

Ioana Papadopulu*
Demokritov univerzitet u Trakiji, Komotini
Filozofski fakultet, Odsek grčke filologije
Panajotis Asimopoulos**
Vojna Akademija Grčke

UDC 82-11.09
82-2.09
DOI: 10.19090/gff.2018.1.53-66

RAZGOVOR TRIJU ŽENA O LJUBAVI: FEDRA, MARINA CVETAJEVA I SARA KEJN

Uprkos dominantnom mišljenju da je bio žestok ženomrzac, mudri Euripid se u klasično doba divi Fedrinim vatrenim osećanjima: u tragediji *Hipolit Ovenčan* (428. p. n. e.) majstorski vodi dramsku junakinju, dok kroz njenu ranjivu psihu prikazuje poguban preobražaj nevinog osećanja u autodestruktivnu strast.

Na Fedrinom mitu zasniva se buntovna pokretačka sila Marine Cvetajeve u istoimenoj pesmi (1923), gde ruska pesnikinja uspeva da spoji svoja vanbračna traganja sa postizanjem punoće intelektualnog i umetničkog stvaralaštva. Oponašajući tragičan kraj legendarne Fedre, ali i izopštene Cvetajeve, Sara Kejn, kontroverzna autorka pozorišnog dela *Fedrina ljubav* (1996), vešanjem okončava svoj kratki život. Pri tome, usvajanjem autentičnog Brehtovog stava zadivljuje gledaoce; ne manipuliše njima pasivno, ali napada lažne moralne vrednosti dok provodi multidimenzionalnu politiku i oštru feminističku kritiku.

Usklađen sa bazičnim načelima intertekstualnog proučavanja i komparativne književnosti, ovaj se rad, pomoću karakterističnih citata, osvrće na specifičnu dijalektičku raspravu dveju pesnikinja o Fedrinom liku, dok teži ka ustanovljenju njegove fizionomije i diferencirane percepcije. Razmatranjem drevnogrčke tragedije, inspiracije Marine Cvetajeve i pesme Sare Kejn, izvodi se zaključak da je ljubavna strast čvrsta podloga jakih sukoba sa opšteprihvaćenom logikom, ali i neiscrpan izvor kreativnosti.

Ključne reči: Fedra, Euripid, Cvetajeva, Kejn, ljubav, strast, smrt, intertekstualnost.

1. UVODNE NAPOMENE

Tragika porodice antičkog heroja Tezeja od drevnog do savremenog doba predstavlja spektar značajnih tema u svetskoj književnosti. U ovom dijalogu epoha,

* iopapad@helit.duth.gr

** asimopoulos@yahoo.gr

od Homerove *Odiseje*,¹ posebnu pažnju privlači strastvena ljubav Fedre, Tezejeve supruge, prema Hipolitu, sinu Amazonke Antiope.

Najznačajniji predstavnici starogrčke tragedije utemeljili su svoja neuporediva nadahnuća na zamalo ostvarenom grešnom snošaju: Sofokle je sastavio dramu *Fedra* (Barrett, 1964: 12–13), dok se Euripid okrenuo ovoj temi dva puta: najpre neuspešno, ali drugi put postigao je veliki uspeh i osvojio prvo mesto.²

2. EURIPID: *HIPOLIT OVENČAN* (428. GODINE P. N. E.)

U prologu tragedije,³ koji izgovara sama Afroditu (sa izrazitim simboličkim crtama), obaveštavamo se o neizbežno razornoj ljubavi Fedre prema lepom Hipolitu. Mladić prkosno ignoriše ovozemaljske užitke,⁴ ali i Kipridin primamljivi poziv, koji ipak prihvata ne tako odana,⁵ udata junakinja. Takav postupak pogađa neodoljivu boginju čulne ljubavi, koja će mu se nemilosrdno osvetiti. Čuvajući svoju nevinost,⁶ on ostaje posvećen Artemidi,⁷ koja svojom dinamičnom intervencijom određuje konačan ishod drame.

Na početku prve epizode pojavljuje se Fedra,⁸ psihički i telesno iscrpljena, obuzeta tiranskim halucinacijama, spremna na autodestrukciju zbog nekontrolisane čežnje za Hipolitom. Naći će privremeno utočište u ćutanju, sve dok dadilja ne

¹ Fedra se navodi pored zloglasne Prokne: „Fedru i Pròkridu spazih i lijepu Arijadnu” (XI Pevanje, stih 321, u: Maretić, 1931: 134).

² Euripid se mnogo razočarao zbog neočekivanog neuspeha; zato je pripremio drugu dramu sa istom temom. Više o tome: Coffey–Mayer, 1990: 7–8; Segal, 1986: 203–204.

³ Ova Euripidova tragedija jedna je od „najsurovijih igara bogova sa ljudskim životima” (Hristić, 2006: 37).

⁴ O tome detaljnije: Kovacs, 1980: 287–303; Saunders, 2002: 73–74; Snell, 1964: 23–46; Solmsen, 1973: 420–425.

⁵ Videti: Dodds, 1925: 102–104; Knox, 1952: 3–13; Mossman, 2003: 201–217.

⁶ U vezi s tim: Berns, 1973: 165–187; Davies, 2000: 53–69.

⁷ „He shuns the bed of love and will have nothing to do with marriage. Instead, he honors Apollo’s sister Artemis, Zeus’s daughter, thinking her the greatest of divinities.” (Eur. *Hipp.* 14–16, u: Kovacs, 1995)

⁸ Zaljubljena protagonistkinja liči na zlonamernu Potifarovu ženu. O tome: „Gestalten wie Hippolytos standen in einer natürlichen Affinität zum dem in der griechischen Sage so reich vertretenen Potiphar-Motiv, dessen Trägerin hier die Kreterin Phaidra, die Gattin des Theseus, wurde” (Lesky, 1972: 314), dok „Die beiden *Hippolytos* dramen sind nicht die einzigen, in denen Euripides das Potiphar-Motiv gestaltete” (Lesky, 1972: 326).

izgovori njegovo ime.⁹ Tokom sentimentalne stihomitije, otkriće se neizreciva strast¹⁰ razumne i zrele Fedre, koja postaje svesna da je neizbežno izložena mijazmi; mora da umre kako „bi se pročistila” od groznog greha. Neustrašivo priznaje svoj očajnički trud da se odupre svemogućim strelicama ljubavi. Uporno se bori kako bi zaštitila svoje dostojanstvo, brinući o časti svojih bližnjih.

Ali nagli pokušaj dadilje da je ubedi da stremi ka osvajanju ljubljenog mladića ima pozitivan završetak. Istovremeno se postavljaju ključna pitanja o njenim istinskim namerama. Kako je moguće da se ostvari pojednostavljeni dadiljin plan? Kako je spremna da žrtvuje svoju reputaciju i ugled poštene porodice? Njen promenljivi stav obrazlaže se činjenicom da je ona Euripidova, a ne Sofoklova junakinja, koju ipak ne karakteriše jedinstvena Antigonina odlučnost ili nepopustljiva Ajantova volja.

Dok dadilja otkriva strašnu tajnu, Fedra obezbeđuje zavereničku tajnost hora.¹¹ Ona grubo odbija novi dadiljin predlog o pomoći.¹² Sada je spremna da izvrši samoubistvo, ali i da se osveti Hipolitu.¹³ U potpunosti ispunjava tragični plan koji joj je pripremila neukrotiva boginja ljubavi.¹⁴ Jadna žena će napustiti scenu,¹⁵ a hor će nam saopštiti o njenom tragičnom vešanju.¹⁶ U međuvremenu, radnja je postupno rezultirala svim događajima koji će prouzrokovati vrhunac drame. Snažno mladićevo odbijanje dovodi ranjivu Fedru do toga da ga nepravedno optuži kod lakovernog kralja za silovanje, ili pokušaj silovanja. U afektu besa i razočaranja

⁹ „**Nurse:** What, are you in love, my child? Who's the man? **Phaedra:** Whatever his name is, son of the Amazon. **Nurse:** You mean Hippolytus? **Phaedra:** Yours are the words, not mine.” (Eur. *Hipp.* 350–353, u: Kovacs, 1995)

¹⁰ O vidljivim posledicama strasti: Herington, 1996: 434.

¹¹ „Oh, disaster! You are betrayed, my friend. What can I do for you? What was hidden is now revealed and you are ruined – oh! ah! – betrayed by one close to you.” (Eur. *Hipp.* 591–595, u: Kovacs, 1995)

¹² „No more from you! For last time the advice you gave was dishonorable, and what you attempted to do was criminal. Get out of my way and worry about yourself! My own business I shall myself arrange well.” (Eur. *Hipp.* 706–709, u: Kovacs, 1995)

¹³ Mastronarde (2010: 256, 289) ograničenoj Hipolitovoj inicijativi i čudnoj inertnosti pripisuje „patogenu” privrženost Artemidinom prisustvu, koja je zasnovana na preteranoj pobožnosti, ili se pak radi o jasnoj indikaciji celokupne nezrelosti. Ali i Berlin (1981: 37) heroja zamišlja kao ljudsko biće koje se lišava životne dinamičnosti.

¹⁴ Uporediti: Kitto, 1993: 273.

¹⁵ O prostoru iza scene: Wiles, 1997: 165–168.

¹⁶ „She tied aloft a noose to hang herself.” (Eur. *Hipp.* 802, u: Kovacs, 1995)

kralj traži od Posejdona da oštro kazni njegovog besramnog sina.¹⁷ Nedužni Hipolit umire,¹⁸ maćeha izvršava predodređeno samoubistvo, dok Artemida, kao „deus ex machina”, najavljuje institucionalizaciju praznika u čast mladiću.

3. MARINA CVETAJEVA: *FEDRA*

U poređenju sa drugim evropskim piscima, osetno različite tragove u poukama (Lévi-Strauss, 1974: 234) između klasične tradicije i mitološke pozadine nalazimo u književnim delima ruskih autora na kraju devetnaestog i početkom dvadesetog veka. Međutim, zapažamo ključnu manifestaciju hora, slobodniju ulogu kurira,¹⁹ tj. radikalne promene, koje je Marina Cvetajeva primenila na izuzetno vešt način.

Ruska pesnikinja često je obrađivala likove izuzetnih žena iz istorije, mita i književnosti, a osobito je sklona tematizaciji likova izopštenika, otpadnika ili autsajdera, kojima darežljivo posvećuje veličanstvene stihove. Osim toga, problematika Oktobarske revolucije i nalaženje na strani istorijskih gubitnika takođe opredeljuju njene teme u pravcu poetskog uzdizanja i iskupljenja poraženih i njihovog nepodnošljivog života.

Multidimenzionalna transformacija (Gove, 1977: 244) u zreloj misli ostvaruje se u „srednjem periodu” stvaralaštva Marine Cvetajeve (1920–1927). Kroz katalitičku prizmu žestoke afektivnosti i neobuzdanog erotizma, koji kod Cvetajeve prati istinski odnos i komunikaciju među ljudima, kombinuju se mitske i biblijske priče i biografski elementi: Arijadnina neodoljiva čežnja i Euridikina neostvariva ljubav naglašavaju se uzornom posvećenošću Marije Magdalene. Ljubavni motivi dobijaju na univerzalnosti, jer prevazilaze granice individualnog iskustva (Gove, 1977: 251), a u svojstvu pokretačke sile rezultiraju kobnim završetkom „Fedre” (7. mart 1923. g.), koja se sastoji iz dveju autonomnih – povezanih celina:

¹⁷ „Hippolytus has dared to put his hand by force to my marriage-bed, dishonoring the holy eye of Zeus. But, father Poseidon, with one of the three curses you once promised me kill my son, and may he not live out this day, if indeed you have granted me curses I may rely on.” (Eur. *Hipp.* 885–890, u: Kovacs, 1995)

¹⁸ „My struggle is over, father. I am gone. Cover my face, and quickly, with my garments!” (Eur. *Hipp.* 1457–1458, u: Kovacs, 1995)

¹⁹ O razvoju i osnovnim karakteristikama drame: Segel, 1979: 98–100.

A) ŽALBA (ЖАЛОБА)

Učestala pojava u poeziji Marine Cvetajeve jeste ritmičko ponavljanje iste reči: „Ипполит! Ипполит! Болит!” (Cvetaeva, 2008: 210–211; Harold, 1979: 107), što ovde odražava Fedrinu svest o žestokoj želji da osvoji voljenog mladića, dok nas istovremeno upozorava na tragičan ishod te zabranjene ljubavi: „Что за ужас жестокий скрыт В этом имени Ипполита!”. Vredi pomenuti da, iako je kod Euripida predstojeća propast deterministička posledica Fedrinog grešnog postupka i njegov glavni motiv tragičara, u „Žalbi” se prvenstveno ukazuje na emocionalnu muku junakinje.

U izvanrednim akustičkim slikama nemoćna žena predaje se parališućem vrtlogu nemoralne strasti („Точно длительная волна О гранитное побережье”). Čas se pretvara u dinamično biće koje rukama dira zemlju i zubima melje kamenje („Руки в землю хотят – от плеч! Зубы щебень хотят – в опилки!”), čas je očaj preplavljuje, kao što konjska muva iscrpljuje jednu kobilu („Это слепень в раскрытый плач Раны плещущей. Слепень злится. Это – красною раной вскачь. Запаленная кобылица!”). Fedra najpre poziva Hipolita da je sakrije, aludirajući na sopstvenu kriptu, tj. svoju sramotnu ulogu, kao Hipolitova maćeha i Tezejeva supruga: „Ипполит! Ипполит! Спрячь! В этом пеплуме – как в склепе”. Onda Harpije obrazlažu božje učešće u neizbežnom kršenju moralnih pravila i eliminisanju ljudskog uzdržavanja: „Ипполитова взамен Лепесткового – клюв Гарпий!”.

Upravo razorna lava koja je uništila grad Erkolano opisuje dimenziju nepovratne tragedije („Геркуланума... Вяну... Слепну...”). Zato na kraju pesme Fedra naglašava izazivačku indiferentnost bogova prema mučnim tegobama smrtnika: „Олимпийцы?! Их взгляд спящ! Небожителей – мы – лепим!”. Čitav prvi deo prikazuje se kao harmoničan spoj prirodne sredine i dramatičnog psihosomatskog stanja junakinje Fedre, odnosno Marine Cvetajeve.

B) PISMO (ПОСЛАНИЕ)

U drugom sastavnom delu pesničkog ciklusa jasna motivacija Fedrinog pisma jeste autentično izražavanje izvornih emocija prema Hipolitu. U stvari, autobiografska činjenica odnosa prema Pasternaku razotkriva stvaralačku dinamiku

koja je zasnovana na neuzvratoj ljubavi i oštroj patnji.²⁰ S intertekstualnog aspekta, vatreno pismo zaljubljene žene zajednički je motiv (Brunel, Pichois & Rousseau, 1998: 206–207) drevnog grčkog arhetipa i ruskog dela. Važna razlika leži u suštini sadržaja i u željenom cilju: Euripidova Fedra, izričući lažne optužbe protiv Hipolita, pokušava da se oslobodi tiranske sramote; glavni lik Marine Cvetajeve istinitim izjavama usuđuje se da hrabro prizna nekompromitovana erotska osećanja.

Hijerarhijsko samoidentifikovanje Fedre kao majke, žene i kraljice („Ипполиту от Матери – Федры – Царицы – весть”) naznačava lične prioritete i srazmernu kaznu incestuoznog odnosa sa nezrelim i uplašenim mladićem („Прихотливому мальчику, чья красота как воск От державного Феба, от Федры бежит”). Pomoću upečatljivih metafora i živopisnih slika ljudske puti (Forrester, 1992: 232–246) pojavljuje se dominantna, mada dvosmislena seksualnost: pohotljivo telo, koje više nije mračan zatvor ili strašno mučilište, sakriva dušu, dok je erotska prisnost neophodni pokretač za intelektualnu transcendentnost (Dinega, 2000: 547). Zato uzoran spoj usana i duša upotpunjuje smrtnu ljubav, ali i nosi jedinstvenu silu retke kreativnosti: „Утоли мою душу! (Нельзя, не коснувшись уст, Утолить нашу душу!) Нельзя, припадая к устам, Не припасть и к Психее, порхающей гостье уст... Утоли мою душу: итак, утоли уста”. Uz to, uopštavajuća strast intelektualnog povezivanja zaljubljenih partnera preko čulnog zbližavanja u vezi je sa namernom upotrebom prvog lica množine, budući da se tako zastupa čitav ženski pol.

U trećoj strofi zbunjena junakinja se teatralno koleba između dveju dijametralno suprotnih komponenata: „Ипполит, я устала.. Блудницам и жрицам – стыд! Не простое бесстыдство к тебе вопиет! Просты Только речи и руки... За трепетом уст и рук Есть великая тайна, молчанье на ней как перст”. „Velika tajna” podložna je različitim tumačenjima: (i) uzbuđena maćeha teži ka namernom skrivanju nemoralnih osećanja prema pastorku; (ii) Fedra ističe da je njena strast nešto uzvišenije od jednostavne požude; (iii) diskretno sama pesnikinja štiti svoj brak i klonulog Pasternaka od zlonamernih komentara; (iv) Cvetajeve nameće ćutanje i sprečava nesposobne osobe da pokvare obdarene stvaraoce.

²⁰ „Oštar unutrašnji sukob Cvetajeve između strasne želje da sretne Pasternaka pre nego što je kasno i psihičkog angažovanja u osamljenom poetičkom putu može se smatrati podsticanjem za sintezu kruga „Fedre”, mada ovo delo nije izričito vezano za Pasternaka.” (Dinega, 2000: 555)

Međutim, u petoj strofi predodređena tragična sudbina evidentna je u njenoj nemoći da kontroliše nasilan tok pogubnih događaja: „Понесли мои кони! С отвесного гребня – в прах – Я наездница тоже! И так, с высоты груди, С рокового двухолмия в пропасть твоей груди!“. Ipak, prethodi njena reakcija na spoljašnji glas užasnog Hipolita (i anonimne publike), ili na tragični ultimatum sopstvene savesti: „Устыдись!“. Na kraju, zaprepašćena junakinja poistovećuje se sa impozantnom Amazonkom koja se, s jedne strane, povezuje sa Hipolitovim poreklom, dok, s druge, deluje kao neuporediv simbol divlje ženstvenosti i ratoborne naravi (Grimal, 1991: 79–80, 320–321). Poput Euripida, taj bitan cilj Cvetajeva postiže slikom „nadmenih“ konja, koji galopirajući vode do potpunog uništenja.

4. SARA KEJN: *PHAEDRA'S LOVE*

U pet pozorišnih dela i u jednom filmu čuvene Sare Kejn, osim umetničkog integriteta, primećujemo izuzetno učestale manifestacije surovog nasilja i autentične brutalnosti. (Neo)ekspresionistička autorka paralelno postiže idealnu kombinaciju savremenih društvenih razmatranja i opire se fundamentalnim aksiomima ekstremnog političkog feminizma, dok oštro kritikuje biološku diskriminaciju između muškaraca i žena. Izrazitom teatralnošću i prepoznatljivim crnim humorom obdarena dramaturškinja izazvala je neprestani napad konzervativnih kritičara, dok je lirskom izražajnošću uzdrmla uzdržane gledaoce.

U Velikoj Britaniji, na osnovu nekonvencionalnih preispitivanja moralnih elemenata i otvorenog opovrgavanja religijskih doktrina, smatrala se uznemiravajućom pojavom. Međutim, evropska publika, uz pravi entuzijazam, učestvovala je u brojnim radionicama režiserke koja je tom prilikom prikazivala svoje drame na zahtevnim scenama Francuske, Nemačke, Holandije i Španije.

Tri godine pre nego što u londonskoj bolnici „Kings koledž“ izvrši samoubistvo zbog neizlečive depresije prihvata počasnu ponudu „Gejt teatra“, i prerađuje Senekinu tragediju *Tijest*. U autorkinoj režiji, pozorišno delo *Fedrina ljubav*, koje ukazuje na ideološki okvir „in-yer-face“ (Sierz, 2001: 4), izvedeno je 15. maja 1996. godine.

Uočljive su dve interesantne inovacije, inače provokatorskog, stila Sare Kejn: (a) uprkos feminističkim stavovima²¹ autorke, protagonističku ulogu ima

²¹ Više o tome: Case, 1988.

muškarac; (b) pod velom ženskih tema aludira na činjenice egzistencijalne i političke problematike.

Radnja se odvija u osam kraćih scena:

U početnoj sceni²² Hipolit, koji „dominates the play with his violent detachment” (Urban, 2001: 42), predstavljen je kao prljavi britanski princ koji boluje od depresije, učestale epidemije savremenog društva. Provođi dosadne dane u mračnoj sobi: statično gleda nasilničke filmove na televiziji, jede bez prestanka i seksualno se samozadovoljava.

U drugoj sceni, tokom depresivnog dijaloga Fedre sa doktorom, otkrivaju se njena incestna osećanja prema neverovatno neprijatnom Hipolitu.²³ Saznajemo da je mladić svestan protivnik svojih koristoljubivih prijatelja (druže se s njim jer je on plemićkog porekla) i licemernih međuljudskih odnosa (aludira i na Fedrin brak sa Tezejem), ali bez trunke aktivnosti potčinjen je samodestruktivnoj sudbini. Treća scena prikazuje Fedru kako svojoj kćerki iz prvog braka, Strofii, priznaje nekontrolisanu ljubav prema Hipolitu. Mlada žena odvraća paranoičnu majku od namere da stupi u seksualne odnose s pastorkom, jer je uverena da Hipolit neće prihvatiti njen erotski poziv. Istovremeno je upozorava na okrutne reakcije sablažnjenog naroda na nepristojne postupke kraljevske porodice.²⁴

U četvrtoj sceni, dok je Tezej na službenom putu, zaljubljena maćeha pruža rođendanske poklone pasivnom Hipolitu. Međutim, on zauzima apsolutno indiferentan stav prema nežnoj ženi i njenim ljubaznim rečima, cinično je ismeva i

²² „A royal palace. Hippolytus sits in a darkened room watching television. He is sprawled on a sofa surrounded by expensive electronic toys, empty crisp and sweet packets, and a scattering of used socks and underwear. He is eating a hamburger, his eyes fixed on the flickering light of a Hollywood film. He sniffs. He feels a sneeze coming on and rubs his nose to stop it. It still irritates him. He looks around the room and picks up a sock. He examines the sock carefully then blows his nose on it. He throws the sock back on the floor and continues to eat the hamburger. The film becomes particularly violent. Hippolytus watches impassively. He picks up another sock, examines it and discards it. He picks up another, examines it and decides it’s fine. He puts his penis into the sock and masturbates until he comes without a flicker of pleasure. He takes off the sock and throws it on the floor. He begins another hamburger.” (Kane, 2001: 65)

²³ „**Doctor:** He’s just very unpleasant. And therefore incurable.” (Kane, 2001: 69)

²⁴ „**Strophe:** If anyone were to find out. **Phaedra:** I know, I know. **Strophe:** It’s the excuse they’re all looking for. We’d be torn apart on the streets.” (Kane, 2001: 73)

bezobrazno vredi.²⁵ Uprkos neprijateljskom ponašanju dezorijentisanog princa, Fedra izjavljuje da ga voli i pruža mu oralni seks. Sledi vulgaran verbalni napad razočaranog u ljubavne afere Hipolita: ne uzvraćajući joj ekvivalentne emocije, otkriva seksualnu avanturu sa Strofom, sa nepoznatim muškarcem, ali i sa posebnom ženskom osobom po imenu Lena, koja ga je žigosala sentimentalno i prouzrokovala mu mučnu depresiju.

Peta scena nas obaveštava da je ogorčena Fedra izvršila samoubistvo, napisavši poruku da ju je Hipolit silovao. Zabrinuta Strofe savetuje Hipolitu da se mora čuvati podivljalih građana, koji ga žele kazniti smrću bez prethodnog sudskog postupka. Ipak, on je prezadovoljan pretećim događajima i u stvari zahvalan pokojnoj maćehi, jer je dugo očekivao tako divan poklon.²⁶

Imitirajući dramatični susret crkvene osobe (Priest) i pesnika Baala, koji se u devetoj sceni Brehtovog²⁷ pozorišnog dela odvija u tamnoj kafani, Kejn šestu scenu premešta u zatvorsku ćeliju. Mada ga polusestra (Strofe) podržava, Hipolit ne prihvata uporne sveštenikove predloge da se iskreno ispovedi i, što je neophodno, pokaje za učinjene grehove, već negira božje postojanje.²⁸

U čitavoj sedmoj sceni pojavljuje se samo Tezej: tužni suprug sprema veliku vatru od drva i granja i spaljuje Fedrin leš, dok izgovara tri osvetničke reči: „I’ ll kill him”.

U poslednjoj sceni Hipolit se predaje razjarenoj rulji, koja ga uškopluje i onda ubija na najsuroviji način, ispoljavajući ukorenjenu mržnju prema gramzivoj monarhiji. Prurušeni, Tezej i Strofe prate Hipolitov linč; dok se polusestra trudi da spreči divljački napad, Tezej ju siluje. Prepoznavši svoju kćerku, zgroženi kralj preseca svoj grkljan.²⁹ Pored triju leševa leži Hipolit, koji bi želeo još sličnih momenata.³⁰

Služeći se starogrčkim mitom, Sara Kejn usvaja oštar kritički stav prema institucijama (a) kraljevstva; (b) medija;³¹ (c) crkvene sredine. Veruje da su to glavni faktori moralne sepse i opasnog dezorijentisanja društva: (a) Preterana

²⁵ „**Hippolytus**: When was the last time you had a fuck? [...] Everyone wants a royal cock, I should know.” (Kane, 2001: 75)

²⁶ „**Hippolytus**: This is her present to me [...] Not many people get a chance like this.” (Kane, 2001: 89)

²⁷ Brecht, 1971: 31

²⁸ „**Hippolytus**: There is no God. There is. No God.” (Kane, 2001: 95)

²⁹ „Theseus cuts his own throat and bleeds to death.” (Kane, 2001: 102)

³⁰ „If there could have been more moments like this.” (Kane, 2001: 103)

³¹ O teškim odnosima autorke s medijima Velike Britanije: Luckhurst, 2005: 107–124

posvećenost naroda engleskoj kraljevskoj porodici javlja se kao varljiv način za lagan izlazak iz ličnih ćorsokaka, dok manifestuje nezdrav konzervativizam i anahronističke predrasude; (b) Masovni mediji doprinose reprodukciji i ozakonjenju nasilja, ali i formiranju lažnih stvarnosti. U početnoj sceni, Hipolit gleda krvave slike i perversne prizore, koji potkrepljuju agresivne instinkte i paroksističke seksualne delatnosti. Na kraju svedočimo pasivnoj inertnosti gledalaca, koji u svojoj svesti odobravaju njegovo uškopljivanje; (c) Oponašajući Kamijeve heroje (Sierz, 2001: 110), idealistička Hipolitova ličnost suprotstavlja se nepojmljivom licemerju crkvenih zastupnika, jer on gubi život radi hrišćanske vrline istinoljublja. Paradoks dostiže vrhunac kada sveštenik pruža oralni seks Hipolitu, koji ironizuje dvolično shvatanje o biološkoj nadmoći ljudske vrste.

Tako Kejn, poput nepristrasnog sudije, oslobađa Hipolita odgovornosti, ne sudi njegovom čudnom ponašanju: on je nevinna žrtva apsurdne teorije da je pravi potomak Boga, u kog ipak ne veruje,³² a istovremeno i žrtvujuće lice. Pritom predstavlja preteranu seksističku tendenciju i samodestruktivne postupke princa.

Što se tiče svojevoljnog viktimiziranja ženskih bića, primećujemo da Sara Kejn ne prezentuje Fedrinu posmrtnu osvetu, ali sve žene okružuje iskrenom empatijom i hrišćanskom podrškom, bez feminističkih preterivanja. Stoga se autorka javlja i kao nadahnuta režiserka, i kao iskusna glumica – predstavlja Fedru, koja uporno traga za apsolutnom ljubavi i nikako ne može da toleriše erotsku stagnaciju, kao i Hipolita koji se odriče takvih bolnih iskušenja i ne može da pronade suštinski motiv za kvalitetniji život. Upravo ta kombinacija dvaju ekstremnih emocionalnih stanja vezana je za bipolarni afektivni poremećaj, od kog je Kejn i bolovala, iako dramu ne treba tumačiti u biografskom ključu. Pored toga, dotični kontrast usklađen je sa Fukoovim verovanjem da su duševno oboleli ljudi zapravo disidenti, što predstavlja stanje koje svakako karakteriše Saru Kejn.

5. ZAKLJUČCI

Intertekstualni pristup mitu o Fedri³³ vodi do uočavanja značajnih sličnosti, kao i zanimljivih razlika vezanih za vremensku koncepciju i društveni kontekst. U savremenom poetskom štivu neosporno je ključno prisustvo antičkog nasleđa i, konkretnije, mitoloških figura, koje funkcionišu kao verodostojne komponente.

³² „There is no God. There is. No God.” (Kane, 2001: 88)

³³ O Fedrinj ličnosti u svetskoj dramaturgiji: Laffont–Bompiani, 1994: 776–778

Poput temena jednakostraničnog trougla, Grk Euripid, Ruskinja Cvetajeva i Engleskinja Kejn predočavaju podudarajuće tematske osnove: (i) Evidentna je destruktivna ljubav, kojom stvaraoci ilustruju društvene okolnosti i moralne konvencije, a izražavaju sastavne parametre kreativne problematike. Euripid i Cvetajeva potvrđuju svemoćne manifestacije ljubavi, kojima se postižu postavljeni intelektualni ciljevi. Uzorna dela posvećena su izabranim muškarcima, koji, iako su manje-više zadovoljavali emotivne potrebe i psihičke kriterijume protagonistkinja, nisu reagovali pozitivno do poželjne mere; (ii) Slobodna volja zauzima glavnu ulogu u karakterističnim činovima i životnim odlukama. Bogovi se smatraju indiferentnim: „Олимпийцы?! Их взгляд спяц! Небожителй – мы – лепим!“. Često su krajnje osvetoljubivi i zlobni prema ljudskoj sreći (Afrodita), podržavaju nemoćnog besmrtnika (Artemida), ili je njihovo učešće baš marginalizovano, skoro eliminisano (Fedrina ljubav); (iii) Seksualni kontakt sa posebnom konotacijom održava se uz aktivno učešće, ili čak i s ograničenom saglasnošću inicijatora opisanih događaja. U trima analiziranim delima, Fedra čezne za telesnim spajanjem, sasvim je potčinjena neobuzdanoj strasti, koja savladava svaku prirodnu potrebu, dok je postepeno vodi do transcendentnosti, kojoj stremi; (iv) Smrt je pravo rešenje za izlazak iz bolnog lavirinta. Veoma je impresivna konstatacija da takav kraj preferiraju, osim glavnog lica, i drugi učesnici.

S druge strane, među svojstvenim obeležjima koja u značajnoj meri obezbeđuju jedinstven identitet ispitanih književnih dela ističemo da: (a) naslov *Fedra* upotrebljava kako Cvetajeva tako i Kejn, dok je naslov obeju Euripidovih drama *Hipolit*;³⁴ (b) na efikasan način *Fedra Sare Kejn* poziva se na Senekinu dramu pre nego na Euripidov original;³⁵ (c) Euripid i Kejn opisuju neviđenu propast koja utiče na čitavo društvo, dok se Cvetajeva ograničava na iskazivanje sopstvenih psihičkih tortura; (d) svemoć Euripidovih bogova opovrgava se u *Fedri Marine Cvetajeve* i *Sare Kejn*, pošto ljudska volja zauzima dominantnu ulogu; (e) za razliku od Euripidovog nadahnuća i pristupa Marine Cvetajeve, *Hipolit Sare Kejn* nikako nije usklađen sa besprekornim herojskim idealom.

³⁴ Uporediti: Grene, 1939: 45–58.

³⁵ Više o tome: Harrison, 2009: 168.

Ioanna Papadopoulou, Panagiotis Asimopoulos

A DIALOGUE OF THREE WOMEN ABOUT LOVE:
PHAEDRA, MARINA TSVETAEVA, SARAH KANE

Summary

In the classical era, wise Euripides, despite the dominant belief that he was a fanatic misogynist, admires Phaedra's fiery emotions. In the tragedy "Hippolytus Crowned" (428 BC), he masterfully manages the dramatic heroine, whilst through her vulnerable psyche he displays a disastrous transformation from a naïve emotion to a self-destructive passion.

In bloodstained Europe, which has been destroyed by unrestrained Nazi brutality, the progressive Marina Tsvetaeva climbs her own rock of Sisyphus: she grieves, but she refuses a compromise with passive futility; she isn't humiliated by the slow death that the moral system of totalitarianism has so cruelly imposed. Her driving force is based on the myth of Phaedra, while in the titular poem (1923) she succeeds in uniting her extramarital quests with the real achievement of intellectual creativity.

Imitating the tragic end of the legendary Phaedra and the romantic Tsvetaeva, Sarah Kane, the controversial author of the theatrical work „Phaedra's Love" (1996), ends her short life by hanging. Besides, by adopting Brecht's authentic attitude, he irritates the impressed viewers in a constructive way; he doesn't manipulate them passively, but she attacks the false moral values, while he engages in multidimensional politics and sharp feminist criticism.

Key words: Phaedra, Euripides, Tsvetaeva, Kane, love, passion, death, intertextuality

LITERATURA

- Barrett, W. (1964). *Euripides Hippolytus*. Oxford: Clarendon Press.
- Berlin, N. (1981). *The Secret Cause, A Discussion of Tragedy*. Amherst: University of Manchester Press.
- Berns, G. (1973). Nomos and physis: an interpretation of Euripides' Hippolytus. *Hermes*, 101, 165–187.
- Brecht, B. (1971). *Bertold Brecht, Collected Plays, Volume 1*. New York: Vintage.
- Brunel, P., Pichois, Cl. & Rousseau, A.-M. (1998). *Ti είναι η συγκριτική γραμματολογία*. Αθήνα: Πατάκης.
- Case, S.-E. (2001). *Feminism and Theatre*. London: Macmillan.
- Coffey, M., – Mayer, R. (1990). *Seneca: Phaedra*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Davies, M. (2000). The man who surpassed all men in virtue: Euripides' Hippolytus and the balance of sympathies. *Wiener Studien*, 113, 53–69.

- Dinega, A. (2000). Sexual Transcendence in Tsvetaeva's Poems to Pasternak. *Slavic Review*, 59, 547–571.
- Dodds, E. (1925). The aidos of Phaedra and the meaning of the Hippolytus. *Classical Review*, 39, 102–104.
- Forrester, S. (1992). The Formative Role of the Female Body in Marina Tsvetaeva's Poetry. *Slavic Review*, 51, 232–246.
- Gove, A. (1977). The Feminine Stereotype and Beyond: Role Conflict and Resolution in the Poetics of Marina Tsvetaeva. *Slavic Review*, 36, 231–255.
- Grene, D. (1939). The interpretation of the Hippolytus of Euripides. *Classical Review*, 39, 45–58.
- Grimal, P. (1991). *Λεξικό της ελληνικής και ρωμαϊκής μυθολογίας*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Harold, S. (1979). *Twentieth-Century Russian Drama. From Gorky to the Present*. New York: Columbia University Press.
- Harrison, S. (2009). Some Modern Versions of Senecan Drama. *Trends in Classics*, 1, 148–170.
- Herington, J. (1966). Senecan Tragedy. *Arion*, 5, 422–471.
- Hristić, J. (2006). *Eseji o drami*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Kane, S. (2001). *Phaedra's love, Complete Plays*. London: Methuen.
- Kitto, H. (1961). *Greek Tragedy*. London: Methuen.
- Knox, B. (1952). The Hippolytus of Euripides. *Yale Classical Studies*, 13, 3–31.
- Kovacs, D. (1980). Shame pleasure and honor in Phaedra's great speech. *American Journal of Philology*, 101, 287–303.
- Kovacs, D. (1995). *Euripides: Children of Heracles, Hippolytus, Andromache, Hecuba*, Volume II. Cambridge: Harvard University Press.
- Laffont, R., Bompiani, V. (1994). *Dictionnaire des personnages de tous les temps et de tous les pays*. Paris: Laffont.
- Lesky, A. (1972). *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Levi-Strauss, C. (1974). *Anthropologie structurale*, tome I. Paris: Plon.
- Luckhurst, M. (2005). Infamy and Dying Young: Sarah Kane, 1971–1999. In: Luckhurst, M. – Moody, J. (eds.) *Theatre and Celebrity in Britain, 1660–2000*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 107–124.
- Mastrorade, D. (2010). *The Art of Euripides: Dramatic technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Maretić, T. (1931). *Homerova Odiseja*. Zagreb: Školska knjiga.

- Mossman, J. (2003). *Oxford readings in classical studies: Euripides*. Oxford: Oxford University Press.
- Saunders, G. (2002). *Love me or kill me: Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester: Manchester University Press.
- Segal, C. (1986). *Language and Desire in Seneca's Phaedra*. Princeton: University Press.
- Segel, H. (1979). *Twentieth-Century Russian Drama. From Gorky to the Present*. New York: Columbia University Press.
- Sierz, A. (2001). *In-Yer-Face Theatre*. London: Faber and Faber.
- Snell, B. (1964). *Scenes from Greek drama*. Berkeley: University of California.
- Solmsen, F. (1973). Bad, shame and related problems in Phaedra's speech. *Hermes*, 101, 420–425.
- Urban, K. (2001). An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane. *A Journal of Performance and Art*, 69, 36–46.
- Wiles, D. (1997). *Tragedy in Athens: performance space and theatrical meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Цветаева, М. (2008). *Сочинения*, том 1. Москва: Художественная литература.