

ANTIKKEN PÅ FILM

MELLEM KLASSISK RECEPTION OG HISTORIENS BRUG

■ JENS A. KRASILNIKOFF

Antikforskningen har længe interesseret sig for de græske og romerske kulturers virkninger på de europæiske og nordamerikanske eftertider. I kølvandet på modtagelsen af filmene *Gladiator*, *Troy* og *Alexander* opstod næsten med det samme en interesse i de universitære miljøer for at studere filmmediets fortolkninger af de mange litterære grundfortællinger, som stammede fra de klassiske kulturers kraftcentre: Athen og Rom. I første omgang opstod interessen for antikken på film i de antikfaglige akademiske miljøer i England og USA, men også enkelte bidrag fra tyske forskere publiceredes tidligt. Antikforskningen har længe beskæftiget sig med receptionsspørgsmål, herunder hvordan tekstoverleveringen er foregået mellem oldtid og eftertid, hvordan politiske, filosofiske og statsteoretiske arbejder har virket i eftertiden og hvordan kunsten og arkitekturen fra den græskromerske oldtid har fundet nye former og dannet skole fra middelalderen og til nutiden. Man kan sige, at denne traditionelle trend i antikforskningen fortsat dominerer og nu yderligere er forstærket med udgivelsen af et fagfællebedømt tidsskrift *Classical Receptions Journal* fra Oxford University Press. Heri udgav Joanna Paul i 2010 en review-artikel, hvori hun opregner de seneste 10 års forskning i et felt, som hun benævner 'Classics on film', endskønt hun stiller spørgsmål ved betydning og værdi af 'Classics'-begrebet og dets implikationer (mere om det nedenfor).¹ Pauls diskussion har både været rettet mod de studier af antikken på film, som er udøvet af akademikere med specialer i det klassiske felt (fortrinsvis klassisk filologi, arkæologi og litteraturvidenskab) og film- og medieeksperter, historikere og kulturhistorikeres arbejder og vurderinger. Ikke overraskende peger Paul på de akademiske aktørers 'ophavssituation' som en væsentlig forklaring på forskningens mange retninger og kvalitet.

Paul peger dermed på, at interessen for filmmediets formidling af antikken nu i udtalt grad har forplantet sig til både de universitære såvel som de præliminære uddannelsesniveauer i Storbritannien og USA, og hun nøjes med kortfattet at pege på (men ikke tydeligt forklare) denne trend som en positiv udvikling for det

¹ Joanna Paul: "Cinematic receptions of antiquity: the current state of play", *Classical Receptions Journal* 2 (1), 2010, s. 136-155.

bredere kendskab til receptionen af den græsk-romerske oldtid, ligesom hun annoncerer sin artikel som et forsøg på at afstikke nye retninger for receptionen af antikken gennem 'Classics on film'-forskningsfeltet.²

I det følgende skal jeg derfor dels knytte kommentarer til de senere års arbejder i feltet, dels præcisere hvor historikeren kan finde mulige tilgangsvinkler for arbejdet med historiefilmene – og naturligvis i særlig grad sådanne, som har den græsk-romerske oldtid som genstand.

GRÆKENLAND OG ROM

I hvad der forekommer at være en ikke så fjern fortid kunne man nyde søndag eftermiddage forsynet med en bønne popcorn og cola forsvarligt nedsænket i biografens mørke og lade sig opsluge af Hollywoods blockbuster-film med alt fra David Crockett til Napoleon. Men når der var *exotica* på programmet, var det ofte klassiske dramaer, der blev forevist: Fra Homers *Illiaden*, Theseus' monsterjagt og Herakles arbejder, over Kirk Douglas' kamp som Spartacus mod den brutale romermagt, videre over Charlton Hestons' møder med den spirende kristendom til Peter Ustinovs skuespilmæssige højdepunkt som den labile Kejser Nero. Men fra først i 1960'erne indstillede Hollywood produktionen af 'sværd og sandal'-filmene – af grunde, som ikke skal undersøges nærmere her, men blot konstateres som et udslag af Hollywoods altid skiftende præferencer og valg.³ Gensynet med disse første generationsfilm er nu iblandet en ganske nørdet interesse for de mange faktuelle fejl, som filmene er så rigt krydrede med; og ligedan med det let komiske forhold, at Sophia Loren, Tony Curtis og Richard Burton altid trådte til nye scener med renvasket tøj og hår, og højblankpolerede tandsæt – selv efter adskillige dages korsfæstelse, ugers Bråvallaslag eller måneders belejring.

Disse underer var stort set væk, da den amerikanske filmindustri igen i 2000 åbnede for genren, der nu mere end 30 år efter sit højdepunkt både fastholdt de ældre *blockbuster*-films kvaliteter og samtidig tilførte genren ny kraft.⁴ I 2000 var der premiere på Ridley Scotts storladne drama *Gladiator*, hvor den fiktive general Maximus tvinges til et valg mellem det gamle Roms dyder repræsenteret ved den sidste af de fem gode kejsere, Marcus Aurelius, og det nye Rom i begyndende forfald anført af kejser Commodus. Snart fulgte Wolfgang Petersens gendigtning af Homers *Illiaden*, nu med titlen *Troy* fra 2004, og samtidig hermed Oliver Stones *Alexander* – en handlingsmættet, men også unødigt langtrukken affære, sat efter

² Paul: "Cinematic", s. 136.

³ Fra begyndelsen af 1960'erne indstillede Hollywood produktionen af film i *blockbuster*-formatet, og man koncentrerede sig i stedet om mindre omkostningstunge produktioner og formater. Se videre Robert Burgoyne: *The Hollywood Historical Film*, Oxford: Wiley-Blackwell 2008.

⁴ Se James Russel: *The Historical Epic and Contemporary Hollywood: From Dances with Wolves to Gladiator*, London: Continuum 2007, for introduktion til feltet.

de dominerende historievidenskabelige vurderinger af Alexander den Store som henholdsvis kulturbringer og despot.

Perlerækken blev på flere måder brudt med Zack Snyders filmatisering af Frank Millers notoriske tegneserie *300*, om Spartanerkongen Leonidas' heroiske *last stand* mod perserkongen Xerxes ved Thermopylæ, De varme Porte, i 480 fvt. Dette 'østen møder vesten'-drama fremstår som en subversiv og politisk ukorrekt fortolkning af Herodots klassiske beretning, hvor genren udfordres med en filmisk cocktail af *cartoon*-paletter, indarbejdning af *fantasy*-elementer ('orkifisering') og understøttet af heavy rock musik. Filmen udtrykker vold som et gennemgående tema – både i sin kinematografi og effekt-palet, men også mod Herodots grundhistorie. Holdet bag *300* er nu fortsat ad samme spor med filmen *The Immortals* fra 2011 hvor helten Theseus placeres i et drama-fantasy univers. Af den mere konventionelle slags er de nyeste skyd på stammen to film *The Eagle* og *Centurion*, som begge foregår i kejsertidens Britannien i 2. århundrede evt., og begge films handlinger udspiller sig i kontakt og konfrontation med de nordlige barbarer, picterne.

Siden 1970'erne har antik- og medieforskere publiceret flere arbejder som på forskellige måder ledte frem til det nuværende mangestrengede forskningsmiljø. Men især efter 2000 har forskningsfeltet søgt mere intensivt efter en egen form.⁵ Siden slutningen af 1990'erne har forskere dog forsøgt at udvikle feltet inden for rammerne af forsknings- og undervisningsfeltet 'Classics', som bedst kan beskrives som mødet mellem litterære, materielle og historiske (fortrinsvis) humanistiske antikfaglige kompetencer.⁶ Dette har manifesteret sig i udgivelsen af flere bøger, antologier og artikler, som på meget forskellig vis har forsøgt at analysere eftertidens reception af oldtiden i det filmiske univers. Det har konkret resulteret i, at især angelsaksiske forskere har anvendt principperne fra en lang forsknings-tradition til at udsige noget om den traditionsbårne adfærd, hvor vi, hævdes det, konsekvent griber tilbage til den græsk-romerske oldtids grundfortællinger for enten at hente inspiration til rekonstruerede fortællinger om oldtiden eller for at studere, hvordan man i eftertiden f.eks. har omfortolket Homer, Euripides eller Sueton i eftertidige/samtidige kulisser.⁷ Efterfølgende har forskningen bevæget sig væk fra eller måske snarere udviklet *Classics*-konceptet til også at omfatte kulturvidenskabelige tilgangsvinkler til antikken-på-film-feltet. Her skal især fremhæves Gideon Nisbets arbejder, som for alvor fik fjernet (al) opmærksomheden fra de veldresserede Hollywood-produktioner for i stedet at rette opmærksomheden mod B-films og tv-mediets kommunikation af antikken (f.eks. opdagede han, at oldtidens optagethed af kroppen bliver udnyttet i nyere tiders interesse

⁵ Paul: "Cinematic", passim for en detaljeret gennemgang af forskningsfeltets retninger.

⁶ For nyere overblik se introduktionen af Kirstin Day: "Celluloid Classics: New Perspectives on Classical Antiquity in Modern Cinema", *Arethusa* 41 (1), 2008, s. 1-9; og Paul: "Cinematic", især s. 136-139.

⁷ Se f.eks. Martin M. Winkler (red.): *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Malden, MA & Oxford: Wiley-Blackwell 2001.

for bodybuilding) og han leder os også med sikker hånd ind i antikfilmens formidling af køn, sex og pornografi.⁸ I 2008 publicerede Pomeroy en række læsninger af film, tegnefilm og tv's brug af antikke myter og historie.⁹ Bogen udfordrer på flere måder hidtidige forståelser af antikkens filmiske relevans i nutiden, herunder inddrages interessante studier af moderne østasiatiske transskriptioner af antikke fortællinger, som for eksempel Alexanderfiguren. Nisbets og Pomeroy's studier er dog ikke styret af nogen præcis metode eller teorigrundlag og det kan lejlighedsvis være vanskeligt for en nordeuropæisk akademiker altid at forstå de ofte uudsagte forudsætninger, som styrer de enkelte læsninger. For eksempel er det ikke klart, på hvilket grundlag Pomeroy hævder, at det efter Berlinmurens fald ikke længere er klart, hvad der er godt og ondt i verden, og hvorfor de antikfilm, som havde premiere fra 2000 og fremefter, havde en klar ambition om at tilbyde biografpublikummet historier, som kunne bidrage til en nødvendig moralsk (gen)rejsning.¹⁰ Til imødegåelse af sådanne løsrevne postulater kan jeg anbefale Paul 2008 for sin gode og målrettede introduktion til mulige analysestrategier for arbejdet med film i *Classics-feltet*.¹¹ Her finder man redskaber og tilgange, som angiveligt både kan takle egentlige historiske dramatiseringer og moderne filmiske fortolkninger af den græske mytologi inden for de rammer, som Paul identificerer som henholdsvis den historiserende tilgang og den narratologiske tilgang til studiet af antikken-på-film.¹²

Rettes opmærksomheden mere præcist mod historikerens forhold til den hidtidige forskning, så forekommer det nødvendigt at træde et årti eller mere tilbage. Fortsat står Solomon og Eigler som nyttige værker.¹³ Det første skal fremhæves for sit katalog over film med antikken som genstand, det andet for sit udblik til

⁸ Gideon Nisbet: *Ancient Greece and Rome in Film and Popular Culture*, Exeter: Bristol Phoenix Press 2006; samme: "Diskus Maximus: Rome as Pornotopia", i D. Lowe og K. Shahabudin (red.): *Classics for All: Reworking Antiquity in Mass Culture*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2009, s. 150-171.

⁹ Arthur J. Pomeroy: *Then It Was Destroyed By The Volcano. The ancient world in film and television*, London: Duckworth 2008.

¹⁰ Pomeroy: *Volcano*, s. 99.

¹¹ Joanna Paul: "Working with film: Theories and Methodologies", i L. Hardwick og C. Stray (red.): *A Companion to Classical Receptions*. Malden, MA & Oxford: Wiley-Blackwell 2008, s. 303-314.

¹² Se endvidere Simon Goldhill: "Naked and O Brother, Where Art Thou? The politics and Poetics of Epic Cinema", i B. Graziosi og E. Greenwood (red.): *Homer in the Twentieth Century. Between World Literature and the Western Canon*, Oxford: Oxford University Press 2007, s. 245-267; Craig W. Kallendorf (red.): *A Companion to the Classical Tradition*, Malden, MA. & Oxford: Wiley-Blackwell 2007, især bidraget K. Galinsky: "Film", s. 393-407 samt L. Llewellyn-Jones: "Hollywood's ancient World", i A. Erskine (red.): *A Companion to Ancient History*, Malden, MA & Oxford: Wiley-Blackwell 2009, s. 564-579. Se endvidere Paul: "Cinematic", s.148-152.

¹³ Jon Solomon: *The Ancient World in the Cinema*, 2. udg., New Haven & London: Yale University Press 2001; Ulrich Eigler (red.): *Bewegte Antike: Antike Themen im Modernen Film*, Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 2002.

nogle af de tematikker, som filmindustrierne har udnyttet. Men væsentligere er også at fremhæve Wykes vigtige arbejde fra 1997, hvor hun pegede på, at antikfilmen i 1950'erne havde en samtidsorienteret adresse, hvor historiske nøglefigurer som Spartacus, Jesus, etc. forfægtede ligheds- og frihedsrettigheder herunder retten til religionsfrihed over for brutale autokrater og diktaturer – der er en klar adresse til de ideologiske fronter under den kolde krig.¹⁴ Man kan sige, at studiet af antikken på film på denne måde dels distancerer sig fra den klassiske øvelse, hvor historikeren har begrænset analysen til at afgøre, om filmen var historisk korrekt eller ej og nogle gange også diskuteret, om historiefilmmanuskripterens til- og fravalg var fyldestgørende. Efter Wyke fulgte en række bøger og artikler, hvor nogle tog direkte afsæt i *Gladiator*, hvor andre forsøgte at udnytte det momentum i feltet, som var skabt med *Gladiator* til at finde nye veje. I denne fase forsøgte især amerikanske forskere at analysere Roms og især *Gladiators* relevans og adresse for det samtidige Amerika.¹⁵ Mere generelle analyser trækker mere eller mindre åbenlyst på den brug af Rom og det romerske politiske samfund, som på flere måder ligger som en væsentlig del af amerikansk selvforståelse, og som rækker tilbage til den amerikanske uafhængighedskrig og revolution i 1770'erne.¹⁶ Dertil kan føjes den amerikanske tradition for at se til Rom snarere end til Grækenland, når en amerikansk national bevidsthed skulle opbygges i det 18. og 19. århundrede.¹⁷

Grækenlands oldtidshistorie har på flere måder haft en vanskeligere vej til filmværket, hvor det især er bemærkelsesværdigt, at Grækenland stort set var

¹⁴ Maria Wyke: *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, London: Routledge 1997.

¹⁵ F. eks. Marcus Junkelmann: *Hollywoods Traum von Rom: Gladiator und die Tradition des Monumentalfilms*, Mainz: Phillip von Zabern 2004; R. Wilson: "Ridley Scott's *Gladiator* and the Spectacle of Empire: global/local rumblings inside the Pax Americana", *European Journal of American Culture*, 21 (2), 2002, s. 62-73; Martin M. Winkler (red.): *Gladiator: Film and History*, Malden, MA & Oxford: Wiley-Blackwell 2004. Se også Margaret Malamud: *Ancient Rome and Modern America*, Malden, MA & Oxford: Wiley-Blackwell 2009, for et nødvendigt studium af Hollywoods fortolkninger af Rom i 1930'erne og hendes syntese fra 2009, hvor Amerikas afhængighed af Rom studeres i de allerfleste af dets facetter. Nu også Elena Theodorakopoulos: *Ancient Rome at the Cinema: Story and Spectacle in Hollywood and Rome*, Exeter: Bristol Phoenix Press 2009, med 6 film-cases, om filmskabelsen, portrættering og hvad der i særlig grad er nyskabende, instruktørernes præferencer og valg med henblik på at tilføre filmene den nødvendige realisme og troværdighed.

¹⁶ F. eks. Monica Sylveira Cyrino: *Big Screen Rome*, Oxford: Wiley-Blackwell 2005; men især Emily Albu: "Gladiator at the Millennium", *Arethusa*, 41 (1), 2008, s. 185-204, som forbinder interessen for *Gladiator* ved premieren med præsidentvalget 2000, hvor et af hovedemnerne var ønsket om at vende tilbage til et traditionelt republikansk værdisæt.

¹⁷ Det forhold, at den 'klassiske' dannelse ikke længere dominerer det amerikanske uddannelsessystem, kan også bidrage til det 20. århundredes fokus på Rom snarere end Grækenland. At billedet dog måske ikke er så entydigt, fremgår af Tim Rood: *American Anabasis. Xenophon and the Idea of America from the Mexican War to Iraq*, London: Duckworth 2010, som omhandler, hvordan amerikaneres forestillinger om Amerika genspejler sig i Xenofons fortælling om de 10.000 lejesoldaters hjemmarch gennem det, der nu benævnes Lilleasien. Amerika som konstruktion bliver i Roods analyse til gennem rejse og tilegnelse af det fysiske rum, Amerika.

fraværende i 1950'ernes første *blockbuster*-generation. Dette kan have flere årsager, men måske mest af alt fordi Hollywood valgte Rom til snarere end valgte Grækenland fra. De allerede nævnte film *Alexander*, *Troy* og *300* har imidlertid medført betydelig opmærksomhed og betyder nu, at studiet af billedmediernes reception og brugen af oldtiden i filmmediet kan nuanceres.

I årene efter *Troys* og *Alexanders* premierer i 2004 udkom flere antologier og dermed også detailstudier, som forsøgte at forene studier af det samlede felt og efterhånden udgives nu også mere afgrænsede studier. Blandt førstnævnte vil jeg især fremhæve omnibusantologien af Berti og Morcillo fra 2008, hvor især Chaniotis' studium af, hvordan Stones Alexander-figur er tilpasset den vestlige verdens forståelser af helteskikkelsen, herunder hvordan det begavede talent og geni formåede at reagere på sin egen identitetskabelse i et konstant skiftende og multietnisk verden – en klar adresse til den globaliserede virkelighed anno 2004.¹⁸ I 2010 udkom endnu en antologi, hvor flere bidrag er interessante, om end noget smalle, tilgange til filmens nutidige kontekst sat overfor specialstudier af den historiske Alexanders liv og relationer til andre af hans samtids personligheder.¹⁹ I den forbindelse skal det bemærkes, at flere af bidragene fokuserer på Alexanders kvinder og hans forhold til begge køn. Det er dog vanskeligt helt tydeligt at genkende det kulturhistoriske indslag i metode- og teorivalg, som bidragene anvender, som både titel og forord plæderer for tilstedeværelsen af.

Af nyere dato skal også fremhæves Levenes analyse fra 2007 af Matés film fra 1962, *The 300 Spartans* og dens brug af slaget ved Thermopylæ som et eksempel på fortidig selvopofrelse og ikke mindst amerikansk antikommunistisk filmskabelse i 1960'erne. Filmen formidler også en umisforståelig orientalisme repræsenteret ved sammenstødet mellem et demokratisk (?) og europæisk forsvar af frihedsværdier mod et brutalt, despotisk og aggressivt østen.²⁰ Det er bemærkel-

¹⁸ Angelos Chaniotis: "Making Alexander fit for the twenty-first century: Oliver Stone's Alexander", i Irene Berti og Marta García Morcillo (red.): *Hellas on Screen. Cinematic Reception of Ancient History, Literature and Myth*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008, s. 185-202.

¹⁹ Paul Cartledge og Fiona Rose Greenland (red.): *Responses to Oliver Stone's Alexander: Film, History, and Cultural Studies*, Madison: University of Wisconsin Press 2010.

²⁰ Se Akujärvis kritik af Levene (David Levene: "Xerxes goes to Hollywood", i Bridges, Emma, Edith Hall & P.J. Rhodes (red.): *Cultural Responses to the Persian Wars. Antiquity to the Third Millennium*, Oxford: Oxford University Press 2007) i anmeldelsen i *Bryn Mawr Classical Review*, <http://bmcr.brynmawr.edu/2007/2007-12-36.html> (31.05.2012), for ikke at overveje den traditionelle moderne tolkning af Sparta i den klassiske periode som den autokratiske kasernestat, som stod overfor det demokratiske Athen, med sine frihedsgrader. Akujärvi forsømmer så at fortælle i anmeldelsen, at det er 1960'ernes og 1970'ernes syn på forholdet mellem de to antikke bystater, som hun efterlyser hos Levene. Se videre Anuschka Albertz: *Exemplarisches Heldentum: die Rezeptionsgeschichte der Schlacht an den Thermopylen von der Antike bis zur Gegenwart*, Oldenbourg: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2006 og Michael Jung: *Marathon und Plataiai. Zwei Perserschlachten als "lieux de mémoire" im antiken Griechenland. Hypomnemata 16.*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006 for studier af perserkrigens nøgleslag og deres reception i oldtiden.

sesværdigt hvor relevant Levenes konklusion på *The 300 Spartans* er for analysen af Zack Snyders filmatisering af Frank Millers *300*. Dog er der den afgørende forskel, at hvor perserne i 1962 repræsenterede et truende kommunistisk diktatur, repræsenterer Xerxes nu Orienten selv.²¹ Det er nærliggende at fortolke denne films adresse i lyset af konflikten i mellemøsten i lyset af terrorangrebet på World Trade Centre i 2001 og de efterfølgende kampagner i Irak og Afghanistan. Det kræver ikke det store overblik at forstå, at både *Troy*, *Alexander* og *300* alle omhandler møder mellem øst og vest – mellem grækerne og de nærorientalske befolkninger i oldtiden og det kan undre, at så få moderne analyser faktisk tager stilling til om og hvordan disse tre film spekulerer i dette kulturmøde.

HISTORIEFILM OG HISTORIEBRUG

I gennemgangen af de mange udenlandske publikationer om antikken-på-film er det påfaldende, hvor lidt feltet tager den historiefaglige tilgang til genren alvorligt. Forklaringen ligger i den generelle afstandtagen i det internationale (læs: amerikanske) *Classics*-miljø til den tidlige fakta-historiske kontrol af antikhistoriefilmens omgang med den rekonstruerede fortid. Man må medgive, at kritikken, der rejste sig i begyndelsen af dette årtusinde af sandt-falsk-studierne, var berettiget, men det er samtidig indlysende klart, at historiefilmen repræsenterer et uudnyttet forskningspotentiale for såvel det faghistoriske miljø som for klassikerfeltet. Afslutningsvis skal jeg derfor skitsere en mulig og farbar vej for historikerens omgang med historiefilmen, som i høj grad udspringer af flere skandinaviske traditioner for kulturhistoriske studier.

Weinreich og Nielsen hævdede for en del år siden, at historiefilmen ikke repræsenterer en særegen genre. Alligevel påpegede de, at historiefilmen kan genkendes på de historiske tegn og iscenesættelser, som klart placerer filmen i fortiden. Videre peger Weinreich og Nielsen på, at historiefilmen imidlertid ofte kombinerer elementer fra klassiske dramaer med kærlighed, spændingselementer, intriger, ja sågar krimi-genren kan nu ubesværet udspille sig i en historisk kulisse (Umberto Eco's *Rosens navn* som et tidligt og prominent eksempel). Historiefilmen aktiverer ofte også fiktive, ikke-historiske karakterer, som så indsættes og udspiller deres roller i filmen i en historisk kulisse, så som figuren Maximus i *Gladiator*. Alene af denne grund er det tydeligt, at historiske faktualiteter og korrekthed netop ikke er et genrekrav til historiefilmen, hvor manuskriptforfatter og producer typisk skal forløse en fortælling over 1½ time. Her tvinges ma-

²¹ Forholdet mellem Grækere og barbarer har oplevet stigende interesse i de seneste 20 år. Anbefales kan blandt andre Edith Hall: *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford: Oxford University Press 1991; Thomas Harrison (red.): *Greeks and Barbarians*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2000; Jonathan M. Hall: *Ethnic Identity in Greek Antiquity*, Cambridge: Cambridge University Press 1997; samme: *Hellenicity. Between Ethnicity and Culture*, Chicago and London: Chicago University Press 2005 og Paul Cartledge: *The Greeks. A Portrait of Self and Others*, Oxford: Oxford University Press 2002.

nuskriptforfatter, instruktør og producent ud i en række valg, som næsten altid skæres til i forhold til økonomiske hensyn, men ikke sjældent hævdes det fra producenterens side også, at publikums forventninger til genren spiller en stor rolle. Man kan sige, at historiefilmen fordrer tilstedeværelse af et sammenhængende handlingslandskab, hvor fortælsesituation konkretiseres med de historiske tegn, som fungerer som filmens materielle substans og samtidig sikrer, at såvel filmens fortalte tidspunkt som den fortalte tid er fortidigt.

I forlængelse af dette er det nærliggende at forklare den fornyede interesse i antikken-på-film som et resultat af medieteknologiens fortsatte udvikling – og det forhold, at filmenes investorer nu så igen kunne se genren som rentabel. Det er væsentlig mindre omkostningstungt at anvende computerteknologi til at rekonstruere Troja, Alexandria og Rom og til at fremstille autentificerende slag-scener end at engagere myriader af statister til at indgå i filmenes nøgleslag eller agere publikum i Colosseum. Man kan tilføje, at de to hensyn – økonomi og hensynet til publikum – ofte mødes i castingprocessen og valget af skuespillere til (historie)filmens hovedroller.

Historiefilmen adskiller sig fra den historiske dokumentar, som den på flere måder faktisk modarbejder.²² Hvor dokumentaren tilstræber at rekonstruere og formidle historiske faktualiteter, så spekulerer historiefilmen enten direkte i udnyttelsen af fortiden som bevidsthed, hvor den kan være med til at udbygge eller justere kollektiv identitetskonstruktion og bearbejdelse eller den anvender en historisk kulisse alene med det formål at tilføre prøvede filmgenrer noget nyt.²³

Når filmkundskaben altså opererer med historiefilmen som en egen genre, er det relevant for historikeren at spørge til hvordan historiefilmen, som er iscenesat i en (antik)historisk ramme, forløser de mange praktiske, intellektuelle og bevidsthedsmæssige udfordringer, som er forbundet hermed. Den etablerede historiebrugsforskning kan bringe os et stykke ad vejen. Svensk kulturhistorisk forskning har i de senere årtier udviklet en række analyseredskaber, som nu repræsenterer en distinkt historiebrugspraksis. Klas-Göran Karlsson og Ulf Zander har blandt andre opstillet historiebrugstypologier og vist hvordan trope-begrebet kan anvendes til at præcisere historiebevidsthed og historiesyn i forholdet mellem hvordan historiens gang udspiller sig mellem en samtid, fortid og – lejlighedsvist – fremtid.²⁴ Hvad førstnævnte angår, så har Ulf Zander for nylig vist, hvordan Hollywoodfilmens historiebrug kan indkredses ved hjælp af de historie-

²² Torben Weinreich og Carsten Tage Nielsen: *Kulørt Historie*, Roskilde: Roskilde Universitetsforlag 1998; Russell: *Historical* og Burgoyne: *Hollywood* er nyere generelle introduktioner til historiefilmen. For nyere bidrag til filmvidenskabelig og kinematografisk teori og metode, se f.eks. Joanna Paul: *Working*, s. 303-314.

²³ Weinreich og Nielsen: *Kulørt*.

²⁴ Ulf Zander: *Fornstora dagar, moderna tider. Bruk av och debatter om svensk historia från sekelskifte till sekelskifte*, Lund: Nordic Academic Press 2001, introduktionen.

brugstypologier, som vi kender fra andre former for historiebrugsanalyser.²⁵ Det er imidlertid ikke min opfattelse, at hverken typologien eller trope-anvendelsen alene imødekommer de specielle udfordringer, som historiefilmens repræsenterer og anvendelsen af disse to analytiske greb kan heller ikke anvendes alene, når ovenstående spørgsmål ønskes bevaret. Ved historiebrugsanalyser af historiefilm er man derfor nødt til at se til andre hjørner af kulturhistorien for der at hente duelige analyseredskaber.

Historiefilmens udgør et samlet rum, hvor handlingen og dens fortidige kontekstualisering løber sammen og koncentrerer sig i en række steder eller filmiske handlingslokaliteter. Det betydningsbærende element i historiefilmens kommer derfor til udtryk gennem etableringen af filmiske handlingslokaliteter, som dels skabes ved udvælgelsen af kildegrundlaget fra historiekulturen, dels ved at film-skaberne kan vælge at tilføje fiktive, dramaturgiske elementer, som af en række forskellige årsager vurderes at kunne aktualisere filmens fortælling for et samtidigt publikum. Filmskaberne kan også vælge at foretage udvælgelsen fra historiekulturen på en sådan måde, at den imødekommer publikum.

I forbindelse med præciseringen af de enkelte handlingslokaliteters fortidsforankring (eller mangel på samme) kan det være nyttigt at anvende Bohmanns nøglebegreber til bestemmelse af den udvælgelse, som er foregået fra historiekulturen.²⁶ Jeg vælger at overføre Bohmanns analysehierarki på historiefilmens, så historiebrugeren bevæger sig fra *fokusering*, hvor emnet for filmens fastlægges, dernæst følger *tematisering*, hvor emnet indkredses og endelig *stereotypisering*, hvor det præcise persongalleri eller den bestemte lokalitet, hvor historien udspringer sig, identificeres. Historiebrugeren kan herefter koncentrere sig om at bestemme de lokaliteter eller steder i filmens, som tilsammen og i sammenhæng konstituerer filmens handlingsrum. Dette fører over i anvendelsen af et kombineret analytisk greb: Den humangeografiske sondring mellem rum og sted, som udvikledes af Yi-Fu Tuan i 1970'erne, og Pierre Noras *lieux de mémoire*-begreb, hvor faktuelle lokaliteter såvel som mentale erindringssteder fungerer som identitetsskabende for individer og samfund.²⁷ Det er en væsentlig præmis i Tuans arbejder, at mennesket orienterer og identificerer sin verden i forhold til de rumlige kategorier: Rum og sted, hvor stedet ganske præcist fungerer som en lokalitet med distinkte egenskaber, herunder en unik identitet (stedets identitet), som

²⁵ Ulf Zander: *Clio på bio. Om amerikansk film, historia och identitet*, Lund: Historiska Media, 2006, især introduktionen s. 11-39.

²⁶ Stefan Bohmann: *Historia, museer och nationalism*, Stockholm: Carlson 1997, s. 44-6; Niels Kayser Nielsen: *Historiens forvandlinger. Historiebrug fra monumenter til oplevelsesøkonomi*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2010, s. 61-64.

²⁷ Yi-Fu Tuan: *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis & London: University of Minnesota Press 1977; Pierre Nora: "General Introduction. Between Memory and History", i samme (red.): *Realms of memory: rethinking the French past*, 1, New Haven: Columbia University Press 1996, s. 1-20.

i hovedsagen konstitueres af lokalitetens historie. Dette omfatter både tilblivelsen af stedets fysiske tilstand, men også stedet som resultatet af de handlinger, som har udspillet sig på denne specifikke lokalitet. Herfra genererer individer og samfund stedsidentitet ved specifik interaktion med de fortidige processer, som samlet bevirker, at stedet findes.

Pointen er her at afgøre, om filmens historiebrug, som udspringer af en selektion fra historiekulturen, og som i sin totalitet fremstår som filmens *rum* eller samlede handlingslandskab, tilbyder den mulighed at virke bevidstheds- og identitetsskabende for publikum eller, som det andet yderpunkt, om filmen fortrinsvist eller alene bruger historien som kulisse for at fremme den underholdende fortælling. Historiebrugsundersøgelsen af historiefilmene bliver dermed et spørgsmål om at identificere de handlingselementer, temaer og problemstillinger, som er forudsætningen for, at et samtidigt publikum kan finde filmens ærinde og dens fortælling underholdende, generelt interessant eller måske ligefrem samtidsrelevant. Udtrykt anderledes så kan historiebrugsundersøgelsen på denne måde anvendes til at afgøre, om en bestemt historiefilm besidder et righoldigt bevidsthedspotentiale eller om filmen alene trækker på historien for at fremme kommercielle mål. Jeg vil derfor som et eksempel foreslå følgende analysemodel for historiebrugerens omgang med historiefilmene:

1. Hvilke er filmens handlingslokaliteter?
2. Hvordan bruger filmen historien, herunder hvordan vælger manuskriptforfatter, instruktør og producent at operationalisere en historiebrug og udtrykke en historiebevidsthed, som altid tager udgangspunkt i en udvælgelse fra historiekulturen?
3. Hvilke dele af historien fravælges og hvorfor? Og i forlængelse heraf:
4. Hvad begrunder de omskrivninger af historien og indsættelse af fiktive elementer (karakterer som situationer og handlinger), som ofte er indarbejdede dele af historiefilmene?

HISTORIEBRUGEN I OLIVER STONES *ALEXANDER* – EN SKITSE

Indledningsvis er der ikke de store vanskeligheder forbundet med at fokusere analysen på Alexander-figuren, spillet af Colin Farrell, fordi publikum gennem de transformationer, som Stone lader Alexander gennemløbe, får identificeret filmens nøglebegivenheder. Dette handlingsrum forløber i denne analyse igennem fire lokaliteter, hvor det første er Alexanders barn- og ungdom. Her opdrages han af Aristoteles (som i øvrigt gøres til eksponent for den klassisk-græske livsorden og moral), opdager sin (første) kærlighed til Hefaistion, og han klemmes mellem faderen Filip, som fremstilles som en brutal og primitiv realpolitiker, og en intrigant, smuk og magi-kyndig mor, til hvem Alexander opbyggede en seriøs moderbinding. Det eneste glimt af Alexanders ekstraordinære kvaliteter får vi med scenen, hvor han tæmmer hesten Bukefalos, som ingen andre kan tæmme. Vi ved

noget om Alexanders barndom, men i filmens indledning vælger Stone altså at fremstille den unge (og omsorgssvigtede) Alexander, som klemmes i et meget moderne familiedrama. Stone kunne i stedet have fulgt Arrian nøjere og have udnyttet den læreproces, Alexander gennemgik sammen med faderen Filip og som er ledetråden i Arrians værk om Alexander og hans ekspedition.

Næste handlingslokalitet udfolder sig på slagmarken, hvor vi med slaget ved Gaugamela får filmens eneste egentlige slagscene. Slaget som handling skærpes, fordi Alexander presses til at foretage en dristig manøvre mod den talmæssigt overlegne persiske hær under kommando af kong Darius: Her (gen)oplever vi Arrians og andre kilders glorificering og påskønnelse af Alexanders militære geni og vi får et eksempel på Alexanders 'hastighed', hvormed hans geni understreges, og – i de skriftlige kilder – hans guddommelighed manifesterer sig. Her er vi tilbage i kildernes Alexander og ser et eksempel på, hvorfor Alexander fungerer som kausalhistorisk ikon og hvorfor han fascinerede alle fra Gaius Julius Cæsar til Napoleon og videre.

Tredje handlingslokalitet udspiller sig i Darius' palads og i mødet med det undertvungne perserrige, hvor Alexander holder sit indtog efter Darius' nederlag og flugt fra Gaugamela. Her møder Alexander perserrigets enorme rigdom, Darius' 'harem' med dronningen i spidsen, og ikke mindst en flirtende unavngiven ung mand, som sætter et klassisk trekantsdrama i gang imellem de to og Hefaestion. Fra dette møde og filmen ud, spekulerer Stone åbenlyst i Alexanders (metro)seksualitet, som får en ekstra drejning, da Alexander gifter sig med Roxanne, datter af en lokal dignitar (denne fortolkning affødte stærke anmelderkommentarer i USA). Herefter opsluges Alexander gradvist i en persisk-orientalsk tankegang og identifikation. Stone henter nok inspiration i denne udvikling hos Alexander i en bred vifte af kilder fra den athenske klassiske periode (ca. 480-323 fvt.), men det moderne publikum får hermed to fortolkningsretninger for Alexanderfiguren: Den første adresserer altså Alexanders gradvise transformation fra makedonsk monark til persisk konge; den anden præsenterer os for et eksempel på, hvordan et bevægeligt, følsomt, men fortsat ekstraordinært og meget moderne individ tvinges ud i en personlig udvikling med henblik på at frigøre sig fra de åg, som hans ophav har påtvunget ham (såvel forældre som den makedonske kongeværdighed). Her forlader vi for alvor de antikke kilder og bevæger os ind i et nutidigt fortolkningslag.

Fjerde lokalitet omfatter Alexanders forfald, hans stadige søgen efter en ende på erobningsprojektet, mødet med kulturerne i Hindu Kush og Indusdalen, troppernes revolte og endelig marchen tilbage til Babylon, hvor Stone lader årsagen til Alexanders død stå åben. Her fortsætter historien stort set uden Arrian og for publikum rummer filmen ikke nogen klar konklusion. Heller ikke forsøget på at få filmen til at hænge sammen med 'fortælleren' Ptolemæus I, i skikkelse af Anthony Hopkins, som begrænser sig til at påpege, at Alexander både var et geni, forløser og samtidig destruktiv både på det personlige og på det kollektive plan. Min kon-

klusion er, at filmen plukker i det antikke materiale med det formål at fremtænke en Alexanderskikkelse, som på overfladen modelleres over nogle af hans spektakulære bedrifter, men udvælgelsen er foretaget med henblik på at underbygge et dybdepsykologisk portræt af en ekstraordinær ung mands udvikling og de succes'er og fiaskoer, som dette forløb indebar. Anskues filmens handlingsrum i sin helhed, så anvendes kildefragmenter til at etablere en postmoderne udviklingshistorie, som forliser på det personlige plan. I forlængelse af dette forbliver vi i nogen grad i det Alexanderbillede, som den moderne forskning har spekuleret i de senere årtier, nemlig Alexanders dobbeltrolle som brutal erobrer og hersker på den ene side, og som synkretist og kulturrelativist på den anden side.

JENS A. KRASILNIKOFF
PH.D., LEKTOR
INSTITUT FOR KULTUR OG SAMFUND
AARHUS UNIVERSITET