

„Războiul îi privește pe bărbați.” *Iliada* lui Homer – *Troienele* lui Euripide – *Lysistrata* lui Aristofan

“The War Shall Be the Men’s Concern.”

Homer’s *Iliad* – Euripides’ *Trojan Women* – Aristophanes’ *Lysistrata*

MIHAELA CERNĂUȚI-GORODEȚCHI

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași
 micer1105@gmail.com

Cuvinte-cheie

Grecia antică;
 război; gen; epopee;
 tragedie; comedie.

După ce urmărește de pe zidul cetății ultimele evoluții ale asedierii Troiei de către ahei, Andromaha, profund tulburată, își întâlnește soțul la Poarta Schee. Impresionat de zbuciumul ei, Hector îi spune că „războiul îi privește pe bărbați” (πόλεμος δ’ ἄνδρεςσι μελήσει, *Iliada*, VI, 492). Această afirmație este înțeleasă de obicei ca un reproș (destul de blând) menit să o pună pe soața neascultătoare la locul ei (*in* casă, „la războiul [de țesut] și la furcă”), întrucât femeile nu au a se amesteca în chestiuni militare. Dar ce îi spune în realitate Hector acum (bărbații merită să li se acorde încredere că își vor face datoria, că își vor apăra din răspuneri familiile și ținutul) devine limpede abia în contextul întregii lor interacțiuni din Cartea VI. Cu toate acestea, în ce privește scena respectivă, receptarea lui Homer (în vremuri mai vechi sau mai noi) a oscilat între a aproba și a dezavua legătura „evidentă” între război și bărbați, care ar implica o „automată” desconsiderare/excludere a femeilor ca fiind „entități nesemnificative”, ba chiar o „bătaie de cap”. Figurat vorbind, Euripide și Aristofan intră și ei în această dispută, fiecare cu punctul său de vedere și cu propriile sale soluții teatrale. *Troienele* și *Lysistrata* apar astfel ca două abordări foarte diferite ale aceluiași subiect: *războiul, bărbații și femeile*.

Keywords

Ancient Greece;
 war; gender; epic
 poem; tragedy;
 comedy.

Having just witnessed the latest developments of the Achaean siege from the great wall of Ilios, a very distressed Andromache meets her husband at the Scaean Gate. Responding to her anguish, Hector says that “the war shall be the men’s concern” (πόλεμος δ’ ἄνδρεςσι μελήσει, *Iliad* 6.492). This statement is usually understood as a (gentle enough) reproach meant to put the errant wife in her place (*in* the house, busy with “the loom and the distaff”), as women are not to meddle in military affairs. But what Hector is really telling her at this instance (men should be trusted to do their job, i.e. defending, with all their might, their families and country) becomes clear only in the context of their whole interaction in Book VI. However, when considering this particular scene, the reception of Homer (in ancient, as well as in recent times) has swayed between endorsing and rejecting the ‘obvious’ connection between war and men that implies an ‘automatic’ dismissal/exclusion of women as ‘negligible entities’ or even a ‘nuisance’. Figuratively speaking, Euripides and Aristophanes join the debate, too, each with his own point of view and theatrical solutions. Thus, *The Trojan Women* and, respectively, *Lysistrata* appear as two very dissimilar takes on the same topic: *war, men, and women*.

Până nu de mult, printre specialiști, ca și în rândul publicului larg, prevala opinia că vechiul război având ca miză Ilionul este un construct mitic sprijinindu-se pe elemente reale destul de vagi, slab și discontinuu documentate, încețoșate și mai mult de trecerea timpului. *Istoricitatea* lui era considerată mai degrabă irelevantă în raport cu *adevărul* unui profil mentalitar care a susținut o cultură și o civilizație de mare succes, stimulând, totodată, generații la rând, gândirea și creativitatea umană. Pornind de la o tradiție orală de câteva secole, Homer a făcut din războiul troian revelatorul unui mod de a fi și de a acționa devenit definitiv pentru greci, în general. *Iliada* s-a impus, în fapt, ca epopee a formării unui neam și a afirmării acestuia în lume¹, iar eroii ei s-au instituit drept repere (nu întotdeauna – nu neapărat – și modele) atitudinale și comportamentale. Speculându-se apetența oamenilor pentru aflarea *adevărului istoric* în ce privește personalități ori evenimente oricât de îndepărtate în trecut, în ultimele decenii s-a scris și s-a vorbit destul de mult despre *realitatea* războiului troian, în baza unor date noi, adesea senzațional prezentate ca apte să modifice semnificativ perceperea și înțelegerea unor oameni și fapte de care ne despart două-trei milenii. Cei mai mulți cercetători (istorici, clasicști, comparațiști etc.) și-au făcut un punct de onoare din a rezista acestui fenomen de „vulgarizare-demitizare”, considerând că toată vâlva iscată de plusul de informație evidențiat cu obstinție triumfătoare nu poate avea impact major asupra interpretării *Iliadei* ca discurs literar. Însă, la o privire mai atentă, nepartinică și nepătimasă (inițiată dincolo de elitism și condescendență), se poate constata că (i)realitatea conflictului armat din *Iliada* ori (non)conformitatea cu acesta a relatării homerice *poate* nuanța – și chiar reorienta – înțelegerea profundă a naturii umane înfățișate de Homer și reevaluate apoi, de pe poziții diferite (până la dezacord aprig și explicit), de doi reprezentanți de prim rang ai teatrului din Grecia Antică: Euripide și Aristofan.

Descoperiri făcute în ultimii 30 de ani (și mai bine) la nivelul VIIb1/VIj din multi-stratificatul sit arheologic de la Hisarlık întăresc prezumția că „Troia-lui-Homer” va fi existat într-adevăr și că războiul troian a avut măcar un sămbure de adevăr: „Spectacular new evidence makes it likely that the Trojan War indeed took place. New excavations since 1988 constitute little less than an archaeological revolution, proving that Homer was right about the city.” (Strauss, 2006: 29). Pe la 1210-1180 î.Hr., locuitorii Troadei întregi au fost supuși asalturilor repetate, insistente ale „vikingilor Epocii Bronzului” (30). Încleștările au fost crâncene, rezultatul lor adesea indecis ori doar temporar înregistrat în contul uneia sau alteia dintre partidele interesate de dobândirea/păstrarea controlului în regiune. Nici vorbă de reguli de confruntare pe câmpul de luptă, nici pomeneală de onoare, demnitate, *fair play*. Fabulosul „război” a fost, după toate probabilitățile, o sumă extenuantă de bătălii „urâte”, meschine, soldate cu mari pierderi omenești (și în rândul necombatanților), înșirate pe o perioadă destul de lungă, însă în niciun caz durând zece ani (cum spune epopeea homerică). Așadar, aidoma omologilor săi de pretutindeni, bardul va fi amplificat și înnobilit lucruri mărunte, prea puțin demne de cinste, dându-le o aură eroică. Dar *Iliada* nu este consemnare detașată de fapte, ci o povestire exemplară, cu scop formativ și cu intensă încărcătură emoțională. Adevărul ei – al mesajului pe care îl transmite – transcende raporturile ei cu (ceea ce va fi fost) realitatea care a inspirat-o.

¹ „Herodotus clearly took it for granted that Homer’s Trojan War was deeply embedded within Greek culture during the fifth century BCE, playing a fundamental role in the formation of Greek identity. [...] [H]is narrative would push this one step further, making Homer’s Troy part of the discourse of History.” (Haywood; Mac Sweeney, 2018: 114)

Like a chronicle of the pharaohs or the annals of a Hittite king, the *Iliad* idealizes war. The focus is on divinely inspired heroes who carry out superhuman deeds and suffer only clean wounds. The Greeks crowd the stage and Troy is doomed, although the struggle is so grand that it takes ten years. Yet Homer is honest enough to hint at the real war of far shorter duration; a war of filth and disease, of attacks on civilians, and of ordinary men who died lonely deaths. (Strauss, 2006: 270)

Pentru cetățenii vechii Elade străinul, sclavul, femeia reprezintă alteritatea privită și tratată cu dispreț, mefiență, neînduplecată distanțare. Strategia de gestionare a raporturilor cu aceștia este clară și intransigent pusă în aplicare: străinul trebuie nimicit (optică împărtășită cu mai toate populațiile antice²); sclavul și femeia – piese utile în angrenajul social – sunt cu diligență și fără excepții blocați în condiția dominatului aflat sub control absolut și îndiscutabil/nenegociabil. Situația este sensibil diferită în spațiul Troadei, iar Homer o reflectă fidel – deși spusele sale sunt apoi interpretate prin filtrul unui mod de gândire mult diferit, care manipulează sensurile originale. Îngrijorată de soarta domnului și stăpânului ei, de soarta familiei și a neamului ei, devotata și agera Andromaha iese din iatac și, dintr-un turn străjuind Poarta Schee, urmărește cu sufletul la gură mersul băteliei (o nouă instanță de *τεichoσκοπία* – implicită, restrânsă, nedezvoltată ca *scenă*), ajungând la concluzii amare, împărtășite grabnic soțului întors acasă pentru un scurt răgaz de odihnă. Implorându-l ca, de dragul ei și al pruncului lor, să se ferească din calea primejdiei, ea nu se sfiește să sugereze un avantaj tactic ce s-ar asocia cu această retragere prudentă:

Hai, fie-ți milă și stai și rămâi sus în turn lângă mine,
Pruncul orfan să nu-ți lași, și nici văduvă soața iubită!
Iară oștirea-ți orânduie lângă smochin, chiar acolo
Unde-i mai slabă cetatea și zidu-ar putea da vreo cale:
Căci, de trei ori, pe-acolo-ncercat-au să intre vrăjmașii [...]. (Homer, 2019: 128)

În viziunea grecilor de după epoca homerică, un asemenea comportament al unei femei, fie ea și prințesă, este aberant, inacceptabil. Răspunsul lui Hector ei îl interpretează, potrivit canoanelor lor relaționale, ca un îndemn adresat „rătăcitei” să revină în spațiul care îi este alocat, însoțit de muștrarea îngăduitoare pentru că, pradă emoțiilor, și-a depășit limita; ea (și celelalte femei) să-și vadă de îndeletnicirile casnice, întrucât „πόλεμος δ' ἀνδρῶσσι μελίσει” (*Ιλιάς*, VI, 492), „războiul îi privește [*doar*] pe bărbați”, care, negreșit, vor rezolva problema. Pe această înțelegere a episodului construiește Aristofan *Lysistrata*:

1) decupând (convenabil) secvența „πόλεμος δ' ἀνδρῶσσι μελίσει” (*Λυσιστράτη*, 520), „războiul îi privește pe bărbați” (Aristofan, 2010: 35); „Războiul îi al bărbaților meșteșug!” (Aristofan, 2017: 39);

² „[A]s Pharaoh Seti I (1294-1279 B.C.) put it, an instant of trampling the foe is better than a day of jubilation. For Seti, 'trampling' meant slaughter, annihilation, and filling valleys with corpses stretched out in their own blood. And he specifically singles out for the slaughter heirs as well as their fathers. The troops of Pharaoh Merneptah (1212-1203 B.C.) took more than nine thousand hands and penises as trophies in a battle in 1208 with Libyan aggressors: common practice in Late Bronze Age Egypt. The Assyrian king Shalmaneser I (1274-1245 B.C.) boasted of having 14,400 enemy captives blinded or, as some say, just having their right eye gouged out. Judging by such acts, the Greeks were not especially brutal; they were playing by the rules of the day.” (Strauss, 2006: 157)

2) servind (în deriziune) ecoul polemic „πόλεμος δὲ γυναῖξί μελίσει” (*Λυσιστράτη*, 534) „războiul le privește pe femei” (Aristofan, 2010: 36); „Războiul îi meșteșugul femeilor, na!” (Aristofan, 2017: 39)

Aristofan (și alții împreună cu el) ignoră și contextul, și modul în care se desfășoară în *Iliada* întâlnirea lui Hector cu Andromaha. Femeile din Troada nu au a se supune restricțiilor impuse celor din cetățile grecești, iar Homer redă nedistorsionat acest aspect.³ Cei doi soți interacționează firesc, niciunul dintre ei nu pare să simtă că în situația dată s-ar nesocoti vreo normă de manifestare/exprimare. Andromaha (nume de amazoaică, trimițând deopotrivă la *bărbăție* și la *confruntare*) nu socotește că ar forța vreo cutumă când arată interes punctual față de treburi tradițional bărbătești ori când ține să urmărească desfășurarea luptelor⁴. Hector nu este excesiv de încrezător în sine, ba chiar are presimțiri sumbre („Fi-va ea, ziua aceea, când Troia cea sfântă pieri-va”, Homer, 2019: 128), dar nu vrea să-și împovăreze și mai mult nevasta deja coplesită de semnele nefaste, așa că se angajează să facă tot ce îi stă în putere (și îi revine ca responsabilitate) pentru a scoate cetatea din impas. Îl motivează să continue a lupta cu înverșunare nu atât nădejdea izbânzii, cât:

1) în primul rând (după toate indiciile), intenția (de nimic și nimeni clintită) de a dobândi/păstra un bun renume (*κλέος*) și de a se feri până și de umbra suspiciunii de dezonoare:

[T]are

Mă sfiesc de Troieni și Troiene cu straie prelungi,
De-ar fi să fug ca un laș, rătăcind pe afară din luptă.
Nici nu-mi îngăduie gândul, odată ce dârz învățat-am
Veșnic să fiu, printre primii Troieni, pururi falnic în luptă,
Slava părintelui meu apărând, ca și mândra mea slavă! (128)

2) datoria de a-și apăra clanul și căminul (*οἶκος*): „De-astea avea-voi eu grijă, femeie” (128); „Tu mergi acasă și vezi de-ale tale măiestre priceperi./ [...] Iar lupta rămâne-ne-a-n grijă doar nouă,/ Pentru bărbații din Troia, dar mai ales mie, -ntre dâșii!” (130);

3) groaza de înfrângerea care ar însemna înrobirea Andromahăi:

Dară durerea și grija ce-o am, după aceea, nu-i asta
Pentru Troieni ori Hecabe, sau Priam [...],
Cât pentru tine, când unul, cumva, din Aheii de-aramă
Te-ar înșfăca-nlăcrimată, luându-ți avan libertatea [...].
Dar de-aș fi mort de demult, și țărâna mă-nghită, mai bine,
Făr’ să iau seama la vaietul tău, când te-or smulge de-acasă!” (128-129)

³ „[Andromache] stood with her husband near the Scaean Gate of the Trojan wall, and the tough-minded lady gave him military advice. If that seems like Josephine telling Napoleon how to invade Russia, it adds to the evidence of the relative freedom of Trojan women. One ancient Greek literary critic even wanted to delete these lines as not really Homer’s because he couldn’t believe that Andromache would lecture her husband on strategy. But Andromache wasn’t Greek.” (Strauss, 2006: 129-130)

⁴ „In Homer, Briseis, Helen, Andromache, and Hecuba all watch battles from the walls. Minoan and Mycenaean art also show women doing so. [...] But would real women in the Bronze Age have played such an assertive role, and such a risky one, where they might have been hit by an enemy arrow? Probably yes. [...] Nor should we discount the morale value to the defenders of seeing their women on the walls. [...] The presence of women also served as a taunt to the enemy.” (Strauss, 2006: 155-156)

Hector nu-și face iluzii în ce privește semnificația întregă a „înșfăcării” – „smulgerii” – răpirii Andromahăi după eventuala cădere a Troiei. Din punctul de vedere al învingătorilor, siluirea femeilor străine nu doar că nu este condamnabilă, ci este un „necesar” act de afirmare prin forță care însoțește simbolic („consfințește”) luarea în stăpânire a cetății: „Throughout the ancient world the idea of seizure and violation of the women would follow all too naturally on that of the *ἀγοραγή*, ‘taking’ of a city.” (Nagler, 1974: 53) În *Iliada*, II: 354-356 Nestor chiar îi îndeamnă pe ahei să ia aminte „să nu mai îndemne vreunul la mersul acasă,/ Până n-a fi să se culce cu-o dragă-a Troienilor soață/ Drept răzbunare la apucătura și jalea Elenei!” (Homer 2019: 36). De altfel, cetatea asediată este frecvent asimilată femeii/corpului feminin. Nagler (1974, 44-49) analizează în detaliu dubla utilizare semantică în *Iliada* a aceluiași cuvânt, care la singular desemnează vâlul (*κηρήδεμνον*) străjuind virtutea, castitatea femeii, iar la plural (*κηρήδεμνα*) zidurile împrejmuitoare ocrotind cetatea. Când Andromaha, „ca o Menadă, cu inima clopot”, se repede în turn și, „privind împrejur de pe zid” (*τεχυοσκοπία*, iarăși), își vede soțul mort „cum îl târau dinaintea cetății, mânănd, telegarii”, se năruie, la propriu și la figurat:

Bezna și noaptea pe ochi pogorātu-i-au ei de îndată:
Se prăbuși îndărăt, iar suflarea din ea își luă zborul,
Iară departe de fruntea-i căzură podoabele toate,
Mândra cunună, tiara înaltă și panglica strânsă,
Cum și voalul ce-i dase cândva Afrodita de aur,
În ziua-n care-o luase la el, soață, falnicul Hector. (Homer, 2019: 449)

Stabilită fiind această corespondență între, pe de o parte, capturarea obiectului disputat (cetatea) și, pe de altă parte, subjugarea brutală și umilirea indivizilor vulnerabili (femei; copii) din populația atacată, doborârea în persoană a potrivnicului pe câmpul de luptă poate uneori evoca un viol:

It remains for the narrator, with the cooperation of the unnamed masses of Achaian warriors, to stylize the death of the trapped and powerless Hektor as the violation of the female by the male, the very conclusion the hero himself most feared. As they stand above the stripped, horizontal body of Hektor, each administering individual wounds (22.375), the soldiers remark that they now find Hektor much softer to the touch (22.373), as they might a woman.” (Rabel, 1997: 194)

„Emascularea”, precum și „violarea” rituală a trupului inert al lui Hector par să pecetluiescă percepția aheilor în privința locuitorilor Troiei: apărând cetatea (spațiu interior, considerat tipic *feminin*) și, din rațiuni lesne de înțeles, fiind mai precauți, mai rezervați, mai puțin impetuoși, tentați mai degrabă de o rezolvare diplomatică, decât de una marțială, troienii le par elenilor efeminați, temători, lipsiți de virtuți combatante (v. Mackie 1996: 81-82). În mod ironic, contaminat de spirit competitiv, Hector moare pentru că abandonează etosul troian defensiv („feminin”) căruia îi este predestinat⁵ pentru cel („masculin”) al războinicului: în pofida tuturor rugămintelor și sfaturilor care îi sunt adresate de apropiați (și femei, și bărbați) să

⁵ „Hektor’s name, which means ‘the one who holds,’ is undoubtedly an abbreviation from Hekhepolis, ‘the one who holds the polis.’” (Scully, 1990: 59)

se concentreze pe apărarea cetății, se lasă mânat de dorul de glorie (*κλέος*), adoptă o atitudine ofensivă și se expune unei situații pe care nu este natural înclinat să o caute. Victimă a propriei sale alegeri (care îl conduce direct spre varianta cea mai neagră – și cea mai temută – de viitor), el acceptă resemnat că hotărârile și faptele oamenilor sunt, de fapt, dictate de soartă: „Nu-i vreun bărbat, peste soartă, lui Hades cumva să m-arunce:/ Sorții, oricum, dintre oameni, zic eu, nu e chip ca vreunul, / Fie de rând sau de neam, să-i scape, odat’ ce-i pe lume.” (Homer, 2019: 129).

Din nefericire pentru troieni – ne spun (tot) aezii și, mai apoi, poeții tragici – temerile lui Hector se concretizează toate: Troia se face scrum; locuitorii ei de parte bărbătească sunt măcelăriți, iar femeile sunt smulse dintre ruinele fumegânde ale căminelor lor și luate ca pradă de război de către cuceritori, al căror *νόστος* debutează aureolat de euforia triumfului și a datoriei („de onoare”) împlinite. În *Troienele* lui Euripide se înfățișează o ultimă zbatere a unor suflete în agonie, crunt epilog la un război mizer, nesfârșit. Femeilor învinșilor li se refuză scăparea în moarte – ele trebuie (măcar pentru o vreme) să mai trăiască prinse într-o oroare fără margini, într-un blestem care le încrustează pe vecie în chihlimbarul jubilației învingătorilor.

Polemizând (mai pe față, mai în subtext) cu tradiția și cu tiparele prestabilite (lucru care îl va costa scump în privința reputației nu doar profesionale), Euripide contrariază reflexele concetățenilor lui și pune sub semnul îndoielii sentimentul lor de superioritate și de *îndreptățire* în orice relaționare cu Celălalt. În *Troienele* grecii sunt prezentați ca *barbar* de necruțători cu cei biruiți (nu întotdeauna în confruntare cinstită): mint și înșeală cu nerușinată satisfacție;ucid și distrug cu frenezie; profanează sfidător lăcașuri de cult; siluiesc și trag la sorți femeile ajunse roabe, torturându-le suplimentar cu prelungirea suspansului privitor la soarta lor și cu anunțul oficial (cu atât mai cinic însă) că urmează să-l arunce de pe metereze pe pruncul regal.⁶ Schimbarea de perspectivă este mai mult decât incomodă pentru cei deprinși doar să preamărească vitejia lui Ahile, înțelepciunea lui Nestor ori dibăcia lui Odiseu, pentru cei pe care nu îi interesează defel cum anume vor fi închis ochii dușmanii masacrați sau ce vor fi simțind victimele războiului rămase în viață. Mai mult, Euripide le semnaleză (cu abia ascuns freamăt vindicativ) un amănunt pe care ei preferă să îl ignore, întrucât le subminează concepțiile triumfaliste: consecințele oricărui conflict armat sunt dure și aducătoare de mare suferință nu doar pentru învinși, ci și pentru învingători (v. Chrystal, 2020: 33).

În debutul tragediei (contrar cutumei de a păstra asemenea efect pentru sfârșit), apar doi *ἀπὸ μιχωνῆς θεοί*, nu unul. Mai întâi, Poseidon (recunoscându-se „învinș de Hera, zeița argiană, și de Athena”, Euripide, 2005: 957) își ia rămas-bun (crudă ironie!) de la „cetate[a] altădată norocoasă, cu ziduri de-apărare întărite” (958), al cărei ocrotitor a fost până să ajungă să domnească aici „pustiire cruntă” și să se stingă „cultul zeilor, nemaiprimind cinstiri de cuviniță” (957). Cu detașare olimpiantă, el enumeră nenorocirile ce le mai așteaptă pe femeile din cetatea care „nu mai este decât fum” (957) și pare gata să iasă demn din scenă, când i se alătură Atena cu o surprinzătoare propunere de conciliere, de netezire a divergențelor din trecutul imediat: „eu vin să ne unim puterile, noi doi” (958). Zeului perdant în confruntarea lor abia încheiată îi dezvăluie că plănuiește acum să-și pedepsească foștii favoriți, găsiți vinovați de *ὑβρις* – „doresc [...] să le hărăzesc aheilor o-ntoarcere amară” – și îi solicită cooperarea: „vreau, cu ajutorul tău, să-i fac să pătimească”; „m-am hotărât să le preschimb întoarcerea într-o năpastă” (959),

⁶ Se adeverește (= Euripide face să se împlinescă) astfel crunta premoniție a Andromacăi din *Iliada*, XXIV, 731-739: „Iar de-or pleca în curând de-aici pe-ale lor iuți corăbii,/ Și eu mă văd tot pe ele, cu tine, copile, alături./ Însoțitor până unde-ai să duci truda grea, fără cinste,/ Rob la stăpânul cel neîndurat – dacă nu te azvârle/ Dintre Ahei, de pe turn, careva, ca pe-o pacoste mare./ Brațu-apucându-ți, cu mare mânie că Hector vreun frate/ Ori vreun fecior, ori pe tata-l ucise [...]” (Homer, 2019: 500-501)

„adâncul golf de lângă Euboia acoperă-l cu morți, ca să se-nvețe aheii [...] în fața zeilor să se smerească”. „Așa va fi”, e de acord Poseidon și enunță sentința: „Nebun e muritorul care spulberă cetăți și temple și morminte [...], lăsându-le pustii; el însuși piere mai pe urmă” (960).

Pățimurile îndelungi ale bărbaților agresori *absenți* din cadrul dramatic se conturează ca un pandant neașteptat al chinurilor la care le supun ei pe femeile *prezente* (v. Dunn, 1996: 106). Profeția Casandrei confirmă schimbarea soartei aheilor prin voința zeilor lezați de autosuficiența lor nesăbuită și detaliază năpastele care se vor abate asupra protejaților căzuți în dizgrație: „nu mai plânge, mamă [...]. Acelora pe care îi urâm mai aprig, tu și eu, din însoțirea mea li se va trage nimicirea” (Euripide, 2005: 971); „voi sosi biruitoare printre umbre, însă după/ ce voi spulbera tot neamul celor care ne-au pierdut” (973); cu deosebire sunt menționate cele ce îi așteaptă în viitor pe „ilustrul Agamemnon” („Am să-lucid și am să-i surp tot neamul”, 970) și pe la-fel-de-urâtul Odiseu („Năpastele care ne-au copleșit, pe mine și pe cei din Ilion, aur curat îi vor părea față de soarta lui”, 972). Preoteasa dezlănțuită aduce în discuție și alte pierderi, deja înregistrate în tabăra învingătorilor, dar îndeobște trecute sub tăcere în iureșul și înflăcărarea cuceririi:

[Aheii] secerăți de Ares nu și-au revăzut copiii niciodată, nici n-au fost înveliți de mâinile <soțiilor> în pânze. Zac îngropați în sol străin.

Nici pentru cei de-acasă nu era mai bine. Femeile piereau în văduvie, părinții nu lăsau, la moarte, fii în vetre, căci își crescuseră odraslele zadarnic, pentru alții. Nu vor avea pe nimeni la morminte, să verse în pământ prinos de sânge.

Doar de atare laude sunt demni cei care au stârmit și dus războiul. Dar despre unele nemernicii mai bine să păstrez tăcere. Să nu-mi insuflă niciodată muza vreun cântec în care aș îngrămădi numai năpaste. (971)

Reprezentată la Marile Dionisii din 415 î.Hr. împreună cu *Alexandru și Palamede* (cărora li se adaugă piesa cu satiri *Sisif*), *Troienele* înregistrează o nouă umilire în contul autorului, care se clasează pe un infam (căci umilitor pentru un spirit competitiv) loc II, după contribuția unui anume Xenocle, despre care nu se mai știe mare lucru. De altfel, cu numai câteva excepții, aceasta va fi reacția *establishment*-ului la propunerile dramatice ale lui Euripide, sancționându-l astfel pentru inițiativele provocatoare și pe drept percepute ca subversive. Deși foarte apreciat de posteritate (pe diferite considerente), el este un ghimpe în coasta contemporanilor săi (care totuși nu pot face abstracție de el) și este constant ridiculizat de Aristofan, căruia îi repugnă tot ce face, tot ce compune, tot ce spune și tot ce *este* autorul *Troieneilor*. Dar și dincolo de această susținută și nemiloasă campanie de discreditare, dincolo de rezerva ori de respingerea cu care se confruntă în timpul vieții, el nu obține nici mai târziu aprobare totală și necondiționată pentru a treia tragedie din ciclul său dedicat războiului troian.

Considerată adesea cea mai inconsistentă și cea mai nereușită tragedie a lui Euripide, *Troienele* adună ca reproșuri lipsa acțiunii, a evoluției, a întorsăturilor spectaculoase. Deși e copleșitoare prin poezia plină de patos, apreciază Francis M. Dunn, ea se abate de la mai toate normele genului: „*Trojan Women* begins at the end and remains stuck there. This inversion of the plot and this absence of direction give the play its remarkable emotional intensity; they also leave the drama itself violently dismembered.” (1996: 102) În mod frapant și aparent nemotivat, Euripide dinamitează canonul compozițional. Încheierea textului este ostentativ suspendată, nefiind semnalată nici prin invarianți tipici (considerații generalizatoare, reflecții moralizatoare, formule de solicitare a susținerii autorului în concursul dramatic) de mediere

între planul ficțional și, respectiv, planul receptorului, nici prin mărci prozodice (ritm trohaic sau anapestic) specifice sfârșitul tragediei (v. Dunn, 1996: 102). În chip intenționat neîmplinind/contrariind așteptările publicului, Euripide livrează un discurs al secătuirii progresive și fatale de forță vitală. Hecuba întrevede aneantizarea cetății părăsite de zei (chiar în debutul tragediei), până și cufundarea ei în deplină uitare: „O Troie, ție, care respirai mândrie printre neamurile Asiei, curând ți se va risipi slăvitul nume!” (Euripide, 2005: 1001); când „până și numele țării, aiail, se va pierde” (1004), când nu va mai rămâne nicio urmă a odinioară falnicului Pergam, atunci nu va mai fi despre ce să se vorbească. În perfectă consonanță cu această risipire, textul se pune și el sub semnul destrămării, la vedere, fără cruțare („Euripides’ epic project is a deliberate disaster.” – Dunn, 1996: 114), și se oprește când nu mai e nimic de spus. Un gol premeditat (v. Scodel, 1980: 72) înghite totul: acțiune, personaje, sensuri. Sentimentul de sfârșit de lume, nediluat de convenții dramatice alinător-compensatoare, lovește receptorul drept în plex, năucitor, zdruncinându-i reperatele și certitudinile care, potrivit dogmei, îl țineau la adăpost de suferințe și îndoieli personale, permițându-i și înlesnindu-i experiența cathartică prin medierea tragediei. Or, *această* tragedie este necruțătoare (și) cu receptorul: „The play is concerned with analyzing, more coldly and clinically than most readers seem prepared to admit, the way in which people actually behave, values behave, words behave, in such a frontier situation.” (Poole, 1976: 259)

Primii spectatorii ai *Troienelor* lui Euripide trebuie să fi fost literalmente șocați și adânc tulburați de nemiloasa și radicala schimbare de perspectivă și de registru: tradiționala energică slăvire a eroismului masculin cu aură sublim-fondatoare este substituită de cutremurătoarea și destabilizatoarea priveștițe a femeilor-victime⁷, care, azvârlite în hăul disperării, își convertesc lamentația în înverșunat, vitriolant război verbal⁸, condemnându-și agresorii în contumacie, cu o putere subversivă „inexplicabilă”, ce transcende funestele lor circumstanțe. Fortând normele de comunicare prestabilite în/de epopee, tragedia lui Euripide aduce în prim plan vocea feminină, o face să răsunе în mod direct, amplificat, permițându-i, practic, să preia controlul:

Traditionally in epic poetry, the male voice of the bard is validated when a song is attributed to a divine female source, the Muse. The figure of the archaic male poet thus embodies a complete, transgendered experience, by appropriating female attributes such as weaving and giving birth, and ascribing them metaphorically to his song. By contrast, the voice of the singer in *Troades* is female; it represents the collective chorus of the captive Trojans. (LaCourse-Munteanu, 2010-1: 130).

The Trojan women thus subvert the role of the Muse, invoking her for tragic themes and for the abandonment of epic; their subject matter is the aftermath of the Iliad, and they immortalize female suffering, not male conquest. (137)

Ca o undă de șoc prelungită, clătinarea și răsturnarea certitudinilor comode se propagă și la alte niveluri ale conștiinței odată cu o altă substituție operată polemic de Euripide în *Troienele*: întru înfiorarea publicului (care pierde brusc jaloanele diferenței ireconciliabile dintre *noi* și *ei*),

⁷ „The invocation of the Muse at Tr. 511-12 alludes formally to an epic tradition to which the tragic treatment of the Trojan War stands in contrast. By offering a different perspective on epic themes, the tragedy commemorates the fate of the victims of war, captured women and slaughtered children, rather than the martial glory of male heroes.” (LaCourse-Munteanu, 2010-1: 219)

⁸ „[T]he *Troades* offers a new vision of war – fought with words rather than with swords and carried out in dialogue rather than in violence.” (Haywood; Mac Sweeney, 2018: 77)

în ritualul funerar performat pentru Astyanax se transferă – lămurit, ușor recongnoscibil, ostentativ – elementele constituind ceremonia de cinstire publică a copiilor atenieni orfani de război. Idealurile combatante masculine promovate susținut în cetatea Atenei („Athenian civic discourse is male-controlled”, Croally, 1994: 97) – în zarea altor confruntări considerate defnitorii – sunt astfel compromise și potențial destructurate de cuvintele și gesturile femeilor învinșilor de odinioară, care evidențiază un gând (parcă) nemaigândit înainte: războiul e devastator pentru *toate* ființele pe care le atinge (învinși și învingători, deopotrivă), distruge coerența și ordinea tuturor lucrurilor.

C'est par cette perversion d'un événement civique familial et récent que les Athéniens sont amenés à faire le lien entre le destin d'Astyanax et leur propre monde, leur propre futur, à s'identifier non seulement avec les Grecs victorieux, mais aussi avec Troie, la cité condamnée dont les idéaux de dévouement et de gloire étaient si proches des leurs, à réfléchir enfin à leur propre idéologie, à ce qu'elle implique, et en particulier à la façon dont elle laisse dans l'ombre ou sublime jusqu'à l'Intenable paradoxe les dommages causés par la guerre à Athènes comme à ses ennemis. A travers Astyanax, c'est l'ensemble des valeurs attachées à la guerre qui se trouve mis en cause : la valeur et le sens de la victoire, de la gloire et du dévouement à la patrie. La menace que constitue l'idéologie guerrière pour la continuité et la cohésion de la cité, et en fin de compte, pour son existence, est dévoilée au grand jour. (Brillet-Dubois, 2010: 49)

Sistemul teatral funcționând în spațiul antic grec potențează ironic percutanța atitudinii critice a lui Euripide. Corul de voci feminine, devenit vedetă în *Troienele*, este o convenție susținută, în fapt, de un autor-bărbat și de actori-bărbați performând în fața unui public majoritar masculin. Inconfortabilele revelații despre țeluri înșelătoare și disproporționate, despre lideri politici manipulativi și abuzivi, despre dezechilibrul forțelor între bărbați și femei sunt rostite *în numele alterității*, cu toată gravitatea – și autoritatea – definind spațiul tragediei: „The citizens examine themselves in the female other.” (Croally, 1994: 97) În acest context, se poate înțelege de ce atenienii nu au fost prea încântați să se contemple într-o asemenea oglindă nemiloasă.

La patru ani distanță de trilogia euripiană incluzând *Troienele*, în 411 î.Hr., Aristofan pare să aducă în discuție o problematică similară, ancorând-o însă în „lumea pe dos” a comediei. *Lysistrata* este un spectacol-polemică generat de chestiunea războiului considerat drept mod de exprimare eminentamente masculin. Acest vivace și distractiv război al sexelor, agrementat din belșug cu dialoguri și rămășaguri îndrăznețe, cu vorbe „buruienose”, cu imagini și gesturi licențioase, este în genere perceput ca o plecăciune doar pe jumătate amuzată a masculinității orgolioase și iritabile în fața feminității perspicace, tenace și chibzuite. Exasperate de perpetuarea unui război de uzură, care le afectează relația matrimonială și viața în întregime, femeile din Atena – dar și din Sparta și de pe alte meleaguri grecești – se mobilizează la îndemnul Lysistratei, se încumetă să iasă din tiparele sociale care le dictează atitudinile și comportamentul, decid să se reseteze „în mod masculin”. Moliciunea, circumspecția, reținerea, pudoarea „tipic feminine” sunt lăsate deoparte, fiind înlocuite de asprime, îndrăzneală, asumare de riscuri și – spre deliciul spectatorilor – de o creștere uluitoare (de-a dreptul caricaturală) a libidoului. Pornind de la premisa (specioasă) că în patul conjugal bărbații ar prefera (cvasi-)violului sexul consimțit și plăcerile sofisticate (în care caz, cu siguranță, ar fi cu totul insensibili la

tentații lăaturalnice), Lysistrata pune la cale și în faptă o „grevă (generalizată) a sexului”. Ea mizează pe disperarea bărbaților frustrați de „seceta erotică” – dar (destul de nesăbuit, se va vădi) și pe consecvența în refuz a femeilor – că „sportul” războiului va fi abandonat în favoarea accesului liber și necondiționat (mai departe) la nuree (cu totul incomparabili) ai nevestelor. În pofida micilor și temporarelor poticniri, iscusitul plan este încununat de succes, iar femeile obțin promisiunea solemnă a bărbaților că pacea va domni nestingherită de acum înainte.

De-a lungul timpului, *Lysistrata* a fost nu o dată înțeleasă ca o comedie pacifistă și feministă, iar lui Aristofan i s-au atribuit atât o nobilă năzuință utopică (disimulată „strategie” în comic gros și fără perdea), cât și curajul exprimării unei opinii cetățenești conciliatoare, diferită de aceea prevalând în rândul concetățenilor lui.⁹ E drept, *Lysistrata* pare să-și propună să înfățișeze o lume „ca nelumea”, în care: jurămintele maritale sunt cu adevărat sacre, iar fidelitatea reciprocă a soților este fără reproș, dincolo de orice bănuială¹⁰; femeile (de toate vârstele) chiar au un cuvânt de spus în cetate¹¹; e nevoie doar de un scurt timp de reflecție (prilejuită de abținerea impusă) pentru ca îndemnul *make love, not war* să fie acceptat unanim ca foarte rezonabil, fezabil și profitabil. Însă totul se desfășoară aici sub semnul farsei și al caricaturii, invalidând, de fapt, intențiile curate și alese puse (mult prea) generos pe seama comediodografului. Caracterul buf al mai tuturor interacțiunilor – de la „ședința” inițiată de Lysistrata, până la confruntarea pe Akropolis a femeilor cu veteranii și până la „tocmeala” prelungită dintre Myrrhine și Kinesias; de la cătrănitele confesiuni pe care și le fac bărbații frustrați de postul sexual forțat, până la solemn-deșucheata prețaluire a împăcării de către aceiași în final, după ce vor fi scăpat de „mofturile” nevestelor – funcționează ca factor de destrămare a posibilei iluzionări că dincolo de amuzamentul delirant ar exista vreun mesaj *diferit*, adânc, articulat cu seriozitate și convingere reală.

Imaginarul falic inundând și spațiul scenic, și discursul dramatic indică artificialitatea prezenței feminine în această comedie care travestește suficiența misogină în falsă disponibilitate de a da femeilor o șansă de exprimare. Felul în care atenienele și musafirele lor din Lakadamon, Kórinthos, Boiotia își cântăresc reciproc (nu doar din priviri) atuurile seductive și își verbalizează impresiile nu are darul să conducă spre *women's empowerment* (cum consideră Freydberg: „The sexual allure they hold for their respective men proves to be the source of their strength. It transforms their specifically female vulnerability into something powerful and noble. – 2008: 163), întrucât este, în realitate, felul în care bărbații evaluează

⁹ V. „It is a conception of Utopia in which solemn, almost tragic, strains continually make themselves heard through the light-hearted burlesque. The idea of a Panhellenic peace is proclaimed by a woman – her very name, ‘she who disbands the army’, shows what she stands for – and so the war ends. The role of the woman is in itself enough to introduce into the idea an element of warm and uncorrupt humanity. Even the comedy of some of the scenes, loose and often obscene, draws some of its life from the same source. The ideal of a peaceful and carefree existence is set up as the vital principle and basis of life as a whole.” (Ehrenberg, 2013: 62)

¹⁰ Se întâmplă ca un asemenea punct de vedere să fie susținut cu tărie, aducându-se (exclusiv pe baza afirmațiilor făcute de bărbații și de femeile din *Lysistrata*) argumente mai degrabă menite să ia în derădere și să coboare în derizoriu ipoteza moralității impecabile a personajelor, care se arată mult prea cunoscătoare și degajate în privința alternativelor la sexul marital. V. de exemplu: „[Men] are granted moral nobility: they are scrupulously faithful to their wives. While away from home, they do not avail themselves of *hetaireia* to satisfy their sexual frustrations, nor do they ‘employ their hand’ (*dephesthai*) for relief. The women are initially depicted as silly and superficial, but they too share in the moral nobility of their husbands, whom they love just as truly and just as ardently as they are loved. The superficial difference consists of their complaints concerning the unavailability of those technological products useful for easing their sexual frustration in their husbands’ absence. *Erōs*, then, serves not merely as sexual desire for one beautiful body, but as the seal of a sacred promise.” (Freydberg, 2008: 159)

¹¹ Anatemă, din perspectiva bărbaților (care triumfă în finalul comediei): „The women are a pest to men, by meddling in civic affairs and concerning themselves with the war – both of these behaviors are thought of, by men, as wrong for women.” (Taaffe, 2014: 55)

meritele fizice ale femeilor ce sunt obiect(e) al(e) dorinței lor sexuale. Acest ritual de „vizionare” se repetă, pe un tipar asemănător, spre sfârșit, când prytanul și crainicul lakedaimonian, conduși (ca și tovarășii lor) de către Împăcare conform unor fantasmе masculine comune (v. Aristofan, 2010: 66), dau roată „nobilei muieri” asimilate cu un teritoriu de ambii râvnit și (deloc apăsați acum de gândul fidelității în căsnicie) negociază strâns luarea ei în stăpânire (67-69).

Războiul domestic hilar dus pe Akrópolis de Corul Bătrânilor (piromani aspiranți) și Corul Femeilor (în replică, purtătoare de ulcioare cu apă) se concretizează în vorbe grele, blesteme, amenințări, ironii, fiind o formă parodică de *fighting talk* – „the oral, public, ritualized, and antagonistic discourse that is a performative requirement of males in many cultures”, „[an] antagonistic [speech] composed of ritual abuse, vows, threats, and boasts” (Mackie, 1996: 55). Din nou, femeile sunt distribuite implauzibil în roluri rezervate tradițional bărbaților, iar limbajul și comportamentul lor sunt vulgar-belicoase, de o obscenitate obsesivă, evocând în fapt un țațoș machism suburban. Oricum, dat fiind contextul teatral al epocii, prezența feminității în spațiul de joc este doar o convenție reprezentatională – deliberat compromisă aici, făcută ultra-transparentă și persiflată: „[W]e are not to identify these women with real Greek women at all. They are theatrical, comic women, whose gender identity is determined by what men think, by exaggerated fantasies and fears. They are female figures completely created by men, on the stage and in the imagination.” (Taaffe, 2014: 54) Iar aceste prezențe artificiale, „manipulate genetic”, există doar pentru a fi ridiculizate – într-o sporire a confortului și siguranței de sine în bărbații (încă) șovăielnici în îmbrățișarea idealului marțial: „Humor at the expense of women is integral to the play and was unquestionably relevant for Aristophanes’ patriarchal audience.” (Gruber, 1986: 3)

Dacă în tragedia antică masca¹² și îmbrăcămintea tind să ascundă atributele fizice masculine ale actorului interpretând roluri feminine, în comedia aristofanică ele sunt intenționat disfuncționale, „alunecă”, intrând în hazlie disonanță cu bărbăția (pare-se) irepresibilă, glorioasă, a interpretului. Situația dramatică implicând despuierea ca tactică de intimidare¹³ impune multistratificarea metateatrală (v. Wiles, 2007: 39) a veșmintelor purtate de actor: haine tipic femeiești sau bărbătești; costumul grotesc specific comediei vechi ateniene (pentru toate personajele, pernițe plasate strategic în regiunile cu volum accentuat în configurația somatică feminină); pentru personajele masculine, un falus „decorativ” (după caz, erect ori, cel mai adesea, flasc¹⁴), fixat ori pe costumul comic, ori pe un rând de veșminte neutre purtate direct pe trup, „invizibile”; pentru personajele feminine, „costumul de corp” asimilat prin convenție cu pielea, pe care sexul este indicat printr-un desen realist (v., d.e., Stone, 1984: 147-150; 297). În pofida unor considerații îngăduitoare formulate de unii cercetători (v. „Actions that might

¹² În acest sens, masca este codificată cromatic, în primul rând: „[T]here was a tradition among the ancients that men had μέλας, or sun-burnt faces [...], while women had paler or λευκός, complexions [...]. While this tradition undoubtedly has roots in the reality of ancient lifestyles, a rigorous, outdoor life for men and a sheltered, indoor life for women, it has become, by the fifth century, a stylized convention.” (Stone, 1984: 23-24)

¹³ „Dați-vă jos tunica./ trebuie omul a om să miroase vârtos./ nu-i șade bine înfolit” spune Corul Bătrânilor; „iute, și noi să ne dezbrăcăm, o femeilor, să simțim mirosul femeii fierbând de mânie” răspunde Corul Femeilor (Aristofan, 2010: 42). // „Tunica jos s-o dăm, încât bărbat pe bărbat/ Să-l adulmece bine, nu-n rufe să stea înfășat.” – „Și noi, femei, tunica jos s-o dăm degrabă./ Ca «s-adulmecăm femei», gata cu dinții să lupte/ Cu turbare!” (Aristofan, 2017: 43).

¹⁴ Dar impunător ca dimensiuni (pentru a neutraliza, pesemne, orice risc de a trece neobservat): „[T]he loosely swinging phallus could enhance the visual humor of wild slapstick scenes. In light of such evidence, we should not overlook the pure comic potential of a nearly knee-length leather apparatus between the actor’s legs.” (Compton-Engle, 2015: 43)

appear prurient or even downright pornographic when staged with a live actor's body [...] are in some way mediated by the layer of artificiality interposed by the grotesque body costume." – Compton-Engle, 2015: 27), cămașa care protejează (chipurile!) pudoarea, dar care este marcată (chiar ostentativ) de simulacre ale organelor genitale nu pare să fie mai puțin „lascivă” ori „pornografică” decât expunerea nudității reale pe care o substituie (cu variabilă eficiență). De altfel, după cum atestă imaginile de pe vechile vase grecești, goliciunea atleților ori a anumitor indivizi angajați în reprezentații cu caracter ritualic/simbolic nu este deloc nefirească, nici măcar rară, așa încât am opina că „vălul modestiei” în comedie ar fi, mai degrabă, o modalitate de a complica ironic – sau umoristic – încălcarea tabuului social privind intimitatea corporală.

Cu admirabilă coerență, cu neobosită consecvență, *Lysistrata* servește drept avertisment și mobilizare – a comediografului, a actorilor, a spectatorilor (*brothers in arms*) – întru (re)afirmarea bărbăției semețe și active. Formă extremă de manifestare a spiritului competitiv, războiul e considerat drept catalizator și revelator al masculinității – îi privește și îi definește pe bărbați. Neralierea la această optică echivalează cu o decădere, cu o retrogradare în rândurile sexului slab. „Femeile” din comediiile lui Aristofan sunt figuri degradate, ridicole (și superflue – v. Gruber, 1986: 3), de umanitate contropită de moliciune și de lașitate: „Women in Aristophanic comedy, then, become jokes in and of themselves, figures who may be the ultimate tricksters, for their images are artificial. Finally, we must recognize that Aristophanes' *Lysistrata* is [...] a play inspired by the absence of men that highlights the inauthenticity of women and reasserts the power of masculinity.” (Taaffe, 2014: 73) Căci scopul urmărit este ca niciun bărbat „cu sânge în vene” să nu piardă din vedere, măcar o clipă, *ce* și *cine* este el cu adevărat. Pus o clipă pe picior greșit de discursul tragic euripidian (emotiv, reflexiv, defensiv – „feminin”), machismul distilat în epoca post-homerică (re)înflorește insolent, agresiv în (și prin) discursul aristofanic, sub pretextul restaurării modelului de bărbăție eroică instituit de *Iliada*.

BIBLIOGRAFIE:

ARISTOFAN (2010). *Lysistrata*. In *Trei comedii utopice* (pp. 5-74). Traducere și note de Alexandru Miran. București: Vitruviu.

ARISTOFAN (2017). *Lysistrata*. In *Trei comedii* (pp. 19-64). Traducere în versuri, introducere și note de Andrei Cornea. Ilustrații de Mihail Coșulețu. București: Humanitas.

EURIPIDE (2005). *Troienele*. In *Teatru complet* (pp. 955-1004). Traducere, prefață, note și comentarii de Alexandru Miran. Chișinău: Gunivas & Arc.

HOMER (2019). *Iliada*. Tradusă în hexametri, cu o postfață, bibliografie și indici de Dan Slaşanschi și ilustrată de Mihail Coșulețu. București: Humanitas.

BRILLET-DUBOIS, Pascale (2010). Astyanax et les orphelins de guerre athéniens. Critique de l'idéologie de la cité dans les *Troyennes* d'Euripide. *Revue des Études Grecques*, 123 (1), 29-50.

CHRYSAL, Paul (2020). *Women at war in the classical world*. Barnsley: Pen & Sword Military.

COMPTON-ENGLE, Gwendolyn (2015). *Costume in the Comedies of Aristophanes*. Cambridge University Press.

CROALLY, Neil T. (1994). *Euripidean Polemic: The Trojan Women and the Function of Tragedy*. Cambridge University Press.

DUNN, Francis M. (1996). *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*. Oxford University Press.

AIC

- EHRENBERG, Victor (2013) [1943]. *The People of Aristophanes: A Sociology of Old Attic Comedy*. New York: Routledge.
- FREYDBERG, Bernard (2008). *Philosophy and Comedy: Aristophanes, Logos, and Eros*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- GRUBER, William E. (1986). *Comic Theaters: Studies in Performance and Audience Response*. Athens & London: The University of Georgia Press.
- HAYWOOD, Jan, & MAC SWEENEY, Naoise (2018). *Homer's Iliad and the Trojan War: Dialogues on Tradition*. London & New York: Bloomsbury Academic.
- LACOURSE-MUNTEANU, Dana (2010-2011). The Tragic Muse and the Anti-Epic Glory of Women in Euripides' *Troades*. *The Classical Journal*, Vol. 106, No. 2, December 2010-January 2011, 129-147.
- MACKIE, Hilary (1996). *Talking Trojan: Speech and Community in the Iliad*. Lanham, Maryland, & London: Rowman & Littlefield.
- NAGLER, Michael N. (1974). *Spontaneity and Tradition: A Study in the Oral Art of Homer*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- POOLE, Adrian (1976). Total Disaster. Euripides' the *Trojan Women*. *Arion. A Journal of Humanities and the Classics*, Volume 3, No. 3, 257-287.
- RABEL, Robert J. (1997). *Plot and Point of View in the Iliad*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- SCODEL, Ruth (1980). *The Trojan Trilogy of Euripides*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- SCULLY, Stephen (1990). *Homer and the Sacred City*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- STONE, Laura M. (1984). *Costume in Aristophanic Comedy*. Salem, New Hampshire: AYER Company.
- STRAUSS, Barry S. (2006). *The Trojan War: A New History*. New York: Simon & Schuster.
- TAAFFE, Lauren K. (2014). *Aristophanes and Women*. New York: Routledge.
- WILES, David (2007). *Mask and Performance in Greek Tragedy*. Cambridge University Press.