

Ђурђина Шијаковић

Етнографски институт САНУ
djurdjina.s@gmail.com

(Де)конструкција женског тијела у Еурипидовом *Хиполиту**

Античко грчко позориште и позориште уопште, које пружа један посебан искуствени доживљај стварности, у великој мјери користи тијело као свој медиј. Истовремено, тијело суверено влада позорницом, користи сопствене могућности и могућности текста, сцене, пажње гледалишта. Када се ради о трагедији, оно – парадоксално – посједује највећу моћ и позорност када је на ивици снаге,

када достигне своје границе, када искушава напор, бол, патњу и смрт. Женско тијело је, не само у антици, перципирано као крхкије, отворено, подложно утицајима и склоније искуству задовољства и бола. Оваква перцепција је само једна од димензија сложеног поларитета у коме је жена другост. Конфликт између мушког и женског јунака је врло често у фокусу драмске радње; код Еурипида је то на начин можда најближи модерној публици и модерном читаоцу.

Овај рад је као студију случаја узео Еурипидову драму *Хиполит*, у којој је жена окарактерисана као *δύστροπος ἄρμονία*. Овај 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. У читању одабране трагедије сусрећу се филолошки, антрополошки и културолошки приступ, уз перспективу родних студија.

Понуђено читање *Хиполита* дато је са свијешћу о борби за тијело (или против тијела) у XXI вијеку. Савремена антропологија и друге друштвене и хуманистичке науке све више усмјеравају пажњу на социјалне и културне димензије постојања тијела. Медицина и спорт му дају медијску димензију, бавећи се његовим ограничењима. Са друге стране, тијело данас све више подлеже интерпретацији, дешифровању, виртуелизовању, управо – читању, а све је мање објект (чак и субјект) опажаја, искуства и доживљаја чулним путем.

Кључне ријечи: Еурипид (око 480–406 пр. Хр.), Федра, жена, тијело, *δύστροπος ἄρμονία*, сопство и другост, ерос и дијалог.

* Овај текст је резултат рада на пројекту *Стратегије идентитета: савремена култура и религиозност* (бр. 177028), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

На трагу „соматософске“ мисли да је тијело средство за постизање размјене, комуникације, дијалога, а да је еросу својствена дијалошка природа, те да је у основи еросне жеље – жеља за дијалогом, можемо рећи да је Еурипидова Федра вапила за размјеном и комуникацијом, за разумијевањем и емпатијом – за еросом као дијалогом. Тај вапај и жеља били су смјештени у женском тијелу које је својим стањем, декадентним процесом и на крају поништењем свједочило о неиспуњењу насушне потребе.

Соматика позоришта и *πάθος* тијела на позорници

Док *посматрамо* тијело глумца у *θέατρον*-у¹, ми у постури, гестовима, мимици, гримасама, ставу, покрету, мировању црпимо гледалишту упућена осјећања. Тијело дјелује на различите начине. Када је протагониста сам на позорници, глумац је тијело и тијело је глумац. Док интерагује са другим глумцем, њихова тијела у корелацији одражавају природу дијалога и остале аспекте односа двају бића. Када се читав хор хармонично креће унутар орхестре, заједништво покрета допуњује ритмику хорске партије, а хорска унисоност и визуелна усклађеност дочаравају умно/мисаоно заједништво групе.

Драмска радња античке трагедије креће се ка тренутку у коме тијело *пати*. И како крешендо носи посматраче ка већем узбуђењу, тако тјелесна димензија узима све више маха. У врхунцу радње тијело се по правилу налази у неприродном патеничком стању. Штавише, оно је најдаље од идеалног стања снаге и интегритета – каже Фрома Зејтлин (Zeitlin 1990, 72). Призор патње не да да се пред њим затворе очи: тијело је беспомоћно, пасивно, лишено покрета *ergo* животности, чак везано и оковано (Есхилов *Прометеј*), 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. Некад јунак сам захтијева да у несрећном стању буде посматран и сажалеван, некад пак посрамљен тражи начина да се сакрије или нестане, што је опет инсистирање на незавидном положају. Смрт јунака је, у складу са конвенцијама античког позоришта, морала поштедјети гледалиште директног ужаса крвопролића, те се дешавала „унутра“. Но, и тада се застор уклањао и беживотни лешеве су накнадно излагани погледима. У овим нарочитим тренуцима, интензивно је расла свијест о томе да *имамо тијело*, да добрим дијелом *јесмо тијело*. И даље, расла је свијест о томе да је то тијело одређено не само снагом којом су одисали грчки атлетски агони, скулптуре, епика и хорске оде, већ такође и слабостима, крхкошћу, прагом бола и трпељивошћу. Мушко, сада, ништа мање од женског.

Жена и тјелесност

Ако се мушкарац и морао подсјећати чињенице да има тијело, жена то никада није заборављала. Женско тијело је одувijek перципирано као крхкије, попустљивије пред утицајима и спољашњим инвазијама сваке врсте; његове контуре су флуидне, оно је отворено и незаштићено. Виђена очима атинског

¹ Основни глагол је *θεάομαι* – видјети, гледати, посматрати. Изведена именица *τὸ θέατρον* односи се на мјесто за посматрање, нарочито позориште, затим, као збирна именица на оне који посматрају, али и на сами призор или спектакл (Liddel – Scott 1975, s.v. *θεάομαι, θέατρον*).

друштва, искључена из његовог јавног живота², жена је прије свега биће које рађа. Њен друштвено прихваћен живот почиње вјенчањем и раздјевичењем, затим слиједи трудноћа и порођајни болови, који носе опасност и неизвјестан исход. Ако сама не рађа, жена помаже породили и опет директно учествује у доношењу живота на овај свијет. Са друге стране, жена на најнепосреднији начин води бригу о болеснима и умрлима. Њена улога у погребном обреду је суштинска и означена блиским благодарним контактом са тијелом. Жене купају и облаче тијело покојника, туже умрлог и подстичу љековите сузе, припремају храну за даћу на којој ће окупљени окријепити тијело и душу након исцрпљујућег обрета. Парадоксално у односу на поменути крхкост „њежнијег пола“, за овакво дјелање је потребна велика снага и стаменост. У циклусу живота и смрти, жена има веома важно мјесто.

Она је стога увијек свјесна своје тјелесности и последично неминовне (психо)соматске фрагилности. Истих аспеката је свјестан и мушки свијет који је окружује. Са женским бићем су у култури (како античкој тако и модерној) 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 контролисати средствима разума. Стога је за грчки логос жена биће које је слабије од мушкарца и, истовремено, биће које посједује узнемирујућу моћ³ над тим истим мушкарцима. То се огледа у чињеници да, поред Диониса (који итекако може да има својства женског бића), на смртнике лудило шаљу женска божанства – примјећује Зејтлин (Zeitlin 1990, 66). То је првенствено Хера, затим Афродита, Ериније, чак и Атина у Софокловом *Ајанту*. Јунакиње трагедије неријетко су жртве неке врсте мушког злостављања, попут Ије (Есхилов *Прометеј*) и Ифигеније (Еурипидова *Ифигенија у Аулиди*). Друге, опет, као осветничке фурије гоне мушкарце, као Клитемнестра (Есхилов *Агамемнон*) и Медеја (Еурипидова *Медеја*). По мушкарце су такође фаталне Федра (Еурипидов *Хиполит*), Агава (Еурипидове *Баханткиње*), али и жене које су жртве мушкараца, попут Дејанире и Антигоне (Софоклове драме *Херакле* и *Антигона*). У трагедијама се на још један начин читава перцепција жене као лабилне личности – кроз испитивање последица остављања жене без надзора. Идит Хол (Hall 1997, 108) прати ову константну мисао о опасности која вреба у случају остављања жене без мушког надзора у кући, тј. без свог кириоса у близини: директна последица нестабилности остављене жене је зао удес мушкарца, чак и погибија. Ова околност је случај у Еурипидовим *Трахињанкама*,

² Гркиња, а говоримо првенствено о Атињанки V вијека, јесте била грађанин полиса, али није имала никаквих политичких права, нити је могла посједовати имовину. Жена је, сходно прочитом инфериорном политичком и правном статусу, перципирана као инфериорна Другост: она је неопходна ради очувања људске расе, али она заправо припада другој раси (Хесиод, Теогонија, 585–590), нужно је зло и потребно ју је кротити и надзирати, а најврлија од свих жена ћути и невидљива је (Периклов посмртни говор у Тукидид, Пелопонески рат, II 45). О статусу жене у друштву класичне Грчке, браку и породичном животу видјети у: Редфилд 2007, 163–199; Кас 2007, 100–138; Blundell 1995, 113–130; Битен 2010, 218–233; Мари 1999, 257–264; Flacelière 1979, 63–92; OCD 1996, s.v. *women*.

³ У драмама се 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 Лизистрата, стање женске надмоћи се обавезно приказује као наопака супротност нормалном поретку ствари.

Федри, Андрوماхи, Медеји, Баханткињама, и, сасвим парадигматично, у Есхиловом *Агамемнону*.

Моћ коју посједује жена је субверзивна, она подрива стабилност мушког друштва. Са ових аспеката, мит о Пандори је у потпуности парадигматичан. Пандора, о којој је први причао Хесиод⁴, позната је као прва жена-смртница, недољиво привлачна и узрочник свих људских несрећа! По налогу Зевса, који је желио да казни Прометеја и човјечанство, из глине ју је извајао Хесиод, а од *свих* Олимпљана је *обдарена* разним чарима (πᾶν – све, δῶρα – дарови). Она је на земљи отворила запечаћену посуду из које су излетјеле све невоље (њено име сада постаје иронично), а у којој је остала само – нада. Као и у *Постању*, и у причи о Пандори, жена је узрок пада људског рода у природно стање⁵. То природно стање је стање пропадљивости тијела, склоности тијела ка болести, тегоби рада и смрти. Она је прва жена и прва мајка: донијела је не само смрт, него и рађање. Пандора је *тијело* par excellence.

Женском тијелу је посвећено доста пажње у медицинским списима из позног V и IV вијека пр. Хр. познатим као *Хипократски списи* (Corpus Hippocraticum). Из ових списа се недвосмислено може закључити да је жена медицински третирана као посебан случај, као девијација у односу на оно што је норма, а то је мушкарац и његово тијело. Нарочито проучавајући женин пубертет и менструацију, сексуалну активност и репродуктивни систем, тадашња медицина сматра посебно подложном психосоматским бољкама дјевојку у пубертету, те савјетује рану удају, трудноћу и рађање дјете као свеопшти лијек који доноси општу стабилност. Мушкарац, према овим учењима, има дакле терапеутски утицај на жену, док је њена конституција виђена као инфериорна, а она сама – као склона измицању контроли.⁶

У пару мушкарац–жена, мушкарац је на извјестан начин неозначени елемент. Мушкарац је човјек (човјек као људско биће), мушкарци су људи, а жена је одраз и скуп разлика, она је *Друго*. Тијело идеалног Атињанина, који је живот дао за отаџбину, припада полису, који ће га о државном трошку сахранити, уз погребну бесједу и пропратне почасте. Никол Лоро (Logaux 1995, 10) испитује тезу да мушкарац, као политички субјект, нема тијело, осим у случају сусрета са Другим. Тијело, тјелесност и све припадајуће – сексуалност, крхкост и несавршеност – припада жени.

Два су феномена уско везана са тјелесношћу – задовољство и бол (ὁ πόνος, ἢ ὀδύνη). Овај други се, сматра опет Лоро (Logaux 1995, 12) чешће него први додјељује у усуд жени. То је у првом реду порођајни бол (ἢ ὠδίν), којим почиње испуњење женине улоге у друштву. Родноспецифична патња верификује њену сврсисходност.

⁴ Хесиод, *Послови и дани*, ст. 53–105. Еурипидова драма је умногоме писана на хесиодским темељима културе.

⁵ Како су мушкарци настали, то Хесиод не помиње. Они вјероватно ни нису „настали“, већ су у том Златном добу једноставно постојали, немајући никакве везе са природом и њеним законима. Како примјећује Џејмс Редфилд (Редфилд 2007, 193), „мушка култура стављена је пре женског посредовања између културе и природе“.

⁶ Детаљно о Хипократским списима посвећеним женском тијелу, о дјевојачком пубертету, менструацији, зачећу, репродукцији, рађању, итд. видјети у: Blundell 1995, 98–112.

Вишезначна дихотомија на позорници

*From Sappho to myself, consider the fate of woman.
How unwomanly to discuss it!*
Carolyn Kizer⁷

Демократија златног Перикловог доба била је ексклузивно и неегалитарно друштво, у коме су грађанска права имали само одрасли мушкарци (рођени од оца Атињанина и мајке Атињанке). Овдје није на одмет сјетити се да су у позоришном комаду, као једном важном едукативном пројекту оваквог атинског друштва, као глумци учествовали искључиво мушкарци, а као публика, у великој већини, опет мушкарци. Можда неочекивано, у позоришту је упадљива предоминантност жене, која је радикална *Другост*. Жену видимо и чујемо на античкој позорници, насупрот њеној невидљивости и ћутању у атинском јавном друштвено-политичком животу.

Конфликт између мушког и женског јунака врло је често у фокусу драмске радње. Родни конфликт и идеолошко раздвајање сфера мушког и женског „свијета“ били су плодно тло за преиспитивање античке мисли и разумијевање поларитета Сопство–Другост, на разним нивоима: мушко–женско, Грк–варварин, полис–оикос, или јавни–приватни живот, разум–страсти, култура–природа, поредак–неред.⁸

Комплексност дихотомије треба неизоставно имати у виду при ишчитавању и проучавању атинске драме. Она ставља женско биће у стање патње и доводи његово тијело и душу до прага издржљивости, па и преко тога. На крупнијем плану, то је испитивање *svih* нормираних граница, опит о интеракцији чинилаца ове дихотомије и демонстрирање међузависности само наизглед одвојених сфера (као и последица те међузависности). Овај опит је притом од суштинске важности, јер се бави животним, актуелним и савременим питањима: позориште је антрополошка лабораторија.

Еурипидова Федра – женско тијело и патња

The man who does not know sick women does not know women.
Silas Weir Mitchell⁹

Афродита се спрема на освету Хиполиту, сину Тезеја и амазонске краљице: он у поштовању ловкиње Артемиде и чувању своје чедности иде тако далеко да охоло негира Афродитину моћ и све што је у њеном домену. Стога богиња у Федри, Тезејевој жени и младићевој маћехи распламсава љубав према Хиполиту.

⁷ Америчка пјесникиња и феминисткиња, добитница Пулицерове награде (*1925).

⁸ Овдје заинтересованог читаоца упућујем на неколико изванредних студија. О социологији атинске трагедије, Hall 1997: 93–127. О Другости у грчкој драми из перспективе родних студија, Zeitlin 1995, нарочито: 341–375. О улогама полова, нарочито о улози и перцепцији жене (*Le feminine*), Logaux 1995. О жени у контексту класичног грчког друштва, права, религије и умјетности, Blundell 1995: 98–197. О родној сегрегацији у античкој Грчкој и идејама о мушким и женским карактеристикама, Dover 1974: 95–102.

⁹ Амерички лекар, књижевник, покровитељ умјетности (1829–1914). Нарочито се бавио неурологијом и лијечењем неурастеније и хистерије.

Федра је дословце на мукама: прво таји своју срамоту, пада у постељу од невоље; бори се са страшћу и чежњом, не жели да подлегне. Затим се исповиједа својој дадиљи, видјевши једини частан излаз у смрти. Но, дадиља се добронамјерно уплиће и повјерава господаричину љубав – самом Хиполиту. Након његовог охолог згражавања, Федра се опет окреће смрти, и заиста се убија. Умријети без срамоте за њу је значило оклеветати Хиполита за напастовање: краљ Тезеј по повратку у двор налази ово писмо, моли Посејдона за смрт свог сина, којег тјера у прогонство. Страшна молба се испуњава и Хиполита нападају сопствене кобиле, мрцварећи његово тијело. Након што га у самртном ропцу доносе пред оца, стиже Артемида и оправдава Хиполита, као и Федру. Пренут из заблуде, Тезеј моли сина за опроштај. Хиполит му опрашта и издише.

Еурипидова трагедија *Хиполит (Овенчани)* изведена је 428. године пр. Хр., однијевши прву награду. Са становишта праћења феномена женске тјелесности, интересантно је да је у несачуваној Еурипидовој верзији, која претходи овом *Хиполиту*, Федрина љубав (као и сама Федра) сасвим необуздана: у њој се атинска краљица бацила посинку под ноге и молила за узвраћену љубав.¹⁰ Ова прва Федра је, можемо претпоставити, без воље и способности да се противи страстима, ирационалном, нагону, емоцијама; штавише, она је оваквом паду склона. Бивајући жртва сопствене разарајуће *природе*, ова жена није могла припадати *култури* у којој се његује *логос* и логосно бивствовање.

Већ у прологу од Афродите сазнајемо да је по њеној промисли Федрино срце „плануло силном жудњом/*κατέσχετο* ἔρωτι δεινῷ“ (ст. 27–28). Пажљиво биран глагол својим основним значењем наглашава физичку димензију збивања: *κατέχω* значи „задржати, повући (назад), (контролисати, надјачати, преплавити, посједовати...)“, у пасиву – „бити држан (испод), притиснут, везан“. Ускоро се наставља идеја о погубним последицама Федрине љубави по њено здравље:

ἐνταῦθα δὴ στένουσα κάκτεπληγμένη
κέντροις ἔρωτος ἢ τάλαιν' ἀπόλλυται
σιγῇ

Од тог трена јадница стење,
љубавном жаоком потјерана,
тајно вене.¹¹

Убод жаоке (осине, али и љубавне) боли и пече.¹² Глагол *ἐκπλήσσω*, још један богат првобитним и пренесеним значењима, носи семантику физичке

¹⁰ По младићу који се престрављен покрива, комад је назван *Хиполит Покривени*. Из ове верзије, коју је атинска публика са гнушањем одбила, инспирацију су за своје Федре црпи Римљани царског доба – Овидије у својим *Писмима хероина* и Сенека у трагедији *Федра*. Поменимо као паралелу причу из *Постања (39)*: „пожудна“ Потифарова/Петефријева жена, љута што њено завођење поробљеног Јосифа наилази на одбијање, оптужује Јосифа за силовање. Интересантно је да се ова „Федра“ и у Библији и у Курану помиње без имена. Иначе, античким митом су инспирисана многа дјела: драме Хиполит (*Hippolyte*, 1573), Робера Гарнијера (Robert Garnier), *Федра (Phèdre)*, 1677), Жана Расина (Jean Racine), *Федрина љубав (Phaedra's Love)*, 1996), Саре Кејн (Sarah Kane); филм *Федра (Phaedra)*, 1962), редитеља Жила Дасена (Jules Dassin), са његовом женом Мелином Меркури (Melina Mercouri) у главној улози; једна кантата, опера и балет.

¹¹ Стихови 38–40. На овом мјесту и даље грчки текст је дат према издању Kovacs 1995, а пропраћен је мојим преводом на српски језик.

присиле – „избацили, потјерали, 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, јечањем“ (глагол στένω) ствара потпуну слику тијела које пати. То тијело данима одбија храну, што неминовно води крају:

Χορός

τειρομέναν νοσερᾶ κοίτα δέμας ἐντὸς ἔχειν
οἴκων, λεπτὰ δὲ φά-
ρη ξανθὰν κεφαλὰν σκιάζειν:
τριτάταν δὲ νιν κλύω
τάνδ' ἄβρωσία
στόματος ἀμέραν
Δάματρος ἀκτᾶς δέμας ἀγνὸν ἴσχειν,
κρυπτῶ πένθει θανάτου θέλουσαν
κέλσαι ποτὶ τέρμα δύστανον.

Хор

(Кажу) да је измучена
на болесничкој постели
и не излази из куће,
да јој танка копрена покрива русу главу.
И чујем да ево трећи дан
њена уста испошњена одбијају
свети Деметрин хлеб,
због неког скривеног бола хотећи
да се домогне хуле смрти.¹³

Овдје је упадљива двосмјерна природа везе између душевног и тјелесног стања, при чему је та двосмјерност у женском бићу наглашена. Скривена љубав Федру толико мучи да она не може ни јести: због напаћене душе трпи тијело. А опет, краљица се плански изгладњује, не би ли смрћу њено тијело узвратило ударац, не би ли смрћу тијела усмртила жељу у њему. Комплексност женског бића и процеса који се у њему одвијају кроз призму античке мисли има свој одраз у сљедећим стиховима:

Χορός

φιλεῖ δὲ τᾶ δυστρόπω γυναικῶν
ἀρμονία κατὰ δύστανος ἀμηχανία συνοικεῖν
ὠδίνων τε καὶ ἀφροσύνας.

Хор

Жена је по природи *изопачен склад*,
уз који радо иду невоље: мучна
беспомоћност у порођајним
тродовима и неразборитост.¹⁴

Жена је, дакле, окарактерисана као δύστροπος ἀρμονία. Овај оксиморон је прави изазов за превођење.¹⁵ Префикс δυσ- уништава добар смисао ријечи на коју се калема и уноси сасвим негативну конотацију (а може да означава и отежавање

¹² Одмах ћемо се сјетити Ије, нимфе коју је завео Зевс. 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. Ваља примјетити неколико мотива који у причи о Ији скривају горепомињане аспекте перципирања 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, боде и излуђује обад, што акцентује њену женску емотивну нестабилност, склоност ка ирационалном и чак ка некој маничности. У стопу је прати још један Херин слуга – стооки Арг, који никад не спава; и овдје је присутна идеја о неопходности мушког надзора над женом.

¹³ Стихови 131–140.

¹⁴ Стихови 161–163.

¹⁵ Ова стилска фигура се управо и користи за описивање и наглашавање комплексних, ирационалних, контрадикторних стања.

неке радње); основно значење глагола *τρέλω*, 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 *ἄρμωνία* се првобитно односи 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 *ἄρμωνία* у пресократовској философији односи на принцип везе међу стварима које нису сличне и које се разликују (Holmes 2010, 261, f129). Од таквих, различитих и чак контрадикторних елемената састављено је, видјели смо, женско биће. Овај *изопачени склад* – оксиморон природе – и даље је смјештен 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. У овом одломку су пажљиво одвојене физичка и мисаона дисонантност – примјећује Зејтлин (Zeitlin 1995, 241). На такву своју природу, ограничења и контрадикторност свог тијела, жена одговара пасивно, бивајући неразборита (*ἄφροσύνη*) и немоћна (*ἀμηχανία*) да себи помогне.

Њено тијело копни, а кожа губи здраву боју (ст. 174–175), те је на постељи износе на дању свјетлост (ст. 178–180), не би ли се опоравила. Не вриједи: удови је издају, тешке су јој руке (ст. 198–202)... Само накратко једна фантазија у њој буди дамар. Она, атинска супруга, којој је мјесто у кући, машта да окуси ловачки живот свог љубљеног: да пије студен-воде са извора, да лута горским стазама и да запне стријелу (ст. 215–222).¹⁶ Чим схвата да њен сан припада истом оном корпусу забрањених искустава, краљица опет пада у постељу, постиђена и очајна. Удови је поново не слушају – као да је њено сопствено тијело издаје и напушта. Или она њега? Феномени ероса, то јест – симптоми *болести* / *ἡ νόσος* (нпр. ст. 269, 279, 294, 477, 597, 730), брину дадиљу¹⁷ и окупљене жене (хор Трезењанки).

Из хора се чује: *ὡς ἀσθενεῖ τε καὶ κατέξανται δέμας* / „како је слабашна и клонуло јој тијело“ (ст. 274). Глагол *καταξάινω* (у наведеном стиху је у пасиву) се својим значењем директно односи на онај „изопачени склад“ женског бића: поцијепати у комаде, скидати у парчад. Изгледа да склад женског бића, виђен на овај начин, својом неподобношћу олакшава процес дисолуције и декомпозиције који осјећамо у употребљеном глаголу, и који носи дозу насилности. Истом конотацијом кореспондира Федрина слутња: *ἐς τοῦθ' ὃ φεύγω νῦν ἀναλωθήσομαι* / „на оно од чега сад бјезим прокоцкаћу себе“ (ст. 506). Глагол *ἀναλίσκω* / *ἀναλώω* („потрошити, спискати, протраћити“) снажно наглашава материјалну потрошност, пропадљивост и пролазност, можемо рећи и некономичност, неисплативост женског бића.

У овој деконструкцији конструкције женског тијела примијетимо да се за означавање тијела перифрастично користи *τὸ δέμας* – тијело као оквир људског бића, именица изведена од глагола *δέμω* који значи „градити, конструисати“. Механика тијела је непрестано присутна – како у „сценарију“ тако и на сцени.

¹⁶ Ова дирљива синегдоха само је једно од мјеста која илуструју рафинираност Еурипидовог генија: Федре се не усуђује да прижељкује Хиполита, већ само да обитава у његовом свијету дивље природе и лова.

¹⁷ Не заборавимо да је дадиља / *ἡ τροφός*, дословце *хранитељка*, жена која је Федру дојила: једно тијело је хранило друго, дајући му живот.

У посматрању Федриног тијела не можемо заборавити један сегмент минојске митологије. Њена мајка Пасифаја¹⁸ гајила је чудовишну страст према бику, из које се изродио Минотаур. Федра је управо помиње (ст. 338) уз сестру Аријадну која је, по неким верзијама мита, такође несрећна у љубави, окончала живот вјешањем. Заплет тиме добија нови ниво комплексности, будући да се недвосмислено уносе законитости генетике, која игра улогу у судбини једног бића, једне жене – управо од крви и меса.

Крајња патња тијела

Федрина болест напредује науштрб њеног општег стања: она најпре мисли да потисне невољу ћутањем, затим је одлучна да је победи вољом и мудрошћу, да би краљица коначно одлучила да мре, што је врхунац овог крешченда. Федра је окончала свој живот вјешањем; у складу са конвенцијама античког позоришта, о самом том несрећном чину сазнаје се посредно, из усплахиреног разговора хора и дадиље. А затим се, опет у складу са конвенцијама, врата двора отварају и њено беживотно тијело излаже се погледима.¹⁹ Овај тренутак позоришног комада је – заправо – спектакл. Излагање тијела је веома чест поступак у трагедији, који илуструје колико је тијело важно и неопходно сцени. Тијело-глумац користи сцену, али и сцена раби тијело. Овај реципроцитет има своју улогу на ширем плану. Наиме, представа је просторно-временски оквир у коме се рефлектује античка мисао уопште, па тако и античка перцепција тијела, као и улоге тијела и тјелесности у животу грађанина и државе.

Федрино тијело и као мртво остаје да дјелује на сцени, и неопозиво утиче на даљи ток радње и токове туђих живота –Тезеја и Хиполита. И као мртво, оно и даље посједује ону женску, субверзивну моћ: у њеној клонулој руци је писмо са судбоносном клеветом која се тиче Хиполита.

Почетак и крај Хиполитове тјелесности

Тек након што Хиполит, сазнавши од дадиље за Федрину страст, изговара мизогинску тираду (ст. 616–668), у краљици сазријева одлука да својом смрћу уништи и охолог младића:

τῆς νόσου δὲ τῆσδέ μοι
κοινῆ μετασχὼν σωφρονεῖν μαθήσεται.

Подјелиће са мном несрећу
и научиће се памети.²⁰

¹⁸ Пасифаја је, као и њена нећака Медеја, била чаробница. Митологија им објема приписује мрачну страст, суровост и познавање магичних својстава биљака.

¹⁹ Покрај одра са њеним тијелом пјева се тужбалица (ст. 811–855). Иако је заједно са хором пјева Тезеј, један мушкарац, тужбалица је (све до данас) изразито родноспецифичан обичај. Атмосферу тужбалице гради управо хор трезенских жена и другачија метрика, која након хитрог дијалога доноси лирски сензибилитет. Жене су те које се окупљају око одра покојнице да би обавиле припреме за погребни обред – све оно што обичај налаже управо женама. (О тужбалици и улози жене у античком грчком погребном ритуалу, погледати: Alexiou 2002, Logaux 1998, Stevanović 2009, Holst-Warhaft 1995, Шијаковић 2011)

²⁰ Стихови 730–731.

Животни пут једне жене укрстиће се са путем једног младића. У том укрштању, он је тај који треба да стекне σωφροσύνη (разборитост, умјереност, трезвеност) у интеракцији са оном која по својој женској природи σωφροσύνη не посједује (ст. 163). Њега врло условно можемо посматрати као дио поларитета мушко : женско, с обзиром на то да он негира оправданост постојања тог поларитета и одбија да поштује природне и друштвене законе који се на њему заснивају.²¹ Већ смо поменули генетику: ваља се сјетити да је Хиполит син краљице Амазонки, које функционишу као ексклузивно женско друштво и представљају инверзију свих норми грчког начина живота.²² У митологији и етнографији, оне се баве ратовањем и ловом (што је иначе искључиво мушки домен), и живе на ивици свијета без мушкараца, са којима се сусрећу само зарад стварања потомства. Оне, дакле, такође нису подржавале постојање овог поларитета, нити су признавале укупност живота и сарадњу са Другошћу.

Чланови поменутог поларитета мушко : женско нису независни и јасно, дихотомично подијељени. Њихово међудејство се развија прво у једном (Хиполит→Федра), а затим у другом, обрнутом смјеру. Поништење њеног тијела у смрти узроковаће прво његову свијест о тијелу и посједовању истог, а потом и његов крај. На молбу разјареног Тезеја,²³ Посејдон је удесио да се Хиполиту деси страшан удес са коњима. Гласник–свједок саопштава бруталне детаље худог догађаја:

αὐτὸς δ' ὁ τλήμων ἠνίασιν ἐμπλακεῖς
δεσμὸν δυσεξήνυστον ἔλκεται δεθεῖς,
σποδοῦμενος μὲν πρὸς πέτρας φίλον κάρα
θραύων τε σάρκας, δεινὰ δ' ἐξαυδῶν κλύειν

А он се несрећник сам упетљао у узде
што га вуку у неразмрсив чвор везаног,
док му се глава мрскала о стијене,
а месо²⁴ комадало,
изговарајући уху страшне ствари.²⁵

²¹ О Хиполиту као παρθένος-у, нереализовању обреда преласка, његовом искуству тјелесности, видјети још: Zeitlin 1995, 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 учешћа у обреду прелазу јесу опасности које пријете не само појединцу, већ и читавој заједници. Тако Питер Бјуриен Хиполитово удаљавање и усрђење види као жртвени обред: критично лице које је на маргини, не припада сасвим друштву и доводи га у опасност жртвује се да би се уклонила пријетња и вратила сигурност полису (Burian 1997, 203). Поменимо овдје још један Еурипидов лик, Пентеја: краљ Пентеј је један жртвени јарац који је искусио тјелесност тек кад је обукао женске хаљине (Еурипид, *Баханткиње*, ст. 925–938); ово трансвестирање се показало фаталним по њега и његово тијело, одмах потом раскомадано.

²² О Амазонкама, видјети нпр. Turrell 1984, OCD 1996, s.v. *Amazons*.

²³ Краљ Тезеј (или – сама Атина) је сина прво послао у прогнанство. Прогнанство (ή φυγή, дословце –бијег) је представљало лишавање грађанске части (ή τιμή) за једног Атињанина, које није било тако далеко од смрти, а односило се и на тијело после смрти, које се могло сахранити једино ван граница полиса. (OCD 1996, s.v. *exile*) Феномен политичког егзила је веома интересантан; ову мјеру је употребљавала држава и она је представљала својеврсну моћ контроле државе над тијелом грађанина и његовим цјелокупним животом. Из перспективе полиса (а драма је умјетност полиса, друштвено-политички ангажована), бивши грађанин је чак, могло би се рећи, мање жив од достојанствено сахрањеног мртвог грађанина. У овом смислу, Хиполитова физичка смрт која слиједи бива само довршетак процеса и дословце смрт једног тијела.

²⁴ Употребљена именица τὸ σάρξ првенствено се односи на месо, мишиће и тијело, у опозицији према духу/уму.

²⁵ Стихови 1236–1239.

Детаљан извјештај²⁶ о крвавом расплету је још једно честа конвенција античког театра. У свој својој индиректној бруталности,²⁷ он ставља акценат на тијело и користи моћ тијела над гледалиштем. То тијело је намучено, разапето, искомадано, криво, Федрино – објешено и укочено, Хиполитово – измрцварено и покидано... И управо *такво* суверено влада сценом. Овакво тијело се износи на позорницу: Хиполита на издисају доносе пред оца, да би се они у помирењу растали. Мучан приказ и јауци окончавају се смрћу – отац пеплосом покрива починулог сина²⁸ (ст. 1458). Прије одласка у смрт, Хиполитово тијело је искусило болове у постељи, нашло се у намученом и немоћном стању. Тиме је оно заличило на тијело другог – на тијело Федре, која је дослутила да ће њих двоје подијелити невољу и болест (ст. 730–731), и на чудан начин му се приближило.

Тумачење тијела у савременим научним токовима и *Философија тела* Михаила Епштејна

Понуђено читање *Хиполита* дато је са свијешћу о борби за тијело (или против тијела) у XXI вијеку. Савремена биолошка наука указује да „биологија представља динамичку компоненту наше егзистенције, а не једносмјерну детерминанту“ и наглашава да „не постоје докази о генетичкој контроли друштвеног понашања људи, па тако ни родног понашања и родних улога“. 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.“²⁹ У антропологији и, уопште, у друштвеним и хуманистичким наукама, тијело излази из „теоријске анонимности“ (нарочито у 80-им годинама XX вијека), 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.³⁰

Тијело данас све више подлеже интерпретацији, дешифровању, виртуелизовању, управо – читању, а све мање опажају, искуству и доживљају чулним путем. Из перспективе све моћније роботике, тијело је један заостао, неиделан, непостојан и осјетљив материјал, будући да је заснован на протеинској

²⁶ 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 каталише катарзични моменат.

²⁷ Овај спонтани оксиморон је свјесно остављен јер је реалан, баш као и *δύστροπος ἄρμονία*.

²⁸ На синовљену молбу, Тезеј му покрива *τὸ πρόσωπον* (ст. 1458), дакле првенствено лице, но из ширег театролошког угла интересантно је да је *τὸ πρόσωπον* такође образина, маска – прекрива се маска која прекрива лице. И Федре је, још на оној болесничкој постељи, од стида тражила да јој Дадиља покрије главу (ст. 243, 250); женско повезивање главе је *locus communis*, гест женске стидљивости и повучености, знак њене друштвене невидљивости. Овај вео је покрио маску, која је покривала лице мушкарца, који је глумио жену.

²⁹ Јевремовић 2007, 128.

³⁰ Одличан приказ „О статусу тела у антропологији“ дали су Зорица Ивановић и Предраг Шарчевић: Ивановић – Шарчевић 2002, 9–24.

основи. Медицина и спорт тијелу дају медијску димензију³¹, бавећи се његовим манама и болестима, достизањем/превазилажењем норми и постављањем рекорда. Оно може бити предмет трговине и оруђе за постизање разних циљева (у порнографском бизнису, адвертајзингу, политици). Михаил Епштејн,³² бавећи се „физиософијом“, „соматософијом“, тј. философским осмишљавањем тијела, сматра да се око тијела шири права паника, условљена управо 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 стечиште човекове самосвести, као вредносна основа цивилизације.“³³ Стога је, сматра даље Епштејн на нама одговорност да чувамо успомену на људску и божанску вриједност тијела. 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, еросу је иманентно својствена *дијалогска природа*. Еротика је тако непрекидан дијалог моје жеље са другим жељама, дијалог у којем сексуална страна, тијело, његови органи и зоне не наступају као посљедња реалност, него као средства за комуникацију.³⁴

Закључак: еросна жеља као жеља за дијалогом, похрањена у Федрином тијелу

На трагу Епштејнове мисли, можемо рећи да је Еурипидова Федра вапила за размијеном и комуникацијом, за разумијевањем и емпатијом – за еросом као дијалогом. Тај вапај и жеља били су смјештени у тијелу које је својим стањем, декадентним процесом и на крају поништењем свједочило о неиспуњењу насушне потребе. Хиполитово измучено тијело је врло транспарентно посвједочило исто – његова вољна самоизолација га је довела до извјесног изједначења са омраженом женом. Мит (и његова драмска реализација) у коме Хиполит одбија ерос, најшире

³¹ Популарна изложба *Bodies revealed* тренутно је 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 Гловер (Roy Glover) једноставно објашњава зашто се користе прави, а не лажни органи: „Тијело не лаже!“. Уз слоган *fascinating+real*, творци изложбе позивају свијет на искуство, истраживање и слављење чуда какво људско тијело јесте. (Подаци су преузети са интернет презентације www.bodiesrevealed.com.) Са друге стране, подаци до којих сам дошла испитивањем посетилаца у више градова, говоре о томе да име донатора тијела и његова кратка биографија нису нужно означени. (Изложба нема јединствену поставку, већ су различити „експонати“ са истим концептом постављени у многим већим градовима.) Ова важна тема заслужује даље истраживање, и тиче се различитих начина добављања тијела (да ли је у питању донација тијела или, рецимо, коришћење тијела неидентификованог преминулог, нпр. бескућника?) и првенствено односа према тијелу у датој земљи и култури.

³² Михаил Наумович Епштејн (*1950) је руски књижевник, филозоф, есејист, културолог, професор теорије културе и руске књижевности, сарадник на многим пројектима, међу којима је веома интересантан пројекат „Футурологија хуманистичких наука: парадигматска померања и нови концепти“, Центра за хуманистичка истраживања америчког универзитета „Емори“.

³³ Епштејн 2009, 20.

³⁴ Епштејн 2009, нарочито 97–104.

гледано, може се читати као Ја које радикално одбија Друго; то је покушај да се остане сам, у стерилним условима, ослобођен релације према некоме и нечему. Но, комплексни заплет живота неминовно захтијева размјену између сопства и другости, и увијек тежи ка узајамности, зависности, саосјећању, садејству.

Спрам свијета са којим може интераговати, женско тијело је по правилу или привремено затворено до краја њеног дјеговања, или је отворено зарад стварања потомства. Управо ова два моментума живота жене у антици су сједињени 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 још дјевицама.³⁵ У оваквом третману и виђењу жене можемо опет читати једну *δύστροπος ἀρμονία*,³⁶ сада као културолошки оксиморон.

Федра је, имајући вољу, карактер и етичко начело, била довољно снажна да тражи начина да – макар кроз самоуништење и тјелоуништење, те кроз патњу – побједи своју женску *δύστροπος ἀρμονία* и каузалност природе. Са друге стране, тијело јој више није било ни потребно, посматрано као средство еросне комуникације која се није десила, оваплотила, тј. *утјеловила*, *отјелотворила*.

Извори:

Еурипид, *Баханткиње*: Euripides, *Euripidis Fabulae*, ed. Gilbert Murray, vol. 3. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1913. Коришћен грчки текст са сајта <http://www.perseus.tufts.edu>.

Еурипид, *Хиполит*: Kovacs 1995: Euripides: *Children of Heracles, Hippolytus, Andromache, Hecuba*, edited and translated by David Kovacs, Loeb Classical Library No. 484.

Хесиод, *Послови и дани*: Hesiod, *Poslovi i dani, Postanak bogova, Homerove himne*, preveo Branimir Glavičić, Zagreb: Demetra, Filološka biblioteka Dimitrija Savića, 2005.

Хесиод, *Постанак богова*: Hesiod, *Poslovi i dani, Postanak bogova, Homerove himne*, preveo Branimir Glavičić, Zagreb: Demetra, Filološka biblioteka Dimitrija Savića, 2005.

³⁵ Посредник који повезује два поменута ступња у животу жене јесте Афродита, која се стара о плодном и успјешном браку. У драми у којој управо Артемида и Афродита „вуку конце“, компактност на овом плану је нарочито упадљива. Ако се у Артемидином домену „изопадени склад“ читава као социолошка и културолошка чињеница у животу жене, он би се у Афродитином домену односио на физиолошку и психосоматску димензију.

³⁶ Чини се да би ова синтагма у сфери ликовне умјетности била саморазумљива и нарочито инспиративна Фриди Кало (Frida Kahlo, 1907–1954). Фрида је у своју умјетност уградила *себе*, а то значи: сопствени тјелесни бол, физичку патњу услед бројних операција, нека специфично женска искуства (какви су побачаји), свијест о тјелесности и интересовање за анатомију (прије фаталне несреће и бављења сликарством започела је студије медицине). Бивајући напаћена жена, и бивајући у „интимном односу“ са сопственим намученим тијелом, насликала је толике аутопортрете, често управо онда када је била везана за кревет. Могло би се рећи да на Фридиним платнима увијек видимо ову *δύστροπος ἀρμονία*.

Тукидид, *Пелопонески рат*: Тукидид, *Пелопонески рат*, превод Душанка Обрадовић, Београд: Просвета 1999.

Веб презентације:

<http://www.bodiesrevealed.com>
<http://en.wikipedia.org/wiki/Phaedra>
<http://www.perseus.tufts.edu>.

Речници и лексикони:

OCD 1996: *The Oxford Classical Dictionary*. Third Edition. Edited by Simon Hornblower and Antony Spawforth. New York: Oxford University Press 1996.
Liddel and Scott 1975: *Greek-English Lexicon*, Oxford: The Clarendon press.

Литература:

- Битен 2010: Ан-Мари Битен, *Стара Грчка*, превео Бојан Савић Остојић, Београд : Клио. (Anne-Marie Buttin, *La Grèce classique*, Edition Belles Lettres, 2000.)
Епштејн 2009: Михаил Наумович Епштејн, *Филозофија тела*, превела Радмила Мечанин, Београд: Геопоетика. (Михаил Наумович Эпштейн, *Философия тела* 2006.)
Мари 1999: Озвин Мари, „Живот и друштво у класичној Грчкој“ у: *Оксфордска историја Грчке и хеленистичког свијета*, приредили Џон Бордман, Џаспер Грифин и Озвин Мари, превео Небојша Порчић, Београд: Клио. (*The Oxford History of Greece and Hellenistic World*, Oxford: Oxford University Press 1988.)
Редфилд 2007: Џејмс Редфилд, „Номо domesticus“ у: *Ликови старе Грчке*, приредио Жан-Пјер Вернан, превели Драгана Банковић, Душан Поповић, Јована Поповић, Београд: Клио (*L' Uomo Greco*, a cura di Jean-Pierre Vernant, Gius. Laterza & Figli S.p.a., Roma – Bari 1991.)
Шијаковић 2011: Ђурђина Шијаковић, „Обликовање бола: античка грчка тужбалица и њен терапеутски аспект“: Гласник етнографског института САНУ LIX(1), уредила Драгана Радојичић, Београд: Етнографски институт САНУ 2011.
Alexiou 2002: Margaret Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Rowman&Littlefield, Oxford.
Blundell 1995: Sue Blundell, *Women in Ancient Greece*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
Burian 1997: „Myth into mythos: the shaping of tragic plot“ : *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, edited by P. E. Easterling, Cambridge University Press, 1997.
Dover 1974: K. J. Dover, *Greek Popular Morality in the time of Plato and Aristotle*, Oxford: Basil Blackwell.
Flacelière 1979, Robert Flacelière: *Grčka u doba Perikla*, превела Vita Klaić, Zagreb: Naprijed. (Flacelière Robert, *La vie quotidienne en Grèce au siècle de Périclès*, Librairie Hachette 1959)

- Hall 1997: Edith Hall, „The sociology of Athenian tragedy“: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, edited by P. E. Easterling, Cambridge University Press.
- Holmes 2010: Brooke Holmes, *The Symptom and the Subject: The Emergence of the Physical Body in Ancient Greece*, Princeton University Press. Princeton – Woodstock.
- Holst-Warhaft 1995: Gail Holst-Warhaft, *Dangerous Voices: Women’s Lament and greek Literature*, T J Press, Patsdow, Cornwall.
- Ivanović – Šarčević 2002: Zorica Ivanović, Predrag Šarčević, „O statusu tela u antropologiji“: *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, 105/106, Beograd: 2002.
- Jevremović 2007: Petar Jevremović, *Telo, fantazam, simbol*, Beograd 2007, Službeni Glasnik.
- Kac 2007, Merilin Kac: „Žene, deca i muškarci“: *Kembridž ilustrovana istorija: Antička Grčka*, priredio Pol Kartlidž, preveli Branislav Kovačević i Slađana Milinković, Novi Sad: Stylos. (, *The Cambridge Illustrated History of Ancient Greece*, edited by Paul Cartledge, 1998.)
- Loraux 1995: Nicole Loraux, *The experiences of Tiresias: The Feminine and the Greek Man*, translated in English by Paula Wissing, Princeton University Press, New Jersey. (Nicole Loraux, *Les Expériences de Tirésias. Le féminin et l’homme grec*, Paris 1990: Gallimard, NRF Essais.)
- Loraux 1998: Nicole Loraux, *Mothers in Morning*, translated in English by Elizabeth Trapnell Rawlings, Cornell University Press. (*Les Mères en deuil*, Paris, Seuil, 1990.)
- Stevanović 2009: Lada Stevanović, *Laughing at the Funeral: Gender and Anthropology in the Greek Funeral Rites*. Belgrade: Institute of Ethnography SASA.
- Tyrrell 1984: W.B. Tyrrell, *Amazons: A Study of Athenians Mythmaking*, The Johns Hopkins University Press.
- Zeitlin 1990: Froma Zeitlin, “Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama“ :. *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*. edited by John J. Winkler and Froma I Zeitlin, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Zeitlin 1995: Froma Zeitlin, *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago: University of Chicago Press.