

PERSONA (AGAMEM)NON GRATA

VAN HOMERISCHE HELD TOT HOLLYWOOD-SCHURK



MASTERSCRIPTIE OUDHEIDSTUDIES
RADBOD UNIVERSITEIT NIJMEGEN
AUGUSTUS 2016

Hendri Dekker
4152980

Inhoudsopgave

Inleiding	3
1. Het Materiaal	4
2. Adaptatie	6
2.1. De wensen van het publiek: closure en happy ending	6
2.1.1. Closure	6
2.1.2. Happy ending	7
2.1.3. Narratieve patronen: de 'typische heldentocht'	8
2.1.4. De sympathie van het publiek en het happy end	9
2.2. Adaptatie van het klassieke materiaal	11
2.2.1. Van de Ilias naar moderne cinema	11
2.2.2. Plot en closure	12
2.2.3. De invloed van closure en het happy ending op de personages en plot	14
2.2.4. De happy endings van de Trojaanse oorlog	18
2.3. Conclusie	21
3. Casting en 'establishing dynamic': de eerste indruk	22
3.1. Het sword-and-sandal muscle genre	22
3.2. Casting en introductie van Agamemnon	24
3.2.1. The Fury of Achilles (1962)	24
3.2.2. Helen of Troy (1956)	26
3.2.3. Helen of Troy (2003)	29
3.2.4. Troy (2004)	31
3.3. Conclusie	33
4. Van Homerische held naar filmische schurk	34
4.1. Het conflict met Achilles	34
4.1.1. Agamemnon de bullebak	35
4.1.2. Agamemnon de uitbouter	36
4.1.3. Agamemnon de despoot	39
4.2. Agamemnon op het slagveld	42
4.3. Omgang met overige personages	45
4.3.1. Patroclus	45
4.3.2. Chryses	45
4.3.3. Vrouwen	46
4.4. Iphigenia en Clytaemnestra	47
4.5. Conclusie	50
5. Conclusie	51
6. Bibliografie	53

Inleiding

Toen ik twaalf jaar geleden voor het eerst *Troy* (2004) zag, was ik diep onder de indruk van het spektakel. Toen ik de film vorig jaar opnieuw keek, na me een paar jaar intensief met de oudheid te hebben beziggehouden, viel me vooral op wat een (op het eerste gezicht) onnauwkeurige adaptatie van Homerus' *Ilias* regisseur Wolfgang Petersen op het witte doek had getoverd. Eén personage viel me in het bijzonder op, de tirannieke despoot Agamemnon, vertolkt door Brian Cox, die al vanaf het begin van de film bezig is "all of Greece" te veroveren, hij gedraagt zich als een absolute vorst maar wiens nukken de andere personages maar moeten schikken. Onlangs kreeg ik de miniserie *Helen of Troy* (2003) in handen, en het dvd-doesje wist me te vertellen dat Agamemnon (Rufus Sewell) 'meedogenloos' was.

Een derde Agamemnon vond ik in een videogame, *Warriors: Legends of Troy* (2011), waarin de speler als Achilles, Ajax of Odysseus een arrogante, incapabele Agamemnon moet beschermen, die tot op dat moment weinig meer gedaan heeft dan de overwinningen van de speler op te eisen. Uiteindelijk, wanneer de speler als Aeneas de stad moet ontvluchten, vormt Agamemnon het laatste obstakel, nadat hij de hoofden van Priamos en Paris aan Aeneas' voeten geworpen heeft. Drie Agamemnons op het scherm in ongeveer tien jaar tijd (2003-2011), in steeds dezelfde rol, die van de slechterik. Alle drie komen ze vanaf het begin naar voren (soms zelfs op het doesje van de dvd al) als hét personage dat we moeten haten. Dit viel me op doordat ik de Agamemnon zoals we hem in de *Ilias* vinden hier niet in kon herkennen; die Agamemnon is weliswaar geen perfect persoon, maar toch een man van kwaliteiten, een die zich kan meten met de beste der Grieken. Toen ik me meer ging verdiepen in zijn verschijningen in cinema, bleek dat Agamemnon heel consistent is in zijn filmrol: in nagenoeg iedere film over de Trojaanse oorlog was hij aan te wijzen als antagonist, en ik vroeg me af waarom.

Mijn scriptie richt zich op deze verschuiving in zijn karakter, waarbij ik een antwoord zal proberen te vinden op de volgende onderzoeksvraag:

Waarom is Agamemnon zo geschikt voor de rol van 'bad guy' in de cinema?

Ik wil mij bij het beantwoorden van deze vraag niet alleen richten op het 'waarom?', maar ook op het 'hoe?'; waarom kiezen filmmakers zo consequent voor Agamemnon als slechterik, en welke mogelijkheden hebben ze om van hem de antagonist te maken? Let wel, met 'bad guy' bedoel ik echt 'slechterik', dus niet een mogelijk sympathieke antagonist maar een oprecht negatief, kwaadaardig figuur.

Om dit vraagstuk te behandelen, zal dit onderzoek zich eerst richten op het gebied van de narratieve theorie. Ik ga in op wat verhalen nu succesvol maakt, en wat voor rol de antagonist speelt bij het behalen van dit succes. Hierbij zal ik bespreken hoe de emotionele reactie van het publiek filmmakers beïnvloedt, en wat dat betekent voor de antagonist, en voor de *Ilias*, een werk dat strikt genomen geen echte antagonist heeft.

Daarna zal ik mijn pijlen richten op hoe regisseurs ons de antagonistische Agamemnon voorleggen, wie hem vertolkten, hoe dat het publiek kan beïnvloeden, en hoe zijn rol als schurk geïntroduceerd wordt.

Tenslotte zal er aandacht besteed worden aan de bronteksten, en de mogelijkheden die deze bieden om van de Homerische Agamemnon een Hollywood-schurk te maken.

1. Het Materiaal

Allereerst is het van belang om een duidelijke afbakening te maken van het te behandelen materiaal, bij zowel het klassieke materiaal als het moderne. De te behandelen bronteksten zijn de bekendste werken waarin Agamemnon een significante rol speelt die betrekking heeft op de Trojaanse oorlog. Qua films zal ik het materiaal behandelen dat poogt een verhaal te vertellen dat in grote lijnen overeenkomt met dat wat overgeleverd is van de Trojaanse cyclus, waarin Agamemnon aan te wijzen is als antagonist.

Deze criteria sluiten een aantal films uit, zoals bijvoorbeeld *Time Bandits* (1981) waarin een tijdreizend kind Agamemnon helpt de minotaurus te verslaan. Sommige films zullen wel kort genoemd worden, maar waren niet geschikt voor karakteranalyse: *La Caduta di Troia* (1911) zet weliswaar de traditionele plot van de Trojaanse oorlog neer, maar de speelduur (ca. 30 minuten) en het feit dat het een stomme film is, maakt karakterisering van de personages erg moeilijk. *Helena* van Manfred Noa (1924) was een enorm werk (ruim drie uur) dat bekend stond om zijn vele spektakel en losse interpretaties van Homerus.¹ De film werd lange tijd als verloren beschouwd, en is pas veel later herontdekt en gerestaureerd. De film is helaas niet online beschikbaar en moeilijk om in handen te krijgen, waardoor ik hem niet in zijn geheel heb kunnen bestuderen.² Een ander problematisch geval is *Iphigena* (1977), die zo getrouw is aan de tragedie van Euripides dat het weinig zin heeft om hem te behandelen in een vergelijkend onderzoek als dit. De films die ik bij dit onderzoek het meest ga gebruiken zijn de volgende:

- *Helen of Troy* (1956). Een liefdesverhaal in een oorlogssetting: de liefde van Paris en Helena wordt bedreigd door de oorlogszuchtige Grieken.
- *The Fury of Achilles* (1962). Deze film beperkt zich qua plot min of meer (het kent een paar kleine uitbreidingen) tot het verhaal van de *Ilias*, en heeft als centraal conflict de twist tussen Agamemnon en Achilles.
- *Helen of Troy* (2003). Geen film maar een miniserie die poogt het verhaal van de Trojaanse oorlog zo compleet mogelijk te vertellen, met Agamemnon als hebzuchtige vijand van Troje.
- *Troy* (2004). De meest recente Agamemnon komt in de openingsscène al naar voren als hebbelijke veroveraar en rivaal van Achilles.

Qua klassiek materiaal zal ik mij richten op Homerus, Aeschylus en Euripides. De *Cypria*, waar we alleen een samenvatting van over hebben,³ levert weliswaar alle plotpunten die bovengenoemde schrijvers en films behandelen, maar om deze plotpunten op te nemen in een film is het logischerwijs nuttiger om de uitgebreide beschrijvingen hiervan erbij te pakken. De volgende klassieke materialen zal ik vergelijken met de films:

¹ www.imdb.com (14-8-16)

² Op Youtube is wel het moment te vinden waarop Achilles zou moeten ruziën met Agamemnon. Zou moeten, omdat het er niet in zit; dit doet al vermoeden dat Agamemnon's rol niet significant zal zijn, en zodoende volstaan een paar korte vermeldingen mijns inziens. Hetzelfde geldt voor *The Trojan Horse* (1961), die digitaal lastig te vinden is.

³ <http://www.livius.org/sources/content/epic-cycle/cypria/> (11-8-16)

- Homerus' *Ilias* behandelt de twist tussen Agamemnon en Achilles, hoe Achilles zich terugtrekt uit de oorlog en zo de Grieken tot wanhoop drijft. Wanneer de Trojaanse held Hector zijn vriend Patroklos doodt, laat Achilles zijn wrok jegens Agamemnon varen en hervat hij de strijd.
- Euripides' *Iphigenia in Aulis* vertelt over Agamemnon's familiedrama in Aulis. Hij moet zijn dochter Iphigenia offeren om zich met de godin Artemis te verzoenen, omdat de wind de Griekse schepen anders niet laat uitvaren. maar wil proberen zijn dochter te redden. Uit angst voor het leger (dat dolgraag naar Troje wil), geeft hij uiteindelijk toch toe.
- Aeschylus' *Agamemnon* vertelt hoe Agamemnon bij thuiskomst na de oorlog vermoord wordt door zijn vrouw Clytaemnestra en haar minnaar, uit wraak voor het offeren van hun dochter.

2. Adaptatie

Voordat we gaan kijken naar de mogelijk negatieve rol van Agamemnon in cinema, is het van belang om in te gaan op het nut van de rol van de antagonist bij het creëren van een verhaal. Ik zal eerst kort ingaan op hoe de verwachtingen en wensen van het publiek het schrijven van een verhaal kunnen beïnvloeden, waarbij ik kort inga op het financiële aspect. Vervolgens zal ik kort bespreken waarom een antagonist belangrijk is voor het vervullen van die wensen, en waarom filmmakers zich vaak genoodzaakt zien een dergelijk personage in hun verhaal te implementeren. Daarna zal ik dit koppelen aan het Homerische bronmateriaal, om te laten zien wat voor gevolgen deze overwegingen hebben bij het verfilmen van de *Ilias* en de toevoegingen van Aeschylus en Euripides.

2.1. De wensen van het publiek: *closure* en *happy ending*

Cinema is een commerciële kunstvorm, waarin de symbiotische relatie tussen kunstenaar en haast industriële producenten ervoor zorgt dat de kunst economisch gedijen kan: “François Truffaut, French critic turned filmmaker, recently suggested that ‘when a film achieves a certain succes, it becomes a sociological event, and the question of its quality becomes secondary.’[...] Producers may not know much about art, but they know what sells and how to systematically deliver more of the same.”⁴ Met andere woorden, de kunstenaar die commercieel succes wil hebben zal in zekere mate gedwongen worden om zijn kunst af te stemmen op de wensen van zijn publiek. Twee belangrijke wensen zijn narratieve: de kijker verlangt *closure*, en een *happy end*.⁵

2.1.1. *Closure*

Closure is een bevredigende afsluiting van een plot, een afronding waar de kijker genoeg mee kan nemen, en waarbij hij niet met vragen achterblijft. *Closure* beperkt zich niet slechts tot het hoofdverhaal; idealiter wordt ook elk subplot op een bevredigende wijze afgesloten. Neem bijvoorbeeld een rampenfilm als *Twister* (1996), *2012* (2009) of *San Andreas* (2015): alle drie hebben gescheiden stellen in de hoofdrol, met een ‘nieuwe partner’-personage dat vroeg of laat buiten de boot valt en een ‘onsympathiek figuur’ dat niet per se een antagonist is (centraal conflict/probleem is immers de op handen zijnde ramp) maar wel op de een of andere manier zijn verdiende loon moet krijgen, zelfs als zijn rol van minimale betekenis is. Wanneer het onsympathieke personage Daniel (Ioan Gruffudd) in *2012* zijn familie in nood achterlaat om zichzelf in veiligheid te brengen, hoopt de kijker dat hij daarvoor gestraft zal worden. Daniel is in de rest van de film niet meer te zien, tot de climax; in een kort shot zien we hoe hij, als enige van een menigte verpletterd wordt door een scheepscontainer. Zijn einde is niet van belang voor de plot, maar toch vond regisseur Brad Peyton het nodig om zijn subplot af te ronden, en daarmee rekening te houden met het verlangen naar *closure*: “The term ‘closure’ can refer to more than the resolution of a story’s central conflict. It has to do with a broad range of expectations and uncertainties that arise during the course of a narrative

⁴ Schatz, T. (1981) *Hollywood Genres*, blz. 4

⁵ Deze twee zijn mijns inziens belangrijk omdat ze cruciaal zijn in het adaptatieproces: als de regisseur rekening wil houden met deze zaken, zal hij grote aanpassingen moeten maken aan het klassieke bronmateriaal. Meer hierover bij kopje 2.2. Ik heb ervoor gekozen hier de Engelse termen te handhaven, omdat het Nederlands er in het ene geval geen term voor heeft (niemand spreekt van ‘een gelukkig einde’) en omdat in het andere geval de Nederlandse term de lading niet dekt (‘afsluiting’ heeft niet de associatie met bevrediging/voldoening die *closure* wel heeft in het Engels.)

and that part of us, hopes to resolve, or close.”⁶ Het gebrek aan *closure* gedurende het verhaal noemen we *suspense*,⁷ en de het publiek blijft kijken in de hoop, of zelfs de verwachting, dat deze *suspense* uiteindelijk zal uitmonden in een bevredigend slot, aangezien “an open ending often fails to fulfill the viewer’s emotional expectations by not offering a climax or other emotional relief.”⁸ Deze hoop is met name erg sterk bij mainstream films, waar “the pressure of narrative economy (dat wil zeggen, het zo efficiënt mogelijk vertellen en afronden van een verhaal) is intense”, en “loose ends are intolerable”, aldus Lowe.⁹

2.1.2. *Happy ending*

Ten tweede moet de filmmaker rekening houden met het feit dat de kijker niet alleen een ‘echt’ einde verwacht, maar zelfs een *happy ending*. We spreken van een *happy ending* wanneer het verhaal op een positieve manier afloopt voor de hoofdpersonen van het verhaal.¹⁰ Subplots kunnen uiteraard ook een *happy ending* hebben, zonder dat het hoofdverhaal daar verder door beïnvloed wordt. Een verhaal kan vanzelfsprekend ook op een negatieve manier eindigen, waardoor de *closure* die het publiek krijgt ook negatief wordt. En hoewel we negatieve momenten aantoonbaar beter onthouden dan positieve,¹¹ eindigen de meeste films toch op een positieve manier. Mogelijk menen de producenten dat een film die de kijker een negatief gevoel bezorgt, de kijker ook negatiever tegenover de film in zijn geheel zal maken, wat de populariteit van de film mogelijk kan schaden: “The prevailing wisdom in Hollywood is that a happy, hopeful, upbeat ending will result in more repeat viewings, more word of mouth, and more box-office dollars, which is why studio executives so often insist on ‘Hollywood endings.’”¹² Deze ‘wijsheid’ werd in de jaren ’50 reeds beaamd door filmmaker en schrijver Herman Lewis: “Box-office statistics prove that no matter how inartistic a happy ending picture may be, it will always get better box office than a more artistic unhappy-ending picture.”¹³ Dit betekent uiteraard niet dat films met een negatief einde geen succes kunnen hebben in de ‘Box-Office’,¹⁴ maar een *happy ending* is simpelweg populairder, en filmmakers zullen daar rekening mee moeten houden om de kans op commercieel succes te vergroten. Overigens is een negatief einde wél erg populair in het horrorgenre, maar dat heeft ongetwijfeld te maken met de aard van het genre: men kijkt geen horrorfilms in de verwachting er een blij gevoel aan over te houden. Voor horror is het einde juist een kans om de kijker nog een laatste maal een ongemakkelijk gevoel te bezorgen, juist wanneer de hoofdpersoon (en de kijker) meent dat hij veilig is.¹⁵

⁶ Porter Abott, H. (2002) *The Cambridge Introduction to Narrative*, blz. 53.

⁷ Idem.

⁸ Preis, E. (1990) “Not Such a Happy Ending: The Ideology of the Open Ending”, *Journal of Film and Video*, vol. 42, nr.3, blz.18.

⁹ Lowe, N. (2000) *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative*, blz. 64-5.

¹⁰ <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/happy-ending> (Geraadpleegd op 11-8-16).

¹¹ <http://www.psychologicalscience.org/index.php/news/releases/new-study-suggests-we-remember-the-bad-times-better-than-the-good.html>, (30-7-16) schrijver artikel onbekend. Het artikel verwijst naar onderzoek van Elizabeth Kensinger, wat uitwees dat hersenactiviteit toeneemt bij waarneming van zaken die als negatief ervaren worden.

¹² http://www.pajiba.com/seriously_random_lists/12-major-boxoffice-hits-that-had-bleakashell-endings.php, (30-7-16) Dustin Rowles.

¹³ Preis, E. (1990), blz. 18. Het is een citaat uit Herman Lewis’ *A Practical Manual of Screen Playwriting for Theater and Television Films* uit 1952.

¹⁴ Zie voetnoot 9 (de 12 films met negatief einde).

¹⁵ Zie bijvoorbeeld *The Shining* (1980), *A Nightmare on Elm Street* (1984), *The Ring* (2002), *The Grudge* (2004) of *Insidious* (2010). Een *happy end* is niet ongewoon, maar heeft vaak een bitterzoete nasmaak, zoals in *The Exorcist* (1973) of *Psycho* (1960).

2.1.3. Narratieve patronen: de 'typische heldentocht'

Nu we hebben gezien dat *closure* en het *happy ending* van belang zijn voor de kijker, zullen we kijken naar de rol die is weggelegd voor de antagonist in het bereiken van *closure* en het *happy ending*. Bij het bespreken hiervan is het nuttig om stil te staan bij de narratieve theorieën van Joseph Campbell (*The Hero with a Thousand Faces*, 1949) en Vladimir Propp (*Morphology of the Folktale*, 1928). De Amerikaanse Campbell ontdekte een narratief patroon dat hij 'The Hero's Journey' noemde, ook wel 'monomyth' genoemd. In zijn comparatieve onderzoek ontdekte hij dat er een steeds terugkerend 'stappenplan' was voor de hoofdpersonen van verscheidene mythologieën en religies, waaronder bijvoorbeeld Mozes en Buddha.¹⁶ Het stappenplan is zeer uitgebreid en niet alle stappen dienen nagevolgd te worden om het verhaal onder 'The Hero's Journey' te kunnen scharen (Campbell noemt er 17). Kort samengevat omvat het stappenplan het volgende: er is sprake van een held die actie onderneemt om een bepaald doel te ondernemen. Onderweg naar dit doel wordt de held uitvoerig getest, en misschien zelfs een keer verslagen, maar de held herstelt hiervan of keert zelfs sterker terug, en behaalt uiteindelijk zijn doel. Dit stappenplan is ook door filmmakers en schrijvers Philip Cousineau¹⁷ en Christopher Vogler¹⁸ erkend en toegepast op narratologie in cinema, en Vogler schreef aan de hand daarvan zelfs een handboek voor scenarioschrijvers, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers* (2007). Hoewel zij het stappenplan enigszins aanpasten, is de basis hetzelfde gebleven: held gaat op pad naar zijn doel, overwint obstakels op het pad en bereikt tenslotte zijn doel.

De Russische Vladimir Propp was eerder al tot een soortgelijke conclusie gekomen:¹⁹ bij zijn onderzoek naar Russische sprookjes ontdekte hij een vast grondpatroon dat in grote lijnen overeenkwam met het patroon van Campbell, zij het uitgebreider (hij verdeelde zijn patroon in maar liefst 31 mogelijke fasen).²⁰ Nu onderzocht Propp uiteraard een compleet ander, specifiek gelokaliseerd genre (waar Campbell verscheidene mythologieën e.d. bestudeerde), maar het is opvallend dat het idee van 'de typische heldenreis/onderneming' in zoveel gebieden, culturen en genres voorkomt, en dat het ook vandaag de dag in cinema nog terug te vinden is: "The classical Hollywood film presents psychologically defined individuals who struggle to solve a clear-cut problem or to attain specific goals. In the course of the struggle, the characters enter into conflict with others or with external circumstances. The story ends with a decisive victory or defeat, a resolution of the problem and a clear achievement or non-achievement of the goals."²¹ In Hollywood vinden we dit patroon veelvuldig bij succesvolle films, verspreid over talloze genres, zoals bijvoorbeeld de peplum, (*Gladiator* (2000) bracht wereldwijd meer dan 450 miljoen dollar op, *Troy* (2004) zelfs 500), sci-fi (*Star Wars ep. IV: A New Hope* (1977), 775 miljoen, *ep. VII: The Force Awakens* (2015) 2 miljard,²² *The Matrix* (1999), 460 miljoen), de romantische comedy (*The Ugly Truth* (2009), 200 miljoen) spionage

¹⁶ <http://www.movieoutline.com/articles/the-hero-journey-mythic-structure-of-joseph-campbell-monomyth.html>, (17-7-16), Dan Bronzite.

¹⁷ <http://www.philcousineau.net/> (2-8-16)

¹⁸ http://changingminds.org/disciplines/storytelling/plots/vogler_structure.htm (2-8-16)

¹⁹ Dundes, A. (1968), *Excerpts from Vladimir Propp, Morphology of the Folk Tale*. Blz. 1. De vertaling van het werk deed de interesse voor het vakgebied in het westen weer oplaaien. Voor de vertaling in 1958 was Propp buiten Rusland geen bekende naam.

²⁰ http://changingminds.org/disciplines/storytelling/plots/vogler_structure.htm (2-8-16)

²¹ Hiltunen, A. (2002) *Aristotle in Hollywood: The Anatomy of Successful Storytelling*, blz. 45. Hiltunen haalt hier David Bordwell's typering van de Hollywoodfilm aan.

²² Uiteraard zijn er meerdere factoren aan te wijzen voor het feit dat *The Force Awakens* financieel zoveel succesvoller was dan *A New Hope* (naamsbekendheid, de verspreiding van bioscopen etc.) maar het succes van *The Force Awakens* bevestigt het punt dat verhalen die het heldenpatroon navolgen populair zijn, des te meer omdat de plot van de films op enkele punten na identiek is; regisseur J.J. Abrams was immers bekend met de formule van *A New Hope*, en vertrouwde er (terecht) op dat deze formule opnieuw succes zou hebben.

(*Mission Impossible* (1996), 460 miljoen) en horror (*Jaws* (1975), 470 miljoen).²³ En niet alleen in Hollywood: zelfs populaire kinderprogramma's zoals het Franse *Totally Spies* (2001-2008) en het Japanse *Pokémon* (1997-heden) teren op dezelfde formule, vaak binnen een aflevering (beiden) of soms zelfs over het hele seizoen verspreid (*Pokémon*).²⁴

Het is dus evident dat dit patroon 'werkt'; het is gedurende zo'n lange tijd in zoveel culturen, genres en media gebruikt dat we mogen aannemen dat het ook te ontdekken valt in de 'Homerische' cinema. Aangezien het verhaal van de *Ilias* zeker op het eerste gezicht niet noodzakelijk binnen dit patroon lijkt te vallen,²⁵ en aangezien het een beperkt plot heeft,²⁶ zullen filmmakers aanpassingen moeten gaan maken om dit verhaal in deze beproefde methode te passen. Op deze aanpassingen zal ik verder ingaan in 2.2.

2.1.4. De sympathie van het publiek en het happy end

Als we uitgaan van het patroon van de typische heldentocht waarin de held na zijn obstakels te hebben overwonnen zegeviert (of juist niet), is het relevant om te bespreken wat voor type protagonist het publiek het liefst ziet. Hiltunen beschrijft de protagonist als "the principal causing agent, the target of any narrational restriction, and the chief object of audience identification",²⁷ oftewel, de persoon waar de plot op leunt, de persoon die we het meest zien en ook het meest willen zien; hoe sympathieker het personage, des te positiever het publiek zich tegenover hem/haar verhoudt en met hem/haar mee kan leven, en hoe meer de kijker mee kan leven, des te geschokter zal hij zijn wanneer het personage lijdt, des te verheugder wanneer hij succes heeft. Aristoteles besprak dit principe reeds in zijn *Poetica*: de tragedie²⁸ moest volgens hem *φοβερός* ('vreeswekkend') en *ἐλεεινός* ('meelijwekkend') zijn. Als een 'goed' (*ἐπιεικής*) personage een rampzalig lot treft, is dat alleen maar *μιαρός* ('smerig', 'schokkend'), maar over het omgekeerde geval is Aristoteles ook niet te spreken:

οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν, ἀτραγωδίατον γὰρ τοῦτ' ἐστὶ πάντων, οὐδὲν γὰρ ἔχει ὧν δεῖ, οὔτε γὰρ φιλόνητον οὔτε ἐλεεινόν οὔτε φοβερόν ἐστιν:

[...]

οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν: τὸ μὲν γὰρ φιλόνητον ἔχει ἂν ἡ τοιαύτη σύστασις ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον²⁹

en ook (moet niet getoond worden) kwaadaardige (mensen) uit ellende naar geluk (gaan), want dat is van alles het minst passend voor tragedie, want het heeft niets van de vereiste dingen, en het is moreel niet passend, en meelijwekkend nog vreeswekkend;

[...]

²³ www.boxofficemojo.com (2-8-16). Box Office Mojo is onderdeel van The Internet Movie Database (IMDB).

²⁴ Het patroon van de held die na een confrontatie met de dood (een van de fasen van Campbell) herrijst en sterker terugkeert is haast standaard in Japanse anime zoals *Pokémon*, *Digimon* (1999-heden), *Medabots*, (1999-2004), *Dragonball Z* (1989-1996), etc.

²⁵ Er is uiteraard wel een vergelijking te maken: de held (Achilles) gaat op pad (trekt zich terug uit de oorlog) en wordt uiteindelijk getest (het Trojaanse leger heeft de overhand gekregen) en weet uiteindelijk een ultieme overwinning te boeken op zijn vijand (Hector) en keert beladen met geschenken terug naar huis (organiseert lijkspeken). Dit is uiteraard een nogal simplistische vergelijking en lastig te herkennen als een typische 'monomyth'.

²⁶ Zie 2.2.2.

²⁷ Hiltunen, A. (2002), blz. 45.

²⁸ Aristoteles bespreekt in deze passage weliswaar tragedie, maar het gaat hier om hoe personages moeten zijn om het doel van een tragedie te bereiken (medelijden en angst opwekken) en dus op welke manier bepaalde typen personages (goede, slechte, 'er tussenin') bepaalde emoties opwekken, hetgeen mijns inziens relevant is voor de karakterisering van de protagonist en antagonist in het algemeen.

²⁹ Aristoteles, *Poetica*, 1452b-53a.

En ook niet hoe een zeer slechte overgaat van geluk naar ellende; want een dergelijk plot zou zeker moreel passend zijn, maar meelijwekkend nog vreeswekkend

Aristoteles stelt dat een slecht personage geen meeleven bij het publiek op kan wekken, en dus niet geschikt is om de focus van de plot te zijn in een tragedie. Het woord *φιλάνθρωπος* kan 'menslievend' of 'aan de mens welgevallig' betekenen, maar mijns inziens kan dat hier ook opgevat worden als 'moreel niet passend'; Aristoteles doelt hier wellicht op de menselijke zucht naar poëtische gerechtigheid: deugd moet beloond worden, ondeugd bestraft. Welke betekenis het dan ook maar moge hebben, het is duidelijk dat het publiek een *happy ending* voor een slecht personage niet zou kunnen waarderen, in emotioneel of moreel opzicht, en een 'ellendig' einde wel. Aristoteles bespreekt hier uiteraard de vereisten voor een goede tragedie,³⁰ maar zijn ideeën hier over de relatie tussen het publiek en de personages gaan over emoties in het algemeen, niet specifiek binnen de context van de tragedie.

Hiltunen stelt ook dat de reactie van het publiek af kan hangen van de morele dispositie van de personages: "Empirical investigations support the idea that the audience bring moral considerations into the enjoyment factor. Affective dispositions toward protagonists and antagonists derive in large measure from moral considerations."³¹ Dit klinkt uiteraard vanzelfsprekend: we staan immers ook positiever tegenover mensen die we als positief ervaren in het dagelijks leven. Maar in verhalende ervaringen als toneel, boeken en cinema sturen deze verhoudingen ook onze hoop en verwachtingen voor de afloop van deze personages. In 1977 voerden Zillman en Cantor een proef in het kader van hun "affective disposition theory" uit waarin kinderen verschillende filmpjes te zien kregen, een met een sympathiek personage, en een met een onsympathiek personage. De filmpjes hadden een positief einde (de persoon rijdt blij weg op zijn fiets) en een negatief einde (de persoon krijgt een ongeluk). De kinderen reageerden positief op het goede einde voor het sympathieke personage, en hadden medelijden toen hij een ongeluk kreeg. Het onsympathieke personage kreeg totaal andere reacties: "a happy ending for him was disliked because it was perceived as unfair and unjust whereas the ending with the accident was perceived as appropriate and deserved."³² Uit dit onderzoek bleek dus dat het publiek niet alleen geniet van een verhaal met een positieve afloop, maar dat dit plezier ook direct gerelateerd is in hoeverre het personage als sympathiek ervaren wordt. Een *happy ending* voor de personages die als positief ervaren worden is wat men het liefst ziet, zo mogelijk in combinatie met de ondergang van het negatief ervaren personage.³³ De 'goede' personages verdienen in onze ogen alleen het goede, en de 'slechte' alleen het slechte: "Protagonists are deemed deserving of good fortune and undeserving of bad fortune. [...] The villain's joy is the audience's distress; the audience delight in seeing the villain's suffering and him being brought to justice."³⁴

Mogelijk geniet het publiek zo van deze opzet omdat het zichzelf identificeren kan of wil met dit positieve personage,³⁵ en wenst het voor een positieve afloop omdat het publiek zichzelf ook een dergelijke afloop toewenst.³⁶ Wat hier de precieze reden voor is, is niet zomaar te bepalen en het

³⁰ Aristoteles, *Poetica*, 1453a: Aristoteles was overigens van mening dat de ideale hoofdpersoon van de tragedie tussen de uitersten in zat: een goede man die niet perfect is en fouten maakt.

³¹ Hiltunen, A. (2002), blz. 37.

³² Hiltunen, A. (2002), blz. 36.

³³ Strunk jr. W. (1925) "The Happy Ending", *The Sewanee Review*, vol. 33, nr.1: "The ending is happy or unhappy according as the side we favor obtains its object or fails. The typical happy ending is that in which the characters with whom we sympathize are succesful, such of their opponents as have attractive qualities are converted to acquiescence, and any incurably spiteful persons or utter villains are baffled or condignly punished."

³⁴ Hiltunen, A. (2002), blz. 37.

³⁵ Hiltunen, A. (2002), blz. 45: "Audiences do not identify with a bad character whose misfortune is deserved and who is not like us. It is important to realize that we do not like to think of ourselves as being bad."

³⁶ Strunk jr., W. (1925), blz. 43: "We like to see deserving people get on in the world. We believe that we are deserving ourselves."

behandelen van die kwestie zou ook enigszins voorbij gaan aan het doel van dit hoofdstuk. Voor nu is het genoeg om vast te stellen dat het publiek over het algemeen een *happy ending* dat *closure* levert verwacht (en wenst), en dat personages als de positieve held en de negatieve slechterik daarvoor nuttige middelen zijn, daar ze beroep doen op onze emoties en moraal, en ons zo positief of negatief laten reageren op het verloop van het verhaal.

2.2. Adaptatie van het klassieke materiaal

Zoals we gezien hebben zijn verhalen over helden die beproevingen doorstaan en na misschien bijna verslagen te zijn, een *happy ending* tegemoet gaan succesvol, en zullen schrijvers die zich hier bewust van zijn het patroon vaker gaan gebruiken. We hebben echter in een onderzoek naar cinema die gestoeld is op klassieke bronnen te maken met adaptaties, waarvan de plot niet altijd binnen dit patroon past. Om 'zijn' klassieke verhaal succesvol te maken, zal de schrijver dus een aantal aanpassingen moeten maken om het grote publiek aan te spreken.³⁷ Getrouw blijven aan de brontekst zal degene die de tekst gelezen hebben wellicht bevallen, maar het biedt geen garantie op succes.³⁸ In deze paragraaf zal ik eerst kort ingaan op enkele praktische problemen bij de overzetting, en vervolgens op de obstakels die de eerder genoemde overwegingen met zich meebrengen.

2.2.1. Van de *Ilias* naar moderne cinema

Homerus' *Ilias* heeft al sinds film nog in de kinderschoenen stond een zekere aantrekkingskracht gehad op filmmakers vanwege het rijke materiaal. Het verhaal bevat oorlog, verboden liefde, helden, spektakel; "The plot of the *Iliad* is full of action, the lifeblood of cinema [...] The *Iliad* also has enough beautiful women (Aphrodite, Helen, Briseis) and happy marital love (Hector and Andromache) to satisfy any viewer's expectations. It also takes its readers to an exotic past."³⁹ Winkler vindt ook dat de *Ilias* zeer visueel van aard is, en dat het werk als het ware het werk voor scenarioschrijvers reeds gedaan heeft door visuele hints. Als voorbeeld hiervan geeft hij de Homerische vergelijkingen: wanneer Homerus de naderende Achilles *πελώριον* (Il.22.94, 'enorm') noemt, en dat Hector wacht als een *δράκων* (Il.22.94, 'slang'), opgerold in zijn hol, creëert hij een beeld van de ene strijder die boven de andere uittoert. Een paar regels later noemt hij Achilles een *κίρκος ὄρεσφιν ἐλαφρότατος πετεηνῶν*, (Il.22.139, 'een valk in de bergen, snelste der vogels') die *ῥῆιδίως οἴμησε μετὰ τρήρωνα πέλειαν, ἧ δέ τ' ὕπαιθα φοβεῖται*, (Il.22.140-1, 'met gemak op een bange duif duikt, die onder hem flappert'). Regisseur Petersen heeft deze 'aanwijzingen' opgevolgd, en laat Achilles meermaals in *Troy* zijn tegenstander sierlijk neerslaan met een sprong gevolgd door een neerwaartse slag, in de openingsscène en in zijn gevecht met Hector. Homerus levert zo niet alleen visuele hints voor de lezer/luisteraar ('zo moet je het je voorstellen'), maar ook voor de filmmaker ('zo moet je het uitbeelden').⁴⁰

Ondanks visuele aanwijzingen als deze, is het voor filmmakers tot op de dag van vandaag een nog niet voltooide uitdaging gebleken om de *Ilias* nauwkeurig na te volgen, en tegelijkertijd zich slechts tot het materiaal dat de *Ilias* biedt te beperken. In strikte zin is het werk nog nooit 'echt' verfilmd, omdat de tekst ook de nodige obstakels voor de kijker met zich meebrengt. "Subject matter, length, and overall complexity [...] Lack of realism on both the divine and human levels"

³⁷ Strunk jr., W. (1925), blz. 45: Dergelijke aanpassingen zijn niet slechts voorbehouden aan cinema; Shakespeare maakte van Greene's *Pandosto* een verhaal dat gelukkig eindigde, *The Winter's Tale*. Tate gaf *King Lear* een *happy ending*, Dickens deed dat bij *Great Expectations*, George Meredith met *Diana of the Crossways*.

³⁸ Solomon, J. (2007) "Viewing *Troy*: Authenticity, Criticism, interpretation", *Troy: From Homer's Iliad to Hollywood Epic*, Winkler, M. blz. 95-7. Over Girolami's *The Fury of Achilles*: "Here we have a reasonably authentic realization of the *Iliad*, [...] but the dialogue is stiff and badly dubbed, and whereas fidelity to Homer is unsurpassed, the cinematic quality is low. [...] Girolami provides a wonderfully instructive example of how a film that offers a sincere attempt at rendering an ancient text into film can fail cinematically and so demonstrates better than many other films that authenticity does not guarantee artistic or commercial success."

³⁹ Winkler, M. (2007), blz. 49.

⁴⁰ Winkler, M. (2007), blz. 52-4.

vormen obstakels, en het helpt niet dat de tekst, ondanks de ‘visuele aanwijzingen’ “wordy and repetitive, especially in its epithets and formulaic language” is.⁴¹ Goden hebben invloed op de gebeurtenissen, vechten zelfs mee; krijgers steken lange redevoeringen af, midden op het slagveld. Het is voor de normale, niet in de klassieken onderwezen kijker te onbekend, te absurd om echt het grote publiek te trekken, en daardoor zal een regisseur/schrijver eerder geneigd zijn narratieve en stilistische vrijheden te permitteren, dan Homerus nauwgezet na te volgen: “the *Iliad* would need extensive verbal and visual annotation to prevent audiences from being puzzled by what they see or hear.”⁴² Waar je bij het lezen van Homerus er een commentaar bij kunt pakken, zou letterlijke verfilming zo lang moeten worden dat de amusementswaarde ervan in het geding komt. Als een voorbeeld van de onduidelijkheid die letterlijke adaptatie teweeg kan brengen noemt Danek een handeling van Agamemnon in *Troy* (2004): hij draait zich om naar het stilstaande leger, terwijl hij zijn zwaard, in het midden vastgepakt, optilt. In de *Ilias* (3.77-8) vinden we de betekenis van het gebaar:

ἀνέεργε φάλαγγας
μέσσου δούρῳ ἐλών· τοὶ δ' ἰδρύνθησαν ἅπαντες.

*hij (i.e. Hector) drong de linies
terug, de lans in het midden vasthoudend; en zij hielden allen halt.*

De kijker zal dit in onbruik gebruikte gebaar niet herkennen en er mogelijk een andere betekenis aan verbinden;⁴³ film heeft als voordeel ten opzichte van tekst dat het weinig woorden nodig heeft, het kan ons immers dingen laten zien, maar in situaties als deze kan juist het ontbreken van de woorden een gebrek worden.

2.2.2. Plot en closure

Zoals gezegd loopt het verhaal van de *Ilias* bij verfilming enigszins het risico om te verworden tot een zogeheten ‘ver-van-mijn-bedshow’: de gebruiken, de rol van de goden en het gedrag van de personages maken het de moderne kijker moeilijk om zich te kunnen identificeren met wat er op het beeld gebeurt, en zodoende is het aantrekkelijk om de rol van die zaken ietwat te beperken. Voor de functies en persoonlijkheden van de personages geldt juist het tegenovergestelde: het publiek moet weten wie deze mensen zijn, hoe ze zich tot elkaar verhouden en wat ze motiveert. Het beperkte plot van de *Ilias* vormt hierbij een obstakel: het verhaal begint *in medias res* en is onderdeel van een groter geheel, dat van de Trojaanse oorlog. Een aanzienlijk deel van het filmpubliek zal echter gaan kijken in de verwachting het beroemde overkoepelende verhaal van ‘de Trojaanse oorlog’ te zien, en niet dat van ‘de wrok van Achilles’. Homerus’ publiek (of wellicht gewoon elk publiek dat een voordracht van de *Ilias* bijwoonde) was bekend met dit overkoepelende verhaal, de personages en hun relaties en einden. Zodoende maakt het niet uit dat het verhaal van Troje niet ‘af’ is in de *Ilias*.⁴⁴ Het overgrote deel van het publiek van cinema is niet zo bekend met de materie: “the end product (i.e. filmadaptatie) is usually much sooner viewed than the original is read, and it is received by a very

⁴¹ Winkler, M. (2007), blz. 52-4.

⁴² Winkler, M. (2007, blz. 47. De film zou moeten uitweiden over o.a. religie, leven en dood, eer en schande in de Bronstijd.

⁴³ Danek, G. (2007), blz. 78

⁴⁴ Paul, J. (2013), *Film and the Classical Epic Tradition*, blz. 59: “A film such as *Helen of Troy*, then, employs only a simple notion of teleological drive, providing audiences with unproblematic closure and no loose ends. The *Iliad*, by contrast, does not claim to be ‘about’ the Trojan War. [...] it is ‘about’ the wrath of Achilles. It does not even matter that the poem ends before Achilles dies;”

different type of audience and perceived in an emotional rather than an intellectual context.”⁴⁵ Dit ‘nieuwe’ publiek behoeft achtergrondinformatie: het verhaal van de *Ilias* moet worden uitgebreid naar het verhaal van ‘de Trojaanse oorlog’ om begrijpelijk te zijn voor de kijker.⁴⁶ Tegelijkertijd moet de film, om de speelduur acceptabel te houden, zich beperken tot de belangrijkste punten en plots binnen dit verhaal, wat geen eenvoudige taak is.⁴⁷ Om de aard van het conflict duidelijk te maken wordt de *in medias res*-vertelwijze van de *Ilias* vervangen door een *ab ovo*-vertelwijze, die kan beginnen met het bezoek van de Trojanen aan Sparta en de roof van Helena, of zelfs met het Parisoordeel.⁴⁸ Deze uitbreiding stelt de regisseur in staat de overkoepelende relatiedynamiek duidelijker in kaart te brengen: Paris steelt Helena, Menelaos wil Helena terug, de Grieken rukken onder leiding van Agamemnon uit (nadat ze zijn dochter moeten offeren om Troje überhaupt te bereiken) om de vorstin terug te halen maar de operatie loopt vast door het conflict tussen de hebbelijke aanvoerder en de trotse Achilles, de beste krijger van de Grieken.

Deze uitbreiding levert weliswaar context, maar ook een hoop nieuwe subplots, losse eindjes op, vragen die de kijker beantwoord wil zien. Een film moet een rond verhaal bevatten, het liefst met een afsluiting voor alle (sub)plots. “In good writing for film “everything is resolved dramatically, in terms of action and character: all questions raised are answered.”⁴⁹ Het afronden van de hoofdplot van de *Ilias* is bij adaptatie niet direct een probleem: de “question” betreffende “action” is dan hoe de wrok van Achilles de Grieken tot wanhoop drijft. De “answer” is het afleggen van de wrok jegens Agamemnon en wraak te nemen op Hector. In die zin zou het einde van de *Ilias* wel geschikt kunnen zijn voor verfilming, onder de voorwaarde dat de regisseur/schrijver zich strikt aan de inhoud van de *Ilias* houdt, en het publiek die inhoud als zodanig volledig begrijpt; zoals genoemd is dat niet iets waar de regisseur zomaar van uit kan gaan,⁵⁰ en zodoende zijn er dan ook maar weinig films die zich tot de daadwerkelijke inhoud van de *Ilias* beperken.⁵¹ Het probleem dat dan ontstaat, is dat als de regisseur de context in de vorm van subplots levert, de kijker dan met

⁴⁵ Solomon, J. (2007) blz. 94 .

⁴⁶ Winkler, M. (2007), blz. 48.

⁴⁷ Paul, J. (2013), blz. 58: “In general, the expansive scale that is to easily seen as a determining, even appealing, feature of epic is at the same time a challenge for film-makers. As with other long texts, it may be felt that compression is necessary in order to film successfully a long and complex narrative (thousands of lines of verse, *in medias res* beginnings, prolepses and analepses) with a far-reaching story (the decade-long Trojan War, or the further decade of Odysseus’ wanderings). But equally, the material may need to be expanded so as to satisfy an audience with different background knowledge, or different narrative expectations.”

⁴⁸ De meeste films kiezen ervoor om het Parisoordeel, en daarmee ook verdere invloeden van Olympus, achterwege te laten, en het conflict compleet menselijk te maken. *Helen of Troy* (2003) is de enige die het verhaal daadwerkelijk behandelt, maar verder de goddelijke inmenging (op de mist van Aphrodite na) compleet weglaat. Goddelijke rollen zoals bij Homerus (het aanstichten en beïnvloeden van het conflict, het actief deelnemen aan de strijd) zou voor een modern publiek vreemd en ongeloofwaardig kunnen zijn, niet in de minste plaats doordat religie in modernere tijden compleet anders ervaren werd; een moderne equivalent, bijvoorbeeld *Saving Private Ryan*, zou door fysieke inmenging van een Jezus Christus volslagen absurd worden. Zowel Petersen als Cacoyannis hebben aangegeven dat ze naar een zeker niveau van (psychologisch) realisme wilden bereiken, iets waar ze de goden niet voor konden gebruiken. Bronnen:

<https://www.nrc.nl/nieuws/2004/05/28/het-zwaard-van-troje-7688002-a665008>, (Pieter Steinz) en Winkler M. (2009) *Cinema and Classical Texts: Apollo’s New Light*, blz. 218.

⁴⁹ Preis, E. (1990), blz. 18. Zie ook het *San Andreas*-voorbeeld in 2.1.1.

⁵⁰ Paul, J. (2013), *Film and the Classical Epic Tradition*, blz. 59: “The cinematic adaptation, however, responds to a need for ‘totality and completion’ far more explicitly, because the temporal complexities of Homer’s narrative require an audience familiarity with the basic story material which cannot be assumed in the cinema audience.”

⁵¹ *The Fury of Achilles* (1962) is eigenlijk de enige film die zich qua plot tot het deel van de *Ilias* beperkt, maar zelfs daarin achtte de regisseur (Girolami) het nodig om de verovering van Lyrnessus en de verdeling van de buit in beeld te brengen.

vragen blijft zitten als de film stopt bij de begrafenis van Hector:⁵² hoe loopt het af met Achilles? Zal Menelaos Helena terugkrijgen? Zal Troje ingenomen worden? Komen de Grieken nog thuis? Zal Agamemnon zich kunnen verzoenen met zijn vrouw? Er moet in dat geval dus na het 'Ilias-einde' ook een 'echt' einde komen om het verhaal rond te maken, want "An open ending often fails to fulfill the viewer's emotional expectations by not offering a climax or other emotional relief."⁵³

Maar gelukkig, het bronmateriaal (de klassieke bronnen, niet specifiek de *Ilias*) biedt dat einde: Achilles sterft, Menelaos krijgt Helena terug, Troje valt, de Grieken keren terug naar huis, en eenmaal thuis wordt Agamemnon door Aeghistos en zijn vrouw Clytaemnestra gedood. Filmmakers moeten lenen van verschillende auteurs, uit verschillende genres, maar uiteindelijk krijgt het publiek haar felbegeerde *closure*. Er zijn maar twee films die hier van afwijken: in *The Fury of Achilles* (1962) lost Achilles zijn conflict met Agamemnon op en wreekt de dood van Patroklos. De film eindigt met Achilles, uitkijkend over de zee, nadat hij de wijze en genadige beslissing heeft genomen om het lichaam van Hector terug te geven aan Priamus. *The Fury of Achilles* staat bekend als een vrij getrouwe adaptatie en stopt ongeveer op hetzelfde moment als de *Ilias*, en hoewel Agamemnon's kinderoffer (in tegenstelling tot bij Homerus) wel genoemd wordt, wordt hier verder geen aandacht aan besteed. In *Troy* (2004) slaat Petersen drie vliegen in één klap met de climax: Troje wordt ingenomen, de protagonist (Achilles) overleeft de oorlog niet en de antagonist (Agamemnon) wordt gedood door de 'love interest' van de protagonist, nadat hij haar eerder mishandeld en bedreigd heeft. Agamemnon's gezinsproblemen zijn niet aan de orde gekomen en dus kan Petersen Briseïs (bij Homerus slechts een stemloos ruilobject) haar geleden onrecht wreken, tot genoegen van de kijker.

2.2.3. De invloed van *closure* en het *happy ending* op de personages en plot

Zoals gezegd put de kijker naast een goede afsluiting ook het nodige genoegen uit het *happy ending*, wat voor filmmakers die getrouw de klassieke bronnen na willen volgen enigszins een probleem kan vormen: de klassieke bronnen, specifiek die waar films die de Trojaanse oorlog behandelen, eindigen niet altijd gelukkig, of in ieder geval niet gelukkig voor de personages waar het publiek zich mee kan identificeren. Dit geldt uiteraard met name voor de twee tragedies die in dit onderzoek behandeld worden, *Iphigenia in Aulis* van Euripides en de *Agamemnon* van Aeschylus: Euripides laat de wanhopige Agamemnon uiteindelijk aanvaarden dat hij zijn dochter wel moet offeren (en Iphigenia aanvaardt dit ook, met trots), maar Clytaemnestra is woedend, en ondanks herhaaldelijke aansporing om haar haat te laten varen⁵⁴ krijgt de bedroefde moeder als enige niet haar *happy ending*,⁵⁵ omdat Euripides haar niet meer op Agamemnon's verheugde roep laat reageren:

γύναι, θυγατρός ἔνεκ' ὄλβιοι γενοίμεθ' ἄν:
ἔχει γὰρ ὄντως ἐν θεοῖς ὁμιλίαν.
Vrouw, wat betreft onze dochter mogen we gelukkig zijn:
zij verkeert immers in het gezelschap van de goden.⁵⁶

⁵² Hiermee eindigt de *Ilias* immers.

⁵³ Preis, E. (1990) "Not Such a Happy Ending: The Ideology of the Open Ending", *Journal of Film and Video*, vol. 42, nr.3, blz.18

⁵⁴ Bijvoorbeeld door Iphigenia zelf, regel 1454: πατέρα τὸν ἄμὸν μὴ στύγει, πόσιν γε σόν. 'Haat mijn vader, jouw echtgenoot, niet.'

⁵⁵ Het einde van Agamemnon en Iphigenia is wellicht niet helemaal 'happy' maar ze kunnen beiden in elk geval berusten in hun lot.

⁵⁶ *IIA.1621-2*. Agamemnon zegt haar hierna nog vaarwel en het koor wenst zijn veilige terugkeer.

Iphigenia lijkt te zijn gered door goddelijke inmenging, maar de bedroefde Clytaemnestra verliest alsnog haar dochter; het filmpubliek zou verwachten en waarschijnlijk wensen dat ook zij een bevredigend einde zou krijgen, des te meer omdat ze een belangrijk personage met veel tekst is. Daarnaast laat dit einde ook natuurlijk vragen open over het uiteindelijke lot van de Grieken, Troje en Agamemnon; mogelijk hebben filmmakers er hierom meestal voor gekozen om het verhaal van *Iphigenia in Aulis* als onderdeel van het verhaal van Troje te behandelen, en niet als op zichzelf staand plot, als ze het al behandelen.⁵⁷

Aeschylus baseerde het einde van zijn *Agamemnon* op het einde van Agamemnon zoals beschreven in de *Odyssee*:⁵⁸ bij zijn triomfantelijke terugkeer wordt hij in zijn eigen huis gedood door zijn echtgenote en haar minnaar Aeghistos, en nadat het koor (bestaande uit oude inwoners van Argos) het duo van de daad beschuldigd heeft (en zij de schuld volledig aanvaarden) worden zij niet gestraft voor hun misdaad. Om dit wrede misdaadverhaal als een *happy ending* te integreren in het verhaal van Troje kunnen filmmakers twee dingen doen:

- 1) het verhaal verder uitbreiden met Orestes, die zijn vader wreken door zijn moeder en Aeghistos te doden en uiteindelijk wordt vrijgesproken voor die moord.⁵⁹ Hiermee komt een einde aan de cyclus van moord binnen Agamemnon's familie.
- 2) Ervoor zorgen dat de moord iets is waarmee de kijker zich vereenzelvigen kan; de kijker moet zich hiervoor Agamemnon als negatief ervaren (in ieder geval negatiever dan Clytaemnestra en Aeghistos) om niet geschokt te worden door zijn dood. Zijn dood moet een positief einde van zijn deel van het verhaal vormen en geen nare nasmaak achterlaten.

De twee recente Amerikaanse werken, *Helen of Troy* (2003) en *Troy* (2004) kiezen in hun 'ronde'⁶⁰ verhalen voor de tweede optie: Rufus Sewell's Agamemnon wordt na de koelbloedige moord op Iphigenia, Paris en Priamos,⁶¹ de vernietiging van Troje en verkrachting van Helena bezocht door Clytaemnestra (Katie Blake) in de ruïnes en door haar gedood terwijl hij baddert met de haast catatonische Helena (Siena Guillory).⁶²

⁵⁷ Michael Cacoyannis' *Iphigenia* (1977) is een zeer getrouwe verfilming van de tragedie die zich nagenoeg volledig tot de klassieke bron beperkt. *The Fury of Achilles* (1962) maakt melding van het offer, en *Helen of Troy* (2003) laat het ons zelfs zien.

⁵⁸ *Od.* 4.534-5: τὸν δ' οὐκ εἰδὼτ' ὄλεθρον ἀνήγαγε καὶ κατέπεφνε δειπνίσσας, ὥς τις τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτνῃ. 'en hij leidde hem, die van niets wist, naar zijn ondergang, en doodde hem bij de maaltijd, zoals iemand een rund doodt bij de ruif'.

⁵⁹ Aeschylus' *Choëphoroi* en *Eumenides*.

⁶⁰ 'Rond' in de zin dat ze zowel een versie het begin als van het einde van het overkoepelende verhaal van de Trojaanse oorlog tonen.

⁶¹ <http://www.maicar.com/GML/Paris.html> (7-8-16). De moord op Paris en Priamos is een bedenkfel van Harrison zelf; Paris stierf door een vergiftigde pijl van Philoctetes en Priamos wordt bruut afgeslacht door Achilles' zoon Neoptolemos (zoals we kunnen lezen in de Aeneïs, 2.531-41). Paris en Priamos (Matthew Marsen en John Rhys-Davies) zijn zachtaardige, nobele personages en door hen te laten doden door de antagonistische Agamemnon, wordt diens rol des te negatiever.

⁶² Daarbij dient ook opgemerkt te worden dat zijn huwelijk met Clytaemnestra in *Helen of Troy* politiek van aard is, en dat Agamemnon verder niet in haar geïnteresseerd is, maar in haar zuster.



Boven: Clytemnestra (Katie Blake) houdt Iphigenia (Kristina Paris) bezorgd, terwijl ze wantrouwend naar Agamemnon kijkt. Deze gezichtsuitdrukking gebruikt ze steeds als ze naar haar man kijkt.⁶³
 Onder: Agamemnon (Rufus Sewell) staart verward (de half geopende mond) maar toch kil, haast maniakaal voor zich uit wanneer hij overweegt Iphigenia te offeren. Deze gezichtsuitdrukking wijkt weinig af van Sewell's gebruikelijke, kalme uitdrukking.⁶⁴

Petersen laat in *Troy* niets zien van Agamemnon's familie maar maakt hem wel de tegenstander van de protagonisten (Achilles, Paris, Helena) door zijn imperialistische neigingen en hebberigheid; zijn perverse gedrag naar Briseïs wordt bestraft wanneer zij hem bij de inname van Troje neersteekt, een verzinsel van Petersen, die evenals Girolami (*The Fury of Achilles*) vond dat Achilles naast een militaire ook een romantische held moest zijn.⁶⁵ Agamemnon's arrogante gedrag (hij lacht geregeld mensen uit en claimt ten onrechte andermans bezit en overwinningen) en liederlijke bedreigingen

⁶³ www.hotflick.net (7-8-16)

⁶⁴ www.tumblr.com (7-8-16)

⁶⁵ Hiltunen, A. (2002), blz. 97-81. Beide regisseurs kiezen voor een iets significantere rol voor Briseïs met daadwerkelijke romantische interactie met Achilles, en 'mishandeling' door Agamemnon. Deze romance volgt overigens precies de narratieve structuur van de 'ideale romance', zoals beschreven door Janice Radway in *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature* (1984): de vrouw wordt uit haar 'comfort zone' gehaald en reageert vijandig op toenadering van een begerenswaardige man, in wie zij slechts een op seks beluste bruid ziet. Haar verzet breekt uiteindelijk en de twee verklaren elkaar uiteindelijk de liefde en trouw.

("Tonight... I'll let her give me a bath. And then... who knows...") zorgen ervoor dat het publiek met zijn dood toch de poëtische rechtvaardigheid krijgt die het verlangt.⁶⁶



Agamemnon (Brian Cox) bedreigt Briseïs (Rose Byrne) voordat zij hem doodt.⁶⁷

Tenslotte is er nog het einde van de *Ilias* zelf, waarin het conflict tussen Agamemnon en Achilles wordt opgelost doordat Achilles Hector wil doden. Het verhaal eindigt met Achilles' nobele keuze om Hector's lichaam uit te leveren aan Priamos, en de begrafenis van Hector. Het probleem is echter dat Homerus' publiek wel bekend was met het overkoepelende verhaal, en het verhaal van de *Ilias* daar ook los van kon zien. Filmmakers moeten zich redden met een publiek dat 'hét beroemde verhaal van Troje' wel kent, maar niet weet dat de *Ilias* eindigt voordat er een houten paard aan te pas komt. Het Homerische publiek zou de ironie van de 'cliff-hanger' wellicht wel waarderen: "The Trojan War has not yet ended at the close of The Iliad. Homer's audience would have been familiar with the struggle's conclusion, and the potency of much of Homer's irony and foreboding depends on this familiarity."⁶⁸ De *Ilias* kent de nodige ironie (denk bijvoorbeeld aan Hector die denkt dat de goden aan zijn zijde staan, maar misleid wordt door Pallas Athena) en eindigt met een Achilles die Priamus' 'beste' (in militaire zin) zoon gedood heeft, maar zal sterven door de 'mindere' zoon.⁶⁹ Het grote filmpubliek komt niet voor deze ironie; het verwacht een houten paard en de val van Troje, het verlangt *closure* voor vragen waar de *Ilias* geen antwoorden op heeft.⁷⁰

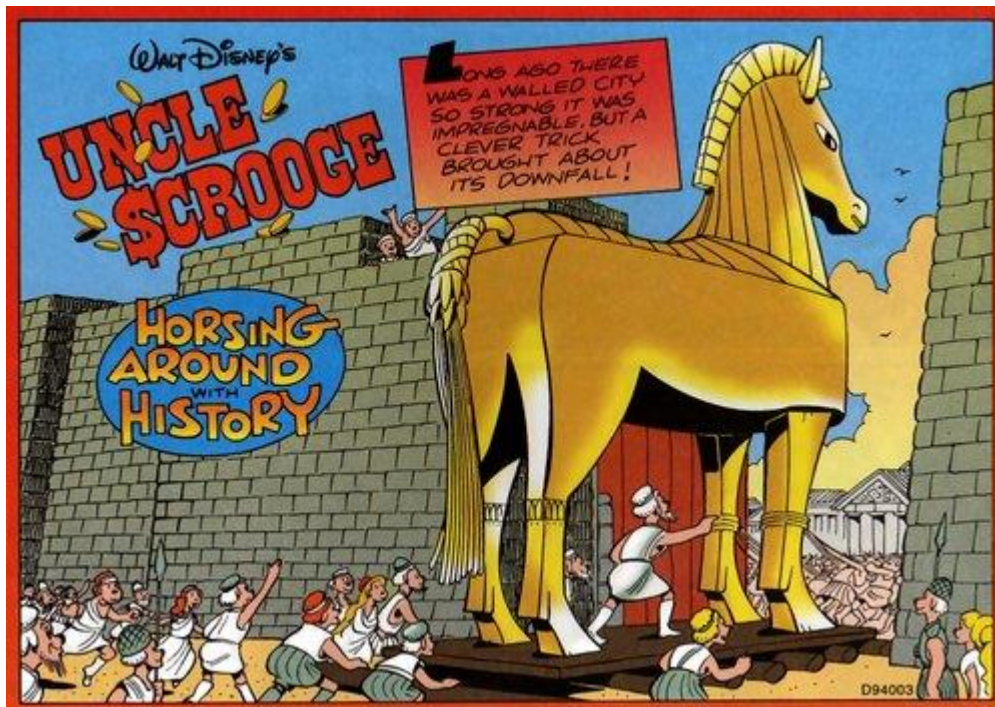
⁶⁶ In *Troy* geeft Agamemnon Briseïs overigens niet aan Achilles terug om hem weer mee te laten vechten. Hij geeft haar als geschenk aan wat onbelangrijke soldaten die haar mishandelen tot Achilles haar redt. Pas wanneer Troje valt krijgt Agamemnon weer interesse in haar.

⁶⁷ www.pinterest.com (8-8-16).

⁶⁸ <http://www.sparknotes.com/lit/iliad/context.html> (8-8-16)

⁶⁹ Het is niet geheel duidelijk waar dit verhaal vandaan komt, misschien nog opzoeken.

⁷⁰ *Od.* 8.492-498: De Odyssee geeft ons het antwoord wel: met de list met het houten paard namen de Grieken Troje in.



Voor de jongere lezers is het al moeilijk om het verhaal van de Ilias los te zien van het houten paard. Ook in voor de jeugd toegankelijke popcultuur is het paard het logische einde van het verhaal.⁷¹

2.2.4. De *happy endings* van de Trojaanse oorlog

Nu rest dan nog de kwestie of de films die deze materie behandelen deze invloeden ook daadwerkelijk gevoeld hebben, een vraag die niet zomaar met ja of nee te beantwoorden is. Het is in ieder geval niet het geval in het werk van de Griekse regisseur Michael Cacoyannis, wiens tragedieverfilmingen *Elektra* (1962) en *Iphigenia* (1977) over het algemeen zeer getrouw zijn aan het bronmateriaal.⁷² Zijn bewerking van *Iphigenia in Aulis* eindigt met Agamemnon (Kostas Kazakos) die Iphigenia (Tatiana Papamoschou) vergeefs zoekt in de plots verschenen mist, en het blazen van de wind. De Grieken rennen naar de schepen terwijl de woedende Clytaemnestra (Irene Papas) vertrekt, in het zwart gehuld.⁷³ Ze is in rouw, ondanks Iphigenia's verzoek niet te rouwen en haar vader niet te haten. De film eindigt met een close-up van Clytaemnestra, die razend (met los haar) de Griekse vloot nastaat, begeleid door dreigende muziek. Het publiek dat *Electra* iets meer dan tien jaar daarvoor had gezien weet al wat de dreiging betekent.⁷⁴

⁷¹ <http://wvh.barksbase.de/en/stories/d94003.htm> (8-8-2016). Barks, C. en Van Horn, W. (1995) *Horsing Around with History*.

⁷² Niet alleen qua plot, maar ook qua tekstelementen volgt Cacoyannis met name in *Iphigenia* Euripides zeer nauwkeurig. Het enige significante verschil is dat Cacoyannis een aantal dingen die bij Euripides niet 100% zeker zijn (de dreiging van Odysseus en het leger bijvoorbeeld) als feiten gepresenteerd worden.

⁷³ Ze draagt de eerste helft van de film enkel wit, tot het moment dat erachter komt dat haar dochter moet sterven.

⁷⁴ *Electra* opent met de terugkeer en dood van Agamemnon, na vijf minuten stopt zijn rol (Theodoros Dimitriou). Irene Papas vertolkte hier ook al de rol van Clytaemnestra.



Kostas Kazakos' Agamemnon is een ietwat verwilderde, geplaagde man, die het grootste deel van de film met ontblote borst loopt, een teken van wanhoop en verdriet. Clytaemnestra (Irene Paps op de achtergrond, in het zwart) toont dat door haar haar los te maken en zwart te dragen.⁷⁵

De 'Homerische films' eindigen vaak ietwat ambigu, en dat heeft te maken met wat de insteek van de film is; opvallend is dat nagenoeg elke film ofwel de nadruk legt op epische heroïek, heroïsche romantiek, of beide. Deze aanpak heeft invloed op wie de hoofdpersoon/personen moeten worden, en daarmee ook op de vorm van het *happy ending*. *Helen of Troy* (zowel die 1956 als die 2003) zijn films die met name draaien om een romance die bedreigd wordt door oorlog, en focussen zich logischerwijs op Helena en Paris, de enige échte romance van de *Ilias* (Hector's gelukkige huwelijk daargelaten). *The Fury of Achilles* en *Troy* combineren dit met de typische, gespierde peplum-heldendaden van Achilles, van wie iedere film meldt dat hij de meest capabele strijder aanwezig is. Mede het feit dat de *Ilias* dit ook meermaals benadrukt, maakt hem de voornaamste kandidaat voor de hoofdrol in een *Ilias*-actiefilm. Beide films geven Achilles ook een romance, maar alleen in *The Fury of Achilles* worden Helena en Paris zelfs geheel weggelaten.⁷⁶

De aanpakken hebben twee dingen gemeen:

- 1) de hoofdpersonen vinden in Agamemnon een voor de hand liggende antagonist als men puur naar zijn relatie met de hoofdpersonen kijkt: hij is een obstakel voor de ware, verboden liefde van Helena en Paris (en de Grieken met hem),⁷⁷ en behandelt Achilles onrechtvaardig.
- 2) De hoofdpersonen hebben over het algemeen niet het gelukkigste einde; Achilles wordt gedood door Paris, Paris wordt op zijn beurt gedood door Philoctetes.⁷⁸ Helena gaat mee terug naar Sparta. Als de film eindigt met de val van Troje (*Troy*, *Helen of Troy*), betekent dat de film dus een *happy ending* voor de antagonisten Agamemnon en Menelaos (Menelaos is immers ook een bedreiging voor de *true love* van Helena en Paris).

⁷⁵ www.mondo70.blogspot.com (10-8-16)

⁷⁶ Niet alle films gaan voor deze opzet, maar dat heeft waarschijnlijk meer te maken met de beperkingen van cinema in die tijd. *La Caduta di Troia* (1911) biedt als stomme film weinig mogelijkheid om karakters uit te diepen, en gaat in een half uur tijd snel door de relevante gebeurtenissen heen. Overigens is dit ook de enige film een nogal liederlijke Paris als antagonist lijkt te gebruiken: bij de inname van Troje sleurt hij Helena als een gijzelaar aan haar haren mee, wat in contrast staat met de nette, goedgeklede gedragingen van de Grieken.

⁷⁷ Dat betekent dat ook Achilles een antagonist kan zijn, zoals inderdaad het geval is in de beide *Helen of Troy*'s.

⁷⁸ <http://ancienthistory.about.com/cs/troyilium/g/parisoftroy.htm> en <https://www.awesomestories.com/asset/view/DEATH-OF-ACHILLES-Troy> (10-8-16) Homerus behandelt hun dood niet echt, al ontmoet Odysseus Achilles' geest in Hades (*Od.*11.467-540)

Opvallend genoeg lijken de meeste regisseurs zich gerealiseerd te hebben dat dit inderdaad een probleem zou kunnen worden; zij lossen dit dan op door de overwinning van de schurk gewoon niet te laten zien (*Helen of Troy* 1956)⁷⁹ of door hem na (*Helen of Troy* 2003) of tijdens (*Troy*) zijn overwinning zijn welverdiende dood tegemoet te laten gaan.⁸⁰

Toch kunnen we in zekere zin spreken van een *happy ending* voor de meeste protagonisten, het duidelijkst in *Troy*, waarin Achilles weliswaar sterft, maar dat wist hij van tevoren;⁸¹ hij heeft gekregen wat hij wilde, eeuwige roem.⁸² Helena en Paris ontsnappen en kunnen hun romance zorgeloos voortzetten.⁸³ In beide *Helen of Troy*'s sterft Paris voortijdig en wordt Helena weer teruggenomen door Menelaos (hoewel in 2003 nadat ze eerst verkracht is door Agamemnon); in beide gevallen wordt Paris (die als boogschutter een zekere reputatie van lafheid genoot) op laffe wijze gedood, zodat het publiek een nog grotere afkeer van de antagonistische Grieken krijgt.⁸⁴ In beide gevallen verschijnt Paris nog aan Helena (een stem in 1956, een spookgedaante in 2003) en vertelt haar dat hij altijd bij haar zal zijn, waarop Helena verklaart altijd van hem te zullen houden, een gedachte waar het publiek nog een zekere voldoening uit kan halen. Strunk noemt dit type einde een acceptabel *happy ending* omdat de hoofdpersonen in ieder geval 'vrij' zijn: "verschijnt nog eenmaal aan haar in een visioen waarin hij haar liefde beantwoordt. Strunk stelt dat "the only unhappy ending that the public welcomes is the death of the hero of the heroine – or of both. [...] Nothing can touch them further. It is because of our consciousness of their security and their final peace that the tragic ending brings us a feeling of relief from anxiety, of serenity, of awed pleasure. The tragic ending is a thing apart, unhappy in outward seeming, but in its essence happy."⁸⁵



De verkrachte Helena (Sienna Guillory) neemt afscheid van Paris' geest en Troje, Menelaos (James Callis) heeft haar vergeven en aangeboden mee terug te gaan.⁸⁶ Deze 'Helen of Troy'

⁷⁹ Regisseur Robert Wise laat vooral veel momenten van chaotisch rennende burgers zien. Odysseus (Torin Thatcher) zit lachend op de buit: "Magnificent leadership Agamemnon, Athena wil reward you with all the glory!" Agamemnon (Robert Douglas) kijkt nors, zet zijn helm op en loopt weg, om niet meer in beeld te komen. Wise verkoos een brongetrouw einde boven *closure* in de vorm van de ondergang van de antagonist.

⁸⁰ Briseïs doodt Agamemnon terwijl hij Troje inneemt.

⁸¹ De enige god die ten tonele verschijnt in *Troy* is Achilles' moeder Thetis, die hem vertelt dat in Troje hem eeuwige roem, maar ook een zekere dood wacht.

⁸² *Troy* eindigt met de woorden van Odysseus (Sean Bean): "If they ever tell my story let them say that I walked with giants. Men rise and fall like the winter wheat, but these names will never die. Let them say I lived in the time of Hector, tamer of horses. Let them say I lived in the time of Achilles."

⁸³ De belangrijkste dreigingen, Menelaos en Agamemnon zijn immers dood.

⁸⁴ In die uit 1956 wordt hij in zijn rug gestoken door een Griekse soldaat, net voordat hij Menelaos in een directe confrontatie kan doden. In die uit 2003 doodt een vermomde Agamemnon hem wanneer hij en Helena ontsnappen aan het strijdgewoel.

⁸⁵ Strunk jr. W. (1925), blz. 47-48. Als voorbeelden noemt Strunk Troilus en Cressida, Romeo en Julia en Hamlet.

⁸⁶ www.arisha.dreamwidth.org (10-8-16)

eindigt zo nog iets positiever omdat deze Menelaos een stuk sympathieker (vooral minder tiranniek) is dan die uit 1956.

2.3. Conclusie

Zoals we gezien hebben zijn er bepaalde narratieve structuren die zo succesvol zijn dat ze nog altijd wereldwijd gebruikt worden, al eeuwen lang. Door het verhaal binnen deze structuur te passen, kan een verhalenverteller zodoende zijn kans op (commercieel) succes vergroten. Voor filmmakers die het verhaal van Troje willen verfilmen, betekent dat ook dat er verscheidene aanpassingen gemaakt moeten worden, bijvoorbeeld door antagonisten in te zetten om de protagonist uiteindelijk naar een *happy ending* te gidsen.

3. Casting en ‘establishing dynamic’: de eerste indruk

In dit hoofdstuk besteed ik aandacht (na een korte introductie op het genre van de *sword-and-sandal muscle epics*) aan de presentatie van het personage Agamemnon binnen de context van de individuele films en in relatie tot het publiek; ik bespreek de casting, de introductie tot het personage en zijn relatie met de overige cast om zo een beeld te vormen van de intenties die de regisseurs (mogelijk) hadden met de rol, en hoe deze casting de verwachtingen van het publiek zou kunnen beïnvloeden. Ik focus mij hierbij op de films (en één miniserie) waarin Agamemnon als antagonist kan worden aangewezen, omdat films waarin hij slechts een kleine bijrol (Manfred Noa's *Helena* uit 1924)⁸⁷ vertolkt of waarin zijn rol nagenoeg ongewijzigd is (de tragediefilms van Cacoyannis) ten opzichte van het bronmateriaal niet relevant zijn voor dit onderzoek, dat zich focust op hoe en waarom Agamemnon een antagonist geworden is.

3.1. Het *sword-and-sandal muscle genre*

De eerste films die ik behandel behoort tot het genre van de zogeheten *sword-and-sandal muscle epics* (*peplum*) een genre dat opleefde in de stomme periode, de jaren '50 en '60, en aan het begin van deze eeuw nieuw leven ingeblazen werd door *Gladiator*.⁸⁸ *Sword-and-sandal muscle epic* is een benaming die redelijk voor zich spreekt; dit genre bestaat uit films die zich afspelen in “an imagined classical past”,⁸⁹ zij het mythologisch of Bijbels⁹⁰ (waarin men logischerwijs zwaarden gebruikt en sandalen draagt)⁹¹ en zich focussen op de acties van heldhaftige, gespierde mannen, voorzien van “camp scripts and costumes”.⁹² Deze films waren grotendeels van Italiaanse makelij en domineerden die cinema in de jaren 50 en 60, totdat de zogeheten *spaghetti-western* die positie overnam.⁹³ Zoals die westerns, zijn deze films vrij makkelijk te herkennen aan de gesproken tekst; een of meerdere hoofdrollen werden toebedeeld aan westerse (vaak Amerikaanse) acteurs, maar aangezien de rest van de cast grotendeels uit Italiaanse acteurs bestond die het Engels niet machtig waren, werden de films achteraf in het Engels nagesynchroniseerd voor de internationale uitgave.⁹⁴ Kenmerkend voor deze acteurs was hun fysieke verschijning; krachtpatsers als Simson en Hercules waren de populaire filmhelden, en ze moesten verbeeld worden door krachtige mannen wiens gespierde bouw door

⁸⁷ Hierdoor valt bijvoorbeeld ook *Iphigenia* (1977, met Kostas Kazakos als Agamemnon) van Michael Cacoyannis buiten de boot. De film is een uiterst getrouwe bewerking van Euripides' *Iphigenia in Aulis*, maar er valt aan de hand van *Iphigenia* nauwelijks iets te zeggen over Agamemnon's rol als antagonist.

⁸⁸ <http://www.nrc.nl/nieuws/2004/05/28/het-zwaard-van-troje-7688002-a665008> Pieter Steinz (10-8-16)

“Maar ook afgezien daarvan was er zonder *Gladiator* geen *Troy* geweest, want Hollywood had zich na het floppen van *Cleopatra* (Elizabeth Taylor en Richard Burton rondom een bodemloze put) bijna veertig jaar lang verre gehouden van het zogeheten toga-epos, dat met successen als *Ben Hur* (dit weekend te zien op de televisie) en *Spartacus* de filmwereld in de jaren vijftig had beheerst. [...] *Gladiator* en *Troy*, en ook, in mindere mate, *The Passion of the Christ* markeren de wedergeboorte van de togafilm.”

⁸⁹ Kuhn en Westwell (2012), *A Dictionary of Film Studies*, blz. 306.

⁹⁰ “Any story taking place thousands of years ago in and around the Mediterranean or Old Europe”, aldus www.peplumtv.com

⁹¹ Vanwege de kledij werd ook de term ‘peplum-film’ gehanteerd, vaak gekscherend. Bron:

http://www.mondo-esoterica.net/links_pages/Peplum.html (Timothy Young) en

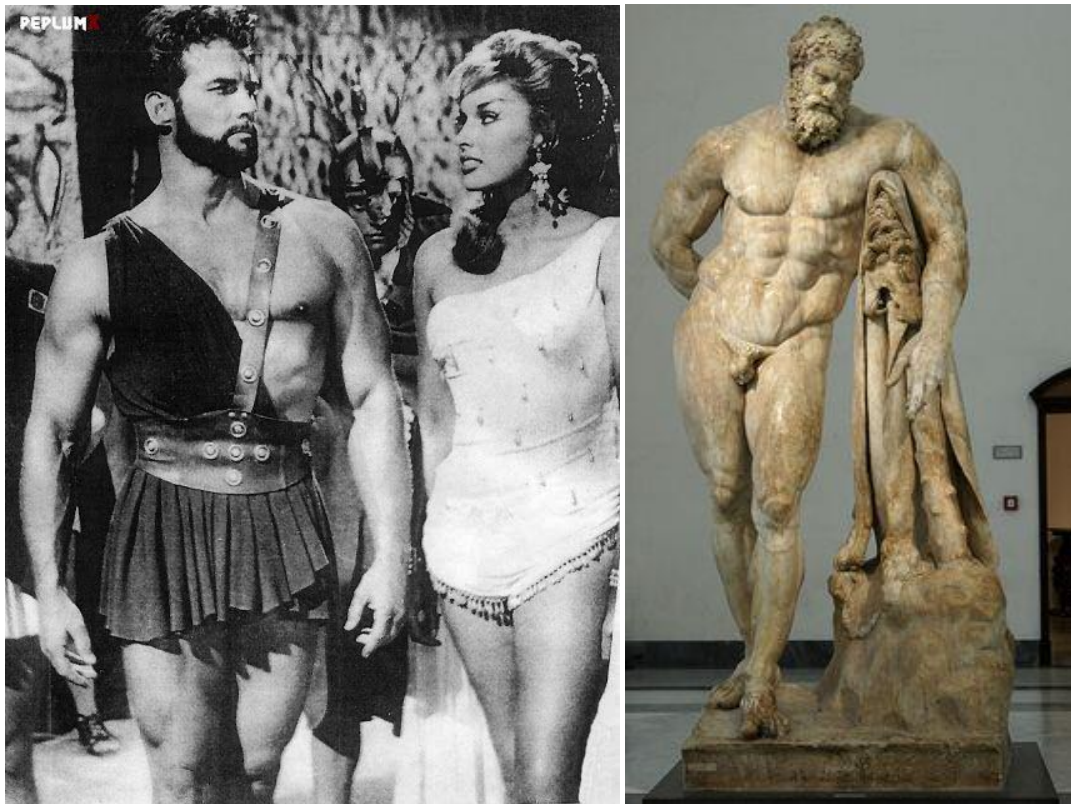
<http://www.peplumtv.com/p/peplum-introduction.html> (25-5-16)

⁹² Kuhn en Westwell, blz. 306

⁹³ Idem.

⁹⁴ Een bekend voorbeeld hiervan is de *Dollars*-trilogie van Sergio Leone.

middel van close-ups en blote kledij voortdurend geaccentueerd wordt.⁹⁵ Mogelijk diende deze nadruk op (zichtbare) fysieke kracht om de associatie met de klassieke goden en halfgoden zoals ze in de oudheid werden uitgebeeld te versterken.⁹⁶



Links: Steve Reeves als Hercules in *Hercules Unchained* (1958), in zijn kenmerkende peplum-tenue: borst (half) ontbloot, blote armen, korte rok. Rechts: standbeeld van Hercules uit de derde eeuw v.Chr.⁹⁷

Ter illustratie: de hoofdrol van *The Fury of Achilles* wordt vertolkt door de Amerikaanse Gordon Mitchell; volgens IMDB was hij “one of those perfectly developed bodybuilders who jumped on the Steve Reeves bandwagon and hightailed it to Italy to seek movie stardom as a Herculean strongman.”⁹⁸ En over Steve Reeves: “Though he did not possess a Herculean acting talent by any stretch, handsome bodybuilder Steve Reeves certainly had an enviable Herculean physique, and made plenty good use of it in Europe during the late 1950s and early 1960s portraying some of film’s most famous bronzed gods.”⁹⁹ Het moge duidelijk zijn dat acteertalent of –ervaring niet noodzakelijk was om emploti te vinden in dit deel van de industrie;¹⁰⁰ volgens recensent Timothy

⁹⁵ Lagny, M. (1992) “Popular Taste: The Peplum”, *Popular European Cinema* (1992), Dyer, R. en Vincendeau, G. blz. 170

⁹⁶ Lagny, M. (1992), blz. 171: “Yet directors patently linger on their actors’ physique, often highlighting it by drawing a parallel with statues (as, for example, in the fourth shot behind the credit titles of *La battaglia*, where Steve Reeves is flanked by two superb male nudes as he emerges from a pool).”

⁹⁷ www.pinterest.com (11-8-16)

⁹⁸ www.imdb.com, Gary Brumburgh – Gordon Mitchell (25-5-16)

⁹⁹ www.imdb.com, CL Candela – Steve Reeves (25-5-16)

¹⁰⁰ Cornelius, M.G. (2011), *Of Muscles and Men: Essays on the Sword and Sandal Film* blz. 7: “It is no accident that another name for his genre is the ‘strongman movie’ (in Italian, the *forzuto*, derived from the word for a strongman, *forzuti*)”

Young leed de kwaliteit van van sommige films hier logischerwijs onder.¹⁰¹ Mogelijk vormde de taalbarrière ook een probleem, maar een Amerikaanse hoofdrolspeler “was considered essential the help the film sell on the international market.”¹⁰²

Het genre is vooral gericht op visueel spektakel in de vorm van grote legers, volledig voorzien van passende kledij, die vroeg of laat elkaar in de haren vliegen. De held is in militair en sportief opzicht vaak superieur, maar is tegelijkertijd geen oorlogszuchtig of overdreven competitief figuur.¹⁰³ Ondanks al zijn brute kracht, is de held ook een zachtaardig, intelligent figuur, een kant die met name naar voren komt in zijn interactie met de verder onbelangrijke, passieve vrouwelijke personages: “there is glorification of virility, which, combining wisdom and strength, nevertheless recognizes the primacy of love. This is the only point at which the feminine appears in the film. [...] the diurnal female figures are colourless or domesticated.”¹⁰⁴ De vrouwelijke personages (met uitzondering van enkele *femmes fatales*) schuwen over het algemeen ook geweld, en worden vaak bedreigd door de antagonist, om uiteindelijk gered te worden door de held.

Het genre is, zoals het bovenstaande al doet vermoeden, redelijk simplistisch, en heeft qua plot zelden meer te bieden dan de narratieve structuur zoals weergegeven in hoofdstuk 2: er is een held, een schurk, een doel. De held verslaat de schurk en bereikt het doel, en veroverd onderweg de liefde van zijn leven, als in een sprookje.¹⁰⁵ Wel verschilden tussen de Amerikaanse en Italiaanse *peplum*-films de politieke moraal en historische getrouwheid enigszins: “The Americans are shocked by the immoderation of virtually totalitairian power, which carries within itself the seeds of its own destruction; [...] a dictorial regime, where the power of a single person is based on brute force, is an insult to democracy and to the equal rights that are every person’s due.” De Italiaanse films focusten zich meer om interne strijd die de politieke structuur in gevaar brengt.¹⁰⁶ De held-obstakel-doel structuur bestaat aan beide kanten van de oceaan, maar de context waarin het verhaal plaatsvindt en de boodschap die het wil overbrengen verschilt.

3.2. Casting en introductie van Agamemnon

3.2.1. *The Fury of Achilles* (1962)

Voor de rol van Agamemnon koos regisseur Marino Girolami voor de 40-jarige voormalig operazanger Mario Petri, die in de jaren 50 en 60 populair was in Italië. Ondanks de moordende concurrentie van namen als Boris Christof en Giulio Neri (twee van de belangrijkste basstemmen van hun generatie in Italië) wist hij mede dankzij zijn ‘lithe and muscular appearance’¹⁰⁷ de hoofdrol in

¹⁰¹ Lagny, M. (1992) blz. 172: Amerikaanse producties waren van hogere kwaliteit dan de Italiaanse in esthetisch opzicht door het grotere budget. Daarnaast hechtten de Italianen meer dan Amerikanen waarde aan de fysieke verschijning dan aan daadwerkelijk goede acteurs.

¹⁰² http://www.mondo-esoterica.net/links_pages/Peplum.html (Timothy Young) (25-5-16)

¹⁰³ Lagny, M. (1992) blz. 171: “One of the dominant themes of the genre is that of virile strength. As we have already seen, it is sometimes valorized as a sporting asset (sport is an important activity accessible to the working class). But it is often defensive: Hercules, the favourite hero of Italian peplums, fights, like Philippiades, only when it is strictly necessary or unavoidable.”

¹⁰⁴ Lagny, M. (1992) blz. 165-177.

¹⁰⁵ Idem: “The simplicity of its themes and the efficiency of its narrative structure help audiences to enjoy it as they would a fairy-tale.”

¹⁰⁶ Lagny, M. (1992) blz. 174.

¹⁰⁷ <http://www.allmusic.com/artist/mario-petri-mn0001788873> door Erik Erikson. (25-5-16)

Don Giovanni te veroveren, een rol die in Italië al snel met zijn naam geassocieerd werd,¹⁰⁸ en na 1951 wellicht ook daarbuiten door zijn diverse optredens in Sussex en Edinburgh. In 1953 vertolkte hij de rol van Kreon in Cherubini's *Medea*, waarin hij tegenover Maria Callas zong.

Begin jaren 60 begon Petri zijn gezicht te laten zien in films, met name in eerder genoemde peplum-films. Zo speelde hij een priester van Uranus in *Hercules and the Captive Women* (1961) en vertolkte hij de rol van Nicomedes, vorst van Bithynië, als vriend van Julius Caesar in *Julius Caesar against the Pirates*. (1962) In deze film speelde de eerder genoemde Gordon Mitchell de slechterik. Voor *The Fury of Achilles* speelde Petri ook een schurk, de "evil and ambitious Grand Duke, Atanas" in *Drakut il Vendicatore* (1961).¹⁰⁹ Hij speelde dus zowel goede als slechte rollen, maar vaak mensen van hoge rang ('Grand duke', priester, koning van Bithynië). Hetzelfde kan gezegd worden van zijn tegenspeler Mitchell, die bijvoorbeeld een generaal was in *Il Conquistatore de Corinto* (1961), een piratenkapitein in *Hercules and the Princess of Troy* en Pluto in *Vulcano, Figlio di Giove* (1962). In zijn zéér uitgebreide oeuvre -hij maakte meer dan 100 films!- werd hij zowel als schurk en als held gecast. Het is veelzeggend dat Petri en Mitchell in hetzelfde jaar (1962) nog een rol als held en schurk afwisselen; ze werden niet typisch geassocieerd met één van die twee rollen, en werden dus niet getypecast als held of schurk, een logisch gevolg van een genre dat meer waarde hecht aan fysieke verschijning dan de acteercapaciteiten van de acteurs.



Links: Ennio Girolami als Patroklos. Midden: Gordon Mitchell als Achilles. Rechts (zittend): Mario Petri als Agamemnon.¹¹⁰

Girolami opent de film met eenzelfde formule als Homerus: "O heavenly goddess! Tell me of the woes brought upon the Greeks by the wrath of Achilles!" De *Ilias* richt zich direct daarop op het centrale conflict, de ruzie tussen *δῖος Ἀχιλλεύς* en *Ἀτρεΐδης ἄναξ ἀνδρῶν*,¹¹¹ maar *The Fury of Achilles* begint daar niet; ondanks dat de peplum-film gebruik maakt van 'learned culture' is zij uiteindelijk gericht op de massa, en dus 'popular culture'.¹¹² Het is ongecompliceerd vermaak met

¹⁰⁸ Voor de kijkers die bekend zijn met Petri's iconische rol zal Helen of Troy een vreemde ervaring zijn; enerzijds is Don Giovanni immers een schurk/schelm, die met zijn onbeschaamde uitspattingen de geldende zeden schendt, een man die huwelijken verwoest, die pakt wat niet van hem is (zoals Agamemnon). Anderzijds is Don Giovanni een succesvolle vrouwenverslinder, terwijl Agamemnon in *Helen of Troy* nogal lomp omgaat met vrouwen, en in seksueel opzicht voorbijgestreefd wordt door Achilles.

¹⁰⁹ <http://www.imdb.com/title/tt0054239/plotsummary> (25-5-16)

¹¹⁰ www.coolasscinema.com

¹¹¹ *Il.* 1.6-7

¹¹² Lagny, M. (1992), blz. 174: "the peculiarity of the genre is that it reuses knowledge which is traditionally the preserve of the educated, but which has just as traditionally been popularized by all the arts: ever since the

een setting en plot die de kijker ondertussen ook nog het een en ander kan bijbrengen over de oudheid. Het doel van het peplum genre is “to allow spectators to reassure themselves while letting of steam, to have fun while educating themselves, and to consume without any risk of indigestion.”¹¹³ Het centrale thema behoeft dus introductie, en die wordt geboden door de verteller, die de expedities van de Grieken uiteenzet en hun hiërarchie duidelijk maakt. Zonder de scènes in Lyrnessus (de introductie van de ‘grote drie’, Agamemnon, Achilles en Ulysses, de verdeling van de buit onder leiding van Agamemnon, het verdedigen van het kamp door Achilles) zou het minder duidelijk zijn waarom en waarover Achilles precies tekeer gaat; voor ‘uneducated audience’ is een proloog als deze nodig om de narratief tot een mooi, compleet geheel te maken, iets waar Homerus zich niet om bekommerde: zijn publiek was bekend met de overkoepelende narratief van de Trojaanse oorlog en haar personages.¹¹⁴ Het moderne filmpubliek zal de grote namen uit de oudheid (Hercules, Achilles, maar ook Bijbelse namen als Simson) wel kennen, maar hun rol binnen de plot mogelijk niet. Dit geeft de regisseur enerzijds wat vrijheid (hij kan wat meer aanpassingen maken zonder dat een groot deel van een publiek dit merkt),¹¹⁵ anderzijds moet hij meer zaken verduidelijken.¹¹⁶

3.2.2. *Helen of Troy* (1956)

De insteek van de film kan ook duidelijk impact hebben voor de casting, zoals we zien in de Amerikaans-Italiaanse¹¹⁷ productie *Helen of Troy* uit 1956. Regisseur Robert Wise (die later romantische drama’s als *The West Side Story* (1961) en *The Sound of Music* (1965) maakte, maar eerder bijvoorbeeld ook *The Day the Earth Stood Still* (1951) en veel later nog *Star Trek* (1971))¹¹⁸ Wise wist zich in vele genres uitstekend te handhaven.¹¹⁹ Hij vertelde het verhaal van *Helen of Troy* als een romantisch drama, met een sterke focus op de romance tussen Helena en Paris, de

Renaissance, opera and paintings have drawn on themes from the ancient world. ‘learned culture reused by popular culture’.”

¹¹³ Lagny, M. (1992), blz. 178.

¹¹⁴ Latacz, J. (2007) “*Troy*, from Homer’s *Troy* to Petersen’s *Troy*”, *From Homer’s Iliad to Hollywood Epic*, Winkler, M. blz. 39: “Homer could count on his listeners’ knowledge of its frame. He could have found no more effective a subject than this old story with its long-familiar characters, making it, or rather a part of it, fresh and newly meaningful. In this way he did not have to start by inventing his own plot and characters; instead, he could immediately concentrate on what was of prime importance to him.”

¹¹⁵ Dit stelt filmmakers ook in staat om mythologische, Bijbelse en historische figuren (met name Hercules, Simson en Julius Caesar) los te laten op talloze onzinverhalen waarin ze grootse, romantische heldendaden verrichten, zoals *Hercules and the Conquest of Atlantis* in 1961 of *Julius Caesar Against the Pirates* het jaar erna.

¹¹⁶ Ik heb *The Fury of Achilles* eerst behandeld omdat dit mijns inziens het beste voorbeeld is van een traditionele peplum-film. Daarnaast vertonen beide *Helen of Troy*’s op het gebied van personages en verhaal (en uiteraard titel) sterke overeenkomsten.

¹¹⁷ Regie, screenplay en cinematografie was Amerikaans, de cast grotendeels Brits (met een Franse Paris en Italiaanse Helena) en geschoten in Cinecittà te Rome.

¹¹⁸ www.imdb.com, Robert Wise. (3-7-16)

¹¹⁹ <https://www.britannica.com/biography/Robert-Wise> Volgens Michael Barson was Wise succesvol in “nearly every genre” en toonde zijn werk “unusual flexibility that surpassed any lack of a consistent style or theme” waarin hij veel belang hechtte aan “a thorough sense of reality”. Zijn zeer uitgebreide filmografie die naast sci-fi en romantische drama’s ook noir mysteries, westerns, spionagefilms en historische films. Het enige noemenswaardige van *Helen of Troy* is volgens Barson helaas alleen de aanwezigheid van de nog jonge Brigitte Bardot. (3-7-16)

hoofdpersonen van de film.¹²⁰ Om de affaire te rechtvaardigen er sympathie voor op te kunnen brengen, is het noodzakelijk de Grieken, en met name Menelaos in een negatief daglicht te zetten.¹²¹ Wise bereikt dit al vroeg door zijn presentatie van het Trojaanse hof, dat in tegenstelling tot het Spartaanse erg open en licht is, voorzien van godenbeelden. Het eerste wat we zien van het Spartaanse paleis is een donkere ruimte met wat fakkels en haarden, lui onderuitgezakte Grieken met opgehangen schilden en speren als enige versiering.¹²² Ondanks dat het conflict tussen Agamemnon in *Helen of Troy* amper van belang is, zijn de wortels ervan al zichtbaar in deze scene; de vorsten lachen en spotten met elkaar, en wanneer Menelaos en Agamemnon willen hun plan om Troje aan te vallen voorleggen klinkt er hoorngeschal: Achilles zal zijn entree maken.¹²³ Een doodse stilte volgt, en Ulysses sommeert Menelaos zich aan het protocol te houden. Menelaos: "I commend you, Achilles." – "And I (i.e. Achilles) despise you. And you Agamemnon!"¹²⁴ But it seems you must unite... So I am here, to lead you!" Direct daarop worden zijn autoriteit en krijgsvaardigheid in twijfel getrokken door respectievelijk Agamemnon en Ajax. Ulysses verzucht dat het onmogelijk is om 'united' te blijven- dat is nog nooit gelukt. De Griekse zijde is verdeeld, en geen van de aanwezigen wekt meer sympathie dan de andere; de Grieken haten de Trojanen en elkaar onderling, en het publiek kan zich dus gemakkelijk achter de romantische Paris scharen.

Voor de rol van Agamemnon koos Wise voor de Britse Robert Douglas, een toneelacteur die vanaf 1930 het witte doek opzocht, en na een onderbreking (hij diende in het Britse leger van 1939 tot 1945) werd hij vaak gecast voor elitaire, kwaadaardige rollen met een militair tintje,¹²⁵ zoals eerder in *The Blarney Stone* (1934), *Our Fighting Navy* (1937), *London Melody* (1937) en *The Fountainhead* (1939) en zo nu en dan ook voor 'goede', eerst vooral in komedies.¹²⁶ Douglas vestigde zichzelf als "a prime exponent of suave villainy"¹²⁷ in *The Adventures of Don Juan* (1948), waarin hij als Hertog de Lorca een staatsgreep wil plegen, maar verslagen wordt door Don Juan,¹²⁸ een situatie waarin hij zich nog vele malen zou bevinden: "An expert swordsman, he battled on screen with such action heroes as Flynn, Robert Taylor, Stewart Granger and Burt Lancaster, giving them a determined, if not always totally fair, fight before being ultimately, and inevitably, vanquished."¹²⁹ De

¹²⁰ Ondanks de romantische invalshoek is deze film ook in veel opzichten een 'sword-and-sandal epic'; er is een gespieerde held (Paris) die het opneemt tegen onrecht (de Griekse zijde) in een mythologische setting.

¹²¹ Helena noemt Menelaos, die Troje al lange tijd wil aanvallen "a robber" wanneer hij Paris (die als vredesgezant logeert in Sparta) iets dreigt aan te doen. Wanneer Paris opmerkt dat ze Menelaos veracht antwoordt ze: "I despise oppression. As do many others here." Wise besteedt er verder weinig aandacht aan, maar de weinige woorden die Helena eraan wijdt suggereren dat Griekenland/Sparta een wrede, onderdrukkende dictatuur is, en daaraan ontsnappen is een begrijpelijke, terechte wens.

¹²² Het contrast is des te scherper doordat het eerste is wat we van de koninklijke families te zien krijgen.

¹²³ Een van de aanwezigen zegt "A man who blows his own horn..." Dit is normaal gesproken in de Europese traditie de taak van de gastheer; het is een teken van Achilles' arrogantie.

¹²⁴ Bijzonder detail is Agamemnon en Achilles in *Helen of Troy* redelijk op elkaar lijken, ondanks het leeftijdsverschil (Douglas was bijna 20 jaar ouder dan Baker); met name hun kapsels en baarden komen overeen. Mogelijk wijst de gelijkenis op de rivaliteit tussen de twee, maar zoals gezegd, Wise besteedt weinig aandacht aan het conflict.

¹²⁵ <http://www.nytimes.com/1999/01/16/arts/robert-douglas-89-suave-actor-turned-director.html> NY times kende hem als de acteur die "swashbucklers and military commanders" neerzette. (4-7-16)

¹²⁶ www.imdb.com, Robert Douglas. "He was always genteel-mannered, and could portray the sinister, conniving rogue as easily as he could the forthright, proper military officer." Aldus Bill Takacs. (4-7-16)

¹²⁷ <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-robert-douglas-1075639.html> (4-7-16)

¹²⁸ Idem. Douglas was naast acteur ook een begenadigd schermmer; hij was "of world-class standard" aldus Tom Vallance.

¹²⁹ <http://www.douglashistory.co.uk/history/robertdouglas28.htm> (4-7-16)

jaren '50 waren voor Douglas een aaneenschakeling van staatsgrepen en verraad, maar succes had hij nooit,¹³⁰ tot *Helen of Troy*, waarin hij Troje mag innemen.

Menelaos werd vertolkt door de Ier Niall MacGinnis, een massief ogende acteur die niet zozeer bekend stond om 'goede' of 'slechte', maar met name om historische (bij)rollen; na rollen in o.a. *Henry V* (1944), *Hamlet* (1948), *Christopher Columbus* (1949), *Ivanhoe* (1952) en *Knights of the Round Table* (1953) verscheen hij in *Helen of Troy* voor het eerst in een Grieks-mythologische setting, en daar zou nog een aantal keer opduiken.

Torin Thatcher kreeg de rol van Odysseus (Ulysses in *Helen of Troy*). volgens Gary Brumburgh dat Thatcher vooral met "gritty, flashy film villainy" geassocieerd werd, en dat het vooral zijn imposante, krachtige bouw was die hem verscheidene "tough, commanding, often sinister roles over the years" opleverde, "primarily in larger-than-life action sequences", waarin hij met zijn "looming figure and baleful countenance" echt tot zijn recht kwam. Bruce Eder schrijft dat Thatcher wel 'goede' personages kon vertolken, maar dat zijn "intense expression and presence and imposing physique" hem geschikter maakten voor de schurkenrollen.¹³¹

Stanley Baker completeert 'de grote vier'¹³² als Achilles. Baker, die ooit de rol van James Bond in *Dr. No* (1962) maar producent Albert R. Broccoli een paar jaar later vroeg om een rol als Bond-schurk, was eveneens hoofdzakelijk bekend om zijn vertolkingen van het kwaad. David Wishart noemt hem "unusual star material" voor de jaren '50, "when impossibly handsome and engagingly romantic leading men"¹³³ were almost de rigueur."¹³⁴ Hoewel hij "good-looking" was, waren zijn gelaatstreken angular, taut, austere and unwelcoming". Hij had een voorliefde voor "blunt speaking", was "almost wilfully unromantic" en bezat "an aura of dark, even menacing power. [...] Film welcomed the adult Baker as the embodiment of evil."¹³⁵ Baker had zelf ook plezier in de rollen: "I made up my mind years ago, that the best parts in films always went to the villain. I was determined to corner the bad man's market."¹³⁶ Ondanks dit ietwat beperkte repertoire was Baker zo gewild als acteur, dat het de producenten van *Helen of Troy* niet uit zou maken welke rol hij op zich zou nemen.¹³⁷

¹³⁰ Vallance noemt *The Flame and the Arrow* (1950), *At Sword's Point* (1951), *Ivanhoe* (1952), *The Prisoner of Zenda* (1952), *King Richard and the Crusaders* (1954) en *The Scarlet Cloak* (1955)

¹³¹ www.imdb.com, Torin Thatcher. Brumburgh noemt als voorbeelden o.a. *The Crimson Pirate* (1952), *Blackbeard, the Pirate* (1952), *Helen of Troy* (1956) en *The Seventh Voyage of Sinbad* (1958). (4-7-2016)

¹³² *Helen of Troy* heeft ook een Ajax (Maxwell Reed), Nestor (Guido Notari), Patroklos (Terence Longdon) en Diomedes (Marc Lawrence) maar hun aanwezigheid en impact is zo beperkt (Patroklos' sterven is het enige wat hij bijdraagt) dat ik me tot deze vier beperkt heb.

¹³³ In deze categorie valt bijvoorbeeld de Fransman Jacques Sernas, die als Paris met *Helen of Troy* doorbrak.

¹³⁴ www.imdb.com, Stanley Baker. (4-7-2016)

¹³⁵ Idem. Wishart noemt o.a. zijn rollen in *Captain Horatio Hornblower R.N.* (1951), *The Cruel Sea* (1953) en *Hell Below Zero* (1954). Tevens meldt hij dat Baker "almost wholly associated with villainous roles" was.

¹³⁶ Idem.

¹³⁷ www.imdb.com, Stanley Baker. (14-7-16)



Links: Robert Douglas als Agamemnon¹³⁸. Rechts, voorgrond: Stanley Baker als Achilles. Op de achtergrond Terence Longdon als Patroklos.¹³⁹

Helen of Troy focust zich, zoals gezegd, op de liefde tussen Paris en Helena, en in een film waarin de romance centraal staat, is de antagonist datgene wat de liefde bedreigt; in Wise's film dus in principe de volledige Griekse zijde, met Menelaos voorop. En het is niet alleen de liefde die de sympathie moet wekken; de verteller dat ons weten dat de Trojanen "a happy people" zijn, "in love with beauty", en dat de "industrious citizens were enjoying the works of peace". Desondanks achten de Grieken "a war of defensive aggression" volkomen gerechtvaardigd; dit verhaal is naast een verhaal van (negatieve) oorlog vs. (positieve) liefde ook een van (negatief) militarisme vs. (positief) pacifisme.¹⁴⁰ De castingkeuzes onderstrepen dit: *Helen of Troy* heeft dus een viertal antagonisten wiens verschijning het publiek associeert met militaire, kwaadaardige rollen. Zodra de kijker ze herkent, kan hij (onbewust) zijn verwachtingen over welke rol deze vier gaan spelen in het verhaal invullen of aanpassen,¹⁴¹ namelijk dat zij als kwaadaardige oorlogshitsers de schurken van dit verhaal zijn, en mogelijk niet slagen in hun opzet, daar dat problemen zou opleveren voor het bereiken van het *happy end*.¹⁴²

3.2.3. *Helen of Troy* (2003)

Helen of Troy was ook de titel van een miniserie van de hand van John Kent Harrison (2003), een regisseur die vooral bekend is door verscheidene tv-films en miniseries, vaak gebaseerd op een waargebeurd verhaal of een bekend boek.¹⁴³ Harrison had geen ervaringen met *sword and sandal*-spektakels en dat is te merken; de scènes (hoewel fraai aangekleed, en wellicht iets te modern) blijven altijd relatief compact en in shots met grote groepen mensen en establishing shots wordt er met name gebruik gemaakt van matige CGI-beelden. Ook het (relatief lage) budget zal hierin hebben

¹³⁸ www.tumblr.com (14-7-16)

¹³⁹ www.torchiefash.com (14-7-16)

¹⁴⁰ Winkler, M. (2015) "Troy and the Cinematic Afterlife of Homeric Gods", *Return to Troy: New Essays on the Hollywood Epic*, Winkler, M. blz. 113

¹⁴¹ *Helen of Troy* is de enige film die zowel Achilles als Odysseus duidelijk aanwijst als antagonist, mogelijk omdat deze twee (gezien ze de hoofdrol hebben in respectievelijk de *Ilias* en de *Odyssee*) over het algemeen eerder gezien worden als de protagonist. Door het herkennen en associëren met slechte rollen van Baker en Thatcher zou het publiek hun overgang naar het slechte kant makkelijker kunnen accepteren, of wellicht verkeerd gecast vinden.

¹⁴² Dit is zeker het geval voor Robert Douglas, die bekend stond als de schurk die altijd verslagen werd.

¹⁴³ *A Bear named Winnie* (tv-film, 2004), *You know my name* (tv-film, 1999), *Pope John Paul II* (miniserie, 2005) zijn enkele van zijn bekendste werken.

meegespeeld; dit was geen Hollywood-kaskraker, maar een tweedelige serie die vooral mee kon liften op de toegenomen interesse in de materie: het jaar erop zou immers de sterrencast van het peperdure *Troy* op het witte doek verschijnen.¹⁴⁴ Mogelijk heeft Harrison juist ook voor die redenen gekozen voor enkele significante narratieve vrijheden, onder het mom van ‘the true story of Troy’: het publiek moet wel een reden hebben om hetzelfde verhaal nog eens zo snel weer te gaan kijken.¹⁴⁵

Harrison had een grotere rol in gedachten voor Agamemnon, en dat is al te merken aan de verschillende dvd-uitgaves en posters. Rufus Sewell prijkt op iedere versie, met naam en/of foto, en de omschrijving van de Nederlandse dvd-uitgave maakt al melding van “de meedogenloze Agamemnon,” die in de film inderdaad blijkt geeft van een bizarre, haast psychopathische wreedheid.¹⁴⁶ Sewell is een Britse acteur, afkomstig uit de toneelwereld, geeft te kennen blij te zijn met zijn met zijn ‘versatility’.¹⁴⁷ Die veelzijdigheid heeft regisseurs er niet van weerhouden Sewell dikwijls als een vaak adellijke, en inderdaad ‘medogenloze’ slechterik in historische setting te casten,¹⁴⁸ tot ongenoegen van Sewell die naar eigen zeggen vaak lange tijd werkloos is omdat hij die rollen begon te weigeren; “If I didn't, I'd only ever play a dark, satanic count on a horse.”¹⁴⁹ *Helen of Troy* opent met een voice-over bij wat flashforwards; Menelaos (James Callis) gaat het ‘ware verhaal’ van de oorlog vertellen; bitter verzucht hij dat alles teweeggebracht was door zijn broer.

We zien Agamemnon voor het eerst wanneer hij, Menelaos en Atreus (Edward Merceca) zich te paard naar Sparta begeven, en gezien worden door de frivole Helena (Sienna Guillory) en Pollux (Craig Kelly). “they say that one day, he will rule the entire Agaeon” vertelt Pollux, en Menelaos is schijnbaar “not too fond of living in his brothers’ shadow”. Dit vat de dynamiek tussen de broers goed samen: Menelaos en zijn conflict worden de speelbal van zijn oudere, bazige broer. Een andere dynamiek die Harrison vroeg introduceert is die met Helena; in *Helen of Troy* begeert Agamemnon haar zichtbaar; steeds weer gaat de camera van Helena naar de starende Agamemnon,¹⁵⁰ die haar niet bezitten mag.

Deze onethische driehoeksverhouding, in combinatie met de uitdossing van Agamemnon (de altijd donkere semimilitaire/koninklijke kledij, zwarte krullen), zijn stem (zacht, relatief hoog), gestaar, en de voorspelling dat hij een groot rijk zal erven, vormt een opvallende parallel met een ander personage uit het peplum-genre: in 2001 blies regisseur Ridley Scott het genre nieuw leven in

¹⁴⁴ Winkler, M. (2015), blz. 129

¹⁴⁵ Naast de narratieve vrijheden bevat de miniserie ook de nodige anachronismen: de paleizen zijn prachtig versierd maar te modern, en alle wapens van ijzer. Troje is voor de Grieken een interessant verbindingspunt met Byzantium, dat op dat moment nog (waarschijnlijk) nog niet gesticht was. Tel hierbij een personage met de wonderlijke naam ‘Pres Byterian’ bij op, en men zou zich kunnen afvragen of deze vrijheden wellicht niet gewoon slordigheden zijn.

¹⁴⁶ Zo laat Agamemnon Helena naakt rond paraderen in een feestzaal (zogenaamd om de Grieken te laten zien waarom ze Menelaos trouw moeten zweren om zijn huwelijk te beschermen), besluit hij na een korte overpeinzing Iphigenia (zelf) te offeren, doodt hij zowel Paris als Priamos op laffe wijze, en verkracht hij Helena terwijl Agamemnon toekijkt.

¹⁴⁷ <http://metro.co.uk/2012/06/21/rufus-sewell-i-was-bored-with-playing-bad-guys-but-i-wanted-to-be-a-vampire-476105/>, Lipworth E, (2012) (14-7-16).

¹⁴⁸ Te beginnen met *A Knight's Tale* (2001), gevolgd door o.a. *The Legend of Zorro* (2005) en *Hercules* (2014).

¹⁴⁹ www.imdb.com, Rufus Sewell. (13-7-16) In een historische setting (zie voetnoot 58), wordt Sewell vaak gecast als schurk van hoge rang, het liefst te paard.

¹⁵⁰ De tagline van *Helen of Troy* is “Desire is war”. Helena krijgt al vroeg het volgende te horen: “your beauty, your spirit.. it makes men weak. Helen, you have no idea what madness lies in men.” Deze kreten slaan, gezien zijn aanhoudende gestaar in het eerste half uur, overduidelijk op Agamemnon. Zijn *desire* wordt *madness* en uiteindelijk *war*.

met *Gladiator*, waarin verraden generaal Maximus (Russel Crowe) het opnam tegen de Romeinse keizer Commodus (Joaquin Phoenix). Commodus, die met de moord op zijn vader het keizerschap erfde, koesterde een diep, haast psychopathisch verlangen voor zijn zuster Lucilla (Connie Nielsen).



Links: Joaquin Phoenix als Commodus in 2001.¹⁵¹ Rechts: Rufus Sewell als Agamemnon in 2003.¹⁵²

“Any genre’s *narrative context* imbues its conventions with meaning. This meaning in turn determines their use in individual films.” Aldus Schatz,¹⁵³ de kijker identificeert de ‘conventions’ (de kledij, de rang, de stem, etc.) en kan deze aan de hand van eerdere ervaringen in een nieuwe narratieve context plaatsen, en zo bepaalde gevoelens of verwachtingen krijgen bij bepaalde elementen. “This significance is based on the viewer’s familiarity with the “world” of the genre itself rather than on his or her own world. [...] It creates its own field of reference. It is not their mere repetition which endows generic elements with a prior significance, but their repetition within a conventionalized formal, narrative and thematic context.”¹⁵⁴ Geheel volgens verwachtingen loopt het dan ook voor Agamemnon, binnen de narratieve context van *Helen of Troy*, om vergelijkbare redenen (o.a. hebzucht) even slecht af als voor Commodus in *Gladiator*.

3.2.4. *Troy* (2004)

Ook de meest recente Agamemnon is een duister personage. Wolfgang Petersen (eerst voornamelijk bekend van Duitse tv-producties als *Das Boot* (1981), daarna van verscheidene Hollywood-spektakelfilms als *The Neverending Story* (1984), *In the Line of Fire* (1993), *Air Force One* (1997) en *The Perfect Storm* (2000)) koos de Schotse Brian Cox als de Agamemnon van *Troy* (2004). De nog altijd actieve Cox heeft een zeer omvangrijk oeuvre dat films, (animatie)series, toneelstukken en games omvat, en een aanzienlijk deel daarvan zijn rollen als (militaire) slechterik. Zo was hij Colonel Stryker in *X2* (2003), Rijksmaarschalk Hermann Göring in *Nuremberg* (2000)¹⁵⁵ en de iconische psychopaat Hannibal Lecter in *Manhunter* (1986), een rol die vooral met zijn opvolger Anthony Hopkins geassocieerd werd na *The Silence of the Lambs* (1991). Cox “Rarely plays characters who are sympathetic or likable”, aldus de Internet Movie Database.¹⁵⁶

Robert Cirro noemt de opening van *Troy* “perhaps the best shot sequence of the film”, omdat Petersen laat zien in staat te zijn om te werken binnen de conventies van het peplum-genre: de

¹⁵¹ www.tasteofcinema.com, Jules Neuman (14-7-16)

¹⁵² www.tumblr.com (14-7-16)

¹⁵³ Schatz, T. (1981), blz. 10.

¹⁵⁴ Idem.

¹⁵⁵ Cox wordt ook opvallend vaak gecast als ‘buitenlandse’ militair, vaak een Russische.

¹⁵⁶ www.imdb.com, Brian Cox (16-7-16)

scene biedt spektakel in de vorm van gespierde, fraai aangeklede soldaten die toezien hoe “a noble hero” zijn leven op het spel zet voor het collectief. Daarnaast levert de scène direct de dynamiek tussen de protagonist (Brad Pitt’s Achilles), de antagonist (Brian Cox’ Agamemnon) en het leger, de naamloze λαοί: “In this dynamic, an older, ugly, power-hungry politician comes into conflict with a younger, beautiful, glory-seeking hero whose deeds rouse the admiration of the army and threaten the politician’s sense of control.”¹⁵⁷ Met deze scene legt Petersen alvast de basis voor het conflict: Achilles is direct in beeld als de cruciale steunpilaar van het Griekse leger en Agamemnon is de succubus-achtige autoriteit¹⁵⁸ die gretig gebruik maakt van zijn diensten, ondanks dat ze elkaars bloed wel kunnen drinken: “Of all the warlords loved by the gods, I hate him the most.” merkt Agamemnon verbitterd op wanneer Achilles de slag voor hem wint,¹⁵⁹ terwijl Achilles de verslagen vorst een geïrriteerd “He is not my king” toebijt. Nestor stelt dat het leger Achilles nodig heeft, maar Agamemnon (“For now”) ziet hem slechts als een onwillig opstapje dat een obstakel zou kunnen vormen. Van koning van Thessalië horen we al wat zijn uiteindelijke doel is: “You can’t have the whole world Agamemnon... It’s too big.” Maar de vorst lacht zijn opmerking honend weg.

Significant is ook dat het fysieke contrast tussen Agamemnon en Achilles in *Troy* ook groter is dan in de eerdere versies, met uitzondering van wellicht *Iphigenia* (1977).¹⁶⁰ De twee zijn meestal even gespierd, en in *Helen of Troy* (2003) is Agamemnon zelfs aanzienlijk knapper dan de kale reus (Joe Montana) die Achilles moet voorstellen. Cox is bijna een kop kleiner dan Pitt, en aanzienlijk forser dan de gespierde Amerikaan, die in 2000 voor de tweede maal door People’s Magazine uitgeroepen werd tot ‘Sexiest Man Alive’.¹⁶¹ Het idee hierachter is vrij eenvoudig: de kijker staat positiever tegenover ‘knappe’ gezichten, en negatiever tegenover ‘lelijke’.¹⁶² “If Octave Feuillet’s poor young man is handsome and polite and ambitious and manly, we should resent it if the author withheld good fortune from him. We like to see deserving people get on in the world.”¹⁶³ Ook *Troy* toont graag de spieren van de held Achilles, die meermaals halfnaakt of zelfs geheel naakt te zien is. Zijn pantser is hier ook een goed voorbeeld van: het accentueert de vorm van zijn lichaam en laat meer zien van zijn bovenarmen en bovenbenen dan het pantser van bijvoorbeeld Agamemnon en Menelaos; bij hen is het wat vormelozer, bedekter, en bij Agamemnon ook meer versierd. Het is meteen te zien dat Brad Pitt de ‘action man’ van het verhaal is, en Agamemnon niet.

Achilles en Agamemnon zijn beide ambitieus, maar de manier waarop (arbeid vs. profiteren van arbeid) onderscheidt Cox’ personage in negatieve zin, alleen Achilles is ‘deserving’. Als de kijker nog niet weet dat het slecht af gaat lopen met de antagonist, dan wenst hij dat wellicht na de opening van *Troy* al.¹⁶⁴

¹⁵⁷ Pirro, R.C., (2011) “Homer’s Lies, Brad Pitt’s Thighs”, *Of Muscles and Men: Essays on the Sword and Sandal Film*, Cornelius, Michael G. blz. 109

¹⁵⁸ Een type slechterik dat vaak te zien is in Amerikaanse cinema: de machtige, vaak rijke ‘big man’ die ‘the little man’ vertrapt uit winstbejag. Denk aan Cutler Beckett uit *Pirates of the Caribbean* (2006) of de burgemeester van Dirt in *Rango* (2011).

¹⁵⁹ De slag wordt beslist door een duel tussen de beste krijger van Thessalië en die van Agamemnon’s leger, Boagrius tegen Achilles. Dit duel is een verzinsel van Petersen.

¹⁶⁰ In *Iphigenia* komen de twee echter niet echt tegenover elkaar te staan, ze delen geen enkele scene. Hoewel beide daar vrij gespierd zijn, is Agamemnon veel ouder en onverzorgder.

¹⁶¹ <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2840313/A-look-People-s-Sexiest-Man-Alive-winners-years-28th-recipient-announced.html>, Iona Kirby, 2014 (14-7-16).

¹⁶² <http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0025656> Nancy L. Etcoff, 2011 (14-7-16).

¹⁶³ Strunk jr., W. (1925), blz. 43

¹⁶⁴ Meer hierover in hoofdstuk 4.



Boven: Brad Pitt als Achilles¹⁶⁵. Onder: v.l.n.r.: Brian Cox als Agamemnon, John Shrapnel als Nestor en Brendon Gleeson als Menelaos.¹⁶⁶

3.3. Conclusie

Zoals we hebben gezien is het *sword-and-sandal muscle epic* een genre dat vasthoudt aan de beproefde narratieve structuur (zoals besproken in hoofdstuk 2) met een held, een doel en een obstakel. Filmmakers die hierom van helden of neutrale figuren geloofwaardige schurken willen maken, kunnen deze verandering op uiterlijk niveau reeds bewerkstelligen door acteurs te casten die het publiek reeds als schurk geaccepteerd heeft.¹⁶⁷ Met de introductie van acteurs geeft de regisseur vaak meteen de veranderde functie (namelijk van overwegend positief personage naar negatief) van Agamemnon in het verhaal weer. Voor het publiek dat niet bekend is met de klassieke bronnen is de verandering uiteraard geen significant probleem.

¹⁶⁵ www.comicvine.gamespot.com (15-7-16)

¹⁶⁶ www.imgur.com (15-7-16)

¹⁶⁷ Zuckerman, E.W., Kim, T., Ukanwa, K. en von Rittman, J. (2003) "Robust identities or nonentities? Typecasting in the feature-film Labor Market", *American Journal of Sociology*, vol. 108, no. 5, blz. 1020.

4. Van Homerische held naar filmische schurk

In dit hoofdstuk behandel ik aan de hand van de klassieke bronnen de mogelijkheden die de bronteksten de filmmakers bieden om van Agamemnon een antagonist te maken. Hierbij zal ik ingaan op de belangrijkste verschillen en overeenkomsten, wat is uitvergroot en wat is weggelaten. De focus zal hierbij liggen op de *Ilias*, daar het beschikbare filmmateriaal dit nu eenmaal ook doet; elementen van Aeschylus en Euripides zijn weinig te vinden in de films, **omdat ze niet per se nodig zijn om voor een modern publiek een compleet, sluitend verhaal te maken over de Trojaanse oorlog.**¹⁶⁸ De 'niet-Homerische elementen' die regisseurs hiervoor nodig hebben, hebben immers niet per se betrekking op Agamemnon.¹⁶⁹ Daarnaast is het bronmateriaal, met name Euripides, niet zo geschikt voor de vergelijking, daar de tekst weinig mogelijkheden biedt om Agamemnon als antagonist af te schilderen, zoals we zullen zien. Omdat zowel de klassieke bronnen als de films te veel materiaal zijn om in zijn geheel in detail door te nemen, heb ik ervoor gekozen om dit hoofdstuk onder te verdelen in de volgende thema's:

- 1) Het conflict met Achilles.
- 2) Agamemnon op het slagveld.
- 3) Omgang met overige personages.
- 4) Iphigenia en Clytaemnestra.

hierbij zal ik aandacht besteden aan de elementen die filmmakers zelf aan hun personages of verhaal hebben toegevoegd of uitvergroot. Er dient opgemerkt te worden dat niet ieder element in iedere film aan bod komt, en zodoende zal ik mij beperken tot de relevante voorbeelden.

4.1. Het conflict met Achilles

De ruzie met Achilles is in nagenoeg iedere filmbewerking te vinden,¹⁷⁰ maar alleen *The Fury of Achilles* geeft het weer zoals beschreven bij Homerus, en het is ook de enige film die de ruzie als centraal conflict weergeeft, zoals de *Ilias* dat ook doet, al vanaf het begin:

*Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
οὐλομένην, ἣ μυρί' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,
[...]
ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.*¹⁷¹

*Bezing, Godin, de vervloekte wrok van Achilles,
die de Grieken talloze rampen bezorgde,*

¹⁶⁸ Agamemnon's familieproblemen en dood zijn niet noodzakelijk omdat ze in cinema nagenoeg alleen dienen om een subplot van een nevenpersonage af te sluiten, en zoals we hebben gezien in 2.2.4. nemen regisseurs daar soms enige vrijheid mee. Vuistregel daarbij is dat als de invloed van de goden op de plot gering of zelfs geheel weggelaten is, Iphigenia sowieso niet geofferd hoeft te worden omdat er geen goden zijn om tevreden te stellen.

¹⁶⁹ Het strikt noodzakelijke is 1) een bezoek van Paris aan Sparta waarbij hij verliefd wordt op Helena en 2) een houten paard, de val van Troje en de dood van Achilles.

¹⁷⁰ *Helen of Troy* (2003) laat het conflict geheel weg. In *Helena* (1924) liet Manfred Noa Achilles zich terugtrekken omdat niet zijn duel met Hector, maar Menelaos' duel met Paris de oorlog mag beslissen.

¹⁷¹ *Ilias* 1.1-2, 6-7

[...]

*Vanaf het moment dat er voor het eerst twist opklaarde
Tussen de Atreïde, heerser van mannen, en stralende Achilles.*

The Fury of Achilles is tevens de enige film die de aanleiding tot het conflict weergeeft zoals bij Homerus: Apollo (9: *Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός*) teistert het Griekse kamp met de pest, en daar is Agamemnon verantwoordelijk voor omdat hij *τὸν Χρύσην ἡτίμασεν ἀρητῆρα* (11), 'de priester Chryses schoffeerde'. De Trojaanse priester, die naar het Griekse legerkamp gekomen was om zijn dochter vrij te kopen werd namelijk bruut geweigerd door Agamemnon, die hem beledigde en wegstuurde. Chryses neemt daar uiteraard geen genoegen mee en roept de hulp van Apollo in, die daarop de pest naar de Grieken stuurt (35-53).¹⁷²

4.1.1. Agamemnon de bullebak

Een vergadering wordt belegd (53-67) waarin de vogelschouwer Kalchas gevraagd wordt naar de oorzaak van Apollo's wrok, maar hij aarzelt te antwoorden, tot Achilles hem verzekert hem bij te staan; hij vreest namelijk dat Agamemnon, de belangrijkste Griek (r. 78-9: *ὃς μέγα πάντων Ἀργείων κρατέει*)¹⁷³ kwaad op hem zal worden. In regel 80 voegt hij er het volgende aan toe: *κρείσσων γὰρ βασιλεὺς ὅτε χώσεται ἀνδρὶ χέρηϊ*, 'want een vorst kan doen wat hij wil, wanneer hij kwaad wordt op een mindere'. In combinatie met zijn eerdere benamingen (*ἄναξ ἀνδρῶν*, *ὃς μέγα πάντων Ἀργείων κρατέει*) en het feit dat Agamemnon even later (102) hem woedend van repliek dient, roept al voorzichtig een beeld op van een autoritair, grillig figuur die zijn ondergeschikten angst aanjaagt. Dit door Homerus geschetste beeld vergemakkelijkt het voor de (Amerikaanse) filmmakers om Agamemnon als antagonist neer te zetten. Orrin Klapp, die de typeringen van slechteriken in Amerikaanse cultuur onderzocht, identificeerde o.a. het 'oppressor/bully'-type: "A strong, cruel figure abuses power over a weak victim. The victim is seen sympathetically as an underdog. Presence of the bully evokes a popular expectation that a hero will come forth to overthrow him."¹⁷⁴ Agamemnon past, overeenkomstig de moderne Amerikaanse maatstaven, binnen dit type. Dit betekent uiteraard niet dat het oorspronkelijke publiek deze connotatie ook had, maar wel dat er dus al in het begin van de *Ilias* elementen aanwezig zijn (naast zijn schoffering van Chryses) om Agamemnon neer te zetten als een 'oppressor'. Agamemnon bevestigt Kalchas' angst door hem inderdaad *ἀχνύμενος* (103) 'woedend' op hem te foeteren; hij moet namelijk zijn eergeschenk, Chryseïs, inleveren.

*“ἀλλὰ καὶ ὥς ἐθέλω δόμεναι πάλιν εἰ τό γ' ἄμεινον·
βούλομ' ἐγὼ λαὸν σῶν ἔμμεναι ἢ ἀπολέσθαι·*

¹⁷² Agamemnon's behandeling van Chryses zal later in dit hoofdstuk aan bod komen.

¹⁷³ In *Troy* wordt Agamemnon, die over alle Griekse vorsten regeert, 'King of kings' genoemd door Nestor. Ook *Helen of Troy* (2003) geeft hem een speciale titel, "The High King". Alleen Wise laat in *Helen of Troy* (1956) een verdeelde groep vorsten zien, die allen (Achilles met tegenzin) aanvaardden dat Agamemnon het bevel zal voeren. Mogelijk dachten de regisseurs dat het filmpubliek moeite zou hebben met het idee dat er meerdere koningen aanwezig zijn, maar dat er één het commando heeft, vandaar een speciale titel. Wellicht dat hiermee ook het idee ontstaan is dat Agamemnon als een soort veroveraar over het hele Egeïsche gebied wil heersen. Zoals genoemd in het vorige hoofdstuk, **voetnoot**, gebruiken met name filmmakers in Hollywood in dit genre de 'totalitaire autoriteit' als antagonist.

¹⁷⁴ Klapp, O. (1956) "American Villain-Types", *American Sociological Review* Vol. 21 n.3 1956, blz. 336

αὐτὰρ ἐμοὶ γέρας αὐτίχ' ἐτοιμάσας ὄφρα μὴ οἷος
Ἀργείων ἀγέραςτος ἔω, ἐπεὶ οὐδὲ ἔοικε·”

*“Maar toch wil ik haar liever teruggeven, als dat beter is;
want ik wil liever dat de mannen behouden blijven dan dat ze te gronde gaan;
maar regel voor mij dan meteen een eergeschenk, opdat ik niet als enige
van de Grieken zonder ere zit, want dat is ongepast;” (116-119)*

De Homerische samenleving is er een waarin eer (τιμή) direct gekoppeld is aan persoonlijk bezit; hoe groter de deugd (ἀρετή) die de krijger op het slagveld laat zien, des te groter de τιμή die hij behaalt. En hoe groter de τιμή, des te groter het deel van de buit dat de Homerische held mag ontvangen.¹⁷⁵ Het verdelen van de buit is een recht dat is voorbehouden aan de vorsten, die als eerst een deel mogen nemen.¹⁷⁶ Als Agamemnon zonder eergeschenk overblijft, is hij dus ἄτιμος, ‘zonder eer/respect’, of ‘onteerd’, wat niet passend is voor zijn rang. Het strekt hem tot eer dat hij wel bereid is het offer te brengen voor het welzijn van de λαοί, iets wat in geen enkele film buiten *The Fury of Achilles* genoemd wordt.¹⁷⁷ Het voetvolk blijft naamloos en onbelangrijk in de meeste films, en Agamemnon bekommert zich niet om hen. In *Troy* verscherpt dit het contrast tussen Achilles en Agamemnon, als Nestor Achilles overhaalt om met een duel de slag te beslissen, en zo honderden λαοί te redden.

4.1.2. Agamemnon de uitbouter

Achilles gaat tegen zijn wens in, noemt hem weliswaar κύδιστε, ‘zeer nobele’/‘nobelste’ maar ook φιλοκτεανώτατε πάντων, ‘hebzuchtigste van allen’ (122),¹⁷⁸ en wijst hem er op dat zijn eis onredelijk is aangezien A) de Grieken geen voorraad buit over hebben (124), B) de reeds veroverde buit al onder de manschappen verdeeld is (125) en C) de Grieken Agamemnon ruimschoots schadeloos kunnen stellen na de inname van Troje (127-8). Achilles ontzegt Agamemnon dus niet zijn recht, maar raadt hem aan er later een beroep op te doen. Agamemnon wil hier echter niet van weten en beschuldigt Achilles ervan dat hij zelf zijn eigen buit wil veiligstellen (132-4). Agamemnon besluit de ruzie door te dreigen dat als hij geen deel van de buit krijgt, hij dat van een ander zal opeisen, en dat hij daarbij de grote namen niet zal schuwen (137-9). Nu gaat Achilles door het lint: Agamemnon is schaamteloos (149: ἀναιδείην) en alleen uit op winst (149: κερδαλέοφρον), en profiteert van andermans arbeid:

πῶς τίς τοι πρόφρων ἔπαισιν πείσεται Ἀχαιῶν
ἢ ὁδὸν ἐλθέμεναι ἢ ἀνδράσιν ἴφι μάχεσθαι;
οὐ γὰρ ἐγὼ Τρώων ἔνεκ' ἥλυθον αἰχμητῶν
δεῦρο μαχησόμενος, ἐπεὶ οὐ τί μοι αἴτιοί εἰσιν·
[...]
ἀλλὰ σοί, ὦ μέγ' ἀναιδὲς, ἄμ' ἐσπόμεθ' ὄφρα σὺ χαίρης,

¹⁷⁵ Het begrip τιμή laat zich in het Nederlands het best vergelijken met ‘status’.

¹⁷⁶ Van Wees, H. (1992), *Status Warriors*, blz. 87

¹⁷⁷ *The Fury of Achilles* is niet alleen qua plot, maar ook qua tekst getrouw aan Homerus. Hoewel de gesproken tekst vanwege de lengte enorm is ingekort (de film duurt al 2 uur) zijn tekstelementen als deze bijna allemaal terug te vinden in de film, vandaar dat het niet veel zin heeft deze film steeds opnieuw te noemen.

¹⁷⁸ “Famous for his avidity, and no less for his greed” in *The Fury of Achilles*.

τιμὴν ἀρνύμενοι Μενελάῳ σοί τε, κυνῶπα,
πρὸς Τρώων· τῶν οὐ τι μετατρέπη οὐδ' ἀλεγίζεις.¹⁷⁹

*Hoe moet iemand van de Grieken gewillig jouw woorden opvolgen
om op pad te gaan of met geweld vijanden te bestrijden?
Want ik ben hier niet gekomen om te vechten vanwege
Trojaanse speervechters, ze hebben mij immers niets gedaan;
[...]
Maar jou, schaamteloze, jou zijn we gevolgd, voor jouw plezier,
Om jouw eer te winnen, en van Menelaos, hondsoog,
van de Trojanen; daar denk je niet aan, je geeft er niets om;*

Achilles beweert hier dat Agamemnon niet serieus genomen kan worden als leider; hij is iemand die anderen zijn strijd laat uitvechten, sterker nog, laat vechten voor zijn eigen τιμή; dergelijk handelen past niet bij een Homerische held, iemand die er naar moet streven 'altijd uit te blinken en boven anderen te staan'.¹⁸⁰ Achilles ziet de aanvoerder als een soort parasiet die zich er niet voor schaamt te teren op andermans werk; hiermee kan Agamemnon in cinema ingezet worden als een ander type schurk: de 'claimant of undue privilege'. "This category includes selfish grabbers and others who claim more than their due or set themselves above others presumptuously."¹⁸¹ Troy maakt dit in de openingsscène al de relatie tussen de twee: "Imagine a king who fights his own wars... wouldn't that be a sight to see", merkt Achilles schamper op wanneer hij het duel met Thessalische kampioen aangaat.

Agamemnon claimt niet alleen bezit, maar ook de τιμή die daarbij hoort. Nu is Achilles ἄτιμος (171) en benadrukt hij hoe onrechtvaardig hij persoonlijk behandeld wordt door de legerleiding. Deze passage is belangrijk bij het bepalen van de protagonist en de antagonist voor een adaptatie, niet alleen vanwege wat Homerus hier vertelt, maar ook om wat hij niet vertelt:

οὐ μὲν σοί ποτε ἴσον ἔχω γέρας ὀππότε Ἀχαιοὶ
Τρώων ἐκπέρσωσ' εὖ ναιόμενον πτολίεθρον·
ἀλλὰ τὸ μὲν πλεῖον πολυαΐκος πολέμοιο
χεῖρες ἐμαὶ διέπουσ'· ἀτὰρ ἦν ποτε δασμός ἴκηται,
σοὶ τὸ γέρας πολὺ μεῖζον, ἐγὼ δ' ὀλίγον τε φίλον τε
ἔρχομ' ἔχων ἐπὶ νῆας, ἐπεὶ κε κάμω πολεμίζων.¹⁸²

*Nooit heb ik een eergeschenk gelijk aan het jouwe, wanneer
de Grieken een druk bewoonde vesting van de Trojanen plunderen;
ondertussen gebeurt wel het grootste deel van de razende oorlog door
mijn handen; maar wanneer het tot een verdeling komt,
heb jij een veel groter eergeschenk, maar ik begeef me met iets kleins,
hoewel dierbaar, naar de schepen, me moegestreden hebbend.*

¹⁷⁹ Il. 1.150-3, 158-160.

¹⁸⁰ Il. 11.783-4: Πηλεὺς μὲν ᾧ παιδί γέρων ἐπέτελλ' Ἀχιλλῆϊαῖον ἀριστεύειν καὶ ὑπείροχον ἔμμεναι ἄλλων· 'De oude Peleus schreef zijn zoon voor altijd uit te blinken en boven anderen te staan.

¹⁸¹ Klapp, O. (1956), blz. 337

¹⁸² Il. 1.163-8.

Deze scène kweekt veel sympathie voor Achilles, doordat zijn leed, zoals hij het hier beschrijft, zo universeel is. Na een lange dag werken (165-6: *πλεῖον πολυαῖκος πολέμοιο χεῖρες ἐμαὶ διέπουσ'*) keert Achilles uitgeput (168: *κάμω*), zijn hongerloon koesterend (67: *ὀλίγον τε φίλον*), terwijl zijn superieur rijk wordt door de arbeid die Achilles verzet. Het doet haast denken aan een industrieel die zijn arme werknemers uitbuit. Dit is het soort leed dat de filmkijker kan herkennen: je uitsloven voor een karig salaris, terwijl je werkgever een zwembad aanlegt in de tuin, het is een soort leed dat al sinds mensheugenis de samenleving in klassen verdeeld. Het thema van de machtige die profiteert van de zwakke is een krachtig en populair thema, waarbij de 'underdog' de sympathie van het publiek geniet.¹⁸³ Het is van belang om op te merken deze sympathie eigenlijk alleen hier opgewekt kan worden door wat er niet gezegd wordt; we krijgen alleen Achilles' standpunt te horen in deze situatie, namelijk dat de verdeling oneerlijk verloopt. De *Ilias* houdt zich niet bezig met wat Achilles voorheen heeft veroverd en welke *τιμή* hem dat opleverde, en of dat eerlijk was of niet. Zijn verontwaardiging is hier wellicht gerechtvaardigd, maar we weten niet of hij geheel de waarheid spreekt over hoe Agamemnon hem behandelt, we kunnen er hoogstens van uitgaan dat het eerder voor irritatie heeft gezorgd.¹⁸⁴ De tussenkomst van Pallas Athena (163) biedt ook geen uitsluitel.¹⁸⁵ Bovendien komt in de *Ilias* het militaire nut van een dergelijk systeem niet duidelijk naar voren; moderne kijkers zouden het vreemd of oneerlijk kunnen vinden dat een man de buit van individuele strijders zo verdeelt, maar het is een logische tactiek om de vrede binnen het leger te bewaren. Als iedere krijger zijn veroverde buit zou mogen houden, zou het leger al snel versplinteren in losse eenheden die met elkaar wedijveren om de rijkdom.

Pas veel later komen we er door het advies van de wijze Nestor achter dat de andere vorsten ook niet tevreden waren met Agamemnon's handelen; ze verlangen dat hij het goedmaakt met Achilles:

*ἐξ ἔτι τοῦ ὅτε διογενὲς Βρισηΐδα κούρην
χωομένου Ἀχιλλῆος ἔβης κλισίῃθεν ἀπούρας
οὐ τι καθ' ἡμέτερόν γε νόον· μάλα γάρ τοι ἔγωγε
πόλλ' ἀπεμυθεόμην· σὺ δὲ σῶ μεγαλήτορι θυμῷ
εἶξας ἄνδρα φέριστον, ὃν ἄθάνατοί περ ἔτισαν,
ἡτίμησας, ἐλὼν γὰρ ἔχεις γέρας*¹⁸⁶

*sinds u, nazaat van Zeus, het meisje Briseïs uit
de tent van Achilles, hoewel hij woedend was, weghaalde en wegging,
geheel niet naar onze zin; ten zeerste heb ik geprobeerd u ervan
te doen afzien; maar toegevend aan uw grote trots
heeft u een zeer machtige man die zelfs de goden eer geven,
zijn eer ontnomen, want u nam zijn eergeschenk en hield het.*

¹⁸³ Zie voetnoot 33.

¹⁸⁴ Aan de woorden: *οὐ ... ποτε ... ὀππότ'* (163) kunnen we afleiden dat het langer speelt, maar zoals gezegd, we weten niet of dit terecht is.

¹⁸⁵ Athena noemt slechts dat om deze belediging (214: *ὑβριος εἵνεκα τῇσδε*) Achilles ooit driemaal zoveel schatten zal bezitten (212-214)

¹⁸⁶ *Il.* 9.106-111

Maar ook dit vertelt ons niet of Achilles of Agamemnon in zijn recht stond, alleen dat de overige vorsten van mening waren dat Agamemnon niet tactisch omging met de situatie. Volgens Joachim Latacz bevat het conflict een moraal die de aristocratische luisteraars uit de 8^e eeuw v.Chr. aansprak en een nuttige les moest leren: een strijd tussen twee mannen kan een hele groep schaden, en de *Ilias* laat het publiek zien hoe het in ieder geval niet dient om te gaan met een dergelijke situatie. Een relevante les voor een aristocratie die worstelde met de sociaaleconomische ontwikkelingen van die tijd: “new classes were now rising as a result of increasing colonization, navigation, trade, and productivity, and demanded their share of power and influence. [...] Were honor, dignity, truthfulness, reliability, and responsibility to be adapted to modern times and changing beliefs?”¹⁸⁷ De positie van de adel verzwakte, en mogelijk bevatte de *Ilias* een oproep tot eenheid voor deze groep die zich, net als Agamemnon, bedreigd voelde door ondergeschikten: “all the aristocrats had to stick together; no one was allowed to deviate from their community; common interests had to trump individual wishes or desires. So there could be no quarrel among the elite under any circumstances.”¹⁸⁸ Deze groep mocht niet, zoals het Griekse leger, schade lijden door één zwakke schakel. De *Ilias* boodt dit publiek wellicht een manier om haar positie te handhaven.¹⁸⁹ “Alongside politics, epic can validate and reinforce models of behaviour and morality, and the values and customs of the society which produces and consumes it”.¹⁹⁰ Als dit daadwerkelijk de bedoeling van Homerus en degene die de *Ilias* voordroegen was, is de rol van Agamemnon weliswaar veranderd in die van de antagonist, maar hetzelfde gebleven in de zin dat hij gedrag uitbeeldt dat sociaal niet wenselijk is.

4.1.3. Agamemnon de despoot

Achilles dreigt zich buiten de oorlog te gaan houden (169-71) en de vorsten slingeren (172-315) meerdere beledigingen naar elkaars hoofd. Agamemnon zal Achilles er niet van weerhouden te vertrekken (173-4), en trekt zijn vaardigheden in twijfel:

*πάρ' ἔμοιγε καὶ ἄλλοι
οἳ κέ με τιμήσουσι, μάλιστα δὲ μητίετα Ζεύς.
ἔχθιστος δέ μοί ἐσσι διοτρεφέων βασιλῆων·
αἰεὶ γάρ τοι ἔρις τε φίλη πόλεμοί τε μάχαι τε·
εἰ μάλα καρτερός ἐσσι, θεός που σοὶ τό γ' ἔδωκεν*¹⁹¹

*maar bij mij zijn nog anderen
die mij wel zullen eren, het meest nog listige Zeus.
Jij bent van alle van Zeus stammende vorsten het meest gehaat aan mij;¹⁹²
Want altijd ben je gek op twist en oorlogen en strijd;*

¹⁸⁷ Latacz, J. (2007), blz. 36.

¹⁸⁸ Idem.

¹⁸⁹ Paul, J. (2013), blz. 264. “Epic poems could then, promote social cohesion, as Homer has been argued to do through his depiction of kingship and governance; performed at festivals such as the Panathenaea, they fostered a sense of communal identity and provided cultural and political templates.”

¹⁹⁰ Idem.

¹⁹¹ *Il.* 1.174-8

¹⁹² Deze opmerking zou opgevat kunnen worden als een indicatie dat er al langer wrijving is tussen de Agamemnon en Achilles. Petersen maakt dit een belangrijk onderdeel van hun dynamiek. In de openingsscène zegt Agamemnon al: “Of all the warlords loved by the gods, I hate him the most.”

Als je zo sterk bent, dan is dat omdat een god jou dat geeft, dunkt me.

Het feit dat hij noemt dat anderen hem ‘wel zullen eren’ impliceert dat Achilles dit dus niet doet; Agamemnon vindt in ieder geval dat Achilles hem niet overeenkomstig zijn τιμή (status) behandelt. Dit kan hij zo ervaren omdat Achilles hem zijn γέρας wil ontnemen, maar mogelijk is er meer aan de hand, zo zien we een paar regels verder; Agamemnon neemt juist van Achilles de buit af:

ὄφρ' ἐὺ εἰδῆς
ὅσσον φέρτερός εἰμι σέθεν, στυγέη δὲ καὶ ἄλλος
ἶσον ἐμοὶ φάσθαι καὶ ὁμοιωθῆμεναι ἄντην.¹⁹³

*Opdat je goed zult begrijpen
hoezeer ik jouw meerdere ben, en dat een ander ervoor zal uitkijken
zichzelf aan mij gelijk te stellen en de strijd aangaat.*

Opeens lijkt er sprake te zijn van een autoriteitskwestie: Agamemnon meent dat Achilles de hiërarchie niet respecteert en wil de krijger op zijn plaats zetten, en op deze manier laten zien hoe het andere krijgers die zijn bewind in twijfel trekken zal vergaan. Zijn handelen hier stelt filmmakers in staat om nog een derde type schurk te maken, de ‘authoritarian’: “This type is closely related tot he oppressor. Assertion of authority in America (when not majority opinion) seems to create an unpleasant picture of a despot who would impose his will upon others or restrict individual freedom.”¹⁹⁴ Screenwriter en blogger Ken Miyamoto noemt dit type ‘de tegenstander van vrije wil’, een vijand die zwakkeren zijn eigen wil oplegt: “Audiences always identify with opposition to authority.”¹⁹⁵ Dit type figuur is dus erg bruikbaar om sympathie voor de hoofdpersoon te creëren. Miyamoto noemt wel dat hier een verschil tussen het perspectief van het publiek en dat van de hoofdpersoon kan zijn: de hoofdpersoon ziet het autoriteitsfiguur als ‘slecht’, maar het publiek dat deze emoties slechts van hem ‘overneemt’ kan inzien dat de autoriteitsfiguur slechts zijn werk doet, ook al doet hij het wellicht slecht.¹⁹⁶ Dit machtsvertoon in combinatie met de belediging dat Achilles zo oorlogszuchtig is¹⁹⁷ laat de krijger door het lint gaan,¹⁹⁸ en hij trekt zijn zwaard om Agamemnon te doden. Opvallend is dat in juist *The Fury of Achilles*, de belediging van een iets andere aard is: “Other kings, other heroes will remain at my side, worthy as yourself! Even if they are not... mongrels of a goddess!”¹⁹⁹

¹⁹³ Il. 185-7.

¹⁹⁴ Klapp, O. (1956), blz. 337

¹⁹⁵ <https://screencraft.org/2015/08/26/15-types-of-villains-screenwriters-need-to-know/> (14-8-16), Ken Miyamoto.

¹⁹⁶ Als voorbeeld hiervoor noemt Miyamoto Sergeant Hartman (Ronald Lee Emery, een voormalig drillsergeant) uit *Full Metal Jacket* (1987) wiens baan het is om de rekruten klaar te stomen voor de oorlog, maar de mannen terroriseert, wat uiteindelijk zijn dood wordt als rekrut Lawrence (Vincent D’Onofrio) uiteindelijk doorslaat.

¹⁹⁷ Deze belediging wordt in *Troy* in aangepaste vorm met een zekere eerbied uitgesproken door Nestor: “That man was made to end lives...”

¹⁹⁸ Van Wees, H. (1992), , blz. 67. De Homerische samenleving is een zogeheten ‘shame-culture’: “a society in which the experience (or thought) of being criticised to one’s face or behind one’s back evokes an acute feeling of shame. [...] In such a society anything which exposes a man to the contempt or ridicule of his fellows, which causes him to ‘lose face’, is felt as unbearable.” Vandaar dat Achilles zich hier niet beheersen kan.

¹⁹⁹ Gambino, R. (1974) *Blood of My Blood: The Dilemma of the Italian-Americans*, blz. 183. Mogelijk wilde Girolami met deze belediging verwijzen naar de karakteristieke wens van de klassieke oudheid om een

In *Troy* heeft Petersen een interessante twist gegeven aan deze strijd om *τιμή*, door deze te verbinden aan *κλέος*, wat zoiets als ‘gerucht’ of ‘faam’ betekent. Het is de ruchtbaarheid die gegeven wordt aan de grootste daden die *τιμή* opleveren, iets wat de Homerische helden nastreven, zoals te lezen bij monde van Hector:

ὥς ποτέ τις ἐρέει· τὸ δ' ἐμὸν κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται.²⁰⁰

Zo zal men dan spreken; en mijn roem zal nooit verloren gaan.

In *Troy* is Hector juist niet geïnteresseerd in deze *κλέος*, en is het juist Achilles die dit soort taal uitslaat:²⁰¹ “They’ll be talking about this war for a thousand years.” – waarop Hector antwoordt: “In a thousand years, the dust from our bones will be gone.” – “Yes prince, but our names will remain.” Faam is Achilles primaire reden om me te doen aan de oorlog.²⁰² Petersen combineert deze drang naar onsterfelijkheid knap met Agamemnon in zijn rol als ‘authoritarian’ en ‘claimant of undue privilege’: wanneer Achilles’ schip als eerst de kust van Troje bereikt en verovert, verbijt Agamemnon zich. “Give him the battle,” probeert Nestor hem gerust te stellen; “you’ll take the war.” Maar Agamemnon ergert zich: “Give him too many battles and the men’ll forget who is king.” De aanvoerder voelt zich dus bedreigd door het militair excelleren van Achilles, die nu niet alleen fysiek maar ook wat betreft *κλέος* een voorsprong heeft.²⁰³ Later, wanneer de vorsten Agamemnon geschenken geven om de verovering van de kust te vieren, blijkt dat de vorst Achilles overwinning, en daarmee zijn *κλέος*, reeds heeft opgeëist, zoals een ‘claimant of undue privilege’ dat doet. Achilles merkt op dat hij niet geïnteresseerd is in het zand van Troje. “No, you came here because you want your name to last through the ages...” Achilles merkt op dat niet de soldaten, maar de koningen de strijd gewonnen hebben.²⁰⁴ “History remembers kings! Not soldiers. [...] I’ll build monuments to victory on every island of Greece. I’ll carve ‘Agamemnon’ in the stone – my name will last through the ages! Your name is written in sand, for the waves to wash away...” In de Homerische samenleving concurreren krijgers met elkaar om *κλέος*, maar *Troy’s* Agamemnon is een direct obstakel voor Achilles bij het behalen hiervan.

In beide versies van *Helen of Troy* krijgt de scène wat minder aandacht. De film uit 1956 toont de Griekse vorsten, dronken feestend. Agamemnon trekt een meisje zonder naam op schoot,

‘zuivere’, wettelijke erfgenaam voort te brengen, maar waarschijnlijker hoopte hij met deze toevoeging in te spelen op de traditioneel conservatieve waarden van het ‘geen-seks-voor-of-buiten-het-huwelijk’ publiek van Italië. Het zou voor hen een betere reden zijn voor een woede-uitbarsting dan de opmerking dat ze oorlogszuchtig zouden zijn, of hun vaardigheden van een god gekregen hebben, aangezien het christelijk geloof talenten als ‘gaven van God’ ziet.

²⁰⁰ *Il.7.91*

²⁰¹ Paul. J. (2013), blz. 72: “In many ways, Hector is *Troy’s* voice of reason, the one who consistently questions the existence of divine help, and so his questioning of *kleos* should be taken as a logical challenge to the everlasting fame in which Achilles, and the other heroes, confidently believe.”

²⁰² Odysseus (Sean Bean) verleidt Achilles om mee te vechten met de woorden: “This war will never be forgotten, nor will the heroes who fight in it.”

²⁰³ Ajax (Tyler Mane) merkt ook dat Achilles er met de roem vandoor gaat: “Look at him, hogging all the glory!” Vervolgens sleurt hij een roeier uit de roeibank om zelf te gaan roeien, hij wil sneller. Mane was als voormalig worstelaar goed op zijn plek in een ‘strongman’ film als deze.

²⁰⁴ Deze mening vonden we eerder al terug in *Il.1.163-8*. De soldaat vecht de strijd, de koning gaat met de eer aan de haal.

waarop Achilles hem sommeert haar los te laten. “What’s this! A warrior commanding his commander?” – “She’s mine Agamemnon!” – “Great as you are, I’m still your chieftain, protector of all the spoils of war!” Agamemnon is niet echt geïnteresseerd in het correct verdelen van de “spoils of war”,²⁰⁵ omdat Wise niet echt geïnteresseerd was in het tonen hiervan; de scène vormt geen keerpunt in de film, en dient slechts als bevestiging van wat de kijker allang weet: de Grieken zijn onuitstaanbare mensen, en ze kunnen ook niet met elkaar overweg. Achilles jaagt hem de tent uit.

Harrison koos ervoor om het conflict geheel weg te laten uit zijn miniserie. De grote, kale Achilles is een trouwe vazal van Agamemnon, die namens hem de uitdaging van Hector aanvaardt als de Trojaan Agamemnon wil uitdagen voor een tweekamp.

4.2. Agamemnon op het slagveld

Zoals genoemd leveren grootse daden op het slagveld *τιμή* op voor de Homerische held. Het *peplum*-genre heeft deze wisselwerking tussen fysieke/militaire kracht en eer/status nagenoeg geheel overgenomen, zoals genoemd in hoofdstuk 3: zoals Lagny opmerkte is er sprake van een “glorification” van kracht en wijsheid, gecombineerd in de mannelijke held.²⁰⁶ Deze ‘glorificatie’ wordt bewerkstelligd door actie, zij het in sport of op het slagveld, in zowel de *Ilias* als in de *peplum*. Er niet in slagen om je te handhaven in een van deze acties, lijdt dus tot een verlies van *τιμή*, omdat je dan voorbijgestreefd wordt door anderen, die excelleren.²⁰⁷ Participeren en presteren is alles in de Homerische samenleving. Achilles benoemt Agamemnon’s tekortschieten op dit gebied dan ook als een belangrijke reden om de aanvoerder te minnachten:

οὐτέ ποτ’ ἐς πόλεμον ἄμα λαῶ θωρηχθῆναι
οὔτε λόχον δ’ ἰέναι σὺν ἀριστήεσσιν Ἀχαιῶν
τέτληκας θυμῷ· τὸ δέ τοι κῆρ εἴδεται εἶναι.
ἧ πολὺ λῳϊὸν ἐστι κατὰ στρατὸν εὐρὺν Ἀχαιῶν
δῶρ’ ἀποαιρεῖσθαι ὅς τις σέθεν ἀντίον εἴπη.²⁰⁸

*nooit heb je het gedurfd je met het voetvolk voor oorlog te wapenen,
nooit heb je het gedurfd een hinderlaag te leggen met de voornaamsten
der Grieken; dat schijnt voor jou de dood te zijn.
Het is veel fijner om in het wijde legerkamp der Grieken
geschenken af te pakken van wie jou maar tegenspreekt.*

Volgens Achilles durft Agamemnon de dingen niet die de *ἀριστήεσσιν Ἀχαιῶν* (227) wel durven, en aangezien Agamemnon ook tot die groep behoort maakt hij zich met zijn lafheid behoorlijk te schande. Daarnaast acht Achilles hem ook niet capabel; wanneer herauten Briseïs komen ophalen, merkt hij onder andere op dat Agamemnon zijn verstand kwijt is (342):

“οὐδέ τι οἶδε νοῆσαι ἄμα πρόσσω καὶ ὀπίσσω,
ὅπως οἱ παρὰ νηυσὶ σοοὶ μαχέοιντο Ἀχαιοί.”

²⁰⁵ In *Troy* noemt Agamemnon Briseïs ook “Spoils of war”.

²⁰⁶ Zie voetnoot 101.

²⁰⁷ Van Wees, H. (1992), blz. 69: “the acute need of the Homeric hero for the approbation of his fellows is caused by the nature of status rivalry in his society”.

²⁰⁸ *Il.* 1.226-30.

“noch in het verleden, noch in de toekomst snapt hij hoe de Grieken bij de schepen fatsoenlijk strijd zouden moeten leveren.”

Petersen heeft dit vers in *Troy* verwerkt: wanneer de Grieken Troje bestormen nadat Menelaos gedood is door Hector (een verzinsel van Petersen), staat Achilles haast vloekend van een nabijgelegen heuvel het slagveld te bezien, aanwijzingen gevend aan de “fool” (Agamemnon) die hem niet kan horen. De Grieken bijten zich stuk op de goed georganiseerde Trojaanse slaglinie, en Hector slaagt er in om na Menelaos een tweede held, Ajax, te vellen. Odysseus springt bij Agamemnon op de wagen en schreeuwt dat de Grieken zich moeten terugtrekken. “My army has never lost a battle!” – “You won’t have an army if we don’t pull back!” Aan de hand van hoe Agamemnon de veldslag aan het begin van de film beëindigde, zou de kijker zich gaan afvragen of hij het überhaupt wel eens zonder Achilles heeft gekund. In Wise’s *Helen of Troy* zien we Agamemnon in volle wapenrusting, maar we zien hem niet in actie.²⁰⁹ *The Fury of Achilles* laat hem succesvol aan de zijde van Odysseus, Achilles en Patroklos strijden, en een wanhopige strijd voeren tegen Hector wanneer Achilles niet meer meedoet. Hector verwondt hem aan zijn arm, en hij moet zich gedwongen terugtrekken, verslagen en vernederd omdat hij het niet alleen afkan. De miniserie van Harrison maakt Agamemnon ook een capabele strijder, maar zijn ‘virility’ is niet heldhaftig. Pirro meldt dat in de *peplum*-film, “the rightful exercise of masculine power has been perverted by unmanly tyrants”.²¹⁰ We zien de anders zo stille Rufus Sewell als een maniak om zich heen zwaaien, woest schreeuwend, nadat hij een paar anderen met een vermomming Troje zijn binnengekomen.²¹¹ Wat masculien heldendom betreft is *Helen of Troy* een vreemde eend in de bijt; er is geen krachtige held die de wrede Agamemnon dwars kan zitten, doordat het conflict met Achilles compleet weggelaten is, en protagonist Paris is te zwak om die rol op zich te nemen, terwijl hij zich uitstekend verweren kan in de *Helen of Troy* van Wise, en pas sterft wanneer hij in zijn rug gestoken wordt tijdens een duel met Menelaos.²¹²

Op het scherm is Agamemnon ook vaak een geniepig mannetje dat zich bepaald niet aan een militaire erecode houdt. Wise laat Helena uit vrije wil terugkeren naar het Griekse kamp, op voorwaarde dat de Grieken huiswaarts keren, maar zodra Menelaos haar in handen heeft eist Agamemnon schatting van Troje, en dreigt de stad alsnog te verwoesten. Wanneer Priamos in *Troy* wanhopig schreeuwend door de tempel rent die de Grieken aan het verwoesten zijn tijdens de val van Troje, steekt Agamemnon hem in de rug. De Agamemnon van Harrison doopt de lans van Menelaos in vergif, zodat hij een oneerlijk voordeel heeft in zijn duel met Paris.²¹³ Hij vermoedt zich als Trojaan om in de buurt van Paris en Helena te komen en steekt hem dan neer. Priamos wordt in zijn slaapkamer omsingeld en neergestoken door Agamemnon, zijn vrouw door de Griekse

²⁰⁹ Dit ondanks dat Robert Douglas toch bekend stond om zijn vechtschènes waarin hij het opnam tegen de protagonisten, zie hoofdstuk 3.

²¹⁰ Pirro, R.C., (2011), blz. 105

²¹¹ Harrison laat de Grieken naast het Trojaanse paard nog andere listen proberen, zonder succes.

²¹² Dit is geen eervolle manier om iemand te doden op het slagveld, en dat dit aan Griekse zijde blijkbaar een acceptabele tactiek is maakt het contrast tussen de Grieken en de nobele Paris des te groter.

²¹³ Menelaos is in *Helen of Troy* (2003) een sympathiek figuur maar een speelbal van zijn sterkere broer. Hij weet niet van het vergif en keurt het niet goed. Na het duel heeft hij zowaar een verbroederend momentje met Paris, als hij zich realiseert wat Agamemnon gedaan heeft.

soldaten.²¹⁴ De cinema heeft Achilles mening overgenomen: hij is een incapabele strijder, een geniepig, oneervolle man die zich niet kan of wil handhaven in een eerlijk gevecht.

Hoe anders treedt Agamemnon op in de *Ilias*! De dag na de ruzie met Achilles belegt hij een vergadering, en naar advies van Nestor deelt hij de slaglinies in, waartussen κρείων (477, 'machtige') Agamemnon een opvallende verschijning vormt: qua gezicht lijkt hij op Zeus (478), qua middel op Ares (479), qua borst op Poseidon (470). Hij staat als een krachtige stier tussen de koeien, hij overtreft allen in verschijning (480-1).²¹⁵ Wanneer Hector een duel tussen Paris en Menelaos wil voorstellen, maant hij de Grieken direct tot een staakt-het-vuren, omdat hij merkt dat Hector 'iets wil zeggen.'²¹⁶ Het is een soort hoffelijkheid die we in geen van de films tegenkomen, laat staan bij Agamemnon. Hij en Menelaos stemmen in met het voorstel en sluiten een verdrag met de Trojanen (86-12) waarin zij de gemaakte afspraken ook honoreren; het is de tussenkomst van Aphrodite die roet in het eten werpt (245-382). Vanaf de stadsmuur kijken de Trojanen toe, en Helena vertelt Priamos wie Agamemnon is:

οὗτός γ' Ἀτρεΐδης εὐρύ κρείων Ἀγαμέμνων,
ἀμφότερον βασιλεύς τ' ἀγαθὸς κρατερός τ' αἰχμητής²¹⁷

*Dat is de zoon van Atreus, wijd heersende Agamemnon,
zowel een goede koning als een sterke vechter;*

Priamos uit daarop ook zijn bewondering voor Agamemnon (181-90). Zelfs de Trojanen erkennen hem als een capabele heerser en krijger, maar het filmpubliek krijgt die kant van hem niet te zien. In boek 7 wil hij niet dat Menelaos met Hector vecht, omdat hij het te gevaarlijk vindt (109-119), en hij biedt zich aan in plaats van zijn broer.²¹⁸ In boek 11 krijgt hij zijn eigen *aristeia*, en doodt hij de ene man na de andere (91-184), rooft hun wapenrusting, en jaagt hij de Trojanen terug naar de stad. Hij houdt zo erg huis dat Zeus Hector beveelt zich in de luwte te houden ὄφρ' ἂν μὲν κεν ὀρᾷ Ἀγαμέμνονα ποιμένα λαῶν θύνοντ' ἐν προμάχοισιν ἐναίροντα στίχας ἀνδρῶν, (187-8), 'zolang hij de leider der troepen, Agamemnon, ziet razen onder de voorvechters, en een slachting ziet aanrichten onder de slaglinies'; zelfs de beste Trojanen moet voor hem uitkijken. Uiteindelijk slaagt Koöon erin om hem aan zijn arm te verwonden (251-253), waardoor hij zich uiteindelijk moet teugtrekken (273-274), maar niet voordat hij Koöon en nog vele anderen gedood heeft.

In de regels 216-217 van boek 11 vinden we wat geen enkele film laat zien: ἐν δ' Ἀγαμέμνων πρῶτος ὄρουσ', ἔθελεν δὲ πολὺ προμάχεσθαι ἀπάντων. 'en als eerst stormde Agamemnon naar voren, omdat hij als allereerste de strijd wilde aangaan.' Dit is hoe een Homerische held zich

²¹⁴ Deze scène doet erg sterk denken aan de dood van Proximo in *Gladiator*. We zien Priamos in het midden van de kamer, zijn rug naar de deur, waar we Agamemnon zien naderen. Vervolgens een shot achter Agamemnon die Priamos nadert. Priamos vraagt nog om zijn vrouw te sparen voordat de Grieken op de twee beginnen in te hakken, en de camera trekt zich langzaam terug.

²¹⁵ *Il.* 2.482-3: τοῖον ἄρ' Ἀτρεΐδην θῆκε Ζεὺς ἡματι κείνῳ ἐκπρεπέ' ἐν πολλοῖσι καὶ ἔξοχον ἡρώεσσιν. 'Zo liet Zeus die dag de Atréide boven de rest uitsteken en alle helden overtreffen. En in 579: πᾶσιν δὲ μετέπρεπεν ἡρώεσσιν οὐνεκ' ἄριστος ἔην 'hij blonk uit tussen alle helden, omdat hij de voornaamste/beste was.'

²¹⁶ *Il.* 3.76-85.

²¹⁷ *Il.* 3.178-9

²¹⁸ *Il.* 7.162: ὥρτο πολὺ πρῶτος μὲν ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων, 'veruit als eerst stond Agamemnon, heerser der mannen op'.

gedraagt. Agamemnon heeft die drang om zich te laten zien op het slagveld, uit te munten in vechtlust, en zijn κλέος niet van anderen te pikken, maar deze zelf te verdienen. Deze Agamemnon zien we alleen in *The Fury of Achilles*, en daar maakt hij lang niet zo'n indruk als hier.²¹⁹

4.3. Omgang met overige personages

Er zijn een aantal personages waar Agamemnon mee of over communiceert in de *Ilias* die een mogelijkheid bieden om van hem de antagonist te maken.

4.3.1. Patroklos

In boek 9 ziet Agamemnon zijn fout in en stuurt vergeefs een gezantschap om Achilles over te halen weer mee te vechten. Wanneer Patroklos sterft (boek 16) zint Achilles op wraak en is hij bereid om zich te verzoenen met Agamemnon; deze aanvaardt dit niet alleen, maar bekent ook schuld²²⁰ en biedt Achilles grote rijkdommen aan (boek 19). In geen enkele film stuurt Agamemnon een gezantschap, en geen enkele film toont hun verzoening. In drie films, te weten *Helen of Troy* (1956), *Troy* en *The Fury of Achilles*, merkt Agamemnon op dat dankzij Patroklos' dood, de oorlog niet verloren is. In *Troy*: "That boy just saved the war for us." Het is een handige manier om Agamemnon neer te zetten als een gevoelloze man die zijn manschappen slechts als een middel ziet. De Agamemnon van Wise danst bij wijze van spreken nog net niet op Patroklos' graf: "Thank you Trojans", zegt hij glimlachend, "for bringing us the body of Patroklos. Thank you very much".²²¹

4.3.2. Chryses

Omdat Agamemnon de priester van Apollo, Chryses beledigt bestookt Apollo de Grieken met plagen. De *Ilias* begint hiermee en het biedt filmmakers een geweldige kans om Agamemnon in een negatief daglicht te zetten, daar zijn gedrag in de brontekst al behoorlijk te wensen overlaat. De oude Chryses komt zijn gevangengenomen dochter vrijkopen is uiterst beleefd tegenover de Griekse leiding, en wenst ze alle goeds (1.18-9: ὑμῖν μὲν θεοὶ δοῖεν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες ἐκπέρσαι Πριάμοιο πόλιν, εὔ δ' οἴκαδ' ἰκέσθαι, 'mogen de goden het jullie geven de stad van Priamos te verwoesten, en veilig huiswaarts te keren.' De Grieken zijn welwillend (22-3) op Agamemnon na: hij weigert en slingert de priester κρατερὸν μῦθον (25) naar het hoofd. Chryses verzoekt om uit respect voor Apollo hem zijn dochter terug te geven (21: ἀζόμενοι Διὸς υἱὸν ἐκηβόλον Ἀπόλλωνα), maar Agamemnon is niet onder de indruk van het verzoek, dat hij wellicht als dreigement ziet: (28) μή νύ τοι οὐ χραίσμη σκῆπτρον καὶ στέμμα θεοῖο 'en denk maar niet dat de

²¹⁹ In het gevecht tussen de troepen van Agamemnon en Hector wordt de camera vooral op Hector gericht, die Agamemnon uiteindelijk met een pijl verwondt.

²²⁰ Il.19.88-90: οἳ τέ μοι εἰν ἀγορῇ φρεσὶν ἔμβαλον ἄγριον ἄτην, ἥματι τῷ ὅτ' Ἀχιλλῆος γέρας αὐτὸς ἀπήρυν. ἀλλὰ τί κεν ρέξαίμι; θεὸς διὰ πάντα τελευτᾷ, 'Zij sloegen mij met een wilde verdwazing in de vergadering, op die dag waarop ik zelf Achilles zijn eergeschenk ontnam. Maar wat had ik moeten doen? Het is de god die alles laat gebeuren.' Agamemnon wijt zijn dwaasheid aan het ingrijpen van Olympus, al valt daar niets van te lezen in de conflictscène.

²²¹ In *The Fury of Achilles* beseft Agamemnon dat de dood van Patroklos hem tot nut kan zijn, maar dat het niet genoeg is. Omdat hij toch toegeeft aan zijn 'love for power' (i.e. het veroveren van Troje), stuurt hij Briseïs terug naar Achilles met de woorden "Understand that I feel ashamed for having insulted our bravest warrior. Tell him that I'll kneel before him and humbly beg his help. And you, I even return his slave girl unharmed. And I'll offer him all the wealth he wants, he can name his price as long as he returns to the battle!" Agamemnon verliest hier zijn waardigheid en verandert in een krachteloze, verslagen antagonist.

scepter en de krans van de godheid je tot nut zullen zijn'.²²² Deze *hybris* wordt bestraft, wat weer tot het conflict met Achilles leidt. Deze scène zou nuttig kunnen zijn voor zijn karakterisering als slechterik omdat Agamemnon hier nogal onbeleefd en hoogmoedig naar voren komt. Filmmakers hebben de scène tot nog toe (met uitzondering van Girolami) altijd links laten liggen, waarschijnlijk vanwege de beperkte rol die ze de goddelijke invloed in hun adaptatie hebben gegeven.

4.3.3. Vrouwen

Agamemnon wil het meisje Chryseïs niet laten gaan omdat hij 'haar nog boven Clytaemnestra verkiest', en zij 'zeker niet minder dan haar is' (1.113-5). Hij wil haar meenemen naar Griekenland, waar ze zijn bed zal delen (29-31). Voor hij dat echter kan doen wordt zij bij hem weggenomen, waarna hij Briseïs claimt, die hij ook, voor hij gemeenschap met haar kan hebben, terug moet geven aan Achilles.²²³ Op seksueel gebied blijven Agamemnon's wensen dus on vervuld. Nu wil het dat de held van de *peplum* een krachtige man is die de 'primacy of love' herkent,²²⁴ en dat vrouwen in de *peplum* over het algemeen passieve figuren zijn die gered en bemind dienen te worden door die held.²²⁵ Daarnaast hebben we gezien dat de antagonist een soort gecorrumpeerde, perverse versie van de viriliteit van de held heeft;²²⁶ die van de held brengt rechtvaardigheid, die van de schurk onrechtvaardigheid. Misschien hebben filmmakers om deze reden er meermaals (*The Fury of Achilles*, *Troy*, *Helen of Troy* (2003)) voor gekozen om de antagonistische Agamemnon op seksueel gebied een tamelijk pervers personage te maken dat een bedreiging vormt voor het romantisch object van de hoofdpersoon. We zien in *The Fury of Achilles* bijvoorbeeld een Agamemnon die van plan is gemeenschap te hebben met Chryseïs, maar wordt vanwege zijn lompe gedrag²²⁷ gedwarsboomd door zijn slavinnen, die meelij hebben met Chryseïs en Agamemnon drogeren. Wanneer Odysseus hem de volgende ochtend opmerkt dat hij 'straalt als een Olympiër' reageert hij verschrikt, gepikeerd; zijn seksueel falen is vernederend, en hij wordt er in voorbijgestreefd door de typische *peplum*-held Achilles en zijn vriend Patroklos, die naast goede strijders ook respectvolle, romantische minnaars zijn voor hun veroveringen. In *Troy* zinspeelt Agamemnon dreigend op wat hij

²²² Greenberg, N. (1993) "The Attitude of Agamemnon", *The Classical World*, vol.86 nr.3: "He is obviously and erroneously guessing that divinity will not respond to the priest's prayers. Perhaps he does not wish to be seen as giving way to a threat."

²²³ Il.19.263: Agamemnon zweert dat hij haar niet heeft aangeraakt en dat ze ἀπρότῖμαστος, 'onbezoedeld' is gebleven in zijn tent.

²²⁴ Zie voetnoot 101.

²²⁵ Idem.

²²⁶ Zie voetnoot 207.

²²⁷ Hij degradeert haar namelijk bij hun ontmoeting al van priesteres tot (seks)slavin: "You will learn this very night you are nothing but a prisoner of war, a priestess no more but a slave!". Hij pakt haar hardhandig vast, waarop de priesteres hem krabt; hij trekt zijn arm terug, en noemt haar enigszins geamuseerd maar toch kleinerend 'a little devil'. Het publiek zal deze (inmiddels klassieke) troep ongetwijfeld herkennen: de antagonist maakt fysiek contact met een vrouwelijk personage, al dan niet per se de 'romantic interest' van de hoofdrolspeler, vaak in het bijzijn van de hoofdrolspeler (in dit geval Achilles), waarop zij hem bijt, krabt, slaat of in het gezicht spuwt; de antagonist beantwoordt dit met een schampere opmerking die betrekking heeft op het 'pit' van de vrouw. Deze troep is nog altijd populair: zie de woordenwisseling tussen Hector Barbosa (Geoffrey Rush) en Elizabeth Swann (Keira Knightley) in *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* (2003) of de Joker (Heath Ledger) en Rachel Dawes (Maggie Gyllenhaal) in *The Dark Knight* (2008). Let wel, een dergelijke scène hoeft niet per se om de antagonist te draaien; het kan simpelweg ook een manier zijn om de arrogantie van een personage, held of schurk, te benadrukken. Zie bijvoorbeeld de animatiefilm *The Prince of Egypt* (1998); waarin zowel Ramses (ingesproken door Ralph Fiennes) en Mozes (Val Kilmer) schamper lachen om 'desert flower' Zipporah (Michelle Pfeiffer); R: "More like a desert cobra..." – M: "Not much of a snake charmer, are you?"

met Briseïs gaat doen,²²⁸ zowel wanneer hij haar afpakt als net voordat zij hem doodt.²²⁹ Hij laat haar vervolgens mishandelen totdat de knappe, bedachtzame Achilles haar redt. Niemand redt Helena in *Helen of Troy* van Agamemnon (zoals gezegd zijn er geen ‘echte’ *peplum*-helden aanwezig in deze miniserie), die haar de hele film al geobsedeerd aanstaart. Met de muren van Troje uit de weg, wordt zij dan het object van zijn negatieve viriliteit.²³⁰



Links: Helena (Sienna Guillory), mogelijk dagenlang verkracht door Agamemnon in *Helen of Troy*, dwaalt door de ruïnes van Troje.²³¹ Rechts: Briseïs (Rose Byrne) bidt in *Troy* voor haar veiligheid, maar Agamemnon (achtergrond) komt haar halen.²³²

4.4. Iphigenia en Clytaemnestra

Het is erg lastig om over deze twee subplots in het verhaal van Troje (het offeren van Iphigenia en de wraak van Clytaemnestra), iets te zeggen in relatie tot de films waarin ze naar voren komen. Dit is enerzijds omdat ze meestal niet worden weergegeven, behalve in films die zich focussen op het weergeven van de tragedies waarin ze verteld worden (Cacoyannis' *Iphigenia* behandelt Euripides' *Iphigenia in Aulis*, zijn *Electra* gaat over Aeschylus' *Agamemnon*) of op het zo compleet mogelijk vertellen van het complete verhaal, hetgeen alleen Harrison's miniserie *Helen of Troy* probeert. Het probleem daarin zit in hoeveel de regisseur met de tekst gedaan heeft: Cacoyannis blijft met zijn script buitengewoon dicht bij de klassieke, dikwijls tot op woordniveau. Dit

²²⁸ <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BatheHerAndBringHerToMe> (11-8-16): Hier is sprake van de 'Bathe her and bring her to me'-troop, waarin de vrouwelijke 'love interest' van de hoofdrolspeler overgeleverd is aan de schurk.

²²⁹ Danek, G. (2007), blz. 81: "Agamemnon threatens to sleep with Briseïs as he does with Chryseïs in the Iliad. When Briseïs stops Achilles from killing Agamemnon, she behaves like the goddess Athena in the Iliad. When she kills Agamemnon, she takes over Clytaemnestra's part." Petersen heeft Briseïs rol flink vergroot om het verloop van het verhaal qua gedragingen en verloop realistischer en vloeiender te maken, zonder het verhaal uit te breiden met meerdere personages en gebeurtenissen.

²³⁰ Misschien dat filmmakers de opmerking van Thersites in boek 2 ook wel in gedachten hadden bij het creëren van zijn perverse karakter, maar een dergelijke scene wordt nooit in hun werk verbeeld: (226-8) *πλεῖαί τοι χαλκοῦ κλισίαι, πολλὰ δὲ γυναῖκες εἰσὶν ἐνὶ κλισίῃς ἐξαίρετοι, ἅς τοι Ἀχαιοὶ πρωτίστῳ δίδομεν*. 'Je tenten zitten vol met brons, vele vrouwen bevinden zich in jouw tent, die wij, de Grieken, jou als eerst geven.' Het eerste deel van de opmerking keert altijd terug; Agamemnon is altijd een zeer rijke, verzorgde man met een dure smaak.

²³¹ www.hotflick.com (14-8-16)

²³² www.troycostumes.livejournal.com (14-8-16)

maakt zijn *Iphigenia* nagenoeg irrelevant voor dit onderzoek, daar Euripides' Agamemnon geen antagonist of überhaupt een slecht mens is, maar een feilbare, het soort dat op een tragische manier ten val komt, wat meelij en angst opwekt bij het publiek, dat zich kan identificeren met zo'n personage. Agamemnon is een goede man die gedwongen wordt iets slechts te doen: zijn dochter offeren.

Harrison focust zich daarentegen alleen op narratieve punten als deze; in de eerste aflevering van zijn miniserie heeft hij met Agamemnon reeds een kil, berekend personage neergezet, dat nu voor dit dilemma geplaatst wordt, en reageert overeenkomstig het door Harrison geschreven karakter: hij denkt in stilte na, emotioneel voor zich uitstarend. In het volgende shot zien we hoe Iphigenia bij haar moeder wordt weggehaald; haar reactie zien we niet. Het shot erna toont twee Griekse soldaten, die Iphigenia aan haar handjes vasthouden en zo nu en dan speels optillen terwijl ze door de menigte van Griekse troepen lopen. Haar vader wacht haar op bij het altaar, tilt haar op. Iphigenia lacht, de camera draait omhoog, naar de lucht. Haar gelach wordt onderbroken door een vlezige *tsjak*. Het is een krachtige scène die ook op een significant moment komt: het is de cliffhanger van de eerste aflevering, die als het ware een dreigende schaduw over deel twee werpt. Dit is waar die Agamemnon toe bereid is, en hij gaat nu op weg naar onze hoofdpersonen, Helena en Paris.²³³ Maar hoe krachtig ook, de scène duurt nog geen vijf minuten, en geeft alleen weer hoe Harrison's Agamemnon hier zou handelen, een personage dat totaal niet op de wanhopige familieman van Euripides lijkt. Maar dat is juist een effectieve zet gebleken in het creëren van de antagonist; zou Sewell zich meer als de tragische Agamemnon gedragen, dan had hij zijn dreiging als meedogenloze antagonist verloren. Door te focussen op *wat* er gebeurt en niet *hoe* (bij Euripides betekent dat geweeklaag, verzet, twijfel) kan dit subplot in het grotere geheel dienen bij de karakterisering van Agamemnon als schurk.

Euripides' Agamemnon is een twijfelaar (356: *τί δράσω; τίνα δὲ πόρον εὔρω πόθεν*; 'wat moet ik doen? Wat voor plan waarvandaan?') die verscheurd wordt door de verplichtingen die hij enerzijds heeft aan Griekenland, anderzijds aan zijn gezin, en uiteindelijk uit angst de samenleving voor moet laten gaan.²³⁴ Hij is geen zelfzuchtig personage zoals in *Helen of Troy*, waarin hij de keuze zonder enige externe dreiging maakt:

δεινῶς δ' ἔχει μοι ταῦτα τολμῆσαι, γύναι,
δεινῶς δὲ καὶ μή: τοῦτο γὰρ πρᾶξαί με δεῖ.
ὁρᾷθ' ὅσον στράτευμα ναύφρακτον τόδε,
χαλκῆων θ' ὅπλων ἄνακτες Ἑλλήνων ὅσοι²³⁵

*Het is vreselijk voor mij om dit te wagen meisje,
en vreselijk om het niet te wagen: want ik moet dit doen.
Je ziet hoe groot dit zeeleger is, hoeveel
Griekse soldaten, in brons gehuld*

²³³ Het gelach van Iphigenia echoot soms in de verte op momenten dat Agamemnon in overdenking is. Wellicht wilde Harrison hierdoor hem een soort menselijkheid meegeven, hem als een vader die spijt heeft van zijn daden neerzetten. Sewell's consistent kille performance zorgt er echter voor dat het gelach een soort dreigende ondertoon krijgt.

²³⁴ IIA.1271-2

²³⁵ IIA.1257-1260: *ἀλλ' Ἑλλάς, ἣ δεῖ, κἂν θέλω κἂν μὴ θέλω, θύσαι σε*. 'maar het is voor Hellas, of ik het nu wil of niet, dat ik jou moet offeren.'

Agamemnon heeft een gebrek aan “self-assurance, balance, and direction.”²³⁶ Agamemnon heeft zich echter ook ambitieus getoond (337-60), zo verwijt Menelaos hem (Menelaos accepteert aanvankelijk niet dat Agamemnon zich nu terugtrekt), maar deze ambities zijn verdwenen nu de razernij van het leger (1265: μέμνηε, ‘krankzinnig razen’) hem dwingt zijn dochter te doden. “Agamemnon can be seen in theatrical terms as a playwright who composes, rewrites, and eventually loses control over the plot of his own life and the life of those around him.”²³⁷ Deze Agamemnon komt overigens wel terug in een film die zich noch toespitst op dit verhaal, noch het complete verhaal van de Trojaanse oorlog wil uiteenzetten: in *The Fury of Achilles* wijst Agamemnon Chryses’ verzoek om zijn dochter vrij te laten bot af, omdat hij al eens eerder een jonge vrouw die hem dierbaar was heeft moeten offeren omdat een godheid dat vroeg.²³⁸ Het is een toevoeging die Agamemnon sympathieker maakt en zijn botte gedrag in die film enigszins rechtvaardigt.

Clytaemnestra’s subplot, zoals we het kennen van Aeschylus’ *Agamemnon*, maakt het makkelijker om Agamemnon negatief af te beelden, al is dat grotendeels doordat er negatief over hem gesproken wordt door mensen die hem intens haten, namelijk Clytaemnestra en Aeghistos. Er zijn drie aanklachten die tegen hem woorden aangedragen.²³⁹

- 1) Hij heeft Iphigenia gedood. Wanneer het koor klaagt over hoe oneervol Agamemnon’s dood is, repliceert Clytaemnestra dat het juist erg passend is: (1523-4) οὐδὲ γὰρ οὗτος δολίαν ἄτην οἴκοισιν ἔθηκε, ; ‘want heeft hij ook zelf dit huis niet op listige wijze²⁴⁰ rampspoed bezorgd?’ Hij moet boeten voor wat hij Clytaemnestra en πολυκλαύτην (‘veelbeweende’) ἱφίγενειάν heeft aangedaan.
- 2) Er wordt meermaals geïnsinueerd dat de Grieken mogelijk de goden beledigd hebben. Niet alleen Artemis bij Aulis (131-9) maar ook in Troje (338-344). De bode bevestigt dat er altaren verwoest zijn (527-8) ,en als Agamemnon binnenkomt heeft Clytaemnestra een voetpad van tapijten gemaakt, en ze wil dat Agamemnon eroverheen loopt (905-11). Dit zou symbool kunnen staan voor de misdaden die Agamemnon in Troje begaan heeft: “The choice of word (i.e. ἱλίου πορθήτορα in 907) also suggest that Agamemnon’s trampling of the garments is in some way symbolic of his ‘trampling’ of Troy, i.e. that it is not only hubristic in itself, but also symbolic of the more serious acts of hybris in the desecration of Troy’s shrines and the slaughter of innocent victims.”²⁴¹ Het lopen over de tapijten is “in itself” al hoogmoedig, omdat het een eer is die of voorbehouden is aan de goden, of een teken van barbaarse decadentie, zoals Agamemnon terecht opmerkt (914-30), alvorens hij zich toch door Clytaemnestra laat overtuigen om er overheen te lopen.
- 3) Aeghistos’ broers zijn vermoord door zijn oom Atreus, Agamemnon’s vader (1577-1611), en Aeghistos heeft nu samen met Clytaemnestra wraak kunnen nemen voor hun verloren bloedverwanten.

De eerste aanklacht is hierboven reeds besproken. De tweede en derde zijn problematisch, om problemen die reeds aan bod zijn gekomen in eerdere hoofdstukken. Als filmmakers Agamemnon neer zouden willen zetten als een soort godenverachter, zouden ze de rol van de goden wellicht

²³⁶ Michelakis, P. (2006) *Euripides: Iphigenia at Aulis*, blz. 33.

²³⁷ Michelakis, P. (2006), blz. 34.

²³⁸ i.e. Artemis, bij Chryses Apollo.

²³⁹ Goward, B. (2005) *Aeschylus: Agamemnon*, blz. 54-7

²⁴⁰ Agamemnon lokte Iphigenia onder valse voorwendselen naar Aulis.

²⁴¹ Raeburn, R. en Thomas, O. (2011) *The Agamemnon of Aeschylus*, blz. 163.

moeten vergroten om zaken als *hybris* en de bestraffing hiervan te kunnen gebruiken, en zoals gezegd, hebben de meester regisseurs er niet voor gekozen om de goden een belangrijke rol te laten spelen in hun verhaal van Troje. De derde aanklacht is problematisch omdat het een familieconflict betreft dat geen deel uitmaakt van dit verhaal. De film zou dus langer moeten worden om Atreus en diens familievete te introduceren, om Aeghistos' rol in de dood van Agamemnon begrijpelijk en aanvaardbaar te maken, of Aeghistos' rol zou slechts beperkt moeten worden tot 'de minnaar' die zijn minnares uit een ongelukkig huwelijk bevrijdt.

Maar ook in de meest complete filmversie, *Helen of Troy*, is het alleen de dood van Iphigenia die Clytaemnestra ertoe aanzet om haar man te vermoorden (naast dat ze eenmaal in Troje ook ontdekt dat hij haar zuster verkracht heeft), en Aeghistos is er niet bij om de speelduur nog langer te maken. Cacoyannis verfilmde de dood van Agamemnon ook in zijn *Electra*, die zich niet bezighoudt met de reden waarom hij sterft. In de eerste vijf minuten behandelt Cacoyannis Agamemnon's thuiskomst en dood, en de rest van de film draait om zijn kinderen Electra en Orestes wraak nemen op Clytaemnestra.

4.5. Conclusie

We kunnen stellen dat, als we het klassieke bronmateriaal er op naslaan, Agamemnon zoals we hem in films zien, niet representatief is voor de Agamemnon die zich in de *Ilias* een ware Homerische held betoont. Maar als een regisseur het verhaal van Troje wil verfilmen met een duidelijke antagonist en protagonist, dan biedt de *Ilias* voldoende mogelijkheden om Agamemnon om te vormen tot een echte filmschurk, door bepaalde elementen te versterken of door in plaats van te kijken naar Agamemnon's daden, te focussen op wat mensen van hem zeggen. Afhankelijk van hoe hij het verhaal wil vertellen, compact of uitgebreid, kan hij er voor kiezen om narratieve elementen (zoals het offeren van Iphigenia) gebruiken om Agamemnon's status als antagonist te bevestigen.

5. Conclusie

Aan het begin van deze scriptie stelde ik de volgende vraag:

Waarom is Agamemnon de 'bad guy' in de cinema?

Hierbij wilde ik niet alleen onderzoeken waarom hij dat is in cinema, maar ook welke hulpmiddelen de bronteksten filmmakers bieden om van hem een antagonist te maken, en waarom dit uiteindelijk uitmondt in een Agamemnon die consequent op het witte doek verschijnt als kwaadaardig figuur.

Om deze vraag te kunnen beantwoorden was het noodzakelijk te bekijken wat nu eigenlijk de functie van de antagonist is in het verhaal. Zoals we hebben kunnen zien, hecht het publiek, met name het publiek van films, waarde aan *closure*; de kijkers willen een afgerond geheel dat geen vragen openlaat, maar ze op een bevredigende wijze beantwoordt. Daarbij ziet het publiek graag een *happy ending* voor het personage waarmee zij zich identificeren kan. De kijkers identificeren zichzelf het meest met een personage dat sympathiek is; de kijker ziet zichzelf namelijk ook graag op een positieve wijze, en gunt dit personage dus succes zoals hij voor zichzelf ook succes wenst. Tegelijkertijd wenst het publiek personages die zij verafschuwt juist ellende toe, en verafschuwt het een *happy ending* voor zo'n onsympathiek figuur. Deze wisselwerking kunnen filmmakers gebruiken om het plezier dat de kijker heeft te beïnvloeden.

Filmmakers weten dat het publiek het meeste plezier haalt uit een verhaal waarin het sympathieke personage, de protagonist, het onsympathieke personage, de antagonist, verslaat op weg naar zijn doel. Deze formule is zo succesvol dat hij al millennia lang gebruikt wordt, vanaf de mythologie tot de hedendaagse film. Cinema heeft, aangezien het een commerciële kunstvorm is, deze formule nodig om verhalen te creëren die aanslaan bij het grote publiek; cinema heeft een antagonist nodig.

Nu wil het dat filmmakers aan de Griekse mythologie een rijke bron hebben van materiaal dat tot de verbeelding van het publiek spreekt, maar sommige werken, waaronder de *Ilias* (wat tegelijkertijd ook het bekendste verhaal is) passen niet écht in deze formule. In de *Ilias* is er namelijk niet echt sprake van een duidelijke, sympathieke protagonist en een onsympathieke antagonist. Om de *Ilias* binnen de formule te kunnen laten passen, moet deze twee rollen eerst worden ingevuld, en vervolgens moeten die personages zo ingekleurd worden dat de ene kan functioneren als de held die de sympathie van het publiek heeft, en de andere door ditzelfde publiek verafschuwt wordt om zijn afstotende karakter. Gelukkig geeft de *Ilias* een oplossing: de bekendste oorlog aller tijden heeft namelijk de beste krijger aller tijden ter beschikking, Achilles; hij is de ideale hoofdpersoon voor een masculiene actiefilm. Daarnaast draait de oorlog om de bekendste romance aller tijden, die Helena en Paris, wat het verhaal zeer geschikt maakt voor een romantische film.

Het is door de keuze van deze hoofdpersonen dat Agamemnon in een geschikte positie belandt om de antagonist te worden: in de *Ilias* zien we namelijk hoe hij de perfecte actieheld schoffeert, waardoor deze zich niet meer beschikbaar stelt voor de strijd. Daarnaast is hij de aanvoerder van een expeditie die de ideale romance middels een oorlog bedreigt; hij is een antagonist van de liefde. Het enige wat dan nog rest, is alles wat Agamemnon een positief figuur maakt (hij toont zich in de *Ilias* bijvoorbeeld sympathiek tegenover zijn medestrijders, is zelf een formidabele strijder, en kan op de bewondering van zowel de Grieken als Trojanen rekenen) weg te halen of af te zwakken, en de elementen die hem in een kwaad daglicht zetten, hoe onbetrouwbaar

de bron ook maar is (Achilles uit in zijn woede allerlei beschuldigingen, en ze zijn niet allemaal terecht), onder de aandacht te brengen en te versterken. We zien bijvoorbeeld hoe Achilles in de *Ilias* Agamemnon ervan beschuldigt zelf niet te vechten voor zijn buit en eer, maar Agamemnon ontkracht dit later middels een geweldige *aristeia*. In *Troy* uit hij eenzelfde beschuldiging, maar bevestigt Agamemnon deze middels zijn gedrag: hij claimt Achilles' faam en buit, en blijkt een mislukking op het slagveld.

Buiten de *Ilias* vinden we ook het verhaal van Iphigenia, de dochter die Agamemnon tegen zijn zin moet offeren. Als filmmakers de tragiek van Euripides in deze subplot weglaten, hou je een man over die bereid is zijn kind te offeren voor oorlog. Ook bij de overige bronnen is het voor filmmakers een kwestie van weglaten wat niet bruikbaar is, overhouden wat wel van nut is. Het toevoegen van deze subplot biedt niet alleen mogelijkheid om Agamemnon nog negatiever af te schilderen, maar het rondt uiteindelijk ook zijn verhaal af, als de subplot eindigt met zijn dood, wanneer Clytaemnestra haar dochttertje wreekt. Het biedt de kijker alleen maar meer *closure*, en het publiek kan tevreden zijn met de terechte bestraffing van de schurk. Het *happy ending* betekent dat Helena en Paris op de een of andere manier, ondanks de val van Troje, toch samen kunnen zijn, en dat Achilles ofwel nog niet (*The Fury of Achilles*) ofwel eervol sterft, na zijn onsterfelijkheid te hebben verkregen (*Troy*).

Classici houden er over het algemeen niet van als er gerotzoooid wordt met 'hun' materiaal, en de kritiek op de narratieve vrijheden die Petersen bijvoorbeeld nam met *Troy* was niet van de lucht; nu kan men zich afvragen of dit terecht is, maar het antwoord op die vraag kreeg ik persoonlijk in 2014, toen het Bijbelse epos *Noah* uitkwam, en er vanuit christelijke hoek enorme kritiek geleverd werd op wat voor onzinnig spektakel regisseur Darren Aronofsky van het beroemde Bijbelverhaal gemaakt had. Ik bezocht toen een kerkdienst waarin de voorganger reageerde op deze kritiek: "Je kunt natuurlijk zeggen dat die filmmensen in Hollywood niet het 'echte' verhaal vertellen", maar dat is hun werk ook helemaal niet. Ze willen gewoon geld verdienen, en als ze dat zo willen doen, dan mag dat." Met andere woorden, als Agamemnon in een volgende *Ilias*-adaptatie een nog grotere duivel blijkt dan dat hij tot nu toe in cinema was, dan is dat omdat 'wij', het publiek, dat willen.

6. Bibliografie

Geraadpleegde boeken en artikelen

- Cornelius, M.G. (2011), *Of Muscles and Men: Essays on the Sword and Sandal Film*, Londen, McFarland & Co Publishing
- Danek, G. (2007), "The Story of Troy Through the Centuries", *Troy: From Homer's Iliad to Hollywood Epic*, Winkler, M., Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Dundes, A. (1968), *Excerpts from Vladimir Propp, Morphology of the Folk Tale*, The American Folklore Society and Indiana University (online)
- Gambino, R. (1974) *Blood of My Blood: The Dilemma of the Italian-Americans*, Doubleday & Company (online)
- Goward, B. (2005) *Aeschylus: Agamemnon*, Londen: Gerald Duckworth & Co.
- Greenberg, N. (1993) "The Attitude of Agamemnon", *The Classical World*, vol.86 nr.3, John Hopkins University Press (online)
- Hiltunen, A. (2002) *Aristotle in Hollywood: The Anatomy of Successful Storytelling*, Eastbourne: Anthony Rowe Ltd.
- Klapp, O. (1956) "American Villain-Types", *American Sociological Review* Vol. 21 n.3 1956, American Sociological Association (online)
- Kuhn en Westwell (2012), *A Dictionary of Film Studies*, Oxford: Oxford University Press
- Lagny, M. (1992) "Popular Taste: The Peplum", *Popular European Cinema* (1992), Dyer, R. en Vincendeau, G. Londen: Routledge Ltd.
- Latacz, J. (2007) "Troy, from Homer's Troy to Petersen's Troy", *From Homer's Iliad to Hollywood Epic*, Winkler, M. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Lowe, N. (2000) *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press
- Michelakis, P. (2006) *Euripides: Iphigenia at Aulis*, Londen : Gerald Duckworth & Co.
- Porter Abott, H. (2002) *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press
- Paul, J. (2013), *Film and the Classical Epic Tradition*, Oxford: Oxford University Press
- Pirro, R.C., (2011) "Homer's Lies, Brad Pitt's Thighs", *Of Muscles and Men: Essays on the Sword and Sandal Film*, Cornelius, Michael G. Londen, McFarland & Co Publishing
- Preis, E. (1990) "Not Such a Happy Ending: The Ideology of the Open Ending", *Journal of Film and Video*, vol. 42, nr.3, University of Illinois Press (online)
- Schatz, T. (1981) *Hollywood Genres*, Austin: McGraw-Hill
- Solomon, J. (2007) "Viewing Troy: Authenticity, Criticism, interpretation", *Troy: From Homer's Iliad to Hollywood Epic*, Winkler, M., Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Strunk jr. W. (1925) "The Happy Ending", *The Sewanee Review*, vol. 33, nr.1, John Hopkins University Press (online)
- Wees, van, H. (1992), *Status Warriors*, Amsterdam: J.C. Gieben
- Winkler M. (2009) *Cinema and Classical Texts: Apollo's New Light*, Cambridge: Cambridge University Press
- Winkler, M. (2007) "The Iliad and the Cinema", *Troy: From Homer's Iliad to Hollywood Epic*, Winkler, M., Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

- Winkler, M. (2015) "Troy and the Cinematic Afterlife of Homeric Gods", *Return to Troy: New Essays on the Hollywood Epic*, Winkler, M. Leiden: Koninklijke Brill.
- Zuckerman, E.W., Kim, T., Ukanwa, K. en von Rittman, J. (2003) "Robust identities or nonentities? Typecasting in the feature-film Labor Market", *American Journal of Sociology*, vol. 108, no. 5, University of Chicago Press (online)

Geraadpleegde tekstedities en commentaren

- Halliwell, S. (1986) *Aristotle's Poetics*, Chicago: University of Chicago Press
- Kovacs, D. (2002) *Euripides, Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus*, Cambridge: Harvard University Press
- Murray, A.T. en Wyatt, W.F. (1999) *Homer: The Iliad: Volume I, Books 1-12*, Cambridge: Harvard University Press
- Murray, A.T. en Wyatt, W.F. (1999) *Homer: The Iliad: Volume II, Books 13-24* Cambridge: Harvard University Press
- Raeburn, R. en Thomas, O. (2011) *The Agamemnon of Aeschylus*, Oxford: Oxford University Press

Geraadpleegde websites

- <http://www.allmusic.com/artist/mario-petri-mn0001788873>
- <http://ancienthistory.about.com/cs/troyilium/g/parisoftroy.htm>
- www.arisha.dreamwidth.org
- <https://www.awesomestories.com/asset/view/DEATH-OF-ACHILLES-Troy>
- www.boxofficemojo.com
- <https://www.britannica.com/biography/Robert-Wise>
- http://changingminds.org/disciplines/storytelling/plots/vogler_structure.htm
- www.comicvine.gamespot.com
- www.coolasscinema.com
- <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2840313/A-look-People-s-Sexiest-Man-Alive-winners-years-28th-recipient-announced.html>
- <http://www.douglashistory.co.uk/history/robertdouglas28.htm>
- www.hotflick.com
- www.imdb.com
- www.imgur.com
- <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-robert-douglas-1075639.html>
- <http://cdn.javanha.com/>
- <http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0025656>
- <http://www.livius.org/sources/content/epic-cycle/cypria/>
- <http://www.maicar.com/GML/Paris.html>
- <http://metro.co.uk/2012/06/21/rufus-sewell-i-was-bored-with-playing-bad-guys-but-i-wanted-to-be-a-vampire-476105/>
- http://www.mondo-esoterica.net/links_pages/Peplum.html
- www.mondo70.blogspot.com
- <http://www.movieoutline.com/articles/the-hero-journey-mythic-structure-of-joseph-campbell-monomyth.html>
- <https://www.nrc.nl/nieuws/2004/05/28/het-zwaard-van-troje-7688002-a665008>

- <http://www.nytimes.com/1999/01/16/arts/robert-douglas-89-suave-actor-turned-director.html>
- <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/happy-ending>
- http://www.pajiba.com/seriously_random_lists/12-major-boxoffice-hits-that-had-bleakashell-endings.php
- www.peplumtv.com
- <http://www.philcousineau.net/>
- www.pinterest.com
- <http://www.psychologicalscience.org/index.php/news/releases/new-study-suggests-we-remember-the-bad-times-better-than-the-good.html>
- www.putlocker.com
- <https://screencraft.org/2015/08/26/15-types-of-villains-screenwriters-need-to-know/>
- <http://www.sparknotes.com/lit/iliad/context.html>
- www.tasteofcinema.com
- www.torchiefash.com
- www.troycostumes.livejournal.com
- www.tumblr.com
- <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BatheHerAndBringHerToMe>
- <http://wvh.barksbase.de/en/stories/d94003.htm>
- www.youtube.com