

Szymon Kostek
Uniwersytet Śląski

SEKSUALNOŚĆ W SŁUŻBIE ATEŃSKIEGO POKOJU, CZYLI PRÓBA GENDEROWEJ LEKTURY *LIZYSTRATY* ARYSTOFANESA¹

SEXUALITY IN THE SERVICE OF UNIVERSAL ATHENIAN PEACE,
OR THE READING OF ARISTOPHANES' *LYSISTRATA*
IN THE GENDER STUDIES' STYLE

The article is an attempt of commentary on the Aristophanes' comedy from feminist/gender perspective. Images of women, stereotypes of both sexes and sexual identity in the old-Greek comedy are an object of analyses and interpretation. This article employs arguments of many commentators of Aristophanes' theatre, for example Christopher A. Faraone, Lisa P. Vetter, Angus M. Bowie, Kenneth J. Dover or Jerzy Łanowski in order to illustrate how an individual can go beyond the limits of durable and common social or sexual games. I try to show that the works of the old-Greek writer are constantly opened for new strategies of interpretation and many-sided description of his comedies is in fact the matter of the humanities of future.

Spoglądając *en général* na bibliografię prac poświęconych Arystofanesowi, można zauważyć, że eksperymentom analityczno-interpretacyjnym poddaje się głównie takie komedie, jak *Chmury* (Νεφέλαι), *Ptaki* (Ὀρνιθεῖς) oraz *Żaby* (Βάτραχοι): utwory wieloprotokowe, mieniące się bogactwem pomysłów i rozwiązań kom-

¹ W artykule opieram się na przekładzie *Lizystraty* Arystofanesa dokonany przez Janinę Ławińską-Tyszkowską. Fragmenty komedii podaję za wydaniem: Arystofanes, *Lizystrata*, [w:] idem, *Komedie*, t. II, przeł., wstępem i przypisami opatrzyła J. Ławińska-Tyszkowska, Warszawa 2003, s. 101-173. Niniejszy szkic nie jest analizą filologiczną, lecz jest próbą zaprezentowania głównych problemów komedii Arystofanesa w perspektywie społeczno-kulturowej, dlatego – sądzę – uprawniona jest analiza i interpretacja polskiego przekładu starogreckiej komedii bez znaczących odwołań do tekstu oryginału.

Fragmenty *Lizystraty* w języku greckim podaję za edycją: Aristophanes, *The Lysistrata. The Thesmophoriazousae. The Ecclesiazusae. The Plutus*, with the English translation of B. B. Rogers, vol. III, Cambridge and Massachusetts 1946. Korzystałem również z wydania: Aristophanes, *Lysistrata*, edited with introduction and commentary by J. Henderson, Oxford and New York 1987.

pozycyjnych, które doczekały się również szerokokontekstowych opracowań monograficznych². *Lizystrata* (Λυσιστράτη), będąca pierwszą ze „sztuk kobiecych” Arystofanesa³, nie jest komedią mniej popularną niż *Νεφέλαι* albo *Βάτραχοι*, ale wbrew obiegowym opiniom, których w literaturze przedmiotu niemało, zdecydowanie rzadziej się ją interpretuje przy użyciu narzędzi pochodzących z różnych dyscyplin humanistycznych. Niniejszy artykuł stanowi przegląd tez interpretacyjnych, które wydają się użyteczne w lekturze *Lizystraty* w perspektywie genderowej (*gender studies*). Oznacza to, że w tym przypadku kulturowa tożsamość płci, czy raczej stereotyp płci zostaje przesunięty do „centrum znaczeniowego” utworu⁴, jest on (tj. stereotyp płci) punktem „zaczepienia, który funkcjonuje [tu – S.K.] niemal jak trampolina”⁵. Na podstawie nowszych analiz i interpretacji komedii Arystofanesa i inspiracji dyskursem genderowym próbuję zatem zbudować spójną wizję świata *Lizystraty*.

W *Lizystracie* przedstawił Arystofanes świat rozbuchanej seksualności, w którym stosunki płciowe są koniecznością i priorytetem jednostki, a tym samym kondycja państwa jest zależna od skutecznej realizacji potrzeb seksualnych⁶. Inicjuje się tutaj – tak jak w *Ἐκκλησιάζουσαι* – dialektyka seksualna i instytucjonalna [*the sexual and institutional dialectic*]⁷, będąca podstawą tematyczno-problemową i kompozycyjną greckiej komedii. Manipulacja potrzebami seksualnymi mężczyzn, którą zgodnie z projektem tytułowej heroiny realizują kobiety, umożliwia zakończenie działań wojennych wyniszczających Grecję⁸ (wtedy – jak zaznacza Renata

² Wystarczy tutaj przywołać dwa tytuły: Ismene Lada-Richards podjęła się rozpatrzenia *Żab* Arystofanesa, wykorzystując konteksty antropologiczne, natomiast Daphne Elizabeth O'Regan skrupulatnie zanalizowała *Chmury* w perspektywie technik retorycznych [*rhetorical techniques*]. Zob. I. Lada-Richards, *Initiating Dionysus. Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*, Oxford and New York 1999; D. E. O'Regan, *Rhetoric, Comedy, and the Violence of Language in Aristophanes' Clouds*, Oxford and New York 1992.

³ Wraz z *Lizystratą* grupę „sztuk kobiecych” tworzą – jak wiadomo – *Thesmoforie* (Θεσμοφοριάζουσαι) i *Sejm kobiet* (Ἐκκλησιάζουσαι).

⁴ Pojęcie „centrum znaczeniowego” za: P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek, Wrocław 2002, s. 207.

⁵ A. Dziadek, *Sztuka mikrolektury - Roland Barthes*, [w:] idem, *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne*, Katowice 2006, s. 80.

⁶ Renata von Scheliha stwierdza, że *Lizystrata* zyskała sławę komedii fallicznej, która bez upiększeń przedstawia siłę męskiego i żeńskiego popędu płciowego. Por. eadem, *Die Komödien des Aristophanes. In sieben Vorträgen interpretiert*, Amsterdam 1975, s. 97.

⁷ Por. H. P. Foley, *The "Female Intruder" Reconsidered: Women in Aristophanes' "Lysistrata" and "Ecclesiazusae"*, „Classical Philology” 77/1 (1982), s. 5.

⁸ Zob. L. A. Tritle, *"Laughing for Joy". War and Peace among the Greeks*, [w:] *War and Peace in the Ancient World*, ed. K. A. Raaflaub, Malden and Oxford 2007, s. 183-185, gdzie traktuje się *Achajczyków* (Ἀχαιοί), *Pokój* (Εἰρήνη) i *Lizystratę* jako utwory, które miały przyczynić się do przywrócenia pokoju w rozdartej wojną Grecji: "return of peace to war-torn Greece".

von Scheliha – „Athen ständig unter dem Druck des Feindes stand”⁹). Stosunki płciowe i relacje między płciami funkcjonują więc w dziele attyckiego poety jako pewne motory dziejów. Oczywiście wyeksponowanie życia płciowego człowieka można odczytywać w perspektywie historyczno-kulturowej i historyczno-teatralnej, to znaczy w kontekście owych świąt fallicznych, w czasie których wystawiano komedie staroattyckie¹⁰, lecz nie jest to – wydaje się – jedyna droga interpretacyjna.

Lizystrata jest dziełem, które w zachodniej kulturze uznaje się za jeden z pierwszych tekstów o wydźwięku feministycznym¹¹, mimo że ów „feminizm” Arystofanesa nie jest – rzecz jasna – deklaracyjny. Wojna (państwo w stanie wojny), czyli πόλεμος zostaje zaprezentowana z perspektywy rozczarowanych nią kobiet, które podejmują działania, mające zagwarantować im pokój, czyli ειρήνη. Jak pisze Kenneth J. Dover – „*Lysistrata* positively advocates peace by showing us war through women’s eyes”¹². Janina Ławińska-Tyszkowska dopowiada, że „komedia jest świadectwem dobrego mniemania Arystofanesa o kobietach i jego wiary w ich zdrowy rozsądek”¹³. W komedii kobiety tymczasowo przejmują władzę w mieście, co w świetle realiów ateńskiego życia społeczno-politycznego było raczej niemożliwe¹⁴. Następują tu zakłócenia norm/stereotypów płciowych¹⁵. Wprowadza to do utworu ton transgresyjny i sugeruje zdiagnozowany w niej kryzys kultury patriarchalnej. „W światopoglądzie greckim obraz kobiet mających władzę traktowany jest [bowiem – S.K.] jako nieprawidłowość” [*idea of women in power is clearly marked*

⁹ R. von Scheliha, *op. cit.*, s. 98.

¹⁰ Uwagi na ten temat można znaleźć w większości prac poświęconych dziełom Arystofanesa. Na przykład Jerzy Łanowski pisze: „właśnie to, co sprosne, było w czasie świąt dionizyjskich uświęcone, przecież te święta płodności miały wyraźnie falliczny charakter, podkreślany choćby szczegółami aktorskiego kostiumu”. Idem, *Wstęp*, [w:] Arystofanes, *Trzy komedie. Lizystrata, Sejm kobiet, Plutos*, przeł. J. Ławińska-Tyszkowska, Wrocław 1981, s. XLI. Janina Ławińska-Tyszkowska ujmuje to tak: „komedia wywodzi się przecież z radosnych świąt wina i płodności, więc humor dotyczący spraw seksu ma tu charakter rytualny, jest w czasie takich uroczystości nie tylko dozwolony, ale obowiązkowy i uświęcony”. Eadem, *Demokracja ateńska i jej wielki prześmiewca*, [w:] Arystofanes, *Komedie*, t. I, przeł., wstępem i przypisami opatrzyła J. Ławińska-Tyszkowska, Warszawa 2001, s. 10.

¹¹ Por. Ch. A. Faraone, *Priestess and Courtesan. The Ambivalence of Female Leadership in Aristophanes’ “Lysistrata”*, [w:] *Prostitutes and Courtesans in the Ancient World*, eds. Ch. A. Faraone, L. K. McClure, Wisconsin 2006, s. 207. Zob. również B. Freyberg, *Philosophy and Comedy. Aristophanes, Logos, and Eros*, Bloomington and Indianapolis 2008, s. 158.

¹² K. J. Dover, *Aristophanic Comedy*, Berkeley 1972, s. 159. Zob. także R. von Scheliha, *op. cit.*, s. 98.

¹³ J. Ławińska-Tyszkowska, *Wstęp* [do *Lizystraty*], [w:] Arystofanes, *Komedie*, t. II, *op. cit.*, s. 103.

¹⁴ „Na życie polityczne nie miały kobiety w Atenach żadnego wpływu”. K. Kumaniecki, *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1988, s. 156.

¹⁵ Por. L. P. Vetter, *Homespun Statesmanship and Political Peace in Aristophanes’ “Lysistrata”*, [w:] eadem, *“Women’s Work” as Political Art. Weaving and Dialectical Politics in Homer, Aristophanes, and Plato*, Lanham 2005, s. 67.

in Greek ideology as abnormal]¹⁶. Angus M. Bowie zaznacza także, że wykroczenia poza ramy stereotypów płciowych, które można zaobserwować w mitach czy rytuałach, wskazują właśnie na stan kryzysu, ewokują doświadczenia graniczne i konfliktogenne [*times of crisis*]¹⁷.

Centralną postacią komedii Arystofanesa, cechującej się nieskomplikowanym przebiegiem fabularnym, jest Lizystrata – Λυσιστράτη (w przekładzie Stefana Srebrnego – Bojomira¹⁸, w tłumaczeniu Edmunda Cięglewicz – Gromiwoja¹⁹), podejmująca działania przeciw kryzysowi państwowemu. Imię protagonistki (nazwa osobowa) – jak zwykle w twórczości Arystofanesa – stanowi pewną dyrektywę interpretacyjną. Oznacza „tę, która rozwiązuje armie” („she who dissolves armies”)²⁰. Nazwa osobowa Λυσιστράτη – podobnie jak imię Πραξαγόρα w komedii Ἐκκλησιάζουσαι – została skonstruowana z dwóch słów: λύω oraz στρατός.²¹ Lizystrata ma zatem wpisaną w swoje imię intencję przywrócenia pokoju, będącego zasadniczym celem rozwoju akcji. Jej projekt (intryga) polega na poddaniu kontroli seksualności kobiet i mężczyzn („women’s sex strike”²², czy konkretniej – „the strike is not in fact a strike of all women but a strike of the wives of citizens”²³), podporządkowaniu miasta kobietom (zajęcie świątyni Ateny), a także przejęciu kontroli nad środkami finansowymi²⁴, aby zmusić mężczyzn do zakończenia wojny. Lizystrata staje się jakby głosem moralności powszechnej. W jej rękach (i w rękach pozostałych młodych żon) znajduje się – jak sama mówi – σωτηρία (w. 30): ocalenie, zbawienie, ratunek.

Komentatorzy wskazywali, że pomysł uczynienia kobiety protagonistką, motorem akcji i aktywną uczestniczką życia społeczno-politycznego jest – jak na epokę komedii staroattyckiej – pomysłem niecodziennym i innowacyjnym²⁵. Można prze-

¹⁶ Por. A. M. Bowie, *Aristophanes. Myth, Ritual, and Comedy*, Cambridge 1993, s. 179. Zob. także H. P. Foley, *op. cit.*, s. 1.

¹⁷ Por. A. M. Bowie, *op. cit.*, s. 179.

¹⁸ Zob. Arystofanes, *Bojomira*, przeł. S. Srebrny, [w:] idem, *Komedie wybrane*, przeł. A. Sandauer, S. Srebrny, oprac. R. Turasiewicz, Kraków 1977.

¹⁹ Zob. Arystofanes, *Gromiwoja: komedia*, przeł. i oprac. E. Żegota Cięglewicz, Kraków 1910.

²⁰ Por. N. Kanavou, *Aristophanes’ Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes*, Berlin and New York 2011, s. 129. Zob. J. Ławińska-Tyszkowska, *op. cit.*, s. 102. Zob. także K. J. Dover, *op. cit.*, s. 152.

²¹ Por. N. Kanavou, *op. cit.*, s. 129. Zob. też J. Ławińska-Tyszkowska, *op. cit.*, s. 102.

²² H. P. Foley, *op. cit.*, s. 6.

²³ K. J. Dover, *op. cit.*, s. 160.

²⁴ Por. L. P. Vetter, *op. cit.*, s. 64. Stwierdzano też, że po zajęciu miasta przez kobiety Akropol staje się waginą: „the Acropolis is made into a vagina, in the network of Aristophanic images, and the doors into a vulva”. Por. X. Riu, *Dionysism and Comedy*, Lanham 1999, s. 182.

²⁵ W swym wprowadzeniu do wydania komedii Arystofanesa w Bibliotece Narodowej Łanowski pisze, że „tutaj tym, kto rozpuszcza wojsko i kończy wojnę, nie jest żaden przedstawiciel władzy ani wódz, ani sam lud, tylko kobieta Atenka (...). Mówiliśmy wyżej o szalonych po-

sunąć akcent: pomysł Arystofanesa jest nie tyle komiczny, ile raczej symboliczny. W kulturze patriarchalnej kobiety okazują się skuteczniejsze w rozwiązywaniu problemów społeczno-politycznych niż mężczyźni. Zresztą ich wkroczenie w życie społeczno-polityczne jest wyłącznie rezultatem nieudolności mężczyzn: „the women’s movement into public life comes as a response to men’s failure to fulfill their own responsibilities” – zaznacza Helene P. Foley²⁶.

W *Lizystracie* kobiety dominują nad mężczyznami pod względem seksualnym i politycznym, zdobywają kontrolę nad symbolicznym miejscem miasta, mężczyźni zaś zostają zredukowani do (kobiecej) funkcji opiekunów potomstwa, jak mąż Myrriny – Κινησίαζ.²⁷ Na oba kluczowe wydarzenia inicjujące akcję *Lizystraty*, czyli – jak pisze Manfred Landfester – a) „Liebesstreik der jungen Frauen” oraz b) „Besetzung der Akropolis durch die alten Frauen zur Sicherstellung der für den Krieg notwendigen Geldmittel”²⁸, przeznaczony jest właśnie *Prolog*. Lisa Vetter konstatuje, że w komedii kobiety działają jako „katalizatory” w przewartościowywaniu, rewidowaniu i renegocjowaniu ateńskich przekonań o życiu społeczno-politycznym, publicznym i prywatnym („women, especially Lysistrata, serve as catalysts in the reexamination and renegotiation of Athenian beliefs about political life”²⁹). Ważne jest zwrócenie uwagi na współistnienie dwóch płaszczyzn – publicznej (*polis*) i prywatnej (*oikos*), w których kobiety i mężczyźni się poruszają, a także wymieniają w nich swoje stereotypowe cechy (komediowa koncepcja „świata na opak”), na skutek czego dokonuje się owa rewizja i renegocjacja zasygnalizowana przez Vetter.

Lizystrata zostaje otwarta *Prologiem* (w. 1-253), w którym Lizystrata razem z Kleoniką (Καλονίκη) formułuje dyskurs, wprowadzający zagadnienia genderowe. W replikach następuje wartościowanie ze względu na płeć. Określone zostają typowe kobiece funkcje i role w społeczeństwie ateńskim. Z wypowiedzi Lizystraty i Kleoniki można wywnioskować, że kobiety nie mają najlepszej opinii społecznej:

mysłach komedii attyckiej będących osnową treści sztuk i symbolem tendencji, jakie poeci przez swe sztuki chcieli przekazać, ale taki pomysł musiał być dla Ateńczyków już zupełnie zwariowany, a dowodem jest choćby to, że nikt przed Arystofaneselem na nic podobnego nie wpadł. Bo jakże? Kobieta, istotę niższą od mężczyzny, prawnie mężczyźni całkowicie poddaną, nierozumną, zamkniętą w domu i ograniczoną do funkcji żony, matki, gospodyni i szafarki uczynić kimś, kto decyduje o (...) męskich sprawach, jak polityka i wojna? To już doprawdy świat na opak”. Idem, *op. cit.*, s. XLIX.

²⁶ H. P. Foley, *op. cit.*, s. 4.

²⁷ Por. A. M. Bowie, *op. cit.*, s. 184.

²⁸ Por. M. Landfester, *Handlungsverlauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes*, Berlin und New York 1977, s. 255.

²⁹ Por. L. P. Vetter, *op. cit.*, s. 63.

są frywolne i nieodpowiedzialne, nie postępują racjonalnie³⁰, znajdują się poza porządkiem logicznym, nie mają umiejętności hierarchizowania zjawisk, bagatelizują ważne sprawy. Ich działania redukują się do przestrzeni domowej, opieki nad potomstwem oraz – co w wypadku *Lizystraty* nie jest bez znaczenia – zaspakajania seksualnych potrzeb mężczyzn (w wersji 17 Kleonika posługuje się słowem ἐκύπτωσεν). Przede wszystkim kobiety są chutliwe, nie są w stanie „trzymać się (...) z dala od kutasa” – w. 124. (W wersji 134 Janina Ławińska-Tyszkowska ponownie wprowadza słowo „kutas”, by podkreślić przywiązanie kobiet do męskiego narządu płciowego i niemożność funkcjonowania w stanie ascezy seksualnej – Arystofanes operuje tu nieco obscenicznym słowem πέους). Uwaga kobiet koncentruje się również na ubiorze: na sukniach, perfumach, pięknych sandałkach (w. 42-48), stanowiących oczywiste rekwizyty płci i jeden z podstawowych wyznaczników jej granic. Ale w *Lizystracie* wskazuje Arystofanes na ocalającą moc stereotypu płciowego. „To właśnie, sądzę, może nas ocalić - / suknie, perfumy i piękne sandałki, / róż i przejrzysta koszulka pod spodem” (w. 46-48). Oznacza to, że ograniczona aktywność kobiet, potraktowana w społeczeństwie patriarchalnym jako konieczność, może być atutem, może stanowić skuteczne narzędzie, umożliwiające zlikwidowanie sytuacji opresji, która jest właściwa jednostkom wpisanym w stereotypy.

W punkcie wyjścia utworu kobiety znajdujące się na scenie są pozbawione towarzystwa mężczyzn. Nie jest to sytuacją typową. Zarówno tłem akcji *Lizystraty*, jak i jej motorem jest πόλεμος. Stanowi on uzasadnienie motywów działań *dramatis personae*. Mężczyźni prowadzą działania wojenne, kobiety i starcy pozostają w mieście. Wiadomo, że okres wojny jest czasem wyjątkowym w życiu obywateli, bo jest to czas zakłóconych relacji, czas przemieszczeń, etap zawieszenia typowych układów w sferze społecznej (publicznej – *polis*) i domowej (prywatnej – *oikos*)³¹. Dochodzi więc do przetasowań w hierarchiach. Na kluczowe miejsca trafiają jednostki, które w świetle norm obowiązujących poza wojną są rozpoznawane jako jednostki nieprawidłowe i niekompetentne. Sytuacja wyjściowa w *Lizystracie* – zdaniem Bowiego – przypomina również sytuację znamioną dla tragedii. W tragedii bowiem kobiety, które samodzielnie wypełniają przestrzeń, stanowią znak obcości, kryzysu, zawieszenia porządku³². Tu jednak kryzys jest motorem ożywczych metamorfoz, wskazuje na niefunkcjonalny porządek, wymagający istotnych reform i przetasowań w hierarchiach.

³⁰ Por. B. Freyberg, *op. cit.*, s. 159.

³¹ Por. A. M. Bowie, *op. cit.*, s. 189. Łanowski uzupełnia te rozważania: „każda wielka wojna absorbująca wysiłki społeczności męskiej i odciągająca masy mężczyzn od domów na pola bitew wywołuje w sposób naturalny większą samodzielność kobiet, zwiększa ich swobodę, obarcza je odpowiedzialnością za dom, za wychowanie dzieci, za gospodarowanie majątkiem”. Idem, *op. cit.*, s. XLIX.

³² Por. A. M. Bowie, *op. cit.*, s. 182.

W *Lizystracie* mamy do czynienia z dwoma odmiennymi obrazami kobiet, dochodzi do ich polaryzacji. Zasadniczo podstawą różnic jest kondycja seksualna. Z jednej strony występują figury młodych i głupich żon, które uzależniły się od stosunków płciowych oraz wina (motyw ten powraca także w Θεσμοφοριάζουσαι). Młode żony, funkcjonując w ramach kobiecego stereotypu płciowego, demonstrują własną seksualność/cielesność. Są niechętne działaniom dla ogólnopolskiego dobra, jeżeli odbywają się one (tj. te działania) kosztem ich życia płciowego³³. Uznają one również dominującą pozycję mężczyzn w społeczeństwie ateńskim, na co wskazują wypowiedzi Kleoniki w *Prologu* albo *Kobiet w Epejsodionie* w. 706-780. Zarazem młode kobiety, cechując się ową rozbuchaną seksualnością, mają znaczny potencjał destrukcyjny, dlatego wymagają męskiej kontroli (transfiguracja tego motywu występuje też w Θεσμοφοριάζουσαι). Arystofanes jako męski podmiot twórczy kreuje model kobiety jako obiektu seksualnej fantazji mężczyzn³⁴ (w komedii kobieta nie stanowi jednak podstawowego przedmiotu krytyki, choć *Lizystrata* zawiera satyryczne przedstawienia kobiet³⁵). Młode żony pozostają w granicach stereotypu płci, pomimo rozpoczęcia działań subwersywnych, to znaczy podważenia typowego celu życiowego kobiety w kulturze patriarchalnej, jakim jest małżeństwo – sytuacja ta na pierwszy rzut oka wydaje się paradoksalna³⁶. (Można też dodać, że małżeństwo w ogóle postrzegano jako możliwość likwidacji tego, co

³³ Kenneth J. Dover wspomina, że Grecy wierzyli w niską odporność kobiet na pokusy seksualne: „It must also be remembered that the Greeks (by contrast with Europeans in the nineteenth and early twentieth centuries) tended to believe that women enjoyed sexual intercourse more than men and had a lower resistance to sexual temptation. This belief was closely related to their high valuation of the adult male warrior's ability to endure privation and their correspondingly low valuation of feminine softness”. Idem, *op. cit.*, s. 159.

³⁴ Xavier Riu ujmuje to wprost: „Arystofanes jest autorem, który zasadniczo – a być może wyłącznie – tworzy dla odbiorców męskich, dlatego jego obraz [*his picture*] opiera się bez wątpienia nie na naturze kobiet, ale w istocie na męskich wyobrażeniach [*masculine conceptions*] tej natury”. Por. idem, *op. cit.*, s. 167.

³⁵ Por. K. J. Dover, *op. cit.*, s. 159.

³⁶ „The conflicting sacrificial codes underline the paradoxes. In the opening of hostilities and the refusal of sex, these younger women are subverting that normality in which marriage is the goal of life for a girl as war is for a boy”. A. M. Bowie, *op. cit.*, s. 183.

Należy pamiętać, że młode kobiety nie mają na celu zakwestionowania hierarchii płci, która obowiązuje w świecie przedstawionym. Logikę ładu patriarchalnego podważają wtedy, kiedy decydują się uczestniczyć w projekcie *Lizystraty*, co czynią przecież niechętnie. Działania subwersywne podejmowane przez młode kobiety pozostają niejako w sprzeczności z normami, które one akceptują, co można wywnioskować z wypowiedzi Lampito: „Ciężko, na dwa bogi, / kobiecie samej spać, bez żadnej kuśki, / a jednak - pokój tak bardzo potrzebny!” (w. 142-144) Pod tym względem instruktywny pozostaje *Epejsodion* Myrriny i Kinesjasa (w. 829-951) omawiany w kolejnych ustępach artykułu. Wyróżniającą się postacią kobiecą jest jedynie tytułowa heroina, która koncentruje w sobie siły subwersywne *Lizystraty*.

kobiece, inne i sprzeczne, jako sposób ujarzmiania dzikich kobiet [„*taming*” of the *wild young woman*]³⁷.)

Młodym żonom przeciwstawia się – z drugiej strony – Chór (starych) Kobiet, mogący personifikować roztropność. Chór Kobiet został ukazany w pozytywnym świetle (składanie modlitw i służba bogom), ma on zauważalny autorytet³⁸, którym wspiera projekty Lizystraty („*Bundesgenossinnen*”³⁹). Oznacza to, że Arystofanes operuje kontrastami i opozycjami: mężczyzna i kobieta, Chór Kobiet i Chór Starców⁴⁰, woda i ogień, młodość i starość, seks i rozwaga, rozsądek i brak rozsądku, kierowanie się rozumem i działanie pod dyktando instynktów, mowa i milczenie, wojna i pokój, anarchia (chaos) i ład. Mamy tu do czynienia z typowym myśleniem za pomocą opozycji binarnych. Świat *Lizystraty* został skonstruowany z przeciwieństw, odwrotności, antagonizmów. Niemniej podczas lektury komedii wyłania się ambiwalentny stosunek do kobiety⁴¹. W tym wypadku istotna jest figura tytułowej heroiny, która w trakcie rozwoju fabularnego znosi antagonizmy i opozycje.

Lizystrata jest centralną postacią komedii. Po zdiagnozowaniu nieskuteczności działań mężczyzn wyraża gotowość do poświęceń i ustępstw ze względu na dobro powszechne i rację stanu, oczekując inicjatywy ze strony innych młodych żon (co obserwujemy bezpośrednio). Lizystrata efektywnie zastępuje też Zgromadzenie ateńskie, które nie zagwarantowało państwu pokoju⁴² (co obserwujemy pośrednio). Zgromadzenie zorganizowane przez Lizystratę jest więc zgromadzeniem feministycznym w rozumieniu metaforycznym i dosłownym. Zauważmy, że Lizystrata zwołuje kobiety z różnych rejonów Grecji (Ateny, Sparta, Beocja, Korynt). Kobiety nie uczestniczą w wojnach, nie ma między nimi antagonizmów, relacji nieprzyjacielskich, ich sytuacja nie jest tożsama z rywalizującymi z sobą mężczyznami⁴³ (do tego problemu powróci poeta w *Ἐκκλησιάζουσαι*, w którym porządek patriarchalny zostaje zastąpiony przez porządek matriarchalny).

Lizystratę można interpretować w kategoriach maskulinizmu i/lub androgynii. Heroina została zbudowana z pierwiastków żeńskich i męskich. Christopher Faraone uważa, że Lizystrata jest lustrzanym odbiciem wojskowego ducha i głosu rozsądku⁴⁴, a jej plany i działania pozwalają umieścić ją w jednym szeregu ze zmaskuli-

³⁷ Por. A. M. Bowie, *op. cit.*, s. 178.

³⁸ Por. Ch. A. Faraone, *op. cit.*, s. 208.

³⁹ Por. M. Landfester, *op. cit.*, s. 256.

⁴⁰ Zob. uwagi Landfestera na temat chóru w *Lizystracie* – *ibidem*, s. 256-257.

⁴¹ Por. A. M. Bowie, *op. cit.*, s. 182, 185.

⁴² Por. L. P. Vetter, *op. cit.*, s. 63.

⁴³ *Notabene* charakterystyczna dla dramatu greckiego walka płci [*battle of the sexes*] jest w istocie symboliczną konfrontacją *oikos* i *polis*, stanowiącą jedynie konsekwencję kryzysu męskiej polityki i nieporadności mężczyzn w działaniu. Por. H. P. Foley, *op. cit.*, s. 1.

⁴⁴ Por. Ch. A. Faraone, *op. cit.*, s. 215.

nizowaną boginią Ateną⁴⁵. Lizystrata jest symbolicznym stopem pierwiastków obu płci, funkcjonuje jako kobieta z fallusem bądź kobieta, która pozbawia mężczyzn ich konstytutywnego atrybutu, co można wywnioskować z podtekstu wypowiedzi mężczyzn (Probulos, Chór Starców), wyrażających i utrwalających normy płci, uniwersalizujących je i uruchamiających mechanizmy represji. Lizystrata, działając w sposób charakterystyczny dla mężczyzn, przekracza zakazy i standardy płciowe. Przedstawiając plan walki o pokój i konsekwentnie go realizując, podkopuje normatywne ideały płci. Przy czym bohaterka nie rezygnuje z aktywności kobiecej, którą ponadto dookreśla – przedzenie wełny, tkanie lub gręplowanie (komedia zawiera zresztą niemal archetypowe obrazy kobiety jako opiekunki ogniska domowego, której zadania sprowadzają się do rodzenia, prania, przedzenia, tkania⁴⁶).

Androgynia Lizystraty jest ważnym wyzwaniem interpretacyjnym. Można ją rozumieć przede wszystkim w kontekście fazy kryzysu, chaosu, stanu orgiastycznego (wojna), w którym znalazła się Grecja. Lizystrata stanowi więc wytwór czasu kryzysu/chaosu, w czym przypomina równie mocno zmaskulinizowaną Praksa-gorę z utworu Ἐκκλησιάζουσαι. A jako figura androgyniczna działa skuteczniej niż pozostałe kobiety i mężczyźni – Helene P. Foley nazywa ją „publiczną figurą, która wykracza poza głupotę/szaleństwa obu płci” [*a public figure who transcends the follies of both sexes*]⁴⁷. Współistnieją w niej rozbuchane siły seksualne (młode żony) i siły porządku logicznego (stare kobiety), jest częścią *oikos* i zarazem częścią *polis*, w wyniku czego może być całością, istotą wyposażoną w siły scalające, (re) integrujące.

W *Lizystracie* małżeństwo to instytucja, która została zredukowana przede wszystkim do funkcji seksualnej. Lizystrata i Myrrina (Μυρρίνη) wykorzystują je jako środek, umożliwiający przeprowadzenie intrygi i obrazujący jej skuteczność. W wypadku tego problemu najważniejszy jest *Epejsodion* Myrriny i Kinesjasa (w. 829-951), czyli owo – jak stwierdził Jerzy Łanowski – „studium kobiecego sprytu i męskiej żądz”⁴⁸. Widać tutaj wyraźnie, w jaki sposób kobieta potrafi pod-

⁴⁵ Por. ibidem, s. 217. Zob. też R. von Scheliha, *op. cit.*, s. 98.

⁴⁶ „At first glance, this young woman seems to invoke the right kind of domestic deities in her oath (the Two Goddesses: Demeter and Persephone) and to show real concern for a traditional wifely duty: the washing, carding, and spinning of wool – a scene of archetypal domesticity found on many a vase painting”. Ch. A. Faraone, *op. cit.*, s. 211.

⁴⁷ H. P. Foley, *op. cit.*, s. 5. Również w dalszych fragmentach artykułu Foley można przeczytać o Lizystracie jako jednostce przekraczającej granice płci: „Lysistrata is able to transcend the extreme and destructive polarities and miscommunications typical of the sexes in drama precisely because she is not merely »woman« but more than woman, or woman in her legitimate role as ritual performer in the interests of the polis”. Ibidem, s. 11.

⁴⁸ J. Łanowski, *op. cit.*, s. LIII.

porządkowywać swoją seksualność strategiom i intrygom (racjonalizacja emocji). W *Epejsodionie* Myrriny i Kinesjasa toczy się gra, której przedmiotem jest seksualne pożądanie, pozostające bez możliwości zaspokojenia. W *Lizystracie* uwodzenie oznacza zwodzenie, jest intensyfikacją pożądania seksualnego i wycofywaniem możliwości jego zaspokojenia, to „sztuczne eksponowanie własnej cielesności”⁴⁹. Ekspozycja ta wyraża protest przeciw męskim formom myślenia i działania. Jednocześnie uwodzenie podkopuje instytucję patriarchalnego małżeństwa, co sugeruje Kinesjas („O święte sprawy Afrodyty nie dbasz / już od tak dawna.” – w. 898-899; „Źle, na Apolla, pachnie ten olejek – / zwłoką, mitręgą, wcale nie małżeństwem.” – w. 942-943). Myrrina arbitralnie manipuluje swoją powinnością ateńskiej żony, nie zaspakajając seksualnych potrzeb męża, ani nie zajmując się ich potomstwem. W *Epejsodionie* Myrriny i Kinesjasa Arystofanes ilustruje to, że faktycznie – jak wyraża się Jean Baudrillard – „siłą kobiecości jest uwodzenie”⁵⁰.

Christopher Faraone zaznacza także, że *Epejsodion* Myrriny i Kinesjasa można traktować jako scenę konfrontacji prostytutki i żądnego rozkoszy klienta („a typical scene in a brothel”). Myrrina postępuje prowokacyjnie, nie jest grecka żoną, która dba o domowe ognisko⁵¹. Na ów „prostytycyjny” kontekst wskazują już imiona postaci. Nazwa osobowa Μυρρίνη ma konotacje religijne (imię jednej z kapłanek)⁵², lecz interpretacja komedii nie może przebiegać w tym kierunku. Komentatorzy wskazują więc na konotacje sensualne [*sensual connotations*] tego imienia⁵³. Imię Μυρρίνη jest ściśle związane ze słowem μύρτος, które oznacza roślinę poświęconą Afrodycie, zaś w szerszej perspektywie odnosi do płciowego życia człowieka⁵⁴. Faraone poszukuje ponadto związków Μυρρίνη z waginą, podkreślając, że imię to jest również charakterystyczne dla prostitutek i kurtyzan⁵⁵. Natomiast imię Kinesjas (Κινησίης), które w Atenach było rzadkie, ale nobliwe⁵⁶, także posiada ewidentne konotacje seksualne (słowo κινεῖν). Oznacza mężczyznę, odbywającego stosunki płciowe: „»Cinesias« (...) means something like »The Screwer«”⁵⁷. Toteż

⁴⁹ J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Warszawa 2005, s. 11.

⁵⁰ Ibidem, s. 10.

⁵¹ Por. Ch. A. Faraone, *op. cit.*, s. 210.

⁵² Por. N. Kanavou, *op. cit.*, s. 132. Zob. też K. J. Dover, *op. cit.*, s. 152.

⁵³ Por. N. Kanavou, *op. cit.*, s. 132.

⁵⁴ Por. ibidem.

⁵⁵ „The name Myrrhine (...) is derived from the Greek word for »myrtle«, which in slang is used to refer to a woman’s vagina. Myrrhine is also an extremely common name for prostitutes and courtesans, and in this scene she repeatedly uses the oath »By Aphrodite« (an oath sworn typically by courtesans), rather than »By Demeter« or »By the Two Goddesses«, oaths that are typical of chaste housewives.” Ch. A. Faraone, *op. cit.*, s. 210. Zob. także N. Kanavou, *op. cit.*, s. 132-133.

⁵⁶ Por. ibidem, s. 139.

⁵⁷ Por. Ch. A. Faraone, *op. cit.*, s. 210.

Epejsodion Myrriny i Kinesjasa można interpretować nie tyle w kategoriach relacji małżeńskich, ile jako interakcję między prostytutką a jej klientem. To, co domowe i rodzinne [*domestic*] krzyżuje się tutaj z tym, co złudne i nierządne [*meretricious*]⁵⁸.

Podstawowym problemem *Lizystraty* nie są działania wojenne i dążenia do pokoju, lecz – jak zauważa Lisa Vetter – „systematyczne wytlumianie [*systematic silencing*] istotnej części ateńskich przekonań, które są wypowiedane przez kobiety”⁵⁹. Arystofanes zastanawia się nad kwestią pozbawienia kobiet prawa do dyskursu w społeczeństwie patriarchalnym. Kwestia ta jest najważniejsza w agonii, czyli w kluczowym segmencie komedii staroattyckiej⁶⁰. Agon dowodzi, że kobiety i mężczyźni operują odmiennymi językami (dzięki czemu *Lizystrata* staje się też interesującym materiałem do badań socjolingwistycznych). Kształtuje się dyskurs o kobiecie i kobiecości oraz mężczyźnie i męskości, znaczenia nabiera gra o władzę podejmowana przez płcie w życiu społecznym⁶¹.

Arystofanes przedstawia społeczeństwo patriarchalne, w którym kobiety zostały zobowiązane do milczenia. Probulos (urzędnik wysokiej rangi⁶², „ein Mitglied der Zehnerkommission”⁶³) to niemal personifikacja opresji patriarchy. Wypowiada się on jako nadzorca, który stabilizuje to, co niestabilne (dyskurs *Lizystraty* i innych kobiet), jako ten, który ujarzmia kobiecy bunt [*someter su rebelión*]⁶⁴. Ze względu na

⁵⁸ Por. *ibidem*.

⁵⁹ L. P. Vetter, *op. cit.*, s. 65.

⁶⁰ Por. M. S. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford and New York 2000, s. 100. Zob. Th. K. Hubbard, *Attic Comedy and the Development of Theoretical Rhetoric*, [w:] *A Companion to Greek Rhetoric*, ed. I. Worthington, Malden and Oxford 2007, s. 491.

⁶¹ Warto pamiętać też o tym, że aby zakończyć konflikt z Chórem Starców, Chór Kobiet obnażył swój srom: „Nie rozdrażniaj mnie, na bogi, / bo jak wściekły pies się rzucę, / będziesz wrzeszczał: »Hej, na pomoc!«. Jak barana cię ostrzygę! / Dalej, baby, ściągać kiecki, rozbierajmy się i my, / by zapachnieć kobietami, w których wilcza wściekłość wre!” (w. 682-687). Jest to typowy gest zademonstrowania lub zdobycia władzy, o czym pisze Catherine Blackledge. Zob. eadem, *Wagina. Kobieca seksualność w historii kultury*, przeł. K. Bartuzi, Warszawa 2005. Obnażony srom miał służyć poskramianiu wrogich mocy: „Folklor przypisuje waginie moc poskramiania nie tylko oceanów. Widok żeńskich narządów płciowych pomaga okiełznać także inne żywioły. (...) Folklor i historycy starożytni przypisują aktowi kobiecego obnażenia także inne skutki. Według licznych podań akt ten stanowi środek zapobiegawczy przeciw złu - dobrowolnie odsłaniając narządy płciowe, kobieta może zapobiec nieszczęściu. W repertuaru mocy niewieściego przyrodzenia wpisuje się takie heroiczne i ryzykowne czyny, jak odpędzenie diabłów i złych duchów, odstraszenie drapieżników, wrogich wojowników oraz groźnych bóstw”. *Ibidem*, s. 17.

⁶² Zob. J. Łanowski, *op. cit.*, s. LI.

⁶³ Por. M. Landfester, *op. cit.*, s. 255.

⁶⁴ Por. I. Rodríguez Alfageme, *Lisistrata: estructura escénica*, „CFC: Estudios griegos e indoeuropeos” 8 (1998), s. 57.

swój wiek, pozycję społeczną oraz płeć może więc propagować takie reguły, które domagają się uznania, określać panujący porządek społeczny jako obiektywny⁶⁵. Jeżeli kobieta wykracza poza narzucone jej patriarchalne normy postępowania, to wówczas automatycznie uruchamia się aparat karno-dyscyplinarny. Miarą wartości kobiet jest tu milczenie. W agonii *Lizystraty* obnażone zostają mechanizmy patriarchy jako systemu opartego na sile i przemocy. Arystofanes zwraca tutaj uwagę na problem ideologizacji płci.

LIZYSTRATA

Od dawna, gdy tylko zaczęła się wojna, znosiłyśmy z całym spokojem, z wrodzonym kobiecym rozsądkiem, co wy wyprawiacie - mężczyźni. A zresztą i pisać byście nie dali wy - nam. Lecz martwiło nas wszystko to bardzo i baczyłyśmy pilnie na każdy wasz czyn. Przecie często, choć w domu siedzimy, słyszymy, że znowu podjęliście złą jakąś ważną decyzję na Radzie. Więc witamy was, w sercu ukrywając ból, i pytamy z uśmiechem na twarzy: „Mężulku, a nad czym radziliście dziś? Czy może coś w sprawie pokoju uchwaliliście wyryć na miejskich tablicach?”. Mąż na to: „A co ci do tego? Siedz cicho i milcz!”. Milczałam więc.

KLEONIKA

O, ja bym nigdy, przenigdy nie zmiłkła!

PROBULOS

Nie zmiłkłaś? Wtedy dostałabyś w pysk!

LIZYSTRATA

Więc milczałam i cicho siedziałam.
Ale znowu i znowu dochodzi nas wieść o uchwałach - że są coraz głupsze. Więc cichutko pytamy: „Dlaczego to tak, panie mężu, niemądrze robicie?”. A ten na mnie spode łba spojrzawszy jak wilk, powiada, że jeśli nie będę kądzieli pilnować, to rąbnie mnie w łeb, a wojna - to męska jest sprawa.
(w. 507-520)

Jednak Lizystrata formułuje wypowiedzi i odpowiada Probulosowi, mimo że ze względu na płeć nie może zabierać głosu, a zwłaszcza w „męskich” sprawach wojny. Przez to przełamuje różnicę/hierarchię płci. Lizystrata-kobieta otwarcie poucza starszych mężczyzn, uosabiających władzę, wiedzę, doświadczenie, prawdę, racje. Zaczyna operować męskim językiem, budować męską narrację (w. 529 – heroina zwraca się do Probulosa w taki sposób, w jaki on zwracał się wcześniej

⁶⁵ Janina Ławińska-Tyszkowska podaje, że na probulosów wybierano mężczyzn starych, którzy odznacali się poglądami konserwatywnymi. Por. eadem, [Przypis do w. 386 *Lizystraty* Arystofanesa], [w:] Arystofanes, *op. cit.*, s. 490.

do niej: σιώπα). Tym samym nierówność na poziomie języka zostaje zawieszona. Lizystrata, przywłaszczając sobie męski dyskurs, posługując się męskimi narzędziami, w wymiarze symbolicznym po prostu kastruje mężczyzn, odbiera im fallusa (symbol władzy).

Najlepiej jest to widoczne w wersach 520 i 538, w których Lizystrata wspomina o wojnie jako przedmiocie zainteresowania płci męskiej i żeńskiej.

Wers 520 (Lizystrata wyraża opinię męża/Probulosa/mężczyzn):

a wojna – to męska jest sprawa. [πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει.]

Wers 538 (Lizystrata wyraża opinię własną/kobiet):

a wojna – to sprawa kobieca! [πόλεμος δ' ἄ γυναιξὶ μελήσει.]

Zarazem podważeniu ulega również układ heteroseksualny, ponieważ niemilcząca i decyzyjna kobieta, która jest gotowa do walki, nie może być rozpoznawana jako kobieta.

Lizystrata – jak większość komedii Arystofanesa – to sztuka interwencyjna. Wskazuje na konieczne reformy społeczno-polityczne, które mogą się dokonać po rezygnacji z przyzwyczajzeń obywateli, czyli w tym wypadku po wykroczeniu poza stereotypy, poza ramy ustalonych gier społecznych i seksualnych. Obydwie płcie muszą – tak jak Lizystrata – reprezentować zarówno *oikos*, jak i *polis*⁶⁶.

Kobiety tworzą ważną stronę procesu dialektycznego, który powinien być sercem ateńskiej demokracji, albo formalnie, albo i nie. Jeżeli którejkolwiek ze stron dialogu zamyka się usta, wtedy każdy (...) cierpi⁶⁷.

Znamienne – jak zazwyczaj w utworach poety – jest rozładowanie akcji *Lizystraty*, będące typowym czynnikiem formotwórczym komedii. Następuje tutaj spektakularne przywrócenie porządku, odzyskanie integralności. Arystofanes stara się dbać o zniesienie przeciwieństw i usunięcie elementów konfliktogennych: zakończenie wojen, kryzysów, ery chaosu, pojednanie ogólnopolskie i międzypłciowe. Porządek publiczny i prywatny, które w trakcie rozwoju akcji się krzyżowały, zaczynają współistnieć, Chóry się jednoczą, mężowie stają przy żonach, a żony przy mężach, co eksponuje równość między płciami i zatrzymuje pracę hierarchizowania (się) płci, w czym – tu: zjednoczenie Chórów – Manfred Landfester dostrzega tradycję *stricte* ludową [*ein volkstümliches Erbstück*]⁶⁸. Zasada opozycji zostaje zniesiona. Aby to uwyraźnić, wprowadza komediopisarz boginię

⁶⁶ Por. H. P. Foley, *op. cit.*, s. 5.

⁶⁷ „Women form an important part of the dialectical process that should be at the heart of Athenian democracy, informally or otherwise. When any part of the conversation is silenced, everyone (...) suffers.” L. P. Vetter, *op. cit.*, s. 66

⁶⁸ Por. M. Landfester, *op. cit.*, s. 257.

Zgodę, wyrażając wiarę w jej ideologię. *Lizystrata* – jak większość form komediowych – stanowi manifestację „tęsknoty człowieka za fantastycznym triumfem”⁶⁹. W tym momencie unaocznia się krzepiąca przewaga ładu nad chaosem, pokoju nad wojną, dobrobytu nad kryzysem, orgiastycznej radości nad smutkiem i lamentem. Utwór zamyka się bowiem radosnym obrazem muzyczno-wokalno-tanecznym.

Kazimierz Kumaniecki twierdzi, że w *Acharnejczykach*, *Pokoju* i *Lizystracie* uprawia Arystofanes „propagandę pokojową”⁷⁰. Nie ulega wątpliwości, że *Lizystrata* ma wydźwięk pacyfistyczny (można się też zastanawiać, czy ateńskie kobiety były pacyfistkami⁷¹). Wojna zostaje tu skrytykowana, odziera się ją z wyższych sankcji czy uzasadnień. W świetle *Lizystraty* wojna jest konfliktem wymuszonym i niekoniecznym. To operacja ukrywająca to, że nie ma podstaw. Jest produktem męskich zabiegów mitologizacyjnych. Odzwierciedla przemoc, której ośrodek wyznaczają mężczyźni. Największym przegranym *Lizystraty* jest zatem wojna jako czas chaosu i niebezpiecznych zawirowań, jak również mężczyzna jako ten, który wojnę wywołuje, traktując ją jako przywilej własnej płci („the male obsession with war”⁷²). *Lizystrata* to nie tylko „propaganda pokojowa”, ale raczej wyraz obaw starożytnego autora przed najszerzej pojętym (z)niszczeniem.

⁶⁹ D. Ratajczakowa, *Światoobraz komedii. Podłoże gatunku i jego przemiany*, [w:] eadem, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. I, Wrocław 2006, s. 233.

⁷⁰ Por. K. Kumaniecki, *op. cit.*, s. 177.

⁷¹ Por. X. Riu, *op. cit.*, s. 167.

⁷² H. P. Foley, *op. cit.*, s. 7.