



Universiteit
Leiden
The Netherlands

'Romans go home!' Ambivalentie en het Astérixmodel

Wels, Reinier

Citation

Wels, R. (2009). 'Romans go home!' Ambivalentie en het Astérixmodel. *Leidschrift : Verleden In Beeld. Geschiedenis En Mythe In Film*, 24(December), 67-79. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/73305>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/73305>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Leidschrift

Historisch Tijdschrift

Artikel/Article: 'Romans go home!' Ambivalentie en het Astérixmodel

Auteur/Author: Reinier Wels

Verschenen in/Appeared in: *Leidschrift. Verleden in beeld. Geschiedenis en mythe in film* 24-3 (2009) 67-79

© 2009 Stichting Leidschrift, Leiden, The Netherlands

ISSN 0923-9146

Niets uit deze uitgave mag worden gereproduceerd en/of vermenigvuldigd zonder schriftelijke toestemming van de redactie.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior written permission of the editorial board.

Leidschrift is een zelfstandig wetenschappelijk historisch tijdschrift, verbonden aan het Instituut voor geschiedenis van de Universiteit Leiden. *Leidschrift* verschijnt drie maal per jaar in de vorm van een themanummer en biedt hiermee al ruim twintig jaar een podium voor levendige historiografische discussie.

Artikelen ouder dan 2 jaar zijn te downloaden van www.leidschrift.nl. Losse nummers kunnen per e-mail besteld worden. Het is ook mogelijk een jaarabonnement op *Leidschrift* te nemen. Zie www.leidschrift.nl voor meer informatie.

Leidschrift is an independent academic journal dealing with current historical debates and is linked to the Institute for History of Leiden University. *Leidschrift* appears tri-annually and each edition deals with a specific theme.

Articles older than two years can be downloaded from www.leidschrift.nl. Copies can be order by e-mail. It is also possible to order an yearly subscription. For more information visit www.leidschrift.nl.

Articles appearing in this journal are abstracted and indexed in *Historical Abstracts*.

Secretariaat/ Secretariat:

Doelensteeg 16
2311 VL Leiden
The Netherlands
071-5277205
redactie@leidschrift.nl
www.leidschrift.nl

Comité van Aanbeveling:

Prof. dr. W.P. Blockmans
Prof. dr. H.W. van den Doel
Prof. dr. L. de Ligt
Prof. dr. L.A.C.J. Lucassen
Prof. dr. M.E.H.N. Mout
Prof. dr. H. te Velde

'Romans go home!'

Ambivalentie en het Astérixmodel

Reinier Wels

Zo'n 2000 jaar geleden was heel Gallië (zo heette Frankrijk toen) bezet door soldaten van Caesar, de Romeinse veldbeer. Héél Gallië? Nee, een kleine nederzetting bleef moedig weerstand bieden aan de overveldigers en maakte het leven van de Romeinen in de omringende legerplaatsen bepaald niet gemakkelijk...

Iedereen die de strips van Astérix gelezen heeft zal deze tekst ongetwijfeld herkennen als de introductie op de voorpagina. De rollen zijn verdeeld: de vroegere bewoners van Frankrijk nemen het op tegen de Romeinse bezetters. Maar is deze interpretatie zo vanzelfsprekend als hij lijkt? Geschiedenis in onze cultuur is geen neutraal gedachtegoed. Historici streven ernaar om objectief te blijven, maar onze samenleving als geheel bekijkt het verleden niet onpartijdig. Onze cultuur heeft een verwachtingspatroon over bepaalde historische periodes. Als iemand het over 'middeleeuwse toestanden' heeft, dan kleeft daaraan de associatie van primitiviteit. De manier waarop films de oudheid neerzetten is daarentegen minder eenvoudig te duiden: de cinema verkondigt verschillende standpunten door elkaar, eet dus van diverse walletjes. Wie een wetenschappelijke reconstructie verwacht komt met de verkeerde verwachtingen en zal de bioscoop teleurgesteld moeten verlaten. De oudheidfilms zeggen vaak meer over onze opvattingen dan over het verleden zelf.

Elders in dit nummer beschrijft Frits Naerebout al hoe films over de oudheid contemporaine ontwikkelingen kunnen weerspiegelen, maar tegelijkertijd ook gegrondvest zijn op oudere opvattingen en stevig verankerde clichés. Onze houding ten opzichte van Rome is daarvan een mooi voorbeeld. De manier waarop wij het Romeinse verleden waarderen komt in belangrijke mate uit de negentiende eeuw. De meest memorabele oudheidfilms van de twintigste eeuw komen uit Hollywood en zijn gebaseerd op werken uit de eeuw daarvoor: *Quo Vadis?* (1951) en *Ben-Hur* (1959). Films over de middeleeuwen daarentegen zijn doorgaans van Europese makelij en gaan meestal óf over een nationale figuur, zoals Jeanne d'Arc, óf over een legendarische figuur, zoals koning Arthur of Robin Hood.

In dit artikel zal ik een minder gebruikelijk motief bespreken dat voorkomt in een klein aantal Europese oudheidfilms. Zoals gaandeweg zal

blijken kan ik dit subgenre om praktische redenen het beste aanduiden als het Astérixmodel. Wanneer historici het hebben over film en geschiedenis zijn het meestal prestigieuze Amerikaanse films die aan bod komen. Europa heeft eigenlijk veel minder oudheidfilms geproduceerd en wordt dan ook meestal buiten beschouwing gelaten, met uitzondering van Engeland.¹ De blockbusters uit Hollywood en enkele andere succesvolle films zijn al onder de loep genomen om te zien hoe Amerika zichzelf relateert aan de oudheid. De manier waarop Amerika lange tijd oudheidfilms maakte wordt ook wel 'imperial projections' genoemd. De grootschalige producties of in ieder geval de succesvolste analyseren we op hun vorm en inhoud. In dat soort bespiegelingen worden lachfilms meestal niet serieus genomen, de oudheid blijft in de eerste plaats een ernstige zaak.

Dat is jammer, want het is ten onrechte dat we de komische films buiten beschouwing laten, aangezien de eigenschappen die we in dat eerste genre kunnen ontdekken ook aan bod komen in dat tweede. In zekere zin is de historische lachfilm zelfs beter geschikt om te zien hoe men over de geschiedenis denkt, omdat dit subgenre wat betreft het thema identiteit in de Europese oudheidfilm meer vrijheid heeft. Niet dat de filmindustrie over het algemeen nu echt uitblinkt in historische betrouwbaarheid, maar een lachfilm hoeft niet aan de eisen te voldoen van een breedsprakig drama. Voor het thema dat ik hier wil bespreken is de lachfilm eigenlijk een beter voorbeeld dan de actie- of dramafilms over hetzelfde onderwerp. Ik wil hier deze minderheid aan oudheidfilms onderzoeken waarin de verschillende landen van Europa hun nationaliteit naar voren brengen, met daarnaast de vraag welke contemporaine omstandigheden deze films beïnvloed hebben.

De klassieke oudheidfilm

Binnen de oudheidfilm, en de historische film in het algemeen, vormt Rome een apart hoofdstuk. Films over de Romeinen nemen namelijk een bijzondere plaats in binnen het genre als het gaat om identiteit. In onze opvattingen over de Romeinse oudheid schuilt een duidelijke ambivalentie.

¹ De details van deze beeldvorming zijn onder andere beschreven in M. Wyke ed., *Projecting the past: ancient Rome, cinema, and history* (Londen 1997); S.R. Joshel, M. Malamud en D.T. McGuire ed., *Imperial projections. Ancient Rome in modern popular culture* (Baltimore, MD 2001).

In deze groep oudheidfilms werkt identificatie op een tweeslachtige manier omdat we ons tegelijkertijd distantieëren en identificeren met de Romeinse oudheid. Zeer kort samengevat hebben we te maken met twee manieren om tegen de Romeinse tijd aan te kijken: enerzijds de nobele, beschaafde en bijna moderne Romeinen van de republiek, en daartegenover staat het decadente, immorele, tirannieke Romeinse keizerrijk. Keizer Nero is de verpersoonlijking van dat laatste Rome: naast wreed, vadsig, overspelig en ijdel is hij ook een brandstichter en christenvervolger. Vooral in oudere films als *Quo Vadis?* en *Ben-Hur* treffen we dit motief van de slechte keizer aan, maar ook in een jongere film als *Gladiator* (2000). De hoofdpersonen zijn in dit soort scenario's buitenstaanders: slaven, christenen of joden. Nobele Romeinen komen ook voor in deze verhalen, maar hun dagen zijn geteld. Ze gaan ten onder aan de corruptie, zoals Gracchus in *Spartacus*, of ze vinden normen en waarden en verlaten Rome, zoals Marcus Vinicius, die aan het einde van *Quo Vadis?* de stad uitrijdt met zijn vrouw en kind.²

Overigens kunnen elementen van beide visies probleemloos in één film voorkomen. De hoofdpersonen vechten voor een betere wereld, maar de Romeinen staan garant voor fascinerend visueel spektakel zoals triomferende legioenen, gladiatoren en orgiën, gelegitimeerd als historisch materiaal. In een film als *Quo Vadis?* steken de vroege christenen pover af tegen de pracht en praal van het Romeinse rijk en de maniakale keizer Nero. Van twee walletjes eten is geen probleem; alleen in analyses als deze zien wij er tegenstellingen in.

Drama in het Teutoburgerwoud

Hoewel er in West-Europa diverse nationale helden zijn die ten strijde trokken tegen de Romeinen, duurde het geruime tijd totdat de filmcamera hun verhalen vastlegde. Onder nationale helden versta ik een fictief personage, gebaseerd op een historische persoon; het soort iconen van de natiestaat die voornamelijk in de negentiende eeuw gecreëerd werden. Zoals we zullen zien grijpen landen soms terug op dat soort vaderlandse geschiedenis in tijden van crisis.

Een eerste voorbeeld komt uit Duitsland: *Die Hermannschlacht* (Leo König) uit 1923. In deze dramatische film zien we hoe de Romeinen de weerloze Germanen respectloos behandelen. Ze ontvoeren vrouwen, buiten

² Zie Wyke ed., *Projecting the past*; Joshel, Malamud en McGuire ed., *Imperial projections*.

gevangenen uit en proberen de heilige eik om te halen. Pas als Arminius, beter bekend als Hermann, de verdeelde stammen verenigt kunnen ze de Romeinen verjagen en hun vrijheid veroveren in de Slag bij het Teutoburgerwoud (9 n.Chr.). De Germanen hebben een rustiek karakter: ze zijn verdeeld in stammen, wonen in hutten, en aanbidden een heilige eik. Aan de Romeinen zelf besteedt de film relatief weinig aandacht. We zien heel even keizer Augustus, maar blijkbaar zijn verder alleen de wandaden tegen de Germaanse bevolking interessant.

Het thema van de film is geen toeval: na de Duitse nederlaag in de Eerste Wereldoorlog hadden Franse troepen het Rijnland bezet. Dat enkele van de Germaanse mannen en vrouwen gewillig meewerken aan de plannen van de bezetter, zal dan ook geen toeval zijn. De boodschap is duidelijk en ongenueanceerd: Germanen goed, Romeinen slecht. De film doet geen enkele moeite om de historische bronnen trouw te blijven afgezien van het feit dat Germaanse stammen onder leiding van Hermann de Romeinen daar een gevoelige nederlaag hebben toegebracht. Eenzelfde nationalistisch getinte strijd als in *Die Hermannschlacht* zien we ook in *Vercingétorix* van Jacques Dorfmann uit 2001. Ditmaal is het de Galliër Vercingétorix die de wapens opneemt tegen de Romeinen. De verhoudingen blijven zwart-wit: de film zet Julius Caesar neer als een soort oorlogsmisdadiger.³ Anders dan bij de Germanen eindigt het verhaal echter in een uiteindelijke nederlaag van Vercingétorix.

Toch is dit soort nationale vrijheidsstrijd een thema waarvan actie- en dramafilms maar zelden gebruik maken. Tweemaal was er nog een film over Hermann, namelijk de Italiaanse B-film *Il Massacro della Foresta Nera*⁴ en de amateurfilm *Die Hermannsschlacht* (1996). Aardig detail is dat die laatste film behalve de hoofdrolspelers uit het jaar negen ook Heinrich von Kleist en Christian Dietrich Grabbe laat zien, twee auteurs uit de vroege negentiende eeuw die de slag geromantiseerd hebben: beide Duitsers hebben er een

³ G. Pucci, 'Caesar the foe: Roman conquest and national resistance in French popular culture' in: M. Wyke ed., *Julius Caesar in western culture* (Malden, MA 2006) 190-201.

⁴ Dat deze film niet met veel ideeën gevoed is, blijkt wel als aan het einde van het verhaal de twee partijen simpelweg ophouden met vechten en respectvol uiteengaan. Eerder deden noch de Germanen, noch de Romeinen enige moeite om de Romeinse Standaard (terug) te veroveren die toch duidelijk voor het grijpen lag.

toneelstuk over geschreven.⁵ Wanneer de beslissende veldslag eenmaal is losgebarsten krijgen Varus en Hermann bezoek van moderne historici, die ze komen informeren dat de veldslag heel ergens anders plaatsvond. Ze vechten in de buurt van het enorme gedenkteken dat in de negentiende eeuw werd opgericht, terwijl de slag tegenwoordig ergens anders wordt geplaatst. De film maakt ons bewust van de invloed van de negentiende eeuw op ons denken, en hoe de perceptie van de Romeinse tijd in de loop der eeuwen verandert. Verder kwam uit Roemenië de film *Dacii* (1967) over de strijd van de Daciërs tegen de Romeinse veroveraars. Die laatsten gedragen zich voornamelijk als slechte en hebberige meesters van de wereld, terwijl de Daciërs integere mensen zijn. De enige nobele Romeinen zijn van Dacische afkomst. De communistische achtergrond van deze film ligt er overigens niet zo dik bovenop als we misschien zouden verwachten. De film stelt de Daciërs duidelijk in een gunstiger licht dan de Romeinen, maar verliest zich niet in overdrijving of clichés van de beeldvorming. Er komen bijvoorbeeld op geen enkel moment decadente orgiën in beeld om de Romeinse verdorvenheid uit te beelden. Daarnaast is er nog het Britse equivalent van deze vrijheidsstrijders, Boadicea. Een eerste film over Boadicea zag het licht in 1928. Daarin delft zij na een heldhaftige strijd het onderspit.⁶ In de jaren zeventig waren er enkele televisieseries over de Romeinen in Britannia, die echter nooit herhaald of uitgegeven zijn, bijvoorbeeld de serie *The Eagle of the Ninth* (1977). Maar niet al deze series vertellen over trotse voorouders die zich teweer stellen tegen buitenlandse agressors: die laatste serie gaat over een Romein die op zoek is naar een verdwenen legioen en de verhouding tussen Romeinen en Britten.

Rare jongens, die Romeinen

Een interessanter beeld krijgen we als we kijken naar de komische varianten van deze confrontaties: de lachfilms over de Romeinen. Daarin komt een patroon naar voren met wat meer details dan alleen 'Rome slecht, voorouders goed'. Een tweetal films die op elkaar reageren leggen op verschillende manieren een verband tussen de twintigste eeuw en het verleden.

⁵ Ook deze twee toneelstukken staan niet los van de beroeringen van hun tijd. Ze zijn geschreven in de tijd dat Napoleon grote delen van Duitsland had veroverd.

⁶ Een bewaard gebleven kopie van deze film berust bij het British Film Institute.

In de musical *Roman Scandals* (1933) komt de Amerikaanse komiek Eddie Cantor terecht in de Romeinse tijd.⁷ Een aannemer die de aanstichter is van de plaatselijke bouwfraude laat hem uit het Amerikaanse stadje West-Rome verjagen. Deze corrupte ondernemer probeert zichzelf te verheffen door een museum vol Romeinse beelden te schenken aan de stad, maar hij heeft in het geheim de burgemeester en politicommissaris omgekocht voor lucratieve contracten. Een woonwijk moet daardoor ontruimd worden – uitzettingen zoals die tijdens de Depressie ook voorkwamen.

Eddie heeft zonder het te weten het bewijs daarvan in handen gekregen. Als hij het dorp moet verlaten komt hij op mysterieuze wijze in het oude Rome terecht. Aanvankelijk is dit een interessant avontuur, maar al snel blijkt dat de keizer en de senatoren even corrupt zijn als de notabelen van West-Rome, en dat de keizer bovendien niet geeft om een mensenleven. Als Eddie tijdens een wagenrace zijn hoofd stoot keert hij weer terug naar de moderne tijd. De cirkel is dan compleet: hij brengt het schandaal aan het licht en daarna keert de rust terug in het stadje. De christenvervolgingen ontbreken hier, ongetwijfeld omdat iets dergelijks niet geschikt werd geacht voor een lachfilm.

Elf jaar later, en in een heel ander soort crisis, duikt deze projectie opnieuw op: in 1944 komt er een Engelse versie van *Roman Scandals*, namelijk *Fiddlers Three* (Harry Watt). Hier zijn het twee matrozen en een marva (een vrouw in dienst van de marine) die bij Stonehenge op magische wijze teruggaan naar de tijd van keizer Nero. Het verhaal is duidelijk overgenomen van *Roman Scandals*: een van de meer vriendelijke Romeinen herinnert zich zelfs nog het bezoek van Eddie Cantor. Er zijn enkele strategische veranderingen aangebracht: na de tijdreis bevindt het drietal zich niet in Rome, maar in Britannia, waar de Romeinen in oorlog zijn met de Britten. De hoofdpersonen worden gevangengenomen en naar Rome gebracht. De matrozen doen zich voor als druïden die de toekomst kunnen voorzien; zo voorspellen ze bijvoorbeeld dat de Britse koningin Boadicea de

⁷ *Roman Scandals* reageert op de bijzonder christelijke dramafilm *The Sign of the Cross* (1932). Tijdens de Depressie van de jaren dertig maakte de regisseur Cecil B. DeMille deze stichtelijke film, die sterk lijkt op *Quo Vadis?*. Marcus, een Romeinse officier, moet kiezen tussen zijn liefde voor een christelijk meisje en zijn loyaliteit aan de decadente, immorele keizer Nero en diens wellustige vrouw Poppea. Als Nero na de brand van Rome alle christenen ter dood veroordeelt, kiest Marcus ervoor om zijn geliefde te volgen wanneer ze in de arena onbevreesd haar dood tegemoet gaat.

Romeinen zal verslaan. Ze beleven diverse avonturen voordat ze tenslotte in ongenade vallen bij Nero, die wreed is als altijd. Op het nippertje keren ze weer terug naar de moderne tijd. Deze film heeft dus de oorspronkelijke opzet aangepast door Britannia op de kaart te zetten, en wel als een soort kolonie in verzet tegen Rome.

Net zoals *Roman Scandals* problemen uit de Depressie onderdeel van het verhaal maakte, gebruikt *Fiddlers Three* termen uit de Tweede Wereldoorlog om de regering van keizer Nero te beschrijven. De matrozen omschrijven Nero's lictors, de geheime politie die hen achtervolgt als ze op de vlucht zijn, als een soort Gestapo, terwijl ze de brand van Rome vergelijken met de Blitz, de luchtaanvallen op Londen. Overigens is deze overeenkomst meer woordelijk dan visueel. Het symbool van de adelaar zal geen goede associaties hebben opgeroepen in 1944, maar Nero en zijn handlangers lijken uiterlijk verder niet op de nazi's. De overeenkomst is eerder inhoudelijk. Een dergelijke (non-visuele) vergelijking trekken tussen het Romeinse Rijk en het Derde Rijk was niet ongebruikelijk: een heruitgebracht versie van *The Sign of the Cross* werd voorafgegaan door een introductie die de wrede vervolgingen van beide regimes met elkaar vergeleek.⁸

Na *Fiddlers Three* zijn er in Italië nog twee films gemaakt met een soortgelijke komische tijdreis naar de tijd van de maniakale Romeinse keizers, namelijk *O.K. Nerone* (1951) en *I baccanali di Tiberio* (1960). Ditmaal zijn het Amerikaanse matrozen van Italiaanse komaf die op excursie in Rome zijn, maar verdere tegenstellingen ontbreken. Evenmin vallen er verwijzingen naar een contemporaine crisis te ontdekken. Nero is nog steeds een gevaarlijke, gekke heerser, maar voor Italiaanse films is hij enkel en alleen vermakelijk. Italianen beschouwen de Romeinen natuurlijk niet als buitenlandse vijanden.

Het Astérixmodel

Het meest bekende nationale perspectief op de oudheid verschijnt begin jaren zestig in Frankrijk, namelijk de stripverhalen van Astérix. Enkele daarvan zijn later ook verfilmd, maar ik gebruik de naam Astérixmodel omdat deze strips erg bekend zijn en omdat het algemene patroon hier voor

⁸ M.M. Winkler, 'The Roman empire in American cinema after 1945' in: Joshel, Malamud en McGuire ed., *Imperial projections*, 50-76.

het eerst volledig in voorkomt. Kort samengevat houdt het in dat de vroegere bewoners van het land gezien worden als een soort nationale voorouders, die hun primitieve maar charmante samenleving verdedigen tegen de opkomst van de goed georganiseerde Romeinen. Die tegenstelling is de brandstof voor dit type verhalen. Na een avontuur in de fascinerende maar onvriendelijke Romeinse wereld keren de inheemse helden uiteindelijk altijd weer terug naar hun eigen dorp. Dit motief is het duidelijkste (en ook het succesvolste) in de verhalen van Astérix, die vanaf 1959 geschreven zijn door René Goscinny en getekend door Albert Uderzo, en gaan over het kleurrijke laatste onbezette dorp van Gallia. Met een zekere dosis ontkenning van de geschiedenis redt het onoverwinnelijke dorpje de onafhankelijkheid en de eer van Frankrijk.

Hier treffen we soms overeenkomsten aan tussen de bezetting door de Romeinen en die door de Duitsers in de Tweede Wereldoorlog: in *Le tour de Gaule d'Astérix* (1963), *Le combat des chefs* (1964) en *Le bouclier arverne* (1967) krijgen we te zien hoe de rest van Gallia een soort bezet gebied vormt waar mensen geneigd zijn zich te verzetten, hoewel er ook enkele collaborateurs wonen. In andere albums blijkt bovendien dat de Galliërs niet alleen uitwisselbaar zijn met de Fransen, maar dat iets dergelijks ook voor diverse andere landen *avant la lettre* geldt. Wanneer Astérix en Obélix naar Lutetia gaan, is dat een antieke versie van Parijs, inclusief de verkeersproblemen; het Spanje van *Astérix en Hispanie* (1969) heeft ook een dorpje dat zich verzet, onder leiding van aanvoerder Paella y Peseta, flamencodanseressen en moderne stierengevechten. De landen van rondom Frankrijk worden eveneens teruggeprojecteerd op het verleden, met hun nationale karakter, taalgebruik en verkeersproblemen, tot en met de Olympische Spelen. Met name oudheidfilms hebben de neiging om deze periode weer te geven als onze moderne wereld in een antieke vermomming, een principe dat we misschien wel het beste 'hodiemorfisme' kunnen noemen. De antieke samenleving ziet eruit als ons eigen dagelijks leven in vermomming.⁹

Terug naar Engeland en naar de bioscoop: vlak nadat de eerste Astérixalbums waren uitgegeven, verscheen daar de succesvolle film *Carry on Cleo* (Gerald Thomas, 1964). Er zijn diverse overeenkomsten met de verhalen van Astérix. Niet alleen parodiëren beide de ambitieuze film *Cleopatra* uit 1963, maar het treffen tussen Romeinen en autochtonen

⁹ Dit verschijnsel duikt voor het eerst op in de film *The Three Ages* (1923) van Buster Keaton. Zie ook: R. Wels, *Honderd jaar lachen om de oudheid* (ongepubliceerde doctoraalscriptie, Leiden, 2009).

verloopt bovendien via eenzelfde koloniaal patroon dat we vanaf dit moment terug blijven vinden in latere films en televisieseries.

In deze verhalen zijn de lokale bewoners de charmante hoofdpersonen die in een landelijke omgeving wonen. Soms vertoont deze periode nog elementen van eeuwen ervoor: menhirs bijvoorbeeld waren al lang niet meer in de mode in de tijd waarin Obélix er nog mee rondloopt. Ook de Britten in *Carry on Cleo* lijken nog in de steentijd te wonen. De tijd staat echter niet stil en Julius Caesar ook niet: zijn legioenen bezetten West-Europa. De hoofdpersonen worden meegevoerd in deze wereld maar ondanks de attracties van Rome is er voor hen geen rol weggelegd binnen de Romeinse wereld. Aan het einde van het verhaal keren ze toch weer terug naar waar ze vandaan kwamen. Hoewel de sympathie ligt bij de autochtonen, de *underdog* zogezegd, zijn de Romeinen tussen de regels door wel superieur in techniek en organisatie. Daarnaast is Nero vervangen door Julius Caesar; die laatste wordt weliswaar weergegeven als ijdel en heerszuchtig, maar dat is toch een stuk minder erg dan de manier waarop we Nero neerzetten – heel kort samengevat – als maniakale tiran.

In *Carry on Cleo* zien we tevens dat Julius Caesar zo zijn eigen problemen heeft: het land is in een crisis, er zijn stakingen en problemen, en de senaat wil hem weg hebben – een pijnlijke herinnering aan de teloorgang van het Britse wereldrijk. Impotentie is niet alleen een bron van humor, maar kan ook gezien worden als een motief. Net zoals de Romeinen zijn nu ook de Engelsen hun wereldrijk kwijtgeraakt.¹⁰ Contemporaine problemen terugplaatsen in de oudheid gebeurt niet uitsluitend in Engeland: ook de Franse film *Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ* uit 1982 plaatst sociale onrust en de oliecrisis terug in de Romeinse tijd. De gewone man is ontevreden over de bezuinigingsmaatregelen die de zwakke regering van Julius Caesar probeert te nemen. Hier is het perspectief dan weer binnen het Romeinse rijk. Julius Caesar is hier geen buitenlandse veroveraar, maar eerder een impopulaire Franse president. Ook visueel lijkt de Romeinse tijd als twee druppels water op de moderne wereld.

Het bekendste voorbeeld van een verzetsgroep die het tegen de Romeinen opneemt is zonder twijfel *Life of Brian* uit 1979. Hoewel het verhaal zich in Judea afspeelt, speelt ook hier de kwestie van lokaal verzet tegen de Romeinse overheersing, wat we dus de koloniale relatie kunnen

¹⁰ N.J. Cull, “‘Infamy! Infamy! They’ve all got it in for me!’ Carry on Cleo and the British camp comedies of ancient Rome’ in: Joshel, Malamud en McGuire ed., *Imperial projections*, 162-190.

noemen. Interessant is de scène waarin de amateuristische verzetsstrijders van het Juidese Volksfront vergaderen over hun plannen. Op het moment dat hun leider vraagt wat de Romeinen ooit voor goeds hebben gedaan voeren ze een lange lijst aan van de voordelen van de Romeinse beschaving en organisatie. Hun eis is ‘Romans go home’, behalve zij die werken aan watervoorziening, wegebouw, wijnbouw, onderwijs, gezondheidszorg, openbare orde et cetera. Evenmin hebben de verzetsstrijders de charmes van de underdog: de Romeinen zijn in deze film weliswaar keiharde onderdrukkers, maar de opstandelingen zijn niet beter of slechter, hooguit minder effectief. Brian, de hoofdpersoon, is eigenlijk de enige met wie we ons enigszins kunnen identificeren.

Op televisie vinden we deze patronen terug. Het programma *The Goodies* ging over een gelijknamig trio probleemoplossers die gemeenplaatsen parodiëren. In één aflevering, *Rome Antics* uit 1975, behandelen ze bijna alle clichés over de oudheid. Deze aflevering volgt keurig het koloniale patroon: in het begin is het trio in Brittania, gehuld in beestenvellen. Ze klagen over de tekorten, economische malaise en de teloorgang van de Britse glorie: sinds ze bij het continent horen zijn de prijzen omhoog gegaan en drukken buitenlandse producten de prijzen omhoog. De Romeinen verpesten alles met hun spaghetti en knoflook. Het Romeinse Rijk is hier een analogie geworden voor de Europese Unie en de crisis van de jaren zeventig. Verderop in de aflevering moeten ze de keizer vervangen en transformeren Italië in een toeristische trekpleister. Ze begaan echter de fout om de Goten, Hunnen en Vandalen uit te nodigen, en zo komt het Romeinse Rijk ten val.

Tussen 1988 en 1990 was er nog de komische serie *Chelmsford 123*, die nooit erg bekend is geworden en die ik het beste kan omschrijven als een antieke versie van de Blackaddersserie. De titelgeneriek belooft ons een harde confrontatie tussen de Romeinse veroveraars en de Britse stam die hen het leven zuur maakt, maar deze belofte maakt de serie niet waar. In plaats daarvan besteden de afleveringen ongeveer evenveel tijd aan de autochtone als aan de Romeinse kant. De Britten enerzijds zijn ingenieus maar primitief, en de Romeinen anderzijds zijn hen technisch en cultureel ver vooruit, maar zijn soms niet verdacht op hun listen. Ook hier zijn de Romeinen in het begin weergegeven als Italianen.

In de laatste tien jaar zijn er nog enkele nieuwe films uitgekomen die zich allemaal keurig aan de hierboven beschreven opzet houden. Uit het Franstalige gebied drie films over Astérix; deze houden zich (helaas) niet

altijd even letterlijk aan de strips, maar behouden wel de koloniale opzet. In *Astérix et Obélix contre César* (1999) probeert de verraderlijke Lucius Detritus erachter te komen wat het geheime wapen van het Gallische dorp is, omdat hij Caesar af wil zetten. Hij martelt Astérix, de held van het verhaal, en Panoramix, de druïde, om diens geheime recept te achterhalen. *Mission Cléopâtre* (2002) is de enige van de drie films die getrouw het overeenkomstige stripboek volgt (dat overigens geïnspireerd was door de film *Cleopatra* uit 1963). Astérix, Obélix en Panoramix mengen zich in een weddenschap tussen Caesar en Cleopatra door haar architect te helpen een paleis te bouwen in Egypte (als een echo van de Napoleontische expeditie waarbij Franse wetenschappers onderzoek deden in Egypte). In *Astérix aux jeux olympiques* (2008) tenslotte neemt hun dorpsgenoot Alafolix het op tegen Brutus in de strijd om de hand van de Griekse prinses Irina. Julius Caesar blijft in al deze films enigszins buiten schot: hij is ijdel en arrogant, maar de concrete tegenstander is iemand anders uit het Romeinse kamp.

De Engelse film *Gladiator* (2004) gaat weer uit van hetzelfde patroon, en lijkt ook visueel erg duidelijk op de wereld van Astérix. Deze film begint ook in een rustiek dorp, waarvan de rust verstoord wordt door de Romeinse invasie onder leiding van Caesar. Van drie zusters in Britannia is er één ontvoerd door de Romeinen, en de tweede moet de derde zuster overhalen om haar te helpen hun zuster te redden. De Duitse bijdrage *Germanicus* (2004) is soortgelijk met een klein verschil: Caesar komt daarin niet voor, omdat hij of een andere keizer tenslotte nooit Germania hebben veroverd. Duitsland is daarom historisch gezien niet echt verbonden met een Romeinse keizer. De hoofdpersoon wordt ontvoerd door slavenhandelaars nadat hij gevlucht is voor de woede van het stamhoofd. In Rome verkopen ze hem als slaaf, maar hij weet zich op te werken tot keizer, omdat zijn tegenstanders hopen dat hij dan vanzelf wel vermoord wordt zoals met alle keizers gebeurt. Maar in plaats daarvan gaat hij op vakantie naar zijn geboortedorp. Van al deze recente producties boekten overigens alleen sommige van de Astérixfilms enig succes; de andere waren duidelijk niet erg geslaagd en slaagden er daarom niet in om de kijkers te boeien. Daarnaast ontbreken in al deze films contemporaine verwijzingen. Ze weerspiegelen geen landelijke problemen of zorgen, zoals de eerdere voorbeelden dat vaak deden.

De meeste Europese landen zien de Romeinen dus als buitenlandse bezetters. Voor de Italiaanse cinema geldt echter precies het omgekeerde principe. Het Romeinse verleden bleek juist een uitstekende rechtvaardiging

van Italiaans imperialisme. Reeds vóór de opkomst van het fascisme bevatten de grootschalig geproduceerde films *Cabiria* (1914) en *Cajus Julius Caesar* (1914) een duidelijk imperialistische ondertoon die de Italiaanse koloniale ambities in Afrika en Libië onderstreepte. Tijdens het fascisme was *Scipione l'Africano* (1937) het spektakelstuk.¹¹ Na de Tweede Wereldoorlog namen de films een onschuldiger karakter aan, waarin koloniale thema's ontbraken. Het Romeinse verleden blijft aanwezig in het Italiaanse bewustzijn, maar op een simpele manier. Italianen kunnen zich natuurlijk probleemloos met de Romeinen identificeren, zonder de tweeslachtige manier waarop Frankrijk en Engeland tegen die tijd aan kijken. De Italiaanse oudheidfilm lijkt in dat opzicht meer op de Hollywood dan op de rest van Europa. Zo was Nero in de Italiaanse komische film lange tijd een populair onderwerp voor vermaak zonder zichtbare bijbetekenis. Toch is er af en toe nog een film die eigentijdse problemen van Italië projecteert op de oudheid: de lachfilm *S.P.Q.R. 2000 e 1/2 anni fa* (1994) draait om corruptie van een hoge politicus, die er telkens in slaagt aan gerechtelijke vervolging te ontkomen.

Koloniaal Europa

In een aantal drama- en lachfilms is dus een duidelijk patroon waar te nemen waarin de Romeinse verovering van Europa weergegeven wordt als een koloniale periode. Autochtone bewoners, onze al dan niet vermeende voorouders, spelen de rol van sympathieke primitievelingen contra het veel modernere Romeinse rijk.

We moeten echter wel bedenken dat bovenstaande films en televisieseries maar een klein gedeelte vormen van de totale filmproductie over de oudheid. De meerderheid houdt zich met heel andere thema's bezig. De meeste films verbinden Julius Caesar bijvoorbeeld eerder met Cleopatra, met intrige, verleiding en moord (dit alles niet zonder invloed van Shakespeare). Dan zijn er de verhalen over verdorven keizers, waarin Rome eerder een morele tegenstander is. Daarnaast zijn er nog films die de Romeinse oudheid gebruiken als een algemeen decor voor verhalen die verder niet historisch zijn, om in de komische hoek te blijven bijvoorbeeld Buster Keatons *The Three Ages* in 1923 – waarin, net zoals in *Astérix*, de

¹¹ Dit is een verhaal apart. Zie o.a. M. Wyke, 'Caesar, cinema, and national identity in the 1910s' in: Wyke ed., *Julius Caesar in western culture*, 170-189.

antieke samenleving functioneert als de moderne wereld in een klassieke vermomming – of *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* uit 1966.

Het aandeel van de koloniaal-Romeinse films is daarom gering, en ook hun ontvangst is niet erg groot. De meeste zijn vrij onbekend, soms omdat ze verouderd zijn, of omdat ze geen internationaal bereik hadden, en soms simpelweg omdat ze niet boeiend zijn. Alleen in geval van de Astérixalbums en *Life of Brian* kun je er van uitgaan dat ze nu bij veel mensen nog bekend zijn. Toch beïnvloeden ze wel onze perceptie van de geschiedenis: ze geven de afgebeelde voorouders primitieve charmes. Ook schotelen ze ons Romeinse bezetters voor, van wie we nooit helemaal weten hoe we over ze moeten denken. Nominaal zijn ze tegenstanders, maar visueel zijn ze superieur aan de onderontwikkelde lokale bevolking.

Waar de Amerikaanse oudheidfilm zich eerder overdrachtelijk identificeert op de oudheid, is dit Europese patroon gebaseerd op een oude, nationaal-historische zienswijze. Als die eerste ‘imperial projections’ heet, dan is dat tweede patroon het beste aan te duiden als ‘colonial projections’. Geen van tweeën is overigens door de cinema uitgevonden. Beide zijn gebaseerd op boeken en toneelstukken uit de negentiende eeuw, waarin het gedachtegoed over Rome deze vormen kreeg. En hoewel de films vaak alleen ter vermaak dienen, kunnen ze ook als analogie dienen in tijden van landelijke crisis of twijfel. De Depressie, de Tweede Wereldoorlog, de Europese Unie en de crisis van de jaren zeventig komen allemaal voor in lachfilms over de oudheid. Het Astérixmodel is de vorm waarin deze meestal gegoten worden. Het is ons eigen wereldbeeld, we projecteren op deze manier onwillekeurig moderne landen, hun eigenschappen, en soms ook hun problemen terug op het Europa van de Romeinse tijd. Diepgaand zijn ze echter nooit: het blijven lachfilms.