



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

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

**“Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΟΥ ΣΚΩΜΜΑΤΟΣ ΣΤΗ ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ ΤΟΥ  
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ”**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Της

**Ανδριανάκη Αικατερίνη- Ελένη**

Πτυχιούχου Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

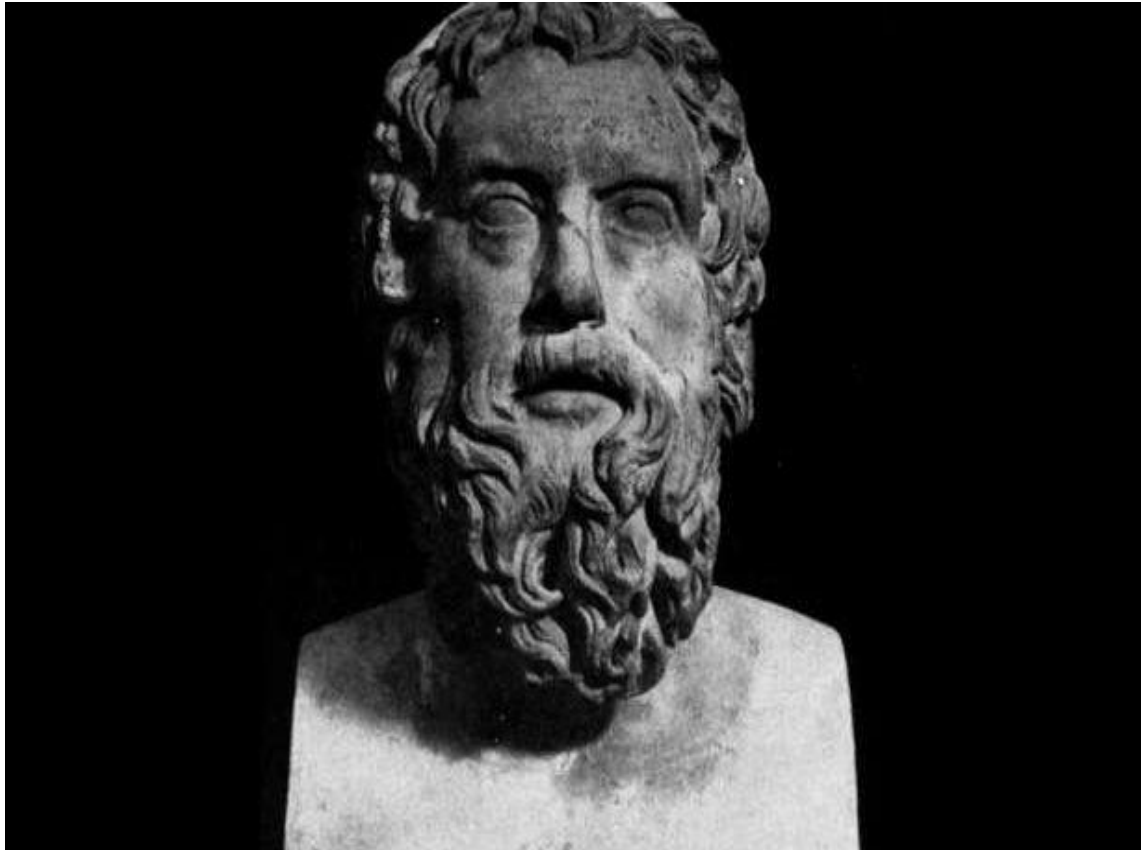
2019

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια.** ΓΕΩΡΓΟΥΣΗ ΜΑΡΙΑ, Διδάκτωρ Κλασικής Φιλολογίας Παν/μίου  
Πελοποννήσου

**Συνεπιβλέποντες Καθηγητές :** ΑΝΔΡΕΑΣ ΜΑΡΚΑΝΤΩΝΑΤΟΣ, Καθηγητής Αρχαίας Ελληνικής  
Φιλολογίας Παν/μίου Πελοποννήσου

ΑΝΔΡΕΑΣ ΦΟΥΝΤΟΥΛΑΚΗΣ , Επίκουρος Καθηγητής Ελληνικής Φιλολογίας και Θεατρικής  
Παιδείας Παν/μίου Κρήτης

**Καλαμάτα, Ιούνιος 2019**



Αριστοφάνης (πηγή: <https://el.wikipedia.org/>)

***“ Ουδέν εστι θηρίον γυναικός αμαχώτερον ”***

*Δεν υπάρχει θηρίο πιο δύσκολο να πολεμήσεις απο την γυναίκα*

## Περιεχόμενα

|   |    |
|---|----|
| ΠΕΡΙΛΗΨΗ .....  | 5  |
| ABSTRACT.....   | 6  |
| ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....  | 7  |
| 1. Η αριστοφανική κωμωδία και η <i>Λυσιστράτη</i> .....   | 10 |
| 1.1 Ο Αριστοφάνης και η αρχαία ελληνική κωμωδία.....  | 10 |
| 1.2 Η ζωή του Αριστοφάνη .....  | 11 |
| 1.3 Η διάρθρωση και τα βασικά χαρακτηριστικά των έργων του .....  | 12 |
| 1.4 Η θέση της <i>Λυσιστράτης</i> στο αριστοφανικό έργο και στην ιστορική<br>πραγματικότητα της εποχής του..... | 15 |
| 1.5 Η υπόθεση και τα πρόσωπα του έργου .....  | 16 |
| 2. Η δομή της αριστοφανικής κωμωδίας: η θέση του κωμικού στοιχείου .....  | 20 |
| 2.1 Η διάρθρωση της αριστοφανικής κωμωδίας.....   | 20 |
| 2.1.1 Πρόλογος και πάροδος .....  | 20 |
| 2.1.2 Επιρρηματικός Αγών .....  | 21 |
| 2.1.3 Παράβασις, Χορικά και Έξοδος.....   | 21 |
| 2.2 Η δομή της κωμικής δράσης .....   | 22 |
| 2.3 Το ήθος του αριστοφανικού κωμικού ήρωα: βωμολοχία, πανουργία και<br>σπουδαιότητα .....                      | 24 |
| 3. Το σεξουαλικό σκώμμα: αισχρολογία και βωμολοχία στη <i>Λυσιστράτη</i> .....                                  | 31 |
| 3.1 Η ορολογία για τα μέρη του σώματος.....   | 31 |
| 3.2 Η πρόσληψη του σεξουαλικού σκώμματος από το κοινό .....   | 33 |
| 3.3 Η αισχρολογία ως χαρακτηριστικό γνώρισμα της αριστοφανικής κωμωδίας ...                                     | 33 |
| 3.4 Τα σεξουαλικά σκώμματα στη <i>Λυσιστράτη</i> .....  | 37 |
| 3.5 Η θέση του σεξουαλικού σκώμματος στο ευρύτερο κωμικό πλαίσιο .....  | 40 |
| 4. Η λειτουργία του σεξουαλικού σκώμματος ως πολιτική σάτιρα .....  | 44 |
| 4.1 Κωμωδία και διδαχή .....  | 44 |
| 4.2 Η σεξουαλική αποχή ως κωμικό στοιχείο προώθησης της διδαχής στη<br><i>Λυσιστράτη</i> .....                  | 47 |
| 4.3 <i>Λυσιστράτη</i> : η γυναίκα και ο έρωτας εναντίον του πολέμου .....                                       | 49 |
| 5. Αριστοφανική παρωδία και σεξουαλικό σκώμμα .....   | 55 |
| 5.1 Η έννοια και η χρησιμότητα της παρωδίας στο αριστοφανικό έργο .....   | 55 |
| 5.2 <i>Λυσιστράτη</i> : παρωδία και σεξουαλικό σκώμμα.....  | 58 |

|   |    |
|---|----|
| 5.2.1 Θεματική και παρωδία.....   | 58 |
| 5.2.2 Γλώσσα και παρωδία.....   | 59 |
| 5.2.2 Παραδείγματα παρωδίας-σεξουαλικού σκώμματος στη <i>Λυσιστράτη</i> ..... | 64 |
| 6. Η σημασία της αισχρολογίας στην αριστοφανική κωμωδία.....                  | 72 |
| 6.1 Η σημασία της αισχρολογίας.....   | 72 |
| 6.2 Οι θεωρίες γύρω από τη χυδαιότητα στην αριστοφανική κωμωδία.....          | 74 |
| 7. Η κάθαρση από την κωμωδία.....   | 81 |
| 7.1 Η έννοια της κάθαρσης.....  | 81 |
| 7.2 Κάθαρση και κωμωδία.....  | 82 |
| 7.3 Κάθαρση στη <i>Λυσιστράτη</i> .....                                       | 85 |
| ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....   | 87 |
| ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....   | 89 |
| Ελληνική.....   | 89 |
| Ξένα και μεταφρασμένα.....  | 89 |
| Διαδικτυακοί τόποι.....   | 91 |

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η γέννηση του θεάτρου είναι στενά συνυφασμένη με την έκφραση των παθών και την κάθαρση της ψυχής όχι μόνο στο πεδίο της τραγικής ποίησης, αλλά και της κωμικής. Ο Αριστοφάνης είναι ο κατεξοχήν και κορυφαίος εκπρόσωπος της αττικής κωμωδίας και σε αυτόν οφείλουμε την ιδιαίτερη έκφραση του σκώμματος, ήτοι της σάτιρας, της παρωδίας, του λογοπαίγνιου κ.ο.κ. Στη *Λυσιστράτη* ο Αριστοφάνης επιστρατεύει με το κλασικό του χιούμορ το σεξουαλικό σκώμμα τοποθετώντας το σε ένα σκηνοθετικό πλαίσιο που εξυπηρετείται από τη γλώσσα, την ενδυμασία, την ηθοποιία, τη σύλληψη της ιδέας. Το σεξουαλικό σκώμμα δεν είναι απλώς ένας κωμικός τρόπος, είναι το μέσον με το οποίο ο ποιητής προωθεί καταρχάς το θέμα της κωμωδίας, αλλά και διεγείρει την ηθική του θεατή με σκοπό να τον διδάξει. Η *Λυσιστράτη* είναι ένα έργο πολυδιάστατο, είναι έργο πολιτικό, κοινωνικό, πολιτισμικό, φεμινιστικό. Ακριβώς αυτή η ποικιλότητα στη χροιά του μας ωθεί να εξετάσουμε τη χρήση του σεξουαλικού σκώμματος από τον Αριστοφάνη στο εν λόγω έργο ανιχνεύοντας παράλληλα σχετικές διαστάσεις του ως προς το ποιόν του αριστοφανικού ήρωα, τη θεματική του έργου, τη δομή, τη γλώσσα, την παρωδία, τον πόλεμο και την ειρήνη, τη θέση της γυναίκας στην αρχαία ελληνική κοινωνία κλπ.

### Λέξεις κλειδιά:

Σεξουαλικό σκώμμα, *Λυσιστράτη*, σεξουαλική αποχή, βωμολοχία, πόλεμος και ειρήνη, γυναίκα ηρώιδα.

## **ABSTRACT**

The birth of theater is closely related to the expression of passions and the purification of the soul not only in the field of tragic poetry, but also of comic poetry. Aristophanes is the leading representative of the Attic comedy, and we owe him the special expression of fling, namely satire, parody, pun, and so on. In *Lysistrata*, Aristophanes employs sexual humor with his classical way of humor, placing it in a directional framework that is served by language, costume, acting, and conception of the idea. Sexual fling is not just a comedic way, it is the means by which the poet first promotes the subject of comedy, but also stimulates his moral viewer to teach him. *Lysistrata* is a multidimensional project, a political, social, cultural, feminist project. It is precisely this diversity in his complexion that forces us to look at the use of sexual mourning by Aristophanes in this work, while at the same time sensing its relative dimensions as to the character of the aristocratic hero, the theme of the work, the structure, the language, the parody, war and peace, the position of a woman in ancient Greek society etc.

### **Keywords:**

Sexual fling, *Lysistrata*, sexual abstinence, blasphemy, war and peace, female heroine.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η αρχαία αττική κωμωδία περιστρέφεται γύρω από το όνομα του Αριστοφάνη κατά τρόπο σχεδόν αποκλειστικό. Η ανάγκη για ψυχαγωγία πέρα από τα στενά όρια του τραγικού για πράγματα που τεκταίνονται και συμβαίνουν συγχρονικά πια στη ζωή των Αθηναίων κυρίως επιζητά έκφραση και καλλιτεχνική αξία. Ο Αθηναίος με την κωμωδία έρχεται σε επαφή και αντιπαράθεση με την καθημερινότητα, με πράγματα που τον απασχολούν: πόλεμος και ειρήνη, πολιτική και πολιτικά δικαιώματα, ήθη και συνήθειες της εποχής. Με την κωμωδία ο άνθρωπος καλείται όλα αυτά να τα εξετάσει και να τα επανεξετάσει και μάλιστα μέσα από πρίσμα φαιδρότητας, ιλαρότητας, παρωδίας και διακωμώδησης των πάντων με κύρια όπλα τον ελευθεριάζοντα λόγο, την αισχρογρία και ειδικότερα ακόμη του σεξουαλικό σκώμμα.

Ο Αριστοφάνης ζει σχεδόν όλη εκείνη την περίοδο που η Αθήνα γνωρίζει μεγάλη άνθηση σε όλους τους τομείς, την ακμάζουσα δύναμη της Αθηναϊκής Συμμαχίας που διαλύεται εμπρός στα μάτια του με τον Πελοποννησιακό πόλεμο, την περίφημη Τυραννία των Τριάκοντα και την επάνοδο της δημοκρατίας με όλα της τα τρωτά, κυριότερα δε την τάση του ελεύθερου πολίτη να γίνεται έρμαιο στους λόγους καλοθελητών που ενίοτε συμπαρασύρουν τον λαό σε αποφάσεις επιζήμιες τόσο για τους ίδιους όσο και για μεμονωμένα άτομα. Ο Αριστοφάνης εκμεταλλεύεται τις ιστορικές συγκυρίες και ευκαιρίες και διακωμωδεί πρόσωπα και καταστάσεις κατασκευάζοντας χαρακτήρες συνήθως της διπλανής πόρτες που οδηγούνται βίαια σε μία νέα συνθήκη ζωής δοσμένη ακόμη και με μυθολογικά στοιχεία.

Ένα από τα πλέον γνωστά έργα του Αριστοφάνη είναι η *Λυσιστράτη*. Γράφτηκε και διδάχτηκε στα 411 και αφορά μία σεξουαλική απεργία που κήρυξαν οι γυναίκες της Αθήνας και της Σπάρτης προκειμένου να πείσουν τους άντρες τους να πάψουν τις εχθροπραξίες. Λόγω της φύσης της θεματικής του έργου, ο Αριστοφάνης αποθέωσε τον ελευθεριάζοντα λόγο και τη χρήση του σεξουαλικού σκώμματος. Το σεξουαλικό σκώμμα δεν είναι τίποτε άλλο παρά το φαιδρότατο αστείο του οποίου πρωταρχική έμπνευση είναι το σεξ. Ο Αριστοφάνης τοποθετεί τις γυναίκες του έργου να μιλούν με ιδιαίτερη εκφραστική δύναμη για τις σεξουαλικές τους συνήθειες, για το τι τους αρέσει και πόσο τους στοιχίζει να δηλώνουν αποχή από τη σεξουαλική επαφή με τους άντρες τους. Επινοεί ακόμη σκηνές που προωθούν το σεξουαλικό σκώμμα, επιτείνουν τη σημασία του και το εντάσσουν σε ένα δίπολο ζωής και ειρήνης εναντίον πολέμου.

Στην παρούσα διπλωματική εργασία θα ασχοληθούμε με το σεξουαλικό σκώμμα στη *Λυσιστράτη*, αναλύοντας ωστόσο επιπρόσθετες διαφορές πλευρές του

κωμικού πλαισίου που βοηθούν στην κατανόηση του θέματος. Ξεκινώντας από το πρώτο κεφάλαιο, θα παρουσιάσουμε τη φύση της αριστοφανικής κωμωδίας δίνοντας τις χρονικές και ιστορικές της διαστάσεις εντάσσοντας σε αυτή τη φύση του κωμικού αριστοφανικού ήρωα, αλλά και τη θέση της *Λυσιστράτης* στο σύνολο του έργου του κωμικού ποιητή. Μετά από μία σύντομη παράθεση της υπόθεσης του έργου, στο δεύτερο κεφάλαιο θα αναφερθούμε στις βασικές δομικές αρχές που διέπουν την αριστοφανική κωμωδία συνολικά, αλλά και ειδικότερα σε αυτό το έργο. Στόχος μας είναι να φτάσουμε στα τυπικά γνωρίσματα του αριστοφανικού ήρωα που υιοθετεί τον κωμικό του χαρακτήρα κυρίως μέσα από τη γλώσσα που χρησιμοποιεί, τη βωμολογία, την αισχρολογία. Θα παρατηρήσουμε πως αυτή η τάση σε συνδυασμό με την σκηνική παρουσία των ηθοποιών συνθέτουν το σεξουαλικό σκώμμα που λειτουργεί καθαρκά για τον θεατή προκαλώντας το γέλιο ενάντια στα κατεστημένα ήθη, από τα οποία στην πραγματικότητα δεν μπορεί ούτε και ο ίδιος να ξεφύγει.

Στο τρίτο κεφάλαιο θα επικεντρωθούμε στο σεξουαλικό σκώμμα καθαυτό, στη φύση του, στην ορολογία που χρησιμοποιεί ο Αριστοφάνης με αναφορά στα μέρη του σώματος και κυρίως στα απόκρυφα αυτού, στον τρόπο που αυτό προσλαμβάνεται από το κοινό και στον χαρακτήρα που προσδίδει στο έργο. Θα παραθέσουμε ακόμη σε μορφή «λίστας» τα κυριότερα σεξουαλικά σκώμματα στη *Λυσιστράτη*, και θα αναφερθούμε στη θέση που αυτά καταλαμβάνουν ανάμεσα σε άλλους κωμικούς τρόπους που συμβάλλουν στην επιτυχία του : τη σκηνογραφία, την ενδυματολογία, τις περιστάσεις, τα πρόσωπα και τη γλώσσα. Στο τέταρτο κεφάλαιο θα ασχοληθούμε ξεχωριστά με το σεξουαλικό σκώμμα ως μέθοδο έκφρασης της πολιτικής σάτιρας και άλλων παράπλευρων σημαντικών κοινωνικών συνιστωσών: επί παραδείγματι, τη θέση της γυναίκας. Στο πέμπτο κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με τη συσχέτιση της παρωδίας και του σεξουαλικού σκώμματος, κατά πόσον δηλαδή το σεξουαλικό σκώμμα υποβοηθεί την παρωδία, παρέχοντας παραδείγματα από το κείμενο.

Θα αφιερώσουμε τέλος το έκτο κεφάλαιο στη γλώσσα της αισχρολογίας (συνδυάζοντάς τη ακόμη και με άλλους παρεμφερείς εκφραστικούς τρόπους, π.χ. κοπρολογία) και το έβδομο κεφάλαιο σε αυτό που αποτελεί το ουσιαστικό κλείσιμο για τους θεατές στο θέατρο, την κάθαρση. Δεδομένου ότι μέσω του δράματος, τραγικού ή κωμικού, ο θεατής φτάνει στο απόγειο της έκφρασης των συναισθημάτων του κερδίζοντας εν τέλει την λύτρωση, το σεξουαλικό σκώμμα αποτελεί το όργανο αυτής της διαδικασίας, αφού κορυφώνει την αντίστασή του στη γενική ηθική με κεκαλυμμένο



τρόπο και τον βοηθά να επανέλθει στη ροή της κανονικής ζωής του έχοντας επιτελέσει ένα είδος επανάστασης. Θα κλείσουμε με τα συμπεράσματα της μελέτης.

## 1. Η αριστοφανική κωμωδία και η *Λυσιστράτη*

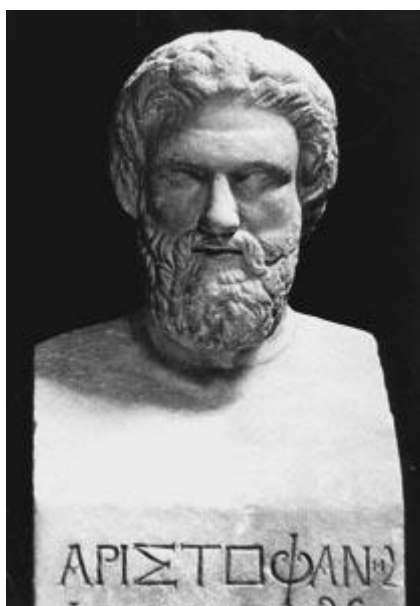
### 1.1 Ο Αριστοφάνης και η αρχαία ελληνική κωμωδία

Η αρχαία ελληνική κωμωδία αποκαλείται και «αττική» αφού πρόκειται για ένα αθηναϊκό ουσιαστικά είδος το οποίο και βρίσκεται στην ακμή του από το 486 π.Χ. - χρονιά του πρώτου διαγωνισμού κωμωδίας- ως το 262 π.Χ., χρονολογία θανάτου του τελευταίου κωμωδιογράφου, του Φιλήμονα. Πολλοί μελετητές τη διαιρούν σε τρεις περιόδους: την *Παλαιά*, *Μέση* (το διάστημα που μεσολαβεί από το θάνατο του Αριστοφάνη ως εκείνον του Μεγάλου Αλεξάνδρου) και τη *Νέα Κωμωδία* του Μενάνδρου. Η Αρχαία Κωμωδία διήρκησε περίπου ένα αιώνα και αντιπροσωπεύεται από περίπου 600 έργα. Από αυτά σώζονται μόνο 11 πλήρεις κωμωδίες του Αριστοφάνη, στις οποίες ο ποιητής μας συγκεντρώνει όλες τις ιδιότητες και όλες τις αποχρώσεις του κωμικού στοιχείου, την απaráμιλλη λεκτική εφευρετικότητα, την οξεία αίσθηση παρατήρησης και κριτικής των σύγχρονων του, την απόλυτη κυριαρχία των δραματουργικών μέσων, και όλα αυτά συνδυασμένα με την τελειότερη ποίηση.

Η αρχαία κωμωδία όμως έχει τις ρίζες της στην πόλη και γι' αυτόν το λόγο παρουσιάζει προβλήματα και επιθυμίες της κοινότητας, εμπεριέχει μάλιστα και πολιτική σάτιρα, καυστικό σκώμμα και ασκεί πολιτική κριτική. Μάλιστα, από την κριτική της δημόσιας ζωής προκύπτει το σχέδιο του πρωταγωνιστή να αποφύγει τη δυσάρεστη πραγματικότητα με τη βοήθεια ενός εξωπραγματικού ή ουτοπικού εγχειρήματος (Zimmermann, 2002:71). Ο Αριστοφάνης εμπνέεται από επίκαιρα γεγονότα της ζωής αλλά και της πόλης. Παρ' όλα αυτά, ο χαρακτήρας των κωμωδιών του είναι πανανθρώπινος, διότι οι μεμονωμένες περιπτώσεις από την καθημερινή ζωή της Αθήνας διευρύνονται και αποκτούν μια ισχύ που υπερβαίνει τα όρια του χρόνου. Όσον αφορά όμως την πολιτική σάτιρα, η κωμωδία δεν αναλαμβάνει βέβαια ρόλο αντιπολίτευσης, όμως στιγματίζει τα κακώς κείμενα με την πρώτη ευκαιρία.

Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη συμπίπτουν στο μεγαλύτερο μέρος τους με μία εποχή που η αρμογή της αθηναϊκής δημοκρατίας είχε γίνει εύθραυστη από τον πόλεμο και τις εσωτερικές ελλείψεις, και ο Αριστοφάνης έβαλε σε ενέργεια όλα τα όπλα της σάτιράς του (Lesky, 2003, Zimmermann, 2009). Ειδικότερα, θα λέγαμε ότι ο Αριστοφάνης στοχεύει στη διασάλευση της σοβαρότητας και της σεμνότητας του κοινού προτιμώντας να εμφανίσει το αστείο με καταγιστικό τρόπο αναμοχλεύοντας κωμικές και φαντασιακές τεχνικές. Έκπληξη, ανατροπή, υπερβολή, αντικλίμακα, αταξία, γελοιοποίηση, μίμηση, ανοησία, παρουσίαση, κατακρήμνιση ισχυρών προσωπικοτήτων, σύγχυση και εξαπάτηση, νεωτερισμοί, αδιαφορία για τις συμβάσεις,

αφέλεια, αποτελούν όλα εκείνα τα στοιχεία που συμβάλλουν στην επεξεργασία των τεχνικών του γέλιου και που ανήκουν στο οπλοστάσιο του Αριστοφάνη. Περνώντας όμως τώρα στο συγκεκριμένο θέμα της εργασίας μας και συστηματοποιώντας τη διερεύνηση, η αναζήτηση του σεξουαλικού σκώμματος ανήκει στο πεδίο της βωμολοχίας και δεν εντοπίζεται μόνο στις λέξεις που χρησιμοποιούνται από τον ποιητή, αλλά παράλληλα αποτελεί και μια τεχνική που προσφέρει στην κωμωδία ένα μέρος από την επιτυχία της εκπλήρωσης του σκοπού της, δηλαδή της πρόκλησης γέλιου και της ταυτόχρονης ανάδειξης του ηθικού διδάγματος της.



*Εικόνα 1 Αριστοφάνης (πηγή: el.wikipedia.org)*

## **1.2 Η ζωή του Αριστοφάνη**

Λίγα πράγματα γνωρίζουμε για την ζωή του Αριστοφάνη, και είναι γεγονός ότι πολλοί αρχαίοι σχολιαστές αντλούν τις περισσότερες πληροφορίες συνήθως από τα σχόλια εκείνα που εμφανίζονταν στο περιθώριο των κειμένων, ενώ σχολιάζουν το ίδιο το κείμενο με επιπόλαιο τρόπο. Ο πατέρας του, Φίλιππος ήταν ένας Αθηναίος της Πανδιονίδας φυλής, του δήμου Κυδαθηναίων<sup>1</sup>, ενώ το όνομα της μητέρας του ήταν Ζηνοδώρα. Ορισμένοι μάλιστα υποστηρίζουν ότι οι γονείς του κατάγονταν από την Αίγυπτο ή από την Ρόδο. Ωστόσο, ο πατέρας του ήταν Αθηναίος που τελικά κέρδισε κληροδότημα στην Αίγινα και μετέβη εκεί για να ζήσει. Ο Αριστοφάνης γεννήθηκε

---

<sup>1</sup>Δηλαδή της σημερινής Πλάκας. Η Αττική, από την εποχή του Κλεισθένη, ήταν χωρισμένη σε 100 δήμους, διοικητικές εδαφικές περιφέρειες περίπου αντίστοιχες με αυτές των σημερινών δήμων και κοινοτήτων, μοιρασμένες σε δέκα φυλές (Thiercy, 2001).

γύρω στο 446, την εποχή δηλαδή που άρχιζε η οικοδόμηση του Παρθενώνα και που ο Πλειστόναξ εισέβαλε στην Αττική. Ο ποιητής απεβίωσε γύρω στο 385 και ο ίδιος απέκτησε τρεις γιούς (τον Φίλιππο, τον Αραρότα, και τον Νικόστρατο ή Φιλέταιρο). Ο Αραρώς έγινε με τη σειρά του κωμωδιογράφος και ανέβασε, όπως θα δούμε, τα τελευταία έργα του Αριστοφάνη (Μπούρας, 1986 και Μιστριώτης, 1972).

### **1.3 Η διάρθρωση και τα βασικά χαρακτηριστικά των έργων του**

Γνωρίζουμε, ακόμη, ότι ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί μία ορισμένη αφηγηματική τεχνική: η υπόθεση του έργου του βασίζεται σε έναν συλλογισμό που ξεκινάει με βιαιότητα. Αρχικά, κατά τη διάρκεια του προλόγου, ο ήρωας θέτει ένα παράδοξο, πλην λογικό και ευφυές αξίωμα, και κάπως έτσι ξεφεύγει από την πραγματικότητα που τον περιβάλλει χάρη σε αυτόν ακριβώς τον συλλογισμό, του οποίου το συμπέρασμα τού χρησιμεύει ως κλειδί για την πρόσβαση σε μια νέα πραγματικότητα που κυριεύει την σκηνή. Παρουσιάζεται τότε μία μεταφορά της ζωής, μία ευρεία εικόνα θα λέγαμε, στην οποία συνεισφέρουν ο διάλογος, τα πρόσωπα και η σκηνοθεσία και που αυτή ακριβώς η μεταφορά αποτελεί την πραγματικότητα της κωμικής μυθοπλασίας του Αριστοφάνη που διασκεδάζει τους θεατές της καθημερινής πραγματικότητας. Επομένως, η τεχνική που χρησιμοποιεί ο ποιητής είναι αντίθετη με αυτή που έχουμε συνηθίσει, καθώς η πραγματικότητα εμφανίζεται στη σκηνή καλυμμένη με σύμβολα και υπονοούμενα.

Η κωμωδία του Αριστοφάνη σε καμία περίπτωση δεν είναι καθρέπτης της πραγματικότητας. Αντιθέτως η νέα πραγματικότητα που παρουσιάζεται ενώπιον του θεατή ξεφεύγει από τους συνήθεις κανόνες. Ωστόσο, η τέχνη αυτή του Αριστοφάνη σε καμία περίπτωση δεν είναι τεχνητή. Η μυθοπλασία που δημιουργεί με τόση δεξιοτεχνία ο ποιητής παίρνει ουσία και από τους δεσμούς του με την πραγματικότητα της εποχής, όπως είναι οι διάφορες αναφορές στην πόλη και στην ύπαιθρο της Αττικής, από τις δυστυχίες των σύγχρονών του (τους πολέμους και τη φτώχεια), καθώς και από τις πνευματικές και καλλιτεχνικές του τάσεις. Η διαφυγή που αυτή η κωμική μυθοπλασία επέτρεπε όσο διαρκούσε μια μέρα αγώνων για την Αθήνα που έβλεπε την παρακμή να πλησιάζει, ίσως και να ήταν ακόμα πιο αποτελεσματική από τη μυθοπλασία της τραγωδίας, όπου δρούσαν ήρωες φτιαγμένοι βάσει των αρχαίων μύθων.

Συχνά έχει τεθεί το ερώτημα ποιες ήταν οι πολιτικές ιδέες του Αριστοφάνη και ακόμα ποιος ο ρόλος των κωμωδιών του στην πολιτική πραγματικότητα των Αθηναίων. Υπάρχουν πολλές υποθέσεις που περιλαμβάνουν ευρεία γκάμα των πολιτικών θέσεων (αδέξια μετάφραση από το αγγλικό κείμενο) όπως: φανατικός ειρηνιστής, εχθρός της

εξαγορασμένης από τους αριστοκράτες δημοκρατίας, μέλος μετριοπαθούς κόμματος, πολιτικά ασταθής και συχνά καιροσκόπος, όμως, όπως και να έχει, θα ήταν λάθος να υποστηρίξουμε ότι ο Αριστοφάνης έκανε επίθεση στη δημοκρατία ως πολίτευμα, γιατί δεν πρέπει να παίρνουμε τοις μετρητοίς όλα όσα υποστηρίζουν οι χαρακτήρες των έργων του ποιητή, και πολύ περισσότερο να του καταλογίζουμε τις γνώμες που εκφέρουν. Η αρχαία κωμωδία παρουσιάζει παραδοσιακές θέσεις, συνδεδεμένες με τις απαιτήσεις του κωμικού είδους όπως παραδοξολογίες, υπερβολές, ειρωνεία, πνευματώδη αστεία αλλά και χοντροκομμένα αστεία, που ασφαλώς και συναντάμε σε όλα τα σατιρικά θεάματα, τα οποία έχουν για στόχο το καθεστώς εξουσίας, αφού μάλιστα υπήρχε μια σχετική ελευθερία της έκφρασης.



*Εικόνα 2 Η αριστοφανική κωμωδία Νεφέλες σε αρχαίο αγγείο  
(πηγή: [antonispetrides.wordpress.com](http://antonispetrides.wordpress.com))*

Είναι αξιοσημείωτο, πάντως, το γεγονός ότι ο Αριστοφάνης πολλές φορές χειρίζεται με τη μεγαλύτερη σοβαρότητα τα ελαφρά θέματα και με απόλυτη ελαφρότητα τα σοβαρά θέματα, ενώ δεν πρέπει να λησμονούμε ότι οι γιορτές αυτές αποσκοπούσαν στο να μπορέσουν να ξεχάσουν οι θεατές τη σκοτεινή πραγματικότητα των συνεπειών του πολέμου, με μια ατέλειωτη σειρά θανάτων, λιμών και επιδημιών. Ο Αριστοφάνης ασχολούνταν με πάθος με την πολιτική ζωή κατά τη διάρκεια της μακράς σταδιοδρομίας του και υπήρξε μάρτυρας όλων των ανακατατάξεων, όπως για παράδειγμα των συνεπειών του ιμπεριαλισμού της δημοκρατίας του Περικλή, του

Πελοποννησιακού πολέμου, της δεσποτικής εξουσίας του Κλέωνα και άλλων, της ολιγαρχικής κυριαρχίας των Τετρακοσίων, της εκκλησίας των Πεντακισχιλίων, που ακολουθήθηκε από επιστροφή στην εσωτερική ειρήνη, της τυραννίας και τρομοκρατίας των Τριάκοντα αλλά και της συμφιλίωσης των παρατάξεων μεταξύ τους. Ο Αριστοφάνης πάντοτε επέκρινε ό,τι έβλαπτε την ειρήνη και διακρινόταν για τα φιλειρηνικά του αισθήματα, τα οποία μάλιστα αποτυπώνονται στα έργα του, αφού τον ενδιέφερε άμεσα η πρόοδος της πόλης και η γενικότερη ευδαιμονία των Αθηναίων. Το θέατρο του συνεπώς περιέχει πολλές αναφορές στα γεγονότα και στις κρίσεις που ταλαιπωρούσαν την Ελλάδα, και ιδιαιτέρως την Αθήνα εκείνη την περίοδο σε πολιτιστικό, οικονομικό, κοινωνικό επίπεδο.

Ο Αριστοφάνης παρουσιάζεται ως υπερασπιστής του λαού, που γίνεται θύμα υπερβάσεων εξουσίας, όπως οι σύμμαχοι των Αθηναίων, που ασφυκτιούν υπό το βάρος των φόρων, που τους επιβάλλουν οι διεφθαρμένοι δημαγωγοί. Άστατος ο λαός έχει μερίδιο ευθύνης σε αυτή την κατάσταση, ενώ ταυτόχρονα είναι δύσπιστος απέναντι στους κυβερνήτες που ο ίδιος επέλεξε. Ο Αριστοφάνης πάντως δεν μένει αδιάφορος απέναντι στις άθλιες οικονομικές συνθήκες και αυτό μάλιστα αποτυπώνεται και στους *Σφήκες*, όπου γινόμαστε μάρτυρες μιας τεχνοκρατικής συζήτησης πάνω στα έσοδα του κράτους και στην άνιση κατανομή του πλούτου. Αν υπάρχει ευημερία, οφείλεται κυρίως στο λαό και προέρχεται από τους αγρότες. Ο Αριστοφάνης ακόμη έχει στόχο τις ηγετικές φυσιογνωμίες και δεν χάνει την ευκαιρία να ρίξει πυρά σε κάποιους σκοτεινούς συμπολίτες του, που πολλές φορές μας είναι εντελώς άγνωστοι, κατηγορώντας πολιτικούς αρχηγούς κάθε παράταξης, αλλά και εκπροσώπους των νέων ιδεών, ιδιαίτερα τον Σωκράτη και τον Ευριπίδη. Αυτές λοιπόν οι διακριτικές συγγένειες ανάμεσα στο κωμικό και τους ανθρώπους εκείνους που χλεύαζε επί σκηνής έχουν χαρακτηριστεί από τον Κρατίνο με μια λέξη ως 'Ευριπιδαριστοφανίζειν' και πρωταρχικός στόχος του ποιητή είναι οι συκοφάντες, που αποτελούσαν πραγματική μάστιγα των Αθηνών, γιατί αυτοί ασκούσαν πραγματική εξουσία (Μιστριώτης, 1972).

#### 1.4 Η θέση της *Λυσιστράτης* στο αριστοφανικό έργο και στην ιστορική πραγματικότητα της εποχής του

Και ενώ ο Πελοποννησιακός πόλεμος καλά κρατεί, η Αθήνα πρέπει να δείξει ομοψυχία, ώστε να τελειώσει ο ιμπεριαλισμός της μητρόπολης. Το 411, η Λυσιστράτη εκθέτει ένα πρόγραμμα ελευθερίας και δικαιοσύνης «...Όσο για όλες τις πόλεις που κατοικούνται από αποίκους, που πήγαν εκεί από τη γη αυτή, μα το Δία, θα έπρεπε να θεωρούμε ότι είναι κάτι σαν κουβαρίστρες που βρίσκονται σε διαφορετικούς τόπους. Έτσι λοιπόν θα πρέπει να ενώσουμε αυτές τις κουβαρίστρες και να φτιάξουμε ένα τεράστιο κουβάρι μαλλί, και με αυτό το μαλλί να πλέξουμε ένα παλτό για το λαό...»<sup>2</sup>.

Δέκα χρόνια ακριβώς χωρίζουν τη *Λυσιστράτη* από την *Ειρήνη*, και οι πολιτικές συνθήκες είναι εντελώς διαφορετικές από την ευφορία του 421. Η Σικελική εκστρατεία εξελίχθηκε σε μια πραγματική καταστροφή, και η Αθήνα διανύει μία περίοδο πλήρους εξουθένωσης. Ο Αριστοφάνης εκμεταλλεύεται την ευκαιρία να κάνει έκκληση για ειρήνη, προτού συμβεί το ανεπανόρθωτο (Κυριακίδου, 2010). Πράγματι στους *Αχαρνείς* και στην *Ειρήνη*, ο ποιητής περιέγραφε μόνο τις ευεργετικές συνέπειες της ειρήνης, όπως είναι το εμπόριο στο πρώτο έργο και τις χαρές της ειρηνικής ζωής στο δεύτερο. Έτσι λοιπόν και στη *Λυσιστράτη* θα καταδείξει πως δεν θίγονται μόνο πολιτικά και οικονομικά ζητήματα, αλλά και θέματα που άπτονται της οικογενειακής ζωής και της ερωτικής πράξης παρουσιάζοντας με έναν τρόπο μοναδικό την δύναμη των γυναικών.



Εικόνα 3 Η Λυσιστράτη στο σύγχρονο θέατρο (Πηγή: [www.koutipandoras.gr](http://www.koutipandoras.gr))

---

<sup>2</sup> Λυσιστράτη στ.582-586

### 1.5 Η υπόθεση και τα πρόσωπα του έργου

Η Λυσιστράτη λοιπόν, ήταν μια απλή γυναίκα χωρίς την παραμικρή ιδιαίτερη εξουσία και ο Αριστοφάνης δίνει για πρώτη φορά το λόγο στις γυναίκες και οι εικόνες αναπτύσσονται με μία γελοιογραφική υπερβολή. Μολονότι η σεξουαλικότητα παραμένει σημαντική και επικρατεί σε όλο σχεδόν το έργο, εκφράζεται με πολύ λίγη ωμότητα και νοείται μόνο με όρους γάμου. Το θέμα της κωμωδίας είναι απλό και οι γυναίκες όλης της Ελλάδας θα ενωθούν, υπό την καθοδήγηση της Λυσιστράτης, προκειμένου να υποχρεώσουν τους άνδρες τους να κάνουν ειρήνη. Το έργο αυτό χτίζεται γύρω από αυτή την περίφημη συζυγική απεργία των γυναικών, που την έκανε διάσημη και της εξασφάλισε το πέρασμα της στην αιωνιότητα με τη φήμη ενός ελευθεριάζοντος έργου καθώς, μέσω της απεργίας αυτής, που επινοεί η ηρωίδα του έργου μας, οι Αθηναίοι άνδρες υποκύπτουν. Σύμφωνα λοιπόν με το μεγαλεπήβολο σχέδιο της Λυσιστράτης όλες οι γυναίκες της Ελλάδας, και πρωτίστως οι Αθηναίες και οι Σπαρτιάτισσες, πρέπει να αρνιούνται την ερωτική επαφή με τους άνδρες τους, όμως η νοοτροπία των Αθηναίων γυναικών είναι ιδιαίζουσα, καθώς η αγάπη τους για τον πόλεμο έχει γίνει πραγματική μανία και οι γυναίκες θα υποχρεωθούν να τους στερήσουν όχι μόνο τις ηδονές του έρωτα, αλλά και το χρήμα που αποτελεί το βασικότερο κίνητρο του πολέμου. Αυτά λοιπόν τα δύο είναι τα μέσα που θα χρησιμοποιηθούν στο έργο αυτό και ο Αριστοφάνης θα τα συνδυάσει με μεγάλη μαεστρία, προκειμένου να εξασφαλίσει τη συνέχεια της πλοκής του (Κυριακίδου, 2010).

Πρέπει ακόμη να σημειωθεί πως η Λυσιστράτη είναι από τα πρώτα έργα του Αριστοφάνη που έχουν διασωθεί, όπου δεν εμφανίζεται κανένα πραγματικό πρόσωπο και έτσι η ανάμειξη των δύο επιπέδων δεν συντελείται χάρη στην παρείσφρηση πραγματικών προσώπων στην σκηνική μυθοπλασία, αλλά με την σύγκριση των τόπων. Ακόμη ο θεατής έχει μπροστά στα μάτια του μια Ακρόπολη που την έχει καταλάβει η ομάδα των γυναικών που είναι στην σκηνή, ενώ μπορεί να δει από πάνω του το πραγματικό και ακυρίευτο φρούριο. Όσον αφορά όμως το ρόλο του χορού, θα χωριστεί σε δύο ανόμοια ημιχόρια, ένα ανδρικό και ένα γυναικείο, που προς το τέλος θα ενωθούν σε έναν ενιαίο χορό που θα σηματοδοτήσει τη συμφιλίωση μεταξύ των δύο φύλων. Γενικότερα θα λέγαμε ότι η Λυσιστράτη εκτυλίσσεται στην Αθήνα και το συμπέρασμα που προκύπτει είναι ότι οι άνδρες πολεμούν μακριά από τις οικογένειες τους και μέσω αυτού του πολέμου θα επέλθει σταδιακά η ειρήνη και στο εξωτερικό των σπιτιών.



Η Λυσιστράτη είναι η γυναίκα που διαλύει το στρατό, και είναι η πρώτη ηρωίδα του αριστοφανικού θεάτρου. Παρουσιάζεται ως μια γυναίκα έξυπνη και σκληρή απέναντι στους αντιπάλους ή ακόμα και στους συμμάχους της, παράλληλα όμως διακρίνεται για την γοητεία της, είναι κοκέτα αλλά και ευαίσθητη. Αν δεχτούν οι άνδρες να υπογράψουν ειρήνη και να επαναφέρουν την αγάπη στην οικογένεια, είναι διατεθειμένη να τους επιτρέψει την εξουσία. Στην αρχή της κωμωδίας η Λυσιστράτη, που βρίσκεται στην σκηνή, παραπονιέται για την αργοπορία των γυναικών που έχει καλέσει, κατηγορώντας το φύλο τους που διακρίνεται για τον υπερβολικό ενθουσιασμό, την ροπή προς την καλοπέραση και την αποφυγή σοβαρών υποθέσεων. Πρώτα εμφανίζεται η Κλεονίκη, καπάτσα και γλωσσού, που σε όλη την κωμωδία θα έχει το ρόλο του μπουφόνου τριταγωνιστή. Έπειτα εμφανίζεται η Μυρρίνη, μια νεαρή Αθηναία που θα έχει σημαντικό ρόλο μέσα στα έργα. Η τέταρτη γυναίκα που εμφανίζεται στην σκηνή είναι η Σπαρτιάτισσα Λαμπιτώ, συνοδευμένη από δύο κοπέλες, την Ισμηνία από τη Βοιωτία, και μία Κορίνθια, βουβό πρόσωπο του έργου. Στο έργο λοιπόν οι κυριότερες πόλεις εκπροσωπούνται από αυτές τις έξι γυναίκες, τρεις για την Αθήνα και τρεις για την Πελοπόννησο

Η Λυσιστράτη τους ανακοινώνει την απόφασή της να υποχρεώσει τους άνδρες να σταματήσουν τον πόλεμο. Μοιράζεται μάλιστα μαζί τους την τεχνική απώθησης των ανδρών όταν θα τις πλησιάσουν με ερωτική διάθεση. Οι γυναίκες διαμαρτύρονται, όμως η Λαμπιτώ τελικά συμφωνεί με την Λυσιστράτη, και η σύμπνοια αυτή των γυναικών, της Αθηναίας και της Σπαρτιάτισσας, επιφέρει τη συμφωνία των υπολοίπων και προαναγγέλλει την τελική αρμονία στις σχέσεις Λακώνων και Αθηναίων. Οι γυναίκες αυτές συναινούν στην πρόταση της Λυσιστράτης, νέες σχετικά, που φυσιολογικά δε θα είχαν λόγο να απέχουν ερωτικά, αλλά δεν είναι και γερόντισσες για να αποτελέσουν το χορό των ηλικιωμένων γυναικών. Υπάρχουν δύο παράλληλες δράσεις στο έργο αυτό αρχίζοντας με ένα μακροπρόθεσμο πλάνο που ισχύει για όλη την Ελλάδα, και το οποίο προορίζεται για τις νέες και γοητευτικές γυναίκες, που έχουν αναλάβει να διεγείρουν τον πόθο των αντρών τους, και το άλλο βραχυπρόθεσμο πλάνο προορίζεται μόνο για τους Αθηναίους, και συνίσταται στην κατάληψη της Ακρόπολης. Το ερωτικό και συντροφικό θέμα αναμειγνύεται σε αυτό το σημείο με τον οικογενειακό και πολιτικό τομέα. Μετά την ολοκλήρωση του όρκου, οι γυναίκες κατέλαβαν την Ακρόπολη και επομένως το βραχυπρόθεσμο πλάνο έχει ήδη πραγματοποιηθεί, ενώ το μοτίβο της σεξουαλικής απεργίας, θα παραμεριστεί για λίγο, για να αναπτυχθούν τα αποτελέσματα από την άλωση της Ακρόπολης. Στην συνέχεια έχουμε την εμφάνιση

του χορού, που αποτελείται από γέροντες, και γρήγορα μεταβάλλεται σε σκηνή μάχης, σε σχέση πάντα με την κατάληψη της Ακρόπολης και οι γέροι έρχονται για να βάλουν φωτιά στις πύλες του φρουρίου, που τελικά εμποδίζονται με τις στάμνες με το νερό που κουβαλούν.

Ακριβώς τη στιγμή που εμφανίζεται ο Πρόβουλος, συνοδευμένος από Σκύθες δούλους, επιφορτισμένος από τους στασιαστές, παρουσιάζεται και η Λυσιστράτη με τις συμμάχους της, που τρέπουν σε φυγή τους Σκύθες τοξότες. Η ηρωίδα θα αναπτύξει το πρόγραμμα της και θα γελοιοποιήσει στην συνέχεια τον αξιωματούχο. Ο Πρόβουλος, μασκαρεμένος με τρόπο γελοίο από τις γυναίκες, φεύγει και μια νέα σύγκρουση θέτει σε αντιπαράθεση τα δύο ημιχόρια, εξυπηρετώντας ταυτόχρονα και την πάροδο κάποιου χρόνου, που θα επιτρέψει στον Αριστοφάνη να περάσει στο πλάνο που αφορά τη σεξουαλική απεργία. Το τέλος αυτής της διαμάχης ανέρχεται εντέχνως, όταν η κορυφαία των γυναικών, υπενθυμίζει επί σκηνής στις γυναίκες τον όρκο επαναφέροντας την προσοχή του θεατή στο ζήτημα της συζυγικής απεργίας, ενώ η κατάληψη της Ακρόπολης από τις γυναίκες παραγκωνίζεται.

Τα επεισόδια που ακολουθούν θα καταδείξουν τα βάσανα που υπομένουν τόσο οι γυναίκες όσο και οι άνδρες και στις πρώτες σκηνές η Λυσιστράτη δείχνει απελπισμένη με την αστάθεια των στρατευμάτων της, που εκδηλώνεται με απόπειρες απόδρασης, άλλοτε σε αφήγηση και άλλοτε επί σκηνής, όμως παρ' όλα αυτά, η ηρωίδα καταφέρνει να επιβληθεί στις γυναίκες υπενθυμίζοντας σε εκείνες τον σκοπό τους. Έπειτα, στο επεισόδιο που ακολουθεί, θα δείξει τα αποτελέσματα αυτής της αγνείας στους άνδρες και θα αποτελέσει την πρώτη πραγματοποίηση του όρκου των συνωμοτισσών, όπου πρωταγωνίστρια δεν θα είναι η Λυσιστράτη, αλλά η Μυρρίνη, που θα προσπαθήσει να διεγείρει ερωτικά τον σύζυγο της Κινησία, εφαρμόζοντας κατά γράμμα την τεχνική εκείνη που της είχε υπαγορεύσει η Λυσιστράτη και αποφεύγοντας τελικά να ενδώσει. Ωστόσο, το πείσμα της γυναίκας του δεν μειώνει διόλου το πάθος του Κινησία για εκείνη και εξακολουθεί να διακηρύσσει τον έρωτα του για αυτήν. Αυτό ενισχύει το πραγματικό θέμα του έργου, που, εκτός από το θέμα της ειρήνης, αναδεικνύει παράλληλα και το θέμα της συζυγικής αγάπης.

Συνεπώς οι Αθηναίοι δεν έχουν καταφέρει ούτε να παραβιάσουν τις πύλες της Ακροπόλεως, ούτε εκείνες του σώματος των γυναικών τους. Η εξέλιξη της δράσης συνεχίζεται με την εμφάνιση ενός κήρυκα Λακεδαιμόνα, ο οποίος υποφέρει από μια επώδυνη στύση που αποδεικνύει πως η σεξουαλική απεργία έχει επιτυχία τόσο στην Αθήνα όσο και στα γύρω μέρη. Η κατάσταση φαίνεται να έχει εκτραχυνθεί και δεν

σηκώνει άλλη αναβολή ούτε και άλλο γιατρικό από την ειρήνη. Η Λυσιστράτη, βγαίνει από το φρούριο σαγηνεύοντας τα πλήθη. Την ακολουθεί μια νεαρή και όμορφη γυναίκα, η Διαλλαγή, της οποίας το σώμα θα γίνει αντικείμενο των διαπραγματεύσεων των σαγηνευμένων πρέσβων, Κατά τη διάρκεια ενός μεγάλου συμποσίου συμφιλίωσης συνάπτεται η συμφωνία και η κωμωδία ολοκληρώνεται με χορούς και τραγούδια, αθηναϊκά και λακωνικά, που σηματοδοτούν την επισφράγιση της αποκατάστασης της γενικής αρμονίας, τόσο μεταξύ των πόλεων όσο και μέσα στα σπίτια (Dover, 1981).



*Εικόνα 4 Λυσιστράτη (1957) σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού (Πηγή: <http://www.nt-archive.gr/>)*

## 2. Η δομή της αριστοφανικής κωμωδίας: η θέση του κωμικού στοιχείου

### 2.1 Η διάρθρωση της αριστοφανικής κωμωδίας

Όπως συμπεραίνουμε από την σύνθεση των έργων, η διάρθρωση της αριστοφανικής κωμωδίας αντιστοιχεί σε γενικές γραμμές προς την ποσοτική διαίρεση της τραγωδίας του Αριστοτέλη (Ποιητική, 1452b 14-27), με σημαντικές παρ' όλα αυτά διαφορές από αυτήν. Η αριστοφανική κωμωδία βασίζεται σε δύο άξονες, στον κωμικό ήρωα και στον χορό, στην αλληλεπίδραση χορού και υποκριτών, στην εναλλαγή τραγουδιού και ομιλίας. Οι σκηνές διαλόγου, οι οποίες κυριαρχούν, ονομάζονται ιαμβικές σκηνές, γιατί συνήθως είναι γραμμένες σε ιαμβικούς τρίμετρους που προσομοιάζουν με τον προφορικό λόγο. Για τα χορικά του, ο ποιητής είχε στη διάθεση του πληθώρα ρυθμικών μορφών και εξαιρετικά πλούσια μετρική, ενώ όταν ο χορός συνδιαλέγεται με τον υποκριτή, έχουμε μουσική απαγγελία και λυρικούς διαλόγους, τα λεγόμενα "παρακαταλογαί". Όλα λοιπόν αυτά τα είδη απαγγελίας, καθώς και η πληθώρα των ρυθμών μάς πείθουν ότι η αριστοφανική κωμωδία μοιάζει περισσότερο με όπερα ή μιούζικαλ, παρά με θέατρο πρόζας. Ωστόσο, παρά τη φαινομενική τους χαλαρότητα και αυθορμησία οι κωμωδίες του Αριστοφάνη έχουν συντεθεί με βάση συγκεκριμένες δομικές περιοχές που μας δίνουν ένα τυπικό σχήμα : *πρόλογος, πάροδος, επιρρηματικός αγών, παράβασις, διάφορα χορικά επεισόδια αλλά και η έξοδος.*

#### 2.1.1 Πρόλογος και πάροδος

Στον πρόλογο ο ποιητής παρουσιάζει μια δυσάρεστη κατάσταση και αποκαλύπτει το σχέδιο του κωμικού ήρωα, με το οποίο θα επιχειρήσει να αντιμετωπίσει αυτή την κατάσταση. Ο πρόλογος έχει αρχικά σκοπό να προκαλέσει το ενδιαφέρον του κοινού και να το φέρει σε μία πρώτη επαφή με την υπόθεση του έργου. Άλλοτε αρχίζει ως μονόλογος και άλλοτε ως διάλογος και είναι γραμμένος συνήθως σε ιαμβικούς τρίμετρους. Από την άλλη, η πάροδος αντιστοιχεί στην είσοδο των μελών του χορού στην Ορχήστρα και η πιο συνηθισμένη ήταν πιθανότατα η είσοδος που συντελούταν με αυστηρό σχηματισμό στρατιωτικού τύπου, σε έξι ζυγούς και τέσσερις στοίχους.<sup>3</sup> Ο

<sup>3</sup> Ο τρόπος εισόδου του Χορού αποκτά μεγαλύτερη ποικιλία από τους *Όρνιθες* και εξής. Σε αυτή την κωμωδία, αφού προηγείται το κάλεσμα της αηδόνος με έναν εξαιρετικό κλητικό ύμνο (στ.227-262), ο Χορός των πουλιών εισέρχεται χορεύοντας στον ζωηρό ρυθμό των τροχαικών καταληκτικών τετραμέτρων και πρόκειται για μια καθαρά οπτική προσφορά χρωμάτων και κινήσεων, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Pascal Thiercy "Η οργάνωση της σκηνικής μυθοπλασίας στον Αριστοφάνη", στο Θ.Γ Παπιάς –Μαρκαντωνάτος (επιμ.), Αττική κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2011, σελ.372 (Η ομάδα των πουλιών συνοστίζεται σε μία από τις δύο εισόδους(στ.296), αλλά τα έξι πρώτα πουλιά ίσως θα έπαιζαν το καθένα μια μικρή ατομική σκηνή και να

Χορός λαμβάνει ενεργό συμμετοχή στη δράση και άλλοτε αντιπαρατίθεται με τον κωμικό ήρωα (*Αχαρνείς, Θεσμοφοριάζουσες, Σφήκες, Όρνιθες*) ή με το έτερο ημιχόριο (*Αχαρνείς, Λυσιστράτη*), άλλοτε υποστηρίζει και ενθαρρύνει τον πρωταγωνιστή- ήρωα (*Ιππείς, Ειρήνη, Εκκλησιάζουσαι, Πλούτος*), σε κάθε όμως περίπτωση, η αντιπαράθεση είναι δυναμική και καθορίζει την εξέλιξη της πλοκής (Zimmermann, 1996).

### 2.1.2 Επιρρηματικός Αγών

Ο Επιρρηματικός αγών αποτελεί σημαντικό συστατικό στοιχείο της δομής και αρχετυπικό στοιχείο της αριστοφανικής κωμωδίας, καθώς κατάγεται από τις πανάρχαιες συγκρούσεις, τις ανταλλαγές ύβρεων και λοιδοριών στα πρώιμα στάδια της κωμωδίας, ενώ διατηρεί το αγωνιστικό πνεύμα και παρουσιάζει τυποποιημένα εξωτερικά χαρακτηριστικά, όπως και η παράβαση, με εναλλαγή αδόμενων και απαγγελόμενων τμημάτων. Ο πρωταγωνιστής αντιπαρατίθεται έντονα με τον Χορό ή με κάποιον άλλο υποκριτή, προκειμένου να πείσει για την ορθότητα του σχεδίου του. Ο επιρρηματικός αγών είναι γραμμένος σε ιαμβικό ρυθμό, αλλά υπάρχουν και τροχαϊκά τετράμετρα και στην ολοκληρωμένη μορφή του αποτελείται από εννέα μέρη: *ωδή, κατακελευσμός, επίρρημα* και *πνίγος* ενώ ακολουθούν και τα αντίστοιχα με αυτά: *αντωδή, αντικατακελευσμός, αντεπίρρημα, αντίπνιγος*.

### 2.1.3 Παράβασις, Χορικά και Έξοδος

Με την παράβαση ουσιαστικά σταματά η σκηνική δράση και ο Χορός, αφού παραμερίσει την αμφίεση του πλησιάζει και μιλάει απευθείας στο κοινό, χωρίς την ψευδαίσθηση που δημιουργεί η μάσκα. Πρόκειται λοιπόν για ένα αμιγές χορικό, το οποίο συνίσταται από μια επιρρηματική συζυγία, η οποία στην πλήρη μορφή της αποτελείται από επτά μέρη, διαφοροποιούμενα ως προς το μέτρο και το περιεχόμενο. Από την άλλη, ο Κορυφαίος τελειώνει την επιχειρηματολογία του με το πνίγος, με ένα φραστικό πυροτέχνημα το οποίο κατά τα άλλα προφέρεται χωρίς ανάσα. Στην συνέχεια ακολουθεί η ωδή, η οποία αντιστοιχεί με την αντωδή, γραμμένες και οι δύο σε λυρικά μέτρα, ενώ το επίρρημα και το αντίστοιχο αντεπίρρημα απαγγέλλονται σε τροχαϊκά

---

συγκροτούσαν έτσι σταδιακά την πρώτη κατα πρόσωπο των θεατών σειρά, εκείνη των καλύτερων χορευτών διάταξη που θα επέτρεπε στους υπόλοιπους δεκαοκτώ χορευτές να έρθουν κατά πυκνές πτήσεις και να τοποθετηθούν πίσω από τους πρώτους έξι.

τετράμετρα.<sup>4</sup> Τέλος, η έξοδος συντελείται με μια εορταστική ατμόσφαιρα, την πομπή, τον χορό και το γλέντι που μας θυμίζει σε μεγάλο βαθμό τον γενεσιουργό κώμο (Pappas, 1987). Ο κωμικός ήρωας όχι μόνο επιτυγχάνει στα σχέδια και στους στόχους του, αλλά συνήθως θριαμβεύει κυριολεκτικά, εκτός από την περίπτωση του Στρεψιάδη στις *Νεφέλες*, ο οποίος αποτυγχάνει εντελώς και καταλήγει σε μια κατάσταση χειρότερη από την αρχική.

| <h2 style="background-color: yellow; display: inline;">Η δομή της <i>Λυσιστράτης</i> σχηματικά</h2>  |   |  |
|--|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>• «ΠΡΟΛΟΓΟΣ»:</li> <li>• Συνέλευση γυναικών</li> <li>• Έκθεση Σχεδίου Α (σεξουαλική απεργία)</li> <li>• Έκθεση Σχεδίου Β (κατάληψη Ακρόπολης)</li> <li>• Ορκωμοσία</li> <li>• Κατάληψη Ακρόπολης</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• ΠΑΡΟΛΟΣ ΑΝΔΡΩΝ (254-318): Πολιορκία Ακροπόλεως</li> <li>• ΠΑΡΟΛΟΣ ΓΥΝΑΙΚΩΝ (319-351): Αντίσταση</li> <li>• Αψιμαχία ημιχορίων (352-386)</li> <li>• ΠΡΟ ΤΟΥ ΑΓΩΝΟΣ: Παρέμβαση Προβούλου (387-423)</li> <li>• Επίθεση Προβούλου κατά της Ακροπόλεως Αντίσταση (424-475)</li> <li>• «ΑΓΩΝ» Προβούλου-Λυσιστράτης (476-613)</li> <li>• «ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ» (614-705) = Αγών ημιχορίων</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Κρίση στο Σχέδιο (706-780)</li> <li>• Χορικό ιντερμέδιο (781-828)</li> <li>• Κινησίας και Μυρρίνη (829-979): το Σχέδιο αποδίδει</li> <li>• Κήρυξ Λακεδαιμονίων και Κινησίας (980-1013): το Σχέδιο αποδίδει και στη Λακεδαίμονα</li> <li>• ΔΙΑΛΛΑΓΗ ΗΜΙΧΟΡΙΩΝ (1014-1042)</li> <li>• Ειρηνευτικές συνομιλίες (1072-1188)</li> <li>• Χορικό ιντερμέδιο (1189-1215)</li> <li>• ΕΞΟΔΟΣ (1216-1321)</li> </ul> |
| <b>IAMBΙΚΕΣ ΣΚΗΝΕΣ</b><br>(1-254)   | <b>ΕΠΙΡΡΗΜΑΤΙΚΕΣ ΣΚΗΝΕΣ</b><br>(254-705)   | <b>IAMBΙΚΕΣ ΣΚΗΝΕΣ</b><br>(706-1321)    |

*Εικόνα 5 Η δομή της Λυσιστράτης κατά τον Α.Κ. Πετρίδη*  
([antonispetrides.wordpress.com](http://antonispetrides.wordpress.com))

## 2.2 Η δομή της κωμικής δράσης

Όλα λοιπόν τα παραπάνω που αναφέραμε μας αποκαλύπτουν ότι η δομή της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας προκύπτει από την αλληλεπίδραση του χορού και των υποκριτών. Με την παρακμή του χορού η παράβαση φθίνει και τελικά εξαφανίζεται, αφού ήταν αποκλειστικά χορικό στοιχείο της κωμωδίας, όμως σε όσα έργα διατηρείται, ακόμα και αν δεν προωθεί την σκηνική δράση, χαρακτηρίζεται από την επιρρηματική συζυγία, την ισορροπημένη δομή της και τη μετρική αντιστοιχία. Ακόμη κρίνεται σκόπιμο να

<sup>4</sup> Ελλειψείς είναι οι παραβάσεις των *Νεφελών* (δεν έχει πνίγος), της *Λυσιστράτης* (δεν έχει αναπαίστους), της *Ειρήνης* (δεν έχει επιρρήματα) και των *Θεσμοφοριαζουσών* (δεν έχει ωδή και ανωδή και αντεπίρρημα) ενώ ο Πλούτος και οι *Εκκλησιαζούσες* δεν έχουν καθόλου παράβαση (M Sifakis, 1971, Thomas K. Hubbard, 1991. A.M. Bowie, 1982).

αναφέρουμε στο σημείο αυτό ότι η τραγωδία, ως αρχαιότερο δραματικό είδος, επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την δομή της κωμωδίας, γιατί η αυτοσχέδια φάρσα είναι οπωσδήποτε κατά πολύ προγενέστερη της τραγωδίας και ο κωμικός πρόλογος μιμήθηκε τον τραγικό τρόπο έκθεσης της υπόθεσης στους θεατές. Ωστόσο, η επίδραση της τραγωδίας φαίνεται ακόμη και σε ορισμένες σκηνές που βρίσκονται μεταξύ της παρόδου και της παράβασης και συνδέουν τα διάφορα επεισόδια με την υπόθεση και το μέτρο αυτών των σκηνών.

Όλα αυτά τα συστατικά στοιχεία που κληρονόμησε η κωμωδία από τα διάφορα αρχαία ελληνικά αγροτικά δρώμενα, καθώς και οι προσθήκες που υιοθέτησε από την τραγωδία συνέθεσαν ένα ποικίλο υλικό, το οποίο είχε ένα κοινό δομικό σχέδιο. Αν επιχειρήσουμε να αναλύσουμε την δραματική πλοκή των κωμωδιών του Αριστοφάνη θα διαπιστώσουμε, ως προς την υπόθεση, ένα κοινό δραματικό σχήμα αρχίζοντας από τον πρόλογο, όπου μας παρουσιάζεται μια κατάσταση κρίσης, από την οποία ο κωμικός ήρωας επιχειρεί να ξεφύγει. Έτσι λοιπόν ο ήρωας θέτει σε εφαρμογή ένα μεγαλεπήβολο σχέδιο σωτηρίας, το οποίο στηρίζει σε μια απρόσμενη έμπνευση και μια επαναστατική ιδέα που επηρεάζει θετικά την κατάσταση και παρ' όλες τις αντιδράσεις που μπορεί να προκύψουν, εκείνος καταφέρνει και πραγματοποιεί την φανταστική, παράδοξη και παράλογη ιδέα του.

Από την πάροδο μέχρι την παράβαση εδραιώνεται η επιτυχία του ήρωα μετά από έναν σκληρό αγώνα με την αντίπαλη πλευρά και οι σκηνές που ακολουθούν την παράβαση παρουσιάζουν τα ευτυχή αποτελέσματα που είχε η πραγμάτωση της ιδέας του κωμικού εκείνου ήρωα. Όσον αφορά το δεύτερο ήμισυ της κωμωδίας τονίζονται ακόμη περισσότερο οι συνέπειες της νέας αυτής κατάστασης και παραλληλίζονται τα ευτυχή αποτελέσματα με τα κακά του παρελθόντος, ενώ στην έξοδο παρουσιάζεται ο ήρωας να κατακλύζεται από ευτυχία, να γλεντά και να ξεφαντώνει. Ακόμη, με βάση όλα τα παραπάνω η δομή της κωμωδίας έχει έκδηλα παραδοσιακά γνωρίσματα και παραπέμπει στην αφηγηματική δομή του παραμυθιού. Το 1928, ο Ρώσος λαογράφος Vladimir Propp<sup>5</sup> με τη μελέτη του είχε διαπιστώσει πως στο παραμύθι επαναλαμβάνονται μόνιμα, σταθερά χαρακτηριστικά, όπως είναι οι λειτουργίες των δρώντων προσώπων. Ειδικότερα, ο Propp είχε παρατηρήσει ότι τα παραμύθια τελειώνουν με την αναγνώριση του ήρωα, την αποκάλυψη και την τιμωρία του

---

<sup>5</sup>Η μορφολογία του παραμυθιού, Vladimir Propp. Η θεωρία του έγινε περισσότερο γνωστή με την αγγλική μετάφραση του 1958, Morphology of the folktale, first edition translated by Laurence Scott, Second Edition Revised and Edited with a Preface by Louis A. Wagner, New Introduction by Alan Dundes, Austin, Texas 1968.

ανταγωνιστή και τον γάμο του ήρωα, που συχνά συνοδεύεται με την άνοδό του στον θρόνο του βασιλείου. Με βάση την ανάλυση της αφηγηματικής δομής του παραμυθιού από τον Propp, ο Γρηγόρης Σηφάκης επιχείρησε να περιγράψει την αφηγηματική δομή της κωμωδίας ως ποιητικού είδους, διακρίνοντας την όμως από την δομή των έργων του ίδιου του Αριστοφάνη. Πράγματι λοιπόν ο Σηφάκης παρουσίασε την αφηγηματική δομή της αρχαίας κωμωδίας, τις κωμικές λειτουργίες καθώς και τους φορείς των λειτουργιών, τους χαρακτήρες και τους τύπους καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι η κωμωδία έχει στενή συγγένεια με το παραμύθι και τον μύθο, καθώς ενσωμάτωσε μυθολογικό υλικό στους δικούς του μύθους (Sifakis, 2007).

Αφήνοντας όμως τώρα την ανάλυση του Propp θα συμπληρώναμε ότι ο Αριστοφάνης θα αναλάβει να υπερασπιστεί τον μέσο Αθηναίο πολίτη, αυτόν που αγαπά την ζωή της εξοχής και τον έρωτα, μισεί τον πόλεμο, έχει ηθικές αξίες και εξακολουθεί να εμπιστεύεται το δημοκρατικό πολίτευμα. Ακόμη και αν βρίσκεται αντιμέτωπος με τα φλέγοντα ζητήματα της εποχής ο αριστοφανικός ήρωας της Αττικής θα προσπαθήσει να αντισταθεί αλλά και να εναντιωθεί στους εκάστοτε δημαγωγούς, στις κοινωνικές αδικίες αλλά και στον γενικότερο ξεπεσμό των Αθηναίων. Ο Αριστοφάνης λοιπόν θα του προσφέρει ως όπλο τα βέλη της σάτιρας, και ακόμα και όταν αυτά δεν αρκούν για να τον προστατέψουν, θα τον ζέψει στο ποιητικό του άρμα για να τον μεταφέρει στον κόσμο του φανταστικού, του μύθου, του παραμυθιού και της ουτοπίας, όπου θα μπορέσει εν τέλει να γλιτώσει και να λυτρωθεί. Αυτή λοιπόν η κωμική μυθοπλασία και μυθοποιία διατηρούν τη συνοχή πρωτίστως χάρη στον τρόπο με τον οποίο ο Αριστοφάνης επιλύει τα προβλήματα του χώρου και του χρόνου.

### **2.3 Το ήθος του αριστοφανικού κωμικού ήρωα: βωμολοχία, πανουργία και σπουδαιότητα**

Ο Αριστοφανικός ήρωας, είτε είναι άνδρας είτε γυναίκα, ανήκει στις μεσαίες κοινωνικές τάξεις, αγαπά την ζωή της εξοχής, είναι συνήθως ηλικιωμένος ή ακόμα και όταν πρόκειται για γυναίκα, βρίσκεται σε ώριμη ηλικία και, επιπλέον, φαίνεται να τον ή την απασχολεί έντονα κάτι<sup>6</sup>. Ο ήρωας του Αριστοφάνη παρουσιάζεται αηδιασμένος από τους συνεχείς πολέμους και από τα δεινά που επισύρουν, αγαπά την ειρήνη και τις χαρές της αγροτικής ζωής, αλλά πρωτίστως, έχει απαυδήσει από την αδιαφορία και τον

---

<sup>6</sup> Ηλικιωμένοι και γέροι είναι οι περισσότεροι ήρωες όπως ο Δικαιοπόλις, Στρεψιάδης, Τρυγαίος, Πεισθέταιρος, Μνησίλοχος, Χρεμύλος, ενώ ο Διόνυσος, ο θεός, είναι απροσδιορίστου ηλικίας. Μόνο στους *Ιππείς* ο αλλαντοπώλης είναι νεανικώτατος (στ.611).



εγωισμό των συμπολιτών του. Ενώπιον του γενικότερου ξεπεσμού της δημόσιας ζωής αποφασίζει να αντιδράσει, ακόμα και μόνος του, χωρίς καμία απολύτως βοήθεια, χωρίς ιδιαίτερη συμπαράσταση, και χωρίς ιδιαίτερες ικανότητες, θα αγωνιστεί και θα νικήσει. Η επανάσταση για τον αριστοφανικό ήρωα μπορεί να είναι παράλογη, αλλά αναμφίβολα η νίκη του είναι σπουδαία, ένας πραγματικός θρίαμβος. Αυτός ο μέσος πολίτης, ο οποίος όμως παρέμεινε αδιάφθορος και τίμιος, θα αντιμετωπίσει μόνος του κάθε ισχυρό αλαζόνα. Συχνότατα μάλιστα οι επινοήσεις του κωμικού ήρωα οδηγούν τον θεατή σε μια νέα πραγματικότητα, η οποία υπάγεται στο πεδίο του απόλυτα κωμικού, και αποτελείται από δραματοποιημένες εικόνες ή προσωποποιήσεις που καταλήγουν συνήθως στο παράλογο ή ακόμα και στο φανταστικό.



*Εικόνα 6 Η Τζένη Καρέζη στον ρόλο της Μυρρίνης και ο Χριστόφορος Νέζερ στον ρόλο του Κινησία από την παράσταση του 1957 (Πηγή: <http://www.nt-archive.gr>)*

Για παράδειγμα, στους *Όρνιθες*, αλλά και στους *Βατράχους* δεσπόζει κατεξοχήν η δημιουργική φαντασία και στα έργα αυτά η σκηνική μυθοπλασία αναδεικνύει την τέχνη της επινοήσης, εκφράζει με επιτυχία τους κωμικούς ήρωες, το φανταστικό, τις παιγνιώδεις παρεκτροπές της φύσης αλλά και της γλώσσας. Σύμφωνα μάλιστα με τον Pascal Thiercy «*Η αναπαριστώμενη επί σκηνης πραγματικότητα, σε πρώτο επίπεδο, είναι ένας ιδιαίτερος κόσμος που εξοβελίζει σε ένα δεύτερο επίπεδο την καθημερινή πραγματικότητα, αν και αυτά τα δύο επίπεδα διατηρούν μεταξύ τους σταθερούς δεσμούς*

και αναμειγνύονται με σαφή δοσολογία. Επομένως, αυτή η σκηνική μυθοπλασία αποτελεί ένα διαφορετικό σύμπαν το οποίο είναι απελευθερωμένο από τις τρέχουσες συμβάσεις και τις παραδοσιακές αξίες, και το οποίο ακόμα προσομοιάζει με αυτό που χαρακτηρίστηκε 'γκροτέσκος ρεαλισμός' ή 'Καρναβαλικό γκροτέσκο» (Thiercy, 2011).

Λαμβάνοντας υπόψιν τη σκιαγράφιση του Δικαιόπολη, του Τρυγαίου, του Πεισθέταιρου, της Λυσιστράτης, αλλά και άλλων αριστοφανικών ηρώων, διαπιστώνουμε ότι διαθέτουν την ικανότητα να ξεπερνούν όλα τα εμπόδια με την πονηριά, το θράσος και τις γαλιφιές, και ως εκ τούτου πετυχαίνουν αυτό που θέλουν για τους εαυτούς τους και την οικογένεια τους. Τα βασικά χαρακτηριστικά των αριστοφανικών ηρώων είναι η εξυπνάδα, η πανουργία, η ειρωνεία και φυσικά η βωμολοχία που μελετάμε και στην παρούσα εργασία. Ο C.H Whitman που ασχολήθηκε διεξοδικά με τις ιδιότητες των κωμικών προσώπων, την εξυπνάδα και την πανουργία τους, πρόσθεσε ακόμη, ότι η φύση του κωμικού σωτήρα συνδυάζει τρία βασικά στοιχεία: *το ανθρώπινο, το θείο, και το ζωώδες*. Είναι γεγονός ότι οι αρχαίοι Έλληνες για να εξηγήσουν ορισμένα εξωτερικά επιτεύγματα ή και εσωτερικές καταστάσεις που επηρεάζουν τον ψυχισμό του ατόμου, συνήθιζαν να τα αποδίδουν στις ενέργειες ενός δαίμονος, δηλαδή ενός θεού, και ως προς αυτό, δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι στις κωμωδίες του Αριστοφάνη γίνεται συχνά λόγος για τις ενέργειες της τύχης και των θεών (Cornford, 1914).

Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι στον συνήθη κωμικό ήρωα, που είναι πονηρός, είρων, βωμολόχος αλλά και σπουδαίος, αντιπαρατίθεται συνήθως ένας τύπος αλαζόνας όπως είναι ο Λάμαχος, ο Παφλαγών κ.α. Ο *Pascal Thiercy*, που μελετά την θέση των πρωταγωνιστών και τις σχέσεις μεταξύ των κωμικών προσώπων, εστιάζει το ενδιαφέρον του και εκείνος στην πανουργία και την βωμολοχία, τονίζοντας ότι οι περισσότεροι αριστοφανικοί ήρωες έχουν μια πλευρά που συμβαδίζει με κάποιες από τις παραπάνω κατηγορίες, αυτό όμως που καθορίζει την προσωπικότητα τους είναι η αναλογία συμμετοχής καθεμιάς από τις ιδιότητες αυτές στο ίδιο πρόσωπο, ανάλογα πάντοτε με τις ανάγκες του έργου. Έτσι λοιπόν στα περισσότερα έργα του Αριστοφάνη, ήδη από τον πρόλογο ο κωμικός ήρωας βρίσκεται σε μία εξαιρετικά δύσκολη κατάσταση, και προκειμένου να ξεφύγει από αυτήν, εφευρίσκει μία επαναστατική ιδέα. Ενώ όμως ετοιμάζεται να θέσει σε εφαρμογή το σχέδιο του, είτε ο χορός είτε κάποιο άλλο πρόσωπο αντιτίθεται και τον εμποδίζει και έπειτα ακολουθεί μάχη και αγώνας λόγων, ύβρεων και βωμολοχιών, μέχρις ότου ο αντίπαλος του ήρωα καταβληθεί εντελώς. Στο τέλος του αγώνα ο σωτήρας αναδεικνύεται νικητής και επέρχεται η

σωτηρία καθώς ξεσκεπάζει τους απατεώνες και τελικά εγκαταλείπει θριαμβευτικά την σκηνή (Thiercy, 1968).

Ο όρος *σωτήρ* (<σώζω: διαφυλάσσω, διατηρώ, διασώζω) δηλώνει γενικά αυτόν που απαλλάσσει κάποιον ή ακόμα και μια ολόκληρη κοινότητα ή πόλη από έναν κίνδυνο, που διασώζει από τον θάνατο και λυτρώνει από κάποιο κακό, όπως η Λυσιστράτη που αποφασίζει μέσω του σχεδίου της να σταματήσει τον πόλεμο και να φέρει ξανά την ειρήνη στον τόπο της. Η έννοια της λέξης στην αρχαία Ελλάδα συνυφαίνεται με τη θρησκευτική πίστη και την υπερφυσική δύναμη που την επικαλείται ο άνθρωπος σε χαλεπούς καιρούς, χρησιμοποιείται συχνά από τους τραγικούς και τον Πίνδαρο, ενώ στα ελληνιστικά χρόνια συμπίπτει με τον μονάρχη-ευεργέτη και αργότερα χάνει εντελώς το ειδωλολατρικό και κοσμικό της περιεχόμενο, για να αποκτήσει τελικά πνευματική σημασία. Τα χαρακτηριστικά του σωτήρα βρίσκονται στους περισσότερους πρωταγωνιστές του Αριστοφάνη και η έννοια του όρου αυτού επανέρχεται ως επαναλαμβανόμενος σκοπός σε όλες τις κωμωδίες του ποιητή με την μορφή *σώζειν* και *σωτήρ*.<sup>7</sup>

Περαιτέρω, ο αριστοφανικός ήρωας έχει συνήθως κάποιο πρόβλημα που τον πιέζει. Για να μπορέσει να ξεφύγει από αυτό εφευρίσκει ένα παράλογο αίτημα και θέτει ένα μεγαλεπήβολο, ενίοτε ουτοπικό, σχέδιο. Όσοι στέκονται εμπόδιο στο σχέδιό του εξουδετερώνονται, ο ίδιος θριαμβεύει και οδηγεί τα πράγματα σε μία νέα πραγματικότητα, για την εγκαθίδρυση της οποίας θα δυσκολευτεί αρκετά: οι δυσκολίες που αντιμετωπίζει στην αρχή ο κωμικός ήρωας, αυξάνονται στην συνέχεια, διότι είθισται να είναι απομονωμένος και να αγωνίζεται μόνος. Παρ' όλα αυτά όμως ο σωτήρας δεν υποφέρει ποτέ από εσωτερικές ανησυχίες, τύψεις συνειδήσεως, διαφόρου είδους διλήμματα ή άλλες ψυχολογικές καταστάσεις, όπως στην περίπτωση των τραγικών ηρώων. Τα προβλήματά του είναι πάντοτε εξωτερικά και οι ανάγκες του υλικές καθώς υποφέρει από την φτώχεια, τον πόλεμο (π.χ Λυσιστράτη), τα δάνεια (π.χ Στρεψιάδης) και τις αρρώστιες.

Πάντοτε οι αντίπαλοί του παρουσιάζονται από την αρνητική τους πλευρά και τονίζεται ότι εκείνοι και μόνο είναι οι υπεύθυνοι για τις δυστυχίες τους, καθώς για να υπερισχύσει έναντι του αντιπάλου του, ο σωτήρας χρησιμοποιεί μέσα τίμιου αγώνα.

---

<sup>7</sup>Από τις έντεκα σωζόμενες κωμωδίες, οι οκτώ από αυτές παρουσιάζουν έναν πρωταγωνιστή που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως σωτήρας. Αυτοί οι ήρωες σωτήρες είναι ο Δικαιόπολις στους *Αχαρνείς*, ο Αγοράκριτος στους *Ιππείς*, ο Βδελυκλέων στους *Σφήκες*, ο Τρυγαίος στην *Ειρήνη*, ο Πεισθέταιρος στους *Ορνίθες*, η Λυσιστράτη που μελετάμε, η Πραξαγόρα στις *Εκκλησιάζουσες* και ο Χρέμυλος στον *Πλούτο*. Στις οκτώ αυτές κωμωδίες το πρόσωπο του σωτήρα διαδραματίζει ενεργό ρόλο και η σωτηρία που επιφέρει, είναι αισθητή σε πολλούς.

Απεναντίας, γίνεται περισσότερο αλαζόνας, είρωνας και βωμολόχος και γενικότερα περισσότερο πονηρός από τον αντίπαλο του, αν και καταφέρνει να κερδίζει τη μάχη των εντυπώσεων και την απόλυτη συμπάθεια του κοινού του (Thiercy, 1986). Ο αριστοφανικός ήρωας προκειμένου να πετύχει τον σκοπό του, ανατρέπει τα πάντα, ακόμη και τις ηθικές αξίες και το ισχυρότερο όπλο του είναι η πονηριά του γι' αυτό τον λόγο θα μπορούσαμε να τοποθετήσουμε τον κωμικό πρωταγωνιστή στον αντίποδα του επικού και του τραγικού ήρωα. Ειδικότερα θα λέγαμε ότι ο κωμικός ήρωας αμφισβητεί την εύρυθμη λειτουργία του δημοκρατικού πολιτεύματος, προβάλλοντας μια κατώτερη ηθική και ένα αντί- ηρωικό πρότυπο (Whitman, 1964). Παρουσιάζεται ως θιασώτης των υλικών δώρων και προσπαθεί να ικανοποιήσει πρωτίστως όλες τις σωματικές του ανάγκες, ενώ μερικές φορές παρουσιάζεται εγωιστής και ατομιστής και αρνείται κάθε μορφής εξουσίας, ακόμη και όταν πρόκειται για τους θεούς. Με την παραβίαση όλων αυτών των ανθρωπίνων και θεϊκών κανόνων και υποχρεώσεων ο σωτήρας επιτυγχάνει να δημιουργήσει στον θεατή την ίδια κάθαρση, όπως ακριβώς θα συνέβαινε εάν αυτός παρακολουθούσε μια τραγωδία και το αυθόρμητο γέλιο τον απελευθερώνει από κάθε μορφή κοινωνικής καταπίεσης (Pappas, 1987).

Ακόμη θα λέγαμε ότι στα χαρακτηριστικά του ήρωα-σωτήρα συγκαταλέγονται και οι μαγικές/υπερφυσικές/εξωπραγματικές ιδιότητες που διαθέτει και που μέσω αυτών πετυχαίνει ό,τι επιθυμεί. Ένα από τα βασικά όπλα που διαθέτει είναι και ο λόγος που είναι απαραίτητος, για να αναδειχθεί κάποιος στην αθηναϊκή δημοκρατία.<sup>8</sup> Η Λυσιστράτη, για παράδειγμα, επικαλείται την Πειθώ, προκειμένου να πείσει τις γυναίκες να συνεργαστούν για την υλοποίηση του σχεδίου της (στ.203). Έτσι λοιπόν ο σωτήρας κατορθώνει με την πειθώ να επιβάλει τις απόψεις του, και αυτό γίνεται ιδιαίτερα αισθητό, όταν το πρόσωπο του σωτήρα είναι γυναίκα, αφού οι αρχαίοι Έλληνες επέβαλλαν στις γυναίκες την αρετή της σιωπής<sup>9</sup>. Η Λυσιστράτη όμως υποφέρει επειδή οι άνδρες δεν είναι ικανοί να σταματήσουν τις πολεμικές επιχειρήσεις, ενώ από την άλλη η άρνηση των ανδρών να συνομολογήσουν ειρήνη αναγκάζει την ηρωίδα να αποφασίσει την κατάληψη της Ακρόπολης, προκειμένου να επαναφέρει την ειρήνη στην πόλη. Η πρωτοβουλία της θα προκαλέσει πολυάριθμες εντάσεις μεταξύ

---

<sup>8</sup>Είναι προφανές ότι ο Αριστοφάνης γνώριζε θεωρητικά όσο και πρακτικά την ορολογία και τους νόμους της ρητορικής και της τέχνης του λόγου. Η σοφιστική και η ρητορική, χάνει ένα μεγάλο μέρος από τη λογική της οργάνωση. Δεν είναι μόνο ο τρόπος που ο ποιητής παρωδεί και σατιρίζει με υπερβολή συγκεκριμένα ρητορικά σοφίσματα ή την σοφιστική αποδεικτική στο σύνολο της, αλλά είναι και που η παραλογική είναι στενά δεμένη με την ουσία της Αρχαίας κωμωδίας: στη θεατρική της σύμβαση περιέχεται και η προθυμία του ακροατή να δεχτεί τόσο την πραγματοποίηση του αδύνατου, όσο και την αποδεικτική ισχύ του παραλογισμού (Κακριδής, 1987).

<sup>9</sup> Βλ. Αίας, Σοφοκλής μτφρ "γύναι, γυναιξί κόσμον ή σιγή φέρει." (η σιωπή στολίζει τις γυναίκες).

ανδρών και γυναικών (στ.32) και, για να υποχρεώσει τους άνδρες να σταματήσουν τον πόλεμο, η Λυσιστράτη προτείνει στις γυναίκες που συγκάλεσε από όλη την Ελλάδα, να διακόψουν κάθε ερωτική επαφή μαζί τους και να εφαρμόσουν σεξουαλική αποχή.

Σκοπός αυτής της σεξουαλικής αποχής, είναι να σώσει με αυτό τον τρόπο την Ελλάδα, (στ.41), ενώ λίγο νωρίτερα η Λυσιστράτη ανακοίνωσε ότι η σωτηρία της Ελλάδας εξαρτάται από τις ενέργειες των γυναικών (στ. 29-30). Από την άλλη, η ανικανότητα των ανδρών, ισχυρίζεται η Λυσιστράτη απευθυνόμενη στον Πρόβουλο, ανάγκασε τις γυναίκες να αναλάβουν αυτές να σώσουν την Ελλάδα και η Λυσιστράτη υποστηρίζεται από το ημιχόριο των ανδρών, ενώ μετά τον αγώνα λόγων, τα δύο ημιχόρια πείθονται να συμφωνήσουν και ο χορός, ενωμένος πλέον, θα υποστηρίξει την ηρωίδα<sup>10</sup>. Είναι γεγονός ότι στο έργο αυτό η ηρωίδα ενεργεί περισσότερο με τον εξαναγκασμό και τη βία και λιγότερο με την πειθώ, ενώ με την βοήθεια της Διαλλαγής στο τέλος του έργου (στ.1114), που είναι η προσωποποιημένη μορφή της συμφιλίωσης, επιτυγχάνεται η αποκατάσταση της ομαλότητας και της ειρήνης. Έτσι λοιπόν στον τέλος του έργου επέρχεται η τάξη, επικρατεί ευφορία και το έργο τελειώνει με γλέντι και χορό και η Διαλλαγή παρουσιάζεται ως πολυπόθητη γυναίκα, όπως ακριβώς και οι νεαρές συνοδοί του Δικαιοπόλιδος στους *Αχαρνείς*, η Θεωρία και η Οπώρα στην *Ειρήνη*.

---

<sup>10</sup> Σύμφωνα με τον Α.Μ Bowie στο Αριστοφάνης, Μύθος, Τελετουργία και κωμωδία, σελ 198-201, η Λυσιστράτη έχει παρόμοια δομή με τους μύθους για την υποδούλωση μιας πόλης από άτομα που δεν έχουν θέση στην εξουσία είτε πρόκειται για τυράννους είτε για γυναίκες. Συνεπώς η Λυσιστράτη έχει δομή που μοιάζει με εκείνη του μύθου των Λημνίων γυναικών.



*Εικόνα 7 Η Μαίρη Αρώνη στον ρόλο  
της Λουισστράτης (1957) (Πηγή: <http://www.nt-archive.gr>)*

### **3. Το σεξουαλικό σκώμμα: αισχρολογία και βωμολοχία στη *Λυσιστράτη***

Το σεξουαλικό σκώμμα στηρίζεται κυρίως στη γλώσσα και ύστερα στην πρόζα. Ωστόσο, η συναγωγή συμπερασμάτων από τη μελέτη των αποσπασμάτων του Αριστοφάνη είναι δύσκολο έργο, αφού για να γίνει σωστά κάτι τέτοιο, πρέπει ο εκάστοτε μελετητής να διαθέτει τις γνώσεις και την φιλολογική ικανότητα να ερμηνεύσει τα συγκεκριμένα αποσπάσματα, να τα αποκαταστήσει και έπειτα να τα παραβάλει με το λοιπό αριστοφανικό έργο, προκειμένου να αντλήσει πληροφορίες και να επισημάνει ομοιότητες ή διαφορές με αντίστοιχες σκηνές στα σωζόμενα έργα. Ο Αριστοφάνης χρησιμοποίησε λέξεις από διάφορες εννοιολογικές περιοχές, που για αυτόν ήταν γνωστές και εξυπηρετούσαν κάποιες σκοπιμότητες, στις επόμενες όμως γενιές είχαν χάσει την αρχική τους σημασία ή ακόμα είχαν περάσει σε αχρηστία. Οι λεξικογράφοι έπρεπε να τις ερμηνεύσουν παραπέμποντας στα αντίστοιχα χωρία του Αριστοφάνη. Στην ίδια περίπου κατηγορία με αυτή του σεξουαλικού σκώμματος πρέπει να εντάξουμε λέξεις που αναφέρονται σε φαγητά, τρόφιμα, υλικά μαγειρικής.

Σε αυτούς του τομείς λοιπόν ο ποιητής είχε μια μοναδική ευχέρεια και το λεξιλόγιο του ήταν απaráμιλλο πλούσιο με μια εντυπωσιακή ποικιλία λεκτικών τύπων. Έκανε διάκριση ανάμεσα σε έννοιες που είχαν μικρές σημασιολογικές διαφορές μεταξύ τους, που αργότερα οι διαφορές αυτές είχαν αμβλυνθεί, ώστε να μην γίνεται πια διάκριση ή να λησμονείται η διαφοροποιημένη και παλαιότερη γλώσσα. Το έργο τότε των λεξικογράφων ήταν να διασαφηνιστεί η σημασία των λέξεων, αλλά σε κάποιες περιπτώσεις αυτό δεν γίνονταν, και ο λεξικογράφος αναγκάζονταν να παραπέμψει στο αντίστοιχο χωρίο του Αριστοφάνη. Αξίζει στο σημείο αυτό να τονισθεί ότι κάποιες από αυτές τις λέξεις σώθηκαν αυτούσιες, ή ελάχιστα παραλλαγμένες στη νέα ελληνική, και είναι αυτή η τελευταία μορφή της γλώσσας που οδηγεί σε ορθή ερμηνεία των αριστοφανικών λεξιλογικών συγχύσεων.

#### **3.1 Η ορολογία για τα μέρη του σώματος**

Αναμφίβολα, η αισχρολογία ήταν κατά κάποιο τρόπο θεσμοθετημένη στην Αρχαία κωμωδία, όπως ήταν και στον Ίαμβο, λόγω του λατρευτικού χαρακτήρα της. Ειδικότερα, θα λέγαμε ότι η αριστοφανική κωμωδία βρίθει από αισχρολογήματα και ο ποιητής αρέσκεται σε χοντροκομμένα σκώμματα, μολονότι λοιδορεί τους ομότεχνους του για κατάχρηση βωμολοχευμάτων. Προκειμένου να περιγράψει τα διάφορα

απόκρυφα και απόρρητα μέρη του σώματος, τα γεννητικά όργανα και την ερωτική πράξη, χρησιμοποιεί το λεξιλόγιο του καθημερινού Αθηναίου, καθώς και χυδαίες λέξεις από αυτές που δεν απαντούν στην πεζογραφία και στην σοβαρή ποίηση. Για το ανδρικό μόριο, χρησιμοποιούνται οι λέξεις : το πέος, η σάθη, η πόσθη (κυριολεξίες), κέρκος, κύων, κριθή, καυλός που λειτουργούν ως μεταφορές από τον κόσμο των ζώων και των φυτών, διάφορα εργαλεία όπως το άροτρο, άγκυρα, το έμβολο, και ο πάτταλος και τέλος το δόρυ, ξίφος και η σκυτάλη. Για το γυναικείο μόριο οι κυριολεξίες είναι κύσθος, κυσός, διάφορες μεταφορές από το ζωικό και φυτικό βασίλειο όπως λειμών, σέλινον, σῦκον κ.α. Επιπλέον, χρησιμοποιεί ονόματα εργαλείων, φαγητών, σκευών και αρχιτεκτονικών μελών όπως πύλη, μέλαθρον, τρυβλίον, δέλτα, κόλπος, νάπος κ.α. Για την συνουσία οι κυριολεξίες είναι: πυγίζω, αφροδισιάζω, λαικάζω, και γαμώ, ενώ οι συνηθέστεροι ευφημισμοί που χρησιμοποιούνται είναι: έρχομαι, μείγνυμι, συγγίνομαι, συνουσιάζω, παννυχίζω, συνευνάζομαι κ.α. Σημειωτέον ότι ο μεγάλος τεχνητός φαλλός αποτελούσε μόνιμο στοιχείο της αμφίεσης του κωμικού ηθοποιού που εμφανίζεται στην σκηνή, όπως και σε διάφορες λατρείες.



*Εικόνα 8 Η γυμνόστηθη Λυσιστράτη στο σκίτσο του Aubrey Beardsley, 1896.*



### **3.2 Η πρόσληψη του σεξουαλικού σκώματος από το κοινό**

Μολονότι όμως στα έργα του Αριστοφάνη κυριαρχεί το ερωτικό στοιχείο, οι ερωτικοί υπαινιγμοί και η χυδαία γλώσσα, το αστείο δεν επικεντρώνεται στον ερωτικό τομέα. Ο Αριστοφάνης δεν είναι πορνογράφος και δεν έχει πρωταρχικό σκοπό να ξυπνήσει τις ερωτικές επιθυμίες του θεατή αλλά πολύ περισσότερο θα λέγαμε ότι ο ποιητής χρησιμοποιεί τη γλώσσα της αισχρολογίας για να ερμηνεύσει και να ενοποιήσει τον ερωτισμό με τις άλλες πλευρές της ζωής. Δεν είναι λίγες μάλιστα οι φορές που οι σεξουαλικές λέξεις και τα κοπρολογικά χωρατά παρεμβάλλονται σε διάφορα χωρία με μοναδικό σκοπό να προκαλέσουν το γέλιο. Η αισχρολογία σκανδάλιζε και αιφνιδίαζε τον αρχαίο θεατή, όπως ακριβώς σκανδάλιζε και αιφνιδίαζε και τον σύγχρονο και παρόλο που ο αρχαίος Έλληνας ήταν πιο εξοικειωμένος με την θέα του γυμνού σώματος και περισσότερο απελευθερωμένος, γελούσε ευχάριστα με τα βωμολοχεύματα του Αριστοφάνη, διότι όπως υποστήριξε και ο K.J. Dover «Με τα σεξουαλικά αστεία και την κοπρολογία φθάνουμε σε βαθύτερα στρώματα συναισθηματικής ικανοποίησης του κοινού, ένα είδος αντισταθμιστικής εκδίκησης απέναντι στην κοινωνία. Ο απεριόριστος ερωτισμός μάλιστα, και η χυδαιότητα της κωμωδίας αποτελούν ψυχολογική ενίσχυση του ατόμου απέναντι στην κοινωνία». Σύμφωνα λοιπόν με τον ισχυρισμό αυτό του Dover, προκύπτει εύλογα το συμπέρασμα ότι «αφού η κοινωνία της Αθήνας απαιτούσε να ζουν πολύ απομονωμένες οι γυναίκες, όσες από αυτές είχαν πολιτικά δικαιώματα, και αφού ακόμη απαιτούσε στις δημόσιες επίσημες συναθροίσεις η γλώσσα να ακολουθεί αυστηρά τους κανόνες της ευπρέπειας, ο μέσος άνθρωπος χαιρόταν τον ερωτισμό της κωμωδίας ως μοναδική διέξοδο στον δικό του πλεονάζοντα ερωτισμό» (Dover, 1981).

### **3.3 Η αισχρολογία ως χαρακτηριστικό γνώρισμα της αριστοφανικής κωμωδίας**

Η αισχρολογία λοιπόν αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα του Αριστοφάνη, του οποίου το έργο επιβίωσε όχι γιατί στηρίχθηκε στις βωμολοχίες αλλά και γιατί, όπως υποστήριξε ο Ηλίας Σπυρόπουλος, «Ο Αριστοφάνης υπήρξε σεμνολόγος γιατί υπηρέτησε ένα λογοτεχνικό είδος με παράδοση χοντροκοπιάς, αντλώντας βωμολοχικό υλικό, και έφτασε σε ένα είδος μεικτό αλλά νόμιμο, την κωμωδία που επιζεί ως τις μέρες μας με το όνομα της» (Σπυρόπουλος, 1988).

Η καυστική σάτιρα και τα σκώματα ενάντια σε απλούς ή και λιγότερο γνωστούς πολίτες αποτελεί τυπικό γνώρισμα της αρχαίας κωμωδίας. Τα σκώματα τα

συναντάμε κυρίως στα λυρικά μέρη και στα διαλογικά τμήματα και ο Αριστοφάνης θα λέγαμε ότι είναι ειδικός σε αυτό το είδος καθώς σαρκάζει και καυτηριάζει ψυχικά και ηθικά ελαττώματα διαφόρων προσωπικοτήτων ενώ χλευάζει τους συκοφάντες, τους κόλακες, τους πονηρούς, και ταυτόχρονα χλευάζει τις άπληστες γυναίκες και ψέγει τις μοιχαλίδες. Εκ των ων ουκ άνευ είναι και η διακωμώδηση διάσημων προσωπικοτήτων της πολιτικής σκηνής αλλά και της τέχνης, της επιστήμης, του στρατού κ.α. Η σατιρική ελευθερία της κωμωδίας έδινε στον Αριστοφάνη την δυνατότητα να χλευάζει και να ειρωνεύεται τους επιφανέστερους πολίτες και όλα αυτά αναπτύχθηκαν στο πλαίσιο της αθηναϊκής δημοκρατίας, η οποία κατά την περίοδο της ακμής της αρχαίας κωμωδίας βρισκόταν στην χρυσή εποχή της.<sup>11</sup>



*Εικόνα 9 Σύγχρονη παράσταση της Λυσιστράτης*

Σαν αποτέλεσμα λοιπόν αυτού δημιουργείται το σκώμμα, που μπορεί να βρίσκεται σε λίγους μόνο στίχους ή ακόμα και να συνιστά ένα ολόκληρο σκωπτικό άσμα, με το οποίο ο χορός θέτει στο στόχαστρο ένα ή περισσότερα πρόσωπα και προκαλεί το γέλιο. Αυτό που θα ήταν ωφέλιμο να αναφερθεί αφορά τους στόχους που εξυπηρετεί το σκώμμα και ακόμη πως ερμηνεύεται στην παρούσα εργασία μας. Από ψυχολογικής απόψεως είναι αξιοπρόσεκτο ότι οι αιχμές εξαπολύονται συνήθως από άτομα χαμηλής κοινωνικής τάξης χωρίς κάποια ιδιαίτερη εξουσία και δύναμη. Αν

<sup>11</sup> βλ. Πλατώνιος ακριβές χωρίο *Περί διαφορᾶς κωμωδιῶν: τῆς ἰσηγορίας οὖν πάσης ὑπαρχούσης ἄδειαν οἱ τὰς κωμωδίας συγγράφοντες εἶχον τοῦ σκάπτειν καὶ στρατηγούς καὶ δικαστὰς τοὺς κακῶς δικάζοντας καὶ τῶν πολιτῶν τινὰς ἢ φιλαργύρους ἢ συζῶντας ἀσελεῖα. Ὁ γὰρ δήμος ἐξήρει τὸν φόβον τῶν κωμωδοῦντων φιλοτίμως τῶν τοὺς τοιοῦτους βλασφημούντων ἀκούων.*

επομένως η κωμωδία αντιπροσωπεύει μια περίοδο κατά την οποία υπήρχε ελευθερία λόγου και επιτρεπόταν η γελοιοποίηση των πολιτικών. Συχνά το φαινόμενο αυτό δεν εντοπιζόταν μόνο στις βαθιά ριζωμένες πολιτικές πεποιθήσεις, αλλά και σε διάφορα άλλα κωμικά στοιχεία της εκάστοτε πολιτικής προσωπικότητας. Ο Αριστοφάνης παρουσιάζει τον κωμικό ήρωα ως ένα άτομο κατώτερης κοινωνικής τάξης, πράγμα που οφείλεται είτε στην επιθυμία του για την ταύτιση με τον κοινό άνθρωπο είτε σε παραδοσιακό χαρακτηριστικό παρόμοιων κωμικών παραστάσεων. Για να γίνουμε πιο σαφείς, η επιλογή αυτή του ποιητή αποκαλύπτει σε πρώτο στάδιο την βαθύτερη επιθυμία του για την ανατροπή στην κατοχή της εξουσίας και δύναμης, αλλά και μέσα από την ηθική διδασκαλία ο ποιητής έχει ως στόχο το γέλιο του θεατή.

Παρά το διδακτικό χαρακτήρα όμως της κωμωδίας, κύριο μέλημα του Αριστοφάνη είναι η πρόκληση γέλιου και η απελευθέρωση του κοινού από τα όποια βάρη που είχαν να αντιμετωπίσουν εκείνους τους χαλεπούς καιρούς, και έτσι η «γελωτοθεραπεία» κατά κάποιο τρόπο συνέβαλλε στην απαλλαγή από το άγχος και τον φόβο που δημιουργούσε ευχάριστη ψυχική διάθεση. Μια άλλη αντίληψη που υπήρχε ήδη από την αρχαιότητα είναι ότι μέσα από αυτό τον τύπο της σάτιρας λειτουργεί ως αντανάκλαση της αλήθειας και η σκωπτική αυτή διάθεση αναδεικνύει τα διάφορα πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα που αποτυπώνονται στα ατομικά χαρακτηριστικά και στη συμπεριφορά. Η διακωμώδηση αυτή και ο χλευασμός των προσώπων γινόταν προκειμένου να εξυπηρετήσει κάποιους σκοπούς και αυτό είχε ως απόρροια ο κάθε σατιρικός και σκωπτικός στίχος να λαμβάνεται κατά γράμμα, χωρίς καθόλου να υπολογίζεται η ιστορική πραγματικότητα .

Όπως συμβαίνει στις κωμωδίες που σώθηκαν, έτσι και στα αποσπάσματα γίνεται αναφορά σε πρόσωπα της πολιτικής, των στρατιωτικών επιχειρήσεων και των δημιουργών της λογοτεχνίας. Ο Αριστοφάνης συνήθιζε να διακωμωδεί επιφανή πρόσωπα της πολιτικής, των στρατιωτικών επιχειρήσεων και των δημιουργών της λογοτεχνίας. Ακόμη ο ποιητής συνήθιζε να διακωμωδεί επιφανή πρόσωπα της σύγχρονης του κοινωνίας κάνοντας συγχρόνως κριτική και αντιπολίτευση. Ωστόσο, η σάτιρά του στο πεδίο τούτο ήταν συχνά παρεξηγήσιμη και κάποτε έμενε το περιεχόμενο της σάτιρας ως αληθινό γεγονός και ξεχνιόταν η πραγματική αιτία, που ήταν η διακωμώδηση του δεδομένου προσώπου, για να προκληθεί γέλιο στο θέατρο. Το γέλιο αυτό του θεάτρου κατέληγε να γίνει κλάμα της ζωής, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Σωκράτη, ενώ δεν λείπουν από τα αποσπάσματα λέξεις ή θέματα που αναφέρονται στην σεξουαλική ζωή του ανθρώπου. Ο Αριστοφάνης παρουσιάζεται

πάντα πρόθυμος να παρεκκλίνει, έστω και λίγο, από το θέμα της πλοκής του έργου και να αναφερθεί σε κάποιο σεξουαλικό δρώμενο, είτε έμμεσα είτε άμεσα, κάτι που άλλωστε επέβαλλε η διονυσιακή παράδοση, και να προκαλέσει εύκολο γέλιο στους θεατές του, οι οποίοι επιθυμούσαν να ακούνε τα απόκρυφα της έντονης σεξουαλικής ζωής στη λαϊκή γλώσσα. Η σημασία της μελέτης των αποσπασμάτων και η προσεκτική εξέταση τους, σύμφωνα με τους υπολογισμούς του Ηλία Σπυρόπουλου «στο σύνολο τους μας δίνουν περίπου τους στίχους της μεγαλύτερης σε έκταση σωζόμενης κωμωδίας του» (Σπυρόπουλος, 1988: 36), είναι πολύτιμη, γιατί βοηθά στο να σχηματίσει ο αναγνώστης μια ολοκληρωμένη εικόνα για τον ποιητή και το έργο του.

Σημαντικές ακόμα πληροφορίες αντλούμε μέσα από τα αποσπάσματα για τις σχέσεις του Αριστοφάνη με τους ομοτέχνους του, ιδιαίτερα τους παλαιότερους ποιητές, όπως επίσης και με τους συγχρόνους του. Στον τομέα τούτο η προσφορά των αποσπασμάτων είναι ενδιαφέρουσα, αφού υποβοηθεί, ώστε να καλύψει ένα τμήμα από το κενό στις γνώσεις μας, που οφείλεται στην απώλεια των έργων άλλων κωμικών. Έτσι με την προσφορά των αποσπασμάτων είμαστε σε θέση να ανιχνεύσουμε την επίδραση που δέχθηκε από άλλους κωμικούς, καθώς και από την συνεργασία με τους σύγχρονους του.<sup>12</sup> Σημαντική ακόμα είναι και η συμβολή των πληροφοριών που αντλούμε από τα αποσπάσματα για την ποιητική του δημιουργία, αλλά και την καλλιτεχνική επεξεργασία του του κωμικού υλικού του, τα κωμικά δρώμενα και την κωμική λέξη. Με λίγα λόγια τα αποσπάσματα που μας βοηθούν να δούμε τον Αριστοφάνη ως άνθρωπο του θεάτρου σχετίζονται με την καθαυτή σκηνική τέχνη, το χορό, τα τυπικά κωμικά πρόσωπα και τους διάφορους «κωμωδούμενους» (Σπυρόπουλος, 1988: 34). Η πληροφόρηση που έχουμε από τα αποσπάσματα των χαμένων κωμωδιών συμπληρώνουν τις γνώσεις μας για τα στοιχεία του γλωσσικού χιούμορ που είναι γνωστά από τις ένδεκα σωζόμενες κωμωδίες. Είναι γνωστό πως ο Αριστοφάνης αποδείχτηκε δεξιοτέχνης στην χρησιμοποίηση στοιχείων του γλωσσικού χιούμορ, αφού η κωμωδία δεν προκαλεί το γέλιο μόνο με την κωμική κατάσταση και με τη χοντροκοπιά, αλλά και με την ποικίλη εκμετάλλευση των δυνατοτήτων που της παρέχει η γλώσσα, ενώ ακόμα είναι συχνή στα αποσπάσματα και η παρουσία των παρομοιώσεων και των μεταφορών και των εικόνων, που αποτελούν σημαντικό στοιχείο του κωμικού λόγου (Taillardat, 1962). Ένα από τα βασικότερα στοιχεία που βρίσκουμε στον κωμικό λόγο του Αριστοφάνη είναι η παρεμβολή παροιμιωδών

---

<sup>12</sup> Είναι γνωστή η σχέση του με τον Εύπολη, ο οποίος ισχυρίστηκε ότι «συνεποίησεν Αριστοφάνει τους Ιππείς» (Βάπται, απ78 Kock).

φράσεων, μερικές από τις οποίες έχουν επιβιώσει, σχεδόν αναλλοίωτες, ως τις μέρες μας και γίνεται φανερό πως είναι ιδιαίτερα σημαντική η βοήθεια που μας παρέχουν τα αποσπάσματα των χαμένων κωμωδιών, αφού συμπληρώνουν την εικόνα του Αριστοφάνη σε όλες του τις εκφάνσεις.

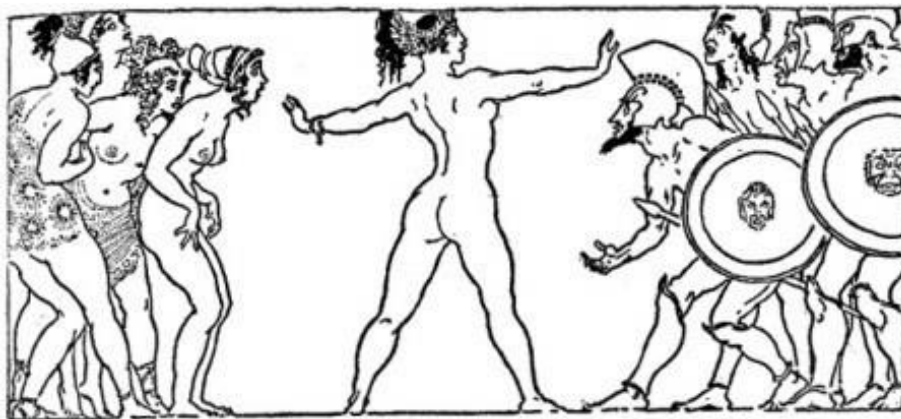
### 3.4 Τα σεξουαλικά σκώμματα στη Λυσιστράτη

Το κεντρικό θέμα της *Λυσιστράτης* αφορά τη σεξουαλική αποχή των γυναικών, για την εξασφάλιση της ειρήνης και με βάση αυτό, μπορεί να διαπιστώσει κανείς ότι στην τεχνική της αισχρολογίας, τα σεξουαλικά αστεία και υπονοούμενα αλλά και ό,τι αφορά την ερωτογενή ζώνη του ανθρώπινου σώματος είναι ιδιαίτερα συνηθισμένα. Ειδικότερα θα λέγαμε ότι τέτοιου είδους λέξεις και φράσεις εντοπίζονται στους εξής στίχους:

- **Στίχος 89** : Η συνήθεια αυτή να σχολιάζονται τα σώματα των ξένων εντοπίζεται ήδη από παλιά και αποτελούν στερεότυπα, και αναμφίβολα αυτό το είδος του ερωτικού χιούμορ προκαλεί το γέλιο του ανδρικού κοινού.
- **Στίχος 107-110**: Η Λυσιστράτη, πριν αποκαλύψει το σχέδιο της και για λόγους τακτικής, θα θυμίσει στις γυναίκες ότι η ερωτική πείνα, από την οποία μαστίζονται, είναι αποτέλεσμα του ολέθριου πολέμου. Η έλλειψη των αγαθών αυτών έχει φτάσει στο απροχώρητο, αφού και η ίδια έχει μήνες να αντικρίσει «*ὄλισβον σκύτινον*», έστω και οκτωδάκτυλον. Με τη φράση αυτή υπονοείται ότι ακόμα και τα υποκατάστατα του αντρικού γεννητικού οργάνου++++ έχουν πλέον εκλείψει, κάτι που καθιστά την κατάσταση εξαιρετικά επείγουσα και πιεστική, οπότε και σε μία αποστροφή θα εκστομίσει τον μεγάλο λόγο «*αφεκτεα τοινυν ημιν εστί του πέους*». Δεν υπάρχει κανένας πραγματικός άντρας για να πραγματοποιήσουν την ερωτική τους επιθυμία. Ο Αριστοφάνης σκόπιμα αποφεύγει να αποκαλύψει ότι οι γυναίκες κατέφευγαν σε δούλους και μοιχούς όταν οι σύζυγοι τους απουσίαζαν και βρίσκονταν στο πεδίο της μάχης (Willamowitz-Moellendorf, 1927).
- **Στίχος: 134, 142-3,227, 232**: Οι στίχοι αυτοί πλαισιώνουν τον πρόλογο και σχετίζονται με την προσπάθεια της Λυσιστράτης να πείσει τις γυναίκες να μην ενδώσουν στους άντρες τους. Οι στίχοι γράφονται κυρίως για λογαριασμό των απαντήσεων των γυναικών που διστάζουν πολύ να αποχωριστούν τη σεξουαλική επαφή, η οποία ως επί το πλείστον αντιπροσωπεύεται από λέξεις

που αφορούν το αντρικό μόριο, αν και βρίσκουν ανώτερη και μεγαλύτερης σημασίας την ειρήνη. Για παράδειγμα, στους στίχους 142-143 η Λαμπιτώ λέει: «Είνε κακό πολύ απ' της γυναίκας το πλευρό να λείπη κ' η ψωλή και μόνη να κοιμάται. Μα η ειρήνη μ' όλ' αυτά θαρρώ πως προτιμάται» (Λυσιστράτη, 142-143).

- **Στίχος: 356-67, 552-3, 598:** Ο Αριστοφάνης τοποθετεί τον Χορό των Γερόντων και τον Χορό των Γυναικών να εκφράζουν τις βασικές ιδέες των έμφυλων ταυτοτήτων τους. Οι άντρες δεν μπορούν να ανεχτούν τη συμπεριφορά των γυναικών, θεωρούν ότι η απουσία τους από τη συζυγική κλίνη είναι λόγος να τις χτυπήσουν, ενώ χαρακτηριστικά θεωρούν ότι τους «έχουν αρπάξει από τους όρχεις», ότι δηλαδή υποτιμάται ολοφάνερα ο ανδρισμός τους. Από την άλλη πλευρά οι γυναίκες έχουν περισσότερη συναίσθηση της κοινωνικής τους θέσης από αυτή που θα περίμενε ο θεατής/αναγνώστης, αναγνωρίζουν την εξάρτηση που έχουν από τους άντρες, θεωρούν τους εαυτούς τους προικισμένους με τον πόθο που τους φύτεψε η θεά Αφροδίτη στη ψυχή και στο σώμα τους, ενώ η ίδια η Λυσιστράτη αναφέρει στον Πρόβουλο πως οι άντρες ακόμη και περασμένης ηλικίας μπορούν να συνουσιαστούν με νέα γυναίκα. Εκείνος σπεύδει να απαντήσει ότι αν το μόριό τους είναι ακμαίο, αυτό είναι κάτι που πράγματι ισχύει (Λυσιστράτη, στ.598).



Εικόνα 10 Λυσιστράτη και σεξουαλική απεργία

- **Στίχος 674-5 :** Είναι πιθανόν ακόμη και σε αυτούς τους στίχους το κοινό να αναγνώριζε κάποιο από τα υπονοούμενα, καθώς οι ναυτικές μεταφορές για την ερωτική πράξη είναι πολύ συνηθισμένες στην κωμωδία. Εξάλλου μετά από αυτό γίνεται μια σαφής σεξουαλική αναφορά , όταν οι άντρες φαντάζονται τις

γυναίκες να έχουν καταφύγει στην ίππευση αλόγων. Το σεξουαλικό στοιχείο εμφανίζεται και πάλι και οι άντρες επισημαίνουν την ικανότητα των γυναικών να καβαλικεύουν και να μην γλιστρούν.

- **Στίχος 715:** Η ηρωίδα χρησιμοποιεί μια αρκετά χυδαία και ξεδιάντροπη γλώσσα, ενώ ταυτόχρονα τοποθετεί τον εαυτό της μέσα στην ομάδα των συντροφισσών της. Αποκτά μία περισσότερο αντρική παρά γυναικεία φωνή, προμηνύοντας και τις απαιτήσεις που θα εκφράσει στην επόμενη σκηνή, με την εμφάνιση του Κινησία. Μάλιστα η Λυσιστράτη χρησιμοποιεί τη λέξη *βινητιῶμεν* που σημαίνει περιφραστικά «έχουμε ερωτικές επαφές», αλλά μπορεί παράλληλα να έχει και την σημασία του «διαπράττω μοιχεία». Οι γυναίκες είναι φανερό ότι προσπαθούν με κάθε τρόπο να επιστρέψουν στα σπίτια τους, για να συνευρεθούν νόμιμα με τους συζύγους τους.
- **Στίχος 1119:** Μία εξαιρετική σκηνή με ακραιφνώς χιουμοριστική και παιχνιδιάρικη διάθεση όπου έχουμε την εμφάνιση της γυμνής Διαλλαγής που με την άσεμνη πρόταση της να οδηγηθεί ο Σπαρτιάτης στον εορτασμό της συμφιλίωσης, αν χρειαστεί, από τον φαλλό, και το ίδιο ακριβώς θα γίνει και με τον Αθηναίο.
- **Στίχος 1148:** Είναι σημαντικό σε αυτό το σημείο να γίνει μια διάκριση ανάμεσα στις λέξεις *πυγή* και *προκτός*. Η *πυγή* αποτελεί στοιχείο της γυναικείας ομορφιάς, ενώ ο *προκτός* εμφανίζεται στη γλώσσα της παιδεραστίας. Ωστόσο με βάση τα συμφραζόμενα που μας δίδονται, ενισχύεται περισσότερο το ενδεχόμενο της ερωτικής συνεύρεσης μεταξύ συζύγων, χωρίς να αποκλείεται και ο υπαινιγμός για παιδεραστία.
- **Στίχος 1148-80:** Για ακόμη μια φορά έχουμε την εμφάνιση της Λυσιστράτης όπου αρχίζει τον λόγο της με έναν επίσημο τόνο που υπονομεύεται από την συνολική δράση του έργου, καθώς οι δύο άντρες με στύση διαρκείας παρατηρούν την ανατομία μιας γυμνής γυναίκας, και ενώ η Λυσιστράτη μιλάει, όπως είναι φυσικό, δείχνουν πολύ μεγαλύτερο ενδιαφέρον για την νεαρή κοπέλα, παρά για ό,τι λέγεται. Αφού λοιπόν αποκαθίσταται η ομαλότητα, είναι αναμενόμενο ότι οι άνδρες θα επιστρέψουν στην εξουσία, όπως συμβαίνει και στα Θεσμοφόρια με τη σφαγή των Λημνίων. Επειδή λοιπόν πρόκειται για κωμωδία που ασχολείται με φαντασιώσεις, είναι αναμενόμενο επίσης ότι με ένα ευτυχές τέλος θα εξαλειφθούν τα αρνητικά στοιχεία των ανδρών. Ωστόσο

η σκηνή της συμφιλίωσης δείχνει την εμμονή των αντρών στη λαγνεία και στη δίψα τους για εξουσία, και όταν πια συνάπτεται η ειρήνη, και οι δύο πλευρές προσβλέπουν σε χαρακτηριστικές μορφές ερωτικής ικανοποίησης (στ.1173)<sup>13</sup>.

Αρχίζοντας με αντιπαράθεση χαρακτηριστικών αποφθεγμάτων, διαμετρικά αντίθετων, το καθένα διατυπώνει συνοπτικά μια ακραία θέση για ένα από τα βασικότερα θέματα της αριστοφανικής φιλολογίας. Τα πρώτα λόγια του **Μεμφιφελή** αναφέρουν: «*Είμαστε βέβαια και εμείς άσεμνοι με όλη μας την καρδιά, μα το αρχαίο παραείναι ζωντανό*». Το δεύτερο αφορά ένα επίγραμμα που αποδίδεται στον Πλάτωνα «*Αι χάριτες τέμενός τι λαβειν οπερ ουχί ζηλουσαι ,ψυχην ηυρον Αριστοφάνους*». Είναι λοιπόν άβυσσος αισχρολογίας και αισχροουργίας ο Αριστοφάνης και αυτός είναι και ο λόγος της επιτυχίας του, της επιβίωσης και της αναβίωσης του ή ένας καλλιτέχνης που και η σκοποθεσία και το αποτέλεσμα της δραστηριότητας του τον καταξίωσαν ως «*τέμενος Χαρίτων ακατάλυτο*».

### 3.5 Η θέση του σεξουαλικού σκόμματος στο ευρύτερο κωμικό πλαίσιο

Η ρήση «*αρχή παιδεύσεως η των ονομάτων επίσκεψις*», γίνεται απαραίτητη όταν έχουμε αρχαιοελληνική λέξη που επέζησε ή αναβίωσε στην νέα μας γλώσσα. Συχνά με το πέρασμα των αιώνων οι συνθήκες που την επανάφεραν στην ενεργό γλωσσική πραγματικότητα οδήγησαν είτε στην κυριαρχία μιας μόνο από τις πολλές σημασίες που είχε η λέξη στην αρχαιότητα είτε στη χρησιμοποίηση της αρχαίας λέξης με διαφορετική ή ακόμα και με στενότερη ή με ευρύτερη σημασία απ' αυτήν που είχε στην εποχή της. Και όμως σπάνια αντιλαμβανόμαστε ότι κάτι δεν ταιριάζει με την χρήση της λέξης αυτής, με αποτέλεσμα αυτή η ακηδία μας για την «*ονομάτων επίσκεψιν*» να αποτελεί ρίζα πολλών συγχύσεων στη νέα ελληνική γλώσσα. Γι' αυτό το λόγο κρίνεται αναγκαίο πρωτίστως να αναφερθούμε στην προέλευση αυτής της λέξεως για τον κατατοπισμό του αναγνώστη.

Η λέξη «βωμολόχος» προέρχεται από τις λέξεις «βωμός» και λοχάω (=ενεδρεύω, παραφυλάω) και σημαίνει τον άνθρωπο που δίπλα στον βωμό, παραμονεύοντας την θυσία που ήταν να γίνει, και ιδιαίτερα την κρίσιμη για αυτόν στιγμή, δηλαδή τη στιγμή που οι παριστάμενοι μοιράζονται τα φαγώσιμα μέρη του

---

<sup>13</sup> βλ. Henderson (1980), σ. 214 και Heath (1987), σ. 15. Εντελώς αρνητική άποψη έχει ο Willamowitz-Moellendorf (1927), σσ. 58-9, για τη σκηνή των διαπραγματεύσεων, ο οποίος λέει χαρακτηριστικά ότι, αν και οι όροι της ειρήνης δε θα μπορούσαν φυσικά να αντιμετωπιστούν σοβαρά, ωστόσο, η είσοδος της γυμνής Διαλλαγής μετέτρεψε την επιθυμία για ειρήνη σε έναν λάγνο πόθο για τα θέληγτρα της. Οι χυδαίες αισχρολογίες που διακόπτουν τον συμβουλευτικό λόγο της Λυσιστράτης είναι εξαιρετικά σόκιν.



θύματος, για να ζητιανέψει αλλά και για να κλέψει. Πρόκειται λοιπόν για ένα τύπο αλήτη-ζητιάνου, ενώ σταδιακά η λέξη απέκτησε και τη σημασία του χυδαίου, του κόλακα, παλιάτσου, χοντροκομμένου, άξεστου, γελωτοποιού. Και ακόμα οι βωμολοχίες περιλάμβαναν όχι μόνο λεκτικές απρέπειες αλλά και αδιάντροπες κινήσεις, γκριμάτσες, πρόστυχες ενέργειες, άσεμνους χορούς και χυδαία μουσική. Με αυτά τα δεδομένα λοιπόν συμπεραίνουμε αρχικά ότι οι αρχαίοι με τη βωμολοχία εξέφραζαν περισσότερο πράγματα απ' ό,τι εμείς με τη λέξη αισχρολογία και συγχρόνως, ο συχνότατος στους σημερινούς αριστοφανιστές όρος «βωμολόχος» έχει μια στενότερη εξειδικευμένη σημασία, καθώς με αυτόν εννοούμε ένα χαρακτηριστικό λαϊκό τύπο της κωμωδίας.<sup>14</sup>

Από τις σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη, τα αποσπάσματα των χαμένων κωμωδιών του, όπως και από τα αποσπάσματα των άλλων ποιητών της αρχαίας αττικής κωμωδίας, αλλά και από τις λοιπές αρχαίες μαρτυρίες προκύπτει ότι στην αρχαία κωμωδία μόνιμη και σημαντική θέση είχαν κάθε είδους βωμολοχεύματα, τα οποία αποτελούν στοιχεία της κωμικής παράστασης, όπως είναι:

- Η **σκηνογραφία**: σε αντίθεση με την τραγωδία, όπου συνήθως έχουμε ένα μόνιμο σκηνικό με πρόσοψη ναού ή ανακτόρου, το σκηνικό της κωμωδίας είναι καθαρά «βωμολοχικό», και για να κατανοηθεί σωστά ο όρος αυτός θα πρέπει να επιχειρήσουμε έναν παραλληλισμό με τα σκηνικά του θεάτρου των σκιών και να διαπιστώσουμε ότι τα οικοδομήματα και η πρόσοψή τους, που αντίκριζε ο θεατής της κωμωδίας, ο σκηνικός διάκοσμος καθώς και τα διάφορα άλλα αντικείμενα που συμπλήρωναν την *όψιν* απείχαν πολύ από την σεμνότητα των αντίστοιχων της τραγωδίας.
- Η **ενδυματολογία**: οι κωμικοί υποκριτές όπως και ο κωμικός χορός ντύνονταν πέρα από κάθε καθωσπρεπισμό. Οι ξετσίπωτες τεχνητές διογκώσεις, ο μεγάλος τεχνητός φαλλός, που αποτελούσε μόνιμο στοιχείο της αμφίεσης του κωμικού ηθοποιού, συνοδεύονταν συχνά από κωμικές μεταμφιέσεις.
- Οι **κωμικές καταστάσεις**: στον όρο «κωμικές καταστάσεις» συμπεριλαμβάνεται ό,τι αντίκριζε ο θεατής συχνά με την προστυχιά και δεν πρόκειται μόνο για σκηνές με αφόρητη κοινοτυπία και χοντροκοπιά, αλλά για

---

<sup>14</sup> Από τους αρχαιότερους τύπους της κωμωδίας, σε αντίθεση με τον άλλο γνωστό τύπο του αλαζόνα. Η συνηθισμένη αντίδραση του είναι να σχολιάζει κοροϊδευτικά τις μεγαλεπήβολες διακηρύξεις, την αλαζονική στάση και την προπέτεια του αντιπάλου του, έτσι που να τον ξεσκεπάσει σε όλο τον κόσμο. Άλλες φορές για να πετύχει το ίδιο αποτέλεσμα, αντιπαραθέτει τη χυδαιότητα του και τις ποταπές επιθυμίες του στην επιφανειακή ευγένεια και μεγαλοπρέπεια του αλαζόνα (Σπυρόπουλος, 1974).

σκηνές κοπρολογίας, όπως του προλόγου της Ειρήνης και του Βλέπυρου στις *Εκκλησιάζουσες* ή αυτό που μας αφορά, η απροκάλυπτη σεξουαλική ασυδοσία μεταξύ της Μυρρίνης και του Κινησία στη Λυσιστράτη.

- Τα **κωμικά πρόσωπα** και οι **τρόποι ενέργειας και συμπεριφοράς** τους (στις σκηνές που παρουσιάζουν «βωμολόχες» καταστάσεις πρωταγωνιστούν πρόσωπα με έκδηλη χυδαιότητα. Αγοραίοι τύποι, δούλοι και εταίρες, που η εμφάνιση τους συνοδεύταν από υπερβολή χυδαιολογίας, και οι απαραίτητοι κινούμενοι, οι *ευρύπρωκτοι* και *καταπύγονες*, αλλά και οι *αιδοιολείκτες*. Μάλιστα αυτή η έκδηλη χυδαιότητα που φτάνει στα όρια της ποταπότητας δεν αποτελούσε μόνο προνόμιο των ανθρώπων, αφού ακόμα και οι θεοί εμφανίζονταν στην κωμωδία με αβάστακτη χοντροκοπιά. Στη γενικότερη «ακολασία» συμμετείχε και η μουσική αλλά και η χορογραφία, όμως η πληροφόρηση που μας δίδεται είναι εξαιρετικά λειψή.
- Η **κωμική λέξη**: σήμερα όταν γίνεται λόγος για χυδαιότητα της αρχαίας κωμωδίας, έχουμε στο νου μας κυρίως την αισχρολογία και αυτό συμβαίνει για τους εξής τρεις λόγους: αρχικά, γιατί γίνεται άμεσα αντιληπτή και έπειτα γιατί η συχνότητα της είναι πολύ πιο συχνή από τα άλλα στοιχεία της χοντροκοπιάς που έχουμε αναφέρει παραπάνω. Τέλος, καθώς για πολλούς αιώνες η αρχαία κωμωδία ήταν ανάγνωσμα μόνο, η χυδαιότητα εντοπιζόταν στα στοιχεία που έδινε το κωμικό κείμενο και όχι η θεατρική παράσταση. Ακριβώς επειδή λοιπόν η παρουσία της αισχρολογίας είναι εντονότερη, νιώθουμε την υποχρέωση να είμαστε πιο διεξοδικοί στην περίπτωση της. Σε μια πρώτη ταξινόμηση στοιχείο χυδαίου ύφους είναι η κατονομασία των απόρρητων μερών του σώματος, της σεξουαλικής πράξης, η κοπρολογία και οι βρισιές και κάθε είδους χοντροκοπιές, που οι αττικοί τις απέδιδαν στους Μεγαρείς κάνοντας λόγο για τα μεγαρικά σκώμματα. Μάλιστα όλη η ύλη δινόταν είτε με ξετσίπωτη κυριολεξία, είτε με χοντροκομμένα ή περίτεχνα αισχρά υπονοούμενα ή αμφίσημα («*κακέμφατον*» είναι ο όρος που δηλώνει το παιχνίδι με το άσεμνο υπονοούμενο μιας λέξης). Έτσι συναντάμε προπάντων λέξεις που χρησιμοποιούνταν για να εκφράσουν την ερωτική πράξη, αλλά και πολύ συνηθισμένες λέξεις π.χ. πράγμα, μέγας, παχύς ή ονόματα ζώων. Ήταν τόσο συνηθισμένη και προσδοκώμενη στην κωμωδία η πονηρή σημασία ακόμα και των πιο αθώων λέξεων, έτσι ώστε οι αριστοφανιστές να τα λάβουν υπόψιν τους.

Η εκφραστική αυτή ακολουασία γίνεται ακόμα δραστικότερη με τη μέθοδο της συσσώρευσης, που είναι πολύ συχνή στον Αριστοφάνη, ενώ με καλομελετημένο φωνητικό παιχνίδι ο ποιητής συχνά δημιουργεί σκατολογικό λογοπαίγνιο που αποτελεί μέρος του κωμικού στοιχείου στα έργα του.

Όλος λοιπόν αυτός ο πλούτος της χυδαιότητας, για την κατανόηση του οποίου οι θεατές δεν χρειαζόταν να διαθέσουν κάποια ιδιαίτερη δεξιότητα, ήταν επόμενο να δώσει στην αρχαία αττική κωμωδία τον χαρακτηρισμό του άσεμνου. Έτσι, ενώ πολλά χαρακτηριστικά της κωμωδίας αυτής ήταν γνωστά μόνο στους ειδικούς, πολύ πλατύτερα ήταν γνωστή και η αισχρολογία της. Η πολιτική σάτιρα είναι από τα μόνα στοιχεία της κωμωδίας του Αριστοφάνη που απασχολούν το κοινό ακόμη και σήμερα.

## 4. Η λειτουργία του σεξουαλικού σκώματος ως πολιτική σάτιρα

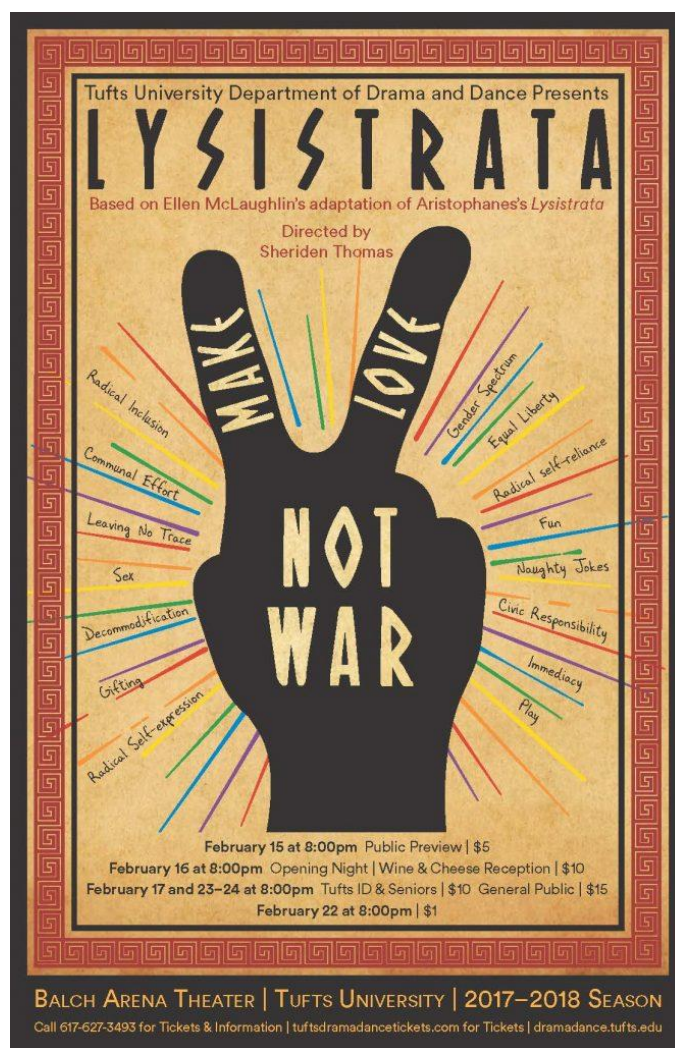
### 4.1 Κωμωδία και διδαχή

Έχει υποστηριχθεί ότι ο Αριστοφάνης υπήρξε φανατικός συντηρητικός, ολιγαρχικός, μετριοπαθής δημοκράτης, αντιδραστικός, εχθρός της δημοκρατίας, εχθρός των νέων ιδεών, αλλά και φανατικός ειρηνιστής. Στην πραγματικότητα δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τις προσωπικές πολιτικές προτιμήσεις του ποιητή, και μάλιστα με στενά κομματικά κριτήρια όμως σε κάθε περίπτωση γνωρίζουμε ότι βασικό ζήτημα για τον Αριστοφάνη είναι να προκαλέσει το γέλιο λέγοντας αλήθειες. Το βέβαιο είναι ότι θα ήταν λάθος να πιστέψουμε πως ο ποιητής επιτίθεται στη δημοκρατία ως πολίτευμα, γιατί δεν πρέπει να παίρνουμε τους μετρητοίς τα όσα λένε οι χαρακτήρες του Αριστοφάνη και να τους καταλογίζουμε τις γνώμες που εκφέρουν. Ζώντας όμως ο ίδιος σε μια εποχή περισσότερο ή λιγότερο άκρατης δημοκρατίας ήταν φυσικό ως κωμικός ποιητής να σατιρίζει με οξύτητα τις αδυναμίες, τις υπερβολές και τα λάθη της, όπως αντίστοιχα θα ήταν φυσικό να σατιρίζει οποιοδήποτε άλλο καθεστώς επικρατούσε στις ημέρες του, αν του το επέτρεπαν βέβαια (Dover, 1981).

Μπορεί για τους πολιτικούς να υπάρχει το ορθό και το λάθος και να προτείνουν αυτό που οι ίδιοι θεωρούν σωστό, καταδικάζοντας το λάθος, για τον Αριστοφάνη όμως, παρ' όλο που αναπαριστά έναν αγώνα και μια σύγκρουση, δεν υπάρχει σωστή και εσφαλμένη πλευρά, όποιες και αν είναι οι προσωπικές του απόψεις. Βασικός στόχος του είναι να μας δώσει μια εικόνα των πραγμάτων, και μάλιστα μια εικόνα κωμική, και όχι να υπερασπιστεί μια συγκεκριμένη πολιτική (Gomme, 2007). Άλλωστε δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να λησμονούμε ότι η αρχαία κωμωδία παρουσιάζει παραδοσιακές θέσεις που συνδέονται με τις απαιτήσεις του κωμικού είδους, όπως παραδοξολογίες, υπερβολές, σάτιρα, πνευματώδη αλλά και χοντροκομμένα αστεία. Επιπροσθέτως, πολλές φορές ο ποιητής χειρίζεται με μεγάλη επιδεξιότητα θέματα όχι και τόσο σημαντικά, και αντίστοιχα αντιμετωπίζει με ελαφρότητα τα σοβαρά.

Ο Αριστοφάνης κατά την διάρκεια της μακράς σταδιοδρομίας του υπήρξε μάρτυρας πολλών ανακατατάξεων όπως είναι ο Πελοποννησιακός Πόλεμος, η δεσποτική εξουσία των δημαγωγών όπως ο Κλέων, ο Υπέρβολος, η ολιγαρχική κυριαρχία των Τριάκοντα Τυράννων, ο εμφύλιος πόλεμος που οδήγησε στην ανατροπή των Τριάκοντα και στην συμφιλίωση των παρατάξεων. Ο Αριστοφάνης πάντοτε επέκρινε ό,τι φαινόταν σε εκείνον πως έβλαπτε την ειρήνη και την πρόοδο της πόλης, και έτσι στα έργα του συναντάμε πολλές φορές αναφορές σε γεγονότα και κρίσεις που ταλαιπώρησαν την Ελλάδα, και ιδιαίτερα την Αθήνα, σε πολιτικό, νομικό, κοινωνικό,

οικονομικό και πολιτιστικό επίπεδο. Ο ποιητής εμφανίζεται ως υπερασπιστής του λαού που γίνεται θύμα υπερβάσεων της εξουσίας, όπως ακριβώς και οι σύμμαχοι των Αθηνών, που ασφυκτιούν υπό το βάρος, επώδυνων φόρων που τους επιβάλλουν οι διεφθαρμένοι δημαγωγοί και οι συκοφάντες, όπου αυτοί είναι που ασκούν και στην Αθήνα την πραγματική εξουσία (Ειρήνη, στ. 639-648).



*Εικόνα 11 Ο σαφής συμβολισμός της αφίσας του έργου όπως παρουσιάστηκε το 2017-2018 στο Tufts University*

Ο Αριστοφάνης συνδυάζει το υψηλό κωμικό πνεύμα με τη διδαχή, καθώς πίστευε πως με το χιούμορ και τη σάτιρα του θα βελτιώσει τα κακώς κείμενα και θα προφυλάξει την πόλη του από άστοχες επιλογές, βοηθώντας τους συμπατριώτες του να γίνουν καλύτεροι. Σε γενικές γραμμές τον ενδιαφέρει το γενικό καλό και προσπαθεί να το δείξει στους θεατές από όποια κοινωνική τάξη κι αν προέρχονται, σε όποια πολιτική

παράταξη κι αν ανήκουν, προκαλώντας πάντα γέλιο (Henderson, 2007).<sup>15</sup> Είναι γνωστό ότι η Αρχαία Ελληνική Κωμωδία αντλεί το υλικό της από την καθημερινή ζωή των Αθηναίων, τα λαϊκά ήθη και τα έθιμα της εποχής, τον κόσμο του πνεύματος, τη φιλολογική και πολιτιστική παραγωγή, την κοινωνική και ιδιαίτερα την πολιτική σκηνή. Γι' αυτό τον λόγο ο Αριστοφάνης παρουσιάζεται να καυτηριάζει την ανηθικότητα, την πλεονεξία, τη δημαγωγία και τη δικομανία των Αθηναίων και δεν διστάζει μάλιστα να ασκήσει αδυσώπητη κριτική σ' αυτά. Από την σάτιρα του ποιητή οι μόνοι που γλυτώνουν είναι οι αγρότες που παρουσιάζονται ως υπέρμαχοι υπερασπιστές της ειρήνης, αλλά και οι Ιππείς, οι νεαροί εκπρόσωποι της παλαιάς γαιοκτητικής αριστοκρατίας που ο ποιητής τους επαινεί, γιατί τους θεωρεί γνήσιους κληρονόμους της παραδοσιακής αθηναϊκής αρετής.

Εκείνο που πρέπει να τονισθεί είναι ότι ο Αριστοφάνης δεν έχει στόχο την πολιτειακή δομή της δημοκρατίας της Αθήνας, αλλά ασκεί κριτική στην πολιτική, αναπολώντας μια περασμένη περίοδο ασφάλειας και ευημερίας, που αντιπαραβάλλεται με την σύγχρονη ταλαιπωρία και ανασφάλεια. Από την άλλη, ο δήμος του Αριστοφάνη παρουσιάζεται να είναι τεμπέλης, αργόστροφος, άθυρμα στα χέρια των πολιτικών, οι οποίοι των εξαπατούν και πλουτίζουν οι ίδιοι σε βάρος του δημόσιου ταμείου. Φυσικά ο δήμος δεν είναι και εντελώς ανίκανος να ασκήσει με υπευθυνότητα την εξουσία ούτε έχει ποταπό χαρακτήρα. Μάλιστα, με την τελική ανάληψη του Δήμου ο ποιητής θέλει να τονίσει πως έπρεπε να ασκεί πιο ευσυνείδητα και με μεγαλύτερη επαγρύπνηση την εξουσία που του άνηκε. Εν ολίγοις, αυτό που καταδικάζει ο ποιητής, είναι ο τύπος του ηγέτη που κολακεύει υπερβολικά τον δήμο, υποβάλλει υπερβολικές διαβεβαιώσεις νομιμοφροσύνης και, παράλληλα, επιδεικνύει υπέρμετρο ζήλο στη δίωξη προσώπων που θα μπορούσαν να κατηγορηθούν για αντιπατριωτική αγωγή. Παράλληλα, ο ποιητής, στηλιτεύει τον πολιτικό ηγέτη εκείνον που προωθεί μέτρα, τα οποία προσφέρουν βραχυπρόθεσμα οικονομικά οφέλη σε πολλούς, αλλά δεν λαμβάνουν υπόψη τη μακροπρόθεσμη οικονομική εξασφάλιση (Cartledge, 2006).

---

<sup>15</sup>Όπως αναφέρει ο Henderson, "Οι κωμικοί ποιητές ήθελαν να ενθαρρύνουν τους Αθηναίους πολίτες να σκεφτούν την ζωή τους και τα πολιτικά τους καθήκοντα με διαφορετικό τρόπο. Οι κωμικοί ποιητές ήθελαν να προβεί ο δήμος σε μια ανασκόπηση των ψευδολογιών, των συμβιβασμών, της ιδιοτέλειας και της γενικής αλαζονείας των ηγετών του και να θυμηθεί εν τέλει ποιος σε τελευταία ανάλυση είχε την ευθύνη" (Henderson, 2007: 65).

#### 4.2 Η σεξουαλική αποχή ως κωμικό στοιχείο προώθησης της διδασχής στη *Λυσιστράτη*

Όπως προαναφέραμε, στη *Λυσιστράτη* συναντιούνται οι έγγαμες γυναίκες από την Αθήνα, τη Σπάρτη, τη Βοιωτία και την Κόρινθο και συμφωνούν με όρκο, αφού τις έπεισε η Λυσιστράτη ότι το μοναδικό αποτελεσματικό μέσο για την επίτευξη ειρήνης είναι να αρνηθούν την εκτέλεση των συζυγικών τους καθηκόντων, παρουσιάζοντας μας ένα θέμα τόσο λεπτό, με τρόπο άκομψο και χωρίς περιστροφές. Οι γυναίκες αμφιβάλουν ειδικά για την ικανότητα τους να αντέξουν, είναι ωστόσο υποχρεωμένες να μη δοθούν στους άνδρες τους εθελοντικά, αλλά να τους ερεθίζουν με προκλητική συμπεριφορά επιτελώντας ένα είδος πραξικοπήματος. Από την άλλη πλευρά, οι ηλικιωμένες γυναίκες, την ώρα που οι νεότερες συμφωνούν με όρκο την ερωτική αποχή, καταλαμβάνουν την Ακρόπολη, η οποία και φύλαγε στους ναούς της το θησαυροφυλάκιο της πόλης των Αθηνών, για να εμποδίσουν έτσι την κύρια πηγή διεξαγωγής του πολέμου, το χρήμα. Η επόμενη σκηνή παρουσιάζει την προσπάθεια των γερόντων να εισέλθουν βιαίως στην Ακρόπολη καθώς προσβάλλουν, πυρπολώντας, τις φραγμένες με εμπόδια θύρες των Προπυλαίων. Στην συνέχεια παρουσιάζεται ένας από τους νέους προβούλους που θέλει να πάρει τα χρήματα από την Ακρόπολη. Ούτε όμως εκείνος καταφέρνει να εισέλθει, αντ' αυτού αναγκάζεται να προβεί σε έναν εκτενή διάλογο με την ηρωίδα του έργου, και μέσα από αυτόν τον διάλογο ο ποιητής δράττεται της ευκαιρίας να παρουσιάσει το χρήμα ως βασική αιτία πολέμου.<sup>16</sup> Η Λυσιστράτη είναι σε θέση να εμποδίσει τις γυναίκες, οι οποίες είναι αδύναμες και ενδεχομένως να τρέξουν στους άνδρες τους: ο Αριστοφάνης παρουσιάζει, επί παραδείγματι, την περίφημη -εξαιτίας του σεξουαλικού ρεαλισμού- σκηνή του Κινησία και της γυναίκας του Μυρρίνης που ερεθίζει υπερβολικά τον σύζυγο της, αλλά στο τέλος δεν εκπληρώνει τους πόθους του.

Οι χοροί των ηλικιωμένων ανδρών και γυναικών της Αθήνας, αφού με την εμφάνιση ενός κήρυκα από τη Σπάρτη είχε γίνει ξεκάθαρο ότι και οι Σπαρτιάτες βρίσκονταν σε κατάσταση μέγιστης σεξουαλικής διέγερσης, ήταν πρόθυμοι να προχωρήσουν σε ειρηνευτικές διαπραγματεύσεις. Γίνεται επομένως φανερό ότι το μέσο με το οποίο επιτυγχάνεται η ειρήνη, είναι λιγότερο φανταστικό και έχει

---

<sup>16</sup> Η ηρωίδα διατυπώνει υπό μορφή παρομοίωσης την άποψη ότι οι γυναίκες θα χειρισθούν την πολιτεία και την πολιτική, όπως ακριβώς με το μαλλί. Αυτός ο βασικός πυρήνας των απόψεων της *Λυσιστράτης* αφορά προφανώς περισσότερο στην εσωτερική πολιτική, στην ομόνοια μεταξύ των αστών και στη συμφιλίωση των αντιθέσεων, παρά στην εξωτερική πολιτική και στην πολιτική και στον πόλεμο και συμβουλεύει, να ισχυροποιηθεί η Αθήνα μέσω της εξομάλυνσης των εσωτερικών συνθηκών (Handley, 1990).

προσαρμοστεί στα ανθρώπινα μέτρα. Η σεξουαλική αποχή απαιτεί κατά τρόπον τινά μόνο καλή θέληση και δεν επηρεάζεται από εξωγενείς παράγοντες. Το δε ποιητικό μέσο για την επίτευξη της συμφιλίωσης ανάμεσα σε άνδρες και γυναίκες αναδεικνύεται σε αυτή την κωμωδία σε πρωτεύον μοτίβο. Ακόμα και το σεξουαλικό στοιχείο, συμβολικά υπερτονισμένο, εμφανίζεται ως ένα μέρος της ολοκληρωμένης απόλαυσης της ζωής καθώς ο ερωτικός πόθος γίνεται μέσο που δημιουργεί διάθεση για ειρήνη.



*Εικόνα 12 Η σεξουαλική αποχή σταματά τον πόλεμο  
(πηγή [www.hectorcasanova.net/art/Lysistrata.jpg](http://www.hectorcasanova.net/art/Lysistrata.jpg))*

Συγκεκριμένα στην σκηνή με την Διαλλαγή (στ. 1114-1121), που παριστάνει τις διαπραγματεύσεις για την ειρήνη, ο Willamowitz-Moellendorf (1927 στο Μαρινοπούλου, 2007-2008: 59) προσθέτει: ο ποιητής εμφάνισε την Διαλλαγή ως μια γυμνή γυναίκα και τον πόθο για την ειρήνη την μετέτρεψε σε λάγνα επιθυμία για τα θέλγητρα αυτού του γύναιου. Οι χυδαίες αισχροτήτες που συνοδεύουν τους λόγους της



Λυσιστράτης είναι όντως άσεμνες. Εν προκειμένω, θα λέγαμε ότι η βασική ποιητική ιδέα ολόκληρης της κωμωδίας είναι η μετατροπή του πόθου για την ειρήνη σε πόθο των ανδρών για τις γυναίκες. Ο πόθος για τις γυναίκες, και συνεπώς για την ειρήνη, έχει βαθύτερο νόημα επειδή πρόκειται για τις δικές τους συζύγους και ο πόθος είναι αμοιβαίος. Βαθύτερο νόημα έχει ακόμη και η παρουσίαση του πολέμου, όταν δηλώνεται ξεκάθαρα ότι οι μητέρες είναι αναγκασμένες να θυσιάζουν τα παιδιά τους και όταν αναδεικνύεται η μοίρα των γυναικών που ο πόλεμος τους στέρησε το νόημα της ζωής τους.

Έτσι, η κωμωδία αυτή μας παρουσιάζει, έναντι των άλλων κωμωδιών του Αριστοφάνη για την ειρήνη, μια βαθύτερη ανθρώπινη διάσταση. Στην παράβαση της *Λυσιστράτης* τονίζεται ιδιαίτερα ο ρόλος των γυναικών στη λατρεία, και μάλιστα ειδικά σε εκείνη που αφορά στην Αθήνα και την Άρτεμη πάνω στην Ακρόπολη, μπροστά από την οποία παίζεται το έργο. Όταν εμφανίζεται η Λυσιστράτη στην Ακρόπολη υπενθυμίζει την παρθένο θεά που είναι προστάτιδα της πόλης, την Αθηνά Παλλάδα, ενώ ακόμα γνωρίζουμε ότι εκείνη την εποχή η ιέρεια της Αθηνάς Νίκης ονομαζόταν Μυρρίνη, σαν τη γυναίκα που ερεθίζει στο έπακρο τον άντρα της και η ίδια μένει ακλόνητη στις εκκλήσεις του συζύγου της. Επομένως, ο ποιητής μας δείχνει μια σπουδαία νίκη των γυναικών αριστοτεχνικά καμωμένη. Ιέρεια της Αθηνάς Πολιάδος ήταν τότε κάποια Λυσιμάχη, της οποίας το όνομα δεν μοιάζει μόνο ηχητικά με το όνομα της ηρωίδας μας Λυσιστράτης, αλλά και σημασιολογικά. Συγκεκριμένα, το όνομα της Ιέρειας σημαίνει τη γυναίκα που «κατευνάζει την μάχη», αλλά και το όνομα της Λυσιστράτης σημαίνει «την γυναίκα που καταργεί το στράτευμα» και η ίδια απευθυνόμενη στον Πρόβουλο αναφέρει ότι κάποτε τις γυναίκες θα τις αποκαλούν Λυσιμάχας (αυτές που καταπαύουν την μάχη), κάνοντας σαφές λογοπαίγνιο με το όνομα της.

### **4.3 Λυσιστράτη: η γυναίκα και ο έρωτας εναντίον του πολέμου**

Οι γυναίκες των Αθηνών, της Σπάρτης, της Βοιωτίας και της Κορίνθου που πήραν το μήνυμα της Λυσιστράτης, πρέπει να συγκεντρωθούν την αυγή, έξω από το σπίτι της, κοντά στην Ακρόπολη και να αποφασίσουν για την τύχη του πολέμου. Η ηρωίδα του έργου μας όμως, ανυπόμονη καθώς είναι, διαμαρτύρεται για την καθυστερημένη προσέλευση, και όταν πια εμφανίζεται πρώτη η Κλεονίκη, είναι ιδιαίτερα επιφυλακτική στις δικαιολογίες της γειτόνισσας για την καθυστέρηση. Παράλληλα, προκειμένου η Λυσιστράτη να ελαφρύνει το κλίμα, ανακοινώνει στις υπόλοιπες

γυναίκες, ότι από την σημερινή τους σύναξη, θα κριθεί η τύχη της Ελλάδας. Το όνομα της ηρωίδας, Λυσιστράτη, καθίσταται μια συμβολική μορφή και αποτελεί τόσο ανθρώπινο όσο και θεατρικό σύμβολο. Η Λυσιστράτη αντιπροσωπεύει την δυναμική γυναίκα που κατακτά την δύναμη και την εξουσία της πόλης, αποκηρύσσοντας την εχθρότητα των αντρών απέναντι στην καθολική ειρήνευση, αλλά και την ανικανότητά τους να δράσουν για το κοινό όφελος της πόλης. Ταυτόχρονα, η Λυσιστράτη αποτελεί φορέα και εκπληρωτή μιας μεγάλης ιδέας, που δεν είναι άλλη από την επιβολή της ειρήνης στην πόλη. Αναμφίβολα η Λυσιστράτη είναι η πιο συμβολική μορφή από άλλες ηρωίδες διαφόρων τραγωδιών, ενώ σε θεατρικό επίπεδο, είναι μια γυναικεία μορφή, διαμέσου της οποίας ο Αριστοφάνης διαχέει την ιδεολογία του, παρουσιάζοντας την αντίληψή του για το κωμικό, πέραν των αξιών που είχαν παγιωθεί στις αντρικές μορφές. Η ίδια εμφανίζεται στην σκηνή ως μια επαναστάτρια ή ακόμα ως πολιτικός μεσσίας, ως «σωτήρας», που διακατέχεται από αισθήματα αισιοδοξίας αλλά και φιλειρηνικά αισθήματα και έχει δύναμη και θέληση για την επίτευξη του σχεδίου της.

Σχετικά με την όψη της και την ερωτική της ζωή, δεν μας διασώζονται και πολλές μαρτυρίες και παραμένει άγνωστη η ηλικία της, η κοινωνική της θέση, αλλά και η οικογενειακή της κατάσταση. Το πιο πιθανό όμως είναι ότι η Λυσιστράτη προέρχεται από επιφανή οίκο, διαθέτει μόρφωση, και αυτό εξάλλου επιβεβαιώνεται και από τον τρόπο που μιλάει, ενώ φαίνεται να κατέχει την πείρα της συζυγικής συμβίωσης και διακατέχεται και από μητρικά αισθήματα, συνδυάζοντας με έναν τρόπο μοναδικό την πείρα της ωριμότητας αλλά και τη ζωνηράδα της νιότης (Henderson, 1980).

Είναι πολύ σημαντικό να τονισθεί σε αυτό το σημείο η διαφορά ανάμεσα στην ηρωίδα και τις άλλες Αθηναίες συζύγους, μια διαφορά μάλιστα που είναι καθοριστική και αποκαλύπτει την κωμική ουσία του έργου. Η εντύπωση για την ανωτερότητα της ηρωίδας εντείνεται από την ικανότητά της να υψώνεται σε ό,τι θεωρείται φυσικό και για τις υπόλοιπες γυναίκες και ο χορός προς το τέλος του έργου την καλεί να φανεί φαύλη, αγαθή, σεμνή, πολύπειρος (στ.1109) και στο σημείο αυτό κρύβεται το μυστικό της προσωπικότητάς της, το οποίο συντελείται από μια αρμονική ισορροπία όλων αυτών των αντιθέσεων. Επιπλέον, η Λυσιστράτη εκτός από δεινή και αγαθή, εμφανίζεται άγρια, φανατική, και αμείλικτη στη συμπεριφορά της για την επίτευξη της ειρήνης. Παρουσιάζεται όμως ταυτόχρονα και με θηλυκότητα και μόνο έτσι νομιμοποιείται να παρακινεί και τις άλλες γυναίκες σε ερωτική αποχή, μέσα δηλαδή από την δική της αυταπάρνηση. Από την άλλη θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως

αγαθή, γιατί νιώθει κρυφή συμπόνια για όλες εκείνες τις γυναίκες που χάνουν την νιότη τους, περιμένοντας τον υποψήφιο άντρα, αλλά και για τις ίδιες τις γυναίκες που έχει αρχίσει να τις καίει ο σαρκικός πειρασμός. Με λίγα λόγια η Λυσιστράτη αγωνίζεται να δώσει στις γυναίκες το μεγαλείο που τους αρμόζει.

Τα όπλα που χρησιμοποιεί η ηρωίδα είναι δύο βασικά, από τη μία η αντρική σοφία και από την άλλη η γυναικεία πονηριά και ενώ εκείνη είναι πιστή στο στόχο της, να σώσουν την Ελλάδα από τον πόλεμο, ταυτόχρονα είναι και πονηρή ως προς την στρατηγική της, να σώσουν την Ελλάδα εγκαταλείποντας τα συζυγικά τους κρεβάτια. Είναι πανούργα στις διπλωματικές κολακειές της προς την Σπαρτιάτισσα Λαμιτώ, την υποδοχή του Κινησία αλλά και στις διαπραγματεύσεις μεταξύ αθηναϊκής και σπαρτιατικής πρεσβείας και η σοφή ηρωίδα ξέρει ότι μόνο με την πειθώ των λόγων δεν θα φέρει το ποθητό αποτέλεσμα, γι' αυτό και φέρνει ενώπιον των αντρών τη Διαλλαγή γυμνή. Υπό την επίδραση της γυναικείας ανατομίας, οι δύο πλευρές θα δεχτούν την ειρήνη, μέσα σε ένα κλίμα ευωχίας και ικανοποίησης των πάντων.<sup>17</sup> Ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα των αριστοφανικών γυναικών είναι η ανάπτυξη του κοινότυπου με το παράλογο, του μυθικού με το γήινο, αλλά και η αντίθεση του συνηθισμένου με το ασυνήθιστο δημιουργεί ένα αμάλγαμα στοιχείων και η συγκέντρωσή τους ερμηνεύεται με δύο τρόπους : αρχικά δεν είναι γιορτή εγκεκριμένη από τους άντρες, επομένως θεωρείται κατά ένα μέρος αφύσικη και έπειτα το αποτέλεσμα της συγκέντρωσης είναι επιθυμητό, και κατ' επέκταση η συγκέντρωση είναι ωφέλιμη.<sup>18</sup>

Τα αισθήματα που εμπνέουν την Λυσιστράτη την φέρνουν πιο κοντά στον Τρυγαίο της Ειρήνης παρά στον Δικαιόπολη των Αχαρνέων. Όταν όμως παίχτηκε το έργο, η κατάσταση ήταν μάλλον διαφορετική από ό,τι το 421 π.Χ. που παίχτηκε η Ειρήνη. Συνέπεια της καταστροφής της Σικελικής εκστρατείας το 413 π.Χ. ήταν να αποστατήσει ένα μεγάλο μέρος της αθηναϊκής συμμαχίας, όπου οι Πελοποννήσιοι είχαν αναθαρρήσει με την προοπτική μιας αποφασιστικής νίκης, είχαν συμμαχήσει με

---

<sup>17</sup> Ο Dracoulides (1967), σελ.133 ισχυρίζεται ότι ο Αριστοφάνης δημιουργεί ένα εγκώμιο των δυναμικών, αυταρχικών, αρρενωπών, και δεσποτικών γυναικών, αντί να επιμένει στη σάτιρα και τον στιγματισμό της ματαιοδοξίας τους, της ελαφρότητας τους, της υποκριτικότητας τους, και της πανουργίας τους, γεγονός που πολλοί τότε τον είχαν χαρακτηρίσει ως μισογύνη. Ακόμη υποστηρίζεται ότι στα έργα του παρουσιάζει τις γυναίκες χρησιμοποιώντας το πρότυπο της μητέρας του, η εικόνα της οποίας αναδεικνύεται μέσα από εξέχουσες προσωπικότητες γυναικών μέσα στο έργο.

<sup>18</sup> Φαίνεται πόσο διαφοροούμενες παρουσιάζονται οι ενέργειες των γυναικών από την αρχή ως το τέλος, και όλα αυτά η σύγχρονη ερμηνευτική επιστήμη προσπαθεί να τα διαχωρίσει το ένα από το άλλο. Επιπροσθέτως θα λέγαμε ότι ο Αριστοφάνης με αυτό τον τρόπο προσπαθεί να προκαλέσει το γέλιο του θεατή, διαμέσου της εκμετάλλευσης των τυπικών στερεοτύπων για την γυναικεία φύση, έτσι ώστε χωρίς να επιτίθεται σε αυτά, απλώς να τα αξιοποιεί προς όφελος του κωμικού αποτελέσματος (Bowie, 2005 και Cartledge, 2001).

τους Πέρσες, και ένας στόλος από τις Συρακούσες είχε έρθει να τους βοηθήσει στο Αιγαίο. Όσο και αν η ζυγαριά έγερνε προς το μέρος των Πελοποννησίων, οι Αθηναίοι είχαν καταφέρει να ξεπεράσουν την κρίση του 413 π.Χ. με μεγάλη επιτυχία και όσο περνούσε ο καιρός τόσο πλήθαιναν και οι πιθανότητες των Αθηναίων να διατηρήσουν αμετάβλητη την ειρήνη- τέτοια είναι και η ειρήνη που επιδίωκε και η Λυσιστράτη.

Όπως και οι άλλοι Αθηναίοι, έτσι και η Λυσιστράτη δεν επιθυμεί να επιτύχει το τέλος του πολέμου αν το τίμημα θα είναι να βρεθεί σε πραγματικό κίνδυνο η Αθήνα.<sup>19</sup> Όπως και σε άλλα έργα του Αριστοφάνη, έτσι και στο εν λόγω έργο δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε με βεβαιότητα ότι η Λυσιστράτη προπαγανδίζει την ειρήνη δείχνοντάς μας τον πόλεμο έτσι όπως τον βλέπουν οι γυναίκες. Κρίνεται ακόμα αναγκαίο ως αναγνώστες αυτού του έργου να αναλογιστούμε τον λόγο εκείνο όπου οι Αθηναίοι της εποχής του Αριστοφάνη θεωρούσαν την θεατρική παρουσίαση γυναικών που συνεδριάζουν, συνωμοτούν και επιβάλλουν με την βία αλλαγή στην πολιτική, καθαρά φανταστική επινόηση, παρόμοια με την παρουσίαση των *Ορνίθων* που χτίζουν μια πόλη και εκβιάζουν τους θεούς να υποχωρήσουν, ή με την ιδιωτική ειρήνη που διατηρεί τα μέσα ο Δικαιόπολις στους *Αχαρνείς*.

Ο Αριστοφάνης, όπως ο Όμηρος και οι τραγικοί, έχει το χάρισμα εκείνο με το οποίο παρουσιάζουν τους ήρωες τους, όταν πραγματεύονται ένα θέμα, να χρησιμοποιούν τα επιχειρήματα που φαίνεται λογικό ότι θα χρησιμοποιούσαν τα ίδια πρόσωπα, αν ήταν πραγματικά, χωρίς να μας αποκαλύπτουν την πραγματική τους θέση. Βέβαια από τη Λυσιστράτη δεν λείπουν τα αστεία που έχουν ως στόχο τις ίδιες τις γυναίκες που παρουσιάζονται να αγαπούν το ποτό, (όπως το ίδιο συμβαίνει και με τις *Θεσμοφοριάζουσες*) και τη μοιχεία. Πάνω σε αυτό το θέμα της μοιχείας, ο αγανακτισμένος λόγος του Πρόβουλου έχει πολλές αναλογίες με τις κωμικές εκμυστηρεύσεις του μεταμφιεσμένου γέρου στις *Θεσμοφοριάζουσες* (469-501στ). Ακόμα δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι οι αρχαίοι Έλληνες, σε αντίθεση με τους Ευρωπαίους του 19<sup>ου</sup> και των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, είχαν την τάση να πιστεύουν ότι οι γυναίκες απολάμβαναν τη σεξουαλική πράξη περισσότερο από τους άνδρες.<sup>20</sup> Πράγματι, αυτή

---

<sup>19</sup>Ο Περικλής, όπως τον παρουσιάζει ο Θουκυδίδης, θα υποστήριζε και το 411 π.χ. ότι εξακολουθούσε να υποστηρίζει ως το θάνατο του, το 429 π.χ. Επικίνδυνο για το μέλλον της Αθήνας εκείνη την περίοδο θεωρούνται ότι δεν αποτελούσε αποφασιστική νίκη και ολοκληρωτική απόρριψη των πελοποννησιακών αιτημάτων. Ο Θουκυδίδης όμως δεν παρουσιάζει τον Περικλή ως εκπρόσωπο μιας άλλης αντίληψης κοινής σε όλους τους Αθηναίους, αλλά ως φορέα μιας άποψης που τον έφερνε αντιμέτωπο σε σημαντικό ρεύμα της κοινής γνώμης, που πίστευε ότι ο πελοποννησιακός πόλεμος δεν είχε ουσιαστικές διαφορές από άλλους πολέμους. Οπωσδήποτε, οι προηγούμενες διαπραγματεύσεις που είχαν οδηγήσει στην ειρήνη του 421 π.χ., σίγουρα επηρέαζε και τις απόψεις πολλών Αθηναίων το 411 π.Χ. (Dover, 1981).

<sup>20</sup>Υπήρχε ένας μύθος ότι, για το θέμα αυτό, διαφώνησε ο Δίας με την Ήρα και ζήτησαν τότε την γνώμη από τον Τειρεσία, που μια παράξενη μοίρα του έδινε τη δυνατότητα να μπορεί να κρίνει, γιατί ο ίδιος ήταν κάποτε γυναίκα.

η πεποίθηση συνδεόταν με τη μεγάλη εκτίμηση που είχαν για την ικανότητα του άντρα πολεμιστή να αντέχει στη στέρηση και την αντίστοιχα όχι μεγάλη εκτίμηση που είχαν για την γυναικεία μαλθακότητα. Ο Ξενοφών, στο εγκώμιο του Αγησιλάου, αναφέρει την εξαιρετική εγκράτεια του Σπαρτιάτη βασιλιά στα ερωτικά, παράλληλα με την αντοχή του στη ζέστη και στο κρύο και ακόμα περισσότερο την ανθεκτικότητα του στην κούραση και την νύστα (Ξενοφώντος Ελληνικά, 7,1,24). Οι αντιλήψεις αυτές εξηγούν και γιατί οι γυναίκες απορρίπτουν το σχέδιο της Λυσιστράτης, όταν το ακούνε για πρώτη φορά, και μόνο όταν οι γυναίκες από την Σπάρτη- όπου τα ήθη και τα έθιμα τους επέτρεπαν να γυμνάζονται, μόνο τότε συμφωνεί να το δοκιμάσει.

Ύστερα λοιπόν απ' όλα αυτά, δεν είναι παράξενο που οι γυναίκες δείχνουν σημάδια ότι κάμπτονται υπό το βάρος της απεργίας τους, πριν από τους άντρες. Μάλιστα μια ιδιοτυπία στην υπόθεση της Λυσιστράτης, που όμως δεν την προσέχουμε, είναι το γεγονός ότι η σεξουαλική απεργία δεν είναι στην πραγματικότητα απεργία όλων των γυναικών αλλά μόνο των συζύγων των Αθηναίων πολιτών. Οι δούλες, παλλακίδες, και οι εταίρες, πουέκαναν εφικτό και εύκολο στην Αθήνα τον εξωσυζυγικό έρωτα, δεν αναφέρονται πουθενά στο έργο. Η Λυσιστράτη μάλιστα στην αρχή του έργου αναφέρει πόσο δύσκολο είναι να βρει κανείς να αγοράσει τεχνητό πέος οκταδάκτυλον, αφότου αποσκίρτησε η Μίλητος, τόπος κατασκευής και εξαγωγής του συνηθισμένου αυτού εμπορεύματος. Στις *Θεσμοφοριάζουσες* πληροφορούμαστε ότι οι παντρεμένες γυναίκες έβρισκαν παρηγοριά στην αγκαλιά γεροδεμένων δούλων και μουλαράδων, κάτι το οποίο δεν υφίσταται στη Λυσιστράτη.

Εκείνο που έχει μεγάλη σημασία είναι ότι οι σεξουαλικές σχέσεις των αντρών μεταξύ τους ήταν τόσο αυτονόητες στην Αθήνα ώστε, αν κάποιος δεν είχε διαθέσιμη κάποια γυναίκα ή ακόμα και την ίδια του την σύζυγο, δεν χρειαζόταν να ψάξει και πολύ ή ακόμα και να ξοδέψει πολλά χρήματα, άλλωστε την περίοδο εκείνη αυτή υπήρχαν ιδιόκτητοι δούλοι. Στο σημείο αυτό έχουμε ένα δείγμα της συνήθειας του Αριστοφάνη να επιλέγει από την πραγματική ζωή μόνο όσα στοιχεία χρειάζονταν για να κατασκευάσει μια υπόθεση. Ακόμα ο ποιητής ενδεχομένως βλέπει τη ζωή στη Λυσιστράτη με οπτική γωνία διαφορετική από αυτήν που διακρίνουμε σε άλλα του έργα. Για παράδειγμα στους *Αχαρνείς*, στους *Σφήκες*, στην *Ειρήνη*, και στους *Όρνιθες* μας δίνεται η εντύπωση ότι η σεξουαλική ζωή του φυσιολογικού ανθρώπου συνίστατο

---

Η ετυμολογία του ήταν ότι από τη σεξουαλική ευχαρίστηση η γυναίκα αντλεί τα εννέα δέκατα και ένα μόνο δέκατο ο άντρας (Dover, 1981).

από ευκαιρίες που συνήθως δεν άφηνε ανεκμετάλλευτες, και ότι ο γάμος δεν πρόσφερε τίποτα παραπάνω από τους πρώτους λίγους μήνες στο κρεβάτι με μια όμορφη κοπέλα. Αυτές οι σκέψεις ίσως προέρχονται από τις φαντασιώσεις τις αχαλίνωτες, που φυσικά δεν ήταν απαραίτητο να αποτελούσαν μια ανάγλυφη εικόνα της αθηναϊκής πραγματικότητας.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup>Εύκολα μπορεί κανείς να πέσει έξω σχετικά με το τί ήταν «κανονικό» στην αρχαία ελληνική κοινωνία, και πρέπει πάντα να έχουμε κατά νου τί λέει ο Όμηρος για την γριά τροφό του Οδυσσέα την Ευρύκλεια: θυμόμαστε τί λέει ο "Όμηρος για τή γριά τροφό τοῦ 'Οδυσσέα, τήν Ευρύκλεια: ἀγοραστή ὁ Λαέρτη; κάποτε τήν εἶχε, ἀπό τό βίος του / εἴκοσι βόδια ἀκέρια δίνοντας, μικρή κοπέλα ὡς ἦταν, / και τήν τιμοῦσε ὅσο τό ταῖρι του τό γνωστικό στό σπίτι, / μά δέν τήν πλάγιαζε, ἡ γυναῖκα του μήν τύχει καί θυμώσει (α 430- 433, μτφρ. Ν. Καζαντζάκη - Ι. Κακριδή). Τη γενική άποψη ότι στην αρχαία Έλλάδα η γυναίκα δεν ήταν παρά σκεύος ηδονής την αντικρούει ὁ Α. W. Gomme, *Essays in Greek History and 'Οξφόρδη* 1937.

## 5. Αριστοφανική παρωδία και σεξουαλικό σκώμμα

### 5.1 Η έννοια και η χρησιμότητα της παρωδίας στο αριστοφανικό έργο

Μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι η γλώσσα του Αριστοφάνη συνδυάζει όλες τις γνωστές μορφές του αρχαίου ελληνικού λόγου. Περιλαμβάνει την υψηλή λυρική ποίηση και τους κλητικούς ύμνους στο ένα άκρο και φθάνει με την ίδια γλωσσική άνεση στην πεζότητα των βωμολογιών της αγοράς και του λιμανιού στο άλλο. Ως εκ τούτου, λαμβάνοντας υπόψη τα διαφορετικά επίπεδα της γλώσσας του πρέπει να υπολογίζουμε και την παρωδία, η οποία συμβάλλει στην υφολογική ποικιλία της κωμωδίας. Αρχικά, η παρωδία έχει ως σκοπό να εκθέσει την υψηλή ποίηση στην επίκριση και την σάτιρα, αφού αναπαράγει, παραποιεί και διαστρεβλώνει στοιχεία της σοβαρής ποίησης. Ο ποιητής εκμεταλλεύεται τις κωμικές δυνατότητες που του προσφέρει η ασυμφωνία μορφής και περιεχομένου, όταν ο μεγαλόπρεπος τραγικός λόγος συνδυάζεται με καθημερινές αθυροστομίες και χυδαιότητες.

Το τραγούδι, για παράδειγμα, των *Βατράχων* στους στίχους 209-220 αρχίζει με γνήσιο λυρικό ύφος και με την γραφικότητα των σύνθετων επιθέτων, τυπικών της χορικής ποίησης, αφήνει μια αίσθηση τραχύτητας και παράλληλα διανθίζεται με απρέπειες και παραδοξότητες. Αυτή η ποικιλία και η ρευστότητα στο ύφος, όπως στους στίχους 814-829 των *Βατράχων*, βοηθά τους θεατές να φαντάζονται τον επερχόμενο αγώνα ανάμεσα στον Ευριπίδη και τον Αισχύλο ως μια σύγκρουση άγριων ζώων ή ακόμη και ηρώων της μυθολογίας. Παρατηρούμε ακόμη ότι στα έργα του Αριστοφάνη κυριαρχεί ένα μείγμα διαφορετικών ειδών ύφους που παρουσιάζεται ως περίπλοκο και φαντασμαγορικό και ο ποιητής εκμεταλλεύεται κωμικά την παραφωνία που προκύπτει από την αντιπαράθεση της υψηλής ποίησης και της χυδαιότητας.

Στον Αριστοφάνη η παρωδία της τραγικής γλώσσας, αυτό που ονομάζουμε ως «παρατραγωδία» παίζει ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο. Ο ποιητής είθισται να 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. Αυτά τα χωρία μπορούν να γίνουν κατανοητά και να αναγνωριστούν ως ειδικά σύνολα χαρακτηριστικών που αποκλίνουν από το ήθος της κωμωδίας. Ωστόσο, ο Αριστοφάνης δεν αντιγράφει απλώς τη γλώσσα της τραγωδίας, αλλά επιλέγει λέξεις, στίχους και φράσεις που θεωρεί πως είναι τα πιο εξιδανικευμένα μορφολογικά στοιχεία, και τα παρουσιάζει, ώστε να μεγαλώνει το χάσμα ανάμεσα στον κώδικα της κωμωδίας και σε αυτόν της παρωδούμενης τραγωδίας. Το κωμικό αποτέλεσμα προκύπτει από την έντονη αντιπαράθεση ανάμεσα στο υψηλό τραγικό

ύφος, το οποίο αναγνωρίζει ο θεατής, και τις ανοίκειες για την τραγωδία καταστάσεις που βασίζονται κυρίως στο λεξιλόγιο της καθημερινής ζωής. Ο ποιητής τροποποιεί το πρωτότυπο κείμενο υποκαθιστώντας, προσθέτοντας και αφαιρώντας ορισμένα στοιχεία του, και αυτή η τεχνική της υπονόμευσης δημιουργείται από την ασυμφωνία με τα συμφραζόμενα, από τα σχόλια του συνομιλητή αλλά και από άλλες τεχνικές, όπως ο λόγος, η κίνηση και η μουσική που χρησιμοποιεί ο ποιητής για να ενισχύσει την παρωδία του.



*Εικόνα 13 Κωμικό προσωπείο: η δύναμη της σάτιρας*

Σε κάθε περίπτωση όμως θα πρέπει να τονίσουμε ότι η παρωδία θα μπορούσε να γίνει κατανοητή μόνο από θεατές που είχαν ήδη παρακολουθήσει ή διαβάσει τα παρωδούμενα από τον ποιητή έργα, ενώ είναι ακόμα γνωστό ότι την παρωδία, ως λογοτεχνική μορφή δευτέρου βαθμού, μπορούν να την χαρούν πλήρως οι αποδέκτες της, μόνον όταν, έχοντας οι ίδιοι μνήμη του λογοτεχνικού προτύπου, που αποτελεί στόχο της παρωδίας, είναι και σε θέση να αναγνωρίσουν το ήδη γνωστό υλικό, το οποίο χάρη στην κωμική στρέβλωση, “*detorsio in comicum*”, χρησιμοποιείται εκ νέου από το λογοτεχνικό κείμενο δευτέρου βαθμού για χιουμοριστικό σκοπό. Αυτό λοιπόν έχει ως αποτέλεσμα, το κοινό που γνωρίζει και έχει έρθει σε επαφή με το λογοτεχνικό κείμενο του πρώτου βαθμού, να ανακαλεί στη μνήμη του το κείμενο του δευτέρου βαθμού, το οποίο αποτελεί αντικείμενο χλευαστικής απομίμησης. Πρωτίστως θα πρέπει να επισημάνουμε ότι η παρωδία προϋποθέτει την ενεργοποίηση της σκηνικής μνήμης, και ενίοτε και της μουσικής μνήμης, που προφανώς μπορούσαν να διαθέτουν μόνο οι θεατές που είχαν παρακολουθήσει τη θεατρική διδασκαλία του παρωδούμενου



έργου καθώς είχε μεγάλη σημασία να είναι αναγνωρίσιμο το τραγικό πρότυπο. Αυτή λοιπόν η αναγνώριση είναι πολύ πιο απαιτητική από την απόλαυση των λογοπαιγνίων που βασίζονται σε υψηλές παρηγήσεις, καθώς αυτή η υφολογική παρωδία μπορεί να θεωρηθεί ως το υψηλότερο είδος κωμικής γλωσσικής τεχνικής και με την ίδια τεχνική ο ποιητής παρωδεί κομμάτια από τον διθύραμβο, το έπος, τον Αρχίλοχο, τον Στησίχορο και τον Πίνδαρο.

Η γλώσσα των χορικών του Αριστοφάνη με το μεγαλόπρεπο ύφος και την υψηλή λυρική έκφραση, πλησιάζει κατά πολύ τη γλώσσα των χορικών της τραγωδίας και πιο συγκεκριμένα η γλωσσική παρωδία λειτουργεί με βάση τα πιο συνηθισμένα χαρακτηριστικά του παρωδούμενου είδους. Ο ποιητής είναι σε θέση να μεταχειρίζεται για τον σκοπό αυτό το λεξιλόγιο και τη φρασεολογία της τραγωδίας στη γλωσσική μορφή του πρωτοτύπου, σχηματίζοντας όμως ο ίδιος τύπους και λέξεις στο ύφος του έργου που θέλει να παρωδήσει. Στην πραγματικότητα διανθίζει με αυτούς τους τύπους τη δική του γλώσσα, δημιουργώντας στιχομυθίες σχεδόν χωρίς νόημα· παραλείπει τα οριστικά άρθρα, χρησιμοποιεί κατάλληλο ποιητικό λεξιλόγιο και προσθέτει επικά μακρά φωνήεντα και συμβατικές ποιητικές μεταφορές. Αυτό το επίπεδο του περίτεχνου ύφους διατηρείται συνήθως μέχρι του σημείου αλλαγής στο ιδίωμα και μετάπτωσης από το υψηλό στο χαμηλό, που έχει ως στόχο να εμφανιστεί η ανατροπή ως μια κατάρρευση του υψηλού τραγικού ύφους. Συνεπώς, στο υφολογικό πεδίο η παρωδία έγκειται στη δυσαναλογία μεταξύ σοβαρής μορφής και ευτράπελου περιεχομένου (Silk, 2007).

Στο σημείο αυτό κρίνεται αναγκαίο ακόμη να αναφέρουμε ότι κάθε φορά που συναντάμε μια τραγική αναφορά σε κωμωδία του Αριστοφάνη, υπάρχει η υποψία για πρόθεση παρωδίας, αλλά αυτή η υποψία δεν θα πρέπει να είναι απόλυτα σωστή. Έτσι παρά την σημασία της παρωδίας στην αρχαία κωμωδία, θα ήταν λάθος να θεωρήσουμε κάθε τραγικό στοιχείο στην κωμωδία ως παρωδιακό καθώς οι περισσότερες από τις παρατραγωδίες που χρησιμοποιεί ο Αριστοφάνης δεν είναι παρωδίες. Στους διαλόγους και στους μονολόγους, στην παράβαση του χορού και στα αμοιβαία, κυριαρχεί η αττική διάλεκτος της εποχής και το λεξιλόγιο των διαλόγων και των μονολόγων είναι κυρίως αυτό της καθημερινής αθηναϊκής ζωής, με χρήση τεχνικών όρων, ρητορικών εκφράσεων, ποιητικών λέξεων και περίτεχνων μέτρων ενώ ακόμη θα λέγαμε ότι η γλώσσα του Αριστοφάνη, σε αντίθεση με την γλώσσα που κυριαρχεί στους διαλόγους και τους μονολόγους, παρέχει συχνά παραδείγματα γνήσιου λυρικού ύφους αλλά με ηθελημένες από τον ποιητή παρεμβολές πεζών παρατηρήσεων και χονδροειδών

κοπρολογικών στοιχείων. Ακριβώς λοιπόν αυτή η αντίθεση ανάμεσα στον πηγαίο λυρισμό των τμημάτων αυτών και στον γενικό τόνο των άλλων μερών της κωμωδίας συχνά οξύνεται και προσγειώνει το κοινό στην αθηναϊκή πραγματικότητα.

## **5.2 *Λυσιστράτη*: παρωδία και σεξουαλικό σκώμμα**

### **5.2.1 Θεματική και παρωδία**

Το θεματικό κέντρο της *Λυσιστράτης* περιστρέφεται γύρω από γήινα καθημερινά θέματα, τη συζυγική αγάπη και τη σεξουαλική πίστη. Ειδικότερα, η έκφραση του πάθους που αισθάνεται ο Κινησίας για την Μυρρίνη, κάτι το οποίο ο χορός των γερόντων αποκρούει, είναι ειλημμένη από την ίδια την ζωή. Από την άλλη, η ειρήνη πραγματοποιείται με κάποιες υποχωρήσεις και από τις δύο πλευρές και ο ποιητής τις διαλέγει ειδικά ώστε να του επιτρέπουν σεξουαλικά λογοπαίγνια. Η *Λυσιστράτη* πείθει τους Αθηναίους να παραιτηθούν από την Πύλο, που δεν ήταν αθηναϊκή κτήση πριν από τον πόλεμο, αλλά την είχαν κατακτήσει οι Αθηναίοι στις επιχειρήσεις, και παραμερίζοντας με ελαφρότητα τις διαμαρτυρίες τους πείθει και τους Σπαρτιάτες να παραιτηθούν από τρεις άλλες τοποθεσίες. Περισσότερο από την σκηνή των διαπραγματεύσεων, στο τέλος του έργου, με τον Σπαρτιάτη τραγουδιστή να επικαλείται και να υμνεί θεότητες τις οποίες αναγνώριζαν και οι Αθηναίοι, μας υπενθυμίζει έντονα ότι ευχαρίστηση πολύ μεγαλύτερη από τον πόλεμο δεν δίνει μόνο ο σαρκικός έρωτας αλλά και οι μεγάλες πανελλήνιες γιορτές, η ποίηση και ακόμα ο χορός. Είναι όμως αρκετά απίθανο να πίστευε ο Αριστοφάνης ή οποιοσδήποτε άλλος ότι οι Αθηναίοι, όσο και αν το επιθυμούσαν, μπορούσαν το 411 π.Χ. να συμφωνήσουν ειρήνη χωρίς παραχωρήσεις που θα τους εξασθένιζαν πολιτικά και οικονομικά πέρα από την αντοχή τους.

Ο Αριστοφάνης άλλωστε εμπνέεται από επίκαιρα θέματα και γεγονότα της ζωής μέσα στην πόλη. Παρά ταύτα, ο χαρακτήρας των κωμωδιών του είναι πανανθρώπινος, διότι οι μεμονωμένες περιπτώσεις από την καθημερινή ζωή της Αθήνας διευρύνονται και αποκτούν έτσι μια ισχύ που υπερβαίνει τα όρια του χρόνου. Τώρα, όσον αφορά την πολιτική σάτιρα, φαίνεται απόλυτα κατανοητό να λειτουργεί ως αντιπολίτευση ενάντια στην παράταξη που κυβερνά και καθήκον της είναι να προβάλλει τις αδυναμίες της κυβέρνησης. Γενικότερα, οι κωμωδίες του Αριστοφάνη έχουν δημιουργηθεί στο μεγαλύτερο μέρος τους σε μια εποχή που η αρμογή της αθηναϊκής δημοκρατίας είχε γίνει εύθραυστη από τον πόλεμο και τις εσωτερικές

ελλείψεις και εδώ ο ποιητής ενεργοποίησε τα όπλα της σκωπτικότητας.(Lesky, 2003 και Zimmermann, 2007).

### 5.2.2 Γλώσσα και παρωδία

Η μελέτη των λέξεων θα ξεκινήσει από ένα πιο γενικό και θεωρητικό επίπεδο, προκειμένου να φτάσει στη διερεύνηση του κωμικού των λέξεων στην κωμωδία και συγκεκριμένα στη *Λυσιστράτη*. Κρίνεται αναγκαίο στο σημείο αυτό να γίνει μια διάκριση ανάμεσα στο κωμικό που η γλώσσα εκφράζει και στο κωμικό που η γλώσσα δημιουργεί. Όσον αφορά το πρώτο θα μπορούσε να μεταφραστεί από μια γλώσσα σε μια άλλη, με κίνδυνο να χάσει το μεγαλύτερο μέρος του, καθώς περνά σε μια καινούργια κοινωνία διαφορετική εξαιτίας των ηθών της, της λογοτεχνίας και προπάντων των συνειρμών των ιδεών της. Το δεύτερο όμως είναι γενικό και αμετάφραστο, ό,τι είναι το οφείλει στη δομή της φράσης ή στην επιλογή των λέξεων, και στο έργο αυτό, το κωμικό εντοπίζεται στην ίδια την γλώσσα. Για παράδειγμα, η λέξη ή η φράση πολλές φορές έχει μια ανεξάρτητη κωμική δύναμη. Για να είναι ωστόσο μια μεμονωμένη φράση κωμική, θα πρέπει να περικλείει έναν έκδηλο παραλογισμό, ένα χονδροειδές λάθος, ή προπάντων μια αντίφαση στους όρους. Κωμικό αποτέλεσμα ακόμα μπορεί να επιτευχθεί όταν ο ακροατής υποκρίνεται ότι κατανοεί κυριολεκτικά μια φράση που χρησιμοποιείται μεταφορικά. Από τη στιγμή που η προσοχή συγκεντρώνεται στην υλικότητα της μεταφοράς, η ιδέα που εκφράζεται γίνεται κωμική. Ίσως μια ακόμα μεγαλύτερη συστηματοποίηση θα κατέληγε σε τρεις θεμελιώδεις νόμους κωμικού μετασχηματισμού των προτάσεων.

Η γλώσσα καταλήγει σε αστεία αποτελέσματα μόνο επειδή είναι έργο ανθρώπινο, πλασμένο όσο ακριβέστερα γίνεται με βάσει τις μορφές του ανθρώπινου πνεύματος. Ο Αριστοφάνης έχει ένα σπάνιο ανθρώπινο πνεύμα, που χιούμορ την γλώσσα που χρησιμοποιεί με ποικίλες μεθοδεύσεις. Η γλώσσα του είναι καλειδοσκοπική και ευρηματική, οι δε λυρικές του συνθέσεις διαθέτουν άλλοτε χιούμορ, άλλοτε σοβαρότητα, και άλλοτε κομψότητα. Ο ποιητής διέθετε οξύ αισθητήριο στο παράλογο και στο πομπώδες ύφος. Τα πιο προσφιλή του όπλα είναι η παρωδία, η σάτιρα και η μέχρι τα όρια της φαντασίας του υπερβολή. Από την άλλη, οι προσφιλέστεροι στόχοι του δεν ήταν άλλοι από τους πολιτικούς και τις νεωτερικές εκδηλώσεις στα ήθη της πολιτικής και κοινωνικής ζωής. Γενικότερα καμία κοινωνική τάξη, ηλικία, επάγγελμα, δεν θα μπορούσε να εξαιρεθεί από την Αριστοφανική σάτιρα ([oxfordre.com/classics](http://oxfordre.com/classics)).

Όσο άφθονα λοιπόν έχει γίνει η αξιοποίηση αυτής της κωμικότητας από τον ποιητή, μολαταύτα φορέας αυτού του χιούμορ είναι η ίδια η γλώσσα, ενώ θα πρέπει να τονισθεί σε κάθε περίπτωση ότι ο Αριστοφάνης θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ανεξάντλητος στη συσσώρευση συχνά μεγαλοφυών, και ενοχλητικών λογοπαιγνίων. Αντιστρέφει τη σημασία της λέξης και χρησιμοποιεί παρηχήσεις, μέσα δηλαδή που σε όλες τις εποχές είναι συνηθισμένα στη γλώσσα του λαού. Το ίδιο συμβαίνει όταν εκμεταλλεύεται όλες τις δυνατότητες διαστροφής και παρερμηνείας που του προσφέρουν τα κυρία ονόματα και κάνει ακόμα χρήση πολυσύνθετων λέξεων στις παραβάσεις και στα αγωνιστικά μέρη του έργου. Το βασικότερο στρώμα της γλώσσας που χρησιμοποιεί είναι η αττική διάλεκτος, όπως την μιλούν στην εποχή του και ο δημώδης χαρακτήρας της γλώσσας του είναι ιδιαίτερα έκδηλος στον λεξιλογικό του θησαυρό. Αυτό συμβαίνει βέβαια όχι μόνο γιατί η κωμωδία προέρχεται από τις διονυσιακές τελετές, και είναι φυσικό να απηχεί την σκωπτική ελευθεροστομία και την ακόλαστη βωμολοχία των διονυσιακών κώμων, αλλά και γιατί στο στόμα των προσώπων της αρχαίας κωμωδίας, που ανήκαν πολλές φορές στα κατώτερα και ταπεινότερα κοινωνικά στρώματα, όπως συκοφάντες, βυρσοπώλες, γεωργοί, δούλοι, κάπηλοι, κόλακες κ.α. δεν αρμόζει βέβαια λόγος κομψός, αβρός, και λεπτεπίλεπτος.

Ενώ, όμως όχι σπάνια κάτω από αυτό το επίπεδο της κοινής αττικής, από την άλλη «αδράχνει και με τα δύο χέρια από τον πλούσιο θησαυρό της ποιητικής γλώσσας». Αυτό το κάνει κυρίως με σκοπό να επιτύχει κωμικό αποτέλεσμα παρωδώντας τον υψηλό τραγικό τόνο. Χρησιμοποιεί ακόμα, πότε πότε, ιδιαίτερα στα λυρικά μέρη, και ποιητικούς τύπους χωρίς τέτοια πρόθεση. Κάπως έτσι η ποικιλία της γλώσσας γίνεται ακριβώς ο καθρέφτης της ποικιλίας του περιεχομένου μέσα στην οποία πραγματικά και φανταστικά στοιχεία ανανιγνύονται με ανεπανάληπτο τρόπο (Lesky, 2003 και Thiery, 2001).

Η «κωμική λέξις» του Αριστοφάνη είναι ποικίλη, πολυσύνθετη και ανάμεικτη από διάφορα λεκτικά στοιχεία, άλλα διαλεκτικά και ποιητικά και άλλα γνήσια και καθαρά αττικά. Ο κωμικός του λόγος με την ελευθερία της γλώσσας και τη μαγεία της ποίησης πετυχαίνει να προκαλεί αβίαστα το ηχηρό γέλιο του θεατή, όμως σε κάθε περίπτωση, η μελέτη του κωμικού λόγου του Αριστοφάνη προβάλλει ως αναγκαία, όχι μόνο ως μέσου έκφρασης της κωμικής κατάστασης ή ως φορέα κωμικότητας, αλλά κυρίως ως στοιχείου που συμβάλλει στην δημιουργία, την εξέλιξη και την ολοκλήρωση των κωμικών δρωμένων (Σπυρόπουλος, 1988). Προκειμένου όμως να επιτευχθεί μια ενδελεχής έρευνα του κωμικού των λέξεων του Αριστοφάνη και συγκεκριμένα στο

έργο *Λυσιστράτη*, θα πρέπει πρωτίστως να γίνουν κάποιες απαραίτητες ομαδοποιήσεις, εφόσον είναι ποικίλες οι τεχνικές από τις οποίες απορρέει κωμικό αποτέλεσμα. Θα πρέπει επομένως να επισημάνουμε ότι η παρωδία, η αισχρολογία, ο υπαινιγμός και τα διάφορα λογοπαίγνια-ευφρολογήματα, τα σχήματα λόγου, η επιλογή των ονομάτων από τον ποιητή, το σχήμα ‘παρά προσδοκίαν’, η ειρωνεία, και τέλος το σκώμμα, που αφορά και την παρούσα εργασία μας, είναι ιδιαίζουσες εκφράσεις του κωμικού που ενέχουν μια ιδιαίτερη γλώσσα.

Αρχικά οι αριστοφανικές κωμωδίες αναπτύσσουν και προβάλλουν σε πολυάριθμα σημεία τους διακειμενικές σχέσεις με άλλα δραματικά κείμενα, τα οποία ανήκουν κατά πρώτο και κύριο λόγο στο είδος της τραγωδίας, αλλά και με άλλα λογοτεχνικά είδη όπως το έπος και η λυρική ποίηση, ακόμα και με θρησκευτικά ή τελετουργικά κείμενα. Λαμβάνουν την ιδιαίτερη μορφή της παρωδίας, όρου που ανάγει τη δημιουργία και τη χρήση του ήδη στην ελληνική αρχαιότητα (Αριστοτέλους Ποιητική 2, 1448a 12: [Ἠγήμων ὁ Θάσιος]). Από τη λέξη *παρωδός* σχηματίστηκε το αφηρημένο ουσιαστικό *παρωδία*, που για πρώτη φορά συναντάται στον Ευριπίδη (Ευριπίδου *Ιφιγένεια ἐν Αὐλίδι* στ. 1147). Ο όρος λοιπόν «παρωδία», δηλώνει την ευτράπελη ή ακόμα και την γελοιογραφική παραποίηση ενός αναγνωρίσιμου προτύπου, και αυτό είτε προς χάριν μόνο της μεταθεατρικής λειτουργίας, που προσφέρει η ασυμφωνία μορφής και περιεχομένου, όταν η γλωσσική τραγική έκφραση και οι αναφορές σε γνωστές τραγικές καταστάσεις συνδυάζονται με χυδαιότητες ή με έγνοιες της καθημερινότητας, είτε προς χάριν μιας κοινωνικής και ιστορικής κριτικής, που τότε στην παρωδία στα ηθικά και ρητορικά εδάφη της σάτιρας. Όπως συμβαίνει λοιπόν και στην δραματική παρωδία, έτσι και στις αριστοφανικές παρωδίες γίνεται ένα παιχνίδι συσχετισμών και αποκλίσεων με τα παρωδούμενα πρότυπα, που ασκούν κριτική σε συγκεκριμένες αισθητικές επιλογές και καλλιτεχνικές αξίες και αναπτύσσουν διάλογο με τη γενικότερη θεατρική παράδοση, καλώντας τον εκάστοτε αρχαίο αναγνώστη να παρακολουθήσει, να κατανοήσει και να απολαύσει όλο το εύρος των μετασχηματισμών που υφίσταται.

Πιο συγκεκριμένα, αφενός σατιρίζεται ο τραγικός ποιητής και από την άλλη προκαλείται το γέλιο ή καλύτερα σατιρίζεται ο τραγικός ποιητής για να προκληθεί γέλιο. Άλλωστε η εμμονή της αριστοφανικής και γενικότερα της αρχαίας κωμικής δραματουργίας στην τραγωδία υπήρξε ο λόγος που αρχαίοι σχολιαστές εφηύραν τον πιο εξειδικευμένο όρο «παρατραγωδία», για να δηλώσουν ακριβώς την κωμική μίμηση τραγικών θεματικών, δομικών και μορφολογικών στοιχείων, ένα από τα πλέον

διασκεδαστικά και αρκούντως διδακτικά δραματολογικά ευρήματα του κωμωδιογράφου.<sup>22</sup> Οι μορφές που η παρατραγωδία έλαβε στις σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη είναι πολλές, όπως για παράδειγμα η παρώδηση του τραγικού ύφους (αντιθέσεων, οξύμωρου, αναδίπλωσης, αποστροφής, στιχομυθίας), τραγικών θεματικών μοτίβων και ψυχολογικών τόπων, χρήσης των σκηνικών μηχανημάτων και συγκεκριμένων δομικών στοιχείων της τραγωδίας (πρόλογος, κομμός, μονωδία, αναγγελίες), ενώ πολύ συχνή είναι και η παρωδία στίχων, δηλαδή η διείσδυση σύντομων τραγικών χωρίων στο κωμικό κείμενο. Η γλωσσική, μετρική, και υφολογική διαφορά τους και πιθανότατα ο τρόπος της παραγλωσσικής και κινησιολογικής υποστήριξής τους καθιστούσε αντιληπτή από το αρχαίο κοινό την ιδιαίτερη προέλευση τους και ενίσχυε την κωμικότητα της αιφνίδιας και παρείσακτης εμφάνισής τους. Όταν δηλαδή ο Αριστοφάνης επιδίωκε την παρωδία, το επίπεδο της γλώσσας των διαλογικών μερών εκτοξευόταν σε παράλογα ύψη, η διάλεκτος και τα μέτρα διαφοροποιούνταν, ώστε να ταιριάζουν. Συχνά η ανάμιξη των υφολογικών τρόπων ήταν τόσο σύνθετη, που αποδείκνυε την εξαιρετική ικανότητα του κωμωδιογράφου για ποικιλία και πληθωρικότητα. Επιπλέον, ο Αριστοφάνης εκμεταλλευόταν και τη μετρική μορφή, προκειμένου να αναδείξει την παρωδία, ενώ η χρήση των μέτρων ήταν αριστοτεχνική. Οποτε, για παράδειγμα, ήθελε να διακωμωδήσει το τραγικό ύφος στα διαλογικά μέρη ακολουθούσε τους κανόνες των τραγικών ιάμβων.

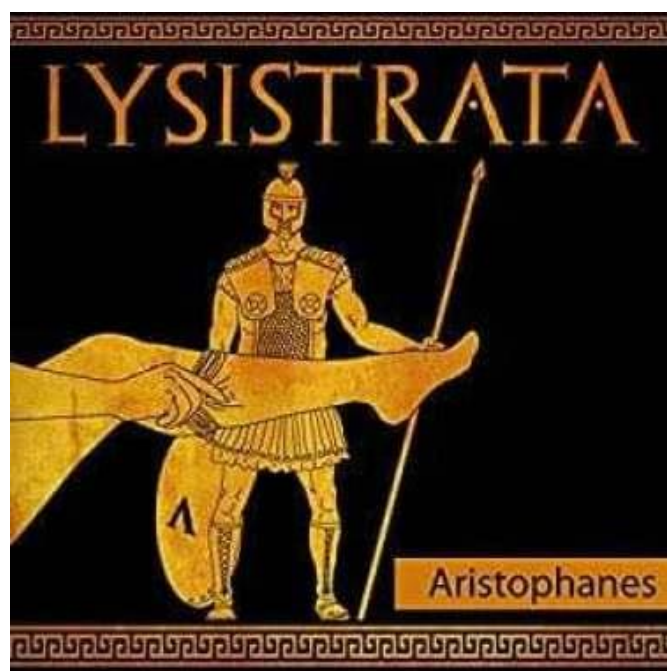
Στην κωμωδία σπάνια παρωδείται ποίηση που να μην είναι θεατρική, ενώ ένας ιδιαίτερος τύπος στιχουργημάτων αποτελούσε στόχο πολύ πρόσφορο για γελοιοποίηση. Πρόκειται για τους χρησμούς, συντιθέμενους στο μέτρο και στη γλώσσα της ηρωικής ποίησης. Οι χρησμοί αυτοί σώζονταν τόσο στην προφορική παράδοση όσο και σε ιδιωτικές συλλογές και συχνά τους απέδιδαν σε μεγαλειώδεις προσωπικότητες που ήταν προικισμένες με θεία έμπνευση.

Η βασικότερη ασεβής στάση που εκδηλώνεται με την παρωδία των χρησμών επεκτείνεται και στην καμιά φορά, χυδαία, κωμική διασκευή και εκμετάλλευση τυπικών εκφράσεων που συνδέονται με την θρησκευτική τελετουργία. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα φανερό στις παρωδίες των προσευχών, και οι επικλήσεις προς τους θεούς άλλοτε γίνονται αντικείμενο παρωδίας αυτές καθαυτές και άλλοτε εντάσσονται σε μια

---

<sup>22</sup> Βλ. Αναγνωστόπουλος (1924), σελ.9 Σύμφωνα με τον μελετητή, η παρωδία των τραγικών αποτελεί το όχημα μέσω του οποίου ο Αριστοφάνης καταλήγει στην παραβίαση του πλαισίου. Η διαδικασία που ακολουθεί είναι συνήθως η εξής: ο ποιητής υποβάλλει μια δεδομένη τραγωδία με τη βοήθεια των παραπομπών ή με στοιχεία της πλοκής του έργου και έτσι, έχει στη διάθεση του ένα έτοιμο τραγικό πλαίσιο που μπορεί στην συνέχεια να παραβιάσει.

ευρύτερη λογοτεχνική διακωμώδηση· αποτελούν δηλαδή μόνο το μέσο για κάποιο άλλο σκοπό. Υπάρχουν ωστόσο και κάποιες κατηγοριοποιήσεις στις παρωδίες των προσευχών ανάλογα με την μορφή, την περίσταση της εκφώνησης της προσευχής, και ανάλογα με τον τρόπο δημιουργίας του κωμικού, αλλά και την γνώμη του κωμικού προσώπου που εκφράζει την παρωδία. Ο ποιητής μας διακρινόταν για την ικανότητα του να περνά από την παρωδία των αρχόντων και των στρατηγών της αθηναϊκής δημοκρατίας, στην παρωδία των θεών και μάλιστα μπροστά στα ιερά του Διονύσου, αλλά και μπροστά στους απλούς πολίτες που πήγαιναν για να γελάσουν με τα ίδια τους τα ελαττώματα. Η παρωδία του Αριστοφάνη έχει μια πολυδιάστατη μορφή που συμπεριλαμβάνει πρόσωπα, θριαμβευτικά γεγονότα, πολιτικές, διπλωματικές, δικαστικές μελέτες και λόγιοι, φιλοσοφικοί στοχασμοί, όλα κάτω από το πρίσμα της συγγραφικής πέννας του μεγάλου ποιητή. Με την διακωμώδηση μάλιστα των θεών, αλλά και κάθε μορφής δυνάστη, πολιτικού ή θρησκευτικού, ο θεατής αισθανόταν να ενισχύεται ψυχολογικά και αυτό αποτελούσε το μέσο με το οποίο ο θεατής θα έπαιρνε την εκδίκησή του από τις υπεράνθρωπες δυνάμεις που κυριαρχούν τον κόσμο.



*Εικόνα 14 Σύγχρονη αρχαιοπρεπής απεικόνιση της αντιπαράθεσης έρωτος (γυναίκας)-πολέμου στη Λυσιστράτη*

### 5.2.2 Παραδείγματα παρωδίας-σεξουαλικού σκώμματος στη *Λυσιστράτη*

Στη *Λυσιστράτη*, όπως και στις υπόλοιπες τραγωδίες του Αριστοφάνη δεν θα μπορούσε να λείπει το προσφιλές αυτό μέσο δημιουργίας του κωμικού. Μάλιστα θα μπορούσε να ειπωθεί ότι παρωδείται το μοτίβο του ήρωα-σωτήρα των τραγωδιών του Ευριπίδη. Η *Λυσιστράτη* θέτει μπροστά της ένα τέτοιο σκοπό που μόνο με τους μυθολογικούς ήρωες θα μπορούσε να συγκριθεί και αυτό θα λέγαμε ότι αποτελεί μια σημαντική ιδιομορφία στην αριστοφανική παρωδία των τραγικών ποιητών. Το γελοίο στην παρωδία των πράξεων τέτοιων σωτήρων, όπως η *Λυσιστράτη*, προβάλλεται ως το μέσο για έξυπνη κωμική ευχαρίστηση και όχι ως μέθοδος για τη σατιρική διακωμώδηση του, ενώ συγχρόνως προκαλεί τη συμπάθεια των θεατών για το προβαλλόμενο πρόσωπο (Willamowitz-Moellendorf, 1927).

Έτσι λοιπόν παρωδία ποικίλων ειδών συναντάμε στον στίχο **37**, όπου ο Αισχύλος χρησιμοποιεί την λέξη «έπιγλωττησομαι», η οποία δεν ανήκει στην υψηλή ποίηση, αλλά στην ιερατική γλώσσα, έπειτα στον στίχο **42** όπου ο στίχος εκφέρεται με ένα υψηλό τραγικό ύφος, στον στίχο **122**, στίχοι με ημι-τραγικό ύφος, καθώς οι γυναίκες παρεμβάλλουν στα λόγια της *Λυσιστράτης* όρκους που όμως επί της ουσίας περιέχουν κωμικές υποσχέσεις. Στον στίχο **138-9**, υπάρχει υπαινιγμός στην δεύτερη *Τυρώ* του Σοφοκλή, που παραστάθηκε μετά το 420 π.χ, όπου η *Τυρώ* αποπλανήθηκε από τον Ποσειδώνα και γεννήθηκαν ο Πελίας και ο Νηλέας, τους οποίους απομάκρυνε με ένα πλοιάριο. Βοσκοί περισυνέλεξαν τα παιδιά που αργότερα μέσα στην τραγωδία ξαναενώθηκαν με την μητέρα τους. Στον στίχο **145**, έχουμε μια κωμική παραλλαγή μιας κατά ένα τρόπο παροιμιακής φράσης, που εντοπίζεται στον *Ξενοφώντα*. Στο σημείο αυτό προβάλλεται η πίστη ότι οι άντρες ως ικανότατοι πολεμιστές, άντεχαν στην στέρηση και την αντίστοιχα όχι μεγάλη εκτίμηση που είχαν για την γυναικεία μαλθακότητα. Ο *Ξενοφών*, στο εγκώμιο του Αγησιλάου αναφέρει την εξαιρετική εγκράτεια του Σπαρτιάτη βασιλιά στα ερωτικά, παράλληλα με την αντοχή του στη ζέστη και στο κρύο και στην ανθεκτικότητα στην κούραση και την νύστα. Οι αντιλήψεις αυτές εξηγούν και τον λόγο που οι γυναίκες απορρίπτουν το σχέδιο της *Λυσιστράτης*, όταν το ακούνε για πρώτη φορά, και το δέχονται μόνο όταν η γυναίκα από την *Σπάρτη*- όπου τα ήθη και τα έθιμα επέτρεπαν να γυμνάζονται οι γυναίκες και να γίνονται όπως τις έβλεπαν οι άλλοι Έλληνες, αντρογυναίκες-, συμφωνεί να δοκιμάσει. Το επαινετικό επιφώνημα της *Λυσιστράτης* στον στίχο 145, αποτελεί λοιπόν τυπική προσαρμογή μιας τυπικής έκφρασης που την συναντάμε στα Ελληνικά του *Ξενοφώντος* (Κακριδής, 1982).



Στον στίχο **184-97**, η Λυσιστράτη είχε την ιδέα να επικυρώσουν το σχέδιο της, και με όρκο παρωδεί την προσφορά θυσίας των *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου. Οι γυναίκες βέβαια δεν ορκίζονται πάνω σε ασπίδα, όπως οι επτά ήρωες, αλλά σε έναν μεγαλύτερο κύλικα με κρασί, καθώς όπως επισημαίνει η Καλονίκη, το σχέδιο της Λυσιστράτης που αφορά την λήξη των εχθροπραξιών και του πολέμου και την εγκαθίδρυση της ειρήνης, απαιτεί σπονδή κρασιού και όχι αίματος. Το γεγονός ακόμα ότι η αρχική τους σκέψη ήταν να προσφέρουν θυσία σε μια ασπίδα δεν σημαίνει ότι δεν υπήρχε καθόλου βωμός (Henderson, 2007, Bowie, 2005). Στον στίχο **155**, πιθανότατα η Λαμπιτώ παραφράζει τον Ίβυκο και το έπος «Μικρά Ιλιάς», όπου αναφέρει ότι όταν ο Μενέλαος είδε το γυμνό στήθος της Ελένης, άφησε το ξίφος να πέσει από τα χέρια του. Αυτή βέβαια η ιστορική αναφορά έρχεται να ενισχύσει την διαβεβαίωση της Λυσιστράτης ότι οι άντρες έχουν την ίδια με τις γυναίκες ανάγκη για ερωτική επαφή και θα είναι ανίκανοι να αντισταθούν στην επιθυμία.<sup>23</sup>

Στον στίχο **203-39**, παρά τα ιερατικά και παρατραγικά στοιχεία στην προετοιμασία της θυσίας από μέρος της Λυσιστράτης, τα οποία προσδίδουν στη διαδικασία σοβαρή χροιά, η τελετή του όρκου παρουσιάζεται αποκλειστικά, για να προκαλέσει γέλιο. Αυτό σημαίνει ότι η κωμική πράξη αντιδιαστέλλεται με την πομπώδη γλώσσα. Θα μπορούσε να ενταχθεί στην κατηγορία των προσευχών με μορφή όρκου. Η Καλονίκη επαναλαμβάνει μετά τη Λυσιστράτη μια σειρά από υποσχέσεις που αφορούν ερωτικές δραστηριότητες, στις οποίες οι γυναίκες δεν θα επιδίδονται πλέον προς χάριν των συζύγων τους. Οι ποικίλες πράξεις που απαριθμούνται έχουν ως σκοπό να υπογραμμίσουν τη λαγνεία των γυναικών, ενώ ο κατάλογος με τις ερωτικές ηδονές που οι γυναίκες απαρνούνται με τον όρκο δημιουργεί ένα σατυρικό σύνολο σχετικά με αυτό το θέμα. Ωστόσο, το ερωτικό χιούμορ στο συγκεκριμένο χωρίο είναι ευχάριστο και πικάντικο. Οι εραστές, που δεν είχαν εμφανιστεί μέχρι στιγμής, κάνουν την εμφάνισή τους στο στίχο 212-4, αλλά δεν είναι παρά προς χάριν του αστείου μέσα στα πλαίσια της σάτιρας και το κωμικό επιτυγχάνεται ακόμα περισσότερο με την υπερβολή που διακρίνει τον όρκο (Henderson, 2007). Στον στίχο **253**, με μια βαρύγδουπη φράση κατά την έξοδο των γυναικών που έλαβαν μέρος στον πρόλογο, ο Αριστοφάνης υπαινίσσεται τις απόψεις του Ευριπίδη για το φύλο των γυναικών. Στους στίχους **317-8**, έχουμε άλλη μια παρωδία προσευχής. Μια τυπική επίκληση προς τους θεούς αποτελούνταν από τα εξής τρία μέρη: αρχικά την επίκληση των επιθέτων, μνεία των

---

<sup>23</sup> Μικρά Ιλιάς T. W. Allen. Oxford πρβλ. Ευριπίδου Άνδρομάχη, 628-30.

προηγούμενων επεμβάσεων του θεού και τέλος την ικεσία. Ωστόσο, τα τυπικά αυτά μέρη προσαρμόζονται, ώστε να δημιουργήσουν κωμικές καταστάσεις. Στη συγκεκριμένη επίκληση παρωδείται το τμήμα της ικεσίας, καθώς ο χορός των γερόντων παρακαλεί τη θεά να τον βοηθήσει σε μια εξαιρετικά κωμική αποστολή.

Οι λέξεις του στίχου 365 χρησιμοποιούνται από τον Ευριπίδη στις Βάκχες και η απειλή αποτελεί ένα ωραίο παράδειγμα της ανάμιξης του αρχαϊκού στιλιζαρισμένου ύφους της τραγωδίας με διάφορα άλλα λαϊκίστικα στοιχεία. Ακόμη, στον στίχο **368**, γίνεται μνεία στον Ευριπίδη και συγχρόνως σατιρίζεται και ο ίδιος ο ποιητής, αλλά και η γνώμη του για τις γυναίκες. Στον στίχο 491, η λέξη «κορκορυγή» είχε χρησιμοποιηθεί ήδη από τον Αισχύλο με τη σημασία της ταραχής, ωστόσο γίνεται φανερό ότι ο ποιητής το αξιοποιεί κωμικά στον εν λόγω απόσπασμα.<sup>24</sup> Στον στίχο 513-4, παρωδείται ένα είδος πολιτικής ρητορικής, όμως η Λυσιστράτη παραλείπει να αναφερθεί στους λόγους που οδήγησαν στην αναθέρμανση των εχθροπραξιών με την Σπάρτη το 418 π.Χ.

Στον στίχο **532-6 και 599** μέχρι και **607**, θα μπορούσε να γίνει ένας παραλληλισμός των γυναικών με το πρότυπο των Λημνίων γυναικών όπου σύμφωνα με τον μύθο αυτό, η Αφροδίτη οργίστηκε με τις γυναίκες και τις τιμώρησε με μια απαίσια μυρωδιά, έτσι ώστε οι άντρες να τις εγκαταλείψουν για τις δούλες από την Θράκη. Για να εκδικηθούν, οι γυναίκες σφάγιασαν τους άνδρες τους και όλους τους άντρες του νησιού, εκτός από τον βασιλιά Θόαντα, τον οποίο έσωσε η κόρη του Υψιπύλη, είτε κρύβοντας τον σε φέρετρο και πετώντας στην θάλασσα είτε ντύνοντας τον Διόνυσο και οδηγώντας τον στην ακτή, ντυμένη και η ίδια Βακχίδα. Όλα τούτα συνέβησαν την νύχτα, και οι γυναίκες στην συνέχεια εγκαθίδρυσαν γυναικοκρατία. Όταν έφτασαν οι Αργοναύτες παντρεύτηκαν τις γυναίκες σε γιορτή με ελευθεριότητες, η οποία περιελάμβανε και αγώνες με έπαθλο χιτώνα. Η πόλη όπου συνέβησαν αυτά ονομάστηκε Μυρίνα, από την σύζυγο του Θόαντος. Με τον εν λόγω μύθο αντιστοιχούν οι σκηνές με τον Πρόβουλο και των γυναικών. Ο Αθηναίος αξιωματούχος ένας από τους διορισμένους μετά τη Σικελική εκστρατεία και καταστροφή, ντύνεται πρώτα σαν γυναίκα (η σεμνότητα, το γνέσιμο και η σιωπή είναι τα χαρακτηριστικά της ιδανικής Αθηναίας γυναίκας) και ύστερα σαν πτώμα μέσα στο φέρετρο του με στεφάνι και γλύκισμα από μέλι. Με άλλα λόγια συνδυάζονται οι δύο εκδοχές της ιστορίας του Θόαντος. Υπάρχει όμως διαφορά ανάμεσα στις προθέσεις των γυναικών στο έργο και της Υψιπόλης στον μύθο, αλλά αυτό δεν αλλάζει το γεγονός ότι οι πράξεις τους έχουν

---

<sup>24</sup> βλ. Έπτὰ ἐπὶ Θήβας στ. 346.

και την ίδια έννοια και την ίδια λειτουργία. Και στις δύο περιπτώσεις εκτοπίζεται από την εξουσία το νόμιμο αρσενικό και ο εκτοπισμός συμβολίζεται με τη μεταμφίεση του στο αντίθετο του φυσιολογικού εαυτού του (Bowie, 2005). Η γιορτή εξελισσόταν ως εξής: οι γυναίκες δεν μυρίζουν, αλλά σημαντικό ρόλο στη γιορτή φαίνεται να παίζει το χόρτο με την έντονη μυρωδιά, το απήγανο.<sup>25</sup> Στο τέλος του χρόνου, οι άνδρες και οι γυναίκες συγκεντρώνονται σε διαφορετικά σημεία, και σφαγή προφανώς δεν υπάρχει. Ωστόσο, η εκτόπιση της οικογενειακής ζωής αντιστοιχεί στη σφαγή του μύθου. Αφού δεν υπάρχουν ενδείξεις, μόνο να εικάσουμε μπορούμε ότι, όπως και σε άλλες παρόμοιες γιορτές, σταματούσε η πολιτική δραστηριότητα των ανδρών. Στην Αθήνα, όπως γράφει ο Mikalson, με ελάχιστες εξαιρέσεις, δεν πραγματοποιούνταν μηνιαίες ή ετήσιες συγκεντρώσεις της Εκκλησίας. Κατά τον ίδιο τρόπο οι συναντήσεις της Βουλής αναστέλλονταν επί τη ευκαιρία μηνιαίων ή ετήσιων εορτών. Έσβησαν όλες οι φωτιές στο νησί, για να συμβολίσουν το τέλος κάθε πολιτισμένης ενέργειας, και στο τέλος της γιορτής ένα πλοίο έφερνε καινούργια φωτιά.<sup>26</sup> Τότε το σκοτάδι έδινε τη θέση του στη χαρμόσυνη επανένωση των συζύγων και τα γραπτά και μυθικά στοιχεία υποδηλώνουν ότι γίνονταν αγώνες με έπαθλο χιτώνα. Το έργο έχει ανάλογη δομή και επαναλαμβάνει πολλά από αυτά τα στοιχεία. Στο σημείο αυτό θα εξετασθούν με την σειρά, με αναφορά στα στοιχεία των ανάλογων μύθων και γιορτών, όπου κρίνεται απαραίτητο:

α) **Δυσσομία:** τα καρυκεύματα και τα αρώματα ήταν τρόπος επικοινωνίας με τους θεούς και στις τελετές η ύπαρξη δυσσομίας υποδήλωνε τη διακοπή της ομαλότητας. Στο σκόρδο των Σκιροφορίων και στο σκόρδο των Θεσμοφορίων, χρησιμοποιούσαν *vitex agnuscastus* (λυγαριά) και ευφόρβιον (γαλαξίδα). Κατά τον ίδιο τρόπο, στην Ειρήνη και στις *Εκκλησιάζουσες*, οι δυσσομίες, ιδιαίτερα τα κόπρανα, χρησιμοποιούνται για να υποδηλώσουν αταξία και στην συνέχεια αντικαθίστανται από γλυκές μυρωδιές. Έτσι θα εξηγηθεί αυτό που στην αρχή φαίνεται σαν σκοτεινό και άτονο αστείο της Καλονίκης, όταν αρχίζουν να πρωτοεμφανίζονται οι άνδρες (66-8 στ). Με τον όρο «ανάγυρος» είναι φυτό δύσσομο και εμετικό και η φράση «το τίναξαν τον ανάγυρο» ήταν κάτι σαν παροιμία που, σύμφωνα με τον σχολιαστή, σήμαινε ότι κάποιος είχε μπλεξίματα. Εδώ όμως σημαίνει ότι η μυρωδιά στο έργο έχει την ίδια έννοια που έχει και στις τελετές: η συγκέντρωση των γυναικών και η ύπαρξη

<sup>25</sup> Ο απήγανος είναι αντιδροδιακό και αντισυλληπτικό (σχολ. Νικ. Αλεξ. 410a Plin. NH 20.142 κ.εξ. Πλουτ. Ηθικά 647B). Χρησιμοποιούνταν με ανάλογο τρόπο στα Θεσμοφόρια και η επικράτηση των οσμών σε παρόμοιες τελετές υποδηλώνει ότι ο JACKSON 1990:81 έχει λάθος που διαχωρίζει την οσμή των γυναικών από την τελετή της φωτιάς των Δημίων, BOWIE (2005).

<sup>26</sup> Γενικά περί φωτιάς στην ελληνική θρησκεία, FURLEY 1981.

δυσσομιών υποδηλώνει ότι κάτι ασυνήθιστο συμβαίνει. Υπάρχει επίσης κάτι παράδοξο στο γεγονός ότι η Μυρρίνη, που καταφθάνει μετά το αστείο για τις μυρωδιές, παίρνει το όνομα της από την αρωματική μυρτιά. Για τον αναποδογυρισμένο όμως κόσμο της Λυσιστράτης, τα αρώματα δεν μυρίζουν γλυκά, όπως θα παραπονεθεί ο Κινησίας «οὐχ ἡδὺ τὸ μύρον μὰ τὸν Ἀπόλλω τουτογί, εἰ μὴ διατριπτικόν γε κούκ ὄζον γάμων» (στ 942-950).



*Εικόνα 15 Στο ρόλο της Λυσιστράτης η Άννα Συνοδινού το 1960  
σε μία ακόμη παράσταση του Εθνικού Θεάτρου*

β) **Διαχωρισμός και γυναικοκρατία:** Όπως και στις γιορτές, ο διαχωρισμός των φύλων προκαλεί ρήξη που επηρεάζει τόσο την οικογενειακή όσο και την πολιτική ζωή, με την αποχή και με την κατάληψη της Ακρόπολης ταυτόχρονα, και οι σεξουαλικές και πολιτικές πλευρές των ενεργειών συνδέονται μέσα στο έργο. Η κήρυξη αποχής από τους άνδρες που απουσιάζουν στον πόλεμο είναι ένα παράδοξο του έργου, το οποίο προκάλεσε πολλά σχόλια (Hulton, 1972, Valo, 1973, Rosellini, 1979, Moutlon, 1981, Foley, 1982 στο Bowie, 2005), αλλά την εξήγηση δίνει η ανάλυση άλλων μύθων για την γυναικοκρατία. Υπάρχουν εκδοχές του μύθου των Αμαζόνων όπου οι γυναίκες καταλαμβάνουν την εξουσία όταν οι άνδρες σκοτώνονται στη μάχη ή απουσιάζουν σε στρατιωτική εκστρατεία. Ο Έφορος διηγείται πως οι Αμαζόνες υπέστησαν κακομεταχείριση από τους άνδρες τους και περίμεναν ώσπου να φύγουν οι άνδρες στον πόλεμο και τότε σκότωσαν όσους είχαν μείνει πίσω και αρνήθηκαν να αφήσουν τους άλλους να μπουν όταν επέστρεψαν. Στον *Τρώγο*,<sup>27</sup> οι

<sup>27</sup> Αποσπ. 36 Seel (σελ.42-54 κ.εξ).

γυναίκες της Σκυθίας έγιναν πολεμίστριες για να εκδικηθούν τον θάνατο των συζύγων τους και σκότωσαν όλους τους επιζώντες άνδρες για να μείνουν όλες ανύπαντρες. Και στη *Λυσιστράτη*, οι άνδρες απουσιάζουν στον πόλεμο, αφήνουν όμως πίσω τους ανδρικά ηλικιωμένα κατάλοιπα που χάνουν την εξουσία από τις γυναίκες. Η απουσία του πολιτικά επικρατούντος στοιχείου είναι που χαρακτηρίζει εποχές του χρόνου και έθνη ολόκληρα ως αφύσικα, στο μύθο αυτό μπορεί και να παρουσιάζεται και ως συνέπεια πολέμου, και στις τελετές, απεικονίζεται με την αναστολή της πολιτικής δραστηριότητας. Ο Αριστοφάνης συνδυάζει αυτό το μοτίβο της ανδρικής απουσίας με το μοτίβο της αναστολής των ομαλών σεξουαλικών σχέσεων και δημιουργεί αυτό που με ρεαλιστικούς όρους αποκαλούμε παράδοξο, αλλά που με μυθολογικούς και τελετουργικούς όρους αποτελεί τυπικό χαρακτηριστικό: αναστολή υπάρχει τόσο στην πολιτική σφαίρα (οι άνδρες απουσιάζουν από το κέντρο της πολιτικής) αλλά και στην οικογενειακή (αναστολή σεξουαλικών σχέσεων). Η κατάλυση των ομαλών δεσμών χαρακτηρίζεται από δύο στοιχεία του κειμένου, αρχικά, ότι οι γέροντες ανατρέχουν στην εποχή που ήταν Λευκόποδες στο Λειψίδριο, στα σύνορα της Αττικής. Το ακριβές νόημα του λογοπαίγνιου με τους Λυκόποδες, το χαρακτηρισμό που απέδιδαν οι Αλκμεωνίδες στον εαυτό τους κατά την εξορία στο Λειψύδριο, δεν είναι σαφές, αλλά η αναφορά στην εξορία των αντιπάλων της τυραννίας του Ιππία αντανακλά τον εκτοπισμό των γερόντων από τις γυναίκες. Απηχεί ακόμα και την ιδέα της αποχώρησης, που υποδηλώνει περιθωριακές περιόδους, με την αναφορά στους Λύκους, με τη μετακίνηση σε περιθωριακό φρούριο της χώρας, και πιθανόν με την αναφορά σε ασυνήθιστα υποδήματα που αποτελούσε χαρακτηριστικό των μύσεων στην Ελλάδα και αλλού (Bowie, 2005).

γ) **Το σβήσιμο της φωτιάς:** η σφαγή στη Λήμνο έλαβε χώρα νύχτα και δεν είναι απίθανο το σκοτάδι να διαδραμάτιζε κάποιο ρόλο στη γιορτή του Νέου Πυρός, όταν έσβησαν όλοι οι λύχνοι του νησιού. Στη *Λυσιστράτη*, το μοτίβο του σβησίματος της φωτιάς εμφανίζεται όταν οι γυναίκες σβήνουν την φωτιά, που οι άνδρες περιγράφουν ως Λήμνια, λούζοντας τους με νερό. ( 374κ.εξ, 381).

δ) **Νέον πυρ:** το νέον πυρ ήρθε στη Λήμνο απ' έξω. Στο μύθο απεικονίζεται με την άφιξη των Αργοναυτών, αλλά στη γιορτή μάλλον το έφεραν οι Λήμνιοι. Ο Burkert εικάζει ότι υπήρχε εκδοχή του μύθου όπου οι θεοί του νησιού, οι Κάβειροι, που έφυγαν την ώρα της σφαγής, ξαναγύρισαν με το νέο πυρ. Στη *Λυσιστράτη*, η ομαλότητα αποκαθίσταται, όταν καταφθάνουν ξένοι με την μορφή όχι των Αργοναυτών αλλά των Σπαρτιατών. Στην πραγματικότητα υπάρχουν δύο αφίξεις ξένων, αφού οι γυναίκες

προσφέρονται να φιλοξενήσουν όχι μόνο τους Σπαρτιάτες αλλά και τους συζύγους τους ως ξένους. Όπως λοιπόν στην γιορτή αυτή, έτσι και η Λυσιστράτη θυμίζει στο χορό την εποχή που οι Αθηναίοι και Σπαρτιάτες δεν ήταν εχθροί όπως τώρα (1137-56). Στην τελευταία σκηνή του έργου, γίνεται σαφές με ανάλογα κωμικό τρόπο ότι η φωτιά ξαναγύρισε μέσα από απειλές να κάψει μαλλιά με δαυλό, και το συχνό μοτίβο των δαυλών στο τέλος της Αρχαίας κωμωδίας αποκτά εδώ πιο εξειδικευμένη έννοια με πλαίσιο τις ιδέες που χαρακτηρίζουν το έργο.

ε) **Αγώνες και Χιτώνες:** Δεν υπάρχουν στοιχεία ότι η πραγματική τελετή των Λημνίων περιελάμβανε αγώνες, υπάρχουν όμως γραπτά στοιχεία για μυθικούς αγώνες: ο Πίνδαρος και ο Σιμωνίδης αναφέρουν αγώνες που είχαν ως έπαθλο χιτώνα, και ο Απολλώνιος αναφέρει τρεις χιτώνες που έδωσαν οι Λήμνιοι στους Αργοναύτες. Απ' αυτά συμπεραίνουμε ότι ο χιτώνας συμβόλιζε την εξουσία της Λήμνου που πέρασε από τις Χάριτες, τον Διόνυσο, τον Θόαντα και την Υψιύλη για να καταλήξει στον Ιάσωνα. Οι συμβολισμοί έχουν πολύ σημαντικό ρόλο στο έργο. Η Λυσιστράτη παρουσιάζει συμβολικά το έργο των γυναικών λέγοντας ότι γενέθουν χλαίναν για τον δήμο (574-86), ενώ η συμφιλίωση των συζύγων αρχίζει, όταν οι γυναίκες βάζουν ρούχα στους γέροντες του χορού (1019 κ.εξ). Η Λυσιστράτη θυμίζει στους Αθηναίους πως τους βοήθησαν κάποτε οι Σπαρτιάτες να αντικαταστήσουν τη δουλική κατωνάκη με την ελεύθερη χλαίναν (1155 κ.εξ). Στο μύθο, η απονομή του χιτώνα σηματοδοτεί την επιστροφή στην ομαλή οικογενειακή ζωή, το ίδιο και στο έργο και υπάρχουν παραλληλισμοί με τον μύθο ως προς αυτό το θέμα. Διαπιστώνεται μια κωμική υπερβολή του συναισθήματος σε ολόκληρο αυτό το χωρίο στην πραγματικότητα αντίθετη με την έννοια της πραγματικότητας. Οι φράσεις «κοινήν εϋνοϊαν» (579) και «ύφηνοι τῷ δήμῳ χλαίναν» (586) είναι άκρως δημοκρατικές, αλλά αντιπροσωπεύουν συνθήματα που δεν έχουν καμία σχέση με την πραγματικότητα, εφόσον εκφωνούνται από τα χείλη της αρχηγού μιας ομάδας γυναικών που έχει ανατρέψει την καθεστηκυία δημοκρατική τάξη της πόλης (Bowie, 2005).

ζ) **Μυρρίνη:** η Λυσιστράτη έχει δομή που μοιάζει πολύ με εκείνη του μύθου των Λημνίων γυναικών και της γιορτής του Νέου πυρός. Και αυτό υπογραμμίζει η διαφορούμενη έννοια της, αν το έγκλημα των Λημνίων γυναικών είναι το χειρότερο των εγκλημάτων, η γιορτή των Λημνίων είναι μια αθώα γιορτή που φέρνει καινούργια ζωή και τάξη στην πόλη. Οι γυναίκες μοιάζουν να τοποθετούνται μεταξύ των τεράτων εκείνων της Λήμνου και των προτύπων γυναικείας αρετής, του *Mulierum virtutes* του Πλουτάρχου για παράδειγμα, που μπορεί να επιδείκνυαν σθένος, να σκοτώνουν

τυράννους και να εμψυχώνουν τους εξασθενημένους συζύγους τους, αλλά σπάνια κάνουν κάτι που θα τους σκανδαλίσει.

Στον στίχο **708-17**, παρουσιάζεται εκτενής και παράλληλα εντυπωσιακή η κωμική ασυνέπεια μεταξύ μορφής και περιεχομένου, όπου η ηρωίδα αντιμετωπίζει δυσκολίες στην προσπάθεια να τηρήσουν όλες οι γυναίκες της Αθήνας τον όρκο τους και να απαρνηθούν τον έρωτα. Οι στίχοι μέχρι τον 717, χαρακτηρίζονται από υψηλό τραγικό ύφος, ενώ οι 710, πιθανόν να προέρχεται σύμφωνα με τον σχολιαστή από τον Τήλεφο του Ευριπίδη, επομένως η παρατραγωδία είναι έκδηλη.<sup>28</sup> Περισσότερο αξιοσημείωτη από τις κωμικές αυτές «κατασκευές», είναι η χρήση των γλωσσικών στοιχείων που δανείζεται σκόπιμα ο ποιητής από την σοβαρή ποίηση. Όλες αυτές τις χρήσεις συνηθίζουμε να τις κατατάσσουμε λίγο παραπλανητικά, κάτω από το γενικό τίτλο παρωδία- και ένα μέρος της παρωδίας αποτελεί παρατραγωδία, γιατί τα σύγχρονα τραγικά κείμενα αποτελούσαν την πιο προσιτή τους πηγή. Η παρωδία έχει δύο τελειώς ξεχωριστούς στόχους, που μπορεί να πραγματώνονται ταυτόχρονα ή ακόμα χωριστά και ανεξάρτητα ο ένας από τον άλλο. Ο ένας της στόχος είναι να εκθέσει την ίδια την σοβαρή ποίηση στην επίκριση και την σάτιρα. Με λίγα λόγια η παρωδία είναι σαν να λέει «αυτός είναι ο Ευριπίδης».

Στους στίχους **770-6**, Στην κωμωδία σπάνια παρωδείται ποίηση που να μην είναι θεατρική, και αυτό γιατί οι μεγαλύτεροι εκπρόσωποι της ποίησης αυτής είχαν από καιρό πεθάνει. Ένας ιδιαίτερος όμως τύπος στιχουργημάτων αποτελούσε στόχο πολύ πρόσφορο για γελοιοποίηση. Πρόκειται για τους χρησμούς, συντιθέμενους στο μέτρο και στη γλώσσα της ηρωικής ποίησης, και οι χρησμοί σώζονταν τόσο στην προφορική παράδοση όσο και σε ιδιωτικές συνήθως συλλογές, και συχνά τους απέδιδαν σε προσωπικότητες του παλιού καιρού προικισμένες δήθεν με θεία έμπνευση. Η Λυσιστράτη, καθώς βρίσκεται αντιμέτωπη με την απειθαρχία των γυναικών που ηγείται, μετά την αποτυχία των προσπαθειών της να της πείσει να επιστρέψουν στην Ακρόπολη καταφεύγει σε ένα φανταστικό, αλλά διαφορούμενο χρησμό. Υιοθετεί λοιπόν ένα τέχνασμα, όπως ακριβώς θα έκανε και ένας ικανός πολιτικός, δημιουργώντας έναν ικανό χρησμό σε εξάμετρους που πείθει τις Αθηναίες συζύγους. Οι παρωδίες των χρησμών έχουν, όπως είναι εύλογο έναν επικό χαρακτήρα και αυτό διότι, σύμφωνα με

---

<sup>28</sup>Βλ. Dover (2005), Willamowitz-Moellendorf (1927), σ. 166, ο Henderson (1987), αναφέρει ότι ολόκληρο το χωρίο χαρακτηρίζεται από το τυπικό τραγικό ύφος και συνεπώς δεν είναι υποχρεωτικό να περιμένει κανείς από τους θεατές να ανακινήσουν στη μνήμη τους συγκεκριμένες πηγές. Από την άλλη ο Dover, υποστηρίζει ότι η χρησιμοποίηση της τραγικής ποίησης για τη δημιουργία κωμικής ασυνέπειας αποτελεί κατά κάποιο τρόπο υποτίμηση της τραγωδίας, και συγγενεύει με τη συνήθεια της κωμωδίας να παρουσιάζει τους θεούς, τους πολιτικούς και τους διανοούμενους σε μειωτικές γι' αυτούς καταστάσεις.

την επικρατούσα συνήθεια, συντάσσονταν στην επική γλώσσα, η οποία προσέδιδε επισημότητα στους λόγους του θεού, ο οποίος αποκάλυπτε τα μέλλοντα να συμβούν. Ωστόσο, αυτή η προφητεία συνδυάζει τον υψηλό λόγο με το αισχρό αστείο με αποτέλεσμα να δημιουργείται το κωμικό στοιχείο.

Στους στίχους **954-79**, το παρατραγικό άμοιβαϊον αποκαλύπτει στους θεατές την κωμικότητα της σκηνής, στην οποία ο Κινησίας υφίσταται τις συνέπειες της ερωτικής αποχής. Από την άλλη ο χορός των γερόντων, ο οποίος εξαιτίας της ηλικίας του δεν βασανίζεται από ερωτικές επιθυμίες, συμπάσχει όπως ακριβώς ένας τραγικός χορός που μετέχει στον πόνο του μεγάλου ήρωα. Ωστόσο, το χωρίο αυτό είναι πολύ σύντομο, ώστε να αναγνωριστεί η ακριβής παρωδία, αλλά δεν αναιρείται η ύπαρξη του τραγικού προτύπου που δημιουργεί με την αξιοποίηση του το κωμικό. Γίνεται μάλιστα ένα είδους προσευχής, την οποία αναπέμπουν προς τους θεούς οι ήρωες ή ο χορός την παραμονή μεγάλων συμφορών στις τραγωδίες και εκστομίζουν κατάρες με μοναδικό χαρακτηριστικό την υπερβολή. Ο στίχος **1124**, παραπέμπει στην χαμένη τραγωδία του Ευριπίδη με τίτλο «Μελανίπη η Σοφή». Ωστόσο, ο Αριστοφάνης δεν παραπέμπει απλώς στον Ευριπίδη, αλλά στα πλαίσια της παρωδίας παραλλάσσει το περιεχόμενο του στίχου και η Μελανίπη αναφέρει ότι η θεϊκή μητέρα της είναι η πηγή της σοφίας της, ενώ η Λυσιστράτη αποδίδει της σύνεση της στον πατέρα της και στους άλλους ηλικιωμένους άντρες και αυτό από μόνο του την καθιστά μοναδική. Πράγματι, λοιπόν είναι γυναίκα, αλλά με πολύ διαφορούμενη φυλετική ταυτότητα<sup>29</sup>. Τέλος, στους στίχους **1254-60**, η γλώσσα και το χωρίο θυμίζουν την ελληνική ομοψυχία ενάντια στους Τρώες σε έναν αρκετά απομακρυσμένο πόλεμο και θα μπορούσε να συσχετιστεί σαφώς με μια ομηρική παρομοίωση (Moulton, 1981).

## **6. Η σημασία της αισχρολογίας στην αριστοφανική κωμωδία**

### **6.1 Η σημασία της αισχρολογίας**

Σε κάθε περίπτωση, θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι αυτό που ουσιαστικά ενδιαφέρει τον ποιητή να παρουσιάσει μέσα από αυτή την κωμωδία είναι η τύχη της πατρίδας του, αλλά και ο τρόπος σύμφωνα με τον οποίο οι γυναίκες της τότε κοινωνίας στερούνται πολιτικών δικαιωμάτων. Επομένως θα λέγαμε ότι το πραγματικό νόημα αυτής της

---

<sup>29</sup> Willamowitz-Moellendorf (1927), σ. 187, Moulton (1982), σ. 71 και Taaffe (1993), σημ. 45. Ακόμα ο Wilson, υποστηρίζει ότι πρόκειται για σαφή παρατραγωδία λόγω του μέτρου και του ύφους.



κωμωδίας, αλλά και του σεξουαλικού σκώμματος ως όργανο αυτής, είναι ότι η βασική προϋπόθεση για την επίτευξη της ειρήνης και της συμφιλίωσης με τους εξωτερικούς εχθρούς είναι πρωτίστως η ενότητα στο εσωτερικό πολιτικό μέτωπο και η ισχυροποίηση της Αθήνας.

Η πολιτική ενδιαφέρει εν γένει τον Αριστοφάνη, πράγμα που καθίσταται φανερό από την εν λόγω κωμωδία. Πέρα από την εσωτερική και εξωτερική πολιτική, θίγονται εμμέσως και οι κοινωνικές μεταρρυθμίσεις, η δικαιοσύνη, η παιδεία των νέων αλλά και η λογοτεχνική κριτική. Ταυτόχρονα ο ποιητής συμβουλεύει, υποδεικνύει τον σωστό δρόμο στους συμπολίτες του, όμως βασικός στόχος για εκείνον είναι να προκαλέσει το γέλιο και να τους με την τέχνη του. Οι μέθοδοι που χρησιμοποιούνται από τον ποιητή είναι πολλές: κατηγορεί τους πολιτικούς, σατιρίζει τους δημαγωγούς, παρωδεί τους ανθρώπους των γραμμάτων, ψέγει τους θεούς. Από την άλλη, και οι Αθηναίοι πολίτες αρέσκονταν να γελούν εις βάρος όλων αυτών των μορφών που γελοιοποιούνται από τον ποιητή, οι οποίοι, κατά τρόπον τινά, διέθεταν εξουσία και ως εκ τούτου τους καταπίεζαν. Η ποίηση του Αριστοφάνη κυριάρχησε στην κωμική σκηνή για μισό περίπου αιώνα οπότε, μετά τον ερχομό του Λυσάνδρου στην Αθήνα, το 404 π.Χ, ο ποιητής αναγκάστηκε να περιορίσει την σάτιρά του και τα πολιτικά σκώμματα.

Για πολλούς λόγους η θεωρητική μελέτη του κωμικού, σε αντίθεση με ό,τι έγινε με το τραγικό έχει μένει αρκετά πίσω (ίσως ένας από τους βασικότερους λόγους υπήρξε η απώλεια του δεύτερου μέρους της Ποιητικής του Αριστοτέλη). Αυτή λοιπόν η έλλειψη τεκμηριωμένων θεωρητικών θέσεων είχε ως αποτέλεσμα να μην έχουμε ξεκαθαρισμένες απόψεις και για τα άλλα στοιχεία του κωμικού, αλλά και για αυτά που κατεξοχήν μελετώνται, την πολιτική σάτιρα και την αισχρολογία, με αποτέλεσμα να επικρατούν οι πιο εύκολες και ανώδυνες, οι πιο επιφανειακές και δημοφιλείς απόψεις. Κάποιοι μάλιστα δεν δίστασαν να χαρακτηρίσουν πολιτικά τον Αριστοφάνη όχι μόνο συντηρητικό, αλλά και αντιδραστικό, αφού σατίριζε τους ηγέτες του δήμου της εποχής του, όμως κάτι τέτοιο θα ήταν λάθος να το υποστηρίξουμε στην παρούσα εργασία μας. Πολύ περισσότερο θα λέγαμε ότι ο Αριστοφάνης δεν υπήρξε συντηρητικός, υπήρξε ειρηνιστής και σε ό,τι αφορά την αισχρολογία, η επικρατέστερη άποψη είναι ότι ο Αριστοφάνης καλλιέργησε την αισχρολογία για την αισχρολογία. Τούτο δηλαδή σημαίνει, ότι ο ποιητής, στην προσπάθειά του να επιδιώξει το γέλιο του κοινού και των κριτών του περισσότερο απ' ό,τι οι αντίπαλοι του, επιστρατεύει ασύστολα την αισχρολογία και την αισχουργία, και επειδή αυτό από μόνο του δεν είναι αρκετό για

να πεισθούμε, θα ήταν καλό να αναφερθούν οι κυριότερες θεωρίες που προσπαθούν να ερμηνεύσουν την επιβλητική παρουσία της χυδαιότητας στην αρχαία κωμωδία.

## **6.2 Οι θεωρίες γύρω από τη χυδαιότητα στην αριστοφανική κωμωδία**

Η θεωρία με την μεγαλύτερη αναγνωρισιμότητα υποστηρίζει ότι η κωμωδία προήλθε από λαϊκές λατρευτικές τελετές που έχουν σχέση με τη γονιμότητα. Ακριβώς στο πλαίσιο της λατρείας των αγροτικών θεών της γονιμότητας, η κωμωδία από τα πρώτα κιόλας στάδια έδειξε φανερά την κλίση της στην χοντροκοπιά, την αισχρολογία και την αισχροουργία. Ειδικότερα, θα λέγαμε ότι η διονυσιακή λατρεία στην αττική ύπαιθρο ήταν συνδεδεμένη με τη λατρεία του φαλλού, και αυτό στάθηκε κατά τον Αριστοτέλη η ρίζα της αττικής κωμωδίας. Τα φαλλικά τραγούδια αποτελούσαν μέρος της διονυσιακής γιορτής, όπως και η κωμωδία αργότερα στο σύνολο της, αλλά και στον ευρύτερο ελληνικό χώρο, τόσο στην Πελοπόννησο όσο και στα γειτονικά Μέγαρα, η δωρική κωμωδία χαρακτηριζόταν από χυδαιότητα. Ο λατρευτικός χαρακτήρας της κωμωδίας είναι που της κληροδότησε την αισχροουργία και οι κωμικοί ποιητές αφιέρωναν τα έργα τους στο θεό της σφριγηλής γονιμότητας, της άκρατης ελευθερίας, όπως αυτή γνωρίζουμε ότι εξωτερικεύεται, δηλαδή με το αχαλίνωτο γέλιο. Έτσι λοιπόν, με αυτά τα δεδομένα ο A. Lesky συμπεραίνει: «η χοντρή αδιαντροπιά τέτοιων αστείων έχει πέρα ως πέρα τις ρίζες του στη λατρεία. Πίσω από τα βρώμικα αστεία βρίσκεται σε τελευταία ανάλυση κάτι που δεν το καταλαβαίνουν πια οι επόμενες εποχές, η αντίληψη για την αποτρεπτική δύναμη του άσεμνου» και εν συνεχεία εξειδικεύει το συμπέρασμα του αναφέροντας ότι: «η καταπληκτική ζουμερή χοντροκοπιά του Αριστοφάνη και η τάση της αρχαίας κωμωδίας για την προσωπική επίθεση, βρίσκεται ριζωμένη στο παλιό εκείνο και εδραιωμένο έθιμο» (Lesky, 2003: 341).

Κάποιοι δεν απομακρύνονται πολύ από την παραπάνω θεωρία. Όσοι υποστηρίζουν ότι ήταν τόσο έντονη η απαίτηση των θεατών της κωμωδίας να βλέπουν και να ακούν χοντροκοπιές, ώστε ακόμη και αν η αισχρολογία δεν υπήρχε στη λατρευτική ρίζα της κωμωδίας, θα έπρεπε οι κωμικοί να την βρουν κάπου αλλού, όπως για παράδειγμα στην παράδοση των ιαμβογράφων. Η αισχρολογία λοιπόν είναι μοιραίο αποτέλεσμα της περιπαιχτικής διάθεσης που κυριαρχεί στην κωμωδία, και έτσι η αττική κωμωδία γίνεται αισχρολογία με όλη τη δραστηριότητα που έχει ο όρος και αυτό το κάνει με πολλή ευχαρίστηση.



*Εικόνα 16 Το φαλλικό όργανο υποβοηθεί το σεξουαλικό σκώμμα (πηγή Lifo.gr)*

Στον Αριστοφάνη ο ερωτισμός συχνά εκφράζεται με πονηρή διάθεση και ευχαρίστηση και οι ερωτικοί υπαινιγμοί και η χυδαία γλώσσα συχνά κατανέμονται στο κείμενο με τρόπο που να επιστεγάζουν ένα αστείο, όχι απαραίτητα ερωτικό, ή να οδηγούν το αστείο στην κορύφωση του, ώστε μετά το παρατεταμένο γέλιο που θα προκαλέσει, ο ποιητής να μπορεί να εγκαταλείψει το θέμα και να επιστρέψει σε ένα διάλογο, ή σε έναν αγώνα λόγων προς μια νέα κατεύθυνση. Σε νεότερη εποχή διατυπώθηκε η άποψη ότι τα χοντρά σεξουαλικά χωρατά της αριστοφανικής κωμωδίας δεν ταιριάζουν τόσο με το λεπτό πνεύμα και τη λογοτεχνική παρωδία, που συναντάμε στην κωμωδία καθώς τα σεξουαλικά χωρατά, που ξεκινούσαν από πρωτόγονα γονιμικά έθιμα, διατηρήθηκαν στη διαφωτισμένη εποχή του Αριστοφάνη χάρη στο λατρευτικό χαρακτήρα τους και μόνο.

Δεν μπορούμε με ασφάλεια να αποδώσουμε στους Αθηναίους μια τόσο ευνουχισμένη αίσθηση του κωμικού, και η αμφιβολία του μεγαλώνει αν αναλογιστούμε δύο πιθανότητες: Αρχικά περί τα μέσου του 5<sup>ου</sup> αιώνα είναι φανερό πως οι αγγειογράφοι, αισθάνονταν ελεύθεροι να ζωγραφίσουν οποιοδήποτε θέμα, καθώς δεν περιορίζονταν μόνο στην κανονική συνουσία, αλλά ακόμα και στον ανδρικό και γυναικείο αυνανισμό. Ακόμα, στην ιαμβογραφία η παράδοση που δημιούργησε ο Αρχίλοχος ήταν αδέσμευτη όσο και αν η κωμωδία χρησιμοποιεί σεξουαλικά θέματα και χυδαία γλώσσα για κωμικούς σκοπούς. Φαίνεται, επομένως απόλυτα λογικό να υποθέσουμε ότι, 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 την ευγένεια, αλλά και τους κανόνες της αυστηρότητας, θα ήταν για τον μέσο άνθρωπο μία πραγματική διέξοδος και μια ανάσα χαράς, ευχαρίστησης και ερωτισμού.

Αν ορίσουμε το κείμενο ως πορνογραφία που έχει απώτερο σκοπό να ξυπνήσει τις ερωτικές επιθυμίες του εκάστοτε θεατή, αλλά και τις ερωτικές επιθυμίες του αναγνώστη, ακόμη και αν δεν είναι πορνογραφία το κείμενο που ερμηνεύει ή ενοποιεί τον ερωτισμό με άλλες απόψεις της ζωής, τότε ο Αριστοφάνης δεν θα μπορούσε με κανένα τρόπο να χαρακτηριστεί ως «πορνογράφος». Ωστόσο τα «ξεκαρδίσματα» και τα «γελάκια», σίγουρα δεν θα μπορούσαμε να κατανοήσουμε το είδος της κωμωδίας που εκπροσωπεί ο Αριστοφάνης. Ο εκάστοτε αναγνώστης/θεατής του έργου ξεκαρδίζεται ή γελά, εξαρτάται λιγότερο από το ίδιο το αστείο και περισσότερο θα λέγαμε από τις συνθήκες της στιγμής, αλλά και από τις αναστολές του ίδιου του ακροατή.

Υπάρχουν διάφορα χωρία στον Αριστοφάνη, όπου κάποια σεξουαλική λέξη παρεμβάλλεται, με μοναδικό σκοπό να προκαλέσει το γέλιο και σε βαθύτερα στρώματα συναισθηματικής ικανοποίησης και αντισταθμιστικής εκδίκησης απέναντι στην κοινωνία εκείνης της εποχής, φτάνουμε στα κοπρολογικά αστεία της κωμωδίας. Η σοβαρή αρχαία ελληνική λογοτεχνία αγνοεί το θέμα των περιτωμάτων σχεδόν το ίδιο απόλυτα όσο και το μυθιστόρημα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, με μία μοναδική εξαίρεση που βρίσκεται στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου, όπου ο ποιητής κάνει λόγο σε μία τροφή για την ακράτεια του Ορέστη, όταν ήταν ακόμα μικρό παιδί. Ένας κωμικός ποιητής θα μπορούσε να υποστηρίξει, όπως ακριβώς κάνει και ο Αριστοφάνης στην εναρκτήρια ρήση των *Βατράχων*, ότι μόνο οι αντίπαλοί του καταφεύγουν σε κοπρολογικά αστεία, ενώ ο ίδιος συνθέτει με τρόπο πιο εκλεπτυσμένο, όμως σε τέτοιες περιπτώσεις δεν είμαστε υποχρεωμένοι να τον πιστέψουμε περισσότερο από ό,τι θα πιστεύαμε έναν ρήτορα, όταν με περιφρόνηση αποδίδει στους αντιπάλους ρητορικά τεχνάσματα που βλέπουμε να χρησιμοποιεί και ο ίδιος. Στις *Εκκλησιάζουσες*, παρουσιάζεται μια σκηνή από έναν πολίτη που σηκώθηκε με βάρος στην κοιλιά λίγο πριν ξημερώσει, ψάχνοντας για κάποιο απόμερο μέρος. Η παρατήρηση του ότι «παντού την νύχτα είναι κατάλληλος τόπος», προϋποθέτει πως στο σπίτι του δεν υπήρχε ίσως κάποιο αποχωρητήριο. Αναμφίβολα σε μια αρχαία ελληνική πόλη τα γουρούνια, οι σκύλοι και οι αρουραίοι, θα ήταν το ίδιο χρήσιμοι σαν οδοκαθαριστές, όσο και σήμερα στα χωριά της Ασίας. Στην συνέχεια, όταν ο ίδιος σκύβει, συμπεραίνει ότι είναι πολύ δυσκοίλιος και δεν μπορεί εύκολα να ελευθερωθεί και όταν τον διακόπτουν δύο γείτονες, και ο δεύτερος

του φωνάζει «ούτος τί ποιείς; ούτι που χέζεις;» (στ.372), η συζήτηση θα πάρει άλλη τροπή, αφήνοντας τον ήρωα με το πρόβλημα του, όχι όμως προτού το θέμα προλάβει να γίνει κωμικό με μια προσευχή στη θεά της γέννας. Ο σύγχρονος αναγνώστης έχει την εντύπωση ότι οι κοπρολογικές αναφορές εισάγονται βεβιασμένα εκεί που η θεατρική δράση δεν το απαιτεί. Ακόμα και η φράση που λέμε σήμερα «τα ‘κανα πάνω μου» δηλώνει τον φόβο και παραπέμπει σε κάτι ανάλογο με εκείνο το κοπρολογικό αστείο του ποιητή, παρά με οποιαδήποτε άλλη εικόνα ή μεταφορά. Όπως λοιπόν τα κοπρολογικά αστεία, έτσι και τα σεξουαλικά σκώμματα αποτελούν συχνά κορύφωμα σε ένα κομμάτι διαλόγου, όπως στις *Νεφέλες* για παράδειγμα, όταν ο Στρεψιάδης έχει ρωτήσει τον Σωκράτη για την αιτία της βροντής, ο Σωκράτης απαντά δίνοντας την εξήγηση ότι ο ουρανός βροντά, όταν συγκρούονται σύννεφα γεμάτα νερό και καταλήγει με τον συλλογισμό του στην εξής αναλογία «κι αν τέλος τά κάνω, συνέχεια βροντά, παπαπά παπαπάξ σάν εκείνες» (385-391).

Ίσως και να αντιλαμβανόμαστε ότι οι αρχαίοι Έλληνες, καθώς και οι όροι διαβίωσης τους, με τα σημερινά πρότυπα και κριτήρια, ήταν απελπιστικά ανθυγιεινοί, δεν θα δέχονταν λοιπόν με ευχαρίστηση να τους θυμίζει η κωμωδία τόσο συχνά την βρώμα και την ταλαιπωρία. Ωστόσο, τόσο τα κοπρολογικά αστεία, όσο και τα σεξουαλικά σκώμματα φαίνεται ότι ανήκουν σε όλους τους πολιτισμούς. Πραγματικά, η ηχηρή εκτόνωση των εντέρων ανήκει στα πράγματα που προκαλούν παντού και πάντα ακατάσχετο γέλιο. Αυτό ίσως και να οφείλεται στο γεγονός ότι το μικρό παιδί, που άρχιζε τη ζωή του με μια φυσική αίσθηση ευχαρίστησης για την κένωση, περιορίζεται έπειτα και δεν μπορεί να λερώνει και να βρωμίζει έπειτα όπου απαγορεύουν οι μεγάλοι. Έτσι ο άνθρωπος αποκτά μεγαλώνοντας μια διέξοδο, που αργότερα μπορεί να την χρησιμοποιήσει παίρνοντας εκδίκηση από την ίδια την κοινωνία, έστω και με έμμεσο τρόπο, όταν ταυτίζει τον εαυτό του με πρόσωπα που φωνάζουν χυδαιότητες από την σκηνή της κωμωδίας. Τα αστεία ακόμα για την ούρηση είναι πολύ λιγότερα από τα αστεία για την κένωση, και ακόμα λιγότερα τα αστεία που αφορούν το φτύσιμο. Και για τις δύο αυτές περιπτώσεις, θα μπορούσαμε να εικάσουμε ότι στην αρχαία Ελλάδα αποτελούν πράγματα που άλλοι μπορούσαν να τα θεωρούσαν ως ασήμαντα και πολύ φυσικά.

Ο Αριστοφάνης παρουσίασε την πρώτη του κωμωδία 60 περίπου χρόνια ύστερα από την επισημοποίηση της κωμωδίας με την ανάληψη της διεξαγωγής των κωμικών αγώνων από την πολιτεία. Η κωμωδία διατηρούσε την βωμολοχία σε όλη την έκταση της και την ένταση και με δεδομένο το σεβασμό που είχε ο αρχαίος ποιητής στην

παράδοση του είδους που καλλιεργούσε, δεν φαίνεται καθόλου παράλογο ότι συναντούμε τη βωμολοχία και στην κωμωδία του Αριστοφάνη. Με αυτό το σκεπτικό μας αρκεί η ιδιότητα του ως ποιητή της αρχαίας αττικής κωμωδίας, προκειμένου να εξηγήσουμε την χυμώδη παρουσία της αισχρολογίας στα έργα του. Όμως αυτό δεν είναι αρκετό, καθώς εκείνο που περιπλέκει κάπως τα πράγματα είναι το γεγονός ότι ο Αριστοφάνης σε διάφορες ευκαιρίες μιλά κατά τέτοιο τρόπο, από τη μία για τον σεμνολόγο χαρακτήρα του δικού του έργου και από την άλλη για τα αγενή «βωμολοχεύματα» των ομότεχων του, ώστε να προβούμε σε μια ιδιαίτερη ανάλυση της σκέψης του.

Ειδικότερα, το έργο του Αριστοφάνη, ως κωμικού διδασκάλου θεωρήθηκε εξαιρετο, και αυτό γιατί στα δικά του χέρια έγινε και η κωμωδία το μεγάλο σχολείο του αθηναϊκού λαού, και έχει την ίδια παιδευτική αποστολή με την τραγωδία. Ο ποιητής δεν απευθύνεται πια στα κατώτερα γούστα ενός κακομαθημένου κοινού και η γνώμη του για την παρουσία ποταπότητας και αισχρολογίας στην κωμωδία είναι απερίφραστα αρνητική, καθώς ο ίδιος κρατά ψηλά το έργο του διδασκάλου. Ενώ οι ομότεχοί του εντρυφούν στην χυδαιότητα, ο Αριστοφάνης διαχωρίζει την θέση του από εκείνους που τους αποκαλεί «άνδρες φορτικούς», που η πηγή της έμπνευσης τους είναι η μικρόχαρη ή κοπρολόγα. Σύμφωνα με όλα όσα αναφέραμε, δεν θα μπορούσαμε καθόλου να αμφιβάλουμε ότι ο Αριστοφάνης είχε την ίδια τύχη με τους υπόλοιπους ομότεχούς του, και δεν θα είχαμε το δικαίωμα να μιλάμε για έναν ποιητή σεμνολόγο, που καθήρε την κωμωδία από την αισχρολογία και την ύψωσε σε ένα επίπεδο καλλιτεχνικό, πνευματικό και ηθικό πολύ κοντά στο επίπεδο της τραγωδίας.

Είναι γεγονός ότι, μελετώντας το έργο του σε βάθος, αντιλαμβανόμαστε πόσο δύσκολος είναι ο συμβιβασμός των δύο, αντίθετων μεταξύ τους, δεδομένων: από την μία ο ισχυρισμός του ποιητή ότι η κωμωδία του «σεμνολογεί» και η ξεκάθαρη καταφρόνια του για την αισχρολογία, και από την άλλη η επιβλητική παρουσία της ζουμερής αισχρολογίας μέσα στο έργο του.

Πάνω σε αυτούς τους, αντίθετους μεταξύ τους, ισχυρισμούς, διατυπώθηκαν αρκετές υποθέσεις και ως εκ τούτου μπορούμε να τις κατατάξουμε σε δύο κατηγορίες. Στην πρώτη ανήκουν όσες ξεκινούν από την άποψη ότι πράγματι ο Αριστοφάνης συνειδητά ήθελε να απαλλάξει την κωμωδία από την αισχρολογία, και στην δεύτερη όσες ξεκινούν από την άποψη ότι ηθελημένα είναι βωμολόχος, συνεπώς οι σεμνολόγοι ισχυρισμοί ανατρέπουν την όζουσα πραγματικότητα. Οι υποστηρικτές των ερμηνειών της πρώτης κατηγορίας ισχυρίζονται ότι, όσο και αν προσπαθούσε ο Αριστοφάνης να

απαλλάξει την κωμωδία από την χυδαιότητα, αυτή είχε τόσο βαθιές τις ρίζες της στην κωμωδία, και αποτελούσε βασικό στοιχείο της, ώστε κάθε προσπάθεια περιορισμού θα ήταν καταδικασμένη σε αποτυχία. Ακόμη δεν θα μπορούσε να αποκλεισθεί η πιθανότητα να θεωρηθεί ασέβεια προς τα θεία και ιδιαίτερα προς τον θεό της κωμωδίας. Επιπροσθέτως, οι θεατές είχαν εξοικειωθεί με την χυδαιότητα και τις βωμολοχίες και απαιτούσαν με τέτοια επιμονή να περιβάλλεται η κωμωδία με , ώστε θα ήταν αδύνατο να επιβιώσει ο Αριστοφάνης ως κωμικός, αν δεν έκανε και ο ίδιος κάποιες παραχωρήσεις για το κοινό του, όπως εξάλλου έκαναν και οι ομότεχνοί του. Σε αυτό το σημείο θα ήταν σημαντικό να προστεθεί και ένα παράδειγμα από τον στίχο 1217 της *Λυσιστράτης*, όταν ο πρύτανης είναι έτοιμος να προχωρήσει σε μια πράξη χοντροκοπιάς, που λίγο αργότερα αποφασίζει να μην κάνει. Έτσι και ο Αριστοφάνης πίστευε ότι πολλοί κωμικοί, προκειμένου να προκαλέσουν το γέλιο στους θεατές του, τους πρόσφερε έτοιμα βωμολοχεύματα καταφεύγοντας στην εύκολη λύση.

Από την άλλη, όσοι υποστήριζαν την ισχυρή παρουσία της αισχρολογίας στα έργα του Αριστοφάνη, υποστήριζαν ότι δεν είναι αποτέλεσμα καταναγκασμού που του επέβαλε η παράδοση του είδους και ο εκχυδαϊσμός του κοινού του. Απεναντίας, ο ποιητής διαμόρφωσε τον δικό του τύπο βωμολοχίας, κοντά στην περιοχή της αισχρολογίας ξεδιπλώνοντας μια απaráμιλλη δεξιοτεχνία, που κάθε άλλο παρά ενοχλούσε (Robert, 1967). Αυτός λοιπόν ο τύπος της αισχρολογίας, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως ‘δαιμόνιο’, και ήταν έμφυτο για τον Αριστοφάνη, είχε την δύναμη να ακυρώνει στην πράξη τις θεωρητικές διακηρύξεις του ποιητή για την ίδια την σεμνολογία. Πιο συγκεκριμένα θα λέγαμε, ότι ο Αριστοφάνης δεν απομακρύνεται από τις απόψεις του για την υψηλή αποστολή της κωμωδίας την στιγμή που παραδίνεται στην αισχρολογία, και αν κάποιος δέχεται αυτή την άποψη το κάνει καθαρά για να ικανοποιήσει τις προτιμήσεις του κοινού του, να αυτοσατιριστεί, και ως εκ τούτου είναι ένα είδος αυτοκριτικής. Άρα λοιπόν εύστοχα θα συμπεραίναμε ότι ο Αριστοφάνης βωμολοχεί με πρόθεση να αυτοσατιριστεί και η θελημένη καταφυγή στην αισχρολογία καταφαίνεται στις κωμωδίες του. Η χρήση της αισχρολογίας, λοιπόν, εξυπηρετεί συγκεκριμένες καλλιτεχνικές επιδιώξεις, που την απαιτούσαν. Όσο και αν ο ίδιος ο ποιητής φαίνεται να περιφρονεί την αισχρολογία, όταν αυτή γίνεται αυτοσκοπός, άλλο τόσο επιμένει να την εισάγει στα έργα του μετατρέποντας την σε βασικό εργαλείο μέσω του οποίου θα διοχετεύσει το μήνυμα της κωμωδίας.

Πέρα από κάθε ισχυρισμό, θεωρία και εικασία, η λειτουργία της αισχρολογίας και της αισχροουργίας μέσα στο έργο του Αριστοφάνη είναι που θα δείξει αν και πόσο

η παρουσία της οφείλεται σε έναν ή περισσότερους από τους παραπάνω λόγους. Ο Henderson επιχείρησε να καλύψει αυτό το κενό που είχε δημιουργηθεί στην επιστημονική έρευνα, ισχυριζόμενος ότι η παρουσία της αισχρολογίας σε κάθε κωμωδία δεν εξηγείται με τον ίδιο τρόπο, και κατά συνέπεια θα πρέπει όχι μόνο να μην είμαστε απόλυτοι και δογματικοί σε αυτή την άποψη, αλλά αντίθετα θα πρέπει να είμαστε έτοιμοι να δεχθούμε για κάθε κωμωδία μια διαφορετική εξήγηση. Λαμβάνοντας λοιπόν υπόψη τις κωμωδίες του δεν είναι δύσκολο να καταλάβουμε ότι ο προσφερόμενος τρόπος για να δημιουργηθεί η κατάλληλη ατμόσφαιρα, να αποκτήσουν φυσικότητα τα πρόσωπα του έργου και να γίνουν πειστικά ήταν τα βωμολοχεύματα. Μόνο τα χυδαία φερσίματα, οι βρισιές και τα βωμολοχεύματα μας βοηθούν, ώστε να μπορούμε να αντιληφθούμε τον εκχυδαϊσμό στον οποίο έφεραν τα πολιτικά ήθη ο Κλέων και άλλοι (Henderson στο Καψής, 2005).

Όμως, ακόμα και στην περίπτωση της αισχρολογίας, ο Αριστοφάνης δεν επιχείρησε να καταλύσει αυτή την παράδοση, αλλά ακολουθώντας τη στον ίδιο δρόμο προσπάθησε να την διαμορφώσει και συγχρόνως να την ανανεώσει. Χρησιμοποίησε δηλαδή την αισχρολογία ως βασικό εργαλείο για να εξυπηρετήσει τους δικούς του σκοπούς συχνά διαφορετικούς, χωρίς να αποθέσει σε αυτές όλες τις ελπίδες του για επιτυχία με μοναδικά του όπλα την φαντασία, την δραματουργική δεινότητα, την θεατρική τεχνική, τον γνήσιο λυρισμό. Όλα αυτά εντάσσονται σε μια μοναδική κωμική ευρηματικότητα και αντιλαμβανόμαστε ότι πράγματι ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί πολλά κωμικά ευρήματα, προκειμένου να κατασκευάσει μια ολόκληρη κωμωδία.

Διαπιστώνουμε επομένως ότι η απήχηση αυτή που έχει σήμερα ο Αριστοφάνης, δεν οφείλεται καθαρά στην επιβίωση αυτής της αισχρολογίας, που ως εκ τούτου διέθεταν και άλλοι, αλλά οφείλεται σε όλους αυτούς τους λόγους που αναφέραμε, προσθέτοντας ακόμα ότι ο Αριστοφάνης υπήρξε βωμολόχος και χρησιμοποίησε αισχρολογίες στα έργα του αναβιβάζοντάς τις όμως στο επίπεδο της σεμνολογίας καθώς υπηρέτησε το είδος της χοντροκοπιάς και μας παρέδωσε την κωμωδία αυτή που επιζεί με το όνομα του σήμερα. Πρέπει σε κάθε περίπτωση να διευκρινίσουμε ότι ενώ αναγνωρίζει πως η σοβαρότητα λειτουργεί παράλληλα με την παρουσία και τη λειτουργία της βωμολοχίας ή και με την βοήθεια αυτής, ωστόσο ο Ηλίας Σπυρόπουλος δεν προβαίνει στον συσχετισμό αυτού του είδους της σεμνολογίας του αριστοφανικού κειμένου με τα τεκταινόμενα στον δημόσιο βίο της Αθήνας (Σπυρόπουλος, 1988).



## 7. Η κάθαρση από την κωμωδία

### 7.1 Η έννοια της κάθαρσης

Είναι γενικά αλήθεια ότι ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική*<sup>30</sup> του αναφέρει ότι η τραγωδία επιτυγχάνει την παρουσίαση μιας πράξεως σπουδαίας και τελείας, που επιφέρει στον εκάστοτε θεατή την πολυπόθητη κάθαρση, χωρίς όμως να δίνει σαφείς πληροφορίες για το τί είδους κάθαρση επιτυγχάνεται με την μίμηση αυτών των φοβερών και οικτρών παθημάτων. Προφανώς ο Αριστοτέλης εννοούσε, την ανακούφιση που προκαλούσε στον θεατή με την απελευθέρωση της ψυχής του από τον οίκτο και τον φόβο, η πρόκληση μεγαλύτερου οίκτου και φόβου, η λεγόμενη ομοιοπαθητική μέθοδος. Αυτή λοιπόν η *παθημάτων κάθαρσις*, συντελείται και στην κωμωδία και οδηγεί τον θεατή στη λύτρωση και στην ψυχολογική ανακούφιση από την υπερβολή, το άγχος και την κοινωνική καταπίεση (Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής* 6, 1449b 27-28).



Εικόνα 17 τα προσωπεία της τραγωδίας και της κωμωδίας

<sup>30</sup> «Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως\* σπουδαίας και τελείας, μέγεθος ἐχούσης\*\*, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων και οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου και φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν\*\*\*».

\* «μίμησης πράξεως»: Ο Αριστοτέλης θεωρούσε ότι η Τραγωδία αποτέλεσε, ὕψιστο εἶδος καλλιτεχνίας και πρόκειται για την μεταφορά ἐπὶ σκηνῆς, μιας ανθρώπινης πράξης. Αντίθετα, ο Πλάτων, υποστήριξε ότι πρόκειται για μίμηση των συναισθημάτων που προέρχονται ἀπὸ την απομίμηση μιας πράξεως . Δηλαδή για τον Πλάτωνα η Τραγωδία ἦταν η μίμηση της μίμησης, που ξέφευγε ἀπὸ την πραγματικότητα.

\*\* «μέγεθος ἐχούσης»: Η Τραγωδία θα πρέπει να ἔχει ἀρχή, μέση και τέλος , και το μέγεθος της θα πρέπει να εἶναι κανονικό και να αποδίδει με τρόπο σαφές όλα τα νοήματα.

\*\*\* «Κάθαρσιν»: Ο θεατὴς θα πρέπει να καθαίρεται ἀπὸ το ἄγχος και τις ἔντονες ψυχολογικές μεταπτώσεις που τον κατακλύζουν, παρακολουθώντας την εξέλιξη του δράματος (Said, S., Tredde, M., Le Boulluec, A., 2001).

## 7.2 Κάθαρση και κωμωδία

Από την άλλη πλευρά, ο Αριστοφάνης πετυχαίνει σε μεγάλο βαθμό την κωμική κάθαρση του θεατή όχι όμως *δι' ελέου και φόβου*, αλλά *δι' ηδονής και γέλωτος*, όπως αναφέρει και ο ανάλογος προς την τραγωδία ορισμός της Κωμωδίας, αφού σύμφωνα με τον Φιλόσοφο Αριστοτέλη, αλλά και τον Πλάτωνα, η ηδονή παραπέμπει σε ένα συναίσθημα πάθους, η έκφραση του οποίου είναι το γέλιο (Αριστέλους, Ποιητική, 1995).<sup>31</sup> Συγκεκριμένα θα λέγαμε ότι η δραματική ποίηση ως μιμητική τέχνη δεν αναπαριστά την αλήθεια, αλλά έναν κόσμο φαινομενικό, όπως είναι τα διάφορα πάθη που προκαλούνται στον θεατή, τα οποία ερεθίζουν την ευαισθησία του και συγχρόνως ευχαριστούν το άλογο στοιχείο της ψυχής, προκαλώντας την συμπάθεια, τον *έλεον* και τον *φόβον* με τα φανταστικά παθήματα των ηρώων. Αυτή λοιπόν η επίδραση που ασκεί η Κωμωδία επέρχεται στον ψυχισμό του ανθρώπου, όταν παρακολουθούμε τη διακωμώδηση των άλλων, διότι έτσι χάνουμε την αυτοκυριαρχία μας στα πραγματικά γεγονότα.

Και οι Πλάτων και Αριστοτέλης συμφωνούν με την διαπίστωση ότι η δραματική ποίηση προκαλεί έντονα συναισθήματα, αλλά διαφωνούν ως προς τα αποτελέσματα που αυτή επιφέρει, καθώς ο Πλάτων υποστηρίζει ότι τα παθήματα, τα οποία διεγείρουν στον άνθρωπο η Τραγωδία ή η Κωμωδία, είναι βλαπτικά και δημιουργούν κακή κατάσταση στην ψυχή του ατόμου, ενώ ο Αριστοτέλης, υποστηρίζει ότι η ψυχή του ανθρώπου καθαίρεται και λυτρώνεται. Αυτό που πρωτίτως μας αφορά στην παρούσα εργασία είναι το πώς ο Αριστοφάνης επιτυγχάνει την κωμική κάθαρση, την ψυχική δηλαδή εκτόνωση του θεατή και την ηδονική λύτρωση και ευφορία που προκαλεί το γέλιο.

Ο λόγος του Αριστοφάνη θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένας χείμαρρος που προκαλεί στον εκάστοτε θεατή το γέλιο και ως εκ τούτου, την ανακούφιση από την επονείδιστη πραγματικότητα. Τούτο δηλαδή σημαίνει ότι η ποίηση του Αριστοφάνη, ήτοι η κωμωδία, στους δύσκολους καιρούς του Πελοποννησιακού πολέμου αποτελούσε τη φυσική έκφραση του σατιρικού πνεύματος και της φαντασίας των Αθηναίων. Λαμβάνοντας λοιπόν υπόψη ότι ο άνθρωπος έχει έμφυτη τάση προς το γέλιο και την χαρά σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, η ποίηση του Αριστοφάνη, πολιτική ή φανταστική, ρεαλιστική ή ουτοπική, έχει παιδευτικό σκοπό και η θεραπευτική της

---

<sup>31</sup> «Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶν ὥσπερ εἶπομεν μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μὲντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μῶριον. τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν ἀμάρτημά τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθὺς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρὸν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης» (Αριστοτέλης, *Περὶ Ποιητικῆς*, 1449a 31-36).

μέθοδος βασίζεται κυρίως στο γέλιο που αυτή προκαλεί. Στην προσπάθειά του δηλαδή ο ποιητής να ασκήσει δημόσια κριτική, να διορθώσει τα κακώς κείμενα και να επικρίνει την ανοησία του λαού, να καταγγείλει τους πολιτικούς αλλά και να ταχθεί κατά των κολάκων και των συμφεροντολόγων, επικρίνει την επικράτηση του πολέμου καθιστώντας την ποίηση του σκληρή, αμείλικτη αλλά συγχρόνως διαχρονική.

Το γέλιο που προκαλεί ο Αριστοφάνης δεν είναι μόνο επικριτικό αλλά και ανατρεπτικό, καθώς ο ποιητής προκαλεί το ασυγκράτητο γέλιο προς τους θεατές του, αλλά συγχρόνως τους προκαλεί και το γέλιο εκείνο που συμφιλιώνει τον άνθρωπο με τη φύση, με το κρασί και την ειρήνη, και ως προς αυτό, καταφέρνει και απελευθερώνει τους θεατές από την πιεστική καθημερινή πραγματικότητα, φέρνοντας τους κοντά σε όλα αυτά που στερούνται, την ομορφιά της φύσης, της ζωής και της ειρήνης. Ο Αριστοφάνης δηλαδή στηρίζεται στην εφευρετικότητα των κωμικών καταστάσεων αλλά και στην δημιουργία αντισυμβατικών προσώπων και μέσα από την σάτιρα και την λαιμοψοφία εκφράζει έντονα τον προσωπικό του θυμό για την κατάντια της Αθηναϊκής κοινωνίας. Γι' αυτό ακριβώς τον λόγο παρωδεί και καταγγέλλει τις αντιφάσεις της Αθηναϊκής δημοκρατίας, προκαλώντας το οργίλο γέλιο στους θεατές που στηρίζεται στην επίκριση και στην αντίθεση, και που όμως και οι δύο αυτοί όροι της επίκρισης και της αντίθεσης περικλείουν τεράστια σωφρονιστική δύναμη.

Τα περισσότερα από τα κωμικά στοιχεία του Αριστοφάνη εντοπίζονται στη χρήση ορισμένων λέξεων και ιδεών, και μολονότι έχουν χαθεί πολλά κωμικά στοιχεία από τα δημιουργήματα του Αριστοφάνη, όπως για παράδειγμα αυτό των κινήσεων, των χειρονομιών, και η σκηνοθεσία, εντούτοις είμαστε ακόμη σε θέση να απολαύσουμε, έστω και από το κείμενο, την δύναμη της κωμικής έμπνευσης. Πιο συγκεκριμένα, θα λέγαμε ότι ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί συχνά τα παρ' υπόνοιαν αστεία αλλά και άλλους τρόπους στον κωμικό του λόγο, όπως τη μετατόπιση, τον αιφνιδιασμό, την επέκταση, την αναστροφή, την επανάληψη, το ασύνδετο και τη συσσώρευση λέξεων, και με αυτό τον τρόπο αντιλαμβανόμαστε ότι το κωμικό πεδίο στο οποίο κινείται ο ποιητής, είναι ευρύτατο αφού ο ίδιος κινείται ανάμεσα στο παράλογο, την παρωδία, και το ευφυολόγημα. Στο σημείο αυτό είναι δυνατή η διάκριση όσον αφορά το κωμικό, καθώς υπάρχει ένα κωμικό αθώο και ένα κωμικό πονηρό, όπου το πρώτο αναφέρεται σε μια εικόνα, μια κίνηση και μια φράση, και το δεύτερο αναφέρεται σε μια γελοιογραφία, κάποιο μορφασμό ή ακόμα και ευφυολόγημα. Το αθώο κωμικό είναι δισδιάστατο, δεν έχει κανένα υπαινιγμό και γι' αυτό τον λόγο προκαλεί το γέλιο από καρδιάς, ενώ στο πονηρό κωμικό, υπάρχει μια τρίτη βαθύτερη διάσταση που απαιτεί

σκέψη και βάθος. Έτσι λοιπόν ο εκάστοτε θεατής καλείται να συλλάβει αυτό το νόημα, προκειμένου να γελάσει ή ακόμα και να οργιστεί.<sup>32</sup> Το κωμικό στοιχείο απευθύνεται στην καθαρή νόηση, εξάλλου, δεν υπάρχει κωμικό έξω από το κυριολεκτικά ανθρώπινο και το γέλιο που επιδίωκε ο Αριστοφάνης είχε κοινωνική σημασία και κοινωνική εμβέλεια.

Όσον αφορά το χαρακτήρα του κωμικού είναι διφορούμενος. Αρχικά γιατί τα πρόσωπα της πραγματικής ζωής δεν θα προκαλούσαν το γέλιο αν οι πράξεις τους δεν παρακολουθούνταν σαν θέαμα, και έπειτα γίνονται κωμικά, καθώς παρουσιάζουν κατά κάποιο τρόπο μια κωμωδία. Από την άλλη το θέατρο, καθώς αποτελεί απλούστευση της ζωής, μπορεί να μας δώσει περισσότερες πληροφορίες απ' ότι μπορούμε να αντλήσουμε από την πραγματική ζωή για το κωμικό στις ενέργειες, τις πράξεις και τις καταστάσεις. Η κωμωδία με λίγα λόγια είναι ένα παιχνίδι που μιμείται την ζωή και ο ρόλος του θεάτρου είναι να φέρει στο φως την βαθιά πραγματικότητα που κρύβεται σε καθημερινά πράγματα της ζωής. Ωστόσο, ακόμα και στο θέατρο, εφόσον το θεατρικό εξαρτάται άμεσα από το ανθρώπινο στοιχείο, η απόλαυση του γέλιου δεν είναι αποκλειστικά αισθητική, και ως προς αυτό, θα λέγαμε ότι η κωμωδία βρίσκεται πολύ πιο κοντά στην πραγματική ζωή απ' ότι η ίδια η τραγωδία.

Η αρχαία ελληνική κωμωδία πολύ συχνά αντιστρέφει τους όρους στις δύσκολες καταστάσεις, όπως ακριβώς και το ίδιο κάνει και με τους ρόλους. Έτσι βλέπουμε στη *Λυσιστράτη*, οι γυναίκες να παίρνουν την θέση των ανδρών, ενώ οι δούλοι παίρνουν την θέση των κυρίων στους *Βατράχους* και στον *Πλούτο*. Τέλος, ο γιος υποδύεται τον ρόλο του πατέρα και ο Άδικος λόγος νικά τον Δίκαιο στους *Σφήκες* και στις *Νεφέλες*. Αυτός λοιπόν ο μηχανισμός της αντιστροφής χρησιμοποιείται ως αντίδοτο ενάντια στην κρίση και επομένως με βάση αυτό θα λέγαμε ότι ολόκληρος ο κόσμος της αρχαίας κωμωδίας προέρχεται από την αντιστροφή μιας δύσκολης κατάστασης, η οποία καταλήγει στον θρίαμβο ενός σωτήρα, που προκαλεί στον θεατή το απελευθερωτικό γέλιο με τις μαγικές ικανότητες που διαθέτει. Έτσι ο καταπιεσμένος αισθάνεται νικητής και ο κωμικός του θρίαμβος αντικαθιστά το άγχος προκαλώντας το γέλιο. Η διαχείριση μιας δύσκολης πραγματικότητας με τρόπο κωμικό συντελείται πάντοτε από τον Αριστοφάνη στο πλαίσιο της πόλης.

---

<sup>32</sup> Ο *Sommerstein* (2000, σελ. 73-75) υποστηρίζει ότι το γέλιο έχει δύο κατευθύνσεις, και τούτο δηλαδή σημαίνει, ή ότι γελάω για κάτι, ή γελάω με κάτι. Το πρώτο είναι κάτι το συνειδητό, το δεύτερο είναι το γέλιο της απλής, της κοινής ευχαρίστησης.

### 7.3 Κάθαρση στη Λυσιστράτη

Μελετώντας τις ρίζες και την ανθοφορία του κωμικού στην αριστοφανική κωμωδία, ο Θεόδωρος Γραμματάς (2011) επισημαίνει:

*«Η «Λυσιστράτη» είναι ένα αριστοφανικό έργο που διαθέτει (όπως όλες οι κωμωδίες του μεγάλου Αθηναίου κωμωδιογράφου της αρχαιότητας) σαφές πολιτικό περιεχόμενο, αναμειγμένο με έντονα κωμικά χαρακτηριστικά σεξουαλικού χαρακτήρα, που δίνουν την ευκαιρία στους σκηνοθέτες να αναπτύξουν ποικιλότητα τις ερμηνείες τους, με βάση αυτήν ακριβώς την πλευρά του έργου, με τρόπο άλλοτε συγκρατημένο και συνδηλωτικό, άλλοτε αποκαλυπτικό και κραυγαλέο, άλλοτε τέλος υπερβολικό και γκροτέσκο. Κατ' αυτό τον τρόπο, το έργο έχει αποδοθεί (σύμφωνα άλλωστε και με νεότερες θεωρίες), ψυχολογικά, κοινωνιολογικά, φεμινιστικά, δίνοντας αντίστοιχες ενδιαφέρουσες σκηνικές προτάσεις. Ο σύγχρονος ενήμερος θεατής, δεν αισθάνεται επομένως έκπληξη, ούτε αιφνιδιασμό από οποιαδήποτε ακρότητα ή διαφορετικότητα στην απόδοσή του, αφού όλα σχεδόν του είναι γνωστά, ή τουλάχιστον αναμενόμενα. Αυτό που θα διαφοροποιήσει την τελική υποδοχή και την άποψή του για την παράσταση, είναι η αισθητική συγκίνηση και η συμμετοχή του στη διαδικασία επικοινωνίας της σκηνής με την πλατεία, πάντα μέσα από το γέλιο και τη διακωμώδηση, τη σάτιρα και τη γελοιοποίηση, ως βασικά ειδοποιά χαρακτηριστικά της αριστοφανικής κωμωδίας» (<http://theodoregrammatas.com>).*

Αντιλαμβανόμαστε πως το σεξουαλικό σκώμμα λογικά πρέπει να εντυπωσίαζε τον αρχαίο θεατή στο βαθμό που η ευθύτητα με την οποία γίνεται αναφορά στη σεξουαλική επαφή, στα ανδρικά και θηλυκά γεννητικά όργανα, στις υπερβολικές απεικονίσεις αυτών (βλ. φαλλός) πάνω στην σκηνή, ακόμη και στο γεγονός ότι οι γυναίκες πρωταγωνιστούν μιλώντας ανοιχτά για τέτοια ζητήματα δεν ήταν συνήθεις καταστάσεις στην καθημερινότητα των αρχαίων. Τουλάχιστον εκείνοι απέχουν ως ιδιοσυγκρασίες παρασάγγας από αυτή των σύγχρονων ανθρώπων που είναι σαφώς υποψιασμένοι και λίγο ή πολύ αναμένουν αυτού του είδους το χιούμορ λόγω της ποικίλης πληροφόρησης γύρω από το έργο και επί παντός επιστητού.

Κυριότερα όμως ο Γραμματάς επισημαίνει πως η σκηνοθετική αντίληψη της εκάστοτε παράστασης της *Λυσιστράτης* εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από το τι

«ιντριγκάρει» τον σκηνοθέτη να παρουσιάσει το έργο από την τάδε ή τη δείνα πλευρά του με μία σταθερή προϋπόθεση: να προκαλέσει την αισθητική συγκίνηση και τη συμμετοχή του θεατή. Αυτή η διττή διαδικασία που εμπεριέχει αισθητική απόλαυση και πρόκληση συναισθηματικής συμμετοχής δεν είναι τίποτε άλλο στην ουσία παρά η διαδικασία της κάθαρσης. Διότι με τη συγκίνηση και τη συμμετοχή ο θεατής εισχωρεί βαθιά στο έργο και στους χαρακτήρες, βιώνει μαζί τους το περιστατικό και το συναίσθημα, ψάχνει να βρει μαζί τους λύσεις στα προβλήματα και οδηγείται στη λύση του προβλήματος επίσης μαζί τους. Αυτό σημαίνει πως το σεξουαλικό σκώμμα είναι η αποκάλυψη μιας ανθρώπινης πτυχής που διακωμωδείται ως όργανο κάθαρσης για το σύνολο της παράστασης. Ακόμη κι αν σοκάρει η χυδαιότητα του λόγου ή της εικόνας, ο θεατής εντάσσει εαυτόν σε αυτά τα στοιχεία και τα βιώνει ως γνήσιος κωμικός ήρωας που βιώνει μια κατάσταση δοκιμασίας.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Τα ιδιαίτερα συμπεράσματα που προκύπτουν από την παρούσα μελέτη δεν σχετίζονται απλώς με το σύνολο των κωμικών τρόπων στη *Λυσιστράτη*. Με την παρούσα διπλωματική εργασία εστίασαμε στο σεξουαλικό σκώμμα (στο σκώμμα που σχετίζεται με τη σεξουαλική επαφή) ως στοιχείο διαφωτιστικό της ίδιας της θεματικής του έργου, της διδαχής που επιθυμεί να επιτύχει ο Αριστοφάνης και της γενικής ατμόσφαιρας του έργου. Το πονηρό σκώμμα διαφέρει επί πολλοίς από το απλό σκώμμα ως προς τη φύση και την πρόσληψή του από το θεατρικό κοινό. Η κωμωδία όμως είναι εν συνόλω έκφραση της καθημερινής-πραγματικής ζωής του αρχαίου πολίτη και ως τέτοια δημιουργεί τις κατάλληλες προϋποθέσεις για να αποτυπώνει με ειλικρίνεια κάθε έκφανση της ζωής. Προκατάληψη απέναντι στο γέλιο υπήρχε σαφώς στην αρχαία Ελλάδα, πράγμα που διατυπώθηκε κυρίως στο πλαίσιο της φιλοσοφίας, αλλά και εν γένει στο αποδεδεγμένο κοινωνικό ήθος.

Το σεξουαλικό σκώμμα συντείνει σε μία μορφή «επανάστασης» απέναντι στα καθιερωμένα που σε κάθε άλλη περίπτωση ο απλός πολίτης δεν δύναται να πράξει. Όσο πιο πρωτότυπο και σοκαριστικό είναι το αστείο, τόσο πιο επιτυχημένο θεωρείται, ακόμη κι αν κάποιος το επέκριναν. Ο Αριστοφάνης επέλεξε να παρουσιάσει το σεξουαλικό σκώμμα εν μέσω μιας πρόσφορης -ούτως ή άλλως- θεματικής που ευνοούσε τη χρήση παράλληλων παραμέτρων για την επίτασή του: όπως προαναφέραμε, τις περιστάσεις και τα πρόσωπα, τη γλώσσα, το σκηνικό, το προσωπείο και την αμφίεση.

Ο Αριστοφάνης χειρίζεται το σεξουαλικό σκώμμα σε δύο επίπεδα: το πραγματικό ρεαλιστικό και το φανταστικό. Το ρεαλιστικό βασίζεται στην αποχή που κηρύττουν οι γυναίκες προκειμένου να σταματήσουν τον πόλεμο, το φανταστικό έγκειται στο γεγονός ότι σε κάθε περίπτωση εκείνη την εποχή αποκλείεται οι γυναίκες να έπαιρναν τέτοια πρωτοβουλία ή να απείχαν από τις σεξουαλικές επαφές εκστομίζοντας μάλιστα σεξουαλικά σκώμματα. Ο Αριστοφάνης όμως επιθυμεί να σατιρίσει, να διακωμωδήσει καταστάσεις και πρόσωπα, να καταδείξει ότι οι αντρικές αποφάσεις δεν ήταν οι πρέπουσες σε όλη τη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου, να κριτικάρει φανερά τη συνέχιση μιας ανώφελης και ανόητης σύγκρουσης, και να τοποθετήσει σε ρόλο ρυθμιστή τη γυναίκα (που ενσαρκώνεται στο πρόσωπο της *Λυσιστράτης*), ενώ στην πραγματικότητα δεν μπορεί να ρυθμίσει τίποτε στην τότε ανδροκρατούμενη κοινωνία. Έτσι, κάθε σκώμμα κινείται πάνω στον άξονα της θεματικής εντείνοντας τις πτυχές του, που ούτως ή άλλως είναι ευφάνταστο και κινείται

στο θέμα της σεξουαλικής επαφής και μάλιστα σε αντιπαράθεση με ένα κατά κοινή ομολογία σοβαρό θέμα: τον πόλεμο και την ειρήνη.

Οι ήρωες του Αριστοφάνη δημιουργούνται με χρώματα ζωντανά, εκφράζονται μέσα από την υπερβολή, γεμίζουν τη σκηνή, είναι επινοητικοί και πονηροί, είναι αναιδείς και θρασύτατοι, ενώ χρησιμοποιούν ως μέσο για να πετύχουν τους σκοπούς τους την εξαπάτηση. Το σκώμμα τους λειτουργεί μέσα από συνδυασμούς καταστάσεων, μέσα από την αντιστροφή των ρόλων μεταξύ αντρών και γυναικών και μέσα από παρεξηγήσεις. Το κωμικό στοιχείο πράγματι εντάσσεται στο πλαίσιο της αντιστροφής των ρόλων, καθώς οι γυναίκες λαμβάνουν τη θέση των αντρών και εκφέρουν την άποψή τους εκφράζοντας το σεξουαλικό σκώμμα σαν άντρες. Επικρατεί σε κάποιο βαθμό η επικαιρότητα των γεγονότων, η φύση του θέματος, όμως, περιστρέφεται γύρω από τη σεξουαλική αποχή παρά γύρω από τα γεγονότα που απασχολούν εκείνη την περίοδο τους Αθηναίους. Τα γυναικεία θέληγτρα απογειώνονται, οι πειρασμοί και οι αναφορές στη σεξουαλικότητα με κωμικό τρόπο είναι ποικίλα στοιχεία της ατμόσφαιρας που θέλει να δώσει ο Αριστοφάνης, απομακρύνοντας φαινομενικά τους θεατές από τη σοβαρότητα των προβλημάτων που τους απασχολούν.

Μέσα σε αυτό το σύνολο, η γλώσσα κοσμεί το σεξουαλικό σκώμμα με λογοπαίγνια και μεταφορές, με ιδιαίτερα σχήματα λόγου και υπαινιγμούς. Η γλώσσα είναι το μέσο με το οποίο το σεξουαλικό σκώμμα (βωμολοχία και αισχρολογία) έρχεται αιχμηρό στα αυτιά των θεατών. Η παρωδία συμμετέχει και γελοιογραφεί τις καταστάσεις και τα πρόσωπα. Είτε ως υπονοούμενο είτε ως ευθεία αναφορά, το σεξουαλικό σκώμμα διαφαίνεται σε όλα τα πράγματα, από τα ονόματα μέχρι τις ρήσεις των ηθοποιών. Όλα αυτά εμπλουτίζονται με λεκτικές ανατροπές και ειρωνείες, με σατιρική ελευθερία και καυστικό χιούμορ. Αντιλαμβανόμαστε έτσι ότι η κάθαρση του θεατή έρχεται μέσα από το σεξουαλικό σκώμμα, μέσα από πηγαίο αυθορμητισμό και αποποινικοποίηση της ερωτικής ζωής, της επανάστασης ενάντια στην κατεστημένη ηθική και τον καθωσπρεπισμό.



## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

### **Ελληνική**

- Αναγνωστόπουλος, Γ. Π. (1924). *Γλωσσικά ανάλεκτα: Περί της γλώσσης των κωμωδιών του Αριστοφάνη*. Αθήνα: Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών.
- Αριστοτέλης (1995). *Απαντα, Περί Ποιητικής*. Τόμος Τριακοστός Τέταρτος, Αθήνα: Εκδόσεις Κάκτος.
- Γραμματάς, Θ. (2011). «Ρίζες και ανθοφορία του κωμικού στην αριστοφανική κωμωδία», 14 Ιουλίου 2011 στο <http://theodoregrammatas.com/>
- Ευριπίδου (1980). *Ίφιγένεια ἐν Αὐλίδι*. Μτφρ. Γουδής, Ν. Δημήτριος, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα.
- Κακριδής, Φ.Ι. (1982). *Αριστοφάνης*. Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη.
- Κυριακίδου, Ν. (2010). *Η Ειρηνική Τριάδα του Αριστοφάνη: Αχαρνείς, Ειρήνη, Λυσιστράτη*. ΔΕ, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο.
- Μαρινοπούλου, Ι. (2007-2008). *Οι τεχνικές του κωμικού στη Λυσιστράτη του Αριστοφάνη*. ΔΕ. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας.
- Μιστριώτης, Γ. (1972). *Μεγάλη Ελληνική Γραμματολογία*. Αθήνα: Φιλολογική ΜΥΡΙΟΒΙΒΛΟΣ..
- Μπούρας Ν. (1986). *Αριστοφάνης και Αθήνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Κολεγίου Αθηνών.
- Σπυρόπουλος, Η. (1974). *L' accumulation verbale chez Aristophane*. Θεσσαλονίκη.
- Σπυρόπουλος, Η. (1988). *Αριστοφάνης, Σάτιρα, θέατρο, ποίηση*. Αθήνα: Εκδόσεις Παρατηρητής.
- Ξενοφώντος (2007). *Ελληνικά*. Επιλεγμένα αποσπάσματα στο [www.greek-language.gr](http://www.greek-language.gr).

### **Ξένη και μεταφρασμένη**

- Bowie, A. M. (2005). *Αριστοφάνης: Μύθος, τελετουργία και κωμωδία*. Μτφρ. Μοσχοπούλου Πόλυ, Αθήνα: Εκδόσεις Τυπωθήτω, Δάρδανος.
- Cartledge, P. (2006). *Ο Αριστοφάνης και το Θέατρο του Παραλόγου*, μτφρ. Ταχμαζίδου, Λ., Αθήνα: Ενάλιος.
- Cornford, F.M. (1914). *The origin of the Attic Comedy*. Cambridge.
- Dover, K.J. (1981). *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη*. Μτφρ. Κακριδής, Φ.Ι., Αθήνα: ΜΙΕΤ.

- Gomme, A. W. (2007). “Aristophanes and Politics”, σελ.97-109. Αναδημοσίευση σε Ελληνική μετάφραση\* Κ.Πουλής, ‘‘Ο Αριστοφάνης και η πολιτική’’, στο Γ.Δ Κατσής(επιμ.), *Θάλεια, Αριστοφάνης, δεκαπέντε μελετήματα*, Αθήνα: Εκδόσεις Σμίλη.
- Handley, E. W. (1990). *Ο Αριστοφάνης και το θέατρο του, δεκαπέντε μελετήματα*, Θάλεια, Αθήνα: Εκδόσεις Σμίλη.
- Henderson, J. (2007). «Ο Δήμος και οι αγώνες της Κωμωδίας» στο: Γ. Κατσής (επιμ.), *Θάλεια: Δεκαπέντε μελετήματα για τον Αριστοφάνη*, Αθήνα: Εκδόσεις Σμίλη.
- Hubbard, T.K. (1991). *The Mask of Comedy: Aristophanes and Intertextual Parabasis*. Cornell University Press , London.
- Lesky, A. (2003). *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Μτφρ. Τσοπανάκης, Α.Γ., Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός οίκος Κυριακίδη.
- Moulton (1981). *Aristophanic poetry*. (Hypomnemata, 68.) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Pappas, Th. “Contributo a uno studio antropologico della commedia attica antica :Stuttura e Funzione degli exodoi nelle commedie di Aristofane”, *Dioniso* 57(1987), σελ. 191-202.
- Robert, F. (1967). *La literature grecque*, Paris: Press Universitaires de France.
- Sifakis, G.M. (1971). *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of the Attic Comedy*. London.
- Sifakis, G.M. (2007) “The Structure of Aristophanic Comedy”. *The journal of Hellenic Studies* 112 (1992),σελ.123-142. Ελληνική μετάφραση: Δήμος Γ. Σπαθάρας, (Η δομή της Αριστοφανικής Κωμωδίας) στο Γ.Δ Κάτσης, *Θάλεια, Αριστοφάνης, δεκαπέντε μελετήματα*. Αθήνα: Εκδόσεις Σμίλη.
- Said, S., Trede, M., Le Boulluec, A. (2001). *Ιστορία της Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Τόμος I, μτφρ, Γ.Ξανθάκη- Καραμάνου, Δ. Τσιλιβέρδης, Β.Πόθου, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Silk, M.S. «Η αριστοφανική παρατραγωδία», μτφρ. Λ.Τζαλλήλα, στο Γ.Δ Κατσής(επιμ.), *Θάλεια, Αριστοφάνης, δεκαπέντε μελετήματα*. Αθήνα: Εκδόσεις Σμίλη.
- Taillardat, J. (1962). *Les images d'Aristophane. Etudes de langue et de style*. Paris: éd. Les Belles Lettres.
- Thiercy, P. (1986). *Aristophane : Fiction et Dramaturgie*. Paris.

- Thiercy, P. (2001). *Ο Αριστοφάνης και η Αρχαία Κωμωδία*. Μτφρ, Γ,Φ Γαλάνης, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Thiercy, P. (2011). «Η οργάνωση της σκηνικής μυθοπλασίας στον Αριστοφάνη», στο Θ.Γ Παππάς – Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.
- Whitman, C.H. (1964). *Aristophanes and the Comic Hero*. Καίμπριτζ.
- Zimmermann, B. (1996). “*The parodoi of the Aristophanic comedies*” στο E. Segal, *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford 1996, σ. 182-193. “Prologue et parodos dans la comedie d’ Aristophane” στο P.Thiercy- M.Menu (επιμ), *Aristophane : la langue, la scene, la cite*.
- Zimmermann, B. (2009). *Η Αρχαία Ελληνική Κωμωδία*. Μτφρ. Τσιριγκάκης, Ι., Επιμ. Ιακώβ, Δ.Ι. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα.
- Zimmerman, B. (2007). «Ο Αριστοφάνης και οι διανοούμενοι», στο: Γ. Κατσής (επιμ.), *Θάλεια: Δεκαπέντε μελετήματα για τον Αριστοφάνη*, Αθήνα: Εκδόσεις Σμίλη.

#### **Διαδικτυακοί τόποι**

[antonispetrides.wordpress.com](http://antonispetrides.wordpress.com)

[www.hectorcasanova.net/art/](http://www.hectorcasanova.net/art/)

[www.greek-language.gr](http://www.greek-language.gr)

[el.wikipedia.org](http://el.wikipedia.org)

[www.koutipandoras.gr](http://www.koutipandoras.gr)

<http://www.nt-archive.gr/>

<http://oxfordre.com/classics> (Oxford Classical Dictionary)