

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Ђурђина Б. Шијаковић

**ПАТЊА ЖЕНЕ  
У ЕУРИПИДОВИМ ТРАГЕДИЈАМА**

докторска дисертација

Београд, 2016.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOSOPHY

Djurdjina B. Šijaković

**THE SUFFERING OF A WOMAN  
IN EURIPIDES' TRAGEDIES**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016

Ментор:

др Гордан Маричић, ванредни професор, Филозофски Факултет, Универзитет у Београду

Чланови комисије:

др Ненад Ристовић, ванредни професор, Филозофски Факултет, Универзитет у Београду

др Душан Поповић, доцент, Филозофски Факултет, Универзитет у Београду

Датум одбране:

За подршку и савјете,  
захваљујем се ментору др Гордану Маричићу,  
као и колегиници др Лади Стевановић.

*мојим родитељима*

## Патња жене у Еурипидовим трагедијама

### Сажетак

На основу искуства истраживања ове теме наметнуо ми се став да о патњи конкретних женских личности у Еурипидовим трагедијама не би требало писати схоластично теоријски. Мимо једног таквог теоријског есенцијализма и њему насупрот, у раду се настоји да се патња испита у њеној пуној конкретности, са свијешћу о њеној уникатности и потпуној контекстуализованости. У изради дисертације кренула сам, дакле, од претпоставке да је патња колико универзално, толико јединствено и према томе крајње контекстуализовано животно искуство. Стога сам очекивала да ћу, читајући Еурипидове трагедије, на интерактивност феномена патње са другим феноменима и њихову међузависност наилазити као на константу. Такође, претпоставила сам да ће се у овом читању Еурипидових трагедија и праћењу његових женских ликова истовремено испоставити и универсализам и родна специфичност патње – паралелно и у сагласју.

У дисертацији нудим могућа читања појединачних Еурипидових трагедија. У том смислу, Еурипидовој заоставштини прилазим првенствено као тексту: отуда је важан аспект мог методолошког приступа *текстуална анализа са преводом одабраних одломака*. Анализа текста је семантичка и по потреби стилистичка, и смјештена је у друштвеноисторијски, антрополошки и културолошки контекст. Дисертација садржи уводно поглавље и осам поглавља посвећених изабраним драмама. Сходно наслову дисертације, при избору сам имала у виду да ли је дотична Еурипидова драма квалификована као трагедија или не. Овај рад је понуђен као допринос *проучавању феномена патње*, као *читање искуства патње*. Предузета анализа би се према интенцији могла назвати *егзистенцијалном анализом*. У методолошком погледу дисертацију одликује и интердисциплинарност.

Главне тачке ове дисертације су *доживљајно–сазнајне поенте*. Показало се да патња жена у Еурипидовим трагедијама настаје из широког опсега *животних ситуација* као што су: мајчинско тужење онда када једино оно преостаје као покушај обликовања бола; ропство и присилна промјена идентитета којима пркоси вјечна оданост свом једином правом идентитету; диониска сурова женска освета као одговор на повреду неписаних закона; истовремено умоболно и луцидно слављење најаве сопствене смрти која ће значити тријумф над душманином; бирање храбрости као одраза мужевљевог узора науштрб женској врлини и мајчинству уз неочекивано свиреп исход; сазнање да је менадска манија заправо била недостатак разбора и да је резултовала убиством сопственог сина; тјелесна и личнсона дезинтеграција услед изостанка насушно потребне еросне комуникације; изгубљена човјечност као резултат побједе херојског кодекса над мајчинством и последично суштинска усамљеност, изолованост.

„Патња жене у Еурипидовој трагедији“ је првенствено прилог феноменологији патње. Дисертација такође настоји да буде допринос проучавању Еурипидовог опуса и античке трагедије, те значењске носивости

грчког језика и смисаоних потенцијала хеленске књижевности уопште. Овим радом узима се учешћа и у изучавању друштвених и родних односа и улога у класичној Атини, па онда он припада разним научним областима и дисциплинама које се баве класичном Грчком: антропологији, родним и женским студијама, друштвеној и културној историји, тзв. историји приватног живота, историји умјетности. Осим тога, жеља је и да ова дисертација буде од помоћи у позоришној теорији (театрологији) колико и у пракси (у постављању античких представа), те у области рецепције античког позоришта и античке књижевности. У погледу сваког од ових поља истраживања патња жене у Еурипидовој трагедији и даље остаје отворена и неисцрпна тема.

Вриједи напоменути да дисертација са оваквом темом и методологијом изражава намјеру да се прихвате оквири савремених интернационалних трендова у хуманистичким наукама, који нарочиту пажњу посвећују интердисциплинарном проучавању концепта жене у одређеној култури. Стога је ова дисертација покушај да се српска мисао у овој области класичних наука придружи свјетском научном току и да у њему добије мјесто, као и покушај да се духовно охрабре и практично подрже слична будућа прегнућа у српској науци.

Истакла бих као нарочито важан резултат да је дисертација показала *актуелност* Еурипидове драме. Првенствено јер је *савремен* Еурипидов свијет је *актуелан* и *савремен* – и то је посвједочило изучавање феномена патње као универзалног људског искуства.

**Кључне ријечи:** патња жене, Еурипид, трагедија, феноменологија патње, жена у античкој Грчкој, другост, тужење, мајчинство, освета, диониско.

**Научна област:** класичне науке

**Ужа научна област:** класична грчка књижевност: грчка трагедија: Еурипид

**УДК број:** 821.14'02.09-21 Еурипид

821.14'02.09:305

## The suffering of a woman in Euripides' tragedies

### Summary

Based on experience of researching this theme I have acquired an attitude that suffering of concrete female characters in Euripides' tragedies should not be written about in a scholastic-theoretic manner. Past such theoretical essentialism and contrary to it, the study strives to examine the suffering in its utter *concreteness*, with awareness of its *uniqueness* and its absolute *contextualizedness*. Accordingly, I have commenced the work on my thesis with the hypothesis that suffering is *universal* as much as *particular*, and therefore supremely *contextualized* life experience. Consequently, I have expected that, while reading Euripides' tragedies, I will be coming across interactivity and interdependence between the phenomenon of suffering and the other phenomena, finding these interactivity and interdependence constant. I have also assumed that reading of Euripides' tragedies and paying close attention to his female characters will demonstrate both *universalism* and *gender-specificity* of suffering, as simultaneous and in tune.

This dissertation proposes *possible readings* of singular Euripides' tragedies. In this respect, I approach Euripides' legacy primarily as a text: hence an important aspect of my methodological approach is *textual analysis with translation of selected passages*. The textual analysis is semantic and stylistic where necessary, and it is set in sociohistorical, anthropological and culturological context. The dissertation includes the introductory chapter followed by eight chapters dedicated to selected dramas. According to the title, I bore in mind whether a given Euripides' drama qualifies as a tragedy or not. The dissertation is offered as a contribution to *the study of phenomenon of suffering, as a reading of experience of suffering*. According to its intention, the undertaken analysis could be nominated as *existential analysis*. In terms of methodological approach the dissertation is also marked by interdisciplinarity.

The main keynotes of this dissertation are *experiential-cognitive points*. The study has shown that suffering of women in Euripides' tragedies originates from a wide range of *life situations* such as: maternal lamentation as the only possibility left for an attempt of shaping the pain; slavery and compulsory change of identity defied by the eternal loyalty to the only truthful identity of one's self; Dionysiac cruel female revenge as an answer to the violation of unwritten laws; simultaneously insane and lucid glorification of the outset of one's own death which will signify triumph over adversary; choice of courage as a reflection of husband's model in spite of female virtue and motherhood, followed by unexpectedly brute outcome; cognition that menadic mania in fact was lack of reason and that it has resulted in killing one's own son; bodily and personal disintegration due to absence of substantially needed erotic communication; lost humanity as a sequel of mastery of heroic codex over motherhood, and consequently essential loneliness and isolation.

„The suffering of a woman in Euripides' tragedies“ is primarily a contribution to the phenomenology of suffering. The dissertation also endeavors to

be an addendum to the study of Euripides' opus and ancient tragedy, as well as to the study of semantic capacity of Greek language and connotational potential of Greek literature in general. The dissertation takes part in the study of social and gender relations and roles in classical Athens, thus belonging to various scientific fields and disciplines: anthropology, gender and women's studies, social and cultural history, so-called history of private life, history of art. Furthermore, there is an aspiration to benefit with this dissertation both theatrical theory (theatrology) and practice (staging ancient dramas), as well as reception of ancient theatre and ancient literature. Study of the suffering of a woman in Euripides' tragedies in all these respects continues to be an open and inexhaustible topic.

It should be noted that this dissertation with such a theme and methodology has the tendency to embrace the frameworks of contemporary international trends in the humanities, which pay special attention to the interdisciplinary study of the concept of woman in a given culture. Thereupon this dissertation represents an effort to incorporate Serbian thought related to this area of Classics into the global scientific course and to gain its place within, as well as an effort to encourage spiritually and support practically similar future pursuits in Serbian science.

It should be distinguished as a particularly important result that this dissertation demonstrated actuality of Euripides' drama. Primarily because it is *timeless*, Euripides' world is *actual* and *contemporary* – and this has been proved by the study of phenomenon of suffering as a universal human experience.

**Key words:** suffering of a woman, Euripides, tragedy, phenomenology of suffering, woman in ancient Greece, otherness, lamentation, motherhood, revenge, Dionysiac.

**Scientific field:** Classics

**Narrow scientific field:** classical Greek literature: Greek tragedy: Euripides

**UDC number:** 821.14'02.09-21 Euripides

821.14'02.09:305



## Садржај

<b>1. Уводна разматрања: О атинском друштву и Еурипидовој трагедији као оквиру за егзистенцијалну анализу драматизоване патње жене....</b>	<b>1</b>
1.1. Приступ теми — 1.2. Жена у класичном атинском друштву — 1.3. Жена у Еурипидовој трагедији — 1.4. Полифонија феномена патње као хипотеза — 1.5. О методолошком приступу	
<b>2. "Ἀπληστος χάρις γύων. Тужење као обликовање женске патње у <i>Прибјегаркама</i> .....</b>	<b>26</b>
<b>3. Једна женска одисеја у <i>Андромахи</i>. Све Андромахине куће и лутања ....</b>	<b>50</b>
<b>4. Βακχεῖος νόμος. Од мајчинске патње до диониске освете у <i>Хекаби</i> .....</b>	<b>73</b>
<b>5. Касандра и σκότια νυμφευτήρια. Хименеј за смрт у <i>Тројанкама</i> .....</b>	<b>97</b>
<b>6. Мегарино страдалништво у <i>Хераклу</i>. Αἰδώς и мајчинство.....</b>	<b>120</b>
<b>7. Крвава ὄρειβασία у <i>Бакхама</i>. Τλήμων Ἀγούη и Китерон .....</b>	<b>144</b>
<b>8. Δύστροπος ἄρμονία. (Де)конструкција женског тијела у <i>Хиполиту</i>.....</b>	<b>169</b>
<b>9. Патња и побуна самотнице у <i>Медеји</i>. Медеја нигдје не припада.....</b>	<b>192</b>
<b>10. Закључак .....</b>	<b>226</b>
<b>Литература.....</b>	<b>233</b>
<b>Биографија аутора .....</b>	<b>261</b>
Изјаве о ауторству, о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада, о коришћењу	

## 1. Уводна разматрања

### О атинском друштву и Еурипидовој трагедији као оквиру за егзистенцијалну анализу драматизоване патње жене

J'osai... Je me repens: Gloire au maître suprême!  
Il fit l'eau pour couler, l'aiglon pour courir,  
Les soleils pour brûler, et l'homme pour souffrir!

Због дрскости кајем се: Слава Богу великом!  
Он учини воду током, ваздух вјетром,  
Звијезде сјајем, и човјека патње чедом!

Алфонс де Ламартин, „Човјек“,  
посвећено Лорду Бајрону, *Поетске медитације* (1820)

Ежели бы не было страдания, человек не знал бы границ себе, не знал бы себя  
самого.

Кад не би било патње, човјек не би знао своје границе, не би знао себе самог.

Толстој, *Рат и Мир* (1869)

Страдание и боль всегда обязательны для широкого сознания и глубокого сердца.  
Патња и бол увијек су неопходни за широку свијест и дубоко срце.

Достојевски, *Злочин и казна* (1866)

The world breaks every one and afterward many are strong at the broken places.  
Свијет слама свакога и доцније многи су јаки на овим преломима.

Хемингвеј, *Збогом оружје* (1929)

There is a crack in everything,  
that's how the light gets in.  
Напуклина у свему постоји,  
ето како свјетлост улази.

Леонард Коен (Leonard Cohen), „Anthem“, *The Future* (1992)

## 1.1. Приступ теми

Патња: осјећање, стање и искуство, непожељно а оплемењујуће, дубоко лично и сасвим универзално – суштинско је градиво људске душе и људскости. Погађа нас кад је неизбежна, па онда с утјешним разлогом очекујемо да је патња пут сазнања и самосазнања, водич ка мудрости и ка бољем Ја. Она човјека и разара и гради, има *драматичан* утицај на његов живот и сва поља његовог дјеловања. Димензије патње постају човјекове димензије – физичка, духовна, емотивна. Овако слојевита, патња обузима човјека у цјелости.

Са трагичке позорнице класичне Атине патња не силази: страшне и екстремне ситуације које трагедија бира – светогрђа, људске жртве, убиства унутар породице и убиства дјеце, инцест – доносе пропаст и патњу. Појам патње је у оквиру позоришне умјетности у спрези са појмом патоса (πάθος), једним од стожерних појмова у трагедији. Најпознатије од Аристотелових опажања поводом овог појма у контексту трагедије је следећа дефиниција: πάθος δέ ἐστὶ πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερωῖ θάνατοι καὶ αἱ περιδουναὶ καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα / „патос је радња која доноси пропаст и муку, као што су, рецимо, случајеви смрти наочиглед (sc. гледаоцима), големог бола, рањавања и томе слично“ (*О песничкој уметности*, 1452<sup>b</sup>11–13).<sup>1</sup> О томе колико је патос суштински важан за трагедију веома добро говори увид да је патос „полуга помоћу које се остварује трагички потенцијал.“ (Else 1957: 420). Независно од естетичких разматрања и рјечника позоришта, πάθος се односи на ‘оно што се некоме или нечему догађа’, ‘претрпљено искуство’, ‘несрећу’, ‘душевно осјећање’, ‘случај у философском смислу ријечи’; док је πάθημα ‘оно што се некоме догађа, патња, несрећа, мука’ (тако Chantraine 2009: s. v. πάσχω). Додатно, лексичка тумачења нас увјеравају да је πάθος ‘оно што се догађа’, ‘догађај’, ‘случај’, ‘оно што је неко искусио’, ‘искуство’; ‘несрећа’, ‘пропаст’; или се изједначава са

---

<sup>1</sup> Ова реченица је задала много главобоље преводиоцима и коментаторима; о њој и уопште о трагичком појму πάθος у Аристотеловој *Поетици* в. Rees 1972. О развоју „патетичког“ од Ескила до Еурипида в. студију Romilly 1961. Поредехи Ескила и Еурипида Жаклин де Ромили каже да је Еурипид, којег доживљава као пјесника људске патње, „запоставио конфликт тј. радњу – то драма, но да би појачао последице тог конфликта – то πάθος“ (il a négligé le heurt, то драма, mais pour renforcer ses conséquences, то πάθος – стр. 16).

πάθημα и тад значи 'оно што се некоме догађа', 'патња', 'несрећа'; 'осјећање', 'стање', 'узбуђење', а значења има још (тако LSJ s. v. παθαίνω, πάθος).

Појам πάθος се, дакле, не поклапа са појмом патње, али са њим има много тога заједничког; између осталог, једну суштинску карактеристику – животност, искуственост. Патња је својеврстан феномен живота, комплексан, пулсирајући и разнолик. Стога је питање патње једно егзистенцијално питање које у нама провоцира животни доживљај и интуитивно чувство.

За осјећање патње и исказивање тог осјећања нарочито је отворена жена у оном смислу ка ком се кретала античка грчка концептуализација жене: она је перципирана као ирационално, емотивно, крхко, поводљиво биће, отворено и незаштићено. Патња је код женског бића у сваком случају транспарентна – да ли због њене слабости, коју су код женског бића опажали Грци, или напротив због снаге да патњу пред собом призна и са другима подијели.

Особито танано чуло за жену, женску душу и патњу имао је Еурипид. Са својим јунакињама Еурипид саосјећа и за њих има симпатију у оном првобитном значењу те ријечи (συμπάθεια). Еурипидова жена је, наравно, фиктивни лик, али жена у драми припада истом семантичком пољу које је образовало атинско друштво; она припада тексту богатом значењима које чланови друштва препознају и разумију. На тај начин патња Еурипидових женских ликова црпи животност, реалност и конкретност из стварности са којом је трагедија у вези и којој трагедија припада. Гледаоци – чланови тог друштва (и не само тог) – патњу онда могу да препознају, идентификују, разумију, појме, да је захваљујући њеној животности искуствено обухвате, да је осјете. Отуда настају суштински – животни и театарски – моменти страха и саосјећања. Зато је питање патње егзистенцијално питање, питање живота а не идејне археологије (у смислу временске дистанце), питање живота а не текста (у смислу искуствене дистанце), питање живота а не контекста (у смислу културолошке дистанце).

За боље читање Еурипидових трагедија и разумијевање његових женских ликова и феномена патње неопходно је добро познавање контекста,

превасходно знање о реалном положају жене у класичном атинском друштву и о разноврсним улогама жене у античкој трагедији, свакако посебно у Еурипидовој.

## 1.2. Жена у класичном атинском друштву<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> У овом одјељку, који има улогу оруђа за боље читање дисертације, износим само опште и познате појединости живота жене у класичној Атини (неки аспекти су по потреби детаљније обрађени у самим поглављима дисертације). С обзиром на обим и природу одјељка, текст сам растеретила библиографских информација. Овдје упућујем на литературу која се сматра важном основом за изучавање поменуте тематике.

Два комплетна посебна броја часописа *Arethusa* 6 (1973) и 11 (1978) посвећена су жени у антици, и први од њих је инаугурисао и стимулисао озбиљно проучавање ове теме. Тринаест научних чланака из оба броја су преиздати у књизи Peradotto, Sullivan 1984; у овој књизи је Сара Памерој сачинила библиографију на тему жене у антици, закључно са издањима из 1982. Иста ауторка је написала монографију која се сматра значајним прилогом изучавању жене у антици, са фокусом на класичној Атини: Pomeroy 1975: нарочито 57–119. Недуго након прве библиографије урађена је и друга: Vérilhac, Vial, Darnezin 1990. Она даје 3300 наслова (поређаних према аутору по абecedном реду) који се односе на жену у антици, на њен правни положај, образовање, положај у породици и вјерском животу, као и на античке ставове о женама. Једно виђење изабраних важнијих публикација дато је у Katz 2000. Приређена је и компилација превода извора о животу жена у Грчкој и Риму на енглески језик: Lefkowitz, Fant 1982.

Приређене су збирке есеја о жени и родним односима у антици из различитих перспектива: Foley 1981 (прва збирка есеја о жени у антици коју као специјални број издаје утицајни часопис посвећен женским студијама), Cameron, Kuhrt 1983 (са компаративним приступом), Lévy 1983, Blok, Mason 1987, Fantham et al. 1994 (комбинује дијахрони и синхрони приступ), McClure 2002.

О проблематичној теми секлузије жена и сегрегације полова нарочито много се дискутовало у првој половини XX вијека. У поменутој књизи Pomeroy 1975: 58–62 даје се преглед главних тачака ове дебате; за преглед уп. и Katz 1992. На ову тему ваља поменути следеће радове: Gomme 1925, Kitto 1991[1951]: 219–236, Richter 1971, Just 1975, Gould 1980, Cohen 1989; међу њима се издваја веома утицајни чланак Gould 1980 о разним аспектима друштвеног положаја жене у класичној Атини.

За краћи преглед свих важнијих аспеката као што су правни положај, брак, породица, имовина, питање секлузије, лични односи итд. в. Just 1989, за концептуализацију жене в. Mossé 1983. За сегрегацију и женске карактеристике наспрам мушких в. и Dover 1974: 95–102. Економска права и ограничења жене у античкој Грчкој обухваћена су у Schaps 1979; о домаћинству, имовини и родним односима уп. чланак Foxhall 1989; о запосленим женама уп. чланке Brock 1994 и Venit 1988. О жени и Перикловом закону о грађанском праву в. чланак Osborne 1997. О улози жене у грчкој религији в. Winkler 1990 [1972]: 188–209, Osborne 1993, Blundell, Williamson 1998, Dillon 2001, Goff 2004. О демографији и излагању женског дјетета в. Golden 1981. О жени и рату у Грчкој в. Schaps 1982. О женском тијелу у класичној грчкој науци в. Dean-Jones 1994, King 1998. Више текстова је посвећено Атини у збирци о друштвенима и проституткама у античком свијету: Faraone, McClure 2006. О представама атинске жене на атичким вазама в. Lewis 2002.

Добар почетак и основну информативну подлогу о жени у класичној Атини обезбјеђују Blundell 1995: нарочито 95–170, те одреднице *OCD women* и *New Pauly Woman II*.

Приређене су три озбиљне изложбе посвећене жени у антици: у Атини и Балтимору 1995, у Њујорку 2008. Каталози са ових изложби могу бити веома користан материјал, нарочито други и трећи у којима су осим илустрација понуђени и интересантни есеји: Τζεδάκις 1995, Reeder 1995, Kaltsas, Shapiro 2008.

Веб-сајт Диотима (<http://www.stoa.org/diotima/>) представља интердисциплинарни извор материјала за женске и родне студије антике.

О животу жена у античкој Грчкој сачувани су скромни подаци. Они потичу из извора које су готово у потпуности написали и уопште произвели мушкараци, и који су у великој мјери били и намијењени мушкарцима.<sup>3</sup> Мала количина сачуваних информација индиректног и интерпретацијски дискутабилног садржаја чини сваки покушај реконструкције стварног живота стварних жена тешким и проблематичним, ако уопште могућим задатком.<sup>4</sup> Знања која посједујемо односе се углавном на атински полис, чије је друштво било умногоме другачије од осталих класичних грчких друштава: веће, богатије, моћније, напредније и иновативније, са највише робова и досељених странаца. Стога, друштвени и законски статус жене у Атини не представља нити нужно веома личи на статус жене у другим полисима.

За разлику од мушкараца грађана који су називани πολιταί, Атињанке су биле αἰσθηταί: оне су (као и Гркиње у другим државама) имале своје мјесто у вјерском, правном и економском систему заједнице, али нису имале политичка права, тј. нису могле да судјелују у нити да присуствују скупштинама и судским парницама, и нису могле да обављају јавне дужности. (Могуће је да су преко мушкараца унеколико могле утицати на јавно мњење.) Њихове грађанске дужности биле су брак и рађање законите дјеце, будућих грађана полиса.<sup>5</sup>

Атињанка је у законском смислу била „доживотна малољетница“ – она је увијек припадала ојкосу и налазила се под заштитом старјешине домаћинства, кириоса тј. мушког старатеља. Њен старатељ је до удаје био

---

<sup>3</sup> То су подаци из писаних извора какви су судски говори, историјски списи, драма, философија и поезија, и из археолошких налаза попут споменика, остатака кућа, осликане грнчарије и скулптура.

<sup>4</sup> Основне потешкоће у тумачењу сачуваних података су недостатак чврстих доказа, несагласност између извора, интерна двозначност извора, фокусираност извора на виши слој и елитне кружоке, представљање живота жена кроз мушко перо и родну идеологију андроцентричног полиса. Података о животу жена из женске перспективе готово да нема; недостатак директних информација о њима одговара њиховој јавној невидљивости.

<sup>5</sup> Поред грађанки, у Атини су живјеле странкиње и робиње. Жене из породица досељених странаца тј. метекā (ове породице су могле чинити до једне шестине укупног становништва полиса) већином су биле запослене и живјеле су у граду слично женама из нижих слојева, мијешајући се са њима у свакодневици. Робиње су углавном помагале у кућним пословима, породицу су имале само изузетно и неријетко су се зближавале са својим господарима.

њен отац или први мушки рођак, након удаје њен муж; у случају развода или мужевљеве смрти, жена без синова се враћала под заштиту првобитног кириоса, а жена са мушким дјететом је могла остати у мужевљевом ојкосу под надзором свог сина или прво под надзором синовљевог старатеља. Кириос је штићеници обезбјеђивао правну заштиту, заступао ју је у свакој ситуацији и за њу уређивао брак.

Атинска жена је, условно речено, могла да посједује имовину: није могла да је продаје (то право је имао њен кириос), али је могла да је користи (нарочито робове и покретну имовину попут намјештаја, одјеће и накита). Имовина жене је у највећем броју случајева представљала њен мираз који се обично састојао од новца и покретне имовине, и о чијој су се укупној монетарној вриједности прецизно договорили њен дотадашњи и њен будући кириос при зарукама или при склапању брака. Посједовање мираза (којим је касније располагао муж, али је он ипак било власништво жене) омогућавало је жени да добије статусно одговарајућег мужа, задржи што бољи животни стандард након удаје, као и да у браку штити своје и интересе своје наталне породице. Мираз је жени давао и неку врсту гаранције и одступнице, будући да је у било ком случају развода муж био у законској обавези да врати мираз првобитном кириосу; мираз је тада играо улогу у налажењу новог брака за разведену повратницу. Очеви имовину су наслеђивали синови (макар били и усвојени), но уколико отац иза себе није оставио синове онда је кћерка постајала *ἐπίκληρος*, неодвојива од покојникове имовине; право на женидбу њојме (чак и ако је већ удата) и на наслеђивање ове имовине имао је низ очевих рођака по утврђеном редоследу.

Изгледа да се већина атинских дјевојака удавала (први пут) између четрнаесте и осамнаесте године, а њихове младожење су вјероватно имали тридесетак година. Брак је уговарао дјевојчин кириос и она није учествовала у овој одлуци, али је могла познавати будућег мужа, с обзиром на то да су бракови унутар шире породице (између рођака првог и другог кољена, између стричева и братаница, или између дјеце од истог оца и различитих мајки) били чести и фаворизовани. Уколико се брак не би реализовао у

оквиру шире породице, удавача би била понуђена очевом пријатељу, или потпуном странцу.

Законодавни процес у Атини кулминира чувеним Перикловим законом из 451/450. године пр. Хр. (обновљеним 403/402. године) који је ограничио атинско грађанско право на дјецу чија су оба родитеља Атињани (до тада поријекло мајке није играло улогу у стицању грађанског права); напосредом, средином IV вијека, женидба странкињом је за Атињане постала незаконита. Бракови су, дакле, склапани по принципу ендогамиие који је доприносио кохезии атинске државе, будући да је стварана мрежа односа који су повезивали раличите ојкосе и да је грађанско тијело настајало и обнављано из бракова склапаних унутар заједнице.

Удаја није уносила никакву промјену у законски и политички статус младе; млада је само прелазила из окриља једног кириоса под окриље другог. Ипак, ово је била најбитнија промјена у њеном животу обиљежена најважнијим обредом прелаза. Та промјена је обухватала прелазак из адолесценције у живот одрасле особе, из дјевичанства у живот удате жене и мајке ( $\nu\mu\phi\acute{\eta}$ , „невјеста“, са рођењем дјетета постаје  $\gamma\upsilon\nu\acute{\eta}$ , „жена“), из ојкоса у коме је одрасла у ојкос у коме ће провести остатак живота. Ова промјена није морала бити тако глатка и потпуна; жена је у извјесној мјери остајала аутсајдер у мужевљевом домаћинству, и даље везана за првобитну породицу, што је отварало могућности за конфликт.

Прељуба (недозвољени однос грађанина са атинском женом која не пружа ову врсту услуга и спада под власт другог кириоса којем је супруга, мајка, неудата сестра, неудата кћерка, или чак  $\pi\alpha\lambda\lambda\alpha\kappa\acute{\eta}$ , тј. наложница) имала је озбиљне последице по дотичну жену. Муж је законом био обавезан да се од невјерне жене разведе. Прељубница је бивала лишена учешћа у свим вјерским дјелатностима, које су за Атињанке представљале јединствену прилику да учествују у јавном животу заједнице. Заводника или силоватеља атинске жене могао је правно гонити сваки атински грађанин. Прељуба је, дакле, третирана као јавни преступ и заштита ојкоса је сматрана приоритетом од јавног значаја, с обзиром на конкретне последице прељубе – могућу трудноћу и у том случају дискутабилно очинство, те проблеме око



наслеђивања имовине и добијања грађанског права. Сходно томе, док је мушкарац поред супружничких могао несметано имати односе са својом наложницом, са проститутком или странкињом,<sup>6</sup> част атинске жене је била брига не само за њу и за њену породицу, већ и за државу – грађанско тијело и ексклузивност грађанског права морали су се чувати.

Развод брака (често због немања дјете) био је релативно лак процес који су могли покренути оба супружника споразумно, муж, жена или њен првобитни старатељ (изгледа чак и против воље своје некадашње штићенице). Закон је обавезивао мушкараца на развод у три случаја: уколико је жена извршила прељубу, уколико је жена постала *ἐπικλήρος* услед очеве смрти, или (од IV вијека надаље) ако се након склапања брака испоставило да је супруга странкиња. Развод није доносио стигму, те поновна удаја није била неуобичајена за жене које су још могле да рађају.

Женска дјеца су се слободно дружила са дјечацима до своје шесте године, када је у животе дјеце постепено увођено подвајање. Док су дјечаци одлазили у школу и на атлетске вјежбе, дјевојчице су остајале код куће и училе послове везане за домаћинство; о одвајању женске дјеце нарочито се водило рачуна у периоду њихове адолесценције. Правила у вези са контактом са спољним (мушким) свијетом била су строжа за дјевојке из имућнијих и угледнијих породица. Што се образовања тиче, изгледа да су само привилеговане дјевојке училе да читају и пишу од својих мајки (или су чак добијале часове музике од татора). Чињеница да су мушкараци били писменији од жена и обичај ране удаје (тако да је жена увијек заостајала за

---

<sup>6</sup> Наложнице (*παλλακαί*) су биле оне жене које су на мање или више трајној основи дијелиле живот са једним грађанином и биле су под његовом правном заштитом, али нису имале статус законите супруге. Наложница је могла бити робиња, странкиња, али и слободна Атињанка (нпр. жена без мираза), и најчешће је живјела у одвојеном аранжману од законите породице мушкараца. Проституција се одвијала на различитим нивоима – од оног најнижег и најјефтинијег у борделима гдје су обично радиле робиње, преко понуде на улицама којима су шетале ослобођене робиње, слободне странкиње и сиромашне Атињанке, затим понуде на мушким гозбама гдје су високо друштво забављале свирачице, плесачице и акробаткиње (могуће робиње), све до врха овог тржишта на коме су се налазиле хетере (*ἑταίραι*) тј. дружбенице, софистициране љепотице, најчешће странкиње, које су коштале много и често имале једног или мали број бираних клијената. (Најпознатија хетера је била Аспазија, образована, политички освијешћена и утицајна Периклова љубавница.)

мужем по питању животног искуства) неминовно су подупирали схватање о интелектуалној инфериорности жена.<sup>7</sup>

Данас се сматра да је подвајање полова постојало као идеал, реализован у угледнијим домаћинствима и више спровођен у градским него у сеоским насељима. Жену су за кућу везивали не само друштвени идеали већ и многи домаћи послови који су одузимали вријеме: кување, чишћење и прање, нега дјеце, те обрада вуне која је била важан сегмент кућне економије.<sup>8</sup> У теорији, жени није било мјеста међу мушкарцима који не припадају њеном ојкосу: ни у јавности (на тржницу су радије ишли мужеви и робиње), ни у кући (када су други мушкарци посјећивали главу њене породице). Ипак, реалност је била другачија. Жене из не тако имућних породица су излазиле из куће – свакако већ до јавне чесме. Многе су биле запослене (не само жене метека тј. досељених странаца него и сиромашније Атињанке, а услед економских последица Пелопонеског рата чак и неке из угледнијих породица): рецимо на пијаци, у воћњаку, или као бабице, дадиље, дојиље, праље, преље итд. Какав год био повод за излазак из куће, Атињанка је у тој прилици требало да има што мање контакта са мушкарцима. Слобода кретања је за жену постајала већа када превали доба у коме може да рађа; запослене жене су неријетко биле у овом добу менопаузе. Нека друштвена окупљања, нпр. свадбе и сахране, биле су изузетне ситуације у којима су се жене и мушкарци мијешали. Све ово не значи да је Атињанка била изолована: паралелно са мушком друштвеном мрежом, постојао је алтернативни систем унутар кога су жене код куће и у сусједству комуницирале са својим рођакама и пријатељицама.

---

<sup>7</sup> И женско тијело је виђено као инфериорно у односу на мушко. Будући да се идеја о људском тијелу заснивала на мушком моделу, грчка медицина је све женске здравствене потешкоће везивала за менструални проблем или за „лутање материце“ која притиска остале органе, а као третман су предлагане удаја и трудноћа.

<sup>8</sup> Атињанке су обитавале у одвојеним женским одајама. Овај одвојени простор који су имале и сиромашније куће звао се гинекеј и у њему су жене (са робињама или без њих) његовале дјецу, обрађивале вуну, често спавале и уопште проводиле вријеме. Гинекеј је у богатијим кућама могао бити на спрату, а у једноспратницама је свакако био ближе унутрашњем дворишту и мушком собом одвојен од улазних врата и улице. – Иначе, женски рад са текстилом био је од виталног значаја за опстанак и самодовољност индивидуалног атинског ојкоса, што је био прерогатив државног опстанка и напретка.

Легитиман и чест повод женама за излазак из куће био је празник. У ритуалном животу заједнице жене су играле важну улогу, почев од свакодневних обредних радњи у оквиру ојкоса, па до учешћа у великим јавним празницима полиса. Оне су обављале разне дужности (од ситних задатака у оквиру култа до функција свештеница) које су за сврху имале подстицање стабилности и кохезије унутар породице и унутар читаве заједнице. Значајан аспект ритуалне активности жена (чак и након Солонових рестриктивних закона) представљала је брига о покојнима: оне су обављале већину погребних обреда као што су припрема тијела, оплакивање, приношење понуда на гроб. Жене су, између осталог, учествовале и у празницима који су строго забрањивали учешће мушкараца, циклично се реконституишући као посебна друштвена група. Типичан такав атински фестивал је празник Тезмофорија, градска свечаност плодности свих удатих Атињанки – за жене јединствена прилика да три дана проведу ван куће и породичног круга, чак и да спавају вани. (Сасвим другачије природе су била нпр. окупљања посвећеница у Елеусинске мистерије, обожаватељки поводом Адонија или менада око Дионисовог култа.) Из јавног вјерског живота Атине биле су искључене жене из слоја метека и робиње.

\*\*\*

Жена је, сходно инфериорном политичком и правном статусу, перципирана као инфериорна другост. Суштинском женском врлином сматрана је σωφροσύνη: разборитост, умјереност, самоконтрола, послушност, чедност и отпорност према искушењима. Ова врлина је држана за нимало лак идеал, с обзиром на то да је жена схватана као ирационално и поводљиво, непоуздано и опасно биће. Жену је стога потребно надзирати и кротити (тако је термин за супругу δάμαρ означавао кроћење (гл. δαμάζω) дјевацие и њен улазак у цивилизовану улогу жене и мајке). Идеално угледна жена је она која ћути и о којој се ћути. Подређивање жене као инфериорне другости и инсистирање на диспаритету између мушкараца и жена скопчани су са потискивањем приватног живота у доба процвата полиса и уздизања демократских вриједности, те са јачањем дихотомије између јавног–колективног живота полиса и приватног–индивидуалног живота ојкоса.

Комплексност атинског патријархалног и андроцентричног концепта жене веома је добро захватио Џон Гулд у свом утицајном чланку о положају жене у класичној Атини: „Жене нису дио свијета ‘цивилизоване’ заједнице који су организовали мушкарци и у њега се лако не уклапају; (...) и оне стално пријете да сруше стабилност и подрију континуитет тог свијета, да избију са мјеста које им је додијељено у складу са њиховим дјелимичним укључењем у исти свијет. А ипак су за њега од суштинске важности: оне су произвођачи и дароватељи иметка и дјеце, јемци правилног смјењивања покољења, чувари дома и огњишта. Мушкарци су њихови синови, које као дјецу оне међу собом подижу. Као земљу и припитомљене животиње, мушкарци их морају кротити и обрађивати, но њихова ‘дивљина’ ће наћи пут ван.“ (Gould 1980: 57).

\*\*\*

Посебно је и врло загонетно питање какво је могло бити женско виђење – њихово разумијевање себе самих могло је носити свијест о субверзивној моћи. Оне су, могуће је, схватале колика је њихова улога у друштву. Без њих нема спајања двију породица, нити продужавања породичног стабла, те тако ни раста, обнове и јачања грађанског тијела полиса. Напослетку, као што мушкарац у рату умире за своју отаџбину, и жена умире за њу – на порођају.

### **1.3. Жена у Еурипидовој трагедији**

Жена се налазила на маргини јавног живота демократске Атине, али је у позоришној умјетности – јавној умјетности полиса,<sup>9</sup> често играла

---

<sup>9</sup> „Трагедија није само један умјетнички облик; она је и једна друштвена установа, коју је градска држава, успостављањем трагичких такмичења, установила поред својих политичких и правосудних органа. Тиме што је (...) установила представе намењене свим грађанима, представе којима управљају, изводе их и суде о њима квалификовани представници разних племена, сама градска држава постаје позориште; она на неки начин узима саму себе као предмет приказивања, а и сама себе игра пред публиком. Али док се трагедија тако указује (...) укореењена у друштвену стварност, то не значи и да је она њен пуки одраз. Не одражава она ту стварност, него је преиспитује.“ – Вернан 1993[1972]: 23, прев. Ж. Живојновић.

централну улогу; нарочито у Еурипидовим драмама.<sup>10</sup> Већ самим ступањем на позорницу, говором и дјелањем у сопствено име, својом позицијом у оквиру позоришне архитектуре – бивајући, наиме, ван куће, у јавности, у сфери мушке активности – женски лик крши норме родне идеологије савременог андроцентричног атинског друштва.<sup>11</sup> Кршење ових норми се само дјелимично може схватити као драмска конвенција намјерног анахронизма; њоме се уприличује понашање које би одговарало драмским јунацима, тј. припадницима аристократије херојског доба (Foley 1981a: 133). Затим, будући да су централне теме трагедије убиство и смрт – значајна улога жена у религиозном животу Атине и нарочито у погребним обредима може донекле објаснити њихово присуство на сцени. Поред смрти, и друге важне теме трагедије – брак, наслеђивање и доношење етички захтјевног избора који претпоставља помирење јавних и приватних приоритета – призивају жену на позорницу (Foley 2001: 14–15). Ипак, с обзиром на социјални, политички и економски статус жене у Атини, намећу се питања зашто драма даје толико простора и значаја женским ликовима, зашто ти ликови крше и изврћу правила важеће идеологије,<sup>12</sup> и зашто Атина (са својим скупштинама, парницама, такмичењима, бесједама и осталим јавним

---

<sup>10</sup> Само у једној међу свим сачуваним драмама – у Софокловом *Филоклету* – нема женских ликова; сачувана је двадесет и једна драма названа према женском хору (и десет названих према мушком). У многим драмама протагониста је женски лик. Већ је у другом вијеку по Христу примијећен већи број женских ликова у односу на мушке (Лукијан, *О плесу* 28) и њихов значај на позорници и у заплетима (Ахилеј Татије, *Леукипа и Клитопонт* 1.8.4 и 1.8.7).

<sup>11</sup> Тезу да жене крше норму самим тим што су у драми која се увијек одиграва напољу први је поставио Мајкл Шо у свом познатом чланку са атрактивним насловом „Женски уљез“ (The female intruder) (Shaw 1975: 256). Његова анализа појединачних комада и поједностављено дефинисање ојкоса и полиса у односу на улоге полова оспоравани су (в. Foley 1982), али је поменута теза остала утицајна. Пјер Видал-Наке потврђује Шоову тезу и потенцијално је проширује са женских ликова на женске хорова (Видал-Наке 1995[1986]: 144 ф. 22). За критику Шоове тезе као фундаментално неисправне в. Easterling 1987, гдје се тврди да се у позоришним комадима простор испред здања на позорници третира као суштински домаћи и да жене не одступају далеко од прага. О дијалектици трагичког простора унутра:напољу в. Padel 1990: 354–365. – У драмској умјетности приватни живот постаје доступан јавности; трагедија уздиже приватни живот на ниво политичког, посредно успостављајући дијалог са гледаоцима о оним питањима о којим се није расправљало у скупштини. Драма је представа домаћег живота колико и нека врста скандала, откривајући оно што је у другим приликама скривено (Редфилд 2007[1991]: 164). Уп. Еурипид, *Феничанке* 88–95, 193–201; *Електра* 341–344; *Хераклова дјеца* 474–477.

<sup>12</sup> Трагедија узима митске жене из архајске књижевности и чини их упадљиво контроверзнијима у односу на узор (Foley 1981a: 133).

активностима) бира (углавном неатичке)<sup>13</sup> митове чији је фокус на приватном, породичном животу.

У испитивању парадокса проминенције жене у атинској трагедији треба имати на уму и то да су све, па и женске улоге, играли мушкарци, и да су се ти мушкарци са позорнице обраћали вјероватно претежно мушкарцима у гледалишту.<sup>14</sup> Важно је напоменути и то да се питања улоге жене (као другости у односу на мушки идентитет), родног понашања и родних односа у трагедији налазе у контексту позоришне институције у оквиру празника Градских Дионисија, дакле у оквиру Дионисовог култа који обилује прекорачивањем норми, тензијама између (разних) поларитета, родном двозначношћу и симболичним родним инверзијама, трансвестизмом, менадским (дакле, женским) лудилом (Easterling 1997: 44–53).

\*\*\*

Истраживање ове проблематике се поглавито водило из два методолошка правца: један приступ потиче из фројдовске психологије и социологије, а други и доминантни заснива се на структуралистичкој антропологији и лингвистици.<sup>15</sup> Многи аутори ће комбиновати постпсихоаналитички и постструктуралистички приступ. Овдје ће у најкраћем бити представљене оне тезе, поглавито из рецентне науке, које су (посредно или непосредно) уграђене у критички контекст у оквиру којег се креће ова дисертација.

---

<sup>13</sup> О неатичком миту на атинској позорници в. Zeitlin 1990b, гдје ауторка тврди да трагедија на позорници портретише град (Тебу) који треба да представља „другост“ у односу на Атину, негативни модел за Атину у погледу атинских схватања о правилном управљању градом, друштвом и сопством.

<sup>14</sup> Да ли је женама било дозвољено присуствовање представама јесте тема о којој се много расправљало. Изгледа да им улазак није био забрањен и да су Атињанке, странкиње и робиње, заједно са Атињанима, странцима и робовима, могле гледати представу, али да су се у пракси ријетко находиле у позоришту (Podlecki 1990, Henderson 1991, Goldhill 1994). У сваком случају, чак и ако се у позоришту могао наћи ограничен број жена, представе су се првенствено обраћале мушкарцима грађанима (Gould 1980: 38–39, ф. 2; Foley 2001: 1, ф. 1). Уп. Csapo, Slater 1995: 286, гдје се са већом сигурношћу тврди да су жене (и дјечаци) присуствовали представама.

<sup>15</sup> За преглед оба правца са нагласком на другом в. Foley 1981a: 136 и даље, као и Foley 2001: 9–12.

Чувена (пионирска) теорија раног XX вијека (Gomme 1925) храбро је тврдила да дјела трагедиографа, у супротности са другим изворима, свједоче о релативно високом статусу и поштовању које су у стварности уживале грчке жене. Ова теза је, наравно, одбачена (Arthur 1976; Gould 1980; Foley 1981a) – то међутим не значи да је немогуће сазнати нешто о реалним грчким женама на основу њихових представа у трагедији.<sup>16</sup>

Одбачено психоаналитичко тумачење фројдовске оријентације (Slater 1968: нарочито 7–8) пренијело је млађим научницима важан мисаони материјал о спектру психолошких тензија својственом трагедији; идеја да трагедија емитује дубоки мушки страх везан за жену и њено мјесто у демократској Атини прихваћена је и развијана.

Структуралистички приступ су у класичне науке увели Жан-Пјер Вернан (Vernant 1965) и Пјер Видал-Наке (Vidal-Naquet 1968, Vidal-Naquet 1981), и инспирисали читаву генерацију проучавалаца хеленске културе да књижевност размотре из нове перспективе. Њих двојица су приредили ванредно утицајну књигу о миту и трагедији у античкој Грчкој (Vernant, Vidal-Naquet 1972).

Идит Хол примјећује да је за велики број трагедија заједнички тип заплета у коме жена ремети поредак, чини изгред и пркоси ауторитету за вријеме физичког одсуства њеног законитог супруга и уопште кириоса.<sup>17</sup> Ова ауторка сматра да се наведена схема може тумачити као симптом анксиозности атинског грађанина у вези са кризама које могу задесити ојкос у његовом одсуству, те да иста схема настаје као естетски израз дефинишуће

---

<sup>16</sup> Роџер Џаст је изврсно дефинисао жену у драми као „културни производ“ смјештен „унутар истог семантичког поља образованог од стране атинског друштва“ (Just 1975: 157). Трагедија није пресликавала савремену реалност (или реалност прошлости), али је са реалношћу била у одређеној вези, макар та веза била посредна и дисторзирана (уп. ф. 1; Foley 2001: 6). Још једна добра формулација каже да се у текстовима које одликује фикција важећа друштвена пракса нужно не огледа, али су они складиште богато значењима које чланови друштва препознају и разумију; стога ти текстови представљају могуће мјесто са ког треба почети анализу питања шта значи бити особа, мушкарац или жена, у одређеном историјском тренутку (Belsey 1985: 5).

<sup>17</sup> Овај образац је у тијесној вези са инфериорном правном позицијом жене у атинском друштву и са томе аналогним грчким схватањем жене као непоуздане, поводљиве, ирационалне, итд.

црте атинског мушког погледа на свијет. Према њеном становишту приказ женских ликова и родних односа у трагедијама не извире из реалних животних околности; он је првенствено плод мушких конструкција које се служе женским фигурама да расправљају о значајним темама, укључујући страхове везане за породични живот у оквиру друштвеног система полиса (Hall 1997: 106–110).<sup>18</sup>

Свој став слично позиционира али и разрађује Фрома Цајтлин у тези о „игрању улоге другог“ (playing the Other). Она сматра да позориште користи жену–другост као медиј у сврху замишљања потпунијег модела за мушкарца–сопство. Играње улоге<sup>19</sup> те другости омогућава мушком сопству иначе тешко приступачна осјећања (страха и сажаљења) (Zeitlin 1990a: 85=1996: 363). Трагедија се често завршава расплетом који потврђује мушке, грађанске вриједности и структуре ауторитета. Али прије него што се то деси посао драме је да прошири мушки поглед на свијет; то чини „дајући снагу позоришним ресурсима женског и истовремено слабећи ресурсе мушког услед увођења глумца и гледаоца у нове и узнемирујуће модусе осјећања и сазнања“ (Zeitlin 1990a: 87=1996: 364). Другост жене у драми огледа се у томе што жене нису циљ самима себи већ играју улогу која је од велике важности за мушке ликове (улогу катализаторâ, посредникâ, инструмената, оних који заустављају и осујећују, уништитељаâ, некад помагачâ и спаситељаâ); оне служе као антимодел или скривени модел за мушко сопство, и њихово

---

<sup>18</sup> Један важан тематски комплекс у трагедији чине питања брака и потомства; у њему се огледа грађанска дужност сваког Атињанина да продужи лозу (учествујући тиме у регенерацији грађанског тијела полиса) и пренесе своју имовину на мушког наследника, како то бива у патрилинеарним друштвима. Са овом дужношћу и економском реалношћу скопчани су мушки страхови везани за жену, њен потенцијал рађања и могућност невјерства – да ће се лоза угасити или да ће је продужити туђи син, копиле. Мушки страх од женског прељубништва, дакле, не само да има везе са жељом да се избјегне срозавање угледа међу осталим мушкарцима, већ је итекако рационална бојазан од проблематизовања очинства, легитимности потомства и наслеђивања. (Сјетимо се само лакрдије везане за фигуру „рогоње“ у европским, нарочито у медитеранским друштвима, те грчког мита о Тиресијином двополном искуству и његовом свједочанству да је женски тјелесни ужитак тачно девет пута већи него мушки.)

<sup>19</sup> Цајтлин сматра да је грчко друштво могло перципирати „играње улоге“ као фундаментално женску одлику, будући да је жена „миметичко биће *par excellence*“ још од Хесиодове Пандоре, „срце и душа позоришта“ (Zeitlin 1990a: 85–86=1996: 362–363). Жена тако контролише трагички заплет, манипулишући „двозначностима и илузијама трагичког свијета“ (Zeitlin 1990a: 79=1996: 357).



искуство патње обично претходи такво искуство мушких ликова и најављује га (Zeitlin 1990a: 69=1996: 347).

Надовезујући се на тезу коју је поставила Цајтлин, неколицина научника је за почетну тачку проучавања узела симболичну размјену жена и испитивала како се кроз позориште намеће родни систем тог доба (Rabinowitz 1993; Wohl 1998; Ormand 1999). Ненси Рабиновиц је притом поставила могућност субверзивног „читања“ од стране жена–посјетитељки представа (уколико их је било), нарочито кроз Еурипидово (могуће ненамјерно) признање женске снаге.<sup>20</sup>

Много је писано у циљу дефинисања родних конфликта у трагедији и улоге трагичке жене у склопу дијалектике између унутра и напољу, приватног и јавног живота. Такву оријентацију је заузео већ поменути чланак Мајкла Шоа „Женски улез“ (Shaw 1975, в. ф. 11) у коме су домени ојкоса и полиса сувише грубо подијељени. Одговор на чланак је дала Хелен Фоли и показала да су ојкос и полис узајамне и узајамно дефинишуће институције, те да мушкарац и жена имају обавезе и интересе у односу према објема институцијама; Фоли је такође редефинисала Шоовог „женског улеза“ (Foley 1982: 3–4, уп. Foley 1981a: 156).<sup>21</sup>

\*\*\*

Велики број угледних аутора се слаже у становишту да је трагедија имала идеолошку функцију потврђивања доминантног поретка и друштвене

---

<sup>20</sup> Rabinowitz 1993: 26–27. Ако је у току Еурипидове представе понека жена била у публици, она је у стиховима изговараним на позорници можда налазила потпору за пружање неке дозе отпора истој оној друштвеној структури која се у позоришту реafirмисала (Rabinowitz 1993: 14). Рабиновиц упућује на Винклерову теорију: анализирајући ексклузивно женске атинске празнике (међу њима празник плодности Тезмофорија) и наглашавајући значај ритуала у обезбјеђивању женског простора, Винклер претпоставља постојање женске контракултуре која је хвалила женске особине а подсмјавала се мушким (Winkler 1990[1972]: 188–209).

<sup>21</sup> Она је даље развила тезу у смјеру схватања односа ојкоса и полиса као дијела комплексне дихотомije природа:култура у којој су два елемента истовремено у односу супротности и комплементарности (Foley 1981a: 143–148, нарочито 144, 147), на крају упозоравајући на структуралистички приступ као на сувише схематски (Foley 2001: 9–10).

кохезије.<sup>22</sup> Али трагедија није монолитна цјелина, и није увијек и подједнако поништавала могућности неке врсте отпора (Rabinowitz 1993: 12). До које мјере грчка драма потврђује важеће идеале а када их подвргава критици, није лако утврдити (Foley 1982: 21; Foley 2001: 17–18; Goldhill 1986: 113; Croally 1994: 45). Најспорнији однос са владајућим друштвеним нормама и праксом имале су Еурипидове драме, а његова репутација је била најподложнија промјенама. Еурипидове драме су освајале осјетно мањи број награда у односу на два претходна великана трагедије, што може свједочити о непопуларности међу савременицима; но, његов опус је био највише репродукован у IV вијеку. Промјенљиви углед „најтрагичнијег међу пјесницима“ (Аристотел, *Поетика* 1453<sup>a</sup>30) јесте у вези са Еурипидовим интелектуалним и политичким радикализмом те формалним и естетским експериментисањем.<sup>23</sup>

Божанска Тύχη је уредила да до нас сачувано дође деветнаест од око деведесет Еурипидових драма (Есхилових и Софоклових сачувано је само по седам). Од ових деветнаест Еурипидових сачуваних драма, осам носи име по главној јунакињи (*Алkestида*, *Андромаха*, *Електра*, *Хекаба*, *Хелена*, *Ифигенија у Аулиди*, *Ифигенија у Тауриди*, *Медеја*), четири по женском хору (*Бакхе*, *Прибјегарке*, *Тројанке*, *Феничанке*), а још двије приказују женске судбине (*Хиполит*, *Јон*). Неке од одлика последњег великог грчког трагедиографа су суптилно портретисање психологије женских ликова, инсистирање на унутрашњим стањима ума и душе те на приватном, емотивном животу

---

<sup>22</sup> Уп. утицајну збирку чланака Winkler, Zeitlin 1990, нарочито први чланак Longo 1990[1978]. За расправу о приступу аутора у овој збирци в. критику Griffin 1998, и одговор Seaford 2000.

<sup>23</sup> Еурипид је заједно са софистима проблематизовао богове и Пелопонески рат (в. Allan 1999-2000; Solmsen 2015[1975]: 66–83). Што се Еурипидовог формалног и естетског експериментисања тиче, већ му Аристотел замјера лошу карактеризацију неких ликова (*Поетика* 1454<sup>a</sup>29, 1461<sup>b</sup>22), ирелевантност хора који не учествује у радњи (*Поетика* 1456<sup>3a</sup>25–30), те „механичко“ разрјешавање комплексних заплета (*Поетика* 1454<sup>b</sup>1). Због ових естетских „мана“ и философских тенденција Еурипид је био у немилости критике XIX вијека; Ниче га је чак у *Рођењу трагедије* оптужио за одговорност у суноврату трагедије (2001[1872]: 114–133, 154–162). Модерна критика се углавном бавила тражењем јединства у појединачним комадима (налазећи и бранећи јединство или нападајући његов изостанак). У скоројој критици позитивно се гледа на његове неразријешене расплете и склоност ка експериментисању као на показатеље његовог „модерног“ духа. Неке од особености Еурипидовог стваралаштва као што су антроподикеја, психологија и реализам нарочито приближавају најмлађег од тројице великих античких трагедиографа модерној публици. За детаљну историју тумачења Еурипида в. Micheliini 1987: 3–51.

појединца, и бављење питањем мјеста жене у породици и у друштву. (Ту је и пишчева склоност ка комплексним заплетима у којима се жене домишљају лукавствима, преварама, манипулацијама, и у тим сплеткама играју улоге и прерушавају се.)<sup>24</sup>

Трагедија отјеловљује низ образаца понашања које владајућа идеологија полиса приписује жени или као пожељне и природне или као неприкладне и неприродне. Еурипидове јунакиње говоре из перспективе женског искуства и детаљно описују, неријетко критикују и крше важеће нормe. Те нормe се тичу њиховог друштвеног статуса и инфериорне позиције, њиховог положаја објекта у трансферу брака који обављају мушкарци, рестрикције њихове сексуалности и друштвене интеракције, родних дуплих стандарда, итд.<sup>25</sup> Онда када важеће идеале успостављене за женски род Еурипидове јунакиње (Алкестида, Ифигенија, Клитемнестра, чак и Медеја) испуњавају, то бива уз ироничне резултате. Препознат(љив)е ситуације аналогне онима у реалном савременом атинском друштву чине да ријечи и дјела ових јунакиња изађу из оквира далеке митске прошлости и приђу ближе гледаоцу.

Еурипидове преступнице (а то нису све његове јунакиње) свом ствараоцу су одмах донијеле репутацију женомрсца. Тако је Еурипид био мета критике већ свог млађег савременика, комедиографа Аристофана. Комедиограф је сву пажњу ставио на оне Еурипидове јунакиње које крше друштвене нормe. Тако је у комедији трагичар одговоран што је жене представио као прељубнице, расипнице и уопште порочне, чиме је изазвао неповјерење мужева (*Тезмофоријасусе* ст. 384–434, уп. 466–520), зато што представља само лоше жене попут Федре и Стенобеје (*Жабе* ст. 1043sq) или Меналипе и Федре, а никад добре попут Пенелопе (*Тезмофоријасусе* ст. 544–551); писац је тако наудио полису јер је натјерао угледне жене да попију отров, умјесто да је сакрио срамоту каква је Федрина (*Жабе* ст. 1049–1052);

---

<sup>24</sup> За добар преглед карактеристика Еурипидове трагедије в. Gregory 2005.

<sup>25</sup> Еурипид није једини трагедиограф који представља женски поглед на ствари (уп. нпр. Софокле, *Трахињанке* 1–48), али се код Еурипида „женско питање“ може назвати централном темом.

трагичар је представљен као неко ко најбоље зна да су жене најбестиднија бића (*Лисистрата* ст. 368sq).<sup>26</sup>

Карикатурисани лик „Еурипид“ у Аристофановој комедији поносно каже да је „код њега жена проговорила“, а за њом и представници других маргинализованих група (*Жабе* ст. 948–950).<sup>27</sup> Управо таквим – као заступника женског рода – Еурипида види критика од самог почетка XX вијека.<sup>28</sup>

Еурипид се на комплексан и не увијек јасан начин уклапао у идеолошке оквире драмске умјетности полиса са његовим важећим друштвеним поретком и родним системом. Но он је успио да „измисли жену“ (Assaël 1985: 97). Он је у својим драмама жени и женској души пришао са пажњом, разумијевањем и саосјећањем; жени је дао глас који некад износи важне идеје.

Од вјечитог покушавања да се одреди Еурипидово мјесто на скали од женомрца до протофеминисте важнија је свијест о томе да је Еурипид посредством својих женских трагичких ликова говорио о болној несигурности људског бивствовања. Првенствено *због тога* Еурипидове јунакиње не могу и не смију бити занемарене и заборављене.

---

<sup>26</sup> Античке спекулације о појединостама Еурипидовог живота, нпр. о ниском поријеклу његове мајке продавачице поврћа, о пишевој злоћудности, асоцијалности и мизогинству, или о његовој невјерној жени (или двјема) због чијег се прељубништва пјесник светио читавом женском роду кроз своје драме, све до податка да су га у Македонији растргле жене, нису ништа друго до анегдоте лишене вјеродостојности потекле од аутора из времена после Еурипидовог. Иако то нису свједочанства о Еурипидовом животу и дјелу, то јесу некаква свједочанства о пријему Еурипидовог дјела у антици и о покушајима биографâ да реконструишу Еурипидов лик. Сачуване дјелове Еурипидових биографија сакупио је Ковач (Kovacs 1994: нарочито 3–29). В. и Lefkowitz 2012[1981]: 87–103.

<sup>27</sup> Код Еурипида је жена проговорила, и то како? Писцу је Плутарх замјерио што његове јунакиње Федра и Хелена посједују вјеште реторичке способности (Плутарх, *Како учити поезију* 8), а Ориген напомиње да је Еурипид исмијаван јер је својим варваркама и робињама дао философско мишљење (Ориген, *Против Келса* 7.36).

<sup>28</sup> В. Masqueray 1908: 296–325, нарочито 307; Murray 1913: 32–33; Appleton 1927: 37–38. Уп. Vellacott 1975: 6, 17–19, 82. О Аристофану и Еурипиду у контексту мизогинства и феминизма в. Assaël 1985.

#### 1.4. Полифонија феномена патње као хипотеза

У изради дисертације кренула сам од претпоставке да је патња колико *универзално*, толико *јединствено* и према томе крајње *контекстуализовано* животно искуство. Стога сам читајући Еурипидове трагедије очекивала да ћу на интерактивност феномена патње са другим феноменима и њихову међузависност наилазити као на константу. Такође, претпоставила сам да ће се у овом читању Еурипидових трагедија и праћењу његових женских ликова истовремено испоставити и *универзализам* и *родна специфичност* патње – паралелно и у сагласју.

Показало се да патња жена у Еурипидовим трагедијама настаје из широког опсега *животних ситуација* као што су: мајчинско тужење онда када једино оно преостаје као покушај обликовања бола; ропство и присилна промјена идентитета којима пркоси вјечна оданост свом једином правом идентитету; диониска сурова женска освета као одговор на повреду неписаних закона; истовремено умоболно и луцидно слављење најаве сопствене смрти која ће значити тријумф над душманином; бирање храбрости као одраза мужевљевог узора науштрб женској врлини и мајчинству уз неочекивано свиреп исход; сазнање да је менадска манија заправо била недостатак разбора и да је резултовала убиством сопственог сина; тјелесна и личносна дезинтеграција услед изостанка насушно потребне еросне комуникације; изгубљена човјечност као резултат побједе херојског кодекса над мајчинством и последично суштинска усамљеност и изолованост.

Значај дисертације „Патња жене у Еурипидовој трагедији“ би могао бити у настојању да се дâ допринос првенствено феноменологији патње, а затим и класичним наукама у најширем смислу, било да се ради о изучавању књижевности и о историји трагедије, антропологији, родним и женским студијама, или о друштвеној и културној историји. Такође, дисертација жели да буде прилог театрологији и рецепцији античке трагедије и античке књижевности уопште. Дисертацијом се питања и теме не закључују него

изнова отварају, пружајући перспективу за даљи рад у оквиру поменутих научних области.

### 1.5. О методолошком приступу

У дисертацији нудим *могућа читања* појединачних Еурипидових трагедија. Дакако, књижевно ремек-дјело, као што је то у контексту Еурипидове трагедије рафинисано формулисао Чарлс Сигал, нема једно дефинитивно значење већ бесконачну констелацију могућности, многобројне односе и интеракције, сталности и неодређености које се непрестано преуређују са сваким читањем и читаоцем (Segal 1997[1982]: 5). У том смислу, Еурипидовој заоставштини прилазим првенствено као тексту: стога је важан аспект мог методолошког приступа *текстуална анализа са преводом одабраних одломака*. Имам на уму да ме овај плуралитет читања обавезује макар онолико колико ми даје слободу: свако „читање“, тј. свако тумачење текста је нека врста интервенције над текстом, па тексту треба указати пажњу, обзир и поштовање.

Анализа текста је семантичка (гдјекад синхронијска, гдјекад дијахронијска) и по потреби стилистичка. Плуралитет читања је могућ не само захваљујући мноштву интерпретацијских приступа, већ првенствено захваљујући природи самог текста. Језик чини текст поливалентним, вишезначним, версатилним, промјенљивим, окретним, будући да једна иста ријеч припада различитим семантичким пољима. У текстуалној анализи сам се трудила да што је могуће више црпем и истакнем ову дубину и поливалентност текста.

То што сам драмама пришла првенствено као тексту не значи да губим из вида да се ради о позоришним комадима. (Новији критички приступ у класичним наукама донекле с правом инсистира на томе да драмски текст није сам себи сврха, већ да служи извођењу представе. Но не смије се заборавити да је свако сценско извођење једна од могућих интерпретација текста, и у том смислу његово ограничавање.) Тамо гдје сам осјећала простор

и прикладност, скретала сам пажњу на феномен изведбе, на фактор глумца и глуме, сценског простора и сценографије; театролошки екскурси свакако служе и да обогате методолошки приступ ове дисертације. Но, за проучавање сценске умјетности ништа мање није релевантна анализа текста – напротив. Овдје мислим на поменуто присуство многоструких нивоа у језику трагичарâ. Као најбоља илустрација мог става и осјећања нека послужи мисао Жан-Пјера Вернана:

„Између писца и гледаоца језик дакле поново стиче ону пуну функцију комуникације коју је на сцени изгубио између личности драме. (...) Док гледа како се протагонисти држе сваки искључиво једног смисла, те се, тако заслепљени, међусобно раздиру и упропашћују, гледалац треба истовремено да схвати да у ствари постоје два могућна смисла, или и више. Њему језик постаје прозиран, а трагичка порука прихватљива само уколико он открије двосмисленост речи, вредности, човека, уколико увиђа да је свет конфликтан, уколико, напуштајући своје извесности, отварајући се за једно проблемско виђење света, и сам постаје, кроз представу, трагичка свест.“ (Вернан 1994[1972]: 37, прев. Ж. Живојновић)

У свом ишчитавању трудим се да будем овакав гледалац (будан као стооки Арг), и сматрам да је иста перспектива од суштинске важности за сценског умјетника. Текст даје смисао сценским могућностима, чини их – могућностима. Трагички текст није тек медиј изведбе. Трагички текст је тај који је перформативан.<sup>29</sup>

\*\*\*

У коју сврху је спровођено читање текста? Нудим ову дисертацију не као прилог проучавању термина ‘патња’, па чак не ни проучавању појма патње, већ као допринос *проучавању феномена патње*, као *читање искуства патње*. Патња (и у мом читању текста) није изолован феномен. Она је, као суштинско животно искуство, у нераскидивој вези са различитим животним околностима. Стога, у погледу праћења Еурипидових женских ликова, мој

---

<sup>29</sup> О односу текст–представа в. Ibersfeld 1982[1978]: 5–20. Иберсфелд, између осталог, каже: „Али, представа је тренутна, пролазна; једино је текст трајан.“ и још: „И ту се и ствара јаз између текста, који може бити поетски прочитаван бесконачно много пута, и онога што представу чини непосредно читљивом.“ (стр. 6 и 11, прев. М. Миочиновић).

фокус није на утицају „спољашњих“ фактора попут судбине и богова, него на дефинисању и испитивању друштвених улога ликова (мајке, супруге, дјевице) и животних ситуација у којима се Еурипидове жене налазе и из којих извиру одређена друштвена очекивања. Текст се при анализи смјешта у укупни социјални контекст; као неопходни су се у овом смислу показали осврти на ритуалне и културне институције. Уопште, анализу текста прате друштвеноисторијска, антрополошка и културолошка објашњења (или анализа текста прати њих). Свако поглавље је посвећено посебној трагедији, и читање појединачних трагедија прати везу и однос патње са другим феноменима из животног контекста. Предузета анализа би се према интенцији могла назвати *егзистенцијалном анализом*, јер се бавим испитивањем личног животног искуства. Оно јесте са позорнице, али такве која је задојена животом, одиграва се у животу и игра се са животом.

\*\*\*

Дисертација садржи уводно поглавље и осам поглавља посвећених изабраним драмама. Сходно наслову дисертације, при избору сам имала у виду да ли је дотична Еурипидова драма квалификована као трагедија или не. То је један засебан теоријски проблем, а мени је као оријентир послужила ‘класична’ класификација која Еурипидове драме дијели у три групе. У првој групи су драме у којима се „Еурипид придржава трагичког размишљања о животу“ (Kitto 1968[1939]: 188), драме „са трагичком тачком гледишта“, „праве трагедије“ (Greene 1948: 175–176): *Медеја*, *Хиполит*, *Хераклова дјеца*, *Херакле*, *Андромаха*, *Хекаба*, *Прибјегарке*, *Тројанке* и *Бакхе*. Дисертација обухвата читања ових трагедија осим *Хераклове дјеце*; између двије драме које би се могле назвати политичким драмама – *Прибјегарки* и *Хераклове дјеце* – лако сам се одлучила за *Прибјегарке* према свом интересовању за женску патњу. Дисертација, дакле, не обухвата драме које би се могле окарактерисати као трагикомедије са елементима фантазије и са срећним крајем (а то су *Алкестида*, *Јон*, *Ифигенија на Тауриди* и *Хелена*), нити оне које би се могле уврстити у мелодраму (као што су *Електра*, *Орест*, *Феничанке*, *Ифигенија у Аулиди*). У одређеној мјери, овај избор је прерогатив саме теме.

\*\*\*



Посвећено сам уложила труд да посебан квалитет дисертацији придодам и сопственим преводима изабраних одломака трагедија. Постојеће преводе Еурипида познајем и цијеним, но сопствени превод је био неопходан с обзиром на претходно дефинисани став да својим читањем текста желим да упишем једно, специфично и контекстуализовано тумачење: понуђена читања подразумијевају понуђене преводе. Уосталом, на сопствени превод ме обавезује већ сама изворна позиција класичног филолога.

На почетку сваког поглавља (укључујући и ово уводно) стоје изабрани епиграфи, са мојим преводом или препјевом (осим у два случаја). Сваки овај *motto* представља својеврстан алузивни коментар тексту који слиједи. Он читаоцу сугерише атмосферу и контекст на сваком почетку поглавља, даје му наговјештај и мисаони материјал.

За нарочити труд (и вријеме и осјећање) уложен у преводе одломака трагедија, у одабир уводних епиграфа и њихове преводе и препјеве очекивана надокнада би ми био читаочев ужитак.

\*\*\*

Сва поглавља су обogaћена илустрацијом. Илустрације су репродукције и фотографије призора осликаних на античкој грчкој керамици (вазама и једној плочи), осим једне илустрације која је фотографија неокласичног портрета.<sup>30</sup> Илустрације су смјештене тамо гдје освјетљавају одређену поенту и чине је јаснијом, те са мојим тумачењем које их тражи чине органску цјелину. Такође, жеља је да се тиме оплемени структура текста дисертације и читаоцу пружи активан и мислећи предак, попут потентног ишчекивања у театру приликом сценске паузе.

\*\*\*

Из свега претходно реченог, а уз то имајући у виду и појединачне дигресије и екскурсе, надам се да је очигледно да у методолошком погледу ову дисертацију одликује и интердисциплинарност. Нагласак је, свакако, на

---

<sup>30</sup> Коришћене репродукције и фотографије су, што је и назначено у фуснотама, у више случајева од стране музеја или аутора уступљене за слободну употребу или за потребу ове дисертације. У осталих неколико случајева служила сам се репродукцијама и фотографијама грчке керамике држећи да је хеленска цивилизација општечовјечанско добро и наслеђе које нам свима припада.

семантичкој текстуалној анализи у друштвеноисторијском, антрополошком и културолошком контексту, а у сврху егзистенцијалне анализе искуства патње.

## 2. "Ἀπληστος χάρις γόων"

### Тужење као обликовање женске патње у *Прибјегаркама*

У току Деметриних свечаности у Елеусини, мајци атинског краља Тезеја, Етри, молбу упућују прибјегарке из Арга. Оне су мајке палих јунака у рату Седморице против Тебе и захтијевају оно чега их је Теба лишила: тијела покојника и њихов погреб. Прибјегарке, праћене Адрастом, преживјелим вођом несрећног похода, апелују на Етру да постигне милост код Тезеја. Атински краљ првобитно одбија молбу, али се на крају, након расправе са тебанским гласником, одлучује на поход, из ког се враћа као побједник. На Тезејев захтјев, Адраст држи похвални говор палим саборцима. Припрема се погреб: тијела бораца ће бити спаљена да би њихов пепео путовао у Арг, а један од јунака којег је убио Зевс, Капанеј, биће спаљен посебно и његов гроб ће остати у Атици. Хор тужи над несрећним мајчинством. Изненада се појављује Капанејева супруга Евадна и све присутне шокира бацивши се на мужевљевоу ломачу; самоубиством је докрајчила свог оца, присутног Ифиса, иначе родитеља једног од погинулих јунака. Тужбалици мајки придружује се тужбалица синова палих Аргивљана: они прижељкују освету. Тезеј званично предаје посмртне остатке Аргивљана Адрасту и мајкама. Стиже Атена ех machina: налаже Тезеју да од Адраста тражи заклетву на лојалност Арга Атени и прориче да ће аргивска сирочад задовољити жељу за осветом у рату епигона.

Драма је први пут приказана око 423. године пр. Хр.

Καλὰ ποὺ εἶναι τὰ κλαῖματα, γλυκὰ τὰ μορολόγια,  
κάλλιό 'χω νὰ μοιρολογῶ  
παρὰ νὰ φάω καὶ νὰ πιῶ.

Како су добре сузе, и слатке тужаљке  
– радије ћу да тужим  
него да једем и да пијем.

*из грчке тужбалице<sup>1</sup>*

Доста пута би суза из камена ударила,  
како жалостиво мати нариче за сином, или сестра за братом.

Вук С. Карацић, *Српски рјечник* (под: тужити)

Куда си пре мене на ону страну  
похитала?  
Куда ћеш ти коју сам на свет  
сама позвала?  
Ко сме да узме срце коме сам  
ја живот дала?

Десанка Максимовић, „Мајчина тужбалица“, *Песник и завичај* (1946)

---

<sup>1</sup> Област Мани на Пелопонезу позната је по тужбалицама и крвним осветама све до нашег времена. Модерном грчком тужбалицом, која у многим освјетљава феномен античке нарицаљке (као и обрнуто), у овом поглављу се нисам бавила. Овдје упућујем на најважније наслове из богате литературе: о тужбалици у руралној Грчкој в. Danforth 1982, Holst-Warhaft 1992: 75–98; о континууму грчке тужбалице од античких времена до данас в. утицајно дјело Маргарет Алексиу: Alexiou 2002 [1974].

## 1.

*Прибјегарке* су, још од античке хипотезе која је драму представила као енкомиј Атини, углавном карактерисане као „политичка драма“ (заједно са *Херакловом дјецом*) – било да су критичари прихватили смјер античке хипотезе и комад називали „искрено идеолошким“, било да су га доживљавали управо супротно, као ироничан коментар атинске демократске идеологије.<sup>2</sup> Напореда са политичким контекстом, или прије у тијесном сплету са њим, ритуални контекст је веома присутан. Од почетка до краја драме нижу се молитва, жртва, прибјегарство и узвратна услуга, погребни обичаји, свечана поворка и заклетва. Као што је већ примијењено, драмска радња овог комада је уоквирена ритуалном, при чему је ритуал радња која (баш као и драмска) укључује језик и тијело и одвија се у времену и простору.<sup>3</sup>

Централно мјесто у драмској и ритуалној радњи *Прибјегарки* заузима извођење погребних обреда: припремање и спровођење тијела умрлих, оплакивање и похвала покојника, спаљивање посмртних остатака. Погребни обреди су највећим дијелом спадали у домен традиционално женских активности, не без тензија и законодавних мјера којима је патријархално друштво покушавало да сузбије специфично емотивну женску природу у контексту смрти.<sup>4</sup> Жена и оквири њеног живота, те женска природа и реакција на неопозову чињеницу смрти, јесу међу важнијим елементима радње *Прибјегарки*, као што је и својствено Еурипидовој мисли. У првом плану је жена као мајка – дакле, жена у својој најважнијој и незамјенљивој биолошкој и друштвеној улози, и то у старијој доби у којој зрело материнство, неометано супружанском улогом и потенцијалом за рађање,

---

<sup>2</sup> За античку хипотезу в. Kovacs 1998: 3. Библиографија за ову драму се може наћи у познатом издању Collard 1975, а добар сажетак научне критике дала је Kavoulaki 2008: 291, ф. 2.

<sup>3</sup> Kavoulaki 2008: 293. На набијеност ритуалним у овом комаду нарочиту пажњу је скренула Sourvinou-Inwood 2003: 310–317.

<sup>4</sup> Bref, la plainte libère une affectivité incontrôlable, car essentiellement féminine... („Укратко, оплакивање ослобађа једну неконтролисану осјећајност, будући суштински женско...“) – Loraux 1981: 45.

представља срж и тежиште њене женске суштине.<sup>5</sup> Потенцијал за патњу и трагику настају када се двије специфично женске улоге бриге о потомству и бриге о покојнима (прва детерминисана биолошки, друга културално) неприродно споје – када мајка сахрањује сина (и још даље, када не може ни да га сахрани). Будући да је фокус овог поглавља на мајчинском оплакивању и његовим одређеним аспектима, прво ћемо се детаљније посветити феномену женске тужбалице – најприје тужбалицом у контексту грчког посмртног ритуала, па њеним одређеним аспектима.<sup>6</sup> Потом ћемо дјелове драме сагледати кроз призму тих аспеката тужбалице.

## 2.

Ријечима Ервина Родеа, прва обавеза живих у односу на покојне јесте да на уобичајен начин сахране тело (Rode 1991[1925]: 136). Погребни обред и ламентација у оквиру обреда били су „привилегија мртвих“. Тужбалица као дио античког грчког обреда није, дакле, била тек спонтани излив туге (мада је, будући да се ради о једном од базичних догађаја и осјећања у људском животу, морало бити и спонтаности), већ један важан и пажљиво промишљен елемент погребног ритуала, који су великим дијелом обављале жене.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> У „другом“ плану су разна питања, датости и слике из женског живота: плодност и рађање дјете, дјевојаштво и давање у брак по одлуци оца или другог кириоса, дан вјенчања и метафора брака као одласка у Хад, итд.

<sup>6</sup> Овај мањи и општи дио поглавља је у својој претходној верзији објављен у склопу мог рада „Обликовање бола: античка грчка тужбалица и њен терапеутски аспект“, *Гласник Етнографског института САНУ* LIX /1 (2011), 71–83.

<sup>7</sup> Чим би се процијенило да се процес у току којег душа напушта тијело (ψυχορραγεῖν) завршио тијело би било припремано за бдјење (πρόθεσις). У ранијем, архајском периоду, овај дио обреда је био јаван и одигравао се ван куће. Након рестриктивних закона у VI и V вијеку пр. Хр., бдјење се одржавало у кући или дворишту. Најближи рођак је покојнику склапао очи и затварао уста, а жене из породице су покојниково тијело купале, облачиле и украшавале лишћем и вијенцима биљака за које се вјеровало да посједују апотропејску снагу и тјерају зле духове. На вратима је стајала чинија са водом донесеном споља, која је служила за ритуално чишћење свега што је дошло у додир са смрћу – нарочито жена и кућних објеката. Након бдјења (његово трајање је варирало, али се од класичног доба наовамо усталило), обично трећег дана одржаван је погреб са посмртном поворком (έκφορά). О одређеним данима на гроб су ношене понуде (έναγίσματα), увијек праћене молитвом: прво прамен косе (као *pars pro toto*, дакле – умјесто људске жртве), затим либације вина, уља, млијека, меда па мириси, зачини, прво воће, место животиње заклане на гробу (тако да крв иде директно у земљу и мртвима), а осим пића и хране – фруле, лире, свијеће и лампе. Ове жртве на гробу су проистицале из два важна и међусобно повезана разлога: један је потреба да се понудама мртви задовоље, да не би, разгоропађени због непоштовања, наудили живима, а други је потреба да се земљи, која живот даје и у коју се живот враћа, за дар живота узврати

Тужбалица је формално почињала за вријеме излагања тијела (πρόθεσις); Роде чак каже да је циљ излагања тијела да се обезбиједи простор за тужбалицу (Rode 1991[1925]: 138). Око одра су стајале рођаке са главном тужилицом на челу (мајком, женом, сестром или кћерком); она би објема рукама обухватала покојникову главу док би остале рођаке пребацивале своју десну руку преко умрлог. Уобичајено је било ударање у груди, главу, чупање косе. Некад су на другој страни биле груписане остале жене, не-рођаке (могуће и професионалне нарикаче). Тужаљку су пратили запјевање, лелек и звук фруле. За вријеме погребне поворке (έκφορά), наредног ступња посмртног ритуала, ламентација није подразумијевала пјесму–тужбалицу већ је била у мање артикулисаној форми јадиковања и плакања. Понуде на гробу (έναντίσματα) нису приношене ћутке, него уз тужење. Жена би прилазила гробу (праћена мушкарцем на коњу или поред коња), приносила своје дарове и започињала тужбалицу, стојећи или клечећи, пружајући десну руку а лијевом чупајући (у току тужења откривену) косу. Тужење на гробу је био интимнији и више породичан дио обреда у односу на јавно тужење за вријеме излагања покојника. Тужбалица на гробу је била снажнија и са више пасије – не само из разлога чистог пијетета и туге него и због дубоко ритуалне природе тужења, сматра Маргарет Алексиу: да би понуде биле успјешне и дух покојника задовољен, покојник је морао бити оплакиван уз страсне изразе бола, повике и покрете (Alexiou 2002[1974]: 8).<sup>8</sup>

---

понудама (у воћу, зрневљу, цвијећу, али и крви) и тако обезбиједи даља свеопшта плодност. Уз неопходно ритуално чишћење, на крају би услиједио ритуални објед (καθέδρα, περίδειπνον), који би на огњишту подијелили покојникови најближи. О посмртном обреду у Грчкој и улози жена у њему посједујемо детаљна знања захваљујући осликаној атичкој грнчарији; за детаљан дијахрони приказ иконографије грчког посмртног ритуала в. Shapiro 1991. В. Rode 1991[1925]: 136–143, Kurtz, Boardman 1971: 143–144, Alexiou 2002[1974]: 4–15, Burkert 2007[1972], 67–76, Havelock 1981: 112, Garland 1985: 24, Shapiro 1991: 629, 634–635, Stears 1998: 11.

<sup>8</sup> Лада Стевановић примјећује да чак и данас, међу атеистима и људима сасвим удаљеним од традиционалних обреда и вјеровања, постоји изражено (страхо)поштовање према мртвима, и у вези са тим обичај да се о покојнима никад не говори лоше. Она овај обичај сматра остатком некадашњег страха од мртвих, и – још даље – идејом о реципрочној бенеvolentности (ако о мртвима говоримо добро, они ће нам бити наклоњени) (Stevanović 2009: 56).

О женском извођењу тужбалице в. Kurtz, Boardman 1971: 144, Alexiou 2002 [1974], Havelock 1981: 108–18, Garland 1985: 30, Shapiro 1991: 629–656, Holst-Warhaft 1992, Stears 1998, Goff 2004: 31–34, 261–264.

Тужећи, жена изражава свој бол и/или бол породице умрлог, артикулише га и усмјерава кроз пјесму која је замишљени дијалог са умрлим, директно обраћање њему. Да је баш жена та која је у заједници перципирана као способна и одговорна за директан контакт и „разговор“ са умрлим кроз обредно тужење, чини ми се да врло добро илуструје једна црнофигурална плоча.<sup>9</sup> На њој је приказано бдјење. Група одраслих мушкараца са дјечаком осликана је тако да су сви окренути једни ка другима, усправљених торзоа; три жене стоје сасвим близу покојникове главе, тијела повијених ка одру – оне покојника додирују и у жалости чупају косу док над њим туже.



У овом „дијалогу са умрлим“ огледа се одређена моћ коју жена посједује у домену смрти (баш као и у домену живота, кроз улогу родитељке). На ову потенцијално субверзивну женску моћ (Holst-Warhaft 1992: 3) реаговали су Солонов закон у Атини и остали рестриктивни закони VI и V вијека пр. Хр. у другим дјеловима Грчке. Усмјерени против постојеће раскоши и неумјерености везане за култ мртвих, закони су у многоме ограничавали

---

<sup>9</sup> У питању је пинакс од теракоте сликара Геле из Атике, друга половина VI в. пр. Хр.; пинакс се сада налази у Волтерсовом музеју умјетности (Walters Art Museum) под бројем 48.225. Овдје коришћена фотографија плоче је са веб-сајта Wikimedia Commons и слободна је за употребу.



учешће жена у обреду. Тако су право присуства током излагања тијела и погребне процесije задржале само најближе рођаке (мјера која за мушкарце, пак, није важила), сузбијани су снажни изрази бола (гребање лица и ударање по прсима и глави), ширење тужбалице на друге покојнике, и сл. (уп. Демостен, *Против Макартата* (43) 62, Плутарх, *Солон* 21.4, Кикерон, *О законима* 2.64).<sup>10</sup>

Два термина означавају старогрчку тужбалицу –  $\gamma\acute{o}\varsigma$  и  $\theta\rho\eta\nu\omicron\varsigma$ . Дистинкција из преткласичног периода је временом јењавала,<sup>11</sup> да би у класичном периоду и надаље ови термини били углавном коришћени као синоними. Првобитно рачвање указује на поријекло тужења у антифоном пјевању двије групе жена и на дихотомију рођаке:не-рођаке или рођаке:странкиње, при чему су двије групе тужиле наизмјенично у строфама (строфу је као солиста могла пјевати једна жена), а сваку строфу је пратио рефрен који су унисоно пјевале све тужилице. Управо ове старе елементе (антифони карактер, дијалoшку форму, улогу солисте) оживјеће и развијаће трагедија у дијелу драме  $\kappa\omicron\mu\delta\acute{o}\varsigma$ , у коме у дијалoшкој форми туже хор и глумац или више њих (уп. Аристотел, *Поетика* 1452<sup>b</sup>).<sup>12</sup>

### 3.

Тужилица је, бивајући кроз нарицање у директном контакту са смрћу, нека врста медија (попут шамана), и налази се у једном граничном стању у коме је изолована из друштва (Partridge 1980: 25–37). У том транзитном

---

<sup>10</sup> О законодавству поводом тужења и осталих елемената погребног обреда в. Alexiou 2002[1974]: 14–23, Holst-Warhaft 1992: 98–126, Loraux 1998[1990]: 9–28, Stears 1998, Foley 2001: 22–25, Stevanović 2009: 153–170. Ово „гушење“ женског гласа (тамо гдје се он једино могао јавно чути) у Атини је било повезано са стварањем и развојем жанрова похвалног говора и трагедије, жанрова који настају у атинском „мушком“ полису.

<sup>11</sup> Термин  $\gamma\acute{o}\varsigma$  се првобитно односио на ону тужбалицу коју изводи жена из уже покојникове породице и више је импровизација инспирисана болом услед губитка. Била је личнија, приснија, спонтана, више говорена него пјевана, те је претендовала да се развије у наратив прије него у музичку форму. Термином  $\theta\rho\eta\nu\omicron\varsigma$  се, пак, првобитно означавала тужбалица коју пјевају не-рођаке, професионалне нарикаче, плаћене или натјеране странкиње. Ова тужбалица је била припремљена и плански дирљива, компонована са музичком пратњом.

<sup>12</sup>  $\kappa\omicron\mu\delta\acute{o}\varsigma$  је првобитно термин за тужење праћено дивљим покретима и повезан је са азијском екстатичношћу и претјеривањем. То је, дакле, једна врло драматична врста ритуалне тужбалице, са литерарним прежитком и адаптацијом у трагедији.

стадијуму „разговора“ са покојником тужилица се самоповређује – чупање косе, гребање лица, и ударање груди су заједничке особености тужења у многим културама. Овакав приказ на посматрача свакако оставља снажан утисак и истиче аспект тужилице као медија између живих и покојних: она је перципирана као неуравнотежена услед бола, чак и опасна по себе и друге. Амбивалентно и контрадикторно, тужбалица је схваћена (нарочито од стране самих жена које туже) не само као неконтролисани емотивни испад, већ и као средство којим се изразито тешке емоције каналишу, вентил ка коме се оне усмјеравају. Овај конструктивни, терапеутски и катарзични потенцијал тужења веома је важан и близак граничном аспекту тужбалице као моста између живих и мртвих. За жене је тужење једна унутрашња потреба, друштвено прихватљивија и здравија од неконтролисаног плача (и по ожалашћену жену и по ожалашћени скуп). Тужбалица је изграђен, артикулисан, емотивно формулисан одговор на смрт. Како примјећује Лада Стевановић, тужбалица функционише на психолошком нивоу, у смислу директног суочавања са губитком (у току једне обредне радње која је временски ограничена), и на комуникацијском нивоу, у смислу дијелења туге са другима (Stevanović 2009: 150–151). Солидарисање је битна компонента процеса исцјелења.<sup>13</sup> Кроз узајамну подршку и дијелење бола, оно што је почело као неконтролисани плач завршава се као структурисана тужбалица, каткад памћена и записивана.<sup>14</sup> Терапеутски аспект односи се не

---

<sup>13</sup> Caraveli-Chaves 1986: 181 користи термин „сестринство по болу“ (sisterhood in pain) да опише феномен женског повезивања кроз тужење у руралним заједницама Епира и Кипра, феномен око кога је сагласан велики број етнографа који су се бавили модерном грчком тужбалицом.

<sup>14</sup> Тужење је и стварање, стваралаштво, умјетност. Ако умјетност настаје кад оно што осјећамо не можемо изразити рационално, ако је умјетност крик живота и ако је бол (или друго осјећање) суштина умјетности, онда је тужбалица умјетност *par excellence*. Тужилице су народне пјесникиње, композитори и пјевачи, па и глумци, сценски извођачи. Болна умјетност тужења је умјетност жене, родноспецифична. Но не може свака жена бити тужилица; неопходно је посједовати одређене вербалне и музичке вјештине, знати их комбиновати, и тако свој и туђи бол обликовати. Тужилица користи залиху предајом утврђених текстуалних и музичких формула, и неизрецива осјећања обликује у мисли, идеје, схватљиве и опипљиве. Неке изведбе изненађују снагом и љепотом израза, дирљивом метафором, суптилним одабиром ријечи, мелодијом која упркос монотонији омамљује, репетитивним ритмом и неочекиваном измјеном. Понекад сâм став тијела жене док тужи говори толико тога. Став, јецај, уздах, јек, пауза, говор кроз сузе, немоћ тијела и дрхтај гласа, ефекат дифоничне/полифоничне структуре тужења у дуету / групи – све су то елементи које глумац користи на позорници. „Жанр“ тужења карактерише вишеструка флуидност: то је форма између говора и пјесме чији процес компоновања тече паралелно са процесом

само на самог извођача него и на цијелу покојникову породицу, и шире – на читав скуп који се од покојног опрашта. Такође, покојникову породицу и читаву заједницу смирује и тјешу сазнање да је њихов ближњи испраћен ваљано; у многим културама сматрано је несрећом отићи „неоплакан“.<sup>15</sup>

Тужење није само женски одговор на смрт: оно настаје из односа читаве заједнице према смрти, па сходно томе – и према животу. То су врло добро разумјели грчки трагедиографи и исцрпно су користили традицију у којој се жене директно обраћају мртвима, „дижу их из гроба“ и подстичу на интеракцију са живима. Наравно да је тужбалица уплетена у трагедију, у ту умјетност преокупирану смрћу: крвопролићем, жртвом и осветом. Трагедија је дјелимично адаптирала женску умјетност тужења и то јасно осјећамо у језику, у траговима музике и плеса, у дубоко ритуалном (Holst-Warhaft 1992: 11). Елементи ритуалне тужбалице граде један неискорјењив супстрат унутар друге, урбане, „мушке“ умјетности полиса.<sup>16</sup> Овдје се мора напоменути да је трагедија суштински различита од писаних извора као што су историјска дјела, бесједе, натписи итд. Поменути писани извори документују реалну грчку ритуалну праксу и на основу њих установљавамо културне норме. Трагедији, међутим, прилазимо са свијешћу о томе да нам она не може

---

извођења, она повезује традицијом утврђене формуле и индивидуалну вјештину, исказује лични и колективни бол, титра између спонтаног изражавања душевног бола и пажљиво промишљеног поетског ткања.

<sup>15</sup> Покојниковом смрћу се прекида уобичајени ток приватног и друштвеног живота, те је неопходна рестаурација тог тока, тј. памћење, урезивање у сјећање, да би се васпоставио (минулом смрћу до темеља уздрман) индивидуални и колективни осјећај трајања, неоспорно суштински за човјека и човјечанство. Како тужилице чувају своје умрле од заборавља? Похвалом физичких и психичких одлика умрлог, свима познатим специфичним животним приликама покојника, и нарочито гомилањем властитих имена. Прво, осим покојниковог имена, ту су лична имена живих који остају да тугују и лична имена оних који ће умрлог дочекати на оном свијету: најближи чланови породице, кумови и блиски пријатељи, а ако није блиска покојникова рођака, тужилица ће поменути и „поздравити“ и своје покојне ближње. Затим, ту су географска имена карактеристична и уско везана за покојника и његову заједницу: имена не само насеља у којима је рођен, живио и умро, већ и планине, ријеке, пута којим је обично ходио или крошње под којом се волио одморити. Тако се ствара једна врло детаљна и непоновљива друштвена и топографска рељефна мапа помоћу које се неухватљива, неопипљива, несигурна егзистенција умрлог ставља у оквире конкретног окружења живих (Holst-Warhaft 1992: 36). Такође, коришћењем и понављањем властитих имена, жена-стваралац персонализује уопштене, конвенционалне, формулаичне изразе, претвара их у нешто лично, посебно, јединствено и непоновљиво.

<sup>16</sup> Holst-Warhaft 1992: 157 (в. и 126, 130) чак тврди да трагедија са намјером узурпира тужбалицу као женску умјетничку форму и преиначује је у своју. О вези тужбалице и трагедије в. и Foley 2001: 26–27.

дати чврст доказ о реалној пракси, али да нам може рећи да ли је одређена културна норма задржана или измијењена (Foley 2001: 27; Name 2008: 3).

Терапеутско–стваралачки аспект тужења посвједочиће протагонисти многих трагедија. За Есхиловог Ореста тужбалица (γῶος) је милина, драж – χάριτες (Есхил, *Хоефоре* 320–322), а за Еурипидову Електру задовољство – ἡδονή (Еурипид, *Електра* 125–126). Хор Тројанки у истоименој Еурипидовој трагедији обједињује терапеутски и стваралачки аспект тужења, називајући га слатким, пријатним – ἡδὺ, и пјесмом – μοῦσα, дакле резултатом умјетничког процеса.<sup>17</sup> У истом комаду, за Хекабу је јадиковка једино што јој преостаје, и тужење (θρηνησαι) пјесма – μοῦσα за којом жуди, која чак олакшава тјелесне болове (Еурипид, *Тројанке* 105–121). Тужбалица као исцјелитељска умјетност сликовито је приказана у Еурипидовој *Хелени*: у њој хор зазива славуја да се придружи у нарицању (θρήνων ἐμοὶ ξυνεργός, ст. 1114).<sup>18</sup> Славуј – ἡ ἀηδών је парадигматична птица пјевачица.<sup>19</sup> „Славујка“ је не само ненадмашна у пјесми (ἀοιδοτάταν ὄρνιθα μελωδόν, ст. 1110), већ настањује „свратишта Муза“ (μουσεῖα, ст. 1108). Хор дакле, у намјери да тужи, призива птицу која обитава у кући покровитељки умјетности. Тужбалица ове птице је пјесма која умирује ране и годи души, али и пјесма која је вјештина и умјетност. Стваралачки и терапеутски аспект тужбалице увијек се допуњују.

#### 4.

Овај конструктивни, благотворни потенцијал тужења изразито је уочљив и комплексан у *Прибјегаркама*.<sup>20</sup> Тужење у овом комаду, а нарочито у

<sup>17</sup> Еурипид, *Тројанке* 608–609:  
ὡς ἡδὺ δάκρυα τοῖς κακῶς πεπραγόσι  
**θρήνων** τ' ὄδυρμοὶ **μοῦσά** θ' ἢ λύπας ἔχει.

Како су несрећницима слатке сузе тужбалица,  
те јадиковке и пјесма која тугу носи.

<sup>18</sup> Еурипид, *Хелена* 1107–1111:  
σὲ τὰν ἐναύλοισ ὑπὸ δενδροκόμοις  
**μουσεῖα** καὶ θάκουσ ἐνί-  
ζουσαν ἀναβοάσω,  
σὲ τὰν **ἀοιδοτάταν** ὄρνιθα μελωδόν  
**ἀηδόνα** **δακρυέεσσαν**, ...

Тебе, која куће Муза настањујеш и  
под сјеновитим се пребивалиштима  
одмараш, тебе зазивам,  
птицу пјевицу над пјевицама,  
плачну славујку, ...

<sup>19</sup> Именица ἡ ἀηδών је од αἰίδω, „пјевам“, и женског је рода. Никол Лоро је о симболици славуја у контексту тужења у трагедији изнијела интересантну тезу у којој славуја назива амблемском фигуром за женско тужење: Logaux 1998[1990]: 57–65.

<sup>20</sup> Стихови *Прибјегарки* су свугдје навођени према издању Murray 1913.

његовом другом, „статичком“ дијелу, илуструје трансформацију безобличног, примарног бола због губитка у обредом структурисано оплакивање мртвих. Погребни ритуал функционише као механизам којим се заједница исцјељује, а друштвени поредак поремећен траумом због смрти се реституише (Toher 2001: 333). Тужбалица је једна од главних полуга овог механизма коју покрећу жене и која преко жена–тужилица утиче на читаву заједницу.

*У Прибјегаркама се, у склопу поменутог процеса васпостављања реда, нижу одговори на смрт управо оних актера који су траумом највише погођени – отуда је фокус на мајкама аргивских јунака. (Њихова унисона хорска улога добро илуструје јединство које оне остварују кроз материнску патњу.)*

Тужење и прикладан погреб је првенствено основно право мртвих, а обавеза живих – али и њихова потреба и право.<sup>21</sup> На овом *праву и потреби живих* да сахране и оплачу своје најближе заснива се прибјегарски статус мајки, као и заплет драме. Тако су прве ријечи хора управо прибјегарске: *ἰκετεύω σε... πρὸς γόνα πίπτουσα τὸ σὸν / „преклињем те... падајући ти на кољена“* (ст. 42–45). Мајке до максимума користе ритуалну снагу прибјегарства кроз тактилни контакт (додиривање кољена и руку мољеног – ст. 44, 108, 272, 277) и демонстрирање инфериорности (падање на кољена – ст. 63sq, 285; указивање на сопствену старост и беспомоћност – ст. 43, 50sq), не би ли обезбиједиле прибјегарски успјех.<sup>22</sup> „Карту успјеха“ обезбјеђује

---

<sup>21</sup> Етра скреће пажњу да је погребни обред закон богова (ст. 19), обичајно право у цијелој Грчкој, и један од закона чије поштовање омогућава опстанак полиса (ст. 308–314). Мајке позивају атински полис да одбраном њиховог захтјева сачувају законе човјечанства од прљања (ст. 378). Сахрану палих Аргиваца и Тезеј сматра очувањем панхеленског закона (ст. 526sq, 538sq), старим божанским законом (ст. 563) и богоугодним дјелањем (ст. 559). Кавулаки оштроумно примјећује како Тезеј каже да је древни закон „дошао к њему“ (*εἰς ἔμ' ἔλθων*, ст 562), што је формулација која би се иначе употребила за прибјегара (Kavoulaki 2008: 298–9).

<sup>22</sup> Ови елементи припадају јачем типу прибјегарства, који Џон Гулд назива „комплетним“ (Gould 1973: 76) о типовима прибјегарства в. поглавље 3, стр. 65, ф. 37. За контекст прибјегарства у овој драми в. Gödde 2000. Кавулаки (Kavoulaki 2008: 296–7) скицира круг који формирају прибјегари из три категорије: мајке као старија генерација жена, Адраст као зрели мушкарац и синови аргивских хероја као дјеца. Међу трима наведеним категоријама у кругу мајке образују „прву линију“ прибјегарства: оне указују на своју слабост, старост и беспомоћност, јер су стога, парадоксално, ритуално најјаче (Gould 1973: 100), те посједују најбољу шансу за успјех. Мајке–прибјегарке такође посједују упорност и не презају од најинтензивнијег вида прибјегарства, за разлику од Адраста који је након Тезејевог иницијалног одбијања спреман да одустане (ст. 253–262).

њихов мајчински статус. Овај статус прибјегарке дијеле не само са Етром којој упућују молбу,<sup>23</sup> већ и са богињом Деметром у чијем се обредном просторно–временском оквиру одвија прибјегарски чин.<sup>24</sup> Мајчинство је, као извор највеће љубави и највеће патње, искуство које дијеле богиња, смртница у моћи, и оне у невољи. Са овим на уму мајке траже Етрину δίανοια – разумијевање (ст. 57) за њихову једину нужду (ὕπ' ἀνάγκας, ст. 63): да им се предају мртва тијела синова.

Већ је поменуто да тужбалица почиње за вријеме излагања тијела. Дакле, процес суочавања са смрћу, помирења са том страшном чињеницом и олакшања кроз сузе и тужење – овај процес не може да почне док жена не дође у контакт са тијелом покојника.<sup>25</sup> Мајке моле за тијела својих синова, а заправо их захтијевају (προσαιτοῦσ', ст. 64), с обзиром на права и потребе како покојника тако и ожалошћених.<sup>26</sup> Нарочито је интересантно како оне

---

<sup>23</sup> Хор већ у пароди покушава да успостави однос са Етром заснован на идентитету који дијеле, тј. на истости по материнству и старости. Нарочито је снажан паралелизам ἔτεκες καὶ σύ... |ἐγὼ ... οὖς ἔτεков (о његовој интересантној позицији (ст. 54–59), в. Gamble 1970: 387). Прибјегарке наглашавају особине које дијеле са Етром (ст. 42sq, 54sq) и инсистирају на томе да она гледа (ἑσιδοῦσ', ст. 48) физичку манифестацију њиховог тужења – сузе и ране од гребања (ст. 48–51). Аргивљанке успијевају да са Етром створе везу (δεσμόν, ст. 32) која је по Андреи Фишерман емотивна, етичка и готово магијска. Фишерманова увиђа магијски ефекат тужбалице и подсјећа на термин κατάδεσμος за магијске таблице ископаване и у областима Атике, које датирају из V в. пр. Хр. (Fishman 2008: 276).

Болно искуство родитељства ће са мајкама касније дијелити и Ифис (Gamble 1970: 395). И мајке и Ифис су, вајкајући се што су икад имали дјецу, свјесни радости које су им дјеца донијела (789sq, 1099sq). Ову мисао о родитељству као о искуству радости и бола Еурипид је експлицитно изнио у *Андромахи* (Еурипид, *Андромаха*, ст. 418–20). „Чаша жучи иште чашу меда“ (Његош, *Горски вијенац* [1847]: 565).

<sup>24</sup> Уцвијељене аргивске мајке стижу у Елеусину, гдје је богиња Деметра, архетипска ожалошћена мајка, тражила утјеху због губитка кћери. На свечаности у име Атине, којом се отвара драма, Деметри жртву приноси Етра, такође мајка. Елеусинским интертекстом ове драме бавио се Дејвид Менделсон, који комад и назива „елеусинским“ (Mendelsohn 2002: 135–223). О улози Етре у овом комаду и о његовом елеусинском контексту в. и Goff 1995.

<sup>25</sup> Занимљиво је Менделсоново опажање да елеусински контекст ове драме подсјећа на структуру живота жене који се, попут структуре наратива Деметриног мита, састоји из серије долазака у мушки „ојкос“ и одлазака из њега. Међу овим кретањима Менделсон издваја (трајни) одлазак из очеве куће ради удаје (ἔκδοσις, „из-давање“ а не „у-давање“) и (временски ограничени) одлазак из мужевљеве куће ради погребља ближњег (ἔκφορά, „изношење“) (Mendelsohn 2002: 139–40).

<sup>26</sup> Ст. 63–70. Овај захтјев мора бити веома одлучан, будући да се заснива на тако елементарној људској потреби, праву и дужности. Стога се Етра, окружена прибјегаркама, осјећа као заточеница њихове молбе, а не као моћница (ст. 103) – прибјегарке допуштају Етри да оде тек када Тезеј прихвати њихову молбу (ст. 359sq). Орхестра је идеално мјесто за динамику позиција Етре и хора, међу којима је снажан визуелни контраст (Етра је у свечаној одјећи, а мајке у коротном одијелу (ст. 97)). Прибјегарски круг који се образује око Етре, и који мајке (укључујући Етру) одваја од осталих Аргивљана и Атињана, симболично указује



процеса погребња и васпостављања уздрманог друштвеног поретка. (Кад се коначно деси, овај приказ, који је требало да их утјеши, биће и највећи πάθος (ст. 1120–2).<sup>29</sup>)

Неки аутори читавау последњу трећину драме виде као погребни обред који се састоји од различитих етапа ритуалног третмана мртвих, при чему је сваки дио ритуала испраћен једном од четири тужбалице<sup>30</sup> које уједињују радњу драме након повратка тијела Аргиваца (Toher 2001: 337; Kavoulaki 2008: 301–2). С обзиром на понављање тема и мотива у овим „епизодама“, на општу флуидност нарицања, на чињеницу да мајке почињу тужење још као прибјегарке на почетку драме (у форми тужења о немогућности тужења), избјегла бих поменути и било какву строгу подјелу. Тужење у *Прибјегаркама* је као ток ријеке који се чује сад више, сад мање. У том току се непрестано смјењују карактеристични мотиви: мајке инсистирају на стању бездјетности и недостатку потпоре у старости; прижељкују да се никад нису родиле, удале и постајале мајке; праве контраст између некадашње среће и садашње несреће; призивају смрт да би се здружиле са покојником, итд.<sup>31</sup>

Слика интензивног тјелесног додира мајке и дјетета при коначном растанку, са својим снажним емотивним потенцијалом, веома је присутна у

---

<sup>29</sup> Налазећи како је приказ синовљевог леша патос највишег степена, Лоро наводи паралеле: Еурипид, *Феничанке* 1455sq, гдје је Јокаста при таквом приказу ὑπερπαθήσασ', и Хомер, *Илијада* 22.433–435, гдје је Хекаба αὐτὰ παθοῦσα због Хекторове смрти (Logaux 1998[1990]: 37).

<sup>30</sup> Прва, антифона тужбалица са Адрастом сигнализује повратак тијела Аргиваца (ст. 779–836); друга је кратка и наставља се на Адрастов похвални говор (ст. 918–924); трећа најављује одношење тијела на кремацију, и прекида је силовити улазак Евadne на сцену (ст. 955–979); четврту нарицаљку мајке изводе заједно са унуцима, и она обиљежава повратак посмртних остатака породицама и конач радњу драме (ст. 1113–1164) (Toher 2001: 337).

<sup>31</sup> За попис карактеристичних тема и мотива в. Toher 2001: 337–8, ф. 23. Овоме додајемо обраћање покојнику (ст. 802–4) и упућивање на погребне понуде: мајчинске увојке косе и украсе за покојника (ст. 971–4), либације и тужбалицу које ће се десити на гробу (ст. 975sq). Кавулаки примјећује да тужилице не напуштају свој колективни идентитет како би говориле свака о свом покојнику (Kavoulaki 2008: 301, 308). Индивидуалност мајки је до те мјере негирана да Вилинк, чак, предлаже тумачење по коме седам мајки образују групу нијемих лица (κωφὰ πρόσωπα) у току читавог комада, док би петнаест хориста били помоћници на које се алудира у неколико наврата (ст. 72, 1115sq) (Willink 1990: 347).

Унисонности хора одговара његова упечатљива визуелна хомогеност. Осим истоветне одјеће мајке имају и истоветне карактеристичне покрете. Најприје затварају Етру у круг и за њом прибјегарски посежу руком и прибјегарским знамењем; затим се као тужиле бију у груди и гробу образе, заједнички стварајући „плес који Хад поштује“ (ст. 75). Хорός је група плесача и пјевача (дакле, не само вокална група), али првенствено је сами плес. Ово мјесто сугерише и потенцира елемент (ритуалног) покрета у музици, веома важан у грчкој трагедији.



Еурипидовој трагедији. У *Прибјегаркама*, мајке ишчекују последњи сусрет са тијелима синова (ст. 815–7):

ΧΟΡΟΣ  
δόθ', ὡς περιπτυχαῖσι δὴ  
χέρας προσαρμόσασ' ἔμοῖς  
ἐν ἀγκῶσι τέκνα θῶμαι.

ΧОР  
Дај да спустим руке  
и њима обавијем дијете  
у своје наручје.

У овом дирљивом призору тијела мајке и сина су једно – њене руке су везане (προσαρμόσασ') за њега. Иако је загрљај само замишљен и неће се десити, доживљавамо га као да је пластичан и стваран. Нарочито је ганутљива и моћна представа мајчинског заштитничког наручја (περιπτυχαῖσι ἐν ἀγκῶσι). У њему она своје чедо, за њу увијек ситно и нејако, хоће да чува и у његовој смрти.

Тезеј не допушта овај сусрет. Након што је остале Аргивце сахранио у оквиру атичке територије, он доноси тијела седморице војсковођа у Атину; док се за њих приправља ломача, Тезеј ће својим рукама припремити тијела за погреб (ст. 754–68).<sup>32</sup> На запрепаштење Адраста Аргивљанина<sup>33</sup> (не и Гласника Атињанина), Тезеј је тај који је опрао и увио лешеве седморице хероја (ст. 765–8), да би затим (опет, уз Адрастово иницијално неслагање) забранио контакт мајки са тијелима погинуле седморице. Призор унакажених тијела, образлаже Атињанин Аргивцу, докрајчио би мајке погинулих (ст 941–6).

---

<sup>32</sup> Ст. 756–8. Већина Аргиваца (ῥχλος, ст. 756) сахрањена је по обичају упражњаваном од хомерског доба надаље, по коме су погинули хоплити поражене војске сахрањивани на бојном пољу, у оквиру пријатељске земље, а погреб су вршили војсковођа и преживјели саборци (уп. ст. 757–759). Седморица покојних аргивских хероја добијају другачији третман: њима следује јавни погреб кремирањем уз Адрастову јавну похвалну бесједу, што одговара пракси атинског полиса за настрадале у рату почев од раног петог вијека. Једино атински пали грађани нису сахрањивани на бојном пољу или најближој пријатељској територији, већ код куће и уз почаст, похвални говор и тужење на гробу. Атински јавни погреб описао је Тукидид (*Пелопонески рат*, 2.34.1–7). О погребу палих бораца, видјети класик: Pritchett 1985: 94–261, нарочито 99–100 и 249–51.

<sup>33</sup> Тезејеву бригу о тијелима мртвих Аргиваца Адраст замишља као посао робова (ст. 762), будући да су тијела сахрањена на лицу мјеста и нису доспјела у руке жена Арга. Адраст затим карактерише Тезејев поступак као чин који доноси αἰσχύνη (ст. 767) – срамоту и лишавање части, свакако јер, из Адрастове перспективе, Тезеј вољно преузима женско искуство и тиме угрожава сопствени статус. За Тезеја, међутим, како преноси Гласник, нема ништа срамотно у саосјећању са онима који пате (ст. 768). По Менделсону, Тезеј је прошао кроз трансформацију: од припадања моралном систему по коме, како сам каже, Етри не пристоји да учествује у патњи Аргивљанки (ст. 291sq), до упознавања новог моралног система који почива на способности осјећања туђе патње, способности суштинске за театар (Mendelsohn 2002: 186).

Оваква позиција ожалошћених мајки носи посебну напетост и потенцијал за патос. Наиме, тијела нису далека и недостижна, као у случају уобичајене праксе погребна хоплита на бојном пољу. Тијела су, напротив, надхват материнских руку, али њима и даље недоступна. У Тезејевом преузимању послова око тијела умрлих огледа се реалија из живота класичног атинског полиса: бригу око Атињана погинулих у рату преузимао је град, тј. администрација вођена мушком руком.<sup>34</sup> Женама је пак њихова традиционална улога припремања погребна редукована – улога која им је давала ријетку прилику да буду актери. Атињанке су јавном погребу њихових мужева и синова *присутвовале* (а нису га добрим дијелом организовале), са законом дозираним учешћем у обреду, које се, чини се, сводило на тужење члана породице у јавном простору гробља.<sup>35</sup>

Оставши без тијелâ вољених, мајке се по први пут интегришу у систем атинског полиса (à l'univers civique), коначно препознајући права полиса над дјецом коју су жељеле само за себе, сматра Никол Лоро (Loraux 1981: 49). Оне су принуђене да се приклоне ставу који је претходно изразила Етра: жене треба да мушкарцима препусте свако дјелање (ст. 40sq). Овдје бих скренула пажњу на смјер у коме се Хелен Фоли надовезује на тумачење Лоро: наиме, насупрот мишљењу које заступа Лоро, Фоли сматра да мајке одбијају укључење у атински систем управо својом сталном жељом да јавно туже (Foley 2001: 38 ф. 59). Овакво тумачење наглашава неопходност и значај

---

<sup>34</sup> В. ф. 32. О овом комплексном и вишеструком анахронизму в. Toher 2001: 335 и Kavoulaki 2008: 301. Кавулаки скреће пажњу на чињеницу да се радња одвија на атичком тлу, што је рјеткост у трагедији (Kavoulaki 2008: 292). Вајтхорн благо критикује Еурипидов покушај да споји елементе приватног и јавног типа погребна, који имају различите сврхе и тешко их је помирити; такође, одређени тип понашања прикладан јавном погребу не приличи приватном, и обратно. На истом мјесту аутор примјећује да са повратком Тезеја и његове мушке пратње групација око тијела Аргиваца прераста из породичне групе жена окупљених због приватног погребна у много већу групу људи, актера и посматрача јавног погребна (Whitehorne 1986: 68–9).

<sup>35</sup> Уп. Тукидидов опис јавног погребна, *Пелопонески рат* 2.34. (нарочито 2.34.2. и 2.34.4.); управо је тужење дистинкција која остаје да суштински одваја жене из породице (αἱ προσηκουσαι) палих бораца од осталих присутних на атинском јавном погребу, међу којима је могао бити било ко, чак и странац. Хелен Фоли даје Атињанкама улогу у припремању тијела покојника за бдјење у јавном погребу, не наводећи изворе, као и учешће у погребној поворци, ослањајући се на Тукидида који то не помиње (Foley 2001: 39 са ф. 63). Тукидид експлицитно помиње фазу излагања посмртних остатака, али не као дужност за коју су задужене жене (*Пелопонески рат* 2.34.2.); као улогу и присуство жена помиње искључиво тужење на гробу (*Пелопонески рат* 2.34.2.).

тужења, било да је тужбалица схваћена као средство отпора према систему, на шта циља Фоли, било да је схваћена као терапеутско средство каналисања бола, што је у фокусу мог рада. Противно другом а ближе првом ставу, Јан Стори сматра да мајке Седморице изражавају бол све умјереније и допушта могућност за тумачење да се глас тужилица у контакту са Атином стишава, те да је Тезејева забрана приступа тијелима огледање реалног атинског ограничавања тужења (Storey 2008: 79).<sup>36</sup> Морамо напоменути да оно што овај аутор види као страствено жаљење у првом дијелу драме (ст. 42–86) нису спонтани изливи туге, већ дубоко ритуални гестови два обредна чина, прибјегарства и тужења. Моје је мишљење (а оно се нужно не коси ни са једним од наведених) да је Еурипид препознао трагички потенцијал у комбиновању елемената мита о повратку тијелâ Седморице и реалних последица законодавства по учешће жена у погребном обреду. Он је овај потенцијал искористио тако што је створио ситуацију која се у другим изворима не помиње: Тезеј мајкама одузима тијела и бригу о њима. Писац тиме мајкама оставља само тужбалицу, појачава патњу и изазива нарочит патос.<sup>37</sup>

Тезеј (у име Атине) Аргу дарива (δωροῦμεθα, ст. 1168) драгоцену тијела, предајући пепео Аргиваца у руке синовима (а не мајкама) Седморице (ст. 1166). Овим чином он успоставља јаку везу узвратне услуге (χάρις) са мушким дијелом аргивске делегације (ст. 1169–1173; 1178sq). На крају су мајке те које опет преузимају улогу посредника и потврђују Адрастов и Аргов дуг према Атини у задњим стиховима драме (ст. 1232–4). Фиксиране за оркестру и утопљене у свој колективни идентитет као „Аргивљанке“, „мајке“ и „прибјегарке“, ове жене представљају другост која се налази у граничној зони – и као *прибјегарке* које посједују ритуалну моћ и посредују између двију мушких заједница, али су издвојене из друштва док не прихвате узвратну

---

<sup>36</sup> Заиста, евидентно је да при првом сусрету са мајкама Тезеј реагује са снажним негодовањем, региструјући гестикулацију странкиња као алармантну, непожељну и неприкладну у елеусинској свечаности (ст. 87sq); такође, он критикује Етрино „сатужење“ (ст. 286sq, 292).

<sup>37</sup> За изворе о Тезејевој мисији повратка тијелâ в. Фрејзерову биљешку уз Аполодора (*Библиотеке* 3.7.1, биљешка 2). О манипулацији погребним обредом код трагичара в. Nance 2008, нарочито 9, са ф. 40.

услугу и не обавезу се Атине,<sup>38</sup> и као *тужилице* које се налазе у обредном времену, пред процесом прихватања измијењеног стања живота и поновног укључивања у аргивску заједницу.

Атина узима Аргу погреб, али не и онај дио обреда који се тиче оплакивања. Мајкама, изопштеним из бриге око тијелâ и без активног учешћа у погребу, преостаје – тужбалица, макар и под арбитражом.<sup>39</sup> Заиста, тјелесни остаци синова чак и након кремације мајкама заправо измичу,<sup>40</sup> и фигурирају само у нарицаљки (ст. 1160):

ХОРОС	ХОР
φέρ', ἀμφὶ μαστὸν ὑποβάλλω φίλαν σποδόν.	дај да под груди пепео ставим драги. <sup>41</sup>

Слика одише изразитим патосом. Стара мајка хоће да привије синовљев прах на груди, као да је она млада мајка, и као да је њен син тек одојче. Патос се изазива кроз доживљај увеле тјелесности старих мајки – тјелесности као материнске виталности. Има нешто колико болно толико снажно, чак

---

<sup>38</sup> Фиксираност хора на позорници пластично приказује статусну „закованост“ прибјегарки. Кретање ка извођењу заклетви и жртви (затим ће пепео јунака бити сахрањен у Аргу) у задњој сцени (ст. 1232–4) означава успјех прибјегарки, након чега коначно може да услједи њихово напуштање прибјегарске позиције (Kavoulaki 2008: 311). Саме мајке говоре о својој лиминалности, не убрајајући се „ни међ’ мртве, ни међ’ живе“ (ст. 968sq). Стога се наредна слика: *πλαγκτὰ δ’ ὡσεὶ τὴν νεφέλα* („тумарајући као какав облак“, ст. 961) може чути као метафора за њихово стање лебдења ван граница заједнице.

<sup>39</sup> Атински јавни погреб се завршавао похвалним говором (*ἐπιτάφιος λόγος*) и потом јавном тужбалицом, такође на гробу. Никол Лоро сматра да државни, мушки похвални говор узима глас женској тужбалици (Logaux 1981: 47–49). Дискусију о гушењу женске тужбалице у *Прибјегаркама* мушким похвалним говором пратиле су Хелен Фоли (Foley 2001: 36–44) и Лаура МекКлур (McClure 1999: 45–47). Сјетимо се и стваралачког аспекта тужења: док атински јавни погреб са похвалним говором обезличује покојника униформишући га, женска тужбалица инсистира на његовој јединствености издвајајући га из масе палих.

<sup>40</sup> Под Адрастовим надзором, носачи ковчега предају тијела мајкама само формално (ст. 811sq). Након што им Адраст најави да ће, иако не могу добити тијела, добити кости након кремације (ст. 948sq), мајке налажу слушкињама да преузму кости јер су оне сувише слабе од тужења (ст. 1114–6); непосредно потом, дјеца Аргиваца ће носити урне са пепелом очева до краја драме (ст. 1123–6, 1166sq и 1185sq). Суштинска је примједба да, осим уколико дјечаци мајкама нису предали урне (ст. 1160) које ће одмах затим узети натраг (ст. 1166), мајке уопште не реализују свој круцијални захтјев (Storey 2008: 79). Фоли сматра да мајке ни у једном тренутку нису дотакле урне (Foley 2001: 39). Никол Лоро остатке са ломаче, на које мајке имају право, назива „чистом апстракцијом вољеног тијела“ (Logaux 1998: 37). Вајтхорн примјећује да тијела остају у фокусу радње и након што су однешена ради кремације (Whitehorne 1986: 69).

<sup>41</sup> Глагол *ὑποβάλλω*, „подметнути“, у медијалном облику може се употребити у смислу прихватања туђег дјетета као свог или подметања свог / туђег дјетета некеме (уп. LSJ s.v. *ὑποβάλλω* A II). Овдје глагол није употребљен у медијалном облику, али ми је управо наведено значење било занимљиво: мајку јесте преварио живот, и умјесто живог сина подметнуо јој је шаку пепела.

узнемирујуће, у овој представи „дојења“. Из ње извире млијеко које даје живот и чува од смрти – но штићеник је већ постао прах. Управо је овај спој живота и смрти оно што узнемирава и доноси патос. Са једне стране имамо слику дојења: једну од најприроднијих и најљепших слика из живота, слику врхунца живота и размјене животне енергије. Са друге стране имамо силовиту инверзију те слике и инверзију нормалног животног поретка: мајку која нариче над синовљевим пепелом.<sup>42</sup>

## 5.

Ако и нема тијела да се загрли, ако и пепео измиче, тужбалица је ту да умири ране. Тужбалица и остали елементи погребног обреда помажу заједници, у првом реду онима који су највише погођени смрћу, да се опораве од трауме и дезоријентисаности и врате својим животима и друштвеним улогама. Изостанак тужбалице и, уопште, учешћа у погребном обреду и оплакивању покојника може значити изостанак поменутог терапијског процеса. Оваква теза нуди једно могуће читање епизоде Евадниног самоубиства, јединог женског (или јединог?<sup>43</sup>) чина самоубиства на сцени у сачуваним трагедијама (ст. 990–1071).<sup>44</sup> Млада жена, однедавно удовица, одбија очекивани модел понашања. Умјесто тужења, одјеће жалости и других елемената који сигнализирају суочавање са чињеницом смрти, Евадна бира накит и свечано рухо невјесте (ст. 1054–57),<sup>45</sup> и другачије суочавање са

---

<sup>42</sup> Овој слици је, по упечатљивом моменту тјелесности и по спајању живота и смрти, блиска она у ст. 918–924, гдје мајка тужи над временом кад је сина носила у утроби и порађала се у болним трудовима.

<sup>43</sup> О контроверзи око видљивости самоубиства Софокловог Ајанта в. Gardiner 1975.

<sup>44</sup> Пред Еваднин улазак позорницу напуштају сви осим хора, чије прве ријечи као њих скрећу пажњу на нешто ново. У контрасту са масом учесника погребна, фокус је сада на појединцу. Биће приказан ефекат аргивске смрти на Евадни, и затим на Ифису. Еваднином лику претходи лик Лаодамије у Еурипидовој изгубљеној драми *Протесиљај* – она је након мужевљеве смрти такође скочила у ватру у којој је горела Протесиљајева статуа (Хигин, *Фабуле* 104). Самоубиство удовице спаљивањем углавном је познато као древни и ријетки индијски обичај „сати“ (sati на санскриту). Интересантан прилог изучавању Еваднине епизоде дала је Јанакијева, која упоредно посматра причу о Евадни, сличне грчке митове, и трачки обичај по коме су се удовице спаљивале на гробу мужа (Janakieva 2005).

<sup>45</sup> О Евадниној хаљини као о невјестинској в. Collard 1975: 356, 358; Storey 2008: 75. Смит запажа да је њено свечано рухо у контрасту са црном одјећом хора, што је ехо слике са почетка драме гдје сличан визуелни контраст са хором образује Етра, у свечаном руху пригодном Деметриног празника; Етру и Евадну је вјероватно играо исти глумац (Smith 1967: 164).

смрћу: уједињење са мужем у Хаду.<sup>46</sup> Побјегавши из очеве куће она одбацује уобичајени животни ток младе удовице која се, по преурањеној мужевљевој смрти, враћа под окриље првобитног кириоса, гдје чека да се преуда и да стварањем нове породице поново уђе у друштвени поредак (Just 1989: 26).<sup>47</sup> Сама Евадна указује на јаз који је дијели од осталих жена, називајући себе побједником (καλλίνικος, ст. 1059) над женским родом (ст. 1061).<sup>48</sup> Евадна овим себе на извјестан начин изопштава из женског рода, као што то имплицитно чини одбацивањем оплакивања покојника.<sup>49</sup> На Капанејеву ломачу (и на сцену) она стиже помахнитала од бола<sup>50</sup> и, одбивши исцјелитељски, конструктивни процес туговања и тужења, полази путем (само)уништења. (Патос ври у тренутку кад Евадна, у неприкладној хаљини невјесте, стојећи на необичном мјесту изнад позорнице, спектакуларно (да не кажемо: театрално) скаче у ватру.<sup>51</sup> Узнемирујуће дјелује и та хаљина, и то мјесто на коме стоји, и тај скок. Какав Еурипидов *tour de force!*)

---

<sup>46</sup> Вјенчање и погреб су двије главне прилике када је било нормално видјети жену ван куће – простора коме припада (Just 1989: 110, 120 и даље). Преклапање културног симболизма брака и смрти често се среће у трагедији. За интерпретације Еваднине епизоде у овом контексту в. Rehm 1994: 110 и даље, Whitehorne 1986: 71, Storey 2008: 73–76, Loraux 1987: 23–26 и Seaford 1987: 121–122. Овај последњи аутор примјећује да Евадна по други пут одлази мужу, напуштајући, као на дан вјенчања, опет баш очев дом. Лоро скреће пажњу на исту терминологију у овој паралели искакања из куће и скока у смрт (Loraux 1987: 19). На митолошке паралеле Евадниног случаја осврнула се Јанакијева (Janakieva 2005: 10–13).

<sup>47</sup> Евадна је побјегла из очеве куће првом приликом када се над њом није будно стражарило (ἐφρουρεῖτ', ст. 1041; уп. ст. 1040–3). Очево „окриље“ је, дакле, притвор.

<sup>48</sup> Одвајање од женског рода иде даље: уп. ст. 1061sq, в. Loraux 1987: 29.

<sup>49</sup> Гарисонова сматра да Еурипид кроз Евадну осликава које крајности може досегнути неко у великој жалости због губитка ближњег, при чему друштво такву крајност нужно не захтијева нити одобрава (Garrison 1995: 125). Но битно је препознати шта се са том жалашћу дешава – да ли се она испољава и дијели или се, пак, гуши или игнорише.

<sup>50</sup> Уп. ἐκβακχευσαμένηα (ст. 1001). За друге примјере везе бакхичке запосједнутости и тужења в. Foley 2001: 43, ф. 78. Евадна је овдје слична Касандри из Еурипидових *Тројанки*, не само по бакхичкој помахниталости, већ и по мотиву симболичног преклапања брака и смрти. Евадино бакхичко стање скопчано са бијегом од куће има свој препознатљивији пандан у Еурипидовим *Бакхама* (в. поглавље 7). Бакхичко се у Евадни огледа не само у њеном психичком стању у којем она руши норме заједнице, већ и у њеној путености, која није одсутна из перцепције диониске атмосфере (уп. ст. 1020sq) (Mendelsohn 2002: 201–202, 206; Rehm 1994: 112).

<sup>51</sup> Ово је било могуће помоћу позоришне справе διστεῦλα; она се користила у случајевима када глумац треба да се обрати са крова палате. Сажету критику сценских могућности Еваднине епизоде даје Менделсон (Mendelsohn 2002: 197 ф. 98).

Еваднина од друштва претпостављена улога подразумијева повиновање оцу, а затим, након временски ограниченог периода жалости, преудају и стварање потомства, будући да заједница нормира понашање у смјеру обезбјеђивања живота.<sup>52</sup> Евадна негира ову структуру и добија смрт. Скок у ватру не значи само њен крај, већ и крај оца Ифиса (који најављује смрт изгладњивањем, ст. 1104–6) и Ифисове лозе.<sup>53</sup> Слика бруталног згаснућа ове породице се може протумачити као парадигма тешких последица не само неиспољене жалости (Toher 2001: 339), већ уопште одбацивања друштвених улога, нарочито у периоду кризе поретка заједнице.

## 6.

Драма *Прибјегарке* се на тренутке приближава Еурипидовим „ратним“ трагедијама (какве су *Хекаба*, *Тројанке* или *Андромаха*) осликавајући свеобухватну деструктивност рата.<sup>54</sup> Наиме, мајке седморице аргивских јунака су сувише старе да би рађале (ст. 958sq); Евадна, која би могла да рађа, бира смрт; синови јунака се на крају драме завјетују на освету (ст. 1146sq, 1152), а то значи наставак циклуса крвопролића. У току последње тужбалице, дугачког комоса у коме се смјењују полухорови мајки и синова аргивских хероја (ст. 1114–64), епигони трансформишу љековиту тужбалицу мајки у позив на правду, тј. на оружје, што мајке препознају као зло које се наставља и даљу бол (ст. 1147–9).<sup>55</sup> Ипак, на крају драме, прибјегарке одлазе са захвалношћу према Тезеју и Атини (ст. 1232–4): катарзични ефекат

---

<sup>52</sup> Прилично је познато и често навођено Периклово подстицање ратних удовица да се поново удају и рађају дјецу, како због сопствене утјехе тако због потребе да се надокнаде ратни губици мушког живља (Тукидид, *Пелопонески рат* 2.44.3.).

<sup>53</sup> Као и краљ Арга Адраст (ст. 105), и Ифис је ἄναξ (ст. 986) – владар и глава аристократске породице, и отац палог аргивског хероја Етеокла (ког, наравно, не треба мијешати са чувеним Тебанцем Етеоклом, Едиповим сином и Полиниковим братом). Кавулаки тумачи Евадино самоубиство, Ифисову смрт и затирање лозе у изгледу као крајњу реализацију интровертности аристократског ојкоса (Kavoulaki 2008: 302).

<sup>54</sup> Фокус на свеколикој патњи као последици рата чини да овај комад превазилази оквире „политичке драме“. Few plays... surpass this one in tragic feeling and imagination („Мало који комад... надилази овај по трагичком осјећају и визији“) – Kitto 1968[1939]: 223. Напоменимо и то да Еурипид бира верзију предања по којој је Тезејева мисија повратка аргивских тијела милитантна, а не дипломатска. За изворе о једној и другој верзији в. Фрејзерову биљешку уз Аполодорев текст (*Библиотеке* 3.7.1., биљешка 2); в. и Smith 1967: 5.

<sup>55</sup> У овдје коришћеном издању Murray 1913, као и у ранијем издању Diggle 1981 (а противно издању Collard 1975), стихови у којима се прижељкује освета приписују се синовима.

погребног обреда аргивских хероја је дјеловао. Али, да ли можемо да кажемо да је прибјегарски захтјев испуњен у потпуности? Мајке су са прибјегарског мјеста нарицале да би се домогле тијелâ најдражих,<sup>56</sup> да би се о њима побринуле и оплакале их; након што су тијела добављена а њима ова брига ускраћена, погреб се за мајке свео на тужење, потребније него икада. Да: тужење, као структурисано каналисање жалости за умрлим, насушно је за смислен наставак живота, чак и за његов епилог.<sup>57</sup>

Тужење је културно и родно специфичан одговор на универзалну чињеницу смрти и покушај конструктивне трансформације универзалног стања патње због губитка. Оно је нормирано и ограничено, како би се омогућили испољавање и дијељење бола, и затим обнова поремећеног поретка и друштвених улога ожалошћених. Те норме се тичу временског рока предвиђеног за оплакивање, одјеће за жалост, и разних врста понашања и психофизичких стања – као што су депресија, љутња и агресија, самоповређивање, одбијање хране, сна и социјализације, итд. Све ово је за вријеме жалости не само дозвољено и очекивано него, дијелом свакако због свог терапевтског ефекта, добродошло и подстицано: τὰ γὰρ φθιτῶν |

---

<sup>56</sup> Прибјегарска молба мајки, тј. епизода прије повратка тијела Аргиваца (ст. 42–86), нешто је попут коментара о тужењу, или попут тужења о немогућности тужења (Toher 2001: 338).

<sup>57</sup> Сјетимо се једне мајке која није тужила – мајке Југовића. *Смрт мајке Југовића* је једна од најљепших пјесама српске народне јуначке епике. Изгубивши и Југ-Богдана и девет синова, она их није оплакивала ни када је све живо око ње испољавало бол уз језиво богатство звукова: *закукало, заплакало, завриштало, залајало, закликтало* је свако живо биће сем мајке. Она је патила ћутке: *И ту мајка тврда срца била, / па од срца сузе не пустила*. – трипут се понавља у пјесми. Мајка није испољавала бол; није га „рекла“, јер је неизрецив. Тек кад су јој два врана гаврана у крило бацила Дамјанову руку, и када је љуба Дамјанова руку препознала, мајка је проговорила:

Узе мајка руку Дамјанову,  
окретала, превртала с њоме,  
пак је руци тијо бесједила:  
„Моја руко, зелена јабуко,  
гдје си расла, гдје л’ си устргнута! –  
А расла си на криоцу моме,

устргнута на Косову равном!“  
Надула се Југовића мајка,  
надула се, па се и распаде  
за својије девет Југовића  
и десетим стар-Југом Богданом.  
(Карацић 1988[1845]).

Овај крик је био рез који је закључио један циклус, један живот. Затомљени бол је гушен, гутан, но он је само растао. Није имао куда ни како изаћи, није био каналисан ни обликован, јер га Мајка није испољавала, дијелила, ситнила, комадала; није од бола нешто створила – запјевку бар. Стваралачко–терапевтски процес је изостао. Мајчинско срце се у болу скаменило, а без живог срца – како да живи? Њена је позна тужбалица, тиха и слабашна, једва чујна, уједно била и њен последњи дах. Историјски слој пјесме (Косовски бој 1389. године) интегрисан је у старији, митолошки слој и старо усмено пјесничко наслеђе, а у њих су уплетени претхришћански обичаји и вјеровања, и неки хришћански елементи (в. Ласек 2005: 51–64; о симболици у пјесми в. Ђурић 1918).



τοῖς ὀρῶσι κόσμος. / „почасти упућене покојницима | за нас су украс“ (ст. 78sq).<sup>58</sup> Чак и када је обредно понашање ожалошћених мајки и придружених тужилица (ξυναλγηδόνες, ст. 74) испољено гребанем раскрвављених образа (ст. 76sq), оно се назива κόσμος.<sup>59</sup> У свом општем значењу ријеч κόσμος означава ред и поредак, природан поредак ствари, добро владање и дисциплину, поредак свијета – космос; κόσμος има своју противтежу у недостатку реда. Самоповређивање тужилица се, дакле, овдје не назива хаотичним понашањем без смисла већ, напротив, природним опхођењем у складу са ситуацијом. Постоји још једна нијанса значења: када се односи на жену, ријеч κόσμος означава накит. Женско понашање се изједначава са женским украсима, будући да и једно и друго представљају родноспецифична знамења. У сваком случају, ријеч κόσμος наглашава позитивни, конструктивни, стваралачко–терапеутски потенцијал тужења, које годи, прија, умирује ране, кроз које се комуницира са другима и дијели бол (ст. 79–85):

ΧΟΡΟΣ  
**ἄπληστος** ἄδε μ' ἐξάγει **χάρις γόων**  
 πολύπνοος, ὡς ἐξ ἀλιβάτου πέτρας  
 ὑγρὰ ῥέουσα σταγῶν  
 ἄπαστος αἰεί: γόων,  
 τὸ γὰρ θανόντων τέκνων  
 ἐπιπονόν τι **κατὰ γυναικας**  
**ἐς γόους πέφυκε πάθος.**

ΧОР  
 Драж тужења ме гони: незасита,  
 боли пуна, као поток што  
 из литице врца и  
 никад не стаје. Тужење –  
 јер голема патња због страдале дјеце  
 код жена се  
 у тужбалице претвара.<sup>60</sup>

Као што танани поток извире из стијене, тако сузе врцају из очију низ материно од бола скамењено лице. Ова ријетко лијепа слика сажима аспекте

<sup>58</sup> Ово је опште мјесто: наиме, тужбалица и уопште погребни обред називани су „привилегијом покојника“ – γέρας θανόντων / βροτοῖσιν: Хомер, *Илијада* 16.457 = 16.675, 23.9; Хомер, *Одисеја* 4.197, 24.190, 24.296; Платон, *Закони*, 947e.

<sup>59</sup> Парадокс примјећује и Вилинк: у нормалним околностима, управо су образи κόσμος (украс) жене (Willink 1990: 347).

Детаљну слику тужења Тезеј затиче при свом првом појављивању: он види странкиње које запијевају тужбалицу, ударају се у груди и јецају у одјећи жалости и са постриженом косом (ст. 87–100). Сliku допуњују мајке у антифоном тужењу са Адрастом, казујући како себи гребу образе и посипају се пепелом (ст. 826sq). Овакво заједничко обредно понашање, које доприноси ефекту међусобног солидарисања, схватам као један вид комуникације, као што је то и тужење са својом антифоном, дијалошком структуром.

<sup>60</sup> Реченица је образована тако да се сва тежина баца на последњу, кључну ријеч: πάθος (Willink 1990: 342).

тужења сагледаване у овом поглављу: тужење је *женски израз патње*, болни крик живота, исцјељујући и угодан, катарзичан и насушан.

### 3. Једна женска одисеја у *Андромахи*

#### Све Андромахине куће и лутања

Хекторова удовица Андромаха живи са Ахилејевим сином Неоптолемом у Фтији, као његова заробљена наложница и мајка његовог ванбрачног дјетета. Затичемо је у великој неприлици. Неоптолемова законита жена Хермиона хоће да у мужевљевом одсуству, уз помоћ оца – спартанског краља Менелаја, смакне ривалку. Андромаха је, оптужена да је својим варварским чаролијама Хермиону учинила јаловом, сакрила сина и затим прибјегла код Тетидиног жртвеника. Након што је одбила да узмакне од склоништа, Менелај је, пронашавши њеног сина, уцјењује: или њен живот, или дјетињи. Несрећна мајка се предаје, не рачунајући на Менелајево вјероломство. У тренутку када мајка и дијете заједно туже ишчекујући смрт, спасава их стари краљ Пелеј, Неоптолемов дјед. Менелај напушта кћерку и Фтију, а очајној Хермиони стиже неочекивана помоћ: долази њен некадашњи заручник Орест и води је са собом, претходно (и без њеног знања) уредивши Неоптолемово убиство у Делфима. Пелеј дочекује унуков леш и тужи над угашеном породицом. Појављује се Тетида као *dea ex machina*, и саопштава мужу Пелеју да ће јој се он придружити међу боговима те да ће посјетити обоженог сина Ахилеја, и да ће Неоптолем бити сахрањен у Делфима. По овом пророчанству и Андромаху чека смирење: она ће се удати за последњег Тројанца Хелена у Молосији, гдје ће у будућности владати потомци њеног и Неоптолемовог сина.

Драма је први пут приказана око 425. пр. Хр.

γυναῖκα οὐ δεῖ διώκειν τὴν αὐτοῦ, ἰκέτις γάρ·  
διὸ καὶ ἀφ' ἑστίας ἀγόμεθα, καὶ ἡ λῆψις διὰ δεξιᾶς.

Гријех је тјерати своју жену, јер она је прибјегарка;  
отуд је водимо са огњишта, и отуд обичај прихватања за десну руку.

Јамблих, *О питагорејском животу* 84

A de moindres faveurs des malheureux prétendent,  
Seigneur: c'est un exil que mes pleurs vous demandent.  
Souffrez que, loin des Grecs, et même loin de vous,  
J'aïlle cacher mon fils, et pleurer mon époux.  
Votre amour contre nous allume trop de haine.  
Retournez, retournez à la fille d'Hélène.

Несрећници скромније услуге воле,  
Господине: моје сузе Вас за изгнанство моле.  
Допустите да, далеко од Грка, још даље од Вас,  
Сакријем сина, и мужа оплакујем наглас.  
Ваша љубав на нас навлачи толико јарости.  
Вратите се Хелениној кћери, имајте милости.

Расин, *Андромаха* (1667) 1.4 (говори Андромаха)

## 1.

За разлику од мушкарца архајске и класичне Грчке који је уживао слободу кретања, жена је по правилу била везана за домаћинство. Ово стање имобилности је могло бити поремећено на два начина: склапањем брака или војевањем – обје ситуације су директно условљене фактором мушке активности. Прилагођавање невјесте на мужевљевој територији и преживљавање заробљенице у послератним условима – обје изнуђене селидбе носе родно специфичну димензију динамике живота.

Трагедија воли да испитује животне ситуације у стању тензија и крајности. Лик по коме је названа ова Еурипидова трагедија јесте жена која се селила неколико пута. Андромаха је очеву кућу напустила да би започела брачни живот са Хектором. Њихово гнијездо у рату је разорено, а она је као робиња бродом стигла у Грчку. Веза са Неоптолемом ће бити дефинитивно окончана убиством њеног господара, након чега се Андромаха настанила у Молосији са новим мужем, преживјелим Тројанцем Хеленом. За једну жену грчке митске историје Андромаха је итекако пропутовала, и на путовањима пропатила. Можемо рећи да паралелно са корпусом херојских прича хомерске и похомерске епике тече Андромахина *одисеја*. Наспрам чувених *повратака* грчких јунака (νόστοι) стоји Андромахин *одлазак* и лутање од куће до куће, копном, морем и опет копном. Напоредо са промјеном локације, мијењао се, видјећемо, и Андромахин друштвени статус.

Ако атинска трагедија V вијека преиспитује важеће вриједности (њој) савременог демократског полиса помоћу односа сопство:другост, онда је митска Андромаха лик који пружа много могућности. Она је жена, странкиња и робиња – дакле апсолутна, радикална другост наспрам атинског грађанина. Еурипид је препознао овај потенцијал. Релативно скромну сачувану предањску грађу о овој Тројанки користио је селективно, а празнине у миту рјешавао је иновативним поступком, иначе важним оруђем трагедиографа.

## 2.

Андромаха је у епској традицији кћерка владара киликијског града Тебе, удата за највећег тројанског јунака Хектора; сцена растанка мужа и

жене је можда најдирљивији тренутак *Илијаде* (6.390–502). Њен најљући непријатељ је, судећи по Хомеру, Ахилеј, који је убио њеног оца, седморо браће и мужа (*Илијада* 6.414–429; 22.182–330). Након сатирања очевог стабла и Хекторове смрти, Андромаха је доживјела истребљење тројанске владарске куће. Према похомерској епизици, краља Пријама је убио Неоптолем – Ахилејев син и послератни Андромахин господар (*Пљачка Троје* фр. 1, *Мала Илијада* фр. 12 D). Хекторовог јединца и наследника круне стрмоглавио је низ илијски бедем или опет Неоптолем (*Мала Илијада* фр. 14), или Одисеј (*Пљачка Троје* фр. 1). Андромахи је по окончању рата изабрао Неоптолем (*Мала Илијада* фр. 14). О Хермионином прогањању Андромахе, представљеном у првом дијелу Еурипидовог комада, нема података у сачуваним изворима писаним прије *Андромахе* – оно је пишчева иновација.

Круцијалне појединости свог живота *Еурипидова* Андромаха излаже на самом почетку пролога. Као и било који други, овај пролог свакако има прозаичну улогу излагања чињеница пред публиком; он такође јасно означава верзију мита за коју се трагедиограф определио и негира оне елементе мита које је писац одбацио. Но, пролог *Андромахе* је више од фактографске експозиције: емотиван и драмски веома ефектан, он утемељује атмосферу комада и од почетка изазива сажаљење (Stevens 1971: 84 ad 1–55). Необичан је и по томе што се не односи на ситуацију у садашњости него на минуле догађаје. Већ је тиме много речено о напаћеном животу јунакиње – Андромаха и даље живи своју прошлост (ст. 1–15, 24–25):

ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ  
 Ἀσιάτιδος γῆς σχῆμα, Θηβαία πόλι,  
 ὄθεν ποθ' ἔδνων σὺν πολυχρύσῳ χλιδῆ  
 Πριάμου τύραννον ἐστίαν ἀφικόμην  
 δάμαρ δοθεῖσα παιδοποιός Ἑκτορι,  
 ζηλωτὸς ἔν γε τῷ πρὶν Ἀνδρομάχη χρόνῳ,  
 νῦν δ', εἴ τις ἄλλη, δυστυχεστάτη γυνή:  
 [έμοῦ πέφουκεν ἡ γενήσεταί ποτε]:  
 ἢ τις πόσιν μὲν Ἑκτορ' ἐξ Ἀχιλλέως  
 θανόντ' ἐσεῖδον, παῖδά θ' ὄν τίκτω πόσει  
 ῥιφθέντα πύργων Ἀστυάνακτ' ἀπ' ὀρθίων,  
 ἐπεὶ τὸ Τροίας εἶλον Ἑλληνες πέδον:

АНДРОМАХА  
 Кићенко Азије, тебански граде!  
 Отуда сам, опремљена златним  
 раскошним невјестинским даровима,  
 стигла у Пријамов краљевски дом,  
 Хектору за супругу дата и родитељку  
 дјеце његове.  
 Некад сам била Андромаха зависти  
 вриједна,  
 а сад најнесрећнија жена, ако је има:  
 [ ]  
 видјела сам мужа Хектора убијеног од  
 Ахилејеве руке, и Астијанакта, дијете  
 које сам са мужем родила, баченог са  
 стрмих кула,  
 након што тројанску су Грци освојили

αὐτὴ δὲ δούλη τῶν ἐλευθερωτάτων  
οἴκων νομισθεῖσ' Ἑλλάδ' εἰσαφικόμη

τῷ νησιώτῃ Νεοπτολέμῳ δορὸς γέρας  
δοθεῖσα λείας Τρωϊκῆς ἐξάϊρετον.<sup>1</sup>

...  
κάγῳ δόμοις τοῖσδ' ἄρσεν' ἐντίκτω κόρον,  
πλαθεῖσ' Ἀχιλλέως παιδί, δεσπότη δ' ἐμῷ.

земљу.

Ја, пак, свима знана као члан  
најслободније куће, као робинја сам  
стигла у Хеладу,  
острвљанину Неоптолему дата  
као трофеј ратни, најизврснији у  
тројанском плијену.

...  
У овој кући сам мушко родила чедо,  
са Ахилејевим сином, мојим господаром.

У ових двадесетак стихова сазнајемо о Тројанкиној прошлости. Након сасвим кратког обраћања родном граду, Андромаха у потпуности прескаче сјећање на дјетињство и дјевојаштво и зна само за брачни живот: као да њен живот почиње путовањем из родне Тебе у Троју. Она више пута у драми тужи над својим несрећама (ст. 91–116, 394–404, 455–57, 523–25), али никада не помиње затирање очеве куће (и то од Ахилејеве руке). Ове појединости мита о Андромахи нису биле тако слабо познате па да претпоставимо да их је Еурипид изоставио као излишне; са друге стране, трагедиограф је морао имати врло важан разлог да не употреби елемент који би несумњиво увећао патос јунакиње. У потпуности се слажем са Кириаку, која овдје види ауторову стратегију са циљем да Андромаху представи као жену чије је цјелокупно постојање одређено браком и накнадном судбином њене тројанске породице (Kyriakou 1997: 10).<sup>2</sup> Хомерова Андромаха је изгубила и *отаџбину* и

<sup>1</sup> Грчки текст је навођен према издању Stevens 1971, а у раду су консултовани текстови и коментари издања Edwards, Hawkins 1852, Paley 1885, Norwood 1906 и Kovacs 1995.

<sup>2</sup> У каснијој драми *Тројанке*, Андромахин осврт на прошлост (ст. 645sq) је искључиво историјат њеног брака (Croally 1994: 86). Еурипид у *Андромахи* изоставља још један битан податак познат из традиције – Неоптолемова убиства у Троји: Пријама је одвукао са олтара, а Астијанакта бацио са зидина. Писац је тако Неоптолема заштитио од репутације „ратног злочинца“. Андромаха га чак не види експлицитно у негативном свјетлу, помињући његов пијетет према дједу (ст. 21sq); храбром држању у Троји које она (ипак, двосмислено!) помиње (ст. 341–4) одговара Неоптолемова срчаност у Делфима у Гласниковом извјештају. Само би стихови 54sq (πρόσθε σφάλματ' ἐξαίτουμενος / „молећи (sc. Феба) за опрост минулих грехова“) могли бити суптилна алузија на Неоптолемову грешну прошлост (множина указује да постоје и друга огрешења осим хибриса према Аполону); Орест га представља као грубог и арогантног (ст. 977sq), но он му свакако није наклоњен. Неоптолем је у драми помињан не по свом имену, већ као Ахилејев син (13 пута, осим први пут у ст. 14). Писац и на овај начин усмјерава сву пажњу на Андромахин губитак Хектора, губитак за који је крив Ахилеј. Сузана Филипо се посвећује употреби патронима и сугерише да је у свим драмама у којима се користи Неоптолемов патроним (Еурипидове *Тројанке*, *Андромаха*, *Хекаба*; Софоклов *Филоклет*) од великог значаја чињеница да је он Ахилејев син. (Други разлог за коришћење овог патронима је метрички, уп. Stevens 1971: 90 ad 14.) Неоптолем је у два наврата у потпуности *идентификован* са оцем, када се максимално истиче страхота Андромахине ситуације (као његове наложнице и мајке његовог дјетета) (ст. 172, 403) (Phillippo 1995: 357–

домовину, Еурипидова домовину – једино је њу и имала. Што се Еурипида тиче, очинске куће и отаџбине једва да је и било – тек толико да остане обрис (σχημα, ст. 1) у сјећању.<sup>3</sup>

### 3.

Удаја је, у архајском и у класичном добу, представљала обред прелаза не само из једне животне фазе у другу, већ из једног домаћинства и родбинског круга у други. Одсјечна промјена живота младе подразумијевала је симболичан али и стваран растанак са наталном породицом, да би прилагођавање у мужевљевој породици било што успјешније и потпуније.<sup>4</sup> Андромаха је један од архетипова идеалне супруге,<sup>5</sup> не само због оданости и њежности према мужу и дјетету већ и због крајње лојалности према мужевљевој породици: њено укључење у њу је у потпуности извршено. Андромаха има *само Хектора*, о чему свједоче Хомерови стихови: „Хекторе, ти си ми и отац, и краљица мајка, и брат, и вјерни брачни друг.“ (*Илијада* 6.429–30). Потпуним губитком наталне породице *епска* Андромаха на извјестан начин заснива своје право и захтјев за Хекторовом заштитом, и потврђује коначну везаност за његову кућу (*Илијада* 6.431sq).

*Еурипидова* Андромаха је из родне Тебе, без иједне успомене, понијела само невјестинске дарове: ἔδνα. Као да је једино што је везује за отаџбину ова „спрема“, која је означила прелазак у Хекторов род и стварање сопственог породичног језгра. Појам ἔδνα је заснован на архајској идеји уређивања друштвених односа међу двијема аристократским породицама „куповином“

---

8, 369–70). Пулхерија Кириаку примјеђује да је Еурипид „избрисао“ Неоптолемово дјетињство: он је подизан далеко од оца на острву Скиросу, као плод ванбрачне везе; о овом раздобљу живота у трагедији постоје само двије скромне алузије (ст. 14, 210). Кириаку закључује да је Скирос за Еурипидовог Неоптолема само мјесто поласка у освајање Троје, чиме се заокружује његова идентификација са Ахилејем (Kyriakou 1997: 20).

<sup>3</sup> У ст. 97 и 394 она би у оплакивању могла мислити на родну азијску Тебу (πόλις πατρῶν), али не због неког конкретног сјећања.

<sup>4</sup> Жена класичне Атине, друштва из кога и за које је настала ова драма, у извјесној мјери је остајала аутсајдер у мужевљевом домаћинству, што је отварало могућности за конфликт. За примјере конфликта међу двијема породицама здруженим браком в. Seaford 1990 и Seaford 1994: 211. Seaford 1990: 152 позицију жене види као несигурну и двозначну, и напомиње да су свадбени ритуали осмишљени тако да овај проблем отклоне. Жена нарочито прије рађања дјете може имати интересе у објема породицама (Foxhall 1989: 34).

<sup>5</sup> Као архетипове идеалних супруга, свакако поменимо и Пенелопу и Алкестиду.



младе. Хомерски аристократски брак (о нижим слојевима немамо податке) почињао је размјеном дарова: младожења је будућем тасту поклањао *τά ἔδνα*, а млада узвраћала уздарјем, након чега је она у потпуности постајала дио младожењине породице и рађала наследнике искључиво за мужевљевоу кућу. Међутим, *ἔδνα* се двапут појављују код Хомера као нека врста мираза који иде младожењи / младожењиним домаћинству, а који је младој обезбиједио њен отац/старатељ.<sup>6</sup> Овај појам код Хомера и Хесиода у сваком случају треба схватити првенствено као ознаку аристократских вриједности и пракси (Ormand 2014: 55).

Примијећено је да се овај епски термин, осим у *Андромахи*, може наћи на још само једном мјесту у сачуваним дјелима трагедиографâ (Есхил, *Персијанци* 559).<sup>7</sup> Еурипид се, сматрам, циљано одлучио за ову ексклузивно епску ријеч. Прво, њоме се с почетка (ст. 2) призива архајски амбијент Андромахиног лика, у коме она нема никога до мужа. Присуство таквог амбијента оснажује инсистирање на њеном губитку и на њеној грозничавој везаности за покојног Хектора, зарад патоса. Затим, вишеструким коришћењем овог термина ствара се микроплан на коме су супротстављени ликови и животни удеси Андромахе и Хермионе.<sup>8</sup> Наиме, као некад Андромаху, и Хермиону је отац у мужевљевоу кућу послао опремљену даровима. И док су *ἔδνα* за Андромаху важни управо јер су јој омогућили прелазак под окриље мужа, за Хермиону су они симбол везаности за очинску кућу и неуспјешног „трансфера“ у мужевљево домаћинство. Нимало случајно је Хермионино хвалисање да златни накит и скупопцијене хаљине нису из Ахилејеве куће, већ из Спарте – дар од оца Менелаја, уз повелике *ἔδνα* (ст. 147–153). Примијетимо моћан паралелизам: обје жене помињу своје миразе

---

<sup>6</sup> Уп. *Одисеја* 1.277 = 2.196. Код Пиндара (*Оде, Олимпијска* 9.10) *ἔδνα* означавају мираз у непокретној имовини (парче земље). Опширније о овом типу мираза (који се разликује од оног у класичној Атини) в. Ormand 2014: 56 са ф. 12.

<sup>7</sup> Без даље опсервације, Stevens 1971: 87 ad 2. Стивенс једино напомиње како у *Андромахи* 1282 и другдје Еурипид користи уобичајену атичку ријеч *φερνή*. *Φερνή* се углавном (Wolff 1944: 58) тумачи као дјевојачка спрема („шкриња“ са одјећом, накитом, покућством), мада га неки (Leduc 1992: 285) тумаче као мираз (нпр. у земљи) који обезбјеђује младин отац. О атичком миразу (проίξ), видјети Wolff 1944: 61–62, Leduc 1992: 278sqq, Foley 2001: 62, 64.

<sup>8</sup> За карактеризацију Андромахе и Хермионе в. Allan 2000: 86–118.

при првом ступању на сцену. Андромаха се свога може само сјећати – похаран је, а она из најслободније куће поробљена: *δούλη τῶν ἐλευθερωτάτων οἴκων* (ст. 12sq). Хермиона се приказује у пуном сјају, и очеви дарови јој обезбјеђују слободу говора: *πολλοῖς σὺν ἔδνοις, ὥστ' ἐλευθεροστομεῖν* (ст. 153). Контраст судбинâ двију жена на овом микроплану је недвосмислен у ријечима Дадиље, упућеним Хермиони: „Та ниси ти његова робинџа, већ кћерка имућног човјека, са богатим *ἔδνοισι*“ (ст. 872sq).

#### 4.

Огњиште: *ἑστία* је фокална тачка приватног живота грађанина и његове породице. Свакодневица и свечаности једног *οἶκος*-а, тј. свих чланова домаћинства, одиграва се око њега. То је, превасходно, мјесто породичне култне праксе и свето мјесто Хестије, богиње огњишта и домаћег живота.<sup>9</sup> Огњиште је добра парадигма међузависности приватне и јавне сфере живота грађанина, ојкоса и полиса, а ове сфере и њихове тачке преклапања / конфликта су неизоставна тема атичке трагедије. Као што приступ домаћем огњишту одређује чланове домаћинства, тако приступ „заједничком огњишту“ у атинском Пританеју<sup>10</sup> дефинише чланове и политичке чиновнике полиса, а приступ огњишту у храму учеснике у одређеној култној пракси (Morgan 2010: 302).

Присуство жене дефинише приватни контекст домаћинства: жена *јесте* кућа и огњиште.<sup>11</sup> Једна од последица кукавичлука мушкарца је *празно* огњиште *без жене* које нико не надгледа: *γυναῖκος δὲ κενὴν ἑστίαν οὐ περιόπτέον* (Ксенофонт, *Спартански устав* 9.5; управо то се десило Менелају

---

<sup>9</sup> Јонски облик исте ријечи (*ἑστία*) код Хомера означава само и једино огњиште. Недуго затим, већ у *Хомерским химнама Хестији* (24 и 29) и код Хесиода (*Теогонија* 453sq), појављује се персонификована богиња и ћерка Кроноса и Рее. Рано поистовећивање ове олимпске богиње са физичким објектом учинило је Хестију различитом од већине грчких богова, што је вјероватно утицало да она остане прилично апстрактна, атипично поштована и најмање антропоморфна фигура, ријетко представљена у умјетности (Kajava 2004: 2; Downing 2005[1989]: 3969, s.v. Hestia).

<sup>10</sup> Κοινὴ *ἑστία* која је горела у Пританеју је, као симболични центар грчке заједнице, била неупоредиво значајнија у политичком него у религијском контексту (Kajava 2004: 2-3).

<sup>11</sup> У грчком језику су све три именице – *γυνή*, *ἑστία*, *οἶκία* – женског рода. За примјере аналогije између женског тијела и куће у античкој литератури в. Morgan 2010: 301-2.

(ст.593)). Одржање мушке линије<sup>12</sup> омогућава и контролише женска репродуктивна способност на биолошкој, а огњиште на ритуалној равни. Нови члан домаћинства (дијете, невјеста, роб) коначно је примљен у породицу, а преминули испраћен, тек када се изврши одговарајући обред на огњишту. Тако је дијете прихватано у домаћинство након обреда крај очевог огњишта (ἀμφιδρόμα)<sup>13</sup>, а у покојникову част је крај кућне ватре припремана даћа (περίδειπνον)<sup>14</sup>. Невјеста и роб су прихватани у οἶκος кроз обред катаχύσματα,<sup>15</sup> и у тренутку обреда су пред огњиштем и породицом били статусно једнаки (Keuls 1993[1985]: 6; Oakley, Sinos 1993: 34). За вријеме овог обреда жена је (вјероватно због карактеристичног положаја тијела) замишљана као прибјегарка, стављена у милост господара (Oakley, Sinos 1993: 34).<sup>16</sup> Обреди крај огњишта, дакле, тренутно симболично изједначавају невјесту, роба и прибјегара.

Овај опширнији екскурс је био неопходан да би ἐστία (ст. 3) била прочитана у свем богатству значења у датом тренутку Андромахиног живота. Огњиште се, као симбол идеалне женине повучености, мирног домаћег живота и снажних породичних веза, у трагедији често користи у контексту тензија, конфликта, преиспитивања и извртања важећих норми. Тако је огњиште у драми често не симбол уједињења, већ подјеле, распада и затирања породице (Morgan 2010: 303).<sup>17</sup> Пријамово огњиште на које је

---

<sup>12</sup> Сифорд показује како херојску смрт на бојном пољу прихватљивом чини мисао о континуитету херојеве породице (Seaford 1990: 151). „Покровитељ“ херојске смрти, у том смислу, јесте жена својом репродуктивном моћи.

<sup>13</sup> О атинском обреду ἀμφιδρόμα в. Hamilton 1984.

<sup>14</sup> О даћи в. Garland 1985: 39sq, 146; Stevanović 2009: 114–125.

<sup>15</sup> Код Oakley, Sinos 1993: 34 овај ритуал је детаљно описан: катаχύσματα су смокве, урме, суво и коштуњаво воће који су посипани на младенце (као и на управо купљеног роба), чим би први пут ушли у кућу. Посипање се обављало када би особа коју треба увести у нову породицу сјела крај огњишта. Воће је требало да симболише богатство куће и стимулише плодност.

<sup>16</sup> Огњиште је представљало свето уточиште поред којег би прибјегари сјели (καθῆσθαι παρ' ἐστίας) и молили укућане за заштиту. Уп. Хомер, *Одисеја* 14.159; Тукидид, *Пелопонески рат* 1.136.3; Софокле, *Едип на Колону* 632–3. О Хекабином прибјегарству у *Хекаби* в. наредно поглавље 4.

<sup>17</sup> На истом мјесту Морган набраја случајеве у којима драмски писац изврће блиску слику жене на огњишту, зарад изазивања страха и сажалења, или ради ироничног, пародичног и комичног ефекта. Поменимо два упечатљива примјера: Медеја крај огњишта

стигла невјеста Андромаха је, наравно, *pars pro toto* за кућу, породицу и домаћинство којима је дошла – попут „крова над главом“ или „сопственог кутка“. Оно затим свакако истиче тренутак који ултимативно дефинише митску Андромаху: када посредством обреда невјеста званично улази у οἶκος и у живот чуваркуће, супруге и мајке, обезбјеђујући виталност и продужење линије. Најзад, Пријамово краљевско огњиште из Андромахине блажене азијске прошлости иронично саобраћа са њеном суровом садашњицом: док га се присјећа (ст. 3), она је истовремено *ροβιῆνα* у Неоптолемовој кући (ст. 12–15) и *прибјегарка* на Тетидином олтару (ст. 42–44).

Већ је уочен (Allan 2000: 94, 173; Torrance 2005: 53) паралелизам који снажно осликава Андромахин статусни пад: стих 4 (δάμαρ δοθεῖσα παιδοποιὸς Ἑκτορι) кореспондира са стихом 15 (δοθεῖσα λείας Τρωϊκῆς ἐξάϊρετον).<sup>18</sup> У објема животним ситуацијама она је *дата* (δοθεῖσα) – трпно стање сугерише њену позицију објекта у „трансферима“ чији су актери мушкарци.<sup>19</sup> У првом случају се ради о уобичајеном, очекиваном, друштвено нормираном трансферу. У другом је то трансфер изазван ратним насиљем, које поништава уобичајени живот заједнице и норме које тај живот установљавају и одржавају.

## 5.

Ричард Сифорд (Seaford 1990: 170) с правом сматра да ова драма одражава историјску промјену у законодавству и ставовима по питању брака (а која се одвијала у вријеме преношења мита, док се формирао полис). Миражцику Хермиону и њену несрећну ривалку трагедија прилагођава свом

---

убија сопственог брата (Еурипид, *Медеја* 133), а Клитемнестра на свом огњишту ноћу приноси жртве Фуријама (Есхил, *Еумениде* 106–9; уп. Есхил, *Агамемнон* 1056).

<sup>18</sup> Овај пад сажима јукстапозиција у ст. 12sq: αὐτὴ δὲ **δοῦλη** τῶν **ἐλευθερωτάτων** οἴκων.

<sup>19</sup> Поводом овог паралелизма, била ми је интересантна примједба Хелен Фоли да се терминологија предаје невјесте мужу (ἐκδίδοναι, ἐκδοσις; уп. LSJ s.v. ἐκδίδωμι.) иначе употребљавала за давање некога / нечега у одређену сврху и на одређено вријеме, рецимо за позајмљивање ствари или најамљивање робова (Foley 2001: 67). Додајмо и ову ставку из рјечника вјенчања: уз младу коју је давао будућем мужу, дјевојчин старатељ је „придавао“ (ἐπιδίδωμι) пратеће драгоцености (Leduc 1992: 235–6). (Млада је главни дар. Сјетимо се прве невјесте – Пан-доре или Све-дарке.)

добу.<sup>20</sup> Тако је Андромаха, са својим хомерским карактеристикама, посредством Еурипидове драме као медија, стављена у контекст тензија брачног система класичне Атине и реалија тадашњег приватног живота.<sup>21</sup>

Термин δάμαρ (ст. 4) је поетска ријеч честа у трагедији и, за разлику од неутралног еквивалента γυνή, користи се да се нагласи законитост супружничког статуса.<sup>22</sup> Њоме се публика опет подсјећа на снажан животни контраст: једном законита Хекторова супруга, сада је Неоптолемова наложница: παλλακή. Са термином δάμαρ је упарена ријеч παιδοποίος која се увијек односи на рађање законите дјеце (γνήσιοι): супружнички статус и статус признатог потомства су се узајамно дефинисали.<sup>23</sup> Контраст је, тако, још јачи: једном мајка законитог наследника тројанске краљевске куће, Неоптолему је родила копиле (νόθος).

---

<sup>20</sup> Микелини (Michelini 2006[1987]: 92 ф.107) чак види везу између Хермиониног лика и млађег лика богате удаваче нове комедије.

<sup>21</sup> Промјене у атинском граду-држави итекако су утицале на брачни и домаћи живот. Еурипидово нарочито интересовање за ову проблематику, његов одабир и обрада митова, у извјесној мјери рефлектују друштвене промјене које су пратиле развој града-државе. Не заборавимо да је драмска умјетност творевина полиса *par excellence*. С обзиром на промјене у законодавству по питању брака и права наслеђивања (в.ф. 27), разумљиво је зашто се трагедија, а не епика, фокусира на брачне конфликте, антагонизме између супруге и наложнице и породична расула.

<sup>22</sup> Ријеч је ријетка у епици и лирици, честа у трагедији, а у комедији се појављује само у паратрагичном контексту. У прози није коришћена, а у бесједништву означава закониту жену у супротности са незаконитом наложницом (παλλακή). Еурипид нарочито воли ову ријеч и употребљава је за наглашавање брачног статуса, те је честа у *Хелени* и *Алkestиди* (Stevens 1971: 87–8 ad 4). Иначе, δάμαρ је ријеч настала од коријена који значи „укротити, потчинити“ – уп. LSJ s.v. δαμάζω; кроћење се првенствено односи на припитомљавање животиња. Уп. ст. 178: δυοῖν γυναικοῖν ἄνδρ' ἐν' ἡνίασ ἐχειν / „да један човјек има **узде** над двијема женама“.

<sup>23</sup> Епитет παιδοποίος указује на законит и узоран статус који су Тројанка и њено потомство некад имали. Да овдје асоцира на формулу ἐπ' ἀρότω παίδων γνησίων, примијетио је још Норвуд (Norwood 1906: 46 ad 4). Наиме, предавању младе (ἔκδοσις) и вјенчању (γάμος) претходила је фаза ἐγγυή – „вјеридба“, тј. склапање приватног уговора између оца и младожење, уз договор око мираза. Договор је настајао између два кириоса, а будућа млада није била присутна, нити је њен пристанак био потребан (MacDowell 1978: 86–90). Тада би отац изговарао формулу: „Предајем ти ову жену за *стварање* (букв.: орање) *законите* дјеце.“ (Менандар, *Намћор* 842; Лукијан, *Тимон* 17). Важност фазе ἐγγυή је у томе што је она осигуравала легитимност дјеце (Демостен, *Аполодор против Неере* (59) 51), те је било пожељно имати свједоке (Foley 2001: 65). Законита дјеца (γνήσιοι) су дјеца рођена од оне жене која је зарукама (ἐγγυή) предата од стране оца, брата или очевог оца младожењи за супругу (δάμαρ) (Демостен, *Против Стефана* 2 (46) 18).

Неумољива дистинкција статуса<sup>24</sup> нас уводи у конфликт на коме се дијелом заснива драма: и наложница Андромаха и супруга Хермиона, *обје жене своју будућност виде у потпуној зависности од сопственог потомства* (Ogden 1995: 222). Са једне стране, формула изговарана при вјеридби (в. ф. 24) даје представу о притиску коме је изложена она жена која није успјела да обезбиједи наследника. У Спартанки Хермиони се, на овом нивоу, огледа грчка жена класичног периода која се суочава са неуспјехом у својој најважнијој улози и одговорности према ојкосу и полису. Са друге стране, ратна робиња Андромаха постаје жртва стрепње и љубоморе бездјетне Хермионе, због сина који је истовремено извор опасности и једине наде (ст. 26–8; ст. 406).

Дакле, подлога за страдалништво Еурипидове Андромахе је законски систем атинског полиса који се (грозничаво! – Ogden 1995: 227–8) бави питањима легитимности брака и потомства. За разлику од ванбрачне дјеце хомерских јунака која су била слободна, призната од оца и имала *нека* права наслеђивања,<sup>25</sup> атичка ванбрачна дјеца класичног доба су постепено *сасвим* ускраћена за права наслеђивања и грађанства.<sup>26</sup> Ова права су у „златном“ Перикловом добу заправо била ексклузивитет.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Дистинкцију између дружбенице, наложнице и супруге добро илуструје реченица сачувана код Демостена (*Аполодор против Неера* (59) 122): τὰς μὲν γὰρ ἑταίρας ἡδονῆς ἔνεκ' ἔχομεν, τὰς δὲ παλλακὰς τῆς καθ' ἡμέραν θεραπείας τοῦ σώματος, τὰς δὲ γυναῖκας τοῦ παιδοποιεῖσθαι γνησίως καὶ τῶν ἔνδον φύλακα πιστὴν ἔχειν. / „Дружбенице имамо ради уживања, наложнице ради свакодневне његе тијела, а супруге да рађају законито потомство и буду вјерни чувари домаћинства.“ Као „домаћинство“ сам превела τῶν ἔνδον; τὰ ἔνδον тј. „све што је унутра“ јесте подручје које супруга треба да чува – као и оно њу.

<sup>25</sup> О очевом признавању ванбрачне дјеце у архајском добу в. Patterson 1990: 41. Ова дјеца су могла бити подизана са законитом дјецом и могла су бити третирана као другоразредни наследници. О дјечи рођеној од мајке робиње код Хомера, као и о одјецима незадовољства супруге в. Foley 2001: 88 са фуснотама.) Демостен (*Против Аристократа* (23) 53–5) помиње Драконов закон (VII в. пр. Хр.) који је регулисао казне за преступнике ухваћене у прељубништву са човјековом супругом (δάμαρ), мајком, сестром, ћерком или наложницом (παλλακί) коју је имао зарад стварања слободне дјеце. То значи да су и супруга и наложница биле под надлежношћу једног кириоса, што је замагљивало границе између њих.

<sup>26</sup> Солоново законодавство (рани VI в. пр. Хр.) је регулисало питања брака, усвајања, наслеђивања, сирочади, итд. Солон је први дефинисао знатна ограничења наслеђивања имовине за ванбрачну дјецу (νόθοι), или је ова могућност сасвим укинута законом из или кратко након Солоновог периода (Ogden 1995: 227). Уопште, Солон је утврђивао интегритет ојкоса и обесхрабривао конкубинат као вид аристократске разметљивости. Периклов закон (451/450. пр. Хр.) је омогућио право грађанства искључиво дјеци рођеној у браку оба родитеља Атињанина (грађанина). Све чему су могли стремити атички νόθοι класичног доба

Заруке су постојале зарад озакоњивања потомства, законита дјеца су обезбјеђивала статус вјенчаној жени. Са друге стране (закона) се налазе невјенчана жена (тј. она која није заручена) и њено ванбрачно потомство. Бројни су примјери у античкој књижевности у којима је статус *νοθεία* дефинисан у блиској вези са статусом мајке, као и извори који указују на тенденцију да се ванбрачно дијете на сваки начин (законски, друштвено, култно, физички) одвоји од оца (Ogden 1996: 15–17, Ogden 2009: 105 и даље). Копиле је – *мајчино копиле*.

Андромаха и њено дијете живе (супротно атинској реалности) под Неоптолемовим кровом. У нормалним околностима мјеста у овом домаћинству би била сасвим јасна, уравнотежена и непроблематична.<sup>28</sup> Поларизовани статуси (замишљене) дјеце су продужеци статусâ мајки (ст. 940–942):

ΕΡΜΙΟΝΗ  
 πολὺς μὲν ὄλβος: δωμάτων δ' ἠνάσσομεν:  
 παῖδας δ' ἐγὼ μὲν γνησίους ἔτικτον ἄν,  
 ἢ δ' ἡμιδούλους τοῖς ἐμοῖς νοθαγενεῖς.

ХЕРМИОНА  
 Све сам имала, била господарица куће.  
 Ја бих родила законито потомство,  
 А она полуропску копилад да служе мојој  
 дјеци.

су права и обавезе метика (Ogden 1995: 227). За одличан преглед атинског законодавства о (ван)брачном потомству в. Ogden 1996: 32–82. О ванбрачној дјеци у Атени, осим Огденових, важни су још радови: Wolff 1944, Lacey 1968: 103–5, MacDowel 1976, Patterson 1990, Vernant 1990 [1974]: 55–79.

<sup>27</sup> Полис је, као тијело грађана обједињено заједничким интересом, пружао добробити само онима који су се у оквиру ојкоса квалификовали за грађанство. Ова квалификација је почињало обредом крај огњишта, којим је дијете признавано од стране оца (ἀμφιρόμια) (Roy 1999: 5). О очевом признавању дјетета пред родбином и фратријом в. Ogden 2009: 109–110.

<sup>28</sup> Нормалне околности су оне које Хермиона замишља али не може да оствари, а условљене су стварањем потомства. Нормална околност није ни Неоптолемово одсуство. Он запоставља супругу, а није присутан ни када је најпотребнији свом, макар и ванбрачном сину: Андромаха се жали да овај „назови-отац“ (ὁ κекλημένος πατήρ, ст. 75sq) није ту да их заштити (ст. 49sq). (Овај мотив је на трагу поменуте Огденове тезе о тенденцији потпуног одвајања оца и ванбрачног дјетета (Ogden 1996: 15–17, Ogden 2009: 105 и даље) – ако није удаљен ванбрачни син од оца, јесте отац од сина.) Неоптолемово одсуство негира нормалне околности и активира нестабилност у кући која је остала без мушког надзора: примједба Идит Хол да жена у трагедији крши норму управо у одсуству мужа или другог кириоса (Hall 1997:106) несумњиво се може примијенити на Хермиону (она планира убиство особа које по сваком основу припадају њеном мужу). Најприје, нормалне околности су нарушене тиме што су наложница и супруга под истим кровом. Ова ситуација је у трагедији увијек представљена као фатална: по Есхиловог Агамемнона у *Агамемнону*, Софокловог Ајанта у *Трахињанкама*, Еурипидовог Неоптолема у *Андромахи*. — Хермиона вјероватно није стерилна, већ јој муж једноставно "не прилази" (о овоме је кратку расправу дао Hangard 1978; мишљење да је запостављена заступљено је и код Burnett 1971: 135; стерилитет је одбачен и код Kovacs 1977: 135–7).

Умјесто тога, овај ојкос у Фтији је мјесто конфликта и извртања нормe, мјесто трагике и парадокса. Иако би Андрoмаха у овoм домаћинству могла бити само рoбиња,<sup>29</sup> Хермиoна је оптужује за претендовање на њен дом и све што са њим иде – њен брак, статус и срж женског бића, плодну материцу (ст. 155–8):<sup>30</sup>

ΕΡΜΙΟΝΗ	ХЕРМИОНА
<p>σὺ δ' οὖσα δούλη καὶ δорίκτητος γυνὴ  <b>δόμους</b> κατασχεῖν ἐκβαλοῦσ' ἡμᾶς θέλεις  <b>τούσδε</b>, στυγοῦμαι δ' ἀνδρὶ φαρμάκοισι          σοῖς,  <b>νηδὺς</b> δ' ἀκύμων διὰ σέ μοι διόλλυται:<sup>31</sup></p>	<p>Ти, која си рoбиња и жена копљем освојена,          хоћеш да ме избациш и домогнеш се ове          куће.          Због твојих отрова ме је омрзнуо муж,          због тебе ми утроба јалова копни.</p>

Озбиљну фрустрацију<sup>32</sup> Хермиoна покушава да ријеши негирањем сопствене одговорности и оптуживањем другог. Другост мора бити радикална, лишена свих тачака додира са сопством. Хермиoна зато форсира негативни предзнак Андрoмахиног другости. Осим што је назива рoбињом освојеном копљем (ст. 155, 908), Хермиoна је понижава и лишава племенитог поријекла (ст. 164–7) и погрдно је назива варварком (ст. 173, уп. 159sq, 243, 261). Поред

<sup>29</sup> Андрoмаха себе назива рoбињом (ст. 12, 111, 328, 401), Хермиoнином рoбињом (ст. 114, 186), подређеном (ст. 190), ратним даром (ст. 14), своју некадашњу служавку „саропкињом“ (ст. 64), а замишљену дјецу ропском (ст. 201). Хермиoна њу назива рoбињом и копљем освојеном (δούλη καὶ δорίκτητος γυνή, ст. 155; αἰχμάλωτον, ст. 908 – као и Менелај, ст. 583 и друге жене, ст. 932), и подсећа је шта су ропски задаци: да буде понизна пред господарицом, да мете кућу и захвата воду *Хермиoниним* златним крчазима – да се ипак зна ко ту има мираз (какав детаљ!) (ст. 164–7).

<sup>30</sup> А заправо, Хермиoна и не заступа овај брак и ојкос, будући да никада није у потпуности интегрисана у ново, мужевљево домаћинство. Ово се двојако читава у њеној привржености Менелају (која се огледа у сталном истицању импресивног мираза, тј. везе са очинском кућом) и њеној немогућности да Неоптолеу обезбиједи пород (Allan 2000: 172). Њен непотпун, амбивалентан и нерегуларан статус је извор њеног незадовољства.

<sup>31</sup> Придјев δорίκτητος је хомерски ἡραχ λεγομενον, у сачуваној класичној књижевности употребљен још једном, у Еурипидовој *Хекаби* 478 (Kyriakou 1997: 17).

<sup>32</sup> Не треба занемарити друштвени, и чак контекст комшилука у коме се Хермиoна налази. Она не само што је изневјерила очекивања заједнице да ће обезбиједити потомство, већ је по питању наложнице у кући под притиском жена у окружењу. По Хермиoнином свједочанству, гошће су је хушкале да не трпи биједну заробљеницу у својој кући и брачном кревету, и говориле да оне исто то не би трпјеле у својој кући и постељи (ст. 932–5). Дадиља Андрoмахи назива Хермиoнином ривалком у браку (συγγάμω, ст. 836), а хор фтијских жена контемплира над проблемом „дуплог брачног лога“, тј. невољама двију жена које дијеле мужа (ст. 123–125, 182, 464). Инсистирање на брачној постељи прецизира фокалну тачку конфликта (λέκτρα τάκεινης, τῶδ' λέχει, σοὶ λέχους, τᾶμ' λέχη, λέκτρων διδύμων, δίδυμα λέκτρ', δίσο' λέχη). Јан Стори, који истражује „домаћу дисхармонију“ и поремећај у ојкосу (као суштинску тему која би могла бити од значаја за питање тематског јединства драме), наводи кључне термине, све из домаћег живота: δόμος, οἶκος, γάμος, λέχος, πόσις, νυμφεῦματα (Storey 1989: 17).



маргиналног ропског, варварство имплицира *аутсајдерски* статус, и то најприје у *моралном* смислу. Гркиња Азијки (неправедно) приписује незамисливе обичаје (инцест, убиство крвног сродника, безакоње, ст. 173–176), и (донекле праведно) сексуалну везу са сином мужоубице (ст. 170–172).<sup>33</sup>

Хермиона елиминише Андромаху из *свог* ојкоса, тј. из јединице грчког полиса који има себи својствене норме, обичаје, законе и етику.<sup>34</sup> Колико је Андромаху била беспомоћна када је довођена у кућу, толико је угрожена сада када је напушта. Из овог одсуства могућности дјелања извире њена патња.

## 6.

Беспомоћна и прогоњена Андромаху је напустила Неоптолемов / *Хермионин* дом и, још једном оставши без крова и заштите, пред пријетњом смрћу затражила склониште крај Тетидиног олтара (ст. 42–44).<sup>35</sup> Андромаху је прибјегарка (ἰκέτις) *par excellence*, будући смјештена ван дате друштвене структуре у Фтији тј. Грчкој. Прибјегар се доживљава и представља као ξένος, *аутсајдер* који се не уклапа у друштвене категорије и стоји ван поретка (Gould 1973: 90). Пригрливши статуу грчке богиње и прихвативши држање,

---

<sup>33</sup> Андромаху, разумије се, тврди да је веза са Неоптолемом била против њене воље и да је завршена (ст. 36–38, 390–1). Ковач сматра да у овој вези Андромаху није била сасвим против своје воље, и да веза није прекинута (Kovacs 1977: 129–134; Kovacs 1980b: 13–18; анализа није у духу инвективе, напротив). Противно Ковачу, Стори сматра јасним да је сексуална веза након Хермиониног доласка окончана (Storey 1989: 18), а Филипо показује како је Андромахин однос са Неоптолемом био изнуђен (Phillippo 1995: 369). Занимљива је тврдња Изабел Торенс да је Еурипидова намјера била да Андромахина изјава (како је веза била против њене воље и како је завршена) не буде сасвим увјерљива (Torrance 2005: 66). Ако је тако, Еурипид то чини да би „нахранио“ конфликт и искористио његов драмски потенцијал. – У сукобу између Андромахе и Хермионе Ковач проналази јукстапозицију између крвних веза, пресудно важних у варварском свијету, и брачних, законом прописаних веза, круцијалних у грчком свијету (Kovacs 1980b: 57–61).

<sup>34</sup> Андромаху се не суочава са Спартанцима одједном, већ прво са Хермионом (ст. 147–272), па са Менелајем (ст. 309–463), чиме се стварају два различита контекста: први је више приватан и у њему двије жене у присуству женског хора расправљају о браку и љубавним односима, а други је више јаван и у њему Андромаху отвара питања правде, Менелајеве и спартанске репутације (Mastrorade 2010: 275). Интересантно је како је кроз ове агоне очувана демаркациона линија између сфера ојкоса и полиса.

<sup>35</sup> Прибјегар на олтару је Еурипиду омиљена сцена. Од шест случајева ове сцене у сачуваним драмама, пет припада Еурипиду: *Прибјегарке*, *Хераклова дјеца*, *Херакле*, *Јон*, *Андромаху* (шести случај су Есхилове *Прибјегарке*). У последњим трима драмама, Еурипиду је прибјегарство служило и као згодан драмски инструмент, помоћу кога је беспомоћним жртвама могао дати неопходан простор да испоставе свој случај, изазову сажаљење и пролонгирају неизвјесност до евентуалног доласка помоћи (Stevens 1971: 97 ad 43).

понашање и рјечник карактеристичан за прибјегарство,<sup>36</sup> Андромаха опет мијења статус и тренутно боравиште. Не заборавимо да је промјена боравишта увијек и промјена огњишта. Гулд истиче да са аспекта огњишта као амблема интегритета и кохезије одређене групе прибјегар, жена и роб представљају аутсајдере које кроз ритуал треба преобратити у инсајдере (Gould 1973: 97–8). Тетидин жртвеник је Андромахин нови дом на чијем поду сједи (ст. 117sq), а статуа богиње је Андромахино ново огњиште. Она ту добија не само привремену заштиту од реалне опасности (свјесна да заштита није зајамчена, уп. ст. 44) већ и један привремени, прелазни статус. Продужетак прибјегличког статуса Андромаха ће, приморана да напусти Тетидин олтар, наћи у окриљу краља Пелеја. Њему приступа са јасним, дубоко ритуалним обиљежјима прибјегарства.<sup>37</sup> Празне, пружене руке у клечећем ставу одају рањивост и незаштићеност; физички став прибјегара је став подређености и губитка достојанства. Андромахино тијело на сцени говори сопственим језиком, и говори о патњи. Тијелу се придружују ријечи и Андромахино страдање је пред нама у свој својој театарској пуноћи и стварности. Она клечећи јеца више у незнању него у нади (ст. 115sq.):

АНДРОМАХΗ πρὸς τὸδ' ἄγαλμα θεᾶς ἰκέτις περὶ χεῖρε βαλοῦσα τάκομαι ὡς πετρίνα πιδακόεσσα λιβάς. <sup>38</sup>		АНДРОМАХА Обгрливши богињин кип молим за милост, и гушим се у сузама као у камену поток са извора.
---	--	---

<sup>36</sup> Држање, понашање и рјечник прибјегара и роба у грчкој литератури се представљају сличнима, налази Гулд (Gould 1973: 95). У овом смислу, Андромахин садашњи статус остаје блиско везан са ропским статусом који има у оквиру Неоптолемовог домаћинства. Исто тако, она физички остаје близу Неоптолемовој кући: више није у њој, али је близу куће (δόμων πάροικον, ст. 43). Иначе, и роб је имао право на прибјегарску заштиту (уп. Тукидид, *Πελοποννησικὴ πόλις* 1.128.1; Еурипид, *Πριβιγάρκε* 267sq).

<sup>37</sup> Ст. 572–6. Андромаха се суочава са Пелејем tête-à-tête (ἀντιάζω, ст. 572) и остварује физички контакт у оном виду у ком доликује њеној позицији (баца се пред његова кољена, али не дотиче руком његову браду), баш као што је претходно била обгрлила Тетидину статуу. Најважнији елементи прибјегарства су повијање тијела (сједење или клечање), физички контакт молиоца са кољенима / брадом мољене особе и цјеливање. Гулд овакав прибјегарски чин назива „комплетним“, и сматра да његова снага и ритуална природа леже у физичком контакту са дјеловима тијела у којима је сабрана животна снага. „Фигуративни“ чин, коме недостаје ритуални значај и снага „комплетног“ чина, упражњава се онда када ситуација не захтијева ништа више од интензивнијег вербалног чина, без физичког контакта, или када околности не чине могућим „комплетан“ чин (Gould 1973: 76–77, 96).

<sup>38</sup> Овај дистих је, мислим, немогуће превести а да се не изгуби његово оригинално вишезначје. Прво, πρὸς τὸδ' ἄγαλμα се може везати са περὶ χεῖρε βαλοῦσα, у ком случају је ово πρὸς сувишно, или са τάκομαι (Edwards, Hawkins 1852: 82 ad 115). Ја сам изабрала да га вежем за „обгрливши“, чиме се неминовно губи слика Андромахиног „растакања“ низ статуу (τάκομαι – „топим се“). Затим, у наредном стиху се налазе два интересантна придјева.

Ово је последњи дистих Андромахине тужбалице у форми елегијске монодије (ст. 103–116); тужење у антифоном облику преузимају фтијске жене.<sup>39</sup> Хор прихвата соло глумца као вођу тужења: локалне Фтијанке се, дакле, *придружују* варварки Андромахи да би подијелиле њену патњу кроз специфично женски медиј терапевтског ослобађања туге.<sup>40</sup> Грегори Нађ (Nagy 2010: 29–30) уочава да је ово збирање жена антиципирано у Андромахином уводу у елегију, када она замишља заједничко тужење које ће

---

Πιδάκοεις спада у придјеве са суфиксом -εις којем претходи вокал ι / η / ο, а који означавају мноштво или пуноћу – у нашем случају, мноштво или пуноћу извора; будући да је ово епитет уз Андромахин поток суза, ја сам замислила да се ова „пуноћа извора“ односи на бујност потока у његовом коријену, уз сами извор (таквом обилношћу воде одликује се тзв. „бук“, тј. снажно избијање воде) – отуд у преводу „поток са извора“. Πέτρινος спада у придјеве са суфиксом -ινος и пропаракситоном, који значе „од, који се односи на“ и често означавају материјале. Тако би πέτρινος требало да буде „од камена“, али какав је то камени поток? Након Едвардса и Хокинса (Edwards, Hawkins 1852: 82 ad 116) који једноставно сматрају да оба ова придјева нису употребљена у свом строгом значењу (Stevens 1971: 110 ad 116 сматра исто за πέτρινος), Пејли (Paley 1885: 54 ad 116) каже да је овај стих алузија на камени кип Ниобе (на лидијској планини Сипил) коју помиње Софокле (*Антигона* 824–831; в. коментар код Jebb 1900 ad 831). У Софокловим стиховима кип је представљен као жена–странкиња која нестаје под растућим каменом (πετράϊα βλάστα, ст. 826), и која се топи (τακομέναν, ст. 826) у својим сузама (ср. за дјецом); њене сузе, киша и снијег који се отапа – једна су вода. Пејлијева теза о Еурипидовој алузији на Ниобину скамењену прилику је врло примамљива, али је Норвуд не сматра основаном (Norwood 1906: 52 ad 116). За опште поређење проливања суза са извором у стијени, Стивенс (Stevens 1971: 110 ad 116) упућује на неколико мјеста: Хомер, *Илијада* 16.3; Еурипид, *Прибјегарке* 79–82; *Андромаха* 532–4. На истом мјесту Стивенс примјећује да епитет πιδάκοεσσα призива придјев πολυπίδακος, познати хомерски епитет уз планину Иду, и да би носталгична Андромаха могла мислити на крајолик у коме је била срећна.

Андромахин непресушни поток суза је слика којом се отвара Бодлеров „Лабуд“ (Le cygne) из другог издања збирке *Цвијеће зла* (Baudelaire 1917[1861]: 180–182), пјесма посвећена Виктору Игоу. Бодлер прати Вергилија (*Енеида* 3.294sq) који пјева како Енеја у Грчкој налази Андромаху, удату за Хелена. Бодлерова Андромаха и даље жали Хектора и приноси му жртву крај ријеке Симоент, назване по тројанској ријеци (ова „нова Симоент“ је заправо Сена):

<p>Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,  Pauvre et triste miroir où jadis resplendit  L'immense majesté de vos douleurs de veuve,  Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,  ...</p>	<p>Андромахо, мислим на Вас! Ова драга рјечица,  Јадно и тужно огледало у ком је негда блистао одраз  Неизмјерне велелепности којом жалисте Ви,  удовица,  Ова нова Симоент што је од Ваших суза бујала,  ...</p>
--	---

<sup>39</sup> Ст. 91–102 су изговарани у јампском триметру, а ст. 103–116 пјевани у елегијском дистиху. Ово је једина тужбалица у елегијском метру у сачуваним драмама. Будући соло наступ, монодија је само дио изведбе тужбалице: она уводи хор фтијских жена у антифоно тужење које подразумејива пјевање и играње (ст. 117sq). О изузетности Андромахине елегијске тужбалице у жанровском смислу в. Nagy 2010: 26–33, нарочито 32–33.

<sup>40</sup> Придружено тужење жена из хора колико-толико ублажава утисак о Андромахиној самоћи, али не треба губити из вида да Фтијанке, иако симпатишу Андромаху, гледају на њен бијег код олтара као на пркосно понашање према Хермиони и савјетују туђинки да се не опире, потцијењујући озбиљност ситуације све до ст. 423sq.

се потом и десити: „У женско биће је усађено задовољство (τέρψις) преношења несрећа од уста до уста“ (ст. 93–95). Кључна слика елгије која слиједи је крај њеног и Хекторовог брака (у ропству и смрти), и то као последица другог тројанског, деструктивног брака, оног Хелене и Париса – резултат овог брака је поробљавање Андромаче. Стих „мрским ропством обавивши главу“ (ἀμφιβалоῦσα κάρα, ст. 110) слика Андромачин пут из Троје у Грчку као первертирани свадбени поход: током свадбеног похода млада је обавијена велом, а Андромачин вео је мрско ропство.<sup>41</sup> Ова представа је у блиској вези са још једном метафором. Болом опхрвана Андромача каже да „се непрестано увија (ἐυκείμεσθ') у тужбалице“ (ст. 91–2). Кејси Дие из овога ишчитава податак о сврси тужења, упућујући на везу метафора покривања главе или тијела са концептом αἰδώς (осјећај стида, части, (само)поштовања); αἰδώς штити и ограничава оне који нису у могућности да дјелају – нпр. жену, дјецу, робове (Dué 2010: 155).<sup>42</sup> Андромача, оштроумно увиђа Дие, користи тужбалицу онако како се користи αἰδώς – да придобије саосјећање, и на крају – заштиту. Свеобухватност концепта αἰδώς очита је у прибјегарству: αἰδοῖος је прибјегар којег одликује αἰδώς, али он такође изазива αἰδώς код онога којег моли за помоћ (Gould 1973: 87). Андромача: жена, роб и прибјегар, у тренутку кад *тужи* крај олтара којем је *прибјегла*, досеже крајњу тачку свог инфериорног положаја. Истовремено, из ових двију древних ритуалних институција она црпи сва расположива јој оружја.

## 7.

Прибјегарство, као и гостопримство (ξενία), ствара пријатељске везе (φιλία) не само између два непосредно укључена појединаца, већ и између њихових породица.<sup>43</sup> Чин убиства, пак, ствара непријатељске односе између двију породица: убица и његови сродници су *крвници* (αὐθέντης) свим крвним рођацима убијеног. У познатој књизи о ритуалном прљању (μιάσμα),

---

<sup>41</sup> Уп. Allan 2000: 176. Дие (Dué 2010: 158) поводом овог стиха упућује на Хомерову слику Андромаче, која након сазнања за Хекторову смрт цијепа свој свадбени вео – Афродитин поклон на дан вјенчања (*Илијада* 22.468–72). Уп. Касандрину изопачену “свадбену пјесму” у *Тројанкама*, ст. 308sq (в. поглавље 5).

<sup>42</sup> Овом концепту је посвећена изузетна студија Cairns 1993.

<sup>43</sup> За овај реципроцитет уп. нпр. Софокле, *Едип на Колону* 631sq.

Роберт Паркер напомиње како су се суђења за убиство обављала на отвореном, да родбина убијеног не би *дијелила кров* са убицом њиховог сродника, и ово илуструје Менелајевим згражавањем у *Андромахи* над чињеницом да Пелеј са Тројанком дијели *кров и трпезу* (ст. 654–9) (Parker 1983: 122 са ф. 68). Однос Пелеја и Андромахе је тек једна нит у мрежи первертираних односа у овој драми у којој су третмани пријатеља и крвника изокренути и малтене пермутовани.<sup>44</sup> Међу овим релацијама, убједљиво најпроблематичнија јесте она између Андромахе и Неоптолема: *иако су једно другоме αὐθέντης*<sup>45</sup>, они ступају у љубавнички однос. (Андромахино „копиле“ носи и ову стигму.) Хермиона оптужује Тројанку за рођење крвниковог дјетета (τέκν' αὐθεντῶν πάρα, ст. 172), а проблематичности односа је свјесна и сама Андромаха.<sup>46</sup> Будући у непријатељским односима са Пелејевим стаблом,

<sup>44</sup> За разлику од многих трагедија у којима је кроз убиство сродника и инцест φίλος третиран као непријатељ, у *Андромахи* се дешава и обрнута ситуација: αὐθέντης је третиран као пријатељ (Belfiore 2000: 82). О мрежи изопачених односа свих ликова у *Андромахи* в. Belfiore 2000: 82–92, нарочито 82–85.

<sup>45</sup> Belfiore 2000: 83–4. Уско гледано, Неоптолем преко Ахилеја као *Хекторовог* убице није Андромахин αὐθέντης, будући да Андромаха и Хектор нису крвни сродници, али овдје бих се сложила са Торанс (Torrance 2005: 57) – αὐθέντης је употребљено реторички, да би се нагласила Андромахина и Хекторова веза (као да је крвна, уп. *Илијада* 6.429–30: „Хекторе, ти си ми и отац, и краљица мајка, и брат, и вјерни брачни друг.“), и страхаота Андромахиног удеса. Овоме у прилог иде и тврдња Филипо (Phillippo 1995:356) да је титула „Хекторова жена“ употребљавана за Андромаху да подвуче тему сродства на исти начин као патроними / матроними. Осјећај да је читава породица убице умрљана крвљу (и да је тиме сваки члан породице неке αὐθέντης) даје множина у ст. 403; уп. *Тројанке* 659–60 – в. наредну ф. 48.

<sup>46</sup> Уп. *Андромаха* 403: φονεῦσιν Ἑκτορος νυμφεῦμαι / „удајем се за Хекторове убице“; *Тројанке* 659–60: Ἀχιλλέως με παῖς ἐβουλήθη λαβεῖν | δάμαρτα: δουλεύσω δ' ἐν αὐθεντῶν δόμοις. / „Ахилејевом сину се прохтје да ме узме | за жену: робоваћу у кући крвника“. Упадљива је терминологија брака. Ово није једини случај у трагедији да је веза између поробљивача и робине представљена као брак: сличне ситуације налазимо у Софокловом *Ајанту* и *Трахињанкама*, а у Еурипидовим *Тројанкама* и *Хекаби* се једнако представља веза Агамемнона и Касандре. Ипак, међу овим „поробљеним невјестама“, само је Андромаха удова и некадашња „идеална супруга“. Односи Андромаха–Неоптолем–Хермиона су константно представљани као подвојени брак и дупла брачна постеља (уп. ф. 34).

Није проблематичан само однос Андромаха–Неоптолем, проблематична је и сама Андромаха. Торанс налази довољно замјерки овом „не сасвим симпатичном лику“: 1) Андромахин позитиван портрет Неоптолема, одмах након сјећања о Ахилејевом бруталном убијању Хектора, 2) уопште добар однос са Неоптолемом, 3) указивање на разлоге због којих Неоптолем имплицитно преферира њу, а не супругу (у агону са Хермионом) (Torrance 2005: 50–3). За слагање са последње двије замјерке уп. Belfiore 2000: 87. Што се прве замјерке тиче, тешко да би се стихови 21–23, у којима Андромаха назначује да Неоптолем није преузео скиптар још живог Пелеја, могли назвати позитивним портретисањем: и зликовац може гајити поштовање према свом дједу. У вези са другом ставком, сложила бих се са Ковачем, који апологетски сугерише да Андромаха одржава добар однос са господаром не због себе већ због потомства (Kovacs 1977: 129). На крају, трећа замјерка би се могла објаснити Андромахиним неропским, можда и сувише поноситим понашањем: ипак је пред њом једна млада, незрела, каприциозна (татина) принцеза.

Андромаха није смјела бити у кући у којој је била, нити остваривати *φιλία* како са Неоптолемом (о чему необориво свједочи њихово дијете) тако ни са Ахилејевим родитељима (Тетидиним кипом и Пелејем) кроз прибјегарство. У томе лежи трагичка иронија: Андромаха је принуђена да се ослони „на породицу која има Хекторову крв на рукама“.<sup>47</sup>

Можда се ова конфликтна ситуација дâ дјелимично разумјети ако се прецизира Андромахин ропски статус. У самом уводу књиге о ропству у антици, Питер Гарсни дефинише основне компоненте ропства: кроз процес заробљавања, куповине и измјештања из природног окружења, роб је лишен сродничких односа и свог социјалног идентитета, и онемогућен да кроз брак створи нове родбинске односе (Garsney 1996: 1). То је нарочито упадљиво у случају наше Тројанке, која није рођена као робиња већ је *αἰχμάλωτος*: копљем освојена. Овај термин, који преовлађује како драма одмиче, није тек синоним за *δοῦλη*; он подсјећа на сами тренутак заробљавања<sup>48</sup> и повезује њен некадашњи и садашњи статус (Torrance 2005: 46). Њој је то копље, поред живота најближих и личне слободе, одузело изграђени идентитет унутар породице и друштва, и све (не)пријатељске односе који су њену сродничку групу дотад везивали са другима. Андромаха је, насилно и изненада, престала да буде *неко* – *нечија φίλη / αὐθέντης*, жена, мајка. (Значи ли то онда да јој Хермиона, парадоксално, рехабилитује статус, дајући јој могућност да у Неоптолему има крвника?)

## 8.

На прво читање *Андромахе* (и касније драме *Тројанке*, као замишљене прошлости у односу на радњу *Андромахе*) може се чинити да је Хекторова

---

<sup>47</sup> Филипо скреће пажњу на нарочито трагичан моменат: на Хермионине ријечи да ће наћи начин како да Андромаху одвоји од олтара прије него што стигне „Ахилејев син, у кога се уздаш“, Андромаха одговара једном ријечју: *πέποιθα*. Осим што говори у прилог трајности Неоптолемове и Андромахине везе, ово *πέποιθα* свједочи колико је прибјегарка беспомоћна – она нема у кога *другог* да се узда (Phillippo 1995: 369). Њено „уздам се“ изговара се сува грла и у пола гласа.

<sup>48</sup> Тренутак Андромахиног заробљавања је осликан кратко, али реалистично: *αὐτὴ δὲ δοῦλη ναῦς ἐπ’ Ἀργείων ἔβην | κόμης ἐπισπασθεῖσ’ / „ова робиња је на аргивску лађу пошла | за косу повучена“* (ст. 401sq).

удова пристала на поратне околности. Живи мора да живи. „Sans joie et sans murmure elle *semble* obéir.“<sup>49</sup>

Међутим, извор Андромахиног страдалништва дијелом лежи у њеној немогућности (или одбијању?) да се заиста прилагоди новим условима живота. Подређена Хермиони и Менелају, она не моли за живот; *она* њих суочава са њиховом већом, моралном инфериорношћу: са перфидношћу апсурдних оптужби, вјероломством, кукавичлуком. Не само што никако не успијева да се понашањем уклопи у ропски статус под Неоптолемовим кровом,<sup>50</sup> већ она *не пристаје да се лиши свог претходног идентитета, друштвене мапе на којој је била уписана, и онога који је најтврђи јамац њеног тројанског постојања: Хектора*. Свог покојног мужа Андромаха непрестано оплакује и помиње (ст. 8, 97, 107, 222, 399, 403, 456). Заиста је потресно колико и бизарно да управо Хектора (не Неоптолема!) призива у помоћ у тренутку суочења са смрћу (ст. 523–5). Овај *cri de coeur* је врхунац кризе који је потврдио њен идентитет. Гледајући смрти у очи, Неоптолемова наложница је оно што је била прије него што је заробљена: Хекторова жена у Пријамовој палати. Еурипид је на нов, драмски начин сачувао хомерску идеалну супругу, ону коју брачни однос са Хектором суштински одређује.

Да ли је и колико свјесно Андромаха одбијала да заборави *себе*, и да ли је заборавити себе могуће – остаје да нагађамо. Да ли је у будућности успјела

---

<sup>49</sup> „Без радости или тихе жалбе, *изгледа* да она пристаје“ (италик је мој) – Расин, *Андромаха* 5.2, изговара Клеон (Racine 1799[1667]: 200). За жену у грчкој литератури постоји једна алтернатива пристанку на сексуално ропство: самоубиство (Scodel 1998: 144). Поликсенину вољну себе-жртву у *Хекаби* и Касандрин свјесни и радосни одлазак у смрт у *Тројанкама* можемо видјети као ову алтернативу ропском животу. (Хекабина смрт прије ропства у Грчкој није била вољна, но она као старица ни не припада овој категорији жена које „одлучују“ да ли ће своје тијело уступити побједнику.) Исто као и *смрти* других Тројанки, Андромахин *живот* у немогућим условима је инспирација за трагедију.

<sup>50</sup> Не заборавимо да она потиче из τῶν ἐλευθερωτάτων οἴκων (ст. 12–3). Њено нимало покорно понашање према Хермиони и Менелају тема је којом се бавила Изабел Торанс, испровоцирана античким коментаром да су Андромахине ријечи надмене, неприкладне и несвојствене њеном варварском лику и несрећи. Ова ауторка показује како Андромаха признаје свој ропски статус само *вербално* (уп. ф. 31), али да се *фактички* својим понашањем не уклапа у категорију δοῦλη (Torrance 2005: 44–46). „Она је принцеза и тако размишља све до краја комада.“ (Kovacs 1977:127; уп. 155). Судаћи по тврдњи Идит Хол да лирски медиј у трагедији може запасти само особу племенитог поријекла (рецимо, заробљену) а никако роба ниског поријекла (Hall 1997: 111), Андромахин лирски пасаж (елегијска монодија) евоцира њен аутентични аристократски статус.

да нађе нову себе, у својој четвртој насеобини (κατοικῆσαι, ст. 1244)<sup>51</sup> у Молосији и у браку са Хеленом, гледајући свог (и Неоптолемовог) сина како расте и постаје зачетник краљевске династије – то тек не знамо. На концу, рат се завршава са једном женом, као што је са једном и почео.

Андромахи је у Фтији више пута упућена опомена која је требало да је врати тамо гдје јој је (ропско) мјесто. Тако је господарица куће подсјећа злурадо: „Треба да схватиш гдје се налазиш. Нема ти овдје Хектора“ (ст. 168), а фтијске жене у хору добронамјерно: „Разуми судбу. Имај у виду несрећне околности које су те снашле“ (ст. 126) и „Схвати да си, као странкиња, у туђини без икога свога“ (ст. 136sq). Сви ови императиви: δεῖ σ' γνῶναι, γνῶθι, λόγισαι, γνῶθι не могу а да не подсјећају на ону делфску: γνῶθι σεαυτόν. Колико трагике и ироније! Намећу јој да спозна себе тако што ће негирати себе; тјерају је да свој (једини) идентитет одбаци као прекомјерност и недостатак самосвијести.

Андромахина лутања и комплексна структура њених многих улога и статуса били су инспирација да Еурипидов гениј створи нешто структурално и суштински *ново* у његовом трагедиографском опусу.<sup>52</sup> Мајка и син су, истина, спашени, али нема ту срећног краја. Трагика извире из њене иманентне оданости према покојном мужу: Андромаха је увијек Хекторова удова.

Оданост покојнику је извор њене трагичке љепоте и блиставе племенитости. Ово је, по мом осјећању, нарочито ухватио неокласични портретиста Жак-Луј Давид (Jacques-Louis David) на платну *Бол и туга Андромахе над тијелом мужа Хектора (La Douleur et les Regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector son mari)*:<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Глагол κατοικέω појачава контекст *обнове* разореног ојкоса (Storey 1989: 20).

<sup>52</sup> Ријечима Идит Хол: „Андромаха се мијења из прибјегарске драме преко драме спаса у драму божанске освете за људски преступ.“ (*Andromache mutates from suppliant drama to escape tragedy to a tragedy of divine vengeance for human misdemeanour.* – Hall 2010: 252). За преглед критике овог комада в. Kyriakou 1997: 7–8 и Torrance 2005: 39–40.

<sup>53</sup> Техника је уље на платну. Ова слика из 1783. године се данас налази у музеју Лувр (под бројем D.L. 1969-1). Овдје коришћена фотографија непознатог аутора слободна је за употребу и преузета је са веб-сајта Wikimedia commons.





Преминули Хектор положен је на постељу поред које сједи Андромаха и руком посеже ка мужу; мали Астијанакт је на њеном окриљу, покушавајући да допре до мајке, али она је скрхана болом. Свјетлост *пада* на њу као на централну фигуру, стваљајући у први план њен екстатичан бол; но то је свјетлост која истовремено *исијава* из ње.

## 4. Βακχῆϊος νόμος

### Од мајчинске патње до диониске освете у *Хекаби*

Пролог изговара дух Полидора, нејаког сина Пријама и Хекабе: тројански краљевски пар је своје дијете повјерио трачком краљу Полиместору, који је свог госта убио због тројанског злата и његово тијело бацио у море, али су га таласи вратили. Полидоров дух најављује још једну несрећу – његова сестра Поликсена биће жртвована по захтјеву Ахилејевог духа. О Поликсениној судбини своју некадашњу краљицу обавјештава хор поробљених Тројанки. Мајка узалуд молбама покушава да спаси кћер, а кћер бира слободу у смрти радије него ропски живот. У жалости за Поликсеном Хекаба сазнаје и за синовљеву смрт: пред њу се доноси беживотно Полидорово тијело. Хекаба ће прво обезбиједити Агамемнонову подршку, а потом извршити страшну освету: намамивши Полиместора и његове синове у шатор, гњевна мати ће уз помоћ Тројанки ослијепити трачког краља и погубити му дјецу. Након што Агамемнон пресуди у Хекабину корист, Полиместору не преостаје ништа друго него да пријети пророчанством: Хекаба ће се претворити у кују и умријети скачући у море са лађе која плови за Грчку, а Агамемнона и Касандру (последње преживјело чедо тројанске владарске куће) чека мучка смрт по доласку у Грчку.

Драма је по први пут приказана око 424. год. пр. Хр.

Ecuba trista, misera e cattiva,  
poscia che vide Polissena morta,  
e del suo Polidoro in su la riva  
del mar si fu la dolorosa accorta,  
forsennata latrò sì come cane;  
tanto il dolor le fé la mente torta.

Хекаба жалосна, поробљена, од јада обневидјела,  
мртву Поликсену кад је видјела  
и, у големој тузи, леш свог Полидора  
кад је спазила на обали мора,  
баш као псето залаја, полудјела;  
толико јој је патња ум изопачила.

Данте, *Божанска комедија, Пакао* (1555) 30.16–21

A young child,  
Cassandra stands near her mother, so near  
she can feel the heat rising from her body.  
Hecuba's lap is the best place in the world ever.

Дјевојчица тек,  
Касандра стоји близу мајке, тако близу  
да може осјетити како јој срце туче из тијела.  
Хекабино крило је најбоље мјесто на свијету цијелом.

Ронда Даглас (Rhonda Douglas), „Hecuba“,  
*Some Days I Think I Know Things: The Cassandra Poems* (2008)

## 1.

Као и у другим трагедијама, у *Хекаби* се драма људских односа одвија на основу структуре која почива на родним релацијама и на поларитетима Грк – варварин, слободан грађанин – роб, сродник – странац, пријатељ – непријатељ. Неки од ових нивоа су у *Хекаби* ванредно комплексни: тако се сукобљавају тројаки (грчки, тројански, трачки) интереси, а односи између сваких двију страна мијењају се од савезништва до отвореног непријатељства. Умјесто очекиваног поларитета Грк – варварин, имамо грчке, тројанске и трачке амбиције и међусобне осцилирајуће односе. Ови интереси и односи погађају свако од Хекабине дјеце, која бивају објекти у трансакцијама. Полидор је жртва свог трачког домаћина Полиместора, Поликсена је жртва коју захтијева Ахилеј(ев дух), Касандра је Агамемнонова поробљена љубавница и, у перспективи, жртва гњева Клитемнестре. (Агамемнонова супруга се свети због убиства свог дјетета; Хекаба и Клитемнестра би се, бизарно, сасвим разумјеле.)

Родне релације пак радикализоване су у погледу подјеле моћи: у првобитној поставци снага, у послератним условима, на једној страни се налазе мушкарци побједници, а на другој поробљене жене. Тројанкама–робињама овдје можемо прикључити потомство (мада је у драми *in situ* присутно само Хекабино двоје дјеце, једно живо и једно мртво), јер синтагма „жене и дјеца“ функционише управо у ратном амбијенту. Жене и дјеца су жртве мушког насиља: било да се оно може оправдати вишим циљем и поштовањем ратне етике (у случајевима Поликсене коју грчка војска жртвује Ахилејевом духу и Касандре која је припала грчком краљу), било да је насиље резултат тешке повреде гостинског права и подмуклог убиства (у случају Полидора којег је усмртио трачки краљ). Ово последње насиље ће, будући сасвим лишено оправдања, изазвати женску диониску освету.

Поменути комплексни односи образују радњу која се одвија у оквиру одређених временских, просторних и других координата. А заправо, колико су те координате одређене? На временској оси, догађаји из *Хекабе* су

смјештени после Тројанског рата а прије повратка јунака у Грчку,<sup>1</sup> дакле *некад између* два добро позната тренутка грчке митске историје. Иначе, друга свједочанства о „трачкој епизоди“ немамо и све су прилике да је Еурипид Полиместора измислио, у складу са својом ауторском слободом спрам постојећих митских образаца.<sup>2</sup> Ово „некад између“ се може проширити и на контекст друштвеног морала: херојски кодекс припада прошлом времену, садашњем преостаје морални пад (Segal 1990b: 305). У погледу простора, *Хекаба* се одвија на Трачком Херсонесу, на обали насупрот илијској: простор је, дакле, посве транзитан<sup>3</sup> и налази се *негдје између* Троје и Грчке: војска са заробљеницама се овдје зауставља само привремено, па наставља

---

<sup>1</sup> Чарлс Сигал радњу *Хекабе* види као интерлудиј у епском циклусу, који стоји између *Разорења Троје* и *Повратка* (Segal 1993: 157).

<sup>2</sup> Полиместор се први пут у литерарној традицији јавља код Еурипида. О Полиместору као Еурипидовом оригиналном лику в. Conacher 1961: 6–7, Hall 1989: 108, Gregory 1999: xxii. Поводом Еурипидовог измишљања Полиместоровог лика, било би интересно питање реакције публике. Наиме, ми знамо да је публика долазила у позориште познајући митске обрасце, радознала да види како их је трагедиограф обрадио и ставио у службу своје поруке. Еурипид је био смјели иноватор и могуће је да су моменти попут инвенције лика уносили нарочито узбуђење међу гледаоце. Еурипидове интервенције су, највјероватније, крвна веза између Хекабе и Полидора, Полиместорово убиство Полидора и Хекабина освета. У *Илијади* Полидора, који није Хекабин син (21.84–91), убија Ахилеј (20.407–18).

Врло је могуће да Полидорова епизода није једина Еурипидова иновација адаптације митског материјала у *Хекаби*, и да је писац увео новине у погледу околности Поликсенине смрти. Поликсену Хомер не спомиње; по послехомерској цикличној епици смртно су је ранили Диомед и Одисеј, а сахранио ју је Неоптолем (*The Cypria* 49, фр. 27 (Davies 1989)) или ју је жртвовао Неоптолем на Ахилејевом гробу (*The Sack of Troy*, 73 (Davies 1989)). Мјеста у претрагичким изворима која упућују на појављивање Ахилејевог духа пред Грцима и на Поликсенину смрт не доводе ова два догађаја у везу, нити се из сачуваних фрагмената Софоклове *Поликсене* може закључити да је Ахилејев дух захтијевао ову жртву; схолија која помињу Ахилејеву и Поликсенину вјеридбу (а вјеридба би помогла у објашњењу жртвовања дјевојке Ахилејевом духу) највјероватније су послетрагичка; ако је Еурипид ипак знао за тај митски податак, избјегао га је (Conacher 1961: 3–4, 6; Kovacs 1987: 113; са мишљењем да је прича о Ахилејевој и Поликсениној љубавној вези послетрагичка не слаже се Микелини: Michelini 1987: 163, ф. 125). Израстање Поликсениног херојског лика из пасивне жртве несумњиво носи еурипидовски печат – исти који је означио Макарију у *Херакловој дјечи*, Евадну у *Прибјегаркама*, Ифигенију у *Ифигенији у Аулиди*. Поменимо и то да у *Тројанкама* Поликсену није тражио Ахилејев дух, већ је као жртва изабрана жријебом.

<sup>3</sup> Рат, свеприсутна позадина како атичке трагедије тако и живота Атине, премјешта многе жене из њихових заједница. У трагедији честе теме егзила, азила, губитка грађанских права и заплети са „премјештањем“ свједоче о снажној атинској потреби за припадањем заједници (Hall 1997: 98). Трачки простор је транзитан са једним изузетком: без трага о насељу и поданицима, трачком земљом влада Полиместор, и у њој живи са својом дјецом. Након женске освете, у аветињској Тракији ће остати само њен краљ, сам и слијеп. У трагедији су жене те које неријетко остају саме код куће и, бивајући без мушког надзора, чине фаталне потезе (Hall 1997: 106–107). Но, у *Хекаби* мајци Полиместорове дјеце нема трага. Ко је и гдје је она?

путовање.<sup>4</sup> Иако пролазна и гранична зона, трачка обала је привремено насељена уз уобичајену демаркацију између мушког и женског простора и уз опозиционирање приватне и јавне сфере. Постоји *отворено поље* на коме се окупљају и дјелају (бесједе, дебатују, гласају, одлучују, жртвују) Грци, и шатори Тројанки *унутар* којих ће се десити освета. Управо Хекабина патња и освета представљају јасну одредницу овом временско–просторном „између“, утврђују му мјесто на мапи и на временској оси.

Вратимо се на часак Тракији: Зашто баш Трачки Херсонес? Свакако, постоји географски оправдан разлог: југ Трачког Херсонеса стоји преко пута Илија и са њега је згодно отпловити ка Хелади. Херсонес је нарочито интересантан са становишта језичке семантике: *χέρσος νῆσος* је „суво“, „тврдо“, па чак и „бездјетно“ острво.<sup>5</sup> И заиста: на Херсонесу се прво затире Пријамова, па Полиместорова кућа. Чарлс Сигал сматра да је Трачки Херсонес за Атињане био довољно и познат и удаљен, те је могао да функционише симболично као земља у којој је моралност крајње угрожена; мада, Грци су ти који приносе људску жртву, не варвари (Segal 1990a: 111). Но чини се да постоји још разлога за Еурипидов одабир локалитета.

Један од најпознатијих митских житеља ове златом богате земље<sup>6</sup> је Ликург, који је по хомерској традицији (*Илијада* 6.130sq) прогонио дијете-Диониса и његове његователице све до мора, због чега је свирепо кажњен: услед божанског лудила, масакрирао је своју породицу, био је ослијепљен и умро. Прогоњено дијете које завршава у мору, осљепљење као казна, Тракија – очите паралеле између Ликурга и Полиместора приближавају нас диониској атмосфери драме. Интересантан је и путоказан детаљ да је

---

<sup>4</sup> Трачки предиио је такође посреднички простор између свјетова живих и мртвих: ту се живима јављају два духа (Полидор и Ахилејев), тражећи оно што им припада. Ту ће два погубљена дјетета (Полидор и Поликсена) чекати на своје погребне, неспремна да крену даље.

<sup>5</sup> Придјев *χέρσος* употребљен као епитет уз жену пренесено значи „бездјетан“, а именица „острво“ је у грчком женског рода; то је парче земље, а земља је као родитељка именица женског рода *par excellence*. О трачкој земљи и клими уп. ст. 8, 81, 900. Ковач је примјетио да се у овој драми термин *ἔρημος* користи у вези са варварима, насупрот термину *πλήρης* који се употребљава у вези са Грцима (Kovacs 1987: 140 ф. 17).

<sup>6</sup> Свједочанства о трачком злату могу се наћи код истог Еурипида: *Алkestида* 498, *Хекаба* 25–27, *Рес* 303, 305, 382–85, 439, 921–22). Интересантно је да се владар златом већ богате земље полакомио на тројанско злато.

Еурипид Хекабу у овој драми учинио кћерком трачког краља Кисеја (*Хекаба* 3), а не фрижанском кћери (*Илијада* 16.718): Кисеј је „Бршљанко“ (κισσός: „бршљан“), што опет призива Диониса.<sup>7</sup> Уопште, много је алузија на диониски језик, мит и ритуалну праксу, које заједно са сасвим диониским заплетом, подјелом и инверзијом улога, њиховом размјеном и пометњом, тензијама између сопства и другости, чине амбијент Дионисовог позоришта. „Диониско“ ће кулминирати у завршној сцени женске освете. Када, затим, Полиместор изговори Дионисово пророчанство (у комаду у којем су богови упадљиво одсутни<sup>8</sup>), оно се ретроактивно повезује са свиме што, више и мање имплицитно, кореспондира са диониским.

## 2.

Основна структурална подршка комплексног драмског заплета лежи у Хекабиној доминантној улози страдалнице – њена патња уједињује двије приче (о Полидору и Поликсени) и фокална је тачка у којој се акумулирају све тројанске несреће. Схема комада је осмишљена тако да води ка тренутку врхунца мајчинског бола: Хекаба склања покров мислећи да је испод њега Поликсенино мртво тијело, а открива Полидорев леш.

Хекабу на почетку драме затичемо као убогу усужњену<sup>9</sup> старемајку, престрашену због сновиђења.<sup>10</sup> Њено прво појављивање (ст. 59sq) је у

---

<sup>7</sup> Иначе, група научника је својевремено изнијела сада превазиђену теорију о трачком поријеклу Диониса (нпр. Rode 1991 [1925]: стр. 199–219).

<sup>8</sup> О проблему богова у *Хекаби* в. Segal 1989; Kovacs 1987: 110. Сигал образлаже како представа о боговима обезбјеђује широк простор у којем сви ликови понаособ откривају сопствене основне и константне вриједности (или њихов недостатак): људи показују какви су тиме како говоре о боговима. Такође, Сигал примјећује да је одсуство богова у овом комаду Еурипид представио првенствено из перспективе људских жртава, не као апстрактан теолошки проблем.

<sup>9</sup> Веома чест вид перипетије у грчкој трагедији јесте статусни преокрет, и обавезно се јавља у комадима који се тичу пада Троје. Међу Еурипидовим ликовима, ту судбину катастрофалног пада са Хекабом дијеле Касандра, Поликсена и Андромаха. Иначе, ропски живот је био реалност жене V вијека у случају освајања њеног града (Hall 1997: 111).

<sup>10</sup> Према конвенцијама грчке књижевности, свако аветињско биће које лебди око уснуле особе појављује се у сну те особе. Хекабин сан о Полидору и Поликсени (ст. 72sq) припада мотиву сна као знамења. Он дјелује у два смјера: даје наговјештај о ономе што се већ збило (Полидорова смрт), и предказање је онога што ће се тек десити (Поликсенина смрт). Хекабин сан бих протумачила и као интуитивност, која је културолошки обично класификована као специфично женска и мајчинска способност. Треба се сјетити да је Хекаба у Еурипидовом изгубљеном *Александру* уснила предказање о свом потомству: трудна са

спрези са потоњим. Она прво тражи физичку помоћ од Тројанки, стварајући сугестивну слику о својој беспомоћности: λάβετε φέρετε πέμπετε' αείρετέ μου / „узмите, понесите, потпомогните, подуприте ме“ (ст. 62). Као што првобитно тражи физичку потпору од жена, тако ће нешто касније од њих тражити саучесништво за окротно подмирење. Слика са почетка драме која буди сажаљење у снажном контрасту је са Хекабиним задњим појављивањем, када она након почињених злочина чврсто стаје иза свог страшног поступка.

За разлику од Хомерове Хекабе која је статична, патетична и ријетко избија у први план, Еурипидова Хекаба је дјелатна и доминантна личност (у *Хекаби* и *Тројанкама*, вјероватно и у изгубљеном *Александру*).<sup>11</sup> Беспомоћна старица са самог почетка Еурипидове драме показаће се као страшна осветница.<sup>12</sup> Но, прије тога, некадашња владарка мора молити непријатеље за милост и то двапут: од Одисеја безуспјешно тражи поштеду кћерке, од Агамемнона не може издејствовати интервенцију након убиства сина.

Хекабино преклињање је прибјегарство – ἱκετεία, које је ритуална категорија и подразумијева право слабијег да под одређеним условима тражи заштиту јачег. Према Гулду који је написао најутицајнији чланак на ову тему, ἱκετεία је ритуал који се понавља у одређеној форми и прибјеглици доноси успјех уколико се поштују утврђена правила (Gould 1973: 74sqq). Последица „игре“ (како је Гулд назива) јесте новоостварени обавезујући однос између онога ко моли и онога ко је мољен. Овај специфично грчки термин из социјално–култне сфере могао би се превести као прибјеглиштво, прибјегарство. У ритуалну праксу прибјеглиштва спадају препознатљиви гестови контактне (преносне) магије (нпр. обујмљивање кољена), која се

---

Парисом, сањала је да ће родити угарак. Овај мотив се први пут јавља код Пиндара, *Пеани* 8 (OCD s.v. *Paris*).

<sup>11</sup> За Хомерову Хекабу в. *Илијада* 6.251–311, 22.79–92, 24.193–227, 283–301, 747–60. Овдје се, дакле, не слажем са Частином Грегори која сматра да је Еурипиду за карактеризацију Хекабе као жестоке и одлучне мајчинске фигуре послужила управо *Илијада* (Gregory 1999: xviii).

<sup>12</sup> Као и у Медејином случају, не зна се када тачно наступа ова промјена код Хекабе. Опште је мишљење да се Хекаба трансформише из пасивне жртве у активног извршитеља освете према Полиместору. Међутим, Хекаба дјела све вријеме које год да је њено дијете у питању – било да покушава да спријечи Поликсенину смрт, било да хоће да освети убиство сина (Kovacs 1987: 99).



ослања на моћ додира и интеракције два бића. Тако Хекаба додирује Одисејеву браду (ст. 286), па Агамемнонова кољена, браду и десницу (ст. 752sq, 787). Хекаба стиче нарочиту легитимност да Одисеја моли за милост јер је претходно (за вријеме рата) она прихватила Одисеја као прибјеглицу и поштедјела му живот.<sup>13</sup> Од Агамемнона прибјегарка Хекаба такође са правом очекује помоћ, сматрајући да би он морао да стане у одбрану веома важног гостинског права (ξενία) које је Полиместор оскрнавио.<sup>14</sup>

Што се личног аспекта прибјегарства тиче, природно је да оно, признање беспомоћности, мора бити донекле понижавајуће. Инфериорна позиција прибјеглице манифестована положајем тијела и физички контакт са надмоћним лицем морају бити у извјесном степену деградирајући. Хекабина трпња достиже нови ниво баш у тренуцима физичког контакта са онима који имају моћ над њеном патњом.<sup>15</sup> То је понижење које Поликсена одбија јер оно одузима основно људско право, право на достојанство: οὐ γὰρ ἄξιον / није вриједно (sc. понижења, ст. 308; уп. ст. 342sq, 405sq). Хекаба, међутим, свој прибјегарски чин назива храброшћу (τολμᾶν ἀνάγκη, ст. 751), не без парадокса, дубљег значења и драмског набоја.

Хекабино клечање пред Агамемноном<sup>16</sup> јесте гест који, будући говор тијела на позорници, ефектно ставља нагласак на пол, поријекло и статус

---

<sup>13</sup> Више аутора сматра да је мотив Одисејевог пада у ропство код Хекабе Еурипидова иновација. Њоме је писац као резултат постигао гнусну нељудскост Грка и снажнији патос због старичиног удеса. Уп. Хомер, *Одисеја* 4.242sq, гдје се Хекаба не појављује нити Одисеј глуми сљепило.

<sup>14</sup> И ἰκετεία и ξενία као древне ритуалне праксе образују нераскидиву везу (каква је нпр. сродничка) не само између двије особе које их успостављају, већ и међу њиховим потомством. Хекаба такође покушава да обавезе Агамемнона да стане у одбрану освете Полидорове смрти као сродник, будући да је грчки краљ за љубавницу изабрао Ксандру, Полидорову сестру. Овај сасвим лични апел је молба за узвратну услугу – χάρις (ст. 830). У колоквијалном језику, термин χάρις би се могао превести као „ја теби – ти мени“, а χάρις χάριν τίκτεи као „рука руку мије“.

<sup>15</sup> Моћ других над нечијом патњом је моћ да је узрокују, отклоне, да је умање или игноришу. Свјестан ове моћи и обавезе коју ἰκετεία намеће, Агамемнон се измиче и избјегава физички контакт (ст. 812). Ако Агамемнон неће Хекабу лишити патње, хоће она њега обавезе: парадоксално, робиња Хекаба, након јаловог апела, ослобађа врховног војсковођу Агамемнона (ст. 868sq). Уп. ф. 47.

<sup>16</sup> Мерсије је дао анализу текста по којој Хекаба врши „продужени“ прибјегарски чин, најављујући га већ у ст. 737sq, падајући на кољена најкасније у ст. 752sq, када почиње да користи језик прибјегарства, и остајући на кољенима све до ст. 888. (Према овој анализи чин траје више од 130 редова, што је изнимно дуго и упоредиво једино са Андромахиним

потлачене старице и групе коју она представља. Наиме, (прибјегарско) клечање је, као знак покорности, у грчкој култури примјереније женама и дјевојкама, те дјец, робовима и странцима (дакле, инфериорној другости), него мушкарцима–грађанима.<sup>17</sup> Невезано за показивање покорности и за прибјегарски контекст, клечање, уопште, подразумијева једно осјећање емотивне блискости између молиоца и мољеног – осјећање резервисано за молитве упућене оним божанствима која се директно брину о људима (као што су *ἑπίκοοι* који ће да чују, *σωτήρες* који ће да спасу, и први међу свима њима је Зевс, који је између осталог заштитник прибјегара). Како је описано осјећање више својствено женама – будући да оне кроз искуство рађања, бригу о болеснима и покојнима и специфично учешће у обредима директније опште са божанствима зарад својих најближих (Parker 2005: 166, 270) – клечање је углавном повезивано са њима, а само изузетно са мушкарцима (van Straten 1974; Clark 2009: 14–15). Хекабин клечећи став, дакле, сугерише и потврђује њену родноспецифичну улогу *пазителке* породице, што доноси нарочит патос јер ће њена некад многочлана и силна породица, сада тако мала и крхка, ускоро бити истријебљена.

### 3.

Не само у случају прибјегарства, тјелесност и интеракција тијела<sup>18</sup> су у овом комаду наглашене, било успостављањем било прекидом физичког

---

клежањем пред Пелејем у *Андромахи*, које заузима 144 реда.) Тако дуго клечање старице која је обујмила кољена краља док он покушава да је се отресе морало је бити изузетно непријатан процес за актере чина и изузетно непријатан призор за остале глумце (тј. интерну публику) и гледалиште (Mercier 1993: 158).

<sup>17</sup> Gould 1973: 88; Clark 2009: 14–15; у трагедији клече жене, у комедији клече робови. Уп. нпр. Есхил, *Седморица против Тебе* 111; Еурипид, *Алкестида* 162–164; Аристофан, *Витезови* 30–31. Сцена продуженог прибјегарског чина на кољенима карактеристична је за Еурипидов театар.

<sup>18</sup> Тјелесност је под лупом: аутор (који је и писац и режисер) у фокус ставља главу, лице, образ, очи, браду, врат и грло, груди, шаке и руке, кољена и стопала, ребра. За вријеме прибјеглиштва Агамемнону, Хекаба прижељкује да њене руке, шаке, коса и стопала добију глас, захваљујући вјештини Дедала или неког бога, те да једногласно моле краља, пригрливши његово кољено (ст. 836–840). Микелини у овој слици види запањујућу гротескност и бизаран, ружан језик који одговарају Хекабином моралном паду (Michelini 1987: 152–153). Мој доживљај ових стихова је другачији: сваки дјелић матиног тијела испуњен је патњом и жељом за осветом, сваки дефинисан болом, и сваки би, да може да говори, молио за ту освету; такође, „комплетни“ прибјегарски чин увећавају и оснажују његове реплике које свака за себе остварују ритуал. – За сличан пјеснички поступак уп. Еурипид, *Електра* 332–338.

контакта. На сцени је Хекабино посрнуло тијело коме треба помоћ Тројанки и које се у очају ваља по земљи; Хекаба се преклињући дотиче Одисеја; Одисеј тај контакт са Поликсеном избјегава, а доцније се Агамемнон измиче пред Хекабом на кољенима; у растанку загрљена тијела мајке и кћерке тешко је раздвојити; видимо клонуло тијело напуштене мајке док тужи, чујемо о обнаженом па покривеном тијелу дјевице на жртвеном олтару; на позорницу доносе леш. Нарочито је потресан и визуелно ефектан приказ сједињених тијела мајке и кћерке – као да су једно,<sup>19</sup> прије него што Грци отргну једну од друге. Поликсена тражи да осјети материну руку својом, и материн образ својим (ст. 409sq), опрашта се од њедара које су је дојиле (ст. 424). У молби Одисеју да јој поштеди дијете Хекаба антиципира грубо, насилно, механичко одвајање: μή μου τὸ τέκνον ἔκ χερῶν ἀποσπάσης / „немој ми чедо из наручја грабити“ (ст. 277). У тренутку раздвајања оне су толико сједињене да се између њих губи граница, и скоро да се не зна ко је родитељ а ко дијете. Тако Хекаба Поликсену моли да се врати, да је не оставља, као да је она мало дијете чији удови нису стабилни (ст. 438), и којем је Поликсена његователица (чак, дојиља: τιθήνη, ст. 281): ὦ θύγατερ, ἄψαι μητρός, ἔκτεινον χέρρα, | δός / „кћери моја, не пуштај мајку, посегни руком, | пружи ми је“ (ст. 439sq).

Корпоралност ступа на нови ниво доношењем Полидоровог унакаженог тијела на позорницу: можда ван очекивања, али оскрнављеност даје беживотном тијелу извјесну моћ. (Баш на ту моћ и рачуна Хекаба, када Агамемнону показује леш, не би ли га наговорила<sup>20</sup> да јој помогне или да јој

---

<sup>19</sup> Мајка се уз ћерку привила као што се бршљан обавије око храста (ст. 398). Хекаба Поликсену назива својом утјехом – μοι παραψυχή (ст. 280); ово мјесто је на занимљив начин превео Конакер: my second self („моје друго ја“) (Conacher 1961: 16). Ковач примјећује паралелу између Поликсениног и Хекабиног покривања велом (ст. 432, 487) и у истом гесту мајке и ћерке налази њихову суштинску сличност – показатељ да су „направљене од исте твари која се не покорава“, упркос различитим животним изборима (Kovacs 1987: 94–95). Гест покривања подвлачи њихову међузависност и дијељење истог статуса. Уп. ф. 32.

<sup>20</sup> Богиња Πειθώ је пратиља, некад ћерка богиње Афродите, или је Πειθώ био Афродитин епитет. Веза са Афродитом је разумљивија ако се зна да Πειθω у свом домену има не само наговарање, већ и завођење. Наговарање је типична активност античке грчке жене на позорници и ван ње: по стандардима народног морала, грчка жена није могла сама да дјелује, већ би се повиновала мушком ауторитету, или би наговарала мушкарца који је за њу одговоран да дјелује у њену корист. На женску моћ убјеђивања у грчкој култури се гледало са подозрењем (Foley 2001: 272–273). Хекаба, жена и сужањ, посеже за убјеђивањем

бар дозволи освету.) Полидор лежи пред нама и пред мајком – „као од мајке рођен“. Након што је умотано Полидорово тијело разоткривено, Хекаба запијева тужбалицу и баш се тада дешава диониска трансформација и преокрет у смјеру одмазде (ст. 684–687):

ΕΚΑΒΗ  
ὦ τέκνον τέκνον,  
αἰαῖ, κατάρχομαι γόων,  
**βακχεῖον** ἐξ ἀλάστορος  
ἀρτιμαθῆ **νόμον**.<sup>21</sup>

ХЕКАБА  
Ох, чедо, сине!  
Куку мени! Почињем да тужим,  
управо научивши бакхички пој  
од духа освете.

Важно је препознати прегнантност значења у овим стиховима. Βακχεῖος νόμος се заиста може превести као „бакхичка пјесма“ – пјесма тужења која је бакхичка тј. помахнитала услед велике туге.<sup>22</sup> Како βακχεῖος примарно значи „бакхички“, „припадајући Дионису“, „Дионисов“, а νόμος „закон“, „обичај“, „правило“, Хекабина изјава се може схватити и као упозорење: она је управо схватила Дионисов закон, оно што се по Дионисовим правилима мора збити. Непреводивом игром ријечи, Еурипид маркира тренутак у коме се у Хекабином космосу νόμος реструктурише: божански закон правде (ст. 799–805) постаје закон освете.

*Обнажено* Поликсенино тијело на жртвеном олтару (ст. 560) и *наго* Полидорово унесређено тијело извучено из мора (ст. 679, 719–721) *огољују* Хекабин бол и трансформишу га у стање бакхичке помахниталости. Управо се ту и тако у једну тачку стичу два тока тзв. „дуплог заплета“<sup>23</sup> драме. Полидоров леш остаје на сцени до краја комада и тако непрестано подсеја на Полиместоров злочин и потврђује „леgitимност“<sup>24</sup> Хекабиног поравнања.

---

мушкарца који над њом има моћ. У трагедији се, међутим, културолошке границе прелазе, те ће ова жена-сужањ итекако сама дјелати, али не прије него што мушки ауторитет закаже.

<sup>21</sup> Стихови су навођени према издању Murray 1902.

<sup>22</sup> LSJ s.v. βακχεῖος, νόμος.

<sup>23</sup> Нпр. Kitto 1968[1939]: 216–217.

<sup>24</sup> Хекабин преокрет је увијек био у фокусу интерпретација. О историји критицизма и рецепцији овог комада и Хекабиног поступка, видјети Heath 1987. Како је показано у овој студији, античка критика је подржавала правичност Хекабине освете, док су преокупације модерне критике осуда Хекабе и фокус на моралној деградацији. Критика XIX и XX вијека сматра насиље и приказ Хекабиног пропадања сирово саблажњивим и одбојним. За кратак преглед новије критике в. Nusbaum 2009[1986]: 493–494, са ф. 4 и 5. Уп. ф. 55.

#### 4.

Овај разматрани, корпореални статус сопства трагедија ставља под лупу – бол, крвопролиће и смрт су, уосталом, њене устаљене околности. Тјелесност је најексплицитније присутна у сфери третмана тијела након смрти, а погребни обреди, сјетимо се, спадају у домен женских активности. Третман тијела покојника се може схватити као културна интервенција која беспомоћном, непомичном тијелу даје нови статус и однос са живима. Фрома Цајтлин у *Хекаби* чита *контраст* између третмана Полидоровог и Ахилејевог тијела (једно је након мучке смрти бачено, несахрањено, лишено основног права, а другом се одају херојске почести и жртвује му се невини живот), и *иронију* потке у којој људска жртва (Поликсенина) почињена зарад почести једном лешу (Ахилејевом) образује околности за откривање другог леша (Полидоровог) (Zeitlin 1996: 209).

У овим третманима мртвих тијела и потцјењивању / прецјењивању живота / смрти огледа се мисао о смрти као не-животу, негацији живота. Не само да смрт негира живот покојног, већ кроз кидање односа са живима негира и постојање живих. Крајња манифестација ове негације живота и егзистенцијалне зависности од другог је мајчински, Хекабин случај. Смрт њене дјеце која су засебна бића али и дио њеног сопства<sup>25</sup> увертира је (метафорички и дословно) за њену смрт (ст. 431, 683):

ЕКАВН  
τέθνηκ' ἔγωγε πρὶν θανεῖν κακῶν ὕπο.  
ἀπωλόμην δύστηνος, οὐκέτ' εἰμι δῆ.

ХЕКАБА  
Прије смрти умријех од чемера.  
Престала да живим, несретница,  
нема ме више.

Управо због овог прекида људских односа услед смрти, заједници је неопходна и хитно потребна погребна ритуална пракса да би се уздрмани,

<sup>25</sup> Заједнички идентитет мајке и дјетета је нарочито изражен у случају мајке и ћерке, у заједници у којој се спаја „исто са истим“. Парадигма ове јаке везе су у грчкој мисли Деметра и Персефона, које је, баш као Хекабу и Поликсену, насилно раздвојила мушка рука. Заједнички идентитет Хекабе и Поликсене је необично маркиран једним реципроцитетом који се тиче женске тјелесности. Поликсена се опрашта од мајке жалећи за мајчиним млијеком (ὦ στέρνα μαστοί θ', οἱ μ' ἐθρέψαθ' ἠδέως/ „о, груди, њедра, што ме слатко храните“, ст. 424), али и Хекаба кћер назива својом његоватељицом и дојиљом (τιθήνη, ст. 281). Са бакхантском пророчицом Касандром (ст. 121, 676, 827) Хекаба није тако повезана (мада дијеле диониски домен), но пророчица више и не „припада“ мајци (да ли је икада?), већ Агамемнону.

поремећени животни ток реституисао и потврдио. Вршење погребних обреда у *Хекаби* до самог краја виси у ваздуху: тим поводом се на сцени не дешава никаква свечаност нити има формалне тужбалице – стоји само наговијест о потреби сахране двоје дјеце прије поласка у Грчку (ст. 1287–1288). Ако касне сахране<sup>26</sup> не касни, међутим, Хекабина репресалија, као сразмјерно и крајње средство (*ultima ratio*) против почињеног злочина. Након што од више инстанце није добила ништа до сагласност, Хекаба „узима правду у своје руке“. Ова сагласност је тек Агамемнонов пристанак да *зжмури*<sup>27</sup> док Хекаба не обави свој наум, уз обећање да ће бити на њеној страни на псеудосуђењу. Иако истински жали Хекабу, Агамемнон мора заступати интересе и жеље војске. У овој драми су конфронтирани стандарди јавне политике у скупштини и приватне правде у судници (Segal 1993: 211). Хекабин случај и Агамемнонова формална арбитража указују на процијеп између два етичка модуса који припадају двјема сферама живота. За тумачење Хекабиног поступка у сфери судског права Еурипид је оставио неколико путоказа. Термини који се употребљавају за кажњавање Полидорове смрти су изведенице из придјева *τιμωρός* и изрази *δικήν δίδόναι / ὑπέχειν*; по њиховој учесталости видимо да се на појмовима које ови изрази означавају заправо инсистира (Meridor 1978: 28–29). У архајској Грчкој и свакако у класичној Атини право је захтијевало да се изврши казна (*τιμωρία*) над починиоцем злочина убиства, и да ту казну потражује породица убијеног.<sup>28</sup> Из угла

---

<sup>26</sup> Мотив закашњеле сахране дјеце не појављује се само у *Хекаби*. Хекаба је у *Илијади* фрижанска кћи, баш као и Ниоба, још једна унесрећена мајка. Обје су родиле много дјеце: Хекаба је имала и изгубила деветнаесторо, Ниоба дванаесторо или четрнаесторо. Након што су поубијана, Ниобина дјеца су лежала непокопана девет дана (*Илијада* 24.603–610).

<sup>27</sup> Интересантна је игра ријечи, будући да ће Агамемноново *жмурење* (или *гледање* кроз прсте, у ком случају шаке прекривају очи) омогућити Полиместорово *ослепљење*. Одговарајући идиоми на другим језицима и њихови дословни преводи на српски језик су: „ein Auge zudrücken“ („затворити око“), „to turn a blind eye“ („окренути, вртјети слијепо око“!), „chiudere un occhio“ („затворити око“), „fermer les yeux“ („затворити очи“), „εθελουφλώ“ („желим да сам слијеп“!), „hacer la vista gorda“ („учинити поглед дебелим“), „закривање очи“ („затварати очи“), „смотреть сквозь пальцы“ („гледати кроз прсте“). Сигалова опаска је да Агамемнон са Полиместором дијели морално сљепо (Segal 1990a: 129).

<sup>28</sup> MacDowell 1963:1; Tulin 1996. У контексту тумачења освете као правно регулисане реакције на злочин је и читање драме по коме Хекаба не извршава својом руком (не експлицитно!) ни убиство дјеце (ст. 1161sq) ни ослепљење (ст. 1167–71), што је у духу са атичким законом који изричито брани изручење убице оштећеној страни (Meridor 1978: 30).

атинског кривичног права, нека врста освете је Хекабино право и чак њена обавеза према убијеном дјетету и према друштву.

## 5.

Богови су одсутни,<sup>29</sup> полис и његове институције су далеко и адекватна интервенција изостаје,<sup>30</sup> мушкарци су се одрекли улоге моралног ауторитета и моралног дјелања. Најважније обичајне норме су прекршене: третман покојних, ἰκετεία и заштита слабијих, ξενία су поништени. Сваки од прекршаја погађа Хекабу и њено потомство. У околностима вишеструке социјалне инверзије долази до диониског заплета – сплетке женâ (ст. 883sq):

ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ καὶ πῶς γυναιξὶν ἀρσένων ἔσται κράτος; ΕΚΑΒΗ δεινὸν τὸ πλῆθος σὺν δόλῳ τε δύσμαχον. <sup>31</sup>	ΑΓΑΜΕΜΝΟΝ А одакле мушка снага женама? ΧΕΚΑΒΑ Мноштво је моћно, са лукавством – непобједиво.
--	--

Током операције довођења непријатеља „на свој терен“, Хекаба избјегава не само тактилни контакт са Полиместором (као Одисеј и Агамемнон раније са њом), већ и контакт погледом (ст. 968sq), позивајући се на стид унесрећеног и на женски срам.<sup>32</sup> Гледати право у очи значило би видјети свој лик, себе у туђим очима, значило би афирмацију узајамности два бића (Nusbaum 2009[1986]: 510). Тога Хекаба Полиместора лишава и истовремено од тога себе штити, осигуравајући да зарад старог номоса у коме је важило

<sup>29</sup> У већ поменутој епизоди о Ликургу у *Илијади*, Зевс је тај који хибрис кажњава сљепилком. Но њега у *Хекаби* нема. В. ф. 8.

<sup>30</sup> Осим Есхилове *Орестије*, ово је јединствен примјер судске арбитраже у трагедији освете. *Хекаба* „преокреће“ *Орестију*: крвна освета се у *Хекаби* дешава тек након што апел на институцију правде пропада (Gregory 1991: 108).

<sup>31</sup> Уп. ст. 880. Слика женског мноштва (πλῆθος, ὄχλος) карактеристична је за бакхичку атмосферу и менадско насиље, попут оног у *Бакхама* (уп. ф. 37). Хекабина група жена која ступа у акцију независно од ауторитета команданта дјелује као паравојна формација (и дјелује унутар територије војног логора!), попут Агавиних менада у *Бакхама* које су се одметнуле у планину (в. поглавље 7).

<sup>32</sup> Као што се раније Поликсена покрила велом пред одлазак на олтар, то чини и Хекаба пред њен судбоносни догађај. О женском покривању велом и концепту стида в. поглавља 8 и 6. Ако је већ виђена, Хекаба избјегава да види. Уколико се ово може читати као страх од полуције у контакту са убицом, онда са истим мјестом кореспондира Агамемнонова одлука којом се затвара драма: убица се шаље у егзил, на пусто острво (ст. 1285). Сцена у којој се њихови погледи не срећу је мајсторска најава за драстичну промјену стања очног вида Полиместора, али, видјећемо, и Хекабе.

пријатељство не устукне пред извршењем новог номоса освете. Хекаба је женски вјешто намамила<sup>33</sup> преступника у шатор робиња, унутра – у женски простор, ради егзекуције казне. Полиместора прво чујемо како из унутрашњости шатора запомаже за изгубљеним видом и двојицом синова. Он затим бауља из шатора,<sup>34</sup> крвавих очију, проклињући своје душманке: људоубице Тројанке (άνδροφόνους Ἰλιάδας, ст. 1061), проклете, подле кћери фригијске (τάλαιναί κόραι τάλαιναί Φρυγῶν, ст. 1064), менаде Хада (Βάκχαις Ἰδού, ст. 1077).

Створивши једну интимну, кућну, њима својствену атмосферу<sup>35</sup> (ст. 1151sq), жене су оголиле Полиместора (γυμνόν μ' ἔθηκον, ст. 1156) одузевши му хаљине и оружје. Док су *препредено* хвалиле трачко ткање, истовремено су под својом *одјећом* криле сјечива.<sup>36</sup> Ово је веома сугестиван тренутак грчке драме: беспомоћна, инфериорна жена под својим пеплосом крије субверзивну моћ, свој убилачки потенцијал. Полиместор је огољен и сведен на објект освете, на беспомоћно тијело које наликује тијелу његове жртве, Полидора. Полиместор је лишио Полидора основног поштовања: покривања беживотног тијела; ретрибутивна женска освета узвраћа ударац.

---

<sup>33</sup> Злато је послужило као већ испробан, сигуран мамац: Полиместора уништава сопствено златохлепље. Поводом ове сцене и проблема легитимности Хекабине освете, Сигал наглашава да зло садржи сјеме самодеструкције (Segal 1989: 19).

<sup>34</sup> Управо овај тренутак из Еурипидове драме је осликан на једном апулијском црвенофигуралном лутрофору (око 340–320. пр. Хр.), приписаном сликару Дарију (Британски музеј у Лондону, 1900.05–19.1). Са лијеве стране стоје Агамемнон и слуга, са десне Хекаба са млађом пратиљом. У средини стоји унесрећени Полиместор, у китњастој краћој хаљини и са накривљеном оријенталном капом. Трачки краљ стоји неспретно, раздвојених стопала и чудно испружених руку. Ово је једина представа епизоде о Полиместору у сачуваној античкој умјетности (Taplin 2007: 141–142).

<sup>35</sup> Непосредно прије епизоде освете у женском шатору, као својеврстан прелудиј стоји хорска дионица која дочарава интимну атмосферу дома (ст. 914–930). Осликан је амбијент унутар тројанског дома непосредно пред искрцавање грчких војника из утробе Тројанског коња: муж је уснио након гозбе (одржане у част завршеног рата), а Тројанка дотјерује косу испред огледала. Слика кућног спокоја је у снажном контрасту са ратним покличима који ће се проломити градом, баш као што ће се пријатељска блискост Тројанки са Полиместором претворити у сцену насиља.

<sup>36</sup> О одјећи, покривању и откривању тијела у овом комаду, и из родне перспективе в. Segal 1990b; одијевање у трагедији у фокус ставља контрасте и промјене између спољашњег изгледа и унутрашњег бића, између физичког облика и стварног карактера (Segal 1990b:315). О женској вјештини ткања в. поглавље 9, стр. 204–207.



Жене у наручје прихватају Трачанинову дјецу. У погубљењу Полиместорове дјеце – мајчинска улога (Хекабина и осталих Тројанки) сусреће се са другом, диониском улогом, и у њу се трансформише (ст. 1157–1162):

ΠΟΛΥΜΗΣΤΩΡ  
 ὄσαι δὲ τοκάδες ἦσαν, ἐκπαγλούμεναι  
 τέκν' ἐν χεροῖν ἔπαλλον, ὡς πρόσω πατρὸς  
 γένοιτο, διαδοχαῖς ἀμείβουσαι χερῶν:  
 κᾶτ' ἐκ γαληνῶν – πῶς δοκεῖς; –  
 προσφθεγμάτων  
 εὐθύς λαβοῦσαι φάσγαν' ἐκ πέπλων ποθὲν  
 κεντοῦσι παῖδας<sup>37</sup>

ПОЛИМЕСТОР  
 Оне које су тек родиле са одушевљењем  
 су љуљале дјецу на рукама, додајући их  
 из руке у руку, како би се од оца што  
 даље нашла.  
 А после угодних поздрава – вјерујеш ли?  
 – у трену повадивши ножеве однекуд из  
 хаљина – пробадају дјецу.

Опет је акценат на тјелесности и на физичком контакту: у просторно сведеном женском шатору Полиместор је опкољен Тројанкама, оне пипају материјал његовог пеплоса, додиром испитују оружје, додају једна другој дјецу из руке у руку, да би им затим зададе смртоносне убоде, док њиховог оца грабе за косу, држе га за руке и ноге. На сцени је vendetta и директна, сирова надмоћ физичке снаге „голих руку“ мноштва.

Тројанке су истовремено њежне мајке и крволочне менаде Хада: оваква конфузија и инверзија улога су типичне за диониски контекст. Туга за сопственом дјецом се кроз срџбу развија према бакхичком дјелању. У овом контексту се може читати крај хорске оде непосредно пред откривање Полидоровог беживотног тијела, а коју поју исте ове Тројанке, присјећајући се рата (ст. 652sq):

НОΡΟΣ  
 πολιάν τ' ἐπὶ κρᾶτα μάτηρ  
 τέκνων θανόντων  
 †τίθεται χέρα δρύπτεται παρειάν,†  
 δίαμιον ὄνουχα τιθεμένα σπαραγμοῖς.

ХОРОС  
 Мајка  
 чија су дјеца погинула,  
 по сиједој глави се туче, образе гребе,  
 ноктију крвавих од раздирања.

Кључна ријеч σπαραγμός се овдје односи на типичне традиционалне гестове жене у жалости за покојником (раздирање коже, гребање по лицу, чупање косе). Међутим, σπαραγμός је и круцијални термин Дионисовог мита и култа

<sup>37</sup> Овај моменат нагле промјене женског колективног понашања веома подсјећа на потоњу сцену из *Бакхи* (ст. 689–711 и 734–768), у којој жене из бајковите атмосфере пуне мајчинске њежности и склада са природом постају помахнитале крволочне менаде. Обје сцене су суштински диониске.

који означава специфичну ритуалну праксу комадања живе животиње и везује се углавном за посвећенице култа – менаде. Слика ожалашћених мајки из ове хорске оде кореспондира са каснијом сликом разјарених „менада Хада“ које се свете. И у жалости за покојном дјецом, и у диониској манији, Тројанке су једно; сједињују се са Хекабом, чија се диониска алтерација зачала над синовљевим тијелом („управо научивши бакхичку пјесму“ ст. 684–687).

Освета је и подмирење, обрачун, *revanche*. Да ли би се у овој „рачуници“ између варварског краља и варварске краљице могао ставити знак једнакости? Хекабина освета има два изразита аспекта, ретрибутивни и миметички: она тежи да неправду врати назад свом извору, наносећи исти бол који је нанесен њој (Nusbaum 2009[1986]: 508). Ако су на трачком Херсонесу животе изгубили њено двоје дјеце, она узима животе двојице Полиместорових синова, мада Полиместор није одговоран за Поликсенину смрт.<sup>38</sup> Ако је она, оставши без дјеце, остала без „очињег вида“ – исто је одузела Трачанину.<sup>39</sup> Ако је он злоупотребио гостинско право, исто чини и она. Ако лешеви њене дјеце чекају непокопани, исто пријети његовим синовима (ст. 1076sqq). Најзад, веома упечатљив диониски ефекат овог поравнања је бестијализација. Слијепи Полиместор четвороношке пузи као горска звијер (тетράποδος θηρὸς ὀρεστέρου, ст. 1058, ст. 1173), ћули уши да би ушао у траг душманкама, хотећи да се њиховим месом и костима погости као на гозби за дивље звијериње (ст. 1070sqq). У једном стању (бакхичког?) лудила, он прижељкује да куша од меса „крвожедних кучака“ (τὰς μαίφονους κύνας, ст. 1173) и да надвоје растргне Хекабу (διασπάσῃμαι, ст. 1126).<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Оваква „економија освете“ је смислена: Полидоровом смрћу затире се Пријамова кућа; наставак владарске лозе и ренесанса Троје су онемогућени – стога се Полиместору враћа истом мјером (Zeitlin 1996: 193). На ову „неправду“ Полиместор узвраћа пророчанством о смрти Касандре. У Хекабиној реакцији на Полиместорово пророчанство о смрти Касандре (ст. 1276) Микелини види знак старичине непрекинуте рањивости, с обзиром да јој преостаје само крхка нада да јој Клитемнестра неће убити последње чедо (Michelini 1987: 172).

<sup>39</sup> Κόρη („дјевојка“, „ћерка“), женски облик од κόρος/κοῦρος („дјечак“, „младић“, „син“), на грчком значи и „зјеница“. Поистовећивање свјетлости/ока/вида са дјететом је опште мјесто. О ослепљењу у комбинацији са ликвидацијом мушких наследника као о симболичној кастрацији в. Segal 1990a: 192.

<sup>40</sup> Ὠμοφαγία (једење сировог меса) је уз σπαράγμός (комадање меса жртвене животиње) други важан термин Дионисовог култа. Употребљени глагол σπάω се у оваквом случају

Употреба диониског речника је свакако намјерна и алузивна. Измијењено стање свијести Полиместору омогућава да објави Дионисово пророчанство и најави Хекабину судбину (ст. 1265):

ΠΟΛΥΜΝΗΣΤΟΡ	ΠΟΛΙΜΕΣΤΟΡ
κύων γενήσῃ πύρσ' ἔχουσα δέρματα. <sup>41</sup>	Ποσταῆσ куја ватреног / крвавог погледа.

По пророчанству, она ће се претворити у кучку, скочити са јарбола брода који је кренуо за Грчку и тако скончати; то мјесто, рт Киносема, тј. „Пасји знак“, служиће као оријентир морнарима. Хекабина метаморфоза<sup>42</sup> образује извјестан реципроцитет са Полиместоровим четвороножним стањем. Поглед Хекабе–кује се може тумачити као „крвав“, што се уклапа у слику њеног анималног статуса, али и као „ватрен“, „пламен“. У другом случају, промјена њеног погледа у смјеру интензивирања нека је врста одговора на Полиместорово осљељење. Полиместор помиње (ст. 1104), свакако не случајно, Сиријус или тзв. „псећу звијезду“, која је најсјајнија звијезда ноћног неба и има своје мјесто у митологији. У сваком случају, Хекабина физичка метаморфоза је корелатив њене унутрашње промјене (ст. 1266, 1272; уп. Segal 1993: 162). Та промјена није нужно њен губитак човјечности и морално пропадање, како се често сматрало. „Пасји знак“ може бити, како је то показао Ковач, ознака њеног херојства, са којим су Грци идентификовали изванредну животну снагу човјека, истовремено надљудску и „подљудску“, божанску и животињску (Kovacs 1987: 108–109). Гроб Хекабе–кује, који ће водити морнаре, стоји као спомен на Хекабино превазилажење граница уобичајених за човјека. Њено херојство (у грчком смислу те ријечи) произилази из њене патње.

---

значањски поклапа са σπαράσσω, глаголом познатим из диониског контекста. (LSJ s.v. σπάω II 2)

<sup>41</sup> Сјетимо се да Херодот (*Историја* 7.11) помиње Дионисово пророчиште у Тракији. Дионисово пророчанство се ретроактивно повезује са осталим диониским елементима у драми. Полиместорово позивање на Дионисов ауторитет Сигал назива пародистичком верзијом *deus ex machina*, тврдећи да ово пророчанство не служи да изврши правду већ да надокнади Полиместорову беспомоћност и освету (Segal 1989: 18). У неколицини Еурипидових драма у којима се не појављују божанства улогу *deus ex machina* добија недопадљиви људски лик (Медеја у *Медеји*, Еуристеј у *Херакловој дјеци*, такође ослијепљени Киклоп у *Киклопу*).

<sup>42</sup> Овидије је пјесму „Хекаба“ посветио Хекабиној метаморфози (*Метаморфозе* 13.399–575); његова Хекаба се претвара у монструозног пса (ст. 565sqq); Еурипид не намеће монструозност и експлицитно мијењање обличја на којима инсистира Овидије.

## 6.

Патња је скопчана са бригом и старањем. Патимо – јер нам је стало. Рађање и брига о дјечи, брига о погребним ритуалима и велики дио култне праксе уопште, у грчкој традицији спадају у домен женских активности. То су бриге о спонама са будућношћу и прошлошћу и тако се тичу једне шире слике у односу на мушкарчеву јавну, грађанску активност и тренутна, дневна (ако и горућа) питања на агори. Чак и ако на традиционалне женине активности гледамо као на припадајуће сфери приватног живота, и даље се ради о широј слици, будући да је то сфера универзалних чињеница живота. Прекршај у овој сфери (личног али универзалног) често се може тицати повреде обичаја или закона који се могу назвати богомданим, у природи утемељеним, предачким, заједничким читавом човјечанству, неписаним.<sup>43</sup> Управо у ове неписане законе који регулишу међуљудске односе спадају они на које се позива Хекаба и на чију повреду Тројанке одговарају осветом. То су права покојних, ратних заробљеника и робова; право на прибјеглиштво, на узвратну услугу и гостинско право; уопште, права која обезбјеђују заштиту потлачених. Хекаба апелује на Одисеја позивајући се на правила прибјегарства и на његов дуг, а затим на заштиту од неправедне смрти – заштиту коју и робови заслужују. Молећи Агамемнона, она се прво безуспјешно позива на универзални божански νόμος (ст. 799sq) који важи за све.<sup>44</sup> По једном тумачењу, Тројанке представљају етички путоказ за Грке који су се за вријеме дугог рата „десоцијализовали“ и удаљили од фундаменталних обичаја (Burnett 1998: 166). Хелен Фоли примјећује да Хекаби улога остарјеле и пострадале мајке даје извјестан ауторитет, упркос типичној грчкој представи жене као емотивне и емотивно нестабилне. Хекаба (као и неколико других Еурипидових женских ликова) наступа као

---

<sup>43</sup> Обичајно право је кодекс обичаја који има карактер неформалног права. Антропологија и етнологија показују да је оно настало прије државе и државног права. Снага обичајног права извире из традиције и спремности заједнице да санкционише свако понашање које одступа од обичајних норми, као и да подржи она понашања која су с њима у складу.

<sup>44</sup> О Хекабином посезању за божанским законом (Νόμος) и људском вјештином наговарања (Πειθώ) в. Kirkwood 1947. Хекабин став о божанском закону правде (ст. 799–805) чини једну од упоришних тачака философског тумачења Марте Нусбаум (Nusbaum 2009[1986]: 491–521) у којем се поменути став дефинише као етички антропоцентризам.

остарјела мајка, што значи да сексуалност не игра улогу у мотивацији њених молби и дјела; у том смислу, евентуалне личне интересе надјачавају интереси њене дјеце (Foley 2001: 286). Са овим на уму, сматрам да Хекаба даје неку врсту кредибилишућег предзнака свом колективу којем припадају и младе мајке. (Кажем: „свом“ колективу, јер, иако робиња, она је Тројанкама, интерно, и даље краљица.) Два мушкарца, Агамемнон и Полиместор, доводе у питање могућност и легитимитет женског дјелања.<sup>45</sup> Као одговор на то, патња и материнство дају кредибилитет Хекаби, али и Тројанкама *in toto*.

## 7.

Поликсенина смрт представља моћну слику насиља и преступа које рат врши над женама; њену судбину је запечатилa „свемушка“ грчка војска (ст. 117sq), њена крв биће пуштена у част највећег јунака. Баш ова родна перспектива сцене Поликсениног жртвовања веома је сугестивно дочарана на вази која претходи Еурипидовој *Хекаби* за читав вијек. Насиље над женама је централни мотив ове и једине друге сачуване вазе сликара Тимијада.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Агамемнон, већ смо рекли, сумња да жене могу извести освету (ст. 885). Полиместор бјесни јер га је поразила жена робиња (ст. 1252–53).

<sup>46</sup> Приложена је фотографија осликане атичке црнофигуралне тиренске амфоре, приписане сликару Тимијаду. Датира из 570–550 год. пр. Хр. и вјероватно потиче из Италије (Чува се у Британском музеју у Лондону под каталожним бројем GR 1897.7-27.2; фотографија је преузета са сајта Wikimedia Commons и слободна је за употребу, © Marie-Lan Nguyen.) Друга сачувана Тимијадова ваза (тзв. Ваза Бостон 98.916) приказује Херакла, мушкарца над мушкарцима, како брутално убија амазонску краљицу Андромеху.



Чини се да су актери жртвовања приказаног на вази припадници Неоптолемовог покољења – млађа ратна генерација, како ће доцније бити у Еурипидовој драми (ст. 525). Три мушкарца чврсто спутавају и носе Поликсену, а са лијеве стране се налази Неоптолем, коме је припала част извршења жртве. У изузетној композицији, он истовремено и трчи, и мирно стоји држећи Поликсену за косу и задајући убод. Посебном црвеном бојом аутор је (ефектно на црнофигуралној грнчарији) скицирао млазеве крви која се слива на гроб, на ком у сусрет крви гори ватра насликана истом бојом и техником. Поликсена је сасвим обучена. Тканина њеног пеплоса сличи материјалу гроба, што симболички интегрише жртву и потражиоца жртве (Поликсену и Ахилеја). (На другој страни вазе је приказ младића у плесу: након принесене жртве, приређују се гозба и славље.)

*Еурипидова* Поликсена умире другачије. Неспутана и својевољно.<sup>47</sup> Како сазнајемо из Гласниковог извјештаја, прије него што јој је Ахилејев син

---

<sup>47</sup> Поликсенин став је тај који трансформише мучни приказ убијања роба у ганутљив спектакл људске снаге, достојанства и изнад свега слободне воље. Не пристајући да буде жртва спољне силе, софокловска (Conacher 1961: 19) Поликсена задржава слободну вољу чак

задао убод, Поликсена обнажује груди нудећи мјесто за нож (ст. 598–562), да би се затим умирући прикрила. Родно–специфичан, значењски богат и по правилу покривен дио женског тијела – Поликсениним чином обнаживања – постаје спектакл за мушко гледатељство. Овај *акт*, о коме се много спекулисало у правцу тумачења еротизације жртве,<sup>48</sup> свакако се може видјети као јасно родно одређење жртве. Исти чин можемо назвати актом у смислу ликовне и естетске категорије: сликар Еурипид стиховима дочарава Поликсенино наго попрсје.<sup>49</sup> Обнажена Поликсена, са херојским држањем и својевољним избором смрти пред алтернативом ропског живота, иако клечи, умире *слободна*. Она је једна од иних атлетских, плесачких и ратничких фигура, чија нагост претендује да изрази људску животност и виталну енергију (у њеном случају, непосредно пред последњи издисај!).<sup>50</sup>

---

и у наметнутој јој смрти. Не само што је слободна, већ она, заробљеница, ослобађа Одисеја, поробљивача, од страха да ће га зазивањем прибегарског Зевса приморати да јој помогне (ст. 345). Ово одрицање од права на преклињање онда када то право јунакињи припада и од ње се очекује јесте мајсторски *coup de théâtre*. О концепту слободе и ропства у *Хекаби* в. Daitz 1971. О приватној и јавној врлини у овој драми в. Corey, Eubanks 2003. С друге стране, Поликсенина смрт би се могла тумачити као „посебна форма наложништва“ – Поликсена је награда хероју, као што су то друге заробљенице, с тим што је „њен“ херој мртав (Scodel 1998: 144).

<sup>48</sup> Валтер Буркерт жртвовање Поликсене види у контексту своје тезе о тзв. „накнадној дјевичанској жртви“, и сексуализовању одређених обичаја, сматрајући да сексуална напетост одликује ратничко и ловачко понашање (Burkert 2007[1972]: 85–86). Никол Лоро је изнијела постфројдовску теорију о еротској природи Поликсенине жртве (Loraux 1987[1985]: 56–61), на коју се надовезују Сигал (Segal 1990a: 111–112) и Цајтлин (Zeitlin 1996: 205). Уп. Kovacs 1987: 98, 141 ф. 35, Michelini 1987: 160–167. Ја се (даље, у горњем параграфу) придружујем опонирајућем ставу Мосманове (Mossmann 1995: 158–159). Марта Нусбаум, пак, сасвим заобилази моменат Поликсениног обнаживања и помиње само њено накнадно покривање тијела, градећи контраст између дјевојчине племенитости и мајчиног пада (Nusbaum 2009[1986]: 503).

<sup>49</sup> Еурипид је заиста био сликар. Његов сликарски сензибилитет се у овој драми пробија када гласник Талтибије описује племениту нагост Поликсене, као да је статуа (ст. 560), и када Хекаба моли Агамемнона да је погледа са дистанце, као да је сликар, и смилује се на њу (ст. 807sq, уп. ст. 836–840). Микелини скреће пажњу на мјесто на коме је описана љепота Поликсениних њедара као на преседан у грчкој трагедији (Michelini 1987: 161).

<sup>50</sup> Овдје морам навести мени инспиративну мисао Лорда Кларка, из његове утицајне студије о акту (*nude*): „Бити го значи бити лишен одјеће, и ова ријеч подразумијева неку дозу посрамљености коју већина нас осјећа у том стању. Међутим, ријеч ‘наг’, не носи, у просвећеној употреби, никакав тон nelaгоде приде. Магловита слика коју шаље уму није слика скупљеног и рањивог тијела, већ тијела које је уравнотежено, напредно, самоувјерено: унапријеђено.“ („To be naked is to be deprived of our clothes, and the word implies some of the embarrassment most of us feel in that condition. The word ‘nude’ on the other hand, carries, in educated usage, no uncomfortable overtone. The vague image it projects into the mind is not of a huddled and defenseless body, but of a balanced, prosperous, and confident body: the body reformed.“) – Clark 1959: 3.

Нусбаумова у начину Поликсениног умирања види „смиреност“ и „запањујуће присуство духа“ (Nusbaum 2009[1986]: 405, 503). Ја бих у Поликсенином обнаживању најприје видјела врхунац узбуђења, патоса, страсти за животом. Будући налик надвременој статуи која одише животним полетом, Поликсена на олтару превазилази ниво еротског. Такође, близина смрти ју је већ издигла изнад нивоа људске путености, ако ју је и задржала још међу женама.<sup>51</sup>

Стога можемо рећи да колектив Тројанки – жена у ратном вихору, чија су тијела ратни плијен<sup>52</sup> – обиљежава колико Поликсенина смрт као симбол насиља над женама, толико и Хекабина освета као симбол одговора на насиље и симбол субверзивне женске моћи. Касандра – поробљена љубавница грчког краља, која се у драми не појављује а увијек је присутна – јесте Поликсени аналогна жртва насиља над женама. Њено тијело је поробљено, лишено слободе и сведено на објекат: тако „неживо“ Хекаба га користи<sup>53</sup> у апелима грчком краљу, као и оно мртво Полидором. (Бакхантска пророчица је још једна недужна жртва која ће умријети на другачијем „олтару“: оном Клитемнестрине патње и освете.) Нагли преокрет улоге жене од жртве ка актеру, од објекта ка субјекту, типичан је еурипидовски (користи се у *Медеји*, *Јону*, *Бакхама*, *Хиполиту*). Радња се, током преокрета, премјешта из спољашњег, мушког простора унутра, у женски домен.<sup>54</sup> Након

---

<sup>51</sup> Додуше, Микелини је дала вриједан контрааргумент како путена страст према беживотној људској прилици – статуи или лешу – није била немогућа у грчкој мисли (Michelini 1987: 167).

<sup>52</sup> У три закључна стиха драме хор Тројанки оплакује свој будући ропски живот.

<sup>53</sup> Агамемнон код Еурипида није случајно добио Касандру, већ ју је изабрао (*Тројанке* ст. 246–255; Есхилов Агамемнон није јасан по овом питању, уп. *Агамемнон* ст. 950–955), те је Хекаба у могућности да искористи његову жељу за Касандром. Није ли то понижење и још један аспект мајчинског страдања? Касандра је у *Хекаби* невидљива, и не знамо какви су њен став и осјећања – ово поље трагедиограф је рабио у *Тројанкама*. Нусбаум (Nusbaum 2009[1986]: 514) замјера да Хекаба своје сопствено и Касандрино тијело користи само као средство за осветнички план. Чини ми се да у томе, као и у пропратној опасци да „нељудска кучка не би могла тако добро да користи аргумент“, ауторка у својој етичкој анализи текста остаје кратковидна за аспекте драме из социјално-култне сфере (прибјеглиштва, гостинског права, узвратне услуге) и функцију тијела у овом домену. Конакер је био нарочито оштар, и, усудила бих се рећи, малициозан, назвавши Хекабу ћеркином подводачицом (Conacher 1961: 22–23). Грегори пак брани Хекабу напомињући да у трагедији родитељи слободно говоре о сексуалности своје дјеце и да Хекабино неадекватно дефинисање Касандриног статуса (као да је брак, а не ропство) није усамљен случај (Gregory 1991: 106–107).

<sup>54</sup> О просторној инверзији у *Бакхама* в. поглавље 7.



дјевичанске жртве извршене пред војском на свјетлости дана, женска освета се дешава под шатором, у мраку и тајно. Другост жене се, као и у *Медеји*, комбинује са варварском другошћу: наспрам грчке војске стоје Тројанке, беспомоћне жртве и менаде Хада, и ова страна поларитета је утјеловљена и фокусирана у Хекаби, очајној мајци прибјегарки и мајци демонској осветници.

Хекаба је Полидора, „Многообдареног“ или „Многодаријућег“ – своју и тројанску будућност повјерила Трачанину, чему је прерогатив *слијеп* повјерење. Пошто га је Полиместор изиграо Хекаба га осљепљује, „јер је одувек био слијеп, јер никад није *видео* њеног дјечака“ (Nusbaum 2009[1986]: 509, прев. Б. Глигорић, Л. Акад; курзив је мој). Након потпуног колапса њеног свијета, освета је била структура и план, освета је мамила идејом о сврсисходности. Хекабина најстрашнија метаморфоза је она у којој јадна мајка постаје једно са својим болом и својом (*слијепом?*) мржњом. Бол је промијенио њено обличје, но прво је изопачио њен ум, како и Данте каже: *tanto il dolor le fé la mente torta*.

Старица је одбила Агамемнонову понуду да је лиши ропства да би могла да изврши освету (ст. 756sq), јер тек након извршене освете она слободу може сама себи додијелити: скочивши са брода свог господара, она понире у *своју* слободу. А ако је Хекаба притом ипак изгубила људскост<sup>55</sup> – њу само мајка може жртвовати болу због изгубљене дјеце.

---

<sup>55</sup> Неки критичари су у Хекабиној метаморфози видјели трансформацију у животињу услед дивље освете и губитка људскости – налик Медејином удесу (Reckford 1985; Nussbaum 1986; Michelini 1987; Segal 1993). За друге је, напротив, Хекаба симбол правде и извршилац божанског номоса (Meridor 1978; Kovacs 1987; Mossman 1995).

## 5. Касандра и σκότια νυμφευτήρια

### Хименеј за смрт у Тројанкама

У прологу Посејдон и Атена припремају Грцима олујни повратак, да би казнили њихово богохулно понашање. Након што божанства напусте сцену, Хекаба и хор тројанских жена оплакују пад Троје и своју судбину (и то до краја драме чине без престанка). Тројанке су као робиње подијељене жријемом, осим Касандре коју је бирао Агамемнон, Поликсене која ће бити жртвована Ахилејевом гробу, Андромахе која ће припасти Неоптолему (сину Хекторовог убице) и Хекабе која одлази Одисеју. Касандра стиже са буктињом и слави сједињење са грчким војсковођом као брак, јер ће оно изазвати Агамемнонову смрт (као и њену сопствену) и донијети јој, дакле, побједу. Андромаха јавља да је Поликсена жртвована, и сама желећи смрт, да би сазнала да може бити много горе: Грци су одлучили да убију њеног синчића Астијанакта, Хекторово сироче. Након што одводе Андромаху у ропство и Астијанкта у смрт, Хекаба и Хелена се надмећу у агону у Менелајевом присуству. Хелена покушава да оповргне смртну пресуду коју јој је намијенио Менелај, а Хекаба да ту пресуду осигура. Организује се сахрана за Астијанакта: по Андромахиној жељи стављају га у очев штит, а Хекаба оплакује прерано умрлог унука. Пале се остаци Троје, а жене уз последњу тужбалицу крећу на свој пут у ропство.

Драма је представљена 415. године у оквиру трилогије: *Александар*, *Паламед*, *Тројанке*, са сатирском драмом *Сизиф*; сачувана је само драма *Тројанке*.

Ἄσπρη κατάσπρη βαμβακιά τὴν εἶχα στὴν αὐλή μου,  
τὴ σκάλιζα, τὴν πότιζα, τὴν εἶχα γιὰ δική μου.  
Μά'ρθε ξένος κι ἀπόξενος, ἦρθε καὶ μοῦ τὴν πῆρε.  
– Κρύψε με, μάνα, κρύψε με, νὰ μὴ μὲ πάρη ὁ ξένος.  
– Τί νὰ σὲ κρύψω, μάτια μου, ποῦ σὺ τοῦ ξένου εἶσαι  
τοῦ ξένου φόρια φόρεσε, τοῦ ξένου δαχτυλίδια,  
γιατὶ τοῦ ξένου εἶσαι καὶ σὺ, κι ὁ ξένος θὰ σὲ πάρη.

Бијел бјелцат грм памука у авлији сам имала,  
подрезивала га, заливала, само за себе чувала.  
Дође странац и незнанац, дође и оте ми га.  
– Сакриј ме, мати, сакриј ме, да ме не узме странац.  
– Шта да те кријем, очи моје, кад ти странчева јеси:  
странчеве носиш хаљине, странчево носиш прстење,  
јер ти странцу припадаш, и странац ће да те узме.

*из модерне грчке свадбене пјесме*

Eine Fackel seh ich glühen,  
Aber nicht in Hymens Hand,  
Nach den Wolken seh ich ziehen,  
Aber nicht wie Opferbrand.  
Feste seh ich froh bereiten,  
Doch im ahnungsvollen Geist  
Hör ich schon des Gottes Schreiten,  
Der sie jammervoll zerreißt.

Видим бакљу како жеже,  
Но Хименеј њу не носи,  
Ка облаку, видим, пламен лиже,  
Са жртве се не узноси.  
Спремно славље, видим, чека нас,  
Ал' у души што злослути  
Ја већ чујем божјег марша глас:  
Утиру се горких суза пути.

Шилер, „Касандра“ (1802)<sup>1</sup>

Kad pomislim na Troila, na Hektora, na Parisa, srce mi krvari. Pomislim li na Poliksenu, najradije bih pobjesnjela. Kad me barem ništa ne bi nadživjelo nego moja mržnja. Kad bi iz mog groba izrasla mržnja, drvo mržnje, koje bi šaptalo: Ahilej gad. Ako bi ga posjekli, ponovo bi raslo, ako bi ga pritisnuli, svaka bi vlat trave preuzela njegovu poruku: Ahilej gad, Ahilej gad. I svaki pjevač koji bi se i dalje usudio opjevati Ahilejevu slavu, na mjestu bi umro u mukama. Između potonjeg svijeta i gada ponor prezira ili zaborava. Apolone, ako te ima, pobrini se za to. *To bi značilo da nisam uzalud živjela.*

Krista Volf (Christa Wolf), *Kassandra* (1983), prev. Štefica Martić

---

<sup>1</sup> Једна занимљивост: Шилерова „Касандра“ је први пут објављена у *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1803*, Tübingen: Cotta 1802, 210–214.

## 1.

Толико је поларитета који функционишу као конститутивни елементи сваке античке трагедије, па и драме *Тројанке*. Дихотомије – људи:богови, мушкарци:жене, Грци:варвари, слободни:робови, пријатељи:крвници – граде један антитетичан скелет сваког комада. *Тројанке* одликује још једна важна опозиција: између Тројанки које оплакују своју и илијску пропаст, и само једне која не тужи ни над собом, ни над Тројом.

Ова опозиција на први поглед није у гро плану, а заправо заслужује да јој се посвети више пажње. Касандра је као другост у антагонистичном односу не само према Грцима (као варварка, жена и непријатељ(ица)) већ и наспрам својих Тројанки. Она стоји наспрам колектива (представљеног хором) и осталих протагонисткиња драме: мајке Хекабе, „добре“ снахе Андромаче и „зле“ снахе – озлоглашене Гркиње Хелене. Касандра је у извјесном смислу сама против свију.

*Тројанке* обилују метром, тоном и стилем тужбалице као мало која античка драма. Хекабином ритуалном тужбалицом (тј. тужбалицом у најужем смислу) над тијелом мртвог Астијанакта драма се приводи крају. Остале тужбалице су ван погребног контекста: оне које изнова оплакују већ испраћеног покојника, пролептичне над очекиваном смрћу и оне над уништеним градом. Хор нариче над пређашњим животом и над Тројом у три стајаће пјесме, и антифоно са Хекабом у два комоса на почетку и на крају драме. Појединачно тужи Хекаба за собом и за својом породицом (ст. 474–484), а антифоно туже Хекаба и Андромача за Тројом, Хектором, Пријамом и Поликсеном (ст. 577–631); за Астијанактом тужи прво Андромача (ст. 740–763), па Хекаба, сахрањујући га (ст. 1167–1225).<sup>2</sup> Могло би се рећи да је комад од почетка до краја једна велика тужбалица.<sup>3</sup> Нарочито је сугестиван опис

---

<sup>2</sup> Стихови су навођени према издању Murray 1913, а консултовани су енглески преводи Coleridge 1910-1913 и Shapiro, Burian 2009.

<sup>3</sup> Из анализе формалне структуре и метричког, стилског и лексичког регистра *Тројанки* могло би се закључити да су готово сви стихови (осим, наравно, оних које изговарају Грци Талтибије и Менелај, и стихова агона Хелене и Хекабе) на извјестан начин тужење. Овакав смјер анализе нуди рјешење проблема јединства ове драме (Suter 2003: 1–28). О тужењу заробљеница у *Тројанкама*, такође в. Dué 2010: 136–151.

вриска заробљеница који одјекује илијском ријеком, тако да „Скамандар плаче“ (ст. 29). Тужбалица се може посматрати и као оса у односу на коју се образују поларитети драме. Са једне стране су грчки завојевачи и побједници: они који узрокују смрт и оплакивање, а са друге поробљене тројанске жене: оне које пате и плачу због смрти и ропства као не-живота. У јасно издиференцирану слику не уклапа се само – Касандра.<sup>4</sup>

Тројанска принцеза, кћерка Пријама и Хекабе, са још једним именом: Александра<sup>5</sup>, била је пророчица у чија предсказања нико није вјеровао. Ово је најбитнији моменат њеног мита у античкој драми. Различите традиције свједоче како јој је Аполон дао ту моћ и то проклетство, и помињу било змије које палацањем језика преносе пророчки дар било бога који пљувањем у Касандрина уста њу заувјек мијења.<sup>6</sup> Оба мотива (пљување у уста и змије које лижу) су и у другим митовима повезани са способношћу прорицања. Пљување у уста је лишило ове моћи пророка Глаука, а змије су на поменути начин омогућиле Мелампу да разумије птице, чита знаке и предсказује

---

<sup>4</sup> Постоје мишљења да Касандра сасвим сигурно не тужи, мада користи ритуални језик (Croally 1994: 73), и упркос уоченим елементима нарицаљке у њеној пјесми (Dué 2010: 143–5). Ауторка која се не слаже заснива своју тврдњу о Касандрином тужењу готово искључиво на основу коришћених метричких и стилских средстава (Suter 2003: 8–10).

<sup>5</sup> Паусанија, *Опис Хеладе* 3.19.5, 3.26.3; Ликофрон из Халкиде је спјевао криптичну пјесму *Александра*, у којој се судбина тројанских и грчких јунака приповиједа из загонетних уста пророчице.

<sup>6</sup> Касандрина пророчка моћ непозната је Хомеру; он Касандру помиње као најљепшу Пријамову кћи (Хомер, *Илијада* 13.365), подобну златној Афродити, а која је прва угледала свог оца са Хекторовим лешом (24.699sq). Њена пророчка моћ је први пут наведена у *Кипарској пјесми*, Прокло фр. 1 (*Homeri Opera* 1946: стр. 103), и Пиндар (*Оде*, *Питијска* 11.33) је назива  $\mu\alpha\upsilon\tau\iota\nu\ \kappa\acute{o}\rho\alpha\nu$ . Есхилову верзију су пратили каснији аутори: Касандра је обећала своје тијело Аполону у замјену за пророчки дар, а њено касније неиспуњење обећања довело је до божије клетве (Есхил, *Агамемнон* 1202–1212; Аполодор, *Библиотека* 3.12.5; Сервије, *Коментари уз Енеиду* 2.247). Тако у њена пророчанства, иако истинита, нико није вјеровао (Есхил, *Агамемнон* 1213; Ликофрон, *Александра* 348–360; Аполодор, *Библиотека* 3.12.5; Вергилије, *Енеида* 2.246; Хигин, *Фабуле* 93). Према Сервију (Сервије, *Коментари уз Енеиду* 2.247), Аполон је Касандру казнио (тако да нико не вјерује у њена пророчанства) пљувањем у уста. По другој верзији, родитељи су близанце Хелена и Касандру оставили да преноће у Аполоновом храму. Сјутрадан су их нашли уплетене са змијама, које су им лизале чулне органе да би дјеца могла чути звуке природе, гласове птица, те сазнавати будућност (Јевстатије, *Коментари уз Илијаду* 7.44, стр. 663; Цецес, *Коментари уз Ликофрона*, стр. 266sq). Кад је као одрасла одбила Аполоново удварање у његовом храму, бог ју је проклео да у њена пророштва нико не вјерује (Хигин, *Фабуле* 93). О стварању и развоју легенде о тројанској принцези у литерарној традицији в. подробну студију Davreux 1942: 1–26. За интерпретације Касандриног мита са нагласком на Есхиловој и Еурипидовој в. Mason 1959: 80–93.

будућност.<sup>7</sup> Оба мотива (у српској традицији чак спојени<sup>8</sup>) срећу се у контексту амбивалентности пророчке моћи, која је дар колико и проклетство. Обје стране медаље чине њеног носиоца суштински другачијим од своје околине.

## 2.

Касандру рат затиче као Аполонову свештеницу која живи дјевичанским животом, а по свршетку рата Агамемнон је бира као своју иночу и плијен. Веома је важан начин на који Еурипид формулише овај однос већ на почетку пролога. Касандрином удесу је у прологу дато највише простора (ст. 41b–44), након два стиха посвећена Поликсени (ст. 39–40), и свега пола стиха Пријаму и синовима (ст. 41a).<sup>9</sup>

ΠΟΣΕΙΔΩΝ ἦν δὲ παρθένον μεθῆκ' Ἀπόλλων δρομάδα Κασάνδραν ἄναξ,  τὸ τοῦ θεοῦ τε παραλίπων τό τ' εὐσεβὲς γαμεῖ βιαίως σκότιον Ἀγαμέμνων λέχος.	ПОСЕЈДОН А махниту Касандру коју је господар Аполон пустио да дјевује, Агамемнон, оглушивши се о божију светињу, силом узима у незаконит брак.
---	---

<sup>7</sup> Глаук: Аполодор, *Библиотека* 3.3.2; Меламп: Аполодор, *Библиотека* 1.9.11. Плиније Старији ће писати о античком сујевјерју о људској пљувачки; нарочито се вјеровало да је људска пљувачка лијек против змијског отрова (Плиније Старији, *Природна историја* 28.7). Ако је у античком сујевјерју било увријезено мишљење да људска пљувачка има исцјељујуће и друге моћи, онда није искључено да се сматрало да пљувачка бога или богомизабраног смртника има изразите натприродне моћи. О античким вјеровањима о смртоносној (по змије и друге ниже животиње), прохибитивној, куративној и симболичкој моћи људске пљувачке в. Nicolson 1897: 23–40.

<sup>8</sup> У српској народној бајци „Немушти језик“ налазимо оба мотива: змију и пљување у уста. Чобанин спасава змију а затим га змијски цар пљувањем у уста дарива познавањем немуштог језика, тако да чобанин разумије сва жива бића (Караџић 1888[1853]). Тихомир Ђорђевић биљежи да је вјеровање да моћ знања немуштог језика даје митолошка бијела змија широко распрострањено („у Приједору, Варешу, код нас, у Тиролу, Чешкој, Аустрији, Шкотској и Њемачкој“) (Ђорђевић 1958: 171 и 177).

<sup>9</sup> Еурипид се увијек постара да на почетку комада стави до знања коју верзију мита користи и које су његове иновације којих гледалиште треба да буде свјесно, не најављујући оне које треба да изненаде. Меридор тумачи дио пролога (ст. 28–44) тако да Посејдонове ријечи јасно одређују верзије мита у односу на (ранију) трагедију *Хекаба* и отказују неке верзије коришћене у њој. Тако се наглашава да је Поликсена већ мртва (док у *Хекаби* њено жртвовање чини велики дио радње), полустихом о погинулим синовима и Пријаму не оставља се простор за Полидора из *Хекабе* који је Еурипидова инвенција, поменом Касандриног предстојећег удеса се такође најављује разлика, будући да је у *Хекаби* она већ Агамемнонова иноча. Изостанак помена Андромаче у прологу има за сврху избјегавање подсећања на неколико верзија мита већ познатих из епске поезије и идентификовање публике са Хекабином надом у малог Астијанакта и у будућност Троје; тако објаву смртне казне за Хекторовог синчића снажно руши ову илузорну наду (Meridor 1989: 17–35).

Касандрина „махнитост“ (којом ћемо се подробније позабавити) се односи на запосједнутост богом и последичну профетску моћ, што је елемент традиционалног мита, Атињанима познатог бар из *Орестије* (в. ф. 6). Да је била Аполонова дјевица и да је припала Агамемнону и његовој ложници (Хомер, *Одисеја* 11.421–23), такође припада традиционалном миту, али је Еурипид посебну пажњу обратио на карактеризацију природе ових односа. Како је већ примијећено (Meridor 1989: 26–27), Касандра *Тројанки* се битно разликује од својих „претходница“ у погледу односа са Аполоном (1) и у погледу доступности за супротан пол (2). Додала бих да су ова два елемента Касандроног статуса међузависна. 1) Есхилу Касандру Аполон је казнио јер је прекршила дату ријеч и ускратила му обећано уживање (Есхил, *Агамемнон* ст. 1202–12). Касандру у Еурипидовим *Тројанкама* бог је пустио да дјевује (уп. ст. 253sq) а њен преступ према Аполону се нигдје не помиње.<sup>10</sup> Глагол μεθίκε („пустио је“, ст. 42) пажљиво је изабран тако да носи двозначност, чак и равнодушност.<sup>11</sup> Његовом неутралношћу се избјегава приписивање одговорности Касандри (у односу према Аполону), и тако се постиже потпуно терећење грчког краља. У погледу односа са Аполоном поменимо и то да у *Хекаби* (ст. 87–9) стара тројанска краљица тражи Хелена и Касандру да јој протумаче сан (Еурипид овдје има на уму верзију мита по којој су близанци заједно добили пророчки дар (в. ф. 6)); у *Тројанкама* се ова верзија не

---

<sup>10</sup> Међу драмским ликовима Касандре прије ове у *Тројанкама*, осим Есхилове Касандре и оне у Еурипидовој *Хекаби* која се заправо само помиње, постоји и Касандра Еурипидовог изгубљеног *Александра*, прве драме трилогије којој су припадале *Тројанке*. У различитости обраде Касандроног лика у првој и трећој драми могли би се видјети контрааргументи теорији о повезаној, органској трилогији. Касандри са краја прве драме *Александар* коју је Аполон казнио (што је познато из традиционалног мита) супротстављена је Касандра на чијем се светом дјевичанству као благодети инсистира већ у прологу *Тројанки* (што није традиционални елемент мита већ ауторова иновација) (Meridor 1989: 28; овај став се, мање разрађен и имплицитан може наћи и у Koniaris 1973: 108–9). О Касандроној улози, пророковању о Парису и паду Троје у *Александру* и проблемима хипотезе Касандроног профетског говора у прологу в. Kovacs 1984: 69 и Hanson 1964: 172–181. О проблемима тезе о органској трилогији / тетралогји в. Koniaris 1973: 85–124.

<sup>11</sup> Овдје је μεθίκε схваћен као аорист од μεθίμι (пустити, ослободити) и као везан за παρθένον: „пустио ју је да остане дјевица“. Употребљени глагол би могао бити и имперфект од μεθήκω („бити у потрази за“). О’Нил везује глагол у овом другом значењу за δρομάδα, придев који преводимо са „махнита“, „полудјела“, али чије је основно значење такође присутно („која трчи / бјежи од“, од глагола τρέχω, пф. δέδρομα) (O’Neill 1941: 310). У том случају имамо Аполона који тражи Касандру, а она бјежи од њега – што је јасна алузија на познати елемент мита који због потребе драмске структуре нигдје није експлицитно поменуто. Ово је изузетан примјер конотативне вриједности Еурипидовог језика.

користи и свакако не помиње, чиме се Касандри даје монопол над службом богу и над везом са њим. 2) Касандрина веза са Агамемноном се у Есхиловој трагедији и Еурипидовој *Хекаби* не сматра ни на који начин проблематичном. Штавише, Хекаба у истоименој Еурипидовој трагедији заснива свој апел краљу управо на његовој вези са Касандром. У *Тројанкама* се, пак, већ у прологу ставља до знања да је Агамемнон починио насиље над тројанском принцезом, „силом“ (βιαίως, уп. βία, ст. 617) узимајући Касандру у „мрачну ложницу“ (σκότιον λέχος, уп. ст. 252, в. даље у тексту). Бог и Грк су јукстапозиционирани у погледу третмана Касандре. Док јој бог допушта дјевичански живот (прије благонаклоно него незаинтересовано), Грк јој такав живот одузима насилно и богохулно. О’Нил скреће пажњу да је ова реченица у четири стиха климактично структурирана: до тренутка када је поменуто његово име, Агамемнон је већ осуђен (O’Neill 1941: 310).

Еурипид, мајстор двозначности, намјерно употребљава глагол γαμέω (ст.44). У овом контексту насиља, γαμέω значи „узети за љубавницу“ и односи се само на полно општење.<sup>12</sup> Но, овај глагол се првенствено односи на ступање у брак, на женидбу и удадбу, те се његовом употребом, видјећемо касније, прави увод у Касандрин монолог и њено самоодређење спрам краљеве постеље. Постеља може да представља и носила за мртвачки ковчег.<sup>13</sup> Сваки стих својом семантиком стреми ка епилогу Касандриног „брака“.

Еурипид ће инсистирати на односима у троуглу Аполон – Касандра – Агамемнон. Тако у првом критичном тренутку у коме Хекаба сазнаје Касандрину судбину од гласника чујемо следеће (ст. 250–255):

ΤΑΛΘΥΒΙΟΣ ἐξαίρετόν νιν ἔλαβεν Ἀγαμέμνων ἄναξ. ΕΚΑΒΗ ἢ τᾷ Λακεδαμονία <b>νύμφα</b> δούλαν; ἰώ μοί μοι. ΤΑΛΘΥΒΙΟΣ οὐκ, ἀλλὰ <b>λέκτρων σκότια νυμφευτήρια.</b> ΕΚΑΒΗ	ΤΑΛΤΙΒΙЈЕ Краљ Агамемнон ју је изабрао. ХЕКАБА Спартанској невјести за Ропкињу? Јао мени! ΤΑΛΤΙΒΙЈЕ Не, већ за незаконити брак у ложници. ХЕКАБА
--	---

<sup>12</sup> LSJ s.v. γαμέω 2. За исто значење глагола уп. Хомер, *Одисеја* 1.36.

<sup>13</sup> Уп. Хомер, *Илијада* 24.589, 24.702; Еурипид, *Хиполит* 835; LSJ s.v. λέχος.



ἢ τὰν τοῦ Φοίβου παρθένον, ἧ γέρας ὁ  
χρυσόκομας ἔδωκε ἄλεκτρον ζῶαν;  
ΤΑΛΘΥΒΙΟΣ  
ἔρωσ ἐτόξευσ' αὐτὸν ἐνθέου κόρης.

Фебову дјевицу, којој је златокоси  
даривао безбрачни живот?  
ТАЛТИБИЈЕ  
Устријелила га љубав према убоженој  
дјевојци.

Опет: Касандру је Аполон *даривао* безбрачним животом<sup>14</sup>, но Грк је *јарми* у мрачни, незаконити брак. Интересантно је колико је грчки језик овдје дослован, сав у опипљивом физичком свијету: бог нуди ἄλεκτρον ζῶαν: живот без брачне ложнице, али човјек тјера у λέκτρον: своју постељу. И као нешто раније са глаголом γαμέω, Еурипид опет двозначношћу изазива тензију. У Спарти је остала Клитемнестра, краљева νύμφη – невјеста, али у Троји он бира нову невјесту, Касандру. Са њом има σκότια νυμφευτήρια: у мраку, иза завјесе, у опскурности. Језик је опет врло сугестиван. Ова тмина се не односи само на Агамемново насиље и на незаконитост овог односа,<sup>15</sup> већ и на таму смрти која их чека обоје,<sup>16</sup> на саму Касандру и њену суморну будућност.

У овим стиховима се такође дефинише Хекабин однос према Касандрој судбини, који је у многome различит од тог односа у Еурипидовој *Хекаби*. Касандринa мати се у *Хекаби*, рекли смо, у вапају за помоћ чак позива на љубавни однос између Агамемнона и своје кћери.<sup>17</sup> Молећи краља да заштити права Касандроиног убијеног брата, она мртвог сина Полидора назива Агамемновим шураком (κηδεστής, ст. 834),

---

<sup>14</sup> Ако се и могло рећи да је Аполонов однос према Касандри мудро двосмислен у ст. 43 (μεθῆκε), како сматра Меридор (Meridor 1989: 26), Еурипид је сасвим јасан у ст. 253: Касандра је од бога дјеговање добила као γέρας: као част, дар, привилегију. Мишљења сам да нас Еурипид намјерно постепено уводи у ову своју иновацију. Такође је могуће да се ради о различитим перспективама: неодређеност у ст. 43 може долазити од равнодушног Посејдона, док Касандринo дјеговање као привилегију у ст. 253 помиње њена пристрасна мати. Једно је сигурно: Касандрине кривице према богу, познате из традиционалног мита, у *Тројанкама* нема.

<sup>15</sup> Придјев σκότιος (мрачан, тајан) се може односити на везу мушкарца и жене која није отворени, јавни, законити брак, а дијете из такве везе (копиле) би било називано „мрачним дјететом“: σκότιος παῖς (LSJ) s.v. σκότιος). Уп. ст. 44 изнад на стр. 101.

<sup>16</sup> Придјев је изведен од именице σκότος, која може означавати таму смрти (уп. Хомер, *Илијада* 4.461, 5.47, 13.672; Еурипид, *Хиполит* 837; Еурипид, *Феничанке* 1453) и мрак Подземља (Есхил, *Еумениде* 72; Есхил *Персијанци* 223; Софокле, *Едип на Колону* 1701; Еурипид, *Хелена* 62). Мрак би се могао односити и на сљепо и незнање Агамемново (LSJ) s.v. σκότος). Ово мјесто у тексту одликује читав спектар конотација.

<sup>17</sup> Списак критичких ставова о Хекабиној употреби кћеркине позиције код Агамемнона у *Хекаби* дала је Скодел: Scodel 1998: 137, ф. 1. Апологетски према Хекаби је писала Грегори: Gregory 1991: 106–7.

упућујући сродство преко брака и тиме легализујући Агамемнонов поступак. (Касандра, притом, уопште није на сцени: будући објекат трансакције, она нема глас!) Овакав Хекабин приступ је виђен као замагљивање границе између насилне везе и везе са пристанком, а зарад опстанка (Scodel 1998: 138).<sup>18</sup> У *Тројанкама*, пак, затичемо мајчински очај због насиља над Касандром.<sup>19</sup>

Усамљеним стихом у прологу Еурипид алудира на још једну епизоду грчког насиља над тројанском принцезом, Есхилу ирелевантну а познату из литерарне и умјетничке<sup>20</sup> традиције: Αἴας εἶλκε Κασάνδραν βίᾱ / „Ајант силом одвуче Касандру“ (ст. 70). Управо овај мушки злочин, додуше недефинисане природе,<sup>21</sup> јесте разлог (и повод) за Атенину одлуку да сатре Грке. И баш као Агамемнон пред Аполоном, Ајант стоји пред Атеном (и Аполоном) са својим

---

<sup>18</sup> Из различитих приступа у *Хекаби* и *Тројанкама* јасно је да Еурипид бира да у *Хекаби* поменути границу представи замагљеном. Није искључено да је идеју за такав поступак добио из грчке традиције која често комбинује представе пристанка на љубавни однос са представама отмице и силовања. О пристанку у класичној Атени в. Cohen 1993: 5–17; о силовању у грчком миту в. Lefkowitz 1993: 17–39; о комбинованим представама на грчарији в. Sourvinou-Inwood 1987: 139–141.

<sup>19</sup> Талтибије се обраћа Хекаби у дијалогском триметру (и саопштава јој Касандрину судбину), али Хекаба одговара у пјевљивим јампском и дохмијском метру, који служе за изражавање снажних емоција узрујаности и жалости. Питер Бјуриен примјећује да ова епизода са Талтибијем почиње доста неуобичајено и да по форми личи на κοιτίς (антифону тужбалицу у трагедији) (Shapiro, Burgan 2008: 84 ad 262/292).

<sup>20</sup> У фрагментима *Пропаст Троје* наводи се да је у току освајања града прибјегарку Касандру из њеног склоништа – Атениног храма на силу одвучао мали Ајант, одваливши и паладион за који се дјевојка држала (*Пропаст Троје*, Прокло фр. 1). Хомер ову епизоду не помиње, али је могуће да за њу зна када каже да је Атена омрзнула на Ајанта (Хомер, *Одисеја* 4.502). У грчарији VI и V вијека ова епизода тројанске саге је, поред убиства Пријама, сасвим преовлађујућа и представљена је у два типа. Први тип слика Ајанта који вуче за косу Касандру, чије руке грле Атенин кип; други тип представља умјесто паладиона слика саму богињу у пријетећем ставу док брани пророчицу. Оба типа најчешће приказују Касандру као нагу; како наводи један аутор (Mason 1959: 82), у науци је било мање убједљивих покушаја да се њена нагост тумачи као алузија на силовање (в. наредну ф. 21) или, што је вјероватније, као ознака њене профетске моћи. Умјетничком традицијом епизоде Ајантове отмице Касандре детаљно се бавила Жилијет Давру (Davreux 1942: 97–238). В. и Ferrari 2000: 122–3. Сачуване вазе са овим мотивом су пописане у LIMC s.v. Cassandra.

<sup>21</sup> Оптужба Ајанта за силовање Касандре је највјероватније тек александријски изум. Дискусију о природи Ајантовог напада в. у Mason 1959: 82; издвајам одличну примједбу да „оштећена“ Касандра не би могла бити погодна награда врховном војсковођи.

хибрисом (ὕβρισθεῖσάν, ст. 69) који трпи Касандра.<sup>22</sup> Ова два светогрђа су међузависна: Ајантов је увод за Агамемнонов, потоњи потврђује претходни.

### 3.

Воља за опстанком је јача од свега. Након што божанства пролога напусте позорницу, на њој остају и радњом доминирају заробљене жене, борећи се са ситуацијом и хотећи да – преживе. Постоје начини за преживљавање у послератним условима. Након очајања у улазној пјесми хор заробљеница већ спекулише у који крај Грчке ће dospјети и каква ће им природа робовања бити (ст. 205–229). Живи мора да живи. Како то види Рут Скодел, заробљенице, иако су препатиле губитак статуса и заштите кириоса (оца, мужа...), заправо стичу слободу да одлуче како ће преговарати и користити сопствену вриједност. Њихова вриједност, којом могу манипулисати, огледа се у репродуктивној и практичним способностима (предење и уопште кућни послови), али је она и психолошка: жене су највреднији плијен, чијим се освајањем постиже коначан пораз непријатеља (Scodel 1998: 142). Дакле, послератни услови их стављају у позицију да балансирају између лојалности према прошлости и стварања бољих животних услова у садашњости и будућности. У *Тројанкама* се жене затичу у тренутку, парадоксално, највеће слободе: док још нису ступиле на грчку лађу и у ропство, а на илијском копну више нема мушког ауторитета којем би се повиновале. У контексту женског потенцијала, у драми постоји још један поларитет: између протагонисткиње Хекабе (која, будући старица, нема ову врсту вриједности којом би могла да манипулише) и свих осталих жена (које могу употребити своју младост / зрелост). Хекаба је до краја драме присутна

---

<sup>22</sup> Интересантно је да Касандра о овом прекршају ћути; само ће се Андромаха на њега осврнути једном алузијом (ст. 618). Ајантово насиље је расрдило богињу јер је оштећен паладион, њена статуа. Атена стога одлучује да казни blasfемију, а не преступ према људском бићу. Богохулно, а не нехумано понашање Грцима доноси пропаст. (Ајант чини светогрђе према Атени (и Аполону), Агамемнон према Аполону; Касандра је, у овом смислу, медиј.) Посејдон такође закључује пролог неодобравањем уништавања градова – али градова у којима се налазе „храмови и гробови, света мјеста покојних“ (ст. 96). И Меридор примјећује да Еурипидови богови кажњавају светогрђе против њих самих, а не прекршаје према људима, као и то да ће се божија казна, на крају, стуштити и на Тројанке које путују на грчким лађама. Ауторка сматра да је могуће да је трагедиограф на овај начин инсинуирао да су људска патња и губитак изван сфере обештећења (Meridor 1984: 210, 213). Уп. O'Neill 1941: 314, гдје се примјећује сасвим лична природа одлуке богова о кажњавању Грка.

на позорници, и у неку руку не учествује у радњи; насупрот њој смјењују се Касандра, Андромаха, Хелена, свака са својим специфичним капацитетом.

Док ће Андромаха и остале Тројанке свој потенцијал уложити у очекивану женску судбину иноча и слушкиња (Гркиња Хелена је посебна тема), дакле у преживљавање, Касандрин пристанак на заједницу са Агамемноном је нешто посве друго. Она не тужи над новим животним околностима уз невољан пристанак, као друге жене. Тројанска принцеза иде у другу крајност у односу на пристанак, она *слави* „брак“ са грчким краљем (ст. 308–325). И мада њен пристанак ни не игра улогу у остварењу тог односа, слављем се оставља утисак да је њено дјелање од значаја.

ΚΑΣΑΝΔΡΑ  
 Ἄνεχε: πάρεχε.  
 φῶς φέρ', ὦ: σέβω: φλέγω — ἰδοῦ, ἰδοῦ —  
**λαμπάσι** τόδ' ἱερόν.  
 ὦ Ὑμέναι' ἄναξ:  
**μακάριος** ὁ γαμέτας:  
**μακαρία** δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις  
 κατ' Ἄργος ἀ γαμουμένα.  
 Ὑμήν, ὦ Ὑμέναι' ἄναξ.  
**ἐπεὶ** σύ, **μᾶτερ**, ἐπὶ δάκρυσι καὶ  
 γόοισι τὸν θανόντα πατέρα πατρίδα τε  
 φίλαν καταστένουσ' ἔχεις,  
 ἐγὼ δ' ἐπὶ γάμοις ἐμοῖς  
 ἀναφλέγω **πυρὸς φῶς**  
 ἐς αὐγάν, ἐς αἴγλαν,  
 διδοῦσ', ὦ **Ὑμέναιε**, σοί,  
 διδοῦσ', ὦ **Ἐκάτα**, φάος,  
 παρθένων ἐπὶ λέκτροις  
 ἅ νόμος ἔχει.

КАСАНДРА  
 Подигни, предај.  
 Понеси бакљу, ој! Богослужим, гле,  
 светињу бакљама освјетљујем.  
 Господару Хименеју:  
 блажен младожења,  
 и блажена ја која се удајем  
 у аргивску краљевску кућу.  
 Химене, о Хименеју, господару.  
 Пошто ти, мајко, сузама и  
 тужбалицама покојног оца и  
 отаџбину милу оплакујеш,  
 ја сама на својој свадби  
 палим лучу  
 у блистај, у сјај,  
 дајући ти, Хименеју,  
 дајући, Хекато, свјетлост,  
 на дјевиној свадби,  
 како обичај налаже.

Претходне двосмислене алузије на брак (ст. 44, 252) припремају за ову Касандрину лирску монодију (ст. 308–340), која је бизарни квазихименеј. Зашто хименеј?<sup>23</sup> Одговор је у еурипидовској вишезначности и симболици. Међу етапама грчке свадбене свечаности била је гозба у кући невјестиног оца, на којој је млада даривала младожењу. Затим је поворка увече кретала ка младожењиној кући, а пут је буктињама освјетљавала младина мајка. Званице су упућивале узвик (μακαρισμός) младенцима називајући их

<sup>23</sup> Хименејом (ὕμεναίος) су младенци испраћани на пут у њихов заједнички дом, и он се разликовао од опште свадбене пјесме (γαμήλιος), пјесме изговаране / пјеване пред дјевојачком собом (ἐπιθαλάμιος) и пјесме пред собом младенаца (κατευναστικός). За хименеј уп. Хомер, *Илијада* 18.491–6, Аристофан, *Μῆρες* 1316–57. За традиционални узвик у грчким свадбеним пјесмама Ὑμήν, ὦ Ὑμέναιε, уп. Аристофан, *Μῆρες* 1332–56.

блаженима, а плес је био пропратни елемент свих фаза славља.<sup>24</sup> У *Тројанкама* су ритуални елементи изобличени. Овај квазихименеј испраћа квазимладу из рушевина Троје, гдје је некад била палата њеног оца. Оца нема, а нема ни сватова, те „млада“ сама шаље честитке „младожењи“ и себи (ст. 312sq, 329, 338). Типични свадбени узвик  $\mu\alpha\kappa\alpha\rho\iota\sigma\mu\acute{o}\varsigma$  својом амбивалентношћу преплиће контекст свадбе са контекстом смрти, јер би живи могао да помене умрлог као блаженог:  $\mu\alpha\kappa\acute{\alpha}\rho\iota\omicron\varsigma$ .<sup>25</sup> Какве је кобне дарове припремила за „младожењу“, то само Касандра зна. А пошто је младина мајка заузета нарицањем за изгубљеним, „невјеста“ мора сама палити свадбене бакље. Сифорд упоређује ову Еурипидову експлицитну алузију на свадбени ритуал са Есхиловом имплицитном на истом мјесту (Seaford 1987:128).<sup>26</sup> Еурипид је ишао корак даље од старијег трагедиографа, добивши тако на бруталности сцене и бизарности лика пророчице.

Однос између тужилица и Касандре која не тужи већ „слави“ овдје је крајње напет. Но ако имамо у виду да се хименеј уопште, у нормалним свадбеним околностима, може схватити као „свадбена тужбалица“,<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Oakley–Sinos 1993: 22–38; OCD s.v. marriage ceremonies.

<sup>25</sup> Seaford 1987: 128; Papadopoulou 2000: 522. Уп. како Медеја Јасонову невјесту назива  $\mu\alpha\kappa\alpha\rho\iota\alpha$  знајући да ће ова ускоро мријети (*Медеја* ст. 957).

<sup>26</sup> Есхилова сцена Агамемноновог и Касандриног доласка у Арг је непрестана алузија на ритуал и негативне елементе позиције невјесте, примјећује на истом мјесту Сифорд. Касандра је уграбљена из очеве куће и са младожењом стиже у запрези; отмица и смрт у њеном случају нису метафора, већ стварност; тужи као што би млада и као младу је дочекују испред младожењине куће; Клитемнестра и хор је убјеђују да сиђе и уђе, упоређујући је са тек ујармљеном животињом; Касандра ће за своју потребу да говори употребити слику скидања вела са младиног лица (Seaford 1987:128.) Само дјелимично противно Сифорду, може се читати да је младожења Есхилове Касандре Аполон, не Агамемнон (Mitchell-Voyask 2006: 271–285).

<sup>27</sup> О тужењу за младом / младином тужењу в. у пионирском раду о грчкој тужбалици: Alexiou 2002[1974]: 58, 118–122. Будући да је овај хименеј пјеван удохмијском метру, постоји идеја да би се Касандрино „славље“ по метричком основу заиста могло схватити као тужење, које би било у истом метру (Suter 2003: 9); свакако да има простора за овакво читање, нодохмијски метар је уопште био употребљаван за стање узнемирености ма којим поводом. Раш Рем се бавио управо анализом мотива удаје-за-смрт (marriage-to-death) у трагедији, те је испитао и Касандрин случај (Rehm 1994: 129–30). На нивоу ритуала, сличност смрти и вјенчања је перципирана како споља (украшавање тијела вијенцем и посебним одијелом, купање, мазање тијела уљима), тако и изнутра (прелаз из једне фундаменталне животне фазе у другу). Перцепција удаје као смрти позната је и у другим патријархалним индоевропским културама, у којима је удаја значила одвајање дјевојке од породице. Функционисала је и у обрнута перцепција преминуле дјевојке као удате за смрт à la Персефона (Bertolín Cebrián 2006: 91–2). Ричард Сифорд објашњава мотив везе вјенчања и смрти у трагедији. У свадбеном ритуалу са позитивним и негативним тенденцијама (у

откривамо нову димензију Касандрине пјесме. Она се као квази-квази-тужбалица на изненађујући начин заправо уклапа у ову драму–нарицаљку. Касандра зазива Хименеја, бога вјенчања који је настао персонификацијом првобитне свадбене пјесме–хименеја; зазивање бога који је погинуо у својој првој брачној ноћи антиципира судбину ове „младе“.<sup>28</sup> Касандра зазива и злокобну Хекату, богињу магије и ноћних створења, што нарочито узнемирава и указује на изопачену природу хименеја.<sup>29</sup> Ријечи „дајући, Хекато, свјетлост бакље“ (ст. 323) су јасна алузија на једну митолошку епизоду. Хеката је пратила Деметру у њеној потрази са Персефоном, бакљама освјетљавајући пут до Хада (*Хомерска Химна Деметри* (2) 50sq). Након што је мајка пронашла кћерку, Хеката је остала у Подземљу као Персефониња дружбеница (*Хомерска Химна Деметри* (2) 436sq). Зазивањем Хекате Касандра загонетно најављује своје путовање у царство сјенки. Иначе, најчешћа представа ове богиње је управо како носи двије буктиње.<sup>30</sup> У Касандриној пјесми пуној црне симболике свадбена буктиња може бити симбол општег уништења, а има основа да се она схвати као представа мотива деструктивне ватре који се провлачи кроз цијелу трилогију.<sup>31</sup> У том

---

којима се пресликавају реални позитивни и негативни елементи нагле промјене у животу младе) негативна тенденција не смије бити порекнута. Она напротив мора бити призната и потом превазиђена, ради успјешног завршавања обреда преласка. Неуспјех и изостанак преласка (а смрт прије удаје / женидбе је један такав неуспјех *par excellence*) за последицу има социјалну дезоријентисаност, те је овакав поремећај животног континуитета природно у фокусу трагедије (Seaford 1987: 106–7). Везу између вјенчања и смрти занимљиво илуструје модерна грчка народна изрека: Δευ υπάρχει γάμος άκλαυτος και νεκρός αγέλαστος. / „Нема брака без суза ни мртваца без смијеха.“

<sup>28</sup> Хименеј је првобитно само свадбена пјесма: Хомер, *Илијада* 18.493, Хесиод, *Хераклов штит* 274, Есхил, *Агамемнон* 707. У Пиндаровом фрагменту Хименеј је већ персонификован као један од тројице браће која су умрла прерано. Пиндар наводи да се по њима разликују три типа пјесама по којима се памте мртви; Хименеј је умро у својој свадбеној ноћи, па је његова свадбена пјесма постала тужбалица за њим (Пиндар, фр. 126). Ово мјесто у *Тројанкама* је једно од најранијих сачуваних свједочанстава персонификације Хименеја. (Остале верзије о Хименејевој раној смрти на својој или свадби Диониса и Алтеје датирају из много каснијег времена.) За преглед традиције о Хименеју, видјети DDD s.v. Hymenaios (437–8) и OCD s.v. Hymenaios. Видјети и Alexiou 2002[1974]: 58; Bertolín Cebrián 2006: 91.

<sup>29</sup> О богињи Хекати, њеним доменима и култу в. поглавље 9, стр. 208, ф. 37 и 38.

<sup>30</sup> *Хомерска Химна Деметри* (2) 52. Уп. епитет уз Хекату φωσφόρος који се односи на ношење буктиња у: Еурипид, *Хелена*, 569 и Аристофан, *Тезмофоријасусе* 858. Хеката је на керамици типично представљена са двијема елеусинским ватрама (OCD s.v. Hekate).

<sup>31</sup> За деструктивну симболику бакље у драми и читавој трилогији в. Scodel 1980: 76–79 и Paradoroulou 2000: 519; у *Александру*, првој и изгубљеној драми трилогије, Хекаба трудна са Парисом–Александром сања да рађа пламтећу буктињу; исту слику је видјела Касандра када

смислу буктиња може носити асоцијацију на Ериније. Једном од три Осветнице Касандра ће себе заиста и назвати на крају своје сцене, опраштајући се од свију (ст. 457).<sup>32</sup>

Извртање ритуала и општа инверзија су у Еурипидовој драми по правилу у вези са диониском атмосфером. И заиста, Еурипидова Касандра се по свом бакхички осветничком гњеву итекако разликује од Есхилове: бакхичка надахнутост је у потпуности Еурипидова иновација. Већ у *Хекаби* у којој се Касандра не појављује имамо наговјештај каснијег лика бакхички надахнуте пророчице.<sup>33</sup> У *Тројанкама* принцеза стиже на сцену у екстатичном стању. Касандрин бакхичка стања су њеној мајци врло добро позната; мајка је назива помахниталом (ἐκβακχεύουσαν, ст. 170) и менадом (ст. 173, 349), и њен долазак најављује сугестивном сликом: παῖς ἐμὴ μαινὰς θοάξει δεῦρο Κασάνδρα δρόμῳ / „чедо моје, менада Касандра, вамо ко без душе јури“ (ст. 306sq). На исти начин је види и хор (βακχεύουσαν, ст. 341) као и грчки гласник (μαινάδος, ст. 415). Агамемнонову будућу „невјесту“ Аполон надахњује као пророчицу (ст. 42, 253–255, 329–330, 356, 450–452) али Дионис као осветницу.<sup>34</sup> Отуд и ритуални бакхички узвик εὐᾶν, εὐοῖ (ст. 326) који су непрестано понављале менаде у току својих ноћних обреда.<sup>35</sup> Касандра позива своју мајку на плес (ст. 332–334), евоцирајући сцену екстатичне ритуалне игре Дионисових посвећеница као и типичну свадбену сцену: χόρευε, μάτερ, ἀναγέλασον / „играј, мати, гласно се смиј!“ (ст. 332). „Младин“

---

је угледала Париса по његовом повратку у Троју; у *Тројанкама* Хелена криви Пријама што није убио дијете–буктињу (ст. 921sq). Уп. ф. 10.

<sup>32</sup> О метафоричкој вези између буктиња и Еринија у Есхиловом *Агамемнону* в. Ferrari 1997: 19–24. Бјуриен (Shapiro, Burgan 2008: 88 ad 533/457) упућује на Дигла (J. Diggie) који је прочитао да се „три Ериније“ у ст. 457 односе на три особе које ће играти осветничку улогу. То су Клитемнестра, Егист и Касандра.

<sup>33</sup> *Хекаба*, ст. 121: τῆς μαντιπόλου Βάκχης.

<sup>34</sup> Сада схватамо да њена махнитост, поменута још у прологу (μεθῆκ' Ἀπόλλων δρομάδα Κασάνδραν, ст. 42), садржи бакхичку димензију. Ово двојство које носи Касандра сажето је у стиху којим јој се обраћа грчки гласник: εἰ μὴ σ' Ἀπόλλων ἐξεβάκχευεν φρένας/ „да те није Аполон бакхички излудио“ (ст. 408). У *Хекаби*, која претходи *Тројанкама*, стара илијска краљица је та коју у освету уноси диониско: в. поглавље 4.

<sup>35</sup> О менадизму и менадском ритуалном узвику в. поглавље 7, стр. 148–150.

позив на плес иронично кореспондира са Хекабиним тужењем, у којем се стара краљица присјећа свог свадбеног плеса (ст. 146–152).

Бакхичка инверзија уобичајене животне епизоде је јако драмско средство, Еурипиду омиљено. Пародичност свадбене пјесме наглашава контраст између нормалних животних прилика (каква је прослава вјенчања) и оних које су задесиле Тројанке. Непримјерени квазихименеј, за који нема сватова, у фокус ставља Касандрину суштинску усамљеност и њено специфично психолошко стање. То стање је на једном нивоу умобол и патња, а на другом луцидност и далековидост. Оба нивоа чине Касандру оном која јесте: и растројство у контакту са страшном стварношћу, и видовитост коју црпи из везе са божанским. Растројство се очитује споља, у перцепцији других, у начину на који свијет види бакхички надахнуту Касандру,<sup>36</sup> а видовитост обезбјеђује начин на који аполонска пророчица види свијет. Обје компоненте њеног душевног стања је чине другошћу. Она једина не тужи већ слави, а заправо пати тако да и у патњи мора бити сама.

Скодел сматра да је Агамемнонов преступ могао бити доживљен још богохулним ако се његова љубав према Касандри представи перверзном (Scodel 1998: 144). Таквој представи погодује Еурипидова бакхичка димензија пророчице: објекат Агамемнонове жеље је болесна, полулуда дјевојка, те је и сама жеља болесна.<sup>37</sup>

Аполонски занос јој допушта да види будућност, а бакхички јој даје смјелост да оно што види вербализује: овај „брак“ ће узроковати Агамемнонову (и њену!) смрт и разарање аргивске краљевске куће (ст.

---

<sup>36</sup> Чак и Касандринa мати њен наступ види као последицу лудила (ст. 349–352); хор не крије неповјерење према пророчици (ст. 341sq, 406sq); Талтибије је сасвим експлицитно назива умоболном (ст. 417) и стога је ироничан према Агамемноновом избору (ст. 420).

<sup>37</sup> Талтибије у два наврата помиње интересовање (љубав! – ἔρωτας) грчког краља за Касандру у њеном богонадахнутом душевном стању: ст. 255, 413sq. Након што је Касандри јасно ставио до знања да је сматра умоболном (ст. 418), он је позива да пођу, не без ироније упућене како тројанској принцези, тако и грчком заповједнику: ἔπου δέ μοι | πρὸς ναῦς, **καλὸν** νόμφρεια τῶ στρατηλάτῃ / пођи за мном | ка лађи, красна заручнице војсковођина (ст. 420sq). Ако је Агамемнонова љубав у *Тројанкама* перверзна, она се заиста разликује од одбљеска у *Одисеји* 11.421–3 (уколико по њему можемо судити). У *Одисеји* се Агамемнонова сјен присјећа: „Најтеже ми је било чути крик Пријамове кћери | Касандре, док ју је она змија Клитемнестра убијала | преко мене.“



359sq). Овај „брак“ је њена освета. Отуд славље и хименеј. Митолошка епизода Клитемнестриног и Егистовог убиства Агамемнона и Касандре, којој слиједи епизода Орестовог и Електриног матероубиства, позната је свима до једног у гледалишту *Тројанки*, те Еурипид може да задржи Касандрин пророчки, недоречен говорни стил. Тако се (уз јасне алузије) имена аргивске породице осим Агамемноновог не помињу; избјегнуто је и Ифигенијино име, имплицирано у пола стиха: τὰ φίλτατ' ὤλεσ' / „уништи оно најдраже“ (ст. 371a). Изостављањем експлицитне везе Ифигенијине жртве са Клитемнестриним гњевом и смакнућем Агамемнона аутор даје сав простор Касандриној улози, њеној освети и патњи, Касандрином бићу и смислу.<sup>38</sup> Стога она може рећи мајци: τοὺς γὰρ ἐχθίστους ἐμοὶ | καὶ σοὶ **γάμοισι** τοῖς ἐμοῖς **διαφθερῶ** / „душмане своје | и твоје својим браком уништићу“ (ст. 404sq; уп. ст. 362sq).

У аполонско–бакхичко стање током дохмијске монодије усијеца се луцидни интервал (ст. 366–405). Касандра најављује рационалан, самосвјестан и смирен наступ: „Богом надахнута (ἔνθεος) јесам, али ћу за толико иступити из бакхичког заноса“ (ст. 366sq). У бесједи епидеиктичког карактера она износи низ аргумената којима оповргава побједнички статус Грка. Њено разумно расуђивање се темељи на поређењу вриједности за које су се обје стране бориле, и околности смрти / погребња бораца са обје стране. Док су се Грци борили због једне жене, Тројанци су бранили свој дом. Док су Грци живјели и умирали у туђини, далеко од породице и без погребња, Тројанци су дане па и умируће тренутке проводили међу својима, сахрањивани и оплакивани како обичај налаже. Као антирапсод, она бира епске теме (*Илијаде* и, у следећој секвенци, *Одисеје*) из којих црпи наратив са

---

<sup>38</sup> Есхилова Клитемнестра као непосредан и једини разлог за смакнуће Агамемнона наводи његово жртвовање Ифигеније (*Агамемнон* 1415–1420, 1525–1530) и са њеном смрћу на уму каже: „смрћу си платио оно што си започео“ (ст. 1530). Касандрин долазак је само додатно разгњевио краљицу, која тројанску робињу назива „посластицом“ / παροψώνημα, ст. 1447 (*Агамемнон* 1440–1447). У Еурипидовој *Електри* (насталој око пет година прије *Тројанки*), међутим, Клитемнестра експлицитно каже како јесте била бијесна због жртвовања Ифигеније, али како не би убила Агамемнона да није довео Касандру (*Електра* 1020–1034)! У Еурипидовој *Ифигенији у Аулиди* (насталој десетак година након *Тројанки*) Касандра неће бити поменута јер томе, с обзиром на хронологију догађаја, није могло бити мјеста. Клитемнестра ће само својој кћери на расанку рећи да због ње, Ифигеније, Агамемнона очекују страшна искушења (δὶ' ὅσ' / „због тебе“, ст. 1455).

ревизионистичком интерпретацијом (Munteanu 2010-2011: 138–140). Као и претходно хименеј, ова реторичка епизода је једнако пародија и негација: реторику, вјештину убјеђивања, Еурипид даје Касандри, чија је фундаментална карактерна црта – да јој не вјерују; њени аргументи у реторичком сегменту су парадоксални, невјероватни, неприхватљиви за све присутне (Rutherford 2001: 97).<sup>39</sup>

Након пророчанства Одисејевих јада (ст. 424–443) – пророчанства пуног срџбе коју је изазвала „кратковидост“ грчког гласника – Касандра се достојанствено<sup>40</sup> враћа сопственом удесу (ст. 444–461). *Сталожено хрлити* у Хад (ст. 445, ст. 455sq) – оксиморон је који Касандра дијели са двије жртвоване дјевице: Ифигенијом и Поликсеном.<sup>41</sup> Усудићу се да ово нестрпљиво ишчекивање смрти код Еурипидове Касандре видим антиципирано на слици једне вазе која претходи Еурипидовој трагедији.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> О Касандриној реторици в. и Croally 1994: 122–134. Реторичка секвенца је изговорена у јампском триметру – говорном метру (уп. наредну ф. 40).

<sup>40</sup> Након јампског триметра, одавде (од ст. 444) се прелази на трохејски тетраметар, којим се постиже свечаност (Shapiro, Burian 2008: 87 ad 512/444). За метричко–стилску анализу Касандрине роле в. Suter 2003: 8–10.

<sup>41</sup> „Сталожено хрлити“ није дословце Еурипидов оксиморон. Сковала сам га подстакнута снажним утиском о Касандриној достојанствениости за вријеме њеног луцидног периода, а која се сусреће са њеном непрестаном журбом да крене на судбоносно путовање, нарочито уочљивом у ст. 445 и 455sq.

Касандра, Ифигенија и Поликсена, наравно, не дијеле мотиве за вољни одлазак у смрт: Поликсена у Еурипидовој *Хекаби* жели смрт да би избјегла неподношљив ропски живот, а Ифигенија ће у истоименој Еурипидовој драми хтјети да умре за славу Грчке.

<sup>42</sup> У питању је атички црвенофигурални киликс из око 430. године који је осликао тзв. сликар Марлеј. Пехар је нађен у некрополи насеља Спина, луке на сјеверу Јадранског мора, а данас се чува у Националном археолошком музеју у Ферари (под бројем 2482). На слици су представљене Клитемнестра са замахнутом сјекиром и Касандра која је у клечећем положају испред и испод своје убице. Овдје приложу фотографију (© Egisto Sani) љубазно ми је уступио њен аутор, господин Сани (имена Егисто!), на чему сам му веома захвална.



Аполонска обиљежја и прибјегарски став пророчице јасни су и већ препознати (Bernal 1997: 98; McNiven 2000: 77–78). Касандра, чија је глава украшена лаворовим вијенцем и дио груди обнажен, клечи на степенику олтара иза/поред кога је лаворово дрво; њена десна рука са отвореним дланом испружена је према Клитемнестри која у убилачком замаху руши треножац. Изврсноћ композиције лежи у томе што је лице силника покривено рукама које ће бити окаљане, а лице жртве је откривено, јасно и чисто. Лаворов вијенац и дрво, олтар и треножац – сцена одише аполонском и пародираном жртвеном атмосфером: убиством Аполонове свештенице Клитемнестра умјесто богоугодне жртве чини светогрђе.<sup>43</sup> Ако чвор на Клитемнестриној хаљини подсјећа на онај завезан на одјећи свештеника који обавља жртвовање животиње (Bernal 1997: 98), да ли и Касандрина обнажена кожа сигнализира пристанак жртве(-не животиње) која даје

---

<sup>43</sup> Овај приказ насликан након приказивања Есхилове *Орестије* (игране 458. пр. Хр.), који готово директно супротставља Клитемнестру и Аполона, нуди иконографску легенду за тумачење велике трилогије, нарочито драме *Еумениде*.

простора сјечиву?<sup>44</sup> Касандрина подигнута десна рука са отвореном шаком је, наравно, прибјегарски гест (слабије ритуалне моћи од оног којим прибјегар додирује мољеног, али истог значења (Gould 1973: 77)). Он у оваквим околностима нормално подразумијева очајање и немоћ, молбу за милост – и сцена сликара Марлеја би се могла тако тумачити. Међутим, пророчица већ зна да поштеде и живота нема; њена (прибјегарски) испружена рука заједно са голим грлом и погледом упртим убици право у лице као да *дозвољава* оно што следује, као да *охрабрује*, као да *позива* и *подстиче* на замах сјекиром. Ова Марлејева Касандра као да хрли у смрт попут Еурипидове јунакиње.

Смрти Еурипидове Касандре претходиће губитак дјевичанства и стога растанак са аполонским обиљежјима. Она чезнутљиво скида вијенац са главе и враћа га најдражем богу (ὤ στέφη τοῦ φίλτάτου μοι θεῶν, ст. 451sq), док је још нетакнута и док му се још као таква може обратити. Бјуриен скреће пажњу на експлицитно диониске термине чак и у овој сцени посвећеној Аполону.<sup>45</sup> За Касандрино скидање аполонских ознака Еурипид је пажљиво

---

<sup>44</sup> Уп. сцену у Еурипидовој *Хекаби* (ст. 598–562) у којој Поликсена, приставши на смрт, огољује прса показујући на мјесто гдје је треба убости ножем.

У првој, припремној фази жртвеног обреда животињу су у поворци водили ка олтару уз низ светих радњи: учесници би у обредној води опрали руке и попрскали животињу да би она „климнула главом“ или се стресла у знак одобравања, главни актер би јој одсјекао нешто длаке и бацио у ватру на олтару, изговарао би молитву, сви би бацали јечам-жито. „Пристанак“ жртве је древни елемент обредне радње, од суштинске важности за наставак обреда. Вјеровало се да ће обредна радња пропасти или чак имати контраефекат уколико жртва против своје воље оде у Хад – постојала је бојазан од одмазде срдите душе насилно преминулог, нарочито када је ријеч о људској жртви. Чувен је назив „комедија невиности“ који је Карл Мојли дао овој фикцији жртвиног пристанка (Meuli 1946). У својој студији *Магични смеј* Веселин Чајкановић пише да је жртва морала бити добро расположена, гдјекад чак насмијана, зарад плодноности жртвеног обреда (Чајкановић 1994[1924]: 55–64).

У многим митовима фигурира дјевичанска жртва која се обавља уз дјевојчин пристанак: она добровољно иде у смрт зарад добробити друштва. (Ови митови су углавном повезани са одређеним светилиштима и њиховим жртвеним обредима; за примјере видјети Burkert 2007[1972]: 83–84, Hughes 1991: 71–139.) Ифигенијину одлуку о добровољном одласку у смрт код Еурипида (*Ифигенија у Аулиди* ст. 1375–1402) можемо посматрати као симболички еквивалент важном ритуалном моменту „пристанка жртве“ прије кога се нипошто не врши клање животиње. Ифигенија на олтару каже: σὺ γὰρ παρέξω γὰρ δέριν εὐκαρδίως / „ћутке и кротко подмећем грло“ (ст. 1560). Управо поводом *Ифигеније* Миодраг Павловић помиње убијање бикова у кориди, сматрајући да је читав поступак нека врста изнуде „пристанка“ животиње на смрт: бик се прво замара, ошамућује, прије последњег ударца се пушта да искрвари – као да се чека да животиња „добровољно“ умре (Pavlović 1987: 43).

<sup>45</sup> Burian у Shapiro, Burian 2008: 87–88 ad 524/451 и 528/453. Она ове вијенце назива ἀγάλματ' εἶα (ст. 451), што би дословце значило „бакхичке почаст“, будући да је Εἶος Бакхово име, настало из ритуалног узвика εἶοι (који Касандра користи у ст. 326). (код Coleridge 1910-1913 ово је преведено као mystic symbols, код Shapiro, Burian 2008 као

изабрао тренутак непосредно пред одлазак на лађу, јер то је последњи трен када је Касандра – Касандра:<sup>46</sup> богом надахнута нетакнута дјевица, са даром пророковања, без дара да јој вјерују. Све након тога је „опскурни брак“ и смрт.

#### 4.

Још једну виђену Тројанку непријатељ је бирао себи за постељу: Андромаху. Страхота преживљавања рата је и у њеном случају екстремизована: њен грчки господар биће син убице њеног мужа. Насиље над њом је, као и над богу посвећеном Касандром, изузетно.<sup>47</sup> Андромаха се прилагођава (ст. 661sq), и то ради веома пасивно<sup>48</sup>. И док Андромаху због какве–такве воље за преживљавањем можемо присајединити колективу Тројанки које ће све пристати на нове услове живота – *живота ради*, Касандрин пристанак на нове околности се *није десио ради голог опстанка*. Он је у директној вези са њеним пророчким знањем о кобним последицама поласка за Агамемноном.

Андромаха иза себе има брак са Хектором, и испред себе живот крај Неоптолема. Дјевица Касандра има само једну везу, и смрт. Андромахин идеални минули тројански брак је у контрасту са Касандриним наступајућим, изопаченим и мрачним (Lloyd 1984: 303). Андромахин грчки „брак“ је,

---

emblems of awe.) Касандра ће затим вијенце „стргнути“ (σπαράξωμις, ст. 453): овим кључним диониским термином задржава се и појачава бакхичка атмосфера.

<sup>46</sup> Да губитак дјевичанства значи губитак аполонских обиљежја, свједочи Хекаба. Чим је сазнала Касандрин удес, поручује јој да стргне свете ознаке (ст. 256sq). Уп. Касандрине ријечи у ст. 453: „хајте, стржем вас са моје коже, док тијело је још нетакнуто“. Есхилова Касандра скида ова знамења тек прије него што ће Клитемнестра доћи по њу, и уништава их у бијесу (*Агамемнон*, ст. 1264sq).

<sup>47</sup> Примиијећено је да упркос томе Андромахина веза са Неоптолемом, која је наизглед исте природе као Касандрина са Агамемноном, нигдје није *експлицитно* описана као насиље и опскуран / незаконит однос, као што јесте „брак“ пророчице (Meridor 1989: 27 ф. 39). Сама Андромаха иронично назива тај однос „красном свадбом“ (ἐπὶ καλὸν γὰρ ἔρχομαι | **ὕμναιον**, ст. 778sq), помиње новог „мужа“ (πόσιον, ст. 662), себе као његову супругу (δάμαρτα, ст. 660) и истовремено страхује од ропског живота (ст. 660, 678). Андромахин будући статус у Грчкој нам из њених ријечи, дакле, остаје нејасан.

<sup>48</sup> Након што су је попут трофеја довели на грчким колима (ст. 569; уп. ст. 578: „господари Ахајци ме воде“, ст. 658: „уграбљена сам“), она тврди како је Поликсенина смрт боља него њен живот (ст. 630sq). Ова идеална супруга и мајка – као да није ништа сем тога. Она губи прво супружничку па мајчинску улогу, што је оставља без садржаја, па тако и без мотива за живот – или мотива за смрт.

међутим, по једном критеријуму сличан Касандрином. Замислимо како је Еурипидова *Андромаха* (драма написана прије *Хекабе* и *Тројанки*) у драмском времену будућност након садашњости *Тројанки*: у тој будућности Андромаха ће узроковати пропаст грчке куће и потпомоћи смрт свог господара, баш као и Касандра (Scodel 1998: 149–150). У *Тројанкама* Андромаха пасивно пристаје на будућност – ма шта она донијела; Касандра на будућност пристаје свјесно и вољно, профетски знајући да она доноси смрт.

## 5.

Свадбена поворка од дјевојачке куће ка њеном новом дому у грчкој традицији је јавни догађај, који је позивао ширу заједницу да посвједочи сједињавање пара (Oakley–Sinos 1993: 26, 28). Будући да се ка младожењиној кући кретало увече, поход се освјетљавао да би био уочљив, упадљив, изложен. Буктиње су чиниле догађај видљивим, јавним и стога легитимним, признатим споља, али и признатим изнутра, од стране породице: буктињу су обично носиле мајке младенаца, што је симболисало пристанак обје породице на нови савез.<sup>49</sup>

Касандрине свадбене буктиње не носи њена мајка. Напротив, Хекаба јој их одузима (ст. 347, 351) и тако бизарно славље лишава не само свог пристанка и учешћа, него и свјетлости и легитимности. Неприкладност бакљи представљена је тако што их носи квазимлада, и не носи их усправно (ст. 348). Одношење свјетлости значи изостанак одобрења породице (коју представља Хекаба као једини живи члан) и јавности која би ступање у брак „видјела“, посвједочила и озваничила. Квазихименеј пророчице је изузет од свјетла, он је мрачан, а њена „свадба“ и „брак“ су неодобрени, незаконити и опскурни: *σκότια νυμφευτήρια*.

Касандра се противи наметнутој сјенци. Она *разоткрива* и *објелодањује*: побједнике и поражене у рату, будућност, своју судбину и сврху брака. Нису побједници Грци којима богови из пролога спремају уништење.

---

<sup>49</sup> О буктињама у свадбеном ритуалу и њиховој симболици, видјети Oakley–Sinos 1993: 26, 31–34 и Ebot 2003: 23–26. Ебот их назива типичним елементом менталне / визуелне слике вјенчања (у поезији, трагедији, вазном сликарству) и метонимом за вјенчање и брак (Ebot 2003: 23).

Побједник (νικηφόρος, ст. 460) је она јер ће уништити Атрејевиће; стога она од мајке тражи побједнички вијенац (ст. 353). Ипак, пророчица остаје у тами, јер, не заборавимо: њој нико не вјерује. Касандра успијева да види и буде видљива, не и виђена.<sup>50</sup> Њен профетски дар је друштвено јалов и одгурнут. Комуникације нема: као што њој не вјерују (смјер од других ка њој), тако и она једина не тужи (смјер од ње ка другима).

Касандрино (у драмском времену) последње богомнадахнуто пророчанство, часак прије него што скине Аполонов/невјестински/мртвачки/побједнички вијенац, говори о судбини њеног тијела након смрти (ст. 448–450):

ΚΑΣΑΝΔΡΑ  
 κάμέ τοι νεκρὸν φάραγγες γυμνάδ’  
 ἐκβεβλημένην  
 ὕδατι χειμάρρῳ ῥέουσαι, νυμφίου πέλας  
 τάφου,  
 θηρσὶ δώσουσιν δάσασθαι, τὴν Ἀπόλλωνος  
 λάτριν.

КАСАНДРА  
 А мене ће, мртву и голу, бачену  
 кишници и отопљеном снијегу,  
 вода из јаруге,  
 надамак младожењиног гроба,  
 предати звијерима да међ собом  
 подијеле. Слушкињу Аполонову.

Слика нагог тијела међу звијерима у дивљини је доиста ужасавајућа. У овој самопројекцији, Еурипидова Касандра себе види лишену погребца и одјеће: назовимо то најнужнијим конвенцијама људског друштва.<sup>51</sup> Пророчица гледа своје мртво тијело не наго – јер *нагост* подразумијева могућност сопственог избора, већ голо – јер *голотинја* подразумијева трпњу насиља, срамоћења, неправде од стране другог.<sup>52</sup> Можда Касандра види у смрти опет аутентичну себе, божију изабраницу, након што је то стање

<sup>50</sup> Овдје скрећем пажњу на значењску слојевитост Шилерових стихова у строфи пјесме „Касандра“ датој на почетку овог поглавља: у осам стихова ове строфе Шилерова Касандра трипут каже *seh ich* / „видим“ и једном *hör ich* / „чујем“. Различите димензије (или различити свјетови) допиру до њених чула, с обзиром на то да у прва три наврата (*seh ich*) Касандра опажа свијет споља – види ватру, њено напредовање, спремање славља, док у четвртном (*hör ich*) пророчица опажа свијет изнутра, унутар себе – она „чује“ тј. (пред)осјећа, наслућује будућност.

<sup>51</sup> Поводом горе наведених стихова примијењено је да схолијаст уз 448sqq каже да ниједан извор не свједочи о Касандрином тијелу баченом без покопа (Mason 1959: 93). Да је овакав Касандрин крај Еурипидова иновација, сасвим је изгледно.

<sup>52</sup> Уп. ф. 50 у поглављу 4. Уп. Поликсенин избор да обнажи груди прије него што ће је Грк жртвовати; након задобијања смртоносног убода, Поликсена (опет) бира да прикрије своју наготу (Еурипид, *Хекаба* ст. 598–562). При жртвовању и погребу Еурипидова Поликсена задобија поштовање и „уљудан“ третман, Еурипидова Касандра звијери умјесто људи и дивљу природу умјесто погребца.

силник Агамемнон накратко нарушио: другачију и никад, чак ни у смрти, прихваћену у нормалном социјалном контексту. Као што њено тијело пада ка водама и звијерима у овој слици, тако сама слика „климактерично понире“ од првог до последњег појма: κάμεί... τὴν Ἀπόλλωνος λάτριν / „мене... слушкињу Аполонову“.

Поменути јуродивост би овдје значило служити се анахронизмом узетим из хришћанског контекста. Али Касандра га у мени призива својим наизглед неразумним понашањем, смјелашћу и неконвенционалношћу; својом снажном везом са божанским и профетском способношћу, изазивањем помијешаних осјећања страхопоштовања и стида код најближе околине (уп. ф. 36), супротстављањем силнику, мученичком смрћу, па и голотињом у смрти која може носити симболику мучеништва. Касандрина судбина је, по традиционалном миту, била Аполонова одлука, за разлику од хришћанских подвижника који, по хришћанској традицији, слободно бирају „лудост Христа ради“. Еурипид се одваја од наслеђене традиције, дајући својој јунакињи личну слободу да *жели* епилог који јој слиједи, представљајући тако њен пристанак вриједним. Она једина међу Тројанкама заиста хоће своју будућност, коју познаје захваљујући вези са божанским. Ова њена убоженост<sup>53</sup> је чини блаженом, каквом она себе као невјесту назива, а какви су били и јуродиви. *Касандра хоће своју патњу.*

---

<sup>53</sup> ἐνθέρου κόρης, ст. 255. Не успије се изузетни појединац до божанства, већ је бог тај који силази да би обузео смртника; обузети не напушта овај свијет (нити душа напушта тијело), већ у њему постаје другачији захваљујући божанској сили која је у њему (ἐν-θεος, „у-боговљен“) (Вернан 1995: 286, Руже 1994: 228).



## 6. Мегарино страдалништво у Хераклу

### Αἰδώς и мајчинство

Амфитрион приповиједа напоре којима је Херакле, његов посинак и Зевсов син, био изложен на заповијест аргивског краља Еуристеја, и због којих је Херакле на концу доспио у Подземље. У Теби је, у Херакловом одсуству, угрожена његова породица: еубејски узурпатор Лико је смакао краља Креонта и намјерава да убије његову кћи, Хераклову жену Мегару и њихове синове. Мегара, имајући скромну подршку остарјелог Амфитриона и хора стараца, одлучује да достојанствено прихвати смрт и напушта жртвеник Зевса Сотера којем је са дјецом и Амфитрионом била прибјегла. У последњи час стиже Херакле и убија злочинца. Но, срећа траје кратко: гласница богова Ирида стиже у пратњи богиње Лисе, која на заповијест љубоморне Хераклове маћехе Хере на хероја шаље лудило. Помахнитао, он од своје дјеце мисли да су Еуристејева, убија и њих и Мегару, а убиство Амфитриона спречава богиња Атена. По буђењу из сна, херој од Амфитриона сазнаје истину и, скрхан, прижељкује смрт. Уто стиже Тезеј, кога је Херакле некад био спасио из Хада, и налази осрамоћеног хероја покривене главе. Дознавши истину, Тезеј успијева да наговори свог пријатеља да прихвати живот, и позива га да живи у Атини, гдје ће му обезбиједити култ после смрти. Херакле пристаје, јер живјети је искушење и – херојство.

Драма је приказана око 414. године пр. Хр.

περὶ δὲ αἰδοῦς ὡς τινος ἀρετῆς οὐ προσήκει λέγειν: πάθει γὰρ μᾶλλον ἔοικεν ἢ ἔξει.  
ὀρίζεται γοῦν φόβος τις ἀδοξίας, καὶ ἀποτελεῖται τῷ περὶ τὰ δεινὰ φόβῳ παραπλήσιον:  
ἐρυθραίνονται γὰρ οἱ αἰσχυνόμενοι, οἱ δὲ τὸν θάνατον φοβούμενοι ὠχρῶσιν. σωματικὰ  
δὴ φαίνεται ὡς εἶναι ἀμφοτέρω, ὅπερ δοκεῖ πάθους μᾶλλον ἢ ἔξεως εἶναι.

О стиду и части (αἰδώς) не може се прикладно говорити као о некој врлини, јер је αἰδώς више налик осјећању (πάθος) него стеченом обрасцу понашања (ἔξις). Може се, у најмању руку, одредити као страх од лошег гласа и испољава се попут страха од опасности. Наиме, посрамљени црвене, претрављени од смрти блиједе. Чини се да се обоје односи управо на тјелесне реакције, и баш то претпоставља да је у питању осјећање, прије него стечена навика.

Аристотел, *Никомахова етика* 1128<sup>b</sup> 10–15

ὡς δ' ὄρνις δύρηται ἐπὶ σφετέροισι νεοσσοῖς  
ὀλλυμένοις, οὐστ' αἰνὸς ὄφιν ἔτι νηπιάχοντας  
θάμνοις ἐν πυκινοῖσι κατεσθίει: ἢ δὲ κατ' αὐτοὺς  
πρωτᾶται κλάζουσα μάλα λιγὺ πότνια μήτηρ,

...

ὡς ἐγὼ αἰνοτόκεια φίλον γόνον αἰάζουσα  
μαινομένοισι πόδεσσι δόμον κάτα πολλὸν ἐφοίτων.

Тако како птица над својим умирућим тићима тужи  
док их ужасна змија још жутокљуне прождире  
у густом шипражју, а изнад њих  
уз цику и жалну писку облијеће мајка,

...

тако сам ја, несрећна родитељка, кроз кућу  
тамо-амо махнито ходала, за милом дјецом плачући.

*Мегара* (приписивана Моху и Теокриту) 21–24 и 27–28

## 1.

Носиоци људске трагичности код Еурипида су махом женски ликови. У фокусу *Херакла* је, међутим, страдање мушкарца над мушкарцима, свехеленског хероја, сопственика физичке снаге и храбрости као мушке врлине (ἀνδρεία). У овој драми су сви људски ликови мушки, са једним изузетком: то је Хераклова супруга Мегара (Ирида и Лиса су *deae ex machina*). Споредни мушки ликови се по интензитету мушкости драстично разликују од протагонисте Херакла. Хераклови и Мегарини синови су још ситна дјеца. Амфитрион се са својом ископњелом животном снагом може придружити хору старца: њихов недостатак снаге се испољава као немогућност пружања заштите жени и дјеци, а подбацивање у оваквој мушкој одговорности је негација њихове мушкости, те су они готово сведени на ниво жена и придружени нејачи.<sup>1</sup> Узурпатор Лико се пред овим крхким скупом врло кратко могао размахивати својом квазиснагом: Херакле га је брзо смакао.<sup>2</sup> Тезеј се појављује на крају драме, да спаси хероја који је претходно спасао њега. Дакле, људски драмски ликови су: једна мушкарчина и један мушкарац, један квазимушкарац, не-још и не-више мушкарци, и – једна жена. За Еурипида, ово је више него необична поставка.<sup>3</sup>

С обзиром на то да је *Херакле* веома комплексна трагедија грчког суперхероја, тематски и структурално проблематична, Мегарин лик је у досадашњем академском бављењу драмом остао у сјенци, и посвећен му је тек понеки екскурс и коментар.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Ово упечатљиво илуструје ст. 455: ὄμοῦ γέροντες καὶ νέοι καὶ μητέρες.

<sup>2</sup> Но, треба имати у виду да је Ликово смакнуће извршено на лукав начин, какав би више приличио једној Клитемнестри (покољ се десио у кући, у коју је Лико послат помоћу лукавства – δόλω, ст. 754, уп. ст. 712sq). О женском принципу у Херакловом лику пише Никол Лоро (Logaux 1995[1990]: 116–144).

<sup>3</sup> У *Хераклу*, Мегарин лик свакако остаје инфериоран; Микелини иде дотле да Мегару назива „сурогатом за одсутног Херакла“ (Michelini 2006[1987]: 247).

<sup>4</sup> „Мегара ишчезава без сврхе и не оставља траг“ (Vellacott 1975: 84) – нарочит траг, у сваком случају, није успјела да остави у досадашњој научној критици. Ан Бурнет се позабавила природом Мегариног прибјегарства (Burnett 1971: 159–165); Ан Микелини је Мегариној улози посветила неколико страница (Michelini 2006[1987]: 246–250).

## 2.

Као награду за одбрану Тебе од Минијаца из Орхомена, Хераклу је тебански краљ Креонт дао за жену своју најстарију кћи, „срчану“ – ὑπέρθυμος Мегару (Хомер, *Одисеја* 11. 269; уп. Аполодор, *Библиотеке* 2.4.11, Диодор, *Историјска библиотека* 4.10.6). Мегара је Хераклу подарила потомство, чији број и имена варирају. Према тебанској традицији било их је осам (и сахрањени су као одрасли људи; Пиндар, *Оде, Истамска* 4.63sq); могуће је да се Еурипид одлучио за верзију са три сина због сценских ограничења (Kerényi 1959:1186).<sup>5</sup> Каснији аутори прате верзију по којој Мегара није убијена већ ју је Херакле, да са њом не би имао још дјеце, након породичне несреће и својих дванаест напора (ἄθλα), дао за жену свом нећаку Јолају (Аполодор, *Библиотеке* 2.6.1, уп. 2.4.12; Диодор, *Историјска библиотека* 4.31.1, уп. 4.11.1). Три хеленистичка писца (Аполодор, Диодор са Сицилије, Никола Дамаскин) користе верзију другачију од Еурипида, по којој је Хераклово лудило претходило херојским дјелима (ἄθλα). Према њима, полудјели је бацио своја три и два Ификлова сина у ватру, због чега би могло бити да је несрећник само кроз ἄθλα имао шансу да заслужи очишћење (што аутори не кажу експлицитно).<sup>6</sup> Еурипид се служи обрнутим редоследом догађаја: његов Херакле је по свршетку херојских дјела у нападу лудила устријелио и дјецу и Мегару (*Херакле* 967sq). Ову верзију прате Паусанија (*Опис Хеладе* 9.11.1), Хигин (*Фабуне* 32) и Цецес (*Коментари уз Ликофрона* 38).

Лик тебанског узурпатора у *Хераклу* је Еурипидова иновација, као и епизода са Тезејем и Херакловим одласком у Атину (Haigh 1896: 299; Bond 1981: xxviii, xxx) – познавајући тип прибјегарског заплета, публика антиципира спасење породице коју је угрозио Лико. Но, након пишчеве хронолошке и етиолошке иновације, по којој Хераклових дванаест херојских

---

<sup>5</sup> О осталим верзијама о броју потомства уп. Цецес, *Коментари уз Ликофрона* 663 (стр. 726) и 38 (стр. 332); Аполодор, *Библиотеке* 2.4.11 и 2.7.8, Хигин, *Фабуне* 31–32.

<sup>6</sup> Аполодор, *Библиотеке* 2.4.12; Диодор, *Историјска библиотека* 4.11.1; Никола Дамаскин, фр. 20 (Müller 1849: 369).

дјела претходи Херакловом лудилу и убиству породице,<sup>7</sup> гледаоци ишчекују како ће се радња вратити свима познатом могућем току мита – Херакловом погубљењу сопствене дјеце.

### 3.

У прологу који даје уобичајен осврт на прошлост,<sup>8</sup> Еурипидова Мегара се појављује у типичној женској улози. Кроз патрилинеарни брак по принципу ексогамиије она повезује двије куће (Креонтову и Амфитрионову) и, унутар свог породичног језгра, различите генерације. Важност ове њене везивне улоге рефлектује сликовито евоцирање свадбеног дана (ст. 9–12):

ΑΜΦΙΤΡΥΩΝ  
Κρέων δὲ Μεγάρας τῆσδε γίγνεται πατήρ,  
ἦν πάντες ὑμεναίοισι Καδμεῖοί ποτε  
λωτῶ συνηλάλαξαν, ἠνίκ' εἰς ἔμοῦς  
δόμους ὁ κλεινὸς Ἡρακλῆς νιν ἦγετο.<sup>9</sup>

ΑΜΦΙΤΡΙΟΝ  
Креонт је отац оној Мегари,  
коју су некада сви Кадмејци на свадби  
уз флауту гласном пјесмом испратили,  
када ју је  
славни Херакле у моју кућу уводио.

У низу догађаја које Амфитрион спомиње, након свадбеног тренутка озваниченог у заједници и наговјештаја брачног (су)живота (συνοικεῖν) слиједи бруталан прекид нормалног тока живота. Као да је вријеме у току ког су супружници изродили три сина компресовано, наредно што чујемо је то да Херакле напушта Тебу, Мегару и њену својту (ст. 13sq) и одлази у своје херојске подухвате, те у Хад из кога се не враћа (ст. 25). Економичност у излагању чињеница свакако је карактеристика пролога, али Еурипид такође користи драмски ефекат овако силовитог обрта у животу једне породице. Слика прекинутог брачног живота се понавља у нешто другачијем тону у Мегарином првом обраћању, које даје уобичајен контраст између некадашње среће и садашње невоље. Мегарине ријечи дају перспективу унутрашњости дома, обојену непосредношћу и интимношћу породичног живота; будући да је ситуацију већ образложио Амфитрион, Мегари остаје простор за дирљиву

<sup>7</sup> Могуће је да се Еурипид одлучио за хронологију у којој Херакловом убиству дјеце претходе његова херојска дјела да би приказао јунака на врхунцу човјечности непосредно пред катастрофу (Bond 1981: xxix).

<sup>8</sup> Пролог отвара Амфитрион, уткајући животе драмских ликова (свој, Хераклов, Мегарин, Ликов) у историју града Тебе.

<sup>9</sup> Стихови су навођени према издању Murray 1913.

слику њених покушаја да се, тако сама, избори са дјетињим питањима Хераклових синчића (ст. 67–79). Ова прва нагла промјена у животу Хераклове породице, наиме Хераклов одлазак који постаје дуго одсуство, припрема атмосферу страдалништва.

Због сродства са смакнутим владаром (κῆδος ἐς Κρέοντ', ст. 35) Мегариним синовима слиједи смрт да се они, кад одрасту, не би светили: μή ποθ' οἶδ' ἠνδρωμένοι | μήτρῳσιν ἐκπράξωσιν αἵματος δίκην (ст. 42sq). Реалистично Ликово очекивање је да ће Креонтови унуци захтијевати поравнање због проливане крви свог дједа, на кога се овдје односи ријеч μήτρῳσιν.<sup>10</sup> Мегара, дакле, функционише као спона двију породица, што је традиционална женска улога, с тим да, умјесто уобичајено корисних веза између породица, Херакловица доноси – деструктивност.

Извртање норми у потпуности карактерише отварање драме: на сцени видимо Хераклов дом, али у њему не затичемо његову породицу. Она је прибјегла олтару Зевса Сотера, који је свом божанском оцу подигао Херакле. Прибјегарство (иначе омиљени Еурипидов мотив) је увијек *pis-aller* у недостатку било какве алтернативе, што је у случају Хераклове породице наглашено на просторном нивоу: Лико је блокирао врата палате (ст. 52sq) и затворио улаз у Тебу (ст. 83sq). Домен простора добро илуструје актуелну подјелу моћи: Лико влада над палатом, Тебом и простором ван градских бедема (ст. 240–6), а Хераклова породица је изолована од свог природног, кућног контекста, обесправљена и безбједна у врло ограниченом року, само на минимализованом простору олтара.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Термин μήτρῳς (изведен од ријечи μήτηρ) означава сроднике по мајчиној страни (тзв. ујчевину, а у овом случају се односи на дједа по мајци). Унуци би, дакле, могли „захтијевати правду“ (ἐκπράξωσιν δίκην); овако формулисана Ликова бојазан може се односити на крвну освету, али и на регулативу атинског кривичног закона. Наиме, кривично гоњење убице је сматрано правом и обавезом породице убијеног (MacDowell 1963; Tulin 1996).

<sup>11</sup> Олтар смјештен у средину орхестре просторно омогућава наглашавање *кретања* из куће / у кућу. Измјестивши се једном из куће и смјестивши се крај олтара, Мегара и њена породица су у привременом уточишту, које је попут изолованог острвца (Rehm 1999-2000: 365). Одатле Мегара не може наћи *мјесто* и *пут* спаса и трајне сигурности (πέδον σωτηρίας, ст. 80; ἀπορίαν σωτηρίας, ст. 54).

#### 4.

И док Амфитрион сматра да се још увијек могу спасити (ст. 95sq), Мегара је прибјегарка која не гаји наду:  $\delta\kappa\epsilon\acute{\iota}\nu \delta\grave{\epsilon} \tau\acute{\alpha}\delta\acute{o}\kappa\eta\tau' \omicron\upsilon \chi\rho\acute{\iota}$  / „не треба очекивати неочекивано“ (ст. 92; уп. ст. 282sq). Она, дакле, не рачуна на моћ божанства чијем је олтару прибјегла. Не заборавимо да је она крај олтара Зевса Спаситеља, који је божанство прибјегарâ *par excellence* (уп. Есхил, *Прибјегарке* 359sq, 641, 478). Ако би је ико могао спасти, то је Зевс – ипак, Мегара се на прибјегарство не ослања.<sup>12</sup> Ово је важан моменат који завређује нашу пажњу.

Џон Гулд је указао на везу између (ритуалног) прибјегарства и грчког концепта части и стида –  $\alpha\acute{\iota}\delta\acute{\omega}\varsigma$ , илуструјући ову везу двјема Еурипидовим сценама (Gould 1973: 85–87).<sup>13</sup> Управо се у прибјегарству примјерно види суштинска двосмјерна природа концепта  $\alpha\acute{\iota}\delta\acute{\omega}\varsigma$ : придјев  $\alpha\acute{\iota}\delta\omicron\iota\varsigma$  означава квалитет особе да осјећа и испољава  $\alpha\acute{\iota}\delta\acute{\omega}\varsigma$ , али и потенцијал те исте особе за изазивање осјећаја  $\alpha\acute{\iota}\delta\acute{\omega}\varsigma$ -а код другог лица (Gould 1973: 87). У контексту прибјегарства,  $\alpha\acute{\iota}\delta\acute{\omega}\varsigma$  служи да се изазове, односно покаже милост. Осјећај  $\alpha\acute{\iota}\delta\acute{\omega}\varsigma$ -а је, дакле, карактеристичан за обје стране укључене у прибјегарски

---

<sup>12</sup> Прибјегарство које налазимо код Еурипида је и иначе измијењена, политизована верзија у односу на античку друштвену и ритуалну институцију која се још да наћи код Есхила; Мегарин прибјегарски чин је, вјероватно, најдаље од својих древних коријена. Ан Бурнет Мегарино прибјеглиштво назива неодрживим и очитим прекршајем правила прибјегарског драмског заплета: умјесто расправе између прибјегарâ и спаситеља (као у Есхилевим и Еурипидовим *Прибјегаркама*) или између прибјегарâ и прогонитеља (обје расправе би се окончале спашавањем прогоњених), дешава се агон унутар прибјегличке групе (између Мегаре и Амфитриона), и резултује самопредавањем прогоњених крвнику. Умјесто прибјегличке ријешености да, ако се умријети мора, то буде на олтару, чиме се предодређује казна за непријатеља, Мегара за своју групу бира да се својевољно одвоје од олтара и умру као секуларизоване жртве безбожног непријатеља. Тако се Мегара лишавала јединих прибјегличких преимућстава: моћи изазивања Зевсовог гњева и стварања ритуалне нечистоте узроковане смрћу прибјегара на светом мјесту. Без вјере у натприродне силе, једина њена идеја о спасењу је секуларна (Burnett 1971: 160–163). У тренутку када је, одуставши од прибјегарства, далеко од заштите олтара, и када је растанак са дјецом неподношљиво близу, Мегари се отима један једини вапај за помоћ. Само тада она моли за спас – али не Зевса, на кога ни као прибјегарка претходно није рачунала, већ Херакла, или Хераклоу сјен (ст. 490sq, уп. 521sq). Ан Бурнет у читавом Мегарином поступку види „арогантни агностицизам“ и „бласфемiju“ које уграђује у своју теорију трагичке грешке ( $\acute{\alpha}\mu\alpha\rho\tau\acute{\iota}\alpha$ ) на којој би почивало јединство *Херакла* (Burnett 1971: 162–164).

<sup>13</sup> У првој сцени (*Медеја* 324sq) Медеја моли Креонта за милост, постепено прелазећи из тзв. „фигуративног“ у тзв. „комплетни“ чин прибјегарства; Креонтово одбијање Медеја тумачи као недостатак  $\alpha\acute{\iota}\delta\acute{\omega}\varsigma$ -а. У другој сцени (*Хиполит* 313sq) Дадиља примјењује „комплетни“ чин прибјегарства над Федром, којој  $\alpha\acute{\iota}\delta\acute{\omega}\varsigma$  онемогућава да одбије молбу. О елементима „фигуративног“ и „комплетног“ прибјегарства в. поглавље 3, стр. 65, ф. 37.

дијалог: без овог реципроцитета нема успјешног исхода сусрета. Други смјер узајамности αἰδώς-а, рекли смо, тиче се супериорне стране. Тако је сами Зевс описан као αἰδοῖος (Есхил, *Прибјегарке* ст. 192, 491; уп. ст. 478); такође, αἰδώς се приписује исправној, тј. позитивној реакцији надмоћне стране на молбу прибјегара (нпр. Есхил, *Прибјегарке* ст. 362, 641; Еурипид, *Хераклова дјеца* ст. 101; *Хекаба* ст. 286, 806; *Медеја* ст. 326, *Ифигенија у Аулиди* ст. 833, 1246).

Мегара ни не покушава да изазове милост вишњег; иако при Зевсовом олтару, она не очекује да ће је он, као αἰδοῖος, заштитити. Затим, Мегара би требало да тражи интервенцију сопственика земље на којој је олтар, био то појединац или заједница (Gould 1973: 89). Олтар је пред својом кућом саградио Херакле, те би он требало да буде адресант Мегариног прибјегарства; Мегара, међутим, искључује могућност његовог спасоносног повратка из Хада (ст. 295–7). Она, такође, одбија идеју о преклињању узурпатора (ст. 298),<sup>14</sup> као и могућност успјеха те молбе, успјеха који би за последицу имао недостојанствен живот њене дјеце у прогону и сиромаштву (ст. 302–306). Она заправо поништава претходну Амфитрионову молбу, захваљујући се старцима на подршци, али савјетујући им да се повуку (ст. 275–8) (Hamilton 1985: 20). Мегара не пристаје ни на привремени прелазни и аутсајдерски статус који је карактеристичан за прибјегара (Gould 1973: 89, 93, 97), хрлећи у смрт радије него да је ишчекује (ст. 94, 307sqq). Умјесто прихватања овог нестабилног и несигурног транзитног прибјегарског статуса, о коме одлучује воља примаоца молбе, Мегара *сама* разрјешава ситуацију и бира достојанствену смрт. Њено образложење је чврсто позиционира као жену достојну Херакла унутар друштвене мапе са одређеним етичким нормама.<sup>15</sup>

Демонстрирање инфериорности је, као модел понашања слабијег пред јачим који може омогућити заштиту, карактеристично за прибјегарство. Прибјегар пружа празне руке и повија се или клечи, наглашавајући своју

---

<sup>14</sup> Предметом Мегарине једине молбе упућене Лику позабавићемо се у наставку поглавља.

<sup>15</sup> Тако је и домишљата и упорна плетилца Пенелопа достојна свог супруга, оног који десет година није одустао од повратка кући, лукавог Одисеја.



безопасност, беспомоћност и одсуство части (τιμή) (Gould 1973: 94–5; уп. Cairns 1993: 276). Колико ће самопонижавајућих елемената прибјегар употребити и у којој мјери – зависи од озбиљности ситуације, као и од тога гдје се сами чин налази на скали која се креће од првобитне ритуалне и друштвене до секуларизоване и фигуративне институције. Понизно понашање сасвим изостаје код Мегаре, и замијењено је својом супротношћу. Ако је карактеристично понашање прибјегара инверзија нормалног друштвеног понашања, та инверзија је у Мегарином случају попримила неочекиван правац.

## 5.

Ова прибјегарка и незаштићена жена са ситном дјецом, дакле крајње угрожено биће, успоставља необичан однос са сопственом реалношћу. Свијест о сопству у односу на друге у тијесној вези је са појмом αἰδώς. Према Дагласу Кернзу који се детаљно бавио овим појмом, јединственим и једним од круцијалних у грчком етичком и друштвеном дискурсу, αἰδώς угрубо обухвата два различита осјећања: осјећање *стида* пред другима и осјећање *поштовања* према другима. У првом случају статус другог је ирелевантан – какав год да је други, он је важан само као могући извор критике; у другом случају, статус другог је веома битан, јер се слика о сопству ствара из обзира према посебном статусу другог, који изазива поштовање. Оба случаја обједињује фокус на сопству: на слици о себи и сопственом статусу. Афективна природа овог чувства је очигледна, нпр. кроз типичну физиолошку реакцију (црвењење) и карактеристичне обрасце понашања тијела (скретање погледа, спуштање или покривање главе), но не треба занемарити когнитивни аспект, будући да осјетити стид или поштовање значи рационално смјестити неко дјелање, искуство или стање у одређену категорију означену у вези са αἰδώς; за ову категорију критеријуме одређују лични ставови условљени културолошким околностима. Осјећање αἰδώς у оба наведена случаја настаје кроз интеракцију са спољашњим свијетом: осјећати тзв. инхибиторни стид пред другима значи замишљати губљење части, тј. губљење поштовања од стране других, а осјећати поштовање према другима значи признавати њихову част (Cairns 1993: 2–14). Први вид αἰδώς-а

– „позитивно“ осјећање стида, вредновано је као стимулација прикладног и исправног понашања и држања до сопствене части у складу са сопственим обавезама према другима. У осјећању стида велику улогу игра страх од спољних санкција, нарочито од туђег неодобравања (Cairns 1993: 14–15). За развијање и одржавање αἰδώς-а је, дакле, фундаментално важна моја свијест о другој као о посматрачу, свједоку и судији мог држања у различитим животним околностима.

Мегара, прибјеглица Зевсовом олтару, одбија да моли за милост и да преживљава мучно ишчекивање неминовне смрти, чак и да евентуално издејствује живот у изгону за своју дјецу.<sup>16</sup> Њен прибјегарски αἰδώς – скрушеност, понизност, молбе, свијест о инфериорности – сасвим изостаје зарад једног знатнијег, важнијег αἰδώς-а: свијести о томе ко су она и њена породица (ст. 284–294):

МЕГАРА

ἡμᾶς δ', ἐπειδὴ δεῖ θανεῖν, θνήσκειν χρεῶν  
μὴ πυρὶ καταξανθέντας, ἐχθροῖσιν γέλων  
διδόντας, οὐμοὶ τοῦ θανεῖν μείζον κακόν.

ὀφείλομεν γὰρ πολλὰ δώμασιν καλὰ:  
σὲ μὲν δόκησις ἔλαβεν εὐκλεῆς δορός,  
ὥστ' οὐκ ἀνεκτὸν δειλίας θανεῖν σ' ὕπο:  
οὐμός δ' ἀμαρτύρητος εὐκλεῆς πόσις,  
ὡς τοῦσδε παῖδας οὐκ ἂν ἐκσῶσαι θέλοι  
δόξαν κακὴν λαβόντας: οἱ γὰρ εὐγενεῖς  
κάμνουσι τοῖς αἰσχροῖσι τῶν τέκνων ὕπερ,  
ἐμοὶ τε μίμημ' ἀνδρὸς οὐκ ἀπωστέον.

МЕГАРА

Кад већ ваља мријети, треба да мремо  
друкчије, а не ватром сажежени,  
дајући непријатељима повод за смијех,  
што је за мене горе од смрти.

Много дугујемо овој кући.  
Тебе је допало чување због копља –  
недопустиво је да умреш као слабић;  
мом славном мужу не треба свједок  
да не би желио да се ова дјеца спасу  
уз лош глас, јер добар сој  
пати због срамоте свог порода.  
На мени је да се не оглушим о мужевљев  
узор.

Одбацујући став и понашање прибјеглице, што се коначно манифестује напуштањем олтара, Мегара одбацује прибјегарски αἰδώς као

<sup>16</sup> Овај Мегарин поступак структурално веома личи на начин на који Еурипидови ликови одлучују да се добровољно жртвују, нудећи да чином самоодрицања ријеше спор без насиља. Овако умиру Ифигенија (*Ифигенија у Аулиди*) и Поликсена (*Хекаба*), Макарија (*Хераклова дјеца*) и Менекеј (*Феничанке*). Као Поликсена (*Хекаба* 342sq), Ифигенија (*Ифигенија у Аулиди* 1368sq) и Макарија (*Хераклова дјеца* 500sq), и Мегара заснива своју жртву на племенитости (εὐγένεια) (ст. 308). Слично Мегари, Поликсена одбија да моли за свој живот и бира достојанствену смрт, упркос материном инсистирању да мора клекнути пред Одисејем и преклињати га (*Хекаба* 336–348). Мегара се разликује од три поменуте Еурипидове хероине по томе што она одустаје не само од свог већ и од дјечијих живота, након што је у типичном Еурипидовом реалистичком маниру размотрила и одбацила три могућности за спас: Хераклов повратак, Ликово попуштање и казну прогонства за дјецу уместо смрти (ст. 296–306). Нудећи да добровољно оде у смрт, Мегара спашава не само репутацију своје породице, већ и животе јединих пријатеља – стараца из хора (ст. 275–8).

свијест о *тренутном* статусу и незахвалној позицији, а бира онај αἰδώς који је смјешта на *трајно* повољно мјесто на друштвеној мапи са одређеним етичким нормама. У њеном осјећању инхибиторног *стида* (ако би породица изневјерила своју репутацију) и *части* (коју треба одбранили заузимањем става какав породици доликује) битну улогу играју *други*, тј. публика као свједок и евалуатор поступака. Њено осјећање αἰδώς-а, дакле, никако није независно и изоловано од друштвеног контекста. Теба је под влашћу узурпатора и нема Тебанца у снази који би се успротивио општој неправди нити да заштити Хераклову нејач, због чега Амфитрион протестује (ст. 217sq). Мегара се, међутим, не прилагођава околностима општег расула у коме престају да важе уобичајени назори нити се пасивно предаје постајући дио овог дегенеративног тока, већ се расулу својим ставом управо супротставља. Подсјећајући на свој αἰδώς, она подсјећа на трајна начела.

У Мегарином позиву на часно држање огледа се минијатура друштвене стварности и родних улога: док Амфитрион има *сопствену* славу коју треба да сачува (ст. 288sq, 308), Мегара нема своју, већ искључиво *мужевљево* репутацију (једнако као дјеца очеву) о којој ваља мислити. Њена част је част Херакла, на кога се угледа: ἐμοί τε μίμη' ἀνδρὸς οὐκ ἀπώστειν / „не ваља да устукнем од мужевљевог узора“ (ст. 294). Њен αἰδώς је чување *Хераклове* части. (Хера-кле је тај који има славу – κλέος због своје врлине (ἀρετή), храбрости (ἀνδρεία) и части (τιμή).) За разлику од Хераклове славе коју није потребно доказивати пред свједоком (ἀμαρτύρητος εὐκλεής, ст. 290), Мегарин αἰδώς се управо утврђује и легитимише пред заједницом од које зависи. Као што смо већ поменули, она у комаду у коме доминира мушка линија (од Амфитриона преко Херакла до његових синова чија се претпостављена будућа родна улога пажљиво истиче кроз комад, и на крају са Тезејем на кога се Херакле ослања) игра типичну женску улогу, спајајући генерације мушкараца. Мегарина храброст и тежња за племенитим (καλόν, εὐγενές) дјелањем је, међутим, *опонашање* мушкарца, управо *одраз мужевљевог* херојства (μίμη' ἀνδρὸς, ст. 294).<sup>17</sup> Њен (као одраз Херакловог)

---

<sup>17</sup> Ан Микелини примјећује да, као што Клитемнестра имитира свог мужа – додуше у порочности (μυεῖσθαι, Еурипид, *Електра* ст. 1037), примјерна Хераклова жена мужевљево врлину узима као модел понашања (Michelini 2006[1987]: 249 ф. 79). Клитемнестра и Мегара,

„херојски“ αἰδώς је у тијесној вези са доживљајем драгоцености части и дефинисањем губитка части као судбине горе од смрти: οὐμοὶ τοῦ θανεῖν μεῖζον κακόν / „за мене је то од смрти веће зло“ (ст. 286). За Мегару је тако смрт на ломачи ужаснија не због очигледне страхоте таквог страдања, већ зато што ће тако непријатељи имати разлога за подсмјех: ἐχθροῖσιν γέλων δίδοντας (ст. 285 sq).<sup>18</sup> У свом ставу Мегара се свагда идентификује са својом породицом: њен избор није лични и појединачни, њена част је част њене породице (тј. главе те породице), и чување части те куће је њена дужност: ὀφείλομεν γὰρ πολλὰ δώμασιν καλὰ (ст. 287). Интересантно је да је у опонашању мужевљевог херојског кодекса (дакле, изразито мушког понашања) Мегара оријентисана ка кући и њеном интересу – кући која с једне стране представља мужевљев род, а са друге типичну фокалну тачку женског живота. Парадокс који се из тога рађа јесте да Мегарино (о)понашање води затирању куће као Херакловог рода и поништењу куће као њене породице.

Осим што је она Хераклова трагедија, трагедија *Херакле* је и породична драма у којој се комплементарни однос између одсуства и присуства једног и другог супружника може видјети као веза која уједињује два дијела драме. Ан Микелини је ову идеју довела у везу са особеношћу грчког брака да дефинише различита подручја подесна за мушки и женски род, лоцирајући мушкарца ван куће па чак и ван заједнице, а жену у унутрашњост куће, неприступачну очима јавности. Према мишљењу исте ауторке, Херакле ову просторну и родну дистинкцију својим лутањем до краја свијета доводи до парадокса, садржаном у Мегарином појављивању у јавности: њено присуство напољу узрокује и оправдава мужевљево одсуство, а по његовом повратку она мора нестати, било да је убијена или не (Michellini 2006[1987]: 246).

---

најгора и најбоља супруга, дијеле још нешто. Никол Лоро анализира смрти мушкараца и жена на трагичкој позорници и констатује дисбаланс међу половима: док је смрт мушкараца уз неколико изузетака последица убиства, жене махом прибјегавају самоубиству (Јокаста, Дејанира, Антигона, Еуридика; Федра, Евадна, Леда) или су жртвоване (Ифигенија, Поликсена, Макарија, Ерехтејеве кћери). Никол Лоро издваја двије жене које су убијене: Клитемнестру и Мегару (Logaux 1987[1985]: 4). Дакле, управо оне двије жене које имитирају своје мужеве умиру на начин који по правилу следује мушкарцима.

<sup>18</sup> Ноторни примјер женског лика који по сваку цијену држи до мушког херојског кодекса према коме је непријатељски подсмјех недопустив јесте Медеја (в. поглавље 9).

Микелини не уочава да Мегара заправо не напушта границе Херакловог ојкоса: као прибјегарка је позиционирана на олтару који је смјештен у оквирима окућнице и који је њен муж изградио свом божанском оцу. Осим тога, она се у сваком тренутку драмског времена у одсуству мужа (тј. кириоса) налази у близини Херакловог земаљског оца, који како–тако привремено врши улогу њеног старатеља; уосталом, и Зевсу Сотеру, крај чијег олтара се прибјегари налазе, могла би се приписати та улога, ма колико Мегара не пристајала на идеју о Зевсовој заштити. Тачно је да се Херакле саблазнио пред призором своје супруге окружене мушкарцима (ст. 527; Michelini 2006[1987]: 246 ф. 68), али је из истих стихова јасно да се она налази пред кућом: није она напустила кућу, већ су уљези, Лико и његови људи, инвазивно ступили у њен, женски простор ојкоса. Мегара, дакле, у овом смислу не прелази утврђене границе домена женског битисања и културне норме одређене њеном полу, чинећи тако посве необичну Еурипидову женску фигуру.

## 6.

Спрам (атипичне и нимало упорне) прибјегарке Мегаре са снажним осјећањем αἰδώς-а стоји узурпатор Лико који је ἀναίδης, бесраман (ст. 165–9, 299–301, 554–7). Њиме доминирају слијепа жеђ за влашћу, недостатак мјере, и илузија о супериорном статусу који не само да не узима друге у обзир већ их поништава (ст. 238–51). Његова ἀναίδεια не може бити свирепија ни богохулнија: он намјерава да од олтара направи ломачу за прибјегаре (ст. 240–6).<sup>19</sup>

Међутим, у једном тренутку и Мегара и Лико одступају од себи својствених крајности. Мегара *ипак моли* (ἰκνοῦμαι, ст. 327) за допуштење да из куће донесе и дјеци стави мртвачке уресе, и Лико то *ипак допушта*.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> На овако богохулно дјело над прибјегаром није се у сличној ситуацији усудио чак ни Менелај у *Андромахи*, који је уопште у традицији и у поменутој Еурипидовој драми изнимно негативан лик.

<sup>20</sup> У *Медеји* главна јунакиња слично моли Креонта само једно: да јој дозволи још један дан у граду, и Креонт то, на своју пропаст, ипак допушта (Еурипид, *Медеја* 340–356).

Ликово попуштање пред овом Мегарином молбом симболично се одражава на просторном нивоу.<sup>21</sup>

Ови „мртвачки уреси“ (κόσμον νεκρῶν, ст. 329) могу се односити и на комплетну опрему покојника почев од одјеће (Garland 1985: 24), на шта би могао упућивати текст (φθιμένων ἔνδυτ', ст. 442sq; στολμοῖσι νεκρῶν, ст. 526), но у сваком случају односе се на вијенце које је на дјечијим главама угледао пристижући Херакле (κράτας ἐξεστεμμένα, ст. 526; Ἴδου τάσδε περιβολὰς κόμης, ст. 562).<sup>22</sup> Украшавање главе покојника је спадало у припреме тијела за излагање – у прву фазу погребног ритуала који је највећим дијелом припадао домену женских обредних активности.<sup>23</sup> Жене из најближе родбине су најприје купале тијело, потом га мазале балзамима и мирисним уљима, облачиле, и на крају украшавале цвјетним или биљним вијенцем и накитом (Graves 1891: 22–23; Stevanović 2009: 94–95). Вернан сматра да се разлог за уљепшавање тијела може извести из вјеровања да ће покојник и у Хаду остати у лијепом обличју у каквом је напустио овај свијет (Vernant 1991: 70), док Грејвс, иако желећи да сачува поетику обичаја украшавања покојниковог тијела, наводи да је Лукијан разлог видио у прозаичној намјери да се цвјетним мирисима савлада задах смрти (Лукијан, *О оплакивању* 11; Graves 1891: 24). Било како било, још живи Херакловићи носе посмртне, а не побједничке, маслинове вијенце.<sup>24</sup> Вијенци ће се, упркос накратко срећном обрту у којем ће крвник бити смакнут, показати као истиноносно знамење страдања породице, снажном симболиком

---

<sup>21</sup> Уп. ф. 25.

<sup>22</sup> Такође, није јасно ко све носи ове вијенце – да ли само дјеца (уколико је глагол ἀνίμμεθα у ст. 549 употребљен медијално, то би значило да је Мегара дјеци причврстила вијенце), или и Мегара и Амфитрион (уколико је наведени глагол употребљен пасивно, онда све Ликове жртве, укључујући Мегару и Амфитриона, имају на себи вијенце); Херакле помиње вијенце само на синовима (ст. 525sq, 548), што не искључује другу могућност; могуће је и то да сви носе погребну одјећу, а само дјеца и вијенце (Bond 1981: 204 ad 549).

<sup>23</sup> νεκρὸν καταστέφειν, уп. Еурипид, *Феничанке* ст. 1632.

<sup>24</sup> Иако се у тексту не помиње да је вијенац маслинов, интересантна је његова симболика за овај случај. Маслиновим лишћем су овјенчавани побједници Олимпијских игара, које је према Пиндару установио нико други до – Херакле (Пиндар, *Оде, Олимпијска* 10.24–77), но маслинов вијенац је такође коришћен у погребном ритуалу (OCD s.v. crowns and wreaths).

инсистирајући на моменту који неспорно изазива страх и сажаљење: кад једна мајка кити своју ситну дјецу за пут у Хад.

Мегари је, изузетно, допуштено да уђе у њен женски, приватни простор домаћинства јер се позвала на неприкосновену бригу о мртвима која спада у сферу женских дјелатности (на шта ће је Амфитрион ускоро опоменути: *σὺ μὲν τὰ νέρθεν εὐτρεπῆ ποιοῦ, γύναι*, ст. 497). Врата куће, блокирана пред Херакловом храбром женом која држи до породичне части, отварају се пред мајком која брине о погребу дјеце.<sup>25</sup> Њене последње ријечи, којима оплакује скорашњу смрт дјеце, нису без парадокса: Мегара види себе у жалости за дјецом, као да неће и она погинути са њима, можда чак и прије њих (ст. 476–484):<sup>26</sup>

МЕГАРА

ἐγὼ δὲ νύμφας ἠκροθινιαζόμεν,  
κῆδη συνάψουσ', ἔκ τ' Ἀθηναίων χθονὸς  
Σπάρτης τε Θηβῶν θ', ὡς ἀνημμένοι κάλῳς  
πρυμνησίοισι βίον ἔχοιτ' εὐδαίμονα.  
καὶ ταῦτα φροῦδα: μεταβαλοῦσα δ' ἡ τύχη  
**νύμφας** μὲν ὑμῖν **Κῆρας** ἀντέδωκ' ἔχειν,  
ἔμοι δὲ **δάκρυα λουτρά** — δύστηνος  
φρενῶν.  
πατὴρ δὲ πατὴρ ἔστι γάμους ὄδε,  
Ἄιδην νομίζων πενθερόν, κῆδος πατρός.

МЕГАРА

А ја сам невјесте бирала,  
и кроз брак везе са Атином,  
Спартом и Тебом, како бисте,  
добро усидрени, срећан имали живот.  
Све то нестаде: судбина се преокрену  
и за невјесте вам Кере даде,  
а мени сузе за свадбену купку –  
јадна ми памет!  
Очев отац вам свадбу припрема, што је  
очева дужност, и Хада за таста узима!

Мегара започиње тужење уобичајеном темом реторичког патоса – поређењем некадашње родитељске наде и великих планова са садашњом пропашћу (ст. 451sqq).<sup>27</sup> Слиједи један конвенционалан топос у мајчинском

<sup>25</sup> Динамика отварања и затварања врата палате тј. куће Хераклове породице у овој драми је веома занимљива. Након што су се забрављена врата пред Мегаром отворила и остала отворена за Херакла, она су се опет затворила за Ликом који је ушао у кућу и тако крочио у своје страдање. Сва смакнућа – Лика, па Мегаре и дјеце – дешавају се иза ових истих, затворених врата (наравно, у складу са правилом које искључује приказ крвопролића на позорници). Прво отварање врата, Ликово пред Мегаром, одговара Ликовом попуштању пред једином Мегарином молбом. Ово запажање о динамици отварања и затварања врата, која одвајају два животна и сценска простора, могао би бити мој скромни прилог чланку о простору у *Хераклу* (Rehm 1999-2000).

<sup>26</sup> Овдје материно тужење претходи смрти дјеце. Амфитрион је Лика молио у своје и Мегарино име (*ἱκνοῦμεθα*, ст. 321) да барем погуби прво њих двоје одраслих, како не би видјели погубљење дјеце (ст. 321–326). На крају је о овом редоследу одлучила Хера и то, како сазнајемо из извјештаја богиње Лисе, противно поменутој Амфитрионовој и Мегариној молби: Мегара је видјела умирање своје дјеце (ст. 864).

<sup>27</sup> Ускраћивање за брак или дјецу у трагедији је често дефинишућа криза за жену. Мотив наде у будући брак дјеце обично је скопчан са немогућношћу реализације таквог плана: уп. *Медеја* 1024–31, *Тројанке* 484–8 (Rutherford 2012: 292 ф. 36).

тужењу – антиципација неприспјелог брака дјетета и метафора дјечије смрти као вјенчања у Подземљу. Овог пута Хад је таст, јер је усуд умјесто грчких дјевојака Херакловићима за невјесте додијелио Кере. Слика Керâ–невјестâ је значајна јер се њома инсистира на крвавој, нечистој природи Ликовог чина. Наиме, Кере су женска натприродна бића (δαίμονες) која доносе смрт, и то изненадну, неприродну и најчешће насилну смрт услед болести, убиства, битке итд. (за разлику од Танатоса, који доноси мирну смрт).<sup>28</sup> Оне су, изгледа, замишљане као женска бића са карактеристикама птица (грабљивица), попут Харпија и Сирена.<sup>29</sup> Уколико је птицолика представа тачна, невјесте Кере имају нарочит потенцијал за танану трагичку симболику.<sup>30</sup> Срећна мајка снахама предаје, кад за то дође вријеме, бригу о синовима. Мегара синове чува као птица своје птиће под крилом (παῖδες, οὐς ὑπὸ πτεροῖς | σῶζω νεοσσούς ὄρνις ὡς ὑφεμένη, ст. 71sq), али узалуд, кад ће их предати Керама, грабљивим невјестама. Птица родитељка са ужасом

<sup>28</sup> Кере код Хомера углавном нису персонификоване, већ у виду збирне именице представљају разне начине неприродне, насилне смрти (*Илијада* 2.302, 834, 859, 3.32, 360, 454, 4.11, 5.22, 8.70, 528, 9.411, 12.113, 326, 402, 16.687, 18.535, 21.565, 22.202, 23.78; *Одисеја* 2.316, 3.410, 11.171=11.398, 14.207). Хесиод им је дао одређенију форму: код њега су Кере ћерке Ноћи и сестре Суђаја (*Теогонија* 211, 217; уп. Паусанија, *Опис Хеладе* 5.19.1). Хесиод је описао и њихов страшни изглед: крвожедне Кере шкргућу оштрим зубима у одјећи црвеној од људске крви, лебде над бојним пољем и одвлаче умируће хватајући их канџама за стопала (*Хераклов штит* 139sq, 237sq). С обзиром на насилну природу смрти коју доносе, није ни чудо што су Кере, као и крилата женска бића Харпије, узрочници нечисти (Платон, *Закони* 937sq).

<sup>29</sup> OCD s.v. Keres. Према Џејн Елен Харисон, која се исцрпно бавила демонологијом Кера, те апотропајским обредима и обредима чишћења у вези са њима, на грчким вазама V вијека Кере су представљене као мала крилата бића; она Кере ипак назива „крилатим људским бићима“, а нпр. Сирене „птицама–женама“, али им приписује исте функције (Harrison 1991[1903]: 163–256, нарочито 207). Уп. Паусанијин опис Кера на Кипсоловом ковчегу (*Опис Хеладе* 5.19.6).

<sup>30</sup> У грчким и уопште балканским вјеровањима, птице су у вези са смрћу као бића која је предсказују. Лада Стевановић указује на податке код Чајкановића (Чајкановић 1994: 5, 56) и на Сереметакис (Seremetakis 1991: 50) о оваквом вјеровању, живом и у модерном добу у руралним крајевима Балкана (Stevanović 2009: 92). На истом мјесту Лада Стевановић подсећа да се предсказање смрти могло састојати у чујању или виђењу птице (нпр. вроне у Есхиловом *Агамемнону* ст. 1473). У српској епској поезији позната су „два врана гаврана“. Они мајци Југовића не доносе предсказање, већ доказ о синовљевој смрти: Дамјанову руку (*Смрт мајке Југовића*), а Кулиновој кади доносе вијести о смрти њеног господара (*Бој на Мишару*). И мајка и љубовца – жене које примају лоше вијести – након сусрета са гаврановима преминуле су од жалости. Примијетимо да два врана гаврана нису обичне животиње, већ полуфантастична бића. У *Смрти мајке Југовића* крила су им крвава до рамена, а кљунови попјенили; у *Боју на Мишару* крвави су им кљунови и ноге до кољена – као да су се они борили. У пјесми *Цар Лазар и Царица Милица* два врана гаврана људским језиком започињу свједочење о косовском боју (које наставља слуга Милутин) и први јављају Милицу о царевој смрти.



свједочи како се над њеним младима надвијају – лешинарке. Мајчинско крило их није могло сачувати од крила смрти. И то неће бити било каква смрт, већ смрт од очеве руке: оне Керере, које је Мегара видјела као невјесте својим синовима, довешће Херакле: Κῆρας ἀνακαλῶν τὰς Ταρτάρου (ст. 870).

Мотив купања такође служи за повезивање свадбеног и погребног контекста, будући да је купање био важан елемент оба ритуала и предуслов за њихов наставак, и у оба случаја се може тумачити као препрека коју треба да пређе особа која се подвргава обреду прелаза. Мајчинске сузе ће синовима бити умјесто свадбене купке: ἐμοὶ δὲ δάκρυα λουτρά (ст. 482).<sup>31</sup> Стварањем квазисвадбеног амбијента Мегара уприличује замишљену универзалну животну ситуацију (свадбу) са којом се свако може поистоветити и наглашава окрутност и неправедност којом се њеним синовима живот одузима тако рано. Драмски снажан мотив поређења смрти са подземним браком трагедиографи су неријетко употребљавали.<sup>32</sup> Случај који је пред нама одликује се нарочитим патосом јер је Мегара млада мајка која тужи за ситном дјецом, не за момцима стасалим за брак, као и зато што Мегара у својој мајчинској патњи заборавља – да у смрт иде и она сама. Она неће моћи да обави женску дужност купања упокојених, и неће моћи да их оплакује. Умјесто да доживи да је зову μακαρία („блажена“) – како би то било да је доживјела свадбу синова, Мегара је управо супротно – δύστηνος (ст. 482): њене слане сузе неће чак ни умити усмрћену дјецу.

---

<sup>31</sup> Λουτρά су у Атини нарочито означавала воду за ритуално купање младе, односно младожење, за које су биле задужене мајке младенаца. Посуда која се притом користила (као и особа која је воду доносила) називала се λουτροφόρος. Ова ваза је такође стајала као ознака на гробу оних који су умрли прије ступања у брак. Значење ове спомен-вазе није разјашњено и не мора упућивати на вјеровање о вјенчању у смрти (Garland 1985: 72–74). Поменимо и то да су невјенчани или свјеже вјенчани покојници сахрањивани у свадбеној одјећи (Garland 1985: 25). У Атини се у сврху ритуалног купања младенаца вода захватала са градске фонтане Калирое (Тукидид, *Πελοποννησιακῆς ἱστορίας* 2.15.5). Уколико је за припрему тијела за погреб заиста радије коришћена морска вода када је била доступна (Garland 1985: 25), то даје још један ниво семантичког потенцијала овом стиху о мајчиним сланим сузама.

<sup>32</sup> Тако је нпр. Антигона постала Ахеронова невјеста у гробу као брачној одаји (Софокле, *Αντιγόνη* ст. 815, 891), Глаука се невјестински украшава за Подземље (Еурипид, *Μεδία* ст. 985); убиство Ифигеније се кроз цијелу драму представља као удаја и ова представа је дио заплета (Еурипид, *Ιφιγένεια ὑπὸ τοῦ Αἰόλου* ст. 670–741, 905sq, 1080); Касандра своју предстојећу смрт обиљежава свадбеном пјесмом (Еурипид, *Τροίανη* ст. 308–405).

Противно мишљењу да је Мегарин говор током погребне поворке осмишљен да би скренуо пажњу на „нијему“ дјецу (Chalk 1962: 10 са ф. 20), сматрам да ово тужење ставља у фокус управо њу као мајку, њено страдалништво и тежину њене ситуације. Мегару–мајку (не Мегару–супругу) можемо замислити као осовину „Мегарине групе“. Она је, у тренутку смртне опасности, неодвојива од свог потомства – као што је Лаокоон са својим синовима у исти мермер уклесан. У појави „Мегарине групе“, која изазива нарочит патос, изнимно је упадљив аспект тијелâ и њихове интеракције (ст. 485–489):

<p>МЕГАРА</p> <p>ῶμοι, τίν' ὑμῶν πρῶτον ἢ τίν' ὕστατον πρὸς στέρνα θῶμαι; τῷ προσαρμόσω στόμα; τίνος λάβωμαι; πῶς ἂν ὡς ξουθόπτερος μέλισσα συνενέγκαιμ' ἂν ἐκ πάντων γόους, ἐς ἔν δ' ἐνεγκοῦσ' ἄθρόον ἀποδοίην δάκρυ;</p>	<p>МЕГАРА</p> <p>Јао мени! Кога првог а кога последњег на прса да стиснем? Кома ћу пољубац притиснути? Кога пригрлити? Како бих, као брзокрила пчела, могла сав њихов плач прикупити, па их у један поток суза пустити?</p>
--	---

У овом призору пратимо тијела униформно обучена у исту, погребну одјећу (уп. ф. 22), означена вијенцима, мања окупљена око већег. Након што су Мегара и дјеца претходно напустила сцену у виду поворке (ст. 336sq), они се враћају на позорницу на исти начин. Мегара ову несрећну поворку описује као ζεῦχος – јарам (ст. 453),<sup>33</sup> па можемо замислити како мајка синове подухвата и подржава рукама, помажући њихове још увијек несигурне кораке. Употребљени термин ζεῦχος суптилно стоји за потчињеност јарму жалосног удеса<sup>34</sup> и метафорички дочарава њихово тимско напредовање према пропасти, заједничко каскање ка смрти. Тјелесна испреплетаност, која илуструје суштинску недјелјивост и међузависност Мегаре и ситне јој дјеце, остаће присутна и у последњем Мегарином даху, у оном тренутку који се дешава у вансценском простору.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Овај термин се понекад погрешно употребљава за групу од више од два члана, као што је то овдје случај (LSJ s.v. ζεῦχος III).

<sup>34</sup> LSJ s.v. ζεύγυσι I 3 – уп. нпр. πότμῳ ζυγένθ' (Пиндар, *Оде*, *Немејска* 7.6), ζυγέντ' ἐν ἄρμασι πημάτων (Есхил, *Хоефоре* ст. 795sq), κανάγκη ζυγείς (Софокле, *Филоктет* ст. 1025), θεσφάτοισ... ζυγείς (Еурипид, *Прибјегарке* ст. 220).

<sup>35</sup> Еурипид често користи везаност тијелâ у овом истом мајка–дијете односу у типској ситуацији раздвајања дјетета и мајке због кобног удеса. Уп. потресни растанак Андромахе од Астијанакта и његових руку, даха и усана, те Хекабин растанак од унукових увојака, руку и

Подсјетимо се да верзија мита по којој Херакле заједно са дјецом усмрћује Мегару није једина постојећа. Осим код већ поменутих хеленистичких писаца који се, додуше, Мегаром и не баве, Хераклова жена остаје жива и у хеленистичком епилиону *Мегара* о чијем се ауторству и даље расправља. Затим, једна сачувана ваза вјероватно приказује сцену из неког постеурипидовског комада о Хераклу, у коме је, осим митске грађе из Еурипидове драме, коришћена верзија мита по којој Мегара преживљава (Taplin 2007: 143–145):<sup>36</sup>

---

усана (*Тројанке* ст. 750–63; ст. 1173–80), Поликсенин од мајчине руке, образа и њедара (*Хекаба* ст. 409sq, 424); Ифигенија одлучује да је боље да растанак са мајком изостане (*Ифигенија у Аулиди* ст. 1458–60); и чедоморка Медеја пати што ће се растати од дјетињих руку, глава, лица, даха (*Медеја* ст. 1070–5). Женској патњи у трагедији Рутерфорд супротставља мушко искуство патоса, тврдећи да је у случају мушкараца лични губитак надјачан приоритетним питањем части – Херакле ће се тако брзо фокусирати на срамоту и понижење које је доживио (ст. 1146–62) (Rutherford 2012: 293).

<sup>36</sup> Овај црвенофигурални каликс кратер из средине IV вијека носи потпис аутора Астеаса и пронађен је у области Пестум у јужној Италији. Чува се у Националном археолошком музеју у Мадриду под бројем 11094 (L369). На вази су осликани Манија (персонификација лудила), Јолај (Хераклов нећак) и Алкмена (Хералкова мати), који са галерије подржане стубовима одозго посматрају помахниталог Херакла; херој се спрема да дијете које му је на рукама баца у пламен запаљеног покућства. Призор са довратка посматра ужаснута Хераклова супруга Мегара. Галерија–гледалиште, покућство–реквизита и архитектонски елементи куће–палате указују на то да је инспирација за слику нађена у позоришном комаду. Због присутних страха и сажалења, Оливер Таплин ову вазу назива „можда најтрагичнијом“ од око двије хиљаде пронађених на територији Посејдоније (Taplin 2007: 143). Репродукција је преузета са веб-сајта Beazley Archive.



Жена насликана на овој вази је посве другачија од Еурипидове Мегаре: она не покушава да у свом наручју сачува дијете, већ је измакнута на довратку и можда у ужасу бјежи. *Еурипидова* Мегара, међутим, никако не би могла преживјети смрт своје дјеце. Како преноси Гласник, Херакле ће последње живо чедо у мајчином заштитничком загрљају (μήτηρ ὑπεκλαβοῦσα, ст. 997) заједно са њом устријелити једним хицем (ст. 1000). Помисао на тијела од крви и меса, која се у грчу хватају једно за друго, изазива страх и сажаљење – нарочито ако су то тијела мајке и дјетета која чине цјелину по последњи пут и прерано затварају животни циклус који је на исти начин – цјелином – почео. Херакле налаже да дјеца буду сахрањена у материном наручју (ст. 1362sq) – несрећну „Мегарину групу“ (κοινωνίαν δύστηνον, ст. 1363) шаље у вјечност загрљену.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Слично Андромаха, очекујући да њу и сина погубе, тужи како ће бити сахрањени загрљени (*Андромаха* ст. 510). У *Хераклу*, прије него што их је одвојио од себе и на починак послао загрљене, Херакле је у кућу ушао са женом и дјецом у „емотивном ансамблу“ (Bond 1981: xviii). Овај нарочито дирљив тренутак дочарава трауматично искуство Мегаре и дјеце: дјечаци неће да пусте оца и држе се за њега као чамци везани за брод, а Мегара не пушта мужевљев пеплос, па им он говори да неће никуд побјећи – када је спаситељ напокон ту, Мегара себи може дозволити паралишући страх и зависност сличну оној код своје дјеце (ст. 624–632). Ан Бурнет и у овом присном породичном тренутку види Мегарину безбожност: Мегара и дјеца се вјешају о врат Хераклу онако како је требало да падну на Зевсов олтар; „за њу је једини бог Херакле“ (Burnett 1971: 161 ф. 7). Овај приказ „емотивног ансамбла“ је важан јер маркира последњи тренутак када је породица *на окупу*.

## 7.

Херакле се вратио из Хада<sup>38</sup> и спасио своју породицу да би је у нападу лудила поубијао. Преносећи ужас коме је присуствовао, Гласник каже да је помахнитали Херакле умислио да су његов дом и пород – противника му Еуристеја, а његов отац Амфитирион – сам Еуристеј. Али кога је видио у Мегари? Да ли ју је уопште видио?<sup>39</sup>

Сада је Херакле тај који, освијестивши се, осјећа и испољава стид и поштовање – у односу према себи самоме и према другима.<sup>40</sup> Тако пред убијеном супругом постоји његов αἰδώς(ст. 1371–1373):

<p>ΗΡΑΚΛΗΣ</p> <p>σέ τ' οὐχ ὁμοίως, ὧ τάλαιν', ἀπώλεσα  <b>ῶσπερ</b> σὺ τάμ' ἀλέκτρ' ἔσωζες ἀσφαλῶς,          μακρὰς διαντλοῦσ' ἐν δόμοις οἰκουρίας.</p>	<p>ХЕРАКЛЕ</p> <p>Тебе сам, несрећнице, убио, заузврат што си ми безбједном чувала постељу, док си се у кући изнуривала пословима сталним.</p>
--	--

Херакле представља свој чин убиства као дјелање које проистиче из односа узајамности двоје супружника, али дјелање које је неадекватно у односу на Мегарино (οὐχ ὁμοίως... ῶσπερ). Прилог за начин ῶσπερ овдје дочарава реципроцитет између мужа и жене и свијест коју они имају једно о другоме, а свијест о себи и другоме као о ентитетима у односу узајамности је одлика αἰδώς-а.<sup>41</sup> Херакле Мегару карактерише као узорну жену из очекиване

<sup>38</sup> Изненадни повратак јунака на вријеме да спаси породицу је Еурипидов поступак типичан за његове касније комаде. У предговору за своје издање *Херакла* Годфри Бонд замишља атмосферу Херакловог повратка из Хада сличну оној на васкршњој поноћној литургији у модерној Атени, када се узвикне „Христос васкрсе!“ (Bond 1981: xvii).

<sup>39</sup> Идид Хол наглашава значај „промијењеног стања свијести“ у грчкој трагедији и грчку фасцинацију феноменом који бисмо могли назвати психотичким стањем (само)обмане (Hall 2010: 184). Поред случаја Херакла и његове породице, постоје и други случајеви приписивања погрешног идентитета жртви. У Еурипидовим *Бакхама* Агава убија Пентеја мислећи да је лав; у Софокловом *Ајанту*, овај херој је поклао стоку, мислећи да су његови непријатељи Атриди. Заиста, у *Хераклу* нема помена о томе кога је Херакле видио у Мегари – стиче се утисак да је у нападу бјеснила заправо није видио и да је њена смрт „коллатерална штета“.

<sup>40</sup> Његов αἰδώς је стид од кривице (пред собом и пред другима), као и страх да ће његов пријех за друге бити извор полуције (Cairns 1993: 291–5; Belfiore 2000: 54, 127).

<sup>41</sup> У супружничкој компатибилности Херакле и Мегара дијеле исти став о αἰδώς-у, а поводом Ликовог бесрамног чина: Ἡρακλῆς: κοῦκ ἔσχεν αἰδῶ τὸν γέροντ' ἀτιμᾶσαι; | Μεγάρᾳ: αἰδῶς γ' ἀποικεῖ τῆσδε τῆς θεοῦ πρόσω. / Херакле: „Није га било стид старца да не поштује?“ | Мегара: „Далеко је он од те богиње Стида.“ (ст. 556sq). Ако αἰδῶς схватимо као концепт подређен општем концепту ἀρετή, као што је то нпр. φίλια, онда анализа осјећаја αἰδῶς-а код протагониста може имати улогу у даљем раду на проблему јединства драме, и то у смјеру одбране јединства (Sheppard 1916: 72–79, Chalk 1962: 7–18). За преглед критике јединства

перспективе: она је вјерна супруга и марљива домаћица. Оданост мужу (и претходно оцу) свакако је перципирана као осовина женског αἰδώς-а, уз пристojност и умјереност (σωφροσύνη) (Cairns 1993: 306–307).<sup>42</sup> Заиста, Мегара је необична Еурипидова фигура, будући да не подбацује у културним нормама додијељеним њеном полу и не превазилази друштвено прихватљиве границе.<sup>43</sup>

Нормама задати оквир Мегара ипак превазилази – једним држањем које није стриктно „женско“, нити је пука имитација „мушког“ и „херојског“.

Мегарин αἰδώς је парадигматична представа овог важног грчког концепта, који обједињује појмове стида и части као међузависне, уз инсистирање на томе да је човјек ζῶον πολιτικόν – биће које постоји унутар заједнице са којом је у интеракцији. Онај ко признаје статус другоме зна „гдје му је мјесто“, а тај који зна „гдје му је мјесто“ себе види као дио шире групе. Мегарина узвишеност, врлина и трагичност извиру из њеног αἰδώς-а као тежње да поступа у сагласности са својим статусом (односно статусом своје породице, тј. свог мужа), онаквим какав је он у односу на статус и виђење других.<sup>44</sup>

У њој се сусрећу женска врлина и мајчинство са једне стране, и породични понос и храброст као одраз мужевљевог узора (μίμημ' ἀνδρὸς) са друге; πάθος услед тешког искуства родитељства и πάθος услед осјећаја стида и части. Због „имитације“ свог мужа, хероја над херојима, она је

---

драме в. Riley 2008: 15–24 (и за ранији и сажетији преглед в. Chalk 1962: 7–8), за преглед одабране библиографије в. Mastronarde 2010: 35 ф. 84.

<sup>42</sup> Примјера ради, Ифигенија, која такође одлучује да часно умре, пред Ахилејем показује управо женски и дјевичански стид (Еурипид, *Ифигенија у Аулиди* ст. 1340–1343).

<sup>43</sup> Према Идит Хол, жене које у одсуству свог мужа или другог старатеља (κύριος-а) прелазе ове границе, јесу правило у трагедији, уз ријетке изузетке, попут наше Мегаре или Хрисотемиде у Софокловој *Електри*, које се понашају примјерно (Hall 2010: 128).

<sup>44</sup> Мегарин αἰδώς, који претпоставља свијест о посматрачима њеног чина, нарочито је занимљив у контексту театарске изведбе, будући да је свијест о публици предуслов и саставни дио позоришног дјелања. Мегара, αἰδοῖα жена у невољи, и Мегара, глумац на сцени, осјећа себе међу другима и осјећа друге не као пасивне свједоке, већ као активну публику са којом интерагује.

достојна имена Херакловице.<sup>45</sup> Но, и даље, Мегара припада „њежнијем полу“. Она је крхка и беспомоћна у својој зависности од мужа (ст. 626–8), женски љупка у својој неуздраној радости због његовог повратка (ὦ φίλτατ' ἀνδρῶν, ст. 531; уп. ст. 514, 534–7). Мегарина жеља да дјечије сузе скупи у једну кап као што би пчела мед (ст. 487–9) пригодна је и занимљива слика. Сјетимо се пјесника Семонида са Аморга, по коме спрам мноштва рђавих жена стоји само један, ријетки тип добре жене, коју је Зевс створио од пчеле (7.83–91, Lattimore 1960). Дирљива представа материнског скупљања дјечије и сопствене патње у кап меда могла би да се заснива на идеји о благотворности тужења, које је специфична женска активност и одговор на смрт. Мегара, међутим, неће доживјети ову љековиту медну кап.

Она је брижна супруга и блага родитељка; њена животна брига су дјеца, макар то значило опремање дјетињих тијела за гроб, али је њена „животна улога“ херакловско херојство. Два нивоа Мегариног битисања су најављена већ њеним првим говором који се одликује необичним стилем. Језик првог дијела говора, у коме се Мегара почасно обраћа Амфитриону као војсковођи и спомиње свог оца као тиранина, веома је формалан и сложен; слиједи једноставан, природан и неусиљен језик којим се Мегара служи да опише домаћу атмосферу, дјечију чежњу за очевим повратком и личне недаће у Херакловом одсуству (Michelini 2006[1987]: 236–237). Мегара је митска фигура, кћи тиранина и члан династије, жена хероја над херојима, а опет – она је обична жена закупаљена својом породицом. Комуникација између ова два пола је најављена Мегариним стилски раслојеним првим говором и у првом дијелу драме (у прибјегарском заплету) вибрира између херојског αἰδώς-а и мајчинског тужења. Она се наставља и након Мегарине

---

<sup>45</sup> Прије него што ће објавити своју одлуку да, због породичне репутације, са дјецом достојанствено оде у смрт, Мегара каже: ἐγὼ φίλῳ μὲν τέκνα: πῶς γὰρ οὐ φίλῳ | ἄτικτον, ἀμόχθησα / „Ја своју дјецу волим. Како да их не волим | кад сам их рађала и због њих се мучила?“ (ст. 280sq). Глагол μοχθέω, који се односи на обављање физички напорних задатака, успоставља паралелу између Мегариних трудова и чувених „напора“ (ἄθλα) Херакла, тј. херојских дјела због којих је он био одсутан (исти глагол је поводом поменутих Хераклових дјела употребљен у ст. 22, 1369) (Galinsky 1972: 61). Надовезујући се на Галинског, Микелини уочава сличност између Мегарине употребе глагола μοχθέω и Хераклове употребе глагола блиског значења ἐκπόνεω, такође у контексту бриге о дједи (Michelini 2006[1987]: 249 ф. 79). Термини μόχθος и πόνος у трагедији се често употребљавају за порођајне трудове.

смрти, у трагедији Херакла – који је и неустрашиви херој, и њежни отац, који је и син божанског Зевса и син смртног Амфитриона. Мегара умире и узвишена и једноставна, и херојска и сентиментална – и као одраз Хераклов, и као добра мати. И управо је овај спој Мегарине женске топлине мајчинства и њеног поноситог држања услед осјећаја αἰδώς-а – источник њеног страдалништва.



## 7. Крвава $\acute{\omicron}\rho\epsilon\iota\beta\alpha\sigma\acute{\iota}\alpha$ у Бакхама

### Τλήμων Ἀγαύη и Китерон

Пошто је по Азији проширио свој култ, бог Дионис се враћа у мајчину Тебу, у пратњи хора добровољних посвећеница Тмољанки из Лидије. Сестре његове мајке Семеле, Кадмове кћери, порекле су Дионисову божанску природу, те је он на њих послао махнитост. Кажњене божанским лудилом, три Кадмове кћери су повеле све тебанске жене у гору Китерон, што је изазвало саблазан у граду и гњев краља Пентеја, сина Агаве, једне од Семелиних сестара. Дионис долази у град маскиран, представљајући младог лијепог странца који поштује Дионисов култ, и без отпора се предаје Пентејевој стражи, претходно ослободивши своје пратиље бакхе из краљевог затвора. Након безуспјешног разговора са Пентејем, бог користи своје моћи и ослобађа се, и даље под маском младог поштоваоца Дионисовог култа. Након што Гласник извјештава о женама-менадама у планини које су мирно славиле бога а затим уз стравично насиље растјерале Пентејеве људе послате да заведу ред, Пентеј се припрема за рат, не би ли вратио жене у град. Млади странац краљу даје чудан предлог: да иду у уходе маскирани као оне, менаде; Пентеј, испрва бијесан, попушта под аргументима и пред сопственом радозналешћу. Ускоро Гласник доноси вијести о фаталном ухођењу: жене су Пентеја спазиле и као плијен раскомадале, прва међу њима мајка му Агава. Узалуд је Пентеј покушавао да уразуми мајку и докаже јој да је њен син, Агава је у мистичном лудилу мислила да је њен плијен лав, све док је њен отац Кадмо није призвао свијести. Трагедија се завршава болним расанком оца и кћери: обоје прогнани напуштају Тебу у различитим правцима.

Драма је постхумно приказана 405. године, и освојила је прву награду. Комад је настао за вријеме Еурипидовог боравка у Македонији под покровитељством краља Архелаја. Тамо се пјесник нашао као седамдесетогодишњак 408. и умро око 406. године пр. Хр. *Бакхе* је у Атини 405. године премијерно извео Еурипид млађи (ауторов син или синовац). У оквиру трилогије која је освојила прву награду биле су још драме Ифигенија у Аулиди и изгубљени Алкмеон.

βοῆς δὲ τῆς σῆς ποῖος οὐκ ἔσται λιμὴν,  
ποῖος Κιθαιρῶν οὐχὶ σύμφωνος τάχα

У којој луци, гдје на Китерону  
неће ускоро одјекивати твоји крици?

Софокле, *Кралъ Едип* 420sq

Θ' ἀνέβω καὶ θα τραγουδήσω  
στο πιο ψηλότερο βουνό  
ν' ἀκούγεται στὴν ἐρημιά  
ο πόνος μου με τὴν πενιά

Попећу се и запјевати  
на највишој планини.  
Нек' се чују у нигдини  
мој бол и биједа ми.

грчка *ребетико*<sup>1</sup> пјесма „То βουνό“ / „Планина“,  
прва изведба 1954.

„Mountains are not fair or unfair, they are just dangerous.“

Планине нису ни праведне ни неправедне, оне су само опасне.

планинар Reinhold Messner, *All Fourteen 8,000ers*

---

<sup>1</sup> *Ребетико* (ρεμπέτικο) је грчка градска фолк музика која је доживјела ренесансу у шездесетим и седамдесетим годинама XX вијека. Заснива се на неколико грчких и анатолијских ритмова и свира се на бузукију, бакламасу (мањој верзији бузукија) и другим инструментима. Ребетико – попут блуза, фламенка, фада и танга – оригинално говори о тешкој реалности маргинализованих група, сиромашних и обесправљених, и готово увијек о љубави, те о радости и тузи које због љубави настају. Од шездесетих година XX вијека надаље ребетико прихватају сви слојеви и нарочито млади људи. За сажет преглед историје ребетика в. Благојевић 2005.

## 1.

Са веома „живом“ географијом око себе,<sup>2</sup> Грци су у планинске области смјестили многе тренутке своје митске историје.<sup>3</sup> Планина је тако заузимала важно мјесто у грчкој мисли, будући реалија живота грчког човјека. Шта то, осим висине, подразумејева грчки појам *ѓрос*? Ричард Бакстон предлаже да се сагледа оно што у грчкој мисли стоји насупрот планини: *ѓрос* није равница (гдје се гаји жито и гдје се бори у фаланги), нити је град или село (у којима се живи); *ѓрос* свакако није утврђено узвишење унутар града (акропола), које је обично вјерски центар и симбол политичке моћи; *ѓрос* је узвишење *изван* насељеног и култивисаног простора (Vuxton 1992: 2). За разумијевање појма *ѓрос* битна је свијест о контрасту спрам подручја култивације.<sup>4</sup> У граду и селу се одвија породични и уопште друштвени живот; поље је област *агрикултуре*, али и ратовања. За разлику од култивисаних области којима човјек влада (или настоји да влада), планина је *дивљина* и по правилу транзитна зона.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Грчка, у Егејском басену, дио је велике планинске зоне која се простира од Алпа до Хималаја. Планина на Криту, кикладски вулкани и планине копнене области образују ову карактеристичну географску црту Грчке. Чести земљотреси и ерозија од античког до модерног доба свједоче о вјековном немиру планина и њиховим сталним промјенама.

<sup>3</sup> На највишој планини – Олимпу (око 2.900 метара), смјештен је дом богова и Зевсов трон. Зевс, владар богова и људи, рођен је на критској планини (на Иди или планини Дикте). На јужним падинама Парнаса, у долини, налазило се панхеленско пророчиште Делфи. Хеликон је од Хесиода опјеван као пребивалиште муза. На Пелиону је обитавао мудри кентаур Хирон, васпитач Ахилеја, Јасона и Асклепија. На Китерону је Херакле убио (китеронског) лава, Едип је остављен као новорођенче, а Актеон и Пентеј су растргнути на његовим обронцима... Планина даје грађу за митске предмете (Арго, тројански коњ...). Њу настањују митски пастири (Киклопи, Парис, Анхис...), посјећују је митски ловци (Тиресија, Актеон, Пелеј...), у њој обитавају богови (Зевс, Артемида, Дионис, Пан, Музе).

<sup>4</sup> Џон Гулд скреће пажњу на оштрину контраста између грчког ограђеног свијета куће, високих зидова и уских улица и потпуне отворености грчке планине у даљини (Gould 1980: 58).

<sup>5</sup> Планина је војсци пружала пут, привремено склониште, и погодан стратешки терен за лако наоружане трупе (Pritchett 1974: 170). Лов и рат су биле мушке дјелатности које су подразумевале сразмјерно кратак, привремен боравак у планини. На планини су се налазила светилишта многих богова, у првом реду Зевса. (О Зевсовом светилишту на планини Химету в. Langdon 1976.) Кажемо да је планина по правилу транзитна зона, а постојали су изузеци: планину је из економских потреба настањивала или регуларно посјећивала маргинална група, у коју спадају пастири и снабдјевачи дрветом и другим ресурсима. Припадници ове групе се, из перспективе становника града и села, могу сматрати аутсајдерима (Vuxton 1992: 3).

Међу топосима важних епизода грчке митологије свакако је Китерон.<sup>6</sup> На овој планини страдају или су крајње угрожени њени митски утемељивачи, чланови владарске куће Тебе, и они који су у тијесној вези са њом. Митолошке епизоде указују на чврсту спону између града и оближње планине. Ако је та спона симбиотска код парова Троја – Ида, Јолк – Пелион (Vuxton 1992: 9), у случају пара Теба – Китерон планина је перципирана као *опасност*. У позоришту атинског полиса V вијека однос појмова ὄρος:πόλις је нарочито рабљен: планина и град представљају два семантичка простора у којима се одвија радња. Бакстон сажима неколико најважнијих аспеката митске представе о планини<sup>7</sup> у грчкој традицији: ὄρος је *ван* (те јој припадају аутсајдери), и *дивљина* је (те се у њој може десити насиље); ὄρος је *прије* у односу на људски живот у насељима, и типично је мјесто *укидања друштвених норми и радикалних промјена*. (Vuxton 1992: 7–9) Можемо рећи да ови аспекти функционишу и у трагедији, гдје припадају једној перцепцији планине која није независна, већ је у *односу на полис*.

## 2.

Ако је планина типично *мјесто* привременог укидања друштвених норми и радикалних промјена, онда је ὄρειβάσις – ритуално пењање на планину – *прилика* за то раг excellence. На планини су обредну праксу упражњавале менаде, посвећенице Дионисовог култа (и актери Еурипидових *Бакхи*). Друга половина XX вијека је донијела неколико значајних студија о

---

<sup>6</sup> На Китерону је, по једној верзији мита (Калимах, *Химне* 5.75), тебански пророк Тиресија ослијељен након што је ухватио Атenu на купању; богиња га је потом обдарила пророчком моћи. Ловац Актеон, син Кадмове кћери Аутоноје, према неким ауторима (Аполодор, *Библиотека* 3.4.4; Овидије, *Метаморфозе* 3.138sq) починио је сличну грешку на Китерону: случајно је набасао на Артемиду која се купала, па га је увријеђена божанска ловкиња претворила у јелена – у том облику су га растргли сопствени пси. Син друге Кадмове кћери, Агаве – Пентеј, тебански краљ – на Китерону је доживио судбину сличну рођаковој: Дионисова казна је била та да га растргну мајка и тетке (Еурипид, *Бакхе* 1095sq). Још једном митском тебанском краљу, Едипу, било је намијењено да умре у Китерону, кад је као нежељено дијете изложен (Софокле, *Краљ Едип* 1026sq). У Китерону су рођени и отхрањени Амфион и Зет (Аполодор, *Библиотека* 3.5.5–6; Паусанија, *Опис Хеладе* 1.38.9), Зевсови синови који су зидинама опасали Тебу са седам капија (Хомер, *Одисеја* 11.260–265).

<sup>7</sup> Бакстон прати „имагинарну“ планину у грчком миту, правећи дистинкције и паралеле у функцијама ове планине и реалне планине у грчком свакодневном животу и обредној пракси (Vuxton 1992: 14–15).

менадизму.<sup>8</sup> Критички користећи знања, грађу и идеје својих претходника, Јан Николас Бремер (Bremmer 1984) пише изврсну студију о менадизму и доноси нову, богату и систематичну анализу. Бремер се усмјерио да у *Бакхама* одвоји елементе мита од елемената реалног, историјског ритуала, у покушају да реконструише сам ритуал и његову функцију у животу грчке жене.

Изложићемо у најкраћем Бремерову реконструкцију. Менадски ритуал је вршен сваке друге године током зиме, у планинским крајевима Грчке. Ритуал је могао почињати у граду, гдје би нека врста јавне манифестације чинила легитимним одлазак жена из града (догађај који је свакако уносио узбуну).<sup>9</sup> Овој „градској“ фази би, по Бремеровој претпоставци, могао припадати најконтроверзнији елемент менадске праксе, жртвени обред једења сировог меса животиње (ὠμοφαγία).<sup>10</sup> Затим би жене, могуће подијељене у три групе (θίᾱσοι<sup>11</sup>), пошле у планину. Током похода жене би

---

<sup>8</sup> Ерик Робертсон Додс (Dodds 1940) изучавајући Еурипидове *Бакхе* компаративном методом дошао је до закључка да се менадизам развио из колективне хистерије, која је касније каналисана и организована у ритуал. Аутор је прикупио много грађе и изнио много занимљивих идеја, но он се према трагичком тексту односио као према потпуно вјеродостојном извору о ритуалу. На Додса се критички надовезао Алберт Хенрикс (Henrichs 1982) који је скренуо пажњу на то да су у *Бакхама* елементи менадског мита и ритуала дати у истој равни, и да је њихово раздвајање тежак, или чак немогућ задатак. Након испитивања прикупљеног епиграфског материјала (Henrichs 1978), његов закључак је да је менадизам подразумијевао физичко исцрпљивање, прије него неко „абнормално стање свијести“. Хенрикс се осврнуо и на један много ранији рад (Rapp 1872) у коме је предложено раздвајање менада мита и менада култа, указавши на потешкоће таквог приступа.

<sup>9</sup> Назив *менада*: „полудјела“ има и пежоративну конотацију и одражава сумњичавост и неодобравање мушкараца (са позиције „кириосά“ тј. старатеља) поводом неконтролисаног понашања жена (Henrichs 1982: 146, Blundell 1995: 166).

<sup>10</sup> У модерној науци постоје опречна мишљења о аутентичности два елемента обреда (комадања и једења сировог меса: σπαραγμός и ὠμοφαγία), а једна од теза је да се месо уствари сјекло са жртвене животиње убијене на уобичајени начин, а да су се комади затим носили у рукама, не баш јели (Henrichs 1978: 144). Бремер упућује на тумачење (Segal 1974) по коме је једење сировог меса у грчкој идеологији било типично за маргиналне секте и означавало је супротност у односу на уређени свијет полиса, и у менадском ритуалу је оно симболизовало одвајање од куће (Bremmer 1984: 276 са ф. 41). Са овом симболиком менадско понашање се уклапа у грчке женске обреде са елементима инверзије вриједности полиса (Gould 1980: 51).

<sup>11</sup> Θίᾱσος је било свако удружење окупљено око одређеног култа, са нарочитим нагласком на музици и плесу (Burkert 1985[1977]: 173).

узвикивале: *εἰς ὄρος!* / „У планину!“<sup>12</sup> У планини би изуле обућу, развезале косу, огрнуле се јеленском кожом.<sup>13</sup> Онда би кренуле у ноћне плесове уз пратњу тимпана и аулоса, трепераву свјетлост бакљи и стално понављане ритуалне узвике *εὐοῖ!*<sup>14</sup> Менаде су скакале, трчале, тресле главом и на крају падале на земљу, што је могао бити врхунац ритуалне екстазе.

На теорије о менадизму као женској побуни против мушког ауторитета<sup>15</sup> ваља гледати само условно потврдно<sup>16</sup> будући да је менадски ритуал у том случају био тек половична и псеудоослобађајућа побуна, пошто је у менадски поход ишао веома ограничен број жена из вишег слоја<sup>17</sup>, и то само у ритуалом ограниченом периоду. Оно што је несумњиво јесте да је практиковање овог ритуала женама омогућавало да на легитиман начин оду од куће и буду у женском друштву – све то ван граница најближег сусједства; такође, екстатични поход у планину им је давао ново, макар и једнократно искуство које се налази изван уско дефинисаног идентитета грчке жене кроз њену друштвену улогу мајке и кућепазитељке (Bremmer 1984: 285–286). Фрома Цајтлин истиче да је Дионисовом култу припадао низ ритуала инверзије, као што су напуштање домаћинства и породице, једење сировог меса итд. Овакви ритуали су саобразиви мушком гледишту о женској

---

<sup>12</sup> Чарлс Сигал узвик *εἰς ὄρος!* тумачи као једну од техника самохипнозе и произвођења екстатичког расположења; ова техника подразумева репетитивно пјевање једне ријечи или фразе (Segal 1997[1982]: 112).

<sup>13</sup> Босе ноге и распуштена коса су, по Бремеру, у грчкој култури типични знаци лиминалности (Bremmer 1984: 277 са ф. 46), који у овом случају наглашавају одвајање од уређеног свијета полиса. Ово лиминално стање је имало обредну функцију да све посвећенице учини по изгледу сличнима, будући да су једнаке пред божанством које поштују. Ношење животињске коже их је такође чинило међусобно сличнима. Оно је освједочено у другим култовима (уп. Langdon 1976: 83) и тумачи се да би оно могло бити знак другости као преузимања туђе улоге (Cook 1914: 420–421, Burkert 2007[1972]: 188–189) и аутсајдерског статуса (Vuxton 1992: 10).

<sup>14</sup> Ова два инструмента се одликују репетитивним ритмом и високим тоналитетом, што уз свјетлосне ефекте бакљи подстиче падање у стање транса.

<sup>15</sup> Списак литературе на ову тему дао је Хенрикс: Henrichs 1982: 145, 221.

<sup>16</sup> Само условно на овакву тезу гледају нпр. Lewis 2003[1971]: 86, Bremmer 1984: 285–286.

<sup>17</sup> Менадизам је практикован у Беотији, Делфима (гдје су учеснице називане тијадама – *θειάδες*), у неким малоазијским градовима и дјеловима Пелопонеза. Екстатички обреди нису, дакле, вршени у свим дјеловима Грчке и менадизам никада није био омасовљен (могуће је да су учеснице припадале вишем слоју, OCD s.v. *maenads*).

природи, наиме о жени као субверзивном и мање интегрисаном елементу друштва (мада је заправо мали број жена уживао у екстатичким менадским обредима). На овај начин би била оснажена постојећа идеолошка антитеза у којој мушкарци представљају одмјереност и уздржаност, а жене недостатак самоконтроле и поводљивост, отвореност ка спољашњим утицајима сваке врсте (Zeitlin 1982: 129–157).

### 3.

Са односом  $\beta\rho\sigma:\rho\acute{o}\lambda\iota\varsigma$  на уму, у овом читању *Бакхи* пратићемо Агаву и остале тебанске менаде у планинском походу.

Хор ове драме чине Тмољанке. „Света“ гора Тмол (ст. 65) је веома важно мјесто у Дионисовом миту (Kerényi 1976: 275). Еурипид је, дакле, хорске дионице намијенио женама из планине, које су својом вољом посвећене у бакхички култ.<sup>18</sup> И баш као што су то Китерон и Теба, Лиђанска планина Тмол је такође упарена са једним важним градом: то је Сард, престоница античке Лидије. Хор већ у пароди (улазној пјесми која је увијек била спектакуларан тренутак у извођењу комада) уписује Китерон у грчку митогеографску мапу, нижући стихове о Тмолу (ст. 55, 65), горама у којима се

---

<sup>18</sup> „Варварке“ (ст. 57) које су својевољно постале Дионисове посвећенице стоје насупрот Тебанкама које је Дионис казнио лудилом. Наиме, лудило је амбивалентно његов благослов (сами циљ обредног искуства) и казна. О лудилу као Дионисовој казни у митолошкој равни в. нпр. Burkert 1985[1977]: 164–165.  $\text{Μανία}$  је стање у коме се током обреда налазе менаде: лудило, (п)омама, занос, делириј, транс. То је екстатично искуство у току кога посвећеник искорачује из нормалног, уобичајеног понашања ( $\xi\kappa\text{-}\sigma\tau\alpha\sigma\iota\varsigma$ , ис-корачивање) и напушта здрав разум у ограниченом временском периоду (Burkert 1985[1977]: 109–111; Руже 1994[1980]: 226–230). У овом виду трансa не успиње се изузетни појединац до божанства, већ је бог тај који силази да би обузео смртника; обузети не напушта овај свијет (нити душа напушта тијело), већ у њему постаје другачији захваљујући божанској сили која је у њему (постаје  $\xi\nu\text{-}\theta\epsilon\omicron\varsigma$ , у-боговљен или у-божен) (Вернан 1995[1985]: 286, Руже 1994[1980]: 228). Уп. Еурипид, *Бакхе* 300:  $\delta\tau\alpha\nu\ \gamma\acute{\alpha}\rho\ \delta\ \theta\epsilon\acute{o}\varsigma\ \acute{\epsilon}\varsigma\ \tau\acute{o}\ \sigma\tilde{\omega}\mu\prime\ \acute{\epsilon}\lambda\theta\eta\ \rho\omicron\lambda\upsilon\varsigma$  / „јер кад бог сасвим уђе у тијело“. Вриједи поменути да су Тмољанке, за разлику од Тебанки, само *једном* назване менадама, тј. излудјелим (ст. 601). Овај стих се може односити на избеумљеност Тмољанки од страха (док се палата тресе и руши), а може бити алузија на могући екстатички врхунац менадског обреда, у коме посвећенице у трансu падају на земљу. Сигал такође сматра да би ово прво и једино обраћање Тмољанкама са „менаде“ могло да буде због снажног диониског контекста сцене, али и најава агресивнијег става Тмољанки нешто касније (Segal ad loc. у Gibbons, Segal 2001: 115).  $\text{Μαινάδες}$  су на овом мјесту у преводу Александра Гаталице „горопаднице“, што је сјајно поигравање са обредно–просторним контекстом планине (Gatalica 2007: стр. 600, ст. 601). У *Бакхама*, као и у нпр. Еурипидовим *Ифигенији у Аулиди* и *Феничанкама*, хор се састоји од аутсајдера, а не од припадника дотичној заједници, као у многим ранијим драмама. Више пута је указано на хор Тмољанки као на елемент који овој драми даје архаичност, с обзиром на то да је доминантан и да су његове реплике уско повезане са драмском радњом.

поштује Кибела (ст. 78sq), о радосном праћењу Диониса по планинама Фригије и Лидије (ст. 140); овом ће низу касније у другом стасимону додати Нису, Олимп и Парнас (ст. 556sq).

Град и планина се супротстављају већ у прологу који изговара бог Дионис, образлажући како је казнио кћери Кадма, митског оснивача Тебе (ст. 32–38):

ΔΙΟΝΥΣΟΣ  
 τοιγάρ νιν αὐτάς **ἐκ δόμων** ὤστρησ' ἐγὼ  
 μανίαις, **ὄρος δ' οἰκοῦσι** παράκοποι  
 φρενῶν:  
 σκευήν τ' ἔχειν ἠνάγκασ' ὀργίων ἐμῶν,  
 καὶ πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὅσαι  
 γυναῖκες ἦσαν, **ἐξέμηνα δωμάτων**:  
 ὁμοῦ δὲ Κάδμου παισὶν ἀναμεμειγμένα  
 χλωραῖς ὑπ' ἐλάταις **ἀνορόφοις** ἦνται  
**πέτραις**.<sup>19</sup>

Дионис  
 Стога сам их лудилом истјерао **из домова**,  
 и оне, помахнитале, **настањују планину**;  
 принудио сам их на ношњу мојих  
 мистерија.  
 И читав женски род тебански, колико год  
 их је жена, лудилом сам изгнао **из кућа**:  
 заједно са Кадмовим кћерима смјештене су  
 испод блиједозелених јела  
**на стијењу без крова**.

Китерон је мјесто *инверзије друштвених норми*, типичне за Дионисов култ. Дионисово „лудило“ (μανίαις, ἐξέμηνα) је средство којим су жене прогнане из простора који им традиционално припада (и ком оне традиционално припадају). Инверзија друштвених норми се може десити само *вани*, тј. ван уређене сфере града. Жене су потјеране *ἐκ δόμων* (из домова), *ἐξ δωμάτων* (из кућа). Њихова локација „напољу“ је резултат диониске маније. Та манија се читује као центрифугална активност, при чему центар од кога се оне удаљавају није само кућа као простор женског бивствовања и уобичајених активности, већ *δόμος* као домаћинство и породица,<sup>20</sup> дакле нуклеус читаве заједнице. Термини *δόμος*, *δῶμα* су изведенице од *δέμω*, „градити“, глагола који може да се односи на дизање градских зидина и акропоља (уп. нашу ријеч „град“),<sup>21</sup> дакле, најважнијих и истовремено најосјетљивијих зона / тачака града. Женско удаљавање од „куће“ јесте одвајање од заједнице и од њене нормативне структуре.

<sup>19</sup> У овом раду стихови су навођени према издању Murray 1913, а консултовано је и издање Dodds 1960.

<sup>20</sup> У значењу „домаћинство“, „породица“, *δόμος* се нарочито може наћи у трагедији, нпр: Есхил, *Хоефоре* 263, Софокле, *Едип на Колону* 370, Еурипид, *Орест* 70 и *Медеја* 114.

<sup>21</sup> Хомер, *Илијада* 7.436, Еурипид, *Ресос* 232.



Постоји још један изузетно важан термин за кућу: ојкос. Споља је ојкос визуелни симбол мушке стабилности и породичног наслеђивања по мушкој линији,<sup>22</sup> но кућа је изнутра женски простор. Док је он напољу, она обитава у одајама, надзире окућницу, сједи на прагу и ради уз огњиште. Њена је контрола над домаћим простором, мушкарац у њему потенцијално страда.<sup>23</sup> У *Бакхама* је ситуација по питању простора обрнута, као што и одговара једној диониској атмосфери инверзије. Жене су те које напуштају домове и лутају по отвореном простору планине. Штавише, оне ὄρος οἰκοῦσι / „настањују планине“ (ст. 33). Иако су менаде у планини проводиле временски крајње ограничен период сваке друге зиме, Еурипид користи глагол који означава трајни боравак<sup>24</sup> и тако наглашава друштвену инверзију у китеронској гори. У стварности, жене су биле одсутне од куће док траје ритуал. У *Бакхама*, жене су напустиле ојкос у граду и нови ојкос нашле у планини. Планина је у митској представи перципирана као простор настамбе прије људског живота у насељима (Buxton 1992: 8–9). Ова перцепција се огледа у ст. 38: умјесто код куће, која је кров над главом, жене „сједе“ (ἦνται, баш као што би код куће) на планинском кршу, који је ἀνόροφος – без крова.

Како на ово реагују мушке главе у Теби? Онда када су тебанске менаде напуштале град, краља у граду није било.<sup>25</sup> Кадмов унук – млади Пентеј<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Кућа је у позоришту обично краљевска палата; није, дакле, само симбол мушког принципа, већ и симбол суверенитета над полисом и симбол социјалне стабилности, такође.

<sup>23</sup> Трагички јунак (Агамемнон, Хиполит, Полиместор и други) неријетко прелази кућни праг (или другачије улази у сферу женског ојкос-а) закорачујући у сопствену пропаст.

<sup>24</sup> Овај глагол значи „настанити“, „населити“, „живјети“, „колонизовати“, „водити домаћинство“ (LSJ s.v. οἰκέω)

<sup>25</sup> У граду је тада био Кадмо, митски оснивач Тебе, и са њим Тиресија, слијепи тебански пророк. Њих затичемо као поборнике Дионисовог култа: обучени у бакхичку ношњу, и они крећу у планину (ст. 170–214). Но, на њих не можемо гледати као на мушке главе у пуној снази. Инсистирање на њиховој старости их ставља ван позиције потенцијалних кириоса, тј. мушких старатеља и глава домаћинства. О Пентејевом оцу, Агавином мужу Ехиону, драма не даје никакав податак.

<sup>26</sup> Краљ Пентеј је изразито млад: о њему (ст. 272, 974) и његовим вршњацима (ст. 1254) говори се као о младићима (νεανίης); за (додуше старог) Кадма, он је дијете (παῖς, ст. 330, 1226) и чедо (τέκνον, ст. 1308, 1317, 1319). Пентеј је у планини Китерон добио третман обрнут у односу на (неке друге) митске јунаке у пелионској гори. Док, на примјер, Хиронови питомци (Јасон, Ахилеј, Асклепије, Аристеј и његов син Актеон) у беневоолентној пелионској гори живе док не прође критични период адолесценције, да би затим отишли у град, Пентеј управо у младићким годинама одлази у Китерон, да се у град више не врати. Јасон: Пиндар, *Оде, Питујска* 4; Ахилеј: Аполодор, *Библиотека* 3.13.6; Асклепије: Пиндар, *Оде, Питујска* 3,

бијесан стиже у град, сазнавши последње новости. Но одакле је стигао и зашто није био ту кад су менаде одлазиле у планину, не знамо. Само знамо да је био ἔκδημος (< ἐκ-δῆμος): ван земље, далеко од куће, у туђини (ст. 215).<sup>27</sup> Ријеч ἔκδημος је заправо прва коју Пентеј изговара. У тренутку критичном по Кадмове кћери и по остале жене, главар Кадмове куће и читаве Тебе је *одсутан*. Владарска кућа – симбол моћи града остаје без мушког надзора, а жена без свог кириоса у близини постаје нестабилна и потенцијално опасна (Hall 1997: 108), не једном у грчкој трагедији.<sup>28</sup> Тако ово ἔκδημος и Пентејев касни повратак у град на извјестан начин антиципирају његову погибију у планини. Пентеј стиже запрепашћен и увријеђен: случај укидања нормалне улоге жена је (*из*)*ван-реда-н*.

Кадмо ће упозорити унука, подсјетивши га на страшни Актеонов крај (ст. 337–340). Ово упозорење је једна од антиципација Пентејевог фаталног китеронског похода. Два сина од двије сестре у истој планини налазе смрт, и то како? Они бивају растргнути од стране бића из њиховог домаћег живота (Segal ad loc. у Gibbons, Segal 2001: 110): Актеона усмрћују његови побјешњели пси, Пентеја помахнитале мајка и тетке. Китерон, онда, за њих двојицу не представља неку општу опасност, већ зону специфичне пријетње од стране бића из непосредне околине и из приватног живота. Колико ове двије смрти кореспондирају, и колико је за обојицу Китерон фаталан, илуструју следећи стихови (ст. 1290–1292):

ΚΑΔΜΟΣ	ΚΑΔΜΟ
σύ νιν κατέκτας καὶ κασίγνηται σέθεν.	Τи си га убила и сестре ти.
ΑΓΑΥΗ	ΑΓΑΒΑ
ποῦ δ' ὤλετ'; ἢ κατ' οἴκον; ἢ ποίοις τόποις;	А гдје је погинуо? Код куће или – гдје?
ΚΑΔΜΟΣ	ΚΑΔΜΟ
οὔπερ πρὶν Ἀκτέωνα διέλαχον κύνες.	Тамо гдје су некад пси растргли Актеона.
ΑΓΑΥΗ	ΑΓΑΒΑ
τί δ' ἐς Κιθαίρων' ἦλθε δυσδαίμων ὄδῃ;	Па што је несрећник у Китерон ишао?

Аполодор, *Библиотека* 3.10.3; Актеон: Аполодор, *Библиотека* 3.4.4; Аристеј: Аполоније Рођанин, *Аргонаутика* 2.509–10. За Актеона је Пелион био беневољентан, али се Китерон показао као фаталан.

<sup>27</sup> Уп. Еурипид, *Ифигенија у Аулиди* 76sq – Парис је уграбио Хелену док је Менелај био ἔκδημος.

<sup>28</sup> Последица овакве женске нестабилности је зао удес мушкарца, чак и погибија. То је случај у Еурипидовим *Федри*, *Андромахи*, *Медеји*, *Бакхама*, у Софокловим *Трахињанкама*, и, парадигматично, у Есхиловом *Агамемнону*.

У паралелизму Актеон – Пентеј можемо видјети и паралелу повучену између дивљих паса и помахниталих Кадмових кћери. Нимало случајно, Агава своје саборкиње назива  $\delta\rho\omicron\acute{\alpha}\delta\epsilon\varsigma \acute{\epsilon}\mu\alpha\iota \kappa\acute{\upsilon}\nu\epsilon\varsigma$  / „хитре моје кучке“ (ст. 731), а хор менаде  $\theta\omicron\alpha\iota \Lambda\acute{\upsilon}\sigma\sigma\alpha\varsigma \kappa\acute{\upsilon}\nu\epsilon\varsigma$  / „брзе кучке Бјеснила“ (ст. 977).<sup>29</sup> Сјетимо се овдје још једне несрећне мајке и Еурипидове јунакиње, тројанске краљице Хекабе: она се на крају своје диониске освете трансформише, каже мит, у кучку.<sup>30</sup> Кадмове кћери и остале тебанске менаде пошле су у Китерон обучене у кожу дивље животиње, како је то налагао обред.<sup>31</sup> Срнећа кожа изједначава посвећенице међу собом, али их и поистовећује са бићима планине. У диониском амбијенту менадског тумарања планином брише се граница између свијета људи и свијета животиња. У овом брисању граница својом погибијом учествује и Пентеј, маскиран у менаду: када су га Агава и остале Тебанке спазиле у планини, у свом диониском лудилу су умјесто маскираног краља видјели звијер, лава, ловину и трофеј.<sup>32</sup>

Границе између човјека и животиње (и човјека и бога) су, дакле, замагљене у диониском амбијенту, и у дивљој зони планине. Еурипидов приказ животињског свијета који настањује Китерон фигуративно је изражавање кризе у којој је уобичајена опозиција човјек:звјер лишена сигурне и стабилне референце људских особености (Thumiger 2006: 191, 194). При томе, планина функционише као топос парадокса, мјесто преокрета и подручје колапса дистинкцијâ града (Buxton 1992: 9).<sup>33</sup> Спајају се иначе

---

<sup>29</sup>  $\Lambda\acute{\upsilon}\sigma\sigma\alpha$  је лудило које шаље разљућено божанство, у овом случају Дионис (уп. стих 851), а  $\Lambda\acute{\upsilon}\sigma\sigma\alpha$  је и персонификована богиња лудила (уп. Еурипид, *Херакле* 851).  $\Lambda\acute{\upsilon}\sigma\sigma\alpha$  је такође бјеснило код животиња (код паса, уп. нпр. Ксенофонт, *Анабаза* 5.7.26.), па је у наведеним стиховима значење двоструко: брзе кучке бјеснила су и побјешњеле кучке (LSJ s.v.  $\lambda\acute{\upsilon}\sigma\sigma\alpha$ ). Уп. ф. 18.

<sup>30</sup> Еурипид, *Хекаба* 1265; Овидије, *Метаморфозе* 13.565sq. О диониској природи освете Хекабе и Тројанки уп. ст. 684–687, ст. 1157–1162 у *Хекаби*; Segal 1990, Zeitlin 1996: 172–219; уп. поглавље 4.

<sup>31</sup> Уп. ф. 13. Гласник из Китерона извјештава како Тебанке носе бакхичку ношњу – срнећу кожу ( $\nu\epsilon\beta\rho\acute{\iota}\varsigma$ ) (ст. 696). Као бакхичку ношњу срнећу кожу помињу Дионис (ст. 24), Хор Тмољанки (ст. 111, 136) и Тиресија (ст. 176, 249). У срнећу кожу Дионис облачи Пентеја када га, пред поход у планину, маскира у менаду (ст. 835).

<sup>32</sup> Ст. 1108, 1144, 1174, 1183, 1186sq. 1197, 1215, 1237, 1278sq.

<sup>33</sup> Инверзија норми полиса у планини није, међутим, потпуни хаос у природи, већ култивизација природе, антиструктура. Хелен Фоли примјећује да Еурипидове менаде у планини одбацују обиљежја града (брак, пољопривреду, технологију, градски жртвени

раздвојени свјетови: божански, људски, животињски. Слично се дешава и на нивоу функционисања људске заједнице: уобичајено важеће дивергентне линије града у планини се међусобно приближавају, нормално друштвено понашање доживљава крах а подјела улога преокрет. Док је у стварном животу лов специфично мушка дјелатност, имагинарном планином се крећу многе ловкиње, и то саме (Аталанта, Калисто и др.) или у групи: менаде тако лове Орфеја на Пангеону и Пентеја на Китерону.<sup>34</sup> Ово понашање *ван* норме или *ван* себе<sup>35</sup> Бакстон изједначава са припадањем сфери *βροσ*-а (Vuxton 1992: 9), а *βροσ* је *ван* града.

Китеронску планину у вријеме менадског похода нарочито карактеришу извјештаји двојице гласника (ст. 677–774 и ст. 1043–1152). Први наратив даје пастир – човјек планине, који у град стиже из Китерона, „у коме се снијежне пахуље никада не топе“ (ст. 662). Већ је призван амбијент менадског (зимског бијеналног) обреда. Он свједочи чуду над чудима (δεινὰ θαυμάτων τε κρείσσονα, ст. 667) – догађају који је у очима полиса (*из*)*ван-реда*-н: *ὄρειβασία* Тебанки резултује таквим складом са природом да *βροσ* постаје мјесто „карактеристичне диониске фузије свијета природе и људског свијета“,<sup>36</sup> у коме се, опет, све нормиране границе бришу (ст. 699–711):

ΑΓΓΕΛΟΣ	ГЛАСНИК
αἰ δ' ἀγκάλασι δорκάδ' ἠ σκύμνους λύκων ἀγρίους ἔχουσαι λευκὸν ἐδίδοσαν γάλα, ὄσαις νεοτόκοις μαστὸς ἦν σπαργῶν ἔτι βρέφη λιπούσαις: ἐπὶ δ' ἔθεντο κισσίνους στεφάνους δρυός τε μίλακός τ'	Неке су бијелим млијеком дојиле ланад или дивље вучиће, у наручју их држећи: њима, младим мајкама, дојка бјеше набрекла јер су чедо напустиле. Овјенчале су се бршљаном, храстом и

обред) и прихватају организацију условљену специфичним ритуалним правилима; њихова заједница је подијељена у три групе (које су попут тијасоса из реалног обреда), њихова жртва (која наликује и истовремено первертира градски жртвени обред) симболише њихово јединство, при чему Агави као свештеници припада право да изабере свој дио жртве (те ће она прва отргнути Пентејеву руку, ст. 1125–1127) (Foley 1985: 237).

<sup>34</sup> Усамљене ловкиње-дјевице Аталанта и Калисто су, разумије се, Артемидине митске пратиље. Аталанта: Аполодор, *Библиотека* 3.9.2; Калисто: Аполодор, *Библиотека* 3.8.2; Орфеј: Паусанија, *Опис Хеладе* 9.30.5, Овидије, *Метаморфозе* 11.1sq, Вергилије, *Георгије* 4.520sq.

<sup>35</sup> На врхунцу своје „болести“, Федра прижељкује да се придружи Хиполиту у планини, што наилази на згражавање њене слушкиње (Еурипид, *Хиполит* 208–238).

<sup>36</sup> Segal ad 833sq. у Gibbons, Segal 2001: 118. Сигал на истом мјесту упућује на славну диониску оду у Софокловој *Антигони* у петом стасимону (ст. 1115–54) у коме је Дионис замишљен као хоровађа који предводи космички плес звијезда, које „дахом шаљу ватру“ (ст. 1146). Уп. ст. 114: γὰ πᾶσα χορεύσει / „читава ће земља плесати“.

ἀνθροσφору.  
θύρσον δέ τις λαβοῦσ' ἔπαισεν ἔς πέτραν,  
ὄθεν δροσώδης ὕδατος ἐκπηδᾷ νοτίς:  
ἄλλη δὲ νάρθηκ' ἔς πέδον καθῆκε γῆς,  
καὶ τῆδε κρήνην ἔξανῆκ' οἴνου θεός:  
ὄσαις δὲ λευκοῦ πώματος πόθος παρῆν,  
ἄκροισι δακτύλοισι διαμῶσαι χθόνα  
γάλακτος ἔσμοὺς εἶχον: ἐκ δὲ κισίνων  
θύρσων γλυκεῖται μέλιτος ἔσταζον ῥοαί.

тисом у цвату.  
Једна се дохвати тирсосу и удари њиме о  
стијену, кад шикну извор свјеже воде;  
друга прут у парче земље пободе,  
бог ту врело вина пошаље;  
све које се ужељеше бијелог напитка,  
загребавши земљу врховима прстију,  
налазиле су мљечне потоке, а низ  
штапове од бршљана сливале су се  
слатке ријеке меда.

Овај лирски пасаж дочарава диониску атмосферу ὄρος-а у којој се губе границе не само између старије и млађе жене, удате и дјевојке (ст. 694), већ и између човјека и животиње. Планина, звијери и менаде постају једно (πᾶν δὲ συνεβάκχευ' ὄρος καὶ θῆρες, ст. 726). Жене у божанском лудилу остављају своју одојчад да би постале дојиље ланадима и вучићима: њихово стапање са планином и њеним живљем је ремећење (макар и привремено) уобичајених женских ограничења и обавеза у граду и домаћинству. Беневоленост менада и дивље природе је двосмјерна: колико менаде служе природи дојећи мало звјериње, толико природа служи њима нудећи изворску воду, вино, мед и млијеко.<sup>37</sup> Треба имати у виду да овај пејзаж бујне природе, коме одговара један краћи у извјештају другог Гласника (ст. 1052sq), не одговара зимском амбијенту менадског похода, те је с правом код Бремера окарактерисан као утопијска визија а не као ситуација реалног обреда (Bremmer 1984: 277). Можда је Еурипиду овај locus amoenus био потребан ради стварања ефекта затишја пред буру?

Корак даље од брисања границе је инверзија у односу на ту границу. Инверзиван однос града и планине је присутан већ у парадоксу који је примијетио Гулд (Gould 2001: 242): док се дио града налази у планини (Тебанке), планинско становништво је у срцу града (Тмољанке). Но, вратимо се пастировом извјештају. Говедари и пастири (који припадају планини), на

---

<sup>37</sup> Поводом ове очаравајуће слике Јан Кот сугерише: „Римски Бакхус био је готово искључиво бог вина, грчки Дионис био је инкарнација свих виталних сокова, воде, млека, вина и сперме.“ (Кот 1974: 207, прев. П. Вујичић). Дионисовом вољом отвара се „свијет оног праженог, но у другом, древнијем смислу него у Афродите. Није жена која љуби и предаје се, није она која дјецу рађа та у којој се Диониз објављује, већ она која храни и његује, она која је обузета чудом свеживота.“ (Otto 1998[1956]: 119, прев. Д. Барбарић).

наговор градске скитнице,<sup>38</sup> нападају менаде и нарушавају склад. Слиједи екстреман преокрет норми. *Жене* се понашају као *звјери* док растржу свој плијен (ст. 735–747), и звјерињи напад почиње Агавиним покличем: „Хитре моје кучке!“ (ст. 731). *Жене* насрћу као *мушкарци* и као *непријатељи* на предграђа Тебе (ст. 751–764) – оне које традиционално чувају домове и рађају нове нараштаје. Њихови менадски тирсози, до малоприје чаробни штапови под којима су прскале благодатне течности у утопијском првом извјештају из планине, постају смртоносна оружја. Напад менадске *трупe*<sup>39</sup> је најављен још у Дионисовом прологу, уз јукстапозициониране πόλις и ὄρος (ст. 50–52):

ΔΙΟΝΥΣΟΣ  
ἦν δὲ Θηβαίων πόλις  
ὄργῃ σὺν ὄπλοις ἐξ ὄρους βάρχας ἄγειν  
ζητῆ, ξυνάψω μαινάσι στρατηλατῶν.

Дионис  
Буде ли **град** Тебанаца својеглаво  
оружјем тјерао бакхе из **планине**  
придружићу се менадама као војсковођа.

У пастировом наративу може се видјети минијатура драмске радње комада: први наратив антиципира извјештај другог Гласника из којег дознајемо околности Пентејеве смрти.<sup>40</sup> У другом извјештају Китерон постаје мјесто иницијације и, као такав, *зона је другости* (Vuxton 1992: 12). Пентеј, тај алфа мужјак, одбацује могућност отворене борбе и за планину бира undercover операцију уходе (κατάσκοπος, ст. 915; 955sq): травестиран у *жену–менаду*<sup>41</sup>, он кришом посматра обред. Репутацију бића које се

<sup>38</sup> „Градска скитница, вјешт на ријечима“ (τις πλάνης κατ’ ἄστυ καὶ τρίβων λόγων, ст. 717) појављује се ниоткуда и пооштрава поларитет између града и планине. Сигал предлаже тумачење да је Еурипид хтио да стави у контраст наивно, инстинктивно побожно становништво руралне зоне (ст. 764 и 769sq) и скептичне градске житеље; Сигал као могућност наводи још и Еурипидово алудирање на опасност која пријети од политичара – демагога касног V вијека (Segal ad loc. у Gibbons, Segal 2001: 118). У сваком случају, напад на менаде није идеја неког од пастира, људи планине.

<sup>39</sup> Агавин λόχος (ст. 916) је њена трупа, друштво, али ријеч примарно означава засједу и војну формацију која напада из засједе (LS) s.v. λόχος). Родна инверзија се назире и из овог стиха: λόχος је поразио Пентеја обученог у женску хаљину.

<sup>40</sup> О улози извјештаја првог гласника и о проблему женског мародерства (ст. 751sq) в. MacLeod 2006. Пастиров наратив демонстрира Дионисову моћ и добротинство, одређује природу Пентејеве грешке и затим краљу нуди тачне околности његове сопствене смрти: σπαράγμος који ће извршити менаде предвођене краљевом мајком Агавом.

<sup>41</sup> Овдје се ваља сјетити да су у грчком позоришту женске ликове играли искључиво мушкарци. Мушкарац, дакле, увијек представља жену, па и онда кад представља мушкараца који представља жену. Ова сцена је такође драгоцјена као миметички моменат κατ’ ἐξοχήν: на позорници, у току представе, пред очима публике, један глумац ставља на себе маску,

прерушава и маскира, које твори обмане и смицалице има – жена<sup>42</sup> (Zeitlin 1990a: 79). Његова маска, идентитет који је прихватио (јер, πρόσωπον је и маска и лице), одабир стратегије и планински терен интерагују. Осим родне, има још могућих инверзија: Пентејеву смрт Питер Бјуриен назива *perverted sacrifice*, будући да је човек замијенио животињу на олтару, а не животиња човека. (Burian 1997: 193).<sup>43</sup>

Извјештај другог Гласника (али и први као минијатура другог) успоставља дијалектику између спектакла и патње као између различитих концепција насиља и реакцијâ на њега (Perris 2011: 37). Представа насиља (тј. драматизација насиља од стране Гласника) омогућава публици и да буде очарана ‘наративним спектаклом’ и да буде шокирана патњом. Ово се, додајмо, односи како на интерно гледалиште – хор Тмољанки (ст. 1029sq), тако и на гледалиште у позоришту. Стога је Китерон својеврсна позорница ове драме насиља. Наиме, насиље је, у складу са укусом и правилом грчке трагедије, закулисно, те је у *Бакхама* смјештено на овој китеронској, ‘закулисној позорници’. Комад је, притом, осмишљен тако да је један глумац

---

поправља костим и увјежбава улогу (ст. 925–962)! На основу сачуване керамике, рекло би се да је Пентејева трагедија Еурипидова иновација. Наиме, на свим преживјелим вазама које приказују Пентејеву смрт, свима сем једног могућег изузетка, Пентеј умире као ратник: представљен је херојски наг, углавном обнажених гениталија, наоружан мачем или копљима (Tarlin 2007: 156). У просторној равни Пентејево маскирање уз божанску асистенцију и надзор маркира његову транслацију из свјетовне зоне (града) у (планинску) зону ритуала. Дионис поправља Пентејев костим дотичући његове дјелове тијела и тако „освећује“ жртву, одвајајући је од свијета профаног.

<sup>42</sup> Клитемнестра, Федра, Медеја, Електра, Дејанира и друге јунакиње трагедије увјежавају нас у то.

<sup>43</sup> Тако је можда и овчар жртвован умјесто овна: Миодраг Павловић налази паралелу између Еурипидових *Бакхи* и наше народне пјесме *Изједен Овчар*. Ова пјесма у само дванаест стихова успијева да очара, гане и унесе не малу језу. Сестра Јања (Павловић тумачи да је она вила) буди у пољу уснулог Радоја (који може бити овчар, његов замјеник (тј. замјена на жртвеном олтару) или само „лудо дете“ како каже пјесма) да потјера овце. А Радоје јој из сна, или прије из неког не-постојања, тужно одговара: „Нека и, сејо, не могу; / Вештице су ме изеле: / Мајка ми срце вадила, / Стрина јој лучем светлила.“ По Павловићу, будући да је жртвовање у тијесној вези са оплођивањем и стварањем новог живота, учесници у њему треба да буду прије свега родитељи, и то првенствено мајка. „Не зато да би жртва била посебно страхотна, него да би се људским родитељством подстакло родитељство елемената: мајке земље, воде-мајке.“ Даље, будући да менструални циклус жене (а то је њена плодност и способност рађања) одређује мјесец, обред жртвовања се вршио ноћу, да би га мјесец и посвједочио. На крају, требало је угушити отпоре према вршењу тако страхотне жртве, требало их је превладати претходним довођењем свештеница у стање заноса (Pavlović 1986: 7–25).

могао играти улоге Пентеја, Агаве и Гласника (Dickin 2009: 128–9, цитирано код Perris 2011: 47).<sup>44</sup> Један глумца је, дакле, могао преузети три роле обједињене китеронским насиљем и патњом: Пентеја као жртве, Агаве као починиоца, и Гласника који као пристрасан посматрач реагује на ово насиље, и затим га драматизује пред Тмољанкама и атинском публиком.

Овом закулисном позорницом (и спектаклом насиља на њој) а потом и „званичном“ сценом *Бакхи* суверено влада – **τλήμων** Ἀγαύη (ст. 1117). Агава је τλήμων: несмотрена, дрска, безобзирна,<sup>45</sup> у смислу прекорачивања границе и чињења хибриса, а затим и последично τλήμων: јадна, несрећна, вриједна сажалења.<sup>46</sup> Агавина *ὄρεϊβασία* је њено лудило које иде ка свом врхунцу, ка њеној пропасти (πάθος) и стога патњи (πάθος), те нашем са-осјећању (συμπάθεια). Њено пењање планином је еквивалентно њеном напредовању ка сопственој пропасти. Узбрдо је заправо низбрдо, планински пут је стрмоглава странпутица, ноћ постаје много страшнији мрак. Обузета бјеснилом (ст. 1122sq), Пентејева мајка започиње, предводи и окончава ужасни менадски *σπαράγμος*. Несрећно убиство у планини и сусрет са мртвим тијелом у граду међусобно кореспондирају управо на нивоу мајчинске улоге. На почетку *σπαράγμος*-а имамо: μήτηρ (...) **προσπίτνει** νιν / „мајка га је **напала**“ (ст. 1114sq), но овај „напад“ је вишезначан. Глагол προσπίτνω првенствено значи: „пасти у загрљај, објесити се о врат“, затим „пасти пред некога“ у контексту преклињања, и још „напасти некога“ (LSJ s. v. προσπίτνω). Дакле, Агавин напад се са једне стране иронично подудара са Пентејевим преклињањем у истом тренутку (ст. 1118–1121), а са друге са мајчинским „наричућим“ загрљајем синовљевог леша у излазној пјесми (Perris 2011: 49 са ф. 42).

---

<sup>44</sup> До три глумца су преузимала све улоге у класичној трагедији и сатирској игри (тзв. „правило три глумца“): Теспис је увео првог глумца – себе; Есхил је увео другог, а Софокле трећег.

<sup>45</sup> Уп. нпр. Есхил, *Хоефоре* 384, Софокле, *Електра* 439, Еурипид, *Медеја* 865.

<sup>46</sup> Уп. нпр. Есхил, *Оковани Прометеј* 614, Софокле, *Филоктет* 161, Еурипид, *Хиполит* 554. „Јадан и сажалења вриједан“ је и Пентеј, док на своју несрећу тражи бољи поглед на менаде (ст. 1058), и док оне покушавају да га дохвате и докрајче (ст. 1102).



#### 4.

О родноспецифичној димензији поларизованог односа град:планина свједочи мотив „напуштања разбоја“. У нормално уређеном грчком граду, традиционални женски занат је ткање, које се одвија у затвореном простору кућних одаја и симбол је најбољих особина жене: повучености и марљивости.<sup>47</sup> У диониској друштвеној и родној инверзији, менаде *напуштају ткање*<sup>48</sup> и одлазе у планину (ст. 116–119):

ΧΟΡΟΣ  
**εἰς ὄρος εἰς ὄρος**,<sup>49</sup> ἔνθα μένει  
 θηλυγενῆς ὄχλος  
**ἀφ' ἰστών παρὰ κερκίδων** τ'  
 οἰστροθεῖς Διονύσῳ.

ΧОР  
**У гору, у гору!** Тамо чека  
 мноштво жена  
 које је **од преслица и вретена**  
 на силу одвојио Дионис.

Пентејев план да менаде примора на уобичајене женске послове (ἐφ' ἰστοῖς δμῶϊδας κекτήσομαι / „биће оне мени уз преслицу робиње“, ст. 514) биће по њега фаталан. Мајка, типична и централна фигура οἴκος-а, у ὄρος-у постаје ловкиња и целат са синовљевом главом у рукама (ст. 1236sq):

ΑΓΑΥΗ  
 ἢ τὰς παρ' ἰστοῖς ἐκλιποῦσα κερκίδας  
 ἔς μεῖζον' ἦκω, θῆρας ἀγρεύειν χεροῖν.

ΑΓΑΒΑ  
 Оставила сам прибор за ткање и више  
 постигла: да ловим звијери голим рукама.

Након Агавиног уласка са „трофејем“, њена побједничка пјесма је дијалог са хором (ст. 1168–1201), у којем Агава као ловац и добитник награде (ἀριστεία, ст. 1239), побједник у надметању (ἀγών, ст. 1163), предводник пира (κῶμος, ст.1186), и даље игра ексклузивно мушке улоге.<sup>50</sup> Ипак, по свом антифоном карактеру ова пјесма веома личи на погребну (Segal ad 1316–17 у Gibbons,

<sup>47</sup> Повученост, стрпљивост, вјерност и марљивост оваплоћени су у Пенелопи, која тка покров за свекра десет година: дању тка, а ноћу пара, да би у мужевљевом одсуству одбила насртљиве просце (Хомер, *Одисеја* 2.93sq, 19.137sq, 24.128sq). О женској вјештини ткања и плетења у вези са перцепцијом жене као препредене и субверзивне в. поглавље 9, стр. 206–207.

<sup>48</sup> Напуштање ткачког прибора је у митологији у вези са Дионисом: ткачком радиношћу су се бавиле Минијаде прије него што их је Дионис казнио лудилом, као и Персефона прије него што је, по једном миту, у Зевсовом загрљају зачала Диониса-Загреја. Минијаде: Овидије, *Метаморфозе* 4.31–54, 389–415; Персефона: Ноно, *Пјесма о Дионису* 5.562–6.168.

<sup>49</sup> Понављану ритуалну формулу εἰς ὄρος εἰς ὄρος налазимо у ст. 116, 165, 986, а други бакхички повик εὐοῖ у ст. 141.

<sup>50</sup> У овом Агавином уласку алудира се и на обредне елементе јавних градских празника. О паралели између етапа Агавиног убиства Пентеја и обредних фаза фестивала (πομπή, ἀγών, κῶμος) в. Foley 1985: 208–218.

Segal 2001) у којој главна ожалошћена размјењује реплике са осталим женама које туже. Стога хор прави овакав увод у поменути дијалог са Агавом (ст. 1160–1164):

ΧΟΡΟΣ  
βάκχαι Καδμεΐαι,  
τὸν καλλίνικον κλεινὸν ἐξεπράξατε  
ἐς στόνον, ἐς δάκρυα.  
καλὸς ἀγών, χέρ' αἵματι στάζουσιν  
περιβαλεῖν τέκνου.

ХОР  
Бакхе Кадмејевићке,  
славну побједу сте претвориле  
у уздахе, у сузе.  
Лијепо ли је то надметање, натопити руке  
крвљу сопственог чеда.

Резултат Агавиног надметања – трофеј који она као побједоносни ловац доноси кући – Тмољанке иронично називају „изванредним“ (περισσάν, ст. 1297). Агава то спремно и самозадовољно прихвата, јер није само трофеј изванредан већ и начин на који је до њега дошла (περισσῶς). Ова ријеч (претходно употребљена за мушкарце у контексту њихове прекомјерности, уп. ст. 429) која означава превазилажење мјере свакако употпуњује описани Агавин лик ловца–побједника, но она такође антиципира стање у које ће Агава запасти чим дође себи: њен бол је тај који је изванредан, претјеран, преголем, прекомјеран, такав да превазилази оквире људског схватања.

Са повратком Теби и кући (πρὸς δῶματα, ст. 1149), фрагменти Агавине свијести су се, као и фрагменти Пентејевог тијела, повезали у цјелину (Vuxton 1992: 13). Замислимо овај тренутак Агавиног повратка у склопу позоришне архитектуре: она стиже на један од два улаза, онај који је означавао долазак споља (не из града), у овом случају из Китерона.<sup>51</sup> Драмски писац (и уједно режисер) користи супротстављеност ова два улаза, тензију која је дио „симболичне топографије“ трагедије (Padel 1990: 343). Агава, дакле, стиже у град, у Тебу са седам капија. У њеном уласку на сцену стиче се свих седам капија. Ако је градска зидина демаркациона линија између града и спољашњости, онда је градска капија пропустљива тачка те линије. У овој тачки, у коју стиже Агава, сусрећу се и комешају Теба и Китерон, не без конфликта.

Вративши се из планине у град, Агава је у њему постала маргинална фигура која је изгубила контролу над реалношћу и прекршила норме које јој

---

<sup>51</sup> Претходно је гледалиште извјештајима гласника било позвано да замисли Китерон, простор који не види.

обезбјеђују мјесто у полису; њен повратак у палату, њену кућу и стварни и симболични центар полиса, служи да истакне колико је њено присуство на том мјесту „страховито неприкладно“ (Segal 1997[1982]: 81). Агава више не може бити у граду, али, видјећемо, ни у Китерону.

## 5.

Несрећна мајка, кажњена Агава, није се сјединила са благословеним трансом већ са убилачком јарошћу, као и њене сестре и остале Тебанке. Она, будући у неком бунилу, није „видјела“ бога који је обузео ни у рационалном „овдје“ ни у богом испуњеном „другдје“ (Вернан 1995[1985]: 309). Но, баш као и код истинских учесница менадског ритуала, китеронски поход Тебанки карактерише групно обожавање Диониса у оквиру тијасоса и стога одбацивање индивидуалности.<sup>52</sup> Наглашавањем ове *en masse* димензије ритуала Агавино крајње одвајање од групе дјелује још потпуније, грубље, суштаственије.

Нека друга менада би о свом бакхичком лудилу дознала другачије, будећи се након дубоког сна; након ванредног искуства учешћа у култним радњама тијасоса, она би се враћала свом уобичајеном животу у структурисаној друштвеној групи. Психотичној Агави је, међутим, потребна помоћ која се може тумачити као аутентична психотерапеутска интервенција (Devereux 1970: 35–48).<sup>53</sup> На њену дјелимичну амнезију и остале симптоме (дезоријентисаност спрам реалности, одбрамбена хипоманична усхићеност и хистерично понашање који заправо маскирају велику жалост) дјелује разговор са Кадмом. Кадмо је наводи да промијени своје самоодређење и да се ресоцијализује, што је круцијални корак у терапији (Devereux 1970: 37, 42). Она више није менада, она је удата жена и мајка (ст. 1273–76). Но, њена ресоцијализација је кратког вијека, будући да је заувјек изгнана из (тебанске) заједнице. Она није божанском манијом

---

<sup>52</sup> Најубједљивији израз (позитивног аспекта) ове бакхичке групне свијести Подлецки види у изјави хора у улазној пјесми: „Блажен је онај који (...) своју душу посвећује у тијасос“ / **θιασεύεται** ψυχάν (ст. 72–75) (Podlecki 1974: 145).

<sup>53</sup> Жорж Девере нуди „клиничарско“ читање ове драме, тврдећи да она садржи најранији очуван извјештај о психотерапеутској методи увида и присјећања.

надахнута Дионисова пратиља Китероном, она је несрећна луда жена Тебе. Она *сада схвата* (ἄρτι μανθάνω, ст. 1296)<sup>54</sup> да је њено китеронско стање ἀφροσύνη: недостатак разбора (ст. 1301). Агава је сада трагично здрава (Devereux 1970: 46), али протјерана и сама са својим чином и својом патњом. Управо је овај Агавин унутрашњи пад, након планинског успона (ὄρειβασία) – наиме схватаће да она није никаква божја пратиља већ несрећна лудача – епицентар трагике *Бакхи*.

Стање какво је Агава у самоспознаји дефинисала – на једном нивоу ἀφροσύνη као лудило услед недостатка разума (а не μανία као недвосмислен резултат божје воље), а на другом ἀφροσύνη у планини као супротност према σωφροσύνη тј. према круцијалној и свеобухватној женској врлини у граду – на Агаву ставља сав терет одговорности и окупља сву трагику у једну тачку. Ово је прави тренутак да се сјетимо појединости предеурипидовске иконографије Пентејеве смрти, тј. окршаја са менадама који је честа тема на осликаној грнчарији. На сачуваним вазама приказане су менаде које растржу Пентејево тијело, као на овом поклопцу леканиса:<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> У ст. 1296: „Дионис нас је упропастио, сада схватам“ Сигал види „обрнуту епифанију“: Агава се буди из опсјене (и обмане) блаженства посвећеника и спознаје бога као уништитеља (Segal 1999-2000: 289).

<sup>55</sup> У питању је атички црвенофигурални леканис непознатог аутора урађен у трећој четвртини V вијека, могуће око 430. године; ваза се налази у Музеју Лувр под бројем G 455. Овдје коришћена фотографија преузета је са веб-сајта Wikimedia Commons и ауторка (© Marie-Lan Nguyen) ју је учинила слободном за употребу.



На фрагменту поклопца видимо двије менаде (без очитих менадских обиљежја) које готово равноправно растржу Пентеја у средини: једна му вуче руку а друга руку и ногу, док Пентејев плашт и слободна нога доприносе осјећају равнотеже која влада како овим фрагментом тако и читавом композицијом. Наиме, на остатку поклопца осликане су још двије менаде које пристижу у помоћ другбеницама, по једна са сваке стране, а између њих је Дионис који надгледа приказ; бог је у композицији позициониран као противтежа несрећном Пентеју.

Сличну и слично сугестивну равнотежу постиже и сликар једног киликса:<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> На овом црвенофигуралном киликсу из око 480. сликар Дурис је осликао Пентејеву смрт (споља) и менаду (изнутра). Ваза се налази у Музеју умјетности Кимбел, под ознаком AP 2000.02. Дозволу за коришћење репродукције дао ми је Музеј (© Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas) на чему се срдечно захваљујем.



На једној страни вазе (прва репродукција), двије менаде држе торзо несрећног Пентеја и оне су, са својим хаљинама и кожама дивље животиње пребаченим преко леђа и у идентичним позицијама, једна другој одраз у огледалу; њихово апсолутно равноправно учешће у спарагмосу надгледа Дионисов сатир здесна. Са лијеве стране спарагмосу се придружују још двије

менаде од којих једна носи Пентејеву поткољеницу. Призор се наставља на другој страни вазе (друга репродукција), на којој још три менаде носе другу поткољеницу и бутине.<sup>57</sup> Између њих је још један сатир и он свиралом забавља самог Диониса који сједи са пехаром у рукама; њих двојица као да немају везе са (хоризонталним) располаживањем Пентеја. Истоветност технике којом су осликане женске хаљине (са варијантама платнених огртача и кожа дивље животиње преко хаљина) даје утисак њихове једнакости у обреду, према томе и једнаке одговорности и учешћа у спарагмосу.

Ово су два од неколицине сачуваних примјера ликовних представа на вазама у којима на Пентеја директно насрће пар менада са обје стране (са другима у близини), што би се само дјелимично могло објаснити нужношћу услед недостатка простора и ограничених могућности компоновања. Еурипиду простор не мањка, па он може да „наслика“ хорду менада која растура Пентејево тијело, и међу њима Агаву која сину *прва* отрже лијеву руку из рамена (ст. 1125). Како је Џенифер Марч показала, оваква Пентејева смрт коју начиње мајчина рука у тренутку када се Пентеј без своје војске нашао пред Дионисовом највјероватније је Еурипидова велика иновација, верзија непозната другим сачуваним књижевним и ликовним изворима, и могуће је да је такав Пентејев крај по Еурипидовом плану публици дошао као изненађење (March 1989: нарочито 35–43). Оставимо хорду менада тамо гдје јесте, у другом плану. Еурипидову потресну композицију граде само унакажена жртва и несрећна, неразумна Агава која држи ишчупану синовљеву руку. Еурипидова композиција је лишена сваке равнотеже и подјеле одговорности.

## 6.

Агава досеже потпуно разумијевање своје трагичке перипетије и грешке препознавања бога; тек кад је истински спознала бога (уп. ст. 1296), способна је да Пентејеву маску види као људску а не звјерску, и да на концу прихвати своју патњу и судбину. Агавина анагнореза и тужбалица два

---

<sup>57</sup> Ниједан дио Пентејевог тијела није изгубљен; сликар Дурис као да зна да ће у Еурипидовој трагедији мајка на крају склапати растурене дјелове синовљевог тијела.

су круцијална момента, и након њих преостаје једино „спуштање завјесе“. Ритуална тужбалица,<sup>58</sup> на чијем мјесту у тексту стоји лакуна, свакако се морала чути над Пентејевим унакаженим тијелом. Сигал (Segal 1999-2000) даје аргумент за становиште које Агавино тужење смјешта у прву лакуну, након ст. 1300, противно Додсу (Dodds 1960) који сматра да је Агавина тужбалица била на мјесту друге лакуне, након ст. 1329. У Сигаловој поставци, Агавину тужбалицу – која је наглашено физичка и прати је *compositio membrogum* (Агавино састављање Пентејевих удова у цјелину), слиједи Кадмова тужбалица (ст. 1308–1326) – која је више рефлексивна и оријентисана ка јавности и грађанским вриједностима. Њихове тужбалице би, у овом поретку, биле међусобно комплементарне као карактеристични модуси женског и мушког тужења у полису (Segal 1999-2000: 274). Овако јукстапозициониране, приватна и јавна тужбалица би се односиле на двије сфере људске патње. Ова друга, која се читава у Кадмовом мушком лелеку, свједочи о затирању владарске породице, њеној пропасти кроз три генерације и несрећи града Тебе. Изгубљену Агавину тужаљку, пак, створила је голема интимна мајчинска патња. Случај је хтио да је Агавино тужење – тај покушај исказивања неизрециве патње – прогутала лакуна.

Трагички врхунац је у Агавином случају замијенио онај претпостављени ритуални врхунац менадског ритуала, у којем посвећеница исцрпљена пада на земљу (Bremmer 1984: 281; уп. ст. 135sq). И док су у стварном ритуалу жене напуштале свој прибор за ткање у ограниченом периоду обреда, Агава га је оставила заувјек. Изгнанство из полиса за њу, жену, заправо значи напуштање дома, унутрашњости куће (*φουὰς ἐκ θαλάμῳν*, ст. 1370). Њене последње ријечи, прије него што ће са сестрама отићи у прогонство, биле су (ст. 1383sq):

ΑΓΑΥΗ  
 ἔλθοιμι δ' ὄρου  
 μήτε Κιθαίρων ἔμ' ἴδοι **μιαρὸς**  
 μήτε Κιθαίρων' ὄσσοισιν ἐγώ

ΑΓΑΒΑ  
 Желим да идем тамо гдје  
 нит' огавни Китерон може видјети мене,  
 нит' ја мојим очима Китерон.

<sup>58</sup> Тужбалицу је као уобичајени завршетак трагедије Еурипид неријетко користио (у драмама *Хиполит*, *Андромаха*, *Тројанке*, *Феничанке*, *Прибјегарке*, *Медеја*).



Китерон је, каже Агава,  $\mu\alpha\rho\delta\varsigma$ . Овај придјев значи „умрљан крвљу“, „оскрнављен крвљу“, „загађен“, „гнусан“, „ружан“ и припада првенствено ритуалном контексту.<sup>59</sup> Планину таквом назива јер: „*Китерон* га је убио.“ (ст. 1177sq). А заправо се несрећна мајка умрљала крвљу, она је  $\mu\alpha\rho\acute{\alpha}$ . Убиством најближег крвног сродника починила је вјерски и друштвено неприхватљиво дјело. Оно се у култном језику назива  $\mu\acute{\iota}\alpha\sigma\mu\alpha$  (скрнављење, љага, убиство, злочин).<sup>60</sup> Због њега Агава мора ићи у прогонство,<sup>61</sup> као ритуално нечиста и тиме опасна по заједницу. Она заједници више и не припада: попут усамљене животиње у планини, која је  $\mu\alpha\rho\delta\varsigma$  услед недостатка самоконтроле, првог услова и потребе за друштвени живот (Parker 1983: 5). На почетку драмске радње стоји Агавина  $\acute{o}\rho\epsilon\iota\beta\alpha\sigma\acute{\iota}\alpha$ , једнократна ритуална поворка са другим женама из града у планину; на крају драме је другачија Агавина  $\rho\omicron\mu\pi\eta$  у виду прогона, спровод Агаве из града у самоћу и у непознато, једном за свагда. Гдје?

„Желим да идем тамо гдје ни $\acute{\tau}$  огавни Китерон може видјети мене, ни $\acute{\tau}$  ја мојим очима Китерон.“ Јер, огледају се једно у другоме. Планина – зона ван града, зона дивљине и насиља, зона ван и прије друштвених норми, зона аутсајдера, и Агава – чедоубица, окаљана, изгнана, преступница. И припадају једна другој:

Με το βουνό θα γίνω φίλος  
και με τα πεύκα συντροφιά  
κι όταν θα κλαίω και πονώ  
θ' αναστενάζει το βουνό

Гори ћу пријатељ постати,  
са боровима друговати,

---

<sup>59</sup> LSJ s.v.  $\mu\alpha\rho\delta\varsigma$ , 2. ( $\mu\alpha\acute{\iota}\nu\omega$ )  $\mu$ .  $\eta\mu\acute{\epsilon}\rho\alpha\iota$  су одређени дани у мјесецу антестериону (фебруар / март) о којима су се нудиле покајничке либације мртвима;  $\tau\acute{\alpha}$   $\mu\alpha\rho\acute{\alpha}$  су дјела која за резултат имају ритуалну нечистоту.

<sup>60</sup> Док се глагол  $\mu\alpha\acute{\iota}\nu\omega$  употребљава слободније, именица  $\mu\acute{\iota}\alpha\sigma\mu\alpha$  и придјев  $\mu\alpha\rho\delta\varsigma$  се готово увијек односе на стање које обухвата следеће карактеристике: чини погођену особу ритуално нечистом и тако непогодном да уђе у храм; заразно је; опасно је, и ова опасност није познатог, свјетовног поријекла. Два типска извора оваквог стања су контакти са лешом и убицом (Parker 1983: 3–4). О проливању крви в. Parker 1983: 104–144.

<sup>61</sup> Паркер је прикупио случајеве прогонства (и очишћења) убице у грчком миту. Од десетак имена, свега је неколико женских: Агава, Данаиде, Медеја, Пелијаде, Пентесилеја (Parker 1983: 375–393).

па кад заплачем, заболујем,  
и гора ће уздисати.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Грчка *ребетико* пјесма „То βουνό“ / „Планина“, прва изведба 1954.

## 8. Δύστροπος ἁρμονία

### (Де)конструкција женског тијела у *Хиполиту*

Афродита се спрема на освету Хиполиту, сину Тезеја и амазонске краљице. Наиме, у поштовању ловкиње Артемиде и чувању своје чедности, он иде тако далеко да охоло негира Афродитину моћ. Стога богиња Кипарка распламсава љубав према Хиполиту у Федри, Тезејевој жени и младићевој маћехи. Федра је на мукама: прво таји срамоту, пада у постељу, бори се са страшћу; затим се исповиједа Дадиљи, видећи частан излаз једино у смрти. Но, Дадиља се уплиће и Хиполиту повјерава господаричину љубав. Након његовог надменог згражавања и чувене женомрзачке тираде, Федра чини самоубиство вјешањем. Да би умрла без срамоте и уз освету, Федра је оклеветала Хиполита за напаствовање. Краљ Тезеј по повратку у Атину налази њено опроштајно писмо и моли Посејдона за смрт свог сина, ког тјера у прогонство. Страшна молба се испуњава и Хиполита нападају његови коњи, мрцварећи му тијело. Након што га у самртном ропцу доносе пред оца, стиже Артемида и оправдава и Хиполита и Федру. Пренут из заблуде, Тезеј моли сина за опроштај. Хиполит му опрашта и издише.

Еурипидова трагедија *Хиполит (Овјенчани)* изведена је 428. године пр. Хр., однијевши прву награду.

Je sentis tout mon corps et transir et brûler.  
Осјетих да моје тијело и леди и гори цијело.  
Расин, *Федра* (1677) 1.3.276 (говори Федра)

I don't know care so much what the woman feels – in the ordinary usage of the word.  
That presumes an ego to feel with. I only care what the woman is – what she is –  
inhumanly, physiologically, materially...

Мене не занима толико шта жена осјећа – у уобичајеној употреби те ријечи.  
То претпоставља его којим би се саосјећало. Мене једино занима шта жена јесте –  
шта јесте – нељудски, физиолошки, материјално...

Лоренс (D. H. Lawrence)  
у писму свом пријатељу и издавачу Гарнету (1914)

The man who does not know sick women does not know women.  
Човјек који не познаје болесне жене не познаје жене.  
доктор Мичел (Silas Weir Mitchell), *Doctor and Patient* (1887)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Доктор Мичел је био амерички лекар, књижевник, покровитељ умјетности. Нарочито се бавио неурологијом и лијечењем неурастеније и хистерије.

## 1.

Док посматрамо тијело глумца у театру, ми из постуре, гестова, мимике, гримасе, покрета и мировања црпимо осјећања упућена гледалишту, која суочавамо са сопственим осјећањима. Тијело на сцени, или његов приказ – θέατρον, на различите начине дјелује на гледалиште – θέατρον.<sup>2</sup> Када је протагониста сам на позорници, глумац је тијело и тијело је глумац. Док протагониста интерагује са другим ликом, тијела глумаца у корелацији подр(а)жавају позоришни дијалог и онај дубљи дијалог, који је суоднос два бића. Када се читав хор хармонично креће унутар орхестре, јединство покретâ тијелâ допуњује ритмику хорске партије, и визуелна усклађеност уз хорску унисоност дочарава мисаоно заједништво групе.

Драмска радња античке трагедије креће се ка тренутку у коме (и) тијело пати. И како крешендо радње води ка већем узбуђењу, тако тјелесна димензија узима све више маха. У врхунцу радње, тијело се по правилу налази у неприродном патеничком стању. Штавише, ријечима Фроме Цајтлин, оно је тада најдаље од идеалног стања снаге и интегритета (Zeitlin 1990a: 72). Призор патње не дâ да се пред њим затворе очи: тијело је беспомоћно, пасивно, лишено покрета ergo животности, чак везано и оковано (као у Есхиловом *Прометеју*); оно је заражено лудилом или другом болешћу, у грчу је и скрхано је болом. Управо овакво тијело трагедија излаже погледима и скреће пажњу на њега, инсистирајући на његовом незавидном положају: некад сâм јунак захтијева да у несрећном стању буде посматран и сажалеван; некад, пак, посрамљен, тражи начина да се сакрије или нестане. У складу са конвенцијама античког позоришта, гледалиште је морало бити поштеђено директног ужаса крвопролића, те се смрт јунака дешавала „унутра“. Но, тада би се употребиле сценске могућности да би беживотни леш био накнадно изложен погледима. Овакви моменти „соматике“ античког позоришта морали су утицати на стварање или раст свијести код гледалаца о томе да *имамо тијело*, да добрим дијелом *јесмо тијело*. И даље, они су

---

<sup>2</sup> Именица θέατρον је изведена од глагола θεάομαι (видјети, гледати, посматрати) и односи се на мјесто за посматрање, нарочито позориште, а затим, као збирна именица, на оне који посматрају, као и на сами приказ или спектакл (Liddel – Scott 1975: s.v. θεάομαι, θέατρον).

отварали ширу слику тјелесности, показујући да тијело није одређено само снагом којом су одисали грчки атлетски агони, скулптуре, епика и хорске оде, већ и слабостима, фрагилношћу, болом и прагом бола, трпељивошћу и немоћи.<sup>3</sup>

## 2.

Ако се мушкарац и морао подсјећати чињенице да има несавршено тијело, жена то није могла заборављати. Женско тијело је одувијек перципирано као крхкије и незаштићено, попустљивије пред утицајима и спољашњим инвазијама сваке врсте.

Виђена очима атинског друштва, а искључена из његовог јавног живота, жена је, прије свега, биће које рађа и чија се соматска димензија сама намеће. Њен друштвено прихваћен живот почиње вјенчањем (и раздјевичењем, дакле повредом њене крхке тјелесности), након кога слиједе трудноће и порођаји, који носе бол, опасност и неизвјестан исход. Ако сама не рађа, жена помаже породиљи и опет директно учествује у доношењу живота на овај свијет. Са друге стране, жена на најнепосреднији начин води бригу о болеснима и умрлима. Њена доминантна улога у погребном обреду је означена блиским и благодарним контактом са тијелом умрлог. Жене купају и облаче тијело покојника, туже умрлог и подстичу љековите сузе, припремају храну за даћу на којој ће се окупљени окријепити након исцрпљујућег обреда. Парадоксално у односу на перципирану крхкост „слабијег пола“ (пригодан је анахронизам), жени је за овакве активности потребна велика психичка стаменост, али и физичка снага.

У концептуализацији жене, рекли смо, битну улогу игра свијест о њеној тјелесности и (психо)соматској крхкости. Са женским бићем су (не само) у античкој култури првенствено повезивани емотивни аспекти живота, ирационалност, чак и лудило; жена је веома подложна чарима Афродите и лака мета разорној Еросовој стрелици. Носиоца таквог женског тијела теже је

---

<sup>3</sup> Ова два уводна параграфа, као и још неколико њих даље у поглављу, нашли су се у својој првобитној верзији у склопу мог рада „(Де)конструкција женског тијела у Еурипидовом *Хиполиту*“, *Гласник ЕИ САНУ* LXI/1 (2013), 59–73.

контролисати средствима разума. Стога за грчки логос жена представља биће слабије од мушкарца и, истовремено, биће које посједује узнемирујућу моћ над мушким родом, подривачку према стабилности друштва којим доминирају мушкарци.<sup>4</sup>

Са поменутих аспеката парадигматичан је мит о Пандори. Пандора, о којој је први писао Хесиод, позната је као прва жена–смртница, неодољиво привлачна и узрочник свих људских несрећа. Као и у *Постању*, и у причи о Пандори жена је узрок пада људског рода у „природно стање“.<sup>5</sup> Ово стање подразумијева пропадљивост тијела и његово подлијегање болестима, тегобама рада и смрти. Пандора је прва жена и прва мајка: донијела је и смрт, и рађање. Са Пандором, људи постају неумитно везани за своја пропадљива тијела. Хођајући Пандориним стопама, „жена је двострука. Она је трбушина, трбух који гута све што је њен муж с муком скупљао по цену труда, рада, напора, али је тај трбух једини који може створити оно што продужава човеков живот, а то је дете. Женин стомак противречно оличава мрачну страну људског живота, исцрпљивање, али и Афродитину страну, ону која доноси нова рођења.“ (Vernan 2002[1999]: 52, прев. А. Манчић).

Женском тијелу је посвећено доста пажње у медицинским списима из позног V и IV вијека пр. Хр., познатим као *Хипократски списи* (Corpus

---

<sup>4</sup> Управо се у драмама понавља тема женске моћи која пријети мушкарцима, тема опасности губитка контроле над женама. Било да је у питању трагедија и Клитемнестра, или пак Аристофанова комедија (са фантазијом о политичком дјеловању жена) и Лисистрата – стање женске надмоћи се обавезно приказује као наопака супротност нормалном поретку ствари. Јунакиње трагедије попут осветничких фурија гоне мушкарце, као Клитемнестра (Есхилов *Агамемнон*) и Медеја (Еурипидова *Медеја*). По мушкарце су такође фаталне Федра (Еурипидов *Хиполит*), Агава (Еурипидове *Бакхе*), чак и жене које су жртве мушкараца, попут Дејанире и Антигоне (Софоклове драме *Херакле* и *Антигона*). Перцепција жене као лабилне личности је у трагедијама присутна у типској ситуацији остављања жене без надзора. Идит Хол (Hall 1997: 108) прати ову мисао о опасности остављања жене без мушке контроле у кући, тј. без кириоса у близини: директна последица је психичка нестабилност жене те зао удес мушкарца, чак и погибија. Овако је у Еурипидовим *Трахињанкама*, *Федри*, *Андромахи*, *Медеји*, *Бакхама*, и, сасвим примјерно, у Есхиловом *Агамемнону*.

<sup>5</sup> Хесиод, *Послови и дани* ст. 53–105. По налогу Зевса, који је желио да казни Прометеја и човјечанство, Пандора је прво добила тијело: њу је из глине извајао Хефест, а сви Олимпљани су је обдарили разним чарима (πᾶν – све, δῶρα – дарови). Како су мушкарци настали, то Хесиод не помиње. Они вјероватно ни нису „настали“, већ су у Златном добу једноставно „постојали“, немајући никакве везе са природом и њеним законима. Како примјеђује Џејмс Редфилд (Редфилд 2007: 193), „мушка култура стављена је пре женског посредовања између културе и природе“.

Hippocraticum). Из овог извора се може недвосмислено закључити да је жена медицински третирана као посебан случај, као девијација у односу на норму (коју представља мушкарац и његово тијело). Проучавајући женски пубертет и менструацију, сексуалну активност и репродуктивни систем, тадашња медицина сматра да је дјевојка у пубертету нарочито подложна психосоматским бољкама, те савјетује рану удају, трудноћу и рађање дјете, као лијек који доноси општу стабилност.<sup>6</sup> Мушкарац, дакле, према медицинским списима, има терапеутски утицај на жену, док је њена конституција виђена као инфериорна, а њено тијело и здравље као склони одступању од норме и контроле (King 1998: 21–53, 75–98; Blundell 1995: 98–112).

Никол Лоро износи тезу да идеални мушкарац нема тијело: тијело идеалног грађанина, који је живот дао за отаџбину и којег велича атинска погребна бесједа, припада полису који ће га сахранити о државном трошку и на тлу државе; то тијело се, привремено позајмљено, само враћа држави. Ако мушкарац – политички субјект – нема тијело, онда тијело припада домену жена: мушкарци су људи, а жене су одраз и скуп разлика између полова, као у Пандорином миту (Logaux 1995[1990]: 10). На трагу ове тезе, могло би се рећи да жена посједује тијело, тјелесност и све припадајуће – сексуалност, крхкост, несавршеност, итд. Један аспект тјелесности је нарочито додијељен жени: бол (ὀδυνη) и то онај порођајни (ὠδίζ) започиње и потврђује испуњење женине улоге у друштву, која није мање важна и напорна од мушког ратног похода.<sup>7</sup> Родноспецифична патња тијела жене верификује њену сврсисходност.

---

<sup>6</sup> Спрам свијета са којим може интераговати, женско тијело је затворено (нарочито до краја дјеговања), или само периодично отворено зарад стварања потомства (в. даље у тексту, стр. 187). Управо ова два моментума живота жене сједињени су у Артемидином култу: само наизглед контрадикторно, ова богиња штити дјевице и жене на порођају. Иза тога се заправо крије инсистирање друштва на одвајању материнства од сексуалности и спајању материнства са чедношћу које је својствено дјевицама. Посредник који повезује два поменута ступња у животу жене јесте Афродита, која се стара о плодном и успјешном браку. У *Хиполиту* управо ове двије богиње „вуку концe“.

<sup>7</sup> Еурипид, *Медеја* 248–251.



### 3.

*Хиполит (Овјенчани)* је једини познати случај драме у којој трагедиограф по други пут обрађује исти мит.<sup>8</sup> О несачуваном *Покривеном Хиполиту*, драми коју је атинска публика са гнушањем одбила, не знамо много. Вјерује се да је Еурипид у овом првом *Хиполиту* Федру представио као дрску жену, која посинку нуди своје тијело (не знамо колико експлицитно), и можда му предлаже свргнуће Тезеја.<sup>9</sup> Уколико су претпоставке тачне, ова прва Федра, са својом необузданом природом и дјелањем у складу са нагонима, није могла наићи на одобравање припадника културе која држи до логоса и логосног бивствовања.

Обраду мита, као и улогу тијела и тјелесности у овом „неуспјешном“ комаду можемо само да нагађамо. Што се тиче сачуваног, награђеног

---

<sup>8</sup> Могућа је слична ситуација са двјема Еурипидовим изгубљеним драмама под називом *Прикс* (Gibert 1997: 85 ф. 3); за претпоставку о Аристофановим *Облацима* в. Michelini 2006[1987]: 287 ф. 44.

<sup>9</sup> За уобичајено виђење Федри у првој драми као сексуално агресивне в. Michelini 2006[1987]: 287 са ф. 47. Комад је добио име по младићу који се због Федриног предлога престрављен покрива. Римљани царског доба су за своје Федре црпли инспирацију управо из ове верзије – Овидије у својим *Писмима хероина* и Сенека у трагедији *Федра*. О проблематици тезе да је изгубљени *Хиполит* настао прије сачуваног в. Gibert 1997. О Хиполитовом покривању в. Roisman 1999b: 407–409. Могућности за Федрин лик у изгубљеној драми се још увијек преиспитују, и неки аутори, супротно увријеженом мишљењу, сматрају могућим да Федра није директно и бестидно Хиполиту показала своје намјере, и да је њен евентуални предлог политичког преврата, који је могао бити главни разлог негодовања публике, имао за узрок колико љубавна осјећања према посинку толико и осветничка осјећања према невјерном мужу (Roisman 1999b, Reckford 1974: 309–319). У предеурипидовској Софокловој обради Хиполитовог мита Федрина кривица је максимално умањена њеним вјеровањем да јој је муж Тезеј, који дуго борави у Подземљу, мртав (Michelini 2006[1987]: 286).

Еурипид је трипут обрађивао тзв. „потифарски“ мотив: у драмама *Стенобеја* и *Пелеј* (и, судећи по неким верзијама мита, у *Фениксу*). Стенобеја/Антеја је Белерофонту нудила себе и престо, па га је, одбијена, оклеветала (Хомер, *Илијада* 6.154sq); Акастова жена Астидамеја је након сличног љубавног неуспјеха оклеветала Пелеја (Пиндар, *Оде*, *Немејска* 4.54–58; Аполодор, *Библиотеке* 3.13.3, 3.13.7); по неким изворима, Феникса је отац Аминтор ослијепио због лажне тужбе своје конкубине да ју је завео (Аполодор, *Библиотеке* 3.13.8). У односу на поменуте митове, мит о Федри и Хиполиту не мијења митолошки образац, већ га додатно компликује, будући да је однос домаћин – гост замијењен односом отац – син (Halleran 1991: 118). Овдје бих скренула пажњу на важан моменат у Еурипидовој карактеризацији Федре: у стварању *Хиполита* за Еурипида више није било довољно да срџбу жене изазове пуко одбијање од стране мушкарца, како је то било у другим обрадама овог мотива; Федра (осим што покушава да спаси свој углед) кажњава Хиполита због његове надмености и наводне моралне супериорности. (В. нпр. Blomqvist 1982: 402–403, Parker 2001: 47.) У сачуваној обради мита Еурипид бира да Федрину освету не своди директно на последицу срџбе због неиспуњене тјелесне жудње.

Као паралелу грчкој митеми поменимо причу из *Постања* (39): Потифарова/Петефријева жена (чије се име ни у Библији не помиње), љута што њено завођење поробљеног Јосифа наилази на одбијање, оптужује Јосифа за силовање.

*Хиполита*, можемо слободно рећи да тијело суверено влада сценом и да је носилац интеракције ликова, трагичке ироније, Федрине (и Хиполитове) патње, и, уопште, носилац је трагике овог комада и трагичности главних ликова.

Домен тјелесности и закона којима је тијело подложно ставља се у први план од почетка радње, будући да пролог изговара Афродита – богиња путености, демонстрирајући своју моћ. Од богиње сазнајемо да је по њеној промисли Федрино срце „обузето силном жудњом“: καρδίαν κατέσχετο ἔρωτι δεινῷ (ст. 27–28).<sup>10</sup> Глагол κατέχω наглашава механичку димензију збивања („задржати“, „повући (назад)“, „контролисати“, „надјачати“, „преплавити“, „посједовати“, у пасиву „бити држан (испод), притиснут или везан“). На основу анализе представе изгредних стања срца (καρδίη) у раној грчкој поезији може се рећи да у грчкој мисли љубавна жудња често има негативан утицај на срце, будући да заузима физички ентитет и спречава га да функционише нормално (Sullivan 1996: 47).<sup>11</sup> Поменути Еурипидов стих управо најављује престанак нормалног психофизичког функционисања услед љубави која присилно окупира (κατέσχετο) срце и која је δεινός – дакле, не само силна, у смислу интензитета осјећања, већ и страховита у смислу сигнализовања опасности коју доноси и страха који изазива. Идеја о погубним последицама љубави по Федрино здравље се наставља (ст. 38–40):

ΑΦΡΟΔΙΤΗ  
ἐνταῦθα δὴ **στένουσα** κάκπεπληγμένη  
κέντροις ἔρωτος ἢ **τάλαιν'** ἀπόλλυται  
σὺν

ΑΦΡΟΔΙΤΑ  
Од тог трена јадница стење  
и, љубавном жаоком потјерана,  
у потаји вене.

Још једном, глагол носи конотацију физичке присиле – ἐκπλήσσω значи „избацити“, „потјерати“, „излудјети“. Глагол ἀπόλλυμι у медијалном значењу, како је овдје употребљен, означава постепено или убрзано физичко уништење и смрт. И поименичени придјев τάλαινα („јадница“) у вези је са појмом патње и бола који муче тијело (ταλαιπωρία), те заједно са „стењањем,

<sup>10</sup> Грчки текст је навођен према издању Kovacs 1995.

<sup>11</sup> Код Еурипидовог млађег савременика Аристофана, у чијој се поезији огледа и свакодневна употреба ријечи, καρδιά је физички орган и центар осјећања која дјелују механички, нпр. у виду уливања, тресења, ударања, уједања, печења, итд. (Handley 1956: 208, 217, 223).

јечањем“ (глагол στένω) ствара потпуну слику тијела које пати. Ова слика лако може бити реминисценција на Ију и њену патњу: убод жаоке – обадове и љубавне – боли и пече.<sup>12</sup> Због љубавне жаоке, Федра се плански изгладњује, не би ли смрћу тијела усмртила жељу у њему (ст. 131–140):

ΧΟΡΟΣ  
 τειρομέναν **νοσερᾶ κοίτα δέμας ἐντός** ἔχειν  
**οἴκων**, λεπτά δὲ **φάρη** ξανθὰν **κεφαλὰν** σκιάζειν:  
 τριτάταν δέ νιν κλύω  
 τάνδ' ἀβρωσίᾳ  
 στόματος ἀμέραν  
 Δάματρος ἀκτᾶς **δέμας** ἀγνὸν ἴσχειν,  
 κρυπτῶ πένθει θανάτου θέλουσαν  
 κέλσαι ποτὶ τέρμα δύστανον.

ΧОР  
 (Кажу) да је у болесничкој постељи  
 измучена и да из куће не излази, да  
 јој танка копрена  
 русу главу покрива.  
 И чујем да ево трећи дан  
 њена уста испошћена  
 свети Деметрин хљеб одбијају,  
 да због бола неког скривеног хоће да  
 хуђе се домогне смрти.

Ове стихове изговара хор који чине младе жене Трезена – будући удате и у пуној репродуктивној снази, оне оличавају не само норму већ максимално испуњење норме. Федрин случај који оне преносе представља, међутим, скуп одступања од норме. Федра је у кући, али не, како би се очекивало, уз огњиште или у женској одаји. Њено тијело (δέμας) није у слободном односу са унутрашњошћу куће, већ је везано за болеснички кревет. Ово тијело је окренуто ка самоуништењу, одбијајући храну и предајући се тајној патњи, а не више ка стварању новог живота, што је држано за пивоталну тачку живота атинске супруге.

#### 4.

Нарочиту пажњу завређује помен вела: φάρος (ст. 133sq). Фарос је велико парче тканине и често се преводи као „плашт“, „одора“, пошто погодује прекривању тијела, главе и лица; у случајевима када прекрива конкретно главу може се превести као „вео“. На основу додуше скромних

<sup>12</sup> Нимфу Ију је завео Зевс, и ова љубав је за њу била фатална: у тијелу краве је морала лутати свијетом, прогоњена лудилом и убодима обада; у миту је за ову несрећу одговорна љубоморна Хера. Ијин мит је за позорницу испричао Есхил у свом *Окованом Прометеју*. Ваља примјетити неколико мотива који у причи о Ији скривају горе споменуте аспекте перцепције жене. Ијиним изобличењем инсистира се на њеној наглашеној тјелесности, па и сексуалности. Она је била довољно попустљива и недовољно чврста, те је допустила Зевсу да је заведе – што је у неку руку пасивна реакција женске другости на импулс, вољу и нагон мушког ја. Њу тјера и боде обад, чинећи је лудом – овим се наглашава њена женска емотивна нестабилност, склоност ка ирационалном и чак ка маничности (која може бити веза са Федром уп. ф. 18). У стопу је прати Херин слуга – стооки Арг који никад не спава; и овдје је присутна идеја о неопходности будног мушког надзора над женом (в. ф. 4).

извора, чини се да су у архајском и класичном добу вео носиле слободне жене свих друштвених статуса, а фарос је био један од неколико стилова ношења вела (Llewellyn-Jones 2003: 49–53, 140). Покривање велом је, и у старој Грчкој као у многим другим друштвима у којима су важили концепти стида и части, у тијесној вези са идеалом женске смјерности, прикривања сексуалности, приказивања чистоте, односно у вези са свим оним што се може сврстати под појам αἰδώς („стид“, „част“), као и у вези са идеалом женског достојанственог, опрезног и промишљеног понашања, што би спадало под близак појам σωφροσύνη („разборитост“, „умјереност“). У Грчкој као и у другим друштвима, морално исправно понашање жена је у првом реду значило чедност и лојалност према кириосу под чијом је заштитом, као и понашање које би се могло одредити као послушност и ненаметљивост. Уколико се жена опходи на овај начин, њу одликују αἰδώς и σωφροσύνη, и она није нарушила част мушкарца под чијим је кровом, ни част читаве породице.<sup>13</sup> Ако је жена ван свог дома или њен дом посјећују странци, притисак да се сачува врлина расте сразмјерно са опасностима које пријете. Стога, у одређеним ситуацијама друштвене интеракције, жена у своје понашање усваја „социјалне директиве“ попут покривања велом, спуштања главе и обарања погледа, којима сигнализира свијест о αἰδώς-у, потврђује своју женску ἀρετή и изражава жељу за „социјалном невидљивошћу“ (Llewellyn-Jones 2003: 162–163, 197). С обзиром на паралеле у грчким књижевним изворима и у млађим културама у којима жене носе вео, могуће је да су Гркиње почињале да се покривају у пубертету, и да је вео имао функцију да истовремено штити и сексуализује њихова тијела; нарочит симболички значај је имао невјестински вео у обреду прелаза у брачни живот (Llewellyn-Jones 2003: 216–217; 220–223).

Вратимо се Федри, њеном стида и велу.<sup>14</sup> За атинску краљицу жене Трезена кажу да је у кући, у болесничкој постељи. Дакле, тешко да у њеном

---

<sup>13</sup> О концепту αἰδώς в. поглавље 6. О концептима αἰδώς и σωφροσύνη у вези са нормама женског понашања и облачења в. Llewellyn-Jones 2003: 156–162.

<sup>14</sup> Појам αἰδώς-а у овој драми (као дуални појам који обухвата тзв. добар и лош αἰδώς) и појмови који су са њим у вези јесу предмет многих радова; нарочито је изучавана једна секвенца у Федрином говору (ст. 375–90). Овом темом се бавио још Додс (Dodds 1925). В. Segal 1970, Solmsen 1973, Kovacs 1980a, Craik 1993.

случају може доћи до било какве друштвене интеракције и изложености, због које би она морала, у складу са νόμος-ом, да покрије главу. Зашто се, онда, вео помиње? Мишљења сам да је „танка копрена“ преко Федрине главе на овом мјесту елемент који допуњује слику о Федрином психофизичком стању: иако је исцрпљена својом тајном, она њоме још није угрозила своју репутацију пред другима; у њој још има снаге и способности да осјети и покаже αἰδώς, који симболизује вео на глави. Федра се на сцени појављује (ст. 170) и остаје покривена велом све док од слушкиња не затражи да јој скину ἐπίκρανον (дословце: „оно што је преко главе“, ст. 201sq). Признавши своју страст и жељу да лута дивљином коју Хиполит тако воли, Федра опет бива савладана стидом и тражи да јој врате вео (ст. 243–250).<sup>15</sup> Када је у питању веза између женског αἰδώς-а и прекривања велом, ово мјесто је locus classicus. Оно што је за нас нарочито занимљиво јесте улога тијела у овој вези, а та улога је транспарентна захваљујући тијелу које је тако важан елемент (представе) на позорници. Вео који није у свакој прилици на глави жене и који је у сталном покрету, бивајући намјештан, повлачен на горе или доље, уклањан, итд., непрестано скреће пажњу на женско тијело у реалности, односно на тијело женског лика на позорници (или на дјелове тијела: рамена, грло, лице и елементе лица, посебно очи, уста, косу – ст. 245sq), те на поруке које то тијело својом гестикулацијом шаље. (Употреба тијела упућује на родну припадност (Griffith 1998: 248) и, даље, на однос личности према сопственој родној припадности и видовима понашања које заједница сходно роду прописује.) Вео истовремено скрива и наглашава Федрину женску тјелесност, присуство или одсуство женског αἰδώς-а и промјене у њеном лабилном психофизичком стању.

## 5.

Испод навученог вела се назире, а из смакнутог вела израња жена као скуп одлика који је тјелесно, ментално и емотивно дефинишу, а због којих је она истовремено перципирана и као рањива и као опасна. Веома је

---

<sup>15</sup> Нарочито инсистирање на враћању вела огледа се у трајном императиву (κρίπτε, ст. 245) (Roisman 1999a: 57).

интересантно како се комплексно женско биће представља из уста хора Трезењанки (ст. 161–163):

ΧΟΡΟΣ  
φιλεῖ δὲ τᾷ **δυστρόπῳ** γυναικῶν  
**ἄρμονία** κακὰ δύστανος ἀμηχανία συνοικεῖν  
ὠδίνων τε καὶ ἀφροσύνας.

ХОР  
Жена је по природи **изопачен склад**,  
уз који радо иду невоље: мучна  
беспомоћност у порођајним  
трудоима и неразборитост.

Оксиморон *δύστροπος ἄρμονία* је прави изазов за превођење.<sup>16</sup> Префикс *δυσ-* уништава добар смисао ријечи на коју се калема и уноси негативну конотацију (а може да означава и отежавање неке радње); основно значење глагола *τρέπω*, из кога је изведен овај придјев јесте „окренути“, „усмјерити“. Овај ријетки придјев би се онда могао превести као „изопачен“, „задрт“, „незгодан“. Глагол *ἄρμωζω* значи „уклопити“, „спојити“, „ускладити“, „прилагодити“, „уредити“; од њега изведена именица *ἄρμονία* првобитно се односи на сваку врсту копче, везе, споја, учвршћења и зглоба (па тек онда на договор, слагање, склад). Баш поводом ове синтагме, Брук Холмс даје важну напомену да се ријеч *ἄρμονία* у пресократовској философији односи на принцип везе међу стварима које нису сличне и које се разликују (Holmes 2010: 261, ф. 129). Од таквих, различитих, и чак контрадикторних елемената састављено је, видјели смо, женско биће. *Изопачени склад* – оксиморон природе – смјештен је у женском тијелу. Биолошка ограничења приморавају женско биће да се прилагођава, мијења, да са самим собом бива у завади – тако настаје његов унутрашњи конфликт и амбигвитет. Фрома Цајтлин одлично запажа да су у овом одломку пажљиво одвојене и приказане физичка и мисаона дисонантност (Zeitlin 1996: 241). На своју „изопачену“ природу, ограничења и контрадикторност свог тијела, жена одговара пасивно. Она је немоћна (*ἀμηχανία*) да себи помогне у порођају, тј. у оној бици која је одређује као жену, и неразборита (*ἀφροσύνη*) да доноси одлуке, те је увијек под контролом мушке главе. Чини се да оваква перцепција жене намеће да је беспомоћност тјелесни одговор жене на њену родноспецифичну реалност онолико колико је неразборитост ментални одговор жене на

<sup>16</sup> Оксиморон је стилска фигура која се користи управо за описивање и наглашавање комплексних, ирационалних, контрадикторних стања.

друштвену реалност – да је, дакле, недостатак мудрости или мисаоне снаге карактерише баш као и порођајне муке, тј. један недостатак тјелесне снаге.

## 6.

Федрино тијело копни, а кожа губи здраву боју (ст. 174–175); она клонула лежи на постељи (ст. 132), те је износе на дању свјетлост (ст. 178–180), не би ли се опоравила. Не вриједи: удови је издају, тешке су јој руке, пада јој глава (ст. 198–202). Трезењанке примјећују да изгледа испијено (ст. 147), да је слабашна, да јој је тијело истрошено и да је промијенило боју (ст. 174sq, 274). Само једна фантазија у њој накратко буди дамар. Она, атинска супруга, којој је мјесто у кући, машта да окуси ловачки живот свог љубљеног: да пије студен-воде са извора, да се одмара под дрветом на бујној ливади, да лута горским стазама, да запне стријелу и да кроти коње (ст. 215–222).<sup>17</sup> Чим се досјетила да њено сањарење припада корпусу забрањених искустава, краљица опет пада у постељу. У свим поменутих „симптомима“ огледа се коначно подбацивање тијела у Федрином покушају да сакрије „болест“ (ὑβος, нпр. ст. 269, 279, 294, 477, 597, 730) изазвану еросом (Rynearson 2009: 346).<sup>18</sup> Штавише, одлуком да себе изгладњује (дакле, да казни и максимално

---

<sup>17</sup> Ова дирљива синегдоха је једно од мјеста која илуструју рафинираност Еурипидовог генија: Федра се не усуђује да прижељкује Хиполита, већ само обитавање у његовом свијету дивље природе и лова. Џастин Глен је понудио психоаналитичко читање Федриних фантазија, уз осврт на читања Додса (Dodds), Накса (Knox) и Сигала (Segal), који су утрли пут оваквој интерпретацији (Glenn 1976). Гленово интересантно, коректно и детаљно тумачење је, за мој укус, исувише свело Федру на тијело а њене фантазије на потребе тијела, али на добар начин илуструје колико је Еурипид био мајстор психологије. В. и Бремеров чланак о симболици пољане у *Хиполиту*: образложивши како пољана у миту и књижевности слови за мјесто реализације љубавне жудње, Бремер фино примјећује да мотив пољане у овој драми служи да повећа амбис између двоје протагониста – пољана, мјесто сусрета љубавника *par excellence*, за Хиполита је Артемидин олтар на који само он од свих смртника може доћи, за Федру је тек дио узалудног сна (Bremer 1975: 279).

Федрин „напад“ је најављен њеним снажним узвиком αἰαῖ у ст. 208 и промјеном из тзв. рецитативних анапеста и атичког вокализма у лирске анапесте и дорски вокализам; ова промјена траје све до ст. 239 којим се означава Федрин опоравак од овог наступа делирија. Лирска дикција одговара изванредним стањима свијести (каква су запосједнутост, екстатична визија блиске смрти, лудило). У Федрином изненадном делирију треба да видимо директан чин Афродите, испуњење њеног обећања из пролога (Kovacs 1987: 40–41). Овај излив лирских анапеста једини је Федрин испад – изузев њега, свједоци смо искључиво Федриних челичних настојања да сачува своју тајну, било ћутањем било криптичним одговорима Дадилји.

<sup>18</sup> Питер Туи Федрину болест посматра у првом реду као ментално стање и закључује да су њени симптоми (срџба, насилно понашање и начин самоубиства) индикација маније, упркос почетним показатељима који би упућивали на депресију. Туи напомиње да је у античкој литератури управо манично и насилно стање доминантна реакција на љубавну

потре тијело), Федра успијева само да изазове погоршање стања. Удови је не слушају:<sup>19</sup> као да је сопствено тијело издаје и напушта. Или она напушта њега? Ово стање Федриног тијела је препознао сликар једног каликс кратера:<sup>20</sup>



фрустрацију, а да је депресивни, пасивни, и тјелесно болесни љубавник присутан у античкој, али је више клише средњовјековне и модерне књижевности (Toohey 1992: 266, 280–1). Федрина болест, чак и ако је дефинисана као ментална, не искључује, наравно, симптоме обољења тијела. (D'abord, Phèdre est prise d'un mal psychosomatique qui la brise... / „Прије свега, Федру је снашла једна болест ума и тијела која је слама...“ – Delaunois 1963: 94.)

<sup>19</sup> Спој Федриних удова попушта (λέλυμαι μελέων σύνδεσμα φίλων, ст. 199) – управо је Ерос називан λυσσελής, „који опушта удове“ (нпр. код Хесиода, *Теогонија* ст. 120sq; уп. Rynearson 2009: 346, ф. 11).

<sup>20</sup> Осликавање ове апулијске црвенофигуралне вазе приписује се тзв. сликару Лаодамије. Кратер датира из позног класичног периода (око 350. пр. Хр.), а сада се налази у Британском музеју у Лондону под каталожним бројем London F272. На вази су осликане још двије митолошке представе: Дионис са сатирима и менадама, и борба Лапита и Кентаура. Репродукција је преузета са веб-сајта Theoi Greek Mythology.



На фрагменту вазе представљена је Федра клонула на постељи. Живо јој се обраћа Дадила, но ближи јој је крилати Ерос, онај који „опушта удове“ и који јој је донио болест.

Термин δέμας, који се у овој драми често перифрастично користи за тијело као оквир људског бића, именица је изведена од глагола δέμω са значењем „градити“, „конструисати“. Механика је непрестано присутна на сцени. У том смислу упадљива је синтаγμα κατέξανται δέμας / „уништено је тијело“ (ст. 274): процес обиљежен глаголом καταξαίνω са значењем „поцијепати у комаде“, „искидати у парчад“ убрзано дјелује на онај „изопачени склад“. Наиме, женско биће својом суштином (дјелимице објумљеном изразом δύστροπος ἀρμονία) помаже процес насилне дисолуције и разарања који је означен употребљеним глаголом. Са наведеним стихом кореспондира Федрина слутња: ἐς τοῦθ' ὃ φεύγω νῦν ἀναλωθήσομαι / „на оно од чега сад бјежим истрошићу себе“ (ст. 506). Глагол ἀναλίσκω / ἀναλόω („спискати“, „протраћити“) снажно наглашава материјалну потрошност, пропадљивост и пролазност, можемо рећи и некономичност, неисплативост женског тијела.<sup>21</sup> Крта Федрина тјелесност круни се паралелно са њеном општом, личносном дезинтеграцијом, на коју је осуђена божанским планом, упркос врлини и осјећају стида који заправо доприносе њеном паду – онда трагичном.

## 7.

У посматрању Федриног тијела не можемо заборавити један сегмент минојске митологије, који је Еурипид обрадио у изгубљеној драми *Крићанке*. Федрина мајка Пасифаја је, услед Посејдонове клетве, гајила не само забрањену већ и чудовишну страст према бику, из које се изродио Минотаур.<sup>22</sup> Од драме је сачуван Пасифајин ἄδικος λόγος у коме се она,

---

<sup>21</sup> Рекфорд је побројао изузетно велики број мјеста у драми на којима се користе термини који се односе на пропаст Федре, као и других ликова (Reckford 1974: 308). Најважнији су ἀπόλλυμι, διόλλυμι, διαφθείρω, ἐξεργάζομαι. Значења ових глагола имају јак позив на физичког уништења.

<sup>22</sup> Кћерка бога Хелија и жена критског краља Миноја – Пасифаја је, као и њена сестра Кирка и нећака Медеја, била чаробница. Митологија им приписује мрачну страст, суровост и познавање магичних својстава биљака.

користећи софистичке трикове, оправдава мужу, а заправо показује своју моралну инфериорност.<sup>23</sup> У нашем *Хиполиту*, хор помиње Крит прије Федриног појављивања (ст. 155sq). Рекфорд скреће пажњу да, иако је претпоставка Трезењанки да је Федра нерасположена због лоших вијести из родитељске куће нетачна, она није нерелевантна: њоме се у драму суптилно уводи Федрина критска позадина и трагичко наслеђе (Reckford 1974: 322).

Федра се присјећа мајке и сестре Аријадне (ст. 337–9).<sup>24</sup> Важно је констатовати начин на који их помиње: врло кратко и невољно, недовољно конкретно и недовршено, непосредно пред признавање страсти према Хиполиту (ст. 351). Не само што је одлагала да говори, већ Федра остаје недоречена, и кад подсјећа на „еротску историју“ Крита и кад објављује сопствену страст, препуштајући Дадиљи да је допуни (ст. 338, 352). Она се стиди личне мрље, колико и породичне, и у њима види везу: τρίτη δ' ἐγὼ δύστηνος ὡς ἀπόλλυμαι. / „Ја сам трећа која, јадница, страдам.“ (ст. 341), ἐκέϊθεν ἡμεῖς, οὐ νεωστί, δυστυχεῖς. / „Од тада је, не од скоро, несрећа моја.“ (ст. 343).<sup>25</sup> Научна критика је примијетила да Федра овим алузијама с правом ставља нагласак на фактор утицаја окружења на њен коначни слом. Моје је мишљење да се овим Федриним алузијама такође уводе законитости генетике, која игра улогу у судбини једног бића – жене од крви и меса.<sup>26</sup> Ово је једна битна димензија значењски комплексног Крита, који постаје метафора и представља све од чега се не може побјећи. Федра не успијева измаћи оној Федри која, пуна осветничке мржње, потврђује своје критско поријекло (ст. 719). У том смислу, трагедија Федре, тог „критског дјетета“ (ст.

---

<sup>23</sup> О Пасифајином могућем лику у *Крићанима*, њеном говору и односу са Федриним ликом у *Хиполиту* в. Reckford 1974: 319–328.

<sup>24</sup> По распрострањеној верзији мита, Аријадну је Дионис узео на острву Наксосу, гдје ју је напустио Тезеј, коме је претходно помогла да убије Минотаура и изађе из Лавиринта. Федра овдје алудира на другачији сплет догађаја, као да је Аријадна та која је била невјерна – Тезеју или Дионису? Иначе, неке верзије Аријадниног мита припадају митеми објешене нимфе – по тим верзијама, Дионисова жена Аријадна је живот окончала објешена о дрво.

<sup>25</sup> Ријеч ἐκέϊθεν означава и мјесто и вријеме и узрок који чине извориште Федрине невоље. Помоћу хора који ће опет помињати Крит (ст. 371sq, у чувеној оди ст. 732–775), трагедиограф се постарао да Федрина худа породична прошлост увијек буде присутна.

<sup>26</sup> За списак критике в. Reckford 1974: 324 са ф. 24. Слично, Федра свог љубљеног не зове именом, већ га назива сином Амазонке, што отвара исте перспективе код Хиполита (в. ф. 34).

372), чија патња почиње у забрањеној страсти пробуђеној у тијелу а завршава се у немогућности цијелог бића да се одупре пропасти, заиста буди страх и сажаљење.

## 8.

Да би сачувала достојанство и добар глас за себе и своју дјецу, да не би осрамотила себе и критску кућу,<sup>27</sup> Федра одлучује да оконча свој живот вјешањем, о чему се, у складу са конвенцијама античког позоришта, сазнаје посредно, из усплахиреног разговора Дадиље и хора (ст. 776–790).<sup>28</sup> Никол Лоро је показала да је вјешање у трагедији сматрано нарочито срамотним обликом самоубиства који ће изабрати само онај који се обешчистио и осјећа велики стид, али и да је то типичан „женски начин смрти“, коме су прибјегле Јокаста, Антигона, Леда, Федра и друге (Loraux 1984: 211–217; Loraux 1987[1985]: 9–10, 17). Иако се објешено тијело не види на сцени, богат рјечник Дадиље и хора снажно дочарава слику вјешања: ἐν ἀγχόνας (ст. 777), κρεμαστοῖς ἐν βρόχοις ἠρτημένῃ (ст. 779), ἄμμα δέρης (ст. 781), ἐξ ἐπιπαστῶν βρόχων (ст. 783).<sup>29</sup> У стиху којим хор саопштава несрећу Тезеју свака ријеч је термин у вези са вјешањем, те га је немогуће дословце превести: βρόχον κρεμαστὸν ἀγχόνης ἀνήψατο (ст. 802). Ове слике инсистирају на патњи женског тијела, на ужасу смртног ропца и на болној смрти која не долази лако попут сна.

---

<sup>27</sup> В. нпр. ст. 246, 331, 489, 687, 423, 717, 719. Ковач напомиње да је грчко друштво припадало „култури стида“ дуго након архајског периода (Kovacs 1987: 25). О Федриној потреби да сачува углед у социјалном контексту в. Blomqvist 1982: 412–413, Garrison 1995: 67–71. По инсистирању на етосу као на извору акције драма би могла бити софокловска, по избору материјала је еурипидовска (Michelini 2006[1987]: 293, 315).

<sup>28</sup> Извјештај изговара или актер који је присуствовао догађају или анонимни гласник. Он обезбјеђује посредност у складу са рафинираним правилом античког позоришта да се крв не пролива на сцени, али је и даље довољно живописан да каналише катарзично осјећање. Кад је у питању смрт вјешањем која се у текстовима (па и у *Хиполиту*) конвенционално сигнализира ријечима ἀγχονάω и ἀγχόνη, опис се увијек завршава код омче око врата несретника или несрећнице, као да је то некакав праг (не)изрецивости (Loraux 1984: 202, 209–210).

<sup>29</sup> Ријечи употребљене у поетској слици вјешања (ἀρτάω, κρεμαστός) указују на тијело у ваздуху, дакле у једном неприродном положају и амбијенту. Термин βρόχος, који означава омчу са чвором и користи се као синоним за ἀγχόνη, ствара слику стезања конопца око врата. За трагички рјечник вјешања в. Loraux 1984: 202–209. О поређењу Федре са птицом у контексту семантике вјешања в. Loraux 1984: 210.

Осим тога, слика Федриног вјешања се уклапа у оквире грчке уобразиље о женском тијелу и његовим физиолошким функцијама. Битна карактеристика методе вјешања је изостанак проливања крви. Наиме, према истој тези Никол Лоро, грчка мисао види женско тијело као затворено (што је позитивно за вријеме трудноће, а иначе узнемиравајуће), а крв женског тијела као нездраво заробљену у том тијелу (осим у периодима (изласка) које је регулисала природа). У грчком медицинском дискурсу, жеља за давлеем је „женска“, јер је у женској природи да се крв стално дави у материци (Logaux 1984: 215–216). У контексту ове тезе, омча око врата једном засвагда затвара одвећ затворено женско тијело. Оно је пуно контрадикторности, као и женско биће уопште, али ће и у смрти очувати своју компактност, своју δύστροπος ἄρμονία.

Ако је Федра изабрала „женски начин смрти“, изабрала је и томе пригодну локацију: унутрашњост палате чије је домаћинство водила.<sup>30</sup> Иза затворених врата је простор за који је жена традиционално везана, који је у доброј мјери одређује и ограничава, а који јој ипак пружа слободу избора. Ријечима Никол Лоро, трагичка жена је слободна да себи одузме живот, али није слободна да напусти простор коме припада (Logaux 1987[1985]: 23). Управо вјешањем, можда о свод брачне одаје која жену највише обиљежава, Федра успијева да напусти овај простор, у коме остаје само њен напаћени, жалосни леш: ἄθλιος νέκυς (ст. 786).<sup>31</sup>

Врата двора се отварају, а беживотно тијело се износи на платформи (ἐκκύκλημα) и излаже погледима (ст. 808–810).<sup>32</sup> Скривено и видљиво /

---

<sup>30</sup> Уп. ст. 787 у коме Дадиља Федру назива πικρὸν τόδ' οἰκοῦρημα δεσπότηαις ἔμοις – Тезеј је код куће оставио Федру (οἰκοῦρημα), да би га при повратку снашао горак приказ. У именици средњег рода οἰκοῦρημα (букв. чување куће, остајање код куће) која се овдје односи на Федру, огледа се пасивност женске улоге кућепазитељке и њена имобилисаност, везаност за дом. Француски језик жену чак смјешта на огњиште које је центар куће: домаћица је femme au foyer, букв. „жена на огњишту“.

<sup>31</sup> Федрино име се више не спомиње; Тезеј и Хиполит говоре о „тој жени“ (ст. 958) или о „тијелу“ (ст. 1009) (Logaux 1987[1985]: 75, б. 43).

<sup>32</sup> Федрино мртво тијело се излаже погледима присутних на сцени и у гледалишту, као што се у стварном животу тијело покојника излаже за вријеме бдења (ἐκφορά). Покрај одра са њеним тијелом пјева се тужбалица (ст. 811–855), коју заједно са хором изводи Тезеј. Другачија метрика тужбалице након хитрог дијалога доноси лирски сензибилитет.

виђено садејствују, готово се играју: ми не видимо смрт жене, но видимо умрлу жену. Федрино тијело постаје спектакл: приказ за посматрање. Излагање тијела је веома чест поступак у трагедији који илуструје колико је тијело важно и неопходно (на) сцени. Тијело глумца користи сцену као свој просторно–временски оквир, али и сцена раби тијело. Федрино тијело и као мртво остаје да дјелује на актере и гледаоце, и неопозиво утиче на даљи ток радње и токове живота других ликова – Тезеја и Хиполита.<sup>33</sup> Оно и даље посједује ону женску, субверзивну моћ: у клонулој руци је писмо са судбоносном клеветом Хиполита. Ријечима Фроме Цајтлин, и писмо и тијело подједнако служе као нијема и конкретна свједочанства Федриној оптужби, а Федра овим чином служи као потврда претпоставци о женској суштински дволичној природи (Zeitlin 1996: 220). И тијело и писмо су Федрина подривачка средства. Она дају њеном самоубиству „надмоћну убједљивост“ (Kovacs 1987: 69).

Федра је вјешањем не само убрзала смрт којој се на почетку драме ближила апстинирањем хране: она је такође промијенила приступ смрти из пасивног у активни, из помирљивог у срдити, из посрамљеног у осветнички. Федра гладује и држи разлоге своје невоље у потаји; потом, размишљајући о својој срамотној страсти и бојећи се губитка угледа, помишља како би њену врлину требало освједочити. Стога, како је већ примијећено (Garrison 1995: 65–66), она напушта идеју о самоизгладњивању до смрти у интимној сфери и објелодањује страхове које потискује у себи; након што реакција околине учини валидним њено осјећање стида, Федра се одлучује на такво самоубиство које ће имати одјека у њеној околини и које ће истовремено значити освету Хиполиту, сада непријатељу. Вјешање је изјава другачија од изгладњивања. Једна порука је она у Федриној руци; другу, веома садржајну поруку представља начин на који је Федра свом тијелу наудила и одузела му живот. И тијело је таблица по којој се може писати.

---

<sup>33</sup> Први предуслов за семиотичку употребу тијела (у позоришту) за Грифита је објективизација тијела, способност да се оно види као нешто одвојено од особе која је у том тијелу настањена, а овај квалитет тијела је највише очигледан у смрти (Griffith 1998: 231–232).

## 9.

Хиполита само условно можемо посматрати као мушкарца, будући да он одбија да поштује природне и друштвене законе по којима би припадао једној страни родног поларитета.<sup>34</sup> Негирање укупности живота дошло му је главе: по принципу домино ефекта, његова мизогина тирада (ст. 616–668) изазвала је Федрину срџбу и клевету зарад освете,<sup>35</sup> молбу разјареног Тезеја Посејдону, па божјом вољом уређен удес. Гласник–свједок саопштава бруталне детаље догађаја: коњи су га вукли везаног у неразмрсив чвор узди, „док му се глава мрскала о стијене, месо комадало, а он изговарао уху страшне ствари“ (ст. 1236–1239).

Тијело је намучено и усмрћено чвором омче или узде: Федрино – објешено и укочено, Хиполитово – измрцварено, покидано, крваво. И управо такво тијело суверено влада сценом. Прије одласка у смрт, Хиполитово тијело је искусило болове и немоћ. Тиме је оно заличило на тијело Федре, која је дослутила да ће њих двоје подијелити невољу кроз болест (ст. 730–731), и на чудан начин му се приближило.

---

<sup>34</sup> О Хиполиту као *παρθένος*-у, о нереализовању обреда преласка и о његовом искуству тјелесности в. Zeitlin 1996: 234–236. Хиполит је одлучан у чувању своје невиности, што је статус који грчка мисао везује првенствено за младо женско биће. Брисање јасне границе између мушког и женског принципа и изостанак обреда прелаза јесу опасности које пријете не само појединцу већ и читавој заједници. Питер Бјуриен Хиполитово удаљавање и усмрћење види као жртвени обред: Хиполит је критично лице које је на маргини, не припада јасно друштву и доводи га у опасност, те бива жртвован да би се уклонила пријетња и вратила сигурност полису (Bugian 1997: 203). Поменимо овдје још један Еурипидов лик, Пентеја: краљ Пентеј је један жртвени јарац који је на новом нивоу искусио тјелесност када је обукао женске хаљине (Еурипид, *Бакхе* ст. 925–938); ово трансвестирање се показало фаталним по њега и његово тијело, одмах потом раскомадано.

Сјетимо се фактора генетике и утицаја околине: Хиполит је син краљице Амазонки, које функционишу као ексклузивно женско друштво и представљају инверзију свих норми грчког начина живота. Оне се по митологији и етнографији баве ратовањем и ловом (који иначе спадају искључиво у мушки домен) и живе на ивици свијета без мушкараца, са којима се сусрећу само зарад стварања потомства (Tyrrell 1984, *OCD s.v. Amazons*). Иначе, мит каже да су Амазонке спаљивањем одстрањивале десну дојку, како им не би сметала при лову луком и стијелом (Хипократ, *О ваздусима, водама, мјестима* 17; Диодор, *Историјска библиотека* 2.45.3) – у овој причи у којој се такође огледа изопаченост и одступање у односу на грчки начин живота, тијело Амазонки је брутално осакаћено не било гдје, већ у зони родног обиљежја и симболичног центра женског бића.

<sup>35</sup> Ст. 688 маркира битну промјену која се десила у Федри: она више не жели само да очува свој углед, већ и да озлиједи Хиполита.

## 10.

Понуђено читање *Хиполита* дато је са свијешћу о статусу тијела у нашем времену. Савремена биолошка наука указује да „биологија представља динамичку компоненту наше егзистенције, а не једносмјерну детерминанту“ (Ivanović, Šarčević 2002: 10). Психологија такође потврђује да искуство тјелесности није пука датост, већ један процес, развитак, нешто што има своју историју, и то крајње индивидуалну и дубоко интимну. „Са телом, напосто, није лако. Немогуће је без тела. Тело је увек ту, ту је као основ и као проблем.“ (Јевгемовић 2007: 128). У антропологији, и у друштвеним и хуманистичким наукама уопште, тијело излази из „теоријске анонимности“ и престаје да буде посматрано искључиво као биолошка датост. Пажња ових наука се усмјерава на социјалне и културне димензије постојања тијела. Затим, са развојем антропофеноменолошких студија о тијелу нагласак се помјера ка изучавању искуства тјелесних субјеката: тијело се више не посматра као пасивни прималац социјалних структура, већ се однос између тјелесног и социјалног схвата као интерактиван, двосмјеран однос.<sup>36</sup>

Тијело данас све више подлијеже интерпретацији, дешифровању, виртуелизовању, читању, а све мање опажају, искуству и доживљају чулним путем. Из перспективе све моћније роботике, тијело је један заостао, неидеалан, непостојан и осјетљив материјал, заснован на протеинској основи. Медицина и спорт тијелу дају медијску димензију, бавећи се његовим манама и болестима, достизањем и превазилажењем норми и постављањем рекорда.<sup>37</sup> Оно може бити предмет трговине и оруђе за постизање циљева у

---

<sup>36</sup> Одличан приказ „O statusu tela u antropologiji“ дали су Зорица Ивановић и Предраг Шарчевић: Ivanović, Šarčević 2002: 9–24.

<sup>37</sup> Популарна изложба *Bodies revealed* нашла се и у Београду (Београдски Сајам, 23. 10. 2012. – 17. 3. 2013). Овај пројекат не само што *излаже* људско тијело, већ са образовним циљем заиста *разоткрива* шта оно крије у анатомском смислу. Користе се сецирани узорци правих људских тијела, сачувани „револуционарном“ методом презервације полимерима. Приказани су и органи нападнути разним тешким болестима. Водећи се принципом „посматрати значи учити“, доктор медицинских наука Рој Главер (Roy Glover) једноставно објашњава зашто се користе прави а не лажни органи: „Тијело не лаже!“. Уз слоган *fascinating+real* творци изложбе позивају на искуство, истраживање и слављење чуда какво људско тијело јесте. (Подаци су преузети са интернет презентације [www.bodiesrevealed.com](http://www.bodiesrevealed.com), приступљено 02. 11. 2012.)

разним врстама бизниса и политике. Бавећи се „соматософијом“, тј. философским осмишљавањем тијела, Михаил Епштејн сматра да се око тијела шири права паника, условљена нестанком тијела и вишком средстава за његову симулацију: „Тело ће‘изаћи из употребе’... и почеће да се заборавља као извор најдубљих и најинтимнијих доживљаја, као стециште човекове самосвести, као вредносна основа цивилизације.“<sup>38</sup> На темељу своје „соматософије“, он долази до закључка да је у основи ероса жеља, као потреба за утољавањем да би се још више жеднило, жеља као потреба да буде више онога што већ постоји, жеља као стање „бити жељан“. Због ове поновљивости, рефлексивности и перпетуалности, те усмјерености не на објекат тј. тијело већ на другу жељу у том тијелу, еросу је иманентно својствена *дијалогска природа*. Ерос је тако непрекидан дијалог моје жеље са другим жељама, дијалог у коме тијело, његови органи и зоне не наступају као последња реалност, него као средства за комуникацију.<sup>39</sup>

На трагу Епштејнове мисли, можемо рећи да је Еурипидова Федра вапила за размјеном и комуникацијом, за разумијевањем и емпатијом – за еросом као дијалогом.<sup>40</sup> Тај вапај и жеља били су смјештени у тијелу које је својим декадентним процесом и на крају поништењем свједочило о неиспуњењу насушне потребе. Дијалог у својој укупности јесте насушна потреба јер живот неминовно захтијева размјену између сопства и другости,

---

Изложба није имала јединствену поставку, већ су различити „експонати“ са истим концептом били постављени у многим већим градовима. Испитивањем посјетилаца изложбе у више градова дошла сам до податка о томе да име особе којој је припадао изложени орган и његова кратка биографија нису нужно означени. Ова тема заслужује озбиљно истраживање и тиче се различитих начина добављања тијела (да ли је у питању донација тијела или, рецимо, противправно коришћење тијела преминулог, нпр. неидентификованог бескућника?) и односа према тијелу у датој земљи и култури.

<sup>38</sup> Епштејн 2009: 20, прев. Р. Мечанин.

<sup>39</sup> Епштејн 2009: нарочито 97–104, прев. Р. Мечанин.

<sup>40</sup> Насловна синтагма *δύστροπος ἀρμόνία* би у сфери ликовне умјетности сигурно била саморазумљива и нарочито инспиративна Фриди Кало (Frida Kahlo, 1907–1954). Фрида је у своја платна, а то су платна дијалога (са собом и другима), уградила себе: сопствени тјелесни бол, физичку патњу услед бројних операција, те специфично женско искуство побачаја, свијест о тјелесности и интересовање за анатомију (прије фаталне несреће и бављења сликарством била је започела студије медицине). Бивајући напаћена жена, и бивајући у „интимном односу“ са сопственим намученим тијелом, насликала је толике аутопортрете, често баш онда када је била везана за кревет. Могло би се рећи да у Фридиној умјетности увијек видимо ту *δύστροπος ἀρμόνία*.



и увијек тежи ка узајамности, међусобној зависности, саосјећању, садејству.<sup>41</sup> Федри тијело више није било потребно, посматрано као средство за еросну комуникацију која се није десила, оваплотила, тј. *утјеловила, отјелотворила*.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Дијалог, узајамност, саосјећање – кључни су за сваки живот, па тако и живот позоришта.

<sup>42</sup> Међутим, из перспективе полиса (а драмска умјетност је умјетност полиса), еросна комуникација мора бити регулисана, контролисана и ограничена. Хорска ода (ст. 525–564) за бога Ероса каже да је ван поретка и контроле (ἄρρητος, ст. 529), и разарајући (ст. 541sq). Опасности које изазива необуздани ерос контролише и трансформише брак, који стварањем легитимног потомства – очувањем ојкоса – штити и јача полис. У *Хиполиту* је ојкос угрожен: много прије него што је Федру почела да разара еросна сила и Хиполит презрео женски род и брак (дакле, ἔξω τοῦ δράματος), Тезеј је ванбрачно зачео Хиполита („амазонско дијете“, како драма стално подсјећа), а у вријеме радње драме он избива од куће (у посјети Делфима) (Halleran 1991: 116–118).

## 9. Патња и побуна самотнице<sup>1</sup> у *Медеју*

### Медеја нигдје не припада

Јасон оставља Медеју и дјецу да би се оженио кћерком коринтског владара; Медеју и дјецу чека прогонство. Она је очајна, призива смрт, куне и Јасона и дјецу; обраћа се хору коринтских жена, од њих тражи (и добија) тихо саучесништво у науму да се освети Јасону. Уто стиже коринтски владар Креонт и саопштава одлуку о прогону; све што је Медеја успјела да измоли јесте још један дан у Коринту. Слиједи жучна свађа са Јасоном: Медеја подсјећа на сва своја страшна дјела почињена из љубави према Јасону, а он узвраћа вјештом али празном реториком којом брани своје издајство. Након Јасона, Медеју посјећује атински краљ Егеј: Медеја њему обећава помоћ око неплодности, а Егеј њој азил у Атини. Медеја износи план: лажно ће се помирити са Јасоном, послаће дјецу са отрованим даровима за нову невјесту, и на крају ће смакнути сопствену дјецу. Узалуд се мајчинска љубав у Медеји бори против донесене одлуке. Стиже Гласник и детаљно обавјештава о ужасној смрти принцезе и Креонта. Помисао да ће Коринћани из освете убити њен пород Медеју чине сигурнијом у њеној одлуци; из куће се чују крици дјеце. Јасон стиже тек да види мртва дјечија тијела, и неће успјети ни да их дотакне: Медеја их односи на летећим Сунчевим колима и одлази у Атину, проричући Јасону неславан крај.

Драма је приказана 431. године пр. Хр. (заједно са комадима *Филоктет* и *Диктис* и сатирском игром *Жетеоци*, од којих су остали само фрагменти) и однијела трећу, утјешну награду. Атина се у том тренутку налазила непосредно пред Другим пелопонеским ратом, којим је одлучена судбина цијеле Грчке. Међу важнијим спартанским савезницима у том рату био је Коринт, у којем се одвија радња *Медеје*.

---

<sup>1</sup> Термином 'самотница' у наслову овог поглавља надахнуо ме је наслов предговора издања Магићić 2009: „Три митске самотнице и три наше савременице“, који су написали су Гордан Маричић и Србислава Шаховић Мишић.

Живота нема, смрт не долази.  
Несхватљива, дуга, неподношљиво дуга,  
Људска судбина.

Иво Андрић, „Корачам још као да идем...“ (1968),  
*Шта сањам и шта ми се догађа* (1976)

Када је успавала змаја колхидског  
Медеја, иако видовита,  
Не докучи да тако отвара двери  
Страшне своје несмрти  
Страшније од самог умирања.  
Зашто је ветар у колхидским вртовима  
Јецло гласом детињим –  
Не запита се несмотрена,  
Обљубљена и проклета, Медеја.

Велимир Лукић, „Предсказања“, *Будне сенке таме* (1994)

Nisam više mlada, ali još uvijek sam divlja, tako kažu Korinćani, a za njih je žena divlja ako  
misli svojom glavom.

[...]

Tek sad se sjećam da sam molila Kirku za dopuštenje da ostanem kod nje, s njom i njenim  
ženama. (...) Onda mi je ona rekla da ne bih smjela ostati. Da sam bila od onih koje moraju  
živjeti među tim ljudima i spoznati na čemu smo stvarno s njima, i pokušati ih osloboditi  
straha od samih sebe, koji ih čini tako divljim i opasnim.

Krista Volf (Christa Wolf), *Medeja. Glasovi* (1996), prevela Štefica Martić

## 1.

У трагедији *Медеја* огледа се низ културних антиномија којима су Грци дефинисали свој свијет, и колективно сопство одвајали од другости. Они су се у том одвајању концентрисали првенствено на аспекте јавног живота полиса (политику, право, бесједништво), које упражњавају његови грађани, пунољетни мушкарци. Но, поларитет је снабдијеван и подацима из сфере домаћег, породичног живота. Све оно што негира грчка правила било би пројектовано на друге културе и примјећивано у њима. Тако су нпр. инверзија родних улога или особине попут суровости и сервилности перципиране као извртање хеленских правила.

Поларитет Грк – варварин настаје у специфичним историјским околностима.<sup>2</sup> Неколико година након оснивања Делске лиге, у Атини се приказују Есхилови *Персијанци* (472. пр. Хр.); од ове драме надаље постепено настаје постојана слика о варварину у класичној грчкој (прије свега – атинској) књижевности и умјетности V вијека. У Херодотовој *Историји* (око 430. пр. Хр.) описани су многи не-Грци. Став о њима у *Историји* варира од дивљења египатском народу (у II књизи) до не тако позитивних описа скитских номада (у IV књизи) којима, упркос војној моћи, недостају тековине културе.<sup>3</sup> Овај Херодотов други, скитски тип варварина круцијалан је за каснији концепт варварства, по коме је оно у антители са културом. Грци су се, према Аристотелу (*Политика* 7.1327<sup>b</sup>), налазили између двије групе странаца: једни су у Европи, сјеверно од Грка, храбри и слободни, али неспособни за мишљење, умјетност, образовање државе итд. (такви су Херодотови Скити); други су мисаони и образовани, али малодушни и ропски настројени Азијати. У спреси са актуелним историјским дешавањима, појам βάρβαρος све се више односио управо на азијске не-Грке. У грчкој

---

<sup>2</sup> Постепено наметање персијске власти у западној Малој Азији од средине VI вијека и успјешан отпор многих грчких држава у првој половини V вијека водили су успостављању атинске хегемоније над Делском лигом (478/7. пр. Хр.), основаном са циљем грчког уједињења против заједничког непријатеља – Персије. Уз ове чиниоце, као и уз веома велики број негрчког робља у Атини, разлике и границе су постајале све битније, а појам варвара све више пејоративан.

<sup>3</sup> Једног Скита Херодот, додуше, веома поштује – то је саг Анахарсис (VI пр. Хр.) који је одарен примитивном мудрошћу и један је од прототипова идеје о племенитом дивљаку.

философској и бесједничкој мисли, варвари фигурирају као непријатељи по природи (Платон, *Држава* 470с; Исократ, *Панегирик* 158), који се могу поробити и који су, будући неспособни за самоуправу, по природи сужњи (Платон, *Држава* 470с; Аристотел, *Политика* I 1252<sup>b</sup>). Осим неговорења грчким језиком,<sup>4</sup> основна црта која дефинише варварина јесте недостатак моралне одговорности, тј. способности неопходне да би се активно уживала политичка слобода. Морална одговорност и политичка слобода тијесно су повезане λόγος-ом, способношћу расуђивања и говорења (на грчком језику). Немајући слободу, способност моралног просуђивања и самоконтроле, Азијат је везан ропством и апсолутном потчињеношћу деспоту. Слика о варварима се допуњује окрутношћу и неумјереношћу сваке врсте (нарочито када су у питању раскош и тјелесна уживања), тј. недостатком Грцима тако битне мјере. У митовима се са варварима повезују сва (не)дјела која су незамислива за класичну грчку мисао: чедоморство, канибализам, силовање и остали видови насиља, те коришћење подмуклог оружја (као што су стријеле и, нарочито, отров).<sup>5</sup>

Жена–припадница нехеленске културе лако постаје носилац особина радикалне другости у односу на грађанина полиса, тј. припадника повлашћеног тијела које се састоји од одраслих признатих грчких синова са пуним политичким и грађанским правом. Сјетимо се нпр. Херодотове примједбе о египатским женама, које обављају све послове ван куће док

---

<sup>4</sup> Хомерски сложени придјев βαρβαρόφωνος (*Илијада* 2.867) најранији је грчки термин за странце. Својим значењем – „онај који говори страним језиком“ – свједочанство је о примарној улози језика у античком концепту туђега и сопственог идентитета. Интересантно је да је термин βάρβαρος, који су Грци употребљавали за означавање странаца, изгледа позајмљеница из анатолских језика (ClTrad s.v. Barbarians). Термини βάρβαρος и βαρβαρικός првенствено се односе на странце, оне који не говоре грчким језиком; опозицији према Грцима, οἱ βάρβαροι су Међани и Персијанци; након персијских ратова, ријеч βάρβαρος добија значење „чудан, необичан“ у разним, па и негативним контекстима (LS) s.v. βάρβαρος, βαρβαρικός).

<sup>5</sup> О концепту варварства у најопштијем смислу в. Burkhart 1992: 258–275; OCD s.v. barbarian; ClTrad s.v. Barbarians. Нарочиту пажњу Есхиловом, Херодотовом и Ксенофоновом тексту у контексту концептуализације варвара даје Georges 1994. О концептуализацији варвара у трагедији као о средству за самоодређење в. утицајну књигу Идит Хол (Hall 1989) која анализира фигуру варвара у контексту атинске идеологије V в. и скреће пажњу на функцију трагедије као извора „културне ауторизације“ те идеологије. Добар информативан преглед концептуализације варвара у атичкој драми и Еурипидовог односа према овом концепту даје Paradodima 2010: 1–16. Уп. мјеста код Еурипида: *Ифигенија у Тауриди* 1173sq, *Ифигенија у Аулиди* 1401, *Орест* 1110sq.

мушкарци плету (*Историја* II 35), или чувеног мита о ратницама Амазонкама, које се са мушкарцима сусрећу само периодично, и то ради потомства. У трагедији, званичној умјетности атинског полиса, радикални преокрет установљене друштвене структуре често је представљен у вези са опасним женама које су се „отеле контроли“, и неке од њих су странкиње. Тако нпр. Данаиде из Египта одбијају да се покоре институцији брака (Есхил, *Прибјегарке*), а супермушкарца Херакла поробљава Лиђанка Омфала (Софокле, *Трахињанке*). Идит Хол пише: „Моћне варварске жене о којима пишу етнографи и митографи више дугују самоодређењу грчког мушкарца у поређењу са спољним светом него постојећим друштвеним структурама које су преовладале у оновременом Египту, Азији или Понту“ (Hall 1997[1989]: 84, прев. В. Смоје, С. Вујица). Парадигму жене преступнице, више него иједна друга, представља Еурипидова Колхиђанка Медеја.<sup>6</sup>

## 2.

Антички аутори су име Хелијеве унукe, кћерке колхидског владара Ејета и океаниде Идије – „Оне која зна“ (Хесиод, *Теогонија* 956–962, Аполодор, *Библиотека* 1.9.23), повезивали (можда с правом) са глаголом  $\mu\acute{\iota}\delta\epsilon\sigma\theta\alpha\iota$  (*meditor*, „просудити“, „смислити“, „приправити (особито зло)“). С обзиром на породични миље, није чудно што је Медеја за Пиндара надљудско биће, које проговара из „бесмртних уста“ (Пиндар, *Оде, Путијска* 4.11) и што јој неки писци додјељују брак са обоженим Ахилејем (Аполодор, *Епитоме* 5.5, Аполоније Рођанин, *Аргонаутика* 4.813–815<sup>7</sup>). Медеја је у антици словила за архетип опасне и лукаве варварске жене. Њен лик припада корпусу прича о Јолку међу којима је најпознатија она о путовању лађе Арг у Медејину отаџбину, Ају у Колхиди на источној обали Еуксинског (Црног) мора, у потрази за Златним руном. Најраније свједочанство о Медеји даје нам Хесиод, који помиње њену круцијалну помоћ Јасону у потрази за Златним руном и бјекство са Грком (Хесиод, *Теогонија* 992–1002). Према најисцрпнијим

---

<sup>6</sup> Сасвим мали дио овог поглавља, попут овог параграфа, нашао се у у својој претходној верзији у мом објављеном чланку „Другост варварке – Медеја Еурипидова и Медеја Велимира Лукића“, *Гласник ЕИ САНУ* LXII/2 (2014), 181–198.

<sup>7</sup> Према схолијасту уз један Аполонијев стих (*Аргонаутика* 4.815), први који су Медеју „вјенчали“ са Ахилејем били су пјесници Ибик и Симонид.

изворима, Јасон и његови Аргонаути успијевају у походу захваљујући Медеји и њеним чаробним мастима и мађијама, будући да ју је Јасон уз Афродитину помоћ завео; Јасон је уз помоћ Медејиних вјештина убио змију која је чувала Златно руно (Пиндар, *Оде, Путијска* 4.71–251; Аполоније Рођанин, *Аргонаутика* 4.814–15).

Медеја дијели умјешност са враџбинама и травама са својом тетком Кирком, Хелијевом кћерком, чувеном чаробницом из *Одисеје*. Приписује јој се чин подмлађивања Јасоновог оца Есона (или самог Јасона), но најпознатији случај Медејиног магијског подмлађивања је једно „неуспјешно“ подмлађивање, тј. њено убиство Пелије. Медеја је раскомадала и у котлу скувала старог овна, учинивши га тако опет младим; затим је убиједила Пелијеве кћери да исто учине са остарјелим оцем – Пелијаде су раскомадале свог оца, Јасоновог злог ујака, али Медеја у катао није додала своје магичне траве.<sup>8</sup> Ово није ни једини ни најстрашнији злочин који је Медеја починила из љубави према Јасону: разне верзије мита помињу братоубиство. Аполоније Рођанин ће се ослоњити на варијанту по којој је Апсирт одрастао човјек и колхидски заповједник, кога ће Медеја и Јасон убити заједно на неутралном терену, у току колхидске потјере за Аргом, и закопати његов леш (*Аргонаутика* 4.465–479). Аполодор ће пренијети варијанту у којој је Апсирт још дијете, које је Медеја узела са собом при укрцавању на Арго и потом га је сама убила, бацајући дјелове његовог тијела како би успорила очеву потјеру (*Библиотека* 1.9.24). По Софокловој изгубљеној драми *Колхићанке* (TrGF IV 337–49), Медеја је брата убила у очевој палати.

За убиство Медејине и Јасонове дјеце у Коринту предеурипидовски мит нуди три верзије. По првој, одговорна је Медеја која је, у покушају да их учини бесмртним, ненамјерно усмртила дјецу оставивши их да преноће у Херином храму, одакле су дјеца ишчезла. По другој варијанти мита, криви су

---

<sup>8</sup> За сачуване фрагменте архајске поезије који свједоче о подмлађивању Есона или Јасона в. Allan 2002: 18; Овидије, *Метаморфозе* 7.159–296 детаљно описује нешто другачије Медејино подмлађивање Есона. О Медејином убиству Пелије пишу Аполодор, *Библиотека* 1.9.27; Диодор, *Историјска библиотека* 4.51.3sq; Овидије, *Метаморфозе* 7.297–350. За опширније о овој епизоди мита в. напомену 4 приређивача уз Аполодоров текст.

Пелијино убиство је један од омиљених мотива у архајској умјетности (заправо све до 431. године када ће, са приказивањем Еурипидове драме, превладати мотив дјецоубиства). Еурипид је у својој првој продукцији 455. године имао (сада изгубљену) драму *Пелијаде*.

Коринћани који су се побунили против сопствене краљице Медеје, или рођаци владара Креонта који су се тако осветили за Медејино убиство краљевске породице. По трећој, дјеца су принесена на жртву да би се зауставила куга.<sup>9</sup> Еурипид можда и није први писац који Медеју чини убицом сопствене дјеце.<sup>10</sup> Он је свакако писац који је чедоморством миту дао фиксну форму и неупоредиво више него ико други утицао на предање о Медеји и касније литерарне и ликовне представе Колхићанке.

### 3.

Медејино варварско поријекло и статус аутсајдера представљају постојане одлике њеног лика и искуства у различитим верзијама мита. Еурипид користи ове одлике, истражујући и преиспитујући идеологију из које произилази поларитет Грк – варварин. Његова Медеја је и опасна варварка, и грчка жена и мајка – оваквом контрадикторношћу садржаном у главном лику писац подстиче свехеленску публику Градских Дионисија<sup>11</sup> да се замисли над валидношћу опозиције Хелен – туђин. Статус туђина и аутсајдера је у овој драми увијек, имплицитно или експлицитно, сједињен са (и тако појачан) још једном Медејином другошћу у односу на Грка – грађанина: Медеја је жена. Родна дихотомија је друга раван на којој Еурипид преиспитује важеће грчке ставове. Дакле, у свему што је дефинише: у њеној беспомоћности и изолованости, у њеној лукавости и опасности коју представља за друге, Медеја је и жена и туђинка.

У складу са овим контекстом, врло је сугестиван почетак пролога који изговара Медејина слушкиња, такође Колхићанка. Дадиља, дакле, почиње ријечима: Εἴθ' ὤφελ' Ἀργοῦς μὴ διαπτᾶσθαι σκάφος | Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας / „Камо среће да Арг никад није пројурио | кроз мрке

<sup>9</sup> Прву варијанту мита је у својој *Медеји* користио трагичар Каркин, Аристофанов савременик, о чему свједочи Аристотел (*Реторика* 2.23.28; уп. Паусанија, *Опис Хеладе* 2.3.10sqq). Варијанту у којој су Коринћани криви за смрт дјеце помињу Паусанија (*Опис Хеладе* 2.3.6) и Аполодор (*Библиотека* 1.9.28). За потпунију листу са фрагментарним изворима за све три варијанте мита в. Burnett 1998: 192, ф.1; Allan 2002: 22.

<sup>10</sup> Могуће је да је у мотиву Медејиног чедоморства Еурипид испратио трагичара Неофрона, о коме се веома мало зна. За скорије расправе о овом проблему в. Michellini 1989.

<sup>11</sup> О свехеленској структури публике уп. Аристофан, *Витезови* 573–6 и *Тезмофоријасусе* 834; Исеј, *Говори* 5.46–47.



Симплегаде ка земљи колхидској!“ (ст. 1–2).<sup>12</sup> Стијене Симплегаде у грчкој мисли симболишу готово сигурну погибију: бити на погрешном мјесту у погрешном тренутку. У овом прологу Симплегаде представљају тачку у којој се грчки и варварски свијет додирују – и спајају и раздвајају, уз велику опасност по оне који покушају прећи из једног свијета у други; постојање те опасности указује да је прелазак у најмању руку неуобичајен и готово увијек немогућ, а покушај кобан.<sup>13</sup> За Дадиљину господарицу, чак ако и није била на броду који је пролазио кроз тјеснац, чак ако је брод Арго кроз тјеснац и прошао, Симплегаде ће се показати као злослутне.<sup>14</sup> Први двостих, дакле, нимало случајно указује на ову временско–просторну тачку Јасоновог и Медејиног мита, након које све полази по злу.

Да су Симплегаде смрскале Арго, не би Медеја доживјела коринтске дане – ни добре, ни лоше. Уз уобичајени Еурипидов контраст између некад и сад, Дадиља нам укратко приказује Медеју у Коринту, испостављајући контрадикторности Медејиног карактера у равни садашње невоље и тако антиципирајући њену каснију унутрашњу борбу. С једне стране, Медеја је у својој „коринтској“ несрећи типично женски пасивна: плаче, гладује, тијело јој пропада, не комуницира, поглед спушта ка земљи, позива богове у помоћ, пати за домовином, јауче и копни у унутрашњости куће (ст. 16–35, 59sq, 135sq, 141sq).<sup>15</sup> Са друге стране, – и сада се код публике буди обазривост – Дадиља, која је добро познаје (ст. 39, уп. ст. 94), страхује од њене тешке нарави и могућих наума (ст. 36–45), и описује је готово као природну стихију: она је разјарена и сијева очима попут бика, има поглед лавице, распирује

---

<sup>12</sup> У раду је коришћено издање Kovacs 1994.

<sup>13</sup> Стијене су се сударале и усмрћивале све који су покушали проћи кроз њих, све до проласка Арга, када су се заувјек зауставиле. Уп. ст. 212, у коме пјесник тјеснац кроз који је Медеја прошла при доласку у Грчку преко Понта (највјероватније се мисли на Босфорски мореуз) назива ἀπέρατον – „који не треба прелазити“, „који се не може прећи“.

<sup>14</sup> Симплегаде ће бити опет поменуте при крају драме (Хор, ст. 1263), када је убиство дјете неминовно; ова два помена Симплегада на почетку и на крају образују један оквир око драмске радње. О симболичном односу између Симплегада и Медејиног брака в. Norman 2008: 159–160.

<sup>15</sup> Ова пасивна Медеја веома подсјећа на Федру у истом стању. Опис је употпуњен сликом Медејиног сњежно бијелог врата (заправо грла ст. 30), који је симбол крхке женствености. О рањивости женског врата в. Logaux 1987[1985]: 50–52.

срџбу и ускоро ће планути; њен гњев неће уминати док се на некога не обруши, нити ће се лако задовољити, и треба јој се склонити с пута; њен је карактер диваљ, природа мрска, срце немилосрдно, а душа смјела и без смираја (ст. 90–95, 98–110, 171sq, 187). Са оваквим олујним темпераментом она је тако далеко од хеленске трезвености, којој, како и доликује, стреме Коринћанке (σωφροσύνη, ст. 636). Овакав увод има нешто заједничко са почетком *Илијаде*, а знамо које су размјере Ахилејевог гњева. Заправо, Медеја, осим срџбе, са Ахилејем дијели и херојске побуде, о чему ће бити ријечи.

Трагедиограф је одлучио да се Колхићанка добро уклопила у грчкој средини: Медеју, која зна да „странац треба да се приклони граду“ (ст. 222), у Коринту су завољели (ст. 13sq) и Хор не пропушта прилику да покаже своју подршку (ст. 136sq, 173sq, 267). Обично се скреће пажња на Медејин манипулативни „феминистички манифесто“ којим је она вјешто представила патнички живот жена и сопствени удес,<sup>16</sup> не би ли осигурала подршку Хора, но Коринћанке су јој недвосмислено наклоњене и прије тога. Није у питању тек привидно и површно уклапање странкиње: Медеја дубоко вјерује у неприкосновену моћ грчких институција прибјегарства (ἰκετεῖα), узајамне услуге (χάρις), „пријатељства“ (φιλία), и прије свега заклетве (ὄρκος).<sup>17</sup> У овом смислу је нарочито сугестивна слика којом Хор представља Медејин долазак у Грчку: Темида, богиња заклетве, је *та* која је довела Медеју у Хелладу (ἄνιν ἔβασεν | Ἑλλάδ', ст. 209–212). Институције заклетве (ст. 20–23) и

---

<sup>16</sup> Ст. 214–266. Овај чувени Медејин монолог говори о тешком, неправедном и понижавајућем статусу жена у патријархалном друштву. Хор је у трагедијама неријетко привржен локалној владарској кући, но удате Коринћанке у *Медеји* браниле су право јунакиње на освету све док нису устукнуле пред убиством дјеце. О вјештој Медејиној манипулацији осјећањима Коринћанки и повратној реакцији хора в. занимљиве прилоге: Gould 1966: 229–231 и Foley 2001: 258–262.

<sup>17</sup> Уп. нпр. ст. 470, 483–487, 489–491, 496–498, 506–508, 696, 698; за заклетву уп. ст. 20–23, 161, 439, 492, 1392. Заклетва коју су Јасон и Медеја склопили свједочи о необичности њиховог брака (из перспективе публике овог мита и представе). Наиме, грчки брак је склапан између младожење и оца који му је предавао кћерку; умјесто тога, ово двоје супружника су приступили једно другоме као једнаки, и руковањем и заклетвом запечатали договор. Пиндар каже како је Медеја ријешила о свом браку противно очевој вољи: καὶ τὰν πατρός ἀντί Μήδειαν θεμένην γάμον αὐτῆ (Пиндар, *Оде, Олимпијска* 13.53). Руковање десном руком се могло десити између два мушкарца, можда између невјестиног оца и младожење, али не између мушкарца и жене. О концепту φιλία у *Медеји* и појмовима који су са њим у вези в. Schein 1990; у овом раду је показано како Медеја „пријатељство“ злоупотребљава, и поред тога што о њему говори искрено и страствено, да уништи оне које мрзи и да то оправда.

прибјегарстава (ст. 496–8), које Колхићанка поштује, злоупотребио је „један Грк“, како са презиром каже Медеја (ст. 801). Оштроумна је примједба да се злоупотребљене институције тичу и λόγος-а као чина говора и средства комуникације (λόγος као ријеч, дискурс) и као подлоге за стварање, разумијевање и памћење „реалности“ (λόγος као прича, план); Медеја дјела против својих непријатеља користећи исте дискурсе, сама успостављајући једну страшну правду (Voedeker 1991: 95–99).

Колхићанка иде корак даље од поштовања и упражњавања ових институција, усвајајући мушку херојску етику.<sup>18</sup> Њени морални стандарди су у потпуности стандарди грчког хероја (ст. 807–810):

ΜΗΔΕΙΑ	МЕДЕЈА
<p>μηδείς με φαύλην κάσθενή νομιζέτω μηδ' ἠσυχάϊαν, ἀλλὰ θατέρου τρόπου, βαρεῖαν ἐχθροῖς καὶ φίλοισιν εὐμενῆ:  τῶν γὰρ τοιοῦτων εὐκλεέστατος βίος.<sup>19</sup></p>	<p>Нека ме нико не сматра неспособном и слабом, нити послушном, већ напротив: жестоким према душманима, према пријатељима благом. Таквима је живот пун славе!</p>

Јасон, који је прекршио заклетву и правила пријатељства и регуле осталих институција, постаје непријатељ.<sup>20</sup> Сходно херојском кодексу и доминантном етичком принципу архајске и класичне Грчке, херој–Медеја мора му наудити. Уколико у томе не успије и не одбрани част и достојанство, изгубиће поштовање у очима непријатеља, а зарадити подсмјех.<sup>21</sup> Медејино дјелање,

<sup>18</sup> О елементима грчке херојске етике у *Медеји* и код Медеје доста се писало; в. најприје Кнох 1977, Bongie 1977, Rehm 1989. За сличности Медеје са Хомеровим Ахилејем, Софокловим ликовима Ајантом и Антигоном и Софокловим јунаком уопште в. Bongie 1977: 27, 31–33; Blondell 1999: 163–164. Чувени Хераклов атрибут и епитет за мушку побједу καλλιτικός Медеја користи за себе (ст. 765) и, уопште, кроз драму употребљава језик мушког искуства (рата, пловидбе, агона).

<sup>19</sup> Фоли је ἠσυχάϊαν превела као quiet stay-at-home и тако појачала контраст у родној перспективи (Foley 2001: 2). Уп. ст. 765.

<sup>20</sup> Чињеница да је Медеја туђинка не обавезује Јасона ништа мање у погледу норми важних друштвених институција. Уп. Демостен, *Против Аристогитона* (25) 57, гдје се описује ситуација у Атини између варварке и њеног љубавника Грка; након странкињиних добротинастава, Грк се показао као такав незахвални дужник (поступцима à la Јасон), да је смрт, према бесједнику, мала казна за њега.

<sup>21</sup> Да је овај принцип био веома важан у друштвеној организацији свједочи један сегмент текста Платонове *Државе* (1.332a, b), гдје је овакав третман пријатеља / непријатеља представљен као могућа дефиниција правде; уп. Dover 1974: 180. За Медејин изражени страх од непријатељског смијеха уп. ст. 404, 797, 1049, 1354. Слично Медеји, и Мегара у Еурипидовом *Хераклу* (ст. 284–286) сматра да је боље да умре него да непријатељу пружи прилику да се радује њеној невољи.

дакле, произилази из грчког, мушки оријентисаног херојског кодекса, и као такво је промишљено, одликовано разумом, а није пуки „злочин из страсти“. Обазујући се на овај аспект Медејине личности, Хелен Фоли подсећа на Ахилејев гњев који пјесник *Илијаде* представља као (иницијално) оправдан, иако ће донијети погубне последице његовим пријатељима и непредвиђен исход самом хероју; као и у Ахилејевом случају, Медејин херојски кодекс ће трагично изискивати не само озљеду непријатеља, већ и најближих φίλοι (Foley 2001: 249). Медејина патња је, можда, утолико већа што је она, за разлику од Ахилеја, свјесна будућег болног емотивног искуства које се утјеловљује у мајци–Медеји, не у хероју.

#### 4.

Одлуку о освети Медеја доноси у складу са стандардима мушке херојске етике, али циљ постиже на основу стереотипних женских одлика лукавства, претворности, слаткорјечивости и моћи убјеђивања, које користи у односима са Хором, Креонтом, Егејем и Јасоном. Заправо, исте стереотипне аспекте женске природе (беспомоћност, инфериорност) које у неким тренуцима одбацује зарад херојског кодекса, она у другим свесрдно користи да исти кодекс потврди.<sup>22</sup> У дијалогу са Креонтом, она је прво слаткорјечива (што Креонт примјећује, ст. 316), а затим користи оружје слабијих – прибјегарство, и то његову најјачу ритуалну форму: преклињући (ст. 336) ничице, додирујући Креонтова кољена (ст. 324) и десницу (ст. 339), циљајући на његову родитељску слабост (ст. 324, 344sq).<sup>23</sup> Дволичност и слаткорјечивост (μαλθακοὺς λόγους, ст. 776), које је користила у дуелу са Креонтом, употребиће маестрално у дуелу са ближим и већим мушким антагонистом – у другом дијалогу са Јасоном.<sup>24</sup> Њему се овог пута при

---

<sup>22</sup> Жена задојена херојским вриједностима мушкарца некако мора надомјестити недостатак физичке снаге и војне обуке (Bongie 1977: 39).

<sup>23</sup> Гулд примјећује да је овај „комплетни“ ритуални чин прибјегарства тако снажан, да Креонт попушта и даје Медеји један дан, иако зна да гријеши (ст. 350sq) (Gould 1973: 85–86).

<sup>24</sup> Пошто је остала сама, признаје да Креонта не би ни дотакла нити би му ласкала, да то не иде у прилог њеном науму: ст. 368–370. Уп. унапријед смишљено лажно обраћање Јасону у ст. 776–779.

сусрету обраћа именовом (ст. 869),<sup>25</sup> труди се да га одобрвољи и подилази му (ст. 884–888) извињавајући се за претходни испад (ст. 869sq), називајући своје махнито (ст. 873), неразумно (ст. 885) и уопште погрешно (ст. 892) понашање типично женским (ст. 889sq, уп. ст. 931). Пошто је Јасон насјео, Медеја спроводи план: убиство принцезе и Креонта. Веома је важно напоменути да између разних начина атентата Медеја бира отров, који је због подразумејеване подлости и недостатка храбрости за директно суочење са супарником сматран инфериорним, типично женским и типично варварским оружјем (ст. 384sq, 391):

ΜΗΔΕΙΑ	ΜΕΔΕΙΑ
κράτιστα τὴν εὐθεΐαν, ἣ πεφύκαμεν σοφοὶ μάλιστα, φαρμάκοις αὐτοῦς ἐλεῖν. [...]	Најбоље је да пођем путем којем сам сасвим вјешта: смакнути их отровом. [...]
δὴλω μέτεμι τόνδε καὶ σιγῇ φόνον <sup>26</sup>	Извешћу ово убиство лукаво и крадомице.

Након иницијалних клетви и жеље за смрћу са почетка драме, тј. пасивне женске реакције на учињену неправду, Медеја се окреће стереотипном активном женском одговору: отрову и превари. Она по дјечи у палату шаље пеплос и вијенац натопљене отровом, који ће узроковати страшне смрти принцезе и Креонта. Гласников исцрпан и језив опис њиховог умирања нема сврху да подстакне публику на прочишћење, за разлику од крвавих сцена у другим трагедијама (попут Едиповог самоослепљења у Софокловом *Краљу Едипу*, или Клитемнестриног убиства у Есхиловом *Агамемнону*). Отац и кћерка нису, наиме, страдали због сопствене трагичке кривице и лошег рачуна, нити их је неки гвоздени закон судбине довео до кобног краја. Њих је уништила Медејина срџба.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Прва ријеч дијалога, „Јасоне“, најављује сасвим другачији тон разговора у односу на претходни, у коме му се обратила са παυκάκιστε (ст. 465).

<sup>26</sup> Уп. δόλοισι, ст. 783 и φαρμάκοις, ст. 789.

<sup>27</sup> Треба примијетити како се Еурипид у свега неколико стихова мајсторски побринуо да, непосредно пред њену страшну смрт, изгубимо сваку симпатију за принцезу, приказујући прво њену пожуду према Јасону, па гађење према дјечи, па похлепу према изненадним скупоцијеним даровима (ст. 1147sq). За оправданост кажњавања Креонта и његове куће в. ф. 82.

Намјерно, планско убијање дјеце, по Аристотелу (*Поетика* 13.1453<sup>b</sup>) је драматуршки мање снажно од трагичног избора направљеног у незнању, карактеристичног за неке друге античке трагедије. Медеја је један од неколицине женских трагичких ликова који, чешће него мушки, крше Аристотелова начела о томе какви би требало да буду (Foley 1996: 50).

Симболика Медејиних поклона за Глауку је ванредно многозначна и кореспондира са драмском радњом и Медејиним ликом. Најприје, они се могу сврстати у категорију свадбених дарова,<sup>28</sup> и у том случају носе снажну иронију: управо се њиховим посредством Јасону одузима могућност стицања законитог потомства.<sup>29</sup> Медеја је преко њих доказала да је пријетња и коб мушком принципу: не само као жена Јасону већ, затирањем краљевске куће, као варварка читавој заједници.<sup>30</sup> Затим, даровање подразумеје трајну

---

<sup>28</sup> Медеја их назива φερνῶς (ст. 956), што може означавати или мираз или дјевојачку спрему, у сваком случају предмете које ће невјеста донијети из очеве у младожењину кућу. Уколико се φερνῆ на овом мјесту може прочитати као мираз, онда Медеја преузима улогу и ауторитет мушкарца, тј. кириоса који невјести обезбјеђује њену личну својину (као што је некад преузела улогу сопственог кириоса и себи нашла изабраника). О појму φερνῆ в. поглавље 3, ф. 7.

<sup>29</sup> Формула која је изговарана при зарукама склапаним између невјестиног старатеља и младожење (ἐπ' ἀρότω παίδων γυναικῶν) илуструје да се брак склапа у сврху стварања законитог потомства. (В. поглавље 3, ф. 23.) Медеја овом браку узима оно због чега се он склапа – легално продужење Јасонове лозе, и то ради посредством сопствене дјеце. Медејин и Јасонов брак и потомство нису били законити са легалног становишта Атине тог доба, с обзиром на Периклово поштрење закона (451/450. пр. Хр.) којим је право грађанства омогућено искључиво дјечи рођеној у браку оба родитеља Атињанина (грађанина), и с обзиром на чињеницу да се у Медејином случају заруке, званична фаза вјенчања у којој младу отац / старатељ предаје младожењи, нису догодиле. Упркос сталним алузијама на Јасонову и своју везу као на стандардан брак, Медеја у неколико наврата даје наговјештај о незаконитости те везе. Прво се жали Коринћанкама како је уграбљена (λελησμένη, ст. 256) из варварске земље, што би могло да резултује једино конкубинатом (додуше, Медеја истовремено покушава да манипулише осјећањима ових жена), затим оптужује Јасона како је његов разлог за одлазак страх од срамоте у старости због „варварског брака“ (βάρβαρον λέχος, ст. 591; λέχος значи „лежај“, али је и уобичајена метонимија за брак), и, на крају, свјесна је легалних зарука којима је Креонт предао кћерку Јасону (ст. 309sq) а које она са Јасоном није имала. Палмер је смислено примијетио да мора бити значајна чињеница да Еурипид не допушта ниједном драмском лицу да помене елемент мита који говори о вјенчању у Макридиној пећини (Аполон Рођанин, *Аргонаутика* 4.1128–1169) (Palmer 1957: 55, ф.33). Овај брак, који је благословила једино Афродита, склопљен је, ријечима Бурнет, „у културном лимбу“ (Burnett 1998: 202). За поменути Афродитину улогу уп. ст. 527–31. О забрани склапања брака између странца и Атињанке / Атињанина и странкиње, и казним мјерама в. Dover 1974: 282.

<sup>30</sup> Медеја је наложница спрам принцезе као Јасонове законите жене, и имигрант спрам Креонта као центра заједнице, дакле пријетећа инфериорна другост. Медејина вјештина се испољава као моћ уништавања очеве и дјеце (грчког) ојкоса. Медеја је амбивалентно и потенцијална помоћ, о чему свједочи њено обећање Егеју да ће му помоћи око добијања порода. Но, публици је познато да ће Медеја, у свом посткоринтском животу са атинским владаром, покушати убиство наследника трона: Тезеја је прво послала у борбу са маратонским биком, а затим покушала да га отрује. Избачена из Атине, Медеја ће завршити живот у Персији (Плутарх, *Тезеј* 12; Паусанија, *Опис Хеладе* 2.3.8; Аполодор, *Библиотека* 1.9.28 и *Епитоме* 1.5; Овидије, *Метаморфозе* 7.404sq). Медејин живот у Атини је подлога за изгубљене драме Софокла и Еурипида, са истим насловом *Егеј*.

Лојд примјећује да би се на основу атинске праксе од Медеје као жене и варварке очекивало да остане повучена и јавно неангажована у свом ојкосу; међутим, мушка такмичарска ἀρετή и принцип грчког јавног живота хране њену жељу за осветом и тјерају је да пређе границе свог рода и поријекла (Lloyd 2006: 120). Тако Медеја из своје „социјалне периферије“ удара на владарску кућу, тј. у центар патријархалне заједнице. Јасона она не

узајамност: смрт принцезине нерођене дјеце иште смрт Медејиних синова.<sup>31</sup> О Медејиним даровима у контексту социокултурних установа пријатељства и узвратне услуге већ је говорено (Mueller 2001: 490–5). Не смије се пренебрегнути чињеница да су ови поклони потекли од Хелија и да носе божанску моћ; попут Златног руна, они стижу из Медејине очинске куће и „уплетени“ су у Медејину генеалогiju, дајући јој извјестан ауторитет. Њихова снага и наклоњеност Медеји антиципирају Сунчеву кочију с краја драме.<sup>32</sup> Моћ неодољиве љепоте дарова (ст. 947sq, ст. 958) Медеја је искористила процијенивши, као жена, слабост друге жене (ст. 1156, уп. 983sq). Символика дарова намијењених жени нарочито је интересантна када се имају у виду неке митолошке паралеле. Напоредо са Медејиним пеплосом и вијенцем за Глауку, Луј Жерне помиње пеплос и огрлицу које је Хармонија добила од богова за свадбени дан, и који су донијели несрећу свима који су их посједовали (Gernet 1981[1948]: 121–123).<sup>33</sup> Жена је, дакле, та због чије

---

лишава само потомства, тј. будућности, већ и његове аргонаутске прошлости. Директно угрожавајући (његов) грчки херојски статус, она скреће пажњу на помоћ коју му је пружала док се гомилају глаголи у првом лицу једнине: (‘ја сам те спасила, ја сам убила змаја, ја издала оца, ја убила Пелију’, ст. 475–487 – моја парафраза; уп. Пиндар, *Оде*, *Олимпијска* 13.531sq: Μήδειαν... ναῖ σώτειραν Ἄργοῖ καὶ προπόλοισ.) Приказујући Јасона као свог дужника, Медеја себе и мужа види не као учеснике у супружанском партнерству (φιλία), већ као учеснике у аристократском пријатељству (φιλία) које упражњавају два мушкарца са истим друштвеним статусом; њена реторика у агону којом поспјешује тврдњу о Јасоновом дуговању узвратне услуге (χάρις) дефинише је више као ахилејску фигуру него као жену (Mueller 2001: 477, 485, 486).

<sup>31</sup> Медеја је свјесна да убиство принцезе и Креонта значи да њена дјеца морају умријети – ако не од њене руке, онда од руку Коринћана (уп. ст. 1060sq које Ковач брише, 1238sq, 1303–1305). Писац користи познату верзију мита са убиством дјеце као осветом Коринћана.

<sup>32</sup> Mueller 2001: 493 скреће пажњу на ст. 954sq у којима се за радњу Хелијевог некадашњег (ποθ') даривања користи садашње вријеме (δίδωσιν), што би могло да се чита као трајање ефекта дара: Хелије никада не престаје да дарива овим накитом. Иста ауторка чита тренутак пошилке поклона у коринтски двор као преломни, у смислу да је Медеја од тог тренутка доминантно Сунчева унука (Mueller 2001: 494). Накит младој предају Медејина дјеца, Хелијево потомство.

<sup>33</sup> Најпознатији несрећни случај примања Хармонијине огрлице је онај аргивског хероја Амфијараја и његове жене Ерифиле (Аполодор, *Библиотека* 3.6.2., 3.7.2.–5.). На истом мјесту Жерне подсећа и на друге случајеве у којима су ἀγάματα дати у пару (круна и туника које Тезеју даје богиња Амфитрита за невјесту Аријадну; огрлица и пехар које Зевс даје Алкмени, узимајући обличје њеног мужа), али не напомиње оно што је у Пандорином случају немогуће заобићи: ове упарене поклоне за Хармонију, Аријадну и Алкмену увијек дарује божанство. (Невјеста Пандора која доноси недаће Епиметеју и људском роду је, према Хесиоду, даривана од свих богова; међу даровима су се нашли одјећа, вијенац, огрлица и други украси (Хесиод, *Послови и дани* 72–75), због којих је Пандора θαῦμα ἰδέσθαι (Хесиод, *Теогонија* 582).) Упарени Хелијеви поклони су посијали несрећу и смрт не само око Креонтове кћери, већ и око Медеје, која је први прималац дара.

слабости према свјетлуцавој драгоцености херој губи живот, γυναιῶν εἴνεκα δώρων (Хомер, *Одисеја* 11.521, 15.247). Због принцезине слабости умире Креонт, а не Јасон; али заправо страдају оба мушкарца, пошто се њеном смрћу затиру обје породице. Луксуз дарова, такав да им једна грчка принцеза не може одољети, суптилно подсјећа на Медејино поријекло, будући да је грчка мисао варварима приписивала неумјерену раскош.

Медејини дарови су πέπλος и πλόκος; оба тијесно везана за плет, плетење, ткање – родноспецифичну дјелатност која је у грчкој култури искључиво у домену спретних женских руку, и која илуструје значај фигуре жене: осим што рађа, ради, снадбијева, она такође ствара (производ и умјетност). Покровитељство над овом вјештином припада женским божанствима: Атени, чијем су лику атинске жене о празнику Панатенеја приносиле пеплос,<sup>34</sup> али и Мојрама или Суђајама, које су свакоме при рођењу испредањем одређивале нит живота. Ткање је женски начин причања приче – попут тужбалице.<sup>35</sup> Ако је ткање женска прича, оно онда носи поруку, скривену за очи неупућеног. Заиста, глагол πλέκω, осим што значи „уплитати“, „увртати“, „ткати“, „плести“, у пренесеном значењу се односи на смишљање плана, лукавства, довијање (LSJ s.v. πλέκω II) – исто двојно значење носи и глагол ὑφαίνω, „ткати“. Бити вјешт и лукав у науму није далеко од посједовања вјештине у занату; *сплетка* није далеко од *плета*. Грчко предање обилује ликовима жена–ткаља обдарених лукавом интелигенцијом, или препреденошћу. Пенелопа ноћу пара покров који дању тка, и тако одбија просце више од три године. Аријадна је Тезеја и атинску младеж спасила из лавиринта са Минотауром својом досјетком са клупком

---

<sup>34</sup> Атена је обукла Пандору (Хесиод, *Теогонија* 473–5) и научила је да тка (Хесиод, *Послови и дани*, 60–4), а мит о Арахни приповиједа о Атенином натјецању са овом дјевојком, која је затим постала први паук (ἀράχνη), осуђена да довијека преде и тка (Овидије, *Метаморфозе* 6.1–145). Три Минијаде су умјесто одласка на празник у славу Диониса остале код куће ткајући и поштујући Атену, због чега их је Дионис сурово казнио (Плутарх, *Грчка питања* 38; Овидије, *Метаморфозе* 4.1–40, 390–415). О Атенином пеплосу и значају обреда приношења пеплоса в. Håland 2004: 155–163.

<sup>35</sup> Латински глагол texare, „ткати“, са којим је у вези термин „текст“, чува идеју о ткању приче. У модерном грчком језику термин за тужбалицу је μοιρολό(γ)ι, што би могло да значи „ријеч или говор о судбини“ (уколико први дио сложенице потиче од именице μοῖρα) – μοῖρα је судбина, у митологији представљена као ткаља Мојра. В. Håland 2004: 166, 168–169; о другим могућим етимологијама овог термина в. Alexiou 2002[1974]: 110–118.



пређице. Нијема Филомела налази начин да истканим сликама сестри Прокни „исприча“ да ју је силовао Прокнин муж Тереј, коме је улиједила окрутна казна. Овај последњи примјер нарочито сугестивно илуструје моћ ткања као женског средства комуникације које подрива сигурност неупућеног мушкарца.<sup>36</sup>

Принцеза није схватила Медејину поруку. Медеја, додуше, није сама саткала пеплос нити исплела вијенац – баш као што ни Клитемнестра није исткала ћилим нити исплела мрежу да би на превару убила Агамемнона (Есхил, *Агамемнон* ст. 905sq, 1125–9). Ипак, обје ове страшне трагичке јунакиње праве сплетку упућену свом мужу и супарнику користећи средства из стереотипног женског домена: лукавство (убјеђивања и ласкања) и неку врсту ткања. То су оружја која Колхићанка користи за остварење свог циља, а он је очување херојског, грчког и мушког поноса.

## 5.

Но, вратимо се отрову, јер без њега ткања не би имала учинка. Колико је Еурипидова Медеја вјешта са биљем, а колико „вјештица“? Писац је – да ли намјерно? – границу између Медејиног познавања моћи биља и магије оставио нејасном. Креонт се Колхићанке плаши јер је способна (σοφή) и кадра (ἰδρις) да учини зло (ст. 285); Јасон помиње како је у Грчкој знају као соφή (лукаву, вјешту, спретну; ст. 539); сама Медеја каже да ће употребити отров (φάρμακα) за непријатеље (ст. 385, 789, 806) и лијек (φάρμακα) за пријатеља Егеја (ст. 718). Неутрални термин φάρμακον, који предзнак добија у зависности од контекста, може бити производ једног рационалног људског

---

<sup>36</sup> Пенелопа: Хомер, *Одисеја* 2.94–110, 19.139–151, 24.139sq; Аријадна: Плутарх, *Тезеј* 19.1; Аполодор, *Епитоме* 1.7–1.9; Хигин, *Фабуле* 42; Овидије, *Хероиде* 10.99sq; Филомела: Аполодор, *Библиотека* 3.14.8; Овидије, *Метаморфозе* 6. 412–674, 571–586. Везу између Медејиних дарова, женске моћи убјеђивања и женске препредености нагласила је Ненси Рабиновиц, подсјећајући да се „непреводиви“ атрибут који Гласник користи за Медејине дарове, ποικίλος, који се односи на шаренило боја, често користи за Одисејеву спретну интелигенцију (Rabinowitz 1993: 143–144). Називајући женске чари разноликим – ποικίλος, Џејмс Редфилд и у женином накиту види везу са њеним „замршеним понашањем“, и каже: „Цео женин свет, са својим прављењем корпи, намештаја, осликаном грнчаријом и тканинама, запетљава човека“ (Редфилд 2007[1991]: 195, прев. Ј. Поповић).

Nomen est omen: Медеја саму себе зове по имену–знамењу, храбрећи се да употреби своје вјештине: φείδου μηδὲν ὧν ἐπίστασαι, | Μήδεια, βουλευούσα καὶ τεχνωμένη / „не штеди своја знања, | Медејо, док кујеш план и вјешто га извршаваш“ (ст. 401sq).

знања, а може настати и посредством магијских радњи. Ову значењску двогубост термина Еурипид свјесно чува. Само у једном тренутку Медеја чаробница се одаје, именујући као своју покровитељку и чуварку дома – Хекату.<sup>37</sup> Медеја Хекату *бира* (ξυνεργὸν εἰλόμην | „изабрах за саучесницу“, ст. 396), и поштује је не вани, испред куће, како би се очекивало по подацима о култу,<sup>38</sup> већ *унутра*, у женском простору, који не надгледају кириос или очи јавности (Ἐκάτην, μυχοῖς ναίουσαν ἐστίας ἐμῆς | „Хекату, која настањује кутове мог дома“, ст. 397). На огњишту (мјесту гдје се у нормалним околностима Хестија стара о домаћинству и породици), у кући у којој је породица растурена и у којој Медеја припрема отров, смјестила се злокобна Хеката. Ових неколико стихова Еурипидову Медеју свакако чвршће повезују са колхидском чаробницом из мита, мада у њима јунакиња није директно молила од богиње магичне радње.

Овдје се ваља сјетити чувене чаробнице из *Одисеје*, Медејине тетке и Хелијеве кћерке, нимфе Кирке. Попут сирена, нимфи чији је дивни глас одвлачио мушкарце у пропаст, и Кирка пјева; и док пјева, она тка (10.220–223, 226sq) – у њој се већ стичу двије вјештине повезиване са опасношћу која од жена пријети мушкарцима. Трећа вјештина је прављење чаробних напитака, помоћу којих мушкарце претвара у животиње (10.212sq, 10.229–243); Одисејеве људе је, из љубави према њиховом вођи, вратила у људски облик и то као млађе, љепше и више (10.395sq).<sup>39</sup> Медејино познавање

---

<sup>37</sup> Хеката је богиња чији се лик временом драстично мијењао и чији је домен повезиван са раскршћима, улазима, псима, свјетлошћу, мјесецом, али и магијом, познавањем љековитог и отровног биља, душама умрлих и некромантијом. У Еурипидово вријеме, Хеката је у Грчкој, укључујући Атину (у којој је у V в. чак врло популарна), јавно поштована, и њен олтар (Ἐκάταιον) би се налазио испред градских капија, храмова и приватних кућа (Marquardt 1981: 253); ова њена апотропејска функција означена је атрибутом Προπυλαία („Она испред капије“). У то доба, магија је била у њеном домену: ова њена улога је настала или из улоге божанства које води душе мртвих, или из улоге богиње рађања и божанске хранитељке, преко које се Хеката приближила женама и њиховом упражњавању народне медицине (Johnston 1999: 113). Сара Ајлс Џонстон упућује на мјеста у књижевним изворима гдје се описују жене које припремају φάρμακα и зазивају ову богињу (Johnston 1999: 113, ф. 80). О развоју Хекатиних улога в. Johnston 1999: 203–250. Хекатина трансформација у богињу врацбина можда се догодила захваљујући њеној асимилацији са тесалском богињом путева Ејнодијом, која се у Атини појавила у V в. (Marquardt 1981: 252).

<sup>38</sup> Да је Хекати мјесто вани, потврђује и чињеница да су јој се понуде у храни приносиле на раскршћима у вријеме пуног мјесеца (OCD 1996: s.v. Hecate).

<sup>39</sup> Још једна богиња у *Одисеји*, нимфа Калипсо, и пјева и тка (5.61sq); њена је магија, додуше, затомљена, али не треба занемарити њену (љубавну) понуду Одисеју да никад не

биљака, као и Киркино, амбивалентно служи да помогне или да науди (мушкарцу): Еурипидови осврти на епизоде из Колхиде и Јолка у којима је ова Медејина вјештина спасила Јасона од змајевог ватреног даха и уклонила њему мрског ујака су кратки, али довољни да нас подсјете на Медејину прошлост. Као и Кирка која открива Одисеју како да преброди будуће невоље, чини се да и Еурипидова Медеја посједује пророчку моћ.<sup>40</sup> Медеја не може, или не покушава, да претвара смртнике у животиње, али из епизоде са Пелијадама знамо да може да подмлађује, баш као што то Кирка чини (и Калипсо нуди).

Медејина магија је, са изузетком митске приче о комадању Пелије, у односу на Киркину ближа „реалности“ и није далеко од поља медицине и познавања биљних љекова. Једна ауторка указује да оваква Медејина позиција кореспондира са чињеницом да нећака, за разлику од тетке која живи на ивици свијета,<sup>41</sup> напушта своје беспуће и живи међу људима у Грчкој, не користећи магију самоиницијативно (као Кирка), већ искључиво као реакцију на догађаје које није покренула, било да спасава или уништава (Schmidt 1995: 59). Еурипидова Медеја, која се у Коринту прилагођава и живи породичан живот, утихнула је чаробницу у себи. На Пелијиној епизоди, која је једина заиста сугестивна у смјеру стварања лика чаробнице, Еурипид није инсистирао и свео ју је на податак да је Пелијина смрт од руку његових кћери Медејина одговорност (9sq, 486sq). И то је његов свјесни избор, због кога Медеја није мање страшна – али је мање обавијена магијом. Последично, њена је патња стварнија, јер је она, која пати, „људскија“.

Текст нам не говори да је Медеја учинила нешто што не би могао било који познавалац биља. Публика не може рећи да варварка није урадила исто што и Дејанира која потапа парче одјеће у неку течност, а њу нико није

---

умре и не остари (5.135sq, 7.257). Њен је епитет „лукава“ (δολόεσσα, 7.245), што уз њено име (καλύπτω: „сакрити“, „прикрити“) даје фигуру која буди подозривост.

<sup>40</sup> Еурипидова Медеја открива будућност (тј. биједну смрт) Јасону, као *dea ex machina* (ст. 1386–8; уп. ст. 1396). Код Пиндара (*Оде, Питујска* 4.13–57) она прориче будућност Аргонаутима.

<sup>41</sup> Не заборавимо да и Калипсо живи усамљена на свом острву. Као ни Кирка и Калипсо, ни Медеја неће успјети да задржи свог Грка.

оптужио за употребу магије; Хермиона, пак, напада Андромаху да јој је чинима изазвала стерилност (Еурипид, *Андромаха* ст. 157sq). Меланипид, дитирампски пјесник V вијека, описује Данаиде као неукротиве и слободољубиве опасне жене мушких одлика, попут Амазонки; оне проводе вријеме напољу, у лову и скупљању биља (PMG фраг. 757). Другост утјеловљена у комбинацији негрчког поријекла и женског рода у хеленској концептуализацији сопства изазивала је бојазан од туђинке која изврће норму и посједује неприступачна знања. Еурипид овај потенцијал задржава, не казујући експлицитно шта се дешава иза туђинкиних затворених врата, и користи га да подстакне питања и (само)преиспитивања.

## 6.

Прије него што Медеја уђе у кућу и почини незамисливо, у њој се боре двије људске силе. Ова борба је сажета у чувеном Медејином монологу, који је подстакао многе научне расправе (нарочито његова три последња стиха).<sup>42</sup> Сажимајући резултате досадашњих научних радова, Хелен Фоли инсистира на томе да Медејина унутрашња битка није дуел између разума и страсти (како је у критици дуго важило), показујући да је јунакиња све вријеме свјесна комплекса својих емотивних и рационалних мотива, и да у њој разум и осјећања саучествују на објема странама аргументације. Управо овај спој рационалног и ирационалног, интелигенције и страсти чини Медејину осветничку одлуку тако страшном и трагичном (Foley 2001: 246, 256–257).<sup>43</sup>

Силе које се боре у Медеји Ан Бурнет (Burnett 1973: 22) је дефинисала као првенствено родно подијељене: сила која покреће осветницу и чедоморство поникла је из мушког, херојског кодекса, а сила која се супротставља хотећи да сачува дјецу – из женске и мајчинске суштине. Ова два контрадикторна аспекта Медеје су, сада видимо, антиципирана од почетка драме. Медеја–мајка је она беспомоћна остављена жена која помишља на самоубиство, комуницира са хором и, иако туђинка, успијева да

---

<sup>42</sup> За разумијевање Медејиног великог монолога нарочито кориснима сматрам Ковачеву анализу (Kovacs 1986, нарочито 350–352) и сажимања Хелен Фоли (Foley 2001: 246–257).

<sup>43</sup> Foley 2001: 249–254 даје одличан преглед досадашњих тумачења ст. 1078–1080.

се идентификује са обичном женом грчког града; херојску осветницу–Медеју, ону која ће изгубити подршку Коринћанки чим им саопшти да ће убити дјецу, најављују већ Дадиљина упозорења.<sup>44</sup> Борба ове двије силе се у току Медејиног великог монолога пење ка врхунцу док Медеја гледа своју дјецу и осјећа њихово физичко присуство, мајчинску инстинктивну љубав и рањивост.<sup>45</sup> Овај врхунац је трагичан и он чини комад трагедијом, јер Медеја у потпуности схвата шта ће за њу значити губитак дјече, и упркос томе зна да неће бити способна да тај губитак спријечи. Суштински матерински инстинкт ће изгубити битку против херојске воље, но он представља један постојан и неразградљив елемент који заувјек елиминише могућност Медејиног нормалног људског постојања (Barlow 1989: 165).

Родна и етничка амбивалентност се очитују и на просторном плану. Очајни и бијесни повици безнађа у узрујаном анапестичком метру долазе из унутрашњости гинекеја, женског простора који је непознат и од кога се зазира, утолико прије јер је она варварка; након што Медеја ускоро изађе из куће (ст. 214), постепено ће настајати план освете подстакнут мушким и грчким херојским кодексом, уз контролисано понашање и размишљање

---

<sup>44</sup> Можда је чак и коначна побједа херојског над материнским у Медеји антиципирана, јер Дадиља, која Медеју заиста познаје, страхује од могућих наума господарице (ст. 36, 39sq; уп. Bongie 1977: 29). Кад и како је Медеја смислила да изврши своју страшну одмазду, и да ли је Медејина иницијална идеја да убије Јасона била стварна (ст. 375), остају отворена питања. Рекфорд је осјетио зачетак промјене у Медеји код њених првих ријечи на позорници, сматрајући да њена самоконтрола у том тренутку сугерише колико је жеља за осветом већ узела маха (Reckford 1968: 357–358). Уп. Bongie 1977: 35, гдје се указује да након Дадиљиних ријечи упозорења на Медејину нарав нисмо могли очекивати рационално и контролисано биће које ће се појавити на позорници.

<sup>45</sup> Еурипид воли да да призоре присне мајчинске љубави према дјеловима ситног дјетињег тијела, непосредно пред растанак мајке и дјетета (нпр. растајање Андромахе са сином у *Андромахи*, Хекабе (намјесто снахе Андромахе) са унуком у *Тројанкама*; овај мотив је другачије, шокантно употребљен у *Бакхама*). Нарочит патос даје чињеница да су Медејина дјеца мала – толико мала да бораве у женским одајама и ту добијају пољупце, и не схватају шта се збива; то је јасно из стихова ст. 1040sq (Kovacs 1986: 344; Burnett 1998: 210).

Пред крај Медејиног монолога (ст. 1070–1075, уп. ст. 1098sq), Еурипид ће мајсторски дати неколико стихова којима владају дирљиво мајчинство и атмосфера домаће свакодневице. Осим ганућа, писац овим постиже снажнију контрадикторност лика: епски тон монолога о унутрашњој борби Медеју приближава хомерским јунацима, док мајка са друге стране додирује ручице, љуби устаща и диви се малим главама (ст. 1071sq). Када Медеја замишља будућност и своју старост уз дјецу (1026sq, 1032sq), она још једном (и последњи пут) оставља присни, домаћи женски домен зарад мушке херојске части.

(Williamson 1990: 17, Lloyd 2006: 115–116).<sup>46</sup> Унутра је жена у невољи (Luschnig 1992: 37); излазак из куће је Медејин улазак у сферу мушког дискурса и активности.

Ова жена која није типична грчка супруга и домаћица<sup>47</sup> радије бира бојно поље него порођај (ст. 250sq).<sup>48</sup> Ако се за убиство принцезе, када је и могло бити женске љубоморе,<sup>49</sup> послужила типично женским оружјем, при убиству дјете Медеја се, сходно побједи силе херојског кодекса у себи, лађа мушког оружја – мача (ст. 1244, 1279, 1325).<sup>50</sup> Снажан је утисак да је у Медејином случају мач оружје свирепије за *убицу*, који нема куд сем да се директно суочи са својом жртвом.

---

<sup>46</sup> Медеја излази из куће, на очи Коринта (хора), строго водећи рачуна да не изазове зазор околине (ст. 214–218). Овај податак упућује на то да је она врло свјесна динамике друштвеног неповјерења које жели да избјегне, било као туђинка остајући по страни, било као жена остајући унутра, далеко од очију и контроле јавности. Једном кад изађе и почне да преузима мушку улогу хероја, она више не може себи приуштити да буде неактивна и дистанцирана (Lloyd 2006: 121, 123). Рекфорд је сматрао да Медејино ступање вани симболише њен први корак на путу дехуманизације (Reckford 1968: 357). Поводом простора, поменимо и то да се драмска радња одвија не испред палате, тј. у центру заједнице, већ испред полунапуштене куће дошљака, у којој живи једна варварка (о сличним „центрифугалним сценским ситуацијама“ в. Burnett 1973: 18, ф. 39). Медејина кућа је „ничија земља“ (Williamson 1990: 18).

<sup>47</sup> За раскринкавање Медејиног говора манипулације Коринћанки и деконструкцију Медејиног статуса грчке жене в. Foley 2001: 259. На примјер, када говори о миразу и „куповини мужа“ њиме (ст. 232sq), Медеја представља жену као активног партнера у брачној трансакцији, иако она то није. Већ смо поменули Медејину употребу језика мушког искуства (в. ф. 18); Лора МекКлур је показала да Медеја кроз напад на преварног Јасона и на брак као зло (κακόν) за жене имитира традиционалну мушку инвективу женског рода (ψόρος γυναικῶν), притом стварајући контрадискурс оптужбе у коме су мужеви, а не жене, извор невоља код куће (McClure 1999).

<sup>48</sup> Ширли Барлоу примјећује да се ова храбра и на извјестан начин пророчка Медејина изјава налази рано у комаду како би је дисоцирала од стереотипа жене виђеног очима мушкарца и упозорила публику да не прихвата олако уобичајене женске атрибуте када је у питању Медеја (Barlow 1989: 160).

<sup>49</sup> Ан Бурнет сматра да Медеја за принцезу не показује никакво интересовање (које би било показатељ сексуалне љубоморе), и да је то један од разлога зашто не чујемо принцезино име; љубомора не би имала трагички потенцијал, док га мушки херојски кодекс који се коси са материнским осјећањем жене има (Burnett 1998: 194, 206).

<sup>50</sup> Фоли сматра да Медеја отров користи из нужде (Foley 2001: 260). Ово мишљење би могло имати упориште у ст. 376sq, али ја сматрам да је Медеја направила избор који исходи из њене женске природе; тако и два оружја (отров за Глауку / мач за дјетцу) свједоче о контрадикторностима Медејиног лика и родно подијељеним силама које се у њој боре.

## 7.

Слично Есхиловој Клитемнестри и Еурипидовој Хекаби, Еурипидова Медеја доказује да гњев мајке може бити „далеко од беспомоћности“ (Segal 1990: 122)<sup>51</sup> – али уз још радикалније, незамисливе последице. Мушко и херојско, материнско и женско – силе које покрећу (њен) људски дух не могу опстати након чедоморства. Како драма одмиче, свједоци смо да Медеја напушта прво границе женског, а затим границе људског принципа (тј. принципе људске етике) онда када освета досеже границе нечовјечног и за човјечанство нечувеног.<sup>52</sup> На изненађење публике која очекује екиклему са дјечијим лешевима, дешава се *coup de théâtre*: Медејин глас стиже *одозго* – Колхићанка се са мртвим синовима појављује на летећим колима, која је послао сами деда Хелије. Ова Еурипидова сцена, која је снажно утицала на представе Медеје у умјетности и постала централна и препознатљива (Taplin 2007: 114),<sup>53</sup> налази се и на овом чувеном кратеру:<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> Образац наглог преласка улоге жене из пасивне жртве у чиниоца Еурипид на различите начине користи у *Медеји*, *Хекаби*, *Бакхама*, *Јону*.

<sup>52</sup> У петом стасимону, чувши дјечије крике, хор пјева о Инони. У нападу лудила којим ју је казнила Хера она је убила своја два сина и потом у очају скочила у море (ст. 1282sq). На први поглед, ово је уобичајени поступак: хорови дају оваква *exempla* непосредно пред или у току насиља у драмској радњи и тако обезбјеђују неколика преседана за трагичка *πάθη* која се управо дешавају, ублажавајући тиме њихов ужас и смањујући шок гледалаца. У овом случају Еурипид је, сасвим необично, навео само један примјер, „једну једину жену“ (ст. 1282sq). Њутон сугерише како је писац намјерно прећутао друге примјере (Алтеју, Агаву и најприје Прокну, која даје образац не само за чин филицида већ и за мотив) и даје само Инону као парадигму, и то из неколико разлога. Прво, апотеоза Иноне је у складу са Медејиним *ex machina* појавом која слиједи, а паралела постоји и поводом установљавања обреда у част убијене дјеце. Затим, и Инона и Медеја убијају дјецу парадоксално вјерујући да их штите. Такође, Еурипид највјероватније мијења Инонин мит тако да она убија обоје дјеце (за разлику од познате верзије по којој Инона убија једно, а њен муж друго чедо), постижући тиме запањујући ефекат: чувши ову парадигму, публика је поништава, знајући да ни та једна жена не нуди паралелу Медејиним злочину (Newton 1985: 498–502).

<sup>53</sup> Еурипидова драма је, уопште, имала одлучујућу улогу у стварању ликовних представа Медеје. У атичкој и другим умјетностима, Колхићанка је до 431. године приказивана у епизодама прије и после дешавања у Коринту, да би од око 400. године углавном приказивана као дјецоубица (Taplin 2007: 114–115).

<sup>54</sup> Овај црвенофигурални каликс кратер непознатог аутора (блиског тзв. Поликоро сликару) настао је у Леуканији око 400. године пр. Хр., а данас се налази у Кливлендовом музеју умјетности (под каталожном ознаком ТВА). На вази је у централном положају насликана Медеја на Хелијевим колима која вуку змије. Она одлази из Коринта, остављајући испод себе беспомоћног Јасона, мртве синове на олтару, и поред њих стару Дадиљу и педагога, који оплакују дјецу. У Медејиним нивоу се са обје стране налазе два неидентификована надљудска бића, могуће крилате *Ποιναι* (персонификације казне и освете). Таплин сматра да оне нису Ериније, већ страшни грамзиви демони који сугеришу



Еурипидова Медеја Јасону ускраћује сахрану дјеце, чак и опроштај са њиховим уснулим тијелима,<sup>55</sup> и одлази готово тријумфално, уздигнута на

---

освету (за Медејин злочин) и који подсећају на Јасонову реплику о дјечи која настављају да живе као *μίστορες* у њеној глави (ст. 1371) (Taplin 2007: 123). О суштинским сличностима са Еурипидовом представом сцене и несуштинским разликама у односу на њу в. Taplin 2007: 119–121 и 123. Извор овдје коришћене репродукције је блог [worldofmythology.tumblr.com](http://worldofmythology.tumblr.com).

<sup>55</sup> Јасон на сцени остаје празних руку, уздигнутих у очају. Негација ритуала сахране, једног од најважнијих обреда у свим културама, има антикатарзичан ефекат: заједно са Јасоном, и гледалац остаје без адекватног прочишћења. Медеја обећава сахрану дјеце и обред у њихову част у Херином светилишту у Коринту (ст. 1378–1383), но то је сувише далеко и невизуелизовано да би могло бити од помоћи (Segal 1996: 158). Богови су одсутни и глуви за Јасонове крике (ст. 1389sq, 1405sq), чиме се наговјештава да наставка осветничког процеса, попут оног у *Орестији*, нема. (Медеја је *deus ex machina* сопственог заплета, али је и његова жртва: она успијева да побегне од непосредне физичке казне Коринта, али неће умаћи далеко страшнијој казни.) Мелиса Милер сматра да Медеја, која у односу са Јасоном има статус даваоца, њему ускраћује једину услугу (*χάρις*) коју јој он тражи – сахрану дјеце (Mueller 2001: 474). Ауторка вјероватно рачуна само драмско вријеме, а не вријеме целокупног мита; ја бих рекла да Медеја по први пут, након много давања, ускраћује услугу



надљудски ниво. Ова њена *ex machina* појава врло сугестивно сигнализира да је Медеја, левитирајући у Сунчевим колима, страшнија и опаснија него до малочас, да је постала биће другачије од људи, можда чак персонификација осветничке страсти прије него њена људска жртва.<sup>56</sup> Управо таква Медеја је приказана на овом кратеру. Не само што је њен детаљно орнаментисани оријентални костим (капа и плашт) сигнал за њено варварско поријекло и етничку другост, већ је њена позиција изнад нивоа смртника, у равни са два друга надљудска бића. Костимом, позицијом и сунчевим ореолом који је заштитнички окружује, моћ, слобода и суштина Медеје као радикалне другости експлицитно су приказане на овом кратеру. Што се Еурипидовог костима тиче, иако је могуће да су се неки варвари појављивали са црном

---

Јасону, прекидајући тако не само круг драмске радње (што кореспондира са Дадиљиним вајкањем с почетка драме), већ и круг митске радње (чији почетак Дадиља, вајкајући се, има на уму). С обзиром на то да је Јасон прекршио услов реципроцитета који је за остваривање *χάρις*-а неприкосновен, круг се морао прекинути. У последњој сцени Јасону, до тада безосјећајном, спрам хероја–Медеје не преостаје ништа друго до традиционално женска улога: он тражи да оплаче дјецу (ст. 1377) и жуди да им пољуби уста и дотакне кожу (ст. 1399sq, 1402sq) – и тужење и тјелесна присност са дјецом припадају домену женског искуства (уп. ф. 45). За апологију Јасона и читање драме као Јасонове трагедије в. Palmer 1957: нарочито 51–54. Насупрот Палмеру, Рекфорд сматра да је „Јасоново патетично свођење на беспомоћност“ секундарно у односу на Медејин удес, који изазива страх и сажаљење (Reckford 1968: 332). О Јасону као „банализованом хероју“ в. Burnett 1973: 15–16.

<sup>56</sup> Медеју Хор назива Еринијом (ст. 1260). До крајности одријешивши свој гњев, Медеја наликује божанству и отјеловљује елементарну силу (Burian 1997: 195). Попут бога Диониса који се свети у *Бакхама*, Медеја је више од драмског лика – она је аутор представе унутар представе (Foley 2001: 261–262). Њена стална физичка присутност на сцени (почев од изласка на позорницу Медеја је одсутна само за вријеме ст. 1251–1316) одговара њеној комплетној контроли над драмским заплетом (Нортан 2008: 156). Еурипидова Медеја одступа од тадашње општепознате верзије мита по којој Коринћани убијају дјецу, тачније, покушава да је спријечи сопственом „режијом“ (ст. 1060sq, 1238sq, 1378–81); слично чини и Јасон (ст. 1301–1305) (Voedeker 1991: 109). У том смислу, Медеја трагедије је иноватор (сопственог) мита, налик свом творцу Еурипиду.

Правећи паралелу са митом о Персеју и Андромеди, у којем јунак ослобађа принцезу од змаја и наслеђује трон њеног оца, Њумен у свом занимљивом и вриједном чланку конструише схему по којој је Јасонов прави змијолики супарник Медеја, стојећи му на путу до принцезе и престола. Иако се за ову схему аутор заузима олако и без дубљег разматрања, она представља интересантно рјешење Еурипидовог сигматизма у ст. 476sq (ἔσωσά σ', ὡς ἴσασιν Ἑλλήνων ὄσοι | ταύτὸν συνεισέβησαν Ἀργῶν σκάφος), који је у антици сматран естетском погрешком (Marčić 2009: стр. 30, ф. 65) – по Њумену ови стихови одражавају сиктање змије прије метаморфозе у њену праву природу (Newman 2001: 58). Међутим, Њумен се овдје ослања на ликовне представе Медеје на змијским кочијама и на касније поистовећивање Медеје са змијама; такође, ово би у Еурипидовој драми била усамљена и сувише рана антиципација Медејине метаморфозе, која нигдје није означена као змијска. Ан Бурнет је много раније дала поставку у којој је Јасон банализовани херој а Медеја змај са којим Јасон склапа савез, а требало би да га уништи; овај савез је нешто попут хипотетичког удруживања Персеја и Медузе (Burnett 1973: 16).

маском (Hall 1989: 139–143), нема података да је то био случај са Медејом.<sup>57</sup> Међутим, она је на позорници, барем у последњој сцени, вјероватно била у егзотичном костиму, који је присутан на свим Медејиним ликовним представама насталим после 431. године.<sup>58</sup>

Надљудска, или, сигурније, нељудска Медејина коначна суштина исказана је и Јасоновим поређењем дјецоубице са лавицом (ст. 1342, 1407; уп. ст. 187) и чудовиштем Скилом (ст. 1343).<sup>59</sup> Ово поређење, које Медеја не одбацује (ст. 1358sq), писац није случајно одабрао: Медејина *ex machina* позиција, у тренутку када она одозго гледа на Јасона и држи лешеве, визуелно употпуњује компарацију (Wiles 1997: 122). Медејина симболична трансформација у Скилу, чудовиште којем ни највећи јунак не може наудити, даје на крају драме коначан ударац Јасоновом традиционалном херојском статусу (Норман 2008: 168).

Убиством своје дјеце варварка Медеја постаје таква апсолутна другост да мора остати изолована на сцени. Она неминовно остаје не само недодирљива за Јасона и његове увреде (ст. 1320, 1344), или Коринћане, већ суштински сама и издвојена. Након оваквог преступа, њој више нема мјеста ни статуса у друштвеном поретку (Zeitlin 1990a: 70). Отуда се рјешење *ex machina* у виду летеће кочије може схватити као нека врста негативне апотеозе и визуелна представа Медејине коначне отпадничке природе.

Већина критичара се слаже да Еурипид не наглашава Медејину божанску улогу, и да његова јунакиња није и не постаје божанско биће.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Њена дјеца имају свијетлу косу (ст. 1142). Код Пиндара Колхићани имају црно лице (*Оде, Путијска* 4.212); Херодот је писао како Колхићани имају црну кожу и „вунасту“ косу, и сматрао је да воде поријекло од Египћана (*Историја* 2.104).

<sup>58</sup> Постоји теза да Медеја мијења костим и да се тек у последњој сцени са Хелијевим колима појављује у варварском костиму (Sourvinou-Inwood 1997).

<sup>59</sup> Ова гнусна морска неман женског рода (Хомер, *Одисеја* 12.54sq) је међу најопаснијим и најгрознијим препрекама на које један морепловац, као што је Аргонаут Јасон, може наићи. Поређење је утолико страшније уколико се подразумева да се Јасон са својом дружином суочио са Скилом и изблиза видио чудовиште, како ће наводити каснији писци (Аполоније Рођанин, *Аргонаутика* 4.825sq; 4.922sq; Овидије, *Хероиде* 12.123sq; Сенека, *Медеја* 350sq).

<sup>60</sup> За предање о Медеји као божанском предолимпском бићу и за сажет преглед важније критике, усаглашене по овом питању в. Rabinowitz 1993: 132–133, 145.

Последња сцена служи да нагласи трагичке последице Медејиног избора. Медеја је у свом великом злочину приказана не као летеће чудовиште, већ као пали човјек.<sup>61</sup> Еурипид је искористио Медејино божанско поријекло не да би симболично истакао некакву њену божанску бит – већ њен губитак човјечности, услед потискивања инстинкта који је природан и суштински за човјека. Канингем је приказ Медеје на колима назвао „визуелном метафором“ њеног губитка људских квалитета (Cunhingham1954: 159–160).

## 8.

Све и да је хтио, Еурипид није могао побјећи од Медејиног мита. Он не скрива Медеју варварку и чаробницу, али је ни не потенцира, допуштајући тако да на тренутке заборавимо да је Медеја странкиња са познавањем магије и дискутабилним брачним статусом, и да у њој видимо жену „модерног“ атинског сензибилитета и културе. Са друге стране, он користи Медејину вишеструку другост као „излазну карту“ у случају да се комад покаже као сувише контроверзан за „стомак“ публике, како је то дефинисала Барлоу.<sup>62</sup> Чињеница на коју смо фокусирани јесте да се Медеја налази у околностима у којима се било која (грчка) жена могла наћи; али Медеја није, као Софоклова Дејанира или Еурипидова Андромаха, ћутке пристала на те околности (Barlow 1989: 158–9). Ако нека жена не би трпјела оно што би све друге прећутале, ако би чак неправду жестоко наплатила, та жена би, пред атинском (претежно мушком) публиком, морала бити нека аутсајдерка (рецимо припадница неког од сјеверних племена, којима окрутност није страна).<sup>63</sup> Медеја, чији мит *почиње* незамисливо дрским поступцима

---

<sup>61</sup> Еурипид пажљиво наглашава у последњој сцени да Медеја није богиња – она се не узноси на неко божанско станиште, већ одлази у Атину да живи са Егејем. Епизода са Егејем игра важну улогу у грађењу овог „реализма“, с обзиром на то да Медеја остваривању плана приступа тек након што је добила обећање да ће је Атина заштитити (ст. 768sq). Медеја се у том тренутку узда у Атину, а не у Хелијева кола, која стижу након чедоморства. Уп. ст. 386–388.

<sup>62</sup> Слично, и Фоли сматра да се Еурипид у демонстрацији самодеструктивности грчког хероизма могао либити да употреби протагонисту Грка и мушкарца (Foley 2001: 266).

<sup>63</sup> Уп. Јасонов коментар: οὐκ ἔστιν ἦτις τοῦτ' ἄν Ἑλληνίς γυνή | ἔτλη ποθ' / „Никад се на ово Хеленка нека дрзнула не би“ (ст. 1339sq).

подривања патријархалног система (издаја очевог ојкоса, братоубиство и својевољни избор женика), сама се намеће.<sup>64</sup>

Овај „почетак“ Медејиног мита, сав у знаку Медејиних престапа и окрвављених руку, у Еурипидовој драми добија својеврстан простор и динамику.<sup>65</sup> Анализирајући *Медеју*, Кито је сматрао да није било потребе за „копањем“ по Медејиној прошлости, осим да би се указало на Медејину суштину, која никад није ни била другачија од онога што видимо у крвавој завршници (Kitto 1968[1939]: 192). Међутим (на трагу осјећаја Ширли Барлоу, о „лакоћи“ са којом Еурипидова Медеја игра улогу хероја и убија без двоумљења и о тренутку када та лакоћа престаје (Barlow 1989: 162)), ја Еурипидове алузије на Медејину „мрачну“ прошлост читам на другачији начин. Оне су ту да Медејиној мајчинској љубави, и патњи која из те љубави произилази, дају једну димензију суштаствености, универзалности, непобитности и снаге. Само таква мајчинска патња може скрхати сурову Колхиђанку која је на почетку свог пута убила сопственог брата;<sup>66</sup> Медејино чедоморство и дехуманизација парадоксално стављају у први план патњу која проистиче из најдубљег и најприроднијег људског осјећања родитељства. На овој равни су Еурипидова радикализација и адаптација мита, чак и ако је писац у Неофрону имао претходника који је конструисао чедоморство, толико важне, промишљене и комплексне.

---

<sup>64</sup> Подсјетимо да Еурипид деконструира поларитет Грк–варварин (Hall 1989: 211), не користећи слику о варварину, састављену од низа оптужби и контраста у односу на грчку самодифиницију сопства, као status quo, већ као плодно тле за дебату и преиспитивање, и, у његовом стилу, више за постављање питања него за давање одговора.

<sup>65</sup> Дадилџа помиње Пелијаде и Медејину издају оца и отаџбине (ст. 9sq, 31sq), а Хор жали туђинку без очинског дома (ст. 441) – ништа од тога још не оптужује преступницу. Медејина освртања на сопствену прошлост зависе од тренутне позиције, стања свијести и саговорника: прије свог првог појављивања, довикујући из куће, Медеја експлицитно каже да је убила брата (ст. 166), пред Хором се вајка како нема никога (ст. 256–258, 798sq) и пред Креонтом мисли о отаџбини (ст. 328); у дуелу са Јасоном признаје грехове убиства Пелије и издаје оца и породице, указујући на то као на своју жртву (ст. 475–487, 502–508). Јасон је на самом крају оптужује за само један преступ из прошлости који она пред њим не помиње – убиство брата, које је, као и њен управо минули чин, проливање сродничке крви, закључујући: „Тако си почела.“ (ст. 1329–1335).

<sup>66</sup> Медејино признање да је чедоморство чини највећом грешницом (ст. 796) једном засвагда елиминише морални суд из драме.

Грешка би била мислити да Еурипидову јунакињу мучи само бездјетна садашњост. Она кроз драму изнова проживљава мрачне тренутке прошлости и никад не успијева да се отараси ни својих грехова ни свог поријекла, остајући увијек једном ногом ван полиса, у свијету из кога је потекла. Но, овом свијету она више никада не може припадати, након што га је напустила самовољно и уз проливање братовљеве крви. Изабравши сама мужа у Колхиди, купивши га Златним руном и потврдивши договор руковањем десницом, она себи није прибавила грчки брак, већ један лични пакт запечаћен заклетвом, остајући тако ван заштитничког окриља грчког легалног система. У случају развода грчког брака, жена се враћала свом оцу (тј. првобитном кириосу). Све и кад би Медејин брак и развод били у складу са грчким нормама, Колхиђанка је своје везе са Ејетом покидала, поставши душманка најрођенијима: τοῖς μὲν οἴκοθεν φίλοις | ἐχθρὰ κατέστηχ' (ст. 506sq).<sup>67</sup> Изгубивши φίλοι и задобивши ἐχθροί, Медеја не може прихватити Јасонову понуду у новцу (ст. 616–618), јер јој новац не може надокнадити потпуни губитак друштвеног положаја и идентитета (Mueller 2001: 480). Еурипид радикализује Медејино раскидање са колхидском породицом на крају драме, када се по други и последњи пут експлицитно помиње убиство Апсирта: Јасон оптужује Медеју да га је убила она сама, и то на *огњишту* (κτανοῦσα γὰρ δὴ σὸν κάσιπ παρέστιον, ст. 1334).<sup>68</sup> Проливањем братовљеве крви, у средишту очеве куће којој је још увијек припадала (ст. 1335), Еурипидова Медеја подрива темеље патријархалног система. Цијена тог чина

---

<sup>67</sup> Медејино реторичко питање да ли да се обрати оцу (ст. 502sq) Милерова тумачи као одјек традиционалне зависности грчке жене о мужевљевом старатељству (κυριεῖα) које замјењује очево; она у Медејином примјеру препознаје екстремни случај „обичне“ грчке жене, будући да је Колхиђанка своје везе са очевом кућом активно и агресивно прекинула и да, према томе, нема φίλοι којима би се обратила након развода (Mueller 2001: 482). Симплегаде су се проласком Аргонаута заувјек спојиле и затвориле пролаз између два свијета, пролаз који Медеју више не може пустити назад оцу (Luschnig 1992: 37). У свом тексту „Структурални проблеми брака код Еурипида“, Ричард Сифорд Медеју смјешта у категорију жена чија заједница са мушкарцем пријети опасношћу по њену наталну породицу, заједно са Аријадном и Данаидама (Seaford 1990: 155).

<sup>68</sup> Убиство брата први пут помиње Медеја, у ст. 166sq, називајући тај чин срамним (αἰσχρῶς). Апсиртов узраст Еурипид не помиње. Већ је наведено да је мотив убиства на огњишту користио Софокле у *Колхиђанкама*. Мотивом Медејиног убиства брата бавио се Бремер који је показао да је овај чин једнак Медејином одрицању од права и обавеза којима је до тада била везана за породицу (Bremmer 1997: нарочито 99–102).

је паљење мостова за собом, за које ће касно схватити да би јој били потребни.

За сваку жену, а нарочито за Медеју, λέχος није тек мјесто задовољства, како то Јасон злурадо претпоставља, већ гаранција њеног статуса као мајке мужевљевог геноса и припадања његовом ојкосу (макар ови у Медејином случају били под знаком питања).<sup>69</sup> Јасон својим одласком негира Медејин статус и припадање, поништавајући њен идентитет, за чије дефинисање остаје само једна ставка: φυγή, прогон. Након губитка климавог ослонца у Јасону, њен статус аутсајдера постаје потпун и потврђен Креонтовом наредбом о егзилу. Поводом Медејиног случаја, Џорџија Нјуџент дефинише изгнанство жене у античком свијету са једне стране као оксиморон (јер се једна чињеница политичког живота уз конфискацију имовине није могла односити на жену), а са друге стране као нешто неоспорно, аксиоматско (јер је свака удата жена, у извјесном смислу, изгнаник из сопствене куће и аутсајдер и туђин у мужевљевом геносу) (Nugent 1993: 313–314).<sup>70</sup> Са својим вишеструким бјекствима из Колхиде, Јолка, Коринта, и у будућности из Атине, Медеја је крајњи случај „порозности“ женског друштвеног статуса, женског „неприпадања“; Медеја је ξένη κατ' ἔξοχήν.

Заглављена у зони између двају свјетова Колхиде и Коринта, Медеја својим чином дјецоубиства проналази једини начин да буде друштвено видљива: „У том смислу, основна контрадикција око које је исплетен читав заплет трагедије јесте та да Медејина једина предност произилази заправо из онога што чини њен положај страховито тешким.“ (Стевановић 2010: 171). Медејин аутсајдерски статус прати њен двојаки „етнички и родни интегритет“ који резултује личносним дезинтегрисањем: грчки и мушки херојски кодекс диктира њена хтјења, која добрим дијелом реализује уз помоћ женских стереотипних одлика (лукавости, претворности, одабира кукавичког и варварског оружја), али се тај кодекс на крају бори са снажном

---

<sup>69</sup> Уп. Јасонову презриву осуду жена у ст. 569–71. Јасон оптужује Медеју да убија због постеље, а она одговара: σικρόν γυναίκε πῆμα τοῦτ' εἶναι δοκεῖς; / „За жену је то, мислиш, занемарљиво зло?“ (ст. 1367sq). Уп. ст. 265sq, 555sq, 1354.

<sup>70</sup> О обреду катаχύσματα којим је сваки придошлица, било да је то роб или невјеста, приман за члана ојкоса в. поглавље 3, стр. 58 са ф. 15.

материнском љубављу, интимним осјећањем и суштинским људским инстинктом. Ове двије роднооријентисане моћне антагонистичке силе ломе јунакињу, и она је све ближе губитку идентитета и припадности људској друштвеној и етичкој структури.<sup>71</sup> Медејин мушки херојски став је парадоксалан и контрадикторан: наиме, он почива на дистинкцији φίλος / ἐχθρός због чијег занемаривања Медеја Јасона кажњава, а иста та Медеја ову дистинкцију подрива поништавањем најчвршће φιλία везе, оне између мајке и дјеце (Williamson 1990: 26). Морална и укупна (само)деструктивност оваквог хероизма (његову проблематичну природу драма илуструје) који захтијева жртвовање најмилијих и гушење најприроднијег људског чувства, одјекује у ст. 796sq: τλάσ' ἔργον ἀνοσιώτατον. | οὐ γὰρ γελάσθαι τλητὸν ἐξ ἐχθρῶν / „починила сам најбогохулније дјело | јер подсмјих непријатеља трпјети се не може“. Глагол τλάω, који обухвата и пасивно и активно значење („трпјети“, „поднијети“, „подвргнути се“; „усудити се“, „осмјелити се“), скупа са двјема ситуацијама у којима је употребљен, чини вагу са два таса: активно богохулно дјелање и подвргавање себе злочину за хероја–Медеју је прихватљивије од подвргавања непријатељском изругивању. Хелен Фоли, која ову драму назива „трагедијом рода“ (tragedy of gender), сматра трагичним то што Медеја преузимањем херојског кодекса имитира тлачитеље женског рода (носиоце истог тог кодекса који искључује и подређује жене), дајући приоритет јавном успјеху и части над приватним интересима породице (Foley 2001: 262, 264). У складу са овим тумачењем, Медеја, она која не пристаје на угњетавање, из побуне прихвата образац понашања силника који је угњетавају.

Позивајући себе да не буде кукавица и да заборави искуство рађања (ст. 1246sq), Медеја од себе захтијева да заборави да је човјек;<sup>72</sup>

<sup>71</sup> Медејино опраштање од дјеце (ст. 1021–1040) садржи елементе тужбалице, али је истовремено изврће, будући да ту пјесму изводи управо убица прије убиства оплакиваних. Умјесто да има сврху да и жену која тужи и заједницу враћа у нормални поредак и живот, ова тужбалица служи да најави расуло поретка. Овакву квазитужбалицу ожалосћена мајка изводи сама, без антифоног дијалога са женама (хора) са којима би подијелила бол. Њена усамљеност у тужењу је одјек њене суштинске изолованости. Уп. ст. 112–4.

<sup>72</sup> У стиху 1241: ἤμεῖς κτενοῦμεν οἴπερ ἐξέφύσαμεν. („Ми ћемо (тј. ја ћу) их убити, исти ми који смо их родили.“) могло би се прочитати Медејино одбацивање женског–материнског сопства, будући да она за себе користи замјеницу у мушком роду (οἴπερ) и глагол који би, говорећи о себи, углавном користио мушкарац (LSJ s.v. ἐκφύω, уп. ст. 1413) (Schein 1990: 68).

парадоксално, последица тога ће бити дубока спознаја једног од суштинских људских осјећања: патње. Трагика лежи у томе што је Медеја свјесна и будуће патње, и немогућности да је спријечи: καὶ μανθάνω μὲν οἷα **τολμήσω** κακὰ / „и знам каква зла ћу чинити/трпјети“ (ст. 1078). Слично поменутом τλάω, глагол тоλμάω се може читати у активном и у пасивном значењу („осмјелити се“ / „подносити“).<sup>73</sup> Овакво читање, које је предложио Ковач (Kovacs 1986: 352), стиху даје комплексно значење, незамисливу снагу и утисак врхунца: Медеја зна да ће се усудити да учини зла (активни тоλμάω), која ће онда сама трпјети (пасивни тоλμάω). Сама себи намећући патњу, Медеја је трагично изолована, осуђена на саму себе. Ово суштинско самовање које Медеји следује осјетио је Јан Кот: „Али, у ствари, за Медеју не постоји чак ни Јасон. Постоји искључиво она сама; Медеја и њен пораз. (...) Заједно са својим поразом затворена је у себи као у јајету. Та луда Медејина мономанија несумњиво је Еурипидово откриће.“ (Кот 1974: 247).<sup>74</sup>

Показујући своју мртву дјецу, Медеја показује своју мртву људскост.<sup>75</sup> Чином дјецоубиства, градација Медејиног неприпадања и аутсајдерства постиже свој коначан степен. Медеја је до тада била вишезначно сама и усамљена *међу* људима. Убиством своје дјеце, тј. губитком човјечности и кидањем последње везе са људима, Колхићанка је још самља – не само у

---

<sup>73</sup> Сличан потенцијал имају глаголи δράω, πάσχω, τλάω, који омогућавају префињену комуникацију у ст. 1019, 1042, 1049, 1051 (Barlow 1989: 166).

<sup>74</sup> Јан Кот је есеј о Медеји написао поводом гостовања Пирејског позоришта са Еурипидовом *Медејом* у старом италијанском граду Пескари. Могућности отвореног позоришта и интеракције специфичног сценског простора са елементима театра увелико су допринијеле Котовом утиску са те представе: „Не знам како се Медеја доживљава у мраморним грчким амфитеатрима. Можда тамо изгледа монументална и далека. Овде, у Пескари (...) била је то обична Медеја, људски несрећна и људски разјарена; (...). Имала је у себи нешто од ових жена што су ишле усправно и укочено под теретом од двадесетак килограма ношеним на глави, које сам сретао кад су се у подне враћале у село, уморне али достојанствене.“ (Кот 1974: 245).

<sup>75</sup> Као што су претходно одвајањем меса од костију избрисани лични идентитети принцезе и Креонта, тако је дезинтегрисан и Медејин идентитет, јер, када приказује мртва дјетиња тијела, она приказује последњи доказ своје човјечности – усмрћен (Burnett 1973: 22). Дадиља у прологу профетски упоређује господарицу са каменом (ст. 28). Медејине ријечи непосредно прије него што ће се зачути дјетињи крици последње су које ће она изговорити као смртница која хода по земљи: δουτυχῆς δ' ἐγὼ γυνή. (ст. 1250).



простору ван уређених сфера ојкоса и полиса<sup>76</sup> већ *изван* људске зоне уопште. Она је у ваздуху, јер не може бити међу бићима која ходају по земљи.

Бурнет је показала да се Медеја свети за Јасонов прекршај, али и за сопствене злочине (Burnett 1973: 23). Хопман је освету видјела као брисање минулих престапа, а не као кажњавање за њих, сматрајући да Медеја осветом симболично поништава митско Аргово путовање, као и најважнији Јасонов и свој резултат и интерес заједничког животног путовања; тиме она симболично испуњава Дадилјине жеље из првих стихова драме: да се све *није* десило (Norman 2008: 166).<sup>77</sup> Слично Јасон на самом крају прижељкује да дјецу никад *није* добио (ст. 1413). Настављајући нити ових мисли, рекла бих да је Колхиђанка, кажњавајући, *симболично* брисала своју и Јасонову прошлост (од кобног упознавања на даље) и будућност (у дјечи), *суштински* бришући сопствену човјечност.

Медејина жеља–клетва са почетка драме (ὦ κατάρτοι | παῖδες ὀλοισθε στυγερᾶς μητρὸς | σὺν πατρί, καὶ πᾶς δόμος ἔρροι. / „О проклета дјецо мрске мајке, | дабогда умрла са оцем | и нек’ читава кућа пропадне“, ст. 112–114) такође ће се остварити (и више него симболично). Затирање Јасоновог ојкоса заправо почиње у Колхиди – Јасоновим кривоклетством, које је његов хибрис (ст. 1365sq). Медејина десница<sup>78</sup> је послужила као објект Јасонове заклетве, тј. ὄρκος, што значи да она садржи трајну магичну силу клетве, моћ да казни кривоклетника.<sup>79</sup> Медеја је ову снагу у својој десници „активирала“ ријечима које до гледалишта долазе прије њене фигуре (ст. 112–114)<sup>80</sup>. Кривоклетство

---

<sup>76</sup> Friedrich 1993 наглашава Медејину неутемељеност у етичким начелима ојкоса и полиса.

<sup>77</sup> Овакав почетак пролога ставља драму у неку врсту хипотетичког простора брисања и непостојања (Nugent 1993: 322).

<sup>78</sup> О промјенљивој симболици деснице која у *Медеји* означава повјерење, пријатељство, тјелесну блискост између мушкарца и жене или између родитеља и дјетета, а затим превару, непријатељство и крваву освету в. Flory 1978.

<sup>79</sup> Емил Бенвенист даје дефиницију по којој је ὄρκος „предмет или супстанца, (...) ствар која посвећује, која има моћ да казни свако огрешење о дату реч. (...) означава ствар набијену погубним чинима, самосталну божанску моћ која кажњава кривоклетство.“ (Бенвенист 2002[1969]: 362, прев. А. Лома).

<sup>80</sup> Бурнет примјећује да чињеница да је иста рука убила Апсирта чини ову десницу још више прикладним мјестом за присуство негативне моћи клетве (Burnett 1998: 204, ф. 71).

је сматрано озбиљним преступом и било је уобичајено проклињање преступника, његовог домаћинства и потомства (Бенвенист 2002[1969]: 364, Burkert 1985[1977]: 251, 253; Rickert 1987:110–113). С обзиром на то да је Медејина десница *ѓρκος* са покренутом снагом (а једном покренути *ѓρκος* испуњава стандардни захтијев клетве – затирање рода кривоклетника), Медејин чин изгледа другачије у свјетлу неминовности.<sup>81</sup> У том смислу могло би се говорити о некој „апологији“ Медеје: она је, свјесна ужасне неминовности, за дјецу изабрала њима „лакшу“ смрт. Жерне тврди да заклетва потиче из времена прије законâ, будући да се заснива на конкретном предмету и исказу (Gernet 1981[1968]: 172, 148); Бурнетова говори о заклетвама као о „прастарим стубовима који држе небо“, чије је кршење преступ раван проливању сродничке крви, па су ова два људска злочина једина занимала предолимпска божанства (Burnett 1973:13); Буркерт заклетву назива „слијепом, несавитљивом, стихијском, израслом из дубина праисторије“ (Burkert 1985[1977]: 254). Медеја стално зазива богове као свједоке заклетве и кривоклетства – Бенвенист објашњава да се богови призивају јер „кажњавање кривоклетства није у људском дјелокругу. Ниједан древни индоевропски законик не предвиђа санкцију за њега.“ (Бенвенист 2002[1969]: 366–367).<sup>82</sup> На почетку свог есеја „О освети“, Франсис Бекон

<sup>81</sup> *πάντως σφ' ἀνάγκη καθθανεῖν*: ἐπεὶ δὲ χρὴ, | ἡμεῖς κτενοῦμεν οἴπερ ἐξεφύσαμεν. / „Они свакако морају мријети; кад је већ тако, | ја ћу их убити, која сам их родила.“ (ст. 1240sq). Овдје Медеја може имати на уму опасност која дјеци пријети од Коринћана и која потиче из познате верзије мита, са којом се Еурипид „игра“ (уп. ф. 31). Смрт дјеце од руку Коринћана би, онда, био један од могућих начина да се клетва испуни. Но, мајка–Медеја неће да јој дјецу муче гњевни осветници. Радије бира да их она „успава“.

<sup>82</sup> „Кривоклетство је преступ против богова. (...) Обавезати се заклетвом увек значи препустити се унапред божанској освети“ каже на истом мјесту Бенвенист. Јасон је, онда, преступио према боговима, а Медеја је продужена рука божанске освете, демон заклетве, а демоном је назива и Јасон (ст. 1333). О двозначности овог стиха в. Burnett 1998: 218, ф.100. О Медеји *ex machina* у контексту последица кривоклетства в. Кнох 1977: 206 и даље, Rickert 1987: 108. Медејина осветничка рука кажњава и кућу Креонта, који такође не поштује ауторитет заклетве, што је показала Бурнет (Burnett 1973: 15). Медеја подсјећа да коринтска краљевска кућа води поријекло од Сизифа (ст. 405, 1381), чувеног преваранта богова. Поименичени придјев *Σισυφεῖος* који Медеја користи да означи Креонта и његову кћер (*τοῖς Σισυφεῖοις*, ст. 405) виспрено је превео Маричић као „Сизифићи ти“, добивши приде и презрив тон којим херој–Медеја говори о непријатељу (Maričić 2009: 28).

Богови који се у драми позивају за свједоке су Медејин дјед Хелије, Зевс, богиње Геја и Темида, која је Медеју „довела у Грчку“ (ст. 21sq, 149sq, 160sq, 169sq, 209sq, 492–495, 746sq, 752sq, 1251sq, 1352, 1391sq; уп. Хомер, *Илијада* 19.258–60). Богови се позивају да посвједоче, тј. да *виде* заклетву, да би касније могли бити судије, арбитраи јер: свједок је „онај ко „зна“, али најпре тако што је „видео““ (Бенвенист 2002[1969]: 365, прев. А. Лома). Нису, онда, Хелијева кола знак да је Медеја само дједова штићеница – јер, бог Сунца је онај који све *види*.

одмазду назива „неком врстом дивље правде“ (Бекон 1952[1625]: 27). Заиста, она јесте дивља правда, у смислу да претходи законима и легалним пеналима. Колхиђанкина освета је у овом смислу „дивља“ (баш као што је и њен брак „диваљ“), јер је законом неуређена, а не због њеног варварског поријекла и окрутности.<sup>83</sup> Оно што ја овдје хоћу да истакнем јесте да Медејина снажна приврженост заклетви њу маркира као биће које не припада времену у коме се, са својим антагонистима, нашла. Не само да Медеја није цјеловита ни у Колхиди ни у Коринту, ни у мушкој ни у женској сфери, ни у свијету чарања, а након чедоморства ни у домену људског – она такође не припада ни добу у којем се Јасон добро сналази. Са свим својим неприлагођеностима, остаће у вјечности, до „страшне своје несмрти“ (да позајмим Лукићев стих).

## 9.

Чаробница неће дјецу оживјети помоћу какве чудотворне купке. Нити ће справити напиток за заборав најдубље људске патње, остајући већа самотница од тетке Кирке, вјечно изоловане на свом острву. Јер, кад би попила тај напиток, изгубила би сјећања. Пресјекла би последњу, танушну али жилаву спону са свијетом којем је тек на тренутке припадала.

---

<sup>83</sup> Рабиновиц, додуше, сматра да је Медејину „зависност о заклетвама обликује њена потиснута колхидска перспектива“ (Rabinowitz 1993: 137).

## 10. Закључак

Сва битна животна питања – као што су питања морала, права и одговорности, жртве, сврхе живота, среће – увијек су и *ситуациона* питања. Управо таква је и патња жене у Еурипидовој трагедији.

На основу искуства истраживања ове теме наметнуо ми се став да о патњи конкретних женских личности у Еурипидовим трагедијама не би требало писати схоластично теоријски, јер о људској суштини и судбини и суштинским осјећањима и искуствима не би требало мислити тек апстрактно. Мимо једног таквог теоријског есенцијализма и њему насупрот, у овом раду се настоји да се патња испита у њеној пуној *конкретности*, са свијешћу о њеној *уникатности* и потпуној *контекстуализованости*. Стога су главне тачке ове дисертације *доживљајно–сазнајне поенте*.

\*\*\*

Потенцијал за патњу и трагику у *Прибјегаркама* настаје када се двије специфично женске улоге, брига о потомству и брига о покојнима, неприродно споје – када мајка сахрањује сина; и још даље, када не може ни да га сахрани. Тијела синова су надохват материнских руку, али њима и даље недоступна: оваква позиција ожалошћених мајки носи посебну напетост и потенцијал за патос, остављајући им само тужбалицу. Тужбалица је артикулисано, емотивно формулисано уобличавање патње, са својим конструктивним, терапеутским и катарзичним потенцијалом. Она није само женски одговор на смрт јер настаје из односа читаве заједнице према смрти, па сходно томе – и према животу. Тужење је, дакле, културно и родно специфичан одговор на универзалну чињеницу смрти и покушај конструктивне трансформације универзалног стања патње због губитка. Изостанак тужбалице и, уопште, учешћа у погребном обреду и оплакивању покојника може значити изостанак поменутог терапијског процеса. Оваква

теза нуди једно могуће читање епизоде Евадниног самоубиства: на Капанејеву ломачу и на сцену она стиже помахнитала од бола и, одбивши исцјелитељски, конструктивни процес туговања и тужења, полази путем (само)уништења.

Можемо рећи да паралелно са корпусом херојских прича хомерске и похомерске епике у *Андромахи* тече једна женска *одисеја*: наспрам чувених повратака грчких јунака стоји Андромахин одлазак и лутање од куће до куће, копном, морем и опет копном. Беспомоћна и прогоњена Андромаха морала је напустити Неоптолемов дом и, оставши још једном без крова и заштите, пред пријетњом смрћу затражила је склониште крај Тетидиног олтара, молећи за помоћ пристиглог Пелеја. У томе лежи трагичка иронија: Андромаха је принуђена да се ослони на породицу која има Хекторову крв на рукама. Андромаха: жена, роб и прибјегар, у тренутку кад тужи крај олтара којем је прибјегла досеже крајњу тачку свог инфериорног положаја. Из одсуства могућности дјелања извире њена патња. Извор Андромахиног страдалништва дијелом лежи и у њеној немогућности (или одбијању?) да се заиста прилагоди новим условима живота. Не само што никако не успијева да се понашањем уклопи у ропски статус под Неоптолемовим кровом; она такође не пристаје да се лиши свог претходног идентитета, друштвене мапе на којој је била уписана, и онога који је најтврђи јемац њеног тројанског постојања – Хектора. Мајка и син су, истина, спашени, али нема ту срећног краја. Трагика извире из женине иманентне оданости према покојном мужу: Андромаха је увијек Хекторова удова.

Основна структурална подршка комплексног заплета *Хекабе* лежи у Хекабиној доминантној улози страдалнице – њена патња уједињује двије приче и фокална је тачка у којој се акумулирају све тројанске несреће. Прекршене су најважније обичајне норме из сфере богомданих закона – третман покојних, прибјеглиштво и заштита слабијих, ратних заробљеника и робова, узвратна услуга и гостинско право; сваки од прекршаја погађа Хекабу и њено потомство. У околностима вишеструке социјалне инверзије долази до диониског заплета – сплетке женâ; „диониско“, имплицитно присутно током цијеле драме, кулминираће у завршној сцени женске освете. Ово је веома

сугестиван тренутак грчке драме: беспомоћна, инфериорна жена под својим пеплосом крије субверзивну моћ, свој убилачки потенцијал. У погубљењу Полиместорове дјеце – мајчинска улога (Хекабина и осталих Тројанки, истовремено њежних мајки и крволочних менада Хада) сусреће се са диониском улогом и у њу се трансформише. Старица након извршене освете понире у своју смрт тј. слободу, сама је себи додијеливши. Гроб Хекабе–кује, који ће водити морнаре, стоји као спомен на Хекабино превазилажење граница уобичајених за човјека; њено херојство (у грчком смислу те ријечи, у смислу изванредне животне снаге човјека) произилази из њене патње.

Касандра у *Тројанкама* не тужи над новим животним околностима уз невољан пристанак, као друге жене; она иде у другу крајност славећи „брак“ са грчким краљем. Непримјерени квазихименеј који Касандра пјева ставља у фокус њену суштинску усамљеност и њено специфично психолошко стање. То стање је на једном нивоу умобол и патња, а на другом луцидност и далековидост: овај „брак“ ће узроковати Агамемнонову (и њену!) смрт и разарање аргивске краљевске куће; то је њена освета, и отуд славље и хименеј. „Свадба“ и „брак“ су неодобрени, незаконити, опскурни и злокобни: *οκότια υμφευτήρια*. Касандра се противи наметнутој сјенци, разоткрива и објелодањује: побједнике и поражене у рату, будућност, своју судбину и сврху брака. Еурипид се одваја од наслеђене традиције, дајући својој јунакињи личну слободу да жели епилог који јој слиједи, представљајући тако њен пристанак вриједним. Она једина међу Тројанкама заиста хоће своју будућност, коју познаје захваљујући вези са божанским: Касандра хоће своју патњу.

Мегара у *Хераклу* одбацује прибјегарски *αἰδώς* (скрушеност и молбе) као свијест о тренутном статусу и незахвалној позицији, а бира онај *αἰδώς* који је смјешта на трајно повољно мјесто на друштвеној мапи са одређеним етичким нормама (тј. бира свијест о томе ко су она и њена породица). (У Мегарином позиву на часно држање огледа се минијатура друштвене стварности и родних улога: Мегара нема своју, већ искључиво мужевљево репутацију, једнако као дјеца очеву, о којој ваља мислити.) Мегарино тужење ставља у фокус управо њу као мајку, њено страдалништво и тежину њене

ситуације. Упркос накратко срећном обрту, тужење и спремање дјеце за погреб ће се показати као истинитосно знамење страдања породице од руке помахниталог оца и мужа Херакла. Тјелесна испреплетеност, која кроз драму илуструје суштинску недјељивост и међузависност Мегаре и ситне јој дјеце, остаће присутна и у последњем Мегарином даху, у оном тренутку који се дешава у вансценском простору; Херакле затим налаже да дјеца буду сахрањена у материном наручју. У Мегари се сусрећу женска врлина и мајчинство са једне стране, и породични понос и храброст као одраз мужевљевог узора (μίμη' ἀνδρὸς) са друге; πάθος услед тешког искуства родитељства и πάθος услед осјећаја стида и части. Остају питања: кога је Херакле у свом лудилу видио у Мегари и да ли ју је уопште видио?

У *Бакхама* је представљено женско удаљавање од куће, одвајање од заједнице и њене нормативне структуре. Планина (Китерон) притом функционише као топос парадокса, мјесто преокрета и подручје колапса дистинкцијâ града, уопште инверзије друштвених норми типичне за Дионисов култ. Овом китеронском закулиском позорницом (и спектаклом насиља на њој) а потом и „званичном“ сценом *Бакхи* суверено влада, након убиства сопственог сина у Дионисовом лудилу – τλήμων Ἀγαύη. Агава је τλήμων: несмотрена, дрска, безобзирна, у смислу прекорачивања границе и чињења хибриса, а затим и последично τλήμων: јадна, несрећна, вриједна сажаљења. Агавин менадски поход у планину, ὄρειβασία, јесте њено лудило које иде ка свом врхунцу, ка њеној пропасти (πάθος) и стога патњи (πάθος), те нашем са-осјећању (συμ-πάθεια). Са повратком Теби и кући, прије него што буде заувјек изгнана, фрагменти Агавине свијести су се повезали у цјелину. Она сада схвата да њено китеронско стање није божанско надаћу него ἀφροσύνη: недостатак разбора. Агавина анагнореза и тужбалица два су круцијална момента, и након њих преостаје једино „спуштање завјесе“. Случај је хтио да је Агавино тужење – тај покушај исказивања неизрециве патње – прогутала лакуна.

У *Хиполиту*, драми у којој је жена названа „изопаченим складом“, снажно су наглашени материјална потрошност, пропадљивост и пролазност, можемо рећи и некономичност, неисплативост женског тијела. Крта

Федрина тјелесност се круни паралелно са њеном општом, личносном дезинтеграцијом, на коју је осуђена божанским планом а упркос врлини, што пад чини трагичним. Након самоубиства вјешањем, Федрино тијело и као мртво остаје да дјелује на актере и гледаоце, и неопозиво утиче на даљи ток радње и токове живота других ликова – Тезеја и Хиполита. Оно и даље посједује ону женску, субверзивну моћ: у клонулој руци је писмо са судбоносном клеветом Хиполита. Једна порука је она у Федриној руци; другу, веома садржајну поруку представља начин на који је Федра свом тијелу наудила и одузела му живот – и тијело је таблица по којој се може писати. Еурипидова Федра је вапила за комуникацијом, разумијевањем и емпатијом – за еросом као дијалогом. Тај вапај је био смјештен у тијелу које је својим декадентним процесом и на крају поништењем свједочило о неиспуњењу насушне потребе. Федри тијело више није било потребно, посматрано као средство еросне комуникације која се није десила, оваплотила, тј. утјеловила, отјелотворила.

Еурипидова Колхићанка у *Медеји* представља парадигму жене преступнице. Родно подијељене силе покрећу осветницу: сила која тражи чедоморство поникла је из мушког, херојског кодекса који изискује не само озљеду непријатеља већ и најближих φίλοι, а сила која се супротставља хотећи да сачува дјецу потиче из женске и мајчинске суштине, најдубљег људског инстинкта. Суштински матерински инстинкт ће изгубити битку, но он представља један постојан и неразградив елемент који заувјек елиминише могућност Медејиног нормалног људског постојања. Притом, Еурипидова Медеја је утихнула чаробницу у себи; последично, њена је патња стварнија јер је она, која пати, „људскија“. Медејин аутсајдерски статус прати њен двојаки „етнички и родни интегритет“ који резултује личносним дезинтегрисањем. Грчки и мушки херојски кодекс који се бори са снажном материнском љубављу диктира њена хтјења, која добрим дијелом реализује уз помоћ женских стереотипних одлика (лукавости, претворности, одабира оружја као комбинације кукавичког и варварског отрова и женског субверзивног плета). Позивајући себе да не буде кукавица и да заборави искуство рађања, Медеја од себе захтијева да заборави да је човјек; парадоксално, последица тога ће бити дубока спознаја једног од суштинских



људских осјећања, патње. Како драма одмиче, свједочимо да Медеја напушта границе прво женског, а затим људског принципа (тј. принципе људске етике). Убиством своје дјеце варварка Медеја постаје таква апсолутна другост да мора остати не само изолована на сцени, већ суштински сама и издвојена. Убиством своје дјеце, тј. губитком човјечности и кидањем последње везе са људима, Колхиђанка је још самља – не само у простору ван уређених сфера ојкоса и полиса већ изван људске зоне уопште. Медеја није цјеловита ни у Колхиди ни у Коринту, ни у мушкој ни у женској сфери, ни у добу у којем се Јасон добро сналази, ни у свијету чарања, а након чедоморства ни у домену људског. Са свим својим неприлагођеностима, остаће у вјечности, до „страшне своје несмрти“.

\*\*\*

„Патња жене у Еурипидовој трагедији“ је првенствено прилог феноменологији патње. Дисертација такође настоји да буде допринос проучавању Еурипидовог опуса и античке трагедије, те значењске носивости грчког језика и смисаоних потенцијала хеленске књижевности уопште. Овим радом узима се учешћа и у изучавању друштвених и родних односа и улога у класичној Атини, па онда он припада разним научним областима и дисциплинама које се баве класичном Грчком: антропологији, родним и женским студијама, друштвеној и културној историји, тзв. историји приватног живота, историји умјетности. Осим тога, жеља је и да ова дисертација буде од помоћи у позоришној теорији (театрологији) колико и у пракси (у постављању античких представа), те у области рецепције античког позоришта и књижевности уопште.

Патња жене у Еурипидовој трагедији и даље остаје отворена тема – у смислу даљег развијања идеја, и у смислу контакта и комуникације са другим темама и проблемима. Неки могући одговори, нова питања и идеје могу послужити поменутиим научним областима и дисциплинама, или могу из њих потећи.

Вриједи напоменути да дисертација са оваквом темом и методологијом изражава намјеру да се прихвате оквири савремених

интернационалних трендова у хуманистичким наукама, који нарочиту пажњу посвећују интердисциплинарном проучавању концепта жене у одређеној култури. Стога је ова дисертација покушај да се српска мисао у овој области класичних наука придружи свјетском научном току и да у њему добије мјесто, као и покушај да се духовно охрабре и практично подрже слична будућа прегнућа у српској науци.

Истакла бих као нарочито важан резултат да је дисертација показала актуелност Еурипидове драме. Првенствено јер је *свевремен* Еурипидов свијет је *актуелан* и *савремен* – и то је посвједочило изучавање феномена патње као универзалног људског искуства. У оном времену Протагорином, у коме је човјек изазвао богове хотећи да он буде мјерило свих ствари, Еурипидове личности постају субјекти своје трагичности (и као такви пате на начин близак нама, нараштају модерног секуларизованог доба). Њихова лична патња није узрокована тек самовољом богова, неком далеком Судбом или равнодушном Нужношћу, иако индивидуална људска егзистенција вољно и невољно стаје насупрот божански регламентираним космосу, већ је израз самосвијести и самоспознаје – а то нас враћа идеји о универзализму и смислености патње, ријечима Есхиловим (*Агамемнон* 177):

**πάθει μάθος.**

## Литература

### Изворна литература:

- Аполодор, Библиотека:** *Apollodorus, The Library*, with an English translation by Sir James George Frazer, 2 vols., London: William Heinemann, New York: Putnam 1921.
- Аполодор, Епитоме:** *Apollodorus, The Library, Epitome*, with an English translation by Sir James George Frazer, vol. 2, London: William Heinemann, New York: Putnam 1921.
- Аполоније Рођанин, Аргонаутика:** *Argonautica, Apollonius Rhodius*, ed. with Introduction and Commentary by George W. Mooney, London: Longmans, Green 1912.
- Аристотел, Поетика:** *Aristotle's Ars Poetica*, ed. R. Kassel, Oxford: Clarendon Press 1966.
- Аристофан, Витезови:** *Aristophanes, Comoediae*, edd. F. W. Hall, W. M. Geldart, 2 vols., vol. 1, Oxford: Clarendon Press, 1906.
- Аристофан, Лисистрата:** *Aristophanes, Comoediae*, edd. F. W. Hall, W. M. Geldart, 2 vols., vol. 2, Geldart, Oxford: Clarendon Press, 1906.
- Аристофан, Мир:** *Aristophanes, Comoediae*, edd. F. W. Hall, W. M. Geldart, 2 vols., vol. 1, Oxford: Clarendon Press, 1906.
- Аристофан, Жабе:** *Aristophanes, Comoediae*, edd. F. W. Hall, W. M. Geldart, 2 vols., vol. 2, Oxford: Clarendon Press, 1906.
- Аристофан, Тезмофоријасусе:** *Aristophanes, Comoediae*, edd. F. W. Hall, W. M. Geldart, 2 vols., vol. 2, Geldart, Oxford: Clarendon Press, 1906.
- Ахилеј Татије, Леукина и Клитофонт:** *Achilles Tattius, Erotici Scriptorum Graeci*, ed. Rudolf Hercher, 2 vols., vol. 1, Leipzig: Teubner 1858.
- Вергилије, Георгике:** *Bucolics, Aeneid, and Georgics of Vergil*, ed. J. B. Greenough, Boston: Ginn 1900.
- Вергилије, Енеида:** *Bucolics, Aeneid, and Georgics of Vergil*, J. B. Greenough, Boston: Ginn 1900.
- Демостен, Аполодор против Неере (59):** *Demosthenis Orationes*, ed. W. Rennie, 3 vols., vol. 3, Oxford: Clarendon Press, 1931.
- Демостен, Против Аристогитона (25):** *Demosthenis Orationes*, ed. S. H. Butcher, 3 vols., vol. 2.1, Oxford: Clarendon Press 1907 (repr. 1966).
- Демостен, Против Аристократа (23):** *Demosthenis Orationes*, ed. S. H. Butcher, 3 vols., vol. 2.1, Oxford: Clarendon Press 1907 (repr. 1966).
- Демостен, Против Макартата (43):** *Demosthenis Orationes*, ed. W. Rennie, 3 vols., vol. 3, Oxford: Clarendon Press 1931.
- Демостен, Против Стефана 2 (46):** *Demosthenis Orationes*, ed. W. Rennie, 3 vols., vol. 3, Oxford: Clarendon Press 1931.

- Диодор, *Историјска библиотека*:** *Diodori Bibliotheca Historica*, edd. Immanuel Bekker, Ludwig Dindorf, Friedrich Vogel, 5 vols., Leipzig: Teubner 1888-1906.
- Есхил, *Агамемнон*:** *Aeschylus*, with an English translation by Herbert Weir Smyth, 2 vols., vol. 2: Agamemnon, Libation-bearers, Eumenides, Fragments, London: Heinemann, New York: Putnam 1926.
- Есхил, *Еумениде*:** *Aeschylus*, with an English translation by Herbert Weir Smyth, 2 vols., vol. 2: Agamemnon, Libation-bearers, Eumenides, Fragments, London: Heinemann, New York: Putnam 1926.
- Есхил, *Персијанци*:** *Aeschylus*, with an English translation by Herbert Weir Smyth, 2 vols., vol. 1: Suppliant maidens, Persians, Prometheus, Seven against Thebes, Cambridge: Harvard University Press, London: Heinemann, 1922.
- Есхил, *Прибјегарке*:** *Aeschylus*, with an English translation by Herbert Weir Smyth, 2 vols., vol. 1: Suppliant maidens, Persians, Prometheus, Seven against Thebes, Cambridge: Harvard University Press, London: Heinemann, 1922.
- Есхил, *Оковани Прометеј*:** *Aeschylus*, with an English translation by Herbert Weir Smyth, 2 vols., vol. 1: Suppliant maidens, Persians, Prometheus, Seven against Thebes, Cambridge: Harvard University Press, London: Heinemann, 1922.
- Есхил, *Хоефоре*:** *Aeschylus*, with an English translation by Herbert Weir Smyth, 2 vols., vol. 2: Agamemnon, Libation-bearers, Eumenides, Fragments, London: Heinemann, New York: Putnam 1926.
- Еурипид, *Алkestида*:** *Euripides, Cyclops, Alcestis, Medea*, ed., tr. David Kovacs, Cambridge, London: Harvard University Press, 1994.
- Еурипид, *Андромаха*:** *Euripides, Children of Heracles, Hippolytus, Andromache, Hecuba*, ed., tr. David Kovacs, Cambridge: Harvard University Press 1995.
- Еурипид, *Бакхе*:** *Euripidis Fabulae*, ed. Gilbert Murray, 3 vols., vol. 3: Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Avlidensis, Rhesvs, Oxford: Clarendon Press 1909, <sup>2</sup>1913.
- Еурипид, *Електра*:** *Euripidis Fabulae*, ed. Gilbert Murray, 3 vols., vol. 2: Supplices, Hercules, Ion, Troiades, Electra, Iphigenia Tavrca, Oxford: Clarendon Press, 1904, <sup>2</sup>1908, <sup>3</sup>1913.
- Еурипид, *Ифигенија у Аулиди*:** *Euripidis Fabulae*, ed. Gilbert Murray, 3 vols., vol. 3, Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Avlidensis, Rhesvs, Oxford: Clarendon Press 1909, <sup>2</sup>1913.
- Еурипид, *Ифигенија у Тауриди*:** *Euripidis Fabulae*, ed. Gilbert Murray, 3 vols., vol. 2: Supplices, Hercules, Ion, Troiades, Electra, Iphigenia Tavrca, Oxford: Clarendon Press, 1904, <sup>2</sup>1908, <sup>3</sup>1913.
- Еурипид, *Медеја*:** *Euripides, Cyclops, Alcestis, Medea*, ed., tr. David Kovacs, Cambridge, London: Harvard University Press, 1994.
- Еурипид, *Орест*:** *Euripidis Fabulae*, ed. Gilbert Murray, 3 vols., vol. 3, Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Avlidensis, Rhesvs, Oxford: Clarendon Press 1909, <sup>2</sup>1913.

- Еурипид, Прибјегарке:** *Euripidis Fabulae*, ed. Gilbert Murray, 3 vols., vol. 2: Supplices, Hercvles, Ion, Troiades, Electra, Iphigenia Tavrca, Oxford: Clarendon Press, 1904, <sup>2</sup>1908, <sup>3</sup>1913.
- Еурипид, Ресос:** *Euripidis Fabulae*, ed. Gilbert Murray, 3 vols., vol. 3, Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Avlidensis, Rhesvs, Oxford: Clarendon Press 1909, <sup>2</sup>1913.
- Еурипид, Тројанке:** *Euripidis Fabulae*, ed. Gilbert Murray, 3 vols., vol. 2: Supplices, Hercvles, Ion, Troiades, Electra, Iphigenia Tavrca, Oxford: Clarendon Press, 1904, <sup>2</sup>1908, <sup>3</sup>1913.
- Еурипид, Феничанке:** *Euripidis Fabulae*, ed. Gilbert Murray, 3 vols., vol. 3: Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Avlidensis, Rhesvs, Oxford: Clarendon Press 1909, <sup>2</sup>1913.
- Еурипид, Хекаба:** *Euripidis Fabulae*, ed. Gilbert Murray, 3 vols., vol. 1: Cyclops, Alcestida, Medea, Heraclidae, Hippolytvs, Andromacha, Hecvba, Oxford: Clarendon Press, 1902.
- Еурипид, Хелена:** *Euripidis Fabulae*, ed. Gilbert Murray, 3 vols., vol. 3: Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Avlidensis, Rhesvs, Oxford: Clarendon Press 1909, <sup>2</sup>1913.
- Еурипид, Херакле:** *Euripidis Fabulae*, ed. Gilbert Murray, 3 vols., vol. 2: Supplices, Hercvles, Ion, Troiades, Electra, Iphigenia Tavrca, Oxford: Clarendon Press, 1904, <sup>2</sup>1908, <sup>3</sup>1913.
- Еурипид, Хераклова дјеца:** *Euripides, Children of Heracles, Hippolytus, Andromache, Hecuba*, ed., tr. David Kovacs, Cambridge: Harvard University Press 1995.
- Еурипид, Хиполит:** *Euripides, Children of Heracles, Hippolytus, Andromache, Hecuba*, ed., tr. David Kovacs, Cambridge: Harvard University Press 1995.
- Исеј, Говори:** *Isaeus*, with an English translation by Edward Seymour Forster, Cambridge: Harvard University Press, London: Heinemann, 1927, 1957, 1962.
- Исократ, Панегирик:** *Isocrates*, 3 vols., vol. 1, with an English Translation by George Norlin, Cambridge: Harvard University Press, London: Heinemann, 1928 [1928-1945].
- Јевстатије, Коментари уз Илијаду:** *Eustathii Commentarii ad Homeri Iliadem*, ed. J. G. Stallbaum, vols. 4, vol. 2 (1828), Cambridge: Cambridge University Press 2010 [1827–1830].
- Калимах, Химне:** *Callimachus, Hymns and Epigrams. Lycophron. Aratus*, Translated by A. W. & G. R. Mair, London: William Heinemann, New York: Putnam 1921.
- Кикерон, О законима:** *M. Tullius Cicero, De Legibus*, ed. Georges de Plinval, Paris: Belles Lettres 1959.
- Кипарска пјесма:** *Homeri Opera*, ed. Thomas W. Allen, 5 vols., vol. 5, Oxford: Clarendon Press 1912.
- Ксенофонт, Анабаза:** *Xenophontis opera omnia*, ed. E. C. Marchant, 5 vols, vol. 3, Oxford: Clarendon Press 1904. (repr. 1961).

- Ксенофонт, Спартански устав:** *Xenophontis opera omnia*, ed. E. C. Marchant, 5 vols., vol. 5, Oxford: Clarendon Press 1920 (repr. 1969).
- Ликофрон, Александра:** *Callimachus, Hymns and Epigrams. Lycophron. Aratus*, Translated by A. W. & G. R. Mair, London: William Heinemann, New York: Putnam 1921.
- Лукијан, О плесу:** *Lucian, Works*, with an English Translation by A. M. Harmon, 8 vols., vol. 5, Cambridge: Harvard University Press, London: William Heinemann 1936.
- Лукијан, О оплакивању:** *Lucian, Works*, with an English Translation by A. M. Harmon, 8 vols., vol. 4, Cambridge: Harvard University Press, London: William Heinemann 1925.
- Лукијан, Тимон:** *Lucian, Works* with an English Translation by A. M. Harmon, 8 vols., vol. 2, Cambridge: Harvard University Press, London: William Heinemann 1915.
- Мала Илијада:** *Hesiod, The Homeric Hymns, and Homericica*, with an English Translation by Hugh G. Evelyn-White, Cambridge: Harvard University Press, London: William Heinemann 1914.
- Менандар, Намћор:** *Menander's Dyskolos: Text*, ed. David Konstan, Department of Greek, Bryn Mawr: Bryn Mawr Commentaries 1983.
- Ноно, Пјесма о Дионису:** *Nonnus of Panopolis, Dionysiaca*, with an English Translation by W. H. D. Rouse, 3 vols., Cambridge: Harvard University Press, London: William Heinemann 1940-1942.
- Овидије, Метаморфозе:** *Ovid, Metamorphoses*, ed. Hugo Magnus, Gotha: Friedr. Andr. Perthes 1892.
- Овидије, Хероиде:** *P. Ovidius Naso, Amores, Epistulae, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, ed. Rudolph Merkel, Leipzig: Teubner 1884.
- Ориген, Против Келса:** *Origen, Contra Celsum*, ed., tr. Henry Chadwick, Cambridge: Cambridge University Press 1953.
- Паусанија, Опис Хеладе:** *Pausaniae Graeciae Descriptio*, ed. Friedrich Spiro, 3 vols., Leipzig: Teubner 1903.
- Пиндар, Оде:** *The Odes of Pindar* including the Principal Fragments with an Introduction and an English Translation by Sir John Sandys, London: William Heinemann, New York: Macmillan 1915.
- Пиндар, Пеани:** *Pindari Carmina cum fragmentis*, ed. C. M. Bowra, Oxford: Oxford Classical Text 1935, <sup>2</sup>1947.
- Платон, Држава:** *Platonis Opera*, ed. John Burnet, 5 vols., vol. 4, Oxford: Oxford University Press 1902.
- Платон, Закони:** *Platonis Opera*, ed. John Burnet, 5 vols., vol. 5, Oxford: Oxford University Press 1907.
- Плиније Старији, Природна историја:** *C. Plini Secundi Naturalis Historiae*, ed. Carolus [Karl Friedrich Theodor] Mayhoff, 6 vols., Leipzig: Teubner 1892-1909 (1967-1987).

- Плутарх, *Како учити поезију***: *Plutarchi Chaeronensis Moralia*, ed. Gregorius N. Bernardakis, 7 vols., vol. 1 (1888), Leipzig: Teubner [1888–1896].
- Плутарх, *Грчка питања***: *Plutarchi Chaeronensis Moralia*, ed. Gregorius N. Bernardakis, 7 vols., vol. 2 (1889), Leipzig: Teubner [1888–1896].
- Плутарх, *Солон***: *Plutarch's Lives*, with an English Translation by Bernadotte Perrin, 4 vols., vol. 1, Cambridge: Harvard University Press, London: William Heinemann 1914.
- Плутарх, *Тезеј***: *Plutarch's Lives*, with an English Translation by Bernadotte Perrin, 4 vols., vol. 1, Cambridge: Harvard University Press, London: William Heinemann 1914.
- Пљачка Троје**: *Hesiod, The Homeric Hymns, and Homerica*, with an English Translation by Hugh G. Evelyn-White, Cambridge: Harvard University Press, London: William Heinemann 1914.
- Пропаст Троје**: *Hesiod The Homeric Hymns and Homerica*, with an English Translation by Hugh G. Evelyn-White, Cambridge: Harvard University Press, London: William Heinemann 1914.
- Сенека, *Медеја***: *L. Annaeus Seneca, Tragoediae*, edd. Rudolf Peiper, Gustav Richter, Leipzig: Teubner 1867, 21921.
- Сервије, *Коментари уз Енеиду***: *Maurus Servius Honoratus, In Vergilii carmina comentarii, Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, edd. Georgius Thilo, Hermannus Hagen, 3 vols., vol. 1: *Aeneidos librorum I-V commentarii*, ed. Georgius Thilo, Leipzig: Teubner 1881 (1881-1902).
- Софокле, *Антигона***: *Sophocles*, with an English Translation by Francis Storr, 2 vols., vol. 1: *Oedipus the king, Oedipus at Colonus, Antigone*, London: William Heinemann, New York: Macmillan 1912.
- Софокле, *Едип на Колону***: *Sophocles*, with an English Translation by Francis Storr, 2 vols., vol. 1: *Oedipus the King, Oedipus at Colonus, Antigone*, London: William Heinemann, New York: Macmillan 1912.
- Софокле, *Електра***: *Sophocles*, with an English Translation by Francis Storr, 2 vols., vol. 2: *Ajax, Electra, Trachiniae, Philoctetes*, London: William Heinemann, New York: Macmillan 1913.
- Софокле, *Краљ Едип***: *Sophocles*, with an English Translation by Francis Storr, 2 vols., vol. 1: *Oedipus the king, Oedipus at Colonus, Antigone*, London: William Heinemann, New York: Macmillan 1912.
- Софокле, *Трахијанке***: *Sophocles*, with an English Translation by Francis Storr, 2 vols., vol. 2: *Ajax, Electra, Trachiniae, Philoctetes*, London: William Heinemann, New York: Macmillan 1913.
- Софокле, *Филоктет***: *Sophocles*, with an English Translation by Francis Storr, 2 vols., vol. 2: *Ajax, Electra, Trachiniae, Philoctetes*, The Loeb classical library, 21, London: William Heinemann Ltd., New York: The Macmillan 1913.
- Тукидид, *Пелопонески рат***: *Thucydidis Historiae*, edd. Henricus Stuart Jones, Johannes Enoch Powell, 2 vols., Oxford: Oxford University Press 1898-1901, 21942.

**Херодот, *Историје***: *Herodotus*, with an English Translation by A. D. Godley, 4 vols., Cambridge: Harvard University Press, London: Heinemann 1920-5.

**Хесиод, *Теогонија***: *Hesiod, The Homeric Hymns and Homeric*, with an English Translation by Hugh G. Evelyn-White, Cambridge: Harvard University Press, London: Heinemann 1914.

**Хесиод, *Хераклов штит***: *Hesiod, The Homeric Hymns and Homeric*, with an English Translation by Hugh G. Evelyn-White, Cambridge: Harvard University Press, London: Heinemann 1914.

**Хигин, *Фабуле***: *Hygini Fabulae*, ed. Herbert Jennings Rose, Leiden: Sijthoff 1934, <sup>2</sup>1963, <sup>3</sup>1967.

**Хипократ, *О ваздусима, водама, мјестима***: *Hippocrates*, with an English Translation by W. H. S. Jones, 10 vols., vol. 1 (1923), Cambridge: Harvard University Press, London: Heinemann 1923-2012.

**Хомер, *Илијада***: *Homeri Opera*, edd. David B. Monro, Thomas W. Allen, 5 vols., vol. 1-2, Oxford: Clarendon Press 1902, <sup>3</sup>1920.

**Хомер, *Одисеја***: *Homer, The Odyssey*, with an English Translation by A. T. Murray, 2 vols., Cambridge: Harvard University Press, London: Heinemann 1919.

**Хомерска Химна Деметри (2)**: *The Homeric Hymns and Homeric* with an English Translation by Hugh G. Evelyn-White, Cambridge: Harvard University Press, London: Heinemann 1914.

**Хомерске химне Хестији (24 и 29)**: *The Homeric Hymns and Homeric* with an English Translation by Hugh G. Evelyn-White, Cambridge: Harvard University Press, London: Heinemann 1914.

**Цецес, *Коментари уз Ликофрона***: *Isaakiou kai Iōannou tou Tzetzou Scholia eis Lykophrona*, ed. Christian Gottfried Müller, vol. 1, Leipzig: F. C. G. Vogel 1811.

\*\*\*

**Bond 1981**: *Euripides, Heracles*, with Introduction and Commentary by Godfrey W. Bond, Oxford: Clarendon Press.

**Coleridge 1910-1913**: *The Plays of Euripides*, translated into English prose from the text of Paley by E. P. Coleridge, 2 vols., London: George Bell.

**Oates, O'Neill, Coleridge 1938**: *The Complete Greek Drama: All the Extant Tragedies of Aeschylus, Sophocles and Euripides, and the Comedies of Aristophanes and Menander*, in a Variety of Translations, Edited by Whitney J. Oates and Eugene O'Neill Jr., 2 vols., Euripides, translated by E. P. Coleridge, New York: Random House 1938.

**Collard 1975**: Christopher Collard, *Euripides, Supplices*, edited with Introduction and Commentary, vol. 1: Introduction and Text, vol. 2: Commentary, Groningen: Bouma's Boekhuis.

**Davies 1989**: Malcolm Davies, *The Greek Epic Cycle*, London: Bristol Classical Press.

**Diggle 1981**: *Euripides, Fabulae*, ed. J. Diggle, 3 vols., vol. 2: Supplices, Electra, Hercules, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion, Oxford: Clarendon Press (1981-1984).



- Dodds 1960:** *Euripides, Bacchae*, ed. with Introduction and Commentary by Eric Robertson Dodds, Oxford Clarendon Press 1944, <sup>2</sup>1960.
- Edwards, Hawkins 1852:** *The Andromache of Euripides* by J. Edwards and C. Hawkins, London: Richard Bentley.
- Gatalica 2007:** *Euripid: Izabrane drame*, prev. Gordan Maričić, Aleksandar Gatalica, Lucija Carević, Beograd: Plato.
- Gibbons, Segal 2001:** *Euripides: Bakkhai*, translated by Reginald Gibbons, with introduction and notes by Charles Segal, Oxford: Oxford University Press.
- Gregory 1999:** *Euripides' „Hecuba“: Introduction, Text, and Commentary*, ed. Justina Gregory, Oxford University Press.
- Jebb 1900:** *Sophocles: The Plays and Fragments*, with critical notes, commentary, and translation in English prose, 7 vol., vol. 3: *The Antigone* (<sup>3</sup>1900), Sir Richard C. Jebb, Cambridge: Cambridge University Press [1883–1896].
- Kovacs 1994:** Paul David Kovacs, *Euripidea*, Leyden, New York, Köln: E. J. Brill.
- Lattimore 1960:** Richmond Lattimore, *Greek Lyrics*, University of Chicago Press 1949, <sup>2</sup>1960.
- Maričić 2009:** *Euripid, Žan Anuj, Velimir Lukić: Tri Medeje*, preveo Gordan Maričić, predgovor napisali Gordan Maričić i Srbislava Šahović-Mišić, Beograd: Paideia.
- Müller 1849:** *Fragmenta Historicorum Graecorum*, edd. C. et Th. Müller, 5 vol., vol. 3, Paris: Didot [1841–1873].
- Norwood 1906:** Gilbert Norwood, *The „Andromache“ of Euripides*, edited with Introduction, Notes, Vocabulary and Appendix, London: John Muray.
- Paley 1885:** F. A. Paley, *The Andromache of Euripides*, with brief English notes, Cambridge: Deighton, Bell, London: Whittaker, G. Bell.
- PMG = Poetae Melici Graeci**, ed. D. L. Page, Oxford: Clarendon Press 1962.
- Shapiro, Burian 2009:** *Euripides, The Trojan Women*, Translation by Alan Shapiro, Introduction and Notes by Peter Burian, New York, Oxford: Oxford University Press.
- Stevens 1971:** *Euripides Andromache*, edited by Philip Theodore Stevens, Oxford: Clarendon Press.
- TrGF IV = Tragicorum Graecorum Fragmenta**, vol. 4: *Sophocles, Editio correctior et addendis aucta*, ed. Stefan Radt, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1977, <sup>2</sup>1999.

#### Мрежне странице:

Добар дио изворних текстова користила сам и у електронској форми захваљујући бази Perseus Digital Library. За потребе коришћења изворне литературе и податке о грнчарији корисним су се показали веб-сајтови Internet Archive, Project Gutenberg, Theoi Greek Mythology, француски Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae и др. За приступ научним чланцима нарочито важан ми је био веб-сајт JSTOR и донекле веб-сајт Academia.

<http://www.perseus.tufts.edu/>

<https://archive.org/>

<http://www.gutenberg.org/>

<http://www.theoi.com/>

<http://www.limc-france.fr>

<http://www.jstor.org/>

<https://www.academia.edu/>

#### Лексика:

**Chantraine 2009:** Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: Histoire des mots I-IV*, Paris: Éditions Klincksieck 1968-1980, 1984, 1990; nouvelle édition 2009.

**ClTrad** = *The Classical Tradition*, eds. Anthony Grafton, Glenn W. Most, Salvatore Settis, Cambridge, London: Belknap Press of Harvard University Press 2010.

**DDD** = *Dictionary of Deities and Demons in the Bible*, 2<sup>nd</sup> ed., eds. Karel van der Toorn, Bob Becking, Pieter Willem van der Horst, Leiden: Brill, Grand Rapids: Eerdmans 1999.

**LIMC** = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. 3: Atherion – Eros / Amor, Cupido (1986), Zürich, München, Düsseldorf: Artemis & Winkler 1981-2009.

**LSJ** = *A Greek-English Lexicon* (1843), Compiled by Henry George Liddell and Robert Scott, Revised and Augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the Assistance of Roderick McKenzie and with the Co-operation of many Scholars, New (ninth) Edition Completed 1940, With Revised Supplement, Edited by E. A. Barber with the Assistance of P. Maas, M. Scheller and M. L. West (1968), Revised Supplement, Edited by P. G. W. Glare with the Assistance of A. A. Thompson, Oxford: Clarendon Press, New York: Oxford University Press 1996.

**New Pauly** = *Brill's Encyclopaedia of the Ancient World New Pauly*, eds. Hubert Cancik, Helmuth Schneider, English Edition (ed. Christine F. Salazar), Antiquity, volume 15: Tuc-Zyt Addenda, Leiden, Boston: Brill 2010.

**OCD** = *The Oxford Classical Dictionary*, 3<sup>rd</sup> ed., eds. Simon Hornblower and Antony Spawforth, Oxford and New York: Oxford University Press 1996.

#### Секундарна литература:

**Alexiou 2002[1974]:** Margaret Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Oxford: Rowman & Littlefield.

**Allan 1999-2000:** Willian Allan, „Euripides and the Sophists: Society and the Theatre of War“, *Illinois Classical Studies* 24-25: *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, 145–156.

- Allan 2000:** William Allan, *The Andromache and Euripidean Tragedy*, Oxford: Clarendon Press.
- Allan 2002:** William Allan, *Euripides: Medea*, London: Duckworth.
- Appleton 1927:** R. B. Appleton, *Euripides the Idealist*, New York: E. P. Dutton and Company.
- Arthur 1976:** Merylin B. Arthur, „Review Essays: Classics“, *Signs* 2, 382–403.
- Assaël 1985:** Jacqueline Assaël, „Misogynie et féminisme chez Aristophane et chez Euripide“, *Pallas* 32, 91–103.
- Barlow 1989:** Shirley A. Barlow, „Stereotype and Reversal in Euripides' *Medea*“, *Greece & Rome* 36.2, 158–171.
- Baudelaire 1917[1861]:** Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Édition critique, Paris: Librairie des bibliophiles parisiens.
- Бекон 1952[1625]:** Френсис Бекон, *Есеји или савети политички и морални*, прев. Боривоје Недић, Нови Сад: Матица српска. (Francis Bacon, *The Essayes or Counsels, Civill and Morall* 1625.)
- Belfiore 2000:** Elisabeth S. Belfiore, *Murder Among Friends: Violation of Philia in Greek Tragedy*, New York: Oxford University Press.
- Belsey 1985:** Catherine Belsey, *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*, London: Methuen.
- Бенвенист 2002[1969]:** Емил Бенвенист, *Речник индоевропских установа: Привреда, сродство, друштво; власт, право, религија*, прев. Александар Лома, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића. (Emile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, I: *Économie, parenté, société*; II: *Pouvoir, droit, religion*, Paris: Minuit, 1969.)
- Bernal 1997:** Francine Viret Bernal, „When Painters Execute a Murderess: The Representation of Clytaimnestra on Attic Vases“, *Naked Truths: Women, Sexuality, and Gender in Classical Art and Archaeology*, eds. Ann Olga Koloski-Ostrow, Claire L. Lyons, London, New York: Routledge, 93–108.
- Bertolín Cebrián 2006:** Reyes Bertolín Cebrián, *Singing the Dead: A Model for Epic Evolution*, New York: Peter Lang.
- Благојевић 2005:** Гордана Благојевић, „Ребетика (то ρεμπέτικο) као животни стил и њене трансформације у Грчкој од краја XVIII до средине XX века“, *Неохеленско наслеђе код Срба I*, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, Катедра за неохеленске студије, Асоцијација неохелениста „Јоргос Сеферис“, 327–338.
- Blok, Mason 1987:** *Sexual Asymetry: Studies in Ancient Society*, eds. Josine Blok, Peter Mason, Amsterdam: J. C. Gieben.
- Blomqvist 1982:** Jerker Blomqvist, „Human and Divine Action in Euripides' *Hippolytus*“, *Hermes* 110.4, 398–414.

- Blondell 1999:** „*Medea*, Introduction“, *Women on the edge. Four plays of Euripides: Alcestis, Medea, Helen, Iphigenia at Aulis*, transl., eds. Ruby Blondell, Nancy Sorkin Rabinowitz, Mary-Kay Gamel, Bella Zweig, New York, London: Routledge.
- Blundell, Williamson 1998:** *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, eds. Sue Blundell, Margaret Williamson, London, New York: Routledge.
- Blundell 1995:** Sue Blundell, *Women in Ancient Greece*, Cambridge: Harvard University Press.
- Boedeker 1991:** Deborah Boedeker, „Euripides’ *Medea* and the Vanity of λόγοι“, *Classical Philology* 86.2, 95–112.
- Boedeker 1997:** Deborah Boedeker, „Becoming *Medea*: Assimilation in Euripides“, *Medea, Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, eds. James Joseph Clauss, Sarah Iles Johnston, Princeton: Princeton University Press, 127–149.
- Bongie 1977:** Elizabeth Bryson Bongie, „Heroic Elements in the *Medea* of Euripides“, *Transactions of the American Philological Association* 107, 27–56.
- Bremer 1975:** J. M. Bremer, „The Meadow of Love and Two Passages in Euripides’ *Hippolytus*“, *Mnemosyne*, Fourth Series 28.3, 268–280.
- Bremmer 1984:** Jan N. Bremmer, „Greek Maenadism reconsidered“, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 55, 267–286.
- Bremmer 1997:** Jan N. Bremmer, „Why Did *Medea* Kill Her Brother Apsyrtus?“, *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, eds. James Joseph Clauss, Sarah Iles Johnston, Princeton: Princeton University Press, 83–102.
- Brock 1994:** Roger Brock, „The Labour of Women in Classical Athens“, *The Classical Quarterly*, New Series 44.2, 336–346.
- Burian 1997:** Peter Burian, „Myth into *mythos*: the shaping of tragic plot“, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. P. E. Easterling, Cambridge: Cambridge University Press.
- Burkert 1985[1977]:** Walter Burkert, *Greek Religion: Archaic and Classical*, transl. John Raffan, Harvard University Press. (*Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart: Kohlhammer 1977.)
- Burkert 2007[1972]:** Burkert Walter, *Homo Necans: Interpretacije starogrčkih žrtvenih obreda i mitova*, prev. Nataša Filipašić, Ninoslav Zubović, Zagreb: Breza. (Walter Burkert, *Homo Necans: Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin: de Gruyter 1972.)
- Burkhart 1992:** Jakob Burkhart, *Povest grčke kulture* tom I, prev. Olga Kostrešević, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. (Jacob Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, Berlin, Stuttgart: W. Spemann 1898–1902.)
- Burnett 1971:** Anne Pippin Burnett, *Catastrophe survived: Euripides’ plays of mixed reversal*, Oxford: Clarendon Press.
- Burnett 1973:** Anne Pippin Burnett, „*Medea* and the Tragedy of Revenge“, *Classical Philology* 68.1, 1–24.

- Burnett 1998:** Anne Pippin Burnett, *Revenge in Attic and Later Tragedy*, Berkeley: University of California Press.
- Buxton 1992:** Richard Buxton, „Imaginary Greek Mountains“, *The Journal of Hellenic Studies* 112, 1–15.
- Cairns 1993:** Douglas L. Cairns, *Aidōs: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford: Clarendon Press.
- Cameron, Kuhrt 1983:** *Images of Women in Antiquity*, eds. Averil Cameron, Amélie Kuhrt, London, Canberra: Croom Helm.
- Caraveli-Chaves 1986:** Anna Caraveli-Chaves „The Bitter Wounding: The Lament as Social Protest in Rural Greece“, *Gender & power in rural Greece*, ed. Jill Dubisch, Princeton: Princeton University Press, 169–94.
- Chalk 1962:** H. H. O. Chalk, „Apeth and Bia in Euripides' *Herakles*“, *The Journal of Hellenic Studies* 82, 7–18.
- Clark 1956:** Kenneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Form*, New York: Pantheon Books.
- Clark 2009:** Christina A. Clark, „To Kneel or Not to Kneel: Gendered Nonverbal Behavior in Greek Ritual“, *Journal of Religion & Society* 2009: *Women, Gender, and Religion*, 6–20.
- Cohen 1989:** David Cohen, „Seclusion, Separation, and the Status of Women in Classical Athens“, *Greece & Rome*, Second Series 36.1, 3–15.
- Cohen 1993:** David Cohen, „Consent and Sexual Relations in Classical Athens“, *Consent and Coercion to Sex and Marriage in Ancient and Medieval Societies*, ed. Angeliki E. Laiou, Washington: Dumbarton Oaks, 5–17.
- Conacher 1961:** D. J. Conacher, „Euripides' *Hecuba*“, *The American Journal of Philology* 82.1, 1–26.
- Cook 1914:** Arthur B. Cook, *Zeus: A Study in Ancient Religion*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Corey, Eubanks 2003:** David Corey, Cecil Eubanks, „Private and Public Virtue in Euripides' *Hecuba*, Interpretation“, *A Journal of Political Philosophy* 30.3, 223–249.
- Craik 1993:** E. M. Craik, „Αἰδώς in Euripides' *Hippolytos* 373–430: Review and Reinterpretation“, *The Journal of Hellenic Studies* 113, 45–59.
- Croally 1994:** Neil T. Croally, *Euripidean Polemic: The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Csapo, Slater 1995:** Eric Csapo, William J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Cunningham 1954:** Maurice P. Cunningham, „Medea από μηχανής“, *Classical Philology* 49.3, 151–160.
- Чажкановић 1994[1924]:** Веселин Чажкановић, „Магични смеј“, Чажкановић, *Сабрана дела из српске религије и митологије*, књ. 1: *Студије из српске религија и фолклора (1910–1924)*, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партефон, 292–314.

- Чажкановић 1994:** Веселин Чајкановић, *Сабрана дела из српске религије и митологије*, књ. 5: *Стара српска религија и митологија*, рукопис приредио Војислав Ђурић, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партедон.
- Daitz 1971:** Stephen G. Daitz, „Concepts of Freedom and Slavery in Euripides' *Hecuba*“, *Hermes* 99.2, 217–226.
- Danforth 1982:** Loring M. Danforth, *The Death Rituals of Rural Greece*, Princeton: Princeton University Press.
- Davreux 1942:** Juliette Davreux, *La Légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments*, Liège: Faculté de Philosophie et Lettres.
- Dean-Jones 1994:** L. A. Dean-Jones, *Women's Bodies in Classical Greek Science*, Oxford: Clarendon Press.
- Delaunois 1963:** Marcel Delaunois, „Sur quelques passages de l'*Hippolyte* d'Euripide: Notes contemporaines de critique et d'herméneutique“, *L'Antiquité Classique* 62, 87–100.
- Devereux 1970:** George Devereux, „The Psychotherapy Scene in Euripides' *Bacchae*“, *The Journal of Hellenic Studies* 90, 35–48.
- Dickin 2009:** Margaret Dickin, *A Vehicle for Performance: Acting the Messenger in Greek Tragedy*, Lanham: University Press of America.
- Dillon 2001:** Matthew Dillon, *Girls and Women in Classical Greek Religion*, London, New York: Routledge.
- Dodds 1925:** Eric Robertson Dodds, „The αἰδώς of Phaedra and the Meaning of the *Hippolytus*“, *Classical Review* 34: 102–4.
- Dodds 1940:** E. R. Dodds, „Maenadism in the *Bacchae*“, *The Harvard Theological Review* 33.3, 155–176.
- Dover 1974:** Kenneth James Dover, *Greek Popular Morality in the time of Plato and Aristotle*, Oxford: Basil Blackwell.
- Downing 2005[1989]:** Christine Downing, „Hestia“, *Encyclopedia of Religion*, ed. Lindsay Jones, Detroit: Thomson Gale, vol 5–9, 3964–5.
- Dué 2010:** Casey Dué, *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*, Austin: University of Texas Press.
- Ђорђевић 1958:** Тихомир Ђорђевић, *Природа у веровању и предању нашега народа*, II књига, Београд: Научно дело.
- Ђурић 1918:** Miloš Gjurić, *Smrt majke Jugovića: Književno-filozofijska studija*, Zagreb: Izdanja Griča.
- Easterling 1987:** Patricia E. Easterling, „Women in Tragic Space“, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 34: 15–26.
- Easterling 1997:** Patricia E. Easterling, „A show for Dionysos“, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. Patricia E. Easterling, Cambridge: Cambridge University Press.

- Ebbott 2003:** Mary Ebbott, *Imagining Illegitimacy in Classical Greek Literature*, Lanham, Boulder, New York and Oxford: Lexington Books.
- Else 1957:** Gerald Frank Else, *Aristotle's Poetics: the Argument*, Cambridge: Harvard University Press.
- Епштејн 2009:** Михаил Наумович Епштејн, *Филозофија тела*, прев. Радмила Мечанин, Београд: Геопоетика. (Михаил Наумович Эпштейн, *Философия тела*, СПб: Алетейя 2006.)
- Fantham et al. 1994:** Elaine Fatham, Helene Peet Foley, Natalie Boymen Kampen, Sarah B. Pomeroy, H. Alan Shapiro, *Women in the Classical World: Image and Text*, New York, Oxford: Oxford University Press.
- Faraone, McClure 2006.** Christopher A. Faraone, Laura K. McClure, *Prostitutes and Courtesans in the Ancient World*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Ferrari 1997:** Gloria Ferrari, „Figures in the Text: Metaphors and Riddles in the *Agamemnon*“, *Classical Philology* 92.1, 1–45.
- Ferrari 2000:** Gloria Ferrari, „The Ilioupersis in Athens“, *Harvard Studies in Classical Philology* 100, 119–150.
- Fishman 2008:** Andrea Fishman, „Thrênoi to Moirólógia: Female Voices of Solitude, Resistance, and Solidarity“, *Oral Tradition* 23.2, 267–295.
- Flory 1978:** Stewart Flory, „Medea's Right Hand: Promises and Revenge“, *Transactions of the American Philological Association* 108, 69–74.
- Foley 1981:** *Reflections of Women in Antiquity*, ed. Helene P. Foley, New York, London, Paris: Gordon and Breach.
- Foley 1981a:** Helene P. Foley, „The conception of women in Athenian drama“, *Reflections of Women in Antiquity*, ed. Helene P. Foley, New York, London, Paris: Gordon and Breach, 127–168.
- Foley 1982:** Helene Foley, „The 'Female Intruder' Reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*“, *Classical Philology* 77.1, 1–21.
- Foley 1985:** Helene P. Foley, *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca: Cornell University Press.
- Foley 1996:** Helene P. Foley, „Antigone as Moral Agent“, *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, ed. M. S. Silk, Oxford: Clarendon Press.
- Foley 2001:** Helene Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Foxhall 1989:** Lin Foxhall, „Household, Gender and Property in Classical Athens“, *The Classical Quarterly* 39.1, 22–44.
- Friedrich 1993:** Rainer Friedrich, „Medea Apolis: On Euripides' Dramatization of the Crisis of the Polis“, *Tragedy, Comedy and Polis: Papers from the Greek Drama Conference*, eds. Alan Sommerstein, Stephen Halliwell, Jeffrey Henderson, Bernhard Zimmerman, Bari: Levante Editori, 219–239.
- Galinsky 1972:** Karl Galinsky, *The Herakles Theme: The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Oxford: Blackwell.

- Gamble 1970:** R. B. Gamble, „Euripides' *Suppliant Women*: Decision and Ambivalence“, *Hermes* 98.4, 385–405.
- Gardiner 1975:** Cynthia P. Gardiner, „Staging of the death of Ajax“, *The Classical Journal* 75.1, 10–14.
- Garland 1985:** Robert Garland, *The Greek Way of Death*, Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Garrison 1995:** Elise P. Garrison, *Groaning Tears: Ethical and Dramatic Aspects of Suicide in Greek Tragedy*, New York, Leiden: Brill.
- Garsney 1996:** Peter Garsney, *Ideas of Slavery from Aristotle to Augustine*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Georges 1994:** Pericles Georges, *Barbarian Asia and the Greek Experience: From the Archaic Period to the Age of Xenophon*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Gernet 1981[1948]:** Louis Gernet: „Value' in Greek myth“, *Myth, religion and society*, ed. R. L. Gordon, Cambridge: Cambridge University Press, Paris: Éditions de la maison des sciences de l'homme.
- Gernet 1981[1968]:** Louis Gernet, *The Anthropology of Ancient Greece*, Baltimore: Johns Hopkins University Press. (*Anthropologie de la Grèce antique*, Paris: François Maspéro 1968.)
- Gibert 1997:** John C. Gibert, „Euripides' *Hippolytus* Plays: Which Came First?“, *The Classical Quarterly* 47.1, 85–97.
- Glenn 1976:** Justin Glenn, „The Fantasies of Phaedra: A Psychoanalytic Reading“, *The Classical World* 69.7, 435–442.
- Gödde 2000:** Susanne Gödde, *Das Drama der Hikesie: Ritual und Rhetorik in Aischylos' Hiketiden*, Münster: Aschendorff.
- Goff 1995:** Barbara Goff, „Aithra at Eleusis“, *Helios* 22.1, 65–78.
- Goff 2004:** Barbara Goff, *Citizen Bacchae: Women's Ritual Practice in Ancient Greece*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Golden 1981:** Mark Golden, „Demography and the Exposure of Girls at Athens“, *Phoenix* 35.4, 316–331.
- Goldhill 1986:** Simon Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Goldhill 1994:** Simon Goldhill, „Representing Democracy: Women at the Great Dionysia“, *Ritual, Finance, Politics: Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, eds. R. Osborne, S. Hornblower, Oxford: Clarendon Press, 347–369.
- Gomme 1925:** A. W. Gomme, „The Position of Women in Athens in the Fifth and Fourth Centuries“, *Classical Philology* 20.1, 1–25.
- Gould 1966:** John Gould, „Tragedy and Collective Experience“, *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, ed. M. S. Silk, Oxford: Clarendon Press.
- Gould 1973:** John Gould, „Hiketeia“, *Journal of Hellenic Studies* 93: 74–103.



- Gould 1980:** John Gould, „Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens“, *The Journal of Hellenic Studies* 100, 38–59.
- Gould 2001:** John Gould, *Myth, Ritual, Memory, and Exchange: Essays in Greek Literature and Culture*, Oxford: Oxford University Press.
- Graves 1891:** Frank Pierrepont Graves, *The Burial Customs of the Ancient Greeks*, Brooklyn: Roche and Hawkins.
- Greene 1948:** William Chase Green, *Moirai: Fate, Good, and Evil in Greek Thought*, Cambridge: Harvard University Press.
- Gregory 1991:** Justina Gregory, *Euripides and the Instruction of Athenians*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Gregory 1995:** Justina Gregory, „Genealogy and Intertextuality in *Hecuba*“, *The American Journal of Philology* 116.3, 389–397.
- Gregory 2005:** Justina Gregory, „Euripidean Tragedy“, *A Companion to Greek Tragedy*, ed. Justina Gregory, Malden, Oxford: Blackwell, 251–270.
- Griffin 1998:** Jasper Griffin, „The Social Function of Attic Tragedy“, *The Classical Quarterly*, New Series 48.1, 39–61.
- Griffith 1998:** R. Drew Griffith, „Corporality in the Ancient Greek Theatre“, *Phoenix* 52.3-4, 230–256.
- Haigh 1896:** A. E. Haigh, *The Tragic Drama of the Greeks*, Oxford: Clarendon Press.
- Håland 2004:** Evy Johanne Håland, „Athena’s Peplos: Weaving as a Core Female Activity in Ancient and Modern Greece“, *Cosmos* 20, 155–182.
- Hall 1989:** Edith Hall, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition Through Tragedy*, Oxford University Press.
- Hall 1997[1989]:** Idit Hol, „Pronalazak varvara: grčko samoodređenje kroz tragediju“, prev. V. Smoje, S. Vujica, *Reč: Časopis za književnost i kulturu* br. 40, 83–98. (Edith Hall, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition Through Tragedy*, Oxford 1989, 201–223.)
- Hall 1997:** Edith Hall, „The sociology of Athenian tragedy“, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. P. E. Easterling, Cambridge: Cambridge University Press, 93–127.
- Hall 2010:** Edith Hall, *Greek tragedy: Suffering under the Sun*, New York: Oxford University Press.
- Halleran 1991:** Michael R. Halleran, „Gamos and Destruction in Euripides’ *Hippolytus*“, *Transactions of the American Philological Association* 121, 109–121.
- Hame 2008:** Kerri J. Hame, „Female Control of Funeral Rites in Greek Tragedy: *Klytaimnestra*, *Medea*, and *Antigone*“, *Classical Philology* 103.1, 1–15.
- Hamilton 1984:** Richard Hamilton, „Sources for the Athenian *Amphidromia*“, *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 25, 243–251.
- Hamilton 1985:** Richard Hamilton, „Slings and Arrows: The Debate with Lycus in the *Heracles*“, *Transactions of the American Philological Association* 115, 19–25.

- Handley 1956:** E. W. Handley, „Words for ‘soul’, ‘heart’ and ‘mind’ in Aristophanes“, *Rheinisches Museum für Philologie* 99.3, 205–225.
- Hangard 1978:** J. Hangard, „Euripides, *Andromache* 356“, *Mnemosyne*, Fourth Series 31.1, 70–71.
- Hanson 1964:** J. O. de G. Hanson, „Reconstruction of Euripides’ *Alexandros*“, *Hermes* 92.2, 171–181.
- Harrison 1991[1903]:** Jane Ellen Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Princeton: Princeton University Press.
- Havelock 1981:** C. M. Havelock, „Mourners on Greek Vases: Remarks on the Social History of Women“, *The Greek Vase*, ed. S. L. Hyatt, Latham: Hudson, Mohawk Association of Colleges and Universities, 103–118.
- Heath 1987:** Malcolm Heath, „‘Jure principem locum tenet’: Euripides’ *Hecuba*“, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 34, Institute of Classical Studies, 40–68.
- Henderson 1991:** Jeffrey Henderson, „Women and the Athenian Dramatic festivals“, *Transactions of the American Philological Association* 121, 133–147.
- Henrichs 1978:** Albert Henrichs, „Greek Maenadism from Olympias to Messalina“, *Harvard Studies in Classical Philology* 82, 121–160.
- Henrichs 1982:** Albert Henrichs, „Changing Dionysiac Identities“, *Jewish and Christian Self-Definition* vol. III: *Self-Definition in the Graeco-Roman World*, eds. B. F. Meyer, E. P. Sanders, Philadelphia: Fortress, 137–160, 213–236.
- Holmes 2010:** Brooke Holmes, *The Symptom and the Subject: The Emergence of the Physical Body in Ancient Greece*, Princeton, Woodstock: Princeton University Press.
- Holst-Warhaft 1992:** Gail Holst-Warhaft, *Dangerous Voices: Women’s Lament and Greek Literature*, London, New York: Routledge.
- Hopman 2008:** Marianne Hopman, „Revenge and Mythopoiesis in Euripides’ *Medea*“, *Transactions of the American Philological Association* 138.1, 155–183.
- Hughes 1991:** Dennis D. Hughes, *Human Sacrifice in Ancient Greece*, London, New York: Routledge.
- Ibersfeld 1982[1978]:** An Ibersfeld, *Čitanje pozorišta*, prev. Mirjana Miočinović, Beograd: Vuk Karadžić (Anne Ubesfeld, *Lire le théâtre*, Paris: Éditions sociales 1978.)
- Ivanović, Šarčević 2002:** Zorica Ivanović, Predrag Šarčević, „O statusu tela u antropologiji“, *Kultura: Časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku* br. 105-106, Beograd, 9–24.
- Janakieva 2005:** Svetlana Janakieva, „Noces prolongées dans l’Hadès: d’Evadné aux veuves thraces“, *Revue de l’histoire des religions* 222.1, 5–23.
- Jevremović 2007:** Petar Jevremović, *Telo, fantazam, simbol*, Beograd: Službeni glasnik.
- Johnston 1999:** Sarah Iles Johnston, *Restless Dead: Encounters Between the Living and the Dead in Ancient Greece*, Berkeley: University of California Press.
- Just 1975:** Roger Just, „The Conception of Women in Classical Athens“, *Journal of the Anthropological Society of Oxford* 6.3, 153–170.

- Just 1989:** Roger Just, *Women in Athenian Law and Life*, London, New York: Routledge.
- Kajava 2004:** Mika Kajava, „Hestia: Hearth, Goddess, and Cult“, *Harvard Studies in Classical Philology* 102, 1–20.
- Kaltsas, Shapiro 2008:** *Worshipping Women: Ritual and Reality in Classical Athens*, eds. N. Kaltsas, A. Shapiro, New York: Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation.
- Караџић 1988[1853]:** Сабрана дела Вука Караџића, књ. III: *Српске народне приповијетке* (1853), прир. Мирослав Пантић, Београд: Просвета 1988, „Немушти језик“.
- Караџић 1988[1845]:** Сабрана дела Вука Караџића, књ. V: *Српске народне пјесме II* (1845), прир. Радмила Пешић, Београд: Просвета 1988, бр. 48: „Смрт мајке Југовића“.
- Katz 1992:** Marilyn Katz, „Ideology and ‘The Status of Women’ in Ancient Greece“, *History and Theory*, 31.4: *History and Feminist Theory*, 70–97.
- Katz 2000:** Marilyn A. Katz, „Sappho and Her Sisters: Women in Ancient Greece“, *Signs* 25.2, 505–531.
- Kavoulaki 2008:** Athena Kavoulaki, „The Last Word: Ritual, Power, and Performance in Euripides’ *Hiketides*“, *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, eds. Martin Revermann, Peter Wilson, New York: Oxford University Press.
- Kerényi 1959:** Carl Kerényi, *The Heroes of the Greeks*, tr. from manuscript H. J. Rose, London: Thames and Hudson. (Karl Kerényi, *Die Heroen der Griechen*, Zürich: Rhein 1958.)
- Kerényi 1976:** Carol Kerényi, *Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life*, tr. Ralph Manheim, Princeton: Princeton University Press.
- Keuls 1993[1985]:** Eva C. Keuls, *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*, Berkley: University of California Press.
- King 1998:** Helen King, *Hippocrates’ Woman: Reading the Female Body in Ancient Greece*, New York: Routledge.
- Kirkwood 1947:** Gordon M. Kirkwood, „Hecuba and Nomos“, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 78, 61–68.
- Kitto 1991[1951]:** Humphrey Davey Findley Kitto, *The Greeks*, Harmondsworth: Penguin Books.
- Kitto 1968[1939]:** Humphrey Davey Findley Kitto, *Greek Tragedy: A Literary Study*, London: Methuen.
- Knox 1977:** Bernard M. W. Knox, „The *Medea* of Euripides“, *Yale Classical Studies* 25, 193–226.
- Koniaris 1973:** George Leonidas Koniaris, „Alexander, Palamedes, Troades, Sisyphus – A Connected Tetralogy? A Connected Trilogy?“, *Harvard Studies in Classical Philology* 77, 85–124.

- Kot 1974:** Jan Kot, *Jedenje bogova: Studije o grčkim tragedijama*, prev. Petar Vujičić, Beograd: Nolit (Jan Kott, *Zjadanje bogów: Szkice o tragedii greckiej*, Nowy Jork 1972.)
- Kovacs 1977:** Paul David Kovacs, „Three Passages from the *Andromache*“, *Harvard Studies in Classical Philology* 81, 123–156.
- Kovacs 1980a:** Paul David Kovacs, „Shame, Pleasure, and Honor in Phaedra’s Great Speech (Euripides, *Hippolytus* 375–87)“, *The American Journal of Philology* 101.3, 287–303.
- Kovacs 1980b:** Paul David Kovacs, *The Andromache of Euripides: An Interpretation*, Chico: Scholars Press.
- Kovacs 1984:** Paul David Kovacs, „On the *Alexandros* of Euripides“, *Harvard Studies in Classical Philology* 88, 47–70.
- Kovacs 1986:** Paul David Kovacs, „On Medea’s Great Monologue (E. *Med.* 1021–80)“, *The Classical Quarterly New Series* 36.2, 343–352.
- Kovacs 1987:** Paul David Kovacs, *The Heroic Muse: Studies in the Hippolytus and Hecuba of Euripides*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Kurtz, Boardman 1971:** Donna C. Kurtz, John Boardman, *Greek burial customs*, Ithaca: Cornell University Press.
- Kyriakou 1997:** Poulcheria Kyriakou, „All in the Family: Present and Past in Euripides’ *Andromache*“, *Mnemosyne*, Fourth Series 50.1, 7–26.
- Lacey 1968:** Walter Kirkpatrick Lacey, *The Family in Classical Greece*, Ithaca: Cornell University Press.
- Langdon 1976:** Merle K. Langdon, *A Sanctuary of Zeus on Mount Hymettos*, Princeton: American School of Classical Studies at Athens.
- Ласек 2005:** Агњешка Ласек [Agnieszka Łasek], „Историјско, поетско и митско у песми *Смрт мајке Југовића*“, *Зборник Матице српске за славистику* бр. 67, 51–64.
- Leduc 1992:** Claudine Leduc, „Marriage in Ancient Greece“, *A History of Women in the West*, vol. 1: *From Ancient Goddesses to Christian Saints*, ed. P. Schmitt Panel, Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 233–295.
- Lefkowitz 2012[1981]:** Mary R. Lefkowitz, *The Lives of the Greek Poets*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lefkowitz 1993:** Mary R. Lefkowitz, „Seduction and Rape in Greek Myth“, *Consent and Coercion to Sex and Marriage in Ancient and Medieval Societies*, ed. Angeliki E. Laiou, Washington: Dumbarton Oaks, 17–39.
- Lefkowitz, Fant 1982:** Mary R. Lefkowitz, Maureen B. Fant, *Women’s Life in Greece and Rome: a Source Book in Translation*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lewis 2003[1971]:** I. M. Lewis, *Ecstatic Religion: A Study of Shamanism and Spirit Possession*, Routledge.
- Lewis 2002:** Sian Lewis, *The Athenian Woman: An Iconographic Handbook*, London, New York: Routledge.

- Lévy 1983:** *La Femme dans les sociétés antiques : actes des Colloques de Strasbourg*, ed. Edmond Lévy, Strasbourg: Association pour l'étude de la civilisation romaine.
- Llewellyn-Jones 2003:** Lloyd Llewellyn-Jones, *Aphrodite's Tortoise: The Veiled Woman of Ancient Greece*, Swansea: Classical Press of Wales.
- Lloyd 1984:** Michael Lloyd, „The Helen Scene in Euripides' *Troades*“, *The Classical Quarterly*, New Series 34.2, 303–313.
- Lloyd 2006:** Charles Lloyd, „The Polis in *Medea*: Urban Attitudes and Euripides' Characterization in *Medea* 214–224“, *The Classical World* 99.2, 115–130.
- Longo 1990[1978]:** Oddone Longo, „The Theater of the *Polis*“, *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, eds. John J. Winkler, Froma I. Zeitlin, Princeton: Princeton University Press, 336–366.
- Loraux 1981:** Nicole Loraux, *L'Invention d'Athènes: Histoire de l'oraison funèbre dans la „cité classique“*, Paris, La Haye, New York: Mouton Paris de EHESS.
- Loraux 1984:** Nicole Loraux, „Le corps étranglé: Quelques faits et beaucoup de représentations“, *Publications de l'École française de Rome*, Année 1984, Volume 79, Numéro 1, 195–224.
- Loraux 1987[1985]:** Nicole Loraux, *Tragic Ways of Killing a Woman*, tr. Anthony Forster, Cambridge: Harvard University Press, 1987. (Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris: Hachette, 1985.)
- Loraux 1995[1990]:** Nicole Loraux, *The Experiences of Tiresias: The Feminine and the Greek Man*, tr. Paula Wissing, Princeton: Princeton University Press. (Nicole Loraux, *Les expériences de Tirésias: Le féminin et l'homme grec*, Paris: Gallimard, NRF Essais 1990.)
- Loraux 1998[1990]:** Nicole Loraux, *Mothers in Morning*, tr. Corinne Pache, Ithaca, London: Cornell University Press. (Nicole Loraux, *Les Mères en deuil*, Paris: Seuil 1990.)
- Luschnig 1992:** C. A. E. Luschnig, „Interiors: Imaginary Spaces in *Alcestis* and *Medea*“, *Mnemosyne*, Fourth Series 45.1, 19–44.
- MacDowell 1963:** Douglas Maurice MacDowell, *The Athenian Homicide Law in the Age of the Orators*, Manchester: Manchester University Press.
- MacDowell 1978:** D. M. MacDowell, *The Law in Classical Athens*, Ithaca: Cornell University Press.
- MacLeod 2006:** Leona MacLeod, „Marauding Maenads: The First Messenger Speech in the *Bacchae*“, *Mnemosyne*, Fourth Series 59.4, 578–584.
- March 1989:** Jennifer R. March, „Euripides' *Bakchai*: A Reconsideration in the Light of Vase-paintings“, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 36, 33–65.
- Marquardt 1981:** Patricia A. Marquardt, „A Portrait of Hecate“, *The American Journal of Philology* 102.3, 243–260.
- Mason 1959:** P. G. Mason, „Kassandra“, *The Journal of Hellenic Studies* 79, 80–93.
- Masqueray 1908:** Paul Masqueray, *Euripide et ses idées*, Paris: Librairie Hachette.

- Mastronarde 2010:** Donald J. Mastronarde, *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Mastronarde 2010:** Donald J. Mastronarde, *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge: Cambridge University Press.
- McClure 1999:** Laura McClure, „The Worst Husband’: Discourses of Praise and Blame in Euripides’ *Medea*“, *Classical Philology* 94.4, 373–394.
- McClure 1999:** Laura McClure, *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton: Princeton University Press.
- McClure 2002:** *Sexuality and Gender in the Classical World: Readings and Sources*, ed. Laura McClure, Oxford: Blackwell.
- McNiven 2000:** Timothy J. McNiven, „Behaving like an Other: Telltale Gestures in Athenian Vase Painting“, *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, ed. Beth Cohen, Leiden: Brill, 71–98.
- Mendelsohn 2002:** Daniel Mendelsohn, *Gender and the City in Euripides’ Political Plays*, New York: Oxford University Press.
- Mercier 1993:** Charles E. Mercier, „Hekabe’s Extended Supplication (*Hec.* 752–888)“, *Transactions of the American Philological Association* 123, 149–160.
- Meridor 1978:** Ra’anana Meridor, „Hecuba’s Revenge: Some Observations on Euripides’ *Hecuba*“, *The American Journal of Philology* 99.1, 28–35.
- Meridor 1984:** Ra’anana Meridor, „Plot and Myth in Euripides’ *Heracles* and *Troades*“, *Phoenix* 38.3, 205–215.
- Meridor 1989:** Ra’anana Meridor, „Euripides’ *Troades* 28–44 and the Andromache Scene“, *The American Journal of Philology* 110.1, 17–35.
- Meuli 1946:** Karl Meuli, „Griechische Opferbräuche“, *Phyllobolia: Festschrift für P. von der Mühl zum 60. Geburtstag*, Basel: Schwabe, 185–288. (Репринт: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Thomas Gelzer, Basel: Schwabe 1975, Bd. 2, 907–1021.)
- Michelini 1989:** Ann Norris Michelini „Neophron and Euripides’ *Medea* 1056–80“, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 119, 115–135.
- Michelini 2006[1987]:** Ann Norris Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Mitchell-Boyask 2006:** Robin Mitchell-Boyask, „The Marriage of Cassandra and the *Oresteia*: Text, Image, Performance“, *Transactions of the American Philological Association* 136.2, 269–297.
- Morgan 2010:** Janett Morgan, „Women, Religion and the Home“, *A Companion to Greek Religion*, ed. Daniel Ogden, Oxford: Blackwell, 297–310.
- Mossé 1983:** Claude Mossé, *La femme dans la Grèce antique*, Paris: Albin Michael.
- Mossman 1995:** Judith Mossman, *Wild Justice: A Study of Euripides’ Hecuba*, Oxford: Clarendon Press.

- Mueller 2001:** Melissa Mueller, „The Language of Reciprocity in Euripides' *Medea*“, *The American Journal of Philology* 122.4, 471–504.
- Munteanu 2010-2011:** Dana Lacourse Munteanu, „The Tragic Muse and the Anti-Epic Glory of Women in Euripides' *Troades*“, *The Classical Journal* 106.2, 129–147.
- Murray 1913:** Gilbert Murray, *Euripides and his Age*, London: Williams and Norgate.
- Nagy 2010:** Gregory Nagy, „Ancient Greek Elegy“, *The Oxford Handbook of the Elegy*, ed. Karen Weisman, Oxford: Oxford University Press, 13–45.
- Newman 2001:** Kevin J. Newman, „Euripides' *Medea*: Structures of Enstrangement“, *Illinois Classical Studies* 26, 53–76.
- Newton 1985** Rick M. Newton, „Ino in Euripides' *Medea*“, *The American Journal of Philology* 106.4, 496–502.
- Nicolson 1897:** Frank W. Nicolson, „The Saliva Superstition in Classical Literature“, *Harvard Studies in Classical Philology* 8, 23–40.
- Ниче 2001[1872]:** Фридрих Ниче, *Рођење трагедије*, прев. Вера Стојић, предговор Милош Ђурић, Београд: Дерета. (Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig: E. W. Fritsch.)
- Nugent 1993:** S. Georgia Nugent, „Euripides' *Medea*: The Stranger in the House“, *Comparative Drama* 27.3, 306–327.
- Nusbaum 2009[1986]:** Marta Nusbaum, *Krhkost dobrote: Slučaj i etika u grčkoj tragediji i filozofiji*, прев. Branimir Gligorić, Lada Akad, Beograd: Službeni glasnik. (Martha Nussbaum, *The Fragility of Goodness: Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press 1986.)
- O'Neill 1941:** Eugene G. O'Neill Jr, „The Prologue of the *Troades* of Euripides“, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 72, 288–320.
- Oakley, Sinos 1993:** John Howard Oakley, Rebecca H. Sinos, *The Wedding in Ancient Athens*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Ogden 1995:** Daniel Ogden, „Women and bastardy in Ancient Greece and the Hellenistic World“, *The Greek World*, ed. Anton Powell, London, New York: Routledge, 219–245.
- Ogden 1996:** Daniel Ogden, *Greek Bastardy in the Classical and Hellenic Periods*, Oxford: Clarendon Press.
- Ogden 2009:** Daniel Ogden, „Bastardy and Fatherlessness in Ancient Greece“, *Growing Up Fatherless in Antiquity*, eds. Sabine R. Hübner, David M. Ratzan, Cambridge: Cambridge University Press, 105–120.
- Ormand 1999:** Kirk Ormand, *Exchange and the Maiden: Marriage in Sophoclean Tragedy*, Austin: University of Texas Press.
- Ormand 2014:** Kirk Ormand, *The Hesiodic Catalogue of Women and Archaic Greece*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Osborne 1997:** Robin Osborne, „Law, the Democratic Citizen and the Representation of Women in Classical Athens“, *Past & Present* 155, 3–33.

- Osborne 1993:** Robin Osborne, „Women and Sacrifice in Classical Greece“, *The Classical Quarterly*, New Series 43.2, 392–405.
- Otto 1998[1956]:** Walter Friedrich Otto, *Theophania: duh starogrčke religije*, prev. Damir Barbarić, Zagreb: Matica hrvatska. (Walter Friedrich Otto, *Theophania: der Geist der altgriechischen Religion*, Hamburg: Rowohlt 1956.)
- Padel 1990:** Ruth Padel, „Making Space Speak“, *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, eds. John J. Winkler, Froma I. Zeitlin, Princeton: Princeton University Press, 336–366.
- Palmer 1957:** Robert B. Palmer, „An Apology for Jason: A Study of Euripides' *Medea*“, *The Classical Journal* 53.2, 49–55.
- Papadodima 2010:** Efi Papadodima, „The Greek/Barbarian Interaction in Euripides' *Andromache*, *Orestes*, *Heracleidae*: A Reassessment of Greek Attitudes to Foreigners“, *Digressus* 10, 1–42.
- Papadopoulou 2000:** Thalia Papadopoulou, „Cassandra's Radiant Vigour and the Ironic Optimism of Euripides' *Troades*“, *Mnemosyne*, Fourth Series 53.5, 513–527.
- Parker 2001:** L. P. E. Parker, „Where is Phaedra?“, *Greece & Rome* 48.1, 45–52.
- Parker 1983:** Robert Parker, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford: Clarendon Press.
- Parker 2005:** Robert Parker, *Polytheism and Society at Athens*, Oxford: Oxford University Press.
- Partridge 1980:** Angela Partridge, „Wild men and wailing women“, *Éigse: A Journal of Irish Studies* 18.1, 25–37.
- Patterson 1990:** Cynthia B. Patterson, „Those Athenian Bastards“, *Classical Antiquity* 9, 40–73.
- Pavlović 1986:** Miodrag Pavlović, *Obredno i govorno delo: Ogledi sa srpskim predanjem*, Beograd: Prosveta.
- Pavlović 1987:** Miodrag Pavlović, *Poetika žrtvenog obreda*, Beograd: Nolit.
- Peradotto, Sullivan 1984:** *Women in the ancient world: the Arethusa papers*, eds. John Peradotto and J. P. Sullivan, Albany: State University of New York Press.
- Perris 2011:** Simon Perris, „Perspectives on Violence in Euripides' *Bacchae*“, *Mnemosyne* 64, 37–57.
- Phillippo 1995:** Susanna Phillippo, „Family Ties: Significant Patronymics in Euripides' *Andromache*“, *The Classical Quarterly*, New Series 45.2, 355–371.
- Podlecki 1974:** A. J. Podlecki, „Individual and Group in Euripides' *Bacchae*“, *L'Antiquité Classique* 43, 143–165.
- Podlecki 1990:** Anthony J. Podlecki, „Could Women Attend the Theater in Ancient Athens? A Collection of Testimonia“, *Ancient World* 21, 27–43.
- Pomeroy 1975:** Sarah B. Pomeroy, *Godesses, Whores, Wives and Slaves: Women in Classical Antiquity*, New York: Schocken.



- Pritchett 1974:** W. Kendrick Pritchett, *The Greek State at War II*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Pritchett 1985:** W. Kendrick Prichett, *The Greek State of War IV*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Rabinowitz 1993:** Nancy Sorkin Rabinowitz, *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women*, Ithaca, London: Cornell University Press.
- Racine 1799[1667]:** Jean Racine, „Andromaque“, *Œuvres de Jean Racine* t. 1, Édition stéréotype, Paris: Didot, 147–208.
- Rapp 1872:** Adolf Rapp, „Die Mänade im griechischen Cultus, in der Kunst und Poesie“, *Rheinisches Museum für Philologie* 27, 1–22, 562–611.
- Reckford 1968:** Kenneth J. Reckford, „Medea’s First Exit“, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 99, 329–359.
- Reckford 1974:** Kenneth J. Reckford, „Phaedra and Pasiphae: The Pull Backward“, *Transactions of the American Philological Association* 104, 307–328.
- Reckford 1985:** Kenneth J. Reckford, „Concepts of Demoralization in the *Hecuba*“, *Directions in Euripidean Criticism: A Collection of Essays*, ed. Peter Burian, Durham, NC: Duke University Press.
- Редфилд 2007:** Џејмс Редфилд, „Homo domesticus“, *Ликови старе Грчке*, прир. Жан-Пјер Вернан, прев. Драгана Банковић, Душан Поповић, Јована Поповић, Београд: Клио (*L’Uomo Greco*, a cura di Jean-Pierre Vernant, Roma, Bari: Gius. Laterza & Figli 1991.)
- Reeder 1995:** *Pandora: Women in Classical Greece, Exhibition Catalogue*, ed. Ellen D. Reeder, Baltimore: Walters Art Gallery and Princeton University Press.
- Rees 1972:** B. R. Rees, „‘Pathos’ in the *Poetics* of Aristotle“, *Greece & Rome* 19.1, 1–11.
- Rehm 1989:** Rush Rehm, „Medea and the λόγος of the Heroic“, *Eranos* 87, 97–115.
- Rehm 1994:** Rush Rehm, *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton: Princeton University Press.
- Rehm 1999-2000:** Rush Rehm, „The Play of Space: Before, Behind, and Beyond in Euripides’ *Heracles*“, *Illinois Classical Studies* 24-25: *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, 363–375.
- Richter 1971:** Donald C. Richter, „The Position of Women in Classical Athens“, *The Classical Journal* 67.1, 1–8.
- Rickert 1987:** Gail Ann Rickert, „Akrasia and Euripides’ *Medea*“, *Harvard Studies in Classical Philology* 91, 91–117.
- Riley 2008:** Kathleen Riley, *The Reception and Performance of Euripides’ Herakles: Reasoning Madness*, Oxford: Oxford University Press.
- Rode 1991:** Ervin Rode, *Psyche: Kult duše i besmrtnost kod Grka*, prev. Drinka Gojković i Olga Kostrešević, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. (Erwin Rohde, *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Tübingen: Verlag von J. C. B. Mohr 1925.)

- Roisman 1999a:** Hanna M. Roisman, *Nothing is as it Seems: The Tragedy of the Implicit in Euripides' Hippolytus*, Lanham: Rowman & Littlefield.
- Roisman 1999b:** Hanna M. Roisman, „The Veiled Hippolytus and Phaedra“, *Hermes* 127.4, 397–409.
- Romilly 1961:** Jacqueline de Romilly, *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris: Presses universitaires de France.
- Roy 1999:** J. Roy, „Polis and Oikos in Classical Athens“, *Greece and Rome, Second Series* 46.1, 1–18.
- Rutherford 2001:** Richard Rutherford, „The Cassandra scene“, *Essays on Trojan women*, eds. David Stuttard, Tamsin Shasha, London: Actors of Dionysos, 90–102.
- Rutherford 2012:** R. B. Rutherford, *Greek Tragic Style: Form, Language and Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Руже 1994:** Жилбер Руже, *Музика и транс: Нацрт једне опште теорије односа музике и опседнутости*, превела Јелена Стакић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића. (Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, Paris: Éditions Gallimard 1980.)
- Rynearson 2009:** Nicholas Rynearson, „A Callimachean Case of Lovesickness: Magic, Disease, and Desire in 'Aetia' Fr. 67–75 PF.“, *The American Journal of Philology* 130.3, 341–365.
- Schaps 1979:** David Schaps, *Economic Rights of Women in Ancient Greece*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Schaps 1993:** David Schaps, „The Women of Greece in Wartime“, *Classical Philology* 77.3, 193–213.
- Schein 1990:** Seth L. Schein, „Philia in Euripides' Medea“, *Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*, eds. Mark Griffith, Donald J. Mastronarde, Atlanta: Scholars, 57–73.
- Schmidt 1995:** Margot Schmidt, „Sorceresses“, *Pandora: Women in Classical Greece*, ed. Ellen D. Reeder, Princeton: Princeton University Press, 57–62.
- Schnapp 1973:** Alain Schnapp, „Représentation du territoire de guerre et du territoire de chasse dans l'oeuvre de Xénophon“, *Problèmes de la terre en Grèce ancienne: recueil de travaux*, ed. M. I. Finley, Paris: Mouton, 307–321.
- Scodel 1980:** Ruth Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Scodel 1998:** Ruth Scodel, „The Captive's Dilemma: Sexual Acquiescence in Euripides' Hecuba and Troades“, *Harvard Studies in Classical Philology* 98, 137–154.
- Seaford 1987:** Richard Seaford, „The Tragic Wedding“, *The Journal of Hellenic Studies* 107, 106–130.
- Seaford 1990:** Richard Seaford, „The Structural Problems of Marriage in Euripides“, *Euripides, Women and Sexuality*, ed. A. Powell, London, New York: Routledge, 151–176.

- Seaford 1994:** Richard Seaford, *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford: Clarendon Press.
- Seaford 2000:** Richard Seaford, „The Social Function of Attic Tragedy: A Response to Jasper Griffin“, *The Classical Quarterly*, New Series 50.1, 30–44.
- Segal 1970:** Charles Segal, „Shame and Purity in Euripides' *Hippolytus*“, *Hermes* 98.3, 278–299.
- Segal 1974:** Charles Segal, „The Raw and the Cooked in Greek Literature: Structure, Values, Metaphor“, *The Classical Journal* 69.4, 289–308.
- Segal 1989:** Charles Segal, „The Problem of the Gods in Euripides' *Hecuba*“, *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 22, 9–21.
- Segal 1990a:** Charles Segal, „Violence and the Other: Greek, Female, and Barbarian in Euripides' *Hecuba*“, *Transactions of the American Philological Association* 120, 109–131.
- Segal 1990b:** Charles Segal, „Golden Armor and Servile Robes: Heroism and Metamorphosis in *Hecuba* of Euripides“, *The American Journal of Philology* 111.3, 304–317.
- Segal 1993:** Charles Segal, *Euripides and the Poetics of Sorrow: Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*, Durham, London: Duke University Press.
- Segal 1996:** Charles Segal, „Catharsis, Audience, and Closure in Greek tragedy“, *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, ed. M. S. Silk, Oxford: Clarendon Press.
- Segal 1997[1982]:** Charles Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton: Princeton University Press.
- Segal 1999-2000:** Charles Segal, „Lament and Recognition: A Reconsideration of the Ending of the *Bacchae*“, *Illinois Classical Studies* 24-25: *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, 273–291.
- Seremetakis 1991:** C. Nadia Seremetakis, *The Last Word: Women, Death, Divination in Inner Mani*, Chicago: University of Chicago Press.
- Shapiro 1991:** Alan H. Shapiro, „The Iconography of Mourning in Athenian Art“, *American Journal of Archaeology* 95, 629–656.
- Shaw 1975:** Michael Shaw, „The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama“, *Classical Philology* 70.4, 255–266.
- Sheppard 1916:** J. T. Sheppard, „The Formal Beauty of the *Hercules Fvrens*“, *The Classical Quarterly* 10.2, 72–79.
- Slater 1968:** Philip E. Slater, *The Glory of Hera: Greek Mythology and the Greek Family*, Boston: Beacon Press.
- Smith 1967:** Wesley D. Smith, „Expressive Form in Euripides' *Suppliants*“, *Harvard Studies in Classical Philology* 71, 151–170.
- Solmsen 1973:** Friedrich Solmsen, „'Bad Shame' and Related Problems in Phaedra's Speech (Eur. Hipp. 380–388)“, *Hermes* 101.4, 420–425.

- Solmsen 2015[1975]:** Friedrich Solmsen, *Intellectual Experiments of the Greek Enlightenment*, Princeton: Princeton University Press.
- Sourvinou-Inwood 1987:** Christiane Sourvinou-Inwood, „A Series of Erotic Pursuits: Images and Meanings“, *The Journal of Hellenic Studies* 107, 131–153.
- Sourvinou-Inwood 1997:** Christiane Sourvinou-Inwood, „Medea at a shifting distance: images and Euripidean tragedy“, *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, eds. James Joseph Clauss, Sarah Iles Johnston, Princeton: Princeton University Press, 253–296.
- Sourvinou-Inwood 2003:** Christiane Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham: Lexington Books.
- Stears 1998:** Karen Stears, „Death Becomes Her: Gender and Athenian Death Ritual“, *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, eds. S. Blundell, M. Williamson, London, New York: Routledge, 113–127.
- Stevanović 2009:** Lada Stevanović, *Laughing at the Funeral: Gender and Anthropology in the Greek Funerary Rites*, Belgrade: Institute of Ethnography SASA.
- Стевановић 2010:** Лада Стевановић, „Медеја некад и сад: (ре)конструкција идентитета жене и странкиње у роману *Медеја*. Гласови Кристе Волф“, *Гласник Етнографског института САНУ* 58.1, 171–188.
- Storey 1993:** Ian C. Storey, „Domestic Disharmony in Euripides' *Andromache*“, *Greece & Rome*, Second Series 36.1, 16–27.
- Storey 2008:** Ian C. Storey, *Euripides: Suppliant Women*, London: Duckworth, 2008.
- Sullivan 1996:** Shirley Darcus Sullivan, „Disturbances of the Mind and Heart in Early Greek Poetry“, *L'Antiquité Classique* 65, 31–51.
- Suter 2003:** Ann Suter, „Lament in Euripides' *Trojan Women*“, *Mnemosyne*, Fourth Series 56.1, 1–28.
- Taplin 2007:** Oliver Taplin, *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles: Getty Publications.
- Thumiger 2006:** Chiara Thumiger, „Animal World, Animal Representation, and the 'Hunting model': Between Literal and Figurative in Euripides' *Bacchae*“, *Phoenix* 60.3-4, 191–210.
- Toher 2001:** Mark Toher, „Euripides' *Supplices* and the Social Function of the Funeral Ritual“, *Hermes* 129.3, 332–343.
- Toohey 1992:** Peter Toohey, „Love, Lovesickness, and Melancholia“, *Illinois Classical Studies* 17.2, 265–286.
- Torrance 2005:** Isabelle Torrance, „Andromache 'Aichmalotos': concubine or wife?“, *Hermathena* 179, 39–66.
- Tulin 1996:** Alexander Tulin, *Dike Phonou: The Right of Prosecution and Attic Homicide Procedure*, Stuttgart, Leipzig: B. G. Teubner.
- Tyrrell 1984:** William Blake Tyrrell, *Amazons: A Study of Athenians Mythmaking*, Baltimore, London: Johns Hopkins University Press.

- Τζεδάκις 1995:** Γιάννης Τζεδάκις, *Από τη Μήδεια στη Σαπφώ: Ανυπότακτες γυναίκες στην αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα: Υπουργείο πολιτισμού, ICOM, Ελληνικό τμήμα.
- van Straten 1974:** F. T. van Straten, „Did the Greeks Kneel before their Gods?“, *Bulletin Antieke beschaving*, 159–89.
- Vellacott 1975:** Philip Vellacott, *Ironic Drama: A Study of Euripides' Method and Meaning*, London, New York: Cambridge University Press.
- Venit 1988:** Marjorie Susan Venit, „The Caputi Hydria and Working Women in Classical Athens“, *The Classical World* 81.4, 265–272.
- Vérilhac, Vial, Darmezín 1990:** Anne-Marie Vérilhac, Claude Vial, Laurence Darmezín, *La Femme dans le monde méditerranéen 2: La Femme grecque et romaine. Bibliographie*, Lyon: Maison de l'Orient Méditerranéen, Paris: Diffusion de Boccard.
- Vernant 1965:** Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs: Études de psychologie historique*, Paris: François Maspéro.
- Вернан 1993[1972]:** Жан-Пјер Вернан, „Напетости и двосмислености у грчкој трагедији“, Жан-Пјер Вернан, Пјер Видал-Наке, *Мит и трагедија у античкој Грчкој* т. I, прев. Живојин Живојновић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића. (Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* t. I, Paris: Éditions la découverte 1972.)
- Vernant 1990[1974]:** Jean-Pierre Vernant, „Marriage“, *Myth and Society in Ancient Greece*, transl. Janet Lloyd, New York: Zone Books, 55–79. (*Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, François Maspéro, 1974.)
- Vernant 1991:** Jean-Pierre Vernant, *Mortals and Immortals: Collected Essays*, ed. Froma I. Zeitlin. Princeton: Princeton University Press.
- Вернан 1995:** Жан-Пјер Вернан, „Маскирани Дионис из Еурипидових Баханткиња“, Жан-Пјер Вернан, Пјер Видал-Наке, *Мит и трагедија у античкој Грчкој* т. II, прев. Јован Попов, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића. (Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* t. II, Paris: Éditions la découverte 1986.)
- Vernan 2002[1999]:** Žan-Pol Vernan, *Vaseljena, bogovi, ljudi*, прев. Aleksandra Mančić, Čačak: Gradac. (Jean-Pierre Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes*, Paris: Seuil, 1999.)
- Vernant, Vidal-Naquet 1972:** Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* t. I, Paris: Éditions la découverte.
- Vidal-Naquet 1968:** Pierre Vidal-Naquet, „Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne“, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 23.5, 947–964.
- Vidal-Naquet 1981:** Pierre Vidal-Naquet, *Le chasseur noir: Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris: François Maspéro.
- Видал-Наке 1995[1986]:** Пјер Видал-Наке, „Штитови јунака“, Жан-Пјер Вернан, Пјер Видал-Наке, *Мит и трагедија у античкој Грчкој* т. II, прев. Јован Попов, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића. (Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* t. II, Paris: Éditions la découverte 1986.)

- Whitehorne 1986:** John E. G. Whitehorne, „The Dead as Spectacle in Euripides’ *Bacchae* and *Suplices*“, *Hermes* 114.1, 59–72.
- Wiles 1997:** David Wiles, *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Williamson 1990:** Margaret Williamson, „A woman’s place in Euripides’ *Medea*“, *Euripides, Women, and Sexuality*, ed. A. Powell, London, New York: Routledge.
- Willink 1990:** C. W. Willink, „Euripides’ *Suplices* 71–86 and the Chorus of ‘Attendants’“, *The Classical Quarterly* 40.2, 340–348.
- Winkler 1990[1972]:** John Winkler, „The constraints of Desire“, *The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York: Routledge.
- Winkler, Zeitlin 1990:** *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, eds. John J. Winkler, Froma I. Zeitlin, Princeton: Princeton University Press.
- Wohl 1998:** Victoria Wohl, *The Intimate Commerce: Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*, Austin: University of Texas Press.
- Wolff 1944:** H. J. Wolff, „Marriage Law and Family Organization in Ancient Athens“, *Traditio* 2, 44–95.
- Zeitlin 1982:** Froma I. Zeitlin, „Cultic Models of the Feminine: Rites of Dionysos and Demeter“, *Arethusa* 15, 129–157.
- Zeitlin 1990a:** Froma I. Zeitlin, „Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama“, *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, eds. John J. Winkler, Froma I. Zeitlin, Princeton: Princeton University Press, 63–97.
- Zeitlin 1990b:** Froma I. Zeitlin, „Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama“, *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, eds. John J. Winkler, Froma I. Zeitlin, Princeton: Princeton University Press, 130–167.
- Zeitlin 1996:** Froma I. Zeitlin, *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago: University of Chicago Press.

## Биографија

Бурђина Шијаковић рођена је 3. маја 1985. у Никшићу, гдје је завршила основну школу и гимназију. На Филозофском факултету Универзитета у Београду – Одељење за Класичне науке дипломирала је 2009. с просјечном оцјеном 9,61. На истом Факултету и Одељењу уписала је докторске студије 2010. и положила све предвиђене испите с просјечном оцјеном 10.00.

Академске 2005/06. била је стипендиста Задужбине Студеница Конгреса српког уједињења, непрофитне организације Срба у дијаспори, 2009/10. као стипендиста грчког Министарства просвјете и вјера похађала је курс грчког језика у школи савременог грчког језика при Аристотеловом Универзитету у Солуну, а током 2013. боравила је на Универзитету Сорбона, на интензивном курсу француског језика. Говори енглески, грчки и француски, и служи се класичним језицима (старогрчким и латинским).

Од 2010. запослена је у Етнографском институту САНУ у Београду прво као истраживач–приправник, а затим као истраживач–сарадник на пројектима: *Стратегије идентитета: савремена култура и религиозност* и *Интердисциплинарно истраживање културног и језичког наслеђа Србије. Израда мултимедијалног интернет портала „Појмовник српске културе“*. Од 2013. води међународну сарадњу Етнографског института. Учествовала је у више међународних научних скупова.

### Објављени радови:

- „Божанство које умире и васкрсава у религијама Старог свијета“, *Изворник: Часопис за веру и културу* бр. 75–76 (2010), 97–116.
- „Есхилови религиозни погледи и схватање правде на примјеру *Окованог Прометеја*“, *Антика и савремени свет: религија и култура*, Зборник радова Друштва за античке студије Србије, Београд 2011, 396–406.
- „Обликовање бола: античка грчка тужбалица и њен терапеутски аспект“, *Гласник Етнографског института САНУ* LIX/1 (2011) 71–83.
- „Shaping the Pain: Ancient Greek Lament and Its Therapeutic Aspect“, *Bulletin of the Ethnographic Institute SASA* LIX/1 (2011) 84–96.
- „Еурипидове *Баханткиње*: однос сопства и другости кроз различите форме маске“, *Антика, савремени свет и рецепција античке културе*, Зборник радова са међународног скупа Друштва за античке студије Србије, Београд 2012, 462–485.
- „Shaping the Pain: Lamenting of Euripides', Kakojanis' and Kiš' Electra“, *Гласник Етнографског института САНУ* LX/2 (2012), 139–154.
- „Ифигенија у Аулиди: једно читање из перспективе укрштања теорија Жирара и Буркерта“, *Антика и савремени свет: научници, истраживачи и тумачи*, Зборник радова са међународног скупа Друштва за античке студије Србије, Београд 2013, 425–445.
- „(Де)конструкција женског тијела у Еурипидовом *Хиполиту*“, *Гласник Етнографског института САНУ* LXI/1 (2013) 59–73.
- „Жена у рановизантијском друштву: статус тијела и друштвени статус“, *Антика и савремени свет: тумачење антике*, Зборник радова са међународног скупа Друштва за античке студије Србије, Београд 2014, стр. 457–467.
- „Εἰς ὄρος! Планина и менадизам у Еурипидовим *Бакхама*“, *Религија, религиозност и савремена култура*, Зборник Етнографског института САНУ, Београд 2014, стр. 201–216.
- „Другост варварке – *Медеја* Еурипидова и *Медеја* Велимира Лукића“, *Гласник ЕИ САНУ* LXII/2 (2014), 181–198.
- „Свијет се смањује, изучавање историје се шири: Trond Berg Eriksen, *Šta je istorija ideja?*, sa porveškog prevela Jelena Loma, Loznica: Karpos 2013 (175)“, *Гласник ЕИ САНУ* LXII/1 (2014), 306–310.