

LOV NA MIT¹

O Medeji, operi in problematičnosti antične (mitske) ženske danes: Je Medeja še vedno preveč avantgardna?

Izvleček

Prispevek Lov na mit - O Medeji, operi in problematičnosti antične (mitske) ženske: Je Medeja še vedno preveč avantgardna? skuša reproblematizirati podobo ženske v antičnem svetu skozi analizo znanega mita o Medeji in pokazati na pomenljive posledice njegovih sodobnejših rab. Mit o Medeji nikakor ni, kakor bi morebiti mislili, le stvar neke antične "magične preteklosti", ampak smo priča njegovi nenehni reprodukciji in reappropriaciji tudi v današnjem času. Eno takih kontinuitet v reprodukciji je mogoče detektirati prav na primeru rab Medeje v opernem imaginariju, kar nas postavlja pred dilemo, kako antične mite brati kontekstualno, to je, skozi njihove sodobnejše ali današnje družbene reprezentacije, transformacije in permutacije.

Abstract

The contribution Hunting Medea - About Medea, Opera and the Contemporary Questionableness of the Antique (Mythical) Woman: Is Medea still too Avant-garde? tries to question again the image of a woman in the antique world through the analysis of the well-known myth of Medea and to show the meaningful consequences of its contemporary usages. The myth about Medea is not as one would maybe think only something of the antique "magic past", but we witness its constant reproductions and applications also in contemporary time. One of such consistencies in the reproduction is possible to find out on the example of the usages of Medea in the opera's imaginarieness. Thus we face the dilemma how to read the antique myths contextually, this is through their contemporary societal representations, transformations or permutations.

Detergentna moč Medeje: "večnost" strukture ali repetitive?

Pisati o operi z marginalne točke scientifickega razumevanja je lahko sila težavno in utrudljivo, saj pomeni nenehno plavati proti toku. Pisati o ženski z "moške" pozicije pod težo velikanskega sporeda feministične in postfeministične paradigme v okviru (post)moderne humanistične in družboslovnega udejstvovanja pa se zdi dandanes še nekoliko bolj delikatno. Samoumevnost spolnih ali kakršnih koli drugih razlik nas nikakor ne bi smela zadovoljiti, da ne bi razmišljali

o tem, kaj počnemo kot raziskovalci/ke ali znanstveniki/ce, ko pišemo, ko interpretiramo tisto, kar smo našli v okviru zastavljenih tematizacij. Prav tako nas ne bi smel zvesti vonj sicer varljivo privlačnih in navidezno logičnih, a toliko bolj nevarnih meandrov androcentrično organizirane mitologije spolov. zaradi katere številni primeri diskurzov o spolih trpijo resne interpretativne pristranskosti. Ob kar se da znižani zmožnosti refleksije raziskovalnih pozicij in naturaliziranem spolnem (samo)pozicioniranju v prevladujoči družbeni praksi akademske populacije je to seveda neizbežno. Vprašanje pozicije raziskovalca/pisca se dandanes prepogosto prav ponesrečeno razbira iz obremenjenih rab modestetične množine in obvezujoče politične korektnosti, ki bodisi zamegljujeta bodisi zahtevata pozicioniranje. Eni vidijo rešitev v kritičnem spodnašanju spodletelih rab, drugi spet v odmikanju od predvidljivih stališč. Svetlana Slapšak se pri razmisleku o družbeni razsežnosti samoopisovalnega in samovpisovalnega momenta raziskovalčevega pozicioniranja nasloni na misel iz zbornika *Feminist Theory and the Classics*: "Raziskovalec piše kot ženska, kot Afroameričanka, kot belec, kot homoseksualec, kot Jud in ponavadi predstavi svoj družbeni kontekst v uvodu," ko pravi: "Za obrazcem tiči nekoliko naivno prepričanje, da denimo, barva kože varuje pred rasizmom, spolna pripadnost pa pred seksizmom. Z druge strani pa utegne imeti ta tehnika ob socialnih tudi pozitivne intelektualne posledice, ker uvaja transparentnost kot pogoj za dialog in implicitno domneva dialog znotraj populacije, s katero komunicira." (Slapšak 2000, 50-51)

Moj tukajšnji prispevek skuša v spolno okrepljeni paradigmatiki osi reproblematizirati podobe mitske ženske v opernem diskurzu in njen odmak od teoretskega loka tematizacije položaja ženske v antičnem svetu skozi odsev specifičnega mita, mita o Medeji. Mit o Medeji kot zelo znan grški mit, ki ga lahko postavimo ob bok mitoma o Antigoni in Andromahi, seveda lahko štejemo med pomembne koridorje antičnih podob

¹ Zahvaljujem se Svetlani Slapšak, ki me je s svojim branjem začetnega osnutka teksta opogumila k pisanju, čeravno moram sedaj tik pred izidom članka (tj. konec marca 2004) žal pridati, da se je najin odnos po zadnjih prav nič pietetnih dogodkih, ki so se zgodili februarja in marca 2004 na ISH in o katerih, verjamem, bo šele čas meril njihovo razsežnost, drastično poslabšal. Članek spuščam v objavo zato, ker verjamem v avtonomen proces produkcije znanja, katerega prava vrednost se ne more meriti s personalnimi odnosi obremenjeno "novo vpljudnostjo" na ISH, kjer sem bil do nedavna zaposlen in polno raziskovalno angažiran. Še to: članek je bil v specifičnem času in intelektualnem zagonu napisan leta 2000, in tik pred tukajšnjo objavo deloma revidiran.

do, rečeno z Alasdairom Brooksom, konstrukcije (klasične) preteklosti.

Za mitologijo starih Grkov - ki je zaznamovala in ustvarila svet "očaranosti" in kasneje odločilno parala razvoj filozofskega racionalizma od prvih grških mislecev prek Sokrata in Platona vse do Kanta, Hegla ter do, nenazadnje, današnjega tehniziranega subjekta - bi lahko rekli, da se je s svojo eksuberantno simboliko korenito vsidrala v imaginarij vsakdanjih družbenih reprezentacij. Artistične impregnacije mitoloških tvarin so se v polju literarnih, gledaliških in opernih upodobitev redno naselile kot prvovrstni material za doseg iluminativnega efekta, s katerim bi se nadoknadilo deteriornost iracionalnega, oddaljenega, neresničnega, bajnega, fantazmagoričnega, celo patološkega.

Vztrajnost Medeje mita, da do danes ostaja aktualistično prezenten, gre deloma pripisati tudi tukaj nekoliko poenostavljeni tezi o univerzalističnem poslanstvu grških mitov nasploh, ki ga zlasti podpirajo naše fantazme, povezane z ideologijo izvirnega univerzalizma človeškosti. V tem kontekstu lahko preprosto rečemo, da smo mi sami tisti, ki hočemo skozi mite ujeti neko univerzalističnost antičnega človeka. Od tod tudi postmodernistična povečana fascinacija z vsem, kar spominja na čase klasične preteklosti. Miti so blizu in domači ljudem zato, ker so preprosto tako človeški. V njih se vzdržujejo in obravnavajo velike teme in vrline: strah in pogum, večna razpetost med lažjo in resnico, vprašanja smrti in cene trpljenja za preživetje, človekovi afekti, kot so sovraštvo in ljubezen, žalost in veselje, hrepenenje in razočaranje, dvom, maščevanje, intrigarstvo itn. Ker imajo vrednost zgleda in nenehnih referenc, so po Schmidtu grški miti ne le gibljivi in spremenljivi, temveč tudi sprejemljivi in aktualni.² V tem smislu lahko opazimo razsežnost teze Julie Murphy, da je preteklost primerena za okrepitev in utrditev aktualističnih socialnih pozicij. (2002, 63) Poglejmo, s kakšnim instrumentom so miti postali fascinacija družbenosti nasploh. Ni mogoče spregledati tega, da so pretežno androcentrično usmerjeni tokovi evropske umetnosti s celim kupom umetniških kreacij izkoristili širino grških mitov za njihovo precej svojstveno preureditev. Lahko bi rekli, da je t. i. evropska umetnostna tradicija vseh vrst, iz mitov običajno delala svojo antiko. Prevzela jih je književnost, vsakdanja morala in celo znanost. Znano je, da so že grški pesniki, tragiki in zgodovinarji mite izdatno predelovali, spremin-

jali, jih prilagajali okusu in navadam zgodovinskih obdobij in cehovskih konvencij. Homer in Hesiod bi lahko bila takšna dominantna kodifikatorja starogrške "mitske realnosti". Sledijo jima Ajshil, Sofoklej in Evripid, ki so mitološko tvarino povzeli in jo prenesli v sfero upodablajoče umetnosti. Navedeni in še mnoge druge, neke vrste specifično "mitološke" - z današnje perspektive že Evripida lahko štejemo kot akterja neke oddaljene mitološke zgodbe - figure antike so, kakor je znano, mite povzele iz ustne tradicije in jih pripravile za "demokratično" rabo. Ne pozabimo, da je gledališče veljalo za pomemben prostor udejanjanja grške demokracije. Skratka, ta družbeni kontekst je že involviral prelomnost mitske preteklosti za nadaljnje življenje mitov in njihovo pojmovanje. Evripidova Medea je torej samo en člen udejanjanja demokratizacije starogrške družbene realnosti; torej je že del naracije, ki nudi delni odgovor, zakaj so miti tako uspešne naracije. V tem smislu so današnje medijske reprezentacije antike precej zgovorne, ko nam ponujajo paleto reklamnih in tržnih podob, ob katerih se lahko vprašamo, zakaj Medea (še) ni detergent, medtem ko Herkules požira umazanijo v stranišču. Seveda je tak mentalni dispozitiv precej blizu drugim artističnim upodobitvam zgodbe o Medeji. Tako imamo, denimo, veliko število filmskih, opernih, gledaliških, dramskih, literarnih variacij na temo mitske Medeje, ki vse po vrsti vzdržujejo podobo njenega mita kot nenehno obnavljanega izraza "velikih skupnih načel", ki naj bi vladala človeštvu onstran časa in prostora. Torej lahko govorimo o mistifikaciji mitov, o mitu na mite, o reprodukciji mitov. Številne operne hiše po svetu so dandanes eden od tistih krajev, kjer se socialni imaginarij mitov najbolj evidentno manifestira, kjer se mitologija mitov skozi železni operni repertoar najbolj sistematično udejanja oz. samoumevno reprezentira. Uporaba medejske naracije kaže, da je lahko povsem dobrodošla in konkurentna postmoderna destinacija izživljanja fantazem vsakdanjega življenja skozi umetnostne reprezentacije. Detergentni učinki mitske Medeje so nemara tako dandanes veliko bolj intrinzični kot kdaj koli prej. Na to nas navaja sledeče razmišljanje Svetlane Slapšak o postmodernem razumevanju mitske Medeje: "Problem predstavlja tudi dejstvo, da nekatera dela antičnih avtorjev še vedno niso natančno prebrana, da jih še vedno ne razumemo, ker živimo v svetu, ki je še vedno obremenjen s krščansko moralo, s postkrščansko mentaliteto. V takšni situaciji na primer sploh ne razumemo, kaj je hotel Aristofan s obscenostmi, z zmerjanjem živih politikov s scene - politiki so namreč sedeli v gledališču in prisostvovali zmerjanju z odra - to so podobe in prakse, ki je sploh ne dojemamo. Podoben primer je tudi Evripidova Medea. Medea je tako drzna, tako radikalna, da je še vedno ne moremo prebrati, ne razumemo, kaj hoče Evripid povedati, ker smo zaradi malomeščanske morale, ki smo jo podedovali, preveč skandalizirani." (Sunčič 2003, 158) V nakazani radikalnosti, ostrini, korenitosti, skrajnosti, totalnosti se mitska Medea zares kaže kot premočna doza detergentnega sredstva, s katerim bi se lotili brezkompromisnega spiranja mentalnih brlogov, odplak, kritične demobilizacije retardiranih niš in dekrepidnih zakotij spoznavnih zmožnosti recepcije aktualizirane družbene realnosti. Naredimo sedaj korak k lapidarnemu prikazu poteka vsebine te znane mitološke zgodbe o Medeji, kakor jo je mogoče izluščiti iz nekaterih sproti navedenih virov.

² Joël Schmidt poudarja, da grški (in tudi rimski) bogovi, kot glavni akterji mitov, "niso abstraktna, ampak živa bitja z odlikami in s slabostmi, ki se ne razlikujejo dosti od navadnih zemljanov; zaradi svoje nesmrtnosti niso daleč od sveta smrtnikov" in sklepa, da "navsezadnje skozi antropomorfizem antičnih bogov, skozi njihovo telesnost laže uzremo nevidno svetost." Meni, da je grška mitologija živa zato, ker "predstavlja junake, katerih moralno in fizično trpljenje, dvomi in metafizični strah pred Smrtjo, Ljubeznijo, in Usodo nas zadevajo in se nas še vedno tičejo." Miti pripovedujejo o življenju mitičnih junakov, ki so pogosto močno zaznamovani z božanskim izvorom, njih potovanjih, nevarnostih, s katerimi so se morali soočiti in jih premagovati. Prek zgodb teh junakov smo priča povečevanju klasičnih vrlin, ki še vedno bolj ali manj veljajo in oblikujejo evropsko zavest. (Schmidt 1995, 5)

Preureditev Medejine "tragične" podobe

Slavnim mitom o kralju Ojdipu, Antigoni, Prometeju, Andromahi in še mnogim drugim se pridružuje tudi zelo znan mit o Medeji, ki je med drugim v pahljači operne literature doživel številne reanimacije na temo. Naj ga na kratko vsebinsko predstavim. Tukajšnji skrčen in jedrnat zastavljeni oris Medejine mitske zgodbe pravzaprav predstavlja njegovo "surovo" eksplikacijo na njene številne variacije.

Medejina zgodba je povezana z mitom o Argonavtih. Ti naj bi šli pod vodstvom nesojenega kralja Jazona na dolgo potovanje po morju (na zahtevo Jazonovega strica Pelia) h kralju Ajetu v Kolhido (kar naj bi bilo na območju današnjega Kavkaza) po zaklad z zlato runo kot povračilo za vladarski prestol. Seveda tujcem kralj Ajeta ni bil ravno naklonjen in je svoj zaklad varoval z zmajevimi kačo. Toda kralja je pomagala omehčati Medėja, hči kolhidskega (ali kolhijskega) kralja, ki se je na prvi pogled zaljubila v vodjo Argonavtov, Jazona. Kralj Ajeta se je po dolgem oklevanju pustil prepričati, da bo prepustil zlato runo Jazonu, če bo slednji izvršil različne na videz nemogoče naloge. Med drugim je moral vpreči divja bika in z njima zorati celo polje v enem samem dnevu, sejati zmajev zob, iz katerih so vstajali oboroženi možje, ki so nato svoj bes izlili na Jazona, premagati zmaja oz. kačo, ki je zaklad varovala. Takrat se Medėja izkaže kot večša čarovnica (kar je najverjetneje podedovala od tete - čarovnice Kirke, ki se je prav tako ukvarjala z magijo). Jazon je vse zastavljene naloge z lahkoto opravil s pomočjo Medeye in njenih čarovnij. Toda Medėja je s temi dejanji izdala svojo družino in ljudstvo, saj se je prikrito postavila na stran tujcev. V strahu pred kaznovanostjo na domačem pragu s strani svojega očeta, kralja Ajeta, je z Argonavti in Jazonom zbežala na tuje. Vendar je bila pot polna pasti in preprek, ki so Medejo prisilile, da je iz ljubezenskih nagibov do Jazona storila celo vrsto nezaslišanih zločinov.³ Tako so Argonavti uspešno ušli Ajetu, toda Medejinih grozodejstev še ni bilo konec. Ko so prispeli tako rekoč na cilj, domov v Jazonovo deželo Jolk (= Jolkos v Tesaliji), se Medėja maščuje Jazonovemu stricu Peliju za krivice, ki jih je povzročil Jazonovi družini. Najprej uprizori čudež pomladitve, ko Jazonovega očeta Ajzona (ponekod tudi Ezona) pomladi na način, da ga skuha v kotličku s čarovnimi zelišči, nato pa naščuva oz. nagovori Peliove hčere, naj enako storijo s svojim očetom, ker da ga bodo z ubojem pomladile. Medėja pa naj bi ga z magičnimi sredstvi spet oživila, lepega in mladega. Aktualistično rečeno, izvedla je štos s starim ovnom, ki je pravzaprav variacija trika iz cirkusa. V tem smislu jo mit slika kot največjo prevarantko in lažnivko, saj dekletom namenoma izroči neučinkovite zeli in plevel in tako hčere nevede zakrivi-jo smrt svojega lastnega očeta. Njihov brat Akast iz sovraštva

prežene Jazona in Medejo iz Jolke. Poročeni par se zateče v Korint. Izkaže se, da je bila Jazonova pot po zaklad na neki način zaman, saj ne osvoji prestola. Medejina dejanja ugonablja-jo njegovo usodo, a kasneje se izkaže, da tudi on zlorabi njo. Po nekaterih virih (Schwab 1985, 146) naj bi begunca v izgnanstvu poročena preživela deset let. Medėja pa naj bi rodila dva sinova,⁴ Feresu in Mermera. A zakonska romanca ne traja večno. Jazon, ki je častihlepen in naveličan svoje barbarske princeze zaradi hčere korintskega kralja Kreonta, Kreuze⁵, zapusti Medejo. Moževo izdajstvo in nehvaležnost zbudita v Medeji divji srd, ki ne skriva čustev. Zavržena, osmešena ženska načrtuje okrutno maščevanje. Kreont, ki se boji, da bi se užaljena in razjarjena ženska maščevala njemu in njegovi hčeri, zato zahteva njen pregon. Vendar ga Medėja pregovori oziroma izprosi, da ji dovoli še en dan bivanja v mestu. V teh štiriindvajsetih urah Medėja dokončno izvede svoj zverinski maščevalni načrt: Kreuzi podari zastrupljeno poročno obleko, ki se na telesu bodoče kraljeve neveste ožge. Zgori palača, v kateri ognjenim zubljem podleže tudi Kreont. Nevesta je ubita. Jazon ostane brez zaročenke. Temu sledi najhujše. Medėja v svoji zblodeli presodnosti umori še lastna otroka, deloma zato, da bi Jazon ostal brez svojega potomstva, deloma zato, ker jima smrt v nobenem primeru ne uide, če ostaneta pri "sovražniku", saj je vendarle bolje, da umreta od njene kakor od roke njenih sovražnikov, ki bi tako slavili zmago nad njo.⁶ Skrušenemu očetu in soprogu ne dovoli, da bi pokopala otroka, temveč ju sama naloži na voz, ki naj bi ga po opisih sodeč vlekle vprega dveh krilatih zmajev.⁷ Naposled, posmehujoč se Jazonovemu obupu, pobegne v Atene, kjer si zagotovi zatočišče pri tamka-jšnjem kralju Ajgeju⁸ (ponekod Egeju), nezvestemu možu⁹ pa prerokuje kazen Usode za njegovo prešuštvo. Njen pobeg v Atene ni brez vsakršne interpretativne vrednosti. Ta mitski element namreč odpira širšo semantično polje. Medėja se odpravi v Atene, da premaga Ajgejevo sterilnost. Skratka, nastopa kot znanilka oziroma zagotovilo plodnosti s sledečo korekturno

⁴ Schwab navaja, da naj bi rodila tri sinove. Starejša dva naj bi bila dvojčka z imenom Tesal in Alkimen, tretji Tizander pa naj bi bil mnogo mlajši. Toda v opombi zaključuje: "Običajno se navaja samo dva sinova Jazona in Medeye: Mermesa in Feresu." (1985, 146). Mitoloških naj bi sicer bilo štirinajst otrok, v Evripidovi tragediji pa dva.

⁵ Tudi pri tej mitični osebi gre za mite tako značilen pojav dvojnosti imen, saj literatura operira z dvema imenoma: Kreuzu in Glauka. (cf. Encyclopedia 1998, 200 - navaja obe imeni kot izenačeni; Schwab 1985, 146 - navaja ime Glauke; Samec 1996, 305 - navajano ime je Kreuzu)

⁶ Obstaja tudi drugačna različica okoliščin umora otrok: njena otroka nista pregnana, temveč Medėja prosi, naj jima dovolijo, da jo pospremita v izgnanstvo, vendar Jazon iz ljubezni do njiju tega ne dovoli. S tem se ujame v lastno past, saj se izda. Medėja se namreč tako zave, kje je Jazon ranljiv, in ju iz maščevalnosti do njega ubije. (Antika 1998, 345).

⁷ Robet Graves to zmajev vprego razlaga na način, da sta Medejina zmaja, ki vlečeta kočijo - zmaja pripadata podzemnemu svetu - imela krila zato, ker je Medėja bila boginja Zemlje in meseca. Pojavlja se kot raztrojena, kot trojnost: kot Perzefone-Demetra-Hekata: to so tri Peliove hčere, ki jih je nagovorila k uboju njihovega očeta. Za primerjavo Graves dodaja, da se je tudi indijska boginja Zemlje Ramajana vozila s krilato kočijo zmajev. (Graves 1990, 525)

³ Po eni različici zgodbe je umorila mlajšega brata Absirta, ga razrezala na koščke in jih nato raztresla, tako da se je njen oče zamudil pri pobiranju trupla in ni mogel takoj v pregon za Argonavti. Po drugih različicah pa je Absirt odrasel in poveljeval preganjalcem, dokler Medėja ni skovala načrta za njegov umor." (Antika 1998, 345)

podmeno: ljudje, ki so tolerantni, prihajajo v Atene, ker so bolj "demokratične". Podana skržena varianta prikaza mita o Medeji skuša upoštevati številne interpretacije in podajanja,¹⁰ zato vključuje nekatere odtenke in variacije pomenov tega mita. A dejstvo je, da se je mit kot kompleksna struktura spreminjal, olepševal, izmaličeval, tudi na račun nebrzdane domišljije in nedoslednosti mnogih pripovedovalcev, tragedov, zgodovinarjev, mitografov, prenašalcev ustnega izročila ipd.

Nedvoumno bije v oči dejstvo, da mit držijo pokonci neprestane verižne tragedije. To tragično veriženje, zlasti eksponirano s pozami izvrševanja zločina in z rituali maščevanja, gre do nepričakovanih skrajnosti. Tu nastopi problem evropske konceptualizacije tragičnega. Ali je za Grke tragedija bila tragična? Kakor vemo, so jih prikazovali v trilogijah in običajno so se končale s kompromisom ali hepiendom. Zdi se, da nam današnja perspektiva ponuja branje mita skozi optiko problematike partnerskega odnosa med moškim in žensko, njenega odnosa do otrok, vpetosti družine v širšo družbeno strukturo. Svetlana Slapšak ob karakterizaciji Evripidove Medeje, vendar skozi perspektivo njene kitajske preureditve v stilu "kitajske opere" pred leti v Atenah, poudari: "Gledališko-zvrstno je Medeja namreč opredeljena kot melodrama socialno uspešne, toda emotivno katastrofalne zakonske zveze. Gledališka zvrst in njene konvencije ne morejo uporabiti dramaturškega načela in medias res, ampak morajo povedati zgodbo od začetka, ab ovo." (Slapšak ?, 145)

Z vidika dejanj, storjenih za vsako ceno, se seveda podoba Medeje spreobrača v nesprejemljivo, moralno sporno in družbeno oporečno podobo detomorilke. Njena hoja prek vseh trupel, tudi lastnega, ji nadeva predznak neozdravljive egoistke. Françoise Frontisi-Ducroux je leta 1997 prišla na Mesto žensk govoriti prav o Medeji, kjer je zastavila nekatera ključna vprašanja o možnosti interpretacije feminizma avant la lettre, še posebej v primeru Evripida. (Slapšak 2000, 71) Svetlana

Slapšak je prepričana, da prav iz etičnih perspektiv ocenjevanje Medejinih dejanj postavlja jasne meje vsakemu feminističnemu branju teksta. In pravi: "Niti en zahodni bralec s feminističnimi vred si še ni drznil braniti Medeje tam, kjer se začenja skrajno tvegana meja svetosti materinstva. Detomor feminizmu nedvomno povzroča nenadoknadjivo politično škodo in ostaja tema za razprave, ki jo je treba šele načeti - morda v naslednjem stoletju." (Slapšak ?, 147)

Kakor vemo že z Veynom, za Stare Grke¹¹ problem mita kot takega ni obstajal. Niti ne v luči epske povečave velikega dogajanja zbledele, daljne, "eksotične" preteklosti. Pripoznavanje njegove resničnosti, avtentičnosti, idealnosti in poučnosti se je zato pogosto odvijalo na ravni problema neverjetnih mitskih elementov (npr. navedene Medejine čarovniške sposobnosti). Rečeno s postmodernističnim diskurzom gre za problem virtualne realnosti, zlasti pa njenega kvalificiranja. Medejina čarovniška plat je dvoumna in problematična vsaj v toliko, ker premore mnogo razlag. Čarovnica je namreč ženska, ki moškemu jemlje energijo. V tem smislu čarovnica vzpostavlja most s simboliko balkanskega vampirizma. Kajti vampir je moški, ki žensko eksistencialno izpija. Še bolj zanimivo plat Medeje lahko odkrijemo z vidika teorije seksualnosti: čarovniška motivika moderno Medejo predstavlja kot simbol popačenega seksualnega apetita, ki je onstran družbene potrditve. Ekspanzionizem današnje podobe Medeje se zateka k razlagi o nezadovoljenosti spolne sle. Je ženska, ki ostaja v svojih potrebah in bolečini nerazumljena. Medeja je namreč ženska, ki lahko tako rekoč s svojo magično močjo začara vse v vse, a sebi ne more pričarati boljšega življenja (ker je ujeta v past lastne neznosne perversije, ki je nihče ne more zadovoljiti). Čarovniška plat je torej del nekakšne neprebrane strani virtualne realnosti mita.

Kakšne podobe naj bi se združile v Medeji? Klasični mitografi so bili v dilemi, da ugotovijo, v kolikšni meri je Medeja prevarantka in iluzionistka ter v kolikšni čarovnica. Tretji so jo imeli za boginjo, saj naj bi - glede na izpovedi - v grški mitologiji takšne "vilinske neveste" na koncu vedno zapustile svoje može/moške. Bistveno je sledeče: Medeja predstavlja model vedenja zapuščene žene z osnovnim motivom detomorilke. Svetlana Slapšak ugotavlja, da je težko najti kakšen grški mit ali grško dramsko besedilo, v katerem se ne bi bolj ali manj središčno in akutno pojavljal problem tujcev, beguncev in emigrantov. Ta fenomen je množično prisoten tudi v mitu o Medeji. Če se osredotočimo samo na lik Medeje, potem lahko ugotovimo, da je junakinja najmanj štirikrat prevzemala status begunke oz. emigrantke: najprej je z Jazonom pobegnila od doma, skupaj pa sta bila iz Jolke pregnana v Korint. Medejo je od tam preganjal Kreont. Iz Aten je emigrirala zaradi Tezeja. Navsezadnje je bila ves čas tudi ujetnica in begunka lastne vesti. Kakor je izpričano, so Medejino zgodbo v svojih tragedijah obravnavali Ajshil, Sofokles in Evripid, vendar se je ohranila le Evripidova.¹² Svetlana Slapšak meni, da sta npr. v

⁸ A zgodba s tem še ni končana. S kraljem Ajgejem ima sina Meduza. Vendar se že čez nekaj let k atenskemu kralju vrne domov sin Tezej, za katerega Ajgej ni vedel. Tezej za Meduza postane neizpodbitna konkurenca za prestol. Medeja postane na Tezeja ljubosumna, zato mu nastavi past. A tokrat se ji zalomi. Tezej, ki ga je skušala pokončati, jo prežene iz Aten. Legenda govori, da se je potem vrnila nazaj v rodno Kolhido, kjer se pomiri z očetom in mu s svojo magično močjo spet prinese oblast. Po eni različici naj bi jo po smrti Kolšani častili kot boginjo. (Schwab 1985, 192) Po drugi različici neko izročilo pripoveduje, da Medeja ni umrla, temveč je postala nesmrtna in zavladovala na Elizijjskih poljanah, kjer se je združila z Ahilom in ne z Grkom. (Graves 1990, 528; Schmidt 1995, 145)

⁹ Tudi Jazonova smrt se razkriva v več različnih variantah: ena govori, da naredi samomor z mečem in pade na pragu hiše. (Schwab 1985, 149) Druga varianta trdi, da je sit življenja obležal na ladji Argo, s katero je plul v Kolhido. Strohnela krma je padla nanj in ga pokopala pod ruševinami. (Pinsent, 1990, 77)

¹⁰ Poglavje predstavlja konglomerat, pridobljen na podlagi številne literature, zapisov in osebnega pojmovanja mitske tematike. Bibliografija k temu poglavju je sledeča: Antika 1998, 345; Graves 1990, 289-291, 524-528; Pinsent 1990, 72-77; Schmidt 1995, 5-7, 145; Samec 1996, 305; Grant 1968, 255-263; Encyclopedia 1998, 200; Schwab 1985, 104-149, 191-193.

¹¹ Nezaupanje v mit "je prišlo vsaj z dveh strani: ljudje so se prenehali podrežati besedi drugih in izoblikovala so se profesionalna središča resnice." (Veyne 1998, 53)

Evripidovih tragedijah izgnanstvo in "tujstvo" skoraj zmeraj povezana z ženskami. Se da torej opisati osnovne značilnosti tujstva in begunstva v mitu in izdelati zanj določen model? Kako bi lahko razumeli zelo pogosto begunstvo, predvsem begunstvo žensk? Slednje so imele nedvomno več možnosti postati tujke in izgnanke, saj je zakon že po definiciji za ženske določal odhod/emigracijo v drugo mesto in pridobitev statusa tujke. Medeja je najprej ponižala svojo kraljevsko rodbino, ko je stopila na stran Argonavtov, s čimer je avtomatično postala neke vrste emigrantka v lastni deželi. Ta razlog jo je vodil k neizpodbitni zahtevi v beg. Kot begunka višjega razreda se je s pomočjo svojih zlonamernih čarovnij spremenila v ženski lik, poln antipatije: je agresivna, nagiba se h kroničnemu nasilju, njeno nevrotično pehanje za ljubeznijo za vsako ceno jo pahne v vrtnice kriminala. Medeja je tako v celoti izigrana; izigrana kot emigrantka in kot soproga. Toda njen beg v bistvu predstavlja njeno pot. Gre za begunstvo kot progresivno pot. Pri tem je dobro vedeti, da je bilo potovanje, značilno tako za moško kakor žensko begunstvo, v antiki prav gotovo povezano s pridobivanjem znanja, izkušenj, bogastva in moči. (Na to dejstvo nas spominja tudi Platonova razlaga popotovanja duše.) Mnogim se je izgnanstvo v polisno demokracijo, ki je pogosto kaznovala z emigracijo, kot politično ali drugačno vlaganje v prihodnost izplačalo. V primeru pričujočega mita je ženska tista, ki vzbudi akcijo in destabilizira moškega/državljanaheroja. Stari Grki bi bržčas že Medejino kalvarijsko pot pojmovali kot pozitiven življenjski projekt in kot nekaj, kar označuje mobilno sposobnost, nevezanost na tradicijo, svobodnost, zmožnost adaptiranja in komuniciranja, sposobnost tveganja in bivanja v radovednosti. (Slapšak 1994, 31-36)

Mit skozi optiko odnosa Medeja/Jazon in Medeja/družba razpiira ne le položaj Medeje v družbi, temveč pozicijo ženskega spola kot takega. Poleg tega mit predstavlja grško imaginacijo tega, kakšen naj bi bil položaj ženske v družbi, rečeno drugače, s svojo specifično realnostjo osvetljuje funkcionalno organizacijo nekega družbenega miljeja. Val raziskovanja podobnih ženskih kultov in boginj je ustvaril epistemološko podlago tudi modernim ženskim študijam in študijam spola nasploh. Tako se je na podlagi takšnih mitov ustvaril nenavaden fenomen modernega ženskega kulta, katerega oblike so bile izrazito totalitarne: "od velikih represivnih mater - boginj, ob katerih se je komajda dalo dihati, do težke ženske simbolike ..." (Slapšak 1991, 169) Mit o Medeji prekriva aristotelistična trinojvska dramska zgradba oziroma značilen narativni dramaturški lok: kakor drama ima tudi mit svoj zaplet (potovanje Argonavtov, storjeni Medejini zločini za ceno ljubezni ...), vrh (Jazon zapusti Medejo) in razplet (Medejino maščevanje, beg v Atene in pot domov). V kontekstu notranje inherentne logike vsebinskega poteka Medejina zgodba v svojem dogajanju kon-

tinuirano linearno raste, se razvija. Zanimivo razmišljanje o funkciji zbora v Evripidovi tragiški preureditvi Medejinega mita poda Svetlana Slapšak, ko pravi: "Zbor poglablja prepad med državljanovim iskanjem o sebi in okoljem, ki ga pri tem spremlja. Zbor je, ker išče neproblematične rešitve in netragične načine delovanja, ponavadi prva žrtev tragiške ironije, prvi daje napačne ocene in se ob tem vsem prizadevanju ujame v zanko zapleta. Zborova stalna tema je njegova nezmožnost, da bi kaj storil, da bi pomagal junaku, da bi mu sporočil ključne podatke, da bi mu ponudil varstvo - vsaj s svojo fizično močjo. Nemoč zbora je v skladu s fizično ločenostjo zbora in igralcev ter z različnimi nivojema scene in orkestra. Najboljši zgled za tako nerazumevanje je najbrž odnos med Evripidovo Medejo in zborom: medtem ko Medeja neusmiljeno razčlenjuje vzroke in potek razpada svoje zakonske zveze, zbor prosi (bogove) za mirno ljubezen brez trenj. Lahko bi šli še dlje in v zborovskem diskurzu ugotovili nekakšno trivializacijo dramske situacije, ki v gledališču - to pa je vse državljansko telo - poglablja in množi aspekte problemov, ker poudarja individualnost in neponovljivost posameznikovega soočanja z njimi." (Slapšak 2000, 37) Zbor je torej kolektivizirani zastopnik družbenih stereotipov in konzervativnih tipik kulturnega repertoarja. Medtem ko lik Medeje na tej točki uresničuje odklon na način, da subverzivno prevzema logiko predoziranega detergenta dane socialne situacije. Medeja je zgodba o ženski, ki destabilizira antičnega moškega kot državljana in kot pripadnika moškega spola.

Tako mitsko kakor evripidsko Medejo moramo seveda razumeti najprej kot "gledališče" podob, kot narativno preurejanje podob. Trivialnost in bizarnost ob poskusu približanja mitske podobe Medeje današnjim okoliščinam seveda njene zgledne in "ekscenčne" epizode dodatno zapleta ob upoštevanju sodobnega filističnega juridičnega in moralističnega diskurza, ob katerem se Medeja kaže kot serijska morilka, neprimerna za konstruktivno razpravo o posameznikovem vzpostavljanju kritičnega odnosa do celotne, tudi lastne realnosti. Spomnimo se, da je bila Medeja kraljeva hči, čarovnica, soproga, morilka, iluzionistka, boginja itd. Tako rekoč združuje podobo vseh podob ženske. Hkrati deluje kot preprosta, običajna ženska in kot boginja. V tem smislu izkazuje svojo absolutnost, saj se vanjo stekajo vsa nasprotja. S tega vidika Medeja vsekakor ni običajna ženska. Naloga mitov je namreč prav ta, da običajnost spreminjajo v nekaj neobičajnega. A možna je kakor ženska kot taka, kot soproga, navsezadnje tudi kot morilka. Na tej ravni se zdi podoba Medeje aktualna za današnjo vsakdanjo prakso. Na aktualnost opisane podobe je pred nekaj leti v ljubljanski Operi pokazala tudi novejša različica operne uprizoritve Medeje Janija Goloba.

Zakaj mit o Medeji kljub svoji "eksotičnosti" in oddaljenosti še zmeraj vztraja, daje zglede, vzbuja vprašanja ter dvome in priteguje raziskovalce in operne ustvarjalce? Roland Barthes trdi, da je mit preprosto primeren instrument za ideološke preobrate, ki definirajo družbo. Na vseh področjih mit prevaja inverzijo anti-physis v pseudo-physis. To pomeni, da je mit konstituiran z izgubo zgodovinske kvalitete realnosti stvari. (Barthes 1993, 142-143) Medeja nudi celo paleto nauk. Iz strukturnega vidika je mit dobrodošla roba za uprizoritve

¹² Tragedijo o Medeji sta napisala tudi Seneka Mlajši in Ovidij. Bolj romantično jo obravnava Apolonij Rodoški, pa tudi Ovidij v Heroidah in Metamorfozah. Zanimivo je, da je Evripidova tragedija o Medeji, ki so jo uprizorili 431. pr. n. št., kljub poznejši slavi na dramskem tekmovalstvu osvojila komaj tretje mesto. Slovenci smo znano literarno Medejo dobili z Danetom Zajcem. Operno Medejo je napisal Slavko Osterc in je doživela svojo krstno predstavo leta 1932 v Ljubljani.

dramskih predstav in oper. Če se za trenutek pomudim pri operi, lahko na tem mestu tvegam tezo, da skoraj ni boljše snovi za opero, kakor je mit. Saj slednji v bistvu že vnaprej vračunava operiranje z nečim "velikim". Rado se predpostavlja, da mit nosi v sebi neko večnost. In opera je tista kulturna forma, za katero bi lahko rekli, da si skozi vso svojo zgodovino neutrudno prizadeva nadeti podobo večnosti. To tezo potrjujejo mnogi poskusi uvedb določenih reform, ki v operi niso uspele prav zaradi prevelike moči mitologije opernih figur, ki jo je operna klientela načrtno reproducirala in vzdrževala. Če vsaj malo pogledamo v zgodovino opere, potem lahko ugotovimo, zakaj so nastajale operne reforme. V glavnem so bile posledica "mitov", nemogočega "zvezdnštva" subjektov v operi, predvsem pevcev. Na začetku je opera gradila bogato mitologijo okrog kastratov. Tako je Gluckova reforma kastrate prizemljila in na koncu so jih odpravili. Konec koncev je tudi Wagnerjeva reforma pomenila predvsem to, da ni številka ena opere glasba, ampak da je pomembna celota. Dejansko pa je v zgodovini opere tako, da je nosilec opere tisti, ki je na odru. Tako je mitologijo kastratov zamenjala nova mitologija operne figure na odru, mitologija dive oziroma primadone, ki dandanes nekako blede. Pravijo, da je bila Maria Callas zadnja taka ikonizirana figura primadone. Zgodovina opere je preplavljena s primeri, ki kažejo na tendence, da bi opera s pomočjo mitov postala večna, vsemogočna, nenadkriljiva, dominantna, absolutna umetnost, sodobni Gesamtkunstwerk. To je tudi odkrušek tiste imaginacije duha, ki je porajal samo idejo opere. Že Grki so prepoznali razsežnosti mitov in njihovo uporabnost s pridom izkoriščali v književnosti in dionizičnih tragedijah. Z vsebinskega vidika je sploh primeren zaradi velike strjenosti in dramaturško potencirane tematike. Nenazadnje mit vselej nosi neko privzdignjeno sporočilo v smislu presežka vsakdanje eksistence. Želji po ustvarjanju takega presežka se tudi opera kot družbeni fenomen vse do današnjih dni ni mogla ali hotela odreči.

Medeja kot alegorija sodobne ženske: kako se Medeja znajde v operi?

Golobova operna predstava Medeja, (Golob 1999) o kateri bo več govora v tem poglavju, je bila v začetku leta 2000 krstno izvedena v ljubljanski Operi, in sicer je bila uprizorjena kot varianta tiste operne tradicije, kar poznamo kot opera seria. Libretistična zgodba, ki jo je prispeval znani gledališčnik in pisec Vinko Möderndorfer, je ponazarjala Medejo in Jazona v sodobnem družbenem kontekstu. Nič manj pomenljiva zato ni bila podnaslovitev teksta kot "opera iz vsakdanjega življenja", ki je nakazovala operistično slikanje postmoderne podobe ženske skozi variacijo lika starogrške mitske Medeje. Ob premieri mnogi časopisi niso pozabili zabeležiti dejstva, da krstna izvedba slovenske opere nikakor ni vsakdanji dogodek, čeprav naj bi šlo, kakor je v podnaslovu zapisal avtor libreta Vinko Möderndorfer, za "glasbeno dramo iz vsakdanjega življenja". (Möderndorfer 2000a) Ta vsakdanost nikakor ni motila, da ne bi avtorja želela napisati "opero, sodobno sicer, vendar pa pravo". (Ukmar 2000)

Če med drugim pogledamo še v zbirko opernih zgodb, lahko ugotovimo, da je bil mit o Medeji za produkcijo opernih libretov zelo zanimiv in je doživel mnoge reprodukcije in predelave. Tako npr. The Oxford Dictionary of Opera zapiše: "Opero o Medeji so uprizorili sledeči skladatelji: Cavalli (Giasone, 1649), Kerl (1662), Kusser (Jason, 1692), Colasse (1696), Charpentier (1693), Brusa (1726), Salomon (1713), Pérez (1744), Gebel (1752), Benda (1775), Andreozzi (1784), Vogel (La toison d'or, 1786), Naumann (1788), Cherubini (1797), Mayr (Medea in Corinto, 1813), Fontenelle (1813), Coccia (1816), Selli (1839), Pacini (1843), Mercadante (1851), Tommasini (1906), Bastide (1911), Milhaud (1939) in Wilson (1982)."¹³ (Warrack; West 1992, 455) Navedeni repertoar opernih del kaže na utrjeno kontinuiteto historične usidranosti mita o Medeji v operi. Če je Svetlana Slapšak v operni uprizoritvi "kitajske Medeje" spoznavala, da ni v tej gledališki, zagotovo ideološki občutljivosti za besedilo Evripidove Medeje, kakor pravi, niti drobca evropske utopije primitivnega in ritualnega, temveč zgolj neko zabavno, scensko fascinantno, toda neodpušljivo konservativno gledališče, katerega intelektualni napor se lahko kosa s tistim iz TV-nadaljevanke Dinastija, (Slapšak ?, 143) potem nas je izvedba Golobove Medeje spominjala na tragično dramo, uročeno z narativno obkroženostjo na akcijo ženske okrutnosti, katere dramaturške in režijske razrešitve lahko najdemo npr. v produkciji holivudskih akcijskih dram, tudi kriminalk. V tem smislu se Golobova Medeja vsebinsko ravna po principih dramaturgije grškega mita o Medeji kot absolutnega predhodnika dramske zgodbe. Osnovni kriterij tovrstne dramaturgije, ki ga je operna literatura s pridom izkoriščala pri svojih reappropriacijah mitskih vsebin nasploh, je doseganje dramatičnosti s tragičnostjo dogajanja na odru. Tragična dramatizacija Golobove Medeje, ki v nekem smislu samo povzame oziroma na nekoliko sodobnejši način ponovi škandal mitske Medeje na odru, gradi svojo živost, privlačnost in stalno napetost prav z uporabo znanega režijskega trika iz gledališke in filmske umetnosti, ki prejemniku informacij omogoča reverzibilno branje predstave zaradi časovnega zamika dogodkov. Podoben dramaturški vzorec lahko zasledimo pri ameriških TV-velenadaljevankeh (npr. Dinastija, Dallas, Santa Barbara) in latinoameriškem soapu.

Iz odlomkov dnevniških zapiskov avtorja libreta Vinka Möderndorferja lahko izluščimo nekaj zanimivih razmišljanj v zvezi s tem, če ga tukaj parafraziramo, kako je iskal in našel Medejo. Takole pravi: "Jani je izrazil željo, da bi napisal resno opero s problemsko vsebino. [...] ... sva se nekako dogovorila, da bo najina nova operna zgodba drama - morda celo tragedija, vendar iz sodobnega sveta. Kar nekaj časa sem razmišljal, kakšna zgodba bi bila za opero najbolj primerna. [...] Odločila sva se za zgodbo o sodobni Medeji. Treba je priznati, da je opera prav posebno gledališče. In da vsaka zgodba zanjo ni primerna. Zelo dobrodošle so tiste, ki imajo nekakšno predzgodovino in jih gledalci poznajo že od prej. Zato si opera v

¹³ Slovar še dodaja, da je v mnogih uprizoritvah Medeja zažgana v templju. To spominja na lov na "čarovnice" v srednjem veku, ko so take ženske zažgali na grmadi.

svoji bogati zgodovini za vsebinsko osnovo velikokrat izbira mite ..." (Möderndorfer 2000) Prav iz Möderndorferjevega preizpraševanja položaja opere danes v samoumevni navezavi tudi na vprašanje sodobnega statusa tragedije lahko opazimo, da ga to pripelje do sklepa, da tragijska oziroma tragiška forma lahko najde svoje prvovrstno mesto prav v operi (Möderndorfer 2000), saj je le-ta s svojim socio-historičnim, glasbeno-estetskim in narativnim arzenalom sposobna izpovedati tragedijo, tragično operno zgodbo prav iz sodobnega življenja. Od tod tudi njegov zanimiv opis poti asociativnega niza, ki nazorno nakazuje, kako je kot ustvarjalec ujel idejo Medeje. Takole pravi: "Spominjam se, da sem že skoraj obupal, ko sem v časopisu v rubriki Črna kronika zagledal članek, ki je novinarsko hladno poročal o tragediji matere, ki je z gorenskega viadukta vrgla v globino oba svoja otroka, in to zato, ker je mož, oče otrok, pobegnil z drugo. Zgodba je bila zares pretresljiva. Sodobna. Iz današnjega časa, hkrati pa v tesnem sorodstvu s prastaro antično zgodbo o nesrečni Medeji, ki ubije svoja otroka iz podobnih razlogov. Imel sem zgodbo. Pravo zgodbo, ki je sodobna in hkrati mitska. Medeje še živijo." (Möderndorfer 2000) Lahko bi rekli, da se Möderndorferjeva Medeja kot "literatura", torej deskriptivna podoba Medeje, opremljena z Golobovo vokalizacijo in instrumentalizacijo, glasbeno podobo Medeje nedvomno nagiba k temu, da mitsko Medejo lovi zlasti na točki Medejine tragičnosti, zločinskosti, izključenosti kot temeljnih semiotičnih parametrov, ki to dramaturško strukturo držijo polnovredno pokonci.

Kar nekaj besedi je padlo na temo možnosti oz. nemožnosti mitske Medeje, kakor tudi na temo dejanskosti oz. aktualističnosti "današnje Medeje" kot zrcalne podobe lika Medeje, ki ju je ustvaril že omenjeni avtorski tandem, in obratno. Zgodbo omenjene operne Medeje lahko razumemo kot sodobni narastek podobe (ne)sporne junakinje antične mitologije v današnjem času prav na točki vloge igralka, ki ponovi dejanje svoje mitske junakinje. Medeja je v operi Mira, Mira kot sodobna Medeja, ki hkrati asociira na antično Medejo. Zahteva po nekakšni semantični podvojitvi Medeje se osmisli na točki, ko zvemo, da je Mira kot glavna oseba "opere iz vsakdanjega življenja" pravzaprav po poklicu igralka, ki v gledališču igra vlogo Medeje. S tem operna zgodba doseže fantastično pomnožitev simbolov o Medeji, ki jo Blaž Lukan takole označi: "V Möderndorferjevi drami se na poseben in pomenljiv način razkriva tudi gledališče v gledališču: Mira je igralka, ki pred usodnim dogodkom v gledališču igra vlogo Medeje, in njeno življenje je tragična ponovitev igre, njene fiktivne ideje, ki jo je na odru odigrala povsem zares. Pravzaprav je Mira svoje dejanje storila že kot Medeja, v igri, v izposojenem telesu, ki pa ga je morala, če je hotela odigrati zares, sprejeti za svojega." (Lukan 2000) To operno imaginiranje fiktivne gledališke podobe Medeje nas vrača na neko drugo točko razcepa, na točko razcepa med začetkom operne zgodbe in dramaturškim začetkom narativnega loka. Opera se pravzaprav začne z vrnitvijo Mire - Medeje domov iz zapora¹⁴ po odsluženi kazni za zločin, ki ga je storila pred petnajstimi leti. Vrnitev na dom za Miro - Medejo, nekdanje gledališko igralko lika Medeje, pravzaprav pomeni vrnitev na kraj zločina, torej na kraj pravega začetka, kjer se sreča s svojimi spomini in osebami, ki so tedaj bile del drame (v podobah žrtev -

npr. Mirin tokrat že odrasel sin Jon, ki je zločin matere preživel, in povzročitelj - npr. oče njenega sina). Mira v tem trenutku, preplavljena s spomini, začne pripovedovati svojo življenjsko zgodbo, svojo resnico, svoje doživljanje takratnih dogodkov, ko je izvedela, da jo njen mož Jan (torej sodobni Jazon) zapušča zaradi mlajše ženske. To je stična točka operne in mitske Medeje. Mirin svet se zruši, tako kot se zruši v mitu Medejin. V brezupu skuša zastrupiti lastna otroka in se tako maščevati nezvestemu možu, pri čemer sin preživi, hči pa umre. Avtor libreta si takole razlaga to repetitijo mitskega zapleta: "Mirin svet se poruši. Mira in Medeja se združita. Obrazec tragijske junakinje se spoji z ranjeno sodobno žensko dušo. Po domače: zmeša se ji." (Möderndorfer 2000) Linija je torej precej jasna. Mira kot Medeja je v nekem smislu popolna kolonizatorica kulturne in simbolne podobe zahodnega sveta, a tudi kolonizatorica svoje antične predhodnice. Register karakteristik mitske (tudi evripidske) Medeje (npr. Medeja kot mati detomorilka, morilka s premislekom, morilka iz maščevanja ipd.) dobi v Golobovi uprizoritvi dodatno, bistveno psihološko karakterizacijo, ki stvar dela nekoliko bolj ambivalentno. Mira se prikaže kot Medeja, zaznamovana z mankom identitete, z izgubo enosti, z izgubo stika s seboj. Njeno zločinsko dejanje dobi nove, povsem sodobne moralne kvalitete in celo juridične podmene, ki se stekajo v terminologijo umora iz (začasne) nepreštevnosti, začasnega "odklopa", zablode, v zadnji instanci tudi norosti. V tej luči Möderndorferjeva Medeja ni nič manj konvencionalna od katere koli Medeje (dramske, operne, filmske ipd.) zahodnega sveta. Kaže namreč podobo Medeje, ki je rezultat razlage tistega "evropskega" branja, ki ne (z)more za žensko - detomorilko najti nikakršne rešitve razen norosti in odkrito kaže svojo represivno kulturo. Povedano s Svetlano Slapšak, razlika med ritualnim branjem mitske Medeje pri zahodnih razlagalcih (čarovnica, boginja, temna vladarica) in pragmatično Möderndorferjevo Medejo, ki jo, preprosto rečeno, izdajo živci, je seveda v evidentni modernosti Möderndorferjeve Medeje in njeni podobnosti sodobni zahodni ženski. (Slapšak ?, 147) To je verzija ženske, katere element krivice, represije nad žensko, moške dominacije, neizbežnosti njenega podrejenega položaja, neizogljivosti sprejemanja družinskih pravil in družbenih norm je prekrit oziroma zamaskiran s podobami ženske kot karieristke (Mira je po poklicu igralka in v svojem družbenem miljeu uživa popolen ugled, občudovanje in, kakor pravi sam libretist, "blišč lažnivega meščanstva"), samostojne in ekonomsko neodvisne ženske, ki je v mnogih situacijah premočna za moškega. Spet rečeno s Svetlano Slapšak, branje Medeje, kakršno ponuja Golobova opera, je kontinuitetna dediščina Evripidove cenzurirane argumentacije Medejinega detomora. (Slapšak ?, 147) V tej luči se zdi poantiranje Slapšakove poglavitno, ko pravi: "... če ženska sprejme družbene konvencije, mora v prvem radikalnem spopadu z družbo znoreti. Če bi se neka ženska hotela radikalno zoper-

¹⁴ Odnos med Miro - Medejo in sojetnico oz. dolgoletno zaporniško kolegico, ki jo spremlja iz zapora proti domu in jo v trenutkih hudega samoobtoževanja skuša potolažiti, je najsubverzivnejši del predstave, morda s podmeno lezbijškega odnosa kot karnevalizacijo zaporniškega življenja.

staviti družbenim konvencijam, bi morala premagati norost (kot eno družbenih konvencij) in biti pripravljena na lomljenje vseh konvencij." (Slapšak ?, 149) Premagati norost kot simptom pasivne obrambe, notranje zoperstavitve, rezistence. Premagati agresijo kot znak aktivne, zunanje rezistence. Premagati tudi feministično in šovinistično koloniziran primordialiističen eksistencialni mit o materi in materinstvu. Premagati torej nepremagljivo.

Möderndorferjeva kreacija Medeje v prignani pronicljivosti branja današnjega ženskega položaja je zares zgledno aktualistično zastavljena. Mira naj bi posebej, ali vsaj ponazarjala aktualizirano Medejo, reprezentirano v podobi ženske, ki je v svojem "tipično ženskem" projektu razpeta med družino in kariero, med perfekcionističnim posvečanjem oblikovanju svoje družine oziroma vserazpoložljivo servilnostjo zakonskemu partnerju in "odprtostjo svetu". Jan (sodobni Jazon) jo zapusti prav na točki njenega profesionalnega uspeha (na večer po premieri Medeje v gledališču), in to malodušno, ker v tekmi s superiorno ženo izgublja. Ta položaj ga kaže v luči šibaka, inferiorneža, psevdo-moškega, napol-moškega, nepravemoga, "moškega", ki izgublja stik z naturalizirano večti-sočletno podobo nosilca in reproducenta superiornega spola.

Na drugi strani pa Medeja kot zgodba slepe ljubezni, celo patološke navezanosti na moža, nepremišljenosti, strasti in čustev (vse to nenazadnje zanika njeno zmožnost za "moško" racionalnost, za racionalnost, ki je naravno podeljena moškemu) sugerira podobo sužnje svoje lastne ranljivosti, neboljenosti, infantilnosti, ki vidi poslednjo dovršitev v moškem kot varuhu in zaščitniku. Svoj položaj rešuje s tem, da ji dejansko (za trenutek) uspe spreobrniti stereotipno utrjeno in na "naravnih" zakonih utemeljeno klasično spolno, seveda docela diskriminatorno dihotomijo med moškim in žensko kot med aktivnim in pasivnim principom. Posledice njenega preveč subverzivnega projekta so pogubne, travmatične, tragične. Mira - Medeja ne reprezentira podobe neafirmirane ženske, ampak "preveč" afirmirane ženske, afirmirane na "napačnem mestu", v "nepravem času".

Njena upornost, razdiralnost, prebrani s kodi usodnega "histeričnega" izpada (tudi do pred kratkim deklariranega kot "tipično ženska" duševna motnja) dobi v Golobovi operi jasno juridično in moralistično karakterizacijo, značilno za postmoderne vrednostni diskurz "zahodnega sveta". Juridično rešitev za storjeni zločin Möderndorfer najde v instituciji zapora. A v etičnem smislu Medeji nalaga v nekem smislu še dosti zahtevnejšo nalogo. Opera, ki jo sicer sestavljata dve osrednji dejanji, je dopolnjena s kratkim "dodatkom" v smislu epiloga, ki izpopolni lok dramaturške motivike, ki potuje od kazni h krivdi in nadalje k spravi kot ključni moralni sugestiji. V njem libretist himnično oziroma oratorijsko upodobi skorajda biblično temo ljubezni, odpuščanja, očiščenja (greha). Z epilogom Medeja ni le prisposoda družinske drame, osebne nesrečne zgodbe, temveč se razširi v simbolno telo moralnega nauka oziroma vrednostne retorike današnje družbe. Mira - Medeja skupaj z zborom kot družbenim odmevom sporoča, da je edina rešitev v spravi, predvsem v spravi s samim seboj, in pa v ljubezni, ki je edina zmožna zares odpuščati. Paradoksalnost

ponujenega Medejinega položaja, ki ga libretist sugerira z epilogom, je v tem, da je Medeja ponovno kaznovana. Vržena je namreč v situacijo, da svojo postzaporniško rehabilitacijo dovrši v taistem, pa vendarle povsem spremenjenem družinskem okolju, ki jo je v določeni meri povsem izključilo in stigmatiziralo. Skratka, nima možnosti, da gre svojo pot, temveč je obsojena na prisilno prilaganje in pomiritev s starim travmatiziranim družinskim okoljem. Taka sklepna razrešitev zapleta seveda bazira na triku hepienda oziroma znanih fintah o čudežnih pozitivnih koncih iz pravljic. Vendar s tem, ko uporablja žanrske konvencije (npr. prehajanje iz drame v melodramo in nadalje v himnično odrešitev), stereotype in konzervativne kode za prenašanje sporočila, Golobova Medeja pravzaprav potrjuje našo tezo, da je Medeja (še vedno) preprosto preveč avantgardna za današnji čas, da bi lahko razumeli njen motiv ubijanja otrok, ki velikokrat, kakor ugotavlja tudi Svetlana Slapšak, ostaja zamegljen in nedorečen. Omenjena operna uprizoritev Medeje je tako v vseh pogledih zgledna, tako v tistem, v katerem povzame okvir antične naracije, kakor v tistem, kjer ta okvir izpusti, ga spremeni, prilagodi, "posodobi". Kakor lahko vidimo, se zaplet oziroma problem mitske Medeje razreši veliko manj patetično, manj obremenjeno z neko nabuhlo simboliko familiarnega jarma. Spomnimo se, da antična Medeja ni bila ekskomunicirana s strani širše skupnosti. Kazen za njeno dejanje ni odplačala s pravnim regulativom, ampak s fatalistično konvencijo, ki se je glasila: usoda sama jo je s takšnim življenjem, kakor ji ga je namenila, že dovolj kaznovala. Podobna etika je nosila celoten starogrški mitološki svet, in to navkljub vsem znanim vpisom avtoritarnosti, šovinizma in dvorezne demokratičnosti v podobo o starogrški družbi, katerih odsev lahko še danes opazimo v sodobni produkciji mitologij. Rečeno lévi-straussovski, vse to govori o tem, da miti v vsakem času in prostoru pomembno, na realni in simbolni ravni osvetljujejo funkcionalno organizacijo in socialno ekonomijo neke družbe ali partikularne družbene sredine.

Literatura

- Antika** - leksikon, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1998.
BARTHES, Roland 1993: *Mythologies*. New York, The Noonday Press (Farrar, Strauss and Giroux).
BROOKS, Alasdair 2002: "Under Old Earth. Material Culture, Identity and History in the Work of Cordwainer Smith". V: *Digging Holes in Popular Culture. Archeology and Science Fiction* (ur. Miles Russell). Oxford, Bournemouth University School of Conservation Sciences, Oxbow Books, 80-84.
Encyclopedia of Greco-Roman Mythology, Mike Dixon-Kennedy, Santa Barbara, California, 1998.
GOLOB, Jani 1999: Medeja - Opera iz vsakdanjega življenja. Klavirski izveček. Libreto: Vinko Möderndorfer, © Jani Golob. Ljubljana, Knjižnica Akademije za glasbo.
GRANT, Michael 1968: Miti starih Grkov in Rimljanov. Ljubljana, Državna založba Slovenije.
GRAVES, Robert 1990: Grčki mitovi. Četrto izdanje. Beograd, Nolit.
LUKAN, Blaž 2000: "Medejina samota". V: *Gledališki list*

SNG Opera in balet Ljubljana, sezona 1999/2000, uprizoritev 4, Ljubljana.

MÖDERNDORFER, Vinko 2000: "Kako smo iskali in našli Medejo". V: Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana, sezona 1999/2000, uprizoritev 4, Ljubljana.

MÖDERNDORFER, Vinko 2000a: Medeja - Glasbena drama iz vsakdanjega življenja. V: izdano kot priloga publikacije Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana, sezona 1999/2000, Ljubljana.

MURPHY, Julia 2002: "A Novel Prehistory". V: Digging Holes in Popular Culture. Archeology and Science Fiction (ur. Miles Russell). Oxford, Bournemouth University School of Conservation Sciences, Oxbow Books, 57-66.

PINSENT, John 1990: Grška mitologija. Opatija, Iro "Otokar Keršovani".

SAMEC, Smiljan 1996: Operne zgodbe. Ljubljana, Mladinska knjiga.

SHMIDT, Joël 1995: Slovar grške in rimske mitologije. Ljubljana, Mladinska knjiga.

SCHWAB, Gustav 1985: Najljepše priče klasične starine I, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske.

SLAPŠAK, Svetlana 1991: "Antične ženske študije". V: Problemi-Eseji, št. 3-4, Ljubljana.

SLAPŠAK, Svetlana (?) "Kitajska Medeja ali pastelni obraz kolonializma". V: Duhovi v mestu žensk.

SLAPŠAK, Svetlana 1994: "Tujci in begunci v grški drami". V: Dialogi, št. 1-2, Ljubljana.

SLAPŠAK, Svetlana 2000: Za antropologijo antičnih svetov. Ljubljana, ISH - Fakulteta za podiplomski humanistični študij v Ljubljani / ŠOU - Študentska založba, Knjižni zbirki Documenta in Scripta.

SUNČIČ, Maja 2003: "Antika kot intelektualni izziv za 21. stoletje". Intervju s Svetlano Slapšak. V: Monitor ISH, Vol. V, št. 1-2. Ljubljana, ISH.

UKMAR, Kristijan 2000: "Nova slovenska opera Medeja". V: Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana, sezona 1999/2000, uprizoritev 4, Ljubljana.

VEYNE, Paul 1998: So Grki verjeli v svoje mite - Esej o konstitutivni imaginaciji. Ljubljana, Založba /*cf.

WARRACK, John; **WEST**, Ewan 1992: The Oxford Dictionary of Opera. Oxford; New York, Oxford University Press.

Datum prejema prispevka v uredništvo: 22. 1. 2004



Vlado Kotnik

page 6

HUNTING THE MYTH

About Medea, Opera and the Contemporary
Questionableness of the Antique (Mythical) Woman: Is
Medea still too Avant-Garde?

The persistence of the myth about Medea and the fact that it stays timely and present should be partly attributed to the more simplified hypothesis about the universal mission of antique myths in general which are especially supported by our phantasms connected to the ideology of the universal origin of humankind. In this context we can state that the contemporary man himself is the one who wants to catch some universality of the antique man through the myths. This is also the origin of the postmodernist fascination with everything that reminds of the times of the classical past. The myths are close to people because they are so human. In them great topics and virtues are maintained: fear and courage, eternal division between lie and truth, the question of death and the price of suffering for survival, human emotions as hatred and love, sorrow and happiness, longing and disappointment, doubt, revenge; intrigues etc. Because they have a value of a model and continuing references, the Greek myths are not only flexible and changing, but also acceptable and timely.

We can not overlook the fact that the predominantly androcentrically oriented waves of European art with the whole bulk of artistic creations took advantage of the width of Greek myths for their original rearranging of themselves. We can also say that the so-called European artistic tradition of all kinds was usually making its antique from the myths. They were taken over by the literature, everyday morals and also the science. Therefore, we have a great number of film, opera, theatrical, dramatic and literary variations on the topic of mythic Medea. Those variations all maintain the image of its myth as the constantly repeated expression of "the great common principles" which shall lead humanity beyond time and space. We can also speak about the mystification of myths, about myth of myths, about the reproduction of myths. The numerous opera houses in the world are today one of those places where the social imagining of myths is manifested most evidently and the mythology of myths is performed most systematically and self-evidently represented respectively through the classic repertoire of opera houses. The use of the medeic narration shows that it can be completely welcome and competitive post-modern destination of living the everyday phantasms through the artistic representations. The detergent effects of the mythical Medea are today maybe even more intrinsic than ever before.

The problem of many usages of Medea, including the opera one that was written by Vinko Möderndorfer and the composer Jani Golob some years ago in Slovenia is that Medea is still condemned to the stereotypical image of a child-murderer. The entrenchment of her image in the conservative codes of trans-

mission of message confirms our hypothesis that Medea is (still) too avant-garde for the contemporary times so that we could understand her motive of child murdering, which often stays too foggy and untold as found out by Svetlana Slapšak as well.

Jaka Repič

page 15

ETHNICITY IN THE CITIES OF PAPUA NEW GUINEA: THE MODERN FORM OF URBAN SOCIETAL CATEGORISATION

The development of the ethnicity concept coincided with the anthropological research of the development of the colonial cities and urbanisation in the "third world". Therefore, this concept is in social and cultural anthropology strongly connected with the urbanisation. On one hand the ethnicity was dealt with in connection with "the urban problems" as, for example, poverty, ghettoisation and ethnic enclaves, on the other hand, the anthropologists dealt with the emergence of urban ethnic communities, interactions among different groups and dynamic changes of identities of the urban dwellers. However they named it, the ethnicity meant the category of interaction in the everyday societal relations. In the urban environment it emerges most strongly due to the fact that there occur the interactions between many people who originate from different environments. Namely, the inhabitants of the (post) colonial cities often use certain cultural symbols (clothing...) and stereotypes for the mutual recognition and the formation of groups, while the content of cultural traits of the people of origin usually does not retain the meaning in the cities. Therefore, the new communities emerge in the cities, which are based on traditional societies, but they have a new form and organization.

The Okapi in Port Moresby are one of the numerous groups that form such urban ethnic communities. Migrants in Port Moresby form the communities on the basis of their origin called wantok systems, which perform the functions of protection and support for the individuals. These are the only urban communities where the migrants can achieve the desired social positions and perform the interactions with unknown people in a meaningful way. Wantok systems are a kind of the supralocal ethnic communities, which form the networks of interconnected monoethnic places in the plural urban environment. People