

3. FILM OG HISTORISK METODE

Der findes som sådan ikke en specifik historisk metode til analyse af hverken dokumentar- eller fiktionsfilm. Dette har i lang tid afholdt historikere fra at arbejde metodisk-kritisk med spille- og dokumentarfilm. Men hvis man betragter historiske film som en slags fremstillinger af fortiden og anvender den almindelige kildekritiske metode fra historie, kan man faktisk hurtigt se, hvordan begreberne kan anvendes eller oversættes, så vi kan anvende filmene som historisk materiale.

Ved at lave en sådan oversættelse af den traditionelle kildekritik kan vi komme nærmere en identifikation af den film, der skal analyseres. Når man ved lidt mere om selve filmens produktion, tid, afsender osv., er det lettere at vurdere, hvilke vinkler på historiske problemstillinger filmens tematik og budskab kan sige noget om.

Øverst på næste side er det forsøgt at sætte kildeundersøgelsen til skriftlige kilder over for det samme til film.

Laver man en sådan filmisk materialeanalyse, vil man få svar på visse relevante spørgsmål angående filmens anvendelighed. Men ikke alle spørgsmål giver nødvendigvis brugbare svar med hensyn til, hvordan de historiske problemstillinger fremstilles og fortolkes. Hvis man for eksempel analyserer *Flammen og Citronen*, bliver man ikke nødvendigvis meget klogere af at be-

stemme Ole Christian Madsen som instruktør og den brede danske befolkning som modtager. Men hvis man læser interviews med ham, kan man blive klogere på intentionerne bag filmen, og måske bedre aflæse et formål, som i dette tilfælde har været at give et mere menneskeligt billede af de modstandskæmpere, der befandt sig i en gråzone under modstandskampen, og hvor der altså gøres op med tidligere tiders sort-hvide billede af modstandskampen. Oplysningen om, at filmen er lavet i 2008, kan vi bruge til noget, hvis vi betragter filmen som en kilde i sig selv til synet på modstandskampen anno 2008 og eventuelt som en kommentar til dansk udenrigspolitik i 2008.

Men det er ikke altid relevant, givet eller muligt at undersøge instruktørens intentioner og finde hans udtalelser om filmen. Oftest kan man bruge filmene i sig selv, uden nødvendigvis at kende til instruktørens person eller ønsker med filmen. Filmene udtrykker i sig selv en fortolkning af fortiden, og det er i bund og grund denne fortolkning, vi ønsker at arbejde med.

Hvis man koncentrerer sig om filmen i sig selv, er det primært typebestemmelsen, der er vigtig for vores forståelse af filmen. Hvilken dokumentarisk grundform er det, og hvad betyder det for filmen? Eller hvilken genre fiktionsfilm er det? Og hvilken betydning

Kildeundersøgelse / filmisk kildeundersøgelse

Type	Hvilken type film er der tale om? Fiktion eller dokumentar? Genre? Filmens forhold til virkeligheden/realismen? Hvor kan filmen placeres i feltet mellem faghistorie og populærhistorie?
Afsender	Hvem er instruktøren og eventuelt producenter?
Modtager	Hvilke(n) målgruppe(r) er filmen henvendt til?
Første- eller andenhåndskilde	Indgår der historiske vidner i filmen (fx interviews i dokumentarfilm) eller er det (som oftest) på afstand af begivenhederne (fx fiktion)?
Tidsmæssig placering	Hvornår er filmen produceret i forhold til den skildrede fortid? Hvilke konsekvenser kan det have for fortolkningen af fortiden? Hvorledes kan aktuelle begivenheder eller nutidige problemstillinger have indflydelse på filmens fremstilling af fortiden?
Formål	Ønsker instruktøren at opnå noget bestemt med filmen? Hvad er filmens budskab?
Tendens	Fordrejer eller toner filmen fortolkningen af fortiden i forhold til vores forhåndsviden om samme begivenhed/udvikling?

har dette? Inden for fiktionen kan det have stor betydning, om det er en film som *Schindlers liste*, der forsøger at gengive tingene meget realistisk og autentisk, eller en komedie som *Livet er smukt*, der stort set fravælger realismen. Begge omhandler så at sige det samme: livet i en kz-lejr. Derfor kan det være relevant at kigge nærmere på filmenes typer, hvilket der vendes tilbage til i afsnittene om fiktions- og dokumentarfilm.

Når man har bestemt typen af film, er det også nemmere at bestemme anvendeligheden af filmen. Hvad kan vi bruge denne film til? *Schindlers liste* kan bruges til at give et indtryk af kzfangerens forhold i kz-lejren, da filmen tilstræber det realistiske i kraft af at være et autenticitetssøgende dokumentar. *Livet er smukt* giver ikke samme

mulighed, da den ikke er realistisk. Til gengæld kan den bruges på et mere symbolsk plan til at sige noget for eksempel om ofrene og gerningsmændene. Begge film siger noget om vanviddet, men på forskellige måder.

Når man herefter skal i gang med selve analysen af filmenes indhold, skal man mere ned i detaljen med filmens



Togvognene tommes foran Auschwitz-Birkenaus ikoniske port i et meget realistisk udtryk i *Schindlers liste*.

handling og form. Dette vil i de følgende kapitler blive uddybet for henholdsvis dokumentarfilm og fiktionsfilm. Men inden da skal fakta- og fiktionskoder kort introduceres, for at illustrere den flydende grænse mellem fakta- og fiktionsfilm.

Opgave

- I Lav research på nettet om *Livet er smukt* og *Schindlers liste*, og foretag en materialekritik af disse ud fra det ovenstående (find evt klip fra filmene på YouTube).
- I Diskutér, hvor de placerer sig i feltet mellem faghistorie og populærhistorie.
- I Hvilken betydning har det for filmens anvendelighed i forhold til at analysere dem historiefagligt?

4. FAKTA- OG FIKTIONSKODER

Under titlen *Hvad nu hvis?* sendte DR2 i januar 2011 to dokumentarprogrammer om henholdsvis 3. verdenskrig og om da Danmark var kommunistisk. Disse udsendelser lignede til forveksling 'ægte' dokumentarfilm, med interviews, arkivbilleder, voice-over osv. Men i virkeligheden var der tale om drama-dokumentarer, der i dette tilfælde laver kontrafaktisk historieformidling. De forestiller sig altså et alternativt udfald eller forløb af visse historiske begivenheder og pakker dem ind i dokumentariske former.

Netop denne indpakning er, hvad man kan kalde fakta-koder. Kendskab til fakta-koder (og fiktionskoder) kan være et nyttigt værktøj i analysen af historiske dokumentarfilm og fiktionsfilm. Hvis fiktionsfilm for eksempel benytter fakta-koder, er det typisk for at virke mere virkelighedstro og autentisk, hvorimod dokumentarer ofte benytter fiktionskoder for at øge spændingen og dramatisere stoffet.

I bund og grund er det svært at sætte en præcis grænse mellem dokumentarfilm og fiktionsfilm, hvilket der vendes tilbage til i afsnittet om dokumentar. Mange dokumentarfilm anvender for eksempel rekonstruktioner. Men hvor mange rekonstruktioner skal der til, for at en film bliver til fiktion? Historiske doku-dramaer (altså spillefilm som *Flammen og Citronen*, *Der*

Untergang eller *Schindlers liste*) er jo på en måde én lang rekonstruktion af fortidige hændelser. Er disse så dokumentarfilm? Det mener vi normalt ikke, da disse har for stor afstand til kildematerialet til, at vi 'accepterer' det. Men hvordan afgør man, hvornår filmene er saglige nok eller tæt nok på fortiden til, at vi kalder dem dokumentarer? Det kan man ikke opstille klare regler for. Men man kan kigge på de koder, der antyder filmenes forhold til virkeligheden. Og disse koder er fakta- og fiktionskoder.

Fakta og fiktionskoder er tegn på filmens forhold til virkeligheden, som ofte er historisk funderede. Det vil sige, at brugen af håndholdt kamera for eksempel er en fakta-kode, da det håndholdte kamera som virkemiddel historisk er blevet anvendt i dokumen-



Der er affyret en rakete fra Sovjet.
Rapporteringen er valid.

Billede fra drama-dokumentar om 3. verdenskrig, der ved hjælp af faktakoder fremstår som noget virkeligt.

6. ANALYSE AF FIKTIONSFILM

Historiske spillefilm er svære at have med at gøre, da det oftest er fiktive film, der i et eller andet omfang tager udgangspunkt i den historiske virkelighed. Men samtidig er der tale om rekonstruktioner og fortolkninger af et lille uddrag af fortiden, som man bliver nødt til at forholde sig kritisk og analytisk til.

Historiefilmens præmis

Den amerikanske historieteoretiker Robert A. Rosenstone har skrevet om den historiske film, at præmissen for at arbejde med historiske film er, at man opfatter filmene som en legitim måde at repræsentere, fortolke, tænke om og skabe mening med historien ud fra fortidens kilder. Men det er vigtigt, når vi analyserer filmene, at vi netop analyserer dem på deres egne præmisser. Hvis vi brugte almindelig kildekri-



Historisk fortolkning af den danske besættelsestid i tilsyneladende autentisk ramme. Filmen er optaget i Prag!

tisk metode kunne vi hurtigt afvise filmene, da de i bedste fald er forsimplede andenhåndskilder, propet ind i filmiske konventioner og tilagt en del fiktion for at lave en spændende historie på to timer.

Hvis man derimod analyserer filmene på deres egne præmisser, accepterer man forsimplinger og små fordrejninger som en del af fortolkningen af historien. Historikeren Robert Brent Toplin har kaldt historiske film for poetiske spekulationer om fortiden. Dette skal forstås således, at de manipulationer, som filmmageren benytter, skal ses som et greb i forsøget på at kommunikere en bredere sandhed. Således kan man sige, at filmen skal ses som en iscenesat fortolkning af fortiden og vurderes på dette og ikke på, i hvilken grad den holder sig til fakta.⁵

Den danske filminstruktør Ole Christian Madsen udtalte i forbindelse med skabelsen af den historiske film *Flammen og Citronen*:

'Jeg kan mærke på omgivelserne, at der er en forståelse af, at filmen er den fuldstændige autentiske beretning om *Flammen og Citronen*. Men det er den ikke. ... *Flammen og Citronen* er en fortolkning af nogle begivenheder sat ind i en autentisk ramme. Det er sådan,

⁵ Toplin, s. 1-21.

den skal forstås. Det kan ikke blive andet.⁶

Man skal selvfølgelig stille kritiske spørgsmål til filmens forhold til fortiden, da der kan være stor forskel på, hvor saglige historiske film er. Mange historiske spillefilm bruger historien som scenografi for helt fiktive eller historisk uinteressante problemstillinger, som for eksempel kærlighedsmelodramaer. Her må man vurdere filmens anvendelighed og argumentere for dette, ligesom man gør med skriftlige fremstillinger og kilder. Men det er værd at huske på, at den historiske realisme ikke er den eneste parameter. Film som *Schindlers liste* og *Livet er smukt*, begge om holocaust, er meget forskellige i deres ambition om at være historisk korrekte. Men de leverer begge brugbare fortolkninger af fortiden (se afsnittet om holocaust-film). Dette må man argumentere for i sin analyse ved hjælp af filmens brug af genre, filmiske virkemidler og dramaturgi.

Fakta eller fiktion

Hvor går grænsen mellem fakta og fiktion? Et simpelt spørgsmål, der er uhyre svært at besvare. I dag bruges der i mange dokumentarfilm rekonstruktioner, underlægningsmusik, effekter, osv., som man tidligere forbandt med fiktionsfilm. Når en dokumentarist således genskaber fortiden ved hjælp af disse virkemidler og dermed skaber sin fortolkning af fortiden, hvad er så

⁶ Monggaard, s. 19.

egentlig forskellen til den seriøse historiske fiktionsfilm? Det er netop grunden til, at den danske filmteoretiker Ib Bondebjerg inddrager doku-dramaer (virkelige hændelser filmet som fiktionsfilm) i sin oversigt over dokumentariske former (se afsnittet om dokumentarfilm). Når det kommer til stykket, er grænsen mellem fakta og fiktion altså meget flydende, og dette er endnu et argument for, at historiske spillefilm kan være seriøse fortolkninger af fortiden lavet på baggrund af historiske kilder (ligesom den gode skriftlige historiske fremstilling). Det, som for alvor adskiller dokumentaren og fiktionen, er i høj grad formen og virkemidlerne, som man kan læse mere om i afsnittet om fakta- og fiktions-koder.

Når man skal analysere en historisk spillefilm, er der overordnet to tilgange: filmen som historisk fortolkning og filmen som kilde i sig selv.

Fortolkning af fortiden

I analysen af historiefilm er det vigtigt at holde øje med de filmiske virkemidler. Men inden man kan starte sin analyse, må man bestemme sit fokus. Ligesom ved analyse af skriftlige kilder skal man have en idé om, hvilke problemstillinger man ønsker at undersøge.

Ofte viser en historisk spillefilm en lille del af en større historisk begivenhed. For eksempel handler *Flammen og Citronen* om to modstandskæmpere, hvilket jo er et lille hjørne af en større fortælling om modstandsbevægelserne, der igen er en del af historien om

besættelsen af Danmark, som igen er en del af 2. verdenskrig. Grunden til, at det alligevel er interessant at beskæftige sig med filmen, er, at den lille historie, man bliver præsenteret for, tit på et symbolsk eller fortolkningsmæssigt plan har en større betydning. Således efterlader *Flammen og Citronen* gennem sit valg af karakterer og begivenheder os et indtryk af og en forståelse for modstandsbevægelsen generelt og også om nogle af de centrale problemstillinger i modstandskampen – om modstandskampens organisering, dilemmaer, konsekvenser osv.

Når vi skal i gang med analysen, er det en god idé at se på, hvad det er for en historie, og hvilke personer instruktøren har valgt at fokusere på. Man kan for eksempel se på:

- **Karaktererne** der er valgt. Hvem er hovedpersonen, og hvilke bipersoner er der? Og hvorfor er de valgt? Hvilke grupper repræsenterer de?
- **De skildrede begivenheder.** Hvorfor er netop disse valgt, og hvilken delhistorie skal de fortælle?
- **Perioden og stederne** filmen foregår i og på. Hvorfor har man valgt disse specifikke tidmæssige nedslag og locations og ikke andre?

Frinkit

Hvis man for eksempel arbejder med *Flammen og Citronen*, kan man overveje, hvorfor det netop er disse to personer, der er hovedkarakterer. Man kunne også have valgt kommunistiske modstandsfolk fra BOPA. Desuden kunne man have valgt andre begivenheder, tidsnedslag og steder end i filmen.

Når man undersøger disse valg, bliver man til tider også bevidst om instruktørens fravalg, hvilket kan være en hjælp til at tolke filmens fortolkning af fortiden. For at illustrere, hvordan man helt konkret kan analysere, vil filmen *Hotel Rwanda* blive brugt som eksempel nedenfor.

Hotel Rwanda foregår under folke drabet i Rwanda i 1994, hvor over en million tutsier på meget kort tid blev slået af hutuer. Filmen handler om hoteldirektør Paul Rusesabagina, der, selv om han er hutu, redder tusind tutsier på sit hotel i Rwanda, hvor den vestlige presse og andre vesterlændige opholder sig. Folke drabet i Rwanda har en lang forhistorie og har mange aspekter, men denne film har altså hoteldirektøren som omdrejningspunkt. Dette kan skyldes, at han selv er hutu, men gift med en tutsi, hvilket selvfølgelig er problematisk – men samtidig giver ham en grund til at risikere sit liv for at redde de tutsier, han kan.

Filmens andre centrale karakterer er hans kone, en vestlig pressefotograf, FN's øverstbefalende general, en lokal leverandør til hotellet, der viser sig også at være en af lederne af den guerilla-bevægelse, der stod bag hoveddelen af folke drabet, samt en Røde Kors-ansat kvinde. Filmens karakterer repræsenterer altså både hutuer og tutsier, en redningsmand, en gerningsmand og det internationale samfunds passive repræsentant på stedet, samt en repræsentant for de vestlige ngo'er.

Begivenhederne i filmen har hotellet som omdrejningspunkt. Herfra oplever man folke drabet – mest direkte

på nogle få ture, som Paul og pressefotografen har uden for hotellets område. Men i filmen er der mange små scener, som i folke drabets store historie ikke har den store betydning, men som i filmens univers netop kommer til at have stor fortolkningsmæssig betydning.

Således kommer filmen omkring en række problemstillinger:

- **Hutuer vs tutsier.** Paul og hans kone er meget harmoniske og illustrerer den samhørighed, der naturligvis sagtens kan være på tværs af grupperne, og illustrerer, at der i bund og grund ikke er forskel på hutuer og tutsier. Denne tolkning bekræftes af en scene i hotelles bar, hvor den britiske pressefotograf Jack Daglish udspørger to kvinder om deres etnicitet og konstaterer, at man ikke kan se forskel. Herefter forklarer en lokal journalist, at det er en opdeling eller klassificering, som de belgiske kolonimagter skabte, og inddrager dermed koloni-fortiden i årsagsforklaringen til folke drabet.

- **Det internationale samfunds svigt.** FN's øverstbefalende, oberst Oliver, kæmper for at redde så mange, han kan, men har ikke opbakning fra FN og personificerer derved Vestens svigt i folke drabet. Dette synliggøres i en scene, hvor franske soldater er kommet for at evakuere alle vesterlændinge, men ikke vil redde tutsierne eller stoppe folke drabet. I scenen siger han til Paul, at Vesten ser ham som det laveste af det laveste – ikke bare en neger, men en afrikaner. På

Temaer i *Hotel Rwanda*



Hutu kysser tutsi. Budskabet er ikke til at tage fejl af i *Hotel Rwanda*.



Det er svært at se forskel på hutu og tutsi i denne scene, hvilket er en klar pointe fra instruktørens side.



Oberst Oliver vil ikke skåle, af skam over Vestens reaktion på folke drabet i Rwanda.



Paul bliver rasende, da han finder hele sit personale lyttende til propaganda i radioen.

denne måde formidles en kritik af Vestens ligegyldighed over for folke- drabet og det afrikanske kontinent som helhed.

■ **Propagandaens betydning.** Flere gange i filmen hører vi den lokale radio sprede budskaber om, at tutsier er kakerlakker og skal udryddes. For eksempel finder Paul sit personale lyttende til radioen, hvilket gør ham rasende. På denne vis formidler film- men mediernes medskyld i folkedra- bet.

Dette er blot eksempler på de problem- stillinger, filmen tager op, og som man kunne undersøge nærmere og dybere i filmen. Filmene bygger på virkelige per- soners historie, og man vil dermed kunne diskutere filmens fortolkning over for skriftligt materiale om og med Paul og FN-generalen, der er en fiktiv udgave af Roméo Dallaire, der var FN- general under folkedrabet, og som se- nere har udgivet sine erindringer. Som argumentation for fortolkningerne vil man kunne inddrage de filmiske virke- midler, der er med til at fremstille be- givenheder og personer, som det er be- skrevet ovenfor. Det er vigtigt, at man



Neokonservativ harmoni i
We Were Soldiers.

kan identificere de historiske problem- stillinger i filmen som helhed, men li- gesom ved skriftligt materiale er det vigtigt at være tekstnær. Således er det vigtigt, at man argumenterer med konkrete og specifikke scener fra fil- men, der underbygger ens påstande om de fortolkninger, man mener fil- men foretager.

For at foretage og vurdere fortolk- ningen af fortiden i en film behøver man en kontekst. Jo mere viden og kendskab til den historiske begiven- hed/periode/udvikling, jo nemmere er det at se fortolkningerne i filmene. På dette plan adskiller filmanalysen sig ikke fra almindelig analyse af fremstil- linge/fortolkninger. Med et solidt grundlag er det nemmere at gennem- skue filmens vinkel og bedømme for- tolkning. Man skal være opmærk- som på, at filmens fortolkning af fortiden ikke behøver at være en som der generelt er konsensus om i histo- riebøgerne. Filmene kan dermed bidra- ge til en faglig diskussion.

Falder man over spillefilm, der for- midler revisionistiske (fordrejede med et bestemt formål) fortolkninger af fortiden, kan man også inddrage disse i kildekritiske analyser, for at gennem- skue de alternative fortolkninger af fortiden. For eksempel forsøger en film som *We Were Soldiers* at fortolke Vietnamkrigen som en amerikansk succes grundlagt på neo-konservative værdier, hvilket ikke er den fortolk- ning af historien, der typisk er konsen- sus om. Men dermed egner filmen sig glimrende som kilde til et højreorien- teret syn på Vietnamkrigen i 2000'erne

– og måske endda som kilde til de her- skende politiske værdier under George W. Bushs præsidentperiode.

Filmene som kilde i sig selv

Man kan altså også anvende film som kilde i sig selv og ikke bare som en fortolkning af den periode, filmen behandler. Filmene kan være en kilde til den tid, filmene er lavet i. Ser man for eksempel uddrag fra filmene *De røde enge* fra 1945 og *Flammen og Citronen* fra 2008, kan man finde store forskelle i den måde, modstands- bevægelsen er fremstillet på, hvilket igen kan sige ikke så lidt om synet på besættelsen i henholdsvis 1945 og 2008.

Når vi arbejder med film som histo- risk kilde, bruger vi egentlig alminde- lig historisk kildekritik:

- Tidsmæssig placering
- Afsender
- Modtager
- Formål
- Tendens

Hvis man vil lave en sådan analyse af en historisk spillefilm, kigger man altså mere på den tid, filmen er lavet i, end på den tid, filmen omhandler. *De røde enge* siger meget om opfattel- sen af modstandskampen lige efter krigen, hvorimod *Flammen og Citro- nen* siger noget om, hvor vores forstå- else og syn på modstandsbevægelsen er henne i dag. Når vi skal undersøge disse films fortolkninger af fortiden, inddrager vi altså produktionsåret, instruktøren som afsender, overvejel-



Heroiske og let bitre modstandsfolk
i *De røde enge*.

ser om målgruppen og eventuelt en undersøgelse af, hvordan filmene er blevet modtaget. Tendensen kan si- ges at være vores konklusion på ana- lysen. Hvorfor tenderer *De røde enge* mod noget heroiserende, men også bitter, mens *Flammen og Citronen* i højere grad fremstiller modstandsfol- kene i en gråzone – både menneske- ligt og moralsk? Svarene siger en hel del om den kollektive erindring i henholdsvis 1945 og 2008 (se mere i kapitel 14 om modstandsbevægelsen).

Som med alle kilder skal man være bevidst om, hvad vi kan bruge filmene til. Tager man et eksempel som *Green Berets* fra 1968, så får man et meget po- sitivt og heroiserende syn på Vietnam- krigen. John Wayne, som var fortaler for krigen, var producent og medvir- kende, og filmen fik anti-vietnambe- vægelsen i hele verden til at demon- strere mod filmen – blandt andet i København. Denne films rosende syn på krigen siger altså ikke noget gene- relt om folkestemningen, men kan ses som et argument for krigen. Disse



Amerikansk soldat viser i *Green Berets* kommunistiske våben og ammunition fra hele verden, som argumentation for at Vietnamkrigen er en del af kommunisternes kamp for verdensherredømmet.

synspunkter kan man så stille over for kilder med kritik af krigen, og diskutere de argumenter eller fortolkninger, der kommer ud af dette. Sammenlignende (komparativ) analyse kan altså med fordel anvendes til analysér af spillefilm som kilder, da forskellene derved tydeligere bliver stillet til skue.

De historiske spillefilm er altså altid i et eller andet omfang en kilde til den tid, de er produceret i. Det kan dog være svært altid at finde klare brugbare pointer ved at betragte filmene som kilder til deres samtid. Men der vil altid være en sammenhæng, da filmproducer og filminstruktør er en del af den tid, de lever i, og derfor i et eller andet omfang vil spejle den tid og de strømninger, der er i tiden.

Opsamling

Der er altså flere tilgange til analyse af historiske spillefilm. En hovedpointe er, at manglen på historisk korrekthed ikke må være en hindring for at anvende spillefilm, og at analysen af historisk korrekthed ikke er den mest konstruktive brug af filmene. At analysere en films fortolkning af en historisk begivenhed ud fra filmens fortælling og brug af filmiske virkemidler er også en slags kildekritisk analyse, da man ikke blot køber historien, men analyserer motiver, udviklinger med mere. I en historiefaglig analyse af en problemstilling skal filmen selvfølgelig ikke stå alene, og diskuteres filmens fortolkning op imod andre fremstillinger og kilder, er man oppe på højeste taksonomiske niveau.

Opgave

- I Skriv titler ned på historiske spillefilm, som I kender.
- I Diskutér, hvilke emner/perioder/begivenheder filmene kan bruges til at belyse.
- I Overvej, om der er en sammenhæng mellem filmens emne og det tidspunkt, filmen er lavet.
- I Er der problemer ved at anvende nogle af titlerne?

DEL 2

ANALYSE AF HISTORISKE FILM

7. ROMERRIGET: GLADIATOR

Introduktion

Romerriget udgør på mange måder grundlaget for det moderne Europa. Romerriget voksede sig stort i en urolig tid efter det antikke Grækenlands endeligt for fødderne af Alexander den Store. Han efterlod regionen i et kaos, som fra det 2. århundrede før Kristus blev domineret af romerne. Romerriget voksede sig til et gigantisk imperium, der totalt dominerede Europa, indtil det blev delt i 395 e.Kr.

Romerrigets historie kan opdeles i perioder efter dominerende styreform, den sociale opbygning og den særlige romerske kultur og religion. Romerriget opdeles normalt i republikkens tid og kejsertiden. Men selv efter skiftet til kejsertiden havde Rom delvist demokratiske institutioner. Disse havde ansvar for en lang række af institutioner, der tog sig af forskellige områder af riget. I institutionerne deltog senatorer og embedsmænd, som egentlig var rige jordejere, der drev landbrug ved hjælp af en forvalter og slaver. Disse blev ofte skaffet som krigsbytte og anvendt i landbrugene i stedet for bønderne, der til gengæld ofte var ude at erobre nye områder for Rom.

Derudover har Romerriget efterladt sig en lang række af spor på religionens og kulturens område. I mange år-

hundreder dyrkede man græskinspirede romerske guder blandt andre, indtil man i 300-tallet langsomt accepterede og senere overgik til kristendommen. Dertil kendes Romerriget i dag mest for den prægtige arkitektur og kunst, som man stadig kan se spor af i store dele af Europa og Mellemøsten. Især store amfiteatre er kendt, som eksempelvis Colosseum i Rom, hvor kejseren forsøgte at vinde sig opbakning fra befolkningen med brød og skuespil.

Opgave: Introduktion

- Undersøg det politiske system i Rom før og efter skiftet til kejsertid.
- Undersøg, hvilke sociale klasser der var i Rom.
- Find frem til de vigtigste elementer af den romerske kultur.
- Lav en hurtig søgning på Romerrigets fald, og diskutér forskellige resultater.

Referat

Filmen starter i år 180 efter Kristus. Marcus Aurelius kæmper mod de germanske stammer. Maximus er en af de øverste generaler i den romerske hær. Aurelius' børn Commodus og Lucilla er på vej til Germanien for at møde deres far. Romerne vinder et stort slag og er på toppen af deres storhedstid. Efter slaget møder helten Maximus, der blot ønsker sig hjem til sin gård i Italien, Commodus og senatorerne Gaius og Falco. Han bliver præsenteret for deres konflikt, der drejer sig om, hvorvidt Rom skal vende tilbage til at være en republik, eller om den skal forblive et kejserdømme.

Aurelius tilbyder Maximus magten over Rom og beder ham give magten til folket, da Commodus ikke vil lede Rom, som Aurelius ønsker det. Dette skuffer Commodus, der kvæler sin far, inden han når at offentliggøre sin beslutning. Maximus nægter at bakke op om Commodus og søger råd hos senatorerne. Men inden han når dette, arresteres han og skal henrettes. Det lykkes ham dog at flygte hjem til sin gård. Her finder han familien dræbt og jorden afbrændt. Han fanges og føres til en gladiator-lejr i Zucchabar i Nordafrika, hvor han bliver solgt som slave til Proximo, der opdrætter gladiatorer. Her udviser Maximus hurtigt store talenter.

Tilbage i Rom ankommer Commodus og Lucilla og modtages af en enorm parade, hvor dele af de opmødte råber skældsord efter den nye kejser. Commodus modtages af senatorerne, der ønsker at diskutere de politiske op-

gaver i Rom med ham. Commodus ønsker at afskaffe senatet og ønsker blot folkets opbakning. Som en et led i ønsket om popularitet arrangerer Commodus 150 dages gladiatorkampe, hvilket var forbudt under Marcus Aurelius.

Proximo tager Maximus med til Rom for at deltage i gladiatorkampene med lovning på hans frihed, hvis han kan overleve i arenaen. I mægtige Colosseum skal Maximus kæmpe for øjnene af kejseren og hans søster, som det antydes, at han har en fortid med. Gladiatorerne overlever, og 'spanieren' som Maximus nu kaldes, skal møde kejseren, der tvinger Maximus til at tage sin maske af og afsløre sin identitet. Commodus lader dog Maximus overleve.

Lucilla opsøger Maximus og fortæller ham, at hans popularitet som gladiator kan give ham magt i Rom, og anbefaler ham at gøre oprør sammen med senatorerne. Maximus afviser i første omgang og vinder endnu en kamp i Colosseum. Maximus får kontakt til sin slave Cicero, der etablerer kontakt til hans militære undersåtter. Han skaber på samme måde kontakt til Lucilla og senatoren Gracchus, der sammen lægger en plan for et oprør. Gracchus anholdes, og Commodus opdager Lucillas delagtighed i oprøret. Imens flygter Maximus med hjælp fra sine gladiatorer, men blot for at gå i et baghold. Commodus sårer Maximus og vælger at møde ham til kamp i Colosseum, hvor de kæmper til døden for dem begge.

Analyse

Filmen starter med et stort slag mellem romerne og germanerne, og det konstateres, at Romerriget var på toppen af dets magt. Samtidig præsenteres vi for filmens centrale personer, der i forskellig grad bygger på historiske personer. Man kunne have valgt at placere historien om den fiktive Maximus mange steder i Romerrigets lange historie, men en række faktorer har formodentlig fået manuskriptforfatteren til at vælge lige præcis denne periode. Men man kan gætte på, at netop det faktum, at man normalt tilskriver Romerrigets maksimale udstrækning med Marcus Aurelius' død, har tiltrukket opmærksomheden. Vi har altså med et imperium at gøre, der står på vippen mellem en lang periode med succes og vækst og en periode med nedgang og opløsning. Samtidig står man i skiftet mellem to meget forskellige kejsere, der i filmen bruges til at give forskellige syn på indstillingen til styreformen i Rom.

Karakterer

Gladiator er en typisk historisk fiktionsfilm, i og med at den på mange måder indeholder historiske fakta, der er korrekte, men samtidig indeholder en del ren fiktion. Disse kan man i en historisk analyse af filmen betragte som en fortolkning af fortiden og ikke bare som forfalskning af historie. Et eksempel på dette er filmens hovedkarakterer, der i varierende grad baserer sig på virkelige personer. Men alle de centrale karakterer kan bruges til at fortolke

forskellige aspekter af Romerriget med:

Marcus Aurelius

Baseret på den virkelige kejser, der regerede fra 161 til 180 e.Kr., og som anerkendes både som en kompetent kejser og filosof. Han kæmpede, som vist i filmen, imod germanske stammer og tilskrives altså den største udbredelse af Romerriget. Der findes til gengæld forskellige teorier om hans død. De tyder på, at han døde af sygdom, men der findes også teorier om, at han blev forgiftet. Han regerede de sidste år af sin levetid sammen med sin søn Commodus.

Maximus

Maximus er en fiktiv karakter, der tilsyneladende bygger på flere historiske personer. Således havde Marcus Aurelius en general, der erklærede sig selv som kejser, men blev dræbt af sine egne soldater. Ligeledes har der eksisteret en general Maximus senere i Romerrigets historie. Og desuden menes han at kunne være inspireret af kejseren Diocletian, der selv kom fra de laveste klasser og gennem et nært forhold til kejseren endte som kejser selv. Til sidst kan forskellige slaveoprør, som det berømte og filmatiserede med Spartacus som drivkraft, også have inspireret til karakteren.

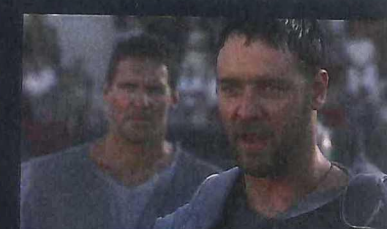
Commodus

Selv om det virker skræmmende, tyder meget på, at den virkelige Commodus var værre end i filmen! Han er blevet hånet af romerske senatorer og histori-

Karakterer i *Gladiator*



Marcus Aurelius



Maximus



Lucilla



Commodus

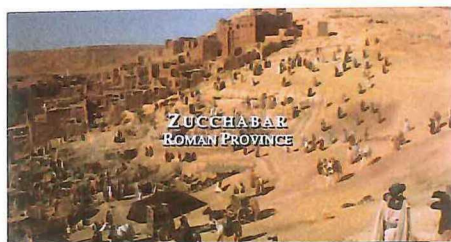
kere som en kejser med den uheldige kombination af få evner og storhedsvanvid. Således navngav han en lang række romerske institutioner efter sig selv. Til gengæld skulle han have været elsket af folket.

Senator Gracchus

Menes at være baseret på brødrene Tiberius og Gaius Gracchus. De var i republikkens tid (flere hundrede år før handlingen i *Gladiator*) tribuner, der kæmpede for befolkningen og måtte betale med deres liv over for modstandere i senatet. I filmen forsimples den politiske kompleksitet altså, om end der igen er inspiration fra den fortidige virkelighed.

Opgave: Karakterer

- Undersøg fremstillingen af de enkelte karakterer med konkrete eksempler fra filmen.
- Karakteriser personen.
- Repræsenterer karakteren en bestemt gruppe mennesker eller bestemte holdninger?
- Fremstilles karakteren positivt eller negativt?
- Diskutér, hvorfor karakteren er med i filmen, og hvorfor han/hun fremstilles, som de gør.
- Diskutér afslutningsvis, hvorfor nogle af karaktererne er fiktionalliserede?



Zucchabar. En af de forskellige locations, som også indbefatter Germanien, Rom og den italienske provins.

Lucilla

Commodus havde en søster, der hed Lucilla, og som tilsyneladende ikke kunne lide sin bror. I hvert fald gjorde hun oprør mod ham. Men i virkeligheden blev hun stoppet, sendt bort til en ø og slået ihjel.

Steder og samfund

Gladiator er en film om Maximus. Men det er samtidig en film om Romerriget i sin helhed. Filmens handling fører os gennem mange aspekter af det store riges geografi og indre opbygning. Så selv om vores opmærksomhed ligger på hovedkarakteren, kan den tid og de steder, han befinder

Opgave: Steder

- Hvorfor er filmen placeret tidsmæssigt, hvor den er?
- Hvad fortæller filmens scener fra Germanien og Nordafrika om Romerriget?
- Hvorfor skal vi se, at Maximus har en gård, og hvad fortæller det om Romerriget?
- Hvordan skildres byen Rom?

sig i, fortælle os meget om Romerriget – eller om hvad instruktøren har ønsket at fortælle om Romerriget. Filmen starter i år 180 efter Kristus i Germanien, hvor romerne er i krig. Herfra flygter Maximus hjem til sin gård i Italien, inden han ender i Nordafrika på gladiator-træningslejr. Samtidig følger vi Commodus til Rom, hvor Maximus og Commodus mødes til sidst.

Begivenheder

Kampen mellem Maximus og Commodus er hovedkonflikten i filmen. Men på vejen mellem deres rivaliserings start og endeligt i Colosseum i Rom kommer vi gennem mange delkonflikter.

Filmen starter med en brutal skildring af, hvordan et slag var, da Romerriget var på sit højeste. Senere ser vi Maximus i en gladiator-træningslejr og følger ham helt ind i arenaen. Samtidig følger vi Commodus ind i det mægtige Rom med tusind af mennesker på gaden og med monumentale bygninger, hvilket ikke levner nogen tvivl om, at vi er i magtens centrum. Her møder Commodus dog straks skepsis fra senatet, der frygter for deres medindflydelse i Rom. Inden det endelige opgør i Colosseum prøver Maximus at lave et slaveoprør og samle sin egen hær, hvilket jo mislykkedes, men alligevel fortæller om det reelle fænomen, at slaverne gjorde oprør. Til sidst dør både helt og skurk i arenaen. Måske har instruktøren ment dette som et billede på Romerrigets udvikling eller endeligt, men hvordan kan det tolkes?

Opgave: Begivenheder

- Hvordan skildres slaget med germanerne, og hvad siger det om Romerrigets forhold til krig?
- Beskriv konflikten mellem senat og kejser, og analysér de forskellige motiver bag deres holdninger.
- Beskriv og karakterisér gladiatorforestillingerne, og diskutér, hvad formålet var med disse, og hvorfor de spillede så stor en rolle i perioder af Romerrigets historie.
- Undersøg, om der var slaveoprør i Romerriget, og hvordan de endte.

Temaer

Skal man på baggrund af det ovenstående samle op på *Gladiators* udgave af Romerriget, kan man kigge lidt på nogle overordnede temaer, som filmen i større eller mindre grad kommer ind på.

Kejserrige eller republik

Commodus er meget fjendtlig indstillet over for senatet og er på mange måder den direkte modsætning til sin far og Maximus, der i stedet ønskede at give mere magt tilbage til folket. Men det er ikke så enkelt for Commodus at se bort fra senatet af både historiske og praktiske grunde.

Sociale klasser

Filmens hovedpersoner er alle fra den romerske elite. Vi følger primært kejsere, senatorer og generaler. Men vi ser dog også skildret, at der i Rom er mange sociale klasser. Folket på gaden spiller en stor rolle, om ikke andet – så for at holde kejseren ved magten.



Kampen mellem senat og kejser, republik versus kejserdømme, skildret i dialogen mellem senatet og Commodus.

Maximus, der tilsyneladende er gård-ejer og general, ender selv som slave – og vi får altså blandt andet skildret samfundet fra top til bund på denne måde.

Romerrigets udvikling

Filmen starter som sagt på omkring det tidspunkt, hvor den geografiske udbredelse af riget var størst. Men samtidig antyder Marcus Aurelius i starten alligevel, at der er problemer i Romerriget. Romerrigets fremtid og udvikling bekymrer ham og er mere eller mindre udtalt en bekymring for mange af hovedkaraktererne i filmen.



Gladiatorkampene var en vigtig del af den romerske kultur og spillede en stor rolle i forholdet mellem kejser og folket.

Kultur og religion

Mere indirekte får vi også skildret romersk kultur og religion i filmen. Det være sig lige fra madkultur og forholdet mellem kønnene til kulturforbrug, og samtidig er der referencer til forskellige religioner.

Opgave: Temaer

- Analysér konflikten mellem kejser og senat. Hvem ønsker hvad og hvorfor?
- Hvordan præsenteres den sociale opbygning i Romerriget, og antydes der problemer ved de sociale strukturer?
- Hvordan forholder filmen sig til Romerrigets udvikling, og kan man endda sige, at den kommer med en forklaring på Romerrigets forfald og senere opløsning?
- Hvordan skildres den romerske kultur og religion? Hvilket forhold har hovedkaraktererne for eksempel til gladiatorkampe og religion?

Afslutning

Filmen er en af mange film, der er lavet om Romerriget. Rigets historie rummer slag, drama, magtkampe og saftige kulturelle udskejelser nok til at fange vores interesse flere tusinde år efter Romerrigets fald. Som afrunding af analysen af filmen kunne man passende diskutere dette – for hvorfor er det, at det er spændende og også relevant at se på Romerriget i dag?

Opgave: Afslutning

- Diskutér, hvorfor Romerriget stadig tiltrækker sig vores nysgerrighed.
- Diskutér, hvorfor det er vigtigt at kende Roms historie i det 21. århundrede.
- Lav en kort research, og diskutér herefter, hvilke grunde der kan være til, at instruktøren/produceren vælger at lave netop denne film på dette tidspunkt.

8. KORSTOGENE: KINGDOM OF HEAVEN

Introduktion

Korstogene er en central begivenhed eller nærmere en central række af begivenheder i middelalderens Europa og Mellemøsten. Da pave Urban den 2. starter korstogsbevægelsen med en berømt tale i Clermont i Sydfrankrig i 1095, igangsætter han en bevægelse, der får omfangsrige politiske, kulturelle og sociale konsekvenser for mange af de involverede i og uden for Mellemøsten. Korstogsbevægelsen rettedes ikke kun mod Jerusalem og det hellige land, men desuden mod den spanske halvø og Nordsøens kyster, hvor danskerne blandt andre førte korstog mod Rügen og Estland.

Urban den 2. talte for, at man skulle drage af sted for at hjælpe brødrene i øst. Man skulle altså redde de kristne i det østromerske eller byzantinske rige fra truende og barbariske muslimer. Men talen var ikke kun et råb om hjælp, men blev fulgt op af den usædvanlige lovning om frelse ved at tage af sted og slå vantro ihjel. Man ville altså opnå tilgivelse fra sine synder og frelse ved at tage af sted og kæmpe for Jerusalem. Således spillede Urban på den gamle pilgrimstanke og kombinerede denne med det krigeriske og fik dermed leveret tilpas megen motivation til, at en korstogsbevægelse på flere hundrede år var startet.

Forudsætningen for denne bevægelse var et samfund med en særdeles stærk kirkelig magt, der mange steder var mindst lige så magtfuld som kongemagten. Samtidig var Vesteuropa inde i en positiv udvikling med ekspansion i landbrug, landområder, befolkningstal med mere. Dette betød, at der var overskud i samfundet til at drage af sted, og paven håbede desuden at kunne forhindre indre europæisk splid ved at samle kristenheden mod en fælles fjende: muslimerne. Samtidig kom det til at gå ud over jøder flere steder, da disse også blev betragtet som vantro og altså en genvej til frelsen, hvis man slagtede disse.

Dette startede som sagt en lang række korstog, som har lagt grunden til mange hundrede års stridigheder mellem kristne og muslimer. Dog var der perioder under korstogene, hvor man levede i relativ harmoni med hinanden, og der kom en stor og frugtbar kulturel udveksling ud af korstogene. I dag er bruges korstogsbegrebet med varsomhed, om end både den tidligere amerikanske præsident George W. Bush og Osama Bin Laden med flere har brugt begrebet om konflikten mellem islamiske terrorister og den vestlige koalition efter 11. september 2001.