

ВЕСНА ТОМОВСКА

## СЛИКАТА НА ЖЕНАТА ВО КОМЕДИИТЕ НА АРИСТОФАН

### 1. *Има ли жени во шексџој?*<sup>1</sup>

„Повеќето мажи се интересираат за жени, а повеќето жени за самите себе.“ Вака Кито (H.D.F.Kitto) го започнува делот од својата популарна студија *Грциите*, во кој настојува да ја разгледа „позицијата на жената во Атина“<sup>2</sup>. Исказот кој настојува преку гномичност да ја совлада временската дистанца, со својата содржина не е воопшто примерен вовед во темата. Сознанието кое го нудат фрагментарно сочуваниите сведоштва на една пред сè машки креирана и контролирана духовност е дека само некои од атинските мажи од 5-тиот век ст.е. се интересирале за жените, а повеќето прилично дозирали или воопшто не.

Во своето парадигматско дело *Историја на њелойонескајџа војна*, Тукидид е прилично штедлив во употребата на именката  $\gamma\upsilon\nu\eta\acute{\iota}$ <sup>3</sup>

<sup>1</sup> Прашањето е двозначно, може да се однесува на жена и на женско; овде е употребено генерално и имплицира квантитативен одговор кој треба да укаже на присуството во текстот, а не на функцијата.

<sup>2</sup> H.D.F.Kitto, *The Greeks* (1951), 219. Темата за жената во антиката класичните филолози ја отвориле уште во минатиот век. Кито прави значаен исчекор во освестувањето на оваа тема, иако неговата методолошка корекција, можеби за извесно време останува осамена и без некое директно влијание во подоцнежните сериозни и обемни отворања на оваа тема. Тој смело се спротиставува на дотогаш усвоеното гледање на античката жена според источниот концепт и во тоа наоѓа извесна поддршка кај претходникот Гом (A.W.Gomme, *Essays in History and Literature*, 1937). Разбивањето на стереотипот го прави на начин инструктивен не само за оваа тема туку и за секое друго класично-филолошко истражување; предупредува на застранувањето кое го крие површното и „блиско“ исчитување на податоците, на непочитувањето на временската и концепциска дистанца во толкувањето и на пренебрегнувањето на фактот дека „Кога е во прашање Грција, и најголемиот хеленист меѓу нас е странец“ (1951, 223), што се покажува како особено погубно при изведувањето заклучоци. Па сепак, првичниот впечаток дека во многу нешта традиционалниот и конвенционален Кито ги прави сите овие гносеолошки корекции за да ја ослободи жената на древна Атина од погрешната слика што невнимателните, а во голема мера и незаинтересирани истражувачи, со векови ја граделе, е лажан. Доследен на својата цивилизациска рамка, Кито всушност е загрижен за неправдата која му ја нанесува ваквиот женски стереотип на атинскиот маж. „Она што е погрешно е сликата за атинскиот маж која произлегува од тоа“ (1951, 222).

<sup>3</sup> Во целото, инаку обимно, дело именката се сретнува вкупно 33 пати. Жената ниту еднаш не е субјект во еднина (личност), но се јавува како колективен носител на дејство ( $\gamma\upsilon\nu\alpha\acute{\iota}\kappa\epsilon\varsigma$ , 8). Очекувано, најчесто е објект и тоа, очекувано, колективен ( $\gamma\upsilon\nu\alpha\acute{\iota}\kappa\alpha\varsigma$ , 16).

па се добива впечаток дека жената воопшто ја нема во овој историографски текст. Разбирливо, приказната е машка. Но, има едно многу значајно место во оваа *Историја* каде што се очекува присуство на жена со значење. Тоа е *Надџробнаџа беседа на Перикле* (2.34-46). И навистина, Таа е тука, но не за да ѝ се оддаде почит и упати благодарност за достоиното партиципирање во идеалната (и идеализирана) Полис на Перикле, заради која, бидејќи е токму таква каква што е, вреди да се загина. Жената во оваа свечена беседа, примерено на своето место во Градот, се спомнува сосема при крајот (на маргините) за да биде опомената. Перикле/Тукидид заборава да ја спомне жената како причина (макар само и биолошка) за постоењето на, сега веќе, загинатите јунаци (родилка, мајка), но никако не пропушта да ја спомене сега како сопруга-вдовица и дискретно да ѝ порача дека нејзината „женска доблест“ ѝ налага да го следи загинатиот сопруг.<sup>4</sup>

Жените ги нема ниту во *Плаџоновиџе дијалози*, ниту како активни учесници во разговорите, ниту како нем декор на забавите во улога на танчерки и авлетичарки; тие не се достоини собеседници на мажите, а пречат и со своето присуство, нивното место е „во домот“<sup>5</sup>. И Демостен се согласува дека примерено и некако природно место за жената е домот; но тој во една прилика освен местото ги назначува и функциите, или поточно, должностите на жената.<sup>6</sup> Од оригиналниот

<sup>4</sup> Thuc.2.45.2 :

εἰ δέ με δεῖ καὶ γυναικείας τι ἀρετῆς, ὅσαι νῦν ἐν χηρείᾳ ἔσονται, μνησθῆναι, βραχείᾳ παραινέσει παν σμῆναν. τῆς τε γὰρ ὑπαρχούσης φύσεως μὴ χείροσι γενέσθαι ὑμῖν μεγάλη ἡ δόξα καὶ ἥς ἂν ἐπὶ ἐλάχιστον ἀρετῆς πέρι ἢ ψόγου ἐν τοῖς ἀρρεσὶ κλέος ᾗ.

„Ако баш морам нешто да кажам за женската доблест на оние кои што станаа вдовици, со кратка порака сè ќе искам. За вас што не ја прекршувате природата каква што ви е одредена има високо мислење, а никаква слава не може да стекне онаа што ја спомнуваат мажите било заради доблест или пак поради презир.“ (превод - В. Томовска)

<sup>5</sup> Plat.Sym.176,e:

τὸ μετὰ τοῦτο εἰσηγοῦμαι τὴν μὲν ἀρτί εἰσελθοῦσαν αὐλητρίδα χαίρειν ἔαν, αὐλοῦσαν ἑαυτῇ ἢ ἂν βούληται ταῖς γυναιξὶ ταῖς ἔνδον, ἡμᾶς δὲ διὰ λόγων ἀλλήλοις συνεῖναι τὸ τήμερον

„Потоа предлагам авлетичарката, која токму во моментов влегува, да ја пуштиме да се забавува свирејќи си самата за себе или, ако сака, за жените во внатрешните одаи: а ние во мегусебни разговори да го минеме денов.“ (превод - В. Томовска)

Некои преведувачи на неодреденото ἔαν (ἔαω: пуштам, допуштам, пропуштам) му даваат конкретна семантичка вредност со што го изоструваат искажаниот став. „...da se oslobodimo sviračice...“ (M.N.Đurić). “.....the flute-girl.....be dismissed.....” (H. N. Fowler) “...da sviračicu odpremimo...” (F.Petračić).

<sup>6</sup> Dem.59 (In Neaeram).122:

τὸ γὰρ συννοικεῖν τοῦτ' ἔστιν, ὅς ἂν παιδοποιῆται καὶ εἰσαγῆ εἰς τε τοὺς φράτερας καὶ δημότας τοὺς υἱεῖς, καὶ τὰς θυγατέρας ἐκδιδῶ ὡς αὐτοῦ οὐσας τοῖς ἀνδράσι. τὰς μὲν γὰρ ἑταίρας ἡδονῆς ἔνεκ' ἔχομεν,

текст на посочениот цитат треба да се издвојат некои термини кои бараат дополнително „отворање“ какво што преводот за жал не може во целост да постигне, а кое е нужно заради прецизно одредување на семантичката содржина и оттаму точно исчитување на ставот. τὸ συνοικεῖν е супстантивизиран инфинитив од глаголот συνοικέω со основно значење 'го делам домот (οἶκος, οἰκία) со некого, живеам во ист дом со некого, живеам заедно со некого, ...здружено со некого, ... во заедница со некого'; изведените значења упатуваат на институционализирано заедничко живеење: 'живеам во брак, сум во брак, оженет/омажена сум'. Она што треба да се подвлече е дека просторот Дом<sup>7</sup> (οἶκος), и како објект ('куќа') и како институција ('домаќинство') го делат мажот и жената. На жената ѝ припаѓа само она што е внатре (ταῖς ἔνδον, Plat.Sym.176,e, τῶν ἔνδον, Dem.59.122). Мажот (ὁς, Dem.59.122), пак, го контролира она што е надвор, односите со другите, со оние надвор од Домот. Тој е столбот (и центарот) на семејството кој ги поседува и контролира сите категории на жени во Домот и надвор од него: ќерката додека е во Домот и пред да ја отстапи/предаде/продаде како сопственост на друг маж/Дом; хетерата, неговата другарка ја има надвор од Домот за задоволства (духовни и телесни); за неговото тело се грижи млада робинка (не роб) во просторот Дом, но таа не му припаѓа институционално; сопругата, пак, законитата жена, жената од институцијата Дом го заслужува својот статус со најважната за мажот/стопан функција - одржување и чување на Домот,

---

τὰς δὲ παλλακὰς τῆς καθ' ἡμέραν θεραπεύσας τοῦ σώματος, τὰς δὲ γυναῖκας τοῦ παιδοποιεῖσθαι γυναικῶς καὶ τῶν ἔνδον φύλακα πιστὴν ἔχειν.

„Бидејќи да се живее во брак значи мажот да создаде деца и синовите да ги зачлени во братството и во демата, а ќерките како негова сопственост, да ги (пре)даде на други мажи. Па нели хетерите ги имаме за задоволство, слугинките за да се грижат за секојдневната нега на нашето тело, а жените да ни раѓаат законити деца и да бидат верни чувари на домаќинството.“ (превод В. Томовска)

<sup>7</sup> Понатаму, во текстот секогаш е предадено со голема буква кога се однесува на οἶκος, наместо конвенционалната транскрипција на терминот каква што обично се сретнува во литературата, а која треба да ги интегрира различните значења, бидејќи зборот οἶκος има богата и разгранета семантичка вредност која не е диференцирана според видот на дискурсот. Имено οἶκος се сретнува во три групи на значења кои имаат многу варијанти. Најстариот семантички слој го содржи значењето ‚куќа‘ и сите видови на градежни објекти или живеалишта: соба, храм, колиба, кафез, гнездо....Втората група ја опфаќа следната семантичка содржина: домаќинство (како стопанска организација), имот, богатство, наследство. Најпосле и поретко οἶκος значи и ‚семејство‘. Овие три глобални значења на οἶκος можно е да се преклопуваат но, обично, контекстот јасно ги разликува. Проблемот е поголем

биолошко и материјално.<sup>8</sup> Внимателниот Говорник загрижен за економичниот (домаќински искористен) израз веројатано не случајно и во отсуство на некаква божја вдахновеност го прави редоследот на „женските“ категории во градијација со прилично чиста знаковност во системот на машките релации: ќерка, хетера, слугинка, сопруга.

Она што во овој случаен избор спомнатите автори го прават инцидентно и според потребата на (кон)текстот, Ксенофонт во својата расправа *За уредувањето на домаќинството* го прави со цел и сеопфатно. Оваа расправа структурирана во три концентрични (еден во друг) разговори<sup>9</sup> инсистира на идеално распределени должности меѓу мажот и жената во рамките на Домот а, разбирливо, според машкиот доминантен концепт. Обликот ја открива намерата; Ксенофонт не прави запис и опис на реалните и актуелните состојби, тој се обидува да ги издигне, да ги воопшти работите во една „свремена“ теоретска расправа, но намерата сепак завршува како поука и упатство

---

во одредувањето на значењата помеѓу οἶκος и οἰκία кога ќе се најдат во иста реченица, зашто и οἰκία ги покрива скоро истите значења освен ‚семејство‘. И Ксенофонт на почетокот од својата расправа *За уредувањето на домаќинството* има потреба од појаснување: Xen.Oik. 1.5. Οἶκος δὲ δὴ τί δοκεῖ ἡμῖν εἶναι; ἀρα ὅπερ οἰκία, ἢ καὶ ὅσα τις ἐξω τῆς οἰκίας κέκτῃται, πάντα τοῦ οἴκου ταῦτά ἐστιν; Ἐμοί γοῦν, ἔφη ὁ Κριτόβουλος, δοκεῖ, καί ἐι μὴ ὃ ἐν τῇ αὐτῇ πόλει εἶη τῶ κεκτῆμένῳ, πάντα τοῦ οἴκου εἶναι ὅσα τις κέκτῃται.

„Што подразбираме под οἶκος (имот)? Дали е тоа исто што и οἰκία (куќа)? Или, дали и она што некој го стекнал надвор од куќата (οἰκία), дали и тоа е дел од имотот (οἶκος)? Мене ми се чини, рече Критобул, дека дури и она што некој го поседува во друг град од оној кој е негов, дека и тоа спаѓа во неговиот имот (οἶκος).“ (превод - В. Томовска).

<sup>8</sup> Ваквата доверлива функција на жената (родилка на законитите деца на стопанот и чувар на Домашната каса) е прилично инспиративна за античката комедија општо, а особено е исползувана во „женските“ комедии на Аристофан во креирањето на комичките ситуации или како причина за комичко дејство (*Лисисираја*). Некои автори (Jane F. Gardner, Aristophanes and Male Anxiety: The Defence of the Oikos, *Greece & Rome* 36 (89) 51-62, Catherine Colegrove, *Woman in the Oikos: The Stranger Within*, Classical Technology Center on the Web) во сценските претерувања на Аристофан наоѓаат рефлексии од реалното секојдневие на Атина. Ако бракот, според сведоштвата, го сведеме на договор меѓу мажот и жената, на сојуз помеѓу два Дома, на размена на пари/средства, тогаш е јасно дека оние што влегуваат во оваа институција се странци, а во такви релации недовербата и сомневањето се природно присутни. При ваква состојба јасно е дека најзагрижен е сопственикот на имотот; мажот/стопанот се плаши дека неговата сопруга краде од Домот (Ar. Thesm. 416-430, 553-554; Eccl. 14-15), дека го изневерува со друг маж (Ar. Lys. 107-112, 403-424; Thesm. 477-489) и дека му подметнува најдено/заменето дете (Ar. Thesm. 502-516).

<sup>9</sup> Основниот разговор (првотн слој) е разговорот помеѓу Сократ и Критобул (1-21 глава); во него се содржи друг разговор (второтн слој), оној што Сократ го водел со Исомах, а сега му раскажува на Критија (7-21); во овој, пак, се содржи разговорот помеѓу Исомах и неговата сопруга (третотн слој) кој овој му го раскажал на Сократ (7.10-11). Последниов одвај може да се нарече разговор, поскоро е обраќање на сопругот до својата сопруга со упатстава за брачниот живот.

на еден маж (Исомах) до неговата млада и невешта (дали само поради возраста, која е подвлечена, или и поради предрасудата за разните видови полово одредени (не)способности, која е премолчена) сопруга која, очекувано, нема име (идентитет)<sup>10</sup>. Како и да е, Ксенофонт настојува на прецизна просторна и функционална поделба помеѓу половите; жената внатре во Домот со грижа за децата, храната и облеката и со надзор на имотот во внатрешни, Домашни рамки (касата), а мажот надвор од Домот со земјоделски или трговски активности, со воени или општествени, јавни дејствувања во и за Градот.<sup>11</sup> Во Градот Ксенофонт не предвидува место за жената.

Историографските, философските и реторските текстови, судските записи и правните документи од 5 и 4 век ст.е. нудат впечаток, а не историски оправдан отисок за реалната и актуелна положба на жената во древна Атина. Исклучивоста во поделеноста на просторот, активностите и доблестите помеѓу атинскиот маж и атинската жена, видлива во овој вид текстови, ја демантираат ликовните и литературни записи. Вистинската состојба никој не ја кажува експлицитно, таа треба да се исчитува, да се собира и повторно воспоставува, конструира со сите неизбежни и тешко совладливи предрасуди и разни цивилизациски наслаги. Како и да е, овие две групи на сведоштва, литературните и ликовните од една страна и ним современите прозни од друга страна, кога е жената во прашање, нудат различни и неретко спротиставени податоци. Примерено на сопствениот дискурс, прозните текстови говорат за жената каква што треба да биде (во прашање се проекти, а

<sup>10</sup> Освен ако ова отсуство на конкретна личност не треба да се сфати како постапка на воопштување, (пре)пораката може да ја испрати кој било маж лично (со идентитет) но се однесува на која било жена општо (без идентитет). Без оглед на присуство/отсуство на намера, самата постапка, доволно е речита и јасна.

<sup>11</sup> Xen. Oec. 7.30 τῆ μὲν γὰρ γυναικὶ κάλλιον ἔνδον μένειν ἢ θυραυλεῖν, τῷ δὲ ἀνδρὶ αἰσχίον ἔνδον μένειν ἢ τῶν ἔξω ἐπιμελεῖσθαι.

„Бидејќи за жената/сопругата подобро е да остане внатре/дома одошто да живее на отворено, за мажот, пак, поголем срам е да остане дома одошто да учествува во работите надвор.“ (превод - В. Томовска). Како пример упатно е да се погледне овој превод со, јас би ги нарекла, инсинуации. „Thus, to be woman it is more honourable to stay indoors than to abide in the fields, but to the man it is unseemly rather to stay indoors than to attend to the work outside.“ (trans. William Heinemann. London, 1979) Стои... to be woman (да се биде жена), а не wife (сопруга) иако контекстот јасно го сугерира ова второто. Еднакво обоено (со етичка конотација) е и more honourable „почесно“ за неодреденото κάλλιον „поубаво/подобро“. Со благоот unseemly „несоодветно“ пренесено е попрецизното αἰσχίον „посрамно“.

не документи), а литературните (овде драмата) онаква каква што би можела да биде<sup>12</sup>; никаде ја нема жената каква што била, таа треба да се конструира во некаква мета постапка<sup>13</sup>. Но тоа не е амбиција на овој текст. Интересите ги ограничуваме на жената како фикционален чинител на еден конкретен поетички облик - Аристофановата комедија.

## 2. *Προϊστορίη* на *γυναίκα*: *Дом и Град*

Женското пред да може да се објасни со самото себе, нужно, а и поедноставно, се објаснува во споредба со машкото. И во грчката трагедија и во комедијата женските ликови ја исполнуваат својата драмска и драматична задача токму во релација со машки ликови или со поинакви прагми кои имаат таква (машка) семиолошка вредност.

---

<sup>12</sup> И едните и другите градат слики на атинската жена различни според содржината и според функцијата што ја имаат во интегралните текстови. Накратко, сликата во прозните текстови е пасивна, таа треба да презентира однесување какво што се посакува и препорачува; сликата на жената во драмата е активна, таа е прикажување на дејство кое треба да заплаши (трагедија) или да предупреди (комедија).

<sup>13</sup> „Сè повеќе расте свеста дека сите видови на изворен материјал настанале во исто општество и дека ниеден од нив не нуди директен увид во реалноста“, потцртува Х. Кинг (H. King) во OCD (1996, 1623). Изворите во античките женски студии се тема и проблем сам за себе. Некои од особеностите ги споделуваат со сите антички извори општо (фрагментарност, неавтентичност во обликот, цивилизациска инкомпатибилност и др.), а некои се само „женски“. Скоро сите податоци (изворни) за жените во антиката ги добиваме од машки извори. За жената, значи, дознаваме посредно преку мажот и тоа тогаш кога тој и она што тој сакал, или, имал да каже, најчесто, по некој друг повод. Оттаму и современите исчитувања на податоците започнуваат како испитувања за позицијата на жената која ја имала, или каква што ѝ била допуштена во античкото општество од аспект на мажот во тоа општество. Освен значењето на полово детерминираната провениенција, посебноста на податоците за античката жена ја одредува и содржинската разноличност и контрадикторност примерена на различните видови на извори (во текстот погоре и бел. 12). Немоќта да се одреди нивото на реалност содржана во податоците доведува до збунетото и збунувачко прашање: дали она што е кажано воопшто се совпаѓа со она што е (на)правено? Свесни за можниот расчекор, некои автори оваа дилема ја „прекриваат“ со тоа што говорат за „слика на жената“ (M. Shaw, *The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama*, CP 70 (1975), 256ff), а не за реална состојба. Напорот на знаелците да се допре до античката жена од обид да се дефинира нејзината позиција во конкретниот и реален контекст, во последно време сè почесто се артикулира како креирање на концептот 'жена', при што сите податоци можат да бидат релевантни, а постапката на истражување добива нова димензија на творење. Во теоретско-методолошкото освестување на темата за античката жена видливо е настојувањето преку апсолвирање на сите можни посредници да се проникне до самата суштина на предметот. Дури сега се прават некои обиди да се открие како античката жена го гледала и создавала својот свет (J. Winkler, *The Constraints of Desire*, 1992); значи, не да се исчита содржината на машкиот поглед, туку да ѝ се овозможи на жената самата да „проговори“.

Според тоа, разговорот за женските ликови во Аристофановата комедија треба да започне со разговор за половата дијалектика во грчката драма. Оваа пак, од своја страна, нужно е во некаква релација со реалните машко-женски односи во за-драмата-современото хеленско општество. Ако она што можеме да го исчитаме од различните и често антитетички меѓусебе поставени извори на податоци, во недостаток на непобитни историски докази, го наречеме слика<sup>14</sup> или претстава на меѓуполовите релации во Атина во 5-тиот век ст. е., тогаш таа слика ја има следнава содржина. Домот, како куќа/домаќинство/семејство, е оној топос кој ги одредува и различува односите помеѓу жената и мажот во грчкото општество. Мажот и жената имаат заеднички интерес во одржувањето на континуитетот на Домот како семејство (предци и потомци) и како имот; притоа развиваат некакви односи на соработка кои овозможуваат Домот да опстане, но исполнуваат различни задачи и развиваат различни вештини. Во Домот доминира жената која го креира и одржува од внатре: раѓа и одгледува деца, учествува или го надгледува набавувањето и приготвувањето на храната, се грижи за облеката (предење, ткаење), ја чува домашната каса, управува со работата на домашните робови и се грижи за нив кога се болни. Мажот се грижи за Домот од надвор: земјоделски работи, трговија, воени обврски, општествени и политички задолженија. Со некои од овие активности мажот, всушност, навлегува во проширената и надворешна сфера на Домот, во Градот (πόλις). Имено, грчкиот Град и „општество не претставува збир од граѓани индивидуалци, туку здружение од семејства“ (Кито, 1951, 226); чии претставници мажи го креираат општествениот и политичкиот живот. Градот како топос на мултиплицирани Домови еднакво ги умножува и размножува активностите од Домот. Мажот и жената со различни активности и во различен обем учествуваат во заедничкиот (на сите семејства) и јавен живот здружени во грижата за благосостојбата на Градот. Во Градот доминира мажот, пред сè, политички и воено; но и жената има свое поле на јавно дејствување: погребните ритуали, градските свечености

<sup>14</sup> Ваквото именување треба да ја истакне двојната дистанца; од една страна дистанца од реалноста, која не ни е достапна како целосно и непобитно документирана стварност, а од друга страна, оддалеченост од автентичното претставување зашто недостасува Другиот/женскиот поглед, дискурсот е неумоливо еднозначен, машини.

(некои само женски, особено оние поврзани со култот на Деметра), религиозните обреди, свештеничките функции. Просторната и полово поделеност на функциите во заедничката грижа за континуитетот и за опстанокот на Домот се реперкуира во различните, полово детерминирани вредносни системи. Колективните активности во Домот, кои ги уредува и во кои директно учествува жената (не како личност, туку како дел од колективот) развиваат односи на еднаквост, толеранција, соработка; следствено во женскиот систем на доблести овие го имаат највисокото место. Активностите на мажот се насочени кон надворешната заштита (економска, социјална, политичка) на Домот. Како единствен, легитимен претставник на својот Дом, поради својата задача на заштитник, тој нужно влегува во натпреварувачки и сопернички односи со претставниците на другите Домови. Оттаму машкиот систем на доблести го сочинуваат: надмоќ, чест<sup>15</sup>, имот, слава, храброст. Накратко, машките вредности се општествено ориентирани, а женските се насочени и произлагуваат од Домот.

### 3. Женскојо сѝрукѝурирање на ѝраѝичко дејсѝиво

Оваа слика на меѓуполовите односи во атинското општество од 5-тиот век ст.е. може да ја објасни половата дијалектика на грчката драма врз којашто најчесто се структурираат женските ликови и во трагедијата и во комедијата (онаа на Аристофан). „Женските“ трагедии, оние чиј носител на дејството е жена, покажуваат извесна схематичност во градењето на трагичкото дејство непосредно зависно од исто така схематични промени во дејствувањето на женскиот лик. Имено, жената која станува женски лик, пред драмата, како „чисто“ женско има интереси и својства насочени, пред сè, кон Домот. Нејзината стабилност и статичност е вознемирена од некое „чисто“ машко, општествено насочено дејствување, кое на некој начин може да го, или, го загрозува интегритетот на Домот. Ова се случува исто така најчесто пред драмата<sup>16</sup>. „Навредата“ нанесена на Домот е

<sup>15</sup> Зборот тѝѝ преку основното значење ‚проценка‘ семантички ги поврзува ‚проценетиот имот‘ со ‚чест‘, ‚достоинство‘.

<sup>16</sup> На пр. *Аѝамемнон*, *Анѝиѝона*, *Медеја*.



провокација и инвокација за дејствување на жената во заштита на интересите на својот топос; дејствувањето на жената го структурира драмското дејство. Досега изнесеното има еднакво значење и за трагедијата и за комедијата; разликата е во видот, просторот и исходот од женското дејствување. За трагедијата накратко ќе кажеме сега, а за Аристофановата комедија ќе биде објаснето подолу. Преземањето дејство само по себе е отстапување од „чисто“ женското однесување, што, без оглед на последиците, е дестабилизирачки фактор за просторната и половата рамнотежа во Домот/Градот. Во трагедијата, жената носител на трагичко дејство<sup>17</sup> ги напушта рамките на Домот и прави исчекор<sup>18</sup> во машката сфера на машки релации. Сега жената започнува јавно, или објавено дејствување, поинакво од она „сокриеното“ во рамките на Домот. Притоа, за да биде компатибилна со топосот во кој сега дејствува (Градот), жената го усвојува машкиот херојски код или некоја негова первертирана варијанта<sup>19</sup>, менувајќи ги своите чисто женски својства и вредности<sup>20</sup>. Ова одметнување од сопствената природа е хибристичен чин кој во својата деструктивност не запира до задоволување на одмаздничкиот нагон (мелодрама), туку продолжува во/со деструирање на Домот/Градот (трагедија) заборавајќи го првичниот, „конструктивен“ мотив за дејствување.

#### 4. Аристофановото иорџреџирање жени

Да погледаме сега како се структурираат женските ликови во „женските“ комедии на Аристофан: *Лисисџраџа*, *Жениџе во народното собрание* и *Жениџе на џразнички Тесмофорија*. Во комедијата *Лисисџраџа*, како што покажува и самиот наслов, носител на драмското/комичкото дејство е жена. Овде Аристофан прави двојно отстапување од вообичаеното градење на своите комедии (ценејќи

<sup>17</sup> Не сите женски ликови, само оние кои преземаат дејство (Медеја, Клитажмнестра, Агава, Хекаба, Антигона, Дејанејра, Алкестида), а не и оние кои го трпат (Ифигеја, Текмеса).

<sup>18</sup> Некои (M. Shaw, *The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama*, CP 70 (75) 255-266.) ова го нарекуваат напад, упад (intrusion).

<sup>19</sup> Можеби се чини скандалозен, но не помалку точен впечатокот „дека Медеја е и секогаш била подобар маж од Јасон.“ (M. Shaw, *The Female Intruder*...266).

<sup>20</sup> Но затоа се здобива со идентитет (име) кој не е поврзан, или не произлегува од идентитетот/името на мажот.

според фрагментарно сочуваниите сведоштва за неговото творештво). Носител на драмското дејство е жена и тоа како индивидуа, а не како безличен колектив, што е случај со другите две, нам познати, „женски“ комедии и со сите останати „машки“ кои имаат колективни наслови (*Жаби, Оси, Пийици, Облаци, Ахарњани...*) со исклучок на комедијата *Плујос*. Семантичката вредност на името на насловната улога ја најавува содржината на комедијата. Имено, Лисистрата значи „онаа која ја распушта/растура/става надвор од употреба војската“<sup>21</sup>. Името на Лисистрата не само што ја најавува содржината на истоимената драма, туку ја имплицира и нејзината полово одредена функција. Како дериват од машкото име *Λυσίστρατος*<sup>22</sup>, женскиот облик го задржува значењето сврзано за сферата на исклучиво машко дејствување. Премногу полово насочени сугестии уште во самиот наслов на оваа драма.

Она што го предизвикува драмското дејствување на една жена, е машкото насилство врз Домот и врз Градот. Ова се случува пред драмата, но за неговите последици дознаваме во самата драма како аргументи за дејствување. Имено, долготрајната Војна<sup>23</sup> го растројува Градот и ја нарушува половата и функционална рамнотежа на Домот. Реалните последици во комедијата се прикажани преку комички слики (555-569): Градот, поточно пазарот, секојдневно го вознемируваат вооружени војници кои доаѓаат да грабнат нешто за јадење; домашните вредности и интереси (храна) грубо се нападнати од машките амбиции (предимство, чест, слава). Страдањето во Домот добива драмска артикулација на комичко претерување (591-593): поради Војната жените се осамени во своите постели, а девојките без да искушат брачно легло „во женските одаи стареат“. Војната (мажот со своето отсуство од Домот) ја загрозува репродуктивната функција на Домот, а истовремено (мажот со своето присуство во Градот) се однесува расипнички кон потомците (589-590).

<sup>21</sup> *Λυσίστρατή* < *λύω* (разрешувам, ослободувам, распуштам, разделувам) + *στράτις* (војска). Некои автори (D. M. Lewis, Notes on Attic Inscriptions (II), XXIII: Who was Lysistrata?, *ABSA* 1 (55) 1-13) сметаат дека името на главната хероина треба да ја покаже всушност нејзината поврзаност со реалната и нејзе современа свештеничка на Атина Полиас, Лисимаха, чие име има иста семантичка вредност како и Лисистрата (*Λυσιμάχη* < *λύω* + *μάχη* (битка, бој)).

<sup>22</sup> Слично *Λυσιμάχος* > *Λυσιμάχη*

<sup>23</sup> *Λυσιστράταια* е изведена во 411 г. ст. е., во дваесеттата година од почетокот (431) на пелопонеските војни.

Лисистрата, жената со машко име и (токму поради ова) со идентитет (лично име) и индивидуалност (независност од колективот), се наоѓа во доволно вознемирувачка состојба за да преземе дејство. Таа ги организира другите (не само оние од Атина, туку од цела Хелада, зашто војната е панхеленска, а не локална) жени (1-253) и прави колективен женски блок против машката небрежност еднакво демонстрирана и во Домот и во Градот, а во комедијата артикулирана како отсуство на мажот од брачната постела (99-110). Лисистрата предлага двојна стратегија, женска (неисполнување на своите сопружнички должности во Домот<sup>24</sup>) и машка (блокирање на државните средства со кои се храни Војната). „Женската“ акција веројатно е делотворна, но е неможна бидејќи мажите не се Дома. Оттаму нужноста од споредната „машка“ акција за намамување на мажите да се вратат, или барем да влезат Дома. Затоа, под изговор дека одат да ѝ жртвуваат на божица Атена, го запоседнуваат Акропол и ја ставаат под своја контрола државната каса која овде се чува (а со тоа и текот/исходот на Војната). Притоа жените ги вкрстуваат функциите што ги имаат во Домот (495: чување на домашната каса) со оние што ги исполнуваат во Градот (предводење и учество во разни религиозни свечености, празници, култови<sup>25</sup>). Градскиот простор што треба да го привлече машкото присуство постепено во текот на драмата се исполнува со женски содржини од Домот, а со конечната видоизменетост во Дом станува компетентен простор за остварување на „женската“ акција, драмски артикулирана во комичката сцена помеѓу спонтано воспалениот Кинесија и програмски воздржаната Мирина (870-952). Значи, жената во *Лисистрата* не прави напад врз машкиот простор на Градот, како во трагедијата, туку просторот на Градот го адаптира во свој женски простор на Домот што ѝ дава можност, без да ја напушти својата природа, да дејствува со сопствени, женски средства.

Заземањето на Акропол е она што ги загрозува „чисто“ машките интереси (чест, слава, плен) и ја алармира нивната реакција. Во

<sup>24</sup> Она од што Војната/мажите спонтано ги лишуваат сега жените намерно и насилно им го одземаат; причината за (женската) реакција станува средство на реагирање.

<sup>25</sup> Дури и „женскиот“ дел од стратегијата, воздржувањето од коитус, може да се чита како почитување на препорачаното однесување во религиозната практика. Имено, во сите женски култови, мажените жени, привремено сексуално се изолираат и ги запоставуваат домашните должности заради подобрување на плодноста и унапредување на благосостојбата во Градот.

драмата таа се остварува низ извесна градација на нивото на дејствување (и дејствуваачки лица) и на сериозноста на дејството, што корелира со постепеното подигање и напуштање на комедијата и истовремено приближување на драмата до реалноста на која се повикува. Степенувањето започнува со полухорот (колектив) од старци, кои наспроти својата телесна импотентност, сосем несоодветно (комично) преземаат активности кои бараат токму телесна виталност и напнатост<sup>26</sup> а кои, разбирливо, остануваат абортирани. Сериозноста на машката реакција ја подига официјалниот претставник на Градот (атинското Собрание), Пратеникот (без лично име/идентитет), кој во централната драмска партија на комедијата, во агонот (натпревар), под налетот на женските аргументи на Лисистрата за компетентноста на жената/Домот (565-586)<sup>27</sup> да го разреши Воениот спор, останува лишен од машки средства/аргументи и претворен во жена (531-539)<sup>28</sup>. Убедливоста на Лисистрата кулминира со потпишување на мирот од страна на атинскиот и спартанскиот претставник/министер.

Целта на нејзиното дејствување, која е исто така женска (воспоставување хармонија и соработка во Домот и помеѓу соперничките Градови во Хелада), е постигната и Таа (жената) се враќа во Домот без амбиции да ја перпетуира изместената (во драмата) позиција во половата и просторна поделеност на функциите.

Во 392-та г. ст. е. жените стануваат повторно достоини за еден драмски/театарски проект на Аристофан, во неговата комедија *Жени во народното собрание*. И овде, како и во случајот на *Лисистрата*, насловот ја најавува содржината и ја потцрпува машката улога на жените во комедијата<sup>29</sup>. Поинаку од *Лисистрата*, овде таа улога е колективна иако има свој гласноговорник, но не и самостоен изведувач, во ликот на Праксагора. Причина за преземање на дејство не е некој

<sup>26</sup> Обидот да се опожари Акропол (266-270) (да се воспалат жените), да се натепат со стапови (356-367) (да се пенетрира).

<sup>27</sup> Лисистрата ја препорачува женската техниката на размрсување на предивото и неговото приготвување за ткаење како сосем применлива и во машките работи на разрешување на спорот меѓу хеленските Градови.

<sup>28</sup> Привремената феминизација има обредна функција во некои свечености како постапка на лекување на мажот. (Н. Р. Foley, The "Female Intruder" Reconsidered, *CP* 77 (82) 11)

<sup>29</sup> Несоодветниот и реално неупотребуваниот женски род од партиципот *ἐκκλησιάζων* (*ἐκκλησιάζω*) во насловот на оваа комедија (*Εκκλησιάζουσαι*) го најавуваат женското насилно (со измама) влегување во „чисто“ машкиот простор и деструирање на неговиот досегашен, машки облик.

конкретен настан, не е ниту некоја машка навреда на женските интереси во Домот; жените не се „повикани“ да дејствуваат, тие сами си го земаат правото да го коментираат, а подоцна и низ конкретна акција, да го коригираат машкото однесување во нивната автентична, машка сфера на Градот. Па, сепак, женската реакција е алармирана од свеста за отсуство на оние вредности од Градот кои ги препознаваат зашто им се блиски од сферата на Домот, а примерено на своето женско искуство, недостатокот од овие вредности во кој било облик на заедница (κοινωνία) го проценуваат како штетен за опстанокот на целината (105-109, 173-178). Имено, општите и заеднички интереси на Градот се загрозувани и нападнати од сè почестите и појасно изразени индивидуални интереси на оние (мажи) кои се избрани и имаат должност да се грижат за Градот. Соработката, која е неопходна во заедничкото управување и водење на државните работи, совладана е од попривлечното индивидуално натпреварување за стекнување лична добивка, слава и чест. Народното собрание, со јасно подвлечена колективност во просторот и функцијата, станува привлечно за индивидуално присуство само поради надоместокот (185-188, 206-208, 283-284, 304-310, 380-382, 778-783).

Во аналогијата на Градот со Домот жените ја наоѓаат својата компетентност да дејствуваат во оваа типично машка сфера. Имено, слично како во *Лисистраја* (жените се грижат за Домашната каса, па зошто не би можеле и за Градската), и жените од оваа комедија на Аристофан се сметаат за целосно подготвени да управуваат со Градот бидејќи тоа веќе го прават во Домот (214-240, 441-454). Во моделирањето на својата *γυναικοκρατία* Праксагора го користи концептот на структура и вредности на Домот. Во својот проект предлага, а во комедијата тоа го остварува, Домот да стане Град (674); жените ги раскинуваат просторните, половите и материјалните граници на Домот и го прошируваат до обем на Град, внатрешноста на Домот (жената) се деприватизира, станува јавна. Ова первертирање на просторот во *Жени во народното собрание* е цел на драмското дејство која во себе соодветно ги сублимира и другите, полови и функционални промени/замены. Насилството врз просторот и неговата целокупна содржина, во *Лисистраја* е привремено и „трае“ до остварувањето на целта (потпишувањето на Мирот), а потоа сè се враќа на свое место. И

насоката е спротивна, не се проширува Домот, туку се смалува Градот (Акропол), се сведува на границите на Домот (брачната постела), јавниот простор се приватизира.

Женското заземање на Народното собрание (со крадење на машкиот изглед<sup>30</sup> и машкиот јазик<sup>31</sup>) и новиот женски концепт на управување со Градот значи ослободување на мажот од неговата улога на земјоделец, трговец, војник, политичар во Градот (458-463), губење на неговото значење за Домот и казнување со оние својства (наклоност кон љубовници<sup>32</sup>, пијанчење и оддаденост на гурмански задоволства<sup>33</sup>, измами и лажење<sup>34</sup>) кои до тогаш машкото општество ги сметаше за женска содржина што го докажува заслужениот низок статус на жената достоин за потсмев и презир.

Ова насилство врз идентитетот (женска облека<sup>35</sup>) и интегритетот (изгубените функции) на мажите, како метод на воспоставување на *υναίκοκρατία*, во прологот и пародот програмски поставено, во агонот („натпреварот“ меѓу Праксагора и нејзиниот сопруг Блепир), низ убедувања прифатено, во вториот дел од комедијата практично се испробува низ епизодните сцени<sup>36</sup>. Пробата ја покажува проблематичноста и неделотворноста од половата и просторна замена на функциите. Градот заробен во едноставните и прилично јасно дефинирани односи на Домот, загушен од односите на соработка и пријателство станува непродуктивен<sup>37</sup> (728-876). Концептот на ослободени и неограничени полови релации останува фрустриран од отсуството на

<sup>30</sup> Ова престорнување на жените во мажи има посебно сценско значење во грчкиот театар каде што мажите актери глумат жени што сакаат да бидат мажи.

<sup>31</sup> Жените само привремено го присвојуваат јазикот на мажите (130-241), како впрочем и нивната облека, до постигнувањето на целта (присвојувањето на власта); при тоа ова го прават наполно свесни за својот женски идентитет кого со привремената замена не го напуштаат трајно.

<sup>32</sup> Есс.111-114,228,265

<sup>33</sup> Есс.14-15,145-146, 227, 44-45

<sup>34</sup> Есс. 237-238

<sup>35</sup> Есс.317-319, 331-332

<sup>36</sup> Во структурата на *Лисистраја* епизодните сцени, расфрлани низ телото на комедијата, како комички сцени имаат функција на парадигми што го поддржуваат главниот ток на дејствието, остварувањето на целта. Во *Жени во народното собрание* Аристофан ја почитува вообичаената композициска схема на старата атичка комедија, според која она што во првиот дел се најавува и низ агонот се остварува, во вториот дел, низ епизодните сцени се испробува.

<sup>37</sup> „Градот е заедница од автономни целини (Домови) кои се постојано во дискретен меѓусебен натпревар.“ (Jane F. Gardner, Aristophanes and Male Anxiety: The Defence of the Oikos, *Greece & Rome* 36 (89) 54)

личен избор, слободата е заробена од отсуство на ограничувања (877-1182). Навлегувањето на жените во машкиот простор на Градот и преземањето на машките функции, но со апликација на женските вредности на Домот, ја докажува својата хибристичност и деструктивност. Во таа смисла оваа комедија ја покажува својата блискост со трагедијата во која женското преземање на јавно (машко) дејство најчесто завршува со деструирање на Домот и неговите вредности (во оваа комедија со неуспех на утопискиот (женски) проект во Градот<sup>38</sup>).

Домот како референца за женска содржина скоро целосно отсуствува<sup>39</sup> од комедијата *Жени на ѝразникоѝ Тесмофории* (411 г. ст. е.). Комички испревртено, Домот го има овде како домот на Еврипид и Домот на Агатон кои го „заслужуваат“ овој женски простор поради блискоста со истиот пол (Еврипид е опседнат со жени во своите трагедии, а Агатон за потребите на сопствената творечка постапка/мимеса престорен е во жена). Просторот кој доминира е јавен и колективен; не оној на Градот, туку само неговиот женски дел - сферата на религиозната практика. Имено, жените насликани во оваа комедија се оние што присуствуваат на исклучиво женскиот празник Тесмофориј, посветен на Деметра и на нејзината ќерка Персефона, а поврзан, како и повеќето женски празници, со вегетативните култови на плодноста. Жените во овој празник наоѓаат засолниште од нагрубувањата на Еврипид, засолниште кое легитимно им припаѓа, кое не го стекнуваат со насилство врз машкиот простор (*Лисисѝраѝа*), ниту пак скришно го одземаат со измама (*Жени во народноѝо собрание*). Еврипид, кој во своите драми, а пред и надвор од комедијата (*Жени на ѝразникоѝ Тесмофории*), пенетрира (прави насилство) во женскиот интегритет и го разглобува, сега во драмскиот простор на оваа „женска“ комедија прави обид за ново и поинакво насилство - менување на идентитетот. Неговиот двојник треба со силување на овој интимен и автентичен простор на жените да ги присили да не расудуваат како жени и да му дадат целосна поддршка во неговото машко (рационално) освестување на нивната природа. Иако маж, овде Еврипид е (се структурира како) женски лик од трагедиите/комедиите. Имено, неговото

<sup>38</sup> Она што првично е мотив за дејствување, самата интервенција, бидејќи направена надвор од природните рамки на полот и примерениот на него простор, го прави објект на деструкција.

<sup>39</sup> Присутен е единствено како реминисценција на Еврипидовите обвинувања.

дејствување во драмата е предизвикано од сознанието (пред драмата) дека е загрозен неговиот живот/слобода од нему спротивниот пол (75-84), кој дејствува во (и од) јавната, но онаа женската, сфера на Градот. Еврипид го напушта својот домашен простор (машки идентитет) и преземајќи женски својства (неговиот двојник Мнесилох за да дејствува се престорува во жена) прави упад во женскиот јавен простор на женскиот празник. Сосем поинаку од трагедијата и од останатите „женски“ комедии на Аристофан, жените во оваа комедија се оној стабилен и статичен елемент на драмата кој го трпи, но и го казнува насилството. Побожниот колектив го препознава натрапникот, тој е фатен и предаден на компетентните во оваа сфера, машки чувари на законот. Она што ќе го оддалечи Еврипид од заслужената и скоро остварена самодеструкција, парадоксално, е токму предметот на неговото насилство. Од извесната смрт го спасуваат токму жените, поточно женските ликови на неговите трагедии<sup>40</sup>, а поради премногу едноставната заведеност на машкиот стражар. Мотивот за напад станува причина за спас.

### 5. Здружен њољед

Грчката драма од 5-тиот век ст. е. покажува извесна схематичност во структурирањето на женските ликови. Оние жени кои во драмата преземаат некакво дејство, поради самата природа на чинот кој е јавен и надвор од женскиот простор на Домот, истовремено прават некаков престап, нарушување на половата рамнотежа, просторно и функционално детерминирана. Во трагедијата, ова влегување во просторот на Градот предизвикано е од некаква навреда на, или во, просторот на Домот и е проследено со „заборавање“ на женската природа (љубов, хармонија, соработка) и усвојување на машки својства и вредности (омраза, натпреварување) компатибилни со просторот, но и со целта (доминација врз непријателот и стекнување слава). Женското дејствување, во текот на драмата первертирано во машко, запира, на крајот од трагедијата, со деструкција и на она/оној кон кое/кој е насочено дејствувањето (мажот/Градот), но и на оној кој дејствува

<sup>40</sup> Елена, Андромеда.



(жената) или заради кој се дејствува (Домот). Во комедијата на Аристофан женското дејствување е предизвикано од машката навреда на женската сфера на дејствување во Домот и/или во Градот. Просторот во кој се структурира драмското дејство, соодветно на поетичкиот вид, не останува прецизно поделен помеѓу Домот (жената) и Градот (мажот), туку постојано первертира од еден во друг облик и се меша во некаков нереален и фантастичен, но посакуван и со комичкото дејство целен „еутописки“ топос Град-Дом. Кога жената го организира и насочува дејствувањето, таа не ја заборава својата женскост, напротив, ги ангажира токму оние женски својства и вредности кои се сврзани не само со нејзините функции во Домот, туку и со оние во Градот. Дејствувањето е обично колективно (за разлика од трагедијата каде што жената дејствува самостојно) и насочено не кон уништување и казнување, туку кон разубедување и убедување. Трагедијата тендира стабилност во половата и просторна поделеност на функциите и секое нарушување на рамнотежата е деструктивно. Комедијата настојува кон дестабилизација на идеализираниот модел на рамнотежа и се остварува низ многуслојно первертирање и креирање на нова идеална рамнотежа.

**Клучни зборови:** жена, женска слика, маж, машко, Дом, Град, трагедија, комедија, Аристофан, Лисистрата, Жените во народното собрание, Жените на празникот Тесмофории

## **SUMMARY**

Vesna TOMOVSKA

### **THE IMAGES OF WOMEN IN ARISTOPHANES' COMEDY**

The violation of the female by the male, which upset the orderly arrangement of polis and, at the same time, is a crime against the oikos, provokes female action in comedy. The women who set the plot in motion do not become male, even they plan to act in social (male) context. They remain their own female characteristics; their action is typically female and is aimed at a feminine goal (harmony, love and co-operation).