

ΤΟ ΚΛΑΣΙΚΟ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Dr. Stefan Altekamp

Υφηγητής στο Αρχαιολογικό Ινστιτούτο Winkelmann
Πανεπιστήμιο Humboldt

Γύρω στις 700 κινηματογραφικές και τηλεοπτικές παραγωγές –σύμφωνα με τη στατιστική του Herbert Verreth– πραγματεύονται την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα. Συγκεκριμένα, τα δύο τρίτα των ταινιών αυτών είναι αφιερωμένες στον ρωμαϊκό και το ένα τρίτο στον ελληνικό κόσμο. Από τη ρωμαϊκή εποχή έχει προτιμθεί ιστορικό ενώ από την ελληνική μυθολογικό υλικό. Λίγες μόνο ταινίες έχουν ως θέμα τους την ιστορική περίοδο της ελληνικής κλασικής εποχής τον 5ο και τον 4ο αιώνα π.Χ. Αντίθετα, συχνότερα έχουν μεταφερθεί στον κινηματογράφο μυθολογικά θέματα, τα οποία πραγματεύτηκε η ίδια η κλασική εποχή στο θεατρικό της ρεπερτόριο. Επομένως, το «Κλασικό στον κινηματογράφο» έχει να κάνει κατά πρώτο λόγο με θέματα της κλασικής εποχής και κατά δεύτερο λόγο με την κινηματογραφική προβολή της κλασικής εποχής ως ιστορικής περιόδου.

Oι ταινίες αυτές καλύπτουν τόσο χρονικά σύντομα και ποιοτικά ένα ευρύ φάσμα. Ακόμα και με τον τόσο περιορισμένο αριθμό τους αντικαποτρίζουν θέματα-σταθμούς και τρόπους πρόσληψης του Κλασικού. Οι ταινίες ποικίλλουν από ταινίες με μεγάλη απόδοση από το κοινό, έως παραγωγές που έγιναν γνωστές μόνο σε έναν μικρό αριθμό ενδιαφερομένων. Πολλές ταινίες έχουν προβληθεί ελάχιστες φορές και εξακολουθούν να προβάλλονται σπανίως, ενώ υπάρχουν άλλες με τις οποίες το κοινό έρχεται διάρκειας αντιμετωπού μέσω τηλεοπτικών επαναλήψεων. Βιντεοκασέτας ή DVD.

Οι περισσότερες ταινίες που αναφέρονται στην αρχαιότητα δημιουργήθηκαν την εποχή του βαθύτερου κινηματογράφου, καθώς επήστη στα τέλη της δεκαετίας του '50 και στις αρχές της δεκαετίας του '60. Ιδιαίτερα οι παραγωγές της τελευταίας αυτής περιόδου είναι ζυντανές ακόμη στη συλλογική μνήμη. Ως χαρακτηρισμός του είδους αυτών των επικών ταινιών με τα πλούσια σκηνικά έχει υιοθετηθεί στα γερμανικά ο όρος «Sandalenfilm» [στα ελληνικά έχει επικρατήσει ο όρος «Χλαμύδες»], ενώ στα αγγλικά και στα γαλλικά «périlum» και «récit d'aventure». Το είδος αυτό περιλαμβάνει διάφορες αναφορές σε όλες τις κινηματογραφικές κατηγορίες, κυρίως σε ταινίες περιπέτειας, δράσης και μελοδραματικές ταινίες. Οι επιβεβλήμαντα πρωκτοί ρόλοι δίνουν έμφαση στο ανδρικό αθλητικό



1. «Ο Λέων της Σπάρτης»,
αφίσα της ταινίας.

σωματικό πρότυπο. Η κοινωνική συμπειριφορά καθώς και η συμπειριφορά μεταξύ των δύο φύλων ακολουθούν μιστράτη στερεότυπα και υπάγονται σε απλοίους ειραρχήμενους κώδικες συμπειριφοράς. Οι ιστορικές ταινίες περιστρέφονται γύρω από την αυτοκρατορική εξουσία και την παραδοκότητά της εξαιπτίας της ηθικής ανεπάρκειας (παρακυμ). Σημαντικό ρόλο παίζει η εξάπλωση του Χριστιανισμού ως μοναδικού εναπομέναντος και εντελεί κυρίαρχου θιβού στοιχείου. Το ιστορικό γίγνεσθαι είναι κατά περίπτωση υπερβολικά προσωποποιημένο. Παράλληλα με την ψυχαγωγική λειτουργία των ταινιών δεν περνά απαραίτητος και ο ιδεολογικός-διδακτικός χαρακτήρας και σκοπός τους. Σχεδόν όλες αυτές οι ταινίες δημιουργήθηκαν στις ΗΠΑ και την Ιταλία, δύο χώρες που την εποχή της μεγάλης παραγωγής των «Χλαμύδων» υπήρχαν σε επίσημο επίπεδο συγκριτικά συντηρητικές, ή μάλλον προσανατολιμένες σε έναν θρησκευτικό συντηρητισμό. Από τα μέσα της δεκαετίας του '60 σταμάτησαν σχεδόν οι παραγωγές ιστορικών «Χλαμύδων», καθώς οι αλλαγές στις αξίες των δυτικών κοινωνιών εμφάνισαν ως επεργασμένες τις ιστορικές σκηνές και τα κοινωνικά ίδεων που ταυτίζονταν με τις ταινίες. Αντίθετα, οι ταινίες με αναφορές στη μοδιόλγια της αρχαϊστής συνεχίστηκαν και εξακολουθούν να κάνουν την εμφάνισή τους σε καινούριες παραγωγές.

Το κυριάρχο μοντέλο της επικής «ρωμαϊκής ταινίας» υπορύπούσε σε εφαρμοστεί πολύ περιορισμένα στην ελληνική ιστορία. Η ελληνική ιστορία στερείται της αιγάλης της αυτοκρατορικής εξουσίας (με εξαίρεση τη συντομη περίοδο της αυτοκρατορίας του Μεγάλου Αλεξανδρού), μιας αντίστοιχης ραχ romana και της ιστορικής συγκυρίας της ανδρού του Χριστιανισμού. Κατ' αυτή την έννοια των ταινίες επικεντρώνανται περισσότερο σε συγκεκριμένα θέματα και αναφέρονται, για παράδειγμα, στους Περσικούς Πολέμους (αρχές του 5ου ή 4ου π.Χ.), στην εκστρατεία του Μεγάλου Αλεξανδρού (336-323 π.Χ.), και στη βασιλεία της Κλεοπάτρας Ζ' της Αιγαίουπου (51-30 π.Χ.). Στο πλαίσιο αυτού, οίξεις να αναφέρουν οι Περσικοί Πολέμοι που επιλέχθηκαν ως θέμα σε δύο ταινίες, στη «Μάχη του Μαραθώνα» (*La Battaglia di Maratona*, Ιταλία-Γαλλία 1959, οκνηθεστιά: Jacques Torneur) και στον «Δεύτερη της Στάρτης» (*The 300 Spartans*, ΗΠΑ 1961, οκνηθεστιά: Rudolph Maté). Και οι δύο αυτές ταινίες υποχρεωτικά υπάγονται στο είδος των επικών «Χλαμύδων».

«Η Μάχη του Μαραθώνα» χειρίζεται με μεγάλη ελευθερία τα ιστορικά δεδομένα των Περσικών Πολέμων, συγχέοντας τη Μάχη του Μαραθώνα (490 π.Χ.) με τη Ναυμαχία της Σαλαμίνας (480 π.Χ.). Άλλα και η παράδοση του «Μαραθώνιου Δρόμου» έχει ενσυμπλαθεί σε παραλλαγμένη μορφή στην υπόθεση. Τα γεγονότα επικεντρώνονται στον νευρό ωλμηματική Φωτιπούδη, μια αναφορά στον Φωτιπούδη, τον «ιστορικό» μαραθωνοδρόμο. Χάρη στον ευθύ χαρακτήρα, την επιμονή και τη δυναμικότητα του Φωτιπούδη, και στην ακεραιότητα και τη στρατιωτική πέρα του Μιλιάδη, ο Αθηναϊός εξαφανίζουν την «ελευθερία» ενάντια στην υπερδύναμη των περο-

κών στρατευμάτων και ενάντια στην προσπάθεια πολιτικής ανατροπής από μια φιλοτυραννική ομάδα που συνεργάζεται με το βασιλιά των Περσών. Παράλληλα, βρίσκεται συντομότερη στο μεγάλο έρωτας του Φιλιππίδη.

Ο μύθος της ελευθερίας συνδέεται με εκκλήσεις για ενότητα και στρατιωτική δύναμη, αλλά και με προειδοποιήσεις για πρόδοσια. Στο πολύ αφηρημένο ιδεώδες προσκολλώνται αυταρχικά χαρακτηριστικά. Η ελευθερία έχει ανάγκη από ηθικά αδιάβλητες, χαριστικές, νομιμοποιημένες ηγετικές προσωπικότητες. Οι εχθροί της ελευθερίας, οι Πέρσες, υποβιβάζονται ιδεολογικά (δεσποτισμός) ως και αποικιακή-θλογικά (ορμητικότητα, μωσαϊστικά). Τα κουντυνύμια (μιάρια) και η μουσική υπογραμμίζουν τη διακύβευση της ελευθερίας. Ακριβώς πάντα από την επιστημονική διαφοροποίηση και αναβάωσηση της παραδοσιακής εικόνας των Περσών, η «Μάχη του Μαραθώνα» απαθανατίζει για μια ακόμα φορά παλαιά στερεότυπα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η ταινία υπερβαίνει στη συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα, για να καταλήξει στην απεικόνιση ενός δυτικού ιδρυτικού μυθου: την επιβολή της δυτικούμεραπάτης δημοκρατίας απέναντι στον ανατολικό δεσποτισμό.

Με τη σκηνική παρούσαση μιας κατάληξης στη σύγκρουση μεταξύ αιώνων ανταγωνιστών αξιώματων συνδέεται ένα διαμεσολαβητικό πρόβλημα: η εικόνα της πόλης και οι κατοικίες στην Αθηνά των αρχών του 5ου αιώνα π.Χ. παρέχουν ένα τόσο πενιχρό και περιορισμένο πλάσιο, ώστε στο κοινό του 200ύ αιώνα να φαντάζει απίθανων ας οκτηκά ιστορικών αποφάσεων του παγκόσμου γίγνεσθαι, και φαντάνων στην «τουλάχιστον για ένα ψυχαγωγικό έργο» -θα αποτελούσε υπερβολή και απάίτηση από το κοινό. Η ταινία απορεύεται το πρόβλημα μέσω μιας αναχρονιστικής μημειακόπτης των πρώμων κλασικού απτικού καθημερινού κόσμου. Οι εσωτερικές σπηλές διαδραματίζονται σε χώρους με τέτοια διάρθρωση και τέτοια πολυτέλεια στη διαδικασίη, ώστε μιας είναι γνωστές από την ελληνιστική περίοδο και έπειτα. Μερικές εξωτερικές σκηνές χρησιμοποιούν ως οκτηκά την κρατική αρχείου στην υπερφοραστική δυριφορούκη πόλη EUR (Esposizione Universale di Roma) της Ρώμης.

Ο «έλων της Στάρτης» επιδεικνύει, από αυτή την άποψη, περισσότερη επιφυλακτικότητα και μεγαλύτερη προστάθεια απόδοσης αρχαιολογικά ορθών λεπτομερεών. Ιστορική η ταινία πραγματεύεται τη μάχη στη Στενά των Θερμούπολων (480 π.Χ.), σπήλαιο οποία ήταν μικρό παρατιατικό στράτευμα υπό την ηγεσία του βασιλιά Λεωνίδα ανέκουφε τις περισσές δυνάμεις γνωρίζοντας με βεβαίότητα ότι θα αποδεκτούσιν οι ίδιοι. Καθώς η ταινία δημιουργήθηκε στο απόγειο του Ψυχρού Ιολέουν, οι πολιτικές της συνδλούεις είναι ακόμα πολύ Εκεάδρες απ' ό,τι ωηγή την περίπτωση της «Μάχης του Μαραθώνα». Το κένευτο των αρχικών τίτλων αναφέρεται στον αγώνα των τελεσταίων «οχυρών της ελευθερίας» ενάντια στην «πολιτεία των σκλάβων».

Από το «αποτάσσον» της, ελληνικής κλασικής εποχής ως ιστορικής περιόδου δύο τηλεοπτικές ταινίες είχαν ως θέμα τους τη μορφή του

Σωκράτης: «Ξυπόλιπος στην Αθήνα» («Barefoot in Athens», ΗΠΑ 1966, σκηνοθεσία: Maxwell Anderson) και «Σωκράτης» («Socrate», Ιταλία 1970, σκηνοθεσία: Roberto Rossellini). Επίσης, δύο φορές κινηματογραφήθηκε το επεισόδιο του Δάμανου και του Φιντίτα, δύο φίλοσοφων, η φιλία των οποίων αντέξει τις απελεύθερα βανάνα του τυραννού Διονυσίου Β' των Συρακουσών (367-344 π.Χ.), στις ταινίες «Δάμαν και Φιντίτας» («Damon and Pythias», ΗΠΑ 1914, σκηνοθεσία: Otis Turner) και «Ο τύραννος των Συρακουσών» («Il Tiranno di Siracusa» ή «Damon and Pythias», Ιταλία/ΗΠΑ 1962, σκηνοθεσία: Curtis Bernhardt). Στη Γερμανία το επεισόδιο είναι γνωστό από την μπλάντα του Friedrich Schiller «Η εγγύηση» («Die Bürgschaft»). Τέλος, «Η θεά του έρωτα» («La Venere di Cheronea»/«Goddess of Love», Ιταλία/Γαλλία 1958, σκηνοθεσία: Fernando Cerchio - Viktor Tourjansky) αφηγείται ένα επεισόδιο από τη ζωή του γλύπτη Πραξέτη.

Κακία ταινία δεν αναφέρεται στην Αθήνα του Περικλή.

Αν εξαιρέσει κανείς τις ιστορικές ταινίες, μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο προπαντός η δραματική παραγωγή της κλασικής εποχής. Με αυτήν έρχονται στο προσκήνιο τα θέματα της ελληνικής μυθολογίας, όπως αυτά υιοθετήθηκαν και προσαρμόστηκαν στους κλασικούς χρόνους. Η δραματική παραγωγή της κλασικής εποχής, που εκπροσωπεύται κυρίως με την αρχαία κωμωδία και με λίγες τραγωδίες, δεν υιοθετήθηκε παρό μόνο σε μεμονωμένες περιπτώσεις. Στο σημείο αυτού πρέπει να αναφερθούν οι «Πέρσες» του Αισχύλου και η «Λιαυστράτη» του Αριστοφάνη. Η πρόσληψη κλασικών μυθολογικών θεμάτων στον κινηματογράφο επικεντρώνεται σε πολύ συγκεκριμένους θεματικούς κύκλους. Σημαντικό ρόλο κατέχουν ο Τρωικός Πόλεμος και η Ορέστεια, δηλαδή η δολοφονία του Αγαμέμνονα όταν επιτρέφει από την Τροιά με την προϊστορία της και τις συνέπειές της. Μεγάλη έλξη ασκούν επίσης οι μύθοι του Οιδίποδα, της Αντιγόνης και της Μηδειάς. Οι ταινίες που αναφέρονται σε κλασικά δράματα καλύπτουν μια μεγάλητερη χρονική περίοδο απ' ό, πι οι ιστορικές-επικές ταινίες, ωστόσο από τα μέσα της δεκαετίας του '80 εμφανίζονται όλο και σπανιότερα. Το κέντρο βάρους των παραγωγών από το '80 έως τις αρχές του '80 παραπέμπει σε προβλέψεις που διαφοροποιούνται απ' αυτές των ιστορικών «λαζαμών».

Στον μάλλον κριτικό παρά καταφατικό σκοπό της κινηματογραφικής απόδοσης των δραμάτων οφείλονται μεταξύ άλλων οι ερμηνευτικές απόπειρες, που σε σχέση με τον 50 αιώνα π.Χ. χαρακτηρίζονται αναχρονιστικές [με την έννοια, ότι τα κεντρικά μηνύματα προ το θεατή του αρχαίου δράματος της τότε εποχής δεν ανταποκρίνονται στο θεατή των αρχαίων δράματων του σήμερα, σ.τ.μ.], στη χρήση τους ίδιων στον 200 αιώνα εμφανίζονται ως πιθανοί τρόποι ανάγνωσης των κλασικών κειμένων. Η συγκεκριμένη προσέληψη των κλασικών δραμάτων όπως παρουσιάζονται στις ταινίες έχει πρωιθμέσει έντονα την αντηλήψη και την κατανόηση των «αναφορών στο παρόν» των κλασικού ελληνικού ρεπερτορίου. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτό στις ειρηνι-



στικές ερμηνείες που αποδίδονται στους «Πέρσες» του Αισχύλου, τις «Τρωάδες» του Ευριπίδη ή τη «Λιαυστράτη» του Αριστοφάνη.

Η ταινία «Οι Τρωάδες» («The Trojan Women», Μεγάλη Βρετανία/ΗΠΑ 1971) γυρίστηκε από τον έλληνα σκηνοθέτη Μιχάλη Κακογιάννη με διεθνές καστ. Η ταινία ανήκει στις γνωστότερες κινηματογραφικές μεταφορές του αρχαίου δράματος. Η υιοθεσία διαδραματίζεται την επόμενη της νυχτερινής κατάληψης, της λεηλασίας και της ερήμωσης της Τροιάς από τους Έλληνες. Οι Τρωάδες που επιβίωσαν μοιράζονται ως δύολες στα σπίτια των νικητών ελλήνων γηεμόνων. Γειάπτη οργή και θλίψη, η ανίσχυρη Εκάβη, η μέρχη πρότινος βασιλισσος της Τροιάς και σύζυγος του Πριάμου, αναγκάζεται να βιώσει το διώγμό των γυναικών συγγενών της που επέζησαν, τη δολοφονία των εγγονού της, Αστυάνακτα, καθώς επίσης και το θριάμβο της Ελένης.

2, 3. «Η μετάδοση της Λιαυστράτης», σκηνές από την παρακολύθηση του έργου στην τελεόραση (δευτερη από δεξιά η Ρόμη Σνάντερ) και από την παράσταση της Λιαυστράτης.

Εφόσον μία κατ' αρχήν αποκήρυξη του πολέμου ήταν ξένη στην κλασική ελληνική σκέψη, μεταφέρεται άμεσα η απαλλαγμένη από αυτοπάτες ματιά του Ευριπίδη για τη φρίκη του πολέμου ως σταθερής πηγής νέου πανικού και φόβου ακόμη και για τους νικητές, στην ειρηνευτική ερμηνεία του δύμου 200ύ αιώνα. Η τανιά γυρίστηκε σε υπαίθριους χώρους, σε ένα στρικνό, όπου κυριαρχεί το τοπίο, με λιγοστά βοηθητικά σκηνικά που απεικονίζουν ερείπια, κάτι που προσδίδει ρεαλισμό και άμεσότητα.

Η τηλεοπτική παραγωγή του Fritz Kortner «Η μετάδοση της Λυσιστράτης» (Die Sendung der Lysistrata», NDR - Βορειά Γερμανική Ραδιοφωνία, 1960), βασισμένη στη «Λυσιστράτη» του Αριστοφάνη, διήγησε σε ένα πρώιμο σκάνδαλο τη νεαρή ακόμη τότε Πρώτη Γερμανική Τηλεόραση. Το αρχαίο έργο πραγματεύεται στο κωμικοτραγικό για το αρχαίο κοινό, καθώς εντελώς παραδοσοσχέδιο των γυναικών της Αθηνας και άλλων ελληνικών πόλεων να εξαναγκάσουν, μέσω της αποχής από τανά πόντα, τους άνδρες να τερματίσουν τον Πελοποννησιακό Πόλεμο. Ενσωματώνοντας την πλοκή της αρχαίας κωμωδίας στο πλαίσιο μιας υπόθεσης η οποία ποτεθείται στο δυτικο-γερμανικό παρόν του 1960, ο Kortner φροντίζει για την επικαιροποίησή της. Η σκηνοθετική προσέγγιση πρασούσαξε την ιδia την αριστοφανική «Λυσιστράτη» ως τηλεοπτική παραγωγή, της οποίας τη μετάδοση παρακολουθούν στο σπίτι τους ένα ζευγάρι με τους φιλοξενούμενους του, σχολιάζοντάς την αντιφατικά. Μεταξύ των θεατών είναι μερικοί από τους θησποιούς που συμμετείχαν στην τηλεοπτική παραγωγή. Οι αντιθέσεις του περιεχομένου και των χαρακτήρων του αρχαίου έργου προβάλλονται στο ερειπιού κοινό μπροστά απ' την τηλεοπτική οδόν. Ο οικοδεσπότης της βραδίας, ο φυσικός Salbach, έχει λάβει μία πρόσκληση συμμετοχής σε ερευνητικό πρόγραμμα σχετικό με τους εξοπλισμούς στις ΗΠΑ. Η σύνγνωσή του, ειρηνιστήρια και ταυτόχρονα υποδύνεμη τη Λυσιστράτη στη μεταφορά της κωμωδίας, επιχειρεί ματολογεί κατά της αποδο-

χής αιτής της πρόσκλησης. Οι καλεσμένοι παίρνουν ζωηρά θέση απέναντι σε αυτό το ερωτήμα που απασχολεί εντός τους Salbach. Μεταξύ τους παρευρίσκονται ένας επίσης ειρηνιστής δημοσιογράφος, απολυμένος μόλις από την εφημερίδα του, και καποίος βιομήχανος που σκιαγραφείται ως ο τύπος του αιώνιου καιροσκόπου, προϊστάμενος του Salbach, οι οποίοι πάρουν και τον πρώτο λόγο στη συζήτηση. Η βραδιά καταλήγει επεισοδιακά. Υπό το βάρος αυτής της δύσκολης, καταστρεπτικής για τον ίδιο επιλογής μεταξύ των δύο ενναλογικών δυνατοτήτων, ο Salbach αποφασίζει να αρνηθεί την επαγγελματική πρόταση. Η συζήτηση και ο καρβός πυροδοτούνται από τα όσα διαδραματίζονται επί σκηνής στην τηλεοπτική οθόνη. Τα φεμινιστικά και τα ειρηνιστικά πρεξεργατήματα χρηματοποιούνται αυτούς από την πλοκή της «Λυσιστράτης», και κατά τους αρχαίου έργου εκφράζονται κατηγορίες για αισχρότητα και αντικειμενική απρέπεια.

Μετά από μια προ-προβολή στη ARD η τηλεοπτική ταινία του Kortner κατηγορήθηκε για πολιτική μονομέρεια, προσβολή του «θησικού αισθήματος των τηλεθεατών», καθώς επίσης και της συγγνήκης ιδιωτικής σφράσας. Η παραγωγή προβλήθηκε σε ελαφρώς συντομευμένη μορφή τον Φεβρουάριο του 1961, αλλά η Ραδιοφωνία της Βαυαρίας δεν δέχτηκε να μεταδώσει το πρόγραμμα. Εν τα μετάξ, ο Kortner είχε φαρμάσει όλα τα άμεσα σεξουαλικά υπονοούμενα από τα κομμάτια της αρχαίας Λυσιστράτης που είχε χρηματοποιήσει και τραποποίησε.

Η «Λυσιστράτη» κινηματογραφήθηκε πολλές φορές: «Πυρετός γάμου» (Heiratsfeier, Αυστρία 1928, σκηνοθεσία: Rudolph Walther-Fein), ο «Θρίαμβος της αγάπης» (Triumph der Liebe, Αυστρία 1948, σκηνοθεσία: Alfred Stöger), «Περιπλέμενο» (Destinées, Γαλλία/Ιταλία 1953, σκηνοθεσία: Marcello Pagliero και Jean Delannoy), «Ο κόρες» (Les Filles, Σουηδία 1968, σκηνοθεσία: Mai Zetterling), «Λυσιστράτη» (Lysistrata, Βελγίο 1976, σκηνοθεσία: Ludo Mich), «Λυσιστράτη» (Ελλάδα 1972, σκηνοθεσία: Γιώργος Ζερβουλάκος). Δίπλα στην πολιτική επικαιροποίηση από τον Kortner, στις υπόλοιπες ταινίες κιριαρχούσε η ιστοδέωση του αρχαίου έργου και η μετατροπή του σε «πικάντικο» ψυχαγωγικό έργο. Όμως και στον κινηματογράφο, η συνθετότητα της αριστοφανικής κωμωδίας που συνδύεται λεπτότητα και χοντροκοπιά δεν επανακτήθηκε.

Οι «Πέρσες» του Αισχύλου μπορούσαν επίσης να λειτουργήσουν ως αντιπολεμικό έργο. Ο δραματουργός Mattias Braun έκανε μια ελεύθερη διασκευή στους «Πέρσες», που αποτελείται στο σενάριο τηλεοπτικής ταινίας το 1963 από το κανάλι Freies Berlin (σκηνοθεσία: Hans Lietzau) και το 1966 από τη Γερμανική Rādiofunkelόραση της Λαϊκής Δημοκρατίας της Γερμανίας (σκηνοθεσία: Helmut Schiemann). Η αρχαία τραγωδία δέχτηκε πολὺ μεγάλες τροποποιήσεις από τον Braun. Ο Braun οικειωποίησε το εύριμα του Αισχύλου να παρουσιάσει τους Περσικούς Πολέμους μέσα από την αντίδραση της βασιλικής Αυλής και του Συμβουλίου στην περιοχή πρωτεύουσα Σούσα, όπως έρχεται η είδηση της ήτας του Ξέρη. Τα γεγονότα, δηλαδή οι διάλογοι και οι μονολόγοι στα Σούσα, μετατρέπονται

4. Σκηνή από τους «Πέρσες» σε σκηνοθεσία Mattias Braun: η οναγγελία της ήτας των Περών.



σε μία παραβολή για εγκληματικούς επιθετικούς πολέμους, την υποστήριξη μιας εγκληματικής κυβέρνησης, ανούσια συνθήματα και τρομοκρατία στο μετώπο του πολέμου, την ανικάντητη δολοφονίας των τυράννων, την προβολή μιας λαϊκής εξέγερσης, εν συντομίᾳ στη γερμανική ιστορία του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Με την αποστατοποίηση από το κείμενο του πρωτοτύπου επιτυχώντα μια συνειδήπτη απλοποίηση της κεντρικής ιδέας του.

Η άμεση επικαιροποίηση των παραλλαγών των κλασικών μύθων απεικονίζει ένα ιδιαίτερο μετριό κινηματογραφικής προσέγγισης. Ο σκοπός, να προκλείει μέσω της πόλωσης, κυριαρχεί και σε μια ενδιάφερουσα συμμετοχή στη σπουδαίωλη ταινία «Η Γερμανία Το Φθινόπωρο» (*Deutschland im Herbst*, 1977). Η ταινία συντίθεται από αυθόρυμπτες παραγωγές διαφόρων σκηνοθετών και σεναριογράφων, οι οποίοι αντικατοπτρίζουν την κορύφωση ακροαριστερών-τρομοκρατικών ενεργειών, καθώς και τη συνακόλουθη υπερβολική αντίδραση του κράτους στη Δυτική Γερμανία το 1977. Ο Heinrich Böll συμμετείχε σ' αυτή την ταινία με μία σάτιρα που σκηνοθέτησε ο Volker Schlöndorff. Η υπόθεση διαδραματίζεται στην αιώνιουσα συνεδριάσεων ενός μεγάλου τηλεοπτικού σταθμού της Κολωνίας. Οι εκπρόσωποι κοινωνικά σχετικών ομάδων μίας επιτροπής (πιθανόν του ραδιοφωνικού συμβουλίου) αξιολογούν μία τηλεοπτική εκδοχή της «Αντιγόνης» του Sofoklē. Ο Κρέοντας, βασιλίας της Θήβας, απαγορεύει τον ενταφιασμό του σκοτωμένου εχθρού (και ανψιού) του Πολυνείκη, ως «εχθρού του κράτους». Η Αντιγόνη, αδελφή του Πολυνείκη, αγνοεί την απαγόρευση ταφής, διότι μια άνωνες εντολή επιβάλλει τον ενταφιασμό των νεκρών. Η Αντιγόνη πληρώνει με τη ζωή της αυτή την απόφαση. Η πλειότητα της επιτροπής θεωρεί ακατάλληλη τη χρονική περίοδο για την προβολή της τραγωδίας, περίοδο έντονων διενέξεων σχετικά με τον τρόπο ταφής νεκρών τρομοκρατών. «Διερωτώμαι αν είναι πραγματικά αναγκαῖο να γυριστεί η «Αντιγόνη» ειδικά τώρα –παγκόρευση ταφής, ανυπότακτα θηλυκά, και αυτός ο σκοτεινός, μάντης, ο Τειρεσίας [...]】 ένα είδος πρώμου διανούμενου– η νεολαία θα το παρερμηνεύσει ως πρόσκληση για δάλαντη του κράτους». Επίσης, οι τρεις εκδοχές του κειμένου των αρχικών πττών –οι οποίες προληπτικά είχαν ήδη γυριστεί-, όπου οι πρωταγωνιστές αποστασιούνται από τη βία, δεν αρκούν για να εξαφανίσουν τις επιφυλάξεις των μελών της επιτροπής. («Είναι αναπόφευκτο, και δεν μπορούμε να το παραβλέψουμε, ότι σε ορισμένα έργα, μεταξύ των οποίων και κλασικά, απεικονίζεται βία – εμείς αποστατοποιούμαστε με τον εντονότερο τρόπο από κάθε μορφή βίας [...]».) Εντέλει η προβολή της «Αντιγόνης» θα αναβληθεί ωστόσο έρθουν πιο ήρεμες πολιτικά μέρες για τη γερμανική κοινωνία στη θέση της θα προβληθεί μια επανάληψη της δραματοποίησης του «Γαλατικού Πολέμου» (*Bellum Gallicum*).

Η «Αντιγόνη» μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο συχνά: «Αντιγόνη» (*Antigone*), Ιταλία 1911, σκηνοθεσία: Mario Caserini), «Αντιγόνη» (Ελλάδα 1961, σκηνοθεσία: Γιώργος Τζαβέλλας),

«Οι κανίβαλοι» (*Cannibali*), Ιταλία 1970, σκηνοθεσία: Liliana Cavani), «Αντιγόνη» (*Antigone*), Γερμανία/Γαλλία 1991, σκηνοθεσία: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub).

Στις εκσυγχρονισμένες κινηματογραφικές μεταφορές του Kortnev και του Schlöndorff ο εξοπλισμός, η σκηνογραφία και τα κουστούμια του αρχαιού δράματος δεν κατέχουν πρωταγωνιστικό ρόλο. Είναι είτε εξαιρετικά φτωχά («Αντιγόνη» είτε ακόμα και απλούκι, «σκονισμένα» («Λυσιστράτη»). Και στις δύο περιπτώσεις διατηρείται θεατρικός προσανατολισμός. Οι δυνατότητες του κινηματογραφικού μέσου επικεντρώνονται στα σύγχρονα σενάρια.

Με έναν τελείως διαφορετικό τρόπο θα μεταφέρει το αρχαίο δράμα στον κινηματογράφο, όπως π.χ. στην ταινία «Ηλέκτρα» του Μιχάλη Κακογιάννη (Ελλάδα 1962). Η υπόθεση βασίζεται στην τραγωδία του Ευριπίδη. Ο Αγαμέμνων, που επιπρέφει από την Τροία, δολοφονείται από τη συζύγο του, Κλυταιμήστρα, και τον εραστή της Αιγισθο. Η Ηλέκτρα και ο Ορέστης, παιδί της Κλυταιμήστρας και του Αγαμέμνωνα, αισθάνονται πως έχουν χρέος να εικονιθωθούν για το θάνατο του πατέρα τους. Ο Ορέστης μεταφέρεται έως από τη χώρα, η Ηλέκτρα βρίσκεται μακριά από το παλάτι, παντρεμένη με έναν αγρότη. Ο Ορέστης γυρίζει ως νεαρός ανδρας πλέον στην πατρίδα του. Με την υποστήριξη της Ηλέκτρας στοκνώνεται τον Αιγισθο και την ίδια του τη μητέρα. Το πρωτότυπο του Ευριπίδη, σύμφωνα με το οποίο μέρη του έργου εξελίσσονται στο υπαίθριο, χρησιμοποιείται εκδήλωτα από τον Κακογιάννη. Η ταινία γυρίστηκε στα ερείπια της ακρόπολης των Μυκηνών και στη γύρω περιοχή της Αργολίδας. Το ίδιο το τοπίο εντάσσεται στη σκηνοθεσία στη ηθοποίος με ιδιαίτερο, ξεχωριστό βάρος. Ο καιρός (αέρας, αντηλια, συνενεφά) φοριτεί με πάθος τα γεγονότα. Η εξέλιξη της υπόθεσης στη φύση και η συμμετοχή εραστείχων ηθοποίων προσδίδουν στα τεκταινόμενα παραστατικότητα και μια απόσφαιρα αρχαική στη θέση της κλασικούσας θεατρικότητας. Ο ιδιαίτε-

5. «Η Γερμανία το Φθινόπωρο»: Η Αντιγόνη περιποιείται το νεκρό σώμα του Πολυνείκη.



Erstmals im Kino!

PIER PAOLO PASOLINI MEDÉA



MARIA CALLAS

Massimo Girotti · Laurent Terzelli · Giuseppe Gentile · Margherita Clementi · Verein: NEF-Diffusion, München

6. «Μήδεια» του Παζολίνι,
σφίγα της ταινίας.

ρος καλλιτεχνικός χαρακτήρας της ταινίας ενισχύεται μέσω του αστράμαρου φιλμ. Η «Ηλέκτρα» του Κακογιάννη συνδέεται στενά, ως όψιμος μάρτυρας, με μια φάση έντονης πρόληψης της αρχαιότητας, η οποία βρίσκεται μια παράλληλη έκφραση της στις φωτογραφίες της Ελλάδας την εποχή εκείνη (π.χ. σε ταξιδιωτικά περιοδικά, όπως το *Merian*).

Όσον αφορά τη θεματολογία της Ορέστειας είναι γνωστές οι διασκευές και των τριών μεγάλων απτικών δραματουργών. Κινηματογραφικές μεταφορές των σχετικών θεμάτων έχουν γίνει σε ένα απόστασμα του Pier Paolo Pasolini («Αρκτική Ορέστεια»/«Appunti per una Orestide Africana», Ιταλία 1970), του Miklos Jancsó («Ηλέκτρα»/«Szerelem Elektra»/«Mon Amour, Électre», Ουγγαρία 1974) και του Bernard Sobie («Ορέστεια»/«L'Orestie», Γαλλία 1991).

Η υπερβολική εκμετάλλευση των κινηματογραφικών δυνατοτήτων, όπως φαίνεται σε κάποιες αυθιτικότερες, πρωτοποριακές ερμηνευτικές προσεγγίσεις σε σχέση με τις αρχαίες τραγωδίες, εντοπίζεται στις μεταφορές του Pier Paolo Pasolini. Ο «Οδύσσειος Τύραννος» («Edipo Re», Ιταλία 1967) και η «Μήδεια» («Medea», Γαλλία/Ιταλία/Γερμανία 1970), ανάγονται στον Οιδί-

ποδα του Σοφοκλή και τη Μήδεια του Ευριπίδη, απομακρύνονται όμως σαφώς, μέστι της κυριαρχίας των εικόνων και τη φειδώ των λεξέων, από τις απαρχές του επικού θεάτρου. Ως φυσικό και αρχιτεκτονικό σκηνικό ο Pasolini επέλεξε «εξωτικούς» και en mére απομακρυσμένους μεταξύ τους χώρους δράσης. Έτσι, ο «Οδύσσοδος» γυρίστηκε στο νοτιό Μαρόκο, η «Μήδεια», μεταξύ άλλων, στο Γκέρεμε της Καππαδοκίας, στο Χαλέπι της Συρίας όπως επίσης και στο Campo dei Miracoli στην Πίζα. Παραδοσιακές μουσικές διαφορετικής προέλευσης και κουστούμια που δεν προσφέρουν σαφείς αναφορές στη θεατή, ενισχύονται την προσπάθεια να καταστεί δυνατή μια αυθεντική, νέα προσποτική, επειδή ακριβώς είναι απρόσμενη και ξένη στη γνωστή πλοκή. Ετσι προκύπτει η πλασματικότητα μιας εθνογραφικά σχεδόν απομακρυσμένης προσεγγίσης σε κόσμους (πολιτισμούς, δημητρίες), στους οποίους η μακρά παράδοση έχει προσδώσει μια απατηλή οικειότητα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η καλλιτεχνική ερμηνεία προσηγέρεται χρονικά της επιστημονικής προσεγγίσης, όταν στην απόλυτη κλασικιστική εμμονή στο αρχαϊκό παρελθόν αντιπάσσει μια συγκριτική εθνολογική και ανθρωπολογική προσεγγίση. Τα υφολογικά μέσα, τα οποία παραπέμπουν σε έρευνα πεδίου και ντοκιμαντέρ (κάμερα στο χέρι εν μέσω της δράσης, αργά, απομακρυσμένα, γενικά πλάνα με βάθος πεδίου) συμβάλλουν έντονα το ζητούμενο αποτέλεσμα.

Η «Μήδεια» αποτελεί μια απότελεια πολιτιστικής κριτικής προσεγγίσης, η οποία μοιβάλλει στο αρχαϊού μιλό, με την κλασική μορφή του, μια ερμηνεία που εναντιώνεται στην κλασική κοσμοθεωρία. Η Μήδεια, κόρη βασιλιά και «μάγισσα» στη «βαρβαρότητα» Κολχίδα, προσφέρει περι αέρωτα τη βαθιέστατη της στον έλληνα πρίγκιπα ίσασον για να πάρει το χρυσόμαλλο δέρας που έχει υπερφυσικές δυνάμεις και φύλασσεται στην Κολχίδα. Ο ίσασον και η Μήδεια δραπετεύουν μαζί στην Αιλάδα. Ο ίσασον προδίδει τη Μήδεια και παντρεύεται την κόρη του βασιλιά της Κορινθίου. Η Μήδεια παίρνει φοβερή εδίκητη και σκοτώνει μεταξύ άλλων τα παιδιά που έχει αποκτήσει με τον ίσασον. Ενώ η «Μήδεια» του Ευριπίδη παραμένει σε πικεντρωμένη στις στηγμές του ύμνου πάνω της Μήδειας (εξαιτίας της προδοσίας του ίσασον) και στην εκδίκηση της απατημένης, ο Pasolini ξετυλίγει το μήθη από την παιδική ήλικα του ίσασον μέχρι τη δολοφονία των παιδιών. Η επική επιμήκυνση του χρόνου αφήγησης επιτρέπει τον παραλλήλιομεν διαφορετικών τοπίων δράσης, στα οποία υπάρχουν Σεχωριστοί κόσμοι διαφορετικών κατηγοριών. Η Κολχίδα, πατρίδα της Μήδειας (στην ταινία τοποθετείται μεταξύ περιεργών κωνικών οροσεριών και των «αρχαίων» λαξευμάνων σε βράχο εκκλιτών των Γκέρεμε), αποτελεί έναν κόσμο που χαρακτηρίζεται από αρχαιότατον έθνος, με βρίσκεται σε αρμονία με αυτήν και το μυθικό της ποταμόθρο. Ο κόσμος του αστικού ελληνικού πολιτισμού (Χαλέπι, Πίζα) είναι ένας κόσμος της λογικής και ταυτόχρονα της επιφαινειακότητας και της προδοσίας. Η Μήδεια συντρίβεται από τους μηχανισμούς αυτού του κόσμου.

Η θεματολογία της Μήδειας μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο και από τον Ζύλ Ντασέν («Ονείρο Πάθους» / *A dream of passion*, Ελλάδα/Ελβετία 1978) και από τον Lars von Trier («Μήδεια» / *Medea*, Δανία 1987/88).

Πολλές κινηματογραφικές μεταφορές του «Οιδίποδα» γεννήθηκαν πριν από την εκδοχή του Pasolini: «Οείρο Ρε» (Γαλλία 1908, σκηνοθεσία: André Calmettes), «Edipo Re» (Ιταλία 1910, σκηνοθεσία: Giuseppe De Liguoro), «Οείρος Ρε» (Μεγάλη Βρετανία 1912, σκηνοθεσία: Theo Bouwmeester), «Oedipus Rex» (Καναδάς 1957, σκηνοθεσία: Tyrone Guthrie), «Οείρος της King-Mέγαλη Βρετανία 1957, σκηνοθεσία: Philip Saville).

Άλλες θεματικοί κύκλοι, εκτός από αυτούς που αναφέρομε, δεν έχουν χρησιμοποιηθεί παρά σπάνια στον κινηματογράφο. Ο πιο γνωστός είναι «Οείροι» (Ελλάδα 1961, σκηνοθεσία: Ζύλ Ντασέν), μια προσαρμογή της «Φαιδρᾶς» του Ευριπίδη, η οποία μεταφέρει τον αρχαίο μύθο του άντρου έρωτα της Φαιδρᾶς, της γυναίκας του Θησέα προς τον πραγούντος, Ιππότου, στην Ελλάδα του 1960.

Μεμονωμένη η «Αρχαίοττα στον κινηματογράφο» περιλαμβάνει επίσης την πρόσληψη της «Αρχαιολογίας της αρχαιότητας στον κινηματογράφο». Αυτό το είδος της συγκεκριμένης οπτικής γυναίκας σε μια ιστορική εποχή –μέσω της επαγγελματικής εικόνων και των συνηθών ενός χώρου ειδικών και ειδιμόνων αναλυτών αυτής της εποχής– φέρνει στο προσκήνιο δύο έμμεσες, αλλά χαρακτηριστικές αναφορές για την ελληνική κλασική εποχή:

Ο «Iomo Faber», το πολυδιαβασμένο –διαιτέρα ως σχολικό ανάγνωσμα– μυθιστόρημα του Max Frisch, προβλήθηκε στα κινηματογραφικές αίθουσες το 1991 στην κινηματογραφική μεταφορά του από τον Volker Schlöndorff και προσέλκυσε στη συνέχεια ένα πλατύ κοινό. Και το βιβλίο και τα τανιά εκέδουν την εκλογικεύμένη, προοδευτική και τεχνοκρατική, αποστασιοποιημένη και άμοση εικόνα που έχει για τον κόσμο ο ελεύθερος μηχανικός Walter Faber, η οποία τους τελείωνται μήνες της ζωής του καταρρέει σε μία σειρά απροβλέπτων γεγονότων. Στην πραγματικότητα, χωρίς οι συμπεριφέρματα του να είναι αξιόμεμπτη, απλά και μόνο μέσω αλυσιδωτών απίστευτων συμπτώσεων, η κοινωνιώθειρα και ο τρόπος ζωής του Faber παραδίδονται στην απανθρωπά. Η ίδια η ύπαρξη του Faber θα ορθείται από τον καρκίνο, αλλά λίγο πριν το τέλος θα αντιληφθεί και θα αναγνωρίσει τα θεμελιώδη λάθη του. Στη φιλοσοφία του Faber αντιδιαστέλλεται μια διαφορετική σύλληψη του κόσμου που προσωποποιείται στην πρώτη αρραβωνιαστική του, Hanna Piper. Τη σχήματική αντιπαράθεση των δύο θεωριών εξημετρείται η ακρίβης, σχόλιστική σχέδιον εκάνων των πρωταγωνιστών. Με τη θεωρία του πητυμένου συνδέονται οι παραμέτροι άνθρωπος, νέος κόσμος ως τόπος εργασίας, Νέα Υόρκη ως απότομα κατοικία, επάγγελμα του μηχανικού, ενώ αντίθετα με την εναλλακτική θεωρία η γυναίκα, ο αρχαίος κόσμος (Ελλάδα) ως τόπος εργασίας, η Αθήνα ως τόπος κατοικίας και το επάγγελμα της αρχαιολόγου. Στη Hanna αντιστοιχούν χαρακτηριστικά όπως η έντονη συ-

ναιοθηματικότητα, ο παραλογισμός καθώς και η ροπή προς το μωτικούμ. Η προσωπικότητα και η κοσμηματική της συμβολήζονται μέσω των δραστηριοτήτων της στην Αθήνα, εν τέλει τον πότη της μητής της κλασικής εποχής, και μέσω της επαγγέλματος της ως κλασικής αρχαιολόγου. Το μιμιστόρημα και η τανιά αντικαταστρίζουν μία αστική-ιερελιστική φειδού-θρησκευτική αντιλήψη του Κλασικού ως φαινομένου που βρίσκεται στον αντίτοπο του μοντέρνου κόσμου.

«Το παιδί και το δελφίνι» (*Boy on a dolphin*, ΗΠΑ 1957, σκηνοθεσία: Jean Negulescu) γυρίστηκε με βάση το ομώνυμο μυθιστόρημα του David Divine. Η νεαρή ελληνίδα καταδύτρια σπρωγυγρών Φαΐδρα και ο φίλος της ανακαλύπτουν στην ακτή της Ύδρας ένα αρχαίο ναυάγιο, το φορτίο του οποίου περιέχει το χάλκινο αγάλμα ενός νεαρού καβάλα σ' ένα δελφίνι. Η Φαΐδρα ταξιδεύει στην Αθήνα για να πουλήσει το εύρημα τους αρχαιολόγους. Στην Ακρόπολη είναι υπεύθυνος ένας ιδεαλιστής αμερικανός (Ι) αρχαιολόγος, ο οποίος προσπαθεί να πείσει τη Φαΐδρα για την καλλιτεχνική και κατά συνέπεια άνηλτη αξία του έργου. Επίσης ένας αμφιβόλου ηθικής ήμπορος έργων τέχνης πληροφορείται την υπόθεση και αισιούσιεται ένας σγουρός δρόμου μιταξέν επιστήμης και αισχροκέρδεις. Και ενώ η ρητή πλοκή παίρνει τον δρόμο της, το κοινό μαθαίνει για τους ελληνικούς αρχαιολογικούς νόμους και την παταγούρευση εξαγωγής των αρχαιοτήτων. Τελικά, ο υπαλλήλος του ελληνικού κράτους θα προβεί στη σύλληψη του κλεψυταδόχου. Το πολυπόθητο αντικείμενο, που είναι αντίγραφο ενός δάσκαλου χάλκινου αγάλματος του οποίο απεικονίζεται έναν ιππέα σε έναν κήπο στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας, θα μεταφερθεί στην οδόντη ως ενοάρκωση αξεπέραστης «έξισης» και αιώνιας «μορφωφά». Από την ιστορική άποψη της τέχνης, το ποτθεμένον χρονικά στη μέση ελληνιστική περίοδο (2ος αι. π.Χ.), το γλυπτό αναδεικνύεται, με τον ωτουραλμό του και την επικεντρωτή του σε μια φεγγαλέα στηγή, ως προσωποποιημένη ενός αντι-κλασικού προτύπου τέχνης. Η λαϊκή καλλιτεχνική άπωψη αιτιωνύει το κλασικό μοντέλο.

Μετάφραση: Ελένα Σιουμπάρα

Επιμέλεια και μετάφραση: Πελαγία Τανάρη

* Ευχαριστώ για τις υποδείξεις τους και τη γόνιμη συζήτηση τους: Remy Badge, Katerina Karpathiou, Herbert Verrelst και τις συμμετωπούντες στο Σενάριο των Αρχαιολογικών Ινστιτούτων Winkelmann του Πανεπιστημίου του Humboldt, Βερολίνο, με θέμα ανάλογο του τίτλου του άρθρου (σ.τ.ο.).

The Classic in the Movies

S. Altekamp

About 700 film and television productions deal with the Greco-Roman antiquity, most of them dedicated to the Roman world. However, while in the "Homer" movies the subject derives from historic material, in the "Greek" ones it is rarely based on the history of the classic period. The fifth and fourth centuries BC. On the contrary, it is mostly selected from the Greek mythology that have been filtered which have also been used especially in the theatrical repertoire of the very classic years. Consequently, "the classic in the movies" has to do first with mythological subjects elaborated during the classic era, and then with the projection of the classic era in the movies as a historic phenomenon.

Βιβλιογραφία

- KOFTNER FRITZ, Die Sendung der Antiquaires, Nach Mathieu von Antiochien (επειδημίες), 1981.
LEWANDOWSKI RAINER, Die Filme von Volker Schlöndorff (mit Texte der "Antigone"-Sätre auf Heinrich Böll), 1981, o. 207-213.
ELLEY DENIS, The Epic Film, 1984.
MAGNUSON KENNETH, Greek Tragedy into Film, 1986.
LAGNY MICHELE, "Popular Taste. The Peplum," von Richard Dyer - Ginette Vincendeau (επιλ.), Popular European Cinema, 1992, o. 163-180.
VERRETH HERBERT, De oudheid in de film, 1986.
FUSILLO MASSIMO, La Grecia secondo Pasolini. Mitto e cinema, 1996.
WIEFER-SCARIOT ANJA, „„Film“,“ oder Der Neue Pauly, 13, 1999, o. 1133-1141.
SOLOMON JON, The Ancient World in the Cinema, 2001.