

Zrozumieć Medeę

Filmowe portrety bohaterki

ALICJA HELMAN

Kanoniczną wersję losów Medei ustalił Eurypides. Ona też stała się podstawą kolejnych adaptacji wątku kolchidzkiej księżniczki angażującej wyobraźnię poetów, dramaturgów i kompozytorów. Wiek kina dopisał do tej listy twórców także reżyserów filmowych. Pasoliniego, który zrealizował *Medeę* w 1969 roku, w dwa lata po *Królu Edypie*, Dassina, który uwspółcześnił historię bohaterki (*A Dream of Passion*, 1978) i von Triera, który wziął na warsztat niezrealizowany scenariusz Carla Theodora Dreyera i zrobił w 1988 roku *Medeę* jako film telewizyjny.

Historia Eurypidesowej Medei jest bardzo krótka, obejmuje jeden epizod – zdradzona przez Jazoną, który porzuca ją i dzieci, by poślubić Glaukę, córkę króla Kreona, wypędzona przez władcę Koryntu, obawiającego się jej czarnoksięskiej mocy, Medea dokonuje dzieła zemsty. Posyła młodej księżniczce w darze suknię i wianek, od którego spłonie pałac, a wraz z nim Glaukę i jej ojciec. Zabija synów, by w ten sposób najdotkliwiej ugodzić niewiernego męża, i odlatuje rydwanem Heliosa. Tradycja piętnuje Medeę jako zbrodniarkę, jakiej nie znały dzieje. Uciekając z Kolchidy, zabija brata, powoduje śmierć Jazonowego stryja, by ułatwić mężowi drogę do tronu, a wreszcie jej ofiarą padają nie tylko rywalka i Kreon, lecz nawet własne dzieci. By jednak zrozumieć Medeę (czymże innym były dzieła opowiadające jej historię, jak nie kolejnymi próbami zrozumienia niepojętego czynu bohaterki?), trzeba wziąć pod uwagę i to, co zdarzyło się przedtem (o czym się tylko mówi w dramacie Eurypidesa) i to, co działo się z nią później. Historia Medei, o której opowiadają mity, jest bowiem długa i ma wiele wariantów. Ale żaden z nich nie przypisuje jej zamordowania synów. Uczynił to dopiero Eurypides, zdejmując odium winy z Koryntian, którzy wstrząśnięci śmiercią króla i jego córki zamordowali chłopców wychowywanych w świątyni Hery¹.

Mitologiczna Medea była córką władcy Kolchidy Ajetesa i nimfy Asterodei (wedle niektórych wersji wnuczką Heliosa). Apsyrtos zaś był tylko jej bratem przyrodnim, synem Ejdyi, którą Ajetes poślubił po śmierci pierwszej żony. Medea uchodziła za najbieglejszą w królestwie lekárkę i czarownicę, nie interesowało jej natomiast zamążpójście. Robert Graves, autor powieściowego wariantu historii wyprawy po Złote Runo zatytułowanej *Herkules z mojej załogi*, przypisuje bohaterce pogląd, że *żadna kobieta przy zdrowych zmysłach i obdarzona poczuciem godności nie pozwoli się opanować uczuciu do mężczyzny i że mężczyźni to pleć nader poślednia*². Wierzyła ona też, że dziewictwo jest źródłem niezwyklej magicznej mocy kobiety – *ani dzikie bestie, ani węże nie są*

*w stanie skrzywdzić dziewicy: może ona bezpiecznie rwać liście lub wykopywać korzonki, których samo dotknięcie sprowadza śmierć na mężczyzn i kobiety zamężne*³.

Aby Medea mogła pokochać Jazona i pomóc mu odzyskać Złote Runo, musieli się w to wdać bogowie, a raczej boginie. Bohaterowie nie działają bowiem zgodnie z własną wolą i wyborem, lecz według boskiego planu, wypełniając jedynie to, co im przeznaczone. Jazon pozostaje pod szczególną opieką Hery i Ateny, które uciekają się do pomocy Afrodyty i jej syna Erosa, by bohater mógł osiągnąć swój cel. Medea pokocha pięknego Jazona, obdarzonego szczególną zdolnością budzenia miłości kobiet ku sobie, dopiero wtedy, gdy Eros przeszyje jej serce strzałą miłości. Tak się też stało i zakochana bez pamięci Medea pomaga Jazonowi przezwyciężyć wszystkie przeszkody, ominąć pułapki zastawione przez Ajetesę, ukraść Złote Runo, pod warunkiem że ją zabierze ze sobą, poślubi i nigdy nie opuści. By opóźnić pościg, Medea zabija swego brata Apsyrta – Kolchidczycy muszą się zatrzymać, by zabrać i pochować poćwiartowane zwłoki. Ale – dodajmy – wedle innej wersji mitu, którą podtrzymuje Graves, Apsyrta zabił sam Jazon⁴. Po powrocie do Grecji, mimo podstępu Medeii, która skłania córkę Peliasa, by zabiły ojca i ugotowały jego zwłoki w czarodziejskim kotle, co przywróci go do życia młodego i zdrowego, Jazonowi nie udaje się odzyskać tronu Jolkos, którego był prawowitym dziedzicem. Dzięki Medeii zdobywa natomiast tron Koryntu. Ajetes był kiedyś jego prawowitym władcą, a wyemigrowawszy do Kolchidy, ustanowił regenta. Bezdzietny Koryntos nie zostawił dziedzica, więc Koryntianie uznali roszczenia Medeii i przyjęli Jazona za swego króla. A zatem inaczej niż u Eurypidesa, Jazon i jego rodzina nie są bezdomnymi wygnańcami. Żyją szczęśliwie, póki nie rozdzieli ich sprawa dzieci. Mieli jakoby nie dwóch synów, lecz siedmiu synów i siedem córek, którym bogini Hera obiecała nieśmiertelność, pod warunkiem że będą się wychowywać w jej świątyni. To nie podobało się Jazonowi i jego poddanym, zatem odmówił dalszego pożycia z Medeą i przyjął propozycję króla Kreona, by poślubić jego córkę Glaukę (alias Kreuza lub Auge), zyskując tym samym drugi tron. Medea zabrała dzieci i uciekła na rydwanie zaprzężonym w węże, uprzednio dokonawszy dzieła zemsty. Udała się najpierw do Teb, gdzie wyleczyła Herkulesa z obłądę, a następnie do Aten. Poślubił ją król Ajgeus, lecz została stamtąd ostatecznie wygnana za próbę otrucia Tezeusza (mitologia grecka zna trzech herosów tego imienia), syna władcy z pierwszego małżeństwa, stał bowiem na drodze do tronu jej synowi narodzonemu ze związku z Ajgeusem. Później znów wyszła za mąż za azjatyckiego króla, nieznanego z imienia, ojca jej kolejnego syna, Medejosę, z którym wróciła do Kolchidy. Medea nie umarła, stale cieszyła się przychylnością bogów, zyskała nieśmiertelność, królując na Polach Elizejskich. Wedle jednej z wersji mitu poślubiła Achillesa.

Moje pobieżne streszczenie nie obejmuje wszystkich wariantów mitu, w których występuje postać Medeii, nie sposób też było przytoczyć niezliczonych szczegółów pojawiających się w literaturze przedmiotu. Ale istotne są nie tylko detale fabularne, lecz przede wszystkim ukryte znaczenia opowieści zamaskowane nagromadzeniem mniej lub więcej nieprawdopodobnych, fantastycznych i krwawych wydarzeń. Lévi-Strauss, interpretując strukturę mitów, próbował rozszyfrować ich znaczenie na przykładzie dokładnej analizy mitu Edypa⁵. Prześla-

nie tego mitu ani żadnego innego nie było nigdy werbalizowane wprost, bowiem żadna społeczność nie byłaby go w stanie zaakceptować, odrzucając zawartą w nim prawdę. Aby społeczeństwo mogło się rozwijać – powiada Lévi-Strauss – synowie muszą zabijać ojców, a córki zdradzać rodziców. Edyp zabija swego ojca Lajosa, a Medea dla Jazona zdradza ojca, porzuca rodzinny dom i zabija brata. Rzecz jednak nie w tym, że bohaterowie tak czynią, lecz że muszą tak czynić – taka jest bowiem wola bogów, takie przeznaczenie, któremu niepodobna ująć.

Gdyby jednak uznać historię Medei za taką, która nie tylko przekazuje uniwersalne prawdy, lecz także odnosi się w jakiś sposób do odległej rzeczywistości historycznej, wówczas mit ten ukazywałby, w charakterystyczny dla mitów własnie sposób, etap przejścia od matriarchalnego kultu Wielkiej Bogini (w potrójnej postaci dziewicy-nimfy-staruchy) do patriarchalnego kultu władającego panteonem bogów Zeusa. Mityczna Medea jest nie tylko księżniczką, czarownicą i kapłanką Wielkiej Bogini, lecz także sama bądź zostaje boginią, bądź nią od razu po prostu jest. Niektóre mity identyfikują ją z boginią ziemi bądź boginią księżyca, a jej wypędzenie z Koryntu i Aten jest transpozycją zniesienia przez Greków kultu bogini ziemi. Medeę utożsamiano też z Ino, matką Melikertes, boga kreteńskiego, w którego imieniu palono dzieci, składając je w ofierze.

W sposobach przedstawienia historii Medei oraz w interpretacjach tej historii jawi się szczególna podwójna optyka: pozwala ona zarazem na podkreślenie aspektu mizogynicznego, jak i lekturę w duchu feminizmu. Historia Medei czytana powierzchwnie jest wersją prototypową kobiety wzgardzonej, która staje się furią, jakiej nie zna nawet piekło.

Taką ją ukazał Eurypides, który – jak utrzymują komentatorzy jego twórczości – był zdeklarowanym mizogynikiem, pałającym nienawiścią wobec kobiet, mając jakoby po temu osobiste przyczyny (odtrącił pierwszą żonę, która go zdradzała, a druga sama go opuściła). Nie inaczej jednak postrzega ją relacjonujący te fakty Butrymowicz, pisząc, iż twórca z ziarna mitu wyhodował „kwiat najkrwawszy”. *Eurypides, który pierwszy z Greków poznał i wprowadził do tragedii prawdziwą kobietę – pisze autor – on, który pierwszy odgadł, iż kobieta w dobrem jest nieporadna, w złem zaś mistrzyni* (podkr. moje – A.H.), *sięgnął w Medei w najgłębszą może czeluść serca niewieściego i nie odkrył w nim nic prócz piekielnej pożogi, dopóty stłumionej, zaczajonej, dopóki nie nadejdzie chwila, moment, kiedy z elizejskich pól miłości poczynają tryskać strugi szaleństwa, nienawiści i zemsty*⁶.

Eurypides przekształcał opowieści mitologiczne w tragedie, których osią był konflikt psychologiczny, ale – jak pisze Graves – *ponieważ każdy dramat nagradzany podczas ateńskich uroczystości ku czci Dionizosa natychmiast nabierał mocy jako autorytatywne źródło religijne, jest rzeczą wielce prawdopodobną, że Koryntianie szczerze nagrodzili Eurypidesa za życziwą dla nich wersję mitu nie przynoszącego już obecnie chwały*⁷. Ten sam autor zwraca uwagę na fakt, że kwestia składania ofiar z ludzi stała się drażliwa dopiero w późniejszych czasach, a nie wówczas gdy mogła się rozegrać historia argonautów. Grecy nie rozróżniali jeszcze zabójstwa i morderstwa. Wystarczało zapłacić okup klanowi ofiary i dokonać obrzędowego oczyszczenia, by cieszyć się nadal ludzkim szacunkiem i nie utracić przychylności bogów, co było udziałem mitycznej Medei i czego jest

pewna także bohaterka Eurypidesa. Gdy w finale zrozpaczony Jazon odwołuje się do bogów, grożąc Medei ich zemstą, ona przypomina mu, iż bogowie wiedzą, kto zapoczątkował łańcuch krzywd i zrad. Na kwestię Jazona: *Żyją nad tobą okrutni mściciele*, odpowiada: *Bogowie wiedzą, kto tu zaczął krzywdzić*⁸.

Los Medei interpretowany w aspekcie uniwersalnym to los „innej”, kobiety, która zapomniała swoich bogów, poniechała mocy, jakimi została obdarzona, nigdy nie została zaakceptowana w świecie swego męża. Związek Jazona i Medei to również model związku słabego mężczyzny i silnej kobiety, model, który dramat elżbietański zawarł w dziejach Makbeta, a powtarzający się w niezliczonych odmianach i wariantach w sztuce i w życiu.

Medea, kobieta ze wszech miar niezwykła, bogini, a w każdym razie więcej niż zwykła śmiertelniczka, zniża się ku śmiertelnikowi, który ją zawodzi, zdradza i opuszcza. Pragnienie zemsty staje się więc w całej pełni zrozumiałe, *stajemy po jej stronie przeciw Jazonowi* – pisze wręcz Tadeusz Zieliński w swojej *Legendzie o Złotym Runie*⁹. Autor chciałby jednak zinterpretować głębiej motyw zabójstwa dzieci. Co sprawia, że Medea zdobywa się na ów niepojęty czyn? To, że nienawidzi swej rywalki, która odbiera jej ukochanego, jest oczywiste. Podobnie jak to, że zwraca się przeciw jej ojcu, który żąda wygnania Medei z Koryntu. Ale także jej miłość do Jazona zmienia się w nienawiść. Medea nie chce go odzyskać, lecz ukarać, ukarać tak, jak nikt dotąd nie został jeszcze ukarany. Jazon perfidnie tłumaczy Medei, iż nie porzuca jej dla innej kobiety, lecz po to, by zabezpieczyć przyszłość ich dzieciom. W Koryncie są wygnańcami żyjącymi z królewskiej jałmużny. Gdyby Jazon poślubił Glaukę, objąłby tron po śmierci jej ojca, zapewniłby dziedzictwo zrodzonemu z niej synowi i odpowiednią pozycję jego dzieciom ze związku z Medeą. Gdy Medea to pojmuje, wie, że zemści się najdotkliwiej, zabijając dzieci, które on przedkłada nad nią. Zieliński podkreśla wagę tego motywu, wskazując na charakterystyczny dla obyczajowości greckiej filonimizm. Pisze on, że *starożytny Grek rozumiał samego siebie jako ogniwo łańcucha genealogicznego, które kontynuuje życie swych przodków i przekazuje je swoim potomkom, ogniwo, za którego pośrednictwem okupuje cierpieniami winy ojców, zbiera owoce ich cnót, a jednocześnie dobrymi lub złymi uczynkami gotuje szczęście albo nieszczęście potomnym*¹⁰. Medea przecina ten łańcuch. Jazon traci dzieci i nie będzie miał już innych, żyje, by cierpieć bez końca w poczuciu ostatecznej klęski.

Zemsta Medei byłaby więc na swój sposób zemstą doskonałą, gdyby brać pod uwagę tylko ten jeden jej aspekt – nic innego nie ugodzi Jazona tak dotkliwie i ostatecznie jak śmierć dzieci. Motyw w ten sposób dokonywanej zemsty na mężczyźnie nie jest może częsty w literaturze, niemniej powraca. Bohaterka jednego z opowiadań Johna O'Hary, gdy uświadamia sobie zdradę męża, wywozi dzieci motorówką nad morze, topi je i spokojnie powraca na brzeg¹¹. Od razu jednak zostaje uznana za niepoczytalną. Kay, żona Michaela (*Ojciec chrzestny II* F. F. Coppoli), porzucając go i pragnąc zranić, decyduje się na aborcję. Wreszcie w filmie Dassina mamy Brendę Collins, okrzykniętą przez prasę współczesną Medeą, która odsiaduje długoletni wyrok za zamordowanie dzieci. Mąż, opuściwszy ją dla innej kobiety, zamierzał także odebrać jej dzieci.

Dzieci Jazona są wszakże także dziećmi Medei, dziećmi, które kocha. Stąd swoiście „racjonalne” wytłumaczenie motywów jej zbrodni nie wystarczy, wciąż

szukamy jeszcze innego wyjaśnienia, ponawiamy pytanie. Druga z bohaterek *A Dream of Passion*, aktorka Maya, która ma zagrać Medeę i chciałaby zrozumieć jej dramat, dochodzi wreszcie do wniosku, że pytanie: „dlaczego Medea zabija własne dzieci i czy są powody, dla których należałoby usprawiedliwić jej czyn” – jest źle postawione. Należałoby bowiem pytać o to, jakie nieszczęście, jakie niemożliwe do udźwignięcia cierpienie sprawia, że kobieta godzi w to, co ma na ziemi najdroższego – we własne dzieci.

Może więc bohaterka jest po prostu szalona?

Quignard analizuje fresk znajdujący się w Domu Dioskurów przedstawiający Medeę na chwilę przed popełnieniem zbrodni. Dzieci grają w kostki pod okiem nauczyciela. Medea stoi z boku, patrząc na chłopców i ściskając w dłoni sztylet. *Oto bezruch, przeraźliwe milczenie poprzedzające szaleństwo*¹². Medea jest jak człowiek skaczący w przepaść, nie może się zatrzymać. Quignard pisze, że Medea nie walczy ze sobą, nie doznaje sprzecznych uczuć. *To chwila tragiczna: Medea przygląda się bezsilna strumieniowi, któremu się nie oprze i który, pochłaniając ją, zmusza nieodwołalnie do czynu*¹³.

Wyjaśnienie Eurypidesa, powiada Quignard, jest nie psychologiczne, lecz fizjologiczne. Trzewia Medei – mózg, serce, wątroba – są spuchnięte. Sposób, w jaki mówi się o bohaterce, opisuje symptomy choroby postępującej od „zmieszania myśli” (*phrenitis*) do utraty możliwości percepcji samego siebie (*anaesthesia*). *Spojrzenie szaleńca staje się spojrzeniem śpiącego, który nie dostrzega, że popełnia czyn zbrodniczy. (...) On widzi inny spektakl niż przedstawienie, które urządza i spełnia*¹⁴. I dalej: *Szaleńczy akt to ekstremalne rozkwitanie: kończy się uwiadem i uspokojeniem*¹⁵. Szaleństwo bowiem leczy się spełnieniem, jeśli tylko ten, kto dokonał czynu, rozpozna się w nim, a to przecież stało się udziałem Medei.

Ale Włodzimierz Galewicz dobywa z tekstu Eurypidesa znaczenia zupełnie odmienne, przeczące hipotezie szaleństwa bohaterki. Jego zdaniem działa ona świadomie i celowo, a zatem jej działania podlegają kwalifikacji moralnej. By jej dokonać, autor sięga do Arystotelesowskiej „typologii zła”, w której cnota przeciwstawiona jest nikczemności, a opanowaniu nieopanowanie.

Zdrada Jazona – pisze Galewicz – *nie oznacza dla Medei jedynie utraty do niedawna jeszcze kochającego i ukochanego mężczyzny; jest dla niej zarazem czymś innym i – przynajmniej w jej odczuciu – jeszcze bardziej bolesnym: jest utratą czci. Medea czuje się bowiem nie tylko porzucona, lecz i pohańbiona*¹⁶. Podobnie jej położenie oceniają inni. Już w *Prologu* słyszymy o Medei w swej *czci pohańbionej*, którą mąż, opuszczając dla innej, znieważył i pogardził. Zemsta, planowana przez Medeę i dojrzewająca powoli (początkowo nie myśli jeszcze o zabiciu dzieci), nie jest celem samym w sobie. Ona pragnie w ten sposób *wydobyć się z tego poniżającego położenia, odzyskać swą cześć*¹⁷. Wie, że to, co zamierza uczynić, jest straszne, ale sądzi, iż nie karząc swych wrogów, narazi się na śmieszność, a woli być straszna niż śmieszna.

Czyn Medei jest nie tylko starannie obmyślony, ale i przygotowany działaniami mającymi jej zapewnić bezkarność. Pomoc króla Aten w pełni zabezpieczy ucieczkę. Plan i realizacja tego planu wymagają nie tylko przebiegłości, ale i mądrości. Medea nie tylko znacznie przewyższa umysłowo swoje otoczenie, ale w dodatku ono jest tego świadome. Kreon boi się jej, gdyż jest „mądra i zbrodni świadoma”, sama bohaterka też doskonale zna swoje przewagi.

Ale Medea w specyficzny sposób racjonalizuje swoją zbrodnię. Jak to ujmuje Sinko, *wmawia w siebie, że zabijając dzieci, wyrwie je przed prześladowaniami nieprzyjaciół, że wyświadczy im ostatnie dobrodziejstwo*¹⁸. W jej oczach potworny czyn jak gdyby traci swoją pierwotną grozę, bowiem *przeobraża się w jakieś szczególne zrządzenie czy przeznaczenie, czy też właśnie prawo – ktoś jest w końcu bardziej powołany, by zabrać jej synom życie (...), jeśli nie ona, która je im dała...*¹⁹

Medea nie chce być porzuconą ofiarą i przyjmuje cierpienie usatysfakcjonowana tym, że zdołała cierpienie zadać. Odpowiada przecież Jazonowi: *Lecz cierpieć łżej, gdy się nie śmiesz.*

*Realizując swój morderczy plan, Medea wykazuje się zatem nieludzkim, wręcz demonicznym panowaniem nad sobą, które jest szczególnym opanowaniem w złu. Jest to siła, która pozwala jej wytrzymać w złu, nie cofnąć się w dobro*²⁰.

Odmienne interpretacje Quignarda i Galewicza pozwalają kwalifikować czyn Medeii wedle współczesnej terminologii jako zbrodnię z namiętności (w stanie chwilowej niepoczytalności, po której przychodzi rozpoznanie czynu) bądź zbrodnię z premedytacją.

Dodajmy od razu, że interpretacje filmowe Pasoliniego, Dreyera/von Triera i Dassina nie są podobnie jednoznaczne, a jeśli nawet nie wnoszą motywów radykalnie nowych, to jednak skutecznie poszerzają pole refleksji. Film Pasoliniego cofa nas w głąb historii, film von Triera rozgrywa się poza konkretnym czasem i przestrzenią, film Dassina dzieje się współcześnie. Dogodniej będzie zatem pisać o nich w tej właśnie kolejności, poza chronologią ich realizacji.

Pasolini nie tyle chciał zaproponować własną wersję i interpretację losów starożytnych bohaterów, ile je oczami wyobraźni zobaczył i zapragnął utrwalić swoje wizje²¹. Nie są to próby rekonstrukcji greckiego antyku, lecz całkowicie arbitralne obrazy mitycznej prehistorii, do których inspiracje czerpał ze sztuki różnych obszarów i kontynentów, kreując na ekranie świat, jakiego nigdy nie było.

Wersje mitu sfilmowane przez Pasoliniego były w różny sposób interpretowane przez krytykę, a diametralnie odmienne i często przeciwstawne opinie w tej mierze dowodnie wskazują, że wykładnia Pasoliniego bynajmniej nie była oczywista ani jednoznaczna. Chyba że będziemy ją identyfikować z przekazem werbalnym myśli współczesnego Edypa na temat swej sytuacji w trójkącie rodzinnym i wykładami Chejrona pouczającego Jazona-dziecko, a później Jazona dorosłego. Pasolini nie próbował opowiedzieć innych historii Edypa czy Medeii. Jego odstępstwa od fabuł greckich tragików nie są znaczne, bowiem korzysta także z wybranej wersji mitu. On te postaci, zdarzenia i krajobrazy zobaczył, a może raczej wyśnił. Jeśli mit jest zbiorowym snem ludzkości, Pasolini śni go także, śni go niezapomnianymi obrazami.

Pierwsza uwaga, jaka się nasuwa przy analizie formy *Medei*, to brak równowagi. Film ten składa się na przemian ze skrótów i dłużyzn, jeśli za punkt wyjścia przyjmiemy jego narrację. A także z partii dialogowych i obrazowych, z których te pierwsze wydają się łącznikami między tymi bądź drugimi komentarzami do nich. Dla obrazów został bowiem zrealizowany ów film. Gian Piero Brunetta pisze wręcz, że u Pasoliniego górę bierze styl kina niemego, dodajmy, świadomie wybrany, bowiem reżyser sam się powołuje na ten rodzaj inspiracji. Wskazuje też na to jego koncepcja obrazo-znaku, wywodzącego się z irracjonalnego typu systemu, komunikacji wizualnej, którą autor określa mianem skrajnie



Medea, rež. Pier Paolo Pasolini (1969)

prymitywnej, pregramatycznej, a nawet premorfologicznej. Ale i tego rodzaju obrazy do nas „mówią”, *wszystkie są dostatecznie znaczące w stanie naturalnym, aby mogły stać się znakami symbolicznymi*²².

Cała pierwsza część *Medei* obywa się właściwie bez słów. Na Eurypidesie opiera się dopiero druga część filmu, która podobnie jak cały dramat rozgrywa się w Koryncie. By ukazać to, co działo się wcześniej, reżyser sięga do mitycznej wersji zdarzeń, wybierając motywy, którym może nadać kształt własnej wizji. Pasolini gromadzi, ustawia i kontempluje obrazy mitycznej Kolchidy, w której surowość dzikiej przyrody, okrucieństwo magicznych obrzędów związanych z uprawą ziemi splatają się ze sobą w urzekającą całość.

Samo złożenie ofiary – Vernant opisuje podobny obrzęd, gdzie ofiarą jest zwierzę, nie człowiek – *odbywa się w atmosferze wystawnej i radosnej ceremonii. Rytualny scenariusz ma na celu zatarcie aspektu przemocy oraz śmierci i wydobycie nastroju pogodnego, radosnego święta: zwierzę prowadzone w uroczystej procesji idzie swobodnie, niczym nie związane, a śmiertelności nóż ukryty jest do ostatniej chwili w koszu*²³.

Reżyser powiedział kiedyś, że woli malarstwo niż kino i choć sam nie malował, w jego technice komponowania i gromadzenia obrazów dochodzi do głosu wyobraźnia malarza, dla którego istotna jest treść plastyczna, a nie literacka. Pasolini celebrował więc nie opowieść, którą – jako się rzekło – pospiesznie skraca, sygnalizując jedynie punkty węzłowe, lecz te sceny i sytuacje, w których najprostsze gesty i zachowania nabierają wymiaru spektaklu. Intryga zawiązująca się celem zdobycia Złotego Runa to tylko kilka kresek w zestawieniu z malowidłem, na które składa się przywdziewanie obrzędowych strojów, przygotowywanie ofiary, która zostanie rytualnie zabita i poćwiartowana, a jej części rozdane między lud smarujący krwią pędy winorośli. Kolchidą była, zdaniem uczonych, Gruzja, lecz w filmie rola ta przypadła fantastycznym krajobrazom Kapadocji z jej niezwykłymi formacjami skalnymi i rozległością pejzażu, który rozciąga się niemal w nieskończoność. Kostiumy, hełmy, maski przygotowane z ogromną pieczołowitością dźwigają ciężar przesłania w znacznym większym stopniu niż ludzie. Inspiracji plastycznych dostarczyły różne źródła – od staroskandynawskich po afrykańskie, tworząc w sumie wizję jakiegś odległej w czasie i przestrzeni barbarii, której prawa i obyczaje w niczym nie przypominają naszych. Dalekie są także Jazonowej Grecji, do której bohater pragnąłby wrócić jako mąż Glauke, Greczynki, wyzwalać się od ciężaru niesamowitości, by zażywać spokoju na łonie tego, co swojskie. Próba przemiany Medei w Greczynkę nie może się powieść. Symboliczna zmiana stroju jest tylko chwilowa. Greckie dziewczęta zdejmują z niej ciężkie, czarne szaty kapłanki, by odziać ją w białą suknię, ale już w następnej scenie Medea znów pojawia się na czarno – służebnica ciemnych bogów, o których nigdy nie zapomniła i do których groźnych mocy znów się odwoła.

W jednym z wywiadów Pasolini powiedział, że prehistoria była wszędzie taka sama, a więc my, ludzie współcześni, odwołujemy się do wspólnego dziedzictwa. Ta nader kontrowersyjna, zdaniem krytyków, teza nie jest jednak pozbawiona racjonalnego uzasadnienia. Antropologowie zwracali uwagę na fakt, że mity pochodzące z różnych stron świata mają nie tylko wiele wspólnych elementów, ale wręcz powtarzają się.

Reżyser z tej wspólnoty treści wykreował heteronomiczną wspólnotę obrazu, ukazując wszelako zarówno Kolchidę, jak i greckie miasta nie jako bajkowe królestwa, lecz raczej społeczności wiejskie. Władcy Kolchidy przebywają w kamiennych pomieszczeniach przypominających raczej obszerne jaskinie niż komnaty, ich świątynie to groty, a najważniejsze obrzędy odbywają się pod gołym niebem.

Pasolini rekreuje tę pierwotną „barbarię” w postaci wizji, która jest jego własnością, ale na której odcisnęło swoje piętno historyczne życie powtarzalnych fabuł. *Odcisnęły się na nich – jak pisze Propp – obyczaje pasterskich Zulusów, koczowników, barbarzyńców, górali kaukaskich i Greków*, ale i to, co nastąpiło później – *walka katolicyzmu i humanistycznych dążeń renesansowych, ponury wiek XVII i spontaniczne ideały chłopskie*²⁴. Nasz wiek bardzo wiele dodał do tej spuścizny.

W ujęciu Pasoliniego mit, rytuał i spektakl, tworząc rozliczne powiązania wzajemne, uzyskują znaczenia mieszczące całość ludzkiego doświadczenia. Jak pisze Jean-Pierre Vernant – nie chodzi tu o stworzenie jednego modelu o nadrzędnej wartości, lecz o *wielość konfiguracji, które nie pokrywają się ze sobą dokładnie, lecz układają się w obraz o kilku wejściach i o wielu osiach*²⁵. Lektura tego obrazu będzie się, oczywiście, zmieniać zależnie od punktu wyjścia i przyjętej perspektywy.

W osobistej historii Medei i Jazona dokonuje się zderzenie kultury pierwotnej – barbarzyńskiej i kultury antycznej Grecji uosabiającej cywilizację. Zderzenie, które ma wymiar tragiczny i w którym bohaterka musi ponieść klęskę, gdyż jej świat odchodzi w przeszłość, ustępując miejsca nowemu, z jego nowymi bogami, innymi prawami, odmiennymi systemami wartości. To właśnie światu Medei przydaje Pasolini majestatycznej wspaniałości, a jej samej – królewskiego splendoru. Chmurna, patetyczna uroda Marii Callas budzi podziw, a nawet rodzaj czci. Boginią jest nie tylko Medea, jest nią także sama Callas – gwiazda pierwszej wielkości. W zestawieniu z nią chłopięcy Jazon (gra go Giuseppe Gentile) jest kimś miernym, kogo ta niezwykła kobieta mogła pokochać jedynie za sprawą interwencji bogów. Jazon do końca nie traci owej indyferentnej niedojrzałości, która czyni go (w oczach Pasoliniego) raczej przedmiotem niż podmiotem działań. Jest legendarnym herosem, ale mógł stać się nim jedynie za sprawą Medei, bez której nie wykonałby swojego zadania i pozostałby nikim. Medea nie jest w tym filmie zwykłą kobietą, którą po prostu można porzucić. Jazon zdradza boginię, która mści się na sposób bogiń, a nie ziemskich kobiet. Prawa i zakazy ziemskiego świata nie obowiązują na Olimpie, nie dotyczą bogów; gdy mszczą się na śmiertelnikach, którzy im uchybili, są w swej zemście wyrafinowani, perfidni i okrutni. Zapewne Pasolini nie zdejmowałby ciężaru winy z Medei-kobiety, lecz pozwala na okrutny triumf Medei-bogini, zamykając spektakl obrazem bohaterki dyszącej boskim gniewem. Jego Medea cierpi, lecz tylko dopóty, dopóki pozostaje w kręgu swych ziemskich pragnień, ale zdrada Jazona poniekąd wyzwala ją z chwilowo przybranej ziemskiej powłoki i zniewolenia uczuciami, jakie przystają jedynie śmiertelnym. Wstąpienie na rydwan Heliosa jawiłoby się tu jako rozwiązanie logiczne i przekonujące.

Nie znalazłam informacji o tym, czy Pasolini, przystępując do realizacji *Medei*, znał scenariusz Dreyera. Znamienne są tu bowiem pewne zbieżności. Wedle relacji córki Dreyera (niepotwierdzonej żadnymi dokumentami) ojciec chciał obsadzić w roli Medei Marię Callas i jakoby rozpoczął pertraktacje w tej sprawie²⁶. I Pasolini, i Dreyer dodali sceny, których nie ma w dramacie Eurypidesa.

Dwie z nich powtarzają się: wizyta dzieci u Glauke, której wręczają ślubny dar oraz śmierć Glauke i jej ojca. W scenariuszu Dreyera (nie w filmie von Triera, który finał zrealizował wedle własnego zamysłu) i w filmie Pasoliniego uderza podobne rozwiązanie śmierci dzieci. Dreyer uznał morderstwo za pomocą sztyletu za zbyt drastyczne. Jego Medea truje dzieci, układa je do snu i śpiewa im kołysankę. W filmie Pasoliniego Medea sięga po nóż, ale nie z rozpaczliwą determinacją bohaterki Eurypidesa, lecz z całkowitym spokojem, z jakim w Kolchidzie spełniała rytualne obrzędy. Pasolini filmuje te sceny eliptycznie, nie pokazuje zadawania śmierci, lecz jedynie przygotowania. Dzieci ani przez chwilę nie są świadome tego, co się stanie. Medea kąpie, tuli i usypia chłopców zupełnie spokojnie, z czułością i miłością. Tak jakby nie zamierzała bezpowrotnie odebrać im życia (jej gest to właśnie będzie znaczyć, ale tylko dla Jazona), lecz miała wykonać obrzęd, dzięki któremu zabierze je ze sobą do innego świata, świata nieśmiertelnych bogów.

I scenariusz Dreyera, rozpatrywany jako dzieło autonomiczne, i film von Triera na nim oparty traktują historię Medei w jej czysto ziemskim, chciałoby się rzec, przyziemnym wymiarze. Dreyer powiedział wprost, że nie zamierzał przenosić na ekran Eurypidesa, lecz tragedię Medei, którą pojmował jako następstwo rzeczywistych zdarzeń skłaniających matkę do zabicia dzieci ²⁷. Nie postrzegał jej losów w perspektywie mitologii greckiej, której epizod udratyzował Eurypides, lecz jako historię o wymiarze uniwersalnym, a nawet aktualnym. Jego Medea nie należy do świata greckiego antyku, lecz mogłaby pojawić się zawsze i wszędzie. Nie inaczej rozumował von Trier, który zajął się *Medeą* nie ze względu na Eurypidesa, lecz ze względu na Dreyera. *Jakoś czułem pewne pokrewieństwo z nim i z jego poglądem na Medeę. Więc wyszedłem od jego scenariusza, ale tak wszystko zmieniłem, aby rozgrywało się w nordyckim krajobrazie* ²⁸. Dramatem klasycznym von Trier się nie interesował, czerpiąc inspirację z przemysłu Dreyera zawartych w scenariuszu, czy nawet generalnie z całej jego twórczości. Film był zamierzony jako hołd złożony Dreyerowi, lecz nie miało to oznaczać wierności literze jego scenariusza.

Film von Triera rozgrywa się w plenerach zachodniej Jutlandii, ale nie oznacza to jeszcze transkrypcji opowieści w realia duńskie. Mroczna Północ jest tu ewokowana z niezwykłą siłą plastycznej wyobraźni, ale zabieg ten nie pozwala na żadną lokalizację czasową i przestrzenną. Jutlandia nie udaje Grecji, ale też nie jest *tout court* Danią. Jej rozlewiska, nawisłe chmurami niebo, falujące trawy o zmiennej kolorystyce, bagna, nad którymi snują się mgły, gdzie brodzi Medea, zbierając trujące jagody, to po prostu miejsce o wyrazistej charakterystyce psychologicznej, lecz nie geograficznej. Jak pisze Dariusz Czaja, idąc w tej mierze za sugestią Chiaromontego, pozbawiona znaków szczególnych umowna przestrzeń filmowa jest doskonałym miejscem egzystencjalnego namysłu. Historia Medei dzieje się więc „zawsze i wszędzie”, ale w świecie, w którym bogowie już nie interweniują ²⁹.

Medea von Triera (ale zapewne nie Dreyera, jeśli miała ją zagrać Maria Callas) jest zwykłą kobietą, niewyróżniającą się warunkami zewnętrznymi. Podobnie „zwyyczajny” jest Jazon i inne postaci dramatu. W postaci bohatera nie ma żadnego zniewalającego czaru, który by tłumaczył fascynację Medei. Są oboje starzejącymi się już, zmęczonymi ludźmi.

Henning Pryds powiada wręcz, że *Medea* Larsa von Triera nie pasuje do współczesnych interpretacji Eurypidesa. *Medea* – pisze autor – *nie jest, jak*

u Eurypidesa, wyposażona w rozwiniętą psychologię, w jakikolwiek zdrowy rozsądek czy nowoczesną świadomość płciową. I dalej: W jego (von Trier – A.H.) interpretacji nie można znaleźć ani zazdrości, ani cierpienia, ani walki płci. Postępowanie bohaterki charakteryzuje natomiast smutek, pasja i bezradność. (...) Jej istnienie naznaczone jest okrucieństwem i zdeterminowane przez fatum³⁰.

Nieźyczliwa von Trierowi Bettina Hellberg napisała, że jego Medea jest ofiarą nieprzeniknionej demoniczności³¹. Pryds postrzega tę demoniczność jako przeznaczenie, jako ustalony plan, którego Medea nie może nie zrealizować. U von Trier Medea dokonuje zemsty niejako wbrew własnej woli – poza wszelką psychologię, rozsądkiem i indywidualizmem³².

Ta zupełnie inna Medea – szara, nieciekawa, wręcz brzydka – nie przypomina patetycznej bohaterki dramatów greckich ani majestatycznej, posagowo pięknej Callas, przypomina natomiast inne bohaterki Dreyera. Sugeruje to Stig Björkman prowadzący rozmowę z reżyserem w książce zatytułowanej *Spowiedź DOGMA-tyka*, wskazując na strój Medei, a zwłaszcza czepek podobny do tego, który nosi bohaterka *Dnia gniewu*. Ponadto zbliżenia twarzy i rąk Medei wydają się wzorowane na sposobie pokazywania Dreyerowskich bohaterek, zwłaszcza Joanny d'Arc. Von Trier przyjmuje to spostrzeżenie, dodając, że estetyka Dreyera leżała mu na sercu³³.

Pryds bardziej szczegółowo analizuje podobieństwo jednej ze scen Medei do sceny w celi Joanny (*Męczeństwo Joanny d'Arc* – 1928), w której Cauchon nakłania ją, by przyznała się do winy. Joanna jest bazaradna wobec oskarżeń biskupa, próbuje stawiać opór, ale on nie reaguje na jej błaganie. *Joanna patrzy przed siebie i na kilka sekund zapada się w siebie w obliczu oskarżeń*³⁴. Jej twarz wyraża smutek i protest przeciw poniżeniu, w tej chwili zaniechała oporu.

Ta sama interpretacja – pisze Pryds – daje się zastosować w odniesieniu do wyrazu twarzy Medei, kiedy przekonuje ona samą siebie co do sensu jeszcze jednej próby rozbudzenia pożądania u Jazona, sensu ostatniej próby zdobycia jego miłości. *Siedzi ona przez chwilę w pozie, jakby zapadła się w siebie, po czym wstaje i obejmuje Jazona. Tym patetycznym gestem Medea obraża swego boga (o co oskarżano też Joannę), czy jak kto woli – swój los. W istocie rzuca ona wyzwanie swemu przeznaczeniu. I dlatego zostaje ukarana, zarówno przez Jazona, jak i wyrwanie ze swego żywiołu*³⁵.

Te podobieństwa w sferze zachowań aktorskich i rozwiązań wizualnych wpisują Medeę w szereg Dreyerowskich bohaterek będących ofiarami świata rządzonego przez mężczyzn – co podkreślił bardzo mocno w swoim tekście Drouzy – świata, który stworzyli sami dla siebie. Kobieta w istocie nie ma w tym świecie żadnych praw, jest niewolnicą mężczyzny, dbającą o to, by mu się przypodobać, by budzić jego pożądanie. Jeśli on ją odrzuci, pozostanie sama, zhańbiona i ośmieszona. Fakt odrzucenia Medei przez Jazona jest wszakże czymś normalnym i oczywistym, temu mężczyźnie król bez wahania daje za żonę swą młodziczkę, piękną córkę.

Dyskurs Medei jest w najgłębszej treści dyskursem feministycznym. Bolesnie odczuwa ona położenie kobiety jako uwłaczające jej czci. Wolałaby być mężczyzną i narażać się na niebezpieczeństwo na polu bitwy niż cieszyć się rzekomym bezpieczeństwem w domu. Ale w przeciwieństwie do innych bohaterek Dreyera Medea nie przyjmuje biernie losu ofiary. *Nie poprzestaje na rozpacz nad sobą i dziećmi ani nie przyjmuje biernie swego losu, lecz otwarcie buntuje się przeciw mężczyźnie i przyjmuje postawę aktywną. Na sytuację przeciw naturze odpowiada działaniem przeciw naturze*³⁶.



Medea, reż. Pier Paolo Pasolini (1969)

Ale Medea – prototyp kobiety zbuntowanej, rewolucjonistki – jest zarazem kobietą, która głęboko cierpi i to jej cierpienie jest ukazane przez von Triera bardziej przejmująco niż w jakiejkolwiek innej wersji losów bohaterki.

Von Trier nie poszedł w finale za scenariuszem Dreyera i ukazał śmierć dzieci zupełnie inaczej, w sposób niesłychanie okrutny i dramatyczny. Medea działa zgodnie z nieubłaganą logiką przeznaczenia, jakby powodował ją nakaz inny niż jej własna wola, nakaz, któremu niepodobna się oprzeć. Ciągnie za sobą śpiące dzieci na szczyt wzgórza, gdzie stoi samotne drzewo, na którym je powiesi. Młodszy syn niczego nie podejrzewa, radośnie się uśmiecha i biega po łące. Starszy jest w pełni świadomy tego, co się dzieje. Podchodzi do skulonej, złamanej rozpaczą Medeii ze słowami: *Ja wiem, co się stanie*. Pomaga jej powiesić młodszego syna, sam zarzuca sobie pętlę na szyję i skłania matkę, by mu pomogła w śmierci. W tej scenie jest tyleż okrucieństwa, ile niewysłowionego do końca bólu. Medea i jej syn wiedzą, że to musi się stać, niech się zatem stanie... *Jaki rozum mógłby tej scenie sprostać? Jaka logika mogłaby tę śmierć unieść?*³⁷ – pyta retorycznie Czaja, bowiem na to pytanie nie ma w istocie odpowiedzi.

Ostatnia scena filmu von Triera przeciwstawia rozpacz szalejącego po stracie synów Jazona, który w galopie po wielokroć przemierza łąki i lasy, nieruchomości Medeii – na statku Ajgeusa, kiedy z kamiennym spokojem czeka na przypływ mający ją uwieźć daleko stąd. W pewnym momencie Medea zdejmuje czepek, a wiatr swobodnie rozwiewa jej włosy. To zdjęcie ciasnego nakrycia głowy to rodzaj gestu symbolicznego. Medea jest teraz wolna.

Film Dassina *A Dream of Passion* daje potrójny portret Medeii: przynosi zarazem przedstawienie jej losów, jak i ich analizę przeprowadzoną z dystansu. Pierwszą Medeą jest tytułowa bohaterka dramatu Eurypidesa, którego spektakl

przygotowuje zespół w Atenach. Odbывают się próby, ekipa dyskutuje nad rozwiązaniem poszczególnych scen utrwalonych na wideo, analizuje postaci i motywacje ich zachowań. W tej optyce Medea jest postacią fikcyjną, a jej portret ma być wykreowany środkami aktorskimi. Analiza dotyczy w tym samym stopniu źródeł emocji i zachowań, których wiarygodne ukazanie ma uprawdopodobnić tragedię bohaterki, oraz zespołu działań kreacyjnych reżysera, scenografa i aktorów.

Drugą Medeą jest Brenda Collins, opisywana przez prasę jako współczesna Medea. By zemścić się na mężu, który ją porzucił dla innej kobiety, zabiła trójkę dzieci i obecnie odsiaduje wieloletni wyrok. Sprawa wraca na łamy prasy jako nowa sensacja medialna, z chwilą gdy aktorka Maya, odtwórczyni roli Medei, odwiedza Brendę w więzieniu. Dociekania nad motywami postępków Brendy wypełniały swego czasu szpalty gazet, były przedmiotem badań psychiatrycznych, dziś chciałaby zgłębić je Maya, wierząc, iż pomogłyby jej w pracy nad rolą.

Trzecią jest Maya, wielka tragiczka ekranu i sceny, która obawia się zmierzyć z postacią Medei. Wydaje się wprawdzie, że próby idą wspaniale, zaś aktorka osiąga właściwe rezultaty, ale Maya nie jest zadowolona z siebie i przeżywa chwile załamań.

Maya gra metodą „przeżywania”, wczuwa się w rolę, co wymaga od niej wielkiego wysiłku psychicznego i wyczerpuje nerwowo. Aby zagrać Medeę tak, jak chciałaby ją zagrać, musi odnaleźć Medeę w sobie. Ma nadzieję, że Brenda mogłaby jej w tym pomóc, sądzi bowiem, iż dramat Medei jest uniwersalnym dramatem kobiety, także kobiety współczesnej. Podobieństwo między Medeą a Brendą jest nie tylko sprawą dokonanego przez nie przerażającego czynu. Brenda jest obca w środowisku greckim, „Jazon” był pierwszym i jedynym mężczyzną w jej życiu; nigdy nie zaakceptowana w jego środowisku, nigdy nie uznana za swoją żyje poprzez niego i dzieci. Z chwilą gdy to ma być jej odebrane, nie pozostaje nic, absolutna pustka i bezbrzeżna rozpacz.

Nie jest jednak łatwo dotrzeć do Brendy, zrażonej i wystraszonej, gdy w trakcie pierwszego spotkania z Mayą za aktorką wtargnęli żądni sensacji dziennikarze. Ale Brenda jest bezgranicznie samotna, nikt jej nie odwiedza, powoli więc oswaja się z wizytami Mayi, zaczyna jej ufać. Tym bardziej że zachowanie Mai nie jest już motywowane, by tak rzec, zawodową ciekawością, lecz kobiecym współczuciem i solidarnością z kimś tak bardzo nieszczęśliwym.

Film zmierza ku trzem kulminacjom: opowieści Brendy o tym, jak zabiła dzieci, psychodramie odegranej przez Mayę, która odkrywa w sobie Medeę, i wielkiej scenie dramatu, gdy bohaterka, wygłosiwszy swój monolog (*Rzecz więc postanowiona...*), zmierza w stronę pałacu, by zabić.

Film Dassina buduje napięcie dwoma sposobami. Po pierwsze – konfrontując Medeę „klasyczną” z Medeą współczesną, wydaje się zmierzać ku odkryciu jakiejś tajemnicy, której już nam nie może wyjawić bohaterka Eurypidesa, ale którą może odsłoni Brenda. Istota „sprawy Medei” być może ujawni się w kolejnym powtórzeniu, bowiem mimo wszelkich egzegez i eksplikacji nadal pozostaje do końca niepojęta. Po drugie – konfrontując dwie Medee, Dassin przeciwstawia dwie różne kobiety, dwie skrajnie odmienne osobowości aktorskie: Mayę gra Melina Mercouri, Brendę – Ellen Burstyn. Obie aktorki nie były już wówczas młode, ale czas nie zatępił różnicy fizycznej między nimi. Mercouri to Medea królewska, wspaniała, imponująca, o twarzy, w którą wpisany jest dramat (Medea à la Callas w filmie

Pasoliniego), naznaczona tragicznym przeznaczeniem. Burstyn natomiast to Medea zwyczajna, prosta, chciałoby się rzec taka, jak wszystkie kobiety. Ma zmęczoną, zgaszoną twarz, którą tylko niekiedy rozświecila uśmiech przypominający, iż kiedyś mogła być ładna i pociągająca (Medea à la Olsen w filmie von Triera).

Przejście od jednej do drugiej kobiety, od jupiterów sceny do ascezy więziennej celi sugerowałby, że dramat Medei nie jest z istoty swej wyjątkowy, że może stać się udziałem zwykłej kobiety, nie został zarezerwowany dla książąt i bogów.

Dariusz Czaja, szukając klucza do interpretacji duńskiej Medei, znalazł go u Roberto Calasso, który napisał, że historie między herosami i księżniczkami nie kończą się dobrze.

*Miedzy herosem a księżniczką dochodzi do nieporozumienia, które powtarza się ciągle w niezliczonych przygodach między mężczyznami a kobietami i będzie się powtarzać przynajmniej tak długo, jak długo mężczyzna będzie miał siebie za herosa, a kobieta będzie miała siebie za księżniczkę, a więc niemal zawsze*³⁸.

Podobnie jak w cieniu olśniewającej Mercouri odnajdujemy bezbarwną Burstyn, tak za mityczną Medeą, która w swej wyjątkowości i grozie jawi się jako niepowtarzalna, kryje się szereg anonimowych kobiet. Nie poszły do końca jej drogą, lecz powtarzają los kobiety wzgardzonej i odrzuconej. Kobiety w przedustawny sposób uzależnionej od mężczyzny, zdanej (czy też może tylko zdającej się?) na niego, dla której miłość jest najważniejsza, jest jedyną stawką w jej grze z losem; jeśli ją przegrywa, przegrywa wszystko.

Maya w ostatecznej konsekwencji odkrywa w sobie Medeę przez współwinę. W odegranej dla przyjaciół (i kamery) psychodramie ujawnia, iż jej dramatem jest bezdzietność. Nie żałuje żadnego utraconego mężczyzny, nie płacze nad żadną nieudaną miłością, żałuje dzieci, których nie miała i tego dziecka, które mogła mieć, lecz którego się pozbyła jako młoda dziewczyna stojąca u progu kariery. Starzejąca się kobieta, wspominając po latach swoją ówczesną decyzję, odnajduje gesty Medei rozpaczającej nad dziećmi, których sama się pozbawi.

Brenda Collins nie ujawnia swoją spowiedzią niczego, czego o Medei by już nie powiedziano. Dassina buduje przerażającą retrospekcję sceny morderstwa, w której zachowanie bohaterki jest nader bliskie opisowi Quignarda. Brenda czająca się z nożem na progu sypialni dzieci przypomina Medeę z fresku w Domu Dioskurów. Trwającą w swym zamiarze, ale jakby nie do końca świadomą tego, co naprawdę uczyni i co będzie do niej docierać w trakcie długich lat więziennej pokuty.

Von Trier za klucz do swego filmu wybrał jedno zdanie ze scenariusza Dreyera, które wypowiada Medea: *Nie ma większego bólu niż miłość*³⁹. Według Dassina współczesna Medea zabija, ponieważ nie może znieść tego bólu, wyobraża sobie, że w ten sposób zmusi swego niewiernego męża, by i on odczuł ten ból i tym samym zmniejszył ciężar, który ona dźwiga.

Romain Rolland włożył w usta jednej z bohaterek *Jana Krzysztofa* znamienne zdanie: *Nie jest się dobrym, kiedy się kocha*⁴⁰. Nie jest się dobrym, ponieważ dąży się do zniszczenia obiektu miłości, tak by nie mógł go posiadać już nikt inny.

Może to jest trop, by zrozumieć Medeę...

- ¹ Por. R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczowski, PIW, Warszawa 1967.
- ² R. Graves, *Herkules z mojej załogi*, tłum. H. Sibera-Breitkopf, „Czytelnik”, Warszawa 1962, s. 272.
- ³ Tamże, s. 273.
- ⁴ Por. R. Graves, *Mity greckie*, dz. cyt.
- ⁵ C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, PIW, Warszawa 1970. Por. rozdział XI: *Struktura mitów*.
- ⁶ B. Butrymowicz, *Wstęp do: Eurypides, Medea*, tłum. B. Butrymowicz, Krakowska Spółka Wydawnicza, Seria II Biblioteki Narodowej, nr 13, Kraków (bez daty), s. 17.
- ⁷ R. Graves, *Mity greckie*, dz. cyt., s. 558.
- ⁸ Cyt. wg Eurypides, *Tragedie*, przeł. i opracował J. Łanowski, Warszawa 1967.
- ⁹ T. Zieliński, *Legenda o Złotym Runie*, Kraków 1972, s. 98.
- ¹⁰ Tamże, s. 98.
- ¹¹ J. O'Hara, *Czekając na zimę*.
- ¹² P. Quignard, *Seks i trwoga*, tłum. K. Rutkowski, Warszawa 2002, s. 100.
- ¹³ Tamże, s. 101.
- ¹⁴ Tamże, s. 103.
- ¹⁵ Tamże, s. 101.
- ¹⁶ W. Galewicz, *Z Arystotelesem przez greckie tragedie*, Kraków 2002, s. 149.
- ¹⁷ Tamże, s. 140.
- ¹⁸ T. Sinko, *Literatura grecka*, Kraków 1932, t. I, cz. 2, s. 289.
- ¹⁹ W. Galewicz, dz. cyt., s. 289.
- ²⁰ Tamże, s. 192-193.
- ²¹ W partii tekstu poświęconego *Medei* Pasoliniego wykorzystałam fragmenty własnego artykułu pt. *Pasolini w kręgu mitów śródziemnomorskich* zamieszczonego w: *Pasolini: tak pięknie jest śnić*, red. Andrzej Pitrus, Rabid, Kraków 2002.
- ²² G. P. Brunetta, *Forma e parole nel cinema, il film muto: Pasolini, Antonioni, Liviana*, Padova 1970, s. 102.
- ²³ J.-P. Vernant, *Mit i religia w Grecji starożytnej*, Aletheia, Warszawa 1998, s. 65-66.
- ²⁴ W. Propp, *Nie tylko bajka*, tłum. D. Ulicka, PWN, Warszawa 2000, s. 277.
- ²⁵ J.-P. Vernant, dz. cyt., s. 38.
- ²⁶ Por. M. Drouzy, *Introduction. Une Mère en furie*. Wstęp do francuskiego przekładu *Medei* Dreyera. Por. *Médée, scénario de Carl Th. Dreyer, en collaboration avec Preben Thomsen* w: Carl Thedor Dreyer, *Jesus de Nazareth; Médée*, Edition du Cerf, Paris 1986.
- ²⁷ Por. tamże. Drouzy przytacza kilka tekstów, w których Dreyer powtarza swoją wypowiedź.
- ²⁸ L. von Trier, *Spowiedź DOGMA-tyka*, tłum. T. Szczepański, „Znak”, Kraków 2002, s. 143.
- ²⁹ D. Czaja, *Medea, księżniczka duńska* w: *Szukając von Triera*, pod red. A. Piotrowskiej, Kraków 2000, s. 34.
- ³⁰ H. Pryds, *Medea – et TV – esthetisk eksperiment? „Sekvens”* 1991, Kopenhavns Universitet. Cytuję za tłumaczeniem polskim Tadeusza Szczepańskiego, który zechciał je uprzejmie udostępnić (s. 14-15 maszynopisu).
- ³¹ B. Hellberg, *Modellerede masken*, „Politiken” 2 kwietnia 1988. Cyt. za: H. Pryds, Tamże.
- ³² H. Pryds, tamże, s. 16.
- ³³ L. von Trier, dz. cyt., s. 149.
- ³⁴ H. Pryds, dz. cyt., s. 249.
- ³⁵ Tamże, s. 13.
- ³⁶ M. Drouzy, dz. cyt., s. 249.
- ³⁷ D. Czaja, dz. cyt., s. 35.
- ³⁸ R. Calasso, *Zaślubiny Kadmosa z Harmonią*, tłum. S. Kasprzysiak, „Znak”, Kraków 1995, s. 326-327.
- ³⁹ L. von Trier, dz. cyt., s. 154.
- ⁴⁰ R. Rolland, *Jan Krzysztof*, tłum. L. Staff, PIW, Warszawa 1953, t. IV, s. 106.