

Лада Стевановић

Етнографски институт САНУ, Београд
eisanu@ei.sanu.ac.rs

Медеја некад и сад: (ре)конструкција идентитета жене и странкиње у роману *Медеја. Гласови*, Кристе Волф*

Једна од најшокантнијих, најнеразумљивијих и истовремено најинспиративнијих трагедија из грчке антике јесте Еурипидова *Медеја*. Ова драма има богату и дугу историју адаптација које су увек представљале пресек између античког текста, са једне стране, и читања аутора/ауторки, са друге, а то је зависило од културног и политичког контекста у коме су уметници изнова ишчитавали и стварали своју *Медеју*. Иако већина адаптација припада позоришној продукцији, за тему овог рада одабрала сам књижевно дело, роман *Медеја: гласови*, Кристе Волф. У првом делу бавићу се реконструкцијом античког контекста и значењем Еурипидовог текста из перспективе антропологије антике, а у другом делу ћу се посветити адаптацији Волфове: начинима на које ауторка пише своју *Медеју*, као и разлозима који су Волфову навели да приђе тексту управо на начин који је одабрала, главној вези између верзије Волфове и старијих верзија, као и интелектуалној и социјалној клими у којој је *Медеја* Кристе Волф настала. Фокус истраживања биће усмерен на ишчитавање конструкције *gynocritici*, рода и родних улога, тј. на анализу њихове конструкције – у грчкој антици, када је Еурипидова драма написана, али и у немачком тј. европском контексту краја двадесетог века у коме је Медеју изнова написала Криста Волф покушавајући да преиспита и деконструише предрасуде о женама које из ових прописаних улога проистичу.

Кључне речи: Медеја, Друго, жена, странкиња, глас

Тема овог рада је једна од савремених адаптација шокантне, а вероватно и најинтригантније трагедије из грчке антике – Еурипидове *Медеје*, текста који деценијама и вековима инспирише генерације драмских и других писаца. Прилазећи овој трагедији из различитих углова и перспектива, писци су се на различите начине бавили питањем обесправљене жене која је, према миту, брутално убила сопствену децу.¹ Истраживања рецепције античких тра-

* Овај текст је резултат рада на пројекту *Србија између традиционализма и модернизације – етнологија и антропологија истраживања културних процеса* (бр. 147020), који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ Историјат адаптације ове драме истражен је и представљен (колико је то било могуће) у књизи *Medea in Performance 1500–2000*, коју су уредили Едит Хол, Фиона Мекинтош и Оливер Таплин (Hall, et al. 2000).

гедија показују да адаптације драма, њихова читања и преводи увек зависе од одређеног контекста у коме се препознатим друштвеним и политичким потребама времена приступа на различите начине, у зависности од актуелних културних токова одређеног доба. Пре него што пређем на интерпретацију *Медеје*, која је тема овог рада, а то је роман *Медеја. Гласови*, ауторке Кристе Волф, реконструисаћу антички контекст у коме је ова драма написана и у коме се играла, да бих интерпретирала њено значење у време када се први пут појавила, указујући на неке проблеме које ова трагедија отвара и то из перспективе истраживања антропологије антике и то пре свега у оквиру теоријских поставки које су о античком позоришту поставили и формулисали Жан-Пјер Вернан, Пјер Видал-Наке, Никол Лоро и Фрома Зеитлин. Као незаобилазни елемент грчке демократије и атинске свакодневице, позориште је било место где су се политичка питања постављала пред све грађане (пуноправне учеснике у демократији, што значи мушкарце са грађанским правом). Преиспитујући механизме који воде деструкцији појединца и бавећи се свим контрадикторним силама које могу погодити индивидуу у конфликтном друштву (Vernant 1995, 103–104), трагедија је у атинском позоришту успостављала дијалог са гледаоцима, бавећи се управо оним проблемима о којима се није могло расправљати у скупштини. Већ сама чињеница да су се драме обраћале мушкарцима и да су жене долазиле у позориште ретко и само у изузетним приликама (нпр. девојке које су учествовале у прелиминарним процесима дионизијских свечаности) указује на то да је позориште функционисало као критички и контролни инструмент демократије. У том контексту, позориште наликује улози жене управо по томе што делује субверзивно (Zeitlin 1996, 362–364). Будући да се сичеи античких драма заснивају на митовима о далекој прошлости, успоставља се јасна дистанца између фикције и истине.² Ови митови су били познати гледаоцу, и управо је начин њиховог драмског обликовања, а не њихов садржај, деловао на публику.

Када је Еурипид одабрао мит о Медеји и када је његова трагедија била одиграна 431. г. п. н. е, он је вероватно знао и за Неофронову истоимену драму у којој је Медеја, заправо, први пут била директно одговорна за смрт своје деце. (Voedeker 1997, 127) Еурипидова Медеја је починила чедоморство из освете – како би казнила Јасона зато што је престао да је воли. Па ипак, ово је само основна линија радње која је далеко богатија и компликованија. Једна од главних тема ове драме је политичка амбиција Јасона, који напушта своју жену Медеју како би се оженио ћерком краља Креонта. У контексту проблематизације друштвених тема атинске демократије, ово би се могло схватити као критика политичке моћи у рукама појединаца, односно – као

² Никол Лоро истиче да је извођење Фринихове трагедије *Заузеће Милета*, 492 год. п.н.е., која је описивала персијско освајање овог града, изазвало толико саосећања и суза код публике да је, поред тога што је Фриних био оглобљен са хиљаду драхми и што је заувек забрањено извођење ове драме (Херодот 6, 21), жанр трагедије ограничен на представљање само оних несрећа и бола који су се дешавали другима, или пак, како то дефинише Никол Лоро: „Трагедија се бави болом Другог, а не Себе. Други мора бити дистанциран од нас временски (то је разлог што је мит био прикладан као сиче) или просторно (у вези са овим је Есхилов избор Персије у драми *Персијанци*)“ (Logaux 1998, xi).

критика династичке, тј. напуштене олигархијске власти и као промовисање демократије. Наиме, Еурипид је написао ову драму у време када је још увек био веома ентузијастичан у вези са атинским демократијом, тј. пре него што је доживео велико политичко разочарање у време Пелопонеских ратова, када се придружио антиратној странци. (Warrington 1959, xi). Аргумент у прилог оваквој интерпретацији је и тај да је једини позитивни мушки лик у драми Егеј, краљ Атине и будући Медејин супруг. Осим тога, ова трагедија је написана и одиграна непосредно уочи избијања рата са Спартом, чији је један од главних савезник био Коринт, град у коме се читав заплет драме одиграва.

Осим теме бескрупулозних политичких амбиција, централни проблем Медеје могао би се дефинисати као проблем Другости, кроз статус жене и странкиње. Значајан аспект репрезентације Медеје је да она, иако јесте странкиња, заправо представља и грчку жену.³ Чин убијања деце представља Медејин покушај да се ослободи зависности и маргинализованог положаја, да превазиђе ситуацију која јој је наметнута и да направи избор онда када се чинило да га нема. У безизлазној ситуацији, мимо свих очекивања и друштвено прихватљивих образаца понашања, Медеја успева да пронађе излаз и искорачи из постојећих друштвених норми, супротставивши се власти којој је била потчињена, као жена Јасоновој (власти свога супруга) и као странкиња власти краља (државе). Наиме, улога жене је у античкој Грчкој била сведена само на рађање: без грађанских права, жена је најпре била власништво оца, а потом мужа коме је обезбеђивала потомство. Убиством Глауке и сопствених синова, Медеја је пронашла једину Јасонову рањиву тачку и искористила једину предност коју је жена могла имати над мушкарцем.⁴ У том смислу, основна контрадикција око које је исплетен читав заплет трагедије јесте та да Медејина једина предност произилази заправо из онога што чини њен положај страховито тешким. Овде мислим на редуковање Медеје на материнску функцију, која, будући да је обавила своју предвиђену улогу, остаје бескорисна и презрена. Ово одбацивање нагони је да прекорачи прописану улогу и да потврди своје постојање у друштву на једини начин који јој је преостао – а то је чедоморство. Овај шокантни и ужасни чин толико је био болан и погубан по саму Медеју да нико није ни очекивао да би га она икада могла починити. Па ипак, драмски писац је учинио да његова хероина реагује на једини начин на који се могла социјално потврдити и постати друштвено видљива, и на једини начин на који је могла постати достојна противница Јасону.⁵

³ Управо ова контрадикторна репрезентација Медеје истовремено као варварке и као грчке жене – представља један од начина на који је Еурипид суочавао публику са владајућим стереотипима о варварима и преиспитивао их. (Allan 2002, 67)

⁴ Чак се и Јасон жали на чињеницу да су мушкарци зависни од жена што се тиче способности рађања. „Ех, камо среће друкче да рађају се деца, женског пола да није! Мушкарци би грдне решили се беде!“ (573–575).

⁵ У тексту о Електри (“Electra, a fragmented woman”), Рут Хазел истиче да у многим грчким трагедијама долази до деконструкције ликова жена (Електре, Хекубе, Медеје, Антигоне, Јокасте) које се „истргнуте из друштвених улога којима су претходно биле дефинисане (кра-

Сматрам да је Еурипидова одлука да радикализује мит (наиме, у већини претходних верзија Коринћани су, а не Медеја, убили њену децу како би је казнили) и учини га још шокантнијим, била усмерена на то да узнемири атинску публику и да их суочи са питањима које сам споменула – проблемима моћи и Другости. Иако неки истраживачи наглашавају да Еурипидову Медеју покрећу страст и ирационални нагони, важан је стих 1079⁶ у интерпретацији и преводу Раша Рема, према коме Медејину изјаву да је њен *thumos* јачи него *boulemaion* не треба схватити у смислу да је њена страст јача од разума, већ да је њена искрена оданост сопственим принципима несразмерна њеним жељама. (Rehm 1996, 147) Ова нијанса упућује на закључак да Медеја убија своју децу иако зна колико ће је то болети, али такође указује и на то да је Еурипид био свестан положаја жене и одговарајућих стереотипа, посебно када се у обзир узме доминантни дискурс који је у антици повезивао мушарце са разумом, а жене са емоцијама.⁷ Еурипидово директно признавање и разумевање женске потчињености може се ишчитати из стихова у којима Медеја оплакује своју женску судбину:

Од бића свих, срце и ум штоно их красе,
Ми, жене, најнесрећнији смо сој.
Прво, за дебело благо мужа мораш да купиш,
И он господар тела је твог.
Рђавог ако ли узмеш, тад још веће је зло.
Ризик је грдан: да л' биће муж добар ил' лош?
Развод на зао износи те глас, а просца добит не смеш.
Нове кад обичаје и законе сретнеш
Јер такве код куће немаш – пророчки дух
Треба да имаш у свему да угодиш мужу.
Успемо ли у напору том, па супруг брак
подноси добро, зависти вредан живот је наш.
Ако тако није, боља је смрт!
Укућани кад додијају мушкарцу, он оде од куће
Да одмори душу. Ми гледати смемо једино њега!
Кажу да наш безбрижан је живот, у кући смо само док

љице, супруге, мајке, ћерке) де-конструирају као социјални ентитети бивајући редуковане до есенције: на своју психолошку 'шминку' и физичке атрибуте година и рода.“ (Hazel 1999)

⁶ О овом стиху веома се много дискутовало и постоји много различитих интерпретација Медејиног монолога (1056–80). Често је он био тумачен као одраз Медејиног унутрашњег конфликта између разума и страсти (посебно стихови 1078–1080). Хелен Фоли је упозорила на опасност анахроног приступа овој теми, наглашавајући да је управо поједностављена интерпретација Медејиног унутрашњег конфликта – као сукоба између разума и страсти – довела до сведеног тумачења ове драме као приче о страсти и љубомори (Foley 2001, 244–248).

⁷ Још се у антици отворено показивање емоција сматрало за „женскасто“, и у том смислу било је погрдно по мушкарце. О томе види више у Платоновим *Законима* 5, 732 с, и *Рејублици* 3.387b–d; 606с.

Они војују копљем. Немају појма! Радије трипут у бој
Бих пошла, него једно родила дете.

(Euripid, *Medeja* 230–252)

Према Фроми Зеитлин, Медеја заправо прихвата мушки, херојски образац понашања, сама тврдећи да би радије три пута учествовала у боју него рађала децу. (Zeitlin 1996, 348). Медеја је храбра, енергична, лојална и – као сваки други херој – она бира деловање, акцију, насиље и убиство, за разлику од жена у трагедијама, за које је предвиђено да изврше самоубиство када се суоче са проблемима (као што је то, уосталом, често и у традиционалним патријархалним друштвима). Никол Лоро истиче да жене у трагедијама, које су осуђене на судбине без избора и могућности да се понашају независно и да се активно супротставе другима, користе једину могућност побуне, а то је да подигну руку на себе, и то у брачној постељи, или – како то Лоро каже, на „женском бојном пољу“. (Logaux 1987) Иако Медеја и сама жели сопствену смрт: „Живот чари нема, ја хоћу смрт“ (227) – ипак се одлучује на далеко радикалнији чин. Она је једна од ретких жена која прихвата херојски модел, која се усуђује да буде осветољубива и насилна према својим тлачитељима, а без могућности да то учини на други начин, она бива насилна и према онима које највише воли.

Једно од питања које ова трагедија поставља јесте и то због чега су оне вредности и врлине које су прихватљиве и пожељне за мушкарца представљене као опасне и фаталне када су приписане жени, и зашто морају да воде тако ужасном чину, који је последица психолошке неравнотеже или како то Медеја сама каже – лудила. (1014) Ради се о томе да родно конструисана улога жене у патријархалном, у овом случају атинском друштву, подразумева потчињеност и да отворена агресија никада није била део прихватљивих кодова женског понашања. Подређени положај жена и њихова пасивност су норме према којима је једина отворена агресија која се женама допушта усмерена према њима самима. То је разлог што Медеја, попут многих других трагичних хероина, најпре размишља о самоубиству. Па ипак, свесном одлуком она одбацује ову могућност, решена да истовремено повреди своје најмилије, себе, али и свог противника. Она то не чини без дилеме. (1043–48) Схвативши свој бол, емоције и сузе као сопствену слабост, (1052) и љута на себе што се понаша онако како се то од жена и очекује, Медеја, невољна да усвоји понуђени модел понашања, чини једино што јој је преостало као радикални чин побуне:

Не могу, не! Збогом одлуке старе!
Децу са собом из Коринта водим.
Зар оцу да светим се невољом њином,
А сама да трпим двапут гори јад?
То не. Одлуке, збогом!
Ма шта је мени?

Зар да смеју ми се душмани моји?
Без казне зар они да прођу?
Храбрости треба. Слаботиња баш сам!
Зар реч нежна да ме колеба?

(Euripid, *Medeja* 1044–1053)

Чињеница је да је Медеја обично представљена као крвожедни убица и страна вештица, а истовремено као изузетно заводљива и веома опасна (овај домен дивљаштва је нешто што се једнако приписује женама и странцима, док се у странкињу овакве карактеристике уписују двоструко). Иако се Еурипид у овој трагедији бави већ поменути проблемом Другости, преиспитујући на тај начин владајуће стереотипе о женама, намеће се питање у којој је мери и на који начин овај проблем разумела публика. Уосталом, не треба заборавити да је Еурипид за ову представу освојио тек треће, тј. последње место на драмским такмичењима (наиме све представе у Атини изводиле су се као такмичарске у оквиру фестивала Градских Дионизија).

Мит у коме је Медеја представљена као чедоморка одржао се вековима. Нема сумње да су нове адаптације уносиле и нове димензије, повремено користећи овај мит како би изнова поставиле проблеме које сам управо навела – пре свега, питање потлачености оних који имају мања права од других – жена и странаца, и то у двострукој маргинализацији, као у њеном случају.⁸ Међутим, коликогод да је ово питање кључно за Еурипидову Медеју и многе контекстуализације и адаптације, нема сумње да овај мит, као и бројни други, одсликава мноштво владајућих стереотипа и ставова о женама и странцима у античкој култури.⁹ И премда, као што нас подсећа хор при крају драме, нема жене која је налик Медеји (1282–1283) (осим можда Ино, која је након што је убила своју децу извршила и самоубиство), као и сваки други мит, и овај је настао под утицајем преовладавајућих стереотипа, а то су – у овом случају – широко распрострањена веровања о женама као опасним, дивљим, страственим и ирационалним. Медеја „се појављује истовремено и као изузетак и као типична жена, онако како је друштво најчешће жене перципирало.“ (O’Higgins 1997, 103)

Бавећи се управо овим стереотипима о женама као ирационалним бићима, чије понашање, уколико је независно, може изазвати искључиво невоље, Криста Волф написала је роман *Медеја. Гласови*,¹⁰ како би преиспитала, де-

⁸ Једна од најзанимљивијих савремених позоришних адаптација ове трагедије изведена је у Тбилисију, готово на месту Медејине постојбине, у веома турбулентном политичком контексту, на Грузијском интернационалном позоришном фестивалу (GIFT), а представу је режирала Olga Taxidou. О томе више у Taxidou 2001.

⁹ Тако се, на пример, жене у грчкој митологији појављују или као девојке или као удате жене, али никада као неудате, што је одраз стереотипа и односа према женама у грчком друштву. О истраживању митова као извора за истраживање жена у антици види више у (Dowden 1997), (Lefkowitz 1981) и (Lefkowitz 1983).

¹⁰ Роман је објављен први пут у Немачкој 1997. године, а код нас се превод појавио 2001.

батовала и деконструисала ове предрасуде. Различити *ласови*, што каже и сам назив романа, као у рашомону, причају причу о Медеји.

Криста Волф заправо не следи Еурипидов мит. Она бира и преузима, додуше само делимично, верзију из друге Паусанијине књиге, према којој није Медеја убила своју децу, већ Коринћани који су их каменовали.¹¹ Међутим, у дугој традицији адаптирања Медеје на позорници, Еурипидова и Сенекина драма, као што је то и логично, јесу биле коришћене као главна инспирација и извор за уметнике, и то пре свега због чињенице да припадају истој, позоришној традицији. Па ипак, повремено су се појављивале и верзије које су биле благонаклоније према Медеји, приказујући је као мање окрутну.

Адаптацију која ослобађа Медеју барем једног убиства – братовљевог написао је Франц Грилпарзер у оквиру трилогије *Злајно руно*. Ова драма појавила се као реакција на антисемитске немире у Аустрији 1817–1818. Као и у роману Кристе Волф, у Грилпарзеровој драми фокус је пребачен на деконструкцију виктимизације Медеје, коју она доживљава као странкиња и као жена. (Macintosh 2001, 13) Други тип еманципаторског потенцијала који је такође особен за *Медеју* Волфове може се трасирати у традицији викторијанских адаптација. Једна таква појавила се у Лондону и то управо у време дебате око легализације развода (наиме, 1857. године донесен је *Закон о разводу и браку*, према коме је развод дозвољен и сталожима нижим од аристократског). Ову бурлескну адаптацију Медеје режирао је Планше, и назвао ју је такође *Злајно руно*. Појавивши се исте године кад и поменути закон, ова верзија представила је Медеју као издану и преварену жену која није имала легално право да се разведе. Цитирајући историчара Елијана (Aelian, *Hist. Misc.* 5.21), који је оптужио Еурипида да су га Коринћани (праве убице Медејине деце – према ранијим верзијама мита) подмитили да од Медеје учини чедоморку, Планше чак наглашава да је својом драмом желео да поврати Медејину лошу репутацију. (Hall and Macintosh 2005, 397–398) Управо ово је и најснажнија веза између драме Планшеа и романа Кристе Волф.

Чињеницу да се Волфова позива на старију верзију мита о Медеји, Хелен Бриџ је интерпретирала као археолошки покушај да се разоткрије изворни мит. (Bridges 2004, 37) Премда нема сумње да је постојала дуга митска традиција која није оптуживала Медеју за чедоморство, сматрам да овај роман не треба схватити као покушај дешифровања позадине грчког мита. Намера Волфове није била да реконструише него да деконструише мит и митотворство.

¹¹ Паусанија (II в. н. е.) наиме, спомиње верзију Еумелоса, који је написао епску песму *Korinthiaka*, и то још у VIII/VII в. п. н. е. Према његовој верзији, Медеја је заправо довела децу у Херин храм, очекујући да ће богиња испунити обећање које јој је дала и да ће подарити њеној деци бесмртност. Схолија уз Пиндара нуди додатно објашњење овог податка. Наиме, према овој верзији (коју следи Криста Волф), Медеја је окончала глад која је владала у Коринту. Након тога се Зевс заљубио у њу, али је она, из поштовања према Хери, одлучила да га одбије, због чега ју је Хера наградила подаривши њеној деци бесмртност. (Пиндар, *Олимпијске оге*) (Drachmann 1.373–74). Овај мит је заправо повезан са постојећим ритуалом у коме су хероизована Медејина деца добила свој култ и тако постала бесмртна. (Pache 2004, 11) О херојском култу Медејине деце у Коринту и реконструкцији овог култа на основу текстова видети више у Pache 2004.

Пре свега, Волфова се не држи чврсто Паусанијине верзије, према којој су Коринћани убили Медејину децу како би је казнили због убиства Глауке отровном хаљином. (Pausania, 2.3.6) У верзији Волфове, Медеја није одговорна ни за једно од убистава за које је у другим митовима оптужена – ни за смрт брата Апсирта, ни за убиство Глауке, ни за усмрћивање сопствене деце. Медеја Волфове је крива зато што је открила најмрачније тајне Коринћана – о убиствима, лажима, хипокризији на којој се читаво друштво базирало. Осим тога, полифонијски наратив снабдева овај роман многим особеностима које су различите од оних које се појављују код Еурипида;¹² пре свега је реч о мноштву гласова којима се наглашава да једна прича увек има (барем) онолико верзија колико је и казивача или учесника у догађају.

Свесна да не постоји апсолутна и једина истина (или верзија мита), Волфова допушта мноштву гласова да преиспитају најпознатију верзију мита која је остала популарна до дана данашњег, па се често перципира као „права“ верзија. Волфова се заправо одриче канона и традиције, константно их оспоравајући. Напустивши драмски жанр, она бира мање познату верзију мита, коју додатно мења, уводећи чак и нове ликове, од којих свако прича своју верзију приче, и то у форми личне исповести, показујући два лица – једно јавно и једно приватно. У том смислу, она интервенише на неколико нивоа, бирајући наративну перспективу која је недостајала. Волфова преузима Еурипидову чувену драму, која заправо као ехо провејава кроз читав роман, како би својим интервенцијама развила женско писмо,¹³ са израженим гиноцентричним фокусом (наравно, није реч о томе да су сви њени ликови жене – већ да сви ликови заједно граде гиноцентричну причу).¹⁴ Премда нема сумње да је у Еурипидовој *Медеји*, исто као и у многим њеним адаптацијама, препознат актуелни проблем жене и искључивања странаца, начин на који се Волфова позабавила овом темом жанровски се разлика од канона трагедије, и истовремено је женски и феминистички. Њен избор да напише роман може бити интерпретиран и као још један покушај успостављања дистанце, па чак и субверзије доминантне, маскулине (књижевне) традиције. Осим тога, сама структура у којој неколико гласова говори потпуно лично, у форми унутрашњих монолога, откривајући најскровитије делове себе, такође је адекватнија за роман него за драму, уколико, наравно, није реч о монодрами. Занимљиво је и то да оваква полифонија одговара специфично женском социо-комуникаци-

¹² Осим Медеје и Јасона, у овој верзији се појављује и Агамеда, бивша ученица Медеје, Акамас – први астроном краља Креонта, Леукон, тј. други Креонтов астроном, и Глаука, Креонтова кћи.

¹³ Сиксу наглашава да је предуслов субверзивног женског текста да се базира на укључивању и прихватању мушке традиције, након чега следи интервенисање. „Женски текст не може да не буде субверзиван: када се исписује, често то чини подижући вулкански стару непомичну кору, носитељу мушких инвестиција, а и да другачије не може бити: нема места за њу уколико она није он? Уколико је она-она, не преостаје ништа друго него да се све сломи, да се сви делови институција раставе у делове, да се закон дигне у ваздух, да се 'истина' савија од смеха.“ (Siksu 2006: 77)

¹⁴ Занимљиво је да се у првом поглављу, у коме открива своју причу, Медеја у мислима обраћа својој мајци. Њен аудиторјум је женски, а њена исповест је потпуно лична.

оном коду. Наиме, недавна социолошка истраживања која су се бавила специфичностима и разликама у начину комуникације мушкарца и жена показала су да су мушкарци прилагођенији јавном говорењу, и то у монолозима, док је женама лакше да комуницирају кроз дијалог и кроз честа реферирања и надовезивања на оно о чему је већ било речи у току разговора. (Minister 1991, 27–41) Овај савремени модел комуникације могуће је препознати и у традиционалном моделу, и то пре свега у тужбалици, која у грчкој култури (као и у многим другим традиционалним културама) има антифону структуру, што значи да жена никада не нариче сама, већ увек у вишегласју са другим женама. Овај модел женске комуникације значајан је у контексту трагедије и из других разлога. Наиме, до појављивања атинског позоришта дошло је у време када су већ увелико били донесени закони који су контролисали понашање жена на сахранама, тј. нарицање. Ако се томе дода и чињеница да су се грчки књижевни жанрови развили директно из религијског, тј. ритуалног понашања, из тога следи да је постојала снажна испреплетаност између ритуалних форми, жанрова и књижевних садржаја. (Freidenberg, 1997) Осим тога, трагедије и њихови садржаји су од најранијих примера били повезани са темом смрти, бавећи се убиствима, осветом, жртвовањем, кривицом и, наравно, тужбалицом. (Holst-Warhaft 1995, 127) У том смислу, можемо тврдити да трагедија присваја женски глас (и тужбалице су у трагедијама веома честе). Са друге стране, Олга Таксиду истиче како трагедија отвара простор женама и варварима. (Taxidou 2004, 11). Испреплетаност трагедије и традиционално женског начина понашања препознаје и Фрома Зеитлин, која дефинише античко позориште као феминино, управо због тога што је залазило у домен женског, и то на женски начин. Наиме, иако је античко позориште било хомосоцијална институција, сви његови механизми и начини функционисања – трансгресија, излагање тела глумца, суочавање са тугом и губитком, мултиплицирање идентитета – припадају женском домену. (Zeitlin 1996, 362–364) Управо ова амбиваленција, која се састоји, са једне стране, од осуде и порицања домена женског и варварског (наиме, изражавање интензивних осећања кроз тужбалицу често се карактерисало као женско и варварско), а са друге стране – од саосећања и признавања ових домена, је нарочито препознатљив у Еурипидовој *Медеји* где непрекидно долази до мушко-женских инверзија. То води до контрадикција и клешева, јер са једне стране открива симпатију за Медеју и њену женску и варварску рањивост, а са друге стране је представља као снажну и осветољубиву хериоину, која је заправо преузела мушки модел понашања, који подразумева отворену конфронтацију са непријатељем. Међутим, оно што се појављује као контрадикција саме трагедије наглашава заправо Медејину беспомоћност као Другог. Еурипид тако препознаје да Други, чак и када је спреман да реагује најрадикалније и да одбаци улогу која му је намењена, заправо увек уништава *себе*, не успевши да нанесе штету доминантном поректу, чак га и оснажујући.¹⁵

¹⁵ „Изгледа да је још Еурипид наговестио да они који су потчињени падају у замку имитирања свог крвника и на тај начин трагично гуше свој сопствени (у овом случају – мајчински) глас, потврђујући неправедни status quo.“ (Foley 2001: 266)

Питање које се намеће је и зашто је мит Кристе Волф тако радикално другачији од најпознијег мита о Медеји. Живећи у време када је инвенција политичких митова део свакодневне праксе, Волфова је одабрала да демаскира и разложи мит о Медеји, и то не да би написала оно што се заиста догодило, већ да би идентификовала механизме којима се истина може трансформисати и показала да је некада једноставније веровати у лажи него се суочити са истином и сопственим слабостима. Криста Волф је такође указала на друштвене механизме који, у циљу консолидације заједнице, користе жртвеног јарца. Њега колектив бира како би имао на кога да свали сопствене слабости и кривицу. На овом месту позвала бих се на Жака Дерида и његову интерпретацију *фармакоса* – људске жртве која се у Атини приносила кроз ритуал протеривања из града, и то једанпут годишње. Пошавши од термина *фармакон*, Дерида наглашава амбивалентно значење ове речи, која истовремено означава твар са благотворним и штетним дејством – и као лек и као отров, наглашавајући да „благотворно дејство или карактеристика *фармакоса* не укидају његову штетност“ (Derrida 1981, 99) У Деридиној интерпретацији, *фармакос* је представник Другог и зла; њега заједница најпре бира и прхвата, и то као светог, како би на њега пренела све што је негативно. Постепено заједница почиње да доживљава *фармакоса* као опасност, и стога га напада и угрожава. Као симбол и оваплоћење злих и деструктивних сила, пре него што је идентификован као жртва, *фармакос* није криминалац и није ни за шта крив, већ је одабран од стране колектива како би му обезбедио спас. (Derrida 1981, 133) Тако *фармакос* који је одабран, а стога и свет, помаже заједници да превазиђе кризу тако што прихвата на себе сва њена зла. *Фармакос* представља, с једне стране припадање заједници у највећој мери, али са друге стране, оног тренутка када је мисија *фармакоса* извршена и када се он идентификовао и примио на себе зло и кривицу, он је већ одбачен – осуђен на смрт или протеран. Жртвовање *фармакоса* омогућава катарзу, тј. ритуално чишћење које колективу обезбеђује да изнова почне живот. Оваква интерпретација *фармакоса* уклапа се у садржај *Мегеје*, Кристе Волф. Пре свега, помогавши Аргонаутима да дођу до златног руна, Медеја је стекла наклоност и прихватање колектива. Осим тога, у периоду страшне глади која је завладала у граду, она је спасила Коринћане тако што их је натерала да једу коњско месо које су они сматрали светим, и то је била једна од ствари коју јој Коринћани нису могли опростити. Прихвативши њен савет, захваљујући коме су преживели, ипак им је било потребно да на некога пребаце одговорност за ово светогрђе, и одабрали су Медеју. Осим тога, када је куга почела да се шири градом, Медеја је била та која је лечила људе и помагала им, да би на крају била оптужена да је она ширила болест.¹⁶ Ова оптужба изискивала је казну и жртву, и Медеја је била протерана из града попут атинског *фармакоса*. Волфова је развила ову тему Медеје као жртвеног

¹⁶ „Куга се шири. Медеја је последњих недеља помагала људима више него ико други, болесници је зову, она их обилази. Али многи Коринћани тврде да она за собом вуче болест. Да је, заправо, она донела граду кугу.“ (Volf 2001, 140)

јарца до детаља, придржавајући се ритуалног модела који је познат из антике, а то је најпре прихватање појединца, а тек након тога одбацивање и протеривање ове жртве. Наиме, Коринћани су позвали Медеју да као страна гошћа присуствује великом пролећном празнику Артемиде. Она је овај позив прихватила, након чега је почела да се осећа добро и сигурно, доживевши то као позив на помирење са грађанима. Али овај чин је заправо био само укључивање у заједницу уочи изгнанства, што и Криста Волф пореди са античким ритуалом:

[...] када су је два стражара, држећи је за мишице са једне и друге стране, кроз јужну капију истерала из града, пошто су је претходно, онако како се то чини са жртвеним јарцем, провели улицама мог Коринта на које је изашла гомила света и запенушана од мржње викала, плувала и замахивала песницама. (Völf 2001, 173–174)

Деконструишући стереотипну (а такође и Еурипидову) представу о жени, Криста Волф приказује Медеју као рационалну, одлучну и дубоко посвећену – не боговима, већ истини и себи самој. Она не напушта Колхиду зато што је лудо заљубљена у Јасона, већ зато што је ужаснута насилном смрћу свог брата Апсирта, кога је убио њихов отац. У верзији Кристе Волф, Медеја није одговорна ни за смрт свога брата ни за смрт своје деце, већ је оптужена за ова два чина због сплетки и друштвених интрига. Али испоставило се да Медеја, заправо, није могла побегне од онога од чега је бежала. Њено разочарање, а и један од разлога због чега су је Коринћани одбацили лежи у чињеници да је открила „свету“ тајну краља Креонта, који је (ритуално) убио своју сопствену ћерку Ифиноју, управо на једнако бруталан начин као што је њен отац убио њеног брата Апсирта. Волфова развија код Медеје осећај дубоког кајања због тога што је издала оца и помогла Грцима да дођу до златног руна, јер се испоставило да су и ови људи подједнако брутални и спремни да учине све да би очували моћ. Премда је накнадно сматрала да је погрешила што је напустила своју домовину, Медеја Кристе Волф увек је поступала онако како је најбоље умела, трудећи се да буде праведна. Послушавши савет своје мајке, она је одлучила да не постане као она, већ да покуша нешто да промени. Али, као и у Еурипидовој *Медеји*, и код Кристе Волф је женски избор, тј. избор Другог, ограничен и осуђен на патњу. Медеја напушта своју домовину у потрази за бољим и праведнијим друштвом. Па ипак, испоставља се да, упркос доброј репутацији, и Коринт крије исте мрачне тајне о неправди и насилним смртима. Ово поређење Коринта и Колхиде, коју је Медеја напустила, могуће је ишчитати као паралелу између Западне и Источне Немачке (из које ауторка потиче), као критику оба ова места, али и као разочарање у самозадовољни Запад (и Западну Немачку)¹⁷ и материјално оријентисано друштво (Коринћани су опседнути златом), које има супериоран однос према Другом

¹⁷ О интерпретацији паралела између Колхиде и Коринта, тј. између Источне и Западне Немачке, видети више у Arnds 2001.

и које је неспособно за самокритику: „А они (Коринћани прим. аут.) у то сами верују, то их чини тако убедљивим, сваким погледом, сваким својим одмереним покретом ти говори: има једно место на свету где човек може да буде срећан. Тек касније сам схватила да веома замерају ономе ко посумња у њихову срећу“ (Wolf 2001, 15) тврди Медеја.

Криста Волф приказује један од начина на који се ствара легенда и показује како је могуће од хероја начинити кукавице и кривце (Медеја), а од кукавица – хероје (Јасон). Доделивши свакоме од ликова сопствени глас, Волfoва их све разрађује у њиховој комплексности, и то не кроз вишезначни драмски заплет као Еурипид, већ кроз властите унутрашње монологе, унутрашње дилеме и начине на које их сами разрешавају. Кроз саморефлексију, преиспитивање, али и самообману, Волfoва представља поједине ликове и њихове међусобне односе, као и друштвена питања којима жели да се позабави. Упућујући на Јасона, који је у њеној верзији слаб, подложен утицајима других, неодлучан и егоистичан, Волfoва разоткрива начин на који се конструише мит, кроз постепено удаљавање од истине и окретање лажи, у коју почиње полако да верује и онај који је измишља. Јасон признаје да истину прилагођава очекивањима аудиторијума, за који, заправо, истина и није важна: они који га слушају, уживају славећи његове херојске подвиге, јер идентификација са сопственим херојем може да им донесе, у сопственим очима, потврду њихове властите вредности (уосталом, њих заправо Јасон и не занима). Они, дакле, славе Јасона због себе самих, и из истог разлога одбацују Медеју. У многим митовима, посебно оним који су створени са циљем да се глорификује херој заједнице, није истина оно што је пресудно и значајно. Из тог разлога Медеја каже да су Коринћани од ње и Јасона направили управо оно што им је било потребно. Занимљиво је да у пасусу који следи Јасон открива своје сопствене слабости и сумњу у Медеју, која очито потиче из његовог осећаја кривице зато што ју је издао и зато што је прихватио лаж која деградира њу да би глорификовала њега, јер као што Медеја каже: „У Коринту увек жена плаћа ако постане сведок мушкарчеве слабости.“ (Wolf 2001, 25) Волfoва развија ову идеју и приказујући утицај краља Креонта (оца бољег него што је то прави Јасонов отац), који је веома утицајан, мушки савезник Јасона. Јасно је да су мушкарци они који владају, који држе моћ у својим рукама и који доносе одлуке о ономе што се говори у јавности, обликујући истину према сопственим потребама. Уплашен за свој трон, краљ Креонт је чак убио, тј. принео на жртву своју сопствену ћерку, и то уз изговор како је то једино што је могао учинити да би спречио још веће недаће и смрти. Име Глаукине мртве сестре је Ифиноја, која, премда се појављује у грчкој митологији, заправо није у антици повезана ни са Креонтом ни са Галуком. Могуће је да је слободно коришћење грчког мита Волfoва утемељила на чувеној референци и паралели, а то је ритуално убиство Ифигеније које је починио њен отац Агамемнон, врховни заповедник грчке војске, како би помогао својој флоти да стигне до Троје. Обе невине жртве су биле принете из политичких разлога: Ифигенијина ритуална смрт требало је да обезбеди успех грчкој војсци, а Ифинојина да очува круну њеног оца. Мајке обе ове девојке нису могле опро-

стити својим мужевима што су им убили ћерке, због чега је Клитемнестра убила Агамемнона,¹⁸ док је Мeroпа толико туговала да је одлучила да се повуче и прекине комуникацију са својим мужем и већином других људи.¹⁹ Ова митска алузија коју прави Криста Волф може се повезати са Бартовим схватањем митотворства и митова, и њихове везе са историјом. „Античка или нека друга, митологија може бити искључиво историјски утемељена, јер мит је врста говора коју историја бира: мит се ни на који начин не развија из 'природе ствари'.“ (Barthes 1989, 94) Управо грчки митски образац, према коме отац убија своју ћерку на олтару (домовине), представља овај чин као политички оправдан и неопходан, док мајка у миту која убија своју децу изазива шок и гађење, а њен чин се тумачи као последица лудила.

У овој савременој транспозицији, фокус Волфове на мит и на његово рерскинкавање садржи још једну значајну димензију. Упркос чињеници да су митови веома присутни у данашњем свету, митови у које верује савремени човек и у које су веровали људи у антици нису исти, и то је значајна разлика у приступу савремене публике и античке публике античкој трагедији и античким боговима. Наиме, већина митова у које људи данас верују не подразумева богове у које су веровали антички гледаоци, који су се стога с религиозношћу односили и према Хелиосу, Медејином деди, на чијим се кочијама Медеја на крају драме упутила према небу (чиме је у драми Медеји дата небеска, односно божанска подршка, тј. разумевање). Ову димензију религиозности је, наравно, уз извесне корекције, могуће унети и у савремену адаптацију, с тим да се она свакако не подразумева сама по себи и што је још важније, данас се не доживљава на исти начин. Стога ова врста религиозности и поглед на свет који је са њом повезан, а који је преовладавао у антици и кључан је за епизоду коју сам управо поменула, а којом Еурипид заправо указује размивање за Медејино понашање, данас више не постоје. На који начин Криста Волф приступа овом проблему? Уместо ове епизоде, ауторка описује како су Коринћани, који нису знали где се налази избегла Медеја (након што јој је руља каменовала децу), почели да шире гласине и измишљају причу према којој је богиња Артемида помогла Медеји да побегне на летећим змијоликим кочијама. На тај начин је Волфова још једанпут разложила и деконструисала мит и митотворство.

Узевши у озбир да је сакупљање животних прича значајна метода не само у етнологији, антропологији, социологији, већ и у историји,²⁰ и то посебно за реконструисање историје Другог, Волфова је, како сам то већ истакла, увела шест ликова од којих сваки причају своју причу. Па ипак, све ове приче су испричане како би се реконструисала Медејина судбина. „*Medea nunc sum*“ тј. „Сада сам Медеја“ (Seneca, *Medea* 910) речи су Секекине *Медеје*. Овој Медеји, као и Еурипидовој, било је потребно да почини убиство да би била примећена и да би исказала своје потребе и свој став, не уклапајући се искључиво

¹⁸ Есхил, *Агамемнон*.

¹⁹ Алузија такође постоји и у Ифинојином имену које почиње као име Ифигеније.

²⁰ Препознавање значаја индивидуалних сећања још увек је у порасту, изван и унутар академског рада, и није искључиво повезан са феминистичким приступом.

у предвиђену и прилично ограничену улогу. Тек у двадесетом веку, Медеја, жена и странкиња, тј. двоструко Друго, по први пут постаје субјект захваљујући свом *гласу*, а не (радикалном) *чину*. У том смислу, Волфова следи захтев Елен Сиксу да *испикује себе* и да *ишине о дружим женама*. „Требало би да жена изнесе у текст – као и на свет и у историју – свој сопствени покрет“ (Siksi 2006, 67), а то је управо оно што Волфова чини. Њена Медеја изражава сопствено искуство из властите перспективе. Проклета, напуштена у положају који је безизлазан, неправедно оптужена и прогнана, Медеја коначно добија прилику да говори у своје име. Према Сиксу, писање треба да помогне женама да обнове своју везу са телом, са сексуалношћу и својом целовитошћу. Управо то је разлог због кога се Медеја, која има прилику да говори у своје име, не појављује као убица своје деце (која су некада била део *њеној власишћој* тела), јер више и није неопходно да се понаша насилно и радикално да би је други приметили.²¹ Стога, ако неко и тврди да Волфова није очувала врсту тензије која постоји у Еурипидовој верзији прожетој различитим емоцијама и амбиваленцијама (које су, уосталом, и особеност трагичког жанра), са преокретом и шокантним финалом, то свакако не треба видети као слабост ове верзије. Волфова свесно бира да се позабави овим комплексним митом на нови начин, контекстуализујући га на савременој културној сцени, и то из феминистичке позиције. Свесна наслеђа мизогине традиције репрезентације жена у књижевности, Волфова још на *ишећем ишедавању* поводом свог романа *Касандра* набраја чувене ликове из светске књижевности попут Одисеја, Ахила, Агамемнона, Краља Лира, Фауста, и предлаже да се они замене женским ликовима, дошавши до закључка да жене никада у књижевности нису биле представљане истовремено као мудре, активне, насилне, енергичне и позитивне.²² Свесна ове чињенице, Волфова ствара један такав лик,²³ субјект који је коначно добио прилику да говори у сопствено име, бранећи своју част и побијајући лажи које је увек једноставно износити о онима који немају глас, моћ и статус у друштвеној хијерархији.

Извори

Euripid. 2009. *Medeja. Tri Medeje*. Prev. Gordan Maričić. Beograd: Paidea, 13–61.

Volf, Krista. 2001. *Medeja. Glasovi*. Prev. Mirjana Milošević-Vitman. Beograd: Stubovi kulture.

²¹ С обзиром на чињеницу да се Криста Волф и сама бавила теоријским, а не искључиво књижевним радом, врло вероватно је да је она свесно радила на женском уписивању и књижевној историји.

²² „Жена као активна, насилна и свесна протагонисткиња напросто пролази кроз сито књижевности, а њено се одсуство дефинише као ‘реализам’.“ (Love 1991, 149) cf. *Voraussetzungen* 115.

²³ Управо стога је Волфова одабрала Медеју – опасну и активну хероину на чијем је примеру ова врста неправде радикална и очигледна.

Литература

- Allan, William. 2002. *Euripides: Medea*. London: Duckworth.
- Arnds, Peter. 2001. Translating a Greek Myth: Christ Wolf's *Medea* in a Contemporary Context. *Neophilologus* 85. DOI 10.1023/A:1010332619287 (Приступљено 3. 6. 2009)
- Barthes, Roland. 1989. Myth today. *Selected Writings*, Transl. by Susan Sontag. Glasgow: Fontana Press, 93–149.
- Boedeker, Deborah. 1997. Becoming Medea, assimilation in Euripides, *Medea, Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, J J Clauss and S Iles Johnston, ur. Princeton: Princeton University Press, 127–149.
- Bridge, Helen. 2004. *Christa Wolf's Cassandra and Medea: Continuity and Change*. German Life and Letters, 57: 33–43.
- Derrida, Jacques. 1981. Plato's Pharmacy. *Dissemination*. Trans. B Johnston. Chicago: The University Chicago Press.
- Dowden, Ken. 1997. Approaching women through myth. *Women in Antiquity*, R Hawely and B Levick, ur. Izd 2. London and New York: Routledge.
- Foley, Helen. 2001. Tragic Wives: Medea's Divided Self. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press, 243–272.
- Freidenberg, Olga. 1997. *Image and Concept: Mythopoeitic Roots of Literature*, Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Hall, ith, Macintosh, Fiona and Taplin, Oliver, ur. 2001. *Medea in Performance 1500–2000*. Izd. 2. Legenda, Oxford.
- Hall, Edith, Macintosh, Fiona. 2005. Medea in Mid-Victorian Marriage Legislation. *Greek Tragedy and the Brithis Theatre 1660–1914*, Oxford: University Press.
- Hazel Ruth. 1999. Electra: A Fragmented Woman. *Selected Proceedings of the January Conference 1999: Theatre Ancient and Modern*. The Open University, 82–90. <http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/Conf99/hazel.htm> (Приступљено 23. 6. 2009)
- O'Higgins, M. Dolores. 1997. Medea as Muse, Pindar's Pythian 4, *Medea, Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, J J Clauss and S Iles Johnston, ur. Princeton: Princeton University Press, 103–127.
- Holst-Warhaft, Gail. 1995. *Dangerous Voices: Women's Lament and Greek Literature*. Cornwall: T J Press Ltd.
- Lefkowitz, R. Mary. 1981. *Heroines and Hysterics*. London: Duckworth.
- Lefkowitz, R. Mary, Wellesly and Mass, ur. 1983. Influential Women. *Images of Women in Antiquity*, A Cameron and A Kurht London, eds. London: Croom Helm, 46–65.
- Loraux, Nicole. 1998. *Mothers in Mourning*. Prev. Corinne Pache. Ithaca: Cornell University Press.
- Love, N. Myra. 1991. *Christa Wolf, Literature and the Conscience of History*. New York: Peter Lang.
- Minister, Kristina. 1991. A Feminist Frame of the Oral History Interview. *Women's words. The feminist practice of oral history*, S. B. Gluck and D. Patai, ur. New York: Routledge, 27–41.
- Pache, Ondine Corinne. 2004. *Baby and Child Heroes in Ancient Greece*. Urbana: University of Illinois Press.
- Rehm, Rush. 1996. *Marriage to Death: the conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy*. Princeton: University Press.

- Saïd, Suzane. 2002. Greeks and Barbarians in Euripides' Tragedies: The End of Differences?. *Greeks and Barbarians*, ur. Thomas Harison, оригинално објављено као *Grees et Barbares dans les tragédies d'Euripide: le fin des différences*. *Ktema* 9: 27–53. Edinburgh, University Press, 62–100.
- Siksu, Elen. 2006. Smeh meduze. Prev. Sanja Milutinović Bojanić *ProFemina* 41–42: 67–83.
- Taxidou, Olga. 2001. Medea Comes Home. *Medea in Performance 1500–2000* 2nd edn, E Hall, F Macintosh and O Taplin, eds. Oxford: University Press.
- Taxidou, Olga. 2004. *Tragedy, Modernity and Mourning*. Edinburgh: University Press.
- Warrington John. 1959. Introduction. *Euripides: Medea*. Prev. A S Way. London repr. vii-xi.
- Vernant, Jean-Pierre. 1990. The God of Tragic Fiction. *Myth and Tragedy in Ancient Greece* Vernant, Jean-Pierre and Vidal-Naquet, Pierre, ur. Prev. Janet Lloyd. New York: Zone Books, 181–188.
- Zeitlin, Froma. 1996. *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago: University of Chicago Press.

Lada Stevanović

Medea in the Past and in the Present: (Re)constructing the Identity of a Woman and a Foreigner in the Novel *Medea* by Christa Wolf

Key words: Medea, the Other, woman, forigner, voice

One of the most shocking, the most difficult to understand and at the same time the most inspiring tragedy from the Greek antiquity is Euripides' *Medea*. This drama has a rich and a long history of adaptations that have always represented an interface between the ancient text on the one hand, and the author's reading on the other, which always depended on cultural and political context of the period that influenced the perspective of the author. Most of these adaptations belong to theatrical production. However, my interest in this paper is not oriented towards theatre, but towards literature, a novel *Medea: A Modern Retelling* by Christa Wolf. First part of the paper deals with the reconstruction of the ancient context and meaning of this drama in the antiquity from the perspective of contemporary study of classics, while the second part is devoted to the questions of Wolf's adaptation: the ways in which Christa Wolf re-writes *Medea*, tracing of Wolf's reasons to approach the text in such a way, the main relation of Wolf's version to former version(s), and intellectual and social climate in which Wolf's *Medea* was created. The focus of the research will be on the reading of the construction of the Other, of gender and gender roles, also through the analysis of their transgression – in the Greek antiquity when Euripides drama was staged, as well in the German (European) context of the end of the twentieth century in which *Medea* was re-written by Christa Wolf.