

Medeja in sodobna slovenska anti-Medeja Dragice Potočnjak. Antično in sodobno razkrivanje meja subjektivnosti

Igor Žunkovič

Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Aškerčeva ulica 2, SI-1000 Ljubljana
igor.zunkovic@ff.uni-lj.si

Razprava obravnava Evripidovo Medejo in dramo Dragice Potočnjak Za naše mlade dame. Namen teksta je interpretacija obeh del ter primerjava Medeje in Katarine, med katerima obstajajo številne vzporednice, pa tudi razlike. Ključno spoznanje je, da se Medeja in Katarina v svojih povsem nasprotnih življenjskih odzivanjih (delovanje proti nedeljavnosti, odločanje proti neodločanju, odgovornost proti neodgovornosti) znajdetata kot ženski v svetu, ki jima ne pripada. V dramah se razkriva sistem (moške) moči, ki ju potiska na svoj rob in čezenj – v eksces nasilja, trpljenja in smrti.

Ključne besede: slovenska dramatika / Potočnjak, Draga / starogrška tragedija / Evripid / literarni liki / ženske / tujost

V članku zagovarjam tezo, da je lik Katarine v drami Dragice Potočnjak *Za naše mlade dame* mogoče razumeti kot anti-Medejo, to je kot karakterno nasprotje znamenitega Evripidovega dramskega lika, ki v evropski literaturi predstavlja arhetipski model matere, ki ubije svoja otroka. Podrobnejši analizi obeh tekstov in njuna primerjava (tudi v soočenju z nekaterimi drugimi klasičnimi ženskimi dramskimi liki – Antigona) pokažejo, da sta junakinji kot tragična lika, ujeta v njima neprimerno in zatiralsko strukturo družbenih razmerij, iz katerih ne moreta uiti, nazadnje tudi zelo podobni.

Medeja je kompleksna drama in naslovna junakinja je psihološko gledano morda najbolj dvoumen lik antične grške tragedije.¹ Njena mitološka vloga, ki je mnogo širša od tragiške, je v Evripidovem tekstu povzeta v prizadeto, prevarano ljubimko (ženo), ki se povzročitelju svojega duševnega trpljenja maščuje z umorom (žrtvovanjem) lastnih otrok.² Je torej tudi mati, ki ubije svoja lastna otroka, da bi se maščevala možu, ki jo je zapustil zaradi druge ženske.

Zdi se, da je njeno dejanje v popolnem nasprotju s tem, kar o svojem bratu in o morebitnih otrocih pove Antigona v znamenitem odlomku, v katerem brata postavi pred moža in otroke. Antigona in Medeja se razlikujeta in si celo nasprotujeta v mnogih konkretnih okoliščinah: Antigona želi brata pokopati, Medeja ga ubije; Antigona ni poročena (ima sicer zaročenca Hajmona) in nima otrok (devica), Medeja je oženjena (Jazon) in ima sinova; Antigona živi v očetovi (in bratovi hiši), Medeja je izgnanka, tujka, barbarka. Razlikujeta se tudi v širših vidikih, povezanih s temi okoliščinami: Antigona deluje a priori moralno, Medeja nemoralno; Antigona je dedinja Lajevega prekletstva, Medeja se sama odloča in trpi posledice teh odločitev; Antigona se navezuje na arhaično, s krvnim nasledstvom in neposredno prisotnostjo bogov povezano moralo, Medeja prekine vse vezi s svojim sorodstvom (beg, umor), čeprav se pogosto sklicuje na bogove v tožbah nad svojo nesrečo; Antigoni je naklonjenost do brata pomembnejša od tiste do zaročenca, Medeji je naklonjenost do moža (ljubimca) važnejša od družinskih vezi; Antigona je poosebljena mirnost, ne dvomi v pravilnost svojega ravnanja in tik pred smrtjo je sicer vznemirjena, a hkrati povsem osredotočena, brez obžalovanja in brez obupa, Medeja pa vseskozi dvomi, omahuje, obupuje in obžaluje.

Skozi te kontraste je mogoče dojeti, kako pretresljiv in hkrati presunljiv literarni lik je Medeja. Če ob branju *Antigone* vseskozi sočustvujemo z junakinjo, nas Medeja navdaja z dvomom, mešanimi občutki sočutja in zgroženosti, občudovanja in zaničevanja, ki se do konca ne ustalijo. Četudi vemo, da je detomor najbolj zavržno dejanje, ne moremo, da bi ne premgli kančka občudovanja za to nenavadno žensko.

Za razliko od številnih starogrških tragedij (tudi *Antigone*) je *Medeja* tragedija, v kateri se javna, družbena vprašanja skoraj popolnoma umaknejo zasebni drami junakinje. Večji del teksta je namenjen njenemu odločanju oz. njenemu načrtovanju maščevanja.³ Na začetku izvemo za Medejin obup, bes, jezo, sovraštvo in tožbe. Prolog je v *Medeji* neposreden vstop v dogajanje, njegov namen pa je izraz silovitega čustvenega naboja, ki ga v sebi nosi Medeja, čakajoč na primeren trenutek, da se sprost:

Zelo je zamerljiva, in krivice
ne bo sprejela. Strah me je, kaj snuje.
Morda si ostri meč zadere v jetra,
morda potihoma se splazi v hišo, kraljevi rod in ženina pobije,
da bo še večjega gorja deležna. (*Medeja* 38–43)

Detomor obstaja kot ena od možnosti maščevanja že vse od prologa, čeprav odločitev zanj pade šele kasneje, saj dojilja otrokoma pravi:

Da, spet tisto. Vidita otroka ljuba?
 Materi v srcu vre, žolč ji kipi.
 Brž, pojdita v hišo, ne hodita ji pred oči.
 Ne bližajta se ji, temveč pazita se
 pred divjim značajem, pred mrzko naravo
 samovoljnega duha. (*Medeja* 98–104)

Ob možnosti detomora obstajajo še drugi, verjetnejši načini maščevanja: umor moža (Jazon), njegove nove žene (ni poimenovana, v drugih tekstih je Glavka ali Kreusa) in njenega očeta (Kreon) ter seveda samomor.

Šele ko gledalci/bralci izvemo za srdito žalost junakinje in možnosti njenega maščevanja, nam tragedija odpre tudi vpogled v Medejiino preteklost, v opis njenega stanja, ki je rezultat tega, kar je bila storila do tistega trenutka. Najjasneje se ta položaj izrazi v Medejinem monologu v četrtem prizoru (*Medeja* 216–266), sledečem dialogu s Kreontom v petem prizoru (*Medeja* 292–315) in začetku njenega pogovora z Jazonom v šestem prizoru (*Medeja* 465–519).

V prvem, ki je namenjen korintskim ženskam (zbor), Medeja predstavi svojo zgodbo zapuščene žene in opiše krivico, ki se ji je zgodila z zakonolomom. Predstavi se kot zapuščena in prevarana žena, a najprej kot ženska, ki silovito ljubi in silovito sovraži. »Med vsemi bitji, ki kaj čutijo, / je najnesrečnejša stvaritev ženska.« (*Medeja* 230–231)

Ta verz je verjetno aluzija na Sofoklov verz iz *Antigone*, kjer zbor označi človeka kot najskrivnostnejše bitje, in namen izrekov je v obeh primerih strukturno enak: gre za karakterizacijo tistega stanja razdvojenosti, ki je v ozadju tragičnosti obeh tekstov – nedoumljivosti in neobvladljivosti (usode) človeškega bitja ter nedoumljivosti in neobvladljivosti ženske (usode).

Toda med njima je tudi razlika: medtem ko pri Sofoklu upanje, da se bo človek vendarle ujel in storil, kakor je prav, ostaja, v Medeji upanje izgine, tako da ostane le nesrečni obup osamljene ženske, ki se stopnjuje v nadaljevanju monologa z opisom Medejiine odtujenosti domu, njene brezdomnosti, odtrganosti od korenin, ki jih je bila, česar seveda v tem prizoru ne omeni, izruvala sama.

V dialogu med Kreontom in Medejo je izražena njena bistrost, premetenost in intelektualna moč nasploh, ki se je vladar boji: »Mojo bojazen marsikaj spodbuja: / si premetena in si vsega zmožna; / boli te, ker izgubila si moža« (*Medeja* 284–286), v Medejinem prvem pogovoru z Jazonom pa se razkrijejo reči, ki jih je Medeja storila za Jazona: uboj zmaja, ki je stražil zlato runo, »ogenj puhajočih bikov« (*Medeja* 478), izdaja doma, umor Peliona itd.

Medejin karakter označujejo izdaja staršev, njena izobrazba, njena barskost in njena ženskost, vendar ne tako kot Lajevo prekletstvo označu-

je Ojdipa in Antigono. To namreč ni usoda, temveč Medeijina osebna zgodovina, dogodki njenega življenja, ki imajo posledice v njenem trenutnem položaju in ravnanju, njeni osamljenosti in oportunitizmu njenega moža. Njene odločitve so zares njene in sama prevzema odgovornost zanje, pa čeprav je to umor in izdaja. Medeja je med tragičnimi in tragiškimi junaki najbližje temu, da bi bila subjekt.

Po tem, ko gledalci/bralci izvemo za Medeijina silna čustva, možnosti maščevanja, ki so ji na voljo in njen brezupni družbeni položaj ter dejanja, ki jih je že storila (osebna zgodovina), se začne njena notranja drama, proces odločanja o uboju in detomoru. Kdaj natančno se Medeja odloči za detomor, ni mogoče povsem natančno ugotoviti, a gotovo ima Ajgejev nastop poleg vpliva na konec tragedije tudi, kot pravi Marko Marinčič v spremni besedi k prevodu drame, določeno vlogo pri Medeijini odločitvi za detomor, saj je Ajgejev problem prav to, da ne more imeti otrok, kar po Marinčičevem mnenju lahko porodi Medeijino zamisel o detomoru kot najhujši mogoči kazni za nezvestega Jazona. To je seveda mogoče in dejstvo, da ima Ajgej težave prav s tem, da nima potomcev, ni naključno, vendar obstajajo tudi drugi argumenti (racionalni razlogi) za detomor.

Prvi argument bi lahko bil, da bi se srd kraljevih sorodnikov po njegovi smrti mogel obrniti zoper otroka, saj sta bila onadva tista, ki sta princesi prinesla v dar usodni diadem. Medeja tedaj, ko dobi vest, da je njen načrt o uboju kraljeve hčerke in nove Jazonove zaročenke uspel in to celo bolje, kot je bila pričakovala, pravi, da sedaj res ni več nobene rešitve za otroka, da ju mora ubiti sama, če ne ju bodo ubili tisti, ki prihajajo ponjo zaradi smrti kralja in princese.⁴ Vendar je to lahko le polovičen argument, saj bi ju lahko rešila, če bi hotela, natančno tako, kot se reši sama. Konec koncev tudi odpelje njuni trupli in Jazonu odreče željo, da bi se ju še zadnjič dotaknil, deloma tudi zato, ker njunih trupel ne želi prepustiti morebitni oskrunitvi in ju želi sama pokopati, deloma pa seveda iz maščevalnosti.

A ta opažanja, kljub temu da so točna in nekako vendarle razložijo Medeijino odločitev za uboj lastnih otrok, ne prodrejo v globino njenega premisleka, v samo strukturno jedro njenega duševnega sveta.

Na prvi pogled bi se morda lahko zdelo, da gre pri Medejinem odločanju za boj med razumom in nerazsodnostjo ali celo blaznostjo, vendar je to tezo potrebno takoj zavrniti, saj junakinja, čeprav globoko prizadeta in užaljena, nikdar zares ne besni, nikoli zares ne izgubi razsodnosti in nena zadnje tudi otroka ubije načrtno.

Prej bi lahko razmerje med Medeijino jezo, prizadetostjo in žalostjo ter njenim razumom, načrtovanjem in spletkarjenjem razumeli tako, da razum omejuje in umerja čustva, da bi junakinja dosegla svoj cilj. To je deloma res: posebno v drugem dialogu med Medejo in Jazonom se ta misel potr-

juje, saj Medeja v resnici igra odpuščanje, omeji in potlači svojo žalost in svojo jezo, z določenim načrtom, s ciljem, ki ga zasleduje. Vendar Medejin znameniti monolog (*Medeja* 1019–1080) (tik preden izve, da je njen načrt uspel in da sta kralj in princesa mrtva) napotuje na nekoliko drugačno razumevanje.

Ta monolog, katerega pristnost je dvomljiva,⁵ se začne in konča z nagovorom otrok, a zdi se, da v resnici nista onadva prava prejemnika sporočila, niti to niso gledalci, saj odrska iluzija ni pretrgana. A še pomembnejše vprašanje, ki se ob tem odlomku odpira, je, kdo je tukaj pošiljatelj sporočila? Da bi našli odgovor na katerokoli od teh vprašanj, je potrebno najti odgovor na obe.

Osrednji del monologa, ki je najzanimivejši, se glasi:

O, o! zakaj me gledata tako?
Čemu poslednji ta nasmeh? Gorje!
Kaj bom storila, ženske? V hipu vzela
mi ves pogum je svetli njun pogled.
Ah, saj ne zmorem. Zbogom, vsi načrti!
Otroka bom peljala iz dežele.
Z nesrečo njuno ranim naj očeta
in sebi prizadenem dvojno zlo?
Ne, jaz ne morem. Zbogom, vsi načrti.
Kaj je z menoj? Mar si želim posmeha,
ko moj sovražnik bo ostal brez kazni?
Tu je pogum potreben. Bojazljivka,
da le za hip sem vdala se slabištvu!
Otroka, v hišo! Kdor obredom mojim
ne sme prisostvovati, naj trepeče
za njiju – meni ne omahne roka.
Odnehaj, strast ponosnega srca,
otroka pusti, prizanesi jima;
če vzameš ju s seboj, ti bosta v radost.
Nikdar, pri Hada mračnih maščevalkah,
ne dopustim, da tu sovražniki
otroka moja bi zasramovali.
Če jima je namenjeno umreti,
ju jaz ubijem, ki sem ju rodila. Dopolnjeno je in izhoda ni.
Z vencem na glavi, v oblačilu novem
nevesta zdajle, dobro vem, umira.
Na pot nesreče najstrašnejše stopam,
ko spremljam ju v nesrečo še strašnejšo.
Želim si govoriti z njima. (*Medeja* 1040–1069)

V nadaljevanju monologa so posebno pomembni še zadnji trije verzi, kjer pravi:

Zla se zavedam, ki ga bom storila,
v načrtih mojih pa zmaguje strast,
ki smrtnim je največji vzrok gorja (*Medeja* 1078–1080).

Če nekatere dele monologa podčrtamo, kakor sem storil zgoraj, opazimo, da ga lahko beremo tudi kot dialog. Specifičnost tega dialoga, kjer gre za odločanje o uboju otrok, je še očitnejša, če ga primerjamo s tistim mestom v *Antigoni*, kjer se o svojih dejanjih odloča Kreon, posebno z mestom, na katerem spremeni svojo odločitev.

V *Antigoni* je mesto Kreontove odločitve Teireziasov govor oz. dialog med Teireziasom in Kreontom in končno svetovanje zbora, ki Kreontu predlaga takojšnjo izpustitev zapornice ter preklic odloka o njeni usmrtnitvi. Kreon spremeni mnenje v trenutku, ko argumenti prevladajo, ko dojamemo, da je tudi zanj kot vladarja najbolje, da zapornico izpusti, seveda pa je takrat že prepozno, Antigona je mrtva, prav tako Hajmon in Evridika.

V nasprotju s tem je Medejin monolog v resnici notranji dialog. Pošiljateljica in prejemnica sporočila je Medeja sama in razrešitev tega dialoga je odločitev, ki prevlada. Medtem ko se Kreon pusti prepričati zunanjemu glasu, glasu zbora in vidca, za katerega pravi, da mu je zmeraj dobro svetoval in da se še nikdar ni zmotil, zaradi česar je mogoče tudi trditi, da posluša glas razuma, Medejin odločanje sloni izključno na njeni notranji odločitvi.

Citirani monolog je torej prepričevanje same sebe – z zavestjo o tem, da sta tako odločitev sama kakor njena posledica povsem njeni⁶ (Medejini). Bi zato lahko trdili, da gre za boj med strastjo in razumom, v katerem zmaga strast? Gotovo ne, saj je načrt izpeljan razumno, načrtno in ne v afektu. Medejin odločitev, to je najstrašnejše, je razumna. Po drugi strani pa tudi ni ustrezno trditi, da zmaga razum, saj Medeja posebej poudari, da jo v dejanje žene »strast ponosnega srca«. Brez strasti razum ne bi imel moči izvesti svojega načrta. Za katerokoli odločitev obstajajo tako čustveni kot razumski argumenti.

Odgovor na problem razmerja med razumom in strastjo (besom, čustvi) v *Medeji* ni enoznačen in razum ter strast nista ločeni entiteti, temveč dela enega duha, ki se soočita skozi samorefleksijo. To soočenje ni boj enega proti drugemu, ampak je tehtanje med različnimi nasprotujočimi si čustvi in različnimi nasprotujočimi si razumskimi argumenti, odločitev pa je končno podprta tako čustveno kot razumsko. Nad ljubeznijo prevlada maščevanje, nad možnostjo bega prevlada detomor.

Evripidova tragedija v njegovem času ni bila najbolje sprejeta.⁷ Čeprav so ljudje gotovo razumeli Medejinu tragično dualnost kot njeno notranje doživljanje, je moral biti notranji boj te vrste tudi njim tuj, saj so vendarle živeli v svetu, v katerem je bila morala, ki je izvirala iz arhaične dobe, še

zmeraj živa. Medeja pa s tem, ko prekine vezi s tradicijo, ostane brez morale, ki bi jo mogla in morala spoštovati, četudi se večkrat ozira k bogovom in starim vrednotam.

Te stare vrednote zanjo niso absolutne in med njimi lahko izbira tiste, ki kličejo k maščevanju, ne tistih, ki zahtevajo spoštovanje, ljubezen in morda ponižnost. Za Medejo je značilno, da deluje s premislekom, da njeno delovanje vodi miselni proces samorefleksije, ne pa tudi samoomejevanja. Zato je zanjo edino merodajna njena lastna odločitev, s katero bo lahko živela, in nemoralno je zanjo le tisto, s čimer ne bi mogla živeti. To je najbrž tudi razlog, da ne stori samomora, saj bi s tem priznala poraz – a ne poraz pred drugimi, temveč poraz pred seboj.

Njena tragičnost je v tem, da se ne more opreti na etiko, ki bi vzpostavila njeno subjektivno dostojanstvo; etiko, ki bi izvirala iz nje in bila hkrati skupna družbi, ki bi kaznovala krivico, ki ji je bila storjena, in hkrati ohranila njeno dostojanstvo, ublažila njeno silno bolečino in razžaljenost. Zato deluje avtodestruktivno – zavoljo maščevanja povzroča trpljenje tudi sama sebi. Tako tragičnost stopa v vsakdanje življenje ljudi, ki nimajo Helijevega voza, s katerim bi lahko pobegnili, pa tudi Medeja pobegne le na videz – svojo krivdo (otroka) in svojo kazen (trpljenje) vzame s seboj, ker pred seboj ne more pobegniti.

Medejin beg s Helijevim zmajskim vozom je res preboj fantastike v sicer precej realistični prikaz tragičnega dejanja in verjetno anticipira helenistično obravnavo arhaičnih mitov. Evripid edinkrat v ohranjeni literarni tradiciji antične tragedije uporabi *deus ex machina* tako, da s to napravo dvigne človeka in ga s tem približa bogovom. Evripidova Medeja ni boginja; cilj njenega bega ni Olimp, temveč Atene, Ajejev nenaden, naključen in morda dramaturško slab vstop v dogajanje, ki ga je že Aristotel upravičeno kritiziral,⁸ pa je morda potrebno razumeti prav v zvezi z zaključkom tragedije, saj pojasni Medejin obstanek v človeški sferi.

Za Medejo je značilna osamljenost, saj se odreče vsemu, da uresniči svojo lastno težnjo. To je cena, ki jo mora in jo je pripravljena plačati, vendar je to tudi svet, v katerem obstaja sama in v katerem zmore ostati zgolj sama. Morda je ta Medejin solipsizem mogoče razumeti tudi tako, da je subjekt edini bog, ki ostaja na Zemlji, ko so vsi drugi odšli v nebo; ta, najokrutnejši med vsemi, je edini, pred katerim se resnično ni mogoče skriti nikamor.

Medeja mora spoznati, da je, ker prevzame nase odgovornost za svoja dejanja, s katerimi prizadene tudi sebe, njena bolečina dvojna: ne more osmisлити globine svoje strasti in vse, kar stori, je avtodestruktivno. Čustva, ki jo ženejo v delovanje (razum je tisti, ki dejanje izvede, zato sta neločljiva enota), izvirajo izza pogojev možnosti samoreflektirajoče simbolizacije. So

tisto temno brezno, o tem govori Nietzsche v *Rojstvu tragedije*, ki s subjektivizacijo ne izgine, se ne izniči ali prekrije, kot je mislil Nietzsche, temveč se vgradi v človekovo duševnost in v njej vseskozi ostaja.

Medeja nam odpre vpogled v razvoj človeške duševnosti in duhovnosti v času helenizma, vzponu krščanstva in drugih monoteističnih religij kot prehoda k metafiziki, ki poskuša tihega partnerja subjektovi osamljenosti najti v absolutni transcendenci.

Medeja, ki sama sebi povzroči najstrašnejše trpljenje, da bi zadovoljila svojo željo, dosegla svoj cilj, je prototip človeka, katerega eksistenca je tragična sama po sebi, ne šele na odru, kjer bi vstopila v svet rituala in igre, ki bi vnaprej določal pogoje možne tragičnosti. Zgodbe takšnih junakov bodo v nadaljevanju drame, v katerih se bo tragedija odvijala na ravni posameznikove duševnosti in ne javnega delovanja, zunanost se bo umaknila na novo odkriti notranjosti, človek bo razvil subjektivno realnost in iskal njen temelj onstran sebe.

Edino, kar je onstran Medeje (v sferi nadčloveškega), je tisto, kar je v resnici najbolj njeno (ker narekuje njeno maščevanje), le da tega ne more nadzorovati. To so njena čustva, njena (božanska⁹) energija. Zdi se torej, da ta Evripidova tragedija oznanja začetek človekovega samoiskanja in sicer kot modus človeške tragičnosti, ki ni vpisan v njegov genski kod, temveč se ga kot socialno bitje nauči – modus tragičnosti, ki se mu je mogoče upreti z uporabo Idej, Boga in Človeka, ni pa ga mogoče izbrisati.

To je tragičnost, ki je lastna tudi sodobnemu človeku in sodobnim dramskim junakinjam. V svoji drami *Za naše mlade dame* avtorica Dragica Potočnjak oblikuje sodobno različico Medeje. Drama predstavlja družinska in družbena razmerja v daljšem časovnem obdobju. Družinski oče Boris zlorablja svojo hčerko Brino, mati Katarina ji ne more pomagati, saj je tudi sama žrtev psihičnega in fizičnega nasilja. Tudi ko se Boris in Katarina razideta, ostane Brina z očetom, saj je Katarina tedaj že zasvojenjena z alkoholom. Tudi institucije (cerkev in policija) ne slišijo Brininega in Katarininega klica na pomoč in ju uporabljajo zgolj kot sredstvo samopotrjevanja. Končno Brina izve, da je mati vseskozi vedela, da jo oče zlorablja, zato poskuša ubiti njo in sebe.

Tudi Katarina je mati, ujeta v odnos z moškimi, ki ji ne vrača ljubezni, v družini se počuti kot tujka, saj je Borisu še zmeraj bliže njegova mati; tudi ona je prevarana in tudi ona ostane brez preteklosti (družine, tradicije), saj nikjer v drami ni omenjeno njeno bližnje sorodstvo (starši, morebitni bratje in sestre itd.); tudi Katarina je s svetom, v katerem živi, nekompatibilna, po drugi strani pa se obe drami končata s smrtjo (otrok-a). Toda tukaj se podobnosti med njima končajo – ne le na ravni zgodbe, ki jo drama pripoveduje, temveč tudi na ravni karakterjev.

Kar se tiče zgodbe, najdemo v drami *Za naše mlade dame* motiv spolne zlorabe (Boris zlorabi svojo in Katarinino hčerko Brino), tematizacijo nemoči posameznika v odnosu do sistema in seveda eskapizem (droge, alkohol, samoprevara itd.), česar v *Medeji* ne najdemo, ter številne druge razlike, saj drami kljub sorodnosti vendarle uprizarjata različni zgodbi.

Katarinin karakter najbolj ustrezno označi izraz žrtev. Najprej je žrtev (pre)močne vezi med Borisom in njegovo materjo, svojo taščo. Slednja v tekstu sicer ne nastopa, je pa izrecno nakazano, da ima na svojega sina velik vpliv, ki zdaleč presega Katarininega. V tem razmerju je Katarina označena kot neumna in nesposobna, kot slaba mati in žena, ki ne zna ne kuhati ne vzgajati svojega otroka, kaj šele da bi bila sposobna zadovoljiti svojega moža. Vse to se najbolje kaže v prizoru, v katerem se Brina zaklene v sobo, pa tudi v tistem, kjer spleza na drevo. V obeh primerih Katarina ne zna in ne zmore obvladati Brinine samovolje ter nasilno (besedno, fizično) izbruhne.

Obe situaciji označujeta tudi prepad med Katarino in Brino, katerega vzrok so nefunkcionalne družinske razmere. Toda Katarina ostaja navezana na Borisa. Najprej, Katarina ve za to, da Boris spolno zlorablja Brino, pa se ne odseli, ga ne zapusti, ne prijavi ga policiji (čeprav poskuša), se ne pogovori z Brino in ji ne pomaga, temveč se zateče v alkoholno omamo. Drugič, tudi potem, ko jo Boris zapusti, ostaja od njega odvisna tako, da ga finančno izsiljuje, s čimer paradokсно ohranja svojo odvisnost in status žrtve.

Ko sem zgoraj izpostavil notranjo dialoško strukturo znamenitega Medejinega monologa, v katerem se Medeja odloča o uboju otrok, sem opozoril na njegov refleksivni status: Medeja reflektira dve možni poziciji, se med njima odloča in ju tehta glede na želje in možnosti, ki jih ima. V nasprotju s tem pri Katarini ni niti enega takšnega momenta, čeprav bi to pričakovali, še posebej pa je pomembno, da se refleksija ne razvije niti skozi dialog med Brino in Katarino. Dialogi med njima so namreč zmeraj znova neuspešni in udeleženci končata vsaksebi, se ne srečata, si ne prisluhneta in preko čuječe izmenjave misli in čustev ne reflektirata lastnih situacij.

Katarina ostaja bistveno nedejavna – v realnem življenju in v premisleku. Slednje je morda celo najpomembnejši element njene osebnosti, ki se kaže skozi njen odnos do Brine. Tako Brina kot Katarina se na nevdržnost situacije, v kateri se znajdetata, odzoveta podobno: Katarina pije in ostaja navezana na moža; Brina se drogira in še zmeraj živi z očetom, ki jo zlorablja. Pri tem je evidentno, da Brina zgolj ponavlja vzorec obnašanja, ki ga vzpostavi Katarina. Brina nikdar ne more odrasti in odtegnjena ji je možnost vzpostavitve subjektivitete; travma, ki jo doživlja, ni enkratna in trenutna, temveč kontinuirana, kar pomeni, da vseskozi preprečuje razvoj njenega sebstva kot osebnega-časovnega odnosa do same sebe. Draga

Potočnjak to izjemno uspešno pokaže tudi skozi razvezanost časovne strukture svoje drame.

Katarina ne vzpostavi komunikacijskega stika z Brino; ne prepozna njene travme in ni se sposobna vsaj toliko vživeti vanjo, da bi prepoznala, da Brina ve za njen alkoholizem, in, kar je ključno, da Brina ne ve, da Katarina ve za zlorabo. Da Brina ne premore te tretje ravni intencionalnosti,¹⁰ je posledica travmatičnosti njenega duševnega razvoja, je obrambni mehanizem, ki ji omogoča preživetje. Da Katarina ne premore tretje ravni intencionalnosti, pa ni nujno posledica njenega nedokončanega duševnega razvoja, saj o njenem otroštvu ne izvemo dovolj, temveč je bistvena lastnost njene anti-medejskosti, njenega nedejavnega, pasivnega odnosa do življenja; šele nereflektiranost problema omogoča, da se literarni lik z njim ne sooči.

Katarina ne razmišlja o posledicah, ki jih ima njen odnos do Borisa in njen hladen odnos do Brine. Čeprav zlo izhaja iz Borisove zlorabe (tako kot v *Medeji* iz Jazonove prevare), je Katarinina refleksivna in dejanska pasivnost tisto, kar zlo ohranja živo. Pri tem je seveda pomembna vloga institucij (cerkev, policija), ki v tem tekstu prevzemajo vlogo subjektov delovanja, v odnosu do katerih je Katarina (tudi Brina) le objekt njihovega samopotrjevanja.

Šele ko Brina izve, da je mati vedela za to, da jo oče zlorablja, se koncept ženske kot žrtve končno pretrga. Toda ne pretrga ga Katarina, temveč Brina, ki poskuša ubiti mater in sebe. Ta nasilna reakcija ima svojo utemeljenost in je posledica tega, da Brinina travma ni nikdar predelana in pozabljena, temveč vseprisotna. Izbruh je hipen, nenadzorovan in smrt je neizbežna. Kljub temu pa se na koncu zdi, da bo Katarina preživela – da bo mati preživela, otrok pa umrl – natančno tako kot v *Medeji*.

Medeja in Katarina sta ne glede na pomembno časovno-zgodovinsko razliko med tekstoma postavljeni v primerljivo situacijo, v kateri Medeja deluje, premišljuje in prevzema nase odgovornost za svoja dejanja, Katarina pa ne premišljuje, ne deluje in ne prevzema odgovornosti. Medejina duševnost je polna besa in izjemne čustvene prizadetosti, Katarinina duševnost pa je povsem otopela in izpraznjena posoda, v kateri se praznijo potrebe moškega in institucij.¹¹

Videti je torej, da je Katarina v resnici anti-Medeja – njeno popolno nasprotje, njen sodobni protipol. Če onstran Medeje ostajajo le njena čustva, ki jih ne more obvladati, saj sestavljajo njen karakter, njeno osebnost, njeno subjektivnost, a do njih ne more dostopati z razumom, ki je pri njej tako zelo razvit, pa tudi onstran Katarininega dosega ostajajo čustva, toda ne zaradi neomejene subjektivnosti, kakor bi bilo mogoče trditi za Medejo, temveč zaradi družbenega sistema moči in represije, ki ji ne dovoli izražanja te čustvene plati subjektivnosti. Obe sta tragični, ker sta

nekompatibilni s svetom, v katerem živita, čeprav njuna nekompatibilnost izvira iz povsem nasprotnih življenjskih nazorov in delovanj.

Katarina je degradirana, desubjektivizirana in razčlovečena. V primežu šovinističnega sistema moči ji končno ni dovoljeno niti umreti, kar je dovoljeno Brini, ki deluje, ki se upre, četudi povsem nerazsodno in instinktivno. Medejeine subjektivitete ne omejuje nobena etika, saj je bila arhaično moralo razbila s prekinitvijo svojih vezi s tradicijo (umor brata, izdaja očeta); Katarini sistem moči sploh ne dovoljuje uveljavljanja lastne subjektivitete, temveč ostaja povsem odvisna od svojega moškega protipola. Medeja se ne more samoomejiti, Katarina ne pozna ničesar drugega kot le lastne meje.

Če je Medeja najmočnejši ženski lik v antični dramatiki in družbi, ki je bila izrazito androcentrična, je Katarinina usoda simbol prtajene šovinističnosti sodobne družbe, kjer je enakopravnost med spoloma iluzija, v resnici pa sistem institucionalne (moške) moči odvzema Katarini status subjektivitete tako, da jo dela za sredstvo svojega samopotrjevanja.

Medeja in Katarina se torej srečujeta z nasprotnih strani. Medtem ko Medejeina subjektivnost raste iz njene prekinitve s tradicijo, zaradi česar ostane sama in tudi v etičnem smislu odvisna predvsem od sebe, Katarinino subjektivnost ustvarja zmanjševanje njene osebne vrednosti, socialnega, družinskega, čustvenega in celo intelektualnega položaja v primerjavi z (bivšim) možem in družbenimi institucijami. Medtem ko Medeja s svojim odločanjem in ravnanjem sega onstran možnosti arhaičnih institucij, Katarina sodobnim institucijam ni enakovredna, saj z njimi ne more komunicirati in dosegati samoizpolnitve. Medejeina želja je predimenzionirana, ker je postavljena pred vse drugo, celo pred življenji svojih otrok, Katarinina želja pa je izničena, ker ne more obvladovati niti svojega življenja, kaj šele da bi varovala življenje svojega otroka.

Toda v obeh primerih – in to je področje, kjer se Medeja in anti-Medeja srečata – so otroci tisti, ki umrejo brez lastne krivde. Po drugi strani pa materi preživita (tudi konec drame *Za naše mlade dame* sugerira, da Katarina preživi, Medeja pa, kot vemo, na Helijevev vozu pobegne v Atene). Njuno preživetje ne pomeni spremembe situacije, temveč njeno nadaljevanje: ponovno bosta sami, tujki, prevarani in razočarani, predvsem pa bosta obe (Medeja in njena sodobna hrbtna stran, Katarina) ostali osamljeni in neslišani ženski.

Njuno ženskost je tako mogoče razumeti kot utelešeno drugost androcentričnega sistema moči. Ta sistem moči do konkretne ženske ni le sovražen, temveč je izkoriščevalski. Ne more in ne želi je uničiti, ker jo potrebuje kot sredstvo samopotrjevanja. Zato jo izloči, osami, desubjektivizira in objektivizira. Če je Medeja na poti k subjektu, je Katarina prav nasprotno

na poti v popredmetenost. Medejiina meja je njena lastna subjektivnost, tisto, kar lahko sama kot človek prenese in preživi, Katarinina meja pa je tisto, kar lahko pomeni za nekoga drugega, funkcija, ki jo lahko opravlja za nekoga drugega (moža, institucijo).

Medejiin etični solipsizem, v katerem za svoja ravnanja odgovarja le sebi, je zato prav tako strašen kot Katarinina moralna (sistemska) nemoč, zaradi katere ne more storiti ničesar. Oba teksta tematizirana določen element disfunkcionalnosti družine, ki prerašča v obravnavo disfunkcionalnosti družbe kot take. V drami *Drage Potočnjak* pa se še bolj kot v *Medeji* pokaže, da je prava žrtev disfunkcionalnosti družine (in družbe) otrok, ki mu je odvzeto človeško dostojanstvo.

Poslednji razmislek obeh dram je torej etične narave. Izkaže se namreč, da je etika v obeh primerih zatajila, saj se Medeja ne more samoomejiti, Katarina pa ne more omejiti lastne objektivacije. Institucije, ki v *Medeji* še ne obstajajo, da bi lahko omejile njeno maščevalno slo, so v drami *Za naše mlade dame* postale sistem zatiranja posameznika. Če *Medeja* med drugim kaže tudi potrebo po tem, da se subjektivna želja posameznika etično omeji, *Za naše mlade dame* izraža potrebo po etični omejitvi subjektivne želje sistema samega. Zdi se, da je etika, h kateri napotuje primerjava Medeje in anti-Medeje, iskanje ravnotežja med obema skrajnostma, ki ga moramo vedno znova na novo ustvarjati.

OPOMBE

¹ V psihološkem smislu je intrigantna že zato, ker zavestno in namerno ubije svoja otroka, kar je nekaj nepredstavljivega, pa se kljub temu še zmeraj dogaja.

² Marinčič v svoji obravnavi Medeje pravi: »Zaplet pri Evripidu povzroči Jazonova odločitev, da se bo na novo oženil s korintsko princeso, hčerko kralja Kreona. Medeja se sprva prepušča obupu in Jazona v dolgem govoru zasmehuje kot izdajalca, nazadnje pa v njej prevlada maščevalnost: sklene, da da bo ubila Jazonovo ženo in oba otroka, ki mu ju je rodila« (Marinčič, »Medea« 102). Deborah Boedecker pa značaj Evripidove drame opiše takole: »Euripides' tragedy of 431 B.C., it is agreed, gives Medea her canonical identity: the woman who kills her children in vengeance when her husband deserts her« (Boedecker, »Becoming Medea« 127).

³ Marinčič opozarja, da je v izvornem kontekstu tragiških iger to dejanje moralo biti dojeto najprej kot socialno, ne pa kot psihološko maščevanje (glej Marinčič, *Medeja* 103).

⁴ »Odločeno je, ljube moje: brž / moram ubiti otroka in zbežati; / če bom odlašala, bom dopustila, / da pokonča ju bolj sovražna roka.« (*Medeja* 1236–1240)

⁵ Pomembno filološko vprašanje je, v kolikšni meri je ta monolog pristen in v kolikšni meri gre za kasnejši dodatek ali koliko so ga kasnejši prepisovalci spremenili? Marko Marinčič, avtor slovenskega prevoda, iz katerega so navedki v pričujočem tekstu, je ohranil celotno besedilo; tista mesta, ki so predmet filološke diskusije, pa je postavil v oglati oklepaj. Čeprav za pričujočo razpravo filološka vprašanja v glavnem niso bistvena, je ohranitev celotnega monologa na tem mestu ključna, saj se skozi njegovo dvoglasnost kažejo prvine,

ki omogočajo najustrežnejše razumevanje Medejeine tragičnosti. Slovenski prevajalec teksta je to zelo dobro razumel, da ga je ohranil v izvorni, nekoliko nekoherentni obliki.

⁶ »Nesrečna roka, daj, pograbi meč, / korakaj z njim v boleči cilj življenja. / In naj te ne hromi spomin kako, / si ju ljubila, in kako rodila. / Prezri ta dan, ki njima hitro mine, / žaluj potem. Umor ljubezni prejšnje / ne bo uničil. Jaz nesrečna ženska!« (*Medeja* 1242–1250)

⁷ Glej še Marinčič, »Medea« 105.

⁸ O tej morebitni dramaturški napaki glej več v Marinčičevi spremni besedi k njegovemu prevodu *Medeje* z naslovom »Tradicija in modernost v dveh Evripidovih dramah«.

⁹ O nenaravni (božanski) naravi energije, ki Medejo privede do uboja otrok, pravi Boedeker takole: »This crime was not one that human nature suffices to explain; it needed an energy, a superhuman force of hatred and determination ...« (Boedeker, »Becoming Medea« 128).

¹⁰ Pojem intencionalnost na tem mestu uporabljam v specifičnem kognitivno-filozofskem smislu, kjer pomeni, da nek organizem ve, da nekdo drug ve, da nekdo drug ve. V Brininem primeru bi to pomenilo, da Brina ve (da je zlorabljen – prva raven), da Katarina ve (da je Brina zlorabljen – druga raven), da Brina ve (za Katarinino vednost o zlorabi – tretja raven).

¹¹ V tem je mogoče povezati dramo Dragice Potočnjak z romanom Elfride Jelinek *Naslada*. Tudi to je literarni tekst, ki naravnost brutalno opiše opredmetenje ženske v sodobnem svetu. Kakor pri Elfride Jelinek se tudi pri Dragici Potočnjak postavi vprašanje verjetnosti tako zastavljene čiste objektivizacije in desubjektivizacije ženske, toda v obeh tekstih je funkcija tega procesa enaka: šokiranje, vzbujanje pozornosti in razmisleka, pri čemer sta oba teksta tudi zelo uspešna.

LITERATURA

- Boedeker, Deborah. »Becoming Medea.« *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Ur. James J. Clauss in Sarah Iles Johnston. Princeton: Princeton University Press, 1997. 127–148.
- Evripid. *Medeja. Ifigenija pri Tavrijcib. Ljubljana: Založba mladinska knjiga*, 2000.
- Marinčič, Marko. »Tradicija in modernost v dveh Evripidovih dramah.« *Medeja; Ifigenija pri Tavrijcib*. Ljubljana: Založba mladinska knjiga, 2000. 149–201.
- Marinčič, Marko. »Medea.« *Tematologija: Izbrana poglavja*. Ur. Tone Smolej. Ljubljana: Študentska založba, 2007. 101–115.
- Potočnjak, Dragica. *Za naše mlade dame*. Kranj: Javni zavod Prešernovo gledališče, 2008.
- Jelinek, Elfride. *Naslada*. Radovljica: Diadakta, 2005.
- Poniž, Denis. *Tragedija*. Ljubljana: DZS, 1994.

Medea and Dragica Potočnjak's Contemporary Slovenian Anti-Medea: Ancient and Modern Revelation of Subjectivity Borders

Key words: Slovenian drama / Potočnjak, Draga / Greek tragedy / Euripides / literary characters / women / strangeness

This article discusses Dragica Potočnjak's play *Za naše mlade dame* (For Our Young Ladies) and Euripides' *Medea*, with special emphasis on the analysis of Medea's and Katarina's characters and a comparison between them. The two plays are primarily compared in terms of motif and theme.

The most important similarity between Medea and Katarina lies in the fact that as women and wives they find themselves in extremely hostile and unpleasant situations. They are both betrayed and disappointed wives and lovers that were used and abused by their husbands; they are lonely and in a way they are both strangers in the society they live in. Jason used Medea to facilitate his social ascent, or as a means for claiming the throne that was rightfully his. On the other hand, Boris physically and psychologically abuses, suppresses, and marginalizes Katarina. It is noteworthy that Potočnjak adds the motif of child sexual abuse here, which is so strong that it becomes the play's main focal point.

The power of Potočnjak's depiction of sexual abuse originates from her play with the unity of time, which she dissolves and mixes in order to suitably illustrate the dissolved and injured psychological structure of the abused child Brina.

Medea and Katarina are placed in similar situations, but their reactions are significantly different. Based on the differences in their reactions, one can also decipher (and compare) their characters. Medea takes her revenge in what is perhaps the most atrocious way: by killing her sons and Jason's new wife (and inadvertently also Creon). She is active and takes her destiny in her own hands. In contrast, Katarina is passive and reacts with escapism. She is beaten up and left unheard whenever she wants to speak up or tell that Boris is abusing their daughter.

However, both Medea's action and Katarina's inactivity lead to the death of their children. It thus turns out that in a system in which social relations are broken down, unfair, and oppressive (where ethics have no effect) children are always the only real victims. Nothing can stop Medea's self-will because she can endure the suffering she has inflicted upon herself, whereas Katarina is not even a subject in the constellation of the play *For Our Young Ladies*. Here the place of an agent is taken by institutions

personified by Boris (politics and family), the police officer (repression), and the priest (the Church). The comparison of Medea and her contemporary Slovenian antipode ultimately calls for an ethical reflection on their balance between the solipsistic self-will of an individual and the subjective self-will of a system. As the comparison of two plays created two thousand years apart shows, one needs to constantly recreate this balance oneself because it can never be permanently fixed.

Maj 2015