



## Синеастичката преобразба на митот за Медеја во филмот на Пазолини

**Жарко Иванов**

Институт за македонска литература  
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје  
ubanob@gmail.com

### АПСТРАКТ

Митот за Медеја низ историјата доживува бројни рекреации и реинтерпретации, започнувајќи од најпознатата, трагедијата на Еврипид, преку онаа на Сенека, и порецентните книжевни толкувања на митот во делата на Грилпарцер, Ануи, Алваро, Криста Волф. Пјер Паоло Пазолини е еден од првите режисери што го претставува митот за Медеја на филмското платно во истоимениот филм од 1969 г. со применување на неговата теоретски разработена филмска естетика за „поетското кино“ и филмот како „пишан јазик на реалноста“, изразувајќи го преку овој кинематографски потфат својот однос кон митот и кон архаичното минато. Намерата на трудот е да ја проследи синеастичката трансформација на митот за Медеја во истоимениот игран филм на Пазолини.

*Клучни зборови: мит, Медеја, Еврипид, филм, Пјер Паоло Пазолини, филмска адаптација*

### Митот за Медеја

Митот за Медеја е еден од плејадата старогрчки митови што традицијата го пренесува како вечно современ, во смисла на неговата актуелност низ времето, и истовремено како еден од најгрозоморните, во смисла на етичките поведенија што непрестајно ги испитува. Поради својата мистериозна и речиси демонска природа, карактеризацијата на Медеја градира од античко време до нашата современост во разни насоки. Овој голем подем на митската

приказна се разложува во бројни реинтерпретации и рекреации на митот, кој одвреме-навреме се здобива со нови теми и оригинални дејствувачки лица, во зависност од идеите, пристапот и интерпретациите на кои е подложена основната митска фабула.

Долгата традиција на книжевното обликување на ликот на Медеја може да се согледува во широкиот временски распон уште од постхомеровското време, според споменувањето на овој лик во делата на Хесиод („Теогонија“, стихови 1000–1002), преку пеењата на Пиндар на оваа тема во Четвртата питиска ода, па сè до неговото драмско профилирање, прво во делата на грчките, а потоа и кај римските драмски автори, кои извршиле силно влијание во обликувањето на претставата за митската Медеја во подоцнежните периоди, сè до денес. Тука пред сè мислиме на трагедијата „Медеја“ од Еврипид, иако овој лик бил предмет на поетска обработка и во делата на неговиот претходник, трагедиографот Софокле, според трагедиите „Собирачки на корени“ и „Колхиѓанки“, кои денес не се зачувани. Во овие дела хероината веќе покажувала многу од карактеристиките што подоцна ќе добијат поинаква разработка во трагедијата на Еврипид од 431 година пр. н. е. „Во Медеја, како и во повеќето драми на Еврипид, може да се воочи дека трагедиографот раскинува со традицијата, ги поткопува стереотипите и предрасудите, ја оспорува идеологијата на половите, се зазема за отфрлените и преку радикални идеи го предизвикува востановениот хеленски поредок и светоглед“ (Софрониевски 2023, viii).

Дејството во трагедијата „Медеја“ на Еврипид е сместено во Коринт, каде што се населиле двајцата протагонисти на приказната: Медеја, ќерка на кралот на Колхида, волшебничка со извонредни моќи, и Јасон, грчки херој, кој пристигнал во градот за да го врати своето кралство. Во прологот на трагедијата, дадилката ги известува гледачите за основата на драмата: Медеја, откако му помогнува на Јасон во освојувањето на златното руно за да го однесе на Пелија во замена за кралството, пристигнува со него во Коринт и тука е напуштена од нејзиниот сопруг, кој се подготвува да се ожени со ќерката на коринтскиот крал. Од страв дека неговото семејство може да стане жртва на злобните сили на Медеја, Креонт ѝ наредува да го напушти градот, земајќи ги со себе и своите два сина. Медеја бара од Креонт да ѝ даде само еден ден да го организира заминувањето и, откако го добива, почнува да ја планира својата сверска одмазда против Јасон. Средбата со Ајгеј, кој се нуди да ја угости во неговата земја, го олеснува спроведувањето на нејзините планови. Преправајќи се дека се помирува со Јасон, Медеја бара да го избегне егзилот барем на нејзините деца и ѝ испраќа на Главка како подарок наметка и дијадема, предмети што ќе се покажат како смртни не само за идната невеста туку и за таткото, кој ќе почине додека се обидува да ѝ помогне. Но, Медеја само делумно ја спроведува својата одмазда: она што ѝ останува да направи е најгрозорното нешто што може да ѝ се припише на мајката: уби-

ството на сопствените деца. Кога Јасон се враќа кај неа за да го истури својот гнев поради смртта на Главка и Креонт, ќе ја види Медеја како заминува на кочија на Сонцето со телата на безживотните деца на кои нема да може да им го даде ниту последниот поздрав.

Медеја претставува неколку нови елементи во споредба со претходните третмани, пред сè, фокусот на Еврипид на основниот мотив во приказната: чедоморството, кое никогаш во минатото не се третираше на толку интересен начин и кое ќе стане централна оска околу која ќе се ротираат сите следни третмани на митот за Медеја. „Чедоморството претставено на сцената ќе стане одлучувачко во приказната: убиството на децата е всушност точка од која нема враќање, Медеја повеќе нема да може да биде раскажана надвор од оваа постапка. Митот е разбиен, и приказната се кристализира со Медеја како мајка убиец“ (Ciani 1999, 11).

Бројни се и авторите што по Еврипид се обиделе да го прикажат на свој начин деталниот и сугестивен портрет на Медеја. Аполониј од Родос во епот „Аргонаутика“ ни ја нуди сликата на напатена, сомничава Медеја, прикажана во неизвесност за нејзината иднина. Од друга страна, сликата што ја креираат Овидиј во епот „Метаморфози“ и Сенека во неговата истоимена трагедија ја прикажува Медеја како страшна, зафатена од бесот на љубомората, сурова жена во која доминира омразата и желбата за одмазда. Во овие дела ликот на Медеја ги има сите карактеристики на злобно и демонско суштество. Особено кај Сенека Медеја е жена обземена од страсти, неспособна да им одолее на најстрашните импулси. Сенека слика мрачен лик, растргнат од страшниот судир меѓу рациото и бесот, чија судбина неминовно се решава во триумфот на најжестоките страсти при што злото, злосторството, насилството на чувствата го заземаат доминантниот дел од целата трагедија.

Наспроти зачуваната античка литературна традиција на оваа тема, современата верзија на митот на Криста Волф, *Медеја: Гласови*, од 1996 г. зборува дека убиството на децата е извршено од Коринтјаните. Намерата на авторката е веројатно на читателите да им ја претстави Медеја не како убиец на сопствените деца, туку како носител на вредностите на матријархалниот, преткапиталистички свет, кој жестоко се бори против Коринтјаните, претставниците на патријархалното и капиталистичко општество. Медеја на тој начин се појавува без вина, жртва на општество во кое преовладува насилството и немилосрдноста на мажите. На овој начин Волф оди еден чекор понапред од Еврипид, кој веќе ѝ има дадено на Медеја атрибути што ја прават една од најмодерните хероини на античката традиција. Кон овој став се надоврзува и македонската авторка на првиот препев на македонската Медеја, Катерина Колозова: „Изненадува Еврипидовата револуционерност во прашањата никогаш начнати, во оние прашања чиешто само поставување е веќе револуција (...) Еврипид расправа

околу женското прашање, ја констатира традиционалната неправда кон жената (...) – тој на места дури и ја осудува оваа неправда. Сложено уредените схеми на разбирање на грчката трагедија нудат безброј начини поинаку да се протолкува она што се чини како третирање на проблемот на жената во грчкиот свет“ (Колозова 1993, 17).

Традицијата да се претставува Медеја во духот на нејзината највознемирувачка страна, всушност, постепено се напушта во текот на дваесеттиот век за да се направи простор за прогресивно *очовечување* на ликот. Едно од последните претставувања на Медеја како демонска жена датира од 1946 година со „Медеја“ („Médée“) на Жан Ануи. Веќе во текот на XIX век се воспоставува изразена тенденција Медеја повеќе да не биде виновен убиец на нејзините деца, туку добива повеќе очовечувачка карактеризација, која ја прикажува како жртва на свет што не ја разбира. Кај Франц Грилпарцер од 1822 година, во неговата трилогија „Златното руно“, е прикажан лик многу различен од оној што го пренесува традицијата. Неговата Медеја е *чиста*, таа ги убива своите деца исклучиво од сожалување, затоа што не може да поднесе да живеат како отпадници во општество што ќе им предизвика само страдање. Слично на него, Корадо Алваро во „Долгата ноќ на Медеја“ од 1949 г. ја претставува како жртва на расно прогонство. Во поговорот на ова дело со наслов „La Pavlova e Medea“, Алваро ја објаснува генезата на драмата, влегувајќи во дијалог со претходната традиција, нудејќи со тоа една мошне важна интерпретација на чедоморството: „Според мене, таа ги убива своите деца за да не ги изложи на трагедијата на талкањето, на прогонството, на гладот: го гасне семето на општественото и расно проклетство, ги убива за да ги спаси, во излив на очајна мајчинска љубов“. Понатаму Алваро продолжува: „Медеја е типична жртва на преминот на една цивилизација, кога човечкото општество, од примитивно, патријархално и херојско, станува исправено политичко општество од политички концепти. А Јасон не е херојот што ги има сите права на еден херој (...) туку сосема модерен, управуван од сопствената амбиција да профитира од своето херојско минато за да добие политичко ниво. Човек жртва на сопствената наклонетост, на сопствената популарност“ (Alvaro 1966, 116).

Оваа толковна креација на Алваро ги отвора изворите на инспирација за нови читања на митот Медеја, каков што е случајот со авторската креација на Пазолини. Контрастот меѓу митското, архаичното, сакралното на Медеја и модерното и рационалното на Јасон станува основна карактеристика на филмот на Пазолини.

### **Карактеристики на филмскиот јазик на Пазолини**

Во својата книга „Правилата на една илузија: филм, кино“ Пазолини зборува за пишаниот јазик на реалноста од семиотичка гледна точка. За него киното не е специфична техника на размена на значења на даден јазик, туку е јазик сам по себе.

Во стихуваниот вовед на својата теориска книга тој го наведува следново:

*Тогаш сфатив*

*дека не станува збор за книжевна техника, туку за  
припадност на истиот јазик со кој се пишува:  
туку тоа беше, само по себе јазик...*

(Pasolini 1991, 15)

Всушност Пазолини, имајќи го предвид начинот на кој преку кадрите е можно да се репродуцира реалноста, во своите *Есеи за литературата и уметноста*, тврди дека „реалноста, конечно, не е ништо друго освен кино во својата природа“ (Pasolini 1999, 1505). Она што го претставува филмот не е ништо друго туку првата форма на човечко општење: дејство, кое го наведува човекот да воспостави односи со другите и со реалноста што го опкружува. „Мислам дека отсега па натаму нема да може да се започне дискурс за киното како јазик без да се земе предвид барем терминологијата на семиотиката“ (Pasolini 1976, 1).

Филмската уметност прикажува објекти што постојат во природата, кои, благодарение на уметноста на режисерот, можат да станат негови автентични симболички и метафорички видувања. Сливковните знаци, или *im-segni*, како што ги нарекува Пазолини, и нивниот избор и комбинација не се воопшто случајни, туку зависат од субјективноста на режисерот, давајќи ѝ на кинематографската работа двојна природа, која е и објективна и субјективна. Предметите што се претставени имаат, всушност, објективни карактеристики што авторот не може да ги модифицира, но нивниот избор и нивното сопоставување може да искажуваат сосема нови значења, зависни исклучиво од режисерот: „Значењето на зборовите одговара на еволуцијата во креативната мода на облеката или на дизајнот на автомобили. Предметите, за возврат, се непробојни за него: тие не дозволуваат модификација и сами кажуваат само она што се во тој момент. Имагинарниот речник во кој режисерот ги класифицира во текот на примарната фаза од своето дело не е доволен да им даде историска заднина, значајна за сè, сега и засекогаш. Така се забележува одреден детерминизам во објектот што станува филмска слика. Природно е тоа да биде така, бидејќи зборот (лингвистичкиот знак) што го употребува писателот ја содржи целата културна, народна и граматичка историја, додека режисерот користи симбол, кој штотуку го изолирал, токму во тој момент, од немиот хаос на нештата со повикување на хипотетичкиот речник на заедницата што комуницира со помош на слики“ (Pasolini 1976, 3). *Im-segni*, следствено, не се содржани во речник, така како што се случува со зборовите од еден јазик, но тие се дел од светот на меморијата и соништата. Има бесконечни предграматички или предморфолошки знаци што го одредуваат апсолутно ирационалниот карактер на киното. Од оваа причина работата на режисерот е многу покомплексна во споредба со онаа на писателот,

кој едноставно избира од конечната листа на *lin-segni*<sup>1</sup> содржани во речникот, кои најмногу одговараат на неговиот израз.

Поинаков предизвик за филмскиот автор е неможноста за директно претставување апстрактни концепти како што тоа го прави писателот преку зборови: „(...) засега, филмот е нефилозофски уметнички јазик. Може да биде парабола, но никогаш директен концептуален израз“ (Pasolini 1999, 1505).

Се чини дека киното го користи јазикот на прозата, но во реалноста тоа не е така. Токму поради ирационален и метафоричен карактер, филмскиот израз на Пазолини тргнува на патот кон „поетско кино“: „Поетското кино“ (...) произведува филмови со двојна природа. Филмот што го гледаме и перципираме вообичаено е 'слободен индиректен субјект' и понекогаш е неправилен и приближен, и многу слободен. Ова доаѓа од фактот што авторот ја користи 'доминантната состојба на умот во филмот', што (...) му овозможува голема стилска слобода, необичност и провокативност. Зад таквиот филм се одмотува друг филм каков што би сакал авторот да има направено, дури и без објаснување за визуелната мимеса на главниот лик; целосно и слободно експресивен, дури и експресионистички филм“ (Pasolini 1976, 9).

Кинематографскиот јазик е, за Пазолини, најприроден кога киното не е ништо друго освен реалноста што ја претставува. Има само еден елемент што го ограничува натурализмот на кинематографијата, а тоа е времето. Мотивацијата лежи во тоа што времето на киното не се совпаѓа со она на реалноста. Режиерот има само еден начин да се справи со оваа граница: да го укине времето и да ја претстави реалноста во нејзиниот континуитет низ долг кадар. Преку оваа техника, киното успева да ја претстави сегашноста: всушност, во моментот во кој интервенира монтажата, сè што е сегашно станува минато.

Пазолини понатаму прави разлика помеѓу прозното и поетското кино, но и за тоа како овие типични термини за литературата можат да се применат во киното. Всушност, постои една фаза во создавањето на кинематографското дело многу блиску до книжевното дело: сценариото. Јазикот што се користи за неговото изготвување, сепак, има посебни карактеристики што го разликуваат од чисто литературниот јазик. Знакот на сценариото е истовремено (вербален) фонема, (пишан) графема, но и (визуелен) кинема<sup>2</sup>, што овозможува сценариото да се

---

<sup>1</sup> Според Пазолини, семиотиката подразбира знаковни системи, односно системи на лингвистички знаци бидејќи тие постојат, но всушност ова во никој случај не ја исклучува теоретската можност за други знаковни системи, на пример, систем на знаци од гестови, како надополнување на говорниот јазик. Навистина, збор (*lin-segno*, т.е. јазичен или лингвистички знак) изговорен со одреден израз на лицето добива едно значење, изговорен со друг израз на лицето добива друго, дури и спротивно значење.

<sup>2</sup> За Пазолини кинемите се поинаков јазик: исконски слики, визуелни монади што се непостоечки или речиси непостоечки во реалноста. Координацијата и разработката на кинемите не се однесува на аналогна книжевна техника: тие се феномени од друг јазик што се засновува на нов систем на, поточно, кинемии или *im-segni* врз кои се гради кинематографскиот метајазик.



восприми како динамичен, дијахрониски процес чија структура „се состои токму во ова: премин од книжевен во кинематографски стадиум“ (Pasolini 1999, 1501).

„Поетското кино“ на Пазолини во суштина се засновува на одредени стилски особини, како на пример оние што го принудуваат гледачот да го почувствува присуството на камерата, наспроти природот во класичната кинематографија, наративната кинематографија и прозната кинематографија, чија главна цел е да го сокрие авторот и да му понуди на гледачот што е можно пообјективни филмови.

### Пазолини и митската материја

Од втората половина на 1960-тите, филмското творештво на Пазолини претрпува прогресивна пресвртница, постепено оддалечувајќи се од реализмот на пролетерските настани што ја карактеризираа првата фаза од неговата кинематографска продукција (од неговото деби со „Акатоне“ во 1961 година до „Птичиња и птичишта“ во 1966 година), за да се засолни во митската и сонливата димензија што го карактеризира неговиот втор циклус филмови, многу често дефиниран како класичен период во неговото филмско творештво. Ова патување назад кон митското минато, недопрено од буржоаската идеологија, кулминира со филмовите „Крал Едип“ (1967), „Теорема“ (1968), „Свињарник“ (1969) и особено во „Медеја“ (1969). Пазолини „(...) својот „Крал Едип“ (1967) самиот го нарекува митска автобиографија (...) Во неговото подоцнежнo остварување „Медеја“ (1969) се губи автобиографскиот елемент, но политичкиот ангажман на Пазолини станува експлицитен, со ставање на тежиштето врз судирот помеѓу варварската предрационална Медеја од Црното Море и рационалниот Коринт“ (Скоје 2016, 385).

Интересот на Пазолини за класичниот свет е документиран и со бројни преводи и адаптации, кои почнале да се оформуваат уште во 1960 година со преводите на Ајсхиловата тетралогија „Орестија“ и Вергилиевата „Ајнеида“. Во 1963 година, Пазолини ја пишува адаптацијата на „Il vanto“ на римски дијалект заснована на комедијата „Војникот фалбација“ на Плаут. Од 1967 година е филмот „Кралот Едип“, додека документарниот филм „Белешки за африканската Орестија“ е од 1970 г.

Но, токму со „Медеја“ (1969) Пазолини успева целосно да го изрази својот однос кон митот и кон архаичното минато. Зад митот, како што изјавува Пазолини во многу интервјуа, се крие потребата на авторот секогаш да ги набљудува нештата и реалноста и да ги прикажува такви какви што се. Враќањето кон античкото минато служи, по малку парадоксално, за воспоставување на директна врска со современата реалност, и самата составена од континуирани противречности.

Пазолини, се разбира, е свесен дека враќањето во митското минато е невозможен обид, но барем се надева на коегзистенција на вредностите од ми-

натото во сегашноста. Критиката што тој ја упатува е насочена кон идеалите на буржоаското општество, кои целосно ја имаат уништено чистотата на минатото.

Пазолини, како и другите писатели или филмации блиски на неговите ставови и убедувања, отфрла хиерархиски поставено општество со еден господар. Тој ја има предвид идејата за матријархално општество, каде што силата не ја одредува општествената организација на групата, во кое жената има порелевантна улога, многу изразени вештини и функции. Тоа е токму општеството што го претставува Медеја: нејзиниот природен контекст е матријархално општество чии идеали не ги разбираат Грците. Затоа, вредностите на старогрчката цивилизација Пазолини ги споредува со вредностите од неговата современа ера: општество во кое граѓаните се плагијати со вредности и принципи наметнати однадвор на кои тие неизбежно мора да се приспособат.

### *Медеја на Пазолини наспроти Медеја на Еврипид*

Пјер Паоло Пазолини е еден од првите режисери што го претставува митот за Медеја на филмското платно, и тоа го прави со целосно применување на теориите за новата филмска естетика што ја разработува во тие години, а за што зборувавме претходно.

Пазолини го користи митот поврзувајќи го со современиот свет, повлекува паралели и соочува спротивставености, кои ја откриваат големата модерност на античкото минато. Целиот кинематографски опус на Пазолини може да се анализира во светлината на константните спротивставувања што се генерирани од неговиот примарен биографски контраст: оној помеѓу љубовта кон фигурата на мајката и омразата кон фигурата на таткото.

Минатото, протагонист на филмовите инспирирани од класичниот мит (Медеја, кралот Едип итн.), може да се следи и како спротивставување на неокапиталистичката буржоаска присутност каде што доминира просветителството, која е дел од авторитарниот патријархален свет. Во таа смисла, основната тема на филмот Медеја лесно може да се следи и како низа спротивставености: непомирливиот судир помеѓу чистиот примитивен варварски свет во кој доминира ирационалноста претставена од Медеја и димензијата на Јасон, контаминирана од напредокот, амбицијата и прагматизмот.

Медеја на Еврипид е веројатно главниот извор на инспирација на истоимениот филм на Пазолини, но лесно може да се заклучи дека режисерот не бил целосно верен на својот модел, и покрај тоа што ги почитувал неговите општи карактеристики. Споредбата со грчката трагедија нè наведува да идентификуваме бројни разлики, кои се, пред сè, од структурен карактер. Во Медеја на Пазолини постои јасно временско проширување на нарацијата, направена од режисерот за да може да ја вклопи предлошката во сопствената приказна.



Трагедијата започнува со Медеја што е веќе во Коринт, и она што се има случено претходно е раскажано од страна на дадилката во прологот, која ја претставува основата на приказната, веројатно позната на јавноста во тоа време, но нè информира и за моменталната состојба на главниот лик и пред сè веќе ја илустрира главната карактеристика на целата драма: планот за одмазда на Медеја.

Структурното проширување на нарацијата кај Пазолини го прикажува жртвувањето во Колхида како една од клучните сцени во филмот, која во трагедијата на Еврипид не постои. Нејзината функција е да го запознае гледачот со архаичниот варварски свет на Медеја за да му се овозможи целосно да ја разбере фундаменталната тема на филмот, имено, непомирливиот судир меѓу две различни култури, примитивната или субалтерната на Медеја наспроти модерната и хегемонистичка култура на Јасон. Јазот меѓу овие две различни култури не е само просторен туку и временски. Дистанцата што ги дели двајцата протагонисти, и што подразбира длабока културна разновидност, е поврзана со временска дистанца што постои помеѓу античкиот свет, во кој доминира архаична чистота на митот, и неговата современа обработка, обликувана според концептите на матријархално и патријархално општество. Оваа дихотомија е подеднакво важна во трагедијата на Еврипид, која се базира на судирот на два спротивставени менталитети, грчкиот на Јасон и варварскиот на Медеја. Овој момент во развојот на грчката цивилизација е фундаментален за да се разбере различноста на Медеја во споредба со Јасон и, пред сè, важноста на сцената на жртвување што Пазолини ја вметнал независно од митската обработка кај Еврипид.

Следните три сцени сè уште се дел од временското продолжување направено од Пазолини и ги раскажуваат настаните што се случиле пред пристигнувањето во Коринт, каде што филмот повторно ја следи трагедијата на Еврипид. Посебен момент на продолжување на филмскиот тек се случува со повторување, речиси буквално, на секвенцата што се однесува на смртта на ќерката на Креонт, која не умира проголтана од пламен, но се самоубива фрлајќи се од бедемите на Коринт.

Пазолини не се придржува апсолутно верно на трагедијата на Еврипид, но сепак постојат различни моменти во кои дијалогот меѓу ликовите се покажува како речиси буквален цитат, преведувајќи го директно од оригиналот. Првото цитирање на Еврипид се случува кога Медеја, откако ќе го види Јасон како танцува на плоштадот во Коринт со неколку млади мажи и жени и сфаќајќи ја својата тажна судбина, се враќа дома каде што ќе има една од нејзините многубројни визии. Дијалогот со Сонцето, татко на нејзиниот татко, ѝ дава сила и ја турка да ја подготви својата одмазда, која веднаш им ја открива на слугинките, кои се чини дека ја имаат истата улога во филмот како во трагедијата.

Споредбата на зборовите што Медеја ѝ ги упатува на својата дадилка во филмот на Пазолини покажува како тие речиси доследно ги следат оние на стиховите на Еврипид.

Кај Пазолини:

МЕДЕЈА: О Боже, о правдо мила Божја, о светлино на Сонцето!  
Победата над моите непријатели ќе биде прекрасна.  
Сега одам водена од знакот, и конечно  
ќе се одмаздам како што морам.

(Pasolini 1969, 01:12:05–01:12:25)

Кај Еврипид:

МЕДЕЈА: О Севс, о Правдо Севсова, о светлино Хелиева,  
сега победник велелепен над моите душмани  
ќе станам јас, пријателки, по патот зачекорив,  
сега надеж постои да платат казна мојте душмани.

(Софрониевски 2023, 764–766)

Споредувајќи ги двете верзии, забележуваме дека преводот на Пазолини претрпува модернизација, адаптација на времето. Авторот го преведува „Севс“ со „Бог“, поистоветувајќи го грчкото божество со христијанската религија.

Понатаму, дијалогот меѓу Медеја и Креонт го следи доста верно текстот на Еврипид. Првиот епизод од трагедијата се пренесува речиси буквално во сцената VIII во филмот, но сепак можат да се забележат бројните скратувања што ги прави Пазолини: Медеја повеќе не го моли Креонт да не ја осудува на егзил, како што се случува во трагедијата, туку таа изгледа посилна, порешителна, свесна за тоа што ќе се случи и само бара еден ден за да може да ја спроведе својата одмазда.

Следната средба меѓу Медеја и Јасон се случува по вториот епизод на Еврипид, подвлекувајќи го уште појасно процесот на модернизација на драмата. Во филмот, секоја референца на божественото е елиминирана: самиот Јасон тврди дека успехот на своите постапки го должи само на себеси, додека кај Еврипид вели:

*Јас, штом веќе премногу си креваш в кули заслуга,  
сметам дека – на мојто патешествие спасителка,  
единствена од бози и од луѓе, е Кипранката.*

(Софрониевски 2023, 526–528)

Јасон потоа го завршува процесот на отстранување од божествениот и ирационален свет претставен од Кентаур, фигура што има централно место во филмот.

На крајот од дијалогот меѓу двајцата протагонисти се отвора вметната сцена од Пазолини во која Медеја и Јасон водат љубов за последен пат, што отстапува од идејната рамка на односот маж – жена кај Еврипид:

*Од сите суштества што дишат и мисла имаат,  
ние жените сме најнесреќно творение:  
прво, по цена прескапа, мора сопруг да купиме,  
а потем и за господар<sup>3</sup> на својте тела мораме  
да го прифатиме – зло уште поболно од она зло.  
И в ова лежи премрежје најголемо – дали лош  
Ил' честит ќе добиеш. Зар, развод слава за жената  
Не носи, а сопруг не е можно да се одбие.*

(Софрониевски 2023, 230–237)

Со анализирање на следните сцени, забележуваме дека Пазолини не применува само временско проширување на приказната туку има направено и мотивско-тематски скратувања на трагедијата на Еврипид. Отсуството на ликот на Ајгеј несомнено се чувствува, и ова скратување направено од режисерот има несомнена семантичка вредност. Во трагедијата, фигурата на Ајгеј и неговиот дијалог со Медеја му даваат сигурност и решителност на главниот лик: тоа е токму затоа што Медеја знае каде може да се засолне по егзилот и добива поголема сила во извршувањето на својата безмилосна одмазда. Но, кај Пазолини овој аспект е целосно отсутен, и со тоа недостига идејата за можен спас за Медеја. Кај Еврипид, и покрај трагичната природа на чедоморството, Медеја се спасува и се оддалечува на кочија на Сонцето, заштитена од нејзиниот предок. Кај Пазолини тоа не се случува, крајот останува отворен со последниот кадар од изгрејсонцето, истиот како и на почетокот од филмот, и се чини дека сведочи за намерата на режисерот да создаде отворена завршница, цикличност претставена со новото изгревање на сонцето.

Фокусирајќи се на крајот на филмот, можеме да забележиме дополнителна разлика помеѓу митските обработки на Пазолини и Еврипид: пречката меѓу Јасон и Медеја, која кај Еврипид е претставена со затворена врата, се заменува со создадената бариера од пламените јазици. Како што веќе видовме претходно, огнот добива метафорична вредност низ целиот филм. На почетокот на последната сцена, особено се гледа како Медеја го осветлува сега изгаснатиот мангал преку ноќ. Во крајот на филмот се сумирани сите можни атрибути што му се припишуваат на огнот: Медеја го пали брачниот дом, искористувајќи ја

---

<sup>3</sup>Забелешка на преведувачот В. Софрониевски: И покрај отсуството на желба кај жената, сопругот, како „господар на телото“ (233 ст.), има право да изврши сексуален чин врз неа, нешто што е присутно во многу култури, и стари и современи, и нешто што во правото од скоро е востановено како „брачно силување“.

разорната моќ на огнот и, повторно разгорувајќи го мангалот, го обновува светиот аспект на своето постоење.

На крајот ќе се осврнеме на централната тема на филмот за да се подвлече една конечна разлика на филмското дело со грчката трагедија. Кај Еврипид конфликтот меѓу двајцата протагонисти се гледа пред сè од сентиментална гледна точка. Желбата на Медеја за одмазда е испровоцирана, главно, од длабоката оторченост предизвикана кај неа од предавството претрпено од Јасон, кој решава да се ожени со ќерката на коринтскиот крал. Кај Пазолини е нагласена културната димензија на конфликтот меѓу двата лика. Вината на Јасон не е само што ја предал и изневерил Медеја туку пред сè дека не ја разбрал и не го почитувал нејзиниот свет универзум.

Со истата цел, да го претстави на најдобар можен начин судирот меѓу културите, Пазолини тргнува во изборот на актерка за својот филм: „Понекогаш пишувам сценарио без да знам кој ќе биде актерот. Во овој случај знаев дека ќе биде (Марија) Калас, па така и го калибрирав моето сценарио базирано на неа. Тоа многу значеше во создавањето на ликот (...) Варварството, потонато во неа, кое излегува од нејзините очи, во физичките карактеристики не се манифестира директно, напротив. Таа припаѓа на еден грчки свет, аграрен, селски, кој потоа е едуциран за едно буржоаско општество. На тој начин, во одредена смисла, се обидов во нејзиниот лик да ја сконцентрирам комплексната тоталност на Медеја“ (Pasolini 1991, 238).

Марија Калас, која ќе ја игра Медеја во истоимената опера на Луиџи Керубини, најпрвин во театарот Маџо музикале во Фиренца во 1953 г. и во миланската Скала во 1962 г., во едно интервју ќе изјави: „Се надевам дека успеав да ја истакнам на најдобар можен начин хуманоста на Медеја, иако во самиот мит речиси и ја нема, има повеќе злоба (...) можеби е спротивно на идејата на Пазолини, но јас повеќе ја сакам добрината на ликот и одам подалеку од неговите најнегативни карактеристики“.

И покрај тоа што филмот нема да го доживее очекуваниот успех, напротив, ќе доживее бројни критики, тој покажува дека ликот на Медеја прогресивно добива нови карактеристики, губејќи најмногу страшни и жестоки особини што го карактеризираа претходно, прекрасно толкувајќи ги најповторливите проблеми на дваесеттиот век. Во тоа се крие големата актуелност и модерност на Медеја.

## Библиографија

### Извор

Еврипид, *Медеја*, предговор, превод и препев од старогрчки Валериј Софронијевски, Три, Скопје, 2023.

### Филмографија

Pasolini, P. P. (1969), *Medea*, produced by Franco Rossellini (Co-production Italy-France-Germany).

### Користена литература

Колозова, К. (1993), 'Увод: За грчката трагедија и за Еврипид', во: Еврипид, *Медеја*, препев од старогрчки, предговор и белешки Катерина Колозова, Метафорум, Скопје.

Скоје, М. (2016), 'Антика на филму', во: *Античко наслеђе и негова европска рецепција*, (ур. Скоје, М., Вестрхејм, Ј.), Карпос, Лозница.

Софрониевски, В. (2023), 'Предисловие', во: Еврипид, *Медеја*, предговор, превод и препев од старогрчки Валериј Софрониевски, Три, Скопје.

Alvaro, C. (1966), *Lunga notte di Medea*, Bonpiani, Milano.

Ciani, M. G. (1999), *Medea. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia.

Pasolini, P. P. (1976), 'The Cinema of Poetry', во: *Movies and Methods*. Vol. 1, ed. Bill Nichols, University of California Press, Berkeley.

Pasolini, P. P. (1991), *Le regole di un'illusione: i film, il cinema*, Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", Roma.

Pasolini, P. P. (1999), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano.

## Pasolini's Cineastic Transformation of the Myth of Medea

### Summary

Zharko Ivanov

Institute of Macedonian Literature

Ss. Cyril and Methodius University, Skopje

ubanob@gmail.com

The myth of Medea has gone through numerous recreations and reinterpretations throughout history, starting from the most renowned, the tragedy of Euripides, through that of Seneca, and more recent literary interpretations of the myth in the works of Grillparzer, Anouilh, Alvaro, Christa Wolf. Pier Paolo Pasolini is one of the first directors to present the myth of Medea on the screen in the film of the same name from 1969. In this process Pasolini will apply his theoretically elaborated cinematic aesthetics in regard to the "poetic cinema" and his understanding of cinema as a "written language of reality", expressing through this cinematic work his relationship to myth and the archaic past. The intention of the paper is to trace the synaesthetic transformation of the myth of Medea in Pasolini's feature film.

*Key words: Myth, Medea, Euripides, film, Pier Paolo Pasolini, film adaptation.*