



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΑΡΧΑΙΑ ΚΑΙ ΝΕΑ
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ» (ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ)

Το χιούμορ στους *Βατράχους*, τις *Νεφέλες* και τις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Της

Ελένης Ι. Γκίνη,

πτυχιούχου του τμήματος φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου
(κατεύθυνση Νεοελληνική Φιλολογία & Βυζαντινολογία)

Επιβλέπων Καθηγητής: Φουντουλάκης Α., Αναπληρωτής Καθηγητής της
Ελληνικής Φιλολογίας και Θεατρικής Παιδείας, Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής
Εκπαίδευσης, Πανεπιστήμιο Κρήτης.

Συνεπιβλέποντες: Μαρκαντωνάτος Α., Καθηγητής της Αρχαίας Ελληνικής
Φιλολογίας, Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου. Καραβάς Ο.,
Επίκουρος Καθηγητής της Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας, Τμήμα Φιλολογίας,
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου.

Ευχαριστίες

Θέλω να ευχαριστήσω τους καθηγητές μου και ιδιαίτερα τον Κο Α.Φουντουλάκη, πολύτιμο αρωγό στην συγγραφή της διπλωματικής εργασίας, που συνετέλεσε καθοριστικά στο να λάβει η εργασία μου την ολοκληρωμένη μορφή της, καθώς και τον Κο Ι.Ψιλούδη και το προσωπικό της βιβλιοθήκης. Τέλος, το διοικητικό προσωπικό και την Κα Δ.Κούρκουλου , για την υποστήριξη της.

Αφιερώνω αυτή την εργασία στους γονείς μου και τα αδέρφια μου.

ΣΥΝΟΨΗ

Η παρούσα εργασία εστιάζει στα στοιχεία του χιούμορ που διέπουν το έργο του μεγάλου κωμωδιογράφου, αντλώντας στοιχεία από τις κωμωδίες του: *Βάτραχοι*, *Θεσμοφοριάζουσες*, *Νεφέλες*.

Η κωμικότητα στο έργο του Αριστοφάνη είναι σαφώς θεμελιώδες στοιχείο και είναι κάτι που ο ίδιος το κατέχει εξαιρετικά. Με πλείστες μεθόδους-όπως θα αναλυθεί και σε τούτη την εργασία-κατορθώνει να επιφέρει το γέλιο και δη μετά από τόσους αιώνες. Διαβάζουμε λοιπόν τα έργα του και παρότι σατίριζαν μια άλλη εποχή, τόσο μακρινή από εμάς, διαβάζοντας το κείμενό του και βλέποντας παραστάσεις των έργων του, γελάμε ακόμη. Τα σκώμματα, η ειρωνεία, οι νεολογισμοί, η αισχρολογία, είναι μέχρι και σήμερα εξαιρετικά κωμικά, διαπερνώντας το φάσμα του χρόνου, της γεωγραφίας, του διαφοροποιημένου, σύγχρονου πολιτισμού. Οι μελέτες για το χιούμορ του Αριστοφάνη είναι πολλές και στην παρούσα εργασία θα επιχειρηθεί ένας διαχωρισμός των βασικών κωμικών στρατηγικών του Αριστοφάνη μέσα από τις προαναφερθείσες κωμωδίες. Η προσέγγιση της εργασίας είναι κειμενοκεντρική, σε κάθε περίπτωση θα υπάρχει ανάλυση και παραπομπές μέσα από τα κείμενα του Αριστοφάνη.

Το έργο του ωστόσο, παρότι είναι πέρα για πέρα κωμικό, διαθέτει και διδακτικό χαρακτήρα και απηχεί τις απόψεις του Αριστοφάνη για τα κακώς κείμενα της εποχής του. Είναι ακόμη πολυδιάστατο και διαβάζοντάς το κανείς, αντιλαμβάνεται ότι έρχεται σε επαφή με τις σκέψεις ενός λαμπρού πνεύματος.

Η παρούσα μελέτη εξετάζει τα εξής ζητήματα:

Οι κωμικές τεχνικές του Αριστοφάνη μέσα από κειμενικές παραπομπές

Η παλαιά κωμωδία

Το γέλιο

Παρότι η αναζήτηση του κωμικού είναι άρρηκτα συνυφασμένη με την παρούσα εργασία, θα αναφερθούν επίσης πληροφορίες και σκέψεις για τη γενικότερη θεατρική και πολιτισμική θεώρηση του μεγάλου κωμωδιογράφου. Πώς επέλεγε τα θέματα και τα πρόσωπα που διακωμωδούσε;

Επιπρόσθετα, θα εξεταστούν τα στοιχεία της αρχαίας κωμωδίας που εντοπίζονται στο έργο του αναφορικά με την επέλαση της νέας κωμωδίας και τις αλλαγές που εκείνη επέφερε.

SYNOPSIS

This paper is focused on the comic elements that prevail in the work of the great comic writer, drawing material from his comedies: *Clouds*, *Women at Thesmophoria* and *Frogs*. The comicality in Aristophanes' plays is by all means a fundamental element, and he is brilliant at it. Using multiple methods -as we shall analyze in this paper- he still manages to provoke laughter, even centuries after the plays were written. We read his work, and although he is satirizing a much different and distant era, we still laugh.

The batinages, the irony, the neologisms and the obscenity, are up until now very funny, surpassing the limitation of time, geography and the differentiated, contemporary culture. The studies regarding the humour of Aristophanes are quite considerable and in this paper we will attempt a classification of the basic comic strategies of the great comic writer, through the mentioned plays. The approach of this subject is based on the text and in any case there will be analysis and referrals to the comedies.

Although his work is mainly funny, it also displays didactic characteristics, projecting Aristophanes' aspects on the infelicities of his era. It's also multidimensional and by reading it, one can realise that he connects with the thoughts of a brilliant spirit.

In this paper issues regarding the following, will be examined:

The comic techniques of Aristophanes

The old comedy

The laughter

Searching the comicality goes of course hand in hand with this study, some information and thoughts about the general theatrical and political perspective of the great comic writer will be shared. How did he choose the themes and the personas that he satirized?

Moreover, we will deal with the elements of the old comedy traced in his work, comparing them to the arrival of the new comedy and the changes that it brought.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΕΛ.7

1.1. Η ΑΡΧΑΙΑ ΚΩΜΩΔΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΓΕΛΙΟ ΣΕΛ.7

1.2. ΥΠΟΘΕΣΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ: *ΝΕΦΕΛΕΣ*, *ΘΕΣΜΟΦΟΡΙΑΖΟΥΣΕΣ*, *ΒΑΤΡΑΧΟΙ* ΣΕΛ.13

2. ΟΙ ΚΩΜΙΚΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ ΣΕΛ.23

2.1. Η ΓΛΩΣΣΑ ΣΕΛ.23

2.2. ΠΑΡΩΔΙΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΤΡΑΓΩΔΙΑ ΣΕΛ.26

2.3. ΑΙΣΧΡΟΛΟΓΙΑ ΣΕΛ.42

2.4. ΕΥΦΗΜΙΣΜΟΙ ΣΕΛ.65

3. Η ΣΑΤΙΡΑ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ ΣΕΛ.68

3.1. ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΣΕΛ.69

3.2. ΟΙ ΓΝΗΣΙΕΣ ΠΕΡΣΟΝΕΣ ΣΕΛ.90

3.3. ΤΑ ΥΠΑΡΚΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΚΑΙ Η ΔΙΑΚΩΜΩΔΗΣΗ ΤΟΥΣ ΣΕΛ.96

4. ΕΠΙΛΟΓΟΣ ΣΕΛ.113

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΣΕΛ.116

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1. Η ΑΡΧΑΙΑ ΚΩΜΩΔΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΓΕΛΙΟ

Η αναφορά στο χιούμορ στην παρούσα εργασία υποδηλώνει την συλλήβδην αναφορά στις κωμικές τεχνικές που μεταχειρίζεται ο Αριστοφάνης για να προκαλέσει το γέλιο, στοιχείο που εγείρει το ερώτημα ως προς την επιλογή των μεθόδων και των σκωμμάτων, για το αν αντιπροσωπεύουν πλήρως την κωμική αίσθηση του δημιουργού, ή αν συχνά αφήνεται να συμπεριλάβει αστεία που θεωρούσε ότι θα προκαλέσουν γέλιο -λόγω ευρείας αποδοχής- κι ας μην ήταν τόσο κωμικά για τον ίδιο. Με τη λέξη *χιούμορ* εννοείται όλο το *κωμικό σχέδιο πρόκλησης γέλιου*, όλα τα μεταχειριζόμενα μέσα εκ μέρους του κωμικού κι όχι απλοϊκά η *αίσθηση του χιούμορ* που διαφαίνεται ή προξενείται. Εννοείται δηλαδή η τυπολογία του κωμικού στοιχείου στις συγκεκριμένες Αριστοφανικές κωμωδίες. Με τον όρο χιούμορ μπορεί να συμπεριληφθεί “μια ολόκληρη ποικιλομορφία συμπεριφορών: από τα αποφθέγματα μέχρι τις γλωσσικές παραδρομές, από τις φάρσες ως τα λογοπαίγνια, από τη διακωμώδηση ως τη γελοιοποίηση”.¹ Όλα αυτά τα λεκτικά και μη μηνύματα, στοχεύουν απαρέγκλιτα στην πρόκληση του γέλιου.

Ο Αριστοφάνης είναι ο κύριος εκπρόσωπος της αρχαίας αττικής² κωμωδίας και παρότι υπήρχαν ανταγωνιστές, το όνομά του Αριστοφάνη είναι συνυφασμένο με το είδος αυτό, εξαιτίας της επιτυχίας που σημείωναν τα έργα του και της πολυπλοκότητας που τα διακατείχε, καθώς ενυπάρχει μια συμπύληση κωμικών μεθόδων και τραγικών στοιχείων στο έργο του, γεγονός που τα καθιστά μοναδικά. Η τέχνη “της αριστοφανικής κωμωδίας

¹ Bremmer & Roodenburg, 2005, 13

² Η Δεκάζου θεωρεί πως ο όρος *παλαιά*, αντί του αρχαία, είναι ορθότερος. Βλ. Δεκάζου, 2012, 13

συνίσταται-και με αυτή τη δυσκολία καλούνται να αναμετρηθούν οι μελετητές της-στο γεγονός ότι προσπαθεί να αποφεύγει ένα μονοδιάστατο και ξεκάθαρο μήνυμα, όπως εξάλλου και η κοινωνία, την οποία αντανακλά ο Αριστοφάνης στον καθρέφτη της κωμωδίας του, δεν μπορεί να περιγραφεί με ένα απλουστευτικό αντιθετικό σχήμα”.³ Τα θέματα της κωμωδίας αντλούνταν από την καθημερινότητα κι όχι από το μυθικό έρεισμα. Συνήθως τα θέματα “στηρίζονται στην καθημερινότητα και την πολιτική ιδιαίτερα, την οποία υπερτονίζουν παρουσιάζοντάς την πέρα από τα φυσιολογικά της όρια, πέρα από τις πραγματικές της διαστάσεις”.⁴

Παρότι η κωμωδία αντλούσε τη θεματολογία της από την καθημερινότητα, την πολιτική και τα πρόσωπα, υπάρχει μέσα της το παραμυθικό στοιχείο. Ο Σηφάκης πιστεύει ότι “η αλληλουχία λειτουργιών των προσώπων του δράματος στην Αρχαία Κωμωδία έχει μεγάλη ομοιότητα με εκείνη των λεγόμενων μαγικών παραμυθιών της Ευρώπης (fairytale, Marchen)”⁵. Μην λησμονούμε άλλωστε πως στον Αριστοφανικό κόσμο όλα είναι πιθανά. Στις εργασίες που θα μελετήσουμε εν προκειμένω, η μαγικότερη εκ των τριών είναι οι Βάτραχοι. Εκτυλίσσεται σε μη πραγματικό κόσμο, συγκεκριμένα το μεγαλύτερο μέρος της δράσης εκτυλίσσεται στον κόσμο των νεκρών και ο τίτλος είναι παρμένος από ένα ολότελα φανταστικό στοιχείο (παρότι πιθανότατα ο τίτλος λειτουργεί συμβολιστικά), τους Βάτραχους-κύκνους που κοάζουν και μιλούν στον κόσμο των νεκρών, διαπληκτιζόμενοι με τον θεό Διόνυσο.

Ο Σηφάκης συνεχίζει εξετάζοντας την δομική σχέση ή τη σχέση περιεχομένου μεταξύ παραμυθίου και κωμωδίας αλιεύοντας τις διαφορές τους. Συμπεραίνει πως το σημαντικότερο στοιχείο κι εκείνο που πράγματι μας βοηθά στο να φωτίσουμε την καταγωγή ή την ποιητική της, είναι η δομική σχέση μεταξύ παραμυθίου και κωμωδίας. “(...)Το να αναγνωρίσουμε ότι η κωμωδία έχει στενή δομική συγγένεια με το παραμύθι μας βοηθά να λύσουμε την

³ Zimmermann 2007, 204

⁴ Δεκάζου 2012, 13. Βλ. επίσης Davidson 1997, 20 όπου αναφέρει σχετικά με τα θέματα της κωμωδίας, συμφωνώντας με τη Δεκάζου: “Αντίθετα από τις τραγωδίες οι οποίες δεν ασχολούνταν με το παρόν στις αρχές της κλασικής περιόδου, η κωμωδία μιλούσε πολύ για το σύγχρονο κόσμο και για τα σύγχρονα θέματα. Συχνά ανέφερε πολιτικούς της εποχής και δημόσιες φυσιογνωμίες ή τους έβαζε μέσα στην πλοκή, ενώ κατέφευγε στον κόσμο των μύθων και των ηρώων μόνο όταν είχε σκοπό να παρωδήσει τους τραγικούς ανταγωνιστές της, ή για να στήσει μία παράλογη αντιπαράθεση ανάμεσα στο τότε και το τώρα.”

⁵ Σηφάκης 2007, 263

φαινομενική αντίφαση που είναι εγγενής στην Αρχαία Κωμωδία και συνιστά το πιο ξεχωριστό χαρακτηριστικό της: εννοώ την ικανότητα εντελώς κανονικών ανθρώπων να επιχειρούν και να κάνουν τα πιο απίστευτα πράγματα-στον παρόντα χρόνο (δηλαδή τον χρόνο παράστασης του έργου). Γιατί μπορεί και οι ήρωες του παραμυθιού να είναι συχνά κοινοί άνθρωποι, αλλά οι θαυμαστές τους περιπέτειες συμβαίνουν σ' ένα μακρινό, συνήθως απροσδιόριστο παρελθόν. Ενώ στην κωμωδία σύγχρονοι οι Αθηναίοι θεωρούν αυτονόητη τη χρήση μέσων που φαίνονται μαγικά ή υπερφυσικά προκειμένου να θέσουν σε εφαρμογή τα σχέδιά τους για να βγουν από δύσκολες ή μάλλον απελπιστικές καταστάσεις.”⁶

Η καθημερινότητα της κωμωδίας υπόκειται σε μια κωμική στρέβλωση, όπως θα εξετάσουμε στη συνέχεια, υπάρχει μια κωμική υπερβολή στην προβολή των προσώπων, των καταστάσεων και των γεγονότων, μια *παρέκκλιση*, η οποία είναι “συνυφασμένη με τη σάτιρα αφού, προκειμένου η τελευταία να προσεγγίσει το στόχο της, να προκαλέσει δηλαδή την ιλαρότητα, το γέλιο, συμπορεύεται με το υπερβολικό, απαραίτητο στοιχείο της κωμικής δραματουργίας.”⁷

Η προβολή του κωμικού στοιχείου χρήζει απαραίτητως αναφοράς στο γέλιο στην αρχαία Ελλάδα και στο σήμερα. Το κωμικό στη σημερινή εποχή, πιθανώς να υπόκειται σε αντικειμενικά κριτήρια, σε κάποιες γενικευμένες νόρμες δηλαδή, αλλά κατά βάση κρίνεται από το αν γέλασε ο ακροατής του αστείου, ή ο θεατής της γκάφας, του σκετς ή όποιου άλλου σκώμματος χρησιμοποιήθηκε. Πιθανώς λοιπόν η κωμικότητα έγκειται σε κυρίως υποκειμενικά κριτήρια.

Το ότι το έργο του Αριστοφάνη ήταν και είναι κωμικό, κρίνεται κυρίως από την απήχηση που είχε στην αρχαιότητα και σήμερα. Γνωρίζουμε ότι ο κωμωδιογράφος ήθελε να κερδίζει βραβεία και να είναι λαοφιλής καθώς η φαινότερη ένδειξη επ' αυτού ήταν -όπως θα δούμε και στη συνέχεια- το παράπονο που εξέφρασε για το ότι δεν κέρδισε με τις *Νεφέλες*. Προφανώς λοιπόν, οι τακτικές που χρησιμοποιεί για να προκαλέσει γέλιο θα ήταν δημοφιλείς στο αρχαίο κοινό.

⁶ Σηφάκης 2007, 265

⁷ Δεκάζου 2012, 14

Η τραγική ποίηση έφερνε την κάθαρση *δι'ελέου και φόβου*, η κωμωδία μέσω του γέλιου. Ο Παππάς γράφει “ο κωμικός λόγος του Αριστοφάνη μοιάζει με χείμαρρο ορμητικό, που ακατάπαυστα προκαλεί το θεατή με χίλιους δυο τρόπους. Και ο άνθρωπος έχει έμφυτη την τάση προς το γέλιο και τη χαρά, εφόσον είναι *ζώνον γελαστικόν, το μόνον γελών των ζώων άνθρωπον*, όπως διαπίστωσε ο Αριστοτέλης.”⁸ Οι αρχαίοι Έλληνες πίστευαν πως κι οι θεοί γελούσαν, άλλωστε γνωρίζουμε ότι οι θεοί της αρχαιότητας παριστάνονταν με ανθρωπομορφικά χαρακτηριστικά. Μια θεότητα ανίκανη να γελάσει ήταν η εξαίρεση, όχι ο κανόνας.⁹ Απεικονίσεις θεϊκού γέλιου εμφανίζονται σε πολυάριθμα κείμενα και σε όλες τις περιόδους της ελληνικής γραμματείας.¹⁰ Σημαίων παράγοντας στην επεξήγηση και διερεύνηση του κωμικού αποτελεί η τοποθέτηση αυτού χρονικά, γεωγραφικά και πολιτισμικά, καθώς η αποκλειστική προσέγγισή του με την σύγχρονη αντίληψη της κωμικότητας, θα αποδειχθεί αλυσιτελής.

“Το γέλιο υπόκειται , παράλληλα και στο σωματικό κώδικα επικοινωνίας του και στις ψυχολογικές νύξεις του, σε κοινωνικές, ηθικές και θρησκευτικές πιέσεις δεδομένων εποχών και περιοχών”.¹¹ Το χιούμορ του Αριστοφάνη κατέστη διαχρονικό και μια πιθανή εξήγηση είναι πως στο έργο του συμπαρατίθενται αλληλένδετα η λεπτή ειρωνεία και το χονδροειδές αισχρολογικό χιούμορ, που αναντίρρητα προξενεί εντύπωση με την μη καθωσπρέπει ταυτότητά του. Η προαναφερθείσα σύμφυση- περιλαμβάνει και παρατραγικά στοιχεία τα οποία θα αναλυθούν εν συνεχεία- μετέρχεται το τέχνασμα του αιφνιδιασμού, το οποίο διακόπτει την γραμμική διάταξη που θα είχε η κατασκευή ενός μονάχα υφολογικού επιπέδου. Μπορούμε να πούμε δηλαδή ότι υπάρχει μια ειδολογική, υφολογική αλληλοεισχώρηση, όπου το λεπτό χιούμορ εναλλάσσεται με την χοντροκοπιά.

Ο Παππάς σημειώνει πως “τα περισσότερα κωμικά στοιχεία του Αριστοφάνη γίνονται εύκολα αισθητά και είναι κατά κάποιο τρόπο παγκόσμια. Όταν όμως το κωμικό επικεντρώνεται στη χρήση ορισμένων λέξεων και ιδεών, τότε είναι δύσκολο να μεταδοθεί

⁸Παππάς 1996, 180 και παραπομπή στον Αριστοτέλη, *Περί ζώων μορίων*, 673α 8.

Βλ. επίσης και Halliwell 2008, 1

⁹Halliwell 2008, 3

¹⁰Halliwell 2008, 4

¹¹Halliwell 2008, 5

και να γίνει αντιληπτό σε όλους τους παριστάμενους.”¹² “ Το κωμικό που προβάλλεται μέσω του σώματος, μεταδίδεται σχεδόν σ' όλους τους ανθρώπους με σχετική ευκολία.

Το "γλωσσικό", όμως, κωμικό αντιμετωπίζει το φράγμα της ετερογλωσσίας και έχει ανάγκη μεταφραστικών διαδικασιών και μέσων για να φθάσει σε κάθε πληθυσμιακή αλλόγλωσση ομάδα. Αυτό σημαίνει ότι σ' αυτή τη μεταφραστική του πορεία χάνει ένα σημαντικό μέρος της αρχικής και πηγαίας κωμικής του δύναμης. Και αυτό το διαπιστώνουμε σε κωμωδίες που μεταφράζονται σε άλλες γλώσσες. Ο Αριστοφάνης, μεταφρασμένος σε άλλη γλώσσα, εξακολουθεί βέβαια, να είναι μεγάλος κωμικός, όμως χάνει ένα μέρος της αχτινοβολίας και της δύναμης του.”¹³

Αυτό συμβαίνει και κατά την αναφορά προσώπων που ήταν γνωστοί Αθηναίοι και σατιρίζονταν από τον Αριστοφάνη και σε εμάς είναι άγνωστα, άρα το συγκεκριμένο είδος χιούμορ δε δύναται να εκτιμηθεί από το σημερινό κοινό και μια πιθανή σκηνοθετική απόπειρα ενός αρχαίου κωμικού έργου, χρήζει απόδοσης ώστε να καταστούν τα εμπεριέχοντα αστεία φιλικότερα προς τον σύγχρονο θεατή.

Παράλληλα κι ο αρχαίος θεατής πιθανώς αντιμετώπιζε πρόβλημα κατανόησης σε δεδομένα αστεία, και συγκεκριμένα τα παρωδιακά τραγωδίας, λυρικής ποίησης ή οποιουδήποτε άλλου έργου ή στοιχείου που θα έχρηζε επίγνωσης του αντικειμένου.

“Δε χρειάζεται όμως να αντιλαμβάνονται όλοι οι θεατές σε κάθε σκηνή όλα τα αστεία, διότι το γέλιο είναι μεταδοτικό”.¹⁴

Ο Halliwell διερωτάται αν το κωμικό θέατρο στην αρχαία Αθήνα και δη η κωμωδία, μπορεί να κατηγοριοποιηθεί ως περίπτωση τελετουργικού γέλιου. Ο ίδιος συναινεί σε αυτήν την αντίληψη και οι τρεις συλλογισμοί του επιχειρούν να το αποδείξουν: Αρχικά διατείνεται πως η αρχαία κωμωδία είναι *βυθισμένη* στις Διονυσιακές τελετές, ένα πρωταρχικό σκηνικό για το τελετουργικό γέλιο. Επιπρόσθετα, εθεωρείτο ότι συνδεόταν άμεσα με τα φαλλικά έθιμα, θεώρηση που επισφραγίζεται από την χρήση πρόσθετων φαλλών στους ηθοποιούς, που ενίσχυαν οπτικά την αισχρολογία. Τέλος, η αρχαία κωμωδία παρουσιάζει έντονα

¹² Παππάς 1996, 181

¹³ Πάρουκος 1993, 130

¹⁴ Handley 1990, 513; Παππάς, 1996, 181

αισχρολογικά στοιχεία και προσωπική σάτιρα, προσιδιάζοντας με τα φαλλικά έθιμα και τις Διονυσιακές τελετές. Κατά τον Halliwell, η Αρχαία Κωμωδία παρουσιάζει μια τάση να ενσωματώνει απόηχους και προσαρμοστικά στοιχεία του τελετουργικού γέλιου στις παραστάσεις της.¹⁵ Παρατηρεί επίσης πως η Αρχαία Κωμωδία τείνει προς τον εορτασμό της *αδιαντροπιάς*, ενθαρρύνοντας και δίνοντας στο κοινό ευκαιρίες να γελάσει με τα *αστεία των χαρακτήρων της κι όχι εναντίον τους*.¹⁶ Τα *χοντροκομμένα* αστεία ήταν κάτι το σύνηθες για την Αρχαία Κωμωδία. Το ασυγκράτητο γέλιο περιελάμβανε την απόλαυση, την αναζήτηση αυτής, μέσα από τις κανονιστικά επικρατούσες αρχές της ντροπής.¹⁷

Για να προκαλέσει γέλιο μια κωμωδία και να θεωρηθεί επιτυχημένη έπρεπε να αντλήσει γλωσσικά στοιχεία από όλα τα πεδία, από τον πιο κοινό τύπο γλώσσας, μέχρι τον πιο χυδαίο, τον πιο αγοραίο.¹⁸ Κι αυτό ακριβώς κάνει ο Αριστοφάνης. “Ο ποιητής έχει κατά νου ότι η πρόκληση του γέλιου μεθοδεύεται κι ότι υπάρχουν λέξεις, εκφράσεις ή σκηνές ή καταστάσεις με τις οποίες προκαλείται. Στο έργο του Αριστοφάνη η πρόκληση γέλιου συνδυάζεται μερικές φορές με την προσδοκία και τον στόχο να καμφθεί το εχθρικό φρόνημα του ακροατή”¹⁹

Τίποτα δεν είναι τυχαίο και η στοχοθεσία είναι δεδομένα κατασκευασμένη: σάτιρα, επίκριση, πρόκληση γέλιου, κοινωνική ανύψωση, νίκη, διδακτισμός. Το έργο του Αριστοφάνη είναι ένα συνονθύλευμα στοιχείων που χρήζουν μελέτης από την επιστημονική κοινότητα για την άριστη τεχνική, αλλά και που διαβάζεται άνετα και ανάλαφρα από οποιονδήποτε απαίδευτο ή πεπαιδευμένο αναγνώστη κι αυτό ακριβώς το χαρακτηριστικό, είναι μαγικό.

¹⁵ Halliwell 2008, 206

¹⁶ Halliwell 2008, 254

¹⁷ Halliwell 2008, 256

¹⁸ Henderson 1991, 2

¹⁹ Γιόση, Μέλιστα 2017, 844

1.2 ΥΠΟΘΕΣΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ: *ΝΕΦΕΛΕΣ*, *ΘΕΣΜΟΦΟΡΙΑΖΟΥΣΕΣ*, *ΒΑΤΡΑΧΟΙ*

Θα αναφερθούμε στη συνέχεια σε παραδείγματα μέσα από τις κωμωδίες, αποσπάσματα δηλαδή που υποστηρίζουν το θεωρητικό υπόβαθρο της παρούσης εργασίας και επιβεβαιώνουν τα λεγόμενα για τις κωμικές τακτικές του Αριστοφάνη. Κρίνεται λοιπόν σκόπιμο να παρουσιαστούν οι υποθέσεις των εν λόγω κωμωδιών, καθώς και κάποια εισαγωγικά στοιχεία επ'αυτών. Η ερμηνευτική προσπέλαση των έργων προϋποθέτει τη γνώση της εκάστοτε ιστορίας ήτις θα επικουρήσει με τη σειρά της την διεξοδική αναφορά σε κωμικές μεθόδους που ανιχνεύονται στα εκάστοτε αποσπάσματα.

Η σύγχρονη προβληματική στέκεται σε ζητήματα αναφορικά με τις πεποιθήσεις του Αριστοφάνη, την πολιτική και κοινωνική του σάτιρα και πλείστα θέματα τα οποία αφορούν τον σπουδαίο κωμωδιογράφο, για τον οποίο δυστυχώς γνωρίζουμε ελάχιστα και τούτα μέσα από το έργο του. Ο βασικότερος εκπρόσωπος της αρχαίας αττικής κωμωδίας, με τις υφολογικές ιδιαιτερότητες και τον αισχρολογικό γλωσσικό χαρακτήρα που έντεχνα εναλλάσσει με το λυρισμό και την παρατραγωδία, συγκεράζοντας το υψηλό με το ταπεινό ύφος και προκαλώντας αιφνιδιασμό και γέλιο, είναι το αντικείμενο της μελέτης που σκοπό έχει να αναδείξει τους τρόπους και τα μέσα που μεταχειριζόταν ο Αριστοφάνης για να κατακτήσει το κοινό του.

Οι υποθέσεις θα παρουσιαστούν με τη σειρά που παίχτηκαν τα έργα, πρώτα οι *Νεφέλες*, ύστερα οι *Θεσμοφοριάζουσες* και τέλος οι *Βάτραχοι*.

ΝΕΦΕΛΕΣ

Οι *Νεφέλες* παίχτηκαν στα μεγάλα Διονύσια το 423, επί Ισάρχου άρχοντος και πήραν το τρίτο βραβείο. Πρώτος ήρθε ο Κρατίνος με την κωμωδία του *Πυτίνη* και δεύτερος ο

Αμειψίας με την κωμωδία του *Κόννος*. Οι *Νεφέλες* δεν είναι πολιτική σάτιρα όπως οι *Ιππής* και οι *Αχαρνείς*, παρότι οι *Ιππής* είχαν σημειώσει θρίαμβο με τον διασυρμό του Κλέωνα²⁰. Οι λόγοι που δεν ασχολήθηκε στις *Νεφέλες* ο ποιητής ξανά με την πολιτική σάτιρα, είναι για δυο λόγους: “Κατά τον χειμώνα του 424, οι Αθηναίοι είχαν δοκιμάσει αλλεπάλληλες αποτυχίες: οι Βοιωτοί τους είχαν νικήσει στο Δήλιο, ο Βρασίδης τους είχε αφαιρέσει την αποικία της Αμφιπόλεως στη Θράκη κι έπειτα την Τορώνη και τη Λέκυθο στη Χαλκιδική. Οι ήττες αυτές είχαν ως αποτέλεσμα την ενίσχυση των ειρηνόφιλων στην Αθήνα, κι έτσι κατέστησαν όχι μόνο δυνατή αλλά κι επιθυμητή την σύναψη ειρήνης. Αλλά και οι Λακεδαιμόνιοι, ικανοποιημένοι που εξεδικήθηκαν για την καταστροφή της Πύλου, επιθυμούσαν κι αυτοί την κατάπαυση των εχθροπραξιών. Και πραγματικά, την άνοιξη του 423, την εποχή ακριβώς που παίχτηκαν οι *Νεφέλες*, οι Αθηναίοι και οι Λακεδαιμόνιοι συνήψαν ενός έτους ανακωχή, που προοιωνιζόταν οριστική ειρήνη”.²¹ Από την άλλη πλευρά, υπήρχε ο φόβος πιθανώς του να συρθεί ο ποιητής στα δικαστήρια από τον Κλέωνα,²² όστις ήταν οργισμένος για τον διασυρμό του στο έργο *Ιππής*, όπως προαναφέραμε. Εφόσον λοιπόν επετεύχθη η ειρήνη την οποία εξέφρασε ο ποιητής ως επιθυμητό στόχο στις προηγούμενες κωμωδίες του και παράλληλα προς αποφυγήν δυσάρεστων γεγονότων και πιθανής δίκης, ο Αριστοφάνης “στρέφεται” στον ήρωά του τον Στρεψιάδη, ο οποίος θα γίνει το όπλο στα χέρια του κωμικού για να καταστεί η σοφιστική αντικείμενο σάτιρας κι επίκρισης. Όπως θα δούμε, το μεγαλύτερο ενδιαφέρον σε αυτή την κωμωδία είναι το ότι διακωμωδείται-και μάλιστα σκληρά-ο Σωκράτης. Η διακωμώδηση υπαρκτών προσώπων ήταν μια πάγια τακτική που χρησιμοποιούσε ο Αριστοφάνης, όπως θα αναφέρουμε αργότερα. Το βασικό θέμα των *Νεφελών* είναι η παιδεία και η σοφία²³. Η σύγχρονη παιδεία και οι απόψεις που επιχειρούν να περάσουν στους νέους οι σοφιστές, βάζουν τα αρχαία, γνωστά ήθη.

Η υπόθεση έχει ως εξής: Ο Στρεψιάδης είναι ένας αμόρφωτος, τσιγκούνης, κάπως κουτός χωρικός, παντρεμένος όμως με μια αρχοντοπούλα που κατάγεται από μεγάλη αθηναϊκή οικογένεια. Εκείνη αγαπά τα λούσα, εκείνος την απλή ζωή, της αγροτιάς. Ο Στρεψιάδης έχει

²⁰ Ζαχαρόπουλος γ', 1939

²¹ Οικονομίδης 1961, 145 (Νεφέλες)

²² Οικονομίδης 1961, 145 (Νεφέλες)

²³ Οικονομίδης 2003, 101

έναν γιο, τον Φειδιππίδη. Το όνομα του υποδηλώνει τη δυσαρμονική συνύπαρξη των βασικών αντιθετικών στοιχείων του ζευγαριού. Ο Αριστοφάνης “βάζει συχνά σε μια οικογένεια διάφορους χαρακτήρες, οι οποίοι μοιάζουν να ανήκουν σε αρκετά διαφορετικές κοινωνικο-οικονομικές ομάδες.”²⁴ Εκείνος ήθελε να έχει το όνομα του γιου του τη λέξη *φειδώ* (=οικονομία), εκείνη ήθελε τη λέξη *ίππος*. Από τον συνδυασμό αυτόν προέκυψε το όνομα του γιου. Ο γιος λοιπόν είναι ένα νεαρό αγόρι ξετρελαμένο με τον ιππόδρομο και το ακριβό αυτό σπορ, έχει προξενήσει στον γέρο-Στρεψιάδη μεγάλα χρέη σε δανειστές. Απελπισμένος ο Στρεψιάδης ψάχνει να βρει μια λύση, μέχρι που σκέφτεται το φροντιστήριο που διδάσκει ο Σωκράτης, για να σπουδάσει τον δίκαιο και τον άδικο λόγο, ώστε να μπορεί να κερδίζει οιαδήποτε υπόθεση. Αποφασίζει να στείλει τον γιο του στο φροντιστήριο για να μάθει όλες τις νέες αντιλήψεις και τακτικές της σοφιστικής, όμως ο Φειδιππίδης αρνείται πεισματικά. Ξεκινάει λοιπόν ο Στρεψιάδης να πάει ο ίδιος στη σχολή και να μάθει τις απαιτούμενες τέχνες του λόγου, με το αζημίωτο φυσικά, για να αντικρούσει τους δανειστές.

Το σχέδιο δεν έχει επιτυχημένη έκβαση, καθώς ο Στρεψιάδης αποδεικνύεται ανεπίδεκτος μαθήσεως, ώστε πείθει εν τέλει τον γιο του να πάει εκείνος στη σχολή. Ο Φειδιππίδης πράγματι μαθαίνει την τέχνη του άδικου λόγου κι ο Στρεψιάδης κατορθώνει με τα δικά του επιχειρήματα και τις στρεβλές γνώσεις που απέκτησε από το φροντιστήριο να διώξει τους δανειστές. Το πρόβλημα είναι ότι ο ίδιος ο γιος με τις γνώσεις που απέκτησε στρέφεται κατά του ίδιου του πατέρα του με σωματική βία, και μάλιστα επιχειρηματολογεί δικαιολογώντας την πράξη του ως “αντίποινα” για το ξύλο που είχε υποστεί ο ίδιος για “το καλό του” σε παιδική ηλικία από τους γονείς του. Το κλίμα απέκτησε βίαιο χαρακτήρα μετά από μια διαφωνία για την ποίηση, όπου ο Φειδιππίδης “περιφρονεί τους παλαιούς ποιητές που το έργο τους ανέθρεψε τον πατέρα του, ενώ ο Στρεψιάδης δεν μπορεί να δεχτεί τις ανηθικότητες του Ευριπίδη”.²⁵ Έξαλλος ο Στρεψιάδης βάζει φωτιά στο φροντιστήριο του Σωκράτη και το έργο δεν τελειώνει με “τον θριαμβευτικό κόμο, αλλά με την απαλλαγή από το κακό, που στην προκειμένη περίπτωση είναι οι σοφιστές και η νέα παιδεία που αυτοί φέρουν”.²⁶ Οι

²⁴Davidson 1997, 334

²⁵Καρώνη 2003, 116

²⁶Καρώνη 2003, 116

Νεφέλες πάντως παραμένουν “ ένα λαμπρό κομμάτι *συκοφαντικής* παρωδίας ανθρώπων και χωρίς κανένα δισταγμό *σάτιρας νέων ιδεών*.”²⁷

ΘΕΣΜΟΦΟΡΙΑΖΟΥΣΕΣ

Οι *Θεσμοφοριάζουσες*, δηλαδή οι γυναίκες που γιόρταζαν τα Θεσμοφόρια, παίχτηκαν δυο μήνες μετά τη *Λυσιστράτη*, κατά τα μεγάλα Διονύσια του 411 με άρχοντα τον Καλλία. Δεν γνωρίζουμε τους αντιπάλους του Αριστοφάνη στον διαγωνισμό, ούτε και τη θέση που αυτός κατέλαβε. Η κωμωδία αυτή έχει κάποια ομοιότητα με την *Λυσιστράτη* ως προς το ότι ο Χορός *απαρτίζεται από γυναίκες*²⁸. Απουσιάζει κι εδώ η πολιτική *σάτιρα*, όπως και στις *Νεφέλες*. Πιθανώς ο ποιητής να μην ήθελε να επαναληφθεί μετά την *Λυσιστράτη*, γράφοντας άλλη μια “*γυναικεία*” κωμωδία με πολιτικό μήνυμα ή “*επεδίωξε την εποχή εκείνη, κατά τις παραμονές της επαναστάσεως των ολιγαρχικών, οπότε η τρομοκρατία εβασίλευε στην Αθήνα, με τη σύνεση που επέβαλλαν οι κρίσιμες αυτές στιγμές, να αποσπάσει τα πνεύματα, που αγωνιούσαν από την πολιτική μέριμνα και τις αδιάκοπες ταραχές, και παρουσιάζοντας ένα θέμα καθαρώς φιλολογικό, να διασκεδάσει το κοινό εις βάρος του Αγάθωνα και του Ευριπίδη*”²⁹.

Η υπόθεση έχει ως εξής: Οι Αθηναίες έχουν συγκεντρωθεί όπως κάθε χρόνο για να γιορτάσουν τα Θεσμοφόρια, γιορτή αφιερωμένη στη Δήμητρα και στην Περσεφόνη, γιορτή στην οποία δεν μπορούσαν να συμμετέχουν άνδρες. Στη γιορτή εκείνη αποφάσισαν να συζητήσουν το φλέγον ζήτημα της τιμωρίας του Ευριπίδη, ο οποίος θεωρούσαν ότι στις τραγωδίες του τις *κακολογεί*. Ο Ευριπίδης ωστόσο το μαθαίνει και κατανοεί ότι κινδυνεύει η ίδια του η ζωή, ώστε αναζητά μια λύση, κάποιον να τον υπερασπιστεί για να πειστούν οι γυναίκες ότι *σφάλλουν και να μην τον θανατώσουν*. Η λύση που εφευρίσκει είναι να *στείλει*

²⁷ Δρομάζου 1984, 471

²⁸ Οικονομίδης 1961, 141 (*Θεσμοφοριάζουσες*)

²⁹ Οικονομίδης 1961, 142 (*Θεσμοφοριάζουσες*)

τον ποιητή Αγάθωνα, ο οποίος θηλυπρεπίζει αρκετά και στο ντύσιμο και την συμπεριφορά, να εισχωρήσει στην ομάδα των γυναικών, ντυμένος ως γυναίκα. “Ο Αγάθων είναι τόσο θηλυπρεπής όσο ένα πλασματικό αρσενικό μπορεί να είναι, μοιάζει με γυναίκα, ντύνεται σαν γυναίκα, τραγουδά σαν γυναίκα και παίρνει το ρόλο της γυναίκας στο σεξ”.³⁰ Εκεί, αφού πείσει τις γυναίκες ότι είναι μια από αυτές-σύμφωνα με το σχέδιο του Ευριπίδη-θα προσπαθήσει να ανατρέψει την υπάρχουσα άποψη για το μισογυνισμό και τις βλαπτικές ενέργειες κατά των γυναικών εκ μέρους του ποιητή, ώστε να τον σώσει από την επερχόμενη τιμωρία. Ο Ευριπίδης παίρνει τον συγγενή του μαζί για να επισκεφτεί τον Αγάθωνα και να του εξηγήσει το σχέδιό του, ζητώντας παράλληλα τη συνδρομή του για την επιτυχή έκβαση του σχεδίου. Ο συγγενής είναι πιθανώς ο πεθερός του Ευριπίδη, ο Μνησίλοχος, όνομα που δεν αναφέρεται μέσα στο έργο³¹. Ο Αγάθων αρνείται και το δύσκολο έργο αναλαμβάνει ο συγγενής, κατόπιν υποσχέσεως του Ευριπίδη ότι θα τον υπερασπιστεί και θα τον σώσει, αν βρεθεί σε κίνδυνο. Ο Αγάθωνας, όντας ειδικός στην εκθηλωσμένη αμφίεση, αναλαμβάνει να συνεισφέρει στην μεταμφίεση του συγγενή σε γυναίκα. Τον ντύνουν και τον αποτριχώνουν και έτσι παρεισφρέει στη γιορτή. Η σκηνή μεταφέρεται και βρισκόμαστε στο μέρος όπου συναγμένες οι γυναίκες συνεδριάζουν. Μετά την καθιερωμένη προσευχή οι γυναίκες αρχίζουν να κατηγορούν τον Ευριπίδη, όντας αληθινά οργισμένες απέναντί του και ζητούν να καταδικαστεί σε θάνατο. Ο συγγενής αναλαμβάνει να υπερασπιστεί τον Ευριπίδη, δηλώνοντας πως δεν έχει αποκαλύψει μερικά μόνο από τα παραπτώματα των γυναικών. Προφανώς του φάνηκε καλή ιδέα να υπερασπιστεί τον Ευριπίδη κατηγορώντας έμμεσα τις γυναίκες για πολλαπλά σφάλματα, τα οποία θα μπορούσε μεν να είχε αποκαλύψει ο ποιητής, αλλά δεν το έκανε, προστατεύοντας τις. Το λογύδριο του δεν τυγχάνει καλής αντιμετώπισης από το γυναικείο ακροατήριο της συνέλευσης. Στο μεταξύ, στο χώρο μπαίνει ο Κλεισθένης, ο οποίος πληροφορεί τις γυναίκες πως κάποιος άνδρας έχει εισβάλει στο χώρο τους μεταμφιεσμένος σε γυναίκα, με σκοπό να μεταστρέψει την γνώμη τους για τον Ευριπίδη.

Αμέσως οι υποψίες πέφτουν στο πρόσωπο του συγγενή του Ευριπίδη, ο οποίος είναι ο μόνος άγνωστος στο χώρο κι εκείνος που τράβηξε αρνητικά την προσοχή με τις δηλώσεις

³⁰ Sommerstein 2001, 9

³¹ Δάρεμα 1961, 143 (Θεσμοφοριάζουσες)

του. Αφού αποκαλύπτεται το φύλο του, ο Κλεισθένης αναθέτει στις γυναίκες να τον φυλάνε, μέχρι να αναφέρει τη βεβήλωση στους Πρυτάνεις. Ο συγγενής αρπάζει το παιδί μιας γυναίκας από την αγκαλιά της και, τρέχοντας προς το βωμό, δηλώνει πως θα το σκοτώσει, αν τον πειράξουν. Το παιδί, ωστόσο, αποδεικνύεται πως ήταν μια κανάτα με κρασί. Ο Χορός μαζεύει ξύλα γύρω του και τον φυλά, μέχρι να έρθουν οι Πρυτάνεις να αποφασίσουν για την τύχη του. Στο σημείο αυτό “τοποθετείται η Παράβαση, όπου οι γυναίκες πλέκουν το εγκώμιο του εαυτού των, και περηφανεύονται για την υπεροχή τους έναντι των ανδρών”.³² Ο συγγενής σε μια προσπάθεια να καλέσει τον Ευριπίδη να τον σώσει, απαγγέλλει στίχους από την Ελένη και πράγματι ο Ευριπίδης έρχεται κι απαγγέλλουν μαζί στίχους από το έργο. Παράλληλα, έρχεται ένας από τους Πρυτάνεις και βάζει να δέσουν τον συγγενή σε μια σανίδα ενώ τον φυλά ένας αμόρφωτος και κάπως κουτός τοξότης. Για να αποσπάσουν την προσοχή του τοξότη απαγγέλλουν στίχους από την Ανδρομέδα, αλλά δεν τα καταφέρνουν. Για να μπορέσουν να διαφύγουν ο Ευριπίδης συνθηκολογεί με τις γυναίκες υποσχόμενος πως δε θα τις λουδορήσει ξανά σε κανένα έργο του. Όσο για τον τοξότη, εύκολα εν τέλει αποσπάται η προσοχή του όταν τον προσεγγίζει μια όμορφη χορεύτρια, ώστε οι δυο εν αγωνία ήρωες, βρίσκουν την ευκαιρία να διαφύγουν.

ΒΑΤΡΑΧΟΙ

Οι *Βάτραχοι* παραστάθηκαν στα Λήναια το 405 π.Χ. με διδάσκαλο τον Φιλωνίδα και άρχοντα τον Καλλία. Οι *Βάτραχοι* κέρδισαν το πρώτο βραβείο και μάλιστα απεδείχθησαν τόσο αγαπητή κωμωδία, ώστε παρά τα ειωθότα, παραστάθηκαν δυο φορές. Δεύτερη ήρθε η κωμωδία *Μούσαι* του Φρυνίχου και τρίτη η κωμωδία *Κλεοφών* του Πλάτωνα του Κωμικού.³³

Για την κωμωδία αυτή ο Αριστοφάνης έλαβε στεφάνι από την ιερή ελιά που υπήρχε στην Ακρόπολη “ος νενόμισται ισότιμος χρυσώ στεφάνω”, διότι οι ποιητές κατά κανόνα

³² Οικονομίδης 1961, 144 (*Θεσμοφοριάζουσες*)

³³ Οικονομίδης 1961, 193 (*Βάτραχοι*)

στεφανώνονταν με κλαδιά κισσού³⁴. Οι *Βάτραχοι* αποτελούνται από δυο μέρη, το πρώτο το φανταστικό, όπου ο Διόνυσος κατεβαίνει στον Άδη με τον δούλο του Ξανθία (τον οποίο συναντάμε ελάχιστα και στο τέλος των *Νεφελών*) και στο δεύτερο μέρος έχουμε τον αγώνα λόγων μεταξύ Αισχύλου και Ευριπίδη προκειμένου να αποφασιστεί το ποιος θα ακολουθήσει τον Διόνυσο στον Επάνω Κόσμο. Το δεύτερο μέρος έχει ηθικοφιλολογικό βάθος και η παράβαση που χωρίζει τα δυο μέρη έχει πολιτικό χαρακτήρα.³⁵ Ωστόσο, την κωμωδία αυτή δεν θα την χαρακτηρίζαμε πολιτική, αλλά φιλολογική εν συνόλω.

Είναι σημαντικό για την ολόπλευρη προσέγγιση της υπόθεσης και κατανόησης αυτής και της επιλογής της από τον Αριστοφάνη, να γνωρίζουμε το ιστορικό υπόβαθρο. Πολλά γεγονότα και πολιτικές ανακατατάξεις μεσολάβησαν από το 411 που παίχτηκαν οι *Θεσμοφοριάζουσες* μέχρι και το τέλος του 406 που εγράφησαν οι *Βάτραχοι*. “Τέσσερις κυβερνήσεις είχαν διαδεχθεί η μια την άλλη: κατά πρώτον η παλαιά δημοκρατία είχε παραχωρήσει τη θέση της στην ολιγαρχική μερίδα των Τετρακοσίων που είχε επιβληθεί με την τρομοκρατία, είχε υπογράψει μια επαίσχυντη συνθήκη με τη Σπάρτη και είχε αφήσει την Εύβοια να αποστατήσει.

Έπειτα από τεσσεράμιση μηνών διακυβέρνηση, οι Τετρακόσιοι είχαν ανατραπεί και αντικατασταθεί από τη συνέλευση των Πεντακισχιλίων, έναν σοφό συνδυασμό ολιγαρχίας και δημοκρατίας, όπως λέει ο Θουκυδίδης, η οποία κατήργησε τα απόλυτα κυριαρχικά δικαιώματα των πολιτών και εκείνων που είχαν το μέσον να εξοπλίζονται μόνοι τους, καθώς και τον μισθό όλων των αξιωμάτων. Άλλωστε και η κυβέρνηση αυτή δεν παρέμεινε στην αρχή παρά μερικούς μήνες μόνο. Από το 410 επανήλθαν στο παλαιό πολίτευμα. Τότε όχι μόνο αποκαταστάθηκαν οι μισθοί, αλλά και νέοι δημιουργήθηκαν από τον δημαγωγό Κλεοφώντα, τον διάδοχο του Κλέωνα και του Υπέμβουλου, προς μεγάλη βλάβη του δημοσίου πλούτου. Η κυβέρνηση αυτή υπήρξε για τους Αθηναίους μια νέα περίοδος δυσारेσκείων, καταδόσεων και βιαιοτήτων”.³⁶

³⁴ Δρομάζος 1984, 517

³⁵ Οικονομίδης 1961, 193 (*Βάτραχοι*)

³⁶ Οικονομίδης 1961, 194 (*Βάτραχοι*)

Παράλληλα ο Αλκιβιάδης που έχει ήδη έρθει σε ρήξη με την Σπάρτη, ψάχνει τρόπο να επανέλθει στην Αθήνα, ώστε το δίλημμα είναι “Αλκιβιάδης, ή όχι Αλκιβιάδης”³⁷. Ο Αλκιβιάδης εν τέλει επανέρχεται στην Αθήνα ύστερα από τις επιτυχίες του στην Κύζικο (410) εναντίον του Σπαρτιάτη ναυάρχου Μινδάρου, επίσης στο Βυζάντιο και στη Χαλκηδόνα. Στα 406 οι Αθηναίοι ηττώνται από τους Λακεδαιμονίους στην Έφεσσο και κατόπιν ο Αλκιβιάδης δεν επανεκλέγεται στρατηγός και φεύγει στη Θράκη. “Η Πολιτεία επιστρατεύει και τους δούλους με την υπόσχεση ότι μετά τη νίκη θα επακολουθήσει η απελευθέρωσή τους. Επακολουθεί η περιώνυμη ναυμαχία στις Αργινούσες, όπου δυο χιλιάδες ναύτες θαλασσοπνίγηκαν και οι Αθηναίοι ναύαρχοι ισχυρίστηκαν ότι δεν μπόρεσαν να τους περισυλλέξουν και να τους θάψουν λόγω θαλασσοταραχής. Οι ολιγαρχικοί καταδικάζουν τους ναυάρχους σε θάνατο. Η δημοκρατική παράταξη αδυνατίζει. Ακολουθεί το 405 η πανωλεθρία στους Αιγός ποταμούς. Τρεις χιλιάδες άνδρες αιχμαλωτίστηκαν. Οι Λακεδαιμόνιοι σφάξανε το δημοκρατικό ναύαρχο Φιλοκλέα αλλά τον Αδείμαντο που ήταν βαλτός ούτε και τον πείραξαν. Όταν μαθεύτηκε το κακό στην Αθήνα *οιμωγή εκ του Πειραιώς δια των μακρών τειχών εις άστν διήκεν* (Ξενοφώντα, *Ελληνικά Β*, II, 3). Οι ολιγαρχικοί πανηγυρίζουν τη νίκη των συμμαχικών όπλων. Ο Κλεοφών δίνει την τελευταία μάχη της δημοκρατίας με όσες δυνάμεις του απέμειναν. Νομοθετεί την αυτονομία και ισοτιμία των πιστών συμμάχων και δίνει αμνηστία στα πολιτικά αδικήματα. Ο Λύσανδρος έχει αποκλείσει την Αθήνα. Ο Θηραμένης υπόσχεται *έντιμον ειρήνη* και εκλέγεται αντιπρόσωπος. Εισάγει τον Κλεοφώντα σε δίκη για έκτακτα μέτρα τάξεως και τον θανατώνει. Έτσι φτάσαμε στους τριάκοντα τυράννους που κάλεσαν το Λακεδαιμόνιο Λύσανδρο στην Αθήνα, να φέρει τη *νέα τάξη των πραγμάτων*. Και την έφερε!”³⁸

Το 407 είχε πεθάνει ο Ευριπίδης, το 406 ο Σοφοκλής κι ο Αγάθων. Οι ποιητές εν ζωή ήταν νέοι και χωρίς την αίγλη των παλαιών.” Η λογοτεχνική δόξα της Αθήνας φαινόταν σαν να επρόκειτο να ακολουθήσει την στρατιωτική της ισχύ”³⁹. Ο Αριστοφάνης, καθώς φαίνεται ήταν αρκετά συντηρητικός και αντιπαθούσε τα νέα ρεύματα, γράφει λοιπόν μια κωμωδία για

³⁷ Δρομάζος 1984, 518

³⁸ Δρομάζος 1984, 518

³⁹ Οικονομίδης 1961, 195 (*Βάτραχοι*)

τους ποιητές που χάθηκαν και άφησαν δυσαναπλήρωτο κενό. Εξίσου φαίνεται το συντηρητικό του πνεύμα και στις *Νεφέλες*, όπου επικρίνει τη σοφιστική και τις νέες ιδέες που φέρνει. “Συγκρίνοντας την τωρινή κατάσταση της πόλεως με την παλιά Αθήνα, τόσο από πολιτική όσο και υλική άποψη, όσο κι από την ηθική, θρησκευτική και λογοτεχνική, εύρισκε μια στενότερη σχέση αιτίας και αποτελέσματος μεταξύ των δυο αυτών παραγόντων. Μπροσ στα μάτια του, ο Αισχύλος αντιπροσώπευε τη δοξασμένη, τη γεμάτη αρετές εποχή. Ο Ευριπίδης την εποχή της παρακμής και της διαφθοράς. Και από την αντίληψη αυτή επήγασε η υπόθεση της κωμωδίας του”⁴⁰.

Η υπόθεση έχει ως εξής: Ο θεός Διόνυσος, μην ξεχνάμε πως ήταν θεός του θεάτρου και γι’ αυτό ενοχλείται τόσο από τους θανάτους των μεγάλων τραγικών, αποφασίζει να κατέβει στον Άδη για να φέρει πίσω στη ζωή τον πρόσφατα θανόντα Ευριπίδη. Για να κάνει αυτό το ταξίδι στον Άδη μεταμφιέζεται στη μορφή του Ηρακλή κι εμφανίζεται μπροστά του ζητώντας του οδηγίες για τον πιο εύκολο τρόπο για την κατάβαση.

Έχει συνοδό του τον δούλο του Ξανθία, ο οποίος όπως θα δούμε παίζει κεντρικό ρόλο στην κωμική εξέλιξη της υπόθεσης. Φτάνει λοιπόν ο Διόνυσος στη λίμνη του Άδη κι ο Χάρωντας τον περνάει απέναντι. Εκεί υπάρχουν Βάτραχοι, οι οποίοι κοάζουν καθ’ όλη το διάστημα που βρίσκεται ο Διόνυσος στη λίμνη. Ο Ξανθίας αναγκάζεται να κάνει το γύρο της λίμνης και να τους συναντήσει στην άλλη όχθη. Εκεί βρίσκονται μπροστά στο παλάτι του Πλούτωνα. Ακούν “τους θρησκευτικούς ύμνους των μνημένων στα Ελευσίνια μυστήρια , που θα αποτελούν στο εξής τον Χορό της κωμωδίας”.⁴¹ Σε αυτό το σημείο αρχίζει μια διαρκής εναλλαγή μεταμφιέσεων, όπου ο Διόνυσος δίνει τα ρούχα του στον Ξανθία για να φαίνεται εκείνος ως Ηρακλής και έπειτα τα ζητά ξανά και πάλι από την αρχή.

Η πρώτη αλλαγή συμβαίνει όταν τους συναντά ο Αιακός ο οποίος βλέπει τον Διόνυσο και , περνώντας τον για τον Ηρακλή, απειλεί να τον δείρει, εξαιτίας παλιών λογαριασμών που είχαν. Ο Διόνυσος δίνει τα Ηρακλικά ενδυματολογικά στοιχεία στον Ξανθία καθώς φοβάται για τη σωματική του ακεραιότητα. Στη συνέχεια ωστόσο, εμφανίζεται η οικονόμος του Άδη η οποία βλέπει τον Ξανθία και -νομίζοντας τον για τον Ηρακλή - του τάζει φαγοπότι και

⁴⁰ Οικονομίδης 1961, 195 (*Βάτραχοι*)

⁴¹ Οικονομίδης 1961, 196 (*Βάτραχοι*)

γυναίκες. Ο Διόνυσος ακούγοντας αυτά, ντύνεται εκείνος Ηρακλής. Εκείνη τη στιγμή εμφανίζονται δυο ταβερνιάρισσες, στις οποίες ο Ηρακλής έφαγε χωρίς να πληρώσει, ώστε πάλι απειλούν τον Διόνυσο-Ηρακλή να τον τιμωρήσουν.

Ξαναπαίθει με παρακαλετά ο Διόνυσος τον Ξανθία να ντυθεί Ηρακλής, μόνο που τότε εμφανίζεται ο Αιακός ξανά, με βίαιες διαθέσεις. Απειλεί να τον δείρει κι ο Ξανθίας προσπαθεί να τον πείσει να δείρει τον... δούλο του, δηλαδή τον Διόνυσο. Ο Διόνυσος διαμαρτύρεται ότι είναι θεός και αποφασίζεται εν τέλει να δαρθούν κι οι δυο. Όποιος δεν πονέσει, αυτός είναι ο θεός. Σαφώς πονούν κι οι δυο, αλλά προσπαθούν να μην το δείξουν. Ο Αιακός τους στέλνει στον Πλούτωνα και την Περσεφόνη να αποφασίσουν εκείνοι ποιος είναι ο θεός, καθώς εκείνος αδυνατεί. Έξω από το παλάτι του Πλούτωνα ο Ξανθίας συνομιλεί με έναν υπηρέτη και παράλληλα ακούγονται φωνές, στη σκηνή μπαίνει ο Διόνυσος, ο Ευριπίδης κι ο Αισχύλος.

Αρχίζει λοιπόν η λεκτική μονομαχία μεταξύ των δυο ποιητών για να αποδειχθεί ποιος είναι άξιος να λάβει τη θέση του πάνω στη γη ξανά, και να σώσει την τραγική ποίηση από την αδράνεια. Παρότι ο Διόνυσος είχε κατέβει στον Άδη για να πάρει μαζί του τον Ευριπίδη, αλλάζει γνώμη κι επιλέγει τον Αισχύλο, γεγονός που προξενεί την έντονη δυσαρέσκεια του Ευριπίδη, όπως είναι φυσικό. Στο τέλος ο Πλούτωνας χαιρετά τον Διόνυσο και τον Αισχύλο με το παράγγελμα του δεύτερου να του κρατήσει το θρόνο ο Σοφοκλής, μήπως και ξαναγυρίσει ο ίδιος κάποτε, καθώς τον θεωρεί δεύτερο στην τέχνη της τραγωδίας.

2.ΟΙ ΚΩΜΙΚΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

2.1 Η ΓΛΩΣΣΑ

Οι αράδες του μεγάλου κωμωδιογράφου προκαλούν μέχρι και σήμερα ακράτητα γέλια στους αναγνώστες και τα έργα του αποτελούν δημοφιλείς επιλογές θεατρικών παραστάσεων κατά τους θερινούς μήνες στο θέατρο της Επιδαύρου.

Η γλώσσα του Αριστοφάνη διαδραματίζει σημαίνοντα ρόλο στην κωμική υπόσταση του έργου, όπου αρύεται λέξεις και τεχνικές ικανές να πλαισιώσουν ιδανικά την κωμική πλοκή.

Χρησιμοποιεί συχνά αστεία που υπονοούνται, όπου “ο θεατής περιμένει μια λέξη και την τελευταία στιγμή ακούει μια άλλη, που μπορεί να μοιάζει στον ήχο, αλλά έχει εντελώς διαφορετική έννοια. Επίσης ο ποιητής χρησιμοποιεί κι άλλους τρόπους στον κωμικό του λόγο, όπως τη μετατόπιση, τον αιφνιδιασμό, την επέκταση, την αναστροφή, την επανάληψη, το ασύνδετο και τη συσσώρευση λέξεων.”⁴²

Πώς κατορθώνει όμως το έργο του να καθίσταται διαχρονικά κωμικό; Πίσω από τα κείμενα του κρύβονται κωμικές τακτικές που χαρίζουν άφθονο χιούμορ στο κείμενο, καλά

⁴² Παππάς 1996, 181. Για τους τρόπους της κωμικής γλώσσας του Αριστοφάνη με πλείστα παραδείγματα και πλήρη επεξήγηση των τρόπων, βλ. Μιχαήλ, 1981. Ο Παππάς (σελ.188) αναφέρει παρά προσδοκίαν ή παρ'υπόνοιαν αστεία στους *Βατράχους*: στ.145-153,577-8,1058-1061,1528-1533 και στις *Θεσμοφοριάζουσες*: στ.528-30,909-10,936-8. Αναφέρει παραδείγματα και σε λοιπές κωμωδίες του Αριστοφάνη. Για τη μετατόπιση αναφέρει ότι υπάρχουν πλείστα παραδείγματα στις κωμωδίες, ενώ για τον αιφνιδιασμό αναφέρει: “προσφέρει στο θεατή την ευχάριστη έκπληξη με τα παρά προσδοκίαν αστεία. Ο ποιητής μεταπηδά απότομα από το θέμα του σε ετερογενείς έννοιες και αναμειγνύει εύκολα στοιχεία από διαφορετικά επίπεδα(...). Για την επέκταση αναφέρει πως ο Αριστοφάνης “πετυχαίνει την παραποίηση μια λέξης και τη δημιουργία νέων. Με την νοηματική επέκταση έχει τη δυνατότητα να προσθέσει νέα, ξένα στοιχεία στο λόγο του, συνήθως σατιρικά, σκωπτικά και άσεμνα. Πρβλ. *Βάτραχοι*: 1476-8. Η αναστροφή, είναι άλλο ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον στοιχείο που αφορά στους ρόλους και την κωμική, απρόσμενη αντιστροφή τους. Στις δεδομένες κωμωδίες έχουμε τον Ξανθία με τον Διόνυσο (*Βάτραχοι*) και τον Στρεπιάδη με τον Φειδιππίδη (*Νεφέλες*), όπου οι ρόλοι μοιράζονται ο ένας στοιχεία του άλλου, υιοθετώντας τα αντίστοιχα χαρακτηριστικά. Η επανάληψη επίσης ως τεχνική είναι αρκετά συνήθης. Ένα παράδειγμα είναι από τους *Βατράχους* κατά τον αγώνα λόγου μεταξύ Ευριπίδη και Αισχύλου, όπου ο Αισχύλος υπονομεύει τον λόγο του Ευριπίδη επαναλαμβάνοντας στην αρχή κάθε φράσης το “ληκύθιον απώλεσεν” (στίχοι 1206-1224). Το *ληκύθιον* σημαίνει *μικρή φιάλη λαδιού* (Σύμφωνα με το λεξικό αρχαίας ελληνικής Lidell,Scott & Jones), ωστόσο ο Dover (2003, 246) το ερμηνεύει μεν πως έχασε τη φιάλη λαδιού, αλλά πιστεύει πως ιδιωματικά σημαίνει “ξεψωλιάστηκε”, άποψη που συμμαρτίζεται κι ο Robson (2009, 68). Για τη συσσώρευση λέξεων στον Αριστοφάνη ο Παππάς (σελ.189) παραπέμπει στον Σπυρόπουλο, 1974.

μελετημένες ατάκες και καθώς φαίνεται, επιμελής προετοιμασία η οποία φυσικά και σκοπό είχε να φτάσει στο βραβείο, αλλά και να εκφράσει τις απόψεις του για τα κοινωνικοπολιτικά συμβαίνοντα και συμβεβηκότα, όπως θα δούμε παρακάτω.

Το γεγονός ότι στόχευε στην κατάκτηση του βραβείου, φαίνεται και από την πικρία του που δεν κέρδισε το πρώτο βραβείο στις Νεφέλες:

Στίχοι 518-526

*ὦ θεώμενοι, κατερῶ πρὸς ὑμᾶς ἐλευθέρως
τάληθῆ, νῆ τὸν Διόνυσον τὸν ἐκθρέψαντά με.
οὕτω νικήσαιμί τ' ἐγὼ καὶ νομιζοίμην σοφός,
ὡς ὑμᾶς ἠγούμενος εἶναι θεατᾶς δεξιούς
καὶ ταύτην σοφώτατ' ἔχειν τῶν ἐμῶν κωμωδιῶν,
πρώτους ἠξίωσ' ἀναγεῦσ' ὑμᾶς, ἢ παρέσχε μοι
ἔργον πλεῖστον· εἴτ' ἀνεχώρουν ὑπ' ἀνδρῶν φορτικῶν
ἠήτηθεις οὐκ ἄξιος ὢν· ταῦτ' οἶν ὑμῖν μέμφομαι
τοῖς σοφοῖς, ὧν οὔνεκ' ἐγὼ ταῦτ' ἐπραγματευόμην.*

*Ω θεατές, την αλήθεια σ' εσάς, μά το θεό το Διόνυσο
που μ' ανάστησε, τώρα θα πω, θα μιλήσω ελεύθερα.
Όσο, βέβαια, τη νίκη ποθώ κι άξιο να με πουν ποιητή,
άλλο τόσο είν' αλήθεια που εγώ, έχοντάς σας για έξυπνους
κι από πίστη πως το έργο μου αυτό, που πολύ το δούλεψα,
έξοχο είναι, είπα θα 'πρεπε εσείς πρώτοι να το κρίνετε·
κι όμως έχασα εγώ, νικητές βγήκαν άλλοι, του σωρού·
άδικο ήταν· σ' εσάς τους σοφούς το παράπονο θα πω,
που για χάρη σας έκανα εγώ τόσον κόπο και δουλειά*

(Μετάφραση Θρ. Σταύρου)

Η εκδοχή που έχει παραδοθεί σε εμάς, είναι μια δεύτερη εκδοχή που κατασκεύασε ο Αριστοφάνης, αφού είχε δώσει στους αγώνες την πρώτη, ώστε μπόρεσε να σχολιάσει το γεγονός της ήττας του, όπου βρέθηκε στην τρίτη θέση.⁴³

Το κωμικό του στοιχείο εκτυλίσσεται και συμπορεύεται όμορφα με τα μηνύματα για την κοινωνία που προβάλλονται στα έργα του, αναδεικνύοντας τις κωμωδίες του ως πολύπλευρες και σαφή δείγματα μιας χαρισματικής, ευφυούς προσωπικότητας.

Ο Pascal Thiercy αναφέρεται στο δοκίμιο του Baudelaire *Περί της ουσίας του γέλιου*, όπου διακρίνεται “ το απλό, ενδεικτικό κωμικό από το απόλυτο ή γκροτέσκο κωμικό”⁴⁴. Παρατηρεί ο Thiercy ότι “τα χορικά, τα πρόσωπα, η οργάνωση του διαλόγου καθώς και κάποια μέσα που ο ποιητής χρησιμοποιεί συστηματικά, όπως η ανατροπή των τρεχουσών αξιών και οι μεταμφιέσεις, όλα αυτά τα στοιχεία οργανώνονται γύρω από αυτά τα δυο είδη του κωμικού προκειμένου να αποτελέσουν τη θεατρική μυθοπλασία του Αριστοφάνη”⁴⁵. Στο ενδεικτικό κωμικό συμπεριλαμβάνονται “οι δεσμοί του έργου με την καθημερινή πραγματικότητα”⁴⁶, και συγκεκριμένα ό,τι αφορά το ίδιο το κείμενο, ήτοι το λεκτικό κωμικό κατά ένα μεγάλο μέρος του,τη σάτιρα, τα σκηνικά εφέ, την παρωδία και τα διακωμωδούμενα πρόσωπα. Το γκροτέσκο περιλαμβάνει τους κωμικούς ήρωες, την υπερβολή στην υπόθεση που συχνά αγγίζει τα όρια του φανταστικού, την “παρεκτροπή της φύσης και της γλώσσας” και “ένα σύνολο αναπαραστάσεων τόσο πυκνό, που γίνεται το ίδιο πραγματικότητα, μια πραγματικότητα όμως διαφορετική που προσεγγίζει τον παραλογισμό”⁴⁷.

Ο Αριστοφάνης είναι προπαγανδιστής και άριστος κωμικός ποιητής, συνδυάζοντας τα χαρακτηριστικά αυτά ταυτόχρονα. Το κυρίαρχο χαρακτηριστικό του γκροτέσκου στη σάτιρα είναι η φαντασία στα πιο αφύσικα και υπερβολικά μεγέθη. Μια μέθοδος είναι να πάρει ο κωμικός τις ιδέες, τα ιδανικά από κάποιο εκτιθέμενο στην κωμωδία πρόσωπο, να μεγεθύνει αυτές τις ιδέες, φέρνοντας τις στην λογική τους κατάληξη, όπου φαίνονται πλέον παράλογες.

⁴³ Dover 2003, 150

⁴⁴ Thiercy 1999, 46

⁴⁵ Thiercy 1999, 46

⁴⁶ Thiercy 1999, 46

⁴⁷ Thiercy 1999, 46-47

Στη συνέχεια ντύνει αυτή την κωμική γελοία μάζα με *ανθρώπινα φορέματα*, φέρνοντάς την σε ένα περιβάλλον όπου η πλήρης γελοιότητα των υπαινιγμών τους εκδηλώνεται.⁴⁸ “Αυτό το φανταστικό σύμπαν εξυπηρετείται από ένα συναρπαστικά κωμικό λεκτικό. Ο Αριστοφάνης αρέσκειται σε ατελείωτες απαριθμήσεις, εξασκεί την τέχνη της ανάμιξης και της ασυμφωνίας. Άλλοτε συγκαλεί όλα τα θηράματα και τα ψάρια του ελληνικού κόσμου και κάνει ν’ αναδύεται στη σκηνή, μόνο με τη δύναμη των λέξεων, μια χώρα ευδαιμονίας. Άλλοτε προκαλεί το γέλιο πολλαπλασιάζοντας τα τεχνάσματα ασυμφωνίας. Διασκεδαστικοί νεολογισμοί, αναπάντεχοι αστεϊσμοί, παιχνίδια ύφους και παρωδίες τραγικών στίχων, όλοι αυτοί οι τρόποι που απελευθερώνουν την ιλαρότητα συνεισφέρουν στη δημιουργία ενός παράδοξου κόσμου, παραμορφωμένου, εξωπραγματικού”.⁴⁹ Η γλώσσα πρωταγωνιστεί και περιβάλλει την πλοκή με την κωμική πολυπλοκότητά της, αναδεικνύοντας κάθε χιουμοριστική πτυχή του έργου, με τον καλύτερο δυνατό τρόπο.

2.2 ΠΑΡΩΔΙΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΤΡΑΓΩΔΙΑ

Το πρώτο βασικό χαρακτηριστικό της κωμικής τακτικής του Αριστοφάνη είναι η παρωδία, η οποία όπως προαναφέρθηκε σύμφωνα με τον P. Thiery, ανήκει στο ενδεικτικό κωμικό. Ορίζεται ως η κωμική μίμηση και αλλοίωση καθ’ υπερβολήν ενός σοβαρού, σοβαροφανούς στοιχείου και γενικότερα οποιουδήποτε στοιχείου μπορεί να γίνει αντικείμενο σάτιρας.⁵⁰ Με τη στενότερη σημασία της είναι “η κωμική μίμηση ενός σοβαρού προτύπου του οποίου διατηρεί τα τυπικά-μορφικά στοιχεία, αλλά μεταβάλλει το περιεχόμενο-ουσία, κατά τρόπο

⁴⁸ Grene 1937, 90

⁴⁹ Said, Trede, Boulluec 2001, 222

⁵⁰ Μιχαήλ 1981, 109

μη αρμόζοντα εις αυτό” .⁵¹ Η σύγκριση μεταξύ κωμωδίας και τραγωδίας έχει αρκετές πλευρές, εν συντομία η βασική αντίθεση έγκειται στο ότι η κωμωδία χρησιμοποιεί το *φαύλον*, ενώ η τραγωδία το *σεμνόν*.⁵² Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* αναφέρει πως η επική ποίηση, η ποίηση της τραγωδίας, η κωμωδία, η ποίηση των διθυράμβων, η αυλητική και κιθαριστική τέχνη είναι στο σύνολο τους μιμήσεις. Διαφέρουν μεταξύ τους ως προς τρία χαρακτηριστικά: α) από την άποψη των μέσων με τα οποία κάνουν τη μίμηση, β) από την άποψη ότι μιμούνται διαφορετικά πράγματα και γ) από την άποψη ότι τη μίμηση την κάνουν με διαφορετικό κι όχι με ίδιο τρόπο.⁵³ Τα έργα αυτά, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη ονομάζονται δράματα, γιατί μιμούνται ανθρώπους που δρουν.⁵⁴ Η κωμωδία είναι μίμηση ανθρώπων χειρότερων από το μέσο όρο των συνηθισμένων καθημερινών ανθρώπων, όχι όμως σε σχέση με κάθε είδος κακίας, αλλά μόνο σε σχέση με την ασχήμια, της οποίας μέρος είναι κάθε τι που, ως καταγέλαστο, προκαλεί το γέλιο.⁵⁵ Η τραγωδία αποτελεί πρόσφορο έδαφος για τον Αριστοφάνη που με την υπερβολική έκταση που προσδίδει στο τραγικό ύφος και τη μίμηση αυτού καθώς και του λεξιλογίου, επιτυγχάνει την πρόσμειξη κωμικοτραγικών στοιχείων στο έργο. Είναι γεγονός όμως ότι “στην κωμωδία σπάνια παρωδείται ποίηση που να μην είναι θεατρική, κι αυτό γιατί οι μεγαλύτεροι εκπρόσωποι της ποίησης αυτής, είχαν από καιρό πεθάνει”.⁵⁶ Η άποψη αυτή πιθανώς θα μπορούσε να ερμηνευτεί με διττά, αφενός αναδεικνύεται μια “ντομπροσύνη” εκ μέρους του Αριστοφάνη, καθώς αντιμετωπίζει ζωντανούς αυτούς που σατιρίζει και αφετέρου ενδέχεται η προτίμηση αυτή να έγκειται στην επιθυμία νουθεσίας και διδαχής μέσα από την διακωμώδηση των τραγικών έργων. Ο ποιητής με περισσή άνεση κινείται ανάμεσα στο λυρισμό και τη χλεύη, στην επισημότητα

⁵¹ Grellmann, κατά παράθεσιν του P.Rau μέσα σε : Μιχαήλ 1981, 107. Ωστόσο ο Rau, συνεχίζει ο Μιχαήλ, χαρακτηρίζει τον λόγο αυτό ανεπαρκή “για τον λόγο ότι η μεταβολή πολλάκις γίνεται και εις την μορφήν, ώστε την κωμικότητα της παρωδίας βασικώς να αποτελεί μια απρέπεια (*unangemessenheit*) στη σχέση της μορφής και της ουσίας-περιεχομένου, που είναι αρμονική εις το σοβαρόν πρότυπον (...) “. Καταλήγει στο συμπέρασμα ο Rau ότι η κωμική ουσία της παρωδίας συνίσταται στην αντίθεση μεταξύ της “αναμενόμενης με την μίμηση αρμονικής εις την ουσίαν-περιεχόμενον και την μορφήν διαμορφώσεως του προτύπου και της προσαρμογής του, δηλαδή της διαστροφής του εις ασήμαντους και γελοίας περιστάσεις” (Στο ίδιο, Μιχαήλ, 1981, 107-8)

⁵² Taplin : Segal, 2002, 25

⁵³ Αριστοτέλης *Περί Ποιητικής*, 1447a

⁵⁴ Αριστοτέλης *Περί Ποιητικής*, 1448a, 3

⁵⁵ Αριστοτέλης *Περί Ποιητικής*, 1448b, 5

⁵⁶ Dover 2003, 114

και στο χυδαίο ύφος. Η παρωδία “συμβάλλει στην υφολογική ποικιλία της κωμωδίας”⁵⁷ και έχει δυο στόχους: πρώτον, να εκθέσει την τραγωδία στην κριτική του κοινού και δεύτερον να συγκεράσει τα εντελώς αντιθετικά ύφη της τραγωδίας, όπου η γλώσσα είναι αντίστοιχη του τραγικού περιεχομένου, και της κωμωδίας με την αισχρολογία και την καθημερινή, χοντροκομμένη ενίοτε γλώσσα των καθημερινών ή φανταστικών καταστάσεων που βιώνουν οι ήρωες.⁵⁸ ” Η παρωδία εκδηλωνόταν και με την διακωμώδηση των χρησμών και στην “καμιά φορά χυδαία, κωμική διασκευή και εκμετάλλευση τυπικών εκφράσεων που συνδέονται με τη θρησκευτική τελετουργία”⁵⁹. Κεντρικό σημείο της παρωδίας είναι η ανισορροπία κωμικού περιεχομένου και μίμησης του τραγικού λόγου. Γενικότερα, το στοιχείο του αιφνιδιασμού, το οποίο αγγίζει και την παρωδιακή τεχνική, είναι μια τεχνική συχνά εφαρμόσιμη από τον Αριστοφάνη. Η έννοια της *παρατραγωδίας* είναι συνυφασμένη με την παρωδία της τραγικής γλώσσας⁶⁰ και συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον Παππά, “συνήθως ο ποιητής ενσωματώνει εκφραστικά σχήματα που χαρακτηρίζουν την τραγωδία, παραθέτοντας ολόκληρους στίχους αυτολεξεί ή κατά προσέγγιση, τους οποίους προσαρμόζει και εντάσσει στο πλαίσιο της υπόθεσης του έργου”⁶¹. Ο Silk ωστόσο στέκεται στις διαφορές παρωδίας και παρατραγωδίας, θεωρώντας την πρώτη έννοια αρνητική που έγκειται στην “ανάκληση ενός συγκεκριμένου προτύπου και την ανατροπή του. Η μη παρωδιακή παρατραγωδία δεν είναι απαραίτητως ανατρεπτική ή αρνητική. Κατά δεύτερον, η παρωδία συνήθως κινείται μέσα σε ένα ευρύ πλαίσιο συσχετισμών, δε συμβαίνει το ίδιο με την παρατραγωδία”⁶². Ο Παππάς τονίζει επίσης ότι δεν είναι όλες οι τραγικές αναφορές σε μια κωμωδία παρωδίες, τουναντίον, οι περισσότερες από τις παρατραγωδίες του Αριστοφάνη δεν

⁵⁷ Παππάς 2016, 183

⁵⁸ Dover 2003, 111

⁵⁹ Dover 2003, 115

⁶⁰ Παππάς 2016, 184. Βλ. επίσης Dover όπου αναφέρει σχετικά με την παρατραγωδία: “περισσότερο αξιοσημείωτη από τις κωμικές αυτές *κατασκευές* είναι η χρήση γλωσσικών στοιχείων που δανείζεται σκόπιμα ο ποιητής από τη σοβαρή ποίηση ή από ειδικά τεχνικά εγχειρίδια. Όλες αυτές τις χρήσεις συνηθίζουμε να τις κατατάσσουμε, λίγο παραπλανητικά ίσως, κάτω από το γενικό τίτλο *παρωδία*- και ένα μεγάλο μέρος της παρωδίας αποτελεί παρατραγωδία, γιατί τα σύγχρονα τραγικά κείμενα αποτελούσαν την πιο προσιτή της πηγή”. (Dover 2003, 110). Υπάρχει συμφωνία ως προς την παρατραγωδία, ότι είναι το κομμάτι της παρωδίας που σατιρίζει την τραγωδία με την μίμηση του τραγικού ύφους και λεξιλογίου, επιτυγχάνοντας την πρόκληση γέλιου μέσα από τις κωμικές αντιθέσεις του καθημερινού-γκροτέσκου ύφους με το τραγικό-λυρικό ύφος.

⁶¹ Παππάς 2016, 184

⁶² Silk 2007, 285

είναι παρωδίες.⁶³ Ο Robson επίσης αναφέρεται στους όρους της τραγωδίας και της παρατραγωδίας και στους τρόπους που η τραγωδία γίνεται ορατή στο Αριστοφανικό έργο. Γνωμικά, τραγικές διασκευές, σίχοι σε τραγικό ύφος, ακόμη και οι μεγάλοι τραγικοί ως ήρωες⁶⁴ (είδαμε επί παραδείγματι στις *Θεσμοφοριάζουσες* να πρωταγωνιστεί ο Ευριπίδης και στους *Βατράχους* ο Ευριπίδης με τον Αισχύλο) είναι μερικοί μόνο τρόποι με τους οποίους η τραγωδία φανερώνεται στην κωμωδία σε μιαν αρμονική, θα λέγαμε, συνύπαρξη.

Ο Robson θεωρεί πως ο όρος *παρωδία* κατά τη χρήση του επεκτείνεται σε μεγάλο βαθμό, γίνεται κατάχρησή του, ώστε καταλήγει να περιγράφει αποσπάσματα που δεν είναι παρωδιακά.⁶⁵ Θεωρεί δε τον όρο *παρατραγωδία* (*paratragedy*) εξαιρετικά χρήσιμο, καθώς μπορεί να λειτουργήσει ως όρος που περιγράφει οποιονδήποτε τρόπο η τραγωδία ανακαλείται εντός της κωμωδίας, ώστε μας επιτρέπει να συλλέξουμε και να συζητήσουμε κάτω από μια κοινή έννοια, μια σωρεία διαφορετικών φαινομένων. Άρα όταν βρίσκουμε μια λέξη, ένα γνωμικό, έναν χαρακτήρα ή κάποιον σίχο που να είναι παρμένα από τον κόσμο της τραγωδίας και να ενυπάρχουν εμβόλιμα στον κόσμο της κωμωδίας, τότε μπορούμε τα θέματα αυτά να τα επονομάσουμε παρατραγωδία.⁶⁶ Ο Robson συνεχίζει με την διάκριση της έννοιας *tragic pastiche*, από την *parody*. *Pastiche* είναι θα λέγαμε η σάτιρα που βασίζεται στη μίμηση και η διαφορά της με την παρωδία είναι πως ενώ η παρωδία περιπαίζει, η πρώτη μιμείται. Για να είναι πετυχημένη η μιμητική σάτιρα της τραγωδίας, πρέπει να είναι μέσα στα όρια του να μην περιπαίζει τις τραγικές συμβάσεις που μιμείται και να μην παρουσιάσει καθόλου μη τραγικά στοιχεία (για παράδειγμα αισχρολογία) με το φόβο της αυτο-υπονόμευσης.⁶⁷ Παρότι, όπως προαναφέραμε, η παρωδία της τραγωδίας χρησιμοποιείται για σκοπούς κωμικούς και επικριτικούς, η μίμηση της τραγωδίας χρησιμοποιείται για να προσδώσει βαρύτητα στο έργο. Ο τρόπος που μαθαίνει ο Στρεψιάδης στις *Νεφέλες* -χαρακτηριστικά δύσκολος- είναι τραγικό κι όχι κωμικό μοτίβο, ενώ στις παραβάσεις δεν είναι λίγες οι φορές που ο χορός χρησιμοποιεί τραγική γλώσσα με την

⁶³ Παππάς 2016, 186

⁶⁴ Robson 2009, 105

⁶⁵ Robson 2009, 105

⁶⁶ Robson 2009, 105

⁶⁷ Robson 2009, 114

επίδραση της τραγωδίας που υπογραμμίζει τη βαρύτητα των λέξεων με τις οποίες απευθύνονται οι ήρωες στο κοινό.

Αυτό που γίνεται κατανοητό, είναι ότι σε τούτη τη μελέτη ουσιαστικά προτείνεται η διεύρυνση του όρου παρατραγωδία και αποσαφήνιση αυτού, ως προς τη χρήση εμβόλιμων τραγικών στοιχείων στην κωμωδία τα οποία δεν είναι απαραίτητα κωμικά ή σατιρικά, ενώ η παρωδία έχει την καθαρά σατιρική μορφή ενός στρεβλωμένου αρχικού ειδώλου. Η διαδικασία αυτή λέγεται *detorsio in comicum* (κωμική στρέβλωση)⁶⁸ Λειτουργεί θα λέγαμε σαν κάτοπτρο παραμορφωτικό, που δείχνει το αρχικό πρότυπο με όλα του τα χαρακτηριστικά υπερβολικά δοσμένα, ώστε καθίστανται σατιρικά.

Το κοινό του Αριστοφάνη ωστόσο, δεν χρειαζόταν να αποτελείται αποκλειστικά από πεπαιδευμένους θεατές. Σίγουρα έπρεπε να γνωρίζουν το αρχικό έργο για να κατανοήσουν την παρωδία αυτού, από την άλλη πλευρά όμως, είναι πλείστα τα καθημερινά, “χοντροκομμένα” αστεία που θα έκαναν και κάποιον μη μορφωμένο να γελάσει. Απευθύνετο σε όλους τους θεατές το έργο του Αριστοφάνη.

Ως προς την παρατραγωδία, τα στοιχεία που υποδεικνύουν την ύπαρξη αυτής, είναι για παράδειγμα εμβόλιμες λέξεις μέσα σε ένα κωμικό χωρίο με γνήσια σεναριακή υπόσταση, που δεν αναφέρεται σατιρικά σε κάποιο ήδη υπάρχον έργο. Είναι βέβαια φυσικό ο Αριστοφάνης να έχει ίσως επηρεαστεί από τις τραγικές νόρμες και το χρησιμοποιούμενο λεξιλόγιο, διαχωρίζεται όμως ως έννοια από τα παρωδιακά κομμάτια που σατιρίζουν τραγικά έργα.

Οι τρόποι της παρωδίας είναι η παράθεση, η τροποποίηση, η σύνθεση και η μίμηση⁶⁹, ενώ σύμφωνα με τον Rau είναι επίσης η παρωδική ασυμφωνία και η παρωδική αποσύνθεση⁷⁰.

Οι τρόποι της παρωδίας έχουν ως εξής: η παράθεση αφορά την παράθεση αυτούσιων στίχων ή αποσπασμάτων. Η τροποποίηση πρόκειται ουσιαστικά για παραμόρφωση, όπως παρατηρεί ο Rau⁷¹, όπου προστίθενται ή αντικαθίστανται λέξεις. Η σύνθεση αφορά σε νέο σεναριακό

⁶⁸ Παππάς 2016, 185

⁶⁹ Μιχαήλ 1981, 114

⁷⁰ Rau : Μιχαήλ 1981, 114

⁷¹ Για τους τρόπους της παρωδίας βλ. Μιχαήλ 1981, 114-115. Στο ίδιο αναφέρεται η έννοια της παραμόρφωσης που θέτει ο Rau για την τροποποίηση ως τρόπο της παρωδίας.

σχήμα που προέρχεται από την συμπύληση γνωστών τραγικών επί παραδείγματι στοιχείων συρραμμένων με περιεχόμενο. Η μίμηση, τέλος, είναι η γενικότερη υφολογική και γλωσσική μίμηση του σατιριζόμενου συγγραφέα.

Η παρωδία έχει ιδιαιτέρως σκωπτικό χαρακτήρα και είναι ένα μέσο διακωμώδησης αρκετά εύκολο, καθότι ο Αριστοφάνης βρίσκει άφθονο υλικό στα γνωστά έργα και παραλλάζοντας με τις υπερβολές των μεθόδων του, τα επικρίνει ενώ παράλληλα εμπλουτίζει το περιεχόμενό του. Τα επικρίνει, ή ακριβέστερα, τα θέτει στην κρίση του κοινού. Είναι ένα ζήτημα ωστόσο, κατά πόσο οι αστεϊσμοί και οι χλευασμοί επηρέαζαν την κοινή γνώμη, τον μέσο Αθηναίο που θα έβλεπε την παράσταση. Πιθανώς να σχημάτιζε διαφορετική άποψη για κάποιο πολιτικό γεγονός ή πρόσωπο από εκείνη που θα είχε πριν δει την παράσταση. Μιαν άποψη επιφορτισμένη με επικριτική διάθεση, καθώς όπως είναι λογικό, η παρωδία θα συντελούσε στην συνέχιση και διόγκωση των αστείων εις βάρος του διακωμωδούμενου “υλικού” και μετά το πέρας της παράστασης. Θα μπορούσε να γίνει ένας παραλληλισμός με τη σημερινή εποχή, όπου κάποια αστεία γίνονται του συρμού, αφότου έχουν αποδειχθεί εξαιρετικά επιτυχημένα και όταν διακωμωδούν κάποιο πρόσωπο, η φήμη και η σάτιρα ακολουθεί το πρόσωπο αυτό ως στίγμα.

Όπως θα δούμε μετέπειτα, τα πρόσωπα στις κωμωδίες του Αριστοφάνη ήταν κομβικό σημείο για τη σάτιρα η οποία απεδεικνύετο σκληρή, στις περιπτώσεις που οι ήρωες δεν ήταν αποκυήματα της φαντασίας του, αλλά υπαρκτά πρόσωπα που λοιδορούνταν στο βωμό του χιούμορ.

Ας δούμε μερικά παραδείγματα τραγικής μίμησης ύφους και παρωδίας τραγωδιών.

ΝΕΦΕΛΕΣ

Στίχοι 256-9

Σωκράτης

τουτονί τοίνυν λαβέ

τόν στέφανον.

Στρεψιάδης

*ἐπὶ τί στέφανον; οἷμοι Σώκρατες
ὥσπερ με τὸν Ἀθάμανθ' ὅπως μὴ θύσετε.*

Σωκράτης

Πάρε και τούτο το στεφάνι.

Στρεψιάδης

Και γιατί τούτο το στεφάνι; Αχ, Σωκράτη μου, μπας και θα με θυσιάσετε σαν τον Αθάμαντα;
(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

Γίνεται αναφορά στον βασιλιά Αθάμαντα ο οποίος “στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή, φορούσε ένα στεφάνι στο κεφάλι κι έμελλε να θυσιαστεί στον Δία, γιατί θέλησε να σκοτώσει τον γιο του, τον Φρίξο, κατά προτροπή της μητριάς του”.⁷²

στίχος 583-4

*κάποιοῦμεν δεινά, βροντή δ' ἐρράγη δι' ἀστραπῆς
ἢ σελήνη δ' ἐξέλειπε τὰς ὁδοῦς*

*Ἀστραψε κι ἔσκασε βροντή
και παραστράτησε η σελήνη*
(Μετάφραση Γιάννης Οικονομίδης)

Ο πρώτος στίχος αποτελεί παρωδία ενός στίχου του Τεύκρου του Σοφοκλή (Αποσπ.507) και ο δεύτερος παρωδεί τον Κλέωνα, καθώς το 425 που είχε εκλεγεί ο Κλέων στρατηγός έγινε έκλειψη ηλίου και το προηγούμενο έτος είχε γίνει έκλειψη σελήνης.⁷³

⁷² Βλ. υποσ.1, Οικονομίδης 1961, 161

⁷³ Βλ.υποσ.1,2: Οικονομίδης 1961, 173

1165

*ὦ τέκνον ὦ παῖ ἔξελθ' οἴκων,
ἄε σοῦ πατρός.*

*Ω τέκνον μου, ω παιδί μου, έβγα έξω από το σπίτι.
Άκουσε του πατρός σου τη φωνή!*

(Μετάφραση Γιάννης Οικονομίδης)

Ο Σωκράτης καλεί τον Φειδιππίδη να συναντήσει τον πατέρα του μετα τα *πολύτιμα* μαθήματα στο *Φροντιστήριο* του Σωκράτη. Ο στίχος παρωδεί την Εκάτη του Ευριπίδη.

⁷⁴

Στίχοι 1258-1266

Αμυνίας

ἰώ μοί μοι.

Στρεψιάδης

ἔα.

*τίς οὔτοσί ποτ' ἔσθ' ὁ θρηγῶν; οὔτι που
τῶν Καρκίνου τις δαιμόνων ἐφθέγγατο;*

Αμυνίας

*τί δ' ὅστις εἰμί τοῦτο βούλεσθ' εἰδέναί;
ἀνήρ κακοδαίμων.*

⁷⁴ Βλ.υποσ.3:Οικονομίδης 1961, 192

Στρεψιάδης

κατὰ σεαυτὸν νυν τρέπου.

Αμυνίας

*ὦ σκληρὲ δαῖμον, ὦ τύχαι θραυσάντυγες
ἵππων ἐμῶν, ὦ Παλλὰς ὡς μ' ἀπόλεσας.*

Στρεψιάδης

τί δαί σε Τληπόλεμὸς ποτ' εἴργασται κακόν;

Αμυνίας

Αλίμονό μου!

Στρεψιάδης

Μπα! Ποιος εἶναι πάλι αὐτός που θρηνεῖ;

Μήπως εἶναι κανένας ἀπὸ τους θεοὺς του Καρκίνου αὐτός που ξεφώνησε;

Αμυνίας

Πως ; Ποιος εἶμαι; Αὐτό ζητάς να μάθεις; Ένας κακότυχος ἄνθρωπος.

Στρεψιάδης

Τράβα λοιπὸν τον δρόμο σου.

Αμυνίας

Σκληροὶ θεοί! Μοῖρες που το ἄρμα μου συντρίψατε! Παλλάδα, πως με αφάνισες ἔτσι;

Στρεψιάδης

Σαν τι κακό λοιπὸν σου προξένησε ο Τληπόλεμος;

(Μετάφραση Γιάννης Οικονομίδης)

Στο δεδομένο χωρίο, το οποίο ξεκινά ήδη από ένα τραγικό επιφώνημα, *ιὼ*, έχουμε αναφορά στον τραγικό ποιητή Καρκίνο, ο οποίος “είχε παρουσιάσει σε ένα όραμα τους θεούς να θρηνούν. Ο Αριστοφάνης συχνά σατιρίζει κι αυτόν και τα παιδιά του”⁷⁵. Ο άμοιρος δανειστής, ο οποίος μετά την λεκτική και ηθική αυτοπεποίθηση που απέκτησε ο Στρεψιάδης αναγνωρίζει *κλαίει* τα λεφτά του, αναφέρεται σε στίχους παρμένους από μια τραγωδία του Ξενοκλή, γιου του Καρκίνου, “όπου ένα από τα πρόσωπα αφηγείται τον θάνατο του αδελφού, που τον σκότωσε κάποιος Τληπόλεμος”⁷⁶.

Στίχοι 1366-1373

Στρεψιάδης

*‘ἐγὼ γὰρ Αἰσχύλον νομίζω πρῶτον ἐν ποιηταῖς,
ψόφου πλέων ἀξύστατον στόμφακα κρημνοποιόν;’
κάνταῦθα πῶς οἴεσθέ μου τὴν καρδίαν ὀρεχθεῖν;
ὅμως δὲ τὸν θυμὸν δακῶν ἔφην, ‘σὺ δ’ ἀλλὰ τούτων
λέξον τι τῶν νεωτέρων, ἅπτ’ ἐστὶ τὰ σοφὰ ταῦτα.’
ὁ δ’ εὐθύς ἦσ’ Εὐριπίδου ῥῆσιν τιν’, ὡς ἐκίνει
ἀδελφὸς ὄλεξίκακε τὴν ὁμομητρίαν ἀδελφήν.*

Στρεψιάδης

“Κατά τη γνώμη μου ο Αισχύλος είναι ποιητής πρώτος από όλους στο θόρυβο στην ασυναρτησία, στο στόμφο, ένας κρημνολεξοπλάστης”.

Τότε καταλαβαίνετε πόσο αναστώθηκε η καρδιά μου!

Όμως εδάγκωσα τα χείλια και του είπα:

“Καλά, τότε πες μου κάτι από ‘κείνα τα μοντέρνα, τα σοφά.”

⁷⁵ Βλ.υποσ.2: Οικονομίδης 1961, 196

⁷⁶ Βλ.υποσ. 3: Οικονομίδης 1961, 196

*Κι ευθύς εκείνος τραγούδησε κάποιο κομμάτι του Ευριπίδη, πως ένας αδελφός βίασε,
Θε μου φύλαγε! Την ομομήτρια αδελφή του.
(Μετάφραση Γιάννης Οικονομίδης)*

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα ο Στρεψιάδης διηγείται τη συζήτηση που είχε με τον γιο του, Φειδιπίδη και τη διαφωνία τους για την ποίηση. Εδώ η αναφορά είναι στον Ευριπίδη -όπως προαναφέραμε ακόμη και η αναφορά στο πρόσωπο, η ελάχιστη δηλαδή παρουσία ενός τραγικού ποιητή στο έργο επικαλύπτεται από την εννοιολογική ομπρέλα της παρατραγωδίας. Συγκεκριμένα υπάρχει “υπαινιγμός στην τραγωδία του Ευριπίδη *Αίολος*, όπου ο γιος του Αίολου ο Μακαρεύς βίαζε την ομομήτρια αδελφή του Κανάκη. Στην Αθήνα επιτρεπόταν ο γάμος με ομοπάτρια αδελφή”

Μια ακόμη παρωδιακή τεχνική είναι τα ερωτήματα *εις εαυτόν*. Ο ήρωας ευρίσκεται σε δεινή θέση και διαπιστώνοντάς το, διατυπώνει ερωτήματα στον εαυτό του προσπαθώντας να βρει λύση στο πρόβλημά του. Ο τρόπος αυτός είναι μάλλον τραγωδιακός παρά κωμικός, συνεπώς όταν χρησιμοποιείται στην κωμωδία έχει παρωδιακή λειτουργία.⁷⁷

844-6

Φειδιπίδης

*οἷμοι, τί δράσω παραφρονοῦντος τοῦ πατρός;
πότερον παρανοίας αὐτόν εἰσαγαγὼν ἔλω,
ἢ τοῖς σοροπηγοῖς τὴν μανίαν αὐτοῦ φράσω;*

Φειδιπίδης

*Τοῦ ἴστριψε. Τί να κάμω; Να φροντίσω
τρελό το δικαστήριο να τον βγάλει
ἢ να το πω στους νεκροσεντουκάδες;*

(Μετάφραση: Θ. Σταύρου)

⁷⁷Τσατσάνης 2005, 97. Βλ. για καταγραφή, ταξινόμηση και σχολιασμό όλων των υπάρχουσών ερωταποκρίσεων στις κωμωδίες του Αριστοφάνη.

Το παραπάνω χωρίο αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα των προαναφερθέντων ερωτημάτων, όπου ο Φειδιππίδης ύστερα από συζήτηση που είχε με τον πατέρα του, μονολογεί διερωτώμενος σε ποιες ενέργειες να προβεί.

ΘΕΣΜΟΦΟΡΙΑΖΟΥΣΕΣ

στίχοι 272-4

Μνησίλοχος

συσσώσειν ἐμὲ

πάσαις τέχναις, ἦν μοί τι περιπίπτῃ κακόν.

Εὐριπίδης

ᾄμνυμι τοίνυν αἰθέρ' οἴκησιν Διός.

Μνησίλοχος

Θα τρέξεις να με σώσεις με κάθε τρόπο,

αν μου τύχει κάποιο κακό.

Ευριπίδης

Στον αιθέρα σου ορκίζομαι, του Δία την κατοικία.

(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

Ο στίχος στον οποίο ορκίζεται ο Ευριπίδης αποτελεί παρατραγωδία, πρόκειται για στίχο από τον *Μελάνιππο* του Ευριπίδη.⁷⁸

⁷⁸ Οικονομίδης 1961, 158: αποσπ.491

Μνησίλοχος

275

μέμνησο τοίνυν ταῦθ', ὅτι ἢ φρήν ὤμοσεν,
ἢ γλῶττα δ' οὐκ ὁμώμοκ': οὐδ' ἄρκωσ' ἐγώ.

Ο στίχος που μιλά ο Μνησίλοχος αποτελεί παρωδία του στίχου 612 από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη: *Ἡ γλωσσ' ὁμώμοχ', και δε φρην ανωμοτος.*

Η σκηνή που ακολουθεί (από τον στίχο 295) όπου μιλούν οι γυναίκες των Θεσμοφορίων, αποτελεί παρωδία των συνεδριάσεων της Εκκλησίας του Δήμου.⁷⁹ Ο Φουντουλάκης μνημονεύει τη σκηνή⁸⁰ στην οποία ο Μνησίλοχος έχει υφαρπάξει ένα υποτιθέμενο μωρό από τα χέρια μιας εκ των *Θεσμοφοριαζουσών* προστρέχοντας σε έναν βωμό, το οποίο στην πραγματικότητα είναι ασκή με κρασί. Οι γυναίκες οργισμένες ετοιμάζονται να τον κάψουν. Ο Φουντουλάκης παρατηρεί: “Πρόκειται για μια σκηνή με έντονες μεταθεατρικές και παρατραγικές αποχρώσεις, στην οποία παρωδεύεται μια ανάλογη σκηνή από τον Τήλεφο του Ευριπίδη. Σε αυτή την σκηνή από την τραγωδία του Ευριπίδη ο βασιλιάς της Μυσίας Τήλεφος είχε καταφύγει σε ένα βωμό στο Άργος κρατώντας όμηρο τον μικρό Ορέστη και απειλώντας ότι θα τον σκοτώσει.⁸¹ Πρόκειται για μια τραγική εικόνα, η οποία θα πρέπει να είχε ασκήσει ιδιαίτερη γοητεία στο αρχαίο κοινό, αν κρίνει κανείς από την πληθώρα των εικαστικών της αναπαραστάσεων σε αρχαίες αγγειογραφίες, αλλά και από την θεαματική εκμετάλλευσή της σε κωμικά έργα, όπως οι *Άχαρνῆς*⁸² ή οι *Θεσμοφοριάζουσες*⁸³. Στην τε-

⁷⁹ Οικονομίδης 1961, 161

⁸⁰ 689-764, *Θεσμοφοριάζουσες*. Φουντουλάκης 2011, 104

⁸¹ Βλ. υποσ.4 :Βλ. Σχόλια στο Αριστοφάνους *Άχαρνῆς* 332a = Ευριπίδου *Τήλεφος*, Test. v.b1 TrGF V.II Kannicht. , : Φουντουλάκης 2011, 104

⁸² Βλ. υποσ.5:Βλ. Αριστοφάνους *Άχαρνῆς* 325 κ.εξ.: Foley 1988· Hubbard 1991, 41-59· Dobrov 2001, 47-50.,: Φουντουλάκης 2011, 104

⁸³ Βλ. υποσ.6:Βλ. Webster 1967α, 164-165· Bauchhenss-Thüriedl 1971, 87-91· Taplin 1993, 37-39, 80-83. : Φουντουλάκης 2011, 104

λευταία κωμωδία, μέσα από την παρωδία του ευριπίδειου Τήλεφου και την μεταθεατρική παρουσίαση των δυνατοτήτων της μεταμφίεσης και του θεατρικού λόγου, τίθενται υπό αμφισβήτηση η πειστικότητα της τραγικής αναπαράστασης και η αισθητική βαρύτητα των έργων του Ευριπίδη.⁸⁴

ΒΑΤΡΑΧΟΙ

Οι *Βάτραχοι* είναι το έργο με τις περισσότερες παρατραγικές αναφορές, καθώς εμπεριέχει τον αγώνα λόγων μεταξύ Ευριπίδη και Αισχύλου οι οποίοι αγωνίζονται να κερδίσουν τη θέση τους πάνω στη γη και στο ενεργό δράση της τραγωδιακής παραγωγής.

1378-1403

ΑΙ. ἴθι δὴ παρίστασθον παρὰ τὴν πλάστιγγ'. *ΑΙ. & ΕΥ.* ἰδοῦ.

ΑΙ. καὶ λαβομένω τὸ ῥῆμ' ἑκάτερος εἶπατον,

1380

καὶ μὴ μεθῆσθον, πρὶν ἂν ἐγὼ σφῶν κοκκύσω.

ΑΙ. & ΕΥ. ἐχόμεθα. *ΑΙ.* τοῦτος νυν λέγετον εἰς τὸν σταθμόν.

ΕΥ. «εἴθ' ὄφελ' Ἄργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος.»

ΑΙ. «Σπερχειὲ ποταμὲ βούνομοί τ' ἐπιστροφαί.»

ΑΙ. κόκκν. *ΑΙ. & ΕΥ.* μεθεῖται. *ΑΙ.* καὶ πολὺ γε κατωτέρω

1385

χωρεῖ τὸ τοῦδε. *ΕΥ.* καὶ τί ποτ' ἐστὶ ταῖτιον;

ΑΙ. ὅ τι; εἰσέθηκε ποταμόν, ἐριοπωλικῶς

ὕγρον πώσας τοῦτος ὥσπερ τάρια,

σὺ δ' εἰσέθηκας τοῦτος ἐπτερωμένον.

ΕΥ. ἀλλ' ἕτερον εἰπάτω τι κἀντιστησάτω.

1390

⁸⁴ Φουντουλάκης, 2011, 104

ΔΙ. λάβεσθε τοίνυν αὐθις. **ΑΙ. & ΕΥ.** ἦν ἰδοῦ. **ΔΙ.** λέγε.

ΕΥ. «οὐκ ἔστι Πειθοῦς ἱερὸν ἄλλο πλὴν Λόγος.»

ΑΙ. «μόνος θεῶν γὰρ Θάνατος οὐ δώρων ἐρᾷ.»

ΔΙ. μέθετε. **ΑΙ. & ΕΥ.** μεθεῖται. **ΔΙ.** καὶ τὸ τοῦδὲ γ' αὐτὸ ῥέπει·

θάνατον γὰρ εἰσέθηκε, βαρύτερον κακόν.

1395

ΕΥ. ἐγὼ δὲ πειθῶ γ', ἔπος ἄριστ' εἰρημένον.

ΔΙ. πειθῶ δὲ κοῦφόν ἐστι καὶ νοῦν οὐκ ἔχον.

ἀλλ' ἕτερον αὐτὸ ζήτει τι τῶν βαρυστάθμων,

ὅτι σοι καθέλξει, καρτερόν τι καὶ μέγα.

ΕΥ. φέρε ποῦ τοιοῦτον δῆτα μοῦστί; ποῦ; **ΔΙ.** φράσω·

1400

«βέβληκ' Ἀχιλλεὺς δύο κύβω καὶ τέτταρα.»

λέγοιτ' ἄν, ὡς αὕτη ἵστι λοιπὴ σφῶν στάσις.

ΕΥ. «σιδηροβριθές τ' ἔλαβε δεξιᾷ ζύλον.»

ΑΙ. «ἐφ' ἄρματος γὰρ ἄρμα καὶ νεκρῶ νεκρός.»

ΔΙΟ. Ζυγώστε δω στες ζυγαριάς τους δίσκους...

ΑΙΣ. & ΕΥΡ., πλησιάζοντας.

Ορίστε. **ΔΙΟ.** και κρατώντας τους να λείει

το στίχο του ο καθείς σας, και κανένας

1380

να μην αφήνει, αν δε φωνάζω κούκου.

ΑΙΣ. & ΕΥΡ. Κρατούμε. **ΔΙΟ.** Πείτε στίχο από στο δίσκο.

ΕΥΡ. «Η φτερωτή η Αργώ να μην περνούσε.»⁸⁵

ΑΙΣ. «Ω ποταμέ Σπερχειέ κι ω βοσκοτόπια.»

⁸⁵ Ο πρώτος στίχος από την *Μήδεια* του Ευριπίδη. Στ.1383:Από τον *Φιλοκτήτη* του Αισχύλου.Στ.1391:Από την *Αντιγόνη* του Ευριπίδη (απόσπ.170).Στ.1392:Από τη *Νιόβη* του Αισχύλου (απόσπ.156).Στ. 1402:Από τον *Μελέαγρο* του Ευριπίδη (απόσπ.535).Στ.1403:Από τον *Γλαύκο Ποτνιέα* του Αισχύλου(απόσπ.32). Βλ. υποσημειώσεις: Οικονομίδης 1961, 250-1

ΔΙΟ. Κούκου. **ΑΙΣ. & ΕΥΡ.** Τ' αφήσαμε. **ΔΙΟ.** Α! Του Αισχύλου το στίχο
τραβά πολύ πιο κάτω από τον άλλον.

ΕΥΡ. Γιατί; **ΔΙΟ.** Ρωτάς; Γιατί έβαλε ποτάμι
και μούσκεψε το στίχο του, όπως βρέχουν
το μαλλί οι πουλητές, για να βαρύνει,
κι εσύ έχεις βάλει στίχο με φτερούγες.

ΕΥΡ. Μπρος, άλλο στίχο ας ρίξει για αντιζύγι.

1390

ΔΙΟ. Ξαναπιαστείτε. **ΑΙΣ. & ΕΥΡ.** Νά. **ΔΙΟ.** Ευριπίδη λέγε.

ΕΥΡ. «Το μόνο της Πειθώς ιερό είν' ο λόγος.»

ΑΙΣ. «Δώρα μονάχα ο Θάνατος δε θέλει.»

ΔΙΟ. Αφήστε. **ΑΙΣ. & ΕΥΡ.** Νά. **ΔΙΟ.** Του Αισχύλου πάλι γέρνει
το πιο βαρύ, το θάνατο, έχει βάλει.

ΕΥΡ. Εγώ όμως την πειθώ, ένα στίχο εξαίσιο.

ΔΙΟ. Είναι η πειθώ λαφριά, νόημα δεν έχει.
Κάτι άλλο, απ' τα βαριά, γιά κοίτα νά 'βρεις,
γερό, μεγάλο, να τραβήξει κάτω.

ΕΥΡ. Πού να έχω τέτοιο; **ΔΙΟ.** Να σου πω: «Έχει ρίξει

1400

δύο άσους και τεσσάρι ο Αχιλλέας.»

Ο Ευριπίδης στέκεται δισταχτικός.

Λέτε και το στερνό πια ζύγισμα είναι.

ΕΥΡ. «Σα σίδερο βαρύ ένα ζύλο αδράχνει.»

ΑΙΣ. «Πτώματα, αμάζια, το 'να πάνω στ' άλλο.»

(Μετάφραση Θ.Σταύρου)

2.3 ΑΙΣΧΡΟΛΟΓΙΑ

Η αρχαία αττική κωμωδία, με κυριότερο εκφραστή της τον Αριστοφάνη, είναι γνωστή για την τάση της να σπα τα ταμπού. Είναι πιθανό και εύλογο η καθημερινή ζωή των Αθηναίων να μην εδιανθίζετο από τέτοια σατιρική-αισχρολογική γλώσσα, ωστόσο στο θέατρο τα πράγματα λειτουργούσαν διαφορετικά. Υπήρχε πράγματι η δυνατότητα της υπερβολή η οποία επέφερε και το κωμικό αποτέλεσμα. Δεν είναι δεδομένο πως οι αρχαίοι Έλληνες μιλούσαν με αυτήν ακριβώς την γλώσσα στην καθημερινότητά τους.

Η βωμολογία και σατιρική ελευθερία καλύπτονται από την έννοια της αισχρολογίας⁸⁶, η οποία υπάρχει σε αφθονία στο έργο. Η αισχρολογία επηρέαζε όχι μόνο τη γλώσσα αλλά εμπότιζε ολόκληρο το έργο κατά τη διδασκαλία του, καθώς οι ηθοποιοί φορούσαν φαλλούς, πρόσθετα μέλη για να φαίνονται τα οπίσθια και οι κοιλιές τους μεγαλύτερα, κι ο διάκοσμος επίσης του θεάτρου κοσμούνταν από ανάλογες αναφορές. Τα περιστατικά που περιγράφονται στα έργα, τα πρόσωπα με τις αγοραίες συμπεριφορές και κυρίως η γλώσσα, είναι ολωσδιόλου βωμολογικά και σκατολογικά, διαπερνώντας αφιλτράριστα το κείμενο ώστε αγγίζουν με πλήρη αμεσότητα τον θεατή. Η αισχρολογία ενέχει το χαρακτηριστικό της αμεσότητας και της ευθύτητας, το μήνυμα είναι ξεκάθαρο και αγγίζει το χιούμορ του θεατή, μεταβιβάζοντας ωστόσο, τις σκέψεις και ιδέες του ποιητή παράλληλα με την επίκρισή του. Πρόκειται για έναν εξαιρετικά δημοφιλή τρόπο πρόκλησης γέλιου, και δη στην αρχαία κωμωδία. Η ελευθεροστομία δεν είναι προνόμιο των ανθρώπων, αλλά και των θεών, οι οποίοι παρουσιάζουν ανθρωπόμορφα χαρακτηριστικά, συχνά εμφανιζόμενοι κατώτεροι κι από τους ανθρώπους ακόμη, όπως η περίπτωση του Διονύσου με τον Ξανθία.⁸⁷

⁸⁶ Halliwell 2015, 10

⁸⁷ Σπυρόπουλος 2011, 417 : A Companion to Attic Comedy. Για την αισχρολογία και τα σκηνικά στοιχεία της βλ. επίσης Halliwell 2015, 253. Βλ.243-263 εν συνόλω για την Αριστοφανική αισχρολογία.

Η ελευθεροστομία του Αριστοφάνη είναι πράγματι παροιμιώδης, ωστόσο δεν πρόκειται για το μοναδικό γλωσσικό, κειμενικό χαρακτηριστικό, αλλά ένα εκ των πολλών. Ίσως είναι το πλέον εμφανές βέβαια, εκείνο που αυτοκαθίσταται πιο τρανταχτό, σαν να φωνάζει θα έλεγε κανείς, σαν να κράζουν οι ίδιες οι αισχρολογίες για να ακουστούν. Άλλωστε οι αισχρολογίες έχουν δύναμη και είναι σχεδόν αδύνατο να τις παρακάμψει κανείς. Μια πιθανή εξήγηση της χρήσης των αισχρολογιών, είναι συν τοις άλλοις το ότι ο Αριστοφάνης επιθυμούσε η κωμωδία του να είναι προβοκατόρικη, αδύνατο να την παραγκωνίσεις ή να μην τη σχολιάσεις. Η ελευθεροστομία αυτή οδηγεί στο γέλιο και κατ'επέκτασιν στην κωμική κάθαρση. “Η κάθαρση που επιτυγχάνει ο απλός αθηναίος θεατής με τη σατιρική επίθεση εναντίων των θεών, της πολιτικής εξουσίας και της διάνοησης και η ικανοποίηση που παίρνει γελώντας εις βάρος όλων αυτών των δυνάμεων που καθημερινά τον καταπιέζουν, ολοκληρώνεται με την απόλυτη ελευθερία έκφρασης του αριστοφανικού ήρωα. Πράγματι, με την αθυροστομία και την αισχρολογία ο ποιητής πετυχαίνει την απελευθέρωση του ατόμου από κοινωνικούς κανόνες ευπρέπειας και σεμνοτυφίας. Ο θεατής αισθάνεται ένα αίσθημα υπεροχής, γελάει με τα *βωμολοχεύματα* του Αριστοφάνη και χαίρεται ιδιαίτερα τον ερωτισμό και τις αισχρολογίες της κωμωδίας.⁸⁸ Τα κάθε είδους ερωτικά και κοπρολογικά χωρατά, η λεκτική χυδαιότητα, αλλά και ο σκηνικός διάκοσμος της κωμωδίας, τα ξετσίπωτα εξαρτήματα της αμφίεσης των ηθοποιών, τα άσεμνα χορευτικά νούμερα προκαλούσαν πάντοτε το ακατάσχετο γέλιο του θεατή και τον απελευθέρωναν από τους καταπιεστικούς, ηθικούς κανόνες που είχε θεσπίσει η κοινωνία σχετικά με την ερωτικότητα και τις *φυσικές* ανάγκες του ανθρώπου.”⁸⁹

Ο Αριστοφάνης συχνά χρησιμοποιεί σκώμματα για τα οποία κατηγορεί τους αντιπάλους ότι χρησιμοποιούν ως “εύκολο χιούμορ”. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εισαγωγή των *Βατράχων*, όπου ο Ξανθίας ρωτά τον Διόνυσο αν πρέπει να αναφέρει κάποιο από τα συνηθισμένα ανέμπνευστα, όπως εννοείται χωρατά, για να γελάσουν οι θεατές.

⁸⁸ Dover 1972, 66 και Σπυρόπουλος 1983, 33-42: Παππάς 1996, 185

⁸⁹ Παππάς 1996, 185 και παραπομπή του ίδιου σε: Henderson 1991, 35-41

Βάτραχοι, 1-18

ΞΑΝΘΙΑΣ

Εἶπω τι τῶν εἰωθότων, ὧ δέσποτα,
ἐφ' οἷς ἀεὶ γελῶσιν οἱ θεώμενοι;

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

νή τὸν Δί' ὃ τι βούλει γε, πλήν «πιέζομαι.»
τοῦτο δὲ φύλαξαι· πάνυ γάρ ἐστ' ἤδη χολή.

5

ΞΑ. μηδ' ἕτερον ἀστεῖόν τι; ΔΙ. πλήν γ'
«ὡς θλίβομαι.»

ΞΑ. τί δαί; τὸ πάνυ γέλοιον εἶπω; ΔΙ. νή
Δία

θαρρῶν γε· μόνον ἐκεῖν' ὅπως μὴ ῥεῖς—

ΞΑ. τὸ τί;

ΔΙ. μεταβαλλόμενος τἀνάφορον ὅτι
χεζήτιᾶς.

ΞΑ. μηδ' ὅτι τοσοῦτον ἄχθος ἐπ' ἑμαντῶ
φέρων,

10

εἰ μὴ καθαιρήσει τις, ἀποπαρδήσομαι;

ΔΙ. μὴ δῆθ', ἱκετεύω, πλήν γ' ὅταν μέλλω
ἕμεῖν.

ΞΑ. τί δῆτ' ἔδει με ταῦτα τὰ σκεύη φέρειν,

εἵπερ ποήσω μηδὲν ὦνπερ Φρυνίχοις

εἴωθε ποιεῖν καὶ Λύκισι κάμειψίαις

15

σκεύη φέρουσ' ἐκάστοτ' ἐν κωμωδίαι;

ΔΙ. μὴ νυν ποήσης· ὡς ἐγὼ θεώμενος,

*ὅταν τι τούτων τῶν σοφισμάτων ἴδω,
πλεῖν ἢ ἵναυτῷ πρεσβύτερος ἀπέρχομαι.*

ΞΑΝΘΙΑΣ

*Αφεντικό, να πω κανέν' αστείο
απ' τα συνηθισμέν' αυτά, που μόλις
τ' ακούσουν οι θεατές, ξεσπούν στα γέλια;*

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

*Ὅ,τι αγαπάς· μόνο μην πεις «τί βάρος!»
Αυτό μ' αναγουλιάζει και να λείψει.*

ΞΑΝ. Αλλη ξυπνάδα; **ΔΙΟ.** Εζόν «αχ δεν αντέχω».

ΞΑΝ. Και το μεγάλο χωρατό; **ΔΙΟ.** Μπρος, λέγε·
κουράγιο· μα όχι εκείνο... **ΞΑΝ.** Ποιό; **ΔΙΟ.** να πάρεις
τη μανιβέλ' αυτή στον άλλο σου ώμο
και να φωνάζεις «μου ῥθαν, θα τα κάμω».

ΞΑΝ. Ούτε πως το φορτιό μου με βαραίνει

10

και θ' αμολήσω μια, αν δε μ' αλαφρώσουν;

ΔΙΟ. Αν είναι να ξεράσω· αλλιώς, να ζήσεις...

ΞΑΝ. Αλλ' αν δεν πω τ' αστεία που συνηθίζουν
ο Φρόνιχος, ο Λύκης κι ο Αμειψίας,
σα βγάζουν φορτωμένους στη σκηνή,
ποιός τότε ο λόγος να κρατάω τον μπόγο;

ΔΙΟ. Να μην τα πεις· όταν στο θέατρο βλέπω
τέτοιας λογής εγώ ξυπνάδες, βγαίνω
πιο γέρος από πριν κατά ένα χρόνο.

(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

Το απόσπασμα αυτό είναι ενδεικτικό πολλών στοιχείων: εξ αυτού είναι πρόδηλο πως ο Αριστοφάνης επιθυμούσε να διαφοροποιείται, παρότι συχνά αναγκαζόταν να χρησιμοποιεί κι ο ίδιος την πεπατημένη στις κωμικές του τακτικές. Διακρίνεται επίσης αυτοαναφορικότητα στο στίχο *ἐφ' οἷς ἀεὶ γελῶσιν οἱ θεώμενοι;*, όπου ουσιαστικά το ίδιο το θέατρο “κλείνει το

μάτι στον θεατή, παράλληλα έχουμε εμείς οι σύγχρονοι αναγνώστες τη δυνατότητα να δούμε μέσα από ένα μικρό “παράθυρο” στον αρχαίο κόσμο, με τί γελούσαν οι αρχαίοι Έλληνες. Δίδεται δηλαδή η πληροφορία ότι οι θεατές γελούσαν με τα χοντροκομμένα αστεία, που παρότι ο Αριστοφάνης μέσω του αφηγητή Ξανθία ψέγει τους συγχρόνους του για τα αστεία αυτά, κατηγορώντας τους για κατάχρηση, συχνότατα κι ο ίδιος υποκύπτει στη χρήση των τακτικών αυτών, της πεπατημένης που θα επέφερε το επιθυμητό κωμικό αποτέλεσμα⁹⁰. Υποδηλώνεται επίσης πως υπάρχουν ανώτερα είδη χιούμορ από άλλα⁹¹, παρότι στο έργο του ο Αριστοφάνης συμπλέκει πλείστες τεχνικές, υψηλού και λαϊκότερου ύφους. Τίθεται το ερώτημα, για ποιον λόγο ο Αριστοφάνης χρησιμοποιούσε τόσο τα αισχρά χωρατά; Η πρόκληση γέλιου με χοντροκομμένα αστεία, αστεία με τα οποία ανερυθρίαστα προφανώς (ιδιαίτερα δε μετά την καθιέρωση της κωμωδίας, κι εφόσον η αισχρολογία ήταν σχεδόν θεσμοθετημένη στο είδος αυτό⁹²) γελούσαν οι θεατές, θα ήταν σίγουρα μια λύτρωση, μια εξιλέωση από τα προβλήματα της καθημερινότητας. Η ψυχολογική επίδραση του αυθόρμητου γέλιου είναι σαφής και αδιαπραγμάτευτη. Είναι σχεδόν ένοχη απόλαυση το να γελά κανείς με ένα αστείο που δεν προκλήθηκε μέσα από μια καλή ατάκα, ή ένα αστείο γεγονός που αφηγά τις τυπικές καθημερινές νόρμες και αποκτά κωμική διάσταση, αλλά μια αισχρή φράση ή κίνηση (συνέβαλλαν βεβαίως και οι ενδυμασίες στην αισχρολογική ατμόσφαιρα), μια σκέτη χοντροκοπιά. Σύμφωνα με τον Sommerstein υπάρχουν τρία είδη γέλιου, το καθένα με το δικό του λεξιλόγιο: το γέλιο της λαιδορίας, το δεύτερο είδος είναι το γέλιο εκ προθέσεως προκαλούμενο από κάποιον του οποίου την πρόθεση εξυπηρετεί και το τρίτο είδος είναι το αυθόρμητο γέλιο της μοιρασμένης απόλαυσης, όπου κάποιος θα μπορούσε να αποκαλέσει *summum bonum* στον Αριστοφανικό κόσμο⁹³.

Η πρόθεση του Αριστοφάνη σχετίζεται και με το σοκ του ακούσματος μιας βρισιάς, μιας απολύτως εκχυδαϊσμένης αναφοράς. Ο κωμικός ποιητής ήθελε να σοκάρει⁹⁴. Άλλωστε η τέχνη του αιφνιδιασμού, γλωσσικά και σεναριακά, είναι ένα στοιχείο που κατείχε άριστα και

⁹⁰ Παππάς 2016, 191

⁹¹ Robson 2009, 48

⁹² Παππάς 2016, 191

⁹³ Sommerstein 2009, 2

⁹⁴ Robson 2009, 120

αποτελούσε ακρογωνιαίό λίθο των κωμικών τακτικών του. Ο Robson αναφέρει πως η αισχρολογία χρησιμοποιείται με ποικίλους και εκλεπτυσμένους τρόπους στο έργο, υπογραμμίζοντας το θέμα, προσθέτοντας φαντασία και για να χαρακτηρίσει άτομα και συμπεριφορές ως απλοϊκά, άξεστα και δυσάρεστα⁹⁵. Η τέχνη της αισχρολογίας λέει τα πράγματα με το όνομά τους, έχει κυρίως σκατολογικές αναφορές και τα μέρη του σώματος που σχετίζονται με τη σεξουαλική ευχαρίστηση με την ακριβή τους ονομασία. Στον αντίποδα βρίσκεται μια άλλη τακτική που χρησιμοποιεί ο Αριστοφάνης, που είναι οι ευφημισμοί. Αυτή τη μέθοδο όμως θα την αναλύσουμε σε επόμενο στάδιο. Είναι πάντως εξαιρετικά αντιφατικό και κωμικό το ότι ο ποιητής χρησιμοποιεί ευφημισμούς, ενώ πράγματι, δεν έχει κανένα απολύτως ταμπού με την αναφορά τους.

Ο Αριστοφάνης “ως γνωστόν δε διστάζει να πει τα πράγματα με το όνομά τους. *Γουρουνάκι, χοίρο*, από ότι φαίνεται αποκαλούσαν οι Έλληνες στην αργκό της εποχής τα γεννητικά όργανα των κοριτσιών ή τα προσεκτικά ξυρισμένα αιδoία των εταίρων”⁹⁶.

Οι αισχρολογικές αναφορές στο έργο εξυπηρετούν και στις προσβολές, τη σατιρική διάθεση προς υπαρκτά και μη πρόσωπα. Η κριτική του Αριστοφάνη προς πρόσωπα που ήταν εν ζωή ήταν αρκετές φορές σκληρή κι οπωσδήποτε η χρήση αισχρολογίας ενέτεινε το κλίμα προσβολής προς το πρόσωπο των ατόμων που εδέχοντο τη σάτιρα. Οι λέξεις που χρησιμοποιεί ο Αριστοφάνης στο έργο του “δεν απαντούν στην πεζογραφία και τη σοβαρή ποίηση”⁹⁷. Είναι σημαντικό ωστόσο να διευκρινιστεί, αυτό που παρατηρεί ο Παππάς, πως ο σκοπός του Αριστοφάνη δεν είναι να επικεντρωθεί στον ερωτικό τομέα και δεν είναι πορνογράφος.⁹⁸ Ο Dover αναφέρει πως “αφού η αθηναϊκή κοινωνία απαιτούσε να ζουν πολύ απομονωμένες οι γυναίκες και οι κοπέλες, όσες είχαν πολιτικά δικαιώματα, και αφού ακόμη απαιτούσε στις επίσημες δημόσιες συναθροίσεις η γλώσσα να ακολουθεί αυστηρά τους κανόνες ευπρέπειας, ο μέσος άνθρωπος χαιρόταν τον ερωτισμό της κωμωδίας ως διέξοδο στον δικό του *πλεονάζοντα* ερωτισμό” ενώ ο Ηλίας Σπυρόπουλος τονίζει πως ο Αριστοφάνης είναι “σεμνολόγος, υπηρέτησε ένα λογοτεχνικό είδος με παράδοση χοντροκοπιάς, αντλώντας

⁹⁵ Robson 2009, 120

⁹⁶ Davidson 1997, 178

⁹⁷ Παππάς 2016, 192

⁹⁸ Παππάς 2016, 193

βωμολόχον υλικό -καμιά φορά και με τα δυο του χέρια - κάθε λογής, έφτασε σε ένα είδος *μεικτό αλλά νόμιμο*, την κωμωδία που επιζεί με το όνομά του”⁹⁹. Ας μην λησμονούμε εξάλλου, τις τελετουργικές ρίζες της κωμωδίας που ανάγονται στον 5ο αιώνα π.Χ. και αντλούν το υλικό τους από τη λατρεία του θεού Διονύσου. Η αρχαία κωμωδία “αποτελεί αθηναϊκό δημιούργημα (...). Από τη γέννησή της η κωμωδία συνδέεται με τη λατρεία του Διονύσου, ιδιαίτερα με μια από τις αρχαιότερες εκφάνσεις της: τα κατ’ αγρούς Διονύσια. Τα κατ’ αγρούς Διονύσια ήταν οργανωμένα γύρω από μια φαλλοφορία, που αρχικά ήταν ένα τελετουργικό το οποίο προοριζόταν για την ενίσχυση της γονιμότητας των κήπων, των αγρών και των οικογενειών. Αυτό το αγροτικό τελετουργικό, που ερχόταν από τα βάθη του χρόνου, ήταν συνδεδεμένο στην Ελλάδα με τις τιμές τις προσφερόμενες στον Διόνυσο, θεό της φυτικής βλάστησης, αλλά και της χαράς και της οργιαστικής γιορτής, που συντρίβει κάθε κοινωνική κυριαρχία.”¹⁰⁰ Η κωμωδία του Αριστοφάνη απηχεί την καταγωγή της κωμωδίας με την ελευθερία έκφρασης και τη σταθερή δομή που τη χαρακτηρίζει.¹⁰¹

Είναι γεγονός, όπως προαναφέραμε πως η βωμολοχική και συλλήβδην αισχρολογική γλώσσα ήταν ίδιον της αρχαίας κωμωδίας, και όπως αναφέρει ο Σπυρόπουλος, καμιά φορά ο Αριστοφάνης εκμεταλλευόταν σε σημείο καταχρήσεως την τακτική αυτή (παρότι κατηγούσε τους αντιπάλους του για το ίδιο ατόπημα), ωστόσο το χαρακτηριστικό σεμνολόγος φαίνεται να έρχεται σε αντίθεση με τις αναφορές αυτές και είναι θέμα προς συζήτηση το αν οι αληθινές απόψεις του Αριστοφάνη ήταν πιο συντηρητικές από αυτές που υποδηλώνει το Αριστοφανικό γλωσσικό δείγμα. Οι βωμολοχίες είναι πιθανώς συνυφασμένες με την κωμωδία του Αριστοφάνη στην συνείδηση του σύγχρονου θεατή, ωστόσο το έργο του διαθέτει πολλές πτυχές και πολλά κωμικά κατασκευάσματα, καλά μελετημένα για να επιφέρουν την ένοχη απόλαυση του γέλιου. Ένοχη κυρίως για τα αστεία που προέρχονταν από σκατολογία και βρισιές ή από σάτιρα εις βάρος άλλου υπαρκτού προσώπου.

Ο Henderson μιλά για την πρωταρχική βωμολοχία, μέσα στην οποία εντάσσει τις αναφορές σε αντικείμενα-ταμπού ή σε αντίστοιχες πράξεις, κι όχι με τη χρήση ευφημισμού¹⁰². Είναι ,

⁹⁹ Οι απόψεις των Dover και Σπυρόπουλου μέσα στο: Παππάς 2016, 194

¹⁰⁰ Said, Trede, Boulluec 2001, 213-216 πληροφορίες για την αρχαία κωμωδία και την καταγωγή της.

¹⁰¹ Said, Trede, Boulluec 2001, 217

¹⁰² Robson 2009, 124

θα λέγαμε, η καθ'εαυτού, σαφής και ολοφάνερη βωμολοχία. Ο Henderson βασίζεται στον Φρόιντ για να εξηγήσει τη δύναμη της αισχρολογίας, όπου ο πατέρας της ψυχανάλυσης υποστηρίζει πως για να κατανοήσουμε την μοναδική αυτή δύναμη, πρέπει να γνωρίζουμε και να κατανοήσουμε εξίσου τις ψυχολογικές διεργασίες που συμβαίνουν κατά την πρώιμη ψυχολογική εξέλιξη ενός παιδιού.¹⁰³

Αρχικά το παιδί έρχεται σε επαφή με σεξουαλικές και σκατολογικές απολαύσεις. Η αντίληψη και η επαφή του παιδιού είναι σαφής και απτή, διαφέρει από τις αφηρημένες έννοιες και την “εξευγενισμένη” θα λέγαμε, επαφή που έχει ένας ενήλικος με τα γεννητικά όργανα ή τα κόπρανα και την πράξη αφόδευσης επί παραδείγματι. Μεγαλώνοντας το παιδί, μαθαίνει να προσαρμόζεται στις κοινωνικές επιταγές και να μιλά και να συμπεριφέρεται αντίστοιχα, σύμφωνα με την καθιερωμένη ομιλία αναφορικά με τα άνωθεν λεχθέντα-σκατολογία και σεξουαλικότητα. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Φρόιντ, η αισχρολογία (η οποία όπως ειπώθηκε περιλαμβάνει εννοιολογικά υπό τη σκέπη της την βωμολοχία και την κοπρολογία), ξυπνά στο άτομο την παιδική, άδολη και αφιλτράριστη επαφή με τα στοιχεία αυτά¹⁰⁴.

Η επαφή με σκώμματα αισχρά, εγείρει στο άτομο την παιδική, άμεση επαφή με τις έννοιες αυτές, σε ηλικία την οποία το άτομο δεν είναι υποχρεωμένο να εκφράζεται με συγκεκριμένες εκφράσεις ή να συγκρατεί το γέλιο του ή να παρουσιάζει εν γένει μια εικόνα συγκεκριμένη στο κοινωνικό σύνολο, βάσει της νόρμας που επικρατεί και τον συγκρατεί να συμπεριφερθεί όπως θα ήθελε. Τα αστεία αισχρολογικού χαρακτήρα πιθανώς να λειτουργούσαν τρόπον τινά όπως η κάθαρση στην τραγωδία. Παρότι όπως θα δούμε και η κωμωδία ενείχε το στοιχείο του happy ending, μολοταύτα, το γέλιο προερχόμενο από αστεία που ξεπερνούσαν την κοινωνική νόρμα του έντιμου καθωσπρεπισμού, θα πρέπει να λειτουργούσαν λυτρωτικά. Ξέρουμε βέβαια, πως οι αρχαίοι Έλληνες, λόγω τρόπου ζωής ήταν εξοικειωμένοι με την γύμνια, πιθανώς δε και με την αναφορά στα σημεία του σώματος, θα ήταν όμως η υπερβολή των αναφορών αυτών και σε ποσότητα και σε ένταση που θα προξενούσε, όπως και σήμερα, τον αιφνιδιασμό και το γέλιο.

¹⁰³ Robson 2009, 124

¹⁰⁴ Robson 2009, 124

Ας δούμε ενδεικτικές αισχρολογικές αναφορές στα εξεταζόμενα έργα.

ΘΕΣΜΟΦΟΡΙΑΖΟΥΣΕΣ

στίχοι 29-35

Εδώ ο Ευριπίδης και ο συγγενής του πλησιάζουν το σπίτι του Αγάθωνα και ο Ευριπίδης εξηγεί στον συγγενή του ποιος είναι ο ποιητής. Όχι με τα πιο κολακευτικά λόγια. Φαίνεται περισσότερο σαν πόρνη παρά σαν διανοούμενος και η αισχρολογία εδώ κορυφώνεται κλιμακωτά.¹⁰⁵ Προσιδιάζει θα λέγαμε με την ίδια τη σεξουαλική πράξη.

Ευριπίδης

ἐνταῦθ' Ἀγάθων ὁ κλεινὸς οἰκῶν τυγχάνει ὁ τραγωδοποιός.

Συγγενής

ποιὸς οὗτος Ἀγάθων;

Εὐριπίδης

ἔστιν τις Ἀγάθων—

Συγγενής

μῶν ὁ μέλας ὁ καρτερός;

Εὐριπίδης

οὐκ, ἀλλ' ἕτερός τις: οὐχ ἑόρακας πώποτε;

Μνησίλοχος

μῶν ὁ δασυπύγων;

Εὐριπίδης

οὐχ ἑόρακας πώποτε;

Συγγενής

¹⁰⁵ Robson 2009, 130

μὰ τὸν Δί' οὔτοι γ' ὄσπε καὶ μέ γ' εἰδέναι.

Εὐριπίδης

35 καὶ μὴν βεβίηκας σύ γ', ἀλλ' οὐκ οἶσθ' ἴσως.

Ευριπίδης

Αὐτό εἶναι τὸ σπίτι τοῦ διάσημου τραγικοῦ ποιητῆ, Ἀγάθωνα.

Συγγενής

Ποῖος Ἀγάθων εἶναι αὐτός;

Ευριπίδης

Υπάρχει κάποιος Ἀγάθων..

Συγγενής

Δεν εννοεῖς ἐκείνον τὸν μαυριδερό, τὸν χειροδύναμο;

Ευριπίδης

Ὅχι, εἶναι ἕνας ἄλλος. Δεν τὸν ἔχεις δεῖ ποτέ;

Συγγενής

Μήπως αὐτός με τὰ δασεῖα γένια;

Ευριπίδης

Πραγματικά δεν τὸν ἔχεις δεῖ.

Συγγενής

Ὅχι, μα τὸν Δία, ἀπὸ ὅσο ξέρω.

Ευριπίδης

Κι όμως, μάλλον τον γάμησες, αλλά ίσως δεν το ξέρεις.

(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

(Όπου ο συγγενής με τον Ευριπίδη χτυπούν την πόρτα του Αγάθωνα και απαντά ο υπηρέτης, ρωτώντας ποιός είναι , αφού ακούει στην πόρτα μурμυρητά. Αυτή είναι η απάντηση του συγγενή)

59-62

*ὄς ἔτοιμος σοῦ τοῦ τε ποιητοῦ
60 τοῦ καλλιποῦς κατὰ τοῦ θριγκοῦ
συγγογγύλας καὶ συστρέψας
τουτὶ τὸ πέος χοανεῦσαι.*

*Εκείνος που είναι έτοιμος
και σένα και του καλλίλογου ποιητή σου, μες στα θριγκώματα τούτα,
τορνευμένο και στρογγυλεμένο
το πέος αυτό στο χωνευτήρι να σας χώσει.*

(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

Το “τορνεμένο και στρογγυλεμένο” πέος είναι ειρωνεία γιατί έχει προηγηθεί ο λόγος του υπηρέτη σχετικά με τον Αγάθωνα:

52-58

Θεράπων

δρυόχους τιθέναι δράματος ἀρχάς.

κάμπτει δὲ νέας ἀψίδας ἐπῶν,
τὰ δὲ τορνεύει, τὰ δὲ κολλομελεῖ,
55καὶ γνωμοτυπεῖ κἀντονομάζει
καὶ κηροχυτεῖ καὶ γογγύλλει
καὶ χοανεύει.

Συγγενής

καὶ λαικάζει.

Υπηρέτης

Γερά να ρίξει δράματος θεμέλια.
Και στίχους κάμπτει τώρα νέες ἀψίδες,
και τους τορνεύει και τους συνταιριάζει,
σφυροκοπά ἀποφθέγματα, πλέκει ἀντιθέσεις,
και σαν κερὶ τους χύνει και τους στρογγυλεύει
και στο χωνευτήρι τους περνά..

Συγγενής

Κι ἀκολασταίνει

(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

Στίχοι 130-134

Συγγενής

ὡς ἤδ' ὑ τὸ μέλος ὃ πότνια Γενετυλλίδες
καὶ θηλυδριῶδες καὶ κατεγλωτισμένον
καὶ μανδαλωτόν, ὅστ' ἔμοῦ γ' ἀκροωμένου
ὑπὸ τὴν ἔδραν αὐτὴν ὑπῆλθε γάργαλος. (...)

142-143

(...)καὶ ποῦ πέος; ποῦ χλαῖνα; ποῦ Λακωνικαί;
ἀλλ' ὡς γυνὴ δῆτ': εἶτα ποῦ τὰ τιθία; (...)

Τι γλυκιά μελωδία, ὦ σεβάσμιες Γενετυλίδες¹⁰⁶
καὶ θυληκοπρεπέστατη, γλωσσογαργαλημένη,
σαν φιλί μανδαλωτό, τόσο, που ακούγοντάς την,
κάποιο γαργάλημα ἐνιωθα να μου φτάνει ὡς τον πάτο.

Και που εἶναι το πέος; που εἶναι ἡ χλαῖνα; τα σανδάλια;
Ἡ μήπως για γυναίκα; και τότε που εἶναι τα βυζιά;
(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

Ο μονόλογος αυτός ανήκει στον συγγενή, ο οποίος απορεί όταν βλέπει την *γυναικωτή* εμφάνιση του ποιητή Αγάθωνα. Του δίδεται ἡ ἐξήγηση πως ἀνάλογα με το ἀν γράφει ἕνα ἔργο για ἄνδρες, το ντύσιμο εἶναι ἀντίστοιχο. Ἀν πάλι γράφει για γυναῖκες, ἐξίσου πρέπει να μιμείται με τὴν ἐνδυμασία του τα θηλυκά στοιχεία. Καὶ ο συγγενής, ο οποίος ἔχει ρυπαρὴ γλώσσα στο ἐν λόγω ἀπόσπασμα, ἀπαντᾷ με αἰσχρολογικὰ ἀναφερόμενα.

Ἐδῶ ἡ αἰσχρολογία ἀποκτᾷ τὴ μορφή τῆς προσωπικῆς προσβολῆς πρὸς τὸ πρόσωπο τοῦ Αγάθωνα. Ἡ αἰσχρολογία ἐν γένει παίζει ολοκάθαρα ἕνα σημαντικό ρόλο στο ἔργο τοῦ Ἀριστοφάνη, ὑπονομεύοντας τὴν πνευματικὴ ἐξουσία μιᾶς ολόκληρης σειρᾶς δημοσίων

¹⁰⁶ Ἦταν θεὸς τῆς γενετήσιας πράξης, βλ. καὶ *Νεφέλες* στ. 53 *Κωλιάδος*, *Γενετυλλίδος*. Εἶναι ἐπίθετα που ἀναφέρονται στὴν Ἀφροδίτη, τὸ πρῶτο θυμίζει τὴν κωλή -όπου σύμφωνα με τὸ λεξικὸ ἀρχαίας ἐλληνικῆς γλώσσας Lidell & Scott σημαίνει κωλή, ἢ (κῶλον), τὸ οστό τοῦ μηροῦ μαζί με τὴ σάρκα, γλουτός, ἰδίως, λέγεται για τὸ γουρούνι, σε Ἀριστοφ., Ξεν. - καὶ τὸ δεύτερο τὴ γενετήσια πράξη. Τὸ σχόλιο βρίσκεται ὡς ὑποσημείωση στο : Οικονομίδης 1961, 154(*Νεφέλαι*)

προσώπων.¹⁰⁷ Ο Αγάθων εδώ παρουσιάζεται εντελώς μη κολακευτικά ως θηλυπρεπές, παρενδυτικό άτομο που παράγει προσποιητή και βαρετή ποίηση.¹⁰⁸

153

Συγγενής

οὐκοῦν κελητίζεις, ὅταν Φαίδραν ποιῆς;

(...)

157-8

Συγγενής

ὅταν σατύρους τοίνυν ποιῆς, καλεῖν ἐμέ,

ἵνα συμποιῶ σοῦπισθεν ἐστυκῶς ἐγώ.

*Ὡστε ἅμα γράφεις Φαίδρα, καβαλιέσαι;*¹⁰⁹

(...)

Ὅταν λοιπόν εργάζεσαι σε κανά ἔργο με σατύρους, φώναζε κι ἐμένα, να συνεργάζομαι ἀπὸ πίσω σου με σηκωμένη την ζερή.

(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

Εν συνεχείᾳ, ο Ευριπίδης αποκαλύπτει στον Αγάθωνα το αίτημά του, το οποίο εκείνος απορρίπτει κι ακούει την απάντηση του Μνησίλοχου:

Συγγενής

¹⁰⁷ Robson 2009, 130

¹⁰⁸ Robson 2009, 130

¹⁰⁹ Οικονομίδης 1961, 153 (Θεσμοφοριάζουσαι): η Φαίδρα ήταν ο τύπος της διεφθαρμένης

200-201

*καὶ μὴν σὺ γ' ὃ κατάπυγον εὐρύπρωκτος εἶ
οὐ τοῖς λόγοισιν ἀλλὰ τοῖς παθήμασιν.*

*Και σένα, παλιοπούστη, αν έχει ανοίξει ο κόλπος σου,
δεν έχει γίνει με τα λόγια βέβαια ,
παρά με την πράξη.*

(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

Στη συνέχεια προσφέρεται ο συγγενής του Ευριπίδη να του κάνει τη χάρη και για το λόγο αυτό, του ξυρίζουν τα μούσια και του καψαλίζουν τις τρίχες στα οπίσθια και τα γεννητικά όργανα.

Εδώ η βωμολοχία γίνεται χαρακτηριστικό του συγγενή καθώς ,όπως παρατηρείται, είναι εκείνος ο οποίος κάνει αισχρολογικές αναφορές. Αρχικά λόγω περιπαικτικής διάθεσης και ψόγου προς το πρόσωπο του Αγάθωνα και στη συνέχεια από φόβο για τις αλλαγές που περνάει, ώστε να πείσει πως είναι γυναίκα και να παρεισφρύσει στο άντρο των γυναικών, προκειμένου να τους αλλάξει γνώμη για τον Ευριπίδη.

Ακολουθούν βωμολοχίες κατά τη διάρκεια της “περιποίησης” για τη μεταμόρφωση του σε γυναίκα.

240-2

*ἐμοὶ μελήσει νῆ Δία, πλὴν γ' ὅτι κάομαι.
οἴμοι τάλας. ὕδωρ ὕδωρ ὃ γείτονες.
πρὶν ἀντιλαβέσθαι ἴπρωκτὸν τῆς φλογός.†*

Έγνοια του τον προσέχω μα τον Δία...αλλά με καις!

Ωχ! Ο δύστηχος! Νερό, νερό γειτόνοι. Τρέζτε κι ο πρωκτός μου έπιασε φωτιά.

(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

246-9

(...)

Συγγενής

φῦ ἰοῦ τῆς ἀσβόλου.

αἰθὸς γεγένημαι πάντα τὰ περὶ τὴν τράμιν.

Εὐριπίδης

μὴ φροντίσης: ἕτερος γὰρ αὐτὰ σφογγεῖ.

Συγγενής

οἰμῳΰξεται ἄρ' εἴ τις τὸν ἐμὸν προκτὸν πλυνεῖ.

Συγγενής

Πφου! Τι καπνιά εἶναι αὐτή! Καψάλα γίναν ὅλα γύρω ἀπὸ τὴν τρύπα μου.

Ευριπίδης

Μη στεναχωριέσαι, θα σου τα σκουπίσει ο Σάτυρος.

Συγγενής

Αλίμονό του, ἀν κάνει πως μου πλένει τὸν κῶλο.

Στη συνέχεια ο συγγενής, μεταμφιεσμένος σε γυναίκα προσεγγίζει τις Θεσμοφόρες:

289-291

καὶ τοῦ θυγατρίου χοῖρον ἀνδρός μοι τυχεῖν

πλουτοῦντος, ἄλλως δ' ἠλιθίου κάβελτέρου,
καὶ ποσθαλίσκον νοῦν ἔχειν μοι καὶ φρένας.
Και κάμετε τὴν κόρη μου τὴν ομορφόκωλη νὰ πάρει ἄνδρα πλούσιο,
κι ας εἶναι ἠλίθιος καὶ χαζός,
ὅσο γιὰ τὴν πουτσούλα μου, τὸν γιο μου, δώστε τοῦ κρίση νὰ ἔχει καὶ μυαλό.
(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

Ενόσω λοιπὸν ὁ συγγενὴς επιχειρεῖ νὰ ανακτήσει τὴν κατεστραμμένη εἰκόνα τοῦ Ευριπίδη, δηλώνοντας πὼς δὲν ἔχει πράγματι βλάψει τὶς γυναῖκες, καθὼς δὲν ἔχει ενημερώσει μέσω τῶν ἔργων τοῦ τοὺς ἄντρες γιὰ ὅλα τὰ γυναικεῖα παραπτώματα, παρὰ μόνον γιὰ ελάχιστα, ἐρχεται σὲ ρήξη με μιὰ ἐκ τῶν γυναικῶν. Πάνω στοῦ διάλογο λοιπὸν ἔχουμε τὴν ἐξῆς σκατολογικὴ ἀναφορὰ:

568-570

Συγγενής

πρόσθετες μόνον, καὶ γὰρ σε νῆ τὴν Ἄρτεμιν—

Γυνή Α

τί δράσεις;

Συγγενής

τὸν σησαμοῦνθ' ὄν κατέφαγες, τὸ ὕτον χεσεῖν ποιήσω.

Συγγενής

Και μόνον νὰ μ' ἀγγίζεις με τὸ χέρι σου, μα τὴν Ἄρτεμη-

Πρώτη Γυναίκα

Τι θα κάνεις;

Συγγενής

Θα σε κάνω να χέσεις τη σουσαμόπιτα που έφαγες.

(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

Και λίγο αργότερα, όπου ο Κλεισθένης καλείται να αναζητήσει τον άνδρα ανάμεσα στις γυναίκες, ο συγγενής προσποιείται ότι θέλει να ουρήσει, για να γλιτώσει τον έλεγχο.

611-17

Συγγενής

ἔασον οὐρήσαί μ'.

Κλεισθένης

ἀναίσχυντός τις εἶ.

σύ δ' οὖν ποίει τοῦτ'. ἀναμενῶ γὰρ ἐνθάδε.

Χορός

ἀνάμενε δῆτα καὶ σκόπει γ' αὐτήν σφόδρα:

μόνην γὰρ αὐτήν ὄνερ οὐ γιγνώσκομεν.

Κλεισθένης

πολὺν γε χρόνον οὐρεῖς σύ.

Συγγενής

νή Δί' ὃ μέλε:

στραγγουριῶ γάρ: ἐχθὲς ἔφαγον κάρδαμα.

Συγγενής

Ἄσε με να κατουρήσω.

Κλεισθένης

Τι ζετσίπωτος είσαι.

Πήγαινε λοιπόν να κάνεις κι εγώ σε περιμένω εδώ.

Χορός

Περιμένέ την κι εξέταστην καλά, γιατί είναι η μόνη που δεν γνωρίζουμε, ἀνθρωπέ μου.

Κλεισθένης

Πολλή ώρα σου παίρνει να κατουρήσεις.

Συγγενής

Ναι, μα τον Δία καλέ μου, δε μου βγαίνει, γιατί εχθὲς ἔτρωγα κάρδαμα.

(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

Στη συνέχεια επέρχεται η πολυπόθητη-εκ μέρους των γυναικών-αποκάλυψη του φύλου του συγγενή, καθώς τον γδύνουν και αντιλαμβάνονται ότι δεν έχει στήθος, έχει όμως πέος.

643-8

Κλεισθένης

ἀνίστασ' ὀρθός. ποῖ τὸ πέος ὠθεῖς κάτω;

Γονή Α

τοδί διέκυψε καὶ μάλ' εὔχρων ὄ τάλαν.

Κλεισθένης

645 καὶ ποῦ 'στιν;

Γονή Α

αὔθις ἐς τὸ πρόσθεν οἴχεται.

Κλεισθένης

οὐκ ἐγγεταυθί.

Γονή Α

μᾶλλὰ δεῦρ' ἤκει πάλιν.

Κλεισθένης

*ἰσθμόν τιν' ἔχεις ὄνθρωπ': ἄνω τε καὶ κάτω
τὸ πέος διέλκεις πυκνότερον Κορινθίων.*

Κλεισθένης

Στάσου ὀρθός. Πού σπρώχνεις κατὰ κάτω το πέος σου;

Ἡ πρώτη γυναίκα

Να το, ἀπό' δω προβάλλει καὶ ροδοκόκκινο κακόμοιρε.

Κλεισθένης

Που 'ν το; Που 'ν το;

Η πρώτη γυναίκα

Έφυγε πάλι κατά μπρος.

Κλεισθένης

Ούτε από 'δω δεν είναι

Η πρώτη γυναίκα

Το 'φερε πάλι κατά πίσω

Κλεισθένης

Κανέναν ισθμό θε' να 'χεις άνθρωπέ μου, και μια από 'δω και μια από 'κει τραβάς το πέος συχνά-πυκνά, όπως οι Κορίνθιοι τα καράβια.

(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

ΝΕΦΕΛΕΣ

Στ.156-168

ΜΑ. ἀνήρετ' αὐτόν Χαιρεφῶν ὁ Σφήτιος
ὀπότερα τὴν γνώμην ἔχοι, τὰς ἐμπίδας
κατὰ τὸ στόμ' ἄδειν ἢ κατὰ τοὺρροπύγιον.

ΣΤ. τί δῆτ' ἐκεῖνος εἶπε περὶ τῆς ἐμπίδος;

160

ΜΑ. ἔφασκεν εἶναι τοῦντερον τῆς ἐμπίδος
στενόν· διὰ λεπτοῦ δ' ὄντος αὐτοῦ τὴν πνοὴν
βίᾳ βαδίζειν εὐθὺ τοὺρροπυγίου·
ἔπειτα κοῖλον πρὸς στενωῖ προσκείμενον
τὸν προκτὸν ἡχεῖν ὑπὸ βίας τοῦ πνεύματος.

165

ΣΤ. σάλπιγξ ὁ προκτός ἐστὶν ἄρα τῶν ἐμπίδων.
ὃ τρισμακάριος τοῦ διεντερεύματος.
ἢ ῥαδίως φεύγων ἂν ἀποφύγοι δίκην
ὅστις δίοιδε τοῦντερον τῆς ἐμπίδος.

ΜΑΘ. Τον ρώτησε ὁ Σφητιώτης Χαιρεφώντας
ποιὰ ἡ γνώμη του: ἀπ' το στόμα τους σφυρίζουν
ἢ ἀπὸ το κωλονούρι τα κουνούπια;

ΣΤΡ. Τί εἶπε λοιπὸν αὐτός για το κουνούπι;

160

ΜΑΘ. Ὅτι τοῦ κουνουπιού το ἐντερο εἶναι
στενό· λοιπὸν ὁ αέρας πάει με φόρα
ἀπ' τη στενοτοπία στο κωλονούρι·
κι ὅπως φαρδαίνει το ἀνοιγμα στην ἀκρη,
βγαίνει με ορμὴ ὁ αέρας και σφυρίζει.

ΣΤΡ. Τοῦ κουνουπιού ὁ ποπός λοιπὸν... τρομπέτα!

Καλότυχος που τέτοια... εντερευνάει!

*Του κουνουπιού το έντερο όποιος ξέρει
μία χαρά θα ξεφεύγει απ' τις μηνύσεις.
(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)*

Ο παραπάνω διάλογος λαμβάνει χώρα ανάμεσα στον Στρεψιάδη και τον μαθητή του Σωκράτη, όπου ο δεύτερος πληροφορεί τον πρώτο για τις ενασχολήσεις του Σωκράτη, μειώνοντάς τον με τη χρήση αισχρολογικών εκφράσεων που αναφέρονται στον πρωκτό των κουνουπιών.

Συμπαράθετει ο Αριστοφάνης την αισχρολογική γλώσσα με την ασημαντότητα της πληροφορίας και το γλωσσικό αυτό σύνολο ειρωνεύεται τον Σωκράτη. Η πομπώδης ιδιότητα του φιλοσόφου, του ανθρώπου που μορφώνει και παρέχει γνώση στους νέους, συνδυάζεται εδώ με το διαμετρικά αντίθετο στοιχείο της ανούσιας πληροφορίας, που φαίνεται όμως να έχει δοθεί κατόπιν μελέτης και σκέψης. Το παράδοξο αυτό μοτίβο της πομπώδους θέσης ενός ατόμου με την απροσδόκητα κωμική συμπεριφορά, *ενδεδυμένη* όμως με σοβαροφάνεια, τη συναντάμε και στο πρόσωπο του Διονύσου στους *Βατράχους*. Ο σοβαροφανής θεός Διόνυσος προσπαθεί -μάταια- να κρατήσει το κύρος που του προσφέρει η θέση του και να δικαιολογήσει τον εαυτό του στις εκάστοτε ντροπιαστικές περιστάσεις, αλλά εν τέλει γελοιοποιείται κατάφωρα στα μάτια των θεατών με τις δειλές συμπεριφορές και τις κωμικές μεταμφιέσεις του.

Στο παραπάνω απόσπασμα ο Σωκράτης, φαίνεται να ασχολήθηκε με τον πρωκτό των κουνουπιών και το πώς εκείνα παράγουν το γνωστό τους βουητό. Το συμπέρασμα είναι πως ο πρωκτός τους το προξενεί και ο Στρεψιάδης ειρωνεύεται κατάφωρα αναφέροντας πως, όποιος γνωρίζει αυτά, μπορεί να κερδίσει σε δίκες. Το λεκτικό αυτό έχει διπλή ανάγνωση, η μία είναι ξεκάθαρα ειρωνική, ότι μόλις δόθηκε μια άχρηστη πληροφορία, η δεύτερη είναι έμμεσα επικριτική, πως για να κερδίσει κανείς σε δίκες, δε χρειάζεται γνώση και ακεραιότητα-πιθανώς- μα γνώσεις που χρησιμοποιούν *βρόμικα* μέσα. Το αποκορύφωμα πάντως του αποσπάσματος και η υπέρτατη ειρωνεία, είναι το στοιχείο που έβαλε ο

Αριστοφάνης για να γελοιοποιήσει τον Σωκράτη, όχι απλώς ένα μικρούτσικο πλάσμα, πολύ ενοχλητικό, αλλά τον πρωκτό αυτού. Η ασημαντότητα και ανάδειξη αυτής σε σημαντικό στοιχείο αποτελεί πρόδηλη ειρωνεία και γελοιοποίηση του προσώπου του Σωκράτη, το οποίο συμβολίζει στο έργο τους σοφιστές συλλήβδην.

2.4 ΕΥΦΗΜΙΣΜΟΙ

Οι ευφημισμοί είναι μια τακτική που χρησιμοποιεί ο Αριστοφάνης για να υποδηλώσει μια λέξη, αφήνοντας μια ασαφή αντίληψη στον δέκτη περί του λεγομένου- μια τακτική που έχει ενδιαφέρον διότι το χιούμορ εδώ υποφώσκει, κατά τι συγκαλυμμένο. *Σεμνολογία* το κατονομάζει ως δεύτερη ονομασία ο Μιχαήλ και αναφέρει “κατά τον λεκτικό τούτον τρόπο, που υπάγεται επίσης στην αντίφαση, γίνεται απροσποίητος χρήση λέξεων ή φράσεων καλής και αχρωμάτιστης σημασίας αντί των εναντίων. Και αυτόν αξιοποιεί κωμικώς ο ποιητής με την επιτηδευμένη χρήση σεμνής, λεπτής, εξευγενιστικής εκφράσεως, όπως κατά τον J.Taillardat “*metaphores euphemiques*” για τα *απόρρητα* (“*le siege ou les parties sexuelles*), που είναι κυρίως τα *εναντία* στον Αριστοφάνη.”¹¹⁰ Το Αριστοφανικό κείμενο δεν είναι η προφανής επιλογή για αναζήτηση ευφημισμών, καθώς είναι συνήθης η ελευθεροστομία που το διέπει σε σημείο παρεξηγήσεως. “Η αρχαία κωμωδία ήταν διαβόητη για την φυσική τάση της να λέει τα πράγματα με το όνομά τους, τάση που ήταν ταμπού σε άλλα είδη ποίησης.”¹¹¹

“Πολλές μεταφορικές εκφράσεις που χρησιμοποιούνται για σεξουαλικά όργανα και δραστηριότητες, Δεν θα έπρεπε να ονομάζονται ευφημισμοί, εφόσον τέτοιες εκφράσεις χρησιμοποιούνται εξίσου ή και περισσότερο για λόγους ζωντάνιας σχετικά με τον καθωσπρεπισμό”.¹¹² Κάποιες φορές μια λέξη μπορεί να εμφανίζεται δυο φορές στο κείμενο

¹¹⁰ Μιχαήλ 1981, 274. Βλ. επίσης Sommerstein 2009, 70 για την έννοια του ευφημισμού. Θεωρεί πως είναι οιαδήποτε έκφραση μπορεί να χρησιμοποιηθεί στη θέση μιας άλλης, ήτις θα εδύνατο να προκαλέσει προσβολή ή ντροπή (συμπεριλαμβανομένης της ντροπής του ομιλητή), ή κακοτυχία (...)

¹¹¹ Sommerstein 2009, 70

¹¹² Sommerstein 2009, 71. πρβλ.παρούσα μελέτη, *αισχρολογία*, η σημασία και χρήση της λέξης *χοίρος* στην αρχαία Ελλάδα. Βλ. Henderson 1991, 17-23

έχοντας στη μια περίπτωση ευφημιστικό χαρακτήρα και στην άλλη όχι. Το πεδίο στο οποίο σχεδόν απουσιάζει το στοιχείο του ευφημισμού, είναι η θρησκεία.¹¹³ Ο Sommerstein διακρίνει τον ευφημισμό σε υποείδη, τα οποία είναι:¹¹⁴

1. Οι ευφημισμοί “για όλες τις χρήσεις”. Χρησιμοποιούνται για την αποφυγή της αναφοράς μιας πραγματικής ή επερχόμενης κακοτυχίας.
2. Ευφημισμοί θανάτου. Καθώς ο θάνατος είναι απόλυτη κακοτυχία και σε πολλές κουλτούρες οι αναφορές σε αυτόν συστηματικά *μεταμφιέζονται*.¹¹⁵
3. Ευφημισμοί ηλικίας, εμφάνισης και μειονεκτημάτων, αναπηριών. Χρησιμοποιούνται για να μην στοχοποιηθεί το άτομο με την ιδιαιτερότητα “γραύς, αισχρός, τυφλός”¹¹⁶. Υπάρχουν ωστόσο λίγες αναφορές.
4. Ευφημισμοί που αφορούν αμαρτίες και εγκλήματα. Χρησιμοποιείται για να μετριάσει εγκληματικές ή ανήθικες πράξεις ή τάσεις, συνήθως σε πρόσωπο/πρόσωπα ευνοϊκά προδιαθετειμένα.¹¹⁷
5. Πολιτικοί ευφημισμοί. Το διαφοροποιόν στοιχείο εν συγκρίσει με τα λοιπά προαναφερθέντα είδη, είναι πως ο ομιλητής απευθύνεται στο κοινό αναφορικά με τα ζητήματα της πόλεως και ενεδρεύει μέσα του ο φόβος της επιζήμιας *αφτιασίδωτης* ομιλίας, ως προς το πολιτικό ποιόν του.
6. Ευφημισμοί αισχρολογικοί (σεξ και σκατολογία). Το μεγαλύτερο τμήμα των ευφημισμών στο Αριστοφανικό έργο, αναντίρρητα.

Το στοιχείο του αιφνιδιασμού, όπως πολλάκις έχουμε αναφέρει σε αυτή την μελέτη, είναι αγαπημένη τεχνική του Αριστοφάνη. Συμβαίνει λοιπόν το εξής κατασκευασμένο *παράδοξο* στην Αριστοφανική κωμωδία, όσον αφορά τον ευφημισμό: ουσιαστικά έχουμε δυο περιπτώσεις, η πρώτη περίπτωση είναι ο ομιλητής να χρησιμοποιεί ευφημιστικό επικάλυμμα

¹¹³ Sommerstein 2009, 71

¹¹⁴ Βλ. Sommerstein 2009, 72-94, για τα είδη ευφημισμού και πλείστα παραδείγματα από τις Αριστοφανικές κωμωδίες.

¹¹⁵ Rodriguez 1999, 289-95. Lopez 1999, 328-37, Lens-Tuero 1999, 398-409. Παραπομπές σε Sommerstein 2009, 74

¹¹⁶ Sommerstein 2009, 76

¹¹⁷ Rodriguez 1999, 298-9 : Sommerstein 2009, 77

για κάτι ανάρμοστο κι ο δέκτης να το ερμηνεύει αθώα και κυριολεκτικά. Ωστόσο η δεύτερη περίπτωση είναι εκείνη που έχει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον, όπου ο ομιλητής χρησιμοποιεί τις λέξεις με την κυριολεκτική τους σημασία και ο δέκτης τις αντιλαμβάνεται ως ευφημισμό. Η περίπτωση αυτή είναι που γεννά τα πιο δυνατά αστεία.¹¹⁸ Οι ευφημισμοί άρα, δεν είναι πάντοτε κωμικοί. Σε κάποιες περιπτώσεις χρησιμοποιούνται απλώς για να μη χρειαστεί να αναφερθεί η αληθινή ή πιθανή ατυχία του ομιλητή ή του αποδέκτη και αυτό το είδος περιλαμβάνει κυρίως ευφημισμούς που σχετίζονται με την πολιτική, με σωματικές παραμορφώσεις ή με άτομα με ειδικές ανάγκες. Επίσης, οι ευφημισμοί για τον θάνατο και τα εγκλήματα, όπως προαναφέραμε, δεν λειτουργούσαν κωμικά. Οι ευφημισμοί αποτελούσαν χιουμοριστικό στοιχείο όταν αναφέρονταν στην εξωτερική εμφάνιση και τις φυσικές αδυναμίες, για παράδειγμα *λάμποντι μετώπω*, είναι ένας ευφημισμός που περιγράφει την φαλάκρα. Φυσικά η εκτενέστερη κωμική λειτουργία είναι αυτή των σκατολογικών και σεξουαλικών ευφημισμών. Για παράδειγμα μπορεί να δούμε το ρήμα *χέζω* σε κάποιες περιπτώσεις ως *αποπατώ*, αλλά οι πιο κωμικές λειτουργίες είναι εκείνες που ο ευφημισμός χρησιμοποιείται για να καλύψει κάτι που υπαινίσσεται, επί παραδείγματι η λέξη *άγριος* (*Νεφέλες*, 349), σημαίνει στην πραγματικότητα *ασύδοτος παιδεραστής*.¹¹⁹ Εν γένει οι σκατολογικές ή σεξουαλικές αναφορές, είτε στην άμεση αναφορά τους είτε ευφημιστικά, αποτελούν πρόδηλο κωμικό στοιχείο διότι σχετίζονται με ανθρώπινες λειτουργίες που παραδοσιακά θεωρούνται -διαχρονικά- ταμπού. Όταν θίγονται λοιπόν σε ένα κείμενο διαπλεκόμενα με την κοινή γλώσσα του έργου, είναι φυσική η πρόκληση γέλιου στον αρχαίο και στον σύγχρονο θεατή.

¹¹⁸ Sommerstein 2009, 99, όπου δίδονται και παραδείγματα ευφημισμών μέσα από τις κωμωδίες.

¹¹⁹ Sommerstein 2009, 70-98

3. Η ΣΑΤΙΡΑ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

Οι ήρωες είναι αναντίρρητα ένα σημαίνον στοιχείο, ένας ακρογωνιαίος λίθος στην πλοκή και το κωμικό οικοδόμημα. Ο Αριστοφάνης “επέλεγε τα θέματα που πραγματευόταν και σμίλευε τους χαρακτήρες-χρησιμοποιώντας πρόσωπα πραγματικά ή κατασκευασμένα, πρωταγωνιστικά ή παρείσακτα στα έργα-σε συνάρτηση με αυτό που σήμερα θα ονομάζαμε *επικαιρότητα*”.¹²⁰ Η παρωδία είναι επίσης μια τεχνική που μεταχειρίζεται ο Αριστοφάνης για να προκαλέσει γέλιο και συχνά αυτά τα δυο συνδυάζονται, όταν οι ήρωες του έργου είναι πρόσωπα γνωστά που παρωδούνται.

Ο Παππάς αναφερόμενος στην Αριστοφανική παρωδία και σάτιρα, παρατηρεί, μεταξύ άλλων, τα εξής: “Η κωμική αντιστροφή της δύσκολης πραγματικότητας σε ένα φανταστικό θρίαμβο συντελείται πάντα από τον Αριστοφάνη στο πλαίσιο της πόλης. Υπήρχε μια οικειότητα στην κοινωνική ζωή της Αθήνας, αλλά και στη θρησκευτική ζωή επίσης. Μια οικειότητα με τους πολιτικούς άνδρες από τη μια, με τους θεούς από την άλλη. Με καταπληκτική άνεση, ο ποιητής περνούσε από την παρωδία των αρχόντων και των στρατηγών της Αθηναϊκής Δημοκρατίας στην παρωδία των θεών(…)”.¹²¹

Στην Αριστοφανική κωμωδία απαντά επίσης το μοτίβο του ήρωα-σωτήρα, το πρόσωπο εκείνο που “θα συλλάβει και θα εφαρμόσει εκείνη την επαναστατική ιδέα που θα τον βγάλει από τη δύσκολη θέση στην οποία βρίσκεται”.¹²² Αναφορικά με τις κωμωδίες που εξετάζουμε ο Παππάς πιστεύει πως δεν φαίνεται “να έχει θέσει το πρόσωπο του σωτήρα. Εντούτοις, ακόμη και στα έργα αυτά υπάρχει κάποια ένδειξη σωτηρίας.

¹²⁰ Δεκάζου 2012, 14

¹²¹ Παππάς 1996, 184

¹²² Παππάς 1996, 67 . Βλ. για τον ήρωα-σωτήρα, σελίδες 65-83

3.1 ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ

Μια πηγή διαθέσιμη για τον Αριστοφάνη όταν έστηνε το έργο του, ήταν οι στερεοτυπικοί χαρακτήρες, οι οποίοι προϋπήρχαν στην αρχαία κωμωδία.¹²³ Είναι οι χαρακτήρες εκείνοι που συγκεντρώνουν χαρακτηριστικά που τους μένουν σαν *ρετσινιά*, θα μπορούσαμε να πούμε. Για παράδειγμα, η κακιά μητριά, ο *ξεμωραμένος* γέρος, ο πονηρός δούλος και ούτω καθεξής. Παρότι οι κωμικοί χαρακτήρες δεν λειτουργούν πάντοτε κωμικά, η ταυτοποίηση τους με τα πιο *τρανταχτά* χαρακτηριστικά τους, μπορεί να υποβοηθήσει την λειτουργία της εκάστοτε κωμικής ατάκας ή εν γένει κωμικής σκηνής.

Στους στερεοτυπικούς χαρακτήρες ανήκει ο Ξανθίας από τους *Βατράχους*, ίσως ο πιο *σκανταλιάρης*, άτακτος δούλος που βρίσκουμε στην Αριστοφανική κωμωδία.¹²⁴ Είναι πανέξυπνος, παμπόνηρος και πολλές φορές υπερισχύει έναντι του αφέντη του σε εξυπνάδα και *καπατσοσύνη*. Δρα σύμφωνα με το συμφέρον του και συμπεριφέρεται στον αφέντη του όχι απλώς σαν να είναι όμοιος του, αλλά συχνά και κατώτερος του καθώς τον προσβάλλει πολλάκις. Φαίνεται εξαιρετικά αστείο ένας αφέντης και δη θεός να δέχεται την κριτική του δούλου του και να παρακαλά ο πρώτος τον δεύτερο όταν θέλει μια χάρη. Ο Ξανθίας “σκιαγραφείται εσκεμμένα ως τολμηρός, επινοητικός και επηρμένος, για να βγάλει το παράδοξο χιούμορ της δειλής αναποφασιστικότητας του κυρίου του, του Διονύσου.”¹²⁵

Τα δυο βασικά κωμικά ζεύγη ηρώων στην κωμωδία των *Βατράχων* είναι ο Ξανθίας με τον Διόνυσο και ο Αισχύλος με τον Ευριπίδη. Η δράση του Ξανθία απέναντι στον αφέντη του, με την ειρωνεία και τα επικριτικά σχόλια, προκαλεί αιφνιδιασμό και εν συνεχεία το γέλιο. Μερικά χαρακτηριστικά αποσπάσματα, στα οποία ο Ξανθίας φέρεται σχεδόν να *κακοποιεί* λεκτικά τον αφέντη του, είναι τα παρακάτω:

Εδώ ο Ξανθίας με τον Διόνυσο χτυπούν την πόρτα του Ηρακλή και εκείνος βλέπει τον Διόνυσο και εκπλήσσεται. Υπάρχει ασυμβατότητα μεταξύ της κατανόησης του Διονύσου και

¹²³ Robson 2009, 55

¹²⁴ Robson 2009, 55

¹²⁵ Cartledge 2006, 125

της πραγματικότητας. Ο Ηρακλής εκπλήσσεται λόγω της αλλοπρόσαλλης εμφάνισης του θεού, ενώ ο δεύτερος νομίζει ότι ο ημίθεος φοβήθηκε. Η απάντηση του δούλου του, είναι *πληρωμένη*.

στίχοι 41-45

Ξανθίας

τί ἔστιν;

Διώνυσος

οὐκ ἐνεθυμήθης;

Ξανθίας

τὸ τί;

Διώνυσος

ὡς σφόδρα μ' ἔδεισε.

Ξανθίας

νὴ Δία μὴ μαίνοιό γε.

Ξανθίας

Ε, τί 'ναι;

Διώνυσος

Δεν πρόσεζες;

Ξανθίας

Το τι;

Διόνυσος

Πόσο πολύ με φοβήθηκε.

Ξανθίας

Ναι, μα τον Δία, για τρελό θα σε πήρε.

(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

Ωστόσο φαίνεται να υπάρχει μεταξύ τους μεγάλη οικειότητα, αμφίδρομη. Διαφαίνεται δε, ένα λανθάνον νοιάξιμο του ενός για τον άλλο. Σαν δυο συνοδοιπόροι που χρειάζονται ο ένας τον άλλο, γνωρίζουν ο ένας τα ελαττώματα του άλλου εξαιρετικά καλά -ώστε αυτό ειδικά το στοιχείο μπορεί να λειτουργήσει εξαιρετικά σε κωμικό επίπεδο, καθώς είναι πολύ πιο εύκολο να σατιρίσουμε κάποιον του οποίου γνωρίζουμε τα *κουσούρια*. Τα χαρακτηριστικά των Αριστοφανικών ηρώων είναι δοσμένα στη υπερβολή τους, είναι τόσο ζοηρά κατασκευασμένα, σχεδόν απτά, στοιχειοθετούν τις ταυτότητες των ηρώων με σαφήνεια, ώστε ο ήρωας ταυτίζεται με τα χαρακτηριστικά αυτά.

Το ότι ο Ξανθίας παρουσιάζεται τόσο πονηρός και χειριστικός καθιστά την φυσιογνωμία του Διονύσου ακόμη πιο καρτουνίστικη και κωμική. Ο Διόνυσος παρουσιάζει ανθρώπινα χαρακτηριστικά και αδυναμίες, φαίνεται προσιτός στον άνθρωπο, άγεται και φέρεται από τον δούλο του. Φαίνεται δειλός, συμφεροντολόγος, εγωπαθής με τάσεις ναρκισσισμού, καυχισιάρης και με μια παιδιάστικη αφέλεια ίσως εν συγκρίσει με τον παμπόνηρο Ξανθία, αφού πολλές φορές παίρνει τη γνώμη του για το τί να πράξει.¹²⁶ Έχουμε λοιπόν ένα

¹²⁶ Βλ. επίσης Παππάς 1996, 184 όπου μιλά για τον τρόπο απεικόνισης των θεών στο έργο του Αριστοφάνη και συγκεκριμένα για τον Διόνυσο αναφέροντας: “Με τη διακωμώδηση των θεών αλλά και κάθε μορφής δυνάστη, πολιτικού ή θρησκευτικού, ο θεατής αισθανόταν να ενισχύεται ψυχολογικά. Οι θεοί του Αριστοφάνη είναι κατώτεροι από τον άνθρωπο: είναι λαίμαργοι, δειλοί, άπληστοι, μοιχοί και ηλίθιοι. Ούτε ο Διόνυσος ο θεός του θεάτρου δεν ξεφεύγει από τη σάτιρα του ποιητή. Η ελευθερία του Αριστοφάνη είναι τέτοια που δε διστάζει να παρουσιάσει στους Βατράχους, ένα Διόνυσο τόσο φοβιτσιάρη, έτοιμο να τα κάνει πάνω του. Ο Αριστοφάνης

αντιθετικό, καθ'όλα, ζεύγος στο οποίο ο ένας συμπληρώνει τον άλλο. Η κωμική αλληλεπίδραση των δυο προετοιμάζει τον θεατή για τον επόμενο κωμικό αγώνα μεταξύ Αισχύλου κι Ευριπίδη. Η δράση μεταξύ του πρώτου ζεύγους διατρέχει κωμικά ολόκληρη την κωμωδία.

Στο παρακάτω χωρίο ο Αιακός αντικρύζει τον Διόνυσο-Ηρακλή κι εξοργίζεται. Τον απειλεί με τα χειρότερα βασανιστήρια κι ο Διόνυσος δείχνει το *σθένος* του.

465-491

Αιακός

465 ὦ βδελυρὲ κἀναίσχυντε καὶ τολμηρὲ σὺ

καὶ μιαρὲ καὶ παμμίαρε καὶ μιαρώτατε,

ὄς τὸν κύν' ἡμῶν ἐξέλασας τὸν Κέρβερον

ἀπῆζας ἄγχων κάποδρᾶς ὄχου λαβών,

ὄν ἐγὼ 'φύλαττον. ἀλλ' ἄ νῦν ἔχει μέσος:

470 τοῖα Στυγὸς σε μελανοκάρδιος πέτρα

Ἀχερόντιός τε σκόπελος αἵματοσταγῆς

φρουροῦσι, Κωκυτοῦ τε περιδρομοὶ κύνες,

ἔχιδνά θ' ἑκατογκέφαλος, ἢ τὰ σπλάγχνα σου

διασπαράξει, πλενμόνων τ' ἀνθάψεται

εκμεταλλεύεται έντεχνα τη δειλία του Διονύσου τονίζοντάς την περισσότερο σε σχέση με το θάρρος του δούλου του Ξανθία”.

475 *Ταρτησία μύραινα: τῷ νεφρῷ δέ σου*

αὐτοῖσιν ἐντέροισιν ἤματωμένω

διασπάσσονται Γοργόνες Τειθράσαι,

ἐφ' ἃς ἐγὼ δρομαῖον ὀρμήσω πόδα.

Ξανθίας

οὔτος τί δέδρακας;

Διώνυσος

ἐγκέχοδα: κάλει θεόν.

Ξανθίας

480 *ᾧ καταγέλαστ' οὔκουν ἀναστήσει ταχὺ*

πρίν τινά σ' ἰδεῖν ἀλλότριον;

Διώνυσος

ἀλλ' ὄρακιῶ.

ἀλλ' οἶσε πρὸς τὴν καρδίαν μου σφογγιάν.

Ξανθίας

ἰδοὺ λαβέ, προσθοῦ.

Διώνυσος

ποῦ 'στιν;

Ξανθίας

ὦ χρυσοῖ θεοί

ἐνταῦθ' ἔχεις τὴν καρδίαν;

Διώνυσος

δείσασα γὰρ

485 ἐς τὴν κάτω μου κοιλίαν καθείρπυσεν.

Ξανθίας

ὦ δειλότατε θεῶν σὺ κ' ἀνθρώπων.

Διώνυσος

ἐγώ;

πῶς δειλὸς ὅστις σφογγιδὴν ἤτησά σε;

οὐκ ἂν ἕτερός γ' αὐτ' ἠργάσατ' ἀνήρ.

Ξανθίας

ἀλλὰ τί;

Διώνυσος

κατέκειτ' ἂν ὀσφραϊνόμενος, εἴπερ δειλὸς ἦν:

490 ἐγὼ δ' ἀνέστην καὶ προσέτ' ἀπεψησάμην.

Ξανθίας

ἀνδρεΐά γ' ὦ Πόσειδον.

Αιακός

Ω βδελυρέ κι αναίσχυντε και τολμηρέ, και μιαρέ και παμμίαρε και μιαρώτατε, εσύ που κυνήγησες τον σκύλο μας τον Κέρβερο και τον άρπαξες και σφίγγοντας του τον λαιμό τον πήρες κι έφυγες, τον σκύλο που είχα εγώ στη φύλαξή μου. Μα τώρα σε κρατάω από τη μέση. Η μελανόκαρδη η Στύγας πέτρα κι ο βράχος του Αχέροντα ο αιμοσταγής σε φρουρούνε και τα σκυλιά του Κωκυτού, που γύρω φέρνουν και η εκατοντακέφαλη έχιδνα που θα σου κατασπαράξει τα σπάχνα. Σμέρνα Ταρταρίσια θα σου κολλήσει στα πνευμόνια και τα νεφρά σου καταματωμένα μαζί με τα άντερά σου θα σου κομματιάσουν του Τείθραντα οι Γοργόνες, που εγώ δρομαίος για να τις βρω , με τούτο ορμάω το πόδι.

Ξανθίας (Στον Διόνυσο)

Ε, εσύ, τι κάνεις αυτού;

Διόνυσος

Εχέστηκα, φώναζε τον θεό.

Ξανθίας

Ω καταγέλαστε, σήκω γρήγορα από κει μη σε δει κανένας ξένος.

Διόνυσος

Θα λιγοθυμίσω. Βρέξε με το σφουγγάρι στην καρδιά μου.

Ξανθίας

Να, πάρε, βάλτο πάνω της. Που είναι; (Ο Διόνυσος σκουπίζει τον πισινό του). Ω χρυσοί θεοί, εκεί την έχεις την καρδιά σου;

Διόνυσος

Από το φόβο της μου γλίστρησε στο κάτω μέρος της κοιλιάς .

Ξανθίας

Ω δειλότατε, μέσα σε θεούς κι ανθρώπους

Διόνυσος

Εγώ; Πώς δειλός, που σου ζήτησα σφουγγάρι; Άλλος κανείς στη θέση μου δε θα 'κανε το ίδιο.

Ξανθίας

Αλλά τι;

Διόνυσος

Θα καθόταν πεσμένος χάμω και θα μυριζόταν, αν ήτανε δειλός. ενώ εγώ, όχι μόνο σηκώθηκα , αλλά και σκουπίστηκα.

Ξανθίας

Ω Ποσειδώνα! Τι παλλικαριά!

(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

Το παραπάνω απόσπασμα συγκεντρώνει πολλά κωμικά στοιχεία. Αφενός είναι πρόδηλο παράδειγμα της απαξιωτικής συμπεριφοράς του Ξανθία προς τον Διόνυσο, αφηφώντας τη σχέση θεού-δούλου που τυπικά υφίσταται, ουσιαστικά όμως παρουσιάζει προβλήματα, καθώς ο δούλος δεν σέβεται τον αφέντη. Επίσης έχουμε αισχρολογική και συγκεκριμένα

σκατολογική γλώσσα, στο σημείο που ο Διόνυσος αναφέρει ότι *χέστηκε* και ζητά σφουγγάρι από τον Ξανθία για να σκουπιστεί, δηλώνοντας αρχικά ότι θέλει να σκουπίσει την καρδιά του. Επίσης υπάρχει έντονα το στοιχείο της ειρωνείας στα λόγια του Ξανθία που τον περιπαίζει για τη δήθεν παλικαριά του. Ο Διόνυσος σε αυτό το απόσπασμα φαίνεται όχι μόνο δειλός, αλλά έχοντας άρνηση να δηλώσει ότι φοβήθηκε. Προσπαθεί δηλαδή, μα μάταια, να περισώσει την ευτελισμένη αξιοπρέπειά του. Φαίνεται εξαιρετικά κωμικό ένας θεός να *χέζεται πάνω του* με την απειλή ξυλοδαμού.

Εφόσον μας έχουν σωθεί ελάχιστες πληροφορίες για το οπτικό μέρος της δραματοποίησης των *Βατράχων*, είναι το προφορικό χιούμορ εκείνο που εκτιμάται τελικά και “φαίνεται η ξεχωριστή μαστοριά του Αριστοφάνη, που κατέχει σχεδόν κάθε γνωστό μέσο ικανό να κάνει τον κόσμο να γελάσει. Στους Βατράχους ανεβαίνει όλη την κωμική κλίμακα, από τα χαμηλότερα σκαλοπάτια, όπως προσωπικές ύβρεις, αναφορές σε σωματικές δυσμορφίες (παχυσαρκία, ισχνότητα, υπερβολικό ύψος..) και αναφορές σε μέρη του σώματος ή σωματικές λειτουργίες (...)”.¹²⁷

Στη συνέχεια του έργου ο Διόνυσος δίνει τη λεοντή και το ρόπαλο στον Ξανθία για να υποδυθεί ο δεύτερος τον Ηρακλή και να μπορέσει ο Διόνυσος να διαφύγει τον ξυλοδαμμό από τον Αιακό. Ο Ξανθίας του λέει τα εξής:

Στίχοι 498-500

Ξανθίας

φέρε δὴ ταχέως αὐτ'· οὐ γὰρ ἀλλὰ πειστέον·

καὶ βλέψον ἐς τὸν Ἡρακλειοξανθίαν,

εἰ δειλὸς ἔσομαι καὶ κατὰ σὲ τὸ λῆμ' ἔχων.

¹²⁷ Stanford 1993, 36. Με αφορμή το σκατολογικό χιούμορ του αποσπάσματος, όπου ο Διόνυσος λόγω του φόβου του αναφέρει ότι “χέστηκε”, έκφραση που είναι κοινή και στα νέα ελληνικά και ακουμπά το χιούμορ του σύγχρονου Έλληνα (“χέστηκα από το φόβο μου, χέστηκα πάνω μου”), παραπέμπουμε στην υποσημείωση 38 του δεδομένου βιβλίου σχετικά με τις σκατολογικές αναφορές, όπου σημειώνεται :“(…) Μια και υπάρχει κάποια σύγχυση, όσον αφορά αυτά τα *σκατολογικά* αστεία, σπεύδω να δηλώσω πως άσχετα με όσα μπορεί να προσάψει κανείς στην απρέπειά τους, δεν υπάρχει τίποτα το αυστηρά ανήθικο σε αυτά. Η θρυλούμενη ανηθικότητα του Αριστοφάνη βρίσκεται αλλού. Αλλά σ’ αυτό το σημείο συμφωνώ με τον Rose, σελ. 31: “από όλους τους σωζόμενους Έλληνες συγγραφείς είναι ένας από τους ηθικότερους και συμπαθέστερους, παρ’όλο που επιφανειακά σε κάποια σημεία φαίνεται από τους πιο άσεμνους”. (...)“

Ξανθίας

Φέρτα εδώ γρήγορα, όπως το θες ας γίνει.

Και τώρα δεσ τον Ηρακλοξανθία σου,

αν δεις αν θα είμαι τόσο φοβητσιάρης κι αν έχω τη δική σου καρδιά.

(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

Ο δούλος λοιπόν, όχι μόνο τολμά και συγκρίνει εαυτόν με τον θεό, αλλά με θράσος παρατηρεί ότι ο ίδιος εν αντιθέσει με τον αφέντη του δε θα είναι φοβητσιάρης, άρα ο δούλος θα είναι ανώτερος από τον θεό!

Ο στερετυπικός χαρακτήρας του παμπόνηρου δούλου που υποσκάπτει τη θέση του αφέντη του και τον γελοιοποιεί στα μάτια του θεατή λειτουργεί κλιμακωτά με την κορύφωση αυτού να είναι το μαστίγωμα του Διονύσου από τον Αιακό, αφού το ζήτησε ο Ξανθίας, όπως είδαμε αναλυτικότερα στην υπόθεση. Μέχρι το σημείο του μαστιγώματος υπάρχουν κάποια ακόμη χαρακτηριστικά αποσπάσματα της συμπεριφοράς του Ξανθία προς τον Διόνυσο:

Μετά την εμφάνιση των γυναικών που απειλούν να δείρουν για μια ακόμη φορά τον Ηρακλή-Διόνυσο, εκείνος παρακαλά τον Ξανθία να ξαναλλάξουν ρόλους . (Είχε μεσολαβήσει η αλλαγή του Διονύσου σε Ηρακλή, όταν μια υπηρέτρια έταξε στον ψευτο-Ηρακλή χορεύτριες και δείπνο. Φυσικά όταν άκουσε αυτά ο θεός, έσπευσε να πάρει εκείνος το ρόλο του Ηρακλή). Εδώ λοιπόν έχουμε την παραδοξότητα του να παρακαλεί ο θεός τον δούλο:

Στίχοι 579-589

Διόνυσος

κάκιστ' ἀπολοίμην, Ξανθίαν εἰ μὴ φιλῶ.

Ξανθίας

οἶδ' οἶδα τὸν νοῦν: παῦε παῦε τοῦ λόγου.

οὐκ ἂν γενοίμην Ἡρακλῆς ἄν.

Διόνυσος

μηδαμῶς

ὦ Ξανθίδιον.

Ξανθίας

καὶ πῶς ἂν Ἀλκμήνης ἐγὼ

υἱὸς γενοίμην δοῦλος ἅμα καὶ θνητὸς ἄν;

Διόνυσος

οἶδ' οἶδ' ὅτι θυμοῖ, καὶ δικαίως αὐτὸ δρᾶς:

585κἂν εἴ με τύπτεις, οὐκ ἂν ἀντείποιμί σοι.

ἀλλ' ἦν σε τοῦ λοιποῦ ποτ' ἀφέλωμαι χρόνου,

πρόρριζος αὐτός, ἢ γυνή, τὰ παιδιά,

κάκιστ' ἀπολοίμην, κἀρχέδημος ὁ γλάμων.

Ξανθίας

δέχομαι τὸν ὄρκον κἀπὶ τούτοις λαμβάνω.

Διόνυσος

Να μη σώσω αν δε λατρεύω τον Ξανθία

Ξανθίας

Ξέρω, ξέρω τί έχεις στο νου σου. Πάψε, πάψε τα λόγια. Εγώ δεν ξαναγίνομαι Ηρακλής.

Διώνυσος

Ω, μην το λες αυτό Ξανθουδάκι μου.

Ξανθίας

Και πως να γίνω εγώ γιος της Αλκμήνης, ένας δούλος και θνητός μαζί;

Διώνυσος

Ξέρω, ξέρω πως είσαι θυμωμένος και με το δίκιο σου. Και να με δείρεις, δε θ'αντιμιλήσω. Αλλά αν στα ξαναπάρω τούτα τα ρούχα του λοιπού, πρόρριζα εγώ τον πιο κακό χαμό να βρω μαζί με τη γυναίκα μου και τα παιδιά μου, και με τον τσιμπλιάρη τον Αρχέδημο.¹²⁸

(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

Εν συνεχεία έχουμε τη σκηνή του μαστιγώματος, όπου ο Ξανθίας, απηυδισμένος από τα παθήματά του, προτρέπει τον Αιακό να *ζυλοφορτώσει* τον Διώνυσο.

Στίχοι 612-625

Ξανθίας

καὶ μὴν νῆ Δία

εἰ πώποτ' ἦλθον δεῦρ', ἐθέλω τεθνηκέναι,

ἢ 'κλεψα τῶν σῶν ἄξιόν τι καὶ τριχός.

καὶ σοι ποιήσω πρᾶγμα γενναῖον πάνυ:

¹²⁸ Ο Διώνυσος από το φόβο και την αγωνία του λέει ανυπόστατα πράγματα, καθώς δεν έχει γυναίκα ούτε παιδιά, κι ουδεμία σχέση με τον Αρχέδημο. Βλ. σχ.1, Οικονομίδης 1961,221

βασάνιζε γὰρ τὸν παῖδα τουτονὶ λαβῶν,
κἄν ποτέ μ' ἔλῃς ἀδικοῦντ', ἀπόκτεινόν μ' ἄγων.

Ἄιακος

καὶ πῶς βασανίσω;

Ξανθίας

πάντα τρόπον, ἐν κλίμακι
δήσας κρεμάσας ὑστριχίδι μαστιγῶν, δέρων,
620στρεβλῶν, ἔτι δ' ἐς τὰς ῥίνας ὄξος ἐγχείων,
πλίνθους ἐπιτιθείς, πάντα τᾶλλα, πλὴν πράσῳ
μὴ τύπτε τοῦτον μηδὲ γητείῳ νέῳ.

Ἄιακος

δίκαιος ὁ λόγος: κἄν τι πηρώσω γέ σου
τὸν παῖδα τύπτων, τὰργύριόν σοι κείσεται.

Ξανθίας

μὴ δῆτ' ἔμοιγ'. οὕτω δὲ βασάνιζ' ἀπαγαγών.

Ξανθίας

Ἄν ἦρθα ἐγὼ ποτέ μου ἐδῶ, ναι, μα τον Δία, δέχομαι να πεθάνω ἢ αν σου ἐκλεψα κάτι που και μια τρίχα να ἀξίζει. Κι ὁμως για χάρη σου θα κάνω κάτι πολύ σοβαρό. Πιάσε αυτόν ἐδῶ τον δούλο μου και βασάνισέ τον, κι αν με βρεις σε τίποτα ἐνοχο, πάρε με και σκότωσε με.

Αιακός

Και πῶς θα τον βασανίσω;

Ξανθίας

Με κάθε τρόπο: δέσε τον σε μια σκάλα, κρέμασε τον, μαστίγωσε τον με καμουτσίκι αγκαθωτό, δείρε τον, στρέβλωσε τον, ρίζε του ζίδι μες στη μύτη, με πλίθες φόρτωσέ τον¹²⁹, όλα κάντου τα, μόνο μην τον χτυπάς με πράσο, μήτε με φρέσκο κρεμμυδάκι.¹³⁰

Αιακός

Δίκαιος ο λόγος σου! Κι αν τύχει και γίνει ο δούλος σου από το ζύλο ανάπηρος, θα ζητάς κι αποζημίωση.

Ξανθίας

Όχι, σε βεβαιώνω. Πάρε τον και βασάνισέ τον, όσο θέλεις.

(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

Ο Ξανθίας εμφανίζει σαδιστικές τάσεις και προτείνει μορφές βασανιστηρίων, αντί να αφήνει απλώς το ζήτημα στην ευχέρεια του Αιακού.

¹²⁹ Βλ. σχόλιο 618, Stanford 1993, 218-9: “Ακολουθεί ένας κατάλογος με επιτρεπόμενα βασανιστήρια (με μια κωμική παρένθεση στο 621-22), α) να δέσουν τον βασανιζόμενο σε μια σκάλα και να τον αφήσουν από εκεί να κρέμεται (μερικοί το θεωρούν όμως μόνο σαν προκαταρκτικό, πριν από το μαστίγωμα, κι ίσως κάτι τέτοιο να δηλώνεται κι εδώ από τις μετοχές αορίστου. Άλλοι πάλι νομίζουν ότι η κλίμαξ δεν ήταν μια κοινή σκάλα, αλλά ένα πλαίσιο ειδικά κατασκευασμένο για όργανο βασανισμού (βλ. L.S.J.). β) να τον μαστιγώσουν με μια υστριχίδα (λέξη συγγενική με το *ύστριξ*, *ό σκατζόχοιρος*), ένα μαστίγιο δηλαδή με σκληρές απολήξεις (για τα αποτελέσματά του πάνω στην πλάτη του θύματος βλ. *Ειρήνη* 747). γ) να τον γδάρουν, έκφραση που μπορεί να είναι συνώνυμο του β) είτε να σημαίνει κυριολεκτικά *γδάρισμα* δ) να του στίψουν ή να του τεντώσουν τα μέλη, προφανώς πάνω στη μέγγενη ε) να χύσουν ξύδι στα ρουθούνια του (και δεν πρόκειται για κωμικό εύρημα, όπως νόμισαν μερικοί. βλ. A.D.Nock στο *Classical Review* 41 (1927), 58. στ) ”να του βάλουν τούβλα”, δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα από πού προερχόταν ο πόνος, από το αυξανόμενο βάρος πάνω στο σώμα (το μεσαιωνικό βασανιστήριο *peine forte et dure*) ή από το γεγονός ότι τα τούβλα ήταν πυρακτωμένα.

¹³⁰ Βλ. σχόλιο 621-2, Stanford 1993, 219: “Όλα τα άλλα βασανιστήρια. Μονάχα σου απαγορεύω να τον δείρεις με πράσο ή με ουρά σκόρδου”, παρωδεί τον πονόψυχο αφέντη που θα είχε κάποιες επιφυλάξεις. Εδώ φυσικά τα απαγορευμένα *βασανιστήρια* δεν θα προκαλούσαν διόλου πόνο. Οι εξαιρέσεις αυτές μπορεί να είναι εξ ολοκλήρου προϊόν της φαντασίας. Κάποιοι εκδότες όμως (βλ. ιδιαίτερα Radermacher) διαβλέπουν σ’αυτά αναφορές σε τελετές καθαρμού (όπως πχ. στον *Ιππώνακτα*, 5 και *Θεόκριτο*, 7, 106).

Η τελευταία χαρακτηριστική σκηνή που θα αναφέρουμε είναι εκείνη που ο Ξανθίας συζητά με τον υπηρέτη του Πλούτωνα και ανταλλάσσουν σκέψεις για το πώς ξεγελούν τους αφέντες τους.¹³¹

Στίχοι 745-753

Ξανθίας

χαίρεις, ίκετεύω;

Υπηρέτης

*μᾶλλ' ἐποπτεύειν δοκῶ,
ὅταν καταράσσωμαι λάθρα τῷ δεσπότη.*

Ξανθίας

*τί δὲ τονθορύζων, ἤνικ' ἄν πληγᾶς λαβῶν
πολλᾶς ἀπίης θύραζε;*

Υπηρέτης

καὶ τοῦθ' ἤδομαι.

Ξανθίας

τί δὲ πολλὰ πράττων;

Υπηρέτης

ὥς μὰ Δί' οὐδὲν οἶδ' ἐγώ.

Ξανθίας

¹³¹ Robson 2009, 56

ὁμόγνιε Ζεῦ· καὶ παρακούων δεσποτῶν
ἄττ' ἄν λαλῶσι;

Υπηρέτης

μᾶλλὰ πλεῖν ἢ μαίνομαι.

Ξανθίας

τί δὲ τοῖς θύραζε ταῦτα καταλαλῶν;

Υπηρέτης

ἐγώ;

μὰ Δί' ἄλλ' ὅταν δρῶ τοῦτο, κᾶκμαινομαι.

Ξανθίας

Τι χαίρεσαι παρακαλῶ;

Υπηρέτης

Ἔτσι μου φαίνεται σαν να ἔχω ἀποκτήσει μεγάλο βαθμό ἀνάμεσα στους μύστες, ὅταν κακολογῶ
κρυφά τον ἀφέντη μου.

Ξανθίας

Και τί λες, ὅταν τις τραῶς για τα καλά και μουρμουρίζοντας τραβᾶς κατὰ την πόρτα;

Υπηρέτης

Κι αὐτό μ'ἀρέσει

Ξανθίας

Κι όταν τα κάνεις όλα άνω κάτω;

Υπηρέτης

Μα τον Δία, τίποτα ωραιότερο δεν βρίσκω.

Ξανθίας

Σύντεκνε Δία! Κι όταν κρυφακούς τα αφεντικά σου που συνομιλούν;

Υπηρέτης

Πάω να τρελαθώ από τη χαρά μου!

Ξανθίας

Κι όταν πας έξω και τους κουτσομπολεύεις;

Υπηρέτης

Εγώ; Α, μα τον Δία, σαν το κάνω αυτό, νιώθω να μου χύνει.

(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

Στο παραπάνω χαρακτηριστικό απόσπασμα, όπου δείχνει με σαφήνεια την πονηριά των δούλων και στην περίπτωση μας του Ξανθία, έχουμε και το αισχρολογικό σκώμμα που λειτουργεί κωμικά-βωμολοχικά με τη σεξουαλική αναφορά του *οργασμού* άμα τη κακολογία των αφεντικών από τον δούλο.

Ο Διόνυσος εμφανίζει επίσης στερεοτυπικά χαρακτηριστικά, συγκεκριμένα ο αγώνας με τους Βατράχους είναι ένα τέτοιο απόσπασμα όπου ο Διόνυσος φαίνεται ιδιαίτερος μπουφόνος.¹³² Οι μπουφόνοι είναι περσόνες που προκαλούν διασκέδαση με το να περιπαίζουν και να υπονομεύουν τους άλλους χαρακτήρες είτε σε όλο το έργο, είτε σε μερικές σκηνές

¹³² Robson 2009, 56

¹³³ Στερεοτυπικοί χαρακτήρες είναι επίσης οι βωμολόχοι, όπως είδαμε ο συγγενής του Ευριπίδη στις *Θεσμοφοριάζουσες*.

Η αρχαία κωμωδία “εκμεταλλευόταν κυρίως τα πολλά ελαττώματα του Διονύσου: κραιπάλη, λαιμαργία, μεθύσι, δειλία”.¹³⁴ Στον αγώνα με τους *Βατράχους*, ο Διόνυσος μπαίνει στη διαδικασία να τους ανταγωνιστεί και θυμώνει μαζί τους.

Στίχοι 239-269

Βάτραχοι

βρεκεκεκεξ κοάξ κοάξ.

Διόνυσος

οἰμῶζετ’· οὐ γάρ μοι μέλει.

Βάτραχοι

*ἀλλὰ μὴν κεκραξόμεσθά γ’
ὅπόσον ἢ φάρυξ ἄν ἡμῶν
χανδάνη δι’ ἡμέρας.*

Διόνυσος

*βρεκεκεκεξ κοάξ κοάξ.
τούτω γὰρ οὐ νικήσετε.*

Βάτραχοι

οὐδὲ μὴν ἡμᾶς σὺ πάντως.

Διόνυσος

*οὐδὲ μὴν ὑμεῖς γ’ ἐμὲ
οὐδέποτε· κεκράζομαι γὰρ*

¹³³ Robson 2009, 56

¹³⁴ Thiercy 1999, 132

κἄν δέη δι' ἡμέρας
βρεκεκεκέξ κοᾶξ κοᾶξ,
ἕως ἄν ὑμῶν ἐπικρατήσω τῷ κοᾶξ,
βρεκεκεκέξ κοᾶξ κοᾶξ.
ἔμελλον ἄρα παύσειν ποθ' ὑμᾶς τοῦ κοᾶξ.

Βάτραχοι

Βρεκεκέξ κοᾶξ κοᾶξ

Διώνυσος

Δεν πα' να σκούζεις, δε με μέλλει.

Βάτραχοι

Λοιπόν κι εμείς ολημερίς, όσο χωράει ο λάρυγγας θα κρᾶζουμε

Διώνυσος

Βρεκεκέξ κοᾶξ κοᾶξ. Σε τούτο δε θα με νικήσετε

Βάτραχοι

Ούτε κι εσύ εμάς, οπωσδήποτε.

Διώνυσος

Αλλά ούτε δα κι εσείς εμένα. Ουδέποτε. Γιατί αν το φέρει η ανάγκη, θα κρᾶζω ολημερίς, ώσπου να σας νικήσω με το δικό σας κοᾶξ, βρεκεκέξ κοᾶξ κοᾶξ. Α, το ήξερα πως κάποτε θα σας έκανα να το πάψετε αυτό το κοᾶξ.

(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

Ο Διόνυσος βγαίνει νικητής στον αγώνα με τους Βατράχους, ανταγωνιζόμενος αυτούς στο κόσμο, ενισχύοντας την κωμική του ταυτότητα εμπλεκόμενος σε λεκτικό “κο(αξ)βγά” με τους Βατράχους.

Η Γκόρου για τον χορό των *Βατράχων* παρατηρεί τα εξής: “Ο χορός των Βατράχων έχει σημαίνοντα ρόλο στην ομώνυμη κωμωδία. Τα μέλη του, οι βάτραχοι, έχουν μυστήρια υπόσταση, καθώς ανήκουν στο βασίλειο των ζωντανών, στο βασίλειο των νεκρών αλλά ταυτόχρονα δεν μπορούν να ενταχθούν σε κανένα από τα δύο. Αυτό συμβαίνει γιατί βρίσκονται στο νερό που χωρίζει τη ζωή από το θάνατο, την Αχερουσία λίμνη. Αυτή η δυσπόστατη, θα λέγαμε, φύση των βατράχων βρίσκεται σε πλήρη αντιστοιχία με την πνευματική κατάσταση των Αθηναίων της εποχής του Αριστοφάνη. Με τη σαρκαστική φράση «τοῖς ἄνω νεκροῖσι» (στ.424) ο κωμικός περιγράφει τον αθηναϊκό όγλο·

αν και οι συμπολίτες του βρίσκονται στον Άνω Κόσμο, και στην πραγματικότητα είναι ζωντανοί, στην ουσία είναι νεκροί.Επομένως, με τον χορό των βατράχων συμβολίζεται η μεταμόρφωση των Αθηναίων σε πολίτες-σκιές, σε πολίτες που βαλτώνουν στην πνευματική νιρβάνα, την καλλιτεχνική απραξία και κοάζουν ανούσια.

Μπορούν να ανιχνευθούν αρκετές ακόμα αναλογίες ανάμεσα στους δύο κόσμους. Εν γένει, ο Κάτω Κόσμος στην κωμωδία λειτουργεί ως αντανάκλαση του Άνω Κόσμου, όπου επικρατεί η απάτη, η κερδοσκοπία (στ.173-5: ο νεκρός διαπραγματεύεται τον οβολό), η εκδικητικότητα (στ.549-562: η πανδοχεύτρια κυνηγά τον Ηρακλή που έφαγε το φαγητό και δεν πλήρωσε), οι ταξικές διακρίσεις (θέμα το οποίο θα τονιστεί και μέσω των αλλεπάλληλων μεταμφιέσεων του δούλου) και ο αγοραίος λόγος. Ο ίδιος ο άρχοντας του Άδη, ο Αιακός, μοιάζει με θυρωρό της χειρίστης υποστάθμης. Όλες οι φιγούρες του Άδη (ακόμα και οι δύο τραγικοί ποιητές) είναι παρωδίες αγοραίων τύπων του (υπο)κόσμου! Συνεπώς, η σκηνογραφία του Άδη είναι μια παραμορφωμένη πραγματικότητα της έκπτωτης Αθήνας. Αυτός ο παραμορφωμένος ρεαλισμός κάνει τον Αριστοφάνη μοντέρνο, σαν θέατρο του Ιονέσκο και του Μπέκετ (παράλογο).”¹³⁵

¹³⁵ Γκόρου 2014, 151-2

Η ερμηνεία της Γκόρου αναφορικά με την υπόσταση των Βατράχων και την αλληγορική σύνδεσή τους με τους ζώντες του Άνω Κόσμου, είναι πράγματι ενδιαφέρουσα, κυρίως ως προς την ιδέα της αναπαράστασης του κόσμου των ζωντανών στον Άδη. Ας μην ξεχνάμε όμως ότι ο Άδης υπήρχε πράγματι στη συνείδηση των αρχαίων Ελλήνων, πιθανώς λοιπόν η απεικόνιση να μην είναι απόλυτα συμβολιστική του Άνω Κόσμου, παρά να υπηρετεί απλώς τις λειτουργίες της κωμωδίας με τα χαρακτηριστικά που αποδίδονται σε κάθε ήρωα. Άλλωστε ο Διόνυσος κι ο Ξανθίας έχουν ξεκινήσει το ταξίδι τους από τον Άνω Κόσμο, δεν είναι δηλαδή νεκροί, και δεν παρατηρείται κάποια αλλοίωση της προσωπικότητάς τους κατά την κατάβαση στον Κάτω Κόσμο, η οποία θα δικαιολογούσε την συμβολιστική απεικόνιση των ηρώων του Κάτω Κόσμου ως έμμεση κριτική για τους ζώντες. Ο Διόνυσος δείχνει εξαρχής τον φόβο και τη δειλία του που τον ωθούν σε μεταμορφώσεις και αλληπάλληλες εναλλαγές ρόλων με το δούλο του. Παράλληλα, ο δούλος δείχνει εξίσου πρώιμα τον δυναμικό του χαρακτήρα ο οποίος συχνά επιβάλλεται στον αφέντη του. Το μοτίβο του πονηρού δούλου προϋπάρχει ως δείγμα στερεότυπου χαρακτήρα, δεν οικοδομείται δηλαδή η περσόνα αυτή για το δεδομένο έργο, ως μέσο επίκρισης των θνητών. Πιθανώς η απεικόνιση του Κάτω Κόσμου να δανείζεται περισσότερο στοιχεία από τον Πάνω Κόσμο, παρά να λειτουργεί ως εικόνα επίκρισης. Αναφορικά με την αγοραία εικόνα που η Γκόρου αποδίδει στους ποιητές, θα λέγαμε πως δεν υπάρχουν σαφείς ενδείξεις γι' αυτή την σύγκριση, ενώ ένα σημαίνον στοιχείο του αγώνα μεταξύ των ποιητών, είναι η αντίθεση ανάμεσα στο παλιό και το νέο, την παλιά γενιά και τη νέα, που εκπροσωπούνται από τους δυο ποιητές. Ο Αριστοφάνης έντεχνα επιλέγει να υπερτονίσει την αντίθεση μεταξύ των ποιητών και να αγνοήσει πιθανά στοιχεία ομοιότητας ή συνέχειας μεταξύ των δυο τραγικών ποιητών, κάνοντας έτσι ένα κωμικό σχόλιο στην εξέλιξη όλης της τέχνης της τραγωδίας κατά τον πέμπτο αιώνα.¹³⁶

¹³⁶ Griffith 2013, 117

3.2 ΟΙ ΓΝΗΣΙΕΣ ΠΕΡΣΟΝΕΣ

Όπως οι στερεοτυπικοί χαρακτήρες που έχουν τις ρίζες τους παραδοσιακά στην αρχαία κωμωδία, έτσι υπάρχουν και οι γνήσιοι χαρακτήρες, αποκλειστικά κατασκευάσματα του Αριστοφάνη, όπως παρατηρεί ο Robson.¹³⁷ Είναι περσόνες με χαρακτηριστικά που τους αποδίδει ο Αριστοφάνης, όπως τα φαντάζεται αυτός. Ο χαρακτηρισμός *περσόνα* είναι δηλωτικός της κατασκευής των χαρακτήρων αυτών από τον Αριστοφάνη, ο οποίος τους προσδίδει κάποια έντονα στοιχεία που εσκεμμένα καλλιεργεί. Χαρακτηριστικό παράδειγμα από τις *Θεσμοφορίαζούσες* αποτελούν οι νέοι σπουδαστές του Φροντιστηρίου του Σωκράτη, οι οποίοι περνούν τόσο χρόνο με τις πνευματικές τους ενασχολήσεις, ώστε είναι λευκοί στο δέρμα, μια εικόνα που δίδεται από την αρχή της αναφοράς σε αυτούς.¹³⁸

Στίχοι 102-4

Φειδιππίδης

*αἴβοῖ πονηροί γ', οἶδα. τοὺς ἀλαζόνας
τοὺς ἀχρῖωντας τοὺς ἀνυποδήτους λέγεις,
ὄν ὁ κακοδαίμων Σωκράτης καὶ Χαιρεφῶν.*

Φειδιππίδης

Ὅχι δα! Κατεργάρηδες εἶναι. Λες για κείνους τους φαφλατάδες, τους κιτρινιάρηδες, τους ξυπόλυτους που έχουνε στην παρέα τους αυτόν τον κακορίζικο τον Σωκράτη και τον Χαιρεφώντα.

(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

¹³⁷ Robson 2009, 57

¹³⁸ Robson 2009, 58. Ο Robson αναπτύσσει το δοθέν παράδειγμα με τους πάλλευκους μαθητές που είναι αφοσιωμένοι στην πνευματική ζωή κοντά στον Σωκράτη, αμελώντας την εμφάνισή τους και τον εαυτό τους. Η περαιτέρω ανάλυση που θα παραθέσουμε είναι παρμένη και βασισμένη στο παράδειγμα του Robson.

Καθώς εξελίσσεται η πλοκή, τα χαρακτηριστικά κλιμακώνονται και παγιώνονται, ώστε απαντούν συχνά έχοντας πλέον γίνει *ταμπέλα* για τους ήρωες, εν προκειμένω τους μαθητές του Σωκράτη.

Όταν τους βλέπει ο Στρεψιάδης εκπλήσσεται με το θέαμα που παρουσιάζουν και τους παρομοιάζει με φυλακισμένους. Μπορούμε να φανταστούμε, με τις τόσο γλαφυρές περιγραφές, τα ανήλιαγα κορμιά των μαθητών σκυμμένα πάνω από τα *κιτάπια* τους, όπου πιθανώς κι αυτό ακόμη το καλά μελετημένο κωμικό χαρακτηριστικό που κλιμακώνεται και κορυφώνεται γοργά, να είναι μια αναφορά στον τίτλο και στο γενικότερο νόημα της κωμωδίας. Πιθανώς δηλαδή και οι μαθητές, ενασχολούμενοι με τις *Νεφέλες*, ήτοι την φιλοσοφία και τις διδαχές της Σοφιστικής, να είναι ένα παράδειγμα της εικόνας του ανθρώπου όταν παραμελεί τα εγκόσμια και ασχολείται με *αερολογίες*. Πιθανώς δηλαδή, ακόμη και αυτή η μικρή λεπτομέρεια, να είναι μια καλά μελετημένη αναφορά που δένει με το γενικότερο θέμα του έργου.

Στίχοι 180-7

Στρεψιάδης

*τί δῆτ' ἐκεῖνον τὸν Θαλῆν θαυμάζομεν;
ἄνοιγ' ἄνοιγ' ἀνύσας τὸ φροντιστήριον,
καὶ δεῖζον ὡς τάχιστα μοι τὸν Σωκράτη.
μαθητιῶ γάρ: ἀλλ' ἄνοιγε τὴν θύραν.
ὦ Ἡράκλεις ταυτὶ ποδαπὰ τὰ θηρία;*

Μαθητής

τί ἐθαύμασας; τῷ σοι δοκοῦσιν εἰκέναι;

Στρεψιάδης

*τοῖς ἐκ Πύλου ληφθεῖσι τοῖς Λακωνικοῖς.
ἀτᾶρ τί ποτ' ἐς τήν γῆν βλέπουσιν οὔτοί;*

Στρεψιάδης

*Και τι θαυμάζουμε λοιπόν εκείνο τον Θαλή;
Ἄνοιξε, ἄνοιξε γρήγορα το φροντιστήριο και δείξε μου αμέσως τον Σωκράτη. Θέλω να γίνω
μαθητής του. Ἄνοιξε λοιπόν τη θύρα. Ὡ Ηρακλή, τι εἶν' τα θηρία τούτα;*

Μαθητής

*Γιατί παραξενεύεσαι;
Με τι βρίσκεις να μοιάζουν;*

Στρεψιάδης

*Με τους Λάκωνες που πιάσανε αιχμαλώτους στην Πύλο. Αλλά γιατί κοιτάζουν έτσι τη γη;
(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)*

Πιθανώς η έκπληξη που δείχνει ο Στρεψιάδης ως προς την εμφάνιση των φυλακισμένων, όπως τους παρομοιάζει, μαθητών, να είναι επίσης ένας υπαινιγμός για το ελκυστικό περίβλημα της Σοφιστικής, όπου μπορεί να άκουγαν για αυτήν και να ήθελαν να προσχωρήσουν στους κόλπους της οι πολίτες ως μαθητές, αλλά τελικά η φιλοσοφία με τις νεωτερικές αντιλήψεις της κρύβει απογοητεύσεις. Άλλωστε ας μην ξεχνάμε πως οι Νεφέλες είναι η κριτική του Αριστοφάνη στη Σοφιστική.

Μια ακόμη ερμηνεία για τη δεδομένη παρομοίωση θα μπορούσε να είναι πως οι μαθητές είναι αιχμάλωτοι των σοφιστών, εγκλωβισμένοι στη σκέψη των δασκάλων τους, οι οποίοι τους υποδεικνύουν τον πνευματικό δρόμο. Είναι γεγονός πάντως, πως το έργο βρίθει

ειρωνικών αναφορών προς τη φιλοσοφία. Δεν είναι τυχαίο που επιλέχθηκε ο Σωκράτης ως κύριος εκπρόσωπος της φιλοσοφίας και βασικό διακωμωδούμενο πρόσωπο του έργου, όπως θα δούμε.

Ακολουθεί κι άλλη αναφορά στους *ανήλιαγους* μαθητές, όπου υποτίθεται δεν μπορούν να έρθουν σε επαφή με τον αέρα και έτσι δεν μπορούν να μείνουν άλλο έξω, παρότι ο Στρεψιάδης επιθυμεί να τους δει λίγο ακόμη. Παρουσιάζονται ως παράξενα πλάσματα, που ζουν στον δικό τους πνευματικό κόσμο, ακολουθώντας τις δικές τους *ιδιόρρυθμες* συνήθειες.

Στίχοι 196-9

Στρεψιάδης

*μήπω γε μήπω γ': ἀλλ' ἐπιμεινάντων, ἵνα
αὐτοῖσι κοινώσω τι πραγμάτιον ἐμόν.*

Μαθητής

*ἀλλ' οὐχ οἶόν τ' αὐτοῖσι πρὸς τὸν αἴρα
ἔξω διατρίβειν πολὺν ἔστιν χρόνον.*

Στρεψιάδης

Ὅχι ἀκόμη, ὄχι ἀκόμη. Ἄς μείνουν λίγο, να τους ανακοινώσω μια δική μου υπόθεση.

Μαθητής

Α, δεν μπορούν αυτοί να μείνουν πολλή ώρα έξω στον αέρα.

(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

Στη συνέχεια ο Στρεψιάδης ρωτάει τον Σωκράτη σαν ποιον θα μοιάσει αν γίνει μαθητής του. Κι όταν ο Σωκράτης απαντά πως ο Στρεψιάδης θα γίνει σαν τον Χαιρεφώντα, ο Στρεψιάδης τον παρομοιάζει με μισοπεθαμένο.

Στίχοι 503-6

Στρεψιάδης

ἦν ἐπιμελής ὃ καὶ προθύμως μανθάνω,
τῷ τῶν μαθητῶν ἐμπερῆς γενήσομαι;

Σωκράτης

οὐδὲν διοίσεις Χαιρεφῶντος τὴν φύσιν.

Στρεψιάδης

οἷμοι κακοδαίμων ἡμιθνής γενήσομαι.

Στρεψιάδης

Για πες μου τώρα κάτι:

αν εἶμαι ἐπιμελής και μαθαίνω εύκολα, με ποιον από τους μαθητές θα μοιάσω;

Σωκράτης

Δε θα διαφέρεις σε τίποτα από τον Χαιρεφώντα στην εμφάνιση

Στρεψιάδης

Αχ! Ο δύστηχος! Ωστε θα γίνω σαν μισοπεθαμένος!

(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

Υπάρχει επίσης μια αναφορά ακόμη από τον ίδιο τον Στρεψιάδη, όταν μιλά στο γιο του τον Φειδιππίδη για τους πνευματικούς ανθρώπους, οι οποίοι από την πολλή ενασχόληση με τη φιλοσοφία, αμελούν να προσέξουν την προσωπική τους υγιεινή, ενώ παράλληλα παρουσιάζονται ως οικονομοί δήθεν, η επίκριση εδώ φανερώνει την τσιγγουνιά τους. Το

χωρίο είναι ξεκάθαρα (εν αντιθέσει με το βρόμικο σώμα των μαθητών) ειρωνικό και επικριτικό. Η επίκριση και η ειρωνεία είναι εξαιρετικά συνήθη στοιχεία κωμικότητας στο Αριστοφανικό έργο, ώστε φαίνεται να ήταν δημοφιλής τακτική πρόκλησης γέλιου του αρχαίου θεατή. “Όλη η Αθήνα του 5ου αιώνα π.Χ. παρελαύνει μέσα από πειράγματα, προς τέρψη του κοινού. (...) Το κωμικό αρκεί για να επιβάλει το χλευασμό των προσώπων της πρώτης γραμμής. Λαμβάνει αφορμή από την επικαιρότητα για να ψέξει, στο όνομα του παλιού, καλού καιρού, αυτούς που δίνουν την εντύπωση ότι συνωμοτούν εναντίον της ευτυχίας των πολλών. Μαστιγώνει αυτούς που κυβερνούν, τις διασημότητες της στιγμής, ή τις γυναίκες. Κάνει κατάχρηση χτυπητών λέξεων, της εύκολης φάρσας, της αισχρογής χειρονομίας: αυτές είναι ορισμένες από τις απολαύσεις αυτού του θεάτρου.”¹³⁹ Ας το δούμε:

Φειδιππίδης

*σύ δ' ἐς τοσοῦτον τῶν μανιῶν ἐλήλυθας
ὥστ' ἀνδράσιν πείθει χολῶσιν;*

Στρεψιάδης

*εὐστόμει
καὶ μηδὲν εἴπης φλαῦρον ἄνδρας δεξιούς
καὶ νοῦν ἔχοντας: ὧν ὑπὸ τῆς φειδωλίας
ἀπεκείρατ' οὐδέϊς πώποτ' οὐδ' ἠλείψατο,
οὐδ' ἐς βαλανεῖον ἦλθε λουσόμενος: σύ δὲ
ὥσπερ τεθνεῶτος καταλόει μου τὸν βίον.
ἀλλ' ὡς τάχιστ' ἐλθὼν ὑπὲρ ἐμοῦ μάνθανε.*

Φειδιππίδης

Και εσύ λοιπόν, τόσο πολύ ξεκούτιανες, που πιστεύεις εκείνους τους χολεριασμένους;

¹³⁹ Said, Trede, Boulluec 2001, 221

Στρεψιάδης

Μίλα καλά και μην κακολογείς ανθρώπους επιδέξιους και μυαλωμένους, ανθρώπους τόσο πολύ οικονομικούς που ποτέ κανένας τους δεν πήγε να κουρευτεί, ούτε με μύρο να αλειφτεί, ούτε μπήκε στα λουτρά να καθαριστεί. Ενώ εσύ, σαν να 'σαι πεθαμένος, ξεπαστρεύεις το βιος μου. Εμπρός! Πήγαινε εσύ το γρηγορότερο να διδαχθείς αντί για μένα.

(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

Ακόμη, οι ασυνήθιστοι χοροί που απαντούν στους *Βατράχους* επίσης επιτρέπουν στον Αριστοφάνη να γεννά νέους αστεϊσμούς, πρωτότυπους και αποτελούν νέο χιουμοριστικό υλικό. Τέτοιοι χοροί προβάλλουν μια ασυνήθιστη ματιά για τον κόσμο και το κοινό προσκαλείται, ιδιαίτερα κατά την παράβαση, να δει τον κόσμο μέσα από τα μάτια τους.¹⁴⁰

3.3 ΤΑ ΥΠΑΡΚΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΚΑΙ Η ΔΙΑΚΩΜΩΔΗΣΗ ΤΟΥΣ

ΣΩΚΡΑΤΗΣ

Όπως είδαμε, ο Αριστοφάνης χρησιμοποιούσε στερεότυπα χαρακτηριστικά ή και νέα για να πλάσει τους κωμικούς του ήρωες. Αναφέραμε επίσης πως συχνά χρησιμοποιούσε υπαρκτά πρόσωπα στην κωμωδία του, συχνά ασκώντας σκληρή κριτική μέσω της σάτιράς του. Οι τραγικοί ποιητές που συχνά γίνονται ήρωες στις κωμωδίες του, είναι αναφορά που μπορεί να ενταχθεί εννοιολογικά κάτω από την ομπρέλα της παρατραγωδίας. Η πιο ανορθόδοξη επιλογή προσώπου για σάτιρα, είναι ο Σωκράτης. Ένα πρόσωπο το οποίο ήταν κατά των σοφιστών παρουσιάζεται εδώ να είναι εκπρόσωπος της σοφιστικής και φιλοχρήματος, άθεος

¹⁴⁰ Robson 2009, 58-9

και συμφεροντολόγος, ενώ γνωρίζουμε ότι ο Σωκράτης δεν λάμβανε αμοιβή κι ούτε υπεδείκνυε την αλήθεια, παρά μόνο μέσα από την διαλεκτική, την μαιευτική και την επαγωγική μέθοδο, οδηγούσε το ίδιο το άτομο να προβληματιστεί για τα λεγόμενά του, να φανούν τα επιχειρήματά του σαθρά (αν όντως ήταν) και να φτάσει μόνος στην κατανόηση της αλήθειας, της ανεπηρέαστης από το φίλτρο των ανθρώπων, της απόλυτης αλήθειας.

Ας δούμε μερικά χαρακτηριστικά αποσπάσματα στα οποία διακωμωδεύεται ο Σωκράτης και εν συνεχεία θα προσεγγίσουμε εν συντομία το ζήτημα της επιλογής του Σωκράτη ως κομβικού προσώπου για μια κωμωδία της οποίας βασικό ζήτημα επίκρισης και σάτιρας είναι η σοφιστική με τις νέες της αντιλήψεις.

στίχοι 143-184

Μαθητής

λέξω. νομίσαι δὲ ταῦτα χρὴ μυστήρια.

ἀνήρετ' ἄρτι Χαιρεφῶντα Σωκράτης

145 ψύλλαν ὅποσους ἄλλοιτο τοὺς αὐτῆς πόδας:

δακοῦσα γὰρ τοῦ Χαιρεφῶντος τὴν ὄφρυν

ἐπὶ τὴν κεφαλὴν τὴν Σωκράτους ἀφήλατο.

Στρεψιάδης

πῶς δῆτα διεμέτρησε;

Μαθητής

δεξιότατα.

κηρὸν διατήζας, εἶτα τὴν ψύλλαν λαβὼν

ἐνέβαψεν ἐς τὸν κηρὸν αὐτῆς τὴν πόδε,

κᾶτα ψυχίση περιέφυσαν Περσικαί.

ταύτας ὑπολύσας ἀνεμέτρει τὸ χωρίον.

Στρεψιάδης

ὦ Ζεῦ βασιλεῦ τῆς λεπτότητος τῶν φρενῶν.

Μαθητής

τί δῆτ' ἄν ἕτερον εἰ πύθοιο Σωκράτους
φρόντισμα;

Στρεψιάδης

ποῖον; ἀντιβολῶ κάτειπέ μοι.

Μαθητής

ὀπότερα τὴν γνώμην ἔχοι, τὰς ἐμπίδας
κατὰ τὸ στόμ' ἄδειν ἢ κατὰ τοῦρροπύγιον.

Στρεψιάδης

τί δῆτ' ἐκεῖνος εἶπε περὶ τῆς ἐμπίδος;

Μαθητής

ἔφασκεν εἶναι τοῦντερον τῆς ἐμπίδος
στενόν: διὰ λεπτοῦ δ' ὄντος αὐτοῦ τὴν πνοὴν
βίαι βαδίζειν εὐθὺ τοῦρροπυγίου:
ἔπειτα κοῖλον πρὸς στενωῶ προσκείμενον
τὸν προκτὸν ἡχεῖν ὑπὸ βίας τοῦ πνεύματος.

Στρεψιάδης

σάλπιγξ ὁ προκτός ἐστὶν ἄρα τῶν ἐμπίδων.
ὃ τρισμακάριος τοῦ διεντερεύματος.
ἢ ῥαδίως φεύγων ἄν ἀποφύγοι δίκην
ὅστις δίοιδε τοῦντερον τῆς ἐμπίδος.

Μαθητής

πρώην δέ γε γνώμην μεγάλην ἀφηρέθη

ὑπ' ἀσκαλαβώτου.

Στρεψιάδης

τίνα τρόπον; κάτειπέ μοι.

Μαθητής

ζητοῦντος αὐτοῦ τῆς σελήνης τὰς ὁδοὺς
καὶ τὰς περιφορὰς εἶπ' ἄνω κεχηνότος
ἀπὸ τῆς ὀροφῆς νύκτωρ γαλεώτης κατέχεσεν.

Στρεψιάδης

ἦσθην γαλεώτη καταχέσαντι Σωκράτους.

Μαθητής

ἐχθὲς δέ γ' ἡμῖν δεῖπνον οὐκ ἦν ἐσπέρας.

Στρεψιάδης

εἶεν: τί οὖν πρὸς τ' ἄλφιτ' ἐπαλαμήσατο;

Μαθητής

κατὰ τῆς τραπέζης καταπάσας λεπτὴν τέφραν
κάμψας ὀβελίσκον εἶτα διαβήτην λαβὼν
ἐκ τῆς παλαίστρας θοιμάτιον ὑφείλετο.

Στρεψιάδης

τί δῆτ' ἐκεῖνον τὸν Θαλῆν θαυμάζομεν;
ἄνοιγ' ἄνοιγ' ἀνύσας τὸ φροντιστήριον,
καὶ δεῖζον ὡς τάχιστα μοι τὸν Σωκράτη.
μαθητιῶ γάρ: ἀλλ' ἄνοιγε τὴν θύραν.
ὦ Ἡράκλεις ταυτὶ ποδαπὰ τὰ θηρία;

Μαθητής

Θα σου το πω. Μα πρέπει να το ξέρεις,
πως είναι μυστικά και μεταξύ μας.

Το Χαιρεφώντα ρώτησε ο Σωκράτης
πόσες φορές το μάκρος της πατούσας του
πηδάει ο ψύλλος. Γιατί κάποιος ψύλλος,
τον Χαιρεφώντα αφού δάγκασε το φρύδι
πήδηξε στη φαλάκρα του Σωκράτη.

Στρεψιάδης

Και λοιπόν; Πώς το μέτρησε;

Μαθητής

Σπουδαία. Πήρε κερί και το έλιωσε
και μέσα εβούτηξε του ψύλλου τα ποδάρια
και το κερί σαν έπηξε, του βγάζει
τα δυο μικρά κερένια παπουτσάκια
και μέτρησε με εκείνα την απόσταση.

Στρεψιάδης

Μεγάλε Δία, εξυπνάδα και μυαλό!

Μαθητής

Και τι θα πεις, αν μάθεις του Σωκράτη, άλλο εξυπνότερο εύρημα;

Στρεψιάδης

Για πες μου!

Μαθητής

*Ρώτησε τον Σωκράτη ο Χαιρεφώντας
από πού τραγουδάνε τα κουνούπια,
από το στόμα ή τον πισινό τους;*

Στρεψιάδης

Και τι λοιπόν απάντησε ο Σωκράτης;

Μαθητής

*Είπε πως το κουνούπι
έχει στενό κωλάντερο κι ο αέρας που περνάει
με το ζόρι πάει προς την ακροτροπίδα
που μοιάζει με χουνί, και καθώς βγαίνει
πάλι με ζόρι αχάει και κουδουνίζει.*

Στρεψιάδης

*Των κουνουπιών τρομπέτα ο πισινός!
Μακάριος δα, έτσι που αντερολογάει.
πόσο θα τα κατάφερνε στις δίκες,
αφού μπαίνει στον κουνουπιών την τρύπα.*

Μαθητής

Μα τελευταία τον έκανε μια σαύρα να τα χάσει.

Στρεψιάδης

Πώς έγινε; Για πες μου.

Μαθητής

*Ενώ του φεγγαριού το δρόμο εξέταζε
και την περιστροφή με στόμα ολάνοιχτο
τον κατάχεσε μια σαύρα απ' το ταβάνι.*

Στρεψιάδης

Γουστόζικο το χέσιμο της σαύρας!

Μαθητής

Το βράδυ εχθές δεν είχαμε να φάμε

Στρεψιάδης

Και τι λοιπόν σοφίστηκε ο Σωκράτης;

Μαθητής

*Πασπάλισε με στάχτη το τραπέζι
της παλαιίστρας και μετά πήρε μια σούβλα
τη λύγισε στα δυο σαν διαβήτη
κι ενώ κοιτούσαν όλοι τί θα κάνει
σούφρωσε ένα σφαχτάρι απ' το βωμό.*

Στρεψιάδης

*Τι 'ναι ο μέγας Θαλής μπροστά σε δαύτον!
Άνοιγε μου, άνοιγε μου να μπω μέσα
και το Σωκράτη αμέσως δείξε μού τον.
Μ' έπιασε λύσσα για σπουδή, άνοιγε μου.
Ω θε μου! Τι λογής θεριά είν' αυτά;
(Μετάφραση Κ.Βάρναλης)*

Ο μαθητής θα δώσει “κάποια παραδείγματα της ιδιοφυίας του δασκάλου του και των μεθόδων του για τη μελέτη του μήκους των αλμάτων ενός ψύλλου ή για να μάθουν αν τα κουνούπια βουίζουν από το στόμα ή από τα οπίσθια! Πρόκειται για τη μελέτη του απειροελάχιστου (με τα δεδομένα της εποχής), ο μαθητής όμως θα μιλήσει και για τα άλλα πεδία έρευνας του Σωκράτη: πρακτικές παρατηρήσεις των στοιχείων της φύσης, γεωμετρία, γεωγραφία, μετεωρολογία, αστρονομία. Τα προαναφερθέντα πεδία αποτελούν τα συνήθη αντικείμενα έρευνας των σοφιστών, οι οποίοι συχνά αναζητούσαν το πρωτογενές στοιχείο που κινούσε τον κόσμο (νερό, φωτιά, άτομο ή άλλο, αναλόγως τη σχολή) και ως εκ τούτου κατέληγαν λίγο πολύ να αμφιβάλλουν για τους παραδοσιακούς θεούς.”¹⁴¹

Υπάρχουν και πλείστες σκατολογικές αναφορές που πλαισιώνουν τη σάτιρα του Σωκράτη και της σοφιστικής εν γένει στο απόσπασμα, καθώς και διαφαινόμενη ειρωνεία αναφορικά με την ευφυΐα του Σωκράτη, πάνω στον οποίο αφόδευσε μια σαύρα!

Η δε διδασκαλία του *χοντροκέφαλου* Στρεψιάδη από τον Σωκράτη, αποτελεί επίσης παρωδία προς τη σοφιστική διδασκαλία.¹⁴²

Όσον αφορά την επιλογή του Σωκράτη ως διακωμωδούμενο πρόσωπο και στόχο της κωμικής επίκρισης του Αριστοφάνη, ο Βάρναλης θεωρεί πως ο Αριστοφάνης αντανακλά τις γνώμες της πλέον αθηναϊκής συντηρητικής τάξης, των γαιοκτημόνων και θεωρεί πως οι απόψεις του Σωκράτη φαίνονταν στον Αριστοφάνη “επικίνδυνοι νεωτερισμοί”¹⁴³. Αναφορικά με τον τίτλο “*Νεφέλες*”, είναι κι αυτός σκωπτικός προς τις νέες ιδεολογίες των φιλοσόφων που εισηγούνται τις νέες ιδέες και αερολογούν, όπως κι ο Σωκράτης. “Εκπροσωπούν την αχλύν εις την οποίαν αρέσκονται οι νέοι φιλόσοφοι (σοφισταί)”¹⁴⁴.

Ο Οικονομίδης από την άλλη, θεωρεί πως ο λόγος εκλογής του Σωκράτη είναι το ότι “αντίθετα απ’ όλους τους μεγάλους σοφιστές που ήταν ξένοι και περαστικοί απ’ την Αθήνα, ήταν Αθηναίος, ζούσε διαρκώς μέσα στην πόλη κι ήταν πασίγνωστος στο πλήθος. Έπειτα ο Σωκράτης, εξαιτίας του παρουσιαστικού του, της περιβολής του, των τρόπων του, προσφερόταν εύκολα στη διακωμώδηση. Ήταν ένας τύπος ιδιόρρυθμος, κακοντυμένος,

¹⁴¹ Thierry 1999, 82

¹⁴² Thierry 1999, 85

¹⁴³ Ζαχαρόπουλος, εισαγωγή δ’, 1939

¹⁴⁴ Ζαχαρόπουλος, εισαγωγή δ’, 1939

ανυπόδητος, που γύριζε στους δρόμους και συζητούσε με όποιον συναντούσε, που πήγαινε και έβρισκε τους εμπόρους και τους τεχνίτες, για να τους υποβάλει διάφορες ερωτήσεις. Κάποτε τύχαινε να τον βλέπουν, ώρες ολόκληρες στην ίδια στάση, σαν απολιθωμένο, σ'εκστατικό διαλογισμό. Ο παράξενος αυτός άνθρωπος, που φαινόταν πάντοτε σαν χαμένος μες στα σύννεφα, ήταν λες καμωμένος για να αποτελέσει το κυριότερο πρόσωπο μες στις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη”¹⁴⁵. Με την άποψη αυτή συμφωνεί κι ο Παππάς, παρατηρώντας πως “εκείνη την εποχή ο Αριστοφάνης ούτε συμπαθούσε ούτε γνώριζε πολλά για τον Σωκράτη. Επίσης τον ποιητή δεν τον ενδιαφέρει και δεν θα μπορούσε να τον ενδιαφέρει η διάκριση ανάμεσα σε σωκρατικά και μη σωκρατικά στοιχεία. Αυτό που τον ενδιαφέρει είναι η σοφιστική διδασκαλία και η επίδρασή της στην εκπαίδευση των νέων. Για την ενσάρκωση των κακών της σοφιστικής ο Αριστοφάνης χρειαζόταν κάποιο άμεσα αναγνωρίσιμο δημόσιο πρόσωπο και ο Σωκράτης του φάνηκε ότι ήταν ο καταλληλότερος”¹⁴⁶.

Το κωμικό κείμενο με την υπερβολή και τη διαστρεβλωμένη θέαση της πραγματικότητας, μεταστρέφει την εικόνα του Σωκράτη με *όπλο* τον Στρεψιάδη (*στρέφει*), από φιλόσοφο, από ιστορική, σπουδαία προσωπικότητα του 5ου αιώνα σε κωμικό τύπο.¹⁴⁷ Όχι απλώς κωμικό τύπο θα προσθέταμε, αλλά αντιπαθή τύπο, μια προσωπικότητα κερδοσκοπική με δήθεν θέληση για διδαχή που στην (στρεβλή, Αριστοφανική) πραγματικότητα, ασχολείται με μπουρδολογίες, δήθεν καινοτόμες αλλά κούφιας θεωρίες που αμφισβητούν με μη κατοχυρωμένο τρόπο τα θεία των αρχαίων ελλήνων και τους άγραφους νόμους τους.

“Είναι ο φιλόσοφος που έχει τα μάτια στον ουρανό και καθώς είναι βυθισμένος στη θεωρητική του ενατένιση, χάνει την ισορροπία του και πέφτει κάτω, προσκρούοντας στα

¹⁴⁵ Οικονομίδης 1961, 149 (*Νεφέλες*). Για την εντοπιότητα του Σωκράτη ως στοιχείο που υποβοήθησε στην εκλογή του Σωκράτη ως αντιπροσώπου της Σοφιστικής προς επίκριση, συναινεί κι ο Dover 1978, 170.

¹⁴⁶ Παππάς 2016, 283. Βλ. υποσ. 50 σχετικά με την πρόκληση προκατάληψης εναντίον του Σωκράτη λόγω της σάτιρας: “Η διακωμώδηση του Σωκράτη στις *Νεφέλες*, το γεγονός ότι ένα πραγματικό πρόσωπο μεταβλήθηκε σε ένα παραμορφωμένο στερεότυπο για τους σκοπούς της κωμωδίας, φαίνεται ότι δημιούργησε μια προκατάληψη κατά του Σωκράτη και συνέβαλε στην καταδίκη του 24 χρόνια μετά.” Θα λέγαμε πως σίγουρα μια θεατρική παράσταση με κεντρικό πρόσωπο τον Σωκράτη και δοσμένη μια ολωσδιόλου στρεβλή εικόνα για το άτομό του, πιθανώς να έγινε υποβοηθητικός παράγων στην πρόκληση αρνητικών εντυπώσεων. Ίσως δε, τα χαρακτηριστικά αυτά να *επικολλήθηκαν* ως *ρετσινιά* στο όνομα του Σωκράτη, που ίσως λειτούργησε υπέρ των κατηγορών. Σίγουρα δεν είναι αρκετή μια παράσταση, ακόμη κι από το χέρι ενός δημιουργού του βεληνεκού του Αριστοφάνη, για να καταδικάσει έναν αθώο. Πρόκειται εν πάση περιπτώσει για σκληρή σάτιρα, όπως προείπαμε.

¹⁴⁷ Παππάς 2016, 283

εμπόδια και τα δυσάρεστα απρόοπτα της καθημερινής ζωής: η επίδραση του γνωστού ανεκδότη για τον Θαλή, στην ιστορία αυτή για τον Σωκράτη, είναι προφανής και επιβεβαιώνεται από την αναφορά στον Μιλήσιο φιλόσοφο (Νεφ.,στ.180). Εδώ η καθαρή θεωρία έρχεται σε αντιπαράθεση με την απτή πραγματικότητα και την κοινή λογική”¹⁴⁸

Ο Dover αφιερώνει ένα μικρό κεφάλαιο αποκλειστικά στον Σωκράτη, μια σκέψη που είναι λογική διότι το Αριστοφανικό σκώμμα εδώ, γίνεται ιδιαίτερος σκληρό, άδικο προς έναν άνθρωπο που δεν είχε άμεση σχέση με το διακωμωδούμενο αντικείμενο. Ίσως η κοινή συνισταμένη να ήταν η νεωτερικότητα στις ιδέες και η διδασκαλία των νέων. Ως προς τα άλλα σημεία όμως, δεν υπάρχει σύγκλιση μεταξύ Σοφιστών και Σωκράτη.

Συγκεκριμένα κι ο Dover θίγει το ζήτημα της ανακολουθίας μεταξύ ιστορικής πραγματικότητας και της κωμικής παρουσίας του ήρωα, καθώς σύμφωνα με τις αντληθείσες πληροφορίες από τον Πλάτωνα και τον Ξενοφόντα ο Σωκράτης “όχι μόνο δεν σκέφτεται καν να διδάξει ρητορική επί πληρωμή, αλλά και καταφέρεται με οξύτητα κατά των ρητορικών τεχνασμάτων όσο και κατά του θεσμού να πληρώνεται κανείς για τη διδασκαλία του”.¹⁴⁹ Σύμφωνα με τον Dover ο μόνος συγγραφέας που υποστηρίζει πως ο Σωκράτης

δίδασκε ρητορική είναι ο Ιδομενέας, όμως πιθανότατα ήταν επηρεασμένος από τις Νεφέλες.¹⁵⁰ Βάσει αρχαίων μαρτυριών λοιπόν είναι αδύνατον ο χαρακτήρας του Σωκράτη να ταυτίζεται με την κωμική περσόνα που περιγράφει ο Αριστοφάνης στις *Νεφέλες*. "Δυο μόνο τρόποι υπάρχουν για να συμβιβαστούν οι *Νεφέλες* με τη σωκρατική παράδοση: ο ένας είναι να υποθέσουμε ο ένας είναι να υποθέσουμε ότι ο Σωκράτης την εποχή του έργου όταν βρισκόταν στα σαράντα πέντε του περίπου, είχε επιστημονικά και τεχνικά ενδιαφέροντα ,τα οποία όμως εγκατέλειψε αργότερα όταν τον γνώρισε η γενιά του Πλάτωνα. Ο άλλος είναι να δεχτούμε ότι ο Αριστοφάνης δεν μπόρεσε να επισημάνει η προτίμησε να μην επισημάνει διαφορές ανάμεσα στον Σωκράτη και στους άλλους φιλοσόφους της εποχής- διαφορές που ήταν (και είναι) πολύ σημαντικές για τους ιστορικούς της φιλοσοφίας”¹⁵¹. Ο Dover θεωρεί πως ίσως ο βασικός λόγος ο Αριστοφάνης εντάσσει τον Σωκράτη στο σοφιστικό κίνημα και

¹⁴⁸ Παππάς 2016, 283

¹⁴⁹ Dover 1978, 167

¹⁵⁰ Dover 1978, 167

¹⁵¹ Dover 1978, 169

μάλιστα και μάλιστα χρησιμοποιώντας τον ως βασικό εκπρόσωπο και σατιρίζοντας τον με αυτόν τον άδικο τρόπο πιθανώς οφείλεται στο ότι ο Σωκράτης είχε σχέσεις με τον περίφημο Αλκιβιάδη, ο οποίος ανήκει στα πρόσωπα εκείνα που είχαν ως στόχο ζωής την πολιτική δύναμη.¹⁵² Επρόκειτο για έναν αριβίστα, ο οποίος μπροστά στο προσωπικό του συμφέρον δεν έβαζε τις αξίες και τους νόμους όπως ο δάσκαλός του ο Σωκράτης. Πιθανώς λοιπόν αυτός να ήταν ένας από τους λόγους μαζί με τους προαναφερθέντες που θίξαμε, επέλεξε ο Αριστοφάνης τον Σωκράτη ως βασική περσόνα του σοφιστικού κινήματος και υπέρμαχο των νέων ιδεών και της εγχρήματης μάθησης.

Ο Silk αναφέρει για τον Αριστοφανικό Σωκράτη: “ η μορφή αυτή μπορεί να έχει ή και να μην έχει κάποια χαρακτηριστικά αντίστοιχα με αυτά του Σωκράτη ως ιστορικού προσώπου, αλλά εκείνο που οπωσδήποτε διαθέτει είναι υπερβολικά τονισμένα χαρακτηριστικά απόκρυφα, επιστημονικά ενδιαφέροντα, προσποιητή αυθεντία, προάσπιση κενοφανών θεοτήτων, αδιάφορη συμπεριφορά προς τους δύο λόγους -τον Δίκαιο και τον Άδικο- τα οποία συνολικά συνιστούν μία καρικατούρα της νέας διανόησης. (...) Ο νέος Διαφωτισμός προσωποποιείται ως ο τρελός επιστήμονας που για ευκολία ονομάζεται Σωκράτης”.¹⁵³

Η Καρώνη διερωτάται “πώς ο Αριστοφάνης , ένας ευαίσθητος και εκλεπτυσμένος συγγραφέας , μπορεί ανεπιφύλακτα να παίρνει στάση τόσο εχθρική απέναντι στο Σωκράτη και τους σοφιστές. Είναι γνωστό βέβαια ότι ο Σωκράτης δεν είχε καμία σχέση με αυτούς- το μόνο κοινό ήταν πως είχε μαθητές όπως ο Αλκιβιάδης καθώς και άλλους νέους πλούσιων οικογενειών, οι οποίοι παρακολουθούσαν συγχρόνως μαθήματα κοντά στους μεγάλους σοφιστές διδασκάλους. Έπειτα οι σοφιστές ασχολούνταν με όλες τις μορφές της επιστήμης και όχι μόνο με τη ρητορική, όπως μας παρουσιάζει ο Αριστοφάνης. Η γενίκευση αυτή που φτάνει να παρουσιάζει το Σωκράτη με τα χαρακτηριστικά του Αναξαγόρα ή του Πρόδικου , δεν πρέπει να είναι προϊόν άγνοιας του Αριστοφάνη. Εξυπηρετεί την καλλιτεχνική δημιουργία και την πρόκληση του ζητούμενου γέλιου των θεατών. Πάντως παρόλο που τις λαιδορίες του Αριστοφάνη για το Σωκράτη εκμεταλλεύτηκαν οι κατηγοροι του στη δίκη, ο Πλάτωνας, μαθητής του Σωκράτη και φίλος του , κατάλαβε σε βάθος τον ποιητή. Έτσι , στο

¹⁵² Dover 1978, 170

¹⁵³ Silk 2007, 168

Συμπόσιο παρουσιάζει τον Αριστοφάνη μαζί με τον Σωκράτη σε μία σοβαρή συνομιλία.¹⁵⁴ Άλλωστε αυτό το επιβεβαιώνει και το επίγραμμα του Πλάτωνα που ονομάζει τον Αριστοφάνη *τέμενος των Χαρίτων*".¹⁵⁵

“Βασιζόμενος σε στοιχεία από τον Αριστοφάνη και τον Πλάτωνα, ο Α.Ε. Taylor ισχυρίστηκε ότι: Ένας από τους βασικούς λόγους για τη δίωξη του Σωκράτη ήταν ότι αποτελούσε τον πυρήνα αντιδημοκρατικής εταιρείας κι ότι είχε ασπαστεί την ξενόφερτη λατρεία των Πυθαγορείων.¹⁵⁶ (...) Ανεξάρτητα από το αν ο Σωκράτης υπήρξε ή όχι μέλος κάποιου θρησκευτικού “θιάσου”, για μένα είναι σαφές ότι ο Αριστοφάνης τον θεωρούσε και υπέθετε ότι τον θεωρούσε και το κοινό.(...) ¹⁵⁷ Νομίζω ότι ο Taylor ακολουθεί σωστό δρόμο θεωρώντας τον Σωκράτη στις *Νεφέλες* ως ηγέτη ομάδας πυθαγορείων αποχρώσεων, με στοιχεία που τον χαρακτηρίζουν ασυνήθιστο άτομο. Θα προτιμούσα ωστόσο να τον αντιμετωπίσω με τους γενικότερους όρους της τάξης εκείνης των περιπλανώμενων θαυματοποιών, γιατρών και εξαγνιστών που άκουγαν στα ονόματα *γόητες, αγύρται, μάγοι, καθαραί* και τα παρόμοια.”¹⁵⁸

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε πράγματι να συμφωνήσουμε αναφορικά με την “ιδιότυπη” σχέση μεταξύ Σωκράτη και Αλκιβιάδη, καθώς η συμπεριφορά που επέδειξε ο πανέμορφος αλλά αλαζόνας και εγωπαθής πολιτικός, αντίκειται πλήρως με τα διδασκόμενα του Σωκράτη. Η φιλία και σχέση διδασκαλίας μεταξύ των δυο είναι πράγματι πιθανόν να γέννησε την προκατάληψη εκ μέρους του Αριστοφάνη προς τον Σωκράτη, καθιστώντας τον δεύτερο, εύκολο θύμα της σάτιρας του πρώτου. Πιθανώς ένας συνδυασμός των προαναφερθέντων παραγόντων να συνετέλεσε ώστε να επιλέξει ο Αριστοφάνης τον Σωκράτη για αυτό το ρόλο και η φιλία του δεύτερου με τον Αλκιβιάδη να αποτελούσε το κατάλληλο *παράπτωμα* ,πάνω στο οποίο βασίστηκε ο Αριστοφάνης για να σπιλώσει τον Σωκράτη.¹⁵⁹

¹⁵⁴ Βλ. επίσης και Ξανθάκη 2001, 218: “Σ’ αυτή τη διακωμώδηση του Σωκράτη θ’ απαντήσει ο Πλάτων, ο οποίος στο Συμπόσιο παρουσιάζει τον Σωκράτη απέναντι στον Αριστοφάνη και τον Αγάθωνα.” Καθώς επίσης και Taplin : Segal, 2002, 9 που αναφέρεται επίσης στο Συμπόσιο και στα προαναφερθέντα πρόσωπα.

¹⁵⁵ Καρώνη 2003, 42

¹⁵⁶ Taylor 1911: Bowie 2005, 120

¹⁵⁷ Taylor 1911, 169 : Bowie 2005, 120

¹⁵⁸ Bowie 2005, 120

¹⁵⁹ Βλ. επίσης και Cartledge 2006, 61: Ο Cartledge σημειώνει πως ο Αριστοφάνης “χρειαζόταν κάποιο άμεσα αναγνωρίσιμο δημόσιο πρόσωπο και ο Σωκράτης (46 ετών τότε) θα πρέπει να του φάνηκε σταλμένος από τον θεό. Κατά πρώτον, ήταν Αθηναίος και παρ’ όλο που οι *Νεφέλες* παρουσιάστηκαν στα περισσότερα διεθνή Διονύσια,ο κατ’ εξοχήν στόχος του Αριστοφάνη ήταν όπως πάντα, το αθηναϊκό στοιχείο του κοινού. Κατά

Διότι στο βωμό της σάτιρας, η διακωμώδηση του Σωκράτη στάθηκε ιδιαίτερος σκληρή και άδικη για τον σπουδαίο φιλόσοφο.

Θεωρούμε πως το αποκορύφωμα της κριτικής και δή αναφορά που θυμίζει στην κατηγορία του Σωκράτη ότι διαφθείρει τους νέους, είναι η επιστροφή του Φειδιππίδη από το Φροντιστήριον του Σωκράτη, όπου είχε μάθει τον *Άδικο Λόγο* και έδειρε τον πατέρα του, έχοντας λάβει τα μαθήματα από το δάσκαλο του και με πλήρη ικανότητα να επιχειρηματολογήσει επ' αυτού. Όπως γνωρίζουμε, στην αρχαία Ελλάδα ήταν εξαιρετικά σοβαρό παράπτωμα η γονική κακομεταχείριση. Κατανοούμε λοιπόν, πόσο σοβαρή- έστω και κατασκευασμένη- ήταν η υπόνοια ότι ο Σωκράτης μπορούσε να επηρεάσει ένα νέο παιδί κατ' αυτόν τον τρόπο.

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ ΚΑΙ ΑΙΣΧΥΛΟΣ

Ο Ευριπίδης έχει την τιμητική του στα εξεταζόμενα στην παρούσα μελέτη έργα, καθώς πρωταγωνιστεί στις *Θεσμοφοριάζουσες* αλλά και στους *Βατράχους*. Στις *Θεσμοφοριάζουσες* δε είναι πρόσωπο-κλειδί για την υπόθεση, καθώς είναι βασισμένη πάνω του όλη η κωμωδία. Αν στους *Βατράχους* έχουμε τα κωμικά ζεύγη Ξανθία-Διονύσου και Ευριπίδη-Αισχύλου, εδώ η κωμική συνύπαρξη τελείται μεταξύ Ευριπίδη και Συγγενή, δυο αντιθετικά μέρη αποτελούν αυτό το ζεύγος (όπως άλλωστε και την περίπτωση του Ξανθία και του Διονύσου). Ο Thieryc παρομοιάζει το ζευγάρι αυτό με τους Laurel και Hardy του 5ου αιώνα: “Ο Ευριπίδης είναι ένας άνθρωπος χωρίς πραγματική υπόσταση και ο Μνησίλοχος είναι απλώς αγροίκος.”¹⁶⁰ Ο Ευριπίδης είναι η αρχική επιλογή για τον Διόνυσο, ανατρέπεται όμως μετά το τέλος του αγώνα κι ο Αισχύλος κερδίζει τη θέση του στον απάνω κόσμο.

Η συμπεριφορά του Ευριπίδη είναι κωμική γιατί συμπεριφέρεται σαν κακομαθημένο πλάσμα που δεν δέχεται την ήττα. Η απόφαση βεβαίως αρχικά ήταν ειλημμένη κι η ανατροπή αυτής προξένησε την δυστροπία του Ευριπίδη. Άλλωστε ποιος δεν θέλει να ζήσει;

δεύτερον, η εξωτερική εμφάνιση του Σωκράτη θύμιζε πολύ τους Σατύρους, με τους οποίους το κοινό ήταν εξοικειωμένο από τα γλυπτά και τη ζωγραφική σε αγγεία, αλλά -και κυρίως- με το σατιρικό έργο που είχε αμέσως πριν προηγηθεί. (...) Κατά τρίτο και σημαντικότερο λόγο, ο κύκλος των μαθητών του Σωκράτη ανήκε στην τάξη των *επιφανών* Αθηναίων. Συμπεριελάμβανε τον διαβόητο Αλκιβιάδη, συγγενή και πρώην κηδεμονευόμενο του Περικλή, φίλο και πιθανόν *ερωμένο* του Σωκράτη(...)”

¹⁶⁰ Thieryc 1999, 124.

Ο Ευριπίδης αρχικά θα λάμβανε το ρόλο του ήρωα-σωτήρα, ο οποίος θα διέσωζε την τραγική ποίηση. Τελικά τη θέση του σωτήρα πήρε ο Αισχύλος.

Το κωμικό στοιχείο που έχει εδώ ενδιαφέρον, είναι πως ο Ευριπίδης στις *Θεσμοφοριάζουσες* παρουσιάζεται ως άτομο που δεν υπερασπίζεται τον εαυτό του ενάντια στον κίνδυνο που διατρέχει από την οργή των γυναικών και προσπαθεί να πείσει άλλα πρόσωπα να δράσουν αντί του ίδιου. Φαίνεται - δε θα λέγαμε δειλός με την έννοια που παρουσιάζεται ο Διόνυσος, ο οποίος είναι δειλός και συνάμα με διάθεση αυτοεπίδειξης- αλλά πότερο ως άνθρωπος που θέλει να αποφύγει τον κίνδυνο με μια έντεχνη χαλαρότητα όμως, παρά την αγωνία της τύχης του.

Ενώ λοιπόν θα νόμιζε κανείς πως ο Αριστοφάνης προσπαθεί εδώ να ανακτήσει το γόητρο του Ευριπίδη με το να τον θεωρεί άξιο συνεχιστή της τραγικής ποίησης, τόσο ώστε να επανέρθει στη ζωή, στο τέλος της κωμωδίας ο κωμικός αιφνιδιασμός λειτουργεί σαρκαστικά προς το πρόσωπο του Ευριπίδη. Η ειλημμένη απόφαση ανατρέπεται, σαν να αποκτά φωνή ο ίδιος ο Ευριπίδης διαμαρτύρεται για την εξέλιξη της απόφασης προς όφελος του Αισχύλου.

Ο Αισχύλος, από την άλλη πλευρά, παρουσιάζει στοιχεία που προσιδιάζουν σε τέρας, το οποίο τέρας εν συνεχεία μεταστρέφεται σε ήρω-σωτήρα. Συγκεκριμένα, όταν ο Αισχύλος οργίζεται, και αποκτά στοιχεία που μορφολογικά θυμίζουν αγριεμένο ζώο.¹⁶¹

Το χωρίο είναι ενδεικτικό της άποψης:

¹⁶¹ Sommerstein 2009, 171. Ο Sommerstein αναπτύσσει την θεωρία περί Αισχύλου-τέρατος που στη συνέχεια γίνεται ήρωας-σωτήρας.

Στίχοι 814-29

ΧΟ. ἧ που δεινὸν ἐριβρεμέτας χόλον ἔνδοθεν
ἔξει,

815

ἦνίκ' ἄν ὀξύλαλόν περ ἴδη θήγοντος ὀδόντα
ἀντιτέχνου· τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς
ὄμματα στροβήσεται.

ἔσται δ' ἵπολόφων τε λόγων κορυθαίολα νείκη
σκινδαλάμων τε παραζόνια σμιλευματοεργοῦ

820

φωτὸς ἀμυνομένου φρενοτέκτονος ἀνδρὸς
ρήμαθ' ἵποβάμονα.

φρίζας δ' αὐτοκόμου λοφιᾶς λασιαύχενα
χαίταν,

δεινὸν ἐπισκύνιον ξυνάγων, βρυχώμενος ἦσει
ρήματα γομφοπαγῆ, πινακηδὸν ἀποσπῶν

825

γηγενεῖ φουσήματι.

ἔνθεν δὴ στοματουργός, ἐπῶν βασανίστρια,
λίσπη

γλῶσσ', ἀνελισσομένη φθονερούς κινουῦσα
χαλινούς,

ρήματα δαιομένη καταλεπτολογήσει
πλευμόνων πολὺν πόνον.

*ΧΟΡ. Άγριος θυμός στου βροντόφωνου μέσα τα σπλάχνα
θα βράζει,
όταν θα δει τον αντίτεχνο, γλώσσα σπαθί, ν' ακονάει
δόντι σκληρό· φοβερή θα 'χει οργή, και τα μάτια
θα στριφογυρίζουνε.*

*Λόγοι όπου σειούνται αλογόφουντες, όπως σε κράνη που
αστράφτουν,
θα συγκρουστούν με περίτεχνα λόγια ποιητή κομψοτέχνη,
820
που θ' αντικρούει αυτοδύναμου πλάστη τους στίχους,
σα θα ορμούν καλπάζοντας.*

*Πλούσια σα χαιτή μαλλιά θα ορθωθούν σ' εκείνού το
κεφάλι,
κι άγρια τα φρύδια σουφρώνοντας, με βρουχητά θα πετάζει
τιτανικά, ξεκολλώντας τα ως να 'ναι μαδέρια,
λόγια στεριοκάρφωτα.*

*Η τροχισμένη και λέξεων παιδεύτρα του αντίπαλου γλώσσα,
ξεδιπλωμένη πια τότε και σειώντας τα γκέμια του φθόνου,
φράσες, που είν' έργο βαρύ πλεμονιών, θα λιανίσει,
και θα γίνουν ψίχουλα.*

(Μετάφραση Γ. Οικονομίδης)

Γενικότερα, οι αναφορές και οι σάτιρα σε υπαρκτά πρόσωπα είναι ένα σύνηθες χαρακτηριστικό της Αριστοφανικής κωμωδίας που διανθίζει το έργο και του προσδίδει αληθοφάνεια και επικαιρικό χαρακτήρα, παρότι δυνάμεθα να διαβάζουμε ακόμη τα έργα του και να τα βρίσκουμε ενδιαφέροντα και ξεκαρδιστικά. Η κριτική βεβαίως αυτή, μπορούμε μόνο να υποθέσουμε σε τι βαθμό έβλαπτε τη ζωή και την καθημερινότητα των σατιριζόμενων-λοιδορούμενων προσώπων. Η σάτιρα συνήθως δεν ήταν καλοπροαίρετη και το παράδειγμα του Σωκράτη το οποίο αναλύσαμε ενδελεχέστερα εν συγκρίσει με τον Ευριπίδη και τον Αισχύλο, το καταδεικνύει.

4. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η ενασχόληση με το χιούμορ στις κωμωδίες του Αριστοφάνη απεδείχθη όχι μόνο εξαιρετικά ενδιαφέρουσα, αλλά και συνάμα ευχάριστη καθώς το γέλιο και το χιούμορ είναι στοιχεία κοινωνικοπολιτισμικά που δεν μπορούμε να φανταστούμε να εκλείπουν από τη ζωή μας.¹⁶²

Το χιούμορ αυταπόδεικτα αποτελεί κοινωνικοπολιτισμικό στοιχείο, καθώς συγκεντρώνει στοιχεία της εκάστοτε εποχής και κοινωνίας, εμπλουτίζεται, ενδυναμώνεται, αλλάζει, σαν ένα ζωντανό γλωσσικό και πολιτισμικό κύτταρο που τρέφεται από το πνευματικό επίπεδο, τον πολιτισμό, τις κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες και πλείστες άλλες συνιστώσες που μεταβάλλονται συνεχώς, όχι ως προς την κατηγορία τους, αλλά ως προς το είδος τους. Επί παραδείγματι, οι οικονομικές συνθήκες ες αεί αποτελούν παράγοντα που συνεισφέρει και επηρεάζει τον τρόπο που εκφράζεται κωμικά ένας λαός, αλλά όχι πάντοτε με τον ίδιο τρόπο, καθώς οι οικονομικές συνθήκες αλλάζουν, αντίστοιχα και η συμβολή τους στην κωμική έκφραση. Το ίδιο συμβαίνει με όλους τους συντελεστές που επηρεάζουν καθ' οποιοδήποτε τρόπο την κωμική παραγωγή και έκφραση.

Η βιβλιογραφία γύρω από το θέμα της κωμικότητας του έργου είναι πλούσια, ωστόσο πάντα υπάρχει χώρος για νέες προσεγγίσεις στη σύγχρονη έρευνα για τον Αριστοφάνη, είτε σχετικές με το χιούμορ είτε για πλείστα υφολογικά και περιεχομένου στοιχεία που εντοπίζονται στο έργο. Οι επιλεγθείσες κωμωδίες έχουν σαφώς τα κοινά γλωσσικά χαρακτηριστικά που διέπουν όλες τις αριστοφανικές κωμωδίες καθώς και τα στοιχεία ύφους. Ως προς το περιεχόμενο διαφοροποιούνται καθώς έχουν χαρακτηριστεί ως κωμωδίες φιλολογικής κριτικής, όπως προαναφέραμε. Το βασικό τους κοινό στοιχείο είναι η

¹⁶² Μια μελέτη που αναφέρεται στις *κοινωνικές καταβολές* του γέλιου, καθώς και στα είδη του και το ρόλο του στη ζωή μας είναι του Πάροικου, 1993.

κριτική-επίκριση στη Σοφιστική και την τραγωδία, κι όχι η πολιτική κριτική, ή η επιζήτηση της ειρήνης.

Επιπρόσθετα, η παράθεση της κωμικότητας με αφορμή μια *γυναικεία* κωμωδία και δυο *αντρικές*, δίνει το πλεονέκτημα της θέασης της οπτικής γωνίας του Αριστοφάνη, ως προς τα δυο φύλα. Συμπερασματικά, θα λέγαμε πως οι γυναίκες παρουσιάζονται αρκετά δυναμικές και μιλούν εν γένει πιο κομψά και *comme il faut* από τους άνδρες. Ακόμη κι όταν είναι οργισμένες δεν χρησιμοποιούν τις χοντροκοπιές των ανδρών. Οι άνδρες από την άλλη, παρουσιάζονται ως χαρακτήρες αληθινά βωμολόχοι όπως είδαμε και το αποτέλεσμα είναι ξεκαρδιστικό και για εμάς, αλλά και για τους αρχαίους Έλληνες, όπως είδαμε κατά τη διάρκεια της εργασίας αυτής. Χαρακτηριστική είναι η αυτοαναφορική σκηνή στους *Βατράχους*, όπου ο Ηρακλής βλέπει την αμφίεση του Διονύσου με τον κροκωτό χιτώνα, το ρόπαλο και τη λεοντή και “δεν μπορεί να συγκρατήσει τα γέλια του”, όπως αναφέρει. Αυτή η κειμενική σκηνή, δείχνει πως το υπερβολικό, είτε στην ενδυμασία, είτε στο λόγο, η παρενδυσία και το ανδρόγυνο στιλ, ήταν στοιχεία δημοφιλή για τους αρχαίους Έλληνες.

Παρότι υπάρχουν πλείστα κωμικά και ευφυή στοιχεία στο κείμενο του Αριστοφάνη, θεωρούμε πως η αισχρολογία και η μεταμφίεση είναι ίσως εκείνα που ξεχωρίζουν, καθώς είναι πιο οφθαλμοφανή, διαχρονικά και καθολικά κατανοητά από όλους τους θεατές, ανεξαρτήτως θεατρικών γνώσεων, γεωγραφίας, εποχής και ηλικίας. Οι αλληπάλληλες αλλαγές αμφίεσης του Ξανθία και του Διονύσου, λόγω της δειλίας και της λαγνίας του δεύτερου είναι εξαιρετικά κωμικές, καθώς και η περιγραφή των ρούχων αυτών. Η μεταμφίεση του Αγάθωνα επίσης στις *Θεσμοφοριάζουσες*, όπου ένας άνδρας σε μια γυναικεία κωμωδία παρουσιάζεται με θηλυπρεπή στοιχεία, είναι εξίσου πολύ κωμικό χαρακτηριστικό.¹⁶³

Το πιο ενδιαφέρον ερώτημα, ωστόσο, είναι το εξής: ο Αριστοφάνης μέσα από το έργο του προσπαθεί να περάσει μηνύματα, το έργο βρίθκει διδακτισμού. Εγείρεται λοιπόν το ερώτημα, ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί το χιούμορ ως όπλο δημοφιλίας, για να αφυπνίσει, να προβληματίσει, να περάσει μηνύματα αξιών στους συμπολίτες του; Είναι δηλαδή το χιούμορ

¹⁶³ Για τις μεταμφιέσεις, την παρενδυσία και τις εναλλαγές ταυτοτήτων στο Αριστοφανικό έργο, βλ. Γκόρου, 2014

υποδεέστερο σε ένα έργο που μοιάζει καθαρά κωμικό; Επικαλύπτει δηλαδή την μασκαρεμένη ανάγκη του ποιητή να αλλάξει τα κακώς κείμενα της εποχής του, έχοντας ως φωνή τις κωμωδίες του; Ή πρόκειται για ένα καθαρά κωμικό έργο, όπου τα κακώς κείμενα εξυπηρετούν το στόχο της επίκρισης για την πρόκληση κωμικότητας;

Όποια κι αν είναι η απάντηση, το έργο του Αριστοφάνη με το συνδυασμό διαδοχικών ευφρολογιών, τεχνικών και πηγαίου κωμικού λόγου, ήταν, είναι και πιθανότατα θα είναι απίθανα απολαυστικό και εν μέρει *σοκαριστικό*, αλλά οπωσδήποτε λαμπρό δείγμα ενός σπινθηροβόλου πνεύματος.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Βάρναλης, Κ.,(μετάφραση) (1939) *Αριστοφάνους Κωμωδίαι*, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα
- Bauchhenss -Thüriedl, C. (1971). *Der Mythos von Telephos in der antiken Bildkunst*, K. Triltsch, Würzburg
- Bowie, A., (2005), *Αριστοφάνης: Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία*, Δαρδανός Γ. , Τυπωθήτω, Αθήνα
- Bremmer, J., Roodenburg, H. (επιμ.), (2005). *Η Πολιτισμική Ιστορία του Χιούμορ, από την Αρχαιότητα ως τη Σημερινή Εποχή* (μετάφραση: Γ. Δίπλας), Πολύτροπον, Αθήνα
- Cartledge, P., (2006), *Ο Αριστοφάνης και το Θέατρο του Παραλόγου*, Ενάλιος, Αθήνα
- Γιόση, Μ., Μέλιστα, Α. (επιμ.) (2017), *Εξάισιοι Γέλωτες*, Σμίλη, Αθήνα
- Γκόρου, Σ., (2014), *Το στοιχείο της μεταμόρφωσης, της παρενδυσίας και της εναλλαγής ταυτοτήτων στις κωμωδίες του Αριστοφάνη* , (Διδακτορική Διατριβή) Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Καλαμάτα
- Davidson, J., (1997), *Courtesans and Fishcakes: The Consuming Passions of Classical Athens*, University of Chicago Press, Chicago

Δεκάζου-Στεφανοπούλου, Φ. (2012) *Περιθωριακοί και Παραβάτες: Ο κόσμος των παρεκκλίσεων στην κωμωδία του Αριστοφάνη*, Πεδίο, Αθήνα

Dobrov, G. W.(2001). *Figures of Play: Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford University Press, Οξφόρδη & Νέα Υόρκη.

Dover, K. J. (1972) *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, ΜΙΕΤ, Αθήνα

Δρομάζου, Σ. Ι., (1984), *Αρχαίο Δράμα*, Κέδρος, Αθήνα

Foley, H.(1988.) «Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians». *Journal of Hellenic Studies* 108, 33-47.

Grene, D. (1937) “The comic technique of Aristophanes”, *Hermathena*, 25(50), 87-125.

Griffith, M. (2013) *Aristophanes Frogs*, Oxford University Press, New York

Halliwell, S., (2008), *Greek Laughter: A study of cultural psychology from Homer to early Christianity*, Cambridge University Press, Cambridge

Henderson, J. (1991), *The Maculate Muse:Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford University Press, New York

Handley, E. W. (1990), “Κωμωδία” στο P.E. Easterling-B.M.W. Knox, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Παπαδήμα, Αθήνα

Hubbard, T. K. (1991). *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Cornell University Press, Ιθάκη, NY.

Hewitt, J. (1913). *Elements of Humor in the Satire of Aristophanes*. The Classical Journal, 8(7), 293-300.

Kannicht, R. 2004. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, V. 1-2, Vandenhoeck & Ruprecht, Γοττίγη.

Καρώνη, Π., (2003), *Αριστοφάνης: Ο κωμωδιογράφος όλων των εποχών*, Σαββάλας, Αθήνα

Lens-Tuero, J. (1999), “El eufemismo en la Biblioteca historica de Diodoro de Sicilia”, in F. De Martino and A. H. Sommerstein (eds.), *Studi sull’s eufemismo*, Levante, Bari 393–430.

Lidell, H., G., Scott, R., (2007), *Επιτομή του Μεγάλου Λεξικού της Ελληνικής Γλώσσας*, Πελεκάνος, Αθήνα

Lopez Eire, A. (1994), *Aristofanes: Lisistrata*, Hesperides, Salamanca.

Λυπουρλής, Δ., Δ., (μετάφραση & επιμέλεια), (2008), *Αριστοτέλης: Ποιητική*, Ζήτρος, Αθήνα

Μιχαήλ, Χ., (1980), *Ο κωμικός λόγος του Αριστοφάνους* (Διδακτορική Διατριβή), Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα

Nock, A. (1927), “Torture by Vinegar”, *The Classical Review*, 41(2), 58-58.

Οικονομίδης, Γ., (μετάφραση), (1961), *Άπαντα Αριστοφάνους*, Δάρεμα, Αθήνα

Παππάς, Θ., (1996), *Ο φιλόγελως Αριστοφάνης*, Καρδαμίτσα, Αθήνα

Παππάς, Θ., (2016), *Αριστοφάνης: Ο ποιητής και το έργο του*, Gutenberg, Αθήνα

Πάροικος, Ν., (1993), *Το γέλιο, το κωμικό και η κωμωδία*, (Διδακτορική Διατριβή) Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα

Robson, J. (2009) *Aristophanes: An Introduction*, Bristol Classical Press, Λονδίνο

Rodriguez Alfageme, I. (1999), Eufemismos en Tucydides, in F. De Martino and A. H. Sommerstein (eds.), *Studi sull'eufemismo*, Levante, Bari 283–311.

Rose, H.J. A (1950) *Handbook of Greek Literature*, Methuen & Co, 4η εκδ. Λονδίνο

Said., S., Trédé, M., Boulluec, A., (2004), *Ιστορία της Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Παπαζήση, Αθήνα

Segal, E., (1996) *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford University Press, New York

Σηφάκης, Γ., Μ., (2007) *Θάλεια: Δεκαπέντε Μελετήματα για τον Αριστοφάνη*, Σμίλη, Αθήνα

Silk., M.S., (2007) *Θάλεια: Δεκαπέντε Μελετήματα για τον Αριστοφάνη*, Σμίλη, Αθήνα

Sommerstein, A., (2001) *Thesmophoriazousae, The Comedies of Aristophanes*, Vol.8, Aris & Phillips Ltd, Warminster, Wiltshire

Σπυρόπουλος, Η., (1983), “Βωμολόχος ή Σεμνολόγος ο Αριστοφάνης;”, *Διαβάζω*, 72,33-42

Spyropoulos, E.S., (1974), *L'accumulation verbale chez Aristophane. Recherches sur le style d'Aristophane*, Altintzis, Thessalonique

Stanford, W.B (επιμ.), (1993), *Αριστοφάνους: Βάτραχοι*, (μετ.Μπλέτας Μ.), Καρδαμίτσα, Αθήνα

Taplin, O. (1993). *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*, Clarendon Press, Oxford

Taylor, A. E. (1911), *Varia Socratica*, πρώτη σειρά, Parker, Oxford

Thiercy, P. (2001), *Ο Αριστοφάνης και η Αρχαία Κωμωδία*, Πατάκη, Αθήνα

Τσατσάνης, Κ. Ν., (2005), *Οργάνωση και λειτουργία των ερωταποκρίσεων στην Αριστοφανική κωμωδία*, (Διδακτορική Διατριβή) Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα

Φουντουλάκης, Α., (2011) “*Δραματικοί Αντικατοπτρισμοί: Ο Μένανδρος και το Κλασικό Δράμα στο Κατώφλι του Ελληνιστικού Κόσμου*”, Α. Μαρκαντωνάτος, Θ. Γ. Παππάς (επιμ.), *Αττική Κωμωδία: Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, Gutenberg, Αθήνα, σελ. 103-193

Webster, T. B. L. (1967α). *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, Institute of Classical Studies, London

Zimmermann, B., (2007) *Θάλεια: Δεκαπέντε Μελετήματα για τον Αριστοφάνη*, Σμίλη, Αθήνα