

# Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών: *Θεατρικές Σπουδές*

## Μεταπτυχιακή Διατριβή



Η Ανανεωτική Δύναμη του Γκροτέσκου Κωμικού  
στον Αριστοφάνη  
και στα *Γαργαντούας* και *Πανταγκρυέλ* του Φ. Ραμπελαί

Δέσποινα Πυρκεττή

Επιβλέπων Καθηγητής  
Βάιος Λιαπής

Ιούνιος 2020

# Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών: *Θεατρικές Σπουδές*

## Μεταπτυχιακή Διατριβή

Η Ανανεωτική Δύναμη του Γκροτέσκου Κωμικού  
στον Αριστοφάνη  
και στα *Γαργαντούας* και *Πανταγκρυέλ*  
του Φ. Ραμπελαί

Δέσποινα Πυρκεττή

Επιβλέπων Καθηγητής  
Βάιος Λιαπής

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στις Θεατρικές Σπουδές από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Ιούνιος 2020



## Περίληψη

Η «καρναβαλική συνείδηση», με την έννοια της γλωσσικής ανομοιογένειας, της διαπαρώδησης του σοβαρού ύφους και της συμπαρουσίας ετερόκλητων στοιχείων είναι συνυφασμένη τόσο με την αριστοφανική κωμωδία όσο και με το ραμπελαισιανό μυθιστόρημα. Ειδικά όσον αφορά το έργο του Ραμπελαί, ο Μ. Μπαχτίν συνδέει την καρναβαλική αισθητική με την προσωρινή αντιστροφή της ιεραρχίας, που εκφράζεται και μέσα από τον υποβιβασμό υψηλών εννοιών στο επίπεδο της υλικής-σωματικής ζωής, αλλά και ως αμφισβήτηση εδραιωμένων αντιλήψεων, όπως είναι λ.χ. ο αυστηρός διαχωρισμός της σοβαρής από τη γελαστική όψη του κόσμου. Η συγκριτική μελέτη που πραγματοποιείται στο πλαίσιο αυτής της μεταπτυχιακής διατριβής μεταξύ των δύο πρώτων μυθιστορημάτων του Ραμπελαί, *Πανταγκρυέλ* και *Γαργαντούας*, και κωμωδιών του Αριστοφάνη, ειδικότερα τις *Θεσμοφοριάζουσες*, τους *Όρνιθες* και τους *Βατράχους*, αναδεικνύει συγκεκριμένους αρμούς ανάμεσα στους δύο κωμικούς συγγραφείς. Η συγγένειά τους υλοποιείται κυρίως μέσα από την γκροτέσκα εικονοποιία (που δίνει έμφαση στις σωματικές λειτουργίες και εκφράζεται με ιδιαίτερα γλωσσικά μέσα όπως η πολυφωνία, η κωμική παραποίηση ξένων γλωσσών, η διακωμώδηση του λόγιου ύφους, η επινόηση σύνθετων λέξεων, η βωμολοχία κ.ά.), το φανταστικό-ουτοπικό στοιχείο και την αναστολή ή κατάλυση των ορίων. Η κατάλυση των ορίων πραγματοποιείται στο επίπεδο της πλοκής, μέσα από την κωμική σύμφυρση αρχετυπικών διπόλων όπως λ.χ. ζωή-θάνατος και αρσενικό-θηλυκό, η οποία ενθαρρύνει την ανάπτυξη μιας εύθυμης διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα στους δύο πόλους, με τρόπο που εμπλουτίζει και ανανεώνει τους ίδιους τους πόλους, αλλά και το λογοτεχνικό είδος στο οποίο ενσωματώνονται. Παρόμοια ρευστότητα ανάμεσα σε διαφορετικές επικράτειες παρατηρείται και στο εξωθεατρικό επίπεδο χάρη στις ιδιαίτερες συνθήκες που χαρακτηρίζουν την επιτέλεση τόσο της αρχαίας κωμωδίας όσο και τα λαϊκά γελαστικά δρώμενα: αφενός, η αίσθηση συλλογικότητας που διέπει την παράσταση δράματος στη δημοκρατική Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. και αφετέρου ο πάνδημος χαρακτήρας του μεσαιωνικού καρναβαλιού επιτρέπουν την αλληλενέργεια δρωμένων και θεατών, που αποτελεί βασική παράμετρο της θεωρίας της πρόσληψης και επιτρέπει τη συγκρότηση του νοήματος στον ενδιάμεσο χώρο ανάμεσα στο λογοτεχνικό έργο και στους αποδέκτες του. Εξάλλου, αυτή καθεαυτή η αμφιθυμία του γκροτέσκου κωμικού, που διακωμωδώντας εκθρονίζει αλλά και ανανεώνει, προκρίνει τη δυναμική ανασηματοδότησή του σε συνάρτηση με το ιστορικό πλαίσιο που το υποδέχεται κάθε φορά.

## Summary

The “carnavalesque”, in the sense of linguistic heterogeneity, parodisation of high-register speech patterns and a fusion of opposites, has been associated both with Aristophanic comedy and the Rabelaisian novel. Particularly with regard to Rabelais’ work, M. Bakhtin describes the carnivalesque ambience as a suspension of hierarchy, expressed by the debasement of elevated concepts to the level of material bodily life as well as by challenging long-established restrictive norms, i.e. the separation of the comical from the serious. This comparative study between, on the one hand, Rabelais’ *Pantagruel* and *Gargantua* and, on the other hand, Aristophanes’ comedies, specifically *Women at the Thesmophoria*, *Birds* and *Frogs*, brings out a number of shared affinities. The rapport between the two comic writers is best exemplified through a grotesque imagery that highlights bodily functions by way of imaginative verbal matrixes—i.e. polyphony, comic distortion of foreign languages, mockery of high-minded parasitical forms of speech, creation of compound words, bawdiness etc. — at the background of utopian settings and fluid or even abolished boundaries. The abolition of boundaries is performed at the plot level as a comic fusion of archetypal binaries such as life-death and male-female, one that ensconces the two extremes in a festive, dialectic ambience that enriches them both, while at the same time regenerating the very literary genre they belong to. What is more, a suspension of boundaries also informs the extra-theatrical space due to the specific circumstances inherent to the performance of both ancient comedy and medieval spectacles. On the one hand, a pronounced sense of collectivity permeating dramatic performances in the Athenian democracy of the 5<sup>th</sup> c. BC and, on the other hand, the carnival’s all-encompassing folk festivity—in Bakhtin’s words, “carnival does not know footlights”— encourage a dynamic interaction between spectacle and spectator. A concept central to reception theory, the valorization of the reader’s participation in the construction of meaning allows us to explore the dynamic space between the work of art and its active receptors. The very ambivalence of comic grotesquery, which uncrowns and renews, foreshadows a wealth of unfinalized reinterpretations within an ever-changing context.



## Περιεχόμενα

<b>1</b>	<b>Εισαγωγή</b>	1
1.1	Καρναβαλική Συνείδηση	1
1.2	Ο ορίζοντας προσδοκιών	6
1.3	Το γκροτέσκο	8
1.4	Το ουτοπικό	9
1.5	Η διαλογικότητα	10
<b>2</b>	<b>Το Γκροτέσκο ως Φορέας Ανανέωσης</b>	12
2.1	Υποβιβασμός, Αντιστροφή, Υπερβολή	12
2.2	Η θετική όψη της υπερφαγίας	15
2.3	<i>Θεσμοφοριάζουσες</i>	17
2.4	Αλληλενέργεια θεάματος και θεατών	22
<b>3</b>	<b>Η Πολιτική Δυναμική της Ουτοπίας</b>	25
3.1	Υπέρβαση των Ανθρώπινων Ορίων	25
3.2	<i>Όρνιθες</i>	25
3.3	Η πολιτική διάσταση στον Ραμπελαί	30
3.4	«Υπεύθυνο» και «ανεύθυνο» καρναβάλι	32
3.5	«Κριτική» ουτοπία	34
3.6	Το Μοναστήρι του Θελήματος	36
<b>4</b>	<b>Η Διαλογική Διάσταση της Γλώσσας</b>	39
4.1	Οικείος Λόγος σε Παράδοξο Συγκείμενο	39
4.2	Δύο όψεις γλωσσικής επικοινωνίας στον <i>Πανταγκρυέλ</i>	40
4.3	Καταβάσεις	44
4.4	<i>Βάτραχοι</i>	45
<b>5</b>	<b>Επίλογος</b>	51

## Βιβλιογραφία

54





# Κεφάλαιο 1

## Εισαγωγή

### 1.1 Καρναβαλική Συνείδηση

Στην πραγματεία *Ο Ραμπελαί και ο Κόσμος του*, μια από τις πιο σημαντικές μελέτες που έχουν εκπονηθεί για το ραμπελαισιανό έργο και τη λαϊκή κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, ο Μιχαήλ Μπαχτίν αναγνωρίζει ορισμένα κοινά στοιχεία ανάμεσα στον Φρανσουά Ραμπελαί και τον Αριστοφάνη ως προς την επίτευξη του κωμικού· ωστόσο, τα αποδίδει στην «ομοιότητα των φολκλορικών καρναβαλικών πηγών» παρά σε κάποια σημαντική επίδραση της αριστοφανικής κωμωδίας στο ραμπελαισιανό έργο.<sup>1</sup> Σε αντίθεση με τον Μπαχτίν, άλλοι μελετητές του 20<sup>ού</sup> αιώνα (π.χ. Stevens 1958, Newman 1997, Silk 2000, Platter 2007) διαπιστώνουν μεγαλύτερη εξοικείωση ανάμεσα στον Ραμπελαί και τα έργα του Αριστοφάνη.

Ο Platter, ειδικά, αποδίδει στην «καρναβαλική συνείδηση», η οποία είναι στενά συνυφασμένη με το ραμπελαισιανό μυθιστόρημα, το ανομοιογενές ύφος της αριστοφανικής κωμωδίας, τόσο ως προς τον συνδυασμό υψηλού και χθαμαλού ύφους, όσο και ως προς την παρεμβατική της διάσταση, φερ' ειπείν τη χρήση του προσωπικού σκώμματος ή τη διαπαρώδηση του σοβαρού ύφους προκειμένου να σχολιάσει δημόσια πρόσωπα και πράγματα.<sup>2</sup> Ο Platter εντοπίζει στην αριστοφανική κωμωδία την μπαχτινική διαλογικότητα ως διακειμενικότητα, που εκφράζεται μεν μέσα από την ενσωμάτωση άλλων λογοτεχνικών κειμένων και την αφομοίωσή τους στην

---

<sup>1</sup> Μπαχτίν 2019: 115-6, σημ. 13. Σε προγενέστερο μελέτημά του, αφού αναγνωρίσει την επίδραση της μεσαιωνικής παράδοσης και του Λουκιανού στον Ραμπελαί, ο Bakhtin (1981: 185) προσθέτει: «Τέλος, οφείλουμε να αναφέρουμε τον Αριστοφάνη, ο οποίος επηρέασε τον Ραμπελαί (ειδικά ως προς το ύφος)».

<sup>2</sup> Platter 2007: 1-3.

«καρναβαλική» αισθητική της, αλλά και ως αντιπαράθεση ετερογενών στοιχείων, όπως είναι η χρήση του φανταστικού για τη διευθέτηση υπαρκτών προβλημάτων.

Χαρακτηριστικά στοιχεία της κωμωδίας, όπως η πολλαπλότητα των φωνών και οι υφολογικές διακυμάνσεις, διατηρούν μεταξύ τους διαλογικές σχέσεις, χωρίς να ευνοούν ανοιχτά μια συγκεκριμένη κατεύθυνση, ούτε καν κατά τη διάρκεια της παράβασης.<sup>3</sup> Η αριστοφανική παράβασις είναι, σύμφωνα με τον Platter, ενδεικτικό παράδειγμα δυναμικής συνύπαρξης διαφορετικών προοπτικών, καθώς συνδυάζει τη φωνή του Χορού με την αυτοαναφορικότητα του κωμικού ποιητή. Στην παράβαση, η παρουσία του Χορού παρεμβάλλεται ανάμεσα στον συγγραφέα και στο κοινό, με αποτέλεσμα να διαθλάται μέσα από τον φακό των κωμικών χορευτών αυτό που εκ πρώτης όψεως φαίνεται να είναι το ξεκάθαρο μήνυμα του συγγραφέα προς τους θεατές. Έτσι, στους *Σφήκες* (422 π.Χ.), η λέξη «*φησίν*» που επαναλαμβάνει ο Χορός έξι φορές στην παράβαση (1009-1059), για να διευκρινίσει ότι μεταφέρει αυτό που επιθυμεί ο ποιητής (στην προκειμένη περίπτωση, το παράπονό του για την ψυχρή υποδοχή που επεφύλαξε το κοινό στις πρώτες *Νεφέλες* την προηγούμενη χρονιά), λειτουργεί και ως έκφραση αποστασιοποίησης: φαίνεται να απορροφά τους κραδασμούς που μπορεί να προκαλέσει αυτό το παράπονο στους ίδιους θεατές που θα κρίνουν και τους *Σφήκες*.<sup>4</sup>

Για τον Μπαχτίν, η καρναβαλική συνείδηση υλοποιείται κυρίως ως προσωρινή αντιστροφή της ιεραρχίας, που εκφράζεται και μέσα από τον υποβιβασμό υψηλών εννοιών στο επίπεδο της υλικής-σωματικής ζωής, αλλά και ως κατάλυση των ορίων ανάμεσα σε ανόμοια πράγματα, πρακτικές που ανασηματοδοτούν και ανανεώνουν, όχι μόνο το λογοτεχνικό είδος στο οποίο εντάσσονται, αλλά και την ίδια την πρόσληψη του περιβάλλοντος κόσμου.

Τα ρωμαϊκά Σατουρνάλια, η δημοφιλέστερη ρωμαϊκή γιορτή, αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα καρναβαλικής αισθητικής, καθώς χαρακτηρίζονται από την αναστολή των καθημερινών υποχρεώσεων, την παραχώρηση ελευθερίας στους σκλάβους να εκφραστούν κατά βούληση, και μια γενικότερη αντιστροφή της ιεραρχίας. Μέσα στο πνεύμα των Σατουρνάλιων, ο E. Segal περιγράφει το κωμικό θέατρο του Πλαύτου, όχι

---

<sup>3</sup> Από αυτή τη δυναμική ανομοιογένεια απορρέει ποικιλία ερμηνευτικών προσεγγίσεων: «Αντιθέτως, η η αντιπαραβολή ασύμβατων στοιχείων δημιουργεί ένα κλίμα ριζοσπαστικής αμφισημίας, αναγκάζοντας το κοινό να επιλέξει από ένα ευρύ φάσμα ερμηνευτικών πιθανοτήτων» (Platter 2007: 31).

<sup>4</sup> Αυτόθ: 94-100, ειδικ. 99-100.

μόνο από άποψη δραματικής τεχνικής, αλλά και ως προς την αλληλεπίδραση του κωμικού συγγραφέα με το κοινό του σε μια εξαιρετικά συντηρητική εποχή: «Σε μια κοινωνία προσανατολισμένη ψυχαναγκαστικά στην ιεραρχία, την τάξη και την υπακοή, [ο Πλάυτος] παρουσιάζει ένα σατουρνάλιο χάος». <sup>5</sup> Αναλύοντας τη γιορταστική κωμωδία του Πλαύτου, ο Segal χρησιμοποιεί όρους που παραπέμπουν στην ανάλυση του Μπαχτίν για το έργο του Ραμπελαί, <sup>6</sup> ίσως με πιο ενδεικτική την αναφορά στους «αγέλαστους», δεδηλωμένους εχθρούς του Γάλλου συγγραφέα: στον Πλάυτο, οι αγέλαστοι είναι αυτοί που αντιμάχονται το εορταστικό πνεύμα, οι πουριτανοί υποστηρικτές της ρωμαϊκής *gravitas* που, όπως και στο ραμπελαισιανό έργο, τιμωρούνται για τις προσπάθειές τους να υπονομεύσουν την οικουμενική γιορτή με τη δυσθυμία και την απληστία τους.<sup>7</sup>

Ο Μπαχτίν, βέβαια, συσχετίζει την καρναβαλική κοσμοθεωρία του Ραμπελαί κυρίως με το «σπουδαιολόγιο» λογοτεχνικό είδος της Μενίππειας σάτιρας και όχι με την Παλαιά Κωμωδία ή με το έργο του Πλαύτου. Η απουσία της Παλαιάς Κωμωδίας από αυτό τον συσχετισμό προβληματίζει τον Newman, ο οποίος υποστηρίζει ότι οι κοινωνικές και πολιτικές ζυμώσεις που χαρακτήριζαν την Ελληνιστική εποχή (περίοδο κατά την οποία άνθισε η Μενίππεια σάτιρα), χαρακτήριζαν και την περίοδο ακμής της αττικής κωμωδίας.<sup>8</sup> Πράγματι, ο Αριστοφάνης δημιουργεί μια πολύσημη εικονοποιία καρναβαλικής αισθητικής, αξιοποιώντας παράλληλα τη διαλεκτική δυναμική της πολυφωνίας, ως συνήχησης ποικίλων γλωσσικών επιπέδων και φωνών, που αποτελεί σημαντικό πυρήνα του μπαχτινικού στοχασμού. Η βίαιη ειρωνεία, η αμφίθυμη ασέβεια (αυτή, δηλαδή, που εκθρονίζει το αρνητικό και ενθρονίζει το θετικό) και η διαρκής παραβίαση και επαναχάραξη των ορίων αποτελούν, σύμφωνα με τον Newman, έκτυπα χαρακτηριστικά της αριστοφανικής κωμωδίας, τα οποία επηρέασαν σημαντικά το μοντέρνο μυθιστόρημα, όπως το περιγράφει ο Μπαχτίν· συγκεκριμένα, την ικανότητα του μυθιστορήματος να ευνοεί την ανάπτυξη ιδεών μέσα από τους συσχετισμούς του

---

<sup>5</sup> Segal 1987: 13.

<sup>6</sup> Για παράδειγμα, στους *Μέναιχμους*, η λαχτάρα του πρωταγωνιστή για αναστολή της καθημερινότητας εκφράζεται μέσα από τη σύγκρουση επιμέλειας και ηδονής (*industria* και *voluptas*) όπως εκπροσωπούνται αντίστοιχα από τη σύζυγο και την ερωμένη του. Ακόμη και το συμπόσιο που ετοιμάζει ο Μέναιχμος για την ερωμένη του εκφράζει την άρση των κανόνων, καθώς αποτελείται από απαγορευμένα εδέσματα. Βλ. Segal 1987: 47.

<sup>7</sup> Αυτόθ., Κεφάλαιο III, κυρίως 70-1 και 74-5.

<sup>8</sup> Newman 1997: 228-9.

χώρου, του χρόνου, του κοινωνικού πλαισίου και, φυσικά, του διαρκώς μελλοντικού προσανατολισμού του, που αντιτίθεται σε κάθε έννοια περατότητας.<sup>9</sup>

Ο προσανατολισμός του μυθιστορήματος προς το μέλλον, δηλαδή το ανολοκλήρωτο παρόν, παρά προς το τετελεσμένο παρελθόν επιτρέπει, για τον Μπαχτίν, τη διαρκή ανασηματοδότηση αντικειμένων και καταστάσεων στο πλαίσιο της διαλογικής σχέσης που αναπτύσσει ο συγγραφέας με τους ήρωές του, αλλά και με τους εκάστοτε αναγνώστες του. Στο ραμπελαισιανό σύμπαν, αυτή η διεργασία πλαισιώνεται από μια γκροτέσκα αισθητική, που χαρακτηρίζει τη γλώσσα και την εικονοποιία του μυθιστορήματος. Έτσι, όπως θα δούμε στο πρώτο κεφάλαιο αυτής της μεταπτυχιακής διατριβής, κατά τη διάρκεια μιας άσεμνης συνομιλίας ανάμεσα σε έναν αντισυμβατικό μοναχό και έναν προσκυνητή, το καμπαναριό του Saint-Genou εκτίθεται ως σύμβολο ψευδελάβειας, ενώ παράλληλα εξυψώνεται ως φαλλικό σύμβολο, δηλαδή ως αναγεννητική δύναμη, απηχώντας τη διαπάλη ανάμεσα στην παρωχημένη δεισιδαιμονία και τη γόνιμη πίστη.

Η αναδιαπραγμάτευση της παράδοσης μέσα από την πολυφωνία του οικείου καθημερινού λόγου και, προπάντων, ο υποβιβασμός φορέων κύρους και σοβαρότητας στο επίπεδο της σύγχρονης (και συχνά ταπεινής) καθημερινότητας συντελείται κυρίως με την αξιοποίηση του γέλιου. Το «σπουδαιογέλοιον» της αριστοφανικής κωμωδίας, η διαπαρώδηση του σοβαρού ύφους της τραγωδίας ή άλλων ειδών ογκώδους ύφους, όπως είναι λ.χ. οι νομικές πραγματείες, αποθεώνεται στο ραμπελαισιανό έργο μέσα από την ανελέητη σάτιρα κατά των Σορβοννιτών (που στη δεύτερη έκδοση μετονομάστηκαν σε «σοφιστές» για να παρακαμφθεί η λογοκρισία), οι οποίοι σκιαγραφούνται ως φανατικοί υπέρμαχοι της μίας και μοναδικής «αλήθειας». Η ίδια η διφυής σύνθεση της τεχνικής της παρωδίας, που επανεγγράφει το σοβαρό σε κωμικό υπόβαθρο, ενθαρρύνει τη συνήχηση διαφορετικών φωνών και τη δυνατότητα πολλαπλών ερμηνειών. Έτσι, παράλληλα με την κωμική στόχευση της παρωδίας, ο Μπαχτίν υπογραμμίζει την ικανότητά της να συνυφαίνει τις δύο όψεις της πραγματικότητας, τη γελαστική με τη σοβαρή, αμβλύνοντας τον φόβο για ό,τι προσλαμβάνεται ως ξένο και εχθρικό για τον άνθρωπο.

Ο Αριστοφάνης εκμεταλλεύεται τις κωμικές δυνατότητες που προσφέρει η χρήση της παρωδίας, ειδικότερα της παρατραγωδίας, αφού δανείζεται εν πολλοίς στοιχεία από τα τραγικά κείμενα, αλλά η στόχευσή του δεν είναι μόνο σατιρική. Ο Silk υποστηρίζει ότι με

---

<sup>9</sup> Αυτόθ. 230.

τη διαπαρώδηση του σοβαρού ύφους στις κωμωδίες του, ο Αριστοφάνης «δημιουργεί ένα φάσμα καταπληκτικών υβριδίων μέσα από τα οποία ο διάλογός του με την τραγωδία διεξάγεται με ιδιαίτερη σαφήνεια».<sup>10</sup> Πέρα από την εκμετάλλευση της κωμικής προοπτικής που προσφέρει η σύζευξη των αντιθέτων, και πέρα από την ανταγωνιστική σχέση ανάμεσα στα λογοτεχνικά είδη της κωμωδίας και της τραγωδίας, ο Silk επισημαίνει την ικανότητα της αριστοφανικής κωμωδίας να επιδρά στον ενδιάμεσο χώρο που κείται ανάμεσα σε δύο διαφορετικές προσλήψεις του κόσμου, από τις οποίες η μια τείνει προς το κωμικό και η άλλη προς το σοβαρό. Αναπλαισιωμένα σε κωμικά συγκείμενα, τραγικά στοιχεία όπως η λέξις και η *διάνοια* των τραγικών ηρώων ανασηματοδοτούνται με τρόπο που υπονομεύει την υπεροχή τους έναντι της κωμωδίας, αλλά ταυτόχρονα φωτίζονται και τα ίδια από διαφορετική οπτική γωνία και αναδομούνται. Η διεργασία αυτή δεν είναι αμιγώς λογοτεχνική αφού, όπως θα δούμε στη συνέχεια, μπορεί να εφαρμοστεί και εκτός του λογοτεχνικού πεδίου ως αναθεωρητική πρακτική.

Στο δοκίμιο «Από την Προϊστορία του Μυθιστορηματικού Λόγου», ο Μπαχτίν τονίζει την επίδραση που άσκησε η παρωδία ως φορέας της αμφισημίας της πραγματικής ζωής και υποστηρίζει ότι σε κάθε είδους λόγο—λογοτεχνικό, φιλοσοφικό, θρησκευτικό, καθημερινό—αντιστοιχεί μια παρωδιακή εκδοχή εν είδει παραποιημένης αντανάκλασης.<sup>11</sup> Ως ενδεικτικό παράδειγμα διαπαρώδησης στην αρχαιότητα, αναφέρει το σατυρικό δράμα, που παριστανόταν ως το τελευταίο έργο κάθε τετραλογίας στους θεατρικούς αγώνες των Μεγάλων Διονυσίων, και διατηρούσε κάποτε το ίδιο μυθολογικό μοτίβο με την τραγική τριλογία που προηγούνταν, αλλά επανεγγράφοντάς το σε κωμικό πλαίσιο. Σε αυτή τη διαδικασία, κατά τον Μπαχτίν, το κωμικό στοιχείο δύναται να «διορθώσει» τη μονολιθική αναπαράσταση ενός χαρακτήρα, διευρύνοντάς την στα μέτρα της πραγματικότητας, η οποία «είναι πάντα πιο πλούσια, πιο θεμελιώδης και, κυρίως, πολύ αντιφατική και πολυγλωσσική για να χωρέσει σε ένα υψηλό και μονολιθικό είδος».<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Silk 2000: 176.

<sup>11</sup> Bakhtin 1981: 54.

<sup>12</sup> Bakhtin 1981: 54-5. Ο Μπαχτίν υποδεικνύει τον Ηρακλή ως τη δημοφιλέστερη μορφή που διακωμωδείται αμφίθυμα στο σατυρικό δράμα, λ.χ. ως λαίμαργος ή τρελός, διατηρώντας συνάμα τη ρώμη του.

Οι προεκτάσεις αυτού του συμπεράσματος αποκτούν ιδιαίτερη βαρύτητα, καθώς βρίσκουν εφαρμογή πέρα από τα όρια της λογοτεχνίας, στην πραγματική ζωή. Η παράδοση, με την έννοια ενός συνόλου απόλυτων, ιεραρχικά ανώτερων, επομένως αλάθητων, εντολών και πεποιθήσεων αναθεωρείται δημιουργικά με βάση την οπτική γωνία και την εμπειρία του παρόντος. Η αναθεώρηση του παρελθόντος υλοποιείται ως διαλογική διεργασία που πραγματοποιείται κάθε φορά στον παρόντα χρόνο, ενώ τα αποτελέσματά της επιδρούν προοδευτικά στο μέλλον, την ίδια στιγμή που εμπλουτίζουν το παρελθόν με νέες εικόνες, ακόμη και εικόνες που εμπεριέχονταν σε αυτό αλλά είχαν μείνει ανεκμετάλλευτες.

## 1.2 Ο ορίζοντας προσδοκιών

Η συνύφανση ετερόκλιτων στοιχείων και φωνών είναι ακόμη πιο έντονη στο ραμπελαισιανό έργο, αφού το πρωτότυπο περιλαμβάνει αλληπάλληλα κείμενα, τα οποία ενσωματώθηκαν στον βασικό κορμό μεταποιημένα, άρα επανερμηνευμένα.<sup>13</sup> Από την ίδια τη δομή του έργου, η οποία στηρίζεται στην οικειοποίηση κειμένων και φωνών, προκύπτει ότι η ερμηνευτική πράξη είναι μια διαρκής, ανεξάντλητη διαδικασία σύγκρουσης δύο διαφορετικών πλαισίων: αφενός του πλαισίου συγγραφής του έργου και αφετέρου της προδιάθεσης ενός ιστορικά προσδιορισμένου αναγνωστικού κοινού.

Στο πλαίσιο της θεωρίας της πρόσληψης, που θεμελίωσε ο Hans Robert Jauss, αυτή η προδιάθεση ονομάζεται «ορίζοντας προσδοκιών» και συγκροτείται από τις γνώσεις του κοινού για το λογοτεχνικό είδος στο οποίο ανήκει το έργο· τη μορφή και το περιεχόμενο έργων του ίδιου ή άλλου λογοτεχνικού είδους με τα οποία είναι εξοικειωμένο το κοινό·

---

<sup>13</sup> Σχολιάζοντας τον πλούτο των πηγών που διανθίζουν το έργο του Ραμπελαιί, αλλά και τα αποσπάσματα που δανείζεται από έργα άλλων, ο Clouzot παρατηρεί χαριτολογώντας: «Αν δεν λαμβάναμε υπόψη τις συνήθειες του 16<sup>ου</sup> αιώνα, θα χαρακτηρίζαμε τον Ραμπελαιί ως τον θρασύτερο ή τον πιο ασυνείδητο λογοκλόπο». Όπως πολλοί σύγχρονοί του, συνεχίζει ο Clouzot, ο Ραμπελαιί δεν ενδιαφερόταν τόσο να πει κάτι καινούριο όσο να διηγηθεί καλύτερα αυτό που είχαν ήδη πει άλλοι πριν από αυτόν, γι' αυτό και τα δάνειά του αφομοιώνονται στο φάσμα της αφήγησης, και αποκτούν τρόπον τινά πρωτότυπη σύσταση. (Rabelais 1925: 28). Εξάλλου, ο Renner επισημαίνει ότι οι έντυπες εκδόσεις των έργων κλασικών Ελλήνων και Ρωμαίων συγγραφέων, που διευκόλυναν τη διάδοσή τους, οδήγησαν τους σατιρικούς συγγραφείς των πρώιμων Νέων Χρόνων σε μια προσπάθεια δημιουργικής μίμησης, που περνούσε μέσα από την οικειοποίηση, και διέφερε από την ευθυγράμμιση με την παράδοση, την οποία επεδίωκαν οι ομότεχνοί τους κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα (Renner 2014: 378, σημ. 3).

και την απόκλιση ανάμεσα στην ποιητική και την καθημερινή γλώσσα. Η μεταβολή της οπτικής γωνίας του αναγνώστη αντανακλά τον βαθμό στον οποίο αποαυτοματοποιείται η κατανόηση και διευρύνεται η ερμηνεία.<sup>14</sup>

Σημαντικός πρόδρομος της θεωρίας της πρόσληψης, ο Hans-Georg Gadamer αξιοποιεί τη χαϊντεγκεριανή έννοια του *Dasein* (εν τω κόσμω ενδιαίτηση), για να υποστηρίξει ότι κάθε ερμηνεία απορρέει από τις ερμηνευτικές «προκαταλήψεις» μας, δηλαδή τις γνώσεις και τις εμπειρίες που μας κληροδοτήθηκαν. Συνάγεται, ως εκ τούτου, ότι η αισθητοποίηση του έργου τέχνης, η συγκρότηση του νοήματός του, είναι μια ρευστή αλλά και ιστορική διαδικασία διαπίδυσης ανάμεσα σε πομπό και δέκτη: δεν συνεπάγεται μόνο τη μετατόπιση της ερμηνευτικής ματιάς ανάλογα με το ιστορικό πλαίσιο της ανάγνωσης, αλλά και τη διεύρυνση του ίδιου του έργου, την ικανότητά του να ανασηματοδοτείται, προσλαμβάνοντας ακόμη και νοήματα που δεν περιλαμβάνονταν στην αρχική πρόθεση του δημιουργού του.<sup>15</sup>

Ο Μπαχτίν διαβάζει τον Ραμπελαί από την οπτική γωνία του 20<sup>ου</sup> αιώνα και αναγνωρίζει στην αμφιθυμία της γλώσσας του μυθιστορήματος την ιδιότητα της δυναμικής ανασηματοδότησης, που παραμένει διαρκώς ανολοκλήρωτη. Αναγνωρίζει την έμφαση που αποδίδει ο Ραμπελαί στην αναγεννητική ιδιότητα της γελαστικής αρχής, η οποία δεν αποδομεί απλώς παραδεδομένες πεποιθήσεις και πρακτικές που εκφοβίζουν την ανθρώπινη σκέψη, δεν περιορίζεται στη σάτιρα, αλλά αναδομεί ό,τι πιο τρομερό για τον άνθρωπο, τον θάνατο, ως απαραίτητο στάδιο σε μια αέναη διαδικασία αναγέννησης. Η ίδια η γέννηση του Πανταγκρυέλ, τη στιγμή που πεθαίνει η μητέρα του, και η απορία του Γαργαντούα —να πενήσει τη γυναίκα του ή να γιορτάσει τη γέννηση του γιου του;— επινεύει στην κατίσχυση της ζωής και του γέλιου, αφού ο Γαργαντούας, την ώρα που έκλαιγε, «ξαφνικά έβαζε τα γέλια σαν βόδι, όταν ο Πανταγκρυέλ του ερχόταν στο νου».<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Jauss 1995: 30.

<sup>15</sup> Αναλύοντας το έργο του Gadamer *Αλήθεια και Μέθοδος* (1960), ο Caruto παραλληλίζει αυτή τη διαδικασία αμοιβαίας διαπίδυσης έργου και αναγνώστη με τη θέση του Αριστοτέλη ότι ο άνθρωπος είναι φύσει πολιτικόν ζῷον [*Πολιτικά*, 1253a]: «[Ο Αριστοτέλης] εννοούσε ότι ο Έλληνας πολίτης δεν είναι ένα αυτόνομο «εγώ» που αποφάσισε να συμβληθεί σε ένα κοινωνικό συμβόλαιο, αλλά κάποιος που γεννήθηκε και συμμετέχει σε μια ουσιαστική ενότητα, σε μια μορφή ζωής η οποία τροφοδοτεί, υποστηρίζει και ενσωματώνει. [...] Το αμιγώς απολιτικό ον, το ον εκτός της πόλεως, είναι απάνθρωπο και τερατώδες» (Caruto 2018: 96).

<sup>16</sup> Ραμπελαί 2018: 46.

Ο Μπαχτίν περιγράφει τη συγχρονία γέννησης και θανάτου με όρους της επιστήμης της βιολογίας:

«Εδώ, στα ύψη του γκροτέσκου και φολκλορικού ρεαλισμού, όπως και στο θάνατο των μονοκύτταρων οργανισμών, ποτέ δεν απομένει κάποιο πτώμα (ο θάνατος του μονοκύτταρου οργανισμού συμπίπτει με την αναπαραγωγή του, δηλαδή με τη διάσπαση σε δύο κύτταρα, σε δύο οργανισμούς, χωρίς κανέναν «νεκρικό απόπλου»), εδώ τα γηρατειά εγκυμονούν, ο θάνατος κυοφορεί, όλα τα περιορισμένα χαρακτηριστικά, τα παγιωμένα, ολοκληρωμένα, ρίχνονται στο σωματικό κάτω, για να χυτευτούν και να γεννηθούν ξανά».<sup>17</sup>

### 1.3 Το γκροτέσκο

Στην πρώτη ενότητα αυτής της μεταπτυχιακής διατριβής, θα εξετάσουμε τη σαρκική διάσταση της αριστοφανικής κωμωδίας, που πραγματεύεται γκροτέσκα θέματα και θεάματα, όπως οι σωματικές λειτουργίες και η γενετήσια πράξη, στο πνεύμα της καρναβαλικής συνείδησης που διέπει και το έργο του Ραμπελαί. Η συνέργεια αντιθετικών πόλων, όπως αρσενικό-θηλυκό (κατ' αντιδιαστολή προς την κατίσχυση του ενός έναντι του άλλου), η φορά προς το «σωματικό κάτω»,<sup>18</sup> το οποίο ο Μπαχτίν συσχετίζει με τον τοκετό και ως εκ τούτου ερμηνεύει ως πορεία προς το πραγματικό μέλλον της ανθρωπότητας, αλλά και οι διακειμενικές αναφορές που μεταπλάθονται και ανασκευάζονται τολμηρά, τόσο στον Ραμπελαί όσο και στον Αριστοφάνη, είτε πρόκειται για έπη, αρχαίους μύθους, τραγωδίες είτε για ιερά βιβλία, ασφαλώς και έχουν γελαστική πρόθεση. Παράλληλα, όμως, η παράσταση της αρχαίας κωμωδίας στο πλαίσιο των Μεγάλων Διονυσίων, όπως και ο πάνδημος εορτασμός του καρναβαλιού στη λαϊκή πλατεία, ευνοούν την άρση του αυστηρού χωροταξικού διαχωρισμού ανάμεσα σε υποκριτές και θεατές, και επιτρέπουν την αλληλεπίδραση θεατών και θεάματος.

---

<sup>17</sup> Μπαχτίν 2019: 63.

<sup>18</sup> Για την απόδοση του όρου «σωματικό κάτω» (le bas corporel/bodily lower stratum), βλ. Ραμπελαί 2018: 26, σημ. 21.



Στη συνέχεια της διατριβής, θα δούμε ιδιαίτερα πώς οι *Θεσμοφοριάζουσες*<sup>19</sup> επανεγγράφουν τον μύθο της επανένωσης της Δήμητρας με την Περσεφόνη, και την επακόλουθη αναγέννηση της γης, ενσωματώνοντας αναγνωρίσιμα στιγμιότυπα παρατραγωδίας, με κατ' εξοχήν γκροτέσκα αισθητική, που κυοφορούν την ανανέωση αυτών των ίδιων των δραματικών ειδών της τραγωδίας και της κωμωδίας.

#### 1.4 Το ουτοπικό

Αν λάβουμε υπόψη τις γνωστές θέσεις του Μπαχτίν για το μεσαιωνικό καρναβάλι ως ένα είδος εμβόλιμου χρονότοπου,<sup>20</sup> ο οποίος χαρακτηριζόταν από την εύθυμη αντιστροφή της επίσημης ιεραρχίας και την προσωρινή αναστολή της κανονικότητας—αυτό, δηλαδή, που είδαμε ότι συνέβαινε και στα ρωμαϊκά Σατουρνάλια—τότε η αρχαία κωμωδία, αλλά και το αρχαίο δράμα γενικότερα, ως πολιτειακός θεσμός, που η πραγμάτωσή του επικυρωνόταν και υποστηριζόταν οικονομικά από το κράτος, φαίνεται να τοποθετείται πράγματι σε διαφορετικό περικείμενο. Θα πρέπει όμως να τονίσουμε ότι το καρναβάλι δεν ήταν ούτε παράτυπη ούτε έκνομη εκδήλωση: αντίθετα, ήταν καθιερωμένο τμήμα της μεσαιωνικής και αναγεννησιακής κουλτούρας, το οποίο επιτελούσε μια πρόσκαιρη και ελεγχόμενη ανατροπή της καθεστηκυίας τάξης. Με άλλα λόγια, επέτρεπε την εκτόνωση του έμφυτου, αλλά συνήθως καταπιεσμένου, ανθρώπινου γέλιου, καθώς και της υπό κανονικές συνθήκες αποσιωπημένης αντίθεσης στην ιεραρχική κοινωνική διάρθρωση.

Η δημιουργία ενός τόπου που αναθεωρεί εμπλουτιστικά την πραγματικότητα, μιας ουτοπίας στην οποία υλοποιούνται συγκεκριμένες επιθυμίες μιας κοινωνικής ομάδας, θα μας απασχολήσει στο δεύτερο κεφάλαιο αυτής της μεταπτυχιακής διατριβής, όπου θα συγκρίνουμε την αριστοφανική Νεφελοκοκκυγία των *Ορνίθων* και το Μοναστήρι του

---

<sup>19</sup> Τα παραθέματα που εμφανίζονται σε αυτή την μεταπτυχιακή εργασία από τους *Όρνιθες* και τους *Βατράχους* προέρχονται από τη νεοελληνική μετάφραση του Θρ. Σταύρου. Το παράθεμα από τις *Θεσμοφοριάζουσες* προέρχεται από τη μετάφραση του Κ. Χ. Μύρη.

<sup>20</sup> Ο Bakhtin (1981: 84 και 168-73) εισάγει την έννοια του Χρονότοπου (Chronotope) για να υποδείξει πώς, στη λογοτεχνία, οι χωρικοί και χρονικοί δείκτες μπορούν να συγχωνευθούν σε ένα συμπαγές όλον, όπου ο χώρος διαμορφώνεται ανάλογα με τη ροή του χρόνου, της πλοκής και της ιστορίας. Στο ραμπελαισιανό μυθιστόρημα, ο χώρος επεκτείνεται δραματικά, λ.χ. μέσα από την περιγραφή ταξιδιών και στρατιωτικών εκστρατειών, δημιουργώντας την εικόνα ενός νέου κόσμου που θα υποδεχθεί το ανθρώπινο σώμα (ως συνεκδοχή του ανθρώπινου γένους) στη θετική υλική του υπόσταση, απαλλαγμένο από τον αρνητικό ψευδοασκητισμό της μεσαιωνικής κοσμοθεωρίας.

Θελήματος (L'Abbaye de Thélème) στον *Γαργαντούα*. Βέβαια, οι δύο αυτές ουτοπίες δεν είναι απολύτως ομόλογες ως προς τη φαντασιακή τους συγκρότηση. Το συγκεκριμένο Μοναστήρι είναι απίθανο να συσταθεί, αφού υλοποιείται ενάντια στους κανονισμούς που διέπουν τέτοια μέρη: δεν είναι περιτειχισμένο, φιλοξενεί και άντρες και γυναίκες, οι μοναχοί μπορούν να παντρευτούν, οι εγκαταστάσεις του Μοναστηριού είναι ιδιαίτερα πολυτελείς. Εντούτοις, η σύσταση ενός τέτοιου μοναστηριού δεν είναι αδύνατη, σε αντίθεση με την ανέγερση μιας πολιτείας στα σύννεφα. Παρόλ' αυτά, η αναστάτωση που προκαλεί η δημιουργία της Νεφελοκοκκυγίας, δηλαδή η αναχαίτιση των σπονδών προς τους θεούς, καθώς και η εξαιρετική απήχησή της στους Αθηναίους πολίτες, προκύπτει μέσα σε ένα υπαρκτό και αναγνωρίσιμο θρησκευτικό και κοινωνικό πλαίσιο. Αφού λοιπόν η λειτουργία της ουράνιας πολιτείας έχει απτές επιπτώσεις, εμπίπτει, όπως θα δούμε, στην έννοια της «κριτικής» ουτοπίας που, είτε είναι εφικτή είτε όχι, μπορεί να παρακινήσει σε συλλογική δράση.

## 1.5 Η διαλογικότητα

Στη μελέτη του Μπαχτίν, η λαϊκή καρναβαλική κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης περιγράφεται με επίκεντρο την αλληλοπεριχώρηση του κοινωνικού και λογοτεχνικού στοιχείου στο έργο του Ραμπελαί και τη χρήση ιδιαίτερων γλωσσικών μέσων, όπως αναπάντεχα οξύμωρα σχήματα, κωμική παραποίηση ξένων γλωσσών, διακωμώδηση του λόγιου ύφους, παρωδίες ιερών κειμένων, (ψευδο)λατινισμοί, βωμολοχίες κ.ά. Στο τρίτο κεφάλαιο αυτής της μεταπτυχιακής διατριβής, θα εξετάσουμε πώς η διαλογική συγκρότηση της γλώσσας, τόσο στον Αριστοφάνη, όσο και στον Ραμπελαί, εμπλουτίζεται μέσα από την υφολογική πανσπερμία και την παρωδιακή οικειοποίηση του σοβαρού ύφους, πόσο μάλλον όταν αυτές υλοποιούνται στον άλλο κόσμο, ανάμεσα σε νεκρούς και ζωντανούς, όπως συμβαίνει λ.χ. στους αριστοφανικούς *Βατράχους*. Στο εν λόγω κεφάλαιο καταδεικνύεται ότι μόνο μέσα από τη δημιουργική διαπίδυση διαφορετικών προοπτικών μπορεί η γλώσσα να συντείνει στην αναζήτηση της αλήθειας, μακριά από εκφοβιστικές, μονολιθικές ερμηνείες.

Η διαλογικότητα που προκύπτει από τη διαπάλη ανάμεσα στις ομόκεντρες και φυγόκεντρες δυνάμεις της γλώσσας, δηλαδή της τάσης για ομοιογένεια έναντι της επιθυμίας για ρευστότητα και ανανέωση, καθώς και η ανασηματοδότηση του παρελθόντος μέσα από την προσωπική εμπειρία και την προοπτική του παρόντος

αποτελούν σημαντικούς πυρήνες του μπαχτινικού στοχασμού, που δεν βρίσκουν εφαρμογή μόνο στη λογοτεχνική σφαίρα. Η ικανότητα αμφισβήτησης του εξιδανικευμένου παρελθόντος μπορεί να λειτουργήσει ως ασπίδα προστασίας απέναντι σε διάφορες μορφές ολοκληρωτισμού. Όμως, ειδικά όσον αφορά την αισθητοποίηση του έργου τέχνης, η υπέρβαση των παραδεδομένων ερμηνειών δεν ενεργοποιεί μόνο την ερμηνευτική ικανότητα του δέκτη, αλλά και ανανεώνει διαρκώς το νόημα. Αυτή η εμπλουτιστική διαδικασία της εκ νέου πρόσληψης του ίδιου λογοτεχνήματος, είτε πρόκειται για την αριστοφανική κωμωδία είτε για το ραμπελαισιανό μυθιστόρημα, φωτίζει τη δυναμική αμφιθυμία της πραγματικότητας, καταδεικνύοντας πόσο απαραίτητη είναι η ανάδειξη της γελαστικής όψης, ακόμη και όταν πρόκειται για τα πιο σοβαρά θέματα.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> «Το γέλιο είναι ζωτικός παράγοντας για την εκπλήρωση της προαπαιτούμενης αφοβίας, χωρίς την οποία θα ήταν αδύνατον να προσεγγίσουμε τον κόσμο ρεαλιστικά» (Bakhtin 1981: 23).

# Κεφάλαιο 2

## Το Γκροτέσκο ως Φορέας Ανανέωσης

### 2.1 Υποβιβασμός, Αντιστροφή, Υπερβολή

Σε ένα από τα πιο χαρακτηριστικά στιγμιότυπα του *Πανταγκρυέλ*, ο Πανούργος, επιστήθιος φίλος του πρωταγωνιστή, εκφράζει την άποψη ότι τα πέτρινα τείχη του Παρισιού δεν θα μπορούσαν να προστατεύσουν την πόλη σε περίπτωση εχθρικής επίθεσης. Αντιθέτως, αν η πόλη περιτειχιζόταν με γυναικεία αιδοία (*callibistris des femmes*), τακτοποιημένα με συμμετρικό τρόπο, τότε θα ήταν απόρθητη. Αυτή η ολωσδιόλου εξωφρενική εικόνα αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα γκροτέσκου ύφους, που συνίσταται στον υποβιβασμό, στην αντιστροφή της ιεραρχίας και στην υπερβολή: υποβιβάζεται η συμβατική αρχιτεκτονική, αλλά και το γυναικείο σώμα, το οποίο ταυτόχρονα πολλαπλασιάζεται και αναβαθμίζεται, αφού αυτό, και όχι το σώμα των πολεμιστών, προτείνεται ως η πλέον κατάλληλη άμυνα για την πόλη.

Ο Μπαχτίν προσδίδει τοπογραφική σημασία στο κάτω μέρος του σώματος, κυρίως στα γεννητικά όργανα, καθώς αυτό το μέρος τείνει να ενωθεί με τη γη, δηλαδή με την πηγή από την οποία προέρχεται η τροφή των ανθρώπων.<sup>22</sup> Ερμηνεύει, λοιπόν, τη σωματοποίηση των τειχών του Παρισιού ως κατίσχυση της υλικοσωματικής αναπαραγωγικής αρχής (που επισκιάζει τη σάτιρα για το ήθος των γυναικών στο Παρίσι), αλλά και ως έκφραση του ακατάλυτου ανθρώπινου σώματος, που ενώνεται με τον κόσμο.<sup>23</sup> Η εικόνα μιας πόλης περιτειχισμένης από γυναικεία αιδοία λειτουργεί ως κωμικό ιντερλούδίο ανάμεσα σε κεφάλαια που επικεντρώνονται στη δράση του Πανούργου· υπόρρητα, όμως, αναδεικνύει το σώμα σε συνεκδοχή της ίδιας της πόλεως.

---

<sup>22</sup> Μπαχτίν 2019: 27.

<sup>23</sup> Αυτόθ. 363-65.

Τοποθετημένο στο επίκεντρο της θέασης, το γυναικείο σώμα δεν διακωμωδείται απλώς ως φιλήδονο, αλλά παρουσιάζεται αλληλένδετο με την ευρωστία του διευρυμένου οίκου των κατοίκων του Παρισιού.

Η ερμηνευτική αμφιθυμία είναι, κατά τον Μπαχτίν, η ειδοποιός διαφορά ανάμεσα στο γκροτέσκο και άλλους τύπους κωμικού, όπως η φάρσα και το μπουρλέσκο.<sup>24</sup> Η γκροτέσκα αμφιθυμία εκφράζεται ως συγκερασμός ενός μεγεθυμένου αρνητικού στοιχείου με το θετικό του αντίστοιχο, όπως προκύπτει λ.χ. από τη συμπαρουσία γυναικείας ελευθεριότητας και ακατάλυτης ισχύος, που μόλις είδαμε. Η συνένωση αυτή, παρά την παραδοξότητά της, κυοφορεί συχνά μια υπόσχεση απτής ανανέωσης χάρη στην παρέμβαση του γκροτέσκου σώματος—ακόμη και του γκροτέσκου σώματος ενός ζώου, όπως είναι η φοράδα που θα μεταφέρει τον Γαργαντούα και τους συνοδούς του στο Παρίσι για να συνεχίσει τις σπουδές του.

Η φοράδα του Γαργαντούα έχει μέγεθος έξι ελεφάντων, και μια τρομερή ουρά «χοντρή πάνω κάτω σαν τη στήλη του Αγίου Μαρτίου στο Λανζέ κι έτσι τετράγωνη, με τρίχες θυσανωτές λίγο πολύ σαν τα στάχυα του σταριού».<sup>25</sup> Για να φτάσουν στο Παρίσι, πρέπει να περάσουν ένα μεγάλο δάσος κοντά στην Ορλεάνη με βοϊδόμυγες (*mouches bovines*) και μεγάλες σφήκες (*frelons*), τις οποίες η φοράδα ξεφορτώνεται με την ουρά της:

«Εϊκή και ως έτυχε, “ένθεν κακείθεν”, καταδώ και κατακεί, κατά μήκος και κατά πλάτος, άνωθεν και κάτωθεν, ξερίζωνε τα δέντρα, όπως το δρεπάνι παίρνει τα χόρτα, έτσι που από τότε δεν υπάρχει ούτε δάσος ούτε σκούρκοι κι όλος ο τόπος μεταμορφώθηκε σε μιαν απλωσιά χωράφια».<sup>26</sup>

Θαυμάζοντας τη μεταμόρφωση του τοπίου, ο Γαργαντούας αναφωνεί «Ωραίο το βρίσκω και ετούτο, μπω, μπω, μπω!»,<sup>27</sup> και εξαιτίας της αναφώνησής του η περιοχή ονομάστηκε

---

<sup>24</sup> Μπαχτίν 2019: 354-6.

<sup>25</sup> Αυτόθ. 152. Το τοπωνύμιο αναφέρεται στο Saint-Mars auprès de Langés, αρχαία ερειπωμένη τοποθεσία στην περιοχή της Chinon (στην επαρχία της Touraine), της πόλης στην οποία πιστεύεται ότι γεννήθηκε ο Ραμπελαί.

<sup>26</sup> Αυτόθ. 153.

<sup>27</sup> «Je trouve *beau ce* », dont fut depuis appelé ce pays la Beauce” (Rabelais 1925: 63). Για την ελληνική μετάφραση, βλ. Ραμπελαί 2018: 153.

Μπως (Beauce). Όταν σε κατοπινό κεφάλαιο ο Γαργαντούας πολεμά τον στρατό του βασιλιά Πικρόχολου, η ίδια φοράδα αποδεικνύεται ξανά σωτήρια· αυτή τη φορά, όχι με την ουρά της, αλλά με μια σωματική λειτουργία: ουρεί τόσο πολύ ώστε προκαλεί κατακλυσμό, που φουσκώνει το ποτάμι και πνίγει τους εχθρούς.<sup>28</sup>

Ομοίως, τα ούρα του Γαργαντούα, ως «εύθυμη κωμική ύλη»,<sup>29</sup> προκαλούν κατακλυσμό στο Παρίσι, με αποτέλεσμα να πνιγούν 260.418 άνθρωποι. Όσοι σώθηκαν «έφτασαν στο ψηλότερο σημείο του Πανεπιστημίου, ιδροκοπώντας, βήχοντας, φτύνοντας και με τη γλώσσα κρεμασμένη, άρχισαν τις βλαστήμιες και τις βρισιές, άλλοι οργισμένοι κι άλλοι στ' αστεία, δηλαδή *par rys*».<sup>30</sup> Με αυτό τον τρόπο, διατείνεται ο Ραμπελαί, πήρε το όνομά της η πόλη του Παρισιού (Paris). Και εδώ, όπως και στο παράδειγμα που είδαμε με την ισοπέδωση του δάσους στην Beauce, είναι τόσο επιδραστική η γκροτέσκα εικόνα, που διεισδύει στο τοπίο, το αναμορφώνει και το ονοματίζει ή το μετονομάζει.<sup>31</sup>

Στο πιο πάνω στιγμιότυπο, η πραγμάτωση του κατακλυσμού, με τη βιβλική έννοια της απάλειψης του κακού και της διαιώνισης του ανθρώπινου γένους,<sup>32</sup> συνδυάζεται με τη σωματική ένταση σε μια κατ' εξοχήν γκροτέσκα, αμφίθυμη εικόνα. Η μετατόπιση της έμφασης στο υλικό-σωματικό επίπεδο, που πραγματοποιείται όταν από τους πύργους της Παναγίας των Παρισίων ο γίγαντας Γαργαντούας ουρεί ορμητικά πάνω στο αργόσχολο πλήθος, ανατάσσεται, καθώς κάποιοι από τους παρευρισκόμενους προλαβαίνουν να ανέβουν στον λόφο της Αγίας Γενεβιέβης (St Geneviève), προστάτιδος του Παρισιού, τρόπον τινά αναβαπτισμένοι,<sup>33</sup> κάτοικοι πλέον μιας πόλης με άλλο όνομα.

---

<sup>28</sup> «Cependant sa jument pissait pour se lâcher le ventre, mais ce fut en telle abondance qu'elle en fit sept lieues de déluge...» (Rabelais 1925: 103). Για την ελληνική μετάφραση, βλ. Ραμπελαί 2018: 238-9.

<sup>29</sup> Για τον Μπαχτίν (2019: 387-8), τα ούρα βρίσκονται κάπου ανάμεσα στο σώμα και τη θάλασσα και εξοικειώνουν κατά κάποιον τρόπο τον άνθρωπο με το κοσμικό στοιχείο: «είναι μια *εύθυμη ύλη*, που ταυτόχρονα υποβιβάζει και ανακουφίζει, μετατρέποντας το *φόβο σε γέλιο*».

<sup>30</sup> Ραμπελαί 2018: 155.

<sup>31</sup> Η έκφραση *par ris* («για πλάκα»), που αναφωνούν όσοι γλιτώνουν από τον κατακλυσμό των ούρων (*pissefort*), είναι ομόηχη με τη λέξη Paris, κάτι το οποίο εκμεταλλεύεται ο Ραμπελαί για να εισηγηθεί αυτή την ευφάνταστη ιστορία για την ονομασία του Παρισιού, που υποτίθεται ότι μέχρι τότε λεγόταν Λευκετία (Leucèce): «Carimari, Carimara! Par sainte Mamie, nous sommes baignés par ris! Dont fut depuis la ville nommée Paris...» (Rabelais 1925: 67).

<sup>32</sup> Η εντολή που δίνει ο Θεός στον Νώε και στην οικογένειά του, μετά το τέλος του Κατακλυσμού, είναι *αύξανεσθε και πληθύνεσθε επί τῆς γῆς* (Γέν. η' 17).

<sup>33</sup> Ο Ραμπελαί χρησιμοποιεί πράγματι τη λέξη «βάφτιση» (*imposition du nom*) για να περιγράψει τον παράδοχο κατακλυσμό: «Κι επειδή, κατά τη διάρκεια εκείνης της βάφτισης, όλοι οι παρευρισκόμενοι

Η τοπογραφική απεικόνιση της μετακίνησης των επιζώντων από την πεδιάδα στο ύψωμα απηχεί τη μεταφορική τους εξύψωση. Οι σωματικές λειτουργίες που περιγράφονται (εφίδρωση, βήχας, φτύσιμο) πραγματοποιούνται στο μεταίχμιο ζωής και θανάτου, αφού αφορούν αυτούς που γλίτωσαν από πνιγμό, οι οποίοι αποτελούν ταυτόχρονα τους κατοίκους της νέας πόλης του Παρισιού. Η αμφιθυμία της γκροτέσκας εικόνας υλοποιείται μέσα από την κωμική υπερβολή, που εκθρονίζει το παλιό και ενθρονίζει το νέο, ευνοώντας με αυτόν τον τρόπο την ανακαίνιση.<sup>34</sup>

## 2.2 Η θετική όψη της υπερφαγίας

Στον Ραμπελαί, η υπερβολή εκφράζεται συχνά μέσα από εικόνες βρώσης και πόσης ως ένδειξη αφθονίας, η οποία έρχεται σε αντίθεση με την περιοριστική αντίληψη της τροφής στον Μεσαίωνα ως απλής βιολογικής ανάγκης, καθώς και με την πρακτική της νηστείας για την απώθηση ή τιμωρία της αμαρτίας. Για παράδειγμα, όταν ο Γαργαντούας επιστρέφει στον πύργο του πατέρα του μετά την επέλαση του Πικρόχολου, στρώνουν προς τιμήν του τραπέζι με «...δεκαέξι βόδια, τρεις δαμάλες, τριάντα δύο μοσχάρια, εξήντα τρία κατσικάκια του γάλακτος, ενενήντα πέντε αρνιά, τριακόσια γουρουνόπουλα του γάλακτος σε ωραίο μούστο σταφυλιών, διακόσιες είκοσι πέρδικες, εφτακόσιες

---

βλαστήμησαν, ο καθένας τους αγίους της ενορίας του, οι Παρισινοί, που αποτελούνται από κάθε λογής ανθρώπους και κάθε λογής κουμάσια, είναι από τη φύση τους και καλοί στο βρίσιμο και καλοί στα νομικά [juteurs et jurists] και κάπως ψηλομύτες...» (Ραμπελαί 2018: 155).

<sup>34</sup> Ανάλογος κατακλυσμός (déluge) περιγράφεται και στο κεφ. 28 του *Πανταγκρυνέλ*, όταν ο Πανταγκρυνέλ πίνει μαζί με τον Πανούργο 237 βαρέλες κρασί και ουρεί στο εχθρικό στρατόπεδο του βασιλιά Άναρχου, πνίγοντας τους Διψώδεις, που κοιμούνται με ανοιχτό στόμα. Ο Μπαχτίν (2019: 377) αναλύει το συγκεκριμένο επεισόδιο σε σχέση και με την εικόνα του Πανταγκρυνέλ ως διαβόλου των λειτουργικών μεσαιωνικών δραμάτων, που έριχνε αλάτι στα ανοιχτά στόματα των διψασμένων: «Ούτε το όνομα ούτε ο πυρήνας της εικόνας του Πανταγκρυνέλ δημιουργήθηκαν από τον Ραμπελαί. Το ίδιο το όνομα υπήρχε πριν απ' αυτόν και στη λογοτεχνία, ως όνομα ενός εκ των διαβόλων στις διαβολιές [diablerie: κωμικό ιντερλούδιο σε παράσταση θρησκευτικού μεσαιωνικού δράματος], και στη γλώσσα ως κοινό όνομα (ονομασία) της αρρώστιας του λάρυγγα, της απώλειας της φωνής εξαιτίας μέθης (αρρώστιας των μπεκρήδων)».

μπεκάτσες...»<sup>35</sup> Ο κατάλογος περιλαμβάνει γύρω στα σαράντα φαγώσιμα είδη.<sup>36</sup> Ο συσχετισμός ανάμεσα σε ένα χαρμόσυνο συμβάν, όπως είναι η επιστροφή του Γαργαντούα στο βασίλειο του πατέρα του, και ένα πλουσιοπάροχο γεύμα με πολλούς συνδαιτυμόνες επαναλαμβάνεται τακτικά στο μυθιστόρημα του Ραμπελαί. Για παράδειγμα, ο Γαργαντούας γεννιέται κατά τη διάρκεια ενός παλλαϊκού γλεντιού, ενώ η νίκη του Πανταγκρυέλ επί του βασιλιά Άναρχου γιορτάζεται με μια θριαμβευτική πομπή που καταλήγει σε πάνδημο γλέντι: «Κι ύστερα, εν μεγάλη θριαμβική πομπή και θεία ευθυμία, τον οδήγησαν στην πόλη, όπου άναψαν όμορφες γιορτάσιμες φωτιές σε όλες τις γειτονιές κι έστρωσαν στους δρόμους όμορφα στρογγυλά τραπέζια, γεμάτα με άφθονα φαγητά».<sup>37</sup>

Ο Μπαχτίν αποδίδει οικουμενική διάσταση στη σχέση ανάμεσα στα ευωχικά στιγμιότυπα και στην γκροτέσκα εικόνα του σώματος, το οποίο καταναλώνει άφθονες ποσότητες φαγητού και ποτού. Η βρώση και η πόση, μια από τις σημαντικότερες πράξεις του γκροτέσκου σώματος, ειδικά κατά τη διάρκεια πάνδημης γιορτής, αποτελεί για τον Μπαχτίν «συνάντηση με τον κόσμο», ακόμη και θρίαμβο του ανθρώπου επί του κόσμου.<sup>38</sup> Το γεγονός ότι αυτές οι ευωχικές εκδηλώσεις πραγματοποιούνται μετά το πέρας ενός δύσκολου εγχειρήματος είναι αυτό που τους προσδίδει νικηφόρο χαρακτήρα και τις ανάγει σε γεγονός με κοινωνική σημασία. Πράγματι, ειδικά στον *Πανταγκρυέλ*, η κατανάλωση τροφής δεν αποτελεί απλώς *πλήρωση* μιας βιολογικής ανάγκης, αλλά μετατρέπεται σε *αναπλήρωση* της ενέργειας που εκ των πραγμάτων χάνει ο άνθρωπος μοχθώντας μέσα στον κόσμο, όπως είδαμε πιο πάνω με την επικράτηση του Πανταγκρυέλ κατά του Άναρχου και το γλέντι που ακολούθησε.

Το πλούσιο φαγοπότι ως ανταμοιβή, δηλαδή ως ολοκλήρωση ενός δύσκολου εγχειρήματος, και η πλαισίωσή του από λαϊκή γιορτή είναι εικόνα που συναντάμε συχνά και στον Αριστοφάνη. Για παράδειγμα, ο Δικαιοπόλις στους *Αχαρνείς* γιορτάζει

---

<sup>35</sup> Ραμπελαί 2018: 244. Παρόμοια επισώρευση φαγητών συναντάμε και στην Έξοδο των

*Εκκλησιαζουσών*, όταν η Υπηρέτρια προσκαλεί τον Βλέπυρο και τον Χορό των γυναικών να προσέλθουν στη γιορτή για την εγκαθίδρυση του νέου καθεστώτος κοινοκτημοσύνης. Για να περιγράψει το γεύμα που θα παρατεθεί, χρησιμοποιεί μια σύνθετη λέξη που περιλαμβάνει περισσότερα από 20 φαγητά και εκτείνεται σε 7 στίχους (1169-75).

<sup>36</sup> Η συγκεκριμένη ευωχική εικόνα έρχεται σε αντίθεση με τα λιγοστά τρόφιμα που έχει στη διάθεσή του το στράτευμα του τύραννου Πικρόχολου (Ραμπελαί 2018: 222).

<sup>37</sup> Ραμπελαί 2018: 582.

<sup>38</sup> Μπαχτίν 2019: 326.



οικογενειακώς τα Διονύσια κατ' αγρόν μετά τη συνομολόγηση ιδιωτικής ειρήνης με τη Σπάρτη. Ο διάλογός του με τον στρατηγό Λάμαχο, ο οποίος ετοιμάζεται για μάχη, αντιπαραβάλλει την πενιχρή τροφή του στρατηγού με το πλούσιο γεύμα του Δικαιόπολι εν είδει σκωπτικού σχολίου για τη νοσηρή κενοδοξία των πολεμοκάπηλων (1094-1141). Στην *Ειρήνη*, ο μικρός γιος του Λάμαχου, τραγουδώντας για τον πόλεμο, θα προκαλέσει την απαρέσκεια του Τρυγαίου λίγο πριν από το γλέντι του γάμου του με την Οπώρα (1270-94). Η γαμήλια δεξίωση διευρύνεται σε λαϊκή γιορτή για την επιστροφή της ειρήνης στην Ελλάδα και την αποκατάσταση της καρποφορίας. Όπως και στον Ραμπελαί, έτσι και στους *Αχαρνείς* και στην *Ειρήνη* το φαγοπότι επιστεγάζει τις προσπάθειες των πρωταγωνιστών, αφού πραγματοποιείται προς τιμήν της ειρήνης—είτε ιδιωτικής είτε πανελληνίας—και ταυτόχρονα κυοφορεί μια νέα, ευφορική αρχή.

Η θυσία προς τιμήν των θεών πριν από κάθε σημαντικό εγχείρημα, αλλά και εν είδει παράκλησης για την ευημερία της κοινότητας, περιβάλλεται από παρόμοιες εκδηλώσεις συνευωχίας και συμποσίας.<sup>39</sup> Βέβαια, πλάι σε αυτή την εορταστική πτυχή, υπόκειται η βαθύτερη λειτουργία της θυσίας, τουλάχιστον σύμφωνα με τον μύθο, ως υπενθύμιση της υποταγής των ανθρώπων στους θεούς.<sup>40</sup> Σε κάθε περίπτωση, η διφυής συγκρότηση της ευωχικής εικόνας, που περικλείει την ολοκλήρωση του παλιού και τον ερχομό του καινούριου, μπορεί να συστοιχηθεί με την αμφίθυμη γκροτέσκα εικονοποιία, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

### 2.3 Θεσμοφοριάζουσες

Οι *Θεσμοφοριάζουσες*, ένα από τα τρία «γυναικεία»<sup>41</sup> έργα του Αριστοφάνη, αποτυπώνουν με ιδιαίτερη γλαφυρότητα τον τρόπο με τον οποίο η γκροτέσκα εικονοποιία, ως αμφίθυμη δύναμη, υποβιβάζει και παράλληλα αναβαθμίζει. Ο Newman<sup>42</sup> που, όπως έχουμε δει στην Εισαγωγή, θεωρεί ότι κακώς ο Μπαχτίν παραλείπει την αττική

---

<sup>39</sup> Σύμφωνα με τους Wilkins και Hill (2006: 83), εικάζεται ότι πλάι στους περισσότερους ναούς υπήρχε βωμός για θυσίες, αλλά και ειδικός χώρος δεξίωσης.

<sup>40</sup> Στη *Θεογονία* (535-564) ο Ησίοδος διηγείται πως ο Δίας εξοργίστηκε με τον Προμηθέα, που με δόλο έδωσε καλύτερη μερίδα κρέατος στους ανθρώπους, γι' αυτό και τους τιμώρησε παίρνοντάς τους τη φωτιά. Για την ερμηνεία του ησιόδειου μύθου, βλ. Wilkins και Hill (2006: 31).

<sup>41</sup> Τα άλλα δύο είναι η *Λυσιστράτη* (411) και οι *Εκκλησιάζουσες* (391 ή 390).

<sup>42</sup> Newman 1997: 238-9.

κωμωδία από τη διασύνδεση της λαϊκής γελαστικής κουλτούρας με συγκεκριμένα λογοτεχνικά είδη, υποστηρίζει ότι οι *Θεσμοφοριάζουσες* είναι εκείνη η αριστοφανική κωμωδία που αντικατοπτρίζει ευκρινέστερα τη δυναμική αμφιθυμία της καρναβαλικής ατμόσφαιρας. Στις *Θεσμοφοριάζουσες*, η θεσμοθετημένη γκροτέσκα ελευθεριότητα των—κατά τα άλλα σεμνών—γυναικών της Αθήνας κατά τη διάρκεια της εορτής των Θεσμοφορίων επιτρέπει να ανασηματοδοτηθεί η ικανότητα όχι μόνο της γυναίκας αλλά και του λογοτεχνικού είδους της κωμωδίας να γονιμοποιεί και να ανανεώνει, αντίστοιχα, το ανθρώπινο γένος και την τραγωδία.

Οι *Θεσμοφοριάζουσες* παραστάθηκαν μάλλον στα Μεγάλα Διονύσια το 411.<sup>43</sup> Στο έργο αυτό, ο Ευριπίδης ανησυχεί ότι οι γυναίκες έχουν συγκεντρωθεί στο Θεσμοφόριον, για να τον καταδικάσουν σε θάνατο, επειδή θεωρούν ότι τις δυσφημεί στις τραγωδίες του. Για να τον βοηθήσει, ο Συγγενής του (*Κηδεστής*) μεταμφιέζεται σε γυναίκα και παρεισφρεί στα Θεσμοφόρια, ωστόσο η παρενδυσία δεν αργεί να αποκαλυφθεί. Στην προσπάθειά του να σώσει τον Συγγενή, ο Ευριπίδης παρωδεί δικά του έργα, αλλά πετυχαίνει τον στόχο του μόνο όταν πείθει τις γυναίκες ότι δεν θα τις κακολογήσει ξανά.

Και τα τρία βασικά χαρακτηριστικά του γκροτέσκου ύφους αξιοποιούνται στη συγκεκριμένη κωμωδία: α) η αντιστροφή των έμφυλων ρόλων, καθώς όλοι οι άντρες, εκτός του Τοξότη που φρουρεί τον αιχμάλωτο Συγγενή, επενδύονται με γυναικεία ταυτότητα, άλλοι πρόσκαιρα και αναγκαστικά (Συγγενής, Ευριπίδης) και άλλοι μονίμως και εθελούσια (Αγάθων, Κλεισθένης), ενώ οι γυναίκες συμπεριφέρονται με τρόπο που αντιβαίνει στην ευπρέπεια που απαιτείται από το φύλο τους· β) ο υποβιβασμός του Συγγενή σε γυναίκα και σε αιχμάλωτο, και του Ευριπίδη σε διωκόμενο και σε γυναίκα· και γ) η υπερβολή, όπως εκφράζεται λ.χ. με την προσπάθεια του Συγγενή να κρύψει τον φαλλό του, λίγο προτού οι γυναίκες ανακαλύψουν ότι είναι άντρας (643-8) ή, ακόμη ενεργέστερα, με τη σεξουαλική του αυτοπεποίθηση.

Ο Συγγενής είναι ιδιαίτερα τραχύς όταν απευθύνεται στον Αγάθωνα (θηλυπρεπή, υποτίθεται, τραγικό ποιητή), που είναι ο πρώτος στον οποίο καταφεύγει ο Ευριπίδης για βοήθεια. Εμπαίζοντας τη γυναικεία περιβολή του Αγάθωνα, ο Συγγενής υπερτονίζει τη δική του ανδροπρέπεια (157-8), ενώ γίνεται ακόμη σκαιότερος όταν ο Αγάθων αρνείται να συντρέξει τον τραγωδό:

---

<sup>43</sup> Henderson 1998-2002: iii.444-5.

Όπως κι εσύ τα βιώνεις [τα πάθη σου], πουστάρω·

γιατί δεν άνοιξαν τον κώλο σου

με λόγια, αλλά με πράξεις

δυο πιθαμές.

(200-1)

Στον Πανταγκρυέλ, αντίστοιχος φορέας γκροτέσκας έκφρασης με σεξουαλική χροιά είναι ο Πανούργος. Η ερωτική πρόσκληση που απευθύνει στη γυναίκα που ερωτεύεται (κεφ. 21) σωματοποιεί βάνανυσα υψηλές έννοιες όπως ο έρωτας και η αναπαραγωγή:

«Κυρά μου, θα ήταν ιδιαιτέρως χρήσιμο για όλο το πολίτευμα, τερπνό για εσάς, έντιμο για το σόι σας και αναγκαίο για μένα, να σας βατέψει το γένος και η σπορά μου. Και καταλάβετε το, γιατί η δοκιμή θα σας το αποδείξει».<sup>44</sup>

Όσο εκείνη τον αγνοεί, τόσο πιο σκαιά γίνεται η γλώσσα του: «Κυρά μου, μάθε πως είμαι τόσο τσιμπημένος μαζί σου που μήτε μπορώ να κατουρήσω, μήτε και να χέσω»<sup>45</sup> και, λίγο πιο κάτω, «Ορίστε (κι έδειχνε τη μακριά του πεοδόχη) να ο μαστρο-ψώλαρος [voici maître Jean Chouart] που ζητάει κονάκι».<sup>46</sup>

Ο Πανούργος και ο Συγγενής συγκλίνουν ως προς τον υποβιβασμό της ερωτικής επιθυμίας στο σωματικό επίπεδο, αλλά στις *θεσμοφοριάζουσες* το γκροτέσκο γίνεται ακόμη πιο έντονο μέσα από την αντιστροφή των ρόλων. Στην πορεία του έργου, ο Συγγενής είναι εκείνος που κινδυνεύει να υποστεί σεξουαλική βία (1123-4), και όχι ο Αγάθων, τον οποίον είχε εμπαιξεί ανελέητα ως θηλυπρεπή (130-45). Πάντως, κάθε απειλή σεξουαλικής βίας μένει μετέωρη, ενώ η μοναδική ερωτική συνεύρεση που πραγματοποιείται κατά τη διάρκεια του έργου εμπλέκει τον Τοξότη και την Ελάφιον, τη χορεύτρια-δόλωμα. Όπως θα δούμε, αυτή η συνεύρεση επιτρέπει τη λήξη της αιχμαλωσίας του Συγγενή, ενώ η γόνιμη κωμικότητά της έρχεται σε αντίστιξη με τις άγονες προσπάθειες απόδρασης που προηγούνται, όταν παριστάνονται (παρα)τραγικές σκηνές από την εργογραφία του Ευριπίδη.

---

<sup>44</sup> Ραμπελαί 2018: 521.

<sup>45</sup> Αυτόθ. 524.

<sup>46</sup> Αυτόθ. 527.

Η γονιμότητα στην οποία απολήγει το γκροτέσκο κωμικό στις *Θεσμοφοριάζουσες* έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς εκφράζεται στο πλαίσιο των Θεσμοφοριών,<sup>47</sup> θρησκευτικής εορτής αφιερωμένης στην επανένωση της Δήμητρας, θεάς της γονιμότητας, με την κόρη της, Περσεφόνη. Πράγματι, οι αναγεννητικές ικανότητες του γκροτέσκου αναδεικνύονται στο τέλος του έργου, όταν ο Συγγενής επιστρέφει αισίως στη γυναίκα του και ο Ευριπίδης έρχεται σε συνεννόηση με τις γυναίκες, κάτι που του εξασφαλίζει ότι θα συνεχίσει να γράφει, αλλά χωρίς να τις κατηγορεί. Προτού επιτευχθεί η ανανέωση, το γκροτέσκο δεν αποδυναμώνει μόνο τα όρια ανάμεσα στο αρσενικό και το γυναικείο φύλο, αλλά και τις διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στην τραγωδία και την κωμωδία. Πιο κάτω, θα δούμε πώς καταλύονται αυτές οι διαχωριστικές γραμμές.

Στο σύμπαν των *Θεσμοφοριαζουσών*, η αντιπαραβολή ανδρών και γυναικών είναι άμεσα συνδεδεμένη με το τοπογραφικό επίπεδο και, κατ' επέκταση, με τον θρησκευτικό χώρο: ο Συγγενής, μεταμφιεσμένος σε γυναίκα, διεισδύει στην επικράτεια των γυναικών, δηλαδή στο Θεσμοφόριον, που είναι άβατο για τους άντρες. Ωστόσο, φαίνεται ότι η έμφυλη αντιπαραβολή συστοιχίζεται με μια σύγκριση ανάμεσα στα δραματικά είδη της τραγωδίας και της κωμωδίας. Αιχμάλωτος των γυναικών, ο Συγγενής μηχανεύεται διάφορους τρόπους για να αποδράσει, αντλώντας έμπνευση από τέσσερις τραγωδίες του Ευριπίδη: παρωδεί τη σκηνή της απαγωγής του βρέφους στον *Τήλεφο*, αρπάζοντας εν αγνοία του ένα ασκί με κρασί (688-764), και έπειτα προσπαθεί να ειδοποιήσει τον τραγωδό να προστρέξει σε βοήθειά του κατά τον τρόπο του Παλαμήδη (769-784). Στη συνέχεια, υιοθετώντας ξανά γυναικεία ταυτότητα, υποδύεται την Ελένη (855-923) και την Ανδρομέδα (1008-1132) από τις ομώνυμες τραγωδίες, με τον Ευριπίδη να υποδύεται αντίστοιχα τον Μενέλαο και τον Περσέα. Στην παρατραγική αυτή σκηνή των *Θεσμοφοριαζουσών* αντιστρέφεται η κατάληξη των παρωδούμενων τραγωδιών, στις οποίες τόσο η Ελένη όσο και η Ανδρομέδα δραπετεύουν, σε αντίθεση με τον Συγγενή που παραμένει αιχμάλωτος, παρά τη θεαματική αλλά αποτυχημένη τελευταία απόπειρά του να αποδράσει, κατά την οποία ο Ευριπίδης/Περσέας εμφανίζεται κυριολεκτικά από

---

<sup>47</sup> Τα Θεσμοφόρια, που οφείλουν το όνομά τους στη «Θεσμοφόρο» Δήμητρα, η οποία έθεσε νόμους (θεσμούς) για το πώς οι άνθρωποι όφειλαν να εξασφαλίζουν την τροφή τους, γιορτάζονταν από τις 11 μέχρι τις 13 του Πυανοψιώνος μηνός (τέλη Οκτωβρίου ή αρχές Νοεμβρίου). Διαρκούσαν επί τρεις ημέρες, οι οποίες ονομάζονταν Άνοδος, Νηστεία και Καλλιγένεια αντίστοιχα. Μόνο οι έγγαμες Αθηναίες συμμετείχαν στα Θεσμοφόρια. Οι *Θεσμοφοριάζουσες* εκτυλίσσονται κατά την ημέρα της Νηστείας, που μνημονεύει τη νηστεία της Δήμητρας σε ένδειξη πένθους για την απαγωγή της Κόρης.

μηχανής, δηλαδή κρεμασμένος από τον γερανό μέσω του οποίου εμφανίζονταν στη σκηνή θεότητες.

Σε μια διαστρωματική ανάλυση του έργου, η Tzanetou εξηγεί γιατί ο διακειμενικός διάλογος των *Θεσμοφοριαζουσών* με τις προαναφερθείσες τραγωδίες του Ευριπίδη αποτελεί αναγνώριση της προσφοράς των γυναικών στη γονιμότητα, όχι μόνο της πόλης, αλλά και του δράματος γενικότερα. Η διάσωση του Συγγενή, καθώς πραγματοποιείται στο πλαίσιο της γιορτής των Θεσμοφορίων, παραβάλλεται προς τη διάσωση της Περσεφόνης από την Δήμητρα, που είχε ως αποτέλεσμα την αναγέννηση της φύσης. Αφού όμως η διάσωση του Συγγενή δεν επιτυγχάνεται μέσω της (παρα)τραγωδίας αλλά της κωμωδίας, δηλαδή με την κωμική αποπλάνηση του Τοξότη κατ' εντολήν του Ευριπίδη, φαίνεται να υποδηλώνει την ανανέωση της τραγωδίας μέσα από τη γόνιμη επαφή της με την κωμωδία:

«Μέχρι το τέλος του έργου, αυτό που φανερώνει η ανδρική παρενδυσία δεν είναι το πόσο εύκολο είναι να γίνεις γυναίκα, αλλά πόσο ουσιαστικός είναι ο ρόλος των γυναικών στην κωμωδία—όχι μόνο για την πρόκληση γέλιου, αλλά και για τη βασική λειτουργία της κωμωδίας: να επιβεβαιώνει και να διατρανώνει τη συνέχιση της ανθρώπινης ζωής».<sup>48</sup>

Η σκηνή της διαπαρώδησης της *Ανδρομέδας* χαρακτηρίζεται επίσης από την γκροτέσκα αισχρολογία του Τοξότη. Πέραν από την κωμική στόχευση, η αισχρολογία εντάσσεται λειτουργικά στην πλοκή, αφού προετοιμάζει τη λύση της αιχμαλωσίας του Συγγενή με το κωμικό εύρημα της θελκτικής χορεύτριας που θα παρασύρει τον Τοξότη εκτός σκηνής.<sup>49</sup> Ωστόσο, η αισχρολογία δεν είναι ίδιον των ανδρών στο έργο. Αναπαριστώντας το κλίμα της δεύτερης ημέρας των Θεσμοφορίων, κατά την οποία οι γυναίκες επιδίδονταν σε άσεμνες συμπεριφορές, λεκτικές και χειρονομιακές, η Κρίτυλλα καταριέται εκ μέρους των γυναικών οποιονδήποτε αποκαλύψει γυναικείες απρέπειες, όπως είναι η μοιχεία, η δωροδοκία εραστών, η απιστία κ.ά. (331-351).<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Tzanetou 2002: 331.

<sup>49</sup> Η Tzanetou (Αυτόθ. 339 και 351) επισημαίνει ότι η κωμική χυδαιότητα που χαρακτηρίζει τη διαπαρώδηση της *Ανδρομέδας* σηματοδοτεί, στην επαναγραφή του μύθου, τη μετάβαση από τη Νηστεία στην Καλλιγένεια, αλλά και από την τραγωδία στην κωμωδία.

<sup>50</sup> Η τελετουργική αισχρολογία, σύμφωνα με την Brumfield (1996: 6), συνδέεται με την προώθηση της γονιμότητας στο πλαίσιο του μύθου από τον οποίο έλκει την καταγωγή της η γιορτή των Θεσμοφορίων:

Ο συσχετισμός της σεξουαλικής λέξης ή του σεξουαλικού συμβόλου με τη γονιμότητα περιγράφεται διεξοδικά από τον Μπαχτίν<sup>51</sup> με αφορμή τη δήλωση του αδελφού Ιωάννη του Λιανιστή (Frère Jean d'Entommeurs) προς τους προσκυνητές, που άφησαν τις γυναίκες τους μόνες, ότι η σκιά του καμπαναριού είναι γονιμοποιός: «Βλογιά να με κόψει, αν στο γυρισμό σας δεν τις βρείτε γκαστρωμένες, γιατί η σκιά ενός καμπαναριού και μόνο είναι γονιμοποιός».<sup>52</sup> Ο αδελφός Ιωάννης, ένα από τα πιο ανορθόδοξα και ασυμβίβαστα πρόσωπα στον *Γαργαντούα*, έχει ήδη συστηθεί στον αναγνώστη ως ο άνθρωπος που, όταν οι εχθροί εισέβαλαν στο αμπέλι του μοναστηριού και άρχισαν να το τρυγούν, έπεσε πάνω τους με ορμή και τους κατατρόπωσε, ενώ στο μεταξύ οι άλλοι καλόγεροι έψελναν τρομαγμένοι. Ως «ενσαρκωμένη παραβολή που κηρύττει την έμπρακτη αρετή αντί της λεκτικής ευλάβειας»,<sup>53</sup> ο Ιωάννης αξιοποιεί το φαλλικό σχήμα του καμπαναριού προκειμένου να σκιαγραφήσει την γκροτέσκα εικόνα της σωματοποίησης του αντικειμένου, την εξύψωση του καμπαναριού από αδρανές, ψευδευβλαβές σύμβολο σε γονιμοποιό φαλλό.

## 2.4 Αλληλενέργεια θεάματος και θεατών

Η αναγεννητική δύναμη του γκροτέσκου κωμικού, όπως αναδεικνύεται μέσα από τα στιγμιότυπα που έχουμε παραθέσει σε αυτή την ενότητα, δεν συνδέεται μόνο με τη θετική μεγέθυνση και την εμπλουτιστική υπονόμηση των ορίων ανάμεσα σε αρχετυπικά δίπολα, όπως αρσενικό-θηλυκό και τραγωδία-κωμωδία, αλλά ενέχει άλλη μία διάσταση που διέπει τόσο τις *Θεσμοφοριάζουσες* όσο και το ραμπελαισιανό έργο: την αυτοαναφορικότητα. Αναλύοντας τη λαϊκή κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, ο Μπαχτίν τονίζει ότι το καρναβάλι δεν αποτελεί θεατρική παράσταση: δεν προϋποθέτει ειδικά διαμορφωμένη σκηνή, συγκεκριμένους ηθοποιούς και πολλαπλάσιους θεατές. Η θεατρικότητά του εκφράζεται μεν ως αντίθεση προς την επίσημη, κανονική ζωή, αλλά δεν λειτουργεί ξεχωριστά από αυτήν· χωρίς να αποτελεί

---

«Η χρήση σεξουαλικής γλώσσας ή συμπεριφοράς φαίνεται να έχει μαγική λειτουργία στις γονιμικές τελετουργίες. Η θεά εγκαταλείπει τη θλίψη της και επιτρέπει την αναγέννηση της γεωργίας. Ο μύθος εμπεριέχει υπόρρητα τη μαγική ιδέα ότι οι λέξεις έχουν δύναμη και ότι οι σεξουαλικές λέξεις έχουν τη δύναμη να προκαλούν γονιμότητα».

<sup>51</sup> Μπαχτίν 2019: 360-3.

<sup>52</sup> Ραμπελαί 2018: 278.

<sup>53</sup> Screech 2006: 292.

αμιγώς παραστατική μορφή, το καρναβάλι πραγματώνεται ως παράλληλη, μη κανονική ζωή στα πλαίσια μιας ιδιαίτερης «δικοσμίας»<sup>54</sup> που κυοφορεί αλλαγή και ανανέωση. Όσοι συμμετέχουν στην καρναβαλική γιορτή συμμετέχουν στην αμφισβήτηση του αμετάλλακτου, είτε αυτό υπαινίσσεται την κρατική είτε τη θρησκευτική εξουσία. Όπως ο λόγος, η κίνηση, οι χειρονομίες μετασχηματίζονται, στο καρναβάλι, για να προσλάβουν νέα νοήματα, έτσι και ο κόσμος ως σύνολο φαίνεται ότι μπορεί να υποβληθεί σε μεταβολή και αναθεώρηση.

Με ανάλογο τρόπο, το αρχαίο δράμα που παριστάνεται στο υπαίθριο θέατρο του Διονύσου, σε φυσικό φως, δεν ευνοεί κάποιον αυστηρό διαχωρισμό ανάμεσα στην ορχήστρα και το «κοῖλον». Ο Liapis επισημαίνει ότι ο λεγόμενος «τέταρτος τοίχος», που χωρίζει νοερά το κοινό από τη σκηνή, αίρεται στην περίπτωση του αρχαίου δράματος χάρη σε συγκεκριμένους παράγοντες που ενισχύουν το αίσθημα συλλογικής ταυτότητας στη δημοκρατική Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. Για παράδειγμα, η αμφιθεατρική διάταξη των θεατών γύρω από το κυκλικό σχήμα της ορχήστρας επιτρέπει τη θέαση των δρώμενων αλλά και την οπτική επαφή των θεατών μεταξύ τους. Επίσης, ο θεσμός των Μεγάλων Διονυσίων επιχορηγείται από το κράτος, και κάθε παράσταση υλοποιείται από Αθηναίους πολίτες, οι οποίοι (ιδίως στην περίπτωση του Χορού) δεν ήταν κατ' ανάγκην επαγγελματίες του θεάτρου.<sup>55</sup>

Στην περίπτωση των *θεσμοφοριαζουσών*, η συμμετοχή του κοινού στα δρώμενα είναι ακόμη πιο σύνθετη, καθώς η συγκεκριμένη κωμωδία περιέχει σκηνές εγκιβωτισμένου θεάτρου, δηλαδή τη διαπαρώδηση τραγωδιών του Ευριπίδη, αλλά επίσης και τη φαρσική επαναγραφή του τελετουργικού των Θεσμοφοριών. Η επίσημη επίκληση στους θεούς (331-4) και οι αρχαιρεσίες σε σοβαρό ύφος (372-4) πριν από την έναρξη της συνέλευσης των γυναικών με θέμα την τιμωρία του Ευριπίδη υπονομεύονται αμέσως μετά, όταν οι γυναίκες διαμαρτύρονται, σε καθομιλούμενη γλώσσα, για τον αντίκτυπο που έχει στην καθημερινότητά τους ο τρόπος με τον οποίο τις απεικονίζει ο τραγωδός. Η ιδέα ότι η δυσμενής παρουσίαση των γυναικών στις τραγωδίες του Ευριπίδη δυσχεραίνει τόσο πολύ την καθημερινότητα των γυναικών, ώστε αποφασίζουν να τον καταδικάσουν σε θάνατο, δεν υλοποιείται μόνο ως κωμική μεγέθυνση, αλλά και υπαινίσσεται παράλληλα την πορώδη σύσταση τόσο του θεάτρου ως τεχνήματος, όσο και του εξωθεατρικού

---

<sup>54</sup> Μπαχτίν 2019: 7.

<sup>55</sup> Βλ. σχετικά: Liapis στο Harrison & Liapis (επιμ.) 2013: 10.

περικειμένου, που επιτρέπει μια διαδικασία αμοιβαίας ώσμωσης ανάμεσα στο θέατρο και την πραγματικότητα.

Αυτή καθεαυτή η δομή του τελετουργικού των Θεσμοφορίων ενέχει στοιχεία θεατρικότητας, τα οποία επιτελούνται στα πλαίσια μιας θεατρικής παράστασης με τίτλο *Θεσμοφοριάζουσες*, η οποία επιτρέπει στο ανδρικό κοινό πρόσβαση (διασκευασμένη επί το κωμικότερον) σε μια αποκλειστικά γυναικεία θρησκευτική εκδήλωση που απορρέει από έναν αρχαίο μύθο για τη γονιμότητα. Είναι τόσο πλούσια η διαστρωμάτωση της συγκεκριμένης κωμωδίας, και τόσο πολύσημη η γκροτέσκα εικονοποιία των επί σκηνής δρώμενων, που η θεατρική της πραγμάτωση μπορεί κάλλιστα να ενταχθεί στην πληθωρική καρναβαλική ατμόσφαιρα που διέπει τον *Γαργαντούα* και τον *Πανταγκρυέλ*. Τόσο ο Αριστοφάνης, όσο και ο Ραμπελαί, εκμεταλλεύονται τη θεσμοθετημένη ελευθεριότητα που, σε μια ιστορικά προσδιορισμένη κοινωνία, εκφράζεται ως υποβιβασμός, αντιστροφή της ιεραρχίας ή υπερβολή, προκειμένου να αναδείξουν την ικανότητα του γκροτέσκου κωμικού να κυοφορεί ψήγματα ανανέωσης μέσα από την ευφάνταστη σύγκρουση αντιστικτικών προοπτικών.



# Κεφάλαιο 3

## Η Πολιτική Δυναμική της Ουτοπίας

### 3.1 Υπέρβαση των Ανθρώπινων Ορίων

Είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο ότι μία από τις λειτουργίες του γκροτέσκου σώματος σε κωμικά συγκείμενα είναι να προτείνει μια εναλλακτική θέαση του κόσμου, με όχημα την αναστολή ή κατάλυση των ορίων ανάμεσα σε ανθρώπους, ζώα και τον περιβάλλοντα κόσμο. Τόσο η αριστοφανική κωμωδία, όσο και το ραμπελαισιανό έργο αξιοποιούν αυτή τη ρευστότητα προκειμένου να αποδώσουν στους ήρωές τους ικανότητες που υπερβαίνουν τα συμβατικά ανθρώπινα όρια και μεταφέρουν τη δράση σε φανταστικούς τόπους. Στον Ραμπελαί, το φανταστικό στοιχείο είναι εκ των πραγμάτων διαρκώς παρόν, καθώς οι βασικοί πρωταγωνιστές είναι δύο γίγαντες που όχι μόνο επισκέπτονται αλλά επίσης, στην περίπτωση του Γαργαντούα, εγκαθιδρύουν και ενισχύουν οικονομικά αντισυμβατικούς τόπους, όπως είναι το Μοναστήρι του Θελήματος. Στο έργο του Αριστοφάνη, ενδεικτικό παράδειγμα ουτοπικού σκηνικού είναι η Νεφελοκοκκυγία, η ουρανούπολη που ιδρύουν στους *Όρνιθες* (414 π.Χ.) δύο δυσσαρεστημένοι Αθηναίοι, ο Πεισέταιρος και ο Ευελπίδης.

### 3.2 *Όρνιθες*

Η Νεφελοκοκκυγία χαρακτηρίζεται σε μεγάλο βαθμό από την αντίθεσή της στους νόμους που διέπουν την Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αι. Ο Κορυφαίος των *Όρνιθων* συνοψίζει αυτή την αντίθεση σε δύο στίχους: *ὄσα γὰρ ἐνθάδ' ἐστὶν αἰσχρὰ τῷ νόμῳ κρατούμενα / ταῦτα πάντ' ἐστὶν παρ' ἡμῖν τοῖσιν ὄρνισιν καλά.* (755-6). Αυτό που θεωρείται υποτιμητικό, επιλήψιμο έως και εγκληματικό στην Αθήνα —λ.χ. το να κακοποιείς τον πατέρα σου, να είσαι δραπετής, δούλος, προδότης της πόλεως— αποκαθαίρεται στην πολιτεία των πουλιών.

Το στίγμα του δραπετή θεωρείται καλλωπιστικό γνώρισμα, ο δούλος μπορεί να πολιτογραφηθεί, ο προδότης της πόλεως μπορεί να «εκπερδικίσει», δηλαδή να ξεφύγει σαν πέρδικα (757-68). Τα φτερά των πουλιών γίνονται συνώνυμα της προσωπικής ελευθερίας, το μέσον για να ικανοποιηθεί ανενδοίαστα η επιθυμία, λ.χ. για να πετάξει κάποιος στην ερωμένη του χωρίς να γίνει αντιληπτός από τον σύζυγό της (793-6). Ως προβολή μιας ευδαιμονικής πολιτείας χωρίς ηθικούς περιορισμούς, αυτή καθεαυτή η δημιουργία της Νεφελοκοκκυγίας ενέχει πολιτική χροιά, έστω και αν οι ιδρυτές της είχαν ξεκινήσει με λιγότερο μεγαλεπήβολα σχέδια: να βρουν έναν *τόπον άπράγμονα* (44), όπου θα ζούσαν απαλλαγμένοι από τις δικαστικές διαμάχες που ταλάνιζαν τη γενέτειρά τους.

Το ερώτημα που θα μας απασχολήσει σε αυτή την ενότητα είναι αν η κατασκευή μιας ουτοπικής συνθήκης, μέσα από την οποία διακωμωδείται η πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα, μπορεί να προσλάβει πολιτικές προεκτάσεις —αν δηλαδή μπορεί να οδηγήσει σε αναθεώρηση καθιερωμένων πρακτικών— ή αν προβάλλεται απλώς ως μια φαντασιακή, εύθυμη παρένθεση στην κανονική ροή των πραγμάτων, χωρίς πρόθεση να αμφισβητηθεί σοβαρά η καθεστηκυία πολιτική τάξη.

Ο Dover δεν εντοπίζει ανατρεπτική δυναμική στην πολιτική σάτιρα του Αριστοφάνη. Υποστηρίζει ότι, υποτιμώντας μορφές που είναι επενδυμένες με κύρος, όπως είναι οι θεοί, οι στρατηγοί, οι πολιτικοί και οι διανοούμενοι, ο Αριστοφάνης εκμεταλλεύεται απλώς ένα μέσο ψυχολογικής ενίσχυσης του ατόμου απέναντι στην εξουσία. Παράλληλα, αφού αυτή η υποτίμηση εκφράζεται συχνά με γλωσσική ελευθεριότητα, λ.χ. με κοπρολογικές λέξεις, ισοδυναμεί κατά κάποιον τρόπο με «θεμιτή» (καθότι ακίνδυνη) παραβίαση κοινωνικών περιορισμών που αποτελούν προϋπόθεση για την αρμονική συνύπαρξη των ανθρώπων σε μια πολιτισμένη πολιτεία.<sup>56</sup> Για τον Dover, το εξωπραγματικό στοιχείο της αριστοφανικής κωμωδίας διακωμωδεί την πραγματικότητα και προκαλεί ευθυμία, χωρίς όμως να υπονοεί κάποια ανάγκη αναδιάρθρωσης των πολιτικών και κοινωνικών δομών: «Πρακτικά ερωτήματα όπως αυτά που θα παρουσιάζονταν αν η φαντασία επρόκειτο να μεταφραστεί σε πραγματικότητα, δεν είναι ευπρόσδεκτα παρά μόνο στο μέτρο που επιτρέπει την κωμική τους εκμετάλλευση».<sup>57</sup> Συμπεραίνει λοιπόν ότι η επινόηση εξωπραγματικών καταστάσεων είναι ένα από τα συμβατικά συστατικά του κωμικού

---

<sup>56</sup> Λόγου χάρη, ο ενήλικας άνθρωπος δεν μπορεί να απολαμβάνει την κένωση δημοσίως, όπως όταν ήταν μικρός, μπορεί όμως να γελάει με την ηχηρή εκτόνωση των εντέρων επί σκηνής, παίρνοντας έμμεσα εκδίκηση από την κοινωνία για τον περιορισμό που του έχει επιβάλει (Dover 2005: 69).

<sup>57</sup> Dover 2005: 69.

είδους, ανάλογο με τις σφοδρές προσωπικές επιθέσεις (*όνομαστί κωμωδεῖν*) και την αισχρολογία. Υπό αυτό το πρίσμα, ο Dover βλέπει, λ.χ., στους *Αχαρνεῖς* περισσότερο «μια φαντασία εδραιωμένη στον απόλυτο εγωισμό»<sup>58</sup> παρά κάποια πολεμική υπέρ της ειρήνης, ενώ επισημαίνει ότι στους *Ιππείς* κυριαρχεί η ηθικολογία μάλλον παρά η επιδίωξη οποιασδήποτε δομικής αλλαγής.<sup>59</sup> Ιδιαίτερα μάλιστα στους *Όρνιθες*, την κωμωδία που θα μας απασχολήσει σε αυτή την ενότητα, ο Dover δεν διακρίνει κανέναν πολιτικό υπαινιγμό.<sup>60</sup>

Ο Λιαπής διαφωνεί με την άποψη του Dover ότι το προσωπικό σκώμμα αποτελούσε μέσο εκτόνωσης του μέσου Αθηναίου κατά της εξουσίας, καθώς η αιχμηρή σάτιρα δεν απευθυνόταν μόνο σε εξέχουσες προσωπικότητες, αλλά και σε απλούς πολίτες, όπως λ.χ. ο Κλεώνυμος, που στους *Όρνιθες* διακωμωδεῖται ως λαίμαργος, λιποτάκτης (289-290) και λιγόψυχος (1473-4).<sup>61</sup> Μάλιστα, προσθέτει, κάποια σκώμματα ήταν επινοημένα, πράγμα που σημαίνει ότι, ούτως ή άλλως, δεν θα μπορούσαν να έχουν απτά αποτελέσματα· απλώς συγκαταλέγονταν στα τυπικά μέσα πρόκλησης του γέλιου. Ο Λιαπής επισημαίνει επίσης μια διαφορετική λειτουργία της πολιτικής σάτιρας στην αρχαία κωμωδία, η οποία συνδέεται με την πρακτική των κωμωδιογράφων να αξιοποιούν θέματα με τα οποία δεν καταπιάνονται οι τραγικοί ποιητές, προκειμένου να εδραιώσουν το είδος που υπηρετούν ως το αντίθετο της τραγωδίας. Έτσι, πέρα από την πολιτική σάτιρα, οι κωμικοί ποιητές επιστρατεύουν και άλλα χαρακτηριστικά που προσιδιάζουν στην κωμωδία, όπως είναι το προσωπικό σκώμμα, η παρατραγωδία, αστεία που απορρέουν από τις σωματικές λειτουργίες κ.ά., για να αποδείξουν ότι, παρόλο που η κωμωδία εντάχθηκε στο πρόγραμμα των Μεγάλων Διονυσίων περίπου μισό αιώνα μετά την τραγωδία, εντούτοις διέθετε τα κατάλληλα μέσα για να οικειοποιηθεί και να επανεγγράψει το σοβαρό ύφος εκείνης σε κωμικό πλαίσιο.<sup>62</sup>

Στο τέλος των *Όρνιθων*, οι θεοί υποτάσσονται στο θέλημα του Πεισέταιρου, πράγμα που σηματοδοτεί μια αντιστροφή των ιεραρχικών δομών, η οποία μπορεί να συστοιχηθεί με την πρόσκαιρη και φευγαλέα επικράτηση της ανθρώπινης επιθυμίας στο καρναβαλικό σύμπαν. Αυτή ακριβώς η προοπτική της αναγέννησης που περιέχει η αντικατάσταση και

---

<sup>58</sup> Dover 2005: 130.

<sup>59</sup> Αυτόθ. 172.

<sup>60</sup> Αυτόθ. 204.

<sup>61</sup> Λιαπής 2019: 5.1.3.

<sup>62</sup> Αυτόθ. 5.1.5.

ο υποβιβασμός κάθε εξουσιαστικής αρχής, αυτή η εν δυνάμει ανανέωση της καθιερωμένης τάξης πραγμάτων, επιτρέπει μια πρόσθετη ερμηνεία της ουτοπίας ως χώρου μέσα στον οποίο μπορούν όντως να αναπτυχθούν ιδέες, φανταστικές και συχνά αντιφατικές, που ανασηματοδοτούν δημιουργικά την πραγματικότητα.

Η Νεφελοκοκκυγία που περιγράφει ο Αριστοφάνης στους *Όρνιθες* είναι μια πολιτεία ανάμεσα στη γη και στον ουρανό, όπου κάποιοι άνθρωποι συμβιώνουν ειρηνικά με τα πουλιά, τα οποία στο τέλος υποτάσσονται σε αυτούς. Ως (ατομικιστική) ουτοπία, προσφέρει σε αφθονία τα συστατικά μιας ηδονικής σωματικής ζωής —φαγητό, ποτό, σεξ, απόλυτη ελευθερία— που υπό κανονικές συνθήκες θα ήταν απρόσιτα στους ιδρυτές της.<sup>63</sup> Ο Πεισέταιρος, ιθύνων νους της Νεφελοκοκκυγίας, ενσαρκώνει το γκροτέσκο ως άνθρωπος-πουλί που διακατέχεται από ερωτικές ορμές: απειλεί να βιάσει την Ίριδα, απεσταλμένη του Δία (1253-4) και, ως αντάλλαγμα για να μεσολαβήσει ώστε να συμφιλιωθούν τα πουλιά με τους θεούς, απαιτεί να παντρευτεί τη νεαρή Βασίλεια, οικονόμο του Δία (1634-5). Ωστόσο, πολύ πιο συναρπαστική από την ασύδοτη, αλαζονική συμπεριφορά του Πεισέταιρου είναι η επίδραση που ασκεί η ίδρυση της Νεφελοκοκκυγίας στους κατοίκους της γης. Αφού διαδοθεί η φήμη της μετέωρης πολιτείας, έρχεται Κήρυκας από όλα τα επίγεια έθνη, με χρυσό στεφάνι για τον Πεισέταιρο, και ανακοινώνει ότι πλέον οι άνθρωποι «ορνιθομανούν» (1284), μιμούνται τα πουλιά στις συνήθειές τους, και φτάνουν σε σημείο να αυτοπροσδιορίζονται με ονόματα πουλιών:

τώρα αλλάξαν,  
πουλομανία τούς βρήκε, είν' η χαρά τους  
τρόπους πουλιών να ξεσηκώνουν σε όλα.  
Μύγες σα χάφτουν τα πουλιά πετώντας,

---

<sup>63</sup> Περιγραφές ενός φανταστικού μέρους όπου όλα τα αγαθά προσφέρονται δωρεάν και σε αφθονία απαντούν συχνότερα, σύμφωνα με τον Olson (2007: 99), σε σωζόμενα αποσπάσματα από έργα άλλων κωμικών ποιητών, και όχι τόσο του Αριστοφάνη. Για παράδειγμα, στους *Πέρσες* του Φερεκράτη (απ. 137 Kassel-Austin), γίνεται λόγος για ένα μέρος όπου δεν θα υπάρχει πια χρεία για γεωργικά εργαλεία, καθώς στους δρόμους θα ρέουν ποτάμια από ζωμό και ψωμί, θα βρέχει κρασί κ.ο.κ. Ο λαϊκός μύθος της ουτοπικής χώρας (Schlaraffenland, Land of Cockaigne, Pays de Cocagne κ.ά.), στην οποία προσφέρεται κάθε άνεση και ηδονή αβρόχοις ποσίν, ήταν πολύ διαδεδομένος και στη μεσαιωνική Ευρώπη. Στο ραμπελαισιανό Μοναστήρι του Θελήματος, πάντως, η ουτοπία συνίσταται πιο πολύ στην επίτευξη απόλυτης ατομικής ελευθερίας παρά στην άφθονη τροφή: είναι ενδεικτικό το ότι η κουζίνα απουσιάζει από την κατά τα άλλα λεπτομερή περιγραφή των εγκαταστάσεών του.

χαζεύουνε κι αυτοί και χάφτουν μύγες·  
στο δάσκαλο όλοι στέλνουν τα παιδιά τους  
κι όπως σκαλίζουν οι όρνιαθες το χώμα,  
κι αυτά ορνιαθοσκαλίσματα μαθαίνουν.  
Απ' τη μεγάλη αυτή πουλομανία  
ονόματα πουλιών πολλοί έχουν πάρει.  
Μέσα στ' αλώνι κάποιας Φιλομήλας  
με την Παγόνα χόρευε ο Περδίκης·  
κι έξυπνοι και κουτοί πουλιά έχουν γίνει,  
εκείνοι είναι ξεφτέρια, ετούτοι μπούφοι.  
Πουλομανία! Κι όσα τραγούδια λένε,  
γεμάτα από πουλιά· σου τραγουδάνε  
τη «γερακίνα», το «άσπρο περιστέρι»,  
σειούνται οι κοπέλες ίδιες σουσουράδες  
κι αλλάζουνε φιλιά σαν τα τρυγόνια. (1283-1307)

Η εικόνα είναι κωμική, και η εκτύλιξη της πλοκής θα γίνει κωμικότερη με τις αλλεπάλληλες, αξιολύπητες εκκλήσεις διάφορων τυχοδιωκτών να πολιτογραφηθούν πολίτες της Νεφελοκοκκυγίας, αλλά και τις απανωτές αρνήσεις του Πεισέταιρου να τους εξυπηρετήσει. Ωστόσο, το γεγονός ότι η ίδρυση της Νεφελοκοκκυγίας είχε τόσο ισχυρό αντίκτυπο στη ζωή των ανθρώπων, ώστε από διώκτες των πουλιών να μεταταστραφούν σε μιμητές τους, υπαινίσσεται ότι η κωμική διάσταση της ουτοπίας ενέχει μια μεταρρυθμιστική δυναμική. Στο τέλος, άνθρωποι, θεοί και πουλιά συνυπάρχουν σε μιαν απίθανη συνθήκη από την οποία όλοι έχουν κάτι να κερδίσουν: οι θεοί μπορούν ξανά να δέχονται τις θυσίες των θνητών και να πηγαινοέρχονται ανενόχλητοι στη γη· οι άνθρωποι δεν ανησυχούν πια μήπως τα πουλιά βλάψουν τα σπαρτά και τους καρπούς των δέντρων τους· και τα πουλιά αποκτούν ρυθμιστικό ρόλο και στις τρεις επικράτειες, τη γη, τον ουρανό και τους αιθέρες, ενισχύοντας, με την παντοκρατορία τους, την εικόνα της ουτοπίας.<sup>64</sup>

Το ουτοπικό τέλος των *Ορνίθων*, που ολοκληρώνονται με μια ευωχική εκδήλωση οικουμενικής γιορτής, διατρανώνει ένα ιδιαίτερο είδος ελευθερίας: όχι την ελευθερία ως

---

<sup>64</sup> Η παντοκρατορία των πουλιών απηχεί τα «ισόμοιρα βασίλεια» των τριών αδελφών θεών, του Δία, του Ποσειδώνα και του Άδη, στους ουρανοίς, τις θάλασσες και τον Κάτω Κόσμο αντίστοιχα· βλ. *Ιλιάδα* (Ο 187-93). Η φράση «ισόμοιρα βασίλεια» (189) προέρχεται από τη νεοελληνική μετάφραση του Ι. Πολυλά.

αφηρημένη, υπερβατική έννοια, ούτε την ελευθερία που κατακτήθηκε διά παντός, αλλά την ελευθερία που διαρκώς εκκρεμεί, προσανατολισμένη καθώς είναι σε ένα ανολοκλήρωτο μέλλον. Με την έννοια της ανοιχτής προοπτικής, η ουτοπική ελευθερία που παρουσιάζεται στους *Όρνιθες* αποτελεί κατά κάποιον τρόπο μια πολιτική επιλογή.

### 3.3 Η πολιτική διάσταση στον Ραμπελαί

Ο βαθμός στον οποίο το κωμικό στοιχείο ενέχει πολιτική στόχευση έχει απασχολήσει και τους μελετητές του Ραμπελαί. Ο Randall υποστηρίζει ότι το μυθιστόρημα του Ραμπελαί είναι κατά βάθος πολιτικό, καθώς περιγράφει πολιτικά όντα που συνδέονται μεταξύ τους και με τον ηγέτη τους με δεσμούς αμοιβαίων υποχρεώσεων, οι οποίες έχουν ως στόχο το κοινό καλό.<sup>65</sup> Στο επίκεντρο της επιχειρηματολογίας του Randall βρίσκεται η πρόσληψη του ηγεμόνα ως κοινού θνητού με ατελή φύση, που θέτει εαυτόν στην κρίση των υπηκόων του, συγχρωτίζεται μαζί τους και λαμβάνει υπόψη τα αιτήματά τους. Στον αντίποδα αυτής της διαλογικής σχέσης ανάμεσα στον ηγεμόνα και τους πολίτες, η οποία σύμφωνα με τον Randall χαρακτήριζε τη γαλλική πόλη του ύστερου Μεσαίωνα, τοποθετείται η απολυταρχία του μονάρχη ως εκπροσώπου του Θεού στη γη, η οποία αρχίζει να εδραιώνεται από τα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα και έπειτα.

Ο Randall υποστηρίζει ότι ο Ραμπελαί περιγράφει αυτή τη μετάβαση από μια διευρυμένη δημόσια σφαίρα, όπου οι άνθρωποι έχουν το δικαίωμα να αρθρώσουν πολιτικό λόγο, προς την υποχρέωση τυφλής υποταγής στον μονάρχη, αντιπαραβάλλοντας τον Γκρανγκουζιέ (Grandgousier) στον *Γαργαντούα* και τον Γαστέρα (Gaster) στο *Τέταρτο Βιβλίο*.<sup>66</sup> Ο Γκρανγκουζιέ, πατέρας του Γαργαντούα, είναι ο βασικότερος εκφραστής της συμμετοχικής διακυβέρνησης στο ραμπελαισιανό έργο, καθώς το βασίλειό του αντικατοπτρίζει τη γαλλική πόλη του ύστερου Μεσαίωνα, όταν πολλοί φιλόσοφοι, θεολόγοι και νομοθέτες πίστευαν ότι η εξουσία είχε δοθεί στον μονάρχη από τον λαό

---

<sup>65</sup> Βλ. Randall 2008: 176.

<sup>66</sup> Παρότι το *Τέταρτο Βιβλίο* δεν εμπίπτει στο αντικείμενο αυτής της εργασίας, ο χαρακτήρας του Γαστέρα αναφέρεται εδώ προκειμένου να θίξουμε την απόστασή του από τους υπηκόους του, καθώς και τις προεκτάσεις της σε σχέση με την πολιτική χροιά του ραμπελαισιανού μυθιστορήματος. Στην παρούσα ενότητα, γίνεται επίσης αναφορά στα κεφάλαια 13-15 του *Τέταρτου Βιβλίου*, σε σχέση με τις χειροπιαστές συνέπειες της εορταστικής ελευθεριότητας. Έχουμε αποδώσει τα αποσπάσματα που παραθέτουμε με βάση την αγγλική μετάφραση του M.A. Screech (2006).

και ότι, σε περίπτωση που ο μονάρχης δεν εκπλήρωνε επάξια τα καθήκοντά του, ο λαός είχε το δικαίωμα να τον καθαιρέσει.<sup>67</sup> Ο Γαστέρας, αντίθετα, είναι σκληρός και αδιάλλακτος και, κυρίως, δεν ακούει κυριολεκτικά τίποτα, διότι πλάστηκε χωρίς αυτιά· δίνει εντολές μόνο με νοήματα, τις οποίες οι υπήκοοί του, άνθρωποι, ζώα και πουλιά, σπεύδουν δουλικά να υπακούσουν, για να μην πεθάνουν της πείνας. Ο τίτλος με τον οποίο ο Ραμπελαί τον συστήνει στους αναγνώστες του, στο κεφάλαιο 57 του *Τέταρτου Βιβλίου* —«πρώτος Μάγιστρος των Τεχνών του κόσμου» (premier maistre ès ars de ce monde)— αποδεικνύεται σαρκαστικός: η τέχνη του Γαστέρα σχετίζεται κυρίως με την ικανότητά του να καταδυναστεύει τους υπηκόους του, που διακρίνονται προσφυώς σε Εγγαστρίμυθους (Engastrimythes) και Γαστρολάτρες (Gastrolâtres). Παράλληλα, υποδεικνύει πόσο ανώφελη είναι η προσκόλληση σε υπερβατικές επωνυμίες, που ελάχιστη σχέση έχουν με την πραγματικότητα.

Ο Ραμπελαί διαμορφώνει τον μύθο του Γαστέρα έχοντας κατά νου τον καθηλωτικό φόβο του ανθρώπου για την πείνα, αλλά και την απεριόριστη εξουσία που συγκεντρώνει όποιος μπορεί να προσφέρει στους ανθρώπους τροφή ή να τους τη στερήσει. Στον αντίποδα αυτής της τυραννικής σχέσης με τη βρώση, ο Γκρανγκουζιέ τρέφει πλουσιοπάροχα τους υπηκόους του σε ένα πάνδημο γλέντι, όπου θα ήταν ασύλληπτο να πάει χαμένη οποιαδήποτε ποσότητα τροφής:

«Μετά το φαγοπότι όλοι ανάκατα πήγαν στις Ιτιές. Κι εκεί, πάνω στο πυκνό χορτάρι, χόρεψαν, καθώς ηχούσαν χαρωπά σουραύλια και γλυκιές τσαμπούνες με τόσο κέφι, που ήταν ουράνιο χασομέρι να τους βλέπεις να διασκεδάζουν έτσι».<sup>68</sup>

Η οριζόντια συμβίωση του Γκρανγκουζιέ με τους υπηκόους του τονίζει ακόμη περισσότερο την κάθετη απομόνωση του Γαστέρα σε μια κορυφή, «στην αρχή απότομη, κακοτράχαλη, απόκρημνη και στέρφα ολόγυρα, δυσάρεστο θέαμα, πολύ σκληρή για τις πατούσες των ανθρώπων...».<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Randall 2008: 7.

<sup>68</sup> Ραμπελαί 2018: 100. Η συσχέτιση ανάμεσα στον καλό βασιλιά και στη γονιμότητα της γης αποτυπώνεται και στην *Οδύσσεια* (Τ: 107-14), στα λόγια του (μεταμφιεσμένου) Οδυσσέα προς την Πηνελόπη, με θέμα τον «αψεγάδιαστο ρήγα»: «κι η μαύρη γης κριθάρι και στάρι του γεννά, τα δέντρα του λυγάν απ' τους καρπούς τους, γεννούν τα πρόβατα κι η θάλασσα πολλά χαρίζει ψάρια...» (μτφρ. Καζαντζάκη-Κακριδή). Για ανάλυση της σχέσης θνητών, θεών και φύσης, σε αυτό το πλαίσιο, βλ. Wilkins και Hill 2006: 256-7.

<sup>69</sup> Rabelais 2006: 832.

Το μυθιστόρημα του Ραμπελαί γράφεται κατά κάποιον τρόπο *in medias res*, καθ' οδόν προς την αποθέωση του αδιαμφισβήτητου μονάρχη, που θα συρρικνώσει σταδιακά τη δημόσια σφαίρα και θα οδηγήσει το άτομο της νεωτερικής περιόδου σε πολιτική εσωστρέφεια, με την έννοια ότι θα εκφράζει την άποψή του στη σχετική ασφάλεια της ιδιωτικής σφαίρας. Η θέση του Randall, σύμφωνα με την οποία η επικοινωνία ηγεμόνα και υπηκόων σε μια ευνομούμενη πολιτεία σχετίζεται με τον συγχρωτισμό τους, τη μεταξύ τους σωματική εγγύτητα, είναι χρήσιμη για τη διερεύνηση του ουτοπικού νοήματος, που επιχειρούμε εδώ.

Η ανάγνωση του Randall απηχεί σε μεγάλο βαθμό τη θέση του Μπαχτίν για την επιδραστικότητα του γκροτέσκου ρεαλισμού, δηλαδή της αρχής που διέπει τη λαϊκή γελαστική κουλτούρα του Μεσαίωνα: «Στο πλαίσιο του αυστηρά ιεραρχημένου μεσαιωνικού φεουδαλικού καθεστώτος και του ακραίου ταξικού και συντεχνιακού διαχωρισμού των ανθρώπων στη συνηθισμένη ζωή, αυτή η ελεύθερη οικεία επαφή [στο πλαίσιο της καρναβαλικής γιορτής] γινόταν αισθητή πολύ έντονα και συνιστούσε το ουσιώδες γνώρισμα της κοινής καρναβαλικής κοσμοαντίληψης. Ο άνθρωπος, κατά κάποιο τρόπο, μεταμορφωνόταν χάρη στις νέες, καθαρά ανθρώπινες σχέσεις».<sup>70</sup> Η μεταμόρφωση πραγματοποιούνταν στο πλαίσιο της παλλαϊκής γιορτής, όχι ως δρώμενο ή ως μέρος θεατρικής παράστασης, αλλά ως αισθητή, απτή κατάλυση των ορίων, ως βίωμα που συνόδευε τους συμμετέχοντες και μετά το τέλος της καρναβαλικής γιορτής.

### **3.4 «Υπεύθυνο» και «ανεύθυνο» καρναβάλι**

Οι Morson και Emerson υποστηρίζουν ότι ο τρόπος με τον οποίον ο Μπαχτίν ερμηνεύει το καρναβαλικό γκροτέσκο στο *Ο Ραμπελαί και ο Κόσμος του* υστερεί σε σχέση με τον παλαιότερο στοχασμό του. Το κύριο επιχείρημά τους είναι ότι η ουτοπία που πλαισιώνει το καρναβαλικό γκροτέσκο στον *Ραμπελαί* είναι χρονικά απροσδιόριστη, με αποτέλεσμα να χάνει την ιστορικά υπεύθυνη, μεταβατική λειτουργία που της είχε αποδώσει ο Μπαχτίν στο δοκίμιο «Μορφές του Χρόνου και του Χρονότοπου στο Μυθιστόρημα».

Το γκροτέσκο καρναβαλικό σώμα στο δοκίμιο του Μπαχτίν ήταν, σύμφωνα με τους Morson και Emerson, επενδυμένο με μιαν ανατρεπτική ιδιότητα: οι σωματικές λειτουργίες (βρώση, πόση, αφόδευση, σεξουαλική πράξη) που κατακλύζουν το

---

<sup>70</sup> Μπαχτίν 2019: 13.



ραμπελαισιανό έργο και περιγράφονται με αχαλίνωτη γλώσσα, γίνονται κατανοητές στα πλαίσια μιας προσπάθειας να καταστραφεί η εικόνα του καταπιεσμένου μεσαιωνικού σώματος, προκειμένου να αναδομηθεί μια νέα εικόνα του κόσμου, η οποία θα περιστρέφεται γύρω από το γόνιμο ανθρώπινο σώμα. Εντούτοις, σύμφωνα με τους δύο μελετητές, η συγκεκριμένη ματιά του Μπαχτίν σε αυτό που οι ίδιοι ονομάζουν «υπεύθυνο καρναβάλι»<sup>71</sup> —μια εκδήλωση που προϋποθέτει προσωπικότητες, τόπο και χρόνο που αναγνωρίζονται ως πραγματικοί— δεν διατηρείται στο *Ο Ραμπελαί και ο Κόσμος του*. Η βασική τους ένσταση αφορά το γεγονός ότι, κατ' αυτούς, ο Μπαχτίν αποσιωπά, στο έργο αυτό, την ιστορική ευθύνη του «υπεύθυνου καρναβαλιού» να λειτουργήσει ως προσωρινό, μεταβατικό στάδιο ανάμεσα στη μεσαιωνική και την αναγεννησιακή κοσμοθεωρία:

«[Στο δοκίμιο του Μπαχτίν για τον Χρονότοπο] ένα κέλυφος φτιαγμένο από γκροτέσκες λέξεις παρασύρει το ασουλούπωτο σώμα σε έδαφος που μέχρι τότε ήταν κατελιημένο από αποσωματοποιημένα, ιεραρχικά συστήματα λέξεων. Διανθίζει την επίσημη ομιλία με χυδαιότητες και υποβαθμίζει τη γλώσσα, προκειμένου να μεταμορφώσει την αφηρημένη σκέψη σε κάτι πιο υλικό, κάτι χειροπιαστό, κάτι που να μπορεί να γίνει κτήμα των πολλών. Σε αυτό το πλαίσιο, οι απρέπειες γίνονται κατανοητές ως μέρος ενός διαλόγου, και αυτό είναι κάτι που λείπει από τη λειτουργία της γλώσσας στο *Ο Ραμπελαί και ο Κόσμος του*».<sup>72</sup>

Με άλλα λόγια, τη δεύτερη φορά που ο Μπαχτίν αναλύει το έργο του Ραμπελαί, εξυψώνει το γκροτέσκο σώμα «αντιχρονολογικά»,<sup>73</sup> σε έναν υπερβατικό τόπο χωρίς προσδιορισμένο χρονικό πλαίσιο, με αποτέλεσμα να του στερεί κάθε ανανεωτική δυναμική. Ενώ, λοιπόν, στο δοκίμιο για τον Χρονότοπο, ο Μπαχτίν επιμένει στη διπλή αποστολή του Ραμπελαί—να αντικαταστήσει τη μεσαιωνική αντίληψη του χρόνου, ως δύναμης προορισμένης να καταστρέφει, με μια νέα αντίληψη, όπου ο χρόνος θα υπολογίζεται ως διαδοχή παραγωγικών πράξεων—<sup>74</sup> στο *Ο Ραμπελαί και ο Κόσμος του* ο ρόλος του συγγραφέα περιορίζεται στην εκθρόνιση της κλειστής, περατωμένης κοσμοθεωρίας του Μεσαίωνα, χωρίς να οδηγεί προς την ανοιχτή προοπτική της Αναγέννησης. Για τους Morson και Emerson, το βιβλίο του Μπαχτίν για τον Ραμπελαί

<sup>71</sup> Morson και Emerson 1990: 437.

<sup>72</sup> Αυτόθ. 438.

<sup>73</sup> Αυτόθ. 440.

<sup>74</sup> Βλ. Bakhtin 1981: 205-6.

πράγματι διαπνέεται από ουτοπικό πνεύμα, αλλά ο όρος «ουτοπικό» θα πρέπει να ερμηνευτεί ως «εξιδανίκευση του αδυσώπητου σκεπτικισμού και της ατέρμονης αλλαγής χωρίς συγκεκριμένο σκοπό»,<sup>75</sup> δηλαδή χωρίς οποιανδήποτε πολιτική στόχευση.

### 3.5 «Κριτική» ουτοπία

Ο Gardiner διαφωνεί με την πιο πάνω θέση των Morson και Emerson, υποστηρίζοντας ότι η ανάγνωση της ραμπελαισιανής ουτοπίας από τον Μπαχτίν βασίζεται στην έννοια της «κριτικής» ουτοπίας, η οποία ωθεί κοινωνικά σύνολα σε συλλογική δράση και μπορεί να ασκήσει αισθητή επιρροή, ανεξάρτητα από το αν είναι ή όχι πραγματοποιήσιμη. Ο Gardiner επισημαίνει καταρχάς ότι υποκατηγορίες της «παραδοσιακής ουτοπίας» —λ.χ., η «ολοκληρωτική ουτοπία», που προκρίνει τη θέαση του κόσμου ως ομοιόμορφου και εύτακτου συστήματος, και η «νοσταλγική» ουτοπία, που εξιδανικεύει μοιρολατρικά μια περασμένη, χρυσή εποχή— πράγματι στερούνται εποικοδομητικής προοπτικής. Στη συνέχεια, ξαναδιαβάζει την μπαχτινική ουτοπία όχι ως μεταφορά για μια προσωρινή και ακίνδυνη ανατροπή της καθεστηκυίας τάξης, αλλά ως κατάφαση σε μια εναλλακτική κοινωνική οργάνωση που παραμένει διαρκώς εφικτή, αφού απορρέει από την ανάγκη για την πλήρωση ανεκπλήρωτων επιθυμιών αυτονομίας και αλληλεγγύης. Η κριτική ουτοπία του Μπαχτίν προκαλεί ρήξη στο ενοποιημένο και ομογενές αφήγημα της παραδοσιακής ουτοπίας και, την ίδια στιγμή, υπαινίσσεται διάφορα εναλλακτικά μέλλοντα.<sup>76</sup>

Η αμφίθυμη λειτουργία της κριτικής ουτοπίας που περιγράφει ο Gardiner, η ικανότητά της να αμφισβητεί το παλιό και να καταφάσκει στο νέο, τονίζεται επανειλημμένως στο *Ο Ραμπελαί και ο Κόσμος του*, και αντανακλά αυτό που ο Μπαχτίν αποκαλεί «ενιαία γελαστική όψη του κόσμου»: τη συνύπαρξη κοσμικού και σωματικού στοιχείου σε ένα αδιαίρετο όλον που αποφάσκει και καταφάσκει ταυτόχρονα. Αν λοιπόν, όπως υποστηρίζει ο Gardiner, η ουτοπία μπορεί να υλοποιηθεί ως αναθεώρηση της πραγματικότητας, τότε μπορεί να φωτίσει αυτό που δεν υπάρχει ακόμη, να το προτείνει όχι μόνο ως επιθυμητό αλλά και ως εφικτό, ενώ την ίδια στιγμή ανοικειώνει κριτικά την πραγματικότητα και εκθέτει τα ερείσματα κάθε άνομης εξουσίας. Έτσι, για παράδειγμα,

---

<sup>75</sup> Morson και Emerson 1990: 94.

<sup>76</sup> Gardiner 1992: 25.

η ανορθόδοξη απόδραση του Πανούργου από τους Τούρκους στο κεφ. 14 του *Πανταγκρυέλ* δεν αποτελεί μια ανέφικτη πρόταση για αποφυγή της οδυνηρής πραγματικότητας ή για ευσεβοποθισμό, αλλά καθιστά δυνατή την προβολή μιας εναλλακτικής συνθήκης μέσα από τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην ορατή κατάσταση και την κατάσταση που δεν υλοποιήθηκε ακόμη, δηλαδή ανάμεσα στην πράξη και τη φαντασία.<sup>77</sup> Ανάλογη δυναμική διέπει και την απόδραση του Πεισέταιρου και του Ευελπίδη από τους δανειστές τους, η οποία, καθώς είδαμε, πυροδοτεί μια σειρά γεγονότων όπου συμπλέκονται άνθρωποι, πουλιά και θεοί με τρόπο αναπάντεχο και ολωσδιόλου εξωλογικό.

Η ανάγνωση του Gardiner για την προοπτική της κριτικής ουτοπίας μπορεί να συσχετιστεί με δύο επεισόδια στο *Τέταρτο Βιβλίο*, τα οποία δείχνουν πώς το ουτοπικό περιβάλλον της καρναβαλικής γιορτής αποτελεί πρόσφορο έδαφος για να υλοποιηθεί η εναλλακτική συνθήκη, και να τιμωρηθούν οι αγέλαστοι, οι εχθροί της εύθυμης όψης του κόσμου. Το πρώτο επεισόδιο περιστρέφεται γύρω από τον βάνουσο ξυλοδαρμό των στρεψοδικών στο σπίτι του ντε Μπασέ, με αφορμή ένα γαμήλιο έθιμο, και το δεύτερο περιγράφει την «τραγική φάρσα» του υπέργηρου Φρανσουά Βιγιόν<sup>78</sup> σε βάρος του τοπικού ιεροφύλακα Βροντόκωλου (Tarrecoue), ο οποίος αρνείται να του δανείσει εκκλησιαστικά άμφια για να ανεβάσει μια «διαβολιά» (diablerie),<sup>79</sup> στην οποία θα εμφανίζονταν και διάβολοι, διότι θα βεβηλωθούν τα ιερά ενδύματα. Η τιμωρία του Βροντόκωλου είναι δυσανάλογη του ατοπήματός του —το σώμα του διαμελίζεται από τη φοράδα του κατά τη διάρκεια γλεντιού στην πλατεία— αλλά, παρά τη σφοδρότητά της, δεν απεμπολά την αμφιθυμία της: η εξόντωση του αγέλαστου θρησκόληπτου ανανεώνει τη γελαστική όψη του κόσμου.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Η ίδια η ου-τοπικότητα της Ουτοπίας, λέει ο Gardiner (1992: 27), μπορεί να λειτουργήσει ως σημαντικό πλεονέκτημα, αφού προσφέρει έναν νέο τρόπο θέασης των υφιστάμενων δομών και υπαινίσσεται την ενδεχόμενη ανατροπή τους. Αντίθετα, αν υποχωρήσει σε νοσταλγία παλιών, καλών εποχών, τότε αποδυναμώνεται η ανατρεπτική της προοπτική.

<sup>78</sup> Η ημερομηνία θανάτου του ποιητή Francois Villon είναι άγνωστη, αφού τα ίχνη του χάθηκαν το 1463. Στον *Γαργαντούα*, ο Ραμπελαί τον παρουσιάζει σε μεγάλη ηλικία, αλλά ακμαίο, ενώ στον *Πανταγκρυέλ* βρίσκεται ανάμεσα στους νεκρούς που βλέπει ο Επιστήμων στον κάτω κόσμο· βλ. Ραμπελαί: 2018: 579-80.

<sup>79</sup> Βλ. σημ. 31.

<sup>80</sup> Στο συγκεκριμένο επεισόδιο, ο Μπαχτίν (2019: 310) ερμηνεύει την άρνηση του Βροντόκωλου να συνδράμει τον Βιγιόν στη «διαβολιά» που θέλει να ανεβάσει ως εχθρική πράξη κατά του Διόνυσου, από

Τα δύο επεισόδια συνδέονται μεταξύ τους οργανικά, καθώς η φάρσα του Βιγιόν κοινοποιείται στον αναγνώστη μέσα από την αφήγηση του ντε Μπασέ. Ο Μπαχτίν επισημαίνει μια σημαντικότερη ομοιότητα: και στα δύο επεισόδια, η ελευθεριότητα της γιορτής παρέχει την ευκαιρία να αναληφθεί υλική-σωματική δράση, που είναι μη αναστρέψιμη. Το ουτοπικό στοιχείο είναι συνυφασμένο με τη λαϊκή γιορτή, αλλά αφού η γιορτή, όπως έχουμε δει, δεν έχει διακριτά όρια από την καθημερινή ζωή, τα επίχειρα ισχύουν και μετά το πέρας του εορταστικού χρόνου: «Η απουσία αυστηρής ράμπας χαρακτηρίζει όλες τις λαϊκο-γιορταστικές μορφές. Η ουτοπική αλήθεια παρασταίνεται μέσα στην ίδια τη ζωή. Για ένα σύντομο διάστημα, αυτή η αλήθεια γίνεται, ως ένα βαθμό, μια πραγματική δύναμη. Γι' αυτό και με τη βοήθειά της μπορούν να τιμωρηθούν οι άσπονδοι εχθροί της αλήθειας. Αυτό έκαναν ο ντε Μπασέ και ο μαστρο-Βιγιόν». (Μπαχτίν 2019: 307). Αν η ουτοπία ήταν ατελέσφορη, τότε οι συνέπειές της θα αίρονταν ταυτόχρονα με τη λήξη του ουτοπικού χρόνου.

### 3.6 Το Μοναστήρι του Θελήματος

Ο όρος «ουτοπία» αποτελεί επίνοια του Thomas More και εμφανίζεται για πρώτη φορά στο φερώνυμο βιβλίο του, το 1516, όπου ο αφηγητής Raphael Hythlodæus,<sup>81</sup> περιγράφει τους νόμους που διέπουν το νησί της Ουτοπίας, με έμφαση στην αυτάρκεια, τη γενική ομοιομορφία συνηθειών και τρόπων, και την πρακτική της κοινοκτημοσύνης. Ο Ραμπελαί επινοεί δεσμούς αίματος ανάμεσα στο δικό του φανταστικό σύμπαν και στην ιδανική πολιτεία του More, αφού ο Πανταγκρυέλ είναι εγγονός του βασιλιά της Ουτοπίας και μάλιστα σπεύδει να την υπερασπιστεί, όταν οι κάτοικοί της απειλούνται από τους Διψώδεις.<sup>82</sup>

Το Μοναστήρι του Θελήματος με το οποίο ολοκληρώνεται ο *Γαργαντούας* (κεφ. 52-58) είναι η ραμπελαισιανή εκδοχή της ιδανικής ουτοπικής πολιτείας, ένας θαυμάσιος τόπος με αρένες, ιππόδρομο, θέατρο, λουτρό, κήπο ψυχαγωγίας, γήπεδο αντισφαίρισης, όπου καταργείται η συμβατική έννοια του χρόνου, αφού δεν υπάρχουν ρολόγια, και οι εργασίες

---

όπου προκύπτει συσχετισμός ανάμεσα στον διαμελισμό του Βροντόκωλου και τον διαμελισμό του Πενθέα, που επίσης είχε προσβάλει τον Διόνυσο, από τις Βάκχες.

<sup>81</sup> Πρόκειται για πεποιημένο όνομα, που σημαίνει «αυτός που διανέμει ανοησίες». Στα ελληνικά αποδόθηκε ως Ραφαήλ Υθλοδαίος.

<sup>82</sup> Βλ. *Πανταγκρυέλ*, κεφ. 23-32.

γίνονται κατά βούληση, ενώ κατοικείται από όμορφους νέους και όμορφες νέες, που συμβιώνουν συναινετικά και ευχάριστα. Η ραμπελαισιανή ουτοπία είναι πιο εκλεπτυσμένη, πιο πολυτελής από την πρωτότυπη *Ουτοπία* του More, αλλά σχεδόν εξίσου πειθαρχημένη.<sup>83</sup> Η εφαρμογή της ελεύθερης βούλησης στο Μοναστήρι του Θελήματος δεν οδηγεί σε εκδηλώσεις απειθαρχίας και αυθαιρεσίας, αλλά σε μια καταπληκτική αλληλεγγύη ανάμεσα στους Θελημίτες, με οδηγό το ένστικτο της εντιμότητας: «Χάρη σε αυτή την ελευθερία, οι Θελημίτες άρχισαν μια αξιέπαινη άμιλλα, να κάνουν όλοι ό,τι έβλεπαν πως αρεσκόταν να κάνει ένας μόνος από αυτούς».<sup>84</sup>

Στην αναλυτική περιγραφή της λειτουργίας του Μοναστηριού του Θελήματος, ο Randall βλέπει την —οπωσδήποτε φανταστική και εξιδανικευμένη— αντανάκλαση μιας ευκαταίας αλλά και εφικτής συμμετοχικής διακυβέρνησης: «Ο *Πανταγκρүүл* (1532) και ο *Γαργαντούας* (1534) είναι εργαστήρια μέσα στα οποία η δυναμική της ατομικής βούλησης, όπως ίσως πληρέστερα εκφράζεται στον κανονισμό του Μοναστηριού του Θελήματος, “Κάνε Ό,τι Θελήσεις” (Fay ce que voudras), μεταμορφώνεται για να υπηρετήσει το κοινό καλό, αντανakλώντας το ήθος που διέπει τις πολιτικές πραγματείες του ύστερου Μεσαίωνα...».<sup>85</sup>

Η προοπτική σύμπτωσης του μυθιστορηματικού ιδανικού τόπου με μια εφικτή ευτοπία επιτρέπει την ανάγνωση του ραμπελαισιανού σύμπαντος μέσα από το πρίσμα της κριτικής ουτοπίας, που περιγράφεται στην προηγούμενη υποενότητα, με την έννοια της αναθεωρητικής και εμπλουτιστικής ανασηματοδότησης της πραγματικότητας. Αντίστοιχη, αν και πιο περιορισμένη, λειτουργία μπορεί να αποδοθεί και στην αριστοφανική Νεφελοκοκκυγία, στον βαθμό που η ύπαρξή της αποσταθεροποιεί την κανονική ροή της καθημερινότητας. Στους *Όρνιθες*, βέβαια, τόσο οι ιδρυτές της

---

<sup>83</sup> Μια συγκεκριμένη πτυχή της ζωής στην *Ουτοπία* του More απηχεί τη συνύφανση ζωής και θανάτου στο νήμα της διαρκούς αναγέννησης που, σύμφωνα με τον Μπαχτίν, διέπει το ραμπελαισιανό έργο. Οι βαριά άρρωστοι, όταν καταντούν βάρος στον εαυτό τους και στους άλλους χωρίς καμία ελπίδα βελτίωσης, είτε λιμοκτονούν εξ ιδίας βουλήσεως είτε παίρνουν όπιο για να πεθάνουν ανώδυνα (More 2003: 78). Η αυτοχειρία στον βωμό του κοινού καλού είναι κατά κάποιον τρόπο η αποθέωση της ραμπελαισιανής αμφιθυμίας, καθώς ο θάνατος των αρρώστων εξυπηρετεί την ανανέωση της ζωής, με την έννοια ότι θεραπεύει το καθολικό κοινωνικό σώμα από εκείνα τα μέρη που νοσούν.

<sup>84</sup> Ραμπελαί 2018: 322.

<sup>85</sup> Βλ. Randall 2008: 15. Ο Randall (2008: 185) αναφέρει εξάλλου ότι η πραγματεία *De potestate regia et papali* (ca. 1302) του Ιωάννη εκ Παρισίων (Jean Quidort) διέπεται από το ίδιο πνεύμα με τον *Γαργαντούα*, ως προς το ότι και στα δύο έργα η ατομική ελευθερία είναι αυτοβούλως προσαρμοσμένη στο κοινό καλό.

Νεφελοκοκκυγίας όσο και οι επίδοξοι εταίροι τους, θεοί και άνθρωποι, εμφορούνται από ιδιοτελή κίνητρα, που δύσκολα υπάγονται στην έννοια του «κοινού καλού». Παρόλα αυτά, από τη στιγμή που αυτή η ουτοπική πολιτεία συνδέεται με συγκεκριμένες επιθυμίες σε ένα ιστορικά προσδιορισμένο πλαίσιο, δημιουργεί έναν χώρο μέσα στον οποίο διάφορα ασύμβατα στοιχεία μπορούν να αναπτύξουν διαλογικές σχέσεις και να δημιουργούν διαρκώς νέες, ανοιχτές προοπτικές.

# Κεφάλαιο 4

## Η Διαλογική Διάσταση της Γλώσσας

### 4.1 Οικείος Λόγος σε Παράδοξο Συγκείμενο

Μέχρι τώρα έχουμε δει πώς το γκροτέσκο σώμα ενσαρκώνει την κωμική υπερβολή ως ένδειξη αφθονίας και γονιμότητας, καθώς και πώς η συμπαρουσία ετερόκλιτων στοιχείων σε ένα ουτοπικό σκηνικό μπορεί να προσλάβει δημιουργική δυναμική μέσα από την κωμική αλληλεπίδραση διαφορετικών προοπτικών. Σε αυτό το τελευταίο κεφάλαιο, θα δούμε πώς η διαλογική συγκρότηση της γλώσσας, η ικανότητά της να ανασηματοδοτείται με βάση τον χώρο, τον χρόνο και το υπόβαθρο των συνομιλητών, αναδεικνύεται εναργέστερα μέσα από την εύθυμη δημιουργικότητα του οικείου λόγου, αλλά και μέσα από την παραδοξότητα του συγκειμένου: οι μεταίχμιακοί διάλογοι, δηλαδή οι διάλογοι που εκτυλίσσονται στο επέκεινα ανάμεσα σε νεκρούς ή ανάμεσα σε νεκρούς και ζωντανούς, αξιοποιούνται τόσο από τον Αριστοφάνη, όσο και από τον Ραμπελαί με σατιρική πρόθεση. Παράλληλα, φαίνεται ότι μια τόσο ακραία, εξωπραγματική ελευθερία, που υπερβαίνει τον θάνατο, μπορεί να εξοικειώσει τον άνθρωπο με έναν νέο τρόπο αναζήτησης της αλήθειας, ο οποίος δεν θα συνίσταται στην επικράτηση ενός από δύο αντιθετικούς πόλους, αλλά στον αμοιβαίο εμπλουτισμό τους.

Για να εξετάσουμε τις καταβάσεις των ηρώων του Αριστοφάνη και του Ραμπελαί, θα ανατρέξουμε και στους *Νεκρικούς Διαλόγους* του Λουκιανού, καθώς ενσωματώνουν στοιχεία από την αριστοφανική κωμωδία, κυρίως τους *Βατράχους*,<sup>86</sup> ενώ απηχούνται στο

---

<sup>86</sup> Για παράδειγμα, στον διάλογο του Λουκιανού *Κατάπλους ή ο Τύραννος*, που περιστρέφεται γύρω από την σθεναρή άρνηση του τυράννου Μεγαπένθη να κατεβεί στον άλλο κόσμο, θυρωρός του Άδη είναι ο Αιακός (4), όπως και στους *Βατράχους* (464 κ. εξ.). Επίσης, η ερώτηση που απευθύνει ο φτωχός τσαγκάρης Μίκυλλος στην Κλωθώ, λίγο πριν επιβιβαστεί (με το έτσι θέλω) στο πλοιάριο του Χάροντα –

κεφ. 30 του *Πανταγκρυέλ*, όπου ο Επιστήμων, επιστρέφοντας από την κόλαση και τα Ηλύσια Πεδία, αφηγείται στους συντρόφους του τι είδε εκεί. Οι *Νεκρικοί Διάλογοι* αντλούν στοιχεία από τη λεγόμενη «Μενίππεια σάτιρα».<sup>87</sup> Τέτοια στοιχεία είναι, λ.χ., η κάθοδος ζωντανών στον Άδη και η έμφαση στο πρόσκαιρο της ανθρώπινης ζωής.

Η Μενίππεια σάτιρα, μαζί με τη ρωμαϊκή *satura*, το σατυρικό δράμα και το μεσαιωνικό λαϊκό θέατρο συντέιναν, σύμφωνα με τον Renner,<sup>88</sup> στη διαμόρφωση της σάτιρας των πρώιμων Νέων Χρόνων, περίοδο κατά την οποία αποδόθηκε αξία στις λαϊκές μορφές ομιλίας και πραγματοποιήθηκαν μεταφράσεις των ιερών κειμένων στις εθνικές γλώσσες. Ο «εκδημοκρατισμός» της γλώσσας επέτρεψε, ανάμεσα σε άλλα, την αμφισβήτηση της εκκλησιαστικής εξουσίας.<sup>89</sup> Το έργο του Ραμπελαί είναι διάσπαρτο με ειρωνικά σχόλια και υπονοούμενα κατά της δογματικής ερμηνείας των Γραφών από ψευδευλαβείς ιερωμένους.

## 4.2 Δύο όψεις γλωσσικής επικοινωνίας στον *Πανταγκρυέλ*

Η διαλογική διάσταση της γλώσσας, δηλαδή η ικανότητά της να καθίσταται εργαλείο αναζήτησης της αλήθειας, αλλά και ο εκφυλισμός αυτής της ικανότητας, θα μας

---

*Είπέ μοι, ὦ Κλωθοῖ, ἐμοῦ δὲ οὐδεὶς ὑμῖν λόγος;* (14) – απηχεί το μάλλον ρητορικό ερώτημα που επαναλαμβάνει τρεις φορές ο δούλος Ξανθίας, όταν ο Διόνυσος συζητά με τον Ηρακλή, αγνοώντας τον: *περὶ ἐμοῦ δ' οὐδεὶς λόγος;* (*Βάτραχοι* 87, 107, 115). Εξάλλου, στον διάλογο *Μένιππος ἢ Νεκρομαντεία*, ο Μένιππος διηγείται ότι φόρεσε δέρμα λιονταριού, όπως ο Ηρακλής, για να ξεγελάσει τον Χάροντα, ώστε να του επιτρέψει να κατεβεί στον Άδη για να μάθει από τον μάντη Τειρεσία *τίς ἐστὶν ὁ ἄριστος βίος* (6). Αντιστοίχως, στους *Βατράχους*, ο Ηρακλής δεν μπορεί να συγκρατήσει τα γέλια του όταν βλέπει τον Διόνυσο με *λεοντήν ἐπὶ κροκωτῶ κειμένην*, ρόπαλο και κοθόρνους (46-7). Για πιο λεπτομερή σύγκριση ανάμεσα στους διαλόγους του Λουκιανού που αναφέρονται εδώ, και στους *Βατράχους* (καθώς και άλλα κείμενα), βλ. σχόλια Δ. Α. Χρηστίδη στο *Λουκιανός: Σάτιρα θανάτου και κάτω κόσμου* (Λουκιανός 2002: 198-220 και 374-410).

<sup>87</sup> Η Μενίππεια σάτιρα οφείλει το όνομά της στον Μένιππο, κυνικό φιλόσοφο και σατυρικό συγγραφέα του 3<sup>ου</sup> αι. π.Χ. Πρόκειται για σπουδαιογέλιο είδος, που συνδυάζει πεζό και έμμετρο λόγο και καυτηριάζει σύγχρονες συμβάσεις. Επηρέασε σημαντικά το έργο του Λουκιανού, καθώς φαίνεται από τον τίτλο ενός από τους *Νεκρικούς Διαλόγους* του: «Μένιππος ἢ Νεκρομαντεία» (βλ. σημ. 1).

<sup>88</sup> Renner 2014: 382.

<sup>89</sup> Κυρίως οι προτεσταντικές αιρέσεις ευνοούσαν αυτή την εξέλιξη, καθώς επεδίωκαν να προσφέρουν στους πιστούς πρόσβαση στα ιερά βιβλία, εξ ου και η γερμανική μετάφραση της Καινής Διαθήκης από τον Λούθηρο το 1522.



απασχολήσει στην παρούσα ενότητα σε σχέση με δύο στιγμιότυπα από τον *Πανταγκρυέλ*: τη γνωριμία του Πανταγκρυέλ με τον Πανούργο (κεφ. 9) και την αναμέτρηση του Πανούργου με τον Άγγλο λόγιο Θαυμαστή (κεφ. 18-20). Τα στιγμιότυπα αναπτύσσονται γύρω από δύο άξονες που, σύμφωνα με τον Brault,<sup>90</sup> προσδίδουν συνεκτικότητα σε ένα μυθιστόρημα αποτελούμενο από 34 ιστορίες, οι οποίες εκ πρώτης όψεως παρουσιάζουν χαλαρή νοηματική σύνδεση. Οι άξονες αυτοί είναι, αφενός, το κοινό θέμα της κυριολεκτικής και μεταφορικής δίψας και, αφετέρου, η επαναλαμβανόμενη χρήση ειρωνείας και παρωδίας.

Η πρώτη συνάντηση του Πανταγκρυέλ με τον Πανούργο δομείται σε μεγάλο βαθμό ως διαγλωσσικός γρίφος, καθώς ο Πανούργος επαναλαμβάνει λίγο-πολύ το ίδιο πράγμα (ότι πεινάει και διψάει), αλλά παρά την επείγουσα φύση του αιτήματός του, και παρά την αδυναμία του Πανταγκρυέλ να καταλάβει τι του λέει ο συνομιλητής του, επιμένει να απαντά σε διαφορετική γλώσσα κάθε φορά. Μόνο όταν ο Πανταγκρυέλ, αγανακτισμένος, τον ρωτά αν ξέρει γαλλικά, ο Πανούργος δηλώνει στη γλώσσα του Πανταγκρυέλ την πρόθεσή του να διηγηθεί τις περιπέτειές του, αρκεί πρώτα να φάει και να πιει. Πρόκειται για μια καθοριστική στιγμή στη ζωή του Πανταγκρυέλ: από τον τίτλο του κεφ. 9 μαθαίνουμε ότι αυτή είναι η στιγμή της γνωριμίας του με τον φίλο που «τον αγάπησε σε όλη του τη ζωή». Το γεγονός ότι η κρίσιμη αυτή στιγμή συγκροτείται ως πολυγλωσσικό κολάζ σχετίζεται ενδεχομένως με την πολυφωνία ως αναγνώριση της πολυσημίας που διέπει και την πραγματικότητα.

Ο Screech υποστηρίζει ότι οι διαφορετικές γλώσσες στο κεφ. 9 του *Πανταγκρυέλ* «χρησιμοποιούνται πάνω απ' όλα για το κωμικό άκουσμά τους σε αυτιά συνηθισμένα στη γαλλική γλώσσα».<sup>91</sup> Ωστόσο, αν αυτή η αλληλουχία υπαρκτών και επινοημένων γλωσσών ερμηνευθεί στα πλαίσια της μπαχτινικής σκέψης, τότε μπορεί να συστοιχηθεί με τους δύο βασικότερους παράγοντες που καθόρισαν τη διαμόρφωση του μυθιστορηματικού λόγου: το γέλιο και την πολυγλωσσία, συγκεκριμένα την πολυγλωσσία ως αμοιβαίο εμπλουτισμό διαφορετικών γλωσσών, αλλά και ως ενδογλωσσική ετερότητα, που προσιδιάζει ειδικά στη λαϊκή γλώσσα.<sup>92</sup> Η πολυγλωσσία

---

<sup>90</sup> Brault 1968: 145.

<sup>91</sup> Rabelais 2006: 50.

<sup>92</sup> Στην *Προϊστορία του Μυθιστορηματικού Λόγου*, ο Μπαχτίν (1981: 66) διευκρινίζει: «Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η μονογλωσσία είναι πάντα σχετική. Εξάλλου, η γλώσσα του καθενός δεν είναι ποτέ μία και

είναι απαραίτητη, προκειμένου να εκφρασθεί η πολυσημία της πραγματικής ζωής μέσα από τη διαλεκτική αλληλεπίδραση διαφορετικών φωνών.

Πράγματι, ο Πανούργος δεν μιλά την ίδια γλώσσα με τον Πανταγκρүүл: είναι απατεώνας, φιλήδονος, εκδικητικός· κλέβει από τα παγκάρια (κεφ. 17), στέλνει χιλιάδες ξαναμμένα σκυλιά στη γυναίκα που τον απέρριψε (κεφ. 21-22), μηχανεύεται διαρκώς τρόπους να αποσπά χρήματα. Ωστόσο, παραμένει απαρέγκλιτα πιστός στον Πανταγκρүүл, και η μεταξύ τους σχέση εξελίσσεται σε διάλογο μεταξύ διαφορετικών προοπτικών, χωρίς η μία να επιδιώκει να επιβληθεί στην άλλη.

Αντίθετα, η συνάντηση του Πανταγκρүүл με τον Λιμουζίνο σπουδαστή (κεφ. 6) δεν απολήγει σε συνεννόηση. Ο Λιμουζίνος εξοργίζει τον Πανταγκρүүл με τις περιφραστικές, κωμικά εξεζητημένες αποκρίσεις του, καθώς κρύβει ότι είναι διαλεκτόφωνος και χρησιμοποιεί ψευδολατινισμούς για να περιγράψει ακόμη και ιδιωτικές στιγμές όπως η σεξουαλική συνεύρεση με πόρνες:

«Dies τινάς κλητοί εσμέν εν τοις πορνών κατοικητηρίοις και εν αφροδισία εκστάσει εμβάλλομεν το ημέτερον veretrum εν ταις εσχάταις εσοχαίς τούτων των amicabilissimum εταιριδίων, μετ' αυτών cauponizamus εν αξιεπαίνοις ταβέρναις, όπως το Κουκουνάρι, το Καστέλι, η Μαγδαληνή και η Μουλάρα, ομόρφους ωμοπλάτας αμνών αρτυμένας δια πετροσελίνου».<sup>93</sup>

Ο Λιμουζίνος μεταχειρίζεται «αδέσποτες λέξεις»,<sup>94</sup> που δεν εξυπηρετούν την επικοινωνία, αλλά έχουν στόχο να κρύψουν την ταπεινή καταγωγή του. Η αλήθεια φανερώνεται και πάλι μέσα από τη γλώσσα, όταν αναγκάζεται από τον Πανταγκρүүл να μιλήσει ανεπιτήδευτα: «Οζ, άκ'σε, αφέντη μ'! Οζ, Άη μ' Μαρτιάλη, βοήθα μι! Οζ, οζ, άφ'σε μι, για το Θιό και μη μι πιάν'ς σταλιά!»<sup>95</sup> Ο Πανταγκρүүл πιάνει τον Λιμουζίνο από το λαρύγγι, και το τραύμα τον οδηγεί σε θάνατο από δίψα λίγα χρόνια μετά. Ως μεταφορά μιας απωθημένης υλικής-σωματικής ζωής, η δίψα αντανακλάται και στο παρωχημένο γλωσσικό ύφος του σπουδαστή. Αντίθετα, η τραχιά, συχνά χυδαία, καθημερινή γλώσσα του Πανούργου αντανακλά την υλική πτυχή της ζωής, ακόμη και την υλική πτυχή του

---

μόνη γλώσσα, αφού ενέχει πάντα υπολείμματα του παρελθόντος καθώς και το ενδεχόμενο μιας άλλης γλωσσικής υφής, που γίνεται αντιληπτή από την ενεργή λογοτεχνική και γλωσσική συνείδηση».

<sup>93</sup> Ραμπελαί 2018: 420.

<sup>94</sup> Αυτόθ. 423.

<sup>95</sup> Αυτόθ. 422.

«εύθυμοι» θανάτου ως μέρους μιας διεργασίας διαρκούς ανανέωσης. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, ο Πανούργος είναι αυτός που θα αναστήσει τον Επιστήμονα μετά τον θανάσιμο τραυματισμό του στη μάχη.

Το δεύτερο επεισόδιο που εξετάζει την ικανότητα της γλώσσας να συντείνει στη συγκρότηση του νοήματος περιγράφει έναν παράδοξο αγώνα λόγου ανάμεσα στον λόγιο Θαυμαστή και τον Πανούργο.<sup>96</sup> Ο Θαυμαστής ταξιδεύει από την Αγγλία στο Παρίσι για να συζητήσει με τον Πανταγκρυέλ, προκειμένου να διαπιστώσει αν οι γνώσεις του είναι αντάξιες της φήμης του,<sup>97</sup> αλλά τελικά δέχεται να αναμετρηθεί με τον Πανούργο. Όπως είχε ζητήσει ο ίδιος ο Θαυμαστής, η συζήτηση διεξάγεται με νοήματα, καθώς τα θέματα που τον απασχολούν είναι τόσο δύσβατα, ώστε δεν μπορούν να διατυπωθούν ως έναρθρος λόγος. Αφού επιδίδονται και οι δύο σε έντονη (αλλά ακατανόητη) κινησιακή και χειρονομιακή έκφραση, ο Θαυμαστής αναγκάζεται σε ήττα.

Ο Screech<sup>98</sup> θεωρεί ότι το επεισόδιο με τον Θαυμαστή συνδυάζει την κωμική πρόθεση του Ραμπελαί με το θρησκευολογικό του υπόβαθρο, και ερμηνεύει τα κεφ. 18-20 του *Πανταγκρυέλ* αντιπαραβάλλοντας χωρία από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη, με εκτενείς αναφορές στην Καββάλα, τον μυστικισμό, τον εσωτερισμό κ.α. Αυτό που προκύπτει από την αντιπαραβολή είναι ότι ο Ραμπελαί ερμηνεύει τη σοφία ως θεία χάρη, την οποίαν ο άνθρωπος μόνο με μετριοφροσύνη μπορεί να δεχτεί και οφείλει να μοιραστεί· την ίδια στιγμή όμως προειδοποιεί ότι η μετριοφροσύνη από μόνη της δεν παρέχει προστασία από τη φαύλη πρόθεση. Ο Θαυμαστής είναι αρκετά οξυδερκής, ώστε να γνωρίζει την υποκρισία των θεολόγων της Σορβόννης (δεν έχει σκοπό να λογομαχήσει, αφήνει την έριδα στους «αλιτήριους σοφιστές, τους Σορβολλιάνους, Σορβογάιδαρους,

---

<sup>96</sup> Το συγκεκριμένο επεισόδιο (κεφ. 18-19) παραλείπεται από την έκδοση του 1919 σε επιμέλεια Henri Clouzot καθώς, προφανώς, εμπίπτει ανάμεσα σε εκείνα τα αποσπάσματα «που δεν θα πρόσθεταν κάτι στη λογοτεχνική δόξα του Ραμπελαί» (Rabelais 1925: 7-8). Το ίδιο ισχύει και για το κεφ. 30, με θέμα την επιστροφή του Επιστήμονα από τους νεκρούς, που επίσης εξετάζουμε σε αυτό το κεφάλαιο.

<sup>97</sup> Ο Screech (1960: 63-4) επισημαίνει ότι, προκειμένου να δικαιολογήσει το μακρύ του ταξίδι, ο Θαυμαστής επικαλείται τη βασίλισσα του Σαβά, που ταξίδεψε από τα πέρατα της γης για να δει τον Σολομώντα, «εκείνον στον οποίον η γνώση εγκατέστησε τον ναό της», κάτι που ανακαλεί τόσο την Παλαιά όσο και την Καινή Διαθήκη: *Β' Χρονικών*, θ' 1-12, κυρ. 1 και *βασίλισσα Σαβὰ ἤκουσεν τὸ ὄνομα Σαλωμών καὶ ἦλθεν τοῦ πειρᾶσαι Σαλωμών ἐν αἰνίγμασιν εἰς Ἱερουσαλήμ*· και *Α' Βασ.* ι' 1-13, κυρ. 1. Η τελική αντίδραση του Θαυμαστή παραπέμπει στα *Κατὰ Ματθαῖον* ιβ', 42 και *Κατὰ Λουκάν* ια' 31: *καὶ ἰδοὺ πλεῖον Σολομῶντος ᾧδε*.

<sup>98</sup> Αυτόθ., κυρίως 64-9.

Σορβογύναικους, Σορβομόρφηδες, τα Σορβοέντομα...»<sup>99</sup>), εντούτοις υποκύπτει στη μαγεία του «σημείου», στην προκειμένη περίπτωση των ανόητων χειρονομιών του Πανούργου.<sup>100</sup> Η ειρωνεία δεν προορίζεται να πλήξει μόνο τους θεολόγους της Σορβόνης, αλλά και όσους αναζητούν την αλήθεια, είτε με αφέλεια είτε με υστεροβουλία, σε γλωσσικές διαστρεβλώσεις και υπεκφυγές.

Στην επόμενη υποενότητα θα δούμε πώς, σε έναν αναπάντεχο χρονότοπο, όπως είναι ο κόσμος των νεκρών, η γλωσσική επικοινωνία υπόκειται σε δραστικότερη ανασηματοδότηση, η οποία υλοποιείται στο επίπεδο της πλοκής, αλλά και στο επίπεδο της πρόσληψης του λογοτεχνικού κειμένου.

### 4.3 Καταβάσεις

Ο Halliwell υποστηρίζει ότι η αναπαράσταση υπερκόσμιων σκηνών στην αριστοφανική κωμωδία, όπως είναι λ.χ. οι αιθέρες στους *Όρνιθες* και ο κάτω κόσμος στους *Βατράχους*, προσφέρει ένα προνομιακό σημείο θέασης της ανθρώπινης ύπαρξης μέσα από το κωμικό πρίσμα.<sup>101</sup> Όσο παράδοξα κι αν είναι όσα διαδραματίζονται σε αυτούς τους σκηνικούς τόπους (λ.χ. οι διάλογοι ανάμεσα σε ζωντανούς και νεκρούς), τα δρώμενα οδηγούνται σε αίσιο τέλος. Η αγωνία για το εφήμερο της ανθρώπινης ζωής αντισταθμιζόταν από την πίστη των αρχαίων Ελλήνων στο κεκοσμημένο σύμπαν, την κοσμική ευταξία που, ως αστείρευτη πηγή αλήθειας και αξίας, πλαισίωνε τα ανθρώπινα δρώμενα, και καθιστούσε υποφερτά ακόμη και όσα φαίνονταν (ή ήταν) παράλογα.

Στον Ραμπελαί, η ευταξία γίνεται αντιληπτή ως ικανότητα της υλικής-σωματικής ζωής να αναγεννάται διαρκώς, καταλύοντας τον φόβο του θανάτου. Η κατάβαση του Επιστήμονα, παιδαγωγού του Πανταγκρυέλ, στον κάτω κόσμο, δεν γίνεται οικειοθελώς (όπως συμβαίνει με τον Διόνυσο και τον Ξανθία στους *Βατράχους*, ή με τον Μένιππο στον φερόνυμο διάλογο του Λουκιανού), αλλά βίαια, αφού σκοτώνεται στη μάχη κατά των Γιγάντων του βασιλιά Άναρχου (κεφ. 29). Ωστόσο, ο Πανούργος τον επαναφέρει στη ζωή —λίγο-πολύ με συνοπτικές διαδικασίες, που δεν αρμόζουν στη σπουδαιότητα του

---

<sup>99</sup> Ραμπελαί 2018: 510

<sup>100</sup> Screech 1960: 66: «Παρά την ταπεινότητά του, ο Θαυμαστής ερμηνεύει τους πιθηκισμούς του Πανούργου ως απόκρυφη σοφία».

<sup>101</sup> Halliwell 2005: 128-9.

θαυμαστού γεγονότος— χρησιμοποιώντας «διασκατική σκόνη» και «αναστάσιμη» αλοιφή.<sup>102</sup>

Μάλιστα, ο αναστημένος Επιστήμων διατηρεί τη μνήμη όσων είδε κατά το βραχύ διάστημα του θανάτου του και είναι έτσι σε θέση να απαριθμήσει όλους εκείνους τους άλλοτε ισχυρούς και μεγαλόσχημους, οι οποίοι στον Άδη έχουν υποβιβαστεί στους ταπεινότερους των θνητών και καταγίνονται με διόλου ευγενείς ενασχολήσεις: ο Μέγας Αλέξανδρος μπάλωνε παλιά βρακιά, ο Ξέρξης πουλούσε μουστάρδα, ο Αχιλλέας έδενε δεμάτια σανό, η Κλεοπάτρα ήταν μεταπράτισσα κρεμμυδιών, η Ελένη προξενήτρα κάθε καμαριέρας κ.ο.κ. Εδώ, ο Επιστήμων του Ραμπελαί επεκτείνει και συμπληρώνει το μοτίβο του «ubi sunt?»,<sup>103</sup> όταν προσθέτει ότι στον Άδη όχι μόνον ταπεινώνονται οι ισχυροί, αλλά και εξυψώνονται οι ταπεινοί: «Έτσι, όσοι υπήρξαν τρανοί αφεντάδες σ' ετούτο τον κόσμο, στον Άδη κέρδιζαν μέσα στην αθλιότητα τη δύστυχη και κακόμοιρη ζωή τους. Αντίθετα, οι φιλόσοφοι<sup>104</sup> και όσοι υπήρξαν ενδεείς σ' ετούτο τον κόσμο, στον κάτω κόσμο ήταν με τη σειρά τους τρανοί αφεντάδες».<sup>105</sup>

Ο Ραμπελαί υποβιβάζει ήρωες και βασιλιάδες σε δουλικές εργασίες· μάλιστα, οι πιο πολλοί ασχολούνται με επαγγέλματα που περιστρέφονται γύρω από την τροφή. Ο υποβιβασμός, η αντιστροφή και η προσήλωση στην υλική-σωματική ζωή, ακόμη και στον Άδη, αποτυπώνονται κωμικά στη γλώσσα των νεκρών κατά μήκος μιας διαδοχής γεγονότων που περιλαμβάνουν και τον θάνατο, χωρίς να σταματούν εκεί.

#### 4.4 Βάτραχοι

Στους *Βατράχους*, ο πρώτος διάλογος του έργου, ανάμεσα στον Διόνυσο και τον δούλο Ξανθία, είναι ενδεικτικός της ρευστότητας των ρόλων που χαρακτηρίζει το έργο. Ο υποκριτής που υποδύεται τον δούλο ρωτά τον υποκριτή που υποδύεται τον θεό Διόνυσο (αλλά είναι ντυμένος κωμικά με τη λεοντή του Ηρακλή) ποιο αστείο να απευθύνει στους θεατές για να γελάσουν. Ως δούλος προσφωνεί τον αφέντη του *ὦ δέσποτα* (1), χωρίς,

---

<sup>102</sup> Ραμπελαί 2018: 573.

<sup>103</sup> Το ρητορικό μοτίβο «ubi sunt?», «πού είναι εκείνοι;», αναφέρεται σε επιφανείς ανθρώπους που ξεχάστηκαν. Το ίδιο μοτίβο αξιοποιεί ο Λουκιανός στους *Νεκρικούς Διαλόγους*.

<sup>104</sup> Οι φιλόσοφοι στους οποίους αναφέρεται ο Πανταγκρυέλ είναι ο Διογένης και ο Επίκτητος.

<sup>105</sup> Ραμπελαί 2018: 577.

κατά τα άλλα, να επενδύει τη γλώσσα του με την ευπρέπεια που θα απαιτούσε η απεύθυνση σε θεό. Ο Διόνυσος διαμαρτύρεται για την ασέβεια του δούλου, αλλά τόσο η εμφάνισή του, όσο και η (σκατολογική) γλώσσα που έχει μεταχειριστεί (3-11) για να αποδείξει ότι δεν ευαρεστείται με το σκατολογικό χιούμορ στο θέατρο υπονομεύουν τη διαμαρτυρία του:

Τι μεγαλεία κι αυθάδεια που έχει τούτος!

Ο Διόνυσος εγώ, ένας γιος του... Τσότρα, [υιός Σταμνίου]

μοχθώ, πεζός· κι αυτόν τον πάω καβάλα,

για να μη σκώνει βάρος και υποφέρει. (21-24)

Ως υιός Σταμνίου και όχι (ακόμη) ως Διόνυσος Διός, ο θεός του κρασιού και της μεταμφίεσης συντηρεί την αντιστροφή των ρόλων καθώς εκτυλίσσεται η πλοκή, όταν, ως Ηρακλής, τρομάζει τόσο πολύ από τις φοβέρες του Αιακού, που αφήνει στον Ξανθία τη λεοντή και το ρόπαλο, και υποδύεται ο ίδιος τον ρόλο του δούλου. Όταν η παρακόρη υποδέχεται θερμά (503-512) τον Ξανθία που είναι μεταμφιεσμένος σε Ηρακλή (πβ. 499 *Ήρακλειοξανθίαν*), ο Διόνυσος απαιτεί να υποκριθεί ξανά τον Ηρακλή. Λίγο αργότερα όμως, αφού ως Ηρακλής συνεχίζει να κινδυνεύει, ξαναπαίρνει τον ρόλο του δούλου. Εμφανίζεται ο Αιακός, και ο «δούλος» Διόνυσος απειλείται με ξυλοδαρμό, οπότε ο θεός Διόνυσος δηλώνει ότι είναι γιος του Δία (631), ενώ ο Ξανθίας επιμένει ότι ο ίδιος είναι ο Ηρακλής. Ολόκληρη αυτή η σκηνή (460-673) περιστρέφεται γύρω από τη μεταμφίεση του θεού σε δούλο και τανάπαλιν, και αξιοποιεί ακραίες σωματικές λειτουργίες —ο Διόνυσος *έγκέχοδεν* (479), ενώ τόσο εκείνος όσο και ο Ξανθίας αναγκάζονται να ξυλοκοπηθούν για να μη φανερώσουν την αληθινή τους ταυτότητα— με τρόπο που τονίζει την υλική διάσταση της ζωής στον κάτω κόσμο, δηλαδή τη διάσταση ακριβώς που καταργείται μετά θάνατον, ακόμη και όταν υποτίθεται κάποιου είδους φασματική συνέχιση της ύπαρξης.

Η γλωσσική έκφραση αντικατοπτρίζει προσφυώς αυτή την παραδοξότητα. Όταν ο θεός, από φόβο, καλοπιάνει τον θνητό δούλο (είναι ενδεικτική η προσφώνηση *ῶ Ξανθίδιον*, 582), γίνεται σαφές ότι οι όροι της γλωσσικής τους επικοινωνίας έχουν αλλάξει τόσο, ώστε ο Διόνυσος να ορκίζεται στη γυναίκα και τα παιδιά του ότι δεν θα ζητήσει ξανά από τον Ξανθία να αποποιηθεί τον ρόλο του Ηρακλή (579-88).

Όταν ο Ξανθίας αποχωρεί, περίπου στα μισά της κωμωδίας, η δράση επικεντρώνεται στον αγώνα λόγων ανάμεσα στον Αισχύλο και τον Ευριπίδη, η έκβαση του οποίου θα κρίνει ποιος από τους δύο θα γυρίσει στον πάνω κόσμο. Η αντιπαλότητα των δύο τραγωδών δομείται κυρίως ως γλωσσικό ζήτημα:

ΕΥΡ. Θα πάρει πρώτα αγέρωχο ύφος, όπως  
στις τραγωδίες τ' αλλόκοτα αγαπούσε.

ΔΙΟΝ. Μη λες μεγάλα λόγια, ευλογημένε.

ΕΥΡ. Τον ξέρω εγώ, τον έχω ξεψαχνίσει·  
πλασμάτων άγριων πλάστης, κι ένα στόμα  
αυθαίρετο, αχαλίνωτο, ασυγκράτητο  
κι απύλωτο, που δεν του μπαίνει φράχτης·  
δέσμες τα λόγια τα γεμάτα στόμφο.

ΑΙΣΧ. Αλήθεια, γιε της θεάς της αρουραίας;

Εσύ για μένα αυτά, φλυαρίας συλλέχτη,  
κουρελιών συρραφέα, ζητιανολόγε;

Μα θα το μετανιώσεις.

(833-42)

Διαιτητής του κρίσιμου αγώνα θα είναι ο Διόνυσος, ο οποίος στο πρώτο μισό του έργου ήταν, όπως είδαμε, ο πρωταγωνιστής μιας έξαλλης σωματικής εικονοποιίας. Αφού όμως όλα διεξάγονται σε εύθυμο κλίμα, οι σωματικές εικόνες του πρώτου μέρους, στις οποίες ο θεός γελοιοποιείται, προσλαμβάνουν τώρα θετικό χαρακτήρα: ό,τι κι αν προηγήθηκε, ο Διόνυσος ετοιμάζεται να εκπληρώσει την αποστολή του, δηλαδή να επιλέξει ποιον τραγωδό θα επαναφέρει στη ζωή. Πριν από την έναρξη του αγώνα, ο Αισχύλος επικαλείται με επισημότητα και σεβασμό τη θεά Δήμητρα, δηλαδή τη θεά των Ελευσινίων Μυστηρίων: «Δήμητρα εσύ, που έχεις το νου μου θρέψει, / των μυστηρίων σου άξιος κάμε να είμαι» (886-7). Ο Ευριπίδης, αντίθετα, απευθύνεται στον αέρα, τη γλώσσα, την εξυπνάδα και τη μύτη, με σοβαροφανές ύφος και προφανή οικειότητα: «Ω Αιθέρα εσύ, που 'σαι η τροφή μου, ω Γλώσσα/ ροδάκι, κι ω Ξυπνάδα εσύ, κι ω Μύτη / οσφραντική, τους στίχους που θ' αδράξω / βοηθήστε με γερά να ξετινάξω» (892-4).

Η τελική ετυμολογία βασίζεται στη σύμφυση της κυριολεκτικής και μεταφορικής σημασίας των λέξεων, καθώς τα λόγια των δύο τραγωδών θα ζυγιστούν σε ζυγαριά για να καθοριστεί η αξία τους. Αφού όμως ο τρόπος με τον οποίο ζυγίζονται οι στίχοι δεν έχει λογικό έρεισμα, ο στίχος του Αισχύλου βαρύνει πιο πολύ, γιατί, κατά τον Διόνυσο, «έβαλε ποτάμι / και μούσκεψε το στίχο του, όπως βρέχουν / το μαλλί οι πουλητές για να βαρύνει, / κι εσύ [Ευριπίδη] έχεις βάλει στίχο με φτερούγες» (1386-8).<sup>106</sup> Έτσι, τελικά, ο Διόνυσος δεν επαναφέρει στη ζωή τον Ευριπίδη, όπως σκόπευε (66-70), αλλά τον Αισχύλο.

Ακόμη και αυτή η ανατροπή αναδεικνύει τη ρευστότητα που διέπει το έργο ως προς τη γλώσσα, την εναλλαγή ρόλων, και την αλλαγή των προθέσεων. Παράλληλα, στους *Βατράχους* επιτελείται παραστατικά ένας τριπλός υποβιβασμός: στο γλωσσικό επίπεδο, με την «καθημερινοποίηση» του λόγου θεών και τραγωδών· στο κοινωνικό επίπεδο, με τη διαρκή εναλλαγή των ρόλων θεών και θνητών (που αποτελεί, εμμέσως, μεταθεατρικό σχόλιο για το πραγματικό/μυθοπλαστικό σώμα του υποκριτή)· και, οπωσδήποτε, στο χωροταξικό επίπεδο, με τη δραματική μετατόπιση που προϋποθέτει η *κατάβασις* στον κόσμο των νεκρών.

Η ίδια η υπόθεση των *Βατράχων*, το γεγονός ότι δύο νεκροί τραγωδοί διαγωνίζονται για το ποιος θα επιστρέψει στα εγκόσμια, υπαινίσσεται τη σύμφυση δύο αρχετυπικών διπόλων. Αφενός, συμφύρονται τα όρια μεταξύ ζωής και θανάτου, καθώς η ίδια η προοπτική της ανάστασης ενός τραγωδού διακωμωδεί την οριστικότητα του τέλους. Αφετέρου, οι δύο τραγωδοί έρχονται αντιμέτωποι σε έναν αγώνα λόγου, κατά τη διάρκεια του οποίου κοροϊδεύουν και υπονομεύουν ο ένας τον άλλο. Όταν ο Αισχύλος μιλά για τον Ευριπίδη στους *Βατράχους*, δεν προκαλεί απλώς το γέλιο με τον υπερβάλλοντα ζήλο του, αλλά φωτίζει τη σύσταση της τραγωδίας από μian εντελώς διαφορετική προοπτική:

Τούτος σοδειάζει ολούθε· πορνωδίες,

καρικά σουραυλίσματα, τραγούδια

της τάβλας σαν του Μέλητου, τραγούδια

---

<sup>106</sup> Ο Αισχύλος απαγγέλλει ένα στίχο για τον Σπερχειό ποταμό (*Σπερχειέ ποταμὲ βούνομοί τ' ἐπιστροφαί*, 1382), ενώ ο Ευριπίδης τον πρώτο στίχο της *Μήδειας*, που μιλάει για την πτήση της Αργώς (*εἴθ' ὄφελ' Ἄργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος*, 1381).



του χορού, μοιρολόγια. Θα το δείξω.

Φέρτε μια λύρα. Αλλά τί θέλει η λύρα

για τέτοια μουσική σαν τη δική του;

Φωνάζτε κείνη που χτυπά τα ζίλια.

Κόπιασε, Μούσα του Ευριπίδη· τέτοια

τραγούδια, τέτοια θέλουν συνοδεία. (1301-7)

Η γελαστική αρχή που διέπει την αριστοφανική κωμωδία εμπλουτίζει τη σοβαρή πλευρά της ζωής, όπως αυτή εκφράζεται μέσα από τη θεματική, γλωσσική και υφολογική σύσταση της τραγωδίας, και δημιουργεί τις προϋποθέσεις για τη συγκρότηση μιας νέας, αμφίθυμης κοσμοθεωρίας.<sup>107</sup> Ο τριπλός υποβιβασμός —της γλώσσας, της ιεραρχίας και του χώρου— που εκτυλίσσεται στους *Βατράχους*, πραγματοποιείται ως αλληλοπεριχώρηση: η γλωσσική επικοινωνία διαμορφώνεται με βάση την αντιστροφή των ρόλων και τον υποβιβασμό των ομιλητών σε έναν μεταιχμιακό χώρο, όπου ένας εξανθρωπισμένος θεός συνομιλεί με τους νεκρούς και αλλάζει την αρχική του πρόθεση. Το γεγονός ότι ο Διόνυσος κρίνει τον αγώνα λόγων με βάση το ειδικό βάρος των λέξεων τοποθετεί τη γλώσσα στο επίκεντρο μιας διαλογικής σύνθεσης του νοήματος, το οποίο στην προκειμένη περίπτωση εκφράζεται ως ετυμηγορία υπέρ του Αισχύλου. Ανάλογη διαλογικότητα διέπει το πολυφωνικό μυθιστόρημα του Ραμπελαί, καθώς η γλώσσα του ενέχει την αναγεννητική αμφιθυμία της καθημερινότητας, που επιτρέπει στο νόημα να διευρύνεται και να ανατάσσεται δημιουργικά.

Με βάση τα παραδείγματα που εξετάσαμε εδώ, αυτό που φαίνεται να συντελείται στο ερμηνευτικό επίπεδο είναι μια ανανέωση των προκαταλήψεων για τη γλώσσα, που επιτρέπει στον εκάστοτε θεατή και αναγνώστη να την προσλάβει ως ενδεχόμενο επιρρεπές σε διαρκή ανασημασιοδότηση και διεύρυνση και όχι ως ολοκληρωμένο, κλειστό σύστημα. Ειδικά η μετατόπιση στον κόσμο των νεκρών, στο φανταστικό σύμπαν

---

<sup>107</sup> Σύμφωνα με τον Silk (2000: 49): «Η ενασχόληση του Αριστοφάνη με την τραγωδία είναι τόσο έντονη, τόσο παρατεταμένη και, κυρίως, τόσο περίπλοκη, ακόμη και παράδοξη, που δύσκολα μπορούμε να φανταστούμε οποιονδήποτε άλλον κωμικό ποιητή πριν απ' αυτόν με εφάμιλλο ενδιαφέρον για την τραγωδία». Αντίστοιχα, συνεχίζει ο Silk, ο Ευριπίδης ήταν ο μετρ της «εκ των αντιθέτων (*παλιντόνου*) αρμονίας» στην αρχαία τραγωδία, όπως υποδεικνύει η παρουσία κωμικών σκηνών σε ένα έργο τόσο αιματηρό όσο οι *Βάκχες*.

του *Πανταγκρυέλ* και των *Βατράχων*, μπορεί να εστιάσει σε ειδικές πτυχές της καθημερινότητας και να αναδιαμορφώσει τη ζώσα εμπειρία.

# Κεφάλαιο 5

## Επίλογος

Επιχειρήσαμε, στο πλαίσιο αυτής της μεταπτυχιακής διατριβής, να αναδείξουμε κοινές συνισταμένες ανάμεσα σε δύο κωμικούς συγγραφείς που επηρέασαν όσο λίγοι την παγκόσμια λογοτεχνία με τρόπους που διαρκώς εμπλουτίζονται και ανανεώνονται. Με άξονα την καρναβαλική συνείδηση, που είναι διάχυτη τόσο στην αριστοφανική κωμωδία όσο και στο ραμπελαισιανό μυθιστόρημα, εξετάσαμε τη λειτουργία της γλωσσικής ανομοιογένειας, της διαπαρώδησης του σοβαρού ύφους, και της συμπαρουσίας ετερόκλιτων στοιχείων στη δομή των υπό εξέταση έργων.

Βασικό εργαλείο προσπέλασης των κειμένων υπήρξε ο φιλοσοφικός στοχασμός του Μ. Μπαχτίν, όπως αποτυπώνεται στη μνημειώδη μελέτη *Ο Ραμπελαί και ο Κόσμος του*, αλλά και όπως παρουσιάζεται σε προηγούμενα μελετήματά του, με θέμα τα βασικά χαρακτηριστικά του μυθιστορήματος, δηλαδή εκείνου του λογοτεχνικού είδους που προκρίνει ο Ρώσος στοχαστής. Προεξάρχουσα ανάμεσα σε αυτά τα χαρακτηριστικά, σύμφωνα με τον Μπαχτίν, η πολυφωνία δημιούργησε μια νέα επικράτεια μέσα στην οποία το λογοτέχνημα μπορεί να συνομιλήσει δημιουργικά με το παρελθόν και να το ανασηματοδοτήσει, αξιοποιώντας την εμπειρία και τις γνώσεις του παροντικού εποπτικού πεδίου.

Η αισθητοποίηση του έργου τέχνης, όπως περιγράφεται στις τρεις βασικές ενότητες αυτής της διατριβής, απηχεί εν πολλοίς τις βασικές αρχές της θεωρίας της πρόσληψης, στην οποία ούτως ή άλλως προσιδιάζει ο μπαχτινικός στοχασμός, όπως φανερώνεται για παράδειγμα όταν ο Μπαχτίν περιγράφει τον βέλτιστο τρόπο προσέγγισης του ραμπελαισιανού έργου:

«Ο Ραμπελαί είναι ο δυσκολότερος απ' όλους τους κλασικούς της παγκόσμιας λογοτεχνίας, αφού απαιτεί ουσιώδη ανασυγκρότηση όλης της καλλιτεχνικο-ιδεολογικής αντίληψής μας, απαιτεί την ικανότητα να απαλλαγούμε από πολλές βαθιά ριζωμένες απαιτήσεις του λογοτεχνικού γούστου, απαιτεί την επανεξέταση

πολλών ιδεών, και, το βασικότερο, απαιτεί τη βαθιά διείσδυση σε μια περιοχή που έχει μελετηθεί λίγο και επιφανειακά, στη λαϊκή γελαστική δημιουργία». <sup>108</sup>

Η υπόρρητη αναφορά στις «προκαταλήψεις», δηλαδή τις προϋπάρχουσες αντιλήψεις μας για το αντικείμενο που καλούμαστε να κατανοήσουμε και κυρίως το πόσο σημαντικό—κατ' ουσίαν απαραίτητο—είναι να ενεργοποιηθούν αυτές οι προκαταλήψεις προκειμένου να επιτευχθεί η ερμηνευτική κατανόηση είναι ενδεικτική της σημασίας που αποδίδει ο Μπαχτίν στη συμμετοχή του αποδέκτη, αναγνώστη ή θεατή, στην όλη διαδικασία αποκωδικοποίησης του λογοτεχνικού έργου. Ειδικά στην περίπτωση πολυφωνικών κειμένων, που επιτυγχάνουν να συγκεράσουν διαφορετικές, συχνά αντιθετικές προοπτικές, η ερμηνευτική πράξη δεν συντελείται άπαξ· θα συντελείται επ' άπειρον κάθε φορά που τα ίδια τα λογοτεχνήματα, αλλά και το διακείμενό τους, δηλαδή τα κείμενα που είτε εμπεριέχονται είτε υπονοούνται σε αυτά, θα εισάγονται σε ένα νέο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο.

Η καρναβαλική συνείδηση ως διακειμενικότητα που παρωδεί προγενέστερα κείμενα, τα οποία ανήκουν σε διαφορετικά λογοτεχνικά είδη, και τα ανασκευάζει κωμικά, είναι ένα από τα πιο προβεβλημένα χαρακτηριστικά της αττικής κωμωδίας και του ραμπελαισιανού σύμπαντος. Η ίδια η διφυής σύσταση της παρωδίας, που επανεγγράφει το σοβαρό σε κωμικά συμφραζόμενα, αξιοποιείται ωφέλιμα και από τους δύο κωμικούς συγγραφείς προκειμένου να δημιουργηθεί πρόσφορο έδαφος αμφισβήτησης και ανανέωσης. Είδαμε, κυρίως μέσα από την ανάλυση των *θεσμοφοριαζουσών*, πώς ο Αριστοφάνης εκμεταλλεύεται την γκροτέσκα διαπαρώδηση του σοβαρού ύφους για να προκαλέσει το γέλιο, ενώ την ίδια στιγμή φωτίζει την τραγωδία ως δραματικό είδος από μια νέα, εμπλουτιστική προοπτική.

Αυτή ακριβώς η αμφιθυμία του γκροτέσκου κωμικού, η ικανότητά του να συνδυάζει με εύθυμο τρόπο ετερόκλιτα στοιχεία, να ρευστοποιεί τα μεταξύ τους όρια και να τα ανανεώνει, διέπει σχεδόν ολόκληρα τα *Γαργαντούας* και *Πανταγκρυέλ* του Ραμπελαί. Ο υποβιβασμός υψηλών εννοιών σε καθημερινές (κυρίως σωματικές και μεγεθυμένες) λειτουργίες, και η ανελέητη σάτιρα όσων επιβάλλουν με αυστηρότητα άγονους διαχωρισμούς, λ.χ. μεταξύ ζωής και θανάτου ή κωμικού και σοβαρού, αποτελούν έξοχες τεχνικές διακωμώδησης, αλλά ο ρόλος τους δεν εξαντλείται στη διακωμώδηση. Όπως είδαμε μέσα από την περιγραφή ευωχικών εικόνων στον *Γαργαντούα*, η άφθονη

---

<sup>108</sup> Μπαχτίν 2019: 3.

κατανάλωση φαγητού και πιοτού πραγματοποιείται συχνά μετά την επίτευξη μιας δύσκολης αποστολής και προσλαμβάνει χαρακτήρα πάνδημης γιορτής. Στα κωμικά συγκείμενα των έργων που εξετάσαμε εδώ, το αδηφάγο γκροτέσκο σώμα υπερβαίνει τα συμβατικά ανθρώπινα όρια και προτείνει εναλλακτικές λύσεις που, είτε είναι εφικτές είτε όχι, υπαινίσσονται μια νέα θέαση του κόσμου, έναν νέο τρόπο που διέπεται από την ανθρώπινη επιθυμία αντί από οποιονδήποτε άνωθεν επιβεβλημένο νόμο. Στον Ραμπελαί, μάλιστα, η επιθυμία φαίνεται να εναρμονίζεται με την ανάγκη, ώστε αυτό που επιθυμεί κανείς να γίνει είναι, ούτως ή άλλως, αυτό που πρέπει να γίνει.

Η επικράτηση της ανθρώπινης επιθυμίας—για ειρήνη, για έναν *τόπον άπραγμονα*, για ισονομία, για την απρόσκοπτη ικανοποίηση των αναγκών του σώματος, όχι μόνο του πνεύματος— υλοποιείται στο φανταστικό σύμπαν των έργων που εξετάσαμε εδώ χάρη στην εφαρμογή της αμφίθυμης γελαστικής αρχής, που περιγελά και γεννά, καταλύει και ανανεώνει. Παράλληλα, τόσο το ραμπελαισιανό μυθιστόρημα όσο και η αριστοφανική κωμωδία χαρακτηρίζονται από αυτοαναφορικότητα, η οποία στην περίπτωση του Ραμπελαί εκδηλώνεται με υπόβαθρο το πάνδημο μεσαιωνικό καρναβάλι, και στην περίπτωση του Αριστοφάνη απορρέει κυρίως από την επιτέλεση της παράστασης σε ένα υπαίθριο θέατρο και την αλληλενέργεια των θεατών με τα δρώμενα, τα οποία συχνά ανασκευάζουν και μεταποιούν τη σύγχρονη πραγματικότητα.

Όπως συνάγεται από τα παραδείγματα που έχουμε παραθέσει, η αμφίθυμία και η αυτοαναφορικότητα είναι τα πιο έξεργα χαρακτηριστικά που συνδέουν το έργο του Αριστοφάνη με το έργο του Ραμπελαί. Το αμφίθυμο κωμικό, που αναιρεί ακόμη και την οριστικότητα του θανάτου, οδήγησε τον Μπαχτίν να χαρακτηρίσει το μυθιστόρημα του Ραμπελαί ως «το πιο άφοβο έργο της παγκόσμιας λογοτεχνίας».<sup>109</sup> Αυτή η αμφίθυμία, σε συνδυασμό με τη διευρυμένη ζώνη που δημιουργεί η ίδια η σύσταση των υπό εξέταση κειμένων ανάμεσα στο (οπωσδήποτε πολλαπλό, ρευστό και επανερμηνεύσιμο) μήνυμα που εκπέμπουν και στους αποδέκτες αυτού του μηνύματος, ανάγει την υποδοχή του αριστοφανικού και ραμπελαισιανού έργου σε μια συναρπαστική περιπέτεια, κατά την οποία εξοικειωνόμαστε με προηγούμενες αναγνώσεις, προκειμένου να τις εμπλουτίσουμε με μια σύγχρονη ερμηνευτική ματιά και, ομοίως, να επιτρέψουμε στο ίδιο το έργο να μας εμπλουτίσει μέσα από τα ανεξάντλητα συμφραζόμενά του.

---

<sup>109</sup> Μπαχτίν 2019: 48.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αριστοφάνης (1951). *Το έργο του παρουσιασμένο από τον Θρασύβουλο Σταύρου*. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Παπαδημητρίου.

Bakhtin, Michael (1981). *The Dialogic Imagination: Four essays* (επιμ. Michael Holquist, μτφρ. Caryl Emerson and Michael Holquist). Austin: University of Texas Press.

Brault, Gerald J. (1968). "The Comic Design of Rabelais' *Pantagruel*", *Studies in Philology* 65.2: 140-146.

Brumfield, Allaire Chandor (1996). "Aporreta: Verbal and Ritual Obscenity in the Cults of Ancient Women", στο: R. Hägg (επιμ.), *The Role of Religion in the Early Greek Polis: Proceedings of the Third International Seminar on Ancient Greek Cult, Organized by the Swedish Institute of Athens, 16-18 October 1992*, Stockholm: The Swedish Institute at Athens / Paul Åströms förlag.

Caputo, John D. (2018). *Hermeneutics: Facts and Interpretation in the Age of Information*. Great Britain: Penguin Books.

Dover, K.J. (2005). *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* (μτφρ. Φ. Ι. Κακριδής). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Edwards, Anthony T. (1991). "Aristophanes' Comic Poetics: Τρύξ, Scatology, Σκῶμμα", *Transactions of the American Philological Association* 121: 157-179.

Emerson, Caryl και Morson, Gary Saul (1990). *Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford University Press.

Gardiner, Michael (1992). "Bakhtin's Carnival: Utopia as Critique", *Utopian Studies* 3.2: 21-49.

Henderson, Jeffrey (1997). "Mass versus Elite and the Comic Heroism of Peisetairos", στο: *The City as Comedy: Society and Representations in Athenian Drama*, επιμ. Gregory Dobrov (Chapel Hill: University of Carolina Press), 135-48.

Henderson, J. (επιμ., μτφρ.) 1998-2002. *Aristophanes*, τ. I-V (Loeb Classical Library). Cambridge, MA: Harvard University Press.

Jauss, H.R. (1995). *Η Θεωρία της Πρόσληψης. Τρία Μελετήματα*. (μτφρ. Μ. Πεχλιβάνος). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».

Lachmann, Renate, κ.ά. (1988). "Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture", *Cultural Critique* 11: 115-152.

Liapis, Vayos (2013). "Introduction: Making Sense of Ancient Performance" (Μέρος Α'), στο: G. W. M. Harrison και V. Liapis (επιμ.) (2013). *Performance in Greek and Roman Theatre* (Leiden-Boston: Brill), 1-17.

- Λιαπής, Βάιος (2019). «Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο και Δράμα», Ανοικτό Διαδικτυακό Μάθημα Mathesis, URL: <https://mathesis.cup.gr/courses/course-v1:GreekCivilization+GC2.1+19E/about>
- Λουκιανός (2002). *Σάτιρα Θανάτου και Κάτω Κόσμου* (μτφρ. Δ. Α. Χρηστίδης). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτηρος.
- More, Thomas (2003). *Utopia* (επιμ. George M. Logan και Robert M. Adams). Cambridge: Cambridge University Press.
- Olson, Douglas S. (2007). *Broken Laughter: Select Fragments of Greek Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Μπαχτίν, Μιχαήλ (2019). *Ο Ραμπελαί και ο Κόσμος του* (μτφρ. Γιώργος Πινακούλας). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Newman, Rafaël (1997). "Heine's Aristophanes: Compromise Formations and the Ambivalence of Carnival", *Comparative Literature* 49. 3: 227-240.
- Platter, Charles (2007). *Aristophanes and the Carnival of Genres*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Ραμπελαί, Φρανσουά (2018). *Γαργαντούας και Πανταγκρυέλ* (μτφρ. Φ. Δ. Δρακονταειδής). Αθήνα: Εξάντας.
- Rabelais, François (2006). *Gargantua and Pantagruel* (μτφρ. M. A. Screech). London: Penguin Books.
- Rabelais, François (1925). *Gargantua et Pantagruel* (επιμ. Henri Clouzot). Paris: Bibliothèque Larousse.
- Randall, Michael (2008) *The Gargantuan Polity: On the Individual and the Community in the French Renaissance*. Toronto: University of Toronto Press.
- Renner, Bernd (2014). "From Saturra to Satyre: François Rabelais and the Renaissance Appropriation of a Genre", *Renaissance Quarterly* 67.2: 377-424.
- Revermann, Martin (2006). *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Screech, M.A. (1960). "THE MEANING OF THAUMASTE: (A double-edged satire of the Sorbonne and of the prisca theologia of cabbalistic Humanists)", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 22.1: 62-72
- Segal, E. (1987). *Roman Laughter. The Comedy of Plautus* (2<sup>η</sup> έκδ.) New York, Oxford: Oxford University Press.
- Sifakis, G. M. (1992). "The Structure of Aristophanic Comedy", *The Journal of Hellenic Studies* 112: 123-142.
- Silk, M.S. (2000). *Aristophanes and the Definition of Comedy*. New York: Oxford University Press.

Stehle, Eva (2002). "The Body and Its Representations in Aristophanes' *Thesmophoriazousai*: Where Does the Costume End?", *The American Journal of Philology* 123.3: 369-406.

Stevens, Linton, C. (1958). "Rabelais and Aristophanes", *Studies in Philology* 55.1: 24-30

Tzanetou, Angeliki (2002). "Something to Do with Demeter: Ritual and Performance in Aristophanes' Women at the Thesmophoria", *The American Journal of Philology* 123.3: 329-367.

Wilkins, John, M. και Hill, Shaun (2006). *Food in the Ancient World*. UK: Blackwell Publishing.