ΑΤΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ
ΠΡΟΣΩΠΑ ΚΑΙ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

Επιμέλεια
Θεόδωρος Γ. Παππάς
Ανδρέας Γερ. Μαρκαντωνάτος

Εισαγωγή
Δανιήλ Ι. Ιακώβ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ GUTENBERG

Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου

Η ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΣΤΟΝ ΜΙΚΡΟΚΟΣΜΟ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ*

ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ του ευρύτερου πολιτισμικού υπερκώδικα και των παραδοσιακά διαμορφωμένων συμβάσεών του, ο συγκεκριμένος θεατρικός υποκώδικας που ρύθμιζε στην αρχαιότητα την παραγωγή των παραστάσεων, τραγικών, κωμικών και σατυρικών, όριζε, μεταξύ άλλων, ο πομπός και ο αποδέκτης του θεατρικού μηνύματος να είναι —κατά πρώτο και κύριο λόγο, αν όχι αποκλειστικά— ανδρικού φύλου. Εάν η γυναικεία παρουσία γενικότερα στην αρχαία ελληνική γραμματεία δεν μπορεί εκ των πραγμάτων να αποκατασταθεί πειστικά και ολοκληρωτικά, δεδομένης της 'μονόπλευρης' σκιαγράφησής της κατεξοχήν από άνδρες συγγραφείς,[1] ειδικότερα σε ό,τι αφορά την αρχαία δραματική ποίηση και την σκηνική εκπλήρωσή της, όχι μόνο οι δραματικοί ποιητές, αλλά και όλοι οι λοιποί συντελεστές που συνέβαλλαν ενεργά στην υλοποίηση μιας αρχαίας θεατρικής παραγωγής (χοροδιδάσκαλος, υποκριτές, χορευτές, ενδεχομένως οι σχεδιαστές και κατασκευαστές σκηνογραφικών εξαρτημάτων, σκηνικών αντικειμένων και 'μηχανών', ενδυμάτων και προσωπείων, τεχνικό βοηθητικό προσωπικό κ.ά.) ήταν άνδρες,[2] με μόνη αμ-

---

* Θερμές ευχαριστίες στους πολύτιμους συνομιλητές μου από το Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Θεόδωρο Παππά και Βάιο Βαϊόπουλο, για τις εύστοχες πάντα παρατηρήσεις τους.

1. Με μόνη εξαίρεση ορισμένα πρώιμα λυρικά αποσπάσματα γυναικών ποιητριών· βλ. ενδεικτικά Lefkowitz & Fant 2005, 1-5.

2. Πρβλ. Goldhill 2007α, 93: «Ας ξεκινήσω, λοιπόν, με αυτά που θεωρώ αδιαμ-

φίβολη εξαίρεση στην περίπτωση της Αρχαίας Κωμωδίας την υπόδυση ορισμένων γυναικείων, 'βωβών' και αισθησιακών κατά το μάλλον ή ήττον, σκηνικών μορφών από πραγματικές νεαρές γυναίκες.[3]

Την ίδια στιγμή, η ανδρική έμφυλη ταυτότητα επέκτεινε την πραγματική και συμβολική κυριαρχία της από το πεδίο της παραγωγής της θεατρικής πράξης στο πεδίο της πρόσληψής της, με τις γυναίκες, τους ανεπίσημους ξένους επισκέπτες, τους δούλους και τα παιδιά είτε να αποκλείονται από το θεατρικό ακροατήριο είτε να 'περιθωριοποιούνται' πιθανότατα στις παρυφές του ευμεγέθους θεατρικού κοίλου, χωρίς τις ίδιες δυνατότητες επιδοκιμαστικής ή αποδοκιμαστικής συμμετοχής με το κυρίαρχο, ενδεδειγμένο και σκοπούμενο κοινό, που αποτελούνταν από άνδρες-ενήλικους-ελεύθερους-Αθηναίους πολίτες, οι κρίσεις, προτιμήσεις και αντιδράσεις των οποίων ήταν αυτές που καθόριζαν κατ' αρχήν το συγχρονικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα της εκάστοτε θεατρικής παράστασης, αλλά και την διαχρονική επενέργεια αυτού του αποτελέσματος στην μελλοντική πορεία του εκάστοτε ποιητή και του θεατρικού είδους που αυτός εκπροσωπούσε.[4]

Η 'υποδοχή' της γυναίκας στο αρχαίο δράμα: γενικές παρατηρήσεις

Σε αυτόν τον ανδροκρατούμενο —τουλάχιστον τυπικά και θεσμικά— κόσμο της αρχαίας θεατρικής πρακτικής, ο μόνος χώρος στον οποίον οι γυναίκες είχαν την δυνατότητα να παρεισφρήσουν και να προβληθούν άφοβα,

---

φισβήτητα γεγονότα. Καμία γυναίκα δεν συμμετείχε άμεσα στην συγγραφή, στην παραγωγή, στις παραστάσεις ή στην κρίση των θεατρικών έργων. Καμία γυναίκα δεν μπορούσε να ζητήσει χρήματα από τα επιδόματα που βοηθούσαν τους Αθηναίους πολίτες να παρακολουθούν τις παραστάσεις των έργων [...]».

3. Για την πιθανότητα ενσάρκωσης των γυναικείων βουβών ρόλων από πραγματικές νεαρές γυναίκες ή, αντίθετα, από βουβά ανδρικά πρόσωπα με αμφίεση ανάλογη με την περίσταση πρβλ. ενδεικτικά Pickard-Cambridge 1991[4], 153, υποσημ. 1· Thiercy 1986, 40-41· Pappas 1990, 83-105· Zweig 1991.

4. Σχετικά με το αμφιλεγόμενο ζήτημα της ηλικιακής, κοινωνικής και μάλιστα έμφυλης σύνθεσης του αρχαίου ακροατηρίου και της χωροταξικής διευθέτησής του στο αρχαίο θέατρο του Διονύσου στα Μεγάλα Διονύσια και τα Λήναια, με βάση τις παραδεδομένες πηγές βλ. ενδεικτικά Haigh 1969, 363-368· Pickard-Cambridge 1991[4], 263-265· Kindermann 1979, 20· Arnott 1991[2], 5-6· Henderson 1991· Goldhill 1994 και 2007α, 86-99· Slater 1999, 351-368· Gerö & Johnsson 2001· Lada-Richards 2008, 467-468 και υποσημ. 23.

να δράσουν και μάλιστα να πρωταγωνιστήσουν στο πλάι των ανδρών, ήταν ο χώρος της δραματικής αναπαράστασης. Ένας κειμενικός και παραστασιακός χώρος, στηριγμένος εξίσου στην κληροδοτημένη παράδοση και την προσωπική επινοητικότητα, κατασκευασμένος μέσα από το βλέμμα και την γραφίδα ενός άνδρα συγγραφέα, μέσα από το σώμα και την φωνή ενός άνδρα υποκριτή, μέσα από την κίνηση και την χορογραφία που συνέθεσε ένας άνδρας χοροδιδάσκαλος, μέσα από το προσωπείο και το κοστούμι που κατασκεύασε ένας άνδρας σκευοποιός κ.ο.κ., όπου, ωστόσο, η γυναικεία ύπαρξη κατόρθωσε, με το μυθοπλασιακό της περίβλημα, να διαρρήξει έως ένα βαθμό τους κάθε λογής έμφυλους επικαθορισμούς της εποχής της, να αρθρώσει λόγο ποσοτικά αλλά και ποιοτικά ισότιμο —κατά την *μέσην γλῶσσαν τῆς πόλεως*— με τους άρρενες ομολόγους της,[5] εκφράζοντας και γοητεύοντας προδρομικά και προφητικά εποχές με πολύ διαφορετικούς κοινωνικούς και θεατρικούς όρους αντιμετώπισης των φύλων.[6]

Η δραματική 'χειραφέτηση' των γυναικών φαίνεται πως δρομολογήθηκε και προωθήθηκε κατ' αρχάς από την αρχαία τραγωδία, είδος που ούτως ή άλλως προηγήθηκε της κωμωδίας σε ό,τι αφορά την αισθητική του αυτονόμηση από τα αρχαϊκά θρησκευτικά δρώμενα και την επίσημη καλλιτεχνική άσκησή του στο πλαίσιο των *ἐν ἄστει* Διονυσίων.[7] Με πρώτο εισηγητή πιθανώς, σύμφωνα με την *Σούδα*, τον «Αθηναίο τραγικό» Φρύνιχο τον Πολυφράδμονος, τον «μαθητήν Θέσπιδος», τα γυναικεία —διαφορετικής ηλικίας, κοινωνικής προέλευσης, οικογενειακής κατάστασης και ιδιοσυγκρασίας— πρόσωπα φαίνονται ότι εισχωρούν πολύ πρώιμα στο πεδίο της αρχαίας τραγωδίας ([...] *οὗτος δὲ πρῶτος ὁ Φρύνιχος γυναικεῖον πρόσωπον εἰσήγαγεν ἐν τῇ σκηνῇ*),[8] για να ανα-

5. Με την γυναικεία «φωνή» να μη διαφοροποιείται και να μη συνιστά αυτόνομη γλωσσική κατηγορία, όπως αντίθετα συνέβαινε με τις «φωνές ζώων», τις «βαρβαρικές φωνές», τις «φωνές δούλων», τις «διαλεκτικές φωνές», έτσι όπως τις κατηγοριοποιεί και τις μελετά ο Σπυρόπουλος 1988, 217-233. Πρβλ. Gilleland 1980. Για το εξαιρετικό φάσμα των «γυναικείων φωνών» και την αλληλεξάρτηση ανδρικού/γυναικείου λόγου στην τραγωδία βλ. Mossman 2005.

6. «Βρισκόμαστε λοιπόν εδώ μπροστά σε μια *θέσμιση* της περιοδικής εισβολής του αντιλόγου προς το κράτος που θα άξιζε να τη μελετήσουμε περισσότερο και στις ιστορικές της διαστάσεις», παρατηρεί ο Ανδρεάδης 1989, 107-108.

7. Για την εξαιρετικά περίπλοκη διαδικασία ανάδυσης της αττικής τραγωδίας μέσα από ένα πλέγμα τελετουργικών μουσικοχορευτικών εκτελέσεων βλ. ενδεικτικά Sourvinou-Inwood 2008.

8. Βλ. *Σούδα*, λήμμα: *Φρύνιχος*, 1115.

πτύξουν και να κατοχυρώσουν εκεί σταδιακά μια ιδιαίτερα σημαντική —κειμενική, σκηνική, επικοινωνιακή, δραματική— παρουσία, ισοβαρή με εκείνη των ανδρικών δραματικών προσώπων: στις 32 σωζόμενες τραγωδίες, που διατρέχουν στην μεγαλύτερη έκτασή του τον πέμπτο αιώνα π.Χ., και με εξαίρεση μόνο τον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή, «οι γυναικείες μορφές είτε ως μέλη του Χορού είτε ως χαρακτήρες σε πρωταγωνιστικό ή δευτερεύοντα ρόλο αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι του δραματικού κόσμου»,[9] με το γυναικείο δραματικό «ήθος», μακράν τού να υπονομεύεται καθ' οιονδήποτε τρόπον, αντίθετα να διαγράφεται με κάθε δυνατή σοβαρότητα και πιστότητα, *κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον*, που είναι γενικότερα το ζητούμενο της *τῶν πραγμάτων συστάσεως* του τραγικού μύθου (Αριστοτέλης, *Ποιητικὴ* 15 1454b).[10]

Σε αντίθεση με την πληθωρική παρουσία και την πολυδιάστατη δράση της 'τραγικής' γυναίκας στο σωζόμενο *corpus*, και μάλιστα του Ευριπίδη,[11] παρουσία και δράση η οποία μεταγράφεται σε νέα αισθητικά και ιδεολογικά συμφραζόμενα στην ρωμαϊκή δραματογραφία αλλά και στην ρωμαϊκή ελεγειακή επιστολογραφία,[12] η ισχνή και θολή —με βάση τις άμεσες και έμμεσες πηγές— εικόνα της 'σατυρικής' γυναίκας επιτρέπει ίσως μόνο την υπόθεση ότι η πλέον συνήθης σατυρική πλοκή επικεντρωνόταν στην διάσωση μιας γυναίκας από την σεξουαλική παρενόχληση των σατύρων και ενδεχομένως στην τελική ένωση της απειλούμενης γυναίκας με τον σωτήρα της,[13] με την σωζόμενη *Ἄλκηστιν* του Ευριπίδη να ανατρέπει και να αναπροσανατολίζει τολμηρά —'εξευγενίζοντάς' την— την 'τυπική' εικόνα του σατυρικού είδους γενικά και των σατυρικών προσώπων ειδικότερα.[14]

Την θεατρική αναπαράσταση της γυναίκας του πέμπτου αιώνα π.Χ. ερχόταν, τέλος, να υποστηρίξει και να αναδείξει από νέες οπτικές γωνίες η Αρχαία Κωμωδία, κινούμενη αυτή συνεχώς στο ολισθηρό ερμηνευτικά έδαφος μεταξύ πραγματικότητας και μυθοπλασίας, αληθοφάνειας και

9. Παπαδοπούλου 2008, 149.

10. Πρβλ. ενδεικτικά Foley 1981β· Easterling 1987· Hall 2006, ιδίως 153-164.

11. «Οι δύο Αθηναίοι συγγραφείς που είχαν την μεγαλύτερη οξεία συναίσθηση του προβλήματος των γυναικών στην κοινωνία τους, ο Αριστοφάνης και ο Ευριπίδης, φαίνεται ότι είχαν απόλυτη επίγνωση αυτών των διαφορετικών προοπτικών θεώρησής τους», παρατηρεί ο Cohen 1996, 135.

12. Βλ. ενδεικτικά Kenney & Clausen 1999, 566, 698-699· Vaiopoulos 2008.

13. Βλ. Sutton 1980, 147· Hall 2006, ιδίως 153-160.

14. Πρβλ. Easterling 2007β, 59-60.

ψευδαίσθησης, βιωματικής ταύτισης και κριτικής απόστασης, δημόσιας και ιδιωτικής προβληματικής, μυθικής και επίκαιρης αναφορικότητας. Αυτήν την άλλοτε κραυγαλέα και άλλοτε φευγαλέα, άλλοτε διαφωτιστική και άλλοτε παραπλανητική εικόνα της γυναίκας στον μικρόκοσμο της Αρχαίας Κωμωδίας θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε και να συνοψίσουμε στην συνέχεια, καταλήγοντας και ανατρέχοντας αναπόφευκτα στην πιο πολυάριθμη και αντιπροσωπευτική —σήμερα και ανέκαθεν— 'πινακοθήκη' αρχαίων κωμικών γυναικείων προσώπων, την αριστοφανική.

Το 'ιστορικό' της γυναικείας παρουσίας στην Αρχαία Κωμωδία

Εάν ο Φρύνιχος, ο «μαθητής Θέσπιδος», ήταν ο πρωτεργάτης στην εισαγωγή γυναικείων προσώπων στην αρχαία τραγωδία, όπως αναφέραμε παραπάνω, ο προβληματισμός για την «φύση» των γυναικών, τις συγκρουσιακές σχέσεις των δύο φύλων, την αναγκαιότητα και τα προβλήματα του «γάμου» φαίνεται πως απασχόλησε εξίσου πολύ πρώιμα την κωμική διάνοια, όπως μαρτυρεί το αρχαιότερο ίσως απόσπασμα κωμικής ποίησης, που αποδίδεται στον —αμφιλεγόμενης ιστορικότητας— «ευρετή της κωμωδίας» Σουσαρίωνα, ο οποίος, σύμφωνα με το *Πάριο μάρμαρο*, πρώτος παρουσίασε κωμικό Χορό μεταξύ 580-560 π.Χ. στην Ικαρία, τον σημερινό Διόνυσο: *ἀκούετε λεῴ· Σουσαρίων λέγει τάδε, / υἱὸς Φιλίνου Μεγαρόθεν Τριποδίσκιος / κακὸν γυναῖκες· ἀλλ' ὅμως, ὦ δημόται, οὐκ ἔστιν οἰκεῖν οἰκίαν ἄνευ κακοῦ. καὶ γὰρ τὸ γῆμαι καὶ τὸ μὴ γῆμαι κακόν.*[15] Η ανάγκη της συνύπαρξης με τις —«κακές» ή όχι— γυναίκες θα εξακολουθήσει να διατρέχει την αρχαία ελληνόφωνη κωμωδιογραφία, αρχής γενομένης από την Σικελική Κωμωδία, οι σωζόμενοι τίτλοι και τα σωζόμενα αποσπάσματα των σημαντικότερων εκπροσώπων της οποίας επιτρέπουν να υποθέσουμε όχι μόνο την διαιώνιση του προβληματισμού περί της ποιότητας των γυναικών και της ανάγκης συμβίωσης μαζί τους,[16] αλλά και την παρείσφρηση γυναικείων μορφών ή/και γυναικείων Χορών στις κατά κύριο λόγο 'μυθο-παρωδιακές' υποθέσεις της (βλ. λ.χ. *Ἥβας γάμος, Προμαθεὺς ἢ Πύρρα, Νῆσοι, Σειρῆνες, Μοῦ-*

15. Απ. 1 Kock. Σχετικά με τον Σουσαρίωνα, τις πηγές που αναφέρονται στην δράση του και την σχέση του με την αρχαία αττική κωμωδία βλ. Kassel & Austin VII, 661-663· Pickard-Cambridge 1962, 183-187.

16. Βλ. Austin 1973, απ. 90 Επιχάρμου.

σαι, *Βάκχαι* Επιχάρμου, *Ἀλκυόνες* Φόρμιδος), όπως και την ενεργοποίηση κάποιων γυναικείου γραμματικού γένους προσωποποιημένων εννοιών και φυσικών μεγεθών σε πιο 'καθημερινά' —και ενδεχομένως αλληγορικά σημασιοδοτημένα— δραματικά συμφραζόμενα (βλ. λ.χ. *Ἐλπὶς ἢ Πλοῦτος*, *Γᾶ καὶ Θάλασσα*, *Λόγος καὶ Λογίνα* Επιχάρμου).[17] Περίπου μισό αιώνα αργότερα, την σκυτάλη θα πάρει από τον Επίχαρμο στις Συρακούσες ο Σώφρων, μεταξύ των γυναικείων και ανδρικών μίμων του οποίου ξεχωρίζουν —για την δυναμική ήδη στον τίτλο παρουσία τους— οι *Γυναῖκες, αἳ τὰν θεὸν φαντὶ ἐξελᾶν*, οι «γυναίκες που βεβαιώνουν ότι διώχνουν την θεά».[18]

Περνώντας από το σικελικό στο αττικό έδαφος, οι αντανακλάσεις γυναικείων προσώπων και θεμάτων αυξάνονται στην αποσπασματικά παραδομένη παραγωγή της πρόδρομης και της σύγχρονης του Αριστοφάνη κωμικής δραματουργίας. Οι *Θρᾶτται*, *Νέμεσις*, *Διονυσαλέξανδρος*, *Πυτίνη*, *Μοῦσαι* του Κρατίνου, οι *Ἑλλὰς ἢ Νῆσοι* και *Φάων* του κωμικού Πλάτωνος, οι *Γρᾶες*, *Χίρων* και *Πανυχὶς* του Φερεκράτη, οι *Πόλεις* του Ευπόλιδος,[19] οι *Στρατιωτίδες* και *Ἀφροδίσια* του Θεόπομπου, οι *Πόλεις*,[20] *Ἄντεια*, *Ἀταλάντη*, *Ἑλένη* του Φιλύλλιου, οι *Φοίνισσαι* του Στράττιδος, οι *Ἀμαζόνες* του Κηφισόδωρου, οι *Λήμνιαι* του Νικοχάρη είναι ορισμένα ενδεικτικά παραδείγματα κωμωδιών του πέμπτου και των πρώτων δεκαετιών του τέταρτου π.Χ. αιώνα, που έφεραν ενδεχομένως επί σκηνής γυναικεία δραματικά πρόσωπα ή/και γυναικείας ταυτότητας Χορούς, σε μυθοπαρωδιακό ή επικαιρικό, συχνά πολιτικά σημασιοδοτημένο, δραματικό συγκείμενο,[21] ενώ με τις κωμωδίες του *Κοριαννώ*, *Πετάλη* και *Θάλαττα* ο Φερεκράτης έθετε πιθανώς στο επίκεντρο της δράσης φερώνυμες εταίρες, δρομολογώντας έναν γυναικείο 'τύπο', που έμελλε να εξελιχθεί και να ενισχυθεί δραματικά τον επόμενο αιώνα, στην

17. Βλ. Lesky 1988[5], 345-349· Zimmermann 2002[2], 202-204.

18. Βλ. Lesky 1988[5], 348-349 (βιβλιογραφία).

19. Για τον τρόπο πιθανής σκηνικής απόδοσης των —αλληγορικά σημασιοδοτημένων— προσωποποιήσεων αφηρημένων εννοιών, σε συνάρτηση μάλιστα με το εκάστοτε γραμματικό 'γένος' και με παραδειγματικό σημείο αναφοράς τις *Πόλεις* του Εύπολη βλ. Rosen 1997.

20. Βλ. Henderson 2000.

21. Βλ. τα παραδείγματα αρχαίων κωμωδιών με επίκεντρο γυναικεία πρόσωπα και θέματα, που συγκεντρώνει η Taaffe 1993, 163-164, υποσημ. 5. Πρβλ. Heath 1990. Συγκεντρωμένες τις βασικές εκδόσεις των αποσπασμάτων της Αρχαίας Κωμωδίας βλ. στο Παππάς 2008, 186 και υποσημ. 5.

Μέση και την Νέα Κωμωδία,[22] με την Αβρότονον των *Ἐπιτρεπόντων* και την Χρυσίδα της *Σαμίας* να προσφέρουν χαρακτηριστικά παραδείγματα.[23] Την ίδια στιγμή, και παράλληλα με τις πιθανές δραματικές διεισδύσεις του γυναικείου φύλου στην κωμική μυθοπλασία, δεν έλειπαν και οι γενικευτικές κρίσεις και επικρίσεις σχετικά με αυτό, πιθανότατα από το στόμα ανδρικών δραματικών προσώπων, όπως εκείνο σε απόσπασμα του Φερεκράτη, που θεωρεί πως *ἀνὴρ γὰρ ὅστις ἀποθανούσης δυσφορεῖ / γυναικός, οὗτος οὐκ ἐπίστατ' εὐτυχεῖν* ή εκείνο σε απόσπασμα του κωμικού Πλάτωνος που κρίνει πως *γυναῖκα κρεῖσσον' ἐστ' ἐν οἰκίᾳ / ἢ φαρμακίτας τῶν παρ' Εὐδήλου τρέφειν*.[24]

Την πρώιμη παρουσία της γυναίκας στην Αρχαία Κωμωδία του πέμπτου αιώνα π.Χ. θα επιβεβαιώσει έμμεσα και αρκετά νωρίς στην διάρκεια της ποιητικής πορείας του ο ίδιος ο Αριστοφάνης, όταν στην *παράβαση* της *Εἰρήνης* του 421 π.Χ. το (πλασματικό) συγγραφικό υποκείμενο που διαμεσολαβείται εκεί από το συλλογικό δρων του Χορού καυχιέται ότι, σε σύγκριση με τους αντιπάλους του, κατόρθωσε να απαλλάξει την τέχνη του από *κακὰ καὶ φόρτον καὶ βωμολοχεύματ' ἀγεννῆ* και να την ανυψώσει *ἔπεσιν μεγάλοις καὶ διανοίαις καὶ σκώμμασιν οὐκ ἀγοραίοις, / οὐκ ἰδιώτας ἀνθρωπίσκους κωμῳδῶν οὐδὲ γυναῖκας*.[25] Ανεξάρτητα από τον πραγματικό ή φαντασιωτικό, αντικειμενικό ή υποκειμενικό χαρακτήρα της παραπάνω διαβεβαίωσης,[26] το γεγονός είναι ότι μέσω αυτής δηλώνεται μια διάθεση 'διαφοροποίησης' και 'απόκλισης' του Αριστοφάνη και της δραματουργίας του ως προς την μέχρι τούδε μάλλον διακωμωδητική, ισοπεδωτική και απαξιωτική μεταχείριση της γυναίκας από την Αρχαία Κωμωδία. Για την έκταση και την ένταση αυτής της 'απόκλισης' από την ισχύουσα θεατρική κατάσταση και για τον βαθμό της συμβολής της αριστοφανικής γραφής, μεταξύ άλλων, στην ανανέωση της καλλιτεχνικής και ιδεολογικής αναπαράστασης της γυναίκας, μόνο εικασίες μας επιτρέπουν οι σωζόμενες άμεσες και έμμεσες πηγές.

---

22. Βλ. Lesky 1988[5], 589.

23. Για την δραματική λειτουργία της «παλλακής» μέσα στα κοινωνικά-πολιτιστικά συμφραζόμενα της Νέας Κωμωδίας, με σημείο αναφοράς την Χρυσίδα της *Σαμίας* βλ. αναλυτικά Φουντουλάκης 2004, 158-159, 173-174 (σχετική βιβλιογραφία). Πρβλ. Δεδούση 2006.

24. Austin 1973, απ. 205 και 217.

25. Αριστοφάνης, *Εἰρήνη* 735 κ.εξ., στ. 750-752 (παράθεμα).

26. Η οποία, όπως και πολλές άλλες, θα πρέπει να αντιμετωπίζεται *cum grano salis*· βλ. Loraux 1993, 205.

Το έδαφος γίνεται, ωστόσο, αρκετά πιο στέρεο εάν παρακολουθήσουμε την δραματική εξέλιξη και την ερμηνευτική δυναμική της γυναικείας παρουσίας 'εντός των τειχών' αυτής καθ' αυτήν της αριστοφανικής δραματουργίας στην εξαιρετικά μακρόχρονη, παραγωγική και μεταιχμιακή πορεία της μέσα στο ευρύτερο πολιτιστικό περιβάλλον γένεσης και εξέλιξής της.[27] Εντός των τειχών αυτής της δραματουργίας θα εισέλθουμε αμέσως παρακάτω, αρχίζοντας την αναζήτησή μας από τα δυσδιάκριτα ίχνη των γυναικών στις χαμένες κωμωδίες, για να εστιάσουμε στην συνέχεια την προσοχή μας στις απτές και παλλόμενες εκφάνσεις τους στο σωζόμενο *corpus* του ποιητή.

Ο γυναικείος πληθυσμός στο αριστοφανικό σύμπαν

Ήδη με βάση και μόνο τους τίτλους και τα αποσπάσματα των χαμένων σήμερα κωμωδιών του Αριστοφάνη ανιχνεύει κανείς θέματα και πρόσωπα της κωμικής παράδοσης, που αναφέρθηκαν παραπάνω και εισάγουν κατά τον έναν ή τον άλλον τρόπο το θηλυκό στοιχείο, στο πλαίσιο ενδεχομένως ενός έντονου μεταθεατρικού διαλόγου μεταξύ έργων του ιδίου είδους αλλά και μεταξύ έργων διαφορετικών ειδών, ο οποίος φαίνεται πως ήταν, ταυτόχρονα, αναγκαία συνθήκη και ζητούμενο της αρχαίας δραματουργίας στο σύνολό της.[28] Σε αυτό το 'διαλογικό' πλαίσιο, στην κωμωδία *Ὧραι* διακωμωδούνταν η επείσακτη λατρεία 'ξενικών θεών', που φαίνεται ότι είχαν κατακλύσει την Ελλάδα προϊόντος του πέμπτου αιώνα π.Χ., ενώ την λατρευτική ειδικότερα δράση των γυναικών έθεταν στο σατιρικό στόχαστρο οι κωμωδίες *Θεσμοφοριάζουσαι β'* και, πιθανότατα, οι *Σκηνὰς καταλαμβάνουσαι*· στην κατεύθυνση γυναικείων προσωποποιημένων δραματικών μορφών ή/και Χορών δείχνουν οι χαμένες κωμωδίες *Εἰρήνη β'*, *Νῆσοι*, *Ὁλκάδες*, με υπόθεση σχετική με *τὰ τῆς πόλεως πράγματα*, όπως και η *Ποίησις*, με θέμα την σύγκριση ανάμεσα σε δραματικούς ποιητές και γενικότερα την λογοτεχνική κριτική· την εμπλοκή γυναικείων δραματικών προσώπων και πολύ

27. Σχετικά με το «δύσκολο ζήτημα» της ένταξης του έργου του Αριστοφάνη στο ευρύτερο «είδος» της Αρχαίας Κωμωδίας και της αναζήτησης των «τυπικών», «μοναδικών», «ανατρεπτικών» κ.ο.κ. χαρακτηριστικών του βλ. ενδεικτικά Revermann 2006α, 95-106.

28. Πρβλ. Wiles 1997, 208-209.

μάλλον Χορών επιτάσσουν, τέλος, ήδη από τον τίτλο τους, οι χαμένες κωμωδίες του Αριστοφάνη *Δαναΐδες*, *Φοίνισσαι*, *Λήμνιαι*, οι οποίες αφιερώνονταν καθ' ολοκληρίαν η καθεμιά στην κωμική παραμόρφωση είτε ενός γνωστού μύθου είτε μιας γνωστής στο κοινό τραγικής εκδοχής ενός ορισμένου μύθου, ενδεχομένως με κριτική διάθεση και σατιρικές προεκτάσεις στην σύγχρονη επικαιρότητα.[29]

Οι θεματικοί και μορφολογικοί τρόποι δραματικής 'διαχείρισης' της γυναικείας φύσης γίνονται, φυσικά, ευκρινέστεροι στις έντεκα σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη, στον δραματικό μικρόκοσμο των οποίων είναι κατ' αρχάς χαρακτηριστικό ότι —μετά την κυρίαρχη ομάδα των εν ζωή-ενηλίκων-Αθηναίων-πολιτών, στους οποίους επιφυλάσσονται κατά πρώτο και κύριο λόγο οι πρωταγωνιστικοί και δευτεραγωνιστικοί ρόλοι— οι γυναικείες μορφές στο σύνολό τους (Αθηναίες ή Σπαρτιάτισσες, ελεύθερες ή δούλες, κάτοικοι του Επάνω ή του Κάτω Κόσμου, θνητές ή θεϊκές οντότητες, ενήλικες γυναίκες ή νεαρά κορίτσια, καθημερινά πρόσωπα ή προσωποιημένες έννοιες) είναι η δεύτερη —έστω και με μεγάλη απόσταση— ομάδα δραματικών προσώπων ως προς το μέγεθος της κειμενικής εκπροσώπησης, την συχνότητα της σκηνικής παρουσίας και το εύρος της επικοινωνιακής δυναμικής. Η βαρύτητά τους αυτή ενισχύεται περαιτέρω, εάν στα κατά το μάλλον ή ήττον εξατομικευμένα γυναικεία δραματικά πρόσωπα προστεθούν οι γυναικείας δραματικής ταυτότητας κωμικοί Χοροί, των *Νεφελῶν*, των *Θεσμοφοριαζουσῶν*, των *Ἐκκλησιαζουσῶν* και του Χορού Γυναικών της *Λυσιστράτης*.[30] Την ίδια στιγμή, η δραματική παρουσία των γυναικείων μορφών, μακράν του να ακολουθεί μια σαφώς γραμμική αύξουσα πορεία, παρουσιάζει αξιοσημείωτες ποσοτικές και ποιοτικές διακυμάνσεις, οι οποίες δυσχεραίνουν την διεξαγωγή ασφαλών και γενικευτικών ερμηνευτικών συμπερασμάτων σε ό,τι αφορά τις μορφολογικές και ιδεολογικές μετατοπίσεις της αριστοφανικής δραματουργίας σε συνάρτηση με το εκάστοτε διαγωνιστικό-χρονικό πλαίσιο και τα ιστορικά-κοινωνικά-καλλιτεχνικά συμφραζόμενα στο συγχρονικό και το διαχρονικό επίπεδο της εξέλιξής τους. Ας αρκεστούμε προς το παρόν στην περιγραφική χαρτογράφηση του χώ-

29. Βλ. Σπυρόπουλος 1988, 22-83.

30. Ακολουθούν οι ομάδες δραματικών προσώπων που είναι θεοί, άρρενες νεκροί (π.χ. Ευριπίδης και Αισχύλος), αρσενικού γένους προσωποποιημένες έννοιες (π.χ. Δίκαιος και Άδικος Λόγος), επώνυμοι και ανώνυμοι Θεράποντες και Οικέτες, ξένοι, άλλοι Έλληνες πέραν των Αθηναίων, ζώα. Βλ. Διαμαντάκου-Αγάθου 2007α, 403-423.

ρου και στην απογραφή του γυναικείου πληθυσμού του, ανά κωμωδία και κατά χρονολογική σειρά:

Στους πυκνοκατοικημένους *Ἀχαρνῆς* του 425 π.Χ. με τον αδιαφιλονίκητο πρωταγωνιστή Δικαιόπολη και μια σειρά από άλλα —μυθοπλασιακής ή μη, ελληνικής ή μη, αθηναϊκής ή μη ταυτότητας— ανδρικά πρόσωπα, η γυναικεία παρουσία προβλέπεται ιδιαίτερα ισχνή. Ωστόσο, αν η κειμενική εκπροσώπηση όλων των γυναικείων μορφών περιορίζεται στην πρώιμη αυτή κωμωδία σε μόλις οκτώ στίχους κανονικού έναρθρου λόγου, η σκηνική παρουσία των διαφορετικών γυναικείων μορφών είναι αρκετά πιο εκτεταμένη, επανακάμπτουσα σε σημαντικά για την προώθηση ή τον σχολιασμό της δράσης επεισόδια. Πρώτη εμφανίζεται και μιλά (*Ἀχαρνῆς* 245-246) η Θυγατέρα του Δικαιόπολη, η οποία συμμετέχει «ενεργά» στην ειρηνική πομπή των *κατ' ἀγροὺς Διονυσίων*, που εορτάζει οικογενειακά ο κωμικός ήρωας (στ. 202-279), αμέσως μετά την σύναψη της «ιδιωτικής» ειρήνης του με την Σπάρτη και λίγο πριν έλθει σε αγωνιστική αντιπαράθεση με τον υπέρ της συνέχισης του πολέμου Χορό. Ακολουθεί λίγο αργότερα η σύζυγος (Γυνή) του Δικαιόπολη, της οποίας η εμφάνιση είχε ήδη προοικονομηθεί μέσα από τον διάλογο Δικαιόπολη-Αμφίθεου (στ. 130-132) και η οποία τώρα δηλώνεται ότι παρακολουθεί βουβά και *ἀπὸ τοῦ τέγους* την εξέλιξη της φαλλοφορικής παραδοσιακής πομπής (στ. 262),[31] ως ενός είδους 'μεσάζων' ανάμεσα σε αυτό καθ' εαυτό το κωμικό δράμα και την ιδιαίτερη 'πρωτο-κωμωδία', που συνιστά εδώ η θεατρόμορφη λιτανεία των Αγροτικών Διονυσίων.[32] Έπονται οι δύο Κόρες του Μεγαρέως, που, ως ένα ενιαίο και αδιαίρετο σώμα προσώπων με ζωομορφική πιθανότατα μεταμφίεση[33] και «άσημη» φωνή (στ. 780, 801, 802, 803),[34] συμμετέχουν στην πρώτη επεισοδιακή σκηνή μετά την συμφιλίωση Δικαιόπολη-Χορού και την

31. Η Taaffe (1993, 154, υποσημ. 5) επισημαίνει ότι ο 'βουβός' ρόλος της Γυνής Δικαιοπόλιδος είναι καρπός των νεότερων κριτικών εκδόσεων της κωμωδίας, σε αντίθεση με την *editio princeps* (1498) που αποδίδει σε αυτό το πρόσωπο τους στίχους 244 και 253-258 (αποστροφές προς την θυγατέρα).

32. Γενικότερα, για την επί της κωμικής σκηνής μεταφορά διαφορετικών 'παρα-δραματικών' συμβάντων στους *Ἀχαρνῆς* (εκκλησία του δήμου, παρουσία ξένων και εγχώριων πρεσβειών, τελετουργίες, εορτές κ.ά.) στο πλαίσιο μιας πολιτισμικής-ανθρωπολογικής προσέγγισης βλ. Van Steen 1994.

33. Βλ. Stone 1981, 415.

34. Βλ. Σπυρόπουλος 1988, 224.

επακόλουθη εκτέλεση της *παράβασης*· σκηνή που αφενός μας εισάγει στις 'αντιδράσεις' που προκαλεί —όχι μόνο σε τοπικό, αττικό επίπεδο— η επιτυχία του αρχικού σχεδίου του κωμικού ήρωα και αφετέρου δρομολογεί την σεξουαλική 'αναγέννηση' του ηλικιωμένου Αθηναίου μετά την συνομολόγηση της πολυπόθητης τριακονταετούς ειρήνης.[35]

Στις παραπάνω, ελάχιστα έως καθόλου ομιλούσες γυναικείες μορφές προστίθενται η λεκτικά ενεργός Νυμφεύτρια (6 στίχοι), που μεταφέρει «κρυφά» στον Δικαιόπολη την παράκληση μιας —σκηνικά παρούσας αλλά 'βωβής'— Νύφης να πάρει λίγο μερτικό από τις σπονδές της ειρήνης *ὅπως ἂν οἰκουρῇ τὸ πέος τοῦ νυμφίου* (στ. 1048-1060)· τέλος, δύο επίσης 'βωβές', πλην ιδιαίτερα αισθησιακές και εκδηλωτικές θηλυκές υπάρξεις, που, διαφορετικά από την κυριολεκτικά αποστασιοποιημένη σύζυγο, αυτές συνοδεύουν εκ του σύνεγγυς —και με αμοιβαία έντονη απτική διάθεση— τον Δικαιόπολη μετά τον οινοποτικό διαγωνισμό των *Χόων* στην Έξοδο της κωμωδίας, οπότε αποκορυφώνεται η αντιπαράθεση της ψυχο-σωματικής διάθεσης που επιφυλάσσεται για τον «γλεντοκόπο πασιφίστα», από την μια μεριά, και για τον «δεινό πολεμιστή» Λάμαχο, από την άλλη (στ. 1190-1234).[36]

Αν και με πενιχρή κειμενική εκπροσώπηση, η παρουσία των γυναικείων μορφών στους πρώιμους ληναϊκούς *Ἀχαρνῆς* δεν είναι, έτσι, αμελητέα, ούτε σε σκηνικό επίπεδο αλλά ούτε και σε δραματικό.[37] Τόσο στην σκηνή της τελετουργικής πομπής των *κατ' ἀγροὺς* Διονυσίων όσο και στην σκηνή του 'μεγαρικού παζαρέματος' οι γυναικείες μορφές συμβάλλουν καθοριστικά αφενός στην αποτελεσματικότερη οικοδόμηση και μεταθεατρική λειτουργία ενός πρωτο-κωμικού 'θεάματος-μέσα-σε-θέαμα', το οποίο παρωδεί ορισμένες τελετουργικές και κοινωνικές διαδικα-

---

35. Πρβλ. Thiercy 1986, 196: «Ετούτες [ενν. οι Κόρες Μεγαρέως], όπως λέγεται, θα χρησιμοποιηθούν, όταν μεγαλώσουν, για τις προσωπικές θυσίες του πρεσβύτη Αθηναίου στην Αφροδίτη, μια και αυτός ξαναβρίσκει εδώ, όπως άλλωστε κάθε αριστοφανικός ήρωας που σέβεται τον εαυτό του, μία πρωτόγνωρη σεξουαλική ορμή παρ' όλη την προχωρημένη ηλικία του. Τα δύο αυτά μικρά κορίτσια θα μπορέσουν τότε να αντικαταστήσουν τις δύο εταίρες του τέλους της κωμωδίας, κάτι που αποδεικνύει σαφώς ότι η ευτυχία του ήρωα, όπως και το σφρίγος του, δεν πρόκειται να σταματήσουν σύντομα και ότι αυτός θα επωφελείται μέχρι το τέλος της τριακονταετούς ειρήνης του».

36. Βλ. Σολομός 1990³, 103.

37. Σε αντίθεση με την πεποίθηση του Lévy (1976, 110) ότι εδώ «οι γυναίκες δεν παίζουν ουσιαστικά κανένα ρόλο».

σίες, και αφετέρου στην ανάπτυξη έντονα κωμικών καταστάσεων και λογοπαιγνίων που επικεντρώνονται στην γυναικεία απατηλή —πολύ μάλλον εάν δεχτούμε την υπόδυση των συγκεκριμένων ρόλων από άρρενες ηθοποιούς— σεξουαλικότητα.[38] Την ίδια στιγμή, όλες ανεξαιρέτως οι γυναικείες μορφές, οι ελάχιστα ομιλούσες, οι άσημα ομιλούσες, οι ομιλούσες κρυφά και οι εντελώς βουβές —σε αντιδιαστολή με σχεδόν όλα τα υπόλοιπα ομιλούντα ανδρικά πρόσωπα πλην του κωμικού ήρωα— συνδέονται άρρηκτα με διαφορετικές καταστάσεις οικογενειακής, συζυγικής ή ερωτικής ευφορίας, που προέκυψαν από την τριαντάχρονη ιδιωτική ειρήνη. Έτσι, αρκετά νωρίς στην σωζόμενη δραματουργία του Αριστοφάνη η θηλύτητα βλέπουμε ότι συνδέεται —με αποσπασματικό ακόμη τρόπο, πλην σε μια σαφώς θετική προοπτική— με την υπόθεση και τα αγαθά της ειρήνης, την οποία δεν έπαψε να υπερασπίζεται ο ποιητής σε όλη την διάρκεια της θεατρικής παραγωγής τουλάχιστον του πέμπτου αιώνα π.Χ. Η «εξαιρετική» αντιμετώπιση που επιφυλάσσει στην Νυμφεύτρια ο Δικαιόπολης, προσφέροντας μόνο σε αυτή από όλους τους υποψήφιους λήπτες μία δόση σωτήριας ειρηνευτικής «σπονδής» και η απαλλαγή, στο πρόσωπό της, όλων των γυναικών από την υπαιτιότητα του πολέμου (στ. 1061-1062, *Φέρε δεῦρο τὰς σπονδάς, ἵν' αὐτῇ δῶ μόνῃ, / ὅτιὴ γυνή 'στι τοῦ πολέμου τ' οὐκ αἰτία)* θέτουν, πιστεύουμε, ήδη τα θεμέλια για την πολύ πιο εκτεταμένη και εντατική εμπλοκή των γυναικών στο θέμα της ειρήνης, που θα αναπτύξει δραματικά δεκατέσσερα χρόνια αργότερα ο Αριστοφάνης (βλ. πιο κάτω).

Σε αντίθεση με τους *Ἀχαρνῆς*, στο πολυπρόσωπο δραματικό περιβάλλον των οποίων παραχωρείται έστω μια μικρή κειμενική και σκηνική θέση σε διαφορετικές γυναικείες μορφές, στον ολιγοπρόσωπο ανδροκρατούμενο κόσμο των ληναϊκών επίσης *Ἱππέων* της αμέσως επόμενης χρονιάς, η συνεχής δυαδική —και, από πολιτική και ηθική άποψη, 'ομοιοπαθητική'—,[39] αντιπαράθεση των Αλλαντοπώλη και Παφλαγόνα για την διεκδίκηση και την κατάκτηση της εύνοιας του Δήμου Πυκνίτη και η κατ' εξοχήν αντιδημαγωγική, 'αντι-κλεωνική' σκόπευση του έργου δεν αφήνουν τα περιθώρια για την παρείσφρηση άλλων ομιλούντων —πολύ μάλλον γυναικείων— δραματικών προσώπων, πλην των

38. Για τη 'θεατρικότητα' και την ψευδή 'σεξουαλικότητα' που φέρουν και εξυπηρετούν οι γυναίκες στην σκηνή των *κατ' ἀγροὺς* Διονυσίων και της εμπορικής δοσοληψίας με τον Μεγαρέα βλ. Taaffe 1993, 24-30.

39. Βλ. Orfanos 2006, 20.

δύο Οικετών του *προλόγου*, που κι αυτοί είναι πιθανές κωμικές αντανακλάσεις πραγματικών ανδρικών προσώπων της εποχής, των στρατηγών Δημοσθένη και Νικία, οι οποίοι είχαν ενεργή συμμετοχή στα γεγονότα της Πύλου.[40] Ωστόσο, ούτε και από αυτήν την κωμωδία λείπει εντελώς από σκηνής η γυναικεία παρουσία. Στην τελευταία σκηνική ακολουθία, μετά την θριαμβευτική έξοδο από τα Προπύλαια του *ἀφεψημένου* Δήμου, ο νικητής Αλλαντοπώλης και στο εξής Αγοράκριτος (*Ἱππῆς* 1257) καλεί επί σκηνής και προσφέρει στον μεταμορφωμένο Δήμο τις βουβές, «καλές» —και αδιευκρίνιστου επακριβώς αριθμού— Τριακοντούτιδες Σπονδές[41] ως διαπιστευτήρια της αναγέννησης, της σωματικής και ψυχικής ευωχίας που η ανακωχή συνεπάγεται και από τις οποίες ο φιλοπόλεμος Κλέων είχε στερήσει το αφεντικό του, αποκρύπτοντας μέχρι τότε τις Σπονδές *ἔνδον* (στ. 1388-1395). Για δεύτερη συνεχή χρονιά, η σκηνική γυναικεία παρουσία συνδέεται άμεσα, αν δεν ταυτίζεται με την προοπτική της ειρήνης και γίνεται αντιληπτή με ενθουσιασμό και ψυχοσωματική ευφορία από όσους είναι σε θέση να αντιληφθούν και να επωφεληθούν από τις αγαθές επιπτώσεις και των δύο, γυναίκας και ειρήνης, σε κυριολεκτικό και μεταφορικό, υλικό και ιδεολογικό, προσωπικό και συλλογικό επίπεδο.[42]

Στην κωμωδία *Νεφέλαι*, που στην πρώτη της μορφή παραστάθηκε στα Μεγάλα Διονύσια του 423 π.Χ., στην ενδο-οικογενειακή ρεαλιστική αντιπαράθεση πατέρα και γιου, που λαμβάνει καθολικές ιδεολογικές και ηθικές διαστάσεις με την αντιπαράθεση των Δίκαιου και Άδικου Λόγου, δεν παρίστανται ομιλούντα ή βουβά γυναικεία πρόσωπα, καθώς η *ἐξ ἄστεως, σεμνή, τρυφῶσα, ἐγκεκοισυρωμένη* σύζυγος του Στρε-

---

40. Για την θέση των γεγονότων της Πύλου και, γενικότερα, των υποθέσεων αιχμαλωσίας στο έργο του Αριστοφάνη βλ. ενδεικτικά Παναγόπουλος 1984.

41. Σε αντίθεση με τον δυϊκό αριθμό που χρησιμοποιείται, για να δηλώσει τις συνοδούς του Δικαιόπολη στην *ἔξοδο* των *Ἀχαρνέων* (στ. 1200, 1216), στην αντίστοιχη σκηνική ακολουθία των *Ἱππέων* χρησιμοποιείται αποκλειστικά ο πληθυντικός αριθμός σε σχέση με τις Σπονδές.

42. Πρβλ. Thiercy 1997, 1036: «Το φινάλε της κωμωδίας φαίνεται ότι έχει χαθεί, αλλά συνίσταται κατά πάσα πιθανότητα σε ιερογαμία, όπου ο Αγοράκριτος προσέφερε στον αναγεννημένο Δήμο προς γάμο την Σπονδή, που εκπροσωπείται εδώ από μια ωραία νεαρή γυναίκα, άλλη επί σκηνής ενσάρκωση των ειρηνευτικών συνθηκών που ο Αριστοφάνης είχε εμφανίσει στο θέατρο με την μορφή ασκών κρασιού στους *Ἀχαρνῆς*, και που ο Αμφίθεος, άλλο πρόσωπο σχετιζόμενο με το θείο, μεταβίβαζε στον ήρωα Δικαιόπολη για την ατομική του ειρήνη».

ψιάδη, παρά την αρκετά εκτενή προλογική αναφορά που γίνεται σε αυτήν (στ. 46-72), δεν λαμβάνει στην συνέχεια σκηνική παρουσία —ούτε καν βουβή—, ούτε και διαδραματίζει σημαντικό ρόλο σε αφηγηματικό επίπεδο, πλην του ότι ο γάμος του Στρεψιάδη μαζί της «ανοίγει την κωμωδία όχι προς ένα χαρούμενο μέλλον, αλλά, εξαρχής, προς ένα παρόν μεταπτώσεων».[43] Σε αντιστάθμισμα αυτής της απόλυτης έλλειψης γυναικείων εξατομικευμένων μορφών, ο Χορός των *Νεφελῶν*, με βάση την ιδιότητα του οποίου τιτλοφορείται η κωμωδία, είναι θηλυκού, γραμματικού και δραματικού γένους,[44] παρ' όλη την ευμετάβλητη φύση και την μεταμορφωτική ικανότητα που, κατά τα άλλα, τον διακρίνει (στ. 340-355).[45] Σωματικά πρωτεϊκές και γλωσσικά απατηλές, προικισμένες με το φυσικό ταλέντο της υπόκρισης και της εξαπάτησης —όπου ακριβώς οφείλεται και η παραπλάνηση τόσο του Σωκράτη όσο και του Στρεψιάδη, αλλά και του ίδιου του αναγνώστη και του θεατή μέχρις ενός ορισμένου σημείου—,[46] οι Νεφέλες του Χορού έχουν εξαρχής και εν τέλει —παρ' όλη την συστατική της φύσης τους ρευστότητα— γυναικεία ταυτότητα, η οποία και πάλι είναι θετικά σημασιοδοτημένη στην δραματική προοπτική του έργου, καθώς εδώ συνδέεται με την τελική επιβράβευση της παραδοσιακής ηθικής και την καταδίκη της ανεντιμότητας και του καιροσκοπισμού,[47] που, μαζί με το ζήτημα της ειρήνης, αποτελούσαν συστατικό μέρος της πολιτικής σκέψης του Αριστοφάνη.[48]

Ισχνή, πλην υπαρκτή είναι η κειμενική και σκηνική εκπροσώπηση της γυναικείας φύσης και στους Ληναϊκούς *Σφῆκες* του 422 π.Χ., όπου

43. Loraux 1993, 209.

44. Για τον προβληματισμό σχετικά με την σύγκλιση γραμματικού και δραματικού γένους κατά την σκηνική αναπαράσταση των προσωποποιημένων Χορών στην Αρχαία Κωμωδία βλ. παραπάνω υποσημ. 19.

45. Πρβλ. Strauss 1966, 18.

46. Βλ. την απειλητική πρόβλεψη του Χορού προς τον Στρεψιάδη, όταν παραδίδει τον γιο του στον Άδικο Λόγο (στ. 1113, *χωρεῖτέ νυν. οἶμαι δὲ σοὶ /ταῦτα μεταμελήσειν*), αργότερα το χορικό στους στ. 1303-1320, όπου οι Νεφέλες τάσσονται ευθέως υπέρ της παραδοσιακής ηθικής, και, τέλος, την διαλογική —τραγικού ρυθμού— μικρο-ακολουθία μεταξύ Στρεψιάδη και Χορού στους στ. 1452-1464, όπου οι Νεφέλες αποκαλύπτουν στον απελπισμένο την αληθινή φύση και τις πραγματικές προθέσεις του.

47. Πρβλ. την επισκόπηση των σημαντικότερων ερμηνευτικών προσεγγίσεων του Χορού των *Νεφελῶν* από τον Segal 1996.

48. Για τα 'θέματα' που απασχολούν τις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη πρβλ. Gardner 1996, 154-155.

το 'ανδρικό', κατ' αποκλειστικότητα, φαινόμενο της δικομανίας εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο προβληματισμού σχετικά με την διαφθορά των δημοκρατικών ηθών και θεσμών, τις οικογενειακές σχέσεις και τις ενδεδειγμένες παιδαγωγικές πρακτικές, που τίθενται σε δοκιμασία από την «καρναβαλίστικη μεταστροφή των σχέσεων των γενεών» και, κατ' επέκταση, των σχέσεων διδασκόντων και διδασκομένων, που εκπροσωπούν ο μαθητευόμενος πρεσβύτης Φιλοκλέων και ο 'γεροντ-αγωγός' εδώ γιος του Βδελυκλέων.[49] Μέσα σε αυτό το ιδιαίτερα 'νοσηρό' περιβάλλον, ο μοναδικός ομιλών γυναικείος ρόλος είναι ο ρόλος της Αρτοπώλιδος, πιο αυξημένος κειμενικά (11 στίχοι) σε σχέση με τους ομιλούντες ελάχιστα γυναικείους ρόλους των προ τριετίας *Ἀχαρνέων*, αποστερημένος τώρα από οποιαδήποτε 'σεξουαλική' ή 'μεταθεατρική' σημασιοδότηση, αρκετά ισότιμος δραματικά με λοιπούς ρόλους αγανακτισμένων ανδρών που ζημιώνονται —δικαίως ή αδίκως— από την δράση του κωμικού ήρωα, και στην συγκεκριμένη και σε άλλες κωμωδίες του Αριστοφάνη, και τέλος, δραματικός πρόδρομος του 'τύπου' της θυμωμένης λαϊκής γυναίκας που θα μοιραστούν στους πολύ μεταγενέστερους *Βατράχους* οι δύο Πανδοκεύτριες (βλ. πιο κάτω).

Εκτός, όμως, από την ομιλούσα αρτοπώλισσα, στην ροή της δράσης παρεμβάλλεται μια πρόσθετη γυναικεία μορφή: μια βουβή νεαρή αυλητρίδα, η οποία κατ' αρχάς εισάγεται αφηγηματικά κατά την σκηνή 'μύησης' του Φιλοκλέωνα από τον γιο του στους εκλεπτυσμένους τρόπους κοινωνικής συμπεριφοράς στην διάρκεια των συμποσίων (στ. 1219), για να αποκτήσει στην συνέχεια και να διατηρήσει για αρκετό διάστημα σκηνική παρουσία μετά την αφήγηση του έκπληκτου με την συμπεριφορά του αφεντικού του Οικέτη (στ. 1299-1325). Όταν ο Φιλοκλέων επιστρέφει από το συμπόσιο έχοντας «κλέψει» (στ. 1345 και 1369-1370) και φέρνοντας μαζί του την προκλητική αυλητρίδα, η τελευταία παραμένει πιθανότατα επί σκηνής κατά τις διαδοχικές αντιπαραθέσεις του ανεξέλεγκτου πλέον καλοζωιστή αρχικά με τον γιο του, στην συνέχεια με την αρτοπώλισσα και τον βουβό Χαιρεφώντα, κατόπιν με τον Άνδρα Κατήγορο και τον βουβό μάρτυρα, μέχρι την τελική απομάκρυνση του ανανήψαντος δικομανούς, προτού μεσολαβήσει το τελευταίο πριν από την *ἔξοδο* χορικό (στ. 1326-1450).[50] Η νεαρή αυλητρίδα, το σώμα (ή σω-

49. Βλ. Zimmermann 2002², 130-134. Σχετικά με την αντιστροφή του προτύπου της 'εφηβείας' στους *Σφῆκες* κατά την σχέση Φιλοκλέωνα-Βδελυκλέωνα βλ. Bowie 1987.

50. Η προσπάθεια του Βδελυκλέωνα να αποσπάσει την αυλητρίδα από τον πα-

μάτιον;) της οποίας ορίζεται κάποια στιγμή από τον Φιλοκλέωνα ως «δάδα» και εξετάζεται λεπτομερώς επί σκηνής από το ζεύγος πατέραγιου με βάση την μορφολογία της «δάδας» (στ. 1361-1378), εμπλέκεται σε μια έντονα βωμολοχική και σεξουαλικά φορτισμένη σκηνή, με σαφή την επιστράτευση του τεχνητού φαλλού (στ. 1341 κ.εξ.), όπου η γυναικεία και η ανδρική φύση συμμετέχουν εξίσου στην συμβολική αποτύπωση όλης της σωματικής και ψυχολογικής αναγέννησης που αισθάνεται ο Φιλοκλέων, μετά την αμφιλεγόμενης αποτελεσματικότητας «ανεστραμμένη μεταβατική τελετή» στην οποία έχει υποβληθεί.[51]

Στην *Εἰρήνη* των *Μεγάλων Διονυσίων* του 421 π.Χ., η γυναικεία παρουσία αναπτύσσεται ποσοτικά και ποιοτικά, στον δρόμο που είχε ήδη χαραχθεί στις προηγηθείσες κωμωδίες. Εδώ, ο μοναδικός ομιλών γυναικείος ρόλος επιφυλάσσεται για το Παιδίον ή τα δύο Παιδία του Τρυγαίου (βλ. τον δυϊκό στον στ. 113), καθώς δεν γίνεται σαφές με βάση το κείμενο εάν μιλά μόνο η μία κόρη —με την άλλη να συμμετέχει μόνο οπτικά και να επαυξάνει κινησιακά την γλωσσική δράση της ομιλούσας αδελφής της, η οποία χρησιμοποιεί ενίοτε προσωπικές αντωνυμίες α' ενικού προσώπου (στ. 116, 118)— ή εάν οι *κόραι* του Τρυγαίου, όπως χαρακτηρίζονται ρητά στον στ. 119, μιλούν εναλλάξ ή 'ντουέτο' ως ένα πρόσωπο (αντίστοιχα όπως ενδεχομένως συμβαίνει στην περίπτωση των Κορών Μεγαρέως στους *Ἀχαρνῆς*), με τον *παππία* να απευθύνεται σε αυτές χρησιμοποιώντας ρηματικούς τύπους και προσωπικές αντωνυμίες σε β' πληθυντικό πρόσωπο (στ. 119, 122, 149). Σε σχέση με την πρώτη σωζόμενη αριστοφανική κόρη, την Θυγατέρα του Δικαιόπολη, το θηλυκό Παιδίον του φιλειρηνιστή επίσης Τρυγαίου έχει σαφώς μεγαλύτερη κειμενική εκπροσώπηση (19 στίχοι), δεν εμπλέκεται καθόλου σε βωμολοχικά, λεκτικά ή κινησιακά αστεία, συμμετέχει πολύ πιο ενεργά στην εδραίωση ενός μεταθεατρικού πλαισίου παρατραγικής χρήσης της 'μηχανής', επάνω στην οποία αιωρείται για μεγάλο κειμενικό και σκηνικό διάστημα ο Τρυγαίος (στ. 80-176)· τέλος, αναπτύσσει σαφώς μεγαλύτερη διαλογική δράση, στο πλαίσιο της οποίας, μέσα από τις συνετές, λογικές ερωτήσεις του και μέσα από τις παράλογες, κωμικές απα-

---

τέρα του και να την απομακρύνει, πριν από την έλευση των εξαγριωμένων θυμάτων, φαίνεται να αποκρούεται επιτυχώς από τον ανανεωμένο Φιλοκλέωνα (στ. 1379-1386).

51. Βλ. Bowie 1999, 110. Για την 'μεταμόρφωση' του Φιλοκλέωνα κατά την διάρκεια και μετά το πέρας του συμποσίου, με επισκόπηση των σχετικών ερμηνειών πρβλ. Konstan 1995, 15-28.

ντήσεις του συνομιλητή πατέρα του, παρέχονται πληροφορίες για το γιγάντιο σκαθάρι, αυτόν τον 'μαγικό' βοηθό στο 'σχέδιο αντίδρασης' του κωμικού ήρωα και, ταυτόχρονα, καλύπτεται το πρώτο διάστημα της πτητικής 'μετακίνησης' του τελευταίου στους ολύμπιους ουράνιους τόπους, όπου θα αγωνιστεί για να επιτύχει την κατάπαυση του πολέμου.[52]

Εκτός, όμως, από τον πιο ανεπτυγμένο σε σχέση με το δραματικό παρελθόν ομιλούντα ρόλο του Παιδίου του Τρυγαίου, η *Εἰρήνη* παρέχει το έδαφος για την εμφάνιση άλλων τριών, 'βωβών' γυναικείων μορφών, έντονα ψυχολογικά φορτισμένων και ιδεολογικά σημασιοδοτημένων μέσα στο ιστορικό συγκείμενο της πρώτης διδασκαλίας της κωμωδίας, μορφών οι οποίες ακολουθούν αλλά και βαθαίνουν τα ίχνη που είχαν ήδη αφήσει οι Συνοδοί του Δικαιόπολη στο τέλος των *Ἀχαρνέων* και οι Τριακοντούτιδες Σπονδές στο τέλος των *Ἱππέων* (βλ. πιο πάνω). Πρόκειται για την προσωποποιημένη θεά Ειρήνη, που τιτλοφορεί την κωμωδία, συνιστά εξαρχής και μέχρι την *παράβαση* τον βασικό στόχο της δράσης του κωμικού ήρωα, αποκτά και διατηρεί εκτεταμένη σκηνική παρουσία από την στιγμή της ανέλκυσής της και μέχρι την αποχώρηση του Τρυγαίου από την ουράνια κατοικία των θεών (στ. 520-728), κατά την συγκεκριμένη σκηνική παρουσία της γίνεται συχνά αντικείμενο προσφωνήσεων και αναφορών (στ. 520-522, 535-538, 556-562, 582-602, 671-672, 726), όπως επίσης δηλώνεται να «αντιδρά» κατά κάποιον τρόπο στα λεγόμενα μεταξύ Τρυγαίου-Ερμή (στ. 657-659, 682) και να μιλά «κρυφίως» μόνο στον Ερμή, ο οποίος και κοινοποιεί αμέσως στη συνέχεια, δίκην μεσάζοντος, τα λεγόμενά της (στ. 660-667), κατά τρόπο δραματικά ανάλογο με την κρυφή αποκάλυψη του μυστικού της Νύφης από την Νυμφεύτρια στον Δικαιόπολη των *Ἀχαρνέων* και την επακόλουθη δημοσιοποίησή του από τον κωμικό ήρωα (βλ. πιο πάνω).[53] Αυτή η «πότνια», «φιλτάτη»,

---

52. Πρβλ. τις οκτώ κωμικές λειτουργίες (1. Κακουργία/κακοήθεια/ζαβολιά, ένδεια ή δυστυχία, 2. Απόφαση/σχέδιο αντίδρασης, 3. Εξασφάλιση βοήθειας από «θεϊκό» ή «μαγικό» βοηθό, 4. Μετακίνηση, 5. Αντίθεση ή εμπόδια που πρέπει να ξεπεραστούν, 6. Άσκηση πειθούς σε αγώνα λόγων, 7. Εξαφάνιση της κακουργίας ή της ένδειας, 8. Θρίαμβος) στις οποίες διακρίνει την αφηγηματική δομή της Αρχαίας Κωμωδίας, μεταφέροντας κατ' αναλογίαν και συνοψίζοντας την μορφολογική ανάλυση του παραμυθιού από τον V. Propp, ο Σηφάκης 2007.

53. Ακριβώς αυτές οι κινησιακές αντιδράσεις και ο 'κρυφός διάλογος' που διεξάγεται μεταξύ Ερμή-Ειρήνης συνηγορούν, πιστεύουμε, υπέρ της σκηνικής ενσάρκωσης της θεάς Ειρήνης από ένα πραγματικό, γυναικείο ή μεταμφιεσμένο σε γυναίκα πρόσωπο, και κατά της σκηνικής υποκατάστασής του από ένα άγαλμα ή μια ευ-

«ποθουμένη» γυναίκα, που μισεί από όλες πιο πολύ τον πόλεμο (στ. 662, *γυναικῶν μισοπορπακιστάτη*), ενισχύει την σκηνική παρουσία και την ιδεολογική λειτουργία της μέσω των δύο άλλων, επίσης βουβών, γυναικείων προσωποποιήσεων που την συνοδεύουν, της Οπώρας και της Θεωρίας, εκ των οποίων η μεν πρώτη προορίζεται από τον Ερμή για «γυναίκα» του Τρυγαίου, η δε δεύτερη προορίζεται να επιστραφεί από τον Τρυγαίο στην Βουλή, όπου και εξαρχής ανήκει (στ. 706-714).

Οι τρεις γυναικείες προσωποποιήσεις συνθέτουν ένα ευφρόσυνο, ελπιδοφόρο και μαζί ουτοπικό τριαδικό σύμπλεγμα, το οποίο μεσουρανεί επί σκηνής μέχρι την έναρξη της *παράβασης* και το οποίο διασπάται από ένα σημείο και εξής στο 'επεισοδιακό' δεύτερο μέρος μετά το τέλος της *παράβασης* και την επιστροφή του Τρυγαίου στον ιδιωτικό του επίγειο χώρο. Από την στιγμή που η Οπώρα εξέρχεται από τον σκηνικό χώρο, για να εισέλθει στην οικία του Τρυγαίου και να προετοιμαστεί καταλλήλως από τον Οικέτη για τον επικείμενο γάμο (στ. 819-879), η σκηνική πρωτοκαθεδρία παραδίδεται στην Θεωρία, η οποία κυριαρχεί στην πλήρη σεξουαλικών δηλώσεων και υποδηλώσεων —και έως ενός βαθμού διαδραστική;— σκηνή της 'παράδοσής' της στους Πρυτάνεις των πρώτων σειρών της Προεδρίας (στ. 871-912). Αργότερα, στην ροή της κωμωδίας, την σκηνική σκυτάλη θα πάρει εκ νέου η Οπώρα, όταν ως 'νύμφη' θα συνοδεύσει τον Τρυγαίο στην θριαμβευτική Έξοδό του, εν μέσω γαμήλιων τραγουδιών και επευφημιών, έμπλεων και πάλι ερωτικών αστεϊσμών και υπονοουμένων, συμβολικών της υλικής και ψυχικής ευφορίας που κομίζει και πάλι, σε προσωπικό και συλλογικό επίπεδο, η πολυπόθητη ειρήνη. Σε ό,τι αφορά, τέλος, την Ειρήνη, το δραματικό κείμενο αφήνει ανοιχτό το ερώτημα εάν αυτή παραμένει επί σκηνής στο δεύτερο αυτό μέρος της κωμωδίας· εάν πάλι υποτεθεί ότι παραμένει, είναι αβέβαιο εάν παραμένει ως ακίνητη, βουβή, πλην έμψυχη μορφή, όπως εκείνη που ανελκύστηκε πιθανότατα από το άντρο, ή εάν μπορεί να υποκατασταθεί εδώ από κάποιο άγαλμα ή άλλο σκηνικό αντικείμενο — μια μόνιμη και καταλυτική, θεαματικά και ιδεολογικά, σκηνική παρουσία, η οποία εποπτεύει αμέτοχα τα επί σκηνής δρώμενα, καθώς το δραματικό, βωμολοχικό, κωμικό και ιδεολογικό ενδιαφέρον επιμερίζεται σταδιακά προς τις συνεκδοχικές παραλλαγές της, την Θεωρία και την Οπώρα.

Το μοναδικό ομιλούν γυναικείο δραματικό πρόσωπο στους —'πλη-

μεγέθη κούκλα, όπως έχει υποτεθεί. Πρβλ. ενδεικτικά Whitman 1964, 111· Dearden 1976, 48-49· Taaffe 1993, 160 και υποσημ. 39.

θωρικούς' σε επίπεδο στίχων, θεματικών αξόνων και σκηνικού θεάματος— *Ὄρνιθες* των *Μεγάλων Διονυσίων* του 414 π.Χ.[54] είναι η θεά Ίρις, αρνητικά φωτοσκιασμένο, πλην κειμενικά, δραματικά και σκηνικά πιο ενισχυμένο σε σχέση με τους προγενέστερους ομιλούντες ρόλους 'ενηλίκων' θνητών γυναικών στους *Ἀχαρνῆς* και τους *Σφῆκες*. Ο Αγγελιαφόρος πολύ νωρίς αναγγέλλει την παραβίαση του εναέριου χώρου της Νεφελοκοκκυγίας και προκαλεί κινητοποίηση στον επί σκηνής πληθυσμό (στ. 1170-1187)· στην συνέχεια ο Κορυφαίος κλιμακώνει την σκηνική εμφάνιση της Ίριδος περιγράφοντας έναν θόρυβο από γιγάντια φτερά (στ. 1197-1198), με την διαταγή του Πεισέταιρου η νεοαφιχθείσα θεά ανακόπτει το 'πέταγμά' της (άραγε με την βοήθεια 'μηχανής', όπως στην περίπτωση του Τρυγαίου;), για να ακολουθήσει μια αρκετά εκτενής διαλογική αντιπαράθεση μεταξύ τους, όπου η Ίρις λειτουργεί ως θηλυκός εκπρόσωπος της παντοκράτειρας μέχρι τότε εξουσίας του Δία και, ως εκ τούτου, αποτελεί έναν προσωρινό Αντίπαλο (Opposant) στο σχέδιο δράσης του Πεισέταιρου,[55] αντίπαλο ο οποίος αποπέμπεται εν τέλει άπραγος, λοιδορημένος και απειλημένος λεκτικά και σωματικά, σε μια επίδειξη ανωτερότητας του ανδρός, θνητού και αναγεννημένου κωμικού ήρωα (στ. 1202-1261).[56]

Στον αντίποδα της αρνητικής αυτής δραματικής λειτουργίας και ιδεολογικής σημασιοδότησης της ομιλούσας Ίριδος, η θηλύτητα στους *Ὄρνιθες* κερδίζει έδαφος και πάλι μέσω δύο 'βουβών' γυναικείων μορφών, που συνδέουν την συγκεκριμένη κωμωδία με όλες τις προγενέστερες διασωθείσες. Αρχικά πρόκειται για την *φιλτάτη ὀρνίθων* Αηδόνα, ενσαρκωμένη πιθανώς από μια 'εξαιρετικά ταλαντούχο' αυλητρίδα της εποχής, την οποία πηγαίνει να ξυπνήσει ο Έποψ μέσα στην «λόχμη» (στ.

54. Πρβλ. Κακριδής 2006, 138: «Σε γενικές γραμμές, οι *Ὄρνιθες*, που με τους 1.765 στίχους είναι και ποσοτικά η μεγαλύτερη κωμωδία του Αριστοφάνη, μας δίνουν την εντύπωση της πλησμονής: σαν να ξεχειλίζουν μέσα στη φόρμα τους οι εμπνεύσεις, σαν να είχε πολλά να δώσει ακόμα ο ποιητής και λυπόταν να περιορίσει τα δώρα του».

55. Σύμφωνα με το *συντελεστικό μοντέλο ή μοντέλο δράσης* (modèle actantiel) που συνέταξε ο A. J. Greimas με αφετηρία τις εργασίες προγενέστερων μελετητών (V. Propp, É. Souriau κ.ά.) και το οποίο αξιοποιήθηκε και στο πεδίο του δραματικού λόγου. Για την αξιοποίηση του αφηγηματολογικού υποδείγματος του Greimas για την μελέτη του τραγικού αττικού δράματος βλ. Μαρκαντωνάτος 2008, ιδίως 189-190 και υποσημ. 15.

56. Πρβλ. Henderson 1975, 85.

202-208), προκειμένου να καλέσουν μαζί —ενδεχομένως αθέατοι και οι δύο ή μόνο η Αηδόνα;—[57] το σμήνος των ορνίθων, σε μια μουσικά συνοδευόμενη μονωδία υψηλής ποιητικότητας (στ. 209-262).[58] Εκτός από τον υψηλό λυρισμό της, η μονωδία του Έποπος με την μουσική συνοδεία της Αηδόνας θα έχει και άμεση δραματική αποτελεσματικότητα,[59] καθώς προκαλεί την σταδιακή εμφάνιση των 24 —τουλάχιστον— ορνίθων του Χορού, η δραματική έμφυλη ταυτότητα των οποίων παραμένει απροσδιόριστη και μάλλον ουδέτερη, αν και το γραμματικό γένος των περισσότερων αντίστοιχων ουσιαστικών είναι θηλυκό.[60] Η Αηδόνα δεν θα παραμείνει όμως μόνο σε εξω-σκηνικό επίπεδο ως μια απροσδιόριστη πηγή μουσικών ήχων: μετά την αγωνιστική αντιπαράθεση του κωμικού ζεύγους Πεισέταιρου-Ευελπίδη, με τον εξαγριωμένο αρχικά Χορό των Ορνίθων και μετά τον τελικό ενθουσιώδη προσεταιρισμό τους, ο Κορυφαίος του Χορού προτρέπει τον Έποπα να φέρει έξω την Αηδόνα, ώστε όλοι να την «καμαρώσουν», επιταγή στην οποία συμμορφώνεται αμέσως ο Έποψ ονοματίζοντας τώρα το *ὀρνίθιον* και, ως εκ τούτου, προσωποποιώντας το με τρόπο δραματικά άμεσο: Πρόκνη (στ. 661-666). Η θηλυκού δραματικού γένους αυλήτρια Πρόκνη —παρατραγική συμπύκνωση της Αθηναίας πριγκίπισσας του σοφόκλειου Τηρέα— περνά, έτσι, από το αφηγηματικό στο αναπαραστατικό επίπεδο της θεατρικής δράσης, προσφέροντας την 'βουβή' παρουσία της ως επίκεντρο ερωτικών φιλοφρονήσεων από μέρους του 'νικητή' Πεισέταιρου και του συντρόφου του, Ευελπίδη, σε μια σύντομη σκηνική ακολουθία που προηγείται της *παράβασης*, η οποία εισάγεται με μια εκτεταμένη υμνητική λυρική επίκληση του Χορού ακριβώς προς την Αηδόνα και την αυλητική ικανότητά της (στ. 676-684).

Εάν η αυλήτρια Πρόκνη συνδέεται διακειμενικά με την αυλήτρια

57. Βλ. Russo 1994, 149-150.

58. Βλ. Zimmermann 2002², 164-167· Παππάς 1994, 89-133.

59. «Στους *Ὄρνιθες* η παραδειγματική παιδαγωγική αντικαθίσταται εξ ολοκλήρου από έναν εορταστικό λυρισμό, ενθουσιώδη και κυρίως μεταδοτικό», παρατηρεί ο Orfanos 2006, 20.

60. Με σειρά εμφάνισης (στ. 294-305): 1) *πέρδιξ*, 2) *ἀτταγάς*, 3) *πηνέλοψ*, 4) *ἀλκυών*, 5) *κειρύλος*, 6) *γλαῦξ*, 7) *κίττα*, 8) *τρυγών*, 9) *κορυδός*, 10) *ἐλεᾶς*, 11) *ὑποθυμίς*, 12) *περιστερά*, 13) *νέρτος*, 14) *ἱέραξ*, 15) *φάττα*, 16) *κόκκυξ*, 17) *ἐρυθρόπους*, 18) *κεβλήπυρις*, 19) *πορφυρίς*, 20) *κερχνής*, 21) *κολυμβίς*, 22) *ἀμπελίς*, 23) *φήνη*, 24) *δρύοψ*. Των παραπάνω 24 πουλιών προηγούνται επί σκηνής πιθανότατα άλλοι τέσσερις χορευτές (σολίστες;): ένας Φοινικόπτερος (στ. 268-273), ένας Μήδος (στ. 274-278), ένας δεύτερος *Ἔποψ* (στ. 279-286) και ένας *Κατωφαγᾶς* (στ. 287-290).

συνοδό του Φιλοκλέωνα στους *Σφῆκες*, σε σύγκριση ωστόσο με την οποία η Πρόκνη προβάλλεται περισσότερο για αυτές καθ' εαυτές τις μουσικές της δεξιότητες, και λιγότερο για τις ερωτικές διαθέσεις και τις βωμολοχικές εκδηλώσεις που η παρουσία της προκαλεί στον επί σκηνής ανδρικό πληθυσμό, η Βασίλεια των *Ὀρνίθων*, η «οικονόμος» του Δία, την οποία παραδίδει τελικά στον Πεισέταιρο, με «σκληρές» διαπραγματεύσεις, η θεϊκή πρεσβεία (στ. 1633-1693) και η οποία συνοδεύει τον κωμικό ήρωα στην θριαμβευτική γαμήλια έξοδο υπό τους ήχους του υμέναιου (στ. 1720-1765), διαλέγεται με την προηγούμενη σωζόμενη αριστοφανική 'νύφη', την Οπώρα της *Εἰρήνης*. Σε σύγκριση με την βουβή Οπώρα του 421 π.Χ., η βουβή επίσης Βασίλεια του 414 π.Χ., από τη μια μεριά, έχει μικρότερη διάρκεια σκηνικής ζωής και μικρότερο δραματικό εκτόπισμα, από την άλλη όμως, αντιμετωπίζεται με τρόπο σαφώς πιο 'κόσμιο' και 'σεβάσμιο' από τον κωμικό πρωταγωνιστή και τον Χορό, ενδεχομένως επειδή ο κωμικός γάμος παραλληλίζεται με την *ἱερογαμία* του Δία και της Ήρας (στ. 1740-1741), εάν δεν αναπαράγει, κατ' άλλη άποψη, ένα ιδιόμορφο λατρευτικό δρώμενο που διεξαγόταν πιθανώς την δεύτερη ημέρα των Ανθεστηρίων (τους *Χόες*), τον μυστικό δηλαδή γάμο του Διονύσου με την *Βασίλιννα*, την σύζυγο του *ἄρχοντος βασιλέως*.[61] Σε κάθε περίπτωση, όπως και στην *ἔξοδο* της *Εἰρήνης* έτσι και στην *ἔξοδο* των *Ὀρνίθων* το εξόδιο γαμήλιο σκηνικό δρώμενο, το οποίο *mutatis mutandis* εμφανίζεται στην *ἔξοδο* και των *Ἀχαρνέων* και των *Ἱππέων*, αν όχι και στην *ἔξοδο* των *Σφηκῶν*, επιβεβαιώνει την οριστική επίλυση της αρχικής «κρίσης»[62] και σηματοδοτεί την «επαναφορά μιας ισορροπίας με την ανάκτηση ενός απολεσθέντος αγαθού»,[63] στο πλαίσιο της «πολυδιάστατης διαδικασίας» (νομικής, κοινωνικής, οικονομικής, φυλετικής, θρησκευτικής, τελετουργικής) που αποτελούσε ο *γάμος* στην αρχαία Αθήνα.[64] Και σε αυτήν την επαναφορά της ισορροπίας και στην ανάκτηση των απολεσθέντων αγαθών (ειρήνη, δικαιοσύνη) η παρουσία της γυναίκας είναι δραματικά σταθερή και απαραίτητη.

---

61. Βλ. Χουρμουζιάδης 2005, 25-26. Για τους διαφορετικούς μυθολογικούς συσχετισμούς και τις σημασιολογικές συμπαραδηλώσεις της 'Βασίλειας', σε σχέση μάλιστα με το αφηρημένο ουσιαστικό 'βασιλεία' βλ. τις απόψεις που συνοψίζει και την αντίστοιχη βιβλιογραφία που παραθέτει η Taaffe 1993, 161-162, υποσημ. 48.

62. Για την λειτουργία της *ἐξόδου* ως θριαμβευτικής επιστέγασης της σωτήριας δράσης του κωμικού ήρωα βλ. Pappas 1993, ιδίως 306-309.

63. Χουρμουζιάδης 2005, 26.

64. Βλ. ενδεικτικά Patterson 1991.

Η μικρή, πλην σταδιακή επαύξηση της —κειμενικής, σκηνικής, επικοινωνιακής, δραματικής— βαρύτητας των γυναικείων ρόλων, η οποία άρχισε με τους πρώιμους *Ἀχαρνῆς* και συνεχίστηκε μέχρι τους *Ὄρνιθες*, κορυφώνεται το 411 π.Χ., με την αθρόα διείσδυση και ανάπτυξη των γυναικείων ρόλων στην *Λυσιστράτη* και τις *Θεσμοφοριάζουσες*, που παίχτηκαν διαδοχικά —αν και με αβέβαιη χρονολογική σειρά— στις δύο θρησκευτικές εορτές που φιλοξενούσαν επίσημα θεατρικούς αγώνες, τα *Λήναια* και τα *Μεγάλα Διονύσια*.[65] Μετά τον θηλυκού δραματικού γένους, πλην (μετα)φυσικής ταυτότητας και μεταμορφωτικής ικανότητας, Χορό των *Νεφελῶν*, μετά και τον ζωόμορφο —ανάμικτο ως προς τα γραμματικά (άρα και δραματικά;) γένη των μελών του— Χορό των *Ὀρνίθων*, στις *Θεσμοφοριάζουσες* εμφανίζεται —με παρουσία ισότιμη με εκείνη των προγενέστερων ανδρικών Χορών— ο πρώτος σωζόμενος αριστοφανικός Χορός που αποτελείται αδιαφιλονίκητα από θνητές, ελεύθερες γυναίκες της Αθήνας της εποχής,[66] εκ των οποίων ορισμένες, σε αρκετές σκηνικές ακολουθίες, αποκόπτονται από την συλλογική οντότητα του Χορού και κατά κάποιον τρόπο 'εξατομικεύονται', αυτονομούνται σε μεμονωμένα δραματικά πρόσωπα, τα οποία μάλιστα εμφανίζονται ως τέτοια στον κατάλογο των *dramatis personae*. Πρόκειται για την Γυναίκα Κήρυκα, η οποία (με αρκετά μεγάλη κειμενική εκπροσώπηση που αγγίζει τους 40 στίχους), εισάγει και 'διευθύνει' έως ένα βαθμό την συνέλευση των Θεσμοφοριαζουσών,[67] που τελείται στην 'Μέση' των Θεσμοφορίων (στ. 76-80 και 375-376),[68] και για τις Γυναίκες Δύο (Μίκα και Κρίτυλλα, όπως ονοματίζονται στους στ. 760 και

65. Για το δυσεπίλυτο θέμα της ακριβούς χρονολόγησης των δύο κωμωδιών πρβλ. ενδεικτικά Hubbard 1991, 243-245· Taaffe 1993, 22, υποσημ. 152· Sommerstein 1977· Slater 2002, 151, 294-295 (υποσημ. 5) και 299 (υποσημ. 63), και πιο πρόσφατα την έκδοση των *Θεσμοφοριαζουσῶν* από τους Austin & Olson 2004, xxxiii-xliv.

66. Θυμόμαστε ότι με τον ίδιο τίτλο υπήρξε και δεύτερη —χαμένη σήμερα— κωμωδία του Αριστοφάνη, πιθανώς προγενέστερη χρονικά και με παρόμοια πλοκή (οι Μούσες διασώζουν τον Ευριπίδη από την εκδίκηση των εξοργισμένων γυναικών)· βλ. σχετικά Zeitlin 1996, 416· Butrica 2001· Austin & Olson 2004, lxxvii-lxxxix, όπου η χαμένη κωμωδία, έπειτα από επισκόπηση των σχετικών πηγών και των μελετών, τοποθετείται στο διάστημα 415/14-407/6 π.Χ.

67. Πρβλ. Austin 1971-1974.

68. Σχετικά με τα πραγματικά θεσμοφορικά στοιχεία και τα —φαινομενικώς— άσχετα που συνδυάζονται στο συγκεκριμένο μυθοπλασιακό εορταστικό πλαίσιο βλ. Habash 1997.

898 αντίστοιχα), οι οποίες, με ακόμη μεγαλύτερη κειμενική και σκηνική εκπροσώπηση από την πρόδρομό τους (163 στίχοι σε πολλές σκηνικές ακολουθίες), αναπτύσσουν σημαντική και αυτόνομη λεκτική και σκηνική δράση απέναντι στον παρείσακτο Κηδεστή, πριν αυτός αποκαλυφθεί αλλά και μετά την αποκάλυψή του και στο πρώτο διάστημα της περιφρούρησής του (στ. 380-946).[69]

Δεν είναι όμως μόνο η έμφυλη ταυτότητα του Χορού και οι τρεις παραπάνω Γυναίκες που ωθούν εδώ την γυναικεία παρουσία σε —απροσδόκητα μέχρι στιγμής, τουλάχιστον για την σωζόμενη δραματογραφία του Αριστοφάνη— κειμενικά, σκηνικά και δραματικά ύψη. Στις *Θεσμοφοριάζουσες* ο δραματικός χρόνος ταυτίζεται με τη 'μέση' ημέρα μιας τριήμερης, αμιγώς γυναικείας αρχαίας γιορτής, των Θεσμοφορίων· ο δραματικός χώρος αρκετά γρήγορα, μετά την εναρκτήρια σκηνή της κατ' οίκον επίσκεψης του Αγάθωνα από τον Ευριπίδη και τον Κηδεστή του, μετατοπίζεται στον χώρο εορτασμού αυτής της γυναικείας εορτής, στο *Θεσμοφόριον* ή *Θεσμοφορεῖον*, κοντά στην Πνύκα·[70] σε αυτόν τον θρησκευτικό, γυναικοκρατούμενο χώρο η είσοδος των ανδρών είναι απαγορευμένη, και οι μόνοι άνδρες που παρεισφρέουν —*δραματικῇ ἀδείᾳ*— σε αυτόν είναι: ο μεταμφιεσμένος σε γυναίκα Κηδεστής, ο οποίος μάλιστα, για να επιτύχει την διάσωσή του μετά την αποκάλυψη του φύλου του, μεταμφιέζεται διαδοχικά σε διαφορετικές μυθικές γυναίκες (Ανδρομέδα, Ελένη)· ο 'γυναικομανής' Κλεισθένης· ο ολιγόλογος και ευήκοος στις αιτιάσεις των γυναικών Πρύτανις· ο αρρενωπότατος, πλην βάρβαρος και 'αποκλίνων' γλωσσικά και πολιτισμικά Σκύθης Τοξότης·[71] τελευταίος αλλά όχι λιγότερο σημαντικός, ο Ευριπίδης, η 'πέτρα του σκανδάλου', ο οποίος, προκειμένου να επιτύχει την απελευθέρωση του Κηδεστή του από τα δεσμά των Θεσμοφοριαζουσών μετά την παταγώδη αποτυχία των διαδοχικών παρατραγωδικών σκηνών από τραγικά έργα του, καταφεύγει στην —αποδεικνυόμενη αποτελεσματική— μεταμφίεσή του σε γυναίκα, μια Γραία μαστροπό, η οποία θα επιστρατεύσει με την

69. Πρβλ. τον προβληματισμό για την πλήρη αυτονόμηση ή, αντίθετα, την αλληλοδιείσδυση της «ομάδας» του Χορού των Θεσμοφοριαζουσών και της «ομάδας» των Θεσμοφοριαζουσών ως «χαρακτήρων» από τον Silk 2007, 157 και υποσημ. 1.

70. Για την διάρθρωση, την οργάνωση και τον χώρο τέλεσης των Θεσμοφορίων βλ. ενδεικτικά Mikalson 1975, 71-73· Bowie 1999, 207-210 (με πολλές πηγές και βιβλιογραφία σχετικά με τα Θεσμοφόρια)· Austin 1990· Kevin 1996· Austin & Olson 2004, xlv-li.

71. Βλ. Hall 2006, 225-254, ιδίως 227-231.

σειρά της, προκειμένου να παραπλανήσει και να απομακρύνει τον Σκύθη Τοξότη, πάλι μια γυναικεία μορφή, μια νεαρή 'βουβή' ορχηστρίδα (στ. 1177-1201), παρόμοια με εκείνη που συνόδευε περίπου δέκα χρόνια νωρίτερα τον Φιλοκλέωνα κατά την επιστροφή του από το συμπόσιο (βλ. πιο πάνω).[72]

Πέρα, όμως, από όλα αυτά τα αυξημένα δραματικά ίχνη των γυναικών στις *Θεσμοφοριάζουσες*, η συνολική πλοκή της κωμωδίας δομείται με άξονα ένα θέμα που αφορά κατ' εξοχήν τις γυναίκες, συγκεκριμένα την δραματική αντιμετώπιση των γυναικών από τον Ευριπίδη, ο οποίος δεν σταματά να τις «κακολογεί» (στ. 85), να τις «προπηλακίζει» (στ. 386), να τις «διαβάλλει» (στ. 390). Ο αγώνας των γυναικών ενάντια σε αυτήν την δημόσια διαπόμπευσή τους μέσω των ευριπίδειων ηρωίδων κινεί την δράση όλης της κωμωδίας· κι αυτός ο αγώνας εν τέλει στέφεται με επιτυχία, καθώς ο Ευριπίδης αναγκάζεται να προτείνει «ειρήνη» μαζί τους και υπόσχεται παύση δραματικών πυρών, με μόνο αντάλλαγμα την απελευθέρωση του Κηδεστή του (στ. 1160-1169).[73] Παράλληλα με την λογοτεχνική κριτική που ασκείται στο έργο του Ευριπίδη μέσω των αδικημένων γυναικών, δεν λείπουν οι υπαινιγμοί στην δυσάρεστη περιρρέουσα πολιτική κατάσταση, με τον γυναικείο Χορό των *Θεσμοφοριαζουσῶν* να φαίνεται σε διαφορετικές στιγμές ότι εγκαταλείπει την θεατρική του προσωπικότητα και μιλά εξ ονόματος του ανδροκρατούμενου αθηναϊκού ακροατηρίου και, γενικότερα, λαού, μέσα από την επιδέξια μεταφορική αντανάκλαση της γυναικείας 'εορταστικής' σύναξης ως ανδρικής 'πολιτικής' συνέλευσης και μέσα από την αξεδιάλυτη συσχέτιση της τραγικής δημιουργίας —και της κριτικής αυτής της δημιουργίας— με τις συνθήκες και τις ανάγκες του ευρύτερου κοινωνικοπολιτικού βίου.[74]

---

72. «Η νόμιμη παρουσία τους [ενν. των γυναικών] στην ιδιωτική τους αυτή τελετουργία αντιστρέφει επίσης την κατεύθυνση της παραβίασης· τώρα οι άνδρες αναγκάζονται να καταπατήσουν απαγορευμένα εδάφη και διεισδύουν στον μυστικό κόσμο των γυναικών με στόχο να τις κατασκοπεύσουν και να φέρουν τα μυστικά τους στο φως», παρατηρεί η Zeitlin 1981, 173.

73. Για το ερώτημα «ποιοι είναι οι τελικοί νικητές στην μάχη για εξουσία και ελευθερία έκφρασης, που τίθεται στις *Θεσμοφοριάζουσες*», πρβλ. Bobrick 1997.

74. Βλ. Slater 2002, 180: «Η κρίση του 411 π.Χ. επισκιάζει τις *Θεσμοφοριάζουσες*. Κάτω από τα αστεία για τον Αγάθωνα και τον Ευριπίδη λανθάνει μια πραγματική αγωνία για την ελευθερία της δημοκρατίας να ακούει όλες τις αναγκαίες συμβουλές και πληροφορίες, προκειμένου να λάβει τις αποφάσεις της, μια ελευθερία που απει-

Εάν στις *Θεσμοφοριάζουσες* έχουμε την μεγαλύτερη μέχρι το 411 π.Χ. κειμενική και σκηνική παρουσία γυναικείων προσώπων, στον κύκλο των οποίων εισβάλλει κατ' επανάληψιν παρενδεδυμένο και μεταλλαγμένο το ανδρικό στοιχείο,[75] στην πολύ κοντινή —προηγηθείσα ή επόμενη— *Λυσιστράτη* της ίδιας χρονιάς η γυναικεία παρουσία εξακοντίζεται σε πρωτόγνωρα ποσοτικά και ποιοτικά ύψη, κατορθώνοντας να ελέγξει και να περιορίσει εδώ δραστικά την —κατά τα άλλα θαλερή και σφύζουσα από σεξουαλικότητα— ανδρική εκπροσώπηση.[76] Κατ' αρχάς ο ένας από τους δύο —πιθανώς εδώ— δωδεκαμελείς Χορούς[77] αποτελείται και πάλι από Αθηναίες γυναίκες (Χορός Γυναικών: 163 στίχοι), που υπερασπίζονται με σθένος και διατηρούν την έμφυλη ταυτότητά τους σε όλη την διάρκεια του δραματικού, λεκτικού και σωματικού 'αγώνα' τους με τον Χορό Γερόντων (Χορός Γερόντων: 289 στίχοι), ακόμη και όταν συμφιλιώνονται εν τέλει και ενώνονται μαζί του σε έναν 'ενιαίο', 'κανονικό' Χορό (στ. 1043-1071).[78] Σε αυτήν την ασυνήθιστη συνύπαρξη δύο διαφορετικών Χορών ή Ημιχορίων, που έρχονται σε χορικό, αντιφωνικό αγώνα (*ἀντιχορία*) —πιθανή λογοτεχνική επιβίωση αρχέγονων ιεροτελεστιών, που έφερναν σε φυσική και λεκτική σύγκρουση δύο

λείται από την αμοιβαία εχθρότητα των φατριών». Για τον «βαθιά πολιτικό χαρακτήρα του έργου, που ασχολείται με τον προσδιορισμό των κοινωνικών ρόλων στο συγκείμενο του θεάτρου ως δημόσιου χώρου» πρβλ. Bobrick 1997, 178.

75. Βλ. Loraux 1993, 243-244: «Παράξενη κωμωδία οι *Θεσμοφοριάζουσες*, όπου, εκτός από τον Σκύθη και τον Πρύτανη, όλα τα άλλα πρόσωπα φορούν ή θα φορέσουν κάποια στιγμή γυναικεία ρούχα, είτε λόγω φύσεως είτε καθ' έξιν είτε διά της βίας».

76. Βλ. Thiercy 2001, 124: «Στην *Λυσιστράτη* οι σεξουαλικές εικόνες ήταν εικόνες υγιών και αναγεννητικών ετεροφυλοφιλικών σχέσεων, ενώ στις *Θεσμοφοριάζουσες* είναι εξίσου άφθονες, αλλά σχεδόν όλες τείνουν στην ομοφυλοφιλία».

77. Για το ζήτημα σχετικά με την ίση διαμοίραση των 24 χορευτών σε δύο μέρη ή, αντίθετα, την επάνδρωση ενός δεύτερου Χορού βλ. τον προβληματισμό και την επιχειρηματολογία υπέρ της πρώτης περίπτωσης από τον Χουρμουζιάδη 1998, 113.

78. Αυτός θα παραχωρήσει πιθανώς την θέση του σε έναν διαφορετικής ταυτότητας Χορό, αποτελούμενο από Λακεδαιμονίους και Αθηναίους, οι οποίοι, επιστρέφοντας από το συμπόσιο της Λυσιστράτης (στ. 1225 κ.εξ.), συμμετέχουν στην *ἔξοδο* της κωμωδίας, υπόθεση την οποία επιτρέπει η αβέβαιη και συγκεχυμένη παράδοση του κειμένου στο σημείο αυτό και η οποία έχει, ωστόσο, έντονα αμφισβητηθεί. Πρβλ. ενδεικτικά Webster 1970, 188· Dearden 1976, 109· Thiercy 1986, 73 και 1997, 1212-1214. Βλ. επίσης αναλυτική συζήτηση των απόψεων σχετικά με το τέλος της *Λυσιστράτης* από τον Revermann 2006α, 254-260.

αντιμαχόμενα μέρη—,[79] οι Γυναίκες στέκονται σθεναρά στο ύψος των απαιτήσεων του αγωνιστικού ρόλου τους και μάλιστα είναι εκείνες που εξέρχονται νικήτριες, σε μια πολλαπλασιαστική αντανάκλαση του 'θριάμβου' του βασικού κωμικού ήρωα. Ένας βασικός κωμικός ήρωας, ο οποίος στην περίπτωση της *Λυσιστράτης* είναι για πρώτη φορά, σε σωζόμενο —αν όχι γενικά σε σωζόμενο και μη— έργο του Αριστοφάνη, της Αρχαίας Κωμωδίας και γενικότερα του παγκόσμιου κωμικού θεάτρου, γυναίκα, της οποίας βέβαιοι θεατρικοί πρόδρομοι υπήρξαν μόνο στον χώρο της τραγωδίας. «Οι μαρτυρίες για κωμωδίες με γυναικείους πρωταγωνιστές της κωμικής πλοκής είναι αποσπασματικές και αβέβαιες. Στην πραγματικότητα, ορισμένοι μελετητές πιστεύουν τώρα ότι η *Λυσιστράτη* υπήρξε η πρώτη ελληνική κωμωδία με γυναικείους πρωταγωνιστές. [...] Ο ισχυρισμός είναι γοητευτικός, αν και αδύνατον να επιβεβαιωθεί [...] στηρίζεται σε ένα επιχείρημα *ex silentio*: δεν υπάρχει άλλη μαρτυρία για κάποιο άλλο τέτοιο έργο πριν από την *Λυσιστράτη*, έτσι η *Λυσιστράτη* φαίνεται ότι είναι το πρώτο τέτοιο έργο», παρατηρεί η Lauren Taaffe.[80] Με σημαντικότατη κειμενική, σκηνική και επικοινωνιακή βαρύτητα —αν και μικρότερη σε σχέση με τους άρρενες προκατόχους της πρωταγωνιστές— η Λυσιστράτη, μια απλή Αθηναία γυναίκα, που τιτλοφορεί μάλιστα με το όνομά της την κωμωδία, πράγμα που συμβαίνει μόνο στην περίπτωση της *Εἰρήνης* και του *Πλούτου* με τις φερώνυμες εκεί προσωποιημένες θεότητες,[81] σηματοδοτεί σίγουρα μια τολμηρή 'τομή' σε ανθρωπολογικό και θεατρικό επίπεδο: «μια ηρωίδα-εύρημα διαμέσου της οποίας ο Αριστοφάνης διαχέει την ιδεολογία του, παρουσιάζοντας την αντίληψη που είχε για το κωμικό, πέραν των αξιών που είχαν παγιωθεί στις ανδρικές μορφές».[82]

Η γυναικεία 'εισβολή' δεν σταματά όμως μόνο εδώ. Η βασική ηρωίδα πλαισιώνεται όχι μόνο από ένα Χορό Γυναικών, ο οποίος συμβάλλει καθοριστικά στην ευόδωση του σχεδίου κατάληψης της Ακρόπολης, αλλά και από πολλά άλλα γυναικεία πρόσωπα, ορισμένα από τα

79. Πρβλ. Χουρμουζιάδης 1998, 113.

80. Taaffe 1993, 12 και 152, υποσημ. 21. Πρβλ. Henderson 1987β, xxviii, xxxv.

81. Βλ. Cartledge 2006, 72-73. Για την ηχητική και σημασιολογική ομοιότητα του ονόματος 'Λυσιστράτη' με το όνομα της ιέρειας της Αθηνάς Πολιάδος 'Λυσιμάχη', αλλά και της Μυρρίνης με την ομώνυμη ιέρεια της Αθηνάς Νίκης βλ. ενδεικτικά Newiger 2007, 393· Bowie 1999, 197-198.

82. Thomadaki 1989, 128.

οποία, σε σύγκριση με τον περιορισμένο σχετικά βαθμό δραματικής εξατομίκευσης και πρωτοβουλίας που παρουσιάζουν στις *Θεσμοφοριάζουσες*, εδώ όχι μόνο προβάλλονται εξαρχής με τα προσίδια φυσικά, ιδιοσυγκρασιακά και πολιτιστικά χαρακτηριστικά τους, αλλά και αναπτύσσουν σημαντική γλωσσική και σκηνική αλληλέγγυα δράση στο πλευρό της Λυσιστράτης: η Αθηναία γειτόνισσα Κλεονίκη (90 στίχοι), που μοιράζεται το βάρος του Προλόγου με την Λυσιστράτη μετά τον σύντομο εναρκτήριο μονόλογό της· η Αθηναία Μυρρίνη (54 στίχοι), η οποία θα αναπτύξει αρκετά μεγάλη δραματική αυτονομία στην σκηνή της κατ' επανάληψιν διακοπτόμενης συνεύρεσής της με τον σύζυγό της, Κινησία· η Σπαρτιάτισσα Λαμπιτώ (26 στίχοι), που μεταφέρει τις ανησυχίες και τους προβληματισμούς του 'αντιπάλου' στρατοπέδου.[83] Εκτός όμως από τις τρεις αυτές επώνυμες γυναικείες μορφές, με την αρκετά εκτεταμένη κειμενική και σκηνική εκπροσώπηση, στο προσκήνιο θα έλθουν προς στιγμήν αργότερα και διαδοχικά αρκετές άλλες ανώνυμες Γυναίκες (Α', Β' και Γ', Δ': 21 στίχοι), στην προσπάθειά τους να 'διαφύγουν' από την Ακρόπολη και, κατ' επέκταση, από την σεξουαλική αδράνεια, προσπάθειες οι οποίες θα αποκρουστούν όλες επιτυχώς από την Λυσιστράτη χάρη σε έναν παρατραγικό χρησμό που επιστρατεύει ως ακλόνητο μέσο μετάπεισής τους (στ. 728-780). Εκτός, ακόμη, από τις παραπάνω ομιλούσες γυναικείες μορφές, το γυναικοκρατούμενο σύμπαν της *Λυσιστράτης* ενισχύεται από την σκηνική παρουσία και αρκετών άλλων — αδιευκρίνιστων αριθμητικά— βουβών γυναικείων μορφών, που πλαισιώνουν τις βασικές ομιλήτριες και συνένοχες στην εξύφανση του κωμικού σχεδίου στο εκτενές εισαγωγικό μέρος πριν από την πραγματοποίηση της *παρόδου*: οι *Ἀναγυρουντόθεν* βουβές συνοδοί της Μυρρίνης (στ. 66-69)· η Βοιωτή και η Κορινθία που συνοδεύουν την Σπαρτιάτισσα Λαμπιτώ (στ. 85-92)· μια δούλα Σκύθαινα (στ. 184-185)· γενικά, ένας «στόλος» γυναικών (στ. 93-94), ο οποίος εξωθεί τα χωρικά και μαζί τα έμφυλα όρια της φανταστικής κωμικής δράσης σε πανελλήνιο επίπεδο· τέλος, η προσωποποιημένη «γυμνή» Διαλλαγή (στ. 1108-1121), που προσκαλεί επί

83. «Στην *Λυσιστράτη*, οι γυναίκες της Ελλάδας συντάσσονται σε μια οργανωμένη αντιπολίτευση πέραν των φραγμών της ηλικίας, της τάξης (στ. 456-458) και της εθνικότητας, προκειμένου να θέσουν τέρμα στον πόλεμο μεταξύ των αθηναϊκών και των σπαρτιατικών συμμαχικών δυνάμεων. Η πιο εξέχουσα ιδιότητά τους είναι η αλληλεγγύη, και ως προς αυτό διαφοροποιούνται δραματικά από την δέσμευση των ανδρών στην συνέχιση της σύγκρουσης», παρατηρεί ο Konstan 1995, 47.

σκηνής η Λυσιστράτη εν μέσω των *in statu errectionis* πληρεξουσίων της Αθήνας και της Σπάρτης, και η οποία, προσφέροντας το σώμα της ως πεδίο-χάρτη συμβολικής έκφρασης των διακαών, ερωτικών και μαζί πολιτικο-στρατιωτικών ανδρικών πόθων, λειτουργεί ως καταλύτης για την κοινή συναίνεση των αντίπαλων στρατοπέδων σε μη επαχθείς όρους ειρήνευσης.[84]

Η πιθανώς καινοτόμος προσπάθεια ενσυνείδητης ανανέωσης της — προσωπικής ή καθολικής— θεατρικής κωμικής γραφής και εμπλουτισμού των εκφραστικών της μέσων από μέρους του Αριστοφάνη, ο οποίος, μέσα από την πολύ μεγαλύτερη δραματική ανάπτυξη των γυναικείων ρόλων που επιχειρεί περί το 411 π.Χ., ανακαλύπτει ενδεχομένως ακόμη έναν δρόμο, προκειμένου να εκφράσει τις πραγματικές αξίες και τα πραγματικά προβλήματα της αθηναϊκής καθημερινότητας μέσα από φανταστικούς φορείς,[85] θα δικαιωθεί αν όχι στην συνείδηση του αρχαίου κοινού (δεν γνωρίζουμε την σειρά νίκης ούτε των *Θεσμοφοριαζουσῶν* ούτε της *Λυσιστράτης*), τουλάχιστον στην συνείδηση του ίδιου του κωμικού ποιητή, ο οποίος θα επανέλθει και θα επιμείνει στην θεατρική και ιδεολογική δυναμική των γυναικείων μορφών δύο δεκαετίες περίπου αργότερα, στην κωμωδία *Ἐκκλησιάζουσαι* του 392/391 π.Χ. Στο ενδιάμεσο διάστημα, οι *Βάτραχοι* των Ληναίων του 405 π.Χ. επαναφέρουν τα θεατρικά πράγματα στο προγενέστερο του 411 π.Χ. έμφυλο δραματικό καθεστώς, ίσως επειδή το ίδιο το θέμα της κωμωδίας, η αντιπαράθεση της κλασικής με την νεωτερική ποίηση, δεν άφηνε τα περιθώρια της γυναικείας ανάμειξης σε έναν αμιγώς ανδρικό επαγγελματικό χώρο· ίσως και επειδή ο Κρατίνος, που ήλθε δεύτερος με την κωμωδία του *Μοῦσαι*, είχε αυτός την επινοητικότητα να φωτίσει το ίδιο θέμα έως έναν βαθμό υπό το πρίσμα της θηλύτητας, θέτοντας τον διαγωνισμό του Σοφοκλή και του Ευριπίδη υπό την αιγίδα και την προεδρία των 'Μουσών'. Έτσι, στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη —που εδώ καινοτομούν στο επίπεδο της κειμενικής, σκηνικής και δραματικής επαύξησης του ρόλου του 'δούλου'

84. Για την σημασιολογική λειτουργία της Διαλλαγής της *Λυσιστράτης*, σε σύγκριση μάλιστα με την Διαλλαγή των *Ἀχαρνέων*, τις Σπονδές των *Ἱππέων*, την Θεωρία και την Οπώρα της *Εἰρήνης* βλ. Newiger 2007, 388-389. Πρβλ. επίσης Stroup 2004, όπου ο ρόλος της βουβής Διαλλαγής, η οποία παρωθεί τους 'πελάτες' της να μεταβιβάσουν τις ερωτικές ορέξεις τους σε έναν πολιτικό στόχο, εξετάζεται στο πλαίσιο της παρατηρούμενης διολίσθησης των ορίων μεταξύ συζύγου και μη συζύγου, σεξουαλικότητας και πολιτικής στην εν λόγω κωμωδία.

85. Βλ. Henderson 1987β, 169-170.

στο πρόσωπο του Ξανθία, ο οποίος προετοιμάζει το έδαφος για τον Καρίωνα του *Πλούτου*—[86] οι γυναικείοι ρόλοι είναι τυπικά και ουσιαστικά τελείως δευτερεύοντες, περιορισμένοι στους 600 πρώτους στίχους της κωμωδίας, χωρίς καμία συμμετοχή στην μεγαλειώδη λογοτεχνική αντιπαράθεση Αισχύλου και Ευριπίδη: η Θεράπαινα Περσεφόνης που υποδέχεται εγκάρδια στον Κάτω Κόσμο τον μεταμφιεσμένο σε Διόνυσο Ξανθία (στ. 503-518, σύνολο 15 στίχοι) και οι δύο Πανδοκεύτριες που θα επιφυλάξουν λίγο αργότερα στον πραγματικό Διόνυσο μια πολύ πιο σκαιά υποδοχή (στ. 549-578, σύνολο 27 στίχοι), αναπτύσσοντας από κοινού τον 'τύπο' της λαϊκής θυμωμένης γυναίκας, που συναντήσαμε πρώτη φορά στους *Σφῆκες* του 422 π.Χ. (βλ. πιο πάνω). Μόνη γυναικεία τομή στην ανδροκρατούμενη λογοτεχνική διαμάχη 'γιγάντων', υπό την εποπτεία του Πλούτωνα και την ενεργή σχολιαστική παρουσία του Διονύσου, είναι η βουβή ορχηστρίς Μούσα του Ευριπίδη, την οποία καλεί προς στιγμήν ο Αισχύλος, για να τον συνοδεύσει κατάλληλα στην μουσικοκριτική των στίχων του αντίπαλου ποιητή (στ. 1306-1307), και η οποία δίνει την αφορμή στον κριτή Διόνυσο να κάνει ένα περιστασιακό βωμολοχικό υπαινικτικό αστείο (στ. 1308), στον αχνό απόηχο των έντονα βωμολοχικών προγενέστερων αντίστοιχων σκηνών εμπλοκής βουβών γυναικείων μορφών στην ανδρική δράση. Επίσης σε αντίθεση με αρκετές προγενέστερες κωμωδίες, στους *Βατράχους* δεν υπάρχει στο τέλος γάμος, ούτε αναγέννηση του κωμικού ήρωα ούτε μαζική πρόσκληση σε κάποια θριαμβευτική γιορτή,[87] ίσως γιατί ο διφυής σε πολλαπλά επίπεδα θεός Διόνυσος κατορθώνει να συγκεράσει και να μεταδώσει εδώ ως δραματικό πρόσωπο όλη την ορμή για το παιχνίδι των ρόλων, το παιχνίδι των φύλων, την αυξημένη θεατρικότητα, την απατηλότητα και την αναγεννητική σεξουαλικότητα.[88]

Εάν η πολύ μεγάλη μείωση του αθηναϊκού ανδρικού πληθυσμού, για την οποία παραπονείται ρητά η ίδια η Λυσιστράτη (στ. 523-525),[89] μεταγράφεται στο κειμενικό και σκηνικό επίπεδο της *Λυσιστράτης* και

86. Βλ. ενδεικτικά Pappas 1990, 39-82.

87. Με την πρόσκληση του Διονύσου σε δείπνο από τον Αιακό (στ. 1479-1480) να γίνεται *en passant*, ατομικά και χωρίς συνέχεια σε παριστώμενο ή αφηγηματικό χρονικό επίπεδο.

88. Βλ. Taaffe 1993, 139.

89. Πρβλ. Strauss 1987, 81, όπου γίνεται λόγος για την «τρομακτική» μείωση του ενήλικου ανδρικού πληθυσμού από περίπου 40.000 πριν από τον πόλεμο σε 16.000 έως 14.000 χιλιάδες μετά την λήξη του.

των *Θεσμοφοριαζουσῶν* του 411 π.Χ., όπως μεταγράφονται πιθανώς σε δομικό επίπεδο η αμφισβήτηση της ανδρικής εξουσίας και ο αναπόφευκτος —έστω κατά λίγες μόνο μοίρες— αναπροσανατολισμός της ανδροκεντρικής αθηναϊκής κοινωνίας στην κορύφωση του Πελοποννησιακού Πολέμου, σε μεταβατικό στάδιο εξακολουθούν να βρίσκονται οι παραδοσιακοί έμφυλοι ρόλοι και στο κοινωνικό συγκείμενο των *Ἐκκλησιαζουσῶν* του 392/391 π.Χ., επηρεάζοντας αναπόφευκτα την σύνθεση του συγκεκριμένου δραματικού μικρόκοσμου. Παρατηρεί σχετικά η Sarah B. Pomeroy: «Εξαιτίας των συνθηκών της κατάστασης πολέμου στην αρχαιότητα, σκοτώνονταν περισσότεροι άνδρες παρά γυναίκες, με αποτέλεσμα η αναλογία γυναικείου/ανδρικού πληθυσμού να αυξηθεί αντιστοίχως. Στην Αθήνα, αυτή η αύξηση επιτάθηκε με την πραγματοποίηση της σικελικής εκστρατείας το 415 π.Χ., συν την σπαρτιατική κατοχή της Δεκέλειας το 411 π.Χ., που εξανάγκασε τους Αθηναίους να πολεμούν σε όλη την διάρκεια του χρόνου και όχι, όπως προηγουμένως, μόνο στην διάρκεια του καλοκαιριού. Υποθέτουμε ότι πολλές Αθηναίες αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν την απομόνωσή τους και να αναλάβουν καθήκοντα που σε προγενέστερες εποχές επιφυλάσσονταν μόνο για τους άνδρες. Ορισμένες ενδεχομένως εγκατέλειψαν μαζί και την ευπρέπειά τους».[90] Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο θεατρικός πρωταγωνιστικός ρόλος είναι στις *Ἐκκλησιάζουσες* και πάλι γυναικείος, αν και με αρκετά μειωμένη κειμενική, σκηνική και επικοινωνιακή δυναμική σε σύγκριση όχι μόνο με τους άνδρες κωμικούς ήρωες, αλλά και με την προηγηθείσα Λυσιστράτη.[91] Σε αντιστάθμισμα, η Πραξαγόρα εξοπλίζεται με ιδιαίτερα ανεπτυγμένες και «τυποποιημένες» ικανότητες «ρήτορος»·[92] είναι επίσης η μόνη αριστοφανική «σύζυγος» (διαφορετικά από την «βουβή» σύζυγο του Δικαιόπολη, την απούσα εντελώς σύζυγο του Τρυγαίου και την αφηγηματικά μόνο παρούσα σύζυγο του Στρεψιάδη) που έχει ρόλο σαφώς υπερέχοντα, σε όλα τα επίπεδα, του συζύγου της, Βλέπυρου·[93] ανταποκρίνεται και αυτή, όπως και η πρόδρομός της Λυσιστράτη, απολύτως επιτυχώς στο μοντέλο του θριαμβευτή 'ήρωα-

90. Pomeroy 1975, 119.

91. Για τις διαφορές Λυσιστράτης - Πραξαγόρας πρβλ. Konstan 1995, 53-54.

92. Για μια λεπτομερή εξέταση της σχέσης της Πραξαγόρας με την ρητορική και τις απαιτούμενες δεξιότητές της βλ. Rothwell 1990.

93. Πρβλ. Thiercy 2001, 142: «[...] Αυτή η κωμωδία εξάλλου είναι η μόνη που οι δύο σύζυγοι βρίσκονται στην σκηνή με ρόλους εξίσου σημαντικούς».

σωτήρα', που κυριαρχεί στις οκτώ από τις έντεκα σωζόμενες κωμωδίες αντίστοιχης αφηγηματικής δομής·[94] επιπρόσθετα πλαισιώνεται από έναν αμιγώς γυναικείας δραματικής ταυτότητας Χορό, αν και με μειωμένη κειμενική εκπροσώπηση στο πλαίσιο της γενικότερης και προϊούσας 'άμβλυνσης' του ρόλου του κωμικού Χορού (82 στίχοι και δύο «ΧΟΡΟΥ»), αλλά και με συρρικνωμένη την δραματική του ταυτότητα, «από ένα αυτεξούσιο σύνολο με ιδιαίτερα συμφέροντα [...] σε ένα πλήθος συνενόχων».[95]

Επιπρόσθετα, στο 'καλλιεργημένο' ήδη κωμικό έδαφος των *Ἐκκλησιαζουσῶν* αναφύονται ένα πλήθος άλλων γυναικείων μορφών, που ακολουθούν ή βαθαίνουν προγενέστερα ίχνη, αν δεν αφήνουν εντελώς νέα αποτυπώματα: Οι —ανώνυμες και Αθηναίες κατ' αποκλειστικότητα εδώ— *γυναῖκες τινές*, που προσέρχονται σταδιακά στο 'ραντεβού' της Πραξαγόρας και συνδιαλέγονται μαζί της για την πραγματοποίηση του σχεδίου κατάληψης της εξουσίας· η *γυνὴ κῆρυξ* που καλεί τους *ἀστοὺς* να συμμετάσχουν στον πάνδημο δείπνο της «στρατηγίδος» (στ. 834-852)· οι κλιμακούμενης δυσμορφίας *γρᾶες τρεῖς*, που διεκδικούν σταδιακά τον Νεανία επωφελούμενες του νέου καθεστώτος κοινοκτημοσύνης· η Νεάνις, που συγκρούεται αρχικά με την *καταπεπλασμένη ψιμυθίῳ* Γραία Α' (στ. 878), στην συνέχεια βρίσκει την ευκαιρία να τραγουδήσει ένα λυρικό αμοιβαίο με τον αγαπημένο της Νεανία,[96] τον οποίο προσπαθεί ακολούθως —και ματαίως— να 'σώσει' από τις Γραίες που τον διεκδικούν·[97] τέλος, η εν ευθυμία Θεράπαινα της Πραξαγόρας,

---

94. *Ἀχαρνῆς*, *Ἱππῆς*, *Σφῆκες*, *Εἰρήνη*, *Ὄρνιθες*, *Λυσιστράτη*, *Ἐκκλησιάζουσαι*, *Πλοῦτος*, με την ιδέα της σωτηρίας να εμφανίζεται περιθωριακά στις υπόλοιπες τρεις, στο πλαίσιο πιθανότατα μιας ισχυρής σχετικής κωμικής παράδοσης· βλ. Παππάς 1994, 60-88, και 1993, 293-309. Πρβλ. την καταγραφή των κωμικών «ηρώων» κατ' αύξουσα σειρά «αξιοσέβαστης» αποδοχής σε αντίστροφη αναλογία με την δραματική βαρύτητα του αντιπάλου, στο Orfanos 2006, 16-20.

95. Zimmermann 2002², 201.

96. Και άλλη μία 'πρωτιά' εδώ, πέραν της δραματικής χειραφέτησης της συζύγου Πραξαγόρας, που τονίζει ο Σολομός 1990³, 324: «Ας σημειώσουμε και κάτι άλλο: πως εδώ πέρα πρωτοφανερώνεται, σε εμβρυακή έστω κατάσταση, το ερωτικό ζευγάρι. Ο έρωτας του νέου και της κόρης, που γνωρίσαμε στην κωμωδία αυτή —με τους κωμικούς στεναγμούς του και τα διάφορα εμπόδια που έχει να πολεμήσει—, θα αποτελέσει στα χρόνια που θα έρθουν τον πυρήνα κάθε θεατρικού μύθου». Πρβλ. Olson 1988.

97. Για μια επισκόπηση των ρόλων των ηλικιωμένων γυναικών στην Αρχαία Κωμωδία βλ. ενδεικτικά Henderson 1987α.

η οποία παίρνει επάνω της τον κύριο ρόλο στην κωμαστική *ἔξοδο* της κωμωδίας, καλώντας στον εν εξελίξει δείπνο τον τελευταίο των πολιτών, Βλέπυρο (στ. 1131-1133), και μαζί καλώντας *τὰς μείρακας* του Χορού, *αλλά καὶ τῶν θεατῶν εἴ τις εὔνους τυγχάνει, / καὶ τῶν κριτῶν εἰ μή τις ἑτέρωσε βλέπει* (στ. 1141-1142).

Εξαιτίας πιθανότατα της απαισιόδοξης συνειδητοποίησης ότι η διάβρωση της αθηναϊκής πολιτείας είχε επεκταθεί πέρα από το επίπεδο των δημαγωγών και των σοφιστών και είχε μολύνει εξίσου το άλλοτε αδιάβλητο αγροτικό τμήμα του αττικού πληθυσμού, στο πρόσωπο της Λυσιστράτης και της Πραξαγόρας η γυναίκα ως δραματικό σύμβολο ενός ατόμου απλού ως προς την ηθική και ιδεολογική συγκρότησή του, οικείου με την φύση, ξένου προς τις πολιτικές δολοπλοκίες και ανιδιοτελούς ως προς την άσκηση της πολιτικής εξουσίας, τείνει να υποκαταστήσει το ανάλογο δραματικό σύμβολο του άδολου, συνετού και έντιμου αγρότη, που αντιπροσώπευε άλλοτε ο Δικαιόπολης των *Ἀχαρνέων* ή ο Τρυγαίος της *Εἰρήνης* ή στο οποίο θα επανέλθει —νοσταλγικά;— ο Αριστοφάνης με τον Χρεμύλο του *Πλούτου*.[98]

Στην τελευταία σωζόμενη κωμωδία του Αριστοφάνη, τον *Πλοῦτο*, μπορεί ο Αριστοφάνης να έχει επανέλθει στον αγροτικό Χορό και στον αγρότη κωμικό ήρωα των *Ἀχαρνέων* και της *Εἰρήνης*, ωστόσο εδώ η συμμετοχή των δευτερευόντων γυναικείων ρόλων είναι η μεγαλύτερη σε σχέση με οποιαδήποτε άλλη 'μη γυναικεία' κωμωδία, όπως επίσης σφαιρικότερη είναι η δραματουργική επεξεργασία των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών τους. Είναι ενδεικτικό το γεγονός ότι, ενώ στα πρώιμα έργα η μορφή της μητέρας-συζύγου είτε λείπει εντελώς σε παριστώμενο επίπεδο (*Νεφέλαι*, *Σφῆκες*, *Εἰρήνη*) είτε περιορίζεται σε μάλλον βουβή παρουσία (*Ἀχαρνῆς* 245-246), στην τελευταία σωζόμενη κωμωδία η Γυνή Χρεμύλου επιδεικνύει μια αρκετά μεγάλη κειμενική και σκηνική συμμετοχή, κυριαρχώντας στην αρκετά σημαντική σκηνή της υποδοχής του ιαθέντος θεού Πλούτου στην ταπεινή αθηναϊκή οικία του κωμικού πρωταγωνιστή (28 στίχοι). Η Γραυς, από την μεριά της (69 στίχοι!), ακολουθεί αλλά και εξελίσσει σε αρκετά μεγάλο βαθμό την στερεότυπη διαγραφή της ηλικιωμένης, αποκρουστικής, ερωτιάρας γυναίκας, που είχε δρομολογηθεί με τις τρεις Γραίες των *Ἐκκλησιαζουσῶν*, ενώ είναι η πρώτη φορά που μια τέτοιων εξωτερικών και ιδιοσυγκρασιακών χαρακτη-

98. Για τις δραματικές συσχετίσεις μεταξύ Τρυγαίου, Δικαιόπολη και Λυσιστράτης πρβλ. Hall 2006, 325-326.

ριστικών γυναικεία μορφή συμμετέχει —βουβή— σε σωζόμενη αριστοφανική *ἔξοδο*, μαζί με τον Χρεμύλο, τον Ιερέα Διός, τον Ερμή, τον Χορό και τον αναβλέποντα Πλούτο.

Σε ό,τι αφορά την Πενία, από μια πρώτη άποψη φαίνεται ότι ανήκει στο απόθεμα εκείνο των δευτερευουσών δραματικών μορφών, οι οποίες αντιπαρατίθενται περιστασιακά στο επιδιωκόμενο ή/και στο κατορθωμένο σχέδιο δράσης του κωμικού ήρωα, από τον οποίο δέχονται συνήθως μεγάλη λεκτική και σωματική επίθεση και τον οποίο εν τέλει περισσότερο ενισχύουν παρά κλονίζουν ως προς την στάση και τις επιλογές του.[99] Ωστόσο, σε σύγκριση με το πλήθος εκείνο των ανδρικών κατ' εξοχήν επεισοδιακών 'ανταγωνιστών', που επιχειρούν να παρεμβάλουν δυσκολίες ή εμπόδια στην προσπάθεια του πρωταγωνιστή (Λάμαχος, Συκοφάντης, Νίκαρχος, Όπλων Κάπηλος, Επίσκοπος, Ψηφισματοπώλης, Πρόβουλος κ.ά.), η Πενία διαφοροποιείται σημαντικά, από την άποψη ότι αποτελεί προσωποποίηση μιας αφηρημένης έννοιας (μαζί με τους Άδικο και Δίκαιο Λόγο των *Νεφελῶν*, Κυδοιμό και Πόλεμο της *Εἰρήνης*), διαθέτει πολύ πιο εκτεταμένη κειμενική παρουσία (93 στίχοι) και, κυρίως, αναπτύσσει, μέσα από μια εμπεριστατωμένη επιχειρηματολογία, έναν πραγματικό *ἀγῶνα λόγων* με τον Χρεμύλο, μετά το πέρας του οποίου μπορεί αυτή μεν να αποπέμπεται από τον σκηνικό χώρο, ωστόσο έχει αφήσει εκεί έντονα τα λεκτικά και ιδεολογικά ίχνη της, διαποτίζοντας την «φαινομενική» νίκη του Χρεμύλου και γενικότερα τον ουτοπικό και εξωπραγματικό χαρακτήρα της πλοκής με μια αρκετά μεγάλη δόση «ειρωνείας».[100]

Συνοψίζοντας την απογραφή

Εξετάζοντας συνολικά το αριστοφανικό σωζόμενο σύμπαν από την άποψη της ποσοτικής και ποιοτικής έμφυλης σύστασής του, εύκολα κανείς διαπιστώνει πως: οι ανδρικοί ρόλοι είναι συντριπτικά περισσότεροι σε σύγκριση με τους γυναικείους· στο σύνολο των ρόλων οι πρωταγωνιστικοί —αλλά και οι δευτεραγωνιστικοί— ρόλοι προορίζονται για άρρενα δρα-

99. Για την λειτουργία της «αντίθεσης ή εμποδίων» που πρέπει να αντιμετωπιστούν και να ξεπεραστούν πριν από την ολοκλήρωση της κωμικής πλοκής βλ. Σηφάκης 2007β, 251-253.

100. Πρβλ. ενδεικτικά Sommerstein 2007 και Flashar 2007, 439-445.

ματικά πρόσωπα στις εννέα από τις έντεκα κωμωδίες· στην περίπτωση που ο πρωταγωνιστικός ρόλος είναι γυναικείος και, αντίθετα με τους ανδρικούς πρωταγωνιστικούς ρόλους, το μέγεθος της κειμενικής εκπροσώπησης των βασικών ηρωίδων δεν αντιστοιχεί και σε ανάλογα αυξημένη συχνότητα σκηνικής παρουσίας, όπως δεν αντιστοιχεί και σε ανάλογα αυξημένη δυνατότητα συνεμφάνισης και επικοινωνιακής διάδρασης με άλλα δραματικά πρόσωπα·[101] επιπρόσθετα, πρόκειται για περιπτώσεις γυναικών, οι οποίες, προκειμένου να φέρουν σε πέρας το εκάστοτε σχέδιό τους, αποφασίζουν να 'αναστείλουν' προσωρινά την θηλυκότητά τους, είτε μεταμφιεζόμενες σε άνδρες (*Ἐκκλησιάζουσαι*) είτε αρνούμενες να ικανοποιήσουν ερωτικά τους συντρόφους τους (*Λυσιστράτη*)· τέλος, η δραματική ταυτότητα του σημαντικού —σε επίπεδο κειμενικής και σκηνικής εκπροσώπησης, επικοινωνιακής και δραματικής δυναμικής— Χορού είναι επίσης πρωτίστως άρρενος φύλου στις σωζόμενες κωμωδίες (*Ἀχαρνῆς*, *Ἱππῆς*, *Εἰρήνη*, *Σφῆκες*, *Βάτραχοι*, *Πλοῦτος*, Χορός Γερόντων στην *Λυσιστράτη*). Θα έλεγε έτσι κανείς πως το αριστοφανικό θέατρο ήταν ένα ανδροκρατούμενο θέατρο όχι μόνο από απόψεως επαγγελματικής στελέχωσης, όπως απαιτούσε η αρχαία θεατρική πρακτική στο σύνολό της, και ενδεχομένως από απόψεως σύνθεσης του κοινού, αλλά και από απόψεως στελέχωσης και σύνθεσης των δραματικών μικροκόσμων που συνιστούσαν οι κωμωδίες του Αριστοφάνη· μια ανδρική κυριαρχία που ενισχυόταν πρόσθετα και έντονα από την πιθανή επί σκηνής επιστράτευση ενός αφύσικα μεγάλου τεχνητού φαλλού, τον οποίο εικάζεται ότι έφεραν στην αμφίεσή τους ορισμένα, τα περισσότερα ή και όλα (;) τα σκηνικά πρόσωπα, ανεξάρτητα από την δραματική ταυτότητά τους.[102]

Την ίδια στιγμή, ωστόσο, δεν μπορεί να μην αναγνωρίσει κανείς — όπως ήδη ειπώθηκε και στο προλογικό τμήμα— ότι αυτό το κατ' εξοχήν ανδροκεντρικό, τόσο στο επίπεδο του 'πομπού' όσο και στο επίπεδο

101. Διαμαντάκου-Αγάθου 2007α, 403-404. Για τις «ποσοτικές θεωρίες» στην προσέγγιση των δραματικών προσώπων («κινητικότητα των προσώπων», «πυκνότητα λόγου των προσώπων», «σκηνική πληρότητα του έργου», «βαθμός συνεμφάνισης των προσώπων») βλ. αναλυτικά Pfister 1988, 176-176· Πεφάνης 1999, 319-337, και για μια εμπεριστατωμένη εφαρμογή τους στην περίπτωση του Κρητικού Θεάτρου βλ. Πούχνερ 1991, 253 κ.εξ., όπου υπάρχει και βιβλιογραφία σχετικά με τις ποσοτικές, «μαθηματικού τύπου», μεθόδους ανάλυσης των δραματικών έργων.

102. Σχετικά με αυτό το «αντιφατικό και αμφιλεγόμενο» συστατικό του αρχαίου κωμικού κοστουμιού (Stone 1981, 72) πρβλ. ενδεικτικά Beare 1954· Taplin 1987α και 1987β· Stehle 2002· Bassi 1998, 138-140.

του 'αποδέκτη', επικοινωνιακό σύστημα της αρχαίας θεατρικής πράξης επέτρεψε (ή αναγκάστηκε να επιτρέψει εξαιτίας των συνθηκών πολέμου και της παρεπόμενης 'λειψανδρίας') αρκετά μεγάλα —και ίσως πρωτόγνωρα για την εποχή εκείνη— περιθώρια διείσδυσης της θηλύτητας, με πολλαπλές ποσοτικές και ποιοτικές διαβαθμίσεις, στο επίπεδο του 'μηνύματος': Μικρά κορίτσια, νέες, μεσήλικες και ηλικιωμένες γυναίκες, χορεύτριες, τραγουδίστριες και αυλητρίδες, άεργες και εργαζόμενες, πλούσιες και μεροκαματιάρες, άγαμες, έγγαμες και υποψήφιες νύφες, θυγατέρες, σύζυγοι και περιστασιακές ερωτικές συνοδοί, θνητές και θεές, Αθηναίες, Σπαρτιάτισσες, Βοιωτές και Κορίνθιες, καθημερινές τυποποιημένες φιγούρες και αφαιρετικές προσωποποιήσεις, οι γυναικείες —ομιλούσες και βουβές— μορφές έχουν την δική τους καίρια λειτουργική συμμετοχή στην αφηγηματική δομή της Αρχαίας Κωμωδίας. Εμπλουτίζουν ιδιοσυγκρασιακά και φυλικά την πινακοθήκη των αριστοφανικών προσώπων και μάλιστα των αριστοφανικών ηρώων-σωτήρων με αποχρωσμένες πινελιές· υπηρετούν ιδεολογικά την υπόθεση της 'ειρήνης' μέσα από έναν —προφανή και προδρομικό για την δυτική κουλτούρα— συμβολικό συσχετισμό, αν όχι ταύτιση μαζί της·[103] συμβάλλουν καθοριστικά στην δημιουργία του δραματικού, κωμικού-ψυχαγωγικού και σατιρικού-κοινωνιοκριτικού αποτελέσματος. Και αν δεν είναι δυνατόν να εντοπιστούν σήμερα τα αποτελέσματα αυτής της πιθανής δραματικής 'επανάστασης' στο πολιτικό, νομικό ή οικονομικό *status* των γυναικών της Αθήνας μετά την λήξη του Πελοποννησιακού Πολέμου, ωστόσο, η αναθεώρηση και η επανεκτίμηση της γυναικείας θέσης φαίνεται πως είχαν ήδη δρομολογηθεί σε ορισμένους κύκλους διανοουμένων, όπως επίσης είχαν δρομολογηθεί αισθητές αλλαγές στην απόδοση της γυναικείας μορφής στις εικαστικές τέχνες.[104]

Οι κωμικές γυναίκες και η ερμηνευτική πολυσχιδία τους

Από το πλήθος των μελετών που έχει συγκεντρώσει η Αρχαία Κωμωδία, και δη το έργο του Αριστοφάνη, ένα μεγάλο μέρος, εν συνόλω ή σε επιμέρους κεφάλαια ή υποκεφάλαια, δεν θα μπορούσε παρά να ενδια-

103. Για την συμβολική εξίσωση γυναίκας=ειρήνης και άνδρα=πολέμου ως ισχυρό συστατικό της δυτικής σκέψης βλ. ενδεικτικά Carrol 1987, 2-28, ιδίως 2-14· MacDonald 1987.

104. Πρβλ. Pomeroy 1975, 114-119· Boardman 1979, 152-156.

φερθεί, με μεγαλύτερη ή μικρότερη διεισδυτικότητα, συνθετικότητα και νηφαλιότητα, για το 'φλέγον' θέμα της θέσης και της αναπαράστασης της γυναίκας στην αρχαία κωμική δραματουργία, συχνά σε συνάρτηση με την θέση και την αναπαράσταση της γυναίκας ευρύτερα στην αρχαία ελληνική κοινωνία. Ειδικά τις τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα η προσέγγιση του θέματος γνώρισε θεαματική ανάπτυξη, στο πλαίσιο μιας γενικότερης επιστημολογικής διεύρυνσης στην προσέγγιση συνολικά του αρχαίου δράματος με βάση το πλήθος των θεωρητικών μοντέλων και της αντίστοιχης βιβλιογραφίας (από τον χώρο της αφηγηματολογίας, της θεατρικής σημειολογίας ή σημειωτικής, της δομικής ανθρωπολογίας, της μαρξιστικής, ψυχαναλυτικής, φεμινιστικής κριτικής), που γνώρισαν αξιοσημείωτη κλιμάκωση κυρίως από την δεκαετία του '60 και εξής.[105] Αυτή ακριβώς η θεωρητική και μεθοδολογική εκλέπτυνση, που συμπορεύτηκε επίσης με «το ξεκίνημα του σύγχρονου γυναικείου κινήματος στα τέλη της δεκαετίας του '60, με τον έντονο αντίκτυπό του στην ακαδημαϊκή κοινότητα, στην πολιτική και, γενικώς, στην κοινωνία»,[106] ανέδειξε και εξακολουθεί να αναδεικνύει πτυχές του «γυναικείου ζητήματος» στον Αριστοφάνη, τις οποίες οι παλαιότερες προσεγγίσεις είχαν κατά κάποιον τρόπο παραγνωρίσει ή απωθήσει.

Με απόλυτη επίγνωση ότι η προσπάθεια συνόψισης των σημαντικότερων διαφορετικών προσεγγίσεων της γυναικείας —επί σκηνής παριστώμενης αλλά και αφηγηματικά (υπο)δηλούμενης— παρουσίας στην Αρχαία Κωμωδία είναι εκ των πραγμάτων καταδικασμένη σε παραπλανητική υπεραπλούστευση και σχηματοποίηση, θα την αποτολμήσουμε στο τελευταίο αυτό μέρος του μελετήματος, ελπίζοντας τουλάχιστον ότι μπορεί να προσφέρει, σε συνδυασμό με την βιβλιογραφία του τέλους, κάποιους δείκτες προσανατολισμού στο αντίστοιχο πεδίο.[107] Οι γυναικείοι κωμικοί χαρακτήρες, λοιπόν, ιδωμένοι στο πλαίσιο της άρρηκτης σχέ-

105. Βλ. Πούχνερ 2006, 19. Για τις ερευνητικές εξελίξεις που πραγματοποιήθηκαν ειδικά στον τομέα της δραματουργικής ανάλυσης της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας κατά την τελευταία εκατονταετία, αρχίζοντας από τον ρηξικέλευθο τρόπο προσέγγισης του Σοφοκλή από τον T. Wilamowitz-Moellendorff μέχρι τις σύγχρονες αφηγηματολογικές αναλύσεις, βλ. Goldhill 2007β· Μαρκαντωνάτος 2008β, ιδίως 179-194.

106. Goldhill 1986, 108. Σχετικά με την συμπόρευση της ανάπτυξης του γυναικείου κινήματος και της φεμινιστικής κριτικής βλ. Σακελλαρίδου 2006, 41-59.

107. Βλ. την βιβλιογραφική ενημέρωση επί του θέματος στον αρχαιογνωστικό ηλεκτρονικό κόμβο *Diotima*: htpp://www.stoa.org/diotima.

σης μεταξύ κωμωδίας και καρναβαλιού, με όλα ανεξαιρέτως τα δραματικά πρόσωπα να συμμετέχουν στο φανταστικό καρναβάλι μιας αποχαλινωμένης θρησκευτικής γιορτής, που μοναδικό στόχο είχε το γέλιο του ανδρικού κοινού· σε ανάλογη προοπτική, οι γυναικείοι κωμικοί χαρακτήρες ιδωμένοι στο πλαίσιο των θεωριών του 'κωμικού' και της χρήσης του με στόχο τον κοινωνικό έλεγχο και ειδικά την καθυπόταξη των γυναικών· σε αντίστοιχο πλαίσιο, αυτό της 'ψυχολογίας του κωμικού' και της θεραπευτικής λειτουργίας του γέλιου, οι γυναικείοι χαρακτήρες, και δη οι πρωταγωνιστικοί, ιδωμένοι στο πλαίσιο ενός δραματικού μηχανισμού 'αντιστροφής' των πραγματικών καταστάσεων, που λειτουργεί λυτρωτικά για το καταπιεσμένο έξωθεν και φοβισμένο κοινό ή ένα τμήμα του· ειδικότερα, οι γυναικείοι κωμικοί χαρακτήρες ως μέσα 'εξορκισμού', μέσω του καθαρτικού γέλιου, των 'φόβων' και της 'καχυποψίας' του ανδρικού κοινού απέναντι ειδικά στην γυναίκα-σύζυγο και την πιθανότητα της μοιχείας από μέρους της, με όλες τις θεσμικές και πολιτικές επιπτώσεις που η αμφισβήτηση της πατρότητας μπορεί να είχε στην αθηναϊκή ταυτότητα των απογόνων· από καθαρά ειδολογική άποψη, οι γυναικείοι κωμικοί χαρακτήρες ως τόπος της έσχατης κωμικότητας, όπου εξαντλείται το μεταθεατρικό χιούμορ, το παιχνίδι της αμφίεσης, το γλωσσικό/βωμολοχικό παιχνίδι· υπό το πρίσμα της ψυχαναλυτικής θεώρησης, οι γυναικείοι κωμικοί χαρακτήρες ως προβολές των προβληματικών κοινωνικών και διαπροσωπικών σχέσεων μεταξύ των δύο φύλων, δεδομένης μάλιστα της αμφισεξουαλικής συμπεριφοράς των αρχαίων Αθηναίων, και μάλιστα των σχέσεων μεταξύ των Ελληνίδων μητέρων και των γιων τους εν τη συνήθει απουσία του πατέρα· σε μια ιστορική-κοινωνιολογική προοπτική, οι γυναικείοι κωμικοί χαρακτήρες ως διογκωμένες παραλλαγές, αν όχι ως πιστές αντανακλάσεις των 'πραγματικών' γυναικών και της ιστορικής-κοινωνικής θέσης τους στην Αθήνα και γενικότερα στην ελληνική επικράτεια του κλασικού πέμπτου αιώνα π.Χ., με την διττή απεικόνισή τους να αντανακλά τόσο την αμφιλεγόμενη θέση και εννοιολογική ρευστότητα της θηλύτητας στην ελληνική ιδεολογία όσο και τα αμφιλεγόμενα αισθήματα του αθηναϊκού ακροατηρίου απέναντι στο γυναικείο φύλο, που κυμαίνονταν από τον μισογυνισμό μέχρι την συμπάθεια· οι γυναικείοι κωμικοί χαρακτήρες όχι ως αναπαραστάσεις γυναικών ειλημμένων από την πραγματική ζωή, αλλά ως αντικατοπτρισμοί των πραγματικών αγωνιών, εξίσου ανδρών και γυναικών, σχετικά με τους έμφυλους ρόλους και την δημόσια πολιτική της αρχαίας Αθήνας· οι γυναικείοι κωμικοί χαρακτήρες ως δραματικές μεταγραφές της κλι-

μακούμενης εξάρθρωσης των διαφορών μεταξύ των έμφυλων ρόλων, στην εμπόλεμη και την μεταπολεμική Αθήνα· οι γυναικείοι κωμικοί χαρακτήρες, διαρκώς ταλαντευόμενοι στο μεταίχμιο μεταξύ των (ενίοτε συγκρουόμενων) πολιτιστικών, κανονιστικών ιδεωδών και της πραγματικής ζωής, μεταξύ της γυναίκας όπως οι άνδρες θεωρούν ότι θα έπρεπε να είναι, της γυναίκας όπως οι άνδρες φοβούνται ότι είναι, και της γυναίκας (μητέρας, συζύγου, κόρης, χήρας) της ιστορικής καθημερινότητας· οι γυναικείοι χαρακτήρες ιδωμένοι υπό το φως της ανθρωπολογικής εξίσωσης «θήλυ/άρρεν = φύση/πόλις» ή, μέσω μιας επανευθυγράμμισης και επέκτασης της εξίσωσης, «θήλυ/άρρεν = οίκος/πόλις = φύση/πολιτισμός = εντός/εκτός = ιδιωτικός/δημόσιος βίος»· και πάλι υπό το φως της κοινωνικής ανθρωπολογίας, αλλά με αντεστραμμένη την οπτική, οι γυναικείοι δραματικοί ρόλοι ως προβολές των κοινωνικών γυναικείων ρόλων στο πλαίσιο ειδικά των παραδοσιακών μεσογειακών κοινωνιών, όπου οι σφαίρες δράσης άρρενος/θήλεος δεν είναι στεγανά διακριτές και απομονωμένες και δεν συνεπάγονται επ' ουδενί ούτε διαχωρισμό ούτε αποκλεισμό των γυναικών από την κοινωνική, οικονομική και δημόσια ζωή· ακόμη, στο πλαίσιο ενός τελετουργικού γεγονότος που συνέβαλλε στον προσδιορισμό ειδικά της αθηναϊκής και γενικότερα της ελληνικής ταυτότητας, οι γυναικείοι κωμικοί χαρακτήρες ως 'αρνητικές' κατασκευές, ως 'αντιπρότυπα', δηλωτικά —εκ του αντιθέτου και σε συνδυασμό με διαφορετικές εικόνες 'άλλων'— της θετικής αθηναϊκής αναπαράστασης του ανδρικού εαυτού· υπό το φως της φεμινιστικής κριτικής, οι γυναικείοι κωμικοί χαρακτήρες ως προβολές του ανδρικού φανταστικού και κατασκευές-σημεία στο συμβολικό επίπεδο της πατριαρχικής ιδεολογίας και, κατ' επέκταση, ως μέσο επιβεβαίωσης και θωπείας του ανδρικού βλέμματος, που ήταν αναπόσπαστη συνισταμένη του ανδροκεντρικού αρχαίου δράματος· αλλιώς, οι γυναικείοι κωμικοί χαρακτήρες ως διπλές μιμήσεις της γυναικείας παρουσίας (ανδρική υπόδυση ενός γυναικείου ειδώλου) για την από σκηνής επιβεβαίωση μιας καθαρόαιμης, ανδρικής, μισογυνικής, ομοφυλοφιλικής κοινωνίας· συμπληρωματικά, οι γυναικείοι κωμικοί χαρακτήρες ως εξαιρέσεις στους κανόνες της αναμενόμενης γυναικείας συμπεριφοράς, ως 'παραβιάσεις' των ορίων των τυποποιημένων κοινωνικών ρόλων, προκειμένου να καταστούν θεατρικές ηρωίδες κατά την ανδρική παράδοση· αντίθετα, οι γυναικείοι κωμικοί χαρακτήρες ως μέσο τολμηρής κριτικής και υπονόμευσης της κυρίαρχης ανδρικής ιδεολογίας για τις σχέσεις των δύο φύλων· σε μια θεώρηση δραματολογική, οι γυναικείοι χαρακτήρες, όπως και όλοι οι υπό-

λοιποι κωμικοί χαρακτήρες, ως «φαυλότεροι» από ό,τι είναι στην πραγματικότητα, με βάση την ειδητική αυτή καθ' εαυτήν σύσταση της κωμωδίας (*τοῦ αἰσχροῦ ἐστι τὸ γελοῖον μόριον*), σύμφωνα με τον Αριστοτέλη (*Ποιητική* 5, 1449a)· οι γυναικείοι χαρακτήρες ως μυθοπλασιακές κατασκευές, ιδωμένες από την οπτική γωνία όχι των πραγματικών Αθηναίων —και πολύ λιγότερο των Αθηναίων γυναικών—, αλλά των μυθοπλασιακών επίσης Αθηναίων· οι γυναικείοι χαρακτήρες του Αριστοφάνη ως μέσο κριτικής και καταστολής της ανατρεπτικής θετικής αναπαράστασης των γυναικών από τον Ευριπίδη· αντίστροφα, οι γυναικείοι χαρακτήρες του Αριστοφάνη ως απόρροια συνειδητής ή υποσυνείδητης επίδρασης του τρόπου αναπαράστασης των γυναικών στην ευριπίδεια δραματογραφία· οι γυναικείοι κωμικοί χαρακτήρες ιδωμένοι στο πλαίσιο της εξάρτησής τους από παραδοσιακά στερεότυπα έμπνευσης στην ευρύτερη αρχαία ελληνική σκέψη και λογοτεχνία· αντίθετα, οι γυναικείοι αριστοφανικοί χαρακτήρες, και δη οι πρωταγωνιστικοί, ως καινοτόμες και ρηξικέλευθες, προδρομικές δραματικές προτάσεις του ίδιου του 'φωτισμένου' Αριστοφάνη, στο πλαίσιο ενδεχομένως ευρύτερων κοινωνικών ζυμώσεων και ανακατατάξεων στον όψιμο πέμπτο αιώνα π.Χ.· σε μια ανθρωπιστική θεώρηση, οι γυναικείοι κωμικοί χαρακτήρες ως 'μέσο' πραγμάτευσης θεμάτων της ανθρώπινης συνθήκης και μεταφορές της ανθρωπότητας εν γένει· τέλος, σε μια συνθετική θεώρηση, οι γυναικείοι κωμικοί χαρακτήρες στην διασταύρωση πολλών και διαφορετικών σχέσεων: μεταξύ άρρενος και θήλεος, τραγωδίας και κωμωδίας, δραματικού καλλιτεχνήματος και θεσμικού διαγωνιστικού πλαισίου, κωδικοποιημένων αισθητικών μορφών και ρευστής καθημερινής πραγματικότητας — σχέσεις ασταθείς και αντιστρέψιμες, που αναπόφευκτα διαπερνούν τα διαχωριστικά όρια και εισέρχονται αμοιβαία στα αλλότρια εδάφη, δημιουργούν και αποκαθιστούν ιεραρχικές αποστάσεις, σε μια συνεχή ειρωνική (αυτο)αντανάκλαση.

Επιλογικά: η διαχρονική επενέργεια της αρχαίας κωμικής γυναίκας

Με όποιον τρόπο και αν (επιλέξει να) ερμηνεύσει τελικά κανείς το δραματικό, κοινωνικό, πολιτικό, ανθρωπολογικό, ψυχολογικό υπόβαθρο και πλαίσιο που συνετέλεσε στην ποσοτική εξάπλωση και την ποιοτική επεξεργασία της γυναικείας παρουσίας στο αριστοφανικό θέατρο, το γεγο-

νός είναι ότι αυτή πράγματι συνέβη, αποτελώντας σταθμό στην ιστορία όχι μόνο της Αρχαίας Κωμωδίας, αλλά και της κωμωδίας γενικότερα ως είδους, αν όχι στην ιστορία του γυναικείου φύλου ως πολιτισμικής οντότητας και κοινωνικής παρουσίας. Και αν οι τρεις 'γυναικείες κωμωδίες' του Αριστοφάνη, η *Λυσιστράτη*, οι *Ἐκκλησιάζουσες* και ιδιαίτερα οι *Θεσμοφοριάζουσες*, παραδόθηκαν σε εξαιρετικά λιγότερα χειρόγραφα σε σύγκριση με τις υπόλοιπες 'ανδρικές' σωζόμενες κωμωδίες,[108] ωστόσο κατόρθωσαν να επιβιώσουν μέσα στην μακραίωνη βυζαντινή παράδοση, να μεταδοθούν στην Δύση μέσω της εκδοτικής δραστηριότητας της Αναγέννησης, από εκεί να κατακτήσουν εκ νέου σταδιακά τον χώρο του θεάτρου υπερβαίνοντας τα γλωσσικά και εθνικά όρια της χώρας γένεσής τους, αλλά και να διαχυθούν ως συνειδητή επίδραση ή διάχυτη διακειμενική ανάμνηση στην παγκόσμια λογοτεχνία και τέχνη.[109] Και αν ειδικότερα στην Ελλάδα η επιβίωση του Αριστοφάνη και η αναβίωσή του στην νεοελληνική σκηνή επιτεύχθηκαν κατ' αρχήν με όχημα τον «οριακό», «κόσμιο» *Πλοῦτο*,[110] η καταλυτική δεξίωση και λαϊκή διάχυση του έργου του μεγάλου κωμικού πραγματοποιήθηκε μέσα από τις 'γυναικείες κωμωδίες' του. Αρχικά με τις «αυστηρά ακατάλληλες διά τας κυρίας και τας δεσποινίδας» παρενδυτικές και καρικατουριστικες —ανδροκεντρικές επίσης σε επίπεδο παραγωγής και πρόσληψης— παραστάσεις τους, κυρίως στις δημοφιλείς διασκευές του Πολύβιου Δημητρακόπουλου·[111] στην συνέχεια[112] μέσα από τις 'εκσυγχρονισμένες',

108. Η άμεση παράδοση της *Λυσιστράτης* εξαρτάται κυρίως από 8 μεσαιωνικά χειρόγραφα, εκ των οποίων τα τρία είναι αντίγραφα άλλων, η κωμωδία *Ἐκκλησιάζουσαι* παραδίδεται σε 7 χειρόγραφα, ενώ η —πενιχρότερη όλων— παράδοση των *Θεσμοφοριαζουσῶν* περιορίζεται στον κώδικα R και το αντίγραφό του Mu2 και σε κάποια σπαράγματα από πάπυρο του δευτέρου αι. μ.Χ., σε αντιδιαστολή, ενδεικτικά, με τα περισσότερα από 150 χειρόγραφα του *Πλούτου*, τα 127 των *Νεφελῶν*, τα περίπου 86 των *Βατράχων* κ.ο.κ. Βλ. ενδεικτικά Lord 1963, 104-105· Παππάς 2006. Για την κριτική —πέραν της χειρόγραφης— παραγνώρισης ειδικά των *Θεσμοφοριαζουσῶν* βλ. Zeitlin 1996, 376.

109. Βλ. τα διαφορετικά πεδία στα οποία επεκτάθηκε η 'γοητεία' ειδικά της *Λυσιστράτης*, έτσι όπως συνοψίζει ο Κακριδής 1983. Για το παραστασιακό παγκόσμιο 'ιστορικό' ειδικά της *Εἰρήνης*, των *Ὀρνίθων* και των *Βατράχων* βλ. Hall & Wrigley 2007.

110. Πρβλ. Γεωργουσόπουλος 1983· Διαμαντάκου-Αγάθου 2007β.

111. Πρβλ. Van Steen 2000, 76-123· Χατζηπανταζής 2004, 199-200· Μαυρογένη 2006, 83-86.

112. Και παράλληλα με τις αναζητήσεις του ερμηνευτικού κώδικα της Αρχαίας

'εξευρωπαϊσμένες' εκδοχές τους κατά την θριαμβευτική είσοδο της Αρχαίας Κωμωδίας στα ιερά άδυτα της Επιδαύρου, υπό την αιγίδα του Εθνικού Θεάτρου και του βασικού σκηνοθέτη του, Αλέξη Σολομού, ο οποίος θα επέλεγε να 'αποκαταστήσει' τον Αριστοφάνη στο αστικό ελληνικό κοινό του τέλους της δεκαετίας του '60 και πάλι μέσα από τις —σύμφωνες με το τρέχον καλό γούστο και τον αστικό καθωσπρεπισμό—[113] παραστάσεις των τριών κωμωδιών, όπου κυριαρχούν σε κειμενικό και παραστασιακό και ιδεολογικό επίπεδο οι γυναίκες.[114] Με μεγαλύτερη ατολμία προηγουμένως, αυτονόητα και δικαιωματικώς από εδώ και στο εξής, οι γυναικείοι αριστοφανικοί ρόλοι —οι πρωταγωνιστικοί και όχι μόνο, των 'γυναικείων κωμωδιών' και όχι μόνο— θα ξέφευγαν οριστικά από την αποκλειστικότητα της ανδρικής διανομής, για να δώσουν σε πολλές από τις σημαντικότερες ηθοποιούς του νεότερου θεάτρου την ευκαιρία να δοκιμαστούν στο απαιτητικό και ολισθηρό έδαφος της Αρχαίας Κωμωδίας, η οποία, αν και δεν προοριζόταν κατ' αρχήν για να παιχτεί και να παρακολουθηθεί από γυναίκες, κυοφορούσε εξαρχής αυτήν την δυνατότητα στην αινιγματική και ανεπανάληπτη μοριακή σύνθεσή της.[115]

Κωμωδίας από τον Κάρολο Κουν με βάση τους *Βατράχους*, τους *Ὄρνιθες* και τον *Πλοῦτο*. Βλ. Μαυρομούστακος 2005, 37-38, και 2008, 27-29.

113. Βλ. Μαυρογένη 2002, 352.

114. Το καλοκαίρι του 1957 επαναλαμβάνεται στην Επίδαυρο (22/6) η παράσταση των *Ἐκκλησιαζουσῶν*, που είχαν παιχτεί την προηγούμενη χρονιά στο Ηρώδειο, αμέσως μετά το ίδιο καλοκαίρι παίζεται πρώτη φορά η *Λυσιστράτη* (23/6 και 6/7), ενώ το επόμενο καλοκαίρι παίζονται οι *Θεσμοφοριάζουσες* (29/6/1958), και οι τρεις παραστάσεις σε μετάφραση Θρασύβουλου Σταύρου, μουσική Μάνου Χατζιδάκι, ενδυμασίες Γιώργου Βακαλό, χορογραφία Τατιάνας Βαρούτη. Βλ. Γεωργουσόπουλος, Γώγος *et al.* 2002, 261-262.

115. Βλ. ενδεικτικά, *στο ίδιο*, την διανομή των αριστοφανικών παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου στην Επίδαυρο από το 1957 μέχρι το 2001.