

Elektra in drama en cinema

Een vergelijking van Euripides en Kakogiannis aan de hand van Aristoteles

ALEXANDER VANDEWALLE

De antieke verhalen en de cultuur van de klassieke oudheid blijven ook vandaag nog tot de verbeelding spreken.¹ We groeien op met vertellingen over een megalomaan rijk van de Middellandse Zee tot het verre oosten, een legendarisch houten paard, driehonderd buitengewoon heroïsche mannen, bliksem-schicht-werpende en firmament-schuddende goden of veelwendige zwervende helden, die ons te pas en te onpas escapistisch kunnen doen wegdragen naar een mythische wereld die zo radicaal anders is dan die waarin wij leven.

Het is opvallend dat deze verhalen meestal niet doorgegeven worden aan de hand van het originele bronnenmateriaal waarin ze overgeleverd werden. Het is geenszins abnormaal om de wrok van Peleus' zoon Achilleus te kennen zonder ooit van de *Ilias* te hebben genoten, net zoals het perfect mogelijk is om van de daden van Prometheus gehoord te hebben zonder bijvoorbeeld Hesiodos te lezen. Een eerste kennismaking met deze verhalen gebeurt veeleer via moderne herwerkingen en adaptaties in de verschillende media waarin ze opgevangen werden en doorgegeven konden worden. Met andere woorden: terwijl de *inhoud* van de verhalen grotendeels diachroon bewaard blijft, is het de *vorm* waarin ze ontstaan zijn die doorgaans veranderingen ondergaat.

In de praktijk van moderne adaptaties van antieke werken heeft de (relatief recente kunstvorm) film een grote rol gespeeld. Film heeft zich sinds zijn ontstaan in de jaren 1890 ontwikkeld tot een massamedium en hoewel de film kenmerkend is voor de (post)moderne samenleving, heeft hij op zijn manier antiek materiaal toch een passende plaats kunnen geven in zijn repertoire.

¹ Dit artikel is een ingekorte en hier en daar bijgewerkte versie van mijn masterthesis *Van Drama tot Cinema. Een vergelijking van de Elektra's van Euripides en Kakogiannis op basis van de zes Aristoteliaanse fundamentele van tragedie* (2017; promotor: prof. dr. Kristoffel Demoen, co-promotor: prof. dr. Daniël Biltreyst).

Klassiek geïnspireerde films duiken reeds op vanaf het begin van de filmgeschiedenis, zo bijvoorbeeld in het werk van Georges Méliès (*Le tonnerre de Jupiter*, 1903), een van de eerste grote filmmakers. Het is echter pas rond de jaren 1910 in Italië dat het genre ‘oudheidfilm’ echt geboren wordt (Solomon 2001: 4), met films als Ambrosio’s *Gli Ultimi Giorni di Pompeii* (1908), Guazzoni’s *Quo Vadis?* (1913) of Pestrones bekende *Cabiria* (1914). Deze zogenaamde *peplum*-films waren spectaculaire producties en kenden een immens succes. De geschiedenis van de oudheidfilm kende sindsdien zowel ups als downs: de twee wereldoorlogen zorgden bijvoorbeeld elk voor een daling in de productie van oudheidfilms (“a historical fantasy world of plastic swords and mock chariots must have seemed absurdly ineffective in a real world menaced by tanks, planes, and aircraft carriers,” Solomon 2001: 11), en ook het financiële fiasco van *Cleopatra* van Mankiewicz, Mamoulian en Zanuck in 1963 zorgde voor een zware terugslag. Het begin van de 21^{ste} eeuw lijkt een periode van hernieuwde interesse in de oudheidfilm, met *Gladiator* (2000) van Ridley Scott en *Troy* (2004) van Wolfgang Petersen als belangrijke katalysatoren. Klassiek geïnspireerde films en klassieke thema’s in film vindt men heden ten dage terug in zowel populaire circuits, zoals *Hercules* (2014, dir. Brett Ratner), als in de art house cinema, bijvoorbeeld *The Killing Of A Sacred Deer* (2017, dir. Giorgos Lanthimos) die een 21^{ste}-eeuwse versie van het tragische Ifigeneia-verhaal brengt.

Het is opvallend dat men in de jaren 1960 een grote concentratie aan intellectuelere oudheidfilms terugvindt, die zich baseren op de antieke literaturen: namen als Fellini (*Satyricon*, 1969) en Pasolini (*Edipo Re*, 1967 e.a.) zijn bekend, maar ook de Griek Michalis Kakogiannis dient in deze context gesitueerd. Deze laatste regisseerde een ‘tragische trilogie’, bestaande uit *Elektra* (1961), *The Trojan Women* (1971) en *Ifigenia* (1977); alle drie geïnspireerd op de tragedies van Euripides. Opvallend hier is dat de trilogie de chronologie van de mythologische gebeurtenissen omdraait.

Dit artikel wil een analyse bieden van Kakogiannis’ adaptatie van Euripides’ *Elektra* (ca. 413 v.C.). De plot van deze tragedie gaat als volgt. Nadat haar vader Agamemnoon bij zijn thuiskomst uit Troje vermoord wordt door zijn vrouw Klutaimestra en haar minnaar Aigisthos, wordt Elektra door deze laatste weggestuurd uit het paleis te Mykene naar het platteland en daar uitgehuwelijkt aan een boer. Elektra koestert wraak en zal samen met haar broer Orestes een plan beramen om de moordenaars van hun vader op hun beurt te vermoorden. Kakogiannis’ film heeft de welbekende Eirini Pappas in de hoofdrol, en wordt muzikaal ondersteund door de componist Mikis Theodorakis, met wie de regisseur ook samenwerkte voor zijn (bekendere) *Zorba The*

Greek (1964). Kakogiannis' *Elektra* vormt een interessante casus, omdat ze – ook al is ze misschien de meest ‘gestileerde’ film van de tragische trilogie – een paar opvallende keuzes maakt in het adaptatieproces van theater naar film.

Als leidraad bij deze vergelijking gebruik ik de zes fundamenteën van tragedie die Aristoteles (4^{de} eeuw v.C.) beschrijft in zijn *Poëtica*, nl. plot, karakter, gesproken woord, denken, zang (we kunnen dit ook breder opvatten als ‘muziek’) en visuele vormgeving.² Aangezien deze in feite constitutief zijn voor de opbouw van zowel tragedie als film, vormen zij een adequate structurering voor de vergelijkende analyse.

In wat volgt, wordt eerst de theorie van Aristoteles uiteengezet. Vervolgens overlopen we Kakogiannis' adaptatie systematisch aan de hand van de zes fundamenteën die de filosoof voorschrijft.

De *Poëtica* als theoretisch kader

Aristoteles' *Poëtica* moet, zoals de rest van zijn werken, opgevat worden als lesnotities met in de eerste plaats een educatieve functie. Het is een van de eerste werken in de geschiedenis van de literatuur dat zich exclusief toespitst op een bespreking van poëzie als kunstvorm (Halliwell 2005: 3), en dat voornamelijk aandacht heeft voor tragedie. Het is, volgens Carlà (2008: 90), het enige systematische theoretische werk omtrent tragedie uit de hele oudheid. De *Poëtica* staat bekend om haar ‘definitie’ van tragedie (1449b24-28), maar biedt ook een bruikbare segmentering van tragedie in zes elementen (1450a38-1450b19)³:

ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχῆ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἴθη [...]: ἔστιν τε μίμησις πράξεως καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων. τρίτον δὲ ἡ διάνοια· τοῦτο δὲ ἔστιν τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόητα καὶ τὰ ἀρμόττοντα, ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον ἔστιν [...]. τέταρτον δὲ τῶν μὲν λόγων ἢ λέξεως· λέγω δὲ, ὡς περὶ πρότερον εἴρηται, λέξιν εἶναι τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας ἐρμηνείαν, ἧ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ ἐπὶ τῶν λόγων ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν. τῶν δὲ λοιπῶν ἢ μελοποιία μάλιστα τῶν ἡδυσμάτων, ἧ δὲ ὅσμις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκι-

² De vertaling van Aristoteles' bestanddelen is afkomstig van Gerbrandy en De Jonge (2017). De terminologie die in de masterthesis gebruikt wordt, verschilt hier echter van. Alle vertalingen van Aristoteles in dit artikel stammen uit de vertaling van Gerbrandy en De Jonge.

³ Citeren gebeurt hier uit de editie Kassel (1965).

στα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν [...].

Kortom, de plot is de basis en als het ware de ziel van de tragedie. De karakters komen op de tweede plaats. [...] De uitbeelding betreft een handeling, en het is vooral omwille daarvan dat er handelende personages worden uitgebeeld. Op de derde plaats komt het denken. Dat is het vermogen de relevante elementen van de situatie passend onder woorden te brengen, wat bij het schrijven van redevoeringen de taak van staatkunde en retorica is. [...] Op de vierde plaats komt het gesproken woord. En, zoals gezegd, daaronder versta ik het zich uitdrukken in woorden, waarbij het voor het effect niet uitmaakt of ze in verzen staan of niet. Van de overige twee bestanddelen is de zang de grootste smaakmaker. De visuele vormgeving kan meeslepend zijn, maar behoort het minst tot de techniek en het eigen domein van de dichtkunst. Het effect van een tragedie komt immers even goed tot uitdrukking zonder dat ze door acteurs wordt opgevoerd [...].

Aristoteles wil in deze passage een complex fenomeen als tragedie systematiseren door haar onder te verdelen in zes aparte begrippen: plot (*muthos*), karakter (*ēthē*), denken (*dianoia*), gesproken woord (*lexis*), zang/muziek (*melopoïia*) en visuele vormgeving (*opsis*). De relatie tussen deze elementen vat hij duidelijk hiërarchisch op. Belangrijk is ook dat hij drama in de *Poëtica* voornamelijk ziet als een vorm van literatuur en niet per se als een *performance* (zie ook Wiles 2007: 94): het element van visuele vormgeving (*opsis*) is haast overbodig, terwijl we zouden kunnen stellen dat het juist een van de meest bepalende factoren is in het maken van tragedie tot wat ze in de Atheense praktijk was.

Men kan zich de vraag stellen waarom ik juist Aristoteles en zijn *Poëtica* heb gekozen als theoretisch kader. Enerzijds gaf ik hierboven al aan dat zijn zes fundamentelementen van tragedie eveneens aan de basis liggen van film: elementen als plot, muziek of het visuele ‘definiëren’ de filmische productie en ervaring in even grote mate als de theatrale. Daarnaast publiceerden classici Martin M. Winkler en Marianne McDonald in 2001 een belangrijk interview met Kakogiannis, waarin deze te kennen gaf dat hij tragedie bekeek als gebaseerd op “dialogue” en “character” (McDonald & Winkler 2001: 76) – die men zou kunnen vergelijken met de twee criteria die Aristoteles als de belangrijkste beschouwt. Dramatische actie (d.i. ‘plot’) gebeurt in tragedie immers vooral

via dialoog (Seamon 2006: 256). Dit, in combinatie met Kakogiannis' uitspraak in hetzelfde interview dat hij zijn publiek emotioneel probeert te bewegen om een kathartische ervaring te scheppen (2001: 81), is voor mij een duidelijke aanwijzing dat Kakogiannis de *Poëtica* van Aristoteles (grondig) kent.

Met 'plot' bedoelt Aristoteles de manier waarop de inhoudelijke gebeurtenissen van een tragedie gestructureerd zijn tot een geheel ("τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων", "het samenstel van de gebeurtenissen", 1450a4-5): verhalen zijn constructies, en het resultaat hiervan is de eigenlijke tragische *muthos*. Hij beschouwt deze constructie als het belangrijkste element van tragedie omdat de dichtvorm voor hem een uitbeelding is van een actie in plaats van personen; de toestand van een persoon (bv. geluk of ongeluk) wordt immers bepaald door de tragische actie (1450a15-19). De tragische plot is het best opgebouwd met een duidelijk begin, midden en einde (1450b26-27).⁴

Aristoteles' *muthos* mocht dan misschien wel het belangrijkste fundament zijn, toch wordt deze aangevuld door *ēthē*. 'Karakter' begrijpt Aristoteles als de beweegredenen op basis waarvan we van handelende personages in de tragedie kunnen zeggen waarom ze zijn zoals ze zijn (1450a5-6) – wat we vandaag beschrijven als 'karakterisering', of de manier waarop en de middelen waardoor fictieve personages op ons overkomen zoals ze dat doen. In verband met 'karakters' moet de tragicus vier doelen nastreven (1454a16-33), nl. dat ze 'goed' zijn (op moreel vlak), dat ze 'gepast' zijn (bijvoorbeeld typisch mannelijke waarden aan mannen toekennen en vrouwelijke aan vrouwen), dat ze een 'gelijkenis' tussen toeschouwer en de personages bewerkstelligen, en dat ze 'consistent' zijn.

Als derde in het rijtje komt 'denken'. Het denken wordt in tragedie volgens Aristoteles duidelijk wanneer door de dialoog iets aangetoond wordt of een bepaalde mening uit de doeken gedaan wordt (1450a5-6). Deze definitie maakt het denken misschien het meest abstracte van de zes fundamente die Aristoteles onderscheidt, en het feit dat de filosoof er geen al te diepgaande discussie aan wijdt, bemoeilijkt het exacte begrip ervan. *Dianoia* kan zich manifesteren op het vlak van retoriek (zie 1456a34-35, waar hij zegt dat hij de term uitvoeriger bespreekt in zijn 'traktaat over retoriek'), of op het vlak van de effecten die door taal opgewekt moeten worden. Om het begrip hier beter

⁴ Men kan deze opvatting vergelijken met de zgn. *three act structure* die vandaag praktisch conventie is in al dan niet cinematografische verhaalvertelling. Het gaat om een driepartige verhaalconstructie die uitgaat van een *setup* (het verhaal, de held en de verhaalwereld waarin hij/zij leeft worden uiteengezet), een *confrontation* (na een plotse wending in de evenwichtstoestand van het verhaal wordt de held al dan niet fysiek of psychologisch getest en beproefd door een resem antagonistische krachten) en een uiteindelijke *resolution* (herstellen van het initieel evenwicht doordat de held de vijand overwint).

te verstaan, kunnen we een beroep doen op secundaire literatuur. Carlà heeft in zijn publicatie van 2008 in feite ongeveer hetzelfde opzet als het onderzoek dat hier gevoerd wordt: hij bespreekt de tragedie-verfilmingen van Pasolini via de zes tragediefundamenten, om een zekere Aristoteliaanse invloed op de Italiaanse filmmaker aan te tonen. Zijn bespreking van het denken (2008: 94-108) veronderstelt een bepaalde interpretatie van de term die niet expliciet uit de *Poētica* blijkt maar er zeker mee verwant is, nl. het niveau van ideologie. Hij heeft het bijvoorbeeld over de politieke boodschappen in het werk van Pasolini, die er, zoals bekend, een sterk uitgesproken politieke mening op nahield. In onze analyse van *dianoia* bij Kakogiannis, die in een woelige periode in de geschiedenis van Griekenland werkzaam was, zullen we bijgevolg dit ideologische element niet schuwen. Specifiek behandelen we onder deze noemer de mate waarin maatschappijkritiek aanwezig is in Kakogiannis' *Elektra*.⁵

Over *lexis* is Aristoteles uitvoeriger. In zijn definitie van tragedie zegt hij bijvoorbeeld dat tragedie gebruik maak van een “op smaak gebrachte taal”. Direct na de definitie legt Aristoteles uit wat hij met “op smaak gebracht” (“ἡδυσμένον – *hèdusmenon*”) bedoelt, nl. een “taal met ritme en melodie” (1449b28-29). Hij verwijst hier dus naar het feit dat de taal van tragedie metrisch is, en verstaat onder het gesproken woord juist de structuur van taal in dit metrum (1449b34-35), alsook de expressie door de exacte keuze van deze woorden (1450a38-1450b19). Hij biedt in 1456b20-21 eveneens een uitvoerige onderverdeling van *lexis* in verschillende taalkundige segmenten (zoals lettergrepen, naamvallen, naamwoorden, enz.). Later (1457b1-3) voegt hij hier ook een meer letterkundig-stilistische dimensie aan toe door concrete literaire praktijken te bespreken (zoals metaforen, neologismen, enz.). Hij roept op tot duidelijkheid en afwijzing van het gewone (1458a18-27), en vindt dat de goede schrijver een gebalanceerde middenweg moet zoeken tussen duidelijkheid en het bijzondere. Enkel duidelijkheid maakt een tekst banaal, en enkel bijzonderheid verfraait het geheel wel maar zorgt ervoor dat de tekst een mooie verschijning wordt zonder grote inhoudelijke kwaliteiten.

Als we vonden dat Aristoteles' behandeling van het denken kort was in vergelijking met die van plot, karakter of het gesproken woord, dan is de situatie bij zang/muziek (en visuele vormgeving hieronder) nog erger. In 1449b33-36 meldt hij dat muziek samen met gesproken woord de media zijn waarin de mimesis van de tragedie zich voltrekt, maar hij beschouwt de kracht van muziek als bekend en schenkt er verder geen aandacht meer aan.

⁵ In de masterthesis worden daarnaast ook thema's als melodrama en feminisme behandeld.

In de toelichting bij de zes fundamenteën (1450a38-1450b19) schuift Aristoteles muziek naar voor als “de grootste smaakmaker”. Verdere definities van muziek geeft de filosoof echter niet in de *Poëtica*. Martin (2007: 36-37) stelt op basis hiervan dat Aristoteles muziek (en visuele vormgeving) in de context van tragedie als overbodig beschouwt.

Doordat de mimesis van de actie door acteurs gebracht wordt, zorgt tragedie noodzakelijkerwijs voor een bepaald visueel ‘spektakel’ (1449b31-33). In 1450a38-1450b19, boven geciteerd, wordt de visuele vormgeving door Aristoteles ontkend als kunst van de dichter: tragedie bestaat immers onafhankelijk van haar visuele karakter. De vormgeving is daarentegen voor de filosoof wel functioneel in het bewerkstelligen van emoties, maar is hierin ondergeschikt aan plot: zelfs zonder de opvoering te zien zou men via de plot angst moeten kunnen voelen (bv. door het te horen). Het gaat hier met andere woorden om de opvoeringstechnische en performatieve aspecten van tragedie.

Euripides en Kakogiannis

Plot (muthos)

Voor de plot-analyse behandelen we twee pregnante verhaalsequenties, m.n. de proloog en het bodebericht.⁶

Proloog

Euripides’ tragedies openen dikwijls met een goddelijk personage dat de nieuwe situatie aan het publiek uitlegt (Lattimore 1958: 128). Dat is niet het geval bij de proloog van zijn *Elektra* (vv. 1-111). Het stuk opent immers met de boer aan wie Elektra uitgehuwelijkt werd, die vertelt over de Trojaanse oorlog en Aigisthos’ misdaden. Zoals MacKinnon (1986: 77) beschrijft, moet een openingsspreker uit een lage sociale klasse voor het antieke theater ietwat vreemd of eigenzinnig aangevoeld hebben, en we kunnen dit verklaren door de realistische bril die Euripides opzet bij het conceptualiseren van zijn plots en personages. Nadat de boer het nieuwe *status quo* uit de doeken heeft gedaan, volgt Elektra (vv. 54-63) die de ‘zwarte nacht’ aanroept, en vertelt hoe ze moet werken op het land – ook al hoeft ze dit niet te doen van de boer (vv. 64-66). Euripides’ tragedie begint dus wanneer Elektra zich reeds bij de boer bevindt. Na v. 81 gaan de boer en Elektra van het podium (hij gaat

⁶ In de masterthesis worden ook de herkenningsscene, de *exodos* en de koorzangen behandeld.

werken, zij gaat water halen), en verschijnt Orestes met Pulades. Zij willen informatie verkrijgen over Elektra, en verstoppen zich (vv. 107-111).

Kakogiannis' proloog verloopt anders, en is uitgebreider. In feite kunnen we in de film spreken van een 'drievoudige' proloog. De film opent met tekst op het scherm, die vertelt dat Agamemnoon na de tien jaar durende Trojaanse oorlog terugkeerde naar zijn paleis, waar zijn vrouw en volk hem met "grote eerbewijzen" ("με μεγάλες τιμές – *me megales times*") opwachten. Deze korte tekst kan derhalve als 'eerste' proloog dienen, die ietwat vaag de eerste tien verzen van Euripides echoot.

Ten tweede wordt Agamemnoons (Theodoros Dimitriou) terugkeer ook effectief vertoond, terwijl dit bij Euripides uiteraard niet het geval was. We zien hem op een heroïsche manier het paleis van Mykene benaderen terwijl hij door het volk toegejuicht wordt, om dan later met zijn familie herenigd te worden. Speciale focus wordt geplaatst op het feit dat hij aan de jonge Orestes zijn zwaard cadeau geeft, dat later nog een belangrijke rol zal spelen.⁷ Agamemnoon beslist een bad te nemen, waar hij in Klutaimestra's (Aleka Katselli) net gevangen raakt en uiteindelijk met een bijl door haar en Aigisthos (Foivos Rhazis) vermoord wordt. Orestes wordt daarop meegenomen door de oude man die later een cruciale rol in het verhaal zal vervullen.

Als derde proloog beschouwen we de reeks scènes waarvoor Kakogiannis zich op de tragedie baseert. Jaren later wordt Elektra (Eirini Pappas) aan de boer (Notis Pergialis) uitgehuwelijkt, die haar met zijn kar komt halen. Elektra, die haar haren ondertussen heeft afgesneden, gaat mee. Onderweg naar het huis, vertellen twee landbouwers over het verval van Argos en het jammere lot van Elektra. Deze scene is de filmische representatie van Euripides' proloog, ook al zijn de twee landbouwers toevoegingen van Kakogiannis (zie McDonald & Winkler 2001: 77); ze vervangen de boer die bij Euripides de proloog kreeg. Het resultaat hiervan is dat de boer ook op een narratief-objectieve manier bekeken wordt: hij is net als Elektra en de andere voornaamste actanten in het stuk een object van beschouwing door de landbouwers, waardoor de narratief-functionele waarde van zijn rol vergroot wordt.

Ook zingt het koor terwijl Elektra en de boer naar huis rijden een lied over de vernietiging en transformatie van de natuur, dat toepasselijk is als metafoor voor Elektra's wisselende situatie, en een volledig eigen uitvinding is van Kakogiannis.

⁷ In (film-)narratologische termen is hier met andere woorden sprake van het planten van een bepaalde 'kiem' of een bepaald 'zaadje' dat door een onthulling later in de film als het ware 'gecultiveerd' wordt en een extra betekenis krijgt.

Kakogiannis' derde proloog bevat eveneens narratieve momenten die bij Euripides in de parodos (vv. 112-212) verwerkt zijn. Bij Euripides houdt dit in dat Elektra al wenend water gaat halen (ze zingt “ἔμβα, ἔμβα κατακλαίουσα – *emba, emba kataklaioussa*”: “ga, ga al wenend”, v. 113)⁸, terwijl ze zich expliciet als dochter van Agamemnoon en Klutaimestra voorstelt (vv. 115-119). De film verandert de chronologie van deze twee gebeurtenissen, en bij het waterlied zelfs de inhoud: bij aankomst van Elektra bij het huis, stelt ze zich voor aan het koor en vraagt ze zich af waar Orestes zich bevindt. Daarna gaat ze met het koor op stap, niet om water te halen, maar naar het graf van Agamemnoon, waar ze door de ruiters van Aigisthos onderschept wordt. Het lied waarin het ‘al wenend gaan’ bezongen wordt, blijft wel behouden, maar wordt verplaatst naar een andere context. Deze vrijheden die Kakogiannis neemt, getuigen van de mogelijkheden die adaptatie aan de adapterende instantie verlenen.

Aan het graf van Agamemnoon wordt vervolgens de tekst gebracht die de Elektra van Euripides in de parodos bij het koor krijgt, zo bijvoorbeeld de zwaanvergelijking (vv. 151-158). Deze vergelijking van Agamemnoon als een oude zwaan die in een net verstrikt raakt, krijgt in de film meer pathos dan in de tragedie, omdat ze juist aan zijn graf gemaakt wordt.

Niet veel later verschijnt Orestes (Giannis Fertis) aan het graf, waar hij door Pulades (Takis Emmanouil) opgemerkt wordt, die hem volgt naar een grot. De grot is in de tragedie afwezig, maar de tekst die Pulades en Orestes in de film uitwisselen is wel gebaseerd op Euripides (nl. vv. 82-106), ook al is Pulades in de tragedie een personage zonder tekst. De grot is een treffende toevoeging van Kakogiannis, en verdient enige verduidelijking. Enerzijds symboliseert de grot Orestes' ballingschap en het afgelegde leven dat hij heeft moeten doorstaan. Anderzijds – hoewel dit misschien iets speculatiever is – draagt de term ‘grot’ sinds de filosofische werken van Platoon een specifieke connotatie. Kakogiannis lijkt mij hier impliciet te refereren aan de bekende grotvergelijking: het is immers opvallend hoe Orestes, tot dan toe voornamelijk in onwetendheid gehuld, door Pulades uit de grot wordt gehaald in een zoektocht naar wat we uiteindelijk als ‘ware kennis van de dingen’ kunnen omschrijven. Niet lang erna bereikt Orestes immers het huis van de boer, waar hij Elektra terugvindt en haar ondervraagt omtrent alles wat gebeurd is in zijn afwezigheid. Deze suggestie zou in overeenstemming zijn met MacKinnon die Kakogiannis' adaptatiemethode o.a. als alluderend en metaforisch beschouwt (1986: 76).

⁸ Citeren gebeurt hier uit de editie Kovacs, D. (ed.). 1998. *Euripides. Suppliant Women. Electra. Heracles*. Cambridge: Harvard University Press (LCL 9). Alle vertalingen uit Euripides zijn van mijn hand.

Uiteindelijk is het in de film pas later dat Elektra het water gaat halen, terwijl ze dat bij Euripides aan het begin van de tragedie doet. We merken dus dat Kakogiannis' proloog syncretistisch omgaat met de *prologos* (en *parodos*) van Euripides, via het door elkaar gebruiken van verzen en passages. Hij voegt ook scenes toe, maar gebruikt in deze scenes wel de dialoog zoals ze in de tragische brontekst voorkomt.

De meerdere prologen zijn een opvallend en belangrijk element in de context van de tragedie-adaptatie, en zijn wellicht te verklaren als aanpassingen aan het moderne publiek. Terwijl het antieke publiek het verhaal van de mythen reeds kende, is dit bij een modern publiek niet meer vanzelfsprekend. Men zou de prologen dus kunnen beschouwen in het licht van het commerciële aspect rond film: film is naast een kunstvorm ook een industrie, en moet aanslaan bij het publiek om succesvol te zijn. Om te kunnen aanslaan, moet het publiek (doorgaans) de film kunnen begrijpen. De prologen kunnen met andere woorden ingelast zijn om deze reden. Een compleet begrip van de mythe rond het huis van Agamemnon wordt voor een lekenpubliek misschien ietwat bemoeilijkt doordat de tweede proloog geen gebruik maakt van dialoog. Desalniettemin lijken deze prologen mij betekenisvolle toevoegingen aan Kakogiannis' artistiek geheel, die het geheel plaatsen in een bredere context dan dewelke in de tragedie expliciet voorhanden is.

Bodebericht

Het bodebericht (*messenger speech*) is een typisch element in de antieke tragedie, en geldt als een objectief relaas van een gebeurtenis die *off-stage* gebeurd is (MacKinnon 1986: 26): moordhandelingen werden bijvoorbeeld niet voltrokken op het podium maar imaginair in de 'coulissen', en werden dan achteraf meegedeeld aan het publiek.

Concreet vertelt de boodschapper in Euripides' *Elektra* hoe Orestes en Pulades op het offer aan de nimfen binnensluipen, daar door Aigisthos ontvangen worden, veinzen dat ze uit Thessalië komen, om hem dan uiteindelijk te vermoorden. Kakogiannis verandert de setting van de moordscene naar een feest ter ere van de wijngod Dionusos, waarmee hij voortbouwt op de karakterisering als dronkaard die Aigisthos bij Euripides krijgt (vv. 326-331). Doordat Aigisthos in de tragedie deels als een agressieve alcoholicus gekarakteriseerd wordt, kan Kakogiannis zonder al te grote narratieve gevolgen de moordscene verplaatsen. Drinkgelagen zijn bij 'de massa' misschien één van de meer 'bekende' aspecten van de oudheid, en zijn bovendien misschien film-praktisch ook gemakkelijker en overtuigender te conceptualiseren dan

een offer aan nimfen. Nimfen zijn wezens waarover het grote publiek zich waarschijnlijk moeilijker een vast beeld kan vormen dan over een ‘conventionele’ god als Dionusos.

Opvallend is hoe Kakogiannis zich in zijn behandeling van de *messenger speech* lijkt aan te sluiten bij Aristoteles’ definitie van tragedie. Voor Aristoteles was tragedie een verhaalmedium dat in eerste instantie gebruik maakt van uitbeelding, in plaats van vertelling. Waar Euripides de boodschapper het hele gebeuren laat vertellen, verfilmt Kakogiannis een deel van de scene als een regulier deel van het narratief verloop. Hij gebruikt hiervoor geen vertelling, flashbacks of een ander verhaaltechnisch hulpmiddel, maar beschouwt het gewoon als een logische volgende stap in het verloop van het verhaal.

Dit wil echter niet zeggen dat Kakogiannis geen boodschapper opvoert. Er is in de film inderdaad een boodschapper, die aan Elektra en het koor bij het huis van de boer komt melden wat er zich precies heeft afgespeeld na de moord op Aigisthos, nl. hoe de slaven hun lansen namen en zich vijandig opstelden tegen de moordenaar van hun koning, maar dat, wanneer Orestes zijn identiteit onthulde, zij zich gretig bij hem aansloten. Het behoeft geen uitleg dat het juist de adaptatie naar film is die Kakogiannis toelaat om zich hier bij de aristotelianse notie van uitvoering aan te sluiten.

Zeer interessant is ook het feit dat Kakogiannis tijdens het Dionusosfeest via *intercutting*⁹ verschillende personen al dansend weergeeft. Op het eerste gezicht lijkt het een gewone dans te zijn op het feest van de wijngod, maar bij diepere beschouwing blijkt het om een traditionele dans te gaan uit Pontos, een landstreek aan de Zwarte Zee die in het interbellum een genocide heeft gekend. Het feit dat Kakogiannis deze dansers ook de moord op Aigisthos suggestief laat uitbeelden (zoals passend in het antieke drama, waar de uitbeelding van moordscenes geschuwd werd), doet vermoeden dat hij hiermee de genocide aanklaagt.

De scene met de dansers kunnen we mijns inziens opvatten als een zogenaamd *film-poem*, een soort absolute en universele uitdrukking van gevoelens en visies van de regisseur (Kelman 1963: 22-23). Een *film-poem* hoeft niet per se een hele film te zijn, maar kan zich ook beperken tot het niveau van een scene. Het gaat om een pure expressie van een op zichzelf staande emotie of opvatting, in plaats van een die een bepaalde emotie overbrengt als louter complement van het verhaal (1963: 22). Als men in een heldenfilm bijvoorbeeld een emotionele close-up inlast van de held juist voordat deze ten

⁹ *Intercutting* is een montagetechniek waarbij twee of meer al dan niet inhoudelijk verbonden scenes met elkaar ‘doorsneden’ worden.

strijde trekt, dan is dit geen *film-poem*, maar een korte inkijk in de innerlijke gevoelswereld van het personage, ter bevordering van het dramatische gehalte van de scene en met een effect zowel op het verloop van het narratief als op het identificatieproces tussen het publiek en het personage. Een *film-poem* is een scene die narratief gezien geen groot doel heeft; ze draagt niet noodzakelijk bij tot het verloop van de tragische plot. Ze zijn iets ‘extra’, een absolute en lyrische uitdrukking van de filmmaker: ze zijn er niet om de plot vooruit te duwen, maar om een bepaald absoluut gevoel bij de kijker op te wekken.

We zien hier dus dat de specificiteit van het filmmedium Kakogiannis toelaat om bepaalde narratieve verschuivingen te maken die in de antiek-tragische context niet mogelijk waren. Hierdoor voldoet hij aan Aristoteles’ opvatting van de tragedie als uitbeelding in plaats van vertelling. Uit bovenstaande analyse qua plot zou men misschien kunnen afleiden dat Kakogiannis zich vele vrijheden veroorlooft in zijn adaptatieproces. De analyse behandelde echter net twee frappante passages waarin een verschil op te merken was, omdat deze in een context van een adaptatiestudie juist de interessantste zijn. In het algemeen kan men mijns inziens zeker stellen dat Kakogiannis redelijk getrouw blijft aan de brontekst, mits de occasionele verschuiving.

Karakters (ēthē)

In de *Kickers* (405 v.C.) van Aristofanes wordt de stijl van Euripides’ karakters op een karikaturale manier uiteengezet: Euripides wordt onder andere verweten een “voddenmaker” (“ῥακιοσυρραπτάδης – *rakiosurraptadēs*”) te zijn (v. 842), waarmee de komediedichter alludeert op de ‘vermenselijking’ die Euripides doorvoert in bepaalde passages. Vaak wordt in de secundaire literatuur gewezen op het feit dat Euripides een realistische stijl gebruikt: bij hem vinden we niet meteen de almachtige, majestatische, ‘aichuleïsche’ goden terug, maar de lotsgevallen van mythologische personages die in eerste instantie gepresenteerd worden als mensen in min of meer alledaagse situaties (zie ook v. 959). Hij plaatst zijn personages dus als het ware in ‘vodden’, door ze hun heroïsche statuut te ontnemen en bijvoorbeeld een koningsdochter als Elektra bij een boer op het platteland te laten wonen.

Voor de analyse van de karakters in film en tragedie behandelen we specifiek de personages Elektra en Orestes.¹⁰ We gaan eerst na hoe ze in de trage-

¹⁰ In de masterthesis wordt ook het personage Pulades behandeld. Voor een verzen-index bij de verschillende karakteriseringingen verwijs ik eveneens naar de masterthesis.

die worden gekarakteriseerd, en vergelijken dit vervolgens met het filmische equivalent.

Elektra wordt in de tragedie initieel gekarakteriseerd als een maagd die hevig rouwt om haar ellende. Dit rouwen is niet enkel emotioneel, maar ook fysiek: zie bijvoorbeeld vv. 146b-149, waar ze zegt dat ze door haar verdriet met haar nagels haar nek openhaalt. Ze beklagt haar nieuwe situatie in hoge mate. De daden van Aigisthos en Klutaimestra hebben ervoor gezorgd dat Elektra voor het eerst moet zwoegen en in armoede en smerigheid moet leven (vv. 304-310). De thematiek van vuilheid, vooral specifiek m.b.t. haar haar en kleren, keert meermaals terug en is deel van het humaniserende en deheroïserende project in Euripides' karakterisering. Dit moet wel ietwat genuanceerd worden: de boer zei immers in vv. 64-66 dat het niet nodig is dat Elektra werkt voor hem; ze heeft immers al genoeg lasten te dragen, vindt hij. Toch doet ze dit, omdat ze in hem een goede vriend gevonden heeft en ze het dagelijkse werk voor hem gemakkelijker wilt maken (vv. 67-76).

Langzamerhand evolueert de rouwend-klagende karakterisering van Elektra evenwel naar een ingesteldheid die de instigatie zal vormen voor de uitvoering van de wraak. Frappant is hoe Elektra, na lange tijd te zwijgen in de discussie die Orestes voert met de oude man over hoe ze het best wraak kunnen nemen, plots vastberaden tussenkomt in v. 647:

Ἦλ. ἐγὼ φόνον γε μητρὸς ἔξαπτόσομαι.

El.: Ik zal de moord op moeder voor mijn rekening nemen.

Elektra is de vastberaden kracht geworden die koste wat het kost haar vader wil wreken.

Orestes' voornaamste karakterisering is die van een balling: hij is de persoon die, toen hij klein was, weggestuurd werd naar Strofios in Fokis, en nu teruggekomen is om wraak op Aigisthos te nemen. Deze wraakzucht is een andere kwalificatie die op hem van toepassing is, en die ervoor zorgt dat de boer en Aigisthos bang zijn van hem. Maar, ook al wordt Orestes aangemaand om dapper te zijn, toch twijfelt hij op het moment dat hij Klutaimestra terugziet. Hij mist Elektra's vastberadenheid en is zeker geen held in de conventionele betekenis van het woord. Binnen het kader van Euripides' realistisch project zou het echter niet gepast geweest zijn om grootse, avontuurlijke helden met bravoure op de scene op te voeren, aangezien dat niet de houding is die realistisch gezien verwacht wordt van een persoon in een dergelijke situatie.

Waar Orestes daarentegen in uitmunt, is in het aannemen van verschillende *personae*. Doorheen de tragedie doet hij zichzelf maar liefst twee keer

voor als iemand anders: (i) als de man gezonden door ‘Orestes’ om nieuws te brengen en nieuws omtrent Elektra te vragen, en (ii) samen met Pulades als de Thessaliërs op het offer dat Aigisthos aan de nimfen brengt. In beide situaties speelt hij zijn rol op een overtuigende manier: in het eerste geval wordt hij aan een puur uiterlijk kenmerk herkend door de oude man (nadat hij Elektra, zijn bloedverwante *nota bene*, dus voor een lange tijd kon misleiden), en de tweede keer pas als hij zijn identiteit reeds meegedeeld heeft.

Een laatste belangrijk element in de karakterisering is het feit dat zowel Elektra als Orestes bijzonder vaak door het koor of de oude man als dochter en zoon (of, algemener, als ‘kind’) van Agamemnoon aangesproken worden in de tragedie. Men kan dit afdoen als louter een vorm van aanspreking, maar het is duidelijk dat dit ook diepgaandere implicaties heeft. Het antieke publiek wist dat Elektra en Orestes kinderen van Agamemnoon waren: een echte ‘narratief-inhoudelijke waarde’ die extra uitleg zou geven aan de plot hebben deze vermeldingen dus niet. Wat ze daarentegen wel doen, is een extra dimensie geven aan het precieze statuut van de misdaad: ze zijn niet enkel moordenaars, ze zijn de moordenaars van hun moeder.

We kunnen nu kijken hoe Elektra en Orestes bij Kakogiannis gekarakteriseerd worden. Door Kakogiannis’ grote getrouwheid aan de Griekse theatertekst werden de karakterisering die hierboven beschreven zijn grotendeels behouden. MacKinnon (1986: 78) wijst er echter op dat Kakogiannis Elektra ‘zwakker’ of ‘weker’ weergeeft (hij heeft het over “softening”) dan ze bij Euripides verschijnt. En inderdaad, waar Euripides’ Elektra Klutaimestra op v. 1139 bijna beveelt het huis van de boer binnen te gaan, roept de moderne Elektra haar moeder even terug voor ze het huis betreedt. Zowel de tragedie als de film bewaren echter de hoogst ironische zin waar Elektra Klutaimestra waarschuwt om haar kleren niet vuil te maken aan de muren van het huis.

Over Kakogiannis’ Orestes zeggen McDonald & MacKinnon (1993: 227) dat hij misschien zelfs als een “brave avenger” beschouwd zou kunnen worden, aangezien hij minder twijfel toont dan zijn tegenhanger bij Euripides. Schnur (1963: 195) zegt in zijn review daarentegen dat acteur Giannis Fertis als Orestes “appropriately weak and unattractive” is. Persoonlijk vind ik niet dat de filmische Orestes minder twijfelachtig is. Wanneer hij bijvoorbeeld hoort dat Klutaimestra nabij is, loopt hij haastig het huis binnen, en begint hij zelfs te roepen tegen Elektra. Ook zijn reactie na de moord is niet minder berouwvol dan bij Euripides. Schnurs standpunt vind ik echter ook niet compleet overtuigend. Orestes is in de film niet louter ‘zwak’; was hij dit wel, dan waren zijn veelvuldige *personae* hoogstwaarschijnlijk niet gelukt, en had hij het feest van Dionusos misschien niet succesvol kunnen infiltreren. Daarbij

komt ook dat Orestes Klutaimestra uiteindelijk, ongeacht de twijfel, toch doodt. Hij geeft dus niet toe aan zijn twijfel, wat een karakterisering als ‘zwak’ lijkt tegen te spreken. Dit betekent echter niet dat de filmische Orestes op bepaalde momenten niet verweesd aandoet. Hij lijkt bijvoorbeeld weinig bewogen bij de herkenningsscene, in tegenstelling tot Elektra die uitbundig roept en hem innig omhelst.

We kunnen hier bijgevolg besluiten dat Kakogiannis de karakters van Euripides redelijk getrouw weergeeft, met hier en daar de eventuele *softening*. Die *softening* kan eventueel gekaderd worden binnen het feit dat Kakogiannis volgens sommigen zijn *Elektra* ietwat melodramatisch gemaakt heeft (McDonald & MacKinnon 1993: 222). Ze bewerkstelligt ook dat we ons als publiek gemakkelijker kunnen identificeren met de personages die we zien, en zorgt bijgevolg voor een extra laag van (interactieve) betekenis.

Denken (dianoia)

De periode waarin Kakogiannis werkzaam was, was niet meteen de meest voorspoedige in de geschiedenis van Griekenland. In 1967 werd immers een militaire dictatuur geïnstalleerd na de coup van de kolonels onder leiding van Georgos Papadopoulos, en deze dictatuur zou tot 1974 duren. Het feit dat dit samenviel met de oorlog in Vietnam (MacKinnon 1986: 81), zorgde ervoor dat oorlog en berichten van slachtoffers in de jaren 1960-1970 deel uitmaakten van het dagelijkse leven. Kakogiannis’ reactie hierop, interessant genoeg, was het verfilmen van antieke tragedies; zie ook Winkler (1991: 10), waar hij Kakogiannis impliciet vermeldt:

Retellings of classical stories on film may show that their creators have used the old material consciously in order to comment on their own times or unconsciously reflect cultural trends. For example, a Greek director may bring classical tragedies to the screen or an Italian director may present a highly personal version of a Roman novel, while ancient myths can provide instances of more or less imaginative entertainment.

Het feit, dus, dat de klassieken, net als film, een groot potentieel hebben als maatschappijkritisch middel, maakt hun samenkomst bij Kakogiannis des te adequater. We hebben bijvoorbeeld reeds gewezen op de scene waar de filmmaker de Pontische genocide lijkt aan te klagen.

Maatschappijkritiek was trouwens bij Euripides ook reeds aanwezig.¹¹ Sommige commentaren nemen aan dat zijn *Trojaanse Vrouwen* (415 v.C.) geschreven is naar aanleiding van de gebeurtenissen van het jaar ervoor: toen het eiland Melos Athene niet meer wou steunen, vonden de Atheners er niets beters op dan alle volwassen mannen uit te moorden en de vrouwen en kinderen als slaven te verkopen (McDonald 2001: 93). Weinig mythologische verhaalstof had deze gebeurtenis beter kunnen reflecteren dan de behandeling van de vrouwen van Troje na de val van hun stad. Het is in dit opzicht ook interessant dat Kakogiannis deze tragedie kiest als basis voor zijn tweede film (*The Trojan Women*, 1971), en dat hij op het einde van zijn film, na de aftiteling, de volgende woorden laat verschijnen:

WE WHO HAVE MADE THIS FILM DEDICATE IT TO ALL
THOSE WHO FEARLESSLY OPPOSE THE OPPRESSION OF
MAN BY MAN.

In het interview uit 2001 waaraan reeds gerefereerd werd, geeft Kakogiannis te kennen dat hij weet dat Euripides op deze manier omgaat met contemporaine gebeurtenissen (McDonald & Winkler 2001: 74). Op de vraag of zijn films ‘anti-junta’ zijn (met betrekking, dus, tot 1967), antwoordt hij dat zijn films opgevat moeten worden als protest tegen elke vorm van oppressie: *Elektra* dateert immers van vóór Papadopoulos’ coup (2001: 80). Hij vindt dat “[e]very major crisis or conflict, every tragic situation that happens in the world can be related to Greek tragedy” (McDonald & Winkler *ibid.*).

Zijn keuze voor *Elektra* als film in het kader van zijn project van anti-oppressie, lijkt adequaat en betekenisvol. *Elektra* wordt immers eveneens ten onrechte kwaad aangedaan – de meest pregnante uiting hiervan vormen mischien vv.1086-1087, die ze tegen Klutaimestra uitspreekt:

(Ηλ.) εἰ δ’ ὡς λέγεις, σὴν θυγατέρ’ ἔκτεινεν πατήρ,
ἐγὼ τί σ’ ἠδίκησ’ ἐμός τε σύγγονος;

(El.) Maar als, zoals je zegt, vader je dochter heeft gedood,
welk onrecht hebben mijn broer en ik je dan aangedaan?

Elektra wordt onrechtvaardig gestraft voor daden die ze niet gedaan heeft; en Orestes eigenlijk ook (v. 975). Het is pas na de moord op Aigisthos dat ze als schuldigen beschouwd kunnen worden (ook al duidt de Dioskouros Kastoor

¹¹ Zie ook het essay van Ludo Hugaerts in deze bundel.

op het einde van de tragedie uiteindelijk de god Apolloon aan als oorzaak van de misdaad).

Met Elektra kiest Kakogiannis dus voor een persoon die lijdt onder onrechtvaardige en onverdiende verdrukking. Door het plaatsen van zijn *Elektra* binnen deze politieke en relevante context, wordt een nieuwe contextuele dimensie aan het narratief toegevoegd. Dit thema is ook aanwezig in zijn volgende tragedieverfilmingen: de vrouwen van Troje zijn ook onschuldig, en Ifigeneia heeft uiteindelijk ook geen deel gehad in het doden van Artemis' hert, waarvoor zij moet boeten. We kunnen Kakogiannis daarom een even humanitaire invalshoek toeschrijven als Euripides zelf, die door de filmmaker in het interview trouwens een pacifist genoemd wordt (2001: 74) – een omschrijving waarmee Kakogiannis vooral zichzelf typeert.

Gesproken woord (lexis)

In wat volgt zullen we eerst de resultaten overlopen van een vergelijkend onderzoek met betrekking tot Kakogiannis' concrete overname van Euripides' tekst. Daarna zal ingegaan worden op het feit dat Kakogiannis bepaalde verzen niet laat uitspreken, maar de betekenis ervan door verfilming ook visueel weergeeft.¹²

Vergelijkend onderzoek

Voor het onderzoek van de masterthesis heb ik de gehele film uitgeschreven (om praktische redenen gebaseerd op de Engelse ondertiteling bij de film). Hierdoor werd het mogelijk ook 'statistisch' onderzoek naar de (relatieve) getrouwheid van de tekstovername te verrichten. De uitgesproken tekst werd zin per zin afgezonderd en vervolgens werd de filmttekst vergeleken met de brontekst van Euripides. Deze zin per zin-segmentering heeft voor- en nadelen: langs de ene kant is het op deze manier mogelijk om een grondig empirisch onderzoek uit te voeren, aangezien de tekst zo in delen opgedeeld werd die elk klein genoeg zijn; anderzijds betekent dit ook dat korte zinnen op een gelijke hoogte gesteld worden als langere en diepgaandere zinnen.

Op de 599 afgezonderde zinsequenties bleken 375 zinnen op een aanwijsbare manier overgenomen te zijn uit Euripides. Procentueel betekent dit dat

¹² In de masterthesis worden aan het eind van dit hoofdstuk nog een aantal algemene opmerkingen gegeven inzake *lexis* gegeven.

62,60% (bijna 2/3) van de filmtekst direct aanwijsbare equivalenten bevat uit Euripides. Om te illustreren wat ik met een aanwijsbare overname bedoel, geef ik het volgende voorbeeld: wanneer de boer terugkeert van het platteland, vertelt Elektra hem dat ze zojuist nieuws heeft ontvangen over Orestes. Bij Euripides reageert hij met de woorden (v. 349):

(Αὐτ.) τί φασίν; ἀνὴρ ἔστι καὶ λεύσσει φάος;

(Boer) Wat zeggen ze? Is hij een man en ziet hij het licht?

In het demotisch Grieks (Georgakas 2005: 28) van de film wordt dit:

Τί λεν; ζει; βλέπει το φώς;

Wat zeggen ze? Leeft hij? Ziet hij het licht?

Dit is een voorbeeld van een praktisch letterlijke overname, waar de segmentering van het vers en de beeldspraak behouden werden.

De tekst waarvoor geen overeenstemmingen te vinden zijn bij Euripides voelt daarentegen niet incongruent aan. De eerste koorzang is bijvoorbeeld een compleet eigen uitvinding van Kakogiannis, maar toch blijft hij op een bepaalde manier wel trouw aan de ‘atmosfeer’ van de tragedie door het koor een associatieve vergelijking te laten maken tussen Elektra en de natuur als kosmisch fenomeen. Dit comparatieve onderzoek wijst er mijns inziens op dat Kakogiannis doet wat hij kan om zo dicht mogelijk bij de brontekst te blijven.

Verfilming van verzen

Een van de grote mogelijkheden die een adaptatie van literatuur naar film de filmmaker biedt, is het feit dat informatie uit verzen getoond kan worden, in plaats van ze puur verbaal over te nemen bij het schrijven van het filmscript. In de kunst van het (filmisch)¹³ scenarioschrijven geldt namelijk het ‘principe’ *show, don’t tell*: film is een visueel medium, en het is bijgevolg interessanter om bepaalde elementen visueel voor te stellen, in plaats van ze louter te laten vertellen.

Een goed voorbeeld bevindt zich in de scene op het feest ter ere van Dionusos waar Aigisthos uiteindelijk vermoord zal worden. De corresponderende

¹³ Ik expliciteer hier ‘filmisch’, aangezien zich bij het schrijven van scenario’s voor bijvoorbeeld televisieseries een andere situatie voordoet.

verzen in de tragedie zijn vv. 803-808a.¹⁴ De boodschapper is aan het woord tegenover Elektra (in de tragedie is de setting van Aigisthos' dood, zoals vermeld, een feest voor de nimfen):

(Ἄγ.) λαβὼν δὲ προχύτας μητρὸς εὐνέτης σέθεν
 ἔβαλλε βωμούς, τοιάδ' ἐννέπων ἔπη·
 Νύμφαι πετραῖαι, πολλάκις με βουθυτεῖν 805
 καὶ τὴν κατ' οἴκουσ Τυνδαρίδα δάμαρτ' ἐμὴν
 πράσσοντας ὡς νῦν, τοὺς δ' ἐμοὺς ἐχθροὺς κακῶς—
 λέγων Ὀρέστην καὶ σέ.

(Bode) De partner van uw moeder nam gerstekorrels en wierp ze naar het altaar, en sprak deze woorden: ‘Steennimfen, mogen ik en mijn vrouw, de dochter van Tundareus, die thuis is, nog dikwijls offeren, en het zo blijven stellen als we nu doen, maar moge het mijn vijanden slecht gaan’—hij bedoelde Orestes en u.

Specifiek gaat het hier over 808a: “hij bedoelde Orestes en u”. Aangezien de film voor deze exacte passage de boodschapper niet gebruikt, maar de feiten die erin verteld worden visueel weergeeft, is er geen vertellende instantie om Aigisthos' woorden aan Elektra uit te leggen. Een oplossing om het dramatische halfvers adequaat weer te geven, vindt Kakogiannis in een close-up van Orestes wanneer Aigisthos de Nieuwgriekse versie van v. 807 uitspreekt.

Zoals gezegd, verwacht Aristoteles in tragische taal duidelijkheid, maar geen banaliteit. Aan deze twee criteria lijkt mij in de film voldaan te zijn. Duidelijkheid moet beschouwd worden in relatie tot het modern Griekse publiek dat Kakogiannis in eerste instantie beoogde, en wordt mijns inziens bereikt door het gebruik van het demotisch Grieks. Door het behoud van bepaalde typisch antieke elementen overstijgt Kakogiannis echter ‘het banale’ (waarbij we de term ‘banaal’ opvatten als gerelateerd aan de standaarden opgelegd door moderne conventies van filmische verhaalvertelling). Een voorbeeld hiervan is de hierboven kort vermelde zwaanvergelijking, of het uitvinden van de eerste koorzang.

¹⁴ Ik citeer hier iets meer dan de specifieke passage die relevant is voor de bespreking, omdat anders misschien verwarring ontstaat: een deel van de tekst is een vertelling binnen een vertelling.

Zang/muziek (*melopoïia*)

In de context van zang of muziek doet zich een groot probleem voor: er zijn slechts zeer weinig antieke bronnen die ons iets kunnen leren omtrent de precieze aard van muziek in tragedieopvoeringen. Solomon (2001 [1991]: 320) maakt een schatting van het ons beschikbare bronnenmateriaal:

Even if we have recovered over forty fragments of Greco-Roman music, numerous fragments of aulos (an instrument sounding somewhat like an oboe or Krummhorn), a few thousand depictions of music instruments on vases, and a dozen ancient musicological treatises, in the end we do not know what ancient music in fact sounded like.

Het is bijgevolg lastig om sluitende uitspraken te doen over muziek in de antieke tragedie.¹⁵ Er zijn door filmcomponisten rond het midden van de 20^{ste} eeuw wel pogingen ondernomen om bepaalde melodieën van de verschillende Griekse fragmenten die toentertijd door academici ontcijferd waren te incorporeren in de muziek van de film, om zo in een bepaalde mate ‘getrouw’ te blijven aan hun antieke eigenheid (Solomon 2001 [1991]: 324).¹⁶ Deze techniek was echter voor veel artiesten een hindernis voor hun creativiteit, en daarbij kwam ook dat er slechts een gelimiteerd aantal melodieën voorhanden waren, waarvan *Quo Vadis* de meest toegankelijke reeds gebruikt had (Solomon 2001 [1991]: 330).

De muziek voor *Elektra* werd, zoals gezegd, gecomponeerd door de bekende Griekse componist Mikis Theodorakis, die ook de muziek voor Kakogiannis’ *Zorba The Greek* (1964) maakte. Zang komt op twee momenten voor in *Elektra*, nl. in de eerste koorzang en het waterlied, die beide al genoemd werden. Dans is in één scène prominent, nl. de scène van de moord op Aigisthos, waar we de bovenvermelde Pontische dans zien.

Muziek speelt een belangrijke politieke rol bij Kakogiannis. Zo beschouwt Georgakas (2005: 25) Kakogiannis’ gebruik van bouzouki-muziek (een volksmuziekgenre) in *Stella* (1954; de componist voor deze film was Manos Chat-

¹⁵ De masterthesis besteedt diepere aandacht aan het beschikbare bronnenmateriaal over antieke tragediemuziek. Ook dans wordt er behandeld, voornamelijk aan de hand van een lektuur van Loukianos’ *Over Dans*.

¹⁶ Een voorbeeld van zo’n componist is de invloedrijke Hongaar Miklós Rózsa (bv. voor *Quo Vadis*, 1951, dirs. Mervyn LeRoy, Anthony Mann), die antieke muzikale fragmenten samenbracht met moderne muziekharmonieën om bepaalde emoties bij het publiek uit te lokken. Voor een diepgaandere bespreking van de geschiedenis van muziek in oudheidfilms verwijst ik naar de masterthesis.

zidakis) als provocatief: in de jaren 1950 kwam bouzouki-muziek immers nog terug van een periode waarin ze verboden was, en *Stella* was om deze reden dus een gedurfd project. Chatzidakis zou trouwens ook de muziek schrijven voor Kakogiannis' *Never on Sunday* (1960), waarvan Georgakas (ibid.) zegt dat het bouzouki als de "signature music of contemporary Greece" vestigde.

Kakogiannis zou dan met Theodorakis samenwerken voor *Zorba* en voor zijn tragedieverfilmingen. Bij vergelijking valt meteen op dat de muziekstijl van bijvoorbeeld *Zorba* en *Elektra* zeer verschillend is. Dit verschil is te verklaren door het verschil in inhoud: waar de levendigheid van het verhaal van *Zorba* minstens even dynamische deuntjes vraagt, is het toepasselijk dat de muziek van *Elektra* afstand neemt van de vrolijke Griekse bouzouki of sirtaki en ons een 'bezwarender' gevoel geeft. Schnur (1963: 194) wijst er op dat Theodorakis gebruik maakt van *amanes*-muziek, een Griekse volkse muziekstijl van oosterse oorsprong waarin weklacht centraal staat. Hierdoor weet de componist de inhoud op een muzikale manier weer te geven.

McDonald & MacKinnon (1993: 230) wijzen ook op de politieke dimensie die Theodorakis aan de muziek toevoegt, door het gebruik van de Griekse melodieën (bouzouki, enz.) die populair waren in revolutionaire tijden. Daarnaast merken ze eveneens op dat hij, in de stijl van Rózsa, ook antieke muziek gebruikt in zijn tragische trilogie, maar ze expliciteren helaas niet waar.

In deze bespiegeling over muziek blijkt dus opnieuw dat maatschappijkritiek een belangrijk element vormt in het werk van Kakogiannis, waardoor zijn keuze voor Theodorakis (die later "an outspoken enemy of the Greek junta" zou worden [McDonald 1991: 139]) des te begrijpelijker is en de politieke relevantie van zijn film verhoogd wordt.

Visuele vormgeving (opsis)

Specifiek wil ik in de context van de visuele vormgeving focussen op de acteerstijl.¹⁷

Het theater ten tijde van Euripides had de conventie om drie sprekende acteurs te gebruiken. Dit betekende niet dat tragedies zich beperkten tot drie personages, aangezien één acteur meerdere personages in hetzelfde verhaal kon spelen. Actrices kende men niet; alle vrouwenrollen werden door mannen gespeeld.

¹⁷ In de masterthesis worden in dit verband ook de setting en (sommier) de camera besproken.

Het antieke theater kende een aantal materiële eigenheden en conventies, die de acteerstijl determineerden. De belangrijkste hiervan in deze context was het gebruik van maskers. Die bedekten het hele hoofd van de acteur, en hadden een wijde mondopening waardoor deze kon spreken (McCart 2007: 249). De maskers, zo zegt McCart (2007: 248), vergden van de acteurs een grote vocale en fysieke kracht. Het is bijgevolg voornamelijk op het vocale en fysieke vlak dat we het antieke acteren moeten begrijpen.

De incorporatie van dans impliceert reeds dat er een bepaalde lichamelijke energie nodig was voor de opvoeringen: draaien, keren en springen waren vaste gebruiken. Acteurs dienden, aangezien hun gezichtsuitdrukkingen niet zichtbaar waren door het masker, vooral met hun lichaam te acteren. Een belangrijke term in dit verband is *cheironomia*, “gebarenspeel” (McDonald & Walton 2007: 8; McCart 2007: 252), dat aangeeft dat handgebaren een belangrijke functie vervulden in de antieke acteerstijl. Zo kon men bijvoorbeeld bij een godenaanroeping de handen in de lucht steken (McCart 2007: 253). Het is echter onzeker of er een conventionele reeks gebaren bestond (McCart 2007: 252).

Op vocaal vlak werden acteurs, die voor relatief grote theaters moesten spreken, soms geholpen door de akoestiek van het theater, hoewel dit afhing van plaats tot plaats (McCart 2007: 250). Het is bijvoorbeeld bekend dat het theater van Epidauros een uitstekende akoestiek bezit, waardoor de acteurs zelfs op de laatste rijen nog goed te begrijpen zijn. Bepaalde maskers konden ook resoneren (McCart 2007: 249), waardoor de acteurs, mits de nodige oefening, een bijkomend dramatisch effect konden bereiken.

Door de eeuwen heen zijn deze conventies uiteraard geëvolueerd, en het is dan ook maar normaal dat Kakogiannis’ film moderne acteerstijlen vertoont. Hij gebruikt bijvoorbeeld geen maskers – dit klinkt vanzelfsprekend, maar is het niet, zoals Tyrone Guthrie’s *Oedipus Rex* (1956) aantoont. Wanneer Kakogiannis door McDonald & Winkler ondervraagd werd over het weglaten van maskers, antwoordde hij dat hij extreme close-ups op zich in feite als maskers beschouwt (2001: 82).

Toch zijn een aantal theatrale elementen terug te vinden in de film. Personages praten vaak in formaties alsof ze in een theater zouden staan, bijvoorbeeld in de scene waar Elektra naar de boodschapper luistert, en met haar rug naar hem gekeerd staat. Op het einde van de scene waarin Elektra Orestes vertelt over haar verdriet, breekt ze de vierde muur, door recht in de camera te kijken, en bijgevolg recht in de ogen van de toeschouwer. Dit is iets dat het theater gemakkelijker doet dan film. De bewegingen van de personages doen daarnaast soms ook theatraal aan. MacKinnon (1986: 76) beschouwt het koor

bijvoorbeeld als zeer gestileerd, “often symmetrical and usually patterned in some fashion”, hoewel Gray (1963: 58) hiertegen inging, en erop wees dat het koor in zijn beweging een bepaalde “corporate grace” kreeg.

Elektra blijft dus, op vlak van visuele vormgeving, in eerste instantie een film, hoewel we zeker moeten erkennen dat bepaalde theatrale elementen eveneens aanwezig zijn.

Conclusie

Kakogiannis brengt met zijn *Elektra* zeker geen ‘droge’ verfilming van een theaterstuk. Hij is zich bewust van de eigenheid van Euripides’ stuk en probeert hier op een betekenisvolle manier op verder te bouwen. Inzake de plot maakt hij bepaalde toevoegingen en verschuivingen, die het narratief in een bredere context plaatsen en spelen met de mogelijkheden die het overzetten naar film hem aanbiedt. Hij behoudt Euripides’ karakterisering in grote mate, maar verzacht deze waar hij dit nodig acht voor een modern publiek. Euripides’ maatschappijkritisch denken vindt men ook terug in de film, en de filmmaker maakt dit relevant in een hedendaagse socio-historische context. Een aanzienlijk deel van de Oudgriekse brontekst werd vertaald naar het Nieuwgrieks, en Kakogiannis maakt ook hier gebruik van de mediale specificiteit van film door bepaalde verzen visueel uit te beelden. Op vlak van muziek is de film misschien het modernst, en draagt ze bij aan Kakogiannis’ maatschappijkritisch project. Wat de visuele vormgeving betreft, hebben we gewezen op een aantal typisch theatrale conventies in de film, waardoor Kakogiannis film en theater visueel lijkt te verzoenen met elkaar.

Kakogiannis lijkt mij, net als Euripides, een man met interesse voor de tijd waarin hij leefde, die progressief durfde te zijn en gevestigde gebruiken in vraag durfde te stellen. Zij zijn zich beiden bewust van de tradities waartoe ze behoren en de situaties waarin ze zich bevinden, en ze tasten de grenzen af van wat binnen deze omgeving mogelijk is: Euripides heeft bijvoorbeeld bewust bepaalde elementen van de mythe veranderd (zoals de ‘vermenselijking’ van Elektra), en Kakogiannis buit bepaalde typisch cinematografische technieken als close-up uit, waardoor de antieke tragedie realistisch naar een modern medium geadapteerd wordt. Kakogiannis’ *Elektra* is mijns inziens bijgevolg niet enkel een geslaagde filmische adaptatie van een antiek theaterstuk, maar toont ook aan op welke manier de klassieken nog een rol kunnen spelen in hedendaagse socio-historische situaties.

Bibliografie

- Carlà, F. 2008. "Pasolini, Aristotle and Freud: Filmed Drama between Psychoanalysis and 'Neoclassicism'", in I. Berti, M.G. Morcillo (eds), *Hellas On Screen: Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 89-115.
- Georgakas, D. 2005. "From *Stella* to *Iphigenia*: The Woman-Centered Films of Michael Cacoyannis", in *Cineaste* 30.2: 24-30.
- Gerbrandy, P. en De Jonge, C. (vert.) 2017. *Aristoteles. Poëtica*. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Gray, H. 1963. "Review: Electra by Michael Cacoyannis", in *Film Quarterly* 16.4: 56-59.
- Halliwell, Stephen. 1998. *Aristotle's Poetics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kassel, R. (ed.) 1965. *Aristotelis de arte poetica liber*. Oxford: Clarendon Press.
- Kelman, K. 1963. "Film As Poetry", in *Film Culture* 29: 22-27.
- Kovacs, D. (ed.) 1998. *Euripides. Suppliant Women. Electra. Heracles*. Cambridge: Harvard University Press (LCL 9).
- Lattimore, R. 1958. *The Poetry of Greek Tragedy*. Baltimore: The John Hopkins Press.
- MacKinnon, K. 1986. *Greek Tragedy into Film*. London: Croom Helm Ltd.
- Martin, R.P. 2007. "Ancient theatre and performance culture", in M. McDonald & M.J. Walton (eds.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 36-54.
- McCart, G. 2007. "Masks in Greek and Roman Theatre", in M. McDonald & M.J. Walton (eds), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 247-267.
- McDonald, M. 1991. "Cacoyannis's and Euripides", *Iphigenia: The Dialectic of Power* in M.M. Winkler (ed.), *Classics and Cinema*. Lewisburg: Bucknell University Press, 127-141.
- McDonald, M. en MacKinnon, K. 1993. "Cacoyannis vs. Euripides: From Tragedy to Melodrama", in N.W. Slater, B. Zimmermann (eds), *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*. Stuttgart: M und P, Verlag für Wissenschaft und Forschung, 222-234.
- McDonald, M. en Winkler, M.M. 2001 [1991]. "Michael Cacoyannis and Irene Papas on Greek Tragedy", in M.M. Winkler (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 72-89.
- McDonald, M. 2001. "Eye of the Camera, Eye of the Victim: *Iphigenia* by Euripides and Cacoyannis", in M.M. Winkler (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 90-101.
- McDonald, M. en Walton, M.J. (eds) 2007. *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schnur, H.C. 1963. "In the Entertainment World: Electra", in *The Classical World* 56.6: 194-196.

- Seamon, R. 2006. "The Price of the Plot in Aristotle's *Poetics*", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64.2: 251-258.
- Solomon, J. 2001 [1991]. "The Sounds of Cinematic Antiquity", in M.M. Winkler (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 319-337.
- Solomon, J. 2001. *The Ancient World in the Cinema*. New Haven: Yale University Press.
- Vandewalle, A. 2017. *Van Drama naar Cinema. Een vergelijking van de Elektra's van Euripides en Kakogiannis op basis van de zes Aristoteliaanse fundamente van tragedie*. Ongepubliceerde masterthesis. Promotor: prof. dr. Kristoffel Demoen, co-promotor: prof. dr. Daniël Biltreyst.
- Wiles, D. 2007. "Aristotle's *Poetics* and ancient dramatic theory", in M. McDonald en M.J. Walton (eds), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 92-107.
- Winkler, M.M. (ed.) 1991. *Classics and Cinema*. Lewisburg: Bucknell University Press.