

**„A béke voltál az örökös háborúban.” - Akhilleusz
alakja Wolfgang Petersen *Trója* című filmjében**

Briszéisz

TARTALOMJEGYZÉK:

1. Bevezetés	1
1.1. Olümposziak a filmvásznon	1
2. Homérosz és Petersen trójai háborúja	2
2.1. Az <i>Iliász</i> filmfeldolgozásai a <i>Trója</i> előtt	2
2.2. A <i>Trója</i> paratextusa: a főcím és az alcím	4
2.3. A <i>Trója</i> fokalizált narratívája	5
3. Antik és kortárs: az átformálás technikái	6
3.1. Időkeret	6
3.2. Trója kardja	7
3.3. Néma szereplőkből karakterek	8
3.4. A hős szerelmes: Akhilleusz	10
3.5. A trójai háború posztkoloniális olvasata	13
4. A <i>Trója</i> Petersen filmvilágában	15
4.1. A <i>Trója</i> Petersen filmjeinek kontextusában	15
5. Összegzés	16
6. Irodalomjegyzék	17

1. Bevezetés

„Az embert megigézi az örökkévalóság.”¹ – hallhatjuk Wolfgang Petersen *Trója* című filmjében. Ez a mondat tökéletesen reprezentálja számunkra, hogy a homéroszi szövegekben ránk hagyományozódott krétai-mükénéi kor fő eszménye a heroikus küzdelmekkel kiharcolt emlékezet volt. A héroszok értékrendjében központi helyet foglalt el az, hogy emlékezzenek dicső tetteikre, ezért egész életükben azért küzdöttek, hogy hírük évszázadok múltán is példaként szolgáljon a jövő fiai számára. Akhilleusz és társainak története a 21. században is ihlető forrása a művészeteknek, amelyek képesek érzékelni és megmutatni a klasszikus antikvitás paradigmaticus elbeszéléseinek mindenkori aktualitását.

1.1. Olümposziak a filmvászonon

A modern és a kortárs kultúrában a görög-római mítoszok, illetve az azokat tematizáló antik irodalmi alkotások recepciójának kedvelt médiuma a képregény avagy a mozgóképek: a videójáték és a film. A média az egykori műalkotásokat alapanyagként dolgozta fel, és ezzel a szórakoztató ipar is hozzájárult ahhoz, hogy a háromezer éves történetek a mai kor embere számára népszerűvé váljanak. Az antik művek mindeközben többnyire elveszítik műfaji sajátosságaikat, a nyelvezetüket és eredeti mondanivalójukat, ellenben a főhősök és az akciódús történeti szálak globális mértékben elégítik ki a nagyközönség igényeit.²

Az 1900-as évek végétől egészen napjainkig folyamatosan készültek és készülnek filmek, amelyek az ókor mitikus történeteit, történelmi eseményeit, avagy valamely irodalmi művét viszik vászonra. Az antik római témákat alapul vevő filmadaptációk közül a nézők körében Európa-szerte népszerűvé vált például a *Gladiátor*³ valamint a *300*⁴ című, moziban is vetített teljes estés filmalkotás. Az antik görög tárgyú filmek közül példaként hozhatjuk az *Odüsszeiát*⁵, a *Villámtolvajt*⁶ vagy a *Herkulest*⁷. Azonban nemcsak filmek, hanem televízió és online

¹ PETERSEN, 2004, 2:46-2:50.

² PATAKI, 2020, 91.

³ SCOTT, 2000.

⁴ SNYDER, 2006.

⁵ KONCHALOVSKIY, 1997.

⁶ COLUMBUS, 2010.

⁷ RATNER, 2014.

médiaszolgáltató csatornákon (Netflix, HBO etc.) egyaránt nézhető antik tematikájú sorozatok is készültek, mint például a *Róma*⁸ vagy a *Spartacus: Vér és homok*⁹.

Kutatásom tárgya az elmúlt két évtized legnagyobb visszhangot kiváltó antik mozija, Wolfgang Petersen 2004-ben bemutatott *Trója* című filmje, amelyet Homérosz *Iliásza* ihletett. Komparatív elemzésemben összevetem az antik eposz és a kortárs film cselekményét, és regisztrálom a látványos különbségeket. Ezek ismeretében az irodalom és a film mediális technikái felől hasonlítom össze a két alkotást. Vizsgálom továbbá, hogy a világirodalom egyik kanonikus művét alapul vevő vizuális alkotás csupán vászonra vitt adaptáció, avagy adoptálás, tehát sajátta alakítás, és mint ilyen, szuverén mű. Ettől nem függetlenül, valamint a film sikerességének tapasztalatából kiindulva keresem a választ arra a kérdésre, hogy milyen ambícióval visz vászonra egy rendező antik történetet a 21. században, és hogyan tesz fogyaszthatóvá egy több mint 3000 éves mitológémát a kortárs befogadó számára. Összességében tehát a komparatiztika és a mediális technikák módszerével keresem a választ arra a kérdésre, hogyan mond el egy mai nagyszabású film egy antik történetet úgy, hogy abban a kortárs befogadó a maga világára, a maga kérdéseire is ráismerhet.

2. Homérosz és Petersen trójai háborúja

2.1. Az *Iliász* filmfeldolgozásai a *Trója* előtt

Homérosz *Iliásza* természetesen Wolfgang Petersen előtt, már másokat is készített arra, hogy vászonra vigyék a trójai háború történéseit. 1956-ban Robert Wise rendezésében a *Szép Heléna*¹⁰ című film, míg 1962-ben a Mario Girolami által rendezett *Akhilleusz haragja*¹¹ dolgozta fel az ókori eposz egy-egy epizódját. A *Szép Heléna* úgy mutatja be az eseményeket, hogy a spártai királyné és Parisz között kialakult szerelmi szálra helyezi a hangsúlyt, míg az 1962-es feldolgozás igyekszik szöveghűen visszaadni a homéroszi költemény cselekményét, amelyen alapvetően nem változtat. E két film rendezője közül egyik sem mert olyan mélyrehatóan hozzányúlni a témához, és olyan gyökeresen változtatni az antik történeten, mint ahogy Wolfgang Petersen tette.

⁸ POUL, TAYLOR, COULTER, PODESWA, FARINO, APTE, SALOMON és PATTEN, 2005.

⁹ WARN, BEESLEY, HURST, JACOBSON és SCOTT, 2010.

¹⁰ WISE, 1956.

¹¹ GIROLAMI, 1962.

Az adaptációk kritikai fogadtatása általában nem lép túl a tartalom megértésén. A cselekménysémák vizsgálata közben, csupán kép és szöveg egyezésére összpontosítanak ahelyett, hogy a médiumváltásra és a vizuális alkotás értelmezésére irányítanák a figyelmet.¹² Fontos ugyan megvizsgálni, hogy az irodalmi forrásszöveghez képest milyen változtatásokat látunk a filmben, ezeket azonban nem feltétlenül hibaként kell értékelni. Egyes filmadaptációk esetében éppen ezeknek az eltéréseknek köszönhetően kap új mondanivalót a történet, amelynek köszönhetően valami új, addig ismeretlen megvilágításban szemlélhetjük a cselekményt, a karaktereket, valamint azok motivációját.

A *Trója* megjelenése előtt tíz-tizenöt évvel több olyan film is született, amely irodalmi alkotásból készült, mégsem azonosítható teljes mértékben a felhasznált művel. Ezekben a rendezésekben az irodalmi alkotás „*csupán a film koherenciáját megteremtő vázként funkcionál*”¹³, és a rendező ezt a vázat egészíti ki saját meglátásaival, gondolataival és művészi szabadságát felhasználva azon változtat, amin jónak látja azt. Godard-nak nem egy filmjére volt jellemző, hogy irodalmi műveket alapul véve hozott létre filmeket, amelyek jelentős részét saját meglátásaival egészítette ki.¹⁴ Az 1990-ben megjelent *Új hullám*¹⁵ című filmjében például Dante Isteni színjátékát vette alapul, azonban nem az emberiségköltemény cselekményét dolgozta fel, hanem egy új történet keretében álmodta újjá Dante remekművének mondanivalóját. Másik példaként említhetjük Gothár Péternek a *Haggyállógva Vászka*¹⁶ című, 1996-os alkotását, amely nem csupán az irodalmi történeten változtatott, hanem a film technikai megvalósítása szempontjából is bravúros, ugyanis vizualitása, képnyelve és dramaturgiája egyaránt különösen egyedi ábrázolással bír.¹⁷ A képnyelv és a vizualitás egyedisége nem kevésbé jellemzi Dettre Gábor *Antigonéját*, amely Szophoklész drámájának egészen különleges értelmezését nyújtja.¹⁸ Petersen *Trójája* abszolút ebbe a kategóriába sorolható: nem az *Iliász* történetét akarja megjeleníteni, hanem abból kiindulva, de szabadon elvéve és hozzátoldva, a mai kor embere számára közöl valami újat, valami mást.

¹² KIRÁLY, 2010, 77.

¹³ GÁCS, 2000, 34.

¹⁴ GÁCS, 2000, 39.

¹⁵ GODARD, 1990.

¹⁶ GOTHÁR, 1996.

¹⁷ GÁCS, 2000, 41.

¹⁸ DETTRE, 2010.

2.2. A *Trója* paratextusa: a főcím és az alcím

A film paratextusának kiemelt jelentősége van. A főcím a *Trója*, az alcím – magyar fordításban – *Inspirálta Homérosz Iliásza*. Bár a magyar nyelvű változatban az alcím nem jelenik meg, de a játékidő végén a rendező és a forgatókönyvíró neve után feltűnik Homérosz neve és az *Iliász* cím, jelezve, hogy ez az irodalmi alkotás szolgált alapul Petersen munkájához. Azonban az, hogy az eposz ihlette a filmet, nem azt jelenti, hogy teljes egészében azt vitték vászonra. A film címe nem *Iliász*, még csak nem is a város másik antik neve, az *Iliászra* közvetlenül utaló Ilion, hanem *Trója*. A főcím tehát már önmagában arra irányítja a figyelmünket, hogy nem az irodalmi anyag megfilmesítését fogjuk látni. Azok a kritikusok, akik összességében negatív véleményt fogalmaztak meg Petersen munkájáról, illetve elmarasztaló minősítésekkel illették azt, folyamatosan Homérosz *Iliászának* cselekményét és világát, a textuális és a történelmi „hitelességet” kérték számon a filmen. Nem tudtak elvonatkoztatni az alapul vett műtől, ezért hibaként tekintettek mindazokra a radikális változtatásokra, amelyeket a film készítői vittek bele a történetbe. Ugyanis Petersen rendezése szinte teljesen kiiktatja az istenek szerepét, a szereplőknek új oldalát mutatja meg, és a háborúnak nem csak egy évét dolgozza fel, hanem annak előzményeivel együtt mind a tízet.¹⁹

Jogosan merülhet fel a kérdés, hogy milyen történelmi vagy mitológiai hűséget kérnek számon Petersenen, amelyet az eposz írójától ne lehetne ugyanilyen alapon elvárni. Azokat a személyeket és azokat a történéseket, amelyekről az *Iliászban* olvashatunk, a kulturális emlékezet őrizte meg Homérosz koráig, amelyet ő is csupán alapul vett és ihletmerítésként használt fel, hogy aztán a maga korának elvárásai szerint formálja át.²⁰ Rajta mit kérünk tehát számon? A műkénéi kort? Netán az ő korát, ami 400 évvel volt a trójai háború után? Marion Zimmer Bradley 1987-es regényében, a *The Firebrand*-ben éppen a trójai eseményeket „meghamisító”, ókori nagy eposzíró történetváltozatát javítja az eredeti mítosz szerint.²¹ Ha tehát Homérosz esetében nem várunk el történelmi hűséget, akkor egy ő művét feldolgozó, háromezer évvel későbbi film esetében milyen alapon tesszük ezt? A filmet tehát Homérosz-adaptációként, ízig-vérig korszerű és aktuális filmfeldolgozásként kell kezelnünk.²²

¹⁹ BERTUS, 2004., KARSAI, 2004., MACKINDER, 2004., SERES, 2014.

²⁰ Az archaikus görög társadalomról mindmáig megkerülhetetlenek Moses I. Finley tanulmányai: FINLEY, 1985., A témáról újabban lásd FOWLER, 2006, 220-234.

²¹ PATAKI, 2021, 6.

²² CAHYANI, 2008, 4., GELENCZEY, 2004., PURVES, 2014.

2.3. A Trója fokalizált narratívája

Petersen filmje a Trója címet viseli, amely nemcsak túllép a homéroszi cselekmény keretein, hanem kijelöli a maga elbeszélésének az új fókuszát. Nem az *Iliászt* viszi vászonra, hanem Iliont vagyis Tróját, amelynek elpusztítását nem a győztes – a görögök –, hanem a legyőzöttek, Trója és a trójai nép szemszögéből kívánja láttatni.²³ A filmes narratíva fokalizálója a trójai királyi családot a humanizmus képviselőjének, szeretetteljesnek és nagyon szerethetőnek mutatja, ezzel a 21. századi emberekhez sokkal közelebb álló személyekként ábrázolja, mint a görögöket. Ennek következtében a befogadó egyértelműen a trójaiakkal szimpatizál, akikkel azonosulni tud. A film az antik kultúra legcivilizáltabb népéhez, a görögséghez képest Priamosz népét magasztosabbnak ábrázolja, és ezzel felülírja a görögségről alkotott, hagyományosan példaértékű képünket. Mindenekelőtt Agamemnónt és Menelaoszt formálja át gátlástalan, hataloméhes gyarmatosítókká, akik a nagy múltú trójai kultúra elpusztítóiként tűnnek elő.

A trójaiak ezzel szemben a humanizmus képviselői, akiknek világában a szerelem, a szeretet, a család és a boldogság mindent felülír, néhány esetben még ezekre a hőroszokra jellemző kötelességtudatot, a heroikus értékrendet is. A film egyik ikonikus jelenetében, a Parisz és Menelaosz párbaját megelőző estén maga Priamosz mondja azt fiának, hogy a szerelemért sokkal szebb és különlegesebb dolog harcolni, mint a hazáért vagy bármi másért a világon.²⁴ „...azt hiszem a szerelemért harcolni az összes többinél előbbre való.”²⁵ Majd egy következő jelenetben: „De Parisz az öcsém.”²⁶ hangzik el Hektór szájából a mondat a másnapi párviadal közben, amikor a trójai herceg bár tisztában van a párviadal szabályaival, mégis kimenekíti az öccsét, a testvéri szeretet nevében. A trójaiak az emberség képviselői és oltalmazói, ezáltal ők kerülnek közel hozzánk, rájuk tekintünk a „jó oldalként”, míg a görögöket vademberekként, erőszakos hódítókként könyveljük el. A filmben Helené önszántából, a szerelem miatt hagyja el otthonát és tart Parisszal, így nem csupán a trójai herceg bűne lesz a háború kirobbanása, hanem Helenével együtt lesznek a veszedelem okozói.

Petersen történetformálása – a mítosz át- vagy továbbírása – a szüzsé olyan pontjain történik meg, ahol erre a homéroszi szöveg felkínálja a lehetőséget. Petersen újításai ezért nem mondanak ellent Homérosznak, hiszen azokat a pontokat dolgozta ki, amelyeket az *Iliász* kínál fel: az eposz ki nem dolgozott, de jelen lévő történeti és karakterbeli lehetőségeit. Így például

²³ BERTUS, 2004.

²⁴ PETERSEN, 2004, 1:13:47-1:14:02.

²⁵ PETERSEN, 2004, 1:13:56-1:14:02.

²⁶ PETERSEN, 2004, 1:32:29.

Homérosz is pozitív, emberséges képet fest a trójaiakról, különösen Priamoszról és családjáról. A görög harcosoknak csak a maguk hírnevére koncentrálódó világával szemben áll a hazájáért, az otthonáért és a családjáért küzdő trójaiak világa. Ennek a privát, szeretetteljes életébe enged bepillantást a híres jelenet, Hektór és Andromakhé búcsúja.²⁷ Az *Iliászban* ezt ellensúlyozza a görögök heroizmusa, amelytől a film azonban megfosztja Agamemnón seregét, és ezzel a trójaiakat teszi meg csaknem kizárólagosan az emberi értékek hordozóivá.

3. Antik és kortárs: az átformálás technikái

3.1. Időkeret

Míg Homérosz *Iliászának* időkerete a trójai háború tizedik évének ötvenkét napját fogja át, addig a német rendező a háború teljes történetét feldolgozza a három órás filmben. Sőt, a film kezdése a trójai háborút megelőző és azzal közvetlen összefüggésben nem álló esemény, amikor Agamemnón egyesíti a görög törzseket, hogy egy egységes, erős, minden értelemben meghatározó görögséget hozzon létre.²⁸ Ezután láthatjuk a háborút közvetlenül kirobbantó epizódokat: a trójai követséget Mükénében, Paris és Helené szökését, valamint megérkezésüket Trójába.²⁹ A film zárásában – Aeneas és a trójaiak menekülésében – pedig Vergilius *Aeneisére* ismerhetünk. A város elfoglalása után Petersen egy reménnyel teli jövőképet villant fel előttünk, amelyben a trójai nép történelme folytatódhat. Ugyan a görögök porig rombolták a fellegvárat, és ezzel Trója városának vége lett, de a trójai nép történetének korántsem, hiszen a titkos átjárón keresztül ki tudtak menekülni a városból a királyi család és a városlakók életben maradt tagjai, hogy új hazára leljenek.

A *Trójáról* készült, és az *Iliászt* hűen követő cselekményt számon kérő kritikák nagy részében sérelmezték az időkeret kitágítását is³⁰, hiszen nem elég, hogy egészen a trójai háborút megelőző történések előzményeihez visszanyúl a film, de ráadásul az *Aeneis* elejével zárul. Petersen azonban nem az irodalmi anyagot filmesítette meg, hanem abból építkezve a háború egészét, amelyhez a görög mitológiát, Homérosz *Iliászát* és Vergilius *Aeneisét* egyaránt felhasználta. Azzal, hogy a trójai családból Paris, Andromakhé és a kislánya, valamint Briseisz

²⁷ Il. VI. 407-493.

²⁸ PETERSEN, 2004, 2:40-10:37.

²⁹ PETERSEN, 2004, 10:54-15:35, 16:55-17:35.

³⁰ BERTUS, 2004., KARSAI, 2004., SERES, 2014.

is megmenekülnek, Trója népe esélyt kap a jövőre. Az antik irodalmi feldolgozásokban – *Odüsszeia*, Euripidész *Trójai nők* című drámája, *Aeneis* – Helené a háború végén hazatért Menelaossal, míg Andromakhé Akhilleusz fiának, Neoptolemosznak lett a zsákmánya, gyermekét pedig levetették a trójai fellegvárból. A film vége írói szempontból is bravúros megoldás, hiszen az *Aeneis* elejének bevonásával és átírásával, olyan érzetünk van, mintha egy új történet kezdődne. A *Trója* nem a totális pusztulás reménytelenségével, hanem az élet folytatásának a reményével zárul.

3.2. Trója kardja

Vergilius művében kulcsfontosságú jelenet, amikor Aeneas álmában megjelenik Hector, aki közvetíti Aeneasnak a *fatum*tól ráért feladatát: meneküljön a városból a megmaradt trójaiakkal, és vigye magával Trója városvédő isteneit is. A hiedelem szerint ugyanis, amíg ezek a kis istenszobrok (Penates) a trójaiak birtokában vannak, addig az istenek oltalmazzák a népet. „Mit se felel, rá sem hallgat tán szószaporító/ Kérdésemre, csupán sóhajt, szívből, szomorúan:/ »Jaj, menekülj, istennő gyermeke, fuss el e lángból./ Ellenség a falon, meredek Trójánk dül a porba!/ Pergamum és Priamus többet tőlünk se kívánhat;/ Óvni ha lenne remény, ez a kar megvédi bizonynyal!/ Szentjeit - isteneinket - ezért rád bízta ma Trója,/ Sorsod ezek kísérik, vedd őket, s a vizeknek/ Habszélát átszelve magasíts várat nekik újból.«/ Így szólván szentélyünkben Vestát, a hatalmast,/ Szallagait s az örökmécsesét mind sorra kihozza.”³¹

A római eposznak ez a jelenete kulcsfontosságú a filmben is. Petersen az istenszobrokat helyettesíti Trója kardjával, amely kétszer jut szerephez a filmbeli elbeszélésben. Ahogy a többi változtatás esetében, itt sem arról van szó, hogy Petersen ne ismerte volna a szentély és a kicsiny istenszobrok jelentését és a jelentőségét. Trója kardja és annak szimbolikája a ma embere számára sokkal értelmezhetőbb, mint egy szentély benne a városvédő istenek kicsiny szobraival. A filmbeli kard a város alapítása óta, királyról királyra öröklődik, és – Trója oltalmazó isteneinek a funkcióját átvéve –, a város létezésének és jövőjének a zálogává válik. A trójai mondakörben ismeretlen kard és annak története tehát Petersen bravúros művészi megoldása, amely egyszerű és ugyanakkor nagyszerű módon adja át a kis szentély fontosságának üzenetét egy könnyebben értelmezhető tárgy által.

³¹ Aen. II. 287-297.

3.3. Néma szereplőkből karakterek

Petersen két olyan női karaktert is felépít, akik az *Iliászban* is kulcsfontosságú szerepet töltenek be egy-egy konfliktus kirobbanásában, de további érdemi szerepük nincs: Helené és Briszéisz. A királyok és hadvezérek hatalmi harcának az áldozatai ők, akik a zsákmányolt kincsekkel egyenértékűek, és ebben a férfiak irányította világban semmit sem ér a szavuk. Petersen ezeknek a női szereplőknek alkotja meg a karakterét, sőt főszerepet oszt nekik. Ebben az esetben sem átírja, hanem kibontja a homéroszi figurákban rejlő lehetőséget és pedig úgy, hogy a film sikerességének egyik kulcsa ebben a továbbalkotásban nevezhető meg. Számunkra eddig ismeretlen karakterek szemszögéből kapunk rálátást a történetekre, nem mellesleg olyan szerethető női hősök képében, akikkel teljes mértékben tud azonosulni a mai kor embere.

Az antik héroosztörténetek „néma”, női karaktereit mások is megszólaltatták már a modernitásban. Szabó Magda 1990-ben megjelent *A pillanat* című regényének³² heroinája Creusa, ő teljesíti be azt a *fatum* rendelte parancsot, amelyet Vergilius eposzában a férje, Aeneas. Margaret Atwood angolul 2005-ben megjelent *Pénélopeia* című kisregényében³³ Pénélopét teszi meg főszereplővé, akinek elbeszélésének csupán a hátterét biztosítják Odüsszeusz kalandjai. Claud Pujade-Renaud francia író több művében is jelentős figyelmet szentelt a férfiak háta mögött megbúvó, különböző társadalmi és érzelmi státuszú nőknek. *Dans l'ombre de la lumière* (A fény árnyékában) című, 2013-ban megjelent regénye női hangon szólal meg, Szent Ágoston egykori ágyasának és egyben gyermeke anyjának, az eredetileg név nélküli Elissának a hangján.³⁴ Sandra Provini tanulmánya, amelyben az általa elemzett regények mindegyikében, az antik epika kizárólag férfiközpontú narratíváinak női szemszögéből való, kontraelbeszéléseit mutatja be.³⁵

A feminizmus és a klasszika-filológia kapcsolatfelvételének hatására tehát, a 20. század második felétől kezdve jelentős teret nyert a mítosz néma, valamint karakter és szerep nélküli nőalakjainak az újraírása.³⁶ Ennek egyik újabb megmutatkozásaként is értelmezhető Petersen filmje, amely Helenének és kitüntetetten Briszéisznek hangot, egyéniséget adott, vagyis felépítette – csaknem a nulláról – a karakterüket. A két nő érzéseit és cselekedetük motivációját ismerhetjük meg a *Trójából*. Helenét Homérosz megszólaltatta ugyan az eposzban a saját hangján is, megismerhettük az ő gondolatait és érzéseit, azonban a többi szereplőhöz hasonlóan,

³² SZABÓ, 1990.

³³ ATWOOD, 2007.

³⁴ PATAKI, 2021, 5.

³⁵ PATAKI, 2021, 6. skk.

³⁶ PATAKI, 2021, 6.

ő is az istenek játékszere volt. Briszéisznak még ennyi sem jutott, róla csupán a neve és a társadalmi státusza derül ki. Azáltal, hogy a *Trójában* önálló motiváltsággal rendelkező főszereplőkké válnak, új megvilágításban látjuk a történeteket.

Míg Homérosznál Helenét elrabolják, addig Petersennél önálló döntése folytán szökik el a trójai herceggel. Az *Iliászban* szinte már lázad a sorsa ellen, és Aphrodité istennőnek kell rendre parancsolnia, hogy legyen kedvesebb Parisszal,³⁷ akit nem értékel úgy, mint Meneloaszt:³⁸ „...és megijedt Helené, Zeusz lánya, szavától:/ indult hát ragyogó hósín köpenyébe takartan,/ némán, s egy trósz nő sem látta: vezette az isten.”³⁹ Szereti férjét és nem érez valódi szerelmet Parisz iránt. A *Trója* ezzel szemben a gyönyörű nő történetét meséli el⁴⁰, aki boldogtalan házasságban él a szörnyeteg Menelaossal, amikor valódi szerelmet kezd érezni a trójai herceg iránt, és elszökik vele Spártából. Szépsége az *Iliászban* felhatalmazta arra, hogy a kor legnagyobb háborúja robbanjon ki miatta úgy, hogy a férfiak nem őt hibáztatták. Helené bár nem volt erőszakos vagy harcedzett, mégis nagyobb pusztítást okozott, mint bármelyik kortársa. A filmben érzelmei győzedelmeskedtek kötelességtudata felett. Mind őt, mint pedig Parist a szerelem vezérelte, ennek a következményeit láthatjuk az egyes jelenetekben.⁴¹ A *Trója* az isteneknek nem oszt szerepet, Petersen ezzel kiszabadítja Helenét az áldozat szerepéből, és szabad akaratot, szabad választást ad neki, amelynek a következményeit is viselnie kell: az ő lelkiismeretét is terheli a háború kirobbanása.⁴²

Mindezek miatt Petersennek új megoldást kellett találnia arra, hogy a spártai királyné alakja továbbra is szimpatikus legyen a közönség számára.⁴³ A mítosszal ellentétben a *Trójában* nincsen gyermeke, akit maga mögött hagyna, hiszen akkor elvesztené a modern populáris kultúra szimpátiáját, ami egy hollywoodi film esetében alapvető elvárás. Továbbá mindvégig saját magát hibáztatja, nem hárítja másra a felelősséget és tudja, hogy a trójai nép fizeti meg az árát annak, hogy a szerelmet választotta kötelessége helyett. Helenének a státusza is változik az eposzhoz képest, hiszen míg ott elrablása az egész görögséget sértette, és valóban az ő megmentése miatt indították a háborút, addig itt csak *casus belli*-ként szolgált Agamemnónnak, akit a legkevésbé sem érdekelt testvére sorsa. „Mindigis botor nőnek tartottam öcsém asszonyát, most mégis mily nagy hasznát vesszük.”⁴⁴ Petersen elveszi a görögségtől azt,

³⁷ *Il.* III. 413-436.

³⁸ *Il.* 2009, 7.

³⁹ *Il.* 1967, III. 418-420.

⁴⁰ CAHYANI, 2008, 2.

⁴¹ BLONDELL, 2009, 9.

⁴² BLONDELL, 2009, 10.

⁴³ BLONDELL, 2009, 11.

⁴⁴ PETERSEN, 2004, 24:30-24:39.

miszerint a szerelem miatt harcolnának, és átadja azt a trójaiaknak. Az ostromlott fél fog a szerelem és szeretet védelmezőjeként feltűnni, akik valóban védelmezik Helenét, míg az ostromlók csupán a hatalomvágyat testesítik meg.

Helené a filmben is különlegesen szép nő, aki azonban már nem rendelkezik természetfeletti, varázslatos és ámulatba ejtő külsővel, ami szinte földöntúlivá teszi. Annak ellenére, hogy gyönyörű asszonyról van szó, Parison kívül senki más nem esik ámulatba, amikor meglátja. Szépségének és cselekedete motivációjának a megváltoztatásával az antik királynét a mai kor számára is érthető és elfogadható fiatal nővé teszi, aki ezáltal sokkal közelebb kerül hozzánk, mintha egy földi halandó számára elérhetetlen, magasztos szépség képében jelenne meg, aki csak tehetetlenül sodródik az árral és semmiről sem tehet.⁴⁵

Petersen a két női karakter – Helené és Briszéisz – megformálásával egyszersmind két szerelmi szálát fűzött a történetbe, Párizs és Helené, valamint Akhilleusz és Briszéisz love story-ját, akikért végig izgulhatunk. Petersen a háború eseményeit a mai világ legkedveltebb dramaturgiájával fűszerezi, amikor a hőrosz történetet szerelmi történetté is formálja. Ezzel pedig befogadhatóvá és szerethetővé alakítja a 3000 éves mítoszt, mert kit ne érdekelnének a huszonegyedik században annak a gyönyörű nőnek a gondolatai és érzései, akiért az ókor legnagyobb háborúját indították. Vagy kit ne foglalkoztatna az a lány, aki az antik világ legnagyobb harcosának szívét rabolta el.

3.4. A hős szerelmes: Akhilleusz

Az irodalmi szöveghez képest a film a szereplő „testté válásának” illúzióját nyújtja. A szemléletesség csak az írás művészetének minőségi fokmérője, ugyanis a vizuális művészeti alkotások természetük szerint szemléletesek.⁴⁶ Amikor tehát, vászonra viszik legismertebb irodalmi műveink egyikének szereplőit, és korunk egyik leghíresebb férfi színésze – Brad Pitt – ad testet a főszereplő hőrosznak, tulajdonképpen a való életben is megteremtődik Akhilleusz. Petersen lényegében egy új karaktert hoz létre, amikor az *Iliász*beli harcosnak megformálja azt az arcát, amely ugyan Homérosz eposzában egyszer-egyszer megcsillan, de nem meghatározó komponense a karakternek. Az *Iliász*ban az antik világ legnagyobb harcosának félelmet nem ismerő, legyőzhetetlen, erőszakos és indulatos énjét ismerhetjük meg, ellenben két alkalommal

⁴⁵ CAHYANI, 2008, 10-13.

⁴⁶ KIRÁLY, 2010, 31.

mégis láthatjuk elérzékenyülni. Először Patroklosz halála miatt sír megtörtén,⁴⁷ akinek testét hosszú ideig nem is engedi eltemetni. A testvéreként szeretett barátja elvesztését nem tudja feldolgozni és bosszúéhes haragjában még tőle sem tapasztalt kegyetlenséggel gyilkolja hatalomra a trójai katonákat, majd végül Hektórnak is életét veszi⁴⁸. Legközelebb akkor mutatkozik meg a harcos érzékenysége, amikor Priamosz elmegy hozzá Hektor holttestéért. A sírva könyörgő királyban annak az előképét látja meg, ami a saját apjára vár: Péleusz csak a halott fiát fogja viszont látni.⁴⁹ Ettől a két esettől eltekintve, egy érzelemmentes, gyilkolásra született katona képében tűnik fel előttünk.

A *Trója* alkotója Akhilleusz mitikus, illetve homéroszi képét veszi át, amelyet nem-heroikus tulajdonságokkal egészít ki, mindenekelőtt a képességgel a szerelemre.⁵⁰ Petersen felépíti a hős privát énjét, és ezzel befogadhatóvá teszi a mai néző számára. Megmutatja Akhilleusz szerelmes énjét, gondolatainak és érzéseinek folyamatait, amelyeknek köszönhetően jelentős karakterváltozáson megy keresztül. Míg az Iliászban önös érdekek miatt nem képes lemondani Briszéisről, a filmben beleszeret a lányba, akiről később önként mond le, hogy megmentse annak életét.⁵¹ A film narratívájában Homérosz hőse számára fontosabb lesz Briszéis kimenekítése az ostromlott Trójából, mint a város elfoglalása, vagyis a győzelem maga. Petersen Akhilleusza már nem a hírnévért harcol Trójában, hanem Briszéis életéért.

Petersen rendezése Akhilleusz karakterének ezt az új, privát és mélyen emberi arcát teszi láthatóvá, egészen konkrét értelemben is. Akhilleusz és Briszéis egymásra találásának és szerelmének tere a hős sátra, amely a külvilág elől el van zárva. Ez a hely a hős privát szférája. Itt veszi le magáról a páncélzatát, teszi le a fegyverét, amit a külvilág, a társai előtt folyamatosan visel, és itt mossa le magáról ellenfelei vérért. Sátorában azonban mindezt levetközi magáról és egyedül marad gondolataival, illetve érzéseivel. Mindebbe pedig csupán azok vannak beavatva, akiket ő oda beenged, és akikkel csak olyan mértékig osztja meg belső világát, amennyi ideig bent maradhatnak a térben. Eudórosznak bejárása van ide, de főhősünk gondosan ügyel rá, hogy katonája érezze a határokat. Hű katonája mindig csak a függönyt elhúzva, mindössze pár másodpercig hajol be⁵² és csupán egyszer lép be a sátorba, de szinte azonnal távozik is⁵³. Patroklosz már beléphet a sátorba, és megállhat példaképe előtt, aki tehát valóban közel engedi

⁴⁷ Il. XVIII, 32-34, 70-73; XXIII, 12-14; XXIV, 3-9.

⁴⁸ Il. 1967, XXII, 324-330.

⁴⁹ Il. 1967, XXIV, 507-516.

⁵⁰ CAHYANI, 2008, 4.

⁵¹ PETERSEN, 2004, 2:50:46-2:54:53.

⁵² PETERSEN, 2004, 1:02:09-1:02:22, 1:04:09-1:04:25, 1:50:00-1:50:07.

⁵³ PETERSEN, 2004, 1:18:28-1:18:47.

magához a fiút.⁵⁴ Van még egy személy, aki ugyan engedély nélkül, de egyszer belép a hős magánterébe, maga Priamosz⁵⁵. Hektór testéért jön a trójai király, aki azzal, hogy szolgaként térdre borulva, sírva könyörög fia holttestéért, annyira meghatja a harcost, hogy egyik pillanatról a másikra „vetközi le” az idős ember előtt a külvilág felé mutatott képét, és mintha apját látná maga előtt, sírva adja át a holttestet.

Aki azonban teljes mértékben belépést, sőt teret nyer, az egyedül Briszéis, aki a háború ideje alatt, a görögök partraszállásának első napjától szinte az ostrom végéig a sátorban tartózkodik. Homérosz Akhilleusza sértettségéből és haragból vonul ki a harcból, és vonul vissza a sátrába. Petersen Akhilleuszát talán a haragjánál is nagyobb erővel vonzza vissza a sátrába Briszéis. Eudórosz a barát, Patroklosz a testvér, Priamosz az apa iránti érzelmet kelti életre Akhilleuszban. Briszéis a szerelmet, a békét, a boldogságot jelenti számára. A sátor annak ad teret, amiről Akhilleusz – a filmben hangsúlyos jelenetként felidézett múltbeli választásával – lemondott: a hétköznapi boldogságnak. Innen kilépve mint egy szerepet, magára ölti azt az arcát, ami már a külvilágnak szól. Kreatív megoldás Petersen részéről, hogy Briszéis és az egész szerelmi szál felvillantja annak a lehetőségét, hogy mi várhatott volna Akhilleuszra, ha nem a Trójában bekövetkező halál árán elnyert örök hírnevet választja. Betekintést kap abba az életbe, amit nem választott, amiről lemondott, és amit addigra jobban akar, mint a hírnevet. A görög hősnek minden megadatott, ő volt a leggyorsabb, a legbátrabb, a legerősebb és legelszántabb, de boldog sohasem.⁵⁶ „*A béke voltál az örökös háborúban.*”⁵⁷ – hangzik el Akhilleusz szájából, miközben haldokolva vesz búcsút szerelmétől. Petersen történetformálása, ha csak mulandóan, rövid ideig is, de megadja ezt a harcosnak, valamint nekünk, nézőknek is.

⁵⁴ PETERSEN, 2004, 1:18:32-1:20:28.

⁵⁵ PETERSEN, 2004, 2:23:22-2:27:23.

⁵⁶ ZAMAROVSKÝ, 1944, 32.

⁵⁷ PETERSEN, 2004, 2:53:23-2:53:30.

3.5. A trójai háború posztkoloniális olvasata

A posztkolonializmus egyfajta eszmei áramlat, amely önmagát formálja, függvénye a gyarmatosítás és az imperializmus elleni harcnak, valamint a nyugati filozófia örökségének. A gyarmatosítás dekonstrukciójának elméleti bontását végzi, továbbá elemzi a gyarmatosítás valóságtorzításait. A posztkolonializmus elmélete szerint a faj az európai humanizmus elvadult állati énje és azt igyekszik kimutatni, hogy az európai gyarmatosító humanizmusban öngyűlölet rejtőzik, amelyet átszármaztat más fajokra. A posztkoloniális gondolkodásmód szerint az identitás a sokféleségben és a szétszórtságban rejlik, a gyarmatosított fél élő, önálló, tudatos beszélő individuum, így e szerint az elmélet szerint a gyarmatosítók célja az volt, hogy megnyissa az utat a hasonlóság politikájának lehetőségeiről való elmélkedés felé. A posztkoloniális felfogás politikai erejét az adja, hogy része a gyarmatosított civilizációk történelmi-gyakorlati újraértelmezésének.⁵⁸

A gyarmatosítás magával hordozta az etnicitást is, azaz a szisztematikus különbségtételt a kívülálló „ők” és a hozzánk tartozó „mi” között, amely eltérés vonatkozhat a külsőleges, és/vagy a kulturális különbségtételre is. Ha ez a felfogás a csoport kulturális tudásának a részévé válik, és valamilyen mértékben irányítja az adott csoporttal való kapcsolatot, akkor etnikai sztereotípiákról beszélünk, tehát például a fehér amerikaiak a feketék elleni diszkrimináció, az utóbbiak lustaságával és kiszámíthatatlanságával magyarázták.⁵⁹ Az európai gondolkodásnak elementáris alapját képezték a náluk primitívebb társadalmak kizsákmányolása. A civilizált ember magasrendűségére, illetve az európai kultúra feljebbvalóságára vonatkozó nézetek hozzájárultak a gyarmati uralom legitimálásához,⁶⁰ a gyarmatosító ambíciója szerint ugyanis a fehér ember fentebb való, míg a feketéket eredetüktől fogva rabszolgává tette alsóbbrendűségük.⁶¹

Az általam elemzett film rendezése felkínálja a posztkoloniális szempontok szerinti értelmezést is, hiszen amit Agamemnón tett Trójával, nem sokban különbözött az európai nagyhatalmak más földrészek civilizációi ellen elkövetett kizsákmányolásától és kulturális tönkretételétől. Petersen a trójaiakat az ókor legcivilizáltabb és legnagyobb tiszteletnek örvendő népéhez képest emelte kulturálisan magasabbra, szakítva azzal a sztereotípiával, miszerint a legnagyobb hatalommal rendelkező etnikum egyben a „legjobb is”.

⁵⁸ MBEMBE, 2008.

⁵⁹ ERIKSEN, 2008.

BHABHA, 1987, 118-120.

⁶⁰ N. KOVÁCS, 2008.

⁶¹ BHABHA, 1987, 119.

A filmbeli történet elején Agamemnónt láthatjuk, ahogyan szövetségbe kényszeríti és ezzel a saját irányítása alá vonja az utolsó önálló görög törzset is. Az epizód nem része a trójai mondakörnek, annál inkább azzá lesz a filmben. Petersen rendezése nem a spártai eseményekkel kezdődik, hanem Agamemnón erőszakos térnyerésének a megmutatásával. Egy hataloméhes királyt látunk, aki gátlástalanul kényszeríti fennhatósága alá a görög törzseket. Hektór és Parisz megjelenése Spártában és a szöktetés csak ezután történik meg. Petersen ebbe a kontextusba helyezi a trójai háborút, amelyet Agamemnón – az éppen szövetségbe terelt görög törzsek fővezéréként – tehát nem a testvére kérésére és a nemzetséget ért sérelem miatt indít, hanem Trója kincséért és hatalma kiterjesztéséért. Testvérének becsülete és Helené visszaszerzése tökéletes ürügy a háborúra, ezt ki is mondja a filmnek fentebb már idézett jelenetében.⁶² A trójai háború valóban egy volt a számos gyarmatosító háború között. Petersen tehát nem átírja a történetet, amikor a filmbeli eseményeket ebbe a kontextusba helyezi, hanem a mitikus okmagyarázat mellett a történelmi háttérre helyezi a hangsúlyt. Ezzel pedig a trójai háborút a mindenkori hódító háborúk paradigmájaként mutatja be. Az így fókuszált narratíva kínálja fel a film posztkoloniális olvasatát, amelyben a klasszikussal egyggyé vált antik görög kultúra és civilizáció fényét veszítve a gyarmatosító szerepében tűnik föl. A film határozott gesztussal állítja egymással szembe Agamemnón már-már barbárnak minősíthető seregét a trójaiak humanizmusával. E két markánsan eltérő világ közé keveredik Akhilleusz és Briszéis, már a legelejétől fogva halálra ítélt szerelmükkel.

Mindezzel Petersen egyértelműen Trója-pártivá teszi a befogadót, nem hagy teret más olvasatnak. Ezzel eléri azt, hogy a mindenkori ostromlott oldalt tekintsük a „jó oldalnak”, valamennyi civilizáció esetében, amelyeket a történelem folyamán hasonló módon pusztított el a terjeszkedő erőszak.

A film legmeglepőbb mítoszátírása is innen olvasva nyer értelmet. A filmben mind a három görög harcos meghal, akik a mondakörben és Homérosz elbeszélésében is hazatértek a háború után. A *Trójában* Menelaossal és Aiasszal Hektór, míg Agamemnónnal Briszéis végel. Az eposz egyik műfaji normája az úgynevezett eposzi igazságszolgáltatás. Ekként értelmezhető a három görög filmbeli hős halála is, amellyel valamiféle egyensúlyba kerül a görögöknek és a trójaiaknak a háborúért és a háború miatt meghozott áldozata, ami határozottan jót tesz a néző igazságérzetének.

A *Trója* posztkoloniális olvasata kapcsán jogosan merül fel bennünk a kérdés, hogyan tekintsünk magunkra, ha egy posztszekuláris társadalomnak vagyunk a tagjai.⁶³ A *Trója*

⁶² PETERSEN, 2004, 24:30-24:42.

⁶³ HABERMAS, 2008.

megjelenése óta eltelt időszak két meghatározó világpolitikai folyamata, a migráció és az ukrajnai háború a gondolkodásunkat olyan kérdésekre irányítja, amelyeket a *Trója* is tematizál, és amelyek felől nézve a filmet mára már újabb és újabb következtetéseket tudunk levonni Petersen alkotásából.

4. A *Trója* Petersen filmvilágában

4.1. A *Trója* Petersen filmjeinek kontextusában

Wolfgang Petersen korábban már több filmet is rendezett, amelyek témájukat és műfajukat tekintve nem állnak messze egymástól, illetve a *Trójától*. Legsikeresebb filmjei közé tartozik a két Oscar jelölést is szerzett *A tengeralattjáró*⁶⁴, valamint a *Kedves ellenségem*⁶⁵, a *Célkeresztben*⁶⁶, a *Végtelen történet*⁶⁷, *Az elnök különgépe*⁶⁸, és a *Viharzóna*⁶⁹. Televíziós sorozatai is nagy számban jelentek meg az ezredforduló előtt, a Magyarországon is népszerű *Tetthely*⁷⁰ 1971-1977-ig, hat éven keresztül volt adásban. Ezen kívül nagy sikert aratott az 1973-as *Smog-riadó*⁷¹ vagy az 1985-ös *Tengeralattjáró*⁷² című szintén tévében megjelent két sorozata. Szinte minden filmje akciódús, monumentális, izgalmas, a cselekménye pedig kalandos. Sok esetben a történetek középpontjában valakinek, vagy mint a *Vírus*⁷³ esetében a világ egy jelentős részének a megmentése áll. Szinte kivétel nélkül elkülöníthető filmjeiben a „jó” és a „rossz” oldal. Mindig megvan az a köre a szereplőknek, akik a bonyodalmat okozzák, illetve önös érdekektől vezérelve tönkre akarnak tenni valamit, és mindig vannak hősök, akik ezt megakadályozni igyekeznek.

Összességében elmondható, hogy Petersen filmjeinek témája az emberiség sorsa és jövője. Nem csalódott még korának társadalmában, helyette mindig kijelöl egy olyan csoportot, akik veszélyeztetik azt. Filmjeinek közös gondolata, hogy vannak még jó emberek a világban, akik ha összefognak, legyőzhetik a gonoszt.

⁶⁴ PETERSEN, 1981.

⁶⁵ PETERSEN, 1985.

⁶⁶ PETERSEN, 1993.

⁶⁷ PETERSEN, 1994.

⁶⁸ PETERSEN, 1997.

⁶⁹ PETERSEN, 2000.

⁷⁰ PETERSEN, 1971-1977.

⁷¹ PETERSEN, 1973.

⁷² PETERSEN, 1985.

⁷³ PETERSEN, 1995.

A *Trója* látványosan beleillik ebbe a keretbe, hiszen a görög és a trójai oldal ugyanígy tekinthető a „rossz” és a „jó” oldalnak, ahol az egyik fél el akar pusztítani valamit, ami ellen a másik védekezik. A háborús téma a látványos csatajelenetekkel, kellően akciódús, és igazán „petersenes” filmet eredményez, amelyben Akhilleusszal együtt élhetjük át, amint felfedezi magában addig saját maga által is kevésbé ismert énjét.

5. Összegzés

Ha hitelesen szeretnénk filmre vinni egy irodalmi művet, akkor az adaptáció csakis a szabadság adaptációja lehet. Ha az irodalmi művekben a szerző szabad kezet kap, akkor a filmek esetében is hasonló jogok illetik meg a rendezőt. Ez a feladat akkor a legnehezebb, amikor egy nagy sikert aratott, sőt klasszikusnak számító, kanonikus mű filmes megformálása a cél. A filmadaptációnál két szerző-funkció találkozik az intertextualitás és intermedialitás kontextusában, ami a nézői funkció felértékelődését vonja maga után. Petersen tökéletesen érzett rá arra, hogy melyek azok a részek a homéroszi történetnek, amelyekhez hozzá szabad nyúlnia, és melyek azok, amelyeken nem szabad változtatni.

A *Trója* rendezője összességében az *Iliásznak* azokat a részleteit és mozzanatait ragadta meg és a bennük rejlő lehetőséget dolgozta ki, amelyeket Homérosz költeménye kínál fel. Petersen a világirodalom kezdetét kijelölő, ikonikus művet vett alapul, amely már önmagában bátor vállalkozás. Az *Iliász* világát úgy vitte vászonra, úgy tette befogadhatóvá a mai néző számára, hogy a történetet nem emelte ki antik közegéből. Homérosz eposzát nem átírta, hanem hangsúlyeltolásokkal, új kontextusba helyezéssel és az antik szövegben meglévő, de ki nem aknázott lehetőségekből építkezve hozta létre a maga *Iliászát*. Ebben a narratívában Akhilleusz nem egy gyilkoló gépezet, hanem érezni, szeretni és önfeláldozásra is képes férfi. Brizéis nem rabnő, hanem a maga érdekeit képviselni képes, bátor, modern nő. Kettejük szerelme, amelyet Petersen kelt életre, megkerülhetetlen eleme egy mai sikerfilmnek.

Agamemnón és serege a mindenkori gyarmatosítók brutalitásával pusztítja el a civilizációt és a humanizmus fellegváraként láttatott Tróját, illetve a trójaiakat. Petersen a trójai mondakört ezzel a mindenkori kolonizációs törekvések archetipikus elbeszélésévé alakította, egyszersmind aktualizálta. Mindezt pedig úgy komponálta meg, hogy az elkészült alkotás előbb, mint a feldolgozott klasszikus, Trója története előbb, mint valaha!

Irodalomjegyzék

- Margaret ATWOOD, *Pénélopeia* (Budapest: Új Platinus Könyvesház Kft, 2007), ford. Géher István.
- BERTUS-BARCZA Péter, *Elképesztő pontatlanságok a Trójában*, 2004, hozzáférés: 2022.11.14, https://ng.24.hu/kultura/2004/05/19/elkepeszto_pontatlansagok_a_trojaban/.
- Homi K. BHABHA, „What does the black man want?“, *New Formations*, (1987): 118–120.
- Ruby BLONDELL, *'Third cheerleader from the left': from Homer's Helen to Helen of Troy* (Oxford: Oxford Academic, 2009), 7–11, hozzáférés: 2022.11.12, <https://academic.oup.com/crj/article/1/1/4/360201>.
- Lasri CAHYANI, „Symbolism in Wolfgang Petersen's Troy: Structural Approach“, *Muhammadiyah University of Surakarta*, (2008): 2–13, hozzáférés: 2022.11.12, <http://eprints.ums.ac.id/1113/1/A320040250.pdf>.
- Chris COLUMBUS, *Villámtolvaj, Percy Jackson és az olimposziak* (Intercom, 2010), 121'
- DETTRE Gábor, *Antigoné* (Magyar Televízió, 2011), 152'
- Thomas Hyllund ERIKSEN, „Mi és ők“, *Lettre 71. szám* (2008), hozzáférés: 2022.11.01, <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00055/eriksen.htm>.
- EURIPIDÉSZ, *Trójai nők*, ford. Devecseri Gábor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984).
- Moses I. FINLEY, *Odüsszeusz világa*, ford. Fridli Judit (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1985).
- Robert FOWLER (ed.), „Homer“, *Cambridge University Press*, (2006): 220–234, hozzáférés: 2022.11.19, http://www.mundusgraece.weebly.com/uploads/3/7/0/9/37095511/fowler_r._2004.pdf.

GÁCS Anna, GELENCSÉR Gábor, szerk., *Adoptációk, Film és irodalom egymásra hatása* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2000), 34–41.

GELENCZEY-MIHÁLTZ Alirán, „»Az embert megigézi az örökkévalóság«, Wolfgang Petersen Trója-filmjének apológiája”, *Ókor*, 3. sz. (2004), 78–80.

Mario GIROLAMI, *Akhilleusz haragja* (Uneurop Film, 1962), 115’.

Jean-Luc GODARD, *Új hullám* (Monopole-Pathé, 1990), 94’.

GOTHÁR Péter, *Haggyállógva Vászka* (Odeon, 1996), 85’.

Jürgen HABERMAS, „A szekularizáció dialektikája”, *Lettre 71. szám* (2008), hozzáférés: 2022.11.05, <https://epa.oszk.hu/00000/00012/00055/habermas.htm>.

HOMÉROSZ, *Íliász*, ford. Devecseri Gábor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1967).

HOMÉROSZ, *Odüsszeia*, ford. Devecseri Gábor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1957).

KARSAI György, „Levél Homéroszhoz”, *Ókor*, 3. sz. (2004), 75–77.

KIRÁLY Hajnal, *Könyv és film között: A hűségelven innen és túl* (Kolozsvár: Koinónia Kiadó, 2010), 31, 77.

Andrey KONCHALOVSKIY, *Odüsszeia* (NBC, 1997), 176’.

Adrian MACKINDER, *Troy Review*, 2004, hozzáférés: 2022.11. 12, <https://www.futuremovies.co.uk/reviews/troy/adrian-mackinder>.

Achille MBEMBE, „Mi az a posztkolonializmus?”, *Lettre 71. szám* (2008), hozzáférés: 2022.11.02, <https://epa.oszk.hu/00000/00012/00055/mbembe.htm>.

N. KOVÁCS Tímea, „A primitív: a megtalált és a kitalált idegen”, *Lettre 71. szám* (2008), hozzáférés: 2022.11.03, https://epa.oszk.hu/00000/00012/00055/n_kovacs.htm.

PATAKI Elvira, „Antikvitás és tömegkultúra: Megfontolások egy friss tanulmánykötet apropóján”, *Ókor*, 4. sz. (2021), 6.

PATAKI Elvira, „Átjárók az Olymposra: A görög mitológia és a kortárs magyar YA fantasy”, *Antikvitás és reneszánsz*, 6. sz. (2020), 93–98.

Wolfgang PETERSEN, *A tengeralattjáró* (Bavaria Film, 1981), 149’.

Wolfgang PETERSEN, *Az elnök különgépe* (Columbia Pictures, 1997), 124’.

Wolfgang PETERSEN, *Célkeresztben* (Columbia Pictures, 1993), 128’.

Wolfgang PETERSEN, *Kedves ellenségem* (Twentieth Century Fox, 1985), 110’.

Wolfgang PETERSEN, *Smog-riadó* (Warner Home Video, 1973).

Wolfgang PETERSEN, *Tengeralattjáró* (Bavaria film, 1985), 199’.

Wolfgang PETERSEN, *Tetthely* (Das Erste, 1971-1977).

Wolfgang PETERSEN, *Trója* (Warner Bross, 2004), 180’.

Wolfgang PETERSEN, *Végtelen történet* (Warner Bross, 1994), 91’.

Wolfgang PETERSEN, *Viharzóna* (Warner Bross, 2000), 130’.

Wolfgang PETERSEN, *Vírus* (NBC, 1995), 127’.

Alan POUL, Alan TAYLOR, Allen COULTER, Jeremy PODESWA, Julian FARINO, Michael APTED, Mikael SALOMON és Thimoty Van PATTEN, *Róma* (HBO, 2005).

J.A.A. PURVES, *Troy (2004) – Wolfgang Petersen – Film Review Part 1*, 2014, hozzáférés: 2022.11.17, <https://underlyingassumptions.org/2014/03/24/TROY-2004-WOLFGANG-PETERSEN-FILM-REVIEW-PART-1/>.

Brett RATNER, *Herkules* (Paramount Pictures, 2014), 94’.

Ridley SCOTT, *Gladiátor* (Dreamworks, 2000), 155’.

SERES Dániel, *Brad Pitt Trójája ókorász szemmel*, 2014, hozzáférés: 2022.11.14, <https://ujkor.hu/content/brad-pitt-trojaja-okorasz-szemmel>.

Zack SNYDER, *300* (Warner Bros, 2006), 117’.

SZABÓ Magda, *A pillanat* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1990).

VERGILIUS, *Aeneis*, ford. LAKATOS István (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1962).

Jesse WARN, Mark BEESLEY, Michael HURST, Rick JACOBSON és T. J. SCOTT, *Spartacus: Vér és homok* (Starz, 2010).

Robert WISE, *Szép Heléna* (Warner Bros, 1956), 118’.

Vojtech ZAMAROVSKÝ, *Istenek és hősök a görög-római mondavilágban* (Budapest: Háttér Kiadó, 1994), 32.