

Euripides på film: nogle kommentarer til Pier Paolo Pasolinis *Medea*¹ af Anne Mette Borch Hansen

Pier Paolo Pasolini og antikken

”Udtrykket ”barbari”, det indrømmer jeg gerne, er det udtryk, jeg elsker højest. For i min etiske logik er barbariet den tilstand, der går forud for vores civilisation [...] Jeg ved, det kan lyde irrationelt og sågar dekadent. Det primitive barbari har noget rent, noget godt over sig, brutaliteten fremtræder kun i sjældne, usædvanlige situationer. Barbarerne græder. Det er det moderne menneske, der anser gråden for uværdig.”²

Ordene er den kontroversielle italienske forfatter og filminstruktør Pier Paolo Pasolini i forbindelse med premieren på hans film *Porcile* (da.: *Svinestien*) fra 1969. Udtalelsen ser dog ud til at være mindst lige så dækkende for en anden af hans produktioner fra samme år, filmatiseringen af den græske *Medea*-myte med operadivaen Maria Callas i hovedrollen.

Pier Paolo Pasolini blev født i 1922 i Bologna i Italien og formåede allerede i teenageårene at forbløffe og forarge. Den unge Pasolini udgav flere udfordrende noveller og digte og fortsatte stilen i sine filmmanuskripter fra 1954 og frem til sin død i 1975. Det store gennembrud kom dog først i 1961, hvor Pasolini debuterede som instruktør med *Accatone* (da.: *Luderkarlen*), der var baseret på en af hans egne noveller om det hårde og voldelige liv som alfons i Roms slum.

I midten af 1960'erne vendte Pasolini sig mod antikkens mytiske og psykologiske motiver. I tidsskriftet *Nuovi Argomenti*, som Pasolini var medredaktør på fra 1967, offentliggjorde han to græsk inspirerede verstragedier *Pilade* (1967) og *Affabulazione* (1969). Meta-dramatik modelleret over bl.a. figurer hentet hos de græske tragedieforfattere. Samtidig filmatiserede han den stærkt selvbiografiske *Edipo re* (1967) over lige dele Ødipusmyte, Sofokles og Freud samt *Medea* (1969).

Pasolinis *Medea* blev på ingen måde en let tilgængelig film, og filmen fik da også en blandet modtagelse hos publikum og anmeldere. Christian Braad Thomsen skriver i sin Pier Paolo Pasolini-monografi om *Medea*: ”*Medea*-filmen er imidlertid mere interessant end just vellykket, og den er vanskelig at begribe, hvis man ikke hele tiden sammenholder den med Pasolinis egne teoretiske overvejelser over, hvad der interesserer ham i denne myte, nemlig at *Medea* kommer fra et præ-civilisatorisk, barbarisk, mytisk-klerikalt samfund og går til grunde gennem sit møde med Jason, denne vankelmødige repræsentant for en moderne civilisation, der har mistet enhver fornemmelse for det metafysiske.”³

Pasolinis film begynder ved begyndelsen af *Medea*-myten. Første halvdel af filmen foregår i Kolchis, anden halvdel i Korinth. Handlingen i Korinth følger i store træk Euripides' forlæg, men flere steder er der fravigelser, udeladelser og ændringer, og spændingen mellem bevidst adoption af og bevidst fravigelse fra Euripides' manuskript bliver derfor central i forståelsen af Pasolinis *Medea*.

Inspiration: Mircea Eliade

Pier Paolo Pasolini var øjensynligt under sit arbejde med *Medea* stærkt inspireret af 1960'ernes teoretiske strømninger indenfor religionshistorie, etnologi og sociologi. Særligt områder som civilisation og barbari interesserede ham, og specielt læsningen af religionshistorikeren Mircea Eliade ser ud til at have affødt en række teoretiske overvejelser, som Pasolini brugte meget konkret i *Medea*.⁴

Mircea Eliade skriver i bogen *Helligt og profant*: “Vor undersøgelse skal først og fremmest vise, at det altid er det religiøse menneske om at gøre at leve i et helligt univers, og at følgelig hele dets oplevelse er af en helt anden art

end oplevelsen hos et menneske uden religiøs følelse, det menneske, som lever i en afsakraliseret verden. Her skal dog med det samme siges: *en i sin totalitet* afsakraliseret verden, det fuldkomment afsakraliserede kosmos, er en ny opdagelse i den menneskelige åndshistorie. Det er ikke vor opgave at vise, gennem hvilke historiske processer og ifølge hvilke forandringer i den åndelige indstilling det moderne menneske har afsakraliseret sin verden og antaget sig en profan eksistens. For os er den konstatering tilstrækkelig, at afsakraliseringen kendetegner helhedsoplevelsen hos det moderne irreligiøse menneske, og at det som følge deraf stadig bliver vanskeligere for det at genfinde de eksistentielle dimensioner, der hører det religiøse menneske til i det arkaiske samfund. [...] Inden for den profane eksistens kender mennesket kun et ansvar over for sig selv og samfundet. For ham er universet intet virkeligt kosmos, ingen levende, sammensat enhed, men simpelthen summen af de materielle forråd og naturenergier, som er forhånden på vor jord, og hans hovedbekymring er, om han ved uklogskab skulle komme til at udtømme disse energikilder. Den primitive derimod placerer sig altid i en kosmisk sammenhæng.”²⁵

Den dobbelte kentaur, dualismen og den opløste enhed

I Pasolinis *Medea* ser Jason (Giuseppe Gentile) netop ud til at skulle ses som allegorisk repræsentant for denne profane eksistens, som Mircea Eliade taler om. Et billede på det moderne menneske, der har mistet forbindelsen til den kosmiske mening og kun tænker egennyttigt og opportunt. Som polær modsætning står præstinden Medea, der repræsenterer det præ-civilisatoriske samfund med cyklisk og kosmisk verdensopfattelse uden dualistisk splittelse før det skæbnesvangre møde med Jason. Hun er repræsentant for det ægte og autentiske, ”for mythical people are realistic, and realistic people are mythical”, som kentauren Cheiron, der har fået Jason i pleje for at opdrage ham under de familiære stridigheder, fortæller drengen allerede 8 minutter inde i filmen.

Kentauren opfordrer Jason til hos Pelias at kræve sin ret til tronen, selvom det indebærer store vanskeligheder: *He [Pelias] will find some pretext to get rid of you ... to recover the Golden Fleece from a distant land, for example. There you will find a world, which reasons differently from us. Life there is very realistic ... for mythical people are realistic, and realistic people are mythical. Perhaps I am too great a liar for you, or too much a poet but in the ancient world, myths and rituals are living reality part of man's everyday life. For him reality is such a perfect entity ... that the emotion he experiences at the sight of a tranquil sky ... equals the most profound personal experience of modern man. [...] That which man discovering agriculture, saw in grain ... that which he understood from seeds ... that lose their form in the earth to be born again ... all that has become the ultimate truth: the resurrection. But the ultimate truth is no longer valid what you see in grain, in the growth of the seed ... has lost all meaning for you ... like a discarded memory ... In fact there is no god.*

Kort efter at Jason er kommet til Korinth, møder han atter kentauren, der ved mødet splittes i to. Replikskiftet mellem de to lyder:

Jason: *Is it a vision?*

Kentaur: *If it is, you created it; we are both within you.*

Jason: *I knew only one centaur.*

Kentaur: *No, you have known two. A sacred one, when you were a boy. A desecrated one, when you were a man. But the sacred is preserved within the desecrated form. Here we are, one beside the other.*

Jason: *But the old centaur ... what of him, whom you seem to be saying you have replaced ... by taking him over?*

Kentaur: *His logic is so different from ours, you would find him incomprehensible. But I can speak for him. Despite all your*

schemes and interpretations ... his influence causes you to love Medea.

Jason har altså stadig den mytiske og arkaiske ægthed og oprigtighed i sig, men han er fremmedgjort fra den. Hans refleksioner, fortolkninger og rationalitet har splittet ham i en subjekt-objekt tilstand, hvor han ikke længere lever i et holistisk kosmos i ureflekteret pagt med den panteistiske natur. Helligheden er brudt, meningen er tabt. Kentauren gør sig i filmens begyndelse refleksioner over definitionen af naturen som naturlig. At man overhovedet kan tale om noget som naturligt er tegn på, at den ægte naturlige eksistens er ophørt. Kentauren siger: *All is sacred.⁶ There is nothing natural in nature, remember that. When nature seems natural to you, all will be finished ... and something else will begin.*

Sådan er det gået for Jason og grækerne.

Jason versus Medea, Iolkos versus Kolchis

Vi præsenteres indledningsvis for Jason i Iolkos og Medea i Kolchis. Ved komparativ analyse af de to miljøer og forløb springer forskellene tydeligt i øjnene: scenerne i Iolkos er præget af dynamisk fremdrift. Der er stor distinktion mellem filmisk tid og faktisk tid. Jason vokser elliptisk (gennem syv scener) fra lille dreng til moden mand på omkring seks minutter. Filmens længste monologer findes netop i disse scener. Den megen tale står i stærk kontrast til de efterfølgende scener i Kolchis, der er helt rensset for tale. Kentauren fortæller Jason om det gyldne skinds historie: *Its a complicated story, because it is full of deeds, not thoughts.* For sådan er det i Kolchis: handling frem for refleksion. Her er filmisk tid og faktisk tid stort set identisk. Minimal-klipningen skaber rolig rytme, indstillingerne er lange, billederne dvælende og næsten statiske. De skildrer den helt naturlige årlige menneskeofring, der skal sikre afgrødernes fortsatte vækst og den cykliske verdens beståen.

Efter at Medea med sin broders hjælp har stjålet det gyldne skind, givet det til Jason og er sejlet bort med argonauterne, varsles hendes forestående ulykke. Allerede ved ankomsten til Iolkos er hun ved at miste kontakten med sin barbariske fortid. Hun løber fortvivlet rundt frataget sit mytisk-religiøse fundament og stønner argonauterne bebrejdelser: *This place will sink, because it has no foundation. You do not call God's blessing on yours tents. You speak not to God ... you do not seek the centre, you do not mark the centre. Look for a tree, a post, a stone. Ah Aaah! Speak to me. Earth, let me hear your voice. I have forgotten your voice. Speak to me, Sun. Where must I stand to hear your voice? Speak to me, Earth, Speak to me, Sun. Are you losing your way, never to return again? Grass, speak to me. Stone, speak to me. Earth, where is your meaning? Where can I find you again? Where is the bond that linked you to the sun? My feet touch earth, but I do not recognize it. My eyes see the sun, but I do not recognize it.* Det moderne samfund (her allegorisk repræsenteret ved Hellas) er uden grundlag, uden samlende princip og uden centrum og vil derfor gå til grunde.

Efterhånden som Medea flytter sig fra Kolchis til Korinth, og filmen får Euripides' tragedie som bærende struktur, mister hun forbindelsen med sine mytiske rødder og bliver mere og mere talende og udspekuleret. I filmens begyndelse taler Medea fx stort set ikke, og når hun taler, er det ikke i replikker, der minder os om den Medea, vi præsenteres for hos Euripides. I den del af filmen, der har Kolchis som scene, består lydsiden i langt højere grad af uarticulerede lyde og ikke-vestlig musik end af ord og dialog. Euripides' tragedie ser således ud til at opfattes ambivalent af Pasolini. På den ene side giver den ham adgang til en arkaisk verden, på den anden bekræfter tragedien som udtryksform i almindelighed og Euripides som dramatiker med en dialektisk tematik i særdeleshed netop kulturens og rationalitetens konventioner og bliver ironisk nok repræsentant for præcis de kræfter, der undertrykker Medea og dræber hendes naturlige ægthed. Alle scener fra Kolchis er

optaget i et arkaisk og præ-civilisatorisk landskab i henholdsvis Syrien og Tyrkiet. Dragterne er farvestrålende og etniske; musikken ikke-europæisk. Det græske Korinth derimod låner Pisas ordnede ramme som symbol på antropocentrisme og fornuftens sejr over myten. Euripides' dialektiske begrebspar fremmed/hellener bliver filmens strukturerende akse. Det fremmede/barbariske som den ægte levevis med reminiscens af den 3. verden i form af dragter og lokationer over for det moderne menneske, der stjæler med arme og ben (jf. argonauternes plyndringer i Kolchis) og kapitalistisk betragter alt som en vare, uagtet at der er tale om evighedssymboler og kærlighed. Det gyldne skind er i Medeas univers en hellig genstand, mens det for Jason kun er et trofæ, ligesom Glauke er og bliver Jasons *trophy wife*.

Pasolinis helte

Filmen arbejder ikke som Euripides undersøgende med Medeas psykologi og indre konflikter, og den fokuserer heller ikke på hendes dygtighed udi kalkulation og manipulation. Både tragediens indledende Medea-monolog, hendes møde Aigeus og hendes indre monolog er udeladt. Filmens intention ser ikke ud til at være at forstå Medea. Den er i langt højere grad interesseret i hende som symbol på en atavistisk bevidsthed end som egentlig selvstændig psykologisk karakter. Hos Euripides fremstilles hun som yderst reflekterende og absolut Jason værdig i kalkulation. Dette element af Medeas karakter er så godt som ikke-eksisterende hos Pasolini.

Drabet på børnene adskiller sig også fra Euripides' fremstilling. Filmens drabsscene er præget af stor ømhed og filmet meget diskret. Medea bader sin yngste søn. Renser ham som før en ofring. Hun vugger ham i sine arme. Der zoomes ind på en kniv. Der zoomes ind på pædagogen, der med nedslåede øjne og trist ansigtsudtryk viser, at han er fuldt ud bevidst om det forestående. Hans musik overdøver drengens formodede skrig. Medea bader den ældste søn. I halvnær vugger hun ham sukkende i sine arme. Der zoomes ind på en hånd, der griber kniven. Medea knæler for månen. Solen står op. Drengene ligger myrdede i deres senge. Den a-kontinuerlige klipning virker skånende, og Medea ses således ikke eksplicit dræbe drengene, ligesom det heller ikke var hende, modsat hos Euripides, der dræbte Glauke. Glaukes dødsscene vises i filmen i to udgaver. Den første er Medeas drøm/vision og følger Euripides' forlæg: Medea dræber Glauke med det giftige brudetøj. I anden version ser Glauke helt konkret sin egen deformitet i spejlet, hun synes plaget af skyld – det moderne menneskes plage - og kaster sig ud fra borgen i selvmord.

Glauke synes således som Medeas sønner at skulle opfattes som offer på civilisationens alter. Et fuldkomment meningsløst offer i modsætning til det menneskeoffer, der fandt sted i Kolchis i filmens begyndelse, for at sikre den cykliske eksistens. Her er døden i stedet den lineære meningsløsheds konsekvens og endeligt.

Filmen slutter da også med en apokalyptisk *agon* – understreget ved krydsklipning - mellem Jason og Medea. Jason er filmet i fugleperspektiv, Medea i frøperspektiv, og hun fremstår derved som langt den mægtigste af de to, og ikke mindst den, der får det sidste ord. *Why are you trying to cross the fire? You cannot. You can speak to me, but you cannot touch me.* Den præ-civilisatoriske tilstand er et tabt *utopia* for det moderne menneske. Det kan nok tale om den, og som Pasolini lave film om den (jf. kentaurens ord om, at begge kentaureer er i det moderne menneske), men den holistiske ureflekterende følelse er tabt for evigt. Forstemmende afslutter Medea filmen: *Nothing more is possible, ever.*

Det, der bl.a. ser ud til at optage Euripides i hans tragedie *Medea*, er konflikten mellem civilisation og barbari, mellem *physis* og *nomos*, mellem den nye og den gamle moral. "... verdens orden er søndret og brudt", synger koret i 1. stasimon vers 411 i Euripides' *Medea*. Pasolini tumler stadig med samme problemstilling 2400 år senere, men

hans vision er entydig apokalyptisk. Hans *Medea* er i høj grad et ideologisk og politisk manifest. Med sin anti-kapitalistiske tematik, ideologiske agenda og sin stræben efter enhed og helhed er den et modernistisk værk *par excellence*. Filmen afspejler en nostalgisk og næsten romantisk længsel efter en arkaisk bevidsthedsform og levevis, der for evigt er borte, og allerede var det hos Euripides. En længsel efter den tabte enhed mellem subjekt og objekt.

Hvor der ikke entydigt fandtes helte hos Euripides, ser det anderledes ud hos Pasolini. *Medea* i Maria Callas' skikkelse repræsenterer den arkaiske utopi og bliver som sådan filmens heltinde. Som det romerske subproletariat, Pasolini dyrker stor interesse for i andre af sine film og litterære produktioner, besidder hun en arkaisk uskyld og autenticitet i forhold til det rationelle, kalkulerende og beregnende forbrugersamfund, som Jason er repræsentant for. Hun er nok brutal og voldelig, men hendes lidenskaber er rene, naturlige og ægte og hendes destruktion er fremkaldt og betinget af det samfund, der har mistet sit fundament og sin ægthed.

Bibliografi

Barnett, Louise K. 1988 *Heretical Empiricism. Pier Paolo Pasolini*, Bloomington: Indiana University Press.

Clauss, James J. & Johnston, Sarah Iles 1997 *Medea – essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*. Princeton: Princeton University Press.

Eliade, Mircea 1993 *Helligt og profant*, København: DET lille FORLAG.

Euripides *Medea* oversat til dansk af Otto Foss 1997 (1986), 1. udgave, 3. oplag, Kbh: Nordisk Forlag.

Friedrich, Pia 1982 *Pier Paolo Pasolini*, Boston: Twayne Publishers.

Green, Naomi 1990 *Pier Paolo Pasolini – Cinema as Heresy*, Princeton: Princeton University Press.

Peterson, Thomas Erling 1994 *The paraphrase of an imaginary dialogue: the poetics and poetry of Pier Paolo Pasolini*, New York: Peter Lang.

Pasolini, Pier Paolo 1970 *Medea / un film di Pier Paolo Pasolini*, Milano: Garzanti.

Pasolini, Pier Paolo 1982 *Vredens år – udvalgte essays*. København: Tiderne skifter.

Rohdie, Sam 1995 *The passion of Pier Paolo Pasolini*, Bloomington: Indiana university press.

Rumble, Patrick & Testa, Bart (ed.) 1994 *Pier Paolo Pasolini – contemporary perspectives*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.

Siciliano, Enzo 1981 *Pasolini – Leben und werk*, Weinheim und Basel: Beltz Verlag.

Thomsen, Christian Braad 1998 *Pasolini – Den evige kætter – En monografi*, Århus: Klim.

Noter

¹ I denne artikel citeres filmens engelske undertekster. Se Pasolini (1970) ang. det italienske manuskript.

² Den danske oversættelse er lånt fra Thomsen (1998) s. 41.

³ Thomsen (1998) s. 40-41.

⁴ Friedrich (1982) s. 28: “*Medea* (1969), Pasolini’s tenth film, was inspired, according to the poet, by recent reading in the fields of history of religion and ethnology. If James G. Frazer, Mircea Eliade, and even Claude Lévi-Strauss provide the general cultural context and the inspiration for the background of the film, the ideological source is still that of the yearning for an archaic universe whose severe protagonist Medea, the repository of all positive values, confronts the heavily rational, pragmatic intrusion of Jason.” Pia Friedrich argumenterer sågar for, at Pasolinis *Medea* allegorisk skal sammenholdes med amerikanernes månelanding samme år.

⁵ Eliade (1993) s. 10 og 66.

⁶ *Tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo* gentages emphatiske tre gange.