

LADA STEVANOVIC<sup>1</sup>

# Medeja na sceni i na filmu

Medeja na odru in v filmih

**Izvilleček:** Eno najšokantnejših del, ki je hkrati ena največjih ugank antične umetnosti, je Evripidova *Medeja*, drama, ki je od antike do danes navdihovala umetnike z različnih področij. Njihova dela so rezultat osebnega doživljanja in razumevanja te antične tragedije in odražajo sodobnost tako z recepcijo antičnega teksta kot z njegovo sodobno umetniško interpretacijo. V članku bom skušala predstaviti tri različice *Medeje*, ki so nastale na poljih različnih umetniških dejavnosti – gledališke (Deborah Warner), filmske (Pier Paolo Pasolini) in knjižne (Christa Wolf).

**Ključne besede:** Medeja, Drugo, antično gledališče, sodobna umetnost

UDK 821.14.09:792

## Medea on Stage and on the Screen

**Abstract:** One of the most shocking and enigmatic works of ancient art is Euripides' *Medea*, a play that has inspired artists in various art-forms. Their works are shaped by their own experience and understanding of this classical Athenian tragedy, reflecting contemporaneity both through their reception of the ancient text and through their contemporary interpretation of the same. The paper presents three different *Medeas* which have appeared in three different art-forms – the theatre (Deborah Warner), film (Pier Paolo Pasolini), and literature (Christa Wolf).

**Key words:** Medea, the Other, ancient theatre, contemporary art

---

<sup>1</sup>Lada Stevanović je doktorandka na Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteti za podiplomski humanistični študij v Ljubljani, smer antropologija antičnih svetov. E-naslov: lada\_cokolada@yahoo.com.

Za razliku od upotrebe antičkih motiva u svakodnevnicima, gde se antika često koristi proizvoljno, u umetnosti savremenog doba se, s vremena na vreme, pojavljuju pokušaji da se antika sagleda, razume ili na nov način interpretira. Verovatno najšokantnije i još uvek jedno od najzagonetnijih dela antičke umetnosti je Euripidova *Medeja*, drama koja je od antike do danas inspirisala različite vrste umetnosti. Umetnička ostvarenja su rezultat ličnih doživljaja i razumevanja ove antičke tragedije, koji, pored toga što su individualni, sadrže u sebi refleksiju savremenosti, kako u recepciji antičkog teksta, tako i u njegovoj modernoj umetničkoj interpretaciji. Pokušaću da predstavim tri Medeje nastale u različitim umetnostima – pozorišnoj – Debra Varner [Deborah Warner], filmskoj – Pjer Paolo Pazolini [Pier Paolo Pasolini] i književnoj – Krista Volf [Christa Wolf].

Pre nego što pređem na analizu, ukratko bih se osvrnula na neke osnovne teoretske postavke o antičkom pozorištu, koje su formulisali Žan-Pijer Vernan [Jean-Pierre Vernant], Pijer Vidal-Naquet [Pierre Vidal-Naquet], Nikol Loro [Nicole Loraux] i Froma Zeitlin [Fromma Zeitlin].

Kao nezaobilazni element grčke demokratije i atinske svakodnevnicke, pozorište je bilo mesto, gde su se politička pitanja postavljala pred sve građane (puno-pravne učesnike u demokratiji, što znači muškarce sa građanskim pravom). Tragedija je u atinskom pozorištu uspostavljala dijalog sa gledaocima, a osnovna tema tragedije bila je društvena misao i to o onim problemima o kojima se nije moglo raspravljati u skupštini.<sup>2</sup> Budući da se siže antičkih drama zasnivaju na mitovima o dalekoj prošlosti, uspostavlja se jasna distanca između mita i istine.<sup>3</sup> Ovi mitovi su bili poznati antičkom gledaocu i upravo je način njihovog dram-

---

<sup>2</sup> Već sama činjenica da su se drame obraćale muškarcima i da su žene dolazile u pozorište retko i samo u izuzetnim prilikama (npr. devojke koje su učestvovala u preliminarnim procesijama Dionizijskih svečanosti), ukazuje na to da je pozorište funkcionisalo kao kritički i kontrolni instrument demokratije. U tom kontekstu, pozorište upravo po tome što deluje subverzivno nalikuje ulozi žene. Zeitlin, 1996, 362–364.

<sup>3</sup> Nikol Loro ističe da je izvođenje Frinihove tragedije *Zauzeće Mileta*, 492 god. p. n. e., koja je opisivala Persijsko osvajanje ovog grada, izazvalo toliko saosećanja i suza kod publike, da je, pored toga što je Frin bio ograđen sa hiljadu drahmi i što je zauvek zabranjeno izvođenje ove drame (Herodot 6, 21), žanr tragedije ograničen na predstavljanje samo onih nesreća i bola koji su se dešavali drugima ili, kako to definiše Nikol Loro: “*Tragedy represents the grief of the Other, not the Self. The Other must be distanced from the Self, whether in time (hence appropriateness of myth in general) or in space (hence of the appropriateness of Persia in Aeschylus’s Persians).*” Loraux, 1998, xi.

skog oblikovanja, a ne sadržaj, delovao na publiku. Ako se pođe od ovakvog shvaćanja tragedije, jedna od osnovnih tema *Medeje* je Jasonovo vlastoljublje, a to bi se, u kontekstu problematizacije društvenih tema atinske demokratije, moglo shvatiti kao kritika dinastičke tj. napuštene oligarhijske vlasti i kao promovisanje demokratije.

Osim teme beskrupuloznih političkih ambicija, centralni problem *Medeje* mogao bi se definisati kao problem drugosti, kroz status žene i strankinje. Čin ubijanja dece zapravo je Medejin pokušaj da se oslobodi zavisnosti i marginalizovanog položaja, da prevaziđe situaciju koja joj je nametnuta i da napravi izbor onda kada se činilo da ga nema. U bezizlaznoj situaciji, mimo svih očekivanja i društveno prihvatljivih obrazaca ponašanja, Medeja uspeva da pronađe izlaz i iskorači iz postojećih društvenih normi, suprotstavivši se vlasti kojoj je bila potčinjena – Jasonovoj vlasti (vlasti svoga supruga) – kao žena i vlasti kralja (države) – kao strankinja. Naime, uloga žene je u antičkoj Grčkoj bila svedena samo na rađanje – bez građanskih prava, žena je bila najpre vlasništvo oca, a potom muža kome je obezbeđivala potomstvo. Ubistvom Glauke i sopstvenih sinova, Medeja je pronašla jedinu Jasonovu ranjivu tačku i iskoristila jedinu prednost koju je žena mogla imati nad muškarcem.

Prema Fromi Zeitlin [Frommi Zeitlin], Medeja zapravo prihvata muški, herojski obrazac ponašanja, sama tvrdeći da bi radije tri puta učestvovala u boju, nego rađala decu (Eur. 250–251).<sup>4</sup> Zeitlinova smatra da se, u antičkim dramama ženska uloga, i pored toga što je često glavna i naslovna, zapravo identifikuje sa muškarcem, služeći kao njegov uzor, anti-uzor, katalizator, ili uništitelj. Funkcija drame je, prema Zeitlinovoj, ipak svedena samo na identifikaciju sa jedinom, muškom publikom.<sup>5</sup> I zaista bi maskulizirana Medeja i njen sukob sa Jasonom mogli poslužiti za refleksiju građanske (muške) svesti o zajedničkoj ulozi u vlasti, nasuprot razarajućoj vlastoljubivosti pojedinca, pogubnoj po kolektiv.

Sa druge strane, moguće je da to što su glumci mogli biti samo muškarci i što su se već u nekoj meri morali identifikovati sa ženama, kao i činjenica da je i publika bila jedinstvena – muška, olakšavalo opštu identifikaciju u smeru suprotnom

<sup>4</sup>Zeitlin, 1996, 348.

<sup>5</sup>Razmatrajući mušku glumu ženskih uloga L. Č. Feldman, poredi devetnaestovekovni glumački realizam sa pozorištem antike u kome do prave rodno-polne identifikacije antičkog glumca sa ženom ne dolazi zbog toga što je glumac iza maske i kostima skrivao svoju telesnost.

od onoga koji predlaže Zeitlinova, identifikaciju muškaraca sa ženama, identifikaciju prvog sa drugim i suočavanje publike sa problemom položaja žene.

Na osnovu navedenih teorijskih postavki, može se, dakle, zaključiti da su centralne teme Medeje preispitivanje statusa žene (Drugog) i problem vlastoljublja, a da je čin ubistva dece, kao i celi siže drame, fikcija koje su svesni podjednako i autor i publika, a koji služe kao tragično, umetničko sredstvo za materijalizaciju pitanja koja se preko drame postavljaju.

U režiji Debore Varner [Deboraha Warner], Ebi Teatar [Abbey Theater] je 2000. godine postavio Medeju koja je na turneji 2002–2003. gostovala u Njujorku [New York], na nekoliko univerziteta u Americi – Bostonu, Berkliju, Mičigenu [Boston, Berkley, Michigan] i u Parizu.

Debora Varner je pokušala da dramu prenese u savremeni kontekst. Zahvaljujući modernoj scenografiji, kositimima (Jason u farmerkama, Medeja i hor – javno mnjenje – u istim, jednostavnim, crnim letnjim haljinama) i osavremenjenom jeziku, ova Medeja je prikazana kao moderna predstava. Najveći deo dramskog zapleta dešava se oko bazena, u centralnom delu scene. Funkcija bazena se stalno smenjuje – od žrtvenika (manje kroz konkretnu ritualnu funkciju, a više kao scenska asocijacija na žrtvenik) i ognjišta, do jezera na kome dečaci puštaju jedrilice, uvodeći nas u porodičnu svakodnevicu Medeje i njenih sinova. U svakom slučaju, to je dvorište Medejinog i Jasonovog doma, privatni prostor u kome je Medeja gospodarica, a koji će izgubiti kada je Jason konačno napusti. Scenograf Tom Pej [Tom Pye] uz pomoć cigle i stakla uspešno kombinuje elemente savremenog života sa grčkim ambijentom. Staklo propušta pogled – publika posmatra Medejin silazak u podzemlje – pakao kroz koji stiže na drugu stranu, iza dvostrukih staklenih vrata, zaključana, zarobljena, bez mogućnosti da se vrati i bilo šta promeni, da postupi drugačije. Pod neonskim svetlima uz bučnu i jezivu muziku, Medeja juri kroz hodnik za decom i ubija ih. Ubistvo je dočarano živo, a krici i krv na staklenom paravanu izazivaju fizičku mučninu.

Medeja Debore Varner se u velikoj meri oslanja na grčki tekst koji je preveden na engleski jezik savremenim rečnikom. Samim tim, što je drama delimično adaptirana, one teme koje su ostale netaknute i neobrađene, potisnute su u drugi plan, ostajući nedovoljno bliske savremenoj publici. Mada se kroz tekst provlače svi Jasonovi motivi da napusti Medeju (političke ambicije, želja za naslednicima), jedini razlog koji je jasno izražen je da Jason Medeju jednostavno više ne voli.

Napokon, dolazimo i do onoga što se vekovima čini kao ključni problem ove drame, a to je ubistvo dece, koje zapravo u fiktivnoj prirodi antičke tragedije nije tema, već sredstvo.<sup>6</sup> U verziji Debore Varner [Deboraha Warner], gde je ubistvo veoma živo dočarano, Medeja ubija decu da bi se osvetila Jasonu zato što ju je napustio, pre svega, zbog toga što je povređena, što je, takođe, jedan od motiva i Euripidove *Medeje*. Euripidova Medeja ubija i da bi kaznila Jasonovu pohlepnu vlastoljubivost na račun datog obećanja i da bi se osvetila zbog rasturanja porodice, jedinog životnog prostora koji, kako se to od nje očekuje, Medeja mora odano i bezrezervno da štiti, a nad kojom Jason ima vlast. Da bi se suprotstavila Jasonu kao ravnopravna, Medeja odlučuje da sama odabere sudbinu za sebe i svoju decu i kazni Jasona na jedini mogući način – da mu oduzme potomstvo. Ubijanje dece, kao jedini način na koji Medeja može da utiče na Jasona, postavlja pitanje položaja (atinske) žene i njenog nedostatka slobode. Medeja Varnerove ubija iz besa i osvetoljubivosti, iz želje da i Jason oseti patnju koju ona trpi zbog njega.

Uprkos tome što se antička drama gradila na mitskim uzorcima i sižeima, atinsko pozorište se bavilo aktuelnim problemima. Prema rečima Nikol Loro [Nicole Loraux], antička drama je postavljala upravo ona pitanja koja su Atinjani radije odbacivali i ignorisali.<sup>7</sup> Iako Medeja Varnerove govori savremenim jezikom, iako izgleda savremeno, iako je smeštena u savremeni ambijent, kontekst drame nije aktuelan. Nedostaje joj preoblikovanje i osavremenjivanje konteksta i onih problema koji su bili postavljeni ispred antičkog gledaoca. Adaptacija *Medeje* mogla je aktuelizirati problem onih čija je sloboda bila ugrožena, angažovano postavljajući pitanje nezavisnosti i nepravde.

Što se tiče mitskog sloja drame, on ostaje u drugom planu, nedovoljno vidljiv. U svakom slučaju, savremeni gledalac nije svestan toga da je Medeja čarobnica božanskog prekla, a ne samo obična smrtnica, i da bi kao gospodarica života i

<sup>6</sup> Medejino ubistvo dece vekovima izaziva daleko veći šok i iznenađenje od Agamemnonovog pristanka da na pohodu u Troju, u Aulidi, žrtvuje kćer, Ifigeniju. Dakako, ispostavilo se da je Euripidova Ifigenija preživela i da ju je na oltaru zamenila košuta. Nije li sasvim očekivano da oživljava svoju decu i Medeja, čarobnica, koja na kraju Euripidove drame odlazi kočijama svoga dede, Helija, bogovima? Na žalost, ostale dve tragedije koje su sa Medejom činile trilogiju, nisu nam sačuvane, kao ni istoimene tragedije Eshila i Sofokla.

<sup>7</sup>“*But theatre, tragic theatre at least, was also – and perhaps best – equipped to deal with issues that the citizens of Athens preferred to reject or ignore.*” Loraux 2002, 15.

smrti verovatno mogla svoju decu ponovo oživeti. Drama Varnerove [Warnerove] se završava ubistvom i Medejinim drskim i izazovnim prskanjem Jasona krvavom vodom – njenim očajničkim trijumfom. Moguće da je rediteljka ovim želela da istakne Medejinu nezavisnost. Na kraju, ipak ostaje utisak da je Medeja robinja strasti, željna da Jasonu napakosti, ne bi li i on, kroz patnju zbog dečije smrti, osetio njenu bol zbog izgubljene ljubavi. U Euripidovoj drami, Medeja sa decom u naručju, na Helijevim kočijama odlazi prema nebu, svome dedi, bogu Sunca. Kuda odlazi savremena Medeja, ne znamo.

Ostvarenje koje se u velikoj meri podudara sa teorijskom mišlju vremena u kome je nastalo, pre svega sa tezama Žan-Pjer Vernana [Jean-Pierre Vernanta] i Pjer Vidal-Nakea [Pierre Vidal-Naqueta] je film *Medeja* Pijera Paola Pazolinija [Piera Paola Pasolinija]. Autor je koristio mnogobrojne mogućnosti fima (slika, ton, kostim, tekst, kadriranje, montaža) da bi izrazio i dočarao Euripidovu dramu. Ne držeći se striktno Euripidovog teksta, u smislu da je doslovno preuzet, Pazolini nije bio dosledan ni što se tiče likova. Uprokos tome, ova odstupanja nisu dovela do redukovanja i to, pre svega, zahvaljujući tome što je Pazolini uneo odgo-varajuće izmene u filmsku radnju, koristeći umetnička sredstva koja su mu bila na raspolaganju, da bi izrazio sve ono što postoji u Euripidovj drami.

Film počinje scenom mitske prošlosti koja prethodi Euripidovoj drami: Jason na trinaesti rođendan razgovora sa kentaurom koji ga je, prema mitu, othranio. Dečak, nag, jaše kentaura i sluša priču o zlatnom runu. Četvoronogi učitelj govori mu o prirodi i kaže mu da je sve što vidi priviđenje, da je bog skriven svuda, da je sveto sve, ali da je svetost takođe i prokleta. “U antičkom svetu, kaže kentaur”, “rituali i mitovi su živa realnost”. Potom predviđa Jasonovu budućnost – kako će, da bi preuzeo vlast od strica, otići u Kolhidu i upoznati drugačiji svet u kome su mitske ličnosti realne, realne mitske, a život stvaran. Kentaur govori Jasonu da su ljudi, obrađujući zemlju otkrili najveću istinu, a to je ponovno rođenje. Osim toga, kentaur je proreкао Jasonu i da će počiniti mnogo grešaka, kao i to da će sve što mu se bude događalo biti određeno božanskom voljom. Već ova uvodna scena sadrži u sebi srž problema, koji će se provlačiti kroz čitav film, a to je sukob između dva sveta: mitskog i religioznog, s jedne strane, i racionalnog, realnog i političkog, sa druge. Paradoks je, svakako, u tome što je Jason takođe antički čovek, koji pripada mitskom.

Radnja filma se nastavlja u Kolhidi scenom koja dočarava istinu o tajni života o kojoj je govorio kentaur, a to je cikličnost života. Održava se ritual plodnosti u

kome je bogovima žrtvovan mladić sa osmehom na licu (Pazolini vodi računa o detaljima, kao što je osmeh žrtve u ritualu plodnosti, znak pristanka koji je neophodan da bi žrtva uspela). Scena se sve vreme odvija u potpunoj tišini, a završava se tako što Medeja, sveštenica, okrećući točak, simbol cikličnosti života kaže: “Daj život semenu i ponovo se sa semenom rodi”.

Na putu za Grčku, Medeja je potpuno zapanjena bezbožništvom Argonauta i u nastavku filma (osim ljubavi između Medeje i Jasona kada su stigli u Korint) dominiraće sukob između Medejinog sveta prožetog religioznim i Jasonovog sveta interesa i racionalnog. Odnos između ova dva sveta ponavlja se u sceni sa dva kentaura, od kojih kentaur koji je Jasona othranio pripada domenu iracionalnog i svetog, a kentaur sa kojim Jason razgovara racionalnom svetu.

Prošlo je 10 godina, Jason više ne voli Medeju. U njihovom dvoru, Medeja saznaje od svoje sluškinje da je se ljudi u Korintu plaše. Medeja odgovara da se nije promenila, da je i dalje ono što je bila “posuda mudrosti koja dolazi izvan nje same”, dakle da u potpunosti pripada bogovima, što se uklapa u grčko shvatanje o prorocima i pesnicima – niko sam nije zaslužan za ono što govori i stvara, već to bogovi ili muze čine kroz njega. Božanska podrška da ubije svoje sinove i Glauku, koju je Medeji pružio njen deda, Helije, prikazan je kadriranjem Sunca i Medejinim posmatranjem neba. U dijalogu koji Pazolini [Pasolini] preuzima od Euripida, Medeja traži pomoć i podršku od dadilje koja je zabrinuta za bol, kojem će Medeja biti izložena. Odgovor da bi i dadilja, budući da je žena, to morala razumeti, postavlja Medejin problem u širi kontekst i preispituje položaj grčke žene. Pazolini posredno ukazuje na to da Medejin religiozni svet, upućen u onostrano, ne pripada samo iracionalnim varvarima, već i grčkim ženama.

Scena, u kojoj se Medeja priprema da ubije svoje sinove, podseća na ritual žrtvovanja i kupanje žrtve koje mu prethodi. Medeja kupa dečake u kamenoj kadi – žrtveniku, koja ima simbolički oblik kruga, kao i prostorija u kojoj se kada nalazi. Čin ubijanja dece izostavljen je, a Helijeve kočije, koje dolaze po Medeju i dečake, zamenjene su prizorom sunčanog mirnog jutra.

Pazolini je uspeo da adaptira Euripidovu dramu na filmu i da je izrazi na savremeni način. Iako nije poštovao Euripidov tekst, doslovno ga prenoseći (dijaloga je jako malo), snimio je film koji ne redukuje Euripida. Mitsku priču i odnos antičkog gledaoca prema mitu, Pazolini je izrazio i nadomestio scenama koje govore mitskim jezikom, a prilagođene su savremenom gledaocu (npr. preko neba ne lete Helijeve kočije na kraju filma, već Medeja posmatra Sunce). Isto tako i

razgovor sa kentaustom služi kao supstitucija, tj. način za uvođenje gledaoca u mitsku stvarnost, kojoj Medeja pripada potpuno, a koja u Grčkom svetu pripada ženama i deci – Drugom (Jason u prvoj sceni nije ni malo iznenađen razgovorom sa kentaustom). Pazolini [Pasolini] je uspeo da postavi pitanje mita i odnosa Grka prema mitskoj stvarnosti, što je dimenzija bez koje bi bilo nemoguće razumeti Medeju. Sa jedne strane, tu je mit o Medeji koji ukazuje na društvene probleme i odnos prema Drugom, pre svega, na odnos žene i strankinje u izrazito patrijarhalnom društvu, a sa druge strane, izraženo je i ciklično shvatanje prirode u kojem se čovek izražava putem obreda.

Treće umetničko delo, kojim ću se ovde baviti, je roman *Medeja glasovi*, autorke Kriste Volf [Christe Wolf]. To je savremen roman, konstrukcija u kojoj se smenjuju glasovi, koji u rašomonijadi pripovedaju o Medejinom odlasku iz Kolhide, njenoj ljubavi prema Jasonu i o Medejinom sunovratu u Korintu. Euripidova tragedija je ovom romanu, zapravo, poslužila samo kao okosnica i inspiracija. Osim toga, autorka sledi i predanje koje je opisano u drugoj knjizi Pausanije, a prema kojem su Korinćani kamenovali Medejine sinove da bi ih kaznili za dar koji su odneli Glauki. Zanimljivo je zašto je Krista Volf odabrala ovu, manje poznatu, verziju mita. Glasovi tj. ličnosti u romanu, razlikuju se od onih u tragediji, a perspektiva sa širi i menja, osvetljavajući događaje i sklapajući se u mozaik. Krista Volf razvija ideje o političkim (ne)prilikama u Kolhidi, iz koje je Medeja želela da pobegne, upravo zato što nije mogla da podnese vlastoljublje iz koga je poteklo kraljevski zločin – ubistvo brata Apsirta u ime očuvanja kraljevske vlasti, koji je počinio njen otac. Odlazak iz Kolhide Medeja vidi kao izbavljenje od laži i pohlepe da bi se, došavši u Korint, našla u potpuno istim prilikama, koje su se po nju, budući da je strankinja, ispostavile još gorim.

Krista Volf pristupa mitu o Medeji tako što ga raskrinkava. Naravno, ovde nije reč o pokušaju da se rastumači pozadina grčkog mita. Krista Volf u savremenom kontekstu, u kome političko mitotvorstvo pripada svakodnevnici, ilustruje jedan od načina stvaranja legende kroz priču o tome kako se od istinoljubivih prave krivci, a od kukavica heroji. Kroz mnogobrojna prepričavanja na koja su Jasona podsticali Korinćani, uplašeni Jason je postao heroj, a Medeja zla žena. Medeja je u romanu Kriste Volf iskrena i pravedna. Beskompromisno se suočavajući sa lažima, ona izaziva neprijateljstvo ljudi naviknutih da žive u laži, dok je Jason osoba slabog karaktera, kojom Kreont lagano manipuliše, pridobija ga za sebe i okreće protiv Medeje, bez straha da će Jason ikada ugroziti njegovu moć.



Autorka iščitava tekst u sadašnjici, u novom (a i u starom kontekstu), svesna nepravde, kao i toga da u društvu često pobeđuje zlo i da postoje vremena (i prostori) kada je laž legitimna i nadmoćna i da je tada premalo hrabrih koji su o nepravdi spremni da govore i previše onih koji lako pristaju na kompromis, pravdajući se da su nedovoljno moćni i važni da bi promenili poredak za koji veruju da je takav kakav je, a zapravo su suviše častoljubivi. Medejiina hrabrost, samim tim, što je žena i još strankinja i što sebi uopšte daje za pravo da se ne slaže, tumači se kao nedopustiva drskost. Na ovom mestu, može se zatvoriti krug sa Euripidovom Medejom koja je ubila svoju decu, usudivši se da time kaže kako se ne slaže i ne pristaje na odluke moćnih, koje drugačije nije ni mogla da dovede u pitanje. U tom kontekstu, zanimljivi su interpretacija i prevod teoretičara Raša Rema [Rusha Rehma] stiha 1079 u kome Medeja ističe da je njen *thumos* jači nego *bouleumatōn*, što zapravo ne znači da je njena strast jača od razuma, već da je njena iskrena odanost sopstvenim principima nesrazmerna njenim željama.<sup>8</sup>

Analize ove tri Medeje pokazale su da je jedan od suštinskih problema Medeje status žene i da je jedan od najzanimljivijih aspekata u savremenim adaptacijama Medeje, pre svega, odnos prema mitu i umetnički izraz kroz koji je taj odnos predstavljen. U tom kontekstu, drama Deборе Varner [Deboraha Warner], u kojoj je mit izostavljen, ostala je nedorečena, samim tim, nedovoljno jasno postavivši pitanje položaja žene i problem Drugog, koje su Pazolini [Pasolini] i Volfova [Wolfova] izrazili na potpuno različite načine.

U uvodu sam spomenula politički značaj Medeje. Ova dimenzija značajno je obeležila roman Kriste Volf, upućujući na jednostavnost mehanizama kojima se stvaraju politički mitovi. Dekonstrukcija mita je politički aktuelna i danas, kada je politička mitologizacija postala deo svakodnevnice. Filmska adaptacija Pjera Pazolinija drži se Euripidovog teksta dosledno i neposredno. Režiseru je uspelo da prenese pozorište na film, da transponuje antiku u savremeni svet, a da pritom ne izostavi ni jedan problem kojim se bavio Euripid. Osim toga, Pazolini je postavio pitanje imanentno antičkoj drami, ali i atinskom društvu kome i pripada atinska publika, a to je odnos između mitskog i racionalnog.

<sup>8</sup>“When Medea is saying that her *thumos* is stronger than her *bouleumatōn* (1079), she does not mean that her passion is stronger than her reason, but my commitment to my principles [namely to take vengeance on my enemies and avoid their mocker] is stronger than any competing claims.” Rehm 1996, 147.

Sva tri primera kojima sam se bavila su interpretacije Medeje. Za sva tri primera je karakteristično da se bave prošlošću, a da istovremeno postavljaju pitanja savremenog sveta. Smatram, međutim, da Medeja ne zalazi u okvire popularne kulture, pre svega, zato što ljudi još uvek nisu spremni da se suoče sa problemom drugog. U tom kontekstu, spomenula bih misao Džudit Batler [Judith Butler] da upravo oni koji su isključeni iz društva (žene, stranci, nemoćni, deca) omogućavaju postojanje javnog, iz kojeg su, paradoksalno, isključeni.

Problem Drugosti se u ovoj drami postavlja, upravo, kršenjem tabuiziranih društvenih normi, koje su po Batlerovoj nerazdvojno povezane i zavisne od države: “Ne radi se samo o tome da država uslovljava srodstvo i da srodstvo uslovljava državu, već se i ‘delovanje’ koje se vrši u ime jednog principa pojavljuje u idiomu drugog. To na retoričkoj ravni briše razliku između njih i na taj način ugrožava stabilnost njihove konceptualne razlike.”<sup>9</sup> Moguće je, da je kolektivna nespremnost za suočavanje sa postojećim porodičnim ili državnim sistemom, razlog što sve savremene adaptacije *Medeje* pripadaju visokoj kulturi. Sadržaj *Medeje* previše je šokantan i ne nudi stereotipe koje bi popularna kultura crpla i iskoristila. Osim toga, ova drama neposredno suočava gledaoce sa nasiljem i ubistvom, postavljajući pred njih pitanje o postojanju dve vrste nasilja – onih koja su odobrena i društveno prihvatljiva i onih drugih, nad kojima se svi licemerno zgražavaju, kao da se ne radi uvek o nečijoj deci i nečijim bližnjima.

## BIBLIOGRAFIJA

Butler, J. (2000): *Antigone's Claim: Kinship between Life and Death*, Columbia University Press.

Čale-Feldman, L. (2001): *Euridikini osvrti : o rodnim izvedbama u teoriji, folkloru, književnosti i kazalištu*, Zagreb.

Loroux, N. (1998): *Mothers in Mourning, with an essay of Amnesty and Its Opposite*, Cornell University Press.

Loroux, N. (2002): *The Mourning Voice, An Essay on Greek Tragedy*, Ithaca.

Vidal-Naquette, P. (1985): *Črni lovec*, ISH Ljubljana.

---

<sup>9</sup>“Not only does the state presuppose kinship and kinship presuppose the state but ‘acts’ that are performed in the name of the one principle take place in the idiom of the other, confounding the distinction between two at a rhetorical level and thus bringing into crisis the stability of the conceptual distinction between them”. Judith Butler, 2000, 11–12.

- Vernant, J.-P., Vidal-Naquet, P (1994): *Mit in treagedija v stari Grčiji*, Ljubljana.
- Rehm, R. (1996): *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton University Press.
- Zeitlin, F. I. (1996): *Playing the Other*, Chicago: The University of Chicago Press.