

Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Αρ. 33 (2024)



Αναζητώντας αριστοφανικά ίχνη στο μυθιστόρημα Πάντα Καλά του Παύλου Μάτεσι

Σοφία Κουτέρη

Copyright © 2025, Σοφία Κουτέρη



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Κουτέρη Σ. (2025). Αναζητώντας αριστοφανικά ίχνη στο μυθιστόρημα Πάντα Καλά του Παύλου Μάτεσι. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, (33), 324–351. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/syggkrisi/article/view/35338>

ΣΟΦΙΑ ΚΟΥΤΕΡΗ

Υποψήφια διδάκτωρ, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Αναζητώντας αριστοφανικά ίχνη στο μυθιστόρημα *Πάντα Καλά* του Παύλου Μάτεσι*

Στην προκείμενη εργασία θα μελετήσουμε το μυθιστόρημα *Πάντα Καλά*¹ (1998) του Παύλου Μάτεσι με στόχο να αναδείξουμε ομοιότητες που υπάρχουν ανάμεσα στο συγκεκριμένο έργο και στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, ιδιαίτερα στις λεγόμενες γυναικείες κωμωδίες, όπως η *Λυσιστράτη*, οι *Θεσμοφοριάζουσες* και οι *Εκκλησιάζουσες*. Είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι ο Μάτεσις υπήρξε μεταφραστής του Αριστοφάνη για σχεδόν τριάντα χρόνια. Έχει μεταφράσει εννέα από τις συνολικά έντεκα σωζόμενες κωμωδίες του ποιητή και είναι εύλογο το έργο του να έχει δεχτεί επίδραση από το κωμικό δράμα.² Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως στην παρούσα εργασία δεν έχουμε να μελετήσουμε ένα θεατρικό έργο του Μάτεσι, στο οποίο η ανίχνευση των αριστοφανικών στοιχείων θα ήταν, πιθανόν, πιο εύκολη, αλλά ένα μυθιστόρημα στο οποίο, όμως, η θεατρικότητα δεσπόζει: ο αναγνώστης έχει διαρκώς την αίσθηση ότι παρακολουθεί μια παράσταση που εξελίσσεται.

Όσον αφορά τα θεατρικά έργα του συγγραφέα, η έρευνα έχει επισημάνει χαρακτηριστικά τους που απηχούν την επίδραση του αθηναϊκού κωμικού δράματος του 5ου αιώνα. Ο Κωνσταντάκος (2015) χαρακτηρίζει τον Μάτεσι ως τον πιο αριστοφανικό θεατρογράφο, εύστοχα υπογραμμίζει κωμικά γνωρίσματα της δραματουργίας του, όπως «η ρευστότητα και ευλυγισία του δραματικού χώρου και χρόνου, η άφθονη χρήση στοιχείων του λαϊκού πολιτισμού και παραμυθιακών μοτίβων, η σκηνική αλληλεπίδραση των ανθρώπινων προσώπων με υπερβατικά ή φανταστικά πλάσματα, η χαλαρή επεισοδιακή δομή ...» (σσ. 57-58).³

Το *Πάντα Καλά* ανήκει στην ώριμη περίοδο της πεζογραφίας του Μάτεσι⁴ και δημοσιεύθηκε το 1998 από τις εκδόσεις Καστανιώτη, με την «ειρωνική» σημείωση ότι πρόκειται για «αισθηματικό μυθιστόρημα». Ως προς την υπόθεση του έργου, σημειώνουμε πως δεν έχουμε να κάνουμε με μια ιδιαίτερη πλοκή. Πρωταγωνίστριες είναι μια ομάδα γυναικών που διαμένουν σε κάποια μικροαστική συνοικία της Αθήνας και οι αναγνώστες παρακολουθούν στιγμές-σκηνές της καθημερινότητάς τους οι οποίες δίνονται με ιδιαίτερα κωμικό τρόπο από

* Θερμές ευχαριστίες οφείλω στους ανώνυμους κριτές του περιοδικού, που με τις καίριες παρατηρήσεις τους με βοήθησαν πολύ. Είμαι, επίσης, ευγνώμων στη κ. Ελένη Γκαστή, καθηγήτρια αρχαίας ελληνικής και λατινικής φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, για τις πάντα εύστοχες και πολύτιμες επισημάνσεις της.

¹ Π. Μάτεσις, *Πάντα Καλά*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1998.

² Η πρώτη αριστοφανική κωμωδία που μετέφρασε ο Μάτεσις ήταν ο *Πλούτος* το 1978. Ακολούθησαν η *Ειρήνη* το 1984, οι *Θεσμοφοριάζουσες* το 1988, οι *Νεφέλες* το 1989, οι *Βάτραχοι* το 1990, οι *Όρνιθες* το 1991, οι *Αχαρνείς* το 1998, οι *Σφήκες* το 2006. Βλ. σχετικά την παραστασιογραφία στον Πούχνερ 2003, 221-290. Είναι πρόδηλο ότι την εποχή που δημοσιεύεται το *Πάντα Καλά* ο Μάτεσις έχει σημειώσει μια μακρόχρονη πορεία στον τομέα της μετάφρασης του αρχαίου δράματος.

³ Βλ. Κωνσταντάκος 2015, 69, την άποψη ότι ο Μάτεσις είναι ο συνεχιστής και εκσυγχρονιστής της αριστοφανικής ποιητικής.

⁴ Βλ. Πούχνερ, *ό. π.*, 95.

τον Μάτεσι. Οι γυναίκες χαίρονται τη ζωή, τον έρωτα και αντιμετωπίζουν τα πάντα με χιούμορ ξορκίζοντας κάθε δεινό.

Ο Μάτεσις περιγράφει το *Πάντα Καλά* σαν ένα κέρασμα που όφειλε στους αναγνώστες του μετά από δύσκολες καταστάσεις από τις οποίες τους πέρασε: αναφέρεται προφανώς στα προηγούμενα έργα του τα οποία ήταν αρκετά δύσκολα και ψυχοφθόρα: «Σ' αυτό το βιβλίο υπάρχει μια ευφορία. Αυτοί οι άνθρωποι είναι ξαρμάτωτοι, δεν έχουν ούτε παιδεία ούτε ιδιαίτερη ευφυΐα ούτε χρήματα ούτε γοητεία ούτε τίποτα. Έχουν, όμως, μια ευγνώμονα στάση απέναντι στη ζωή. Ό, τι και να γευτούν, το χαίρονται. Ένα ποτήρι νερό πίνουν και το απολαμβάνουν. Ξέρουν τι εστί ζωή και τους αρέσει που ζουν».⁵ Σε άλλη συνέντευξή του, ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι το έργο του αποτελεί ένα είδος σατυρικού δράματος: «Θα έλεγα πως το μυθιστόρημα αυτό είναι διαλεκτικά αναπόφευκτο αποτέλεσμα των προηγούμενων (πεζών και θεατρικών) έργων μου, τα οποία απαιτούσαν από τον αναγνώστη-θεατή εισιτήριο υψηλού ψυχικού κόστους. Και καταλήγω εδώ σε ένα είδος σατυρικού δράματος, μετά από την τριλογία. Είναι, νομίζω, ένας ύμνος προς το ζην, εις πείσμα ... εις πείσμα τίνος; Δεν γνωρίζω. Ίσως εις πείσμα της φράσης του Μπέκετ: “Η ζωή δεν αξίζει τον κόπο να τη ζήσεις. Η ζωή δεν αξίζει τον κόπο ούτε να την εγκαταλείψεις”».⁶

Θα επιχειρήσουμε να δείξουμε πως οι γυναικείες κωμωδίες του Αριστοφάνη έδωσαν την έμπνευση στον Μάτεσι ώστε να δημιουργήσει μια δική του σύγχρονη κωμωδία, με γυναίκες απλές και καθημερινές, όπως ήταν, άλλωστε, και οι γυναίκες του αριστοφανικού έργου. Στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, εστιάζουμε στα στοιχεία εκείνα του μυθιστορήματος που το συνδέουν με την αριστοφανική κωμωδία, όπως είναι ο γυναικείος χαρακτήρας του έργου, η παρωδία, η γλώσσα και ειδικότερα τα λογοπαίγνια, η αυτοαναφορική παρουσία του συγγραφέα.

Προλογική σημείωση

Στην περίληψη του μυθιστορήματος διαβάζουμε: «Πολλοί κάτοικοι αυτού εδώ του βιβλίου επιχείρησαν παλαιότερα έξοδο προς το Κοινό, με μια τηλεοπτική σειρά, την οποία, ευτυχώς, έπνιξαν στο λίκνο της διάφορες λερναίες ύδρες. Τώρα, ενισχυμένοι, πιο πολλοί και χαρούμενοι, σχηματίζουν συμμορία και της δίνουν για όνομα μια ευχή (ή διαπίστωση): Πάντα Καλά». Πράγματι, το εν λόγω έργο ξεκίνησε ως σίριαλ που προβαλλόταν από τη δημόσια τηλεόραση (ΕΡΤ) το 1983. Ο Μάτεσις έγραφε το σενάριο και είχε συγχρόνως τη σκηνοθετική επιμέλεια. Ο τίτλος του σίριαλ, *Κυρία Αρσενία σ' αγαπώ*, παρέπεμπε στην κύρια ηρωίδα που δεν είναι άλλη από την κυρία Αρσενία, μια γυναίκα που πλησιάζει τα πενήντα και την ερωτεύεται ένας εικοσάχρονος νεαρός, ο Βασιλάκης. Η σειρά συνάντησε τη σφοδρή αντίδραση της Ένωσης Γυναικών Ελλάδος, και ιδιαίτερα της

⁵ Βλ. Α. Σταφυλά, «Παύλος Μάτεσις: Ο ήχος είναι η πρώτη ύλη» στο www.tanea.gr. (14/11/1998): <https://www.tanea.gr/1998/11/14/greece/paylos-matesis-o-ixos-einai-i-prwti-yli/>. Βλ. και την άποψη του Πούχνερ, ό.π., 14, ότι τα έργα του Μάτεσι είναι σαν τελετουργίες πόνου που υφίστανται τόσο ο συγγραφέας όσο και ο αναγνώστης «σε μια διαδρομή συνοδοιπορίας στους δαιδάλους μιας παραμορφωμένης ψυχοσύνθεσης...». Βλ. και σ. 17, όπου ο Πούχνερ σημειώνει σχετικά με την ανάγνωση και θέαση του έργου του Μάτεσι: «ο αναγνώστης / θεατής πρέπει να διακυβεύσει όλο τον εαυτό του, να πονέσει και να “ματώσει”, αν θέλει να μνηθεί στον κόσμο αυτό και να νιώσει κάτι από την ομορφιά του».

⁶ Μ. Παπαγιαννίδου, «Ο συγγραφέας και το ζην» στο www.tovima.gr (24/11/2008): <https://www.tovima.gr/2008/11/24/books-ideas/o-syggrafeas-kai-to-zin/>

προέδρου της και συζύγου του τότε πρωθυπουργού, Ανδρέα Παπανδρέου, Μαργαρίτας Παπανδρέου. Η ΕΓΕ κατηγόρησε το σίριαλ ως αντιφεμινιστικό και υποστήριξε ότι γελοιοποιούσε το γυναικείο κίνημα, καθώς παρουσίαζε τις γυναίκες «σαν αλλοπρόσαλλα, υστερικά και γελοία όντα». Γι' αυτό, ζήτησε την άμεση διακοπή του, παρότι βρισκόταν ήδη στην προβολή του έκτου επεισοδίου.⁷ Σε συνέντευξή του ο Μάτεσις αναφέρεται στην αντίδραση των συγκεκριμένων γυναικών ως μια προσπάθεια να κάνουν επίδειξη δυνάμεως. Αρνείται τον χαρακτηρισμό του έργου ως αντιφεμινιστικού και υπογραμμίζει ότι επρόκειτο για ένα έργο κατεξοχήν λατρευτικό της γυναίκας, διευκρινίζοντας τα εξής: «Εγώ είχα ξεκινήσει από μια άποψη ότι όλα τα θηλυκά, και τα ζώα και οι γυναίκες, είναι όμορφα και άξια λατρείας και τα κυνηγάνε οι αρσενικοί. Έβλεπα στα ζώα, στην περίοδο του ζευγαρώματος, οι αρσενικοί χτυπιόντουσαν και οι θηλυκές έκαναν την επιλογή. Στο έργο μου, λοιπόν, ήταν μια σειρά από κυρίες, οι οποίες δεν ήταν ούτε πολύ νέες ούτε και εκθαμβωτικά όμορφες. Ήταν, όμως, ανθρώπινα όντα και για όλες υπήρχε ένας άνθρωπος, ή και περισσότεροι, που τις ελάτρευαν».⁸ Ο Μάτεσις σημειώνει ότι οι κυρίες της ΕΓΕ τον χαρακτήριζαν ως παράφρονα ή ως πάσχοντα από κάποια ασθένεια για να γράφει έτσι και απαιτούσαν να ληφθούν μέτρα. Τελικώς η σειρά διεκόπη άμεσα και το όλο γεγονός σατιρίστηκε σε σκίτσο του Μητρόπουλου στα *Νέα*.⁹

⁷ Βλ. σχετικά: https://el.wikipedia.org/wiki/Κυρία_Αρσενία_σ'_αγαπώ

⁸ Βλ. ένα τρίλεπτο απόσπασμα από συνέντευξη του Μάτεσις σχετικά με το συγκεκριμένο σίριαλ: https://www.youtube.com/watch?v=dGswKLUyPR0&ab_channel=greekretroTV

⁹ Όπως διαβάζουμε στη ΒΙΚΙΠΑΙΔΕΙΑ, το πρώτο επεισόδιο της σειράς, με πρωταγωνίστριες τις Χρυσούλα Διαβάτη και Ντόρα Σιμοπούλου, προβλήθηκε στις 9 Ιανουαρίου 1983, ενώ στις 13 Φεβρουαρίου 1983 η σειρά διακόπηκε απότομα, λόγω κυβερνητικής παρέμβασης και ενώ βρισκόταν μόλις στο έκτο επεισόδιο από τα συνολικά δεκατρία που είχαν προγραμματιστεί να μεταδοθούν. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το να μελετήσει κανείς την αρθρογραφία εκείνης της περιόδου που αποκαλύπτει την ένταση στο τηλεοπτικό πεδίο και γενικότερα στην ελληνική κοινωνία. Στο πρώτο άρθρο των «Νέων», με τίτλο «Η κυρία Αρσενία με αγάπη» (*TA NEA*, 4/01/1983), ανακοινώνεται η έναρξη του σίριαλ και σημειώνεται ότι η κυρία Αρσενία είναι το δημιούργημα ενός «από τους ... μυστηριώδεις Έλληνες συγγραφείς και ταυτόχρονα χιουμορίστες, που για χρόνια απέσχε συνειδητά από τα ηλεκτρονικά μέσα...». Στο ίδιο άρθρο διαβάζουμε τις διευκρινίσεις του Μάτεσις οι οποίες, αναμφίβολα, ισχύουν και για το μυθιστόρημα που εξετάζουμε: «τα άτομα, οι χαρακτήρες της σειράς, είναι γνήσιοι, “χειροποίητοι”, σαν το σπιτικό γλυκό. Το έργο, παρ' ότι σύγχρονο, αναφέρεται σε εποχή που, κρίμα, φεύγει: την εποχή που ζούσαμε χωρίς να κλειδώνουμε τα σπίτια μας, την εποχή της γειτονιάς, της καλής γειτονιάς. Είναι έργο όπως η ζωή, ενίοτε κωμικό, ενίοτε λυπητερό και ποτέ επιθετικό». Ο Μάτεσις εξάγει την υποκριτική δεινότητα των δύο πρωταγωνιστριών, σημειώνοντας ότι διαθέτουν «χαμαιεοντικές ικανότητες μεταπήδησης από το δραματικό στο κωμικό». Συγχρόνως διευκρινίζει σχετικά με την απόφασή του να ασχοληθεί με την τηλεόραση: «Το έργο το είχα γράψει στο Παρίσι. Πήρα όμως το κουράγιο να το εμπλουτίσω και να το υποβάλω στην ΕΡΤ1, ξεθαρρεμένος από το πνεύμα ανεξαρτησίας, ελκρινείας και ελευθερίας που χρωματίζει πρόσφατα την τηλεοπτική μας ατμόσφαιρα». Φαίνεται, όμως, ότι αυτό το πνεύμα δεν κράτησε για πολύ, καθώς σε άρθρο με τίτλο «Διαμαρτυρίες για την “Κυρία”» (*TA NEA*, 12/1/1983), λίγες μόλις μέρες μετά την προβολή του πρώτου επεισοδίου, δημοσιεύεται η ανακοίνωση της ΕΓΕ: «Η Ένωση Γυναικών Ελλάδας διαμαρτύρεται έντονα για την προβολή του σίριαλ “Κυρία Αρσενία σ' αγαπώ” που άρχισε να μεταδίδεται από την ΕΡΤ1, γιατί υποτιμά τη νοημοσύνη του ελληνικού λαού, υποβιβάζει την γυναίκα, διασύρει το γυναικείο κίνημα. Απαιτούμε την άμεση διακοπή της προβολής της εκπομπής». Ο Κώστας Μουσελάς, σε επιφυλλίδα του στη στήλη «Κουβενιάζοντας» στην εφημερίδα *TA NEA* (22/1/1983), καυτηριάζει την ηθικολογία και τον καθωσπρεπισμό του τηλεοπτικού κοινού διερωτώμενος «Και πώς θα τολμήσει μετά ο επόμενος Μιχαηλίδης ή Μάτεσις να είναι γνήσιος και αληθινός, όταν ο φόβος θα φυλάει τα έρημα;». Αξιοπρόσεκτο είναι το γεγονός πως οι αντιδράσεις κατά της «Αρσενίας» του Μάτεσις συμπίπτουν με τις αντιδράσεις για ένα άλλο σίριαλ με τίτλο «Η Κάθοδος» του Γιώργου Μιχαηλίδη. Η δεινή

1. Κυριαρχία των γυναικών

Όπως προαναφέρθηκε και στο προλογικό σημείο της μελέτης, το μυθιστόρημα χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία του θηλυκού στοιχείου. Οι κεντρικοί ήρωες είναι στην πλειοψηφία τους γυναίκες που ζουν σε μια μικροαστική περιοχή της Αθήνας: η Αρσενία, η Μελανία και η αδελφή της Νάνση, οι γειτόνισσες Σταυρούλα, Φιλαδέλφεια και Γιασεμή, το Σοφάκι, η φαρμακοποιός Βασιλεία, η κομμώτρια Κεβή και η ηλικιωμένη και ανάπηρη κυρία Μαρίνα, την οποία συντηρούν οι γειτόνισσές της.¹⁰ Η Μελανία είναι η καφετζού της γειτονιάς, που συνηθίζει να λέει τον καφέ στις γειτόνισσές της έναντι αμοιβής. Στην πόρτα της αναγράφεται η ταμπέλα «Μελανία-καφέδες» (σ. 35). Η Αρσενία έχει κι αυτή τη δική της «επιχείρηση», καθώς είναι περιβόητη προξενήτρα: έξω από την πόρτα της υπάρχει η ταμπέλα «Αρσενία-διασυνδέσεις» (σ. 44). Σε διάσπαρτα σημεία της αφήγησης κάνει την εμφάνισή της μια παράξενη ηλικιωμένη θεατρίνα που κρατά από το λουρί της μια κότα αντί για σκύλο. Πρόκειται για τη γνωστή ηρωίδα του Μάτεσι, τη Παραού, από το μυθιστόρημα *Η Μητέρα του Σκύλου*. Όπως υπογραμμίζει σε συνέντευξή του ο ίδιος ο συγγραφέας, «επειδή τα πρόσωπα αυτά [ενν. τους ήρωές του] τα αγαπάω, τα πέρασα ως κομπάρσους στο *Πάντα Καλά*». Η ιδέα αυτή συνιστά, σύμφωνα με τον ίδιο, μια κλειψιά από τις ταινίες του Κισλόφσκι αλλά και από το έργο του Φώκνερ.¹¹

Αριθμητικά οι άνδρες είναι λιγότεροι στο *Πάντα Καλά*: πρόκειται για τον μπακάλη κύριο Γιάγκο ο οποίος είναι κρυφά ερωτευμένος με τη φαρμακοποιό Βασιλεία και είναι αυτός που πάντα τρέχει για να συνδράμει τις κυρίες της γειτονιάς σε οποιοδήποτε πρόβλημα προκύψει. Σημαντική είναι και η παρουσία του αστυνομικού Ζώη που είναι ερωτευμένος με τη Νάνση, αλλά και του υπαλλήλου του ΟΤΕ Θεολόγου, που είναι ο δεσμός της Μελανίας. Ο Βασίλης Δουμάς, ο πιο μικρός σε ηλικία, είναι ένας εικοσάχρονος νέος, χήρος, με μωρό παιδί, που ερωτεύεται παράφορα την κυρία Αρσενία. Όλοι αυτοί οι άνδρες μοιράζονται ένα κοινό στοιχείο: είναι ερωτευμένοι με μια γυναίκα που δίνει νόημα στη ζωή τους

θέση των δημιουργών υπογραμμίζεται σε άρθρο με τίτλο «Το κοινό κατέβασε την “Κάθοδο”» (*ΤΑ ΝΕΑ*, 26/2/1983): «Απαλή και διακριτική στην επιφάνεια, δίχως τραχύτητες, ετούτη η νέου τύπου καταπίεση, λειτουργεί εξοντωτικά σε βάρος του έργου, επιβάλλει τις απόψεις των ειδικών αλλά και τις δικές μας απόψεις, των μη ειδικών τηλεθεατών, που όλες μαζί, ενισχυμένες από τον φόβο μην προκληθεί το κοινό αίσθημα, συνυφαίνουν ένα πυκνό αόρατο δίχτυ που αιχμαλωτίζει και κρατά δέσμο τον δημιουργό». Δηλωτικός της έντασης που προκλήθηκε τις ημέρες εκείνες είναι και ο τίτλος ενός άλλου άρθρου: «Κυρία Αρσενία σ’ αγαπώ ... λιγότερο» (*ΤΑ ΝΕΑ*, 17/2/1983). Οι δύο πρωταγωνίστριες του Μάτεσι σε συνέντευξή τους απαντούν σχετικά με τις αντιδράσεις του τηλεοπτικού κοινού («“Κυρία Αρσενία”: Κόψτε τον Μάτεσι αλλά πρώτα τον Αριστοφάνη», *ΤΑ ΝΕΑ*, 16/1/1983). Συγκεκριμένα, η Χρυσούλα Διαβάτη τονίζει: «Αν οι φεμινίστριες θέλουν να κόψουν τον Μάτεσι, πρέπει πρώτα να διαγράψουν τον Αριστοφάνη...». Συγχρόνως, σημειώνει ότι το σίριαλ είναι μια σάτιρα όπου διακωμωδούνται όλα τα κακέκτυπα της κοινωνικής ζωής της γυναίκας: «Αν αυτό δημιουργεί ιλαρότητα δεν φταίει το σίριαλ, αλλά η ίδια η ζωή». Η Ντόρα Σιμπούλου εστιάζει στο αισιόδοξο μήνυμα του σίριαλ που στοχεύει να ζωντανέψει καλές εποχές που ανήκουν πλέον στο παρελθόν: «τα στοιχεία της υπερβολής, το ιδιότυπο χιούμορ του Μάτεσι, έχουν σκοπό να αποτρέψουν την οποιαδήποτε διάθεση μίμησης. Και το κυριότερο στοιχείο του είναι πως θέλει να διασκεδάσει τον κόσμο...».

¹⁰ Η παρουσία των ηλικιωμένων γυναικών είναι ιδιαίτερα συχνή και στην αριστοφανική κωμωδία. Για τους διάφορους τύπους ηλικιωμένων γυναικών στον Αριστοφάνη, βλ. Henderson 1987.

¹¹ Βλ. Δ. Μαστρογιαννίτης, «Παύλος Μάτεσις: Έχω μια αυταπάτη αναστάσεως» στο *athensvoice.gr* (21/01/2013): https://www.athensvoice.gr/culture/theater/33448_paylos-matesis-eho-mia-aytapatati-anastaseos

και τη διεκδικούν μέχρι το τέλος. Η γυναίκα είναι η κυρίαρχος του ερωτικού παιχνιδιού, αλλά, πολλές φορές, εγκλωβίζεται σε κοινωνικά ή ηθικά στερεότυπα, αν και επιθυμεί τον έρωτα. Πολλές από τις ερωτικές σκηνές στο *Πάντα Καλά* μένουν ανεκπλήρωτες, θυμίζοντας τη γνωστή σκηνή Μυρρίνης – Κινησία στη *Λυσιστράτη*. Η ανδρική παρουσία εντοπίζεται και σε αναφορές στην περίπτωση των άλλων γυναικών: το Σοφάκι και η κυρία Φιλαδέλφεια τρώνε ξύλο από τον σύζυγό τους, ενώ η Γιασεμή δέρνει τον δικό της σύζυγο.

Προγραμματικά λειτουργούν οι στίχοι που παραθέτει ο Μάτεσις πριν την έναρξη του μυθιστορήματος, οι οποίοι προέρχονται από τις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη: «ἄγε νῦν ἡμεῖς παίσωμεν ἄπερ νόμος ἐνθάδε ταῖσι γυναιξίν...» (στ. 946). Η προτροπή «παίσωμεν» προκύπτει από το ρήμα «παίζω» το οποίο στην αρχαία ελληνική γραμματεία σηματοδοτεί το παιχνίδι αλλά και τις χορευτικές-τελετουργικές κινήσεις των γυναικών στο πλαίσιο του εορτασμού προς τιμήν κάποιας θεότητας. Το *παίζειν* συνοδεύεται αναντίρρητα από ένα γέλιο αυθόρμητο, ζωηρό, που προάγει την ψυχολογική εκτόνωση και την αυτόνομη απόλαυση.¹² Κρίνουμε πως στην προκειμένη περίπτωση ο συγγραφέας αποκαλύπτει την πηγή έμπνευσής του αλλά και τον βαθύτερο περιπαικτικό χαρακτήρα του μυθιστορήματός του: στόχος του είναι να παρουσιάσει τα «παιχνίδια» των γυναικών τα οποία αφορούν την καθημερινότητά τους, είναι παιχνίδια της γλώσσας, παιχνίδια της μοίρας και καθημερινά αστεία που αποτελούν το αλατοπίπερο της ζωής. Το όλο έργο δίνει την εντύπωση ενός παιχνιδίσματος: η ενέργεια του «παιχνιδίζω»,¹³ που σηματοδοτεί την κίνηση που εκδηλώνεται ζωηρά και χαριτωμένα, ταιριάζει απόλυτα με τη γυναικεία φύση αλλά και με τη ζωηρή και χαριτωμένη γραφή του Μάτεσις που παρασύρει τον αναγνώστη στη χαρά της ζωής και τον καλεί να συνειδητοποιήσει την ομορφιά της.

2. Η μετοχή κομμωτηριάζουσες

Αγαπημένο σημείο συνάντησης των γυναικών του *Πάντα Καλά* είναι το κομμωτήριο της Κεβής. Εκεί καταφεύγουν συχνά για να περιποιηθούν την κόμη τους και να «απομακρύνουν» τις άσπρες τρίχες. Ο Μάτεσις τις χαρακτηρίζει συχνά με τη μετοχή «κομμωτηριάζουσες», η οποία παραπέμπει σαφώς στους τίτλους των κωμωδιών του Αριστοφάνη, *Θεσμοφοριάζουσες* και *Εκκλησιάζουσες*. Στις δύο αυτές κωμωδίες κυριαρχεί η ιδέα της γυναικοκρατίας, καθώς οι γυναίκες εισχωρούν στη δημόσια πολιτική σφαίρα, σπάζοντας τα όρια του φύλου και του οίκου τους.¹⁴ Σαν άλλος Αριστοφάνης, ο Μάτεσις συνθέτει τη δική του γυναικεία κωμωδία με τις γυναίκες αυτή τη φορά να βρίσκονται όχι σε έναν λατρευτικό χώρο, όπως το Θεσμοφόριο, ούτε στον δημόσιο χώρο της Εκκλησίας (όπως στην περίπτωση των *Εκκλησιαζουσών*) αλλά σε ένα καθαρά γυναικείο περιβάλλον, το

¹² Βλ. Halliwell 1991, 280, 283, όπου επισημαίνονται οι παράγοντες που συνδέονται με το παιχνιδιάρικο γέλιο μεταξύ των οποίων ο ελαφρύς τόνος, η αυτόνομη απόλαυση και η κοινή παραδοχή των συμβάσεων αυτού του γέλιου από όλους τους συμμετέχοντες σε αυτό. Για τη μέλητη του όρου *παίζειν* στα αρχαία σχόλια του Αριστοφάνη, βλ. Gasti, Ioannidou, Kouteri 2021.

¹³ Βλ. για τη σημασία της λέξης *Λεξικό Κοινής*, s. v. «παιχνιδίζω».

¹⁴ Για μια επισκόπηση της γυναικείας παρουσίας στον Αριστοφάνη, βλ. Taaffe 1993 και Διαμαντάκου 2011. Βλ. και Halperin 2021, 43-44, την άποψη ότι οι γυναίκες στις γυναικείες κωμωδίες του Αριστοφάνη είναι πολιτικά ενεργές και η διάκριση των φύλων είναι στην ουσία διάκριση οίκου-πόλεως. Βλ. και Kim 2017, 2, όπου σημειώνεται ότι οι γυναίκες είναι φορείς της αλλαγής και ο Αριστοφάνης τις χρησιμοποιεί με στόχο οι άνδρες να δουν την πολιτική ζωή μέσα από τον φακό του οίκου.

κομμωτήριο, εντός του οποίου συχνά οι γυναίκες φανερώνουν τα προβλήματά τους, τους στόχους τους. Συγχρόνως είναι και ένας τόπος όπου το παιχνίδι με την έννοια των αστεϊσμών, του γέλιου και της χαλαρής ατμόσφαιρας είναι κυρίαρχο. Όταν η κυρία Αρσενία μπαίνει στο κομμωτήριο με την πρόθεση να περιποιηθεί την κόμη της για πρώτη φορά, οι υπόλοιπες γυναίκες εκπλήσσονται και της παραχωρούν τη σειρά τους σε ένδειξη σεβασμού: «... όλες οι κομμωτηριάζουσες σηκώθηκαν όρθιες σαν να χαιρετούσαν τη σημαία» (σ. 173). Όταν η κυρία Αρσενία αποκτά διά χειρός Κεβής περμανάντ άφρο λουκ, όλες οι γυναίκες εγκρίνουν τη νέα εμφάνιση της γειτόνισσάς τους: «Πάντως εν σώματι οι κομμωτηριάζουσες έδωσαν έγκριση» (σ. 193). Η Μελανία έχοντας βάλει κοριό σε όλα σχεδόν τα τηλέφωνα της γειτονιάς, σκέφτεται ότι «θα έκανε ριζοσπαστική ρεκλάμα του καφέ της μπροστά σε όλες τις κομμωτηριάζουσες» (σ. 113).

Στον χώρο του κομμωτηρίου η φαρμακοποιός Βασιλεία, νεοφεμινίστρια, βρίσκει την ευκαιρία να αγορεύσει και να κατηχήσει τις υπόλοιπες κυρίες στα άδυτα του φεμινισμού. Φαντάζεται, λοιπόν, μια μελλοντική γυναικεία κοινωνία στην οποία τα κομμωτήρια θα έχουν καταργηθεί (σ. 116). Στην σκέψη αυτή οι κομμωτηριάζουσες αντιδρούν έντονα: «Ακούστηκαν διάφορα “κουνήσου από τον τόπο σου”», ενώ η Κεβή θεωρεί πως «τα κομμωτήρια θα καταργηθούν όταν καταργηθούν και οι γυναίκες» (σ. 116). Η αντίδραση των γυναικών μάς θυμίζει, τρόπον τινά, την αντίδραση των γυναικών της κωμωδίας *Λυσιστράτη*, όταν ακούνε διά στόματος της ομώνυμης ηρωίδας ότι θα πρέπει να τηρήσουν ερωτική αποχή: «Λυσ. άφεκτέα τοίνυν έστιν ήμιν τοῦ πέους. / τί μοι μεταστρέφεσθε; ποῖ βαδίσετε; / αὔται τί μοιμουᾶτε κἀνανεύετε; ...» (στ. 124-126). Ωστόσο, όλες παρακολουθούν με σεβασμό και αμείωτο ενδιαφέρον τον λόγο της Βασιλείας: «Οι άλλες, με μπικουτί είτε ρόλλεϋ και με σαγιονάρες ως επί το πλείστον, παρακολουθούσαν φιλομαθέστατες – τα περιοδικά του μαγαζιού τα είχαν διαβάσει, σχολιάσει ή κοιτάξει, από τρεις φορές το καθένα η καθεμιά». Η Βασιλεία καλεί τις γυναίκες να μην «γυναικοποιηθούν» και να αποποιηθούν τον ρόλο της κούκλας και της γυναίκας «θεάς»: όλα αυτά, βέβαια, τη στιγμή που η ίδια βρίσκεται εντός του κομμωτηρίου και βάζει το μαλλί της: «Διότι, αυτή είναι η παγίδα, κορίτσια! Να γυναικοποιηθούμε! Η παγίδα των αντρών!» (σ. 116), «Αυτή, κυρίες, είναι η παγίδα των αντρών. Μας θέλουν να μεταποιηθούμε, εθελουσίως δε, σε γλουτούς, σε μαστούς! Θα γίνεις εσύ, κυρία Φιλαδέλφεια, ένας μαστός; Μία θεά; Εγώ δεν καταδέχομαι...» (σ. 117). Η Βασιλεία ζητά από τις γυναίκες να απομακρυνθούν από τα στερεότυπα που αφορούν το φύλο τους, γεγονός που ανακαλεί στη μνήμη μας τα στερεότυπα που ενστερνίζονται οι αριστοφανικές γυναίκες στη *Λυσιστράτη*: «Τί γνωστικό ή σπουδαίο απ’ τις γυναίκες μπορεί να γίνει; Η δουλειά μας είναι μόνο το καθισιό, το λούσο, το φτιασίδι, τα κροκωτά λεπτά φορεματάκια, χυτοί χιτώνες και λαφριά γοβάκια»¹⁵ (στ. 42-45). Τόσο η Βασιλεία όσο και οι αρχαίες πρόγονοί της εμφανίζονται να έχουν απόλυτη επίγνωση των ορίων που θέτει στις ίδιες η ανδροκρατούμενη κοινωνία στην οποία ζουν.

Σαφώς, ο ρόλος της Βασιλείας θυμίζει κατά πολύ αυτόν της *Λυσιστράτης*, στην ομώνυμη κωμωδία, που προσπαθεί να αφυπνίσει τις γυναίκες και να τις κάνει να καταλάβουν ότι στα χέρια τους έχουν τη δύναμη να σταματήσουν τον πόλεμο. Η ρητορική δεινότητα της Βασιλείας παραπέμπει στη ρητορική δεινότητα της Πραξαγόρας από τις *Εκκλησιάζουσες*, που πείθει τις γυναίκες να εγκαθι-

¹⁵ Μετάφραση: Σταύρου ⁹2004.

δρύσουν μια πρωτοφανή οικονομική και ερωτική κοινοκτημοσύνη.¹⁶ Όπως στη *Λυσιστράτη* οι γυναίκες εμφανίζονται απρόθυμες, αρχικά, να απέχουν από την ερωτική απόλαυση, έτσι και εδώ οι κομμωτηριάζουσες φαίνονται απρόθυμες να απέχουν από μια άλλη απόλαυση, κατεξοχήν γυναικεία, αυτή του κομμωτηρίου.

3. Μίμηση της γλώσσας των ηρώων

Είναι γεγονός πως το στοιχείο που δεσπόζει στο μυθιστόρημα του Μάτεσι είναι η ιδιαίτερη χρήση της γλώσσας από την πλευρά των ηρώων. Οι ήρωες, οι ηρώιδες κατά κύριο λόγο, είναι απαίδευτες και δεν γνωρίζουν γραμματική ή συντακτικό. Ο ίδιος ο Μάτεσις υπογραμμίζει σχετικά: «Οι ήρωές μου είναι αγράμματοι και ανυποψίαστοι περί την γραμματική και την εννοιολογία, ήρωες κωμωδίας. Χρησιμοποιούν αδίστακτα όποιον όρο τους βολεύει, αδιαφορώντας για το νόημά του [...] Αυτό είναι ακόμα κι ένας τρόπος σατιρισμού της ταλαιπωρίας που δέχεται η γλώσσα μας σήμερα από αγράμματους, πολιτικούς, τραγουδιστές, δημοσιογράφους και συγγραφείς. [...] Στο γελαστικό αυτό μυθιστόρημα η γλώσσα, το συντακτικό, η στίξη χρησιμοποιούνται συχνά ως όπλα κωμωδίας. Επιπλέον σε πολλά μέρη ενδιαφέρομαι περισσότερο για τον ήχο και το ρυθμό μιας λέξης παρά για το νόημά της. Οι ήρωες του βιβλίου είναι αδίστακτα απλοί: προκειμένου να ζήσουν και να μας διασκεδάσουν, ποδοπατούν και στίξη και σημασίες λέξεων».¹⁷

Το εξαιρετικά ενδιαφέρον στοιχείο στο *Πάντα Καλά* είναι πως ο συγγραφέας-αφηγητής μιμείται τη γλώσσα των ηρώων του, μιλά και ο ίδιος όπως μιλούν αυτοί, καταπατώντας την ορθογραφία, το συντακτικό και τη γραμματική. Ενδεικτικά παραθέτουμε ορισμένα παραδείγματα: α) «... αψηφώντας τυχόν κατακραυγή της πέριξ κοινωνίας, η δεσποινίς, κατά βάθος, Μελανία, έκραζε βοήθεια...» (σ. 9), β) «Ντροπαλός και γεροδεμένος και πρώην χωριάτης, κάθε που πήγαινε για αυθεντικό ή δήθεν κατούρημα, ψώνιζε για άλλοθι κι από ένα φάρμακο, αυτό και για να φανεί γαλαντόμος στη δεσποινίς Βασιλεία» (σ. 10), γ) «Πάνω σ' αυτό άνοιξε η πόρτα και ώρμησε μέσα ο Ζώης κλαμένος, με το μαλλί αφάνα, πολύ πελοποννησιακός Ρωμαίος, μάλιστα κάπου είχε χάσει και το πηλίκιό του καθ' οδόν» (σ. 151), δ) «είναι και αμόρφωτος και κοινωνικός πολύ από κάτω μου» (σ. 11), ε) «... με χάνεις από πελάτριά» (σ. 11).

Η μίμηση από μέρους του συγγραφέα του τρόπου των ηρώων του απηχεί την κωμική σκηνή του Αγάθωνα στις *Θεσμοφοριάζουσες* (στ. 149-152). Ο τραγικός ποιητής εμφανίζεται ντυμένος θηλυπρεπώς και άδει ένα χορικό. Όπως εξηγεί ο ίδιος, ο ποιητής που συνθέτει δράματα οφείλει να προσαρμόζεται στους τρόπους των ηρώων του. Στην περίπτωση που το δράμα είναι γυναικείο, ο δημιουργός θα πρέπει με το ίδιο του το σώμα να προσαρμόζεται στην γυναικεία

¹⁶ Για τη σχέση της Πραξαγόρας με τη ρητορική, βλ. Rothwell 1990.

¹⁷ Βλ. Μ. Παπαγιαννίδου, ό.π. Βλ. και στο άρθρο της Μαμακούκα 2007, 85, τη διαίρεση των γλωσσικών «σφαλμάτων» σε δύο κατηγορίες: εκείνα που χρησιμοποιούνται ως ένα παιχνίδι με τον αναγνώστη και εκείνα που χρησιμοποιούνται ως όπλο για την ανατροπή των θεσμών. Στην σ. 92 η μελετήτρια υπογραμμίζει πως τα «λάθη» δεν έχουν μόνο σατιρικό χαρακτήρα, αλλά επιτελούν και έναν άλλο σκοπό, καθώς «θυμίζουν μόνιμα στον αναγνώστη την ευελιξία μιας γλώσσας χωρίς άκαμπτους κανόνες, δίχως “κόκκαλα”». Βλ. επίσης Μαμακούκα 2015, 45, όπου οι λέξεις που χρησιμοποιεί ο Μάτεσις διακρίνονται από την Μαμακούκα σε «λέξεις-ασπάλακες», οι οποίες αποτελούν λεκτικά παιχνίδια και δημιουργούν «τριγμούς» στο κείμενο, και σε «λέξεις-φουρνέλα», μέσω των οποίων αμφισβητούνται πανάρχαιες αξίες. Η οφειλή μου στο βιβλίο και τα άρθρα της Μαμακούκα είναι εμφανής σε όλες τις σελίδες της παρούσας εργασίας.

φύση : «χρή γὰρ ποιητὴν ἄνδρα πρὸς τὰ δρᾶματα / ἃ δεῖ ποιεῖν πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν. / αὐτίκα γυναικεῖ ἦν ποιῆ τις δρᾶματα, / μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν» (στ. 149-152). Το ανάλογο ισχύει και στην περίπτωση που ο ρόλος είναι αρσενικός. Ο Αγάθων επισημαίνει ακόμη πως για όσα δεν διαθέτει ο άνθρωπος με το σώμα του μπορεί να τα προσθέσει με τη μίμηση: «ἃ δ' οὐ κεκτήμεθα, / μίμησις ἤδη ταῦτα συνθηρεύεται» (στ. 155-56).¹⁸ Άξια προσοχής είναι στο σημείο αυτό η μετάφραση του χωρίου από τον Μάτεσι: «Ο συγγραφέας, εννοείς, πρέπει να μπαίνει ψυχολογικώς και στο πετσί του ρόλου που συνθέτει. Γράφεις ρόλο θηλυκό; Τότε αναλόγως και σωματικώς μετουσιώνεται», «Ό,τι λείπει το τσοντάρεις: με τη μίμηση. Το σύνθημά μου εμένα: “εν τοιούτω νικά”». Στην αριστοφανική κωμωδία, και δη στη συγκεκριμένη σκηνή, η κίνηση του σώματος και η σκευή είναι τα όπλα του τραγικού ποιητή για να εργαστεί πάνω στη δημιουργία των χαρακτήρων του. Παρότι το χωρίο συνιστά παρωδία του Αριστοφάνη για τη σύνθεση της τραγικής ποίησης, θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελέσει το πρότυπο που ενέπνευσε τον Μάτεσι ώστε να μιμηθεί τη γλώσσα των ηρώων του, η οποία, όπως προαναφέραμε, συνιστά βασικό κωμικό όπλο. Μιμούμενος τον τρόπο ομιλίας των ηρώων του, ο Μάτεσι γίνεται ένα με αυτούς, «μπαίνει στο πετσί τους» και κατανοεί βαθιά τα κίνητρα, τις επιθυμίες και τις αντιδράσεις τους.

4. Λογοπαίγνια

Τα λογοπαίγνια αποτελούν μια περίπτωση λεκτικού χιούμορ που εμφανίζεται συχνά στην αριστοφανική κωμωδία.¹⁹ Η γλώσσα του Αριστοφάνη είναι η κοινή ομιλούμενη της εποχής, εμπλουτισμένη με στοιχεία που προέρχονται από ανώτερα γλωσσικά επίπεδα που προσιδιάζουν στην τραγική ή επική ποίηση και απηχούν ένα υψηλό ύφος. Όπως επισημαίνει ο Κωνσταντάκος (1993), πολλές φορές η κωμική γλώσσα απομακρύνεται από τη βασική λειτουργία της μεταδόσεως μηνυμάτων, παύει να μεταφέρει πληροφορίες για τους ήρωες και τη δράση του έργου και χρησιμοποιείται αποκλειστικά ως κωμικό μέσο.²⁰ Σε αυτό ακριβώς το σημείο κρίνουμε πως ταυτίζεται η οπτική του Μάτεσι με αυτή του Αριστοφάνη. Και οι δυο συγγραφείς χρησιμοποιούν τη γλώσσα ως κωμικό όπλο που προκαλεί το γέλιο του κοινού και σατιρίζει πρόσωπα και καταστάσεις. Τα λογοπαίγνια αποτελούν ένα στοιχείο που χαρακτηρίζει όλο το έργο του Μάτεσι, θεατρικό και λογοτεχνικό, και διαπερνά και τις μεταφράσεις του του Αριστοφάνη. Στο *Πάντα Καλά*, τα λογοπαίγνια του Μάτεσι είναι πράγματι απολαυστικά.²¹ Για παράδειγμα, όταν η Νάνση αποπειράται να αυτοκτονήσει βάζοντας το κεφάλι της μέσα στο φούρνο της κουζίνας, η αδερφή της, Μελανία, καλεί σε βοήθεια φωνάζοντας «έχω αδερφή στο φούρνο» (σ. 13). Σε πολλές περιπτώσεις τα λογοπαίγνια βασίζονται στην ορθογραφία των λέξεων: η Νάνση, για παράδειγ-

¹⁸ Σχετικά με τις θεωρίες του Αγάθωνα για τη μίμηση, βλ. Duncan 2001, 27-29. Βλ. επίσης Zeitlin 1981, 308-309. Για την εμφάνιση του Αγάθωνα, βλ. Stehle 2002, 378-382.

¹⁹ Για τις διάφορες τεχνικές του λεκτικού χιούμορ στον Αριστοφάνη, βλ. Kanellakis 2020, 23-25. Γενικά για τη γλώσσα του Αριστοφάνη, βλ. Willi 2002. Για τη δυσκολία της μετάφρασης των λογοπαίγνιων, βλ. Σηφάκης 1985, 44-52 και Kanellakis 2022, 238-253.

²⁰ Βλ. Κωνσταντάκος 1993, 43.

²¹ Βλ. την παρατήρηση της Μαμακούκα 2016, 59, ότι το *Πάντα Καλά* προσφέρεται για λογοπαίγνια, καθώς εκτυλίσσεται σε μια λαϊκή γειτονιά και παραπέμπει στο κινηματογραφικό έργο *Οι Κυρίες της Αυλής*, το οποίο, ωστόσο, βασίζεται στο γαλλικό θεατρικό έργο του Αλφρέντ Ζαρώ *Το Έκτο Πάτωμα*.

μα, φοράει το καλό της κολάν παντελόνι το οποίο η αδερφούλα της έλεγε «κω-λάν», καθότι ανορθόγραφη (σ. 13).²² Πρόκειται για ένα αυτοαναφορικό αστείο, καθώς ο συγγραφέας σχολιάζει την ορθογραφία που χρησιμοποιούν οι χαρακτήρες στην προφορική επικοινωνία, κλείνοντας το μάτι στον αναγνώστη που διαβάζει γραπτό κείμενο. Ενίοτε το λεκτικό χιούμορ αφορά σεξουαλικά αστεία: ο Ζώης παρεξηγεί την ερώτηση της Νάνσης αν είναι μοναρχικός, θεωρώντας ότι δεν αναφέρεται στο πολίτευμα αλλά στα γεννητικά του όργανα: «Μάλιστα όταν τον ερώτησε αν αληθεύει πως είναι μοναρχικός, αυτός παρεξήγησε: το πήρε για αναπηρία, καθόλου δεν είμαι μοναρχικός της είπε, τα έχω και τα δύο μου και μπόλικά, μία χούφτα το καθένα, όλη η Αστυνομία επίσης» (σ. 147). Ο Νίκος, ο σύζυγος της Σταυρούλας, έχει τόση υπομονή που θεωρείται από τις γυναίκες «Νίκος Ανοχής»: «Ο Νίκος ήταν ανέκαθεν αρνί του Θεού. Αφού όλες έλεγαν, Σταυρούλα μου, αυτός δεν είναι Νίκος σκέτος, είναι Νίκος Ανοχής» (σ. 363).²³ Όταν ο κύριος Γιάγκος αρχίζει να μορφώνεται και να μαθαίνει στοιχεία της λόγιας γλώσσας, αποκτά τη δυνατότητα λογοπαιγνίων που τραβούν την προσοχή της Βασιλείας: «- Γιάγκο ... άλλαξες. - Άλλαξα στάση ... και ονοτροπία. - Νοοτροπία το λένε» (σ. 274).

5. Παρωδία θανάτου/ταξιδιού στον Κάτω Κόσμο

Στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη ο Διόνυσος αποφασίζει να κατέβει ο ίδιος στον Κάτω Κόσμο με τη συνοδεία του δούλου του Ξανθία προκειμένου να επαναφέρει στη ζωή τον Ευριπίδη. Για να το πράξει αυτό, ζητά τη βοήθεια του Ηρακλή, ο οποίος καλείται να του υποδείξει τον πιο γρήγορο και εύκολο δρόμο να κατέλθει. Μεταξύ άλλων, προτείνονται η κρεμάλα, το κώνειο, η αυτοκτονία από τον Κεραμεικό (στ. 120-133). Στο *Πάντα Καλά*, αυτή που επιχειρεί να κατέλθει στον Κάτω Κόσμο είναι η Νάνση, η οποία αποφασίζει να αυτοκτονήσει μετά από ερωτική απογοήτευση. Ο τρόπος που επιλέγει να εγκαταλείψει τον μάταιο τούτο κόσμο είναι να μπει στον φούρνο (από το μαλλί μέχρι τους νεφρούς), να μυρίσει το υγραέριο και να πεθάνει από ασφυξία. Το επεισόδιο χαρακτηρίζεται από έντονη κωμικότητα και γέλιο. Η προσπάθεια της Νάνσης να μπει πιο βαθιά στον φούρνο διαπιστώνεται στη φράση «έκανε άλλη μια προσπάθεια να εισχωρήσει πιο βαθιά στο χώρο του χάρου...» (σ. 12). Η ηρωίδα παλεύει να ρουφήξει περισσότερο αέριο, αλλά φαίνεται πως το ποθούμενο καθυστερεί να έρθει και η ίδια πλήττει μέσα στον φούρνο· φοβάται ότι μπορεί να πάθει κλειστοφοβία ή μπορεί να την πάρει ο ύπνος («Ρούφαγε ρυθμικά το πετρογκάζ, αλλά στο μεταξύ είχε αρχίσει να πλήττει. Άγιε Τρύφωνα σκέφτηκε, πρέπει να πεθάνω εγκαίρως αλλιώς κινδυνεύω από κλειστοφοβία εδώ μέσα»). Η Νάνση έχει προετοιμαστεί κατάλληλα για να ταξιδέψει στον Κάτω Κόσμο: φορά το καλό της κολάν παντελόνι «και έτσι στολισμένη μπήκε στο φούρνο για να πει το έχε γεια καημένε κόσμε» (σ. 13). Όπως η ίδια τονίζει, «Επίτηδες είχα ντυθεί αμπιγιέ! Πώς θα πήγαινα στην κηδεία μου, σαν φρόκαλο!» (σ. 25). Η αδερφή της, Μελανία, ζητά βοήθεια από τη γειτονιά φωνάζοντας, εν είδει λογοπαιγνίου, ότι έχει «αδερφή στο

²² Η Μαμακούκα, ό.π., σ. 59, υπογραμμίζει ότι η διαφοροποίηση στην ορθογραφία των λέξεων άλλοτε χρησιμοποιείται ως ένα γλωσσικό παιχνίδι που αναδεικνύει τις άπειρες δυνατότητες του λόγου και άλλοτε χρησιμοποιείται από τον Μάτεσι εκ του πονηρού.

²³ Βλ. και την ανάλυση της Μαμακούκα, ό.π., 47, σχετικά με τα ιδιόλεκτα που χρησιμοποιεί ο τριτοπρόσωπος αφηγητής και τα οποία ζωντανεύουν τον προφορικό λόγο, λειτουργώντας συγχρόνως σαν σκηνοθετικές οδηγίες.

φούρνο» (σ. 13) και όταν οι γειτόνισσες απευθύνονται στη Νάνση λέγοντας πως είναι αδύνατο μια διπλωματούχος κομμώτρια «ν' αυτοκτονάει κάθε δεκαπέντε», η Μελανία τις προτρέπει να της τα λένε αυτά «εκεί στον Άδη που κατεβαίνει». Τελικά η Νάνση με τη βοήθεια όλων γλιτώνει τον θάνατο και η κυρία Φιλαδέλφεια τη συγχαίρει για την ανάστασή της («Νάνση μου, συγχαρητήρια για την ανάστασή σου...» (σ. 27). Η ηρωίδα κάθεται στη συνέχεια «εξουθενωμένη από το ταξίδι στον παρακάτω κόσμο» και «σαν μεταρσιωμένη για την επάνοδό της από Αχερουσία» (σ. 28). Αυτό που αξίζει να υπογραμμιστεί, είναι το όνομα της ηρωίδας (Αθανασία), το οποίο συνιστά ένα ομιλούν όνομα: όπως δηλώνει το όνομά της, η Νάνση/Αθανασία αποτυγχάνει να πεθάνει· παρά τις πολλές και ευφάνταστες προσπάθειες να εισχωρήσει στον Κάτω Κόσμο, η ίδια παραμένει «αθάνατη». Και στον Αριστοφάνη τα περισσότερα ονόματα των πρωταγωνιστών είναι ομιλούντα, με χαρακτηριστικό το όνομα της Λυσιστράτης, που σηματοδοτεί αυτήν που «λύει τον πόλεμο», αλλά και της Πραξαγόρας, που απηχεί τη δραστηριοποίησή της στον χώρο της Αγοράς.²⁴

Σε γενικές γραμμές, η γλώσσα του Μάτεσι λειτουργεί ως κωμικό όπλο που παρωδεί τον ίδιο τον θάνατο και κερδίζει το γέλιο του αναγνώστη. Μια κατεξοχήν τραγική ενέργεια όπως η αυτοκτονία γίνεται η ευκαιρία για λεκτικά παιχνίδια και αστείρευτο γέλιο. Το ομιλούν όνομα της ηρωίδας (Αθανασία) προοικονομεί την αποτυχία της να πεθάνει και παραπέμπει στα ομιλούντα ονόματα των αριστοφανικών ηρώων.

6. Παρωδία τραγωδίας

Η αριστοφανική κωμωδία βρίθει χωρίων που παρωδούν την τραγική ποίηση ή παρασταίνουν τραγικές σκηνές κωμικά διαστρεβλωμένες, στοιχειοθετώντας έτσι την έννοια της παρατραγωδίας.²⁵ Η παρωδία σχετίζεται με τη μίμηση υπό την έννοια ότι αναπαράγει ένα προϋπάρχον αντικείμενο, τονίζοντας τις αντιθέσεις με τέτοιο τρόπο ώστε να προκαλείται ένα κωμικό αποτέλεσμα.²⁶ Το αστείο στην παρωδία, σύμφωνα με τον Σηφάκη (1985), «γεννιέται από την παράθεση και συνύπαρξη μέσα στα ίδια συμφραζόμενα δύο διαφορετικών, συχνά αντιθετικών, επιπέδων ύφους, του υψηλού και του χαμηλού» (σ. 22). Ενδεικτική είναι η σκηνή στους *Αχαρνείς* με τον Δικαιόπολη να μεταμφιέζεται σε Τήλεφο προκειμένου να πείσει τον Χορό των Αχαρνέων για την αλήθεια των λόγων του και να γλιτώσει από την επίθεση που του κάνουν. Στο *Πάντα Καλά*, η τραγωδία παρωδείται μέσω της αμάθειας των ηρωίδων σχετικά με το αρχαίο θέατρο ή μέσω της διαστρέβλωσης-παρανόησης των όσων συμβαίνουν στις παραστάσεις του αρχαίου δράματος. Παραθέτουμε ενδεικτικά τις ακόλουθες περιπτώσεις:

²⁴ Για τα ομιλούντα ονόματα στον Αριστοφάνη, βλ. Κανανού 2011· ειδικά για τη Λυσιστράτη, βλ. σ. 129 και για τη Πραξαγόρα, σσ. 171-2.

²⁵ Για την παρατραγωδία, βλ. Rau 1967.

²⁶ Βλ. Κωνσταντάκος 1993, 39. Σχετικά με την παρωδία, βλ. και Τσάκωνα 2013, 66, όπου παρατίθεται η άποψη της Κωστήου ότι τα βασικά χαρακτηριστικά της παρωδίας είναι το κωμικό και η παραμόρφωση. Βλ. και Tsitsiridis 2010, 363. Η Παπαχρυσόστομου 2022, 198, διακρίνει την παρωδία σε δύο είδη: την «επιφανειακή παρωδία», που αποτελεί απλή στρέβλωση της πραγματικότητας μέσω της υπερβολής, και τη «βαθιά παρωδία», που αποτελεί στρέβλωση της πραγματικότητας με μια πιο δραστική και εχθρική μορφή και, συνεπώς, έχει πιο οδυνηρές συνέπειες για τον στόχο.

A) Απόπειρα αυτοκτονίας της Νάνσης

Έχοντας χωρίσει από τον αστυνόμο Ζώη, η Νάνση αποπειράται, για μια ακόμα φορά, να αυτοκτονήσει. Η απόπειρα αυτοκτονίας είναι κάτι που, όπως είδαμε, συνηθίζει να κάνει η συγκεκριμένη ηρωίδα όταν χωρίζει από κάποιον σύντροφο. Έχει αγοράσει από το φαρμακείο της Βασιλείας υπνωτικά χάπια, αλλά η φαρμακοποιός έχει ειδοποιηθεί από πριν από την αδελφούλα της αυτόχειρος, Μελανία, και έχει αντικαταστήσει τα υπνωτικά με χάπια ευκοιλιότητος. Το απόσπασμα αποκαλύπτει την έντονη αναφορά στην Επίδαυρο:

Όταν μπήκαν Γιάγκος και Βασιλεία, όλες οι κυρίες είχαν κι όλας στηθεί ως ημιχόριο αισχυλικό γύρω από τον λουτροκαμπινέ της Μελανίας. Μέσα ήταν κλεισμένη και βογγούσε η Νάνση. Το θέαμα μύριζε Εθνικό Θέατρο και Επίδαυρο, ήξεραν αυτές από τέχνη, η Σταυρούλα κυρίως. Αυτή τις είχε διαφωτίσει καλλιτεχνικώς, ήταν η πιο θεατριζόμενη της γειτονιάς. [...] Κάθε χρόνο πήγαινε στην Επίδαυρο για αγκιναράκια. Καλέ το ξέρατε πως έχει και θέατρο στην Επίδαυρο! Και θερινό μάλιστα! (σ. 156).

Οι κυρίες της γειτονιάς παρακολουθούν με αγωνία τον «αγώνα» που δίνει η Νάνση στη τουαλέτα και μάλιστα ο Μάτεσις παρέχει μια σκηνοθετική οδηγία που αποκαλύπτει τον τρόπο που στέκονται: έχουν παραταχθεί γύρω από τον λουτροκαμπινέ σαν ημιχόριο αισχυλικό. Το όλο θέαμα σημειώνεται ότι μύριζε Εθνικό Θέατρο και Επίδαυρο, ενώ η παρωδία ενισχύεται από το γεγονός ότι η Σταυρούλα, η πιο θεατριζόμενη από την παρέα, πήγαινε στην Επίδαυρο για αγκιναράκια! Ιδιαίτερα κωμικός είναι ο χαρακτηρισμός του θεάτρου της Επιδαύρου ως θερινού, γεγονός που αποκαλύπτει την αμάθεια των ηρωίδων. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα, η παρωδία του υψηλού, εν προκειμένω του τραγικού θεάτρου, και, τελικώς, η παρωδία του ίδιου του θανάτου, απηχεί «την αμφίροπη φύση των καρναβαλικών εικόνων» (Μπαχτίν 2000, 202). Η απόπειρα αυτοκτονίας της Νάνσης μετατρέπεται σε ένα θεατρικό δρώμενο στο οποίο συμμετέχουν όλοι οι ήρωες και στο οποίο κυριαρχεί ένας γκροτέσκο ρεαλισμός.²⁷ Και στην αριστοφανική κωμωδία η αντίθεση ανάμεσα στο υψηλό και το χαμηλό, η παρώδηση της τραγικής και της επικής ποίησης αποκαλύπτουν μια καρναβαλική θεώρηση των πραγμάτων.²⁸

Το θέαμα συνεχίζεται και η Σταυρούλα, ως έμπειρη θεατής του επιδαύρειου δράματος, αναλαμβάνει να εξηγήσει στην υπόλοιπη παρέα τον χαρακτήρα των έργων που παρουσιάζονται στην Επίδαυρο, τα οποία χαρακτηρίζονται ως κοινωνικά και ενίοτε αντιστασιακά:

Αυτά τα αρχαία έργα που προβάλλουν είναι πολύ κοινωνικά, μερικά μάλιστα είναι και αντιστασιακά, κυρίως ο Ηδύπεος Τύραννος, με πολύ κοινωνική υπόθεση, θυμάσαι τα παλιά ιταλικά με την Υβόν Σανσόν; Έτσι. Ένα παλληκάρι τα 'φτιαξε με μία μεγάλη, που τελικώς ήταν η μητέρα του. Όλη νύχτα στο κρεβάτι να της φωνάζει τι σου

²⁷ Για τον γκροτέσκο ρεαλισμό, βλ. Μπαχτίν 2019, 25.

²⁸ Για την εξέταση της κωμωδίας του Αριστοφάνη υπό το πρίσμα της θεωρίας του Μπαχτίν, βλ. την εισαγωγή του Platter 2007, 1-41.

κάνω μάνα μου, και μετά, το πρωί, που κατάλαβε ποιά είναι και τι της έφτιαξε (αυτή του έδειξε ταυτότητα κάποια στιγμή), αυτός έβγαλε δια παντός τα γυαλιά του, να μη βλέπει πλέον τι έκανε – έχουν πολύ αίσθημα αυτά τα επιδουριακά έργα, μόνο που όλο τα ίδια και τα ίδια κάνουν προβολή, γιατί δεν γράφουν και κανένα καινούργιο τρομάρα τους! (σ. 156).

Η τραγωδία και το Φεστιβάλ Επιδούρου παρουσιάζονται από μια απρόσμενη οπτική ενός λαϊκού κοινού, οδηγώντας σε κωμικά και παρωδικά αποτελέσματα. Ο Οιδίπους Τύραννος γίνεται Ηδύπεος Τύραννος, δημιουργώντας ένα σεξουαλικό λογοπαίγνιο, ενώ η υπόθεση του έργου διαστρεβλώνεται εξόχως κωμικά διά στόματος Σταυρούλας. Στην αντίληψη της ηρωίδας, η υπόθεση της γνωστής τραγωδίας θεωρείται καθαρά ερωτική και περιορίζεται χρονικά σε ένα βράδυ. Η αποκάλυψη της ταυτότητας της μητέρας του Οιδίποδα γίνεται μετά από επίδειξη πραγματικής ταυτότητας, ενώ η τιμωρία που επιβάλλει ο τραγικός ήρωας στον εαυτό του δεν είναι άλλη από το να βγάλει δια παντός τα γυαλιά του ώστε να μην βλέπει τι έκανε. Η Σταυρούλα προσθέτει ακόμη την αγανάκτησή της, καθώς αυτά τα επιδουριακά έργα έχουν βέβαια πολύ αίσθημα αλλά παρουσιάζονται διαρκώς τα ίδια και τα ίδια και οι συγγραφείς δεν γράφουν κανένα καινούργιο! Τα δραματικά έργα της αρχαιότητας παραλληλίζονται με ιταλικά μελοδραματικά έργα, καθιστώντας την αντίθεση υψηλού-χαμηλού εμφανή. Ο αφηγητής μάς πληροφορεί ότι η Σταυρούλα είναι αυτή που είχε τοποθετήσει τις καρέκλες κυκλικά ώστε να παραπέμπουν στον τραγικό χορό· λειτουργεί, τρόπον τινά, σαν σκηνοθέτης, που οριοθετεί το περιβάλλον και κατευθύνει τη δημιουργία της συγκεκριμένης σκηνής. Η ίδια η ηρωίδα, επιστρέφοντας, τώρα, στον ρόλο του «έμπειρου» θεατή, δηλώνει ότι, όταν πηγαίνει στην Επίδαυρο, παίρνει πάντα μαζί και το πλέξιμό της για να καλύψει την ανία της την ώρα του χορικού. Η πρόζα καλείται «σκετς», ενώ το χορικό «χορευτικό». Η Σταυρούλα ως θεατής προσαρμόζει το θέαμα που βλέπει στον ορίζοντα προσδοκιών της, ο οποίος σχετίζεται με το χαμηλό μορφωτικό της επίπεδο: οι μόνες θεατρικές της εμπειρίες είναι τα θεατρικά νούμερα χωρίς ιδιαίτερες καλλιτεχνικές αξιώσεις (σκετς, χορευτικό). Και σήμερα η γυναίκα έχει μαζί της το πλεκτό της. Κατά συνέπεια, το θέατρο της Επίδαυρου επεκτείνεται στον χώρο του σπιτιού της Μελανίας και το θέατρο που παίζει η Νάνση δεν έχει τίποτα να ζηλέψει από το αρχαίο. Απόδειξη ότι η Σταυρούλα έχει μαζί τα πλεκτό της έτοιμη για παν ενδεχόμενο: «Η Σταυρούλα είχε χορογραφήσει τις καρέκλες κυκλικά γύρω από την πόρτα του καμπίνέ. Στην Επίδαυρο παίρνω μαζί και το πλέξιμό μου, γιατί όταν κόβουν το σκετς και αρχίζει το χορευτικό είναι κομματάκι βαρετό, βελονάκι και μπιμπίλα παίρνω κυρίως μαζί μου, θερινό πλέξιμο. Σήμερα έπλεκε ένα κασκόλ» (σ. 157).

Η άρνηση της Νάνσης να βγει από την τουαλέτα και η δήλωσή της ότι αυτή θα είναι το μνήμα της εκλαμβάνεται από τη Σταυρούλα ως το σύγχρονο ανάλογο της Αντιγόνης. Η Νάνση ταυτίζεται με την τραγική ηρωίδα ως προς το ότι και οι δύο είναι κλειδαμπαρωμένες: «– Ποτέ! Ποτέ πια! Ποτέ δε θα βγω από δω μέσα. Εδώ θα 'ναι το μνήμα μου! – Σαν την Αντιγόνη, φώναξε η Σταυρούλα. Τάλε κουάλε η Αντιγόνη της Επίδαυρου! Κι εκείνη κλειδαμπαρωμένη πήγε» (σ. 159). Αναμφίβολα, ο Μάτεσις καταφέρει να μεταφέρει την παρωδία της τραγικής ποίησης με σύγχρονους κωμικούς όρους: η παρωδία του υψηλού ύφους που απαντά στο κωμικό δράμα γίνεται παρωδία του ίδιου του αρχαίου θεάτρου στην κωμωδία του Μάτεσι. Ομοίως παρωδούνται και οι υποθέσεις των τραγικών έρ-

γων, εν προκειμένω του *Οιδίποδα*, ενώ το περιεχόμενό τους υποπίπτει στην έννοια του κοινωνικού έργου. Η έννοια της παρατραγωδίας στοιχειοθετείται από την εικόνα της Νάνσης ως άλλης Αντιγόνης και προκαλεί το αστείρευτο γέλιο του αναγνώστη. Σε κάθε περίπτωση, ο Μάτεσις καταφέρνει να παρωδήσει έμμεσα αλλά αποτελεσματικά την άγνοια του σύγχρονου θεατρικού κοινού σχετικά με το αρχαίο δράμα και τις παραστάσεις του.

Β) Ικεσία της Αρσενίας στο «μπούστο» του μακαρίτη

Η κυρία Αρσενία είναι η πενήντάχρονη ηρωίδα που ξυπνά το ερωτικό πάθος στον νεαρό Βασίλη Δουμά. Ο ίδιος είχε απευθυνθεί αρχικά στην Αρσενία ως προξενήτρα προκειμένου να του βρει μια γυναίκα για γάμο. Στην πορεία όμως ο νεαρός την ερωτεύεται και προσπαθεί απεγνωσμένα μέσα από διάφορα ευτράπελα να την πείσει να υποκύψει στον έρωτά του. Η Αρσενία είναι χήρα και, όπως η ίδια τονίζει συχνά στο κείμενο, είναι πιστή στον μακαρίτη της. Μάλιστα του έχει φτιάξει και ένα «άγαλμα» το οποίο λειτουργεί ως μνημείο του ίδιου αλλά και ως κουμπαράς:

Πάντως του είχε φτιάξει άγαλμα. Όχι τίποτα μεγαλοπρέπειες, ένα βάθρο, και πάνω το μπούστο του μακαρίτη, από γύψο με λάκα, τετραχρωμία, με μαύρο μαλλί κορακάτο, κόκκινη γραβάτα πουά, λουλούδι στο πέτο και μαντηλάκι στο τσεπάκι, και από κάτω τη διεύθυνση και το νούμερο του αρμόδιου νεκροταφείου. Ο μακαρίτης ήταν και κουμπαράς. Είχε τη σχισμή στη μέση της γραβάτας. Και στην ξύλινη βάση ένα συρταράκι, και μέσα του τενεκεδάκι. Το συρταράκι με κλειδαριά. (σ. 47).

Όταν ο Βασιλάκης εξομολογείται στην Αρσενία τον έρωτά του, η ίδια, προκειμένου να γλιτώσει, καταφεύγει στο άγαλμα του μακαρίτη της, το οποίο φαίνεται πως της διασφαλίζει ένα είδος ασυλίας:

Η κυρία Αρσενία ώρμησε για ενίσχυση στον μακαρίτη της [...]. Εκείνη αγκαλιάζει το άγαλμα για ασυλία και φωνάζει έκφυλε, έκφυλε – Σ' αγαπώ, κυρία – Έξω από το σπίτι αυτό! Εκμεταλλευτή! – Κι έξω να βγω, πάλι θα σ' αγαπώ! Και κινήθηκε προς το μέρος της, και ένοιωθε έτοιμος πάλι να κατουρηθεί. Εκείνη, αρπαγμένη από το μπούστο, κάπως κάνει και τινάζεται το ελατήριο του κουμπαρά, ανοίγει το συρτάρι και γέμισε το πάτωμα κέρματα, ο Βασίλης παρεξήγησε, δεν θέλω τα λεφτά σου, εσένα θέλω, όχι τα λεφτά σου – βάζω στα μια στιγμή της κάνει, μη λιποθυμήσεις και ώρμησε στην τουαλέτα. Έριξε ένα γερό κατούρημα, και χωρίς να την τινάξει ξαναγύρισε (σ. 129).

Στο χρονικό διάστημα που ο Βασίλης πηγαίνει στην κουζίνα να της φέρει νερό γιατί λιποθυμά ξανά, η Αρσενία απευθύνεται σε κωμικοτραγικό ύφος στον μακαρίτη της: «... η μαντάμ Αρσενία είχε αρχίσει συνομιλία με το μπούστο, βοήθεια, του έλεγε, πάνε να σε κερατώσουνε –θα μου κερατώσουν εμένα τον μακαρίτη μου–...», «Στο μεταξύ, η Αρσενία παραληρούσε, τι πάθαμε πρωί πρωί κυρ μακαρίτη μου (απογευματάκι ήτανε), πω πω, λιποθυμάω; Ρώτησε. Ρώτησε και

μετά: μάλλον λιποθυμάω, αχ! Πού 'ναι η τιμή μου, αχ το ζάχαρό μου (δεν είχε) ... η πίεσή μου! Πού 'ναι τα χάπια μου, πού είναι η τιμή μου, πού είναι οι αισθήσεις μου, α, να τες!» (σ. 131).

Η όλη σκηνή παραπέμπει, τηρουμένων των αναλογιών, στην *Ελένη* του Ευριπίδη και ειδικότερα στην προσπάθεια της τραγικής ηρωίδας να ξεφύγει από τον Θεοκλύμενο που θέλει να την κάνει γυναίκα του: «... παῖς ὁ τοῦ τεθνηκότος / θηρᾶ γαμεῖν με τὸν πάλαι δ' ἐγὼ πόσιν / τιμῶσα Πρωτέως μνήμα προσπίτνω τόδε / ἰκέτις, ἴν' ἀνδρὶ τὰμὰ διασώσῃ λέχη ...» (στ. 62-65).²⁹ Η Ελένη προσπέφτει ικέτιδα στο μνήμα του νεκρού Πρωτέα, πατέρα του Θεοκλύμενου, ενώ, κατά μια κωμική αναλογία, η Αρσενία ζητά ασυλία από το μπούστο του μακαρίτη της το οποίο λειτουργεί ως μνημείο. Το άνοιγμα του κουμπαρά και η παρεξήγηση που ακολουθεί αλλά και οι αγωνιώδεις ρητορικές ερωτήσεις της Αρσενίας (πού 'ναι η τιμή μου, πού 'ναι τα χάπια μου) ενισχύουν την παρωδία και εντείνουν το κωμικό αποτέλεσμα. Η σύνδεση της Αρσενίας με την τραγωδία είναι εμφανής και σε άλλο σημείο της αφήγησης, καθώς όταν η ίδια βλέπει τη μοτοσυκλέτα του Βασίλη να περιπολεί κάτω από το σπίτι της, «τραβούσε τα μαλλιά της τραγωδιακά» (σ. 139).

7. Θρησκευτική παρωδία

Εξίσου συχνή με την παρωδία της τραγικής ποίησης είναι και η θρησκευτική παρωδία στην αριστοφανική κωμωδία. Ο κωμικός ποιητής παρωδεί την τελετουργική γλώσσα, τις θυσίες, τις εορτές, με τρόπο που προκαλεί το γέλιο του κοινού αλλά πάντα ελλοχεύει και μια στόχευση. Επί παραδείγματι, στους *Αχαρνείς* είναι χαρακτηριστική η αναφορά στη γιορτή των Διονυσίων τα οποία γιορτάζει ιδιωτικά ο Δικαιόπολις έχοντας συνάψει ιδιωτική ειρήνη και έχοντας απαλλαγεί από τον πόλεμο. Σημαίνουσα είναι και η αναφορά στην εορτή των Χόων στην οποία αναδεικνύεται νικητής ο Δικαιόπολις μετά από έναν αγώνα οινοποσίας. Οι εορτές στους *Αχαρνείς* ανακαλούν στη μνήμη των θεατών τις ευτυχισμένες στιγμές της ειρήνης και τους καλούν να σταματήσουν τον πόλεμο.³⁰ Στις *Θεσμοφορίζουσες* η γυναικεία εορτή των Θεσμοφορίων δίνει στον ποιητή την έμπνευση να παρουσιάσει επί σκηνής την επίθεση εναντίον του Ευριπίδη μέσα από ένα καθαρά γυναικείο περιβάλλον, που δίνει στις γυναίκες την υπεροχή. Στον *Πλούτο* η τελετουργική παρωδία εντοπίζεται στην κωμική αφήγηση του Καρίωνα σχετικά με τα όσα συνέβησαν στον χώρο του Ασκληπιείου, στη διάρκεια της εγκοίμησης του Πλούτου. Ο δούλος, παρακολουθώντας την τελετουργία μέσα από μια τρύπα του χιτώνα του, εστιάζει την προσοχή του στον ιερέα του Ασκληπιού ο οποίος κλέβει τις προσφορές των πιστών που προορίζονται για τον θεό (στ. 653-741). Μάλιστα, η παρωδία ενισχύεται μέσω της ειρωνικής χρήσης του τελετουργικού όρου *ἀγίζω* («ἔπειτα ταῦθ' ἤγιζεν ἔς σάκταν τινά», στ. 681). Στην *Ειρήνη* αντικείμενο διακωμώδησης γίνεται ο μάντης Ιεροκλής, ο οποίος παρουσιάζεται ως αγύρτης, τσαρλατάνος, και προσέρχεται στον οίκο του Τρυγαίου καθοδηγούμενος από τη μυρωδιά των θυσιαστήριων κρεάτων που ψήνονται (στ. 1043-49).³¹

²⁹ G. Murray, *Euripidis Fabulae. Tomus III*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

³⁰ Βλ. Ham 2004, 55, την άποψη ότι οι *Αχαρνείς* παρέχουν έναν αναδρομικό καθρέφτη στον αθηναϊκό πολιτισμό που επιστρέφει το κοινό σε έναν πρότερο, ειρηνικό, εσωτερικό καθορισμό της κοινωνίας βασισμένο σε κοινούς θρησκευτικούς και κοινωνικούς δεσμούς.

³¹ Βλ. Κωνσταντάκος, *ό. π.*, 41, όπου επισημαίνεται ότι στην αριστοφανική κωμωδία είναι συχνή η διακωμώδηση των θεών μέσω της παρενδυσίας.

Στην περίπτωση του Μάτεσι, η θρησκευτική παρωδία διαπερνά όλο του το έργο, θεατρικό και λογοτεχνικό, και μέσω της γλώσσας ο συγγραφέας καταφέρνει να καυτηριάσει, να λοιδορήσει τη μεγάλη επιρροή της θρησκείας στους ανθρώπους.³² Η επίδραση της χριστιανικής θρησκείας στο έργο του Μάτεσι και η παρώδησή της χρήζει ξεχωριστής μελέτης. Ενδεικτικά, όμως, αναφέρουμε εδώ τον *Παλιό των ημερών* (1994) και το *Graffito* (2009), όπου παρωδούνται ο εκκλησιαστικός λόγος και η αφελής πίστη στα θαύματα.³³ Στο *Πάντα Καλά*, η παρωδία της θρησκείας έρχεται μέσα από συγκεκριμένα στοιχεία που αναλύονται ακολούθως:

Α) Οι μοναχές Θεοτέκη και Ευκολπία

Στη γειτονιά των ηρωίδων μας διαμένουν σε μια ενοικιαζόμενη γκαρσονιέρα δύο μοναχές, η Θεοτέκη και η Ευκολπία. Τα ονόματά τους λειτουργούν ως νεολογισμοί που προκαλούν το γέλιο του αναγνώστη και, όπως επισημαίνει η Μαμακούκα, παραπέμπουν παραδόξως σε τεκνοποίηση με αποτέλεσμα να αμφισβητείται η ταυτότητά τους από τον αναγνώστη (2016, 112). Οι δύο μοναχές εισηγούνται έναν εκκλησιαστικό εκσυγχρονισμό καθώς δεν αγιογραφούν, ως είθισται, αλλά φτιάχνουν κούκλες αγίων: «Οι δύο καλογρίτσες επρέσβευαν εκκλησιαστικό εκσυγχρονισμό. Αντί να ζωγραφίζουν εικονίσματα, έφτιαχναν τους αγίους σε κούκλες. Έκαναν και κούκλες αγίων παραγγελία, παράγγελνες την αγία της προτιμήσεώς σου και σου την έφερναν ξανθή, μελαχρινή, με φακιόλι, σε όποια ηλικία προτιμούσες- και όλες με φωτοστεφανάκι. Είχαν μάλιστα εξασφαλίσει και νομικώς το κοπυράιτ. Τις πουλούσαν με δόσεις» (σ. 118). Η ειρωνεία είναι εμφανής στο συγκεκριμένο απόσπασμα και μέσω αυτής ο Μάτεσις καυτηριάζει τη φιλοχρηματία των προσώπων της Εκκλησίας. Η ειρωνεία εντοπίζεται και σε σχέση με τον θάνατο της Κεβής, αφού τα κουκλάκια φτιάχνονται τη μέρα που πεθαίνει.

Β) Το θρησκευτικού χαρακτήρα ανέκδοτο της Κεβής

Το ανέκδοτο της Κεβής, το οποίο η νεαρή κοπέλα αφηγείται στις κομμωτηριάζουσες, αφορά την οσία Μαρία την Αιγυπτία και έχει έντονο σεξουαλικό περιεχόμενο:

Λοιπόν, μαθαίνει η οσία ότι σε κάτι ανασκαφές χριστιανικές ανακάλυψαν τα οστά ενός μοντέρνου αγίου. Βουτάει μια συναδερφή, συ-

³² Βλ. τις εξαιρετικές παρατηρήσεις της Μαμακούκα 2016, σχετικά με το σύνολο του έργου του Μάτεσι και τα σημεία στα οποία εντοπίζεται αναφορά στη θρησκεία (σσ. 108-120). Βλ. και Χαραλαμπίδης 2004, 78, την άποψη ότι στο έργο του Μάτεσι «το κωμικό στοιχείο επαυξάνεται με τις παραποιήσεις εκκλησιαστικών φράσεων». Η Badell 2004, 93, μελετώντας τον *Παλιό των Ημερών*, επισημαίνει ότι «η παρωδιακή χρήση της επίσημης και της θρησκευτικής γλώσσας είναι ένα βασικό χαρακτηριστικό του καρναβαλιού». Στη σ. 100 σημειώνεται ότι η θρησκευτική γλώσσα παρωδείται ως φορέας μιας κοσμοαντίληψης. Ο Πούχνερ, ό.π., 18, υπογραμμίζει ότι ο Μάτεσις με ειρωνεία και σαρκασμό απομυθοποιεί τον κόσμο του χριστιανισμού γιατί «μόνο ρηχά βιώματα του 'θείου' μπορεί να μεταδώσει: οι πραγματικές θυσίες υπάρχουν μόνο σε μεταφορική μορφή (στη λειτουργία, ως ελεημοσύνες, νηστείες, κτλ.), η πίστη έχει εμπορευματοποιηθεί...».

³³ Βλ. Π. Μάτεσις, *Ο Παλιός των ημερών*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1998 και Π. Μάτεσις, *Graffito*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2009.

νοσία– [...] Κινάνε που λέτε να προσκυνήσουν τα φρέσκα οστά, περνάνε ζούγκλες, άγρια θηρία, αποφασισμένες, πλην φτάνουν σε ποτάμι, πολύ φαρδύ, αιγυπτιακό [...] Όπου θυμούνται πως κολύμπι δεν κατέχουν, και ο αρμόδιος λεμβούχος ζητάει ναύλα για να τις περάσει απέναντι. Αυτές, εννοείς, φτωχές και πάμπτωχες, ως οσίες, να σκεφτείς ούτε τσέπη δεν είχαν– [...] Η συνοσία κιότσε και γύρισε πίσω, η Μαρία ικετεύει τον περαματάρη, περάστε με καλέ δωρεάν, είμαι οσία. Σκληρός αυτός, της λέει δεν έχεις τα ναύλα; Τότε, για να σε περάσω, να μου δώσεις την τιμή σου, αλλιώς δεν προσκυνάς. Όπου η οσία γίνεται παπόρι. Και νομίζεις, άθεε μουσουλμανιστή πως θα με εμποδίσει εμένα να προσκυνήσω τα οστά μου αυτό! Πάρε την επί τόπου! Ένα τίποτα την έχω εγώ την τιμή μου προ της πίστεώς μου [...] Ο λεμβούχος λοιπόν, αφού πρώτα την πέρασε, μετά την πέρασε και απέναντι. Και μόλις την αποβίβασε του δηλώνει αυτή: και άκου δω παιδί μου! Εγώ θα έρθω και αύριο να προσκυνήσω! Και μεθαύριο! Και όποτε γουστάρω! Δεν θα μ' εμποδίσεις εσύ! [...] Και πήγε λοιπόν η οσία μας, προσκύνησε τα οστά και πήρε το δρόμο για τη μονή της. Και εδώ είναι το σασπένς. Έξω από τη μονή την περιμένε ο Σατανάς και της κάνει σεξουαλική πρόταση, και αυτός. Όχι, του λέει αυτή. – Να επικύψεις εις τον πειρασμόν, λέει εκείνος, αλλιώς σου εξαφανίζω τη μονή! Και επειδή η οσία δεν του κάθησε, κάνει έτσι ο Σατανάς και το μοναστήρι χάνεται από προσώπου αιγυπτιακής γης. Η οσία όμως κάνει ένα μαγικό και φωνάζει –Έλα μονή στον τόπο σου! Και ήρθε η μονή στον τόπο της. (σφ. 191-193).

Η Κεβή αφηγείται το ανέκδοτο με τη γνωστή λαϊκότροπη γλώσσα που χρησιμοποιούν οι ήρωες του Μάτεσι. Οι γλωσσικές επιλογές ενισχύουν το κωμικό αποτέλεσμα. Χαρακτηριστικές είναι οι εκφράσεις: «μοντέρνος άγιος, φρέσκα οστά, συνοσία». Ομοίως τα λογοπαίγνια εντείνουν την κωμικότητα («αφού πρώτα την πέρασε, μετά την πέρασε και απέναντι»). Το ανέκδοτο παρωδεί έμμεσα την αφελή πίστη στα θαύματα και προκαλεί το γέλιο του αναγνώστη. Η αντίδραση στο ανέκδοτο αυτό περιγράφεται από τον Μάτεσι στην περίπτωση της κυρίας Φιλαδέλφειας, η οποία ακούγοντάς το «γαργαλιόταν θρησκευτικώς». Σαφώς, το θρησκευτικό ανέκδοτο της Κεβής θα μπορούσε να παραπέμπει στην «*ragodia sacra*», την παρωδία ιερών κειμένων και τελετουργιών που αποτελούσε βασικό στοιχείο του καρναβαλιού. Το γέλιο που κυριαρχεί απηχεί το τελετουργικό γέλιο που «απελευθέρωνε από κάθε θρησκευτικό και εκκλησιαστικό δογματισμό» (Μπαχτίν 2000, 203) και ταυτιζόταν με τον θρίαμβο.³⁴

Γ) Το μνημόσυνο της Κεβής

Το μνημόσυνο αποτελεί μια τελετουργία στο πλαίσιο της σύγχρονης χριστιανικής Εκκλησίας το οποίο τελείται εις μνήμην του τεθνεώτος προσώπου. Στο μυθιστόρημα που εξετάζουμε, η Κεβή είναι η ηρωίδα που πεθαίνει και οι υπόλοιποι ήρωες μεταβαίνουν στον τόπο του σαρανταήμερου μνημοσύνου της. Η μετάβασή τους στον Πλατανιά, το χωριό της Κεβής, λαμβάνει τον χαρακτήρα μιας ανάλαφρης εκδρομής την περίοδο της άνοιξης. Ο Θεολόγος έχει αναλάβει να μετα-

³⁴ Βλ. και Μπαχτίν 2019, 8, 18. Για τις καρναβαλικές βλασφημίες, βλ. Μπαχτίν 2000, 197.

φέρει όλους τους ήρωες με το φορτηγάκι του: οι τρεις άντρες κάθονται μπροστά και οι γυναίκες πίσω. Όταν περνούν από τον Ισθμό, ένας αστυνομικός εντυπωσιάζεται από το πλήθος των γυναικών και αναρωτιέται «ρε συ μάστορα, τι θεομουνία κουβαλάς στην καρότσα σου;» (σ. 309). Η σύνθετη λέξη «θεομουνία» συνιστά έναν νεολογισμό του Μάτεσι τον οποίο έχει χρησιμοποιήσει και στη μετάφραση των *Θεσμοφοριαζουσών*, το 1988, και ειδικότερα στη σκηνή όπου ο Μνησίλοχος, μεταμφιεσμένος σε γυναίκα, ανεβαίνει στο θεσμοφόριο για να υπερασπιστεί τον συγγενή του, Ευριπίδη. Το πλήθος των λαμπάδων στον χώρο τις οποίες κρατούν οι γυναίκες («ὦ Θράττα θέασαι, καομένων τῶν λαμπάδων / ὅσον τὸ χρῆμ' ἀνέρχεσθ' ὑπὸ τῆς λιγνύος», στ. 280-81) αποδίδεται με τη συγκεκριμένη λέξη.

Όταν φτάνουν στον χώρο του μνημοσύνου, η λειτουργία έχει ήδη τελειώσει και ο κόσμος περιμένει να ψαλεί το μνημόσυνο. Οι σκηνοθετικές οδηγίες του αποσπάσματος στοιχειοθετούν την έννοια της παρωδίας: τα παπαδάκια παίζουν με τα εξαπτέρυγα («... ο ένας πάλευε να τσουγκρίσει το εξαπτέρυγο του άλλου με το δικό του, και κόβανε πήδους πάνω από τους τάφους, κυνηγούσαν χρυσόμυγες», σ. 309), ασχολούνται με τις χρυσόμυγες οι οποίες, όπως σημειώνεται, «ζουζουνίζουν καυγατζίδικα, πολύ που τις ένοιαζε κι αυτές το μνημόσυνο και τα μαύρα φορέματα...» (σ. 310) και ο ιερέας ψάλλει το τροπάριο σε ρυθμό τσάμικου («ο ιερέας έψελνε, και λιγάκι σαν να το χόρευε το τροπάριο σε τσάμικο», σ. 309). Και εδώ, όπως και στο ανέκδοτο της Κεβής, το θέαμα ανακαλεί τις «ιερές παρωδίες» του καρναβαλιού και ειδικότερα το γιορταστικό γέλιο, το λεγόμενο «*risus paschalis*»: την ημέρα του Πάσχα επιτρέπονταν εντός της Εκκλησίας τα ελευθέρια αστεία και ακόμη και ο ιερέας έλεγε από τον άμβωνα αστεία και διάφορες ιστορίες για να προκαλέσει το εύθυμο γέλιο ως χαρμόσυνη αναγέννηση μετά τη μακρά νηστεία (Μπαχτίν 2019, 93). Συγχρόνως, υπήρχε και η παράδοση του «χριστουγεννιάτικου γέλιου», το οποίο εκφραζόταν με εύθυμα τραγούδια εντός της Εκκλησίας, και, μάλιστα, εκκλησιαστικοί ύμνοι ψάλλονταν σε κοσμικούς σκοπούς (Μπαχτίν 2019, 94). Κάπως έτσι, και ο ιερέας του *Πάντα Καλά* ξεφεύγει από τον συνήθη ρυθμό της ψαλμωδίας και ακολουθεί τον ρυθμό του τσάμικου.

Η παρουσία της Άνοιξης καθίσταται κυρίαρχη στον χώρο και φαίνεται σαν να καλεί τους ήρωες να την απολαύσουν: «Η Άνοιξη τους πολιορκούσε, σκοτίστηκε αυτή για το μνημόσυνο και για την πεθαμένη» (σ. 309). Ο ιερέας προτρέπει τις ξενομερίτισσες να ανοίξουν την πόρτα για να περάσει μέσα η Άνοιξη: «Και σε μια στιγμή, χαμογελαστός ο παπάς κόβει την ψαλμωδία, ρίχνει σβερκιά στο παπαδάκι με τις χρυσόμυγες, ρε συντρόφισσες ξενομερίτισσες, λέει στο εκκλησίασμα (τα γονικά της νεκρής κάπου τα είχε χεσμένα), δεν ανοίγουμε την πλαϊνή πόρτα να περάσει μέσα λίγη Άνοιξη, έτσι για τη μνήμη της; Και να φχαριστηθούμε και το μνημόσυνο;» (σσ. 310-311). Όταν η πόρτα της εκκλησίας ανοίγει, η άνοιξη και το φως πλημμυρίζουν τον χώρο: «... και μπαίνουν μέσα στο μνημόσυνο μέλισσες, αεράκι, τα χίλια μαμούνια, τα παπαδάκια έξω περίμεναν τα κόλλυβα. Και το φως πολύ, μπήκε μέσα ολόκληρο. Και όλοι τους τότε είδαν πως οι ζωγραφιστοί άγιοι στους τοίχους ήταν συγγενήδες τους, ένα σόϊ, μια συμμορία, ίδια ελαττώματα, ένας τους μάλιστα έμοιαζε της Μελανίας, μαυροτσούκαλο, και σαν έτοιμοι να σου ρίξουν καρπαζιά είτε να κουτσομπολέψουν» (σ. 311).

Οπωσδήποτε, το μνημόσυνο της νεαρής Κεβής δεν θυμίζει σε τίποτα τον συνήθη θλιβερό και οδυνηρό χαρακτήρα των μνημοσύνων. Η άνοιξη, το φως, τα ζουζούνια, τα παιχνίδια των παιδιών αισθητοποιούν την ομορφιά της ζωής, ενώ

οι κωμικές σκηνές καλούν τους ήρωες και τους αναγνώστες να ξεχάσουν τον θάνατο, να απολαύσουν τη ζωή, να γελάσουν με την ψυχή τους.³⁵ Η επιμονή στην πολιορκία της Άνοιξης θα μπορούσε, τηρουμένων των αναλογιών, να ανακαλεί στη μνήμη του αναγνώστη τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* του Σολωμού, οι οποίοι αγωνίζονται ψυχικά να αντισταθούν στην ομορφιά της φύσης που βρίσκεται στην ωραιότερή της ώρα («Ο Απρίλης με τον έρωτα χορεύουν και γελούνε, / κι όσ' άνθια βγαίνουν και καρποί, / τόσ' άρματα σε κλειούνε»). Συγχρόνως, όμως, η άνοιξη είναι η περίοδος κατά την οποία εορτάζεται το χριστιανικό Πάσχα και με αυτό το σκεπτικό παραπέμπει συνειρμικά στην Ανάσταση, μεταφέροντας το αισιόδοξο μήνυμα της κατάργησης του θανάτου. Ομοίως και ο Διόνυσος συνδέεται με την άνοιξη και τη βλάστηση. Όπως όλες οι θεότητες που συνδέονται με τη βλάστηση, ο Διόνυσος θεωρούνταν ότι δεχόταν έναν βίαιο θάνατο και κατόπιν επανερχόταν στη ζωή· τα πάθη, ο θάνατος και η ανάστασή του αναπαριστάνονταν στις τελετές της λατρείας του.³⁶

Το μνημόσυνο της Κεβής λαμβάνει χώρα και σε ένα δεύτερο επίπεδο, καθώς συνεχίζεται από τους φίλους της με φαγητό, κρασί και χορό και αποκτά τον χαρακτήρα μιας υπαίθριας εορτής. Όπως τονίζει η Γιασεμή, επιβάλλεται να ξαποστάσουν κάπου για να φύγει το πένθος από πάνω τους: «Να κάτσουμε κάπου να ξαποστάσουμε, να τιναχτεί και το πένθος από πάνω μας, να μην το πάρουμε μαζί μας στα σπίτια μας, θα μας μαραζώσει. Και σταυρώθηκε». Η «γιορτή» που ακολουθεί λειτουργεί ως ένα διαφορετικό μνημόσυνο που διατηρεί τη μνήμη της Κεβής, αλλά απομακρύνει τη βαριά αίσθηση του πένθους. Οι ήρωες επιλέγουν ένα όμορφο ύψωμα με πεύκα και στρώνουν μαξιλάρια για να καθίσουν. Ο καθένας έχει φέρει και κάποιο φαγώσιμο. Πίνουν το πρώτο ποτήρι «αμίλητο, στη μνήμη της, και στη δικιά μας μακροζωία αμήν, ευχήθηκαν» (σ. 312). Ακολουθώντας θυμούνται τα ανέκδοτα που έλεγε η νεκρή φίλη τους και τα χορεύουν με κινήσεις που προσιδιάζουν άλλοτε σε τανγκό, άλλοτε σε ρούμπα και άλλοτε σε φοξ τροτ. Εκείνο που αξίζει να προσεχθεί ιδιαιτέρως είναι το γεγονός πως τα ανέκδοτα αποτελούν εν μέρει παρωδία της σύγχρονης υψηλής ποίησης, κατ' αναλογία της υψηλής επικής ή τραγικής ποίησης που εντοπίζεται στην αριστοφανική κωμωδία. Το πρώτο ανέκδοτο-τραγουδάκι της Κεβής είναι μια παρωδία του γνωστού επιγράμματος του Διονυσίου Σολωμού «Η Καταστροφή των Ψαρών», με τη διαφορά ότι στη θέση της προσωποποιημένης Δόξας βρίσκεται η Νινή. Το ιστορικό και πολεμικό περιεχόμενο του αρχικού ποιήματος μεταστοιχειώνεται σε ερωτικό στο παρωδιακό άσμα:

Στων Ψαρών την ολόμαυρη ράχη / ορφανή η Νινή περπατεί και
ψαρεύει μονάχη ...
κι ενώ πονεί και σπαρταρά σαν ψάρι / κάνει δεσμό με ορφανό βαρ-
κάρη.
Τώρα θρηνεί η Νινή πιά μονάχη / στων Ψαρών την ολόμαυρη ράχη
/ και στο σιέλ το πέλαγος βουτάει, / άπατα πάει, και δεν ξαναγυρ-
νάει ...

³⁵ Βλ. Πεφάνης 2001, 234, την άποψη ότι στη δραματουργία του Μάτεσι ο θάνατος είναι μια πρόκληση, καθώς δοκιμάζει τη ζωή, δεν την αναστέλλει. Βλ. και Πούχνερ, ό.π., 31, όπου σημειώνεται πως το πένθος συνιστά μόνιμο μοτίβο του Μάτεσι.

³⁶ Βλ. σχετικά Jeanmaire 1985, 469.

Κι ενώ στο πέλαγος μια γόβα επιπλέει, / εξ ουρανού ένα ρεφραίν
μας λέει: / αν είσαι φίλη και ελληνίς, ποτέ μην κλέψεις το τεκνό της
ορφανής... (σσ. 313-314).

Το άλλο σουξέ της Κεβής αφορά την Κοκκίνοσκουφίτσα:

η Κοκκίνοσκουφίτσα, χλωμή καρδίτσα, / ορφανή και μόνη, / και
κρυώνει, / της έχουν κλέψει το πανωφόρι και / στο ξεροβόρι / πα-
γώνει / καθώς / ο βοριάς τα αρνάκια παγώνει / γενικώς. [...] Ο λύ-
κος ουρλιάζει, / η Κοκκίνοσκουφίτσα νευριάζει / το λύκο αρπάζει /
και τον βιάζει. / Θλιμμένη και μόνη / το λύκο σκοτώνει, / θλιμμένη
τον γδέρνει, / τη γούνα του παίρνει / και φτιάχνει μανσόν και μα-
ντώ. / Κι έτσι πια δεν κρυώνει. / Και κάνει σκι. / Μόνη. / Στο χιόνι.
(σσ. 315-317).

Το συγκεκριμένο απόσπασμα παρωδεί το γνωστό σε όλους μας παραμύθι της Κοκκίνοσκουφίτσας με τρόπο που αντιστρέφει ρόλους και καταστάσεις: η Κοκκίνοσκουφίτσα νευριάζει με τον λύκο, τον βιάζει, τον γδέρνει και με τη γούνα του φτιάχνει μαντώ για να μην κρυώνει. Θα πρέπει να σημειώσουμε πως στο σημείο αυτό εντοπίζεται μια αυτοαναφορική τροπή, καθώς το «άσμα» της Κοκκίνοσκουφίτσας (για την ακρίβεια ένα απόσπασμα από αυτό) είναι στην ουσία δημιούργημα του Παύλου Μάτεσι, κομμάτι μιας σειράς τραγουδιών που είχε γράψει για τον Γιώργο Μαρίνο και το άλμπουμ «Ροζ Προκηρύξεις» το 1976. Όπως επισημαίνει ο ίδιος, είναι μια αντι-Κοκκίνοσκουφίτσα, διαφοροποιημένη ή διεστραμμένη από αυτόν.³⁷

Σε άλλο σημείο του κειμένου η Νάνση αρχίζει να ψάλλει τον εθνικό ύμνο παραλλάσσοντας τους στίχους του, ενώ η εμβόλιμη παρέμβαση της αδερφής της, Μελανίας, διαμορφώνει την παρωδία της γνωστής παραλογής «Του γιοφυριού της Άρτας»: «Η Νάνση άρχισε να ψέλνει τον εθνικό ύμνο σε παραλλαγή στίχων: “Ω σημαία θνησιμαία / και του έθνους προκυμαία...” – Δυό αδερφάδες είμαστε, της κράζει η Μέλυ, – Κι οι δυό κακοχυμένες, σπόντα το Σοφάκι, – Η μια ήπιε το Δούναβη, – Κι η άλλη η αφράτη, πλην εδώ η Μέλυ σαϊτώνει ποτήρι στο Σοφάκι και το συνεχίζει χορογραφημένο»³⁸ (σσ. 316-317).

Διαπιστώνουμε, λοιπόν, πως το μνημόσυνο της Κεβής μετουσιώνεται σε μια γιορτή, μια διονυσιακή γιορτή όπου το ποτό, ο χορός, η ξέφρενη διάθεση, οι σεξουαλικοί υπαινιγμοί έχουν τον πρώτο λόγο. Η εορταστική ατμόσφαιρα του καρναβαλιού είναι και πάλι εμφανής, καθώς οι πρωταγωνιστές συμμετέχουν σε μια υπαίθρια εορτή και το γέλιο τους παραπέμπει στο τελετουργικό γέλιο, που συνδέεται με τον θάνατο και την αναγέννηση (Μπαχτίν 2000, 203). Το καρναβαλικό αυτό γέλιο «είναι αμφίθυμο: είναι εύθυμο, ενθουσιαστικό και, ταυτόχρονα, περιγελαστικό, κοροϊδευτικό, και αρνείται και καταφάσκει, και ενταφιάζει

³⁷ Βλ. σχετικό απόσπασμα από συνέντευξη που παραχώρησαν ο Γ. Μαρίνος και ο Π. Μάτεσις στον Γ. Παπαστεφάνου στο πλαίσιο μιας «Μουσικής βραδιάς»-αφιερώματος, τον Μάρτιο του 1976. Όπως σημειώνει ο Παπαστεφάνου, ο Μάτεσις φρόντισε όχι απλώς να φρεσκάρει την Κοκκίνοσκουφίτσα αλλά να την αναποδογυρίσει ολωσδιόλου: https://www.youtube.com/watch?v=k9ZzMQxwMyM&ab_channel=%CE%93%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82%CE%A0%CE%B1%CF%80%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%B5%CF%86%CE%AC%CE%BD%CE%BF%CF%85

³⁸ Βλ. γενικά και τις απόψεις της Μαμακούκα, ό.π., σ. 57.

και αναγεννά» (Μπαχτίν 2019, 15). Οι ήρωες αναλαμβάνουν να αναπαραστήσουν κάθε ανέκδοτο της Κεβής παραπέμποντας έτσι έμμεσα σε ένα στοιχείο των Διονυσίων, τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος, αλλά και στις παραστατικές μορφές του καρναβαλιού. Η παρωδία του Εθνικού Ύμνου, του επιγράμματος του Σολωμού, της παραλογής «Του γιοφυριού της Άρτας», ανακαλούν την παρωδία της υψηλής-σοβαρής ποίησης που δεσπόζει στην κωμική ποίηση.

Δ) Μάγια και αγιασμός

Στην προσπάθειά τους να βοηθήσουν τρεις Ρωσοπόντιες γυναίκες που ήρθαν στη γειτονιά και δεν έχουν πού να μείνουν, οι ηρωίδες δέχονται την πρόταση της Παραούς να σκάψουν στο οικόπεδό της, το οποίο βρίσκεται δίπλα ακριβώς στο αρχαίο νεκροταφείο,³⁹ και να φτιάξουν ένα πρόχειρο κατάλυμα για τις άστεγες. Σκάβοντας, φέρνουν στο φως ένα γυναικείο άγαλμα το οποίο περιγράφεται εξόχως κωμικά: «(η Γιασεμή) [...] ξελακκώνει ένα χεράκι, με τα δάχτυλα ανοιχτά σα μούντζα καταπάνω της. Στη συνέχεια ξεσκεπάζει ένα κορμί πλήρες, μικρού αναστήματος, σαν κοριτσάκι αλλά με στήθη, ενενήντα πόντους το πολύ, με φόρεμα ντεκολτέ βραδινό μακρύ, στυλ κοκτέηλ, δίχως σουτιέν από μέσα» (σσ. 321-22). Το γυναικείο αισθητικό κριτήριο είναι εμφανές στο τελευταίο σημείο της περιγραφής που αφορά το φόρεμα του αγάλματος. Οι αντιδράσεις των γυναικών στο θέαμα αυτού που ανακάλυψαν προκαλούν το πηγαίο γέλιο του αναγνώστη. Η Γιασεμή σταυρώνεται και επικαλείται τον Άγιο Βασίλειο (σ. 321), αλλά και την Παναγία (σ. 322), και έπειτα λιποθυμάει. Όταν πηγαίνουν οι άλλες δύο γυναίκες να την βοηθήσουν, βλέπουν το θέαμα και λιποθυμούν κι αυτές. Η Μελανία αποφαίνεται ότι αυτά που ανακάλυψαν δεν είναι παρά μάγια που τα έκαναν σατανιστές και καλεί τις υπόλοιπες γυναίκες να μην απομακρυνθούν προτού περυστούν όλες με αγιασμό και διαβαστούν από παπά. Ο Βασίλης, αποβλέποντας στο προσωπικό κέρδος από τα αρχαία, τους επιβεβαιώνει ότι πρόκειται για «ξενωτικά μάγια», «μαύρης φυλής». Στην πορεία, η Γιασεμή προτείνει να αξιοποιήσουν τον αγιασμό που έχει η ίδια στο σπίτι της, καθώς, όπως σημειώνει, αυτός δεν έχει ημερομηνία λήξης (σ. 323). Πηγαίνει, λοιπόν, στο σπίτι της, κατεβάζει τον αγιασμό από το εικονοστάσι και επειδή ήταν λίγος «τον αυγάτισε με μπόλικο νεράκι της βρύσης, ήρθε και τις πέρασε όλες, μετά έφυγαν καθεμιά για το σπίτι της». Το αυτοσχέδιο τελετουργικό, όμως, συνεχίζεται και το βράδυ, και αυτή τη φορά η Γιασεμή φέρνει μαζί της άνθη επιταφίου από την Παναγία του Καζάν, τα οποία είχε αγοράσει από τις Ρωσοπόντιες. Η Φιλαδέλφεια φαίνεται να αμφισβητεί την αποτελεσματικότητα των συγκεκριμένων ανθέων, συνδέοντάς τα με την καταγωγή της συγκεκριμένης Παναγίας, αλλά, εντέλει συναινεί στη διεκπεραίωση του τελετουργικού: «Η Φιλαδέλφεια είχε υποψίες γι' αυτά τα άνθη, άνθη από Παναγία κομμουνιστική σκέφτηκε, αλλά το κατάπιε». Οι γυναίκες, λοιπόν, καίνε τα άνθη, μελετούν το ευχέλαιο εξήντα δύο φορές, σκορπούν τη στάχτη πάνω στα μάγια-αγαλματίδια και στο τέλος περνούν από το σπίτι της Παραούς, όπου η ίδια είχε κανονίσει καφέδες και κουλουράκια. Πάντα όμως παραμένο-

³⁹ Η αναφορά στο αρχαίο νεκροταφείο είναι συχνή στο μυθιστόρημα του Μάτεσι. Εκτός του ότι ο θάνατος, οι τάφοι, οι κηδείες αποτελούν γνωστά μοτίβα στο έργο του Μάτεσι, θεωρούμε ότι στο συγκεκριμένο έργο η διαρκής «παρουσία» του νεκροταφείου λειτουργεί σαν ένας κρίκος που συνδέει το παρελθόν με το παρόν, την αρχαία ελληνική κοινωνία με τη σύγχρονη, τις γυναίκες της αρχαίας Ελλάδας με τις γυναίκες του *Πάντα Καλά*.

ντας αμίλητες μέχρι να έρθει ο Βασίλης, τα μεσάνυχτα, να «τακτοποιήσει» τα ευρήματα. Ωστόσο, η Μελανία σπάει πρώτη τον όρκο της σιωπής και δηλώνει ευθαρσώς ότι δεν πρόκειται να φοβηθεί μάγια αλλόθρησκα και εφόσον είναι διαβασμένες και περασμένες με αγιασμό προτείνει να πετάξουν μόνες τους τα μάγια και να τελειώσει μια και καλή η περιπέτειά τους: «Διαβασμένες είμαστε, περασμένες αγιασμό είμαστε, ελληνοπούλες είμαστε, έχουμε ανοσία σε μάγια αλλοδαπά. Θα τα σηκώσουμε μονάχες μας τα μαγαρισμένα πράγματα, ελάτε».

Η έντονη κωμικότητα της συγκεκριμένης σκηνής βασίζεται στην άγνοια των γυναικών σχετικά με τον αρχαίο πολιτισμό και στην πεποίθησή τους ότι τα αγάλματα είναι μάγια. Η χριστιανική τελετουργία του αγιασμού παρωδείται μέσω του αυτοσχέδιου τελετουργικού των γυναικών και στη θέση του ιερέα τοποθετείται τρόπον τινά η Γιασεμή.

Ε) Ο «τσιμπημένος» άγιος

Η Λουκία, μητέρα του Βασίλη και μελλοντική πεθερά της Αρσενίας, χαρίζει στη νύφη της ένα φυλαχτό για το κακό μάτι το οποίο περιέχει κομμάτι από το λείψανο του Οσίου Παταπίου. Ο άγιος δέχεται, σύμφωνα με τον αφηγητή, τις τσιμπιές από τις γυναίκες προσκυνήτριες οι οποίες προσπαθούν να κόψουν ένα κομμάτι για φυλαχτό: «Οι πιο θρήσκες τσιμπούσαν και ένα μεζέ πέτσα απ' το λείψανο, ήταν πρώτο πράμα για φυλαχτό, τον είχαν ταράξει στις τσιμπιές τον Όσιο» (σσ. 359-360). Η Λουκία, για να ενισχύσει ακόμη περισσότερο τη δύναμη και την αποτελεσματικότητα του φυλαχτού, προσθέτει και αρκουδότριχες από αρκούδα που τη γύριζε γύφτος. Το φυλαχτό μάλιστα ήταν διαβασμένο από δύο παπάδες. Με έντονα κωμικό τρόπο ο Μάτεσις στηλιτεύει τη θρησκοληψία και την απουσία κριτικής σκέψης.

8. Η αυτοαναφορική παρουσία του συγγραφέα

Στην αριστοφανική κωμωδία ο ποιητής εμφανίζεται μέσα από τα λόγια του Χορού στο πλαίσιο της παράβασης. Η θεατρική ψευδαίσθηση διασπάται και ο ποιητής απευθύνεται διά στόματος του Χορού στο κοινό του προβάλλοντας την προσφορά του και την ανωτερότητα της τέχνης του.⁴⁰ Ενδεικτικά αναφέρουμε εδώ την παράβαση των *Αχαρνέων* όπου ο ποιητής χαρακτηρίζεται με τις εκφράσεις «δεξιός» (629), «άγαθών ἄξιος» (633). Και σε άλλα σημεία της κωμωδίας όμως, πλην της παράβασης, είναι δυνατό να αντλήσει κανείς στοιχεία που αφορούν την ποίηση του Αριστοφάνη, τον τρόπο σύνθεσής της, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της και την διαφοροποίησή από τους άλλους κωμικούς ποιητές.

Στο *Πάντα Καλά*, η παρουσία του συγγραφέα είναι φανερή στο τέλος του έργου. Η κυρία Αρσενία, πληγωμένη από την προδοσία του Βασιλάκη και της Νάνσης, αποφασίζει να αυτοκτονήσει. Πριν δώσει τέλος στη ζωή της, όμως, επιθυμεί διακαώς έναν καφέ. Αυτός της προσφέρεται με έναν μαγικό τρόπο από τη Παραού, τη γνωστή ηρωίδα του Μάτεσι από το μυθιστόρημα *Η Μητέρα του Σκύλου*. Δίνοντας τον καφέ στην Αρσενία, η Παραού της εξηγεί ότι γλίτωσαν από ναυάγιο η ίδια, το σκυλί της και ένας σαν κάλπικος άγιος. Στην ερώτηση της Αρ-

⁴⁰ Η παράβαση αποτελεί βασικό τμήμα της κωμωδίας, όπου ο ποιητής, μέσω του Χορού, απευθύνεται άμεσα στο θεατρικό κοινό· βλ. σχετικά Dover 1978, 81, 83. Βλ. επίσης Biles 2011, 34-5. Για τον ορισμό της παράβασης και τη διάκριση των επιμέρους μερών της, βλ. Hubbard 1991, 17-21.

σενίας σχετικά με τον τρόπο που γλίτωσε από το ναυάγιο, η Παραού της απαντά:

– Νομίζεις, κυρία Αρσενία, πως μόνο εσύ έχεις το μέσον; Εκείνος που γράφει τη ζωή σου, μερίμνησε και για τη δική μου. Και του σκυλιού μου. Δεν μας αφήνει να χαθούμε. Μπορεί και να ζήσουμε περισσότερο εμείς. Εκείνος σου στέλνει τον καφέ. Και αν θες να τον δεις πώς είναι, να τος, πέρα στον δρόμο, περνάει βιαστικός, αυτός εκεί ο άχαρος, στη δημοσιά. Πλάι του τρέχουν ένα άσπρο σκυλάκι κι ένα φωτάκι. Σήκωσε το χέρι της και με έδειξε. (σ. 383).

Αμέσως μετά από τη Παραού, εμφανίζεται διά θαλάσσης και ένας άλλος ματεσικός ήρωας, ο Ελισσαίος, από τον *Παλαιό των Ημερών*, κρατώντας στα χέρια του τον νεκρό Ζάγρο. Ρωτά την Αρσενία αν πήρε τον καφέ της και δηλώνει και ο ίδιος ότι τον γλίτωσε από ναυάγιο αυτός που δίνει ζωή και στην ίδια, αναφερόμενος βεβαίως στον ίδιο τον συγγραφέα ως θεό: «Μη θαυμάζεις, τα θαύματα για τους ανθρώπους είναι, υπαρκτά πράγματα είναι. Εκείνος που κατέγραψε τη ζωή σου δεν επιτρέπει να χαθούμε. Μεριμνησε να ζήσω και να διασώσω το κορμί που κρατώ. Σε χαιρετώ και με λένε Ελισσαίο» (σ. 384). Θεωρούμε πως δεν είναι τυχαία η επανάληψη του ρήματος «μεριμνώ» που περιγράφει την ενέργεια του συγγραφέα: ο ίδιος φροντίζει τους ήρωές του όχι μόνο σε επίπεδο σύνθεσης, δημιουργίας, αλλά και σε επίπεδο διατήρησης της «παρουσίας» τους στη μνήμη του αναγνώστη· γι' αυτό, άλλωστε, οι ματεσικοί ήρωες εξακολουθούν να υπάρχουν εμφανιζόμενοι σε άλλα έργα του συγγραφέα, διατηρώντας μια αέναη συνέχεια στο έργο του. Η Αρσενία, απευθυνόμενη στην Παραού, αναρωτιέται «Δηλαδή, δεν υπάρχουν; Δηλαδή, είμαστε της φαντασίας πράγματα;», «– Δηλαδή, επίμονη η Αρσενία, δεν ζούμε; Βιβλίο είμαστε; Κι εγώ που νόμιζα πως είμαι ζωντανή και ψηφίζω! Είμαι του ονείρου πράμα; Για να χαζεύει ο κάθε αναγνώστης; – Όμως εμείς έχουμε τη χάρη, της λέει η Παραού. Και έδειξε το φωτάκι πάρα δίπλα» (σσ. 384-385).

Τα χωρία που παραθέσαμε λειτουργούν ως αυτοαναφορικά σχόλια που αποκαλύπτουν την άποψη του συγγραφέα σχετικά με την τέχνη του γράφειν. Όπως ο Χορός στην παράβαση της αττικής κωμωδίας μιλά εξ ονόματος του ποιητή, στο *Πάντα Καλά* οι ίδιοι οι ήρωες μιλούν για τον συγγραφέα αναγνωρίζοντάς τον ως δημιουργό τους. Εκφράζουν έναν υψηλό βαθμό αυτεπίγνωσης δηλώνοντας ότι η ζωή τους εξαρτάται από τον συγγραφέα. Ο ίδιος μεριμνά για αυτούς και δεν επιτρέπει να χαθούν, είναι διαρκώς παρών, όπως συμβαίνει και τώρα, στην περίπτωση της Αρσενίας. Η ηρωίδα ζητά έναν καφέ και ο συγγραφέας πραγματοποιεί άμεσα και με μαγικό τρόπο την επιθυμία της. Μπορεί άλλωστε να το κάνει, αφού αυτός κινεί τα νήματα της πλοκής και της ζωής των ηρώων του. Στην αδυναμία της Αρσενίας να δεχτεί ότι είναι πλάσμα της φαντασίας του Μάτεσι, η Παραού τονίζει ότι «εμείς έχουμε τη χάρη», αποκαλύπτοντας και πάλι την αυτεπίγνωσή της ως προς τη λειτουργία του συγγραφικού έργου στον αναγνώστη. Η χάρη πηγάζει από τα έργα και μεταδίδεται στον αναγνώστη-δέκτη κάνοντάς τον να χαρεί την ενέργεια της ανάγνωσης (ή της θέασης στην περίπτωση ενός θεατρικού έργου).

9. Το τέλος

Ως επί το πλείστον, στην αριστοφανική κωμωδία το τέλος είναι ευχάριστο, ζωηρό και το έργο κλείνει με έναν κωμικό γάμο. Χαρακτηριστική η περίπτωση του Δικαιόπολη στους *Αχαρνείς*, που εξέρχεται της σκηνής νικητής και συνοδευόμενος από μια όμορφη εταίρα (στ. 1231). Ομοίως και ο Τρυγαίος, στην *Ειρήνη*, νυμφεύεται την Οπώρα και εξέρχεται καλώντας τους θεατές να χορέψουν μαζί του. Στο μυθιστόρημα του Μάτεσι, το τέλος είναι σχετικά αινιγματικό. Ενώ αρχικά έχουμε την αίσθηση ότι η Αρσενία θα αυτοκτονήσει, κάτι που παρεκκλίνει από το εξόχως κωμικό πλαίσιο όλου του έργου, στο τέλος βλέπουμε την ηρωίδα να επιστρέφει στη γειτονιά και στο σπίτι της και να αντιμετωπίζει με μεγάλη δύναμη, υπερηφάνεια και αξιοπρέπεια την προδοσία του Βασίλη. Είναι έτοιμη να προχωρήσει τη ζωή της: αποφασίζει να κρατήσει το μωρό που κυοφορεί, αφήνοντας ένα κωμικό υπονοούμενο για την ηλικία της: «Δεν έχω παιδί να μου κάνει εγγόνι, θα το κάνω κατευθείαν μόνη μου» (σ. 385). Κρίνουμε πως με τη δήλωσή της αυτή απεκδύεται τον τραγικό μανδύα που είχε φορέσει για λίγο και επιστρέφει στον κωμικό της ρόλο. Πηγαίνοντας προς το νεροχύτη να ετοιμάσει καφέ, κλαίει και συγχρόνως αντικρίζει τον κύριο του απέναντι νεροχύτη που κάθε μέρα στις τέσσερις και τέταρτο έφτιαχνε τον καφέ του κλαίγοντας. Αυτός, βλέποντάς τη να κλαίει, της προτείνει να ετοιμάσει για δύο καφέ και η Αρσενία δέχεται: «– Για πόσους ετοιμάζεις καφέ; – Για έναν. – Δεν μου λες: ετοιμάζεις για δύο; Η Αρσενία τον κοίταξε, του είπε με νεύμα: Ναι, να ετοιμάσω για δύο. Είχε σταματήσει το κλάμα. – Έρχομαι, της κάνει. Τι όνομα γράφει το κουδούνι σου κάτω; Τότε η Αρσενία του είπε τ' όνομά της» (σ. 386). Διαμορφώνεται, έτσι, η προσδοκία μιας άλλης σχέσης, η ελπίδα για μια όμορφη συνέχεια.

Το τέλος του *Πάντα Καλά* δεν θυμίζει σε τίποτα το τέλος των αριστοφανικών κωμωδιών, πέραν ίσως από ένα και μόνο στοιχείο που εντοπίζεται στο μήνυμα του έργου. Τόσο η αριστοφανική κωμωδία όσο και η ματεσική κλείνουν με μια έντονα αισιόδοξη ματιά, καλώντας ήρωες και κοινό/αναγνώστες να χαρούν τη ζωή, να ζήσουν την κάθε στιγμή. Όπως σημειώνεται στο οπισθόφυλλο του βιβλίου, «[οι ήρωες του Μάτεσι] βγήκαν στον ήλιο και μας υποδέχονται με μια προσταγή-παρότρυνση: Ζήστε, ρε!». Στην κωμωδία του Μάτεσι, «ο γάμος» υπονοείται και ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι τίποτα δεν έχει χαθεί, ότι ακόμα και την τελευταία στιγμή όλα μπορούν να αλλάξουν προς το καλύτερο και μπορούν να είναι «Πάντα Καλά»!

10. Συμπεράσματα

Το μυθιστόρημα του Μάτεσι φαίνεται πως αντλεί πολλά στοιχεία από την κωμωδία του Αριστοφάνη. Ο συγγραφέας έχει συνθέσει μια σύγχρονη γυναικεία κωμωδία στην οποία η δράση δεν εντοπίζεται σε κάποιον ιερό χώρο, όπως οι *Θεσμοφοριάζουσες*, ούτε στον δημόσιο χώρο, όπως η *Λυσιστράτη* ή οι *Εκκλησιάζουσες*, αλλά στον ιδιωτικό χώρο των γυναικών, στον οίκο τους (συχνά επεκτείνεται και στον δημόσιο χώρο της γειτονιάς, ο οποίος όμως είναι πολύ οικείος, αλλά και στον κατεξοχήν γυναικείο χώρο του κομμωτηρίου), γεγονός που τοποθετεί το έργο σε μια ιστορική συνέχεια που συμπληρώνει την αριστοφανική κωμωδία. Η επαναλαμβανόμενη λέξη «κομμωτηριάζουσες» απηχεί στο μυαλό του σύγχρονου αναγνώστη τα αρχαία κωμικά πρότυπα και δίνει τη δυνατότητα στον συγγραφέα να ενισχύσει το λεκτικό χιούμορ. Η μίμηση από μέρους του

Μάτεσι της γλώσσας των ηρώων του απηχεί την κωμική σκηνή του Αγάθωνα στις *Θεσμοφοριάζουσες*, όπου ο τραγικός ποιητής μέσω της μίμησης ενισχύει την αποτελεσματικότητα της ποιητικής του δημιουργίας. Το στοιχείο της παρωδίας που είναι έντονο στον Αριστοφάνη κυριαρχεί και στο *Πάντα Καλά*. Όπως στο αριστοφανικό έργο παρωδείται η τραγωδία, έτσι και στο ματεσικό η παρωδία αυτή αναδεικνύεται μέσω της άγνοιας των ηρώων ή της ημιμάθειάς τους σχετικά με τις θεατρικές παραστάσεις της Επιδάουρου. Τραγική παρωδία εντοπίζουμε και στην ασυλία της Αρσενίας, ως άλλης Ελένης, στο «μπούστο» του μακαρίτη. Εξίσου κυρίαρχη είναι η θρησκευτική παρωδία στο έργο του Μάτεσι, με χαρακτηριστικό εδώ το μνημόσυνο της Κεβής το οποίο μετατρέπεται σε μια διονυσιακή γιορτή με τραγούδι και χορό.

Όπως στην αριστοφανική κωμωδία δύναται να ανιχνεύσει κανείς αυτοαναφορικά σχόλια που παραπέμπουν στην ποίηση του κωμωδιογράφου, έτσι και στο *Πάντα Καλά* έχουμε ξεκάθαρες αναφορές στην τέχνη του γράφειν. Κρίνουμε, λοιπόν, πως η συστηματική ενασχόληση του Μάτεσι με τη μετάφραση της αρχαίας κωμωδίας από το 1978 έως το 1998, οπότε εκδίδεται το *Πάντα Καλά* με τη μορφή μυθιστορήματος, υπήρξε καθοριστικής σημασίας για τον ίδιο, παρέχοντάς του μια ανεξάντλητη και σταθερή πηγή έμπνευσης και δημιουργίας.

Βιβλιογραφία

- Badell, H. (2004). «Παύλος Μάτεσις, ο Παλαιός των Ημερών: Καρναβάλι και Γλώσσα στην Παρωδία του Θαύματος και της Πίστης στον Λαϊκό Πολιτισμό». *Θέματα Λογοτεχνίας* 25, 88-104.
- Biles, Z. P. (2011). *Aristophanes and the Poetics of Competition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Διαμαντάκου-Αγάθου, Κ. (2011). «Η γυναικεία παρουσία στο μικρόκοσμο της Αρχαίας Κωμωδίας». Στο Θ. Παππάς, Α. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Gutenberg, 631-671.
- Dover, K. J. (1978). *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* (μετ. Φ. Κακριδής). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Duncan, A. (2000). «Agathon, Essentialism, and Gender Subversion in Aristophanes' *Thesmophoriazousae*». *European Studies Journal* 17 (2), 25-40.
- Gasti, E., E. Ioannidou, S. Kouteri. (2021). «The term *παίζειν* in the Ancient Aristophanic Scholia». *MC* 11, 11-27.
- Halliwell, S. (1991). «The Uses of Laughter in Greek Culture». *CQ* 41 (2), 279-296.
- Halperin, H. (2021). «Women in Aristophanes: Politically Capable of a Political Critique?». *Aesthesis. Stanford Undergraduate Classics Journal* IX, 42-46.
- Ham, G. (2000). «Dionysiac Festivals in Aristophanes' *Acharnians*». In S. Bell & G. Davies (eds), *Games and Festivals in Classical Antiquity. Proceedings of the Conference held in Edinburgh 10-12 July*, BAR International Series 1220, Oxford: Archaeopress, 55-63.
- Henderson, J. (1987). «Older Women in Attic Old Comedy». *TAPA* 117, 105-129.
- Hubbard, T. K. (1991). *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. London: Cornell University Press.
- Jeanmaire, H. (1985). *Διόνυσος. Ιστορία της Λατρείας του Βάκχου* (Μετ. Α. Μερτάνη- Λίζα). Αθήνα: Εκδόσεις Κλειώ.
- Kanavou, N. (2011). *Aristophanes' Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes*. Berlin / New York: De Gruyter.
- Kanellakis, D. (2020). *Aristophanes and the Poetics of Surprise*. Berlin: De Gruyter.
- Kanellakis, D. (2022). «Translating Aristophanes' Puns». *G&R* 69 (2), 238-253.
- Kim, J. (2017). «Men Look to the Oikos: Women as Invaders of Public Space in Aristophanes». *The Trinity Papers* 6, 1-22.
- Κωνσταντάκος, Ι. (1993). «Η κωμική τεχνική του Αριστοφάνη». *Σημείον* 5, 29-51.
- Κωνσταντάκος, Ι. Μ. (2015). «Όταν ο Κρόνος συνάντησε τη Γη: Ο αρχαίος κοσμολογικός μύθος στη *Βιοχημεία* του Παύλου Μάτεσι». *Parabasis* 13 (1), 57-74.
- Μαμακούκα, Λ. (2007). «“Η γλώσσα κόκκαλα δεν έχει...”. Τα (εκ)φραστικά ‘λάθη’ του *Πάντα Καλά* του Παύλου Μάτεσι ως απόηχος των γλωσσικών επιλογών του Ρεμόν Κενώ». *Σύγκριση / Comparaison* 18, 84-104.
- Μαμακούκα, Λ. (2015). «“Λέξεις-ασπάλακες”, “Λέξεις-φουρνέλα”: Οι γλωσσικές επιλογές ως μέσο κατάλυσης θεσμών στα μυθιστορήματα του Παύλου Μάτεσι». Στο Κ. Α. Δημάδης (επιμ.), *Τόμος Β΄. Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών: Συνέχειες, Ασυνέχειες, Ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*. Αθήνα, 45-59.

- Μαμακούκα, Λ. (2016). *Ανατροπές. Αμφισβητώντας το Κατεστημένο μέσω της Γλώσσας: Raymond Queneau και Παύλος Μάτεσις*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Μαστρογιαννίτης, Δ. «Παύλος Μάτεσις: Έχω μια αυταπάτη αναστάσεως». Ανακτήθηκε από: [athensvoice.gr](https://www.athensvoice.gr) (21/01/2013): https://www.athensvoice.gr/culture/theater/33448_paylos-matesis-ehomia-aytapati-anastaseos
- Μάτεσις, Π. (1998). *Πάντα Καλά*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Μπαχτίν, Μ. (2000). *Ζητήματα της Ποιητικής του Ντοστογιέφσκι* (Μετ. Α. Ιωαννίδου, Επιμ. Β. Χατζηβασιλείου). Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις.
- Μπαχτίν, Μ. (2019). *Ο Ραμπελαί και ο Κόσμος του. Για τη Λαϊκή Κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης* (Μετ. Γ. Πινακούλας). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Παπαγιαννίδου, Μ. (2008). «Ο συγγραφέας και το ζην». Ανακτήθηκε από: www.tovima.gr (24/11/2008): <https://www.tovima.gr/2008/11/24/books-ideas/o-syggrafeas-kai-to-zin/>
- Παπαχρυσόστομου, Α. (2022). «Επιφανειακή και βαθιά παρωδία στον Αριστοφάνη». Στο P. Swallow, E. Hall (εκδ.), Μετ: Α. Γουναροπούλου, Επιμ. Ελληνικής έκδοσης: Α. Παπαχρυσόστομου, Φ. Παπαδημητρίου, *Το Αριστοφανικό Χιούμορ. Θεωρία και Πράξη*, Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 197-214.
- Pefanis, G. (2001). «Μορφές και τοπία της ετερότητας στη δραματουργία του Παύλου Μάτεσις». *Bulletin de liaison Néo-hellénique* 18, 233-241.
- Platter, C. (2007). *Aristophanes and the Carnival of Genres*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Πούχνερ, Β. (2003). *Ο Μαγικός Κόσμος του Υπερλογικού στα Θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσις*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Rau, P. (1967). *Paratragodia: Untersuchung einer komischen form des Aristophanes*. *Zetemata* 45. Munich: Beck.
- Rothwell, K. S. (1990). *Politics and Persuasion in Aristophanes' Ecclesiazusae*. Leiden: Brill.
- Σηφάκης, Γ. Μ. (1985). *Προβλήματα Μετάφρασης του Αριστοφάνη*. Αθήνα: Εκδόσεις Στιγμή.
- Σταύρου, Θ. (2004). *Οι Κωμωδίες του Αριστοφάνη*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Σταφυλά, Λ. (1998). «Παύλος Μάτεσις: Ο ήχος είναι η πρώτη ύλη». Ανακτήθηκε από: www.tanea.gr (14/11/1998): <https://www.tanea.gr/1998/11/14/greece/paylos-matesis-o-ixos-einai-i-prwti-yli/>
- Stehle, S. (2002). «The Body and its Representations in Aristophanes' *Thesmophoriazousae*: Where does the Costume End?». *AJPh* 123 (3), 369-406.
- Taaffe, L. K. (1993). *Aristophanes and Women*, New York: Routledge.
- Τσάκωνα, Β. (2013). *Η Κοινωνιογλωσσολογία του Χιούμορ. Θεωρία, Λειτουργίες και Διδασκαλία*. Αθήνα: Εκδόσεις Γρηγόρη.
- Tsitsiridis, S. (2010). «On Aristophanic Parody: The Parodic Techniques». Στο Σ. Τσιτσιρίδης (επιμ), *ΠΑΡΑΧΟΡΗΓΗΜΑ. Μελετήματα για το αρχαίο θέατρο προς τιμήν του Καθηγητή Γρηγόρη Μ. Σηφάκη*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 359-382.
- Willi, A. (2002). *The Language of Greek Comedy*. Oxford: Oxford University Press.

- Wilson, N. G. (2007). *Aristophanis Fabulae. Tomus I.* Oxford: Oxford University Press.
- Wilson, N. G. (2007). *Aristophanis Fabulae. Tomus II.* Oxford: Oxford University Press.
- Χαραλαμπάκης, Χ. (2004). «Η Γλώσσα του Παύλου Μάτεσι: Ματιές στο Θεατρικό του έργο». *Θέματα Λογοτεχνίας* 25, 71-78.
- Zeitlin, F. (1981). «Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' *Thesmophoriazousae*». *Critical Inquiry* 8 (2), 301-327.

Ηλεκτρονικές διευθύνσεις

- «Η συγκλονιστική ζωή του Παύλου Μάτεσι που έλεγε: όταν πεθάνω κάψτε τα βιβλία μου» στο iefimerida.gr (21/1/2013):
<https://www.iefimerida.gr/news/86830/%CE%B7-%CF%83%CF%85%CE%B3%CE%BA%CE%BB%CE%BF%CE%BD%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CE%B6%CF%89%CE%AE-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CF%80%CE%B1%CF%8D%CE%BB%CE%BF%CF%85-%CE%BC%CE%AC%CF%84%CE%B5%CF%83%CE%B9-%CF%80%CE%BF%CF%85-%CE%AD%CE%BB%CE%B5%CE%B3%CE%B5-%CF%8C%CF%84%CE%B1%CE%BD-%CF%80%CE%B5%CE%B8%CE%AC%CE%BD%CF%89-%CE%BA%CE%AC%CF%88%CF%84%CE%B5-%CF%84%CE%B1-%CE%B2%CE%B9%CE%B2%CE%BB%CE%AF%CE%B1-%CE%BC%CE%BF%CF%85>
- https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9A%CF%85%CF%81%CE%AF%CE%B1_%CE%91%CF%81%CF%83%CE%B5%CE%BD%CE%AF%CE%B1_%CF%83%27_%CE%B1%CE%B3%CE%B1%CF%80%CF%8E (πληροφορίες για το σήριαλ «Κυρία Αρσενία σ' αγαπώ»).
- https://www.youtube.com/watch?v=k9ZzMQxwMyM&ab_channel=%CE%93%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82%CE%A0%CE%B1%CF%80%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%B5%CF%86%CE%AC%CE%BD%CE%BF%CF%85 (Συνέντευξη Π. Μάτεσι και Γ. Μαρίνου στον Γ. Παπαστεφάνου)
- https://www.youtube.com/watch?v=dGswKLUyPR0&ab_channel=greekretrotv (τρίλεπτο απόσπασμα από συνέντευξη του Μάτεσι στην εκπομπή της ΕΡΤ με θέμα «Το σήριαλ των σήριαλ», της Ρ. Θεολογίδου).

Summary

Sophia Kouteri

Aristophanic intertexts in Pavlos Matesis' novel *Panta Kala*

The present paper sheds light on Pavlos Matesis' novel *Panta Kala* in an attempt to examine the influence of the aristophanic comedy on Matesis' work. More precisely, we focus on issues such as the women's dominance in the novel, the parody of tragedy and religion, the language, and especially the puns, the author's self-referential presence. Our analysis argues that Matesis' engagement with the translations of Aristophanes, for almost twenty years, was of decisive importance for writing *Panta Kala*.