



**Universiteit  
Leiden**  
The Netherlands

**'This film is not meant to make any sort of political statement.'**  
**Oudheidfilm, beeldvorming en ideologie**  
Naerebout, Frits

### **Citation**

Naerebout, F. (2009). 'This film is not meant to make any sort of political statement.'  
Oudheidfilm, beeldvorming en ideologie. *Leidschrift : Verleden In Beeld. Geschiedenis En  
Mythe In Film*, 24(December), 51-65. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/72752>

Version: Not Applicable (or Unknown)  
License: [Leiden University Non-exclusive license](#)  
Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/72752>

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

---

# Leidschrift

H I S T O R I S C H T I J D S C H R I F T

**Artikel/Article:** 'This film is not meant to make any sort of political statement.'  
Oudheidfilm, beeldvorming en ideologie

**Auteur/Author:** Frits Naerebout

**Verschenen in/Appeared in:** *Leidschrift. Verleden in beeld. Geschiedenis en mythe in film*  
24-3 (2009) 51-65

© 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](http://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](http://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](http://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](http://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](mailto:redactie@leidschrift.nl)  
[www.leidschrift.nl](http://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

'This film is not meant to make any sort of political statement.'

## Oudheidfilm, beeldvorming en ideologie

*Frits Naerebout*

### Manieren om naar film te kijken

Film kan op vele manieren benaderd worden: economisch, technisch, dramaturgisch, esthetisch, enzovoort.<sup>1</sup> Ik ben er ten zeerste van overtuigd dat al deze benaderingen elkaar geenszins uitsluiten: ze hebben een duidelijke samenhang, en wat als 'filmstudies' wordt aangeduid is een interdisciplinair onderzoeksgebied, of zou dat moeten zijn. Toch zal ik hier één element vooropstellen: de film als *popular culture* – een cultuur- en mentaliteitshistorische benadering die de film ziet als een spiegel van de werkelijkheid. De film toont een wereldbeeld dat deel uitmaakt van de werkelijkheid, en als schepper van de werkelijkheid, dat wil zeggen: de film (her)schept een wereldbeeld, verspreidt het en bestendigt het. Het is omwille van de beschikbare ruimte dat ik tot deze inperking over ga. Maar iedereen moet beseffen dat bijvoorbeeld de kwestie van wat technisch mogelijk is, en wat dat dan kost, en of er een reële kans is dat die investering zal worden terugverdiend, eigenlijk niet losgezien kan worden van de inhoud en betekenis van een film. Er worden uiteindelijk meer ideeën voor films niet uitgevoerd dan wel, en dat heeft te maken met een eindeloze reeks interdependente factoren en randvoorwaarden.

### Film als geschiedschrijving

Binnen de film als *popular culture* zoomen we in op film als geschiedschrijving. Ter verduidelijking: het gaat hierbij om die films die *expliciet reflecteren* op de historie. En dat is ofwel het heden of enige periode in het verleden. Het gaat dus niet om film in het algemeen als bron voor historici, want in dat geval geldt dat allerlei soorten beelden, bekeken op

---

<sup>1</sup> Eigenlijk zouden we het moeten hebben over 'bewegend beeld', een begrip dat behalve film ook video, televisie, en computergegenereerde beelden omvat. 'Film' is hier de korte notatie voor 'bewegend beeld waaronder de bioscoopfilm een belangrijke plaats inneemt'.

allerlei manieren (dus ook de fictiefilm), een bron vormen voor de bestudering van de periode waarin die beelden gemaakt zijn. Voor bewegende beelden gaat dat dus zo'n 110 jaar terug.<sup>2</sup> Overigens zal men hieronder opmerken dat we vanzelf weer bij de film als bron terugkeren, omdat het filmische product dat geschiedschrijving is, logischerwijs tevens bron is, want dat zijn immers *alle* bewegende beelden.

Rosenstone merkt in zijn *Visions of the past* niet alleen op hoe films als geschiedschrijving functioneren, maar ook waarom historici aan film aandacht moeten schenken: beelden conditioneren de wijze waarop mensen kijken naar zichzelf, de wereld én het verleden.<sup>3</sup> En daarbij moeten we de dwingende kracht van het beeld (en zeker het bewegende beeld) niet onderschatten. Rolf Schörken vraagt zich af 'ob der Mensch so angelegt ist, dass er auf die vermittelnde Bilderwelt verzichten kann'. Zijn suggestie is dat dat niet gaat. We moeten het verleden op de een of andere manier *zien* om het min of meer (als) compleet te ervaren. Of het 'geestesoog' daarvoor voldoet, is de vraag.<sup>4</sup> We hebben kennelijk schilderijen, prenten, romans, films, strips, games, bezoek aan historische sites, musea en pretparken nodig. Historici gaan – of ze dat willen of niet – de concurrentie aan met de verbeelding van het verleden in andere media. Mijn opdracht als historicus is om te proberen het te scheppen beeld en de onbekende werkelijkheid steeds dichterbij elkaar te krijgen. Ze zullen nooit samenvallen, maar intersubjectief overtuigen kan mijn beeld wel. Maar veel van de andere genoemde beelden storen daarbij, want de makers daarvan hebben compleet andere agenda's. Ik moet mijn beeld verantwoorden, zij moeten niets.

Iedereen is tegenwoordig door filmbeelden geconditioneerd: ook de historici zelf, en niet alleen voor de perioden waarvoor ze geen expertise claimen, zoals Rosenstone genadiglijk stelt, maar ook voor het onderwerp van hun eigen specialisatie. Als de historicus zich daaraan wil onttrekken

---

<sup>2</sup> En dit alles is weer iets anders als 'filmgeschiedenis' (in de engere zin van dat woord): dat is 'the history of the medium' tegenover 'the medium as transmitter of history', in de woorden van E. Lavik, "Not the obstacle but the means": film history and the postmodern challenge', *Rethinking History* 13 (2009) 371-394: 374.

<sup>3</sup> R.A. Rosenstone, *Visions of the past. The challenge of film to our idea of history* (Cambridge, MA 1996) 46-47, 66. Vgl. F. de la Bretèque, 'Le regard du cinéma sur le Moyen Âge' in: J. Le Goff en G. Lobrichon ed., *Le Moyen Âge aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Âge: histoire, théologie, cinéma. Actes de la rencontre de Cerisy-sur-Salle, juillet 1991* (Parijs 1997) 283-326: 296.

<sup>4</sup> R. Schörken, *Begegnungen mit Geschichte. Vom ausserwissenschaftlichen Umgang mit der Historie in Literatur und Medien* (Stuttgart 1995) 18.

om een vrije onbevooroordeelde blik te herwinnen, dan dient hij de beeldvormingsprocessen te doorzien. In onze samenleving hebben we sowieso mensen nodig die weten hoe beelden tot stand komen – en nu eens niet om zelf geld of macht te verwerven, maar om in de gaten te houden hoe wij allen door diegenen die de beelden beheersen worden gestuurd en gemanipuleerd.

### **Wat zijn ‘oudheidfilms’?**

Een bepaalde categorie films schrijft de historie van de oudheid. Het gaat daarbij om films die een visuele reconstructie van de antieke wereld (met meer of minder zin voor ‘archeologische correctheid’) beogen en die de illusie van een waarheidsgetrouwe weergave van het verleden willen wekken.<sup>5</sup> Dus zeer expliciet *niet* om films die Griekse mythologische stof of antiek drama verwerken in een niet-oudheid setting.<sup>6</sup> Hierbij mag zeker worden opgemerkt dat een dergelijke nagestreefde illusie niets vanzelfsprekends is. Homerische helden uit een onbekend ver verleden dragen op Griekse vaasschilderingen uit de vierde eeuw v.Chr. wapenrustingen uit diezelfde eeuw, in de middeleeuwen zijn zij middeleeuwse ridders, in de renaissance zijn ze Italiaans-renaissancistisch – maar met iets ‘antieks’ (i.c. Romeins): pas tijdens de renaissance breekt de gedachte baan dat een eerdere tijd ook anders is of anders verbeeld dient te worden. Maar voor een werkelijk ‘authenticiteitsstreven’ moeten we wachten tot de negentiende eeuw, de eeuw van de opbloei van de moderne archeologie en geschiedwetenschap en van de optimistische overtuiging dat

---

<sup>5</sup> Soms betreft het *delen* van films, zoals in het geval van een historisch meerluik, met de oudheid als een van de ‘luiken’. Bijvoorbeeld *Intolerance* (D.W. Griffith, 1916); *Samson and Delilah* (Alexander Korda, 1923); *The Ten Commandments* (Cecil B. DeMille, 1923); *Noah's Ark* (Michael Curtiz, 1929) en *L'Ebreo errante* (Goffredo Alessandrini, 1947). Ook kan men denken aan het tijdreizigersmotief.

<sup>6</sup> M.M. Winkler ed., *Classical myth and culture in the cinema* (New York 2001) bevat essays over, onder meer, de western *The Searchers* (John Ford, 1956), de crime-thriller *Chinatown* (Roman Polański, 1974) en het sciencefiction-epos *Star Wars IV-VI* (George Lucas, 1977-1983). Probleem bij dit type analyse is dat buitengewoon veel van de verhalen die in onze maatschappij verteld worden (in welk medium ook), gebruik maken van allerlei ‘archetypische elementen’ die we ook in de epische, mythische en romanstof van de oudheid aantreffen – en in de verhalen van welke andere periode dan ook, en uit zeer uiteenlopende culturen.

het verleden, zoals alles, kenbaar was. De historische film ontleende aan die achtergrond de wens het verleden aan de toeschouwers beeldend voor ogen te voeren, ‘zoals het was’. Dat de negentiende-eeuwers niet wisten hoe het was en bijvoorbeeld hopeloos romantiseerden, is ons idee: wij zijn niet meer optimistisch, we denken in termen van subjectiviteit, onkenbaarheid en ideologische bevangenheid. In de negentiende eeuw ging men nog gewoon lekker aan het werk, om de oudheid tot leven te wekken. Dat men daarbij al snel op onoverkomelijke problemen stuitte en voortdurend concessies moest doen, doet aan het oorspronkelijke ideaal niet af. En dat ideaal leeft nog steeds.

We moeten in dit verband nog even stilstaan bij het woord ‘categorie’. Ik heb dat woord bewust gebruikt om het woord ‘genre’ te vermijden, want in hoeverre de oudheidfilm een genre is, is discutabel. De grote variëteit aan oudheidfilms laat zich niet eenvoudig aaneensmeden tot een enkel genre – ik neem nu maar even als criterium dat we als oudheidfilm elke film betitelen waarvan de handeling gesitueerd is in een periode vóór 600-700 n.Chr. Daarbinnen valt een handvol films over de prehistorie (strikt genomen geen oudheid, maar anders belanden die films in zo’n zielig isolement), een vrij bescheiden aantal over het ‘Oude Oosten’, een massa Bijbelfilms en een massa Rome-films (de twee overlappen in de ‘Jezusfilm’), een bescheiden aantal Griekse geschiedenisverhalen en een groot aantal Griekse mythologische verhalen.

De oudheidfilm in het algemeen kan mijns inziens geen werkelijk ‘genre’ zijn, aangezien de oudheid ook zo’n evident bestaan heeft buiten de film, en de oudheidfilm in zoveel culturele tradities wortelt. De western *is* een filmgenre; de western heeft eigenlijk geen bestaan buiten de film, maar de oudheid bestaat grotendeels buiten de film: al eeuwenlang en in alle media, en is dus geen filmgenre. Daarom ook is de peplum dat wel: die creëert immers een geheel eigen, zelfreferente wereld waarin de historische ‘oudheid’ in feite een bescheiden en soms geen enkele rol meer speelt.

Als binnen het bonte geheel van oudheidfilms een subgroep te ontwaren is die een genre genoemd kan worden, dan is dat, wat ik hier als de peplum benoem en wat ook wel wordt aangeduid als de *sword and sandal movie*, de sandalenfilm, *toga movie*, het *muscleman epic*, of, in de woorden van de regisseur Vittorio Cottafavi, de neomythologie.<sup>7</sup> De peplums vormen een

---

<sup>7</sup> De benaming *peplum* zou voor het eerst gebruikt zijn in de context van de Ciné-Club Nickel Odéon, Parijs 1960, zie C. Aziza ed., *Le peplum. L'antiquité au cinéma* (Paris 1998) 10-11. Het peplum is Latijn voor een overkleed, van het Griekse *peplos*,

nauw omschreven product: het zijn films gesitueerd in ‘de oudheid’ met een held die wordt tegengewerkt door een nare heerser, wiens queeste langs enge monsters of andere nijpende problemen voert, en die uiteindelijk overwint en de prinses krijgt. Voor de peplum geldt, net als voor de western, een grote herkenbaarheid aan de hand van de iconografie, de hoofdfiguren en de handeling. Weliswaar spelen de verhalen in allerlei perioden, tot en met geheel ondateerbaar, maar de helden en hun avonturen zijn globaal gesproken inwisselbaar. De peplum is in de eerste plaats een product van Italië – maar elders op beperkte schaal nagevolgd – in de jaren vijftig. De formule is vervolgens decennialang uitgemolken, maar toch nog niet geheel uitgestorven en met een tweede leven in het videocircuit, in de internationale wereld van gaming, strip, enzovoort.

### Het beeld van de oudheid: de encenering

Nu we weten over welk corpus materiaal we eigenlijk spreken, kunnen we gaan bekijken wat de films in kwestie betekenen. De oudheidfilm geeft dus een bepaald beeld van de oudheid. Dat beeld is tweeledig. Ten eerste letterlijk een beeld, visueel: een (bewegend) plaatjesboek met taferelen met poppetjes. Ten tweede een beeld in de zin van een bepaald wereldbeeld op basis van de narratie: het verhaal dat verteld wordt.

Eerst de encenering. Op het punt van de archeologische exactheid wil ik niet diep ingaan. Veelal wordt er op anachronismen gejaagd: opnamefouten, zoals de blue jeans in het Romeinse leger in *Gladiator* (Ridley Scott, 2000) of de hoogspanningsmast in *Electra* (Michalis Cacoyannis, 1962 – *nomen est omen*). Daarnaast fouten tengevolge van onvoldoende oudhistorische kennis of het negeren van die kennis: de pokkeninenting (alom), de oorclips van Helena in *Helen of Troy* (Robert Wise, 1956), een Trojaanse lama in *Troy* (Wolfgang Peterson, 2004), de David van Michelangelo tussen de antieke sculpturen in *The Robe* (Henry Koster, 1953) en in *Demetrius and the Gladiators* (Delmer Daves, 1954), geld in 1200 v.Chr. in *Troy*. Meer voor de specialist is het constateren van verkeerde wapenrustingen, sandalen, haarstijlen enzovoort. De algemene trend is naar

---

een overkleed voor vrouwen, ook wel voor mannen. In het geval van de film heeft men het over *de* peplum. Voor een internationale conspectus van de peplum: C. Aziza ed., *Le peplum*; D. Chapman, *Retro stud. Muscle movie posters from around the world* (Portland, ME 2002).

een steeds grotere ‘waarheidsgetrouwheid’ in de decors en de aankleding – waarbij overigens telkens blijkt dat overwegingen van publieksverwachtingen (‘ze’ willen nu eenmaal dit of dat) of van financiën (we hebben al een decor staan; waarom geld uitgeven aan een detail dat toch niemand bemerkt?) de goede bedoelingen doorkruisen.<sup>8</sup> Ook zien we regelmatig dat de figuranten en nederiger acteurs er ‘authentiek’ bijlopen, maar dat de hoofdrolspelers anachronistisch gekleed en gekapt zijn: ze dienen op te vallen, en vooral herkend te worden, niet als een personage uit het verhaal, maar als zichzelf.

Al met al lijkt een grote originaliteit niet op prijs gesteld te worden: conventies zijn heilig, want veilig. Wat betreft de filminterne ontwikkelingen klampen filmmakers zich vast aan de vermeende kijkerverwachtingen, en dus parasiteren films op films: beelden worden gerecycled en worden tot clichés.<sup>9</sup> Dit gebeurt (half)bewust en soms als een spel: het kunnen de schijnbaar meest clichématige films zijn waarin met de clichés gespeeld wordt, de clichés worden uitvergroet én tegelijk uitgehoud, want de bewuste

---

<sup>8</sup> De ‘betrouwbaarheid’ was altijd al een verkoopargument: vgl. Cecil B. DeMille over zijn *The Sign of the Cross* (1932): ‘More than a year was spent in research and preparation. Accurate historical settings of a magnitude and magnificence never attempted before were built to ensure true realism. The imperial city as it was in Nero’s day was reproduced at the Paramount ranch...’ (reclame, geciteerd door M. Malamud, ‘An American immigrant in Imperial Caesar’s court: Romans in 1930s films’, *Arion* 3rd series, 12.2 (Fall 2004) 127-159: 132). Cf. DeMille, ‘How I make spectacle’, *Photoplay Magazine* (October 1934), over zijn *Cleopatra* (1934): ‘Plutarch, Dion Cassius, Livy, Seneca all contribute their data on the life of the fascinating and much maligned queen, and we used them freely. I used over one hundred volumes from my own private collection of historical books in preparing *Cleopatra*, as well as dozens from the Paramount research department and various libraries, not only for actual history, but for authenticity of costume, furniture, jewelry, architecture, war instruments, and the manners and customs of ancient Rome and Egypt.’ (geciteerd in Malamud, ‘An American immigrant’, 156 n.14). Het is nog steeds een *selling point*: zie hoe de makers van een televisieserie als *Rome* (2005-2007) bereid zijn miljoenen te steken in een aankleding die ons het échte Rome van de eerste eeuw v.Chr. voor ogen moet voeren, en hoe zij reclame maken met de research daarvoor verricht. Zij en hun investeerders willen het zo omdat ze menen dat wij, het publiek, dat zo willen.

<sup>9</sup> Dat de ene oudheidfilm de andere inspireert is vanzelfsprekend, maar we dienen andere filmische inspiratiebronnen niet te veronachtzamen, bijvoorbeeld de Chinese film. Beelden uit *Ying Xiong* [Held] van Zhang Yimou (2002) vinden we terug in recente oudheidfilms als *Troy* en *300* (Zack Snyder, 2006).

karikatuur, de spot ligt op de loer. Dat zien we vooral in de Italiaanse peplum. Later geven de Italianen de western eenzelfde behandeling: de spaghettwestern. Al met al zijn de visuele conventies zeer krachtig: kostuums, accessoires en decors vertonen een grote continuïteit. De beelden in de film zijn voor een belangrijk deel ontleend aan de schilderkunst, de romans en het toneel van de negentiende eeuw.<sup>10</sup> De geketende galeislaven en de zeer gespierde *hortator* die het roeitempo aangeeft. De slechte vorstin en haar huisdieren, bij voorkeur grote katachtigen. Het bad in melk. De orgie met de druiven altijd aan de tros. De optredens met een soort buikdanseressen.<sup>11</sup> De *circus* en de wagens waar men ook buiten de circus graag hard mee rondrijdt. Het amfitheater met de hordes gladiatoren. De ondergrondse kerkers. De mierzoete *homespun* christenen. De geheime gang. De poel met krokodillen.

Maar het is geen eindeloos lange lijst: de mogelijkheden zijn juist vrij beperkt. De polsband is voor mij het symbool van de onuitroeibare conventie. Alle stoere mannen, inclusief soldaten, uit alle perioden van de oudheid dragen banden om hun polsen: klein, groot, leder, metaal, glad, bezet met knoppen of pinnen. Die banden zijn ergens in de jaren dertig

---

<sup>10</sup> Zie voor de invloed van de schilderkunst vooral I. Blom, 'Quo Vadis? From painting to cinema and everything in between', in: L. Quaresima & L. Vinchi ed., *La decima Musa. Il cinema e le altri arti* [The tenth Muse. Cinema and the other arts] (Udine 2001) 281-292 (een Nederlandse versie: 'Gérôme en Quo vadis? Picturale invloeden in de film', *Jong Holland* 17.4 (2001) 19-28). Nog opmerkelijker is dat dat proces nog steeds doorgaat: zie Ridley Scott die zich op de negentiende-eeuwse schilder Gérôme beroept als inspiratie voor zijn *Gladiator*. (M.M. Winkler ed., *Gladiator. Film and history* (Londen 2004), zie index s.vv. Alma-Tadema en Gérôme). Het toneel als voorloper van de film: zie D. Mayer ed., *Playing out the Empire. Ben-Hur and other toga plays and films, 1883-1908. A critical anthology* (Oxford 1994).

<sup>11</sup> A. Wieber-Scariot, 'Film' *Der Neue Pauly* 13 (1999) 1133-1141: 1134, wijst op 'Orientalisierung [wie eine] Chiffre für Dekadenz'. Aan het oriëntalisme van de oudheidfilm is nog veel te weinig aandacht geschonken. Muziek is een mooi voorbeeld: zogeheten extradiëgetische filmmuziek (die niet tot de verhaalwereld van de film behoort) is hier minder problematisch (de kijker is er aan gewend, de producent kan min of meer kiezen wat hij maar wil – hoe vreemd dat feitelijk ook is: een zeer sterk gewortelde conventie), de diëgetische muziek (behorend tot de verhaalwereld van de film) is wél problematisch: we weten weinig over de uitvoeringsaspecten van de muziek in de wereld van de oudheid. Maar de gekozen oplossingen hebben zelden of nooit iets te maken met wat we wél weten van de Grieks-Romeinse muziek: vaak wordt iets oriëntaals ten gehore gebracht.

verzonnen – en nooit meer verdwenen. Ook al wil men in het *production design* graag authentiek zijn: de polsbanden blijven. Dit is helemaal in het oudheidbeeld ingezonken. Desgevraagd ziet niemand er iets bijzonders aan. Het enige punt is: de polsband bestond niet.

Tegenover de historiserende denk- en werkwijze (de recreatie, de reconstructie van de oudheid) staan ook andere ideeën. Toen in de jaren zestig van de vorige eeuw Hollywood zich tijdelijk afkeerde van de oudheidfilm, *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) was een zeer kostbare flop geworden, grepen filmmakers met alternatieve ideeën hun kans, zoals Fellini, Cacoyannis en Pasolini. Europeanen die hun werk zagen als een poging tot de essentie van de oudheid of van het verhaal uit de oudheid door te dringen. Daartoe gaan de clichés overboord en worden eigen keuzen gemaakt die variëren van een herscheppen van de oudheid als een tijdloze (maar toch archaische) wereld, tot en met het situeren van de antieke thematiek in het heden. Fellini sprak over ‘i Romani di Cecil B. DeMille’ [de Romeinen van Cecil B. DeMille] – de oudheidfilm met zijn clichés en conventies – terwijl je volgens hem de mensen van de oudheid juist moest benaderen als een vreemde stam in het Amazonegebied.

Deze alternatieve aanpak heeft prachtige films opgeleverd, films die mij als oudhistoricus inderdaad het gevoel geven de essentie van de oudheid veel nader te komen dan de conventionele oudheidfilm – maar dat is natuurlijk een onbewijsbare veronderstelling. Het zal een gevoel zijn dat is ingegeven door het feit dat deze films wortelen in juist die wetenschappelijke beelden van de oudheid waar ik in mijn eigen studietijd veelvuldig mee ben geconfronteerd.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Het gaat hier om wetenschappers die de oudheid benaderden vanuit een antropologische invalshoek, zoals M. Eliade, R. Girard en A. Brelich. Pasolini verdiepte zich voor zijn *Medea* (1969) in hun werk (B. Zimmermann, ‘Fremde Antike? P.P. Pasolini’s *Medea*’ in: U. Eigler ed., *Bewegte Antike. Antike Themen im modernen Film* (Stuttgart 2002) 55-66: 65). E. Dodds met zijn *The Greeks and the irrational* (Berkeley CA 1951) lijkt een invloed van betekenis te zijn geweest; Dodds betoogt dat men de wereld van de oudheid moet zien in het kader van hetgeen men ‘primitieve culturen’ pleegt te noemen, want juist daarmee bestaan parallellen, en niet met onze wereld van vermeende beschaving en rationaliteit waar we de Grieken en Romeinen zo graag mee vergelijken, als we ze al niet regelrecht tot de ‘uitvinders’ van de moderne wereld bestempelen. Dit zien we duidelijk terug bij Pasolini, in diens *Edipo Re* (1967) en *Medea* (1969), bij Fellini in diens *Satyricon* (1969) en in de Euripides-trilogie (1962-1977) van Cacoyannis.

Noch de alternatieve benaderingen, noch het exactheidstreven van recente ensceneringen lossen de werkelijke problemen op die aan de visualisering van de wereld van de oudheid kleven. Al zou er welhaast experimentele archeologie bedreven worden, dan nog liggen die problemen veelal in hoe men beweegt en spreekt.<sup>13</sup> Verbaal en zeker ook non-verbaal gedrag van de personages pleegt te verlopen langs hedendaagse lijnen: het zijn herkenbare mensen in een raar pakje. Natuurlijk is dit op zichzelf ook al een statement: lopen daar mensen rond die groeten en ruziën, kussen en vrijen, en eten en boeren? Zijn ze net als wij? Kennelijk willen we dat wel graag zo zien. Ook de rest van de enscenering – natuurlijk niet los te zien van de narratie, waarover zo dadelijk meer – levert zulke statements en is een betekenisdrager: welk Rome krijgen we te zien? Een Versailles vol marmeren troonzalen waar, vervreemd van de samenleving, een decadent hof zijn noodlot tegemoet gaat, een Washington met de fraaie zichtlijnen van Pierre L’Enfant die samenkomen op de plaats waar senatoren land en volk behoeden voor een tirannie, of een Marsveld in nazistisch Duitsland waar de troepen van een onderdrukkend imperialistisch leger in het gelid staan opgesteld? Of juist een onoverzichtelijk rommeltje, een derdewereldstad, een ‘Calcutta’, waar zich van alles achter de schermen afspeelt?<sup>14</sup>

Laten we wat het beeld in engere zin betreft nog heel even stilstaan bij het filmisch niveau: de oudheidfilm is divers genoeg en de geschiedenis ervan vooral lang genoeg om met de ontwikkelingen in de film in het algemeen mee te bewegen. Van vooroplopen daarbij is veelal geen sprake: de meeste oudheidfilms zijn ook wat betreft camera en montage nogal conventioneel.<sup>15</sup> Ik heb dit aspect niet bestudeerd, de literatuur is er vaag

---

<sup>13</sup> Taal blijft een onoplosbaar probleem: je kunt de filmfiguren een antieke, veelal dode, taal laten spreken (waarbij eindeloze problemen opdoemen en, als het wordt geprobeerd – *The Passion of the Christ* (2004) – veel mis gaat!), maar dat schept een enorme afstand tussen film en publiek – zeker als dat publiek geen ondertiteling gewend is. Maar ‘gewoon’ Engels (of enige andere taal) spreken is problematisch, met name ook voor anderstaligen en vanwege de kwestie van het ‘register’ dat moet worden aangeslagen. In de film biedt in feite alleen de stomme film een oplossing.

<sup>14</sup> A.J. Pomeroy, ‘The vision of a fascist Rome in *Gladiator*’, in: Winkler ed., *Gladiator*, 111-123: 121-122. Zie verder voor Rome-beelden: F.G. Naerebout, ‘Gedroomd Rome’, *Lampas* 40 (2007) 361-370.

<sup>15</sup> Anderzijds: oudheidfilms zijn bij uitstek de films die de duurste zijn van hun tijd, en dus met de nieuwste technologie vervaardigd zijn (zo was bijvoorbeeld *The Robe*

over, maar ik twijfel er niet aan dat een grondige *shot-voor-shot* analyse (dat gebeurt zo weinig: maar het is de enige manier om werkelijk iets met een film te doen – zoals we bij een tekst die centraal staat in een onderzoek ook niet tevreden zijn met alleen een korte synopsis) van allerlei oudheidfilms overeenkomsten aan het licht zal brengen, overeenkomsten die deels voortvloeien uit de narratieve elementen, deels ‘citatoren’ zijn. Ik denk bijvoorbeeld aan *crane shots* (beeld van bovenaf) van menigten – het zijn vooral zulke shots die de reden zijn voor de benaming *epic* die aan sommige oudheidfilms wordt gegeven. Zulke shots hebben een bepaalde structuur en ze zijn ook niet op willekeurige plaatsen in de film ingevoegd. Overigens komt hier weer de techniek om de hoek kijken: de menigten figuren van weleer komen nu uit de computer. Digitaal episch filmen zet oude tradities voort, maar zal deels ook aan eigen wetten gehoorzamen.<sup>16</sup>

### Het beeld van de oudheid: de narratie

Een zeker zo belangrijk element als het beeld in engere zin is de narratie: het verhaal, de plot. Het is in de combinatie van beeld en narratie dat de beeldvorming haar beslag krijgt. Ook wat betreft de narratie is originaliteit geen pre. Centraal in de oudheidfilm (en in een groot deel van de meer formulaire filmproductie) staat een reeks narratieve conventies: de verhalen die verteld *moeten* worden. Op zich zijn die conventies alleen boeiend als conventies. Er zijn enkele ‘grand narratives’ te onderscheiden, maar die verklaren niets dat specifiek zou zijn voor de oudheidfilm: alles is een queeste, alles is een nieuwjaarsrite, alles gaat over de *dying and rising god*. Kijken we naar de specifieke invulling, ook dan is het slechts een handvol verhalen dat verteld wordt: enkele van de meer bekende mythen en legenden van de antieke wereld: het epos (Homerus en Vergilius) en de Bijbel (Oude en Nieuwe Testament) als een brug tussen mythe en historie; de Perzische oorlogen, Alexander de Grote, de Punische oorlogen, de nadagen van de Romeinse Republiek, de ondergang van Pompeii, de Romeinse keizers, de val van het Romeinse Rijk. Een groot deel van de

---

uit 1953 de eerste cinemascopefilm), op meest grootse wijze geadverteerd worden, enzovoort.

<sup>16</sup> J. Davidson, ‘What happened to the giraffes?’, *Times Literary Supplement* (12 mei 2000) 11 (over het amfitheater): ‘computer-generated animals are still expensive to kill’.

antieke geschiedenis is geen stof. De keuzen voor wat wel en wat niet behandeld wordt zijn al in een vroeg stadium gemaakt, namelijk in een literaire overlevering die in de oudheid begon en zich door de eeuwen heen heeft voortgeplant. Het gaat om een beperkt aantal paradigmatische verhalen, die al eeuwen vormend zijn voor het westerse wereldbeeld en dus ook in de film opgepakt zijn.

De directe inspiratie voor de verhalen vonden de filmmakers vooral in negentiende-eeuwse romans: film is een twintigste-eeuws medium, maar heeft diepe wortels in de negentiende eeuw. Historische romans als Edward B. Lyttons *The last days of Pompeii* (1834), Lew Wallace's *Ben Hur* (1880) en Henryk Sienkiewicz's *Quo Vadis* (1896) hebben absoluut de toon gezet.<sup>17</sup> De romanschrijvers schreven op basis van antieke bronnen – en soms grijpen de scenarioschrijvers daar zelf ook naar. Verder worden er films gemaakt op basis van toneel- of operaverwerkingen van antiek materiaal, vooral van Shakespeare. En de scenarioschrijvers mag een bepaalde mate van originaliteit niet ontzegd worden; ze fantaseren er zo af en toe ook lustig op los. Wat ik niet genoemd heb is het wetenschappelijk werk: sommige filmmakers – maar kennelijk vooral die van de alternatieve soort – willen wel (populair-)wetenschappelijk werk raadplegen, maar meestentijds lijkt dit slechts indirect te gebeuren: door het inhuren van een 'specialist' – naar wie slechts geluisterd wordt als het uitkomt.<sup>18</sup>

De verhalen die telkens opnieuw verteld worden heb ik zojuist paradigmatisch genoemd; in die hoedanigheid boren ze ook diepe ideologische lagen aan. Voor de specifieke bijdrage van de oudheidfilm is het het vruchtbaarst te kijken naar de tegengestelde partijen en hun

---

<sup>17</sup> H. Riihonen, *Die Antike im historischen Roman des 19. Jahrhunderts. Eine literatur- und kulturgeschichtliche Untersuchung* (Helsinki 1978), geeft een overzicht en heeft in een appendix een lijst (incomplete) van relevante werken. Natuurlijk komen ook twintigste-eeuwse werken in aanmerking voor ontleening: Howard Fast's *Spartacus* (1951), en Robert Graves' *I Claudius* (1934); enzovoorts. Er is geen handig overzicht van de oudheid in de internationale roman van de twintigste en éérentwintigste eeuw.

<sup>18</sup> Informatie hierover is schaars. Kathleen Coleman, professor Latijn te Harvard, had de rol van *script consultant* bij DreamWorks, de producenten van *Gladiator*. Zie daarover haar bijdrage aan Winkler ed., *Gladiator*. Haar specifieke rol vernemen we overigens in 'Notes on contributors', *ibid.* p.ix. Zijzelf is daar niet duidelijk over. Het lijkt aannemelijk dat adviseurs nogal eens anonimiteit bedingen. Zo zijn ze van het gezeur af, wanneer de fouten weer eens niet te tellen zijn – omdat er niet naar ze is geluisterd (zeggen ze).

conflicten. Grofweg kunnen we vier typen onderscheiden. Allereerst een kwaadaardig imperium (Egypte, Perzië, Rome) tegenover goedaardige *underdogs* of minderheden (Grieken, Kelten, Germanen, joden, christenen). Vervolgens aan de ene kant een kwaadaardig imperium (keizerlijk Rome) en aan de andere kant een goedaardig imperium (republikeins Rome, Romeinen met republikeinse sentimenten). Ten derde ‘Oost’ (‘oosterse’ polytheïstische religies, ‘oosterse’ tirannie en decadentie, met name vertegenwoordigd door de femme fatale of verleidster) tegenover ‘West’ (Grieken, Rome, joden, christenen, bij uitstek vertegenwoordigd door de held, de sterke man). Tenslotte aanstormende barbaren tegenover de kernen van beschaving (Grieken, Romeinse Rijk, Byzantium), maar met de eersten eventueel als levenskrachtig en de tweeden als decadent.

Het vierde type is het meest ambigue. Het meest intrigerende hier is Rome, dat als enig element zowel aan de negatieve als de positieve zijde figureert. Rome is een van onze erflaters, maar heeft de fout begaan andere erflaters – meestal als de belangrijker beschouwd: de joden en christenen – te beoorlogen en/of te vervolgen. Rome wordt bewonderd én verguis: deze spagaat resulteert in een onderscheid tussen goede en slechte Romeinen, van film tot film en ook binnen een enkele film. Zo hebben we een reeks partijen om ons mee te identificeren: Grieken, goede Romeinen, joden, christenen, Kelten en Germanen (een vrij recente toevoeging – vrucht van een modern anti-imperialistisch discours), ‘het Westen’.<sup>19</sup>

### **De oudheid voorbij: oudheidfilms als commentaar op onszelf**

Het boven reeds geschetste bredere perspectief brengt met zich mee dat de oudheidfilms tevens een commentaar leveren op het heden of het recente verleden. In bijna alle oudheidfilms wordt dat gedaan, en dat kan bewust, intentioneel zijn, of alleen aan de receptiekant geschieden – maar het gebeurt hoe dan ook. Hierbij dient wel te worden aangetekend dat de

---

<sup>19</sup> De joden/Joden zijn een potentieel problematisch element, maar de oudheidfilm kent overwegend geen anti-joodse gevoelens (al bekeren de joden – Ben Hur bijvoorbeeld – zich soms wel tot het christendom); hoewel eigenlijk toch ‘oosters’ worden de joden bij ‘het Westen’ ingelijfd: zie bijvoorbeeld *Samson and Delilah* (Cecil B. DeMille, 1949): ‘het Oosten’ zijn daar de Filistijnen, onderdrukkers van de joden (gemodelleerd naar de boze Romeinen die joden en christenen vervolgen – gelukkig redden de goede Romeinen ‘de eer van het Westen’).

interpretatie van het commentaar op heden, recent verleden en de relatie daarvan met het beeld gegeven van de oudheid, veranderen naarmate een film ouder wordt en door volgende generaties wordt bekeken. Op een gegeven moment houdt het verleden op recent verleden te zijn, en gaat het commentaaraspect verloren. Nog twee kanttekeningen bij het voorgaande. Eén over de intentie van de makers: verschillende films over hetzelfde thema bieden niet één visie, maar juist ‘contesting visions’. Een andere over de receptie: welke visie een film propageert of geacht wordt te propageren is nimmer eenduidig, want films worden op verschillende manieren ‘gelezen’.

Laten we niet proberen het hele veld in kaart te brengen – niemand heeft zich daar nog aan gewaagd – maar enkele belangrijke voorbeelden uitlichten: het fascistisch Italië<sup>20</sup> en de Verenigde Staten aan beide zijden van de Tweede Wereldoorlog. Het would-be imperium Italië en de hegemonist Amerika gebruiken Rome op velerlei manieren: een goed Rome (Republiek), een fout Rome (keizertijd), foute tegenstanders (‘het Oosten’), goede minderheden (joden, christenen). Het een en ander brengt nu eens wensdromen, dan weer angsten en twijfels naar voren. Zowel Italië als de Verenigde Staten – grootproducenten van oudheidfilms – houden zichzelf een spiegel voor door met name Rome in de film te verbeelden.<sup>21</sup> De film *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1913, de eerste grote oudheidspektakelfilm) behandelt de strijd van Rome tegen Karthago in de laatste decennia van de derde eeuw v.Chr.. Maar het kan niet anders of de kijkers dachten aan de Tweede Marokko-crisis van 1911, gevolgd door de Italiaanse annexatie van Tripolis (Tripolitanië) en de Cyrenaica, de oorlog met Osmaans Turkije in

---

<sup>20</sup> Zie bijvoorbeeld J. Hay, *Popular film culture in fascist Italy: the passing of the Rex* (Bloomington, IN 1987) 155-161.

<sup>21</sup> Dit (on)bewuste doel zorgt er voor dat er veel meer Romefilms zijn dan films over andere perioden in de oudheid (al wordt de aantrekkingskracht van Rome natuurlijk ook deels verklaard door een goed verkopende mix van seks en geweld). Op basis van de filmografieën van H. Verreth, *De oudheid in film* (Leuven 1995) (een uitgebreide versie op internet: <http://www.arts.kuleuven.be/ALO/klassieke/film.htm>, geraadpleegd 25 september 2009), en van C. Aziza, *Le peplum. L'antiquité au cinéma* (Parijs 1998) 129-180 (een filmografie van de hand van Henri Dumont), kom ik tot een (zeer voorlopige en onvolledige) schatting: 800 films over Rome, inclusief christenen (dus merendeels keizertijd); 350 films oude oosten, vooral Bijbel; 400 films Griekse geschiedenis en vooral Grieks-Romeinse epos/mythologie en tenslotte 150 films: ‘mythology gone wild’ (bizarre combinaties en verzinsels).

1912 en de Vrede van Lausanne.<sup>22</sup> Hiermee kunnen we ook de oudste middeleeuwen-*spectacular*, *La Gerusalemme liberata* (1911) vergelijken, die in 1917 gehermonteerd werd met extra scènes die een directe verwijzing naar de actualiteit bevatten ('Jerusalem aan de Turken ontruikt').

Het Amerikaanse Bijbelepos *The Sign of the Cross* (Cecil B. DeMille, 1932) werd in de Tweede Wereldoorlog opnieuw uitgebracht met een toegevoegde oorlogsboodschap ('ook wij overwinnen onder het teken van het kruis'): het Colosseum als plaats van christelijk martelaarschap werd in verband gebracht met geallieerde bommenwerpers in een kruisvormige formatie boven Rome. Tegenover dergelijk triumfalisme staat een film als *The Fall of the Roman Empire* (Anthony Mann, 1964) die een humaan multiculturalisme (van een goede keizer met republikeinse gevoelens) het laat afleggen tegen een bot imperialisme (van een slechte keizer zonder enige republikeinse gevoelens). Op dat moment zijn de Verenigde Staten onder Lyndon B. Johnson steeds nauwer bij de Vietnamoorlog betrokken aan het raken; de film zingt niet Amerika's lof, maar waarschuwt dat er andermaal een imperium ten val zal komen: dat van de Verenigde Staten.

Tot slot de enorme ophef over *300* (Zack Snyder, 2006). Sinds de Iraanse revolutie van 1979 botert het niet tussen de Verenigde Staten en Iran; sinds Bush' 'axis of evil' rede in 2002 en later dat jaar de beschuldiging dat Iran een kernwapen zou ontwikkelen, en Ahmadinejads presidentschap in 2005, staat de situatie behoorlijk op scherp. In dit klimaat kwam in 2006 de film *300* uit: de dappere Spartanen onder Leonidas houden bij Thermopylae stand tegen een enorme Perzische overmacht, totdat verraad hun allemaal een heldendood bereidt. Velen zagen hierin een metafoor voor de contemporaine *clash of civilisations*, met name Iran versus de Verenigde Staten. De makers ontkenden het; een woordvoerder van Warner Bros. zei:

[*300*] is a work of fiction inspired by the Frank Miller graphic novel and loosely based on a historical event. The studio developed this film purely as a fictional work with the sole purpose of entertaining audiences; it is not meant to disparage an ethnicity or culture or make any sort of political statement.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Voor het feit dat men zich zulke parallellen wel degelijk bewust was: M. Wyke, *Projecting the past. Ancient Rome, cinema and history* (New York 1997).

<sup>23</sup> As quoted by G. Leupp, 'A racist and insulting film. 300 vs. Iran (and Herodotus)', *Counterpunch* (March 31-April 1 2007), <http://www.counterpunch.org> geraadpleegd op 28 oktober 2009.

Maar dit hielp niet, want wat de makers ook bedoeld of niet bedoeld mogen hebben, het is niet mogelijk een film te ‘depolitiseren’ wanneer het publiek er iets in wil zien. De Iraanse regering leek er toch zeker iets anti-Perzisch in te zien en trok zich dat ernstig aan – tenzij ze het alleen maar als een aardige gelegenheid voor antipropaganda beschouwden.

### **Afsluiting**

De kijkers naar oudheidfilms blijven achter met een bepaald beeld van de wereld van de oudheid, zowel zuiver visueel als op het narratieve vlak. Dat beeld is op zeer veel punten strijdig met het beeld van de historicus. Maar het is wel zeer krachtig; zelfs de historicus dient te strijden om een onafhankelijke blik te behouden of te herwinnen. Beeldvorming houdt in: je ergens een beeld van vormen, op eigen kracht of met hulp van buitenaf, en dan dat beeld gebruiken. Elke periode gebruikt de oudheid om iets over de oudheid of de oudheid in relatie tot onszelf te zeggen, en meestal om iets te zeggen over de eigen samenleving en de eigen idealen of angsten. Daarbij is het gegeven beeld uiterst conventioneel: de oudheidfilm mag gerust als een reservaat voor negentiende-eeuwse beelden van en opvattingen over (je kunt ze niet scheiden) de oudheid gezien worden. Nieuwe ideeën dringen wel door, maar langzaam en zonder de oude clichés ooit geheel te verdringen.

We hebben gezien dat er sprake is van meerdere betekenislagen: naast het beeld van de oudheid wordt er verwezen naar ‘grand narratives’ en naar de normen- en waardensystemen die in de samenleving die de film produceert en distribueert dominant zijn. En omdat over de oudheid paradigmatische verhalen verteld worden, kan de oudheidfilm ook gelezen worden als een commentaar op de eigen tijd. Niet zelden is dat ook de bedoeling van de maker. Paradigmatisch is immers paradigmatisch. En daarmee is de oudheidfilm van belang voor iedereen die in geschiedenis geïnteresseerd is, van de oudheid tot de dag van gisteren.