

CSANTAVÉRI JÚLIA

„Minden elvégeztetett!”

Médeia és Iasón Pier Paolo Pasolini filmjében

Pier Paolo Pasolini gondolkodásában mélyen átható szerepe volt a görög mítoszok hagyományainak, különösen az Argonauták történetének. Posztumusz ránk maradt *Petrolio* (Olaj) című monumentális regénytöredékének¹ legfontosabb forrásai és ihlető előképei között, amelyeket a szerző jónak lát külön oldalon felsorolni, előkelő helyen szerepel Apollónios Rhodios *Argonautikája*. Sőt, a jegyzetekből és töredékekből felépülő könyvben, amelyben a gazdag kulturális szöveget legtöbbször szintén töredékes utalásokban, beépített idézetekben és parafrázisokban vagy rövid megjegyzésekben bukkan felszínre, ezúttal nemcsak hosszabb, egybefüggő egységet, öt egymást követő jegyzetet szentel az aranygyapjú történetének – amelyet *Gli Argonauti* (Az argonauták) címmel fog össze² –, hanem világosan fel is fedi a szándékát.

Mitikus utazás Keleten, Apollonius Rhodius megidézése. Térképeken nem szereplő szeglet, ahol megjelenik a Hős, aki korábról származik. Egy sor látomás az utazás Mítoszáról, az utazás mint beavatás stb. Valós utazások realisztikus vízióival vegyítve (nevek és pontos adatok nélkül, mint az álmokban stb.).³

A „Hős, aki korábról származik” Pasolini lábjegyzete szerint nem lenne más, mint a Médeiaról szóló filmjéből már jó ismert Kentaur, aki Afrika és az ókori Görögország együttállását testesíti meg.⁴ De túl az argonauták történetén az *Olajt* át- meg átszövik a görög mitológiára tett utalások, olyannyira, hogy a szerző még ókori görög nyelven írott részeket is tervezett a szövegbe illeszteni. Ha számításba vesszük, hogy e posztumusz megjelent regénynek (amelyhez Pasolini valószínűleg 1972-ben kezdett hozzá és egészen a haláláig dolgozott rajta) a szerző intenciói szerint tartalmaznia és egyfajta alkímiai tégelyként összevegyítenie kellett mindazt a tudást, amelyet ő maga a világról felhalmozott, akkor bátran állíthatjuk: az ókori görögség kulturális hagyománya egyik meghatározó eleme ennek az elegynek.

Ha feltesszük a kérdést, hogy mit keresett és – még inkább – mit talált meg Pasolini ebben a hagyományban, mi volt az belőle, ami alkalmasnak látszott egy egészen más

¹ Pier Paolo PASOLINI, *Petrolio*, Milano, Mondadori, 2005, 2.

² *Uo.*, 147–169.

³ Pier Paolo PASOLINI, *Olaj*, ford. PUSKÁS István, Pozsony, Kalligram, 2015, 167.

⁴ *Uo.*

történelmi idő, a 20. század második fele zaklatott korszakának megközelítésére, az egyik válaszként a változást jelölhetjük meg. 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 érdekelt, 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. Jó oka volt erre. A fasizmus és a második világháború kataklizmája nyomán maradt romokon fokozatosan kiépülő új, polgári Olaszország alapjaiban formálta át azt a paraszti hagyományokra és a hozzá kapcsolódó primer, ősi és a természet örökre megújuló rendjére támaszkodó közösséget, amely Pasolini világlátásának mágikus-mitikus alapjait meghatározta. A fasizmus idején eszmélő fiatal költő számára Friuli tartomány földműveseinek hite, évszakok szerint egymást váltó rítusai, a mindennapi élet méltóságát a tradíció változatlanságában őrző létformája volt az alap, az emberi létezés történelmen kívüli lényege, maga a Valóság, amit szembe lehetett helyezni a fasizmus hazug retorikájával. A háború után ezek a paraszti közösségek átalakultak, tagjaik szétszóródtak és részben a nagyvárosokba mentek (ahogyan Pasolini maga is), és azok perifériáján húzták meg magukat, hogy a 60-as évek végére megkezdődjön végleges beolvadásuk a homogenizált technokrata kispolgárságba. Az ősi kultúra, amely sikeresen ellenállt az 1945 előtti fasizmusnak, a kiépülő – Pasolini által újfasizmusként megbélyegzett – neokapitalizmus árnyékában széttöredezett és lemerült: a kultúrát hordozó nyelvvel, a dialektusokkal együtt. Pasolini az 50-es években írt regényeiben, (*Ragazzi di vita*⁵ – Utcagyerekek; *Una vita violenta*⁶ – Egy erőszakos élet), majd első filmjeiben (*Accattone* – A Csóró, 1961; *Mamma Roma*, 1962) a barakklakó lumpenproletárok életének ábrázolásával közvetlenül is megmutatta ennek az átalakulásnak a drámáját. A folyamat előrehaladtával azonban ez lehetetlenné válik, Pasolini kezéből kifut az „anyag”, és egyre távolabb kell mennie térben (Afrika és a harmadik világ) és időben (archaikus kultúrák velünk élő emlékei), hogy a valóság teljességét átfogó szakrális szemlélet és a pragóra épülő deszakralizált és deszakralizáló társadalmi folyamatok egymásra hatását megmutassa. A görög mítoszok megidézése így közvetlen része lesz a költő személyes és művészi világának, valamint szorosan kapcsolódik az általa folytatott társadalmi-politikai diskurzushoz. Pasolini Harmadik Világhoz való viszonyát elemezve Puskás István részletesen tárgyalja azt a fontos körülményt, hogy a költő olvasatában a paraszti és a polgári világ szembenállása nem pusztán osztályjellegű, de antropológiai-kulturális ellentét is, sőt talán elsősorban az.⁷

⁵ Pier Paolo PASOLINI, *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 1955.

⁶ Pier Paolo PASOLINI, *Una vita violenta*, Milano, Garzanti, 1959.

⁷ PUSKÁS István, *A tanú teste* = P. I., *Távoli világok*, Debrecen, Printart-Press Kft., 2015, 170–174.

Az ókori görög kultúra beemelése ebbe a diskurzusba valószínűleg akkor kezdődik, amikor Pasolini 1960-ban – első filmje, *A Csóró* rendezésének évében – Vittorio Gassman kérésére új fordítást készít Aischylos *Oresteiájából*. A figyelmes kritika azonnal érzékeli, hogy Pasolini átrendezi a hangsúlyokat, és a történetben jóval nagyobb jelentőséget ad az Oresztést üldöző, bosszúálló Erynniseknek. Ebben az évben az író egy beszélgetős rovatot is vezet az Olasz Kommunista Párt folyóiratában, ahol egy olvasói levélre válaszolva így ír erről:

Az *Oreszteia* lényegét tekintve politikai változást ír le. Azt, hogy az archaikus, zsarnoki berendezkedést hogyan váltja fel egy demokratikus – habár még csak kezdetlegesen demokratikus – államforma. A trilógia csúcspontja az, amikor Athéné (a Ráció, aki az apja fejéből pattant elő, tehát nem érintette meg az anyaméh irracionálisitása) megalapítja a polgárok gyűlését, ahol ők a szavazatukkal dönthetnek. De a tragédiának ezzel még nincs vége. Az Erünniszek, a természet fékezhetetlen, ősi, ösztönös erői, Athéné racionális beavatkozása után is tovább élnek – hiszen istennők. Nem lehet kiirtani, nem lehet megölni őket. Lényegi irracionálisukat megtartva át kell alakulniuk, azaz »Átokból« »Áldássá« kell válniuk. És ismétlem: az olasz marxisták nem foglalkoztak ezzel a problémával, sőt amennyire én tudom, az oroszok sem.⁸

Pasolini tehát 1960-ban, hasonlóan a kor egyik jelentős olasz antropológusához, Ernesto De Martinoéhoz, úgy látja, hogy a racionális, antropológiailag az apához köthető történelmi idő – amelyet ezúttal az ókori Athén testesít meg – csak akkor lehet életképes, ha éltető elemként magába tudja fogadni a létezés irracionális, történelem előtti, időtlen, az anya által hordozott erőit.

De Martino, akire Pasolini publicisztikáiban többször is hivatkozik, *Il mondo magico* című korai könyvében Ausztráliától Dél-Amerikán át Grönlandig, a legkülönbözőbb területeken gyűjtő etnográfusok adatai alapján dolgozta ki a *jelenlét* fogalmát. Az általa megfogalmazott antropológiai értelemben ez a jelenlét az én középpontja, az a képesség, amivel megőrzi és felhasználja azokat az emlékeket és tapasztalatokat, amelyek biztosítják aktív részvételét az adott történelmi helyzetben. A jelenlét egyben a kultúra alapja. Ebben a keretben az archaikus kultúrák mágiája és rítusai arra szolgálnak, hogy a természettel szemben kiszolgáltatott, jelenlétét veszélyeztetve érző ember számára menedéket nyújtsanak a sztereotip ismétlések és a mögöttük álló hagyomány által.⁹ A nyugati kultúra és a mágikus világ kultúrája, a mágikus és a racionális gondolkodás közötti lényegi különbséget az etnológus abban látja, hogy míg a mágikus világban a jelenlét még problematikus, gyenge és a természetnek alávetett,

⁸ Barth D. SCHWARTZ, *Pasolini Requiem*, Venezia, Marsilio, 1995, 537. (Amennyiben külön nem jelzem, az idegen nyelvű idézeteket a saját fordításomban közlöm. – Cs. J.)

⁹ Ernesto DE MARTINO, *Il mondo magico: Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Einaudi, 1948.

ezért szüksége van az irracionális erők védelmére, addig a nyugati civilizációban már autonómiája van.

A személy autonómiájának elve áthatja a nyugati civilizációt és történetileg megkülönbözteti az összes többitől. Etikai szempontból már a görögök gondolkodásában megjelenik a személy központi szerepének nagy témája.¹⁰

De Martino majd két évtizeddel később a modern világ válságát szintén a jelenlét válságával írja le.¹¹ A modern fogyasztói társadalom kiépülésének következtében a társadalmi csoportok elveszítik addig követett értékeiket, szokásaikat, identitásukat, és kiszolgáltatottjává válnak egy számukra érthetetlen és befolyásolhatatlan világnak, amelyben már nem képesek a cselekvésre. Az elkötelezetten baloldali etnológus szerint a megoldás egyik lehetséges kulcsa, ha a nyugati civilizáció képessé válik visszavenni a történelmi perspektívát, tehát elismerni és integrálni a kultúrák sokszínűségét: csak így térhet vissza saját gyökereihez és nyerheti vissza saját identitását. Egyfajta „etnográfiai humanizmust” javasol, amely nyitott az archaikus és a modern civilizációk kölcsönhatására. Gondolatmenete sok ponton egyezik Pasolini felfogásával, aki emberként, művészként és politikai szereplőként is kiállt a marginalizált társadalmi csoportok mellett, amelyek a fogyasztói társadalom perifériájára szorítva még hordozták a világ történelmen kívüli rendjének, a nagyság, a teljesség, az önmagáért való létezés szépségének nyomait. Antonio Tricomi Pasolinivel kapcsolatos tanulmánykötetében rámutat arra, hogyan tükröződik Pasolini 1968-ban – a nyugati civilizáció krízisét emblematikusan jelző diákmozgalmak évében – készült *Teoréma* című filmjében a De Martino értelmében vett „jelenlét” válsága, egy nagypolgári családon belül. Az egy évvel később forgatott *Médeia* (Medea, 1969) pedig azt mutatja meg, hogy ha a varázslónő által képviselt mágikus paraszti világ és az Iasón képviselte racionális, iparosodott civilizáció nem tudja kölcsönösen befogadni egymást, az mindkét világ pusztulásához vezet.¹² Az ősi földművelő civilizációk szakrális szemléletének leírásához Pasolininek De Martinón kívül más előképei is voltak. A *Médeia* Euripidés mellett legalább ugyanilyen mértékben Mircea Eliade és James G. Frazer hatását is mutatja.

A vér vörös színében égő ősi táj. Mintha sivatagos vidék lenne, bár itt-ott bizonytalan, talán emberi kéz építette formákat is látunk. De nem lehetünk benne biztosak, mert a szemünkbe – azaz a kamerába – tűz a felkelő Nap, épp abban a pillanatban, amikor fellángol a horizonton. Ezt a mozdulatlan nagytotált látjuk Pasolini *Médeiájának* főcíme alatt, miközben buddhista szerzetesek csengettyűhangjai szólnak. Lenyűgöző, egyszerre vonzó és fenyegető kép. Újra látjuk még a film folyamán Médeia álombeli látomásaként immár Korinthosban, amelyben a Nap sugallatára visszaveszi régi

¹⁰ *Uo.*, 156.

¹¹ Ernesto DE MARTINO, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, Nuovi Argomenti, 1964, 107–141.

¹² Antonio TRICOMI, *In corso d'opera: Scritti su Pasolini*, Massa, Transeuropa, 2011, 189.

énjét, felölti papnői díszait és elszánja magát, hogy kegyetlen bosszút álljon megsértett méltóságáért.

A mitológia szerint Médeia a Napisten, Hélios unokája. Kerényi Károly elemzésében a Napisten a mitikus világ középpontjában áll. Életadó és halált hozó, hisz minden este alászáll Hádés birodalmába, és sötétségbe borítja a Földet, hogy aztán minden hajnalban újjászületve ismét étellel és fénnel töltsse meg.¹³ Kerényi D. H. Lawrence-t idézi, aki az Apokalipszishez írott kommentárjában így fogalmaz a modern emberrel kapcsolatban:

A Napunk valami egészen más, mint az ókori ember kozmikus Napja, hiszen már-már teljesen szokványos dologgá válik. Azt még ugyan látjuk, amit Napnak nevezünk, de Hélioszt már örökre elvesztettük, s a kaldeusok nagy korongját még annál is jobban. Elvesztettük a kozmoszt, hiszen a vele való kozmikus kapcsolatból kiléptünk, s ez a legnagyobb tragédiánk.¹⁴

A mintegy három percig kitartott nyitóképpel Pasolini azonnal tudunkra adja, hogy Médeia történetét ebben a perspektívában kívánja elhelyezni. A tibeti csengők nyugtalanító hangja pedig messze visz minket a görögségtől, kitágítva a tragédia tér- és időkereteit.

Pasolini filmje közvetlen előzményként Euripidés drámájára hivatkozik, amely a cselekmény szempontjából csak a végkifejletre, Médeia végzetes tetteire koncentrálna. Az előzményekről, az aranygyapjú elrablásának és Médeia tetteinek történetéről a Dajkától értesülünk, mindjárt az elején: majd később, az Iasónnal vívott szópárbajában maga Médeia is felidézi a Korinthosba vezető utat. Pasolini azonban visszamegy a mitikus időben. Filmjében az aranygyapjú megszerzésének története ugyanúgy a szemünk előtt játszódik le, mint a Korinthosban történtek. Ahol a görög tragédia színpadán a kórus vagy a szereplők idézik fel és értelmezik az eseményeket, a szereplők cselekedeteit, ott Pasolininél maga az esemény, maga a cselekvés válik beszédessé, veszi át a kimondott szó helyét. A narráció kitágításának másik lényeges funkciója, hogy míg Euripidés színpadán Médeia az abszolút főszereplő, Pasolini filmvásznán Iasón is nagyobb jelentőséget nyer. Nemcsak valódi ellenpólussá válik, de az asszony drámájával összefonódva az ő belső történetét is nyomon követhetjük. A rendező egy harmadik fontos szereplőt is színre léptet, az Iasónt felnevelő Cheirónt, a Kentaurt.

A film első blokkja ennek a nevelésnek a története, ahogy Iasón gyermekből felnőtté válik. A Kentaur hosszú, több különböző részből álló monológjáról van szó, amelyet előbb az ötéves, aztán a tizenhárom éves, majd az ifjú felnőtté érett Iasón hallgat. A Kentaur szavai indítják el a mesét, aki éppen úgy, mint Euripidés drámájában

¹³ KERÉNYI Károly, *A Nap leányai: Gondolatok a görög istenekről*, ford. TÓTH Zoltán, Kaposvár, Szukits, 2003, 13–20.

¹⁴ *Uo.*, 15–16.

a Dajka, összefoglalja az előzményeket, ezúttal Iasón származását. A Kentaur igazi tanár, tősgyökeres 20. századi értelmiségi, aki szavakkal véli megragadni a valóságot. Monológja második részében a világ szakrális titkára tanítja a rábízott kiskamaszt.

Minden szent, minden szent, minden szent! Nincs semmi természetes a természetben, édes fiam, ezt sose feledd el. Amikor a természetet természetesnek látod majd, akkor minden véget ér. Isten veled ég, tenger, isten veled!¹⁵

Pasolini saját maga szól a Kentaur szavaival, ebben az értelemben a Médeia éppen úgy önreflexív film (is), mint az *Oidipusz király* (Edipo re, 1967). A helyszín a költő ifjúságát idézi. A Grado környéki lagúnák békét sugárzó tája természetes keretet ad az önreflexiónak.

Nemcsak Iasón nő fel, a Kentaur is átalakul. Mire útjára bocsátja tanítványát, hogy harcba induljon apja trónjának visszaszerzéséért, ő maga elveszíti jellegadó attribútumait: mitikus, félig emberi, félig állati lényből kiábrándult, idősödő férfivá lesz. A Kentaur búcsúzó szavaival Eliade gondolatát idézi a gabonaszem kalászként való újjászületésének misztikus értelméről, az élet feltámadásának misztériumáról.¹⁶ Aztán hozzátesszi: „amit te fogsz fel a magok újjászületéséről, annak számodra nincs jelentősége. Olyan, mint egy távoli emlék, amihez nincs közöd. Vagyis nincs semmiféle isten”¹⁷

A Kentaur átalakulása az antitézis győzelmét is jelenhetné. De Pasolini nem adja meg magát ilyen könnyen. A film váltópontján, amikor Médeia és Iasón megérkeznek Euripidész tragédiájának helyszínére, a Kentaur ismét megjelenik, de ezúttal két alakban. A mitikus lény és a profán bölcs egyszerre vannak jelen. A régi már nem tud szólni, de az Új magára veszi a terhet, hogy képviselje és kifejezze őt még akkor is, ha Iasón ezzel már semmit nem tud kezdeni.

Pasolini filmkészítésének alapvető mozzanata az, ahogyan kiválasztja a szereplőit. Sokszor dolgozik „amatőrökkel”, de bizonyos filmjeiben színészek is felbukkannak: ebben a filmben éppen a Kentaur, a francia Laurent Terzieff, aki, mint Gian Piero Brunetta megállapítja, már játszott embert és lovat a színpadon Jean-Louis Barrault rendezésében.¹⁸ Ezzel szemben az Iasónt alakító Giuseppe Gentile a hetvenes évek neves atlétája. Az alapkérdés ugyanis Pasolini szempontjából nem az, hogy színész vagy amatőr-e a

¹⁵ Pier Paolo PASOLINI, *Médeia*, ford. LUKÁCSI Margit = P. P. P., *Forgatókönyvek*, Pozsony, Kalligram, 2010, I, 405. – A szöveget mindvégig a forgatókönyv kiváló magyar fordításából idézem, mivel a Pasolini által nyomdába adott forgatókönyv-változat második része szó szerint tartalmazza a filmben elhangzó szöveget: utólag, a kész film alapján rögzítették. A film magyarországi forgalmazásához készült feliratok, természetükből adódóan rövidíteni kénytelenek, ezért a szövegelemzés számára nem megbízhatóak. A forgatókönyv első része viszont olyan sok és jelentős eltérést mutat az elkészült filmhez képest, amely egy teljesen külön dolgozatot kívánna meg. A filmet eredetileg *Médea* címen forgalmazták Magyarországon, de a forgatókönyv-kiadás már *Médeia*-ként jegyzi, ezért végig így hivatkozom rá.

¹⁶ Mircea ELIADE, *Vallástörténeti értekezés*, ford. SUJTÓ László, Bp., Helikon, 2014, 519–520.

¹⁷ PASOLINI, *Médeia*, i. m., 407.

¹⁸ Gian Piero BRUNETTA, *Forma e parola nel cinema*, Padova, Liviana, 1970, 117.

szereplő, hanem a személy valósága, az a pszichikai-fizikai-társadalmi-kulturális aura, ami körülveszi. Terzieff az általa képviselt francia színházi hagyomány révén saját valójában közvetíti a fizikai-erotikus és a spirituális valóság dichotómiájának egymást feltételező egységét. Gentile pedig a kor ünnevelt hőse, aki épp ezért mélyen beágyazott a modern világba, és a filmben is ekként van jelen. Ezzel képviseli mindazt, amit Pasolini el kíván mondani Iasónról. Egész habitusát a könnyedség, a játékosság és a felsőbbrendűség biztos tudata jellemzi, az új kihívások keresése. Távol áll tőle minden mély érzelem. Erős és vonzó, ugyanakkor törekeny férfi, akiben mélyen eltemetődött, de mégis ott él a gyermekkori mágikus világa. A többi argonautához hasonlóan magabiztosan és természetes erőszakkal veszi el magának, amit az élet kínál.

Pasolini Argója, bár a forgatókönyv tanúsága szerint eredetileg úgy tervezte, nem lett büszke hajó, a technikai civilizáció jelképe. Az argonauták, egy maréknyi hétköznapi kalandor, egyszerű tutajon összezsúfolódva ringatóznak a tengeren. Pasolini nem egyéníti őket, csak Orpheust ismerhetjük fel a lantjáról: egyformán fiatalok, kíméletlenek, kalandra, szerzésre éhesek. Hogy milyen kalandokat élnek át az Argó utasai, arról Euripidés nem emlékezik meg. Pasolini is hallgat az útról, Iasón és Peliás megállapodását a Kolchisba érkezés képei követik. Hősi tettek helyett ez a csapat végigdúlja az idegen földet. Párhuzamos vágással ütköznek a gátlástalan férfi erőszak és a kolchisi asszonyok türelmes, alázatos munkájának képei. A küzdelem, a zsákmányszerzés és a félelem, a menekülés zajait ősi japán és iráni kántálás békéje ellensúlyozza. A fosztogatás lovak befogásával indul, világos utalásként a Napisten, Hélios szekerét húzó lovakra, amelyek ugyanakkor, mint Kerényi rámutat, khtonikus jelképek is,¹⁹ majd egy szentély kifosztásával zárul. Hellás hősei nemcsak szentség nélkül élők, de megszenteltelenítők is, nem pusztán hétköznapi, de szakrális javaitól is megfosztják az idegen földet, ahogy ezt az aranygyapjú elrablásával majd betetőzik. Néhány évvel később az *Argonautika* 20. századi újrafogalmazására tett kísérletében²⁰ Pasolini ezt az interpretációt egyértelműen a Harmadik Világ kifosztására vonatkoztatja.

A filmbéli narráció mindvégig elliptikus. Pasolini jelentős kihagyásokkal és sok apró változtatással él, miközben azért lényegi elemeiben követi a mítoszt, amely rejtett struktúraként szabályozza az eseményeket. Az egyes jelenetek közötti, a vágás által meghatározott láthatatlan térben és időben a történet folytatódik, de ezt a rendező a néző kreativitására bízta. Olyan nézőre számít, aki tisztában van a mítosszal, ismeri Euripidés drámáját, és referenciabázisként folyamatosan mozgósítja ezt a tudását a film befogása során. Az egyik nagyon jelentős Pasolini-féle változtatás, hogy az ő Iasónja nem áll bosszút Peliáson, mert az nem tartja be az ígérését. Mire visszatér, az iolkosi trón – csakúgy mint maga az aranygyapjú – értéktelenek a szemében. Már nincs kötelék, ami a régi világhoz fűzné. Ezekkel a szavakkal búcsúzik a királytól:

¹⁹ KERÉNYI, *i. m.*, 20.

²⁰ PASOLINI, *Olaj, i. m.*, 167–186.

Vállalkozásom ahhoz a felismeréshez mindenesetre hozzásegített, hogy a világ sokkal nagyobb birodalmadnál... És ha tudni akarod, szerintem mi az igazság, ennek a gyapjúnak a saját hazáján kívül nincs semmi jelentősége.²¹

Gesztusa, amellyel Peliás lába elé löki az „örök rend és hatalom” jelképét, nagyon hasonló ahhoz, amelyet egy néhány évvel korábban, 1966-ban készült filmben, Antonioni *Nagyításában* láthatunk. Ebben a kor egyik hőse, a divatos fotográfus egy popkoncert örületében hosszú harcot vív a rajongók tömegével, hogy ő szerezzék meg a gitáros, a pop idol széttört hangszerének a közönség közé hajított darabját. Amint megkaparintotta, sötét mellékcákbba menekül az üldözői elől, de amikor már lerázta őket, az első sarkon elhajtja az értéktelenné vált gitárnyakat. Függetlenül attól, hogy az utóbbi esetben egy eliadei értelemben vett degradált szakralitás²² deszakralizálásáról van szó, Iasón gesztusa alapvetően modern, a 20. századi ember elszakadását jelzi a valóság mitikus-mágikus dimenziójától. Pasolini azonban egyetért Eliadéval abban, hogy a profanizálódott ember továbbra is hordozza magában ennek a dimenzióknak az emlékét, ami Antonioninál degradálódott szentség formájában (istenség = pop idol), a *Médeiában* pedig fájó hiányként jelenik meg. Amikor a kettős alakban felbukkanó Kentaur szembesíti Iasónt azzal, hogy valójában szereti, szánja és megérti Médeiát, a férfi kétségbeesetten kezébe temeti arcát. Azonos ez a mozdulat azzal, ahogyan Oidipus takarja el az arcát a rá váró szörnyű csapás előérzete elől Pasolini korábban készült, *Oidipusz király* című filmjében.

Míg Iasón modern személyiség, aki a film során változik, Médeiát az állandóság jellemzi, annak ellenére, hogy az Iasónnal megélt szerelem boldogságában alakot vált, sötét, papnői köntösét Iolkosban Peliás lányainak fehér alapon színes mintákban pompázó ruhájára cseréli, ékszereit leteszi, ő is olyan asszony lesz, mint a többiek. De ez a változás látszólagos. Médeia szenvedélye mélyebb és végzetesebb más asszonyokénál. Amikor Iasón árulása miatt ez a gyöngéddé, elfogadóvá lett asszonyisága súlyos sebet kap, Médeia visszatál eredeti önmagához. „Ugyanaz maradtam, aki voltam, Idegen tudományokkal teli edény”, mondja a filmben, amikor a szolgáló biztatja, hogy varázslattal álljon bosszút a férjén.²³ Pasolini Médeiája mindvégig az a papnő marad, akit a film sok elemzője szerint legfontosabb, de mindenesetre legfelkavaróbb jelenetsorában, a kolchisi termékenységi rítus emberáldozatának képein megismerünk.

Ez a csaknem 15 perces jelenetsor erős ellenpontként feszül szembe az Iasón felnevelődéséről megfogalmazott egységgel. A békés és valóságos lagúnát Kappadokia szinte holdbélinek tetsző, sivatagos tája váltja fel, a gyér növényzeten kecskék legelnek, pásztorok állnak vagy üldögélnek, merev nemezkabátba öltözött papok csapatának

²¹ PASOLINI, *Médeia*, i. m., 411.

²² ELIADE, i. m., 616 – 620.

²³ PASOLINI, *Médeia*, i. m., 412.

érkezése jelzi, hogy valamire készülődnek. Míg a lagúna világát a Kentaur ideológiázó monológja uralja, Kolchisban sokáig egyetlen szó sem hangzik el. Nem néma azonban ez a világ, csak hogy 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. A megszentelt áldozatot kikötik, nyakát eltörik, testét feldarabolják és szétsztyják a nép között, hogy a vérével megkent növényzet bő termést hozzon, így biztosítva a túlélést. Hasonlóan a főcím alatt felhangzó buddhista csengettyűszóhoz, Pasolini most is egy különös dallamra bízta, hogy a bevezető képek hétköznapi tevé-vevésének szakrális dimenziót adjon. Egyszólamú ősi japán kántálás köti össze ezeket a tevékenységeket az ünnepélyes emberáldozattal. A szakrális a hétköznapiból, annak szerves folytatásaként emelkedik ki a szemünk előtt.

Médeiát, a szertartást uraló papnőt a film 11. percében pillantjuk meg először. Egy Pasolini által – különösen korai filmjeiben – nagy gyakorisággal alkalmazott frontális képet látunk, a papnő arcát félközeli. Nyakán és haján súlyos ékszerei, arcára félig árnyék vetül, másik felét erős fény világítja meg. A képet Médeia erősen kifestett szeme uralja, az az egyszerre gyengéd és szomorú, ugyanakkor erős és határozott pillantás, amellyel a barlang mélyén kikötött, áldozatra kiszemelt fiút nézi. A montázs révén – Médeia félközelijét rögtön a kikötött fiút bemutató kistotál után látjuk – Pasolini közvetlen összeköttetést teremt Médeia és az áldozat között, és egyértelműen kijelöli a papnő méltóságának súlyos kontúrajait. Médeia egyszerre birtokolja a sötét erőket – ezt jelzi a barlang sötétjének rávetülő árnyéka – és az életet adó fényt, amely kívülről világítja meg az arcát. Az ő szájából hangzik el a véres szertartás befejezését és az általános örömnapp kezdetét jelző mondat, amely a jelenetsor egyetlen mondata: „Adj életet a magnak és szüless újjá a maggal.”²⁴

A szerepet alakító Maria Callas az operaszínpadok ünnepelt dívája, ugyanakkor Pasolini szemében olyan valaki, aki a görög paraszti világból emelkedett ki, és utóbb adaptálódott a polgári világhoz. Akiben „a barbár erő mélyen gyökeret vert, ezt jól láthatjuk a szemében, az arcvonásain, de mégsem nyilvánul meg közvetlenül, sőt a felszínen szinte letisztult. Tehát a Korinthosban eltöltött tíz év egy kicsit Callas életét is szimbolizálja. Ezért egy bizonyos értelemben megpróbáltam a szerepet abba sűríteni, ami ő, a maga komplex teljességében” – nyilatkozta a rendező egy interjúban.²⁵

Pasolini Médeiája lényegét tekintve azonos az általa képviselt világgal. De Martinó-i értelemben vett jelenléte, az aranygyapjú varázserejéhez hasonlóan, csak addig érvényes, amíg ezt a világot el nem hagyja. A hagyománynak és Euripidés drámájának is megfelelően az Iasón iránt érzett végzetes vonzalom az, ami kilöki őt ebből a közegből, arra készíti, hogy megszenteltelenítse azt, ami népe számára a lét

²⁴ *Uo.*, 407.

²⁵ SCHWARTZ, *i. m.*, 785.

középpontját jelenti. Massimo Fusillo rámutat, hogy ennek a kivédhetetlen és ugyanakkor destruktív kötésnek az ábrázolása milyen erős párhuzamot mutat Pasolini *Teorema* című filmjének alaphelyzetével. Ott egy nagypolgári családhoz rövid időre ellátogató ifjú Vendég által keltett lebírhatalan erejű erotikus vonzalom az, ami szét-dúlja a család életét. A szexualitás által maga a szakrális jelenik meg, amelynek befogadása romboló erőként hat a profán közegben. Csak a cselédlány képes az erotikus élmény nagyságát szublimálni, s a Vendég távozása után, falujába visszatérve maga is egyfajta szentté válik.²⁶ Médeia „fordított megtérésen esik keresztül”, amint ezt a Kentaur Iasónnak mondja.²⁷ Erős emberen túli hatalmának engedelmességgel az őt a természet transzcendens erőihez kötő kapcsot egy végzetes testi szenvedélyre cseréli. E „fordított megtérést” ábrázoló jelenetben a nyugtalanságtól hajszolt papnő elmerülten imádkozik a szentélyben, amikor Iasón, a betolakodó feltűnik a kapuban. Médeiát a szentély felhomályában profilból látjuk, ahogy a bejárat vakító fénykeretében megjelenő Iasón láthatja őt. Még a pillantásuk sem találkozik. Iasón meghátrál, Médeia ájultan a földre zuhan. Mire felébred, addigra ez a szenvedély kiszorít minden mást. Ugyanezt az ájulást látjuk a film másik fordulópontján, amikor Médeia megtalálja magában az erőt, hogy bosszúját végbevigye.

Kerényi felhívja a figyelmet arra, hogy a mítoszban Médeia első gyilkossága, Apsyrtos feldarabolása és tagjainak a tengerbe vetése valójában áldozati rítus, amely Hélios újjászületését szolgálja, aki az Ókeanos sötétjéből támad új életre minden reggel.²⁸ Pasolini filmje is utal a szakrális analógiára, hiszen Médeia öccsét kivégző mozdulatai pontosan rímelnek a termékenységi áldozat rítusának erre a szakaszára. Azonban a tagok nem a tengerbe, hanem sivatagos, terméketlen földre esnek. A rítus torz formában valósul meg, mivel Médeia elveszítette kapcsolatát az istenséggel.

Pasolini filmjében a tragédiát az alapozza meg, hogy a szakrális világgal elveszített éltető kapcsolat helyébe üresség lép. Iasón és Médeia között nincs érdemi kommunikáció. Iasón használja és kihasználja az asszonyt egy pragmatikus és haszonelvű erkölcs, illetve a hellenisztikus világ – amely Pasolini értelmezésében analóg a polgári berendezkedéssel – magasabbrendűsége nevében. Médeia Iasónnal egy olyan világba kerül, amely „nem hisz semmiben, amiben ő mindig is hitt”.²⁹ A korinthosiak számára, miként Euripidésnél is, Médeia csak egy barbár varázslónő, jogai nincsenek, hálával tartozik, mert megtűrik a „fejlett” világ perifériáján. Ritoók Zsigmond a barbár alakját az antik kultúra kontextusában vizsgáló tanulmányában kiemeli, hogy bár Médeia Euripidésnél elfogadja a görög közösség játékszabályait, maga a közösség és annak képviseletében Iasón sem tesz semmit, hogy a barbár nő világának értékeit befogadja, az ellentéteket feloldja. Az elutasítás így e másfajta világ féktelen, romboló erejét hívja elő. Ritoók szerint ez az úgynevezett fejlett kultúra értékét is megkérdőjelezi. A problémát Euripidés

²⁶ Massimo FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, Roma, Carocci, 2012, 127.

²⁷ PASOLINI, *Médeia*, i. m., 411.

²⁸ KERÉNYI, i. m., 26–30.

²⁹ PASOLINI, *Médeia*, i. m., 412.

más tragédiáiban is vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy nem egyértelmű, hanem csak részleges értékek feszülnek egymással szemben, amelyek kölcsönösen megkérdőjelezzik egymást. „Azáltal, hogy a hordozóik görögök és barbárok, az jut kifejezésre, hogy a világban sem itt, sem ott nincsenek egyértelmű pozitív értékek.” Görögök és nem görögök konfliktusának színpadi megjelenítése Euripidés számára lehetőség az általános emberinek a maga teljességében való ábrázolására.³⁰

Pasolini értelmezése valójában Euripidés alapállásából indul ki, de a modern világ helyzetének megfelelően átdolgozza az alapszituációt, ugyanúgy, ahogyan ezt gyakran saját költeményeivel is megtette. A film Korinthosban játszódó második felében a tragédiában megénekelte eseményeket látjuk, de egy kicsit más szemszögből. A hangsúly a történetben megjelenített drámától eltolódik az emocionális válság irányába. Változik a szöveg, miközben Euripidés jól felismerhető marad, valamint több apró és két döntő ponton változik a történet is. A Médeiát kirekesztő világot Iasón mellett a tragédiában és a filmen is Kreón és Glauké képviselik. Kreón döntése, amellyel Médeiát számúzi Korinthosból, a tragédiában is döntő fordulatot jelent. A rossz előérzettel küzdő Kreón félti lányát a varázslónő bosszújától, de Pasolininél – mint arra Fusillo felhívja a figyelmet – erre belső, lélektani oka van.³¹ A polgárság tipikus lelkiismereti válsága szólal meg, amelyet a marginalizált rétegek miatt érez, és amit erőszakkal próbál elfedni. Kettőjük beszélgetésére Euripidés színpadán azután kerül sor, hogy Médeia a házból kijöve megosztotta kitaszított helyzetének gyötrelmét a kórossal. A filmben ennél jóval fajsúlyosabb helyet kap. Kreón akkor érkezik az asszony háza elé, amikor Médeia egy álom révén már végigélte Glauké elpusztításának jeleneteit. A film legkülönösebb eleme ez. Glauké és Kreón nem egyszer, hanem kétszer halnak szörnyű halált a szemünk előtt: egyszer Médeia álmában, hogy azután – nagyon hasonlóan, de mégsem teljesen ugyanúgy – mindez valóban megtörténjék.

Az álom és a valóság a Pasolini-életmű bipoláris ellentétpárokra épülő szemantikai rendszerének fontos eleme. Az álom erősebb, tisztább, ősbibb az ébrenlét valóságánál. „Miért kell megvalósítani a művet, mikor annyival szebb álmodni róla?” – kérdezi Giotto/Pasolini a *Dekameron*-ban. Az álomban Médeia Hélios biztatására hajtja végre a bosszút, visszavéve eredeti méltóságát, papnői díszzeit, miután megosztotta tervét háza szolgálóival, akik az euripidési kórus szerepét töltik be. A tűzvarázs által megigézett palást és fejdísz eleven tűzzel emészti el Glaukét és segítségére siető apját, pontosan úgy, ahogyan azt Euripidés leírja. A film által konstruált valóságban azonban másként történik. Hélios, aki az álomban alkonyi napkorong képében jelenik meg és szól unokájához, ezúttal nincs sehol. A Kreónnal folytatott beszélgetés utáni ájulásából ébredő Médeia nem folyamodhat égi segítséghez. Nem térhet vissza régi énjéhez. A ruha, amit Glaukének küld, nem a szent tűz hordozója. Az ajándék a lány belső gyöttrődését növeli

³⁰ ΡΙΤΟΟΚ Zsigmond, *A barbár alakja az antik irodalomban: Egy tipológia-kísérlet* = R. Zs., *Vágy, költészet, megismerés: Válogatott tanulmányok*, Bp., Osiris, 2009, 247–253.

³¹ FUSILLO, i. m., 116.

olyan nagyra, hogy az leveti magát a vár tornyáról, Kreón pedig utána ugrik. Valójában nem Médeia az, aki öl. Kreón Médeia száműzésével eltépi az utolsó szálát, ami a két világot még összekötötte. Amikor Glauké magára ölti Médeia sötét, főpapnői öltönyt, 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 kérdésessé teszi.

A bosszú beteljesedése után már csak a végső stáció van hátra, a gyermekek megölése, az a tett, amelyre a mítosz minden feldolgozása megpróbál valamilyen sajátos, ép ésszel felfogható magyarázatot találni. Gyenge Zoltán a Médeia-mítoszt körüljáró tanulmányában sokat tekintetbe vesz ezek közül, ám végül arra a konklúzióra jut, hogy egyetlen magyarázat sem képes teljes mértékben értelmet adni: Médeia tette megfejthetetlen enigma marad.³² Euripidész ezt is a bosszú eszközeinek tekinti, amellyel Médeia Iasónt kívánja sújtani. Fokozatosan építi fel a gyermekgyilkosságot. A darab folyamán Médeia monológjaiban újra és újra előkerül a terv, amelyet a kórus is kommentál, a tragédia nézője pedig folyamatos feszültségben várja, hogy bekövetkezzék.

Pasolini filmjében azonban megváltoznak a hangsúlyok. A filmben egyszer sem esik szó nyíltan a gyermekek végzetéről. Médeia álmában esküszik bosszút, de nem mondja el, hogy mit fog pontosan tenni. Az egész film folyamán Pasolini itt alkalmazza a legerősebb, legsokatmondóbb kihagyást, amit a néző fantáziájának és/vagy tudásának kell kitöltenie. Csak a kórust képviselő Dajka reakcióiból értjük meg, hogy valami szörnyű és végzetes készül. A Dajka kérdésére: „De honnan merítet a bátorságot, hogy megtedd, amire gondolsz?”, Médeia ugyan visszakérdez: „Ha így tehetem végképp boldogtalan-ná férjemet?”,³³ az ébren cselekvő Médeiában azonban már nem a bosszúra éhes fúriát látjuk. A végképp kifosztott asszony áll előttünk, aki Glauké elpusztításával megmutatja erejét, visszaszerzi elvesztett méltóságát, de immár végképp egyedül, a senki földjén áll. Már nem a szerelem szenvedélyének szolgálója (Iasóntól elbúcsúzott egy utolsó együttléttel), de nem is a szakralist szolgáló papnő. Az ablak, amelyben álmában Hélios feltűnt, most üres. A gyermekgyilkosság mind a bosszú álmokképeiben, mind az arra rímelő valóságos jelenetben is csak egy homályos és alaktalan előérzet. Olyan szörnyű titok, amellyel még elkövetője sincs tisztában, mielőtt bekövetkezne.

Közelebb jutunk a megértéshez, ha felidézzük Pasolini 1966-ban írott és 1968-ban bemutatott színdarabját, az *Orgiát* (Orgia).³⁴ Ebben a költői metaforákban fogalmazó darabban egy kispolgári pár, a Férfi és a Nő, húsvét éjszakáján szado-mazochista aktusban éli meg saját másságát és lázadását, hálószobájában elrejtőzve a Hatalom mindent kontrolláló tekintete elől. A test, a fájdalom és a vér titkos orgiája azonban nem ütheti át a Hatalom korlátait, nem válhat kifejezéssé, felszabadulássá, állítássá: büntudatként visszahullik azokra, akik megélték. Reggel mindennek vissza kellene térnie a polgári

³² GYENGE Zoltán, *A bosszú mítosza: Médeia* = Gy. Z., *Kép és mítosz II.*, Bp., Typotex, 2016, 237–268.

³³ PASOLINI, *Médeia*, i. m., 414.

³⁴ Pier Paolo PASOLINI, *Orgia* = P. P. P., *Teatro*, Milano, Garzanti, 1988, 503–595.

életforma rendjébe, de ez már lehetetlen. Végső tettként, egyben végső kifejezésként az öngyilkosság marad. A Nő a folyó hullámaiba veti magát, de nem egyedül. Két kislánya önkezével legyilkolt tetemét is magával viszi. A Férfi hónapok múltán női ruhában akasztja fel magát. A Nőt hosszú monológjával kísérik el a tettig, amely a polgári világ elleni lázadás botrányos lehetőségeként tűnik fel a számára, csak a megsemmisülés mentheti fel őt és gyermekeit az elfogadhatatlan elfogadása alól. Bár a monológ végigvezeti a nézőt a Nő tudatfolyamán, maga a tett irracionálisan, szinte a semmiből, mégis magától értetődően bukkan elő. „Cselekszem, mielőtt elhatároztam volna? / Vagy már el is határoztam, anélkül, hogy tudtam volna? Valami arra indít, hogy megtegyem: és csak azt tudom, amit meg kell tennem.”³⁵

A filmbéli Médeia hasonló stációkon megy keresztül. Antonio Tricomi arra hívja fel a figyelmet, hogy Médeia bosszúban kifejeződő lázadása nemcsak a személyek ellen irányul, hanem az ellen a polgári, racionális, minden másságot elnyomó világ ellen is, amelynek hatalmát a filmben Iasón és Kreón képviselik.³⁶ Ez a világ előbb kihasználta őt, majd megfosztotta a szakrális világhoz fűződő kapcsolatától, azután félelemből kitaszította, végül egy haszonelvű pragmatizmus nevében cserbenhagyta. A bosszú beteljesedése után nincs hová visszatérnie, nincs a valóságnak olyan szeglete, amelyben az elvesztett jelenlét újra felépíthető lenne. Ezért kell „cselekednie, mielőtt elhatározta volna”, gyermekeit is a halál végtelen álmába ringatnia.

Az *Orgia* modern Médeiáját és gyermekeit a víz sodorja el, a filmbéli Médeia, a Nap unokája, a tűzre bizza a végső feladatot. Ahogy Euripidésnél is, a cselekményt Médeia és Iasón párbeszéde zárja. A *Médeia* utolsó jelenetének filmes eszközeit elemezve Fusillo hangsúlyozza, hogy Pasolini a szereplők elhelyezésnek változásával is jelzi a megváltozott viszonyt. Míg előbb Kreón és Iasón is a hatalom képviselőiként a várból mintegy aláereszkedve, de azért kellő magasan megállva felülről beszélnek a szenvedő asszonyhoz, ez a helyzet a végső párbeszédben megfordul.³⁷ Médeia Euripidésnél is fentről, Hélios aranyszekerének biztonságából szól Iasónhoz, a filmben azonban nincs ilyen menedéke. Csak a ház tetejének magasából, a felcsapó lángok szintjéről, füstfelhő mögül beszél, s ez a tűz az, ami Iasónnak is útját állja. Pasolini, ahogyan eddig, most is csak töredékeket használ Euripidés szövegéből, csak azokat a mondatokat, amelyek a további kapcsolat lehetetlenségére utalnak. „Ha beszélni akarsz velem, itt vagyok, de a közelemben nem jöhetsz, kezéd többé nem érinthet”³⁸ – kiáltja Médeia. A valóság racionális és irracionális oldala közötti kapcsolat megszűnik, ezt jelképezi, hogy Iasón közös gyermekeiket sem érintheti meg. De a beszéd sem egyszerű, mindkettejüknek kiabálni kell, hogy legyőzzék a tűz ropogásának ősi hangját, és az egész jelenet alatt ismét a buddhista csengettyűk zaklatott hangjai szólnak, közvetlen összeköttetést teremtve az utolsó képpel, ami megegyezik a film kezdő képével is. A dráma

³⁵ *Uo.*, 565–566. (SZKÁROSI Endre fordítása)

³⁶ TRICOMI, *i. m.*, 219.

³⁷ FUSILLO, *i. m.*, 133.

³⁸ PASOLINI, *Médeia*, *i. m.*, 419.

lezárult, Médeia feldúlt, eltorzult, kétségbeesett arca a füst mögött nem hagy kétséget afelől, hogy az archaikus világ éppúgy tragikus vesztese ennek a szakadásnak, mint a modern. A történet véget ér, de a Valóság, amelyet a Nap újjászületése képvisel, amely a történet mögött van, megmarad.

JÚLIA CSANTAVÉRI
“Nothing is possible any more”
Medea and Jason in Pier Paolo Pasolini’s movie

The present study examines how Pasolini’s film on Medea’s devouring passion fits in the poet-director’s general discourse conducted since the early ‘60s about the tragic lack of communication between the sacred past and the profane present, and how it links to its direct antecedent Euripides’ play. It starts from the anthropological theory of Ernesto De Martino, and the concept of “presence” elaborated by him, which was well known and appreciated by Pasolini. In extending the story narrated by Euripides and focusing on the events of stealing the Golden Fleece as much as on Medea’s terrible vengeance, the director gains territory to enforce the anthropological point of view. Highlighting the link between Medea and the God of Sun reveals the cosmic perspective of the myth. The study analyses the relationships between the main characters and the way Pasolini uses and rewrites Euripides’ text with some shifts of emphasis, converting Medea’s story into a metaphor of a deep change in the western world called anthropological genocide by Pasolini.