Ridley Scotts *Gladiator* (2000) med Russell Crowe.

Tæt på og langt fra

Den romerske storfilms genfødsel

Af Johannes Riis

En af sidste års mest populære film, Ridley Scotts *Gladiator* (2000), kommer efter en periode på næsten 40 år uden vellykkede bud på en storfilm med oldtidens romere. Den har alt det der hører sig en storfilm om romere til: antikke bygningsværker, masseoptog, kostelige kostumer, blodige kampe, kærlighed der ikke ruster og en kejser der misbruger sin magt. Og så blander filmen det bedste af de bedste i sidste bølges romerfilm.

Personerne og handlingsgangen er i det store hele identisk med Anthony Manns *The Fall of the Roman Empire* (1964, *Romerrigets fald*), hovedpersonen er placeret i en trup af gladiatorer ligesom Stanley Kubricks *Spartacus* (1960), og fremdriften er sikret med et brændende ønske om

hævn, ikke ulig William Wylers *Ben-Hur* (1959). Når *Gladiator* har kunnet tjene sig hjem knap fem gange (Gray, 2000), er det blandt andet fordi elementerne er prøvede. Dertil kommer Ridley Scotts evner for den storslåede fortælling – der er om ikke en egentlig undergangsstemning som i *Blade Runner* (1982), så en dødslængsel der lægger en mørk tone i *Gladiator*.

Hollywood og Romerriget. Når Hollywood i mange år har har holdt sig fra forsøg med storfilm med romere, er den ene grund historisk. Anthony Manns film fra 1964 var ikke nogen økonomisk succes, og udgifterne til Joseph Mankiewiczs *Cleopatra* (1963) løb løbsk og lagde filmselskabet bag i økonomiske ruiner. Den anden grund er at andre typer af film talte mere direkte til ungdommen og ungdomskulturen. Den samtidsfilm der kom frem i 1960'erne, med den franske Nybølge og f.eks. Mike Nichols *The Graduate* (1967, *Fagre voksne verden*), har givetvis fået romerfilm til at tage sig antikverede ud og ikke for det gode.

Da en ny bølge af spektakulære storfilm brød igennem var det med fremtiden og rummet som baggrund, med George Lucas' *Star Wars* (1977, *Stjernekrigen*) og Steven Spielbergs *Close Encounters of the Third Kind* (1977, *Nærkontakt af tredje grad*) som forbilleder. En af pointerne som det er muligt at uddrage af Lucas' og Spielbergs succes, er at de taler til et publikum i alle aldersgrupper, fra 10 år og opad. Det er blevet fremført at denne aldersspredning altid har været kendetegnende for størstedelen af de bedst indtjenende Hollywoodfilm, og at strategien med at producere samtidige actionfilm, tæt pakket med special-effects, i sidste halvdel af 90'erne er slået delvist fejl (Thompson, 1999, s. 350f). I det perspektiv er det mindre overraskende at Hollywood har vendt sig mod romerriget. Dels er her en filmtradition at bygge på, med en verden af helte og skurke og faste indslag som Senatet og Colosseum, dels er denne type film nye for et moderne publikum.

På den ene side er romernes verden genkendelig i en grad som ikke står mål med hvor langt væk perioden er. Måske er det et tilfælde, f.eks. et spørgsmål om at der i 1800-tallet blev skabt en tradition for romerske skuespil og romaner som man har kunnet bygge videre på, vel vidende at publikum kender den verden der gengives. Måske er bevidstheden om romernes verden resultatet af at Jesus blev født og døde under romersk overherredømme, og at den katolske kirke siden har udfyldt tomrummet da legionærerne forsvandt. Måske er det vitterligt et spørgsmål om at bylivet i Rom sammen med det politiske liv og måden at administrere på ligner vor tids urbane kultur og politiske system.

På den anden side er oldtidens romere langt væk. Så langt væk i bevidstheden at ingen føler sig gået for nær hvis en person eller begivenhed gengives historisk ukorrekt eller forvrænget. Selv faghistorikere affinder sig med kunstneriske friheder så længe gengivelsen i det store og hele tjener til almindelig oplysning. Ganske vist har der under Mussolini været italienske forsøg på at udnytte fortidens sejre i Afrika i propagandaøjemed (se Fledelius' artikel i dette nummer), men ellers er reglen at antikkens romere uden at vække anstød kan gengives som moralsk fordærvede, kejserne som gale og de menige legionærer som seksuelt optagne af hinanden. Romere og romerske forhold kan benyttes til det formål filmskabere måtte ønske.

For Hollywoods vedkommende har romerriget i vid udstrækning udgjort

rammen for at lave storfilm. Med storfilm (på engelsk: epic) tænkes her på den type, hvor handlingen udspiller sig på en anden tid og har en tendens til forstørrelse af figurernes kærlighed, deres had, mod, fysiske og åndelige styrke eller svaghed. Forstørrelsen er ikke så stor at man kan tale om egentlige epos, traditionelt forstået som fortællende digte om en helts storslåede bedrifter og rejser på grænsen af urtid og historisk tid. Således hedder det i Valdemar Vedels *Helteliv*, at indiske, græske og islandske heltedigte har til fælles en "Luft af Tidernes Morgen og Verdens Ungdom, /.../ over alle Livsforhold ligger ligesom Dug endnu," (s. 6). De romerske film gør en dyd ud af at verden ikke er ung – en scene fra senatet fortæller i alle tilfælde at vi befinder os i en ordnet og civiliseret verden, hvor der længe har været grund til lede ved politik og alle dens kompromisser.

I mange tilfælde følger forstørrelsen af at de historiske personer allerede er 'store.' Julius Cæsar erobrede store landområder og gjorde en ende på republikkens borgerkrige, hvorefter han – og sidenhen hans højre hånd, Marcus Antonius – får et barn med Dronningen af Ægypten. I én og samme historie er der mulighed for at forene magt og status med intimitet og kærlighed. Manuskriptforfattere har heller ikke behøvet at opfinde en bestemt figur, den gale kejser – den var der allerede hos de romerske historieskrivere. I den fremragende *Romerne* beskriver Peter Ørsted hvordan den romerske historieskrivning var domineret af tanken om at historien drives frem eller står stille på grund af aktørernes *moral* (s. 46ff). Hvis man ville fjerne en kejser måtte man fælde en moralsk dom, og som Ørsted bemærker så er det ikke uden grund at eftertiden har måttet opfatte de fleste kejsere som galninge: det er et fåtal der sad deres tid ud og dem har der intet behov været for at fælde moralske domme over (s. 50).

Det betyder ikke at de historiske kilder til kejserne er upålidelige, blandt andet fordi der er flere af dem og de kan holdes op imod hinanden. Men i hvert fald i et enkelt tilfælde betegner en historiker den overvældende enighed om Caligulas dårligdomme som en karikatur af en hersker. Garrett Fagan mener at beskrivelsen af Caligula hos Sueton, Josephus, Tacitus og Dio, i mindre grad Seneca, forstørrer en faktisk arrogance og magtmisbrug, så resultatet er et monster af en tyran. Beskrivelserne af galskab, grænseløs grusomhed, seksuelle eskapader, blodskam med indtil flere søstre, planerne om at gøre sin hest til konsul, stemmer ifølge Fagan ikke overens med at det eneste øjenvidne, Philo, trods stor modvilje, ikke beskriver hans adfærd som sindssyg. Caligula har efter en indledende periode med folkelig opbakning formentlig opdaget at posten gav ubegrænset magt og hæmningsløst benyttet sig af det, men har ifølge Fagan næppe været sindssyg.

Det er Hollywoods brug af det romerske materiale, der i det følgende vil være i centrum; især hvordan materialet forløses kunstnerisk. Andre filmtraditioner har benyttet det samme historiske materiale med andre formål end blot at betage og underholde. Europæiske auteur-instruktører har benyttet oldtiden, nogle gange for at ændre vores opfattelse af historiske forløb generelt og romerrigets i særdeleshed, andre gange som et led i at ændre vores opfattelse af seksualitet. Men storfilmen er særlig interessant fordi der her tegner sig en genre med sin egen verden.

De første romerfilm – Cæsar og Cleopatra. Der er blevet lavet film om

oldtidens romere lige fra filmens tidligste start. En af grundene til at man har kunnet henlægge handlingen til romerriget er at der allerede var en udpræget bevidsthed om romerne blandt publikum. I sidste halvdel af 1800-tallet blev udgivet en række historiske romaner der lagde sig i den populære slipstrøm efter Walter Scott, men med romerske temaer. Forfatterne har kunnet bygge på et boom i historieskrivningen i perioden forinden, med Edward Gibbons *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-1788) som hovedværket.

Hvis Filoteo Alberinis *Il Sacco di Roma* (1905) er det tidligste forsøg på en prestigefilm i genren, så er Giovanni Pastrones *Cabiria* (1914) det første rigtigt vellykkede. *Cabiria* udspiller sig på Sicilien, hvis herredømme romerne og den anden middelhavsstormagt på dette tidspunkt, kartagenerne, kæmper om. Det er en af de få storfilm der skildrer republikken; de fleste går ind på det tidspunkt hvor Cæsar og kejserne regerer. Også i det 2. århundrede før vor tidsregning led sicilianerne under vulkanen Etnas pludselige udbrud, og filmens skildring af huse der styrter sammen over mennesker på flugt er overbevisende. Man studser en ekstra gang, da man opdager en tiger der som det naturligste indgår i et overdådigt hof. Helten Fulvios måde at forcere en borgmur på er vel den mest opfindsomme på film: han lader sine soldater danne en trappe for sig, så han ubesværet kan kravle fra det ene lag skjolde til det næste. *Cabirias* lange format kan være svært at følge, men de mange små realistisk skildrede detaljer undervejs er forbløffende. Den overordnede historie skildrer bortførelsen af en pige af den romerske adel og hvordan Fulvio redder hende i to omgange, sidst da hun er blevet voksen.

Ramon Novarro i Fred Niblos *Ben-Hur* (1925).

Den første amerikanske storfilm som det er værd at hæfte sig ved er Fred Niblos *Ben-Hur – A Tale of Christ* (1925). Hvis man har set Wylers senere version (der også er baseret på Lew Wallaces roman) og er blevet imponeret af væddeløbet i stridsvogne, så skal man unde sig at se originalen. Niblos udgave har alt det som en populærfilms skildring af fart og dødskørsel må have. Kameraet er placeret på siden af vognene, nedenunder så vi bliver kørt hen over, og ovenfra så vi kan orientere os. Inden løbet starter gøres vi opmærksomme på vognakslerne som et følsomt punkt, og ganske rigtigt giver de anledning til halsbrækkende styrt. Så meget mere imponerende da sikkerhed for stuntmændene næppe har haft samme plads dengang som nu. Filmen er generelt eksplicit i sin skildring af vold, og man kan mærke at filmen er fra før industrien indførte selvcensur ved Hays Office. Således ser vi en galej blive vædret af sørøvere – med en fange spændt fast til stævnens yderste punkt.

En historisk film i det store, populære format kræver en vigtig ingrediens: en kærlighedshistorie. Ingen kan bedre levere den end Cæsar og Cleopatra – i det mind-

ste ikke hvis der skal appelleres til vores fornemmelse for svundne tider. Man véd at Cæsar blev i længere tid i Ægypten – efter at have afsluttet jagten på en rival til enemagten i Rom – og at han og Cleopatra fik en søn, Caesarion. Man ved også at da Cæsar blev myrdet af en gruppe senatorer, stod kampen mellem den senere kejser Augustus og Marcus Antonius, og at en af grundene til at sidstnævnte tabte den var at også han flyttede til Alexandria og fik børn med Cleopatra – trods det at han var gift med Augustus' søster.

Den, der bedre end nogen anden forstod at skildre magt og lyst hos historiske personer, er Cecil B. DeMille. I *Cleopatra* (1934) møder vi det han med rette er blevet berømt for i sine historiske film: erotik camoufleret som historisk oplysning. Claudette Colbert spiller en Cleopatra der oser af undertrykt lyst og lidenskab, men også af et mål af beregning, som da hun udbryder til Cæsar: "Manden i dig synes om muligt endnu mægtigere end generalen." Og henåndet til Marcus Antonius da han er trådt i karakter: "Jeg har set en gud blive vækket. Jeg er ikke mere dronning – jeg er en kvinde." Det er imidlertid uretfærdigt at hæfte sig alene ved det erotiske træk hos De Mille – man bør ikke se bort fra hans andre kvaliteter. Hele starten af *Cleopatra*, hvor hun bortføres og efterlades ude i ørkenen for så at vende tilbage og få foretræde for Cæsar gemt i et sammenrullet tæppe, har den samme lette og eventyrlige tone over sig, som vi nu forbinder med især Steven Spielbergs Indiana Jones-serie, og som vidner om en instruktør med evne og vilje til at underholde.

Cæsar og Cleopatra har givet anledning til mange film, ikke alle med en instruktør bag sig til at forme helheden efter sit eget hoved. Ikke sjældent giver det anledning til at skuespillerne får lov at glimre, og selv om spillet alene ikke kan gøre en film helstøbt, sammenhængende og storladen, kan det i bedste fald få os til at tage øjnene fra scenografien. Romerfilmens historie, set fra et kunstnerisk perspektiv, er i høj grad skuespillernes historie.

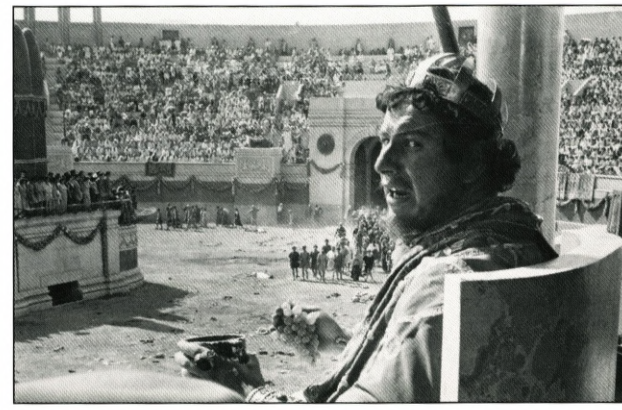
Det gælder ganske vist ikke, som man måske kunne tro, Vivien Leigh og Claude Rains i Gabriel Pascals adaption af et Shaw-stykke, *Caesar and Cleopatra* (1945, *Cæsar og Cleopatra*). Alting står stille, og det virker nærmest komisk at den barnlige Leigh falder for Rains. Anderledes saft og kraft er der i Rex Harrisons spil som den seriøse, mærkede og hurtigt talende Cæsar i Joseph Mankiewiczs *Cleopatra* (1963). Den historiske Cæsar skal have lidt af "parlamentssygen" epilepsi, og det benyttes her til at give ham et træk af svaghed der komplicerer Cæsar og Cleopatras indledning af et forhold.

Mankiewiczs *Cleopatra* er kendt for at have lagt Twentieth Century Fox i økonomiske ruiner på grund af den bekostelige produktion (hvor ægte guld skal være indgået i Cleopatras kjole), og for at Elizabeth Taylor og Richard Burton, der spillede Marcus Antonius, også privat dannede par. Det er en smule uretfærdigt. Selv om man mærker manglen på konsekvent instruktion, så gør især Taylor det godt. Hun er bevægende i slutningen og frygtindgydende da hun får en slavinde til bryde sammen og indrømme et forsøg på at putte gift i en drik – for så at befale undersåtten at drikke. Taylor forstår replikbehandlingens svære kunst, og det er som borer replikkerne sig ind i medspillerne. Men især Richard Burton spiller ikke op til sit bedste, og efter at Rex Harrison som Cæsar forsvinder ud af historien, bliver den mindre interessant. Harrison viser at en dygtig skuespiller ikke kun skal kunne illudere, men også gøre

følelsesmæssige indtryk og nuancere vores forhold til figuren, menneskeliggøre den.

Den onde kejser. Udover brugen af romerne i de spektakulære og romantiske historiers tjeneste, kommer der tidligt en tradition for at skildre dem som den kristne kirkes onde modstandere. Kilderne til denne skildring er at finde blandt de de romaner og skuespil der kommer frem i sidste halvdel af 1800-tallet: Edward Lyttons *The Last Days of Pompeii* (1834), Cardinal Wisemans *Fabiola* (1854), Raffaello Giovagnolis *Spartaco* (1874), Lew Wallaces *Ben-Hur* (1880), Henryk Sienkiewics *Quo Vadis?* (1895) og skuespillet fra samme år, Wilson Barretts *The Sign of the Cross*. Man kan se disse som et forsøg på at skrive den relativt ukendte, tidlige kristne kirkes historie ved at sætte den ind i en veldokumenteret romersk samtid (Wyke, s. 114).

Kejser Nero er vel den kejser der først og fremmest fordømmes som Den onde selv, uden tvivl på grund af sin forfølgelse af de kristne. Den historiske kilde til kristenforfølgelse er Tacitus der beretter om hvordan de bliver gjort til syndebukke for en brand i år 64: de blev enten korsfæstet, sat ild til og brugt som fakler om natten eller klædt i dyreskind så hundene flåede dem i stykker (cit. in Wyke, s. 113). Antikrist som Nero kaldes i en voice-over i Mervyn LeRoys *Quo Vadis?* (1951), spilles her af Peter Ustinov, og han skal have gjort et sådant indtryk af virilitet i sin samtid (jeg har ikke haft mulighed for at se filmen) at merchandising, bl.a. af boxer shorts med romerske spyd og uniformer, blev en succes (Wyke, s. 110). Filmen der var selskabet MGMs største succes efter Borte med blæsten, spandt en kærlighedshistorie ind i kristenforfølgelsen sådan at en romersk legionær måtte vælge mellem



Peter Ustinov i Mervyn LeRoys *Quo Vadis* (1951).

at følge sin kærlighed eller sin pligt mod Rom. Med den kejser har det sikkert ikke været svært at sympatisere med valget af kærligheden.

Romerens pligt over for den kærlighed der i tilgift åbnene øjnene for Jesus, er også temaet for Henry Kosters tunge *The Robe* (1953, - *men jeg så ham dø*). Her spiller Richard Burton romeren der gennem slaven Jean Simmons får åbnet øjnene for Jesus, blandt andre i nogle tungt instruerede åbenbaringer forårsaget af berøring af et klæde. I Cecil B. DeMilles *The Sign of the Cross* (1932, *Korsets tegn*) spilles Nero af Charles Laughton, efter sigende som underforstået bøsse. Netop det affekterede går igen hos flere kejsere, især den nærtagende og ærekære Caligula i The Robe, spillet af Jay Robinson.

Den værste kejser verden endnu har set – i hvert fald på film – er Malcolm McDowell i titelrollen i Tony Brass' *Caligula* (1979). De romerske historikeres rædselsberetninger om Caligula (se Fagan) er alle indarbejdet: han dræber sin forgænger, har sex med sin søster, forguder sin hest og ydmyger og plager sine undersåtter, så der til sidst intet menneskeligt er tilbage i figuren. Resultatet er

ensidigt og useværdigt, og det hjæper ikke at *Caligula* i store dele er en pornografisk skildring af kønsorganer i arbejde. Selv om sexorgier kunne være passet ind i portrættet af en gal kejser, så fremmer McDowells spil ikke just sagen: han illuderer overbevisende som barnagtig og halvgal, men tilføjer ikke figuren forsonende træk overhovedet.

Filmatiseringerne af William Shakespeares *Julius Caesar* er interessante derved, at de skildrer en grundlæggende god titelfigur der fjernes på grund af idealisme, med borgerkrig til følge. Brutus og Cassius skildres som to republik-tilhængere, der bliver stadigt mere betænkelige ved Cæsars magtbegær, især efter at han i Colosseum, med Marcus Antonius' hjælp, har forsøgt at blive kronet som konge (romerne nærede et indædt had til monarken, der forhindrede at han kunne blive konge, men ikke at han kunne blive valgt af senatet til dikator på livstid). Historikeren Michael Grant peger på, at Brutus og Cassius' historiske bevæggrunde næppe alene har været idealisme, et ønske om at vende tilbage til en bystatsrepublik, sådan som Shakespeares tekst har været med til at give indtryk af. Udover at de var tidligere tilhængere af Pompejus, Cæsars modstander i borgerkrigen i årene forinden, så kan deres motiv i høj grad have været, at de ikke ønskede sig regeret af chefen for Cæsars livgarde, mens han drog på krigstogt (se Grant).

Kvaliteterne i Joseph Mankiewiczs *Julius Caesar* (1953) beror i høj grad på John Gielgud i rollen som Cassius. Han spilles så skarpt og overlegent intelligent at man ikke et øjeblik er i tvivl om at han må være manden bag mordet på Cæsar. At skuespillerne er afgørende for hvordan manuskriptets roller ender med at virke i historien, viser Gielgud ved at stjæle opmærksomheden i Stuart Burges *Julius Caesar* (1970). Også denne film bliver mindre interessant da John Gielgud, denne gang i titelrollen, ikke er med i anden halvdel. På samme måde repræsenterer hans birolle i *Caligula* en storhed som de øvrige figurers ynkelighed kan kontrasteres med.

Mankiewiczs og Burges' to udgaver af *Julius Caesar* er interessante også for en sammenligning af rollen som Marcus Antonius, spillet af henholdsvis Marlon Brando og Charlton Heston. Navnlig er det påfaldende hvor godt Brando gør det i den ene scene hvor han har en masse følelser at spille på, hvorimod han i resten af filmen og i modsætning til de engelsk trænede skuespillere falder væk. Han kan ikke som f.eks. Gielgud få en replik til at fremtræde prægnant og levende i sig selv. Brandos spil kræver at der i forvejen er en situation og nogle følelser som han kan benytte. Brandos spil i denne scene, hvor Shakespeare lader Marcus Antonius anklage Brutus og Cassius ved hjælp af det virkningsfulde retoriske greb, gentagelsen, er i øvrigt desto mere imponerende sammenlignet med Hestons. Den 47-årige Charlton Heston virker nærmest ældre end han er, og hans vrede over mordet på Cæsar blegner ved siden af Brandos.

Spartacus og klassekampen. Romerne har ikke blot leveret historier om kærlighed mellem store erobrere, om moralsk fordærvede kejsere med uindskrænket magt og endeløse magtkampe. En revolutionshelt er det også lykkedes at opdrive i form af Spartacus, en gladiator, der i 73-71 f.v.t. ledede et stort slaveoprør. Den historiske Spartacus er omtalt i en biografi om hans banemand, Licinius Crassus, og hans oprør må have haft tilstrækkelig stor tilslutning til at slå en romersk hær på

40.000 mand, som på et tidspunkt blev sendt ud mod ham (se Harris).

Til forskel fra de romerfilm der er diskuteret indtil nu, fremtræder Stanley Kubricks *Spartacus* (1960) som en moderne og mørk film, omend f.eks. slutningen virker sentimental. Kubrick blev hentet ind da filmen havde været under optagelse i et par dage, idet Kirk Douglas krævede Anthony Mann fyret af filmselskabet. Senere insisterede Douglas på som producer at godkende sin nye instruktørs beslutninger (Elley, s. 110).
Manuskriptforfatteren, Dalton Trumbo, var blacklistet under den amerikanske kommunistjagt i 1950'erne, og manuskriptet byggede på en bog af Howard Fast af samme titel fra 1951. Her gør Fast det i forordet klart at Spartacus skal ses som et forbillede for alle der kæmper mod undertrykkelse, et eksempel på oprørsånden (cit. in Wyke, s. 60). Da Spartacus blev produceret har holdet næppe længere udgjort et kontroversielt valg, og den kan netop tages som udtryk for anerkendelsen af at nogle fortjente en rehabilitering.

I det store og hele er *Spartacus* håndteret en klasse bedre end hovedparten af romerfilm. Man gyser da gladiatorerne først tvinges til at kæmpe mod hinanden, mens de stadig er under oplæring og er ved at danne venskaber på gladiatorskolen. Under denne gladiatorkamp for en lukket kreds fastholder Kubrick det nøgternt registrerende kamera. Derfor virker det så meget stærkere at vores hovedperson taber sin kamp og kun redder livet fordi hans ven ofrer sit ved at nægte at følge spillereglerne for en gladiator. Denne sekvens og hele opbygningen til den i form af træning og en finden sin identitet i den nye gruppe minder om første del af Kubricks *Full Metal Jacket* (1987). Også den kulminerer i vold.

Kirk Douglas (t.v.) i titelrollen i Stanley Kubricks *Spartacus* (1960).

I titelrollen spiller Kirk Douglas den tidligere mineslave der bliver solgt til en gladiatorejer. Til forskel fra de tidligere film bliver det med denne type hovedperson muligt at benytte et naturalistisk spil hvor følelser holdes tilbage, beherskes og bygges op indvendigt. Dette fungerede for Brando i en enkelt scene, men ved at vælge en person fra underklassen – hvor vi ikke forventer et slebet, verbalt udtryk – bliver det nu muligt at have en stjerne i centrum der underspiller og derved også får sympati. Denne funktion af spillet er især tydeligt i brugen af engelske skuespillere i de mange biroller. Peter Ustinov (fra *Quo Vadis?*) spiller ejeren af en gladiatorskolen, Charles Laughton (der siden sin rolle som Nero havde forsøgt sig med rollen som Claudius i Josef von Sternbergs ufuldendte *I, Claudius* (1937)) spiller den djærve senator Gracchus af folket. Som den onde senator, overklassens repræsentant og dén der ender med ved list at besejre slaveoprøret, spiller Laurence Olivier senator Crassus.

Hvis man anerkender, at der med især

en række af englænderne er tale om en særlig spillestil, med ordet som det centrale virkemiddel, så er Laurence Olivier sammen med John Gielgud mesteren. Stilens beherskelse består ikke alene i teknik, men som i enhver spillestil også i en fornemmelse for hvordan en given fortolkning eller nuance vil påvirke tilskueren. På trods af at Olivier skal fremstå moralsk fordærvet på vegne af sin klasse – Olivier gør seksuelle tilnærmelser til en purung Tony Curtis i en birolle – så fremstår han hverken ynkelig eller ond. På afstand fremstår han mere interessant end Kirk Douglas. Man kunne næsten ønske sig, at slavinden Varinia (Jean Simmons) var havnet hos senatoren frem for i revolutionsheltens arme. Kirk Douglas og Jean Simmons forekommer alt for entydige i deres tiltrækning af hinanden, og denne del af filmen har haft sværest ved at stå distancen.

Spartacus ender i det sentimentale flere steder. Blandt andet i slutningen, hvor en korsfæstet Spartacus tager afsked med Varinia og deres nyfødte søn: "Dette er din søn, Spartacus. Han er fri! Fri!" Vi forstår at frihedsideen har forhindret dem i at leve et fredeligt liv, og det er rørende, fordi temaet er behandlet i en tidligere scene hvor Spartacus er i tvivl om sagen. Men når Varinia uden tøven beder sin mand, fastnaglet til korset, glæde sig over at selvopofrelsen vil komme efterkommerne til gode og filmen forsøger at få os til at gøre det samme (frem for at træde lidt på afstand i denne situation), så kammer det over i sentimentalitet og man irriteres over at blive talt ned til. I lyset af Kubricks senere film er det nærliggende at give Kirk Douglas ansvaret for denne del.

Historikeren W.V. Harris roser Spartacus for at have fået det overordnede billede af et slavesamfund rigtigt. Han påpeger ganske få træk der ikke stemmer overens med historikernes viden, bl.a. at senator Gracchus, der forsøgte sig med reformer, var død længe inden slaveoprøret, og at Spartacus ikke overlevede slaget for som i filmen at blive korsfæstet foran Rom. Med mindre det er udtryk for de romerske historieskriveres afstandtagen fra slaveoprørslederen, så skulle han også have været grusom og dræbt 300 tilfangetagne romere som hævn for en af sine medgladiatorers død. Harris mener dog, at der er tale om historisk bedre formidling end den i Howard Fasts roman der lader romerne lave pølser ud af de besejrede slaver.

Der er dog næppe noget historisk grundlag for at tale om friheds- eller klassekamp i romerriget, sådan som Spartacus kan give indtryk af. Brugen af slaver til at udføre det manuelle arbejde var den almindelige produktionsform i oldtiden, og som Per Ørsted forklarer i Romerne, så har ingen formentlig haft fantasi til at forestille sig en anden samfundsform. Efter de store slaveoprør i århundredet før vor tidsregning, med Spartacus' som et af de største, blev det store flertal af slaver i landbruget behandlet bedre og kunne regne med at få deres frihed på et tidspunkt. Ørsted fortæller at hvis man var ikke-romer og havde ambitioner på sine børns vegne, krævede den sociale mobilitet enten krigstjeneste eller at man fik sine børn placeret som slaver hos en romer (s. 184). Man kan nærmest sammenligne det med, fortsætter Ørsted samme sted, at man i Danmark langt op i det 20. århundrede sendte sine børn ud at tjene på en gård. Det tætteste romerne kommer en egentlig klassekamp, er i konflikten i den sene romertid mellem bønder, forpagtere og jordejere (s. 202).

Det negative billede eftertiden har haft

Væddeløbsscenen fra William Wylers *Ben-Hur* (1959)

af livet som slave passer bedst på mineslaverne, mener Ørsted. Man blev sendt i minerne, hvis man var kriminel eller besværlig, og her havde man ikke nogen der følte et moralsk ansvar for behandlingen af én. Ørsted betoner også at man må skelne mellem formelle og faktiske positioner. Slavens ejer havde i princippet hånds- og halsret over sin ejendom, herunder også husstandens børn og kvinder, og slave var noget også den almindelige romer kunne risikere at ende som, f.eks. på grund af en gæld der ikke kunne betales (s. 181). Men de forbedrede vilkår for slaver i landbruget er en reaktion på de store slaveoprør, så selv om Spartacus ikke har kæmpet for afskaffelsen af slaveriet, så har han haft en vigtig historisk betydning.

Ben-Hur, Commodus og Maximus. *Spartacus* er hæmmet af de romantiske scener med Jean Simmons og Kirk Douglas og føles ikke som en helstøbt film; de passer ikke i tonen med den dystre stemning under f.eks. oprøret på gladiatorskolen. Tre film kan til gengæld betegnes som helstøbte inden for storfilmen: William Wylers *Ben-Hur*, Anthony Manns *The Fall of the Roman Empire* og Ridley Scotts *Gladiator*.

William Wylers *Ben-Hur* (1959) er det mest fremtrædende eksempel på en romerfilm hvor historien om Jesus bygges ind, men uden at det har betydning for historien før til sidst (da de gode skal kureres for spedalskhed). Forlægget, Lew Wallaces *Ben-Hur* (der også lå til grund for Fred Niblos udgave fra 1925), kan bedst ses som et af forsøgene på at give den tidlige kristendom en historisk grund ved at sætte den ind i en romersk samtid. Ben-Hur skildrer en jødisk adelsfamilie der bliver falsk anklaget for forsøg på at komme den romerske statholder til livs da denne rider ind i Jerusalem. Mens moderen og datteren henslæber et liv i fængslet og bliver spedalske, bliver sønnen, Ben-Hur, spillet af Charlton Heston, slave på galajerne hvor han synes sikker på at dø. Ved et tilfælde redder han en romersk tribunal, bliver adopteret og kan som romer vende hjem til et opgør med den kommandant der i Jerusalem mod bedre vidende dømte ham og familien skyldige,

Sophia Loren og Alec Guiness som Lucilla og Marcus Aurelius i Anthony Manns *Romerrigets fald* (1964)

Messala. Det spektakulære højdepunkt er som i Niblos version løbet med stridsvogne.

I titelrollen fremstår Charlton Heston som indædt, men martret – i konstant sorg og vrede over den uretfærdige skæbne familien har lidt. Hestons store krop, høje pande og kindben er sammen med den lange næse med til at give ham et forfinet præg, og netop disse kropslige kvaliteter spiller filmen på. Da Ben-Hur umiddelbart efter væddeløbet er blevet kaldt ind til den dødeligt sårede Messala, spillet af Stephen Boyd, spiller Heston først rollen som afklaret omkring tabet af familien. Lige indtil det øjeblik, da Boyd hæst og ondt udbryder: "De er ikke døde!" Heston kræver svar på hvor søsteren og moderen er, og Messala – en tidligere barndomsven – kan triumferende fortælle hvor han skal kigge: "De spedalskes Dal!" Hestons store ranglede krop farer sammen, hovedet bøjer sig som i fysisk smerte af piskeslag. Wyler skildrer reaktionen i modlys, så effekten af hans mørke front bliver endnu større, hans bøjen sig frem i bar overkrop endnu mere dramatisk. Wyler er om nogen en mester i brugen af bredformatet uden at behøve at klippe til reaktionerne, og når han endelig klipper, er det med særlig stor virkning. Klippet til nærbillede på Ben-Hurs reaktion da Ester (Haya Harareet) beskylder ham for at være blevet som Messala, er så abrupt at det i sig selv bliver et vigtigt øjeblik.

Historien der gengives, er i det store hele den samme i Anthony Manns og Ridley Scotts film. Kort fortalt: Marcus Aurelius fører, trods sit svagelige helbred, krig i Germanien, og har udset sig en af sine generaler til at følge efter sig som kejser. Det skuffer i første omgang sønnen Commodus, men det bliver ham der trods faderens ønske bliver udråbt til ny kejser. Generalen enten har (*The Fall of the Roman Empire*) eller har haft (*Gladiator*) en affære med Commodus' søster, Lucilla. Commodus får i generalen sin værste modstander, og det afgørende slag, udkæmpet som tvekamp i Colloseums arena, bliver kejser Commodus' død.

I *The Fall of the Roman Empire* hedder generalen for legionerne i nord Livius (Stephen Boyd fra *Ben-Hur*), og han og Commodus (Christopher Plummer) er gamle venner, nærmest brødre, og det er kun forskellige opfattelser af hvilken politik der skal føres i forhold til de erobrede provinser der ender med at gøre de to til modstandere. Commodus er i Anthony Manns film uden skyld i eller viden om mordet på faderen (Alec Guinness), idet det er officerer der planlægger og gennemfører det. Livius og Lucilla (Sophia Loren), er forelsket i hinanden, men Lucilla må gifte sig med en armensk konge i et forsøg på at sikre freden i den østlige del af Romerriget. Mens Livius sikrer grænsen mod de vilde barbarer i nord, nyder Commodus sit liv i luksus i Rom. Han føler imidlertid sin stilling truet da

Livius foreslår en række reformer i den hensigt at holde sammen på riget, og Commodus tilbyder at søsteren, Lucilla, kan få lov at opgive sit første ægteskab i bytte for at Livius opgiver sine reformplaner." Lucilla vil hellere ofre sin personlige lykke for en bedre verden, og først da Livius har slået kejser Commodus ihjel i en tvekamp, kan de to elskende forlade Rom for at skabe deres egen lille verden.

The Fall of the Roman Empire har en betagende slutning hvor Livius og Commodus kæmper en tvekamp i sandet i det menneskетomme Colosseum, kun med den anonyme, kejserlige livgarde rundt om dem i en kreds, mens der festes i Roms gader. Mange af filmens valg, også det øde og golde landskab langs den nordlige grænse som danner baggrund i starten, er med til at øge indtrykket af et eksistentielt tema, af personer i en fastfrossen tid. Men tvekampen i Colosseum er filmens, og måske endog alle romerfilms højdepunkt. Man hører kun metallyden af sværd mod sværd, resten er tavshed. Man ser dem i det tørre sand, og det er som står tiden stille. Anthony Mann demonstrerer hvad han især har mestret i westerns: at forstørre et enkelt træk ved en situation så det opnår en form for selvstændighed. En eksistentiel dimension trækkes frem af kampen uden at det på nogen måde føles påtvunget.

I *Gladiator* gøres ingen forsøg på at hænge intrigen op på den historiske, politisk ustabile situation. De historiske grunde som Anthony Manns film forsøger at indarbejde, presset på de ydre grænser og behovet for øgede skatter, er ikke det der driver handlingen i *Gladiator* frem. Det eneste der driver hovedpersonen er i lighed med Ben-Hur ønsket om hævn. Da generalen, her Maximus (Russell Crowe), ikke vil anerkende Commodus (Joaquin Phoenix) som ny kejser, befaler Commodus sin general dræbt og hans familie udslettet. Maximus undslipper, men kommer hjem til Spanien og finder sin gård brændt, barnet og hustruen myrdet. I sin svækkede tilstand tages han som slave og sendes i arenaen som gladiator, men resten af filmen lever han alene for at få hævn over Commodus – og længes efter at dø så han kan blive forenet med sin familie i dødsriget.

Af denne hævnhistorie følger at der ikke som i Anthony Manns film er plads til kærlighed for Lucilla – der i Connie Nielsens fremstilling hverken mangler kødelighed eller intellekt. Faktisk lader hun ikke Sophia Loren noget efter i den retning. Joaquin Phoenix' Commodus er i forhold til Christopher Plummers et monster af en anden verden, en narcissist der giver sig sine lyster og behov fuldstændig i vold. Da han kvæler sin far, spillet af Richard Harris, har han lige grædt over manglen på faderkærlighed, så vi er rørt til tårer. Overrumplede opdager vi at hensigten ikke var at få renset luften – da faderen kæmper for at komme ud af hans

Joaquin Phoenix og Connie Nielsen som Commodus og hans søster i *Gladiator*.

bogstaveligt talt kvælende favntag. Denne blanding af følsomhed og grusomhed kombineres rask væk med det brutale og ondskabsfulde som da han truer med at tage sin nevøs liv, hvis ikke Lucilla røber sine planer. Også glæden ved slagterierne i arenaen kommer tydeligt frem: da det går blodigst for sig i arenaen, klippes der et kort øjeblik til Commodus der har tungen ud af halsen af lutter lyst ved synet. Phoenix' kejser minder lidt om Jay Robinsons ærekære og nærtagende Caligula i *The Robe*, uden at virke affekteret, men her følger vi figuren og hans magtudøvelse så tæt på, at personlighedstræk der ellers kunne tjene til at karikere figuren kommer til at virke skræmmende. Vi er langt fra Christopher Plummers umodne legebarn.

Russell Crowes Maximus stikker også ud fra flertallet af helte i romerfilm, blandt andet ved at han ikke er romer, men spanier. Et andet træk er at han er bonde, og han knyttes yderligere til jorden ved at han før hver kamp smører sine hænder med jord. Det er de nære ting der udgør Maximus' verden og som han forsøger at koncentrere sig om. Især er det spillet der gør Maximus påfaldende: det er som Russell Crowe i mange situationer er ved at koge over, men hver gang vinder selvbeherskelsen. Et indtryk der må have krævet ikke så lidt koncentration for Crowe. Crowe benytter i udpræget grad samme naturlistiske spillestil som Douglas, og ligesom Douglas i *Spartacus* er Crowe afhængig af kontrasten til en ekspressiv modspiller for at tilbageholdelsen og selvbeherskelsen ikke bliver påfaldende.

Man fornemmer, at Ridley Scott har lånt fra asiatiske kampfilm i sin håndtering af Maximus' ekvilibristiske evner med et sværd. Da Lucilla og Maximux mødes første gang i filmen, ser vi dem netop i en dialog, med kameraet skiftevis bag den enes og den andens skulder (krydsindstillinger). I kraft af at en blød skygge, tilsyneladende fra teltet, rammer Lucilla i ansigtet, så virker det hver gang som om hun rykker en lille smule nærmere Maximus når kameraet cirkler ind mod hans skulder. Omvendt rammes han af et stærkt sollys i ansigtet, som står hun mindre tæt på. Hendes tilnærmelse og hans afvisning understreges på den måde.

Det var hverken en general ved navn Livius eller Maximus der tog livet af Commodus. Historikere mener at vide at det var hans elskerinde, Marcia, der sammen med chefen for livgarden arrangerede at en massør (i følge én af de antikke kilder) kvalte Commodus. De stod for tur næste gang det var tid til udrensning, i følge en tilfældigt fundet tavle (Davidson, 11). Et af de træk som Gladiator får frem hos den historiske Commodus, er at han var selvoptaget og iscenesættende ud over det sædvanlige. Han forsøgte at skabe et billede af sig selv som Hercules ved at slagte dyr i massevis i Colosseum, iklædt dyreskind. Således skulle han ifølge øjenvidnet Dio engang have taget livet af fire flodheste, og en anden gang skulle han have brilleret med at aflive en giraf med venstre hånd. En anden kilde peger på at han skød hovedet af utallige strudse vha. en særlig pil – til stor begejstring hos publikum da strudsene fortsatte deres løb uden hovede (cit. in Quinn). I *Gladiator* ser man giraffer i gladiatorlejren, men selv de glubske løver der angriber vores helt nøjes med at blive skræmt. Tiden synes at være løbet fra massakrer af dyr.

Selvbeherskelse hos Maximus er fuldt ud motiveret i sammenhængen; han forsøger at kontrollere sine følelser, mens de

hele tiden koger. En særlig filosofi går ud på at bevare kontrollen over sine følelser, stoicismen, i det hele taget at bevare kontrollen over det man kan beherske. Filosofien bag denne tanke blev udarbejdet første gang af romerske filosoffer, blandt andre Seneca, Marcus Aurelius og Epiktetos. I sidstnævntes Håndbog (år 100), lægges vægten på "adskillelsen mellem det, der er i vores magt, og som derfor kommer os ved, og det, der ikke er i vores magt og derfor ikke kommer os ved." (cit in Lund m.fl., s. 107) Til det sidste hører de ydre kår, til det første følelser og beslutninger. En anden historisk parallel er at Lucilla faktisk skal have forsøgt sig med et komplot mod broren (se Quinn, n34).

Historiske films værdi. I vurderingen af kunst er det ikke ualmindeligt at vælge et instrumentalistisk standpunkt hvor værdien af en film afhænger af hvad den potentielt kan tilbyde én. Det indebærer blandt andet: følelser i forhold til personerne og historiens udfald, fornemmelse af helstøbthed og mangfoldighed i udtrykket, af teknisk beherskelse, af moralsk og psykologisk kompleksitet hos personerne, af relevans i forhold til samfundet og livet generelt. Hvis man følger en instrumentalistisk opfattelse, er det i sig selv værdifuldt at de romerske film øger vores bevidsthed om en historisk periode. Ikke sådan at forstå at det er grunden til at vi ser dem, og vi ville næppe heller give køb på fornemmelsen af helstøbthed eller indlevelse i personerne for at blive des mere oplyste. Men det er en værdifuld bivirkning.

Den historiske films værdi afhænger blandt andet af hvor godt den formår at bibringe os et indtryk af en periode. Når *Gladiator* lader giraffer blive behandlet på samme måde som gladiatorer og af de samme mennesker, så behøver man ikke at betragte det som en hilsen til den indforståede Commodus-kender. Tilskueren bibringes et indtryk som det måske er muligt at benytte i en anden romerfilm; vi vil i givet fald ikke overraskes over at giraffer benyttes som led i den almindelige underholdning af folket. Den historiske film udnytter at vi trækker information fra erindringen, fra det vi ved eller har erfaret, ofte uden at være bevidste om den præcise kilde, men det er netop medvirkende til at gøre den værdifuld.

Et eksempel er skildringen i *Gladiator* af hvordan Marcus Aurelius efterfølges som kejser af sin søn, Commodus. Umiddelbart forventer vi, at en søn efterfølger sin far på en sådan post, og vi forstår Com modus' skuffelse da det pludselig ikke mere er faderens hensigt. Men i samtiden ville Commodus ikke kunnet have forventet at efterfølge sin far på grund af sin fødsel. De foregående kejsere i knapt hundrede år var blevet udpeget i kraft af deres fortjenester, ikke fødsel. Når tilskueren især motiverer ønsket og kravet hos Commodus ved at trække på arvefølgeskemaet, er det i første omgang udtryk for, at vi trækker på kendskab til nutidens monarki og forventninger om arvefølge. Men i Commodus' tilfælde leder skemaet os hen til en forventning, der stemmer overens med historiske kendsgerninger. Commodus var i en ung alder blevet indsat som medregent, en co-augustus. Frem for at gøre et sort nummer ud af at forklare denne særlige situation, udnytter filmen uden videre arvefølgeskemaet og vi undrer os ikke over, at Commodus efterfølger Aurelius uden f.eks. senatets godkendelse. Kilden til vores forventninger, den baggrundsviden vi trækker på, når vi former bestemte forventninger til filmens hand-

Connie Nielsen og Russell Crowe i *Gladiator*.

ling, er ikke altid opdelt i forskellige 'kasser' med mærkater som nutid og datid.

En anden værdi af hele gruppen af romerske film er det som de udtrykker om samtidens interesse for Rom. Selv om filmene og de kunstneriske fremstillinger kommer i bølger, så vidner de om en vedvarende interesse for den romerske verden som har varet i nu to århundreder. Maria Wyke beskriver i sin *Projecting the Past* hvordan Robert Montgomery Birds skuespil *Spartacus* (1831) var en overvældende succes der blev spillet på de amerikanske scener i over 70 år (s. 59). Det er den samme interesse som manifesterer sig i de senere historiske romaner og i nogen grad i 1900-tallets mange film. Wyke placerer Birds *Spartacus* i en samtid, der var stærkt optaget af opbygningen af et ordnet samfund, og den romerske republik har kunnet tjene som forbillede. Således blev George Washington, USAs første præsident gengivet som en tænksom, men handlekraftig romer på en statue fra 1815, iført romersk militæruniform og siddende med en tavle (in Wyke, s. 16). I arkitekturen er regeringsbygninger i Washington udtryk for samme interesse i et forbillede som vi herhjemme møder i Københavns Domhus

Det er fristende at udlede en historisk pointe af det forhold, at to af de bedst sælgende film det år de kom frem, har en arbejder og en bonde i hovedrollen. At grunden til at hhv. *Spartacus* (1960) og *Gladiator* (2000) i højere grad taler til det store publikum end f.eks. *The Fall of the Roman Empire*, er at de har den jævne mand, en mand af folket i centrum. De føles mere moderne end de film der har kejsere og adelige i hovedroller – de sidstnævnte kan i dag let føles som overtydelige forsøg på at imponere tilskueren med ydre pragt. Der er som vi så med *Ben-Hur* og *The Fall of the Roman Empire* ikke nødvendigvis tale om en ringe kunstnerisk udførsel i film med de adelige i centrum. Den moderne helt i efterkrigstidens amerikanske film er en mand af folket og skal ikke forsøge at imponere os med fine kostumer og titler. Tilsvarende kan man muligvis finde samme type helt i mange af Poul Reichhardts roller herhjemme.

Før man slutter at indtrykket af samtidighed hos Kirk Douglas' og Russell Crowes figurer skyldes ændringer i publikums smag, er det værd at overveje hvilke muligheder denne type helt giver uafhængigt af den historiske udvikling.

Referencer til socialt beskedne kår og kontrasterne til overklassens udtryk, i *Spartacus* ved Olivier, i *Gladiator* en overfølsom Phoenix, er med til at motivere det naturalistiske spil hvor følelser i kog tilbageholdes. Som en bivirkning af tilbageholdelsen virker figuren sympatisk og ikketeatralsk, og det er denne effekt der i første omgang er vigtig. En dramaturgisk mulighed af denne type helt er sympatien for en underdog. Vi holder med Spartacus

og Maximus i et samfund, hvor der i særlig høj grad ikke er lige muligheder for alle. Det er kejserens magt til på forhånd at såre Maximus i Gladiator, mens han er lænket og ikke kan forsvare sig, der er så oprørende – og grunden til at vi glædes da han dræbes. For denne type forklaring taler også at både Spartacus og Maximus tegnes som generaler der beundres af deres mænd, men at deres klassemæssige tilhørsforhold gør det klart at det er en position, de har gjort sig fortjent til.

De romerske films værdi ligger først og fremmest i den oplevelse, de kan tilbyde os. Jeg har lagt vægt på den oplevelse der tilbydes os i storfilmen, men en anden vigtig filmtype er komedien. En af episoderne i Buster Keatons *Three Ages* (1923, *Kærlighedens komedie*) udspiller sig i Rom, hvor Keaton med et kobbel slædehunde pludselig ender op i et væddeløb i en ring der hedder Ben-Hur. Buster Keaton har senere en cameo-rolle i Richard Lesters *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (1966, *Der skete noget skægt på vejen til Forum*), en fornøjelig forvekslingskomedie med forlæg i en musical. Buster Keaton spiller Erroneous der har været ude at rejse, men nu må lokkes afsted igen, en tur rundt om de syv høje, idet hans hus er fyldt med et harem.

En anden vigtig filmtype er de såkaldte peplums, hurtigt producerede romerfilm der fik deres tilnavn på grund af skørterne der blev båret. Man rammer tonen hvis man taler om spaghetti-romerfilm. En af de film der ville kunne sættes i den kategori, om ikke andet så fordi Sergio Leone er på manuskriptet, er Enzo Merolle/Guidi Brignones *Nel segno di Roma* (1958, I gladiatorens tegn). Anita Ekberg spiller den oprørske, syriske dronning Zenobia, en historisk skikkelse som er mindre kendt end Cleopatra, men var lige så magtfuld. Zenobia planlægger et oprør mod de skatteopkrævende romere og tager på et tidspunkt en romer til fange som hun forsøger at gøre forelsket i sig. Den kødfulde og nedringede Zenobia ender med at tabe slaget om den syriske hovedstad, men får lov at beholde sin romer.

En tredje type er de europæiske kunstfilm hvor romerriget ikke benyttes pga. de politiske intriger og magtkampe i Rom. Således skildrer Derek Jarman i sin *Sebastiane* (1976) livet som romersk legionær i en barak ude i ørkenen; især soldaternes driftsliv der er vendt mod hinanden. Historien skildrer forskellige episoder med Sebastians (Leonard Treviglio) afvisning af sin forelskede chefs tilnærmelser som det gennemgående tema. Filmen er traditionelt blevet set som udtryk for Jarmans beskæftigelse med homoseksualitet, og at den historiske værdi ikke skal tages alt for tungt understreges af at drengene på et tidspunkt kaster frisbee (i plastic) til hinanden. Men der tales latin og benyttes ord og vendinger fra tiden, så det er primært fordi vores forventninger til en romerfilm går i en anden retning, nemlig storbyen Rom, at vi skuffes. På samme måde kan man se Federico Fellinis *Fellini Satyricon* (1969) som et forsøg på at forholde sig historisk til Petronius' fortælling fra cirka 50, *Satyricon*. Filmens handling, optaget udelukkende i studiet, kan bedst karakteriseres som en surrealistisk springen i tid og rum med to unge romere som gennemgående i de forskellige episoder, mange med religiøse undertoner. Fellini har udtalt at en nytænkning af formen skal til for at befri romernes verden for den støvede og skolede tilgang; ved at fremstille en trancelignende verden kan man få

åbnet øjnene for en ny romerverden (cit. in Wyke, 192).

Spørgsmålet er så blot om en ny romerverden er det vi ønsker og hvilken værdi, der skulle være i det, i forhold til den traditionelle fremstilling med en intrige med kejsere, krige, senatet og Colosseum. I hvert fald er der ikke blevet fulgt op på forsøget på en alternativ tilnærmelse til romerriget. I Jean-Marie Straub og Danièle Huillets *Geschichtsunterricht* (1972) gøres et forsøg på en materialistisk historieformidling. I en form for interviews med Cæsar og nogle af hans samtidige fortælles der om handel, politik og sociale forhold på den tid, med den interviewede siddende på en moderne parkbænk. Forsøget på at undgå at forskønne og gøre underholdende er fastholdt helt ud til den indledende køretur med en bil gennem byen, i alt ottte minutter uden at der sker noget.

Man kan ikke på forhånd slutte at den historiske værdi af de europæiske, alternative romerfilm er større eller mindre. Det kræver, at man sætter vurderingen ind i en sammenhæng, ser på hvad vi i forvejen ved og hvilke egenskaber af den romerske verden der har størst formidling behov. Men man kan sige at det ikke er det vi forventer os af en romerfilm, og man kan sige at det ikke er den form der udnytter de dramatiske muligheder i romerriget bedst. Handlingen i *Sebastiane* kunne for så vidt lige så godt foregå på en anden tid – når der alligevel ikke er suset fra den romerske storhed, så er denne verden pludselig mindre interessant. Det gælder for så vidt også *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, at den lige så godt kunne udspille sig blandt andre typer af borgerskab end det romerske, men her udnyttes fjernheden i tid til at give den romantiske komedie et nyt præg. Men nogen storfilm er det ikke. Netop præget af storhed gennem væddeløbet og misbruget af enorm magt, gør at *Ben-Hur* føles mere central i genren selv om den overvejende foregår uden for Rom. Der er ikke en essens i genren; der er snarere en lang række træk som film kan udnytte nogle af og som gør at den føles som en romerfilm.

De underholdende værdier af BBCs tv-serie *I, Claudius* (1976, *Jeg, Claudius*) måske have en plads. Der er tale om en filmatisering af Robert Graves' roman af samme titel, med Derek Jacobi som den gennemgående fortæller der præsenterer os for de første kejsere: Augustus, Tiberius, Caligula, Claudius og Nero, slægten af kejsere med aner tilbage til Julius Cæsar. Historikere peger på, at Graves' fremstilling har fået en halten, stammen og savlen korrekt hos Claudius, men at billedet af en grundlæggende god og velmenende kejser er forskønnet (se Fagan). Det er sandsynligt at han havde en finger med i planlægningen af mordet på Caligula, og han greb ofte ind i juridiske sager uden om domstolene, og henrettelsen af den utro hustru Messalina passer ligesom valget af Nero som efterfølger heller ikke på billedet af en intellektuel. Men det gør mindre i forhold til den fornøjelse det er at følge især Derek Jacobi. Hans indtrædelsestale (i den sidste fjerdedel) hvor han foran senatet skal forsvare at han ved et tilfælde er blevet kejser er på højde med den tidligere omtalte af Marlon Brando. Der er ganske vist tale om tv-teater, med en dårlig finish på billed- og lydsiden, men det politiske rænkespils nuancer kommer her bedre frem end i nogle af spillefilmene.

En handling der udspiller sig med romerriget som baggrund, tillader brugen af en række dramatiske elementer. Disse

kan findes andre steder end i romerriget, men den romerske verden adskiller sig dels fra den type fortid som er knyttet til den nationale selvforståelse. Romerriget føles som en universel kulturarv (selv om den er specifik vestlig). Dels adskiller den sig fra den græske oldtidsverden ved at dens regler, magtstrukturer og aktører føles så bekendte. Det er tydeligt når det er den græske verden som i Robert Rossens *Alexander the Great* (1956, *Alexander den Store*), der en sjælden gang gengives. Her er ikke på samme måde kendte personer og institutioner (kejseren, senatet, Colosseum), som vi kan forme vores forventninger til handlingen i forhold til. Som Derek Elley har noteret sig, så er det historiske Grækenland enten sjældent gengivet eller som i Spartas tilfælde, gengivet som minudgave af Rom (s. 69). Den romerske verden er på en gang tæt på og langt fra – og derfor tilbyder den filmskaberne rige muligheder, bedst udnyttet i storfilmens form.

Litteraturliste

Davidson, James. "What Happened to the Giraffes?" Times Literary Supplement, 12. Maj, 2000, pp. 11-12.

Elley, Derek: *The Epic Film. Myth and History, Cinema and Society*. London: Routledge & Kegan Paul 1984.

Fagan, Garrett G., "Claudius (A.D. 41-54)", www.roman-emperors.org. 2000.

Fagan, Garrett G., "Gaius (Caligula) (A.D. 37-41)", www.roman-emperors.org. 2000.

Felperin, Leslie, "Gladiator", Sight and Sound, juni (2000).

Grant, Michael, "Julius Caesar", *Past Imperfect. History According to the Movies* (Carnes, Mark C., red.), pp. 44-47. New York: H. Holt and Co. 1996.

Gray, Brandon, "Top Grossing Pictures 2000 Worldwide", www.boxofficemojo.com. 2000.

Harris, W.V., "Spartacus", *Past Imperfect: History According to the Movies* (Carnes, Mark C., red.), pp. 40-43. New York: H. Holt and Co. 1996.

Lund, Erik, Mogens Pihl & Johannes Sløk: *De europæiske ideers historie*. 30. oplag. København: Gyldendal 1987.

Mayer, David, "Introduction", *Playing Out the Empire. 'Ben Hur' and other Toga Plays and Films, 1883-1908. A Critical Anthology* (Mayer, David, red.), pp. 1-20. Oxford: Clarendon Press 1994.

Mayer, David, red.: *Playing Out the Empire: 'Ben Hur' and other Toga Plays and Films, 1883-1908. A Critical Anthology*. Oxford: Clarendon Press 1994.

Quinn, Dennis, "Commodus (A.D. 180-92)", www.roman-emperors.org. 2000.

Solomon, Jon: *The Ancient World in the Cinema*. South Brunswick, N.J.: A.S. Barnes 1978.

Sørensen, Nils Arne, "Historien på det hvide lærred", Den jyske Historiker, December-ekstranummer (1996), pp. 4-12.

Thompson, Kristin: *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1999.

Vedel, Valdemar: *Helteliv. En studie over Heltedigtningens Grundtræk*. København: Nordisk Forlag 1903.

Wyke, Maria: *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema, and History*. New York & London: Routledge 1997.

Ørsted, Peter: *Romerne. Dagligliv i det romerske imperium*, 4. udg. København: Gyldendal 1999.