

Kárpáti Bernadett (1993) az ELTE BTK Ókortudományi Doktori Programjának hallgatója. Érdeklődési területei: a római irodalom újraértelmezési és tanítási lehetőségei, antikvitásreceptió.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Ellen-Aeneis? Az átírás lehetőségei és korlátai Szabó Magda A pillanat című regényében* (2017/4).

# Egymás tükrében Glauké „kettős halála” Pasolini *Medea* című filmjében

Kárpáti Bernadett

„Hogy a borzalomtól megszabadulj,  
temesd bele magad.”

Jean Genet<sup>1</sup>

## I.

Szándékaimból semmit el nem mondsz neki, / ha jót akarsz úrnódnak, és nőnek születélt<sup>2</sup> – e szavakkal küldi el Euripidés drámájában Médeia a Dajkát „Iasónért, amikor végzetes tervének megvalósítására, bosszújára elszánja magát. Ennek parafrázisa elhangzik Pier Paolo Pasolini 1969-es, *Medea* című filmjében is: „Szeretsz engem, és te is nő vagy”.<sup>3</sup> Mindez a Dajka együttműködését a szolgáltat-készségen és hűségen túl hangsúlyosan a nőiség közös tapasztalatára, a női empátiára alapozza, még akkor is, ha előbbi esetben a hatalmi viszonyok is artikulálódnak, utóbbiban pedig inkább az affekciók kerülnek előtérbe. A sorok egyszerűsége Médeia sérelmét és helyzetét is szélesebb kontextusba helyezik: Euripidés drámája esetében jelzik, hogy ez nemcsak a barbár másik távoli, idegen problémája, melyhez semmilyen módon nem lehet közünk, hanem a görög (női) nézőnek is szembe kell néznie vele,<sup>4</sup> aki akár azonosulhat, együttérzést is tanúsíthat – akárcsak a többi szereplő vagy maga a tragédiász, s persze a mindenkor befogadó. Noha a tragédiában Médeia is többször nyíltan kifejezi, hogy vágyik a halálra, mert csak az jelentene számára kiutat, végül nem önkézével vet véget életének, ahogyan a tragédiák női szereplői általában.<sup>6</sup> Ehelyett – inkább a hősökre, a gyermekgyilkosság párhuzama miatt különösen Hé- raklésre emlékeztető – aktív, kezdeményező, radikálisan cselekvő attitűdöt vesz föl, s tettét az athéni színház kontextusában ez (is) teszi különösen provokatívá.<sup>7</sup>

Pasolini filmjét illetően is már többen rámutattak, hogy a rendező – korábbi alkotásaihoz képest különösen feltűnően – számos ponton a nő, leginkább persze maga Médeia nézőpontját érvényesíti, és a női főszereplő nem pusztán a tekintet tárgyaként jelenik meg.<sup>8</sup> Különösen jól megfigyelhető ez a Hellasba hajózás jelenetében, ahol az argonautákat végig Médeia arcának közelképével váltakozva látjuk, jelezve, hogy az ő perspektívája érvényesül,<sup>9</sup> vagy akkor, amikor Médeia végignézi Iasón testén együtt-létük után.<sup>10</sup> A fekvő férfitesten végigvezetett tekintetét két lassú svenkben látjuk: az első az arccal kezdődik és az alhasnál végződik, a második pedig a combbal kezdődik és a lábaknál ér véget. A kettő között Médeia arcát látjuk premier plánban, amely továbbviszi tekintetét arra a testrésze is, amelyet a néző nem lát – szemmozgása összeköti a két svenket. A kamerának e balról jobbra történő, horizontális mozgása felidézi a közvetlenül előtte mutatott vízi tájkép bemutatását, illetve analóg a kolchisi tájon végigvezetett svenkekkel is.<sup>11</sup> Médeia tekintete párhuzamos azzal is, ahogyan a film elején bemutatott termékenységi rítus áldozatára, az aranygyapjúra vagy a kolchisi tájra nézett, illetve ahogyan a film végén a szintén mintegy áldozatként megölt gyermekeire tekint.<sup>12</sup> A férfitesten való végigtekintés így a szakrálissal való (újbóli) kapcsolatfelvételt jelzi, s a szerelmi aktus is mint rítus performálódik.<sup>13</sup> Hiszen gondoljunk bele: Médeia mítosza a hazáját és családját nemcsak elhagyó, de eláruló nő története, aki – miután varázstudományával segítette Iasónnak megszerezni az aranygyapjút – mint idegen, barbár asszony érkezik a „civilizált” görögökhöz. Kolchisban a király, Aiétés lánya s Hekaté istennő papnője volt<sup>14</sup> – szerepét és identitását ezek az összefüggések konstruálták, így a jelenet plasztikusan ábrázolja, hogy mindezek (hazája, pozíciója és a szakralitással való kapcsolatának) elvesztése után Médeia Iasónt jelölte ki új spirituális középpontjaként.<sup>15</sup>

Az említett jelenetekben megfigyelhető szubjektív, azaz nézőpontra utaló kamerabeállításal a kamera női nézőpontot vesz föl, s a néző mintegy rákényszerül, hogy Médeia szemén keresztül tekintszen a filmbéli képekre,<sup>16</sup> s ez máris többletjelentéssel bír, ha végiggondoljuk, mit testesített meg Pasolini számára a kolchisi papnő. Médeia, ellentmondásossága révén, az átmenetiség szubverzív figurája: egyszerre barbár és görög; anya és gyerekgyilkos; olyan tudás hordozója, amely a racionalitás, a *logos* elvei szerint nehezen megmagyarázható, máskor viszont épp a ráció jegyében érvel retorikusan Iasón ellen.<sup>17</sup> A költő-rendező a mítosz azon vonásait emeli ki, melyekkel egy világalapját vesztett identitás története válik elmondhatóvá – ez az identitás pedig hangsúlyosan a mindenkori másiké: a kulturális, politikai, marginalizált másiké. Ez az összefüggés természetesen a görög–barbár oppozícióban is jelen van: a barbár papnő alakja már Euripidés tragédiájában is a hegemon hellén kultúra és a fennálló hatalmi diskurzus, a társadalmi konstrukciók érvényére kérdez rá. Minthogy a barbár alakja elválaszthatatlan a görög közösség önértelmezésétől,<sup>18</sup> a Médeia által képviselt, problematikus értékeket hordozó barbárral szemben a görögök feltűnhetnek pozitív színben, vagy maguk is kérdéses értékek hordozóiként. Ritoók Zsigmond szerint Euripidés megformálásában az Iasón képviselte görög és a Médeia képviselte barbár világ ellentmondása feloldhatatlannak tűnik, hiszen előbbi Médeiaiból éppen a barbár féktelenséget hívja elő. Viszont a görögök értékvilága is kérdésessé válik – két részleges érték feszül tehát egymásnak, jelezve, hogy egyik oldalon sincsenek egyértelműen pozitív értékek.<sup>19</sup>

Az erősen baloldali Pasolini számára a Médeia alakjában inherensen jelenlévő idegenség új, hangsúlyosan 20. századi perspektívából megérthető – s első pillantásra némileg didaktikusnak ható – vonásokkal egészül ki: Médeia és Iasón ellentéte az ősi, ciklikus idejű, szakrális, mindegyre eltűnő archaikus és a teleologikus, lineáris időszemléletű, progresszív, technokrata, profán nyugati világ ellentétéként jelenik meg.<sup>20</sup> Ugyanakkor ez az „archaikus világ” a filmben erősen esztétizált: néhány más elemmel is vegyülve jellemzően Afrika és a Közel-Kelet, vagyis a harmadik világ mozaikdarabjaiból áll össze, így metaforikusan azonosul is azzal.<sup>21</sup> A kosztümök andalúziai és mexikói motívumok keveredését mutatják, a zenék és hangszerek a japán, az arab, a bolgár és a tibeti hangzásvilágot idézik, a film kolchisi jeleneteit Kappadokiában és Szíriában forgatták.<sup>22</sup> Ezzel szemben a görög (vagyis a nyugati) világot képviselő Korinthos belső terei Olaszországba, a pisai Piazza dei Miracoliba, míg a palotán kívüli részek Szíriába, Aleppó óvárosába helyeződtek.<sup>23</sup> Mindezek a jellegzetes és felismerhető – s Pasolini filmművészetének más darabjaiban is jelen lévő<sup>24</sup> – valóságreferenciák kétségtelenül legalább kettős időbe helyezik a narratívát, s egyszersmind radikálisan aktualizálják is a mitikus történetet, ugyanakkor keveredésük a túlon túl egyértelmű analógiákat, egyszerű megfeleltetéseket sem engednek, hiszen egy sajátos, imaginárius világot alkotnak meg.<sup>25</sup> A térben-időben távoli kultúrák beemelése a film képi világába tüntető gesztus az értékvesztés, a kulturális kiüresedés, az elidegenedés ellen, amennyiben fel akarja hívni a figyelmet arra a jelenségre, amelyet Pasolini saját életében, a maga bőrén tapasztalt, s így kétségkívül némileg elfogultan is szemlélte: általánosságban az autentikus kultúrák, esetében a vidéki olasz paraszti kultúra eltűnésére.<sup>26</sup> A *Medea* mint film ennek a veszteségtapasztalatnak

a térben és időben kiterjesztett mitikus-allegorikus megfogalmazásaként is érthető, s egy letűnt-letűnő világok töredékéből összeállított sajátos univerzum megalkotásával kísérli meg az ősiség, a szakralitás, a ritualitás felmutatását. Ugyanakkor ezt nem rekonstruktív, a vélt-valós történeti hitelességre törekvő ábrázolásmóddal és eszközökkel teszi; az említett valóságéffektusok – a terek, a zenék, a jelmezek és a díszletek – révén a mítosz posztkoloniális konnotációkat is kap, így ebben a beállításban Médeiat a film értelmezési hagyománya sokszor a mindenkori *posztkoloniális másikkal* is tekinti.<sup>27</sup> Ez alapján tehát a narratív hangsúlyok és a kameratechnika, a láttás-látatás megoldásai révén a Médeia nézőpontjával való azonosulás nemcsak a mitikus múlt távolába helyezett barbár nővel, hanem egyszerre a posztkoloniális másikkal, a mindenkori és jelenvaló kulturális-politikai idegenséggel való azonosulást is jelenti.

A legnagyobb kérdés Pasolini filmjében is, mint Euripidés óta voltaképpen az összes Médeia-adaptációban,<sup>28</sup> a következő: mi, nézők mennyiben tudunk következmények nélkül azonosulni egy gyermekgyilkos anyával? Hogyan értékelhetjük, értelmezhetjük Médeia gyilkosságait? Profán értelemben vett *gyilkosságok* ezek egyáltalán, vagy olyan rituális aktusok, amelyek egy másféle – hangsúlyosan nem racionális, hanem mitikus-szakrális – rendbe illeszthetőek? S kinek a nézőpontjából érvényes vagy akár igazolható egyik vagy másik válaszkísérlet, magyarázat? Ezeket a rendkívül felforgató kérdéseket a testvér- s még inkább persze a gyermekgyilkosság összefüggésében szokás föltenni, ahogyan ezt Pasolini filmjének számos értelmezője is megtette.<sup>29</sup> Írásomban ezeket magam is áttekintem, ám azért, hogy egy másik, a film egészét tekintve is döntő jelentőségű eseménysorra futtassam ki vizsgálódásom. Amit ugyanis most a figyelem fókuszába szeretnék állítani, az Glauké, Iasón korinthusi menyasszonyának szerepe és „kettős halála”, amelynek jellemzően kevesebb figyelmet szentelnek, vagy csak röviden emlegetik – ez alól üdítő kivétel például Csantavéri Júlia már idézett tanulmánya, amelyben a szerző, bár figyelme középpontjában főképp Iasón és Médeia áll, röviden értelmezi Kreón és Glauké szerepét is.<sup>30</sup> Holott a jelenetsor nemcsak a mitikus történet dramaturgiai alakulása, illetve a film euripidészi hypotextushoz való viszonyulása, hanem a jellegzetes Pasolini-féle vizuális-narratív megoldások szempontjából sem érdektelen. Az írásom elején idézett euripidészi sorok filmbéli parafrázisa a tragédiához hasonlóan ugyancsak föl hívja a figyelmet a női – egyszerre nők részéről és nők iránt tanúsított – empátiára, sőt, az emocionális felerősítés következtében a nők közötti szimpátiára. Meglátásom szerint az alább elemzendő duplikált – női és nézői – empátia, a másikkal való azonosulás és annak tragikus kimenetele szintén kiemelt fontosságú.

## II.

A mintegy kétórás filmben három olyan jelenetsort látunk, amelyben emberélet vétetik el: az első a kolchisi termékenységi rítus keretében bemutatott emberáldozat, a második Apsyrtos halála,<sup>31</sup> a harmadik pedig a gyermekgyilkosság.<sup>32</sup> Az első Pasolini invenciója, míg a másik kettő jól ismert a mítoszból.<sup>33</sup> Pasolini az euripidészi előzményszöveget kettősen kezeli,



1–4. kép. Médeia Kolchisban, az aranygyapjú elé járulás előtti tisztítószertartáson

a két véglet között ingázik: olykor pontosan áttemel szövegrészleteket, s tulajdonképpen szorosan követi is a mitikus történetet, más pontokon azonban szabadon él a bővítés vagy épp az ellipszis alakzataival.<sup>34</sup> A néző tudására épít, aktivizálja azt, hiszen sok helyütt csak a mítosz, illetve az euripidészi szöveg ismeretében követhető és értelmezhető egy-egy enigmatikus képsor. Mintha az Euripidész nyomán kanonizálódott mitikus matéria egyfajta láthatatlan jelenlétté válna,<sup>35</sup> s csak egy-egy pontosan áttemelt sor felismerésekor, kihallásakor bukik felszínre. Az egyik legfeltűnőbb módosítás, hogy az euripidészi történet idejét jelentősen kiterjeszti: míg a dráma kezdőpontján Korinthosban vagyunk, amikor Médeia és Iasón között már válságos a helyzet, vagyis közvetlenül a végső konfliktus előtt, s az előzményeket a prologusban a Dajka szavai idézik föl,<sup>36</sup> addig a filmbéli szüzsé Iasón gyermekkorától kezdődik, akit Cheirón tanít és nevel föl egy lagúnában. Pasolini tehát a Dajka által emlékeztetbe idézett eseményeket is a film diegézisének részévé teszi: a képsorok végigkövetik Iasón felnövekedését, az argonauták hajóútját, az aranygyapjú megszerzését és a Kolchisból való ominózus és véres távozást is – mindezek a film első felét töltik ki. Vagyis a filmben nem a nyelv sűrít, idéz fel vagy utal az eseményekre, hanem ezeket a képiség mutatja meg, láttatja a vizuális médium eszközeivel. Maga az esemény, a cselekvés válik tehát beszédessé, és átveszi a kimondott szó helyét.<sup>37</sup> A narráció kitágításának ugyanakkor az is döntő jelentőségű üzenete, hogy már a film első felében világossá válik: itt nem Médeia az abszolút főszereplő, hanem ezáltal Iasón is – háttérrel, múltjával, spirituális fejlődésével – nagyobb jelentőségre tesz szert.<sup>38</sup>

Az Iasón felnőtté válásáról – s egyszersmind a szimbolikus rendbe való belépéséről – szóló részt követően<sup>39</sup> az idillikus lagúnából egy hirtelen vágással Kolchisba érkezünk, ahol

a táj szembetűnően más: míg amott a fő tájélem a víz, a láp és a növények, addig itt egy száraz, sziklás, érezhetően perzselő nap sütötte vidék tárul a szemünk elé. A Nap és a föld – utóbbi a mitikus gondolkodásban általában is a nőiség jelölője – egyértelműen Médeia világához kapcsolódnak, s ide tartozik még a tűz és a vér is.<sup>40</sup> Látványos a különbség a film első részében bemutatott két szekvenciában az idő jellegét, az időkezelést tekintve is: Iasón – a sűrítés eszközével ábrázolva<sup>41</sup> – gyermekből felnőtté válik a jelenetsor alatt, Cheirón pedig jövődöbéli küldetéséről okítja ki, a lagúnabéli eseményeket tehát progresszív, jövőorientált időfelfogás jellemzi és strukturálja. Ezzel szemben a Médeia által bemutatott áldozat lassú, kitarított mozdulatokból álló, szinte valós idejű (*real-time*) eseménysor, ezért jelenvalónak hat, mintha egy örök, gnosztikus jelen időben zajlana. Célja a föld termékenységének, évi termésének biztosítása (az áldozat vérének kollektíve a növényekre hintik, leveleikbe dörzsölik, fák törzsére kenik), vagyis a ciklikus időfelfogás jegyében történik – ezt az a motívum is megerősíti, hogy a szertartás végén Médeia egy kerékhez hasonló, kör alakú rituális tárgyat forgat meg.<sup>42</sup> De talán nem is ez a legfőbb különbség, hanem hogy míg a lagúna világát a Szó, a *logos* uralta, addig Kolchisban sokáig senki sem szólal meg<sup>43</sup> – e már-már szent csöndet (s nem hallgatást!)<sup>44</sup> végül Médeia szavai törik meg: „Adj életet a magnak, és szüless újjá a maggal”. Rituális funkcióján és tartalmán túl mindez azért is jelentőségteljes, mert ez az első filmbéli megszólalása, s kiemelt helyzetét még inkább fokozza a tény, hogy Médeia a film során döntően hallgat, míg a tragédiában retorikusan érvel, szócsatákat vív – a képiséggel, látással-látvánnyal való viszonya a film egészében meghatározó. Ez a párhuzam, a látás és a látomások kiemelt szerepe ismét a női főszereplő és a költő-rendező közötti hasonlóságot erősíti,

egyfajta metaforikus találkozási pont a nő és a költő között,<sup>45</sup> melyre még írásom későbbi pontján visszatérek.

Médeia a film elején rögtön mint méltóságjelző vallási vezető, papnő jelenik meg – ezt díszöltözete és súlyos ékszerei, fejdíszje mintegy ikonográfiailag is jelzik –, ám a kendőzetlenül, realiztikusan bemutatott rituális gyilkosság egyértelművé teszi, hogy a kolchisi ösközösségben más normák uralkodnak: a nézőt erre a brutális képsorok láttán kiváltott döbbenet ébreszti rá meglehetősen hűsbavágoan és radikálisan. Joggal fölmerülő kérdés, hogy milyen szerepe van ennek az invenciónak, miért vezette be Pasolini e viszonylag hosszú, mintegy tizenöt perces jelenetsort. Erre leginkább az a válasz adható, hogy azért, hogy már a film első felében világosan, egyértelmű vizuális elemekkel ütköztessen két világot, episztémét<sup>46</sup> – tézis és antitézis feszül egymásnak, amelyek a következő ellentétpárokkal írhatók le: férfi vs. nő, szó vs. gesztus/látvány/kép, linearitás vs. ciklikusság, individualitás vs. kollektivitás. Ez a film makroszinten is meghatározó, az egész művet átfogó, globális kettőssége. Végig megfigyelhető e kettős narratív struktúra, de nemcsak a kettősség, hanem a kettőzések is jellemzőek: a film egészében sok-sok kisebb duplázás szerepel<sup>47</sup> – Glauké halálának bemutatása is ezek közé tartozik, amely meglátásom szerint egyszersmind az előbb felvázolt merev dichotómiát is árnyalja, finoman játéka hozza.

A másik két gyilkosság szoros kapcsolatban áll a kolchisi emberáldozattal – a filmben számos vizuális hasonlóság húzza alá ezek összetartozását. Apsyrtos brutális halála abban idézi meg a termékenységi rítust, hogy mindkét esetben szép, fiatal férfi vesztí az életét, akinek halála után testrészeit szétszórják – ám az első esetben ez egy meghatározott szakrális keretben, mint a kolchisi közösség kollektív rituális tette történik, a második esetben viszont már nagyon is profán és opportunista indokok motiválják: Médeia célja üldözőik lelassítása. A gyermekek megölése is párhuzamba állítható a film elején bemutatott áldozattal:<sup>48</sup> bár a konkrét eseményt ebben az esetben nem látjuk, az anya mindkét fiát lefürdeti, s a hosszan kitarított, elnyújtott, szertartásos mozdulatok mint rituális előkészületek előzik meg a fatális tettet.<sup>49</sup> Ezt Médeia viselete is alátámasztja: a Korinthosban lezajlott szimbolikus átöltöztetéskor ráadott színes, világos ruházatát lecserélve ismét sötét öltözetben van, mint Kolchisban – vagyis mintha nem is anyaként, hanem papnőként celebrálná áldozati szertartását. Amikor idősebb gyermekét is megfürdette, altatás közben az arcát profilból látjuk – a kamera a filmben való legelső megjelenésekor, a szentélyben Iasónnal való első találkozásakor és egyesülésükkor is mindig takarásban, csak fél arcát mutatta fényben vagy profilból láttatta.<sup>50</sup> Miután lefektette ágyaikba gyermekeit, a fél arcára vizuálisan rímelő félholdra tekint ki az ablakon. A következő képkockákon az immáron ugyancsak elszenderült nevelőt és a parázsló tüzet látjuk – az álom és a tűz képe proleptikus szerepű, amennyiben az örök álomnak tekinthető halál és a film zárásaképp támasztott tűzvész előjelei. Majd egy vágást követően a felkelő napot látjuk, amint sugarai a tengervíztől verődnek vissza, a gyermekek pedig alsóbb szögben filmezve láthatók, olyan beállításban, mintha már nem is ágyon, hanem ravatalon feküdnének. Haláluk tényét csak a fiatalabb fiú szája szélén futó vércsík és egy korábbi képkockán felvillanó törjelzi metonimikusan.<sup>51</sup>

A különbségekkel együtt is tehát e három esemény strukturálisan hasonló – Médeia mindhárom esetben ágens (akár tény-

leges, akár szimbolikus végrehajtóként), a gyilkos eszköz valamilyen vágó- vagy szűrőeszköz: a termékenységi rítus során egy tomahawkra/fokosra emlékeztető tárgy, Apsyrtos megölésekor egy stilizált, sarló és szablya közötti görbe penge, melynek alakja a holdéra hasonlít, a gyermekgyilkosságkor pedig egy „hétköznapi” tör. A zene szerepe az egész film során fontos, egyrészt a már említett kulturális patchwork miatt, másrészt pedig komoly narratív kohéziós szerepe van: nemcsak a vizuális elemek reminiscenciái, hanem ugyanannak a zenei témának (a japán kántálásnak és a csengők-dudák hangjának) a megjelenése is összekapcsolja e jelenetsorokat, az auditív tapasztalatban is érzékeltetve együvé tartozásukat.<sup>52</sup>

### III.

Az imént ismertetett, strukturálisan összetartozó rituális gyilkosságoktól eltér Glauké halála, hiszen esetében az is kérdéses, hogy egyáltalán mi történik *valójában*, s hogy gyilkosságról vagy öngyilkosságról beszélhetünk-e, mivel az eseményt kétszer látjuk egymás után, némi változással. Először az Euripidés- és Seneca-tragédia vonatkozó részét kontamináló esemény sor zajlik le: Glauké köntöse meggyullad, és apjával, Kreónnal együtt tűzhalált halnak. Másodszor azonban mindenféle mitikus-mágikus elemet mellőz a történet: Glauké, miután felöltötte Médeia ajándékba küldött díszöltözetét, önként vet véget életének – leugrik a várfokról, majd utána apja is. Azonban épp a zene ebben az esetben is erős összekötő kapocs: az első jelenetsorban az „előkészületek” alatt – vagyis míg Iasón a palotába megy gyermekeivel, átadják az ajándékot, Glaukét szolgálói felöltöztetik – ismét az egyszerűségi japán kántálást halljuk. A ruha lángra lobbanását és Glauké haláltusáját ugyanazok a vészjósló taktusok kísérik, mint a kolchisi termékenységi rítust, vagy azokat a képkockákat, amelyek Apsyrtos földi maradványait visszaviszik Kolchisba, s ezt anyja és a többi „benszületett” asszony velőtrázó sikollyal fogadja. A második jelenetsor alatt pedig újra iráni témák csendülnek föl. Ez a megoldás a Glauké-szekvenciákat is a többi rituális gyilkossághoz köti, azonban sajátos megjelenítése, a filmben betöltött különös szerepe meglátásom szerint a mű egészének értelmezését is árnyalhatja.

Amint említettem, Pasolini filmjének jelentős szemléleti váltása, hogy bár a film első megközelítésben némileg didaktikusnak tűnően építi fel Iasón és Médeia, s még inkább az általuk képviselt világnézetek ellentétét, a görög hős ezzel együtt is meghatározó szereplő: szerepe, mondhatni, ugyanolyan fontos, mint Médeiaé, mivel csak egymás tükrében mutathatók föl és érthetők meg igazán. A rendező számára kapcsolatuk több szimbolikus szinten működik: először is mint a már említett archaikus-vallásos és a modern-szekuláris nézőpont konfrontációja. Azonban ezen túl alakjuknak és viszonyuknak pszichológiai aspektusa is van, amely leginkább egyértelműen Iasón korinthusi legénybúcsúja előtti látomásában domborodik ki – ekkor hirtelen megjelenik előtte egykori nevelője, a Kentaur, ám kettős alakban, kentaurként és emberként egyaránt.<sup>53</sup> E két alakban a mitikus és a racionális helyeződik ismét egymás mellé, amit az elhangzó párbeszéd is világossá tesz – Cheirón elmondja, hogy mindkét alakban ott él még Iasónban: „Dehogy, kettőt ismertél [ti. Kentaurt]: egy szentet

[*sacro*], amikor gyermek voltál, és egy megszenteltelenítettet [*sconsacrato*], amikor felnőttkorba értél. De a szent megmarad megszenteltelenített alakja mellett is. Itt állunk hát egymás mellett!” Azonban a „szent” Kentaur nem tud már beszélni Iasónhoz, mert „a miénktől eltérő logika vezérli”. Vagyis ugyanúgy elveszítette a közvetítés lehetőségét, kontaktusképességét, ahogyan az aranygyapjú elveszítette jelentését Iasón számára. A racionális Kentaur azonban, mintegy tolmácsként, mindkettejük nevében beszél, s a következőkkel szembesíti Iasont: „minden számításodtól és elgondolásodtól függetlenül – valójában szereted Médeiat. [...] És szánod is, megérted... lelki összeomlását [*catastrofe spirituale*].” Iasón azonban nem érti, mire jó tudnia mindezt, vagy egyáltalán miért mondja el neki egykori nevelője, s a kapott válasz csupán ennyi: „Semmire. Ez a valóság”<sup>54</sup> – erre viszontválaszként, a jelenet végén kezével eltakarja a szemét.<sup>55</sup> Ez a gesztus emlékezetünkbe idézheti az *Oidipus királyt*, amelyben a címszereplő is minduntalan így reagál a hallottakra – s épp, ahogy ott, úgy itt is a valóságtól, az igazság megismerésétől való elzárkózás mozdulata ez. De Médeia is hasonló mozdulattal felel a következő jelenetsorban a korinthusi királyi udvarban látottakra: Iasón a film nyitóképe alatt felcsendülő, tradicionális iráni zenéhez hasonló dallamokra, ünneplő ifjakkal övezve, tapsolva körtáncot jár – mint fentebb is jeleztem, legénybúcsúja lehet ez. Médeia könnyes szeméit szuperközeli képsíkban látjuk, majd kendőjével eltakarja az arcát és a szemét, és távozik – ezután következik bosszúja.<sup>56</sup>

A Kentaur e kettős megjelenését Pasolini – ahogyan a szakrális és a profán ellentétpárját – nem egymást kizáró jelenletnek, hanem juxtapozíciónak, egymás mellé állításnak nevezi,<sup>57</sup> melynek szimbolikus értelme, hogy a poétikus-mitikus Kentaur, még ha lelkének mélyében, a gyermekkor emlékeibe zárva, s immáron némaságra ítélve is, még mindig Iasónban él. Ez korrelál azzal, amit Eliade állít Jung nyomán – eszerint a modern társadalomban minden egyén „újrajátssza” a primitív és mitikusból a civilizált és racionális világnézetbe való fejlődést, amikor gyermekből felnőtté válik, ugyanakkor minden modern ember magában hordja – még ha rejtve és mélyen elnyomva is – e mitikus világnézetet.<sup>58</sup> Eliade leírásában a mitikus-szimbolikus gondolkodás az ember legalapvetőbb sajátja, korábbi, mint a nyelv és a következtető gondolkodás, s – mint mondja – nemcsak a gyermekeket, a költőket és az elmebetegeket jellemzi, hanem mindenkiben megvan. A tudattalan költőibb, filozófiaibb, mitikusabb – a modern ember tudattalanjában is ott élnek a mitológiák, a szimbólumok soha nem tűnnek el a pszichéből, s a „legrealistább” ember is képekkel él,<sup>59</sup> „mert a Képek hatalma és küldetése éppen abban áll, hogy megmutassa mindazt, ami a fogalmi gondolkodásnak ellenáll”,<sup>60</sup> s feltárja a valóság legmélyebb rétegeit, amelyek a megismerés más eszközeivel aligha megközelíthetőek.<sup>61</sup> A Kentaur által támasztott és ki is mondott érzelmek és indulatok, valamint Médeia elutasításával így Iasón valójában önmagának, saját pszichéjének egy szubsztanciális részét is elutasítja.<sup>62</sup>

Hasonló juxtapozíciónak tekinthető a Glauké halálát tematizáló két jelenetsor is, amely éppen e Kentaurral való találkozás után veszi kezdetét. De mi mindennek az egymás mellé helyezéséről van itt szó, s miről árulkodnak mindezek? E kérdésre elsődleges válaszként az adható, hogy álom és valóság dichotómiája jelenik meg: ezt az interpretációt a jelenetsort bevezető esemény alapozza meg. Miután ugyanis a tragédiá-

hoz hasonlóan Médeia egy szolgáló biztatására rászánja magát, hogy éljen varázserejével és bosszút álljon,<sup>63</sup> szobájába vonulva erőtllenül összerogy – éppen úgy, mint amikor Iasont először megpillantotta.<sup>64</sup> A fentebb említett, vizuálisan Médeiahoz kötődő motívumok közül a Nap e ponton tér vissza újra: ahogy a nő ezt követően kinéz az ablakon, az égbolton a vörösés-narancsos színben izzó égítetet látja.<sup>65</sup> Médeia kozmikus Nappal való kapcsolata sem mentes a mitikus vonatkozásoktól: nemcsak Hekaté istennőhöz kötődik rituálisan, hanem a mitológia szerint isteni származású is, hiszen nagyapja Hélios.<sup>66</sup> E helyütt a nyitójelenet fontosságát is hangsúlyoznunk kell: a film legelső képkockái ugyanis szintén a Napot mutatják szemből, nagytotálban, amint sugarai a sivatagos tájon terülnek szét – a néző rögtön a film első pillanatában arra kényszerül, hogy belenézzen. Ugyanakkor a mintegy három percig kitarított kép azt is tudunkra adja, hogy Pasolini az egész történetet e perspektívában kívánja elhelyezni.<sup>67</sup> Ehhez kísértetiesen hasonló látványkép tárul tehát Médeia szeméi elé földre rokadásakor – megpillantja azt az őselemet, kozmikus létezőt, amelyhez nemcsak szimbolikusan, de származását tekintve is tartozik, s amely fenséges, egyszerre lenyűgöző és fenyegető képével mindjárt a film legelején letaglózta a nézőt is. A nyitóképből látható napsugarak vörösés színének jelentésébe mintegy utólag beleíródnak a későbbi fatális események, hiszen itt, Glauké és Kreón halála előtt, majd aztán – mint fentebb említettem – a gyermekek megölésekor is megjelenik, így a vér vörös színét is megidézheti.<sup>68</sup> Médeia földre rogyásából a filmnéző arra következtethet, hogy az azt követő jelenetsor az ő belső, álombéli látomásaként értendő. Ezt a forgatókönyvvázlat is megerősíti, amely a címekben következetesen Médeia álmainak nevezi a vonatkozó jeleneteket.<sup>69</sup> Az égítést képét mutatva egy férfihang szólal meg, vagyis a megszemélyesített Nap, Hélios megszólítja Médeiat („Nem ismersz meg?”), melyre az, fölcusdva, igenlő választ ad. Az innen induló jelenetsor alatt Médeia kimerevített, Napra meredő képe olykor – hol élesebben, hol homályosabban – rámontírozódik a látottakra, jelezve, hogy a képsoroknak ő maga is szemlélője, akárcsak mi, nézők. Mindezek után Médeia méltóságteljes monológban ismerteti tervét, mellette szolgálai vonulnak oda-vissza a korinthusi teremben, mintegy a Kar szerepét betöltve.<sup>70</sup>

A filmben Glaukét először akkor pillantjuk meg, amikor Iasón és a gyermekek Médeia ajándékát viszik el neki – előbb Kreónt látjuk termében, majd a vendégek jöttére Glauké is apja mellé lép, kissé féloldalasan, fejét is oldalra fordítva, amely, bár nem túlzottan egyértelmű, de finom vizuális párhuzam Médeia már említett, gyakori féloldalal beállításával. Mint ismeretes, mind Euripidés, mind Seneca drámájában Médeia tervének része, hogy az ifjú menyasszonyt varázslattal, mérgekkel átítatott *peplos*szal és aranyfűzérrel pusztítja el, melyek Hélios ajándékai voltak.<sup>71</sup> Azonban magát a halálesetet nem közvetlenül látja a néző a színpadon (legyen az tényleges vagy az olvasás során a képzeletben konstruált színpad), hanem a Hírnök elmondásából ismerjük meg Glauké/Creusa és Kreón/Creo szörnyű halálát.<sup>72</sup> Pasolini megjelenítésében sajátos és megrendítő megoldás, hogy az ajándékba küldött ruha nem más, mint Médeia papi díszruhája, amelyet a kolchisi jelenetek ritusainál viselt – azt ölti magára a fiatal királylány.<sup>73</sup> Miután Iasóntól és a gyermekektől átvette az ajándékot,<sup>74</sup> szobájába vonulva szolgálai felöltöztetik, igen hasonlóan ahhoz, ahogy



5–8. kép. Iasón, illetve Médeia egymásra rímelő gesztusa: a szem eltakarása

Médeiát a film első felében, Kolchisban. Az itt látható lassú, szertartásos öltöztetési jelenet ugyanakkor visszautal a kolchisi ifjú rituális előkészítésére is – igaz, ott nem öltöztetik, hanem festékekkel kenik be a testét –, amelyet, mint mondtam, az azonos zene is egyértelműsít. De Médeia korinthosi átöltözési jelenete is eszünkbe juthat mint inverz: ott a sötét papnői díszöltözet kerül le róla, súlyos, organikus anyagokból készült ékszereit is a földre vetik, itt pedig ezeket adják Glaukéra. Mikor a királylány teljes díszben áll, egy tükörben szemléli magát: többször váltakozik tükörképe és premier plámban mutatott, riadtan tetsző arca. A tükör Euripidésnél is megjelenik, de jelentős különbség, hogy ott Glauké „élettelen képére édesen kacag” (1162), s az öltözetben boldogan jár-ke-l a palota termeiben (1163–1166). Ezután a Hírnök az események szörnyű részének elbeszélésére tér rá (1167–1221) – a filmben is ezt követően Glauké hirtelen fejéhez kap és fájdalmasan felordít, s mivel a réztükör felülete nem tökéletes élességben veri vissza képét, s a látvány némiképp homályos, úgy tűnik, mintha egy pillanatra Médeia tükröződne benne. Ez az – érzésem szerint szándékosan lebegtetett – vizuális fogás finoman, mégis bravúrosan jeleníti meg a két nő azonosulását, egymás tükrében való megjelenését. Ezt a következő jelenetek csak még inkább megerősítik: a két tragédiából is ismerjük, hogy a ruha lángra kap,<sup>75</sup> s a filmben Glauké a teremből kirohva végül a várfokon hal meg utána rohanó apjával együtt elevenen elégve. Mesteri, ismét a két nőalakot egymásba tükröző párhuzam, hogy korábban Médeiát egy szinte tökéletesen megegyező helyzetben láttuk: a kolchisi rítus után, amikor az argonauták már közelednek, Médeia – mintha ezt megérezné – hirtelen fölriad álmából, megparancsolja szolgálóinak, hogy öltöztessék föl, mert a templomba akar menni (ez a főntebb említett, kolchisi öltöztetési jelenet), s miután papi díszait ráadták, láncra

verik a kezeit. A szent helyhez érve Médeia arcát – a földre terített, lángra gyújtott száraz növényeket szemléli – ugyanúgy premier plámban mutatja a kamera, mint Glaukéét, s a tekintetükben tükröződő aggodalom is hasonló. Mikor a tűzcsóvák erőre kapnak, Médeia ugyancsak az arcához kap, fekete palástjával eltakarja azt, felordít, majd a lángok közé rohan. Mindez érthető az emberáldozat miatti vezeklésnek vagy a szent helyre való belépés előtti tisztítószertartásnak egyaránt. Míg Médeia a rítus keretében szimbolikusan megtisztul a tűztől, s végül sérülés nélkül átjut, mielőtt a sziklákon fölkapaszkodva a szent tárgy, az aranygyapjú színe elé járulna, addig Glauké keserves üvöltése után felemészti a tűz. Mivel Médeia e tűzszertartása után következnek az Iasónnal való találkozások, az aranygyapjú ellopásának, végül Apsyrtos megölésének jelenetei, nem túlzás azt mondanunk, hogy a jelenetsor abban is párhuzamos Glauké tűzhalálával, hogy ugyanúgy további tragikus eseményeket jelez előre. A film zárlata újra felidézi e képet, mikor Médeia gyermekgyilkossága után egész korinthosi rezidenciájukat lángba borítja – ez ismét mítoszracionalizáló gesztus, hiszen Pasolini a sárkányfogatot, mely Euripidés és Seneca változatában is meghatározó elem, egészében kihagyja. Az utolsó képkockákon a lángok közül Iasónhoz kiabáló Médeia kifejezetten előnytelenül filmezett arcának közelképét látjuk – a filmet záró mondata: „Minden elvégeztetett”, pontosabban: *Niente è più possibile, ormai*, vagyis: „Semmi sem lehetséges immár”. Mivel tehát mitikus elmenekülését nem látjuk, a jelenet nyitva hagyja, hogy önmagával is végez-e (valamiféle újabb, immár végleges tisztítószertartásként)<sup>76</sup> – ha ezt az értelmezést elfogadjuk, ez újabb párhuzam a két női figura között.

A hasonlóságok nemcsak a film vizuális megoldásaiban jól kivehetőek, hanem a forgatókönyvvázlatban leírt, Pasolini által sugalmazott párhuzamokban is. Bár Euripidés is hangsú-



9–12. kép. Médeia és Glauké átöltöztetése

lyozza, hogy Glauké személyében egy fiatal leányról van szó (pl. „apátok ifju hitvesét”, 970), Pasolini e mozzanatnak külön figyelmet szentel. Így jellemzi a karaktert egy palotabéli belső jelenet leírásakor:

Egy leány, *nagyon fiatal, még szinte kislány* (neki is – mint az előbb Médeiának), szeme csupa könny. Szolgálók veszik körül; sóhajtozva, tehetetlenül nézik, nincs merszük félbeszakítani ezt a *fájdalmas meditációt*, amelyben a lány elmerült, stb. Ez a meditáció leginkább valamiféle *tetszhalott állapothoz* hasonlít... S a leány arcáról valami *ősi fájdalom* olvasható le, amely a gyermekkorban gyökerezik, annak bűneiben, félelmeiben, stb... *Glauké megmaradt kislánynak*: ez a lelki baj nem engedte felnőni, nem tudott megkeményedni úgy, ahogyan a világ megkövetelte volna, emiatt láthatóan *örökké lelkiismeret-furdalással küzd*.

Pasolini 2010 – *Látomások a Médeiához*, 371 (kiemelések tőlem – K. B.)

Az itt idézett jelenet a filmben csak Médeia álma, Glauké „első halála” után következik. A vázlatban nem szerepel, de a vásznon fontos részlet, hogy mindeközben a királylány a tükörben nézegeti magát, mintegy saját identitása után kutatva – ugyanabban a tükörben, amelyben magát a papi díszöltöztetésben is vizsgálta Médeia látomásában. E „tetszhalott állapot”, apátiát és szorongást látva látogat el Kreón Médeiához, hogy száműzze. Az itt leírtak és a filmbéli jelenetek alapján Glauké egy olyan létállapotot testesít meg, amely gyermek lévén még kapcsolatot tart a mitikus-spirituális világgal, ám a hegemon kultúra élén áll (ott *kell* állnia), amelyben határhelyzeti pozíciót tölt be, mivel atyja fennhatósága alatt álló fiatal leányként valójában mégsem független, cselekvőképes individuum. Mint ha Médeia jelenléte a benne mint gyermekben még meglévő

primitív és a ritualításra fogékony részt kavarná föl (melyről fõntebb Iasón kapcsán már beszéltem), s a találkozás e rejtett minõséggel megrendítõ és végzetes tapasztalat lesz számára. Már többször utaltam arra, hogy milyen gyakran mutatja a kamera a Médeiát megformáló Maria Callas igéző, sötét szemeit, melyekről a forgatókönyvvázlat is megemlékezik. A már említett kikötési jelenetrõl – mikor is Médeia a szárazföld felé menekül – a következõket olvashatjuk: „Médeia tekintete megtorpanásra készíti [Iasónt]. Micsoda tekintet! Vad erõ és félelem egyszerre van jelen benne.”<sup>77</sup> Iasón ekkor vezeti be elõször a sátrába, s az asszony szertehullott identitása a szexualitás szakrális élményében áll össze újra, középpontban a férfival, ahogy azt korábban megállapítottuk. De nézzük, miképpen vizionálta ezt a költõ-rendezõ: „Médeia fenséges, szinte természetfölötti kisugárzása egyszerre odalesz: szõfogadó, engedelmes, csakugyan, *akár egy kislány*. Hagyja, hogy Iasón a sátrak felé von-szolja.”<sup>78</sup> Vagyis Médeia a szerelmi szenvedély hatására viselkedik önfeladó kislánynaként, átadja magát Iasónnak – testi-lelki értelemben egyaránt –, hasonlóan Glaukéhoz, aki azonban – ha persze komolyan vesszük és a filmre érvényes interpretációnak tekintjük Pasolini leírását – az infantilizmus szorongó, melankolikus típusát testesíti meg. De ha el is vonatkoztatunk a rendezõ által kijelölt értelmezéstõl, akkor is azt mondhatjuk, hogy noha a Glaukét megformáló Margareth Clémenti korát tekintve nem gyermek, tekintetével, mimikájával mégis kiválóan alakítja azt a bizonytalan, szorongó, érzékeny hösnõt, melyet Pasolini megálmodott.

A *Medea* egyik legmerészebb és egyben leginkább zavarba ejtõ módosítása az, hogy csak a tragédiaeseményeket szcenizáló elsõ Glauké-szekvencia, Médeia víziója után jön el Kreón, hogy száműzze városállamából az idegen asszonyt – ezzel felborul tehát az idõbeli s vele együtt az ok-okozati viszony is. Médeia ugyanis nem Kreón döntésének és parancsának is-



meretében kezd bosszújába, hanem először végignézi Glauké és Kreón saját maga által okozott tűzhalálát, ezután jön el hozzá Kreón, hogy száműzze, s csak ezt követően veszi kezdetét a második, halálukat jóval prózaibban megjelenítő eseménysor.<sup>79</sup> Kreón a tragédiában a következő indokokra hivatkozva számúzi a barbár nőt: félti tőle leányát; Médeia bölcs, varázstudománya van; valamint sértett, tombol a rajta esett sérelem miatt. Lássuk, mit mond ezzel szemben a filmben:

Félek tőled – nyíltan megmondom –, leányom sorsáért aggodom. [...] És halld az igazat: nem irántad való gyűlöletem rettent, nem is barbár lényed keltette gyanú: hogy idegen faj jegyeit viseled magadon... Hanem attól félek, leányomra hozhatsz bajt: *bűnösnek érzi magát veled szemben, megérti fájdalmad, s ezért maga is fájdalmat érez, s ez elrabolja lelki békéjét.* Esküvője nem boldogság, hanem gyász forrása számára. Hogy ártatlanul ne gyötörd őt jelenléteddel, ezért üzlek el könnyörtelenül országomból.

Pasolini 2010 – A „*Médeia*” végleges dialógusai, 417  
(kiemelések tőlem – K. B.)

Vagyis Kreón itt nem elsősorban a varázslónő idegen, fenyegető praktikáitól félti leányát, nem az ad aggodalmára okot, hogy Médeiatól ártó szándékot feltételez, hanem leánya mentális állapota, túlzott affekciói, szorongása és a barbár nővel való együttérzése.<sup>80</sup> Kreón mindezt egy magaslatról, Médeiaira lenézve mondja el, ezzel is jelezve hatalmi helyzetét – beszédük után, lakrészébe visszatérve az asszony ismét összeesik. Felébredésével indul el a második Glauké-szekvencia: Médeia ugyanúgy hivatja Iasónt, mint az előbb, akivel – miután békülő párbeszédük lezajlott – még utoljára szerelemben egyesülnek. Ennek végén az írásom elején hivatkozott, Iasón testén való végigtekintés fordítottja történik: Médeia most lábától felsőteste felé haladva tekint végig az immáron ruhákba burkolt, alvó férfin. Iasón hivatása is más színben tűnik így fel: míg az első esetben Médeia számító módon viselkedik, hiszen terve végrehajtásának érdekében ajánl békét és beszél nyájasan, itt már reménytelen, elrendelt sorsának ismeretében tesz így. Ezután ugyanúgy a palotába küldi őket az ajándékával – s a Glauké első halálakor be-bevillanó képfoszlányok (virággötty emberek, dinnyét majszoló kisfiúk stb.) most nyernek értelmet: az esküvői készülődés momentumait láttuk – így mintha a néző is álomból felébredve fejtené meg azokat, vagy mintha egy *déjà vu* érzés kiváltó okára jönne rá. A második szekvenciát figyelve azonnal feltűnő, hogy sokkal gyorsabban zajlanak az események, például az ajándék átvétele után a királylány sietve szalad be a szobájába, mely kettősen érthető: mint jóleső, gyermeki lelkesedés – mely a későbbi események fényében baljós, a „vihar előtti csendnek” felel meg –, vagy mint nyugtalan, sietős izgatottság. Ezután a termében gondterhelten ülő Kreónt látjuk, a következő pillanatban pedig visszakapcsolódunk Glaukéhoz, akire már föl is adták a díszöltözetet, s magát nézi a tükörben, könnyes szemmel. Ekkor azonban, „második halálakor” nem a tűz emészti fel, hanem a palotából kirohanva leveti magát a várfalról. Még mielőtt leugrik, atyjára néz, arcukat felváltva mutatja a kamera egészen közletről, s végül mindketten – előbb a lány, majd apja – a mélybe vetik magukat. Ilyen értelemben tehát Glaukét nem Médeia öli meg, ő csupán, mint kimagasló pszichológiai érzéssel rendelkező, érző nő, megérzi

annak szenvedését. Glauké tragikus halálát bizonyos értelemben a fent említett, hegemon kultúra élen elfoglalt hatalmi pozíciója ellenére érzett empátiája és azonosulása okozza.

Annak ellenére, hogy főntebb álom és valóság dichotómiájáról beszéltem, mely akarva-akaratlanul is hierarchikus viszonyt sugall (ti. hogy egyik vagy másik változat az „igazabb”, „mélyebb” stb.),<sup>81</sup> szükséges némileg finomítani ezen az állításon: mivel a két jelenetsor egymás mellé állítása egyenrangú, mellérendelő összefüggést feltételez, nem zárható ki az az értelmezés sem, hogy ugyanannak az eseménysornak egy képi-szimbolikus és egy prózai-rationális megélését és megjelenítését látjuk, melyek együtt, éppen egymás mellett képesek megszólaltatni a történetet. Egyik sem igazabb a másiknál, csupán más kifejezőeszközökkel, más episztemológiai eszköztárat mozgósítva szólalnak meg – éppen, ahogyan Médeia és Iasón, valamint az általuk képviselt, ellentétbe állított világkép és beszédmód.<sup>82</sup> A Glauké „első halálát” tematizáló jelenetsorban tehát az Euripidés- és Seneca-tragédia kontaminált eseményei jelennek meg, így a második szekvencia mellé állítva a tragédiákat mint a legfontosabb hypotextusokat képviseli. Az antik tragédiákban és a filmben megalkotott történetvariáns párhuzamba állításával így a két jelenetsor a művek közötti adaptációs viszonyt is metonimikusan jelöli és színre viszi. Pasolini nem törekszik arra, hogy az antik tragédiák mitikus narratívájának helyébe lépjen, sőt felismerhetően megőrzi az euripidés szöveg egyediségét, amelyet nem akar kisajátítani, inkább összjátékot és párbeszédet kezdeményez.<sup>83</sup>

A két Glauké-szekvencia együttesen a filmben a *myse en abyme*, vagyis a kicsinyítő tükör szerepét is betölti, mivel ahogyan a film is két világot ütköztet, úgy bennük is először egy mitikus, majd egy racionalizált történetet látunk. Ezen túlmenően a film első és második fele, melyeket nagyjából a Hellasba való kikötés választ szét, általánosan nézve két filmezési stílust jelenít meg. Az első szintén mitikusnak-poétikusnak nevezhető, amennyiben sok, tájon végigvezetett svenk, kézikamera-használat és párbeszédhiányok jellemzik. A második, főképp ha a kétségkívül furcsa Glauké-jelenetsorokon kívüli részeket nézzük, ehhez képest klasszikusabb, több konvencionális filmes eszközzel él, mint a dialógusok, s általában is dinamikusabb, folyamatosabb és narratívusabb.<sup>84</sup> Hasonló figyelhető meg kicsiben a Glauké-szekvenciákban is: az első egy poétikus-mitikus, a második – még ha gyorsabb mozgások és történések, illetve sűrítések jellemzik is – egy racionalizált vizuális narratíva. Mint jeleztem, a Kentaur Pasolini filmbéli képviselőjének tekinthető, aki egyrészt az Iasón és Médeia, másrészt a szakrális és a deszakralizált közötti közvetítő szerepet is betölti. A kettős Glauké-történetben a kétféle változat egymás mellé állításával mintha Pasolini maga is ilyesfajta, a Kentaurhoz hasonló tolmácsként lépne föl, mikor is az első, mitikus-szimbolikus változatot a második történetben racionalizált változatra „fordítja”, mintegy hivatkozva a két eltérő beszédmód közé. Így filmadaptáció lévén nemcsak intermediális, vagyis drámából mozgóképre történő fordításról beszélhetünk, hanem a szimbolikus-képi kifejezőmód – amelyet fentebb Eliade nyomán a nyelvi gondolkodást megelőző, primer közlésformának neveztem – racionalizált változatra „fordításáról” is.

Pasolini mítoszinterpretációjának sajátossága tehát nemcsak Iasón, hanem a másik női karakter, Glauké hangsúlyosabb szerepében is áll: ő sem pusztán a korinthusi hatalom és





13–16. kép. Glauké Médeia papi díszébe öltözve a tükörben nézi magát, majd tűzhalált hal. Az utolsó képre, melyen a palota előtt rohanó, lángoló Glauké látható, az eseményeket szemlélő Médeia képe is rámontírozódik.

presztízs „velejárója” vagy – hogy egy filmes párhuzammal is éljünk – a vágy tárgya, mint Lars von Trier azonos című adaptációjában. A fentebb már hivatkozott nézetet kiegészítve így azt mondhatjuk, nemcsak az Iasón–Médeia–Kentaur háromszög kulcsszerepű, az Iasón–Médeia–Glauké is legalább annyira, s e hármas egymáshoz való viszonyulásában nemcsak a szenvedély, az egymásra utaltság, a vágy és a csalódás, hanem az együttérzés, az empátia és az azonosulás minőségei is meghatározók.<sup>85</sup> Ilyen értelemben Pasolini, amint az a forgatókönyvvázlat idézett soraiból is világosan látható, a mítosz egy racionalizált-pszichologizált olvasatát is adja. Mint említettem, Iasón a Kentaurral való beszélgetés végén elzárkózik attól, hogy a lelkében sejtelemként, tudattalan tartalomként meglévő, Médeia iránti együttérzéssel tudatosan foglalkozzon

– bár megvan rá a hajlam, elfojtja. Glauké éppen a másik végletet képviseli: túlzott empátiát és azonosulást tanúsít, amely már inkább nevezhető a másikban való feloldódásnak, amint azt a Médeia díszruhájába való átöltözés szimbolikus aktsa és annak filmbéli párhuzamai jelzik. A királylány karakterének Pasolini-féle áthangolása ezzel együtt is finomít az írásmunka első felében részletesen bemutatott iasóni és médeiai világ és látásmód ellentétén. Mintha a két szekvencia – és voltaképpen az egész film – befogadásában Pasolini a nézőnek kínálná föl a köztes (ideális?) pozíciót: a másikkal, jelen esetben a barbár nővel való produktív azonosulás lehetőségét, s mintha az a szintézis, amely a film világában nem lehetséges (vö. a film zárómondatával), a nézőben kiváltott hatásban és viszonyulásban mégiscsak az volna.

## Jegyzetek

- 1 Patti Smith *Nőnem* (1967) című versének mottója. A vers Tandori Dezső fordításában, *Műholdas rózsakert* című kötetében olvasható. – A mitikus történet szereplőinek nevét a tudományos átírás szerinti alakban használom (Médeia, Iasón, Glauké stb.), annak ellenére, hogy a filmben olaszosan írt-éjtett névvel szerepelnek (Medea, Giasone, Glauce). A film címére a személynévtől való könnyebb megkülönböztetés végett eredeti alakjában (*Medea*) hivatkozom.
- 2 Az euripidészi szöveghelyeket Kerényi Grácia fordításában közlöm – e részletet némileg módosítottam.
- 3 A film magyar szövegét Pasolini 2010 alapján idézem; e helyütt a fordítást pontosítottam.
- 4 Természetesen a Médeiaéhoz való viszonyulást bonyolítja, hogy voltaképpen egyszerre barbár és görög – izgalmassága bizonyára éppen ebben az ellentmondásosságában áll –, helyzete, viselkedése és tettei így a görög nő pozíciójára is rákérdéznek (vö. Stevanović 2013, 213–214). Lada Stevanović szerint Euripidés invenciója – a „Médeia mint gyermekgyilkos” motívum bevezetése – is azt a célt szolgálja, hogy az athéni közönséget szembesítse a hatalom és a másik problematikájával (Stevanović 2013, 215). Ritoók Zsigmond ugyancsak a karakter ellentmondásosságát említi ki: tipológiájában Médeia a barbár alakjának azon típusába tartozik, amelyben a pozitív és negatív értékek egyazon személyben vannak jelen, egymással állandó feszültségben állva (Ritoók 2009, 252–253).
- 5 A Dajka és az ő szavain keresztül Euripidés Médeia felé tanúsított együttérzéséhez lásd Pucci 1980, 21–58. Médeia a drámában megfigyelhető hétköznapi női aspektusát hangsúlyozva D. Tóth Judit rámutat, hogy híres, az első *epeisodion* elején elmondott nyitóbeszédében a kolchisi nő saját idegenségét hangsúlyozza,

- önmagát mint idegent (*xenos*, 222) aposztrofálja. Ezt a szerző a karhoz, azaz a korinthisi nőkhöz szóló *captatio benevolentiae*-ként értelmezi. Szinte mindjárt ezután az általános asszonyi sorsról szóló sorok következnek, amelyek a jóindulat elnyerését a női sorsközösség megteremtésével is erősíteni kívánják: „Az összes ésszel bíró élőlény közül / legrosszabb sorsuak mi, asszonyok, vagyunk” stb. (230–231; D. Tóth 2017, 14–15). E mondatok performatív módon Médeia kifejezetten női identitását alkotják meg (vö. Tschiedel 2004, 102).
- 6 Ehhez lásd Loraux 1987.
  - 7 Vö. Stevanović 2013, 216.
  - 8 Sőt, Colleen Marie Ryan szerint Médeia az első olyan női főszereplő, aki Pasolini saját egzisztenciális konfliktusát jeleníti meg: egy olyan zárt, marginalizált világot képvisel, amely fokozatosan elveszti autenticitását és feloldódik a modern fogyasztói életben (Ryan 1999, 194; erről lásd még lentebb). A nőhöz mint a férfitekintet (*male gaze*) tárgyához alapvető irodalom: Mulvey 2002.
  - 9 Részletes értelmezését lásd Ryan 1999, 197–198.
  - 10 A filmbéli három együttlétből ez a második; részletesebb értelmezését lásd Ryan 1999, 198–199; Ryan-Scheutz, 2007, 70; Syrimis 2012, 514–515; Németh 2018, 217–218.
  - 11 Syrimis 2012, 514.
  - 12 Ryan 1999, 202.
  - 13 Ryan 1999, 195, 199. Eliade, akinek munkássága Pasolini egyik legfontosabb ihletője volt, szintén kifejti, hogy míg a modern tudat számára a különféle fiziológiai szükségletek (evés, szexualitás stb.) a szerves élet részét képezik – még akkor is, ha tabuk övezik, pl. illendőt evés –, addig a primitív ember számára az ilyen aktusok szakramentumok is, vagyis szent események (Eliade 1987, 10).
  - 14 Médeia és Hekaté istennő kapcsolatát Apollónios Rhodios *Argonautika* című hellenisztikus eposza is tematizálja több szöveghegyen: Médeia Hekaté templomában beszélt először Iasónnal (*Arg.* III. 1025), vette ki mellpántjából a kenőcsöt és nyújtotta át neki, hogy megeddze magát a bikák tüze ellen (*Arg.* III. 1013). Lásd Kerényi 1977, 357.
  - 15 Ryan 1999, 194; Ryan-Scheutz 2007, 70; Shapiro 2013, 110; Németh 2018, 217–218. Ezt az interpretációt Pasolini a *Látomások a Médeiahoz* című forgatókönyvvázlatában is egyértelműen kifejti: „Médeia megbűvöltén, belefeledkezve nézi [Iasónt]. Igazi, teljes szerelmi aktus, stb. Ebben a pillanatban Iasón férfiasága diadalmaskodik. Most már Médeia sem tehetetlen, eltévedt állat: a szerelemben egyszerre (humanizálódva) megtalálja az elveszített vallási tartalom pótlékát; a szexuális élményben ismét megleti a szakralitást, amely őt a valósághoz fűzi. Így a világ, a jövő, a jó, a dolgok jelentése hirtelen összeáll előtte.” Pasolini 2010, 368–369.
  - 16 Syrimis 2012, 518.
  - 17 A racionális megfontolás és elhatározás, valamint az érzelmi megindultság viszonya Médeia monológiájában tematizálódik is: „Tudom, hogy szörnyű bűn, amit merészelek, / de elmémnél [*buleuma*] hatalmasabb a szenvedély [*thymos*], / az emberek legtöbb bajának fő oka” (Eurip. *Méd.* 1078–1080). E módfelett vitatott rész értelmezéséhez lásd Rehm 1994, 147–148. Azonban az 1080. sor ilyesmit is jelenthet: „de az indulat terveim vezére”, s ebben az értelemben a *bulemata* a gyermekgyilkosságra mint elhatározásra utalhat; ehhez lásd Stanton 1987. Médeia Ovidius *Metamorphoses*-ében szereplő monológja értelmezésében is fontos szerepet kapnak a hasonló antitézisek: Bömer a *ratio* és *furor* párosát a *mens – cupido, culpa/crimen – pietas/pudor* és a *verum – amor* ellentétpárjaival kapcsolja össze (Bömer 1976, 199; idézi Krupp 2017, 70).
  - 18 A kérdést szélesebb kontextusban lásd Hall 1989.
  - 19 Ritoók 2009, 252–253.
  - 20 E szembeállítás Pasolini többször is szorgalmazza: Iasónt egy interjúban „érzelmektől mentes technokratának” nevezi (Dufflot 1970, 111; hivatkozik rá Shapiro 2013, 102). Utal arra is, hogy a szembenállás feloldhatatlan: „Nem vagyok hegeliánus: nyilvánvalóan van egy tézis, a szakrális, és egy antitézis, a profán, de nincsen szintézis, csak juxtapozíció” (Willemsen 1977, 68; idézi Kvistad 2010, 229).
  - 21 Kolchis és az ottani társadalom reprezentációja ugyanakkor értelmezhető ironikusan is, mint a „primitív és archaikus világ” nyugati képzelet által megalkotott sematikus, sztereotip képe (vö. Kvistad 2010, 227–228).
  - 22 MacKinnon 1986, 147–148. Pasolini Afrikához különösen vonzódott, számos versét inspirálta – e vonzalomból született az *Apunti per un'Orestide Africana (Afrikai Oresteia, 1970)* című film is, amely az *Oresteia* modern, afrikai víziója (Greene 1990, 127–128). Pasolini harmadik világhoz való viszonyát részletesen elemzi Puskás 2015, 170–174.
  - 23 Schwartz 1992, 555; Shapiro 2013, 112, 80. jegyzet.
  - 24 Vö. például az *Edipo re (Oidipus király, 1967)* című filmmel, amely a *Medeához* sok-sok szálon kötődik, már csak azért is, mert az említett *Afrikai Oresteival* együtt e három film alkotja Pasolini görög tragédiáktól ihletett triászát (vö. Shapiro 2013, 95). Ryan szerint, noha a *Medea* első ránézésre a legkevésbé sem tűnik ön-életrajzi ihletésűnek, valójában az *Oidipus királlyal* együtt Pasolini leginkább autobiografikus filmjének tekinthető. Az USA-ba emigrált, görög eredetű családból származó operaénekesnő, Maria Callas alakította Médeia történetében a rendező a korábbi műveiben is többször körüljárt problematikát mutatja be: saját személyes mítoszát, egy zárt, marginalizált univerzum (a vidéki olasz paraszti társadalom, még pontosabban Friuli tartomány, Pasolini szülőhelye földművelői közösségének) fokozatos beolvadását a modern fogyasztói világba. A mítoszon keresztül így Pasolini hangot adott panaszának egy olyan világ eltűnése miatt, amelyben a „más” szakrális volt, mi több: kulturális értéket hordozott (Ryan 1999, 194).
  - 25 Maga Pasolini is kiemeli, hogy – a dokumentarista hatást keltő filmmezési stílus és ábrázolásmód ellenére – a filmben megjelenő barbár kultúra hangsúlyosan konstruált: történelmen kívül áll. „Filmjeimben a barbárság mindig szimbolikus: az emberiség ideális pillanatát reprezentálja” (Pasolini 1974, 24; hivatkozik rá Greene 1990, 129). E „keleties” szcena ugyanakkor az antik világot, az antikvitást is mint másikat, mint idegent mutatja fel, amelynek tükrében saját magunkat, illetve az antikvitáshoz való viszonyulásunkat is szemlélni tudjuk (e gondolatért köszönet Tamás Ábelnek).
  - 26 Vö. Csantavéri 2017, 182: „Pasolini számára az ókori görögség társadalmi folyamatai, különösen abban a formájukban, ahogyan a nagy tragédiaszerzők műveiben megjelennek, az átmenet drámáját mutatják be: egy barbár, szenvedélyek és bosszúálló, vérszomjas istenek uralta, de ugyanakkor a természettel eredendő harmóniában élő archaikus közösségi létből a törvények által szabályozott városállami civilizáció felé. Ami Pasolinit leginkább érdekelte, az ennek az átmenetnek a feszültsége és tragédiája. Az az ellentét, amely az ősi, a létezés transzcendens alapjaihoz rituálisan kapcsolódó ember, illetve a modern társadalom érdekezérelt, a világot pragmatikusan szabályozó, hétköznapi rendje között húzódik.”
  - 27 A 20. századi Médeia-recepció politizáló tendenciáit mutatja be Ivar Kvistad: az Euripidész-tragédiában eleve feszegetett nemi kérdéseket számos feminista adaptáció erősítette fel (így Franca Rame, Diana Wakoski, Tony Harrison, Christa Wolf vagy Cherríe Moraga feldolgozása; ehhez lásd még Van Zyl Smit 2002), ugyanakkor egy másik irányvonal Médeiaira nemcsak gender-, hanem kulturális értelemben vett másokra is tekint, és a történet újramondásával a (poszt)koloniális világról is kíván beszélni. Ilyen például Wesley Enoch *Black Medea* című színpadi darabja (2005), amely az euripidészi szüzsén keresztül az ausztráliai bennszülöttek jelen helyzetéről is szól (Kvistad 2010, 224; a „fekete Médeiaikról” lásd még Van Zyl Smit 2014). Kvistad egyébként Médeia és Iasón sze-

- relmét sem pusztán személyes szenvedélynek tekinti, hanem mint a kolonizáló kulturális és szimbolikus csáberejének metaforikus megnyilvánulását (228–229), valamint – másokkal összhangban (pl. Bondanella 1983; Greene 1990; Stevanović 2013) – a gyermekgyilkosságot is a koloniális hatalom elleni lázadásnak és bosszúnak, ilyen értelemben tehát indokolt válasznak véli (Kvistad 2010, 230–233). Shapiro ezekkel a megközelítésekkel vitatkozik, mert bár alapvetésükkel egyetért, túlságosan kizárólagosnak tekinti bennük a politikai szempontot: szerinte Médeia ábrázolása jóval árnyaltabb és problematikusabb (Shapiro 2013, 96) – erre még később visszatérek. Azt mindenesetre fontos leszögezni, hogy film politikai, dichotómiákra építő olvasatát maga Pasolini is támogatja, erősíti nyilatkozataival, saját – meglehetősen határozott – interpretációjával (lásd pl. Duffot 1970, 111–112).
- 28 Csak a számunkra leginkább releváns tanulmányok közül idézve: a 20. századi színházi és filmes feldolgozások számbavételét s rövid elemzését lásd Foley 1999–2000; további antik mitológiai történetből inspirálódott filmek – így a *Medea* mellett például az említett *Edipo Re*, valamint Michael Cacoyannis *Iphigeneia* (1977) című filmjének – értelmezését lásd MacKinnon 1995.
- 29 Lásd pl. Shapiro 2013, 96.
- 30 Csantavéri 2017. Röviden foglalkozik vele még: Stevanović 2013, 216–217.
- 31 Ennek a modern feldolgozásokban betöltött kulcsfontosságú szerepe mellett érvel Shah 2014. Értelmezését lásd még Viano 1993, 236–249; Catania 2000, 171–172.
- 32 Médeiat és Iasont ugyancsak háromszor látjuk szexuális együttlétben – e párhuzam összekapcsolja a gyilkosságokat és a szexuális aktusokat mint rituális cselekvéseket.
- 33 A szakirodalom szerint a gyermekgyilkosság mozzanatát, mint főntebb már említettem, valószínűleg Euripidész vezette be – a korábbi változatok között szerepelt például, hogy Médeia nem szándékosan vette el gyermekei életét, illetve hogy a korinthisiak ölték meg őket (a kérdésről részletesen lásd McDermott 1989, 10–14; vö. D. Tóth 2017, 12–13). Fontos megjegyezni egy jelentős változtatást Pasolini részéről is: Iasón nem áll bosszút Peliason, hiszen mire visszatér, addigra az iólkosi trón és az aranygyapjú már értéktelenek, jelentés nélküliek számára (Csantavéri 2017, 187–188). Ugyanakkor megejtő jelenet, hogy amikor Médeia öcsésével együtt ellopja az aranygyapjút, Iasón végigsimítja a mágikus tárgyat, szeme is hosszabban nyugszik rajta, majd fölneáz a kocsin álló nőre, s mintha mondani is akarna valamit: úgy tűnik, tekintetében és arcának rezdülésében egyszerre tükröződik csábítás és fájdalom, mintha már itt megsejtené a fent jelzett kiüresedést és történetük későbbi tragikus alakulását. S erre nem is kell sokat „várni” – néhány perc múlva következik be Apsyrtos megölése.
- 34 Maurizio Viano szerint a *Medea* csak lazán kötődik Euripidész és Seneca tragédiáihoz (Viano 1993, 240). Azonban Saviour Catania a térhasználat és a színpadi én (*skene-self*) megképződésének bemutatásakor amellet érvel, hogy nagyon is tudatosan megidézi a görög tragédiákat (Catania 2000). Noha Pasolini explicite Euripidészt nevezi meg elsődleges forrásként, a film senecai áthallásai is vitathatatlanok (pl. Apsyrtos megölésének jelenetében), melyeket sorra venni és behatóan vizsgálni ez alkalommal nincs módom, de érintőlegesen még szót ejtek róla Glauké halálának elemzésekor. A kérdéshez lásd pl. Gervais 1973, 109; idézi Catania 2000, 171.
- 35 Greene 1990, 158.
- 36 Mindezeket Médeia maga is, a dráma későbbi pontján, Iasónnal vívott szópárbaja alatt tovább árnyalja, kiegészíti. Vö. Csantavéri 2017, 185.
- 37 Csantavéri 2017, 185.
- 38 Csantavéri 2017, 185. Shapiro tanulmánya – a fentebb említett, oppozíciókra építő értelmezésekkel ellentétben – sem látja a dichotómiát merevnek, illetve egyik vagy másik szempontot kizárólagosnak: leszögezi, a film Médeia és Iasón ellentéte helyett inkább Médeia, Iasón és a Kentaur, Cheirón háromszögében értelmezhető. Utóbbi figurát másokkal együtt (pl. Greene 1990, 159–160; Csantavéri 2017, 186) Pasolini filmbéli megfelelőjének, amolyan rezonőrnek látja, amire minden alapja megvan, hiszen a rendező több interjúban maga is a Kentaurt nevezte meg kulcsszereplőként, akiben a két ellentétes világ harmonikus együttléseinek, szintézisének ígérete is testet ölt. Vö. Shapiro 2013, 116.
- 39 Erről s a Kentaur elsőre enigmatikusan hangzó tanításáról, „filozófiai leckéiről” lásd Greene 1990, 159–160; Shapiro 2013, 97–107; Stevanović 2013, 221–223; Csantavéri 2017, 185–186; Németh 2018, 219–221.
- 40 A föld talán leghangsúlyosabb szerepét a hajózás utáni kikötés jelenetében kapja. Ekkor hangzik el Médeia egyik legfontosabb s leginkább megindító monológja – amint földet érnek, hosszú felvételen látjuk, ahogy kétségbeesetten a szárazföld belseje felé rohan: „Ez a hely elsüllyed, mert nincs alapja! Jaj! [...] Ó, jaj! Szólj hozzám, Föld, hadd halljam hangod! Elfelejtettem a hangod!” (Pasolini 2010, 410.) Bolyongó, körkörös mozgása kontrasztban áll Iasón és az argonauták lineáris, egyik pontból a másikba tartó utazásával. Vö. Ryan 1999, 198.
- 41 A felnövekedést *match-cut* technikával jeleníti meg a film: a gyermek Iasón képe után vágás következik, s némileg távolabb a Kentaurt látjuk, feltételezhetően előbbi nézőpontjából. A következők hangzanak el: „S ha véletlenül nincs ott [ti. az Isten, akiről az előbbiekben beszélt, aki, bárhová is pillantson az őt körülvevő természetben, ott rejtőzik – K. B.], otthagya szent jelenlétének nyomát a csöndben vagy a fű illatában vagy a hűs édesvízben... Ó, igen, minden szent, de a szentség egyben átok is. Az Istenek, akik szeretnek, ugyanakkor gyűlölnék is.” Majd a következő vágás után a viskóban a felnőtt, immáron ruhákba öltözött Iasont látjuk, amint a földön ül, vele szemben pedig – az ugyancsak megváltozott, mert egészében emberi külsejű – Kentaur áll, s folytatja tanításait. E részben mutatkozik meg leginkább explicite, hogy Pasolini erőteljesen Frazer és Eliade vallástörténeti munkáiból inspirálódott, azokra épít – ezt számos tanulmány szerző kimutatta és vizsgálta. Frazerhez lásd MacKinnon 1986, 147; Schwartz 1992, 558; Fusillo 2012, 20; Kvistad 2010, 227. Eliadéhoz lásd Bondanella 1983, 277; Greene 1990, 127, 167; Schwartz 1992, 595; Ryan 1999, 203, 23. jegyzet; Kvistad 2010, 236, 39. jegyzet; Shapiro 2013, 97; 99–102; 107. Ugyanakkor a „szent jelenlét” kapcsán nem túlzás a Rudolf Otto-i „numinózus” jelenségére sem asszociálni.
- 42 E gesztust Stevanović is kiemeli (2013, 223).
- 43 Csantavéri 2018, 189.
- 44 „Nem néma azonban ez a világ, csakhogy a mondandóját nem a szavak, hanem a látvány valósága, az ősi sziklák titokzatos körvonalai, a növények formája, az állatok jelenléte, az arcok rezdülése, a pillantások, a természet hangjai közvetítik. Végül pedig maga a cselekvés, az ünnepélyes emelkedettséggel végrehajtott véres rítus.” Csantavéri 2017, 189.
- 45 Fusini 1991, 394.
- 46 A kifejezést Foucault nyomán használom, aki szerint az episztémé egy történeti *a priori* kategória, a világról való tudást meghatározó szabályrendszer. „Egy adott korszakban ez az *a priori* jelöli ki a tapasztalásban egy lehetséges tudás mezejét, határozza meg a benne megjelenő tárgyak létmódját, fegyverezi föl a hétköznapi tekintetet elméleti hatalommal, határozza meg azokat a feltételeket, amelyek mellett igaznak elismert diskurzus tartható a dolgokról.” (Foucault 2000, 185.)
- 47 Ilyenek: az emberáldozat kettős aktusa, a kettős ajándékozási jelenet, Glauké kétszer megtörténő halála, Médeia két részből álló gyermekgyilkossága, illetve a Kentaur kétféle megjelenése (először ténylegesen kentaur, vagyis félig ember, félig ló, majd teljesen emberi alakúvá válik), melyek Ryan értelmezésében mind-mind a Pasolini által tapasztalt és kritizált – s főntebb már említett – hasa-

- dást, szétválasztást jelzik: a kulturális autenticitás eltűnését a neokapitalista Olaszországban. A szerző ugyanakkor fölhívja a figyelmet, hogy ezek a tematikus duplázások ellentmondásos olvasatot hívnak életre: ennek betetőzése a film befejezése és Médeia utolsó megszólalása („Minden elvégeztetett”), melynek egyaránt adható „pesszimista” és „optimista” értelmezés (Ryan 1999, 193).
- 48 Vö. Greene 1990, 166.
- 49 Ezt Pasolini egyértelművé teszi a forgatókönyvvázlatban is: „A gyermekek szobájában Médeia, mintha mozdulatai függetlenedtek volna tőle, mint akin úrrá lesz valami irracionális gyöngédség, amelyben ugyanakkor van valami *baljósan sötét, mint egy táncban vagy varázslásban*, lefekvéshez készíti fiait” (Pasolini 2010, 399 – kiemelés tőlem, K. B.). Illetve: „A fiát lefektetni készülő anya mozdulatainak könnyű nesze szinte vallásos titkot sugall: *a hétköznapi vallásosság titkát*, amikor valamilyen Isten, még ha rettenetes is, megáldja az eltelt napot. Az anya most *lassú, szertartásos mozdulatokkal* ráadja nagyobbik fiára a fehér gyolcs hálóruhát [...]” (Pasolini 2010, 400 – kiemelés tőlem, K. B.). Az eseménysort Naomi Greene „ritka lírikus pillanatnak” nevezi. Greene 1990, 162.
- 50 Ryan 1999, 197; Csantavéri 2017, 190. A forgatókönyvvázlat egy kiszólása is kiemeli a szexuális együttléttel való analógiát: „Most Médeia fölemeli kisebbik gyermekét, és leül vele egy alacsony, hosszú támlájú nyugszékbe: a gyermek teste végignyúlik az övéen, éppen úgy, mint egy férfitest a szerelmi ölelésben” (Pasolini 2010, 399). Majd a nagyobbik gyermeket ugyanígy, „miképpen a kisebbik fiúval tette, ölébe veszi, leül vele a masszív, hosszú háttámlájú nyugszékbe, végigfekteti magát, s a gyermek teste úgy nyúlik el az övéen, ártatlanul, szeretetteljesen, mint egy férfié a szerelmi ölelésben” (Pasolini 2010, 400).
- 51 Vö. Kerrigan 1996, 110; Catania 2000, 173. Nem sokkal ezután Médeia felgyújtja a házat – vagyis azt Catania szerint így nagyapja, Hélios tüzes oltárává változtatja (Catania 2000, 173). A forgatókönyvvázlat szerint a jelenetsort Pasolini jóval explicitebb változatban is elképzelte: „A fiú visszahajtja fejét anyja vállára, és végre behunyja szemét. Elalszik. Médeia a késért nyúl, melynek pengéje a szék mellett villan, és a gyermek hátába döf. A fiú teste fektében megrándul, szeme kifordul, majd feje visszahull az anyja vállára, úgy, mint az előbb. Médeia ekkor fölemeli gyermeke testét, letörli róla a vért, és odafektetni öccse mellé, a fiúcska szája sarkából vércsik indul el” (Pasolini 2010, 400).
- 52 A zene Pasolini rendezésében alapvető fontosságú kifejezőeszköz: ahelyett, hogy konvencionális módon használná (ezt ő „horizontálisnak” nevezi), vagyis úgy, hogy a zene mintegy megtámogatja, illusztrálja a képeket, inkább ellentéző (ahogy ő mondja, „vertikális”) eljárásaként alkalmazza, hogy a képek jelentését alakítsa, játékba hozza. Lásd Greene 1990, 43.
- 53 Shapiro 2013, 111–112.
- 54 Itt érdemes fölidézni, amit Eliade a premodern társadalmak, az archaikus ember valóságfelfogásáról ír: eszerint a valóság égi arche-típusok utánzásának függvénye. Az emberi cselekedetek (legyenek rítusok vagy jelentőségeltjes profán cselekedetek) őseredeti cselekvések újratemtései vagy mitikus példák megismétlései, azaz szándékos ismétlések, amelyeket *in illo tempore* nyilatkoztattak ki és szenteltek meg az istenek, a hősök vagy az ősök. Egyes dolgok a világ közepének jelképrendszere folytán válnak valóságossá (pl. templomok) – a középpont szimbolikája a *Medeában* is fontos (ehhez lásd pl. Németh 2018, 216–218). Eliade 1998, 15–19.
- 55 A jelenetsor szövegét lásd Pasolini 2010, 411–412.
- 56 A filmben még egy ponton megjelenik e gesztus: Apsyrtos maradványainak összeszedésekor, mialatt dhrupad zene szól, a menet vezetője – feltételezhetően apjuk, Aiétés – zárja el tekintetét a látványtól hasonlóképp, érdekes módon nem az első, sokkal pillantáskor, ahogyan azt várhatnánk, hanem a jelenet vége felé, mint a fent említett esetekben.
- 57 Duflet 1970, 112.
- 58 Eliade 1997, 14, 19; Jung 1993, 45–48.
- 59 Eliade 1997, 19.
- 60 Eliade 1997, 24.
- 61 Lásd Eliade 1997, 14.
- 62 Shapiro 2013, 114.
- 63 A párbeszéd zárásául mondott szavai azt sugallják, hogy ekkor Médeia mintegy újra magára ismer, magára talál: „Ugyanaz maradtam, aki voltam. Idegen tudományokkal teli edény.” (Pasolini 2010, 413.)
- 64 Vö. Csantavéri 2017, 190.
- 65 A forgatókönyvvázlat tanúsága szerint Pasolini e jelenetsorban a földnek is hangsúlyosabb szerepet szánt volna, s nyíltan megidéződött volna a kolchisi emberáldozat is: Médeia először korinthosi háza szobájában ás, majd első látomásában visszatér Kolchisba, ahol – folytatva e „kétségbeesett, konok” ásást – egy véres emberáldozatba csöppen. Hiába ás minden erejével, a gödör nem mélyül, s mikor az áldozatot végrehajtó két férfi végzett, Médeia összeszedi a maradványokat, majd folytatja az ásást: „egyre csak ássa a drága, ősi, engedelmes földet, s közben nézi a napot, nézi a holdat”. Ezután ismét korinthosi házában van, ahol megint ásni kezd, de „ásója tehetetlenül koppan a kemény kőpadlón”. Megjelennek gyermekei, akik kíváncsian, s mint lasón szokott, kissé kajánul néznek rá, érdeklődnek, hogy mit csinál. A Napisten csak ezután jelenik meg; amit innen olvashatunk, az valósult meg végül – bár változásokkal, redukált változatban – a filmben. Pasolini „látomásaiban” e részben az euripidési szöveg sokkal hangsúlyosabb szerephez jutott volna, sőt, Médeia ógörög nyelven, feliratozva mondta volna el az „Ó, Zeus, Zeus lánya, Diké, s Hélios tüze” kezdetű monológját (764–810). A következő jelenetben, a korábbi meddő ásással ellentétben, már a termékeny föld jelenik meg, ezzel is jelezve, hogy Médeia elhatározása és önmagához – mondhatjuk: gyökereihez – való visszatérése immár végleges: „Egy ember magot hint a földre, és a mag kisvártatva kicsírázik, fiatal növényé fejlődik: mondjuk, zsenge búzaszállá” (a vonatkozó részt lásd Pasolini 2010, 378–385).
- 66 Csantavéri 2017, 185. Kerényi szerint Apsyrtos feldarabolása és tagjainak a tengerbe vetése is áldozati rítus, amely Hélios újjászületését szolgálja, aki az Ókeanos sötétjéből támad új életre minden reggel (Kerényi 2003, 26–30). Csantavéri Júlia értelmezésében – mivel a filmben a tagok nem a tengerbe, hanem sivatagos, terméketlen földre esnek – a rítus torz formában valósul meg, mely azt jelzi: Médeia elveszítette kapcsolatát az istenséggel. Csantavéri 2017, 190.
- 67 Vö. Csantavéri 2017, 184–185.
- 68 Murri is „vérvörös napról” (*il sole rosso sangue*) beszél (Murri 1994, 123; idézi Catania 2000, 173), mely ennek értelmében több pusztá szokott szófordulatnál.
- 69 Pasolini 2010, 378–393.
- 70 E ponton a magyar fordítás „hütlén”, amennyiben túlságosan „hü” a párhuzamos euripidési részhez, ugyanis a monológ így kezdődik: „Ó, Zeus, Zeus lánya, Diké, s Hélios tüze!” (Pasolini 2010, 413). Az eredeti, olasz nyelvű szöveg azonban jóval általánosabb: Médeia egy néven nem nevezett istenséget, az istennek kedves Igazságot és a Nap fényét szólítja meg. Ez jobban illeszkedik Pasolini azon szándékához, hogy a szűken vett görög kontextusból kilépjen, s kiszélesítse a történet hatóerejét, valamint az álombéli beszédek homályos-sejtelmes mibenlétét is érzékletesebben viszszaadja.
- 71 Euripidésnél finom szövésű *peplos* és arany koszorú (*λεπτόν τε πέπλον και πλόκον χρυσήλατον*, *Méd.* 786; Hélios ajándéka: 955–956). Senecánál hasonlóképp egy palást (*palla*), egy arany nyaklánc (*auro textili monile fulgens*) és egy arany hajfűzér, melyet drágakövek díszítenek (*quodque gemmarum nitor / distinguit aurum, quo solent cingi comae*) – mindezek itt is a megszemélye-

- sített nap, Sol ajándékai (Sen. Med. 570–576). Utóbbi leírásában hangsúlyosabb Médeia boszorkányos volta, varázssereje.
- 72 Igaz, Euripidés hírnöke hosszabban és részletgazdagabban, mintegy száz soron át beszéli el a történetet (1136–1230), Senecánál mindez bő tíz sor csupán (879–890).
- 73 „Amikor Glauké magára ölti Médeia sötét, főpapnői öltönyét, s ezzel mintegy belebújik az asszony valamikori világába, minden eddiginél erősebben szembesül a szakrális kínzó és Médeia távozásával véglegesülni látszó hiányával. A helyébe lépő üresség egyben saját jelenlétét is kérdéssé teszi.” Csantavéri 2017, 192.
- 74 A gyermekek a Kolchisban feláldozott ifjúhoz hasonlóan koszorút viselnek a fejükön, így e finom utalás alapján mondhatjuk, Médeia nemcsak a korinthusi királylány és apja, hanem – még ha jóval enigmatikusabban is – a kisfiúk halálát is megsejti.
- 75 Euripidésnél felkavaró a leírás részletessége és pontossága: mielőtt a ruha lángra kap, Glaukénak a mérgektől habzik a szája, bőre elfehéredik, keservesen jajgat; a *peplos* húsába is mar, s haláltűsájában a felismerhetlenségig roncsolódik a teste, olyannyira, hogy csak apja ismeri fel (1173–1203). Seneca, mint főntebb említettem, mindezeknek nem adja részletes leírását – nála csak tűz szerepel, azt viszont csodás események övezik, mivel még vízzel sem tudják eloltani, sőt az is csak szítja a lángokat –, sokkal nagyobb figyelmet fordít Médeia sötét, mágikus előkészületeire (670–844).
- 76 Vö. Catania 2000, 174.
- 77 Pasolini 2010, 368.
- 78 Pasolini 2010, 368 – kiemelés tőlem, K. B.
- 79 Vö. Csantavéri 2017, 191.
- 80 Kreón rossz előérzetét és tetteit tehát belső, lélektani okok motiválják (Fusillo 2012, 116; hivatkozik rá Csantavéri 2017, 191).
- 81 Erre utal Csantavéri Júlia megfogalmazása is: „Az álom és a valóság a Pasolini-életmű bipoláris ellentétpárokra épülő szemantikai rendszerének fontos eleme. Az álom erősebb, tisztább, ősbib az ébrenlét valóságánál.” Csantavéri 2017, 191.
- 82 Ez Kristeva maskulin és feminin időről alkotott elképzelésével is leírható, mely szerint a maskulin idő lineáris és fejlődésorientált, míg a nők ideje ciklikus és repetitív, ugyanakkor monumentális, és nem illik bele a történeti időkeretbe (Kristeva 1997). Médeia a jelenvalóra, az abszolútra és az örökkévalóra lát rá, szemben Iasónnal, aki a jövőbe tekint és a változást idealizálja (Ryan 1999, 195) – ezt legplasztikusabban a második szerelmi jelenet mutatja meg, melynek végén Médeia szemei Iasónon pihennek, míg az kitekint a sátorból a nyílt tenger, a távoli horizont irányába. Vö. Ryan 1999, 199.
- 83 Dudley Andrew leírásában ez az adaptáció típusai közül a „keresztetés” kategóriájának felel meg, melyre példaképp épp Pasolini adaptációit említi (köztük a *Medeát* is). Andrew 1984, 99–100.
- 84 Syrimis 2012, 517.
- 85 Amint jeleztem, ezek az Euripidés-tragédiában is megfigyelhetők, ám más előjellel. A szájalom, empátia, együttérzés antik vonatkozásaihoz lásd Konstan 2001, 49–74.

## Bibliográfia

- Andrew, D. 1984. *Concepts in Film Theory*. Oxford.
- Bondanella, P. 1983. *Italian Cinema. From Neorealism to the Present*. New York.
- Bömer, F. 1976. *P. Ovidius Naso: Metamorphosen. Buch VI–VII*. Heidelberg.
- Catania, S. 2000. „Cinematizing the Euripidean and Sophoclean Spatial Dialectics. On the 'Skene-Self' in Pasolini's *Medea* and *Edipo Re*”: *Literature/Film Quarterly* 28/3, 170–179.
- Csantavéri J. 2017. „»Minden elvégzetetett«. Médeia és Iasón Pier Paolo Pasolini filmjében”: *Médeia-interpretációk. Studia Litteraria* 56/1–4, 181–194.
- D. Tóth J. 2017. „Médeia, a korinthusi feleség”: *Médeia-interpretációk. Studia Litteraria* 56/1–4, 9–22.
- Duflot, J. 1970. *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*. Párizs.
- Eliade, M. 1987. *A szent és a profán*. Ford. Berényi G. Budapest.
- Eliade, M. 1997. *Képek és jelképek*. Ford. Kamocsay I. Budapest.
- Eliade, M. 1998. *Az örök visszatérés mítosza*. Ford. Pásztor P. Budapest.
- Foley, H. P. 1999–2000. „Twentieth-Century Performance and Adaptation of Euripides”: *Illinois Classical Studies* 24/25, 1–13.
- Foucault, M. 2000. *A szavak és a dolgok*. Ford. Romhányi Török G. Budapest.
- Fusillo, M. 2012. *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. Roma.
- Fusini, N. 1991. „Il grande occhio di Medea”: L. Betti – M. Gulinucci (szerk.): *La regola di un'illusione*. Roma, 392–397.
- Gervais, M. 1973. *Pier Pasolo Pasolini*. Paris.
- Greene, N. 1990. *Pier Paolo Pasolini. Cinema as Heresy*. Princeton.
- Hall, E. 1989. *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford.
- Jung, K. G. 1993. *Föld és lélek. Az archaikus ember*. Ford. Linczényi A. Budapest.
- Kerényi K. 1977. *Görög mitológia*. Ford. Kerényi G. Budapest.
- Kerényi K. 2003. *A Nap leányai. Gondolatok a görög istenekről*. Ford. Tóth Z. Budapest.
- Kerrigan, J. 1996. „Medea Studies. Euripides to Pasolini”: uő: *Revenge Tragedy. Aeschylus to Armageddon*. Oxford, 88–110.
- Konstan, D. 2001. *Pity Transformed*. London – New York.
- Kristeva, J. 1997. „A nők ideje” (ford. Farkas A.): Kis A. A. – Kovács S. – Odorics F. (szerk.): *Testes könyv. II*. Szeged, 327–355.
- Krupp J. 2017. „Kontroll és definíció. Médeia monológja Ovidius *Metamorphosésében*”: *Médeia-interpretációk. Studia Litteraria* 56/1–4, 67–83.
- Kvistad, I. 2010. „Cultural Imperialism and Infanticide in Pasolini's *Medea*”: H. Bartel – A. Simon (szerk.): *Unbinding Medea. Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21st Century*. New York, 224–237.
- Loroux, N. 1987. *Tragic Ways of Killing a Woman*. Cambridge.
- MacKinnon, K. 1986. *Greek Tragedy into Film*. Cranbury.
- MacKinnon, K. 1995. „Greek Tragedy in Modern Times. Cacoyannis, Pasolini – and Enoch Powell”: *International Journal of the Classical Tradition* 2/1, 107–119.
- McDermott, E. 1989. *Euripides' Medea. The Incarnation of Disorder*. London.
- Mulvey, L. 2002. „Vizuális öröm és narratív film” (ford. Muráth R.): Bókay A. et al. (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig*. Budapest, 560–568.
- Murri, S. 1994. *Pier Paolo Pasolini*. Milano.
- Németh A. 2018. „Euripidész – Médeia. Pier Paolo Pasolini – Médeia”: Farkas F. – Juhász D. – Szűcs B. (szerk.): *Adsumus XVI*. Budapest, 209–222.
- Pasolini, P. P. 1974. „Interview with Michel Maingois”: *Zoom* 26/10.
- Pasolini, P. P. 2010. *Forgatókönyvek I. Mamma Róma, Máté evangéliuma, Médeia*. Ford. Lukácsi Margit. Pozsony, 337–403.
- Pucci, P. 1980. *The Violence of Pity in Euripides' Medea*. Ithaca–London.
- Puskás I. 2015. *Távoli világok. Kulturális identitás és idegenség az olasz irodalomban a kora újkortól napjainkig*. Debrecen.

- Rehm, R. 1994. *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton.
- Ritoók Zs. 2009. „A barbár alakja az antik irodalomban”: uő: *Vágy, költészet, megismerés. Válogatott tanulmányok*. Budapest, 247–256.
- Ryan, C. M. 1999. „Salvaging the Sacred. Female Subjectivity in Pasolini’s *Medea*”: *Italica* 76/2, 193–204.
- Ryan-Scheutz, C. 2007. *Sex, the Self and the Sacred. Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini*. Toronto.
- Schwartz, B. D. 1992. *Pasolini Requiem*. New York.
- Shah, M. 2014. „Der erste Mord. Der Tod des Apsyrtos als Schlüsselmoment für moderne Interpretationen des Medea-Mythos: Jahnn, Pasolini, Wolf, Loher”: *KulturPoetik* 14/1, 43–69.
- Shapiro, S. O. 2013. „Pasolini’s *Medea*. A Twentieth-Century Tragedy”: K. P. Nikoloutsos (szerk.): *Ancient Greek Women in Film*. Oxford, 95–116.
- Stanton, G. R. 1987. „The End of Medea’s Monologue. Euripides, *Medea* 1078–1080”: *Rheinisches Museum für Philologie* 130/2, 97–106.
- Stevanović, L. 2013. „Between Mythical and Rational Worlds. *Medea* by Pier Paolo Pasolini”: A. B. Renger – J. Solomon (szerk.): *Ancient Worlds in Film and Television. Gender and Politics*. Leiden–Boston, 213–227.
- Syrimis, M. 2012. „Pasolini’s Erotic Gaze from *Medea* to *Salò*”: *Italica* 89/4, 510–531.
- Tschiedel, H. J. 2004. „Medea. Egy varázslónő átváltozásai” (ford. Nagyillés J.): *Fosszília* 4/4, 100–119.
- Van Zyl Smit, B. 2002. „Medea the Feminist”: *Classical Association of South Africa* 45, 101–122.
- Van Zyl Smit, B. 2014. „Black Medeas”: D. Stuttgart (szerk.): *Looking at Medea. Essays and a Translation of Euripides’ Tragedy*. London – New York, 157–166.
- Viano, M. 1993. *A Certain Realism. Making Use of Pasolini’s Film Theory and Practice*. Berkeley – Los Angeles.
- Willemsen, P. (szerk.) 1977. *Pier Paolo Pasolini*. London.