen Cinema*. Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press.
- Birchard, Robert S. (2004): *Cecil B. DeMille's Hollywood*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Brosnan, John (1981): *James Bond in the Cinema*. London: Tantivy Press.
- Chapman, James (1999): *Licence to Thrill. A Cultural History of the James Bond Films*. London & New York: L.B. Tauris Publishers.
- Cook, David A. (1990): *A History of Narrative Film*, 2. udgave. New York & London: Norton.
- Crowther, Bosley (1952): "DeMille Puts Greatest Show on Earth on Film for All to See", *New York Times*, 11. januar 1952.
- Eyman, Scott (2010): *Empire of Dreams. The Epic Life of Cecil B. DeMille*. New York: Simon & Schuster.

- F.D. (1959): "Barnum på komedie", *Dagens Nyheder*, 13. januar 1959.
- Gorbman, Claudia (1987): *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Indiana & London: Indiana University Press & BFI.
- Gunning, Tom (1995): "Attraktionsfilmen – Den tidlige film, dens tilskuer og avantgarden", i Ole Steen Nilsson og Johannes Riis (red.), *Tryllelygten 2*, Odense: 47-56. Oversat af Birger Langkjær efter "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", i Elsaesser, Thomas og Adam Barker (red.): *Early Cinema: Space – frame – narrative*. London: BFI, 1990: 56-60.
- Gunning, Tom (2006): "Attractions – How They Came into the World", i Strauven, Wanda (red.), *The Cinema of Attractions – Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Higgins, Scott (2007): *Harnessing the Technicolor Rainbow. Color Design in the 1930s*. Austin: University of Texas Press.
- Holden, Anthony (1993): *The Oscars. The Secret History of Hollywood Academy Awards*. London: Little, Brown and Company.
- Jensen, Klaus Bruhn (1997): *Dansk mediehistorie 2*. København: Samleren.
- K.J. & A.H. (1981): "Interview With Steven Spielberg" www.scruffles.net/spielberg/articles/article-001.html. Set 1. marts 2013. Interviewet udkom oprindeligt i *Bantha Tracks*, maj 1981.
- Levy, Emanuel (1987): *And the Winner is ... The History and Politics of the Oscar Awards*. New York: Ungar.
- Nordisk Boghandlertidende (1893-1910), red. J.L. Lybecker, København: Boghandlerforeningen i København.

Noter

1. DeMille "genindspillede" *The Ten Commandments* i 1956. Den blev hans sidste film.
2. www.hollywood.com/news/brief/2435436/mel-gibson-s-braveheart-voted-worst-oscar-winner, set 1. marts 2013.
3. en.wikipedia.org/wiki/List_of_highest-grossing_films_in_the_United_States_and_Canada, set 1. marts 2013.
4. en.wikipedia.org/wiki/File:LCD_screen_sizes.svg, set 1. marts 2013.
5. Betty Hutton var en amerikansk sangerinde og skuespillerinde, hvis største succes var rollen som Annie Oakley i filmen *Annie Get Your Gun* (1950).
6. Det er ikke muligt at finde oplysninger om, hvor mange billetter nogen af de tre film har solgt i danske biografer.
7. *Ben-Hur* udkom på dansk i adskillige oplag og udgaver i perioden. I annoncer i Nordisk Boghandlertidende blev den gang på gang foreslået som konfirmationsgave.
8. Filmmagerne havde i øvrigt ikke bedt Wallaces arvinger om lov, så de fik et sagsanlæg på halsen. Efter en tur rundt om USA's højesteret fik arvingerne tilkendt en erstatning på 25.000 dollars, samtidig med at det dermed på amerikansk grund for første gang blev stadfæstet, at forfattere havde rettigheder til deres værker.