# Medeja - femme fatale

**Dragun, Ksenija**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2016**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:353806

*Rights / Prava:* In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-03-28**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

*Repository / Repozitorij:*

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet
Diplomski studij hrvatskog jezika i književnosti

Ksenija Dragun

# Medeja – *femme fatale*

Diplomski rad

doc. dr. sc. Marica Liović

Osijek, 2016. godine

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet u Osijeku
Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Diplomski studij hrvatskog jezika i književnosti

Ksenija Dragun

# Medeja – *femme fatale*

Diplomski rad

Filologija, teorija i povijest književnosti

Svjetska književnost
doc. dr. sc. Marica Liović

Osijek, 2016. godine

# SADRŽAJ

SAŽETAK ..... 2
1. UVOD ..... 3
2. LIKOVI FATALNIH ŽENA U KNJIŽEVNOSTI ..... 5
2.1. Karakteristike fatalnih žena ..... 5
2.2. Neke od fatalnih žena u europskoj i hrvatskoj književnosti ..... 6
3. GRČKA TRAGEDIJA (kratki pregled nastanka) ..... 11
3.1. Razvoj grčke tragedije ..... 12
3.2. Karakteristike i struktura grčke tragedije ..... 13
4. EURIPIDOV ŽIVOT I DJELO ..... 14
5. EURIPIDOVA MEDEJA KAO *FEMME FATALE* ..... 17
5.1. Položaj žene u antičkom društvu ..... 18
5.2. Uporište Euripidove tragedije u grčkoj mitologiji ..... 20
5.3. Karakterizacija Euripidove Medeje ..... 21
6. ZAKLJUČAK ..... 32
7. LITERATURA ..... 34

# SAŽETAK

Iako je riječ o jednom od najstarijih ženskih tipova u književnosti (pronalazimo je i u *Epu o Gilgamešu* i *Bibliji*) lik fatalne žene, kad je posrijedi učestalost tematiziranja, svoj vrhunac doživljava u književnosti 19. i 20. stoljeća (Flaubertova Emma Bovary, Tolstojeva Ana Karenjina, Kovačićeva Laura, Krležina barunica Castelli itd.). Fatalne su žene opasne zavodnice koje muškarce stavljaju pred kušnju i redovito ih odvode u propast. One su inteligentne, zamamne, agresivne, dijabolične i emotivno hladne. Odbacuju pravila koja nameće puritanski građanski moral, djeluju izvan konvencija koje društvo pripisuje ženi i postupaju u krajnjim granicama individualne slobode, iako to katkad znači da moraju donijeti iznimno teške odluke.

Medeja kao junakinja istoimene Euripidove tragedije, jednog od trojice velikih grčkih tragičara, također se može okarakterizirati kao fatalna žena. Njezina se fatalnost ponajprije može iščitati u relaciji prema društvenim (patrijarhalnim) konvencijama koje ne poštuje i neprestance revidira rukovodeći se prije svega i isključivo, vlastitim emocijama. Najprije sama sebi odabire supruga, a zatim ne želi prihvatiti razvod i egzil. Medeja je bila barbarka, a jedini način da se odupre takvom grčkom društvu, u njezinu slučaju, agresivnost je koja potiče njezin ubilački nagon. Stoga Medeja ubija Kreonta, njegovu kćer Glauku i vlastitu djecu kako bi naudila svom suprugu Jazonu. Medeja se na kraju tragedije ograđuje od uloge supruge i majke koja se nameće svim grčkim ženama. Iako djeluje kao pobjednica, i ona sama je u borbi protiv patrijarhata izgubila vlastitu djecu. Dakle Medeja je kao prava fatalna žena pogubna za svoju okolinu, ona je agresivna i dijabolična, iz nje izvire opasnost, ali ona je naštetila i samoj sebi te ne uspijeva ostvariti s Jazonom odnos kojem je težila, pa uništava sve ono do čega je njemu bilo stalo, pritom uništavajući i ono što je njoj samoj bilo vrijedno.

Ključne riječi: Medeja, fatalna žena, Euripid, grčka tragedija

# 1. UVOD

Predmet je diplomskog rada Medeja kao *femme fatale*, odnosno kao fatalna žena. Medeja je glavni lik istoimene Euripidove tragedije. Ona nije tipična fatalna žena jer nema sve osobine kao i druge fatalne žene, a koje se ponajprije odnose na njihovu seksualnost i zavodljivost. Ipak, fatalna je jer je odlučila uzeti sudbinu u svoje ruke i ne biti pasivna nakon što ju je Jazon ostavio zbog druge žene – konkretno kraljeve kćeri Glauke. Medeja se odupire onome što je grčko društvo namijenilo ostavljenim ženama poput nje i odlazi u posve drugu krajnost, gdje u svom osvetničkom pohodu ubija sve osobe bliske Jazonu, uključujući i dvoje zajedničke djece. Medeja je fatalna žena jer je bila spremna pretrpjeti socijalno isključenje kao posljedicu otpora društvenim konvencijama i jer je bila spremna prihvatiti agresivnost i dijaboličnost te odbaciti dio sebe kako bi do samog kraja branila vlastita stajališta. Stoga je upravo Euripidova *Medeja* kao tragedija, odnosno naslovna junakinja te tragedije odabrana kao problem istraživanja. Prema tome, cilj je diplomskog rada analizirati Euripidov lik Medeje kao *femme fatale*, odnosno fatalne žene.

Diplomski rad sadrži šest poglavlja. Prvo je poglavlje rada uvod u kojem se iznosi predmet i cilj diplomskog rada te njegova struktura.

Drugo je poglavlje vezano uz likove fatalnih žena u književnosti. U tom se poglavlju utvrđuju karakteristike fatalnih žena te se analiziraju se likovi nekih od fatalnih žena u europskoj i hrvatskoj književnosti.

U trećem poglavlju rada bit će riječi o Euripidu kao grčkom tragičaru. U tom se poglavlju diplomskog rada utvrđuje razvoj grčke tragedije, njezina obilježja i struktura te Euripidov život i djelo.

U četvrtom poglavlju diplomskog rada analizira se Euripidova Medeja kao *femme fatale*. U tom se poglavlju rada analizira položaj žena u antičkom društvu, utvrđuje mitološka podloga za Euripidovu tragediju te se analizira Medejin lik, a posebno se objašnjavaju razlozi za njezinu odluku o ubojstvu ne samo svoje suparnice i njezina oca nego i vlastite djece, ali i odluku o tome da Jazona ostavi na životu. U skladu s provedenom analizom utvrđuje se zašto je Medeja lik fatalne žene u antičkoj književnosti.

Peto je poglavlje rada zaključak u kojem se sintetiziraju rezultati provedenoga istraživanja o rečenoj temi.

Šesto poglavlje sadrži popis literature korištene pri pisanju diplomskog rada. Relevantna literatura ponajprije obuhvaća knjige i znanstvene članke, a u manjoj mjeri internetske izvore.

# 2. LIKOVI FATALNIH ŽENA U KNJIŽEVNOSTI

Lik fatalne žene (franc. *femme fatale*) javlja se u europskoj, a posebno u hrvatskoj književnosti 19., ali i 20. stoljeća kao nužni literarni „rekvizit" za tvorbu zapleta i dinamiziranje radnje. Na aktancijalnoj razini fatalna žena pojavljuje se na mjestu oponenta, odnosno kao suparnica dobroj i plemenitoj djevojci. (Nemec, 1995: 72).

## 2.1. Karakteristike fatalnih žena

Fatalne žene u književnosti 19. i 20. stoljeća predstavljaju novost, ali se zapravo muški rod još u najstarijim mitovima i sagama susreće s tajanstvenim i opasnim zavodnicama koje ih stavljaju pred kušnju i redovito odvode u propast. Možda je početak bio s Lilit, ženom demonom koja je muškarce zavodila u snu, uzrokujući noćne polucije i sprečavajući ih da osjete zadovoljstvo s „običnim" ženama. Prema nekim vjerovanjima bila je prva Adamova žena koja je napustila njega i Eden te se poslije vratila u obličju zmije i lako nagovorila Evu da kuša plod sa stabla spoznaje. Osim Lilit, u ishodištu te tradicije stoje Kirka, Meduza, Undina i Sirene. Pod utjecajem kršćanstva poganske su božice potisnute u područje đavolskog. Osobine fatalnih žena pridavane su i povijesnim osobama kao što su Semiramida, Kleopatra, Lucrezia Borgia, Marija Stuart itd. Napokon u 19. stoljeću fatalna žena dobiva svoj oblik, odnosno posebnosti prema kojima se raspoznaje kao lik. Danas nema mnogo naroda koji nisu upoznati s arhetipom kobne žene koja u sebi objedinjuje poroke, strasti i požudu (Nemec, 1995: 60).

Fatalne žene ističu se određenim osobinama koje su im zajedničke i prema kojima ih se lako može razlikovati od dobrih i plemenitih djevojaka. „One su koketne, zamamne, agresivne, dijabolične; iz njih zrači nešto prijeteće. U njima je sabijen iracionalni potencijal što provocira i pred kojim se ne ostaje ravnodušnim" (Nemec, 1995: 58). Fatalnim ženama muškarci nisu cilj nego sredstvo za postizanje cilja. Ističu se zmijskim, hladnim pogledom koji se skriva iza prekrasne fasade posuđene od anđela, odnosno dobre i plemenite djevojke, njihove suparnice. Fatalne se žene mogu pohvaliti iznimnom ljepotom, a osim toga karakterizira ih seksepil, tajanstvenost, kobna privlačnost u kojoj je sadržana opasnost, prijetnja i agresivnost, dok njihov iracionalni potencijal provocira (Nemec, 1995: 58). „U rasponu između ekstremnog ženskog idealiziranja (anđeli, svetice, 'vječno žensko') i difamiranja (vještice, zmije, sotonine učenice),

fatalne žene nalaze se na ovom drugom polu – one su 'apsolutne bludnice'" (Nemec 1995: 63). One su inteligentne i emotivno hladne. Dominiraju svojom okolinom, samosvjesne su i vladaju svakom situacijom. Imaju moć u odnosu na dobre i plemenite djevojke, odnosno vjerne Penelope, jer zauzimaju vrlo važno mjesto u muškoj fantaziji s obzirom na to da su uglavnom razvratne, pohotne, nepredvidljive i strastvene. Prema tome, vidljivo je da ono što fatalnim ženama daje moć jesu muškarci, odnosno njihova mašta. Da muškarci imaju drukčiju fantaziju, fatalne žene izgubile bi ne samo svoju moć, nego i svoju funkciju, jer više ne bi bile fatalne.

Željne su neprestanih promjena, a žude za avanturom i senzacijom. U njima se sjedinjuje Eros i Thanatos, prirodno i demonsko (Nemec, 1995: 59). Obično je riječ o zavodnicama koje koriste svoju tjelesnost kako bi zarobile određenog muškarca ili više njih. U njima je potencirana žena za uništavanjem te se one javljaju kao glasnice nesreće i propasti, a često i smrti. Stoga se fatalnim ženama pripisuju oznake demonizma, dijaboličnosti i vampirizma (Nemec, 1995: 63).

Fatalne žene prikazane su kao lutalice, samostalne i emancipirane. Fatalne žene često znaju imati prosce i jedan tip fatalne žene udajom stječe poziciju moći s koje zapravo još intenzivnije širi zlo, dok su drugi tip one fatalne žene koje odbijaju pristati na brak jer bi to ograničilo njihovu slobodu. Nemec (1995: 70) tvrdi da fatalne žene čeznu za individualnom slobodom te da su nesposobne za dom i obitelj, vjerojatno zbog teškog naslijeđa koji nose. „Odbacujući pravila koja je nametao puritanski građanski moral, djelujući izvan konvencija koje je društvo propisivalo ženi, fatalna žena svojim 'stilom života' ispisuje i krajnje granice individualne slobode i emancipirane ženske samosvijesti" (Nemec. 1995: 70). Grdešić (2007: 263), pak, smatra da je djelomičan razlog njihovoj nezainteresiranosti za brak i obitelj njihova hladnoća. Međutim, sve i da žele obitelj i brak, fatalne žene ne mogu do kraja materijalizirati svoje želje jer ono što muškarci prema njima osjećaju nipošto nije ljubav, nego samo erotska žudnja i strast (Nemec, 1995: 70).

### 2.2. Neke od fatalnih žena u europskoj i hrvatskoj književnosti

Lik fatalne žene pojavljuje se u književnosti francuskog, engleskog, njemačkog i ruskog realizma, ali je ipak najviše obilježio hrvatski realizam. Primjer fatalne žene u književnosti francuskog realizma jest Emma Bovary iz romana *Gospođa Bovary*. Emma je lijepa mlada žena koja sanja o sjaju, raskoši i bogatom društvenom životu te strasti i ljubavi o kojoj čita u ljubavnim romanima. Zbog toga pristaje na brak s mladim provincijskim liječnikom Charlesom Bovaryjem. Međutim, ubrzo uviđa da se stvarni život razlikuje od avantura u ljubavnim

romanima i da je njezin brak tek prosječan, zbog čega se razočarana upušta u ljubavne avanture s drugim muškarcima, istodobno sve više trošeći mužev novac na različite užitke. Ipak, ni to je ne ispunjava, pa Emma Bovary sve više zapada u melankoliju i počini samoubojstvo ispivši otrov (Solar, 2003: 232). Emma je suviše ozbiljno prihvatila ono što je čitala u ljubavnim romanima, pa je u njoj samoj bilo nešto zbog čega je stvarnost nije nikako mogla razuvjeriti, a to nipošto nije mogla biti Emmina odluka, njezin odabir, to je „prije nešto poput karakterne osobitosti“ (Solar, 1997: 40).

U književnosti engleskog realizma fatalne su žene „antiteza viktorijanskom mitu žene kao kućnog anđela“ (Nemec, 1995: 63). Primjer fatalne žene u engleskoj književnosti jest lik sebične i podle Rebecce (Becky) iz romana *Sajam taštine* Williama Makepeacea Thackeraya. Becky teži „društvenom usponu, životu u raskoši i osobnoj dobrobiti uz svaku cijenu“, ali završava u kriminalu (Solar, 2003: 236-237).

U njemačkoj književnosti 19. stoljeća također se javlja lik fatalne žene, i to u novelama Leopolda von Sacher-Masocha. Njegove junakinje uživaju u „pomalo perverznim ljubavnim vezama“ (Maštrović, 2010: 389). One „potpuno gole ili samo u krznenom kaputiću na konju bježe u noć, bore se preobučene u muškarce na strani svoje domovine, zavode i ubijaju muškarce, ne žele se udati, prodati muškarcu kao stoka i pripadati mu jer on tako hoće, osvećuju se svojim silovateljima itd.“ (Grdešić, 2007: 255).

U književnosti ruskog realizma kao fatalna žena ističe se Ana Karenjina iz istoimenog romana Lava Nikolajeviča Tolstoja. Ana je bila udana žena iz visokog ruskog društva kojoj društvo nije zamjeralo što je imala ljubavnika, ali ju je odbacilo kao ženu i kao osobu u onom trenutku kada je zbog tog ljubavnika odlučila napustiti svog supruga. Borba za ostvarenjem svojih želja i osobne sreće dovela je do tragičnog kraja, odnosno do Aninog samoubojstva.

Međutim, motiv *fatalne žene* gotovo je stalan i nužan dio stvaralačkog opusa hrvatskih romanopisaca u 19. stoljeću, a koji je uveden u književnost sukladno crno-bijeloj karakterizaciji likova karakterističnoj za književnost romantizma. Razloge zašto se lik fatalne žene javlja baš u književnosti 19. stoljeća treba tražiti u specifičnom „otkriću“ romantičara da i strava može biti izvor ljepote i zadovoljstva (Nemec, 1995: 61). Petrač (1991: 349) ističe da se do sredine 19. stoljeća u hrvatskoj književnosti razvijala ideja o muškarcu kao ratniku te o njegovoj predodžbi žene. Ta se predodžba temeljila na poimanju žene kao vjerne družice i majke s jedne strane i nevjerne ljubavnice s druge strane. Tek poslije, sukladno drukčijim viđenjima žene, ta će se predodžba promijeniti i lik žene pojavljivat će se kao razvijen individualitet koji prije svega traži prostor za svoj nesputan razvoj.

Demonske zavodnice i vještice anđeoskog lica smatrane su najživljim i literarno najuvjerljivijim ženskim likovima hrvatske književnosti (Nemec, 1995: 58). Pravi je prototip fatalne žene u hrvatskoj književnosti lik Klare Grubar Ungnad iz Šenoina romana *Zlatarovo zlato*. U njezinu su opisu sadržane sve bitne fizičke i duhovne osobine fatalnih žena:

*To glatko fino lice čas bi se zažarilo plemenitim zanosom, čas izrazilo otrovnim rugom, čas složilo u neodoljiv posmijeh, čas okamenilo hladnim mramorom samo pune, poluotvorene usne, samo nemirno kretanje tijela pokazivalo je da u toj ženskoj glavi žive krvi imade. Tko je vidio puna i poput mlijeka bijela ramena štono provirivahu iza bruseljske paučine, tko je gledao kako se puna njedra nadimlju i silom otimlju jarmu plavetne svilene halje, kako se srebrni pojas vije oko tankoga struka, kako se oble sjajne ruke kradu iza dugih rukava, kako se malene nožice u vezanim postolicama nestrpljivo premeću na medvjeđoj koži – tko je sve vidio morao je reći – ta žena ugleda svijet za ljubav, ta žena hoće, mora da ljubi. A je li ljubila?* (Šenoa, 1964: 84; prema Nemec, 1995: 64).

Izvanjski opisi Klarinih „nasljednica" ne razlikuju se mnogo od ovoga Šenoina „modela". Šenoinu tradiciju nastavlja Eugen Kumičić. Karakterizacija Kumičićevih likova posve je crno-bijela: pozitivni likovi ocrtani su sentimentalno-romantičarskim obrascima dok su nositelji negativnih osobina, a to su pretežito ženski likovi, opisani kao požudne, senzualne ličnosti kojima je pohlepa, strast i duševni nemir bitno obilježje. Također je kod takvih ženskih likova uočljiv erotski naboj (Šicel, 2005: 137). U Kumičićevim romanima fatalna žena jest „motor naracije" nužan u tvorbi zapleta i dinamiziranju radnje (Nemec, 1995: 64). Klasičan primjer Kumičićeve fatalne žene jest Lina, jedna od protagonistica Kumičićeva romana *Olga i Lina*. Lina je beskrupulozna, ali neodoljiva, zamamna žena koja svojevrsnim „sirenskim zovom" predodređuje zlu i neizbježnu sudbinu svih koji se nađu u njezinoj blizini, a posebno muškaraca, ali na kraju i sama završava tragično. Još jedan primjer iz Kumičićeva opusa jest Sofija iz *Saveznica* koja je „pravi pakleni izmet, žena bez srama i stida", spletkarica i mrziteljica svega oko sebe. Međutim, prema Šicelu, književno najuspjeliji lik Kumičićeve intrigantice jest Sabina, glavna junakinja romana *Gospođa Sabina* (Šicel, 2005: 138).

Ni Živko Narančić, protagonist romana *U noći* Ksavera Šandora Gjalskog, ne može odoljeti čarima lijepe barunice Nele Laporte koja „ima pogled lavice kad ulovi gazelu za svoju lavčad." Nemec izdvaja i *Melitu* Šenoina sljedbenika Josipa Eugena Tomića koja na jednom mjestu u romanu za samu sebe kaže da „odbija i privlači po svojoj volji", i to neodoljivom snagom „kao što privlači zmija svojim pogledom nježnu pticu koju je za svoju žrtvu odabrala" (Nemec, 1995: 65-69).

Lik fatalne žene prisutan je i u romanima Ante Kovačića. Prva od Kovačićevih kobnih junakinja Sofija javlja se u kraćem romanu *Baruničina ljubav*. Lik fatalne žene susreće se i u Kumičićevu romanu *Fiškal* u liku Elvire. Međutim, Laura iz Kovačićeva romana *U registraturi* obilježila je književnost hrvatskog realizma. Laura je proračunata, superiorna, ironična i amoralna (Grdešić, 2007: 257). Ona se transformira u harambašu Laru i upada na Ivičinu svadbu kako bi otela i na mučan način ubila njegovu mladenku Anicu. Njoj, kao i drugim fatalnim ženama nije uzvraćena ljubav jer ono što muškarci osjećaju prema njima jesu tek žudnja i strast. Iako je fatalna žena klišej koji odražava „neuralgičnu točku muške fantazije" (Nemec, 1995: 61), Laurini grijesi nisu samo njezina krivnja, jer je ona proizvod prilika, odnosa i nasljeđa. Naime, Laura „djeluje kao 'gospodar igre' i 'opasni manipulator', ali samo dok je pred nama sublimirani objekt. Kada se pak taj objekt subjektivizira, kad smo premješteni u njegovu perspektivu, on se sam pokazuje kao žrtva vlastite igre" (Nemec, 1995: 74).

Na prijelazu stoljeća Josip Kozarac oblikuje lik Tene u istoimenoj noveli koja iznakažena lica postaje mirna i sigurna i koju širi prostor potpuno prihvaća (Sablić Tomić, 2005: 56). Miri Kodolićevoj iz istoimene Kozarčeve novele preljub će razoriti brak, no Kozarac je lišava krivnje jer joj se otvorio jedan novi svijet. Ovi likovi su spremni na prihvaćanje posljedica koje se javljaju zbog njihovih moralnih prijestupa, pa završavaju djelomično ili potpuno tragično.

U temeljna egzistencijalna pitanja pripada, nakon svrhe samog postojanja, pitanje odnosa između ljudskog života i izvanjskog svijeta. Potreba za čvrstim i fiksiranim identitetom izvire iz osjećaja sigurnosti koji daje pripadnost grupi, i to istoj grupi koja se „iz proizvođača zaštićenosti i mjesta utjehe lako može pretvoriti u tlačitelja". Osjećaj samoće suprotan je osjećaju pripadnosti, ali paradoksalno je što se osjećaj samoće može javiti upravo u trenutku kada je na djelu proizvodnja zajedništva i zajedničkog identiteta (Zlatar, 2004: 15–16).

Primjer individualnog ženskog lika u hrvatskoj modernoj književnosti jest Ajkuna Smailović, glavni lik novele *Zločin* Josipa Kosora. Ajkuna nakon teškog života u prvom braku, iz kojeg izlazi s osmogodišnjim sinom, pronalazi sreću, ali ona je samo prividna, jer kako bi ostala s drugim „pravim" muškarcem Ajkuna treba platiti visoku cijenu, a to je ubojstvo djeteta, zbog čega se Ajkuna nimalo ne kaje (Sablić Tomić, 2005: 58). Primjer je i Zora iz istoimene Kosorove novele koja osigurava vlastitu egzistenciju prostitucijom, pri čemu se ne osjeća „ni posrnulom ni manje vrijednom". Naprotiv, kritizira druge žene jer ne žive, nego samo uživaju, a trebale bi se boriti jer je život borba. Njezino autsajderstvo posljedica je nužde, potrebe za preživljavanjem bez obzira na zajednicu koja će je osuditi i odbaciti (Sablić Tomić, 2005: 59).

U poeziji socijalnog ekspresionizma Antuna Branka Šimića žena prvi put u hrvatskoj književnosti nije prikazana stereotipno, kroz vizuru muških likova. Šimićeve žene su stvarne „u svojoj dubokoj, ljudskoj, ali vrlo konkretnoj, socijalno uvjetovanoj tragičnosti“ (Gjurgjan, 2004: 312). Šimić snažnim, deestetiziranim slikama prikazuje žene pred uredima, napuštene žene, izjedane ljubomorom, krivnjom zbog učinjenog pobačaja te gladne i nesretne majke.

U hrvatskoj avangardnoj književnosti ističe se i poezija Janka Polića Kamova čija je žena u *Pjesmi nad pjesmama* „crna ko noć“, „tajanstvena kao oblak“, „divlja ko cjelov moj“ te „prevratna ko stihovi moji“. Ljubav i strast koja se rađa između pjesnika i Ciganke u suprotnosti je s ljubavlju koja se veliča u istoimenoj biblijskoj pjesmi. Također, Kamovljeva se poezija suprotstavlja poetici moderne, odnosno kultu ljepote i skladu.

U Krležinim romanima također se javljaju likovi fatalnih žena koje se ne javljaju kao istinski protagonisti, nego uglavnom kao pripovjedni statisti (Bačić-Karković, 2003: 63). Barunica Castelli iz Krležine drame *Gospoda Glembajevi* tipičan je Krležin lik promiskuitetne fatalne žene. Charlotta je po etimologiji svojeg imena „žena“, jer je izvedenica muškog imena Charles čije se podrijetlo i značenje iščitava iz germanske riječi „muškarac“, čime je odmah naglašena potencijalna stereotipnost toga lika. Ignjat Glembay ovisan je o svojoj znatno mlađoj supruzi, koju navodno voli i čiju čast žustro brani suprotstavljajući se svome sinu. Međutim, Ignjat zapravo Charlottu doživljava kao tijelo, objekt ostvarene seksualne žudnje i trofej njegova muškog ega, pa je barunica tek sredstvo zadovoljavanja muških animalnih i seksualnih apetita (Oklopčić, 2008: 112–115). Ignjatov sin, hipersenzibilni umjetnik Leone, doživljava barunicu kao prostitutku, zlu maćehu koja ga je smotala među noge i pokušala prisvojiti na svoju stranu. Ona je osoba zbog koje se njegova majka ubila, simbol očeve izdaje prema majci, ali i simbol vlastite tjelesne slabosti s obzirom na to da je i sam pokleknuo pred njezinim tjelesnim čarima. Međutim, barunica Castelli nije cilj, nego sredstvo s obzirom na to da se cijeli sukob u drami temelji na odnosu oca i sina. Ignjat je ostavio barunicu pred bankrotom, a Leone je s njom imao seksualni odnos i zato što se tako želio oduprijeti svome ocu.

U Krležinu romanu *Povratak Filipa Latinovicza* ponovno se javlja lik fatalne žene. Ksenija Radajeva, *alias* Bobočka, jedan je od rijetkih likova prikazanih u romanu bez karakteristika isključivosti kojom naslovni junak, hipersenzibilni slikar Filip Latinovicz, gleda na ljude koji su dio njegova kompleksa djetinjstva i koji su članovi građanskog i aristokratskog staleža. Ta fatalna žena predstavlja tjelesni element u čovjekovoj prirodi, sve što je tjelesno, pohotno, mesnato, pogansko (Engelsfeld, 1975: 69–70). No, tjelesni sastojak ljudske duše ono je što je prema Filipovu mišljenju negativno te ga on nastoji zanijekati. Bobočka je s jedne strane zavodnica i prostitutka koja gazi preko ljudskih života, a s druge strane žena u kojoj Filip

pronalazi izvanredne ljudske osobine koji nitko drugi nije kadar pronaći. Međutim, i sam Filip uviđa da Bobočka nije njegov intelektualni parnjak, i da u tom odnosu ne treba nastupiti nešto važno.

Prema danom prikazu vidljivo je da u književnosti postoji velik broj likova fatalnih žena, posebno u hrvatskoj književnosti. Osim toga, može se zaključiti da je u književnosti 19. i 20. stoljeća fatalna žena „klišej koji održava neuralgičnu točku muške fantazije“ (Nemec, 1995: 61), odnosno „platno na koje se projiciraju sve one predodžbe, misli, snovi i fantazije koje su u društvu zabranjene, potisnute, kontrolirane, tabuizirane“ (Nemec, 1995: 74). Međutim, kao što je istaknuto, lik fatalne žene nije novost u književnosti 19. i 20. stoljeća jer takve žene postoje i u antičkoj književnosti. Riječ je o ženama koje ne žele biti pasivne i koje uzimaju život u svoje ruke, pa makar to značilo donositi i iznimno teške odluke. Jedan od takvih likova jest i Euripidova Medeja iz istoimene tragedije.

# 3. GRČKA TRAGEDIJA (kratki pregled nastanka)

Prije nego što se posvetimo središnjoj temi ovoga diplomskog rada, nužnim smatramo dati kraći prikaz razvoja grčke tragedije te se posebno usredotočiti na njezina obilježja te strukturu, kako bi se djelo i lik mogli što kvalitetnije kontekstualizirati te u konačnici argumentirano analizirati.

### 3.1. Razvoj grčke tragedije

Riječ *drama* potječe od grčke riječi *drama*, što znači „radnja“. Etimologija same riječi upućuje na glavnu karakteristiku drame, a to je dramska radnja koja se ostvaruje izmjenom dramskih situacija, dijalogom i monologom. Drama je književni rod koji obuhvaća književne tekstove koji su posredno ili neposredno namijenjeni izvođenju na pozornici. Bitno obilježje drame jest dramska napetost koja proizlazi iz suprotnosti među likovima i vodi prema dramskom sukobu (Solar, 1997: 236). U antičkoj književnosti drama je imala veliku važnost, a dramske vrste tragedija i komedija bile su posebno popularne (Solar, 2003: 67).

Naziv tragedije potječe od grčkih riječi *tragos*, što znači „jarac“ i *ode*, što znači „pjesma“ (Žužul, 2005: 18). Najstarije podatke o postanku tragedije iznosi Aristotel u svojoj *Poetici* u 4. stoljeću prije Krista. Prema njegovu mišljenju, tragedija je nastala iz ditiramba, pjesme posvećene u čast boga Dioniza. Ditiramb je, uz pratnju frule, pjevao kor čiji su se članovi zvali koreuti (Žužul, 2005: 18–19). Dionizov kult bio je već poznat Grcima Homerova vremena, a širio se velikom brzinom od sjevera po čitavoj Grčkoj. Za vrijeme tih svečanosti prestajali su ratovi i sudski sporovi. U vezi s Dionizijevim kultom u Ateni se razvila originalna helenska tvorevina, odnosno atička drama u tri oblika: satirska drama, tragedija i komedija (Sironić, 1995: 127).

Objašnjenje etimologije riječi jest različito. Prema jednom objašnjenju, Dionizu se žrtvovao jarac, prema drugom koreuti su bili prekriveni jarećom kožom kako bi se razlikovali od satira (pratitelja boga Dioniza), a prema trećem objašnjenju kao nagrada na natjecanjima se davao jarac. Prikazivanje tragedije bilo je sastavni dio vjerskog kulta, odnosno bogoslužja Dionizu. Tri su posljednja dana blagdana Dionizija bila određena za natjecanje dramskih autora koji su nastupali s teatrologijom (tri tragedije i satiričkom dramom). Osim pisanja tragedije, autori su skladali dionice, režirali i osmišljavali koreografiju predstave (Čulin, 2005: 5).

Prva se tragedija prema predaji pripisuje Tespisu iz Atike koji je 534. godine prije Krista za Velike dionizijske svečanosti u Ateni sastavio prvi dijalog između glumca (*protagonista*) i

kora (D'Amico, 1972: 28). Postupno je radnja postajala sve složenija i povećavao se broj glumaca.

Potpuni razvoj grčke tragedije vezuje se uz velike grčke tragičare Eshila, Sofokla i Euripida. Ta su tri autora obilježila i stvorila veliko doba grčkog kazališta (Čulin, 2003: 5). Eshila povjesničari književnosti nazivaju „ocem tragedije" jer je iz kora izdvojio drugog glumca (*deuteragonista*), čime je dramski dijalog postao dinamičniji. Sofoklo je „postigao savršen oblik" drame izdvajajući trećeg glumca (*tritagonista*) iz kora, kojem je povećao broj članova (koreuta) s 12 na 15, na čelu s korovođom (korifejem) i zatim ga podijelio u dva polukora (Žužul, 2005: 21). U grčkoj tragediji nikada nije bilo više od troje glumaca, ali je svaki glumac mogao igrati više uloga. Bila je ipak dopuštena četvrta osoba koja nije ništa govorila ili bi izgovorila tek nekoliko riječi, kao što su uz dvojicu glumaca bile dopuštene dječje osobe ili uz kor skupine naroda, sluge, sluškinje, straže itd. (D'Amico, 1972: 31). Time je grčka tragedija dobila karakteristike zbog kojih je postala uzor svjetskom dramskom stvaralaštvu: „preglednu i jasnu kompoziciju, napetost koja potpuno raste do tragičnog razrješenja, dijaloško suprotstavljanje likova koji zastupaju protuslovne misaone stavove i koje potiču protuslovni osjećaji, te dojam da se sve zbiva prema nekoj unutarnjoj logici koju lakše možemo osjetiti nego što je možemo razumski obrazložiti" (Solar, 2003: 67).

Osim toga, u grčkoj tragediji počele su se koristiti stare misterijske maske s ugrađenim rogom kojim se mijenjala zvučnost ljudskog glasa (Livraga, 2000: 20). Osim toga, glumci su nosili posebnu široku odjeću. Glavno je odijelo bilo *kiton,* vrsta raznobojne tunike duge do stopala s dugim rukavima koja je bila stisnuta pojasom na grudima. Ostala odjeća bila je *hlamida*, kratak plašt prebačen preko lijevog ramena i *himàtion,* dugi plašt koji se nosio na desnom ramenu. Odjeća je bila simbolične boje: tako su vladari nosili grimiznu boju, osobe u koroti tamnu, veliki su junaci nosili krunu, egzotični likovi obilježja svojstvena svojoj zemlji, a bogovi svoje oznake (D'Amico, 1972: 30). Na nogama su glumci nosili visoke drvene cipele ili koturne, što je „predstavi davalo karakter koji je odgovarao javnom kultu" (Livraga, 2000: 20).

### 3.2. Karakteristike i struktura grčke tragedije

Aristotel je tragediju definirao kao oponašanje radnje koja je ozbiljna, cjelovita te određene vrline. Tragično uslijed straha i sažaljenja oslobađa duh. Tragični je strah posljedica

shvaćanja da se kozmički sklad narušava ljudskim strastima. Tragičko sažaljenje jest sažaljenje koje izazivaju osobe koje djeluju pod plemenitim i velikodušnim idejama (Livraga, 2000: 15).

Obilježja grčke tragedije jesu tragični junak, tragična krivnja, tragični završetak i uzvišen stil. Tragični junak jest žrtva vlastite, nesretne sudbine. Taj se junak ili junakinja sukobljavaju s drugima zbog svojih načela. Tragična krivnja, pak, nije namjerno kršenje zakona, nego izraz sudbinske zablude ili neminovnog sukoba dobra i zla, odnosno nametnutih i vječnih zakona. Tragični završetak često je ludilo na zemlji ili neizbježna smrt glavnog junaka kako bi narušeni red bio ponovno vraćen i kako bi se uspostavila ravnoteža do novoga grijeha ili „grijeha" (Grljušić, 2001: 114). Stil tragedije je uzvišen. Izazivanjem straha i sažaljenjem tragedija oslobađa recipijente od tih afekata, odnosno od pretjeranih osjećaja. Prema tome, dvije su temeljne kategorije grčke tragedije, a to su: oponašanje (*mimesis*) i katarza (pročišćenje osjećaja) (D'Amico, 1972: 33).

Dijelovi grčke tragedije jesu prolog ili *prólogos* (uvodni prizor koji može i izostati), parod ili *pàrados* (pjevanje kora koji ulazi po ritmu plesa na scenu), epizodij ili *epeisódion* (dijaloški dio), stazimi ili *stasimoni* (stajaća pjesma kora koja dijeli jedan epizodij od drugoga) i *eksodos* (izlazna pjesma kora ili finalni prizor). Uz te dijelove koje imaju sve tragedije, Aristotel navodi još dva dijela: tužaljka ili *kommós*, odnosno zajednička lirska partija kora i glumaca te pjesme od pozornice koje naizmjence pjevaju samo glumci (Sironić, 1995: 130).

Glumcima koji su se zbog odjeće i koturna teško kretali, stalnoj nazočnosti kora te teškoći da se promijeni pozornica pripisivali su se bitna jednostavnost grčke tragedije, činjenica da se najmanjim dijelom odvijala kao radnja, a najvećim pred očima gledatelja, obilje njihovih govorničkih „tirada" i tri Aristotelova jedinstva: radnje, vremena i mjesta. Naime, prema Aristotelovu jedinstvu radnje tragedija treba izložiti samo jedan događaj koji ima svoj početak, sredinu i kraj. Jedinstvo vremena znači da događaj koji se prikazuje u tragediji treba obuhvatiti unutar 24 sata. Jedinstvo mjesta, pak, znači da se tragedija treba pridržavati prostornih granica scene, odnosno događaj prikazan u tragediji treba se odvijati na istom mjestu, a da se pozornica nikad ne promijeni (D'Amico, 1971: 33–34).

# 4. EURIPIDOV ŽIVOT I DJELO

Posljednji od trojice velikih grčkih tragičara jest Euripid (485.–406. pr. Kr.). O njegovu životu postoji vrlo malo podataka jer se nije bavio državnim poslovima. S druge strane, Eshil se oružjem borio za svoj grad, dok je Sofoklo u polisu obnašao niz visokih službi. Nije čak ni

siguran podatak vezan uz godinu Euripidova rođenja. U nekim se izvorima navodi 480. godina prije Krista kada se odigrala jedna od najpoznatijih bitaka grčko-perzijskih ratova, odnosno bitka kod Salamine. Prema tim verzijama, Euripid se rodio upravo na dan te bitke, pa čak i u blizini mjesta gdje se vodila bitka (Lesky, 2001: 359). Međutim, veća se sigurnost daje podatku navedenom u *Parskoj kronici*, gdje se ističe da se Euripid rodio 485. godine prije Krista.

Ono što je zajedničko svim izvorima jest da Euripidu pripisuju izvanrednu obrazovanost i kulturu. Osim toga, sačuvao se podatak prema kojem je Euripid prvi imao privatnu biblioteku. Upravo zato ne bi trebala iznenaditi činjenica da se u velikom tragičaru Euripidu mogu naći tragovi gotovo svih grčkih pisaca, pjesnika i filozofa. Ipak, Euripidu su knjige i kultura samo pomoćno sredstvo za iskustvo jer se one moraju razvijati u problematici života (Vratović, 1977: 104–105).

U usporedbi s Eshilom i Sofoklom, kod Euripida je dramska radnja najdinamičnija te kod njega kor igra najmanju ulogu. Euripidu je bilo važno potaknuti gledatelja na razmišljanje o moralnim i društvenopolitičkim problemima u njegovu društvu, zbog čega su ga već u antici prozvali scenskim filozofom. Iako nije bio aktivan u politici, bio je ogorčen zbog političke nesigurnosti i propadanja Atene. Domoljubne misli o slavi rodnoga grada koji vodi težak rat, subjektivna ocjena događaja, bliskost s oligarhijskim društvom, pokret protiv krajnosti demokracije, nesumnjivo sudjelovanje u društvu prosvjetitelja, strasno traženje izlaza iz socijalne i političke bore koja je razdirala Atenu, odnosno sve čime su bili obuzeti „tadašnji duhovi“ odrazilo se u Euripidovim dramama (Kohan, 1971: 226–227). Borio se protiv uskogrudnog konzervatizma te je zastupao napredna načela za ono doba, zbog čega je bio predmet oštrih i zlobnih napada svih komediografa, osobito Aristofana, koji su branili konzervativna shvaćanja (Vratović, 1977: 105–106).

Euripid se prvi put natjecao na Dionizijama 455. prije Krista, a prvu pobjedu odnio je 441. godine prije Krista (Hrvatska enciklopedija, Euripid, URL: http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=18637, 2. ožujka 2016.). Pobijedio je samo četiri puta u natjecanju za Dionizije (naspram 13 Eshilovih i 24 Sofoklove pobjede), a slavu je stekao tek posmrtno. U izvorima u kojima se navodi pet njegovih pobjeda pribrojena je posmrtna koju je Euripidov istoimeni sin ili nećak stekao dramama *Ifigenija u Aulidi, Alkmeon u Korintu* i *Bakhe* iz njegove ostavštine (Lesky, 2001: 361). Čini se da publika nije najbolje prihvaćala Euripidov pesimizam i patološku slojevitost emocija. Čak ga je i sam Aristotel smatrao najtragičnijim pjesnikom (Čulin, 2005: 7): „(…) razočaranje, očajanje i strast koju potiču osjećaji“, ali koji nikada nisu bezrazložni i nikada ne izviru samo iz ljudske slabosti ili sklonosti prema zlu, u njegovim su tragedijama postali „neki od stalnih predmeta

zanimanja cjelokupne svjetske dramaturgije“ (Solar, 2003: 69). Ipak, neke Euripidove tragedije uopće nemaju nesretan ishod, kao što su *Feničanke*, *Orest* i *Ifigenije u Aulidi*, ili *Helena*, *Ion* i *Ifigenije na Tauridi*, koje karakterizira bajkovitost i sretni obrat u radnji (Hrvatska enciklopedija, Euripid, URL: http://www.enciklopedija.hr/Natuknica .aspx?ID= 18637, 2. ožujka 2016.).

Ogorčen događanjima u Ateni i neshvaćanjem publike, Euripid je 408. godine prije Krista napustio domovinu te je otišao na dvor makedonskog kralja Arhelaja, gdje je doživio slavu koju su mu Atenjani neprekidno uskraćivali. U Makedoniji je i umro dvije godine poslije (Vratović, 1977: 106). U Atenu je vijest o njegovoj smrti stigla prije Velikih Dionizija. Izvori koji se mogu smatrati vjerodostojnima tvrde da je Sofoklo na tim svečanostima kod proagona, odnosno neke vrste predstavljanja sudionika predstojećih igara, sam u žalobnoj odjeći predvodio kor i glumce bez vijenca na glavama (Lesky, 2001: 362).

Euripid se smatra istraživačem ljudskog srca, odnosno on je začetnik tzv. psihološke drame – ponajprije ga zanima „duševna borba osoba koje razdiru suprotstavljene strasti i koje stradaju u obratima sudbine“ (Solar, 2003: 68). U njegovoj je *Elektri* naslovna junakinja glavni pokretač Orestove osvete. Elektra s bratom Orestom planira osvetiti se majci Klitemnestri koja je, uz pomoć svog ljubavnika, ubila Elektrina i Orestova oca Agamemnona, velikog grčkog vojskovođu, po povratku iz rata. Elektra na prijevaru poziva majku u goste da bi je ubila s Orestom (Solar 2003: 69). Istu tematiku obradio je Eshil u svojim *Hoeforama* i Sofoklo u svojoj *Elektri*, pa se prema navedenim dramama mogu najbolje usporediti tri velika grčka tragičara.

Eshil je razradio neke karakteristične postupke koji se koriste u gradnji tragičnog zapleta i njegovoj izvedbi na sceni. Jedan od tih postupaka jest *deus ex machina,* odnosno *bog iz stroja* kojim se na završetku tragedije posebnim mehanizmom na pozornicu spušta božanstvo koje zapovijedima ili prizivanjem budućnosti razrješuje preostalu napetost i zaključuje dramsku radnju. Osim toga, Euripid se služi „prepoznavanjem“, odnosno posebnim postupkom u kojem se otkriva „tko je tko“ u tragediji, kao i metateatarskim efektima, tj. postupcima kojima se na određeni način komentira samo kazalište i kojim se obrazlažu konvencije prikazivanja ili razvitka zapleta. Takvi su se postupci, izmijenjeni i prilagođavani, zadržali u tradicije europske drame do današnjih dana (Solar, 2003: 69).

Kao i Eshil i Sofoklo, Euripid građu za svoje tragedije crpi iz grčke mitologije, ali u svojim tragedijama analizira osjećaje i težnje stvarnih ljudi te se odlikuje realističnim pristupom (Čulin, 2005: 8). Euripida posebno zanimaju ženski likovi i on duboko ulazi u „žensku psihologiju“, što je posebno zanimljivo s obzirom na to da su glumci u grčkim dramama bili isključivo muškarci (Solar, 2003: 69). Osim toga, Euripid se bori za slobodu i dostojanstvo žene

te oštro kritizira njezin ropski položaj. U njegovim dramama ženski likovi dobivaju svoj glas i oni izražavaju kritiku sustava grčkog braka. U crtanju sukoba Euripid pokazuje bogatstvo filozofsko-sofističkog i retoričkog obrazovanja, posebno u dijalozima. Dramska tehnika u njegovim dramama vrlo je različita, pa se one ne mogu svesti na jedan strukturalni obrazac (Vratović, 1977: 114). Priznanje kasnijih pisaca ponajprije se odnosi na Euripidov jezik koji je jezik najobrazovanijih krugova Atene i koji je razumljiviji od jezika Euripidovih prethodnika (Burckhardt, 2003: 188).

Navodno je Euripid autor čak 92 drame, ali to se ne može pouzdano tvrditi jer je sačuvano tek njih 19. Sačuvane Euripidove tragedije su *Alkestida* (438. pr. Kr.), *Medeja* (431. pr. Kr.), *Hipolit* (428. pr. Kr.), *Heraklova djeca* (oko 430. pr. Kr.), *Andromaha* (oko 426 pr. Kr.), *Hekaba* (oko 424. pr. Kr.), *Pribjegarke* (oko 422. pr. Kr), *Elektra* (oko 416. pr. Kr.), *Trojanke* (415. pr. Kr.), *Mahniti Heraklo* (oko 414. pr. Kr.), *Ifigenija na Turidi* (oko 413. pr. Kr.), *Helena* (412. pr. Kr.), *Ion* (oko 410. pr. Kr.), *Feničanke* (oko 409. pr. Kr.), *Orest* (408. pr. Kr.), *Ifigenija na Aulidi* (405. pr. Kr.), *Bahke* (405. pr. Kr.), *Rez* (u čiju se izvornost sumnja i čija je godina izvedbe nepoznata), a sačuvana je i satirska drama *Kiklop* (oko 408. pr. Kr.) (Hrvatska enciklopedija, Euripid, URL:http://www.enciklopedija.hr/Natuknica .aspx?ID =18637, 2. ožujka 2016.).

## 5. EURIPIDOVA MEDEJA KAO *FEMME FATALE*

Prije nego što bude riječi o osobinama Medeje kao fatalne žene potrebno je utvrditi položaj žene u antičkoj Grčkoj jer je upravo položaj žene u antičkom društvu važan u analizi Medeje kao književnog lika.

### 5.1. Položaj žene u antičkom društvu

Pojam *feminizam* (kojom se označava skupina ideologija i političkih pokreta kojima je cilj bio poboljšanje položaja žene u društvu) prvi se put javlja tek krajem 19. stoljeća (Galić, 1999: 44), ali je feministička svijest, odnosno svijest o neravnopravnom položaju žene u društvu, stara koliko i samo patrijarhalno društvo. Kako se žene nisu mogle oglasiti u isključivo muškoj povijesti, njihov se stvarni društveni položaj očitovao u pričama koje su nastale još u antici – Elektra, Antigona, Medeja i Ifigenija samo su „neke od najpoznatijih antičkih reprezentacija tragične sudbine žena u muškom svijetu“ (Lešić, Zdenko, Feminizam, feministička teorija i kritika, URL: http://knjizevnarijec.blogger.ba/arhiva/2011/08, 20. ožujka 2016.).

Feministička teorija odbacuje sve ideje koje se pozivaju na biološki determinirane i nepromjenjive razlike između muškaraca i žena. Kao što ističe Simone de Beauvoir, žene patrijarhat definira kao „drugi spol“. „Žena je u patrijarhalnoj kulturi označitelj muškog Drugog, sputana simboličkim poretkom u kojem muškarac može iživjeti svoje fantazije i opsesije kroz jezične komade nametnute slici žene koja je i dalje vezana za mjesto nositelja, a ne tvorca značenja“ (Vrcelj i Mušanović, 2011: 56). Normativna razlika među muškarcima i ženama opstaje zbog društvene strukture koja žene sustavno ostavlja u inferiornijem položaju, ali i zbog pristanka žena na nametnutu „Drugost“. Rodne uloge su u društvu podijeljene kako su podijeljene zato što su žene dopustile da se njima pripiše tradicionalna uloga žene, uloga Drugoga, a da se muškarcima prepiše njihova tradicionalna, dominantna uloga. Upravo je feministička kritika isticala ne samo opetovanu konstrukciju ženske objektivizacije, nego i njezine prateće odlike pasivnosti, emocionalnosti, nesigurnosti, iracionalnosti i reproduktivnosti, nasuprot muškome aktivizmu, natjecateljstvu, racionalnosti, hrabrosti i seksualne poduzetnosti. Svaka devijacija od rodne norme osobe jednog i drugog spola vrijednosno i moralno kažnjava (Čale-Feldman i Tomljenović, 2012: 200).

Položaj žena u društvu stoljećima je bio težak. Žene su tek površno školovane, a nijednom se području, osim kućanskim poslovima i djeci, ne posvećuju potpuno. Međutim, upravo je školovanje i stjecanje različitog znanja potrebno da bi žena bila neovisna. Osim prava na obrazovanje, žene nisu imale ni pravo na rad, kao ni pravo glasa. One su se od svojeg djetinjstva pripremale na udaju jer su jedino tako mogle steći financijsku sigurnost. Naime, žene nisu mogle same zarađivati za život, pa su bile prisiljene udavati se, a često su ti brakovi bili dogovoreni, odnosno sklapani zbog stjecanja bogatstva i ugleda, a ne zbog ljubavi. To je posebno vrijedilo za više klase, dok su u nižim klasama brakovi iz ljubavi bili češći (Blundell,

1995: 121). Pateman (2000: 153–157) ističe da brak nije ništa drugo nego zakon jačega, koji su provodili muškarci ne obazirući se na interese slabijih žena. Osim toga, žene su bile u nepovoljnom položaju ako su tražile razvod braka. Legalno razdvajanje nije bilo lako dobiti, a i kad bi uspjele, ostajale bi bez cjelokupne imovine. Prema svemu tome može se zaključiti da je ženin pristanak zakonski i socijalno proglašen irelevantnim u braku (Pateman, 1998: 85).

O položaju žena još u antičkoj Grčkoj zna se tek na temelju podataka koji su sačuvani o grčkim polisima Sparti i Ateni. Za razliku od Atene, u Sparti je odnos prema ženama bio liberalniji jer su žene bile te koje su rađale nove ratnike, a to je ono što se cijenilo, pa im je zbog toga omogućeno obrazovanje te im je dana veća sloboda kretanja. Atenjanke su se udavale prilično mlade i bez životnog iskustva (Društveni položaj žene u antičkoj Grčkoj, URL: http://arheo.ffzg.unizg.hr/ska/fragmenti/2-3/drustveniPolozaj.htm, 20. ožujka 2016.). Nisu imale pravo na svoje mišljenje, ni na obrazovanje. Nisu se mogle slobodno kretati bez pratnje robinja, a čak se i duže zadržavanje na kućnom pragu smatralo nepriličnim. Siromašnije žene imale su veću slobodu u kretanju s obzirom na to da nisu imale robove koji bi za njih obavljali kućanske poslove, pa su same odlazile u kupnju namirnica ili su prodavale vlastite proizvode na tržnici. Briga atenskih žena iz viših slojeva društva bila je nadgledanje kućanskih poslova koje obavljaju robovi te rađanje i odgoj djece. One su se uglavnom slobodno kretale po unutarnjem dvorištu koje su imali Atenjani iz srednjeg i višeg staleža u svojim kućama. Atenskoj ženi je *kyrios* ili njezin otac (ili neki drugi zakonski skrbnik koji je morao biti muškarac, primjerice djed ili brat) birao muža i odlučivao za nju. Obično se suprug birao iz kruga drugih obitelji koje su ostvarivale određene kontakte s obitelji buduće mladenke, ali su se katkad muževi birali i iz obitelji koje nisu bile bliske s obitelji buduće mladenke ako u takvim obiteljima nije bilo potencijalnih kandidata. Tako se nekada događalo da mladenka prije vjenčanja nije nikada ni vidjela mladoženju (Blundell, 1995: 120). Osim toga, otac ili skrbnik brinuli su se o njezinoj imovini, odnosno mirazu te su je zastupali na sudu u slučaju bilo kakve potrebe, primjerice prodaje te imovine (Pećnik i Sindik, 2013: 101). Kada je Atenjanin pozvao goste u svoj dom na gozbu, njegova se žena nije pojavljivala u prostoriji u kojoj se održavala gozba, osim možda kako bi nadzirala poslugu. Također nije odlazila u goste kao pratnja suprugu kada bi on bio pozvan. Žene su se družile s muškarcima isključivo tijekom obiteljskih proslava (Društveni položaj žene u antičkoj Grčkoj, URL: http://arheo.ffzg.unizg.hr/ska/fragmenti/2-3/drustveniPolozaj.htm, 20. ožujka 2016.).

Muž je mogao otjerati suprugu čak i kada za to nije postojao opravdani razlog. Čest je razlog za takvo muževo ponašanje bila neplodnost. Naime, atenski su muškarci stupali u brak kako bi nastavili obiteljsku lozu, pa su protjerivanjem žene ispunjavali svoju vjersku dužnost i

dužnost prema svome gradu. Međutim, u tim je slučajevima muž trebao vratiti i ženin miraz, što je spriječilo veći broj rastava. Prema tome, vidljivo je da su muškarci mogli dobiti rastavu braka bez ikakvih formalnosti, dok to ipak nije bilo moguće za žene. One su bile prisiljene otići arhontu, prirodnom zaštitniku slabih i nemoćnih te mu u pisanu obliku navesti sve razloge na kojima temelje zahtjev za rastavu braka. Na temelju tih razloga arhont je ocjenjivao težinu uvreda koje je žena morala podnositi. Jedna od uvreda koja nije bila dovoljna za rastavu bila je suprugova nevjera, jer je atensko društvo odobravalo muškarčevu seksualnu slobodu. Međutim, tjelesno zlostavljanje bilo je dovoljno težak razlog da se ženi odobri rastava braka. Ipak, atenska je javnost s prezirom gledala na ženu koja se rastala navodeći takve uvrede kao razlog za rastavu (Društveni položaj žene u antičkoj Grčkoj, URL: http://arheo.ffzg.unizg.hr/ska/fragmenti/2-3/drustveniPolozaj.htm, 20. ožujka 2016.). S druge strane, ako bi žena počinila prijevaru, muž se mogao od nje razvesti, a preljubnica bi bila isključena iz svih religijskih aktivnosti, što znači da je u tom slučaju žena bila isključena iz oblika javne aktivnosti koja je ženi bila dopuštena u antičkoj Grčkoj. Osim toga, otac ili brat koji bi svoju sestru uhvatili in *flagranti*, mogli su je, prema atenskom zakonu, prodati u roblje (Blundell, 1995: 125).

Prema svemu što je istaknuto, vidljivo je da je položaj žene u antičkoj Grčkoj bio iznimno težak i da je žena doista tretirana kao drugi spol, odnosno da je bila manje vrijedna od muškaraca. Za grčko se društvo često smatra kako je bilo napredno za ono vrijeme, Grci su bili učeni, cijenili su kulturu i umjetnost, a brojni poznati Grci udarili su temelje određenim znanstvenim disciplinama. Ipak, riječ je o društvu koje su vodili isključivo muškarci, dok je žena izostavljena iz donošenja bilo kakvih odluka, kako onih važnih samo za nju, tako i onih važnih za sam polis.

### 5.2. Uporište Euripidove tragedije u grčkoj mitologiji

Euripid, kao i drugi grčki tragičari, građu za svoje tragedije crpi iz grčke mitologije. Pelija kralj u Jolku, svrgnuo je s prijestolja svog brata Esona. Sa zebnjom je nosio krunu jer mu je proročište u Delfima priopćilo da se čuva čovjeka s jednom sandalom. Esonova sina Jazona roditelji su poslali od kuće odmah po rođenju, a odgojio ga je kentaur Hiron. Kada je napunio dvadeset godina odlučio se vratiti u Jolk, gdje je mislio da i dalje vlada njegov otac. Kada je stigao poluobuven, Pelija je znao da je Jazon taj čovjek na kojeg ga je upozorilo proročište i da je kraj neminovan. Jazon je zatražio natrag prijestolje koje mu je pripadalo, a Pelija ga obećao vratiti, ali pod jednim uvjetom: ako mu donese zlatno runo. To je runo čuvao zmaj koji nikad ne spava u Kolhidi na obali Crnog mora. Jazon je nabavio lađu koju je nazvao Argo te je s 50 veslača, među kojima su bili i veliki grčki heroji, krenuo na put. Na tom su putu doživjeli brojne

pustolovine, ali najveća je bila u Kolhidi. Kralj Ejet obećao je Jazonu dati zlatno runo ako upregne u jaram dva bika koji rigaju vatru, njima izore polje i posije zmajske zube koje je Ejet dobio od Atene. Kako bi izvršio te zadatke, Jazon je potražio pomoć mlade Hekatine, svećenice i Helijeve unuke Medeje. Njihov je susret bio sudbonosan. Medeju je snažno pogodila Erosova strijela te se odmah zaljubila u Jazona. Iako je oklijevala između ljubavi prema ocu Ejetu te ljubavi prema Jazonu, odabrala je pomoći Jazonu. Nakon što je izvršio Ejetove zadatke, Jazon se mogao sukobiti sa zmajem koji je čuvao zlatno runo i kojeg je također uspio svladati, prema jednoj verziji, ponovno uz Medejinu pomoć. Medeja je pobjegla s Jazonom na Argu, prethodno usmrtivši vlastita brata, a kada je njezin otac Ejet krenuo za njima Medeja je s broda bacala dijelove tijela svoga brata koje je njezin otac kupio putem, pa je Argo stekao znatnu prednost.

Po povratku u Jolk Jazon je shvatio da mu Pelej ipak ne želi prepustiti prijestolje, pa je Medeja na prijevaru uvjerila njegove kćeri da razrežu vlastita oca i ubace ga u kotao (uvjerila ih je da će im se otac pomladiti ako učine ono što im ona kaže), ali starac nije oživio jer je Medeja njegovim kćerima odbila dati ljekovito bilje koje bi to omogućilo. Međutim, iako je Jazon postao kralj, izgubio je naklonost naroda, pa je s Medejom morao napustiti grad. Medeja i Jazon su se naposljetku nastanili u Korintu i imali dvoje djece. Nakon nekog vremena ugasilo se Jazonovo zanimanje za Medeju te se poželio oženiti kraljevom kćeri Glaukom, a upravo u tom trenutku počinje radnja Euripidove tragedije. Medeja se od bijesa odlučila na najgoru moguću osvetu: ubila je Glauku, njezina oca kralja Kreonta, a zatim i svoje dvoje djece (Hathaway, 2006: 256–261).

Dakle riječ je o zanimljivoj mitološkoj priči koju je Euripid iskoristio kao podlogu za svoju dramu. Međutim, kako je već istaknuto, Euripid se trudi prikazati svoje likove realnima, kao obične ljude koji se suočavaju s različitim problemima, a ne kao velike junake ili idealizirane likove.

### 5.3. Karakterizacija Euripidove Medeje

Kako je već istaknuto, Euripidova se posebnost, između ostalog, ogleda u tome što u središte svojih tragedija postavlja žene. Euripidovo kritičko stajalište u odnosu na religijske predodžbe onoga vremena dovodi do toga da se Euripidovi junaci prikazuju na manje idealiziran način nego što je bio slučaj u Eshilovim i Sofoklovim tragedijama „Konflikt nebeskoga svijeta bogova i zemaljskoga svijeta ljudi premješta se prema unutarnjim proturječjima tragičnog subjekta, pri čemu ona dolaze u prvi plan dramatskog uprizorenja. Zbog

toga odnosi između spolova i koncept žene u njegovim tragedijama na jedinstven način dobivaju osobine traganja za nečim što za ono vrijeme možemo smatrati radikalno novim. Mada ženski likovi općenito u tragedijama na vrlo ekspresivan način dolaze do riječi, oni tek u Euripidovu djelu aktivno sudjeluju u političkim i socijalnim sukobima svoga vremena“ (Hidalgo-Xirinachs, 2009: 244).

Medeja je junakinja istoimene Euripidove tragedije, koja je počinila ubojstvo vlastite djece radi osvete suprugu. Takav čin, odnosno čin ubijanja ili namjernog usmrćivanja djece naziva se infanticid ili čedomorstvo. U pravilu, čedomorstvo podrazumijeva ubijanje vlastite djece, odnosno potomaka što se naziva prolicid, iako ga mogu počiniti i osobe koje nemaju neposredne veze s djecom. Čedomorstvo je, nažalost, prisutno od kada postoji ljudska vrsta, a činilo se zbog različitih razloga. Euripidova Medeja to je učinila upravo zbog osvete svome mužu, odnosno kako bi mu nanijela bol. Ta Medejina želja za osvetom posljedica je nesuglasica s Jazonom, odnosno njegove hladnoće prema Medeji i želje za razvodom (Euripid, 2004: 186–187):

*O zlosretne majke prokleta djeco, –*
*Oh, propala s ocem, propao dom sav!*

U psihologiji i psihijatriji osobe koje počine čedomorstvo zbog takvih razloga svrstavaju se u skupinu poremećaja osobnosti/ličnosti asocijalnih/psihopatskih crta ili paranoidnih ili impulzivnih (Radulić, 2013). Osim toga, Medeja se mora prikazati kao psihopatska ličnost jer se slika žene koja je počinila čedomorstvo čini previše odurna čovječanstvu (Prelević Stijepović, Psihoanalitičko viđenje Medeje, žene koja je ubila svoju decu. URL: https://psihobrlog.wordpress.com/2014/04/14/psihoanaliticko-videnje-medeje-zene-koja-je-ubila-svoju-decu/, 15. lipnja 2016.).

Riječ psihopatija dolazi od grčkih riječi *psihe*, što znači „duša“ i *patos*, što znači „patnja“, „bolest.“ Prema tome, može se reći da u psihopatskih ličnosti duša pati, odnosno da je duša bolesna (Kapor, 1980: 5). Psihopati ne moraju nužno biti ubojice, ali u Medejinu slučaju to jest tako. Postoji cijeli niz kriterija prema kojima se određuje psihopatska ličnost. To su „površan šarm, odsutnost anksioznosti, odsutnost osjećaja krivnje, nemogućnost oslanjanja na takve osobe, nepoštenje, egocentričnost, neuspjeh u stvaranju trajnih intimnih odnosa, neuspješno učenje pomoću kažnjavanja, siromaštvo emocija, pomanjkanje vida u učinke vlastitog ponašanja na druge i nemogućnost planiranja unaprijed“ (Blair, 2008: 7). Takve osobe imaju nizak prag tolerancije na frustraciju, emocionalno su oštećene, ne osjećaju krivnju i

obvezu te svoju frustraciju ne mogu adekvatno sublimirati. Vrlo često reagiraju burno, naglo, bez razmišljanja o posljedicama, a destrukciju vide kao jedini mogući izlaz iz cijele situacije (Radulić, 2013).

Kriminološke analize upućuju na to da su čedomorke osobe koje karakterizira mentalna inferiornost, pasivnost, neurotičnost, sklonost depresiji, psihofizička nezrelost, emocionalna nestabilnost, nizak stupanj obrazovanja, ali čedomorke mogu biti i obrazovane, psihofizički zrele osobe koje su u braku i koje imaju više djece (Vulama, 2009: 520–521).

Prema Sigmundu Freudu u svakog pojedinca ističu se seksualni i agresivni nagoni koji su instinktivno obilježje ljudske prirode (Pervin i dr., 2008: 105). I dok nas društvo uči da te nagone zatomimo, Medeja ne zatomljuje svoj agresivni nagon.

Međutim, karakterizacija Medejina lika nipošto nije tako jednostavna, odnosno Medeja se ne može analizirati kao psihopat koji je ubio vlastitu djecu kako bi se osvetio suprugu. Potrebno je utvrditi kakav je izbor uopće imala Medeja te kako i zašto je odlučila učiniti tako monstruozan čin, a svakako treba uzeti u obzir i njezino barbarsko podrijetlo.

Na početku tragedije Euripid prikazuje situaciju kada je Jazon već istaknuo svoje namjere Medeji. Nju izrazito boli suprugova nevjera i izdaja. Medeja je učinila sve kako bi pomogla Jazonu da dođe do prijestolja. Čak je i ubila brata i izdala obitelj. Prema tome, Medeja je žrtvovala sve što je žena onoga vremena mogla žrtvovati. Nju ne pogađa samo ta njegova nevjera, nego njegova hladnoća, njegova spremnost da je se otarasi poput stare krpe. U tom trenutku sva Jazonova obećanja Medeji djeluju kao laži. Ona uviđa da je izdao kako bi se oženio kraljevom kćeri Glaukom ne bi li postao kralj Korinta (Euripid, 2004: 188):

*Oj Termido silna, Artemido časna,*
*Da l' vidite patnje, što patim, a zakleh*
*Svog prokletog muža zakletvom strašnom?*
*Oh, da mi je jednom ugledat njega*
*I njegovu mladu satrte s domom,*
*Kad krivicu meni drzli se činit!*
*O oče, o grade, zapustih vas grdno*
*I rođenog brata svoga pogubih!*

Uz sve to, Kreont je prognao Medeju iz grada bojeći se za sigurnost svoje kćeri koja bi mogla postati predmet Medejine osvete. Progon za Medeju nije opcija jer bi ona time postala prosjakinja ili prostitutka, kao što postaju sve prognane žene u Grčkoj. Medeja i sama progovara

ne samo o svojoj nesretnoj sudbini, nego o teškom položaju žene u grčkom društvu (Euripid, 2004: 190–191):

*Na me iznenada jad se obori*
*I pamet uze. Odoh, – čara žiće sad*
*Već nema, drage, za me, samo želim mrijet.*
*U kome meni krasna bješe nada sva,*
*Taj, muž moj, najvećom izađe rđom sad.*
*Od svega stvora, što imade uma dar,*
*Mi žene smo stvorenja najnesretnija.*
*Tu prije sveg nam hrpom blaga kupit je*
*Svog muža, gospodara primit tijelu svom;*
*Od onog zla je ovo zlo još bolnije.*
*A igra jeste sreće, hoće l' dobit zlo*
*Il' dobro. Razvod braka ženi dika ti*
*Baš nije, – muža otjerat i ne može.*
*U nove stupa običaje, zakone.*
*Stog mora, od kuće li ne zna, biti vrač,*
*Pa ako sretno sve to preturimo mi,*
*I s nama živi, rado jaram nosi muž,*
*Tad blaženstvo je život, inače je smrt.*
*Na svoje kad se čovjek srdi u kući.*
*U gradu stišat gleda pečat srca svog, –*
*Il' druga kojeg il' vršnjake potraži.*
*A nama u dušu je jednu gledat sveđ.*
*No život, kažu, bez pogibli teče nam*
*U domu, dok je njima kopljem biti boj.*

Ona nema mnogo izbora jer, kako je istaknuto, žene u staroj Grčkoj nisu bile obrazovane. To nisu bile emancipirane žene kao u 21. stoljeću koje imaju karijeru i za koje razvod braka ne dovodi nužno u pitanje financijsku sigurnost i egzistencijalne probleme. Medejina djeca, koja su iz Korinta također prognana, doživjela bi istu sudbinu ili bi bila prodana u roblje. Povratak kući za Medeju nije bio moguć jer je izdala obitelj zbog Jazona. Samim time vidljivo je da je Medeja u svakom pogledu obespravljena i da joj je oduzeta mogućnost da

dostojanstveno podnese poraz, odnosno da dostojanstveno podnese razvod braka (Prelević Stijepović, Psihoanalitičko viđenje Medeje, žene koja je ubila svoju decu. URL: https://psihobrlog.wordpress.com/2014/04/14/psihoanaliticko-videnje-medeje-zene-koja-je-ubila-svoju-decu/, 15. lipnja 2016.). Prema tome, Medejini razlozi da počini čedomorstvo vrlo su specifični (Euripid, 2004: 191):

*A ja sam sama, bez doma, i čovjek moj,*
*Iz zemlje strane što me trže, gazi me;*
*Nit majke, brata, roda kakva ima ja,*
*U nesreći da njima bih zatekla se.*
*U tebe ovoliko postić rada bih;*
*Put nađem sredstvo da se osvetim*
*Svom mužu za zlo ovo, a i onome,*
*Što kćer mu da, i kćeri, koja pođe za nj,*
*Daj šuti! Žena j' straha puna inače*
*I za boj slaba, mača gledat ne može,*
*Al' dira drsko tko u bračni živo joj,*
*Eh, onda srca nema krvi žednijeg!*

Zbog svega toga dadilja na početku tragedije osjeća nekakvu zlu slutnju (Euripid, 2004: 183–184):

*Nit oka diže niti lica otkida*
*Sa zemlje, sluša prijatelja utjehu*
*Koliko stijena kakva ili morska val.*
*I katkad samo vratom makne prebijelim,*
*Za ocem dragim sama za se zaplače,*
*Za domovinom, kućom, što ih izdade*
*I pođe s mužem, što je sada odbaci.*
*U nesreći ti jadna spozna, kakva je*
*Milina s domom se ne rastat očinskim.*
*Na djecu mrzi, pogled ne veseli je,*
*A strah me za nju, ne snuje li kakvo zlo,*
*Jer kivo joj je srce, podnijet neće jad,*

*Što grdno trpi. Znam ja nju i bojim se;*
*Bez riječi u kuću će, gdje joj krevet je,*
*Unići, u srce će rinut oštar mač*
*Il' kraljevnu će ubit i mladoženju,*
*A onda će je nesreća još veća snać.*
*Ta strašna je, pa zavadi l' se tkogod s njom.*
*Taj neće lako zapjevati s pobjede!*

Naime, Medeja odlučuje osvetiti se svojem suprugu i njegovoj novoj ženi jer je zbog njih uništena njezina budućnost i budućnost njezine djece. Medeja se kao prava fatalna žena buni protiv onoga što joj društvo pruža, ona ima vlastito ja i ne boji se pokazati ga. Ne pristaje povinuti se sudbini ostavljene žene, već se namjerava boriti. Umjesto očaja pokazuje bijes, a iz bijesa izranja racionalna, gotovo hladnokrvna analiza situacije koja nije nimalo karakteristična za „histeričnu" ženu. Unatoč tome što je Medejin postupak odvratan, čitatelj uviđa da se ona bori za vlastita prava te time osvaja simpatije čitatelja, odnosno publike (Prelević Stijepović, Psihoanalitičko viđenje Medeje, žene koja je ubila svoju decu. URL: https://psihobrlog.wordpress.com/2014/04/14/psihoanaliticko-videnje-medeje-zene-koja-je-ubila-svoju-decu/, 15. lipnja 2016.). Kako bi imala vremena da smisli i provede u djelo osvetu, Medeja traži od Kreonta da joj dopusti ostati u gradu još jedan dan, pod izlikom da smisli gdje će otići s djecom, na što Kreont pristaje (Euripid, 2004: 195):

*Još jedan dan mi daj da ovdje ostanem,*
*Da smislim, kojim putem da se u bijeg dan*
*I zaklon djeci nađem, kad već otac se*
*Baš ništa za njih pobrinut ne mari.*
*Da smiluj im se, i ti djeci otac si,*
*Pa zato srca moraš biti milosna!*
*A za me, ako bježat moram, nije mi,*
*No njih ti žalim, što ih stiže nesreća.*

Upravo zato što ju je Kreont podcijenio, on stradava od Medejine ruke, a upravo zbog toga nezamislivu bol osjetit će i Jazon. Nakon Kreontova odlaska Medeja obavještava kor o svojim namjerama (Euripid, 2004: 196):

*Svud nesreća me bije, tko će poreć to?*
*Al' neće tako biti, ne vjerujte još!*
*Još borba čeka teška one mladence,*
*A oca tasta brige, muke nemale,*
*Zar ikad, misliš, milo bih mu zborila,*
*Da korist mi na umu, varka ne bješe?*
*Nit rječce rekla bih nit ruke takla se!*
*Al' ludost ti tolika njega zaslijepi,*
*Ta makar me iz zemlje bacit mogo on*
*I razbit snutke moje, jedan da mi dan*
*Da ostanem, i ja ću tri dušmana sad*
*Pogubit: oca, kćer mu i još muža svog.*

Dakle Medeja je odlučila ubiti Jazona, Kreonta i njegovu kćer Glauku, a jedina dvojba javlja se oko toga kako će to učiniti (Euripid, 2004: 196):

*A za umorstvo imam mnogo načina,*
*Al' ne znam, drage, kojeg da se mašim ja:*
*Bi l' dvore nevjestine ja upalila*
*Il? tiho ušla u dom, gdje joj krevet je.*
*I oštar mač joj zarinula u srce.*
*Al' jedan smeta mi, zateku l' oni me*
*Gdje u kuću se šuljam, snujem tako što,*
*Tad glavom platit ću, dušmanima bit ću smijeh.*
*Put ravan najbolji je, njemu vješta sam*
*Ja najviše, umorit ću ih otrovom.*

Tada dolazi Jazon koji Medeji govori da će se oženiti kraljevom kćeri kako bi svojoj (i Medejinoj) djeci osigurao budućnost. Euripid ne prikazuje Jazona kao velikog grčkog junaka kakvim je prikazan u grčkoj mitologiji. On je podla i egoistična osoba koja zbog vlastitih interesa napušta svoju suprugu. Tako prikazavši Jazona, književnik zapravo omogućava neku vrstu moralnoga alibija za ono što će počiniti Medeja, u isto vrijeme izazivajući i osjećaje sućuti i razumijevanja kod recipijenata (Euripid, 2004: 199–200):
*...Svakog straha riješih te,*

*I to ti ja učinih, grdni čovječe,*
*A ti me pusti, u nov sada stupi brak,*
*Prem djece imaš. Da di još bez djece ti,*
*Oprostit bi se moglo, što zavolje nju*
*Al' ode vjera, zakletva, ta ne znam ja,*
*Da l' držiš, bozi stari da ne vladaju*
*Sad više, već u ljudi vrijedi zakon nov,*
*Kad svjestan si mi, vjerom da si krenuo.*
(...)
*Pa kamo sad da krenem? Kući očevoj,*
*S domajom što je izdah tebi za volju?*
*Il k jadnim Pelijadam'? Ele, krasna mi*
*U domu čeka, kad ubih oca im!*
*Da tako je: tko kod kuće mi bješe drag,*
*Zamrzih na nj; kom nisam smjela radit zla,*
*Za ljubav tebi stvorih mu se dušmankom.*
*Jest, – za to učini me sretnom, kako je*
*U Heladi baš malo koja! Divna li*
*I vjerna muža imam nesretnica ja,*
*Iz zemlje kadno bježat moram prognana,*
*Bez druga, sama, a sa samom dječicom!*

Takvo Jazonovo ponašanje samo učvršćuje Medejin naum da se osveti. Pretvara se da je ljubazna prema njegovoj novoj ženi, pa joj po svojoj djeci na dar šalje haljinu punu otrova i vjenčani vijenac, zbog čega Kreontova kći umire. Pokušavajući pomoći umirućoj kćeri, i Kreontovo tijelo počinje gorjeti od otrova. Tako je Medeja ostvarila dio svojeg nauma. Iako je planirala ubiti i Jazona, u tom se pogledu očito predomislila te ga je odlučila ostaviti na životu. Naime, Medeja uviđa da je ubiti Jazona prelako, odnosno da bi njegova smrt bila brza i da bi tako iskusio manje boli nego ako mu uzme, ono što on smatra najvrjednijim. To su upravo njegova djeca, kojima je majka sama Medeja (Euripid, 2004: 221):

*Daj, jadno, pusti ih, – poštedi dječicu!*
*Da, ondje sam mnom živjet će, veselit me.*
*Al Hadovih mi svetnika podzmenih,*

*Lje nikad to bit neće, pustit neću ja*
*Dušmanima djecu, da ih oni zlostave!*
*Zacijelo mrijeti moraju; – kad moraju;*
*A ono ja ću ubit, majka njihova!*

Prema tome, kao logičan slijed događaja za Medeju nameće se ubojstvo vlastite djece jer je to osveta koja je adekvatna onome što je Jazon učinio njoj i boli koju je ona podnijela. Prema psihoanalitičkom viđenju Medeje, ona doživljava narcistički slom nakon što je Jazon napušta i usmjerava svoju destrukciju na samu sebe. Ponižena je, srami se, zavidna je i jedino što želi učiniti je vratiti svoje samopouzdanje koje joj je poljuljano i osjećaj vlastite vrijednosti. Međutim, problem je u tome što Medeja nije razvila dovoljno stabilne internalizirane objekte kako bi mogla prežaliti gubitak Jazona kao objekta svoga obožavanja, a da pri tom ne ugrozi svoju djecu nego ih zaštiti (Prelević Stijepović, Psihoanalitičko viđenje Medeje, žene koja je ubila svoju decu. URL: https://psihobrlog.wordpress.com /2014/04/14/psihoanaliticko-videnje-medeje-zene-koja-je-ubila-svoju-decu/, 15. lipnja 2016.).

Naime, Medeja je kao dijete ostala „gladna“ svoje majke Hekate, božice punog Mjeseca koja je bila vještica i lovac i koja nije odgajala Medeju, nego je to činila dadilja. Stoga je Medeja u odnosu s Jazonom nastojala ostvariti repliku željene dijade s Hekatom. Čak su i njezina i Jazonova djeca posljedica želje da s Jazonom učvrsti odnos. Upravo zbog toga, prema psihoanalitičkom viđenju, Medeja pokušaje opstati uništavajući „loše“ objekte, odnosno ljude bliske Jazonu, uključujući i vlastitu djecu. Osim toga, u epilogu mita, kada se Medeja seli u Atenu, ona pokušaje ubiti Jazonova sina iz prvog braka kako bi uništila sve dijelove njegova života čiji dio nije ona sama (Prelević Stijepović, Psihoanalitičko viđenje Medeje, žene koja je ubila svoju decu. URL: https://psihobrlog.wordpress.com/2014/04/14 /psihoanaliticko-videnje-medeje-zene-koja-je-ubila-svoju-decu/, 15. lipnja 2016.).

Prema tome, Hidalgo-Xirinachs (2009: 254–255) ističe da je u povijesti recepcije antičke drame Medeja proturječno prikazana: sliku Euripidove Medeje obilježava demonizacija bića žene ili se Medeji pripisuje idealizirana uloga žrtve. Naime, „na jednoj se strani ističe zastrašujuća slika žene ubojice: zloslutna čarobnica, divljakinja koja dolazi iz zemlje barbara, žena opsjednuta neukrotivom furijom, božicom osvete, koju možemo usporediti s Meduzom ili Skilom u Tirenskom moru, slavodobitno preuzima režiju. Na drugoj strani vidimo ženu kao žrtvu ljubavi i ovisnosti o muškarcu, kao pasivan objekt neizbježne sudbine, pri čemu nema ni pravo glasa, ni mogućnost biti subjektom vlastite pripovijesti“.

Međutim, važno je analizirati i feminističko stanovište gdje se ističe da je neprirodnost Medejina čina, odnosno čedomorstvo, ekvivalentno neprirodnosti patrijarhalnog poretka u staroj Grčkoj koji predstavljaju Jazon i Kreont. Medeja je pozvana da se podčini tom poretku, da prihvati razvod i napusti grad dok joj je budućnost neizvjesna i nimalo blistava, ali se ona tome odupire te djeluje u skladu s time da uništi taj poredak. Ubojstvo djece teško je i za samu Medeju, ona u svemu tome proživljava osobnu agoniju. Međutim, u posljednjem dijalogu s Jazonom o sebi kao majci govori u trećem licu, potpuno se distancirajući od uloge žene i majke i istodobno pokazujući da je postala hladnokrvna i razumna (Prelević Stijepović, Psihoanalitičko viđenje Medeje, žene koja je ubila svoju decu. URL: https://psihobrlog.wordpress.com/2014/04/14/psihoanaliticko-videnje-medeje-zene-koja-je-ubila-svoju-decu/, 15. lipnja 2016.) te je tako pobijedila Jazona (Euripid, 2004: 230–231):

*Otegla ja bih odgovorom dugih sad,*
*Da otac Zeus ne znade, koje dobro ti*
*Od mene primi, kako li mi uzvrati!*
*Ti prezre ljubav moju, zato ne smjede*
*Provodit život blažen, meni smijat se,*
*Nit smjede bez kazni iz zemlje bacit me*
*Ta kraljevna ni Kreont, koji kćer ti da*
*A ti me zovi, volja li te, lavicom*
*I Skilom, kojoj tirensko je polje dom, –*
*Ja u srce te kako treba, ujedoh.*

Takva Medejina slika znatno je manje proučavana od Medeje koja je toliko opsjednuta Jazonom da ne može nastaviti živjeti dalje bez njega, da se mora osvetiti i da je zbog te osvete spremna na čedomorstvo (Prelević Stijepović, Psihoanalitičko viđenje Medeje, žene koja je ubila svoju decu. URL: https://psihobrlog.wordpress.com/2014/04/14/psihoanaliticko-videnje-medeje-zene-koja-je-ubila-svoju-decu/, 15. lipnja 2016.). Dakle, Medeja utjelovljuje „ženu koja se bori za ostvarenje vlastita životnog koncepta, raskidajući s kulturnim položajem žene kao predmetom u razmjeni koji joj je dosuđen propisima udaje“ (Hidalgo-Xirinachs, 2009: 244). U vremenu kada je žena imala politički ograničen socijalni položaj, Medeja je lik sa sposobnošću samoodređenja i ostvarenja svojih htijenja (Hidalgo-Xirinachs, 2009: 244). Naime, ona je lik koji se usuđuje prekinuti s kulturnim dužnostima žene da bude predmet razmjene, što je u zapadnoj kulturi dovedeno u pitanje tek u 20. stoljeću, odnosno 2500 godina

poslije. Medeja prekida sa ženidbenim pravilima i sama odabire supruga, ona donosi vlastite odluke i samim time postaje sposobna preuzeti odgovornost za svoje postupke te tako pripomaže rađanju vlastita ženskog bića. „Prekidajući s tradicijom i odabirući vlastiti koncept života, Medeja se opredjeljuje za rizik i nesvjesnost kakvu donosi taj korak spram individualnosti. Usuđuje se izgubiti društveno priznanje i spremna je pretrpjeti socijalno isključenje, što su posljedice što sa sobom donosi sposobnost samoodređenja u žene“ (Hidalgo-Xirinachs, 2009: 261).

Jedini način da Medeja napusti poziciju koju joj je nametnulo društvo jest agresivnost, i to ne samo u obliku koji oslobađa kreativnost i autonomiju, nego i razoran i ubilački potencijal. Osim što izabire supruga, Medeja se odvaja od roditelja, izdaje oca, ubija brata i ostavlja za sobom pustoš. Takva nasilna manifestacija agresivnosti odvajanja posljedica je adolescentnog iskustva žene u Euripidovoj drami. Naime, odvajanje od obitelji i izbor supruga ukazuju na moć žene koja se potvrđuje u završnom prizoru tragedije kada Medeja pobjedonosno bježi na zmajevim kolima, ali s druge strane takvo se odvajanje u tragediji pojavljuje i kao samouništenje. Medeja utjelovljuje samostalnu i samosvjesnu ženu, istodobno nesretnu zbog vlastite sudbine. Uz to, ona je i proturječan lik majke koja je uvrijeđena i pati te koja ujedno ubija da bi zaštitila vlastitu čast i interese. Prema tome, „Medeja se suprotstavlja patrijarhalnoj prilagodbi žene i odabire vlastiti put, međutim, odabirući ga, mora posegnuti za ubilačkom agresijom kakva joj omogućuje da na nov i drukčiji način vrati izgubljeno dostojanstvo i osjećaj vlastite vrijednosti“ (Hidalgo-Xirinachs, 2009: 261). Osim toga, takva nasilna manifestacija agresivnosti posljedica je i njezina vlastitog podrijetla, toga što je ona barbarka, a barbarima je agresivnost i nasilje bilo dobro poznato.

Zbog raskidanja s tradicijom i nesretne sudbine Medeja je zaista tragičan lik, ali i fatalna žena. Ona ne želi slijediti društvene konvencije i zbog toga plaća određenu cijenu. Osim toga, iz nje zrači nešto prijeteće, određeni potencijal koji provocira i pred kojim se ne ostaje ravnodušan. Međutim, opasnost kojima fatalne žene zrače često su kobne i za njih same jer ne mogu do kraja materijalizirati svoje želje, a tako je i s Medejom. Iako u završnom prizoru tragedije nastupa kao pobjednica, ona to nipošto nije jer je i ona u svom pohodu da slijedi vlastito ja, da prekine s tradicijom te da se odupre patrijarhatu koji joj je nametnut izgubila zaista mnogo, a to se ponajprije odnosi na njezinu djecu koja su stradala upravo od njezine ruke. Prema tome, potpuno je pogrešno okarakterizirati Medeju isključivo kao majku-ubojicu, odnosno kao ženu koja je počinila čedomorstvo zbog osvete suprugu. U karakterizaciji su toga lika relevantne društveno-političke okolnosti onoga vremena, kao i specifičnost njezine situacije u kojoj je za svoga supruga sve žrtvovala. Ona je složeni lik iznimno zanimljiv za

karakterizaciju koji se odupire društvenim okvirima, koji ima i izražava vlastito ja i koji ne želi biti nečiji predmet strasti i razmjene i predmet koji će biti odbačen u trenutku kada to muškarac poželi. Medeja ne želi prihvatiti progonstvo za sebe i svoju djecu, ona želi vratiti svoje dostojanstvo i dati do znanja muškarcima s kojima se susreće da se prema njoj ne mogu ponašati onako kako su se ponašali samo zato što je žena. Medejine su mjere iznimno drastične, ali prema nekim izvorima i jedine moguće ako je Medeja željela zadržati svoj glas i oduprijeti se patrijarhalnom društvu. Stoga se Medeji ne treba lako suditi.

# 6. ZAKLJUČAK

Iako je lik fatalne zavodnice prisutan u književnosti od samih njezinih početaka (primjerice, *Ep o Gilgamešu* i *Biblija*), s razvojem građanskoga društva ta problematika postaje češćim predmetom književnoga promišljanja i ne uvijek nužno s negativnim predznakom (primjerice, Emma Bovary). Međutim, taj negativni predznak prevladava, pa su fatalne žene prikazane kao opasne zavodnice, koketne, dijabolične, izuzetno inteligentne i emotivno hladne. Osim toga, one odbacuju pravila koja im nameće puritanski građanski moral te djeluju u krajnjim granicama individualne slobode, odnosno izvan konvencija koje društvo pripisuje ženi (Nemec. 1995: 70).

Medeja, junakinja istoimene Euripidove tragedije, jednog od trojice velikih grčkih tragičara, također se može okarakterizirati kao fatalna žena. Euripid je, uz Eshila i Sofokla, obilježio veliko doba grčkog kazališta. U Euripidovim tragedijama dramska radnja je

najdinamičnija te samim time kor igra najmanju ulogu. Euripid je bio iznimno obrazovan, ali je kulturu i obrazovanje shvaćao kao pomoćno sredstvo za iskustvo jer se trebaju razvijati u problematici života. Zbog zanimanja za moralne i društvenopolitičke probleme antičkog društva Euripid je već u antici smatran scenskim filozofom (Kohan, 1971: 226–227). Zastupao je prilično napredna načela za antičko doba te je bio poznat kao borac protiv uskogrudnog konzervatizma. Danas se Euripida naziva istraživačem ljudskog srca te se smatra da je on začetnik tzv. psihološke drame s obzirom na to da njegove likove razdiru suprotstavljene strasti i da oni stradaju u obratima sudbine (Solar, 2003: 68). Iako građu za svoje tragedije pronalazi u grčkoj mitologiji, Euripid se odlikuje realističnim pristupom analizirajući osjećaje i težnje stvarnih ljudi (Čulin, 2005: 8). Posebno ga zanimaju žene te je zanimljivo da ulazi u „žensku psihologiju" s obzirom na to da su u grčkim dramama glumci bili isključivo muškarci te da je položaj žena u antičkom društvu bio ograničavajući (Solar, 2003: 69). Tako antičke žene nisu imale pravo glasa, bila im je ograničena sloboda kretanja, brinule su se samo o kućanskim poslovima ili nadziranju robova koji su obavljali te poslove i o djeci, dok su važne odluke u njihovo ime cijeli život donosili muškarci (Pateman, 2000: 153–157). Zastupajući napredna stajališta Euripid kritizira društvo koje ženu stavlja u ropski položaj te se bori za njezinu slobodu i dostojanstvo tako da svojim ženskim likovima daje glas. Međutim, nije nebitna činjenica da Medeja zapravo ne predstavlja tipičnu grčku ženu, nego je riječ o osobi, iako božanskoga podrijetla, koju obilježava (a onda i njezine postupke) njezino barbarsko podrijetlo.

Medeja je prvo izdala vlastitu obitelj i ubila brata zbog muškarca u kojeg se zaljubila i kojeg je odabrala za supruga. Samim time Medeja se već poput fatalne žene oduprla društvenim konvencijama. Nakon što je suprugu Jazonu pomogla da postigne vlastite ciljeve i rodila mu dvoje djece, Jazon je zatražio razvod kako bi se oženio Glaukom, kćeri korintskog kralja Kreonta. Želju za razvodom Medeja doživljava kao preljub i kao izdaju. Smatrajući je prijetnjom, kralj je protjeruje iz grada, zbog čega je Medeja dodatno ponižena i posramljena. U Medejinu slučaju povratak kući i vlastitoj obitelji nije moguć zbog izdaje i bratoubojstva, pa egzil iz grada za Medeju i njezinu djecu znači prosjačenje i/ili prostituciju. Medeja se ponovno odupire društvenim konvencijama i patrijarhatu odabravši osvetu (Hidalgo-Xirinachs, 2009: 261). U Medejinu slučaju otpor patrijarhatu i prihvaćanje vlastita ja te življenje prema svojim pravilima znači odabrati agresivnost koja potiče njezin ubilački nagon. Medeja ubija Kreonta i njegovu kćer Glauku. Njezina je namjera bila ubiti i Jazona, ali se predomislila shvativši da je jedini način da se zaista osveti Jazonu ubiti vlastitu, ujedno i njegovu djecu. U tom je pogledu Medeja kao fatalna žena bila suočena s donošenjem iznimno teške odluke, pa se od ubojstva i gubitka vlastite djece zbog osvete ogradila od uloge supruge i majke, na što upućuje njezin

monolog u trećem licu (Prelević Stijepović, Psihoanalitičko viđenje Medeje, žene koja je ubila svoju decu. URL: https://psihobrlog.wordpress.com/2014/04/14/psihoanaliticko-videnje-medeje-zene-koja-je-ubila-svoju-decu/, 15. lipnja 2016.).

Prema tome, može se zaključiti da se Medeja ne može jednostavno okarakterizirati kao psihopatska ličnost i kao žena koja je zbog ubilačkog nagona ubila vlastitu djecu. Vidljivo je da su njezini razlozi za takav čin kompleksniji, pa se moraju uzeti u obzir pri analizi njezina lika. Prihvaćanje agresivnosti drastičan je, ali i jedini način koji Medeji omogućuje da vrati izgubljeno dostojanstvo (Hidalgo-Xirinachs, 2009: 261) jer treba imati na umu Medejino barbarsko podrijetlo. Medeja je fatalna žena koja je donosila vlastite odluke koje su bile u suprotnosti s konvencijama koje je nametnulo patrijarhalno društvo. Medeja nije odustala od vlastitih načela, odnosno od borbe za vlastitom slobodom i pravom na izbor čak ni u trenutku kada je to značilo prihvatiti agresivnost, ubiti vlastitu djecu te odbaciti jedan dio sebe. Stoga je Medeja emancipirana i samosvjesna žena koja je spremna pretrpjeti socijalno isključenje kao posljedicu sposobnosti samoodređenja, ali istodobno i nesretna zbog vlastite sudbine (Hidalgo-Xirinachs, 2009: 261). Upravo zbog svoje emancipiranosti, sposobnosti da sama donose odluke i borbe s patrijarhatom, ali i agresivnosti, dijaboličnosti i opasnosti koja izvire Medeja je prava fatalna žena.

# 7. LITERATURA

**Knjige i članci:**


1. Bačić-Karković, Danijela. 2003. O ranim Krležinim romanima II, Fluminensia, 15 1, 59–90.
2. Blair, James P. 2008. Psihopat: emocije i mozak. Jastrebarsko: Naklada Slap.
3. Blundell, Sue. 1995. Women in ancient Greece. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
4. Burckhardt, Jacob. 2003. Povijest grčke kulture (knjiga II). Zagreb: Prosvjeta.
5. Čale-Feldman, Lada i Tomljenović, Ana. 2012. Uvod u feminističku književnu kritiku. Zagreb: Leykam international.
6. Čulin, Lada. 2003. Predgovor. Grčke tragedije: Eshil, Sofoklo, Euripid. Zagreb: Zagrebačka stvarnost.

7. D'Amico, Silvio. 1972. Povijest dramskog teatra. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
8. Engelsfeld, Mladen. 1975. Interpretacija Krležina romana *Povratak Filipa Latinovicza*. Zagreb: Liber.
9. Euripid: Medeja. 2004: Eshil, Sofoklo, Euripid: Grčke tragedije [prev. Koloman Rac]. Zagreb: Globus Media (Biblioteka Jutarnjeg lista Najveća djela), str. 181–234.
10. Galić, Branka. 1999. Ekofeminizam – novi identitet žene, Socijalna ekologija, 8, 1–2, str. 41–55.
11. Grdešić, Maša. 2007. Što je Laura? Otkuda je ona?: ženski nered u romanu *U registraturi* Ante Kovačića. Poetika pitanja. Zbornik radova u povodu 70. rođendana Milivoja Solara [ur. Dean Duda, Gordana Slabinac i Andrea Zlatar], Zagreb: FF Press, str. 251–266.
12. Gjurgjan, Ina. 2004. Od Eve do Laure, Dani Hvarskoga kazališta, Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, 30, 1, str. 311–320.
13. Grljušić, Ivan. 2001. Veliki žrvanj ili na tragu tragedije: (studije i eseji o grčkoj tragediji). Zagreb: Erasmus naklada.
14. Hathaway, Nancy. 2006. Vodič kroz mitologiju: priručnik za bolje upoznavanje čudesnog svijeta bogova, božica, čudovišta i heroja. Zagreb: Mozaik knjiga.
15. Hidalgo-Xirinachs, Roxana. 2009. Euripidova Medeja: prilog psihoanalizi ženske agresije i autonomije, Tvrđa, 1/2, str. 243–264.
16. Kapor, Gojko. 1980. Psihopatije ili poremećaji ličnosti. Beograd: Naučna knjiga.
17. Kogan, Petr Semenovič. 1959. Istorija stare grčke književnosti. Sarajevo: Veselin Masleša.
18. Lesky, Albin. 2001. Povijest grčke književnosti. Zagreb: Golden marketing.
19. Livraga, Jorge Angel. 2000. Kazalište misterija u Grčkoj: tragedija. Zagreb: Nova akropola.
20. Maštrović, Tihomir. 2010. Čudaci neukrotiva duha: tipološka određenja književnih likova Kovačićevih pripovijesti, Croatica et Slavica Iadertina, 5, 5, str. 385–393.
21. Nemec, Krešimir. 1995. *Femme fatale* u hrvatskom romanu 19. stoljeća. Tragom tradicije: ogledi iz novije hrvatske književnosti. Zagreb: Matica hrvatska, str. 58–75.
22. Oklopčić, Biljana. 2008. Stereotipija u prikazu ženskog lika u genealoškim ciklusima Williama Faulknera i Miroslava Krleže: Eula Varner Snopes i Charlotta Castelli-Glembay, Fluminensia, 20, 1, str. 99–118.
23. Pateman, Carole. 2000. Spolni ugovor. Zagreb: Ženska infoteka.

24. Pateman, Carole. 1998. Ženski nered: demokracija, feminizam i politička teorija. Zagreb: Ženska infoteka.
25. Pećnik, Lana i Sindik, Joško. 2013. Neki aspekti psihološke antropologije žene. Zbornik radova Međimurskog veleučilišta u Čakovcu, 4, 2, str. 99–105.
26. Pervin, Lawrence A., Cervone, Daniel i John, Oliver P., 2008. Psihologija ličnosti: teorije i istraživanja. Zagreb: Školska knjiga.
27. Petrač, Božidar. 1991. Lik žene u hrvatskoj književnosti, Bogoslovska smotra, 60, 3–4, str. 348–354.
28. Sablić Tomić, Helena. 2005: Gola u snu: ogledi o ženskom identitetu. Zagreb: Znanje.
29. Sironić, Milivoj. 1995. Rasprave o helenskoj književnosti. Zagreb: Matica hrvatska.
30. Solar, Milivoj. 1997. Teorija književnosti. Zagreb: Školska knjiga.
31. Solar, Milivoj. 2000. Granice znanosti o književnosti: izabrani ogledi. Zagreb: Naklada Pavičić.
32. Solar, Milivoj. 2003. Povijest svjetske književnosti: kratki pregled. Zagreb: Golden marketing.
33. Šicel, Miroslav. 2005. Povijest hrvatske književnosti 19. stoljeća: realizam (knjiga II). Zagreb: Naklada Ljevak.
34. Vratović, Vladimir. 1977. Povijest svjetske književnosti u osam knjiga: Grčka (antička), rimska, bizantska, srednjovjekovna latinska, novovjekovna latinska, novogrčka i albanska književnost (knjiga II). Zagreb: Mladost.
35. Vrcelj, Sofija i Mušanović, Marko. 2011. Kome još (ne) treba feministička pedagogija?! Rijeka: Hrvatsko futurološko društvo.
36. Vulama, Gordana. 2010. Kriminalističko istraživanje kaznenog djela čedomorstva: primjeri iz prakse. Policija i sigurnost, 18, 4, 517–531.
37. Zlatar, Andrea. 2004. Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti. Zagreb: Naklada Ljevak.
38. Žužul, Ivan. 2005. Razvoj drame od početaka do danas kroz metodički osvrt. Život i škola, 1, 13, str. 16–33.

Mrežni **izvori:**

1. Društveni položaj žene u antičkoj Grčkoj. URL: http://arheo.ffzg.unizg.hr/ska/fragmenti/2-3/drustveniPolozaj.htm, 20. ožujka 2016.

2. Hrvatska enciklopedija, Euripid. URL: http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=18637, 2.ožujka 2016.
3. Lešić, Zdenko, Feminizam, feministička teorija i kritika. (24.8.2011.) URL: http://knjizevnarijec.blogger.ba/arhiva/2011/08, 20. ožujka 2016.
4. Prelević Stijepović, Marica. Psihoanalitičko viđenje Medeje, žene koja je ubila svoju decu. URL: https://psihobrlog.wordpress.com/2014/04/14/psihoanaliticko-videnje-medeje-zene-koja-je-ubila-svoju-decu/, 15. lipnja 2016.
5. Radulić, Hana. Smrt djeteta kao osveta supružniku (23.2.2013.). URL: http://www.zadarskilist.hr/clanci/23022013/smrt-djeteta-kao-osveta-suprugniku, 24. svibnja 2016.