

مده‌آی پازولینی (1961) و مده‌آی فن‌تریر حاصل دو رهیافت متفاوت به اسطوره بی‌همتای مده‌آ و تراژدی اورپیدس به همین نام در یونان قدیم (431 پیش از میلاد) است. حلقه پیوند این دو «مده‌آ» شاید فیلمنامه‌ای باشد که یکی از بزرگ‌ترین کارگردانان تاریخ سینما، کارل تئودور درایر (هموطن فن‌تریر)، پیش از مرگش نگاشت و البته هرگز آن را نساخت. به گفته فن‌تریر، مده‌آ بنا بود نخستین فیلم رنگی استاد و البته مقدمه‌ای برای تحقق رؤیای بزرگ زندگی او باشد: ساختن فیلمی در باب عیسی مسیح. درایر هیچ یک از آن دو فیلم را نساخت و نکته جالب توجه اینکه او ماریا کالاس (خواننده بزرگ اپرا) را برای ایفای نقش مده‌آ در نظر داشت. از این حیث، می‌توان گفت به یک معنی هم پازولینی و هم فن‌تریر درصدد بودند تا رؤیای به واقعیت نپیوسته درایر بزرگ را تحقق بخشند: درایر در 1968 درگذشت، پازولینی در همان سال ماریا کالاس 45 ساله (خواننده سوپرانوی یونانی متولد آمریکا) را به همراه جوزپه جنتیله‌ی 25 ساله (که پیش‌تر در هیچ فیلمی ظاهر نشده بود و در بازی‌های المپیک 1968 در رشته پرش سه‌گام مدالی گرفته بود) برای ایفای نقش مده‌آ و معشوقش یاسون (Jason) برگزید – البته کالاس در جوانی، 15 سال پیش‌تر، در صحنه اپرا نقش مده‌آ را بازی کرده بود. فن‌تریر اما بیست سال پس از مرگ استاد سینمای دانمارک به سراغ این متن رفت و آن را با فرمت ویدئو و به قصد نمایش فیلم در تلویزیون ساخت و از آن فرصت برای آشنایی با امکان‌های فیلمسازی با دوربین ویدئو بهره جست. شاید هیچ یک از این دو نسخه پیوند سبکی – فرمال و وثیقی با کارهای درایر نداشته باشد: نه می‌توان گفت اگر درایر فیلمی رنگ می‌ساخت کارش چیزی نزدیک به فضای بصری فوق‌العاده فن‌تریر جوان می‌شد و نه می‌توان ادعا کرد اگر استاد به سراغ قصه‌ای اسطوره‌ای می‌رفت رهیافتی چون نگاه ویژه پازولینی برمی‌گزید (چه بسا، حاصل کارش در ردیف آثار شاعر دیگر سینما ژان کوکتو می‌گشت).

به لحاظ مضمون نیز پازولینی کار چندانی به نمایشنامه اورپیدس نداشت. او فیلم را از خردسالی یاسون آغاز می‌کند و فقط در یک سوم پایانی فیلم به وقایعی می‌پردازد که محور اصلی تراژدی مده‌آی واپسین تراژدی‌سرای بزرگ یونان را شکل می‌دهند. در مقابل، فن‌تریر فقط دو روز از زندگی مده‌آ را به تصویر می‌کشد: لحظه‌ای که متوجه خیانت شویش می‌شود، لحظه‌ای که به او فرمان ترک کورینت می‌دهند و فردایش که پس از انتقام هولناکی که از یاسون

می‌گیرد آنجا را ترک می‌گوید. در نظر اول، روایت فن‌تریر تفسیری سیاسی با مایه‌های فمینیستی از داستان مده‌آ به دست می‌دهد که البته در لایه‌های پنهان‌ترش و در پیوندی فلسفی با درایر به قرائتی کیرکگوری از نسبت «قهرمان تراژدی» و «شهسوار ایمان» (آن‌چنان که در کتاب بی‌بدیل فیلسوف قرن نوزده دانمارک، ترس و لرز (1843)، صورت‌بندی شده است) دست می‌یازد. در مقابل، پازولینی بیشتر به واسازی تقابل‌های جاافتاده غرب-شرق، تمدن-طبیعت، گفتار عقلانی (مذکر)- کردار میل (مؤنث) و عقلانیت-اسطوره یا تعقل-جادو نظر دارد: انتقام مده‌آ از یاسون در روایت پازولینی عمدتاً انتقام رکن واپس‌زده تمدن غرب از مظاهر آن است. از حیث سبک نیز می‌توان تفاوت این دو رهیافت را در میزانش‌های امپرسیونیستی فن‌تریر و اسلوب «سینماوریته» وار پازولینی مشاهده کرد. با این مقدمه می‌توان به تحلیل دقیق‌تر و مشخص‌تر این دو روایت عالی (هرچند عموماً قدرنشناخته) از اسطوره مده‌آ (مخوف‌ترین سیمای فرزندکشی در عالم افسانه) دست زد.

در اسطوره‌های یونان، مده‌آ کاهنه معبدی است که در آن از «پشم زرین» قوچی نگهداری می‌کنند که هدیه هرمس به آدمیان بوده. این قوچ از هوش و خرد برخوردار بوده و قوه ناطقه داشت و می‌توانست به خواست خود فضا را ببیماید. زئوس قوچ زرین‌پشم را ضامن قدرت و وفور نعمت قرار می‌دهد اما از بد حادثه سرانجام این قوچ در خاورزمین قربانی می‌شود، در ناحیه‌ای به نام کولخیس در کرانه‌های شرقی دریای سیاه و در جنوب قفقاز (گرجستان امروزی). مده‌آ ساحره‌ای است که در همین شهر زندگی می‌کند. بدین قرار، کوشش آرگونت‌ها به سرکردگی یاسون برای ربودن پشم زرین نمادی است از تلاش یونانیان برای بازیافتن نماد قدرت و وفور نعمت از اقوام نیمه بربر شرق. باری، وقتی آرگونت‌ها در کرانه شرقی کولخیس لنگر می‌اندازند و برای سرقت پشم زرین می‌آیند، با ایستادگی آئیتس پادشاه آن دیار و نگاهبان گنجینه‌های آن رویارو می‌شوند. قصه از آنجا آغاز می‌شود که دختر پادشاه (مده‌آ) به یاسون دل می‌بازد و به نیروی سحر خود روغنی به دلدار خویش می‌دهد تا با آن تن خویش را چرب کند و از گزند آتش اژدهای نگهبان معبد در امان ماند. به هر روی، یاسون موفق می‌شود با مساعدت مده‌آ پشم زرین را بریابد و از روی قدرشناسی، مده‌آ را به همسری می‌گیرد و با خود به کورینت در یونان می‌برد. از این منظر، مده‌آ مظهر نیروهای سحر و جادوی شرقی است که همراه با پشم زرین (نماد قدرت) به سرزمین عقلانیت و تمدن می‌آید و در آنجا چون غریبه‌ای بی‌کس و اسیر غم غربت می‌شود. مده‌آ در این راه از همه چیزش می‌گذرد: برای آنکه پدرش را از تعقیب خود و یاسون و همراهانش بازدارد، برادرش را می‌کشد و مثله می‌کند و اعضای خون‌آلود پیکرش را بر سر راه می‌اندازد — بنا به روایت اساطیر، مده‌آ برای رضایت خاطر دلدارش از هیچ جنایتی فروگذار نمی‌کند. از این لحاظ، او هم نماینده غلیان میل مؤنث و هم نماد خشونت فرهنگ نیمه‌بربر خاورزمین به شمار می‌آید.

انگیزه اصلی یاسون برای تصاحب پشم زرین، بازپس گرفتن تاج و تخت ایولکوس (Iolcos) است که به ناحق از او غصب کرده‌اند. یاسون در کودکی یتیم می‌شود چون عمویش پلیاس (Pelias) - پسر پوزئیدون - پدر یاسون را از تخت شاهی به زیر می‌کشد. یاسون موفق به فرار می‌شود. قنطورسی به نام خیرون او را بزرگ می‌کند و پرورش می‌دهد. (قنطورس‌ها یا به تلفظ یونانی‌اش کینتائوروس‌ها نژادی از هیولاها در اسطوره‌های یونان‌اند که سر، نیم‌تنه و بازوهای انسانی دارند اما بدن و پاهای اسب دارند. در میان قنطورس‌ها، خیرون جایگاه ویژه‌ای دارد. او برخلاف برادران خشن و بیگانه با فرهنگش دانا و خردمند است. آرگونت‌ها جملگی در مکتب همین قنطورس شاگردی می‌کنند. خیرون نامیرا بود و وجودش سرچشمه نیکی‌های بی‌انتهای آنها. نکته اینک، هراکلس در نبرد از روی بی‌احتیاطی با تیری زهرآگین خیرون را زخمی می‌کند و او مبتلا به دردی جانکاه و تحمل‌ناکردنی می‌شود و از همین روی با رضایت خدایان جاودانگی خویش را به پرومتئوس هدیه می‌کند و جان می‌سپارد. پازولینی مده‌آی خود را با درس‌های خیرون به یاسون خردسال و سپس نوجوان آغاز می‌کند و در یکی از مهم‌ترین لحظه‌های فیلم، یاسون را در گیرودار خیانت به مده‌آ و عطش قدرت با خیرونی دوتاشده - میل دوگانه درون خود یاسون به خیر و شر - مواجه می‌سازد.)

یاسون چون به سن مردی می‌رسد به امید انتقام از عموی غاصبش به موطنش بازمی‌گردد. پادشاه غاصب (پلیاس) که وحشت کرده است برای آنکه جوان رزمجو را از سر باز کند برای او شرطی می‌گذارد: آوردن پشم زرین. یاسون می‌پذیرد و سوار بر کشتی «آرگو» به همراه پهلوانان بزرگ یونان (آرگونت‌ها) رهسپار شرق می‌شود. یاسون انتقام مرگ پدرش را می‌گیرد ولی آکاستوس (پسر پلیاس) او و مده‌آ را از ایولکوس می‌راند و او مجبور می‌شود در کورینت اقامت گزیند. (درگیری پلیاس و یاسون هم بخش مهمی از داستان است: پلیاس به عهدش وفا نمی‌کند و مده‌آ تمهید غریبی برای کین‌جویی به کار می‌بندد. مده‌آ به دختران پلیاس می‌گوید که می‌تواند با قدرت جادوی خویش پدر آنان را جوان گرداند. کافی است دختران پدر خود را قطعه قطعه کنند و او را در پاتیلی بزرگ از آب و گیاهان جادویی بجوشانند تا مده‌آ او را باز جوان سازد. مده‌آ البته گیاهان جادویی را به پاتیل نمی‌افزاید و پلیاس می‌میرد. آکاستوس، پسر پلیاس، از همین روی یاسون و مده‌آ را از شهر اخراج می‌کند. پازولینی البته این فصل از داستان را کنار می‌گذارد.)

تراژدی مده‌آ از زمان سکنی‌گزیدن در کورینت آغاز می‌شود. ابتدا همه چیز با خوبی و خوشی به پیش می‌رود: زوج عاشق ده سال را با هم می‌گذرانند و صاحب دو فرزند می‌شوند اما اهالی کورینت مده‌آ را ساحره‌ای اجنبی و بیگانه با فرهنگ و دین خویش می‌یابند و از سوی دیگر، یاسون مبتلا به عشق دختر جوان و زیبای کرئون پادشاه کورینت

می‌شود. (فن‌تریر روایت خود را از همین وسوسه یاسون آغاز می‌کند — گو اینکه در روایت او یاسون وسوسه خود را با انگیزه‌ای سیاسی معطوف به شق نیمه‌دموکراتیکی از کشورداری می‌آمیزد.)

نمایشنامه اورپیدس (که چنانکه گفتیم یک‌سوم پایانی فیلم پازولینی را رقم می‌زند) بر رویدادهای فاجعه‌بار همین ده سال متمرکز می‌شود: وقتی یاسون تصمیم به ازدواج با کرئوز (دختر کرئون) و ترک مده‌آ می‌گیرد، او به بدترین وجه ممکن وانهاد و تک‌افتاده می‌شود، غم‌گریبی و غربت مزید بر خیانت‌دیدگی می‌شود و حال، او برای انتقام گرفتن ناگزیر از بازگشت به عادت‌ها و آیین‌های دیار خویش است. مده‌آ از طریق پسران خردسالش به عنوان هدیه عروسی جامه‌هایی برای دختر کرئون می‌فرستد که تا به تن می‌کند از خود بیخود می‌شود و خود را از بلندی می‌اندازد و در پی او پدرش نیز. یاسون پس از این واقعه به خانه‌اش می‌شتابد و درمی‌یابد که کار از کار گذشته است: مده‌آ پسران‌شان را شبانه به قتل رسانده و خانه را نیز به آتش کشیده است. فیلم پازولینی با فریادهای یاسون و مده‌آ به پایان می‌رسد.

پازولینی تقریباً تمام فیلم مده‌آ را با اسلوبی مستندگونه فیلمبرداری می‌کند (از این جهت، مده‌آ/ی او هم از رسم رایج در سینمای هالیوود و فیلم‌های تجاری فاصله می‌گیرد و هم از سبک خیال‌پرور و وهم‌انگیز سینمای هنری در برخورد با اساطیر). در بخش اعظم فیلم، بیننده مناظری می‌بیند که تقریباً هیچ دیالوگی آنها را همراهی نمی‌کند. در بیشتر لحظه‌های فیلم، انگار گروه مستندسازی برای ثبت و ضبط مناسک و آیین‌های اقوامی رفته‌اند که در قرن بیستم، گویی بیرون از مرزهای تمدن شهرنشینی و صنعتی، زندگی می‌کنند. پازولینی تابلوهای مسحورکننده‌اش را با نوای سازهای بادی و کوبه‌ای شمال آفریقا، آوازهایی از منطقه بالکان، آوای رازآمیز سنتوری ایرانی و گاه حتی اشاراتی از موسیقی خاور دور همراه می‌کند — صداها و آواهایی که پازولینی می‌خواهد گوش تمدن صنعتی را مهیای استماع‌شان کند، آن هم بیست سال پیش از حرکت خیره‌کننده پیتر گابریل برای ساخت و تنظیم موسیقی متن آخرین وسوسه مسیح.

همان‌طور که اشاره رفت، مده‌آ/ی پازولینی پیش‌درآمد کنایه‌آمیزی دارد که طی آن قنطورس حکیم (خیرون با چهره‌ای که بی‌شبهت به آبراهام لینکلن نیست!) آغاز می‌شود: سخنوری خوش‌برور که برای یاسون خردسال درباره تیره و تبارش و همچنین حکمت و فلسفه اسطوره‌ها و احوال و اعمال ایزدان و ایزدبانوان یونان سخنرانی می‌کند، در حین سخنرانی نفس‌گیر او با جهش‌هایی زمانی، یاسون از خردسالی به نوجوانی (10 سالگی) و سپس جوانی می‌رسد. در 3 دقیقه آغازین فیلم، تقریباً به اندازه کل باقی فیلم دیالوگ (در واقع مونولوگ) می‌شنویم! این جهان سیطره قول و نطق (لوگوس یونانی) است. پس از آن، پازولینی ما را غرق در دنیای جادو و مناسک عموماً خشونت‌بار و خون‌ریزانه مده‌آ می‌کند، جهان ماقبل‌گفتار و نطق اقوام نیمه‌بربر شرق. پازولینی با صبوری مناسک آماده‌سازی و

لحظه لحظه قربانی کردن مرد جوانی عضلانی در کولخیس را به تصویر می‌کشد: در حضور مده‌آ، بی‌آنکه هیچ کلامی بر زبان کسی جاری شود، مرد جوان را پاره پاره می‌کنند و مردم کولخیس خون او را برای برکت محصول زمین‌هاشان بر گیاهان و درختان می‌ریزند. پازولینی - گویی با همدلی تمام - این آیین هراس‌انگیز را پرشور و شاعرانه بازمی‌نمایاند. البته مردمی که می‌بینیم نه سیاهی لشکر پروژه‌های عظیم تاریخی - اساطیری هالیوود، بلکه تصویرهای مستندگونه‌ای است از بومیان ترکیه و شمال آفریقا. پازولینی می‌کوشد جهانی را به ما نشان دهد که خمیرمایه زنی در آن به عمل آمده است که بعدها برای انتقام گرفتن از مردی که او را خفیف و خوار خواهد ساخت دست به مخوف‌ترین کارها خواهد زد.

پازولینی در این صحنه‌ها و در بسیاری دیگر از فصل‌های فیلم به اصول سنت «سینماوریته» وفاداری نشان می‌دهد: سینمایی که در آن نه بازیگری هست، نه دکوری، نه فیلمنامه‌ای و نه ایفای نقشی، و البته نه به سیاق «سینمای بی‌واسطه» ژان روش در دهه 1950 (سینمایی منهای میزانشن و عاری از میانجی تدوین)، بلکه همچون ژان روش دهه 1960: پازولینی می‌کوشد حقیقت اسطوره را بر روی واقعیت فیلم ثبت کند. در این لحظه‌ها، مده‌آ ی پازولینی سینمایی بدوی، فاقد صحنه‌بندی، غیردراماتیک و غیرروایی و از این منظر سراپا سیاسی می‌نماید، سینمایی که تلاش می‌کند به کسانی که در سینمای مسلط روایی - تجاری صدایی ندارند صدایی ویژه ببخشد و البته این همه ماجرا نیست، او یکی از بزرگ‌ترین شمایل‌های اپرای قرن بیستم را در این گیرودار گرفتار می‌کند (زنی که از قضا حلقه پیوند یونان - خاستگاه تمدن اروپایی - و آمریکا - دنیای جدید و به ظاهر بریده از ریشه‌های اروپایی - است). در سراسر فیلم، خاصه در صحنه‌های خارجی، نمابه‌نمای فیلم لحظه‌های ناب بصری دنیایی صیقل خورده و جلایافته می‌سازند؛ بسیاری از نماها در «ساعت جادویی» مشهور گرفته شده‌اند: درست پیش از غروب خورشید - نکته‌ای که دلالتی سخت نمادین در کار پازولینی می‌یابد: لحظه تلاقی شکوه و زوال، تالو و ظلمت، اوج و سقوط.

قدرت مرعوب‌کننده مده‌آ ی پازولینی عمدتاً ناشی از نقش آفرینی‌های کاملاً ناتورالیستی همه بازیگران (اعم از نقش‌های اصلی و فرعی) است - به راحتی می‌توان آرگونت‌های «واقعی» و نه «اساطیری» را آن چنان که پازولینی آفریده به تصور آورد: مردان ساده و غالباً آرام و خاموشی که سرشان به کار خود گرم است و البته هر وقت خوش که دست دهد مغتنم می‌شمارند و از تب و تاب جنگ و دلهره درگیری هم لذت می‌برند. در یکی از لحظه‌های غریب فیلم، هنگامی که مده‌آ برادرش را در برابر چشم‌های آرگونات‌ها می‌کشد و قطعه قطعه می‌کند، این مردان جوان حاج و واج و بی‌هیچ احساس یا واکنشی بر و بر نگاهش می‌کنند: آیا فاصله میان دنیای مده‌آ و دنیای یاسون در همین لحظه پدیدار می‌شود؟ با این همه، پازولینی لحظه‌هایی اکسپرسیونیستی نیز در کار خویش گنجانیده و به شکلی طعن‌آمیز به میزانشن‌های استاد سینمای روس، آیزنشتاین، به ویژه در *یوان مخوف* (1943-1946) نیز اشاراتی

دارد. (مهم تر از همه، صحنه‌های دربار کرئون با نقش آفرینی بازیگری حرفه‌ای، ماسیمو جیروتی، ستاره فیلم وسوسه ویسکونتی (1941) که به اعتقاد مناقشه‌آمیز گروهی، نخستین فیلم مکتب نئورئالیسم ایتالیاست.)

به گمان من، کلید درک جهان مده‌آی پازولینی را باید در لحظه رویارویی یاسون و پلیاس بازجست. هنگامی که پلیاس با لحنی تحقیرآمیز به یاسون می‌گوید: امروز تو چیزی غیرمنتظره را درخواهی یافت: پادشاهان همیشه موظف نیستند به قول خود عمل کنند.» و بدین‌سان، کل سفر پرخطر یاسون را به شرق برای آوردن نماد قدرت و فراوانی بی‌قدر می‌کند. اما در کمال تعجب، یاسون اصلاً تعجب نمی‌کند، پشم زرین را جلوی پای پلیاس می‌اندازد، انگار نه انگار که قرار بوده در ازای آن، تخت شاهی را از عمومی غاصب خویش پس بگیرد. آنگاه با خونسردی می‌گوید: «جست‌وجوی من به من نشان داده که جهان بسیار وسیع‌تر از قلمرو حکومت توست» (این جمله را روی تصویر آرام و موقر مده‌آ می‌شنویم) و ادامه می‌دهد (پیش از آنکه از پیش پلیاس برود): «و اگر می‌خواهی، به تو می‌گویم از نظر من حقیقت چیست: این پشم دور از آن سرزمین [مشرق زمین، یعنی همان دیار مده‌آ] هیچ معنایی ندارد و به هیچ کاری نمی‌آید.» یاسون عاشقانه دست در دست مده‌آ از کاخ پلیاس بیرون می‌رود و عطای قدرت را به لقایش می‌بخشد. بعد از آن، یاسون با آرگونت‌ها وداع می‌کند و بیننده گذر زمان را از راه دو معاشقه یاسون و مده‌آ تجربه می‌کند. چند سال بعد، یاسون و مده‌آ در کورینت هستند. یاسون با دو چهره خیر و شر خیرون (قنطورسی که او را بزرگ کرده بود) مواجه می‌شود: یکی در همان هیأت قنطورسی حکیم (با ریش) و دیگری در هیأت یک انسان اصلاح‌کرده (بدون ریش و سبیل) — نخستین نشانه خیانت و قدرت‌طلبی یاسون را در این دوپاره‌شدن (و به واقع بشری‌شدن) سیمای خیرون می‌بینیم و سپس مده‌آ را می‌بینیم که از ندیمه‌اش می‌شنود که اهالی کورینت از او می‌ترسند و از قدرت سحر و جادوی او وحشت دارند. باری، هم پشم زرین و هم مده‌آ (دو نماد قدرت‌های زنانه-اساطیری طبیعت و مشرق‌زمین) در دنیای متمدن‌تر کورینت فایده و شأن خود را از کف می‌دهند. قهرمان مده‌آی پازولینی، در حقیقت، یاسون است که در کشاکش نیروهای متخاصم طبیعت و تمدن، شرق و غرب، عشق و قدرت، زیبایی مادرانه مده‌آ (که دست کم 20 سالی از خود او بزرگ‌تر می‌نماید) و زیبایی دخترانه دختر کرئون، و در نهایت دو سیمای خیرون دوپاره می‌شود و به یک ضربت همه را از کف می‌دهد.

اگر به راستی مهم باشد که مده‌آی فن‌تریر در دانمارک، به زبان دانمارکی، برپایه اقتباس کارگردانی دانمارکی و با هنرپیشه‌هایی دانمارکی ساخته شده است و اگر به راستی تصادفی نباشد که فن‌تریر و درایر هموطن سورن کیرکگورند، شاید بتوان گفت (اگر از واژگان فیلسوف دانمارکی بهره جوییم) مده‌آی فن‌تریر روایت غربی است از کوششی تراژیک برای «تعلیق غایت‌شناختی امر اخلاقی». اینکه می‌گویم «کوششی تراژیک» شاید در چهارچوب تفکر کیرکگور متناقض بنماید، زیرا کار کیرکگور بر مدار تفاوت آشکار میان ابراهیم (به تعبیر فیلسوف دانمارکی،

«شهبسوار ایمان» و «قهرمان تراژدی» (نمونه آرمانی او، آگاممنون) می‌گردد. قهرمان تراژدی در چارچوب حوزه اخلاق می‌ماند زیرا در راه آرمانی والاتر (ولی باز اخلاقی) دست به عملی (به ظاهر) غیراخلاقی می‌زند: آگاممنون دختر خود (ایفی‌گنیا) را در راه آرمانی بزرگ‌تر (ولی همچنان در چارچوب ایدئولوژیک یونان هومری) «قربانی می‌کند»، اما وضع ابراهیم یکسره متفاوت است: او دست به عملی می‌زند که او را به طور کامل از حوزه اخلاق فراتر می‌برد — او با عمل خود به غایتی والاتر (بیرون از حوزه اخلاق) دست می‌یابد که حوزه اخلاق را در نسبت با خود به حال تعلیق می‌اندازد. ابراهیم نه در راه نجات یک خلق، نه از برای صیانت ایده یک دولت یا کشور و نه برای فرونشاندن خشم خدایان و خلاصه نه در راه هیچ آرمانی که کار او را در چارچوب اخلاق «بامعنا» سازد فرزندش را قربانی می‌کند. بدین‌سان، ما با دو پدر اسطوره‌ای - نمادین رویارویم که فرزند خود را قربانی می‌کنند (یکی دخترش را و دیگری پسرش را). فن‌تریر به این دو چهره کلیدی پدر سومی اضافه می‌کند: یاسون. یاسون به یکباره خانواده‌اش را قربانی (ترک) می‌کند: زنش را که یاورش، دلداده‌اش و همراه همیشگی‌اش در سفرهای پرخطر بوده (و پادمان نرود که مده‌آ محض خاطر یاسون از همه چیزش گذشته، از یار و دیار و برادر و شأن و منزلت خویش، و اینک مهرش بدل به کین و عشقش بدل به نفرت شده است) و البته دو پسر خردسالش را.

مده‌آی فن‌تریر با نمای تکان‌دهنده‌ای آغاز می‌شود که مده‌آ را، از بالا، سر تا پا سیاهپوش با کلاه سیاه که سرش را تنگ پوشانیده (تا واپسین نمای فیلم، بیننده هرگز موهای بلند مده‌آ را نمی‌بیند) نشان می‌دهد. او در ساحل دریا دراز کشیده و چشم‌هایش را بسته و پیداست که اندوهی یا فکر سنگینی عذابش می‌دهد. زن ناگهان دیده باز می‌کند و دوربین بالا می‌آید و بنای چرخیدن می‌گذارد و شتاب می‌گیرد و در مارپیچی حلزونی به چرخش بی‌پایان خود ادامه می‌دهد (حرکتی از جنس «سرگیجه» هیچکاک). فضای فیلم در کل ترسیم جهانی است گرفتار در سرگیجه و درد و عذاب الیم زنی که به دنبال تبدیل عشقش به نفرت، به فکر انتقام است. اما آنچه باعث می‌شود تا به دنبال ردپای کیرکگور در فیلم فن‌تریر بگردیم این است که هم یاسون و هم مده‌آ گویی بالکل متفاوت از متن اسطوره‌ای خویش عمل می‌کنند. نه یاسون به تمامی مردی است که به جهت شهوت قدرت دست به خیانت بزند (او در گفت‌وگو با کرئون جوری صحبت می‌کند که انگار برای نجات دیار او ناگزیر است از خانواده‌اش بگذرد — چیزی در مایه‌های برخورد ابراهیم با هاجر و اسماعیل) و مده‌آ نیز جوری دو پسرش را می‌کشد که انگار نه از سر انتقام بلکه به فرمان خدایی ناگزیر است آن دو را قربانی کند. و البته نه یاسون بسان آگاممنون قهرمان تراژدی می‌شود و نه مده‌آ شهبسوار ایمان بسان ابراهیم. یاسون خطاب به کرئون و ملازمانش می‌گوید که «پسندیده نیست یک نفر تنها حکومت کند و پسندیده نیست که قدرت به دست توده‌ها افتد» و سپس در تشبیهی نیمه افلاطونی دولت را به یک کشتی مانند می‌کند که ناخدایش کرئون و کارکنانش ملازمان دربار اویند و خود یاسون امید دارد که سکاندار خوبی

برای آن باشد. یاسون به گفته خودش می‌خواهد به مردمان کورینت یاد بدهد که در صلح و آرامش زندگی کنند، حتی اگر به قیمت «مرگ باعزت». کرئون در عوض او را داماد خود می‌کند و دختر زیبای جوانش را به عقد او درمی‌آورد (دختری که در شب زفاف برای یاسون شرطی سنگین می‌گذارد: تا مده‌آ در این دیار باشد با تو همبستر نخواهم شد. تمام خانه یاسون و عروس جوانش را پارچه‌های سفید به صورت دهلیزی تودرتو درآورده‌اند که در اکثر لحظه‌ها یاسون با سایه دختر و ندیمه‌هایش رویارو است، حتی در بستر خواب پارچه‌ای او را از همسر تازه‌اش جدا می‌کند. یاسون با تصویری سایه‌نما [سیلوئیتی] می‌خواهد).

در مقابل، مده‌آ در نخستین سکانس فیلم، پس از آنکه گویی خودکشی نافرجامی را پشت سر می‌گذارد، با صدای مردی از کشتی کوچکی نزدیک ساحل به خودش می‌آید: این مرد آئیگیوس است که بنا به بعضی روایت‌ها بعداً با مده‌آ ازدواج می‌کند (قصه‌ای که هیچ اشاره‌ای به آن در کار پازولینی نمی‌رود) طرفه اینکه، مده‌آ از این مرد خوش‌سیما (تنها کسی که در این «غریبستان» به مده‌آ روی خوش نشان می‌دهد) قول می‌گیرد که به او در دیار خودش پناه دهد. تنها لحظه‌ای در فیلم که ما لبخندی به چهره این زن دردکشیده خیانت‌دیده می‌بینیم هنگامی است که در نیمه اول فیلم بار دیگر با آئیگیوس دیدار می‌کند. لبخندی که بلافاصله به تلخی می‌گراید، چراکه پسر کوچکش بر اثر زخمی بر پا به شدت به گریه می‌افتد. اما مهم‌ترین نکته در روایت فن‌تریر این است که پس از نخستین گام برای انتقام گرفتن از یاسون (جان باختنِ نعروس و سپس پدرش یعنی پادشاه)، مده‌آ باز به شیوه‌ای سربه‌سر متفاوت با روایت اورپیدس (و پازولینی) دست به کار «فرزندکشی» می‌شود.

مده‌آی فن‌تریر دو پسرش را در نه در خانه و در بستر خواب و با چاقو، بلکه در فضای باز و به هنگام هوشیاری و بیداری بر روی یک بلندی از شاخه‌های درختی خشک و بی‌بروبار حلق‌آویز می‌کند. مده‌آ جوری دو پسرش را می‌کشد که انگار انتقام نمی‌گیرد بلکه قربانی می‌کند. در تراژدی اورپیدس روح بچه‌ها هم خیر ندارد که قرار است به دست مادرشان کشته شوند و سرانجام هم در خواب جان می‌بازند. اما مده‌آی فن‌تریر دو پسرش را روی وسیله‌ای مانند سورتمه در مسیری بس طولانی می‌کشد (و درد می‌کشد) تا آخرالامر بر پشت‌های به دارشان آویزد. شگفت‌تر آنکه پسر بزرگتر (همچون اسحاق) گویی از قصد او آگاه می‌شود و به او یاری هم می‌رساند: مده‌آی فن‌تریر ابراهیمی است در ظلمت، شهسوار ایمان است در جهانی بی‌خدا و به همراه شویش در فضای غریبی در حدفاصل تراژدی و ایمان، اخلاق و تعلیق دینی آن، دست و پا می‌زند. یاسون و مده‌آی فن‌تریر هر دو می‌کوشند حوزه اخلاق را معلق گردانند اما بدون آنکه غایت والاتری اخلاقی یا غایت والاتری ورای حوزه اخلاق به دست آرند، نه یاسون آگاممنون می‌شود و نه مده‌آ ابراهیم. فن‌تریر در پایان فیلم این جمله را می‌آورد: «زندگی آدمی سفری است به درون ظلمت



ابه «دل تاریکی»، کنراد؟]، آنجا که فقط خدا می‌تواند راه پیدا کند. زیرا خدا قادر است چیزهایی به وجود آورد که هیچ انسانی جرأت ندارد به آنها باور آورد.»

پازولینی و فن‌تریر دو گونه سفر به دنیای اسطوره‌ها را روایت می‌کنند: یکی به جهان پرآفتاب و نورانی آیین‌های دنیایی گمشده پا می‌گذارد و دیگری به جهان ظلمانی و تیره‌وتاری که گویی خدا با آن قهر کرده است (شاید به همین اعتبار بتوان گفت *دجال* فن‌تریر، به تعبیری، مده‌آی مدرن اوست: بیست سال بعد، فن‌تریر داستان زوجی را روایت می‌کند که فرزند کوچک‌شان در گرماگرم معاشقه شورانگیزشان از پنجره خانه بیرون می‌پرد و جان می‌بازد. این‌بار، در پایان مرد است که زن را می‌کشد یا راحت می‌کند. نجات‌دادن از راه کشتن، قربانی کردن از راه انتقام گرفتن، ایمان آوردن از راه بی‌ایمان شدن...).

همه جهان مده‌آی فن‌تریر، برخلاف جهان پازولینی، در پرتو نوری غیرزمینی و غیرطبیعی می‌درخشد: همه چیز انگار در تاب تبی سوزان مشتعل است، آتش جان زنی تنها و غریب که در خرمن جهانی افتاده که او را طرد می‌کند. در نماهای داخلی نیز فن‌تریر با بهره‌گیری از اسلوب «کیارُسکورو» با «محوکاری» و «تاریک‌نگاری» به ترسیم جهانی می‌پردازد که در آن آدمیان به سایه‌هایی می‌مانند در پرتو نوری که مدام می‌لرزد، اسلوبی که داوینچی می‌آغازد و در کاراوادجو به اوج می‌رسد، اسلوبی که تباین بخش‌های روشن و تاریک را شدت می‌بخشد و البته که در کار فن‌تریر، داخلی‌ها بیش از هر چیز به دالان‌های سیاه‌چاله‌های زندانی مخوف می‌مانند، مسیر یاسون برای رسیدن به قدرت از همین دهلیزها می‌گذرد و در مقابل، مده‌آ از غربتی به غربتی دیگر پناه می‌برد، او نه قهرمان تراژدی می‌شود (چون پسرانش را در راه هیچ آرمانی نمی‌کشد) و نه شهسوار ایمان می‌شود (چون گرچه تن به کاری «بی‌معنا» - گویی به فرمان خدایی بی‌رحم - تن سپرده است، با این «از دست دادن» هیچ چیزی به دست نمی‌آورد). زخم مده‌آ نمی‌تواند (و گویی نباید) مرهم پذیرد، فقط باید عمیق و عمیق‌تر شود...