

Περιεχόμενα

	Εισαγωγικά	13
I	Οικογενειακός ιστός	35
II	Τιμή και σωματική ακεραιότητα	63
III	Συμποσιακά και συναφή	81
IV	Πνευματικές ασθένειες	107
V	Γενετήσιες παρεκκλίσεις	119
VI	Περιουσιακά του οίκου και της πόλης	147
VII	Απονομή της δικαιοσύνης	175
VIII	Στρατιωτικές υποχρεώσεις	191
	Επιλεγόμενα	197
	Πηγές	205
	Βιβλιογραφία	209

Εισαγωγικά

Τα θέματα της λεγόμενης «αρχαίας»¹ αττικής κωμωδίας αφορούν τη «ζώσα» πραγματικότητα μιας συγκεκριμένης εποχής. Αντίθετα με την τραγική συνιστώσα της αρχαίας δραματουργίας, σπάνια αναπαράγουν τον μύθο. Ακόμη πιο σπάνια τον διαφοροποιούν². Συνήθως στηρίζονται στην καθημερινότητα, την κοινωνική και την πολιτική ιδιαιτέρα, την οποία υπερτονίζουν παρουσιάζοντάς την πέρα από τα φυσιολογικά της όρια, πέρα από τις πραγμα-

-
1. Της «παλαιάς» θα ήταν πιο σωστό.
 2. Για τη σχέση μύθου και τραγωδίας βλ. J.-P. Vernant & P. Vidal-Naquet, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, Α', Αθήνα 1988, σελ. 17-47. Ο Ηλίας Σ. Σπυρόπουλος (*Αριστοφάνης, σάτιρα, θέατρο, ποίηση*, Θεσσαλονίκη 1988, σελ. 37 και 38) σωστά επισημαίνει ότι την εποχή του Αριστοφάνη και των προκατόχων του οι μύθοι αποτελούσαν πηγή έμπνευσης της τραγωδίας κυρίως και του σατιρικού δράματος, αλλά όχι της κωμωδίας. Κάποια μυθολογικά θέματα ωστόσο είχαν περάσει και στην αρχαία κωμωδία. Έτσι, ενώ στις σωζόμενες αριστοφανικές κωμωδίες δεν συναντάμε υπόθεση παρμένη από τη μυθολογία, σημαντικός αριθμός από τις χαμένες αναφέρονται σε αυτήν. Ο Σπυρόπουλος σημειώνει δυο ομάδες τέτοιων κωμωδιών: η πρώτη αφορά την κωμική παραλλαγή ενός γνωστού μύθου (*Δαναΐδες*, *Δράματα* ή *Κένταυρος*, *Φόινισσαι*) και η δεύτερη αποτελείται από «μυθοπααρατραγωδίες» (*Αιολοσίκων*, *Ανάγυρος*, *Κώκαλος*). Από την πλευρά του ο Α. Τσακμάκης («Κατασκευάζοντας τον θεατή των *Ορνίθων*», στο *Ορνίθες, Όψεις και αναγνώσεις μιας αριστοφανικής κωμωδίας*, Αθήνα 1997, σελ. 36) θεωρεί ότι η κωμωδία υπονοεί συγκεκριμένη εκδοχή του μύθου, την οποία αντλεί συνήθως από την τραγωδία.

τικές της διαστάσεις. Γιατί οι ποιητές των αττικών κωμωδιών δεν ικανοποιούνταν με την απλή απεικόνιση της κοινωνίας. Σχεδίαζαν και πρόβαλλαν μια καρικατούρα, μια γελοιογραφία της. Έτσι, η ίδια η κωμωδία αποτελούσε παρέκκλιση, αφού αναπαριστούσε τα γεγονότα όχι όπως συνέβαιναν στην πραγματικότητα αλλά κάτω από μια παραλλαγμένη και διαφοροποιημένη, λίγο ως πολύ, οπτική. Η παρέκκλιση ωστόσο είναι συνυφασμένη με τη σάτιρα, αφού, προκειμένου η τελευταία να προσεγγίσει το στόχο της, να προκαλέσει δηλαδή την ιλαρότητα, το γέλιο, συμπορεύεται με το υπερβολικό, απαραίτητο στοιχείο της κωμωδιακής δραματουργίας.

Ο Αριστοφάνης, γιος του Φιλίππου από τον δήμο των Κυδαθηναίων, όπως κάθε δημιουργός, είχε και αυτός τις θεματικές και χαρακτηρολογικές προτιμήσεις του. Πάντα όμως επέλεγε τα θέματα που πραγματευόταν και σμίλευε τους χαρακτήρες –χρησιμοποιώντας πρόσωπα πραγματικά ή «κατασκευασμένα», πρωταγωνιστικά ή παρείσακτα στα έργα– σε συνάρτηση με αυτό που σήμερα θα ονομάζαμε «επικαιρότητα».

Πέρα από τις όποιες αναφορές, άμεσες ή έμμεσες, σε άτομα της πολιτικής και της κοινωνικής ζωής της πόλης, πραγματικά πρωταγωνιστικά πρόσωπα πρώτης γραμμής υπήρξαν για τον ποιητή ο Κλέων ως δούλος Παφλαγόνας –υπαινκτικός προσδιορισμός προέλευσης του δημαγωγού από τη «βάρβαρη» Παφλαγονία της Μ. Ασίας για να παραπέμπει στη φημολογούμενη δουλική καταγωγή του³

3. Ο Μ.Ι. Finley (*Οικονομία και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*, Β', Αθή-

ή και μεταφορική χρήση των εννοιών του ρήματος «παφλάζω», που σήμαινε, όπως και σήμερα, λυσσομανώ σαν τα κύματα πάνω στους βράχους αλλά και φλυαρώ— στους *Ιππής*⁴ και ως σκύλος Κύων στους *Σφήκες*· ο στρατηγός Λάμαχος στους *Αχαρνής*· η Μίκα, η γυναίκα του Κλεώνυμου⁵, στις *Θεσμοφοριάζουσες*· ο Σωκράτης στις *Νεφέλες* και ο στρατηγός Λάχης ως σκύλος Λάβης στους *Σφήκες*· ο Αισχύλος στους *Βατράχους*· ο Ευριπίδης στις *Θεσμοφοριάζουσες*, τους *Βατράχους* και τους *Αχαρνής*⁶· ίσως ο συγγενής του Μνησίλοχος στις *Θεσμοφοριάζουσες*. Μια δεύτερη μάζωξη

να 1991, σελ. 21-22), ταυτίζει τους δύο όρους επικαλούμενος το υψηλό ποσοστό παφλαγόνων δούλων στην Αθήνα.

4. Όπως παρατηρεί εύστοχα ο Pascal Thierry (*Ο Αριστοφάνης και η αρχαία κωμωδία*, Αθήνα 2001, σελ. 75), ο Παφλαγών-Κλέων δεν έχει σχεδόν καμιά ιστορική αξία: δεν πρόκειται εδώ για προσωπογραφία, ούτε καν για γελοιογραφία, αλλά για χλευαστική παραμόρφωση πρωτοφανούς βιαιότητας, για την τερατόμορφη εικόνα του γιγαντιαίου αρχέτυπου του δημαγωγού.
5. Πρόκειται για τον ίδιο τον Κλεώνυμο, τον γνωστό δημαγωγό, τον οποίο ο ποιητής σατιρίζει όχι μόνο ως υπερβολικά παχύσαρκο και λαίμαργο (βλ. *Ιππής*, στ. 1294, *Όρνιθες*, στ. 290 και 1475, *Νεφέλες*, στ. 400, *Σφήκες*, στ. 19 και 592, *Ειρήνη*, στ. 446, 673 και 1295) αλλά και ως δειλό (βλ. *Νεφέλες*, στ. 353 επ.: «Α, γι' αυτό μόλις είδαν τον Κλεώνυμο χτες, την ασπίδα του που είχε πετάξει, τη δειλία της καρδιάς του τη νιώσαν ευθύς και τις είδα να γίνονται ελάφια»).
6. Σχετικά με την κριτική του Αριστοφάνη στο έργο του «νεωτεριστή» Ευριπίδη, βλ. μ.ά. Λ. Οικονόμου, «A propos d'Euripide et d'Aristophane», *Mélanges offerts à A.M. Desrousseaux par ses amis et ses élèves*, Paris 1937, σελ. 343 επ.

αποτελούν ο Θέωρος και ο Νίκαρχος στους *Αχαρνής*, ο Πασίας και ο Αμυνίας στους *Ιππής*, ο γεωμέτρης Μέτων στους *Όρνιθες*, ο ποιητής Κινησίας στους *Όρνιθες* και τη *Λυσιστράτη*, ο ομοφυλόφιλος Κλεισθένης ο Σιβυτρίου και ο τραγικός Αγάθων στις *Θεσμοφοριάζουσες*, ο στρατηγός Δημοσθένης και ο γνωστός Νικίας ως δούλοι του Δήμου στους *Ιππής*, ο Χαιρεφών στις *Νεφέλες*⁷.

Από την άλλη πλευρά, ο Αριστοφάνης ανεβάζει στη σκηνή πρόσωπα κατασκευασμένα. Σε άλλα από αυτά δίνει ένα όνομα που, σε συνδυασμό με την υπόθεση του έργου, μπορεί να υποδηλώνει κάποια ιδιότητα (όπως Πραξαγόρα, αυτή που πράττει, που δρα δηλαδή στην αγορά, και Επιγένης, ο νέος, ο επιγενόμενος στις *Εκκλησιάζουσες*· Τρυγαίος, ο αμπελουργός, τρυγητής των αγαθών της ειρήνης, Ιεροκλής, όνομα που ταιριάζει σε χρησμολόγο, Οπώρα, η βουβή προσωποποίηση της βλάστησης, και Θεωρία, η επίσης βουβή προσωποποίηση των δημόσιων εκδηλώσεων, στην *Ειρήνη*· Λυσιστράτη, η γυναίκα που λύει, που καταργεί δηλαδή το στρατό, στη *Λυσιστράτη*· Δικαιοπόλης, ο εκφραστής της δίκαιης πόλης, και Αμφίθεος, ο ημίθεος, στους *Αχαρνής*· Ευελπίδης, ο γιος της καλής ελπίδας, Πεισθέταιρος, εκείνος που πείθει τους εταίρους, τους φίλους του⁸, και Βασίλεια, η γνωστή σύζυγος του άρ-

7. Όλα αυτά τα πρόσωπα ο Francis MacDonald Conford (*Η αττική κωμωδία*, Αθήνα 1993, σελ. 184) τα εντάσσει στον αριστοφανικό «ανθρωπότυπο» του «αλαζόνα».

8. Βλ. Ιωάννης Γ. Ταϊφάκος, «Παλίμψηστον των Ορνίθων», στο *Όρνιθες, όψεις και αναγνώσεις μιας αριστοφανικής κωμωδίας*, Αθήνα

χοντα βασιλέα, στους Όρνιθες Φιλοκλέων, ο οπαδός, ο φίλος του Κλέωνα, αλλά και Βδελυκλέων, ο πολίτης που βδελύσσεται τον Κλέωνα, στους Σφήκες Βλεψίδημος, αυτός που αποβλέπει στον εκκλησιαστικό μισθό, στον Πλούτο) ή και να μην υποδηλώνει τίποτε (όπως τα ονόματα του Χρεμύλου στον Πλούτο· του Βλέπυρου, του Χρέμη, του βουβού Σίκωνα και του επίσης βουβού Παρμένωνα στις Εκκλησιάζουσες· της Κλεονίκης, της Μυρρίνης, υποτίθεται συζύγου του Κινησία, και της Λαμπιτώσ στη Λυσιστράτη· της Κρίτυλλας και της βουβής εταίρας Ελάφιον στις Θεσμοφοριάδουσες· του Ψευδατράβα στους Αχαρνές· του Έποπου ή Τροχίλου στους Όρνιθες). Άλλα είναι ανώνυμα. Από αυτά μερικά ετεροπροσδιορίζονται (όπως τα παιδιά «του Λάμαχου» και «του Κλεώνυμου» καθώς και οι θυγατέρες «του Τρυγαίου» στην Ειρήνη· οι μαθητές «του Σωκράτη» στις Νεφέλες· ο γείτονας «του Βλέπυρου» στις Εκκλησιάζουσες· η θυγατέρα «του Δικαιοπόλη» στους Αχαρνές· η γυναίκα «του Χρεμύλου» στον Πλούτο), ενώ άλλα προσδιορίζονται από το φύλο και την ηλικία (γυναίκες-άνδρες, γριές-νέες, γέροι-νέοι), την προέλευση (Λάκωνας, Αθηναίος, Μεγαρέας, Θηβαίος, Βοιωτή, Κορινθία), τα επαγγέλματα, τις δεξιότητες ή τις ιδιότητες (η πανδοκεύτρια και ο νεκρός στους Βατράχους· ο συκοφάντης στον Πλούτο, τους Όρνιθες και τους Αχαρνές· ο δρεπανουργός, ο λοφο-

1997, σελ. 133. Για τη διαφορά μεταξύ Πεισθέταιρου και Πισθέταιρου βλ. και Γιάννης Βαρβέρης, «Προβλήματα μιας επίδοξης μεταφραστικής πτήσης», στο Όρνιθες, όψεις και αναγνώσεις μιας αριστοφανικής κωμωδίας, Αθήνα 1997, σελ. 94.

ποιός, ο θωρακοπώλης, ο σαλπιγγοποιός ο κρανοποιός και ο δορυξός, δηλαδή ο οπλουργός στην *Ειρήνη*. ο δίκαιος άνδρας στον *Πλούτο*. ο ιερέας στον *Πλούτο* και τους *Όρνιθες*. ο πρόβουλος στη *Λυσιστράτη*. ο πρύτανης στη *Λυσιστράτη* και τις *Θεσμοφοριάζουσες*, ο γεωργός και ο παράνυμφος στους *Αχαρνές*. οι κήρυκες, οι πρέσβεις και οι άγγελοι στη *Λυσιστράτη*, τις *Εκκλησιάζουσες*, τους *Αχαρνές* και τους *Όρνιθες*. ο ποιητής, ο χρησμολόγος –προφανώς εννοεί τον χρησμολόγο Διοπείθη που αναφέρει στους *Ιππής*⁹ και στους *Σφήκες*¹⁰. ο επίσκοπος, ο ψηφισματοπώλης, ο πατραλοίας στους *Όρνιθες*. ο μάρτυρας στις *Νεφέλες*. ο κατήγορος και η αρτοπώλισσα στους *Σφήκες*). Ο Αριστοφάνης εμφανίζει ακόμη στη σκηνή υποστασιοποιημένες έννοιες, όπως ο Δήμος Πυκνίτης, ο λαός που συνέρχεται στην Πνύκα στους *Ιππής*. ή ο Δίκαιος και ο Άδικος Λόγος στις *Νεφέλες*¹¹.

Παράλληλα ο ποιητής εισάγει –σε μερικές περιπτώσεις και ονομαστικά– τους δούλους¹² που διαδραματίζουν άλλοτε σημαντικό και άλλοτε λιγότερο σημαντικό ρόλο στην

9. *Ιππής*, στ. 1085.

10. *Σφήκες*, στ. 380.

11. Βλ. και H.-J. Newiger, *Metapher und Allegorie: Studien zu Aristophanes*, München 1957, σελ. 11-49.

12. Για το μέγεθος του δουλικού πληθυσμού στην Αθήνα των κλασικών χρόνων βλ. R.D. Sargent, *The size of the slave population at Athens during the fifth and fourth centuries before Christ*, Illinois 1924, passim, A.W. Gomme, *The population of Athens in the fifth and fourth centuries b.C.*, Oxford 1933, passim.

κωμωδία¹³: η Πλαθάνη στους *Βατράχους*, ο Ξανθίας και ο Σωσίας στους *Σφήκες*, ο Ξανθίας και ο Κύδοιμος, ο υπηρέτης του Πολέμου που το όνομά του σημαίνει την ταραχή, στην *Ειρήνη*, ο Ξανθίας και η ανώνυμη θεραπαινίδα της Περσεφόνης στους *Βατράχους*, ο Καρίωνας στον *Πλούτο*, η ανώνυμη θεραπαινίδα της Πραξαγόρας στις *Εκκλησιάζουσες*, οι επίσης ανώνυμοι οικέτες του Τρυγαίου στην *Ειρήνη*, ο θεράπων του Στρεψιάδη στις *Νεφέλες* και του Ευριπίδη στους *Αχαρνές*, του Έποπου στους *Όρνιθες*, ο θεράπων του Αγάθωνα και ο Σκύθης τοξότης στις *Θεσμοφοριάζουσες*.

Ακολουθούν και άλλα πρόσωπα. Πολλά. Παρελαύνουν ανάμεσα στα ατέλειωτα πειράγματα και στο συναρπαστικό κωμικό λεξιλόγιο του ποιητή. Είναι γεγονός άλλωστε ότι ο ανεπανάληπτος λεκτικός πλούτος του Αριστοφάνη κάνει να αναδύεται στη σκηνή, μόνο με τη δύναμη των λέξεων, η Αθήνα του 5ου αιώνα π.Χ.¹⁴ Ο Αριστοφάνης επινοεί λέξεις, τις συνδέει διασκεδάζοντας με το να δημιουργεί τέρατα που κάποτε καταλαμβάνουν ολόκληρο το στίχο. Αναμειγνύει τα λογοπαίγνια, τις χοντρές φάρσες, τις λυρικές εκτροπές, τις παρωδίες, το γεμάτο εικόνες ύφος. Κάθε χωρίο μοιάζει με μια εκθαμβωτική ανοδοέσμη όλων των τεχνικών μέσων. Η χοντροκοπιά εί-

13. Βλ. Ι.Ε. Στεφανής, «Αριστοφανικά», *Ελληνικά* 30, 1977-1978, σελ. 7 επ. και *Ο δούλος στις κωμωδίες του Αριστοφάνη. Ο ρόλος του και η μορφή του*, Θεσσαλονίκη 1980, *passim*.

14. Βλ. Suzanne Said, Monique Tredé & Alain de Boulluec, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας I*, Αθήνα 2001, σελ. 214 επ.

ναι ωμή, χωρίς όμως ποτέ το ύφος να έχει τίποτα χυδαίο¹⁵.

Η σκηνική παρουσία και η δράση των αριστοφανικών ηρώων, όπως και οι εκτεταμένες ή σύντομες αναφορές σε κάποιους άλλους, που η «συμπεριφορά» τους περιγράφεται στα λιμπρέτα, θα μας βοηθήσουν να προσδιορίσουμε τους χαρακτηριστικούς «τύπους» της αττικής και ιδιαίτερα της αριστοφανικής κωμωδίας. Γιατί, όπως σημειώνει ο MacDonald Conford, ο κωμικός ποιητής δεν λειτουργεί σαν τον τραγικό ομόλογό του στη δημιουργία χαρακτήρων. Δεν χρησιμοποιεί θρυλικά πρόσωπα ώστε να δεσμεύεται και να καθοδηγείται από ιστορικά δεδομένα στη χαρακτηρολογική «επένδυση» των έργων του. «Το μάτι του», λέει, «είναι προσπλωμένο όχι σε ό,τι πυργώνεται πάνω από το συνηθισμένο άνθρωπο, αλλά σε ό,τι κοιτάει χαμηλότερα απ' αυτόν». Έτσι, κατά τον Conford, οι χαρακτήρες μπορούν να παίρνουν την πρώτη θέση και να διαμορφώνουν τα επεισόδια όπως ευαρεστούνται. Και συμπληρώνει: «Η ανθρώπινη φύση έχει τόσο περίπλοκη και τόσο απέραντη ποικιλία ώστε οι συγγραφείς, όπου δεν δεσμεύονται από τις επιταγές μιας δεδομένης πλοκής, τείνουν πάντοτε να συνάζουν τους ανθρώπους σε ορισμένες τάξεις έτοιμων τύπων, είτε να αντιγράφουν επιμέρους χαρακτήρες από τη ζωή και να τους αφήνουν να διεκπεραι-

15. Jacqueline de Romilly, *Αρχαία ελληνική γραμματολογία*, Αθήνα 1988, σελ. 142, Gilbert Murray, *The literature of ancient Greece*, Chicago 1957, σελ. 292. Βλ. και Jean Taillardat, *Les images d'Aristophane*, Paris 1965, σελ. 502 επ.

ώνουν τη δράση όπως αυτοί θέλουν»¹⁶. Εκείνο που έχει σημασία να σημειώσουμε εδώ είναι ότι οι ήρωες των αριστοφανικών κωμωδιών είναι πρόσωπα κοινά, χωρίς κοινωνικές περγαμνές, αντίθετα με τους «αντιήρωες» που είναι άτομα με κοινωνική επιφάνεια και πολιτική ισχύ¹⁷.

Πριν όμως προχωρήσουμε στην εξέταση αυτών των χαρακτηριστικών «τύπων» και των συμπεριφορών τους, αξίζει να θυμηθούμε τις ρίζες της κωμωδίας, να θυμηθούμε δηλαδή ότι αυτό το είδος θεατρικής δημιουργίας γεννήθηκε και εξελίχθηκε από τις διονυσιακές τελετουργίες και τα τόσο δημοφιλή φαλλικά τραγούδια¹⁸. Οι βωμολοχίες και οι λοιδορίες, οι αισχρολογίες και τα άσεμνα πειράγματα με την αποτροπαϊκή δύναμη¹⁹ κυριαρχούσαν στις

16. Βλ. Francis MacDonald Conford, *ό.π.*, σελ. 241.

17. M.L. Apte, *Humor and laughter: An anthropological approach*, Ithaca - London 1985, σελ. 157, A.M. Bowie, *Αριστοφάνης, μύθος, τελετουργία και κωμωδία*, Αθήνα 1999, σελ. 29. Βλ. και Heinz-Günther Nesselrath, *Εισαγωγή στην αρχαιογνωσία, Α: Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 2001, σελ. 239 επ., που θεωρεί ότι στο αριστοφανικό δράμα δρουν δύο πόλοι: ο ήρωας, από τη μια πλευρά, και τα μέσα που χρησιμοποιεί για να ανατρέψει την κατάσταση, από την άλλη. Η αλληλεπίδραση των δυο αυτών πλευρών οδηγεί στην ιδιότυπη συνύπαρξη του σοβαρού και του γελοίου που χαρακτηρίζει την αριστοφανική τέχνη.

18. Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1449a 9: «η δε κωμωδία από των φαλλικών». Αυτό, ότι δηλαδή η κωμωδία αναδύθηκε και διαμορφώθηκε σε συνάρτηση με τη διονυσιακή ή φαλλική ιεροτελεστία, δεν έχει αμφισβητηθεί ποτέ, παρατηρεί ο Francis MacDonald Conford, *ό.π.*, σελ. 4.

19. Για την αποτροπαϊκή δύναμη του άσεμνου βλ. και Α. Σκιαδάς,

γιορτές του Διονύσου. Και πάνω από όλα η κρασοκατά-
νυξη. Μέσα στην κρασοκατάνυξη άλλωστε συνυπήρχαν
ο θεός και ο ποιητής.

Κατά τον Lesky, η αδιαντροπιά των αστείων του Αρι-
στοφάνη έχει πέρα για πέρα τις ρίζες της στη λατρεία²⁰.
Και ο Zimmermann όμως επισημαίνει ότι δεν πρέπει να
λησμονούμε πως το ίδιο το όνομα *κωμωδία* σημαίνει το
«άσμα ενός κώμου», μιας πομπής δηλαδή μεθυσμένων
ανδρών²¹. Μέσα στο ξεφάντωμα η κωμωδία συναντά τον
μακρινό της πρόγονο, τον κώμο²². Έτσι η χονδροειδής σά-
τιρα, η βωμολοχία, οι φραστικές επιθέσεις και οι προ-
σβολές επιτρέπονταν. Οι ελευθεριότητες αυτές λειτουρ-
γούσαν εξισοροπτικά στις δεδομένες κοινωνικές συν-
θήκες. Για μερικές μέρες κάθε χρόνο ήταν συγγνωστή –και
επιβεβλημένη θα λέγαμε– η ανατροπή της «τάξης του κό-
σμου», πράγμα που συναντάμε και σήμερα ακόμη σε ορι-
σμένα, διονυσιακής προέλευσης, έθιμα του λαού μας. Τις
μέρες εκείνες καθένας μπορούσε να εκδηλώνει ατιμώρη-
τα τα κατώτερα ένστικτά του ή τις προκαταλήψεις του,
προπάντων αν ανήκε στα περιθωριακά στοιχεία της κοι-

Ελληνική γραμματολογία. Από των αρχών μέχρι των ελληνιστικών χρόνων,
Αθήναι 1968, σελ. 105.

20. A. Lesky, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη
1981, σελ. 342.

21. B. Zimmermann, *Η αρχαία ελληνική κωμωδία*, Αθήνα 2002, σελ.
42. Βλ. και Χρ. Μιχαήλ, *Ο κωμικός λόγος του Αριστοφάνους*, Αθήναι
1981, σελ. 137.

22. Βλ. P.E. Easterling & B.M.W. Knox, *Ιστορία της αρχαίας ελληνι-
κής λογοτεχνίας*, Αθήνα 2000, σελ. 520.

νωνίας²³. Η πρόσκαιρη παρεκτροπή εγγυόταν στη συνέχεια την ασφαλή σταθερότητα των κοινωνικών δομών για το υπόλοιπο έτος²⁴. Η κωμωδία επομένως είχε πίσω της μια παράδοση άρρηκτα δεμένη με τις διονυσιακές τελετές, τα χονδρά αστεία, τις βρισιές, τις φαλλικές πομπές.

Οι καταβολές λοιπόν της κωμωδίας –οι διονυσιακές οργιαστικές τελετές– είναι ολοφάνερές και δεν αμφισβητούνται. Έτσι δεν είναι περίεργο που οι παρεκκλίνουσες συμπεριφορές παρουσιάζονται υπερτονισμένες στο αριστοφανικό και γενικά στο κωμικό έργο. Χρειάζεται όμως προσοχή στο συμπέρασμα: η παρέκκλιση ήταν επιτρεπτή –θα λέγαμε και επιβεβλημένη– μόνο στη θεατρική σκηνή. Μόνο εκεί η κωμωδία επέτρεπε την παρέκκλιση. Ο κορυφαίος του χορού των μυστών στους αριστοφάνειους *Βατράχους* διακηρύσσει ότι «πρέπει να φεύγει από τους δικούς μας χορούς όποιος (...) ευχαριστείται με αισχρολόγους στίχους, που δεν τους ακούει σε κατάλληλη ώρα²⁵ ή (...) τα αγάλματα της Εκάτης κατατσιρλίζει τραγουδώντας διθυράμβους²⁶ (...). Σε όλους αυτούς λέω και ξα-

23. Βλ. και Ερμογένης, *Περί μεθόδου δεινότητος*, 2, 7-9: «Ἐν Ἀθήναις τοῖς Διονυσίοις ἐπόμενον καὶ ἀλλήλοις διελοιδροῦντο καὶ τοῦτο ἐκαλεῖτο πομπεύειν».

24. B. Zimmermann, *ό.π.*, σελ. 69 επ.

25. *Βάτραχοι*, στ. 358, μετάφραση Μπαξεβανάκι (εκδ. Πάπυρος). Ο Σταύρου μεταφράζει: «Τους χυδαίους όποιος στίχους ν' ακούει αγαπά, που τους λένε σε αταίριαστες ώρες»

26. *Βάτραχοι*, στ. 366, μετάφραση Μπαξεβανάκι (εκδ. Πάπυρος). Ο Σταύρου μεταφράζει: «Όποιος, παίρνοντας μέρος σε κύκλιους χορούς τα ιερά της Εκάτης βρομίζει»

ναλέω και τρίτη φορά λέω να φύγουν από τους μυστικούς χορούς»²⁷.

Υπήρχαν δηλαδή οι ώρες του κοινωνικού καθωσπρεπισμού και οι ώρες –πολύ λιγότερες αυτές– που οι αισχρολόγοι στίχοι είναι συγγνωστοί, ακόμη περισσότερο επιβεβλημένοι. Οι τελευταίες αυτές ώρες ήταν οι ώρες της παράστασης. Τότε το θέατρο λειτουργούσε κατά κάποιον «ομοιοπαθητικό» τρόπο. Χωρίς να χρειάζεται να περιμένουν την «παράβαση» του χορού, ορχήστρα, πάροδοι και κοίλον γίνονταν ένα και συχνά οι υποκριτές συγχέονταν με τους θεατές. Άνοιγαν διάλογο μαζί τους, δίδασκαν και διδάσκονταν ταυτόχρονα, επιβεβαιώνονταν με το γέλιο τους. Οι θεατές αποτελούσαν έτσι μέρος του έργου. Σε αυτό δεν ήταν αμέτοχος ο ποιητής. Έχει προσφυώς λεχθεί ότι «εφ' όσον η κωμωδία συνιστά απόκριση του ποιητή αφενός στη δραματική παράδοση, αφετέρου στις επιθυμίες του θεατή, ο κωμικός ποιητής έχει μια διπλή ιδιότητα: δημιουργεί τους προγόνους του αλλά και κατασκευάζει τους θεατές του»²⁸.

Στη διαδικασία αυτή πρέπει να επισημάνουμε και το στοιχείο της «ψυχολογικής κάθαρσης», το οποίο βέβαια δεν ήταν αποκλειστικό προνόμιο της τραγωδίας. Η κάθαρση λειτουργούσε και στην κωμωδία, με τη διαφορά ότι στην τελευταία διαφοροποιούνταν τα μέσα της υλοποίησής της. Στην αριστοφανική κωμωδία ειδικότερα, η αι-

27. *Βάτραχοι*, στ. 369.

28. Α. Τσακμάκης, *ό.π.*, σελ. 37.

σχρολογία και η σατιρική γελοιοποίηση των προσώπων, και μάλιστα όχι οποιωνδήποτε αλλά των «υψηλά ιστάμενων», ακόμη περισσότερο των «μεγίστων»²⁹, είναι εκείνη που οδηγεί στην κάθαρση. Η σατιρική –υβριστική στην ουσία– επίθεση εναντίον κάποιου, που από την καταγωγή, τον πλούτο ή τη δόξα του επισύρει τη ζηλόφθονη διάθεση του κοινού ανθρώπου, έχει καταλυτική δράση, αφού λειτουργεί και ως εκδίκηση από την πλευρά του τελευταίου. Χώρα το αίσθημα απελευθέρωσης από τους κοινωνικούς καταναγκασμούς της ευπρέπειας και της σεμνολογίας σε σχέση με τη σεξουαλική λειτουργία. Έτσι η κωμωδία αντιμετωπίζεται ως μια ευκαιρία χαλάρωσης των αυστηρών κανόνων της κοσμιότητας της αθηναϊκής κοινωνίας.

Μπορούμε λοιπόν να υποστηρίξουμε, χωρίς τον κίνδυνο να κάνουμε λάθος, ότι η βωμολοχία και ειδικότερα η αισχρολογία δεν αποτελεί μόνο, όπως θα εξηγήσουμε, αναπαράσταση της συμπεριφοράς των ηρώων του Αριστοφάνη αλλά και εργαλείο για τον ποιητή. Αποτελεί κύριο και αναγκαίο στοιχείο του κωμικού λόγου, προκειμέ-

29. Βλ. *Ειρήνη*, στ. 751-752: «Γυναικούλες ποτέ δεν κορόιδεψε αυτός κι ανθρώπакους ασήμαντους, όχι. Με μεγάλη, με ηράκλεια στα στήθια του ορμή στα θεριά τα τεράστια ριχνόταν». Η νεοελληνική απόδοση των περισσότερων αριστοφανικών αποσπασμάτων ανήκει στον Θ. Σταύρου. Ο μεταφραστής σημειώνεται στις περιπτώσεις που χρησιμοποιείται άλλη μετάφραση. Η νεοελληνική απόδοση της πλειονότητας των δικανικών κειμένων ανήκει στη συγγραφέα της παρούσας μελέτης.

νου να οδηγηθεί τελικά ο θεατής του δράματος στην κάθαρση. Μόνο έτσι μπορεί ο ποιητής να κριτικάρει τον οινόφλυγα, να καυτηριάσει τον βωμολόχο ή τον ομοφυλόφιλο, να χλευάσει τον δικομανή και τους άλλους τύπους της αθηναϊκής πόλης. Μόνο έτσι μπορεί να τονίσει ελαττώματα και να περιγράψει παρεκκλίσεις. Και μόνο έτσι κατορθώνει να μας ξεναγήσει στις μεταλλαγές των συμπεριφορών όσων εισχωρούν στις περιοχές του αξιόποινου. Ο οινόφλυγας, για παράδειγμα, ρέπει συχνά στη βιαιότητα. Υπό την επήρεια του οينوπνεύματος εύκολα καθυβρίζει και χειροδικεί. Καμιά φορά αποτολμά και ασελγείς πράξεις. Το ίδιο και ο βωμολόχος. Αρέσκεται στην εκτόξευση ύβρεων που ενδέχεται να θίγουν την υπόληψη και την τιμή των υβριζόμενων. Ο δικομανής, που αποτελεί ίσως την πιο επιτυχημένη αριστοφανική φιγούρα, δεν αποδίδει δικαιοσύνη, ούτε νοιάζεται γι' αυτήν, ενδιαφέρεται όμως να πλήξει τους συμπολίτες του εμπλέκοντάς τους σε ατέρμονες δικαστικούς αγώνες, ακόμη και όταν γνωρίζει ότι τα θύματά του είναι αθώα.

Ο Αριστοφάνης, γνωστός στην «αντικριστή» αθηναϊκή κοινωνία για τις αριστοκρατικές του ιδέες και τις συντηρητικές του πεποιθήσεις³⁰, αδυνατεί να συμβιβαστεί με την

30. Βλ. ωστόσο την ένσταση του Ηλία Σ. Σπυρόπουλου (Αριστοφάνης, *ό.π.*, σελ. 43 και 257) ως προς την πολιτική τοποθέτηση του Αριστοφάνη, ότι η θέση του κωμωδιογράφου είναι στην αντιπολίτευση, αφού η σάτιρα τρέφεται από τις πράξεις των κυβερνώντων. «Οι κωμικοί ποιητές», σημειώνει ο συγγραφέας, «ζούσαν εν δημοκρατία, σε εποχή που απόλυτα κυριαρχούσε

πραγματικότητα ή με τον «εκσυγχρονισμό» της εποχής του. Αδυνατεί να αποδεχθεί την κατάπτωση της πολιτικής και των πολιτικών, να συναδελφωθεί με την έκπτωση των αξιών. Δεν μπορεί να προσαρμοστεί στα νέα ήθη. Έχει λοιπόν πρόσθετους λόγους να αναδείξει την παρέκκλιση, προκειμένου να τη στηλιτεύσει.

Το περίεργο είναι ότι ο Αριστοφάνης είχε οπαδούς που δεν ανήκαν στη δική του κοινωνική τάξη και δεν εμπνέονταν από την ιδεολογία του³¹, αλλά τον υποστήριζαν. Τον

το δημοκρατικό κόμμα και οι ηγέτες του. Καθώς λοιπόν είναι γνωστό ότι η πολιτική σάτιρα έχει τροφή της τις αδυναμίες της εκάστοτε κυβέρνησης, ζει ως ελεγκτής της παράταξης που κυβερνά (γιατί, αν μπει στην υπηρεσία της, εκφυλίζεται σε απλή προπαγάνδα), δεν είναι παράτολμο να πούμε ότι θέσει οι κωμικοί βρίσκονταν στην αντιπολίτευση, για να στιγματίσουν τις αδυναμίες, τα λάθη και τις υπερβολές της δημοκρατίας, όπως θα σατίριζαν οποιοδήποτε άλλο καθεστώς επικρατούσε στις μέρες τους –αν τους άφηναν βέβαια». Να προσθέσουμε ότι ο ίδιος ο Αριστοφάνης «πολιτευόταν», διετέλεσε μάλιστα μέλος της Βουλής των Πεντακοσίων (IG II, 1740). Ίσως για τον λόγο αυτό ο ποιητής «σε σύγκριση με τους προγενέστερους και τους σύγχρονούς του κωμικούς, στάθηκε λιγότερο οξύς απέναντι στους ηγέτες των δημοκρατικών, χωρίς αυτό να τον εμποδίσει να υπηρετεί την υπόθεση της ειρήνης σταθερότερα και συνεπέστερα από όλους».

31. Το έργο του Αριστοφάνη δεν αποτελεί έκφραση μιας πολιτικής μερίδας. Εκφράζει τον στοχαστικό αθηναίο πολίτη, που βλέπει ότι η πολιτεία του νοσεί και ζητά να ανακαλύψει τις αιτίες της νόσου. Γι' αυτό άλλωστε χτυπά τον Κλέωνα τη στιγμή της παντοδυναμίας του, χωρίς να τοποθετεί κανέναν άλλο πολιτικό στη θέση εκείνων που κρίνει και καταδικάζει. Βλ. M. Croiset, *Aristo-*

υποστήριζαν στις κερκίδες του διονυσιακού θεάτρου, στη μάχη για το βραβείο, στο δικαστήριο, στον αγώνα για τη συνέχεια. Όχι βέβαια πάντα και όχι πάντα με την ίδια ζέση. Αν δεχθούμε –μαζί με τον Pascal Thiercy– το θέατρο, όχι μόνο το κωμικό, ως τον τρίτο πόλο –μετά την εκκλησία και την ηλιαία– συνάντησης και συσπείρωσης του αθηναϊκού δήμου³², πρέπει να δεχθούμε και μια σχετική ταύτιση του δημαγωγού με τον ποιητή. Και οι δυο ψάχνουν για τη συνεχή αναγνώριση, για το βραβείο. Και οι δυο μάχονται για την ανανέωση της εμπιστοσύνης του δήμου. Και οι δυο γνωρίζουν καλά τη συναισθηματική αστάθεια των συμπολιτών τους. Και των δυο (και του ποιητή και του δημαγωγού) η σχέση με το κοινό ενέχει το στοι-

phane et les partis à Athènes, Paris 1906, σελ. 44. Βλ. επίσης τον Κώστα Γεωργουσόπουλο («Το ρολόι του Αριστοφάνη», εφημ. *Η Καθημερινή*, 13.6.2004, Επτά Ημέρες), ο οποίος σημειώνει επιγραμματικά ότι το πολιτικό ρολόι του Αριστοφάνη σταμάτησε στην ώρα του Θεμιστοκλή και ιδιαίτερα του Αριστείδη. Ξέρει να κάνει, συνεχίζει, συνετή διάγνωση και περιγραφή, αγνοεί τα αίτια και το φάρμακο, και έτσι καταφεύγει σε γιατροσόφια. Τα γιατροσόφια του όμως είναι από τα μεγαλοφυέστερα ποιητικά κατορθώματα. Η μοίρα των μεγάλων σατιρικών: ακριβολόγοι στη συμπτωματολογία, ρομαντικοί στη θεραπευτική.

32. «Υπήρχαν στην Αθήνα τρεις τόποι συνάθροισης των πολιτών, που έτσι δήλωναν την ενότητα της πόλης: η εκκλησία (...) η ηλιαία (...) και, τέλος, το θέατρο του Διονύσου, στη νότια πλευρά της Ακρόπολης, που [αρχικά] φιλοξενούσε τις θρησκευτικές συναθροίσεις». Βλ. Pascal Thiercy, *ό.π.*, σελ. 25.

χείο της ανταπόδοσης. Όπως ο Κλέων, έτσι και ο Αριστοφάνης τούς προσέφερε μια εικόνα του εαυτού τους και οι Αθηναίοι τού χάριζαν αυτό που κάθε δημιουργός επιζητεί: την αναγνώριση³³.

Παρεκκλίνουσες συμπεριφορές εμφανίζονται και αξιοποιούνται στο σύνολο του σωζόμενου αριστοφανικού έργου που διδάχτηκε στην Αθήνα του ταραγμένου τελευταίου τετάρτου του 5ου αιώνα –την περίοδο δηλαδή του μεγάλου πολέμου και της εξίσου μεγάλης ήττας– και των δώδεκα πρώτων χρόνων του 4ου, εποχή της υποχρεωτικής συμμετοχής της πόλης στην πελοποννησιακή συμμαχία. Χρόνια ταραγμένα, δίσεκτα. Η Αθήνα περνούσε από τη δύναμη στην αδυναμία, από το μεγαλείο στη μιζέρια. Για τον Αριστοφάνη η ευθύνη της έκπτωσης των αξιών ανήκε στη δημοκρατική ρητορεία και στους φορείς της, που φάνηκαν κατώτεροι των περιστάσεων.

Η διαχείριση του πολέμου και των συνεπειών του από τους «επαγγελματίες» πολιτικούς, διαδόχους του Εφιάλτη και του Περικλή, και κυρίως οι παραχωρήσεις που αυ-

33. Βλ. για τον Κλέωνα, F. Bourriot, «La famille et le milieu social de Cléon», *Historia* 31, 1982, σελ. 404-435, M.J. Osborne, “Entertainment in the Prytaneion at Athens”, *ZPE* 41, σελ. 159, 167-168, J. Lempereur, Cléon, Bruxelles 1968, *passim*. Βλ. και Jaqueline de Romilly, *Προβλήματα της αρχαίας ελληνικής δημοκρατίας*, Αθήνα 1992, σελ. 132 επ., A.W. Gomme, “Thucydides and Kleon: The second battle of Amphipolis”, *Ελληνικά* 13, 1954, σελ. 1-10, V. Ehrenberg, *From Solon to Socrates*, London 1973, σελ. 274 επ., X. Ευελπίδης, *Πλάτων και Αριστοφάνης*, Αθήνα 1949, σελ. 28 επ.

τοί οι «νέοι» πολιτικοί άνδρες ήταν υποχρεωμένοι να κάνουν προς τον δήμο, ώστε να κερδίσουν ή να διατηρήσουν την εύνοιά του, ήταν φυσικό να κεντρίσουν την ήδη δεδομένη σκωπτική διάθεση του ποιητή που αναζητούσε την παρέκκλιση στην πολιτική πράξη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι *Ιππής*, που διδάχτηκαν στα Λήναια του 424 και αναδείχθηκαν σε κατ' εξοχήν ιδεολογικό εργαλείο. Ο Παφλαγόνας του δράματος δεν ήταν άλλος από τον Κλέωνα, που κοιμόταν τον ύπνο του δικαίου όταν οι δυο «δούλοι» του, οι στρατηγοί Νικίας και Δημοσθένης³⁴, αναζητούσαν τη διάδοχη κατάσταση στο πρόσωπο ενός τυχαίου αλλαντοπώλη, κάποιου χειρότερου και από αυτόν τον Κλέωνα, που θα οδηγούσε την πολιτική διαφθορά στο ακρότατο σημείο, από όπου μόνο ανάκαμψη, άρα επαναφορά των αρχών της χρηστής διαχείρισης, μπορούσε να προκύψει.

Οι συμπεριφορές των πολιτευόμενων, όπως περιγράφονται στο έργο, είναι χωρίς αμφιβολία παρεκκλίνουσες σε συντριπτικό ποσοστό. Οι ηγέτες του δήμου παρουσιάζονται χαμερπείς, κόλακες, διεφθαρμένοι. Οι αχρείότεροι διαδέχονται τους αχρείους. Αλλά η αριστοφανική σάτιρα δεν περιορίστηκε μόνο στους ηγέτες, τους δημαγωγούς και τους αξιωματούχους της δημοκρατίας. Τον ποιητή τον ενδιαφέρουν εξίσου η πόλη και ο οίκος³⁵. Έτσι

34. Και εδώ ο ποιητής υπήρξε προφητικός. Την εποχή του οι στρατηγοί δεν είχαν γίνει ακόμη υποχείρια των πολιτικών. Το φαινόμενο παρουσιάστηκε μερικές δεκαετίες αργότερα.

35. Όπως σημειώνει ο Γ. Κατσής («Αριστοφάνης ο κωμικός», *Δια-*

διακωμωδεί και τους απλούς οικογενειάρχες, τους καθημερινούς ανθρώπους που, όπως έλεγε ο Αριστοτέλης, συγκροτούσαν την «αόριστο» αρχή της αθηναϊκής δημοκρατίας³⁶. Φροντίζει να επιλέγει και τους απλούς και τους πιο διάσημους ήρωες των δραμάτων του μέσα από εκείνους που η συμπεριφορά τους αξιολογούνταν αρνητικά από την αθηναϊκή κοινωνία. Βέβαια δεν τους προβάλλει όπως ακριβώς ήταν. Τους επεξεργάζεται, τους πλάθει στα μέτρα των αναγκών του έργου του. Αν εξαιρέσουμε κάποιους «παρείσακτους» στην πλοκή των έργων, τις περισσότερες φορές τους συμπτύσσει σε πιο σύνθετους χαρακτήρες, οικοδομώντας, θα λέγαμε, συγκεκριμένες χαρακτηριστικές κατηγορίες. Αλλά δεν τους ετεροποιεί. Ουσιαστικά οι χαρακτήρες μένουν οι ίδιοι³⁷.

Αν και η αριστοφανική κωμωδία «δημιουργεί στην πραγματικότητα έναν ανάποδο κόσμο που βασίζεται σε

βάζω 72, 1983, σελ. 13), η σύνδεση του οικογενειακού-οικιακού χώρου με εκείνον της πολιτικής αποτελεί το σταθερό πλέγμα που υποβαστάζει τον φανταστικό κόσμο των έργων (του Αριστοφάνη) και δίνει τη δυνατότητα για το παιχνίδι των εναλλασσόμενων προοπτικών.

36. Αριστοτέλης, *Πολιτικά*, 1275a 35 επ.: η «αόριστος αρχή» αποτελεί κατ' εξοχήν «χρονική» έννοια. Αντιπαραβάλλεται προς τις χρονικά ορισμένες άλλες αρχές της δημοκρατίας. Η «αοριστία» ωστόσο συνδέεται και με τον αριθμό των «φορέων» της. Βλ. Στέφανος Στεφανόπουλος, *Ελλήνων θέσμια. Πολιτειακές δομές και πολιτικές λειτουργίες στην αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 2004, σελ. 576, 612.
37. Βλ. Alfred et Maurice Croiset, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας, III*, Αθήνα 1938, σελ. 539 επ.

μια συστηματική ανατροπή των τρεχουσών αξιών»³⁸, ο ποιητής δεν επιδιώκει να ξεγελάσει τους θεατές του. Μιμείται την πραγματικότητα –αντιστρέφοντάς την έστω³⁹– και υπογραμμίζει με emphaticό τρόπο την παρέκκλιση.

Οι παρεκκλίνουσες συμπεριφορές των ηρώων του αριστοφανικού έργου συχνά παραβιάζουν το πλαίσιο των ρυθμιστικών κανόνων της αθηναϊκής κοινωνίας και προκαλούν την έννομη τάξη. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι κάθε προβαλλόμενη στα δράματα του ποιητή παρέκκλιση είναι και παραβατική, δηλαδή ποινικά κολάσιμη. Κάτι τέτοιο άλλοτε συμβαίνει και άλλοτε όχι. Άλλοτε πάλι μια παρεκκλίνουσα συμπεριφορά, χωρίς να είναι αφ' εαυτής παραβατική, μπορεί, κάτω από προϋποθέσεις, να καταλήγει σε πράξεις ποινικά κολάσιμες.

Έτσι, μολονότι η κατηγοριοποίηση συμπεριφορών παρουσιάζει πάντα δυσχέρειες, για λόγους συστηματικούς μόνο θα μπορούσαμε να επιχειρήσουμε την κατάταξη των παρεκκλινουσών συμπεριφορών που εμφανίζονται στο αριστοφανικό έργο σε τρεις βασικές κατηγορίες-ομάδες: σε εκείνες που ενώ ήταν κοινωνικά καταδικαστές, δεν ήταν και ποινικά κολάσιμες· σε εκείνες που συνιστούσαν ταυτόχρονα και κολάσιμες πράξεις· και σε εκείνες που ενώ δεν ήταν κολάσιμες αυτές καθαυτές, συνήθως γίνονταν αιτία τέλεσης πράξεων που πρόσβαλλαν την έννομη τάξη και τιμωρούνταν. Θεωρούμε όμως ορθότερο, σημειώνοντας

38. Pascal Thierry, *ό.π.*, σελ. 49.

39. Ως προς την κοινωνική αντιστροφή που επιχειρεί ο Αριστοφάνης, βλ. M.L. Apte, *ό.π.*, σελ. 157.

βέβαια τη σχέση των συγκεκριμένων συμπεριφορών με την έννομη τάξη, να προχωρήσουμε στην ταξινόμηση της ύλης κατατάσσοντας τις παρεκκλίνουσες συμπεριφορές σε «συγγενείς οικογένειες» σύμφωνα με την εσωτερική τους συνάφεια. Και έτσι ωστόσο δεν θα λείψουν κάποιοι, συγγνωστοί ελπίζουμε, υποκειμενισμοί περί την ταξινόμηση. Η «κάκωση» των γονέων, για παράδειγμα, που θα αναπτυχθεί στη συνέχεια, εντάσσεται στον κύκλο των συμπεριφορών ή των αδικημάτων του λεγόμενου «ανάρμοστου βίου», που όμως είχε πολλές και διαφορετικές παραμέτρους. Ανάρμοστο βίο δεν συνιστούσε μόνο η κάκωση⁴⁰. Ανάρμοστο βίο συνιστούσαν και άλλες συμπεριφορές, όπως η ανδρική εταίρηση και η ανδρική πορνεία⁴¹ ή η απόρριψη της ασπίδας⁴², που βέβαια παρατίθενται σε διαφορετικούς τόπους.

40. Για τις συνέπειες βλ. Μαρία Γιούνη, *Μορφές ποινών στο Αττικό Δίκαιο. Άτιμος έστω, άτιμος τεθνάτω*, Θεσσαλονίκη 1998, σελ. 177-179.

41. Βλ. Μαρία Γιούνη, *ό.π.*, σελ. 184-185.

42. Βλ. Μαρία Γιούνη, *ό.π.*, σελ. 179-184.