

EMA BAKRAN¹

O nekim podudarnim motivima u trima Euripidovim tragedijama

O nekaterih skladnih motivih v treh Evripidovih tragedijah

Izvleček: Članek podrobno analizira tri Evripidove tragedije s podobnimi motivi. Kot ugotavlja, temelji njihova struktura na nizu binarnih nasprotij, ki ustrezajo glavnemu nasprotju med moškim in ženskim, kakor ga prepoznava feministična literarna teorija. Tako imajo pomembno vlogo pri poteku tragedij *Alkestida*, *Helena* in *Feničanke* nasprotja kot svetlo – temno, vidno – nevidno, javno – zasebno in živ – mrtev. Spolne vloge opredeljujejo tudi nekateri drugi ključni elementi, ki se ne pojavljajo nujno v obliki binarnih nasprotij, na primer pridobivanje “slave” (*kleos*) ali različne oblike starševskega obnašanja. V vseh treh tragedijah ima pomembno vlogo mit, saj nudi bogato osnovo za vzporednice med vzorci, ki jih utelešajo Penelopa, Klitajmnestra ali zgodba o Persefoni in njeni poti iz podzemlja (*anodos*), in med Evripidovimi deli, analiziranimi v tem članku.

Ključne besede: grška tragedija, binarna nasprotja, *kleos*, moško/žensko, menjava vloge

UDK: 821.14'02:305

On Some Corresponding Motifs in Three Tragedies by Euripides

Abstract: The close examination of a selection of three tragedies by Euripides reveals that all three of them share similar motifs, with

¹ Ema Bakran je podiplomska studentica književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma in kulture na Filozofskom fakultetu v Zagrebu. E-adresa: eba-bkran@ffzg.hr.

their structure depending upon a series of binary oppositions which correspond to the main opposition between male and female as identified in the feminist theory of literature. Oppositions such as light - dark, visible - invisible, public - private (space), and alive - dead appear in Euripides' *Alcestis*, *Helen* and *Phoenician Women*, maintaining an important role in the flow of these three tragedies. There are also other key-elements defining gender roles which are not necessarily articulated as binary oppositions, such as the acquisition of *kleos* or different models of parental behaviour. Myth plays an important role in all three plays, offering a vast background for parallels between the paradigms introduced by Penelope, Clytemnestra or the story of Persephone and her *anodos* on the one hand, and the works of Euripides examined in this paper on the other.

Key words: Greek tragedy, binary oppositions, *kleos*, male/female, role switching



1. Uvod

U ovoj studiji analizira se podjela muških i ženskih uloga, njihovih pozicija i međusobnih odnosa u trima Euripidovim tragedijama. Predmet analize su elementi koji čine semantičku okosnicu teksta u *Heleni*, *Alkestidi* i *Feničankama*. U svakoj od tih tragedija postoje motivi koji se mogu dovesti u međusobne odnose suprotnosti te je moguće uspostaviti mrežu binarnih opozicija koje su od presudne važnosti za dinamiku radnje. Poveznice među trima tragedijama obrađene su unutar jedinstvene analize koja se u najvećoj mjeri temelji na feminističkom pristupu grčkoj tragediji, a prije svega na opsežnim analizama Helene Foley, Camille Paglia i Frome Zeitlin.

Euripid je, pišući o pojedinačnim ženskim sudbinama – a izvrstan su primjer za to upravo Helena i Alkestida, junakinje istoimenih drama – snažno istaknuo kontradikcije u temeljima muško-ženskih zajednica te ukazao na brojna, za tadašnje atensko društvo vjerojatno i prilično neugodna, pitanja o muškom i ženskom *kleosu*. Ispitamo li fenomen *kleosa* koji je neposredno vezan za primjereno, hvalevrijedno muško ili žensko djelovanje, tako započeta analiza otvorit će pitanja tvorbe muškog i ženskog identiteta.

2. Muški *kleos* protiv ženskoga || Kad odrastem bit ću u miru domaćin, u ratu koljač, i uvijek dobra žena

Najprije treba objasniti važnost pojma *kleos* koji je ključan za čitav dijapazon problema u trima Euripidovim tragedijama.

Osnovno značenje pojma *kleos* (κλέος) je “glas, priča, glasina, govor, kaža” no u kontekstu tragedije i epske poezije važnije su uzvišene konotacije toga pojma, a to su “povoljan ili dobar glas, slava, dika, čast”. *Kleos* ima centralno mjesto u svijesti moralom opterećenih pojedinaca i društva, a stjecanje *kleosa* dostignuće je od izuzetne važnosti jer se ono pamti i nakon njihove smrti. Osigurati sebi *kleos* u tragediji znači uspjeti odigrati ulogu koja je društveno poželjna, a ženski likovi to često čine tako da se žrtvuju u korist muškaraca.² Važnost *kleosa* uvijek je utkana u tkivo tragedije, bilo na sasvim očit ili nešto manje upadljiv način. Moguće je da stjecanje ili vraćanje izgubljenog *kleosa* bude najvažniji motiv za svakodjelovanje tragičnog junaka, a moguće je i da zadana putanja koja junaka dovodi do *kleosa* u nekim situacijama izravno prouzroči čvorište u radnji, a koje se ne može razriješiti bez krvavog tragičnog sukoba.

Do *kleosa* se može doći na nekoliko različitih načina, o kojima će ubrzo biti riječi. I za ženske i za muške likove u tragediji to je

² Blondell, Gamel, Rabinowitz, Zweig, 1999.

veoma osjetljivo područje zbog toga što je *kleos* jamac njihova muškog, odnosno ženskog identiteta.

Budući da su i u epu i u tragediji likovi upleteni u uzvišenu radnju, pravila za postizanje slave prisutna su u objema književnim vrstama. Veličanstven primjer ženskog *kleosa* predstavlja upravo Penelopa iz *Odiseje*³ koja je *kleos* postigla vjerno i ustrajno čekajući Odisejev povratak iz rata pod Trojom. Paradigma koju je uspostavila Penelopa od velike je važnosti prvenstveno u Euripidovoj *Heleni*. Ovdje priča o Penelopi rezonira u ključnim momentima fabule koja prati Helenin boravak u Egiptu, Menelajev dolazak nakon brodoloma i, konačno, njihov zajednički bijeg.

Penelopin *kleos* predstavlja jednu od dviju ključnih rezonancija koje u tragediju *Helena* dopiru iz književno-mitološkog kataloga ranijih stoljeća antičke kulture i književnosti.

U samim tekstovima grčkih drama mnogo je tvrdnji gnomskog karaktera koje ženama pripisuju raznolike negativne karakteristike.⁴ Često se nailazi na karakterizaciju žena kao lakovjernih i nepredvidivih bića, zlikovaca, iracionalnih, praznovjernih i varljivih kukavica. Ženski trač smatra se golemom opasnošću za moralnu stabilnost žena pojedinačno, ali i za moralnu stabilnost zajednice. Također, ženama se pripisuje neupitna podložnost *erosu*, što je njihova naročito česta boljka. U Euripidovoj *Ifigeniji na Tauridi* kaže se da su žene opremljene izrazito razvijenom domišljatošću, dok se u drugim tragedijama (*Medeja*, *Andromaha*) sugerira da žene nastupaju vrlo osvetoljubivo ukoliko ih se iznevjeri, posebice u ljubavnom polju. Nadalje žene su zlikovci koji ne drže do dane riječi, burno reagiraju na tugu i jad i nagla su temperamenta. One su bića bez sposobnosti samokontrole, ranjiva kad je riječ o ljubavnim željama,

³ Foley, 2003.

⁴ Ibid.

tvorci su naivnih moralnih sudova i opterećene su opsesijom o vlastitoj autonomiji i ugledu koju pokušavaju zadovoljiti nauštrb drugih. Uzmemo li sve te (dis)kvalifikacije u obzir, a imajući na umu sve ženske fiziološke smetnje, njihovu društvenu i političku nemoć, ograničeno obrazovanje i izolaciju od muške svakodnevice, nećemo teško doći do plauzibilna zaključka da je moralna autonomija žena opasna, nepredvidiva i predstavlja prijetnju. Žene su neiscrpno vrelo diskutabilnih stavova te problematičnih, neugodnih i opasnih karakteristika, a sve to u muškarcima pobuđuje gnušanje i strah.⁵

Ženski tragički lik koji u svojoj kompleksnosti, između ostalog, u velikoj mjeri utjelovljuje brojne negativne ocjene ženskog karaktera i morala, androgina je Eshilova Klitemnestra.⁶ Sušta je suprotnost Klitemnestri Penelopa u *Odiseji*. Penelopa uspijeva pobiti ustaljene predodžbe o ženama kao o bićima bez samokontrole i to na takav način da si priskrbi *kleos* i postala model idealne žene, njezina je moralna odluka od presudne važnosti za čitavu *Odiseju*. Penelopa se suočila s teškim izborom – nastaviti čuvati Odisejev dom i čekati njegov neizvjestan povratak ili udati se za nekog od nasrtljivih prosaca i nastaviti živjeti kao ponovno udana žena. U odsutnosti muškarca donijela je ispravnu odluku, odlučila je ostati mu vjerna.

Iako etički sustav unutar svijeta epske poezije – promatran u odnosu prema tragediji u Ateni V. stoljeća – ide na ruku ženama, izjednačavajući njihovu sposobnost da donesu moralno neoborive odluke s odgovarajućim muškim sposobnostima, pozitivna paradigma⁷ koju je uspostavio Penelopin primjer ima svoje izravne odjeke u nekoliko tragedija. Penelopa je postala model s kojim se uspoređuju djelovanja drugih tragičkih junakinja, posebno Helene i Alkestide.

⁵ Foley, 2003.

⁶ Zeitlin, 1996.

⁷ Foley, 2003.

Može se s pravom pretpostaviti da ni Eshilova Klitemnestra ne bi predstavljala toliku transgresiju iz ženske domene u mušku da nije postojao, odnosno da joj nije prethodio, primjer ponašanja idealne žene Penelope. U 24. pjevanju *Odiseje* Agamemnon u obliku sjene u podzemlju priznaje Penelopi *kleos*, što ima posebnu težinu jer on je junak koji je preživio rat pod Trojom i ostvario ratnički *kleos*, a vrativši se kući nastradao je od svoje žene Klitemnestre.

Kod Penelope se eksplicitno pokazuje kako žena može doći do *kleosa* i kako izgleda javna čast koja joj se potom iskazuje. Njoj će ljudi pjevati pjesme hvalē zato što nije pogazila uspomenu na Odi-seja, već mu je ostala vjerna svih godina njegova izbijanja s mjesta gospodara kuće. Drugim riječima, život u znaku trajnog, neprekidnog sjećanja na muža njoj je pribavio vječnu slavu.

Problemi u koje zapadaju svi istaknutiji muški likovi u *Heleni*, *Alkestidi* i *Feničankama* također imaju veze sa stjecanjem *kleosa*.

Prijetnja koju žensko djelovanje predstavlja za konstrukciju njihova pojedinačnog muškog identiteta sadržana je u tome što su oni, stupanjem odlučnih i razumnih žena na scenu, u određenoj mjeri ometeni ili potpuno onemogućeni u tome da svojim (muškim) djelovanjem steknu slavu po pravilima ustanovljenima za muški rod. Drugim riječima, napredak i cilj muškog su roda, a prepreke na tom putu su ženskoga roda.⁸ Načini na koje muškarci ostvaruju *kleos* u svakoj od triju tragedija imaju vrlo važno mjesto u uspostavi ključnih odnosa među likovima i predstavljaju temelj sukoba i unutar-njih konflikata koje likovi doživljavaju. Muški likovi ostvaruju *kleos* junačkim angažmanom na bojnom polju u vrijeme rata, a u mirnodopskim uvjetima pokazujući se kao dobri i pošteni domaćini.⁹ Poštivanje pravila o posebnom odnosu gostoprimstva koji se

⁸ Holmberg, 1995.

⁹ Foley, 2003.

uspostavljao između domaćina i gosta bilo je neizbježno jer se upravo način na koji je domaćin pružao gostoprimstvo usko vezivao za održavanje visokog statusa plemenitog pojedinca i njegove obitelji u očima javnosti.

Kleos se prenosi i transgeneracijski pa sin može nadograditi *kleos* koji je stekao njegov otac, što predstavlja još jedan model poželjnog muškog ponašanja. Teoklimen u *Heleni* čini upravo suprotno: nakon što je naslijedio *kleos* svojega oca Proteja koji je pošteno i pažljivo čuvao Helenu na svojem dvoru, Teoklimen krši pravila koja nameće *kleos* time što Helenu želi oženiti.

Euripidove *Feničanke* bave se jednim od poglavlja iz tebanškog ciklusa, a primarni je motiv te tragedije neminovan sraz dvojice braće, Edipovih sinova Eteokla i Polinika, odnosno ostvarenje kletve koju je na njih bacio Edip. Eteoklova isključiva usmjerenost na vlast i zaslijepljenost moću, koju je iskusio u prvoj godini u ulozi tebanškog vladara, dovodi dvojicu braće u neizbježan sukob, bez obzira na raniji dogovor oko diobe kraljevske vlasti.

ETEOKLO

Došao bih ja do zvijezda na Sunčev istok i pod Zemlju, da je to moguće učiniti, da dobijem najveću od bogova - Vlast. A to, majko, neću prepustiti drugome, nego ću radije sačuvati za sebe.
(...)

*Ako već treba činiti nepravdu, najbolje je to činiti zbog vlasti, a što se drugih stvari tiče, valja živjeti krotko.*¹⁰

Euripid, *Feničanke*, st. 504-508 i 524-525

I Eteoklo i Polinik pokušavaju postići *kleos* kao moćni vladari svoga rodnog grada, namjeravajući svoj interes izboriti na jedini

¹⁰ Svi prijevodi s grčkoga u ovoj studiji su moji.

mogući način – putem oružanog obračuna, što anticipira daljnji razvoj događanja i nova tragička zbivanja. Bezizlaznu situaciju u koju su dospjela braća veoma dobro odslikava sljedeći stih:

POLINIK

Postao si užasan –

ETEOKLO

ali nisam neprijatelj domovine kao ti.

Euripid, *Feničanke*, st. 609

U *Alkestidi* se pak Admet zatekao u nemogućoj poziciji zato što je zbog Alkestidine smrti u pitanje dovedena njegova mogućnost da očuva svoj dobar glas. Alkestidu je njen (posmrtni) *kleos* približio epskim junacima poput Patrokla i Hektora,¹¹ a Admeta feminizirao. Admet se nije usudio umrijeti, a njegova žena jest. Jedini način da spasi ono što mu je od ugleda preostalo bio je da zanemari obećanje koje je dao Alkestidi (da neće organizirati vesele gozbe u kući) te da nastavi funkcionirati kao dobar domaćin, praveći se da se ništa neuobičajeno u njegovoj kući nije dogodilo, no to izazove opće zgražanje:

KOR

Što radiš? Uz ovakvu nesreću ti, Admete, kako nalaziš hrabrosti da primaš gosta? Jesi li ćaknut?

ADMET

A da sam potjerao pridošlog gosta iz kuće i iz grada, biste li to rado odobrili? Ne biste jer mi nesreća ne bi postala ništa manja, a ja bih postao lošiji domaćin. I pored svih zala došlo bi još jedno – moju kuću nazvali bi gostomrzilačkom. Meni samom on će biti

¹¹ Garner, 1988.

najbolji domaćin, ako jednom dospijem u žednu zemlju Arg.
Euripid, *Feničanke*, st. 551-560

U razmatranju problema *kleosa* treba, kao jedan od mogućih primjera, spomenuti i Menelaja koji u *Heleni* privremeno gubi svoj raniji identitet. S druge se strane Helena grčevito upire ne bi li sprala ljagu sa svojeg imena i stekla *kleos* koji joj pripada, a to treba biti *kleos* nedužne, neokaljane, dobre i vjerne žene. Ni Menelaj ni Helena u početku nemaju *kleos* kakav zaslužuju.¹²

Gubitak identiteta za Menelaja neposredno je povezan s junakim *kleosom* koji je ponio iz rata pod Trojom, a koji je u Euripidovoj *Heleni* doveden u pitanje jer se ispostavilo da "prava" Helena uopće nije dospjela u Troju,¹³ već je to bila samo njezina prikaza. Neposredno po njegovu dolasku u Egipat ponižava ga ostarjela robinja, vratarka Teoklimenove palače, što je indikativno za način na koji će se dalje odvijati njegov boravak na stranom tlu. Menelajev muški identitet kompromitiran je spoznajom o "pravoj" istini o tome gdje je bila Helena za vrijeme trojanskog rata, zbog čega njegov ratnički pothvat, koji je rezultirao trijumfom i uništenjem Troje, u trenu postaje besmislen. Menelaj se ne snalazi u egzotičnom podneblju u kojem se zatekao pa je jedino što mu preostaje transformacija iz velikog ratnog heroja u feminiziranog ovisnika o ženi i ženskim načinima da ostvari svoje ciljeve.¹⁴ Osuđen je na to da ponizno moli za sve ono što bi htio, što je i prema vlastitim riječima kôd ponašanja primjeren ženama, a ne muškarcima. Prizor u kojemu Menelaja na rubu suza stara Egipćanka otpravlja s vrata čak je komičan.¹⁵ Budući da je njegov muški identitet mnogo pretrpio u

¹² Meltzer, 1994.

¹³ Foley, 2003.

¹⁴ Holmberg, 1995.

¹⁵ Segal, 1992.

Egiptu, pobjegavši s Helenom Menelaj na brodu nasilno napada Teoklimenove podanike, u pokušaju da prizove djelić svoje stare slave javno demonstrirajući svoju muževnost javno.¹⁶ Tim se motivom velikog povratničkog obračuna s brojčano nadmoćnijim neprijateljem uspostavlja usporedba između njega i Odiseja s proscima na Itaci.

3. Moj muž Had(met) ponudio me šipkom. Pozivamo Vas (opet) na vjenčanje.

Mit o Demetri i Perzefoni prije svega je mit o braku, o odvajanju kćeri od majke i o prijetnji koju njihova međusobna povezanost predstavlja zato što u potpunosti isključuje muškarce.¹ Perzefona je brala cvijeće na livadi, a Had je izbio iz zemlje, zgrabio je i odveo u podzemni svijet. Njezina majka Demetra, boginja plodnosti, od tuge je i bijesa obustavila bujanje prirode. Budući da je Perzefona u podzemlju pojela šipak, nije se mogla niti nakon pregovora, u koje se uključilo više bogova, zauvijek vratiti u živi svijet, nego je osuđena na to da trećinu vremena provodi s mužem u podzemlju, a ostatak vremena s majkom Demetrom i ostalim bogovima. Kako taj mit izjednačava sklapanje braka sa smrću (inicijalno je riječ o mladoženji koji je doslovce bog podzemlja Had), nužno se prepoznaje kao obavezni podtekst u svakom slučaju kad djevica pada kao žrtva, a vrijedi i kao simbolička podloga svake neželjene seksualne zajednice. Značenje mita o Perzefoni (mita o Kori) izvire i iz raznih fabula u tragedijama koje problematiziraju brak – naime jedna je od važnih karakteristika takvog vjenčanja (ili smrti) okolnost nasilne otmice.¹⁷ Nasilno spopada-

¹⁶ Foley, 2003.

¹⁷ Ibid.

nje o kojemu je riječ odslikava se prije svega u promjeni nekog prijašnjeg stanja pod djelovanjem sile.

Povezivanje ciklusa smrti i ponovnog rođenja u prirodi s bliskim međusobnim odnosom dviju žena isključivo je grčki fenomen.¹⁹ Grčki mitovi te književni, filozofski i znanstveni tekstovi u svojim tvrdnjama i fabulama osciliraju između dviju krajnosti, odnosno vrludaju između toga da ženskome pripisuju ili suviše ili premalo značenja u svemu što se tiče seksualnosti i reprodukcije.

Drame u kojima postoji nesumnjiva veza s mitom o Kori nazivaju se *anodos*-dramama.²⁰ Taj je termin nastao inkorporiranjem konotacije na jednu od etapa Perzefonina godišnjeg puta, a to je uspon natrag u živi svijet (*ἀνοδος* – uspon, uzdizanje). U *Heleni* i *Alkestidi* mit o Demetri i Perzefoni koristi se kao model u kojemu se standardna podjela uloga propušta kroz sito nove fabule. Prošlost se tako razdvaja od sadašnjosti, a sadašnjost, istovremeno, nanovo u sebe usisava prošlost.²¹

Admetu se dogodio prevrat (nalik na promjenu spola koju nije poduzeo vlastitom voljom) jer je odabrao najbolju moguću ženu, onu koja je bila spremna žrtvovati svoj život kako bi spasila njegovu.²² No, iako mu je ostao, nakon Alkestidine žrtve život mu je zapravo mučna egzistencija, osuđenost na neprekidno i dugotrajno oplakivanje pokojnice – a suze su itekako obilježena pojava unutar svijeta muško – ženskih uloga.²³

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Zeitlin, 1996.

²⁰ Foley, 2003.

²¹ Zeitlin, 1996.

²² Burnett, 1965.

²³ Segal, 1992.

ADMET

*Zavidim mrtvima, žudim za njima, želim u onom stanu stanovati.
Ne veselim se niti kad gledam sunčeve zrake niti kad šećem po
zemlji.*

(...)

*Neki neprijatelj će kad me sretne reći: "Vidi ga kako ružno živi,
on koji nije podnio da umre, nego je kukavički nju koju je oženio
dao umjesto sebe i pobjegao Hadu.*

(...)

*Što mi onda koristi dalje živjeti, dragi moji, meni koji sam na zlu
glasu i koji sam zlo napravio?*

Euripid, *Alkestida*, st. 866–869, 954–957, 960–961

Lamentacija pripada u kategoriju ponašanja svojstvenog ženama, baš kao i još jedna komponenta koja slijedi u Admetovu udivištvu, a to je povlačenje iz normalnog javnog života. U ovoj je tragediji uočljiva potpuna zamjena muške i ženske uloge. Riječima *Ako nema tebe, nema ni mene, do tebe stoji živim li ja ili ne* (*Alkestida*, st. 278–279) Admet je sve bliže Penelopinu stavu da (ona/on) nije cjelovito biće bez svojeg bračnog druga.

Alkestida je svojom odlukom Admetu otela ulogu zaštitnika kuće: ona je iz kuće izašla, a njega je u kuću gurnula (*Ti sad djeci postani umjesto mene majka; Alkestida*, st. 377), odsjekavši ga tako od aktivnog javnog života, što je potez s dvostrukim efektom: Admet je zbog toga na dva načina onemogućen izboriti se za svoj *kleos* i potvrditi svoj muški identitet jer niti može primati goste i održati svoju reputaciju dobrog domaćina, niti može sudjelovati u javnom životu, zbog čega je izložen poruzi i poniženju²⁴.

²⁴ Padilla, 2000.

KOR

Mnogo će o tebi pjevati pjesnici i na brdskoj liri sa sedam žica i slaviti te u pjesmama bez lire u Sparti (...) i u bogatoj Ateni.

Euripid, *Alkestida*, st. 445–448, st. 452

Iako je Alkestida krenula na izniman put prema ostvarenju vlastita *kleosa*, i njezina je sjenka, uvjetno rečeno, već okusila njegove velike razmjere, ubrzo se dogodio slom grandiozne priče o Alkestidinoj zagrobnoj slavi koja je trebala zauvijek ponižavati njezina preživjelog muža. Nakon što je Heraklo dovodi natrag Admetu, slijedi njezino (ponovno) skliznuće u tišinu i anonimnost u kojoj je njezino ime opet – Admetova žena.

Alkestidin silazak s herojskog pijedestala i iskorak iz središta pažnje koje je namijenjeno muškarcima, brz prelazak preko prašine vanjskog svijeta, preko kućnog praga i ulazak u unutrašnjost kuće, momenti su koji tvore povratak iz neprirodne situacije i nereda, ma koliko hvalevrijedna žrtva bila, u red i u prijašnji, uglavljeni raspored.²⁵

Alkestidu su momci naposljetku smjestili tamo gdje joj je mjesto. U posljednjem prizoru Alkestida pasivno nazoči vlastitoj primopredaji, ušutkana i zakrabuljena. Nakon svega što je herojski poduzela i pretrpjela, u “bajkovitom”²⁶ preokretu spasio ju je muškarac, i to – za muškarca.

HERAKLO

Treba da ja spasim tek umrlu ženu i da smjestim odmah Alkestidu u tu kuću tamo i uzvratim Admetu ljubaznost.

Euripid, *Alkestida*, st. 840–842

²⁵ Paglia, 2001.

²⁶ Jones, 1948.

Veza između fabula Euripidovih *anodos*-drama, mita o Kori i priče o Penelopi i Odiseju neraskidiva je. Priča o Penelopi i Odiseju ne odslikava se u tragedijama samo u ključu ženskog *kleosa*, zbog kojeg je Penelopa postala najpoznatija žena antičke literature,²⁷ nego i u motivu ponovnog sjedinjavanja razdvojenog bračnog para. To je važan događaj u svakoj od tih fabula jer, osim što afirmira tragediju kao posrednika u nasljedovanju priče o Penelopi i Odiseju, uvodi još jednu zanimljivu paralelu, onu između vjenčanja i pogrebnog rituala koja nije ni slučajna ni bezazlena.²⁸ Ta je paralela prije svega važna za dinamiku unutar *Alkestide*, a slične paralelizme nalazimo i u *Heleni*. Naime Helena i Menelaj na simboličkoj se razini nanovo vjenčavaju na brodu, nakon što prijevarom pobjegnu Teoklimenu – Helena je u odjeći ožalošćene udovice, a Menelaj, svježe njegovan i odjeven, blista poput mladenke (što je rezultat Helenine lukavštine). U tim prizorima na zanimljiv se način miješaju simbolika pogrebnog i svadbenog rituala, pogotovo uzme li se u obzir navodni spartanski svadbeni običaj koji je sadržavao i svojevrstan igrokaz – otmicu mladenke.²⁹

Bliskost sahrane i vjenčanja pomaže izgraditi čvrstu vezu između obnovljenog braka i mita o Kori koji, što se žene tiče, izjednačava brak i smrt.

ALKESTIDA

Netko me odvlači, odvlači me, zar ne vidiš, u dvore mrtvih.

Krilati Had gleda me ispod tamnih obrva. Što ćeš uraditi? Puštaj.

O na kakav put ja najnesretnija stupam.

Euripid, *Alkestida*, st. 259–264

²⁷ Foley, 2003.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

U *Alkestidi* se paralela između pogrebnog rituala i vjenčanja javlja dvaput. Te dvije točke u fabuli razgraničavaju sekvence u kojima se najočitije miješaju i zamjenjuju muški i ženski modeli ponašanja Admeta i Alkestide. U prvome slučaju ta točka, kad se Alkestida priprema za vlastitu smrt i oprašta od svijeta živih, označava vid ženskog prelaska u svijet mrtvih, tj. radikalnu promjenu stanja, smrt dobre žene koja je dovoljno mlada da bude pokopana u vjenčanici.³⁰ Smrt mlade i lijepe Alkestide, odnosno žrtva na koju se odvažila, uzdiže je do herojskog i muškog *kleosa*.³¹ Odjeća je, tj. kostimi, važan element u prizorima *Alkestide* i *Helene*. Kostimi upućuju na stvarne rituale povezane s događajima prikazanim na sceni te utječu na jasniju raspodjelu muških i ženskih uloga u konkretnim prizorima drame. Prema sluškinjinu izvještaju, Alkestida u zadnjim satima svojega života obavlja opsežne pripreme za vlastitu sahranu, a one odgovaraju dijelovima pripreme mladenke za vjenčanje i odlazak iz rodne kuće u novi dom budućega muža. Opraštanje od ognjišta također je motiv koji u velikoj mjeri oponaša djevojačke pripreme za vjenčanje. Naime kako su se djevojke u Hestijin kult uključivale u svojem roditeljskom domu, morale su se oprostiti s kućnim ognjištem ne bi li se prelaskom u novi dom mogle ponovno inicirati u kult, ovaj put u statusu udane žene.³² Sluškinjine riječi opisuju stanje u kojemu se Alkestida nalazi kada već zakoračuje izvan svijeta živih, ali još ne stiže u podzemlje:

SLUŠKINJA

Možeš reći i da je živa i da je mrtva.

³⁰ Blondell, Gamel, Rabinowitz, Zweig, 1999.; Foley, 2003. Smrt mladih žena tumačena je kao brak s podzemnim bogom Hadom

³¹ Padilla, 2000.

³² Foley, 2003.

ZBOROVOĐA

A kako isti može biti i mrtav i živa oka?

SLUŠKINJA

*Već klonula je i duša joj bježi.*Euripid, *Alkestida*, st. 141-143

Alkestida izlazi iz svojeg doma i pokapaju je u dvonamjenskoj haljini koja na izvjestan način anticipira daljnji razvoj događaja.³³ Naime haljina, za koju je nemoguće odrediti je li vjenčanica ili haljina za ukop, bit će joj itekako potrebna i bit će jedina primjerena odjeća za njezino sljedeće pojavljivanje na sceni, u kojem je Heraklo, preotevši je Smrti, obavijenu velom dovodi Admetu.

Alkestida proživljava ponovnu promjenu i još jedan prijelaz u drugoj ključnoj točki u fabuli tragedije, a to je ponovno ujedinjavanje razdvojenih supružnika, kakvo susrećemo u *Odiseji* (i u drugoj *anodos*-drami *Heleni*). Alkestida se šutke pojavljuje uz Herakla pred svojim i Admetovim domom, a Heraklo je predaje Admetu uz nekoliko gesti kakve su uobičajene u svadbenom obredu.³⁴ Kako ne otkriva svoj stvarni identitet, Alkestida je pred Admetom ponovo mlada strankinja te se tako radi o reprizi njihova prvog vjenčanja. Motiv prelaska i promjene statusa podcrtava se, dakle na nekoliko načina.

HADMET

Admetovo ime u etimološkoj je vezi s Hadovim imenom i Hadovim uobičajenim epitetima³⁵ (Ἄδμητος > ἀδάματος > ἀδάμαστος: nepokoreni, nesalomljivi). Na taj je način Admeta moguće zamisliti kao

³³ Foley, 2003.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

samog Hada prokrijumčarenog u nadzemni svijet, a Alkestidu se može promatrati kao ženu osuđenu na lutanje između dvojice Hadova, ženu koja se vrti u krug i nema nikakvih izgleda da se Hadu istrgne, bio on deklarativno u podzemlju ili stvarna glava njezine kuće. Tako postaje nejasno može li se u *Alkestidi* uopće tražiti tradicionalan pad iz sreće u nesreću u trenutku njezine smrti ili se pad iz dubokog u još dublje krije u njezinu povratku u dom koji dijeli s Admetom zbog kojega se žrtvovala te ga time ujedno izazvala da joj recipročnom gestom uzvrat, što on, dakako, ne može.³⁶ Budući da je druga ključna točka Alkestidinog ritualnog prelaska, odnosno promjene stanja, njezin povratak Admetu-Hadmetu, njezino suočavanje s mužem moglo bi se protumačiti kao pravi vrhunac tragedije.

4. Antigona na krovu. Prostor je “vanjski – unutarnji”, “muški – ženski”, “javni – privatni”. Ono si gdje jesi.

Raspodjela prostora na javni i privatni u tragediji je vrlo važan faktor koji razdvaja muški i ženski poligon za djelovanje. Distinkcija između tih dvaju prostora predstavlja važan uvid feminističke kritike koji je omogućio da se prouči prikaz ženskog lika u klasičnim tekstovima kroz sito dualizma privatnog i javnog života.³⁷

Primarna raspodjela prostora na privatni i javni odslikava razliku između dvaju temeljnih termina grčke zajednice, a to su *oikos* i *polis*. Ima li se na umu povijesni kontekst, pokazat će se da se razlika između privatne i javne sfere kao mjesta za žensko, odnosno muško djelovanje zaoštrila uslijed razvoja atenske demokracije.³⁸ *Oikos* je sveukupan kućni pogon i briga za tu sferu pripada ženi, a *polis* je javni, gradski pogon koji je rezerviran za muškarce. Grčka

³⁶ Padilla, 2000.

³⁷ Case, 2008.

³⁸ Blondell, Gamel, Rabinowitz, Zweig, 1999.

civilizacija je zajedništvo *oikosa* i *polisa*, i da bi opstala, mora se očuvati balans između tih dvaju principa.³⁹

Prelamanje granice između muškog i ženskog prostora, strujanje iz jednoga u drugi i smještanje uljeza u svaki od njih, u tragediji kontinuirano naglašava krivulju zamjena muških i ženskih uloga. Ono što se na sceni događa postaje snažno obilježeno ako je tome prethodilo istupanje ženskog lika iz prostora u kojem on u normalnim okolnostima boravi ili ako je muški lik, inače aktivan u javnom prostoru, prešao prag kuće i javlja se iz unutrašnjosti. Potencijalno opasno žensko djelovanje, koje nije moguće zanemariti i izbrisati, započinje njihovim izlaskom iz unutrašnjosti kuće jer žene uglavnom ne odlutaju mnogo dalje od dovratka.⁴⁰ Riječi žene postaju čujne tek kad ih izgovara u vanjskom prostoru. S druge strane ukoliko se žena nalazi izvan kuće, to znači da je unutar kuće nešto krivo što je tjera napolje.⁴¹ Jasna je ilustracija tog pravila činjenica da su prve riječi u *Feničankama* prolog koji izgovara Jokasta izašavši iz kuće. Unutrašnjost kuće je mračan, tajnovit i nespoznatljiv prostor u kojemu tradicionalno žive i djeluju žene, a vanjski je onaj u kojemu djeluju i govore muškarci. Unutrašnjost je mjesto koje se tradicionalno percipiralo kao prostor za ženske spletke, neartikulirane i mutne sve do trenutka kad žene izađu u vanjski prostor. Podjela muških i ženskih uloga ne događa se u zrakopraznom prostoru teorijskog koncepta, već se odvija u sasvim konkretnoj podjeli prostora na unutarnji i vanjski.

POLINIK

A što mi stari otac u kući čini, koji samo tamu vidi, a što moje dvije sestre?

Euripid, *Feničanke*, st. 376–377

³⁹ Shaw, 1975.

⁴⁰ Foley, 2003.

⁴¹ Shaw, 1975.

Likovi koji borave u zatvorenim prostorima zabavljeni su nejasnim aktivnostima te do njih pogled ne dopire. Ostali likovi koji djeluju u vanjskom prostoru o njima se jedino mogu raspitivati. Jedna od takvih čudnovatih eminencija je Edip u *Feničankama*, lik koji je poput Antigone smješten u kuću. Edip boravi u nekoj zaboravljenoj sobi i slijep pasivno trpi u epilogu događaja koji su se zbili u ranijem dijelu priče o prokletstvu tebanske vladarske kuće. On je nestao u tmuni kuće i njegove su aktivnosti ondje nejasne i nepovezane s daljnjim životom ostalih članova obitelji.

U *Feničankama* vrlo važno kretanje predstavlja Antigonina transformacija iz pasivne mlade djevojke (koja se ponaša u skladu s pravilima) u sazrelu ženu koja samostalno progovara u javnom prostoru.⁴² Tim činom ona prekida tišinu i suprotstavlja se poretku koji ju je osudio na izolaciju u djevojačkim odajama.⁴³

Na samome početku *Feničanki*, u prizoru koji podsjeća na *Ilijadu* (kad Helena na kuli nabraja i predstavlja ahejske ratnike), Antigonu i njezina učitelja zatječemo na krovu kako promatraju komešanje u gradu i izvan gradskih zidina.

Svako Antigonino pojavljivanje na sceni obilježeno je pedagoški usmjerenim i dragocjenim primjedbama ostalih likova, a svaka od tih primjedaba uklapa se u društveno-politički režim koji ničime ne ohrabruje slobodan život mladih žena. Lik Antigone u *Feničankama* model je mlade djevojke koja nema nikakav autoritet unutar svoje obitelji te naprosto sjedi i čeka da obitelj odluči o njenoj udaji. Do koje razine ona ne gospodari sobom i svojom sudbinom vidljivo je u tome što ostali likovi gospodare njezinim kretanjem: Antigoni je, kao mladoj neudanoj djevojci, mjesto u kući.

⁴² Saxonhouse, 2005.

⁴³ Ibid.

UČITELJ

Dijete, uđi u kuću i ostani pod krovom u svojoj djevojačkoj sobi, zadovoljila si svoju potrebu da vidiš što si htjela. Hrpa žena dolazi prema kraljevskom dvoru jer je nemir zahvatio grad. Ženski rod baš traži prijekor: krenu s pričom od nečeg nezatnog pa se još više bace na to. Nekakav užitak ženama predstavlja to da ništa zdravo i cjelovito jedna drugoj ne govore.

Euripid, *Feničanke*, st. 193–201

KREONT

Ti se ostavi trostruke tužaljke za mrtvima i saberi se u kući, Antigona, i čedno se drži do dana kad će te Hemon uzeti za ženu.

Euripid, *Feničanke*, st. 1635–1638)

JOKASTA

Dijete, izadi iz kuće što prije, raspored zvijezda sad ti ne nudi niti plesove niti djevojačku zabavu, već treba da zajedno sa svojom majkom dvojicu izvrsnih ljudi, svoju braću, spriječiš u tome da se naglavce bace u smrt i poginu jedan od ruke drugoga.

Euripid, *Feničanke*, st. 1264–1269

JOKASTA

Smirit ćeš ljutnju braće.

ANTIGONA

Kako da to uradim, majko?

JOKASTA

Preklinjat ćeš ih skupa sa mnom.

Euripid, *Feničanke*, st. 1277–1278

Bljesak Antigonine samostalne volje događa se po povratku s bojnog polja na kojemu su ostala trupla njezine braće i majke, u žustru

sukobu s Kreontom koji od nje zahtijeva da se pripremi za vjenčanje s njegovim sinom Hemonom. Antigona, u trenutku kad prestane samo poslušno šutjeti (i čim prvi put bez zadržke izgovori što joj je na duši), otkriva svoju skrivenu divlju i opasnu žensku stranu, prijeteći da će postupiti kao Danaide i ubiti Hemona još prve bračne noći. Njezin otpor jest u stvari njezina nesposobnost da se pokori društvenim pravilima.⁴⁴ Njezina je samostalna odluka da ode sa svojim ocem Edipom iz grada, umjesto da ostane u Tebi i uda se za Hemona, u čemu se krije još jedna zamjena uloga, ovoga puta uloga oca i kćeri: umjesto da ju, kao mladenku, otac izvede iz rodne kuće, Antigona se upire da na svjetlost dana izvede svog oca zaboravljenog u tami palače.⁴⁵

Raspodjela prostora koja odgovara podjeli muških i ženskih uloga postojano razigrava dinamiku dramske radnje i u *Alkestidi*. Alkestidino, za žene očekivano ponašanje, tugovanje i histerija uoči vlastite sahrane, zbivaju se unutar kuće. Nakon što obavi sve što ima u kući, ona izlazi i ženski obrasci ponašanja nestaju bez traga. Izlaskom iz kuće transformirala se u androginu junakinju, što utječe na to kako se percipira Admet. Nakon Alkestidine transformacije Admet i njegovo žensko ponašanje,⁴⁶ koje se odigrava na za to neprimjerenom mjestu, počinju privlačiti pažnju, jer se on još uvijek izražava u javnom prostoru izvodeći tamo svoju lamentaciju... Rečenicom *Umreš li, nema ni mene!* Admet prihvaća i jedan od osnovnih principa razmišljanja idealne žene Penelope, prema kojem ona ne može govoriti o svojoj cjelovitoj egzistenciji bez svojega muža. Osim toga, navedena izjava bez daljnjega asocira na intenzivnu žensku bol zbog koje može umrijeti zajedno sa svojim suprugom.⁴⁷

⁴⁴ Swift, 2009.

⁴⁵ Swift, 2009; Saxonhouse, 2005.

⁴⁶ Foley, 2003.

⁴⁷ Segal, 1992.

Alkestida izlazi iz kuće na vlastitu sahranu. Njezino razmišljanje do samog je kraja ograničeno na zatvorenu sferu kućanstva i obitelji, što se vidi u posljednjim riječima i željama koje upućuje Admetu. Privatnost kuće je okvir iz kojeg Alkestida ne izlazi sve do trenutka kada prelazi u svoj idući mračni dom. Moglo bi se reći da zatvoreni prostor kuće postaje preskučen u momentu kada ženski lik svojim djelovanjem iskače iz strogih granica očekivanog ili primjerenog ženskog ponašanja, stoga je prelijevanje ženske domene preko kućnog praga simptom njezine transformacije u neku vrstu androginog i odlučnog bića. Admet, u kući bez Alkestide, također doživljava transformaciju. Njegov život više nije muški život na kakav je navikao. Njegova je egzistencija na svaki način prokleta jer je izgubio prostor u kojemu može živjeti. Zbog straha od sasvim izvjesne javne osude njemu više nije mjesto vani, a u kući se neće moći snaći.⁴⁸

U *Heleni* je situacija donekle različita – žena razmišlja naglas i djeluje u vanjskom prostoru, očekivano za tragički zaplet, no teritorij na kojem se ona nalazi nije tipičan grčki. Ona se nalazi u stranoj zemlji, u smrtolikom Egiptu,⁴⁹ prilično je osamljena pa njezine aktivnosti, samim time što se odvijaju u vanjskom prostoru, ne izazivaju toliku buru kao ženska djelovanja u ostalim tragedijama. Osim toga ključ njezine varke nalazi se u pogrebnom ritualu koji je i u stvarnom svijetu ženama ipak dozvoljavao da sudjeluju u javnom životu. Žene su bile uključene u kult i u pogrebne običaje. Lamentacija koju su izvodile žene sačinjavala je nezaobilazan dio pogrebnog obreda. Pogrebni obred je od arhajskog doba bio grandiozan društveni događaj i prilika da aristokratski krugovi pokažu široj zajednici svoje bogatstvo, moć i velikodušnost.⁵⁰ Solon je svojim re-

⁴⁸ Foley, 2003.

⁴⁹ Ibid. Na engleskom sintagma glasi *deathlike Egypt*.

⁵⁰ Ibid.

formama propisao nešto skromniji okvir za takvu praksu strogo zabranivši ženske ritualne obrasce ponašanja i pretjerivanja u lamentaciji. Uzmu li se u obzir stvarna zakonska ograničenja u pogrebnim ritualima, treba primijetiti da se u tragedijama prikazuje pregršt situacija u kojima se, strogo gledajući, krše tadašnji propisi, a u njima vodeću ulogu preuzimaju žene.

U nastojanju da izbori slobodu i povratak u domovinu za sebe i Menelaja, Helena lukavo kombinira dva modela ponašanja koja se tradicionalno pripisuju ženama:⁵¹ služeći se domišljatošću i lukavstvom, ona potvrđuje predrasudu prema kojoj su žene dovtljive i sklone prijevarama, a fingirajući lamentaciju i pogrebni ritual, svjesno koristi jedan od malobrojnih dostupnih kanala za žensko djelovanje u javnom prostoru.

Dakle lamentacija se mora spomenuti kad je riječ o muškom i ženskom djelovanju podijeljenom s obzirom na otvoreni i zatvoreni, ili vanjski i unutrašnji prostor. Važnost lamentacije ne bi bila tolika u podjeli i zamjeni muških i ženskih uloga da ona ženama ne pruža priliku za glasnu prisutnost u javnom prostoru. Lamentacija je od velike važnosti u *Alkestidi* zato što Admet preuzima taj ženski obrazac ponašanja,⁵² a usko povezan s definicijom muškog i ženskog prostora, taj obrazac služi kao još jedno od sredstava da se naglasi zamjena rodnih uloga koja se u toj tragediji dogodila.

5. Heraklo je ubio svoju ženu i djecu, čula sam.

Uloge roditelja u *Alkestidi* i *Heleni* nisu u prvom planu na onaj način na koji su postavljene u nekim drugim tragedijama, primjerice u Euripidovoj *Hekabi*, kao glavna preokupacija i jedina motivacija središnjeg lika. U ovim dvjema tragedijama postoji

⁵¹ Holmberg, 1995.

⁵² Blondell, Gamel, Rabinowitz, Zweig, 1999.

roditeljska dimenzija u likovima junakinja Helene i Alkestide, no ona nije jedini izvor motivacije za njihovo djelovanje. Od triju glavnih junakinja Jokasta je ona koja je u najvećoj mjeri obilježena time što je majka sukobljenoj braći Eteoklu i Poliniku. Jokasta se razlikuje od Helene i Alkestide time što po svojoj dobi više ne pripada istoj kategoriji žena kao što su njih dvije. Helena i Alkestida još uvijek su žene u reproduktivnoj dobi, primorane balansirati na neprirodno postavljenoj granici između dvaju polova zrelih žena, a to je granica koja definira ženu kao paradoksalno biće, istovremeno čedno i seksualno.

Jokasta je u *Feničankama* model majke (ili neke druge ženske osobe koja svojom seksualnošću ne predstavlja prijetnju) u zrelijoj dobi koja ne stvara sama zaplet tragedije, nego se glasno javlja u javnom prostoru pokušavajući svojim govorom utjecati na druge likove, nagovoriti ih da postupe na ovaj ili onaj način. Ona stoga nije opasna kao što bi bila opasna *erosom* motivirana žena koja izlazi iz prostora kuće koji joj je dodijeljen, no njezina pojava u žiži sukoba dvojice braće izaziva pažnju, jer je ona i dalje žena koja govori u javnom prostoru. Njezinu nastupu svojstveno je da istovremeno pokazuje brigu za obitelj i za širu zajednicu polisa.

POLINIK

Do tebe je da se razriješi ta nesreća, majko, pomirivši rođene sinove oslobodi muka mene i sebe samu i čitav grad.

Euripid, *Feničanke*, st. 435-437

Njezin osobit angažman u posredovanju između Eteokla i Polinika ima u podlozi prirodnu neraskidivu povezanost majke i djece koja je čini tijelom koje nije osamostaljeno i odcijepljeno od drugih tijela, nego je o njima ovisno i s njima snažno povezano. Snažna veza između majke i djece uvjetuje Jokastino samoubojstvo u *Feničankama*.

Jokasta pristupa svojim sinovima kako bi ih nagovorila da postupe po njezinim željama, što predstavlja model sasvim konvencionalnog ženskog ponašanja, naime ona ipak ne uzima stvari u svoje ruke, nego pokušava, iako nekonvencionalno hrabro, utjecati na njih kao posrednik.⁵³

JOKASTA

Šuti – brzopleto nije i pravedno, već spore riječi sadrže najviše mudrosti, opusti namršteno lice i otpuši bijes. (...) A ti se okreni prema svojem bratu, Poliniče, gledajući ovog u oči govorit ćeš bolje, a bolje ćeš i čuti riječi.

Euripid, *Feničanke*, st. 452-454, 457-459

Alkestida i Helena na različit način pokazuju svoju majčinsku brigu. Alkestidi je primarna briga da nakon svoje smrti osigura svojoj djeci život bez maćeha pa nagoni Admeta da joj obeća kako neće u kuću dovoditi novu ženu. Njezin žal uoči smrti tiče se prije svega činjenice da mrtva neće moći sudjelovati u pripremama svoje djece za vjenčanje.

Helena se s druge strane muči razmišljajući o tome kako je nepravedna sudbina izazvala rušenje njena *kleosa*. Iako nije izravno za to kriva, njezini najbliži rođaci zbog toga su nastradali. Opterećuje ju smrt majke Lede i neizvjesna sudbina kćeri Hermione u njezinoj odsutnosti.

Osim ženskih roditeljskih figura i njihova viđenja vlastite funkcije, iz svađe Admeta i njegova oca Feresa može se iščitati muški odnos prema roditeljstvu i dužnostima koje ono nosi. Iako su u tom prizoru njih dvojica u sukobu koji se ne razrješava, među njima postoji izvjesna sličnost: obojica previše ljube život da bi ga se odre-

⁵³ Foley, 2003.

kli⁵⁴. Feresovi argumenti protiv Admeta, u svađi koja je započela oko pitanja trebaju li roditelji umrijeti za svoju djecu, uključuju i Feresov nastup iz pozicije zagovornika općeg grčkog režima/postupanja prema ženama.

FERES

O ti koja si ovog spasila, a nas u padu si pridržala, budi podravljena, i neka ti u Hadovim dvorima bude dobro. Kažem ja da takve brakove smrtnici trebaju sklapati, ili se ni ne valja vjenčati.

Euripid, *Alkestida*, st. 625–628

Feresovu sebičnom stavu može se suprotstaviti očinski stav koji zastupa Kreont u *Feničankama*.

KREONT

Svi ljudi u životu vole djecu, nitko ne bi dao da mu sina ubiju. Neka me ne hvali onaj tko mi djecu ubija. A ja sam – već sam u poznoj životnoj dobi – spreman umrijeti da se spasi domovina.

Euripid, *Feničanke*, st. 965–969

ADMET

Žena iz tuđine koju jedinu mogu s pravom smatrati majkom i ocem.

Euripid, *Alkestida*, st. 646–647

FERES

Ne moram baš umrijeti umjesto tebe: nije do mene dopro niti nasljedni niti helenski zakon da očev trebaju umirati umjesto djece.

Euripid, *Alkestida*, st. 681–683

⁵⁴ Jones, 1948.

Primjer *Alkestide* je zanimljiv utoliko što se kao Alkestidin spasitelj, nakon sukoba Admeta i Feresa, pojavljuje Heraklo. On je svoju ženu i djecu ubio. Heraklo predstavlja svojevrsnog Admetova dvojnika jer je Admet uvelike odgovoran za sudbinu svoje obitelji: zbog njega Alkestida umire, a budućnost njegove djece bez majke je neizvjesna. S druge strane lik Herakla je, bez obzira na sve njegove muške attribute i čvrsto uglavljene obrasce ponašanja, moguće postaviti nasuprot Alkestidi koja je proživjela transformaciju u junakinju. Alkestida je, iako je žena, uspjela podnijeti najveću moguću žrtvu za članove svoje obitelji kako bi oni ostali živi i na okupu⁵⁵. Heraklo u *Alkestidi* funkcionira kao predimenzionirano nabusito zrcalo koje već svojom prisutnošću produbljuje problem muških i ženskih roditeljskih i bračnih uloga i dužnosti.

Roditeljska komponenta likova u ovim trima tragedijama naglašava dakle raspodjelu muških i ženskih modela ponašanja.

6. Sad te vidim, sad te ne vidim

Opozicija između očiju koje vide i zasutih očiju koje ne vide postojana je u Euripidovim tragedijama pa, iako se ta opozicija ne može preslikati na opoziciju “muško-žensko”, ne gubi na važnosti u pojedinim točkama fabule. Opozicija “vidim – ne vidim”, odnosno opozicija između svjetla i tame, prisutna je u mnogo primjera u *Alkestidi* i *Feničankama*. Njezina vrijednost nije sasvim podudarna u tim dvjema tragedijama, no upotreba tako efektne suprotnosti na određenim mjestima otkriva neke podudarnosti.

U *Alkestidi*, drami koja je izrazito obilježena motivom prelaska – događao se on iz života u smrt ili, paralelno, iz statusa djevice u status udane žene – opozicija “vidim – ne vidim” javlja se kao nužna prateća manifestacija koja označava promjenu stanja.

⁵⁵ Burnett, 1965.

DIJETE

Čuj me, slušaj me, majko, molim te.

ADMET

Zoveš nju koja niti čuje niti vidi.

Euripid, *Alkestida*, st. 400, st. 404

Motivi sunca, svjetlosti i živog pogleda vežu se za život, a obnevidjelost, otkazivanje osjetila vida i zastrtost simptomi su stanja koje je povezano sa svijetom mrtvih.

SLUŠKINJA

Još uvijek, iako jedva diše, želi gledati u sunčeve zrake jer više neće opet, nego sada po posljednji put će ugledati zrake iz sunčeva kruga.

Euripid, *Alkestida*, st. 205-208

ALKESTIDA

Vidim na jezeru tamu s dva vesla: lađar za mrtve Haron drži ruku na štapu i već me doziva. (...) Veselo mi, djeco, gledali vi svjetlost.

Euripid, *Alkestida*, st. 253-255, st. 271

APOLON

Nikoga osim žene nisam našao da umre umjesto njega i više ne gleda svjetlo, a nju sada nose na rukama u kući dok je na izdahu. Na ovaj dan joj je suđeno da umre i prestane živjeti.

Euripid, *Alkestida*, st. 17-21

Sunčeva svjetlost predstavlja kratkotrajno veselje prema kojemu likovi iz *Alkestide* streme s čežnjom i žudnjom, svjesni koliko je ljudski život nestalan i kratak.

FERES

Drago ti je gledati sunce - a misliš da ocu nije drago?

Euripid, *Alkestida*, st. 691

U *Feničankama* opozicija “vidim - ne vidim” dosljedno prati svaki spomen i svaku pojavu lika Edipa. To je interesantno zbog toga što se ta opozicija ne događa bez razloga i bez daljnjih referencija. Kao prvo, opozicija “svjetlost - tama” znači povezanost te opozicije s opozicijom između vanjskog i unutrašnjeg prostora. Budući da Edip trajno duševno potresen boravi u unutrašnjosti kuće, on zaista boravi u mračnom, ženskom, unutaršnjem prostoru, skriven od oka javnosti. Njegova muška uloga od samog početka ne postoji jer je zatvoren u mraku, isključen iz javnog i političkog muškog života, a njegovu ulogu preuzima Eteoklo.

ANTIGONA

Jao jao, ostavi svoje odaje, dođi sa svojim slijepim očima, stari oče Edipe, jadni stvore, ti koji si nabacio maglovitu tamu na vlastite oči i vodiš plašljiv život.

Euripid, *Feničanke*, st. 1530-1535

EDIP

Što si me iznemogla žalobnim suzama, djevojko, izvela na svjetlo iz mračnih odaja gdje slijep nabadam štapom, sijedu, nevidljivu prikazu od zraka ili mrtvacu odozdo ili krilati san?

Euripid, *Feničanke*, st. 1539-1545

Osim što opozicija “svjetlost - tama” ostvaruje vezu s Edipovim smještajem u prostoru, ona također ukazuje na nešto što nadilazi okvire fabule *Feničanki*. Opreka “vidim - ne vidim” održava u živom sjećanju predfabularna zbivanja koja čine radnju *Kralja Edipa*. Edip

koji se oslijepio, pa makar njegova prisutnost u *Feničankama* bila od marginalnog značenja, diskretno uokviruje fabulu koja se bavi daljnjim pogubnim raspletima prokletstva koje prati Lajevu kuću i nasljednike. Za Edipa u *Kralju Edipu* opozicija “vidim – ne vidim” značila je sukus njegove tragedije – nepovratan pad iz sreće u nesreću potaknut njegovom željom za spoznajom.

Udaljena rezonancija povezanosti vida i mogućnosti spoznaje javlja se i kada Antigona svojem ocu govori da su mu sinovi Eteoklo i Polinik mrtvi, napominjući da on, jer je slijep, ni ne može spoznati punoću jada kojije snašao njihovu obitelj, jednako kao što ne može vidjeti sunčevu svjetlost, simbol života.

ANTIGONA

Oče, više ti djeca ne gledaju sunčevo svjetlo, niti žena tvoja.

(...) Boli te. A kad bi mogao tek vidjeti četveroprežnu Helijevu kočiju i tijela mrtvih i na njih usmjeriti zrake svojeg pogleda ...

Euripid, *Feničanke*, st. 1547–1548, 1561–1565

7. Žena kao razlomak

Posljednja binarna opozicija jest opreka koja se može izraziti na nekoliko načina, a može se iščitati kao načelo i u stvarnom svijetu i u dramskim tekstovima: “apolonijsko – dionizijsko”, “red – kaos”, “civilizacija – priroda”. Svaka od tih opozicija može se shvatiti kao parafraza para “muško – žensko”. Preko navedenih parova suprotosti moguće je zaokružiti analizu grčke tragedije i ženskih likova u njoj, jer su za njih usko vezane opreke poput “djeвица – žena” i “nevino – seksualno”, tim više što u posljednjim parovima nije riječ o suprotnostima koje su isključive, nego je tim opozicijama formuliran paradoksalan zahtjev postavljen pred žene, tražeći od njih da istovremeno budu i jedno i drugo. Posljednje opozicije vrlo su važne jer nadilaze društveno-političke okvire koje je zadalo antičko društvo.

Muški i ženski princip protumačeni kao civilizacija i priroda predstavljaju dvije sukobljene strane u nerazrješivom sukobu koji u svijetu postoji oduvijek, a ne samo otkad je književnosti.⁵⁶

Htonska zbilja slijepo je mrvljenje podzemne sile, tmina, glib i dugo i polagano usisavanje.⁵⁷ Htonsko se vezuje uz prolijevanje krvi, prljavštinu, trulež i sve ono što moramo držati izvan svijesti da bismo zadržali svoj osobni apolonijski integritet.. Sve nasilje i seks koji kuljaju iz htonskoga ono su što civilizirani svijet ne može podnijeti, što u njemu budi strah i zbog čega su smišljeni različiti mehanizmi obrane. I čudovišna Sfinga, vrlo važna za priču o tebanskoj kraljevskoj kući, predstavlja model prodorne seksualnosti. Sfinga je nadnaravno žensko biće, djeva-pjevačica.⁵⁸

Žena je u opreci reda i kaosa predstavnik htonskog nereda. Tragičke junakinje su pojava koja privlači pažnju jer tragedija prati mušku paradigmu uspona i pada. Ženski protagonisti iskrivljuju žanr⁵⁹ jer je njihovo djelovanje razorno za muški identitet. Ženska prisutnost u tragediji otvara kanal za prodor barbarske sile, unosi sa sobom htonsku dramu⁶⁰ koja nema vrhunac, nego je osuđena na beskrajno kružno gibanje, ciklus za ciklusom. Žensko predstavlja neposrednu prisutnost htonskog vrtloga, počevši sa samom ženskom fiziologijom, što su već kao prijatnu uočili i opisali autori antičkih medicinskih spisa.

Žena je markirani marginalni lik, problematičan zato što pokušava balansirati između prirode i kulture i u tome ne uspijeva. I žen-

⁵⁶ Paglia, 2001. *Ljudski je život počeo u bijegu i strahu (...)* Civilizirani čovjek skriva od samoga sebe stupanj svoje podčinjenosti prirodi (...) Za civilizirani je život nužno stanje iluzije (...) Seksualnost i erotizam čine zamršeno sjecište prirode i kulture.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Swift, 2009.

⁵⁹ Paglia, 2001.

⁶⁰ Ibid.

sko tijelo je problematično.⁶¹ Samo po sebi tijelo nije zazorno, ali slabo tijelo, kao što je žensko, jest. Takvome tijelu potrebna je intervencija muškarca.⁶² Ono nema jasne granice i zbog toga je opasno. Camille Paglia tvrdi da je prelazak iz kulta zemlje u kult neba i prevladavanje apolonijuskog nad dionizijskim smjestilo ženu u niže slojeve poretka. Ista autorica tvrdi, svraćajući pozornost na tragediju, da je negostoljubivost tragedije prema ženi proizašla iz negostoljubivosti prirode prema muškarcu, što je vezano uz ambivalentan odnos muškarca prema ženi kao prema predmetu štovanja i plašenja. Paglia razliku u principima prema kojima žena i muškarac funkcioniraju vidi kao izvor problema u njihovu međusobnom odnosu. Budući da je ženski princip ciklus i ona se nalazi u njegovu središtu, što joj pruža potvrdu vlastitog identiteta, ona za muškarca, čiji je princip funkcioniranja pravocrtan, predstavlja zapreku u ostvarivanju njegova identiteta, te u tom smislu itekako treba obratiti pažnju na to kako su konsekvantno ženski likovi kod Euripida gotovo uvijek žrtve patrijarhalnog poretka.⁶³

Unatoč tome što je brak sa ženom iz muške perspektive problematičan sam po sebi, jer je on zajednica s drugim, drugačijim tijelom, konvencionalni brak je ono što drži pod nadzorom kaos libida. Drugim riječima, brak je civilizacijsko nadvladavanje divljaštva i sredstvo za reguliranje plodnosti na dobrobit čitave zajednice.⁶⁴ Ako se institucija braka ne poštuje, nestaju pregrade i sve demonske gadosti seksualnog nagona izlaze na vidjelo.

Problematika koju donosi suvremeni izraz *femme fatale* može se iščitati i u Euripidovoj *Heleni* i *Alkestidi*. Alkestida je ozbiljno ugrozila Admetov muški identitet nastupivši kao *femme fatale* time

⁶¹ Blundell, 1995.

⁶² Ibid.

⁶³ Pomeroy, 1995.

⁶⁴ Swift, 2009.

što ga je, kao da je on dijete, učinila ovisnim o sebi, a to se vidi u Admetovim riječima *Alkestida mi je i majka i otac*.

S druge strane, u nekonvencionalnoj verziji priče o Heleni, Parisu i ratu pod Trojom, za koju su znali i Stezihor i Herodot, Helenina je sjenka otputovala u Troju, a “prava” je Helena premještena u Egipat na čuvanje čednosti. Helenina sjenka u Troji nije ništa drugo doli sablasna *femme fatale*. U pokušaju da se dođe do odgovora na pitanje “tko je Helena”, koje se nametnulo i na ontološkoj razini dovelo do raskola u Heleninu ženskom identitetu, otkriva se i nova binarna opozicija – “stvarnost – iluzija”. Ta opozicija, ujedno i ključ zapleta u *Heleni*, nastala je promatranjem žene kao ambivalentnog kotla nevinosti i seksualnosti. Helenina prikaza nastala je upravo zbog ženske podvojenosti, odnosno ženska se htionska priroda osamostalila i odvojila u obliku fatalne prikaze. Helena u Egiptu trpi zbog oblaka krivnje i lošeg ugleda koji je zavio njezinu prikazu, dok pokušava popraviti štetu koju joj taj ugled nanio te povratiti svoj prijašnji *kleos*.⁶⁵

Paglia tumači pojam *femme fatale* kao sablast moralne dvosmisljenosti prirode i psihopatski produžetak ženskog narcizma koji se zaokružuje ili time da rodi dijete, ili da pretvori supružnika ili ljubavnika u dijete. Muški homoseksualizam je prema tome smioni bijeg od fatalne žene i na taj način – poraz prirode. Drugačija varijanta te iste muške fantazije o uspješnom zaobilaženju žene i reprodukciji bez žena izbija iz Eteoklova inzistiranja na raskidu veza sa svojim smrtnim roditeljima u trenutku kad se on proglašava izravnim potomkom mitskih utemeljitelja Tebe.⁶⁶

⁶⁵ Meltzer, 1994.

⁶⁶ Foley, 2003.

8. Kraj

Namjera ovog rada bila je da se uz pomoć instrumentarija koji nudi feministička kritika analiziraju tri Euripidove drame među kojima postoje podudarnosti u motivima, i u mitskim i književnim predlošcima.

Analiza je pokazala da je *Helenu*, *Alkestidu* i *Feničanke* moguće iščitati uz pomoć mreže binarnih opozicija koje čine potku svake od tih drama te da se u raspodjeli muških i ženskih uloga i modela ponašanja otkriva nova dimenzija tih tragedija. Kada se prepoznaju mitološki i književni predlošci kao što su mit o Kori, Penelopina paradigma ili model stare majke, fabule triju tragedija ne ostaju nedorečenima niti su njihovi završeci neobični (primjerice sretan kraj *Alkestide*). S druge strane ima li se na umu potraga za *kleosom*, niti jedan lik ne izmiče analizi. Opozicija između svjetlosti i tame ne tematizira kategoriju roda na isti način kako to čini opozicija između vanjskog i unutarnjeg prostora, ali bez obzira na to, našla se u ovoj analizi kao jedan od važnih elemenata tumačenja svake od odabranih tragedija. Osim što je važnost opreke svjetlost – tama u tome što zrcali suprotnost između života i smrti, ona je povezana i s oprekom između javnog i privatnog, zatvorenog prostora, kao što je to u *Feničankama*.

Parovi simboličkih opreka, nalik na one drevne koje je ustanovio Pitagora,⁶⁷ a koji se mogu uočiti u trima tragedijama osvjetljavaju ih na nov način jer omogućavaju istovremenu analizu svih triju djela. Premda je uspostava takvih opreka prije svega od velike pomoći pri njihovoj usporednoj analizi, ona je važna i za svaku od njih pojedinačno jer olakšava da se razaberu struktura tragedije i motivi koji utječu na dinamiku radnje.

⁶⁷ Blondell, Gamel, Rabinowitz, Zweig, 1999.

Bibliografija

- BLONDELL, R., GAMEL, M., SORKIN RABINOWITZ, N., ZWEIG, B. (1999): *Women on the Edge*, New York: Routledge.
- BLUNDELL, S. (1995): *Women in Ancient Greece*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- BURNETT, A. P. (1965): "The virtues of Admetus", *Classical philology*, LX, 240-255.
- CASE, S. E. (2008): *Feminism and Theatre*, Methuen, Massachusetts: Palgrave Macmillan.
- EURIPID (1920): *Euripidove drame*, prev. Koloman Rac. Zagreb: Matrica hrvatska.
- FOLEY, H. P. (2003): *Female acts in Greek tragedy*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- GARNER, R. (1988): "Death and Victory in Euripides' *Alcestis*", *Classical Antiquity*, VII, 58-71.
- HOLMBERG, I. E. (1995): "Euripides' *Helen*: Most Noble and Most Chaste", *American Journal of Philology*, CXVI, 19-42.
- JONES, D. M. (1948): "Euripides' *Alcestis*", *Classical Review*, LXII, 50-55.
- LESKY, A. (2001): *Povijest grčke književnosti*, prev. Zdeslav Dukat, Zagreb: Golden Marketing.
- MELTZER, G. S. (1994): "Where is the Glory of Troy? Kleos in Euripides' *Helen*", *Classical Antiquity*, XIII, 234-255.
- PAGLIA, C. (2001): *Seksualna lica: umjetnost i dekadencija od Nefertiti do Emily Dickinson*, Zagreb: Ženska infoteka, prevele Vivijana Radman i Dragana Vulić Budanko.
- PADILLA, M. (2000): "Gifts of Humiliation: Charis and Tragic Experience in *Alcestis*", *American Journal of Philology*, CXXI, 179-211.
- POMEROY, S. B. (1995): *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves. Women in Classical Antiquity*, New York: Shocken Books.

- SAXONHOUSE, A. W. (2005): "Another Antigone: The Emergence of the Female Political Actor in Euripides' *Phoenician Women*", *Political Theory*, XXXIII, 472-494.
- SEGAL, C. (1992): "Euripides' *Alcestis*: Female Death and Male Tears", *Classical Antiquity*, XI, 142-158.
- SHAW, M. (1975): "The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama", *Classical Philology*, LXX, 255-266.
- SWIFT, L. A. (2009): "Sexual and Familial Distortion in Euripides' *Phoenissae*", *Transactions of the American Philological Association*, CXXXIX, 53-87.
- ZEITLIN, F. (1996): *Playing the Other*, Chicago: The University of Chicago Press.