



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

**Η μυθολογική παρωδία στις κωμωδίες του Αντιφάνη**

**Καλυψώ Ν. Λάζου –Μπαλτά**

Διπλωματούχος του Τμήματος Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής  
του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΙΣΗΓΗΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Γεωργία Ξανθάκη –Καραμάνου (εποπτεύουσα) Ομότιμη Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας  
Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Ανδρέας Μαρκαντωνάτος Καθηγητής Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Ορέστης Καραβάς Επίκουρος Καθηγητής Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας Πανεπιστημίου  
Πελοποννήσου

ΚΑΛΑΜΑΤΑ, 2019

© ΚΑΛΥΨΩ Ν. ΛΑΖΟΥ-ΜΠΑΛΤΑ 2019

Αριθμός Μητρώου: 10133200999001

του Νικόλα και της Ηρώς

## ΤΑ ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Είναι κοινό μυστικό ότι η ενότητα αυτή γράφεται συνήθως μετά την ολοκλήρωση της εργασίας. Τουλάχιστον αυτό συμβαίνει στην προκειμένη περίπτωση. Η ολοκλήρωση της διδακτορικής μου διατριβής είναι για μένα, όπως άλλωστε για κάθε επιστήμονα, ένα σημείο αποφασιστικό στην επαγγελματική μου σταδιοδρομία και ένας σταθμός στη ζωή μου. Οφείλω αυτήν την πολύτιμη εμπειρία στην εποπτεύουσά μου, ομότιμη Καθηγήτρια της Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, κ. Γεωργία Ξανθάκη-Καραμάνου, την οποία επιθυμώ να την ευχαριστήσω ολόθερμα γι' αυτήν και για κάθε άλλη ευεργετική της προσφορά στη ζωή μου.

Τις ειλικρινέστερες ευχαριστίες μου εκφράζω επίσης στα δύο μέλη της τριμελούς μου επιτροπής, στον Καθηγητή Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, κ. Ανδρέα Μαρκαντωνάτο και στον Επίκουρο Καθηγητή Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, κ. Ορέστη Καραβά, για τις χρήσιμες υποδείξεις και τις παρατηρήσεις που με βοήθησαν να βελτιώσω την εργασία μου, για τη δοτικότητα και την υποστήριξή τους. Τα δέοντα αποδίδω εξάλλου και στα υπόλοιπα μέλη της επταμελούς εξεταστικής επιτροπής της διδακτορικής μου διατριβής: στην Επίκουρη Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου κ. Ελένη Βολονάκη · στην Επίκουρη Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου κ. Μαργαρίτα Σωτηρίου · στον Επίκουρο Καθηγητή Λατινικής Φιλολογίας του Τμήματος Ιστορίας Αρχαιολογίας και Διαχείρισης Πολιτισμικών Αγαθών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, κ. Αναστάσιο Νικολόπουλο · στην Επίκουρη Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πατρών, κ. Αθηνά Παπαχρυσόστομου και στον Αναπληρωτή Καθηγητή Ελληνικής Φιλολογίας και Θεατρικής Παιδείας του Παιδαγωγικού Τμήματος Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Κρήτης, κ. Ανδρέα Φουντουλάκη.

Εν κατακλείδι, επιθυμώ να ευχαριστήσω το προσωπικό όλων των Σπουδαστηρίων και των Βιβλιοθηκών, ειδικά δε αυτό του Σπουδαστηρίου Κλασικής Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του ΕΚΠΑ, για την αμέριστη συμπαράσταση, κατά τη συγγραφή αυτής της εργασίας.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ.....	3
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....	4
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	8
ΑΓΓΛΙΚΗ ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	10
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ.....	11
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	12
ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ.....	17
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ.....	18

## Α΄ ΜΕΡΟΣ

Ο ΜΥΘΟΣ.....	22
Η ΠΑΡΩΔΙΑ.....	29
Η ΑΤΤΙΚΗ ΜΕΣΗ ΚΩΜΩΔΙΑ.....	34
Ο οικουμενικός χαρακτήρας και η σχέση με την πόλη -κράτος .....	38
Η θεματική της Μέσης Κωμωδίας.....	40
Οι σταθεροί τύποι.....	45
Η μυθολογική παρωδία.....	49

Η μορφή των έργων.....	54
Το γλωσσικό ένδυμα.....	55
Η μετρική.....	56
Η σκηνική παράσταση.....	56
Ο ΚΩΜΙΚΟΣ ΠΟΙΗΤΗΣ ΑΝΤΙΦΑΝΗΣ.....	57
Σημαντικοί σταθμοί της ζωής του ποιητή.....	57
Ο Αντιφάνης ως κωμικός ποιητής.....	59
Το έργο του Αντιφάνη : χαρακτηριστικά και περιεχόμενο.....	62
Οι μεταθεατρικοί στοχασμοί του Αντιφάνη.....	62
Η μυθολογική παρωδία στις κωμωδίες του Αντιφάνη.....	64
Η θεματική των κωμωδιών του Αντιφάνη.....	65
Η μορφή.....	71
Το γλωσσικό ένδυμα.....	71
Η μετρική.....	72
Η πρόσληψη των κωμωδιών του Αντιφάνη στην αρχαιότητα.....	73

## **Β΄ ΜΕΡΟΣ**

<b>Το δομικό σχήμα της ερευνητικής εργασίας.....</b>	<b>77</b>
Άγρικός ή Βουταλίων.....	78
Άδωνις.....	84
Αθάμας.....	90
Αΐολος.....	102

Άλκηστις.....	114
Ανδρομέδα .....	121
Ανθρω]πογονία.....	123
Ανταΐος.....	125
Άντεια.....	133
Αρκάς.....	144
Ασκληπιός.....	150
Αύλητροίς ή Δίδυμαι.....	155
Αφροδίτης γοναί.....	161
Βάκχαι.....	170
Βούσιρις.....	175
Γανυμήδης.....	181
Γλαῦκος.....	198
Δευκαλίων.....	201
Θαμύρας.....	205
Θεογονία.....	208
Καινεύς.....	216
Κύκλωψ.....	219
Λήμνιαι.....	237
Μελανίων.....	246
Μελέαγρος.....	250
Μήδεια.....	256
Μίνως.....	261

Οινόμαος ή Πέλοψ.....	265
Όμφάλη.....	271
Όρφεύς.....	280
Υπνος.....	284
Φάων.....	287
Φιλοκτήτης.....	292
Απόσπασμα 228.....	296

## Γ' ΜΕΡΟΣ

ΤΕΛΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	301
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	323
Ελληνόγλωσση.....	323
Ξενόγλωσση μεταφρασμένη στα νέα ελληνικά.....	326
Ξενόγλωσση.....	328



Η μυθολογική παρωδία στις κωμωδίες του Αντιφάνη

ΚΑΛΥΨΩ Ν. ΛΑΖΟΥ – ΜΠΑΛΤΑ

<b>Γεωργία Ξανθάκη -Καραμάνου</b>	<b>Ανδρέας Μαρκαντωνάτος</b>	<b>Ορέστης Καραβάς</b>
Επόπτρια Ομότιμη Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας Πανεπιστημίου Πελοποννήσου	Μέλος Καθηγητής Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας Πανεπιστημίου Πελοποννήσου	Μέλος Επίκουρος Καθηγητής Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η εργασία αυτή ερευνά τη μυθολογική παρωδία στις κωμωδίες του Αντιφάνη, ενός από τους αντιπροσωπευτικότερους εκπροσώπους της Αττικής Μέσης Κωμωδίας και από τους πολυγροφότατους κωμικούς ποιητές του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα.

Από τα 327 αποσπάσματα που αποδίδονται στον Αντιφάνη στην έκδοση K-A, τα 224 από αυτά ανήκουν σε 140 κωμωδίες. Ο τίτλος ή/ και το περιεχόμενο σε τριάντα τρεις από αυτές, δηλαδή κάτι λιγότερο από το ένα τέταρτο του συνόλου των επώνυμων έργων του, παραπέμπουν είτε σε τραγωδίες του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα είτε στην αρχαία μυθολογική παράδοση.

Ο Αντιφάνης παρωδεί στα έργα του ένα θεματολόγιο από τραγικές πλοκές, μυθικά πρόσωπα και θέματα του Θηβαϊκού, Τρωικού και Αργοναυτικού μυθολογικού κύκλου. Ενσωματώνει δε στις κωμωδίες του επικές μυθολογικές παραδόσεις, ομηρικές (*Κύκλωψ*, *Φιλοκτήτης*) ή ησιόδειες (*Άνθρωπογονία*, *Άφροδίτης γοναί*, *Θεογονία*). Παρατραγωδεί στίχους του Σοφοκλή και επηρεάζεται από τα ρομαντικά δράματα του Ευριπίδη.

Επαγγελματίας και καταξιωμένος κωμωδιογράφος, ο ποιητής, με θεωρητικές και μεταθεατρικές ανησυχίες, γνωρίζει την τάση του Αριστοφάνη να προσλαμβάνει στοιχεία του ευριπίδειου κατά βάση θεάτρου, που προσεγγίζουν την κωμωδία και συνεπώς δύνανται να λειτουργήσουν μέσα στους κόλπους της. Η επίδραση του Αριστοφάνη φαίνεται πιθανότερη σε

κωμωδίες, όπως ο *Αἴολος* ή η *Ἀνδρομέδα*: ομότιπλες τραγωδίες έχει συνθέσει ο Ευριπίδης και σκηνές τους παρωδεί ο Αριστοφάνης.

Ο Αντιφάνης υιοθετεί την τάση της Μέσης Κωμωδίας να προσαρμόζει σταδιακά, με όχημα τη μυθολογική παρωδία, δραματικούς χαρακτήρες που δανείζεται απευθείας από την τραγωδία του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα (ενίοτε με τη διαμεσολάβηση της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας) σε καθημερινές καταστάσεις, μέσα σε μια γενική τάση για αληθοφάνεια και ρεαλισμό. Στο πλαίσιο αυτό: α) συντελείται παραμόρφωση των μυθολογικών τραγικών προσώπων σε κωμικούς ως και σε grotesque χαρακτήρες της καθημερινής ζωής, με ακραία πάθη · β) παρατηρείται μεταμόρφωση των τραγικών μυθικών προσώπων σε σταθερούς χαρακτήρες (*Εταίρα*, *Στρατιώτη*, *Μάγισσα*), η εμφάνιση των οποίων παγιώνεται στην Αττική Μέση και στη Νέα Κωμωδία · γ) επιχειρείται σύνδεση των μυθικών προσώπων με μακρινές χώρες και εξωτικούς πολιτισμούς · δ) γίνεται συσχετισμός των μυθολογικών χαρακτήρων με σύγχρονα πρόσωπα και συνήθειες της καθημερινής ζωής · ε) ενισχύεται το ερωτικό στοιχείο, δίνεται έμφαση στην σεξουαλικότητα, απουσιάζει όμως η αριστοφάνεια βωμολοχία · στ) ανθολογούνται αποσπάσματα μέσα από τα οποία εκδηλώνονται οι μεταθεατρικές ανησυχίες του ποιητή · ζ) εντοπίζεται έμμεσο πολιτικό σκώμμα, ανώδυνο όμως, καθώς είτε είναι ετεροχρονισμένο, είτε δεν είναι ονομαστικό · η) υπάρχουν ενδείξεις για θεολογικές / μεταφυσικές ανησυχίες του ποιητή.

Στο έργο του ποιητή μαρτυρούνται κωμωδίες που παρωδούν τη μυθική πλοκή των τραγικών προκατόχων τους (*Ἀθάμας*, *Αἴολος*, *Ἀγλήτρις* ή *Δίδυμοι*, *Ὀμφάλη*, απ. 228, K-A) και κωμωδίες (*Ἄλκηστις*, *Ἄνταϊος*, *Ἄντεια*, *Ἀσκληπιός*, *Ἀφροδίτης γοναί*, *Βάκχαι*, *Βούσιρις*, *Γανυμήδης*, *Γλαῦκος*, *Δευκαλίων*, *Θαμύρας*, *Καινεύς*, *Κύκλωψ*, *Λήμνιοι*, *Μελανίων*, *Μήδεια*, *Οἰνόμαος* ή *Πέλοψ*, *Υπνος*) αντλημένες από τη μυθολογική παράδοση. Οι τελευταίες, όπως προκύπτει από τη μελέτη τους, έχουν ήδη μετασχηματιστεί σε κωμωδίες, με μη μυθολογική υπόθεση, θέτοντας έτσι τις βάσεις για το μεταγενέστερο αστικό δράμα.

**Λέξεις –κλειδιά :** Αντιφάνης, Αττική Μέση Κωμωδία, μυθολογική παρωδία.

# The mythological Parody in Antiphanes' comedies

Calypso N. Lazou – Balta

<b>Georgia Xanthakis –Karamanos</b>	<b>Andreas Markantonatos</b>	<b>Orestes Karavas</b>
Professor of Ancient Greek Philology University of Peloponnese	Professor of Ancient Greek Philology University of Peloponnese	Assistant Professor of Ancient Greek Philology University of Peloponnese

## ABSTRACT

The thesis studies the parody of the ancient Greek mythological tradition and of Ancient Attic tragedies (performed during the 5<sup>th</sup> century b. C.) in the comic plays of Antiphanes, one of the most significant poets of the Attic Middle Comedy.

Parody is studied as a means of content renewal (made possible by its (re-)creative power and its strength to produce surprise) as well as an autonomous literary / theatrical genre that transfers political, philosophical and ideological alienations beyond the carnival cloak of disfigurement and disguise.

Antiphanes parodies Myth, a) by transferring mythical characters and incidents from the heroic world to the Athenian everyday life of the 4<sup>th</sup> century b. C., thus applying realism to the comic drama and b) by introducing characters, habits, items of everyday use to mythical plots, thus making them appear truthful. Mythological heroes either act as typical everyday citizens in the Athenian market (Agora) or they are given exaggerated (and thus comic) supernatural attributes.

In the introduction to this thesis the methodology is described; «Myth» and «mythological Parody» are briefly analysed and «Attic Middle Comedy» is shortly studied (chronic boundaries, special characteristics, poets), in relation to contemporary philological research. Finally a unit on Antiphanes' life and oeuvre has been incorporated to the introduction.

**Key words :** Antiphanes, Attic Middle Comedy, Mythological Parody.

## ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Com. Graec. Prol.	Kaibel, G. (1899). <i>Comicorum Graecorum Fragmenta</i> . Berlin.
LSJ	(1940). <i>A Greek –English Lexicon</i> Oxford. With a supplement Liddell, H. G- Scott, R. <i>Μέγα Λεξικόν τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης, μεταφρασθὲν ἐκ τῆς Ἀγγλικῆς εἰς τὴν Ἑλληνικὴν ὑπὸ Ξενοφ. Π. Μόσχου. Διὰ πολλῶν δὲ βυζαντινῶν λέξεων καὶ φράσεων πλουτισθὲν καὶ ἐκδοθὲν ἐπιστάσιᾳ Μιχ. Κωνσταντινίδου, τόμ. 1-4, Ἀθῆναι, (1901-1904) καὶ συμπλήρωμα ὑπὸ Κ.Δ. Γεωργούλη Ὁμάδος Φιλολόγων καὶ ἐπιστάσιᾳ Κ.Π. Γεωργούντζου, Ἀθῆναι. (1977).</i>
IG	Inscriptiones Graecae.
K G	Kühner, R. (1898-1904). <i>Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache</i> . Revised by B. G. Hanover. Leipzig. (1898-1904).
K-A	<i>Poetae Comici Graeci</i> , Kassel, R.& Austin, C. ( 1983-2001) Berolini et Novi Eboraci, Walter de Gruyter
RE	<i>Paulys Real Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft</i> . (1893-1980). Stuttgart and Munich.
Tr.GF	<i>Tragicorum Graecorum Fragmenta</i> (τ.1-5). Vol. I εκδ. B. Snell, επανέκδοση R. Kannicht, Göttingen, 1986, Vol II, εκδ. B. Snell - R. Kannicht, Göttingen, 1981, Vol III, εκδ. S. Radt Göttingen, 1986, Vol. IV. εκδ. S. Radt Göttingen, 1981, Vol. V. εκδ. R. Kannicht, Göttingen, 2004.
BphW	Berliner Philologische Wochenschrift.
CQ	Classical Quaterly. Oxford.
ΕΕΦΣΧΠΑ	Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών.
HSCPh	Harvard Studies in Classical Philology, Cambridge.
JHS	The Journal of Hellenic Studies.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο προσδιορισμός της *Αττικής Μέσης Κωμωδίας* ως αυτόνομης περιόδου δραματικής δημιουργίας, η οποία διαθέτει τα δικά της ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που την οριοθετούν από την Αρχαία και τη Νέα Κωμωδία, καθιστώντας την ταυτόχρονα συνεκτικό αρμό μεταξύ των δύο τελευταίων, καθιερώνεται μετά το πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>1</sup> Ήδη όμως από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα κλιμακώνονται διαφωνίες ανάμεσα στους φιλολόγους γύρω από το ζήτημα αυτό, οι οποίες κορυφώνονται στη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> και του πρώτου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>2</sup> Μια μεγάλη μερίδα ερευνητών υποστηρίζει ότι ο όρος *Μέση Κωμωδία* δε σημαίνει τίποτα περισσότερο από μία απλή χρονολογική ένδειξη, η οποία απλώς οριοθετεί μία περίοδο που μεσολαβεί ανάμεσα στον Πλοῦτο του Αριστοφάνη και στον Δύσκολο του Μενάνδρου (Παπαχρυσόστομου, 2011:91).

Ο μεγάλος αριθμός των κωμικών έργων, που γράφονται στο πρώτο μισό του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, με τη βοήθεια της κωμικής παραμόρφωσης, της αλλοίωσης και της τροποποίησης του παραδοσιακού ή του τραγικού μύθου, οδηγούν φιλολόγους, όπως τον Meineke και τον Grauert, να υποστηρίζουν ότι η *Αττική Μέση Κωμωδία* αποτελεί αυτόνομη περίοδο και όχι απλώς ένα συμβατικό χρονικό πλαίσιο (Nesselrath, 1990:188-189). Το αντίπαλο δέος προσπαθεί να αποδυναμώσει το επιχείρημα αυτό, αντιτείνοντας πως και νωρίτερα από τα χρονικά όρια της *Αττικής Μέσης Κωμωδίας* η μυθολογική παρωδία και η παρατραγωδία τραγικών έργων του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα αποτελεί συνηθισμένο φαινόμενο.<sup>3</sup> Ο Nesselrath αντιτείνει ότι η διαπίστωση

---

<sup>1</sup> Καθοριστική είναι η έκδοση του έργου –ορόσημο για τη μελέτη της *Αττικής Μέσης Κωμωδίας* του T.B.L. Webster, *Studies in Later Greek Comedy* το 1952 (το οποίο επανεκδίδεται το 1970).

<sup>2</sup> Περισσότερες πληροφορίες για το θέμα, στο Nesselrath (1990:1-28).

<sup>3</sup> Η διακωμώδηση του μύθου ή μυθικών σκηνών και προσώπων από τραγωδίες του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα δεν αποτελεί κωμικό εύρημα των ποιητών της *Αττικής Μέσης Κωμωδίας*. Η *Αττική Αρχαία Κωμωδία* περιέχει στο σώμα της εγκιβωτισμένο πλούσιο μυθικό υλικό της κλασικής τραγωδίας, το οποίο αλλοιώνει, μετασχηματίζει, παραλλάσσει, προκειμένου να παράγει γέλιο. Ο Αριστοφάνης, ο μόνος από τους κωμικούς ποιητές της περιόδου, του οποίου έργα διασώζονται ολοκληρωμένα, στο ήμισυ περίπου της θεατρικής του παραγωγής βρίσκεται σε διαρκή διάλογο με τον Ευριπίδη, αναφορικά με το σύνολο της παραγωγής του τραγικού ποιητή, των καινοτομιών, των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων, της θεματολογίας και των παραστατικών τεχνικών που αυτός χρησιμοποιεί. Ο Ευριπίδης εμφανίζεται και ως δραματικός χαρακτήρας σε κάποιες αριστοφάνειες κωμωδίες (*Άχαρνης*, *Θεσμοφοριάζουσai*, *Βάτραχοι*). Μια επιφανειακή μελέτη της σχέσης ανάμεσα στους δύο ποιητές οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο

πως σε έναν μεγάλο αριθμό κωμικών έργων του πρώτου μισού του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα η μυθική παρωδία αλλά και η παρατραγωδία χρησιμοποιούνται κατεξοχήν, δεν μπορεί να αγνοηθεί. Ισχυρίζεται ότι το δεδομένο αυτό προσδιορίζει μία αυτόνομη περίοδο κωμικής δημιουργίας, της οποίας αποτελεί διακριτικό χαρακτηριστικό (1990:189-203), συνιστώντας δε μεταιχμιακό γνώρισμα στην εξέλιξη του είδους.

Ένας δυνατός αντίπαλος στην προσπάθεια του Nesselrath να προσδιορίσει το εύρος και την επίδραση της μυθολογικής παρωδίας στην εξέλιξη της κωμικής παραγωγής του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα παραμένει ο αποσπασματικός χαρακτήρας των έργων της. Οι μεταγενέστεροι συγγραφείς επιπλέον, όπως ο Αθήναιος και ο Στοβαίος, οι οποίοι διασώζουν τη συντριπτική πλειοψηφία των κωμικών αποσπασμάτων της εποχής αυτής, επιλέγουν προφανώς από τα κωμικά χωρία, όχι όσα αξιολογούν ως τα πιο αντιπροσωπευτικά του είδους αλλά αυτά που κρίνουν ως τα πιο κατάλληλα, για να υπηρετήσουν τις ανάγκες των δικών τους έργων. Δεν είναι συνεπώς αυτονόητο ότι τα αποσπάσματα που διασώζουν είναι δηλωτικά των κυρίαρχων τάσεων που χαρακτηρίζουν την κωμική παραγωγή του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα.

Υπό το πρίσμα πάντα μιας γενικής επιφύλαξης, η φιλολογική έρευνα των δύο τελευταίων δεκαετιών ασχολείται με τη μυθολογική παρωδία στα έργα της Αττικής Μέσης Κωμωδίας, επιχειρώντας να απαντήσει στα ακόλουθα ερωτήματα : α) Ποια μορφή λαμβάνει η μυθολογική παρωδία στα έργα της Αττικής Μέσης Κωμωδίας; β) Με ποιον τρόπο συμβάλλει στην εξέλιξη του κωμικού είδους;

Στο πλαίσιο αυτό εντάσσεται η παρούσα ερευνητική προσπάθεια. Η εργασία αυτή επιχειρεί να τα απαντήσει τα παρακάτω ερωτήματα: α) Πώς συντελείται η μυθολογική παρωδία στις κωμωδίες του Αντιφάνη, ενός από τους αντιπροσωπευτικότερους εκπροσώπους αυτής της περιόδου και από τους πολυγραφότατους κωμικούς ποιητές του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα; β)

---

Αριστοφάνης σκώπτει, υποτιμά και εν κατακλείδι απορρίπτει την ευριπίδεια τραγική σύλληψη, την οποία αξιολογεί ως ακατάλληλη της υψηλότητας του τραγικού τρόπου, ως υποδεέστερη από την αισχύλεια. Η προσεκτικότερη εμβάθυνση στο αριστοφανικό έργο αποκαλύπτει όμως ότι η νεωτερικότητα του Ευριπίδη επιτρέπει τον εκτενή μετασχηματισμό, μέσω της κωμικής μεταμφίεσης, του τραγικού του λόγου από τον Αριστοφάνη σε αυτόνομο, κωμικό αποτέλεσμα, πιστοποιώντας συνεπώς την εγγύτητα της δραματικής τέχνης των δύο δημιουργών (Καραμάνου,2011:677-678 & 702).

Με ποιον τρόπο συμβάλλει στην εξέλιξη του κωμικού είδους, πριν τη μετάβαση στην Αττική Νέα Κωμωδία;

Το ερευνητικό ενδιαφέρον για τους σκοπούς και τη λειτουργία της μυθολογικής παρωδίας στις κωμωδίες του Αντιφάνη ενισχύεται και από την ιδιαίτερη εκτίμηση που ο ποιητής φαίνεται να τρέφει για τη μυθολογική παράδοση ως συστατικό των τραγικών υποθέσεων του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, με το οποίο είναι εξοικειωμένος ο *ορίζοντας προσδοκιών* (Jauss, 1982:141-142), δηλαδή οι δυνατότητες πρόσληψης, των θεατών. Στην κωμωδία *Ποίησις* (απ. 189, Κ-Α), ο Αντιφάνης περιγράφει μία τεχνική σύνθεσης τραγικών υποθέσεων, βασισμένη, όπως γράφει, σε ένα σταθερό μυθολογικό μοτίβο (ή σε μια εναλλακτική εκδοχή του) και στις δυνατότητες των σύγχρονων σκηνικών βοηθημάτων. Υποστηρίζει ότι η τυπολογία που περιγράφει διευκολύνει το έργο των τραγικών ποιητών. Αντίθετα η κωμική μυθοπλασία, όπως υποστηρίζει, είναι αποκλειστικό προϊόν της έμπνευσης του εκάστοτε κωμωδιογράφου.

Η παρωδία του τραγικού μυθολογικού υλικού του 5<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα αποτελεί όχημα για την αξιοποίηση της ελληνικής μυθολογίας στο έργο των κωμικών ποιητών του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, επομένως και του Αντιφάνη. Καθώς από το 386 π. Χ., κατά την Ξανθάκη – Καραμάνου (1991: 26) ή το 384/383 π. Χ. (Lesky,1985:483) και εξής, καθιερώνεται η εκτός συναγωνισμού διδασκαλία ενός τραγικού<sup>4</sup> έργου του περασμένου αιώνα μαζί με τα έργα των νέων ποιητών, η έρευνα θεωρεί δεδομένο ότι ο Αντιφάνης, όπως όλοι οι ποιητές της εποχής του, καθώς και το θεατρικό κοινό, έχουν εξοικειωθεί με τη δραματολογία του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Όμως ο αποσπασματικός χαρακτήρας των κωμωδιών του στέκεται τροχοπέδη στον προσδιορισμό των τρόπων και των μορφών, με τις οποίες στοιχεία του αρχαίου ελληνικού μύθου έχουν ενσωματωθεί, διασκευαστεί και ερμηνευτεί στο έργο του ποιητή.

Η εργασία αυτή εστιάζει στη μυθολογική παρωδία που ανιχνεύεται στις κωμωδίες του Αντιφάνη. Επιχειρεί να εντοπίσει την πηγή της έμπνευσης του ποιητή και τις επιδράσεις<sup>5</sup> που

---

<sup>4</sup> Μετά το 339 π. Χ. και εξής δίνεται η επιλογή να παρουσιάζεται εκτός συναγωνισμού και ένα κωμικό δράμα του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα (Ξανθάκη – Καραμάνου,1991:26). Κατά την περίοδο αυτή όμως η μυθική παρωδία στα έργα της Μέσης Κωμωδίας έχει ήδη ατονήσει.

<sup>5</sup> Η θεωρία της συγκριτικής φιλολογίας διακρίνει ανάμεσα στις πηγές που ένας συγγραφέας χρησιμοποιεί και στις επιδράσεις που αυτός δέχεται. Ως πηγές ορίζονται συγκεκριμένα καλλιτεχνικά έργα, συνδυασμός ή αποσπάσματα αυτών. Οι επιδράσεις είναι πιο γενικές, περισσότερο αόριστες και για τον λόγο αυτόν δυσκολότερα ανιχνεύσιμες

δέχτηκε και να καταδείξει την αυθεντικότητα της σύλληψης και / ή την πρωτοτυπία του. Καταγράφει διακειμενικές αναφορές σε μυθικά τραγικά πρόσωπα, τα οποία παρουσιάζονται παραλλαγμένα στο αντιφάνειο έργο ή αλλοιωμένα επί το κωμικότερο (Silk,1993:479-480). Εντοπίζει μυθικές υποθέσεις, στίχους και επεισόδια από τις τραγωδίες του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, που παρωδούνται. Τέλος μελετά την παρωδία της τραγωδίας του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα στη γλώσσα και στο ύφος του αντιφανικού έργου.

Η ανά χειράς μελέτη χωρίζεται σε τέσσερα κεφάλαια. Στο εισαγωγικό καταγράφονται η αφόρμηση, το αντικείμενο, τα ερευνητικά ερωτήματα, καθώς και αδρομερής βιβλιογραφική επισκόπηση. Στο δεύτερο κεφάλαιο επιχειρείται σύντομος προσδιορισμός του μύθου και της μυθολογικής παρωδίας και γίνεται μία συνοπτική αναφορά στα χαρακτηριστικά της Αττικής Μέσης Κωμωδίας, στον βίο και στο έργο του Αντιφάνη. Στο τρίτο κεφάλαιο μελετάται η μυθολογική παρωδία στα σωζόμενα αποσπάσματα των κωμωδιών του Αντιφάνη αναλυτικά. Το τέταρτο κεφάλαιο της εργασίας περιλαμβάνει τα συμπεράσματα της έρευνας.

Ένα ζήτημα που εύλογα προκύπτει είναι ο βαθμός της εξοικείωσης των θεατών των έργων του Αντιφάνη και της Αττικής Μέσης Κωμωδίας ευρύτερα με το ακριβές περιεχόμενο των κλασικών τραγωδιών, ώστε να είναι σε θέση ως θεατρικό κοινό που παρακολουθεί μία κωμική παράσταση να εντοπίζουν τα σημεία, στα οποία παρωδεύεται ένα τραγικό χωρίο. Συναφές με αυτό είναι και το πρόβλημα γενικά της αναγνωρισιμότητας σκηνών και στίχων μιας τραγωδίας του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη στο σώμα του κωμικού έργου, στο πρώτο μισό του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Είναι λογικό να υποτεθεί ότι είναι δύσκολο οι θεατές να ανακαλούν στη μνήμη τους ολόκληρα χωρία από τραγικά έργα, τα οποία μάλιστα έχουν παρασταθεί για πρώτη φορά τουλάχιστον μισόν αιώνα νωρίτερα από την εποχή της Αττικής Μέσης Κωμωδίας.

Η απάντηση στο πρόβλημα αυτό μπορεί να συναρτηθεί με την κυκλοφορία ήδη από το τέλος του 5<sup>ου</sup> και για όλον τον 4<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα αντιγράφων των δραματικών έργων<sup>6</sup> · πρόκειται

---

επιστημονικά. Για παράδειγμα ένα ταξίδι του συγγραφέα σε μια ξένη χώρα μπορεί να ασκεί επίδραση στο έργο του (Guyard,1990: 86-90).

<sup>6</sup> Το επιχείρημα ενισχύουν τα «αναγνωστικά δράματα», δηλαδή τραγικά έργα που προσφέρονται όχι μόνον στο θεατρικό αλλά και στο αναγνωστικό κοινό (Δημήτριος, *Περί έρμηνείας*, [193 και Αριστοτέλους *Ρητορική* 3,12 1413b 12, όπως αναφ. στο Ξανθάκη-Καραμάνου,1990:13).



για την άποψη των Wilamowitz και Pfeifer (Ιακώβ, 2011:20) ότι από το τελευταίο τρίτο του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα έχει αρχίσει το βιβλιοπωλικό εμπόρευμα να εξαπλώνεται. Ασφαλώς όμως η φιλαναγνωσία του αρχαίου δράματος αφορά αρχικά ένα πνευματικά καλλιεργημένο και οικονομικά ευκατάστατο, άρα ένα αριθμητικά περιορισμένο κοινό. Όπως ισχυρίζεται ωστόσο ο Χορός των *Άχαρνέων*, στους στίχους 1109-1118, το 425 π. Χ., ένα μέρος του κοινού έχει πλέον εξοικειωθεί με την ανάγνωση δραματικών έργων (Καραμάνου,2011:698-699). Η δεύτερη δυνατότητα είναι να υποθέσουμε ότι οι θεατές, επειδή έχουν την ευκαιρία να παρακολουθούν αρκετές επαναλήψεις τραγικών έργων, γνωρίζουν το περιεχόμενό τους και μπορούν να τα ανακαλούν στη μνήμη τους, ειδικά όταν πρόκειται για τραγωδίες με μυθολογικό περιεχόμενο, το οποίο τους είναι ήδη γνωστό από την πλούσια προφορική και γραπτή παράδοση. Προς την κατεύθυνση αυτή συγκλίνουν πληροφορίες ότι επαναλήψεις τραγικών έργων επιτρέπονται στην Αττική, στην οποία εντοπίζονται δεκατέσσερις θεατρικοί χώροι, αμέσως μετά τον θάνατο του Αισχύλου (Ιακώβ, 2011:20). Η φιλολογική έρευνα δεν έχει προσφέρει μέχρι σήμερα κάποια οριστική απάντηση στο πρόβλημα αυτό.

Ο αποσπασματικός χαρακτήρας του μελετώμενου κωμικού έργου και οι λιγοστές πληροφορίες για τη ζωή και την εργογραφία του κωμωδιογράφου Αντιφάνη, αναπόφευκτα μας υποχρεώνουν σε αναγκαίους συμβιβασμούς: Είναι πάρα πολύ δύσκολη, για παράδειγμα, η ανασύνθεση της υπόθεσης και της δομής των κωμωδιών που παρωδούν μυθικό υλικό, όπως και των δραματικών χαρακτήρων τους. Εξίσου δύσκολος είναι ο χρονικός προσδιορισμός της συγγραφής των έργων, με απόλυτη ακρίβεια. Οι περιορισμένες γνώσεις για τη ζωή του ποιητή δεν επιτρέπουν να προσδιοριστεί το κριτήριο επιλογής του τραγικού έργου που παρωδείται. Δραματοποιεί ο Αντιφάνης δημοφιλή μυθικά πρόσωπα και μοτίβα ή πρωτοτυπεί και επιλέγει άλλα από εκείνα που εμπνέουν κατ' επανάληψη τους κωμωδιογράφους του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα;

Η εργασία αυτή περιορίζεται στη μελέτη της μυθολογικής παρωδίας των τραγωδιών του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα μόνο στα αποσπάσματα των κωμωδιών του Αντιφάνη. Αναφορές στα έργα άλλων κωμικών ποιητών του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα γίνονται μόνον αν ο τίτλος ή το περιεχόμενό τους αφορά μυθικό πρόσωπο, μοτίβο ή θέμα που πραγματεύεται η αντιφάνεια κωμωδία. Η παρούσα έρευνα δεν εξετάζει επίσης την επίδραση της μυθολογικής παρωδίας του Αντιφάνη σε μεταγενέστερους κωμωδιογράφους, για παράδειγμα, στους ποιητές της Νέας Κωμωδίας ή στους κωμικούς ποιητές του Ρωμαϊκού Θεάτρου.

## ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Η εργασία μας εφαρμόζει στα αποσπάσματα που ερευνά τη μέθοδο της κειμενικής ανάλυσης, με βάση τα εργαλεία της γλωσσικής επεξεργασίας και του πραγματολογικού σχολιασμού λέξεων, φράσεων και εκφραστικών σχημάτων, με την επικουρία της έγκυρης επιστημονικής βιβλιογραφίας. Η μέθοδος αυτή της αναγωγής από το μερικό στο ολικό μας επιτρέπει: α) Να κατανοήσουμε σε βάθος το κειμενικό υλικό που μελετάμε, το οποίο είναι αποσπασματικό, δηλαδή απομονωμένο από το κωμικό δράμα που το εμπεριέχει. β) Να καταλήξουμε σε κειμενοκεντρικά και τεκμηριωμένα συμπεράσματα.

Η εργασία δεν εξετάζει ζητήματα κριτικής έκδοσης των αποσπασμάτων που μελετά. Ακολουθεί την έκδοση *Poetae Comici Graeci* των R. Kassel & C. Austin (1983-2001). Κατ' εξαίρεση μελετά και τύπους προγενέστερων εκδόσεων, σε συνδυαστική εξέταση και αντιπαραβολή με τους προτεινόμενους από τους K-A, μόνον, για να υπηρετήσει τα ερευνητικά της ερωτήματα. Οφείλουμε να παραδεχτούμε ότι σε όλες σχεδόν τις περιπτώσεις συντασσόμαστε με τις επιλογές των K-A. Μνημονεύουμε τις απόπειρες των φιλολόγων, όπως ο T.B.L. Webster και ο H. G. Nesselrath να αποκαταστήσουν την υπόθεση των έργων, στα οποία ανήκουν τα κωμικά αποσπάσματα που μελετάμε και τις αξιοποιούμε στη μελέτη μας. Ανατρέχουμε δε σε κάποτε στη Ρωμαϊκή Κωμωδία, αν τα έργα της μας βοηθούν να φωτίσουμε κενά στην ερμηνεία των αντιφάνειων αποσπασμάτων. Σε κάθε περίπτωση επιμένουμε όμως να ανευρίσκουμε και να αναδεικνύουμε τα στοιχεία που προκύπτουν από τη γλωσσική, την κειμενική και όπου είναι εφικτό τη διακειμενική ανάλυση. Με αυτά τεκμηριώνουμε τα δικά μας συμπεράσματα.

Η άλλη μέθοδος ανάλυσης που η εργασία αξιοποιεί είναι η ανάλυση περιεχομένου, ώστε να κωδικοποιεί συστηματικά τα σωζόμενα αποσπάσματα του Αντιφάνη για την ανάγκη των στόχων της. Ως μονάδα ανάλυσης λαμβάνεται κάθε αναφορά στον αρχαίο ελληνικό μύθο ή / και σε τραγωδίες που τον πραγματεύονται (Berelson,1984:141-142). Η θεματική και φραστική επεξεργασία του υλικού γίνεται με βάση την ερμηνευτική και κριτική ανάλυση του λόγου. Αυτή επιχειρεί να συλλάβει τους τρόπους με τους οποίους ο Αντιφάνης νοηματοδοτεί το κοινωνικό και καλλιτεχνικό του σύμπαν με όχημα τη μυθολογική παρωδία. Επιτυγχάνεται έτσι η οργάνωση των πληροφοριακών στοιχείων, ανακαλύπτονται αναγνωρίσιμες ιδιότητες και δεδομένα, που συγκροτούν τις νοηματικές ορίζουσες του μελετώμενου υλικού, με σκοπό την εξαγωγή ειδικών αλλά και εγκύρων συμπερασμάτων (Τσιώλης,2014:25).

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ<sup>7</sup>

Πολύτιμη αφετηρία για τον προσδιορισμό του ιστορικού πλαισίου του αντικειμένου αυτής της έρευνας αποτελεί η μελέτη των σχετικών κεφαλαίων της Ιστορίας της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας και Γραμματολογίας. Ως αφορμή για την παρούσα εργασία μελετήθηκαν τα κεφάλαια που αφορούν την Αττική Μέση Κωμωδία από: α) την *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας* του Albin Lesky, σε νεοελληνική απόδοση από τον Α. Τσομπανάκη (1985), β) το έργο των P.E. Easterling & B.M.W. Knox (1985): *The Cambridge History of Classical Literature 1 : Greek Literature*, γ) την ενότητα Ι.4 της *Geschichte der griechischen Literatur* του W. Schmid (1946).

Για την εμβάθυνση στην έννοια της παρωδίας αξιοποιήθηκε το λήμμα «παρωδία» από: α) Το *Λεξικό του Αρχαίου Θεάτρου. Όροι, έννοιες, πρόσωπα*, των Σ. Γώγου και Κ. Πετράκου, σε επιμέλεια Κ. Διαμαντάκου (2012) και β) Το *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι* των εκδόσεων Πατάκη (2007). Ως πηγή για την παρατραγωδία στάθηκαν δύο σημαντικά μελετήματα: α) Η μονογραφία *Paratragoedia: Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes* του Peter Rau (1967) · β) Το άρθρο του M. S. Silk: «Η αριστοφανική παρατραγωδία» σε νεοελληνική απόδοση Λ. Τζαλλήλα, το οποίο περιέχεται στον συλλογικό τόμο *Θάλεια. Αριστοφάνης. Δεκαπέντε μελετήματα*, σε επιλογή & επιμέλεια Γ. Κατσή (2007).

Πολύτιμες πληροφορίες για τον αρχαίο ελληνικό μύθο περιέχονται: α) στο όγδοο κεφάλαιο, με τίτλο «Myth into mythos: the shaping of tragic plot» του Peter Burian, που περιέχεται στον συλλογικό τόμο *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, του οποίου την επιμέλεια της έκδοσης έχει η P. Easterling, (2007) · β) στον πρώτο τόμο της *Εισαγωγής στην Αρχαιογνωσία* του H. G. Nesselrath (2003) · γ) το άρθρο του M.J. Anderson: «Ο μύθος» (2005) στην ελληνική μετάφραση της συλλογής *Όψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, την επιμέλεια έκδοσης του οποίου έχει η J. Gregory. Οι αναφορές στην Αρχαία Ελληνική Μυθολογία αντλήθηκαν από : α) την πεντάτομη *Ελληνική*

---

<sup>7</sup> Τα πλήρη στοιχεία που αφορούν τα έργα και τα άρθρα που μνημονεύονται στην ενότητα αυτή περιέχονται στον γενικό πίνακα της ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ (σελ:323-338). Οι αρχαίοι συγγραφείς και ποιητές παρατίθενται είτε σε εκδόσεις της Οξφόρδης (OCT) και Λειψίας (BT), όπως και από τις εκδόσεις Budé, Loeb Tusculum. Σε διαφορετική περίπτωση δηλώνεται ο εκδότης τους.

Μυθολογία της Εκδοτικής Αθηνών (1986) και β) το Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας του Pierre Grimal σε ελληνική μετάφραση από τον Β. Άτσαλο (1991).

Απαραίτητα για τη διεύδυση στο περιεχόμενο και στα γνωρίσματα της Αττικής Μέσης Κωμωδίας στάθηκαν: α) το βιβλίο του T.B.L. Webster, *Studies in later Greek Comedy* (1952), το οποίο μελετήθηκε στην έκδοση του 1970 · β) το έργο του H.G. Nesselrath *Die Attische Griechische Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte* (1990) · γ) το άρθρο του ιδίου «Parody and Later Greek Comedy» στο *HSCPh* 95 (1993) · δ) το σύγγραμμά της Γ. Ξανθάκη-Καραμάνου *Παράλληλες εξελίξεις στη μετακλασσική (4<sup>ος</sup> π. Χ. αι.) τραγωδία και κωμωδία, ένα από τα ελάχιστα βιβλία που έχουν γραφεί στα Νέα Ελληνικά αποκλειστικά για την Αττική Μέση Κωμωδία* (1991) · ε) η έκδοση του W.J.W. Koster: *Prolegomena De Comoedia. Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes* (1975) · στ) το βιβλίο της K. Lever: *The Art of Greek Comedy* (1956) · ζ) το άρθρο της Αθ. Παπαχρυσόστομου: «Καλειδοσκόπιο στην Μέση Κωμωδία: Η νομοτέλεια της αλλαγής στο αττικό δράμα», που περιέχεται στον συλλογικό τόμο *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις* σε επιμέλεια Θ. Παππά και Α. Μαρκαντωνάτου (2011).

Η εργογραφία του Αντιφάνη ειδικότερα μελετήθηκε από συγκριτική μελέτη έγκυρων φιλολογικών εκδόσεων των σωζόμενων αποσπασμάτων της Αττικής Μέσης Κωμωδίας του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα. Αυτές είναι: α) Το επτάτομο έργο του A. Meineke *Fragmenta Comicoorum Graecorum*, που εκδόθηκε στο Βερολίνο στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα (1839-1857) · β) το τρίτομο έργο του T. Kock *Comicoorum Atticoorum Fragmenta*, που εκδόθηκε στη Λειψία στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα (1880-1888) · γ) το τετράτομο έργο του J. M. Edmonds, *The Fragments of Attic Comedy* που εκδόθηκε στο Leiden, στο δεύτερο μισό του περασμένου αιώνα (1957-1961) και φυσικά δ) το οχτάτομο έργο -σταθμός στη μελέτη της Αττικής Μέσης Κωμωδίας των Kassel, R. & Austin, C. *Poetae Comici Graeci*, η έκδοση του οποίου ξεκίνησε στις δύο τελευταίες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα (1983-2001).

Η έρευνά μας αξιοποίησε το υλικό των αγγλόφωνων και γερμανόφωνων μονογραφιών που εκδίδονται από τα τέλη της δεκαετίας του 1990 μέχρι σήμερα, αφιερωμένες σε ποιητές της Αττικής Μέσης Κωμωδίας, οι οποίες εξετάζουν μέρος ή το σύνολο των σωζόμενων κωμικών αποσπασμάτων τους. Αναφέρονται ενδεικτικά: α) *Alexis. The Fragments. A Commentary*, του W.G. Arnott, (1996) · β) *Euboulos. The Fragments*. του R.L. Hunter (1983) · γ) *Strattis. Die Fragmente. Ein Kommentar* του Christian Orth (2009) · δ) *Six Comic Poets. A Commentary on selected Fragments of*

*Middle Comedy* της Athina Papachrysostomou (2008) · ε) Ο κωμικός ποιητής Φιλήμων<sup>8</sup> του Μοχάμετ Γκομπάρα (1986).

Για τη ζωή του Αντιφάνη μελετήθηκαν οι έμμεσες μαρτυρίες (testimonia), που ανευρίσκονται στον δεύτερο τόμο της έκδοσης K-A, 2001: 312-313, σε συνδυασμό με την έγκυρη μεταγενέστερη βιβλιογραφία που αλιεύτηκε είτε σε βιβλιογραφική (Année Philologique ) είτε σε ψηφιακή (ΕΑΔΔ)<sup>9</sup> βάση αξιόπιστων δεδομένων. Μελετήθηκε επίσης το λήμμα «Αντιφάνης» (2518-2521) της *Real Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft* (1893-1980), ενός βασικού έργου αναφοράς για τον κλασικό φιλόλογο.

Πολύτιμος σύμβουλος στην εργασία μας στάθηκε η διδακτορική διατριβή του I.M. Κωνσταντάκου (2000): *A Commentary on the fragments of eight plays of Antiphanes*. Στην έρευνά μας λάβαμε υπόψη και τη διδακτορική διατριβή του T. Mangidis: *Antiphanes' Mythentravestien* (2003). Κάθε αναφορά στα παραπάνω έργα συνοδεύεται από τη νόμιμη βιβλιογραφική παραπομπή.

---

<sup>8</sup> Μολονότι ο Φιλήμων δεν είναι κωμωδιογράφος της Αττικής Μέσης Κωμωδίας, η εργασία που μνημονεύουμε περιέχει εκτενείς αναφορές στην Αττική Μέση Κωμωδία άρα προσφέρει χρήσιμο πληροφοριακό και βιβλιογραφικό υλικό για την περίοδο, στην οποία εντάσσεται το έργο του Αντιφάνη.

<sup>9</sup> Το Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών (ΕΑΔΔ) φιλοξενείται στη διεύθυνση: <https://www.didaktorika.gr/eadd/>.

## **ΜΕΡΟΣ Α΄**

## Ο ΜΥΘΟΣ

Ο μύθος αποτελεί μια «βασική στάση της ανθρώπινης συνείδησης, η οποία τον γεννά για την πλήρωση και την ολοκλήρωσή της» (Τσάτσος,1986:15). Τόσο στις πρωτόγονες κοινωνίες, όπου η μυθοπλαστική και μυθολογική συνείδηση, «εκπηγάζοντας από το δέος του αγνώστου, [...] επιχειρεί να δει πραγματοποιούμενα στη φαντασία» όσα δεν αποκτούν σάρκα και οστά στη φύση, όσο και στους κόλπους των σύγχρονων κοινωνιών, ο μύθος λειτουργεί παραπληρωματικά προς τον συστηματικό επιστημονικό λόγο και «μεταβάλλει τα κατά κόσμον ανέφικτα σε εφικτά μέσα σε έναν φανταστικό κόσμο. Εκπορευόμενη έτσι από ψυχολογικά αίτια, η ανθρώπινη συνείδηση αποκλίνει από τη λογική και κατασκευάζει έναν άλλον κόσμο, δικό της, συνθέτοντας άλογα και έλλογα στοιχεία, κατά παρέκκλιση των φυσικών νόμων, που, πριν γεννηθεί η έλλογη γνώση, τής ήταν στη συστηματοποιημένη τους συγκρότηση άγνωστοι και τους οποίους παραμερίζει, ακόμη και όταν γεννήθηκε η γνώση, κάθε φορά που επιθυμεί να πάει πέρα από το επιστητό» (Τσάτσος,1986:15).

Ενώ λοιπόν ο κόσμος του μύθου δεν αποτελεί αποκλειστικό προϊόν της νόησης, δεν συνιστά ούτε απότοκο των άλογων στοιχείων και μόνον. Προσδιορίζεται από τον χώρο, τον χρόνο και την αιτιότητα, όχι όμως με τον τρόπο που οι έννοιες αυτές γίνονται αντιληπτές στη σφαίρα της αμιγώς επιστημονικής σκέψης. Το ποσοστό συμμετοχής της φαντασίας και της λογικής στην κατασκευή του μυθικού, ανιστορικού, σύμπαντος δεν μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια· αμφότερα απαιτούνται ωστόσο για τη σύλληψη και την πρόσληψή του.

Η σύγχρονη έρευνα θεωρεί τους μύθους ως αφηγήσεις που ερμηνεύουν το παρόν μέσα από την αφήγηση του παρελθόντος, νομιμοποιώντας την ιδιομορφία και την ιδιαιτερότητα της σύγχρονης εποχής. Η ερμηνεία αυτή εξηγεί καλύτερα τη σχέση μύθου και ιστορίας και ερμηνεύει πολλούς αρχαίους μύθους. Η προέλευση, η μεταβαλλόμενη μορφή, οι διαφορετικές ερμηνείες που το περιεχόμενο του μύθου επιδέχεται αντικατοπτρίζονται στους πολλούς και διαφορετικούς ορισμούς που διατυπώνονται στη σύγχρονη εποχή για τον μύθο (Nesselrath, 2003:481-Richter,1975:5), καθιστώντας δυσχερή τη διατύπωση ενός σύντομου, περιεκτικού ορισμού. Σύμφωνα με τον κριτικό Joseph Strelka (Πατάκης,2007:1517), παρατηρούνται τρεις διαφορετικές χρήσεις του μύθου στις γραμματολογικές σπουδές :

**α) Η πιο συχνή και διαδεδομένη χρήση του όρου, σύμφωνα με την αρχαία<sup>10</sup> σημασία του.**

Κατά το *Μέγα Λεξικόν τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης* των Liddell-Scott & Jones, η πρώτη σημασία του όρου «μῦθος» στην Αρχαία Ελληνική Γραμματεία είναι «οτιδήποτε λέγεται προφορικά». Ο όρος εμφανίζεται στην *Ὀδύσεια* (λ561) ως συνώνυμος του «ἔπους», με τη σημασία του «λόγου», που αντιδιαστέλλεται προς το «ἔργον», δηλαδή την πρακτική εφαρμογή (LSJ<sup>9</sup>:194-195). Ως «μῦθος» ορίζεται επιπλέον, κατ' επέκταση της πρώτης ερμηνείας, η «ομιλία», η «συνομιλία», η «αγόρευση στη συνέλευση των ανδρών», η «συμβουλή», η «διαταγή», η «γνώμη», η «παραγγελία», ακόμη και η «υπόσχεση»: καθετί που εκφέρεται προφορικά και προϋποθέτει απεύθυνση σε κοινό, ανεξάρτητα αν επιτελείται μονολογικά ή σε διαλογικό πλαίσιο. Σύμφωνα με το ίδιο λήμμα, ο «μῦθος» αποκτά κάποτε και τη σημασία του «αποφθέγματος», της «φήμης», αλλά και της «μετα-ιστορίας», δηλαδή μιας αφήγησης που μπορεί να είναι αληθής ή κατασκευασμένη.

Συνοψίζοντας, ο μῦθος προσδιορίζεται στην Αρχαία Ελληνική Γλώσσα ως «παραδοσιακή αφήγηση, αληθινή ή πλασματική». Ο όρος «αφήγηση» δηλώνει ότι πρόκειται για ένα γλωσσικό μόρφωμα, προφορικό, η καταγραφή του οποίου αποκτά δευτερεύουσα σημασία. «Παραδοσιακός» δε σημαίνει «παλιός» ή «αρχέγονος», αλλά αφενός ότι κάθε μῦθος

---

<sup>10</sup> Στην αρχαία ελληνική μυθολογία εντοπίζονται διαφορετικά είδη μύθων: πρόκειται για τις γενεαλογίες ηρώων, τους θεογονικούς και κοσμογονικούς μύθους και τους αιτιολογικούς μύθους. Οι γενεαλογίες ηρώων αφορούν ήρωες, πρόσωπα τα οποία, σύμφωνα με την αρχαία θρησκευτική αντίληψη, είναι ισχυροί νεκροί στους οποίους αποδίδονται λατρευτικές τιμές, λόγω των κατορθωμάτων τους. Έχουν συχνά τοπικό χαρακτήρα, αιτιολογούν τοπικές λατρείες και καταγράφουν το τοπικό παρελθόν. Οι κοσμογονικοί και θεογονικοί μύθοι εξηγούν τη δημιουργία του σύμπαντος και τη γέννηση των θεών. Οι αιτιολογικοί μύθοι αναλαμβάνουν την εξήγηση και τη θεμελίωση αιτίων και αιτιατών, για τον λόγο αυτόν και επιβιώνουν ως την αυτοκρατορική εποχή. Έχουν αυστηρά τοπικό χαρακτήρα, δεν εντάσσονται στους μεγάλους μυθικούς κύκλους και τούς αφηγούνται ποιητές ή συγγραφείς της τοπικής ιστορίας. Συνήθως συνδέονται με λατρείες και εξηγούν τις ιδιαιτερότητές τους, ενισχύοντας τη θεωρία ότι η προέλευση των μύθων ανάγεται στις αρχαίες θρησκευτικές τελετουργίες, τις οποίες αυτοί επεξηγούν. Ωστόσο αυτή δεν είναι η περίπτωση των αρχαίων ελληνικών μύθων της ελληνικής λογοτεχνίας, πολλοί από τους οποίους είναι δάνεια από την Εγγύς Ανατολή και δε σχετίζονται με τις τελετουργίες (Nesselrath, 2003:486).



αποδίδεται σε έναν δημιουργό συγκεκριμένο και αφετέρου ότι παραδίδεται μέσω μιας κοινότητας, μιας ομάδας (Nesselrath,2003:481). Στενά συνδεδεμένος με θρησκευτικές τελετουργίες εξελίχθηκε σε ανώνυμο και συλλογικό αφηγηματικό σύνολο που εξιστορεί υπερφυσικές πράξεις θεών, ημιθέων και ηρώων, οι οποίοι ενσαρκώνουν θεμελιώδεις δυνάμεις ή πραγματικότητες. Ο μύθος λοιπόν είναι μια πρωτόγονη προσέγγιση, η οποία επιχειρεί να ερμηνεύσει και να αιτιολογήσει την κοσμική λειτουργία, να υπερβεί τις αντιθέσεις, να φέρει την ενότητα στην κοινωνική ομάδα, προσφέροντας κοινές αντιλήψεις, θεσμούς, έθιμα, συνθήκες ζωής και συμπεριφοράς (Πατάκης,2007:1517).

Ο «μύθος» ως *fabula*, ως «πλαστή διήγηση», σε αντιδιαστολή προς τον «λόγον», την εξιστόρηση δηλαδή πραγματικών περιστατικών, εμφανίζεται, σύμφωνα πάντα με το *Μέγα Λεξικόν τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης*, στα χρόνια του Πινδάρου<sup>11</sup>. Αυτή η σημασιολογική εξέλιξη του όρου δεν είναι τυχαία· συμβαδίζει με τις μεγάλες αλλαγές στη ζωή, άρα και στο σύστημα αξιών των Ελλήνων, που προκαλούνται από τη χρηματική οικονομία και την καθιέρωση της νέας πολιτικής πραγματικότητας, συντελούνται ήδη από τα τέλη του 7<sup>ου</sup> και ως τον 5<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα, μορφοποιούνται δε μέσα στο οικοδόμημα της πόλης-κράτους (Τσάτσος,1986:241). Πολλοί μύθοι προέκυψαν ως συγκεχυμένες απεικονίσεις του μυκηναϊκού κόσμου. Άλλοι αντανakλούν τις συνθήκες της Ελλάδας σε μεταγενέστερες περιόδους: για παράδειγμα οι περιπέτειες του Ιάσονα και του Οδυσσέα εκφράζουν την επίδραση της εξερεύνησης και της ίδρυσης αποικιών μετά τους Σκοτεινούς Αιώνες (Anderson,2005:167).

Η ερμηνεία του «μύθου» ως «πλαστής διήγησης» διατηρείται στους κλασικούς χρόνους. Τη σημασία αυτή υιοθετεί κατ' αρχάς ο Ηρόδοτος (2.45), ορίζοντας τον «μύθον» ως «θρησκευτικό μύθο» και ως «απίθανη ιστορία που δε γίνεται πιστευτή». Η απόδοση αρνητικής χροιάς στον όρο, ειδικότερα μάλιστα της «αναξιόπιστης αφήγησης που δεν τεκμηριώνεται λογικά» έχει σοφιστική προέλευση. Καθόλου τυχαία ο Θουκυδίδης ορίζει το *μυθῶδες* (1,22,4) ως «αναξιόπιστη παραδοσιακή αφήγηση, που δεν ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις της λογικής». Η ερμηνεία του, προσεγγίζει τη σύγχρονη έννοια του όρου. Από τους αττικούς πεζογράφους ο μύθος χρησιμοποιείται, για να περιγράψει «διήγηση μακρινότερη από την ιστορική εποχή» (LSJ<sup>9</sup>:194-195). Στη σύγχρονη εποχή η αντίληψη ότι οι

---

<sup>11</sup> Ως τον 5<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα δεν υπάρχει στην αρχαία ελληνική γλώσσα όρος για τον «μύθον» ως μια ιδιαίτερη κατηγορία της αφήγησης (Nesselrath,2003:483).

μύθοι ανάγονται στις απαρχές της ανθρωπότητας, στα πρώτα στάδια της εξέλιξης του είδους δεν ευσταθεί (Nesselrath,2003:481)<sup>12</sup>.

Όταν το μυθικό αφήγημα δεν βρίσκεται πλέον σε άμεση επαφή με την πολιτική πραγματικότητα της ελληνικής πόλης- κράτους, στις αρχές του 6<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, κάνει την εμφάνισή του ένα σύνθετο καλλιτεχνικό είδος, η αττική τραγωδία. Έκτοτε, και ειδικά στον 5<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα, αυτή αναλαμβάνει, στο πλαίσιο των διονυσιακών γιορτών, τη δημόσια παρουσίαση των μύθων στον ιερό χώρο του θεάτρου, όπου λατρεύεται ο Διόνυσος και μέσα από τους τραγικούς αγώνες τον θέτει στην κρίση του αθηναϊκού δήμου (Nesselrath,2003:481-482 · Anderson,2005:167). «Ο χώρος του τραγικού τοποθετείται ανάμεσα στον κόσμο του μύθου, ο οποίος ανήκει σε έναν περασμένο χρόνο αλλά ζωντανό ακόμη στις συνειδήσεις των ανθρώπων, και στις νέες αντιλήψεις και αξίες» που καλλιεργούνται στα κλασικά χρόνια (Vernant & Naquet,1974 :9).

## **β) Η αριστοτελική χρήση του μύθου ως αφηγηματικού σχήματος της πλοκής**

Μετά τον 5<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα, η δημόσια αφήγηση του μύθου περιορίζεται στην τραγωδία: επιτελείται μέσα από νέες τραγωδίες, κωμωδίες και καινούριες παραστάσεις έργων των κλασικών ποιητών. Οι ελληνιστικοί ποιητές αντιλαμβάνονται τον μύθο ως μια «καθαρά πλαστή, απίθανη ποιητική επινόηση» και τον τοποθετούν ως θέμα των έργων τους που δεν υπόκεινται σε κοινωνικό έλεγχο (Nesselrath,2003:482).

Ο Πλάτων στην *Πολιτεία* του (2.377κ.ε.) ορίζει τον μύθο, ως «παραδοσιακή, πλαστή αφήγηση, που σκοπό έχει να τέρψει», τον συνδέει δε, τόσο με το έπος, όσο και με την

---

<sup>12</sup> Η άποψη ότι οι μύθοι ανάγονται στην παιδική ηλικία της ανθρωπότητας διαδόθηκε από την εποχή των Bernard de Fontenelle, στο έργο του *L'origine des fables* (1724). Ο Christian Gottlob Heyne την ανήγαγε σε δόγμα που ερχόταν σε αντίθεση με την παλαιότερη άποψη ότι οι μύθοι ήταν επινοημένες και ψευδείς ιστορίες. Για τη νέα αυτή αντίληψη ο Heyne εισήγαγε τον επιστημονικό όρο *mythus*, ενώ οι προκάτοχοι και οι σύγχρονοί του χρησιμοποιούσαν τον όρο *fabula* ή *fable* (F. Graf: *Die Entstehung des Mythosbegriffs bei Christian Gottlob Heyne* στο: του ιδίου (εκδ). *Mythos in Mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms*. Stuttgart – Leipzig. 1993: 284-294, όπως αναφ. στο Nesselrath,2003:481). Αποτελεί παρανόηση η άποψη ότι η δημιουργία των μύθων αντικατοπτρίζει μια εποχή, κατά την οποία η επικράτηση των δεισιδαιμονιών δεν επέτρεπε την ανάδυση του ορθολογισμού, της επιστήμης και της φιλοσοφίας, καθώς και η συγγενής αντίληψη που ορίζει τις απαρχές της ιστορίας στη μετάβαση από τον μύθο στον λόγο (Καρακάντζα,2004:17).

τραγωδία. Μέσα στο ίδιο εννοιολογικό πλαίσιο αντιλαμβάνεται και ο Αριστοτέλης<sup>13</sup> την έννοια. Ονομάζει «μῦθον», την τραγική υπόθεση, καθώς αυτή αποτελεί προϊόν φαντασίας, στη σύνθεση της οποίας επικεντρώνεται το ενδιαφέρον του κατά τη θεωρητική προσέγγιση της τραγωδίας που επιχειρεί στον πρώτο τόμο του συγγράμματός του *Περὶ Ποιητικῆς* (6,8). «Μῦθος» είναι για τον Σταγειρίτη σύνθεση πράξεων που αναπαρίστανται με τη μίμηση. Χαρακτηρίζεται ως «τό πρῶτον καὶ τό μέγιστον» (7,1450b 22-23 ως «ἀρχή [...] καὶ [...] ψυχή» (6,1450a 38), ως τέλος, δηλαδή ως σκοπός της τραγωδίας (6,1450a22). Ἄρα ο Αριστοτέλης αξιολογεί τον «μῦθον» ως το αποφασιστικότερο δομικό της συστατικό (Halliwell,1987:72).

Το θεμελιώδες ερώτημα που απασχολεί τον Αριστοτέλη είναι πώς πρέπει να συντεθεί ο μῦθος, ώστε το αισθητικό αποτέλεσμα να είναι ικανοποιητικό, προκειμένου να διατηρεί αμείωτο το ενδιαφέρον των θεατών για την υπόθεση του δράματος. Το ζητούμενο αυτό ευθυγραμμίζεται με τις επιδιώξεις των σύγχρονών του δραματουργών για ελκυστικές υποθέσεις με απροσδόκητα επεισόδια. Ο Σταγειρίτης κατασκευάζει ένα εργαλείο κριτικής και ένα κριτήριο θεατρικής δημιουργίας διαχρονικό, όταν προτείνει ότι η δραματική υπόθεση, το σημαντικότερο από τα κατὰ ποιὸν μέρη της τραγωδίας πρέπει να έχει λογική ενότητα, συνοχή και αλληλουχία. Η καθιέρωση της οργανικής ενότητας του μύθου<sup>14</sup>, απόηχος της θετικιστικής αριστοτελικής αρχής της ενότητας των φυσικών όντων, συγκαταλέγεται στις σπουδαιότερες συμβολές του στην αισθητική θεώρηση του δραματικού έργου (Ξανθάκη – Καραμάνου, 2002:275-276).

---

<sup>13</sup>Ο Αριστοτέλης δεν επιχειρεί μια ολιστική θεωρητική προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας: πραγματεύεται το θέμα εκλεκτικά, με κριτήριο πολιτικές και πνευματικές συνιστώσες της εποχής του, εστιάζοντας στα κοινά στοιχεία των τραγωδιών του 5<sup>ου</sup> και του 4<sup>ου</sup> π. Χ., στον μῦθο, τη διάνοια, τη ρητορική και γνωμολογική έκφραση του τραγικού λόγου. Ο εμπειριστής φιλόσοφος παρακολουθεί παραστάσεις τραγωδιών του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, επηρεάζεται από τις νέες τάσεις που σφραγίζουν τη μετακλασική τραγωδία, διαφοροποιώντας την από τη δραματουργία της κλασικής εποχής. Η μετακλασική τραγική υπόθεση χαρακτηρίζεται από την υποχώρηση του θρησκευτικού στοιχείου, τον ρεαλιστικό χαρακτήρα της πλοκής, τον εξανθρωπισμό στη διαγραφή των χαρακτήρων και των καταστάσεων, ενώ διακρίνεται για μια τάση μελοδραματισμού, ρητορισμού και έντονης παθητικότητας, που προσδίδει η σύνθετη πλοκή του δράματος, με τα θεαματικά, συναρπαστικά επεισόδια (Ξανθάκη-Καραμάνου,1991:107).

<sup>14</sup> Εύστοχα η Ξανθάκη – Καραμάνου επισημαίνει ότι από «τον κανόνα των τριών ενότητων» που πρέπει να διέπουν τη δομή ενός θεατρικού έργου (τόπου-χρόνου-δράσεως), μόνον η ενότητα της δράσης (του μύθου) ρητά αναφέρεται στο *Περὶ Ποιητικῆς*. Συμπληρώνει ότι η ενότητα του χρόνου και του χώρου εσφαλμένα αποδίδονται στον Αριστοτέλη ήδη από το 1561, από τον Castelvetro, έως ότου ο Lessing απέδειξε ότι δεν υπάρχει σχετική αναφορά στο σύγγραμμα του Αριστοτέλη (2002: 281).

γ) Μία τρίτη χρήση που δηλώνει ουτοπική πεποίθηση, έναν ευφημισμό για την πλάνη.

Η απομυθοποίηση ή καλύτερα η ιστορικοποίηση του μύθου ξεκινά ήδη από την αρχαιότητα. Ο Θεαγένης από το Ρήγιο, τον 6<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα προσπαθεί να αναδείξει την αλληγορική του διάσταση. Ο Εφήμερος και ο Παλαίφατος, τον 4<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα, προσπαθούν να ερμηνεύσουν τον μύθο ως ιστορικό γεγονός. Ό, τι χαρακτηρίζει τις μεταγενέστερες ερμηνείες του μύθου είναι η απουσία πίστης στο κυριολεκτικό του νόημα. Ερμηνεύεται συμβολικά, θεωρείται ρηματικό σχήμα που υποκρύπτει βαθύτερο νόημα, είναι αλληγορία, διαστρεβλωμένη ανάγνωση πραγματικών γεγονότων (Πατάκης,2007:1517).

Σε αντιδιαστολή όμως με άλλα είδη της προφορικής αφήγησης, όπως τα παραμύθια, ο μύθος λειτουργεί δεσμευτικά στο πλαίσιο της κοινότητας: διαιώνίζεται, γιατί εκφράζει τις αξίες και τους θεσμούς της κοινωνίας του. Οι ελληνικοί μύθοι που επικρατούν και διατηρούνται στον χρόνο, είναι εκείνοι, για τους οποίους η κοινότητα εκφράζει σταθερά την επιδοκιμασία της. Η προφορική μεταφορά του παραδοσιακού μύθου τού εξασφαλίζει ευλυγισία και προσαρμοστικότητα, παρά τις δεσμεύσεις που θέτει η παράδοση.

Με την πάροδο του χρόνου ο μύθος αποκτά και νεότερες σημασίες, που δηλώνουν «τον φανταστικό κόσμο μιας μυθοπλασίας», με αποτέλεσμα τη συχνά ταυτόσημη χρήση των όρων «μύθος», «αρχέτυπο», «θέμα» ή «μοτίβο» στη διεθνή ορολογία (Πατάκης,2007:1517).

### **Ο αρχαίος ελληνικός μύθος ως καλλιτεχνικό διακείμενο**

Στην αρχαία ελληνική παράδοση δεν παραδίδεται μία συγκεκριμένη μυθική αφήγηση. Παραδίδεται αντίθετα ένα πρωτογενές υλικό, που εμπεριέχει ως επί το πλείστον διαφορετικές εκδοχές του ίδιου μύθου, απότοκα της ίδιας ή / και διαφορετικών χρονικών στιγμών. Ο μύθος δεν είναι παγιωμένος ούτε κλειστός, άρα μπορεί να τροποποιηθεί, να μετασχηματιστεί, να αποκτήσει καινούργιες σημασίες. Ο επώνυμος συγγραφέας και η παραδοσιακή ποίηση δεν αποτελούν επομένως ασυμβίβαστες έννοιες. Η καταγραφή του μυθολογικού υλικού οδηγεί σταδιακά σε νέες επεξεργασμένες μορφές του μύθου, περιορίζοντας την ευελιξία του αλλά ταυτόχρονα προσφέροντας υλικό για τις αττικές τραγωδίες (Nesselrath,2003:481-483).

Καταλυτικά για τον προσδιορισμό του μύθου ως «σύνθεσης μυθολογικού υλικού» λειτουργεί η θεατρική πρακτική των κλασικών χρόνων: οι τραγικοί ποιητές, όταν συνθέτουν τραγικές υποθέσεις, έχουν την πεποίθηση ότι μορφοποιούν, συνθέτουν και ανασυνθέτουν τη μυθολογική παράδοση, γεγονός που εξηγεί άλλωστε νέες παραλλαγές σε παραδεδομένους μύθους (Ξανθάκη-Καραμάνου,1991:109). Η μυθική αφήγηση, η οποία προηγείται κάθε καλλιτεχνικής εκμετάλλευσής της, αποτελεί ανεξάντλητη πηγή για τους δημιουργούς. Η προσφυγή στον μύθο γίνεται με διαφορετική ασφαλώς συχνότητα και λειτουργία από συγγραφέα σε συγγραφέα. Κάθε εποχή δημιουργεί δικούς της μύθους ή επιβάλλει νέες ερμηνείες των παλιών μύθων, ανάλογα με την κυρίαρχη ιδεολογία. Επί σκηνης η δυναμική του τραγικού μύθου δεν αποτελεί αποκλειστικό προϊόν της ποιητικής δημιουργίας αλλά το αποτέλεσμα της διάδρασης των θεατών με το περιεχόμενό του (Burian,2007:178-187).

«Λογοτεχνικός ή / και θεατρικός μύθος» για τη συγκριτική γραμματολογία είναι «ο μετασχηματισμός μιας μυθολογικής αφήγησης» (Πατάκης,2007:1517). Η μυθική αφήγηση μετατρέπεται σε λογοτεχνική / θεατρική μέσα από μία σειρά διακειμένων, τα οποία εξασφαλίζουν τη μετάβαση από ένα σύστημα σημαινόντων σε ένα άλλο διαφορετικό και συνίστανται από απλές λογοτεχνικές / θεατρικές αναφορές σε έργα ή καταστάσεις του παρελθόντος μέχρι την αυτούσια παράθεση σημασιολογικών στοιχείων από ένα παλιό σε ένα νεότερο έργο.

Ωστόσο η αρχαία ελληνική τραγωδία δεν είναι διακειμενική. Εκφέρεται μέσα από περιορισμένο αριθμό μύθων οργανωμένων σε ένα μάλλον περιορισμένο σύστημα μορφικών σχημάτων, που διαμορφώνουν το ερμηνευτικό πλαίσιο: *Περί ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλιστα τραγωδαὶ συντίθενται οἷον περὶ Ἀλκμέωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι* (Περί Ποιητικῆς 1453a). Η τραγική πράξη, μέσω μιας σύνθετης «χειραγώγησης» μυθικών θεμάτων και ειδολογικών χαρακτηριστικών, εφοδιάζει με δομικά στοιχεία (μύθους, δομές, σχήματα) το ποιητικό εργαστήριο του δραματογράφου, ικανά να κατευθύνουν, να διαμορφώνουν και να τροποποιούν τον ορίζοντα προσδοκιών των θεατών (Burian, 2007:178-187).

## Η ΠΑΡΩΔΙΑ

Η παρωδία προσδιορίζεται ως μηχανισμός λογοτεχνικής (ανα)δημιουργίας που συνεχίζει και ταυτόχρονα ανατρέπει, θεαματικά ή διακριτικά, την παράδοση. Αποτελεί συνειδητή μίμηση της θεματικής, του ύφους, του τόνου, του λεξιλογίου, των εκφραστικών μέσων ή της δομής και του ιδεολογικού προσανατολισμού ενός άλλου έργου (Πατάκης, 2007: 1744-1745), με σκοπό τη διακωμώδηση του συγγραφέα, της γενιάς του, της εποχής του, της σχολής που ανήκει το κείμενο πηγή. Η πιο πρόσφατη λογοτεχνική θεωρία<sup>15</sup> όμως την αντιλαμβάνεται ως ένα κωμικό είδος και την ταυτίζει με «ένα λογοτεχνικό γένος υβριδικό και δευτερογενές, παράγωγο ενός αφετηριακού προτύπου, το οποίο προκύπτει μέσα από μία διαδικασία μίμησης και το οποίο περιέχει στοιχεία αντίθεσης με το αφετηριακό πρότυπο, συνήθως υπονομευτικά αυτού» (Μπαχτίν, 1980:162).

Δομικά της συστατικά της παρωδίας αποτελούν δύο αντίρροπες συνιστώσες: α) η εντύπωση της οικειότητας, μιας ιδιότυπης σιγουριάς δηλαδή, που γεννιέται στον αναγνώστη / θεατή ότι συναντά κάτι που του είναι γνώριμο και β) το αναμενόμενο απροσδόκητο, η προσμονή της έκπληξης από μέρους του δέκτη και ο ανατρεπτικός χαρακτήρας του μηνύματος (έργου), επίγνωση του οποίου έχει ο δέκτης ωστόσο. Έτσι ο δημιουργός υποχρεώνεται να ανανεώνει την ευρηματικότητά του, χωρίς να γίνεται απαραίτητα και πρωτότυπος.

Η παρωδία κάποτε γίνεται αυθόρμητα, εκπορευόμενη από μία παιγνιώδη διάθεση εκ μέρους του δημιουργού της, προϋποθέτει όμως γνώση, παρατηρητικότητα, καλή αίσθηση ειρωνείας και πάντοτε ανατρεπτικότητα. Άλλοτε πάλι λειτουργεί ως εργαλείο ιδεολογικής κριτικής (Πατάκης, 2007:1744-1745). Κάθε φορά που οικειοποιείται τη μορφή ενός λογοτεχνικού έργου και προσελκύει την προσοχή στο κείμενο αυτό καθαυτό, συνιστά μια βασική τεχνική της μεταμυθοπλασίας (Κωστίου, 2002:195-198).

Η παρωδία αρχαίων μύθων είναι φαινόμενο αρκετά παλιό στον ελληνικό πολιτισμό. Αστείες ιστορίες για τους Ολύμπιους θεούς περιέχονται ήδη στα ομηρικά έπη, προσφέροντας μάλιστα στον αναγνώστη / ακροατή της *Ιλιάδος* ανακούφιση, ύστερα από σκηνές μεγάλης έντασης (Κωνσταντάκος, 2014:76). Ενδεικτικά αναφέρεται η *Διός άπάτη* (Ξ 161-351), ένα

---

<sup>15</sup> Ενδεικτικά μνημονεύεται η μελέτη της L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, Methuen, 1985. Ο G. Genette συνδέει την παρωδία με τη διακειμενικότητα (*Palimpsestes*, 1982).

κωμικό επεισόδιο, όπου η Ήρα, αφού καταφέρνει με τεχνάσματα την Αφροδίτη να της δανείσει τον μαγικό της στήθοδεσμο (*κεστὸν ἰμάντα*), ενισχύει τα ερωτικά της θέλητρα, ξεμυαλίζει, παραπλανά και εν τέλει αποκοιμίζει τον Δία, ώστε να τον αδρανοποιήσει, για να επιτύχει τους στόχους της. Επίσης αρκετές από τις θεομαχίες της *Ϊλιάδος* παρουσιάζονται με γελοιογραφικό τρόπο: Η Αθηνά ξαπλώνει στο έδαφος με ένα χτύπημά της τον ψευτοπαλληκαρά Άρη αλλά και την Αφροδίτη, που σπεύδει σε βοήθειά του (Φ 391-433) · ο Διομήδης πληγώνει στη μάχη την Αφροδίτη και αυτή ζητά καταφύγιο και παρηγοριά στον πατέρα της (E330-430) (Reinhardt, 1960: 24-26 · Zervou, 1990: ι, 15-16). Η διακωμώδηση των θεών εκπηγάει από τη λαϊκή παράδοση των παραμυθιών και των θρύλων με το σκαμπρόζικο πνεύμα και την αφελή ανθρωπομορφική οπτική στον κόσμο των θεών. Δεν είναι ένδειξη ασέβειας και έλλειψη πίστης, ούτε συνιστά αμφισβήτηση για τα θεία, εκπορευόμενη από τον ιωνικό ορθολογισμό και τη φιλοσοφική αμφισβήτηση της θρησκείας (Κωνσταντάκος, 2014: 78).

Ως λογοτεχνικός τρόπος, η παρωδία μνημονεύεται για πρώτη φορά στην αρχαία ελληνική γραμματεία (Banham, 1988: 754) και ειδικότερα στο *Περὶ Ποιητικῆς* σύγγραμμα του Αριστοτέλη, ο οποίος ορίζει την ποίηση ως την τέχνη της μίμησης και στη συνέχεια υποδιαίρει τα είδη της σε κατηγορίες, χρησιμοποιώντας κριτήρια<sup>16</sup> που συνδέονται άμεσα με τη σκηνική αναπαράσταση. Προκύπτει έτσι ένα διάγραμμα τεσσάρων τάξεων μίμησης, στο οποίο αντιστοιχούν ό, τι η κλασική παράδοση ονομάζει «ποιητικά γένη».

Στο διάγραμμα αυτό, υπάρχει και ένα γένος που δεν είναι άλλο από την παρωδία, το οποίο δεν κατονομάζεται αλλά μόνον περιγράφεται, στο πλαίσιο του οποίου ο ποιητής μπορεί να «αφηγείται πράξεις κατώτερων χαρακτήρων». Είναι αυτό που περιέχει τα έργα του Ηγήμονα του Θάσιου, του *τὰς παρωδίας πρῶτος ποιήσαντος* (2, 1448a 12), αυτού δηλαδή που συνθέτοντας ομηρικές παρωδίες, σε δακτυλικό εξάμετρο, στα τέλη του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα (Janko, 1987: 71), καθιερώνει την παρωδία αυτόνομο φιλολογικό-καλλιτεχνικό είδος, συμμετέχοντας με επιτυχία και συστηματικότητα με τέτοιου είδους ποίηση σε αγώνες απαγγελιών, που περιέγραφαν σκηνές της καθημερινής ζωής με ύφος, μέτρο και λεκτικό δανεισμένο από την ηρωική επική ποίηση (Διαμαντάκου, 2006: 203-212).

---

<sup>16</sup> Τα κριτήρια είναι το αντικείμενο (*ὡς ἕκαστα τούτων μιμήσαιο ἂν τις 1448a*) και ο τρόπος (*τὰ μέσα*) της μίμησης.

Ο Αριστοτέλης μνημονεύει επίσης τον Νικοχάρη, έναν όχι επικό αλλά δραματικό ποιητή, πιθανότατα της Μέσης Κωμωδίας, ο οποίος παρωδεί την ομηρική *Ιλιάδα* στο έργο του με τον οξύμωρο τίτλο *Δειλιάδα* ή *Δηλιάδα*<sup>17</sup>(Janke,1987:71). Προφανώς η παρωδία ως κωμικός τρόπος σταδιοδρομεί στην κωμική σκηνή του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, γελοιογραφικά αναπαράγοντας ένα σοβαρό λογοτεχνικό πρότυπο, όχι απαραίτητα δραματικό. Στο πλαίσιο της παρωδίας κινούνται ο *Μαργίτης* και η *Βατραχομνομαχία* (Lesky,1985:145-146). Μαρτυρούνται επίσης παρωδίες ομηρικών σκηνών μεταμφιεσμένες και μεταφερμένες στην περιοχή των ζώων (*Γερανομαχία*, *Ψαρομαχία*, *Άραχνομαχία*), οι οποίες πραγματεύονται «ταπεινά» θέματα, γραμμένα στο ύφος της «υψηλής» επικής ποίησης, δηλαδή στη γλώσσα και στο μέτρο που αυτή χρησιμοποιεί (Γώγος & Πετράκου,2012:266).

Παρωδίες μυθικές γράφει στις αρχές του 5<sup>ου</sup> αι. π. Χ., ο Επίχαρμος, στις Συρακούσες, ο «ευρετής του κωμικού τρόπου», σύμφωνα με τον Θεόκριτο (επίγραμμα 18). Αυτό προκύπτει από τίτλους και αποσπάσματα των έργων του: *Ήβας γάμος* (απ. 39- 64, K-A), *Όδυσσεύς αυτόμολος* (απ.97-103,K-A), *Όδυσσεύς ναυαγός* (απ.104-105,K-A), *Κύκλωψ* (απ.70-72,K-A), *Φιλοκτήτας* (απ.131-132,K-A), *Ηρακλῆς ὁ παρὰ Φόλω*(απ.66,K-A), *Ηρακλῆς ὁ ἐπὶ τὸν ζωστῆρα* (απ.65,K-A), *Βούσιρις*(απ.,18-19,K-A), *Πύρρα καὶ Προμαθεύς* (απ.113-120,K-A). Σε μυθολογική παρωδία παραπέμπουν εξάλλου και οι πέντε τίτλοι δραμάτων που διασώζονται από το έργο του Φόρμη, Συρακούσιου κωμικού ποιητή, σύγχρονου του Επιχάρμου: *Άδμητος*, *Άλκίνους*, *Άλκύνες*, *Τίλιον Πέρσις ἢ Ἴππος*, *Κηφενός ἢ Περσεύς* (Διαμαντάκου,2006:203-212).

Η σικελική παρωδία βρίσκει πρόσφορο έδαφος στη θεατρική σκηνή της Αττικής Αρχαίας Κωμωδίας, στην οποία μάλιστα γίνεται το όχημα για την άσκηση και πολιτικής κριτικής. Στη *Νέμεσιν* (απ. 114-127, K-A), στον *Διονυσαλέξανδρον* (απ. 39-51, K-A), ίσως και τους *Χείρωνες* (απ. 246-268,K-A) του Κρατίνου, ο μύθος τάσσεται μαχητικά στην υπηρεσία της καυστικής σάτιρας του Περικλή, ενώ κωμωδίες όπως οι *Όδυσσῆς* (απ. 143- 157, K-A) του Κρατίνου, οι *Άθηνᾶς γοναί* του Ερμίππου (απ. 2-6, K-A), ο *Άδωνις* (απ. 1-8, K-A), ο *Ζεύς*

---

<sup>17</sup> Η μετάφραση είναι ένα λογοπαίγνιο ανάμεσα στη Δειλία και στη διακωμώδηση του ιστορικού γεγονότος της ήττας των Αθηναίων στο Δήλιον το 424 π.Χ. ή ακόμη διακωμώδηση των Δηλίων, που χαρακτηρίζονταν στην Αρχαιότητα «παράσιτοι του θεού», διότι ζούσαν, όπως και οι κάτοικοι των Δελφών, από τα έσοδα του ναού (Συκουτρής,1991:18).



Κακούμενος (απ. 46-56, K-A) και ο Λάιος (απ. 65-68, K-A) του κωμικού Πλάτωνος απλώς γελοιογραφούν μύθους, χωρίς να εμπεριέχουν κάποιον υπαινιγμό για τα πολιτικά δρώμενα και τα πρόσωπα της εποχής (Zimmermann,2002:201-214).

Ο Αριστοφάνης επιδίδεται με πάθος στην παρωδία κάθε πολιτικής, κοινωνικής και πολιτιστικής πρακτικής, την οποία διαστρεβλώνει κωμικά και ταυτόχρονα κριτικά (Foley,1996: 131-133): παρωδίες των δικαστηρίων, της θρησκευτικής πρακτικής, των πνευματικών κύκλων, της εκπαίδευσης, της στρατιωτικής ζωής, της μόδας, της γυναικείας πολυπραγμοσύνης, της βουλής (Taplin,1983:331-333). Παράλληλα παρωδεί την κυρίαρχη ποιητική μορφή της εποχής, την αρχαία τραγωδία με τόση ένταση, ώστε οι αρχαίοι σχολιαστές εφευρίσκουν τον όρο «παρα-τραγωδία» (Rau,1967:12-14), για να δηλώσουν την κωμική μίμηση τραγικών μοτίβων, υποθέσεων, χωρίων και ηρώων.

Ενώ «παρωδία» είναι κάθε είδους παραποιημένη απόδοση ενός προτύπου, το οποίο στην έρευνά μας προέρχεται αποκλειστικά από την τραγωδία, η παρατραγωδία είναι όρος που καλύπτει όλο το φάσμα των αναφορών της κωμωδίας στην τραγωδία, είτε αυτές αποβλέπουν στην παρωδία, είτε όχι (Silk,2007:282-283). Πρώτη αναφορά στον όρο γίνεται στην κωμωδία *Φοίνισσαι* του Στράτιδος :*ἐγὼ γὰρ αὐτὸν παρατραγωδῆσαι τι μοι* (απ. 50, K-A). Σύμφωνα με τον Edmonds (1,830), τον συγκεκριμένο στίχο εκφωνεί ο Ευριπίδης ως πρόσωπο του έργου. Ο όρος, σε ρηματική μορφή, απαντάται επίσης στα σχόλια των *Ἀχαρνέων* : *θρηῶν παρατραγωδεῖ* (1190b) και στα σχόλια των *Ὀρνίθων*: *Παρατραγωδεῖ καὶ αὐτός;* (στ.1246). Ο Πολυδεύκης (10,92) χρησιμοποιεί μια παρεμφερή εκδοχή του ρήματος: *ἐν δὲ Ἀχαρνεῦσι σπυρίδιον, ὃ καὶ πλέκος εἶρηκεν παρατραγωδῶν*. Στα σχόλια των *Σφηκῶν* εντοπίζεται εξάλλου το ρήμα *παρατραγικεύεται* (1484).

Η αριστοφανική παρατραγωδία της Αρχαίας Αττικής Τραγωδίας μπορεί να αφορά σε: ένα συγκεκριμένο τραγικό χωρίο, το οποίο παρατίθεται αυτούσιο ή παραλλαγμένο μέσα σε διαφοροποιημένα, κωμικά συμφραζόμενα· ολόκληρες σκηνές από γνωστές τραγωδίες, που εγκιβωτίζονται μεταλλαγμένες στην κωμική πλοκή σε μια προδρομική έκφραση της σεσημασμένης σήμερα δραματικής τεχνικής *θέατρο μέσα στο θέατρο*<sup>18</sup>. γενικά το τραγικό

---

<sup>18</sup>Το θέατρο ἐν θεάτρῳ αποτελεί μία επική, αφηγηματική και αποστασιοποιητική τεχνική, που συνδυάζει διαφορετικά είδη θεατρικού λόγου, τραγικά και κωμικά, κατά την οποία, χωρίς να διασπάται η προσοχή της κύριας

ύφος (*tragica gravitas*), με την αταίριαστη υφολογικά χρησιμοποίηση συνηθισμένων στους τραγικούς λέξεων, φράσεων, συντάξεων και σχημάτων λόγου· συγκεκριμένα στοιχεία δομής της τραγωδίας (*πρόλογος, κομμός, μονωδία, υπόρχημα, έξοδος*)· την υπερβολική χρήση των – συνηθισμένων στους τραγικούς– θεατρικών μηχανημάτων (*αιώρημα, εκκύκλημα*)· ορισμένα τραγικά θεματικά μοτίβα (λ.χ. το αισχύλειο θέμα της «θεοδικίας»), με υποκείμενο πρότυπο σ' αυτές τις περιπτώσεις είτε την ποιητική ενός συγκεκριμένου τραγικού ποιητή είτε την τραγική ποιητική στο σύνολό της (Γώγος & Πετράκου,2012:268-269).

Η παρωδία αποτελεί αγαπημένο αντικείμενο διαπραγμάτευσης για τους ποιητές της Αττικής Μέσης Κωμωδίας. Μέχρι τουλάχιστον τα μέσα του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, η παρωδία της μυθολογικής παράδοσης και η μυθολογική παρατραγωδία έργων του προηγούμενου αιώνα, βρίσκει εφαρμογή σε ευρεία κλίμακα. Μετά το 350 π. Χ. η θεματική των κωμικών δραμάτων εγκαταλείπει σταδιακά το μυθολογικό περιεχόμενο, το οποίο ήδη έχει αναμιχθεί με το ανθρώπινο καθημερινό τοπίο της αθηναϊκής αγοράς και προσανατολίζεται στην παρωδία της ρεαλιστικής ηθογραφίας της εποχής. Στη Νέα Κωμωδία η κωμική παραποίηση μύθων και τραγικών μυθικών υποθέσεων υποχωρεί. Τα δραματικά έργα της περιόδου ασχολούνται με τις «περιπέτειες», τις «διαφθορές» και τις «αναγνωρίσεις» των σταθερών χαρακτήρων της καθημερινής ζωής, αφού λόγω της παρακμής του θεσμού της πόλεως –κράτους, το ενδιαφέρον απομακρύνεται από τον δημόσιο βίο του πολίτη και περιορίζεται στα οικογενειακά και προσωπικά ζητήματα του ατόμου (Διαμαντάκου,2006:203-212, Γώγος & Πετράκου,2012:267).

---

πλοκής, προκαλείται, λόγω της ένθεσης της δεύτερης πλοκής, αλλαγή αφηγηματικού επιπέδου, εξάρθρωση του χρονικού σχήματος της κύριας αφήγησης και αιτιολογική αναδιάταξη της λειτουργίας των γεγονότων (Πεφάνης, 2012:232-242). Ενδεικτικά για το *θέατρο εν θέατρω* ή *play within a play* ή *Spiel im Spiel* βλέπε: Hornby (1986:31-48), Goffman (1986:484-486), Pfister (1988:22-30).

## Η ΑΤΤΙΚΗ ΜΕΣΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

Σύμφωνα με τον Nesselrath (1990:186), οι τρεις κατηγορίες, στις οποίες η φιλολογική έρευνα υποδιαιρεί την Αττική Κωμωδία των κλασικών χρόνων, πρέπει να ήταν γνωστές ήδη σε δύο γενιές αρχαίων γραμματικών πριν από τον Καλλίμαχο, τον Κυρηναίο (περ. 310-περ.240 π.Χ.), Πιθανότατα πρώτος ο ανεψιός του Καλλίμαχου, Αριστοφάνης ο Βυζάντιος (περ. 257-περ.180π.Χ.), ο επονομαζόμενος «γραμματικός» (Βουρβέρης,1967:162), δεν επινόησε μεν, έθεσε όμως το ζήτημα της τριχοτόμησης της Αττικής Κωμωδίας, στο πλαίσιο των μελετών του για τον Μένανδρο (Nesselrath,1990:186-187). Ο αλεξανδρινός φιλόλογος, που «πρώτος κωδικοποίησε την εθνική ποίηση των Ελλήνων» (Wilamowitz, 1895, όπως αναφέρεται στο Βουρβέρης,1967:162), στο πλαίσιο της έρευνας για τη συγγραφή του έργου *Παράλληλοι Μενάνδρου τε και ἀφ' ὧν ἔκλεψεν ἐκλογαί* (fr. 376 Slater, όπως αναφ. στο Nesselrath,1990:182), εξετάζει εκτός από τον Μένανδρο, τους κωμικούς δραματογράφους της περιόδου 380 – 320 π. Χ. Προσφέρει έτσι στη φιλολογική έρευνα της εποχής του υλικό χρήσιμο, για τη διάκριση της Κωμωδίας των κλασικών χρόνων σε Αττική Αρχαία, Μέση και Νέα Κωμωδία.

Αν και η διάκριση της Αττικής Κωμωδίας σε τρεις περιόδους έχει την απαρχή της στους ελληνιστικούς χρόνους, εν τούτοις απαντάται σε αρχαίο κείμενο για πρώτη φορά στο πρώτο μισό του 2<sup>ου</sup> μ. Χ. αιώνα (Παπαχρυσόστομου,2011:90). Ο Πλατώνιος, στο σύγγραμμά του *Περὶ διαφορᾶς κωμωδιῶν* γράφει: *γεγόνασι δὲ μεταβολαὶ κωμωδίας τρεῖς· καὶ ἡ μὲν ἀρχαία, ἡ δὲ νέα, ἡ δὲ μέση* (Koster,1975:III,7-8). Στα αρχαία σχόλια του συγγράμματος *Περὶ Γραμματικῆς* του Διονυσίου του Θρακός αναφέρεται: *τρεῖς διαφορὰς ἔδοξεν ἔχειν ἡ κωμωδία· καὶ ἡ μὲν καλεῖται παλαιά, ἡ ἐξ ἀρχῆς φανερώς ἐλέγχουσα ἡ δὲ μέση ἢ αἰνιγματωδῶς, ἡ δὲ νέα, ἢ μὴδ' ὄλως τοῦτο ποιούσα πλὴν ἐπὶ δούλων ἢ ξένων* (Koster,1975: XVIIIa,37-39). Το σύγγραμμα *Περὶ Κωμωδίας* επιχειρεί μία αξιολογική διάκριση των κωμικών ποιητών των τριών περιόδων της Αττικής Κωμωδίας, διαχωρίζοντας για κάθε περίοδο αυτούς που είναι *ἀξιολογώτατοι* από εκείνους που είναι απλώς *ἀξιόλογοι*. Στην πρώτη κατηγορία για την Αττική Μέση Κωμωδία μνημονεύονται μόνον δύο ονόματα: του Αντιφάνη και του γιου του, Στεφάνου (Koster, 1975:III 45-46).

Ήδη από τα αρχαία χρόνια λοιπόν επιχειρείται ο προσδιορισμός των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων και των ειδοποιών διαφορών καθεμίας από τις τρεις περιόδους της Κλασικής Αττικής Κωμωδίας, με σημείο αναφοράς το ιδεολογικό περιεχόμενο, τη μορφή, τη θεματική,

τη γλώσσα και τη σκηνική παράσταση των έργων. Ο κώδικας Tractatus Coislinianus (Koster, 1975:XV,55) συνοψίζει έτσι τη διάκριση μεταξύ των τριών περιόδων: παλαιά, ή πλεονάζουσα τῶ γελοίῳ· νέα, ή τούτῳ μὲν προϊεμένη, πρὸς δὲ τὸ σεμνὸν ῥέπουσα· μέση, ή ἀπ' ἀμφοῖν μεμιγμένη. Στα Προλεγόμενα περι Κωμωδίας του Τζέτζη αναφέρεται: τῆς μέσης δὲ καὶ δευτέρας ἦν γνῶρισμα τὸ συμβολικότερος, μὴ καταδήλως λέγειν τὰ σκώμματα (Koster,1975:XIIa I, 70-71). Έτσι η τριχοτόμηση της Αττικής Κωμωδίας προσλαμβάνει και περιγραφική διάσταση παράλληλα με τον χρονολογικό της χαρακτήρα, τόσο κατά την ύστερη αρχαιότητα, όσο και για τους βυζαντινούς φιλολόγους (Παπαχρυσόστομου,2011:91).

Ως Αττική Μέση Κωμωδία ορίζεται το σύνολο των κωμωδιών που γράφονται στην Αθήνα από το τέλος του Πελοποννησιακού Πολέμου (404 π. Χ.) μέχρι το θάνατο του Μεγάλου Αλεξάνδρου και την χαρραγή της ελληνιστικής εποχής (323 π. Χ.) (Ξανθάκη-Καραμάνου,1991 :11). Ο Webster (1970:36-97) προσδιορίζει ως χρονικά όρια της Αττικής Μέσης Κωμωδίας την περίοδο ανάμεσα στο 370 π. Χ. και το 321 π. Χ. Ο Hunter (1983:5-10) ορίζει ως χρονική αφετηρία της Αττικής Μέσης Κωμωδίας το 376 π. Χ., έτος, κατά το οποίο συνέβησαν δύο σημαντικά για την εξέλιξη του συγκεκριμένου ποιητικού είδους γεγονότα : Ο γιος του Αριστοφάνη, Αραρώς, παίρνοντας τη σκυτάλη από τον πατέρα του, δίδαξε για πρώτη φορά στην αττική θεατρική σκηνή. Τον ίδιο χρόνο ένας από τους πιο σημαντικούς ποιητές της Μέσης Κωμωδίας, ο Αναξανδριδής, κέρδισε την πρώτη νίκη του στα Έν ἄστει Διονύσια, θέτοντας έτσι τις βάσεις για τη μετέπειτα λαμπρή σταδιοδρομία του.

Ο Nesselrath μεταθέτει το ξεκίνημα της Αττικής Μέσης Κωμωδίας στο 411 π. Χ. και το συμβατικό όριο του τέλους της τρία χρόνια μετά τον θάνατο του Μεγάλου Αλεξάνδρου, δηλαδή στο 320 π. Χ. Διακρίνει μάλιστα τρεις επιμέρους υποπεριόδους : α) Από το 411 π. Χ. ως το 380 π. Χ., διαρκεί η μεταβατική περίοδος από την Αρχαία στη Αττική Μέση Κωμωδία, στο πλαίσιο της οποίας η επιρροή της Αρχαίας στη Μέση Κωμωδία είναι έντονη. β) Από το 380 π. Χ ως το 350 π. Χ. προσδιορίζει την περίοδο ακμής του είδους και γ) Από το 350 π. Χ. ως το 320 π. Χ. κάνει λόγο για μια μεταβατική περίοδο από τη Μέση προς την Αττική Νέα Κωμωδία (Nesselrath, 1990, όπως αναφ. στο Mangidis,2003:21-22).

Συνοψίζοντας, λαμβάνοντας δε υπόψη ότι τα χρονικά όρια είναι πάντοτε ρευστά, όταν πρόκειται για καλλιτεχνικές περιόδους, η Αττική Μέση Κωμωδία περιλαμβάνει το σύνολο των κωμικών θεατρικών έργων που γράφονται στην περίοδο που μεσολαβεί «ανάμεσα στον

Πλοῦτο του Αριστοφάνη και στον Δύσκολο του Μενάνδρου» (Easterling&Knox,1985:529), ή μεταξύ των ετών που μεσολαβούν από τον θάνατο του Αριστοφάνη ως την πρώτη εμφάνιση του Μενάνδρου στην αθηναϊκή κωμική σκηνή (Παπαχρυσοστόμου,2011:93). Με άλλα λόγια, το μεγαλύτερο μέρος του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα είναι η περίοδος της καλλιτεχνικής δημιουργίας των δραματουργών της Αττικής Μέσης Κωμωδίας. Πρόκειται για μια πλούσια και παραγωγική θεατρική εποχή, στο πλαίσιο της οποίας δραστηριοποιούνται πενήντα επτά κωμικοί ποιητές, σύμφωνα με το *Περὶ Κωμωδίας* (Koster,1975: III, 45-46), ενώ ο Körte (RE,1921:1266) καταγράφει την ύπαρξη πενήντα ενός κωμικών δραματουργών μεταξύ του 400 π. Χ. και του 320 π. Χ και περισσότερων από χίλια αποσπασμάτων (Dover,1978:308). Για πολλούς κωμωδιογράφους της περιόδου αυτής όμως δε σώζεται καμία άλλη πληροφορία, πέραν του ονόματός τους.

Στο ίδιο διάστημα παράγονται μερικές εκατοντάδες κωμικά δράματα, ο αριθμός των οποίων κυμαίνεται από εξακόσια δεκαεπτά, κατά το *Περὶ Κωμωδίας* (Koster, 1975:III,45-46) έως οχτακόσια, σύμφωνα με τον Αθήναιο (Easterling&Knox,1985:530). Από την πλούσια αυτή κωμική θεατρική παραγωγή κανένα έργο ακέραιο δεν παραδίδεται. Σώζονται μερικές χιλιάδες αποσπάσματα, εκτάσεως από έναν στίχο, κάποτε αποτελούμενο μόνον από μία, συχνά μάλιστα και ακρωτηριασμένη, λέξη έως εβδομήντα έναν στίχους για το μεγαλύτερο σωζόμενο απόσπασμα (Papachrysostomou,2008:14). «Τα κατάλοιπα αυτά διασώζονται με τη μορφή εμβόλιμων αποσπασμάτων σε αρχαίους συγγραφείς (Αριστοτέλη, Αθήναιο, συμπλητές, όπως ο Στοβαίος) και παπύρους, ή είναι έμμεσες μαρτυρίες που υπάρχουν σε αρχαίους συγγραφείς, επιγραφές και αγγεία. Σώζονται επίσης απλώς τίτλοι κωμωδιών» (Ξανθάκη-Καραμάνου,1991:9-10).

Ο Αθήναιος στο έργο του *Δειπνοσοφισταί* έχει διασώσει το μεγαλύτερο μέρος από αυτά αλλά και ο Ιωάννης Στοβαίος συμπιλεί στο *Άνθολόγιον* του αποφθέγματα και γνώμες, που προέρχονται από θεατρικά έργα της Αττικής Μέσης Κωμωδίας (Lever,1956:161)<sup>19</sup>. Μεμονωμένες λέξεις ή σύντομες φράσεις διέσωσαν εξάλλου λεξικογράφοι, ο Πολυδεύκης, ο Φώτιος, η Σούδα (Ξανθάκη-Καραμάνου,1991:11), ο Αντιαττικιστής, ο Ευστάθιος (Mangidis,

---

<sup>19</sup> Η επιλογή αποσπασμάτων από τα έργα της Μέσης Κωμωδίας αποδεικνύει σε κάθε περίπτωση το ενδιαφέρον που βρήκαν σε αυτά οι συγγραφείς των άμεσων πηγών που τα διέσωσαν. Μόλις το ένα πέμπτο από τα πεντακόσια εβδομήντα οχτώ αποσπάσματα των αριστοφανικών κωμωδιών ανθολογείται από τον Αθήναιο και μόλις έξι αποσπάσματα ενσωματώνει στο έργο του ο Στοβαίος (Lever,1956:162).

2003:19). Περισσότερο ευνοημένοι είναι οι ποιητές Άλεξις, Αντιφάνης, Αναξανδρίδης και Εύβουλος, από έργα των οποίων προέρχεται και το μεγαλύτερο μέρος των αποσπασμάτων που έχουν διασωθεί.

Η αποσπασματικότητα των έργων της Μέσης Κωμωδίας οφείλεται στην υποτιμημένη πρόσληψη του είδους ως παρακμιακού κωμικού θεάτρου (Ξανθάκη-Καραμάνου,1991:10). Η απαξίωση αυτή αποτελεί απότοκο αφενός της σύγκρισης των έργων της περιόδου αυτής με «το εντυπωσιακά ποικιλόχρωμο τοπίο της αρχαίας κωμωδίας» (Norwood,1931, όπως αναφ. στο Easterling&Knox,1985:529), δηλαδή με το σύνολο της δραματουργίας της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας, από την οποία η μετακλασική κωμωδία διαφοροποιείται στο περιεχόμενο, στη μορφή και στη σκηνική παράσταση. Αφετέρου συνιστά προϊόν μιας αντίληψης, η οποία μάλιστα αναζωπυρώθηκε μεταξύ των φιλολόγων του 19<sup>ου</sup> και του πρώτου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η οποία συρρικνώνει τη Μέση Κωμωδία σε μία χρονολογική ένδειξη, μια διαμεσολαβητική δηλαδή περίοδο παραγωγής κωμικής δραματουργίας, μεταξύ της Αρχαίας και της Νέας Κωμωδίας. Υπό το πρίσμα αυτό αμφισβητήθηκε η αυτονομία της ως κατηγορίας της Αττικής Κωμωδίας: θεωρήθηκε ότι στερείται υψηλής καλλιτεχνικής αξίας, κυρίως όμως ειδολογικών χαρακτηριστικών, ικανών να διαφοροποιήσουν τη δραματολογική της παραγωγή από την αντίστοιχη της περιόδου που προηγείται και εκείνης που έπεται (Παπαχρυσόστομου,2011:91).

Η παραπάνω αντίληψη που προτείνει μάλιστα την κατάργηση του όρου «Αττική Μέση Κωμωδία» ως κενού περιεχομένου υποχωρεί μετά την έκδοση του βιβλίου *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte* από τον H. G. Nesselrath το 1990<sup>20</sup>. Η δεκαετία του 1990 προσδίδει νέα δυναμική ώθηση στη φιλολογική έρευνα για την κωμική δραματουργία του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, ύστερα και από την κυκλοφορία της οχτάτομης έκδοσης των αποσπασμάτων της Μέσης Κωμωδίας *Poetae Comici Graeci* (P.C.G.) από τους R. Kassel και C. Austin, η οποία πραγματοποιείται τμηματικά από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 ως το λυκαυγές του 21<sup>ου</sup> αιώνα (1983-2001).

Ο αποσπασματικός χαρακτήρας των έργων της Αττικής Μέσης Κωμωδίας δυσχεραίνει εξαιρετικά την έρευνα των χαρακτηριστικών της ως αυτόνομης περιόδου κωμικής θεατρικής

---

<sup>20</sup> Περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη φιλολογική διαμάχη για το περιεχόμενο του όρου Αττική Μέση Κωμωδία περιέχονται στην ενότητα της βιβλιογραφικής ανασκόπησης της παρούσας εργασίας.

παραγωγής, ανάμεσα στην Αττική Αρχαία και στην Αττική Νέα Κωμωδία, που διαθέτει τα δικά της ευδιάκριτα χαρακτηριστικά ως προς τη μορφή, το περιεχόμενο, τις αρχές και τις ιδέες, τις επιρροές που δέχτηκε, τη σκηνική αναπαράσταση, το μέτρο καθώς και τη γλωσσική έκφραση. Στην εργογραφία της Μέσης Κωμωδίας επιβιώνουν αρκετά χαρακτηριστικά της Αρχαίας Κωμωδίας, τα οποία ζυμώνονται με τα γνωρίσματα της κωμικής παραγωγής του 4<sup>ου</sup> αιώνα και δημιουργούν ένα καλλιτεχνικό αμάλγαμα σταθερό και αναγνωρίσιμο, το οποίο θέτει τις βάσεις για τη Νέα Κωμωδία και το (μεταγενέστερο) αστικό δράμα (Mangidis, 2003:22). Ακολουθεί σύντομη αναφορά στα ειδολογικά γνωρίσματα της Μέσης Κωμωδίας, που αποδίδουν την υφολογική χροιά της (Nesselrath,1990:188-204 · Παπαχρυσόστομου,2011:95-100).

### **1.1. Ο οικουμενικός χαρακτήρας και η σχέση με την πόλη -κράτος**

Η περίοδος της Αττικής Μέσης Κωμωδίας συμπίπτει με τη χρονική περίοδο, κατά την οποία το αττικό κωμικό θέατρο αποκτά παγκόσμια διάσταση. Ο μεγάλος αριθμός των τίτλων, που παραδίδονται, καθώς και τα σταθερά επαναλαμβανόμενα θεματικά μοτίβα, δικαιολογούν το συμπέρασμα ότι οι κωμικοί δραματουργοί της Μέσης Κωμωδίας είναι επαγγελματίες συνειδητοποιημένοι, συνεπώς και πολύ παραγωγικοί θεατρικά, ώστε να ανταποκρίνονται στις αυξημένες απαιτήσεις του εγχώριου και του ευρύτερου κοινού (Lever, 1956:164).

Ο οικουμενικός χαρακτήρας των έργων της Μέσης Κωμωδίας συνδέεται άμεσα και με τις ιστορικές εξελίξεις του πρώτου μισού του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, στη διάρκεια του οποίου ατονεί προοδευτικά ο ρόλος της πόλεως – κράτους, ενώ καλλιεργείται η ιδέα του Πανελληνίου (Webster,1970:37· Easterling&Knox,1985:530-531 · Ξανθάκη- Καραμάνου,1991:31). Στο δεύτερο μισό του 4<sup>ου</sup> αιώνα π. Χ. η πολιτική αβεβαιότητα και η πορεία προς το μοναρχικό βασίλειο οδηγεί στην απόσυρση του απλού πολίτη από το ενδιαφέρον και την ενεργό συμμετοχή στον πολιτικό στίβο (Zimmermann,2002:217). Στην εποχή της Μέσης Κωμωδίας ωστόσο το άτομο δεν αποσπάται ακόμη από το ευρύ πολιτικό πλαίσιο, για να περιοριστεί αποκλειστικά στον οἶκον του.

Σε αντίθεση με την Αρχαία Αττική Κωμωδία, η οποία είναι στενά συνδεδεμένη με τον θεσμό της πόλεως-κράτους, οι παραστάσεις της Μέσης Κωμωδίας περιοδεύουν σε ολόκληρο τον ελληνικό κόσμο (Lesky,1985:872). Παράλληλα το κοινό, που παρακολουθεί στην Αθήνα τις διδασκαλίες των κωμωδιών, που γράφονται τον 4<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα, διευρύνεται. Δεν αποτελείται

πλέον αμιγώς από Αθηναίους πολίτες, αλλά και από ξένους εμπόρους, επισκέπτες ή από νέους, που ταξιδεύουν από όλα τα μέρη του τότε ελληνικού κόσμου και εγκαθίστανται στην Αθήνα, που εξακολουθεί και κατά τον 4<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα να αποτελεί σημαντικό πνευματικό και πολιτισμικό κέντρο του Ελληνισμού.

Ενώ οι ποιητές του κλασικού δράματος του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα έχουν αθηναϊκή καταγωγή, οι κωμικοί δραματουργοί της Μέσης Κωμωδίας δεν είναι απόγονοι Αθηναίων πολιτών (Lever, 1956:162), γεγονός που επίσης υπηρετεί την αποσύνδεση του θεατρικού είδους που αυτοί διακονούν από το πολιτικό μόρφωμα της πόλεως-κράτους. Μερικοί από τους πιο επιτυχημένους κωμωδιογράφους της περιόδου κατάγονται από διάφορα μέρη της Ελλάδας, φτάνουν και εγκαθίστανται όμως στην Αθήνα, κάποιοι μάλιστα αποκτούν και την αθηναϊκή υπηκοότητα. Στο γεγονός αυτό πιθανόν να οφείλεται ότι στα έργα τους δεν εκφράζουν την αγάπη τους για την Αθήνα ούτε αδιάπτωτο ενδιαφέρον για την πρόοδο και την ευδοκίμηση της πόλης, όπως παρατηρείται κατεξοχήν στην δραματουργία του περασμένου αιώνα (Lever, 1956:161).

Τα έργα της Μέσης Κωμωδίας είναι ιδιαίτερα δημοφιλή και στο θεατρόφιλο κοινό, εκτός Αθηνών, ιδιαίτερα δε σε αυτό των δωρικών αποικιών. Εκεί το είδος βρίσκει πολύ γόνιμο έδαφος, λόγω της ισχυρής παράδοσης μιας δωρικής λαϊκής φάρσας, των Φλυάκων, με την οποία εξάλλου έχει πολλά θεματικά παράλληλα, όπως μαρτυρούν οι αναπαραστάσεις σκηνών στα λεγόμενα φλυακικά αγγεία της Κάτω Ιταλίας (Bieber, 1961:129-146).

Οι ηθοποιοί αποκτούν φήμη και προβάλλονται ως διακεκριμένες προσωπικότητες (Easterling & Knox, 1985:530-531), ενώ ο Αριστοτέλης αναφέρει με κάποια δυσαρέσκεια ότι αυτοί πλέον κερδίζουν τα βραβεία και έχουν γίνει σημαντικότεροι από τους ποιητές (Ρητορική, 1403b:33). Ο κωμικός Στράτις γράφει μία κωμωδία με τίτλο *Καλλιπίδης* (απ, 11-13, K-A), η οποία αναφέρεται πιθανώς στον διάσημο τραγικό υποκριτή του τέλους του 5<sup>ου</sup> και των αρχών του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Την ίδια εποχή γίνονται ανοικοδομήσεις και αναδιοργανώσεις θεάτρων, ειδικά στην Αθήνα (Easterling & Knox, 1985:531), η οποία έχει πλέον εξελιχθεί σε μια παγκόσμια καλλιτεχνική πρωτεύουσα, όπου συρρέουν άνθρωποι από διάφορα μέρη, επιδιώκοντας την καλλιτεχνική καταξίωσή τους.



## 1.2. Η θεματική της Μέσης Κωμωδίας

Η συντριπτική πλειοψηφία των αποσπασμάτων της Μέσης Κωμωδίας παραδίδεται ως επί το πλείστον από συγγραφείς πολύ μεταγενέστερους αυτής, όπως ο Αθήναιος και ο Στοβαίος. Είναι συνεπώς αναμενόμενο ότι καθένας από αυτούς ενσωματώνει κάθε φορά στο σύγγραμμά του εκείνα τα αποσπάσματα των κωμωδιών του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, που αξιολογεί ως πιο κατάλληλα και περισσότερο σχετικά με το θέμα που τον απασχολεί. Θα ήταν άστοχο, κατά συνέπεια, να εικάσουμε ότι γνωρίζουμε όλο το εύρος της θεματικής της Μέσης Κωμωδίας και τον τρόπο ανάπτυξης και διαπραγματεύσεώς της (Dover,1978:309). Από την άλλη πλευρά, η διαπραγμάτευση του ίδιου θέματος σε πολλά έργα διαφορετικών κωμικών δημιουργών μάς επιτρέπει να θεωρούμε ότι οι ποιητές της Μέσης Κωμωδίας γνωρίζουν αγαπημένα θέματα του θεατρικού κοινού και τα πραγματεύονται σταθερά στα έργα τους με ελάχιστες προσθήκες και αποκλίσεις.

Ένα χαρακτηριστικό της θεματικής των έργων της Αττικής Μέσης Κωμωδίας που τη διαχωρίζει σαφώς από την Αττική Αρχαία Κωμωδία είναι η σταδιακή υποχώρηση της πολιτικής σάτιρας που αποτελεί και το προσφιλέστερο θέμα των κωμωδιών του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα (Mangidis,2003:22 · Παπαχρυσόστομου,2011:95). Αν και η μετατόπιση από την ιαμβική αντίληψη, από τον ευθύ χλευασμό, παρατηρείται στην Αρχαία Αττική Κωμωδία ήδη με τον Κράτητα, δηλαδή τουλάχιστον μία γενιά πριν από τον Αριστοφάνη, η κάμψη της πολιτικής σάτιρας, κατά τον Αριστοτέλη, θεωρείται μία από τις προφανέστερες διαφορές ανάμεσα στην κωμική παραγωγή της εποχής του Αριστοφάνη και τη μεταγενέστερη κωμωδία (Easterling & Knox,1985:537).

Από τις αρχές του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, οι *Ἐκκλησιαζουσαι* και ο *Πλούτος* του Αριστοφάνη εγκαταλείπουν σταδιακά το προσωπικό πολιτικό σκώμμα, το οποίο καθίσταται ολοένα και λιγότερο δημοφιλές. Πραγματεύονται ιδέες καθολικότερες, όπως αυτήν της κοινοκτημοσύνης και των δικαιωμάτων των γυναικών (Ξανθάκη – Καραμάνου,1991:30). Η πολιτική κριτική δεν απουσιάζει, ωστόσο ο Αριστοφάνης πλέον δεν προσφέρει καμία ρεαλιστική λύση (Webster, 1970:34). Η Μέση Κωμωδία δεν απεμπολεί σε καμία περίπτωση τον πολιτικό της χαρακτήρα. Σχόλια για την πόλιν υπαινικτικά και έμμεσα αλλά με τη μορφή απροκάλυπτης προπαγάνδας συνηθίζουν αρκετοί ποιητές της περιόδου (Παπαχρυσόστομου,2011:95-96).

Η προσωπική επίθεση σε επώνυμους του πολιτικού στίβου και εν γένει σε πρόσωπα της δημόσιας ζωής, το *ὄνομαστί κωμωδεῖν*, (Lesky,1985:870) εξακολουθεί να υφίσταται. Γίνεται όμως πια κυρίως με τη μορφή της γελοιογράφησης περιστατικών ή πληροφοριών που αφορούν τον ιδιωτικό τους βίο, τις προσωπικές τους συνήθειες και τον χαρακτήρα τους, παρά τη δημόσια δράση τους (Webster,1970:37). Αυτό δε σημαίνει όμως ότι απουσιάζουν κωμικά σχόλια και για τον δημόσιο βίο, τις αποφάσεις και τις πράξεις των πολιτικών προσώπων. Η έμφαση στη διακωμώδηση των ατομικών ιδιαιτεροτήτων των επωνύμων ερμηνεύεται αφενός από τη στροφή που επιχειρούν οι ποιητές της Μέσης Κωμωδίας από την πόλιν στον πολίτη, με άλλα λόγια από το σύνολο στο άτομο. Η επιλογή αυτή αποτελεί απότοκο της παρακμής του πολιτικού μορφώματος της πόλεως-κράτους, με την οποία είναι συνδεδεμένη η αριστοφανική κωμωδία (Ξανθάκη-Καραμάνου,1991:31). Παράλληλα ο όλο και περισσότερο πολύπλοκος χαρακτήρας της πολιτικής ζωής τον καθιστά όλο και πιο ακατάλληλο προς αξιοποίηση ως μέσο της λαϊκής ψυχαγωγίας. Η πολιτική ζωή αποκτά σταδιακά πολύπλοκη μορφή και συνεπώς καθίσταται ολοένα και πιο δύσκολη η αξιοποίησή της ως μέσου της λαϊκής ψυχαγωγίας.

Ο περιορισμός της πολιτικής σάτιρας προσανατολίζει τη θεματική της Μέσης Κωμωδίας σε ζητήματα που απηχούν τα καθημερινά ενδιαφέροντα του συνόλου των Αθηναίων πολιτών: στα συμπόσια, τα πλούσια σε εδέσματα, στην κρασοκατάλυση, στον έρωτα, στην εκπλήρωση των σεξουαλικών αναγκών και στις συνενυρέσεις με εταίρες. Η απόλαυση της ζωής, το *ἡδέως ζῆν*, όπως το προσδιορίζει στην κωμωδία του *Κυναγίς* (απ. 7, Κ-Α), ο Φιλέταιρος, και το επαναλαμβάνουν αρκετοί κωμωδιογράφοι, περιορίζεται για τους ποιητές της περιόδου στην ικανοποίηση βασικών αναγκών του μέσου ανθρώπου: στο καλό φαγητό, στην κατανάλωση του κρασιού, στη σεξουαλική απόλαυση (Παπαχρυσόστομου, 2011: 95). Το *παγκάλως ζῆν* της επικούρειας φιλοσοφίας που εκπορεύεται από την αντίληψη του Επίχαρμου ότι ο άνθρωπος πρέπει να απολαμβάνει τα επίγεια αγαθά, επειδή οπωσδήποτε θα πεθάνει, βρίσκει τεράστια απήχηση στο θεατρικό κοινό της εποχής.

Η συντριπτική πλειοψηφία των κωμικών αποσπασμάτων που περιγράφουν πλούσια ποικιλία εδεσμάτων προέρχονται από παραθέματα που ο Αθήναιος βάζει στο στόμα των συμποσιαστών του, των *Δειπνοσοφιστῶν*. Στο συμπόσιο η συζήτηση επικεντρώνεται, μεταξύ άλλων, στην ποικιλία των φαγητών: Η περιγραφή αυτών είναι εκτενής και αναλυτική, η

απόλαυση των γεύσεων εξυμνείται ως ηδονή, που προκύπτει από την ανάγνωση «καταλόγων φαγητών», από μακροσκελείς καταγραφές δηλαδή εδώδιμων και εδεσμάτων. Η συζήτηση των ειδημόνων του ουρανίσκου περιστρέφεται εξάλλου γύρω από το κρασί και τα αγγεία όπου αυτό φυλάσσεται, τους μαγείρους, τους συνδυασμούς των φαγητών (Easterling & Knox, 1985: 544).

Στη δραματουργία της Μέσης Κωμωδίας περιορίζεται έντονα η ελευθερόστομη βωμολοχία που διακρίνει τα έργα της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας (Lesky, 1985: 874). Η αίσχρολογία δεν απουσιάζει ούτε από τις κωμωδίες του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα ούτε οι αναφορές στη σεξουαλική πράξη, οι οποίες είναι μάλιστα ακριβέστατες και περιγραφικότερες, σχεδόν νατουραλιστικές. Βιασμοί γυναικών, απαγωγές και αποπλανήσεις νεαρών κοριτσιών και μικρών αγοριών, περιπτώσεις και ερωτικές συννευρέσεις με εταίρες, ίντριγκες, καθώς και η εγκατάλειψη βρεφών και η αποκάλυψη της ταυτότητάς τους (Lever, 1956: 161) αποτελούν αγαπημένα θέματα των κωμωδιογράφων της εποχής. Η αναφορά σ' αυτά γίνεται με κάποια διακριτικότητα, η αθυροστομία αποβάλλει το αυθάδικο, το ευθύβολο ξέσπασμα της Αρχαίας Κωμωδίας. Ο Αριστοτέλης διακρίνει εύστοχα την *αίσχρολογίαν* της Αρχαίας Κωμωδίας από την *ύπόνοιαν* της Μέσης (*Ηθικά Νικομάχεια*, 4.8.1128a, 22, όπως αναφ. στο Webster, 1970: 38). Ο αρχαίος σχολιαστής του Διονυσίου του Θρακός σημειώνει ότι η σάτιρα και η λεκτική επίθεση γίνονται στη Μέση Κωμωδία *αίνιγματωδώς*, δηλαδή με κάποια διακριτικότητα, σε αντίθεση με την ευθύβολη Αρχαία Κωμωδία, την *φανερῶς ἐλέγχουσα* (Koster, 1975: XVIIIa, 37).

Οι κωμωδίες που γράφονται ως και το τρίτο τέταρτο του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα επιδίδονται μεν στη διακωμώδηση του σύγχρονου τους πνευματικού κόσμου, δέχονται όμως έντονη την επίδραση αυτού. Επηρεάζονται δηλαδή τόσο από τη ρητορική όσο και από τη φιλοσοφία. Το γεγονός αυτό έχει αντίκτυπο στον χαρακτήρα και το περιεχόμενο της σάτιρας που δέχονται οι φιλοσοφικές σχολές και οι φιλόσοφοι του 4<sup>ου</sup> αιώνα, η οποία είναι πολύ πιο ήπια από αυτήν που υφίσταται για παράδειγμα ο Σωκράτης στις αριστοφανικές *Νεφέλες*, τον 5<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα. Κατά τον 4<sup>ο</sup> αιώνα π. Χ., δηλαδή κατά την περίοδο που η φιλοσοφία φτάνει στην ύψιστη ακμή της, καλλιεργείται στον μέσο πολίτη διάχυτο το ενδιαφέρον για τη φιλοσοφία. Συνεπώς το θεατρικό κοινό της Αττικής Μέσης Κωμωδίας φαίνεται εξοικειωμένο με τους φιλοσοφικούς στοχασμούς και τις φιλοσοφικές θεωρίες της εποχής του (Παπαχρυσόστομου, 2011: 99-100).

Εντούτοις όχημα για την επικοινωνία των ποιητών της Μέσης Κωμωδίας με τη φιλοσοφία γίνεται η παρωδία. Ο έρωτας και η συνεύρεση με τις εταίρες αναγορεύεται σε αποδοτικότερο δάσκαλο από τους φιλοσόφους : «έρως σοφιστοῦ γίνεται διδάσκαλος σκαιοῦ πολὺ κρείττων πρὸς τὸν ἀνθρώπων βίον»(Αναξανδριδης, απ. 62,Κ-Α). Ο Αμφικ στην κωμωδία του *Φιλάδελφοι* (απ.33,Κ-Α) ψέγει τους φιλοσόφους, επειδή δεν ασχολούνται με ζητήματα του πρακτικού βίου, αλλά επιδίδονται μόνον στους φιλοσοφικούς ορισμούς: «κατὰ πόλλ' ἐπαινῶ μᾶλλον ἡμῶν τὸν βίον τὸν τῶν φιλοποτῶν ἤπερ ὑμῶν τῶν μόνον ἐν τῷ μετώπῳ νοῦν ἔχειν εἰωθότων. ἢ μὲν γὰρ ἐπὶ τοῦ συντετάχθαι διὰ τέλους φρόνησις οὔσα διὰ τὸ λεπτῶς καὶ πυκνῶς πάντ' ἐξετάζειν δέδιεν ἐπὶ τὰ πράγματα ὀρμᾶν προχείρως, ἢ δὲ διὰ τὸ μὴ σαφῶς ἀφ' ἑκάστου πράγματος συμβήσεται διαλελογίσθαι δρᾶ τι καὶ νεανικόν καὶ θερμόν».

Η κωμική παραγωγή της εποχής βάλλει εναντίον των Κυνικών<sup>21</sup> φιλοσόφων κυρίως όμως των Πυθαγορείων και των Πυθαγοριστών, της νεότερης γενιάς αυτών, στους οποίους τα σκώμματα απευθύνονται και ονομαστικά. Παρωδεΐται η χορτοφαγία των πρώτων, η ρακένδυτη και ατημέλητη εμφάνιση των τελευταίων (Ξανθάκη- Καραμάνου,1991:58). Στο επίκεντρο ωστόσο της παρωδίας της Μέσης Κωμωδίας βρίσκεται ο Πλάτων και η Ακαδημία του. Στο στόχαστρο τίθεται η προσωπικότητα και οι συνήθειες του φιλοσόφου, όπως η λιτή διατροφή που επέβαλε στον εαυτό του, η εγκράτεια στις αντιδράσεις του, η συνήθειά του να βηματίζει πάνω-κάτω, όταν κάτι τον απασχολούσε. Παρωδούνται επίσης έννοιες της πλατωνικής φιλοσοφίας, όπως το πλατωνικό αγαθό, η διάκριση ανάμεσα στο θνητό σώμα και στην αθανασία της ψυχής, η εικασία. Τέλος παρωδούνται οι φοιτητές της πλατωνικής ακαδημίας για την προτίμησή τους στους ακριβείς ορισμούς, στη διαιρετική μέθοδο, για την αγάπη τους στα πολυτελή ενδύματα, για το ευρύτερο ενδιαφέρον τους για την εξωτερική τους εμφάνιση και την ανάμειξή τους στην πολιτική (Webster,1970:52).

Η Μέση Κωμωδία δέχεται εκτός από την έντονη επίδραση της φιλοσοφίας και ισχυρή την επίδραση της ρητορικής τέχνης, η οποία γνωρίζει μεγάλη άνθιση κατά τον 4<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα στην Αθήνα, τόσο στη θεματική, όσο και στην τεχνική της. Κάποια αποσπάσματα είναι γραμμένα, για παράδειγμα, στο πρότυπο των επιταγών της ρητορικής τέχνης: ξεκινούν, ως πούμε, με μια γενική διαπίστωση, η οποία και αναλύεται ή επεξηγείται στη συνέχεια, ή

---

<sup>21</sup> Ονομαστικά βάλλονται και κυνικοί φιλόσοφοι όπως ο Μητρόδωρος ο Χίος και ο Αρίστιππος ο Κυρηναίος (Ξανθάκη- Καραμάνου,1991:57).

αρχίζουν με μια ρητορική ερώτηση, στην οποία δίνεται αμέσως μια απάντηση. Σε ορισμένα αποσπάσματα εμφανίζονται εξάλλου στιχομυθίες, με τη μορφή ερωταπαντήσεων, που εναλλάσσονται ανά στίχο (Lever,1956:168-178). Ωστόσο γνωστοί ρήτορες της αθηναϊκής ζωής, όπως ο Δημοσθένης και ο Υπερείδης παρωδούνται, χωρίς ιδιαίτερους πολιτικούς στόχους από κάποιους ποιητές, από προσωπική εμπάθεια ή για πολιτικούς λόγους από άλλους. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του κωμικού ποιητή Τιμοκλή, στα έργα του οποίου ανιχνεύεται το έντονο προσωπικό σκώμμα, που αποτελεί περισσότερο διακριτικό γνώρισμα της Αρχαίας παρά της Μέσης Κωμωδίας (Webster,1970:38· Ξανθάκη- Καραμάνου,1991:59-61).

Τη θεματική των έργων της Μέσης Κωμωδίας διανθίζουν εξάλλου αινίγματα και γρίφοι, τα οποία καταγράφονται ήδη στην Αρχαία Κωμωδία, εμφανίζονται όμως ενισχυμένα στη Μέση Κωμωδία, καθώς το πολιτικό σκώμμα υποχωρεί (Ξανθάκη- Καραμάνου,1991:41). Κατά τον Zimmermann (2002:223-224), η χρήση αινιγμάτων αποτελεί κοινό χαρακτηριστικό της Μέσης Κωμωδίας και του Διθυράμβου του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Ο ίδιος παρατηρεί ότι στον τελευταίο περιέχονται αινίγματα, που περιγράφουν αντικείμενα τυπικά για τη διονυσιακή λατρεία, προπάντων μουσικά όργανα, όπως ο αυλός και το κύμβαλο. Αντίστοιχα σε κωμωδίες του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα απαντώνται χωρία με αινιγματικό ύφος, ανάλογα με τα σατυρικά δράματα του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Να πώς περιγράφει, για παράδειγμα ο Άλεξις τον ύπνο, στην ομώνυμη κωμωδία του: «Δεν είναι ούτε θνητός, ούτε αθάνατος, αλλά έτσι/ είναι πλασμένος, ώστε να μην είναι η ζωή του/ ούτε ανθρώπινη, ούτε θεϊκή, αλλά αδιάκοπα/ να αναγεννιέται και να χάνεται και πάλι· / κανένας δεν τον βλέπει, είναι, όμως, γνωστός σε όλους» (απ. 242, Κ-Α).

Οι έννοιες της μοίρας, της ανάγκης, της αρετής, γενικότερα ιδέες ηθικές, κοινωνικές και πολιτικές, ενσωματώνονται με τη μορφή σύντομων αποφθεγματικών ρήσεων είτε μακρότερων χωρίων στα έργα της Μέσης Κωμωδίας και γίνονται αντικείμενο διακωμώδησης αλλά και αφετηρία ποιητικής δημιουργίας (Ξανθάκη- Καραμάνου,2002:103-113).

Ανάμεσα στα έργα της Μέσης Κωμωδίας εντοπίζονται και κάποια «ιστορικά δράματα», κωμωδίες δηλαδή, η υπόθεση των οποίων δραματοποιεί ιστορικά γεγονότα. Πρωταγωνιστές σ' αυτά αναδεικνύονται ο Φίλιππος της Μακεδονίας και ο Διονύσιος, ο Τύραννος της Σικελίας, οι οποίοι παρωδούνται δεόντως. Δραματοποιούνται επίσης πολιτικά γεγονότα και καταστάσεις από τη σύγχρονη καθημερινή ζωή (Ξανθάκη- Καραμάνου,1991: 44).

Το βασικό αίτημα της Μέσης Κωμωδίας είναι η αληθοφάνεια. Οι δραματουργοί προσαρμόζουν μεγάλο μέρος των υποθέσεων τους σε καταστάσεις που μπορούν να συμβούν στην πραγματικότητα. Κατά συνέπεια τα φανταστικά και εξωλογικά γεγονότα είθισται να αποφεύγονται, εκτός και αν βέβαια αποτελούν ζωτικά στοιχεία του μύθου, και τότε όμως περιορίζονται όσο περισσότερο γίνεται. Ο πρωταγωνιστικός χαρακτήρας δε συνομιλεί για προσωπικά του ζητήματα ενώπιον μιας μεγάλης ομάδας, πράγμα αφύσικο και ασυνήθιστο στην καθημερινή ζωή· αποκτά πλέον έναν έμπιστο, φίλο ή υπηρέτη, με τον οποίο μοιράζεται τα μυστικά και τα προβλήματά του. Η επινόηση ενός δευτεραγωνιστή, ενός δευτερεύοντος χαρακτήρα, προκειμένου να αναδειχτεί μέσα από τη συνάφεια με αυτόν η διάπλαση του πρωταγωνιστή δεν αποτελεί εύρημα των ποιητών της Μέσης Κωμωδίας, παρατηρείται ευρέως και στην Αττική Τραγωδία του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Κατά κόρον αξιοποιείται όμως από τους ποιητές της Μέσης Κωμωδίας, προκειμένου να ενισχυθεί η αληθοφάνεια της κωμικής πλοκής.

### **Οι σταθεροί τύποι**

Μέσα από την επιτυχή προσπάθεια ορθολογισμού και εκλογίκευσης των μυθολογικών προσώπων και των πλοκών, δίνεται έμφαση στη διάπλαση λογοτεχνικών τύπων, δηλαδή χαρακτήρων με σταθερά επαναλαμβανόμενα γνωρίσματα, που παραπέμπουν σε πρόσωπα της καθημερινής ζωής. Οι στερεότυποι ρόλοι που κάνουν την εμφάνισή τους στην Αττική Αρχαία Κωμωδία, αποκτούν καθοριστικό, κυρίαρχο, ρόλο για την έκβαση της πλοκής στα έργα της Μέσης Κωμωδίας. Οι υποθέσεις ενσωματώνουν σταθερούς τύπους, οι οποίοι αντικατοπτρίζουν την ηθογραφία της εποχής. Ανάμεσα στην υπόθεση και στην εκτέλεση παρεμβάλλεται ασφαλώς ο μεγεθυντικός και ο παραμορφωτικός φακός: άλλωστε η πρόθεση του έργου είναι συνήθως η γελοιογραφική υπερβολή (Lesky,1985:874). Θα προσπαθήσουμε να περιγράψουμε τις στερεότυπες μορφές που συνιστούν τη βασική ραχοκοκαλιά του είδους, εξετάζοντας τα χαρακτηριστικά της καθεμιάς από αυτές.

α) **Ο Υπηρέτης** : Είναι από τους πιο αντιπροσωπευτικούς σταθερούς τύπους της Μέσης Κωμωδίας. Κατέχει και στην Αττική Αρχαία Κωμωδία σημαντικό ρόλο<sup>22</sup>. Είναι ψεύτης,

---

<sup>22</sup> Ο Δούλος στην εποχή της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας αντιμετώπιζε πάρα πολλά προβλήματα, χωρίς να μπορεί να είναι κύριος του εαυτού του. Το δικαίωμα αυτό κατέχει εκείνος που τους είχε αγοράσει. Μετά τον

απατεώνας, υποκριτής, πολυλογάς. Συνοδεύει τον αφέντη του, τον βοηθά να επιτύχει τον στόχο του ή κάποτε τον εμποδίζει. Συμβάλλει έτσι στην οικονομία της δράσης. Από την κατηγορία των δούλων ή των σκλάβων αυτονομούνται κάποιοι σταθεροί τύποι που μελετώνται στη συνέχεια, όπως ο μάγειρας και κάποιες εκδοχές της εταίρας (Στεφανής, 1980:10-24).

β) **Ο Μάγειρας:** Χαρακτηριστικό του γνώρισμα είναι η φλυαρία. Είναι κομπορρήμονας όσο και αλαζόνας και φαφλατάς. Κανένας άλλος τύπος στη Μέση Κωμωδία δεν παρουσιάζει τόσο φανερά τον εαυτό του με λόγια και πράξεις, όσο αυτός. Ίσως να διαφημίζεται, για να μπορεί να ανευρίσκει σταθερά εργασία, καθώς μισθώνεται πάντα περιστασιακά, χωρίς να ανήκει στο υπηρεσιακό προσωπικό του Αθηναίου οικοδεσπότη (Dohm,1964·Radermacher, 1938). Έχει ιδιαίτερη εμπιστοσύνη στις ικανότητές του και περιγράφει με κάθε λεπτομέρεια τις συνταγές του, που αποτελούν αγαπημένο θέμα της Μέσης Κωμωδίας. Συνεπώς ο Μάγειρας αποτελεί κεντρική φιγούρα κάποιων κωμωδιών. Καθώς ανήκει στους υπηρέτες, διακρίνεται για την πονηρία του, η οποία, σε συνδυασμό με την αμετροπέπιά του, τον οδηγούν συχνά να καταναλώνει κρυφά μέρος όσων κατασκευάζει. Ως πρόγονοί του μπορούν να αναγορευτούν οι αριστοφανικοί Σωσίας και Ξανθίας, ως απόγονοί του ο Γέτας και ο Σίκων των κωμωδιών του Μενάνδρου. Ο Μάγειρας στη Μέση Κωμωδία θεωρείται καλλιτέχνης (Lever,1956:166). «Η τέχνη της μαγειρικής είναι ισότιμη με αυτήν της ζωγραφικής» υποστηρίζει ο Αναξανδρίδης (απ. 34, K-A).

γ) **Ο Παράσιτος:** Δημιουργός του είναι πιθανότατα ο Όμηρος. Στο P(575) της *Ψλιάδος* μνημονεύεται ένας Ποδής, συνδαιτυμόνας του Έκτορα. Απαντά στην αρχετυπική του μορφή στους *Κόλακες* (απ. 156-191,K-A) του Ευπόλιδος. Στον 5<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα, ονομάζεται «Κόλαξ» (Αθήναιος, VI,236E) και είναι, κατά μία εκδοχή, ο «νεωκόρος» του αρχαίου ναού, που κερδίζει το φαγητό του από τις υπηρεσίες που προσφέρει. Ως σταθερό τύπο στην Αττική Μέση Κωμωδία τον εισάγει ο Άλεξιος (Γκομπάρα,1986:164). Ανήκει στην οικογένεια των δούλων και των λοιπών βοηθητικών προσώπων. Διακρίνεται για τη συνήθειά του να σιτίζεται από τα αγαθά των άλλων και την τάση του να επιβιώνει σε βάρος τους. Γι' αυτόν η φιλία είναι επάγγελμα. Ρυθμίζει τη στάση του και την κοινωνική του συμπεριφορά έτσι, ώστε να

---

Πελοποννησιακό Πόλεμο η ζωή των δούλων αλλάζει (Γκομπάρα,1986:138). Η Αθήνα είναι πλέον γεμάτη από δούλους και αυτό απασχολεί τους ποιητές της Μέσης Κωμωδίας.

εξυπηρετεί κάθε φορά τα συμφέροντά του. Παρευρίσκεται συνήθως σε συμπόσια και δείπνα, κάνει αισθητή την παρουσία του, είναι μεγαλόστομος και αποφασισμένος να ικανοποιήσει αυτόν που του προσφέρει τροφή με κάθε τρόπο.

δ) Ο **Καυχησιάρης Στρατιώτης**: Ψευτοπαλληκαράς, κομπορρήμονας πάντα για τους πολεμικούς του άθλους, αλαζόνας, στην πραγματικότητα ανίκανος, ηλίθιος και φοβητσιάρης. Απόγονος αντίστοιχων χαρακτήρων της Αττικής Αρχαίας Κωμωδίας, όπως του Λαμάχου των αριστοφανικών *Άχαρνέων*, ή ακόμη και του αριστοφανικού Παφλαγόνα. Στο κωμικό δράμα του 4<sup>ου</sup> αιώνα π. Χ., ο ρόλος του δεν έχει πλέον πολιτικό χαρακτήρα, όπως στο παρελθόν. Καρικατούρα του Άρη, του Ηρακλή, ένα ισοδύναμο του Κύκλωπα στο σατυρικό δράμα. Συχνά εμφανίζεται ως ξένος, περιπλανώμενος που έρχεται από μακριά (Nesselrath,1990:220-221).

ε) Η **Εταίρα**: Στη Μέση Κωμωδία έχει έναν πολύ σημαντικό ρόλο, όπως και στην πραγματική ζωή. Ανήκει και αυτή σε κατώτερη κοινωνική τάξη, όπως οι περισσότεροι τύποι της Μέσης Κωμωδίας. Συνήθως την έχει αγοράσει ένας Πορνοβοσκός και διαπραγματεύεται την «ενοικίασή» της στους πελάτες. Υπάρχουν βέβαια πλούσιες και επιτυχημένες Εταίρες, που διαχειρίζονται οι ίδιες τη ζωή τους, γνωρίζουν κάποιο μουσικό όργανο, για να συμμετέχουν με περισσότερες οικονομικές απαιτήσεις στα συμπόσια και απολαμβάνουν ένα είδος προσωπικής ελευθερίας (Γκομπάρα,1986:152-154). Το όνομα της Εταίρας είναι δηλωτικό του χαρακτήρα και της εμφάνισής της, όπως δηλώνεται σε τίτλους κωμωδιών, στις οποίες συχνά δανείζει το όνομά της: είναι νέα (*Νεοττίς*), γλυκιά σαν μέλι (*Μέλιττα*), τρυφερή (*Μαλθάκη*) και ντροπαλή. (Lever,1956:168). Με άλλα λόγια η Μέση Κωμωδία πραγματεύεται συχνά τον βίο και την πολιτεία μιας αληθινής εταίρας, την οποία μνημονεύει μάλιστα και ονομαστικά. Η Εταίρα είναι εξίσου πανούργα, όπως οι υπηρέτες. Φιλοχρήματη, εκμεταλλεύεται κάθε ευκαιρία για να αποκτήσει υλικά αγαθά και ευεργετήματα. Αποτελεί τη μοναδική θεραπεία για τον έρωτα. Ο χαρακτήρας της ανιχνεύεται και στην Αρχαία Αττική Κωμωδία, στα έργα της Μέσης Κωμωδίας όμως αναδεικνύεται σε πρωταγωνιστικό χαρακτήρα, γεγονός που αιτιολογεί και την ποικιλία των εκφάνσεων του ήθους και της συμπεριφοράς της. Άλλοτε είναι ερωτευμένη με τον εραστή της, άλλοτε μηχανεύεται άπειρα τεχνάσματα, για να τον αναγκάσει να ενδώσει στα ερωτικά της θέληγτρα. Γίνεται και *Κυναγίς* (απ. 7, Κ-Α), κατά τον τίτλο του έργου του Φιλεταίου: στήνει τις ερωτικές παγίδες



της, θύματα των οποίων πέφτουν συνήθως οι ανυποψίαστοι νεαροί (Flacelière,1977· Στεφάνου, 1983).

στ) **Ο Πορνοβοσκός (Ieno)**: Το θέμα της μοιχείας, ειδικά σε ό, τι αφορά την εμπλοκή παντρεμένων γυναικών απασχολεί την αθηναϊκή κοινωνία, προβληματίζει τα λαϊκά στρώματα και σχολιάζεται ιδιαίτερα στην κωμική σκηνή. Με αυτό ασχολείται ο Σωκράτης, ηθικολόγοι συγγραφείς, Κυνικοί και Στωικοί φιλόσοφοι (Flacelière,1977· Γκομπάρα,1986:147). Το κοινωνικό πρόβλημα της μοιχείας βρίσκει τη λύση του στη νομιμοποίηση της πορνείας. Στο πλαίσιο αυτό κάνει την εμφάνισή του στην κοινωνική ζωή και στη θεατρική σκηνή ο Πορνοβοσκός, επιχειρηματίας νόμιμος μεν, αλλά με κακή φήμη και χωρίς υπόληψη. Σε μια εποχή που ευνοεί τη δουλεία, αναλαμβάνει τους οικονομικούς διακανονισμούς της ερωτικής ηδονής. Ο ίδιος προσφέρει ευχαρίστηση στους άλλους αλλά κρατά για τον ίδιο μόνον προβλήματα. Συχνά είναι γυναίκα (Iena), όπως η μητέρα στους *Στεφανοπώλιδες* (απ. 97-102, K-A) του Ευβούλου, που αρνείται να παντρεύσει την κόρη της, εξακολουθεί δε να την εκδίδει, για να επωφελείται οικονομικά η ίδια.

ζ) Το **ερωτευμένο ζευγάρι**: Αποτελείται από δύο νέους, τον ερωτευμένο νέο και την κόρη, που αγαπιούνται και κατά το πρότυπο της αριστοτελικής πεπλεγμένης σύνθεσης, έχουν έναν στόχο: να ενωθούν. Συναντούν όμως εμπόδια στην πραγματοποίησή του, άλλοτε από τον προαγωγό ή τον πορνοβοσκό, άλλοτε από τον πατέρα του εραστή ή από έναν αντεραστή. Οι ερωτευμένοι περνούν βάσανα και δοκιμασίες (*περιπέτειαι*, κατ' Αριστοτέλη), οι αντιξοότητες ή οι κρυφοί και φανεροί εχθροί χωρίζουν τους δρόμους τους προσωρινά. Δέχονται βοήθεια όμως από την τύχη ή από τον *συνεργόν*, από κάποιο δηλαδή τρίτο πρόσωπο, από κάποιον στενό φίλο, έναν υπηρέτη κυρίως του νεαρού ή από μία γριά, τροφό συνήθως της κοπέλας. Συναντιούνται ξανά, αναγνωρίζονται από τα σημεία και έτσι η κωμική υπόθεση έχει αίσιο τέλος, την ένωση των δύο ερωτευμένων νέων (Flacelière,1977).

η) Ο **ηλικιωμένος άντρας**: Συνήθως παίζει τον ρόλο του πατέρα του ερωτευμένου νέου ή του υποψήφιου μνηστήρα μιας νεαρής κοπέλας, η οποία ωστόσο είναι ερωτευμένη με έναν νεότερο, συνομήλικό της άντρα. Ως επί το πλείστον στέκεται με κάποιον τρόπο εμπόδιο στην ένωση των δύο ερωτευμένων, χωρίς όμως τελικά να καταφέρνει να τους χωρίσει.

## Η μυθολογική παρωδία

Ο Πλατώνιος στο *Περὶ διαφορᾶς κωμωδιῶν* (Koster,1975:152-54) υπογραμμίζει ότι ένα πολύ αγαπημένο θέμα των ποιητών της Μέσης Κωμωδίας είναι η πραγμάτευση και μάλιστα η διακωμώδηση μυθολογικών θεμάτων. Πηγές έμπνευσης γι' αυτές αποτελεί η πλούσια μυθολογική παράδοση και οι διαφορετικές εκδοχές της, όπως τις πραγματεύεται η τραγική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα (Papachrysostomou,2008:25). Αποκαλύπτεται έτσι και η μεγάλη επιρροή που ασκεί η κλασική τραγωδία στην αρχαία κωμωδία. Η εξοικείωση με τη μυθολογική παράδοση, καθώς και η εξάρτηση από την τραγωδία εκδηλώνεται με μία τάση κριτικής για τον τρόπο, με τον οποίο οι τρεις γνωστοί ποιητές του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, ειδικά δε ο Ευριπίδης, δραματοποιούν το μυθολογικό υλικό. Στην κωμωδία η εξάρτηση αυτή εκφράζεται με παρωδία ευρέως γνωστών μύθων (Webster,1970:84 · Ξανθάκη- Καραμάνου,1991:32).

Ο όρος «μυθολογική παρωδία» στα έργα της Μέσης Κωμωδίας δηλώνει τη διακωμώδηση ενός συγκεκριμένου μύθου, ακριβέστερα μιας μυθολογικής αφήγησης, όπως αυτή είναι γνωστή από την προφορική παράδοση, ή ενός προσώπου μυθολογικού, χωρίς αυτό να είναι δραματικός χαρακτήρας. Αγαπημένο θέμα των κωμωδιών στην περίπτωση αυτή είναι η γέννηση ενός θεού Σύμφωνα με τον Lesky (1985:873), ο Φιλίσκος γράφει κωμωδίες, όπου σατιρίζει τη γέννηση του Δία, του Ερμή, της Αφροδίτης, του Απόλλωνα, της Άρτεμης ακόμη και του Πάνα. Η «παρωδία του μύθου» στα έργα της Μέσης Κωμωδίας προϋποθέτει τη μυθολογική παρατραγωδία: συχνά διακωμωδείται η μυθολογική πλοκή, δηλαδή η υπόθεση αλλά και ολόκληρες σκηνές, στίχοι μεμονωμένοι ή χαρακτήρες μιας τραγωδίας, κυρίως του Ευριπίδη ή ενός επικού επεισοδίου, με μυθολογικό περιεχόμενο, ήδη γνωστού στο θεατρικό κοινό της εποχής (Nesselrath,1990:204-206). Η επιλογή του μύθου στην πρώτη περίπτωση γίνεται με βάση τα εγγενή κωμικά χαρακτηριστικά, που ενέχονται σ' αυτόν, τα οποία διογκώνονται προς την υπερβολή. Στη δεύτερη περίπτωση η δυσκολία έγκειται στην επινόηση μιας τέτοιας ανατροπής στην πλοκή, ώστε η μοίρα των μυθολογικών προσώπων, όπως την πραγματεύεται η τραγωδία, να ανατραπεί και οι ήρωες να οδεύσουν προς μια κωμική και ανώδυνη έκβαση των περιπετειών τους.

Ο συγγραφέας του *Περὶ Κωμωδίας* δε μοιάζει να εκτιμά την τελευταία αυτή μορφή μυθολογικής παρωδίας, την οποία χαρακτηρίζει ως βλασφημία απέναντι σε ποιητές του διαμετρήματος του Ομήρου και των τριών μεγάλων τραγικών ποιητών του 5<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα

(Koster,1975:148-51). Εμφανίζεται υπέρμαχος του κλασικού κανόνα στη λογοτεχνία και κατακρίνει τη μυθολογική παρωδία ως απόπειρα επιτίμησης σταθερά αποδεδειγμένων λογοτεχνικών αξιών, η οποία εκτός από την υποτίμηση αυτών θεωρεί πως δεν έχει να προσφέρει στο κοινό τίποτα περισσότερο.

Η μυθολογική παρωδία αποτελεί αγαπημένη επιλογή της ελληνικής κωμωδίας σε όλες τις περιόδους της θεατρικής της παραγωγής: Ένας μεγάλος αριθμός των *Φλυάκων*, του λαϊκού δράματος της Κάτω Ιταλίας που οφείλει την ονομασία του στην αντίστοιχη τοπική προσωπονομία των υποκριτών, είναι μυθολογικές παρωδίες (Bieber,1961:129-146). Πρώτος ο Επίχαρμος στη Σικελία συνθέτει κωμωδίες, στις οποίες παρωδεί γνωστούς μύθους. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα μυθολογικής παρωδίας αποτελεί ο Ηρακλής, του οποίου οι υπερβολικές αρετές και οι μεγάλες του ικανότητες μεγεθύνονται προς το grotesque. Για παράδειγμα, παρουσιάζεται παχύς, λαίμαργος, καλοφαγάς, να διαλέγει από όλα τα βιβλία της βιβλιοθήκης του δασκάλου του, του Λίνου, εκείνο που περιέχει μαγειρικές συνταγές (Webster,1970:20-22).

Οι κωμωδίες του Επίχαρμου επηρεάζουν την Αττική Αρχαία Κωμωδία, η οποία αξιοποιεί τη μυθολογική παρωδία. Ο Κρατίνος σατιρίζει με αυτήν ως όχημα σύγχρονα πολιτικά πρόσωπα. Στον *Διονυσαλέξανδρον* (απ. 39-51, K-A) για παράδειγμα, μια παρωδία του τρωικού πολέμου, πίσω από το Διόνυσο, που μεταμφιέζεται σε Αλέξανδρο – Πάρη, για να κλέψει την ωραία Ελένη, σατιρίζεται ο Περικλής, που ενέπλεξε την Αθήνα σε πόλεμο με τη Σπάρτη. Ωστόσο η μυθολογική παρωδία δεν αποτελεί τον πλέον δημοφιλή τρόπο έκφρασης των κωμικών ποιητών της πρώιμης Αττικής Αρχαίας Κωμωδίας: Από τους είκοσι οχτώ τίτλους των έργων του Κρατίνου, οχτώ ή δέκα παραπέμπουν σε μυθολογική κωμωδία και ένας μόλις από τους δεκαέξι τίτλους κωμωδιών του Ευπόλιδος (Mangidis,2003:25).

Αν και μόλις οχτώ ή εννέα από τους σαράντα τρεις συνολικά τίτλους των κωμωδιών του Αριστοφάνη που παραδίδονται, παραπέμπουν σε μυθολογική παρωδία (Nesselrath,1990: 204), ο ίδιος στα χρόνια της ακμής του επιδίδεται συστηματικά στην παρωδία μυθικών ηρώων, σύγχρονών του τραγικών ποιητών, κατά βάση δε σκηνών από τις ευριπίδειες τραγωδίες. Για παράδειγμα στις *Θεσμοφοριάζουσαι* παρωδούνται σκηνές από την *Ελένη* και την *Άνδρομέδα*<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Οι σίχλοι που παρωδούνται από την *Ελένη* και την *Άνδρομέδα* αναλυτικά αναφέρονται στη σελίδα 304 αυτής της εργασίας.

Η αφετηρία της παρωδίας του μυθολογικού θεματικού πυρήνα των ευριπίδειων τραγωδιών από τους ποιητές της Αττικής Μέσης Κωμωδίας, ανάγεται στις αριστοφανικές κωμωδίες (Ξανθάκη-Καραμάνου,1991:36). Τα δύο τελευταία έργα του Αριστοφάνη, τα οποία σώζονται αποσπασματικά, ο *Κώκαλος* και ο *Αιολοσίκων*, αποτελούν αντιπροσωπευτικά δείγματα της μυθολογικής παρωδίας, όπως αυτή καλλιεργήθηκε από τη Μέση Κωμωδία : Στον *Κώκαλον* (απ. 359-371,Κ-Α) η πλοκή είναι μυθολογική, ενώ το περιεχόμενό της μια ερωτική ιστορία, ένα από τα πιο αγαπημένα θέματα της μετακλασικής κωμωδίας, στην οποία εισάγεται και το στοιχείο της αποπλάνησης της κόρης που επίσης απαντάται συχνά στα έργα της Μέσης Κωμωδίας. Στον *Αιολοσίκωνα* Α+Β (απ.1-16, Κ-Α), συνδυάζεται η μυθολογική παρωδία μιας τραγωδίας του Ευριπίδη, με το πολύ αγαπητό θέμα της σύναψης ερωτικής – σεξουαλικής σχέσης και του βιασμού κόρης από τον μεθυσμένο εραστή της (Murray,1933 · Konstantakos, 2011a).

Ο Nesselrath επισημαίνει ότι οι Ρώσοι φορμαλιστές θεωρούν την παρωδία ως το απλούστερο βασικό στοιχείο στην εξέλιξη των λογοτεχνικών φορμών και ειδών. Παρομοιάζει την παρωδία με έναν ιό με γενετικό υλικό που εισέρχεται από ένα πυρηνικό κύτταρο, την τραγωδία, σε ένα άλλο, την κωμωδία, το οποίο γονιμοποιεί, με αποτέλεσμα εφεξής να παράγονται νέα κύτταρα ενός τροποποιημένου είδους (1993:192-195). Αν το είδος αυτό είναι η Αττική Νέα Κωμωδία, τότε η εξέλιξη από την Αρχαία ως τη Νέα Κωμωδία επιτυγχάνεται με όχημα την παρωδία ως εξής: Ο Ευριπίδης εισάγει στα έργα του νέα σταθερά στοιχεία πλοκής, ο Αριστοφάνης, μέσα από την παρωδία, τα ενσωματώνει σε κωμικό περιβάλλον, με τον μανδύα της παρατραγωδίας, και ο Αναξανδρίδης, αν πράγματι ήταν αυτός ο πρώτος από τους συγχρόνους του, συνεχίζει να γράφει κωμωδίες, παρωδώντας τραγικές πλοκές, ώσπου φτάνει σε κάποιο σημείο, στα μισά του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, όπου εμπνέεται κωμωδίες, χωρίς μυθολογική πλοκή (Nesselrath,1993:183-193).

Η μυθολογική παρωδία στην περίοδο ακμής της Μέσης Κωμωδίας, δηλαδή μεταξύ του 380 και του 350 π. Χ., αποτελεί ένα από τα αγαπημένα θέματα των κωμικών δραματουργών, με αποτέλεσμα οι κωμωδίες που παρωδούν μυθολογικά θέματα να ανέρχονται στο ένα τρίτο της συνολικής κωμικής παραγωγής. Μετά το πρώτο μισό του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, ελάχιστες από τις κωμωδίες που γράφονται παρωδούν μυθολογικά θέματα. Μόλις ένα ως τέσσερα από τα εξήντα δύο έργα του Φιλήμονα και πέντε ως εννέα από τα πενήντα εννέα του Διφίλου

μπορούν να χαρακτηριστούν ως μυθολογικές παρωδίες. Αντίστοιχα πέντε από τα ενενήντα πέντε έργα του Μενάνδρου παρωδούν μυθολογικά μοτίβα.

Η πληροφορία του έργου *Περὶ Κωμωδίας* που αποδίδει τη δημοφιλία της μυθολογικής παρωδίας στη λογοκρισία, την οποία επιβάλλει το ολιγαρχικό πολίτευμα στο αρχαίο θέατρο (τοιαῦτα δὲ δράματα καὶ ἐν τῇ παλαιᾷ κωμωδίᾳ ἔστιν εὐρεῖν, ἅπερ τελευταῖον ἐδιδάχθη λοιπὸν τῆς ὀλιγαρχίας κρατυνθείσης) ελέγχεται ως αναληθής (Koster,1975:I,49-51). Δε μαρτυρούνται περιπτώσεις αυστηρῆς λογοκρισίας στην Αθήνα, οι οποίες μάλιστα να εκπορεύονται από την ολιγαρχία και να υποχρεώνουν τους κωμικούς ποιητές ειδικά να εκφράζουν τις απόψεις τους αλληγορικά. Στην περίοδο της Αττικής Αρχαίας Κωμωδίας ωστόσο συχνά το πολιτικό σκώμμα ενδύεται τον μανδύα της μυθολογικής παρωδίας. Για παράδειγμα, στους *Ἰππῆς* ο Αριστοφάνης σατιρίζει τον Κλέωνα (στ. 973-976), ενώ ο τελευταίος είναι ακόμη στρατηγός.

Στις παρωδίες μυθολογικών σκηνών οι παραδοσιακοί ρόλοι αντιστρέφονται και οι καθιερωμένες σχέσεις ανατρέπονται, η έκβαση του μύθου αλλάζει ἄρδην. Σίγουρα το κοινό ξεσπά σε γέλια, όταν παρακολουθεί στο θέατρο τη σκηνή που ο Αριστοτέλης περιγράφει στο *Περὶ Ποιητικῆς*: «οἱ ἂν ἔχθιστοι ὦσιν ἐν τῷ μύθῳ οἷον Ὀρέστης καὶ Αἰγισθος, φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται, καὶ ἀποθνήσκει οὐδεὶς ὑπ' οὐδενός» (1453a 37-39). Οι ανατροπές αυτές γίνονται περισσότερο ελκυστικές, καθώς οι κωμωδιογράφοι εμπλουτίζουν την πραγμάτευση του μύθου με τη χρήση αναχρονισμών, που λειτουργούν με δύο τρόπους: α) Μυθικά πρόσωπα μεταφέρονται στην Αθήνα του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα και λειτουργούν ἐπὶ σκηνῆς ως Αθηναῖοι πολίτες (Ξανθάκη-Καραμάνου,1991:37), β) Μεμονωμένα στοιχεία από την αθηναϊκή πραγματικότητα παρεισφρέουν στο μυθολογικό σκηνικό (Παπαχρυσόστομου,2011: 97).

Το κωμικό στοιχείο στην πρώτη περίπτωση προκύπτει από τη χρήση της κωμικής μεθόδου εκλογίκευσης ή εξορθολογισμού του αρχαίου μύθου (Nesselrath,1990:216-218,220-221, 229-236,240). Ο Nesselrath (1990:216-218) υποστηρίζει ότι η εκκοσμίκευση των υπερφυσικών συστατικών των αρχαίων μύθων αποτελεί τη βασική (αν όχι τη μοναδική) τεχνική, με την οποία οι κωμωδιογράφοι του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα πραγματεύονται τα μυθικά θέματα. Ο ποιητής εκλογικεύει τα μυθικά γεγονότα, μετατρέποντας αυτά σε συνηθισμένες ρεαλιστικές πράξεις και παρουσιάζει τις υπερφυσικές παραμέτρους τους ως απλές μεταφορικές δυνάμεις (Κωνσταντάκος,2014:85-86). Πρόσωπα, γνωστά από τη μυθολογία και προπάντων από την

τραγική εκδοχή τους παρουσιάζονται ως απλοί Έλληνες, οι οποίοι ξαφνικά έρχονται αντιμέτωποι με συνήθη καθημερινά προβλήματα του θνητού βίου στην Αθήνα του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Αναγκάζονται να μαθητεύσουν κοντά σε σύγχρονους φιλοσόφους, όπως συμβαίνει στη *Γαλάτεια* (απ.37-40, K-A) του Αλέξιδος. Η πηγή του αστείου εντοπίζεται στην παραμόρφωση του μύθου ή στη διαφορά μεταξύ της ηρωικής στάσης και της καθημερινής ρουτίνας και της πεζότητας (Zimmermann,2002:219). Στο απ. 46, K-A από τον *Τηρέα* του Αναξανδρίδη, ο βασικός δραματικός χαρακτήρας δε μεταμορφώνεται πια σε πουλί. Ένας από μηχανής θεός του ανακοινώνει ότι είναι γνωστός με το παρωνύμιο «πουλί» ( ὄρνις), από τούδε και στο εξής. Ο Τηρέας στο έργο αυτό της Μέσης Κωμωδίας προσφωνείται με ένα όνομα που σημαίνει ειδικότερα «κότα» ή «κόκορας», επειδή παριστάνει τον παλληκαρά και συμπεριφέρεται άσχημα στις γυναίκες της οικογένειάς του.

Οι μυθικοί χαρακτήρες της Μέσης Κωμωδίας είναι μυθικά πρόσωπα που μιμούνται «φανλοτέρους» (*Περὶ Ποιητικῆς*:1448a): Ουσιαστικά αποψιλώνονται από τα σταθερά χαρακτηριστικά που η μυθολογική παράδοση τους αποδίδει και ενδύονται τα αντίστοιχα αντιηρωικά γνωρίσματα των ανώνυμων, καθημερινών ανθρώπων της εποχής τους: ερωτεύονται, αγαπούν το καλό φαγητό, και επιδίδονται γενικότερα σε συνηθισμένες δραστηριότητες ή βιώνουν καταστάσεις της καθημερινής ζωής. Το μόνο που απομένει στο άλλοτε μυθολογικό πρόσωπο να παραπέμπει στο μυθολογικό του παρελθόν είναι το όνομά του. Η μυθολογική παρωδία συμβάλλει έτσι στη μετάβαση από τη μυθολογική κωμωδία στο αστικό δράμα.

Σύμφωνα με τον Webster (1970: 85), κατά το πρώτο μισό του 4<sup>ου</sup> π..Χ αιώνα, το ποσοστό των κωμωδιών που έχουν μυθολογικό τίτλο ανέρχεται σε περισσότερο από το ένα τρίτο και λιγότερο από το ήμισυ του συνόλου της παραγόμενης κωμικής δραματουργίας. Μυθολογική παρωδία διαπιστώνεται επίσης σε πολλά από τα αποσπάσματα έργων της Μέσης Κωμωδίας, χωρίς απαραίτητα ο τίτλος τους να έχει μυθολογικό περιεχόμενο. Αυτή η διαπίστωση αυξάνει τον αριθμό των κωμωδιών που παρωδούν τον μύθο στην περίοδο που εξετάζουμε. Ο αριθμός αυτός όμως περιορίζεται στο ένα δέκατο των παραγόμενων έργων, μεταξύ του 350 και του 320 π. Χ.

Ο αποσπασματικός χαρακτήρας των έργων στέκεται πάντα ανασταλτικός παράγοντας στην εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων, το πιθανότερο είναι ωστόσο ότι η

πλειοψηφία των έργων της Μέσης Κωμωδίας εκδηλώνει σαφή προτίμηση στη διακωμώδηση των ευριπίδειων τραγωδιών. Σύμφωνα με τον Körte (1921:1256) είκοσι κωμωδίες δανείζονται τον τίτλο τους από τις ομώνυμες ευριπίδειες τραγωδίες, ενώ μόλις οχτώ από τραγωδίες του Σοφοκλή και τέσσερις από αισχύλειες τραγωδίες. Οι ποιητές της Μέσης Κωμωδίας δεν κάνουν καμία αναφορά στις κωμωδίες των προκατόχων τους, των ποιητών της Αττικής Αρχαίας Κωμωδίας.

Η παρωδία της ευριπίδειας τραγωδίας ερμηνεύεται ως πρόθεση των ποιητών της Μέσης Κωμωδίας συνεχίσουν την παράδοση της διακωμώδησης του ποιητή από την Αρχαία Αττική Κωμωδία. Πολλά έργα της Μέσης Κωμωδίας έχουν κοινό τίτλο με τις τραγωδίες (ευριπίδειες και μη) του περασμένου αιώνα. Η παρωδία του Ευριπίδη μπορεί επίσης να οφείλεται στη βίαιη πλοκή αλλά και στη διάπλαση των ευριπίδειων χαρακτήρων, που προοιωνίζουν τις υποθέσεις και την τυπολογία των σταθερών χαρακτήρων της Μέσης Κωμωδίας. Ενδιαφέρουσα είναι η παρατήρηση του Webster (1970:83-99) ότι τραγωδίες, που άσκησαν ιδιαίτερη επιρροή στη Νέα Κωμωδία, όπως η *Αλόπη*, οι *Σκύριοι* και η *Μελανίππη Δεσμώτις* του Ευριπίδη, ή η *Τυρώ* του Σοφοκλή, αγνοήθηκαν από τη μυθολογική παρωδία της Μέσης Κωμωδίας. Αυτό προφανώς δηλώνει τη διάθεση των δραματοποιών της Νέας Κωμωδίας να διαφοροποιηθούν από τη θεματική των προκατόχων τους, ανανεώνοντας το περιεχόμενο των κωμωδιών τους. Εξάλλου στα έργα της Νέας Κωμωδίας, όπως ήδη αναφέρθηκε, η μυθολογική πλοκή ατονεί και βαθμιαία εκλείπει, οι ποιητές πραγματεύονται θέματα ρεαλιστικά, τα οποία και αντλούν από την κοινωνία της εποχής τους.

### **Η μορφή των έργων**

Στο κωμικό δράμα του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα δε μαρτυρείται τόσο μια νέα δραματική φόρμα αλλά αναπροσαρμογή της ήδη υπάρχουσας. Η *πεπλεγμένη σύνθεσις* (Αριστοτέλης, *Περὶ Ποιητικῆς* 13,1452b30), η σύνθετη πλοκή που αποτελείται από συναρπαστικά επεισόδια, από τη σταδιακή κορύφωση του ενδιαφέροντος και της αγωνίας του ακροατηρίου, καθώς εξελίσσεται η πλοκή του έργου συνιστά ένα κατεξοχήν χαρακτηριστικό της κωμωδίας του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα (Ξανθάκη-Καραμάνου, 1991:18). Μορφολογικό χαρακτηριστικό της Αττικής Μέσης Κωμωδίας αποτελούν και οι αφηγηματικοί πρόλογοι, που συχνά προορίζονται να παρασταθούν επί σκηνής από ένα θεϊκό ή θεοποιημένο πρόσωπο, γνώρισμα που οι ποιητές

της εποχής υιοθετούν, ακολουθώντας την παράδοση της ευριπίδειας τραγωδίας (Ξανθάκη-Καραμάνου,1991:21).

### **Το γλωσσικό ένδυμα**

Η δημώδης έκφραση του κωμικού λόγου, με την οποία το κοινό της κωμωδίας είναι εξοικειωμένο, σε συνδυασμό με τη γλώσσα του καθημερινού βίου ανιχνεύονται στα έργα της Μέσης Κωμωδίας. Ανάμεσά τους διάσπαρτες ανευρίσκονται λέξεις που δεν ανήκουν στην αττική διάλεκτο. Αυτό εξηγείται από το γεγονός ότι οι ποιητές της Αττικής Μέσης Κωμωδίας δεν απευθύνονται αποκλειστικά στο αθηναϊκό κοινό. Οι περισσότεροι από αυτούς δεν έχουν αθηναϊκή καταγωγή. Εισάγουν έτσι στα έργα τους και λεξιλόγιο της ιδιαίτερης πατρίδας τους.

Το επιτηδευμένο ύφος, οι σπάνιες λέξεις και οι ασυνήθιστες εκφράσεις, αποτελούν επίσης διακριτικά χαρακτηριστικά της γλώσσας της Μέσης Κωμωδίας. Την καθαρότητα και την αρμονία του λόγου της κλασικής τραγωδίας διαδέχεται η τεχνητή κομπόζη και η επιτήδευση του ύφους, με την αναζήτηση σπάνιων λέξεων, εξεζητημένων όρων και εκφράσεων, τάση χαρακτηριστική της ελληνιστικής ποίησης (Ξανθάκη –Καραμάνου,1991:12). Συχνά μάλιστα εντοπίζονται λέξεις και εκφράσεις που αποτελούν γλωσσικά κατασκευάσματα του κωμικού ποιητή.

Η Μέση Κωμωδία υιοθετεί σε μονολογικά αποσπάσματα το διθυραμβικό ύφος, με τις περίτεχνες εκφράσεις, ή/και το μέτρο ευριπίδειων μονολόγων, που στάθηκαν αφορμή για την εκτενή παρωδία του δημιουργού τους από τον Αριστοφάνη. Το αποτέλεσμα της μίξης του τραγικού ρυθμού με τη φορτισμένη συναισθηματικά γλωσσική μορφή είναι η κωμική διάσταση ανάμεσα στον ρόλο του απαγγέλλοντος, ενός μάγειρα, για παράδειγμα, με τη μορφή και το περιεχόμενο του λόγου του (Zimmermann,2002:222). Η εκφώνηση των «καταλόγων φαγητών», για παράδειγμα, όχι με απλό, καθημερινό αλλά με περισπούδαστο ύφος και με περίτεχνες εκφράσεις, που τίθενται στο στόμα απλοϊκών και απαίδευτων χαρακτήρων, όπως είναι ένας Μάγειρας ή ένας Σκλάβος, αποτελεί σκηνικό κωμικό συμβάν, που παράγει γέλιο (Mangidis,2003:23).



## Η μετρική

Στη Μέση Κωμωδία η μεγάλη μετρική ποικιλία της Αρχαίας φθίνει, πιθανόν λόγω του σταδιακού περιορισμού του χορικού στοιχείου τον 4<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα (Παπαχρυσόστομου,2011:100-101). Τα περισσότερα από τα αποσπάσματα της Μέσης Κωμωδίας είναι γραμμένα σε ιαμβικό τρίμετρο. Χρησιμοποιείται και το τροχαϊκό τετράμετρο, όταν ο ομιλητής θέλει να καταθέσει μια γενική, στερεότυπη αντίληψη για κάποιο θέμα ή όταν προβαίνει σε προγραμματικές δηλώσεις. Συχνά με τη χρήση του τροχαϊκού τετραμέτρου ο ομιλητής προσδίδει γοργότητα και ζωνρότητα στον λόγο. Επίσης εντοπίζεται σε μικρότερο ποσοστό αναπαιστικό δίμετρο, ένα γαστριμαργικό μοτίβο, το οποίο προτιμάται στους καταλόγους των φαγητών (Parachrysostomou,2008:28). Πρόκειται για μια μορφή εκλαϊκευσης της διονυσιακής απόλαυσης, που απαντάται και σε κωμωδίες του Αριστοφάνη, για παράδειγμα στην Έξοδο της *Ειρήνης* (Zimmermann,2002:222).

## Η σκηνική παράσταση

Στα έργα της Μέσης Κωμωδίας παρατηρείται η διάσπαση των μορφών της δραματικής τέχνης, δηλαδή του λόγου, του μέλους και της υπόκρισης, γεγονός που επηρεάζει τη σκηνική παράσταση των δραμάτων. Ο ρόλος του Χορού περιορίζεται, λόγω και της υποχώρησης του θρησκευτικού συναισθήματος, η συρρίκνωσή του ωστόσο διαφέρει από ποιητή σε ποιητή και από έργο σε έργο (Παπαχρυσόστομου,2011:100). Η υπόθεση των έργων της Μέσης Κωμωδίας, λόγω και του περιορισμού του ρόλου του Χορού σε στοιχείο διαχωρισμού των επεισοδίων (Zimmermann,2002:222), παύει να είναι διαιρεμένη σε επεισόδια, αποκτά πλέον ενιαία δομή, χαρακτηριστικό που προαναγγέλλει το αστικό δράμα της Νέας Κωμωδίας (Mangidis,2003:27). Η μείωση των χορικών ενδυναμώνει τους επαγγελματίες υποκριτές, που διευκολύνονται από τους δραματικούς ποιητές να αναδείξουν τη δεξιοτεχνία τους (Αριστοτέλους: *Περὶ Ποιητικῆς* 9,1451b35), επιχειρώντας μάλιστα πολλές παρεμβάσεις στο κείμενο του δράματος κατά τη διάρκεια της παράστασης (Page,1934:35).

Η παράβαση απουσιάζει, απότοκο της εξασθένησης του πολιτικού σκώμματος. Η ταυτότητα των μελών του Χορού πλέον δε σχετίζεται ιδιαίτερα με την υπόθεση του έργου. Η θεματική διάσπαση χορικών και επεισοδίων οδηγεί στην αντικατάσταση των πρώτων από *ἐμβόλιμα*, δηλαδή από άσματα τόσο ανεξάρτητα από το θέμα της κωμωδίας, ώστε δεν

περιλαμβάνονται στις εκδόσεις των δραμάτων (Ξανθάκη-Καραμάνου,1991:14). Ωστόσο οι ενδείξεις ΧΟΡΟΥ και κομμάτιον Χοροῦ, ο εντοπισμός λυρικών μέτρων (Webster & Green,1978: 118-119), καθώς και η μαρτυρία για τον διάλογο μεταξύ Χορού και υποκριτών (Ξανθάκη – Καραμάνου,1991:14), αποδεικνύει ότι ο Χορός εξακολουθεί να υφίσταται.

Η θεατρική αμφίεση του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα δεν είναι εξεζητημένη και αφύσικη. Αυτό προκύπτει από μαρμάρινο ανάγλυφο στην Αθήνα, το οποίο χρονολογείται γύρω στο 350 / 325 π. Χ. και απεικονίζει υποκριτή να κρατά γυναικείο προσωπείο (Webster,1970:41-43). Προσαρμόζεται και αυτή στην αληθοφάνεια και στον ρεαλιστικό χαρακτήρα των κωμωδιών της εποχής.

## Ο ΚΩΜΙΚΟΣ ΠΟΙΗΤΗΣ ΑΝΤΙΦΑΝΗΣ

### 1. Σημαντικοί σταθμοί της ζωής του ποιητή

Σύμφωνα με το λεξικό της Σούδας (α 2735) ο Αντιφάνης γεννήθηκε (γένεσις) κατά την 93<sup>η</sup> Ολυμπιάδα, δηλαδή μεταξύ του 408 και του 404 π. Χ. Πατέρας του ήταν, κατά μία άποψη, ο Δημοφάνης, οι περισσότερες όμως πηγές του λεξικογράφου<sup>24</sup> μαρτυρούν πως ο πατέρας του ονομαζόταν Στέφανος, όπως άλλωστε και ο γιος του. Το πατρώνυμο Στέφανος επιβεβαιώνει και ο συγγραφέας της πραγματείας *Περὶ Κωμωδίας* (Koster,1975:III,47-52). Η μητέρα του ποιητή, σύμφωνα πάντα με το λεξικό της Σούδας, λεγόταν Οινόη. Η Σούδα παραδίδει ακόμη την εκδοχή ότι οι γονείς του ποιητή ήταν δούλοι, η οποία όμως δεν επιβεβαιώνεται από άλλες πηγές και ερμηνεύεται μάλλον ως ιστορικοφανές ανέκδοτο.

Αντιφατικές είναι οι πληροφορίες που αφορούν τον τόπο καταγωγής του ποιητή: Σύμφωνα με το λεξικό της Σούδας, ως πιθανές γενέτειρες του ποιητή αναφέρονται η Χίος<sup>25</sup> και η Σμύρνη, ή, κατά τον Διονύσιο, τον επονομαζόμενο «Μουσικό», η Ρόδος. Η καταγωγή

---

<sup>24</sup> Το λεξικό της Σούδας χρονολογείται στον 10<sup>ο</sup> μ. Χ. αιώνα. Το έργο αντλεί τα περιεχόμενά του από προγενέστερους βιογράφους, κυρίως από τον *Όνοματολόγον* ή *Πίνακα* του Ησύχιου του Μιλησίου (6<sup>ος</sup> μ.Χ. αιώνας), ο οποίος συνθέτει ένα συμπύλημα από προγενέστερες του πηγές (Daub,1882:124-153). Είναι συνεπώς αναμενόμενο ότι τα λήμματά του περιέχουν διαφορετικές εκδοχές γύρω από το ίδιο ζήτημα.

<sup>25</sup> Η γραφή «Κίον», καθώς και η φράση «ἐν Κίῳ» παρακάτω αξιολογείται ως εκ παραδρομής λάθος του συγγραφέα του κειμένου (Kaibel,1894:2519).

από τη Χίο συσχετίζεται με την πιθανώς ανεκδοτολογική και ιστορικά ανεπιβεβαιώτη πληροφορία που μνημονεύεται και στην πραγματεία *Περί Κωμωδίας* ότι ο ποιητής πέθανε στο συγκεκριμένο νησί.

Ο συγγραφέας της πραγματείας *Περί Κωμωδίας*, αντίθετα είναι κατηγορηματικός : ο Αντιφάνης έχει αθηναϊκή καταγωγή (Koster,1975:III,47). Δεν παραλείπει όμως να προσθέσει και την πληροφορία ότι ίσως ο Αντιφάνης να καταγόταν από τη Λάρισα της Θεσσαλίας και να απέκτησε την αθηναϊκή υπηκοότητα, χάρη σε παρέμβαση του ρήτορα Δημοσθένη. Με δεδομένο ότι ο Δημοσθένης γεννήθηκε το 384 π. Χ., δηλαδή ότι ήταν κατά είκοσι χρόνια τουλάχιστον νεότερος του ποιητή, ούτε αυτή η πληροφορία μοιάζει να ευσταθεί ιστορικά (Kaibel,1894:2519). Είναι πιθανόν στο σημείο αυτό να γίνεται λόγος για κάποιον άλλον ποιητή, συνονόματο<sup>26</sup> του Αντιφάνη, καθώς στην αρχαία ελληνική παράδοση μαρτυρείται τουλάχιστον ένας ακόμη ομότεχνός του με το ίδιο όνομα (α 2734). Ο Δημοσθένης παρωδείται από τον Αντιφάνη<sup>27</sup>. Είναι συνηθισμένο ένας ποιητής της Μέσης Κωμωδίας να παρωδεί έναν πολιτικό που ανήκει στην πολιτική παράταξη που ο ίδιος υποστηρίζει (Webster,1970:38), χωρίς μάλιστα αυτή η διακωμώδηση να υποκρύπτει πολιτική σκοπιμότητα (Ξανθάκη-Καραμάνου, 1991:50). Το ερώτημα είναι βέβαια αν θα επέλεγε ένας ποιητής να σατιρίσει τον ευεργέτη του.

Το λεξικό της Σούδας παραδίδει ότι ο Αντιφάνης πέθανε σε ηλικία εβδομήντα τεσσάρων ετών, δηλαδή ο θάνατος πρέπει να τον βρήκε ανάμεσα στο 334 και 330 π. Χ. Όμως ο τέταρτος στίχος του απ. 185, Κ-Α, με τίτλο *Παρεκδιδόμενη*<sup>28</sup>, μνημονεύει ως βασιλιά τον Σέλευκο, ο οποίος ενθρονίζεται το 306/305 π. Χ. (Nesselrath,1990:20). Αν το έτος αυτό ωστόσο αποτελεί *terminus post quem* για τον θάνατο του ποιητή, αν πράγματι ο Αντιφάνης βρισκόταν στη ζωή εκείνη τη χρονιά, θα πρέπει να ήταν εκατό ετών ή και περισσότερο και παρά την προχωρημένη ηλικία του καλλιτεχνικά ενεργός, γεγονός ίσως όχι απίθανο, οπωσδήποτε πάντως ασυνήθιστο. Εναλλακτικά, μπορούμε να υποθέσουμε ότι αυτή η χρονική

---

<sup>26</sup> Ο Κωνσταντάκος απορρίπτει την ύπαρξη ενός νεώτερου, ομώνυμου με τον Αντιφάνη κωμικού ποιητή, καθώς δεν ανευρίσκει καμία διάκριση μεταξύ του παλαιού και του νεώτερου κωμικού ποιητή, σε συμπληρέτες, όπως ο Αθήναιος ή ο Πολυδευκής, οι οποίοι τη συνηθίζουν σε ανάλογες περιπτώσεις. Υποστηρίζει ότι μόνον ένας ηθοποιός εντοπίζεται με το όνομα αυτό, αποδίδει δε το περιεχόμενο του λήμματος της Σούδας (α 2374) για τον νεώτερο Αντιφάνη σε λάθος (2000:191-193).

<sup>27</sup> Αναλυτικότερες πληροφορίες για το ζήτημα δίνονται παρακάτω, στην ενότητα της εργογραφίας του Αντιφάνη.

<sup>28</sup> ἢ τὴν Σελεύκου τοῦ βασιλέως ὑπεροχὴν (Κ-Α,2001: 415).

ανακολουθία οφείλεται σε μεταγενέστερη επεξεργασία του έργου, η οποία διασκευάζει τον συγκεκριμένο στίχο, αντικαθιστώντας το όνομα που ο Αντιφάνης μνημονεύει στο πρωτότυπο με το επίκαιρο στη συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία όνομα του Σέλευκου (Κωνσταντάκος, 2000:188), επικαιροποιώντας με τον τρόπο αυτόν το κωμικό δράμα. Μια δεύτερη εκδοχή είναι να είναι ο συγκεκριμένος στίχος εμβόλιμος (Mangidis,2003:19).

Το πρόβλημα του θανάτου του Αντιφάνη παραμένει ακόμη ένα αδιευκρίνιστο ζήτημα για τη φιλολογική έρευνα (Κωνσταντάκος,2000:173-196). Η Σούδα δίνει την πληροφορία ότι ο ποιητής πέθανε εντελώς απροσδόκητα στη Χίο, χτυπημένος από ένα αχλάδι (α 2735) και αργότερα πραγματοποιήθηκε η μετακομιδή των οστών του στην Αθήνα (Koster,1975:III,51).

## 2. Ο Αντιφάνης ως κωμικός ποιητής

Η εμφάνιση του Αντιφάνη στην κωμική θεατρική σκηνή του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, γίνεται σύμφωνα με το *Περὶ Κωμωδίας* (Koster,1975:III,47-48), «μετά την 98<sup>η</sup> Ολυμπιάδα», δηλαδή ύστερα από το 385/384 π. Χ., έναν χρόνο μετά τον θάνατο του βασικότερου εκπροσώπου της παλαιάς Αττικής Κωμωδίας, του Αριστοφάνη (Easterling & Knox,1985:547). Σύμφωνα δε με τον Meineke, ο οποίος διορθώνει το μετά σε κατά στο αρχαίο κείμενο, ο Αντιφάνης πρωτοεμφανίζεται στη θεατρική σκηνή μεταξύ των ετών 388/387 και 385/384 π. Χ. (K-A, 2001: 312 · Κωνσταντάκος,2000:174-175). Οι ημερομηνίες που προσδιορίζουν το καλλιτεχνικό ξεκίνημα του ποιητή συνεπώς συγκλίνουν. Τις επιβεβαιώνει μάλιστα και ένα απόσπασμα από την κωμωδία του *Ἄντεια* (απ. 37, K-A), όπου ο Αντιφάνης αναφέρεται στον μυροπώλη Πέρωνα, ένα υπαρκτό πρόσωπο, γνωστό και από τον Θεόπομπο, έναν από τους τελευταίους κωμικούς ποιητές της Αρχαίας Κωμωδίας. Η απόσυρση του Αντιφάνη από το καλλιτεχνικό στερέωμα, λόγω του θανάτου του, τοποθετείται γύρω στο 334-330 π. Χ., δέκα χρόνια πριν ανατείλει το άστρο του σημαντικότερου ποιητή της Νέας Κωμωδίας, του Μενάνδρου (Easterling & Knox,1985:547).

Η καλλιτεχνική σταδιοδρομία και μάλιστα η περίοδος ακμής του Αντιφάνη προσδιορίζεται επομένως στο πρώτο μισό του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, συμπίπτει συνεπώς χρονικά με την περίοδο ακμής της Μέσης Κωμωδίας, της οποίας αποτελεί βασικός εκπρόσωπος. Αυτό σημαίνει ότι η ενεργός εμπλοκή του Αντιφάνη με τη θεατρική σκηνή ξεκινά κατά την 99<sup>η</sup> Ολυμπιάδα (384/383-381/380 π.Χ.), όταν ο ποιητής ήταν μόλις είκοσι χρονών ή και λίγο πιο νέος. Σίγουρα ο Αντιφάνης κληρονομεί την ποιητική και σκηνική παράδοση της Αρχαίας

Κωμωδίας, ενσωματώνει σ' αυτήν συγγραφικές και σκηνοθετικές κατακτήσεις δικές του και των συγχρόνων συναδέλφων του και την παραδίδει εμφανώς ανανεωμένη στους κωμικούς του απογόνους.

Στον Αντιφάνη αποδίδονται, σύμφωνα με το Λεξικό της Σούδας τριακόσιες εξήντα πέντε κωμωδίες (α 2735). Ο αριθμός αυτός είναι υπερβολικός και μάλλον ανακριβής, καθόλου πάντως τυπικός για την ελληνική γραμματολογική παράδοση (Kaibel,1894:2519). Ο αριθμός των κωμωδιών του Αντιφάνη μειώνεται, κατά άλλη εκδοχή, σύμφωνα πάντα με το Λεξικό της Σούδας, στις διακόσιες ογδόντα, και ελαττώνεται ως τις διακόσιες εξήντα (Oxford Classical Dictionary,1996:111). Πάλι όμως μοιάζει υπερβολικός. Αν ο ποιητής ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του σε ηλικία είκοσι ετών και απεβίωσε, σύμφωνα με τη Σούδα, εβδομήντα τεσσάρων ετών, αυτό σημαίνει ότι ο *εὐφύεστατος εἰς τὸ γράφειν καὶ δραματοποιεῖν* (Koster,1975:III,50) Αντιφάνης έπρεπε να γράφει κατά μέσον όρο πέντε περίπου έργα ετησίως για τα υπόλοιπα πενήντα έτη του βίου του. Το πιθανότερο είναι ο αριθμός των έργων που του αποδίδεται να είναι ανακριβής: ίσως οι διπλοί τίτλοι κάποιων από τις κωμωδίες του να προσμετρήθηκαν εκ λάθους ως δύο έργα. Μια άλλη εξήγηση είναι ότι ο μεγάλος αριθμός κωμωδιών που φέρεται να έγραψε να αποδίδει μόνον τη δημοφιλία του. Σύμφωνα με τις αρχαίες πηγές, η εργογραφία των δύο εξίσου σημαντικών ποιητών της Μέσης Κωμωδίας, του Αλέξιδος & του Ευβούλου, φέρεται να υπερβαίνει τα διακόσια κωμικά έργα καθ' έκαστον (Κωνσταντάκος, 2000:177).

Ο ποιητής έχει δεκατρείς νίκες στο ενεργητικό του, κατά τη Σούδα (α 2735). Στην επιγραφή IG II<sup>2</sup> 2325, 146 = V C 1 c. 3,7 Mette, όπου μνημονεύονται οι νικητές στα Λήνια με χρονολογική σειρά, το όνομα του ποιητή, ο οποίος αριθμεί οχτώ νίκες στο ενεργητικό του, εμφανίζεται μετά τον Αναξανδρίδη, τον Φιλέταιρο, τον Εύβουλο και τον Έφιππο και τέσσερις θέσεις πριν τον Άλεξι. Ο Nesselrath αφορμάται από τα δεδομένα αυτά και κάνει λόγο για μια «πρώτη γενιά ποιητών» της Μέσης Κωμωδίας, των οποίων η θεατρική καριέρα ξεκινά νωρίτερα από τη θεατρική σταδιοδρομία του Αντιφάνη (1990:192-200). Ο Κωνσταντάκος πιθανολογεί απλώς πως ο Αντιφάνης κερδίζει με σχετική καθυστέρηση την πρώτη του νίκη και έκτοτε το άστρο του μεσουρανάει (2000:176).

Φαίνεται ότι η οικογενειακή παράδοση των κωμικών ποιητών διακονεί πιστά εκτός από την κωμωδία των κλασικών χρόνων και την καλλιτεχνική παραγωγή της Μέσης

Κωμωδίας: στο πρότυπο του Αραρότος, που διαδέχτηκε στην κωμική σκηνή τον πατέρα του, Αριστοφάνη (Easterling&Knox,1985:532), ο Στέφανος, γιος του Αντιφάνη, ακολούθησε τα καλλιτεχνικά βήματα του πατέρα του, σημειώνοντας μάλιστα επιτυχία. Ο ανώνυμος συγγραφέας του *Περί Κωμωδίας*, αναγνωρίζει τον γιο ως ισότιμο του πατρός και ομολογεί ότι οι δύο τους ξεχωρίζουν ως οι πλέον αξιόλογοι δημιουργοί ανάμεσα στους πενήντα επτά ποιητές της Μέσης Κωμωδίας. Όπως ο Αραρός, έτσι και ο Στέφανος, φαίνεται ότι «δίδαξε επί σκηνής κάποια από τα έργα του πατέρα του» (Koster,1975:III,52).

Από όλες τις κωμωδίες του Αντιφάνη καμία δε σώζεται ακέραιη. Χίλιους περίπου στίχους από διάφορα έργα του ποιητή διασώζει ο Αθήναιος στο έργο του *Δειπνοσοφισταί*, όπου παραθέτει εκτενείς αναφορές σε φαγητά και σε ποτά (Oxford Classical Dictionary, 1996:111). Ο ίδιος παραδίδει άλλωστε και τα περισσότερα από τα σωζόμενα αποσπάσματα όλων σχεδόν των ποιητών της Μέσης Κωμωδίας. Αποσπάσματα των κωμωδιών του Αντιφάνη δίκην γνωμικών φιλοξενούνται στο *Άνθολόγιον* του συμπλητή Ιωάννη Στοβαίου. Πραγματεύονται ζητήματα μεταφυσικής, μουσικής τέχνης και τις διαφορές ανάμεσα στην κωμωδία και την τραγωδία (Oxford Classical Dictionary,1996:111). Ο Αθήναιος παραδίδει εκατόν ογδόντα οχτώ αποσπάσματα, δηλαδή ένα ποσοστό 57% του κωμικού έργου του ποιητή. Σαράντα έξι αποσπάσματα ανθολογεί ο Στοβαίος, τα οποία αντιστοιχούν σε ποσοστό 14% του συνολικού κωμικού corpus του Αντιφάνη (Mangidis,2003:21). Αποσπάσματα από έργα του Αντιφάνη διασώζουν εμβόλιμα στα έργα τους λεξικογράφοι, όπως ο Πολυδεύκης και ο Αντιαττικιστής. Ο Πολυδεύκης παραδίδει τριάντα πέντε αποσπάσματα, δηλαδή 10% των κωμωδιών του ποιητή και ο Αντιαττικιστής και ο Ευστάθιος διασώζουν έκαστος το 8% των έργων του Αντιφάνη, ανθολογώντας είκοσι έξι και είκοσι πέντε αποσπάσματα αντίστοιχα (Mangidis,2003 :21).

Σήμερα σώζονται εκατόν σαράντα έξι τίτλοι έργων του και τριακόσια είκοσι επτά αποσπάσματα, σύμφωνα με την έκδοση K-A των Kassel &Austin (1991:312-481) ή κατά άλλη εκδοχή περισσότερα από τριακόσια τριάντα (Oxford Classical Dictionary, 1996:111), κάποια από τα οποία είναι μάλιστα αρκετά εκτενή.

### 3. Το έργο του Αντιφάνη : χαρακτηριστικά και περιεχόμενο

#### Οι μεταθεατρικοί στοχασμοί του Αντιφάνη.

Οι ποιητές της Μέσης Κωμωδίας πρέπει να ήταν επαγγελματίες. Αυτό αποδεικνύει ο μεγάλος όγκος του έργου τους σε συνδυασμό με τον οικουμενικό χαρακτήρα που είχε αποκτήσει το θέατρο, τον 4<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα (Lever,1956:164). Ειδικά ο Αντιφάνης, ο οποίος συγκαταλέγεται στους πλέον παραγωγικούς ποιητές της εποχής του, πρέπει να υπήρξε κωμωδιογράφος εξ επαγγέλματος. Αυτό επιβεβαιώνει, εκτός του μεγάλου αριθμού των τίτλων που του αποδίδονται, ο προβληματισμός που εκδηλώνει στο ποιητικό του έργο για την κωμική θεατρική δημιουργία (Zimmermann, 2002: 225), πιστοποιώντας έτσι τη σοβαρότητα, με την οποία αντιμετωπίζει την τέχνη του.

Στο απ. 189, K-A της έκδοσης των κωμωδιών του, το οποίο φέρει τον τίτλο «Ποίησις», ο Αντιφάνης, περιγράφει τις δυσκολίες, που αντιμετωπίζει στη σύνθεση μιας κωμωδίας ο κωμωδιογράφος, σε αντιδιαστολή με τον τραγικό ομότεχνό του της κλασικής εποχής. Διαβάζοντάς τις, ανακαλούμε το αριστοτέλειο σχόλιο ότι η σύγχρονή του κωμωδία χτίζει τη δράση σύμφωνα με τους νόμους της αληθοφάνειας και έπειτα θέτει τα ονόματα τυχαία (*Περὶ Ποιητικῆς* 9,1451b13) και συνειδητοποιούμε τη συμβολή της Μέσης Κωμωδίας στη διαμόρφωση της αστικής κωμωδίας του Μενάνδρου (Lesky,1985:873) :

«Η τραγωδία είναι ένα τυχερό είδος ποίησης από κάθε άποψη : Οι υποθέσεις της, καταρχήν, είναι γνωστές στους θεατές, πριν ακόμα ακούσουν τον πρώτο στίχο. Το μόνο, που έχουν να κάνουν οι ποιητές είναι να τις υπενθυμίσουν. Ας υποθέσουμε ότι λέω μόνο το όνομα «Οιδίποδας» - εκείνοι ξέρουν τα υπόλοιπα : πατέρας του ο Λάιος, μητέρα του η Ιοκάστη, ποιες ήταν οι κόρες του και ποιοι οι γιοι του. Τι έκανε και τι θα υποστεί.... Κι έπειτα, όταν δεν έχουν τίποτα πια να πουν και τα έργα τους είναι τελειώς στεγνά, σηκώνουν τη μηχανή, σαν να σηκώνουν ένα δάχτυλο, κι οι θεατές ικανοποιούνται.

Εμείς αυτό δεν μπορούμε να το κάνουμε. Τα πάντα πρέπει να τα επινοήσουμε : νέα ονόματα, τι συνέβη στο παρελθόν, την παρούσα κατάσταση, την αρχή και το τέλος. Αν ένας Χρέμης, ή ένας Φεΐδων παραλείψει κάτι από αυτά, με σφυρίγματα τον διώχνουν από τη σκηνή, ενώ στον Πηλέα ή στον Τεύκρο επιτρέπεται να κάνουν οτιδήποτε».

Η αφετηρία αυτής της σύγκρισης μπορεί να αναζητηθεί στην καθιέρωση από το 386 π. Χ. (Ξανθάκη-Καραμάνου,1991:26) ή το 384 π. Χ. (Lesky,1985:867) και εξής της παρουσίας, εκτός συναγωνισμού, μαζί με τα έργα των νέων ποιητών και μιας τραγωδίας του 5<sup>ου</sup> αιώνα π. Χ., η αναβίωση της οποίας ισοδυναμεί με την αναγνώριση και καθιέρωσή της από τον 4<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα ως κλασικού δράματος. Το γεγονός αυτό βάζει σε πειρασμό έναν επαγγελματία δραματούργου του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα να αναζητήσει τα συστατικά της επιτυχίας της τραγωδίας του περασμένου αιώνα. Ως αιτία των παραπόνων του Αντιφάνη είναι δυνατόν να θεωρηθεί και η στενή σχέση που η θεματική της Μέσης Κωμωδίας, τουλάχιστον έως και την περίοδο ακμής της, διατηρεί με τον αρχαίο μύθο και την παρωδία μυθολογικών αφηγήσεων, μοτίβων και χαρακτήρων, όπως αυτοί ανευρίσκονται στα τραγικά δράματα του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα.

Ας εξετάσουμε τώρα το παράπονο του Αντιφάνη: ο τραγικός ποιητής αντλεί από τη μυθολογική παράδοση το υλικό του: πρόκειται για μια δεξαμενή στερεότυπων και εύκολα αναγνωρίσιμων χαρακτηριστικών και διηγήσεων που συνοδεύουν το όνομα κάθε μυθικού χαρακτήρα, με κάποιες παραλλαγές που οφείλονται είτε στον προφορικό χαρακτήρα της μυθολογικής παράδοσης είτε στο περιεχόμενο των επικών συνθέσεων (Lever,1956:163-164).

Οι τραγικοί ποιητές λοιπόν σύμφωνα με τον Αντιφάνη είναι μακάριοι : έχουν το συγκριτικό πλεονέκτημα σε σχέση με τους κωμωδιογράφους να επιλέγουν ήδη έτοιμες πλοκές και υλικό για τη διάπλαση των δραματικών τους χαρακτήρων από τη μεγάλη παρακαταθήκη της μυθολογικής παράδοσης. Το υλικό τους μπορούν να το επεξεργάζονται, ανάλογα με την έμπνευσή τους, να το διαμορφώνουν όπως επιθυμούν, πολλαπλασιάζοντας τις παραλλαγές της μυθικής παράδοσης, με την επικουρία πάντα και των σύγχρονών τους σκηνοθετικών βοηθημάτων.

Ο Αντιφάνης, όπως προκύπτει από το παραπάνω απόσπασμα, συλλαμβάνει την κωμωδία, ως μία καλλιτεχνική θεατρική σύνθεση, η οποία οφείλει να έχει αρχή, μέση και τέλος, συγκεκριμένη υπόθεση και πλοκή, που επινοεί ο ποιητής και λογική συνέπεια. Μέσα σ' αυτήν εντάσσονται και οι χαρακτήρες της δράσης, τα ονόματα των οποίων, οι πράξεις, η συμπεριφορά και η προσωπικότητά τους αποτελούν επινοήματα του κωμικού ποιητή. Τόσο η κωμική υπόθεση όσο και οι χαρακτήρες της πρέπει να είναι επεξεργασμένο στην εντέλεια, καθώς το όνομα ενός κωμικού ήρωα δε γεννά κανέναν συνειρισμό στο μυαλό του θεατή, σε αντίθεση με τα μυθολογικά πρόσωπα των τραγικών δράματων. Εξάλλου, σε αντίθεση με την



τραγωδία που αναγνωρίζεται ήδη ως άρτιο δραματικό είδος, η κωμωδία αντιμετωπίζεται με επιφύλαξη.

Το απόσπασμα που σώζεται δεν κάνει λόγο για την εκδοχή του «δημιουργικού» δανεισμού των κωμωδιογράφων από τη μυθολογική παράδοση ούτε για την παρατραγωδία. Ωστόσο η ύπαρξή του και μόνον στην ποιητική παρακαταθήκη του Αντιφάνη αποκαλύπτει αφενός ότι οι ποιητές της Μέσης Κωμωδίας θεωρούν το έργο τους ως συνέχεια του κλασικού δράματος και αφετέρου ότι αντιλαμβάνονται πως η μυθολογική παράδοση, μπορεί να αποτελεί αστείρευτη πηγή και για τη δική τους ποιητική δημιουργία. Ενδεικτικό ως προς αυτό είναι το καταληκτικό παράπονο του ποιητή: Ο τραγικός ποιητής νομιμοποιείται από την Έμπνευση να εμπλουτίσει τη μυθολογική παράδοση με δικά του επινοήματα, να προσθέσει κάποτε νέα επεισόδια στη μυθολογική βιογραφία των ηρώων του, να προικοδοτήσει τη ζωή τους με συμπεριφορές, αναμενόμενες από τη μέχρι τότε διάπλαση του ήθους τους ή ανοίκειες σε σχέση μ' αυτή. Κάθε τέτοια προσπάθεια αξιολογείται από το κοινό, σύμφωνα πάντα με τον Αντιφάνη, ως ποιητικός νεωτερισμός και σε καμιά περίπτωση ως αυθαιρεσία, δεν ισχύει το ίδιο όμως και με τον κωμικό ποιητή. Ο ποιητής δείχνει να χρειάζεται και στο δικό του ποιητικό οπλοστάσιο τους αυτόματους συνειρμούς, που γεννά στο ακροατήριό του ο αρχαίος ελληνικός μύθος.

### **Η μυθολογική παρωδία στις κωμωδίες του Αντιφάνη**

Σε ένα μεγάλο ποσοστό, περίπου στο ένα τέταρτο από τις σωζόμενες κωμωδίες του Αντιφάνη εντοπίζεται ή πιθανολογείται μυθολογική παρωδία. Συγκεκριμένα τριάντα τρεις από τους εκατόν σαράντα τίτλους των κωμωδιών του έχουν μυθολογικό όνομα ή / και μυθολογική πλοκή ή μνημονεύουν τραγικούς ποιητές του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Παραπέμπουν σε υποθέσεις τραγωδιών του 5ου π. Χ. αιώνα ή σε παραδοσιακές μυθολογικές αφηγήσεις που διακωμωδούνται. Ο Αντιφάνης συνεπώς επιδίδεται με ζήλο στη μυθολογική παρωδία, αν ληφθεί υπόψη ότι δεκατρείς έως δεκαέξι μόλις από τους εκατόν σαράντα έξι τίτλους του Αλέξιδος θεωρούνται μυθολογικές παρωδίες (Mangidis,2003:26).

Με δεδομένο ότι ο Αντιφάνης εμφανίζεται στην κωμική σκηνή γύρω στο 380 π. Χ., μπορούμε να υποθέσουμε ότι η μυθολογική παρωδία απαντάται στα έργα της πρώιμης και μέρους της ώριμης κωμικής δημιουργίας του ποιητή, καθώς μετά το 350 π. Χ. η παρωδία μύθων στα έργα της Μέσης Κωμωδίας σημειώνει σημαντική κάμψη. Μυθολογική παρωδία ή/

και παρατραγωδία ανιχνεύεται εξάλλου σε αποσπάσματα άτιτλων έργων του ποιητή ή κωμωδιών, των οποίων ο τίτλος δεν παραπέμπει στη μυθολογία. Για παράδειγμα, στο απ. 228, Κ-Α παρατραγωδούνται οι στίχους 712 & 714 της σοφόκλειας *Αντιγόνης*.

Τριάντα επτά μυθολογικά πρόσωπα παρουσιάζονται ως κοινοί καθημερινοί τύποι στις κωμωδίες του Αντιφάνη. Ο ποιητής υιοθετεί το αίτημα των κωμικών της εποχής του για αληθοφάνεια. Εξορθολογίζει τη δράση των μυθικών χαρακτήρων και εκλαϊκεύει τις συνήθειες και τον βίο τους, μετατρέποντάς τους σε πρόσωπα της αθηναϊκής αγοράς του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Για παράδειγμα, ο Πέλοψ, στην κωμωδία *Πέλοψ ή Οινόμαος* (απ. 170, Κ-Α), από βασιλιάς της Θήβας μεταβάλλεται σε έναν ανατολίτη, ξένο, ο οποίος παραπονείται για τα φτωχικά γεύματα στην Αθήνα, σε αντίθεση με τα πλουσιοπάροχα ανατολίτικα τραπέζια, στα οποία προσφερόταν στους συνδαιτημόνες μία ολόκληρη ψητή καμήλα.

Το σεξουαλικό σκώμμα είναι έντονο και στις μυθολογικές παρωδίες. Οι ανόσιες σχέσεις δύο αδερφών, του Μακαρέα και της Κανάκης, που πραγματεύεται ο Ευριπίδης στην τραγωδία του *Αΐολος*, παρωδείται και στην ομώνυμη κωμωδία (απ. 19-20, Κ-Α) του Αντιφάνη. Καθώς η μυθολογική παρωδία αποτελεί το κατεξοχήν αντικείμενο της ερευνητικής μας εργασίας μνημονεύεται στην ενότητα αυτήν εντελώς ενδεικτικά.

### **Η θεματική των κωμωδιών του Αντιφάνη**

Η θεματολογία των έργων του Αντιφάνη καλύπτει όλο το εύρος της θεματικής της Μέσης Κωμωδίας : Κάποιοι από τους τίτλους έργων του αφορούν συνήθειες και ασχολίες της καθημερινής ζωής ή αποτυπώνουν την ηθογραφία της εποχής: *Άγροικος ή Βουταλίων* (απ. 1-12, Κ-Α), *Άκέστρια* (απ.21-24, Κ-Α), *Άκοντιζομένη* (απ.25, Κ-Α), *Άλείπτρια* (απ.26, Κ-Α), *Άλιενομένη* (απ.27-29, Κ-Α), *Άρπαζομένη* (απ. 44, Κ-Α), *Γάμος* (απ. Κ-Α), *Δίδυμοι* (απ. 80-83, Κ-Α), *Δυσέρωτες* (απ. 88, Κ-Α), *Έπίκληρος* (απ. 94, Κ-Α), *Μισοπόνηρος* (απ. 157, Κ-Α), *Νεοττίς* (απ. 166-168, Κ-Α), *Παιδεραστής* (απ. 179, Κ-Α), *Παράσιτος* (απ.180-184, Κ-Α), *Παρεκδιδομένη* (απ. 185, Κ-Α), *Υδρία* (απ.210-211, Κ-Α), *Χρυσίς* (απ.223-224, Κ-Α) (Ξανθάκη-Καραμάνου, 1991:40). Κάποιοι αποτελούν επαγγελματική ιδιότητα: *Άκέστρια* (απ.21-24, Κ-Α), *Άλείπτρια* (απ.26, Κ-Α), *Αύλητής* (απ. 49, Κ-Α), *Αύλητρίς* (απ. 50, Κ-Α), *Ζωγράφος* (απ. 102, Κ-Α), *Ηνίοχος* (απ. 103, Κ-Α), *Ίατρος* (απ. 106-107, Κ-Α), *Κηπουρός* (απ.114, Κ-Α), *Κιθαριστής* (απ.115, Κ-Α), *Κιθαρωδός* (απ.116-117, Κ-Α), *Κναφεύς* (απ. 121, Κ-Α), *Κοροπλάθος* (απ.125, Κ-Α), *Κουρίς* (απ.126-127, Κ-Α), *Μυναγύρτης ή Μητραγύρτης*

(απ.152-153,Κ-Α), *Προβατεύς* (απ.191,Κ-Α), *Στρατιώτης ἢ Τύχων* (απ.200-202,Κ-Α), *Τριταγωνιστής* (απ. 207,Κ-Α). Κάποιες εντάσσονται σε περισσότερες από μία κατηγορίες.

Δεν λείπουν ακόμη αποσπάσματα, τα οποία περιγράφουν α) συγγενικές σχέσεις: *Αδελφαί* (απ. 13,Κ-Α), *Δίδυμοι* (απ. 80-84,Κ-Α), *Αύλητρις ἢ Δίδυμαι* (απ. 50, Κ-Α), *Όμοπάτριαι* (απ. 173,Κ-Α), *Όμώνυμοι* (απ. 177, Κ-Α), *Όμοιοι* (απ. 171-172,Κ-Α), *Διπλάσιοι* (απ. 85-86, Κ-Α), β) τόπο καταγωγής του ανδρός: *Άρκάς* (απ. 42-43, Κ-Α), *Λευκάδιος* (απ. 139-140, Κ-Α), *Λυδός* (απ. 144, Κ-Α), *Ποντικός* (απ. 190, Κ-Α) και γ) της γυναίκας: *Βοιωτία* (απ. 59-62,Κ-Α), *Έφεσία* (απ.100, Κ-Α), *Κορινθία* (απ. 124, Κ-Α), ή δ) τη χώρα προέλευσης: *Αιγύπτιοι* (απ.18,Κ-Α), *Σκῦθαι ἢ Ταῦροι* (απ. 197, Κ-Α), *Τυρρηνός* (απ. 208-209, Κ-Α), *Κἄρες* (απ. 111,Κ-Α). Παρωδούνται επίσης η δέσμευση του γάμου (απ. 220, Κ-Α, 285, Κ-Α), η ευκατάστατη σύζυγος (απ. 270, Κ-Α), αποκαλύπτοντας την ενδόμυχη ανάγκη του μέσου Αθηναίου να αποτάξει τα κοινωνικά στερεότυπα, τους περιορισμούς του βίου, καταφάσκοντας στην ανεκπλήρωτη ή την ακόρεστη επιθυμία του για απολαύσεις του διονυσιακού ανθρώπου. Η ανδρική ανασφάλεια απέναντι στο γυναικείο φύλο οδηγεί στη διακωμώδηση ελαττωμάτων που παραδοσιακά αποδίδονται στις γυναίκες: του κουτσομπολιού (απ.247,Κ-Α) και της αφερεγγυότητας, που αποτελεί ίδιον κάθε γυναίκας, η οποία βρίσκεται στη ζωή, σύμφωνα με το απ. 245, Κ-Α.

Οι σταθεροί τύποι της Μέσης Κωμωδίας, που προσοικονομούνται τους αντίστοιχους της Νέας και της Ρωμαϊκής Κωμωδίας, κάνουν την εμφάνισή τους στα αποσπάσματα των κωμωδιών του Αντιφάνη. Ο Καυχησιάρχης Στρατιωτικός είναι ο *Στρατιώτης ἢ Τύχων* του απ. 200, Κ-Α, ο οποίος διηγείται εμφαντικά τις εμπειρίες του από μία εκστρατεία στην Κύπρο (Ξανθάκη-Καραμάνου,1991:47). Αφηγείται μία απίθανη ιστορία από την αυλή ενός ξένου ηγεμόνα μιας μακρινής χώρας, ο οποίος έχει περισσότερα να του κάνουν αέρα στο δείπνο, με το άρωμα που φορά τα προσελκύει και έχει σκλάβους να τα τρομάζουν και να τα κάνουν να φτερουγίζουν (Easterling & Knox,1985:546). Κατά τον Webster, πρόκειται για αλληγορία που αναφέρεται στον βασιλιά Νικοκλή της Σαλαμίνας, ο οποίος ήταν διάσημος για τα πλούτη του, το έργο όμως τοποθετείται στην Πάφο της Κύπρου (Webster,1970:38). Στον *Άθάμαντα* (απ. 17, Κ-Α), κεντρικός χαρακτήρας είναι ένας στρατιώτης, μάλλον μισθοφόρος, ο τύπος που περιπλανιέται από τόπο σε τόπο, στο πρότυπο του πλάνητα Ορέστη και του συντρόφου του Πυλάδη, όπως τον πραγματεύεται ο Αισχύλος (*Χοηφόροι*,στ.675) ή ο Αρχίλοχος (απ.1,West) (Easterling & Knox,1985:545). Ο Παράσιτος στον Αντιφάνη δεν εύχεται να είναι άτυχοι οι φίλοι

του αλλά το ακριβώς αντίθετο. Επίσης δεν αισθάνεται καμία ζήλεια για την καλοτυχία τους. Το μόνο που επιθυμεί είναι να βρίσκεται κοντά τους και να λαμβάνει μερίδιο από τον πλούτο τους (απ. 27, K-A απ.180-184, K-A).

Η Εταίρα ανευρίσκεται και αυτή συχνά ως τύπος στο έργο του Αντιφάνη: κάποτε μάλιστα δανείζει το όνομά της στην κωμωδία που πρωταγωνιστεί: *Άρχεστράτη* (απ. 45, K-A), *Μαλθάκη* (απ. 146, K-A), *Μέλιττα* (απ. 149, K-A), *Νεοττίς* (απ. 166-168, K-A), *Φιλῶτις* (απ. 221, K-A), *Χρυσίς* (απ.223-224, K-A). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το απ. 27, K-A, που επιγράφεται *Αλιευομένη*. Μία ιχθυοπώλισσα τακτοποιεί το εμπόρευσμά της, αφήνοντας σεξουαλικούς υπαινιγμούς, ώστε να μην είναι ξεκάθαρο αν πρόκειται όντως για πωλήτρια ψαριών ή για μία θηλυκή πορνοβοσκό, μία *Iena*, η οποία μοιράζει τις εταιρες στους ενδιαφερόμενους. Στους *Μοιχούς* (απ.159, K-A) ο ποιητής ασχολείται πιθανόν με το κοινωνικό πρόβλημα που περιγράφει ο τίτλος. Αναφορές γίνονται και στον *Μάγειρα*: μνημονεύονται ενδεικτικά τα απ. 201K-A, 216K-A, 233K-A, 271K-A.

Ο Αντιφάνης εμπλουτίζει την τυπολογία των σταθερών χαρακτήρων της Μέσης Κωμωδίας, μελετώντας ιδιαίτερα τα μειονεκτήματα της επαγγελματικής συντεχνίας των ιχθυοπωλών, που αποτελούν από τα πιο μισητά πρόσωπα στην αθηναϊκή κοινωνία: «ἔθνος τούτου γὰρ οὐδέν ἔστιν ἑξωλέστερον» γράφει για τον ψαρά της αθηναϊκής αγοράς στην κωμωδία του *Μισοπόνηρος* (απ. 157, K-A). Ο θυμός του για τους ψαράδες είναι μεγαλύτερος από τον αντίστοιχο που αισθάνεται για τους πολιτικούς (Webster, 1970:38). Ο ψόγος αιτιολογείται από την άρνηση των ψαράδων να δώσουν με ειλικρίνεια ακριβείς πληροφορίες για την ποιότητα του εμπορεύματός τους, ακόμη και αν ενδώσουν στις ερωτήσεις των πελατών τους όμως «ἄτοπά γε κηρύττουσιν ἔν τοῖς ἰχθύσι κηρύγμαθ'». Στους *Μοιχούς* (απ. 159, K-A) αναφέρεται εξάλλου ότι οι ιχθυοπώλες δεν πουλάνε φρέσκα ψάρια στους πελάτες τους αλλά σαπισμένα και έκθετα στον ήλιο δύο ημερών, όπως φαίνεται και από τη μυρωδιά που αναδίνει το εμπόρευμα (απ. 159, K-A). Ισχύει βέβαια και στις κωμωδίες του Αντιφάνη, αυτό που διαπιστώνεται γενικά στη Μέση Κωμωδία: οι ψαράδες είναι απεχθείς για τις υψηλές τιμές των εμπορευμάτων τους προπάντων (Lever, 1956:173), καθώς το ψάρι είναι αγαπημένη τροφή των Αθηναίων.

Η απόλαυση των ηδονών των αισθήσεων, δηλαδή των πλούσιων γευμάτων, του οίνου και της σεξουαλικής ικανοποίησης αποτελεί γνώρισμα χαρακτήρων των κωμωδιών του

Αντιφάνη. Διάσπαρτες είναι οι αναφορές στη γαστριμαργική πανδαισία : συνταγές μαγειρικής, στις οποίες κυριαρχούν τα λαχανικά, τα ψάρια, τα διάφορα κρέατα από οικόσιτα ζώα ή από κυνήγι. Ενδεικτικά αναφέρονται τα απ. 221, K-A, 225, K-A, 243, K-A, 248, K-A, 273, K-A, 295, K-A.

Ιδιαίτερη μνεία γίνεται στο κρασί, στην αφειδώλευτη κατανάλωσή του (απ. 228, K-A, 232, K-A), καθώς επίσης και στις ερωτικές απολαύσεις της σάρκας. Στις κωμωδίες του Αντιφάνη του μοτίβο του έρωτα είναι ιδιαίτερα δημοφιλές. Ο Έρωτας δεν έχει φύλο. Δεν είναι ούτε καλός ούτε κακός. Αυτό αποκαλύπτουν οι τίτλοι κάποιων κωμωδιών του: *Παιδεραστής* (απ. 179, K-A), *Μοιχοί* (απ. 159, K-A), *Μισοπόνηρος* (απ. 157, K-A), *Δυσέρωτες* (απ. 88, K-A), *Αντερῶσα* (απ. 39, K-A), *Αὐτοῦ Ἑρῶν* (απ. 51-53, K-A), *Ἀποκαρτερῶν* (απ. 40, K-A). Ο κεντρικός χαρακτήρας άλλοτε ερωτεύεται μία εταίρα, η οποία όμως διαθέτει καλό χαρακτήρα (απ. 210, K-A), ή πέφτει λαβωμένος από τα βέλη του έρωτα (απ. 232, K-A) ή συνευρίσκεται με το αντικείμενο του πόθου του, όπως στην κωμωδία *Αἴολος* (απ. 19, K-A). Η νεαρή κόρη και ο εραστής της στην κωμωδία *Υδρία* (απ. 210-211, K-A) είναι απόγονοι του ζεύγους των εραστών που απαντάται στις αριστοφανικές *Ἐκκλησιάζουσαι* (Easterling&Knox, 1985:546). Η αναφορά στη σεξουαλικότητα πάντα είναι διακριτική, η απροκάλυπτη αριστοφάνεια αθυροστομία αποφεύγεται.

Η παρακμή της αθηναϊκής πόλεως είναι εμφανής στις κωμωδίες του Αντιφάνη. Ο ποιητής υμνεί την Αττική, όχι όμως για τη δημοκρατία και τα πνευματικά της επιτεύγματα αλλά για το μέλι, το ψωμί, τα σύκα και κυρίως για το νερό της (Lever, 1956:163). Στον *Στρατιώτη* (απ. 200, K-A) εκφράζει τη συμπάθειά του για την ανασφάλεια και τους κινδύνους που αντιμετωπίζουν οι εύποροι Αθηναίοι: με τις εισφορές χάνουν τις περιουσίες τους, χάνουν τις δίκες, τριήραρχοι αυτοκτονούν, χορηγοί ντύνουν στα χρυσά τον χορό τους, ενώ οι ίδιοι φορούν κουρέλια, στρατηγοί καταδικάζονται (Ξανθάκη-Καραμάνου, 1991:54). Επειδή το πολιτικό σκώμμα υποχωρεί, οι κωμωδίες ανανεώνουν τη θεματική τους: Ορισμένες πραγματεύονται μια καθολική ιδέα, όπως, για παράδειγμα, την τυπολογία συγγραφής ενός δραματικού έργου (απ. 189, K-A).

Η προσωπική επίθεση σε επώνυμους του πολιτικού στίβου και εν γένει σε πρόσωπα της δημόσιας ζωής, το *ὄνομαστί κωμωδεῖν*, παρά τον περιορισμό του πολιτικού χαρακτήρα της σάτιρας, εξακολουθεί να υφίσταται. Λαμβάνει τη μορφή και της ευθύβολης χλεύης, της

ὑβρεως και της υπαινικτικής αναφοράς, της ὑπονομίας. Ο Αντιφάνης καυτηριάζει την πολιτική του Φιλίππου του Β΄ της Μακεδονίας στο απόσπασμα *Κνοιθιδεὺς ἢ Γάστρων* (απ. 122-123,Κ-Α), το οποίο μάλιστα είναι διατυπωμένο με τη μορφή γρίφου: τα μέλη ενός ἐράνου, δηλαδή ενός ομίλου ατόμων που συνεισέφεραν για έναν κοινό σκοπό, δίνουν την υπόσχεση να καταβάλλουν τη συνδρομή τους, χωρίς ωστόσο να την τηρήσουν. Η στάση αυτή παραλληλίζεται με τις ανεκπλήρωτες υποσχέσεις του Φιλίππου να επιστρέψει την Αμφίπολη στην Αθήνα (Webster,1970:43). Στο απ. 296, Κ-Α των κωμωδιών του Αντιφάνη μνημονεύεται ο τίτλος της αντιφάνειας κωμωδίας *Ἀλεκτρῶν*. Την πληροφορία αυτή παραδίδει ο Ζηνόβιος. Πρόκειται για ένα παρατσούκλι που αποδίδεται σε όσους καυχώνται για τα ασήμαντα και εν προκειμένω υπονοεί τον στρατηγό του Φιλίππου του Β΄ Αδαίο, ο οποίος ηττήθηκε από τον Αθηναίο Χάρητα το 354 / 353 π. Χ.

Μολονότι ο Αντιφάνης πολιτικά αντιτίθεται στην μακεδονική πολιτική της εποχής του, φαίνεται ότι η κριτική που ασκεί στον μεγάλο αντίπαλο του Φιλίππου του Β΄, τον ρήτορα Δημοσθένη, ο οποίος παρωδείται ευρύτατα στο μετακλασικό δράμα, δεν υπηρετεί κάποια πολιτική σκοπιμότητα (Webster,1970:47-Lever,1956:178). Παρωδούνται φράσεις από τους συμβουλευτικούς κατά βάση λόγους του Δημοσθένη, αποσπάσματα από τους οποίους ενσωματώνονται στη ροή του κωμικού κειμένου. Η διαμάχη Αθήνας – Μακεδονίας για την κατοχή της Αλοννήσου, όπως την πραγματεύεται ο Δημοσθένης στον *Περὶ Αλοννήσου* λόγο του, γίνεται αφορμή για μια χιουμοριστική παρωδία των εκφράσεων του Δημοσθένη από τον Αντιφάνη. Το 343 π. Χ. ο Φίλιππος έδωσε το νησί που κατείχε στους Αθηναίους. Ο Δημοσθένης όμως υποστήριξε ότι όφειλε όχι να παραχωρήσει (δοῦναι) αλλά να επιστρέψει (ἀποδοῦναι) το νησί στην Αθήνα, που της ανήκε. Στην κωμωδία του *Νεοττίς* (απ. 167, Κ-Α) ο Αντιφάνης γράφει: «ὁ δεσπότης δὲ πάντα τὰ παρὰ τοῦ πατρός/ ἀπέλαβεν, ὥσπερ ἔλαβεν. ἠγάπησεν ἂν τὸ ρῆμα τοῦτο παραλαβῶν Δημοσθένους» (Ξανθάκη -Καραμάνου,1991:49-50). Στο απόσπασμα με τίτλο *Πλούσιοι* (απ. 188, Κ-Α) αναφέρεται η φράση «νόμῳ κατακλειῖσαι τοῦτο», που πιθανότατα παρωδεί τη φράση του Α΄ Φιλιππικού (33) «ἂν[...]πᾶσαν τὴν δύναμιν νόμῳ κατακλείσῃτ' ἐπὶ τῷ πολέμῳ μένειν». Στο απ. 288, Κ-Α, ο Αντιφάνης ειρωνεύεται, όπως παραδίδει ο Πλούταρχος (*Ἠθικά* 845b), ένα ατομικό χαρακτηριστικό του γνωστού αθηναίου ρήτορα, το ενθουσιώδες ὕφος, με το οποίο εκφωνεί τις επικλήσεις του.

Η πολιτική κριτική δεν απουσιάζει (Webster,1970:34) ούτε από τις κωμωδίες του Αντιφάνη. Στην κωμωδία του *Σαπφώ* (απ. 294, K-A), για παράδειγμα, ο ποιητής παρερμηνεύει τον γρίφο της ποιήτριας: Ως λύση του γρίφου προτείνεται η πόλις, που είναι «η τροφός αχόρταγων μωρών», δηλαδή των πολιτικών ρητόρων, οι οποίοι λαιδορούνται, ως άπληστοι, γιατί εκτοξεύουν ύβρεις ο ένας εναντίον του άλλου, ενώ ο δήμος δεν τους βλέπει ούτε ακούει αυτά που λένε (Webster,1970:34). Παρωδούνται επίσης επώνυμα ιστορικά πρόσωπα, όπως ο Καλλίστρατος, διαπρεπής φυσιογνωμία της δημόσιας ζωής (απ. 293, K-A). Ο κεντρικός πρωταγωνιστής στην κωμωδία *Φιλοθήβαιος* (απ. 216-217, K-A) συνιστά καρικατούρα ενός Αθηναίου που μιμείται συνήθειες θηβαϊκές (Meineke, όπως αναφ. στο Webster,1970:39). Το έργο περιέχει ωστόσο πολιτικούς υπαινιγμούς εναντίον της σκληρής συμπεριφοράς που επιφύλαξε ο Αριστοφών στους κατοίκους της Κέας, όταν εξεγέρθηκαν το 364 π. Χ. (Webster, 1970:39).

Ο Αντιφάνης διακωμωδεί ακόμη σύγχρονες του φιλοσοφικές σχολές, τους Κυνικούς φιλοσόφους, την Ακαδημία του Πλάτωνα και τους Πυθαγόρειους. Στην κωμωδία του *Φιλομήτωρ* (απ. 219, K-A), παρωδεί ονομαστικά τον κυνικό φιλόσοφο Μητροδόωρο<sup>29</sup> τον Χίο στις κωμωδίες του *Νεοττίς* (απ. 166-168, K-A) και *Κώρυκος* (απ. 132-134, K-A) ειρωνεύεται τη συνήθεια των Πυθαγορείων να απέχουν από την κατανάλωση κρέατος. Σατιρίζει δε στο έργο *Μνήματα* (απ.158,K-A) τους λεγόμενους «Πυθαγοριστές», τη νεότερη γενιά των Πυθαγορείων, οι οποίοι κυκλοφορούν ρακένδυτοι και ατημέλητοι. Στον αντίποδα αυτών παρωδούνται οι Ακαδημαϊκοί επί της ουσίας για τη σοβαροφάνειά τους, όχημα για την εκδήλωση της οποίας αποτελεί η ιδιαίτερη επιμέλεια που επιδεικνύουν στην εξωτερική τους εμφάνιση και τα πολυτελή τους ενδύματα.

Τη θεματική των κωμωδιών του Αντιφάνη διανθίζουν επίσης αινίγματα και γρίφοι, ορισμένα από τα οποία έχουν φιλοσοφικές ή πολιτικές υποδηλώσεις. Να πώς συγκαλύπτει ο ποιητής την επιστολή στην κωμωδία του *Σαπφώ* (απ.194,K-A), που αποτελεί τη σωστή απάντηση στον γρίφο, που αναφέραμε παραπάνω: «Δεν είναι ούτε θνητός, ούτε αθάνατος

---

<sup>29</sup> Ο Webster υποστηρίζει ότι ο τίτλος δηλώνει αυτόν που είναι φιλικά διακείμενος στη μήτρα, στο γλυκύτερο είδος κρέατος, το οποίο αποτελεί συμβολισμό για τον Δήμο. Άρα πρόκειται για έναν φίλο του Αθηναϊκού Δήμου. Συνδέοντας την εξήγηση αυτή με την καταγωγή από τη Χίο του φιλοσόφου, ο Webster ισχυρίζεται ότι ο Αντιφάνης επιχειρεί μια υπαινικτική αναφορά στη στάση που κράτησαν οι Χιώτες κατά τη Β' Αθηναϊκή Συμμαχία (1970:38).

αλλά έτσι/ είναι πλασμένος, ώστε να μην είναι η ζωή του/ ούτε ανθρωπίνη ούτε θεϊκή, αλλά αδιάκοπα/ να αναγεννιέται και να χάνεται και πάλι/ κανένας δεν τον βλέπει, είναι, όμως γνωστός σε όλους<sup>30</sup>» (Zimmermann,2002:224). Γρίφοι εντοπίζονται επίσης στις κωμωδίες: *Μνήματα* (απ.158, Κ-Α), *Παροιμίες ή Παροιμιαζόμενος* (απ.186-187, Κ-Α) και *Πρόβλημα* (απ. 192, Κ-Α).

Ο Αντιφάνης χρησιμοποιεί εκτενώς στο έργο του το μοτίβο των δύο δραματικών χαρακτήρων, όμοιων ή διαφορετικών μεταξύ τους, οι οποίοι διαδραματίζουν προφανώς ενεργό ρόλο στην κωμική πλοκή (Kaibel,1894:2519-2520). Τα πρόσωπα αυτά προσδιορίζουν συχνά και τον τίτλο του δράματος. Αναφέρουμε ενδεικτικά: *Αδελφαί* (απ.13,Κ-Α), *Δίδυμοι* (απ. 80-84,Κ-Α), *Αύλητρις ή Δίδυμαι* (απ. 50, Κ-Α), *Όμοπάτριοι* (απ. 173, Κ-Α), *Όμώνυμοι* (απ. 177, Κ-Α), *Όμοιοι ή Όμοιοι* (απ.171-172, Κ-Α), *Διπλάσιοι* (απ.85-86, Κ-Α).

### **Η μορφή**

Η πλοκή των έργων της Μέσης Κωμωδίας χαρακτηρίζεται ως σύνθετη: αποτελείται από συναρπαστικά επεισόδια, πεπλεγμένη σύνθεση (Αριστοτέλης,*Περί Ποιητικής* 13,1452b30), περιπέτειες και αναγνώριση, σταδιακή κορύφωση του ενδιαφέροντος και της αγωνίας του ακροατηρίου(Ξανθάκη-Καραμάνου,1991:18). Το μοτίβο της αναγνώρισης μεταξύ των κωμικών χαρακτήρων, βάσει αντικειμένων, φαίνεται ότι εντοπίζεται στη *Νεοττίδα* (απ. 166-168, Κ-Α) (Lever,1956:179-182) και στην κωμωδία *Αύλητρις ή Δίδυμαι* (απ.57,Κ-Α). Μορφολογικό χαρακτηριστικό της Μέσης Κωμωδίας αποτελούν και οι αφηγηματικοί πρόλογοι, κατάλοιπα των οποίων μαρτυρούνται στον *Αΐολον* (απ. 19, Κ-Α), κατ' αναλογία προς την ομώνυμη ευριπίδεια τραγωδία. Κατά τους Easterling&Knox (1985:547) ως αφηγηματική προλογική ρήση μπορεί να θεωρηθεί το απ. 189, Κ-Α (*Ποίησις*) που εκφωνείται, κατά τους δύο μελετητές από την προσωποποιημένη ή/και τη θεοποιημένη Ποίηση, μια ποιητική μορφή ανάλογη της Μούσας που επικαλείται ο Όμηρος (α1, Α1).

### **Το γλωσσικό ένδυμα**

Το επιτηδευμένο ύφος, οι σπάνιες λέξεις και οι ασυνήθιστες εκφράσεις, σε συνδυασμό με το δημώδες λεξιλόγιο της αθηναϊκής αγοράς και της καθημερινής ζωής του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα συνθέτουν τη γλωσσική έκφραση των κωμωδιών του Αντιφάνη. Η παρατακτική σύνταξη και

---

<sup>30</sup> Η Νεοελληνική απόδοση του αποσπάσματος ανήκει στον Ηλία Τσιριγκάκη.



οι προσδιορισμοί είτε με τη μορφή του κατηγορούμενου, είτε ως επιθετικοί / κατηγορηματικοί προσδιορισμοί, πολύ συχνά με τη μορφή υποκοριστικού, συμπληρώνουν σταθερά τα ονόματα, υπηρετώντας την οικονομία του λόγου.

Συχνή είναι η εμφάνιση ρητορικών ερωτημάτων (απ. 101, K-A) που δίνουν υφολογική αμεσότητα και αποφθεγματικό χαρακτήρα στον λόγο. Χρησιμοποιείται επίσης πολύ συχνά το συνδετικό ρήμα *εἰμί* σε όλους τους τύπους της οριστικής του ενεστώτα, ώστε να υπηρετεί μάλλον την εκφορά μιας γενικής αλήθειας, λειτουργώντας ως θαμιστικός ενεστώτας ή να ενισχύει την καθολική ισχύ κάποιων δίστιχων αποσπασμάτων, που ανθολογούνται δίκη γνωμικών. Διαπιστώνεται επίσης λαβή και αντιλαβή (απ. 1K-A, 4K-A, 55K-A, 75K-A, 124K-A, 125K-A, 163K-A) που επιδεικνύουν ταχύτητα εναλλαγής των προσώπων του σκηنيκού διαλόγου, προφορικότητα και καθημερινό, οικείο ύφος. Εύχρηστο είναι το ασύνδετο σχήμα (ενδεικτικά αναφέρονται τα απ. 3K-A, 6K-A, 7K-A, 17 K-A, 19K-A). Αυτό αποτελεί απόδειξη, κατά τον Δημήτριο τον Φαληρέα, ότι τα έργα του Αντιφάνη δεν αποτελούν αναγνωστικά δράματα αλλά κατεξοχήν παρασταίνονται σκηνικά, καθώς το εκφραστικό κενό του ασύνδετου σχήματος μπορεί να καλυφθεί μόνον με σκηνικό αυτοσχεδιασμό<sup>31</sup>.

Σπάνιες, σύνθετες λέξεις συνυπάρχουν με απλές καθημερινές, συνδυασμός που προκαλεί γέλιο (απ. 91K-A, 115K-A, 164K-A). Ο Αντιφάνης αγαπά τους σύνθετους τύπους σε όλα τα μέρη του λόγου. Ενδεικτικά αναφέρουμε: *αὐτολήκυθος* (απ. 17, K-A), *οἶνοφλυγίαν* (απ. 20, K-A), *ἀνταγκαῖον* (απ. 78, K-A), *κατάρδων* (απ.104,K-A), *ἐκτομίας* (απ. 131, K-A), *λευκοσωμάτων* (απ. 174,K-A). Χαρακτηριστικό της Αττικής Μέσης Κωμωδίας αποτελεί η κωμική διάσταση ανάμεσα στον ρόλο του απαγγέλλοντος, ενός μάγειρα για παράδειγμα, και της μορφής και του περιεχομένου του λόγου του (Zimmermann,2002:222). Ένα παράδειγμα τέτοιο απαντάται στο απ. 27, K-A.

## Η μετρική

Το ιαμβικό τρίμετρο και το τροχαϊκό τετράμετρο ως κατεξοχήν μέτρα της Μέσης Κωμωδίας χαρακτηρίζουν και τις κωμωδίες του Αντιφάνη. Ο ποιητής εναλλάσσει ωστόσο ποικιλία από μέτρα στα έργα του, προκειμένου να εμπλουτίσει τις κωμικές του συνθέσεις. Χρησιμοποιεί έτσι αναπαιστικά δίμετρα, που αποτελούν το κατεξοχήν μέτρο του πνίγους

---

<sup>31</sup> (Δημητρίου Φαληρέως, *Περί Ερμηνείας*, 1967, όπως αναφ. στο Γκομπάρρα,1986:60).

στην παράβαση της Αττικής Αρχαίας Κωμωδίας. Σε αυτά εκφέρονται οι «κατάλογοι των φαγητών», σε αυτά εκφράζονται ως επί το πλείστον οι Δούλοι και οι Μάγειροι (Mangidis, 2003:24). Κάποτε μάλιστα συνθέτει σε αναπαιστικά δίμετρα και τη στιχομυθία των κεντρικών χαρακτήρων με τα παραπάνω πρόσωπα.

Στην κωμωδία *Πρόβλημα* (απ. 192, K-A), ο γρίφος δηλώνεται σε δακτυλικό εξάμετρο, ενώ ο *Μελανίων* (απ. 147, K-A) εκφέρεται σε ελεγειακό δίστιχο. Ο διθύραμβος τέλος παίζει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του ύφους και στην αφήγηση του λόγου των Κυκλώπων (Mangidis, 2003:24), όπως αυτοί εμφανίζονται στα αποσπάσματα του Αντιφάνη.

#### 4. Η πρόσληψη των κωμωδιών του Αντιφάνη στην αρχαιότητα

Το όνομα του ποιητή μαρτυρείται στους κανόνες των κωμικών ποιητών, στην έκδοση του Kroehnert, μαζί με εκείνο του Αλέξιδος από τους Θουρείους (K-A, 2001:312). Ο Αντιφάνης πρέπει να είναι ιδιαίτερα δημοφιλής στην αρχαιότητα, τη σύγχρονή του και τη μεταγενέστερη. Το συμπέρασμα αυτό προκύπτει τόσο από την έκταση της εργογραφίας του και από το πλήθος των αρχαίων βιογράφων που ασχολούνται με τη ζωή του, όσο και από την ανεκδοτολογία που διανθίζει τη βιογραφία του. Πιστοποιείται και από τις κριτικές και ερμηνευτικές πραγματείες που συντάσσονται μεταγενέστερα για το έργο του.

Το σχετικό λήμμα στο λεξικό της Σούδας (α 2735) μολονότι σύντομο, προσφέρει αποδείξεις για τη δημοφιλία του: Αν και ο λεξικογράφος δεν κατονομάζει τη μεγάλη πλειοψηφία των πηγών του, καθίσταται πρόδηλο ότι δεν είναι λίγοι οι αρχαίοι βιογράφοι που έχουν ασχοληθεί με τον βίο του Αντιφάνη. Από αυτούς μνημονεύεται ονομαστικά μόνον ο Διονύσιος, ο «Μουσικός», ίσως προκειμένου να ισχυροποιήσει το κύρος του ονόματός του μία πληροφορία για τη γενέτειρα του ποιητή, η οποία δεν παραδίδεται από καμία άλλη πηγή.

Στο λήμμα «*Αντιφάνης*» του λεξικού της Σούδας (α 2735) εντοπίζονται δύο ομάδες βιογράφων, των οποίων οι πληροφορίες για τον ποιητή δίστανται. Ο λεξικογράφος ονομάζει την πρώτη ομάδα «*άλλοι*» (οί δὲ στο αρχαίο κείμενο), ενώ αναφέρεται στα μέλη της δεύτερης με τον περιληπτικό αόριστο χαρακτηρισμό «*κάποιοι*» (τινὲς στο αρχαίο κείμενο). Τα ονόματα των μελών αμφοτέρων των ομάδων παραμένουν ανώνυμα.

Η ομάδα των βιογράφων που αποκαλείται *οί δὲ μοιάζει να είναι και η εγκυρότερη*: Οι πληροφορίες της είναι ακριβείς και συγκεκριμένες: μαρτυρεί το ονοματεπώνυμο των γονέων

του ποιητή, πιθανόν και την πόλη καταγωγής του, όπως και τον αριθμό των έργων του. Η δεύτερη ομάδα μοιάζει λιγότερο ασφαλής ως ιστορική πηγή: Εκτός από μία εκδοχή για την ιδιαίτερη πατρίδα του ποιητή, παραδίδει μια μαρτυρία περί καταγωγής του από δούλους, η οποία φαίνεται μάλλον επισφαλής, γιατί προσιδιάζει σε ανεκδοτολογικά σενάρια που διαδίδονταν και για άλλους καλλιτέχνες και διανοούμενους της εποχής και συνιστούσαν αποδείξεις της δημοφιλίας τους μάλλον, παρά της οικογενειακής τους προέλευσης<sup>32</sup>. Αν λάβουμε υπόψη μάλιστα ότι ο γιος του Αντιφάνη, επίσης κωμικός ποιητής, φέρει το όνομα που η πρώτη ομάδα βιογράφων αποδίδει στον πατέρα του, ενισχύεται η πεποίθησή μας ότι καθόλου τυχαία ο λεξικογράφος δεν προτάσσει τις πληροφορίες των δέ έναντι εκείνων που προέρχονται από την ομάδα που αορίστως αποκαλεί τινές.

Η δημοφιλία του Αντιφάνη δεν προκύπτει μόνον από τον αριθμό των βιογράφων του. Η κατάταξή του στους σημαντικότερους και πολυγραφότερους ποιητές της Μέσης Κωμωδίας, σε συνδυασμό και με τη δημοφιλία του κωμικού είδους που υπηρετεί, θα μπορούσε να εξηγήσει ιστορικά ανέκδοτα, που αλλοιώνουν μεν την ιστορικότητα του προσώπου, αποκαλύπτοντας όμως ταυτόχρονα την καθιέρωσή του στο καλλιτεχνικό στερέωμα: Η Σούδα παραδίδει τρεις πόλεις ως δυνητικές ιδιαίτερες πατρίδες του ποιητή. Ο αριθμός τρία είναι συμβολικός και υποπολλαπλάσιο του εννέα, αριθμού των πόλεων που παραδίδονται ως γενέτειρες του Ομήρου. Δύο εκ των τριών πόλεων που αναφέρονται ως ιδιαίτερες πατρίδες του Αντιφάνη εξάλλου διεκδικούν και την καταγωγή του Ομήρου. Τόσο ο συμβολικός αριθμός τρία, όσο και η αναφορά σε διαφορετικές πόλεις της νησιωτικής και χερσαίας ελληνικής και ελληνόφωνης επικράτειας πιστοποιεί τη φήμη που ο ποιητής απολαμβάνει ως κωμωδιογράφος. Η δουλική καταγωγή του ποιητή, που επικαλούνται κάποιες πηγές, μπορεί να αξιοποιηθεί επίσης ως επιχείρημα της φήμης του Αντιφάνη: Αφενός, αφού δεν επιβεβαιώνεται από άλλη πηγή, συνιστά ένα βιογραφικό ανέκδοτο, από αυτά που συνθέτονται μόνον για επώνυμα πρόσωπα. Αφετέρου προϋποθέτει ότι το ποιητικό τάλαντο του Αντιφάνη εξαργύρωσε την ελευθερία του. Τέλος ο θάνατος του ποιητή έρχεται, ξαφνικός και άδοξος, από την πτώση ενός αντικειμένου, εν προκειμένω ενός αχλαδιού, στο κεφάλι του. Ο Αντιφάνης, κατά τη Σούδα, έχει δηλαδή θάνατο ανάλογο με έναν ακόμη μεγάλο δραματικό ποιητή, τον Αισχύλο (α 2735).

---

<sup>32</sup> Η M.R. Lewkovitz στο βιβλίο της *The lives of the Greek Poets* (1981:4-8,17-19,112-116) αναφέρεται επισταμένως στην ανεκδοτολογία που παρεισφρέει στις βιογραφίες των αρχαίων Ελλήνων ποιητών, ως δείγμα της δημοφιλίας τους.

Η δημοφιλία του Αντιφάνη στην πρώιμη ελληνιστική εποχή επιβεβαιώνεται από ένα αρχαίο ανέκδοτο, που διασώζει ο Αθήναιος (XIII,555), το οποίο αποδίδεται στον Λυκόφρονα τον Χαλκιδέα. Πρόκειται για μία συνάντηση ανάμεσα στον ποιητή και στον Μέγα Αλέξανδρο. Η συνάντηση δεν επιβεβαιώνεται. Δεν είναι απίθανο ο Αντιφάνης, όπως στο παρελθόν ο Ευριπίδης, να είχε πράγματι αναπτύξει σχέσεις με τη φιλότευχη αυλή της Μακεδονίας, (Lesky, 1985:511), στην οποία μάλιστα να είχε διδάξει και κάποιες κωμωδίες του.

Ποικίλες αρχαίες πηγές επιβεβαιώνουν ότι ο Αντιφάνης είναι πράγματι ένας από τους σημαντικότερους δημιουργούς της Μέσης Κωμωδίας: Οι κορυφαίοι αλεξανδρινοί φιλόλογοι Αριστοφάνης και Αρίσταρχος, στον *Αλεξανδρινόν Κανόνα* που συνέταξαν, αναφέρουν τον Αντιφάνη και τον Άλεξι, ως πρότυπα για τη Μέση Κωμωδία. Ο Διογένης ο Λαέρτιος (V81) παραδίδει ότι ο Δημήτριος ο Φαληρέας έγραψε πραγματεία, με τίτλο: *Περί Αντιφάνους α'* (απόσπασμα 74 Wehrli). Ατυχώς δε σώζεται ίσως περιείχε πλήρη κατάλογο των έργων του ποιητή (Κωνσταντάκος,2000:180). Ο συγγραφέας του *Περί Κωμωδίας*, χαρακτηρίζει ως «άξιολογώτατον» (Koster, 1975:II,45-46) τον ποιητή. Τον κατατάσσει, μαζί με τον Στέφανο στους κορυφαίους κωμωδιογράφους της εποχής του. Ο Αθήναιος (I,27D) χαρακτηρίζει τον Αντιφάνη «χαρίεντα» (απ.333), «ήδυν» (IV,156C, απ.185) και «ήδιστον» (XIV, 622F, απ. 216), προφανώς αποδίδοντάς του την τέρψη που χάριζε το κωμικό του τάλαντο στο κοινό.

Σύμφωνα με τον Αθήναιο (XIV,662), ο Δωρόθεος ο Ασκαλωνίτης έγραψε πραγματεία με τίτλο: «Περί Αντιφάνους καὶ τῆς παρὰ τοῖς νεωτέροις κωμικοῖς ματτύης». Πρόκειται για ένα ένα πολυτελές, ακριβό, «κρύο πιάτο, αποτελούμενο από μια ποικιλία μαγειρεμένου κρέατος αρνίσιου, κατσικίσιου και κυνηγιού πτηνών, τσίχλας, κοτσυφιών και διαφόρων άλλων, το οποίο σερβιριζόταν στο τέλος του δείπνου» (LSJ<sup>9</sup>). Ούτε αυτή η μελέτη έχει σωθεί. Υπήρξε άραγε ο Αντιφάνης το πρότυπο για την εισαγωγή και την κωμική αξιοποίηση αυτού του μακεδονικής προέλευσης φαγητού, το οποίο υιοθέτησαν μεταγενέστεροι κωμωδιογράφοι, όπως ο Μένανδρος (Meineke,1839:861); Η μελέτη θα μπορούσε να περιέχει πληροφορίες και για τη σχέση του ποιητή με τη μακεδονική βασιλική αυλή. Από όλα τα παραπάνω συνάγεται η μεγάλη απήχηση του έργου του Αντιφάνη στην εποχή του και στη μεταγενέστερή του αρχαιότητα, καθώς και η αναγνώριση του κωμικού ταλέντου του.

## **ΜΕΡΟΣ Β'**

## Η ΜΥΘΟΛΟΓΙΚΗ ΠΑΡΩΔΙΑ ΣΤΙΣ ΚΩΜΩΔΙΕΣ ΤΟΥ ΑΝΤΙΦΑΝΗ

### Το δομικό σχήμα της ερευνητικής εργασίας

Στο κεφάλαιο αυτό ερευνάται η μυθολογική παρωδία στις κωμωδίες του Αντιφάνη, με βάση τα ερευνητικά ερωτήματα που έχουν τεθεί στην εισαγωγή (σελ.:13) της εργασίας μας.

Η ανάλυση και η επεξεργασία των μελετώμενων κωμικών έργων οργανώνεται με βάση το παρακάτω δομικό σχήμα:

α) Προτάσσεται το αρχαίο κείμενο της έκδοσης *Poetae Comici Graeci* των Kassel & Austin (1983-2001). Η εργασία ακολουθεί και το κριτικό υπόμνημα της παραπάνω έκδοσης, κατά βάση, συνεξετάζει όμως επιλογές και άλλων εκδοτών (Meineke, Koch, Edmonds), αν κάτι τέτοιο κρίνεται σκόπιμο για τη θεραπεία των βασικών ερευνητικών της στόχων.

β) Ακολουθεί η απόδοση των αποσπασμάτων στα νέα ελληνικά, την οποία εκπονεί αποκλειστικά η υπογράφουσα.

γ) Γίνεται σύντομη αναδρομή στη μυθολογική παράδοση των προσώπων, των δραματικών υποθέσεων ή των δραματικών σκηνών που μελετώνται. Καταγράφεται η κυρίαρχη εκδοχή του μύθου. Κατά περίπτωση εξετάζονται και άλλες εκδοχές.

δ) Καταγράφονται όλα τα δραματικά κείμενα, των οποίων ο τίτλος ή η υπόθεση σχετίζεται με το μυθολογικό υλικό των αποσπασμάτων του Αντιφάνη.

ε) Γίνεται ανάλυση κάθε αντιφάνειας κωμωδίας, με έμφαση στο κειμενικό απόσπασμα. Η εξαγωγή συμπερασμάτων γίνεται με γνώμονα τον παραδοσιακό φιλολογικό (γλωσσικό και πραγματολογικό) σχολιασμό και την αξιοποίηση της έγκυρης επιστημονικής βιβλιογραφίας. Η κειμενική ανάλυση κρίθηκε ο πιο πρόσφορος και ασφαλής τρόπος για την εξαγωγή ασφαλών επιστημονικών συμπερασμάτων. Ενσωματώνουμε στη μελέτη μας και αξιοποιούμε δεόντως και προτάσεις φιλολόγων, όπως του Nesselrath ή του Webster, οι οποίοι αποπειρώνται να ανασυνθέσουν τις υποθέσεις των αντιφάνειων κωμωδιών που σώζονται αποσπασματικά. Ωστόσο επιμένουμε να μελετάμε εξαντλητικά κάθε προσφερόμενο κειμενικό στοιχείο, ώστε να εκμαιεύσουμε όποια πληροφορία μπορεί να φανεί χρήσιμη στην έρευνά μας και τεκμηριώνουμε τα συμπεράσματά μας με κειμενικές αποδείξεις.

## Ἄγροικος ἢ Βουταλίων<sup>33</sup>

(1)<sup>34</sup>

καὶ πρῶτα μὲν

αἶρω ποθεινὴν μᾶζαν, ἣν φερέσβιος

Δηῶ βροτοῖσι χάσμα δωρεῖται φίλον·

ἔπειτα πνικτὰ τακερὰ μηκάδων μέλη,

χλόην καταμπέχοντα σάρκα νεογενῆ.

(B) τί λέγεις; (A.) τραγωιδίαν περαίνω Σοφοκλέους

Athen. IX. P 396 B (πνικτὰ κρεαίδια, vid. Cratin. fr. 29). Ἀντιφάνης δ' ἐν Ἄγροίκῳ· καὶ – Σοφ.

3. Δηῶ Casaub: δημήτηρ A cf. fr. 55,9 et vid. ad Xenarch. fr. 1,5 5χλόην A : -ηι Koch, sed cf. Eub. fr. 36,4

6. περαίνω Casaub παραίνω A. cf. fr. 85,4 et Ar. Ran. 1170 1283

2 Ar. Pac. 1 αἶρ' αἶρε μᾶζαν Aesch. fr. 300,7 R φερέσβιον Δήμητρος...στάχυν, vid. Richardson ad Hom. by Cer. 450 3 cf. Hom. by Cer. 269 4 τακερὰ μέλεα Eur. fr. 65,38 Aust. vid. ad Eub. fr. 14,3 5 cf. fr. 55,4 6 non magnum Sophoclem (vid. Pearson et Radt ad fr. 754, Nesselrath MK p. 246<sup>15</sup>) sed filium significari putavit Koch de verborum ordine vid. Dover 1 p. 193.

## Νεοελληνική απόδοση

(1)

Πρῶτα λοιπόν

προσφέρω το λαχταριστό κριθαρόψωμο,

που η ζωοδότρα Δήμητρα χαρίζει στους ανθρώπους, αγαπημένο δώρο.

---

<sup>33</sup> Από την κωμωδία σώζονται δώδεκα αποσπάσματα (απ. 1-12, K-A).

<sup>34</sup> Ως βασικό έργο αναφοράς για τα αποσπάσματα της Αρχαίας Αττικής και Μέσης Κωμωδίας αξιοποιείται το οχτάτομο έργο *Poetae Comici Graeci* των Kassel & Austin (1983-2001), στο εξής K-A. Η ανά χειράς εργασία υιοθετεί το κριτικό υπόμνημα της παραπάνω έκδοσης.

Ύστερα (σερβίρω) τα καλομαγειρεμένα τρυφερά κοψίδια από νεογέννητα κατσικάκια,  
γαρνιρισμένα<sup>35</sup> με χόρτα.

(B): Τι εννοείς; (A): Ενσαρκώνω σκηνικά μια τραγωδία του Σοφοκλή.

Από το περιεχόμενο του αποσπάσματος που διασώζει ο Αθήναιος (IX,396B) δεν προκύπτει αν πρόκειται για μυθολογική παρωδία. Αποφασίσαμε ωστόσο να συμπεριλάβουμε την ανάλυση του απ. 1, K-A στη μελέτη αυτή, κατ' εξαίρεσιν, γιατί κρίναμε ότι οι συνειρμοί που ενεργοποιούνται από τα λογοπαίγνια των στίχων 4 & 6 συνιστούν παρωδία της τραγικής ποίησης<sup>36</sup>, ιδιαίτερα εύγλωττη μάλιστα για τον τρόπο πρόσληψης της τραγωδίας από τον Αντιφάνη. Η τραγωδία διακωμωδεύεται. Η διακωμώδηση του τραγικού ύφους εντοπίζεται σε γλωσσικό επίπεδο, καθώς η συσσώρευση ασυνήθιστων, ποιητικών και σύνθετων τύπων (κυρίως επιθέτων) παράγει εξεζητημένο ύφος, ανακόλουθο με το περιεχόμενό των λέξεων, που αφορά μια καθημερινή συνήθεια, όπως είναι το φαγητό. Εν κατακλείδι ωστόσο η τραγική ποίηση αποκαθίσταται ως ανώτερη μορφή ποιητικής δημιουργίας.

Το απόσπασμα 1, K-A είναι τμήμα ενός διαλόγου που διαμείβεται ανάμεσα σε έναν μάλλον αλαζόνα μάγειρα<sup>37</sup> (Rankin,1907:1-2 · Dohm,1964 · Arnott,1965:182-184 · Konstantakos, 2000:48), ο οποίος υπερηφανεύεται για την τέχνη του και σε ένα δευτεραγωνιστικό πρόσωπο, η ταυτότητα του οποίου δε γίνεται γνωστή. Πιθανόν πρόκειται για κάποιον βοηθό, που ο

---

<sup>35</sup> Το LSJ<sup>9</sup> αποδίδει τη φράση *χλόην καταμπέχοντα* ως «θρεμμένα με χλόη» ή «παραγεμισμένα με χλόη» (636). Υιοθετούμε στη νεοελληνική απόδοση την άποψη του Κωνσταντάκου (2000:47) ότι η φράση αποδίδει το γαρνίρισμα του πιάτου με πράσινη σαλάτα (παράβαλε και το απ. 36,3 K-A του Ευβούλου *ἐγχέλεις...τεῦτλ' ἀμπεχόμεναι*).

<sup>36</sup> Πρέπει να διευκρινίσουμε ότι για τον λόγο αυτόν δεν αναλύονται τα λοιπά αποσπάσματα της συγκεκριμένης κωμωδίας ούτε στεκόμαστε στο περιεχόμενο του τίτλου της. Επίσης οφείλουμε να καταστήσουμε σαφές ότι η αναφορά του ποιητή σε «τραγωδία του Σοφοκλή» δεν αποτέλεσε για μας το κίνητρο της επεξεργασίας του συγκεκριμένου αποσπάσματος.

<sup>37</sup> Χρήσιμη για τον προσδιορισμό του ρόλου του Μάγειρα στη Μέση Κωμωδία είναι η μονογραφία του E.M. Rankin, E.M. (1907). *The role of the Mageiroi in the life of the Ancient Greeks. As depicted in Greek Literature*. Chicago: The University of Chicago Press.



μάγειρας αποκτά ήδη στην Αττική Μέση Κωμωδία (Sandbach,1990:60). Ο Αθήναιος στο έργο του μας έχει προειδοποιήσει: *ἀλαζονικὸν δ' ἐστὶν πᾶν τὸ τῶν μαγείρων φῦλον* (VII,290B). Ο μάγειρας εκφράζει πάντα την εμπιστοσύνη στις μαγειρικές του ικανότητες με τρόπο που αγγίζει τα όρια της αμετροπέπειας (πρβλ. *Ιππῆς*, στ. 908). Η αυταρέσκεια και ο αυτοέπαινος του δικαιολογείται ίσως και από το γεγονός ότι είναι μισθωτός επαγγελματίας, που δεν ανήκει στο μόνιμο προσωπικό μιας οικίας. Συχνάζει στην αγορά και, προκειμένου να προσληφθεί, διαφημίζει την τέχνη του (Γκομπάρρα,1986:140). Είναι διασκεδαστικός ένας χαρακτήρας, ο οποίος διηγείται με περηφάνεια ικανότητες και επιτεύγματά του επί σκηνής, ειδικά αν αισθάνεται ειδήμων στην τέχνη του και δεινός επαγγελματίας. Ως κωμικό πρόσωπο, εμφανίζεται στη σκηνή, φορώντας συνήθως κοντό χιτώνα και κρατώντας τμήματα από εδώδιμα που μαγειρεύει (Duckworth,1952:91).

Ο μάγειρας εκφράζεται με μεγάλη ευχέρεια, επιδεικνύοντας ταλέντο σχεδόν ρητορικό. Είναι δεινός χρήστης του λόγου, ένας «μάγος της γλώσσας», κατά τον Nesselrath (1990:257). Μιλά με υπαινιγμούς, εκφέρει σύνθετα νοήματα, συνθέτει γρίφους, επιδεικνύει το γλωσσικό του τάλαντο σχεδόν εξίσου με τη μαγειρική του τέχνη (Arnott, 1996b,22). Στα έργα της Μέσης Κωμωδίας εξελίσσεται σε μοχλό ανανέωσης, αφού συνθέτει ποιητικό λόγο, υπηρετώντας την ίδια στιγμή την ποιητική καινοτομία (Dobron,2002:182-190). Διανθίζει τον λόγο του συχνά με σύνθετα επίθετα, ποιητικές λέξεις, χρησιμοποιεί μεταφορές με αλληγορικό νόημα.

Στο απ. 1,Κ-Α διακρίνουμε: το σύνθετο ποιητικό επίθετο *φερέσβιος* (στ. 2), το οποίο απαντάται και στον στίχο 341 του ομηρικού ύμνου *Εἰς Ἀπόλλωνα*, στη *Θεογονία* του Ησιόδου (στ. 693) και στο απ. 300 των τραγωδιών του Αισχύλου (Snell,1971:394). Εντοπίζεται επίσης στον στίχο 450 του ομηρικού ύμνου *Εἰς Δῆμητρα*. Στο απόσπασμα που μελετάμε *φερέσβιος* αποκαλείται η θεά *Δῆμητρα*, η οποία προσφωνείται με το επίσης ποιητικό όνομα *Δηώ*. Με το ίδιο ποιητικό όνομα μνημονεύεται η θεά της γεωργίας στον ομηρικό ύμνο *Εἰς Δῆμητρα* (στ. 47, 211 & 492) και στην τραγωδία του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα (ειδικότερα στο υπόρχημα της *Ἀντιγόνης* του Σοφοκλή: *μέδεις δὲ παγκοίνοις Ἐλευσινίας Δηοῦς ἐν κόλποις, ὦ Βακχεῦ*<sup>38</sup> (στ. 1121) και στον στίχο 290 από την τραγωδία *Ἰκέτιδες* του Ευριπίδη).

---

<sup>38</sup> Σε νεοελληνική απόδοση: *Διόνυσε, που βασιλεύεις στους αγρούς της Ελευσίνας, στα πανηγύρια της Δήμητρας.*

Στον στίχο 4 απαντάται το επίθετο *μηκάς* (= που μηρικάζει), το οποίο είναι ομηρικό (Λ 383, ι 121, ι 124) και αποδίδεται αποκλειστικά στις αίγες, για να περιγράψει το βέλασμά τους. Απαντάται επίσης στον Θεόκριτο (1, 87) και στον Άφροδίσιο του Αντιφάνη (απ. 54, K-A). Τα μέλη των μηκάδων στον ίδιο στίχο χαρακτηρίζονται ως *τακερά*, δηλαδή ως «τρυφερά και απαλά, που λιώνουν στο στόμα». Το επίθετο *τακερός* (παράγωγο του ρήματος *τήκω*) αποδίδεται μεταφορικά στον Κορινθιαστή (απ.5,K-A) του Φιλεταίου στο ανθρώπινο βλέμμα. Κυρίως το επίθετο όμως χρησιμοποιείται κυριολεκτικά για την περιγραφή του μαγειρεμένου φαγητού στους *Μεταλλής* (απ. 113, K-A) του Φερεκράτη, καθώς και στους *Όμωνύμους* (απ.3, K-A) του Διονυσίου του Κωμωδιοποιού. Η μετοχή *καταμπέχοντα* (στ.5) απαντάται και στον στίχο 853 της *Έλένης* του Ευριπίδη.

Οι ποιητικές λέξεις του αποσπάσματος εντοπίζονται μία στον 2<sup>ο</sup>, 3<sup>ο</sup> και στον 5<sup>ο</sup> στίχο αντίστοιχα και δύο απαντώνται στον 4<sup>ο</sup>. Συνδυάζονται με παρηχήσεις συμφώνων, κυρίως δε ημιφώνων (ρ & ν στον 2<sup>ο</sup> στίχο · ρ στον 3<sup>ο</sup> στίχο · κ & τ στον 4<sup>ο</sup> στίχο) και με την επανάληψη της συλλαβής «τα» (*ἔπειτα πνικτὰ τακερά*) στον 4<sup>ο</sup> στίχο επίσης. Ο συνδυασμός των παραπάνω λέξεων και των φράσεων με τα σχήματα λόγου παράγουν ύφος υψηλό, ποιητικό, μάλλον αταίριαστο με τον πεζό χαρακτήρα μιας καθημερινής δραστηριότητας, όπως είναι η παρασκευή του γεύματος. Ο αλαζόνας μάγειρας /ποιητής διαψεύδει τον Ανώνυμο συγγραφέα της πραγματείας *Περὶ Κωμωδίας*, σύμφωνα με τον οποίον οι ποιητές της Μέσης Κωμωδίας πλάσματος μὲν οὐχ ἤψαντο ποιητικοῦ, διὰ δὲ τῆς συνήθους ἰόντες λαλιᾶς [...] (Koster,1975:III, 43-44).

Η τάση του μαγείρου ως κωμικού ρόλου να εκφράζεται αλληγορικά, μετερχόμενος μάλιστα λόγο μεταφορικό, μας επιτρέπει να δεχτούμε την άποψη του Dobron (2002:189-190) ότι το απόσπασμα αυτό περιέχει έναν γρίφο<sup>39</sup> για την τραγική ποίηση. Πράγματι ο μάγειρας

---

<sup>39</sup> Δεν είναι τυχαίο ότι πολλά κωμικά αποσπάσματα της Μέσης Κωμωδίας περιέχουν γρίφους (Meineke, Hist. Crit. 277-8 · Schultz RE 1A :99-101 · Xanthakis-Karamanos,1980: 98 · Hurter,1983: 200). Ενδεικτικά αναφέρουμε τη *Σαπφώ* του Αντιφάνη (απ. 194, K-A), τον *Σφιγγοκαρίωνα* του Ευβούλου (απ. 107, K-A) και τον *Υπνον* του Αλέξιδος (απ. 242, K-A). Την τάση αυτή οι κωμικοί ποιητές την κληρονομούν από την τραγική ποίηση. Γρίφοι εντοπίζονται και σε σωζόμενα τραγικά αποσπάσματα (π.χ. στον *Όρέστην* (απ.1g Snell, 1971:213) του Καρκίνου, όπου ο ήρωας απαντά με γρίφους θέματα που άπτονται της μητροκτονίας) και στο αποσπασματικά σωζόμενο σατυρικό δράμα *Σφίγξ* (απ.234-237) του Αισχύλου (Radt,1985:341-343). Ο Αθήναιος (Χ,451F) διασώζει επίσης ένα δίστιχο από τον *Οιδίποδα* (απ..4) του Θεοδέκτη (Snell,1971:232), στο οποίο το αίνιγμα (η διαδοχή της ημέρας με τη νύχτα) εκφέρεται με

επιχειρεί ένα λογοπαίγνιο ανάμεσα στο πιάτο που ετοιμάζει και στην ετυμολογία της τραγικής ποίησης, ώστε να καταδείξει την αναλογία μεταξύ των δύο, επισφραγίζοντας και δικαιώνοντας την υπερβολική του αυτοπεποίθηση. Στον διάλογό του με το ανώνυμο δευτεραγωνιστικό πρόσωπο περιγράφει ότι μαγειρεύει τρυφερά μέλη από νεογέννητα κατσικάκια, με τόση τεχνική αρτιότητα, σαν να ερμήνευε σκηνικά έναν τραγικό ρόλο.

Δημιουργεί έτσι μια συνειρμική, μεταφορική αντιστοιχία ανάμεσα στη φράση *μηκάδων μέλη* και στην *ῥδή τῶν τράγων*, όπως παρετυμολογικά προσδιορίζεται το δραματικό είδος της τραγωδίας (Pickard-Cambridge,1962:112-124). Η λέξη *μέλη* (πληθ. αρ. του ουσιαστικού τό μέλος) μπορεί να ερμηνευτεί ως «κομμάτια, τμήματα» αλλά και ως «άσματα, τραγούδια». Η φράση *μηκάδων μέλη* επιχειρεί να αποδώσει συνεπώς τη φράση *ῥδή τῶν τράγων*. Ο μάγειρας μοιάζει να επιτελεί κυριολεκτικά (στ.4) μία τραγωδία (Κωνσταντάκος,2000: 47). Πρόκειται για ένα εύρημα εύστροφο, γλωσσοπλαστικό και αναμφίβολα κωμικό, το οποίο παράγει άφθονο γέλιο. Είναι σαν να λέει: «Η μαγειρική μου είναι ένα ποίημα!» Με μια πρώτη ματιά, η τραγική ποίηση παρωδείται, καθώς εξισώνεται με κάτι εφήμερο, έστω και αν πρόκειται για φαγητό με τέχνη μαγειρεμένο.

Μια πιο προσεκτική ανάγνωση όμως οδηγεί σε εντελώς αντίθετη διαπίστωση: «Το έργο μου είναι ανάλογο μιας σύνθετης και υψηλής αισθητικής ποιητικής σύλληψης, σαν την τραγωδία» μοιάζει να υπονοεί ο αλαζόνας μάγειρας. Ενώ διακωμωδεί την τραγική σύλληψη, τουλάχιστον στα μάτια του κοινού, εξισώνοντάς την με το μαγείρεμα εριφίων, την ίδια στιγμή υπαινίσσεται ότι η αναγνώριση της τέχνης του έρχεται μόνον επάνω στην τραγική σκηνή. Ο κωμικός αλαζόνας προκειμένου να γευτεί την αναγνώριση και την καταξίωση που πιστεύει ότι δικαιούται επιζητεί το υψηλό ύφος και τη σοβαρότητα της τραγικής ποίησης Dobron (2002: 187).

Ο μάγειρας, κωμικό ήδη πρόσωπο, μέσα από τον λόγο του μεταμορφώνεται, χάρη στην τεχνική του *θεάτρου εν θεάτρῳ*, σε τραγικό ηθοποιό. Με το εύρημα αυτό παρατραγωδεύεται ίσως κάποιο τραγικό απόσπασμα, το οποίο ωστόσο δεν ταυτοποιείται. Είναι επίσης πιθανόν

---

μεταφορά, δανεισμένη από τις οικογενειακές σχέσεις (Xanthakis-Karamanos,1980:98). Ο Έρμιππος (Αθήναιος, Χ, 451E) μνημονεύει επίσης τη δεινότητα του Θεοδέκτη (απ. 69 FHG 5,51) στη σύνθεση γρῖφων (RE 1A 62-116 · Ohlert, 1912, όπως αναφ. στο Hunter, 1983:201· Xanthakis-Karamanos,1980: 99).

ότι παρ(ατραγ)ωδείται και το δραματικό ύφος (Silk,2007:282-320) αυτού του αταυτοποίητου αποσπάσματος.

Το κεντρικό δραματικό πρόσωπο αναφέρει ότι επιτελεί κάποιον ρόλο σε μία τραγωδία του Σοφοκλή. Κατά τους K-A (2001:314) και τον Nesselrath (1990:246), δεν πρόκειται για τον διάσημο τραγωδοποιό του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα αλλά για έναν συνονόματο με τον πρώτο, μεταγενέστερο αυτού τραγικό ποιητή, του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, του οποίου η ποιητική σταδιοδρομία προσδιορίζεται ανάμεσα στο 396-371 π. Χ. (Luppe,1974:212). Από το έργο του Σοφοκλέους του νεωτέρου δε σώζεται τίποτα, γεγονός που επιτρέπει την υπόθεση ότι μάλλον κατατάσσεται στους ελάσσονες δραματουργούς της γενιάς του (Wilamowitz,1962:483). Ίσως η αναφορά σε έναν ελάσσονα τραγικό δημιουργό συμβάλλει στην απόπειρα του μάγειρα να καλλιεργήσει φαινομενικά την εντύπωση ότι διακωμωδεί το τραγικό είδος.

Στο σύνολο των κωμωδιών του Αντιφάνη εντοπίζονται τρεις παρατραγικές αναφορές σε σοφόκλεια τραγωδία: α) Το απ. 17, K-A παρωδεί το απ. 4 από την τραγωδία *Άθάμας* (A + B) του Σοφοκλή (Radt,1999:101). β) Το απ. 174, K-A της κωμωδίας *Όμφάλη* αποδεικνύουμε (σελ:276-78) ότι παρατραγωδεί τους εναρκτήριους στίχους (257-260) του πρώτου επεισοδίου της σοφόκλειας *Ήλέκτρας*. γ) Το απ. 228, K-A παρατραγωδεί τους στίχους 712 & 714 από το τρίτο επεισόδιο της *Αντιγόνης*.

Σύγχρονοι του Αντιφάνη κωμωδιογράφοι στο έργο τους παρωδούν τραγωδίες του Σοφοκλή. Ενδεικτικά αναφέρονται ο Άλεξίς, (απ.157,K-A) και ο Εύβουλος(απ.25,K-A). Καθώς η κωμωδία αυτή σώζεται αποσπασματικά, δεν είναι ασφαλώς απίθανο να παρωδείται ο τραγικός ποιητής του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα στο συγκεκριμένο απόσπασμα και έναυσμα για τη διακωμώδησή του να αποτελεί η σκηνική επανάληψη ενός έργου του, η οποία συντελείται τον 4<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα, παράλληλα με την παράσταση ενός νέου κωμικού έργου (Lesky:1985:483 · Ξανθάκη – Καραμάνου,1991:26). Η υπόθεση της κωμωδίας δε σώζεται. Έτσι δεν μπορούμε να δώσουμε οριστικές απαντήσεις.

## Ἄδωνις

*Vid ad Platonis Ἄδωνιν*

(14) (13)

*Antiatt. p. 80,24 ἀνὰ μέσον. ἀντὶ τοῦ ἐν μέσῳ. Ἀντιφάνης Ἀδώνιδι*

*Vid. Gow ad Theocr. 14,9.*

(15) (14)

*Antiatt. p. 77,24 ἄκληρος· ἀντὶ τοῦ ἀτυχῆς. ἀκληρίαν· Ἀντιφάνης (ἀντιφ. cod). Ἀδώνιδι, sequitur fr. 307.*

*Phot. α 761 = Lex. Bachm. P. 57,1 ἀκληρία· ἀντὶ τοῦ ἀτυχία. οὕτως Σοφοκλῆς (fr. 989*

*R., vid. Pearson ad loc).*

(16) (15)

*Antiatt. p. 103, 15 κατάλυσιν καὶ ταύτην (τὴν λέξιν) ἐπαιτιῶνται. Ἀντιφάνης Ἀδώνιδι.*

*Moer. p. 202,5 Bk. καταγώγιον καὶ κατάγεσθαι Ἀττικοί, κατάλυμα καὶ καταλύειν Ἕλληνες, cf. Poll I 73, vid. ad Alex. Fr. 2,2*

## Ο μύθος

Ἡ επικρατέστερη μορφή του μύθου<sup>40</sup> του Ἀδώνιδος εἶναι ἡ ἀκόλουθη : Ὁ βασιλιάς τῆς Συρίας, Θεϊάντας, (κατὰ μία ἄλλη ἐκδοχὴ τὸ ὄνομά του ἦταν «Κινύρας») εἶχε μίαν κόρη τὴ Μύρρα ἢ Σμύρνα, τὴν ὁποία ἡ οργὴ τῆς Ἀφροδίτης παρακίνησε νὰ ἐρωτευτεῖ τὸν πατέρα τῆς, νὰ τὸν ἐξαπατήσῃ καὶ νὰ κοιμηθεῖ μαζί του γιὰ δώδεκα νύχτες. Ὁ βασιλιάς ὁμῶς ἀντιλήφθηκε τὴν ἀπάτη καὶ τὴν κυνήγησε νὰ τὴ σκοτώσῃ. Οἱ θεοὶ τὴ μεταμόρφωσαν σὲ ἓνα δέντρο, τὴ Μύρρα, ἀπὸ τὸν φλοιὸ τοῦ ὁποίου γεννήθηκε ὁ Ἀδωνις. Ἡ Ἀφροδίτη γοητευμένη ἀπὸ τὴν ὁμορφίαν τοῦ βρέφους τὸ λυπήθηκε καὶ τὸ ἐμπιστεύτηκε στὴν Περσεφὸνὴ νὰ το

---

<sup>40</sup> Ὡς βασικὸ ἔργο ἀναφορᾶς γιὰ τὴν καταγραφὴ τῆς μυθολογικῆς παράδοσης χρησιμοποιεῖται τὸ *Λεξικὸ τῆς Ἑλληνικῆς καὶ Ῥωμαϊκῆς Μυθολογίας* τοῦ Pierre Grimal, σὲ μετάφραση τοῦ Β. Ἀτσαλου, (1991).

αναθρέψει. Όταν όμως το παιδί μεγάλωσε, η Περσεφόνη ερωτεύτηκε τον Άδωνι και αρνήθηκε να τον επιστρέψει στην Αφροδίτη. Ο Δίας ανέλαβε να λύσει τη διαφορά και αποφάσισε ο Άδωνις να περνά το ένα τρίτο του χρόνου του με την Αφροδίτη, το ένα τρίτο με την Περσεφόνη και τον υπόλοιπο χρόνο του να τον διαθέτει, όπως επιθυμεί. Αυτός βέβαια περνούσε πάντα τα δύο τρίτα του χρόνου του με την Αφροδίτη. Αργότερα η Άρτεμη για αδιευκρίνιστους λόγους οργίστηκε μαζί του. Έστειλε εναντίον του ένα αγριογούρουνο, το οποίο σε κάποιο κυνήγι τον τραυμάτισε θανάσιμα.

Το παιδί, που γεννήθηκε από ένα δέντρο και περνά το ένα τρίτο του χρόνου στον κάτω κόσμο, ενώ ανεβαίνει τον υπόλοιπο χρόνο του στη γη, για να ενωθεί με τη θεά του έρωτα, αναδείχτηκε σε σύμβολο του μυστηρίου της βλάστησης (Grimal,1991:40-41).

### **Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα**

Ομότιτλες τραγωδίες έγραψαν ο Διονύσιος και ο Πτολεμαίος ο 6<sup>ος</sup>, ο Φιλοπάτωρ. Από την τραγωδία του Διονύσιου σώζονται μόλις τρεις στίχοι (Snell,1971:242), ενώ για τον Πτολεμαίο το Φιλοπάτορα, διάσημο για την έκκλητη ζωή του, υπάρχει η πληροφορία από τον αρχαίο σχολιαστή του Αριστοφάνη, ότι εμπνεύστηκε την τραγωδία του από την Ηχώ, ηρωίδα της τραγωδίας *Άνδρομέδα* του Ευριπίδη, η οποία ηχούσε θλιβερά (Snell,1971:283).

Ομότιτλες κωμωδίες έγραψαν ο Νικοφών ο Φιλίσκος<sup>41</sup>, ο Αραρώς (απ.1, K-A), γιος του Αριστοφάνη, επίσης κωμωδιογράφος, και ο κωμικός ποιητής Πλάτων (απ. 1-8, K-A). Σώζεται ακόμη η κωμωδία με τον παρεμφερή τίτλο *Άδωνιάζουσαι* (απ. 1-3, K-A), με την υπογραφή του κωμικού ποιητή Φιλιπίδη.

### **Ο Άδωνις του Αντιφάνη**

Από το κωμικό δράμα παραδίδεται μόνον ο τίτλος. Κατά τον Geißler (1969:75) η κωμωδία γράφεται περί το 388π.Χ. Παραμένει ασαφές, αν ο ποιητής παρωδεί στο ομότιτλο έργο του τον μύθο ή τη λατρεία του Αδώνιδος. Τα τρία αποσπάσματα (απ. 14-16,K-A) που μαρτυρούνται περιλαμβάνουν κάποιες λεξικογραφικές αναφορές, χωρίς να περιέχουν ούτε έναν ακέραιο στίχο από την κωμωδία.

---

<sup>41</sup> Οι κωμωδίες *Άδωνις* του Νικοφώντος και του Φιλίσκου μνημονεύονται ως τίτλοι στην έκδοση των K-A, σελ 63 και 356 αντίστοιχα.

Ο Webster θεωρεί ότι ο Άδωνις είναι από τα τελευταία έργα που έγραψε ο Αντιφάνης (1952:18). Η ομότιτλη κωμωδία του Νικοφώντος διαγωνίζεται το 388 π. Χ., επί άρχοντος Αντιπάτρου, απέναντι στην *Πασιφάη* του Αλκαίου, τον *Άδμητον* του Αριστομένη και τους *Λάκωνας* του Νικοχάρους (Webster,1952:14 · Geißler,1969:75 · Mangidis,2003:153). Ο Αντιφάνης τότε πρέπει να είναι περίπου εικοσαετής. Βρίσκεται στο ξεκίνημα της σταδιοδρομίας του. Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε όμως αν το έργο του Νικοχάρους ενέπνευσε τον ποιητή μας στη σύνθεση ενός έργου όψιμου στη σταδιοδρομία του.

Ο Άδωνις του Αντιφάνη γράφεται σε μία εποχή που ο Άδωνις του μύθου είναι ιδιαίτερα δημοφιλής, ενώ η λατρεία του διαδίδεται σε όλον τον μεσογειακό κόσμο κατά την ελληνιστική περίοδο. Ιδιαίτερα γνωστά στην Αθήνα, όπως και σε άλλες πόλεις της Ελλάδας, ήδη από τον 5<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα είναι τα Αδών(ε)ια, μια ετήσια γιορτή σε ανάμνηση του θανάτου και της ανάστασης του Αδώνιδος, η οποία σχετίζεται με τον ετήσιο κύκλο της βλάστησης και της καρποφορίας. Στη γιορτή συμμετέχουν γυναίκες αποκλειστικά. Οι πρώτες μέρες είναι πένθιμες, γιατί περιλαμβάνουν τον θρήνο και την κηδεία του Αδώνιδος. Στα αθηναϊκά Αδών(ε)ια<sup>42</sup>, οι γυναίκες θρηνούν σε δύο νεκροκρέβατα, τοποθετημένα μπροστά στις εισόδους των σπιτιών. Πάνω τους τοποθετούν ξύλινα ομοιώματα του Αδώνιδος και της Αφροδίτης και γύρω τους "κήπους του Αδώνιδος" (*Αδώνιδος κήποι*), γλάστρες με φυτά που αναπτύσσονται γρήγορα, τα οποία έπειτα τοποθετούν στις στέγες των σπιτιών, για να μεγαλώσουν γρήγορα με τη βοήθεια του ήλιου. Μετά με λυμένα μαλλιά, γυμνόστηθες γυρνούν στους δρόμους περιφέροντας κέρια και πήλινα ομοιώματα του θεού και ψάλλουν πένθιμους ύμνους με τη συνοδεία αυλού. Το πρωί της επόμενης μέρας, πετούν ομοιώματα του θεού σε πηγές ή σε ποτάμια (Pirrota,2009:65-68).

Το περιεχόμενο και η πλοκή της κωμωδίας δεν είναι εφικτό να προσδιοριστούν. Οι κειμενικές αναφορές που σώζονται επιτρέπουν την υπόθεση ότι μία κεντρική κωμική σκηνή του έργου εμπεριέχει δυναμική ερωτική διεκδίκηση του Αδώνιδος. Στα Αδών(ε)ια κεντρικό ρόλο έχουν πάντοτε εταίρες και πόρνες (Pirrota,2009:68). Είναι πιθανή η αξιοποίησή τους στην κωμική υπόθεση, για την παραγωγή μυθολογικής παρωδίας. Αν οι ακόλουθες υποθέσεις που διατυπώνονται για την κωμική υπόθεση ευσταθούν, τότε ίσως πρόκειται για μυθολογική παρωδία.

---

<sup>42</sup> Αναφορές στη γιορτή εντοπίζονται στη *Λυσιστράτη* (στ: 387-398) και σε κωμωδίες του Διφίλου (απ.44 & 49, Κ-Α).

Το απ. 14, K-A παραδίδει ο Αντιαττικιστής (80,24), ο οποίος μεταφέρει την πληροφορία ότι το σύνταγμα *ἀνά μέσον* εκφέρεται ενίοτε αντί του συνηθέστερου συντακτικώς *ἐν μέσῳ*. Αν υποτεθεί ότι το πρόσωπο που βρίσκεται *ἀνά μέσον* είναι ο Άδωνις, τότε είναι πιθανόν να γίνεται στο σημείο αυτό αναφορά στη διεκδίκηση του από την Αφροδίτη και την Περσεφόνη. Μια πιθανή σκηνική εγκοσμίωση του αποσπάσματος, εμφανίζει να ερίζουν την Αφροδίτη και την Περσεφόνη, έχοντας ανάμεσά τους τον Άδωνι, τον οποίον καθεμία προσπαθεί να αποσπάσει από την άλλη, τραβώντας τον βίαια προς το μέρος της. Η παραμόρφωση των δύο θεών σε δύο καθημερινές γυναίκες που διεκδικούν μαχητικά έναν άβουλο εραστή παράγει γέλιο. Η σκηνή γίνεται ακόμη πιο πικάντικη, αν οι γυναίκες αυτές είναι δύο εταίρες.

Ο Koch (1976:15) υποδεικνύει ως παράλληλο χωρίο του αντιφάνειου *Ἀδώνιδος* τον *Τηρέα* του Αναξανδρίδη (απ. 46-48, K-A). Σε διάλογο που διαμείβεται στο απ. 46, K-A, στον *Τηρέα* ανακοινώνεται ότι θα ονομάζεται εφεξής *ὄρνις* («κότα»), με την αιτιολογία: *ὅτι ἄρρην ὑπὸ θηλειῶν κατεκόπη*<sup>43</sup>. Η ένταξη της διεκδίκησης του *Ἀδώνιδος* από δύο γυναικείες θεότητες στο πλαίσιο αυτό, παράγει μία εξόχως κωμική σκηνή, στην οποία ένας αδύναμος και άβουλος *Ἀδωνις* κατακερματίζεται (πιθανόν οι δύο θεές αφαιρούν ή σκίζουν τμήματα από τη θεατρική του ενδυμασία) από δύο ερωτικές μαινάδες, ενώ ο ίδιος παραμένει παθητικός και ανίκανος να αντιδράσει, να τις απωθήσει, να εμποδίσει τον σκηνικό εξευτελισμό του και να επιλέξει ο ίδιος την ερωτική του σύντροφο.

Στο απ. 3, K-A της κωμωδίας *Ἀδωνις* του Πλάτωνα ο ανώνυμος αφηγητής παραδίδει ότι τον απόγονο του βασιλιά Κινύρα, που δεν είναι άλλος από τον Άδωνι *δύο δ' αὐτὸν δαίμον' ὀλεῖτον, ἢ μὲν ἐλαυνομένη λαθρίοις ἐρετμοῖς, ὁ δ' ἐλαύνων*. Ο Αθήναιος, ο οποίος παραδίδει το απόσπασμα, αποκαλύπτει την ταυτότητα των δύο θεών: *λέγει δ' Ἀφροδίτην καὶ Διόνυσον · ἀμφοτέροι γὰρ ἦρων τοῦ Ἀδώνιδος* (X, 456b). Σύμφωνα δε με τον Πτολεμαίο του Ηφαιστίωνος ο *Ἀδωνις* υπήρξε εραστής τόσο του Διονύσου, όσο και του Ηρακλέους<sup>44</sup> (Pirrotta, 2009:72). Η πληροφορία αυτή μας κάνει να αναρωτηθούμε αν και στην κωμωδία του Αντιφάνη τον *Ἀδωνι*

<sup>43</sup> Νεοελληνική απόδοση: Αν και άντρας, έγινες κομμάτια από γυναίκες.

<sup>44</sup> Τις πληροφορίες αυτές παραδίδει ο Φώτιος στη Βιβλιοθήκη του : *ὡς Ἀδωνις ἀνδρόγυνος γενόμενος, τὰ μὲν ἀνδρεῖα πρὸς Ἀφροδίτην πράσσειν ἐλέγετο, τὰ θηλυκὰ πρὸς Ἀπόλλωνα* (190:151<sup>b</sup> 5-7) και *Ὡς Ἀφροδίτη διὰ Ἀδωνι τὸν αὐτῆς τε καὶ Ἡρακλέους ἐρώμενον* (190:147<sup>b</sup> 10-12).



διεκδικούν επί σκηνης δύο γυναίκες ή μία γυναίκα και ένας άντρας. Η τελευταία αυτή εκδοχή ενισχύει το κωμικό αποτέλεσμα, καθώς η ανδρική ομοφυλοφιλία δεν προκαλεί ηθικά το αθηναϊκό κοινό του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα ούτε η σύναψη ερωτικών σχέσεων με άντρες και γυναίκες παράλληλα (Henderson,1975:208-210). Ο Αντιφάνης βέβαια δεν είναι καθόλου απαραίτητο να έχει ενσωματώσει στο έργο του τίποτα από όλα τα παραπάνω.

Στο απ. 15, K-A, το επίθετο *ἄκληρος* χρησιμοποιείται, για να δηλώσει «τον φτωχό, αυτόν που δεν έχει μερίδιο» (LSJ<sup>9</sup>:87). Με την ίδια σημασία ο όρος απαντάται στον στίχο 353 των *Εὐμενίδων* του Αισχύλου. Το ίδιο επίθετο εμφανίζεται, στον στίχο 123, του ομηρικού ύμνου *Εἰς Ἀφροδίτην*, όπου δηλώνει «αυτόν που δεν μπορεί να αποδοθεί σε κάποιον». Με αυτή την έννοια πιθανότατα χρησιμοποιείται ο όρος και στην εξέλιξη της κωμωδίας του Αντιφάνη: Η χρήση του συγκεκριμένου επιθέτου υπονοεί άραγε ότι στη διεκδίκηση του Αδώνιδος από δύο θεϊκά πρόσωπα, δίνει τέλος μία «ετυμηγορία», που ματαιώνει την οριστική κατακύρωσή του σε κάποιο από τα πρόσωπα που τον διεκδικούν, με το αιτιολογικό ότι «δεν έχει ιδιοκτήτη» (LSJ<sup>9</sup>: 87), πως δεν μπορεί να αποδοθεί σε κανέναν αποκλειστικά; Μια τέτοια εξέλιξη τα ήταν μάλιστα συμβατή και με την επίσημη μυθολογική παράδοση.

Το επίθετο *ἄκληρος* χρησιμοποιείται ως συνώνυμο του *ἀτυχής* και το ουσιαστικό *ἄκληρία* αντίστοιχα αντί του προσηγορικού *ἀτυχία*. Αν ατυχής χαρακτηρίζεται ο Άδωνις από την κωμωδία, τότε ο ποιητής σχολιάζει με έμμεσο πλην καυστικό χιούμορ τις συνέπειες της διεκδίκησης του Αδώνιδος από δύο θεϊκά πρόσωπα; Πράγματι άτυχος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί κάποιος άντρας που γίνεται μήλο της έριδος σε σκηνή αντίστοιχη αυτής που υποθέσαμε ότι περιέχει το απ. 14, K-A, όποιοι κι αν είναι οι διεκδικητές του. Παύει να είναι εκπρόσωπος του ισχυρού φύλου και μεταβάλλεται σε άθυρμα.

Στο απ. 16K-A, τα προσηγορικά ουσιαστικά *κατάλυσις* και *κατάλυμα* δηλώνουν την «παραμονή», τη «διαμονή», τον «χώρο αναπαύσεως». Συνώνυμο αυτών είναι και το ουδέτερο ρηματικό ουσιαστικό *καταλύειν*. Το ουδέτερο προσηγορικό *καταγώγιον* δηλώνει σε κείμενα του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, για παράδειγμα στο 259<sup>A</sup> του πλατωνικού *Φαίδρου*, «τον χώρο, όπου μπορεί κάποιος να καταλύσει», το «πανδοχείο» (LSJ<sup>9</sup>:616). Απαντάται και ως *καταγωγείον* στην κωμωδία *Άφροδίσιος* (απ. 54, K-A) του Αντιφάνη. Συνώνυμο των παραπάνω ουσιαστικών αποτελεί και το ουδέτερο ρηματικό ουσιαστικό *κατάγεσθαι*, το οποίο σημαίνει «βρίσκω κατάλυμα». Το ουσιαστικό *κατάλυσις* απαντάται στο απ. 1, K-A της κωμωδίας του Αλέξιδος

*Άγωνις ἢ Ἰππίσκοι.* Αν υποτεθεί ότι και στο σημείο αυτό γίνεται λόγος για τον Άδωνι, κατά τη σκηνική εγκοσμίωση του, ο Άδωνις ως καθημερινός άνθρωπος του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, μετακινείται από τον Επάνω στον Κάτω Κόσμο. Εμφανίζεται ως ταξιδιώτης που μεταβάλλει διαρκώς τον τόπο διαμονής του, χωρίς να εγκαθίσταται οριστικά πουθενά. Τίποτα από όλα αυτά όμως δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε με απόλυτη βεβαιότητα.

## Αθάμας

(17) (16)

χλαμύδα και λόγχην ἔχων,

ἄξυνακόλουθος, ξηρός, ἀντολήκυθος

*Poll X 62 (post Diph. fr. 51) και ἀντοληκύθους δέ τινας Δημοσθένης ἐν τῶι κατὰ Κόνωνος ὀνομάζει (or 54, 14), οὗς σαφέστερον ἂν τις ἐν τῶι Ἀντιφάνους Ἀθάμαντι κεκληῖσθαι λέγοι, εἰπόντος· χλ. --- - αὐτ.*

2. ἄξυνακόλουθος *Salm. ap. Jungerm. : ξυν- codd. : ἄσυν – Lobeck Agl. p. 1037<sup>47</sup>*

1. *Men. fr. 282 Kol. χλαμύδα .....λόγχην, cf Peric. 164 [354] sq. Sam. 659 2. Lucil. 243 M: cui neque iumentium est nec servus nec comes ullus. Ar. Vesp. 1452 ξηρῶν τρόπων και βιοτῆς. vid. Denniston ad Eur. El. 239, Hesych. α 8433 ἀντολήκυθοι· οἱ πένητες, οἱ μόνην λήκυθον ἔχοντες. ἢ δι' ἑαυτῶν βαστάζοντες τὴν λήκυθον, οὐ δι' οἰκετῶν. cf. Lex. Bekk<sup>v</sup> p. 204, 27 (Et. magn. p. 174,5, Lex. Bachm. p. 166, 13 – 16), Harp. p. 67,7 (ex epit. Phot. α 3227 = Sud. α 4505 = Lex. Bachm p. 166,4). Phot. α 3230 = Sud: α 4507 = Lex. Bachm p. 166,25 ἀντολήκυθοι (ἀντόλυκοι codd., corr Meineke I p. 117<sup>61</sup>)· πένητες, οἷον ἀντοδιάκονοι. vid. Doehring p. 12 ; Van de Valk, Actus (Stud. H.L.W. Nelson, 1982) p. 413 sq.*

## Νεοελληνική απόδοση

(17)

Φορώντας χλαμύδα και κρατώντας κοντάρι,

χωρίς συνοδεία, στεγνός, κουβαλώντας μοναχός του τη λήκυθο

## Ο μύθος

Ο Αθάμαντας ή Αθάμας ήταν Βοιωτός βασιλιάς, που βασίλευσε στην Κορώνη ή σύμφωνα με άλλους στη Θήβα. Πατέρας του ήταν ο Αίολος και παππούς του ο Έλληνας. Σύμφωνα με την πιο γνωστή παραλλαγή του μύθου, παντρεύτηκε τη Νεφέλη και μαζί της απέκτησε δυο παιδιά : Τον Φοῖβο και την Έλλη. Έπειτα παντρεύτηκε την Ινώ, την κόρη του

Κάδμου και απέκτησε μαζί της άλλα δύο παιδιά, τον Λέαρχο και τον Μελικέρτη. Η Ινώ όμως ζήλευε τα παιδιά του από τον πρώτο γάμο και αποφάσισε να τα σκοτώσει με πονηριά. Έπεισε τις γυναίκες να ψήσουν το στάρι, πριν το σπείρουν και έτσι αυτό δεν φύτρωνε. Φοβισμένος ο Αθάμας, ζήτησε χρησμό από το μαντείο των Δελφών. Η Ινώ δωροδόκησε τους αγγελιαφόρους να απαντήσουν ότι, για να σταματήσει η σιτοδεία, θα έπρεπε να θυσιάσει τον Φρίξο και την Έλλη. Λίγο πριν τη θυσία όμως η μητέρα του, Νεφέλη, έδωσε στον Φρίξο ένα κριάρι με χρυσόμαλλο δέρμα, δώρο του Ερμή κι έτσι τα παιδιά σώθηκαν. Ο Αθάμας κατάλαβε την πονηριά της Ινώς και διέταξε να τη θυσιάσουν, μαζί με τον μικρό της γιο, τον Μελικέρτη. Ο Διόνυσος όμως τη λυπήθηκε, την τύλιξε με ένα σύννεφο, την έκανε αόρατη και έτσι γλίτωσε.

Η Ήρα μισούσε τον Αθάμαντα, γιατί είχε δεχτεί να αναθρέψει τον μικρό Διόνυσο, που ο Δίας είχε εμπιστευτεί στην Ινώ, αδερφή της Σεμέλης. Έτσι τον τρέλανε, κι αυτός, πάνω στην τρέλα του, σκότωσε τον γιο του Λέαρχο. Τότε η Ινώ σκότωσε τον άλλο τους γιο, τον Μελικέρτη και γκρεμίστηκε στη θάλασσα με το πτώμα του. Ύστερα από αυτό το έγκλημα ο Αθάμας έφυγε από τη Βοιωτία, άρχισε τις περιπλανήσεις και εγκαταστάθηκε στη Θεσσαλία, γιατί εκεί εκπληρώθηκε ο δελφικός χρησμός ότι δηλαδή θα βρει καταφύγιο στον τόπο εκείνο, όπου τα αγρίμια θα του δώσουν να φάει. Πράγματι εκεί συνάντησε λύκους να τρώνε ένα πρόβατο, το οποίο εγκατέλειψαν, μόλις τον είδαν. Έτσι εγκαταστάθηκε στη Θεσσαλία, ίδρυσε την πόλη Αλο, παντρεύτηκε τη Θεμιστώ και απέκτησε μαζί της τέσσερις γιους.

Αργότερα λίγο έλειψε να θυσιαστεί από τους υπηκόους του, γιατί καταπάτησε μια θρησκευτική απαγόρευση. Φαίνεται ότι τη θυσία του Αθάμαντος την είχε μηχανευτεί η Νεφέλη, για εκδίκηση. Τον έσωσε από την περιπέτεια αυτή ο εγγονός του, ο Κυτίσσωρος, γιος, που απέκτησε ο Φρίξος, μετά από τον ερχομό του από την Κολχίδα, από μια κόρη του βασιλιά Αιήτη, την οποία άλλοι την ονομάζουν Χαλκιόπη και άλλοι Ιοφάσσα. Για την πράξη του αυτή ο Κυτίσσωρος τιμωρήθηκε από τον Δία, ο οποίος όρισε ότι ο πρωτότοκος των απογόνων του έπρεπε να αποφύγει να μπει στο Πρυτανείο, γιατί στην περίπτωση αυτή θα αντιμετώπιζε τη θανατική ποινή (Grimal,1991:42-44).

### **Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα**

Εκδοχές του μύθου του Αθάμαντα, των συζύγων, των παιδιών του πραγματεύονται οι τραγωδίες *Φρίξος* (απ.819-838,Kannicht,2004:856-876) και *Ινώ* (απ.398-423,Kannicht,2004:442-455)

του Ευριπίδη. Τραγωδία με τίτλο *Ἀθάμας* έγραψαν ο Αισχύλος (απ.1-4 Radt,1985:123-125) και ο Σοφοκλής(απ.1-10,Radt,1999:99-102), ο Ξενοκλής (Snell,1971:153) και ο Αστυδάμας (Snell,1971:200), ενώ μεταγενέστερα το ίδιο θέμα πραγματεύτηκαν οι λατίνοι ποιητές Ἀκκιος και Έννιος. Ομότιπλη κωμωδία έγραψε ο Ἀμφις (απ. 1, K-A).

### **Ο Ἀθάμας του Αντιφάνη**

Από την κωμωδία σώζεται μόνον το δίστιχο απόσπασμα 17, K-A, το οποίο παραδίδει ο Πολυδεύκης (10,62): *καί αὐτοληκύθους δέ τινας Δημοσθένης ἐν τῷ κατὰ Κόνωνος ὀνομάζει οὕς σαφέστερον ἂν τις ἐν τῷ Ἀντιφάνους Ἀθάμαντι κεκληῖσθαι λέγοι*. Δεν μπορεί να προσδιοριστεί σε ποιο τμήμα του έργου ανήκει. Η αφήγηση είναι τριτοπρόσωπη. Η ταυτότητα του Αφηγητή παραμένει άγνωστη. Αμφίβολη είναι και η ταυτότητα του ανδρικού χαρακτήρα, ο οποίος περιγράφεται. Το γένος του δραματικού προσώπου προσδιορίζεται από την κατάληξη των μετοχών και των επιθέτων που το συνοδεύουν : *ἔχων, ἀξυνακόλουθος, ξηρός, αὐτολήκυθος*. Το επίθετο *ἀξυνακόλουθος* είναι το αντίθετο του επιθέτου *ξυνακόλουθος*, το οποίο παράγεται από το ρήμα *συνακολουθέω- συνακολουθῶ* και δηλώνει αυτόν που συνοδεύει κάποιον (LSJ<sup>9</sup>:197). Κατά συνέπεια το επίθετο *ἀξυνακόλουθος* δηλώνει την απουσία συνοδείας. Το επίθετο *ξηρός* είναι το αντίθετο του επιθέτου *ύγρός* και δηλώνει τον *αποξηραμένο* (Ηροδότου, *Ιστορίαι*.5.45). Αυτήν τη σημασία έχει στη φράση *ξηροῖς ὄμμασιν*, στον στίχο 404 των αριστοφανικών *Νεφελῶν*. Το επίθετο χρησιμοποιείται επίσης και μεταφορικά, για να περιγράψει την ανθρώπινη σωματική κατάσταση. Στην περίπτωση αυτή δηλώνει «τον ισχνό» άνθρωπο (LSJ<sup>9</sup>:256-257).

Το επίθετο *αὐτολήκυθος* ωστόσο χρήζει περαιτέρω διερεύνησης. Η αρχική ερμηνεία του είναι «φτωχός» (Meineke,III:7). Χρησιμοποιείται για να περιγράψει αυτόν που φέρει μόνος του τη λήκυθο στα λουτρά (LSJ<sup>9</sup>:445) και αυτό προφανώς είναι ενδεικτικό της οικονομικής του αδυναμίας, καθώς δε διαθέτει υπηρέτη / δούλο, ο οποίος μεταφέρει τα χρειώδη για το λουτρό του κυρίου του και τον συνοδεύει. Η λήκυθος, που αποτελεί και το δεύτερο συνθετικό του επιθέτου, είναι ένα συνηθισμένο σκεύος της καθημερινής ζωής των Αθηναίων. Πρόκειται για ένα αγγείο, με στρογγυλό στόμιο, μακρόστενο και υψηλό λαιμό και κοίλο αποθηκευτικό χώρο, κοινό στα αρχαία χρόνια, που χρησιμοποιείται εκτενώς ως αποθηκευτικό σκεύος για τη

μεταφορά λαδιού ή/και ως μυροθήκη αρωματικών ελαίων (εικόνα 1 και εικόνα 2)<sup>45</sup>. Είναι δε συχνό ταφικό κτέρισμα, που περιείχε προσφορές στους νεκρούς. Μαρτυρείται το ουσιαστικό *ληκύθιον* επίσης, ως υποκοριστικό της ληκύθου, που δηλώνει κατ' αρχάς τη μικρή λήκυθο, συνιστά δηλαδή και αυτό ένα μικρό χρηστικό σκεύος.

Λόγω του σχήματός του το σκεύος σε μικρή ή κανονική διάσταση χρησιμοποιείται ευρέως στο έργο του Αριστοφάνη ως σεξουαλικό υπονοούμενο (Ενδεικτικά αναφέρονται οι στίχοι 1198-1248 των *Βατράχων*). Αποκτά μάλιστα παροιμιώδη διάσταση στους στίχους 1200-1247 των *Νεφελών*.



(εικόνα 1)



(εικόνα 2)

Το ουσιαστικό *λήκυθος* στον πληθυντικό μεταβάλλεται σε ρητορικό σχήμα, δηλωτικό της επιτήδευσης, της υπερβολής, του καλλωπισμού στον λόγο (LSJ<sup>9</sup>:445). Ο όρος *ληκύθιον* ή *εὐριπίδειον μέτρον*, καθιερώνεται ως όνομα τροχαϊκής εφθημιμετρίδας, η οποία απέκτησε τη μετρική της τυπολογία από τη φράση: *ληκύ] θιον ἀπ] ὠλεσ] εν* (LSJ<sup>9</sup>:36) των *Βατράχων*

<sup>45</sup> Εικόνα 1: Λήκυθος αττική του β' τετάρτου του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, με μελανόμορφη παράσταση του ζωγράφου της Μέγαιρας (Belden). Αθήνα. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Εικόνα 2: Λευκή λήκυθος του ζωγράφου του Θανάτου. Χρονολογείται περί το 440-435 π. Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.

Αμφότερες προέρχονται από το βιβλίο της Γ. Κοκκορού –Αλευρά : *Η τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας. Σύντομη ιστορία* (1050-50 π.Χ.). Αθήνα : Εκδόσεις Καρδαμίτσα, σελ:165 και 226 αντίστοιχα.

(στ.1200). Στη διάρκεια του αγώνα λόγου ανάμεσα στον Αισχύλο και στον Ευριπίδη, ο πρώτος διακόπτει συχνά τον αντίπαλό του, ο οποίος διαβάζει αποσπάσματα από τους προλόγους των τραγωδιών του, με τη φράση: *ληκύθιον ἀπώλεσεν*. Πρόκειται για ένα καυστικό σχόλιο, που υπονοεί ότι ο Ευριπίδης παραποιεί τον τραγικό ρυθμό, καθώς κάποιιοι από τους στίχους που συνθέτει εμφανίζουν μετρικές εκκρεμότητες. Με το σταθερά επαναλαμβανόμενο μοτίβο του επιτιμητικού σχολιασμού, το οποίο κινείται στο όριο της φάρσας, εκδηλώνεται η πολεμική του Αριστοφάνη προς τον Ευριπίδη, για καινοτομίες που εισήγαγε, τις οποίες ο κωμικός ποιητής δείχνει ότι τις αντιλαμβάνεται όχι ως νεωτερισμούς αλλά συλλήβδην ως απουσία τραγικής αισθητικής (Henderson,1972:139). Το γεγονός ότι ο Αισχύλος διακόπτει τις απαγγελίες των ευριπίδειων προλόγων, επαναλαμβάνοντας σταθερά την απώλεια ενός ευτελούς σκεύους καθημερινής χρήσης, όπως είναι η μικρή λήκυθος, καθιστά εξίσου ευτελή την καινοτομία του ευριπίδειου αφηγηματικού προλόγου (Καραμάνου,2011:721-722). Η φράση *ληκύθιον ἀπώλεσεν* συνιστά και σαφή σεξουαλικό υπαινιγμό<sup>46</sup>, ο οποίος πιθανότατα επιτελείται και σκηνικά, ώστε να συμπληρώσει με την κινησιολογία του σώματος του ηθοποιού την αποδοκιμασία του Αριστοφάνη για την τραγική δεινότητα του Ευριπίδη (Dover,1993:337-339).

Ο Πολυδεύκης (Χ 62) διασώζει τους δύο στίχους του *Αθάμαντος* του Αντιφάνη και τους συνδέει με το απ. 54, 14-17 από τον *Κατὰ Κόνωνος αἰκείας* δικανικό λόγο του Δημοσθένη, ο οποίος χρονολογείται περίπου στο πρώτο μισό του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, ειδικότερα μετά το 343 π. Χ. ίσως και το 341 π. Χ.<sup>47</sup> Ο Αρίστων, ο οποίος παραγγέλλει τον συγκεκριμένο λόγο, είναι ένας φιλήσυχος νεαρός Αθηναίος, στον οποίο ασκείται βία επί μακρόν από μία ομάδα νεαρών, μέλη της οποίας είναι και οι δύο γιοι του Κόνωνα. Ένα βράδυ, ενώ βαδίζει στην Αγορά της

---

<sup>46</sup> Με το ζήτημα της ερμηνείας της φράσης *ληκύθιον ἀπώλεσεν* έχει ασχοληθεί επισταμένως η φιλολογική έρευνα. Ενδεικτικά αναφέρονται οι Griffith and Hooker (1970), Pichard –Cambridge (1979), ο Snell (1974), ο Anderson (1981), ο Dover (1993) και ο Stanford (1993).

<sup>47</sup> Ο χρόνος της δίκης δεν μπορεί να καθοριστεί ακριβώς. Ο Αρίστωνας αποτέλεσε μέρος της φρουράς, που στάλθηκε στην Πάνακτο, στα βοιωτικά σύνορα, για δύο χρόνια, όπως παραδέχεται, πριν από τη δίκη. Ο Δημοσθένης σημειώνει στον λόγο του *Περί παραπρεσβείας* (1326) ότι κατά την περίοδο του Ιερού Πολέμου (357 -347 π. Χ.) δεν έγινε κάποια τέτοια κίνηση. Συνεπώς η έξοδος της φρουράς, στην οποία μετείχε ο Αρίστωνας, έγινε πριν από το 357 π. Χ. Ωστόσο κάποιοι υποστηρίζουν ότι η δίκη μπορεί να έγινε και μετά το 343 π. Χ., ίσως και το 341 π. Χ. (Pearson,1981:59-60). Ο συσχετισμός του επιθέτου *αὐτολήκυθοι* του αντιφάνειου αποσπάσματος με τον λόγο του Δημοσθένη, οδηγεί τον Webster στο συμπέρασμα ότι το έργο γράφηκε στις αρχές της δεκαετίας του 350 π.Χ. (1952:18)

Αθήνας, ο νέος πέφτει θύμα άγριου ξυλοδαρμού από την ομάδα, στην οποία ανήκαν οι δύο νεαροί, με αποτέλεσμα για αρκετό καιρό να βρίσκεται μεταξύ ζωής και θανάτου. Όταν η υγεία του αποκαθίσταται, μηνύει τον Κόνωνα, γιατί αυτός είχε κύριο ρόλο στην επίθεση. (Pearson,1981:59-60).

Δεν είναι εφικτό να διαπιστωθεί αν η κωμωδία του Αντιφάνη προηγείται χρονικά, αν έπεται ή αν είναι σύγχρονη με την περίοδο που εκφωνείται ο συγκεκριμένος λόγος. Με δεδομένο ότι ο Πολυδεύκης συσχετίζει τα χωρία, ώστε να ερμηνευτεί με τη συνδυαστική αξιοποίηση δύο πηγών το επίθετο *αὐτολήκυθοι*, το οποίο ο ρήτορας αποδίδει στην ομάδα των δύο νεαρών κατηγορούμενων γιων του Κόνωνα, μπορεί να θεωρηθεί πιθανόν ότι η κωμωδία αυτή του Αντιφάνη γράφεται όχι αργότερα από τα μέσα του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα.

Ειδικότερα τα αποσπάσματα του δικανικού λόγου<sup>48</sup>, στα οποία μνημονεύεται το επίθετο *αὐτολήκυθοι* είναι τα εξής : α) 54,14 *Εἰσὶν ἐν τῇ πόλει πολλοί, καλῶν κάγαθῶν ἀνδρῶν υἱεῖς, οἱ παίζοντες οἷ' ἀνθρωποὶ νέοι σφίσιν αὐτοῖς ἐπωνυμίας πεποιήνται, καὶ καλοῦσιν τοὺς μὲν ἰθυφάλλους, τοὺς δ' αὐτοληκύθους, ἐρῶσι δ' ἐκ τούτων ἑταιρῶν τινές, καὶ δὴ καὶ τὸν υἱὸν τὸν ἑαυτοῦ εἶναι τούτων ἕνα, καὶ πολλάκις περὶ ἑταίρας καὶ εἰληφέναι καὶ δεδωκέναι πληγὰς, καὶ ταῦτ' εἶναι νέων ἀνθρώπων.* β) 54,16 *ἰθυφάλλοις δὲ καὶ αὐτοληκύθοις συγχωροῦμεν εἶναι τοῖς υἱεῖσι τοῖς τούτων.*

Ο Francis Mac Donald Conford μνημονεύει τους *Αὐτοληκύθους*, τους *Ἰθυφάλλους*<sup>49</sup> και τους *Τριβαλλούς*<sup>50</sup> ως ονόματα συντεχνιών και εταιριών κοσμικών νεαρών, των οποίων τα

---

<sup>48</sup> Τα αποσπάσματα του δικανικού λόγου προέρχονται από την έκδοση: *Δημοσθένους Ἰδιωτικοὶ Λόγοι: Πρὸς Βοιωτὸν Α' + Β', Πρὸς Σπουδιαν, Πρὸς Φαίνιππον, Κατὰ Κόνωνος αἰκείας. Αρχαῖον κείμενον, εἰσαγωγή, μετάφρασις σημειώσεις.* Αθήνα: Εκδόσεις Πάπυρος (1962), Νεοελληνική απόδοση :Κ.Θ. Αραπόπουλος.

<sup>49</sup> Ο Francis Mac Donald Conford (1988:49) δανείζεται από το σύγγραμμα του Σήμου του Δηλίου: *Περὶ παιάνων* την περιγραφή των *Ἰθυφάλλων*, όχι ως εταιρίας Αθηναίων αριστοκρατῶν νέων αλλά ως πρωτόγονης κωμικής χορικής ομάδας που επιτελούσε θεατρικά δρώμενα: «Οι λεγόμενοι Ἰθύφαλλοι φοροῦν προσωπεῖα μεθυσμένων, εἶναι στεφανωμένοι και φοροῦν στα χέρια τους γιρλάντες από λουλούδια. Ἐχουν ακόμη ασπροκόκκινους χιτῶνες και εἶναι ζωσμένοι με την ταραντινή φούστα που τους σκεπάζει ως τα σφυρά. Αφού κάνουν την εἰσοδὸ τους σιωπηλά, όταν φτάσουν στο κέντρο της ορχήστρας, στρέφονται προς τους θεατές και λένε: «Κάντε πέρα, κάντε πέρα, κάντε χώρο στον θεό. Γιατί ο θεός [σημείωση του μεταφραστή: Πρόκειται για την Φάλη, δηλαδή για τον φαλλό, που φέρεται ορθὸς πάνω στον στύλο του] θέλει να περάσει ανάμεσα ὄρθιος, γεμάτος σφρίγος».

<sup>50</sup> Ο Griffith (1970: 44, ὅπως αναφ. στο Mangidis 2003:105) διατυπώνει την άποψη ότι το «β» του ονόματος Τριβαλλός μπορεί να αντικατασταθεί από το «φ», ὁπότε η ονομασία της ομάδας εἶναι «Τριφαλλοί», παραπέμπει δηλαδή στα



μεθυσμένα γλέντια αναστάτωναν τους φιλήσυχους πολίτες της Αθήνας του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα (1988:51). Τέτοιες ερασιτεχνικές εκδηλώσεις περιείχαν έντονο το στοιχείο της προσωπικής σάτιρας και της λαιμοδείας, σύμφωνα με το έργο *Περὶ Παιάνων* του Σήμου του Δηλίου, συγγραφέα του 1<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα (Αθήναιος, XIV, 622B). Στις συντροφικές αυτές σύχναζαν μάλιστα συχνά και μεγαλύτεροι ηλικιακά άντρες. Ίσως ο τίτλος *αὐτολήκυθοι* αποδίδεται αρχικά σε τέτοιες ομάδες, επειδή, όσοι σύχναζαν σε συμπόσια, έβαζαν μέσα σε ληκύθους τη συνεισφορά τους στο γλέντι. Εν συνεχεία ως *αὐτολήκυθοι* κατέληξαν να περιγράφονται όσοι επιδίδονται σε ασωτίες (LSJ<sup>9</sup>:445).

Ο Δημοσθένης παραδίδει ότι οι γόνιμοι των αριστοκρατικών οικογενειών, ήταν χωρισμένοι σε αντίπαλες ομάδες, οι οποίες είχαν παρωνύμια, όπως *αὐτολήκυθοι* και *ἰθύφαλλοι*<sup>51</sup>. Τα μέλη τους φιλονικούσαν στους δρόμους ή έπαιζαν ξύλο συχνά μεταξύ τους για τα μάτια κάποιας εταίρας. Ο ρήτορας δε χαρακτηρίζει ανάλογες εκδηλώσεις ως μορφές άσκησης ωμής βίας και τραμπουκισμού, εντέλει πάντως αποδοκιμάζει τις πράξεις τους, αρνούμενος, για λόγους ηθικής και αρετής, ακόμη και να αναφερθεί διεξοδικά σ' αυτές ενώπιον του δικαστηρίου (54,1-4).

Συσχετίζοντας τα παραπάνω, το επίθετο *αὐτολήκυθος* στο δίστιχο απόσπασμα από τον *Αθάμαντα* του Αντιφάνη αποκτά καταρχάς τη σημασία *φτωχός*. Συνδυαστικά με το *άξυνακόλουθος* ενισχύει την ιδιότητα του *πένητος*, ενώ η προσθήκη του επιθέτου *ξηρός* συνθέτει την εικόνα του απισχνούμενου, ταλαιπωρημένου, αδύναμου και άπορου οδοιπόρου. Αν δε πρόκειται για κάποιο πρόσωπο με αριστοκρατική καταγωγή, όπως θα μπορούσε

---

ιαμβικά σκώμματα *τῶν έξαρχόντων τὰ φαλλικά* (Αριστοτέλης, *Περὶ Ποιητικῆς*, 5,1449a,37), με στόχο να αναδείξει το σφρίγος και την αλκή των νεαρών μελών της ομάδας, μέσα από τον υπερτονισμό της σεξουαλικής τους ρώμης. Κατά τον Hunter (1983:168), οι Τριβαλλοί είναι μία αδερφότητα νεαρών που διοργανώνουν δείπνα και τελετουργίες πιθανόν οπαδοί του Ορθάνη. Η ονομασία παραπέμπει σε ομώνυμη Θρακική ή Ιλλυρική φυλή τους *Τριβαλλούς* ή *Τριφαλλούς* (Herter, RE 19.1681, Detschew, 1957:526).

<sup>51</sup> Ο Mangidis (2003 : 103-105) θεωρεί ότι ο Δημοσθένης στον λόγο του χρησιμοποιεί σχεδόν ως συνώνυμους τους δύο όρους : *ἰθύφαλλοι* και *Αὐτολήκυθοι*, όχι τόσο ως ονόματα συντεχνιών, όσο ως δηλωτικά εννοιών που ενέχουν ευθεία ή έμμεση αναφορά αντίστοιχα στον φαλλό και κατά συνέπεια στο σεξουαλικό σκώμμα. Χρησιμοποιεί δε τη διαπίστωση αυτή ως επιχείρημα, προκειμένου να ενισχύσει το σεξουαλικό υπονοούμενο που ενέχει το επίθετο στο απόσπασμα από την κωμωδία του Αντιφάνη. Η άποψή μας είναι ότι τα δύο επίθετα χρησιμοποιούνται από τον Δημοσθένη ως δηλωτικά των ομάδων, στις οποίες ανήκουν οι νεαροί Αθηναίοι και μόνον.

επιπλέον να υπονοεί το όνομα *αὐτολήκυθος*, τότε προφανώς στη θεατρική σκηνή της Αττικής Μέσης Κωμωδίας εμφανίζεται ένας έκπτωτος αριστοκρατικός γόνος.

Σε κάθε περίπτωση ωστόσο, εφόσον πρόκειται για κωμωδία, δεν μπορεί να αγνοηθεί η σεξουαλική διάσταση που ο όρος αποκτά ήδη στο έργο του Αντιφάνη. Το σύνθετο επίθετο *αὐτολήκυθος* έχει ως συνθετικά του μέρη την αντωνυμία *αὐτός*, που σημαίνει ο «ίδιος» και το ουσιαστικό *λήκυθος*. Λόγω του μακρόστενου σχήματός της, η *λήκυθος* παραπέμπει στον φαλλό, απαραίτητο εξάρτημα της ενδυμασίας του κωμικού υποκριτή της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας (Henderson,1975:220, όπως αναφ. στο Mangidis,2003:92)<sup>52</sup>. Έτσι το επίθετο *αὐτολήκυθος* μπορεί να αποτελεί και μια σκηνοθετική οδηγία, εγκιβωτισμένη στο κειμενικό σώμα της κωμωδίας. Στο πλαίσιο της σκηνικής εγκοσμίωσης του έργου, ο δραματικός χαρακτήρας εμφανίζεται να αυτοϊκανοποιείται ή να πραγματοποιεί με κινήσεις ποικίλα σεξουαλικά υπονοούμενα επί σκηνής, με την επικουρία ενδεχομένως και του δερμάτινου φαλλού. Παράγεται έτσι γέλιο, το μυθικό πρόσωπο που ο ηθοποιός ενσαρκώνει παρωδεύεται και παραμορφώνεται, με αποτέλεσμα να εμφανίζεται όχι ως μυθικό μέλος μιας οικογένειας αρίστων, αλλά ως ταλαιπωρημένος στρατιώτης, που βρίσκει παρηγοριά από τα βάσανά του στον αυνανισμό επί σκηνής.

Η οπτική εικόνα της περιγραφής δημιουργεί την εντύπωση ότι πρόκειται για κάποιον, ο οποίος περιπλανιέται, κρατώντας το δόρυ του και μία *λήκυθο*, ολομόναχος, χωρίς συνοδεία, χωρίς υπηρέτες, αφού μεταφέρει ο ίδιος τις αποσκευές του διψασμένος και ταλαιπωρημένος.

Ο Webster (1970:128-132) μνημονεύει στην 5<sup>η</sup> πράξη από την κωμωδία *Mercator* του Πλαύτου μία σκηνή, στην οποία ο Χαρίνος, ένας νεαρός αριστοκράτης, προετοιμάζεται για εξορία. Εμφανίζεται επί σκηνής, φορώντας χλαμύδα και κρατώντας ξίφος του, τη ζώνη του ξίφους και μία *λήκυθο*<sup>53</sup>. Σχολιάζει ότι πρόκειται για μία οικεία σκηνική εμφάνιση, η πρώτη ανάμνηση της οποίας ανευρίσκεται στον στίχο 675 των *Χοηφόρων* του Αισχύλου, ο οποίος περιγράφει τον Ορέστη *στείχοντα δ' αὐτόφορτον οἰκεία σαγή*. Θυμίζει επίσης τη σκηνή από τη

---

<sup>52</sup>Ο Mangidis (2003:92) διατυπώνει την άποψη ότι ο δερμάτινος φαλλός ως συμπλήρωμα της αμφίσεσης του ηθοποιού στα έργα της Αττικής Μέσης Κωμωδίας πρέπει να έχει διατηρηθεί, ειδικά σε κωμωδίες, των οποίων ο τίτλος και μόνον προδιαθέτει σε φαλλικό σεξουαλικό υπονοούμενο. Αναφέρει ενδεικτικά τις κωμωδίες του Εύβουλου *Ἄστυτοι* (απ. 13, K-A) και *Ὀρθάννης* (απ.75-79,K-A).

<sup>53</sup> *Egomet mihi comes, alator, equos, agaso, armiger* (Mercator, 852).

Σαμία του Μενάνδρου (στ. 658-660), όπου ο Μοσχίων ζητά χλαμύδα και ξίφος, προκειμένου να πάει ως μισθοφόρος στην Ασία. Η δεύτερη παρεμφερής σκηνική εμφάνιση που ανακαλεί ο Webster είναι αυτή του οδοιπόρου που περιγράφεται στην κωμωδία *Αθάμας* του Αντιφάνη (1970:132). Αν η υποψία του είναι σωστή, το πρόσωπο που περιγράφεται στο μοναδικό δίστιχο που σώζεται από το έργο είναι κάποιος άντρας, μάλλον αριστοκρατικής καταγωγής, ο οποίος περιπλανιέται, είτε ντυμένος για πόλεμο είτε για μακρινό ταξίδι.

Ο Webster παρατηρεί εύστοχα ότι η φιγούρα του αριστοκράτη νέου, που εμφανίζεται ανάλογα ντυμένος για τον πόλεμο ή για μακρινό ταξίδι, είναι οικεία στο κλασικό αλλά και στο μεταγενέστερο δράμα (1970:132). Έτσι ο Thielscher (1937:364-366, όπως αναφ. στο Mangidis, 2003:90-91) διατυπώνει την άποψη ότι ο ήρωας αυτής της κωμικής σκηνής δεν είναι άλλος από τον Φρίξο, τον μοναδικό νεαρό άντρα, ο οποίος μπορεί σύμφωνα με τη μυθική παράδοση να περιπλανιέται, είτε όταν ανταποκρίνεται στο πατρικό κάλεσμα και εγκαταλείπει τα κοπάδια του, ανυποψίαστος για τις προθέσεις του Αθάμα να τον θυσιάσει, είτε στα δάση μαζί με την αδερφή του, ώσπου να σώσει και τους δύο η μητέρα τους. Καμία ανάλογη σκηνή όμως δε μαρτυρείται στο κλασικό και μετακλασικό δράμα, η οποία να δικαιολογεί ότι ο Φρίξος περιπλανιέται προς την εκπλήρωση κάποιου στόχου του<sup>54</sup>.

Μολονότι λοιπόν όλα τα πρόσωπα που περιγράφονται σε παρόμοιες σκηνές είναι νεαρής ηλικίας, στο απόσπασμα της κωμωδίας είναι πιθανόν ο περιπλανώμενος άντρας να είναι ο ίδιος ο Αθάμας, ο οποίος βαδίζει, πιθανόν, μετά την αποδημία του από τη Βοιωτία, περιπλανώμενος, πριν φτάσει στη Θεσσαλία. Εναλλακτικά θα μπορούσε να περιπλανιέται, αφού σώθηκε από τον Ηρακλή και αφού εγκατέλειψε τη Θεσσαλία και τα αξιώματά του, κάτω από το βάρος των τραγικών γεγονότων, που αναφέρθηκαν εισαγωγικά, αναζητώντας για άλλη μια φορά έναν καινούριο τόπο να ριζώσει.

Είναι αναμενόμενο ότι η αμφίεση ενός πλάνητα σε μέρη άγνωστα και επικίνδυνα προσομοιάζει αυτής του στρατιώτη. Ο Στρατιώτης ως σταθερός κωμικός χαρακτήρας εμφανίζεται στα έργα της Αττικής Μέσης Κωμωδίας μετά το 350 π. Χ. (Nesselrath, 1990:328). Με

---

<sup>54</sup> Μία εναλλακτική εκδοχή θα μπορούσε να είναι ότι το πρόσωπο που περιπλανιέται είναι ο Κυττίσωρος, ο εγγονός του Αθάμαντα. Ούτε αυτή η περίπτωση όμως φαίνεται πειστική, καθώς ο Σοφοκλής στην τραγωδία του όμως πραγματεύεται μια εκδοχή του μύθου, σύμφωνα με την οποία ο Αθάμας σώζεται από τον Ηρακλή και όχι από τον εγγονό του.

δεδομένο όμως ότι την περίοδο αυτή η μυθική παρωδία τραγικών μύθων υποχωρεί από την κωμική δραματική πλοκή, είναι μάλλον παρακινδυνευμένο να εικάσουμε ότι το έτος αυτό συνιστά *terminus post quem* για τη χρονολόγηση του αντιφάνειου δράματος.

Η εικόνα ενός ταλαιπωρημένου από την πεζοπορία Αθάμαντα, που πλέον δεν διαφέρει από έναν απλό στρατιώτη, μπορεί να ερμηνευθεί ως απόπειρα παραμόρφωσης ενός μυθικού προσώπου, προκειμένου τελικά αυτός να μεταμορφωθεί σε καθημερινό άνθρωπο. Συνεπώς οι δύο στίχοι που σώζονται δεν περιέχουν απλώς μία περιγραφή πιθανόν από κάποιον ταξιδιώτη ή κάποιον ξένο, που παραδοσιακά αφηγείται ανάλογες ιστορίες (Arnott, 1996:188). Ταυτόχρονα δηλώνουν την έκπληξη ή την απορία του αφηγητή στη θέα ενός άντρα από ευγενική γενιά, που δεν συνοδεύεται στο ταξίδι του από τους ακολούθους του. Κάτι τέτοιο υποδηλώνει ότι ο άντρας αυτός έχει δεχτεί κάποιο πλήγμα, γεγονός που ισχυροποιεί με βάση τη μυθολογική παράδοση, την ταυτότητα του ήρωα που περιγράφεται. Από αυτήν την άποψη δεν είναι απαραίτητο μια τέτοια εικόνα να προκαλεί γέλιο. Περισσότερο είναι ενδεικτική της απότομης μεταβολής της τύχης, που μπορεί να μετατρέψει τους ισχυρούς βασιλιάδες, ειδικά αν διαπράττουν ανόσια έργα, σε ταπεινούς και ταλαίπωρους ανθρώπους.

Το δίστιχο της κωμωδίας του Αντιφάνη εμφανίζει πολλές ομοιότητες με το απ. 4 της τραγωδίας *Αθάμας* (A+B) του Σοφοκλή (Radt, 1999:101), το οποίο περιέχει τον στίχο: *ὡς ἂν ἄπαις τε κἀγύναιξ κἀνέστιος*<sup>55</sup>. Ο Σοφοκλής περιγράφει την κατάσταση ενός άντρα, μάλλον του Αθάμαντα<sup>56</sup>, ο οποίος περιπλανάται ολομόναχος, χωρίς σπίτι και πατρίδα. Η εικόνα αποδίδει πιθανόν την αποδημία του βασιλιά από τη Βοιωτία και την περιπλάνησή του προς τη Θεσσαλία. Σύμφωνα με τον μύθο, στο στάδιο αυτό ο άλλοτε ισχυρός βασιλιάς έχει απολέσει τα παιδιά του (ο Φρίξος και η Έλλη έφυγαν πάνω στο κριάρι, ο ίδιος δολοφόνησε τον ένα του γιο, τον Λέαρχο και η Ινώ σκότωσε ως αντίποινο τον άλλο τους γιο, τον Μελικέρτη) και έχει χάσει και τις δύο συζύγους του (τη Νεφέλη και την Ινώ). Ο πλάνης Αθάμας του Σοφοκλέους, χτυπημένος από τη μοίρα, περιφέρεται συνεπώς ολομόναχος, χωρίς συγκεκριμένο προορισμό.

---

<sup>55</sup> Νεοελληνική απόδοση: σαν κι αυτόν που δεν έχει ούτε παιδιά, ούτε γυναίκα, ούτε σπίτι.

<sup>56</sup> Ο T. Mangidis (2003:86) υποστηρίζει ότι, αν το απόσπασμα αυτό ανήκει στην πρώτη επεξεργασία του δράματος, όπου το κεντρικό θέμα ήταν η ιστορία της Νεφέλης και των παιδιών της, τότε ο άντρας που περιπλανιέται μόνος δεν είναι άλλος από τον Φρίξο, τον γιο του Αθάμαντα, ο οποίος βαδίζει προς τον βωμό, για να θυσιαστεί. Δεν έχουμε υπόψη μας άλλη πηγή που να συμφωνεί με την εκδοχή αυτή, για την οποία διατηρούμε επιφυλάξεις.

Το απόσπασμα 17, Κ-Α της κωμωδίας του Αντιφάνη εμφανίζει πολλές ομοιότητες με τον στίχο *κοίλοις ἐν ἄντροις ἄλυχνος, ὥστε θήρ, ἄμνος* από την τραγωδία *Ἰνώ* του Ευριπίδη (απ. 421, Kannicht, 2004:454), που παραδίδει ο Πολυδεύκης (VII,178)<sup>57</sup>. Και στο χωρίο αυτό γίνεται λόγος για κάποιον που σε αντίστιξη με το σύνολο των πολιτών, που κατοικεί σε οργανωμένες πόλεις, βρίσκει καταφύγιο στα δάση, διαμένει σε κοίλα σπήλαια απομονωμένος και στερημένος από τις ανέσεις του ανθρώπινου πολιτισμού.

Η εικόνα του περιπλανώμενου Αθάμαντα παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες, στις τραγωδίες του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Ο βασιλιάς εμφανίζεται να πορεύεται μόνος, χωρίς τέκνα και συζύγους, μακριά από τον αστικό ιστό. Φαίνεται ότι διαμένει σε σπηλιές, καθώς δεν έχει κατάλυμα σταθερό, χωρίς τη λάμψη της φωτιάς. Ζει ολομόναχος, σα θηρίο, χωρίς συνοδεία και φίλους. Είναι πιθανόν να έχει διαμορφωθεί μία στερεότυπη σκηνική απεικόνιση του Αθάμαντος στις τραγωδίες του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, με την οποία είναι μάλλον εξοικειωμένοι οι κωμωδιογράφοι της Αττικής Μέσης Κωμωδίας άρα και ο Αντιφάνης.

Και στα τρία αποσπάσματα η αφήγηση είναι τριτοπρόσωπη. Οι τρεις στίχοι αντίστοιχα από τα τρία δραματικά έργα μπορούν να αντιπαραβληθούν ως εξής, προκειμένου να διευκολυνθεί ο σχολιασμός :

*Αθάμας* Σοφοκλέους:            *ἄπαις τε*                            (κ)ἀγύναιξ            (κ)ἀνέστιος

*Ἰνώ* Ευριπίδου:            *κοίλοις ἐν ἄντροις ἄλυχνος, ὥστε θήρ, ἄμνος*

*Αθάμας* Αντιφάνους:            *ἄξυνακόλουθος, ξηρός, αὐτολήκυθος*

Η φράση *κοίλοις ἐν ἄντροις ἄλυχνος* από την ευριπίδεια *Ἰνώ* δηλώνει τον αναχωρητή που ζει απομονωμένος σε κοίλη σπηλιά, χωρίς τη φλόγα της φωτιάς, κατ' επέκταση, χωρίς τα φώτα του πολιτισμού. Το νόημα της φράσης αυτής ταιριάζει πλήρως νοηματικά με το επίθετο *ἄξυνακόλουθος* του δεύτερου στίχου από τον *Αθάμαντα* του Αντιφάνη, που κάνει λόγο για κάποιον που πορεύεται χωρίς συνοδεία, ενώ συμφωνεί και με το επίθετο *ἄπαις* της ομώνυμης τραγωδίας του Σοφοκλή. Αυτός που ζει έξω από τις οργανωμένες κοινωνίες, πράγματι στερείται συνοδείας και πιθανότατα δεν έχει παιδιά, δε δημιουργεί δηλαδή ούτε την πυρηνική μορφή συλλογικού βίου, *τὰ οἰκεία*, την οικογένεια.

---

<sup>57</sup> Νεοελληνική απόδοση: Μέσα στις κοίλες σπηλιές, κατοικεί, χωρίς λυχνάρι, σαν το θηρίο, μονάχος.

Το επίθετο *ξηρός* του δεύτερου στίχου του *Αθάμαντα* του Αντιφάνη αντιστοιχεί στην παρομοίωση *ὥστε θήρ* από την ευριπίδεια *Ινώ*. Πράγματι όποιος είναι στεγνός, δηλαδή στερημένος από κάθε είδους κοινωνικότητα, ζει σαν θηρίο, απομονωμένος από το κοινωνικό του περιβάλλον, σαν άγριο ζώο, χωρίς καμία ανθρώπινη επαφή και επικοινωνία. Κατά συνέπεια ο άνθρωπος αυτός στερείται και συντρόφου, είναι δηλαδή *ἀγύναιξ*, σύμφωνα με την τραγωδία του Σοφοκλή. Τέλος ο *αὐτολήκυθος* του δεύτερου στίχου του *Αθάμαντα* του Αντιφάνη, δηλαδή όποιος περιπλανιέται, μόνος του, μεταφέρει τη λήκυθο, χωρίς συνοδεία, είναι *ἀνέστιος*, στερείται με άλλα λόγια σταθερής κατοικίας και είναι *μόνος*, σύμφωνα με την ευριπίδεια τραγωδία.

Ο τριμερής χαρακτηρισμός που απαντάται στα τρία δραματικά έργα παραπέμπει στα *Ἡθικά Νικομάχεια* (1253a): *ἐκ τούτων οὖν φανερόν ὅτι τῶν φύσει ἢ πόλις ἐστί, καὶ ὅτι ὁ ἄνθρωπος φύσει πολιτικὸν ζῶον, καὶ ὁ ἄπολις διὰ φύσιν καὶ οὐ διὰ τύχην ἦτοι φαῦλός ἐστιν, ἢ κρείττων ἢ ἄνθρωπος· ὥσπερ καὶ ὁ ὑφ' Ὀμήρου λαιδορηθεὶς «ἀφρήτωρ ἀθέμιστος ἀνέστιος»· ἅμα γὰρ φύσει τοιοῦτος καὶ πολέμον ἐπιθυμητής.* Πρέπει να σημειωθεί ότι ο Αθάμας ανήκει στην κατηγορία του *ἀπόλιδος διὰ τύχην*, συνεπώς δεν αρνείται την κοινωνική ζωή, γι' αυτό υποφέρει από τη μοναξιά, όπως και ο Φιλοκτήτης στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή, τον οποίον εγκατέλειψαν στην Λήμνο οι σύντροφοί του *ἄφιλον, ἐρήμον, ἄπολιν, ἐν ζῶσιν νεκρόν* (στ: 1018).

Ο Αντιφάνης φαίνεται ότι ενσωματώνει στην κωμωδία του τη σκηνή και τους στίχους που προαναφέραμε από τον *Αθάμαντα* του Σοφοκλή και την *Ινώ* του Ευριπίδη, παρωδώντας την εικόνα του μυθικού βασιλιά Αθάμαντα, τον οποίο παρουσιάζει ως ξεπεσμένο και φτωχό. Ο Αριστοφάνης σατιρίζει, αποκαλώντας τον Ευριπίδη *πτωχοποιόν* και *ρακιοσυρραπτάδην* (*Βάτραχοι*, στ.842) τον Τήλεφο από την ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη, επειδή ο τραγικός ποιητής παρουσιάζει έναν βασιλιά επί σκηνής να φορά κουρελιασμένα ρούχα. Ο Αθάμας στο έργο του Αντιφάνη παρωδεύεται πιθανώς, όχι μόνον λόγω του ξεπεσμού, της απομόνωσης και της φτώχειας του αλλά και ως επιτελών άσεμνες χειρονομίες στη σκηνή. Ασφαλώς στις συνθήκες, που βρίσκεται ο εξόριστος βασιλιάς, θα μπορούσε να βρίσκεται και ένας οποιοσδήποτε, ανώνυμος ήρωας, ανάλογα με την υπόθεση της κωμωδίας, η οποία δεν είναι γνωστή. Δεν υπάρχουν πληροφορίες για την πλοκή του έργου, ούτε για τα πρόσωπα, που παίρνουν μέρος σ' αυτό.

## Αἰόλος

(19) (18)

Μακαρεὺς ἔρωτι τῶν ὁμοσπόρων μιᾶς  
πληγείς τέως μὲν ἐπεκράτει τῆς συμφορᾶς  
κατεῖχέ θ' αὐτόν· εἶτα παραλαβὼν ποτε  
οἶνον στρατηγόν, ὃς μόνος θνητῶν ἄγει  
τὴν τόλμαν εἰς τὸ πρόσθε τῆς εὐβουλίας,  
νύκτωρ ἀναστὰς ἔτυχεν ὧν ἠβούλετο

Athen. X p. 444 C (post fr. 42) ἐν δὲ Αἰόλῳ διαβάλλων ὅσα δεινὰ πράττουσιν οἱ πλέον πίνοντές φησι· Μακ - ἠβ.

6. ἠβούλετο ACE : ἐφίετο Nauck Mel. Gr. – R. 5 (1884) 233

1. sqq. Eur. Aeol. Argum. (Austin Nov. fr. Eur. P. 88 sq.) 24 Μακαρεὺς μιᾶς τῶν ἀδελ[φῶν ἐ]ρασθεὶς διέφθειρεν. Antiphanis versus ex Euripides prologo ductos esse praeunte Valck. (Eur. Hipp. [1768] p. 304 A, ad v. 1303) probabiliter coniecit Meineke ; quiaquamquam ipsum fabulae Euripideae exordium diversum fuisse nunc compertum habemus (argum. 19 ≅ fr.947 N. ἢ δεινὰ καὶ δύσγνωστα βουλεύει θεός) vid. Leo Plaut. Forsch<sup>2</sup> p. 159 1. Eur. IT 695 = 922 = Or 658 ἐμῆς ὁμοσπόρου, cf. Bacch. 973 sq. ὁμόσποροι.....θυγατέρες 1. sq. Eur. Med. 556 καινῆς δὲ νύμφης ἰμέρωι πεπληγμένος 3. Men. Sam. 327 κάτεχε σαυτόν, cf. 583 4 sq. Eur. fr. 265 N νοῦ δ' οἶνος ἐξέστησέ με ( loquitur Hercules post stuprum Auges) Eur. fr. 659, 7 sq. N. αἰσχροὶ κέρδη πρόσθε τοῦ καλοῦ .....ζητοῦσιν 6. vid. Pearson ad Soph. fr. 356

(20) (19)

τοῦτον οὔν

δι' οἴνοφλυγίαν καὶ πάχος τοῦ σώματος

ἄσκον καλοῦσι πάντες οὔπιχώριοι

*Athen. XII p. 552 F (post multas macrorum hominum descriptions) πολλῶι οὔν κάλλιόν ἐστι τοιοῦτόν τινα εἶναι τὴν ιδέαν ἢ ὡς φησιν Ἀντιφάνης ἐν Αἰόλωι (fab. nom. om. CE ) τοῦτον ---- οἱ ἐπιχώριοι. hinc Eust. In Od. p. 1646 , 14*

2. sq. vid. vLeeuwen ad Ar. Nub. 1237, Pick. – Cambr. Festivals<sup>2</sup> p. 222<sup>6</sup>

### Νεοελληνική απόδοση

(19)

Ο Μακαρέας , όταν ερωτεύτηκε μία από τις αδερφές του, στην αρχή  
επιβαλλόταν στα πάθη του, στο τέλος όμως αυτά τον κυρίεψαν.

Τότε με καθοδηγητή του

το κρασί, που αυτό μονάχα βάζει το θράσος

των θνητών πάνω από τη σύνεση,

σηκώθηκε νύχτα και πέτυχε όσα λαχταρούσε.

(20)

Τούτον λοιπόν απ' τα μεθύσια και τα πάχη του,

τουλούμι τον φωνάζουν όλοι οι ντόπιοι.



## Ο μύθος

Με το όνομα «Αίολος» είναι γνωστά πολλά πρόσωπα<sup>58</sup>, τα οποία δύσκολα διακρίνονται μεταξύ τους : Ο Αίολος είναι γιος του Έλληνα και της Νύμφης Ορσηίδας, συνεπώς εγγονός του Δευκαλίωνα και της Πύρρας. Αδέρφια του είναι ο Δώρος και ο Ξούθος και απόγονοί του οι Αιολείς. Βασίλεψε στη Μαγνησία της Θεσσαλίας. Εκεί παντρεύτηκε την Εναρέτη, την κόρη του Δημάχου, από την οποία απέκτησε επτά γιους : τον Κρηθέα, τον Σίσυφο, τον Αθάμαντα, τον Σαλμωνέα, τον Δηϊόνα, τον Μάγνητα και τον Περιήρη, στους οποίους κάποιες παραδόσεις προσθέτουν τον Μακαρέα, τον Αέθλιο και τον Μίμαντα. Είχε επίσης πέντε κόρες : την Κανάκη, την Αλκυόνη, την Πεισιδίκη, την Καλύκη και την Περιμήδη. Κάποιες παραδόσεις θέλουν επίσης κόρες του την Τανάγρα και την Άρνη. Κάποτε ταυτίζουν αυτόν τον Αίολο με τον θεό των Ανέμων, πιο συχνά όμως δίνουν αυτόν τον τίτλο σε έναν άλλο Αίολο, εγγονό του πρώτου, γιο του Ποσειδώνα και της Άρνης.

---

<sup>58</sup> Ο Αίολος, γιος της Άρνης και του Ποσειδώνα, είναι εγγονός του Αίολου, του γιου του Έλληνα. Συχνά η μητέρα του ονομάζεται Μελανίππη αντί Άρνη (την παράδοση αυτή ακολουθεί και ο Ευριπίδης στις δυο τραγωδίες του, που φέρουν το όνομα της ηρωίδας: *Μελανίππη ή σοφή* και *Μελανίππη ή δεσμώτις*). Η Μελανίππη ή Άρνη απέκτησε από τον Ποσειδώνα δυο γιους , τον Αίολο και τον Βοιωτό. Μετά τη γέννησή τους ο πατέρας της τυφλώνει την κόρη του και τη ρίχνει σε μια φυλακή. Ύστερα διατάζει να εκθέσουν τα παιδιά στο βουνό. Μια αγελάδα έρχεται να τα θρέψει με το γάλα της, ώσπου τα βρίσκουν βοσκοί και τα μεγαλώνουν. Τον ίδιο καιρό ο Μετάποντος, ο βασιλιάς της Ικαρίας, δεν μπορούσε να αποκτήσει παιδί με τη νόμιμη γυναίκα του, τη Θεανώ και την απείλησε ότι θα την αποπέμψει για τον λόγο αυτό. Εκείνη ζήτησε τη βοήθεια των βοσκών, οι οποίοι της έδωσαν τα δυο αγόρια. Αργότερα όμως η Θεανώ απέκτησε και δυο δικά της αγόρια και σκέφτηκε να βγάλει από τη μέση τα δυο ξένα. Έτσι αποκάλυψε το μυστικό στους πραγματικούς γιους της και ζήτησε να σκοτώσουν τους δυο άλλους κατά τη διάρκεια ενός κυνηγιού. Οι τέσσερις νέοι μονομάχησαν, ο Βοιωτός και ο Αίολος σκότωσαν τα παιδιά της Θεανώς και ξαναγύρισαν στους βοσκούς, που τους είχαν σώσει. Εκεί ο Ποσειδώνας τους αποκάλυψε ότι είναι πατέρας τους και ότι η μητέρα τους είναι φυλακισμένη. Οι δυο νέοι έσπευσαν να την ελευθερώσουν, ο Ποσειδώνας της έδωσε και πάλι το φως της και όλοι μαζί πήγαν στον Μετάποντο, του διηγήθηκαν τις πράξεις της Θεανώς, την οποία απομάκρυνε ο βασιλιάς και παντρεύτηκε τη Μελανίππη. Οι δυο νέοι έφυγαν για να ιδρύσουν δυο πόλεις : ο ένας τη Βοιωτία και ο άλλος την Αιολία στην Προποντίδα.

Αυτός ο Αίολος ταυτίζεται με τον Αίολο, τον κύριο των ανέμων, για τον οποίο γίνεται λόγος στην Οδύσσεια. Όταν έφτασε ο Οδυσσέας στο νησί του, παραδίδεται ότι ο Αίολος τον φιλοξένησε για ένα μήνα και κατά την αναχώρησή του, του έδωσε έναν ασκό, όπου ήταν κλεισμένοι όλοι οι άνεμοι, εκτός από έναν ευνοϊκό, που έπνεε, για να τον βοηθήσει να γυρίσει στην Ιθάκη. Όταν ο Οδυσσέας κοιμήθηκε όμως οι σύντροφοί του, νομίζοντας ότι έχει κρασί μέσα, άνοιξαν τον ασκό του Αιόλου, οι άνεμοι ξέφυγαν, προκλήθηκε θύελλα, με αποτέλεσμα το καράβι να ναυαγήσει και πάλι στο νησί της Αιολίας.

Ο γιος του Αίολου, ο Μακαρέας<sup>59</sup> είχε συνάψει αιμομικτικές σχέσεις με την αδερφή του, την Κανάκη, και αυτοκτόνησε, όταν αυτές έγιναν γνωστές. Η Κανάκη από τη σχέση αυτή απέκτησε ένα παιδί. Η τροφός ήταν έτοιμη να το βγάλει από το παλάτι και να το εκθέσει, όταν το παιδί έκλαψε, ο Αίολος το ανακάλυψε, μαζί με την τρομερή αλήθεια και διέταξε να το ρίξουν στα σκυλιά, ενώ έστειλε στην κόρη του ένα σπαθί, με την εντολή να αυτοκτονήσει (Grimal,1991:61-63). Η διαπραγμάτευση του μύθου από την τραγωδία του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα θέλει τον Μακαρέα να εξορίζεται είτε, κατά τους περισσότερους μελετητές, να αυτοκτονεί και αυτός (Webster,1967:159-160·Aigner,1982:156-158 όπως αναφ. στο Τσαγγάλης,2008:109).

### **Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα**

Τραγωδία με τίτλο *Αἰολος* έγραψε ο Ευριπίδης (απ. 13a-41, Kannicht,2004:158-173), από την οποία σώζονται ελάχιστα αποσπάσματα. Ο Αριστοφάνης έγραψε τον *Αἰολοσίκωνα* (απ. 1-16, K-A) , μία μυθολογική κωμωδία (Easterling&Knox,1985:532), την οποία ο Πλατώνιος στο *Περί διαφορᾶς κωμωδιῶν* (Koster,1975:I,22-29) τη χαρακτηρίζει ως παρωδία τραγωδίας και την αναγνωρίζει ως αντιπροσωπευτικό δείγμα των κωμικών δραμάτων που γράφονται στο πρώτο μισό του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Κωμωδία με τίτλο *Αἰολος* έγραψε, εκτός από τον Αντιφάνη και ο Έριφος (απ. 1, K-A).

### **Ο Αἰολος του Αντιφάνη**

Στη δεκαετία 390-380 π. Χ. ο κωμικός ποιητής του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα Νικοχάρης γράφει μια κωμωδία με τίτλο *Αἰολοσίκων* (Webster,1952:14). Το πιο πιθανό είναι ότι γνωρίζει το ομότιτλο έργο του Αριστοφάνη, καθώς και το τραγικό πρότυπο που αποτελεί την αφετηρία της μυθολογική παρωδίας. Είναι η εποχή που ο Αντιφάνης πραγματοποιεί το ντεμπούτο του στην αθηναϊκή δραματική σκηνή. Πιθανότατα συνεπώς η ημερομηνία αυτή μπορεί να ληφθεί ως *terminus post quem* για τη χρονολόγηση του αντιφάνειου *Αἰόλου*.

Η υπόθεση της κωμωδίας του Αντιφάνη δεν είναι γνωστή. Ο Αντιφάνης γνωρίζει εκτός από τον *Αἰολοσίκωνα* του Νικοχάρη και τον *Αἰολον* του Ευριπίδη και τον *Αἰολοσίκωνα* του Αριστοφάνη. Είναι πιθανόν να παρωδεί την ευριπίδεια τραγωδία στο έργο του. Ακόμη και αν

---

<sup>59</sup> Αυτός ο Μακαρέας συγγέεται με το Μάκαρα , το βασιλιά της Λέσβου.

η σκέψη μας αυτή είναι σωστή, δεν προκύπτει όμως<sup>60</sup> αν ακολουθεί το πρότυπο της μυθικής παρωδίας των δύο κωμικών ποιητών ούτε, αν αποκλίνει από αυτό, ούτε είναι γνωστό ποιο μοτίβο μυθικής παρωδίας εναλλακτικά αξιοποιεί και ποια ευρήματα κωμικά εφαρμόζει. Τα αποσπάσματα που σώζονται συμβάλλουν μόνον στον προσδιορισμό κάποιων τρόπων και μέσων, με τα οποία γίνεται εφικτός ο μετασχηματισμός σε κωμικό επεισόδιο μιας τραγικής μυθικής πλοκής, η οποία αφορά μάλιστα ένα σκανδαλώδες και δύσκολο θέμα, με δραματική κατάληξη.

Είναι πολύ δύσκολο από τραγικές μυθικές πλοκές με δυσάρεστη έκβαση να προκύψει ένα χαριτωμένο και ανώδυνο κωμικό μυθολογικό επεισόδιο, πόσο μάλλον ένα ολόκληρο κωμικό δράμα. Αυτό όμως δε φαίνεται να πτοεί τους κωμωδιογράφους της Αττικής Μέσης Κωμωδίας, οι οποίοι κατεξοχήν επιχειρούν σταθερά έναν μάλλον άβολο μετασχηματισμό των τραγικών μυθικών υποθέσεων σε κωμικές. Η παραμόρφωση ενός μύθου στα κωμικά έργα της εποχής γίνεται είτε με βάση το ίδιο το μυθικό περιεχόμενο, είτε σε σχέση με την επική του εκδοχή, είτε σε συνάρτηση με την επεξεργασία του ως τραγικής πλοκής. Στην πρώτη περίπτωση οι κωμικοί ποιητές αναδεικνύουν τα κωμικά δομικά χαρακτηριστικά του μυθικού θέματος που υφέρπουν, παρουσιάζοντας αυτά υπερβολικά και υπερτονισμένα, κάτι που έχει συνέπειες στην κωμική πλοκή (Nesselrath, 1990: 206).

Στον *Αἰόλον* του ο Αντιφάνης αξιοποιεί ως μέσο διακωμώδησης τα παραμορφωτικά αποτελέσματα της οινοποσίας στον άνθρωπο. Αξίζει να σημειωθεί ότι το πρώτο από τα σωζόμενα αποσπάσματα της κωμωδίας (απ. 19, K-A) παραδίδει ο Αθήναιος στο δέκατο βιβλίο των *Δειπνοσοφιστῶν*, σε μία ενότητα αφιερωμένη στα αποτελέσματα της κατανάλωσης οίνου (X,444C). Του αποσπάσματος 19, K-A προηγείται το απ. 42, K-A από την κωμωδία *Ἀρκάς*, όπου επίσης γίνεται λόγος για την επίδραση του κρασιού στον άνθρωπο.

### **Το απόσπασμα 19, K-A**

---

<sup>60</sup> Δεν έχει ακόμη διευκρινιστεί αν η παρωδία του μυθολογικού υλικού και των μυθικών στοιχείων των τραγικών δραμάτων από τις κωμωδίες του πρώτου μισού του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα διαφέρει ουσιαστικά από την αντίστοιχη των ποιητών της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας, ειδικότερα του Κρατίνου (Nesselrath, 1990: 204-205). Ο αποσπασματικός χαρακτήρας των έργων της Μέσης Κωμωδίας δυσχεραίνει πολύ αυτήν την προσπάθεια, καθώς η ανασύνθεση της κωμικής πλοκής δεν είναι εφικτή ούτε κατά προσέγγιση για τα περισσότερα δράματα αυτής της περιόδου.

Το απόσπασμα αυτό αποτελεί μάλλον κατάλοιπο από έναν αφηγηματικό πρόλογο (Ξανθάκη-Καραμάνου,1991:21), στον οποίο παρωδείται η υπόθεση της ομότιπλης τραγωδίας του Ευριπίδη, η οποία έκανε πιθανότατα αναφορά και αυτή στο εισαγωγικό της σκέλος<sup>61</sup> στη γενεαλογία του Αιόλου. Αυτό το συμπέρασμα ενισχύει η τριτοπρόσωπη αφήγηση, η οποία παραπέμπει σε πρόλογο ευριπίδειας τραγωδίας, ίσως μάλιστα και της ομότιπλης. Ο πρόλογος αυτός παρωδεί πιθανότατα τον ευριπίδειο, καθώς δε γίνεται απλή αναφορά στο οικογενειακό δέντρο αλλά στα σκάνδαλα της οικογένειας του Αιόλου στην κωμωδία του Αντιφάνη.

Δεν είναι γνωστή η ταυτότητα του Αφηγητή. Αν πράγματι πρόκειται για τμήμα του κωμικού προλόγου, τον λόγο αυτόν θα μπορούσε να εκφωνεί μία θεϊκή μορφή (ή ίσως μία προσωποποιημένη ιδέα), που ίσως να μην εμφανίζεται ξανά στο έργο, κατά το πρότυπο των ευριπίδειων προλόγων, από τον *Ιππόλυτο* και εξής (Webster,1970:83 · Grube,1973:63 · Xanthakis-Karamanos,2012:340). Το μοτίβο αυτό, μολονότι δεν είναι σύνηθες στην Αρχαία Κωμωδία ούτε στον Αριστοφάνη, συνηθίζεται κατά κόρον στα έργα της Αττικής Μέσης Κωμωδίας και απαντάται στη Νέα Κωμωδία και κατεξοχήν στον Μένανδρο (Handley,1965:127 · Gomme & Sandback,1973:133).

Οι έξι στίχοι του αποσπάσματος αναφέρονται στην προϊστορία του έργου του Ευριπίδη, παρωδώντας έμμεσα τις ανόσιες σχέσεις των δύο αδερφών, του Μακαρέα και της Κανάκης (Ξανθάκη-Καραμάνου,1991:36 · 2014:49-60 · Nesselrath,1990:205-206), με έμφαση στη σύναψη σεξουαλικής σχέσης ανάμεσά τους. Η Κανάκη δεν ονομάζεται στο συγκεκριμένο απόσπασμα ούτε συμμετέχει στη δράση των δύο κωμικών αποσπασμάτων που σώζονται από την κωμωδία αυτή. Το ίδιο συμβαίνει και στα αποσπάσματα από την τραγωδία του Ευριπίδη.

Η υπόθεση του ευριπίδειου *Αιόλου* παραδίδεται από δύο πηγές: Από τον πάπυρο P.Oxy 2457 (Nesselrath,1990:208), όπου αναφέρεται ότι *Μακαρεὺς μιᾶς τῶν ἀδελφῶν ἐρασθεὶς διέφθειρεν* (Austin,1968:88-89) και από την αναφορά του Σώστρατου στο δεύτερο βιβλίο των

---

<sup>61</sup> Το απ. 15 (Kannicht,2004:160-1) του *Αιόλου* του Ευριπίδη ίσως να αποτελεί τμήμα του αφηγηματικού προλόγου του δράματος (Ξανθάκη-Καραμάνου,2014:49-60). Η ταυτότητα του Αφηγητή δεν μπορεί να προσδιοριστεί. Ο Mangidis (2003:69) υποστηρίζει ότι το τμήμα αυτό του έργου εκφωνείται από την παραμύνα της Κανάκης, η οποία μετά την τραγική κατάληξη της ερωτικής σχέσης των δύο αδερφών αφηγείται αναδρομικά την ιστορία σε ένα ακροατήριο. Οι τέσσερις στίχοι του αποσπάσματος ίσως αποτελούν τους εναρκτήριους της τραγωδίας. Περιέχουν μία αναγωγή στο γενεαλογικό δέντρο του Αιόλου, προκειμένου να ανιχνευτούν οι ρίζες του, οι οποίες φτάνουν ως τον Δία.

*Τυρρηνικῶν* του (Luppe,1982:17), όπως τη διασώζει ο Στοβαίος (4,20,72), όπου λέγεται : *Μακαρεὺς Κανάκης τῆς ἀδελφῆς ἐρασθεὶς ἐβιάσατο τὴν προειρημένην*. Από τις πηγές αυτές και από τα αποσπάσματα της ευριπίδειας τραγωδίας δεν είναι εύκολο να προσδιοριστεί αν η Κανάκη τρέφει ερωτικά συναισθήματα για τον αδερφό της. Από τον *Αἰολοσίκωνα*, το πρώτο από τα οψιμότερα έργα του Αριστοφάνη, (Lesky,1985:623) μαρτυρούνται δύο διαφορετικές εκδοχές του έργου που σώζονται αποσπασματικά<sup>62</sup>. Αμφότερες παρωδούν τον Αίολο. Ούτε από αυτά πληροφορούμαστε αν η Κανάκη ανταποκρίνεται εκούσια στις ερωτικές επιθυμίες του Μακαρέα. Από κανένα από τα δύο έργα δεν προκύπτει συνεπώς αν αναλογεί και στην Κανάκη το ηθικό βάρος της εκούσιας συμμετοχής της στην αιμομιξία. Στην κωμωδία του Αντιφάνη τα δεδομένα οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η ηρωίδα υπέστη μάλλον βιασμό από τον μεθυσμένο αδερφό της, παρά ότι παρασύρθηκε από το ερωτικό προσκλητήριο του Μακαρέα και ενέδωσε στον έρωτά του. Το ίδιο συμπέρασμα προκύπτει και για την ευριπίδεια τραγωδία από την αναφορά του Σώστρατου, όπως την παραδίδει ο Στοβαίος.

Ένα από τα ζητούμενα της έρευνας μας αποτελεί ο προσδιορισμός του μοτίβου, με το οποίο επιτυγχάνεται η παρωδία του τραγικού μύθου στην κωμωδία του Αντιφάνη. Μολονότι ο Nesselrath δεν εντοπίζει κανένα κωμικό στοιχείο στο απ.19, K-A, υπάρχει ένα στοιχείο που παραμορφώνει τον τραγικό χαρακτήρα του ευριπίδειου δράματος, τον απομυθοποιεί και εξανθρωπίζει τον ήρωα ως κωμικό χαρακτήρα, καθιστώντας τον πιο οικείο στο θεατρικό κοινό του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα (Nesselrath,1990:208). Προσδίδει επίσης ανάλαφρο χαρακτήρα στο έργο, συμβατό με τη θεματική των έργων της Αττικής Μέσης Κωμωδίας. Πρόκειται για τη μεταμορφωτική δύναμη του οίνου στον άνθρωπο, από την οποία ο Μακαρέας κυριεύεται και η οποία τον ωθεί να πραγματοποιήσει την επιθυμία του.

Ο οίνος, σύμμαχος του Μακαρέα στην ερωτική συνένευσή του με την αδερφή του, στο μεταφορικό σχήμα λόγου του τρίτου στίχου του απ. 19, K-A ονομάζεται *στρατηγός*. Πρόκειται για έναν χαρακτηρισμό που προέρχεται στην κυριολεκτική σημασία του από την πολεμική ορολογία. Με αυτήν απαντάται στον Αρχίλοχο (απ.114,West), στον Ηρόδοτο, στον

---

<sup>62</sup> Η αρχική γράφεται πιθανότατα κατά την τελευταία δεκαετία του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα (Geißler,1969:76-77). Ο δεύτερος *Αἰολοσίκων*, μια επανάληψη του αχρονολόγητου, παλιότερου, ομότιτλου έργου, διδάσκεται στην αθηναϊκή σκηνή, μετά τον *Κώκαλο*, ύστερα από τον θάνατο του δημιουργού του, από τον γιο του, τον Αραρότα (Easterling & Knox, 1985: 532), μετά το 388-387 π. Χ.

*Αγαμέμνονα* του Αισχύλου (στ. 1627), στον *Ίωνα* του Πλάτωνα (540D) και στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή (στ. 8). Με την ίδια σημασία του «αρχηγού» αλλά σε θηλυκό γένος εντοπίζεται στην κωμωδία *Εκκλησιάζουσαι* (στ. 491 & 500), με στόχο την παραγωγή γέλιου.

Η λέξη *στρατηγός* συνδέεται με έννοιες όπως «προγραμματισμός», «σχεδιασμός», «επίθεση», «βία», «κατάκτηση στόχου». Έμμεσα προκύπτει ότι η Κανάκη απροσδόκητα δέχτηκε την εκδήλωση ερωτικών προθέσεων από τον μεθυσμένο αδερφό της, άρα μάλλον, παρά τη θέλησή της, υπέκυψε στις επιθυμίες του. Ο Αντιφάνης χρησιμοποιεί δύο φορές στα αποσπάσματα των σωζόμενων κωμωδιών του τον όρο *στρατηγός* με μεταφορική σημασία. Εκτός από τον 3<sup>ο</sup> στίχο του *Αιόλου* υπάρχει η φράση *στρατηγοί κυνηγεσιών* (σε νεοελληνική απόδοση: *ιδιοκτήτες, κύριοι κυνηγετικών σκυλιών*) που απαντάται στην κωμωδία *Ακέστρια* (απ. 21, K-A).

Ο οίνος λοιπόν κυριεύει τον Μακαρέα. Έτσι το αλόγιστο θράσος προηγείται της *εὐβουλίας*, δηλαδή της σύνεσης και της φρονήσεως (*Αισχύλου Προμηθεὺς Δεσμώτης*, στ. 1035 & 1038, *Σοφοκλέους Αντιγόνη*, στ. 1050). Η *εὐβουλία* είναι έννοια με ιδιαίτερη φιλοσοφική βαρύτητα. Ο Πρωταγόρας στον ομώνυμο πλατωνικό διάλογο την ορίζει ως «τη σωστή σκέψη και τη λήψη αποφάσεων τόσο για τα θέματα που αφορούν τα οικεία, την ιδιωτική ζωή, πώς δηλαδή να διευθετεί κανείς με τον καλύτερο τρόπο τα ζητήματα του οίκου του, όσο και για τα θέματα που αφορούν την πόλη, ώστε να είναι κανείς όσο γίνεται πιο ικανός να πράξει και να μιλήσει για τα πολιτικά θέματα» (318<sup>E</sup>). Η χρήση της φιλοσοφικής αυτής έννοιας αντιστικτικά με τον οἶνον συνιστά αναμφίβολα ένα στοιχείο γλωσσικής παρωδίας.

Οι συνέπειες της μέθης στην ανθρώπινη συμπεριφορά μνημονεύονται αρκετά συχνά στο κλασικό δράμα, πρωτίστως από τον Ευριπίδη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η συμπεριφορά του μεθυσμένου Ηρακλή, όπως την περιγράφει ο Υπηρέτης στην αρχή του τρίτου επεισοδίου στην *Άλκηστι* και όπως εκδηλώνεται, όταν ο ίδιος εμφανίζεται επί σκηνής, μεθυσμένος, άξεστος, οπαδός της αντίληψης να καταναλώνει ο άνθρωπος όσα υλικά αγαθά μπορεί, γιατί η ζωή είναι εφήμερη (στ.745-815). Ενδεικτικά αναφέρονται επιπλέον οι τραγωδίες του Ευριπίδη *Αὔγη* και *Ἄλωση* (Nesselrath,1990:208), οι στίχοι 550 -570 από τον *Ίωνα* και ο στίχος 21 των *Φοινισσῶν* (Mangidis,2003:75). Πουθενά ωστόσο στην πλοκή ή στην υπόθεση του ευριπίδειου *Αιόλου* δεν αναφέρεται το κρασί ως το κίνητρο της δράσης του

Μακαρέα, προφανώς επειδή η τραγωδία πραγματεύεται υπό διαφορετικό πρίσμα τον μύθο (Nesselrath,1990:208).

Η μέθη ως μοτίβο παραμόρφωσης του μυθολογικού ήρωα εμφανίζεται πολύ συχνά στα έργα της Αττικής Μέσης Κωμωδίας και του Αντιφάνη ειδικότερα. Αναφορά στον μεταμορφωτικό ρόλο του κρασιού πάνω στον άνθρωπο, που τον ωθεί σε ενέργειες πάνω από τις δυνάμεις και πέρα από τις επιθυμίες του υπάρχει και στον *Αΐολον* (απ. 1, Κ-Α) του Ερίφου, από τον οποίον σώζονται τρεις στίχοι με χαρακτηριστικά αποφθεγματικό (*Λόγος γάρ ἐστ' ἀρχαῖος οὐ κακῶς ἔχων/οἶνον λέγουσι τοὺς γέροντας, ὦ πάτερ,/πεῖθιν χορεύειν οὐ θέλοντας*)<sup>63</sup>.

Το σταθερά επαναλαμβανόμενο στην πλοκή των έργων της Νέας Κωμωδίας μοτίβο της αποπλάνησης και του βιασμού νεαρών παρθένων από μεθυσμένους άντρες, κατά τον Σάτυρο, συγγραφέα του *Βίου Εὐριπίδου*, εισήγαγε πρώτος στις τραγωδίες του ο Ευριπίδης, ο οποίος *τὰ συνέχοντα τὴν νεωτέραν κωμωδίαν [...] εἰς τὰ ἄκρα ἤγαγεν τὰ κατὰ τὰς περιπετείας, βιασμοὺς παρθένων, ὑποβολὰς παιδίων, ἀναγνωρισμοὺς διὰ τε δακτυλίων καὶ διὰ δεραίων* (ΡΟxy 1176, απ.VII,39). Ο ανώνυμος συγγραφέας του *Βίου Ἀριστοφάνους*, υποστηρίζει ότι είναι ο αρχαίος κωμωδιογράφος που θέτει μέσα από τον *Κώκαλον* τα θεμέλια της Νέας Κωμωδίας: *πρῶτος δὲ [=ο Ἀριστοφάνης] καὶ τῆς νέας κωμωδίας τὸν τρόπον ἐπέδειξεν ἐν τῷ Κωκάλῳ, ἐξ οὗ τὴν ἀρχὴν λαβόμενοι Μένανδρος τε καὶ Φιλήμων ἐδραματούρησαν*. (Αρ. τεστ. 1, 4-6). Σύμφωνα με τη Σούδα, *εὐρετὴς του κωμικοῦ τρόπου της Νέας Κωμωδίας είναι ο Αναξανδριδης, ένας από τους πιο πρώιμους κωμικούς ποιητές της Μέσης Κωμωδίας, του πρώτου μισού του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, καθώς πρῶτος οὗτος ἔρωτας καὶ παρθένων φθορὰς εἰσήγαγεν* (Σούδα, α1982). Φαίνεται ότι ο Αντιφάνης ακολουθεί την τάση του σύγχρονου του κωμωδιογράφου.

Η αφήγηση της αιμομικτικής σχέσης ανάμεσα στον Μακαρέα και στην Κανάκη στους στίχους 3-6 του απ. 19,Κ-Α του Αντιφάνη γίνεται με τρόπο υπαινικτικό. Στον στίχο 6, ο ποιητής δηλώνει τον βιασμό με τη φράση: *ἔτυχεν ὦν ἠβούλετο χωρίς επέκταση στα συμβάντα*. Μια εξήγηση γι' αυτό είναι ότι ο μύθος είναι γνωστός ήδη στο αθηναϊκό κοινό, λόγω της διαπραγματεύσεώς του από τραγικά και κωμικά δράματα σημαντικών δραματουργών. Κατά συνέπεια η αναφορά στο όνομα του κεντρικού μυθικού χαρακτήρα είναι αρκετή, για να

---

<sup>63</sup> Σε νεοελληνική απόδοση : *Υπάρχει ένα αρχαίο απόφθεγμα που ευσταθεί: /Σύμφωνα μ' αυτό, πατέρα, το κρασί / πείθει τους γέροντες, χωρίς να το θέλουν, να χορεύουν.*

υπονοηθεί από το θεατρικό κοινό η συνέχεια. Μία άλλη εξήγηση της διακριτικής διαχείρισης του συγκεκριμένου μύθου από τον Αντιφάνη, στο σωζόμενο απόσπασμα τουλάχιστον, συναρτάται με τη συντηρητική στάση του ίδιου απέναντι στην αιμομιξία. Η αποστασιοποίηση του ποιητή από το σκανδαλώδες ζήτημα μπορεί να εκληφθεί και ως άσκηση έμμεσης κριτικής από μέρους του στον Ευριπίδη, για την υπόθεση, που εκείνος επέλεξε να δραματοποιήσει. Μια τέτοια έμμεση κριτική συμβαδίζει με την ηθική ευαισθησία που καλλιεργείται και με το νομικό πλαίσιο που διαμορφώνεται κατά τον 4<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα όσον αφορά στη δραματοποίηση κοινωνικά μη αποδεκτών σχέσεων και πράξεων ανάμεσα σε στενούς συγγενείς<sup>64</sup>, καθώς επίσης και με τις φιλοσοφικές απόψεις της εποχής (Ξανθάκη-Καραμάνου,1991:33,40).

Ο Αντιφάνης φαίνεται να ευθυγραμμίζεται στο ζήτημα της άσκησης κριτικής στον Ευριπίδη για το περιεχόμενο του *Αΐολου* με τον Αριστοφάνη, ο οποίος, στο πλαίσιο της κριτικής που σταθερά ασκεί στον Ευριπίδη για τις προκλητικές κατ' αυτόν καινοτομίες που εισάγει στις τραγωδίες του, ενσωματώνει σε αρκετές κωμωδίες του έμμεση και υπαινικτική κριτική για τον *Αΐολο*. Στους στίχους 1371-1372 των *Νεφελών* γίνεται αναφορά στον πάταγο και στο σκάνδαλο που προκάλεσε η τραγική πραγμάτευση του αιμομικτικού έρωτα στο αθηναϊκό κοινό, καθώς στο ευριπίδειο δράμα ο Αΐολος αποφασίζει να τελέσει επί σκηνης τους αιμομικτικούς γάμους μεταξύ των έξι αγοριών και των ισάριθμων θυγατέρων του (Nesselrath, 1990:206). Η αναφορά στην αιμομιξία γίνεται υπαινικτικά. Ο Στρεψιάδης ζητά από τον γιο του, τον Φειδιππίδη, να απαγγείλει ένα απόσπασμα του Ευριπίδη, το οποίο να αποδεικνύει ότι είναι σοφός και μοντέρνος ποιητής. Εξαγριώνεται, όταν ό δ' εὐθὺς ἤκ' *Εὐριπίδου ῥῆσιν τιν' ὡς ἐκίνει ἰάδελφός, ὠλεξίκακε τὴν ὁμομήτριαν ἀδερφήν*. Η χρήση του ρήματος *ὠλεξίκακε* εκθέτει το ζήτημα διακριτικά. Ανάλογη είναι η γλωσσική επιλογή και του Αντιφάνη στο μελετώμενο απόσπασμα.

---

<sup>64</sup> Στην κλασική Αθήνα η σύναψη γάμου μεταξύ αδερφών, όπως και κάθε αιμομικτικός γάμος σκανδαλίζει. Αυτό προκύπτει χαρακτηριστικότερα από τον *Οιδίποδα Τύραννον* του Σοφοκλή: Στον πρόλογο του έργου ο κεντρικός ήρωας αναζητά το μίasma που προκαλεί τον λοιμό που πλήττει τη Θήβα. Στην πορεία του έργου αποκαλύπτεται ότι την οργή των θεών προκαλεί, εκτός από την πατροκτονία, ο γάμος του Οιδίποδα με την Ιοκάστη. Ο τρόπος που επιλέγει μετά την αποκάλυψη καθένας από τους δύο χαρακτήρες να τιμωρήσει τον εαυτό του, ώστε να εξιλεωθεί από τις αιμομικτικές σχέσεις (που σημειωτέον εν αγνοία αμφοτέρων συνάφθηκαν μεταξύ μητέρας και γιου), αποκαλύπτει τον βαθμό της προκατάληψης, με την οποία η κοινωνία αντιμετωπίζει μια τέτοια ένωση.



Το απόσπασμα 19, K-A επιχειρεί ίσως και να μετριάσει το ηθικό βάρος της πράξης του Μακαρέα. Στους δύο πρώτους στίχους του ο ήρωας δείχνει ότι έχει συναίσθηση πως ο έρωτας προς την αδερφή του είναι απαγορευμένος. Για ένα ορισμένο χρονικό διάστημα επομένως φαίνεται ότι επιβάλλεται στο πάθος του. Ενδίδει σε αυτό, όπως φαίνεται από τον έκτο στίχο, μόνον μεθυσμένος. Συνδυάζοντας τις πληροφορίες αυτές με τον απολογητικό χαρακτήρα του σωζόμενου αποσπάσματος από τον *Αΐολον* του Ερίφου (απ. 1, K-A), καλλιεργείται η εντύπωση ότι στη Μέση Κωμωδία ο Μακαρέας υποχρεώνεται να απολογηθεί για την πράξη του και επικαλείται το κρασί ως ελαφρυντικό.

### **Το απόσπασμα 20, K-A**

Το απόσπασμα 20, K-A αποτελείται από δύομιση ιαμβικούς τρίμετρους στίχους, τους οποίους μνημονεύει ο Αθήναιος στο δωδέκατο βιβλίο των *Δειπνοσοφιστῶν* (XII,552F). Από τους στίχους απουσιάζει κάθε αναφορά σε μυθολογικό υλικό. Οι τρεις στίχοι που σώζονται δεν αποκαλύπτουν παρά ενδείξεις και επιτρέπουν εικασίες και μόνον.

Στο απόσπασμα γίνεται η περιγραφή ενός άντρα, του οποίου η κοιλιά έχει πρηστεί δι' οίνοφλυγίαν. Η λέξη οίνοφλυγία είναι σπάνια στα κείμενα της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας: απαντάται στον *Οικονομικόν* του Ξενοφώντα (1,22) και στα *Ἠθικά Νικομάχεια* (3.5,15). Συνηθέστερη είναι η χρήση του ουσιαστικού οινόφλυξ (= μέθυσος), που απαντάται στον Ιπποκράτη (83G), στην *Ἀπολογία τοῦ Σωκράτους* του Ξενοφώντα (19) και στο *Περὶ Ποιητικῆς* (25.16) του Αριστοτέλη. Το στομάχι του άντρα στο απόσπασμα 20, K-A λοιπόν έχει πρηστεί από τα πολλά μεθύσια τόσο, ώστε του έχει χαρίσει το παρωνύμιο «κοιλαράς». Η αρχαία λέξη *ἄσκος* παραπέμπει συνειρμικά στον ασκό του Αιόλου, ο οποίος είναι ο μυθικός κυρίαρχος των ανέμων και όχι ο πατέρας του Μακαρέα. Να παρωδεί άραγε στους στίχους αυτούς ο ποιητής την περιπέτεια του Οδυσσέα στο νησί του Αιόλου; Θα μπορούσε το πρόσωπο που έχει πρηστεί από το πολύ κρασί να είναι ο Οδυσσέας; Γίνεται αναφορά στον Μακαρέα; Στην κωμωδία *Ἡσιόνη* του Αλέξιδος (απ. 88, K-A) ο Ηρακλής, αποκαλείται *ἄσκος*. Εμπλέκεται κάπως ο Ηρακλής στην υπόθεση του έργου; Τα στοιχεία που έχουμε δε μας επιτρέπουν να απαντήσουμε με βεβαιότητα.

Η λέξη *ἄσκος* έχει καθοριστική συμβολή, κατά τη γνώμη μας στον εξανθρωπισμό του μυθικού ήρωα (αν πράγματι αποδίδεται σε ένα μυθικό πρόσωπο). Συνδέει συνειρμικά τον

δραματικό χαρακτήρα με τη μυθολογική παράδοση που το συνοδεύει και ταυτόχρονα το απογυμνώνει από το μυθολογικό του παρελθόν, αφού με σκωπτικό τρόπο χρησιμοποιείται, για να περιγράψει τη ροπή του προς την οινοποσία και τις συνέπειες αυτής στην εξωτερική του εμφάνιση.

Κατά την άποψη του Radermacher, ο άντρας που περιγράφεται στο συγκεκριμένο απόσπασμα της κωμωδίας του Αντιφάνη δεν είναι ο Μακαρέας αλλά ο Αίολος. Ύστερα από τις αποκαλύψεις και την τραγική έκβαση της ερωτικής αυτής σχέσης, ο πατέρας των δύο νέων μένει ολομόναχος. Έτσι αναζητά διέξοδο στο ποτό, καταλήγει αλκοολικός, μετατρέπεται ο ίδιος σε έναν ασκό, σαν αυτόν που έδωσε στον Οδυσσέα ο βασιλιάς των ανέμων (Radermacher,1938:295, όπως αναφ. στο Mangidis,2003:78-79). Το κείμενο δεν περιέχει στοιχεία που να φωτίζουν ή να επιβεβαιώνουν την παραπάνω υπόθεση.

Δεν είναι σαφές σε ποιο σημείο της κωμικής υπόθεσης εντάσσεται το απ. 20, Κ-Α ούτε μπορούμε να συμπεράνουμε αν ανήκει στο ίδιο επεισόδιο με το απ. 19, Κ-Α. Άγνωστη παραμένει η τελική έκβαση της κωμωδίας. Σύμφωνα με τον Nesselrath, η ανατροπή θα έδινε αίσιο τέλος στο έργο: Θα μπορούσε να αποκαλυφθεί ότι η ταυτότητα ενός από τα δύο αδέρφια δεν είναι αυτή που φαίνεται και συνεπώς ο Μακαρέας και η Κανάκη δεν είναι αδέρφια (1990:208-209). Μια τέτοια εξέλιξη οδηγεί σε αίσια έκβαση το έργο, δικαιώνοντας τον αρχαίο Σχολιαστή, ο οποίος παρατηρεί: *Ἡ κατάληξις τῆς τραγωδίας ἢ εἰς θρῆνον ἢ εἰς πάθος καταλύει, ἢ δὲ τῆς κωμωδίας εἰς σπονδὰς καὶ διαλλαγὰς.*<sup>1</sup> (Σχόλια Ευρ.Ορ.1691). Δεν υπάρχουν πληροφορίες από τις αρχαίες πηγές για τη λύση που ο ποιητής δίνει στην κωμωδία του.

## Ἀλκηστις

(30) (29)

ἐπὶ τὸ καινουργεῖν φέρου,  
οὕτως, ἐκείνως, τοῦτο γιγνώσκων ὅτι  
ἐν καινὸν ἐγχείρημα, κἄν τολμηρὸν ᾦ,  
πολλῶν παλαιῶν ἐστι χρησιμώτερον

Athen. III p. 122 D (post Timoth. PMG 796) Ἀντιφάνης τ' ἐν Ἀλκήστιδι ἔφη (καὶ Ἄντ : CE ) ἐπὶ ---  
χρησιμώτερον, hinc Eust. in Od. p. 1422, 52

1 – 2 om. CE, Eust. 1. καινουργεῖν Mus : κεν – A φέρου Hermann, Eur. Alc (1824) p. xvii : φέρ' A 2  
ἐκεῖνος A : corr. Hermann γιγνώσκων Dindorf : γιν-A, vid. Thraette I p. 562 4 παλ. ἐστι Mus. : ἐστι  
παλ. ACE; Eust.

1 sqq. "Hermanno....haec videntur verba esse hortantis vel Admetum vel Herculem ipsum, ut aliquam  
quamcunque viam novam recuperandae Alcestidis experiatur, mihi poeta haec de se ipso dixisse videbatur in  
prologo, in quo semet ipsum sum comicae poeseos Musa colloquentem induxerit. sed fateor hoc totum in  
coniectura esse positum". Meineke. Vid. Leo Plaut. Forsch<sup>2</sup> p. 239<sup>1</sup>, qui confert Plaut. Bacch. 693 1 Eur. IA  
2 τί δὲ καινουργεῖς ; Ar. Av. 1638 ποῖ φέρηι ; 3 καινὸν ἐνθύμημα Anaxandr. fr. 55,2, ἐξεύρημα,  
Amph. fr. 14, 2, cf. Pher. fr. 84

(31) (30)

Athen. XII p. 553 B (post Ceph. fr. 3, Eub. fr. 107, 89) Ἀντιφάνης δὲ ἐν μὲν Ἀλκήστιδι ἐλαίωι τινὰ  
ποιεῖ χριόμενον τοὺς πόδας. sequuntur fr. 152, 101, 105, Anaxandr. fr. 41.

## Νεοελληνική απόδοση

(30)

Να συμβάλλεις στην καινοτομία, με τον ένα '   
ή με τον άλλο τρόπο, έχοντας στον νου σου ότι ένα πρωτοποριακό   
εγχείρημα, ακόμη και αν είναι τολμηρό,   
είναι πιο χρήσιμο από πολλά ξεπερασμένα.

Με την κωμωδία αυτή συσχετίζεται το απ. 249, Κ-Α το οποίο, σύμφωνα με την έκδοση Κ-Α, συγκαταλέγεται στα αδέσποτα του Αντιφάνη.

### Απόσπασμα 249, Κ-Α

(249) (276)

*ἐν νόσημα τοῦτ' ἔχει·*

*ἀεὶ γὰρ ὀξύπεινός ἐστι. (B) Θετταλὸν*

*λέγει κομιδῆι τὸν ἄνδρα*

*Athen. epit. II p. 47 B (ὀξύπεινος, post Diph. fr. 95) καὶ Αντιφάνης· ἐν ---ἄνδρα. sequitur Eub. fr. 9.*

*τιν' Blaydes Adv. I p. 78*

*2 de Thessalorum edacitate vid.ad Ar. fr. 507 incertissima ut ipse fatetur excogatauit V Langholf, Medizinhist Journ. 21 (1986) 19<sup>67</sup>*

*"de Hercule dicta esse coniciias. Fortasse igitur ad Omphalen locus referendus est" Meineke.*

*"ex Alcestide aut ex Omphale Philothebaeove excerptum esse potest" Kock.*

*de Hercule voracissimo vid. ad Ar. fr. 300 et Eub. fr. 6*

## Νεοελληνική απόδοση

(249)

A: Ένα ψεγάδι έχει: μονίμως είναι πεινασμένος.

B: Σίγουρα εννοεί το Θεσσαλό.

### Ο μύθος

Η Αλκηστις είναι μία από τις κόρες του Πελίας, του βασιλιά της Ιωλκού και της συζύγου του, Αναξιβίας. Είναι η πιο όμορφη και η πιο ευσεβής από τις αδερφές της. Η μόνη, που δεν συμμετείχε στη δολοφονία του Πελίας, όταν η Μήδεια με τις πονηριές και τις μαγείες της, έβαλε τις ίδιες τις κόρες του να τον σκοτώσουν. Όταν ο Άδμητος, ο βασιλιάς των Φερών στη Θεσσαλία, παρουσιάστηκε για να ζητήσει την Αλκηστι για γυναίκα του, ο Πελίας του έθεσε όρους, τους οποίους αυτός εκπλήρωσε με τη βοήθεια του Απόλλωνα. Ο Ευριπίδης πληροφορεί ότι η ένωσή τους ήταν πρότυπο συζυγικής τρυφερότητας σε τέτοιο σημείο, που η Αλκηστι δέχτηκε να πεθάνει στη θέση του άντρα της. Όταν όμως πέθανε, ο Ηρακλής έτρεξε στον Άδη και την έφερε πίσω, πιο νέα και πιο όμορφη από κάθε άλλη φορά. Υπάρχει και η εκδοχή του μύθου ότι η Περσεφόνη συγκινήθηκε από την αφοσίωση της Αλκήστιδος, την έστειλε από μόνη της πίσω ανάμεσα στους θνητούς (Grimal,1991:73).

### Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα

Ομότιπλες τραγωδίες έγραψαν ο Ευριπίδης και ο Φρόνιχος (απ.1,Snell,1971:73). Κωμωδίες με τον τίτλο Άδμητος έγραψαν ο Θεόπομπος, η οποία κατά τον Webster (1952:14) χρονολογείται στη δεκαετία 390-380 π. Χ., και ο Αριστόμαχος. Κανένα από τα παραπάνω έργα δε σώζεται.

### Η Άλκηστις του Αντιφάνη

Από την κωμωδία παραδίδονται δύο αποσπάσματα (απ.30-31,K-A). Το πρώτο διασώζει ο Αθήναιος (III,122D). Το απ. 30, K-A περιέχει μία αποφθεγματική ρήση που επιδοκιμάζει την καινοτομία και τον νεωτερισμό ως αυταξία, ακόμη και αν ως εγχείρημα είναι τολμηρό. Δεν υπάρχουν πληροφορίες για την ταυτότητα του Αφηγητή. Το απαρέμφατο καινουργεῖν προέρχεται από το ρήμα καινουργέω-ᾶ που σημαίνει «κάνω κάτι με καινοτόμο τρόπο, αρχίζω

κάτι καινούργιο» (LSJ<sup>9</sup>:569), το οποίο απαντάται στον Ιπποκράτη (*Περὶ Αρχαίας Ἰητρικῆς*: 7), καθώς και στα *Ελληνικά* του Ξενοφώντα (2,6&16) και στον Διονύσιο τον Αλικαρνασέα (11:21). Η λέξη *ἐγχείρημα* απαντάται στον *Οιδίποδα Τύραννον* του Σοφοκλή (στ. 510) και στην πλατωνική *Πολιτεία* (290D) με τη σημασία της «καινοτομίας» (LSJ<sup>9</sup>:16). Η προσθήκη του επιθέτου *καινός* που το συνοδεύει (στ. 3) ενισχύει την έννοια της νεωτερικότητας.

Το απ. 31,Κ-Α περιέχει μία πληροφορία και πάλι του Αθήναιου (ΧΙΙ,553B), ότι ο Αντιφάνης, σε μία σκηνή από τη συγκεκριμένη κωμωδία παρουσιάζει κάποιον να αλείφει τα πόδια του με λάδι. Θα μπορούσε η κωμωδία του Αντιφάνη να παρωδεί το ομότιτλο σατυρικό δράμα του Ευριπίδη<sup>65</sup>, στο οποίο ενώνονται δυο μοτίβα παραμυθιού εξαιρετικά αγαπητά στους λαούς : αυτό της πιστής συζύγου, που θυσιάζει τη δική της ζωή, όταν ο θάνατος έρχεται να ζητήσει τη ζωή του άντρα της (Parker,2007:199-200), με εκείνο του δυνατού άντρα, ο οποίος βγαίνει νικητής στη μάχη με το θάνατο (Markantonatos,2013:88-89).

Δεν υπάρχουν πληροφορίες για την υπόθεση του έργου. Δε γνωρίζουμε συνεπώς αν η κωμωδία παρωδεί τον μύθο της Αλκήσιδος. Αν αφετηρία για τη σύνθεση της συγκεκριμένης κωμωδίας αποτελεί η ευριπίδεια τραγωδία, τότε ο Άδμητος και η Άλκηστις θα πρέπει να ήταν δύο από τους βασικούς χαρακτήρες του έργου. Η θυσία της Αλκήσιδος στην τραγωδία για χατίρι του συζύγου της μπορεί να μεταβληθεί σε μία ερωτική ιστορία στη σκηνή της Αττικής Μέσης Κωμωδίας (Ξανθάκη-Καραμάνου,1991:23).

Καταλυτικός στην εξέλιξη της παρωδίας θα μπορούσε να είναι ο ρόλος του Ηρακλή, αγαπημένου ήρωα των σατυρικών δραμάτων και των κωμωδιών του πρώτου μισού του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Στις τελευταίες ο ήρωας εμφανίζεται ως μία φιγούρα grotesque : μεγαλόσωμος, φωνακλάς, τρώει και πίνει πολύ και άτσαλα. Η αφετηρία της διακωμώδησης του Ηρακλή στα έργα της Αττικής Μέσης Κωμωδίας ως πειναλέου και μέθυσου ανευρίσκεται στην *Άλκηστιν* του Ευριπίδη. Η πρώτη χαρακτηριστική σκηνή, στην οποία συμπεριφέρεται ανάρμοστα λόγω της επίδρασης του οίνου λαμβάνει χώρα στην αρχή του τρίτου επεισοδίου στην *Άλκηστιν*. Πρόκειται για ένα μικρό κωμικό επεισόδιο ανάμεσα στον Θεράποντα και στον Ηρακλή. Ο Υπηρέτης που αγνοεί την ταυτότητα του ήρωα τον χαρακτηρίζει *ad spectatores ανυπόφορο*,

---

<sup>65</sup> Η *Άλκηστις*, το αρχαιότερο σωζόμενο έργο του Ευριπίδη, γράφτηκε το 438 π. Χ. Είναι το σατυρικό δράμα της τριλογίας *Κρήσσαι, Άλκμείων διὰ Ψωφίδος και Τήλεφος*, από τις οποίες σήμερα καμιά δεν σώζεται ακέραια.

λόγω της προκλητικής του συμπεριφοράς (στ.747-48) και (αναιτιολόγητα από τα συμφραζόμενα) *πανούργον* (στ. 766). Η περιγραφή του αδηφάγου Ηρακλή που κατόπιν άδει παράφωνα, μεθυσμένος από την ανεξέλεγκτη κατανάλωση κρασιού (στ.752-760) συνθέτει ένα νέο πορτρέτο του μυθικού ήρωα (ο οποίος στο έργο διατηρεί την ακατάβλητη δύναμή του να νικά όλα τα κακοποιά στοιχεία) εξαιρετικά αγαπητή στις κωμωδίες της Σικελίας αλλά και στην Αρχαία Κωμωδία: Ο Θεράπων καταγγέλλει τις καταχρήσεις του Ηρακλή, την ίδια ώρα που στο παλάτι όλοι θρηνούν την αποδημία της Αλικήστιδος διακριτικά, ώστε να μην αντιληφθεί το πένθος τους ο ξένος<sup>66</sup> (Parker,2007:200-205). Το ύφος της καταγγελίας είναι υψηλό, η γλώσσα γίνεται ποιητική : *ποτήρα δ' ἐν χείρεσσι κύσσινον λαβών/ πίνει μελαίνης μητρὸς εὐζωρον μέθυ* (στ. 766-767).

Η νέα ταυτότητα του μυθικού ήρωα ολοκληρώνεται με την εμφάνιση στη σκηνή του μεθυσμένου Ηρακλή, ο οποίος απευθύνεται άξεστα προς τον Θεράποντα (στ. 773-777) και τον προτρέπει να ενστερνιστεί το ιδανικό του *carpe diem* (Χουρμουζιάδης, 2008: 14-15) που ο ίδιος πρεσβεύει, γιατί ο άνθρωπος είναι εφήμερος και συνεπώς πρέπει μόνον να απολαμβάνει και να χαίρεται (στ.780-784). Το *ἡδέως ζῆν* (Φιλέταιρος, απ.7,Κ-Α), η απόλαυση των αφροδισίων (ποτό, φαγητό, σεξ), συνοψίζει τη φιλοσοφία των δραματικών χαρακτήρων στα αποσπάσματα των κωμωδιών της Μέσης Κωμωδίας που σώζονται (Παπαχρυσόστομου,2011:95).

Ο ακόρεστος Ηρακλής πρωταγωνιστεί εφεξής σε σατυρικά δράματα, στις κωμωδίες του Επίχαρμου, στους *Βατράχους* (στ. 61-67 & 503-521 & 549-554), στους *Όρνιθες* (στ.1574-1705) του Αριστοφάνη και σε μια πλειάδα έργων της Αττικής Μέσης Κωμωδίας, αδηφάγος, πειναλέος, υπερβολικός. Κάποτε άξεστος, συχνά μεθυσμένος. Ως κωμικός τύπος στη Μέση Κωμωδία παραπέμπει μάλλον σε απλοϊκό και μυώδη γίγαντα, παρά στον ημίθεο με τις υπερφυσικές δυνάμεις ήρωα της κλασικής μυθολογίας (Galinski,1972:81-100 · Nesselrath,1990 :208&220-221). Ίσως αυτός είναι ο κωμικός χαρακτήρας που αλείφει με λάδι τα πόδια του. Μια τέτοια κωμική σκηνή θα μπορούσε να παρωδεί μια τραγική σκηνή ικεσίας.

Μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο ποιητής αφορμάται από μία τολμηρή μυθολογική πράξη (για παράδειγμα από την απόφαση της ηρωίδας να πεθάνει στη θέση του συζύγου της

---

<sup>66</sup> Μία παρεμφερής σκηνή διαδραματίζεται στο σατυρικό δράμα *Κύκλωψ*, όπου ο Πολύφημος, αφού καταβρόχθισε δύο συντρόφους του Οδυσσέα και κατανάλωσε μεγάλη ποσότητα οίνου, φέρεται επίσης άμουσα ύλακτών, ενώ οι σύντροφοι του Οδυσσέα θρηνούν μυστικά τους νεκρούς τους (στ. 425-426).

ή από την κίνηση του Ηρακλή να κατέβει στον Κάτω Κόσμο, για να φέρει την Άλκηστι πίσω στη ζωή). Η μεταφυσική και η ποίηση επιτρέπουν στα δύο αυτά μυθικά δραματικά πρόσωπα να υπερβούν τα όρια της θνητότητας, να επιστρέψουν από τον Κάτω Κόσμο, ακυρώνοντας τον τελεσίδικο χαρακτήρα του θανάτου και να εξελιχθούν σε υπερήρωες (Markantonatos, 2013:158). Τέτοια τολμηρά εγχειρήματα οδηγούν στην απόπειρα του Αντιφάνη να συνθέσει ένα απόφθεγμα για τον καθημερινό άνθρωπο της εποχής του, στο οποίο η τόλμη με την οποία οι μυθολογικοί ήρωες επιχειρούν στο δικό τους σύμπαν ριψοκίνδυνες πράξεις μεταβάλλεται στην πραγματικότητα της καθημερινής ζωής σε έναν ύμνο προς τη σύλληψη και την εφαρμογή καινοτόμων έργων και δράσεων.

Μία άλλη ερμηνεία αυτού του χωρίου πιθανώς συνδέεται με το θεωρητικό ενδιαφέρον του Αντιφάνη για την ποιητική δημιουργία: όπως και στο απ. 189, K-A που επιγράφεται *Ποίησις*, ο κωμωδιογράφος καταθέτει τους θεωρητικούς του προβληματισμούς αναφορικά με τη σύνθεση ενός κωμικού δράματος, οι οποίοι ενθαρρύνουν καινοτομίες και πειραματισμούς. Αν η άποψη αυτή ευσταθεί, τότε το απόσπασμα 30, K-A αποτελεί μια μορφή εξομολόγησης του ποιητή. Κατά τον Meineke (1857:16), το κωμικό αυτό απόσπασμα είναι πιθανόν να ανήκει στον πρόλογο της κωμωδίας, καθώς, κατά τη γνώμη του, αποτελεί μέρος επίκλησης – προτροπής της προσωποποιημένης Έμπνευσης – Μούσας προς τον ποιητή.

Στο απ. 249, K-A διασώζεται ένας διάλογος ανάμεσα σε δύο πρόσωπα, η ταυτότητα των οποίων δεν είναι γνωστή. Η συζήτηση περιστρέφεται γύρω από κάποιον μονίμως πεινασμένο, ο οποίος χαρακτηρίζεται ως *ὀξύπεινος*, δηλαδή ως πειναλέος, αδηφάγος (LSJ<sup>9</sup>: 327). Το επίθετο αυτό αποδίδεται στον αετό (Αριστοτέλης: *Περὶ τὰ ζῶα ἱστορίαι* 9,34,3). Στην *Αντιόπην* (απ.9, K-A) του Ευβούλου το επίθετο αποδίδεται σε ανθρώπους. Η παρομοίωση της ακόρεστης πείνας ως νοσήματος, όπως και η χρήση του σύνθετου επιθέτου *ὀξύπεινος* είναι αποδείξεις μίας λογιότερης από την καθομιλουμένη γλωσσικής εκφοράς, η οποία υπηρετεί τη μυθολογική παρωδία. Το γλωσσικό αυτό ένδυμα έρχεται σε αντιδιαστολή με το λιτό ύφος της παρατακτικής σύνταξης των απλών προτάσεων του αποσπάσματος.

Κατά τον Meineke (K-A,1991:458) γίνεται μία έμμεση αναφορά στον Ηρακλή, ο οποίος στο απ. 11, K-A του αριστοφανικού *Αἰολοσίκωνος* αποκαλείται *γαστρίμαργος*. Δεν είναι απαραίτητο πάντως στη σκηνή αυτή να συμμετέχει ο Ηρακλής, ακόμη και αν πρόκειται για μυθολογική παρωδία. Στη Μέση Κωμωδία σταδιακά ο Ηρακλής δανείζει το πορτρέτο του σε



έναν στερεότυπο τύπο, αδηφάγο, πειναλέο, μέθυσσο και ερωτύλο (Nesselrath,1990:220-221). Επιπλέον το πρόσωπο που αναφέρεται στην κωμωδία του Αντιφάνη αποκαλείται Θεσσαλός, λόγω της ιδιαίτερης πατρίδας του. Η πληροφορία αυτή προκαλεί σύγχυση, καθώς ο Ηρακλής κατάγεται από το Άργος. Ο Αθήναιος (ΙΙV,662F-3A) παραδίδει ότι οι Θεσσαλοί γενικά ήταν φημισμένοι για την αδηφαγία τους και για την αγάπη τους στο ποτό. Στον *Πορνοβοσκόν* του Ευβούλου κάποιος Θεσσαλός χαρακτηρίζεται *ὄψοφάγος* (απ. 87,K-A). Θα μπορούσε συνεπώς να γίνεται λόγος για ένα τυχαίο πρόσωπο στο συγκεκριμένο απόσπασμα.

Υπάρχει ωστόσο και κάποιο μυθικό πρόσωπο, που ονομάζεται Θεσσαλός και ο οποίος συνδέεται με τον μυθικό κύκλο του Ηρακλή. Σύμφωνα με την παράδοση, είναι γιος του Ηρακλή και της Χαλκιοπής ή της Αστυόχης. Βασίλεψε στην Κω και έστειλε τους δυο γιους του, τον Φεΐδιππο και τον Αντιφο, να πάρουν μέρος στον Τρωικό Πόλεμο. Αυτοί μετά την άλωση της Τροίας εγκαταστάθηκαν στην περιοχή, στην οποία έδωσαν το όνομα του πατέρα τους, και από τότε ονομάζεται Θεσσαλία (Grimal,1991:285).

Είναι επομένως πιθανόν ο Θεσσαλός, ο γιος του Ηρακλή, να κληρονομή τη βουλιμία του πατέρα του και με κάποιο τρόπο να εμπλέκεται στην κωμωδία. Κατά τη γνώμη μας, είναι πιθανότερο να γίνεται λόγος για κάποιον χαρακτήρα, ο οποίος κατάγεται από τη Θεσσαλία, πατρίδα της Αλκήστιδος και του συζύγου της, του Άδραστου, βασιλιά των θεσσαλικών Φερών. Ίσως στο συγκεκριμένο χωρίο παρωδείται ο ίδιος ο Άδραστος, ο οποίος εμφανίζεται διαρκώς πεινασμένος, κατ' αναλογία με τον φίλο του τον Ηρακλή. Υπάρχει και η εκδοχή η υπόθεση της κωμωδίας να εκτυλίσσεται στη Θεσσαλία. Είναι επίσης πιθανόν να γίνεται λόγος για κάποιον κωμικό χαρακτήρα, χωρίς μυθολογικές καταβολές, με θεσσαλική απλώς καταγωγή.

## Ανδρομέδα

(32) (32)

*Antiatt. p. 106, 24 λείψας· ἀντὶ τοῦ λιπῶν. Αντιφάνης (Άριστοφ. –cod., corr. Meineke I p. 325 sq)*  
*Ανδρομέδαι*

*Phryn. ecl. 343 ἐκλείψας οὐ δόκιμον, ἀλλὰ τὸ ἐκλιπῶν, vid. Lobeck p. 713 – 716. de Antiatticistae testimonio dubitat Cobet Var. lect. p. 325. “fort. barbarus aliquis loquebatur” Kock*

### Ο μύθος

Η Ανδρομέδα ήταν κόρη του Κηφέα, βασιλιά της Αιθιοπίας, και της Κασσιόπης. Η μητέρα της ισχυριζόταν ότι ήταν η ωραιότερη από όλες τις Νηρηίδες. Οι Νηρηίδες όμως θύμωσαν και ζήτησαν από τον Ποσειδώνα να τιμωρήσει αυτήν την ύβρη. Πράγματι ο Ποσειδώνας έστειλε ένα κήτος, που μάστιζε το βασίλειο του Κηφέα. Το μαντείο του Άμμωνα χρησιμοποίησε πως η κόρη του βασιλιά πρέπει να δοθεί ως εξιλαστήρια θυσία στο κήτος. Ο Κηφέας αναγκάστηκε να δεχτεί και έδωσε την Ανδρομέδα πάνω σε έναν βράχο. Ο Περσέας, που γύριζε από την εκστρατεία εναντίον της Γοργώς, είδε την Ανδρομέδα, την ερωτεύτηκε και υποσχέθηκε στον Κηφέα να την ελευθερώσει, με τη συμφωνία να την κάνει γυναίκα του. Ο Κηφέας δέχτηκε, ο Περσέας σκότωσε το κήτος και παντρεύτηκε την Ανδρομέδα, με την οποία έζησε στην Τίρυνθα και απέκτησε μαζί της πολλούς γιους και μια κόρη (Grimal,1991:87-88).

### Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα

Τραγωδίες ομότιτλες έγραψαν ο Σοφοκλής (απ. 126-136 Radt,1999:156-160), ο Ευριπίδης (απ.114-156Kannicht,2004:233-260), ο Λυκόφρων (Snell,1971:276), ο Φρόνιχος II (Snell,1971:323), και μεταγενέστερα ο Λίβιος Ανδρόνικος, ο Έννιος, ο Άκκιος. Για τα έργα του Λυκόφρονος και του Φρονίχου II δεν είναι γνωστό κανένα επιπλέον στοιχείο, παρά μόνον ο τίτλος τους. Η

ευριπίδεια *Άνδρομέδα* παρωδείται στις αριστοφανικές *Θεσμοφοριάζουσαι* με πολλούς τρόπους και τεχνικές<sup>67</sup>.

### **Η *Άνδρομέδα* του Αντιφάνη**

Από την κωμωδία σώζεται το απόσπασμα 32, Κ-Α που περιέχει λεξικογραφικά σχόλια και μόνον. Δεν παραδίδονται πληροφορίες για το περιεχόμενο της κωμωδίας ή για δραματικά πρόσωπα που εμφανίζονται σε αυτήν. Δεν γνωρίζουμε συνεπώς αν ο Αντιφάνης ακολουθεί το παράδειγμα του Αριστοφάνη στο δικό του κωμικό έργο.

Μπορεί να υποτεθεί ότι η κωμωδία παρωδεί σκηνές από μία ή περισσότερες από τις ομότιτλες τραγωδίες του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Κατά την Ξανθάκη-Καραμάνου (1991:23) πρόκειται για μία μυθολογική κωμωδία με ερωτικό θέμα. Είναι συνεπώς αναμενόμενο ότι στα κεντρικά πρόσωπα του έργου ανήκουν ο Περσέας και η Άνδρομέδα.

Δεν είναι σαφές ασφαλώς αν ο χώρος της κωμικής πλοκής είναι η Αθήνα ή η εξωτική Αιθιοπία, πατρίδα της κεντρικής ηρωίδας του έργου. Στο απ. 32, Κ-Α η χρήση του αρσενικού γένους της μετοχής του ενεργητικού αορίστου *ἀ* του ρήματος *λείπω* (*λείψας*) αντί του πιο δόκιμου και πλέον εύχρηστου αορίστου *β*' (*λιπών*) ξαφνιάζει τους σχολιαστές, παρά το γεγονός ότι στην Αρχαία Αττική Κωμωδία δεν απαντώνται μόνον δόκιμοι γραμματικοί τύποι της επίσημης αττικής διαλέκτου. Ο γραμματικός αυτός τύπος οδηγεί τον Kock (1888:23) να υποθέσει ότι ο συγκεκριμένος τύπος εκφέρεται από κάποιον «βάρβαρο», δηλαδή από κάποιον μη γηγενή χρήστη της αττικής διαλέκτου, συνιστώντας ενδεχομένως και λεκτική διαπίστευση της ξενικής του καταγωγής. Ενδεχομένως πρόκειται για κάποιο πρόσωπο που εκφωνεί έναν σκηνικό αφηγηματικό μονόλογο, στον οποίο εκθέτει αναδρομικά γεγονότα που συμβάλλουν στην εξέλιξη της κωμικής πλοκής. Ίσως πρόκειται για ένα δευτερεύον δραματικό πρόσωπο, η αποστολή του οποίου εξαντλείται στα καθήκοντα του αγγελιαφόρου. Στο πλαίσιο αυτό, ίσως η μετοχή αορίστου *λείψας* και *ἐκλείψας* να έχει ως υποκείμενό της τον Κηφέα, ο οποίος εγκατέλειψε την Άνδρομέδα δεμένη στον βράχο, στο έλεος του κήτους.

---

<sup>67</sup> Περισσότερα για το θέμα της παρωδίας της ευριπίδειας *Άνδρομέδας* στις *Θεσμοφοριάζουσαι* στο Καραμάνου, 2011: 707-713.

## Ανθρω]πογονία

(34) ( CGFP 3)

] ἄνδρες οἱ γεγεννημένοι

] πάντες εὐρώστωσ ἅμα

] βίον διάξετε

*Pap. Ox. 427 (saec. III<sup>p</sup>) ed. Grenfell & Hunt, adiuvante Blass (vol. III 1903) ]ἄνδρες ----*

*διάξετε. Subscr. [Αντιφ]άνους / [Ανθρω]πογονία (suppl. Blass)*

*1 sqq. Incertum utrum tetr. Troch. (vid. ad 2, non obstat fin. 1, cf. Men. Sam. 731, Sic. 135)*

*an trim. Iamb. 2 [ήμῶν θεαταί,] Will. Schiedsg. p. 116 (cf. Men. 43), [ - - ἐὰν κροτῆτε] e.g. Austin 3  
[εὐδαιμονοῦντες τὸν ] vel (tetr.) [εὐτυχῆ τὸ λοιπὸν ἤδη τὸν] e.g. Austin*

*2 Men. Sam. 734 sq. πάντες εὐρώστωσ ἅμα / πέμψατε .....κρότον (tetr. troch.) 3 Ar. Eccl. 240  
εὐδαιμονοῦντες τὸν βίον διάξετε Soph. Trach. 81 τὸν λοιπὸν ἤδη βίοτον εὐαίων' ἔχειν, 168 τὸ  
λοιπὸν ἤδη ζῆν ἀλυπῆται βίωι, OC 1619 τὸν λοιπὸν ἤδη τοῦ βίου διάξετον cf. Plaut. Bacch. 1211*

### Νεοελληνική απόδοση

(34)

Όλοι εσείς εδώ οι άντρες, που παρευρίσκεστε,

να έχετε καλή υγεία !

Από την κωμωδία σώζεται μόνον το απόσπασμα 34, Κ-Α. Πρόκειται για το απόσπασμα III του 427 παπύρου της Οξυρύγχου. Σύμφωνα με το κριτικό υπόμνημα της έκδοσης των Κ-Α,

ο Βlass προσθέτει στο τέλος των δύο στίχων αυτών του αποσπάσματος τη φράση *Ἀντιφάνους, Ἀνθρωπογονία*. Συμπληρώνει δηλαδή την «υπογραφή» του ποιητή μαζί με τον τίτλο της κωμωδίας. Συνεπώς το απόσπασμα περιέχει τους δύο καταληκτικούς στίχους της κωμωδίας. Στην άποψη αυτή συνηγορεί και το περιεχόμενο των στίχων, η ευχή για καλή υγεία προς όλους. Δεν είναι πάντως απίθανο το τμήμα που σώζεται να συγκαταλέγεται στην τυπολογία του καταληκτικού μέρους της κωμωδίας, στο οποίο ο δημιουργός με μία αποστροφή *ad spectatores*<sup>68</sup>, αποχαιρετά αντί ευχαριστιών με ευχές τους θεατές του.

Ο τίτλος του έργου καλλιεργεί την εντύπωση ότι πιθανόν παρωδεί τον αντίστοιχο της ησιόδειας *Θεογονίας*. Η αναζήτηση της προέλευσης των ανθρώπων, αντί της θεϊκής, προσφέρει ρεαλιστικό χαρακτήρα στο έργο και συμβάλλει στη μεταφορά από τον κόσμο του μύθου στην καθημερινή πραγματικότητα των ανθρώπων. Δεν υπάρχουν άλλες ενδείξεις, που να επιτρέπουν περαιτέρω συσχετισμό του αποσπάσματος της κωμωδίας του Αντιφάνη με τη *Θεογονία* του Ησιόδου. Ας σημειωθεί ότι είναι πιθανόν ο Αντιφάνης να έγραψε κωμωδία με τίτλο *Θεογονία*, η οποία όμως δε σώζεται. Συναφής προς τη θεματολογία των έργων αυτών είναι η αντιφάνεια κωμωδία *Ἀφροδίτης γοναί*, που εστιάζει στη γέννηση μίας θεότητας ειδικότερα.

Το επίρρημα *εὐρώστως* (στ. 2) με β' συνθετικό το ρήμα ῥώννυμι (LSJ<sup>9</sup>:386) απαντάται στον *Ἀγησίλαον* του Ξενοφώντα (2.24) σε επιρρηματική μορφή· ως επίθετο με τη σημασία του «υγιής, δυνατός, σε καλή σωματική κατάσταση» εντοπίζεται ενδεικτικά στον *Περὶ Ἀντιδόσεως* (123) λόγο του Ἰσοκράτη και στα *Ἑλληνικά* του Ξενοφώντα (6.1.6.). Ο συνδυασμός του με τη μετοχή μέσου παρακειμένου με παθητική διάθεση *γεγεννημένοι* (στ. 1) κάνει το ύφος πιο επίσημο, ίσως στομφώδες και κάτι τέτοιο προδιαθέτει για γλωσσική παρωδία. Μάλλον όμως πρόκειται για το σταθερό τυπικό γλωσσικό σχήμα μιας πρόποσης ή μιας αποχαιρετιστήριας ευχής.

---

<sup>68</sup> Πρόκειται για θεατρική τεχνική, που έχει τις ρίζες της στις κωμωδίες του Αριστοφάνη. Ένας δραματικός χαρακτήρας βγαίνει από τον ρόλο του περιστασιακά, διακόπτει τη θεατρική δράση και πραγματοποιεί ευθεία απεύθυνση στο κοινό, η οποία δεν εισακούεται, σύμφωνα με τη θεατρική σύμβαση από τους συμπρωταγωνιστές του. Ο στόχος είναι να παραχθεί το γέλιο (Πεφάνης, 2012:301-303).

## Ἀνταῖος

(35) (33)

(A.) ὦ τᾶν, κατανοεῖς τίς ποτ' ἐστὶν οὕτοσι

ὁ γέρων ; (B.) ἀπὸ τῆς μὲν ὄψεως Ἑλληνικός·

λευκὴ χλανίς, φαιὸς χιτωνίσκος καλός,

πιλίδιον ἀπαλόν, εὐρυθμος βακτηρία,

† βεβαία τράπεζα. † τί μακρὰ δεῖ λέγειν; ὅλως

αὐτὴν ὄραν γὰρ τὴν Ἀκαδήμειαν δοκῶ

*Athen. XII p. 544 F* Ἀντιφάνης δ' ἐν Ἀνταίῳ (ἐν Ἀντ. *om.* CE) περὶ τῆς τῶν φιλοσόφων

τρυφερότητος διαλεγόμενός φησιν· ὦ -----δοκῶ

1 ὦ τᾶν CE : ὦ τᾶν A (*vid. ad Timocl. fr. 6,1 et 20, 2*) 3 φαιὸς ACE : φανὸς *Dobree Adv. II p. 340*

4 πῖλιδιον CE : πολ-A (*corr. man. rec.*) 5 βεβαία τράπεζα ACE : βαιὰ τράπεζα *Casaub. : βαιὰ τεπέζα Kock RhM 30 (1875) 404 sq. : κρούπεζα βαιὰ Emperius Opusc. p. 310 (vid. Cratin. fr. 77)* 6 γὰρ A : *om.* CE Ἀκαδήμειαν *Dindorf* : -μί(αν) ACE (*cf. Alex. fr. 25.99 et vid. ad Ephipp. fr. 14,2*)

1 *sqq. cf. Ephipp. fr. 14* 3 χλανίδα λευκὴν *Ar. Av. 1116 , cf. fr. 505,1 Plut. vit. Ant. 80,3 sq. Φολόστρατος...εἰσποιωῶν δὲ μὴ προσηκόντως ἑαυτὸν τῇ Ἀκαδημείῳ ... Πάγωννα πολιὸν καθεὶς καὶ φαιὸν ἱμάτιον περιβαλόμενος cont. Meineke* 4 πιλίδιον *Ar. Ach. 439. vid. Hermann - Bluemner p. 180* 5 *Isocr. 12, 270 τί γὰρ δεῖ μακρολογεῖν; vid. Marx ad Plaut. Rud. 85*

### Νεοελληνικὴ μετάφραση

(35)

(A): Βγάξεις, κανένα συμπέρασμα, φίλε μου,

ποιος τέλος πάντων εἶναι τούτος ο γέροντας ;

(B): Από την εξωτερική του εμφάνιση, μοιάζει για Έλληνας :

μάλλινο, λευκό πανωφόρι, ωραίος κοντός χιτώνας,

σταχτής, μαλακό μπερεδάκι, κομψό μπαστούνι,

+ σταθερό το τραπέζι του +

δεν χωρεί αμφιβολία : γιατί να το παλεύουμε ;

Σαν να βλέπω μπροστά μου την ίδια την Ακαδημία !

## Ο μύθος

Ο Ανταίος είναι ένας Γίγαντας, γιος του Ποσειδώνα και της Γαίας. Κατοικούσε στη Λιβύη ή στο Μαρόκο, κατά τους περισσότερους συγγραφείς. Εξανάγκαζε κάθε ξένο, που έφτανε στη χώρα του, να παλέψει μαζί του και όταν νικούσε τον σκότωνε και με τα λάφυρα, που έπαιρνε από τον νεκρό, στόλιζε τον ναό του πατέρα του. Όσο άγγιζε τη μητέρα του, τη Γη, ήταν άτρωτος. Ο Ηρακλής, στο δρόμο του για τα χρυσά μήλα των Εσπερίδων, πέρασε από τη χώρα του, πάλεψε μαζί του και τον έπνιξε, σηκώνοντάς τον πάνω από τους ώμους του (Grimal,1991:88-89).

## Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα

Ομότιπλες τραγωδίες έγραψαν ο Φρόνιχος και ο Αριστίας. Από την τραγωδία *Ανταῖος ἢ Λίβνες* του Φρονίχου (Snell,1971:73) σώζεται μόνο μια λεξικογραφική πληροφορία. Σύμφωνα με αυτήν *ὁ τραγικὸς Φρόνιχος ἐν Ανταίῳ δράματι περὶ παλαισμάτων πολλὰ ἤλθεν*. Ο σχολιαστής διευκρινίζει ότι η υπόθεση της τραγωδίας περιστρέφεται γύρω από το θέμα της πάλης του Ηρακλή με τον Ανταίο (Snell,1971:73). Από την τραγωδία *Ανταῖος* του Αριστία, σώζεται ένα μονόστιχο απόσπασμα : *Αἰγαίου Ποσειδῶ παῖς, πατήρ δ' ἐμός...*(Snell,1971:85). Είναι πιθανόν τα λόγια αυτά να ανήκουν στον Ανταίο που ως δραματικό πρόσωπο αναφέρεται στην καταγωγή του. Αν αυτή η υπόθεση αληθεύει, τότε ο στίχος θα μπορούσε να ανήκει στον πρόλογο του δράματος, να αποτελεί ακόμη και τον εναρκτήριο στίχο του. Η υπόθεση της τραγωδίας δεν είναι γνωστή.

## Ο Άνταιος του Αντιφάνη

Δε σώζεται κάποια πληροφορία για την υπόθεση του έργου ή για τα πρόσωπα του αποσπάσματος. Δεν είναι επίσης βέβαιη η ταυτότητα του προσώπου που περιγράφεται. Από το περιεχόμενο του αποσπάσματος δεν προκύπτει προφανής συσχετισμός ανάμεσα στη μυθολογική παράδοση που συνοδεύει τον Άνταιό και στην υπόθεση της κωμωδίας. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα εξελίσσεται ένας διάλογος ανάμεσα σε δύο χαρακτήρες, μεταξύ των οποίων υπάρχει οικειότητα, όπως αποκαλύπτει η κλητική προσφώνηση *ᾧ τᾶν* αλλά και το ύφος της συνομιλίας τους, το οποίο είναι απλό και καθημερινό. Τα δύο αυτά δραματικά πρόσωπα, ενώ βρίσκονται στη σκηνή, βλέπουν έναν γέροντα ιδιαίτερα καλοντυμένο να διέρχεται. Ο πρώτος από τους δύο σκηνικούς χαρακτήρες ζητά πληροφορίες από τον φίλο του για την ταυτότητα του περαστικού. Εκείνος απαντά ότι του φαίνεται Έλληνας αν κρίνει από την εξωτερική του εμφάνιση. Η κλητική προσφώνηση και η ευθεία ερώτηση που την περιέχει καθώς και η ελλειπτική πρόταση της απάντησης παράγουν ατμόσφαιρα καθημερινή οικεία. Προφανώς ο διάλογος διαμείβεται ανάμεσα σε δύο πρόσωπα που συνδέονται φιλικά.

Με το ασύνδετο σχήμα, στους στίχους 3 & 4, όπως και με τα πέντε επίθετα (*λευκή, φαιός, καλός, άπαλόν, εὐρυθμος*) περιγράφεται και αιτιολογείται η απόφαση *Ἑλληνικός*. Από τα επίθετα *καλός, άπαλόν, εὐρυθμος*, κυρίως, που δηλώνουν ιδιότητα και όχι χρώμα το ύφος του σχολιασμού γίνεται ειρωνικό. Η γλωσσική επιμέλεια των στίχων συναγωνίζεται αυτήν της *ᾧψεως* του γηραιού κυρίου. Η φροντίδα κάθε επίθετο να συνοδεύει και ένα ουσιαστικό, η προσεχτική επιλογή των επιθέτων, ειδικά η παρουσία του σύνθετου επιθέτου *εὐρυθμος*, που δίνει ειρωνικό τόνο, εξυφαίνει τη διακωμώδη κατάω από τη φαινομενικά λεπτομερειακή περιγραφή. Η ειρωνική διάθεση υπηρετείται εξάλλου και από υποκοριστικά προσηγορικά ονόματα (*πιλίδιον, χιτωνίσκος*), αν και η υποκοριστική κατάληξη στο *χιτωνίσκος* είναι διακριτική του είδους και της ποιότητας του ενδύματος.

Η αναλυτική περιγραφή της εξωτερικής εμφάνισης του γέροντα στοιχειοθετεί την κομψότητα και την επιμελημένη εμφάνιση που τον διακρίνει: Φορά ένα λευκό μάλλινο πανωφόρι (*λευκή χλανίς*), το οποίο μπορεί και να το έχει ριγμένο στους ώμους του· φέρει δε πουκάμισο σκουρόχρωμο, σταχτί μάλλον, (*φαιός*), καλής ποιότητας. Το υποκοριστικό του *χιτών* (*χιτωνίσκος*) αποτελεί σχόλιο είτε του μήκους ή της λεπτότητας του υφάσματος. Ίσως ο άντρας να φορά τον μάλλινο αμφιμάσχαλο δωρικό χιτώνα με τις βραχείες χειρίδες, που



επικράτησε να φοριέται σε όλη την Ελλάδα (LSJ<sup>9</sup>:636-637), και στην Αττική, μετά την εποχή του Περικλή, οπότε εγκαταλείφθηκε η χρήση του ιωνικού χιτώνα (Θουκ. 1.6). Ως συμπλήρωμα στην αμφιέσή του κρατά ένα κομψό μπαστούνι (*εὐρυθμος βακτηρία*) και έχει στολισμένο το κεφάλι του με ένα μάλλινο κετσεδένιο μπερεδάκι, καμωμένο από καλής ποιότητας μαλλί (*πιλίδιον άπαλόν*).

Ο Αθήναιος που παραδίδει το συγκεκριμένο απόσπασμα σχολιάζει: *Αντιφάνης δ' έν Ανταίω περι τής τών φιλοσόφων τρυφερότητος διαλεγόμενός φησιν* (XII,544). Το σχόλιο αυτό μας υποχρεώνει να θυμηθούμε ότι η φράση *χλανίδα φορείν* δηλώνει ότι διάγει κάποιος εκθηλυμένο βίο (Δημ.958.14 και 558.17) (LSJ<sup>9</sup>:638). Στην κλασική Αθήνα ο σεξουαλικός προσανατολισμός του φιλοσόφου δεν επηρεάζει την πειστικότητα του φιλοσοφικού του στοχασμού, των ιδεών και των αξιών που εκφράζει ούτε και την επιρροή που ασκεί στη σκέψη των συγχρόνων του (Dover,1990:128). Αν πράγματι υπάρχει κάποιος υπαινιγμός για πιθανή ομοφυλοφιλία του φιλοσόφου, αυτή θα πρέπει να ερμηνευτεί όχι ως ηθική μομφή αλλά ως μέρος της ευρύτερης διακωμώδησής του, εν προκειμένω με σεξουαλικό υπονοούμενο. Το πιο πιθανό είναι η *τρυφερότης* να συναρτάται με τη μαλθακότητα και την αβρότητα του γηραιού κυρίου, που από την κομψότητα που τον διακρίνει συνάγεται ότι μικρή σχέση έχει με τα καθημερινά προβλήματα και τον τρόπο ζωής του μέσου ανθρώπου.

Η καταληκτική φράση του αποσπάσματος αποκαλύπτει ότι στο πρόσωπο του γέροντα επιχειρείται ειρωνικός σχολιασμός στην Ακαδημία του Πλάτωνα, την οποία κωμικοί ποιητές του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα σατιρίζουν σταθερά αλλά όχι με την ένταση, με την οποία η Αττική Αρχαία Κωμωδία στράφηκε εναντίον του Σωκράτη και των σοφιστών. Για τους ποιητές της Αττικής Μέσης Κωμωδίας<sup>69</sup> τα μέλη της Ακαδημίας εισέρχονται στον πολιτικό στίβο, για να κερδίσουν

---

<sup>69</sup> Ο Αριστοφάνης στην κωμωδία *Νεφέλαι* σατιρίζει αμείλικτα τις σύγχρονες του φιλοσοφικές τάσεις και τις θεωρίες των σοφιστών, τις οποίες προσωποποιεί στη μορφή του Σωκράτη. Το ίδιο κάνει και με τα αστρονομικά και φυσιογνωστικά ενδιαφέροντα των προσωκρατικών. Δεν φιλοδοξεί να σκιαγραφήσει το πορτρέτο του Σωκράτη, αλλά να διακωμώδησει το στερεότυπο του διανοούμενου. Στην απόπειρά του αυτή έχει ως σύμμαχο την πλειοψηφία του αθηναϊκού κοινού, που αισθανόταν ξένο σώμα εκείνους, που ασχολούνταν με πράγματα, ακατανόητα από το μέσο άνθρωπο, τα οποία φάνταζαν μάλιστα ανώφελα και ανόητα. Ο Πλάτωνας στην *Απολογία*ν του Σωκράτους (19b-c) επισημαίνει ότι τόσο αποτελεσματική ήταν η διαστρέβλωση της προσωπικότητας του Σωκράτη, ώστε το αθηναϊκό κοινό αδυνατούσε να διακρίνει τα πραγματικά πρόσωπα από την κωμική ερμηνεία και την τυποποίησή τους (Lesky,1985:604-605).

χρήματα. Αγαπούν την τρυφή ζωή και τις πολυτέλειες. Έτσι δε φείδονται αφορμών να επιδεικνύουν δημόσια την ακριβή τους ενδυμασία. Καθόλου τυχαία λοιπόν ο γέροντας του αποσπάσματος ελκύει την προσοχή με την φροντισμένη του εμφάνιση. Η αιχμή του δόρατος για τον καθημερινό άνθρωπο είναι ότι τέτοιου είδους πολιτικοί δε διαθέτουν πρακτικό πνεύμα και είναι ανίκανοι να αντιληφθούν, άρα και να επιλύσουν τα ζητήματα που ταλανίζουν τον μέσο πολίτη.

Ο Αθήναιος παραδίδει ένα απόσπασμα<sup>70</sup> από τον Έφιππο (απ. 257, K-A), με το σχόλιο ότι σ' αυτό ο ποιητής σατιρίζει τον Πλάτωνα και μέλη της Ακαδημίας του (Webster,1970:51-52). Στόχος του είναι να αποδείξει ότι από τη συγκεκριμένη φιλοσοφική σχολή αποφοιτούν πολιτικοί, χωρίς πρακτικό πνεύμα. Η σάτιρα κατά της φιλοσοφίας κατά συνέπεια ισοδυναμεί με πολιτική κριτική. Πρωταγωνιστής στο απόσπασμα αυτό είναι ένας νέος άντρας, με ιδιαίτερα επιμελημένη εξωτερική εμφάνιση, που γέρνει με χάρη πάνω στο μπαστούνι του: τα μαλλιά του κοντοκουρεμένα, έχει μακριά γένια, φορά σανδάλια με λεπτοδουλεμένα και μακριά λουριά, τα ρούχα του είναι καλής ποιότητας. Η εικόνα αυτή παραπέμπει επίσης στον Ολιγαρχικό των Χαρακτήρων του Θεόφραστου (XXVI) με τα φροντισμένα νύχια των χεριών, τα μαλλιά κομμένα στο μισό μήκος και τον μανδύα του να είναι σηκωμένος πάνω από τον ώμο του. Η εξωτερική εμφάνιση γίνεται δηλωτική της ταυτότητας του φιλοσόφου, άρα και της πολιτικής απραξίας και της νωθρότητας στη λήψη αποφάσεων.

Η κωμωδία του Αντιφάνη εντάσσεται στο πλαίσιο της διακωμώδησης αυτής της ιδιότητας των Ακαδημαϊκών. Τα δύο κωμικά πρόσωπα σχολιάζουν στο πρόσωπο του γέροντα την αβρότητα, το εκλεπτυσμένο επίπεδο του βίου και τη μαλθακότητα των σπουδαστών και των δασκάλων της Ακαδημίας (Webster,1970:52-53). Το ειρωνικό καταληκτικό σχόλιο, ότι στο πρόσωπο του γέροντα εκπροσωπείται η εμφάνιση και εντέλει το life style και το modus vivendi της Πλατωνικής Ακαδημίας, αναβιώνει την αντίληψη του καθημερινού ανθρώπου του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα ότι συλλήβδην όσοι ασχολούνται με τη φιλοσοφία, λόγω των σταθερών πνευματικών αναζητήσεών τους, περιορίζονται σε ένα αποστειρωμένο θεωρητικό σύμπαν. Ζουν σ' αυτό αποκομμένοι από την καθημερινή ζωή και τα πρακτικά της προβλήματα, τα οποία αδυνατούν να συλλάβουν ούτε με ενσυναίσθηση ούτε από κοινωνική εμπειρία.

---

<sup>70</sup> ύποπλατωνικοβρυσωνοθρασυμαχειοληψικερμάτω

Ο Άλεξιος (απ. 25, K-A) στην κωμωδία του με τον εύγλωττο τίτλο *Ἀσωτοδιδάσκαλος* αποφαίνεται: *γαστρὸς οὐδὲν ἥδιον*. Απορρίπτει *Λύκειον*, *Ἀκαδήμειαν*, *Ἰδείου πύλας*, *λήρους σοφιστῶν*. Ο Ἄμφις (απ. 246, K-A) διατυπώνει την άποψη ότι το μυαλό των μεθυσμένων είναι καλύτερο από των φιλοσόφων, γιατί δεν υπολογίζει τις συνέπειες και συνεπώς οδηγεί σε πράξεις, σε αντίθεση με τον νου των πρώτων, που διαρκώς μελετά με κάθε λεπτομέρεια και ταξινομεί τα πάντα, με αποτέλεσμα να είναι αναβλητικός και αντιπαραγωγικός<sup>71</sup>. Ο Πλάτων γνωρίζει την κριτική που του ασκούν οι κωμικοί ποιητές της εποχής του. Μέσα από την *Πολιτεία* (395e) δίνει τη δική του απάντηση, χαρακτηρίζοντας τους κωμικούς δραματικούς χαρακτήρες ως άξεστους, που κατακρίνουν, χλευάζουν και μιλούν άσχημα ο ένας στον άλλον, άλλοτε μεθυσμένοι και άλλοτε νηφάλιοι.

Ο Webster (1970:52) διατυπώνει την άποψη ότι το συγκεκριμένο απόσπασμα της κωμωδίας του Αντιφάνη σκιαγραφεί τον νέο απόφοιτο της Ακαδημίας, που αποφασίζει να αναμιχθεί με την ενεργό πολιτική ζωή. Πίσω από αυτόν διακρίνει πρόσωπα της τότε αθηναϊκής πολιτικής σκηνής, όπως τον Υπερείδη, τον Λυκούργο ή τον Φωκίωνα. Η κομψή εμφάνιση αποτελεί υπαινιγμό για την κοινωνική του θέση, την οικονομική του άνεση αλλά και την απουσία πρακτικού πνεύματος. Αυτό το τελευταίο υπογραμμίζεται ιδιαίτερα από την ηλικία του φιλοσόφου της Ακαδημίας, η οποία μάλλον υπονοεί ότι ο ακαδημαϊκός φιλόσοφος ως πολιτικός ανεξάρτητα από τη βιολογική του ηλικία στερείται δύναμης και πρακτικότητας, όπως και ένας γέρος.

Η ερμηνεία που έχει δοθεί μέχρι στιγμής όμως δε συσχετίζει το περιεχόμενο του αποσπάσματος με τον τίτλο του. Ο Nesselrath μάλιστα αμφιβάλλει αν ο τίτλος του έργου έχει την παραμικρή σχέση με την υπόθεση της κωμωδίας (1990:194). Ο Edmonds(1959:176) υποστηρίζει ότι ο φιλόσοφος που παρωδείται σ' αυτό το απόσπασμα είναι ο Αρίστιππος ο

---

<sup>71</sup> Η πολεμική εν γένει κατά των φιλοσόφων, εμφανής στα έργα και άλλων κωμικών ποιητών, αναδεικνύει και άλλες κατηγορίες που οι πολίτες της εποχής αυτής τους αποδίδουν: Ο Αναξανδρίδης τους αντιπαθεί, επειδή κρατούν όλη τη σοφία τους για τον εαυτό τους, ενώ κανείς δεν υπάρχει που να ασκεί κριτική στην τέχνη τους (159/54). Κατά τον ίδιο ποιητή, οι εταίρες είναι καλύτερες δασκάλες από τους σοφιστές (431/122). Ο φιλόσοφος επίσης κρατά κάθε απόλαυση για τον εαυτό του και μένει πάντα ανικανοποίητος (Webster,1970:55).

Κυρηναίος<sup>72</sup>, ο οποίος πέθανε στην πατρίδα του, γύρω στο 360 π. Χ. Ο Αρίστιππος, μαθητής του Σωκράτη, διακωμωδείται ονομαστικά για το πάθος του προς την τρυφή ζώη στο απ. 37, K-A της *Γαλάτειας* του Αλέξιδος. Το απόσπασμα αυτό διασώζει ο Αθήναιος (XII,544) στους *Δειπνοσοφιστές* του. Στην αρχή του XII, 544, ο Αθήναιος σχολιάζει: *Καὶ φιλοσόφων δὲ αἰρέσεις ὄλαι τῆς περὶ τὴν τρυφὴν αἰρέσεως ἀντεποιήσαντο · καὶ ἦ γε Κυρηναϊκὴ καλουμένη ἀπ' Ἀριστίππου τοῦ Σωκρατικοῦ τὴν ἀρχὴν λαβοῦσα, ὡς ἀποδεξάμενος τὴν ἡδυπάθειαν ταύτην τέλος εἶναι ἔφη καὶ ἐν αὐτῇ τὴν εὐδαιμονίαν βεβλήσθαι.* Το απόσπασμα της *Γαλάτειας* ακολουθεῖ αυτό του αντιφάνειου *Ἄνταιου*. Ίσως η εγγύτητα των κωμικών αποσπασμάτων στον Αθήναιο να πυροδοτεῖ τον ισχυρισμό του Edmonds. Από τη διατύπωση του Αθήναιου δεν υπονοεῖται, κατά τη γνώμη μας, ὅτι αμφοτέρωτα τα κωμικά αποσπάσματα διακωμωδούν τον Αρίστιππο.

Ο Λουκιανός στις *Μενίππειες Σάτιρες* του (13. 172.1) μνημονεύει και αυτός την αγάπη του Αρίστιππου για την ευζωία: τον χαρακτηρίζει *δεινὸν τὰ περὶ γαστέρα τε καὶ τοὺς μαγεῖρους*. Στο απόσπασμα της *Γαλάτειας* του Αλέξιδος ένας δούλος διηγείται ὅτι ο αφέντης του, που δεν είναι ἄλλος ἀπὸ τον Κύκλωπα Πολύφημο<sup>73</sup> (Arnott,1996:147), ὅταν ἦταν νέος, θέλησε να μάθει τὴν τέχνη της φιλοσοφίας. Ἐτσι μαθήτευσε κοντὰ στον Αρίστιππο που ἦταν σοφιστὴς *εὐφυῆς, μᾶλλον δὲ πρωτεύων ἀπάντων τῶν τότε, ἀκολαστία τε τῶν γεγονότων διαφέρων*. Ο Πολύφημος πλήρωσε ἕνα τάλαντο ὡς δίδακτρα *καὶ τὴν τέχνην μὲν οὐ πάνυ ἐξέμαθε, τὴν δ' ἀρτηρίαν συνήρπασεν*. Ἀντὶ τῆς φιλοσοφίας ο Κύκλωπας διδάχτηκε τὴν τέχνη της μαγειρικής ἀπὸ τον καλοφαγά και καλό μάγειρα Αρίστιππο. Εἶναι επομένως πιθανόν το

---

<sup>72</sup> Ο Αρίστιππος, για τον οποίον σώζονται πολυάριθμα ανέκδοτα, είναι βασικός εκπρόσωπος της Κυρηναϊκής Σχολής, η οποία αποτελεί φιλοσοφικό πρόδρομο του επικουρισμού. Υπήρξε μαθητής του Σωκράτη. Η διδασκαλία του διακρίνεται ἀπὸ ἕναν συνεπή ἀγνωστικισμό ἀπέναντι στα αντικείμενα του ἐξωτερικοῦ κόσμου. Σύμφωνα με τον Αρίστιππο, ο ἄνθρωπος μπορεῖ να συλλάβει μόνον τις προσωπικές του καταστάσεις ἡδονῆς και πόνου. Η κίνηση ἀνάμεσα σ' αυτές εναλλάσσεται, κατὰ συνέπεια μια ζώη ἀπὸ καθαρὴ ἡδονή είναι ἀδύνατον να βιώσει ο ἄνθρωπος. Στη διδασκαλία του υπάρχει μία ἠθική που προέρχεται ἀπὸ τὴ σωστά ζυγισμένη ἰσορροπία ἀνάμεσα στην ἐφικτὴ ἡδονή και στον ἀναπόφευκτο πόνο. Ἀυτὴ ὑπόσχεται στον σοφὸ τὴν υπεροχή που του εξασφαλίζει η ἀσκητικὴ αυτοκυριαρχία (Lesky,1985:696-697).

<sup>73</sup> Η κωμωδία ακολουθεῖ τὴν παράδοση των συγχρόνων τῆς κωμωδιογράφων, που ἐντάσσουν σε κωμωδίες με πρωταγωνιστὴ τον Κύκλωπα τὴν ἐρωτικὴ του ἐπιθυμία για τὴ Γαλάτεια (Meineke,1857:254).

μάθημα, ίσως και το έργο, να τελειώνει με ένα Δειῖπνον ή να περιείχε μία σκηνή, στην οποία την προπαρασκευή ενός γεύματος να διέκοπτε το μάθημα της σοφιστικής.

Σύμφωνα με την άποψη του Edmonds (1959:176), η καταγωγή του φιλοσόφου αποτελεί τον συνδυασμό κρικό του αποσπάσματος με τον τίτλο του έργου. Στον στίχο 2 του απ. 35, K-A, ο ένας συνομιλητής αποφαινεται ότι από την εξωτερική εμφάνιση κρίνει πως ο γέροντας είναι Έλληνας. Αυτό μπορεί να σημαίνει α) ότι η υπόθεση διαδραματίζεται σε μια κοινωνία πολυπολιτισμική · β) ότι η πλοκή εκτυλίσσεται σε κάποια μακρινή χώρα, ίσως και εκτός ελληνικής επικράτειας, σε ένα εξωτικό περιβάλλον, ίσως σε ένα μεσογειακό εμπορικό λιμάνι, όπου ο ελληνικός πολιτισμός είναι μεν οικείος, οι Έλληνες αποτελούν ωστόσο μειοψηφία και καθίστανται αναγνωρίσιμοι από τα διακριτικά της ενδυμασίας τους.

Διαδραματίζεται άραγε η κωμωδία μας στην Κυρήνη, την πατρίδα του Αρίστιππου; Δεν υπάρχουν στοιχεία να το αποδεικνύουν. Διακωμωδείται ο Αρίστιππος ως ένας «Ανταίος της φιλοσοφίας», στο έργο του Αντιφάνη; Από τη μελέτη του κειμένου του Αθήναιου, μάλλον το αποκλείουμε. Ένα επιπλέον στοιχείο που καθιστά την υπόθεση έωλη είναι το γεγονός ότι δεν παραδίδεται κανένα χωρίο, στο οποίο ο Αρίστιππος να εμφανίζεται ως εκπρόσωπος της Ακαδημίας του Πλάτωνα. Συνεπώς θα αξιολογήσουμε την πρόταση του Edmonds (1959:176) ως μία εναλλακτική άποψη της βασικής μας υπόθεσης ότι στο πρόσωπο του γέροντα φιλόσοφου διακωμωδείται το σύνολο της πλατωνικής Ακαδημίας.

## Ἄντεια

(36) (34)

(A.) ἐν ταῖς σπυρίσι δὲ τί ποτ' ἔνεστι, φίλτατε ;

(B.) ἐν ταῖς τρισὶν μὲν χόνδρος ἀγαθὸς Μεγαρικός.

(A.) οὐ Θετταλικὸν τὸν χρηστὸν εἶναι φασι δέ ;

(B.) < > τῆς <δὲ> Φοινίκης < >

σεμίδαλις, ἐκ πολλῆς σφόδρ' εξεττημένη

Athen. III 126 F : τεθαύμακα δὲ καὶ πῶς οὐκ ἐζήτησας «ὁ δὲ χόνδρος πόθεν ; Μεγαρόθεν ἢ Θετταλικός;» ..... 127 B λέξω δὲ πρῶτον περὶ τοῦ χόνδρου Αντιφάνους παρατιθέμενος ἐξ Ἀντείας τάδε· ἐν ----- ἐξ. τὸ δ' αὐτὸ τοῦτο δράμα φέρεται καὶ ὡς Ἀλέξιδος ἐν ὀλίγοις σφόδρα διαλλάττον

1 ἔνεστι Meineke Cur. erit. p. 17 : ἔστιν A      2 τρισὶν Dindorf : -ί A    3 δὲ A : δεῖν ? Kock    4 δὲ  
add. Meineke Anal. Ath. p. 59      fin. <καλή> idem      5 πολλῆς A : -οῦ Coraes ap. Schweigh.  
ἐξεττημένη Wack. Kl. Schr. I p. 604 (a. 1887 ; cf. II p. 857 et vid. K - B, ii p. 533): ἐξεττ-A      vid.  
Pher. fr. 243

3 cf. Herm. fr. 63,6      4 sq. cf. Herm. fr. 63,22

(37) (35)

πρὸς τῶι Πέρ<ων>ι {μυροπόληι} γευόμενον κατελίμπανον

αὐτὸν {περὶ} μύρων μέλλει τε συνθείς σοι φέρειν

τὰ κινναμώμινα ταῦτα καὶ τὰ νάρδινα

*Athen. XV p. 690 A (post Anaxandr. fr. 41) μνημονεύει τοῦ μυροπόλου τούτου τοῦ Πέρωνος καὶ Θεόπομπος ἐν Ἀδμήτῳ (fr. 1 ) καὶ Ἡδυχάρει (fr. 17). Ἀντιφάνης δ' ἐν Ἀντείαι· πρὸς ----- νάρδινα.*

**1** Πέρωνι Schweigh. (*vid. ad 2*) : μυροπόληι A **2** αὐτὸν Edmonds : αὐτὸν περὶ A (*in peri Peronis nomen latere senserat G. Ganter Nov. Lect. [1564] p. 161*) **3** κινναμώνινα Schweigh. : -άμωμα A

**1** cf. *Ar. fr. 210* **3** *Polyb. XXX 26,2 κινναμωμίνου..... καὶ ναρδίνου (μύρον), Diosc. mat. med. I 61 κινναμώμινον, 62 νάρδινον μύρον*

( 38) (36)

*τοὺς δ' ἐνδυτοῖς στολαῖσι τετραγωνιδημένους,*

*σκελέαις, τιάραις*

*Poll. VII 59 (codd. FS, A, C ; vestimenta Persica ) τὰς δ' ἀναξυρίδας καὶ σκελέας καλοῦσιν. τὸ μὲν ὄνομα καὶ παρὰ Κριτίαι ἐστὶν ἐν ταῖς Πολιτείαις (88 B 38 D – Kr.), Ἀντιφάνης δ' αὐτὸ ἐν Ἀντείαι (ἐναντία FSC, -ίως A, corr. Leopardus, Emend. I [1568] p. 35) παρεξηγεῖται · τοὺς -----τιάραις. sequitur fr. 199*

**1** τοὺς δὲ FS : ταῖς δ' AC ἐνδυτοῖς Porson Adv. p. .283 : ἐν αὐτοῖς AC : ἐν αὐταῖς FS στολαῖσι SA : στόλεσι C :στολαῖς σοι F τετραγωνιδημένους FS : -αις AC **2** σκελέαις τιάραις Meineke : σκ- καὶ τ- A : σκελέαι σπάραις C : καὶ ταῖς ἔπι ἀραῖς S, καὶ ταῖς ἰτι ἀραῖς F

*Soph. Trach. 674 τὸν ἐνδυτῆρα πέπλον de Aesch. Eum. 1028 φοινικοβάπτοις ἐνδυτοῖς ἐσθήμασι dubitatur (ἐνδυτοὺς Headlam) **2.** Hesych. c 896 σκελέαι· τὰ τῶν σκελῶν σκεπάσματα. Πάρθοι σαράβαρα (*vid. fr. 199*)*

## Νεοελληνική απόδοση

(36)

(A): Τι υπάρχει, τέλος πάντων, αγαπητέ μου, μέσα στα κοφίνια ;

(B) : Και στα τρία χοντραλεσμένο πλιγούρι από τα Μέγαρα.

(A): Δε λένε πως το Θεσσαλικό είναι καλύτερο ;

( B ) : .....το σμιγδάλι από τη Φοινίκη έχει πάνω απ' όλα την  
πιο μεγάλη ζήτηση

(37)

Τον άφησα στου Πέρωνα, του μυροπώλη, να γεύεται τις μυρωδιές.

Έχει σκοπό να παραγγείλει και να σου φέρει

αρώματα κανέλλας και το μυρωμένα έλαια...

(38)

....Αυτούς, που φορούν στολισμένα φορέματα, παντελόνια

και περίτεχνα περσικά διαδήματα, σαν να παίζουν σε τραγωδία.....

### Ο μύθος

Η Άντεια είναι το όνομα, με το οποίο απαντάται στην *Ιλιάδα* η Σθενέβοια που ήταν γυναίκα του βασιλιά Προίτου. Τις περισσότερες φορές θεωρείται κόρη του βασιλιά της Λυκίας Ιοβάτη. Είχε παντρευτεί τον Προίτο, όταν αυτός καταδιωκόμενος από τον Ακρίσιο, κατέφυγε στη Μικρά Ασία. Παίζει ιδιαίτερο ρόλο στη μυθική παράδοση, κυρίως στην Τίρυνθα, ως γυναίκα του Προίτου. Χάρισε στον βασιλιά πολλές κόρες και έναν γιο, τον Μεγαπένθη. Η ευτυχία της διαταράχτηκε από την άφιξη στην Τίρυνθα του μυθικού ήρωα Βελλερεφόντη. Γοητεύτηκε από την ομορφιά του, του έκανε ερωτικές προτάσεις, αλλά εκείνος τις απέρριψε. Οργισμένη τον κατηγορήσε στον Προίτο ότι θέλησε να τη βιάσει. Όμως ο βασιλιάς έτρεφε



κάποια στοργή για τον ήρωα και επιπλέον τον είχε εξαγνίσει από φόνο. Επειδή λοιπόν δεν μπορούσε να τον σκοτώσει ο ίδιος, χωρίς να θεωρηθεί ιερόσυλος, τον έστειλε στη Λυκία, στον πεθερό του, με ένα γράμμα, με το οποίο ζητούσε να σκοτώσει αυτόν, που το έφερε (Grimal, 1991:619).

### **Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα**

Τις περιπέτειες και την αποκατάσταση του Βελλερεφόντη πραγματεύεται ο Ευριπίδης στην τραγωδία του *Σθενέβοια* (απ. 661- 672 Kannicht,2004:645-656). Σε αντίθεση με την τραγωδία, που διατηρεί στον τίτλο το όνομα *Σθενέβοια*, οι κωμικοί ποιητές ονομάζουν *Άντεια* το έργο ή / και την κωμική ηρωίδα τους. Ομώνυμη κωμωδία έγραψαν ο Εύνικος (Φιλύλλιος) (απ. 1, K-A) και ο Αλεξίς.

Ο Αθήναιος (III,127C) παραδίδει την πληροφορία ότι το κωμικό δράμα του Αλέξιδος διέφερε ελάχιστα (*έν ὀλίγοις διαλλάττον*) από το ομότιτλο του Αντιφάνη, ότι αποτελούσε ένα είδος διασκευής του (Hunter, 1983: 108). Ο Arnott (1996:817), αντιμετωπίζει με επιφύλαξη την πληροφορία αυτή, την οποία πιθανολογεί ότι αντλεί ο Αθήναιος από Αλεξανδρινούς γραμματικούς. Τέτοια σχόλια στοχεύουν, υποστηρίζει, να υπογραμμίσουν τη χρήση του ίδιου μοτίβου από διαφορετικούς κωμωδιογράφους του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα.

### **Η Άντεια του Αντιφάνη**

Σώζονται τρία μικρά ολιγόστιχα αποσπάσματα (36-38, K-A), τα οποία δεν προσφέρουν επαρκείς πληροφορίες για την υπόθεση της κωμωδίας. Αν υιοθετήσουμε την εκδοχή του Meineke (K-A,2001:329) ότι πρόκειται για μυθολογική παρωδία, τότε το στοιχείο που αξιοποιείται για τη μεταμόρφωση της ηρωίδας του τίτλου σε πρόσωπο του καθημερινού βίου δεν είναι άλλο από την ηθική της συμπεριφορά. Ο Αισχύλος στον ιδιότυπο αγώνα λόγου του με τον Ευριπίδη στους *Βατράχους* (στ.1043), λέει: *ἀλλ' οὐ μὰ Δί' οὐ Φαίδρας ἐποίουν πόρνας οὐδὲ Σθενεβοίας*. Τον κατηγορεί επίσης ότι *γενναίας καὶ γενναίων ἀνδρῶν ἀλόχους ἀνέπεισας κώνεια πιεῖν αἰσχυνθεῖσας διὰ τοὺς σοὺς Βελλεροφόντας*. Ο Στοβαίος παραδίδει στην *Άνθολογία* του τρία δίστιχα της *Σθενέβοια* του Ευριπίδη, με αποφθεγματική διατύπωση, όλα επικριτικά για τις γυναίκες. Ειδικότερα το απόσπασμα 661 (Kannicht,2004:649-650) περιγράφει την ατίμωση που προκαλεί σε μία οικογένεια μία κακή σύζυγος, έστω και αν ο άντρας της είναι πλούσιος και κατάγεται από αριστοκρατική γενιά. Στο απ. 666 (Kannicht,2004:654),

κάποιος, κατά τον Meineke, ο Βελλεροφόντης (1843:188), χαρακτηρίζει μια γυναίκα *παγκακίστη* και *ὄνειδος*. Στο απ. 671 (Kannicht, 2004: 656) αναφέρεται ότι «κανένας λογικός άνθρωπος δεν πρέπει να εμπιστεύεται τις γυναίκες». Όλες οι μομφές αφορούν πιθανότατα τη Σθενέβια.

Αν η κωμωδία του Αντιφάνη συνιστά μυθολογική παρωδία πράγματι, είναι πιθανόν να παρωδεί τον χαρακτήρα της Σθενέβιας, όπως αυτή σκιαγραφείται από τον Ευριπίδη στην ομότιτλη τραγωδία. Η άλλοτε μυθική βασίλισσα Σθενέβια, με τα ερωτικά πάθη και τις ίντριγκες που προκάλεσε την κοινωνική ευταξία έχει μεταμορφωθεί στη συγκεκριμένη κωμωδία σε μια καθημερινή γυναίκα, πιθανότατα σε μία εταίρα, την Άντεια, που δεν ενδιαφέρεται για τίποτα άλλο παρά για ψώνια και για τριφυλή ζωή<sup>74</sup>.

Ο εξανθρωπισμός της μυθικής ηρωίδας σε εταίρα της αθηναϊκής κοινωνίας θα μπορούσε να αποτυπώνει τον συντηρητισμό του Αντιφάνη απέναντι στα μοιραία πάθη παντρεμένων γυναικών και αφετέρου να αποκαλύπτει την τάση του να παρωδεί στο πρότυπο των αριστοφάνειων *Θεσμοφοριαζουσών* τον «μισογυνισμό» του Ευριπίδη. Τα αποσπάσματα που σώζονται όμως, δε επιτρέπουν να προσδιορίσουμε πιθανές διαύλους επικοινωνίας της μυθικής παράδοσης, όπως την πραγματεύεται ειδικά ο Ευριπίδης, με την ποιητική της συγκεκριμένης κωμωδίας ούτε να εξετάσουμε τους τρόπους και τα μέσα, με τα οποία η μυθική βασίλισσα μεταμορφώνεται σε κοινή εταίρα της αθηναϊκής ζωής του 4<sup>ου</sup> π. Χ.

Είναι ωστόσο πιθανό η Άντεια του Αντιφάνη να ανήκει στις κωμωδίες εκείνες πίσω από τον μυθολογικό τίτλο των οποίων αναπτύσσεται μια μη μυθολογική υπόθεση. Πρόκειται για το τελικό στάδιο, στο οποίο η μυθολογική παρωδία έχει μεταμορφώσει το μυθολογικό υλικό σε μία καθημερινή ιστορία, η οποία διαδραματίζεται σε σύγχρονο, καθημερινό περιβάλλον. Η Άντεια είναι σύμφωνα με την άποψη του Breitenbach ένα τυχαίο όνομα, το οποίο ανήκει σε μία εταίρα<sup>75</sup>, που συνιστά σημαντικό πρόσωπο της πραγματικής ζωής του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Είναι σύγχρονη του μυροπώλη Πέρωνα και μεταβάλλεται εδώ σε έναν βασικό χαρακτήρα της δραματουργίας της Αττικής Μέσης Κωμωδίας (Breitenbach, 119&125-127,

---

<sup>74</sup> Την άποψη αυτή ασπάζεται και ο Arnott (1996: 818).

<sup>75</sup> Ο Αντιφάνης γράφει και άλλες κωμωδίες με πρωταγωνίστριες εταίρες: *Άλιενομένη* (απ. 27, K-A), *Νεοττίς* (απ. 66, K-A).

Wissowa in R.E.2.2348.1964, όπως αναφέρεται στο Arnott,1996:817 και στο Hunter,1983:108). Ο Breitenbach, επιχειρηματολογώντας αντίθετα προς τη θέση του Meineke, διατυπώνει τη γνώμη ότι, αν επρόκειτο για μυθολογική παρωδία, η κωμωδία και η κεντρική ηρωίδα θα έπρεπε να φέρει το μυθολογικό της όνομα, να λέγεται δηλαδή *Σθενέβοια*. Ο Meineke αντικρούει ότι στον κατάλογο των κωμωδιών του Αθήναιου, στις οποίες μνημονεύονται διαβόητες εταίρες της εποχής (13567c), περιέχονται η *Άντεια* του Φιλλύλιου όχι όμως και αυτή του Αντιφάνη. Κατά τον Arnott (1996:818), ωστόσο αυτό δεν αποτελεί ακλόνητο επιχείρημα για την ιδιότητα της ηρωίδας στην κωμωδία του Αντιφάνη.

Η Εταίρα<sup>76</sup> αρχίζει να γίνεται σημαντικό δραματικό πρόσωπο στις αρχές του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, καθώς νωρίτερα μόνον ο Φερεκράτης έγραφε κωμωδίες, των οποίων οι τίτλοι ήταν ονόματα εταιρών, όπως Κορριανώ, Πετάλη, Θάλασσα (Webster,1970:23). Σταδιακά αποτελεί έναν από τους σταθερούς κωμικούς χαρακτήρες της Αττικής Μέσης Κωμωδίας, στην οποία, όπως και στη σύγχρονη πραγματική ζωή άλλωστε, παίζει σημαντικό ρόλο (Fantham,1975:50). Χαρακτηριστικό των Εταιρών<sup>77</sup> είναι η ελευθερία που απολαμβάνουν σε σύγκριση με άλλες γυναίκες της εποχής τους, καθώς δέχονται στο σπίτι τους όποιον επιθυμούν. Στόχος τους είναι να αποσπούν αρκετά χρήματα από τους εραστές τους. Η ακόρεστη δίψα τους για χρήματα και υλικά αγαθά (φαγητά, ψώνια) τις διακρίνει ως κωμικά πρόσωπα.

Στις κωμωδίες του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, η διακωμώδηση Εταιρών που είναι υπαρκτά πρόσωπα είναι συχνή. Περίφημες και πλούσιες Εταίρες που αντλούν από την ερωτική τους δύναμη την επιρροή τους στην κοινωνία και στην τέχνη αποτελούν σταθερά δραματικά

---

<sup>76</sup> Η Εταίρα δεν συνιστά νόμιμη σύντροφο αλλά ερωμένη και με την ιδιότητα αυτή εγκαθίσταται στο σπίτι του εραστή της (Herter,1960:76). Άλλοτε είναι μια εμφανίσιμη σκιάβα που ο κύριός της εξαγόρασε (Σφήκες,στ: 1452) και την εγκατέστησε ως παλλακίδα στο σπίτι του, άλλοτε ο γιος ενός ώριμου άντρα, συνήθως χήρου, αγοράζει ή νοικιάζει μια εταίρα, προκειμένου να κάνει πιο ευχάριστα τα βράδια του πατέρα του (Σφήκες,στ:738). Κάποτε πρόκειται για κάποια αυτόνομη και ανεξάρτητη γυναίκα, που διαχειρίζεται ελεύθερα τον εαυτό της και επιλέγει να συζήσει με κάποιον, προσφέροντάς του ερωτική αποκλειστικότητα (Κωνσταντάκος,2000:56). Κάποιες εταίρες είναι δούλες που εκδίδονται αντί οικονομικού τιμήματος από έναν αρσενικό ή θηλυκό πορνοβοσκό. Κάποιες είναι ελεύθερες και ανάλογα με τη γοητεία και τα κάλλη τους προσδιορίζουν την τιμή των υπηρεσιών και το είδος των πελατών τους. Ορισμένες έχουν κατάλληλα εκπαιδευτεί, ώστε να ψυχαγωγούν τους συνδαιτημόνες στα συμπόσια.

<sup>77</sup> Για το θέμα ενδιαφέρουσα η μονογραφία του Γρ. Στεφάνου: *Οι Εταίρες*. Αθήνα. 1983.

πρόσωπα των έργων. Συχνά σατιρίζονται ονομαστικά εταίρες που είναι υπαρκτά πρόσωπα της αθηναϊκής κοινωνίας, επειδή προκαλούν την οργή ενός μέρους του πληθυσμού. Άλλοτε πάλι πίσω από το δραματικό προσωπείο μιας Εταίρας σε μια κωμωδία ανιχνεύεται η μια επώνυμη εταίρα, όπως η Ασπασία, το όνομα της οποίας δεν αναφέρεται όμως επί σκηνής (Γκομπάρα,1986:152-153).

Ο Webster θεωρεί ότι η κωμωδία του Αντιφάνη πρέπει να γράφηκε στις αρχές του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, τοποθετεί μάλιστα τη συγγραφή της στη δεκαετία 380 – 370 π. Χ. (1970:23). Προς την κατεύθυνση αυτή συνηγορεί η αναφορά στον μυροπώλη Πέρωνα, (απ. 37, K-A), ο οποίος είναι υπαρκτό πρόσωπο της αθηναϊκής κοινωνίας και ζει μεταξύ των ετών 400-372π.Χ. (Edmonds, 1959:178). Μάλιστα τον Πέρωνα μνημονεύει και ο Θεόπομπος στις κωμωδίες του *Ἄδωνις* (απ. 1, K-A)<sup>78</sup> και *Ἡδυχάρης* (απ.14,K-A). Η μνεία στο πρόσωπό του, ως διάσημου εμπόρου της εποχής, συνιστά άρα *terminus post quem* για την χρονολόγηση του δράματος.

### **Το απόσπασμα 36, K-A**

Το απόσπασμα διασώζει ο Αθήναιος (III,127B) με αφορμή το ενδιαφέρον του για τον χόνδρον : *λέξω δὲ πρῶτον περὶ τοῦ χόνδρου Ἀντιφάνου παρατιθέμενος ἐξ Ἀντείας τάδε. Ὁ χόνδρος (=πληγούρι) (Oick,RE3.2372) γίνεται κάποτε συνώνυμο της καλοπέρασης (Σφῆκες, στ. 737), καθώς σε συνδυασμό με το γάλα (χόνδρος κατανεμιμένος γάλακτι), κατά το απ. 113,K-A του Ευβούλου, αποτελεί πολυτελές εδώδιμο, εξαιρετικής ποιότητας (Hunter,1983:182).*

Ο Αθήναιος παραδίδει λοιπόν τμήμα από έναν διάλογο ανάμεσα σε δύο πρόσωπα που πιθανόν λαμβάνει χώρα στην αθηναϊκή αγορά, καθώς εκεί πωλούνται προϊόντα εισαγόμενα από διάφορα μέρη του τότε γνωστού κόσμου. Πρόκειται για μια συνηθισμένη σκηνή από την καθημερινή πραγματικότητα της εποχής. Ο διάλογος διαμείβεται μάλλον ανάμεσα στον δυνητικό αγοραστή και στον έμπορο, σε ένα κατάστημα που εμπορεύεται σιτηρά. Αν ο πρώτος είναι εραστής της εταίρας Ἀντείας και αγοράζει λιχουδιές, για να τις προσφέρει σε αυτήν, δεν είναι σαφές.

---

<sup>78</sup> Το απόσπασμα 1, K-A του *Ἀδωνίδος* του Θεόπομπου περιέχει το σχόλιο του Αθήναιου (XV,690A) : *μνημονεύει τοῦ μυροπώλου τούτου τοῦ Πέρωνος καὶ Θεόπομπος ἐν Ἀδμήτῳ καὶ Ἡδυχάρει. Το δίστιχο απ. 14, K-A από τον Ἡδυχάρη δεν περιέχει καμία πληροφορία για τον Πέρωνα.*

Ο υποψήφιος πελάτης επιθεωρεί το εμπόρευμα και δείχνει ότι θέλει να αγοράσει το καλύτερο. Αμφιταλαντεύεται αν πρέπει να προτιμήσει το πλιγούρι (χόνδρον)<sup>79</sup> από τα Μέγαρα που ο έμπορος προτείνει ή από τη Θεσσαλία που ο ίδιος προτιμά. Προφανώς η ποιότητα του προϊόντος αποτελεί συνάρτηση του τόπου παραγωγής του. Ενδιαφέρεται επίσης να αγοράσει σιμιγδάλι (σεμίδαλις)<sup>80</sup> και ο πωλητής του προτείνει το Φοινικικό ως το καλύτερο.

Το γεγονός ότι στο συγκεκριμένο απόσπασμα, η αμφιταλάντευση του πελάτη περιορίζεται μόνον σε ό, τι αφορά την ποιότητα των αγαθών και όχι το ύψος της τιμής, ίσως αποτελεί απόδειξη και της οικονομικής κατάστασης ή της κοινωνικής θέσης, που αυτός διαθέτει. Θα μπορούσε να πρόκειται για κάποιον ευκατάστατο άντρα, ο οποίος αγοράζει *delicatessen* για την παλλακίδα του. Αυτονόητα ο σύντροφος της εταίρας αναλαμβάνει να καλύψει πλήρως τα έξοδά της (Hunter,1983:179). Οι εταίρες διαφέρουν έτσι από τις ερωμένες, γιατί οι τελευταίες συζούν με κάποιον, προβάλλοντας ως δικαιολογία το ερωτικό συναίσθημα που τρέφουν προς το πρόσωπό του, σε πλήρη αντίστιξη με το οικονομικό όφελος (Fantham, 1975:50).

Θα μπορούσε ωστόσο ο πελάτης να είναι γένους θηλυκού. Στο συμπέρασμα αυτό συνηγορεί η προσφώνηση *ὦ φίλτατ'*, η οποία αποκαλύπτει την τάση αυτού που μιλά να καλοπιιάσει με μια τρυφερή προσφώνηση τον συνομιλητή του, ίσως στην προκειμένη περίπτωση, για να τον περιποιηθεί καλύτερα. Αυτός ο τόνος κατεξοχήν στην κωμωδία τόσο του Αριστοφάνη, όσο και του Μένανδρου χαρακτηρίζει το ύφος της ομιλίας των γυναικείων χαρακτήρων. Ειδικά το επίθετο *φίλος* και ο υπερθετικός του βαθμός, το επίθετο *φίλτατος* αποτελούν κατεξοχήν στοργική προσφώνηση που εκφωνείται από γυναικείο χαρακτήρα (Κωνσταντάκος,2006:13). Στην περίπτωση αυτή το απόσπασμα 36, K-A περιγράφει πιθανόν την σκηνή, κατά την οποία η ίδια η εταιρά ψωνίζει πολύ επιλεκτικά προϊόντα για τη διατροφή

---

<sup>79</sup> Η πρώτη ερμηνεία της λέξης *χόνδρος* είναι «κόκκος, σπυρί» (LSJ<sup>9</sup>:645). Με αυτή απαντάται στον Ηρόδοτο (4.81). Από το χονδροαλεσμένο σιτάρι που ξέραιναν μετά την αφαίρεση του αλευρώδους μέρους με το κοσκίνισμα έφτιαχναν το πλιγούρι (Μίχα - Λαμπάκη, 1984: 28). Μνημονεύεται ο όρος επίσης στους *Σφήκες* ( στ. 738-739) και στον *Ψευδηρακλή* του Μενάνδρου (στ. 518).

<sup>80</sup> Η σεμίδαλις περιγράφεται ως το «λεπτότατο σίτινο άλευρο» (LSJ<sup>9</sup>:48) περιείχε τα μέρη του περιβλήματος του πυρήνα του σίτου που δεν είχαν αλευροποιηθεί (Μίχα - Λαμπάκη,1984: 28).

της. Σε κάθε περίπτωση πρόκειται για μία ρεαλιστική σκηνή που αναπαριστά πολύ πειστικά την πραγματικότητα της εποχής, από την οποία κάθε ίχνος μυθολογικής αναφοράς φαίνεται να απουσιάζει.

Το λεξιλόγιο του αποσπάσματος 36, K-A προέρχεται από την καθομιλουμένη διάλεκτο της αγοράς. Γίνεται αναφορά σε βασικά διατροφικά είδη. Πρόκειται για λέξεις που τακτικά ανευρίσκονται στα αποσπάσματα των έργων της Αττικής Μέσης Κωμωδίας και παράγουν ύφος απλό, προφορικό, οικείο: *Χόνδρος* είναι το «πλιγούρι, το χονδροαλεσμένο σιτάρι» (LSJ<sup>9</sup>:645). Η λέξη απαντάται επίσης στους *Μεταλλῆς* του Φερεκράτη (απ. 113, K-A), στους *Φορμοφόρους* του Ερμίππου (απ. 63, K-A) και στην *Πονηρά* του Αλέξιδος (απ. 196, K-A). Η *σεμίδαλις* απαντάται στους *Ιππεῖς* (356, 28, 405), στους *Φορμοφόρους* του Ερμίππου (απ. 63, K-A) και στον *Ἀνθρωπορέστην* (απ.2,K-A) του Στράττιδος. Ο συνδυασμός τους όμως με τη σπάνια και αρχαΐζουσα λέξη *ἐξεττημένη* ακυρώνει προς στιγμήν το καθημερινό ύφος και παράγει λεπτή ειρωνεία. Πιθανόν ο πωλητής μετέρχεται μιας πιο επίσημης φράσης, προκειμένου να υπογραμμίσει τη δική του αυθεντία και την ποιότητα του προϊόντος του.

### **Το απόσπασμα 37, K-A**

Στο απόσπασμα αυτό κυριαρχεί μια ακόμη σκηνή από την καθημερινή ζωή του 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα, η οποία επίσης διαδραματίζεται στην αθηναϊκή αγορά. Ο ομιλητής, που θα μπορούσε να είναι γυναίκα, πληροφορεί πιθανότατα μία (άλλη) γυναίκα ότι κάποιος, μάλλον ο εραστής της, βρίσκεται σε ένα μυρωπωλείο, για να της διαλέξει αρώματα και μυρωδικά.

Το ουσιαστικό *νάρδος* (και *νάρδον*) και δηλώνει φυτό που ανήκει στην οικογένεια των *Valerianaceae*, σύμφωνα με τον Θεόφραστο (Φυτ. Ἴστ. 9.7,2), από το οποίο κατασκευάζεται το *νάρδινον* δηλαδή το μυρωδάτο αρωματικό βάλσαμο ή το λάδι από νάρδο (LSJ<sup>9</sup>:208). Η ίδια λέξη εντοπίζεται στον *Κεκρύφαλον* του Μενάνδρου (απ. 210, K-A) και στον Πολύβιο (31 4.2.). Το *κινναμώμιον* είναι επίθετο και δηλώνει «αυτό που παρασκευάζεται από ή με *κιννάμωμο* (= κανέλλα)» (Ηρόδοτος 3.111). Τα μύρα (νάρδινα) και τα καλλυντικά με άρωμα κανέλλας (*κινναμώμινα*) πρέπει να είναι εισαγόμενα προϊόντα από την ανατολή, πιθανότατα από τη Φοινίκη (LSJ<sup>9</sup>:721). Πρόκειται συνεπώς για προϊόντα πολυτελή, επομένως και ακριβά. Θα μπορούσε η γυναίκα αυτή να είναι η εταίρα Άντεια, η οποία μαθαίνει από οικείο της πρόσωπο ότι ο εραστής της σκοπεύει να αγοράσει πολυτελή προϊόντα καλλωπισμού γι' αυτήν, αφού

επισκέπτεται για τον σκοπό αυτόν έναν φημισμένο αρωματοπώλη, τον Πέρωνα, περίφημο στον δημόσιο βίο της πόλης. Είναι πιθανόν μάλιστα τα δώρα αυτά να λειτουργούν και ως αφροδισιακά για την προετοιμασία μιας τελετουργίας ερωτικής. Διαμορφώνουν πάντως μία οσφρητική εικόνα αισθησιασμού και πολυτέλειας, συμβατής με τον χώρο, στον οποίο επιθυμεί να κινείται μία εταίρα.

### **Το απόσπασμα 38, Κ-Α**

Το απόσπασμα αποτελείται από δύο μόλις, ημιτελείς στίχους, στους οποίους γίνεται αναφορά σε χρυσοποίκιλτα, πλουμιστά, επίσημα ενδύματα, δείγματα περσικής πολυτέλειας, σαν αυτά που φέρουν οι ηθοποιοί στις τραγικές παραστάσεις. Ενώ στο απ. 37, Κ-Α γίνεται αναφορά σε εξωτικά και εισαγόμενα καλλυντικά, στο προκείμενο απόσπασμα γίνεται μνεία σε ενδύματα και στολίδια. Το επίθετο *ένδυτός* δηλώνει την εσθήτα, «αυτό που φορά κάποιος», το ένδυμα (LSJ<sup>9</sup>:132). Με τη σημασία αυτή απαντάται στις *Εὐμενίδες* του Αισχύλου (στ. 1028), στις *Τραχίνιαι* του Σοφοκλή (στ. 674) και στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη (στ. 258). Το ουσιαστικό *σκελέαι* απαντάται μόνον στον πληθυντικό (LSJ<sup>9</sup>:70) και δηλώνει τις περισκελίδες (Ησύχιος c 896), «τα σκεπάσματα των σκελών» κατά τον Πολυδεύκη (VII59). *Τιάρρα* είναι το «Περσικό διάδημα της κεφαλής που φορούσαν σε επίσημες περιστάσεις» (LSJ<sup>9</sup>:332) (Ηρόδοτος 1.132, 3.12, 7.61, 8.120) Στην τραγωδία *Πέρσαι* του Αισχύλου *ἐφόρει δ' αὐτήν [= την τιάραν] ὀρθίαν* (στ. 661) στο κεφάλι του ο Μέγας Βασιλεύς. Το εισαγόμενο και πολυτελές κάλυμα μνημονεύεται και στην *Ξενοφώντος Κύρου Ἀνάβασις* (2.5) και *Κύρου Παιδεία* (8. 3, 13). Οι *τετραγωδημένοι στολαί* είναι «οι μεγαλοπρεπείς και πομπώδεις φορεσιές, σαν αυτές που ενδύονται οι δραματικοί χαρακτήρες στην τραγωδία» (LSJ<sup>9</sup>:359). *Τετραγωδημένοι* μάλιστα καλούνται μεταφορικά «οι κομπορρήμονες» (Διόδ. 5.31).

Δεν έχουμε πληροφορίες περισσότερες για την πλοκή της κωμωδίας. Συνεπώς μόνον υποθέσεις εδώ μπορούν να γίνουν. Μια εκδοχή είναι η υπόθεση να μη διαδραματίζεται στην Ελλάδα, αλλά σε ανατολίτικο εξωτικό περιβάλλον χιλιδής. Πολύ συχνά οι ποιητές της Αττικής Μέσης Κωμωδίας επιχειρούν αναφορές στις συνήθειες και στον τρόπο ζωής των κατοίκων των ανατολικών χωρών, ειδικότερα μάλιστα των Περσών. Η επιλογή αυτή δεν είναι άσχετη ίσως με τις έντονες διπλωματικές διεργασίες που ήδη από την πρώτη δεκαετία του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα συντελούνται και φυσικά με το έντονο πολιτικό παρασκήνιο της ανάμιξης του Πέρση Βασιλιά στην πολιτική ζωή των ελληνικών πόλεων κρατών (Webster,1970:24).

Η δεύτερη εκδοχή είναι ότι ο ποιητής επιδιώκει να διακωμωδήσει την αμφίεση των τραγικών ηθοποιών, αντιδιαστέλλοντας για άλλη μια φορά το τραγικό με το κωμικό σύμπαν, όπως κάνει στον πρόλογο της κωμωδίας *Ποίησις* (απ. 189,Κ-Α). Η τραγική σκηνή, μοιάζει να εννοεί ο κωμικός ποιητής, είναι αλαζονική, επιδεικτική, υπερβολικά στολισμένη με εκλεκτά και εντυπωσιακά στολίδια. Γίνεται συνεπώς απρόσιτη στον καθημερινό άνθρωπο προφανώς σε σύγκριση με την κωμωδία. Την ειρωνεία ενισχύει η παθητική μετοχή *τετραγωιδημένους*. Πιθανόν με τον λόγο αυτόν τύπο ο ποιητής να διακωμωδεί το ποιητικό τραγικό λεξιλόγιο και το υψηλό ύφος, που είναι εκλεκτικό και άρα δυσνόητο για το ευρύ κοινό.

Μια τρίτη δυνατή εκδοχή, στην οποία ανταποκρίνεται και το προηγούμενο απ. 37 Κ-Α, είναι ότι το απόσπασμα 38, Κ-Α περιέχει μία περιγραφή ακριβών ρούχων, ενδυματολογικών εξαρτημάτων και υφασμάτων, που αποκαλύπτουν, σε συνδυασμό και με το προηγούμενο, την αγάπη της εταίρας Άντειας για τα πολυτελή ενδύματα, τα μυρωδικά, τη χλιδή και τον πολυτελή βίο γενικότερα.



## Ἀρκάς

(42) (40)

οὔτε γὰρ νήφοντα δεῖ

οὐδαμοῦ, πάτερ, παροινεῖν, οὔθ' ὅταν πίνειν δέη

νοῦν ἔχειν. ὅστις δὲ μείζον ἢ κατ' ἄνθρωπον φρονεῖ,

- υ - μικρῶι πεποιθῶς ἀθλίωι νομίσματι

εἰς ἄφοδον ἐλθῶν ὅμοιον πᾶσιν αὐτὸν ὄψεται,

ἂν σκοπῆι τὰ τῶν ἰατρῶν τοῦ βίου τεκμήρια

τάς φλέβας < θ' > ὅποι φέρονται, τὰς ἄνω καὶ τὰς κάτω

τεταμένας, δι' ὧν ὁ θνητὸς πᾶς κυβερνᾶται βίος

Athen. X p. 444 B τὸ.....παροινεῖν ἐκ τοῦ μεθύειν γίνεται. διὸ καὶ Ἀντιφάνης ἐν Ἀρκάδι (ἐν -ίαι A, om. CE ) φησὶν · οὔτε -----βίος

2 οὐδαμοῦ A : -ῶς CE            4 <δηλαδή> Grotius Exc. p. 975, <χρυσίωι> Herw. Obs. p. 45 : <καὶ τρυφᾶι> Richards p. 76    totum versus del. L. Dindorf ThesGrL V p. 1056 D, prob. Kaibel    5 post hunc versus lac. ind. Kaibel    6 ἂν Schweigh. : ἐὰν ACE    7 θ' add. Dindorf ("possis etiam τὰς τε φλ.» Meineke) ὅποι ACE : ὅπηι Casaub. καὶ τὰς ACE : τε καὶ Meineke Anal. Ath. p. 200

1- 3 et 4 – 8 duo diversa fragmenta esse censet Kock, "conglutinate ..... eo quod utroque ὁ μείζον ἢ κατ' ἄνθρωπον φρονῶν commemorabatur, alter in convivio, alter in universa vita superbus. cuius autem alterum sit fragmentum non constat"    1 – 3 Theogn. 627 sq. αἰσχρὸν τοι μεθύοντα παρ' ἀνδράσι νήφοσιν εἶναι, / αἰσχρὸν δ' εἰ νήφων πὰρ μεθύουσι μένει    3 cf. fr. 282. φρον. μείζον ἢ κατ' ἄνδρα Soph. Ant. 768, cf. OC 598    5 Ar. Eccl. 1059 sq. εἰς ἄφοδον ..... ἐλθόντα    6 – 8 Hipp. Epid. II 4,1 sq. (vol. V p. 120,12 -126,3 L) = Oss. 10 (vol. IX p. 178, 3 – 180, 23 L ) confert Langholf, Medizinhist. Journ. 21 ( 1986) 20<sup>68</sup>

( 43 ) (41)

*Athen. XIII p. 586 A μνημονεύει δ' αὐτῆς (Σινώπης) Ἀντιφάνης ἐν Ἀρκάδι vid. fr. 27 , 12*

### Νεοελληνική απόδοση

(42)

Σε καμιά περίπτωση δεν πρέπει, πατέρα,  
ούτε, όταν είσαι νηφάλιος, να φέρεσαι σαν μεθυσμένος,  
ούτε πάλι ταιριάζει, όταν πίνεις, να έχεις καθαρό μυαλό.  
Γιατί κι αυτός, που κοκορεύεται ότι είναι ανώτερος από τους άλλους,  
και εμπιστεύεται κάτι τιποτένιες, ανόητες αντιλήψεις, θα δει,  
όταν πάει στο αποχωρητήριο, πως κι ο εαυτούλης του απαράλλαχτος  
είναι με τους άλλους · αν προσέξει τις αποδείξεις που δίνουν οι γιατροί ότι κάποιος  
είναι ζωντανός  
και (αν μελετήσει) οι φλέβες, προς τα πού απλώνονται, άλλες  
προς τα πάνω, κι άλλες προς τα κάτω,  
αυτές που κυβερνούν ολόκληρη τη ζωή των ζωντανών.....

### Ο μύθος

Ο Αρκάδας είναι γιος του Δία και της Νύμφης Καλλιστώς, η οποία αγαπούσε το κυνήγι και ήταν σύντροφος της Αρτέμιδος. Άλλη παράδοση θεωρεί ως πατέρα του τον θεό Πάνα. Όταν η Καλλιστώ πέθανε, μεταμορφώθηκε σε αρκούδα και ο Δίας εμπιστεύτηκε το παιδί στη Μαία, τη μητέρα του Ερμή, για να το μεγαλώσει. Από τη μεριά της μητέρας του ο Αρκάδας ήταν εγγονός του Λυκάονα, ο οποίος βασιλεύε σε έναν τόπο, που ονομάστηκε αργότερα Αρκαδία. Μια μέρα ο Λυκάονας, για να δοκιμάσει τη νοημοσύνη του Δία, του παρέθεσε σε

δείπνο τα μέλη του νεαρού Αρκάδα, μαγειρεμένα και έτοιμα να φαγωθούν. Ο Δίας όμως δεν ξεγελάστηκε καθόλου : αναποδογύρισε το τραπέζι, έριξε κεραυνό στο σπίτι του Λυκάονα, ο οποίος μεταμορφώθηκε σε λύκο και συναρμολόγησε ξανά τα μέλη του Αρκάδα, χαρίζοντάς του τη ζωή.

Όταν ο Αρκάδας μεγάλωσε, συνάντησε μια φορά στο κυνήγι τη μητέρα του, που ήταν μεταμορφωμένη σε αρκούδα. Την ακολούθησε, αλλά το ζώο ζήτησε καταφύγιο στο ναό του Δία του Λυκαίου. Ο Αρκάδας εισέδυσσε στο ιερό άβατο πίσω της και ο Δίας, για να μην σκοτωθούν και οι δύο, τους μεταμόρφωσε σε αστερισμούς, στην Άρκτο και στον φύλακά της, τον Αρκτούρο (Grimal, 1991:108-109).

### **Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα**

Ο Ξενοκλής (Snell,1971:153) και ο Αστυδάμας (Snell,1971:205) έγραψαν τραγωδίες με τίτλο *Λυκάων*. Τραγωδία με τον τίτλο *Καλλιστώ* (απ. 98) έχει γράψει ο Αισχύλος (Radt,1985: 216) από την οποία σώζονται μόνο δύο λέξεις : *Παννίας βήσας*. Η φράση περιέχει κάποια αναφορά στον Πάνα, μυθολογικό πατέρα του Αρκάδος, χωρίς όμως να υπάρχει κάποια πληροφορία άλλη για την υπόθεση του έργου.

Κωμωδίες, στις οποίες αξιοποιείται η μυθολογική παράδοση του *Αρκάδος*, έγραψαν ο Αλκαίος (απ. 17-18,Κ-Α) και ο Άμφικς (απ.46,Κ-Α). Ο τίτλος των κωμωδιών και των δύο ποιητών είναι *Καλλιστώ*.

### **Ο Αρκάς του Αντιφάνη**

Η κωμωδία, όπως προκύπτει από το απ. 42, Κ-Α, θίγει σημαντικά φιλοσοφικά και κοινωνικά θέματα, όπως ότι όλοι οι άνθρωποι ως φυσικά όντα είναι ίσοι μεταξύ τους. Η διαπραγματέυσή τους γίνεται με εκφράσεις απλές, της καθομιλουμένης, στην καθημερινή διάλεκτο της εποχής. Οι ιδέες επικυρώνονται από παραστατικές οπτικές εικόνες.

Για την υπόθεση του έργου δεν υπάρχουν πληροφορίες. Διατυπώνονται πάντως αμφιβολίες αν πρόκειται για μυθολογική παρωδία ή για ένα κωμικό έργο, του οποίου ο τίτλος είναι το όνομα ενός μυθικού προσώπου. Επειδή, όπως είπαμε και παραπάνω, το πρόσωπο του τίτλου έχει κάποιον σημαίνοντα ρόλο στην υπόθεση του έργου, ο Αρκάς, αν όντως δεν πρόκειται για μυθολογική παρωδία, έχει ήδη εξανθρωπιστεί.



Το ρήμα φρονέω -ῶ σημαίνει «σκέπτομαι», ενώ νόμισμα (παράγωγο του ρήματος νομίζω) είναι η «παγιωμένη αντίληψη, το στερεότυπο, η συνήθεια, ο θεσμός». Με την ίδια σημασία απαντάται ο τύπος στην *Ἀντιγόνη* του Σοφοκλή (στ. 296). Η τρίτη ενότητα συμπληρώνει την άποψη περί ισότητας όλων των ανθρώπων με ένα επιχείρημα από τον κόσμο της βιολογίας και της ιατρικής: «Όλοι οι άνθρωποι είναι ζωντανοί, γιατί το αίμα κυκλοφορεί στις φλέβες τους». Η φράση *εἰς ἄφοδον* με τη σημασία που χρησιμοποιείται (= πηγαίνω να αφοδεύσω) ανήκει στο κωμικό λεξιλόγιο που κάνει λόγο για όλα, δημόσια και ιδιωτικά, χωρίς υπεκφυγές.

Το λεξιλόγιο του αποσπάσματος αποτελείται αποκλειστικά από συνηθισμένες στο λεξιλόγιο της καθημερινής ζωής λέξεις. Χαρακτηριστική είναι η χρήση της μετοχής του β' παρακειμένου του πείθομαι *πεποιθώς* αντί του πιο δόκιμου τύπου *πεπεισμένος* στον 4<sup>ο</sup> στίχο. Εξαίρεση αποτελούν οι δύο τελευταίοι στίχοι, οι οποίοι περιέχουν όρους της ανθρώπινης ανατομίας (*φλέβας, ὅποι φέρονται, ἄνω καὶ κάτω τεταμένας*). Στον τελευταίο στίχο υπάρχει ένα παράδειγμα μέσης φωνής με παθητική διάθεση (*κυβερνᾶται βίος*), η οποία δίνει έναν τόνο επιστημότητας. Στον ίδιο στίχο εντοπίζεται και η μετοχή μέσου παρακειμένου (*τεταμένας*). Είναι πιθανόν ο λόγιος τρόπος εκφοράς να συναρτάται με το γεγονός ότι οι στίχοι αυτοί εμπεριέχουν ιατρικές «γνωματεύσεις», οι οποίες διατυπώνονται (πιθανότατα ειρωνικά) με το δόκιμο, απρόσωπο ύφος μιας αυθεντίας επιστημονικής. Η εναλλαγή του ύφους συνιστά ένα κωμικό εύρημα πολύ περισσότερο, επειδή τα λόγια αυτά λέγονται παραινετικά από τον γιο στον πατέρα, πολλώ δε μάλλον αν λέγονται από τον Αρκάδα στον Πάνα.

Δεδομένου ότι δεν υπάρχουν πληροφορίες για την υπόθεση του έργου, άγνωστο παραμένει αν ο Αφηγητής είναι στο συγκεκριμένο απόσπασμα ο Αρκάδας. Τα πρόσωπα που διαλέγονται κατά μία άλλη εκδοχή (Mangidis, 2003:165) μπορεί να είναι ο Λυκάων με τον Δία. Ο Λυκάων αποκαλεί τον Δία «πατέρα», σύμφωνα με αυτήν την εκδοχή, και του συστήνει να μην είναι νηφάλιος, όταν πρέπει να είναι μεθυσμένος, προφανώς γιατί σκοπεύει να τον δοκιμάσει προσφέροντάς του τον τεμαχισμένο Αρκάδα ως γεύμα.

### **Το απόσπασμα 43 Κ-Α**

Αποτελείται από ένα λεξικογραφικό σχόλιο, που μαρτυρεί πως ο Αντιφάνης στην κωμωδία του *Αρκάς* μνημονεύει τη Σινώπη, η οποία ήταν εταίρα, σύμφωνα με τον κατάλογο του Αθήναιου και μάλιστα υπαρκτό πρόσωπο. Το όνομά της γίνεται *terminus post quem* για τη χρονολόγηση του έργου, περί τα μέσα του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα (Nesselrath,1990:197, Mangidis, 2003:165). Ο Webster (1952:21) τοποθετεί τη συγγραφή της κωμωδίας μεταξύ του 360 και 330 π.Χ.

## Ἀσκληπιός

(47) (45)

τὴν δὲ γραῦν τὴν ἀσθενοῦσαν πάνυ πάλαι, τὴν βρυτικήν,

ρίζιον τρίψας τι μικρὸν δελεάσας τε γεννικῆι

τὸ μέγεθος κοίληι λεπαστῆι, τοῦτ' ἐποίησεν ἐκπιεῖν

*Athen. XI p. 485 B (λεπαστή) Ἀντιφάνης δὲ ἐν Ἀσκληπιῶι · τὴν ----- ἐκπιεῖν*

*1 cod. B teste Peppink Obs. p. 66 : δὴ A βρυτικήν A ("bibaculam" Meineke, vid. ad Cratin. fr. 103) : Βρεττ- Meineke Anal. Ath. p. 225, Βρυττ – Kock (vid. ad Alex. Βρεττίαν) 2 τι μικρὸν A : πικρὸν τι Naber Mnem. 8 (1880) 44, coll. Hom. Λ 846 γεννικῆι Casaub. : -ητικῆι A 3 ἐποίησεν A : -ησ' Schweigh. : ἔπεισεν Naber*

*1 sqq. "loquitur de medico ["quidni de Aesculapio ipso ?" Kock ] qui aniculum aegrotantem fefellit, et naegrandem vini lepastam ei propinans, potionem medicatam fecit haurire" Casaub. Animadv. p. 805, 53 2 cf. γεννικῶς fr. 190,4 et ad Eub. fr. 6,9 et 35,1 3 cf. Philyll. fr. 5*

## Νεοελληνικὴ ἀπόδοση

(47)

Τη γριά λοιπόν, που ἀπὸ πολὺ παλιά ἦταν ἀρρωστη ἀπὸ το

μεθύσι τῆς μύρας, ἀφοῦ ἔτριψε ἓνα κομμάτι ἀπὸ μικρὴ

ρίζα καὶ ἀφοῦ τὴν ἔβαλε σὲ πειρασμό, με ἓνα βαρβᾶτο κοιλωτό

κρασοπότηρο σὲ σχῆμα πεταλίδας, τὴν κατάφερε νὰ το πιεῖ.

## Ο μύθος

Ο Ασκληπιός είναι παράλληλα ήρωας και θεός της ιατρικής. Πατέρας του είναι ο Απόλλωνας. Αυτός τον εμπιστεύτηκε για τη μόρφωσή του στον Κένταυρο Χείρωνα, από τον οποίο διδάχτηκε ιατρική. Σε σύντομο χρονικό διάστημα απέκτησε πολύ μεγάλη ικανότητα και κατάφερε να ζωντανεύει και τους νεκρούς, γιατί είχε πάρει από την Αθηνά το αίμα, που έτρεξε από τις φλέβες της Γοργόνας. Επειδή έφερε πίσω στη ζωή πολλούς, ο Δίας φοβήθηκε τις ικανότητές του και τον σκότωσε με κεραυνό. Μετά τον θάνατό του ο Ασκληπιός μεταμορφώθηκε στον αστερισμό του Οφιούχου. Ο Απόλλωνας, για να εκδικηθεί τον Δία, σκότωσε όλους τους Κύκλωπες. Γιοι του Ασκληπιού φέρονται ο Ποδαλείριος και ο Μαχάοντας, επίσης γιατροί. Απόγονός του θεωρήθηκε ο Ιπποκράτης, ξακουστός γιατρός της αρχαιότητας (Grimal,1991:114-115).

## Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα

Ο Ασκληπιός είναι ένα από τα αγαπημένα πρόσωπα της αρχαιότητας. Ομότιτλη τραγωδία έγραψε ο Αρίσταρχος ο Τεγεάτης (Snell,1971:80), ομότιτλη κωμωδία ο Φιλέταιρος (απ. 1, K-A). Μαρτυρείται η κωμωδία *Ασκληπιοκλείδης* του Αλέξιδος (απ. 24, K-A).

## Ο Ασκληπιός του Αντιφάνη

Ο γιατρός είναι ένας σταθερός τύπος που απαντάται κατεξοχήν στα έργα της Νέας Κωμωδίας, εμφανίζεται όμως ήδη από την εποχή της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας (ενδεικτικό είναι το απ. 83, K-A του Ευβούλου), ως αλαζόνας που φλυαρεί σε μία ακατανόητη διάλεκτο. Επειδή οι φημισμένες σχολές ιατρικής βρίσκονταν σε δωρικό έδαφος, κυρίως δε στη Σικελία, οι γιατροί εμφανίζονται στις κωμωδίες<sup>81</sup> να μιλούν σε δωρική διάλεκτο (Gomme & Sandbach, 1973: 92-93), αποδεικνύοντας έτσι την τεχνική τους κατάρτιση.

Στον Αριστοφάνη (*Βάτραχοι*, στ: 1032), η ιατρική δεν είναι τέχνη με τη συνηθισμένη της σημασία, αλλά κάτι που το διδάσκουν αληθινοί ποιητές, με τον ίδιο τρόπο που διδάσκουν την αρετή, την τιμή και την ανδρεία και από την άλλη πλευρά, με τον ίδιο τρόπο που διδάσκουν την τέχνη της γεωργίας (Ehrenberg,1962:134). Ο Ηρόδοτος (3.31) παρουσιάζει τους γιατρούς ως

---

<sup>81</sup> Ενδεικτικά αναφέρονται: Κράτης: απόσπασμα 41, K-A, Επικράτης: απόσπασμα 11, K-A, Άλεξις : απόσπασμα 142 K-A, Μενάνδρου *Ασπίς*, στ: 439-464.



λάτρεις του χρήματος, το οποίο κυνηγούν μετά μανίας. Για τον λόγο αυτό, οι άνθρωποι δεν τους εμπιστεύονται εύκολα (Αχαρνής, στ. 1031 & στ. 1222, Θεσμοφοριάζουσαι, στ. 483. Σφήκες, στ.143). Χάρη στην τέχνη τους ήταν πάντως εξίσου ευπρόσδεκτοι με τους σοφιστές σε ξένες πόλεις (Γκομπάρα,1986:160). Ο Φιλήμων στο απ. 134 της κωμωδίας του *Ιατρός* σχολιάζει ότι οι γιατροί δεν θέλουν να είναι οι άλλοι υγιείς, ακόμη και αν πρόκειται για φίλους τους. Κωμωδία με τίτλος *Ιατρός* έχει γράψει και ο Αντιφάνης (απ. 106-107, K-A), από την οποία όμως διασώζει μόνον ένα αποφθεγματικό δίστιχο ο Στοβαίος στην *Άνθολογία* του, το περιεχόμενο του οποίου έχει ηθογραφικό περιεχόμενο και δε βοηθά την έρευνά μας.

Στην κωμωδία *Άσκληπιός*, ο τίτλος που φέρει το όνομα του προστάτη της ιατρικής, σε συνδυασμό με τη μετοχή *άσθενουσα*, δημιουργούν την εντύπωση ότι γίνεται λόγος για ένα πρόβλημα υγείας και για τη μέθοδο θεραπείας του. Το κωμικό εύρημα είναι ότι «ασθενής» είναι μία μεγάλη σε ηλικία γυναίκα που πάσχει από αλκοολισμό. Τα γυναικεία ελαττώματα διακωμωδούνται σταθερά στα έργα της Αττικής Κωμωδίας. Το μοτίβο της μεθυσμένης γριάς που αδυνατεί να επιβληθεί στα πάθη της αποτελεί κωμικό στοιχείο πολύ συχνό στην Αττική Κωμωδία. Στην κωμωδία *Έκκλησιάζουσαι* η γριά εμφανίζεται να διατηρεί και ασυμβίβαστες με την ηλικία της ακόρεστες, σεξουαλικές, επιθυμίες. Η αντίληψη που καλλιεργείται είναι ότι, καθώς περνούν τα χρόνια, η γυναίκα χάνει την ομορφιά και την ερωτική γοητεία της και έχει ελαττώματα και μόνον : είναι πονηρή, κακή, αλκοολική.

Ο Αντιφάνης διακωμωδεί το μοτίβο της μεθυσμένης γυναίκας στην κωμωδία του *Βάκχαι*. Η ροπή των γυναικών προς το μεθύσι κατακρίνεται στην κωμωδία *Θεσμοφοριάζουσαι* (στίχοι: 630-633, 735-738, 754-755) και στη *Λυσιστράτη* (στίχοι: 195-239). Από τους ποιητές της Αττικής Μέσης Κωμωδίας τη μεθυσμένη γυναίκα διακωμωδεί ο Φερεκράτης (απ. 143, K-A), ο Πλάτων στον *Φάωνα* (απ. 174, K-A) και ο Θεόπομπος στην *Παμφίλη* (απ. 41-43, K-A). Στο Χ βιβλίο των *Δειπνοσοφιστῶν* ο Αθήναιος κάνει ευρεία αναφορά στη γυναικεία αδυναμία στο ποτό (*φιλοινία*) (Oeri,1948:3-4, 39-46).

Η αντιαλκοολική θεραπεία στο έργο επιτυγχάνεται με τέχνασμα : ο «θεράπων» χορηγεί ως γιατρικό στην ασθενή ένα βοτάνι που της σερβίρει σε μεγάλο κρασοπότηρο, το μέγεθος του οποίου τονίζεται (*γεννική*), ως απόδειξη του πάθους της ηλικιωμένης γυναίκας για το ποτό και της δΟΣολογίας που απαιτεί η θεραπεία, που χορηγείται μέσω τεχνάσματος. Ο τρόπος θεραπείας γεννά την υποψία ότι ίσως δεν πρόκειται για πραγματικό γιατρό.

Η αφήγηση είναι τριτοπρόσωπη και η ταυτότητα του Αφηγητή παραμένει άγνωστη. Το λεξιλόγιο είναι πλούσιο σε επίθετα : Το επίθετο *βρυτική* (στ.1) δηλώνει αυτή που μεθά με ζύθο (LSJ<sup>9</sup>:510). Το επίθετο *γεννική* απαντάται στους *Ιππεῖς* του Αριστοφάνη (στ. 457) και στον πλατωνικό *Φαῖδρον* (279<sup>A</sup>) και ως επίρρημα στη *Λυσιστράτη* (στ. 1071). Έχει τη σημασία του «γενναία» (LSJ<sup>9</sup>:524) και εν προκειμένω δηλώνει ποσότητα (πρβλ: *τυρίσκων γεννικῶν*: Αριστοφάνη *Ιππεῖς*, στ. 457). Το προσηγορικό ουσιαστικό *ρίζιον* ή *ρίζιον* (υποκοριστικό της λέξης *ρίζα*) δηλώνει «τη μικρή ρίζα» ( *παράβαλε* και *Ὀρνιθες* στ. 654). Η *λεπαστή* ή *λεπάστη* είναι ένα είδος ποτηριού που έχει το σχήμα της λεπάδος (=της πεταλίδας). Η λέξη απαντάται στην *Ειρήνη* του Αριστοφάνη (στ. 916) και στην *Παμφίλη* του Θεόπομπου (απ. 41-43, K-A). Το επίθετο *κοίλη* (=με κοιλότητα) στον Όμηρο είναι συνηθισμένο επίθετο που συνοδεύει τα πλοία (LSJ<sup>9</sup>:746), στους συγγραφείς μετά τον Όμηρο όμως χρησιμοποιείται για να περιγράψει τα κάτω μέρη του πλοίου, τα αμπάρια. Το εξειδικευμένο και σπάνιο λεξιλόγιο (*βρυτική*, *λεπαστή*) από τις οιοκατανύξεις καθιστά πιο περίτεχνο το απλό ύφος του αποσπάσματος.

Ο Nesselrath (1990:197) αμφιβάλλει αν η κωμωδία αυτή είναι μυθολογική παρωδία. Δεν υπάρχει καμιά πληροφορία για την υπόθεση και τα πρόσωπα της κωμωδίας, ούτε προκύπτει αν ο Ασκληπιός ως δραματικός χαρακτήρας είναι ο γιατρός που θεραπεύει την αλκοολική ηλικιωμένη. Το πρόσωπο πάντως που βοηθά τη γριά να ξεμεθύσει θα μπορούσε να είναι κάλλιστα και ένας μάγειρας, εξοικειωμένος με τέτοιες πρακτικές. Η παρουσία του γιατρού δεν κρίνεται άλλωστε αναγκαία σε μια απλή υπόθεση, όπως η ανάκτηση της νηφαλιότητας μιας μεθυσμένης γυναίκας. Μάλλον αυτή η σύζευξη έχει την απαρχή της στην αντίληψη των αρχαίων Ελλήνων ότι η μαγειρική είναι στενά συνδεδεμένη με την υγεία (*Γοργίας* 464b-5a, *Φαῖδρος* 270b, *Νόμοι* 7.789d, καθώς η σωστή διατροφή είναι προϋπόθεση για καλή υγεία (Heidelberg,1919: 1-7, Dohm,1964 :173-181, Hunter,1983:92).

Ο συσχετισμός του μάγειρα με τον γιατρό παρατηρείται και σε άλλα έργα της Αττικής Μέσης Κωμωδίας. Ειδικότερα: Στον *Ασκληπιοκλείδην* του Αλέξιδος (απ. 24, K-A) που διασώζει ο Αθήναιος (IV,169) πρωταγωνιστεί ένας καυχησιάρης μάγειρας, ο οποίος περηφανεύεται ότι εξασκεί με τόσο μεγάλη ακρίβεια και αποτελεσματικότητα την τέχνη του, ώστε αυτή προσιδιάζει στην επαγγελματική αρτιότητα ενός γιατρού. Δηλώνει πως διδάχτηκε τη μαγειρική στη Σικελία, που φημιζόταν για τους γιατρούς της (Gomme & Sandbach,1973: 99), όσο και για τους μαγείρους της (Γκομπάρα,1986:143). Η Σικελία εξάλλου είναι διάσημη για

την κουζίνα της: *Συρακοσίαν τράπεζαν καὶ Σικελικὴν ποικιλίαν ὄψων ὡς ἕοικας, οὐκ αἰνεῖς* (Πολιτεία 3.404D). *Διαβόητοί εἰσιν ἐπὶ τρυφῇ καὶ αἱ Σικελῶν τράπεζαι* (Αθήναιος, XII.518C).

Στον *Λέβητα* του Αλέξιδος (απ. 129,Κ-Α) επίσης ένας μάγειρας περιγράφει σχεδόν με επιστημονική ακρίβεια τη συνταγή του, κάνοντας επίκληση στον πατέρα του Ασκληπιού, τον Απόλλωνα. Στον στίχο 13 μάλιστα εκτιμά ότι με ιατρική δεξιότητα (*ιατρικῶς*), ανάλογη με αυτήν του γιατρού Γλαυκία επιτελεί το έργο του. Αυτή η εξομοίωση του μάγειρα με τον γιατρό λειτουργεί ως έπαινος για τον πρώτο, ως αναγνώριση της αξίας και της σπουδαιότητας της τέχνης του, η οποία αποκτά χαρακτήρα λειτουργήματος (Webster, 1970: 66).

Την υπόθεση της παρουσίας ενός μάγειρα αντί ενός γιατρού επί σκηνής ενισχύει η χρήση επιμελημένου λεξιλογίου (*βρυτικήν, λεπαστή*), που αναβαθμίζει ποιητικά το ύφος του αποσπάσματος. Ο μάγειρος εξάλλου εκδηλώνει στα έργα της Μέσης Κωμωδίας μία τάση να επιδεικνύεται όχι μόνον σε θέματα μαγειρικής αλλά και ποίησης (Arnott, 1996b, 22). Συχνά εκφράζεται με όρους από την ιατρική (πρβλ. Άλεξίς, απ. 129,Κ-Α) και από την ευρύτερη επιστημονική ορολογία (Dobron, 2002:173).

Είναι πιθανό σε κάποια έργα της Μέσης Κωμωδίας ο γιατρός να μεταμορφώνεται σε μάγειρα. Ένα κοινό χαρακτηριστικό αμφοτέρων άλλωστε είναι η μίξη ετερόκλητων βοτάνων για την παρασκευή σκευασμάτων θεραπευτικών ή / και μαγειρικών. Αν το έργο είναι όντως μυθολογική παρωδία, πιθανόν ο Ασκληπιός να μεταμορφώνεται σε μάγειρα και να συνεφέρει με τα βότανά του μια μεθυσμένη γριά.

(50) (48)

ὁ <μέν> Μενέλεως ἐπολέμησ' ἔτη δέκα  
τοῖς Τρωσὶ διὰ γυναῖκα τὴν ὄψιν καλήν,  
Φοινικίδης δὲ Ταυρέαι δι' ἔγχελυν

Athen. VIII p. 343 D Ἀντιφάνης δ' ἐν Αὐλητρίδι ἢ Διδύμαις (fab. nom. om. CE) Φοινικίδην τινὰ ἐπ' ὀψοφαγίαι κωμωιδῶν φησιν · ὁ -----ἔγχελυν

1 μέν add. Koppiers p. 31 Μενέλεως cod. P : -λαος ACE vid. ad Platonis Μενέλεων ἐπολέμησ' Morelius p. 97 : -σεν Morelius p. 97 : -σεν ACE

1 sqq. cf. Eub. fr. 6,1 sq. 3 de Phoenicide et Taurea vid. fr. 188, de Phoen. etiam Euphan. fr. 1, de Taurea Philetaer. fr. 3

### Νεοελληνικὴ ἀπόδοση

(50)

Ο Μενέλαος πολέμησε δέκα χρόνια τους

Τρώες για μια γυναίκα όμορφη.

Ο Φοινικίδης πάλι στη χώρα των Ταύρων για χέλι...

---

<sup>82</sup> Ερμηνεία του διπλού τίτλου κάποιων κωμωδιών δίνεται στην ενότητα Οἰνόμαος ἢ Πέλοψ της παρούσης ερευνητικής εργασίας, σελ: 265-270.

## Ο μύθος

Η Ήρα, η Αθηνά και η Αφροδίτη ερίζουν μεταξύ τους, ποια είναι η ομορφότερη. Ως κριτής καλείται ένας βοσκός, ο Πάρης, ο γιος του βασιλιά της Τροία, Πρίαμου. Πριν πάρει την απόφασή του οι θεές τον δελεάζουν με τα δώρα τους : Η Αφροδίτη του προτείνει να του χαρίσει την πιο όμορφη γυναίκα, κερδίζοντας έτσι το μήλο – έπαθλο του διαγωνισμού της ομορφιάς.

Ο Πάρης, λίγο αργότερα, φιλοξενείται, ως μέλος της τρωικής αντιπροσωπείας, από τον βασιλιά της Σπάρτης, Μενέλαο. Εκεί γνωρίζει τη γυναίκα του, την ωραία Ελένη, την οποία πείθει να τον ακολουθήσει στο ταξίδι της επιστροφής του προς την Τροία.

Ο Πρίαμος και η Εκάβη υποδέχονται την Ελένη και τον Πάρη, αρνούμενοι στους απεσταλμένους των Ελλήνων να επιστρέψουν τη φυγάδα. Έτσι ξεσπά ο τρωικός πόλεμος, ώσπου να νικηθεί η Τροία και να πάρει πίσω ο Μενέλαος τη γυναίκα του. Κατά μία εκδοχή η Ελένη αρχικά είναι με το μέρος των Τρώων. Μετά τον θάνατο του Πάρη ο μύθος τη θέλει κέτιδα στον ναό της Αφροδίτης να διαπραγματεύεται με τον άντρα της τη συμφιλίωσή τους. Η επιστροφή στη Σπάρτη δεν είναι εύκολη και διαρκεί οχτώ χρόνια.

Κατά την *Παλινωδία* του Στησίχορου και την *Ελένη* του Ευριπίδη, που υιοθετεί τη μυθολογική εκδοχή του Στησίχορου, η Ήρα, θυμωμένη με τον Πάρη, του πήρε την Ελένη και άφησε στη θέση της ένα σύννεφο με τη μορφή της, ενώ μετέφερε την ίδια στην Αίγυπτο. Ο Μενέλαος με το είδωλο της Ελένης ναυαγεί στη χώρα του Πρωτέα, όπου συναντά την αληθινή Ελένη, οι σύζυγοι αναγνωρίζονται και επιστρέφουν στη Σπάρτη (Grimal,1991:194-200).

## Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα

Ο Αλεξίς (απ. 30, K-A) και μεταγενέστερα ο Μένανδρος έγραψαν κωμωδίες με τίτλο *Αύλητρις* (απ. 64-73, K-A). Ο Αριστοφών έγραψε μία κωμωδία με τον τίτλο *Δίδυμαι ή Πύραννος* (απ. 2-3, K-A). Παραδίδονται επίσης κωμωδίες με παρεμφερείς τίτλους, πιθανότατα και θεματική, όπως οι *Αύλητρίδες* του Φοινικίδη (απ.1,K-A) , οι *Αύλοι* του Φιλιππίδη (απ.10,K-A), η *Ψάλτρια* του Ευβούλου (απ. 116, K-A) και του Δρόμωνα (απ. 1, K-A) και η *Κιθαρίστρια* (απ. 24, K-A) του Αναξανδρίδη.

Από το έργο του Αλέξιδος δεν σώζεται παρά μόνον ο τίτλος του και μια μονολεκτική παραπομπή στον Φώτιο. Από την κωμωδία του Αναξανδρίδη, ο Πολυδεύκης διασώζει επίσης μία λέξη. Από την *Ψάλτρια* του Ευβούλου σώζεται ένα μονόστιχο απόσπασμα, που παραπέμπει σε συμπόσιο και περιέχει τη λεξικογραφική πληροφορία ότι ομότιτλη τραγωδία έγραψε και ο Δρόμων. Από καθεμιά από τις κωμωδίες του Αριστοφώντα και του Διοδώρου, σώζεται ένα ολιγόστιχο απόσπασμα, τα οποία όμως δεν έχουν μυθολογικό περιεχόμενο και δεν είναι δυνατόν να συσχετιστούν με το απόσπασμα της κωμωδίας του Αντιφάνη.

### **Οι ρομαντικές τραγικωμωδίες του Ευριπίδη**

Ως «ρομαντικά δράματα», «ιλαροτραγωδίες», «τραγικωμωδίες» ή ως «μελοδράματα» χαρακτηρίζονται μεταιχμιακά έργα, που εμφανίζουν διακριτικά γνωρίσματα της τραγωδίας και της κωμωδίας (Xanthakis-Karamanos,1980:47) και συγκαταλέγονται στις τραγωδίες. Όμως είναι έργα γεμάτα ζωντάνια που πραγματεύονται με κωμικό τρόπο ένα σοβαρό θέμα, που χαλαρώνουν την αυστηρότητα και τη σοβαρότητα του τραγικού δράματος, μέσω των οποίων συντελείται σταδιακά η μετάβαση από την τραγωδία στο κωμικό δράμα (Whitman,1996:94-95· Walton,2007:211&208-209 · Swift,2008:94-100). Πρώτος ο Ευριπίδης συνθέτει τραγωδίες, στις οποίες στόχος δεν είναι η κάθαρσις αλλά η συναισθηματική φόρτιση του κοινού, η διατήρηση του ενδιαφέροντός του ζωντανού σε όλη την εξέλιξη της πλοκής, η αγωνία, η έκπληξη και η ευτυχής έκβαση της πλοκής (Xanthakis-Karamanos,1980:47). Ο Ευριπίδης γίνεται με αυτά τα έργα του ο εμπνευστής των ερωτικών δραμάτων και πρόδρομος της Νέας Κωμωδίας (Dover, 1968:149).

Ο *Ίων*, η *Ελένη* και η *Ίφιγένεια ή εν Ταύροις* μολονότι τυπικά συγκαταλέγονται στις τραγωδίες, μοιάζουν με ένα γοητευτικό παραμύθι με ευτυχισμένο τέλος. Είναι έργα γεμάτα ζωντάνια που πραγματεύονται με κωμικό τρόπο ένα σοβαρό θέμα (Walton,2007:210-211 & 226-233). Πρόκειται για μεταιχμιακά έργα, τα οποία εμφανίζουν διακριτικά γνωρίσματα της τραγωδίας και της κωμωδίας (Xanthakis-Karamanos,1980:47), Ανάμεσά τους εντοπίζονται αρκετές ομοιότητες (Walton, 2007: 211 &208-209 &226-233) :

α) Και στα τρία έργα ένα ζευγάρι, αποτελούμενο από έναν άντρα και μία γυναίκα, έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο: ένα ζεύγος συζύγων στην *Ελένη* και στον *Ίωνα*, ένα ζευγάρι αδερφών στην *Ίφιγένεια ή εν Ταύροις*.

β) Στα δύο από τα τρία έργα (*Ελένη*, *Ιφιγένεια ή εν Ταύροις*) το ζεύγος βρίσκεται στην ξενιτιά, σε μακρινούς τόπους, κυκλωμένο από εχθρικές παρουσίες και προσπαθεί να σωθεί και να επιστρέψει στην πατρίδα.

γ) Στα τρία δράματα εντοπίζονται απάτες, μηχανορραφίες, συμβαίνουν τρομερές ίντριγκες. Τίποτα δεν είναι αυτό που φαίνεται. Το κοινό παρακολουθεί ένα έργο, του οποίου το τέλος προδιαγράφεται, με την υπόθεσή του να συνδυάζει τη φάρσα και την αγωνία της περιπέτειας.

δ) Και στα τρία δράματα υπάρχει γρήγορη ροή στην υπόθεση που οδηγεί σε ανατροπές.

ε) Και στα τρία έργα υπάρχει *αναγνώρισις*, της οποίας προηγούνται περιπλοκές σκόπιμα, για να διατηρήσουν την αγωνία αδιάπτωτη.

στ) Τα τρία δράματα έχουν αίσια έκβαση, με την παρέμβαση βέβαια και του από μηχανής θεού, των Διοσκούρων στην *Ελένη* και της Αθηνάς στα άλλα δύο έργα.

ζ) Μολονότι τραγωδίες, και στα τρία έργα υπάρχει ελαφρά ατμόσφαιρα με έντονο το κωμικό στοιχείο και το στοιχείο της παρωδίας.

η) Σε κανένα από αυτά τα έργα το κοινό δεν γνωρίζει από την αρχή την έκβαση της υπόθεσης. Δεν ισχύει δηλαδή για τα ρομαντικά αυτά μελοδράματα του Ευριπίδη η άποψη που εκφράζει ο Αντιφάνης στην κωμωδία του *Ποίησις* (απ.189,Κ-Α) για το κοινό της τραγωδίας ότι *τοῖς θεωμένοις ἀποχρώντως ἔχει*.

θ) Δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη μελοδραματική διαχείριση του μύθου, στην εκμετάλλευση του συναισθήματος των θεατών (Xanthakis-Karamanos,1980:47-48).

### **Η *Αύλητρὶς* ἢ *Δίδυμαι* του Αντιφάνη**

Το έργο αυτό, το οποίο γράφτηκε μάλλον στη δεκαετία 360 – 350 π. Χ. (Webster,1952:24), αποτελεί ένα χαρακτηριστικό και ολοκληρωμένο παράδειγμα της «κωμωδίας της πλάνης» (comedy of errors), πριν την ανατολή της Αττικής Νέας Κωμωδίας (Webster,1970:67-68), η οποία μετά την εφαρμογή του στις αριστοφανικές κωμωδίες αξιοποιείται από μία πλειάδα κωμωδιογράφων ως ο βασικός θεματικός ιστός για τη σύνθεση της κωμικής υπόθεσης.

Η κωμωδία έχει διπλό τίτλο, από τη συνδυαστική αξιοποίηση των δύο ονομάτων του οποίου προκύπτουν ενδείξεις για την πλοκή του. Ειδικότερα:

α) Ο τίτλος *Δίδυμαι* παραπέμπει σαφώς σε δίδυμες αδερφές, από την ομοιότητα των οποίων μπορεί να προκύπτει μία αλυσιδωτή σειρά ευτράπελων αποτελεσμάτων, όπως για παράδειγμα μια σειρά από κωμικές παρεξηγήσεις, καθώς τρίτα πρόσωπα ανοίκεια προς τις κοπέλες, μπερδεύουν τις αδερφές μεταξύ τους: απευθύνονται λανθασμένα σε διαφορετικό πρόσωπο από αυτό που πρέπει, μεταφέρουν πληροφορίες που αφορούν το ένα πρόσωπο στο στενό κύκλο του άλλου, κ.τ.λ.

β) Ο τίτλος *Αύλητρις* παραπέμπει στην ιδιότητα της μίας αδερφής, η οποία πρέπει να γνώριζε την τέχνη του αυλού, δηλαδή του μουσικού οργάνου των δούλων. Οι πρώτοι δάσκαλοι του αυλού έρχονται σε ελληνικό έδαφος από τη Φρυγία ή από τη Μυσία και είναι Ασιάτες σκλάβοι ή άνθρωποι χαμηλής κοινωνικής τάξης (Gomme & Sandbach, 1973:292). Η κοπέλα λοιπόν παίζει αυλό πιθανόν σε συμπόσια και δημόσιες συνεστιάσεις. Θα μπορούσε συνεπώς να είναι εταίρα. Ίσως οι αδερφές να έχουν χαθεί, επειδή κάποιος πορνοβοσκός εκμεταλλεύεται τη μία από αυτές. Ίσως η αυλητρίδα να είναι μία τρίτη χαμένη αδερφή.

Το απόσπασμα που σώζεται πιθανότατα επιχειρεί να παρωδήσει δύο τραγωδίες του Ευριπίδη, την *Ελένη* & την *Ιφιγένεια τήν εν Ταύροις*. Ο Αφηγητής, μιλώντας σε τριτοπρόσωπη αφήγηση, συγκρίνει τον δεκαετή πόλεμο που συνάπτουν δύο Έλληνες, στην ξένη γη, στοχεύοντας στην κατάκτηση διαφορετικού ωστόσο τροπαίου: Ο ένας είναι ο Μενέλαος, που επιχειρεί τον Τρωικό Πόλεμο, για να ξανακερδίσει την Ελένη. Ο άλλος είναι ο Φοινικίδης, που πολεμά στην χώρα των Ταύρων, στον τόπο, όπου διαδραματίζεται η *Ιφιγένεια ή εν Ταύροις*, για να κερδίσει χέλια (πίνακας 1).

ΠΡΟΣΩΠΟ	ΤΟΠΟΣ ΔΙΕΞΑΓΩΓΗΣ ΜΑΧΗΣ	ΔΙΑΚΥΒΕΥΜΑ
Μενέλαος	Τροία	Ελένη
Φοινικίδης	Χώρα των Ταύρων	χέλια

(πίνακας 1)

Η αντιπαραβολή των δύο ηρώων, ενός επώνυμου από τη μυθολογική παράδοση και ενός ανώνυμου κωμικού χαρακτήρα του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα μάς υπενθυμίζει τις διαμαρτυρίες του ποιητή Αντιφάνη στο απ. 189, Κ-Α: Ένας κωμικός δραματικός χαρακτήρας, με το όνομα Φοινικίδης είναι πράγματι άγνωστος στο θεατρόφιλο κοινό. Ο κωμικός ποιητής του δίνει ένα όνομα που παραπέμπει ευθέως στους Φοίνικες, κατεξοχήν ναυτικό και εμπορικό λαό, για να δηλώσει τη ροπή του σε μακρινά ταξίδια. Το απόσπασμα που σώζεται αντιδιαστέλλει τη



δράση του με αυτήν του Μενελάου, καθώς αμφότεροι επιδίδονται σε μακροχρόνια ταξίδια: Ο Μενέλαος επιδιώκοντας να ανακτήσει την Ελένη πήγε στην Τροία. Ο Φοινικίδης ταξίδεψε στη μακρινή χώρα, στην οποία, κατά τον μύθο, λαμβάνει χώρα η ευριπίδεια ρομαντική τραγικωμωδία *Ίφιγένεια ή εν Ταύροις*. Ο κωμικός ήρωας μοιάζει να είναι ένας Αθηναίος αστός του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, ένας έμπορος, με στόχο το κέρδος. Οι τρεις στίχοι του απ. 50, K-A αντιπαραβάλλουν έναν μυθικό ήρωα με έναν καθημερινό χαρακτήρα της Αττικής Μέσης Κωμωδίας (και της σύγχρονης αστικής ζωής), ο οποίος αγωνίζεται, να εξασφαλίσει και να εισάγει στην αθηναϊκή αγορά μεγάλη ποσότητα χελιών, ίσως από ένα εξαγωγικό κέντρο της Μαύρης Θάλασσας. Εναλλακτικά επιχειρεί να προμηθευτεί για λογαριασμό του τον εκλεκτό μεζέ<sup>83</sup>, ώστε ο ίδιος να γευτεί πολυτέλειες του υλικού βίου.

Ο στόχος του Φοινικίδη μπορεί ωστόσο να μην είναι η άγρα του χελιού. Μαρτυρείται η παροιμιώδης φράση *ἐγχέλεις θηρώμενος* (LSJ<sup>9</sup>:16) που λαμβάνει την ερμηνεία : *κάνω ταραχή, για να επιτύχω κάποιο προσωπικό κέρδος*. Το ρήμα στο απόσπασμα αυτό δεν είναι το θηρῶμαι αλλά το *ἐπολέμησ(εν)*, ένα συνώνυμο με την ευρεία έννοια του ρήματος της παροιμίας. Θα ήταν συνεπώς παρακινδυνευμένο, όχι όμως και απαγορευτικό, να εικάσουμε ότι ο στόχος που κυνηγά ο ανώνυμος Φοινικίδης είναι πολύ σημαντικός για τον ίδιο, παραμένει όμως άγνωστος, όπως ο ίδιος, σε αντιδιαστολή με τον πασίγνωστο στόχο του διάσημου Μενέλαου κατά τον Τρωικό Πόλεμο. Δεν προκύπτει σύνδεση ανάμεσα στο περιεχόμενο του αποσπάσματος που σώζεται και στον τίτλο της κωμωδίας.

---

<sup>83</sup> Τα ψάρια κατέχουν πρωταρχική θέση στις προτιμήσεις των Αθηναίων, μεταξύ των εδεσμάτων, στους κλασικούς και τους μεταγενέστερους χρόνους.<sup>83</sup> Οι Αθηναίοι καταναλώνουν σταθερά στο διαιτολόγιό τους, σε επίσημα αλλά και σε οικογενειακά δείπνα, και ψάρια του γλυκού νερού, ξεχωριστή θέση ανάμεσα στα οποία κατέχουν τα χέλια και ειδικά αυτά της Κωπαΐδας (Μίχα – Λαμπράκη, 1984: 66). Μολονότι ο Όμηρος φαίνεται πως περιφρονούσε το έδεσμα αυτό, όπως αποδεικνύει το παρακάτω απόσπασμα: *ιχθύν δ' Όμηρος ἐσθίοντ' εἶρηκε ποῦ τίνα τῶν Ἀχαιῶν;* (αδήλ. Ευβούλου, απ.120), το χέλι θεωρείται ονομαστό και νοστιμότατο έδεσμα των εκλεκτικών (Αριστοφάνους *Αχαρνῆς* στ. 881-894, *Ταγηνισταί* απ. 499 K-A, *Αντιφάνους Φιλοθήβαιος*, απ. 217 K-A, *Θαμύρας*, 105, K-A ) αλλά και των οικονομικών εύρωστων πολιτών, καθώς η τιμή του είναι ιδιαίτερα υψηλή (Μίχα – Λαμπράκη, 1984:109-110). Ο Αριστοφάνης το παρουσιάζει ως σύμβολο ευδαιμονίας (*Λυσιστράτη*, στ:700-702). Ο Φιλέταιρος στο απ. 13, K-A της κωμωδίας του *Οἰνοπίων* χαρακτηρίζει άθλιους όσους δε διαθέτουν ποικιλία αγαθών, για να γευτούν τα χέλια. Προτρέπει σε κάθε πολίτη να αλλάξει συνήθειες και να γευτεί τα χέλια, γιατί *οὐκ ἂν θανῶν δήπουθεν ἐγγελυν φάγοις/ οὐδ' ἐν νεκροῖσι πέττεται γαμήλιος*.

Ἀφροδίτης γοναί

(57) (55)

τονδὶ λέγω, σὺ δ' οὐ συνιεῖς ; κότταβος

τὸ λυχνεῖον ἔστι. Πρόσεχε τὸν νοῦν · ὡιὰ μὲν

ῠ - υ - ῠ πέντε νικητήριον.

(B.) περὶ τοῦ ; γελοῖον. κοτταβιεῖτε τίνα τρόπον ;

(A.) ἐγὼ διδάξω· καθ' ὅσον ἂν τὸν κότταβον

ἀφρὴς ἐπὶ τὴν πλάστιγγα ποιήσῃ πεσεῖν

(B.) πλάστιγγα ; ποίαν ; (A.) τοῦτο τοῦπικείμενον

ἄνω τὸ μικρόν (B.) τὸ πινακίσκιον λέγεις ;

(A.) τοῦτ' ἔστι πλάστιγξ – οὗτος ὁ κρατῶν γίγνεται.

(B.) πῶς δ' εἴσεται τις τοῦτ' ; (A.) ἐὰν θίγη μόνον

αὐτῆς, ἐπὶ τὸν μάνην πεσεῖται καὶ ψόφος

ἔσται πάνυ πολὺς. (B.) πρὸς θεῶν, τῶι κοττάβωι

πρόσεστι καὶ Μάνης τις ὡσπερ οἰκέτης ;

ῶι δεῖ λαβῶν τὸ ποτήριον δεῖξον νόμωι.

(A.) ἀϋλητικῶς δεῖ καρκινουῖν τοὺς δακτύλους

οἶνόν τε μικρὸν ἐγχεῖαι καὶ μὴ πολὺν ·

ἔπειτ' ἀφήσεις. (B.) τίνα τρόπον ; (A.) δεῦρο βλέπε·

τοιουῶτον. (B.) <ῶ> Πόσειδον, ὡς ὑψοῦ σφόδρα.

(A.) οὕτω ποιήσεις. (B.) ἀλλ' ἐγὼ μὲν σφενδόνηι

οὐκ ἂν ἐφικοίμην αὐτόσ'. (A.) ἀλλὰ μάνθανε

[1 – 20] *Athen*<sup>1</sup> XV p. 666 EF ἐκάλουν δὲ καὶ κατακτούς τινας κοττάβους. ἔστιν δὲ λυχνία ἀναγόμενα πάλιν τε συμπίπτοντα ..... Ἀντιφάνης δ' ἐν Ἀφροδίτης γοναῖς (δ' ἐν Α. γ. om. CE)· τονδει ---οϊκέτης ; καὶ μετ' ὀλίγα· ὦι -----μάνθανε. [2] *Ammon. adf. vocab. diff.* 305 (γΜπ, Eren.) λυχνίον λυχνού<χου> (λύχνου γΜ, καὶ λύχνος π, καὶ λυχνοῦχος Eren.) διαφέρει. λυχνίον μὲν γάρ ἐστιν ἢ λυχνία ὡς καὶ Ἀντιφάνης φησὶν ἐν Ἀφροδίτης γοναῖς, λυχνοῦχος (λύχνος γΜπ) δὲ ὁ φανός (ὡς Ἀντ. φ. ἐν Ἀφρ. Γον. post φανός *habet* π). Μένανδρος ἐν Νομοθέταις· (fr. 291 Koe.). 2 – 3 *Athen*<sup>2</sup> p. 667 D ὅτι δὲ ἄθλον προῦκκειτο τῶι εὖ προεμένωι τὸν κότταβον προεῖρηκε μὲν καὶ ὁ Ἀντιφάνης· ὡιὰ γάρ ἐστι καὶ πεμμάτια καὶ τραγήματα. ὁμοίως δὲ διεξέρχονται Κηφισόδωρος ἐν Τροφονίωι (fr. 5) καὶ Καλλίας ἢ Διοκλῆς ἐν Κύκλωψι (*Call. fr.* 12) καὶ Εὐπολις (fr. 399) Ἐρμιππός τε ἐν τοῖς Ἰάμβοις (fr. 7 W.). [5 – 13] *Athen*<sup>3</sup> XI p. 487 D καλεῖται δὲ μάνης καὶ τὸ ἐπὶ τοῦ κοττάβου ἐφεστηκός, ἐφ' οὗ (ἀφ' οὗ Α, corr. Bentley *Epist. ad Mill.* [1691] p. 60) τὰς λάταγας ἐν παιδιᾷ ἔπεμπον ..... Ἀντιφάνης Ἀφροδίτης γοναῖς· ἐγὼ -----οϊκέτης. [5 – 11] *Schol.* (ΕΔ et inde a v. 7 V) *Luc. Lexiph.* 3 p. 194,7 R. (λαταγεῖν κοττάβους) Ἀντιφάνης (ἀριστο- Ε, ἀριστοφάνιος Δ) Ἀφροδίτης γοναῖς· ἐγὼ ---πεσεῖται (*ex Athenaei codice ab A diverso, vid. N: Wilson JHS 82, 1962, 147sq.*). [8] *Poll. X 84 (codd. FS, ABCL)* ἐν δ' Ἀντιφάνους (Ἀντ. om. ACL) Ἀφροδίτης γοναῖς καὶ πινακίσκιόν ἐστιν εἰρημένον

1 *nil nisi* κοττ. CE τονδι *Schweigh.* : τονδει Α συνιεῖς *Schweigh.* : -ιεῖς Α : -ίης *Mus. vid. Nauck p. 90 et ad Philonid. II fr. 3* 2 λυχνεῖον *Blaydes Adv. II p. 103* : -ίον ACE cf. fr. 109, *Pher. fr. 90, Diph. fr. 2, et vid. ad Ar. fr. 573,3* 3 καὶ μῆλα θήσω *suppl. Blaydes* καὶ πέμμα καὶ τράγημα *νικ. Casaub. ex Athen*<sup>2</sup>. < πέντ' ἐστί, πεμμάτια δὲ πέντε κείμενα, /τραγημάτια δὲ > πέντε *νικ. Edmonds* 4 περι του γελοῖον Α : om. CE κοτταβιεῖτε τινα Α : -βίῃ· τῖνα CE : -βιῶ δὲ τῖνα *Kock* : -βιῃ δὲ τῖνα *Kaibel* 5 διδάξω *Athen*<sup>1</sup> : ἐπιδείξω *Athen*<sup>3</sup> *Schol. Luc.* καθ' ὅσον *Athen*<sup>1</sup> Α : καθόσον *Athen*<sup>3</sup> et <sup>1</sup>CE : καθὼς *Schol. Luc.* : καθ' ὄν. ὄς *Schweigh.* : κάιθ' ὄς *Dobree Adv. II p. 334* : πάνθ' ὄς *Meineke* : μάθε δ' ὄς *Kock* : καθ' ἐν ὄς *Kaibel* 6 ἀφεις *Athen*<sup>1</sup> Α, *Schol. Luc.* : ἀφῆς om. *Athen*<sup>1</sup> CE : ἀφης *Athen*<sup>3</sup> 6-7 ποι. πες. πλ. *Schol. Luc.* : om. *Athen*<sup>1</sup> et <sup>3</sup> 6 ποιήση

1 *sq. pergit Athen*<sup>2</sup> τὸ δὲ καλούμενον κατακτὸν κοττάβιον τοιοῦτόν ἐστιν λυχνίον ἐστὶν ὑψηλόν, ἔχον τὸν μάνην καλούμενον, ἐφ' ὃν τὴν καταβαλλομένην ἔδει πεσεῖν πλάστιγγα. cf. *Herm. fr. 48,5 sq. et vid. K: Schneider RE XI 2 (1922) 1532, 15 – 1533, 29 (hinc corrige paginarum numeros ad Eub. fr. 15 indicatos), B.A. Sparkes Archeology 13 (1960) 202 – 207* 2 – 3 cf. *Eub. fr. 2,3 sq.*

*Tour Emend.* II p. 472 : -ηις Δ : -εις E 7 πλάστιγγα EΔ : -ας V ποίαν τοῦτο Athen<sup>1</sup>, Schol. Luc. EΔ : ποῖον ἂν τοῦτο Athen.<sup>3</sup> : δὲ Schol. Luc. V τοῦπικεῖμενον Athen<sup>1</sup> : τὸ ὑποκ- Athen<sup>3</sup>, Schol. Luc. 7 – 8 *personas distinximus Cobetum secuti Nov. lect. p. 19, sed sublato puncto post* μικρόν 8 λέγει Schol. Luc. V 9 τοῦτ' ἐ. πλ. om. Schol. Luc. V 9 – 10 οὔτος τοῦτο om. Schol. Luc. 9 οὔτος Athen<sup>1</sup> : ἴν' οὔτος Athen<sup>3</sup> γίγνεται Dindorf : γίν- Athen<sup>1</sup> et <sup>3</sup> 10 τοῦτο ἐὰν Athen<sup>3</sup>. τοῦτο ἂν Athen<sup>1</sup>. Θίγηι Jacobs *Addit. p. 272 sq.* : τύχη(ι) Athen<sup>1</sup> et <sup>3</sup>, Schol. Luc. 12 ἔσται <sup>1</sup>A, <sup>3</sup>A : ἐστὶ <sup>1</sup>CE 14 om. CE λαβὼν A : -εῖν Bergk *ap. Mein. V 1 p. clxiii νόμω A* : τρόπωι Herw. *Mnem. 4 (1876) 322* 15 ἀλλ. om. CE δεῖ καρκίνοῦν CE : δικαρκ- A οἶνον ACE : οἶνον Bothe, Kock πολύν ACE : πολὺ Kock 17 ἔπειτ' ἀφήσεις CE : - τα φή – A δεῦρο om. CE 18 τοιοῦτον :: ᾧ Mus. : -ον ACE : -ονί. : : Kaibel ὑψοῦ CE : ὕψους A 20 ἀντόσε A : ἀντό γε CE

15 *vid. ad Cratin. fr. 299,3 sq. Plat. fr. 209* δακτύλους ἀγλητικούς 18 ᾧ Πόσειδον, ὡς Ar. Pac. 564

### Νεοελληνική απόδοση

(57)

A: Να, τούτον εννοώ, δεν καταλαβαίνεις ; Αυτός ο λυχνοστάτης

είναι ο κότταβος. Δώσε προσοχή ! Και

αυγά.... πέντε για τον νικητή

(B): Για ποιο λόγο ; Ανοησία ! Πώς θα παίξετε τον κότταβο;

(A): Θα σου δείξω με ποιον τρόπο θα κάνεις τον κότταβο, αφού τον ρίξεις,

να πέσει πάνω στο δισκάκι.

(B): Δισκάκι ; Ποιο δισκάκι ;

(A): Αυτό το μικρό, που είναι κρεμασμένο πάνω

(B): Αυτό το μικρό δισκάκι λες ;

(A): Αυτό είναι ο δίσκος. Αυτός γίνεται νικητής.

(B): Πώς θα το μάθει κάποιος ;

(A): Μόνον αν την ακουμπήσει, θα πέσει πάνω

στο μικρό χάλκινο άγαλμα και θα ακουστεί ήχος δυνατός.

(B): Μα τους θεούς! Θα παίζει στο παιχνίδι και ένας Μάνης, σαν δούλος ;

Αφού πάρεις το ποτήρι, μάθε με ποιον τρόπο πρέπει να παίζεις

(A) : Πρέπει να κινείς τα δάχτυλα, σαν τα πόδια του κάβουρα,

σαν να παίζεις αυλό και να χύνεις όχι

πολύ κρασί, λίγο. Ύστερα θα το ρίξεις μια κι έξω!

(B) : Με ποιον τρόπο; (A): Εδώ, κοίτα εμένα. Να πώς!

(B): Μα τον Ποσειδώνα, πόσο δυνατά το πετάς !

(A): Έτσι θα το κάνεις.

(B): Μα εγώ ούτε με σφεντόνα δεν θα μπορούσα να το φτάσω τόσο ψηλά.

(A): Να μαθαίνεις (πώς να το κάνεις)!

## Ο μύθος

Υπάρχουν δυο διαφορετικές παραλλαγές για τη γέννηση της Αφροδίτης : κατά τη μία είναι κόρη του Δία και της Διώνης, κατά την άλλη κόρη του Ουρανού, που τα γεννητικά του όργανα έπεσαν στη θάλασσα και γέννησαν τη θεά, τη γυναίκα τη γεννημένη από τα κύματα ή τη γεννημένη από το σπέρμα του Θεού. Μόλις η Αφροδίτη βγήκε από τη θάλασσα, ο Ζέφυρος την έφερε πρώτα στα Κύθηρα, ύστερα ως τις ακτές της Κύπρου. Ο Πλάτωνας θεώρησε ότι υπήρχαν δύο Αφροδίτες : η μία, που γεννήθηκε από τον Ουρανό, η Ουρανία Αφροδίτη, η θεά του αγνού έρωτα και άλλη μία η Πάνδημος Αφροδίτη, δηλαδή η θεά του κοινού, του πάνδημου έρωτα (Grimal,1991:122-124).

## Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα

Μια πλειάδα από κωμικά αποσπάσματα, που γράφτηκαν από τον 5<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ. (Xanthakis-Karamanos,1992:342-343) ως το 350 π.Χ. περίπου αποδεικνύουν την ιδιαίτερη συμπάθεια των ποιητών σε μυθικές ιστορίες για τη γέννηση των θεών (Webster, 1970:17). Το πρότυπο ενδεχομένως είναι η *Θεογονία* του Ησιόδου. Μαρτυρούνται οι *Ζηνός γοναί* του τραγικού Τιμησίθεου (Snell,1971:325) , ο οποίος είναι άγνωστο πότε έζησε (Σούδα, τ613) και μία σειρά από έργα για τη γέννηση διαφόρων θεών με την υπογραφή του Φιλίσκου, ποιητή των αρχών του 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα: *Πανός γοναί*, *Αρτέμιδος και Απόλλωνος γοναί*, *Ερμού και Αφροδίτης γοναί*, (Σούδα f 357 · Xanthakis-Karamanos,2012:342-343). Το θέμα της γέννησης των θεών βρίσκει μεγάλη ανταπόκριση στους ποιητές της Μέσης Κωμωδίας. Σταχυολογούνται ενδεικτικά οι: *Πανός γοναί* του Αραρότος (απ. 13-15,Κ-Α), *Αθηνᾶς γοναί* (απ. 2-6,Κ-Α) του Έρμίππου, *Διονύσου γοναί* του Αναξανδριδῆ<sup>84</sup>, *Διονύσου γοναί*, *Άρεως γοναί*, *Αφροδίτης γοναί*, *Μουσῶν γοναί* του Πολυζήλου (Suda, π1961 · Meineke,1857:279), *Αφροδίτης γοναί* (απ. 1-5, Κ-Α) του Νικοφώντος (Nesselrath,1990:229). Από τα έργα αυτά σώζονται στην καλύτερη περίπτωση σύντομα αποσπάσματα. Δεν είναι σαφές αν όλα τους συνιστούν μυθολογικές παρωδίες, ούτε είναι γνωστό με ποιον τρόπο επιτυγχάνεται το κωμικό αποτέλεσμα. Ο Αντιφάνης έχει πιθανόν γράψει κωμωδία με τίτλο *Θεογονία* και μία κωμωδία με τίτλο *Άνθρωπογονία*. Η κωμωδία *Αφροδίτης γοναί* πρέπει να γράφηκε το 333 π.Χ.

Το μοναδικό απόσπασμα από την κωμωδία του Αντιφάνη που ονομάζεται *Αφροδίτης γοναί*, που σώζεται, ασχολείται λεπτομερώς με τον *κότταβο κατακτόν*, Σικελικής καταγωγής παιχνίδι δεξιοτεχνίας και κατανάλωσης κρασιού, διαδεδομένο στα συμπόσια της κλασικής Αθήνας. Την κλασική εκδοχή του παιχνιδιού περιγράφει αναλυτικά το λεξικό της Σούδας στο λήμμα *κοτταβίζειν*<sup>85</sup>. Ο *κότταβος* μνημονεύεται κατεξοχήν στα έργα της Αττικής Κωμωδίας.

<sup>84</sup> Παραδίδεται ένα γραμματολογικό σχόλιο για το έργο στο Κ-Α, 2001: 243.

<sup>85</sup> εἰς χαλκᾶς δὲ φιάλας, αἱ καλοῦνται λαταγεῖα, ἀνερρίπτουν ἐμβαλλόντες τι πόμα · καὶ εἰ γένετο μείζων ψόφος, ἐδόκουν ὑπὸ τῶν ἐραστῶν ἐραῖσθαι. [...] ἦν δὲ παίγνιον παρ' Ἀθηναίους τοιοῦτον · ῥάβδος μακρὰ πεπηγμένη ἐν τῇ γῇ καὶ ἑτέρα ἐπάνω αὐτῆς, κινουμένη ὡς ἐπὶ ζυγίου · εἶχε δὲ πλάστιγγας δύο ἐξηρητημένας καὶ κρατῆρας δύο ὕδατος ὑποκάτω τῶν πλαστίγγων καὶ ὑπὸ τὸ ὕδωρ ἀνδριάς χαλκοῦς κεχυμένοι · τοῦτο δὲ ἦν ἐν τοῖς συμποσίοις καὶ πάντων παιζόντων ἀνίστατο ἔχων φιάλην γέμουσαν ἀκράτου καὶ μήκοθεν ἰστάμενος ἔπεμπεν ὄλον τὸν οἶνον ὑπὸ μίαν σταγόνα εἰς τὴν πλάστιγγαν, ἵνα γεμισθεῖσα βαρυνθῇ καὶ κατέλθῃ καὶ κατελθοῦσα κρούσῃ εἰς τὴν κεφαλὴν τοῦ ἀνδριάντος τοῦ ὑπὸ τὸ ὕδωρ κεκρυμμένου καὶ ποιήσῃ ἤχον · καὶ εἰ μὲν μὴ ἐκχυθῇ ἐκ τοῦ οἴνου, ἐνίκα καὶ ἦδει, ὅτι

Ενδεικτικά αναφέρονται: οι *Δαιταλῆς* του Αριστοφάνη (απ.205-255,Κ-Α), οι *Αποκοτταβίζοντες* του Αμειψία (απ. 2, Κ-Α), η *Νέμεσις* του Κρατίνου (απ. 114-127, Κ-Α), και ο *Ζεύς Κακούμενος* (απ. 46-56, Κ-Α) του Πλάτωνος, όπου ο Ερμής παίζει τον κότταβο με μια εταίρα.

Ο Εύβουλος στην κωμωδία *Βελλεροφόντης* (απ. 15,Κ-Α) εκμεταλλεύεται τη δημοφιλία του κοττάβου και τον χρησιμοποιεί ως μέσο για τη μυθολογική παρωδία αφενός της μυθικής παράδοσης και αφετέρου ενός από τα πιο σταθερά σκηνοθετικά βοηθήματα του κλασικού δράματος, της μηχανής ή αιωρήματος (Hunter,1983:108-9). Ο Πολυδεύκης (VI,109-110) παραδίδει μία εκδοχή του παιχνιδιού, σύμφωνα με την οποία ένας μικρός δίσκος στερεωνόταν σε έναν ψηλό μεταλλικό πάσσαλο, το *κοττάβειον*<sup>86</sup> ή μπορούσε να κρεμαστεί από το ταβάνι (Sparkes,1960:202-6). «*Αἴρομαι*» αναφωνεί ο Βελλεροφόντης και εμφανίζεται φοβισμένος να αιωρείται πάνω από τη σκηνή, καβάλα στο άλογό του, έχοντας υποτίθεται φτάσει ως τον ουρανό απότομα. Η ερμηνεία του λόγου του εγκοσμιάζεται σκηνικά χάρη στις τεχνικές δυνατότητες του αιωρήματος και στην υπόμνηση ενός από τους τρόπους που παίζεται ο κότταβος (Hayley,1894:74-75), τον ίδιο που επιλέγει να μνημονεύσει στην κωμωδία του και ο Αντιφάνης. Στο απόσπασμα της κωμωδίας του Αντιφάνη που σώζεται ένας επαΐων διδάσκει σε κάποιον μαθητευόμενο τον κότταβο<sup>87</sup>, στην ίδια εκδοχή που ο Εύβουλος σκηνικά τον αναπαριστά: ως έναν μικρό δίσκο, που είναι στερεωμένος σε μία ψηλή δοκό, τον οποίον ο παίκτης επιχειρεί να ρίξει κάτω, εκσφενδονίζοντας προς αυτόν τα υπολείμματα του κρασιού από το ποτήρι του.

Η μύηση στους κανονισμούς του γίνεται μέσα από έναν διάλογο, από την εξέλιξη του οποίου φαίνεται πως ο μαθητευόμενος δεν εξοικειώνεται με το παιχνίδι αλλά υποβάλλει

---

*φιλείται αὐτὸς ὑπὸ τῆς ἐρωμένης, εἰ δὲ μὴ ἦττᾶτο ἐλέγετο δὲ ὁ ἀνδριάς ὑπὸ τὸ ὕδωρ μάνης* (Adler,1982:666). Σταδιακά βέβαια ο κότταβος εξελίσσεται σε πολύπλοκο παιχνίδι και παίζεται με πολλές εκδοχές (LSJ<sup>9</sup>).

<sup>86</sup> Ο όρος *κοττάβειον* ερμηνεύεται και ως το βραβείο που κερδίζει ο νικητής του κότταβου (LSJ<sup>9</sup>).

<sup>87</sup> Πρόκειται για ένα παιχνίδι που γεννήθηκε στη Σικελία, περίπου το 200 π. Χ. Ο κότταβος ήταν κατά βάση μία επίδειξη δεξιότητας όσο και ευστοχίας: σημασία είχε να επιτευχθεί ο στόχος, αλλά αυτό να γίνει με κομψότητα, αφού ενδιέφερε η καλαισθησία της κίνησης και της τροχιάς του ποτηριού κατά το παιχνίδι. Ο σκοπός του παιχνιδιού ήταν να πετύχει ο παίκτης έναν στόχο, συνήθως μία πλάστιγγα, μια πιατέλα δηλαδή, προσαρμοσμένη σε ένα ψηλό, μεταλλικό, ραβδί, ή μια πιατέλα που πλέει μέσα σε μια λεκάνη με νερό. Για τον σκοπό αυτόν έφτυναν με το στόμα τους την τελευταία γουλιά κρασί ή πετούσαν το κρασί από την κύλικα, ένα ποτήρι με λαβές και από τις δύο μεριές, χαρακτηριστικό σκεύος των αθηναϊκών συμποσίων. Ο στόχος έπρεπε να πέσει κάτω ή να βυθιστεί (Richter,1887).

μάλλον αφελείς ερωτήσεις. Για τον λόγο αυτόν ο μέντοράς του απαντά με λεπτομερείς υποδείξεις (για παράδειγμα στους στίχους 15-17), οι οποίες συναρτώνται και με την ανάγκη να καλλιεργήσει τη δεξιότητά του που αποτελεί προϋπόθεση για τη διάκριση στον κότταβο (Schneider, RE.11.1533).

Το απόσπασμα περιέχει πολλές λέξεις σχετικά με την ορολογία και την τεχνική του παιχνιδιού: Εκτός από τον μέλλοντα κοτταβίω του ρήματος κοτταβίζω που σημαίνει «παίζω τον κότταβο» (LSJ<sup>9</sup>) που απαντάται και στην αριστοφανική *Ειρήνη* ( στ. 343), ανευρίσκονται ο μάνης, δηλαδή το αγαλματίδιο που έχει τοποθετηθεί μέσα στο νερό, πάνω από το οποίο επικρέμεται ο μικρός δίσκος, καθώς επίσης ο ψόφος, δηλαδή ο παραγόμενος από την πτώση ήχος (*Βάτραχοι* στ. 604, *Βάκχαι* στ. 987, *Κύκλωψ* στ. 443) και η πλάστιγξ, δηλαδή το δισκάκι που κάθε παίκτης προσπαθεί να ρίξει με κρότο πάνω στο άγαλμα (*Ειρήνη*, στ.1218 και στην κωμωδία *Μοίραι* (απ. 42-50,Κ-Α) του Ερμίππου). Η πλάστιγξ ερμηνεύεται από τον μαθητευόμενο ως πινακίσκιον. Η χρήση του προσηγορικού υποκοριστικού συμβάλλει να καταδειχτεί η δυσκολία της επίτευξης του στόχου. Επίσης παρατηρούνται λέξεις και φράσεις που διδάσκουν με μεγάλη ακρίβεια και λεπτομέρεια την τεχνική του παιχνιδιού, όπως: *αὐλητικῶς* και *καρκινούν τούς δακτύλους*.

Έτσι ο διάλογος περιστρέφεται αποκλειστικά γύρω από λεπτομέρειες για το αγαπημένο συμποτικό παιχνίδι. Πληροφορούμαστε, για παράδειγμα, ότι η αμοιβή του νικητή είναι αυγά, ένα βραβείο χαρακτηριστικό του παιχνιδιού, όπως τα μήλα, τα σανδάλια ή η πιατέλα που σημαδεύει (Richter,1887). Πληροφορούμαστε επίσης ότι ο δίσκος-στόχος στερεώνεται κάποτε όχι σε κάποια μεταλλική δοκό αλλά σε έναν λυχνοστάτη. Πρόκειται για μία πρόσθετη πληροφορία που εμπλουτίζει τις γνώσεις μας για τη διεξαγωγή του παιχνιδιού: Το χτύπημα στο δίσκο ήταν περισσότερο επιτυχημένο, αν πέφτοντας ο δίσκος χτυπούσε ένα άλλο σκεύος (συνήθως λυχνάρι), το οποίο στερεωνόταν σε ένα σημείο της δοκού, στα δύο τρίτα του ύψους της περιπού (Sparkes,1962:202-206). Για την πληροφορία αυτή ειδικά άλλωστε ο Αθήναιος (XV, 666) διασώζει το σχετικό απόσπασμα.

Ο τίτλος της κωμωδίας με το περιεχόμενο του αποσπάσματος δεν είναι άσχετα μεταξύ τους, γιατί η μνεία στη θεά του έρωτα και στο γενέθλιό της συνδέονται με υποδείξεις για ένα παιχνίδι ερωτικής μαντείας, με το οποίο οι συμποσιαστές ζητούσαν οινόν για τις ερωτικές τους σχέσεις. Με το κρασί που έμενε στον πάτο του ποτηριού τους σημάδευαν τον στόχο τους,



προφέροντας το όνομα ενός αγαπημένου προσώπου. Αν το κρασί έπεφτε μέσα στο σκεύος, το θεωρούσαν ευνοϊκό οινικό για την ερωτική τους επιδίωξη. Αν η κοπέλα, στην οποία απευθυνόταν η ευχή, κατά τη διάρκεια της βολής, αποδεχόταν την πρόταση του υποψήφιου μνηστήρα, ξεκινούσε η ερωτική ιστορία (Hayley,1894:74-75). Συνεπώς η γέννηση της Αφροδίτης, θα μπορούσε να εμπνεύσει μία μυθολογική παρωδία, βασισμένη στην κατεξοχήν ιδιότητα της θεάς, να εμπνέει και να βοηθά να γεννώνται ερωτικές υποθέσεις.

Η γέννηση της Αφροδίτης θα μπορούσε δηλαδή μετωνυμικά να δηλώνει την έναρξη μιας ερωτικής ιστορίας ή και περισσότερων. Η αφετηρία τους γίνεται στη διάρκεια ενός συμποσίου, οπότε στο γενικότερο κλίμα ευφορίας και διονυσιασμού επιδιώκεται ερωτικός χρησμός, μέσω ενός μάλλον ακάθαρτου παιχνιδιού οινοποσίας, αφού οι συνεχείς ρίψεις κρασιού λερώνουν τους παίκτες και τον χώρο γενικότερα. Τα συμπόσια, ο οίνος και ο έρωτας, αγαπημένα θέματα των κωμωδιών της Αττικής Μέσης Κωμωδίας, μπορούν να αξιοποιηθούν δεόντως από τον ποιητή. Το συγκεκριμένο απόσπασμα θα μπορούσε συνεπώς να συνιστά σπονδή στον έρωτα, διακωμωδώντας όλα τα ευτράπελα που προκαλούν ο ερωτικός πόθος, η απουσία της νηφαλιότητας, καθώς και οι άκομψες συμπεριφορές, που είναι εγγενές χαρακτηριστικό του κοττάβου.

Το απόσπασμα συνιστά τμήμα μιας συμποτικής σκηνής, έτσι το ύφος των ομιλητών διακρίνεται από αμεσότητα και οικειότητα, που παράγει η εκτενής χρήση του β' ενικού προσώπου, οι πλούσιες αντιλαβές, οι σύντομες και συχνά ελλειπτικές προτάσεις και οι πολλές ερωτήσεις. Η εναλλαγή των παραπάνω με προτάσεις που διδάσκουν τεχνική και εκφέρονται πιο επίσημα παράγει κωμικό αποτέλεσμα και διακωμωδεί τον στόμφο του «δασκάλου». Παραθέτουμε ενδεικτικά τους στίχους 8-9: (B.) τὸ πινακίσκιον λέγεις ;/ (A.) τοῦτ' ἔστι πλάστιγξ – οὗτος ὁ κρατῶν γίγνεται. Ο μαθητευόμενος (B) διακρίνεται για την ειλικρίνεια και την αυθεντικότητα, όσο και για αφέλεια κάποτε του ύφους του. Ο επαῖων (A) μετέρχεται πιο επίσημο λόγο, σαν να αναγίνωσκε τον επίσημο κανονισμό του παιχνιδιού, ώστε να κατοχυρώσει την αυθεντία του.

Ο Nesselrath (1990:234) επιχειρεί να ανεύρει έναν κωμικό ρόλο για την ίδια την Αφροδίτη μέσα στο απόσπασμα. Υποθέτει ότι αυτή είναι η μαθητευόμενη στο παιχνίδι του κοττάβου, επειδή, ως Αναδυόμενη από τη θάλασσα, κατέχει λίγο έως ελάχιστα τα μυστικά του κόσμου. Η άγνοια και η αδυναμία της να κατανοήσει τους κανονισμούς του παιχνιδιού

δηλώνουν την αγνότητα και την αφέλειά της. Η ιδέα αυτή είναι ενδιαφέρουσα, καθώς κότταβο έπαιζαν και οι εταίρες στα συμπόσια (Schneider, R.E.11.1533). Η θέση αυτή ενισχύεται από τη διόρθωση της μετοχής *ἀφείς* στην αντίστοιχη θηλυκού γένους *ἀφείσ'*, στον στίχο 6 (Nesselrath,1990:234 ·Mangidis,2003:169).

Αν η εικασία αυτή ευσταθεί, τότε η μυθολογική παρωδία εξανθρωπίζει τη θεά του έρωτα μεταβάλλοντάς την σε μία αρχάρια και αδέξια παίκτρια στο παιχνίδι του ερωτικού χρησμού, που διασκεδάζει με την αγνότητα και την σχεδόν παιδική αφέλεια των ερωτήσεών της τους θεατές. Άλλωστε και στη μυθολογική παράδοση, η Αφροδίτη πολλές φορές μεταβάλλεται από προστάτρια σε θύμα του έρωτα, για χάρη του οποίου υφίσταται βάσανα και δοκιμασίες. Η παραπάνω άποψη όμως αποτελεί μια φιλολογική εικασία και μόνον, που δεν επικυρώνεται από άλλες πηγές.

## Βάκχαι

(58) (56)

ἐπεὶ δὲ τοῦτ' οὐκ ἔστι, κακοδαίμων σφόδρα  
ὅστις γαμῆ γυναῖκα, πλὴν ἐν τοῖς Σκύθαις·  
ἐκεῖ μόνον γὰρ οὐχὶ φύετ' ἄμπελος

Athen. X p. 441 D (*de feminarum vinolentia*) Ἀντιφάνης Βάκχαις (B om. CE)· ἐπεὶ -----

ἄμπελος

1 ἐ. δὲ τ. οὐκ ἔ. om. CE δὲ Mus. δὴ A 2 ὅστις A : ὅς CE 3 μόνον γὰρ A : γὰρ μόνον CE οὐχὶ  
Dobree Adv. II p. 327 : οὐ ACE : οὐδὲ Kaibel

1 τοῦτ' οὐκ ἔστι «sc. mulieres abstinere a vino» Meineke 2 Arist. anal. post. I 13 p. 78<sup>b</sup> 30 τὸ τοῦ  
Ἀναχάρσιος, ὅτι ἐν Σκύθαις οὐκ εἰσιν ἀληταί, οὐδὲ γὰρ ἄμπελοι, vid. Kindstrand ad Anach. A 23 et  
24

### Νεοελληνικὴ ἀπόδοση

(58)

Ἐπειδὴ δεν εἶναι αὐτὸ φυσικὰ ἀλήθεια, εἶναι πολὺ δυστυχισμένος,

ὁποῖος παντρεύεται γυναῖκα, ἐκτός ἀπὸ τους Σκύθες.

Γιατί ἐκεῖ μονάχα δεν φυτρώνουν ἀμπέλια.

## Ο μύθος

Ο συγκεκριασμός του πρωτόγονου με το ορθολογικό στοιχείο, χαρακτηριστικό του τέλους του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, βρίσκει την ιδανική του έκφραση στην τραγωδία *Βάκχαι* του Ευριπίδη. Το υλικό το έδωσε ένας από τους μύθους, στον οποίο αποτυπώνεται η πάλη του λογικού με τη διονυσιακή μέθη. Ο βασιλιάς της Θήβας, Πενθέας, αντιστέκεται στη λατρεία του Διόνυσου. Ο Διόνυσος, αφού η θρησκεία του κατέκτησε την Ασία, παίρνει ανθρώπινη μορφή και εμφανίζεται στην πατρίδα του, τη Θήβα, όπου οι αδερφές της μητέρας του, ανάμεσα σ' αυτές και η Αγαύη, η μητέρα του Πενθέα αμφισβητούν τη θεότητά του. Προσβάλλει με παραλήρημα τις γυναίκες, που τον αμφισβητούν και τις αναγκάζει να ανεβούν ντυμένες Βάκχες στο βουνό και να παραδοθούν στα μυστήρια της λατρείας του.

Ο Πενθέας όμως παρά τις προειδοποιήσεις του Κάδμου και του Τειρεσία, προσπαθεί να αντισταθεί και επιχειρεί να αλυσοδέσει τον Διόνυσο. Αυτός αφήνει να τον αιχμαλωτίσουν και να τον οδηγήσουν μπροστά στον Πενθέα. Ελευθερώνεται από τα δεσμά του, βάζει φωτιά στο παλάτι και παρακινεί τον Πενθέα να ανεβεί ο ίδιος στον Κιθαιρώνα, για να διαπιστώσει με τα μάτια του τις ακολασίες, στις οποίες επιδίδονται οι Βάκχες. Ο Πενθέας τον ακούει και κρύβεται πίσω από ένα πεύκο. Αυτές όμως τον ανακαλύπτουν, ξεριζώνουν το πεύκο και τον ξεσκίζουν. Πρωταγωνιστεί η μητέρα του η Αγαύη, η οποία του κόβει το κεφάλι, το τοποθετεί στην κορυφή ενός θύρσου και επιστρέφει υπερήφανη στη Θήβα, πιστεύοντας ότι έχει σκοτώσει ένα λιοντάρι. Από την πλάνη της τη βγάζει ο Κάδμος και τότε καταλαβαίνει ότι έχει σκοτώσει τον γιο της. Ο μύθος αυτός ήταν ιδιαίτερα αγαπητός στην αρχαία λογοτεχνία και τέχνη, του αποδιδόταν μάλιστα και θρησκευτική σημασία (Grimal,1991:549).

## Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα

Ομότιπλη τραγωδία έγραψαν εκτός του Ευριπίδη, ο Ιοφών (Snell,1971:135), ο Κλεοφών (Snell,1971:247) και ο Ξενοκλής (Snell,1971:153). Ο Αισχύλος δραματοποίησε τον μύθο του Διόνυσου και των διωκτών της λατρείας του στον ελλαδικό χώρο σε δύο τετραλογίες: α) στη *Λυκούργεια*, την οποία, αποτελούσαν οι τραγωδίες *Ήδωνοί*, *Βασσάραι* ή *Βασσαρίδες* και *Νεανίσκοι* και το σατυρικό δράμα *Λυκοῦργος* και β) στην υποτιθέμενη Θηβαϊκή τετραλογία στην οποία αποδίδονται τα έργα *Βάκχαι*, *Ξάντριαι*, *Πενθεύς*, *Σεμέλη* ή *Υδροφόροι*, *Τροφοί*. Το πρόβλημα των πέντε έργων επιλύεται, αν ο Πενθεύς εκληφθεί ως εναλλακτικός τίτλος της

τραγωδίας *Βάκχαι* (Xanthaki-Karamanou,2012:323-325). Κωμωδία *Βάκχαι* έγραψαν ο Επίχαρμος (απ. 16-17, Κ-Α), ο Λύσιππος (απ. 1-7, Κ-Α) και ο Διοκλής(απ.1-5, Κ-Α).

### **Οι Βάκχαι του Αντιφάνη**

Από το έργο σώζεται μόνον ένα σύντομο τρίστιχο απόσπασμα, στο οποίο παραπέμπει ο Αθήναιος (Χ,441D), όταν σχολιάζει το πάθος των γυναικών για το κρασί (*de feminarum vinolentia*). Σύμφωνα με αυτό, υπονοείται ότι οι γυναίκες έχουν αδυναμία στην κατανάλωση κρασιού, με αποτέλεσμα οι σύζυγοί τους να είναι δυστυχισμένοι, εξαιτίας των παρεκτροπών που προκαλεί ο οίνος. Οπότε ο ποιητής σχολιάζει ότι τυχεροί είναι μόνον οι Σκύθες, γιατί δεν ευδοκιμούν τα αμπέλια στον τόπο τους. Κατά συνέπεια, μόνοι αυτοί και όσοι παντρεύονται γυναίκες από τη Σκυθία, αποκτούν συζύγους που δεν ενδίδουν στη γοητεία του κρασιού.

Η ταυτότητα του προσώπου που μιλά δεν είναι γνωστή. Θα μπορούσε να είναι ο Αισχύλος ή ο Ευριπίδης, ο οποίος παρωδεί το ίδιο του το έργο, σε μια σκηνή που θυμίζει κωμωδία αριστοφανική. Δεν είναι βέβαιο αν ο τίτλος *Βάκχαι* παραπέμπει άμεσα στην ομότιτλη τραγωδία του Ευριπίδη. Είναι ωστόσο εξίσου πιθανόν να μιλά ένας κοινός χαρακτήρας, ένας αγανακτισμένος από τα έκτροπα της γυναίκας του σύζυγος. Ο Mangidis (2003:170) αναγνωρίζει τον Πενθέα στο πρόσωπο του ομιλητή, ο οποίος είναι πολύ θυμωμένος με τη ροπή των Βακχών στη χωρίς μέτρο κατανάλωση οίνου. Αν αυτή η υπόθεση αληθεύει, έχουμε μία πρώτη τάξεως μυθολογική παρωδία. Απογοητευμένος από τον έγγαμο βίο, λόγω της ροπής της γυναίκας του στη μέθη, ο Πενθέας προτρέπει τους άντρες να αναζητήσουν σύντροφο από τη χώρα των Σκυθών, επειδή εκεί δεν φυτρώνει το αμπέλι, άρα ανάλογες συμπεριφορές εκλείπουν. Οι μαινάδες της οργιαστικής λατρείας που εμπνέουν δέος μεταβάλλονται σε καθημερινές γυναίκες, που δε συγκρατούν την αγάπη τους για το κρασί, ακόμη και όταν οι σύζυγοί τους ενοχλούνται. Αποτελεί εξάλλου σταθερό στοιχείο της Αττικής Μέσης Κωμωδίας ότι οι γυναίκες, ειδικά δε οι γηραιότερες, έχουν αδυναμία στο κρασί (Κωνσταντάκος,2005:37). Η άποψη αυτή δεν επιβεβαιώνεται όμως από κάποια πληροφορία.

Η αρνητική προδιάθεση εναντίον των γυναικών από μια ποιητική παράδοση, η οποία παράγεται από άντρες δημιουργούς στη συντριπτική τους πλειοψηφία, έχει τις ρίζες της ήδη στη λυρική ποίηση και στο τραγικό δράμα. Ο Σιμωνίδης ο Αμοργίνος έχει στραφεί με την ποίησή του εναντίον των γυναικών: *τὴν μὲν ἐξ ὑὸς τανύτριχος, / τῆι πάντ' ἀν' οἶκον βορβόρωι*

πεφυρμένα / ἄκοσμα κεῖται καὶ κυλίνδεται χαμαί· [.....] τὴν ἦν δ' ἕκαστος αἰνέσει μεμνημένος / γυναιῖκα, τὴν δὲ τοῦτέρου μωμήσεται / ἴσῃν δ' ἔχοντες μοῖραν οὐ γινώσκομεν (απ. 7, West)<sup>88</sup>. Η επίθεση στο γυναικείο φύλο είναι ένα χαρακτηριστικό της ευριπίδειας τραγικής ποίησης, αν και συνιστά δραματική αναγκαιότητα μάλλον, παρά προσωπική αντίληψη του ποιητή (Lewkowitz, 1981:88-104). Στο απ. 666 (Kannicht, 2004:654) από την τραγωδία *Σθενέβωια* λέει ο Βελλερεφόντης: «κανένας λογικός άνθρωπος δεν πρέπει να εμπιστεύεται τις γυναίκες». Στον *Ιππόλυτο* (στ.616-650) το αρνητικό σχόλιο, αν και αφορά τη Φαίδρα, διατυπώνεται ως απόφθεγμα με καθολική ισχύ κατά του γυναικείου φύλου (Xanthakis - Karamanos, 1980:150).

Όπως εύστοχα παρατηρεί η Xanthakis-Karamanos, ο αποσπασματικός χαρακτήρας σύντομων φράσεων από τη δραματική ποίηση του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, εναντίον του γυναικείου φύλου, έχει ως αποτέλεσμα να μη λαμβάνεται υπόψη το δραματικό συγκείμενο, στο πλαίσιο του οποίου γίνεται κάθε σχόλιο (1980:150). Έτσι αγνοούμε με ποια αφορμή ο Χαιρήμων γράφει για παράδειγμα, το χωρίο που μας παραδίδει ο Στοβαίος (4.22.50) : *γυναιῖκα θάπτειν κρεῖττον ἔστιν ἢ γαμεῖν*. Ανάλογες αντιλήψεις βρίσκουν σταδιακά απήχηση και στην Αρχαία Κωμωδία (1980:150).

Στα αποσπάσματα της Αττικής Κωμωδίας το γυναικείο φύλο γίνεται στόχος σάτιρας μαζί με τον θεσμό του γάμου. Ο Αριστοφάνης διακηρύσσει ότι δεν μπορεί κανείς να ζήσει ούτε με τις γυναίκες ούτε χωρίς αυτές (*Θεσμοφοριαζουσαι*, στ. 335 κ.ε., 389κ.ε., 471κ.ε., 589 κ.ε., *Λυσιστράτη*, στ.1039). Ανάλογες αντιλήψεις διατυπώνει και ο Κρατίνος (απ. 21 & 163, K-A). Στα έργα της Αττικής Μέσης Κωμωδίας οι ποιητές επιτίθενται εναντίον του θεσμού του γάμου (Γκομπάρα, 1986:116). Ο Εύβουλος ισχυρίζεται ότι τον θεσμό του γάμου καθιέρωσε ένας βασανισμένος σύζυγος (απ. 115, K-A). Αντίθετος με τον θεσμό του γάμου είναι και ο Αναξανδρίδης, ο οποίος υποστηρίζει όμως ότι δεν πρέπει κανείς να σκέφτεται τον γάμο, γιατί αν τον βάλει στο μυαλό του, τελικά θα ενδώσει και τον αποτολήσει (απ. 52, K-A).

Ο Αντιφάνης καταφέρεται και αυτός εναντίον του γάμου. Στο απόσπασμα 292, K-A συνοψίζει αποφθεγματικά τις αντιλήψεις των συγχρόνων ομοτέχνων του για τον θεσμό του γάμου εντελώς αφοριστικά: *ἔστιν τὸ γαμεῖν τὸ ἔσχατον τοῦ δυστυχεῖν*. Στο απόσπασμα 221, K-

---

<sup>88</sup> Σε νεοελληνική απόδοση: «Αυτή που από τριχωτή γουρούνα κατάγεται έχει κάνει βόθρο το σπίτι από την ακαταστασία, όλα μέσα στη μέση και όλα ανακατεμμένα. [...] Κάθε άντρας τη δική του γυναίκα επαινεί και του ξένου κατηγορεί...Και δεν το ξέρουμε ότι ίδια έχουμε όλου».

Α, καθώς ειρωνεύεται την κατάσταση ενός παντρεμένου, αφήνει να εννοηθεί ότι θεωρεί τον γάμο έναν ασφυκτικό περιορισμό, κάτι ανάμεσα σε αναπηρία και σε θάνατο: «*Μα τι λες! Παντρεύτηκε ο καημένος! Και εγώ τον θυμάμαι να ζει και να περπατά*». Παραδέχεται πάντως ότι ο γάμος είναι «*συμφορά αλλά αποτελεί αναγκαίο κακό*». Ούτε για τις γυναίκες έχει ιδιαίτερα καλή γνώμη: «*Όποιος έχει προβλήματα οράσεως, τουλάχιστον δεν βλέπει γυναίκες, κατά τον χρόνο που νοσεί*» (απ.252,Κ-Α). Τα συνηθισμένα παράπονα που εκφράζουν οι άντρες για τον έγγαμο βίο τους στα έργα της Αττικής Μέσης Κωμωδίας, αποτελούν σταθερό μοτίβο στο μετακλασικό δράμα. Συνηθισμένες είναι και οι σκηνές με γυναίκες μεθυσμένες.

Η υπόθεση της κωμωδίας δεν είναι γνωστή. Το απόσπασμα που σώζεται ωστόσο αποτελεί εξαιρετικό δείγμα μυθολογικής παρωδίας. Η εκστασιασμένη μαινάδα από την διονυσιακή μανία, παραμορφώνεται έμμεσα στο απόσπασμα σε μεθυσμένη σύζυγο, που προκαλεί αρνητικά σχόλια με τη συμπεριφορά της, εκθέτει την ίδια και την οικογένειά της και δυσαρεστεί τον άντρα της.

Διατυπώνεται η πιθανότητα να ανιχνευτεί αν στο συγκεκριμένο έργο υπήρχε χορός γυναικών (Mangidis,2003:170). Προς αυτήν την εκδοχή συνηγορεί, κατά τον μελετητή ο πληθυντικός αριθμός του τίτλου του δράματος.

## Βούσιρις

(66) (65)

βότρυς, ρόας, φοίνικας, ἕτερα νόγαλα

*Phot. p. 306,24 (post Arar. fr. 8,1) Αντιφάνης Βουσίριδι (-ήριδι cod.): βότρυς ---- νωταλαῖν. Athen. epit. II p. 47 D (post Arar. fr. 8,1 et Alex. fr. 277) Αντιφάνης· βότρυς ---- νόγαλα (hinc Eust. in II p. 1163, 26 τρισυλλάβως νόγαλα, οἶον βότρυς ---- νόγ.)*

*ρόας Phot. : ροίας Athen. epit., Eust. (cf. fr. 60) νόγαλα Athen. C, Eust. : -λεύματα E : νωταλαῖν Phot.*

*vid. Ephipp. fr. 24,1*

(67) (66)

τὸ χερνιβεῖον πρῶτον· ἢ πομπή σαφής

*Poll X 65 (rei divinae apparatus ; codd. CL, post χέρνιβας accedunt FS) καὶ κανοῦν δὲ ἀναγκαῖον ὑπεῖναι καὶ χέρνιβας καὶ χερνιβεῖον, εἰπόντος (-ίβιον εἶπ- C, -ίβων εἰπόντων FS) Αντιφάνους ἐν Βουσίριδι· καὶ τὸ -----σαφής*

*τὸ χερνιβεῖον Bentley epist. ad Hemst. (I p. 278 Wordsw.) : καὶ τὸ -ίβιον CL : καὶ τὸ -ίβιον τοῦτο FS ἢ πομπή σαφής FSCL : ; : ἦν π. σαφῶς vel : : ἦν (ecce) π. σαφής Blaydes Adv. II p. 104 : ἦ π. σαφής vel : : ἦ π. σ. Herw. Coll. p. 78*

*vid. ad Ar. fr. 330 "Plutarchus in De Iside et Osiride [36 p. 365 B] observavit in pompis Osiridi adornatis τῶν ἱερῶν προπομπεύειν τὸ ὕδρειον. poterat et Antiphanes in Busiride de eadem vel simili pompa loqui" Kuehn. "per ironiam haec aliquis dicere videtur homines quosdam praelata urna incedentes conspicatus" Kock*



(68) (67)

*Antiatt. p. 89,32 δρᾶμ' ἀκούσαι· ἀντὶ τοῦ δράματος ἀκούσαι. Ἀντιφάνης Βουσίριδι*

*cf. Cratin. fr. 316*

### Νεοελληνική απόδοση

(66)

Σταφύλια, ρόδια, χουρμάδες κι άλλα επιδόρπια

(67)

Προπορεύεται η λεκάνη για το πλύσιμο των χεριών. Έχει το τυπικό της η πομπή!

### Ο μύθος

Στην ελληνική μυθολογία ο Βούσιρις είναι βασιλιάς της Αιγύπτου. Το όνομά του δεν απαντά όμως σε καμιά από τις δυναστείες των Φαραώ. Πιθανόν αποτελεί παραλλαγή του ονόματος του θεού Όσιρι. Ο Βούσιρις ήταν ένας πολύ σκληρός βασιλιάς. Η τυραννία του εξανάγκασε τον Πρωτέα να φύγει από την Αίγυπτο. Είχε σκεφτεί να οργανώσει μια επιδρομή ληστών, για να κλέψουν τις Εσπερίδες, που ήταν ονομαστές για την ομορφιά της. Ο Ηρακλής τους συνάντησε στον δρόμο του, όταν πήγε να κλέψει τα χρυσά μήλα, και τους σκότωσε, μαζί με τον Βούσιρι. Κατά μία άλλη εκδοχή, είχε πλήξει την Αίγυπτο μια σειρά από κακές σοδειές και ένας μάντης συμβούλευσε τον Βούσιρι να θυσιάσει στον Δία κάθε χρόνο έναν ξένο, για να τον καταπραΰνει και να αποκτήσει ξανά ευφορία η Αιγυπτιακή γη. Ο πρώτος ξένος, που ο Βούσιρις θυσίασε, ήταν ο μάντης. Όταν πέρασε ο Ηρακλής από την Αίγυπτο, τον έπιασε, τον έδεσε με χειροπέδες, τον στεφάνωσε με λουλούδια και τον οδήγησε ως θύμα στο βωμό. Ο Ηρακλής όμως έσπασε τα δεσμά, ελευθερώθηκε, σκότωσε τον Βούσιρι, μαζί με τον γιο του και όλους τους παρευρισκόμενους (Grimal,1991:138-139).

## Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα

Σατυρικό δράμα με τον τίτλο *Βούσιρις* έγραψε ο Ευριπίδης, ενώ ομότιτλη κωμωδία ο Κρατίνος (απ. 23, K-A), ο Επίχαρμος (απ.18-19, K-A), ο Έφιππος (απ.2,K-A) και ο Μνησίμαχος (απ.2, K-A). Ο Ισοκράτης έγραψε μεταξύ 388 και 385 π. Χ. (Livingstone, 2001:47) ένα *εγκώμιον*<sup>89</sup> με τίτλο *Βούσιρις*. Σ' αυτό καταφέρεται εναντίον του Πολυκράτη, Αθηναίου, εγκατεστημένου στην Κύπρο. Αυτός έγραψε εγκώμιο για τον Βούσιρι, στο οποίο τον δυσφημεί, αντί να αναδείξει τα προτερήματά του. Τον ονομάζει αφιλόξενο και ανθρωποφάγο, επηρεασμένος από τη σκιαγράφηση του βασιλιά στα έργα του Ευριπίδη και του Επίχαρμου. Ο Ισοκράτης συνθέτει ένα πλασματικό εγκώμιο, χωρίς αναφορές στα μειονεκτήματα του Πολυκράτη. Δεν είναι ανιχνεύσιμη κάποια πιθανή σχέση ανάμεσα στο έργο του Ισοκράτη και στην κωμωδία του Αντιφάνη. Η χρονολογία συγγραφής του ισοκράτειου έργου συμπίπτει με το ξεκίνημα της σταδιοδρομίας του Αντιφάνη ως δραματοουργού. Δεν αποδεικνύεται όμως ότι το έργο του Ισοκράτη στάθηκε πηγή της έμπνευσης του Αντιφάνη για τη συγκεκριμένη κωμωδία.

### Ο *Βούσιρις* του Αντιφάνη

Από το έργο σώζονται τρία αποσπάσματα (απ.66-68, K-A). Τα αποσπάσματα 66 και 67 είναι μονόστιχα, ενώ το απ. 68, K-A περιέχει ένα λεξικογραφικό σχόλιο από το λεξικό του Αντιαττικιστή. Δεν υπάρχει κάποια άλλη πληροφορία για την υπόθεση του έργου.

### Το απόσπασμα 66, K-A

Το απόσπασμα 66, K-A αποτελείται από έναν στίχο, στον οποίο με ασύνδετο σχήμα περιγράφονται καρποί. Ίσως το απόσπασμα είναι τμήμα από έναν κατάλογο φαγητών που ανευρίσκεται σταθερά στα σωζόμενα αποσπάσματα της Αττικής Μέσης Κωμωδίας ή να είναι κομμάτι από τη λίστα με τα ψώνια ενός οικιακού δούλου, που πηγαίνει στην αγορά.

Τα ρόδια, τα σταφύλια και οι χουρμάδες αποτελούν αγαπημένες λιχουδιές των Αθηναίων του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Από τα πιο αγαπημένα τους οπωρικά ήταν οι βότρυες ή σταφυλαί (*Βάτραχοι* στίχοι: 1320-21, Αλέξιδος απ.178, K-A: *Παννυχίς* ή *Έριθοι*). Η ρόα, δηλαδή

---

<sup>89</sup> Πρόκειται για ρητορικό είδος, στόχος του οποίου είναι να αναδείξει τα πλεονεκτήματα και τα προτερήματα του προσώπου, στο οποίο αναφέρεται, το οποίο έχει υποστεί δίκαιη ή άδικη δυσφήμιση (Lesky,1985 :809).

ο καρπός της ροδιάς, ήταν λιχουδιά ιδιαίτερα αγαπητή (*Ειρήνη*, στ. 999-1001, *Σφήκες*, στ.1268-1269, Αριστοφάνους *αδήλ. δραμ. απ. 610*, *Αλέξιδος*, *Ελένης Μνηστήρες* (απ.73,Κ-Α), *Αντιφάνους Βοιωτία* (απ. 60,Κ-Α), *Ερμίππου Κέρκωψ* (απ.37,Κ-Α), *Πλάτωνος Νόμοι* 645B). Το επίθετο *φοίνικες* δηλώνει τον καρπό από το δέντρο της φοινικιάς (LSJ<sup>9</sup>:565), δηλαδή τους χουρμάδες (*Οδύσσεια*, ζ156, ομηρικός ύμνος *Εἰς Ἀπόλλωνα* στ. 117), που εισάγονται στην Αθήνα από θερμές χώρες της Ανατολής και της Ασίας. Και τα τρία φρούτα έχουν κοινό χαρακτηριστικό ότι ευδοκимоύν σε κλίματα ζεστά και άρα δημιουργούν την εντύπωση ότι πιθανόν η υπόθεση να εκτυλίσσεται στην πατρίδα του Βούσιρι. Δεδομένου ότι όλα τα φρούτα που μνημονεύονται συνιστούν αφροδισιακά εδέσματα θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ο στίχος που τα περιέχει αποτελεί τμήμα μιας συμποτικής σκηνής, εισαγωγικής σε διάφορες απολαύσεις αισθησιακές, οι οποίες έχουν άρωμα εξωτικό, αν συντελούνται στη μυστηριακή Αίγυπτο.

Στην περίπτωση αυτή, ο στίχος είναι πιθανόν να αποτελεί τμήμα της αναδρομικής αφήγησης ενός στρατιώτη ή ενός ξένου, ο οποίος περιπλανώμενος βρέθηκε στην αυλή του Βουσίριδος και διηγείται όσα τον εντυπωσίασαν (Nesselrath,1990:220-221). Ο Mangidis(2003: 173), αξιοποιώντας την περιγραφή του Δίωνος του Χρυσοστόμου (8,32) για τον Βούσιρι, στην οποία τον παρουσιάζει *δι' ὅλης ἡμέρας ἐσθίοντα*, σε συνδυασμό με τη λαιμαργία του Ηρακλή στα έργα της Αττικής Μέσης Κωμωδίας, πιθανολογεί ότι διεξάγεται ένας αγώνας ασωτίας στην κατανάλωση φαγητού και ποτού, ανάμεσα στον Ηρακλή και στον Βούσιρι.

### **Το απόσπασμα 67, Κ-Α**

Ο μοναδικός στίχος που σώζεται από το απ. 67 Κ-Α παρωδεί το τυπικό της θυσίας. Σύμφωνα με το τελετουργικό, το πρώτο στάδιο της θυσίας περιλαμβάνει την πομπή προς τον βωμό. Ο Πλούταρχος, στο σύγγραμμά του *Περί Ἰσίδος καὶ Ὀσίριδος* (36,365B) παραδίδει την πληροφορία: «τῶν ἱερῶν προπομπεύειν τὸ ὕδρεϊον». Το *χερνιβειῖον* (LSJ<sup>9</sup>:629) είναι μία λεκάνη απλή για το πλύσιμο των χεριών. Ο Αντιφάνης υποκαθιστά το επίσημο τελετουργικό σκεύος με μία λεκάνη καθημερινή, που ικανοποιεί καθημερινές πρακτικές ανάγκες. Πρόκειται για ένα κωμικό εύρημα που εκκοσμικεύει την τελετουργία.

Αν το έργο αυτό είναι πράγματι μυθολογική παρωδία τότε είναι πιθανόν να παρωδεί την απόπειρα του Βουσίριδος να θυσιάσει τον Ηρακλή στον Δία (Nesselrath,1990:219

Mangidis,2003:173). Επί σκηνης λαμβάνει χώρα μία πομπή, της οποίας προπορεύεται το καθημερινό σκεύος για τον καθαρισμό των χειρών, ενώ έπεται ο Ηρακλής, οδηγούμενος στον βωμό. Δύο συνεπώς από τα δραματικά πρόσωπα του έργου πρέπει να είναι ο Ηρακλής και ο Βούσιρις. Ο Ηρακλής, ως λαϊκή φιγούρα της αρχαίας μυθολογίας, και εξαιρετικά αγαπητή από το κοινό του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, απαντάται συχνά στα έργα της Αττικής Μέσης Κωμωδίας. Σύμφωνα με τον μύθο του Βουσίριδος στο τέλος ο ήρωας καταφέρνει να σκοτώσει τον βασιλιά και τον γιο του και να ξεφύγει από την παγίδα θανάτου που στήθηκε σε βάρος του. Η νίκη ενός Έλληνα σε βάρος ενός βάρβαρου ανατολίτη ως επεισόδιο κωμικής πλοκής είναι ιδιαίτερα αγαπητό θέμα, ιδιαίτερα μάλιστα στην Αθήνα, του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, όπου ανατέλλει η Ιδέα του Πανελληνίου.

Η σκηνή της θυσίας, αν πράγματι ο Αντιφάνης την ενσωματώνει στην κωμωδία του παρωδεί όχι μόνον τη μυθολογική παράδοση αλλά και τη συχνή αναφορά σε ανθρωποθυσίες που εντοπίζεται σε τραγωδίες του Αισχύλου (*Άγαμέμνων*), του Σοφοκλή (*Πολυξένη*), κυρίως όμως του Ευριπίδη (*Εκάβη*, *Ίφιγένεια ή εν Αύλιδι*). Στην ευριπίδεια δραματολογία μάλιστα για πρώτη φορά η εκούσια ανθρωποθυσία έρχεται ως απάντηση στη θεϊκή απαίτηση της ίδιας της θυσίας, συνεπώς στη μετατροπή της σε μια πράξη ατομικής ελευθερίας, μέσα από την οποία το άτομο εξυψώνεται ηθικά (Schmitt,1921:84).

Ο συσχετισμός των απ. 66 & 67, K-A μπορεί να οδηγήσει και σε μία άλλη ερμηνεία του στίχου του δεύτερου αποσπάσματος. Στο απ. 66 K-A πρώτοι από τις τροφές αναφέρονται οι βότρυες, δηλαδή τα σταφύλια. Στις κωμωδίες *Πυθαγορίζουσα* (απ. 201-203, K-A) και *Χορηγίς* (απ.260,K-A) του Αλέξιδος γίνεται αναφορά στα στέμφυλα, τα υπολείμματα δηλαδή της σταφυλής. Ο Nilsson (1957:33) παραδίδει την πληροφορία ότι στα Οσχοφόρια, στο πλαίσιο μιας γιορτής που λάμβανε χώρα προς τιμήν του Διονύσου, πρωταγωνιστούσε ένας χορός από νέους που τον οδηγούσαν δυο αγόρια αμφιθαλή. Επακολουθούσαν σπονδές, χοροί και αγώνες δρόμου μεταξύ των εφήβων. Είναι πιθανόν ότι στο πλαίσιο της μυθολογικής παρωδίας η πομπή της ανθρωποθυσίας του Ηρακλή, μετατρέπεται σε μια διονυσιακή πομπή που καταναλώνει οίνο και αφροδισιακά φρούτα.

## Το απόσπασμα 68, Κ-Α

Περιλαμβάνει μία σύντομη φράση του έργου ενσωματωμένη σε λεξικογραφικό σχόλιο, του Αντιαττικιστή: *δράμ' ἀκούσαι, ἀντί τοῦ δράματος ἀκούσαι. Ἀντιφάνης ἐν Βουσίριδι*. Το ρήμα αισθήσεως *ἀκούω* συντάσσεται με γενική σε περίπτωση αυτηκοΐας, όταν δηλαδή κάποιος παρίσταται και είναι αυτήκοος μάρτυρας ενός περιστατικού. Αντίθετα το ρήμα συντάσσεται με αιτιατική, στην περίπτωση έμμεσης ακοής, όταν δηλαδή κάποιος πληροφορηθεί από κάποιον τρίτο ένα γεγονός ή μία είδηση. Στο απόσπασμα αυτό ο λεξικογράφος διαπιστώνει μια αδόκιμη χρήση του συντάγματος *δράμ' ἀκούσαι*, αντί του ορθότερου *δράματος ἀκούσαι*. Προφανώς από τα συμφραζόμενα προκύπτει ότι το δραματικό πρόσωπο που εκφέρει τον λόγο παρακολουθεί προσωπικά το δράμα. Συναφής παρατήρηση του λεξικογράφου εντοπίσαμε και στην *Ἀνδρομέδα* (σελ: 122 της εργασίας μας). Στα έργα της Αττικής Μέσης Κωμωδίας δεν υπάρχουν μόνον δόκιμες εκφορές της αττικής διαλέκτου. Θα μπορούσαμε να εξηγήσουμε επίσης την αδόκιμη χρήση της φράσης, όπως ερμηνεύει ο Koch (1888:23) την αντίστοιχη στην *Ἀνδρομέδα*: να υποθέσουμε δηλαδή ότι κάποιος «βάρβαρος», μη γηγενής Αθηναίος ομιλεί στη σκηνή. Εκτός από την παντελή έλλειψη στοιχείων όμως μας προβληματίζει το γεγονός ότι ο μελετητής δε μνημονεύει το συγκεκριμένο χωρίο.

Από τα αποσπάσματα που μελετήσαμε παραπάνω δεν προκύπτουν πληροφορίες για την υπόθεση του έργου.

## Γανυμήδης

(74) (73)

ὄρᾱις ; ἐν τῆιδε μὲν

ὁ τῶν Φρυγῶν τύραννος οἰκῶν τυγχάνει

γέρων, † ἀπ' ὀργῆς † Λαομέδων καλούμενος

Schol. (A) Eur. Tro. 822 (II p. 365,15 Schw. ; Lysim. Alex. fr. 82 Radtke, diss. Argent. 1893 p. 80 sq.) καὶ Αντιφάνης (ἀριστοφ- cod., corr. Hermann Opusc. V p. 188) Λαομέδοντος παῖδα τὸν Γανυμήδην φησί διὰ τὰς τῶν οἰκείων (οἰκιῶν L. Dindorf) \* \* \* (“spat v. vel vi vocabulorum vaccum relictum signo lacunae in marg. apposito” Schw., διὰ τὴν τῶν οἰκιῶν [κοινωνίαν· «στέγας δὲ Γανυμήδους ] ὄρᾱις. Hermann, διὰ τούτων· «τὴν οἰκίαν / [τὴν τοῦ Γανυμήδους οὐχ ] ὄρᾱις ; Fritzsche apud eundem, διὰ τούτων· »τῶν οἰκιῶν [οὔν ὦν ] ὄρᾱις Cobet) ὄρᾱις ----- καλούμενος

1- 2 μὲν ὁ τῶν Meineke Qu. sc. III p. 34° : μενόντων cod. 2 οἰκῶν Meineke: ὄκων cod. 3. ἀπ' ὀργῆς cod. (quod defendi posse putant Kaibel ms., ab ingenio regem nominatum fingi ratus tamquam λίθινον ἤτορ ἔχων, et Raderm. p. 19 et 43, οἰκῶν ἀπ' ὀργῆς iungens) : ἀποργῆς, L. Dindorf : ἀπ' ἀρχῆς Seidler ap. Herm. p. 187\* («i.e. a regia dignitate Laomedon ut μέδων τοῦ λαοῦ dicitur“ Kock ) : ἀπ' ἔργου Emperius Opusc. p. 310 alii alia

1 sqq. ex prologo, vid. Leo Plaut. Forsch.<sup>2</sup> p. 219 “videntur praesentes in scena agere Mercurius et alius quidam, cui Ganymedis rapinam Iuppiter mandaverat. huic viam monstrabat Mercurius” Meineke. cum Mercurio ipsum Iovem prodicere censet Raderm. 2. “Phryges” audiunt Troiani inde ab Aeschlylo (fr. 446 R, cf. Ar. fr. 696), vid. Edith Hall ZPE 73 (1988) 15 – 18 οἰκῶν τυγχάνει Ar. Thesm. 29

(75) (74)

(A.) οἴμοι περιπλοκάς

*λίαν ἐρωτᾶις. (Λα.) ἀλλ' ἐγὼ σαφῶς φράσω·*  
*τῆς ἀρπαγῆς τοῦ παιδὸς εἰ ξύνοισθά τι,*  
*ταχέως λέγειν χρῆ πρὶν κρέμασθαι. (Α.) πότερά μοι*  
*γρίφον προβάλλεις τοῦτον εἰπεῖν, δέσποτα,*  
*τῆς ἀρπαγῆς τοῦ παιδὸς εἰ ξύνοιδά τι,*  
*ἢ τί δύναται τὸ ῥηθέν ; (Λα.) ἔξω τις δότω*  
*ίμάντα ταχέως. (Α.) εἶέν· οὐκ ἔγνω ἴσως.*  
*ἔπειτα τοῦτο ζημοῖς με ; μηδαμῶς·*  
*ἄλμης δ' ἐχρῆν τι περιφέρειν ποτήριον.*  
*(Λα.) οἶσθ' οὖν ὅπως δεῖ τοῦτό σ' ἐκπιεῖν ; (Α.) ἐγώ ;*  
*κομιδῆι γε. (Λα.) πῶς ; (Α.) ἐνέχυρον ἀποφέροντά <σου>.*  
*(Λα.) οὐκ ἀλλ' ὀπίσω τῷ χειρὶ ποιήσαντα δεῖ*  
*ἔλκειν ἀπνευστί*

*Athen. X p. 458 F* λεκτέον ἤδη καὶ τίνα κόλασιν ὑπέμενον οἱ μὴ λύσαντες τὸν προτεθέντα γρίφον. ἔπινον οὗτοι ἄλμην παραμισγομένην τῷ αὐτῶν ποτῶι καὶ ἔδει {μῆ} (*del. Mus., fort. μέν Kaibel*) προσενέγκασθαι τὸ ποτήριον ἀπνευστί, ὡς Ἀντιφάνης δηλοῖ ἐν Γανυμήδει διὰ τούτων· οἴμοι --- ἀπνευστί. *Athen. epit. (CE) 1.1.* Ἀντιφάνης δὲ περὶ τῶν μὴ λυόντων τοὺς γρίφους οὕτως φησὶν [10] ἄλμης ---ποτήριον. εἴτ' [13 -14 ] ὀπίσω ---ἀπνευστί. *cf. Poll. VI 107 (αἴνιγμα καὶ γρίφος, codd. FS, A, BC)* ὁ μὲν λύσας γέρας εἶχε κρεῶν τινων (τινα A) περιφορὰν (προσφ- *Charitonides* Ἀθηνᾶ 34, 1922, 96), ὁ δ' ἀδυνατήσας ἄλμης ποτήριον ἐκπιεῖν ( ὠφειλεν *add. Charitonides*, ὁ δ' ἄ. ἄ π. ἐκπιεῖν *om. B*)

2 ἔρωτας A 4 κρεμᾶσθαι A 5 προβάλλεις *Mus. : -αλεῖς A* 6-7 τι, ἢ *Dindorf et Dobree Adv. II p. 329 : τιν A* 8 ταχέως : : εἶέν· *Schenkl. p. 325 ( cf. Eur. Med. 386 ) : ταχέως οἶον A : ταχέως : :*

ποιῶν; *Dobree* (*sic verterat Dalec.*) : ταχὺ βόειον *Kock* : οἶον οὐδ' ( «*quem ne intellexi quidem*», sc. γριῖφον) *Kaibel* ἔγνω A : -ωκ' *Kock* 10 *versum Leomedonti tribuit Raderm.* p. 23 δ' ἐχρῆν τι A : χρῆν *CE* περιφέρειν *ACE* : παραφ- *Villebrune fort.* προσφ – *Kaibel* 11 τοῦτο σ' *Casaub.* : σε τοῦτ' A 12 ἀποφέροντά σου *Hermann Opusc. V* p. 189 : -οντα A : -ων τάχα *Raderm.* p. 23<sup>2</sup> 13 χεῖρε ποιήσαντα A : χέρε ποιήσ- *CE* : χεῖρ' ἀποστρέψ- *Kock*

1 *sq.* “*Laomedon de raptu Ganymedis iratus expostulat cum paedagogo, cui filii custodiam demandaverat*” *Meineke* 1 *sq.* cf. *Strat. fr.* 1,35 *sq.* τί ... περιπλοκάς λέγεις ; ... οὐχὶ .... ἐρεῖς σαφέστερον.... ; 4 *Men. Peric.* 79 [269] κρέμασον εὐθύς, εἰ [πλανῶ *vid. Sandbach ad Dysc.* 249 5 *Plat. Charm.* p. 162 B αἰνιγμα αὐτὸ προῦβαλεν. *vid. vLeeuwen ad Ar. Nub.* 489 7 *Strat. fr.* 1,44 ἕκαστον τί δύναται τῶν ῥημάτων, cf. *Diph. fr.* 39 7 *sq. vid. Headlam ad Herond.* 5,11 (p. 236), *Austin ad Men. Sam.* 321 12 “*servus praecavens sibi ne loris caedatur, ita, inquit, me poculum ebibere oportet, ut id pro pignore a te auferam, quo meum sit, si tu me caedas. minime vero, respondet senex : ne tanges quidem, sed reiectis in dorsum manibus uno spiritu trahes*” *Hermann* 13 *ambigue dictum interpretatur Schenkl, ut de potando et de vapulando cogitari possit.* cf. *Ar. Lys.* 434 14 ἔλκειν *ut fr.* 205,2, *vid. ad Eub. fr.* 56,7 ἀπνευστί ..... ἐκπιῶν *Alex. fr.* 246, 3

## Νεοελληνική απόδοση

(74)

Βλέπεις ; Στο σπίτι αυτό κατοικεί ο βασιλιάς των Φρυγών,

γέρος, † από οργή, † που ονομάζεται Λαομέδων

(75)

(A): Αλίμονο, κάνεις πολύ περίπλοκες ερωτήσεις !

(Λα): Ωραία, θα σε ρωτήσω ξεκάθαρα : Μήπως γνωρίζεις κάτι για την αρπαγή

του παιδιού; Καλά θα κάνεις να μιλήσεις σύντομα, προτού να σε κρεμάσω.



(Α): Αναρωτιέμαι τι από τα δύο θέλεις, άρχοντά μου : μου ζητάς

να λύσω έναν γρίφο, αν γνωρίζω κάτι

σχετικά με την απαγωγή του παιδιού ή

για το τι μπορεί να ειπωθεί γύρω από αυτό;

(Λα) : Κάποιος από έξω δεν θα μου δώσει ένα μαστίγιο ;

(Α): Ας γίνει κι έτσι ! Ίσως να μην είχα ιδέα. Έπειτα θα με τιμωρήσεις;

Σε καμιά περίπτωση ! Έπρεπε να φέρω μαζί μου ένα ποτήρι θαλασσινό νερό.

(Λα) : Ξέρεις λοιπόν, πώς πρέπει να το πιεις αυτό ;

(Α): Εγώ ; Απολύτως βέβαια !

(Λα) : Πώς ;

(Α): Βάζοντάς σου ενέχυρο.

(Λα) : Δεν σε σέρνουν χωρίς αναπνοή, αφού σου δέσουν πίσω τα χέρια ;

## Ο μύθος

Ο Γανυμήδης είναι ένας νέος ήρωας, που ανήκε στο βασιλικό γένος της Τροίας, και καταγόταν από το Δάρδανο. Είναι ο νεότερος γιος του Τρώα και της Καλλιρρόης. Η Μικρή Ιλιάδα τον προσδιορίζει για πρώτη φορά ως γιο του Λαομέδοντα (γιου του Ίλου), εκδοχή την οποία υιοθετεί και ο Αντιφάνης. Ο Γανυμήδης ήταν νέος και όμορφος και φύλαγε τα κοπάδια του πατέρα του στα βουνά, που κυκλώνουν την πόλη της Τροίας, όταν τον απήγαγε ο Δίας και τον οδήγησε στον Όλυμπο. Είχε τη φήμη του πιο ωραίου θνητού. Έτσι προκάλεσε τον έρωτα στον πιο μεγάλο από τους θεούς. Στον Όλυμπο ο Γανυμήδης υπηρέτησε ως οινοχόος, δηλαδή έριχνε το νέκταρ στο ποτήρι του Δία, αντικαθιστώντας την Ήβη, τη θεά της αγνότητας.

Για τις λεπτομέρειες της απαγωγής οι παραδόσεις διαφέρουν: άλλοτε είναι ο ίδιος ο Δίας, που απήγαγε το παιδί, άλλοτε ο θεός ανέθεσε αυτή την αποστολή στο αγαπημένο του

πουλί, τον αετό, που πήρε το παιδί στα νύχια του και το σήκωσε στον αέρα. Ο Δίας φέρεται να έχει πάρει τη μορφή αετού και έκανε ο ίδιος την απαγωγή. Ως απαγωγείς μνημονεύονται, σύμφωνα με μια άλλη παράδοση, ο Μίνωας, ή ο Τάνταλος. Ο τόπος της απαγωγής διαφέρει επίσης : Γενικά τοποθετείται στην Ίδη της Τρωάδας, κάποτε μεταφέρεται στην Κρήτη ή ακόμη στην Εύβοια, στη Μυσία, στο χωριό Αρπάγη, που το όνομά του παραπέμπει στην απαγωγή. Σε αντιστάθμισμα της απαγωγής ο Δίας δώρισε στον πατέρα του παιδιού θεϊκά άλογα ή ακόμη ένα χρυσό κλήμα, έργο του Ήφαιστου (Grimal,1991:146-147).

### **Ομοφυλοφιλία και παιδεραστία στην Αττική Τραγωδία του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα**

Η παιδοφιλία και η ανδρική ομοφυλοφιλία ήταν θέματα, με τα οποία η Αθηναϊκή κοινωνία του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα ήταν εξοικειωμένη, καθώς υπό προϋποθέσεις καμία από αυτές τις ερωτικές επιλογές δεν επέσυραν ηθική μομφή ή νομικές συνέπειες (Henderson,1975:205-222 · Dover,1990:148-168). Δεν αποτελούσαν ωστόσο αντικείμενο επεξεργασίας από τους ποιητές της τραγωδίας του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Εντοπίζονται οι εξής αποκλίσεις: Ο *Λάιος* και η τριλογία *Μυρμηδόνες*, *Νηρείδες*, *Φρύγες* (ή *Έκτορος λύτρα*) του Αισχύλου (Radt,1985:239-257) και ο *Χρύσιππος* του Ευριπίδη (Kannicht,2004:877-884). Τα έργα σώζονται σε αποσπασματική μορφή. Επίσης ο Σοφοκλής έγραψε ένα σατυρικό δράμα, με τίτλο *Αχιλλέως έρασταί*, το οποίο φαίνεται ότι αναφέρεται στον έρωτα Πάτροκλου – Αχιλλέα (απ. 149-157,Radt,1999:165-170).

Αξίζει να σημειωθεί ότι στο πλατωνικό *Συμπόσιον*, ο Φαίδρος στον λόγο του (180a)<sup>90</sup>, ενώ αναφέρεται στην ερωτική σχέση του Αχιλλέα με τον Πάτροκλο, μέμφεται τον Αισχύλο, επειδή φλυαρεί φάσκων *Αχιλλέα Πατρόκλου έραν, ός ήν καλλίων ού μόνον Πατρόκλου άλλ' άρα και τών ήρώων άπάντων και έτι άγένειος, έπειτα νεώτερος πολύ, ώς φησιν Όμηρος*. Αν και ο Φαίδρος σκιαγραφεί μάλιστα τον Αχιλλέα ως παράδειγμα πιστού εραστή, ενοχλείται, που ο Αισχύλος υπαινίσσεται τις σεξουαλικές σχέσεις Αχιλλέα – Πάτροκλου και ανατρέπει την παράδοση της στενής τους φιλίας. Μάλλον θεωρεί ότι με τέτοιες επιλογές αμαυρώνεται η εικόνα του Αχιλλέα ως εμβληματικού ήρωα στον Τρωικό πόλεμο.

---

<sup>90</sup>Ο Φαίδρος στον λόγο του (180a) εξηγεί ότι οι θεοί έστειλαν τον Αχιλλέα μετά τον θάνατό του στα νησιά των μακάρων, επειδή, αν και είχε ενημερωθεί από τη μητέρα του, ότι θα τον βρει ο θάνατος, αν σκοτώσει τον Έκτορα, ο ίδιος είχε το θάρρος να εκδικηθεί τον θάνατο του εραστή του Πάτροκλου.

## Ομοφυλοφιλία και παιδεραστία στην Αρχαία & Μέση Αττική Κωμωδία

Στα έργα της Αττικής Αρχαίας Κωμωδίας μαρτυρούνται αρκετά παραδείγματα, τα οποία αναφέρονται σε ομοφυλοφιλικές σχέσεις (*Νεφέλαι*, στίχοι:1072, *Ίππεις*, στ. 1384-1386, *Σφήκες*, στ. 578, *Βάτραχοι*, στ. 55-57, *Όρνιθες*, στ.137-142). Σχέσεις ομοφυλοφιλικές υπάρχουν στις κωμικές υποθέσεις, προμοδοτούνται ξεκάθαρα οι ετεροφυλοφιλικές (Dover,1990:148 · Henderson,1975:208 · Konstantakos,2000:95). Ο Αριστοφάνης δεν κρίνει τη γενική ελληνική αντίδραση προς την ανδρική νεανική ομορφιά ως αντίδραση παθολογική ή εκκεντρική, άξια μομφής και γελοιοποίησης. Δεν υπάρχει κωμικό δικό του χωρίο που να γελοιοποιεί ή να επικρίνει καταφανώς έναν άντρα<sup>91</sup>, επειδή στοχεύει στην ομοφυλοφιλική επαφή με ωραίους άντρες ή επειδή τους προτιμά από τις γυναίκες (Dover<sup>92</sup>,1990:150). Εκμεταλλεύεται όμως κάθε αφορμή, άρα και τη θηλυπρέπεια, για να επιδοθεί στα έργα του σε σεξουαλική αναφορά και να περιγράψει τις σχέσεις με αμεσότερους ανατομικούς όρους (Dover,1990:158).

Αρκετοί ποιητές της Αττικής Μέσης Κωμωδίας στα έργα τους κάνουν ομοφυλοφιλικές νύξεις (*Άλεξις*, απ. 244, K-A, *Άμφις*, απ. 15, K-A, *Εύβουλος*, απ. 118, K-A, *Έφιππος*, απ. 20, K-A), ως σεξουαλική συμπεριφορά όμως κυριαρχεί η ετεροφυλοφιλία (Konstantakos,2000:96). Υποστηρίζει η Parachrysostomou (2008:62) ότι τέτοιες αναφορές παρωδούν τη θεωρία του αγνού έρωτα, του Πλάτωνα. Το ζήτημα της ομοφυλοφιλίας είναι ωστόσο ειδικότερο από εκείνο του πλατωνικού έρωτα : Σχετίζεται με ευρείες κοινωνικές αντιλήψεις και στερεότυπα. Συνεπώς οι ομοφυλοφιλικές αναφορές δεν εντάσσονται στο πλαίσιο της διακωμώδησης των φιλοσοφικών θεωριών από τα έργα της Μέσης Κωμωδίας.

Το ζήτημα της ομοφυλοφιλικής παιδεραστίας επίσης ανευρίσκεται σε αρκετά έργα της Αττικής Μέσης Κωμωδίας, δεν είναι εύκολο όμως να προσδιοριστεί η δημοφιλία του στις κωμωδίες των ποιητών του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Κατά βάση δραματοποιούνται μυθικά επεισόδια (*Ο Χρύσιππος* του Στράττι (απ. 54-56,K-A), ο *Λάιος* του Πλάτωνος (απ. 65-68,K-A), ο *Γανυμήδης* του Αλκαίου (απ.2-9,K-A), του Αντιφάνη, του Ευβούλου, απ.15 K-A). Ο Αντιφάνης έχει γράψει

---

<sup>91</sup> Η γυναικεία ομοφυλοφιλία δεν αναφέρεται στα έργα της Αττικής Τραγωδίας. Γίνεται αντικείμενο σάτιρας στην εποχή του Αυγούστου.

<sup>92</sup> Ο Dover (1989:148-168) διαφωνεί με την άποψη του Henderson (1975:205-222) ότι ο Αριστοφάνης εστιάζει στις ομοφυλοφιλικές τάσεις των αντρικών προσώπων, τα οποία διακωμωδεί αμείλικτα, αν αυτά συνάπτουν σε ώριμη ηλικία ομοφυλοφιλικές σχέσεις και τεκμηριώνει τη θεωρία του με επιχειρήματα.

μία κωμωδία με τίτλο *Παιδεραστής* (απ. 179 K-A). Δεν γνωρίζουμε αν η υπόθεσή της αντλείται από τη μυθολογική παράδοση ή από τη σύγχρονη πραγματικότητα του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα με την κωμωδία *Όρεσταντοκλείδης* (απ. 27-28, K-A) του Τιμοκλή, η οποία πραγματεύεται την παιδεραστία, αντλώντας το υλικό της από τη σύγχρονη εποχή.

### **Ο μύθος της αρπαγής του Γανυμήδη ως κωμικό συμβάν**

Ο μύθος της αρπαγής του Γανυμήδη από τον Δία είναι ιδιαίτερα δημοφιλής στην αρχαία ελληνική γραπτή λογοτεχνική<sup>93</sup> παράδοση. Κωμωδίες για την απαγωγή του Γανυμήδη έγραψαν ο Αλκαίος (απ. 2-9, K-A) και ο Εύβουλος (απ. 16-17, K-A). Το αδέσποτο απ. 58, K-A του Αναξανδρίδη, είναι πιθανόν να εκφωνείται από τον Γανυμήδη. Από τη μελέτη των αποσπασμάτων των τριών έργων που σώζονται προκύπτει ότι μάλλον οι κωμωδίες παρωδούν υλικό της μυθολογικής παράδοσης παρά τη μυθολογική υπόθεση τραγικών δραμάτων του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Το θέμα της αρπαγής του Γανυμήδη από το Δία πραγματεύονται επίσης και δύο *Θεών Διάλογοι* του Λουκιανού.

### **Ο Γανυμήδης του Αντιφάνη**

Κατά τον Nesselrath (1990:116), ο Αντιφάνης πραγματεύεται την παρωδία του μύθου του Γανυμήδη διαφορετικά συγκριτικά με τον Αλκαίο και τον Εύβουλο. Καθώς η δράση του έργου, όπως τουλάχιστον προκύπτει από τα δύο αποσπάσματα που σώζονται, εκτυλίσσεται σε αστικό περιβάλλον, είναι αναμενόμενο ότι η απαγωγή γίνεται μέσα στα όρια αυτού. Σ' αυτό το πλαίσιο όμως είναι δύσκολη η μεταμόρφωση του Δία σε αετό, που απάγει τον νεαρό Γανυμήδη, σύμφωνα με τον μύθο. Ο Αντιφάνης μοιάζει ότι υιοθετεί στο έργο του ένα διαφορετικό σενάριο για την απαγωγή, την οποία πραγματοποιούν ο Ερμής, πιθανότατα μεταμορφωμένος σε ανθρώπινο χαρακτήρα, σε συνεργασία με τον Δία, που μεταμφιέζεται, επίσης, για να μην αναγνωριστεί. Όμως αυτή του η μεταμόρφωση δεν είναι ζωόμορφη αλλά ανθρωπομορφική. Η μυθολογική παρωδία προϋποθέτει τον εξανθρωπισμό των δύο θεών και

---

<sup>93</sup> Ο Απολλώνιος ο Ρόδιος στα σχόλιά του (3,158) παραδίδει ότι πρώτος ο Ίβυκος έχει συνθέσει ένα λυρικό ποίημα, στο οποίο πραγματεύεται αυτό το θέμα. Αναφορά στην απαγωγή του Γανυμήδη από τον Δία κάνει και ο Θέογνις. Ο Πίνδαρος στον 1<sup>ο</sup> *Όλυμπιονικό* συγκρίνει την απαγωγή του Πέλοπα από τον Ποσειδώνα με αυτήν του Γανυμήδη από τον Δία.

τη μετατροπή τους σε άτομα καθημερινά, όμοια με τα αντίστοιχα της αθηναϊκής κοινωνίας του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Το πιθανότερο είναι ότι η υπόθεση του έργου εκτυλίσσεται στο άστυ της Τροίας, το οποίο, χάρη στον ιστορικό αναχρονισμό, που το κωμικό κείμενο, όπως και η αναμενόμενη σκηνική του εγκοσμίωση, πραγματοποιεί, παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με το αθηναϊκό.

### **Το απόσπασμα 74, Κ-Α**

Το συγκεκριμένο απόσπασμα δεν ήταν πάντοτε απολύτως βέβαιο ότι ανήκε στην παρακαταθήκη του Αντιφάνη. Σε ένα σχόλιο στον στίχο 822 των *Τρωάδων* του Ευριπίδη, το απόσπασμα αυτό δεν αποδίδεται στον Αντιφάνη αλλά στον Αριστοφάνη. Η κοινώς αποδεκτή σήμερα απόδοση του χωρίου στον *Γανυμήδη* του Αντιφάνη έγινε από τον Hermann (1834:186-188).

Το πρόσωπο που μιλά στο απόσπασμα ξεκινά τη φράση του με μία αποστροφή, που δημιουργεί την εντύπωση ότι ακολουθεί ένας διάλογος. Συνεπώς δε βρίσκεται μόνο του επί σκηνής αλλά συνοδεύεται από κάποιο πρόσωπο. Οι δύο, άντρες μάλλον, βαδίζουν στη σκηνή, η οποία είναι ένας δρόμος, και σταματούν μπροστά στο σκηνικό του φόντου, εκεί όπου είναι ζωγραφισμένα δύο τυπικά αθηναϊκά αρχοντικά σπίτια, στο ένα από τα οποία κατοικεί, όπως ανακοινώνει ο Αφηγητής, ο τύραννος της Φρυγίας<sup>94</sup>, ο Λαομέδων. Στην κλασική εποχή οι Τρώες ονομάζονται *Φρύγες* μόνον στην τραγική ποίηση. Ενδεικτικά αναφέρονται ο *Αϊας* του Σοφοκλή (στ. 1054) και το απ. 446 από την τραγωδία *Φρύγες* ή *Ἐκτορος λύτρα* του Αισχύλου (Radt, 1985:364-370). Η κωμωδία χρησιμοποιεί τον όρο *Φρύγες* μόνον για παρατραγωδία. Στο απ 696 Κ-Α των αδέσποτων αποσπασμάτων του Αριστοφάνη με το όνομα *Φρύγες* ο ποιητής αναφέρεται στην ομότιτλη αισχύλεια τραγωδία (Sommerstein,1994:64, όπως αναφ. στο Konstantakos,2000:105). Πιθανόν ο Αντιφάνης στο απ. 75, Κ-Α να επιδιώκει να διακωμωδήσει τον Λαομέδοντα, υπονοώντας την άποψη που έχουν οι σύγχρονοί του για τους Φρύγες, ότι

---

<sup>94</sup> Ο χαρακτηρισμός των Τρώων ως *Φρυγών* ανευρίσκεται ως το τέλος των κλασικών χρόνων στην Αττική Τραγωδία και μάλιστα στα δράματα του Ευριπίδη. Η χρήση του επιθέτου στην Αττική Κωμωδία συνιστά στοιχείο παρατραγωδίας. Ο Κωνσταντάκος διατυπώνει την άποψη ότι ίσως ο Αντιφάνης επιχειρεί να αποδώσει στους Τρώες στοιχεία διακριτικά των κατοίκων της Φρυγίας, οι οποίοι, κατά την αντίληψη της εποχής, εκθηλώνονται. Αν η άποψη αυτή είναι σωστή, τότε ο Αντιφάνης προσπαθεί να παραγάγει ένα κωμικό επεισόδιο, παρουσιάζοντας τον Δία να είναι ερωτευμένος με ένα ωραίο αγόρι, το οποίο εμφανίζει ωστόσο έντονα θηλυκά χαρακτηριστικά (2000: 105).

δηλαδή είναι άξεστοι χωριάτες και εκθηλυμένοι (Headlam,1922:84 · Long,1986:141, όπως αναφ. στο Konstantakos,2000:105). *Τύραννος* είναι ο απόλυτος πολιτικός άρχοντας, του οποίου την εξουσία δεν περιορίζουν οι νόμοι ούτε κανένα πολιτικό σύστημα. Ο όρος απαντάται αρχικά<sup>95</sup> στους ομηρικούς ύμνους, αποδίδεται μάλιστα κατ' αρχήν στους θεούς (LSJ<sup>9</sup>:401).

Ο Χαρακτήρας που μιλά συστήνει τον Λαομέδοντα στον συνομιλητή του επομένως ως τον απόλυτο άρχοντα των Φρυγών. Αυτό επικυρώνεται και από την ετυμολογία του ονόματός του, το οποίο είναι σύνθετο από το ουσιαστικό *λαός* και το ρήμα *μέδω* (= βασιλεύω, κυβερνώ, εξουσιάζω). Η φράση *ἀπ' ὀργῆς* είναι δυσερμήνευτη. Η ερμηνεία του Rademacher (1924:19, όπως αναφ. στο Konstantakos, 2000:106) ότι ο Λαομέδων «απέχει από την οργή» είναι ασυμβίβαστη με το περιεχόμενο του απ. 76, Κ-Α. Προτείνεται (Hermann,1834 :186, όπως αναφ. στο Konstantakos, 2000:106) το σύνταγμα να αντικατασταθεί από το σύνθετο επίθετο *ἀποργῆς* (= οργισμένος), το οποίο αποδίδει μεν την ψυχική κατάσταση του βασιλιά, όμως δε μαρτυρείται σε άλλο κείμενο της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας (LSJ<sup>9</sup>:341). Προτείνεται επίσης να αντικατασταθεί από τη φράση *ἀπ' ἀρχῆς*, ώστε να είναι δηλωτική της ιδιότητας του Λαομέδοντα, ως άρχοντα, αξίωμα που ήδη υπογραμμίζει η ετυμολογία του ονόματός του (Konstantakos,2000:106), ωστόσο η έκδοση των Κ-Α υιοθετεί τον τύπο *ἀπ' ὀργῆς*. Συνεπώς η φράση παραμένει χωρίς ικανοποιητική ερμηνεία.

Το πρόσωπο που μιλά δείχνει στον Συνοδό του το ένα από τα δύο σπίτια και έπειτα του εξηγεί ποιος είναι ο ιδιοκτήτης του. Η ανακοίνωση γίνεται με ένα ρητορικό ερώτημα (*ὀρᾶς;*) και μία δεικτική αντωνυμία, η οποία συνήθως χρησιμοποιείται, για να δηλώσει εγγύτητα (*τῆδε*). Πρόκειται για έναν μάλλον τυπικό τρόπο, με τον οποίο γίνονται οι περιγραφές στις προλογικές ρήσεις των έργων (*Ἀσπίς*, στίχος: 122, *Δύσκολος*, στίχος: 5, *Ἀμφιτρύων*, στίχοι: 97-99, *Αἰχμάλωτοι*, στίχος: 4) της Νέας Κωμωδίας (Konstantakos,2000:98).

---

<sup>95</sup> Μετά την κατάργηση των κληρονομικών βασιλείων και την εισαγωγή ελεύθερων πολιτευμάτων *τύραννος* ονομάζεται όποιος αποκτά απόλυτη εξουσία, με ανώμαλο και παράνομο τρόπο. Ο όρος προσδιορίζει ταυτόχρονα και την ποιότητα της εξουσίας που ασκείται, επειδή η λέξη *τύραννος* συνόδευε σταθερά τους σκληρούς και δεσποτικούς βασιλείς της Περσίας. Σύντομα η λέξη εμπεριείχε μομφή, όταν αποδιδόταν σε κάποιο πρόσωπο. (LSJ<sup>9</sup>: 401).

Είναι πιθανόν λοιπόν το παραπάνω απόσπασμα να προέρχεται από τον πρόλογο της κωμωδίας. Η αποστροφή του λόγου του Αφηγητή προς τον Συνοδό του δημιουργεί την εντύπωση ότι θα ακολουθήσει διάλογος. Κάτι τέτοιο όμως ούτε εξασφαλίζεται, ούτε είναι δεδομένο. Καθώς η προλογική ρήση είναι συνήθως μονολογική, είναι πιθανόν τα στοιχεία που προοικονομούν τον διάλογο να εξασφαλίζουν τη ζωντάνια, την οικειότητα και την αμεσότητα του μονολόγου, χωρίς όμως απαραίτητα να εγγυώνται διαλογική σκηνή.

Ο ιδιοκτήτης ή έστω ο κάτοικος του άλλου σπιτιού δεν ανακοινώνεται. Ο Meineke (K-A, 2001:350) θεωρεί ότι στο διπλανό σπίτι από αυτό του πατέρα του ίσως έμενε ο ίδιος ο Γανυμήδης. Οστόσο αυτό δε μοιάζει πιθανό, για ένα παιδί, ακόμα και για έναν πρίγκιπα, που δεν έχει ακόμη ενηλικιωθεί, ούτε έχει δική του οικογένεια. Αντίθετα πειστικότερη φαίνεται η εκδοχή να έμενε ο Γανυμήδης στο πατρικό του. Ο βασιλιάς της Φρυγίας δε διαμένει σε ανάκτορο αλλά σε ένα ορατό και πιθανόν προσβάσιμο από τον δρόμο, σπίτι, που προσιδιάζει σε αθηναϊκό αρχοντικό, βρίσκεται όμως σε μία γειτονιά της Τροίας πιθανότατα και είναι ενταγμένο σε μία σειρά από τέτοια παρόμοια σπίτια. Η επιλογή της μετοχής *τυχών* απομακρύνει ακόμη περισσότερο τον Λαομέδοντα από την εικόνα του κραταιού άρχοντα: Ένας βασιλιάς κανονικά δεν «τυχαίνει να ζει», όπως ένας κοινός θνητός σε ένα σπίτι. Κατοικεί σε ανάκτορο, διακριτικό και σήμα κατατεθέν της πόλεως. Μια τέτοια περιγραφή απομυθοποιεί τον μυθικό βασιλιά της Τροίας, προσδίδοντάς του διακριτικά γνωρίσματα ρεαλιστικά, όμοια με αυτά ενός καθημερινού πολίτη της εποχής.

Δίπλα στο αρχοντικό όπου διαμένει ο Λαομέδοντας έχει ανεγερθεί τουλάχιστον ακόμη μία ανάλογης αρχιτεκτονικής οικία<sup>96</sup>. Η σκηνική αυτή πληροφορία συνιστά και αυτή ένα στοιχείο που υπηρετεί τη μεταμόρφωση των μυθικών ηρώων σε πρόσωπα της καθημερινής ζωής του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα (Duckworth,1952:83). Μπορεί με άλλα λόγια να λειτουργεί ως μέσο «Εξαττικισμού» ή «(Εξ)οικειώσης» των προσώπων του μύθου (Hunter,1983:24)<sup>97</sup>. Δεν είναι βέβαιο αν το σπίτι που βρίσκεται δίπλα στην οικία του Λαομέδοντα παίζει κάποιον ρόλο στην

---

<sup>96</sup> Την ύπαρξη και ενός δεύτερου σπιτιού στο φόντο της κωμικής σκηνής, δίπλα στο σπίτι όπου μένει ο Γανυμήδης, πιστοποιεί ο σύνδεσμος *μέν* που συνοδεύει τη φράση *ἐν τῆδε* (εννοείται *τῆ οἰκίᾳ*).

<sup>97</sup> Οι αγγλικοί όροι που αποδίδονται ως *Εξαττικισμός* και ως *(Εξ)οικειώση* αντίστοιχα είναι *Atticization* και *Familiarization* (Hunter,1983:24).

απαγωγή του Γανυμήδη, όπως υποστηρίζει ο Nesselrath (1990:210), ή αν ως σκηνικό τάσσεται απλώς στην υπηρεσία του εξανθρωπισμού των μυθικών προσώπων.

Ο Nesselrath (1990:210) υιοθετεί την άποψη του Meineke (III,41 όπως αναφ. στο K-A, 2001:350) ότι ο Αφηγητής στο απόσπασμα αυτό είναι ο Ερμής, ο Αγγελιαφόρος των Θεών και εκπρόσωπος του Δία, ο οποίος έφτασε στη γειτονιά του Λαομέδοντα, μαζί με Συνοδό, για να κατοπτεύσουν την περιοχή, ως κατάσκοποι. Στόχος τους είναι να ελέγξουν πόσο πρόσφορες είναι οι συνθήκες, ώστε να επιτευχθεί η απαγωγή του Γανυμήδη. Ο Radermacher (1924:19) συμπληρώνει την παραπάνω άποψη, εκφέροντας τη γνώμη ότι ο Συνοδός του Ερμή δεν είναι άλλος από τον ίδιο τον Δία, ο οποίος στην αρχή του έργου παραμένει σιωπηλός. Οι μελετητές αναγνωρίζουν στο απόσπασμα αυτό δηλαδή το ίδιο συνωμοτικό ζεύγος, Δία – Ερμή, το οποίο συνεργάζεται και στον *Αμφιτρύωνα*<sup>98</sup> του Πλάτου, προκειμένου να ενωθεί παράνομα ο Δίας με την Αλκμήνη<sup>99</sup>. Η απαγωγή του Γανυμήδη είναι επίσης μία παράνομη ενέργεια, η οποία στοχεύει να ικανοποιήσει τα φιλήδονα και ακόρεστα ερωτικά ένστικτα του Πατέρα των Θεών. Ο Δίας εξάλλου εμφανίζεται στην κωμική σκηνή της Αττικής Μέσης Κωμωδίας, όπως προκύπτει από τα έργα *Ζεὺς Κακούμενος* (απ. 46-56, K-A) και *Εὐρώπη* (απ. 43-45, K-A) του Πλάτωνα (Nesselrath,1995:16), καθώς και από ένα αγγείο φλυακικό (εικόνα 3)<sup>100</sup>, να κρατά κοντάρι, πιθανόν, για να σκαρφαλώσει στο μπαλκόνι κάποιας κυρίας (Trendall & Webster,1971:65), υποψήφιας ερωμένης του. Οι υποθέσεις που διατυπώνονται επομένως

---

<sup>98</sup> Σύμφωνα με τον Webster (1970:86-87), στην κωμωδία του Πλάτου, ο Δίας πραγματοποιεί μία ακόμη μεταμόρφωσή του, επίσης ανθρωπομορφική.

<sup>99</sup> Ανάμεσα στον *Γανυμήδη* του Αντιφάνη και στον *Αμφιτρύωνα* του Πλάτου υπάρχουν αρκετές αναλογίες: Ο Δίας πρωταγωνιστεί και στις δύο, ως δυνάμει εραστής, που διεκδικεί να δρέψει τον απαγορευμένο καρπό: ένα νεαρό αγόρι στο ένα έργο, μία παντρεμένη γυναίκα στο δεύτερο. Ικανοποιεί την επιθυμία του, μέσω απάτης και στα δύο έργα, έχοντας ως σύμμαχο και συνεργό του τον πιστό του υπηρέτη, τον Ερμή. Το μοτίβο της διεκδίκησης του ερωτικού αντικειμένου, καθώς η κωμωδία εξελίσσεται είναι το εξής: Ο βασικός πρωταγωνιστής διεκδικεί το ερωτικό αντικείμενο του πόθου του, υπάρχουν όμως εμπόδια που ορθώνονται απαγορευτικά, που εμποδίζουν την ένωση του με αυτό. Αυτά τα υπερπηδά, μετερχόμενος δόλου, με τη βοήθεια ενός πιστού συνενόχου.

<sup>100</sup> Πρόκειται για κωδωνόσχημο κρατήρα του Paestum, ή κρατήρα του Αστέα που χρονολογείται περίπου το 350-340 π. Χ. Ο Δίας κρατά τη σκάλα, για να ανέβει κρυφά στο σπίτι της ερωμένης του, η οποία εμφανίζεται στο παράθυρο, ενώ ο Ερμής, ως δούλος του παραστέκεται, κρατώντας ένα λυχνάρι, για να τον φωτίσει. Είναι πιθανόν ότι στο αγγείο εικονίζεται η Αλκμήνη (Green,1989:7-95). Δεν είναι ωστόσο βέβαιο, καθώς ο Δίας, σύμφωνα με την μυθολογία, είναι εραστής αρκετών κυριών: της Λήδας, της Καλλιστώς, της Ευρώπης, της Δανάης.



αναφορικά με την ταυτότητα των προσώπων που συμμετέχουν στο απόσπασμα αυτό φαίνεται ότι είναι βάσιμες.

Στα πρόσωπα της κωμωδίας συγκαταλέγονται, εκτός από τον Γανυμήδη και τον Δία, ο Λαομέδων, ο Παιδαγωγός του Γανυμήδη (Mangidis,2003:116&149-151), που μάλλον συμμετέχει στο επόμενο απόσπασμα και φυσικά ο Ερμής, ο οποίος εκτελεί χρέη ακολούθου του Δία, έχει με άλλα λόγια ρόλο ανάλογο με εκείνον του Δούλου στην Αττική Μέση Κωμωδία. Ο Ερμής, όπως και ο Δούλος, προκειμένου να εξυπηρετήσει τον σκοπό του έργου, μετέρχεται απάτης, ψεύδους και προσποίησης που απαιτείται, για να ικανοποιήσει το συμφέρον του κυρίου του. Όπως ο Δούλος, έτσι και ο Ερμής επιχειρεί να εξαπατήσει, συμβάλλοντας έτσι στην εξέλιξη της πλοκής (Στεφανής,1980:187). Αν πράγματι ο Ερμής μεταμορφώνεται σε Δούλο στο έργο αυτό, τότε είναι αναμενόμενο να προκαλέσει και αυτός κάποια κωμικά επεισόδια.



(εικόνα 3)

Στο έργο αυτό του Αντιφάνη, η πλοκή μεταφέρεται εντός των τειχών του άστεως. Κατά συνέπεια είναι λογικό να υποθέσουμε ότι η απαγωγή του Γανυμήδη συντελείται και αυτή σε αστικό περιβάλλον, μέσα στην καρδιά της πόλης της Τροίας, όχι στο δάσος ή στο βουνό της Ίδης. Το θύμα δεν το απάγει ο αετός, το ιερό πτηνό του Δία, ή ο ίδιος ο Δίας, μεταμορφωμένος σε αετό. Πιθανότατα η απαγωγή εκτελείται από τον Δούλο / Ερμή, ο οποίος παίρνει ανθρώπινη μορφή και σκαρφίζεται διάφορα τεχνάσματα και απάτες, για να φέρει σε

πέρας τον στόχο του. Είναι εξίσου πιθανόν η απαγωγή να συντελείται με τη συνεργασία του Αφηγητή και του Συνοδού του, αν είναι σωστή η αρχική υπόθεση, του Δία και του Ερμή, με άλλα λόγια. Όλες αυτές οι αλλαγές που υπονοούνται είναι λογικό να έχουν επηρεάσει και τον ίδιο τον Γανυμήδη: δεν είναι αναμενόμενο πλέον να είναι ένας απλοϊκός βοσκός, αφού ζει σε ένα αρχοντικό σπίτι σε αστικό περιβάλλον. Μάλλον θα πρέπει να έχει αποκτήσει και ο ίδιος αστικά χαρακτηριστικά, προκειμένου να ανταποκρίνεται στις διαφορετικές απαιτήσεις και στις προδιαγραφές του ρόλου του.

Πρέπει επίσης να επισημανθεί και η μεταμόρφωση του βασιλιά Λαομέδοντα σε έναν γέροντα μεγαλοαστό, ο οποίος διαμένει όχι στο παλάτι του, αλλά σε ένα σπίτι, αρχοντικό που προσομοιάζει αρχιτεκτονικά με αθηναϊκό μέγαρο του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Η εικόνα έρχεται σε αντίθεση με το πρώτο μισό του δεύτερου στίχου του αποσπάσματος : *ὁ τῶν Φρυγῶν τύραννος*, καθώς αυτός φέρεται να διαβιεί όπως ένας ευκατάστατος Αθηναίος<sup>101</sup> οικογενειάρχης.

### **Το απόσπασμα 75, Κ-Α**

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα φαίνεται ότι η δράση έχει προχωρήσει : η απαγωγή του Γανυμήδη πρέπει να έχει ήδη συντελεστεί, επειδή αναφέρεται ως συμβάν από τον 3<sup>ο</sup> στίχο. Ο διάλογος στο συγκεκριμένο απόσπασμα γίνεται ανάμεσα σε δύο πρόσωπα, των οποίων η ταυτότητα δεν διευκρινίζεται πλήρως. Ο ένας είναι ο Λαομέδων, πατέρας του Γανυμήδη. Το πρόσωπο με το οποίο συνομιλεί πρέπει να είναι ένας Δούλος, πιθανότατα ο Παιδαγωγός του Γανυμήδη, όπως προκύπτει από το ύφος με το οποίο ο Λαομέδων του απευθύνεται και από τον τρόπο που ο ίδιος του απαντά.

Από την ύπαρξη Παιδαγωγού που τον επιβλέπει κυρίως και από την αναφορά σε αυτόν με τον χαρακτηρισμό *παῖς*<sup>102</sup>, προκύπτει ότι ο Γανυμήδης δεν είναι στο έργο απαραίτητα ο έφηβος βοσκός που ζει αυτόνομος στο βουνό της Ίδης. Παρά το γεγονός ότι η λέξη *παῖς* καλύπτει ένα ευρύ ηλικιακό εύρος, αν ο Δούλος είναι ο Παιδαγωγός του παιδός,

---

<sup>101</sup> Η άποψή μας είναι ότι η κωμωδία δε διαδραματίζεται στην Αθήνα αλλά στην Τροία. Η πιθανή αρχιτεκτονική ομοιότητα των οικιών με τις αντίστοιχες αθηναϊκές, καθώς και εξομοίωση του τρόπου ζωής του Λαομέδοντα με τον αντίστοιχο ενός πλούσιου Αθηναίου αστού κρίνουμε ότι συνιστά έναν αναχρονισμό, που υπηρετεί την ενσυναίσθηση των θεατών.

<sup>102</sup> Η λέξη *παῖς* σε σχέση με την ηλικία, δηλώνει αρσενικό ή θηλυκό παιδί, έφηβο, νεανία / νεάνιδα (LSJ<sup>9</sup>:408). Καλύπτει δηλαδή όλο το ηλικιακό φάσμα από την τρυφερή παιδική ηλικία ως και την πρώιμη νεότητα.

τότε ο Γανυμήδης στη συγκεκριμένη κωμωδία είναι ένα μικρό αγόρι. Ως τέτοιο απεικονίζεται σε αγγεία να παίζει (Shichtermann,1988:156), ή να έχει μικρότερο μέγεθος από τα πρόσωπα που τον πλαισιώνουν (Shichtermann, 1988:59-60). Αν αυτή η άποψη είναι σωστή, τότε ο Γανυμήδης του Αντιφάνη θίγει, εκτός από το πρόβλημα της ομοφυλοφιλίας, αυτό της παιδεραστίας.

Απελπισμένος και οργισμένος ο Λαομέδων, παρουσιάζεται στη σκηνή να ανακρίνει τον Δούλο - Παιδαγωγό, τον οποίο θεωρεί υπεύθυνο για την απαγωγή του γιου του. Προκειμένου να τον υποχρεώσει να του αποκαλύψει όσα γνωρίζει, τον απειλεί με σωματικά βασανιστήρια. Το περιεχόμενο των στ. 2-4 (*τῆς ἀρπαγῆς τοῦ παιδὸς εἰ ξύνοισθα τι, / ταχέως λέγειν χρή πρὶν κρέμασθαι*) παραπέμπουν στην απειλή του Κρέοντα στο πρώτο επεισόδιο της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή (στ. 306-9) προς τον Φύλακα και προς τον Χορό : *εἰ μὴ τὸν αὐτόχειρα τοῦδε τοῦ τάφου / εὐρόντες ἐκφανεῖτε ἐς ὀφθαλμοὺς ἐμοὺς / οὐχ ὑμῖν Ἄιδης μῶνος ἀρκέσει πρὶν ἂν / ζῶντες κρεμαστοὶ τήνδε δηλώσῃθ' ὕβριν*. Η αντίδραση του Λαομέδοντα (στ. 7-8) *ἔξω τις δότω ἱμάντα ταχέως* στην απόπειρα του Παιδαγωγού να αποφύγει την ερώτηση που του θέτει παραπέμπει στην οργισμένη αντίδραση του σοφοκλείου Οιδίποδα. Στο τέταρτο επεισόδιο του *Οιδίποδος Τυράννου* (στ. 1054), ο βασιλιάς ασκεί λεκτική βία και απειλή για σωματική στον Υπηρέτη, επειδή αποφεύγει να του απαντήσει : *οὐχ ὡς τάχος τις τοῦδ' ἀποστρέψει χέρας;* Και στις δύο περιπτώσεις ο απόλυτος άρχοντας σταματά να διαλέγεται με τον συνομιλητή του και απευθύνεται σε ανώνυμο τρίτο, εκφοβιστικά προς τον συνομιλητή του, ώστε να του δηλώσει το αμετάκλητο της απόφασής του.

Η κοινωνική ανωτερότητα του Λαομέδοντα και η σχέση εξουσίας του προς τον Δούλο προκύπτει από την προσφώνηση *δέσποτα*, που ο Παιδαγωγός απευθύνει στον βασιλιά, παρά τον τρόπο, με τον οποίο αυτός του μιλά. Σκηνές ανάμεσα σε έναν οργισμένο αφέντη και σε έναν δούλο που απειλείται από τον πρώτο με τιμωρία είναι συνηθισμένες στα έργα της Αττικής Κωμωδίας, τόσο της Αρχαίας (*Εἰρήνη*, στίχος: 742, *Λυσιστράτη*, 1616-1624), όσο και της Μέσης (Nesselrath,1990:212, Duckworth,1952:288-291).

Αν η υπόθεση που διατυπώθηκε στο προηγούμενο απόσπασμα είναι σωστή, τότε και στα δύο αποσπάσματα της κωμωδίας εμφανίζεται το ζεύγος Αφέντη – Δούλου. Στην πρώτη περίπτωση αυτό προέρχεται από τον κόσμο των θεών, στη δεύτερη από τον αντίστοιχο των

ανθρώπων. Οι ομοιότητες στην κοινωνική διαστρωμάτωση της θεϊκής με την ανθρώπινη κοινωνία αποτελούν έναν επιτυχή τρόπο σύζευξης του ενός κόσμου με τον άλλο.

Η σκηνή είναι μια εξαιρετικά συνηθισμένη, για τη Μέση και για τη Νέα Κωμωδία, κωμική σκηνή: Ο Παιδαγωγός αντιλαμβάνεται την οργή του αφέντη του και τη δική του δεινή θέση και προσπαθεί να κερδίσει χρόνο, αλλά κυρίως να δώσει στην όλη υπόθεση ανώδυνη χροιά. Έτσι αντιμετωπίζει τις θυμωμένες ερωτήσεις του Αφέντη του ως έναν γρίφο, από αυτούς που τίθενται σε αθηναϊκά συμπόσια και αποτελούν αγαπημένο θέμα των ποιητών της Αττικής Μέσης Κωμωδίας (Nesselrath,1995:20-22).

Η πρώτη σημασία της λέξης *γρίφος* ή (*γρίπος*) είναι το ψαράδικο δίχτυ (Διογένης ο Λαέρτιος 1.32), στο οποίο μπερδεύονται και αιχμαλωτίζονται τα ψάρια (LSJ<sup>9</sup>: 544). Μεταφορικά έχει τη σημασία του περίπλοκου (στο απόσπασμα υπάρχει η λέξη *περιπλοκή*), του ασαφούς και σκοτεινού, κατ' επέκταση του αινίγματος (*Σφήκες*, στ. 20). Ο όρος κατέληξε να δηλώνει το σύνολο των διανοητικών παιχνιδιών. Στα έργα της Αττικής Μέσης Κωμωδίας το μοτίβο των γρίφων είναι πολύ αγαπημένο. Μαρτυρούνται μάλιστα και σκηνές με γρίφους, στις οποίες κάποιος θέτει ένα διανοητικό ερώτημα ή ένα αίνιγμα σε κάποιον άλλο ή σε ένα ακροατήριο που επιτυγχάνει ή όχι να το λύσει. Ενδεικτικά αναφέρονται: Άλεξις 242 K-A, Εύβουλος 106 K-A, Αντιφάνης 192 & 194, K-A (Webster,1970:145 · Nesselrath,1990:257-259 · Arnott,1996:505 · Konstantakos,2000:146).

Ο γρίφος στο απ. 75, K-A ακολουθεί ένα από τα τυπικά δομικά σχήματα, με τα οποία ενσωματώνεται στο κειμενικό σώμα της Αττικής Μέσης Κωμωδίας: ο (ΛΑ)<sup>103</sup>, δηλαδή ο Λαομέδων, θέτει την ερώτησή του στον (Α), δηλαδή στον δούλο-παιδαγωγό και ο (Α) την αναδιατυπώνει, ως απόδειξη της αδυναμίας του να κατανοήσει το ζητούμενο. Ο Λαομέδων ερωτά τον Δούλο – Παιδαγωγό (*τῆς ἀρπαγῆς τοῦ παιδὸς εἰ ξύννοισθά τι*) και αυτός εκλαμβάνει το ερώτημα ως αίνιγμα, το οποίο πρέπει να επιλύσει. Καθώς όμως αδυνατεί, κατά μία έννοια, αμήχανα το επαναλαμβάνει. Επαναλαμβάνεται έτσι κυκλικά η κρίσιμη για την εξέλιξη της πλοκής του δράματος είδηση της αρπαγής του Γανυμήδη. Ο Δούλος χαρακτηρίζει ως *περιπλοκή* το ερώτημα –γρίφο που του θέτει ο Αφέντης του στην αρχή του αποσπάσματος, ενώ στη συνέχεια αναρωτιέται: *τί δύναται τὸ ῥηθὲν*;<sup>104</sup> Αντιδρά με τρόπο που υποδηλώνει ότι

<sup>103</sup> Περισσότερα για το θέμα του γρίφου στην κωμωδία στο Konstantakos,2000: 115-117.

<sup>104</sup> Σε νεοελληνική απόδοση: *Τι σημαίνει η ερώτησή σου;*

αδυνατεί να απαντήσει. Προετοιμάζει έτσι τον εαυτό του να υποστεί τη συνηθισμένη τιμωρία που περιμένει τον ηττημένο. Μόνον που στο σημείο αυτό ο Παιδαγωγός συμπεριφέρεται σα να επρόκειτο για έναν συμποσιακό γρίφο-παιχνίδι. Προτίθεται να καταπιεί κρασί ανακατεμένο με αλάτι και είναι πρόθυμος να υποστεί την τιμωρία αυτή, αρκεί βέβαια να αναιρεθεί η απειλή του μαστιγώματος.

Ο Αντιφάνης στήνει στο σημείο αυτό μια κωμική σκηνή, επιχειρώντας να απομειώσει την ένταση που προκαλούν οι εξελίξεις, στην οποία το γέλιο προκαλεί η ασυνεννοησία των δύο συνομιλητών. Ταυτόχρονα μέσα από τη σκηνή αυτή συντελείται η παραμόρφωση του μύθου<sup>105</sup>. Ο Λαομέδων δείχνει να συγκατατίθεται, η διαταγή όμως που ακολουθεί να δέσουν τα χέρια του σκλάβου πισθάγκωνα δηλώνει, κατά τον Nesselrath (1990:209-212), ότι η ιδέα του ξυλοφορτώματος του δούλου, παραμένει ακόμη στο βάθος του μυαλού του. Παρόλ' αυτά δεν είναι πλέον ο αυστηρός άρχοντας που έδιωχνε με φοβέρες τον Ποσειδώνα και τον Απόλλωνα, όταν κατασκεύαζαν τα τείχη της Τροίας (Grimal,1991:396). Η μυθολογική παρωδία αλλοιώνει την εικόνα του άλλοτε κραταιού βασιλιά, ο οποίος εμφανίζεται συγχυσμένος και αδύναμος να ελέγξει τον Δούλο του.

Ο Radermacher παρατηρεί ότι συνήθως οι ένοχοι δούλοι, όταν κατηγορούνται, παραδέχονται την ενοχή τους και εξηγούν τις συνθήκες, υπό τις οποίες υπέπεσαν σε σφάλμα (1924: 25). Η συμπεριφορά του συγκεκριμένου Δούλου είναι διαφορούμενη, σαν πράγματι να μην αντιλαμβάνεται γιατί κατηγορείται. Δεν αποκλείεται συνεπώς να είναι ειλικρινής, να μην έχει την παραμικρή ανάμειξη στην απαγωγή του Γανυμήδη. Υπάρχει το ενδεχόμενο να εξαπατήθηκε από τον Ερμή και τον Δία, οι οποίοι ίσως μηχανεύτηκαν κάποιο τέχνασμα, για να τον παραπλανήσουν και να αποσπάσουν από την προσοχή του τον Γανυμήδη. Είναι πιθανόν μάλιστα ο Παιδαγωγός να μην έχει καν πληροφορηθεί το συμβάν της απαγωγής.

---

<sup>105</sup> Το επεισόδιο ανάμεσα στον Κύριο του σπιτιού που ανησυχεί για την εξαφάνιση του παιδιού του και επιτίθεται σε έναν Δούλο, τον οποίον και θεωρεί ως τον κατεξοχήν υπεύθυνο για το συμβάν και στον Δούλο, ο οποίος με τη σειρά του προσπαθεί να αποφύγει τις ευθύνες που του αποδίδονται, παραπέμπει στην αντίστοιχη σκηνή από τη *Σαμία* του Μενάνδρου (στίχοι: 304-324). Η απαγωγή μπαίνει σε δεύτερο πλάνο και το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στον Δούλο που προσπαθεί με τη βοήθεια ενός αινίγματος να γλυτώσει τη ζωή του. Με τον τρόπο αυτό, αν η παραπάνω υπόθεση είναι σωστή, πραγματώνεται στη συγκεκριμένη κωμωδία, η παραμόρφωση του κλασικού μύθου.

Στον αντίποδα της παραπάνω άποψης βρίσκεται η υπόθεση που διατυπώνει ο Mangidis (2003:149-150), ο οποίος ερμηνεύει ως παρελκυστική την αντίδραση στον γρίφο του Παιδαγωγού. Υποστηρίζει ότι ο Δούλος γνωρίζει τα τεκταινόμενα της απαγωγής, δεν τα αποκαλύπτει όμως, για να κερδίσει χρόνο και να επιτρέψει στους απαγωγείς να φτάσουν με τη λεία τους στον Όλυμπο.

Ο Nesselrath, υποστηρίζει (1990:202) ότι η κατάληξη αυτής της κωμωδίας, ίσως να είναι ανάλογη με την αντίστοιχη στον *Άμφιτρυώνα* του Πλάτου : δηλαδή ο Δίας, ο οποίος και στη μυθική παράδοση αποζημιώνει με θεϊκά δώρα τον πατέρα, ενδεχομένως να κάνει μια δεύτερη εμφάνιση στο τέλος του έργου, σε μια σκηνή, όπου ομολογεί την πράξη του, σώζει τον Δούλο από τη σκληρή τιμωρία, που τον περιμένει, αποτρέποντας έτσι την αδικία. Πρόκειται αναμφισβήτητα για μία εύστοχη εικασία την οποία όμως δεν επιβεβαιώνουν οι αρχαίες πηγές, συνεπώς αντιμετωπίζεται με την επιφύλαξη του αναπόδεικτου.

## Γλαῦκος

(76) (75)

καλύψας κύματος τριβωνίωι

διεπαρθένευσα

*Poll. III 43 (post Diocl. fr. 16 et Alex. fr. 315 ; codd. FS, A et post τριβωνίωι BC) Αντιφάνης δὲ (ἄριστοφ- δέ FS, ἄριστοφάνου ἐν A ) Γλαύκωι· καλ. -----διεπ. Antiatt. p. 88, 17 διαπαρθενεῦσαι \*\*\* (sequitur fr. 153) huc rettulit Meineke, cf. tamen Phot. δ 397 = Sud. δ 683 = Lex. Bachm. p. 195, 19*

1 καλύψας κύματος FS : καλύψας καλύμματος A : καλυψάμενος vel κεκαλυμμένος  
*Dobree Adv. II p. 251* 2 διεπαρθένευσα A : -σε FS : καί -σεν BC

1 κύματος *def. Cassio (per litt.) coll. Hom. λ 241 – 244 χλαί]νηι καλύψας puellam amplexatur Archilochus fr. 196<sup>a</sup> 45 W.<sup>2</sup>, vid. Slings ad loc. (Mnem. Suppl. 99, 1987, 46)*

## Νεοελληνική απόδοση

(76)

Αφού την τύλιξα με ένα φθαρμένο πανωφόρι,

την ξεπαρθένεψα.....

## Ο μύθος

Με το όνομα αυτό είναι γνωστά πολλά πρόσωπα, καθώς και μια θεότητα της θάλασσας : Ο Γλαῦκος ήταν γιος του Τρώα Αντήνορα, που βοήθησε τον Πάρι να απαγάγει την ωραία Ελένη και για το λόγο αυτό τον έδιωξε ο πατέρας του. Πολέμησε στις τάξεις των Τρώων εναντίον των Ελλήνων και είτε τον σκότωσε ο Αγαμέμνονας, είτε τον έσωσαν την

τελευταία στιγμή ο Μενέλαος και ο Οδυσσεάς, επειδή συνδέονταν με τον πατέρα του με δεσμούς φιλοξενίας.

Ένας ακόμη Γλαύκος, εγγονός του Βελλεροφόντη, ο οποίος ήταν ονομαστός για την παλικαριά και την εξυπνάδα του, πολέμησε στο πλευρό των Τρώων. Στο πεδίο της μάχης βρέθηκε αντιμέτωπος με τον Διομήδη, όπου οι δύο ανακάλυψαν ότι οι οικογένειές τους συνδέονται με δεσμούς φιλίας. Πράγματι κάποτε ο Οινέας, ο παππούς του Διομήδη, είχε φιλοξενήσει τον Βελλεροφόντη στο παλάτι του και είχε λάβει δώρο από αυτόν ένα χρυσό κύπελλο. Έτσι οι ήρωες δεν χτυπήθηκαν αλλά αντάλλαξαν με τη σειρά τους και αυτοί δώρα. Ο Διομήδης έδωσε τα χάλκινα όπλα του και ο Γλαύκος τα δικά του, που ήταν από χρυσό. Στη συνέχεια ο Γλαύκος διακρίθηκε στη μάχη. Όταν πληγώθηκε ο Σαρπηδόνας προσπάθησε να του συμπαρασταθεί αλλά τον εμπόδισε ο Τεύκρος. Κατάφερε να σώσει το νεκρό σώμα του Σαρπηδόνα από τους Έλληνες όμως αυτοί πρόλαβαν και του αφαίρεσαν τα όπλα. Στο τέλος σκοτώθηκε από τον Αϊάντα, τον γιο του Τελαμώνα. Ο Απόλλωνας διέταξε να μεταφερθεί το πτώμα του στη Λυκία.

Γλαύκος ονομάζεται επίσης και ο προπάππος του προηγούμενου, γιος του Σίσυφου και ιδρυτής της μεταγενέστερης Κορίνθου. Πήρε μέρος σε ταφικούς αγώνες προς τιμήν του Πελία και νικήθηκε από τον Ιόλαο. Έπειτα οι φοράδες του τον κατασπάραξαν, είτε γιατί είχαν πει νερό από μια μαγική πηγή, είτε γιατί είχε θυμώσει μαζί του η Αφροδίτη, επειδή, προκειμένου να είναι ταχείς, δεν τις άφηνε να ζευγαρώσουν.

Με το όνομα Γλαύκος μνημονεύεται και ένας θαλασσινός θεός που ήταν παλιά θνητός και καταγόταν από τη Βοιωτία. Μια μέρα τυχαία έφαγε το χόρτο της αθανασίας και έγινε θεός. Έχασε τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά του με τη βοήθεια των θεών της θάλασσας και απέκτησε ουρά ψαριού, γενειάδα και μάγουλα με πράσινες ανταύγειες στο χρώμα της σκουριάς του χαλκού. Απέκτησε επίσης το χάρισμα της προφητείας, που το χρησιμοποιούσε, όταν ήθελε, με ιδιόρρυθμο τρόπο (Grimal,1991:151-153).

#### **Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα**

Κωμωδία *Γλαῦκος* έγραψαν ο Εύβουλος (απ.18-19,Κ-Α) και ο Αναξίλας. Από το δράμα του Αναξίλα δεν σώζεται ούτε απόσπασμα ούτε κάποια πληροφορία από έμμεση πηγή.



## Ο Γλαῦκος του Αντιφάνη

Υπάρχει διχογνωμία ήδη από τα αρχαία χρόνια για την πατρότητα της κωμωδίας: Όπως φαίνεται από το κριτικό υπόμνημα, κάποιοι αρχαίοι αντιγραφείς τοποθετούν αντί του ονόματος του Αντιφάνη, αυτό του Αριστοφάνη: ἀριστοφ- δέ FS, ἀριστοφάνου ἐν Α.

Από την κωμωδία διασώζεται μόνον ένα δίστιχο απόσπασμα (απ.76,Κ-Α), το οποίο παραδίδει ο Πολυδεύκης (III,43). Ο Hunter (1983:110) από το περιεχόμενο του αποσπάσματος κρίνει ότι δεν πρόκειται για μυθολογική παρωδία. Ένας άντρας, μιλώντας σε πρώτο ενικό πρόσωπο, με ανάδρομη αφήγηση, περιγράφει πώς αφαίρεσε την παρθεσία από μία κόρη. Η ερωτική πράξη συντελέστηκε μέσα σε ένα τριμμένο πανωφόρι. Είναι πιθανό ότι η συνεύρεση έγινε στην ύπαιθρο. Τα δεδομένα αυτά γεννούν διάφορα ερωτήματα για τη σύνθεση της υπόθεσης: Γνωρίζονταν τα δύο πρόσωπα του έργου, προϋπήρχε ερωτική σχέση, υπήρξε βιασμός ή η κοπέλα συναίνεσε στην ερωτική πράξη; Όπως μας πληροφορεί ο *Βίος Αριστοφάνους*, το θέμα της σεξουαλικής αποπλάνησης της νεαρής γυναίκας εντοπίζεται για πρώτη φορά στον *Κώκαλο*. Για τον λόγο αυτό ο ανώνυμος συγγραφέας του έργου υποστηρίζει ότι η κωμωδία αυτή θέτει τα θεμέλια της Αττικής Νέας Κωμωδίας<sup>106</sup>. Στις γνήσιες ερωτικές ιστορίες της περιόδου αυτής, οι βιασμοί παρθένων γυναικών, πριν τον γάμο, αποτελούν στερεότυπο μοτίβο ειδικά στις κωμωδίες του Μενάνδρου (Γκομπάρα,1986:113). Ο βιασμός δε συνιστά ωστόσο πάντα αποτέλεσμα αγάπης στις κωμωδίες του τέλους του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα (Webster,1970:138). Από τη χρήση του πρώτου ενικού προσώπου συνάγεται ότι ο άντρας αντιλαμβάνεται ως τρόπαιο το επίτευγμά του.

Καμία από τις εκδοχές της μυθολογικής παράδοσης που συνοδεύει τον Γλαῦκο δεν βοηθά να προσδιορίσουμε ποιον Γλαῦκο παρωδεί στο έργο του ο Αντιφάνης, αν φυσικά πρόκειται για μυθολογική παρωδία. Ο τίτλος του έργου πάντως υποδεικνύει ότι κάποιος Γλαῦκος έχει πρωταγωνιστικό ρόλο στην υπόθεσή του (Hunter,1983:146 · Arnott,1996:51 & 177). Δεν υπάρχει κάποια πληροφορία για την ταυτότητα των προσώπων του έργου, άρα δεν είναι δυνατόν να υποστηρίξουμε με βεβαιότητα ότι ο αφηγητής είναι ο Γλαῦκος. Δεν είναι επίσης εφικτό να προσδιορίσουμε την ταυτότητα του προσώπου, το οποίο γίνεται δέκτης της εξομολόγησης του άντρα που μιλά.

<sup>106</sup> Για το θέμα αυτό παραπέμπουμε στο άρθρο του H.G. Nesselrath «Parody and later Greek Comedy» στο *HSCP* (95) 1993: 181-195. Σχετική αναφορά γίνεται και στην ενότητα *Αἰῶλος* της παρούσας ερευνητικής εργασίας, σελ: 108-112.

## Δευκαλίων

(78) (77)

τάριχος ἀντακαῖον εἴ τις βούλετ' ἢ

Γαδειρικόν, Βυζαντίας δὲ Θυνηίδος

† εὐφροσύναις ὄσμαῖσι χαίρει

*Athen. III p. 118 D* Ἀντιφάνης ὁ ποιητῆς ἐν Δευκαλίωνι (*fab. nom. om. CE*) ταρίχων τῶνδε μέμνηται· τάρ. ----χαίρει

3 εὐφροσύναις ὄσμαῖσι χαίρει *A* : ὄσμαῖσι χαίρει *CE* : < ἐν > εὐφρ- ὄσμ- χαίρει *V. Schmidt* : εὐφραίνετ' ὄσμαῖς *Meineke* : ὄσφραισι χαίρει *Naber Mnem. 8 (1880) 46*

1 *sq. vid. ad fr. 184 (ἀντ.) et Eur. fr. 199 (Γαδ.)* 2. *vid. fr. 179*

(79) (78)

Σησαμίδες ἢ μελίπηκτα † ἢ τοιοῦτό τι

*Athen. XIV p. 646 F* σησαμίδες ἐκ μέλιτος καὶ σησάμων πεφρυγμένων καὶ ἐλαίου σφαιροειδῆ πέμματα ..... Ἀντιφάνης Δευκαλίωνι· σης -----τι

μελίπηκτα ἢ *A* : -τον ἢ *Dindorf* : -τα ; : : ναί, *Meineke*

## Νεοελληνική απόδοση

(78)

Με χαβιάρι, αν κάποιος θέλει, ή με παστό ψάρι από

τα Γάδειρα και με τόνους από το Βυζάντιο,

[...] απολαμβάνει ευχάριστες μυρωδιές.

(79)

Παστέλια ή γλυκό με μέλι ή κάτι τέτοιο

## Ο μύθος

Το όνομα Δευκαλίωνας φέρουν δυο μυθικά πρόσωπα<sup>107</sup>: Το πρώτο είναι ο γιος του Προμηθέα και της Κλυμένης ή της Κελαινώς. Γυναίκα του είναι η Πύρρα, κόρη του Επιμηθέα και της Πανδώρας, που ήταν η πρώτη από όλες τις γυναίκες. Όταν ο Δίας έκρινε πως οι άνθρωποι της εποχής του χαλκού ήταν μια φυλή γεμάτη ελαττώματα και θέλησε να τους καταστρέψει, έστειλε στον κόσμο έναν μεγάλο κατακλυσμό, για να τους πνίξει όλους. Αποφάσισε να σώσει μόνο δυο δίκαιους ανθρώπους, τον Δευκαλίωνα και την Πύρρα. Με τη βοήθεια του Προμηθέα αυτοί κατασκεύασαν μια κιβωτό, μέσα στην οποία βρήκαν καταφύγιο στη διάρκεια του κατακλυσμού. Για εννέα μέρες και νύχτες έπλεαν επάνω στα νερά και τελικά άραξαν στα βουνά της Θεσσαλίας. Εκεί αποβιβάστηκαν και όταν αποσύρθηκαν τα νερά της πλημμύρας, ο Δίας τους έστειλε τον Ερμή και προσφέρθηκε να εκπληρώσει μια επιθυμία τους. Ο Δευκαλίωνας επιθυμούσε να αποκτήσει συντρόφους. Τότε ο Δίας τους πρόσταξε να ρίξουν πάνω από τους ώμους τους τα οστά της μητέρας τους, εννοώντας τις πέτρες, της μητέρας τους, της Γης, που είναι η παγκόσμια Μάνα. Από τις πέτρες, που πέταξαν, γεννήθηκαν άνθρωποι, και συγκεκριμένα από αυτές, που πέταξε ο Δευκαλίωνας γεννήθηκαν άντρες, ενώ από αυτές, που πέταξε η Πύρρα, γεννήθηκαν γυναίκες (Grimal,1991: 166).

## Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα

Κωμωδίες με τίτλο *Δευκαλίων* έγραψαν ο Εύβουλος (απ. 23, K-A) και ο Οφήλιος. Από το δράμα του τελευταίου σώζεται μόνον ο τίτλος (K-A,2001:97 · Mangidis,2003:175). Ο

---

<sup>107</sup> Η μυθική παράδοση γνωρίζει και άλλον έναν ήρωα με το ίδιο όνομα, γιο του Μίνωα και της Πασιφάης, αδερφό του Γλαύκου. Αυτός ήταν φίλος του Θησέα και πήρε μέρος στο κυνήγι του Καλυδώνιου κάπρου.

Επίχαρμος πραγματεύεται τον μύθο του Δευκαλίωνα στο έργο (απ. 113-120, K-A) *Πύρρα και Προμαθεύς* (απ.113-120,K-A) (Kaibel,1899:112).

### **Ο Δευκαλίων του Αντιφάνη**

Από την κωμωδία σώζονται δύο αποσπάσματα (απ.78&79,K-A), με ονόματα εκλεκτών τροφών. Για την υπόθεση του έργου δεν υπάρχουν πληροφορίες. Συνεπώς δεν είναι γνωστά ούτε τα πρόσωπα, ούτε αν το έργο είναι μυθολογική παρωδία. Σίγουρα ένα από τα κεντρικά πρόσωπα είναι ο Δευκαλίων.

Οι αναφορές σε βρώσιμα είδη είναι πολύ συνηθισμένο περιεχόμενο των σωζόμενων αποσπασμάτων της Αττικής Μέσης Κωμωδίας (Παπαχρυσόστομου,2011:95). Στις κωμωδίες του Αριστοφάνη ήδη το κοινό απολαμβάνει να ακούει για ποτά και φαγώσιμα. Ειδικά στην Αττική Μέση Κωμωδία, στην οποία πρωταγωνιστικό ρόλο έχουν, μεταξύ των άλλων, οι εταίρες, οι παράσιτοι και οι πλούσιοι μισθοφόροι, πρωταγωνιστεί ο κόσμος των υλικών απολαύσεων, που είναι το κατεξοχήν πεδίο δράσης αυτών των στερεότυπων χαρακτήρων. Δεν είναι απορίας άξιον επομένως που στη θεματική των αποσπασμάτων που σώζονται από τις κωμωδίες του 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα, κυριαρχούν τα συστατικά, ο τρόπος παρασκευής, η ποικιλία γενικά των φαγητών (Webster,1970:66).

Τα δύο αποσπάσματα θα μπορούσαν να αποτελούν τμήμα ενός καταλόγου φαγητών. Ο Nesselrath (1990:288) παρατηρεί ότι τέτοια αποσπάσματα μοιάζουν με τα σημειώματα με τα ψώνια, που ένας δούλος έχει μαζί του, στην αγορά. Αν η κωμωδία παρωδεί τον μύθο του Δευκαλίωνα, τότε κατά μία εκδοχή, η υπόθεση τον θέλει, πριν τον εννιάμερο αποκλεισμό του, να συγκεντρώνει τροφές. Ο κωμικός ποιητής τον διακωμωδεί, επειδή προτιμά όχι τα χρειάδη για την επιβίωση αλλά γευστικές λιχουδιές υψηλού κόστους. Μία άλλη εκδοχή θα ήταν να διοργανώνει ο ίδιος ο Δευκαλίωνας μία γιορτή, στο πλαίσιο της οποίας παραθέτει γεύμα, οπότε στέλνει τον υπηρέτη του να ψωνίσει λιχουδιές για τους καλεσμένους του.

### **Το απόσπασμα 78, K-A**

Το τρίστιχο απ. 78, K-A παραδίδει ο Αθήναιος (III,118). Αυτό περιέχει ένα κατάλογο από εισαγόμενες λιχουδιές της εποχής: ειδικότερα γίνεται αναφορά σε: α) εδώδιμο συγγενές προς το χαβιάρι (*τάριχος άντακαῖον*), που προερχόταν από την κατάλληλη επεξεργασία του

ἀντακαίου (μουρούνας), ενός μεγάλου, κητώδους καλύτερα, ψαριού οξύρυγχου, του Δούναβη και του Δνείπερου (LSJ<sup>9</sup>:238) β) σε *τάριχος Γαδειρικόν*, δηλαδή σε μία ποικιλία από παστό μεγαλόσωμο ψάρι, που λαμβάνει το όνομά του από τον τόπο προέλευσής του και εισάγεται στην Αττική από μεγάλα εξαγωγικά κέντρα του Ελλησπόντου, του Ευξείνου Πόντου, της Ισπανίας, της Σικελίας (Μίχα –Λαμπάκη,1984:114). Πρόκειται για ένα *delicatessen* ιδιαίτερα προσφιές στο αθηναϊκό κοινό, το οποίο το τιμούσε ανεξάρτητα από τις οικονομικές του δυνατότητες. Το *τάριχος*<sup>108</sup> κοινής ποιότητας δεν κόστιζε ακριβά. Αντίθετα η τιμή των πιο εκλεκτών ποικιλιών ήταν αρκετά υψηλή. Η προσφορά του σε συνδαιτημόνες ήταν ένδειξη οικονομικής ευμάρειας του οικοδεσπότη (Μίχα –Λαμπάκη,1984:113-115). γ) Ειδική αναφορά γίνεται σε είδος ταρίχου, κομμένου σε μικρές αλατισμένες φέτες τόνου εισαγόμενου από το Βυζάντιο (*Βυζαντίας δὲ θυννίδος*). Ο συνδυασμός των ασυνήθιστων ονομάτων των τροφών καλλιεργεί την εντύπωση της ευζωίας και της οικονομικής άνεσης.

#### **Το απόσπασμα 79, Κ-Α**

Το μονόστιχο απ. 79, Κ-Α παραδίδει και πάλι ο Αθήναιος (XIV, 646). Περιέχει γλυκά ως επιδόρπια, τα οποία ολοκληρώνουν το πλουσιοπάροχο γεύμα, το οποίο περιλαμβάνει και τα *delicatessen* του προηγούμενου αποσπάσματος. Τα αγαθά του προηγούμενου αποσπάσματος είναι εισαγόμενα στην Αθηναϊκή αγορά, ενώ τα γλυκίσματα του παρόντος κατασκευάζονται από προϊόντα για τα οποία η Αττική γη φημίζεται. Επειδή όμως δε σώζεται ολοκληρωμένο το έργο δεν μπορούμε να επενδύσουμε στην παρατήρηση αυτή.

Ειδικότερα γίνεται αναφορά σε: α) σε τηγανίτες περιχυμένες με μέλι, έδεσμα ιδιαίτερα αγαπητό στους Αθηναίους. Άλλωστε το αττικό μέλι υπερέχει για την ποιότητά του (Μίχα – Λαμπάκη, 1984:303). Ο ίδιος ο Αντιφάνης το επαινεί στην κωμωδία με τίτλο *Θμώννυμοι*, υποστηρίζοντας ότι «το μέλι, τα σύκα και ο άρτος είναι τρία από τα προϊόντα της αττικής γης που δεν έχουν όμοιο στην οικουμένη». β) σε *σησαμίδες*, δηλ. σε παστέλια, από μέλι και σουσάμι, τα οποία δεν περιείχαν άλευρα (Dübner,1969:197). Ο Μένανδρος τα θεωρεί τροφή αφροδισιακή, που ευνοεί την πολυγονία (*Σαμία*, στ. 70-75).

---

<sup>108</sup> Το *τάριχος* μνημονεύεται ιδιαίτερος στα έργα της Αττικής Μέσης Κωμωδίας. Αναφέρονται ενδεικτικά: ο *Επιδάυριος* (απ. 77, Κ-Α) του Αλέξιδος, οι *Ίκάριοι Σάτυροι* (απ. 15-19, Κ-Α) του Τιμοκλή, οι *Μακεδόνες* ή *Παυσανίας* (απ. 27-33, Κ-Α) του Στράττιδος, ο *Κύδων* (απ. 12-13, Κ-Α) του Εφίππου και οι *Λάκωνες* (απ. 60-63, Κ-Α) του Ευβούλου.

## Θαμύρας

(104) (105)

καὶ σοῦ γ' ἐπώνυμός τις ἐν φήμαις βροτῶν

Θρήικην κατάρδων ποταμὸς ὠνομασμένος,

Στρυμών, μεγίστας ἐγχέλεις κεκτημένος

*Athen. VII p. 300 C* ὅτι δὲ καὶ αἱ Στρυμόναι ἐγχέλεις δι' ὀνόματος ἦσαν φησιν ἐν Θαμύραι  
Αντιφάνης· καὶ ----κεκτ.

2 Θρήικην *Scaliger ap. Cant. ms. II p. 65<sup>v</sup>* : -ης ACE : Θρήικας *Madvig Adv. III p. 61*  
ὠνομασμένος ACE : εὐνόμου πέδον *Kock (cf. add. in eius vol. III p. 734)* ποτ. ὦν *ut gloss. del.*  
*Headlam JPh 30 (1907) 313 et e. g. <πέδια vel πεδίον .... ποτῶι > supplet, coll. Aesch. Pers. 487. 805*

1 *sq. fort. "aetii" Euripidei imitatio, cf. Hel. 1670sq., Or. 1646sq.* 1 φήμαις ..... βροτῶν *Ar. fr.*  
170 2 Θρήικην *forma tragica, apud Ar. semel in lyricis Ran. 681* Θρηικία χελιδῶν *Hesych. κ*  
1376 κατάρδων ..... ποτίζειν 3 *Archestr. SH 139, 5 (de anguillis) οὐ μὴν ἀλλὰ κλέος γ'*  
*ἀρετῆς μέγα κάρτα φέρουσι / Κωπαῖαι καὶ Στρυμόναι, μεγάλα τε γάρ εἰσι / καὶ τὸ πάχος*  
*θαυμασταί*

### Νεοελληνική απόδοση

(104)

Υπάρχει ἕνας ποταμός, που καὶ σὺ τον

ἔχεις ονοματίσει, ὁ Στρυμόνας με τὸ ὄνομα,

ὁ οποίος βρέχει τὴ Θράκη καὶ ἔχει πολὺ μεγάλα χέλια.

## Ο μύθος

Ο Θάμυρης ή Θαμύρας είναι ένας από τους μυθικούς μουσικούς, στους οποίους αποδίδουν διάφορα ποιήματα και μουσικές καινοτομίες. Είχε συνθέσει μια Θεογονία, μια Κοσμογονία και μια Τιτανομαχία. Κατά τη μυθολογική παράδοση είναι ο ευρετής του δωρικού τρόπου. Γιος του μουσικού Φιλάμμωνα και της Νύμφης Αργιόπης. Κατάγεται από τη Θράκη. Ήταν εκπληκτικής ομορφιάς και αρίστευσε ταυτόχρονα στο τραγούδι και τη λύρα. Ο μύθος θέλει να υπήρξε δάσκαλος και του Ομήρου. Ο Όμηρος διηγείται ότι ο Θαμύρας προσπάθησε να διαγωνιστεί με τις Μούσες, αλλά νικήθηκε. Θυμωμένες οι θεές τον τύφλωσαν και του στέρησαν τη μουσική επιδεξιότητα, γιατί σε περίπτωση νίκης είχε ζητήσει να ενωθεί ερωτικά με όλες τους. Ύστερα από την τιμωρία του έριξε τη λύρα του, που πια του ήταν άχρηστη στον ποταμό Βαλύρα, στην Πελοπόννησο (Grimal,1991:279).

## Ο Θαμύρας του Σοφοκλή

Από την τραγωδία του Σοφοκλή σώζονται τα (αποσ. 236a-245) αποσπάσματα (Radt, 1999:234-238). Κατά τον *Βίον Σοφοκλέους* (127,26), ο ποιητής διαπραγματεύεται στο έργο του τον μουσικό αγώνα, στον οποίο προκάλεσε τις Μούσες ο Θαμύρας, αξιώνοντας μάλιστα να συννευρεθεί ερωτικά μαζί τους, εφόσον τις νικήσει, την ήττα του από αυτές και την τιμωρία της ύβρεώς του, που είναι η τύφλωσή<sup>109</sup> του.

## Ο Θαμύρας του Αντιφάνη

Από την κωμωδία του Αντιφάνη σώζεται μόνον ένα τρίστιχο απόσπασμα (απ. 104, K-A), το οποίο με βάση το περιεχόμενό του μπορεί να χωριστεί σε δύο ενότητες: η πρώτη

---

<sup>109</sup> Σύμφωνα με τη μυθολογική παράδοση ή κάποια ιστορικά ανέκδοτα πολλοί σπουδαίοι μουσικοί και ποιητές της Αρχαιότητας έχουν μια φυσική αναπηρία, ως αντιστάθμισμα της δεξιοτεχνίας τους ή έχουν κακό τέλος: Ο Όμηρος ήταν τυφλός· ο Ορφέας, σύμφωνα με την παράδοση, κομματιάζεται από τις γυναίκες της Θράκης· ο Στησίχορος χάνει το φως του, γιατί πρόσβαλε στο έργο του την Ελένη· ο Θαμύρας τυφλώνεται και τον εγκαταλείπει το μουσικό του ταλέντο, λόγω της ύβρεως που διέπραξε προς τις Μούσες. Όλες αυτές οι δυστυχίες που ταλανίζουν τους σπουδαίους καλλιτέχνες στην αρχαία ελληνική σκέψη και τέχνη εξηγούνται από το γεγονός ότι για τους Αρχαίους Έλληνες το καλλιτεχνικό ταλέντο θεωρείται ως ένας δρόμος προς τη θέωση και την αιωνιότητα. Ως αντιστάθμισμα σε αυτό και προκειμένου να διατηρηθεί η ευταξία που απαιτεί το κλασικό μέτρο, τα σπουδαία καλλιτεχνικά ταλέντα υφίστανται σωματικές βλάβες.

περιλαμβάνει τους δύο πρώτους στίχους, μαζί με το όνομα του ποταμού στην αρχή του τρίτου στίχου και η δεύτερη το υπόλοιπο τμήμα του τρίτου στίχου. Η ισχυρή υφολογική αντίθεση μεταξύ των δύο ενοτήτων, παράγει ένα κωμικό απρόοπτο, το οποίο συνιστά πιθανότατα την απαρχή ενός κωμικού επεισοδίου.

Το ύφος στην πρώτη ενότητα είναι σοβαρό, επίσημο και περισπούδαστο. Σ' αυτό συντελούν σύνθετες λέξεις, όπως το επίθετο *ἐπώννυμος*, η μετοχή *κατάρδων* και η χρήση της παθητικής μετοχής *ἄνομασμένος*, η οποία είναι συγγενής ετυμολογικά με το επίθετο *ἐπώννυμος*. Σκόπιμα, προκειμένου να υπηρετηθεί το υψηλό ύφος, το επίθετο *ἐπώννυμος* τοποθετείται στην αρχή του πρώτου στίχου και η μετοχή *ἄνομασμένος* στο τέλος του δεύτερου. Γίνεται, μέσω κυκλικού σχήματος, επίσημη αναφορά στον ποταμό Στρυμόνα, κατά το πρότυπο των αφηγηματικών προλόγων του Ευριπίδη, ο οποίος διατρέχει τη Θράκη. Το όνομα του ποταμού ανακοινώνεται, μετά τη δίστιχη εισαγωγή, emphaticά στον τρίτο στίχο.

Η δεύτερη ενότητα εισάγει με την απότομη αλλαγή ύφους και περιεχομένου το κωμικό απρόοπτο: το ακροατήριο πληροφορείται το ακριβό περιεχόμενο του ποταμού, το οποίο δε βρίσκεται υψηλά στην ηθική κλίμακα αξιών της κοινωνίας, διαθέτει όμως μεγάλη εμπορική αξία. Η πληροφορία που προσφέρει η ενότητα αυτή συμπληρώνει το νόημα της πρώτης και είναι ότι ο ποταμός Στρυμόνας είναι διάσημος για τα μεγάλα χέλια (*ἐγχέλεις*) που ζουν στα νερά του. Τα χέλια αποτελούν ονομαστή και νοστιμότατη λιχουδιά, στην οποία ο Αντιφάνης βρίσκει την ευκαιρία και αναφέρεται για μία ακόμη φορά<sup>110</sup>. Εκτός από τα χέλια της Κωπαΐδας, που υμνεί στον *Φιλοθήβαιο* (απ. 216-217, K-A) και από εκείνα της χώρας των Ταύρων, που μνημονεύει στην κωμωδία του *Αὐλητρὶς ἢ Δίδυμαι* (απ. 50, K-A), αυτή τη φορά ο ποιητής υμνεί τα θρακικά, που ζουν στα νερά του Στρυμόνα.

Δεν είναι γνωστή η υπόθεση της κωμωδίας, τα δραματικά πρόσωπα, των οποίων τις περιπέτειες περιγράφει ούτε προκύπτει αν αποτελεί μυθολογική παρωδία. Το πιο πιθανό είναι ότι συνδετικός κρίκος ανάμεσα στον ποιητή Θαμύρα και στο απόσπασμα της κωμωδίας του Αντιφάνη αποτελεί η Θράκη: Η Θράκη είναι η πατρίδα του Θαμύρα, την οποία διατρέχει ο ποταμός Στρυμόνας.

---

<sup>110</sup>Περισσότερες πληροφορίες για το θέμα περιέχονται στις σελίδες 159-160 της παρούσας ερευνητικής εργασίας.



## Θεογονία (?)

*Iren. Adv. haer. II 14, 1 (ed. A. Rousseau et L. Doutreleau, Sources chret. 294 [1982] p. 130, 3 ; codd. CVAQS) multo verisimilius et gratius de universorum genesi dixit unius de veteribus comicis Antiphanus (- fanus CV) in Theogonia (theogonia CVAS, te- Q, corr. Erasmus). ille enim de Nocte et Silentio Chaos emissum dicit, dehinc de Chao et Nocte Cupidinem, et ex hoc Lumen, dehinc reliquam secundum eum primam deorum genesim ; post quos rursus secundam deorum generationem inducit et mundi fabricationem ; dehinc de secundis diis narrat hominum plasmationem. unde ipsi (sc. Valentiniani) adsumentes sibi fabulam quasi naturali disputatione commenti sunt, solummodo demutantes eorum nomina, id ipsum autem universorum generationis initium et emissionem ostendentes, pro Nocte et Silentio Bythum et Sigen nominantes, pro Chao autem Nun ; et pro Cupidine, per quem ait comicus reliqua omnia disposita, hi Verbum adtraxerunt ; et pro primis et maximis diis, Aeonas formaverunt ; et pro secundis diis, eam quae est extra Pleroma Matris ipsorum enarrant dispositionem, secundam Ogdoadem vocantes eam, ex qua mundi fabricationem et plasmationem hominum similiter atque ille adnuntiant (-tiantes CV, -tianter AQ, enuntiant S, corr. Erasmus ), inenarrabilia et incognita mysteria solos se dicentes scire, quae ubique in theatris ab hypocritis splendidissimis vocibus comoediantur transferentes in suum argumentum, immo vero eisdem argumentis docentes, tantum immutantes nomina. 14 , 2 et non solum quae apud comicos posita sunt arguuntur quasi propria proferentes, sed etiam quae apud omnes qui Deum ignorant et qui dicuntur philosophi sunt dicta, haec congregant .*

3. Aristiophanem pro "Antiphano" reposuit Meineke I p. 318 – 320, Irenaei "Theogoniam" ab Av. 693 – 703 petitam esse suspicatus. hanc Meinekii suspicionem probaverunt R. M. Grant CIPh 60 (1965) 157 – 159 et A. Rousseau, Sources chret. 293 (1982) p. 254sq., reiecerunt Schoemann Opusc. II (1857) p. 77, cui multo probabilior Grabii coniectura visa est (Iren. haer. [1702] p. 139<sup>4</sup>), sumpsisse ista Irenaeum ex Ἀφροδίτης γοναῖς ; A. Weiher BphW 33 (1913) 1629 – 1631, qui Θεογονίαν verum fabulae titulum fuisse contendit ; Q. Cataudella Athenaeum 10 (1932) 260, haec omnia ad Ἀνθρωπογονίαν (supra p. 327) referenda esse ratus

## Ο μύθος

Το Χάος είναι η προσωποποίηση του πρωτογενούς κενού, που προηγείται από τη δημιουργία, τότε, που η τάξη δεν είχε ακόμη επιβληθεί στα στοιχεία του κόσμου. Γέννησε το Έρεβος, που προσωποποιεί τα υπόγεια σκοτάδια της Κόλασης, και τη Νύχτα και έπειτα την Ημέρα και τον Αιθέρα. Η Νύχτα γέννησε μια σειρά από θεότητες, που είναι αφηρημένες έννοιες, δηλαδή τον Μόρο (= τον Κλήρο), τον Ύπνο, τα Όνειρα, τον Μώμο (= τον Σαρκασμό), την Οϊζύ (= τον Μόχθο), τις Μοίρες, τη Νέμεση, την Απάτη, τη Φιλότητα, το Γήρας, την Έριδα, και τις Εσπερίδες. Η κατοικία της είναι στις εσχατιές της Δύσης, πέρα από τη χώρα του Άτλαντα. Ο Αιθέρας είναι η προσωποποίηση του ανώτερου τμήματος του ουρανού, όπου το φως είναι πιο καθαρό από ό, τι στο τμήμα του ουρανού, που είναι πιο κοντά στη γη.<sup>111</sup>

Σύμφωνα με τον Ησίοδο, η Γαία γεννήθηκε δεύτερη, αμέσως μετά το Χάος και αμέσως πριν από τον Έρωτα. Χωρίς τη βοήθεια αρσενικού στοιχείου γέννησε τον Ουρανό, τα βουνά και τον Πόντο. Μετά τη γέννηση του Ουρανού, ενώθηκε μαζί του και τότε τα παιδιά, που γέννησε, δεν ήταν πια στοιχειώδεις απλές δυνάμεις, αλλά πραγματικοί θεοί. Πρώτα απέκτησε τους έξι Τιτάνες, νεότερος από τους οποίους είναι ο Κρόνος, και τις έξι Τιτανίδες. Έπειτα ήρθαν οι Κύκλωπες, που είναι θεότητες συνδεδεμένες με τον κεραυνό, την αστραπή και τη βροντή. Τέλος γεννήθηκαν οι Εκατόγχειρες, όντα βίαια, με εκατό τεράστια χέρια. Τέλος η Γαία ζευγάρωσε με τον Πόντο και γέννησε πέντε θαλάσσιες θεότητες, τον Νηρέα, τον Θάμαντα, τον Φόρκη, την Κητώ και την Ευρυβία (Grimal,1991:698, 485, 143-145).

Στους κλασικούς χρόνους ο Ορφείας θεωρείται σπουδαίος ποιητής, προγενέστερος του Ομήρου και του Ησίοδου, συγγραφέας ενός ποιήματος θεογονικού περιεχομένου. Ο Ηρόδοτος (2.53) θεωρεί μόνον τον Όμηρο και τον Ησίοδο ως τους ιδρυτές της ελληνικής θεολογίας. Η ησιόδεια Θεογονία είναι η μόνη αφήγηση με συνοχή, που επέζησε από την πρόιμη εποχή. Κατ' αυτήν, το Χάος είναι το πρώτο από τα τρία αρχικά στοιχεία, μαζί με τη Γη και τον Έρωτα (στίχοι:116-122). Ο Έρωτας στον Ησίοδο μόνον έμμεσα συμβάλλει στην αναπαραγωγή, καθώς προκαλεί σε διάφορες οντότητες έλξη μεταξύ τους. Δεν έχει όμως ο ίδιος σπέρμα. Η Νύχτα

---

<sup>111</sup> Σύμφωνα με τον Υγίνο, ο Αιθέρας ενώθηκε με την Ημέρα και γέννησε πρώτα τη Γη, τον Ουρανό, τη Θάλασσα και αργότερα μερικές αφηρημένες έννοιες όπως τον Πόνο, την Οργή, το Ψέμμα. Ακόμη γέννησε τον Ωκεανό, τη Θέμιδα, τον Τάρταρο, τον Βριάρεο, τον Γύη, τον Στερόπη, τον Άτλαντα, τον Υπερίωνα, τον Κρόνο, την Αφθονία, τη Μονήτα, τη Διώνη και τις τρεις Ερινύες (Grimal,1991:57).

είναι μεταγενέστερη από τον Έρωτα. Μαζί με το Έρεβος προέρχονται από το Χάος (στίχος: 123). Η Νύχτα ενώνεται στη συνέχεια με το Έρεβος και γεννά τον Αιθέρα και την Ημέρα (στίχοι: 124-125). Ο ποιητής επιδιώκει γενεαλογική συστηματοποίηση των θεϊκών δυνάμεων. Πρόκειται για την αφήγηση του υπάρχοντος θεολογικού καθεστώτος, χωρίς να αιτιολογείται η ίδια η πράξη της Δημιουργίας.

Στην πραγματεία του (II,14,1) *Ἐλεγχος καὶ ἀνατροπή τῆς ψευδωνύμου γνώσεως*<sup>112</sup>, (λατινιστί: *Adversus Haereses : Κατὰ τῶν Αἰρέσεων*), ο Ειρηναίος, επίσκοπος της Λυών, αναφέρει ότι ένας από τους αρχαιότερους κωμικούς ποιητές, ο Αντιφάνης, ασχολείται στο έργο του *Θεογονία* με κοσμογονικούς μύθους. «Αυτούς παρωδούν με τις φωνές τους στις θεατρικές σκηνές», κατά τον Ειρηναίο, «εξαιρετικοί ηθοποιοί μνημονεύοντας μυστήρια της Δημιουργίας του Σύμπαντος ή κάνοντας έμμεσους υπαινιγμούς για άλλα, των οποίων το όνομα έχουν μεταβάλλει».

Σύμφωνα με τον Ειρηναίο, ο Αντιφάνης υιοθετεί στη *Θεογονία* του αποκλίσεις από την αντίστοιχη του Ησιόδου. Για παράδειγμα, η Νύχτα δεν είναι κόρη του Χάους (Grimal,1991:485) αλλά μία αρχετυπική θεότητα που γεννά με το Χάος το αρχέγονο αυγό, από το οποίο γεννιέται ο Έρωτας (Grimal,1991:217). Η *Θεογονία* του Αντιφάνη συνιστά λοιπόν μία γενεαλογία του Σύμπαντος, με βάση τη μυθολογική παράδοση. Η απαρχή της Δημιουργίας γίνεται από το Σκοτεινό Χάος και τη Νύχτα, από τα οποία γεννιέται ο Έρωτας, που γεννά το Φως (την Ημέρα) και στη συνέχεια τους θεούς. Ο Schoemann (1857:77) συσχετίζει την πληροφορία αυτή με την κωμωδία του Αντιφάνη *Αφροδίτης γοναί* (απ. 57, K-A), όπου ο κωμικός ποιητής παρωδεί τη γενεαλογία της θεάς του Έρωτα. Ακολουθεί η δημιουργία του φυσικού σύμπαντος και έπεται η γέννηση του ανθρώπου.

Η αναφορά στον Έρωτα ως αρχετυπική θεότητα που έχει κυρίαρχο ρόλο στη Δημιουργία είναι κοινός τόπος στη *Θεολογία* του Αντιφάνη και στην Ορφική *θεογονία*. Τα

---

<sup>112</sup> Η πραγματεία αποτελείται από πέντε ενότητες-βιβλία και στρέφεται εναντίον χριστιανικών ομάδων που θεωρεί αιρετικές. Στρέφεται ειδικά εναντίον «τῆς λεγομένης γνωστικῆς αἰρέσεως» (I,5,1), η οποία απολάμβανε μεγάλη ισχύ εκείνη την εποχή και γνώριζε ραγδαία εξάπλωση. Το έργο αυτό είναι γραμμένο κατά βάση στα Λατινικά, ένα μέρος του στα Αρχαία Ελληνικά, ενώ τμήματά του είναι γραμμένα στα Συριακά και στα Αρμενικά. Χρονολογείται δε περί τα τέλη του 2<sup>ου</sup> μ. Χ. αιώνα (Harvey,1857:180-190).

Όρφικὰ Ἀργοναυτικά (423-424) κάνουν λόγο για τον: *πρεσβύτατόν τε καὶ αὐτοτελῆ πολύμητιν Ἐρωτα/ ὧς τ' ἐφύτευσεν ἅπαντα, διέκρινεν δ' ἄλλον ἀπ' ἄλλον* (Bernabè,2004:80). Σύμφωνα με μία εκδοχή της ορφικής θεογονίας, η Νύχτα αποτελεί την πρώτη και τη μοναδική Αρχή της Δημιουργίας, η οποία γεννά, παρά την απουσία κάποιας αρσενικής δύναμης. Η Νύχτα λοιπόν αποτελεί την αρχή της ορφικής θεογονίας (*Μετὰ τὰ Φυσικά*, Λ1071 b27) και είναι η μητέρα του Πρωτόγονου/ Φάνη/ Ἐρωτα (*Ὀρνιθεσ*, στίχοι: 694-695), η γέννηση του οποίου γίνεται από τη Νύχτα με την εμφάνιση του πρώτου άπλετου και εκτυφλωτικού φωτός. Το αρχέγονο φως προβάλλει από τη σκοτεινή κατάσταση του αδιαμόρφωτου κοσμικού γίγνεσθαι.

Στη Θεογονία του Αντιφάνη από τον Ἐρωτα γεννιέται το Φως (*ex hoc [Cupidine] Lumen*). Στην ορφική θεογονία, ο Φάνης αποτελεί πρωταρχική θεότητα («Πρωτόγονος»), που ξεπηδά από το «κοσμικό αυγό» που γεννά η Νύχτα. Ο Φάνης, το όνομα του οποίου προέρχεται από την ίδια ρίζα με το Φως, είναι η προσωποποίηση του Δημιουργού Ἐρωτα (Bernabè,2004: 7-8) και ένα από τα ονόματα της δημιουργικής αρχής του Σύμπαντος (Cataudella,1932:262-263). Στον «Πρωτόγονο» αποδίδονται χαρακτηριστικά γνωρίσματα του φωτός (*Ὀρνιθεσ*, στ. 695-696). Ο παραλληλισμός του Απόλλωνα με τον Ἥλιο απαντάται στον Σοφοκλή (*Οιδίπους Τύραννος* στ. 660-661) και στον Φαέθωνα του Ευριπίδη (απ. 781).

### Η τραγωδία Πειρίθους<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> Μολονότι ο Kannicht (2004:606) αποδίδει την τραγωδία στον πολιτικό Κριτία, τείνουμε να υιοθετήσουμε τις απόψεις των D.F. Sutton (1987 : 5-106) R. J. Clark (2000:192) και G. Dobrov (2001:134), οι οποίοι αποδίδουν την τραγωδία στον Ευριπίδη. Ήδη από τα αρχαία χρόνια δύο πηγές αμφισβητούν ότι ο Ευριπίδης έγραψε τραγωδία με αυτόν τον τίτλο: ο αλεξανδρινός *Βίος Εὐριπίδου* (POxy 2078, απ. 37.2) σύμφωνα με τον οποίο: *τῶν τοῦ Εὐριπίδου δράματα νοθεύεται τρία · Τέννης, Ραδάμανθυς, Πειρίθους* και ο Αθήναιος (XI, 496A), σύμφωνα με τον οποίον: *ὁ τὸν Πειρίθουν γράψας εἴτε Κριτίας ἐστὶν ὁ τύραννος ἢ Εὐριπίδης*. Το 1767 ο Valckenaer αποδίδει τα σωζόμενα αποσπάσματα του δράματος στον Ευριπίδη, όπως και ο Nauck, το 1856. Καθοριστικής σημασίας στη διευθέτηση του προβλήματος είναι η συμβολή του Wilamowitz, ο οποίος στα *Analecta* (9) του θεωρεί ότι οι τρεις τραγωδίες που μνημονεύει ο *Βίος* (ο.π.) και το σατυρικό δράμα *Σίσυφος* αποτελούν μία τετραλογία, συγγραφέας της οποίας είναι ο σοφιστής και πολιτικός Κριτίας, ο οποίος τη συνθέτει μετά την επάνοδό του στην Αθήνα από τη Θεσσαλία, όπου ήταν εξόριστος, το 411 π.Χ. (1875:161). Ο Kannicht (2004:606), στην έκδοση των Tr. GF αποδίδει την τραγωδία στον Κριτία και αντιστοιχίζει τα απ. 591-600 της έκδοσης του Nauck με τα απ. 1-14 της έκδοσης του Snell (1971:171-178).

Ανάλογες αναφορές υπάρχουν σε δύο αποσπάσματα της τραγωδίας *Πειρίθους*<sup>114</sup> (απ.1-14, Snell,1971:171-178), η υπόθεση της οποίας σχετίζεται με το μυστήριο της Δημιουργίας, καθώς το έργο περιέχει αναφορές στην κάθοδο στον Κάτω Κόσμο και στην επιστροφή από αυτόν. Πρόκειται: α) για το τετράστιχο απόσπασμα 4 (Nauck 593) : *Σὲ τὸν αὐτοφυῆ, τὸν ἐν αἰθερίῳ / ῥύμβῳ πάντων φύσιν ἐμπλέξανθ' / ὄν περὶ μὲν φῶς, περὶ δ' ὀρφναία / νύξ αἰολόχρως ἄκριτός τ' ἄστρων / ὄχλος ἐνδελεχῶς ἀμφιχορεύει.* και β) για το πεντάστιχο απόσπασμα 3 (Nauck 594): *ἀκάμας τε χρόνος περὶ τ' ἀενάῳ / ῥεύματι πλήρης φοιτᾶ τίκτων / αὐτὸς ἑαυτὸν, δίδυμοί τ' ἄρκτοι / ταῖς ὠκυπλάνοις πτερυγῶν ῥιπαῖς / τὸν Ἀτλάντειον τηροῦσι πόλον.* Η μίξη θεολογικών με τις φιλοσοφικές ιδέες που εντοπίζονται παραπέμπουν α) σε κοσμολογικές και αστρονομικές απόψεις, παρεμφερείς με εκείνες του Αναξαγόρα και του Ηρακλείτου και β) σε ορφικές μυστικές διδασκαλίες.

Το έργο εξελίσσεται πιθανώς εξολοκλήρου στον Κάτω Κόσμο. Ο Πειρίθους κατεβαίνει στον Κάτω Κόσμο μαζί με το Θησέα, για να αρπάξει την Περσεφόνη. Τιμωρείται με φριχτό τρόπο για την ασέβειά του, αφού αλυσοδένεται σε έναν βράχο που τον φυλάνε φίδια. Ο Θησέας αποφασίζει να μην εγκαταλείψει τον φίλο του και μένει μαζί του στον Άδη. Τελικά τους δύο ήρωες ελευθερώνει ο Ηρακλής<sup>115</sup>, όταν κατεβαίνει στον Άδη, για να φέρει τον Κέρβερο. Ένα ενδιαφέρον ερώτημα αποτελεί σίγουρα το εξής: Σε ποιο βαθμό ο Αντιφάνης παρωδεί στη Θεογονία του τις κοσμογονικές αντιλήψεις που εκφράζει η τραγωδία αυτή; Δεν μπορεί να απαντηθεί όμως, επειδή αφενός το περιεχόμενο της κωμωδίας είναι άγνωστο, αφετέρου, όπως θα φανεί ευθύς παρακάτω η ύπαρξη μιας τέτοιας κωμωδίας του Αντιφάνη αμφισβητείται.

### **Οι Ὀρνιθες του Αριστοφάνη**

Ο Meineke (I, 318 –320) αντικαθιστά στο κείμενο του Ειρηναίου το όνομα του Αντιφάνη με εκείνο του Αριστοφάνη. Θεωρεί δηλαδή ότι ο Αριστοφάνης είναι ο συγγραφέας της *Θεολογίας* που μνημονεύει ο Ειρηναίος, δεδομένου ότι και η φράση του επισκόπου «ένας από

---

<sup>114</sup> Αναλυτικά για το θέμα στο άρθρο του Q. Cataudella : *Sulla Theogonia di Antifane e sui frammenti del Piritoo di Euripide.* στο Ath. (1932 :259-268).

<sup>115</sup> Η μυθολογική παράδοση θέλει να ελευθερώνεται μόνον ο Θησέας. Η σωτηρία και των δύο δραματικών χαρακτήρων αποτελεί καινοτομία του τραγικού δραματοουργού που συνέθεσε το έργο.

τους αρχαιότερους και καλύτερους κωμικούς ποιητές» περιγράφει ευστοχότερα τον Αριστοφάνη.

Ο Meineke υποκαθιστά την αντιφανική Θεολογία με την αριστοφανική *ὄρνιθογονία*, δηλαδή με μία κοσμογονική παρωδία από τους *Ὅρνιθες* (στ. 685- 735). Σ' αυτήν τα πουλιά προσπαθούν να αποδείξουν στους ανθρώπους ότι είναι το πιο αρχαίο είδος στην πλάση. Για τον σκοπό αυτόν συνθέτουν την *ὄρνιθογονία* τους, η οποία αξιοποιεί σε ελεύθερη επεξεργασία την ορφική θεολογία (Lesky,1985:610), όπως και η κατά Ειρηναίον αντιφανική Θεογονία: Στην αρχή υπήρχε μόνο η Νύχτα και το Χάος, ο Τάρταρος και το Έρεβος. Από το Έρεβος η Νύχτα γέννησε ένα αυγό, από το οποίο βγήκε ο Έρωτας, έσμιξε με το Χάος κι έτσι γεννήθηκε πρώτο στο φως το γένος των πουλιών, που είναι παλιότερα και από τους μακάριους θεούς. Η Νύχτα στον Αριστοφάνη είναι ο συνεπώς ο πρώτος γεννήτορας, από τον οποίον προέρχεται, με τη συνδρομή του αρσενικού Ερέβους, ο Έρωτας – Πρωτόγονος, το αρχέγονο σπερματικό φως, εξαιτίας της δημιουργικής του ιδιότητας.

Ο Αριστοφάνης στην παρωδία - σύνθεση της *ὄρνιθογονίας* αναμιγνύει, σατιρίζοντάς τα, στοιχεία από διαφορετικές θεογονίες. Στους *Ὅρνιθες* η ορφική θεολογία διακωμωδείται: α) Με την παρθενογένεση του Αυγού -Έρωτα. β) με την ερμαφρόδιτη φύση του Έρωτα και γ) με τη γένεση αυγών-πουλιών από τον φτερωτό Έρωτα – Πρωτόγονο.

Κατά συνέπεια, η διόρθωση του Meineke δε βασίζεται απλώς στην ομοιότητα των ονομάτων και σε παρατηρήσεις γραμματολογικές σχετικά με τον χρόνο εμφάνισης των κωμικών ποιητών στη σκηνή. Εδράζεται κατεξοχήν στο περιεχόμενο της αριστοφανικής κοσμογονίας.

### **Η Θεογονία του Αντιφάνη**

Αν υιοθετήσουμε την άποψη ότι ο επίσκοπος Ειρηναίος αναφέρεται στον Αντιφάνη, ο οποίος συνέγραψε μία Θεογονία, μια κοσμογονική δηλαδή παρωδία, με έντονες επιρροές από την ορφική διδασκαλία, τότε οφείλουμε να παρατηρήσουμε ότι από το κωμικό δράμα δε σώζεται καμία άλλη πληροφορία πλην του τίτλου του. Αυτός πάντως είναι αποκαλυπτικός για τις μεταφυσικές ανησυχίες του ποιητή, οι οποίες μαζί με το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του ποιητή για μύθους που αφορούν τη δημιουργία του κόσμου ανιχνεύεται και στις κωμωδίες του *Ανθρωπογονία* (απ.34,K-A) και *Άφροδίτης γοναί* (απ.57,K-A). Τα έργα αυτά, όπως και η

Θεογονία, πιθανόν παρωδούν κοσμογονικούς μύθους και αποκαλύπτουν το ενδιαφέρον του ποιητή για την προέλευση των θεϊκών (*Άφροδίτης γοναί*, απ. 57, K-A) και των ανθρώπινων (*Άνθρωπογονία*, απ. 34, K-A) δυνάμεων, αλλά και για την ίδια τη Δημιουργία (*Θεογονία*). Το γεγονός ότι κάποια από τα σωζόμενα αποσπάσματα των παραπάνω κωμωδιών δεν παραπέμπουν σε μυθολογική πλοκή δεν αρκεί να ακυρώσει την παραπάνω υπόθεση. Άλλωστε η παρωδία μύθων στις κωμωδίες της Αττικής Μέσης Κωμωδίας γίνεται το όχημα για τη μετάβαση σε κωμικά έργα με μη μυθολογική πλοκή.

Ο Weiler μελετά τη σκηνική αναπαράσταση μιας κωμωδίας, στην οποία παρωδεύεται η Δημιουργία του Σύμπαντος. Εκφέρει την άποψη ότι τόσο οι άνθρωποι όσο και οι θεοί που γεννιούνται πρέπει να αποτελούν κεντρικά δραματικά πρόσωπα κατά τη σκηνική εγκοσμίωση της συγκεκριμένης κωμωδίας (Weiler, 1933:1229-1231, όπως αναφ. στο Mangidis, 2003:179-180).

Το έργο του Αντιφάνη διακρίνουν ιδιαίτερες μεταφυσικές ανησυχίες, οι οποίες εντοπίζονται: α) Σε τίτλους με μυθολογικό περιεχόμενο κωμωδιών του ποιητή, που παραπέμπουν είτε στη μεταθανάτια ζωή, στα μυστήρια του Κάτω Κόσμου ή στην επιστροφή από αυτόν : *Άλκηστις* (απ.30-31,K-A), *Όρφεύς* (απ. 178,K-A), *Ύπνος* (απ. 212,K-A). β)Υπάρχουν επίσης κωμωδίες με μυθολογικό περιεχόμενο, των οποίων οι υποθέσεις συνδέονται με τόπους, όπου πραγματοποιούνται τελετές μυστηριακές, αφιερωμένες στη σύλληψη και στη γέννηση : *Βάκχαι* (απ.58,K-A), *Λήμνιαι* (απ.142-143,K-A). Είναι πιθανόν ο Αντιφάνης να παρωδεί μεταφυσικά μυστήρια στο έργο του και με όχημα τη μυθολογική παρωδία να συνθέτει κάτω από τον μανδύα της κωμωδίας μία απόκρυφη θεολογία. Δυστυχώς δεν υπάρχουν αποδείξεις που να μπορούν να τεκμηριώσουν μια τέτοια άποψη γ)Υπάρχουν τέλος οι κωμωδίες *Μητραγύρτης* (απ. 152-153,K-A) και *Μύστις*, (απ. 161-163,K-A), στις οποίες πιθανόν παρωδεύεται ο βίος και η διδασκαλία των μυστικιστών.

Οι σύγχρονοι με τον Αντιφάνη κωμικοί ποιητές, όπως προκύπτει από τον μεγάλο αριθμό των τίτλων που σώζονται, ασχολούνται συστηματικά με τη διακωμώδηση της γέννησης των θεών στα έργα τους. Αυτή η τάση ίσως είναι απόρροια του ευρύτερου σκεπτικισμού της εποχής του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, η οποία συμβαδίζει και με τη μετάθεση του ενδιαφέροντος των σύγχρονων φιλοσοφικών τάσεων από τις μεταφυσικές ανησυχίες στο σύγχρονο άνθρωπο και στα προβλήματά του. Ενδεχομένως να συνδέεται και με την

αποψίλωση του δράματος από τα συστατικά, που παραπέμπουν στον θρησκευτικό του χαρακτήρα (Χορός, λυρικά άσματα). Ίσως η τάση αυτή να δηλώνει και κάποιο ευρέως διαδεδομένο κωμικό στερεότυπο, με το οποίο οι ποιητές παρωδούσαν τη γέννηση των θεών. Ατυχώς όμως αυτό δεν έχει διασωθεί.



## Καιεύς

(110) (112)

εἶτα ἤδη δὸς φιάλην {τὸ ὄπλον} Ἄρεως,

κατὰ Τιμόθεον, ξυστόν τε βέλος

*Athen. X p. 433 C* μόνου δὲ τούτου τῶν ἡρώων (*Nestoris*) τὸ ποτήριον ἡρμῆνευκεν (*Homerus*), ὡς τὴν Ἀχιλλέως ἀσπίδα ..... οὐκ ἂν ἀμάρτοι δέ τις καὶ τὸ ποτήριον αὐτοῦ λέγων φιάλην Ἄρεως κατὰ τὸν Ἀντιφάνου Καιεά, ἐν ᾧ λέγεται οὕτως· εἰτ ---- βέλος

1 εἶτ' ἤδη δὸς *Emperius Opusc. p. 349* : εἰτ' ἠδηλος A τὸ ὄπλον A : *del Koppiers p. 40*

1 *sq. Timoth. PMG 797, cf. Anaxandr. fr. 82 Arist. poet. 21 p. 1457<sup>b</sup> 20* ὁμοίως ἔχει φιάλη πρὸς Διόνυσον καὶ ἀσπίς πρὸς Ἄρη· ἐρεῖ τοίνυν τὴν φιάλην ἀσπίδα Διονύσου καὶ τὴν ἀσπίδα φιάλην Ἄρεως, *rhet. III 4 p. 1407<sup>a</sup> 16* εἰ ἡ φιάλη ἀσπίς Διονύσου, καὶ τὴν ἀσπίδα ἀρμόττει λέγεσθαι φιάλην Ἄρεως, *11 p. 1412<sup>b</sup> 35* ἡ ἀσπίς φαμέν ἐστι φιάλη Ἄρεως *cf. Ar. fr. 418* (ξυστὴ κάμαξ), *592,35* (κατ' Ἀγάθωνα) *vid. Nesselrath MK p. 277 sq.*

## Νεοελληνικὴ ἀπόδοση

(110)

Ἐπειτα δώσε μου πια τὴν ἀσπίδα, τὸ ὄπλο τοῦ Ἄρη,

σύμφωνα με τὸν Τιμόθεο, κι ἓνα μυτερό βέλος.

## Ο μύθος

Ο Καιεάς εἶχε πατέρα τὸν Λαπήθη Ἐλατο καὶ εἶχε γεννηθεῖ ἀρχικά γυναίκα, ἡ οποία ὀνομαζόταν Καιίς. Τὴν ἐρωτεύτηκε ὁμοῦς ὁ Ποσειδῶνας καὶ αὐτὴ ζήτησε ἀπὸ τὸν θεὸ νὰ τὴ

μεταμορφώσει σε άτρωτο άντρα. Ο Ποσειδώνας της έκανε αυτή τη χάρη. Με τη νέα του μορφή ο Καινέας πήρε μέρος στον πόλεμο των Κενταύρων. Επειδή αυτοί δεν μπορούσαν να τον σκοτώσουν, τον χτύπησαν με κορμούς ελάτων και στο τέλος τον έθαψαν ζωντανό. Μετά τον θάνατό του ξαναέγινε γυναίκα ή μεταμορφώθηκε σε πουλί με λαμπερά φτερά. Σύμφωνα με μια άλλη παράδοση, ο Καινέας ήταν τόσο αλαζονικός, ώστε έστησε το κοντάρι του σε δημόσια πλατεία και απαιτούσε να του αποδίδουν τιμές ανάλογες με αυτές που αποδίδονται στον Δία. Ο Δίας τότε για να τον τιμωρήσει, ξεσήκωσε εναντίον του, τους Κενταύρους, οι οποίοι στο τέλος τον σκότωσαν (Grimal,1991:339).

### **Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα**

Μαρτυρείται η ομότιτλη τραγωδία του Ίωνα (Snell,1971:100). Δεν παραδίδεται καμιά πληροφορία όμως γι' αυτήν, εκτός από τον τίτλο της. Μαρτυρείται επίσης μία κωμωδία με το ίδιο όνομα, η οποία αποδίδεται στον γιο του Αριστοφάνη, τον Αραρότα (απ. 4-7, K-A).

### **Ο Καινέυς του Αντιφάνη**

Από την κωμωδία σώζεται μόλις ένα δίστιχο απόσπασμα (απ.110, K-A), το οποίο παραδίδει ο Αθήναιος (X, 433 C). Από την αναφορά στον λυρικό ποιητή Τιμόθεο, ο οποίος απεβίωσε μεταξύ 365 και 358 π.Χ., ο Webster συμπεραίνει ότι το έργο γράφεται, πριν από το 360 π.Χ. (1952:16). Δεν σώζεται κάποια πληροφορία για την υπόθεση ούτε για τα πρόσωπα που συμμετέχουν στο έργο. Ο τίτλος αποκαλύπτει ότι ένας δραματικός χαρακτήρας με το όνομα Καινέυς παίζει ρόλο σημαντικό στο έργο. Ο Nesselrath (1990:277) υποστηρίζει ότι ενδεχομένως η υπόθεση της κωμωδίας να περιστρέφεται γύρω από μία μάχη ανάμεσα σε Λάπηθες και σε Κύκλωπες, στην οποία η συμβολή του Καινέα αποδεικνύεται σημαντική.

Δεν είναι εύκολο με το υλικό που έχουμε στα χέρια μας να αποφασίσουμε αν το έργο αποτελεί μυθολογική παρωδία. Ο Nesselrath (1990:277) εκφέρει τη γνώμη ότι ο πόλεμος Κενταύρων και Λαπήθων μπορεί να έχει αντικατασταθεί στην προκείμενη κωμωδία με ένα γαμήλιο δείπνο, στο οποίο, σύμφωνα με τη μυθολογική παράδοση, οι Κένταυροι και Λάπηθες παρευρίσκονται συχνά και το κάνουν άνω – κάτω με τους καυγάδες τους. Δεν παραδίδεται από τη μυθολογία γάμος του Καινέα στην αρσενική ή στην θηλυκή του εκδοχή. Θα μπορούσε όμως να τον έχει επινοήσει ο Αντιφάνης, για να παρωδήσει τον παραδοσιακό μύθο για τον Καινέα. Ο πόλεμος μεταξύ Κενταύρων και Λαπήθων μεταμορφώνεται στην κωμική σκηνή σε

έναν αγώνα φαγητού και ποτού, μέχρι τελικής πτώσεως, στον οποίο έχουν επί σκηνής με πάθος επιδοθεί αμφοτέρως οι grotesque παρατάξεις (Mangides, 2003:181-182) Όλα αυτά, αν και συμβατά με τη θεματική της Αττικής Μέσης Κωμωδίας, συνιστούν μια φιλολογική υπόθεση και μόνον.

Αγνωστη παραμένει εξάλλου και η ταυτότητα του Αφηγητή. Είναι πιθανόν το απόσπασμα να παρωδεί τη φράση «*φιάλην, τό ὄπλον τοῦ Ἄρεως*», η οποία αποδίδεται στον ποιητή Τιμόθεο, χωρίς να διευκρινίζεται ο τίτλος του έργου που την περιέχει. Την παραπάνω φράση διασώζει ο Αθήναιος (XI, 502B) σε ένα σχόλιο, σύμφωνα με το οποίο, ο Όμηρος *μόνου δὲ τούτου τῶν ἡρώων* [του Νέστορα] *τὸ ποτήριον ἡρμήνευκεν, ὡς τὴν Ἀχιλλέως ἀσπίδα*. Ο κωμωδιογράφος προσθέτει στην ασπίδα ένα ακόμη όπλο, το *ξυστὸν βέλος*, και αυτή του η επιλογή φαίνεται με μια πρώτη ματιά ότι γίνεται, για να ενισχύσει το κλίμα της πολεμικής προετοιμασίας μεταξύ Κενταύρων και Λαπήθων. Ωστόσο ο Αθήναιος στο ίδιο χωρίο που διασώζει το συγκεκριμένο δίστιχο, αντιστρέφει τους όρους: *Οὐκ ἂν ἀμάρτοι δέ τις καὶ τὸ ποτήριον αὐτοῦ λέγων φιάλην Ἄρεως*, παραδίδει, εννοώντας ότι μπορεί το πεδίο της μάχης να μεταβληθεί σε μία συμποτική γιορτή, στην οποία η *φιάλη Ἄρεως* υποκαθιστά το ποτήρι, ως όργανο αγώνα οινοποσίας, μεταξύ των συμμετεχόντων. Ο Αθήναιος παραδίδει εξάλλου και άλλα παραδείγματα ποιητῶν της Αττικής Μέσης Κωμωδίας, οι οποίοι χρησιμοποιούν αυτήν την ονομασία για τα ποτήρια: Ειδικότερα ο Αναξανδρίδης *φιάλας Ἄρεως καλεῖ τὰ ποτήρια ταῦτα*.

Ενδιαφέρουσα επί αυτού είναι η ερμηνεία που επιχειρεί ο Αριστοτέλης στο έργο του *Περὶ Ποιητικῆς* (1457b 21). Στην απόπειρά του να ερμηνεύσει τη φράση του Τιμοθέου, ο Σταγειρίτης αξιοποιεί το σχῆμα λόγου που ονομάζεται συνεκδοχή, σύμφωνα με το οποίο μία λέξη χρησιμοποιείται αντί μίας άλλης ευρύτερης ή περιορισμένης έννοιας ή ενός προσώπου, που δηλώνει κάτι αντίστοιχο. Στη φράση *φιάλη Ἄρεως* το προσηγορικό ουσιαστικό *φιάλη* παραπέμπει στον Διόνυσο, ενώ η γενική του κυρίου ονόματος *Ἄρεως* στην ασπίδα του Αχιλλέα. Μπορούν έτσι να προκύψουν διαφορετικοί ερμηνευτικοί συνδυασμοί: για παράδειγμα, η *φιάλη* μπορεί να ονομασθεί *ἀσπίς του Ἄρεως* και η ασπίδα *φιάλη του Διονύσου*. Έτσι τα όπλα του πολέμου, χάρη στα λογοπαίγνια, μεταμορφώνονται σε εργαλεία και σε μέσα διεξαγωγής ενός ειρηνικού αγώνα, που διεκπεραιώνει μέσα από τη μυθολογική παρωδία τη μετάβαση από το μυθικό σύμπαν στον κόσμο της σύγχρονης καθημερινής ζωής.

## Κύκλωψ

(129) (131)

κέρμα γάρ τι τυγχάνω

*Poll. IX 88 (codd. FS, CL) κέρματα ἀλλ' οὐ κέρμα λέγειν Ἀττικόν, παρὰ μέντοι τοῖς Δωριεῦσι καὶ τὸ κέρμα ἐστὶν εἰρημένον. εὗροι δ' ἂν τις αὐτὸ καὶ παρὰ τοῖς Ἀττικοῖς, ὥσπερ ἐν τῷ Ἄμφιδος Ἀμπελουργῶι (fr. 5) μικρόν τι κέρμα καὶ παρ' Ἀντιφάνει ἐν τῷ Κύκλωπι· κέρμα --- τυγχάνω. VII 170 (codd. FS, A, BC) κέρματα δὲ πολλῶν πληθυντικῶς ( πλ. om. FSA) εἰρηκότων, κέρμα ἐνικῶς Ἄμφις εἴρηκεν ἐν Ἀμπελουργῶι καὶ Ἀντιφάνης ἐν Κύκλωπι ( ἐν Ἀμπ. et ἐν K om. BC )*

τι CL : om. FS “post τυγχάνω excidisse videtur λαχῶν vel λαβῶν ” Meineke, “adde velut ζητῶν» Kaibel ms., ἔχων vel φέρων Holland p. 216

(130) (132)

ἔστω δ' ἡμῖν κεστρεὺς τμητός,  
νάρκη πνικτή, πέρκη σχιστή,  
τευθίς σακτή, συνόδων ὀπτός,  
γλαύκου προτομή, γόγγρου κεφαλή,  
βατράχου γαστήρ, θύννου λαγόνες,  
βατίδος νῶτον, κέστρας ὀσφύς,  
† ψηττας κισχος †  
μαινίς, καρίς, τρίγλη, φυκίς

τῶν τοιούτων μηδὲν ἀπέστω

[ 1-9 ] Athen. VII p. 295 F (γλαῦκος) Ἀντιφάνης δ' ἐν Κύκλωπι ὑπερακοντίζων τὸν τέθνην Ἀρχέστρατόν φησιν· ἔστω --- ἀπέστω [2 – 4] Eust. in Il. p. 261, 15 ὁ μέντοι γράψας πρὸς ἀστειῖσμόν τὸ νάρκη --- σακτὴ (ταὐτὸν δ' εἰπεῖν κατὰ τοὺς ιδιωτίζοντας παραγεμιστή), γλαυκοῦ -- -κεφαλή (sequitur fr. 131, 7 – 9)

1 ἡμῖν A : ὑμ- CE τμητός Porson Adv. p. 96 : ὑμήττιος ACE : νῆστις Schweigh. 3 συνόδων ὀπτός om. Eust. 6 κέστρας ὀσφυς A : om. CE 7 ψηττας κισχος A : om. CE : ψήττας (debutit -ης) ἰξύς Porson : -ης κυσθός Bothe 1844 p. 28 : ψῆττα, ξίφιος (vel -ίας) Meineke, coll. Archestr. SH 171, 1 et Hesych. ξ 72 : -α, σκίνδος Kock, coll. Anaxandr. fr. 28,4 8 μαινῖς CE : μενις A

1 sqq. vid. ad Eub. fr. 63 5 ranae marinae commendat Archestr. SH 178 Cyclopis verba ; “hos versus haud longo intervallo excepisse videntur quae sequenti fragmento leguntur” Meineke

(131) (133)

τῶν χερσαίων δ' ὑμῖν ἦξει

παρ' ἐμοῦ ταυτί·

βοῦς ἀγελαῖος, τράγος ὑλιβάτης,

αἶξ οὐρανία, κριὸς τομίας,

κάπρος ἐκτομίας, ὕς οὐ τομίας,

δέλφαξ, δασύπους, ἔριφοι, υυ –

τυρὸς χλωρός, τυρὸς ξηρός,

τυρὸς κοπτός, τυρὸς ξηστός,

τυρὸς τμητός, τυρὸς πυκτός

[ 1-9 ] Athen. IX p. 402 E (post fr. 21) ἐν δὲ Κύκλωπι φησι (φησὶ δὲ που παρὰ τῶι αὐτῶι καὶ ὁ Κύκλωψ CE)· τῶν ----πηκτός. [ 3 – 4 ] Eust.<sup>1</sup> in Od. p. 1753, 22 παρὰ δὲ Ἀντιφάνει ἐπαινῶν αἶγα ὁ Κύκλωψ λέγει οὐρανίαν αἶγα ἐν τῶι βοῦς ---κριὸς τομίας, καὶ ἐξῆς, ὡς ἀλλαχοῦ ἐγράφη· λέγοι δὲ ἂν ἐκεῖνος αἶγα οὐρανίαν ὡς οἶον μεγάλην καὶ ὑψηλήν πρὸς τινα ὁμοιότητα αἰγῶν τῶν κατ’ οὐρανὸν ὧν αἱ αἰγίδες παρώννυμοι. ἀκόλουθον δὲ τοιαύτηι αἰγί καὶ ὁ ἠλίβατος ταῦρος, οὗ παρώννυμον ὁ ἠλιβάτας. [4-5] Eust.<sup>2</sup> in Od. p. 1524, 15 (post v. 7 – 9 ) ἔτι δὲ καὶ τὸ αἶξ ---- οὐ τομίας. [ 7 – 9 ] Eust.<sup>3</sup> in Od. p. 1524, 14 ὁμοιοκαταληξία δὲ παιγνιώδης καὶ τὸ τυρὸς χλωρός --- τμητός (sequitur v. 4 – 5) Eust.<sup>4</sup> in Il. p. 261, 18 (post fr. 130,2 – 4 ) ἔτι δὲ καὶ ὁ παρισώσας τὸ τυρὸς χλωρός --- τμητός [ 8 – 9 ] Eust.<sup>5</sup> in Il. p. 872,11 παρ’ ᾧ (sc. Ἀθηναίωι) καὶ ὁ κοπτὸς τυρὸς (καὶ ὁ ξυστός add. Herw. ap. Halbertsma Adv. [1896] p. 68<sup>1</sup>) καὶ ὁ τμητὸς ὁ αὐτὸς ἂν εἴη τῶι κνηστῶι

1 ἡμῖν ? Nesselrath MK p. 273<sup>87</sup> 2 παρ’ ἐμοῦ A : om. CE 3 τράγος A : ταῦρος CE, Eust. ὑλιβάτης Casaub.: -ας A : ὑληβάτας CE : ἠλιβ- Eust. cf. Anaxil. fr. 12,1 et vid. Gow – Page ad Garl. 3377 6 δέλφαξ, <δορκάς>, e.g. Holland p. 215<sup>2</sup> ἔριφοι A : om. CE 9 πηκτός ACE : κνηστὸς Halbertsma ex Eust.<sup>5</sup>

1 sqq. vid. ad fr. 130 “videtur Polyphemus speratas Galateae nuptias adornare. ac pisces quidem a sponsa praeberi cupit (ἔστω δ’ ἡμῖν fr. 130) utpote dea marina ; gregum fetus fr. 131 de suo promittit” Kock 4 de capra caelesti, “quam comico lepore reliquis immiscuit” (Meineke), vid. Cratin. Fr. 261 7 Poll. VI 48 τυρὸς χλωρός, cf Eust. in Il. p. 1001,51 χλωρὸς τυρὸς ὁ νεοπαγῆς et vid. Cratin. fr. 400, Alex. fr. 178, 12

## Νεοελληνική απόδοση

(129)

Ἐνα μικρὸ κομμάτι μου ‘λαχε

(130)

Ἀς σερβιριστοῦν κομμάτια κέφαλου,  
ψητὸ σελάχι, πέρκα σχισμένη στα δύο,

καλαμάρι γεμιστό, ποικιλία από ψητά ψάρια,  
κεφάλι από γλαύκο, κεφάλι από γόγγρο,  
κοιλιά βατράχου, πλευρές τόνου,  
πλάτη βατίδας, νεφρά σφυρίδας,  
+ γλώσσες+  
μανόλια, γαρίδες, μπαρμπούνια, φυκίδες,  
τίποτα από αυτά ας μη λείπει.

(131)

Από τα βοσκήματα της στεριάς θα φτάσει αμέσως  
εκ μέρους μου, στο τραπέζι σας  
ταύρος από μαντρί, τράγος αναθρεμμένος στα κατσάβραχα,  
κατσικά ουράνια, ευνουχισμένο κριάρι, κάπρος ευνούχος,  
χοίρος, που δεν τον έχουν ευνουχίσει, μικρό  
γουρουνάκι, με πόδια όλο τρίχες, κατσίκια,  
τυρί χλωρό, τυρί ξηρό,  
τυρί κοπανιστό, τυρί τριμμένο,  
τυρί σε κομμάτια, τυρί μαλακό.

## Ο μύθος

Ο Πολύφημος είναι γιος του Ποσειδώνα και της Νύμφης Θόωσας. Ο μύθος τον παρουσιάζει τρομερό στην όψη, Γίγαντα, τον πιο άγριο από όλους τους Κύκλωπες. Είναι βοσκός και ζει στη σπηλιά από τα προϊόντα του κοπαδιού, μαζί με το οποίο κατοικεί. Γνωρίζει τη φωτιά αλλά καταβροχθίζει ωμά τα κρέατα. Πίνει σπάνια κρασί, για να προφυλαχθεί από

τη μέθη. Δεν είναι εντελώς ακοινωνήτος, καθώς όταν τυφλώνεται καλεί σε βοήθεια τους άλλους Κύκλωπες. Στη ραψωδία ι της *Ὀδύσσειας*, ο Οδυσσεύς μαζί με δώδεκα συντρόφους του αιχμαλωτίζεται στη σπηλιά του Κύκλωπα. Ο Πολύφημος αρχίζει να καταβροχθίζει τους συντρόφους του και υπόσχεται στον ίδιο να τον φάει τελευταίο, ως δώρο για το γλυκό κρασί, που του χάρισε. Τη νύχτα, που κοιμάται ο Κύκλωπας ο Οδυσσεύς μαζί με τους συντρόφους του πελεκούν έναν πάσσαλο, τον καίνε στη φωτιά και τον χώνουν στο μοναδικό του μάτι. Το πρωί της επόμενης μέρας οι Έλληνες βγαίνουν από τη σπηλιά κάτω από τα κριάρια, καθώς ο τυφλός Κύκλωπας ελέγχει ό, τι βγαίνει από μέσα, με τα χέρια του. Όταν φτάνουν στο καράβι και σηκώνουν πανιά ο Οδυσσεύς φωνάζει το όνομά του στον Κύκλωπα, ανακοινώνοντάς του ότι τον κοροΐδεψε. Εξαγριωμένος ο Κύκλωπας πετά πελώριους βράχους στο καράβι αλλά μάταια. Έτσι ζητά από τον Ποσειδώνα να τιμωρήσει τον Οδυσσεύα και από τότε χρονολογείται το μίσος του θεού εναντίον του πολυμήχανου ήρωα.

Μετά τα ομηρικά έπη ο Πολύφημος γίνεται πρωταγωνιστής σε ένα ειδύλλιο του Θεοκρίτου, στο οποίο είναι γυναικάς και ερωτευμένος με μια φιλάρεσκη γυναίκα, που τον βρίσκει αγροίκο. Γίνεται επίσης πρωταγωνιστής μιας ερωτικής περιπέτειας με τη Νηρηίδα Γαλάτεια (Grimal,1991:578-580).

### **Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα**

Η περιπέτεια του Οδυσσεύα με τον Κύκλωπα Πολύφημο, όπως παρουσιάζεται στην ραψωδία ι της *Ὀδύσσειας* (στίχοι:106-566), αποτελεί αγαπημένο θέμα πολλών ειδών της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας, στα περισσότερα από τα οποία η ομηρική εκδοχή του μύθου ουσιαστικά δε μεταβάλλεται. Σατυρικό δράμα με τίτλο *Κύκλωψ* έγραψαν ο Ευριπίδης και ο Αριστίας. Ο *Κύκλωψ* του Ευριπίδη, το μοναδικό σατυρικό δράμα που σώζεται μέχρι σήμερα ακέραιο: α) αιτιολογεί τον Χορό των Σατύρων με επικεφαλής τον Σιληνό από έναν ομηρικό ύμνο, που θέλει τον Διόνυσο να πέφτει θύμα πειρατών και να ναυαγεί με τη συνοδεία του στο νησί του Κύκλωπα (Walton,2008:164), β) αντλεί την υπόθεσή του από τη ραψωδία ι της *Ὀδύσσειας*.

Η υπόθεση του σατυρικού δράματος αποκλίνει από το επικό πρότυπο. Μία βασική διαφορά είναι ότι η δράση δεν εξελίσσεται στο εσωτερικό του σπηλαίου. Επίσης, αντίθετα με το ομηρικό έπος, όπου ο Κύκλωπας σκοτώνει και καταβροχθίζει ωμούς τους συντρόφους του



Οδυσσέα, στο σατυρικό δράμα του Ευριπίδη τους μαγειρεύει, σαν επαγγελματίας Μάγισσας (Seaford,1984:51, όπως αναφ. στο Ξανθάκη-Καραμάνου,2002:79). Έτσι, ενώ στον Όμηρο η τύφλωση οδηγεί στη σωτηρία των εγκλείστων, στο σατυρικό δράμα του Ευριπίδη η ίδια ενέργεια συνιστά απλώς την εκδίκηση που πήρε ο Οδυσσέας για τη θανάτωση των συντρόφων του. Ο Χορός των Σατύρων κινεί το νήμα της εξέλιξης του έργου, που διακρίνεται από τον αινιγματικό συνδυασμό υψηλής ποίησης, καθόλου σοβαρής φιλοσοφικής διάθεσης και φαρσικής μεταχείρισης του βιασμού άντρα, του κανιβαλισμού και του ακρωτηριασμού (Walton, 2008:167).

Στα τέλη του 5<sup>ου</sup> αιώνα π. Χ. μαρτυρούνται δύο διθύραμβοι<sup>116</sup>, που πραγματεύονται τον μύθο Κύκλωπα και Οδυσσέα: ο *Κύκλωψ* του Τιμοθέου του Μιλησίου και ο *Κύκλωψ ή η Γαλάτεια* του Φιλόξενου από τα Κύθηρα. Ο Αριστοτέλης μνημονεύει το έργο του Φιλόξενου στο *Περί Ποιητικής* (1448<sup>a</sup> 15), ως ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα ποιητικής δημιουργίας, όπου οι δραματικοί αντρικοί χαρακτήρες παρουσιάζονται ηθικά «χείρους ἢ ἡμεῖς». Ο *Κύκλωψ* του Φιλόξενου, υιοθετεί το επεισόδιο Κύκλωπα – Οδυσσέα, όπως το αφηγείται η ι ραψωδία της Οδύσσειας, εισάγει όμως μία καινοτομία που κάνει ιδιαίτερη εντύπωση στον 4<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα: Ο *Κύκλωπας* ερωτεύεται χωρίς ανταπόκριση τη Νηρηίδα Γαλάτεια (Αθήναιος, XIII, 564E).<sup>117</sup>

Τον διθύραμβο του Φιλόξενου εξάλλου παρωδεί ο Καρίωνας, με την επικουρία του κωμικού Χορού (στίχοι: 290-321) στον *Πλοῦτο*<sup>118</sup> του Αριστοφάνη, το 388 π. Χ. (Holland,1884:

---

<sup>116</sup> Η εξέλιξη της χορικολυρικής ποίησης στο τέλος του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα επιτυγχάνεται μέσα από τον ανταγωνισμό της με το δράμα (Webster,1970:22). Στη διάρκεια του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, την εποχή της ακμής του κλασικού δράματος, ο Διθύραμβος αποκτά τη σταθερή του μορφή, γιατί η νεοσύστατη δημοκρατία του δίνει σταθερή θέση στα Μεγάλα Διονύσια, εξασφαλίζοντάς του έτσι αυτόνομη ύπαρξη. Πράγματι καθιερώνονται την περίοδο αυτή αγώνες διθυράμβων, οι οποίοι λαμβάνουν χώρα, πριν από τις παραστάσεις των αρχαίων τραγωδιών. Το πλήθος της παραγωγής των αναγκαίων έργων για την πραγματοποίηση των αγώνων αυτών, συντελεί, ώστε το είδος να αποκτήσει τις ειδοποιούς διαφορές του, τα δικά του ιδιαίτερα χαρακτηριστικά (Lesky,1985:576-577). Στο λυκαυγές του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, η εξέλιξη του διθυράμβου ανανεώνεται, χάρη στην επίδραση που δέχεται από τις καινοτομίες του Ευριπίδη, τον χορικό λυρισμό του Αγάθωνα και αφήνει ηχηρό το αποτύπωμά της στην αθηναϊκή θεατρική σκηνή (Arnott,1996: 139 ·Mangidis,2003: 48).

<sup>117</sup> Ο δὲ τοῦ Κυθηρίου Φιλοξένου Κύκλωψ ἐρῶν τῆς Γαλατείας καὶ ἐπαινῶν αὐτῆς τὸ κάλλος, προμαντευόμενος τὴν τύφλωσιν πάντα μᾶλλον αὐτῆς ἐπαινεῖ ἢ τῶν ὀφθαλμῶν μνημονεύει, λέγων ὧδε (Αθήναιος,XIII,564E).

<sup>118</sup> Κατὰ τον Holland (1884:192), ο διθύραμβος περιέχει αναφορά μια αυτοβιογραφική τραυματική περιπέτεια που ο Φιλόξενος είχε στο διάστημα που βρέθηκε στην αυλή του Τυράννου των Συρακουσών, Διονύσιου του Α<sup>118</sup>. Όπως

210-212). Ο Καρίωνας απευθύνεται στον Χορό, που μιμείται ζώα που απαρτίζουν το κοπάδι του Κύκλωπα. Ο Χορός με τη σειρά του απαντά στον Καρίωνα, σαν να απευθύνεται στον Κύκλωπα. Ο Κύκλωπας σκιαγραφείται ως άξεστος και απολίτιστος: Είναι ένας μονόφθαλμος βοσκός, που οδηγεί τα κοπάδια με τα αρνιά του, μέσα στις λάσπες, μεθυσμένος και έχει στον ώμο κρεμάσει ένα ταγάρι με ραδίκια. Το παρατσούκλι του ( *θρεπτανελό*) είναι μια ηχοποίητη λέξη, της οποίας συνθετικά είναι οι ήχοι που βγάζουν οι χορδές της κιθάρας (Webster, 1970:20). Ο Αριστοφάνης προσφέρει επίσης πληροφορίες για την κατάληξη του έργου: η τύφλωση του Κύκλωπα αποβαίνει μοιραία στην τύχη της σχέσης του με την αγαπημένη του Νηρηίδα.

Παραδίδονται αρκετές κωμωδίες της Αττικής Αρχαίας ή της Μέσης Κωμωδίας, που πραγματεύονται επεισόδια της περιπέτειας του Οδυσσέα με τον Κύκλωπα. Μαρτυρούνται ο *Κύκλωψ* του Επίχαρμου (απ. 70-72, K-A), οι *Όδυσσῆς* του Κρατίνου (απ. 143-157, K-A), η *Γαλάτεια* του Νικοχάρη (απ. 3-6, K-A) και η *Γαλάτεια* του Αλέξιδος (απ. 37-40, K-A).

Ο Κύκλωπας γίνεται και πρωταγωνιστής στο ενδέκατο ειδύλλιο του Θεοκρίτου, στο οποίο είναι ερωτευμένος με τη Γαλάτεια, αυτή όμως τον βρίσκει αγροίκο και άξεστο και έτσι απορρίπτει τον έρωτά του. Το ίδιο επεισόδιο εμπνέει και τον Οβίδιο στις *Μεταμορφώσεις* του (13,750). Μαρτυρείται ακόμη ένας *Διάλογος Δωρίδος και Γαλατείας* του Λουκιανού. Η Γαλάτεια αμύνεται στα αστεία της φίλης της, που έχουν ως στόχο τον άγριο, άσχημο μονόφθαλμο υποψήφιο μνηστήρα της. Απαντά ότι δεν ανταποκρίνεται στον έρωτά του, ωστόσο παρατηρεί πως οι κακόβουλες παρατηρήσεις έχουν ως αφετηρία τους τη ζήλεια, γιατί εκείνη και όχι κάποια άλλη υπήρξε το κέντρο του ενδιαφέροντος του Πολύφημου.

---

αναφέρει ο Nesselrath (1990:295-296) επίσης, ο ποιητής στο συγκεκριμένο έργο διηγείται την προσωπική του περιπέτεια στην αυλή του τυράννου των Συρακουσών Διονύσιου του Α'. Ο Διονύσιος τον φυλάκισε στα λατομεία, τυπικά, επειδή του άσκησε κριτική, στην πραγματικότητα όμως, γιατί συνήψε σχέση με την εταίρα Γαλάτεια, η οποία ήταν ερωμένη του τυράννου. Το όνομα της Γαλάτειας, η οποία είναι πρόσωπο υπαρκτό, αποτελεί την έμπνευση για τον έρωτα του Κύκλωπα προς την ομώνυμη Νηρηίδα. Τα λατομεία, στα οποία φυλακίζεται ο ποιητής, παραπέμπουν στη σπηλιά του Πολύφημου, όπου αυτός κρατούσε φυλακισμένο τον Οδυσσέα. Πίσω από το πρόσωπο του Κύκλωπα, που παρουσιάζεται απολίτιστος, άξεστος, ανθρωποφάγος και θηριώδης, ανόητος και απαίδευτος στο έργο του Φιλόξενου, παρωδείται ο Διονύσιος ο Α' των Συρακουσών. Στο πρόσωπο του πολυμήχανου Οδυσσέα ενσαρκώνεται ο ποιητής. Η υπόθεση της κωμωδίας λαμβάνει χώρα στη Σικελία, κατά το πρότυπο και του σατυρικού ευριπίδειου δράματος. Το ηχηρό πολιτικό σχόλιο που το έργο αυτό περιέχει συνέβαλε καθοριστικά στην απήχησή του, ήδη από τις αρχές του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα Holland (1884: 201).

## Ο Κύκλωψ του Αντιφάνη

Ο Webster (1952:14) υποστηρίζει ότι η κωμωδία χρονολογείται πριν από τον θάνατο του Φιλόξενου, το 380 π.Χ. Συνεπώς γράφεται στο ξεκίνημα της σταδιοδρομίας του ποιητή. Είναι συνεπώς αναμενόμενο, όχι όμως και δεδομένο, ότι ο Αντιφάνης επηρεάζεται από κωμικά ευρήματα κωμωδιών, σατυρικών δραμάτων ή διθυράμβων, που πραγματεύονται την περιπέτεια του Οδυσσέα με τον Κύκλωπα. Ίσως υιοθετεί και κάποια από αυτά, όπως για παράδειγμα την καινοτομία του Φιλόξενου, ενός ποιητή που ο Αντιφάνης<sup>119</sup> εκτιμά, δηλαδή τον ανικανοποίητο έρωτα του Κύκλωπα για τη Γαλάτεια. Δεν υπάρχουν πληροφορίες που να επιβεβαιώνουν τα παραπάνω, όπως άγνωστη παραμένει η υπόθεση του έργου και τα πρόσωπα του έργου. Θα μπορούσαν ο Κύκλωπας και η Γαλάτεια να είναι δύο από αυτά. Από την κωμωδία σώζονται μόνον τρία (απ. 129-131, K-A) αποσπάσματα.

### Το απόσπασμα 129, K-A

Το απόσπασμα 129, K-A αποτελείται από ένα στίχο, δηλαδή από λίγες μόλις λέξεις : *κέρμα γάρ τι τυγχάνω, δηλαδή παίρνω ένα νόμισμα*. Ο Πολυδεύκης (IX,88), ο οποίος παραδίδει το συγκεκριμένο απόσπασμα, δίνει την πληροφορία ότι στην αττική διάλεκτο συνηθίζεται

---

<sup>119</sup> Ο Αντιφάνης επικροτεί στο απόσπασμα της κωμωδίας *Ποίησις* (απ. 189, K-A) τον Φιλόξενο, επειδή εισάγει ονόματα δικής του έμπνευσης στα έργα του. Του αναγνωρίζει επίσης μουσικές καινοτομίες που ο Φιλόξενος εισήγαγε μέσω του Διθυράμβου, ενώ υπογραμμίζει τη συμβολή του στην ανανέωση των κωμικών ειδών. Είναι λογικό ότι ο Αντιφάνης δοκίμασε να αξιοποιήσει στις κωμωδίες του όλες αυτές τις καινοτομίες που επαινεί (Blanco, 1961:95-97). Συνεπώς έχει ενδιαφέρον να διερευνηθεί αν ο Κύκλωψ του Φιλόξενου συνιστά πρότυπο για το κωμικό ομότιτλο δράμα του Αντιφάνη. Ατυχώς τα λιγοστά αποσπάσματα που σώζονται δεν ευνοούν την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων.

Η επιρροή που ο Φιλόξενος ασκεί στο έργο του είναι εμφανής από τις δύο αναφορές που ο Αντιφάνης κάνει στον ποιητή στις κωμωδίες του. Η πρώτη εντοπίζεται στο απ. 207, K-A, που ονομάζεται *Τριταγωνιστής* όπου ο Αντιφάνης, καθώς το συνηθίζει, ασχολείται με ζητήματα θεατρικής ποιητικής και κριτικής (Nesselrath, 1990: 251-252). Μνημονεύεται επίσης στην κωμωδία του Αντιφάνη που ονομάζεται *Τραυματίας* (απ. 205, K-A), όπου μέσα από έναν διάλογο, ανάμεσα σε δύο πρόσωπα, επιχειρείται να προσδιοριστεί αν ο ευρετής ενός μετρικού νεωτερισμού είναι ο Ευριπίδης ή ο Φιλόξενος. Ενδεχομένως στο έργο αυτό να μνημονεύονται δύο πρότυπα της καλλιτεχνικής δημιουργίας της εποχής του Αντιφάνη και του ίδιου προσωπικά.

μόνο ο πληθυντικός της λέξης *κέρμα*, χρησιμοποιείται δηλαδή μόνο η λέξη *κέρματα*, ενώ ο τύπος στον ενικό: *κέρμα* είναι δωρικής προελεύσεως: *κέρματα ἀλλ' οὐ κέρμα λέγειν Ἀττικόν, παρὰ μέντοι τοῖς Δωριεῦσι καὶ τὸ κέρμα ἐστὶν εἰρημένον.*

Η χρήση ενός δωρικού γλωσσικού στοιχείου από τον Αντιφάνη θα μπορούσε να συνιστά πιθανό δάνειο από τους δωρικής προέλευσης διθυράμβους. Ωστόσο ο Πολυδεύκης συμπληρώνει: *εὗροι δ' ἂν τις αὐτὸ καὶ παρὰ τοῖς Ἀττικοῖς, ὥσπερ ἐν τῷ Ἄμφιδος Ἀμπελουργῶ μικρὸν τι κέρμα καὶ παρ' Ἀντιφάνει ἐν τῷ Κύκλωπι. [...]* *κέρμα ἐνικῶς. Ἄμφις εἴρηκεν ἐν Ἀμπελουργῶ καὶ Ἀντιφάνης ἐν Κύκλωπι.* Η λέξη *κέρμα* σημαίνει «το τεμάχιο» και κατ' επέκτασιν «το μικρῆς αξίας νόμισμα» (LSJ<sup>9</sup>:796). Ο Arnott (1996:361) επισημαίνει τη χρήση του ενικού «*κέρμα*» στην κωμωδία *Λέβης* (απ. 129-134, K-A) του Αλέξιδου, ο Webster (1970:25) στον *Μῆδον* (απ. 30-32, K-A) του Θεόπομπου και ο Hunter (1983:152) στην κωμωδία *Νάννιον* (απ. 67, K-A) του Ευβούλου. Ο όρος στον πληθυντικό: *κέρματα* απαντάται στους *Ὅρνιθες* του Αριστοφάνη (στ. 1108) με τη σημασία «νομίσματα». Από τα παραπάνω συνάγεται ότι ο δωρικός τύπος *κέρμα* χρησιμοποιείται ευρέως στα έργα της Αττικής Μέσης Κωμωδίας ίσως ως υπαινιγμός που προκαλεί το γέλιο, καθώς δεν είναι εύχρηστος στην καθομιλουμένη αττική διάλεκτο του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα (Mangidis,2003:57).

Δεν είναι σαφές από ποιο τμήμα της υπόθεσης του έργου προέρχεται το συγκεκριμένο απόσπασμα. Ένα από τα επεισόδια της μυθολογικής παρωδίας στον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη ίσως αφορά αγοραπωλησία αγαθών ανάμεσα στον Οδυσσέα και τον Κύκλωπα, η οποία δεν γίνεται με τη μορφή ανταλλακτικού εμπορίου, αλλά με πληρωμή. Αν ο Αντιφάνης υιοθετεί αυτό το εύρημα του Ευριπίδη, δεν είναι βέβαιο. Αν όντως συμβαίνει κάτι τέτοιο, τότε ο στίχος που σώζεται από το απόσπασμα αυτό παραπέμπει σε μία σκηνή μεταπρατικού εμπορίου ανάμεσα πιθανόν στον Πολύφημο και στον Οδυσσέα. Στα αποσπάσματα της κωμωδίας του Αντιφάνη δεν υπάρχει αναφορά στον Οδυσσέα. Από τον τίτλο του έργου συμπεραίνουμε ότι ο Κύκλωπας αποτελεί κεντρικό δραματικό πρόσωπο στην κωμωδία. Η συμμετοχή του Οδυσσέα στην πλοκή δεν επιβεβαιώνεται.

### **Το απόσπασμα 130, K-A**

Το απόσπασμα 130, K-A, παραδίδει ο Αθήναιος (VII,295F), με το παρακάτω σχόλιο αντί άλλης εισαγωγής : *Ἀντιφάνης δ' ἐν Κύκλωπι ὑπερακοντίζων τὸν τέθνην Ἀρχέστρατόν φησιν. Ο*

Αρχέστρατος ήταν ποιητής του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, καταγόμενος από τη Γέλα ή τις Συρακούσες. Έγραψε την *Ἡδυπάθειαν* ή *Γαστρονομίαν*<sup>120</sup>, ένα κωμικό ποίημα, που διασώζει ο Αθήναιος, στο οποίο με κωμικό ύφος περιγράφει μαγειρικές συνταγές, με προτίμηση στα ψάρια και συστήνει περιοχές που σερβίρουν το καλύτερο φαγητό στη Μεσόγειο. Επειδή προτρέπει τον αναγνώστη να απολαύσει χωρίς ενοχές τις γαστρομαργικές ηδονές, χωρίς καμία εγκράτεια, είχε τη φήμη του έκλυτου ηθικώς χαρακτήρα (Rapp,1955:43-48). Ο κατάλογος ψαροφαγίας του Αντιφάνη θυμίζει στον Αθήναιο τα ποιήματα του Αρχεστράτου, ο οποίος κατά σύμπτωση είναι Σικελός. Έτσι εύστοχα επιχειρεί τη σύγκριση μεταξύ των δύο ποιητών. Εκφέρει μάλιστα την άποψη ότι ο Αντιφάνης ξεπερνά στην ποιητική τέχνη τον Αρχέστρατο, μολοντί ο τελευταίος κατεξοχήν ασχολείται με την ποιητική εξύμνηση των φαγητών και ειδικά των ψαριών.

Ο εκφερόμενος λόγος στο απ. 130 Κ-Α είναι ιδιαίτερα επιτηδευμένος, επικοινωνείται δε μέσα από τρία σχήματα λόγου: ένα σχήμα λιτότητας, ένα εκτενές ασύνδετο και ένα κυκλικό σχήμα. Ειδικότερα ο λόγος αρχίζει με προστακτική του ρήματος *εἰμί* (*ἔστω*) και τελειώνει με την ίδια προστακτική του σύνθετου ρήματος *ἄπειμι* (*ἄπέστω*), το οποίο έχει αντίθετη σημασία από το *εἰμί*. Επειδή όμως η προστακτική *ἄπέστω* συνοδεύεται από την αντωνυμία *μηδέν*, παράγεται ένα σχήμα λιτότητας *μηδέν ἄπέστω* (=τίποτα να μη λείπει) που ισοδυναμεί με μια εμφατική κατάφαση (= όλα ανεξαίρετως να υπάρχουν). Στο πλαίσιο του κυκλικού σχήματος, που οι προστακτικές οριοθετούν, παρεμβάλλεται, σε αναπαιστικά δίμετρα, ώστε να τονιστεί περισσότερο, ένας κατάλογος φαγητών (Hunter,1983:210 · Nesselrath,1990:285-289), σε ασύνδετο σχήμα.

Το φροντισμένο γλωσσικό ύφος του αποσπάσματος εξελίσσεται σε ποιητική σύνθεση από τα πάρισα του δεύτερου, του τέταρτου και του όγδοου στίχου: *νάρκη πνικτή, πέρκη σχιστή / γλαύκου προτομή, γόγγρου κεφαλή / μαινίς, καρίς, τρίγλη, φυκίς*. Η παράθεση των ψαρικών γίνεται: α) με ένα σύνταγμα επιθέτου και ουσιαστικού, που επαναλαμβάνεται πέντε φορές στους τρεις πρώτους στίχους και περιγράφει το θαλασσινό που σερβίρεται και τον τρόπο που είναι μαγειρεμένο, β) με ένα σύνταγμα από ουσιαστικό συνοδευόμενο από ετερόπρωτο προσδιορισμό, που επαναλαμβάνεται οχτώ φορές, στους στίχους 3-7 και περιγράφει το

---

<sup>120</sup> Περισσότερα για το θέμα στο: Olson, S.D. and Sens, A. (2000), *Archestratos of Gela: Greek Culture and Cuisine in the Fourth Century BC*. Oxford.

στέλεχος του θαλασσινού που σερβίρεται, ως αξιόλογος μεζές και γ) με το ασύνδετο σχήμα του όγδοου στίχου, που περιλαμβάνει ποικιλία από μικρού μεγέθους ψάρια και θαλασσινά, που καταναλώνονται ολόκληρα. Η εκφορά καθημερινών εδεσμάτων σε τόσο ποιητικό ύφος είναι στοιχείο κωμικό.

Εξίσου πλούσιο είναι το λεξιλόγιο του αποσπάσματος. Στα αποσπάσματα των κωμωδιογράφων<sup>121</sup> του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα οι εκτενείς κατάλογοι εδωδιμων ιχθύων και συνταγών ψαροφαγίας αποτελούν κοινό τόπο (Konstantakos,2000:31 · Παπαχρυσόστομου,2011:95) και πιστοποιούν ότι τα ψάρια κατέχουν κυρίαρχη<sup>122</sup> θέση στο διαιτολόγιο των Αθηναίων των κλασικών χρόνων.

Ειδικότερα στον κατάλογο ψαριών του απ. 130,K-A περιλαμβάνονται<sup>123</sup>: α) βατίδες και βάτραχοι ή άλιεις (LSJ<sup>9</sup>:486) :πρόκειται για ψάρια πλατιά, τα οποία ο Αριστοτέλης στο σύγγραμά του *Περὶ τὰ ζῶα ἱστορίαι* τα ταξινομεί στα σελαχοειδή (X,620b). β) νάρκες : πρόκειται για τα σαλάχια (*Περὶ τὰ ζῶα ἱστορίαι*, IX,37c) Στον *Μένωνα* του Πλάτωνος ο Σωκράτης παρομοιάζεται σκωπτικά *τῇ πλατείᾳ νάρκη τῇ θαλασσίᾳ* (80<sup>A</sup>). Πρόκειται για έναν ακριβό μεζέ που μόνον οι ευκατάστατοι μπορούν να απολαμβάνουν. Τα σαλάχια βρίσκονται στην κορυφή των προτιμήσεων του Αθηναϊκού καταναλωτικού κοινού, μαζί με τους θύννους (=τόνους) και τους ἐγγέλεις (=χέλια) (Μίχα-Λαμπάκη,1984:73). γ) ψήτται : γλώσσες ή ρόμβοι (LSJ<sup>9</sup>:682): είναι πλατιά ψάρια της οικογένειας των σελαχοειδών. Απαντώνται στη *Λυσιστράτη* (στ. 115 & 131) και στο πλατωνικό *Συμπόσιον* (191D). Η Σούδα πληροφορεί ότι *διήρηνται κατὰ τὸ μέσον ὡς οἱ σφήκες* (Adler,1982:1228). δ) γλαῦκοι και γόγγροι (= μουγγριά) : εκλεκτά όσο και ακριβά ψάρια που γεύονταν κυρίως οι πλούσιοι. Οι πρώτοι μνημονεύονται και στον *Φαρμακοπώλην* του Αλέξιδος (απ. 115, K-A). Από τους *Ἐπτὰ ἐπὶ Θήβας* του Ἀμφιδος (απ. 16, K-

<sup>121</sup> Ένα ανάλογο με το απ. 130, K-A σε περιεκτικότητα ονομάτων βρώσιμων ιχθύων κωμικό απόσπασμα είναι το απ. 22, K-A από την κωμωδία *Κύδων* του Ευβούλου. Αποτελείται και αυτό από οχτώ στίχους, όπου με ασύνδετο σχήμα εκτίθεται ένας επίσης πλούσιος κατάλογος ιχθύων.

<sup>122</sup> Ως εκ τούτου η λέξη ὄψον (= κάθε τροφή, προσφάγι, πολυτελές έδεσμα, καρύκειμα) με την πάροδο του χρόνου στην Αθήνα ειδικά δηλώνει το ψάρι, βασικό συστατικό του διαιτολογίου του Αθηναίου (Kalitsounakis,1926 :96-106).

<sup>123</sup> Ως χρήσιμα βοηθήματα, που συμβουλευτήκαμε για τον κατάλογο των ιχθύων προτείνουμε επιπλέον: Thomson (1947) & Strömberg (1943). Οι ακριβείς βιβλιογραφικές παραπομπές δίνονται στη σχετική ενότητα στο τέλος της εργασίας.

Α) πληροφορούμαστε ότι εκλεκτός μεζές ήταν τα ραχιστὰ κρανίων μέρη εὔσαρκα των γλαύκων, γι' αυτό και στο απ.130, Κ-Α σεοβρίεται γλαύκου προτομή. Τα μουγγριά (=γόγγροι) εντοπίζονται σε καταλόγους ιχθύων στη Μελίβοια του Ερίφου (απ. 3, Κ-Α) στον Έμπορον του Διφίλου (απ.,32Κ-Α), στους Έπτα ἐπὶ Θήβας του Αλέξιδος(απ. 83, Κ-Α). Εκλεκτή λιχουδιά θεωρείται το κεφάλι των δύο ψαριών. ε) κέστρα και κεστρεύς: σφυρίδα/σφύραινα (LSJ<sup>9</sup>:708) και κέφαλος, σύμφωνα με το λεξικό της Σούδας (Adler,1982:640) αντίστοιχα. Ο θαλάσσιος κέφαλος, σε αντιδιαστολή με τον ποτάμιο, θεωρείται εξαιρετική τροφή, ειδικά για τους χειμερινούς μήνες. στ) μαινίδες : Πρόκειται για τις μένουλες, γνωστές και ως τα μανόλια (LSJ<sup>9</sup>: 76), ψάρια που μοιάζουν πολύ με τις (σ)μαρίδες και τις γόπες (=βόακας). Θεωρούνται ευτελούς αξίας. (Βάτραχοι, στ. 985 και Άγροικος ἢ Βουταλίων του Αντιφάνη (απ. 1,Κ-Α). ζ) τρίγλη : το μπαρμπούνη (LSJ<sup>9</sup>:372), εκλεκτό και αγαπημένο έδεσμα. η) πέρκη : πέρκα ή πέρδικα. Μοιάζει πολύ με τη φυκίδα. Ποταμίσιο ψάρι που καλείται «πέρκα» από το σκοτεινό του χρώμα (LSJ<sup>9</sup>: 570). θ) καρίς : η γαρίδα (LSJ<sup>9</sup>:602) εξυμνείται για την εξωτερική της ομορφιά και για τη γεύση της (Σφήκες, στ. 1522, Τίτθαι Ευβούλου (απ. 110,Κ-Α), Αίγαι (απ.2, Κ-Α) Ευπόλιδος), ι) τευθίς: καλαμάρι (LSJ<sup>9</sup>:323), κ) θύννος :τόνος (LSJ<sup>9</sup>:501), σύμφωνα με το Περί τὰ ζῶα ἱστορίαι του Αριστοτέλη (VI, 17). Απαντάται στην αισχύλεια τραγωδία Πέρσαι (στ. 424), λ) φυκίς (ως θηλυκό) ή (ως αρσενικό) φύκης, σύμφωνα με το Περί τὰ ζῶα ἱστορίαι (VI,13) του Αριστοτέλη<sup>124</sup> (LSJ<sup>9</sup>:583): ψάρι που ζει, τρώγοντας φύκια. Πρόκειται για σπάνιο είδος. Απαντάται στο απ.130, Κ-Α του Κύκλωπα του Αντιφάνη και στον Πρωτεσίλαον (απ. 42, Κ-Α) του Αναξανδρίδη.

Ο κατάλογος των φαγητών αριθμεί δεκαέξι διαφορετικά είδη ψαριών και θαλασσινών, συνθέτοντας έναν πυκνό και πλούσιο οδηγό ψαροφαγίας της κλασικής Αθήνας. Ο Αντιφάνης χρησιμοποιεί συχνά τη λίστα με τα ψώνια ως μέσο για να σκιαγραφήσει την προσωπικότητα του ιδιοκτήτη της λίστας (Konstantakos,2000:33). Ας δούμε λοιπόν τι μπορούμε να μάθουμε από αυτόν τον κατάλογο για τον χαρακτήρα του συντάκτη του :

Ο Αφηγητής του αποσπάσματος, εκτός από γευσιγνώστης, πρέπει να είναι δεινός χρήστης της γλώσσας. Το φροντισμένο γλωσσικό ύφος σε συνδυασμό με το πλούσιο λεξιλόγιο μας επιτρέπει να εικάσουμε ότι το απόσπασμα μπορεί να αποτελεί τμήμα από την ομιλία ενός Μάγειρα, που με γλωσσική ευφράδεια επιδεικνύει την ευρυμάθειά του στις πρώτες ύλες

<sup>124</sup> Ο Αλεξίς ωστόσο στην κωμωδία Κράτεια ἢ Φαρμακοπώλις του Αλέξιδος (απ.115-120, Κ-Α) μνημονεύει το αρσενικό και το θηλυκό, σαν να πρόκειται για δύο διαφορετικά είδη.

της τέχνης του και στη μαγειρική παρασκευή τους (Rankin,1907: 1-2 · Dohm,1964 · Arnott,1965: 182-184 · Nesselrath,1990:257 · Konstantakos,2000:48 · Dobron,2002:182&190). Μήπως το κωμικό εύρημα για τον εξανθρωπισμό του Κύκλωπα Πολύφημου στο έργο είναι η μεταμόρφωσή του σε Μάγαιρα; Είναι πολύ πιθανόν να συμβαίνει αυτό, δεν μπορούμε όμως να είμαστε βέβαιοι.

Ο Κύκλωπας στο ομώνυμο σατυρικό δράμα του Ευριπίδη μαγειρεύει, αντί να καταβροχθίζει ωμούς, τους συντρόφους του Οδυσσέα (Walton,2008:167). Διαθέτει εξάλλου δύο βασικά χαρακτηριστικά του Μαγείρου ως κωμικού ρόλου: είναι αλαζόνας και επιθετικός (Arnott,1996b,22). Σύμφωνα δε με τη *Γαλάτεια* του Αλέξιδος (απ.37-40,K-A), ο Πολύφημος διδάχτηκε τη μαγειρική τέχνη, στο πλευρό του Αρίστιππου του Κυρηναίου, καλοφαγά και δεινού μαγείρου, κατά το έργο. Ο Αντιφάνης γνωρίζει τα έργα αυτά, δεν είναι υποχρεωμένος ωστόσο να αξιοποιήσει κάποιο από τα παραπάνω κωμικά ευρήματα των ομοτέχνων του στο έργο του. Θα μπορούσε κάλλιστα Αφηγητής του καταλόγου του αποσπάσματος να είναι ένας γαλαντόμος, ευκατάστατος, πλούσιος, επιδειξιμανής οικοδεσπότης, που ανακοινώνει στους συνδαιτημόνες του το μενού του γεύματος που θα τους προσφέρει.

Την άποψη ότι ο Αφηγητής στα απ. 130 & 131, K-A είναι ο Κύκλωπας Πολύφημος, ο οποίος μάλιστα είναι Μάγαιρας, υποστηρίζουν οι Koch (1888:66) και Nesselrath (1990:273). Σύμφωνα με τους παραπάνω μελετητές ο Κύκλωπας συνομιλεί στην κωμωδία με τη Νηρηίδα Γαλάτεια, με την οποία είναι ερωτευμένος. Η μαγειρική του τέχνη παίζει κομβικό ρόλο στη συνομιλία: Ο Πολύφημος είτε υπόσχεται ένα πλούσιο γεύμα στην εκλεκτή της καρδιάς του, για να τη δελεάσει να δεχτεί να γίνει ταίρι του, είτε αναλαμβάνει ως απόδειξη της αγάπης του να εκτελέσει έναν άθλο, που η Γαλάτεια ορίζει : να ετοιμάσει ένα πλούσιο γεύμα με θαλασσινά για την ίδια και τις αδερφές της. Μάλιστα ο Nesselrath (1990:239) προτείνει την αντικατάσταση του *ὕμῖν* στο απ. 131, K-A με τον τύπο *ἡμῖν* που απαντάται στο απ. 130, K-A, επειδή θεωρεί ότι ο Κύκλωπας συμπεριλαμβάνει ήδη τον εαυτό του, στους οικείους της αγαπημένης του. Οι εμπνευσμένες αυτές ιδέες ατυχώς δεν μπορούν να αποδειχτούν.

Όλοι οι λαχταριστοί ψαρομεζέδες του αποσπάσματος, θα μπορούσαν να αποτελούν ένα πρώτης τάξεως *Δείπνον*<sup>125</sup>, μια λεπτομερή περιγραφή των εδεσμάτων, που προσφέρονται

---

<sup>125</sup> Ο κωμικός ποιητής Πλάτων στην κωμωδία του *Φάων* (απόσπασμα 173 K-A), αναφέρει ως εισηγητή του *Δείπνου* τον Φιλόξενο. Δεν είναι όμως σαφές αν ο εισηγητής του *Δείπνου*, το οποίο συνιστά κωμικό τμήμα της κωμικής



κατά τη διάρκεια μιας γιορτής, ειδικότερα δε, ενόψει μιας γαμήλιας τελετής. Ο Webster (1970: 20-22) διατυπώνει την άποψη ότι στα απ. 130 & 131, K-A λαμβάνει χώρα η περιγραφή του Δείπνου που πρόκειται να προσφέρουν στους καλεσμένους τους ο Κύκλωπας και η Γαλάτεια. Υποστηρίζει ότι η Γαλάτεια περιγράφει ως θαλασσινή θεότητα τροφές θαλασσινές, ενώ ο ορεσίβιος Κύκλωπας προϊόντα κτηνοτροφικά. Το Δείπνον είναι ένα «νέο βιβλίο μαγειρικής», στο οποίο, κατ' αυτόν, θα μπορούσαν να μετέχουν τρεις στερεότυποι χαρακτήρες της Αττικής Μέσης Κωμωδίας, η Εταίρα (Γαλάτεια), ο Μάγειρας (Κύκλωπας) και ο Παράσιτος (Οδυσσέας) (Webster, 1970:173). Υποχρεούμαστε να επισημάνουμε ότι κανένα από τα τρία πρόσωπα δε μνημονεύεται στα δύο αποσπάσματα της αντιφάνειας κωμωδίας.

Υπάρχει η εκδοχή (Mangidis, 2003:49) η Γαλάτεια να προτείνει το μενού του γαμήλιου γεύματος στον Κύκλωπα (απ.130,K-A). Η απαίτηση να ετοιμάσει ο ορεσίβιος γίγαντας θαλασσινές λιχουδιές, που μόνον ένας ειδήμων γευσιγνώστης μπορεί να γνωρίζει, συνιστά ανακολουθία, αποτελεί κατά συνέπεια ένα πρώτο κωμικό στοιχείο. Ο Κύκλωπας ως στενόμυαλος που θέλει να επιβάλει τις δικές του απόψεις ή ως χαρακτήρας μειωμένης αντιληπτικότητας –όπως το κλασικό και το μετακλασικό δράμα τον παρουσιάζει- κάνει τη γκάφα και σερβίρει σε θαλασσινές θεότητες (απ.131,K-A) μια ποικιλία από κτηνοτροφικά εδέσματα. Προφανώς αυτό απογοητεύει τη Γαλάτεια, γιατί οι τροφές αυτές απουσιάζουν από το διαιτολόγιο των Νηρηίδων. Και η εμπνευσμένη αυτή ιδέα ελλείψει αποδεικτικών στοιχείων παραμένει στο επίπεδο της εικασίας.

Ο πληθυντικός της αντωνυμίας *ἡμῖν* στον πρώτο στίχο του απ. 130, K-A, σε συνδυασμό με την αντωνυμία *ὑμῖν*, στον πρώτο στίχο του απ. 131, K-A καλλιεργεί την εντύπωση ότι ενδεχομένως στην κωμωδία να υπάρχει Χορός. Την άποψη αυτή ενισχύει η μεγάλη ποσότητα θαλασσινών τροφών που περιγράφεται στο απ. 130, K-A. Ο Holland τον προσδιορίζει σε Χορό Νηρηίδων (1884 :215).

### **Το απόσπασμα 131, K-A**

---

αφήγησης σε πολλά έργα της Αττικής Μέσης Κωμωδίας, είναι ο Φιλόξενος από τα Κύθηρα ή ο Φιλόξενος ο Λευκαδίτης, όπως αναφέρει ο Αθήναιος (VI, 146). Το πιθανότερο είναι να πρόκειται για τον πρώτο.

Το απόσπασμα 131, K-A παραδίδει επίσης ο Αθήναιος (IX, 402E), στο ενδέκατο βιβλίο των *Δειπνοσοφιστών* του, σε διαφορετικό δηλαδή βιβλίο από το έβδομο, όπου διασώζει το απ. 130, K-A. Δεν προκύπτει επομένως ότι το απόσπασμα αυτό ανήκει στην ίδια σκηνή με το απ. 130, K-A, ούτε ότι αποτελεί τη νοηματική συνέχεια αυτού. Παρόλ' αυτά, όπως αναφέρθηκε ήδη, κάποιοι μελετητές τα συσχετίζουν και μάλιστα στενά. Το εισαγωγικό σχόλιο του Αθήναιου για το χωρίο αυτό είναι: *τὰ παρὰ τοῖς κωμωδιοποιεῖς λεγόμενα δεῖπνα ἡδίστην ἀκοὴν παρέχει τοῖς ὤσιν μᾶλλον ἢ ἐν τῇ φάρυγι.*

Το απόσπασμα αυτό περιέχει έναν ακόμη κατάλογο φαγητών, στον οποίον όμως δεν περιέχονται ψάρια και θαλασσινά, όπως στον αντίστοιχο του προηγούμενο αποσπάσματος αλλά προϊόντα κτηνοτροφικά, δηλαδή κρέατα από ποικίλα βοσκήματα και κυνήγια, καθώς και μια μεγάλη ποικιλία από τυριά, όπως αναφέρεται στους δύο πρώτους στίχους του. Το κρέας στους κλασικούς χρόνους αποτελεί βασική τροφή για τους πλούσιους γαιοκτήμονες και τους κτηνοτρόφους. Το κρέας ήταν συνήθως τροφή για αθλητές, ενώ ο μέσος Αθηναίος δεν το γεύοταν συχνά (Hunter, 1983:110). Ειδικά στην Αττική, επειδή δεν ευδοκίμει η κτηνοτροφία, το κρέας, με εξαίρεση ίσως το χοιρινό, είναι ακριβό (Μίχα-Λαμπάκη, 1984:136).

Ειδικότερα στον κατάλογο του απ. 131, K-A περιλαμβάνονται: α) χοίροι και δέλφακες: Το κρέας των δελφάκων, δηλαδή των μικρών θηλυκών χοιριδίων (LSJ<sup>9</sup>:565), θεωρείται πολύ καλής ποιότητας και γευστικό. Επαινείται δε σε πολλά κωμικά αποσπάσματα. Αναφέρονται ενδεικτικά η *Αὔγη* του Ευβούλου (απ. 14, K-A), ο *Ψευδυποβολιμαῖος* του Κρωβύλου (απ. 6, K-A), οι *Δαιταλῆς* (απ. 236, K-A) και οι *Ταγηνισταί* (απ. 520, K-A) του Αριστοφάνους, β) ταύροι (στον προσδιορισμό του γένους του ζώου οδηγεί η κατάληξη του αρσενικού επιθέτου *ἀγελαῖος*, δηλαδή «περιορισμένος σε μαντρί, δηλαδή αναθρεμμένος σε ένα είδος φάρμας εκείνης της εποχής» (LSJ<sup>9</sup>:504), γ) τράγοι, αίγες (=θηλυκοί αίγαγροι) (LSJ<sup>9</sup>:71) και κατσίκια, δ) κριάρια, ε) αγριόχοιροι. Ο κατάλογος περιλαμβάνει ακόμη αναφορές στο τυρί, το οποίο είναι αγαπημένο θέμα πολλών έργων της Αττικής Αρχαίας και της Μέσης Κωμωδίας. Ενδεικτικά αναφέρουμε τους στ. 838 από τους *Σφήκες*, τους στ. 559-560 από τους *Βατράχους*, τον στ. 771 των *Ιππέων*, τους στ. 531-538 & 1579-80 από τους *Όρνιθες*, την *Πυθαγορίζουσα* του Αλέξιδος (απ. 201, K-A), τους *Πρυτάνεις* του Τηλεκλείδη (απ., 115-120, K-A), την κωμωδία *Παννυχίς* ἢ *Ἐριθοί* του Αλέξιδος (απ. 178, K-A).

Ο Αντιφάνης αρέσκεται να χρησιμοποιεί επίθετα στα έργα του. Δεν αποποιείται την αγαπημένη του τεχνική ούτε στο συγκεκριμένο απόσπασμα. Αντίθετα διανθίζει τους εννιά δσύλλαβους έως 11σύλλαβους στίχους του με δώδεκα επίθετα. Κάποια είναι σύνθετα, κατά την προσφιλή ποιητική τακτική του κωμωδιογράφου: *έκτομίας, δασύπους, ύλιβάτης*. Ανάμεσά τους ανακαλύπτουμε δύο ομηρικά επίθετα (Edmonds,1959:225): α) Το επίθετο *ύλιβάτης*, το οποίο ο Meineke διορθώνει σε *ήλιβάτης* (LSJ<sup>9</sup>:418), δηλώνει «αυτόν που σκαρφαλώνει σε υψηλά μέρη». Μαρτυρείται επίσης το επίσης ομηρικό επίθετο *ήλίβατος*, που έχει τη σημασία του *απόκρημνου* (LSJ<sup>9</sup>:438). β) Ομηρικό είναι επιπλέον και το επίθετο *άγελαῖος* που συνοδεύει το προσηγορικό *βοῦς* (LSJ<sup>9</sup>:504). Με έξι οξύτονα δισύλλαβα επίθετα (*ξηρός, χλωρός, κοπτός, ξηστός, τμητός, πυκνός*) και την επανάληψη του ουσιαστικού *τυρός*, ο κωμικός ποιητής συνθέτει ένα μελωδικό τρίστιχο με τρία πάρισα και ισάριθμα ομοιτέλευτα, που θυμίζει παιδικό τραγουδάκι. Την άποψη αυτή συμμαρτυρεί και ο Ευστάθιος (1524.13, όπως αναφ. στο Meineke, III:74), ο οποίος σχολιάζει: *ὁμοιοκαταληξία δὲ παιγνιώδης*.

Ένα λογοπαίγνιο επιχειρεί ο ποιητής στους στίχους 4 & 5, με τον συνδυασμό τριών ζευγαριών από ουσιαστικά που προηγούνται και επίθετα που έπονται. Ενώ τα ουσιαστικά είναι διαφορετικά (*κρίος, κάπρος, ὕς*) τα συνοδεύουν δύο επίθετα, το ένα εκ των οποίων επαναλαμβάνεται στο πρώτο και στο τρίτο ζευγάρι των ονομάτων. Προτάσσεται βέβαια προς αποφυγή μονοτονίας το αρνητικό μόριο *οὐ* στο επίθετο που επαναλαμβάνεται (*κρίος τομίας, ὕς οὐ τομίας*). Το δεύτερο επίθετο (*έκτομίας*) έχει το πρώτο (*τομίας*) ως δεύτερο συνθετικό του. Όλο αυτό το επιμελημένο σύνολο διαπνέεται από μελωδικότητα, λόγω των ομοιοτέλετων, από ποιητικό και από υψηλό ύφος, που ενισχύει η ενσωμάτωση ομηρικών επιθέτων. Η μνεία κτηνοτροφικών προϊόντων σε τέτοιο ύφος αποτελεί ασφαλώς κωμικό στοιχείο.

Για τους λόγους που αναπτύξαμε κατά την υφολογική και λεξιλογική ανάλυση του απ. 130 K-A, μπορούμε να υποθέσουμε ότι και αυτό το απόσπασμα περιέχει τα λόγια ενός Μάγειρα. Ο Edmonds στο αριστερό περιθώριο της έκδοσης του απ. 131, K-A, σημειώνει ( 1959 :224) με ερωτηματικό ΚΥΚΛΩΨ; Και στο αριστερό περιθώριο της αγγλικής μετάφρασης του κειμένου προσθέτει: CYCLOPS to Galatea? (1959:225).

Ο Holland πάντως είναι βέβαιος, όπως οι Koch (1888: 66) και Nesselrath (1990:257), ότι και το απόσπασμα αυτό έχει ως Αφηγητή του τον Κύκλωπα Πολύφημο. Υποστηρίζει μάλιστα ότι τα διαφορετικά είδη τυριού φέρνουν στο μυαλό των θεατών το βασικό τους συστατικό, το

γάλα<sup>126</sup>. Ο ερωτευμένος γίγαντας επαναλαμβάνει, τιμής ένεκεν, τροφές, των οποίων το βασικό συστατικό είναι και το πρώτο συνθετικό του ονόματος της αγαπημένης του (Holland,1884:214). Ένα ανάλογο σχόλιο γίνεται από τη Δωρίδα στον μεταγενέστερο της αντιφάνειας κωμωδίας Διάλογο Δωρίδος και Γαλατείας του Λουκιανού: *Καίτοι τι ἄλλο ἐν σοι ἐπαινέσαι εἶχεν ἢ τὸ λευκὸν μόνον; Καὶ τοῦτο, οἶμαι, ὅτι ξυνήθης ἐστὶ τῷ τυρῷ καὶ γάλακτι. Πάντα οὖν τὰ ὁμοια τούτοις ἡγεῖται καλά.* Όλες αυτές οι ωραίες ιδέες ωστόσο δεν μπορούν να αποδειχτούν με αξιόπιστα επιχειρήματα.

Πριν ολοκληρώσουμε την ανάλυση των αποσπασμάτων της κωμωδίας θα θέλαμε να κάνουμε μία ακόμη επισήμανση. Στον τέταρτο στίχο του απ. 131, K-A το σύνταγμα *αἶξ οὐρανία* φαίνεται δυσερμήνευτο. Ο Koch (1888:65) αποδίδει το *οὐρανία* ως «μεγάλη» (ενν: σε μέγεθος, που φτάνει ως τον ουρανό). Ο Edmonds (1959:225), πολύ πιο εύστοχα, κατά τη γνώμη μας, μεταφράζει το *οὐρανία* ως *divine* (=θεϊκή). Αλλά και έτσι το σύνταγμα «θηλυκός αίγαγρος θεϊκός», δε συμβαδίζει με τον κυριολεκτικό τρόπο που εκφέρονται τα υπόλοιπα. Η φράση *αἶξ οὐρανία* είναι «ένας ιδιωματισμός, που υπαινίσσεται πηγή μυστηριώδους και ύπουλου πλουτισμού» (LSJ<sup>9</sup>:71). Στο λεξικό της Σούδας η φράση ερμηνεύεται με αναφορά στην Αμάλθεια, την τροφό αίγα του πατέρα των θεών, που έχει ως διακριτικό της το κέρας της Αμάλθειας, δηλαδή ένα σύμβολο ευμάρειας και πλούτου (Grimal,1991:80). Η Αμάλθεια, κατά τον λεξικογράφο, έγινε αστερισμός (ουράνια αίγα) και όποιον έχει υπό την αστρολογική της επιρροή, τον βοηθά να αποκτήσει, όσα επιθυμεί. Ο Κρατίνος, σύμφωνα με το λεξικό της Σούδας, πιστεύει ότι αυτά είναι «λόγια όσων δωροδοκούν, για να αποκτήσουν αδιαφανή κέρδη και κοροϊδεύουν ύστερα τον κόσμο για την προέλευσή τους» (Adler,1982:87).

Το σύνταγμα *αἶξ οὐρανία* στο απ. 131, K-A, θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως θεϊκή γίδα, με το επίθετο θεϊκή να προσδιορίζει μεταφορικά τη γεύση του ζώου. Την άποψη αυτή δείχνει να ασπάζεται και ο Edmonds (1959:225). Συνεπώς στο σημείο αυτό ο Αντιφάνης πιθανότατα παρωδεί τον μύθο της Αμάλθειας, μετατρέποντας το μεταφυσικό περιεχόμενο του επιθέτου *οὐρανία* σε δείκτη γευσιγνωστίας.

---

<sup>126</sup> Ανάλογες αναφορές στη διατροφή των Κύκλωπων από κτηνοτροφικά προϊόντα εντοπίζουμε στον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη. Στον στ. 122 οι Κύκλωπες ζῶσι [...]γάλακτι καὶ τυροῖσι καὶ μῆλων βορᾶ. Στους στ.189-190 ο Σιληνός φέρνει στον Οδυσσέα ποιμνίων βοσκήματα, [...]μηκάδων ἀρνῶν τροφαὶ πηκτοῦ γάλακτός τ' οὐ σπάνια τυρέυματα. Στους στ. 208-209 ο Κύκλωπας αναρωτιέται αν *σχοινίνοις τ' ἐν τεύχεσιν πλήρωμα τυρῶν ἐστιν ἐξημελγμένον.*

Στον 1<sup>ο</sup> στίχο του απ. 130, K-A γίνεται αναφορά σε *κεστρέα τμητό*. Οι *κεστρείς* είναι ψάρια που οὐδέ ποτε ψάουσι *ὑπὸ τὸ στόμα σαρκὸς ἐδωδῆς ἀλλὰ φέρβονται [...]* καὶ αὐτὴν τὴν *ιλύν* (Οππιανός, B646-650). Η συνήθεια αὐτή ἐγένε ἀφορμὴ νὰ δημιουργηθοῦν παροιμιώδεις ἐκφράσεις γύρω ἀπὸ τὸ ὄνομα τῶν *κεστρέων*, που ἀποδίδουν στα συγκεκριμένα ψάρια καὶ σε ὅσους παρομοιάζονται με *κεστρείς* ἀρνητικὲς ιδιότητες ὅπως πολυφαγία, λαιμαργία καὶ ἀπληστία, με τὴν κυριολεκτικὴ καὶ τὴ μεταφορικὴ σημασία τῶν ὀρων (Μίχα –Λαμπάκη, 1984:87-89). Ο Ησύχιος στο Λεξικὸ του σχολιάζει: *Τοὺς κεχηνότας καὶ πεινῶντας κεςτρεῖς λέγουσι. Καὶ τοὺς Ἀθηναίους οὕτως ἔλεγον καὶ προσηγόρευον · τὸ γὰρ ζῶον αὐτὸ λαίμαργόν τέ ἐστι καὶ ἀπληστον.* (Latte, 1966:469). Μολονότι ἡ χρῆση τοῦ προσηγορικοῦ *κεστρεῦς* εἶναι κυριολεκτικὴ στο απ. 130, K-A, σε ἀντίθεση με τὴ μεταφορικὴ χρῆση τοῦ ἐπιθέτου *οὐρανία* στο απ. 131, K-A, γεννᾶται ἡ υποψία ὅτι ὁ ποιητὴς ἐπιχειρεῖ ἓνα λογοπαίγνιο καὶ στα δύο ἀποσπάσματά του, κοροϊδεύοντας τοὺς λαίμαργους καὶ ἀκόρεστους σε ἐπιθυμίες.

Μια πρώτη ἐξήγηση εἶναι ὅτι ὁ Ἀφηγητὴς, ὁ ὁποῖος εἶναι πιθανότατα Μάγειρας, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὴν ἀνάλυση τῶν ἀποσπασμάτων καὶ ἀπὸ τὴ σύμφωνη γνώμη τῶν Edmonds, Koch καὶ Nesselrath, κλείνει τὸ μάτι στους καλοφαγάδες που τον ἀκούνε, προετοιμάζοντάς τους γιὰ τις ἀπολαύσεις που θὰ ικανοποιήσουν ἀκόμη καὶ τοὺς πιο ἀπαιτητικούς. Ἄν ὁ ποιητὴς ἀπευθύνει ἔμμεσα τὸ σχόλιο αὐτὸ σε κάποια πρόσωπα τοῦ ἔργου, ἐπιχειρῶντας μίᾶ ἀκόμη μυθολογικὴ παρωδία ἢ ἀν ἀλληγορικὰ ἀναφέρεται σε κάποια συνήθεια τῆς ἐποχῆς του, δυστυχῶς αὐτὸ δὲν ἔχουμε στοιχεῖα, ὥστε νὰ τὸ φωτίσουμε περισσότερο.

( 142) ( 144)

εἶτ' ἐστὶν ἢ γένοιτ' ἄν ἡδίων τέχνη  
ἢ πρόσδοδος ἄλλη τοῦ κολακεύειν εὐφρωῶς ;  
ὁ ζωγράφος πονεῖ τι καὶ πικραίνεται,  
ὁ γεωργὸς – ὕ - υ - ὕ - υ -  
ὕ - υ ἐν ὅσοις ἐστὶ κινδύνοις πάλιν·  
πρόσεστι πᾶσιν ἐπιμέλεια καὶ πόνος.  
ἡμῖν δὲ μετὰ γέλωτος ὁ βίος καὶ τρυφῆς·  
οὗ γὰρ τὸ μέγιστον ἔργον ἐστὶ παιδιὰ,  
ἄδρὸν γελάσαι, σκῶψαί τιν', ἐμπιεῖν πολὺν,  
οὐχ ἡδύ ; ἐμοὶ μὲν μετὰ τὸ πλουτεῖν δεύτερον

*Athen. VI p. 258 CD (κολακεία) Ἀντιφάνης δ' ἐν Λημνίαις (ἐν Λ. om. CE) τέχνην τινὰ (εἶναι add. A) ὑποτίθεται τὴν κολακείαν εἶναι ἐν οἷς λέγει (ἐν οἷς λέγει ἐν ταῖς Λημνίαις A, λέγων CE)· εἶτ' ---- δεύτερον*

*3* τι ACE : τε Grotius Exc. p. 976 *4 – 5 lac. ind. Jacobs Addit. p. 156 sq. ( "vix enim putaverim poetam hoc dixisse de agricola, eum in multis versari periculis, sed de mercatore potius aut milite" )* *5* πάλιν om. CE *8* οὗ CE : οὐ A *9* ἐμπιεῖν CE (κ supra μ) : εκ - A

*1* sqq. vid. Nesselrath Par. P. 104, 326 , MK p. 311 sq. *2* εὐφρωῶς κ [Pap. Ox. 3534, 2 (Men. Col.) *3* coll. hoc versu in Aesch. fr. 78<sup>a</sup>, 36 R. ἐπ < ι >κράνω{ι} πονῶν coniecit Gronewald ZPE 19 (1975) 100 *6* Xen. mem. II 1, 28 τῶν γὰρ ὄντων ἀγαθῶν καὶ καλῶν οὐδὲν ἄνευ πόνου καὶ ἐπιμελείας θεοὶ διδῶσιν ἀνθρώποις. Men. Dysc. 862 ἐπιμελείαι καὶ πόνωι *8* cf. Ar. Av. 128

10 οὐχ ἤδύ ; Ar. Equ. 27 *hiatum tolerandum esse iudicat Meineke, synizesin maoult Wil. Sapph. u. Sim. p. 89<sup>2</sup> (cf. Maas Kl. Schr. p. 56<sup>8</sup>, aliter Gr. Metr. § 121)*

(143) (145)

παρετέθη τρίπους

πλακοῦντα χρηστόν, ᾧ πολυτίμητοι θεοί,

ἔχων ἐν ἀργυρῶι τε τρυβλίω μέλι

*Athen. VI p. 230 CE (περὶ τῆς τῶν ἀργυρωμάτων χρήσεως) καὶ Ἀντιφάνης δὲ ἐν Λημνίαις (λήμναις A, corr. Dalec.) φησί· παρετέθη ---μέλι*

*2 de exclamacione ᾧ πολυτίμητοι θεοί vid Handley et Sandbach ad Men. Dysc. 202 3 cf. Sopat. fr. 15 Kaib. (CGFI 1 p. 195)*

### Νεοελληνική απόδοση

(142)

Άρα υπάρχει ή θα μπορούσε να υπάρξει άλλη, πιο γλυκιά τέχνη ή

πιο ευχάριστη πηγή εσόδων από την ευφυή κολακεία;

Ο ζωγράφος τελειώνει ένα έργο και δοκιμάζει πίκρα, ο γεωργός [...]

σε τόσους κινδύνους πάλι βρίσκεται.

Κάθε επάγγελμα απαιτεί φροντίδα και κόπο.

Η δική μας όμως η ζωή κυλά

μέσα στο γέλιο και στην καλοπέραση.

Άραγε δεν είναι η διασκέδαση το πιο σπουδαίο «επάγγελμα»;

Να γελάς με την ψυχή σου, να αστειεύεσαι με κάποιον να πίνεις μέχρι σκασμού,

δεν είναι αυτό ευχάριστο;

Για μένα είναι το δεύτερο καλύτερο πράγμα, μετά από το να γίνω πλούσιος.

(143)

Προσφέρθηκε τρίποδας, πολυτιμημένοι θεοί,

με όμορφα γλυκά και μέλι σε ασημένια κούπα.

## Ο μύθος

Η Υψιπύλη, κόρη του Θόαντα και της Μύρινας, είναι από τον πατέρα της εγγονή του Διόνυσου και της Αριάδνης. Ο Θόαντας είναι βασιλιάς στη Λήμνο, όταν οι γυναίκες σκοτώνουν τους άντρες του νησιού, οι οποίοι δεν τις πλησίαζαν ερωτικά αλλά αναζητούν ικανοποίηση σαρκική σε αιχμάλωτες και ξένες. Αυτό οφειλόταν σε μία μυρωδιά εξαιρετικά δυσάρεστη, με την οποία τις είχε προσβάλει η Αφροδίτη, ως τιμωρία, επειδή αδιαφόρησαν για τη λατρεία της. Μόνο η Υψιπύλη δεν σκότωσε τον πατέρα της και τον έκρυψε τη νύχτα της σφαγής σε ένα κιβώτιο, τον έριξε στη θάλασσα και έτσι ο Θόαντας σώθηκε. Επειδή ήταν η κόρη του παλιού βασιλιά, οι γυναίκες της Λήμνου τη διάλεξαν για βασίλισσά τους. Τότε έφτασαν στη Λήμνο οι Αργοναύτες. Κατά μία εκδοχή του μύθου, οι γυναίκες τους δέχτηκαν φιλόξενα, κατά μία διαφορετική πήραν τα όπλα και αντιτάχτηκαν στην απόβασή τους, ώσπου αυτοί να τους υποσχεθούν ότι θα ενωθούν ερωτικά μαζί τους. Η Υψιπύλη έγινε η ερωμένη του Ιάσονα, από τον οποίο απέκτησε δύο γιους (Grimal,1991:674-675).

## Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα

Τραγωδία με τον τίτλο *Λήμνιοι* (*Λήμνιοι*) έγραψε ο Αισχύλος (απ. 123a-123b, Radt, 1985: 233) και τραγωδία με τίτλο *Λήμνιοι* ο Σοφοκλής (απ. 123a-123b, Radt,1999:233-234). Από την αισχύλεια τραγωδία σώζεται μία βιβλιογραφική παραπομπή με τον τίτλο της στον κατάλογο των κλασικών τραγικών δραμάτων.



Ομότιτλη κωμωδία έγραψαν ο Αριστοφάνης (απ. 372-391, K-A), ο Νικοχάρης (απ. 14-17, K-A), και ο Δίφιλος (απ.53-54,K-A). Κωμωδία με τον τίτλο *Λημνία* (απ. 139,K-A) έγραψε ο Αλεξίς. Παραδίδεται η κωμωδία *Λημνομέδα*<sup>127</sup> του Στράτιδος (απ.23-26, K-A), η οποία φαίνεται ότι οφείλει τον τίτλο της στο ότι παρωδεί δύο τραγωδίες : το δράμα *Λήμνιαι* του Σοφοκλή (απ. 123a-123b Radt,1999:233-234) και την *Άνδρομέδαν* (απ.114-156 Kannicht,2004:233-260) του Ευριπίδη. Στο πρώτο βιβλίο των *Άργοναυτικῶν* του Απολλώνιου του Ροδίου, υπάρχει ένα αυτόνομο επεισόδιο (στ. 1.609-909), το οποίο περιγράφει την προσέγγιση της Αργώς στο νησί της Λήμνου, το επεισόδιο με τις Λήμνιες γυναίκες και τη συνάντηση του Ιάσονα με την Υψιπύλη (Vasilaros,2017:277). Οεκτενής αριθμός των δραμάτων που τον διαπραγματεύονται αποκαλύπτει τη δημοφιλία του μύθου.

### **Οι Λήμνιαι του Αντιφάνη**

Από την κωμωδία σώζονται δύο αποσπάσματα (απ. 142 & 143, K-A), τα οποία παραδίδει ο Αθήναιος (VI,258CD). Για την υπόθεση της κωμωδίας και για τα πρόσωπα που συμμετέχουν σ' αυτήν δεν υπάρχουν πληροφορίες. Ο πληθυντικός αριθμός του τίτλου δημιουργεί την υπόνοια ότι υπάρχει στο έργο Χορός και μάλιστα Λημνίων γυναικών. Ο Orth εκφέρει την άποψη ότι πιθανόν οι γυναίκες της Λήμνου παραμορφώνονται σε εταίρες στην κωμωδία και η ιδιότητά τους αυτή γεννά μία σειρά από κωμικά επεισόδια, με αφορμή την άφιξη των Άργοναυτών στο νησί (2009:132). Δεν είναι γνωστό αν το έργο συνιστά μυθολογική παρωδία ή αν έχει προσαρμοστεί στα ρεαλιστικά δεδομένα του καθημερινού βίου του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, χάρη στην ενσωμάτωση στην κωμωδία στερεότυπων σκηνών και τύπων της Αττικής Μέσης Κωμωδίας.

### **Το απόσπασμα 142, K-A**

Το εκτενές δεκάστιχο απόσπασμα 142, K-A διασώζει ο Αθήναιος (VI,258CD). Το απόσπασμα ξεκινά με ένα ρητορικό ερώτημα: *εἴτ' ἐστὶν ἢ γένοιτ' ἂν ἡδίων τέχνη / ἢ πρόσδοδος ἄλλη τοῦ κολακεύειν εὐφυνῶς ;* Η προσθήκη του επιρρήματος *εἴτα* σε ερωτηματική πρόταση στοχεύει να δηλώσει ένταση και σαρκασμό (LSJ<sup>9</sup>). Η διαζευκτική χρήση στον πρώτο στίχο δύο εγκλίσεων, της οριστικής (*ἐστίν*) και της δυνητικής ευκτικής (*γένοιτ' ἂν*) στοχεύει να προσδώσει καθολική ισχύ στο περιεχόμενο του λόγου. Το πολύ επιμελημένο ύφος του πρώτου

<sup>127</sup> K-A, ο.π. , τόμος VII, σελ 634-36, (αποσπάσματα 22-26)

στίχου, εκτός από δείγμα της συγγραφικής δεινότητας του Αντιφάνη, αποτελεί ένδειξη εκφραστικής σοβαρότητας, ανάλογης με αυτήν που αρμόζει σε μία αποφθεγματική ρήση. Η υπονόμηση του διδακτικού ύφους αποτελεί αναμφίβολα κωμικό στοιχείο, απότοκο της ανατροπής και της έκπληξης που επιφυλάσσει ο β' όρος σύγκρισης στον δεύτερο στίχο.

Στο πρώτο δίστιχο συντελείται μία σύγκριση της οποίας ο α' όρος είναι διμελής και ο δεύτερος μονολεκτικός. Το ουσιαστικό *τέχνη* δηλώνει τόσο την επαγγελματική ιδιότητα, όσο και τις δεξιότητες που την εγγυώνται. Με άλλα λόγια περιγράφει «ασχολία που ασκείται για βιοπορισμό» (LSJ<sup>9</sup>). Επομένως προσφέρει οικονομικά οφέλη. Ωστόσο συμπληρώνεται από το ουσιαστικό *πρόσοδος* (= εισόδημα, έσοδο) και συναποτελεί με αυτό τον α' όρο της σύγκρισης. Η υπογράμμιση του οικονομικού κέρδους ήδη από τον πρώτο στίχο του αποσπάσματος είναι εμφανής. Η μεταφορική χρήση του επιθέτου *ήδύς* (= ευχάριστος, γλυκός) σε συγκριτικό βαθμό στοιχειοθετεί τη σύγκριση, αποδίδεται και στα δύο θηλυκά ουσιαστικά του πρώτου στίχου και περιγράφει το συναίσθημα που γεννά στον Αφηγητή η τέχνη που ασκεί για βιοπορισμό και τα έσοδα που προσπορίζεται από αυτήν.

Ο β' όρος σύγκρισης ωστόσο ανατρέπει τη σοβαρότητα που προϋποθέτει η αναφορά σε δύο σημαντικές παραμέτρους του κοινού ανθρώπινου βίου και παράγει κωμικό αποτέλεσμα. Τό *κολακεύειν εύφωως* (= το να είναι κάποιος κόλακας) ορίζεται ως ο πιο ευχάριστος τρόπος βιοπορισμού. Η κολακεία διακωμωδείται στα έργα της Αρχαίας Κωμωδίας. Αναφέρουμε ενδεικτικά τους *Κόλακες* του Ευπόλιδος (απ. 158-190, K-A). Η κολακεία με το αζημίωτο πρέπει να γίνεται *εύφωως* (< *φωή*), με ευφυνία, δηλαδή πρέπει όποιος την ασκεί να έχει έφεση σ' αυτήν. Το επίρρημα *εύφωως* δηλώνει ένα φυσικό προτέρημα και συνιστά κωμικό εύρημα με τη σημασία αυτή στο έργο *Λήμνιαι* του Αντιφάνη και στον *Ασκληπιοκλείδην* (απ. 24, K-A) του Αλέξιδος (LSJ<sup>9</sup>).

Ο Αφηγητής μεταμφιέζει σε καθολική πεποίθηση μία αρχή από το προσωπικό του αξιακό σύστημα στο αρχικό δίστιχο. Το ρητορικό ερώτημα υπηρετεί την παραπάνω επιλογή. Στους επόμενους στίχους γίνεται η αποκάλυψη ότι εκφέρει απλώς προσωπική του άποψη.

Στον τρίτο στίχο γίνεται αναφορά στα πάθη ενός ζωγράφου. Η αναφορά σε έναν καλλιτέχνη μας επιτρέπει να συμπληρώσουμε τον προσδιορισμό της τέχνης στον πρώτο στίχο και με την έννοια της καλλιτεχνικής δημιουργίας (LSJ<sup>9</sup>). Ο Αφηγητής επικυρώνει

μάλλον την αξιωματική απόφαση που διατύπωσε στους δύο πρώτους στίχους με εμπειρικά αντιπαράδειγμα. Το αντιπαράδειγμα της ζωγραφικής εκφέρεται με την παρήχηση του «π» και του «ν» και την παρατακτική σύνδεση δύο ρημάτων (πονεί, πικραίνεται<sup>128</sup>). Ανάμεσα στο ρήμα πικραίνεται μάλιστα και στο επίθετο ήδιων υπάρχει μία μεταφορική αντίθεση. Το αντιπαράδειγμα με τον γεωργό, δεν σώζεται πλήρες. Στον έκτο στίχο γίνεται ανακεφαλαίωση με έναν στίχο, στον οποίο η παρήχηση του «π» είναι ισχυρότατη.

Μόλις στον 7<sup>ο</sup> στίχο του αποσπάσματος ο Αφηγητής με την προσωπική αντωνυμία α' προσώπου στον πληθυντικό αριθμό (ήμιν ) δίνει πιο προσωπικό χαρακτήρα στα λεγόμενά του. Η μετάβαση από την αποφθεγματική ρήση στο προσωπικό, εξατομικευμένο σχόλιο γίνεται σταδιακά με το πέρασμα από την τριτοπρόσωπη αφήγηση στην προσωπική αντωνυμία α' προσώπου πληθυντικού αριθμού και στον βαθμιαίο περιορισμό στην προσωπική αντωνυμία α' προσώπου ενικού αριθμού (έμοι). Ευφυνώς το ουσιαστικό βίος έχει τοποθετηθεί ανάμεσα σε δύο συντάγματα μετά γέλωτος και (μετά) τρυφής( <θρύπτω = η φιληδονία). Η επιλογή αυτή οπτικοποιεί το νόημα του στίχου επτά: ο βίος του Αφηγητή στον στ. 7 και με τη μεταφορική έννοια και στην δραματική υπόθεση μοιράζεται ανάμεσα στα γέλια και στη φιληδονία.

Ο Αφηγητής επανέρχεται με δύο ρητορικά ερωτήματα, που συμπλέκονται μεταξύ τους, επειδή πρόκειται για προφορική ομιλία: Το α' εκφέρεται:α) με απόλυτη σύγκριση (άρθρο + υπερθετικός βαθμός : τὸ μέγιστον), β) με το σχήμα refutation sententiae (Easterling,1982:24-25), δηλαδή με άρνηση, η οποία εντέλει ισχυροποιεί τη θέση: «Δεν είναι το πιο σημαντικό έργο η διασκέδαση;» λέει και εννοεί «Δεν υπάρχει πιο σημαντικό έργο από τη διασκέδαση» και γ) με αντίθεση ανάμεσα στο ἔργον και την παιδιάν<sup>129</sup>. Ο δραματικός χαρακτήρας μας αποκαλύπτεται: προτιμά να διασκεδάσει και έτσι να εξασφαλίζει τις συνθήκες της υλικής ευδαιμονίας του παρά να εργάζεται. Πρόκειται για μία δήλωση κωμική. Ο επόμενος στίχος επεξηγεί την παιδιάν με τρία απαρέμφορα: γελάσαι, σκῶψαί τιν' (< σκώπτω = περιπαίζω, περιγελώ κάποιον ή κάνω αστεία με κάποιον, τον πειράζω, ἐμπιῖν (< ἐμπίνω = πίνω ακόρεστα), όπως στην αριστοφάνεια Εἰρήνη στ. 1142).

<sup>128</sup> Το ρήμα πικραίνω έχει κυριολεκτικά τη σημασία καθιστώ κάτι πικρό και μεταφορικά στεναχωρώ. Το ρήμα πονώ σημαίνει «κοπιώ, μοχθώ» (LSJ<sup>9</sup>).

<sup>129</sup> Το ουσιαστικό παιδιάν δηλώνει «τη συμμετοχή σε παιδαγωγικές παιχνίδια, τη διασκέδαση» (LSJ<sup>9</sup> : 405). Με την σημασία αυτή χρησιμοποιείται και στην πλατωνική Πολιτεία (602B).

Το εύρος της απόλαυσης περιορίζεται σε αστεϊσμούς και στην αθρόα κατανάλωση κρασιού. Δε μνημονεύονται τα άλλα δύο συστατικά του ήδέως ζῆν, η κατανάλωση φαγητού ούτε η σεξουαλική<sup>130</sup> απόλαυση (Παπαχρυσόστομου,2011:95). Την απόλαυση της ζωής προσδιορίζει και ο Άδικος Λόγος, περιγράφοντας τις αρετές που στερεί τό σωφρονεῖν: «Αγόρια, γυναίκες, κότταβους, καλό φαγητό, ποτά, γέλια» (Νεφέλαι, στ.1071-1074). Και συμπληρώνει: «Αλλά τι νόημα έχει η ζωή, αν αποκλειστείς από όλα αυτά;»

Τα τρία απαρέμφορα τοποθετούνται ανάμεσα στα επίθετα *ἀδρόν* (= ισχυρό) και *πολύν* (το οποίο ενισχύεται από το *ἐκ* του ρήματος *ἐκπίνω*). Το επίθετο *ήδύς* επαναλαμβάνεται μετά τον πρώτο στον τελευταίο στίχο. Η απόλαυση εν κατακλείδι, ο μαξιμαλισμός της κατάχρησης καταλαμβάνουν τη δεύτερη θέση της ιεραρχικής κλίμακας στο αξιακό σύστημα του Αφηγητή. Την πρώτη κατέχει ο πλουτισμός. Έχει υπαινιχθεί ήδη την προτεραιότητά του από τον πρώτο στίχο.

Με ένα διπλό κυκλικό σχήμα ολοκληρώνεται η επιχειρηματολογία ενός καιροσκόπου ειλικρινούς και χαριτωμένου, κωμικού, λάτρη των εφήμερων απολαύσεων, του χρήματος, υλιστή, θιασώτη του εύκολου κέρδους, των καταχρήσεων και της αεργίας. Σωστά ο Nesselrath (1990:311) αναγνωρίζει στο απόσπασμα αυτό τον λόγο ενός Παράσιτου. Με το επιμελημένο ύφος του λόγου με τη στοχευμένη χρήση των σχημάτων λόγου και των λέξεων, ο Αντιφάνης οδηγεί στη διακωμώδησή του Κόλακα, μέσα από τα ίδια του τα λόγια. Πρόκειται για μία ευφύεστατη παρωδία και για μια εξαιρετική ηθογράφηση μιας κατηγορίας πολιτών της κοινωνίας της εποχής του.

Ο Θέογνις υποστηρίζει ότι *πλοῦτος πλείστην πᾶσιν ἔχει δύναμιν* (Xanthakis-Karamanos, 1980:155). Την αντίληψη αυτή συμμερίζεται ο Ευριπίδης στην *Ἀνδρομέδαν* (απ. 142, Kannicht, 2004:233-260) *χρυσὸν μάλιστα βούλομαι ἐν δόμοις ἔχειν* και στη *Δανάη* (απ. 324, Kannicht,2004: ) *ᾧ χρυσέ, δεξίωμα κάλλιστον βροτοῖς*. Υπάρχει παράλληλα η άποψη που ο Αριστοφάνης διατυπώνει στον *Πλοῦτον* (στ.202): *ἀλλὰ καὶ λέγουσι πάντες ὡς δειλότατον ἐστ' ὁ πλοῦτος, με ἄλλα λόγια* ότι οι πλούσιοι φοβούνται περισσότερο από τους φτωχούς τον θάνατο, γιατί αυτοί, σε αντίθεση με τους φτωχούς, έχουν χρήματα και έτσι απολαμβάνουν περισσότερο τη ζωή (Xanthakis - Karamanos,1980:155).

<sup>130</sup> Το ρήμα *παίζω* (LSJ<sup>9</sup>:407) έχει και τη σημασία του «παίζω ερωτικώς», ανάλογη ερμηνεία όμως δε δίνεται στο ουσιαστικό *παιδιά*.

Δεν έχουμε στοιχεία, για να αποφανθούμε αν το απόσπασμα αυτό παρωδεί κάποια μυθικά πρόσωπα που εμπλέκονται στον μύθο της Υψιπύλης. Επιχειρεί τον εξανθρωπισμό ο ποιητής μας άραγε του μυθικού Αργοναύτη, παραμορφώνοντάς τον σε Παράσιτο του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, ο οποίος ζει ζωή χαρισάμενη κοντά στις γυναίκες της Λήμνου παίζοντας και γελώντας μαζί τους; Πρόκειται για περισσότερους Αργοναύτες, εξ ου και η χρήση της αντωνυμίας *ἡμῖν*; Πώς συνδέεται μια τέτοια εκδοχή με την άποψη του Orth (2009:132) ότι οι Λήμνιες έχουν μεταβληθεί σε εταίρες; Δεν μπορούμε να απαντήσουμε με βεβαιότητα σε κανένα από τα ερωτήματα αυτά.

### Το απόσπασμα 143, K-A

Πρόκειται για ένα τρίστιχο απόσπασμα, το οποίο διασώζει ο Αθήναιος (VI,230CE). Ο αόριστος χρόνος του ρήμ. *παρετέθη* είναι δηλωτικός αναδρομικής αφήγησης. Περιγράφεται λοιπόν ότι προσφέρθηκε ένα είδος κεράσματος σε ένα τρίποδο τραπέζι<sup>131</sup>, πάνω στο οποίο σερβιρίστηκε ένας ωραίος (*χρηστός*<sup>132</sup>) πλακούντας. Το ουσιαστικό *πλακούς*, παράγωγο από το επίθετο *πλακός* σημαίνει «πλατύ ζυμαρικό στο σχήμα του σπόρου της μολόχης» (LSJ<sup>9</sup>:594). Πρόκειται για ένα έδεσμα, ιδιαίτερα δημοφιλές τον 4<sup>ο</sup> π.Χ. αιώνα. Στη ζύμη του, η οποία γινόταν από άλευρα καλής ποιότητας, πρόσθεταν κατά περίπτωση διάφορα υλικά, όπως αυγά, γάλα, τυρί, λάδι, μάραθο, άνηθο, ξηρούς καρπούς, μέλι και της έδιναν διαφορετικά σχήματα (Μίχα-Λαμπάκη,1984:42). Το ουδέτερο ουσιαστικό *τρύβλιον* σημαίνει «πινάκιο, ποτήρι, κούπα». Ο τύπος απαντάται στον στ. 77 από τους αριστοφάνειους *Όρνιθες*: *ἀλλ' εἰρήνης ροφήσει τρύβλιον* και στον στ. 648 των *Ιππέων*.

Ο Αφηγητής λοιπόν περιγράφει ένα ωραίο κέρασμα με πλακούντα και μέλι σε αργυρό κύπελλο. Η επίκληση στους θεούς, οι οποίοι αποκαλούνται πολυτίμητοι πιθανόν να αποτελεί μέρος της αφήγησης. Ίσως και να σημαίνει ότι η προσφορά που περιγράφει είναι μέρος ενός τελετουργικού, μιας γιορτής προς τιμή κάποιου. Ο Mangidis (2003:184-185) υποθέτει ότι πρόκειται για μία αναίμακτη θυσία, προσφορά, που η Υψιπύλη και οι γυναίκες της Λήμνου πραγματοποιούν προς τιμήν του Διονύσου. Στην περίπτωση αυτή ο πλακούς που σερβίρεται είναι αναθηματικός. Οι αναθηματικοί πλακούντες είναι επιτηδευμένοι και πολύ ιδιαίτερα φροντισμένοι, όπως φαίνεται από το επίθετο *χρηστόν*. Ονομάζονταν *πόπανα* (*Εκκλησιάζουσαι*,

<sup>131</sup> Το ουσιαστικό *τρίπους* δηλώνει «το τραπέζι με τρία πόδια».

<sup>132</sup> Το επίθετο *χρηστός* σημαίνει «καλός, υγιεινός, ωφέλιμος».

στ. 843, *Θεσμοφοριάζουσαι*, στ. 284-288), *πέλανοι* και *ψαιστά*. Η Αττική ήταν περίφημη για τους πλακούντες της λόγω της καλής ποιότητας των σιτηρών της.

Καθώς η ταυτότητα του Αφηγητή δεν είναι γνωστή, όλα τα παραπάνω παραμένουν απλώς υποθέσεις. Δεν μπορούμε να εντοπίσουμε και κάποια σύνδεση ανάμεσα στα απ. 142 & 143, Κ-Α. Αν λάβουμε υπόψη ότι στον 5<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα ο Παράσιτος ήταν ένα είδος υπηρέτη του ναού, ο οποίος πρόσφερε υπηρεσίες με μόνο αντάλλαγμα το φαγητό του, χωρίς να λαμβάνει άλλη αμοιβή (Γκομπάρα, 1986:162-163), τότε μπορούμε να σκεφτούμε ένα σημείο σύνδεσης με το προηγούμενο απόσπασμα. Όλα αυτά όμως είναι εικασίες και δεν επιβεβαιώνονται.

## Μελανίων

(147) (149)

τοῦτον ἐγὼ κρίνω μετανιπτρίδα τῆς Ὑγείας

πίνειν ζωροτέρωι χρώμενον οἰνοχόωι

*Athen. X p. 423 D (ζωρότερον) Αντιφάνης Μελανίωνι· τοῦτον -----οἰνοχόωι*

*1 sq. de carmine elegiaco Andromachae Euripideae intexto (103 – 116) admonuit Meineke I p. 297 1 vid. ad Calliae fr. 9 2 vid. ad fr. 137*

### Νεοελληνική απόδοση

(147)

Τούτον τον διαλέγω να κάνει πρόποση στην Ὑγεία

και να γίνει λιώμα στο μεθύσι, με τη βοήθεια του κεραστή.

### Ο μύθος

Ο Μελανίων, ή Ιππομένης, ήταν ο μνηστήρας εκείνος, που νίκησε την Αταλάντη στο κυνήγι και έτσι συνευρέθηκε μαζί της. Η Αταλάντη είναι μια ηρωίδα, που συνδέεται άλλοτε με τον αρκαδικό κύκλο και άλλοτε με τους αρκαδικούς μύθους. Είναι κόρη του Ίασου ή του Μαίναλου, ή, σύμφωνα με την πιο αποδεκτή εκδοχή, που προσφέρει ο Ησίοδος, του Σχοινέα, ενός από τους γιους του Αθάμαντα και της Θεμιστώς. Επειδή ο πατέρας της ήθελε αγόρι, μόλις γεννήθηκε το κοριτσάκι, το άφησε έκθετο πάνω στο βουνό Παρθένιο. Μια αρκούδα την έθρεψε, ως την ημέρα, που έφτασαν κυνηγοί, οι οποίοι την περιμάζεψαν κοντά τους και την ανάθρεψαν. Όταν μεγάλωσε η Αταλάντη δεν θέλησε να παντρευτεί. Έμεινε παρθένα και επιδόθηκε, όπως η προστάτριά της, η Άρτεμη, στο κυνήγι μέσα στα δάση. Πήρε μέρος στο κυνήγι του Καλυδώνιου Κάπρου και έπαιξε σημαντικό ρόλο σ' αυτό. Στους ταφικούς αγώνες,

προς τιμήν του Πελία, πήρε το βραβείο στο τρέξιμο ή ακόμη και το βραβείο στην πάλη, έχοντας αντίπαλο τον Πηλέα.

Σύμφωνα με άλλη εκδοχή του μύθου, η Αταλάντη δεν ήθελε να παντρευτεί, είτε από πίστη στην Άρτεμη, είτε, γιατί, σύμφωνα με κάποιον χρησμό, αν παντρευόταν, θα μεταμορφωνόταν σε ζώο. Έτσι, για να απομακρύνει τους μνηστήρες, έλεγε ότι θα παντρευτεί μόνο τον άντρα, που θα μπορούσε να τη νικήσει στο τρέξιμο. Αν νικούσε εκείνη, θα σκότωνε τον μνηστήρα. Όμως η Αταλάντη ήταν πολύ ανάλαφρη και έτρεχε πολύ γρήγορα. Στο ξεκίνημα έδινε ένα μικρό προβάδισμα στον αντίπαλο και τον ακολουθούσε, οπλισμένη με ένα ακόντιο, με το οποίο τον τρυπούσε, όταν τον έφτανε.

Πολλοί υποψήφιοι μνηστήρες έχασαν έτσι τη ζωή τους, ώσπου έφτασε ο Μελανίων, κρατώντας χρυσά μήλα, δώρα της Αφροδίτης, από τον κήπο των Εσπερίδων. Στη διάρκεια του αγώνα τη στιγμή, που θα τον έφτανε, ο νέος έριξε μπροστά της ένα χρυσό μήλο. Η Αταλάντη, περιέργη, ίσως και ερωτευμένη με τον μνηστήρα, σταμάτησε όση ώρα χρειάστηκε, για να τα μαζέψει και έτσι ο Μελανίων τη νίκησε και πήρε το βραβείο, που συμφωνήθηκε.

Αργότερα, στη διάρκεια ενός κυνηγιού, οι δυο σύζυγοι μπήκαν σε ένα ιερό του Δία και ικανοποίησαν τον έρωτά τους. Ο Δίας, αγανακτισμένος από την ιεροσυλία, μεταμόρφωσε και τους δύο σε λιοντάρια (Grimal,1991:116-117).

### **Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα**

Οι περισσότερες τραγωδίες και κωμωδίες που έχουν ως αντικείμενό τους τον μύθο του Μελανιώνα και της Αταλάντης φέρουν ως τίτλο τους το όνομα του γυναικείου μυθικού / δραματικού χαρακτήρα. Μόνον ο Αντιφάνης επιλέγει να ονομάσει τα δύο έργα (*Μελανίων*, *Μελέαγρος*). Αναρωτιόμαστε αν η αξιοποίηση του αρσενικού κωμικού προσώπου στον τίτλο της κωμωδίας συνιστά ένα από τα κωμικά ευρήματα του ποιητή. Οι λίγες πληροφορίες που έχουμε στη διάθεσή μας δε μας βοηθούν να επιβεβαιώσουμε ή να διασκεδάσουμε την υποψία μας.

Τραγωδία με τον τίτλο *Αταλάντη* έγραψαν ο Αισχύλος και ο Αριστίας (Snell,1971:86). Από το έργο του Αισχύλου σώζεται μόνον ο τίτλος στον κατάλογο των κλασικών δραμάτων (Radt,1985:136-137). Κωμωδία με τίτλο *Αταλάντη*, έγραψε ο Φιλέταιρος (απ. 3, Κ-Α), κωμωδία



με τίτλο *Ἀτάλαντος* ή *Ἀταλάντη* ή *Ἀταλάνται* (απ. 3-8, K-A) ο κωμωδιογράφος Στράτις<sup>133</sup>. Επίσης κωμωδίες με τίτλο *Ἀταλάντη* έγραψαν, ο Φιλύλιος και ο Άλεξις (απ. 26 K-A), ενώ κωμωδία με τίτλο *Ἀταλάνται* ο Καλλίας(απ. 1-4, K-A) και ο Επίχαρμος (απ. 14-15, K-A). Από τα έργα των τριών τελευταίων ποιητών μαρτυρείται μόνον ο τίτλος.

### **Ο Μελανίων του Αντιφάνη**

Από την κωμωδία σώζεται μόνον το δίστιχο απ. 147, K-A, που παραδίδει ο Αθήναιος (X, 423 D). Από την ομιλία του Αφηγητή σε πρώτο ενικό πρόσωπο και από την ορολογία συμπεραίνουμε ότι το δίστιχο αποτελεί μέρος μιας συμποτικής σκηνής που επιτελείται πάνω στη θεατρική σκηνή. Εναλλακτικά μπορεί το απόσπασμα να αποτελεί μέρος της σκηνικής αφήγησης ενός συμποσίου και η χρήση του πρώτου προσώπου να συνιστά μικρό τμήμα από ευθύ λόγο που διανθίζει τον πλάγιο (Webster,1974: 86).

Το σύνθετο ουσιαστικό *μετανιπτρίς* δηλώνει την κύλικα, η οποία δίνεται στους καλεσμένους σε συμπόσιο, αφού πλύνουν τα χέρια τους, για να πιουν, πιθανότατα, πριν αρχίσει η γιορτή (LSJ<sup>9</sup>). Η φράση *μετανιπτρίδα τῆς Υγείας* απαντάται, εκτός από εδώ και στους *Κύκλωπας* του Καλλία (απ. 5-13,K-A). Η παρεμφερής ευχετική φράση *τῆς Υγείας ἔρχεον* απαντάται και στην *Ἄντερῶσα* του Νικόστρατου (απ. 3, K-A), ενώ στο απ. 70-71, K-A από τη *Σαπφώ* του Διφίλου υπάρχει η φράση: *μεστήν Διός Σωτῆρος μετανιπτρίδα*. Επίσης στην κωμωδία *Λαμπάς* του Αντιφάνη (απ. 138,K-A) υπάρχει η φράση *μετάνιπτρον δαίμονος ἀγαθοῦ*. Προφανώς οι συμποσιαστές πραγματοποιούσαν εναρκτήρια επίκληση στην Υγεία, στον Δία ή στους θεούς γενικότερα, για την καλή έκβαση του δείπνου ή του συμποσίου τους.

Το ουσιαστικό *οἰνοχόος* δηλώνει τον κεραστή, αυτόν που σεργιρίζει το κρασί ή προσφέρει τα ποτήρια στους συμποσιαστές (LSJ<sup>9</sup>:283). Το επίθετο *ζωρός* (στο απόσπασμα απαντάται σε

---

<sup>133</sup> Ο ποιητής παρωδεί στο πρόσωπο της μυθικής Αταλάντης, τη Λαγίσκα, ένα υπαρκτό πρόσωπο, γνωστή εταίρα της Αθηναϊκής κοινωνίας (Orth,2009:62), ερωμένη του Ισοκράτη, όχι του γνωστού ρήτορα, αλλά ενός αυλοποιού, γιου του Θεοδώρου. Ο Schmitt (1946:160) υποστηρίζει ότι για χάρη της μυθολογικής παρωδίας αντικαθίσταται το κυνήγι άγριων ζώων στο συγκεκριμένο έργο από ένα κυνήγι εταϊρών. Αυτή η παραμόρφωση εξηγεί, κατά τον μελετητή, την εκδοχή του πληθυντικού αριθμού *Ἀταλάνται* ως τίτλου της κωμωδίας, χωρίς να είναι ξεκάθαρο αν οι εταίρες είναι οι θύτες ή τα θηράματα αυτού του κυνηγιού. Η Αταλάντη θα μπορούσε να είναι μία από αυτές, για την οποία μάλιστα ο Μελανίων θα αποτελούσε ένα γοητευτικό θήραμα, καθώς *φεύγων γάμον ἀφίκετο ἐς ἔρημιαν / κἀν/ τοῖς ὄρεσιν ᾤκει*.

συγκριτικό βαθμό) είναι ομηρικό : ζωρόν δέπας σημαίνει «ποτήρι άκρατου οίνου». Ζωρός είναι ο «καθαρός», ο «αμιγής» και στην περίπτωση του οίνου ο «άκρατος». Αν όμως κάποιος πίνει μεγάλη ποσότητα άκρατου οίνου, μεθά. Έτσι σταδιακά η φράση ζωρότερον πίνειν κατέληξε να είναι ισοδύναμη νοηματικά με το άκρατοποτεῖν και το επίθετο ζωρός σε συνδυασμό με το κρασί να δηλώνει πλέον την κατάχρηση του οίνου (LSJ<sup>9</sup>:427). Το επίθετο ζωρός απαντάται σύνθετο στον στίχο 757 της ευριπίδειας Άλκήστιδος (ποτήρα δὲ ἐν χείρεσσι κίσσινον λαβών,/ πίνει μελαίνης μητρός εὐζωρον μέθυ). Ο Ηρακλής με αφετηρία τη σκηνή αυτή από το ευριπίδειο σατυρικό δράμα πρωταγωνιστεί στην Αρχαία και κυρίως στη Μέση Κωμωδία ως δραματικός τύπος που πίνει ανεξέλεγκτα. Δεν είναι περιεργό συνεπώς που ένα από τα γλωσσικά στοιχεία εκφοράς της φιλοινίας στο σατυρικό δράμα του 5<sup>ου</sup> π.Χ. απαντάται και στο μελετώμενο χωρίο. Η χρήση του επιθέτου στο συγκεκριμένο χωρίο ασφαλώς δεν αποτελεί ένδειξη της παρουσίας του Ηρακλή στη σκηνή.

Κατά την έναρξη συνεπώς ενός συμποσίου, κάποιος, ίσως ο οικοδεσπότης, λαμβάνει τον λόγο και απευθυνόμενος στο σύνολο των καλεσμένων του, εστιάζει σε κάποιον από τους συμμετέχοντες. Αυτόν ξεχωρίζει και τον καλεί, αφού, κάνει την καθιερωμένη συμποτική ευχή στην Υγεία για καλή έκβαση του συμποσίου, να γίνει τύφλα στο μεθύσι, με τη βοήθεια του κεραστή, που θα του σερβίρει άκρατο οίνο. Πρόκειται για μια υπερβολή χαριτωμένη, ένδειξη της ευωχίας και της καλής διάθεσης για γλέντι που υπάρχει και η οποία περιέχει μια κωμική αντίφαση: το πρόσωπο για το οποίο γίνεται λόγος, πιθανώς το τιμώμενο για κάποιον λόγο πρόσωπο, αφού επικαλεστεί τη θεά Υγεία, θα επιδοθεί σε καταχρήσεις που μακροπρόθεσμα βλάπτουν τη δική του υγεία.

Δεν είναι γνωστή η υπόθεση του έργου, τα πρόσωπα που παίρνουν μέρος σ' αυτό ούτε είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε αν η κωμωδία αυτή συνιστά ή όχι μυθολογική παρωδία. Από τον τίτλο του έργου συμπεραίνουμε ότι κεντρικό ρόλο σ' αυτό έχει οπωσδήποτε ο Μελανίων. Δε γνωρίζουμε όμως αν πρόκειται για το μυθικό πρόσωπο ή για κάποιον απλώς ομώνυμο κωμικό χαρακτήρα της καθημερινής ζωής. Δε γνωρίζουμε επίσης για ποιον λόγο τιμάται ο άντρας που αναφέρεται στο απόσπασμα. Είναι αυτός ο Μελανίων; Είναι το έπαθλό του για τη νίκη του στον αγώνα δρόμου με την Αταλάντη όχι πλέον η ωραία κόρη αλλά ένα καλό μεθύσι με τους φίλους του; Δεν μπορούμε να δώσουμε απάντηση σε κανένα από αυτά τα ερωτήματα.

## Μελέαγρος

(148) (150)

άσκοπυτίνην τινά

δίψους άρωγόν

*Poll. X 73 ( οίνων άγγειά, codd. F, CL) αλλά και άσκοπυτίνη, και γάρ τουτ' άν τις εύροι έν Αντιφάνους Μελεάγρωι· άσκ. ----άρωγόν, και Μένανδρος δ' έν Καρχηδονίωι κέχρηται τῶι ὀνόματι (fr. 232 Koe.)*

2 άρωγόν C : άρρ - L : άγ- F

1 άσκοπυτίνη *fuit in Theognosti can. 691, vid. Buecher Jb. oest. Byz. 22 (1973) 82 de cod. P 2 cf. Eur. Cyel. 97 δίψης άκος*

### Νεοελληνική απόδοση

(148)

Δερμάτινο φλασκι για κρασί,

σύμμαχο στη δίψα.

### Ο μύθος

Ο Μελέαγρος είναι γιος του Οινέα, του βασιλιά των Αιτωλών και της Αλθαίας, της αδερφής της Λήδας. Είναι ο πρωταγωνιστής της περιπέτειας, που είναι γνωστή ως το «κυνήγι του Καλυδώνιου Κάπρου». Η περιπέτεια μνημονεύεται στην Ιλιάδα : Ο Φοίνικας, για να κάνει τον Αχιλλέα να αλλάξει γνώμη σχετικά με την απόφασή του να μην συμμετέχει στη μάχη εναντίον των Τρώων, του διηγείται τη θλιβερή περιπέτεια του Μελέαγρου, ο οποίος είχε

κρατήσει ανάλογη στάση. Ο Οινέας είχε θυσιάσει σε όλους τους θεούς για τη συγκομιδή, είχε όμως ξεχάσει την Άρτεμη. Αυτή τότε έστειλε εναντίον της Καλυδώνας έναν κάπρο τεραστίων διαστάσεων, που κατέστρεφε τους καρπούς. Για να τον νικήσει ο Μελέαγρος, συγκέντρωσε πολλούς κυνηγούς από τις γύρω χώρες. Το θηρίο σκότωσε πολλούς και τελικά υπέκυψε στα χτυπήματα του Μελέαγρου. Εκτενής κατάλογος ηρώων συγκεντρώθηκε να αντιμετωπίσει το θηρίο. Ανάμεσά τους ήταν και μια γυναίκα η Αταλάντη, την οποία ο Μελέαγρος ερωτεύτηκε και επέβαλε στους άλλους κυνηγούς, που δυσανασχετούσαν από την παρουσία της. Σ' αυτήν πρόσφερε το δέρμα του ζώου, όταν το σκότωσε, ξεσηκώνοντας θύελλα αντιδράσεων.

Δεν είχε περάσει ο θυμός της Άρτεμης. Υποκίνησε φιλονικία ανάμεσα στους Κουρήτες και τους Αιτωλούς για το δέρμα και το κεφάλι του ζώου. Όσο ο Μελέαγρος πολεμούσε στο πλευρό των συμπολιτών του, αυτοί νικούσαν. Όμως στη μάχη σκότωσε τους αδελφούς της μητέρας του. Αυτή τον καταράστηκε. Φοβισμένος ο Μελέαγρος αποσύρθηκε και αρνήθηκε να ξαναγυρίσει, ακόμη και όταν οι εχθροί πολιορκήσαν την πόλη του. Μετά τις ικεσίες της γυναίκας του, ενέδωσε, επέστρεψε στη μάχη και βοήθησε τους δικούς του να νικήσουν, αλλά πιθανόν πολεμώντας, έχασε τη ζωή του (Grimal,1991:435-438).

### **Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα**

Τραγωδία με τίτλο *Μελέαγρος* έγραψαν ο Σοφοκλής (απ. 401-406, Radt,1999:345-347), ο Ευριπίδης (απ. 515-539, Kannicht,2004: 554-568), ο Αντιφών (Snell,1971:195) και ο Σωσιφάνης (Snell,1971:261). Ο μύθος του Μελέαγρου είναι πολύ αγαπητός στους κωμωδιογράφους του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Παρώδησαν ιδιαίτερα τη μυθολογική τραγική υπόθεση του Ευριπίδη. Τη μυθολογική διασκευή του μύθου του Μελέαγρου από τον Ευριπίδη υιοθετεί ο Άκκιος στην ομότιτλη τραγωδία του (Ribbeck,1857: 506).

### **Ο Μελέαγρος του Αντιφάνη**

Από την κωμωδία του Αντιφάνη σώζεται ένα δίστιχο απόσπασμα (απ.148, K-A), το οποίο παραδίδει ο Πολυδεύκης (Χ 73), στο πλαίσιο της καταγραφής των συμποτικών ποτηριών που επιχειρεί, στο *Όνομαστικόν* του. Ανάμεσα στα σκεύη σερβιρίσματος και αποθήκευσης κρασιού, ο λεξικογράφος αναφέρει την *άσκοπυτίνην*. Πρόκειται για μία σύνθετη λέξη από τα προσηγορικά ονόματα *άσκός* και *πυτίνη*. Ο *άσκός* είναι δοχείο για την αποθήκευση υγρών, κατεξοχήν δε του κρασιού. Η *πυτίνη* είναι πλεκτό λαγήνι ή φλασκί, περιβεβλημένο από ένα

δίχτυ καμωμένο από ιτιά ή λυγαριά (LSJ<sup>9</sup>:812). Από τη συνδυαστική αξιοποίηση της ερμηνείας των δύο δομικών όρων της λέξης, προκύπτει ότι η *ἀσκοπυτίνη* είναι ένα παγούρι ή φλασκί, καλυμμένο εξωτερικά με πλέγμα, όπου αποθήκευαν και από το οποίο κατανάλωναν κρασί.

Ο Αντιφάνης στην κωμωδία του χαρακτηρίζει την *ἀσκοπυτίνη* ως *δίψους ἀρωγόν*, δηλαδή ως «σύμμαχο στη δίψα». Το επίθετο *ἀρωγός*, παράγωγο από το ρήμα *ἀρήγω*, σημαίνει «βοηθός, υπηρετικός, χρήσιμος» (LSJ<sup>9</sup>:402). Με τη σημασία αυτή απαντάται στις *Εὐμενίδες* του Αισχύλου (στ. 289) στον *Οιδίποδα Τύραννον* του Σοφοκλή (στ. 206). Η χρήση του επιθέτου ως κατηγορουμένου στην *ἀσκοπυτίνη* συνιστά μεταφορική χρήση του λόγου. Η *ἀσκοπυτίνη* προσωποποιείται σε σύντροφο, βοηθό του διψασμένου. Το γεγονός βέβαια ότι ο διψασμένος αποζητά να σβήσει με το κρασί τη δίψα του είναι ένα κωμικό στοιχείο.

Το ουδέτερο ουσιαστικό *δίψος* σημαίνει «δίψα». Απαντάται ως ουδέτερο στον Θουκυδίδη (4.35) και στην πλατωνική *Πολιτεία* (437D). Το θηλυκό προσηγορικό *δίψα* φαίνεται ότι είναι ο παλαιότερος αττικός τύπος, κατά τον Dindorf (LSJ<sup>9</sup>:637). Αυτό σημαίνει ότι ο Αντιφάνης κάνει χρήση ενός μεταγενέστερου και προφανώς πιο συμβατού με την καθομιλουμένη γλώσσα της εποχής του τύπο (*δίψους*) αντί του παλαιότερου μαρτυρούμενου. Η επιλογή είναι συμβατή με τη θεματική της Αττικής Μέσης Κωμωδίας.

Η ανάγνωση του σύντομου αυτού αποσπάσματος με την πρώτη ματιά αναφέρεται σε ένα δοχείο κρασιού. Το απόσπασμα, αν και ιδιαίτερα σύντομο, είναι ενδεικτικό του ποιητικού ύφους του Αντιφάνη με την προσωποποίηση που περιέχει αλλά και των υφολογικών αντιθέσεων που ο ποιητής επιχειρεί με την παρεμβολή σύνθετων και πολυσύλλαβων όρων σε κατά τα λοιπά απλού ύφους συγκείμενο. Πρέπει να επισημάνουμε ότι το όνομα *ἀσκοπυτίνη* είναι εξαιρετικά σπάνιο στα κείμενα της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας. Μνημονεύεται μόνον στον *Μελέαγρον* του Αντιφάνη και στον *Καρχηδόνιον* του Μενάνδρου, που πιθανότατα δανείζεται τον όρο από την αντιφάνεια κωμωδία.

Μνημονεύει άραγε ο Αντιφάνης κάποιον παλιότερο κωμικό ομότεχνό του στο συγκεκριμένο απόσπασμα; Ο Κρατίνος (γενν. 485 π. Χ.) είναι ένας από τους πιο σημαντικούς κωμικούς ποιητές, ίσως ο πρώτος μεγάλος κωμικός ποιητής της Αθήνας, και ένας πολύ αντιπροσωπευτικός εκπρόσωπος της Αρχαίας Κωμωδίας. Σύμφωνα με τη Σούδα, ήταν εξαιρετικού χαρακτήρος αλλά ευένδοτος στο ποτό (Adler,1982:991). Το 423 π. Χ. απέσπασε το

πρώτο βραβείο με την κωμωδία *Πυτίνη* (απ. 195-217, K-A), τίτλο ιδιαίτερα εύγλωττο για τη σχέση του οίνου με τη γέννηση και τη θεματική της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας.

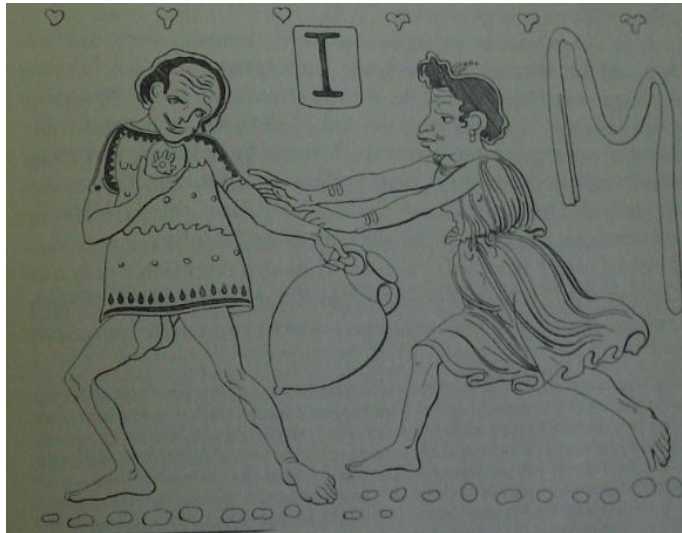
Ο Αντιφάνης εκθέτει στα έργα του τους ποιητικούς του προβληματισμούς, όπως φαίνεται από το απ. 189, K-A, που ονομάζεται *Ποίησις*. Μνημονεύει στα έργα του ποιητές της δραματικής ποίησης, τραγικής και κωμικής: στο απ. 1, K-A (*Άγροικος ἢ Βουταλίων*) αναφέρει το όνομα μάλλον του ελάσσονος Σοφοκλή, στα απ. 111, K-A (*Κᾶρες*) & 205, K-A (*Τραυματίας*) του Ευριπίδη. Στο τελευταίο μνημονεύει και τον Φιλόξενο, τον ποιητή των διθυράμβων, τον οποίον θυμάται και στον *Τριταγωνιστήν* (απ. 207, K-A). Με τα δεδομένα αυτά αναρωτιόμαστε αν ο Αντιφάνης επιχειρεί με τον σύνθετο όρο *ἄσκοπυτίνην*, μία ἔμμεση στο έργο του προκατόχου του, με τον οποίο εμφανίζει κοινά χαρακτηριστικά: α) Ο Κρατίνος χρησιμοποιεί στο έργο του τη μυθολογική παρωδία. Βέβαια την αξιοποιεί κυρίως ως όχημα για πολιτικό σκώμμα. β) Ο Κρατίνος μνημονεύει στο έργο του τα ποιητικά του πρότυπα. Έχει συνθέσει κωμωδία με τον τίτλο *Ἀρχίλοχοι* (απ. 1-16, K-A), στην οποία περιγράφει έναν ποιητικό αγώνα ανάμεσα στον Όμηρο και στον ιαμβικό ποιητή Αρχίλοχο, πρότυπό του στα δεικτικά του σχόλια. Ο Αντιφάνης θα μπορούσε συνεπώς να σχολιάζει στο απόσπασμα που μελετάμε υπαινικτικά ότι η κωμωδία *Πυτίνη* του Κρατίνου βοηθά με τη μεταφορική έννοια του όρου να ξεδιψάσουν όσους διψούν για μια καλή κωμική παράσταση.

Ένα αντεπιχείρημα στη σκέψη ότι πίσω από τη χρήση του όρου *ἄσκοπυτίνην* βρίσκεται το έργο του Κρατίνου αποτελεί η παρατήρηση μας ότι ο Αντιφάνης στα αποσπάσματα των έργων του μνημονεύει ευθέως τα ονόματα ποιητών της Αττικής Δραματουργίας. Μια λύση στο πρόβλημα αυτό θα μπορούσε να είναι ότι η *Πυτίνη* (απ. 193-217, K-A) είναι σήμα κατατεθέν του δημιουργού της, οπότε κάθε μνεία σ' αυτήν συνιστά και αναφορά στον *φιλοπότην* ((LSJ<sup>9</sup>:673) δημιουργό της.

Ο άμεσος συσχετισμός του Κρατίνου με την κωμωδία του *Πυτίνη* προκύπτει από την αρχική ερμηνεία που δόθηκε στη σκηνή που εικονίζει κρατήρας από την Απουλία<sup>134</sup>, ο οποίος χρονολογείται περί τα τέλη του 2<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα (Taplin, 1993:43). Εικονίζεται ένας φαλακρός άντρας να κρατά στο ένα του χέρι μία κανάτα με κρασί και στο άλλο κάτι απροσδιόριστο, μάλλον φαγώσιμο, από το οποίο έχει φάει μία μπουκιά. Αυτόν τον άντρα τον σπρώχνει ή τον

<sup>134</sup> Bari 8014 (ex Colugno coll. of Ruvo) = RV Ap. 266 10/45 (Taplin, 1993: 43).

διώχνει μία εξαιρετικά άσχημη γυναίκα, με γυμνά χέρια. Ο Panofka<sup>135</sup>, ο οποίος πρώτος δημοσίευσε τον κρατήρα αυτόν το 1849, εξέφρασε την άποψη ότι εικονίζει (εικ. 4) τον Κρατίνο μεθυσμένο να κρατά στο χέρι του την Πυτίνη και να εκδιώκεται από τη σύζυγό του, την Κωμωδία<sup>136</sup>(Taplin,1993:44).



(εικόνα 4)

Με δεδομένο ότι δε σώζεται καμία πληροφορία για το περιεχόμενο του *Μελέαγρου* του Αντιφάνη ούτε μας έχει παραδοθεί κάποιο εκτενέστερο απόσπασμα, η άποψή μας δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί. Το αντιφάνειο κωμικό απόσπασμα δεν περιλαμβάνεται στα *Testimonia* του Κρατίνου (Κ-Α,2001:112-121&219). Το στοιχείο αυτό αποδυναμώνει την άποψή μας. Πρέπει επίσης να θυμίσουμε ότι οι κωμικοί ποιητές της Μέσης Κωμωδίας δεν κάνουν στα έργα τους αναφορές στους κωμικούς προκατόχους τους. Συνεπώς το σύνθετο ουσιαστικό *άσκοπυτίνη* είναι πιθανότατα απόδειξη της αγάπης του Αντιφάνη στα πολυσύλλαβα, ασυνήθιστα, ονόματα που προκαλούν γέλιο, παρά έμμεση αναφορά στον Κρατίνο. Ίσως το όνομα που αποτελείται από τον συνδυασμό δύο αποθηκευτικών σκευών του οίνου, χρησιμοποιείται για να υπογραμμίσει τη ροπή στο κρασί κάποιου δραματικού χαρακτήρα.

<sup>135</sup> Greifenhagen, A. (1975) στο *Gymnasium* 82, σελ: 26-32 ( *Komödienscenen* 37 – 38).

<sup>136</sup> Η άποψη αυτή έχει καταρριφθεί και η επικρατούσα αντίληψη είναι ότι ο κρατήρας αυτός απεικονίζει έναν παράσιτο που εξωθείται από το σπίτι από την ίδια την ιδιοκτήτρια, επειδή κλέβει κρασί και κέηκ. Πιθανότατα πρόκειται για σκηνή από αθηναϊκή κωμωδία που παίχτηκε στην Κάτω Ιταλία ή από τοπική κατωιταλιώτικη φάρσα που έχει δεχτεί επιδράσεις από την αθηναϊκή σκηνή (Taplin,1993:44)

Η σκηνή, στην οποία παραπέμπει το μικρό απόσπασμα της κωμωδίας του Αντιφάνη, ταιριάζει λιγότερο σε μια επίσημη συμποτική σκηνή, η οποία συντελείται στην οικία κάποιου, πόσο μάλλον ενός βασιλιά. Περισσότερο είναι δηλωτική μιας υπαίθριας σκηνής, στην οποία κάποιος ή κάποιοι θεραπεύουν τη δίψα τους, καταναλώνοντας κρασί από ένα πλεκτό φλασκί. Πρόκειται άραγε για μία σκηνή στο δάσος, που αναπαριστά την άγρα του Καλυδώνιου Κάπρου; Δεν μπορούμε να δώσουμε απάντηση. Δε γνωρίζουμε ούτε αν παρωδείται η ομότιτλη τραγωδία του Ευριπίδη ούτε τα πρόσωπα που παίρνουν μέρος στη δράση. Επιπλέον δεν καθίσταται εφικτό να προσδιοριστεί από ποιο τμήμα του έργου προέρχεται το συγκεκριμένο απόσπασμα.



## Μήδεια

(151) (153)

ἦν χιτῶν ἀμόργινος,

ἕτερος δὲ περιηγητὸς ἐστὶν οὐτοσί

*Poll. VII 57 (codd. FS, A) Αντιφάνης δέ φησιν ἐν Μηδείαι · ἦν ( ἔφη σὺν ἐν Μηδ. ἦν FS, φησιν ἦν Μηδ. A οὐτοσί ἐστὶν (om. A) ἄρα καὶ ὁ περιηγητὸς εἶδος χιτῶνος*

1. ἦν *Meineke* ἦν *FSA* χιτῶν *FS*

*Men. fr. 135 Koe. ἀλλ' ἦν χιτῶν σοι Stph. Byz. p. 86,15 (huc rettulit Meineke) τὸ δ' ἀμόργινος χιτῶν χρώματος ἴδιον (εἶδος Blaydes Adv. II p. 109) cf. Ar. Lys. 150 et Eur. fr. 256*

2. *Hesych. π1689 = Phot. p. 417,9 περιηγητὸς (-ήτητος Phot.) ὁ περιπόρφυρος χιτῶν. IG II 1514 (catal. Vestium Dianae dedecatarum, a. 345 / 4), 43 χιτωνίσκος .....περιηγητὸς.*

## Νεοελληνικὴ ἀπόδοση

(151)

Υπήρχε ἓνας χιτῶνας, καμωμένος ἀπὸ διάφανο

λινό της Αμοργού και ἓνας δεύτερος

εἶναι τούτος ἐδῶ, που ἔχει μπορντούρα γύρω-γύρω

## Ο μύθος

Ἡ Μήδεια εἶναι κόρη τοῦ βασιλιά της Κολχίδας, Αἰήτη, εγγονή τοῦ Ἡλίου και ἀνιψιά της μάγισσας Κίρκης. Λέγεται ὅτι μητέρα της ἦταν ἡ Ἐκάτη, που προστατεύει ὅλες τις μάγισσες. Ἦταν αὐτή, που ἔδωσε στον Ιάσονα την αλοιφή να τον προφυλάγει ἀπὸ τη φωτιά,

που ξερονούσαν οι ταύροι του Ήφαιστου και η ίδια που αποκοίμισε το δράκο με τα μάγια της. Ο Αιήτης, οργισμένος από τη βουβή αντίθεσή της, την έκλεισε στη φυλακή, από όπου εύκολα απελευθερώθηκε. Αυτό έγινε τη μέρα, που οι Αργοναύτες έφταναν στην Κολχίδα. Έβαλε τον Ιάσονα να της υποσχεθεί ότι θα την παντρευτεί, αν τον βοηθούσε να πάρει το χρυσόμαλλο δέρας, και αφού εξασφάλισε την υπόσχεσή του, κατάφερε να ανοίξει το ναό, που το φύλαγαν, την ίδια ώρα, που οι Αργοναύτες έπεφταν πάνω στους στρατιώτες και τους έτρεπαν σε φυγή.

Η Μήδεια ακολούθησε τον Ιάσονα, παίρνοντας μαζί τον αδερφό της, Άψυρτο, τον οποίο δεν δίστασε να σφάξει και να κομματιάσει, για να καθυστερήσει την καταδίωξη του Αιήτη. Ο γάμος του Ιάσονα έγινε στον νησί των Φαιάκων, ύστερα από πίεση της βασίλισσας Αρήτης, γιατί ο Αλκίνοος είχε αποφασίσει να δώσει πίσω τη Μήδεια στους απεσταλμένους του Αιήτη, για να τιμωρηθεί για την πράξη της, εκτός κι αν δεν ήταν πια παρθένα.<sup>137</sup>

Ο Ησίοδος αναφέρει έναν γιο του ζευγαριού, τον Μήδειο. Η μεταγενέστερη τραγική παράδοση τους απέδωσε δύο γιους : τον Φέρητα και τον Μέρμερο. Επιστρέφοντας στην Ιωλκό, η Μήδεια θέλησε να πάρει εκδίκηση από τον Πελία, γιατί έστειλε τον Ιάσονα να σκοτωθεί, αναζητώντας το Χρυσόμαλλο Δέρας. Έπεισε τις κόρες του ότι κάθε ζωντανό πλάσμα μπορεί να ξαναγιώσει, αν βράσει μέσα σε μια μαγική συνταγή και το επιβεβαίωσε, αφού έκοψε η ίδια, μπροστά στα μάτια τους, κομμάτια ένα κριάρι, το έβρασε και από τα κομμάτια του γεννήθηκε ένα αγοράκι. Οι κόρες του Πελία, θέλοντας να δώσουν περισσότερη ζωή στον πατέρα τους, τον έκοψαν κομμάτια και τον έριξαν σε ένα καζάνι, που τους προμήθευσε η Μήδεια, ο Πελίας όμως δεν βγήκε ποτέ ζωντανός από κει. Ο γιος του, Άκαστος, έδιωξε τότε τον Ιάσονα και τη Μήδεια από την Ιωλκό.

Το ζευγάρι πήγε να ζήσει στην Κόρινθο, από όπου καταγόταν ο Αιήτης. Ο Κρέοντας θέλησε να παντρεύσει την κόρη του με τον Ιάσονα και για τον λόγο αυτό εξόρισε τη Μήδεια. Αυτή όμως βούτηξε ένα φόρεμα σε δηλητήριο και το έστειλε στην αντίπαλο, που μόλις το φόρεσε, κυκλώθηκε από μυστηριώδη φωτιά, όπως και ο πατέρας της, που έτρεξε να τη βοηθήσει. Το παλάτι πήρε κι αυτό φωτιά. Την ίδια μέρα η Μήδεια σκότωσε τα παιδιά της μέσα στο ναό της Ήρας και πέταξε στην Αθήνα, πάνω σε ένα άρμα ζεμένο με φτερωτά άλογα,

---

<sup>137</sup> Σύμφωνα με μια άλλη παράδοση, ο γάμος έγινε στην Κολχίδα, όπου έμεινε το ζευγάρι για τέσσερα χρόνια, ώσπου ο Ιάσοντας να ολοκληρώσει τους άθλους, για τους οποίους είχε έρθει και η Μήδεια ήταν ιέρεια στον ναό της Αρτεμης, θανατώνοντας όλους τους ξένους, που πλεύριζαν την Κολχίδα.

δώρο του Ήλιου, με προσορισμό το παλάτι του βασιλιά Αιγέα. Υπάρχει μια παράδοση ότι η Μήδεια δεν πέθανε, αλλά μεταφέρθηκε στα Ηλύσια Πεδία, όπου ενώθηκε με τον Αχιλλέα (Grimal,1991:448-452).

### **Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα**

Η *Μήδεια* του Ευριπίδη είναι ίσως η πιο δημοφιλής τραγωδία του και αποτέλεσε το πρότυπο πολλών μιμήσεων αλλά και πολλών διακωμωδήσεων. Ήδη από τον 4<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα τραγικοί αλλά και κωμικοί ποιητές δραματοποίησαν και παρώδησαν αντίστοιχα τον μύθο της Μήδειας, με σημείο αναφοράς προπάντων το επεισόδιο που αποτελεί ευριπίδεια σύλληψη, τη δολοφονία των δύο αγοριών από την ίδια τους τη μητέρα ως εκδίκηση στον πατέρα τους<sup>138</sup>. Μολονότι οι ρίζες του μύθου των Αργοναυτικών και της σχέσης της Μήδειας με τον Ιάσονα ανάγονται στην εποχή της προφορικής παράδοσης που γέννησε τα ομηρικά έπη, φαίνεται ότι λίγες στάθηκαν οι λογοτεχνικές συνθέσεις που πραγματεύονταν τον συγκεκριμένο μύθο, πριν την καινοτομία του Ευριπίδη.

Ομώνυμες κωμωδίες αποδίδονται στους εκπροσώπους της σικελικής κωμωδίας Επίχαρμο (6<sup>ος</sup> -5<sup>ος</sup> αιώνας π. Χ.) και Δεινίλοχο (πρώτο μισό του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα). Ομότιτλη τραγωδία αποδίδεται στους τραγικούς ποιητές του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα Μελάνθιο και Νεόφρονα, Δικαιογένη, στον Καρκίνο τον ΙΙ, στον Θεοδωρίδη, στον Διογένη<sup>139</sup> και σε έναν τραγικό ποιητή, συνονόματο του διάσημου Ευριπίδη (Mastronarde,2002:103-112).

Το 462 π. Χ. ο Πίνδαρος στον 4<sup>ο</sup> *Πυθιονικό* του μνημονεύει εκτενώς την ιστορία του Ιάσονα, αναφέρεται στην Αργοναυτική εκστρατεία, στο ταξίδι στην Κολχίδα, στους άθλους του Ιάσονα και στη σχέση του με τη Μήδεια (Wilamowitz,1922:392). Οι κωμικοί ποιητές Εύβουλος (απ. 64, Κ-Α), Κάνθαρος (απ. 1-4, Κ-Α) και Στράτις (απ. 34-36, Κ-Α) στα τέλη του 5<sup>ου</sup> ή στις αρχές του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα συνέγραψαν κωμωδία με τον τίτλο *Μήδεια*. Ο Ρίνθων ο Συρακούσιος ο οποίος έζησε τον 3<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα έγραψε ομότιτλη κωμωδία. Στα τέλη του 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα κυκλοφορούν τα *Άργοναυτικά* του Απολλώνιου του Ρόδιου, ο οποίος σε τέσσερα

---

<sup>138</sup> Η εκδοχή πως ο μύθος της Μήδειας στην μορφή που τον πραγματεύτηκε ο Ευριπίδης ανήκει στον παλαιότερο του τραγικό ποιητή Νεόφρονα, έχει καταρριφθεί (Mastronarde,2002: 103-112).

<sup>139</sup> Από τις τραγωδίες του Νεόφρονα, του Διογένη και του Δικαιογένη δε σώζεται απολύτως τίποτα, παρά μόνον ο τίτλος του έργου στον κατάλογο των κλασικών δραμάτων.

βιβλία περιγράφει σε ένα επικό ποίημα την αργοναυτική εκστρατεία (Αργοναυτικά, 1999:9-24). Αναφορά στη Μήδεια γίνεται στο τρίτο και στο τέταρτο βιβλίο των *Αργοναυτικῶν*.

Η Μήδεια στην αλεξανδρινή και στη ρωμαϊκή λογοτεχνία διατηρεί τον ρόλο της μάγισσας. Η τραγωδία *Μήδεια* του Έννιου παρουσιάζει εξαιρετική συνάφεια με την ευριπίδεια. Τραγωδία με τίτλο *Μήδεια* έγραψαν επίσης ο Άκκιος κι ο Οβίδιος. Το έργο του τελευταίου, αν και δημοφιλές στην εποχή του, δεν έχει σωθεί, όπως χαμένες είναι και οι ομότιτλες τραγωδίες του Λουκανού και του Κουράτου.

### **Η Μήδεια του Αντιφάνη**

Αν και ο Orth υποστηρίζει πως η *Μήδεια* του Αντιφάνη συνιστά μυθολογική παρωδία της ομώνυμης πιθανότατα τραγωδίας του Ευριπίδη (2009:166), το μοναδικό δίστιχο απ. 151, Κ-Α του έργου, που παραδίδει ο Πολυδεύκης (VII 57), δε μας προσφέρει αδιάσειστα τεκμήρια, ώστε να επιβεβαιώσουμε κάτι τέτοιο.

Το απόσπασμα που σώζεται αναφέρεται σε δύο χιτώνες. Ο *χιτών*, σύμφωνα με τη Σούδα, είναι ανδρικό πουκάμισο, κατασκευασμένο από λεπτό ύφασμα (Adler,1982:1212). Στους παλιούς χρόνους, ο όρος περιγράφει αποκλειστικά ανδρικό ένδυμα μόνον (*Οδύσσεια* ο, 60, Ηροδότου *Ιστορίη* I.166). Ήταν κατασκευασμένος από λινό ύφασμα συνήθως (*Οδύσσεια* α 437) και *τερμίοεις*, δηλαδή το μήκος του έφτανε ως τα πόδια (*Έργα και Ημέραι*, στ.537). Μεταγενέστερα φορέθηκαν δύο είδη χιτώνων: Αρχικά ο ιωνικός που προοριζόταν και για τα δύο φύλα και ήταν φτιαγμένος με τις ίδιες προδιαγραφές με τον ομηρικό. Αυτόν διαδέχτηκε ο δωρικός, μάλλινος, τετραφωνοειδής, αμφιμάσχαλος χιτώνας, που συνιστούσε αποκλειστικά ανδρική ενδυμασία (LSJ<sup>9</sup>:637).

Το επίθετο *ἀμόργινος* δηλώνει είτε πολυτελές ένδυμα είτε ύφασμα κατασκευασμένο από αμοργίδα, δηλαδή από το φημισμένο λινό της Αμοργού (LSJ<sup>9</sup>:512). Σύμφωνα με το λεξικό της Σούδας, ήταν ύφασμα *ὄμοιον βύσσῳ* (Adler,1982), δηλαδή με λεπτό λινό πολυτελές ύφασμα. Στη *Λυσιστράτη* (στ. 48 & 150) το ύφασμα περιγράφεται και ως διαφανές. Το επίθετο *περιηγητός* δηλώνει «αυτόν που έχει κυκλικά παρυφή» (LSJ<sup>9</sup>:541). Είναι σπάνιο επίθετο.

Το απόσπασμα λοιπόν περιγράφει δύο χιτώνες, δύο αντρικά πουκάμισα πιθανότατα, το ένα κατασκευασμένο από το φημισμένο αμοργιανό λινό ύφασμα και το άλλο κεντημένο με

μπορντούρα στα τελειώματα. Ο Orth<sup>140</sup>, (2009:166) αναρωτιέται αν το χωρίο παρωδεί την τραγωδία του Ευριπίδη και μάλιστα μία νευραλγική για την έκβαση της σκηνή, την αποστολή γαμήλιων δώρων προς την Κρέουσα, εκ μέρους της Μήδειας, η οποία στέλνει τα παιδιά της να παραδώσουν τον ποτισμένο με δηλητήριο πέπλο στην κόρη του Κρέοντα και μέλλουσα σύζυγο του Ιάσονα : *πέμψω γὰρ αὐτῇ δῶρα ἃ καλλιστεύεται / τῶν νῦν ἐν ἀνθρώποισιν οἶδ' ἐγώ, πολὺ [...] παῖδας φέροντας* ( Ευριπίδη, *Μήδεια* : στ. 947-950) και *λάζυσθε φερνάς τάσδε, παῖδες ἐς χεῖρας/ καὶ τῇ τυράννω μακαρίᾳ νύμφῃ δότε/ φέροντες· οὔτοι δῶρα μεμπτὰ δέξεται* (Ευριπίδη, *Μήδεια* :στ. 956-958).

Καθώς δεν υπάρχει καμία πληροφορία για την υπόθεση του έργου και για τα πρόσωπα που συμμετέχουν αρκούμαστε στο να παρατηρήσουμε ότι στο απόσπασμα μνημονεύονται πολυτελή ενδύματα. Σε αντίθεση μάλιστα με την ευριπίδεια τραγωδία, στην οποία υπήρχε ένα ένδυμα, εδώ αναφέρονται δύο. Ενώ δε στη Μήδεια του Ευριπίδη η ομώνυμη ηρωίδα δώριζε πέπλον στην αντίζηλό της, δηλαδή γυναικείο πουκάμισο, στο απόσπασμα της κωμωδίας του Αντιφάνη γίνεται λόγος για δύο πολυτελή, καλοραμμένα και ακριβά ανδρικά ενδύματα.

Αραγε η παράφορη Μήδεια εξανθρωπίζεται στο έργο του Αντιφάνη, μεταμορφούμενη σε ευκατάστατη πιθανότατα γυναίκα, που ψωνίζει ρούχα για τα άρρενα μέλη της οικογένειάς της ; Αποτελεί το απόσπασμα που σώζεται μέρος από μία σκηνή που διαδραματίζεται στην Αθηναϊκή αγορά; Είναι πράγματι η Μήδεια αυτή που ελέγχει τις ποιότητες των ενδυμάτων και των υφασμάτων; Ατυχώς δεν έχουμε στοιχεία, για να απαντήσουμε στα γοητευτικά και εύστοχα αυτά ερωτήματα.

---

<sup>140</sup> Ο μελετητής υποστηρίζει ότι και στο απ. 34, Κ-Α της *Μήδειας* του Στράτιδος γίνεται λόγος για αποστολή ενός ακριβού δώρου. Αυτό στο έργο του Στράτι είναι ένα μυρωδικό, τόσο εκλεκτό, ώστε ούτε σε μια εξωτική χώρα, όπως η Αίγυπτος, μια κατεξοχήν χώρα που εξάγει πολυτελή μύρα και καλλυντικά, δεν είναι προσβάσιμο στο αγοραστικό κοινό (Orth,2009:166). Αντιπαραβάλλοντας τα δύο χωρία ο συγγραφέας επιχειρεί να αποδείξει ότι το επεισόδιο της αποστολής δώρων από τη Μήδεια στην Κρέουσα παρωδείται δεόντως από τα έργα της Μέσης Κωμωδίας. Ωστόσο ακόμη και αν εξασφαλίσουμε ότι συμβαίνει κάτι τέτοιο σε μία κωμωδία δεν μπορούμε από αυτό και μόνον να αποφανθούμε ότι και σε κάποια άλλη εμφανίζεται υποχρεωτικά το ίδιο μοτίβο.

## Μίνως

(156) (158)

### τρώγοντες μολόχης ρίζαν

*Athen. epit. II p. 58 D* μαλάχαι ..... τοῦτο Ἀττικόν. ἐγὼ δέ, φησὶν (*Athen.*), ἐν πολλοῖς ἀντιγράφοις εὔρον τοῦ Ἀντιφάνους Μίνως διὰ τοῦ ο γεγραμμένον· τρ. μολ. ρίζαν. *hinc Eust. in Od. p. 1406.57*

τρώγοντες CE : -ας *Eust.* “*fort initium dactylici hexametri est ; nisi τρώγοντε scribendum*”  
*Meineke. anapaestici versus particulam esse (velut < καί > τρ. ) probabilius videtur Kockio*

*Moer. p. 203, 27 Bk.* μαλάχη Ἀττικοί, μολόχη Ἑλληνες *Phot. p. 244, 4* μαλάχη· οὐ μολόχη, παρ’ οὐδενὶ γὰρ κεῖται. *vid. Alpers ad Or. fr. B 95 Ar. Plut. 543 sq.* ἀντὶ μὲν ἄρτων / μαλάχης πτόρθους, *vid. West ad Hes. op. 41 praeterea Robert Oid. 1 (1915) p. 2 – 8 cf. fr. 158,2*

## Νεοελληνική απόδοση

(156)

Να τρώνε ωμὴ τὴ ρίζα τῆς μολόχας

## Ο μύθος

Ο Μίνως εἶναι βασιλιάς τῆς Κρήτης, που ἔζησε τρεῖς γενιές, πριν ἀπὸ τον Τρωικὸ Πόλεμο. Θεωρεῖται γιος τῆς Ευρώπης και τοῦ Δία. Ἀδελφοὶ του ἦταν ο Σαρπηδόνας και ο Ραδάμανθς. Πῆρε τὴν ἐξουσία με τὴ βία ἀπὸ τα ἀδέρφια του, ἰσχυριζόμενος ὅτι ἐκεῖνος ἦταν προορισμένος ἀπὸ τους θεοὺς νὰ βασιλέψει. Πρόσφερε θυσία στον Ποσειδῶνα και ζήτησε νὰ του χαρίσει ἡ θάλασσα ἕναν Ταύρο, με τὴν υπόσχεση νὰ τον θυσιάσει στο θεό, γιὰ νὰ τον τιμήσει. Ο Ποσειδῶνας ἔστειλε τὸν ταύρο, πράγμα, που εξασφάλισε τὴν ἐξουσία στον Μίνωα,

χωρίς αντίρρηση από τον λαό. Όμως αυτός δεν τον θυσίασε, γιατί ήταν ένα ωραίο ζώο και επιθυμούσε να διατηρήσει τη ράτσα του. Έτσι έστειλε τον ταύρο στα κοπάδια του. Ο Ποσειδώνας εκδικήθηκε, κάνοντάς τον τόσο μανιασμένο, ώστε αργότερα ο Ηρακλής, ύστερα από παράκληση του Μίνωα, τον σκότωσε. Πρέπει να ήταν ο ίδιος Ταύρος, για τον οποίο η Πασιφάη, η γυναίκα του Μίνωα, ένωσε αργότερα ένοχο πάθος. Κόρες του Μίνωα ήταν η Αριάδνη και η Φαίδρα. Στον Μίνωα αποδίδονταν πολλές ερωτικές περιπέτειες καθώς και η ανακάλυψη της παιδεραστίας. Υπήρχε παράδοση ότι ο Μίνωας και όχι ο Δίας είχε απάγει τον Γανυμήδη. Επίσης ήταν, λέγεται εραστής του Θησέα, και συμφιλιώθηκε μαζί του, μετά την αρπαγή της Αριάδνης, οπότε του έδωσε γυναίκα του, την κόρη του, τη Φαίδρα. Η Πασιφάη, αγανακτισμένη με τις ερωτοτροπίες του, του έκανε μάγια και όλες οι ερωμένες του πέθαιναν: τις καταβρόχθιζαν φίδια και σκορπιοί, που έβγαιναν από το σώμα του.

Ο Μίνωας θεωρείται ο πρώτος, που εκπολίτισε την Κρήτη. Λέγεται ότι βασίλευσε με πραότητα και δικαιοσύνη και έδωσε εξαιρετικούς νόμους, τους οποίους είχε εμπνευστεί από το Δία. Κάθε εννέα χρόνια, πήγαινε, λένε, στο σπήλαιο της Ίδης, όπου ο Δίας είχε μεγαλώσει και έπαινε τις οδηγίες του. Λέγεται μάλιστα ότι μαζί με τον Αιακό, ο Μίνωας και ο Ραδάμανθυς ήταν οι κριτές του Κάτω Κόσμου. Στο πρόσωπο του Μίνωα προσωποποιείται η κρητική θαλασσοκρατορία, που άπλωσε την εξουσία της σε ολόκληρο το Αιγαίο. Κατηύθυνε πολλές επιχειρήσεις εναντίον της Αθήνας. Νίκησε τους κατοίκους της, ύστερα από έναν λοιμό, που τους ανάγκασε να ζητήσουν έλεος, απαίτησε φόρο επτά αγόρια και επτά κορίτσια, ως τροφή για τον Μινώταυρο. Κατόπιν πήγε στη Σικελία και βρήκε τον Δαίδαλο, στην αυλή του βασιλιά Κώκαλου. Εκεί όμως μέσα σε ένα λουτρό, τον σκότωσαν οι κόρες του βασιλιά, ύστερα από υπόδειξη του Δαίδαλου (Grimal,1991:457-459).

### **Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα**

Ο μυθικός βασιλιάς την Κρήτης, Μίνωας, ήταν πολύ δημοφιλής. Αυτό φαίνεται από τα διαφορετικά μυθολογικά επεισόδια, στα οποία συμμετέχει ή πρωταγωνιστεί (για παράδειγμα, τα επεισόδια με τον Μινώταυρο, τον Δαίδαλο, τον Γλαύκο) και από τον μεγάλο αριθμό τραγικών και κωμικών δραμάτων που αναφέρονται στον μύθο του. Τραγωδία με τίτλος *Μίνωας* έγραψε ο Σοφοκλής (απ. 407, Radt,1999:348). Από το έργο σώζεται ένα δίστιχο αποσπασμα. Ο ίδιος έγραψε ένα τραγικό δράμα με τίτλο *Δαίδαλος* (απ.159-,164<sup>α</sup>, Radt,1999:171-3). Ο Ευριπίδης έγραψε τις τραγωδίες *Θησεύς* (απ.381-386, Kannicht,2004:426-435) και *Κρήσσαι* (απ. 460-470a,

Kannicht,2004:494-501). Τραγωδία *Κρηῆσαι* έγραψε και ο Αισχύλος, (απ. 116-120, Radt,1985:228-230), η οποία πραγματεύεται το ίδιο ζήτημα με την τραγωδία *Μάντις* του Σοφοκλή (Radt, 1999:348).

Ο Αριστοφάνης έγραψε τον *Κώκαλο* (απ. 359-371, K-A). Κωμωδία με τίτλο *Δαίδαλος* έγραψαν ο Αριστοφάνης (απ. 191-204, K-A), ο Εύβουλος (απ. 20-21, K-A), ο Φίλιππος (απ.1, K-A) και ο Πλάτων<sup>141</sup>. Κωμωδία, με τίτλο *Μάντις* (απ. 150, K-A), η οποία αντλεί την υπόθεσή της από τη μυθολογική παράδοση του Μίνωα έγραψε ο Άλεξιος (Arnott, 1996 :31-33). Ο Πλάτων έγραψε επίσης την κωμωδία *Πασιφάη*.

### **Ο Μίνως του Αντιφάνη**

Από την κωμωδία του Αντιφάνη σώζεται ένα μονόστιχο απόσπασμα (απ. 151, K-A), το οποίο παραδίδει ο Αθήναιος (II, 58). Η κωμωδία εντάσσεται στον κατάλογο των πολλών ομόθεμων κωμικών δραμάτων του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, των οποίων η υπόθεση είναι εμπνευσμένη από τον Μίνωα και τις περιπέτειές του.

Το βραχύ απόσπασμα από το έργο που παραδίδεται αποτελούν τρεις λέξεις: Το ρήμα *τρώγω* σημαίνει «καταναλώνω όσπρια ή καρπούς ωμά» (LSJ<sup>9</sup>:394). Συμπληρώνει ο Αντιαττικιστής : *τρώγειν οὐ φασίν δεῖν λέγειν τὸ ἐσθίεν ἀλλὰ τὰ τραγήματα* [= ξηροί καρποί ως επιδόρπια (LSJ<sup>9</sup>:358)] *ἐσθίεν* (A.B. 114 15). Το LSJ<sup>9</sup> δίνει δύο τύπους για τη λέξη *μολόχη* : *μολόχη* ή *μαλάχη*, με την ίδια σημασία (=μολόχα), χωρίς περαιτέρω διευκρινίσεις. Ο Αθήναιος (II,58D) υποστηρίζει ότι η λέξη γράφεται ως *μαλάχη* στην Αττική διάλεκτο. Με την άποψη του αυτή συντάσσεται ο Ευστάθιος Θεσσαλονίκης, ο οποίος στα σχόλιά του στην *Οδύσσεια* (1406, 57) υποστηρίζει ότι βρήκε τη λέξη *μολόχη*, με «ο» και όχι με «α» σε πολλούς αντιγραφείς. Ο Edmonds χαρακτηρίζει τον τύπο *μολόχη* ως καθαρά δωρικό ή αιολικό (1959: 237).

Είναι αδύνατον το βραχύτατο αυτό απόσπασμα να προσφέρει κάποια πληροφορία για την υπόθεση της κωμωδίας, πόσο μάλλον να επιβεβαιώσει ή να διαψεύσει αν το έργο συνιστά

---

<sup>141</sup> Από τον *Δαίδαλο* του Πλάτωνα σώζεται ο τίτλος και μία βιβλιογραφική παραπομπή.



μυθολογική παρωδία και ποιου ειδικότερα μυθολογικού επεισοδίου<sup>142</sup> από τα πολλά, στα οποία εμπλέκεται ο Μίνως. Δεν είναι γνωστή ούτε η ταυτότητα του Αφηγητή ούτε τα πρόσωπα που λαμβάνουν μέρος στο κωμικό δράμα. Ο Koch (1884:75) θεωρεί ότι το τμήμα του στίχου που σώζεται «έχει συντεθεί στο πρότυπο των δακτυλικών ή καλύτερα αναπαιστικών στίχων».

---

<sup>142</sup> Ο Mangidis αναζητά, χωρίς αποτέλεσμα, αν υπάρχει κάποια διασύνδεση ανάμεσα στις κωμωδίες του Αντιφάνη *Γλαῦκος* (απ. 76, K-A) και *Μίνως*. Αφορμάται από το γεγονός ότι ο τίτλος και των δύο έργων συνδέεται με τον μυθολογικό μινωικό κύκλο. Περαιτέρω επιχειρείνα διαπιστώσει αν τα δύο αποσπάσματα που παραδίδονται ως τμήματα διαφορετικών έργων αποτελούν τμήματα της ίδιας κωμωδίας, η οποία φέρει διπλό τίτλο και αυτή: *Γλαῦκος* ή *Μίνως* (2003:192-193). Ο μελετητής αιτιολογεί την απόπειρά του αυτή από την παρατήρηση ότι η κωμωδία του Αλέξιδος έχει τον διπλό τίτλο *Μίνως* ή *Μάντεις*. Συνεπώς διερωτάται αν κάτι ανάλογο ισχύει και με τις δύο αντιφάνειες κωμωδίες. Ούτε αυτή η προσπάθεια έχει κάποιο αποτέλεσμα. Η άποψή μας είναι ότι είναι αδύνατον κάποιος μελετητής να καταλήγει σε ασφαλή και έγκυρα επιστημονικά συμπεράσματα, πάνω σε τέτοια ζητήματα, συνεξετάζοντας δύο βραχύτατα αποσπάσματα, χωρίς καμία έμμεση μαρτυρία.

Οινόμαος ἢ Πέλοψ

(170)(172)

τί δ' ἄν οἱ Ἕλληνες μικροτράπεζοι,

φυλλοτρῶγες δράσειαν ; ὅπου

τέτταρα λήψει κρέα μικρ' ὄβολου.

παρὰ δ' ἡμετέροις προγόνοισιν ὄλους

βοῦς ὤπτων, σῦς, ἐλάφους, ἄρνας·

τὸ τελευταῖον δ' ὁ μάγειρος ὄλον

τέρας ὀπτήσας μεγάλῳ βασιλεῖ

θερμὴν παρέθηκε κάμηλον

[1 -8 ] Athen. IV p. 130 E Ἀντιφάνης ὁ κωμωδιοποιός ἐν Οἰνομάω ἢ Πέλοπι διαπαίζων ἔφη (φησὶν Ἀντ. CE)· τί ----κάμηλον. [ 1 – 2 ] Eust. In II p. 245, 24 οὐ πολυτελῶς διεχειρίζοντο τὰ τῶν εὐωχιῶν οἱ παλαιοί. διὸ σκώπτων Ἀντιφάνης ἔφη· τί ----δράσειαν

1 μικροτράπεζοι ACE : μακρ - Eust. 2 φυλλοτρῶγες ACE : φιλο- Eust.: φυλλαδο- Kock, coll. Calliae fr. 7, Mnes. fr. 4, 31, Diph. fr. 18,4 4 προγόνοισιν A : -οις CE : προδρόμοισιν Kock 5 βοῦς ὤπτων, σῦς Jacobs Addit. p. 88 : βοῦς ὀπτῶσιν ACE : ὀπτῶσιν βοῦς Kock

1 Persam loqui sumunt plerique ; "Lydus verba facit" Wil. ms. (ad Athen.) vid. Nesselrath MK p. 233 2 φυλλότρῳξ ut κυαμότρῳξ Ar. Equ. 41 vid. Woelke Batrachom. p. 198 et 231 eadem mensura τερενόχρωτες Anaxandr. fr. 42, 37 in anap. 3 Ar. Ran. 553 sq. κρέα ..... εἴκοσιν, / ἀνημιωβολιαῖα, Xen. Cyr. II 2,2 κρέα .... τρία Ar. Ran. 1236 λήψει ..... ὄβολου 4 sqq. Hdt. I 133,1 (de Persis) οἱ εὐδαίμονες αὐτῶν βοῶν καὶ ἵππων καὶ κάμηλον καὶ ὄνον προτιθέαται ὄλους ὀπτοὺς ἐν καμίνοισι, cf. Ar. Ach. 85 sq., Demetr. eloc. 126. 161 Hieron. adv. Iovin. II 7 ( PL xxiii p. 294 C ) Arabes et Saraceni et omnis eremi barbaria camelorum lacte et carnibus vivit

## Νεοελληνική απόδοση

(170)

Τι θα μπορούσαν να κάνουν οι Έλληνες, που παραθέτουν

λιτά γεύματα και σερβίρουν χόρτα και λαχανικά;

Τέσσερις μικρές φέτες κρέας (στο ελληνικό τραπέζι) κοστίζει έναν οβολό.

Αντίθετα στους δικούς μας προγόνους μαγείρευαν ταύρους ολόκληρους

χοίρους, ελάφια, αρνιά ·

και ως αποκορύφωμα ο μάγειρας, αφού μαγείρεψε ολόκληρο

το μεγάλο ζώο, πρόσφερε στον Μεγάλο Βασιλιά ζεστή καμήλα

### Ο μύθος

Ο Οινόμαος είναι βασιλιάς της Πίσας στην Ήλιδα, γιος του Άρη και μιας από τις κόρες του ποταμού Ασωπού ή και της πεδιάδας Στερόπης. Με την τελευταία αποκτά μια κόρη, την Ιπποδάμεια. Σε όσους τη ζητούν σε γάμο, ο βασιλιάς δε δίνει το χέρι της, είτε γιατί όπως λένε ήταν ο ίδιος ερωτευμένος μαζί της, είτε επειδή υπήρχε χρησμός ότι θα σκοτωθεί από το χέρι του γαμπρού του. Για να απομακρύνει τους μνηστήρες, ζητά να τον νικήσουν πρώτα σε αρματοδρομία. Πριν ξεκινήσει ο αγώνας θυσιάζει ένα κριάρι στον Δία και αυτό του χαρίζει κάθε φορά τη δύναμη να προφτάσει τον υποψήφιο με το άρμα του και να τον σκοτώσει, γιατί τα άλογά του ήταν ιερά και του τα είχε δώσει ο Άρης. Δώδεκα φορές είχε νικήσει ο Οινόμαος, όταν κάνει την εμφάνισή του ο Πέλοπας, ο γιος του Τάνταλου. Η Ιπποδάμεια τον ερωτεύεται και τον βοηθά να πάρει με το μέρος του τον Μυρτίλο, τον ηνίοχο του πατέρα της. Αυτός κανονίζει να σπάσει ο άξονας στο άρμα του Πέλοπα, στη διάρκεια της διαδρομής και έτσι ο Οινόμαος μπλέκεται στα ηνία και παρασύρεται από τα άλογά του ή σκοτώνεται από τον Πέλοπα. Σύμφωνα με μια άλλη εκδοχή, ο Πέλοπας νικά, χάρη στα φτερωτά άλογα, δώρο του Ποσειδώνα, που ήταν προστάτης του και τον είχε ως οινοχόο του στον Όλυμπο. Έτσι παντρεύεται την Ιπποδάμεια. Παιδιά τους είναι ο Ατρέας, ο Θυέστης και ο Πλεισθένης και

κόρη τους η Αστυδάμεια. Ο Πέλοπας καθιερώνει τους Ολυμπιακούς Αγώνες και θεωρείται ιδρυτής τους. Τους αγώνες ανανεώνει ο Ηρακλής (Grimal,1991:506-507).

### **Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα**

Τραγωδία με τίτλο *Οινόμαος*<sup>143</sup> έγραψαν ο Σοφοκλής (απ. 471-477, Radt,1999:380-385), και ο Ευριπίδης (απ471-473a,Kannicht,2004:380-3), ενώ ομότιτλη κωμωδία έγραψαν ο Εύβουλος (απ. 73, K-A). Κωμωδία με τίτλο *Άμυμώνη ή Πέλοψ* (απ. 2, K-A) ο Νικοχάρης.

### **Ο *Οινόμαος* ή *Πέλοψ* του Αντιφάνη**

Από την κωμωδία σώζεται μόνο το απόσπασμα 170, K-A, που παραδίδει ο Αθήναιος (IV,130E). Το απόσπασμα αυτό αποτελείται από οχτώ στίχους. Ήδη στους δύο πρώτους από αυτούς εντοπίζονται δύο *ἀπαξ λεγόμενα* του Αντιφάνη. Πρόκειται για δύο όρους που ανήκουν στο μέρος του λόγου, το οποίο ο ποιητής προτιμά, δηλαδή τα σύνθετα επίθετα: Οι δύο όροι προσδιορίζουν τους Έλληνας, που καλούνται *μικροτράπεζοι* και *φυλλοτρῶγες*. Η σημασία του *μικροτράπεζος* προκύπτει από τη σύνθεση του περιεχομένου των δύο συστατικών της λέξης: είναι «αυτοί που παραθέτουν λιτό και ευτελές τραπέζι» (LSJ<sup>9</sup>:166). Το ίδιο συμβαίνει και με το *φυλλοτρώξ* (γεν. *τοῦ φυλλοτρῶγος*), που δηλώνει «αυτόν που τρώει φύλλα» (LSJ<sup>9</sup>:587).

Ο Αφηγητής σχολιάζει τη λιτότητα των ελληνικών γευμάτων (*μικροτράπεζοι*) τα οποία προφανώς είναι πλούσια σε λαχανικά και χόρτα (*φυλλοτρῶγες*). Επιπλέον σερβίζουν μικρά

---

<sup>143</sup> Τον Οινόμαο επί σκηνης υποδύθηκε κατ' επανάληψη ο ρήτορας Αισχίνης, περιοδεύοντας σε ολόκληρη τη χώρα, σύμφωνα με πληροφορίες που αντλούνται από τον *Βίον Αισχίνου* (266,19). Ο ρήτορας στο παρελθόν της ρητορικής του σταδιοδρομίας είχε δοκιμάσει να ασκήσει το επάγγελμα του ηθοποιού, χωρίς όμως επιτυχία. Ο μεγάλος πολιτικός του αντίπαλος, ο Δημοσθένης εκμεταλλεύεται το καλλιτεχνικό παρελθόν του Αισχίνη, εξαπολύοντας εναντίον του δριμεία προσωπική επίθεση. Στον *Περὶ τοῦ Στεφάνου* λόγο του (I242) αποκαλεί τον Αισχύνη *ἀντοτραγικὸν πίθηκον* και *ἀρουραῖον Οἰνόμαον*.

Ο Δημοχάρης, αδελφός εξ αγχιστείας του Δημοσθένη, παραδίδει εξάλλου ότι ο Αισχίνης ως τριταγωνιστής ερμήνευσε στο πλευρό του διάσημου τραγικού ηθοποιού Ισχάνδρου τον Οινόμαο, στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή. Όμως στη διάρκεια της παράστασης, ενώ καταδίωκε ως Οινόμαος τον Πέλοπα, έπεσε και χτύπησε άσχημα. Τον βοήθησε να σηκωθεί ο Σαννίων, ο χοροδιδάσκαλος. Έπειτα μαζί με δευτεροκλασάτους ηθοποιούς, σαν τον Σωκράτη και τον Σίμυλο συμμετείχε σε παράσταση στα Κατ' άγρους Διονύσια (Vita Aeschinis 269, 26, όπως αναφ. στο Nauck,1964: 234).

τεμάχη φτηνού<sup>144</sup> κρέατος. Τα πολυσύνθετα, ασυνήθιστα επίθετα, επάλληλα τοποθετημένα, παράγουν κωμικό αποτέλεσμα. Η φράση *παρὰ δ' ἡμετέροις προγόνοισιν* λέγεται από τον Αφηγητή αντιστικτικά με το *Ἑλληνας*, γεγονός που δηλώνει τη μη ελληνική του καταγωγή. Η αναφορά στον *Μεγάλο Βασιλέα*, καθώς και στην *κάμηλον*, αποκαλύπτει την εξωτική καταγωγή του: προέρχεται από την καρδιά της Ανατολής.

Οι πέντε τελευταίοι στίχοι του αποσπάσματος είναι αφιερωμένοι στα πλουσιοπάροχα γεύματα, αντάξια της ανατολίτικης χλιδής. Ακολουθεί ένας κατάλογος από είδη κρεάτων, τα ονόματα των οποίων αναφέρονται με ασύνδετο σχήμα: ταύροι (αγελάδες), χοίροι, ελάφια, αρνιά. Ήδη ένα πλουσιοπάροχο γεύμα έχει σερβιριστεί. Ως αποκορύφωμα της ασιατικής χλιδής προσφέρεται ένα *τέρας*, ένα ασυνήθιστα δηλαδή μεγάλο ζώο, καμήλα ζεστή. Το ουσιαστικό όνομα *κάμηλος*, με το οποίο δηλώνεται και το αρσενικό και το θηλυκό γένος του ζώου) απαντάται στον Ηρόδοτο (3.105), στους *Ίκέτιδες* (στ. 285) του Αισχύλου, στους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη (στ. 1559).

Ο Webster (1970: 85) υποστηρίζει ότι ο Αφηγητής στο απόσπασμα αυτό δεν είναι άλλος από τον ίδιο τον Πέλοπα, ο οποίος διαμαρτύρεται για τις μικρές μερίδες και τη λιτότητα των αθηναϊκών γευμάτων. Αντίθετα ο Μεγάλος Βασιλιάς της Περσίας, στο ανάκτορο του οποίου παρατίθεται το δείπνον, κατά τη γνώμη του μελετητή, είναι ανοιχτοχέρης : προσφέρει στους συνδαιτημόνες του, εκτός των άλλων και μια ολόκληρη ψητή καμήλα, δηλαδή ένα εξωτικό *delicatessen*, που δεν περιλαμβάνεται στο διαιτολόγιο των Ελλήνων.

Ο Nesselrath (1990:233) ενισχύει την παραπάνω άποψη και υποστηρίζει ότι στο έργο η μυθολογική παρωδία επιτυγχάνεται με την αξιοποίηση της καταγωγής του Πέλοπα από τη Λυδία, προκειμένου να παραμορφωθεί ο μυθικός ήρωας στη σκηνή της Μέσης Κωμωδίας σε καυχησιάρη, αλαζόνα, σε κομπαστή στρατιωτικό, πιθανόν απεσταλμένο του Πέρση βασιλιά στην Αθήνα. Αν πράγματι είναι έτσι, οι αφηγήσεις των στρατιωτών στα έργα της Μέσης Κωμωδίας είναι γεμάτες από υπερβολές, ψέματα και επιδεικτικές, υπερφυσικές επιχειρήσεις (Nesselrath,1990:276 & 326-27· Arnott,1996). Δεν αποκλείεται άρα η περιγραφή του πλούσιου γεύματος να είναι πλασματική και να γίνεται για λόγους επιδειξιμανίας του Στρατιώτη.

---

<sup>144</sup> Το ουσιαστικό *ὀβολός* δηλώνει το βάρος και το νόμισμα, αξίας 1/6 της δραχμής, που είναι πρακτικά ασήμαντο.

Ο Στρατιώτης ως στερεότυπος<sup>145</sup> δραματικός χαρακτήρας στην Αττική Μέση Κωμωδία εμπλέκεται οπωσδήποτε σε αγώνα διεκδίκησης μίας γυναίκας. Άλλοτε κυνηγά μία κοπέλα, άλλοτε επιχειρεί να την κλέψει από αντίζηλο και άλλοτε συναγωνίζεται έναν αντεραστή (Wehrli,1936:101-112 · Duckworth,1952:264). Στο έργο αυτό ο Στρατιώτης –Πέλοπας, κατά την υπόθεση του Nesselrath (1990:233) ερωτεύεται την Ιπποδάμεια, ενώ στον αγώνα για την κατάκτησή της ως εμπόδιο παρουσιάζεται ένας αναποτελεσματικός εν τέλει αντίζηλος, ο οποίος στην πιθανότατα είναι ο Οινόμαος.

Το όνομα ενός κεντρικού, όχι όμως πρωταγωνιστικού, δραματικού χαρακτήρα μπορεί να δοθεί ως εναλλακτικός τίτλος σε μία κωμωδία του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα (Hunter,1983:146 · Arnott, 1996:51). Με αφετηρία την παραπάνω υπόθεση, ο Nesselrath θεωρεί ότι ο διπλός τίτλος του έργου συμπεριλαμβάνει τα ονόματα των δύο μονομάχων – αρματοδρόμων (Οινομάου και Πέλοπος). Ο Πέλοπας φαίνεται ότι αποδέχεται την πρόκληση του Οινόμαου να τον ανταγωνιστεί και εμφανίζεται εξαιρετικά βέβαιος για τη νίκη. Αντιμετωπίζει με περιφρόνηση τους Έλληνες, των οποίων οι μερίδες στο καθημερινό τους γεύμα είναι φτωχικές, μικρές και φειδωλές στην περιεκτικότητά τους σε κρέας (1990:233). Ο επιδεικτικός του τρόπος και η πληθωρικότητά του γίνονται αφορμές για άφθονο γέλιο στο ακροατήριο. Οφείλουμε να επισημάνουμε ότι η εμπνευσμένη αυτή θεωρία δεν αποδεικνύεται ούτε από το κείμενο ούτε από άλλα μεταδεδομένα.

Ο παραμορφωμένος Πέλοπας σε Στρατιώτη -Πέρση απεσταλμένο, που περιγράφει εξωτικά γεύματα παραπέμπει στον παραμυθά και επιδειξιμανή Στρατιώτη ή Τύχωνα του Αντιφάνη (απ.200,K-A). Και αυτός διηγείται λεπτομέρειες από ένα ανατολίτικο δείπνο, ειδικότερα περιγράφει στους ακροατές του πώς τα περιστέρια πετούν γύρω από τον βασιλιά της Πάφου στην Κύπρο, κάνοντας αέρα με τα φτερά τους. Απίστευτες και εξωπραγματικές λεπτομέρειες περιγράφει και ο στρατιώτης στους *Μαινομένους* (απ.55,K-A) του Διφίλου. Τέτοια πρόσωπα είναι συνηθισμένα στην Αθηναϊκή κοινωνία του 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα.

Ο Αντιφάνης δε χάνει την ευκαιρία για μια περιγραφή λαχταριστών εδεσμάτων, παρασκευασμένων από μία ακριβή τροφή, επειδή στην Αττική δεν ήταν αναπτυγμένη η

---

<sup>145</sup> Κατά τον Nesselrath, η παγίωση των χαρακτηριστικών του Στρατιώτη στη Νέα Κωμωδία, προϋποθέτει τη διάπλασή του ως θεατρικού χαρακτήρα σε προηγούμενη χρονική περίοδο, η οποία δεν είναι άλλη από την εποχή της Αττικής Μέσης Κωμωδίας (1990:325-328)

κτηνοτροφία, δηλαδή από το κρέας οικόσιτων και άγριων ζώων. Οικόσιτα ζώα και κυνήγια αναφέρονται με τη χρήση χιαστού σχήματος.

Πρόκειται για εκλεκτές τροφές, τις οποίες μνημονεύουν στα έργα τους οι κωμικοί ποιητές του 5<sup>ου</sup> και του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Το βοδινό κρέας αναφέρει ο Δικαιόπολις στους *Άχαρνες* (στ. 86-87), ο Αριστοφάνης στην *Ειρήνη* (στ. 925) και στους *Σφήκες* (στ. 39-41), ο Φερεκράτης (απ. 86, Κ-Α) στους *Κραπατάλους*. Το αρνίσιο κρέας προσφέρεται σπανιότερα από το βοδινό σε οικογενειακά και επίσημα γεύματα. Μνημονεύεται στον *Φοινικίδη* του Στράτωνα (απ.1, Κ-Α), στον *Γηρυόνη* (απ. 3, Κ-Α) του Εφίππου, στην *Άτθίδα* (απ. 27, Κ-Α) του Αλέξιδος και στον *Παράσιτο* (απ. 180, Κ-Α) του Αντιφάνη. Τα ελάφια και οι αγριόχοιροι αποτελούν δύο από τα πιο αγαπημένα θηράματα, λόγω της ιδιαίτερα εύγευστης σάρκας τους (Flacelière,1974:227-228).

Δε γνωρίζουμε τα πρόσωπα που συμμετέχουν στο έργο ούτε και την υπόθεσή του. Άρα δεν μπορούμε να εικάσουμε με βεβαιότητα ότι πρόκειται για μυθολογική παρωδία. Επομένως δε γνωρίζουμε ούτε ότι ο Αφηγητής είναι στρατιώτης ούτε πληροφορούμαστε από κάποια πηγή ότι το συγκεκριμένο έργο παρωδεί τον Πέλοπα ως φαφλατά και ερωτύλο στρατιώτη.

## Ὀμφάλη

( 174 ) ( 176 )

πῶς γὰρ ἂν τις εὐγενῆς γεγῶς  
δύναιτ' ἂν ἐξελθεῖν ποτ' ἐκ τῆσδε στέγης ;  
ὄρῶν μὲν ἄρτους λευκοσωμάτων ἱπνόν  
καταμπέχοντας ἐν πυκναῖς διεξόδοις,  
ὄρῶν δὲ μορφὴν κριβάνοις ἠλλαγμένους,  
μίμημα χειρὸς Ἀττικῆς, οὖς δημόταις  
Θεαρίων ἔδειξεν

Athen. III p. 112 C τῶν δ' Ἀττικῶν ἄρτων ὡς διαφόρων μνημονεύει καὶ Ἀντιφάνης ἐν Ὀμφάλῃ οὕτως · πῶς -----ἔδειξεν

1 γεγῶς Mus. : γεγονῶς A 2 ποτ' ἐκ τῆσδε Porson ap. Walpole p. 12. 91 : ποτε δ' ἐκ τῆς A 3 ὄρῶν μὲν Mus. : ὄρῶμεν A ἄρτους Porson : ἄρτους· τοὺς δὲ A 3 – 4 ἄρτ. τούσδε λευκ. ἱπνὸν κατέχοντας Meineke Qu. Men. p. 24 (“possis etiam ἐπέχ-» Kaibel), numeris paratragediae minus convenientibus 5 καταμπέχοντας Mus. : κατεμπέχ- A “nihil aliud est quam duae scripturae in unam conflatae κατέχ- et ἐπέχ- Kock ( vid. ad 3 – 4 ) δημόταις Porson : δηγοναῖς A

3 vid. ad Eub. fr. 36 , 2 4 “frequenter sibi succedentes in furno, ut alii eximantur, alii rursus inferantur” Schweigh. 5 vid. Ar. fr. 129 6 Aesch. fr. 78<sup>a</sup>, 7 R. τὸ Δαιδάλον μίμημα 6sq Aesch. Prom. 481 sq. ἐγὼ σφισιν / ἔδειξα κράσεις ἠπίων ἀκεσμάτων, cf. 457 sq. de Thearione vid. Ar. fr. 1

“videntur haec Herculis verba esse apud Omphalen voluptatibus dediti” Meineke



( 175 ) ( 177 )

ἐν χύτραι δέ μοι

ὅπως ὕδωρ ἔψοντα μηδέν' ὄψομαι.

οὐ γὰρ κακὸν ἔχω μηδ' ἔχοιμι'. εἰ δ' ἄρα

στρέφῃ με περὶ τὴν γαστέρ' ἢ τὸν ὀμφαλόν,

παρὰ Φερτάτου δακτύλιός ἐστί μοι δραχμῆς

*Athen.* III p. 123 B ( θερμὸν ὕδωρ, post *Eur. fr.* 99, 41 – 43 ) Ἀντιφάνης δ' ἐν Ὀμφάλῃ· ἐν ---  
δραχμῆς

2 οὐ γὰρ κακὸν ἔχω A : οὐ κακὸν ἔχω γὰρ *Kock*, sed cf. *Men. Epitir.* 544 [864] et vid. *West Gr.*  
*Metre* p. 89

1 sqq. "Hercules calidam potionem aqua admixta sibi adparari vetat : neque enim aegrotum se esse. scilicet  
merum praefert" *Kock*      3 eadem verborum structura *Soph. Ant.* 500 ἄρεστον οὐδὲν μηδ' ἄρεσθείη  
ποτέ, cf. 686, *Dem.* 19, 149      4 *Ar. Pac.* 174 sq. ἐμὲ / ἤδη στρέφει (στροφεῖ *codd.*) τι πνεῦμα περὶ  
τὸν ὀμφαλόν, cf. *Thesm.* 484, fr. 477      5 *Ar. Plut.* 883 φορῶ γὰρ πριάμενος / τὸν δακτύλιον τονδι  
παρ' Εὐδάμου δραχμῆς cf. *Eur. fr.* 96 *nomen* Φέρτατος *addubitabat Schweigh.*, sed cf. *Dem.* 32, 17

( 176 ) ( 178 )

οὐ φιλοτάριχος οὐδαμῶς εἰμ', ὦ κόρη

*Athen.* III p. 125 AB κεῖται ..... ὁ φιλοτάριχος ..... παρ' Ἀντιφάνει ἐν Ὀμφάλῃ (λέγοντι *add.*  
*Joh. Meyer* p. 18, coll. *Stratt. fr.* 54) οὕτως· οὐ ----κόρη

*haec quoque Herculis verba esse coniecit Meineke coll. Eub. fr.* 6

## Νεοελληνική απόδοση

(174)

Πώς θα μπορούσε ένας άνθρωπος, που είναι ευγενής  
να βγει ποτέ έξω από αυτήν εδώ τη στέγη,  
όταν βλέπει τα άψητα καρβέλια να γεμίζουν τον φούρνο,  
σε πυκνές σειρές,  
και όταν τα βλέπει να φουσκώνουν στους κλιβάνους,  
απομιμήσεις όλα ενός Αττικού χεριού,  
που ο Θεαρίων δίδαξε στους κατοίκους;

(175)

Κανένα δεν θα δω να βράζει νερό στη χύτρα για χατίρι μου.  
Από τίποτα δεν πάσχω και μακάρι γερός να είμαι και στο μέλλον.  
Αν με πονέσει το στομάχι μου ή ο αφαλός μου,  
θα αγοράσω γιατρικό από τον Φέρτατο που κοστίζει μια δραχμή

(176)

Κορίτσι μου, καθόλου δεν αγαπώ τα παστά τα ψάρια

### Ο μύθος

Στην πιο γνωστή του μορφή ο μύθος του Ηρακλή και της Ομφάλης, παρουσιάζει την Ομφάλη ως βασίλισσα της Λυδίας, κόρη του βασιλιά Ιάρδανου. Σκλάβος της έγινε για ένα διάστημα ο Ηρακλής. Από αυτόν ζήτησε να απαλλάξει τη χώρα της από τους ληστές και τα τέρατα. Έτσι ο Ηρακλής αγωνίστηκε ενάντια στους Κέρκωπες, στον Συλέα και στους Ιτωνείς, τους οποίους και νίκησε κατά κράτος. Η Ομφάλη θαύμασε τα κατορθώματα του σκλάβου της και αφού έμαθε την καταγωγή του, τον ελευθέρωσε, τον παντρεύτηκε και του έκανε έναν γιο, τον Λάμωνα.

Σύμφωνα με μια μυθολογική παραλλαγή, η βασίλισσα ερωτεύτηκε τον Ηρακλή από τον καιρό, που ήταν σκλάβος της και έτσι όλο αυτό το διάστημα ο ήρωας έζησε μέσα στη μαλθακότητα. Στη διάρκεια της σχέσης τους η Ομφάλη ντυνόταν με τη λεοντή του Ηρακλή και κράδαινε το ρόπαλο, ενώ ο Ηρακλής ντυμένος με λυδική φορεσιά, έκλωθε μαλλί στα πόδια της βασίλισσας. Αργότερα ο Ηρακλής εγκατέλειψε τη βασίλισσα και τη Λυδία και επέστρεψε στην Ελλάδα, για να εκτελέσει τους υπόλοιπους άθλους του. Αρχικά ο μύθος της Ομφάλης είχε τοποθετηθεί στην Ήπειρο, όπου παρουσιάζεται ως ηρωίδα της πόλης Ομφάλιον (Grimal,1991:509).

### **Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα**

Τραγωδία με τίτλο *Όμφάλη – Σάτυροι* έγραψε ο Ίωνας (Snell,1971:101). Ο Αχαιός (Snell, 1971:124) έγραψε το δράμα *Όμφάλη Σατυρική*. Σατυρικό δράμα με τίτλο *Όμφάλη* (απ. 4-5, Κ-Α) έγραψε ο Κρατίνος ο νεώτερος.

### **Η Όμφάλη του Αντιφάνη**

Σύμφωνα με τον Webster (1970:239), η κωμωδία γράφεται στην πρώτη δεκαετία του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα και συγκεκριμένα ανάμεσα στο 390 – 380 π. Χ. Ο μελετητής τη χαρακτηρίζει ως αντιπροσωπευτική περίπτωση παρωδίας της μυθολογικής παράδοσης, όπου συναντιούνται η σύγχρονη με την ηρωική εποχή. Από την κωμωδία σώζονται τρία αποσπάσματα (174-176, Κ-Α). Η υπόθεση του έργου δεν είναι γνωστή. Η Ομφάλη είναι σίγουρα ένα από τα δραματικά πρόσωπα της κωμωδίας. Πιθανώς και ο Ηρακλής. Η μεταμορφωτική επίδραση που άσκησε η Ομφάλη στον Ηρακλή, στο πλαίσιο της έντονης ερωτικής σχέσης τους, αποτελεί ένα σταθερό θέμα που διακωμωδούν ποιητές της Αττικής Μέσης Κωμωδίας. Ο Λουκιανός στο έργο του *Πώς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν* (10.13-18) αναφέρεται στην παραμόρφωση που υπέστη<sup>146</sup> ο ήρωας στη διάρκεια της ερωτικής του σχέσης με τη βασίλισσα Ομφάλη στη Λυδία: *έωρακέναι γὰρ σε που εἰκὸς γεγραμμένον, τῇ Όμφάλῃ δουλεύοντα, πάνυ ἀλλόκοτον σκευὴν ἐσκευασμένον, ἐκείνην μὲν τὸν λέοντα αὐτοῦ περιβεβλημένην καὶ τὸ ξύλον ἐν τῇ χειρὶ ἔχουσαν, ὡς Ἡρακλέα δῆθεν οὔσαν, αὐτὸν δὲ ἐν κροκοτῶ καὶ πορφυρίδι ἔρια ξαίνοντα καὶ παιόμενον ὑπὸ τῆς Όμφάλῃς τῶ σανδαλίῳ. Καὶ τὸ θέαμα αἰσχιστον, ἀφροστώσα ἢ ἐσθῆς τοῦ σώματος καὶ μὴ προσιζάνουσα καὶ τοῦ*

<sup>146</sup> Η ερωτική ιστορία απαντάται στη Βιβλιοθήκη του Απολλοδώρου (2.6.3) στον Διόδωρο (4.31), στον Υγίνο (Fab. 32) και στα *Ἡθικά* του Πλουτάρχου (785e).

θεοῦ τὸ ἀνδρῶδες ἀσχημόνως καταθηλυνόμενον. Δεν γνωρίζουμε πώς διαχειρίζεται το ζήτημα αυτό ο Αντιφάνης. Κατά τον Pike (1977:199), η μυθική παράδοση ότι η Ομφάλη φορούσε τη λεοντή και ο Ηρακλής λυδική φορεσιά μπορεί να παραγάγει κωμικό αποτέλεσμα επί σκηνής. Κατά τον ίδιο μελετητή, ο Αντιφάνης έχει αξιοποιήσει στο έργο του αυτή τη μυθική παράδοση. Από τα σωζόμενα αποσπάσματα δεν προκύπτει βέβαια κάτι τέτοιο.

Φαίνεται ότι η Ομφάλη, λόγω της ισχυρής επίδρασής της στον Ηρακλή, απότοκο της ερωτικής τους χημείας, χρησιμοποιήθηκε στην κωμωδία του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα ως σύμβολο της Ασπασίας, της εταίρας, που άσκησε τεράστια επιρροή πάνω στον Περικλή. Στην υπηρεσία της ετεροχρονισμένης πολιτικής παρωδίας αξιοποιείται η παρετυμολογία του ονόματος *Όμφάλη* από τον *ομφαλό*, το σημείο του σώματος που συνδέεται άμεσα με τη γονιμότητα. Οι ποιητές της Μέσης Κωμωδίας διακωμωδούν το γεγονός ότι η Ασπασία γίνεται το κέντρο της ζωής του Περικλή, έχει ζωτική σημασία γι' αυτόν, λόγω της ερωτικής έλξης που του εμπνέει.

Και στα τρία αποσπάσματα υπάρχουν αναφορές σε τροφές. Είναι επομένως πιθανόν, αν ο Αντιφάνης πράγματι παρωδεί τον μύθο του Ηρακλή με την Ομφάλη στο έργο αυτό, να επιστρατεύει το στερεότυπο του κοιλιόδουλου Ηρακλή, που έχει τις ρίζες του στην *Άλκηστι* του Ευριπίδη. Ο ήρωας σκέφτεται διαρκώς το φαγητό και στον πρόλογο των *Βατράχων*, ενώ στους *Όρνιθες* λιγορεύεται τα πουλερικά που ψήνει ο Πεισθέταιρος αλλά ο Ποσειδώνας τον παίρνει μαζί του και έτσι χάνει το γεύμα του.

### **Το απόσπασμα 174, K-A**

Το απόσπασμα 174, K-A παραδίδει ο Αθήναιος (III,112C), προτάσσοντας αυτού το παρακάτω σχόλιο: τῶν δ' Ἀττικῶν ἄρτων ὡς διαφόρων μνημονεύει καὶ Ἀντιφάνης ἐν Ὅμφάλῃ οὕτως: [...] Στο απόσπασμα περιγράφονται ψωμιά που μπαίνουν στον φούρνο, φουσκώνουν, μοσχομυρίζουν και αποτελούν έτσι ευχάριστο θέαμα και εμπειρία για τον ουρανίσκο.

Κατά τη γνώμη μας, στο απόσπασμα αυτό ο ποιητής παρωδεί κάποιο απόσπασμα της τραγικής ποίησης. Στο συμπέρασμα αυτό μας οδηγεί η ερμηνεία του επιθέτου *εὐγενής* στον πρώτο στίχο. Το επίθετο στους τραγικούς ποιητές του 5<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα χρησιμοποιείται να αποδώσει την έννοια «του υψηλού και του γενναίου φρονήματος» (LSJ<sup>9</sup>:355). Με αυτή τη σημασία χρησιμοποιείται στην *Αντιγόνη* (στ. 38): *εἴτ' εὐγενής πέφυκας, εἴτ' ἐσθλῶν κακή* και στον *Φιλοκτήτην* (στ. 874). Στον πρώτο στίχο αυτού του αποσπάσματος αυτή η σημασία του

επιθέτου παρωδεύεται, καθώς ως *εὐγενής* περιγράφεται ο άνθρωπος, του οποίου οι αισθήσεις (ειδικά η όραση και η όσφρηση) ενεργοποιούνται, όταν πρόκειται για φρεσκοψημμένο ψωμί, αυτός που είναι ευένδοτος σε υψηλές γαστριομαργικές απολαύσεις.

Στην αρχή του πρώτου επεισοδίου της *Ἠλέκτρας* του Σοφοκλή, εμφανίζεται η κεντρική δραματική ηρωίδα επί σκηνής, η οποία λέει τα εξής: *πῶς<sup>147</sup> γὰρ εἶ τις εὐγενής γυνή,/ πατρῶ' ὀρώσα πήματ', οὐ δρώη τάδ' ἄν,/ ἀγῶ κατ' ἡμαρ καὶ κατ' εὐφρόνην ἀεὶ/ θάλλοντα μᾶλλον ἢ καταφθίνονθ' ὀρῶ;* (στ. 257-260). Ας αντιπαραβάλλουμε τους στίχους αυτούς με τους τρεις πρώτους στίχους του αποσπάσματος που μελετάμε: Ο πρώτος στίχος των δύο αποσπασμάτων είναι σχεδόν ο ίδιος : *πῶς γὰρ εἶ τις εὐγενής γυνή - πῶς γὰρ ἄν τις εὐγενής γεγώς*. Αντί του υποθετικού συνδέσμου *εἰ* του σοφοκλείου στίχου υπάρχει το *ἄν* στο κωμικό απόσπασμα (δυνητικό στο αντιφάνειο κείμενο). Επίσης ως διγενές και δικατάληκτο, το επίθετο *εὐγενής* προσδιορίζει αρσενικό και θηλυκό γένος. Συνεπώς το διαφορετικό γένος των Χαρακτήρων (*γυνή –γεγώς*) δε ακυρώνει την ομοιότητα των πρώτων στίχων των αποσπασμάτων.

Ἡ φράση από τον δεύτερο σοφοκλείου στίχο *οὐ δρώη τάδ' ἄν* εκφέρεται με δυνητική ευκτική, όπως και η φράση *δύναιτ' ἄν* στον δεύτερο στίχο του κωμικού αποσπάσματος. Ἡ μετοχή *ὀρώσα* από τον δεύτερο στίχο του τραγικού αποσπάσματος είναι υποθετική, όπως και η μετοχή *ὀρῶν* από τον τρίτο στίχο του κωμικού αποσπάσματος. Ἡ απόδοση και των δύο υποθετικών μετοχών βρίσκεται μάλιστα στις δυνητικές ευκτικές (*οὐ δρώη ἄν - δύναιτ' ἄν*) που προαναφέραμε.

Οι ομοιότητες που εντοπίζουμε ανάμεσα στα δύο αυτά αποσπάσματα, μας επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι ο Αντιφάνης ξεκινά το κωμικό αυτό απόσπασμα, παρατραγυδώντας τους στίχους του Σοφοκλή. Αν η υπόθεσή μας είναι σωστή, τότε είναι πιθανόν οι πρώτοι στίχοι του απ. 174, K-A να συνιστούν τους πρώτους στίχους από τον λόγο του Δραματικού Χαρακτήρα. Ἡ παρωδία επιτυγχάνεται από τα αντικείμενα των μετοχών *ὀρώσα* και *ὀρῶν*: *πήματ'(α)* και *ἄρτους* αντίστοιχα. Τα λόγια της *Ἠλέκτρας* που εκπορεύονται από τον πόνο για τις συμφορές που βρήκαν το σπίτι του πατέρα της εμπνέουν τον Αντιφάνη να περιγράψει τον πόνο ενός πειναλέου Χαρακτήρα (πιθανόν του Ηρακλή) που επιθυμεί διακαώς να γευτεί το ψωμί που

---

<sup>147</sup> Σε νεοελληνική απόδοση: Ποια άλλη γυναίκα από ευγενική γενιά δεν τα ενεργούσε ανάλογα, αν έβλεπε, καθώς εγώ βλέπω, καθημερινά την πατρική συμφορά να μεγαλώνει παρά να υποχωρεί;

ψήνεται στον φούρνο. Αξίζει να σημειωθεί ότι δύο μετοχές προσδιορίζουν τον όρο *πήματα* στο τραγικό κείμενο *θάλλοντα -καταφθίνονθ'(α)*, δύο μετοχές προσδιορίζουν τους *άρτους* και στην κωμωδία *καταμπέχοντας-ήλλαγμένους*. Οι συμφορές του οίκου της Ηλέκτρας αυξάνονται. Τα ψωμιά στον φούρνο της αντιφάνειας κωμωδίας φουσκώνουν και ψήνονται. Η μυθολογική παρωδία επιτυγχάνεται με την αντικατάσταση της συμφοράς της Ηλέκτρας από τους λαχταριστούς φρεσκοψημένους άρτους. Από τα υψηλά συναισθήματα και τα ζοφερά πάθη της τραγικής ηρωίδας γίνεται η μετάβαση σε μια κοινή ανθρώπινη αδυναμία. Ο Δραματικός Χαρακτήρας όμως δεν είναι ο ίδιος. Και στο απ. 228, K-A ο Αντιφάνης<sup>148</sup> παρατραγωδεί και παρωδεί τους στ. 712 & 714 της *Αντιγόνης*, μεταβαίνοντας από την πραγμάτευση της αρετής του μέτρου, στην αναγόρευση του οίνου στο κεντρικό νόημα του ανθρώπινου βίου.

Το ύφος του κωμικού αποσπάσματος είναι προσεγμένο: περιέχει αρκετούς σύνθετους όρους (*λευκοσωμάτους, καταμπέχοντας*), τη μετοχή μέσης φωνής *ήλλαγμένους*, ένα ρητορικό ερώτημα και ορολογία από το επαγγελματικό λεξιλόγιο των αρτοποιών: Το ουσιαστικό *κρίβανος* αποδίδει στην αττική διάλεκτο τη λέξη *κλίβανος* και δηλώνει το πύλινο αγγείο, τη χύτρα που πλαταίνει στη βάση ή στην κεφαλή, μέσα στην οποία ψήνεται ψωμί, αφού βάλλουμε θερμή στάχτη πάνω και γύρω της, γιατί με τον τρόπο αυτόν παράγεται θερμότητα ομαλότερα από τον συνηθισμένο φούρνο (*ίπνόν*).

Το απόσπασμα μνημονεύει τον Θεαρίωνα, έναν διάσημο αρτοποιό της Αθηναϊκής ζωής του 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα. Ο Αθήναιος (III, 112e) κάνει λόγο και αυτός για τον Θεαρίωνα: *Ὁ Θεαρίων, ὁ ἀρτοποιός, οὗ μνημονεύει Πλάτων ἐν Γοργία [(518 b)] καὶ Ἀριστοφάνης ἐν Γηρυτάδῃ [(απ. 177, K-A)] καὶ Αἰολοσίκωνι [(απ. 1, K-A)] διὰ τούτων: «Ἦκω<sup>149</sup> Θεαρίωνος ἀρτοπώλιον/ λιπών ἴν' ἐστὶ κριβάνων ἐδώλια».*

Αν το έργο συνιστά παρωδία μυθολογική, μήπως γίνεται λόγος για τον Ηρακλή στο απόσπασμα αυτό, που κοιλιόδουλος και καλοφαγάς, αν και άντρας με ευγενική καταγωγή, αρνείται να εξέλθει του παλατιού, πριν δοκιμάσει τα καρβέλια; Δεν μπορεί ο ήρωας να φύγει

<sup>148</sup> Η ανάλυση του 228, K-A γίνεται στις σελίδες 296-299 της παρούσας εργασίας.

<sup>149</sup> Πιθανόν το αριστοφάνειο απόσπασμα από τον *Αἰολοσίκωνα* παρωδεί τους δύο πρώτους στίχους της ευριπίδειας *Εκάβης*: *Ἦκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας / λιπών, ἴν' Ἄιδης χωρὶς ᾤκισται θεῶν*. Αυτό το ζήτημα όμως είναι έξω από τα όρια της μελέτης μας.

από τη Λυδία, πριν ικανοποιήσει το πάθος του για το φαγητό; Τίποτα από αυτά δεν μπορούμε να αποδείξουμε.

### **Το απόσπασμα 175, Κ-Α**

Το απόσπασμα 175, Κ-Α παραδίδει και πάλι ο Αθήναιος (III,123B) σε ένα αφιέρωμα που κάνει *περι τοῦ θερμὸν ὕδωρ πίνειν*. Ο Edmonds (1959:250) σημειώνει ΗΡΑΚΛΗΣ ? στο περιθώριο του αποσπάσματος. Οι Kassel & Austin (Κ-Α,2001:409) μεταφέρουν την άποψη του Meineke ότι τα λόγια αυτά εκφέρονται από τον Ηρακλή. Στο απόσπασμα αυτό, το γένος του ομιλητή δεν αποκαλύπτεται. Το πρόσωπο που μιλά χρησιμοποιεί πρώτο ενικό πρόσωπο. Αναφέρει πως δε θέλει σε καμία περίπτωση να δει να βράζουν για χατίρι του ζεστό νερό, ούτε τώρα ούτε στο μέλλον. Το ζεστό νερό γίνεται η βάση όχι για την παρασκευή μιας μαγειρικής συνταγής μόνον αλλά και κάποιου εμπειρικού καταπραϋντικού, αν κάποιος αρρωσταίνει.

Ο ομιλητής μας δείχνει να έχει έτοιμη τη λύση, αν αρρωστήσει από στομαχόπονο ή αν τον πονέσει ο αφαλός του: Θα αγοράσει έναν δακτύλιον από κάποιον Φέρτατο. Το όνομα δακτύλιος σημαίνει «το δαχτυλίδι, το οποίο κάποτε το φορούν και για φυλακτό» και το «φάρμακο». Με τη σημασία «φάρμακο» ο όρος απαντάται στον Πλούτο (στ. 833-835).

Αραγε η λέξη *ὄμφαλόν* παραπέμπει παρετυμολογικά στη βασίλισσα Όμφάλη; Είναι άρρωστος ο Ηρακλής από έρωτα; Ή μήπως ο έρωτάς του παρωδεύεται, αφού μετατρέπεται σε έναν ρεαλιστικό στομαχόπονο, οπότε του βράζουν γιατροσόφια αντί να του ετοιμάσουν ένα ωραίο γεύμα; Δεν μπορούμε τίποτα από όλα αυτά να υποστηρίξουμε με βεβαιότητα.

### **Το απόσπασμα 176 , Κ-Α**

Το μονόστιχο απόσπασμα 176, Κ-Α παραδίδει ο Αθήναιος (III, 125AB), προτάσσοντας το εισαγωγικό σχόλιο: *κεῖται δ' ὁ φιλοτάριχος παρ' Ἀντιφάνει ἐν Ὀμφάλῃ οὕτως*. Το επίθετο *φιλοτάριχος* (φίλος +τάριχος) δηλώνει «αυτόν που αγαπά το τάριχος» δηλαδή το παστό ψάρι. Από την κατάληξή του συμπεραίνουμε ότι ο Αφηγητής μας είναι άντρας.

Η αφήγηση είναι πρωτοπρόσωπη. Η ταυτότητα του Αφηγητή δεν είναι γνωστή. Ο Edmonds (1959:250) σημειώνει πάλι τον τύπο ΗΡΑΚΛΗΣ ? στο περιθώριο του αποσπάσματος. Ο Mangidis υιοθετεί την άποψη του Schiassi (1951:156, όπως αναφ. στο Mangidis,2003:200-201) ότι ο Ηρακλής εμφανίζεται κατά τη σκηηνική εγκοσμίωση της συγκεκριμένης κωμωδίας, όπως

η Αττική Μέση Κωμωδία συνηθίζει να τον παραμορφώνει: ατσούμπαλος, παχύς, μεθυσμένος, επιρρεπής στα ερωτικά του πάθη και κοιλιόδουλος, μια γκροτέσκα κωμική φυσιογνωμία που, αν και εμπνέει ερωτισμό, προκαλεί γέλιο. Στην εικόνα 5 ένα άγαλμα από τερακότα, τον λαίμαργο Ηρακλή, ο οποίος φέρει φαλλό, έχει στο στομάχι παραγεμίσματα, ενώ το πρόσωπό του είναι παραμορφωμένο σαν να φορά κωμική μάσκα. Το αγαλματίδιο αυτό ανήκει σε μια σειρά μικρών αγαλμάτων από τερακότα, που βρέθηκαν ως κτερίσματα σε τάφο στην Αθήνα και χρονολογούνται περίπου στο 400-390 π. Χ. (Green,1995:151-153). Σήμερα περιλαμβάνεται στη συλλογή του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης (13.225.13). Δεν υπάρχουν στοιχεία από το κείμενο πάντως που να επιβεβαιώνουν την άποψη του μελετητή.



(εικόνα 5)

Από την κλητική προσφώνηση (*ᾧ κόρη*) προκύπτει ότι ο Αφηγητής συνομιλεί με μία νέα κοπέλα. Αντί όμως μίας ερωτικής εξομολόγησης, της εκμυστηρεύεται ότι δεν του αρέσουν καθόλου τα παστά ψάρια. Με μια πρώτη ματιά αυτό είναι κωμικό στοιχείο, δεν ξέρουμε όμως σε ποιο συγκείμενο εντάσσεται.



## Ὀρφεύς

(178) (180)

*βύστραν τιν' ἐκ φύλλων τινῶν*

*Poll. X 172 (codd. FS, ABCL) βύσμα ..... τοῦτο δὲ βύστραν ἕτεροι κεκλήκασιν, ὡς Ἀναξανδρίδης Κιθαριστρία (fr. 24) καὶ Ἀντιφάνης Ὀρφεῖ · βύστραν ----τινῶν (τινῶν et plura quae sequuntur om. A)*

*cf. Ar. fr. 24 et Hesych. β 1348 βύστραι · αἱ τῶν λαχάνων ἐνθέσεις*

### Νεοελληνικὴ ἀπόδοση

(178)

Κάποιο βούλωμα ἀπὸ κάμποσα φύλλα

### Ὁ μύθος

Ὁ Ὀρφέας εἶναι γιος τοῦ Οἰάγρου, ἐνῶ ποικίλουν οἱ παραδόσεις σχετικὰ μετὰ τὸ ὄνομα τῆς μητέρας του : ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον εἶναι γιος τῆς Μούσας Καλλιόπης ἢ τῆς Πολύμνιας, κάποτε ὅμως μητέρα του εἶναι ἡ κόρη τοῦ Θάμυρη, ἡ Μενίππη. Κατάγεται ἀπὸ τὴ Θράκη, γι' αὐτὸ καὶ στα μνημεῖα τὸν παριστάνουν νὰ φορᾷ θρακικὴ φορεσιά. Οἱ μυθογράφοι τὸν θέλουν βασιλιά αὐτῆς τῆς περιοχῆς. Κατεξοχὴν αοιδός, μουσικὸς καὶ ποιητής. Παίζει συχνὰ λύρα καὶ κιθάρα, τῆς ὁποίας μάλιστα εἶναι καὶ εφευρέτης. Αὐξήσε σὲ ἐννιά τὸν ἀριθμὸ τῶν χορδῶν πρὸς τιμὴ τῶν ἐννέα Μουσῶν. Ἦξερε νὰ μαγεύει μετὰ τὸ τραγούδι του.

Ὁ Ὀρφέας πήρε μέρος στὴν Ἀργοναυτικὴ Ἐκστρατεία, ὅπου ἦταν ἀρχικελευστής καὶ ἔδινε τὸ ρυθμὸ στους κωπηλάτες. Μύησε τοὺς συντρόφους του στα Μυστήρια τῶν Καβείρων τῆς Σαμοθράκης, στα ὁποῖα ἦταν καὶ ὁ ἴδιος μνημένος. Ὄταν οἱ Σειρήνες προσπάθησαν νὰ

αποπλανήσουν με το τραγούδι τους συντρόφους του, αυτός με το δικό του σκέπασε τη φωνή τους και τους έσωσε.

Ο πιο διάσημος όμως μύθος είναι αυτός της μεγάλης αγάπης του προς τη γυναίκα του, την Ευρυδίκη, εξαιτίας της οποίας κατεβαίνει ακόμη και στον Άδη, για να τη φέρει πίσω, και εκεί μαγεύει με τη μουσική του τα τέρατα και τους χθόνιους θεούς. Ο Άδης και η Περσεφόνη συγκατανεύουν να τον βοηθήσουν και του επιτρέπουν να πάρει την Ευρυδίκη πίσω στη Γη, με τον όρο ότι αυτή, ως την άνοδό τους στον Πάνω Κόσμο, θα τον ακολουθεί, χωρίς αυτός να γυρίσει πίσω να την κοιτάξει. Λίγο πριν φτάσει στο φως την Ημέρας όμως κυριεύεται από τρομερή αμφιβολία, μήπως τον ξεγέλασαν και στρέφει προς τα πίσω το κεφάλι του. Η Ευρυδίκη λιποθυμά, πεθαίνει για δεύτερη φορά και τότε ο Χάρωντας αρνείται να τον βοηθήσει. Λέγεται ότι, όταν γύρισε από τον Κάτω Κόσμο, καθιέρωσε μυστήρια, εμπνευσμένα από τις εμπειρίες του εκεί. Η παράδοση διηγείται ακόμη ότι τον σκότωσαν γυναίκες από τη Θράκη ή ότι τον κατακεραύνωσε ο Δίας, γιατί μιλούσε στους μνημένους στα μυστήριά του για τον Κάτω Κόσμο (Grimal,1991:515-518).

#### **Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα**

Στους κλασικούς χρόνους ο Ορφείας θεωρείται σπουδαίος ποιητής, προγενέστερος του Ομήρου και του Ησίοδου. Το όνομά του συνδέεται με λατρευτικές τελετές, ευρέως διαδεδομένες στην Αθήνα, με ένα έργο θεογονικού περιεχομένου και καταγεγραμμένη ποίηση στο όνομά του, στην οποία παραπέμπει η χρήση βιβλίων στις τελετές. Ο Πρόκλος παραδίδει ότι ο Πυθαγόρας έγραψε ένα σύγγραμμα, τον *Τερὸν λόγον*, στο οποίο περιγράφει τη συμμετοχή του στις βακχικές τελετές, που λάμβαναν χώρα στη Θράκη, στη διάρκεια των οποίων κατέκτησε τις ορφικές παραδόσεις, μέσω απόρρητων λόγων (*Εἰς τὸν Τίμαιον*, 3.161.4).

Στους *Βατράχους* (στ: 1030-1036) ο Ορφείας, μαζί με τον Όμηρο και τον Ησίοδο συνιστά την τριάδα των σημαντικών αρχαίων ποιητών, οι οποίοι διακρίθηκαν για το έργο τους. Ειδικά ο Ορφείας φέρεται ότι εισήγαγε και δίδαξε τις τελετές στο ανθρώπινο γένος. (*Ορφεύς μὲν γὰρ τελετὰς θ' ὑμῖν κατέδειξε φόνων τ' ἀπέχεσθαι*). Ανάλογες απόψεις εκφράζει και ο Πλάτων στον *Πρωταγόρα* (316d – 317b) και στο 2ο βιβλίο της *Πολιτείας* του (364 e3-5). Στο λήμμα *Όμηρος* του λεξικού της Σούδας αναφέρεται η άποψη του αρχαίου ιστορικού Χάρακα ότι η ποίηση του Ορφέα είναι προγενέστερη χρονικά της ομηρικής. Με την άποψη αυτή διαφωνεί

τόσο ο Ηρόδοτος (2.53), όσο και ο ανώνυμος σχολιαστής της γραμματικής του Διονυσίου του Θρακός (490.7). Είναι πιθανόν η ποίηση του Ορφέα να εντάσσεται στην προγενέστερη των ομηρικών επών προφορική παράδοση. Ο Διόδωρος ο Σικελιώτης στο 1<sup>ο</sup> βιβλίο της *Βιβλιοθήκης* του παρουσιάζει τον Ορφέα ως τον εισηγητή των βακχικών μυστηρίων από την Αίγυπτο στην Ελλάδα (1.96.4-5).

Ο μύθος του Ορφέα είναι από τους πιο συμβολικούς και τους πιο σκοτεινούς, που γνώρισε η ελληνική μυθολογία. Γύρω από το όνομα του αναπτύσσεται ολόκληρη μυθολογική παράδοση. Τμήμα της αποτελεί η ορφική κοσμογονία που εξελίσσεται στην ορφική θεολογία, γύρω από την οποία υπάρχει μια φιλολογία πλούσια και σε μεγάλο βαθμό απαγορευμένη. Τα ορφικά βιβλία υπόσχονται εξαγνισμό από αμαρτίες και ζωή μετά τον θάνατο (Markantonatos, 2013:136).

Κατά την ορφική κοσμογονία, υπάρχουν δύο εκδοχές της θεογονίας, όσον αφορά τις πρώτες Αρχές της Δημιουργίας: Κατά μία άποψη η πρώτη γενεσιουργός αρχή είναι η Νύχτα, κατά μία δεύτερη ο Χρόνος. Σημείο τομής αμοτέρων αποτελεί μία κατεξοχήν ορφική οντότητα, ο Πρωτόγονος ή Φάνης ή Έρωσ, γέννημα της Νύχτας, σύμφωνα με την πρώτη εκδοχή ή του Χρόνου, σύμφωνα με τη δεύτερη. Μαρτυρούνται μάλιστα τρεις εκδοχές της ορφικής θεογονίας: α) οι *Τεροί Λόγοι ἐν κδ' ῥαψωδίαις*, ένα ποίημα γνωστό και ως *Ραψωδική Θεογονία*, β) η ορφική θεογονία του Ελλάνικου και του Ιερώνυμου και γ) η ορφική θεογονία του Ευδήμου, μαθητή του Πλάτωνα.

Υπάρχει ολόκληρη λογοτεχνία από πενήντα περίπου απόκρυφα ποιήματα, τα οποία αποδίδονται στον Ορφέα. Κατά μία άποψη γράφηκαν από τον ίδιο τον Ορφέα, κατά μία διαφορετική, τα κατέγραψαν μεταγενέστεροι συγγραφείς. Μαρτυρείται το ποίημα *Εἰς Αἴδου κατάβασις*, το οποίο φαίνεται ότι έχει αυτοβιογραφικό χαρακτήρα, ο οποίος διακρίνει και τα *Όρφικὰ Ἀργοναυτικά*, που έχουν ως πρότυπο τα *Ἀργοναυτικά* του Απολλώνιου του Ρόδιου. Μαρτυρούνται ακόμη τα *Λιθικά*, ποιήματα για τη δύναμη και την ενέργεια της ψυχής και οι *Καθαρμοί*, ποιήματα που στόχευαν στην κάθαρση της ανθρώπινης ψυχής, στο πλαίσιο μιας κίνησης που είχε αναπτυχθεί τον 5<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα (Lesky, 1985:244). Η κίνηση του ορφισμού δεν είναι ευρύτατα διαδεδομένη, συνεπώς η επίδρασή της στον αρχαίο κόσμο δεν είναι καθοριστικής σημασίας.

Τραγωδία με υπόθεση εμπνευσμένη από την ορφική μυθολογική παράδοση έγραψε ο Αριστίας (απ. 5, Snell,1971:86). Ο Αριστοφάνης παρωδεί στην κωμωδία *Όρνιθες* την ορφική θεογονία.

### Ο *Όρφείας* του Αντιφάνη

Από την κωμωδία σώζεται ένα βραχύ απόσπασμα (απ. 178 K-A), το οποίο παραδίδει ο Πολυδεύκης (Χ172). Οι δύο από τις πέντε λέξεις του αποσπάσματος είναι η αόριστη αντωνυμία *τίς*. Αυτό καθιστά ακόμη ασαφέστερο το απόσπασμα. Το θηλυκό όνομα *βύστρα* είναι δημιούργημα του Αντιφάνη και απαντάται μόνον στον *Όρφεία* (LSJ<sup>9</sup>:512). Συνώνυμο είναι το ουδέτερο *βύσμα*, παράγωγο του ρήματος *βύω*, που σημαίνει *βούλωμα*, *στούπωμα*.

Είναι αυτονόητο ότι δεν μπορούμε να κάνουμε κανένα σχόλιο για την υπόθεση του έργου, για τα πρόσωπα που παίρνουν μέρος σ' αυτό και ειδικότερα για τον ρόλο του *Όρφεία* στην κωμωδία. Ο λόγος γίνεται για μια χούφτα φύλλα<sup>150</sup>. Δε γνωρίζουμε αν η κωμωδία είναι παρωδία της ορφικής μυθολογικής παράδοσης.

Η πρωτοτυπία του έργου έγγειται στον τίτλο του: Δε μαρτυρείται καμία άλλη κωμωδία της Αττικής Μέσης Κωμωδίας που να φέρει τον ίδιο τίτλο. Πρόκειται για μία πρωτοτυπία του Αντιφάνη. Αν η κωμωδία *Θεογονία*, από την οποία βέβαια μόνον ο τίτλος σώζεται, είναι έργο του Αντιφάνη, τότε ίσως μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο ποιητής έτρεφε κάποιο ενδιαφέρον για τη μεταφυσική και την κοσμογονία. Τη σκέψη μας αυτή ενισχύουν οι τίτλοι και άλλων έργων του ποιητή (*Αφροδίτης γοναί*, *Βάκχαι*, *Θαμύρας*). Δεν έχουμε όμως αρκετά στοιχεία, για να ισχυροποιήσουμε το επιχείρημά μας.

---

<sup>150</sup> Ο Weiher διατυπώνει την άποψη ότι στο έργο αυτό πιθανόν κάνει την εμφάνισή του κάποιος κομπογιαννίτης, ένας τσαρλατάνος που σκοπό έχει να διαστρέψει την ορφική λατρεία (Weiher,1913:682, όπως αναφ. στο Mangidis, 2003:202).

Ὑπνος

(212) ( 331)

οὐτοσί δέ σοι

τοῦ λευκοτάτου πάντων ἐλαίου Σαμιακοῦ

ἔστιν μετρητής

*Athen. epit. II p. 66 F* ἔλαιον. Σαμιακοῦ (-ίκοῦ E) ἐλαίου μνημονεύει Ἀντιφάνης ἢ Ἄλεξις· οὐτοσί -  
---μετρ.

2 σαμῖακοῦ C : -ῖκοῦ E 3 ἔστῖ CE

2 *Aesch. Pers. 882* ἐλαιόφυτός τε Σάμος

*fragmentum hoc ex petito videtur*" *Meineke III p. 142*

### Νεοελληνική απόδοση

(212)

Τούτος δω θα σου μετρήσει το σαμιακό λάδι

που έχει τη μεγαλύτερη καθαρότητα από όλα

### Ο μύθος

Ο Ὑπνος είναι η προσωποποίηση του «ύπνου» : είναι γιος της Νύχτας και του Ερέβους και δίδυμος αδελφός του Θανάτου. Ο Όμηρος τον παρουσίασε να κατοικεί στη Λήμνο. Αργότερα η κατοικία του τοποθετείται στον Κάτω Κόσμο, σύμφωνα με τον Βιργίλιο, ή στη χώρα των Κιμμερίων, σύμφωνα με τον Οβίδιο. Ο τελευταίος δίνει και μια περιγραφή του μαγεμένου παλατιού του Ὑπνου, όπου τα πάντα κοιμούνται. Συχνά τον παρασταίνουν φτερωτό, να διατρέχει γρήγορα ξηρά και θάλασσα και να αποκοιμίζει τα όντα. Ένας μονάχα μύθος μπορεί να συνδεθεί με αυτόν : ερωτευμένος με τον Ενδυμίωνα, του είχε παραχωρήσει

το χάρισμα να κοιμάται με ανοιχτά τα μάτια, για να μπορεί αδιάκοπα να κοιτάζει τον εραστή του (Grimal,1991:673).

### **Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα**

Ομότιπλες κωμωδίες έχουν γράψει ο Άλεξις (απ. 242-243, K-A) και ο Ξέναρχος (απ. 14, K-A).

### **Ο Ὕπνος του Αντιφάνη**

Από την κωμωδία σώζεται μόνον το απόσπασμα 212, K-A, που παραδίδει ο Αθήναιος (II,66 F). Ο Αθήναιος φαίνεται όμως μπερδεμένος ως προς την ταυτότητα του ποιητή του αποσπάσματος : ταλαντεύεται ανάμεσα στον Άλεξι και στον Αντιφάνη. Ούτε ο Meineke (I :393) αποφασίζει αν η πατρότητα του συγκεκριμένου κωμικού αποσπάσματος αποδίδεται στον Άλεξι ή στον Αντιφάνη. Ο Edmonds (1959:274) μνημονεύει το χωρίο των *Δειπνοσοφιστῶν* (XV 671d) *τὰ αὐτὰ λαμβεῖα* (Alex. 241) *φέρεται καὶ παρ' Αντιφάνη ἐν Ὕπνω*. Αποδίδει το χωρίο στον Αντιφάνη. Το ίδιο και οι Kassel & Austin. Ο Arnott αποδίδει το πρόβλημα της πατρότητας στο γεγονός ότι ο Άλεξις, μετά τον θάνατο του Αντιφάνη, έκανε χρήση σε ομότιπλη κωμωδία του ενός αποσπάσματος από την κωμωδία του προκατόχου του. Αυτό το δάνειο προκάλεσε στον Αθήναιο, σύμφωνα με τον μελετητή, την αμηχανία για την απόδοση της πατρότητας του συγκεκριμένου χωρίου (2001:30).

Το ύφος του αποσπάσματος αυτού είναι απλό. Οι λέξεις του προέρχονται από το λεξιλόγιο της καθημερινής ζωής του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Το ουσιαστικό *μετρητής* δηλώνει αυτόν που μετρά. Μια δεύτερη σημασία του όρου προέρχεται από την ορολογία των εμπόρων της αθηναϊκής αγοράς. *Μετρητής* στην αθηναϊκή αγορά είναι και ο αμφορέας, το κοινό μέτρο των υγρών, «με το περιεχόμενο του οποίου ισοδυναμούν 12 χόες ή 144 κοτύλαι περίπου» (LSJ<sup>9</sup>:148).

Σημείο αναφοράς στο απόσπασμα συνιστά η ονομασία προέλευσης του προϊόντος. Η Σάμος συγκαταλέγεται στις περιοχές με αξιόλογη ελαιοφυτεία (Μίχα –Λαμπάκη,1984:180). Από τον Αισχύλο χαρακτηρίζεται «*ελαιόφυτος*» (*Πέρσαι*, σ. 882) *Η ἡμερος ἐλαία καλλιεργείται ευρέως σε πολλές ποικιλίες για τον εδώδιμο καρπό της, για το λάδι και για το ξύλο της* (Cloché,1931:16). Ειδικά μάλιστα στην Αττική έχει αποδοθεί θεϊκός χαρακτήρας στην ελιά, καθώς είναι μία από τις κυριότερες πλουτοπαραγωγικές πηγές της. Ο Αριστοφάνης χαρακτηρίζει *τὰς Ἀθήνας λιπαράς* (*Ἀχαρνῆς*, στίχος 639).

Λόγω της βραχύτητας του αποσπάσματος και της έλλειψης στοιχείων δεν μπορεί να γίνει συσχετισμός του με τον τίτλο της κωμωδίας. Δεν είναι σαφές επομένως αν το έργο είναι μυθολογική παρωδία ή αν πρόκειται για μία κωμωδία που αντλεί το θέμα της από τη ζωή της Αθήνας του 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα. Η ταυτότητα του Αφηγητή δεν είναι γνωστή. Από τη λέξη μετρητής και τα λοιπά συμφραζόμενα του αποσπάσματος, δημιουργείται η εντύπωση ότι οι στίχοι αυτοί ανήκουν σε μία σκηνή που διαδραματίζεται σε ένα εμπορικό της αγοράς και ειδικότερα στην αποθήκη ενός εμπόρου που εμπορεύεται λάδι. Δεν είναι απαραίτητο η σκηνή να λαμβάνει χώρα στη Σάμο. Δεδομένου ότι η Αθήνα είναι μεγάλο εμπορικό κέντρο της εποχής, σίγουρα και στην Αττική υπάρχουν εξειδικευμένοι έμποροι, που γνωρίζουν καλά να ξεχωρίζουν το ποιοτικό λάδι. Το εισάγουν και το εμπορεύονται. Το πιθανότερο είναι να διαμείβεται διάλογος ανάμεσα στον έμπορο και στον δυνητικό αγοραστή, που ενδιαφέρεται να αγοράσει λάδι. Ο έμπορος διαφημίζει το διαυγές χρώμα του προϊόντος του, για να εξηγήσει τη χαμηλή του οξύτητα. Αυτό επιτυγχάνεται με τη χρήση απόλυτου υπερθετικού (*τοῦ λευκοτάτου πάντων ἐλαίου Σαμιακοῦ*), ίσως και με την αναφορά στον τόπο προέλευσης<sup>151</sup> του λαδιού. Η ταυτότητα του αγοραστή είναι άγνωστη.

Τον διάλογο είναι δυνατόν να παρακολουθεί κάποιος δούλος – βοηθός της επιχείρησης που αναλαμβάνει να ετοιμάσει την παραγγελία του πελάτη, ύστερα από εντολή του αφέντη του. Στην περίπτωση αυτή η συμφωνία έχει κλείσει και ο έμπορος επιδεικνύει στον αγοραστή το πρόσωπο που θα του ετοιμάσει την παραγγελία του, στο πλαίσιο των δημοσίων σχέσεων της συναλλαγής. Ο κύριός του τον επιδεικνύει στον πελάτη, δίνοντάς του έμμεσα εντολή να ετοιμάσει την παραγγελία, παρέχοντας ταυτόχρονα πλαγίως στον πελάτη την εγγύηση για το εμπόρευμα που αγοράζει. Εμμέσως υπονοείται ότι ο δούλος είναι φερέγγυος και ειδικός να αναγνωρίζει το ποιοτικό προϊόν.

Μία εναλλακτική εκδοχή είναι ότι ο έμπορος επιδεικνύει στον πελάτη τον μετρητήν, δηλαδή το δοχείο που αυτός χρησιμοποιεί ως μονάδα μέτρησης υγρών, προς αποφυγή παρεξηγήσεων. Το LSJ<sup>9</sup> δίνει την πληροφορία ότι το περιεχόμενο του μετρητή σε περιοχές εκτός Αττικής ήταν διαφορετικό.

---

<sup>151</sup> Ο Αντιφάνης αναφέρει τον τόπο προέλευσης ενός προϊόντος ως εγγύση για την ποιότητά του. Στο απ. 172,Κ-Α της κωμωδίας *Όμαι* ή *Όμοιοι* γίνεται λόγος περί *Λέσβου σεμνογόνου σταγόνος*, δηλαδή για τον λεσβιακό οίνο.

## Φάων

(213)(214)

στρώματα,

κλίνας, τύλας

*Poll. VII<sup>1</sup> 192 (codd. FS, A) Αντιφάνης δὲ ἐν Φάωνι (ἔφη) · στρ. κλ. τύλας. <sup>2</sup>X 40 (codd. FS, ABCL) ἐν δὲ Ἀντιφάνους Φάωνι κατὰ τὴν κοινὴν χρῆσιν ἔστιν εὐρεῖν τὰς τύλας · στρ. κλ. τύλας*

*2 κλίνας <sup>2</sup>FABCL : καίνας <sup>1</sup>FS : κλίνας κενὰς <sup>1</sup>A : om. <sup>2</sup>S    τύλας <sup>1</sup>FSA, <sup>2</sup>F : om. <sup>2</sup>SABCL*

*2 vid. ad Eur. fr. 170*

## Νεοελληνική απόδοση

(213)

στρώματα, κρεβάτια, μαξιλάρια

## Ο μύθος

Ο Φάων είναι ήρωας της Λέσβου. Λέγεται πως ήταν πορθημέας, γέρος και φτωχός, λίγο άσχημος, ως τη μέρα, που πέρασε στην άλλη όχθη τη θεά Αφροδίτη μεταμφιεσμένη σε γριά, χωρίς να της ζητήσει αμοιβή. Η θεά, για να τον ανταμείψει του έδωσε μια αλοιφή<sup>152</sup>, με την οποία αλειφόταν κάθε μέρα. Έγινε τότε πολύ όμορφος και τον αγαπούσαν όλες οι γυναίκες του νησιού (Grimal,1991: 681).

---

<sup>152</sup> Ο Πλίνιος (*Φυσική Ιστορία* XXII,18) αναφέρει ότι ο Φάων είχε στην κατοχή του τη ρίζα ενός λευκού ήρυγγου, δηλαδή ενός είδους γαϊδουράγκαθου, το οποίο είχε τη μορφή αντρικού γεννητικού οργάνου και το οποίο επέτρεπε στον κάτοχό του να δείχνει στο άλλο φύλο ακαταμάχητα ελκυστικός.



## Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα

Ομότιπλη κωμωδία έγραψαν ο Κρατίνος και ο Πλάτων (απ. 188-198, Κ-Α). Είναι πιθανό η κωμωδία του Αντιφάνη να εντάσσεται στην κωμική παράδοση που σατιρίζει σταθερά τη Σαπφώ, ήδη από τον 5<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα. Κωμωδία με τίτλο *Σαπφώ* έγραψαν ο Αμειψίας (απ. 15, Κ-Α), ο Άμφις (απ. 32, Κ-Α), ο Έφιππος (απ. 20 Κ-Α), ο Τιμοκλής (απ. 32, Κ-Α) και ο Δίφιλος (απ. 70-71, Κ-Α). Τα έργα αυτά γράφονται ανάμεσα στο 400 και στο 340 π. Χ. περίπου<sup>153</sup>, σε έναν ορίζοντα σαράντα έως εξήντα χρόνων, γεγονός που αποδεικνύει τη δημοφιλία της ποιήτριας.

Στην Αττική Κωμωδία η Σαπφώ διακωμωδείται ως η ποιήτρια - ειδήμων ερωτικών υποθέσεων και μάλλον γι' αυτό της αποδίδονται ερωτικές περιπέτειες με διάφορους συντρόφους. Η δημοφιλέστερη από όλες είναι η ερωτική της ιστορία με τον Φάωνα, απότοκο πιθανόν της παρερμηνείας του έργου του Οβιδίου *Ηρωίδες* (XV): Υποτίθεται ότι η Σαπφώ σε ώριμη ηλικία έζησε μία έντονη ερωτική ιστορία με τον νεαρό τότε Φάωνα, ο οποίος ήταν ναυτικός και ιδιοκτήτης ενός μικρού ιστιοφόρου, που μισθωνόταν να κάνει τη διαδρομή Λέσβος – Μικρά Ασία. Η ερωτική σχέση αυτή ήταν έντονη αλλά με μικρή διάρκεια, καθώς ο Φάων, είτε επειδή πιέστηκε από την οικογένεια της ποιήτριας να διακόψει τη σχέση του μαζί της, είτε κουρασμένος από τη σχέση αυτή, εγκατέλειψε τη Σαπφώ και αναχώρησε για τη Σικελία. Η Σαπφώ τον ακολούθησε σε μια κίνηση απελπισίας και σε μία στάση του πλοίου της στη Λευκάδα, απογοητευμένη, επέλεξε την αυτοκτονία και έδωσε τέλος στη ζωή της, πέφτοντας στη θάλασσα από απόκρημνους βράχους, στην τοποθεσία που ονομάζεται *Λευκάς Πέτρη* ή *Λευκάται* και πνίγηκε.

Οι ανεπιβεβαίωτες αφηγήσεις που συνοδεύουν τη Σαπφώ είναι τόσες πολλές, με αποτέλεσμα η ποιήτρια, αν και ιστορικό πρόσωπο, να συνοδεύεται από εκτενή παράδοση ανεκδοτολογική, αντίστοιχη των μυθικών προσώπων. Ως εκ τούτου στις κωμωδίες που σατιρίζουν τη Σαπφώ εντοπίζονται ορισμένα χαρακτηριστικά της μυθολογικής παρωδίας

---

<sup>153</sup> Ο πρώτος που εισάγει τη διακωμώδηση της Σαπφούς στην Αρχαία Αττική Κωμωδία φαίνεται ότι είναι ο Αμειψίας, ο οποίος ήταν σύγχρονος του Αριστοφάνη. Οι πιο όψιμες ομότιπλες κωμωδίες είναι τα έργα του Τιμοκλή και του Διφίλου, τα οποία χρονολογούνται γύρω στο 350-340 π. Χ. Για το θέμα της πρόσληψης της Σαπφούς από την Αττική Κωμωδία ως βασική βιβλιογραφία συστήνονται: Wilamowitz, 1913:15-42 · Wehrli, 1957· Lewkowitz, 1981: 36 · Dover, 1978. Αξίζει να σημειωθεί ότι σε ολόκληρη την Αρχαία Αττική Κωμωδία δε γίνεται η παραμικρή μνεία στη γυναικεία ομοφυλοφιλία, συνεπώς ούτε και στη φημολογούμενη της Σαπφούς (Wilamowitz, 1913:72).

(Κωνσταντάκος,2000:160), όπως ο ιστορικός αναχρονισμός και η εμφάνιση σταθερών τύπων. Για παράδειγμα, στις κωμωδίες της Αττικής Μέσης Κωμωδίας, ο κόσμος της Σαπφούς, μέσα από έναν ιστορικό αναχρονισμό, είναι αυτός του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, ενώ η ίδια εμφανίζεται είτε ως εταίρα, είτε ως μία φιλήδονη ώριμη γυναίκα, που θηρεύει νεαρούς εραστές.

### Ο Φάων του Αντιφάνη

Από την κωμωδία σώζεται το βραχύτατο απόσπασμα 213,Κ-Α, το οποίο παραδίδει ο Πολυδεύκης (VII,192). Ο Edmonds χρονολογεί τον Φάωνα το 360 π. Χ., την ίδια εποχή που γράφονται οι *Ταραντίνοι* του Αλέξιδος (απ. 222-227, Κ-Α). Αποδίδει δε το απόσπασμα 213, Κ-Α στον Αντιφάνη τον νεότερο (1959:630). Οι Koch και Meineke υποθέτουν κάποια σύγχυση του εραστή της Σαπφούς με τον Πυθαγόρειο ασκητή στην κωμωδία του Αλέξιδος.

Το θηλυκό προσηγορικό όνομα ή τύλη και το συνώνυμό ουδέτερο τὸ τύλος δεν είναι εύρηστα. Αντ' αυτών χρησιμοποιείται το ουδέτερο τὸ τύλειον που σημαίνει «το μαξιλάρι»<sup>154</sup> (LSJ<sup>9</sup>:397). Ο Πολυδεύκης σχολιάζει : ἐν δὲ Αντιφάνους Φάωνι κατὰ τὴν κοινὴν χρῆσιν ἔστιν εὐρεῖν τὰς τύλας. Προφανώς αναφέρεται στον στίχο της Σαπφούς (απ.46<sup>155</sup>) : ἐγὼ δ' ἐπὶ μολθάκαν / τύλαν <κα>σπολέω +μέλεα. κὰν μὲν τετύλαγκας ἀσπόλεα<sup>156</sup>. Ο τύπος τύλας εντοπίζεται και στους Κόλακες του Ευπόλιδος (απ.170 :Κ-Α): κεκρύφαλοί τε καὶ τύλη. Παρόλ' αυτά ο Πολυδεύκης συνδέει τη χρήση της λέξης στον Αντιφάνη απευθείας με τη Σαπφώ. Θα μπορούσε η σύνδεση αυτή να υποδηλώνει ότι ο Αντιφάνης παρωδεί τη Σαπφώ στην κωμωδία του αυτή; Δεν το γνωρίζουμε. Ο Ηρωδιανός συσχετίζει επίσης τον τύπο τύλη με τη Σαπφώ : τὸ τύλη, ὅπερ οὐκ ἦν παρ' Ἀττικοῖς ἀλλὰ μέμνηται Σαπφῶ ἐν δευτέρῳ. Η λέξη απαντάται επίσης στον Διογένη τον Λαέρτιο (9.53).

Το απόσπασμα 213, Κ-Α περιέχει εκτός του ουσιαστικού τύλας άλλες δύο λέξεις. Τα ουσιαστικά στρώματα και κλίνας περιγράφουν χρηστικά αντικείμενα του καθημερινού βίου, ιδιωτικού (κρεβατοκάμαρας) και δημόσιου (εξοπλισμός συμποσίων). Ο τύπος στρωμνάς εντοπίζεται και στον στίχο 21 του απ. 94 των ποιημάτων της Σαπφούς : στρώμ[αν] ἐ]πὶ

<sup>154</sup> Το Λεξικό της Σούδας ορίζει την τύλη ως τὴν στρωμνὴν, δηλαδή το στρώμα.

<sup>155</sup> Για την ποίηση της Σαπφούς παραπέμπουμε στην έκδοση της E. M. Voigt (1971).

<sup>156</sup> Νεοελληνική απόδοση: ἐγὼ λοιπὸν ξαπλώνω το κορμί σε μαλακό στρωσίδι.

μολθάκαν<sup>157</sup>. Η μνεία σε κλίνες, στρώματα και μαξιλάρια είτε παραπέμπει σε κάποια ερωτική συνάντηση εραστών ή σε σκηνή συμποσίου, όπως περιγράφει Αριστοφάνης στους *Βατράχους*: *ἐπίνομεν μετὰ ταῦτα, κατακείμενοι μαλακώτατα ἐπὶ τρικλινίῳ* (στ. 542). Επίσης αναφορά σε στρώματα γίνεται και στον *Σφιγγοκαρίωνα* (απ. 107,Κ-Α) του Ευβούλου.

Αν και βραχύτατο το απόσπασμα, η γλωσσική επιμέλεια είναι ευκρινής: τα ονόματα παρατίθενται με το αγαπημένο από τον Αντιφάνη ασύνδετο σχήμα. Ο ποιητής εισάγει μία λόγια λέξη ανάμεσα σε δύο καθημερινές, ανατρέποντας το καθημερινό ύφος της φράσης. Η ανατροπή αυτή στοχεύει ίσως στην παρωδία της Σαπφούς και διακωμωδεί τη φημολογούμενη σχέση της με τον Φάωνα; Ο Φάων και η Σαπφώ<sup>158</sup> δεν έχουν υπάρξει ως ερωτικό ζεύγος στη σκηνή της Αττικής Μέσης Κωμωδίας (Wilamowitz, 1913:72). Συνεπώς δεν αναμένεται ερωτικά να συναντιούνται στην κωμωδία του Αντιφάνη. Σίγουρα πάντως ο Φάων είναι ένας κεντρικός κωμικός χαρακτήρας στο έργο, αφού δανείζει το όνομά του στον τίτλο του έργου.

Φαίνεται ότι τον Αντιφάνη απασχόλησαν στα έργα του και οι δύο πρωταγωνιστές της αδιέξοδης ερωτικής ιστορίας. Το απόσπασμα 194, Κ-Α έχει τίτλο *Σαπφώ*. Περιέχει όμως την επεξεργασία ενός γρίφου που η Σαπφώ θέτει στον συνομιλητή της και αυτός επιχειρεί να τον επιλύσει. Τέτοιοι γρίφοι ήταν αγαπημένες ασχολίες των συμποσιαστών της εποχής.

Εκτός του *Φάωνος* και της *Σαπφούς*, ο ποιητής έχει γράψει και μία κωμωδία με τίτλο *Λευκάδιος* (απ.139,Κ-Α), δηλαδή «άντρας καταγόμενος από τη Λευκάδα», από την οποία σώζεται ένα μονόστιχο απόσπασμα. Περιγράφει κάποιον που παίζει την κιθάρα του, χωρίς να έχει πριν γευματίσει: *ἐνταῦθ' ἀναρίστητος εὐθύς κιθαριεῖ*<sup>159</sup>. Το νόημα του στίχου αφήνει την υποψία ότι η υπόθεση του έργου σχετίζεται με την ποίηση, λόγω της μνείας της κιθάρας. Δεν περιέχει όμως καμία αναφορά στη φημολογούμενη σχέση του Φάωνος με τη Σαπφώ.

---

<sup>157</sup> Νεοελληνική απόδοση : σε μαλακό στρώμα.

<sup>158</sup> Ο Αποστόλιος στο έργο του *Παροιμίες* (II,707) διηγείται ότι για χάρη του Φάωνα, που ήταν εραστής της, η Σαπφώ έγραψε πολυάριθμα ποιήματα. Ο Αθήναιος παραδίδει (XIII,70) ότι η γυναίκα που ερωτεύτηκε τον Φάωνα και συνδέθηκε ερωτικά μαζί του δεν ήταν η γνωστή Σαπφώ αλλά μία συνονόματή της, πόρνη, η οποία ήταν και λυρική ποιήτρια. Το λεξικό του Σουίδα στο λήμμα «Φάων» αναφέρει: «ο Φάων ήταν ο αγαπημένος πολλών γυναικών, μία εκ των οποίων ήταν και η Σαπφώ, όχι η ποιήτρια αλλά μία άλλη γυναίκα από τη Λέσβο». Την ίδια άποψη διατυπώνει και ο Αιλιανός, στην *Ποικίλη Ιστορία* του (XII,19).

<sup>159</sup> Νεοελληνική απόδοση : Αμέσως, χωρίς μπουκιά, παίζει την κιθάρα του.

Αναρωτιόμαστε αν η Σαπφώ διακωμωδεύεται ή αν μνημονεύεται στις κωμωδίες *Αφροδίτης γοναί* (απ. 57,Κ-Α) και *Άδωνις* (απ.14-16, Κ-Α), λόγω του κεντρικού ρόλου που τα δύο αυτά μυθολογικά πρόσωπα έχουν στην ποίηση της Σαπφούς (απ.140, 168, 211c, 214).

Ο Αντιφάνης δέχεται την επιρροή της ποιητικής έμπνευσης της Σαπφούς στο απ. 223, Κ-Α των κωμωδιών του, που έχει τον τίτλο *Χρυσίς*. Στον στίχο 4 της αντιφάνειας κωμωδίας ανευρίσκεται η σπανιότατη λέξη *καρχήσια*, η οποία συνδέεται πρώτη φορά με γαμήλια δώρα στην ποίηση της Σαπφούς: *καρχάσ' τῶ γαμβρῶ*.

## Φιλοκτήτης

(218) (219)

σοφόν γε τοί τι πρός τὸ βουλεύειν ἔχει  
τὸ γῆρας, ὡς δὴ πόλλ' ἰδόν τε καὶ παθόν

*Stob. IV 50<sup>a</sup>, 10 (περὶ γήρωσ ὅτι οὐ φαῦλον) vol. V p. 1022 H. (codd. SMA) Αντιφάνους ἐκ Φιλοκτῆτου (σοφο<sup>s</sup> S, hoc uno lemmate ecl. 10 et 16 huius capituli comprehendens): σοφόν ---- παθόν*

1 ἔχει MA : ἔστι S      2 παθόν MA : μαθόν S

1 sq. *vid. Pearson ad Soph. fr. 260*

### Νεοελληνική απόδοση

(218)

Τα γηρατειά βέβαια ωθούν σε σοφές αποφάσεις,  
επειδή πολλά έχει δει και έχει πάθει ο άνθρωπος

### Ο μύθος

Ο Φιλοκτήτης είναι ο γιος του Ποίαντα και της Δημόνασσης, στον οποίο σύμφωνα με την παράδοση, άφησε ο Ηρακλής το τόξο και τα βέλη του, θέλοντας να τον ευχαριστήσει για τη φωτιά, που είχε βάλει στην πυρά του, πάνω στο όρος Οίτη. Ο Ηρακλής τον όρκισε να μην αποκαλύψει πουθενά τον τόπο του θανάτου του, αργότερα όμως ο Φιλοκτήτης πιέστηκε, ανέβηκε στο βουνό και χτύπησε δυνατά το πόδι του στη θέση, όπου είχε στηθεί η πυρά.

Ο μύθος τον συμπεριλαμβάνει στους μνηστήρες της Ελένης, οπότε με την ιδιότητα αυτή παίρνει μέρος στην εκστρατεία της Τροίας. Όμως δεν φτάνει στην Τροία μαζί με τους άλλους αρχηγούς. Στην Τένεδο, στη διάρκεια μιας θυσίας, τον τσίμπησε ένα φίδι. Η πληγή μολύνθηκε, έβγαζε μυρωδιά σήψης ανυπόφορη. Ο Οδυσσέας δεν δυσκολεύτηκε καθόλου να πείσει τους υπόλοιπους αρχηγούς να τον εγκαταλείψουν στη Λήμνο, όταν πέρασε ο στόλος των Ελλήνων κοντά από το νησί. Ο Φιλοκτήτης έμεινε δέκα χρόνια στο νησί και επιβίωσε, σκοτώνοντας πουλιά με τα βέλη του Ηρακλή. Ο Σοφοκλής στην ομώνυμη τραγωδία του διηγείται ότι ο Φιλοκτήτης δεν πληγώθηκε στην Τένεδο, αλλά στο νησάκι Χρυσή, που ήταν αφιερωμένο στην ομώνυμη θεότητα. Μια άλλη παραλλαγή θέλει τον Φιλοκτήτη να μην έχει πληγωθεί από φίδι αλλά από το βουτηγμένο στο αίμα της Λερναίας Ύδρας βέλος του Ηρακλή, που του τρύπησε το πόδι, πέφτοντας τυχαία από τη φαρέτρα και του προκάλεσε πληγή αγιάτρευτη. Αυτή θεωρείται πως ήταν και η εκδίκηση του Ηρακλή για την ψευδορκία του.

Μια από τις αιτίες, που αναφέρονται για την εγκατάλειψη του Φιλοκτήτη, δεν είναι η δυσσομία, που ανέδινε η πληγή του, αλλά οι φωνές, που έβγαζε από τον πόνο του και που δεν μπορούσε να τις καταστείλει. Υποκινητής της εγκατάλειψης ήταν ο Οδυσσέας, αλλά την ευθύνη της απόφασης την έφερε ο Αγαμέμνωνας, που ήταν ο αρχιστράτηγος της εκστρατείας. Άλλη παράδοση θέλει να άφησαν τον Φιλοκτήτη στη Λήμνο, για να θεραπεύσει τις πληγές του, καθώς εκεί λατρευόταν ο Ήφαιστος, του οποίου οι ιερείς θεωρούνταν ότι θεράπευαν τις πληγές από φίδι. Κατά μία εκδοχή πρώτα θεραπεύεται και έτσι επιστρέφει στον στρατό των Ελλήνων.

Είχαν περάσει δέκα χρόνια και οι Έλληνες δεν είχαν πάρει ακόμη την Τροία. Ο Έλενος είχε αποκαλύψει στους Έλληνες πως δεν θα έπεφτε η Τροία, αν οι εχθροί της δεν ήταν οπλισμένοι και με τα βέλη του Ηρακλή. Ο Οδυσσέας έφυγε τότε ως απεσταλμένος για τη Λήμνο, μόνος, ή με τη συνοδεία του Νεοπτόλεμου κατά το Σοφοκλή, ή του Διομήδη, κατά τον Ευριπίδη, για να βρει τον Φιλοκτήτη και να τον πείσει ότι είχε καθήκον να επιστρέψει στην Τροία. Ο Φιλοκτήτης δεν υποχώρησε εύκολα. Ο Ευριπίδης θέλει να του παίρνουν τα όπλα και έτσι να τον αναγκάζουν να τους ακολουθήσει, ή σύμφωνα με άλλη εκδοχή, ότι του υποσχέθηκαν πως, αν τους ακολουθήσει, θα θεραπεύσουν την πληγή του στην Τροία οι γιατροί γιοι του Ασκληπιού. Η θεραπεία του Φιλοκτήτη είναι η πρώτη αφήγηση στην αρχαία

ελληνική λογοτεχνία εγχείρησης με αναισθησία. Όταν γιατρεύτηκε πήρε μέρος σε πολλές μάχες εναντίον των Τρώων. Μετά την πτώση της Τροίας, επέστρεψε εύκολα στην πατρίδα του (Grimal,1991:683-685).

### **Ο μύθος στην τραγική και κωμική δραματολογία του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα**

Ομότιπλες τραγωδίες στη διάρκεια του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα είχαν γράψει οι τρεις μεγάλοι τραγικοί ποιητές, Αισχύλος (απ. 249 – 257, Radt,1985:352-359), Σοφοκλής και Ευριπίδης (απ. 787 -803, Kannicht,2004: 827-844) και ο Αλκαίος , ο Θεοδέκτης (απ. 5b, Snell,1971:233), ο Αχαιός και Φιλοκλής (Snell,1971:142). Ακέραη σώζεται μόνον η τραγωδία του Σοφοκλή, η οποία διδάχτηκε το 409 π. Χ. Στα *Ηθικά Νικομάχεια* (VII,1150b6) υπάρχει η πληροφορία ότι ο Αισχύλος και ο Σοφοκλής υιοθετούν στα έργα τους ένα επεισόδιο που πρώτος ο Θεοδέκτης εισάγει, δηλαδή την απόπειρα του Φιλοκτήτη, ο οποίος υποφέρει από το δηλητήριο του φιδιού, να κρυφτεί, για να αποφύγει την ομάδα του Νεοπτόλεμου. Τελικά τους αποκαλύπτεται, μην αντέχοντας τον πόνο που δοκιμάζει.

Κωμωδίες με τίτλο *Φιλοκτήτης* έγραψαν ο Επίχαρμος (απ. 131-132, K-A) και ο Στράτις (απ. 44-45, K-A). Τα έργα τοποθετούνται χρονικά στον 5<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα. Το έργο του Στράτιδος χρονολογείται γύρω στο 409 π. Χ. (Geißler,1959:201). Κατά τον Orth, αποτελεί παρατραγωδία του σοφοκλείου δράματος, χωρίς να αποκλείονται αναφορές στα ομώνυμα έργα του Ευριπίδη και του Αισχύλου (2009:201).

### **Ο Φιλοκτήτης του Αντιφάνη**

Από την κωμωδία σώζεται μόνον το δίστιχο απόσπασμα 218, K-A, με αποφθεγματικό χαρακτήρα και διδακτικό περιεχόμενο, το οποίο και παραδίδει ο Στοβαίος (IV, 50a) : Κάποιος σχολιάζει ότι το γήρας προσφέρει σοφές συμβουλές, από εμπειρίες που αποκόμισε και λάθη, στα οποία υπέπεσε. Πρόκειται για μια ευρύτατα διαδεδομένη αντίληψη στον αρχαίο κόσμο, με αποτέλεσμα να μην μπορούμε να εντοπίσουμε την πηγή έμπνευσης του ποιητή. Μια ρήση αποφθεγματική, απομονωμένη μάλιστα από το κωμικό της συγκείμενο, δεν οδηγεί σε πολλά συμπεράσματα για τον χαρακτήρα του έργου, στο οποίο ανήκει ούτε για τον τρόπο που η ίδια εντάσσεται μέσα σε αυτό.

Ο αποφθεγματικός χαρακτήρας των στίχων επιτυγχάνεται με την περιφραση (σοφὸν ἔχει), την τριτοπρόσωπη αφήγηση, το περιληπτικό ουσιαστικό (τὸ γῆρας), το απλό λεξιλόγιο, ώστε να είναι κατανοητό από όλους.

Δεν υπάρχουν πληροφορίες για την υπόθεση του έργου ούτε γνωρίζουμε αν παρωδεί το ομότιτλο δράμα του Σοφοκλή ή κάποια άλλη τραγωδία. Δεν γνωρίζουμε ούτε τον Αφηγητή του αποσπάσματος. Θα μπορούσε κάποιος να αιτιολογεί με αυτό το δίστιχο τη χρησιμότητα του Σοφοκλή στο πλευρό των Ελλήνων; Ακούγεται έμμεσα το παράπονο του Φιλοκτήτη; Δεν έχουμε στοιχεία, για να επιβεβαιώσουμε τίποτα από όλα αυτά. Δε γνωρίζουμε ούτε τον τόπο, όπου λαμβάνει χώρα η υπόθεση της κωμωδίας : Πρόκειται για την Τροία, για τη Λήμνο ή για την Αθήνα; Αν το έργο είναι μία μυθολογική παρωδία, τότε ο ποιητής έχει τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει στην υπόθεσή του δύο αγαπημένα από τους κωμωδιογράφους της Μέσης Κωμωδίας μυθικά πρόσωπα: τον Ηρακλή και τον Οδυσσέα, οι οποίοι συνδέονται άμεσα τόσο με τη μυθική παράδοση, όσο και με τη μυθολογική πλοκή του σοφόκλειου δράματος.

Δεν υπάρχουν πληροφορίες ούτε για τη χρονολόγηση του έργου. Κατά τον Orth (2009:202), η κωμωδία του Αντιφάνη έπεται χρονικά αυτής του Στράττιδος, η οποία τοποθεείται από τον μελετητή στην τελευταία δεκαετία του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Αυτή η πληροφορία όμως δε σημαίνει ότι το έργο του Στράττιδος λειτούργησε ως πρότυπο της αντιφάνειας κωμωδίας.



Απόσπασμα 228 (231)

τὸ δὲ ζῆν, εἶπέ μοι,

τί ἐστι ; - υ - τὸ πίνειν φήμ' ἐγώ.

ὄρᾱις παρὰ ρείθροισι χειμάρροισι ὄσα

δένδρων ἀεὶ τὴν νύκτα καὶ τὴν ἡμέραν

βρέχεται, μέγεθος καὶ κάλλος οἶα γίγνεται,

τὰ δ' ἀντιτείνοντ' {οἰοῖνεὶ δίψαν τινὰ

ἢ ξηρασίαν ἔχοντ'} αὐτόπρεμν' ἀπόλλυται

*Athen. epit. I p. 22 F* ἡμῖν δ' οὐ μόνον ὁ πνεύμων ἀπεξήρανται, κινδυνεύει δὲ καὶ ἡ καρδία, καίτοι Ἀντιφάνης λέγει· τὸ δὲ ---- ἀπόλλυται. *Eust. in Od. p. 1612, 15* καὶ Ἀντιφάνους ἀπορίαν· τὸ δὲ ---- ἐστιν; ἢς λύσις· τὸ ---- ἐγώ. καὶ παρωιδίαν ἐκείνην ἐκ τῶν τοῦ Σοφοκλέους· ὄρᾱις ---- ἀπόλλυται. ὁ δὲ μεθύσῳ ἀνδρὶ ἐπιτρέπει, ἐφιεμένῳ Φαιακικῶς οἴνωι αἰεὶ ὑποβρέχεσθαι

1 - 2 τὸ δὲ / ζῆν εἶπέ μοι τί ἐστι ; : : τὸ πίνειν *Morelius p. 102*, {τὸ } πίνειν *Meineke*, τὸ *delendum esse etiam Kock iudicat, probate simul Jacobsii sententia (Addit. p. 14) unius personae verba esse quae simul interroget simul respondeat.* τὸ δὲ ζῆν εἶπέ μοι / τί ἐστιν ; < : : ὅ τι ἔστιν ; > τὸ πίνειν *Hermann Soph. Ant<sup>3</sup> (ed. Erfurdt, 1830) p. 166* 3 παρὰ C, *Eust. (Soph.) : περὶ E* 5 γίγνεται *Morelius : γίν- CE, Eust.* 6 - 7 *verba uncis inclusa del. Naber Mnem. 8 (1880) 52* 7 ἔχοντ(α) *CE, Eust. : σχόντ' Grotius Exc. p. 978* αὐτόπρεμν' *CE (Soph.) : -πρεπον Eust.*

*Sophoclis versus celeberrimos (Ant. 712 sqq.) iam Eupolis facete imitatus erat, fr. 260, 23 sqq.*

Νεοελληνικὴ ἀπόδοση

(228)

Πες μου, τι εἶναι ἡ ζωὴ : το πιστό, πιστεύω ἐγώ.

Βλέπεις κοντά στους ορμητικούς χεῖμαρρους

τα δέντρα που βρέχονται πάντα, νύχτα και μέρα,  
πόσο ψηλά και πόσο όμορφα γίνονται,  
ενώ αυτά, που αντιστέκονται, (σαν να υποφέρουν από τη δίψα και τη  
ξηρασία) πώς καταστρέφονται σύρριζα;

Το απόσπασμα αυτό διασώζει ο Αθήναιος (I, 22 F). Συνιστά παράδειγμα μυθολογικής παρωδίας και παρατραγωδίας: Ο Αντιφάνης ενσωματώνει στην κωμωδία του τους στίχους 712 και 714 του λόγου του Αίμονα (στ. 683-746) από το τρίτο επεισόδιο της σοφόκλειας *Αντιγόνης*. Διατηρεί μόνον τη λέξη *δένδρων* από τον στίχο 713<sup>160</sup> του τραγικού κειμένου και παρεμβάλλει δύο δικούς του στίχους, πριν τον στίχο 714, τον οποίον αυτούσιο διατηρεί. Πριν από τον στίχο 712, τον οποίον επίσης ο ποιητής χρησιμοποιεί αυτούσιο, τίθεται ένα «υπαρξιακό» ερώτημα, στο οποίο ο εισηγητής του δίνει κωμική απάντηση.

*Τὸ δὲ ζῆν, εἶπέ μοι, / τί ἐστι;* Αυτό το φαινομενικά φιλοσοφικό ερώτημα θέτει σε κάποιο απροσδιόριστο ακροατήριο ο Αφηγητής. Το ερώτημα αυτό επιχειρεί να εκμαιεύσει, με μια πρώτη ματιά τουλάχιστον, την άποψη επ' αυτού ή την εμπειρία του συνομιλητή του. Το χάσμα του δεύτερου στίχου είναι μικρό. Άρα δε δίνεται καμία απάντηση. Ο Αφηγητής ο ίδιος σπεύδει να το απαντήσει: *τὸ πίνειν φῆμ' ἐγώ.* Το σχήμα «υποφορά και ανθυποφορά» δίνει έμφαση και ζωντάνια στον λόγο. Το περιεχόμενο της απάντησης είναι κωμικό εύρημα, σύνηθες στα έργα της Αττικής Μέσης Κωμωδίας: *Πῖνε, παῖζε · θνητὸς ὁ βίος, ὀλίγος οὐπι γῆς χρόνος,* αναφέρει ο Άμφις στην κωμωδία του *Γυναικοκρατία*. Ανάλογες απόψεις εκφράζει και ο Αφηγητής στο απόσπασμα από την κωμωδία *Λήμνιαι* του Αντιφάνη (142 :K-A). Η ταυτότητα του Αφηγητή δεν είναι γνωστή. Κατά τον Webster (1970: 83), είναι πιθανόν κάποιος Παράσιτος να προπαγανδίζει τη φιλοσοφία του τρόπου ζωής του. Το νόημα της ζωής, όπως υποστηρίζει, βρίσκεται στο ποτό.

Για να τεκμηριώσει την άποψή του, ο Αφηγητής επιστρατεύει ένα παράδειγμα και δη μεταφορικό και επικαλείται παράλληλα την εμπειρία των αισθήσεων (*ὀραῖς*). Για τους λόγους

---

<sup>160</sup> Ο στίχος 713 της *Αντιγόνης* έχει ως εξής: (*δένδρων*) *ὑπέκει, κλῶνας ὡς ἐκσῶζεται*

αυτούς ο συλλογισμός του κρίνεται ανορθολογικός, γεγονός που υπηρετεί το κωμικό στοιχείο, ο Αντιφάνης όμως επιστρατεύει, για τις ανάγκες της διακωμώδησης, τη μυθολογική παρωδία και την παρατραγωδία δύο στίχων από τον Σοφοκλή: Ο τραγικός λόγος είναι παραινετικός και με όχημα τη μεταφορική λειτουργία της γλώσσας επιτυγχάνει, χάρη σε μία αντίθεση, μία παρομοίωση και σε δύο οπτικές και ηχητικές εικόνες, να δηλώσει έμμεσα τις συνέπειες της αδιαλλαξίας. Ο Αντιφάνης ενσωματώνοντας δύο ποιητικούς στίχους, αναβαθμίζει το ύφος του κωμικού του αποσπάσματος, με α) την αττική σύνταξη *ὄσα / δένδρων [...] γίγνεται και τὰ δ' ἀντιτείνοντ' [...] αὐτόπρεμν' ἀπόλλυται*, β) την ποιητική φράση *παρὰ ρείθροισι χειμάρροισι* και γ) τα σύνθετα : *ἀντιτείνοντ'(α)* και *αὐτόπρεμν'(α)*, τα οποία δανείζεται από τον Σοφοκλή.

Ο αττικός τύπος του ουδετέρου ονόματος *τό ρείθρον* (=το ρεύμα), η κοίτη του ποταμού, απαντάται στην επική ποίηση (ἐρατινὰ *ῥείθρα Ὀδύσεια*, φ218) και στην τραγική ποίηση (*ῥέεθρον ἄγνοῦ Στρυμόνος: Πέρσαι* Αισχύλου, σ. 497). Το σύνθετο (*χειῖμα + ῥέω*) επίθετο *χειμάρροος* (συν: *χειμάρρους*), δηλώνει «αυτόν που ρέει τον χειμώνα, επαυξημένος από τις βροχές και το χιόνι που λιώνει» (LSJ<sup>9</sup>). Πρόκειται για ποιητική λέξη που χρησιμοποιείται κυριολεκτικά και μεταφορικά στο τραγικό δράμα του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα: *πλεκτάνη χειμάρροος φαίνεται* (Αισχύλος, απ. 280), *φάραγγες ὕδατι χειμάρρῳ ῥέουσai* (Ευριπίδης: *Τρωάδες*, στ. 419). Το σύνθετο ρήμα *ἀντιτείνω* (=τεντώνω προς το αντίθετο μέρος, αντιστέκομαι) απαντάται και στον πλατωνικό *Φαῖδρον* (91C) στον Ηρόδοτο (7.219) και στους πλατωνικούς *Νόμους* (727D). Το σύνθετο επίθετο *αὐτόπρεμνος* (=από τη ρίζα, ολόκληρος) είναι σπάνιο. Απαντάται επίσης στον στ. 903 των *Βατράχων* και στις *Εὐμενίδες* του Αισχύλου (στ. 401).

Οι στίχοι που παρεμβάλλει ο Αντιφάνης ανάμεσα στους στίχους 712 και 714 του Σοφοκλή περιγράφουν με απλό ύφος και καθημερινές λέξεις μία επίσης φυσική εικόνα, αυτή των δέντρων, που μεγαλώνουν και ομορφαίνουν, επειδή τα ποτίζουν τα ορμητικά νερά του ποταμού. Ο παραινετικός λόγος του Αφηγητή παρατραγωδεύει τους στ. 712 & 714 του λόγου του Αίμονα και τους παρωδεί, αλλάζοντας τα πρόσωπα που συμμετέχουν και το διακύβευμα.

«Τα δέντρα που αντιστέκονται στους ορμητικούς χειμάρρους χάνονται από τη ρίζα, ὄσα ὁμως υποχωρουν στην ορμή τους διασώζονται» λέει ο Αίμονας στον πατέρα του, για να του υποδείξει διακριτικά ότι ο άνθρωπος πρέπει να εμφορείται από τις αρετές του μέτρου και της διαλλακτικότητας. «Όποιος πίνει πολύ, θρέφεται, μεγαλώνει και ομορφαίνει, ὁποιος είναι «ξενέρωτος» & περνά τη ζωή του χωρίς καταχρήσεις είναι χαμένος» υποστηρίζει ο Παράσιτος.

Με τη σοφιστική του αυτή αναλογία σκόπιμα ο Αντιφάνης παραγνωρίζει ότι εξισώνει την ευεργετική για τον άνθρωπο δύναμη του νερού με την κρασοκατάλυση.

Οι στίχοι 712-714 της σοφόκλειας *Αντιγόνης* έγιναν διάσημοι ήδη από την αρχαιότητα. Ο Ευριπίδης στο απ. 654 της τραγωδίας του *Σθενέβοια* γράφει: *ὁ μὴ ἀντιτείνων τοῖς λόγοις σοφώτερος* (Kannicht,2004:639). Εκτός από τον Αντιφάνη, παραλλαγμένα τμήματα από τους ίδιους στίχους ενσωματώνει και ο Εύβουλος σε κωμωδία (απ. 260, K-A) :*ὄρα̃ς παρὰ ρείθροισιν, ὅταν η[...].δ[ / ἦν μὲν τις εἶκη τοῖς λόγοις ἐκσῶζεται / ὁ δ' ἀντιτείνων αὐτόπρεμος οἴχεται.*

Ο υπ' αρ. 70 μύθος του Αισώπου στην έκδοση του Perry (1952:318) που έχει τον τίτλο *Δρυς και κάλαμος* κάνει λόγο για τη διαμάχη των δύο αναφορικά με τη δύναμη. Ο κάλαμος λοιπόν στον δυνατό αέρα, *ἀνακλώμενος καὶ συγκλινόμενος ταῖς τούτου πνοαῖς τὴν ἐκρίζωσιν ἐξέφυγεν, ἢ δὲ δρυς ἀντιστᾶσα ἐκ ριζῶς κατηνέχθη.* «Δεν πρέπει να αντιστεκόμαστε στους ισχυρότερους», είναι το δίδαγμα. Σύμφωνα με εκδοχή του μύθου, ελαφρώς τροποποιημένη, μια βελανιδιά που παρασύρθηκε από τις ρίζες στον ορμητικό άνεμο ρώτησε ένα καλάμι πώς διασώθηκε; Η απάντηση: *σὺ μὲν μαχομένη ταῖς πνοαῖς ἐνικήθης, / ἡμεῖς δὲ καμπτόμεσθα μαλθακῇ γνώμῃ / κὰν βαιὸν ἡμῶν ἄνεμος ἄκρα κινήση* (Babrius fab. 36, όπως αναφ. στο Jebb, 1992: 156).

## Γ' ΜΕΡΟΣ

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

### Τα χαρακτηριστικά της μυθολογικής παρωδίας στις κωμωδίες του Αντιφάνη

Στα τέλη του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, η Αττική Κωμωδία απεκδύεται τον πολιτικό της χαρακτήρα και εφεξής ευθυγραμμίζεται με νέες καλλιτεχνικές τάσεις, οι οποίες ως επί το πλείστον χρησιμοποιούν ένα τραγικό πρότυπο και το παραμορφώνουν. Η εξέλιξη αυτή, που καλλιεργείται κατά βάση στο πρώτο μισό του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, αποτελεί απότοκο μιας δραματικής ποιητικής σκυταλοδρομίας, που έχει τις απαρχές της στον Ευριπίδη, ο οποίος εις τὰ ἄκρα ἤγαγεν τὰ κατὰ τὰς περιπετείας, βιασμούς παρθένων, ὑποβολὰς παιδίων, ἀναγνωρισμούς διὰ τε δακτυλίων καὶ διὰ δεραίων (POxy 1176, απ.VII,39). Σύμφωνα με τον Σάτυρο, ο Ευριπίδης πρώτος παρουσιάζει στην τραγική σκηνή νέα μοτίβα και στοιχεία πλοκής που αναδεικνύουν τα ανθρώπινα πάθη και τις αδυναμίες, ανανεώνοντας παράλληλα τον τραγικό τρόπο (Nesselrath,1993:194-195).

Η ανανέωση στη διαχείριση του μυθολογικού υλικού από τον Ευριπίδη γίνεται αφενός με στόχο τη συναισθηματική φόρτιση του κοινού, τη διατήρηση του ενδιαφέροντός του ζωντανού σε όλη την εξέλιξη της πλοκής, την αγωνία, την έκπληξη, τις ανατροπές και την ευτυχή έκβαση της πλοκής (Xanthakis-Karamanos,1980:47). Ο ποιητής παράγει δραματικά έργα με στοιχεία κωμικά και τραγικά ταυτόχρονα (*Ίων*, *Ελένη*, *Ίφιγένεια ἢ ἐν Ταύροις*), ρομαντικά μελοδράματα ανάλαφρα, τα οποία συντελούν στη μετάβαση από το τραγικό στο κωμικό δράμα του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Παράλληλα η ρητορική δεινότητά του, η δυνατή παθοποιία των υποθέσεων, τα εύστοχα επιχειρήματα, η εμπνευσμένη ίντριγκα, τα έντονα πάθη, η επεξεργασία νέων εκδοχών σε παραδοσιακούς μύθους (π.χ *Μήδεια*, *Αλόπη*), η εισαγωγή του ερωτικού θέματος στο δράμα χαρίζουν στο έργο του Ευριπίδη, τον 4<sup>ο</sup> π. Χ., την αναγνώριση που στερήθηκε από τους συγχρόνους του. Ο Ευριπίδης γίνεται ο εμπνευστής των ερωτικών δραμάτων και πρόδρομος της Νέας Κωμωδίας (Dover,1968:149).

Ο Αριστοφάνης στη συνέχεια, με όχημα την παρωδία και κάτω από τον μανδύα της παρατραγωδίας, ενσωματώνει το παραπάνω υλικό σε κωμικό περιβάλλον. Η παρωδία των έργων του Ευριπίδη από τις κωμωδίες του πρώτου μισού του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα έχει τις απαρχές

της στις αριστοφανικές *Θεσμοφοριάζουσαι*, όπου παρωδούνται η *Ἑλένη* (στ. 850-923)<sup>161</sup> και η *Ἀνδρομέδα* (στ. 1015-1127)<sup>162</sup>. Η μυθολογική κωμωδία δανείζεται συνεπώς από την τραγωδία, κυρίως από τα όψιμα έργα του Ευριπίδη, θέματα (ερωτικό στοιχείο) και δραματικές τεχνικές (αφηγηματικό πρόλογο, σύνθετη πλοκή με αναγνώριση κυρίως από εξωτερικά σημεία, ευτυχισμένο τέλος, σε καθορισμένα όρια χρόνου και τόπου δράσεως) (Ξανθάκη – Καραμάνου, 1991:42).

Στα τέλη του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, η τέχνη του Ευριπίδη αναγνωρίζεται από όλον τον Ελληνικό κόσμο. Απόδειξη της μεγάλης δημοφιλίας του είναι η παρατραγωδία ευριπίδειων αποσπασμάτων και η παρωδία των τραγωδιών του από τις κωμωδίες του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Σε αντίθεση με τον Αριστοφάνη που του ασκεί δριμυία κριτική, οι ποιητές της Μέσης Κωμωδίας θαυμάζουν τον Ευριπίδη, τον μιμούνται, τον παρ(ατραγ)ωδούν με ενθουσιασμό (Xanthakis-Karamanos,1980:28-34).

Ο Αναξανδρίδης, αν πράγματι είναι αυτός ο ο *εύρετής* του κωμικού τρόπου της Αττικής Νέας Κωμωδίας, πρώτος από τους συγχρόνους του, συνεχίζει να δημιουργεί κωμωδίες, παρωδώντας τραγικές πλοκές, ώσπου φτάνει, γύρω στα μισά του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, σε ένα στάδιο, στο οποίο ο ίδιος και οι σύγχρονοί του ποιητές εμπνέονται κωμωδίες, από τις οποίες πλέον απουσιάζει η μυθολογική πλοκή (Nesselrath,1993:194-195). Αυτό συμβαίνει, επειδή τα θεματικά μοτίβα και οι αφηγηματικές τεχνικές των όψιμων ευριπίδειων τραγωδιών ενσωματώνονται στο αριστοφανικό έργο και βαθμιαία μετουσιώνονται και αναπτύσσονται στη δομή της Αττικής Μέσης Κωμωδίας. Η κωμική πλοκή σταδιακά αποβάλλει το μυθολογικό

---

<sup>161</sup> Τα παραθέματα από την *Ἑλένη* (αυτούσια ή παραλλαγμένα προς το κωμικότερο) είναι τα εξής: Ἑλ.1-3=Θεσμ. 855-857, Ἑλ.16-17= Θεσμ. 859-860, Ἑλ.22=Θεσμ. 862, Ἑλ.52-53 = Θεσμ. 864-865, Ἑλ. 49=Θεσμ. 866, Ἑλ.56 = Θεσμ. 868, Ἑλ. 68=Θεσμ.871, Ἑλ.460= Θεσμ, 874, Ἑλ..461= Θεσμ. 878, Ἑλ.466= Θεσμ. 886, Ἑλ.549= Θεσμ. 904, Ἑλ.557=Θεσμ.905, Ἑλ.558=Θεσμ. 906, Ἑλ.561-566= Θεσμ. 907-912 (Sommerstein,1994: 212 · Καραμάνου,2011:705).

<sup>162</sup> Τα παραθέματα από την *Ἀνδρομέδα*ν είναι τα εξής: Θεσμ: 1015-1055 = Ἀνδρ. απ. 117, 118. 1-2, 120, 122 Kannicht, Θεσμ: 1065-1072 = Ἀνδρ. απ. 114, 115 Kannicht, Θεσμ: 1098-1101 = Ἀνδρ. απ. 124 Kannicht, Θεσμ: 1105 = Ἀνδρ. απ. 125.1 Kannicht, Θεσμ: 1107-1108-1072 = Ἀνδρ. απ. 128 Kannicht, Θεσμ: 1110 = Ἀνδρ. απ. 127.1 Kannicht (Καραμάνου, 2011: 707-711).

της χαρακτήρα και συντελείται έτσι η μετάβαση στο αστικό δράμα, όπως αυτό αναδύεται την εποχή της Νέας Κωμωδίας.

Ο Αντιφάνης ανήκει στους σύγχρονους με τον Αναξανδρίδη κωμικούς ποιητές, που δραστηριοποιούνται στη θεατρική κωμική σκηνή, κυρίως στο πρώτο μισό του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Από τα 327 κωμικά αποσπάσματα που του αποδίδονται στην έκδοση K-A, τα 224 ανήκουν σε 140 κωμωδίες. Ο τίτλος ή/ και το περιεχόμενο σε τριάντα τρεις από αυτές, δηλαδή κάτι λιγότερο από το ένα τέταρτο του συνόλου των επώνυμων έργων του, παραπέμπουν είτε σε τραγωδίες του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα ή στην αρχαία μυθολογική παράδοση. Ο Αντιφάνης εμπνέεται τις υποθέσεις των έργων του και από τους τρεις μεγάλους μυθικούς κύκλους, από τους οποίους αντλεί τη θεματική της η τραγωδία: Χρησιμοποιεί στα έργα του ένα ρεπερτόριο από αφηγηματικές μορφές, τραγικές πλοκές, μυθικά πρόσωπα και θέματα, που ανήκουν στον Θηβαϊκό, στον Τρωικό και στον Αργοναυτικό μυθολογικό κύκλο. Ενσωματώνει δε στις κωμωδίες του επικές μυθολογικές παραδόσεις, ομηρικές (*Αΐολος*) ή ησιόδειες (*Ανθρωπογονία*, *Αφροδίτης γοναί*, *Θεογονία*).

Κάποια αποσπάσματα αποδεικνύεται από την έρευνά μας ότι παρωδούν τραγικά πρότυπα ή μυθικά μοτίβα (*Αθάμας*, *Αΐολος*, *Αύλητρις ἢ Δίδυμαι*, *Γανυμήδης*, *Όμφάλη*, απ. 228, K-A). Ο ποιητής παρωδεί τα τραγικά του πρότυπα, εφαρμόζοντας πρωτότυπα ευρήματα πλοκής ή / και σκηνοθεσίας (*Αΐολος*, *Γανυμήδης*). Άλλοτε εξανθρωπίζει μυθικούς χαρακτήρες του έργου, εξομοιώνοντάς τους με καθημερινά πρόσωπα (*Γανυμήδης*, *Αύλητρις ἢ Δίδυμαι*), τα οποία δεν εμφορούνται από υψηλά ιδανικά και τραγικά διλήμματα (*Όμφάλη*, ο Αφηγητής στο απ. 228, K-A) αλλά βιώνουν καθημερινές καταστάσεις (*Αθάμας*, *Όμφάλη*), αποψιλώνοντας τους με τον τρόπο αυτόν από το μυθικό τους παρελθόν. Ο ποιητής υιοθετεί την τάση της Αττικής Μέσης Κωμωδίας να προσαρμόζει σταδιακά, με όχημα τη μυθολογική παρωδία, δραματικούς χαρακτήρες που δανείζεται απευθείας από την τραγωδία του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα σε καθημερινές καταστάσεις, μέσα σε μια γενική τάση για αληθοφάνεια και ρεαλισμό.

Τα περισσότερα από τα κωμικά αποσπάσματα του Αντιφάνη που μελετήσαμε ανήκουν σε κωμωδίες, οι τίτλοι των οποίων αντλούνται από τη μυθολογική παράδοση, όπως όμως προκύπτει από το περιεχόμενό τους, είτε έχουν ήδη μετασηματιστεί σε κωμωδίες, των οποίων η υπόθεση έχει ανεξαρτητοποιηθεί από τον μύθο ή δεν περιέχουν πληροφορίες επαρκείς, ώστε να τεκμηριώνεται ότι συνιστούν μυθολογική παρωδία. Πρόκειται για τα έργα:



Άλκηστις, Άνταϊος, Άντεια, Άσκληπιός, Άφροδίτης γοναί, Βάκχαι, Βούσιρις, Γλαῦκος, Δευκαλίων, Θαμύρας, Καινέυς, Κύκλωψ, Λήμνιαι, Μελανίων, Μήδεια, Οινόμαος ἢ Πέλοψ, Ὑπνος. Ὑπάρχουν τέλος κάποια κωμικά αποσπάσματα, τα οποία λόγω της βραχύτητάς τους δεν μπορούν με βεβαιότητα να ενταχθούν σε κάποια από τις παραπάνω κατηγορίες: Άδωνις, Άνδρομέδα, Άνθρωπογονία, Θεογονία, Μίνως, Μελέαγρος, Ὀρφεύς, Φάων, Φιλοκτήτης.

### **Η επίδραση του Ευριπίδη στις κωμωδίες του Αντιφάνη**

Απόδειξη της αναγνώρισης που απολαμβάνει το έργο του Ευριπίδη από τους ποιητές της Αττικής Μέσης Κωμωδίας είναι η συχνή αναφορά σ' αυτόν στα έργα τους, η οποία μάλιστα, σε αντίθεση με την αντίστοιχη του Αριστοφάνη, συνοδεύεται από εγκωμιαστικά σχόλια: Για παράδειγμα ο Δίφιλος, στο απ. 60, Κ-Α, της κωμωδίας του *Παράσιτος* σχολιάζει: *Εὐ γ' ὁ κατάχρυσος εἶπεν πόλλ' Ἐϋριπίδης*, ενώ ο Αξιόνικος τον παρωδεί στην κωμωδία με τίτλο *Φιλευριπίδης* (απ. 3, Κ-Α). Ο Αντιφάνης μνημονεύει δύο φορές το όνομα του Ευριπίδη στις κωμωδίες του: α) *Κᾶρες*: ὁ τὰ κεφάλαια συγγράφων Ἐϋριπίδῃ (απ. 111, Κ-Α) και β) *Τραυματίας*: (Α) [...] παραδίδου δ' ἐξῆς ἐμοὶ / τὸν ἀρκεσίγνιον, ὡς ἔφασκ' Ἐϋριπίδης. (Β) *Ἐϋριπίδης γὰρ τοῦτ' ἔφασκεν;* (απ. 205, Κ-Α). Δεν προχωρά όμως σε κάποιον αξιολογικό χαρακτηρισμό για τον ποιητή.

Στην κωμωδία του *Ἀθάμας* (απ. 17, Κ-Α) ο Αντιφάνης παρωδεί έναν στίχο από την ευριπίδεια *Ἰνώ*: *κοίλοις ἐν ἄντροις ἄλυχνος, ὥστε θῆρ, μόνος* (Kannicht, 2004:454) ως εξής: Αναδιατυπώνει τις φράσεις της και χρησιμοποιεί νοηματικά ισοδύναμες φράσεις στο έργο του που λόγω του περιεχομένου τους, του τρόπου σκηνικής παράστασής τους, σε συνδυασμό μάλιστα με το λόγιο γλωσσικό ύφος τους συνιστούν κωμικά ευρήματα. Στην κωμωδία του *Αἰολος* (απ. 19, Κ-Α), τροποποιεί τη μυθική υπόθεση, ώστε να δώσει τη μέθη ως άλλοθι στον Μακαρέα για την πράξη της αποπλάνησης της αδερφής του. Ο μυθικός χαρακτήρας αποκτά στην αντιφάνεια κωμωδία μία κοινή ανθρώπινη αδυναμία. Στον *Γανυμήδη* (απ.74 & 75, Κ-Α), εντοπίζεται στη σκηνοθεσία αυτή τη φορά, ένα εύρημα εξανθρωπισμού του μυθικού υλικού : ο βασιλιάς Λαομέδων κατοικεί μέσα στον αστικό ιστό, σε ένα αρχοντικό σπίτι, σε μια γειτονιά της πόλης. Στην κωμωδία *Ἀϋλητρὶς ἢ Δίδυμαι* (απ. 50, Κ-Α) ο Μενέλαος της ευριπίδειας *Ἐλένης* και η χώρα των Ταύρων, το σκηνικό υπόβαθρο, όπου διαδραματίζεται η *Ἰφιγένεια ἢ ἐν Ταύροις* διακωμωδούνται : το εγχείρημα ανάκτησης της Ελένης εξισώνεται κωμικά με την

προσπάθεια του άγνωστου (μάλλον εμπόρου) Φοινικίδη να εισάγει στην Αθήνα χέλια από την Ταυρίδα.

Η επίδραση του Ευριπίδη στο έργο του Αντιφάνη διακρίνεται από την επιγραμματική ανακεφαλαίωση παρατραγικών ευρημάτων (τίτλων, προσώπων, σκηνών) στις κωμωδίες του ποιητή προερχόμενων από το ευριπίδειο corpus :

1. Οι τραγωδίες *Φρίξος* και *Ίνώ* αντλούν την υπόθεσή τους από την ίδια μυθολογική παράδοση με την κωμωδία *Άθάμας* του Αντιφάνη.
2. Η τραγωδία *Αΐολος*, την οποία παρωδεί ο Αριστοφάνης στις *Θεσμοφοριάζουσαι*, ίσως αντλεί την υπόθεσή της από την ίδια μυθική παράδοση με τον αντιφάνειο *Αΐολον*.
3. Το σατυρικό δράμα *Άλκηστις* του Ευριπίδη ίσως γίνεται πηγή έμπνευσης κωμικών σκηνών στην ομώνυμη αντιφάνεια κωμωδία. Σ' αυτό πρωτοεμφανίζεται ο μεθυσμένος και πειναλέος Ηρακλής. Επηρεάζει συνεπώς την εικόνα του Ηρακλή στα έργα της Μέσης Κωμωδίας και σμιλεύει το στερεότυπο (τον τύπο) του μέθυσου, κοιλιόδουλου, δραματικού χαρακτήρα.
4. Ίσως ο Αντιφάνης έχει ως πρότυπο στην κωμωδία του *Άνδρομέδα* το ομότιτλο ευριπίδειο δράμα.
5. Ίσως η αντιφάνεια *Άντεια* είναι η εξανθρωπισμένη εκδοχή της μυθικής Σθενέβοιας. Δηλαδή μπορεί ο Αντιφάνης να εμπνέεται από τα έργα *Σθενέβοια* και *Βελλερεφόντης*. Το τελευταίο έργο ίσως εμπνέει και την κωμωδία *Άφροδίτης γοναί*.
6. Οι ευριπίδειες ιλαροτραγωδίες *Ελένη* και *Ίφιγένεια ή έν Ταύροις* παρωδούνται στην κωμωδία του Αντιφάνη *Αύλητρις ή Δίδυμαι*.
7. Ο Ευριπίδης έχει γράψει τραγωδία με τίτλο *Βάκχαι*. Κωμωδία ομότιτλη έγραψε ο Αντιφάνης
8. Μαρτυρείται το ευριπίδειο σατυρικό δράμα *Βούσιρις*, το οποίο πιθανόν αποτελεί την αφετηρία για μυθολογική παρωδία στην ομότιτλη αντιφάνεια κωμωδία.
9. Τραγωδία με τίτλο *Γλαῦκος* έγραψε και ο Ευριπίδης.

10. Σατυρικό δράμα με τίτλο *Κύκλωψ* έγραψε ο Ευριπίδης, το οποίο είναι πιθανόν η αφορμή παρατραγικών αναφορών στην ομότιτλη κωμωδία του Αντιφάνη.
11. Η τραγωδία *Υψιπύλη* του Ευριπίδη πραγματεύεται μυθολογικό υλικό συγγενές με αυτό, στο οποίο παραπέμπει ο τίτλος της κωμωδίας του Αντιφάνη *Λήμνιαι*.
12. Η τραγωδία του Ευριπίδη *Υψιπύλη* περιέχει αναφορές σε μύθους κοσμογονικούς, όπως και η κωμωδία *Θεογονία*, η οποία αποδίδεται στον Αντιφάνη.
13. Ο Ευριπίδης έχει γράψει τραγωδία με τίτλο *Μελέαγρος*, η οποία συγγενεύει θεματικά με τις κωμωδίες *Μελανίων* και *Μελέαγρος* του Αντιφάνη.
14. Περίφημη για το τραγικό εύρημα της παιδοκτονίας είναι η *Μήδεια* του Ευριπίδη. Δεν προκύπτει ωστόσο αν γίνεται αφορμή για παρατραγικές αναφορές στην ομότιτλη κωμωδία του Αντιφάνη.
15. Ο Ευριπίδης έχει γράψει τις τραγωδίες *Κρηῆσαι* και *Θησεύς*, οι οποίες αντλούν την υπόθεσή τους από την ίδια μυθολογική παράδοση, στην οποία παραπέμπει ο τίτλος της κωμωδίας *Μίνως* του Αντιφάνη.
16. Μαρτυρείται η τραγωδία *Οινόμαος* ή *Πέλοψ* του Ευριπίδη. Είναι πιθανόν η υπόθεσή της να παρωδείται στην ομώνυμη κωμωδία του Αντιφάνη.
17. Τραγωδία με τίτλο *Φιλοκτήτης* έγραψε και ο Ευριπίδης. Είναι όμως πιο πιθανό η ομότιτλη κωμωδία του Αντιφάνη να παρωδεί την ομότιτλη τραγωδία του Σοφοκλή.

### **Η επίδραση του Σοφοκλή στις κωμωδίες του Αντιφάνη**

Η τραγωδία του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα γίνεται συνεπώς η αφετηρία που συμβάλλει στη γέννηση ενός νέου, σύνθετου δημιουργήματος, μέσα από τη συν-ύπαρξη του τραγικού με τον κωμικό λόγο. Ό, τι εξασφαλίζει ο εντοπισμός χωρίων της μυθολογικής παρατραγωδίας είναι ότι η κατάσταση που δραματοποιείται στην τραγωδία υπάρχει ως παράλληλο που ενισχύει τη δράση της συγκεκριμένης κωμωδίας. Με άλλα λόγια το τραγικό συμπορεύεται με το κωμικό στοιχείο (Silk, 2007: 305-306).

Στα αποσπάσματα του Αντιφάνη εντοπίζονται τρεις περιπτώσεις παρατραγωδίας σοφόκλειων στίχων. Ειδικότερα: Στην κωμωδία *Αθάμας* (απ. 17, K-A), ο Αντιφάνης παρωδεί έναν στίχο από τη σοφόκλεια τραγωδία *Αθάμας* A+B: ἄπαις τε (κ)ἀγύναιξ (κ)ἀνέστιος ((Radt,1999:101). Ο Αντιφάνης εφαρμόζει ακριβώς την ίδια μέθοδο με την οποία διακωμώδησε

και τον στίχο από την ευριπίδεια Ίνώ, αφού η παρωδία και των δύο έργων γίνεται με τον ίδιο στίχο: ισοδύναμες νοηματικά εκφράσεις, πομπώδες ύφος, σύνθετα επίθετα.

Επιπλέον ο Αντιφάνης παρατραγωδεί και παρωδεί στίχους από την *Ηλέκτρα* (257-260) και την *Αντιγόνη* (712 & 714) του Σοφοκλή με παρεμφερή τρόπο: ενσωματώνει το τραγικό κείμενο σε συγκείμενο που πραγματεύεται καθημερινά ζητήματα και υποκαθιστά τα υψηλά και ευγενή ζητήματα που βασανίζουν τους τραγικούς ήρωες (*Ηλέκτρα*, *Αίμονα* αντίστοιχα) με τις ταπεινές αδυναμίες του μέσου ανθρώπου (την αγάπη για το φρεσκοψημμένο ψωμί και το κρασί αντίστοιχα). Ο ποιητής ενσωματώνει τμήμα των αποσπασμάτων που παρατραγωδεί σχεδόν αυτούσιο και παράγει κωμικό αποτέλεσμα παρεμβάλλοντας δικής του έμπνευσης στίχους, με κωμικό περιεχόμενο, γραμμένους σε ύφος απλό. Παράλληλα θέτει και στις δύο περιπτώσεις τον σοφόκλειο λόγο στο στόμα ενός Παράσιτου.

Η επίδραση του Σοφοκλή στο έργο του Αντιφάνη διακρίνεται από την επιγραμματική ανακεφαλαίωση παρατραγικών ευρημάτων (τίτλων, προσώπων, σκηνών) στις κωμωδίες του ποιητή προερχόμενων από το σοφόκλειο corpus :

1. Τραγωδία με τίτλο *Αθάμας* (A+B) έγραψε ο Σοφοκλής. Ο Αντιφάνης την παρωδεί.
2. Τραγωδία με τίτλο *Ανδρομέδα* έχει γράψει ο Σοφοκλής. Είναι όμως πιο πιθανόν η ομώνυμη κωμωδία του Αντιφάνη, να παρωδούσε την ομότιτλη τραγωδία του Ευριπίδη.
3. Η τραγωδία με τίτλο *Ίοβάτης* του Σοφοκλή έχει μυθολογική υπόθεση, η οποία αντλείται από την ίδια μυθολογική παράδοση, από την οποία ο Αντιφάνης εμπνέεται την κωμωδία *Άντεια*.
4. Τραγωδία με τίτλο *Βάκχαι* έγραψε και ο Σοφοκλής. Δεν είναι γνωστόν αν αυτή γίνεται αφορμή για μυθολογική παρατραγωδία στην ομότιτλη κωμωδία του Αντιφάνη, αν και το πιθανότερο είναι να παρωδείται η ομότιτλη τραγωδία του Ευριπίδη.
5. Ο Σοφοκλής έγραψε σατυρικό δράμα με τίτλο *Βούσιρις*.
6. Τραγωδία με τίτλο *Γλαῦκος* παραδίδεται ότι έγραψε και ο Σοφοκλής.
7. Είναι πιθανόν η κωμωδία του Αντιφάνη *Θαμύρας* να περιέχει παρατραγικά στοιχεία αντλημένα από την ομότιτλη τραγωδία του Σοφοκλή.

8. Ο Σοφοκλής έγραψε τραγωδία με τίτλο *Λήμνιοι*.
9. Τραγωδία με τίτλο *Μελέαγρος* παραδίδεται ότι έγραψε και ο Σοφοκλής.
10. Ο Σοφοκλής έγραψε επίσης τραγωδία με τίτλο *Μίνως*. Συναφής θεματικά με τη μυθολογική παράδοση του γνωστού μυθικού βασιλιά της Κρήτης είναι και η τραγωδία *Καμικοί* ή *Δαίδαλος*, η οποία πιθανόν να συγγένευε θεματικά με την ομότιτλη κωμωδία του Αντιφάνη. Επίσης έγραψε την τραγωδία *Μάντεις*, η οποία συγγενεύει θεματικά με την τραγωδία *Κρήσσαι* του Αισχύλου.
11. Ο Σοφοκλής έγραψε επίσης τραγωδία με τίτλο *Οινόμαος* ή *Ιπποδάμεια*.
12. Η τραγωδία *Φιλοκτήτης* του Σοφοκλή ίσως γίνεται αφορμή για μυθολογικές παρατραγικές αναφορές στην ομότιτλη κωμωδία του Αντιφάνη.
13. Ο Αντιφάνης παρωδεί και παρατραγωδεί αποσπάσματα από την *Αντιγόνη* και την *Ηλέκτρα*.

### **Η επίδραση του Αισχύλου στις κωμωδίες του Αντιφάνη**

Μόνον ενδείξεις έχουμε για την επίδραση που ο Αισχύλος ασκεί στο έργο του Αντιφάνη. Ειδικότερα:

1. Στο απόσπασμα της κωμωδίας *Αθάμας* εντοπίζεται παρατραγωδία του στίχου 675 από τις *Χοηφόρους*, όπου ο Ορέστης μεταφέρει μόνος του τα όπλα του. Είναι πιθανόν να παρωδείται το σχετικό χωρίο. Τραγωδία με τίτλο *Αθάμας* έγραψε και ο Αισχύλος.
2. Είναι πιθανόν στην κωμωδία *Άρκας* να υπάρχουν παρατραγικά στοιχεία από την τραγωδία *Καλλιστώ* του Αισχύλου.
3. Τραγωδία με τίτλο *Λήμνιοι* είχε συνθέσει ο Αισχύλος.
4. Τραγωδία με τίτλο *Αταλάντη* έγραψε ο Αισχύλος, η οποία συγγενεύει θεματικά με τις κωμωδίες *Μελανίων* και *Μελέαγρος* του Αντιφάνη.
5. Ο Αισχύλος δραματοποίησε τον μύθο του Διονύσου και των διωκτών της λατρείας του στον ελλαδικό χώρο σε δύο τετραλογίες: α) στη *Λυκούργεια*, την οποία αποτελούσαν οι τραγωδίες *Ήδωνοί*, *Βασσάραι* ή *Βασσαρίδες* και *Νεανίσκοι* και το σατυρικό δράμα *Λυκοῦργος* και β) στην υποτιθέμενη θηβαϊκή τετραλογία την οποία αποδίδονται τα έργα *Βάκχαι*, *Ξάντριαι*, *Πενθεύς*, *Σεμέλη* ή *Υδροφόροι*, *Τροφοί*.

6. Ο Δίων ο Χρυσόστομος (Orat. LII) παραδίδει ότι τραγωδία με τίτλο *Φιλοκτήτης* έγραψε και ο Αισχύλος. Το πιο πιθανό είναι ωστόσο ότι ο Αντιφάνης παρωδεί την ομότιτλη τραγωδία του Σοφοκλή, η οποία ήταν η δημοφιλέστερη τον 4<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα.

### **Ελάσσονες τραγικοί ποιητές στα έργα του Αντιφάνη**

Επιγραμματικά ανακεφαλαιώνουμε εν κατακλείδι παρατραγικά ευρήματα (τίτλους, πρόσωπα, σκηνές) στις κωμωδίες του Αντιφάνη, από τα έργα ελασσόνων τραγικών ποιητών.

Ειδικότερα :

1. Τραγωδία *Άδωνις* έγραψαν ο Διονύσιος και ο Πτολεμαίος ο 6<sup>ος</sup> ο Φιλοπάτωρ.
2. Τραγωδία *Αθάμας* έγραψαν ο Ξενοκλής και ο Αστυδάμας.
3. Τραγωδία *Άλκηστις* έγραψε ο Φρόνιχος.
4. Τραγωδία *Άνδρομέδα* έγραψαν ο Λυκόφρων και ο Φρόνιχος II.
5. Τραγωδία *Άνταϊός* έγραψαν ο Φρόνιχος και ο Αριστίας.
6. Τραγωδία *Άρκάς* έγραψε ο Ξενοκλής, ο Αστυδάμας και ο Λυκάων.
7. Τραγωδία *Άσκληπιός* έγραψε ο Αρίσταρχος ο Τεγεάτης.
8. Τραγωδία *Βάκχαι* έγραψαν ο Ιοφών, ο Κλειτοφών και ο Ξενοκλής.
9. Τραγωδία *Γλαῦκος* έγραψε ο Αναξίλας.
10. Τραγωδία *Καινεύς* έγραψε ο Ίων.
11. Τραγωδία *Μελανίων* έγραψε ο Αριστίας.
12. Τραγωδία *Μελέαγρος* έγραψε ο Αντιφών και ο Σωσιφάνης.
13. Τραγωδία *Όμφάλη* έγραψαν ο Ίωνας και ο Αχαιός.
14. Τραγωδία *Όρφεύς* έγραψε ο Αριστίας.
15. Τραγωδία *Φιλοκτήτης* έγραψαν ο Θεοδέκτης, ο Αχαιός και ο Φιλοκλής.

## Χαρακτηριστικά της παρωδίας τραγικών μύθων στις κωμωδίες του Αντιφάνη

Ο Αντιφάνης, ποιητής αναγνωρισμένος, επαγγελματίας και πολυγραφότατος, με θεωρητικές, μεταθεατρικές ανησυχίες, γνωρίζει οπωσδήποτε την τάση του Αριστοφάνη να προσλαμβάνει τα στοιχεία του ευριπίδειου κατά βάση θεάτρου, που προσεγγίζουν την κωμωδία και άρα δύνανται να λειτουργήσουν μέσα στους κόλπους της και ενώ αμφισβητεί την καλλιτεχνική τους αριότητα, τα μετασχηματίζει στο έργο του, ανανεώνοντας έτσι την κωμική τέχνη με όχημα τραγικές τεχνικές (Καραμάνου,2011:734). Η παρωδία τραγικών μυθολογικών πλοκών στις κωμωδίες του Αριστοφάνη αποτελεί πιθανόν πρότυπο για τον Αντιφάνη, ειδικά σε κωμωδίες του, όπως ο *Αἰολος* ή η *Ἄνδρομέδα*, ομοτίτλες με τις οποίες έχει συνθέσει και ο Ευριπίδης, ενώ σκηνές τους παρωδεί ο Αριστοφάνης.

Η αποσπασματικότητα του έργου του Αντιφάνη αφήνει περιθώρια αμφιβολιών, το πιο πιθανόν είναι όμως ότι ο ποιητής διακωμωδεί μυθικά πρόσωπα με ανάλογη απενοχοποίηση, με την οποία ο Αριστοφάνης λοιδορεί πρόσωπα υπαρκτά του Αθηναϊκού βίου. Η επιλογή αυτή ενθαρρύνεται από τη μετριοπαθή διακωμώδηση που ο Αριστοφάνης επιφυλάσσει σ' αυτά στις κωμωδίες του: τα σατιρίζει ως ρόλους στο πλαίσιο ενός θεάτρου ἐν θεάτρῳ που λειτουργεί σε πολλά από τα σωζόμενα έργα του, χωρίς το χιούμορ του να θίγει τις μυθολογικές τους καταβολές. Ο Αντιφάνης προχωρεί ένα βήμα παραπάνω: διακωμωδεί τους μυθολογικούς χαρακτήρες, σαν αυτοί να είχαν σάρκα και οστά, επικρίνοντας κάποτε διακριτικά ακόμη και τη μυθολογική παράδοση που τα συνοδεύει. Κάτι τέτοιο αποδεικνύει η έμμεση αναφορά στον βιασμό της Κανάκης από τον αδερφό της (*ἔτυχε ὦν ἐβούλετο*) στο απ. 19, K-A από τον *Αἰολον*.

Στις μυθολογικές παρωδίες του Αντιφάνη εντοπίζεται η σύγκρουση του τραγικού με το κωμικό στοιχείο, με το δεύτερο να ενέχει και τον κανόνα και την εξαίρεση, ώστε να προκαλεί το γέλιο. Υπάρχει επίσης το στοιχείο της ανατροπής, το οποίο οφείλεται στη μετατόπιση του τραγικού στο κωμικό (*Ομφάλη, Ἀύλητρις ἢ Δίδυμαι*). Ο ποιητής μετασχηματίζει τον τραγικό μύθο (ονόματα, τόπους, χαρακτήρες, επεισόδια), σε ρεαλιστική κωμική υπόθεση, διατηρώντας παράλληλα στοιχεία της τραγικής πλοκής. Διακριτικά γνωρίσματα του νέου ποιητικού είδους που ο Αντιφάνης υπηρετεί είναι:

## A. Η παραμόρφωση των μυθολογικών (τραγικών) χαρακτήρων

Επιτυγχάνεται με τη μεταμόρφωση των τραγικών προσώπων σε κωμικούς χαρακτήρες της καθημερινής ζωής, οι οποίοι εκδηλώνουν τα πάθη τους ακραία, ώστε να σκιαγραφούνται σχεδόν ως grotesque θεατρικοί τύποι. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί : α) ο Μακαρέας. Ο αδερφός της Κανάκης, βασιλικός απόγονος του Αιόλου, ενδίδει στο κρυφό πάθος για την αδερφή του, υπό την επιρροή του οίνου. Είναι μέθυσος και φιλήδονος, δηλαδή οπαδός του *ήδέως ζῆν* (Παπαχρυσόστομου, 2011:95). Αν μάλιστα αυτός περιγράφεται ως *ἄσκος* στο απ. 20, Κ-Α του Αιόλου, τότε δεν μπορεί να επιβληθεί στα πάθη του.

β) Ο *ὀξύπεινος*, πειναλέος ήρωας του απ. 249, Κ-Α από την αντιφάνεια *Ἄλκηστιν*, πιθανώς ο Αδραστος ή κάποιο μυθολογικό πρόσωπο με το όνομα Θεσσαλός.

Οι δύο τύποι που σκιαγραφούνται παραπάνω συνδυάζουν τα χαρακτηριστικά μιας φιγούρας grotesque, στην οποία έχει παραμορφωθεί ο Ηρακλής, αγαπημένος ήρωας των σατυρικών δραμάτων και των κωμωδιών του πρώτου μισού του 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα. Το νέο κωμικό προφίλ του πιο δημοφιλούς λαϊκού ήρωα και ημίθεου της ελληνικής μυθολογίας, του ήρωα που ενσαρκώνει στη φαντασία του κοινού τον ακαταμάχητο πολεμιστή έχει τις απαρχές του στο τρίτο επεισόδιο (στ. 752-784) της *Ἀλκῆστιδος* του Ευριπίδη. Η νέα ταυτότητα του μυθικού ήρωα τον συστήνει ως *ἄξεστο*, *κοιλιάδουλο*, *καλοφαγά*, *γνώστη* και *διεκδικητή* του καλού φαγητού, *φιλοπότη*.

Δεν προκύπτει από την ανάλυση των σωζόμενων αντιφάνειων αποσπασμάτων η συμμετοχή του Ηρακλή ως δραματικού χαρακτήρα σε κάποια κωμωδία. Θεωρείται αυτονόητη όμως από αξιόλογους ερευνητές, στην προσπάθειά τους να ανασυνθέσουν τη μυθική πλοκή κάποιων κωμωδιών π.χ. στην *Ὀμφάλη* Edmonds (1959:250), Meineke (όπως αναφ. στους Κ-Α, 1991:409), Webster (1970:239), Pike (1977:199) και στον *Βούσιριν* (Nesselrath,1990:220-221 · Mangidis,2003:173).

Στα έργα της Μέσης Κωμωδίας, ο Κύκλωπας Πολύφημος εμφανίζεται ως ένα alter ego του Ηρακλή: μέθυσος, πειναλέος, φιλήδονος και επιπλέον ορεσίβιος, ανθρωποφάγος, άξεστος και απολίτιστος. Η παρουσία του δεν επιβεβαιώνεται στα αποσπάσματα των κωμωδιών του Αντιφάνη. Την προϋποθέτουν στην κωμωδία *Κύκλωψ* οι Koch (1888:66), Nesselrath (1990:273) και Webster (1970:20-22 & 173).



## **B. Η μεταμόρφωση των τραγικών μυθικών προσώπων σε σταθερούς χαρακτήρες**

Οι σταθεροί τύποι της Αττικής Μέσης Κωμωδίας (η εταίρα, ο στρατιώτης, ο μάγειρας και ο παράσιτος) ενσαρκώνονται από παραμορφωμένα μυθικά πρόσωπα, που με τον τρόπο αυτόν εξανθρωπίζονται και μεταμορφώνονται σε καθημερινά πρόσωπα του αθηναϊκού βίου του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Ειδικότερα:

1. **Εταίρα** : Σε αρκετές κωμωδίες τα κεντρικά γυναικεία μυθολογικά πρόσωπα άλλοτε συμπεριφέρονται όπως μία εταίρα, ένα συνηθισμένο πρόσωπο της εποχής, κάτι που συντελείται στο πλαίσιο της αλλοίωσης των μυθικών χαρακτηριστικών τους. Άλλοτε πάλι φαίνεται ότι το μυθολογικό όνομα έχει ήδη απολέσει τα χαρακτηριστικά, με τα οποία συνήθως το πιστώνει η μυθική παράδοση και η τραγική υπόθεση. Ο γυναικείος χαρακτήρας, αν και έχει μυθολογικό όνομα, έχει μεταλλαχθεί σε μία εταίρα, καθώς η κωμική υπόθεση είναι απαλλαγμένη από την παραμικρή υποψία μυθολογικής παρωδίας (*Άντεια, Αύλητρις* ή *Δίδυμαι, Λήμνιαι*).
2. **Στρατιώτης**: Σε ορισμένες κωμωδίες το κεντρικό πρόσωπο προβάλλεται είτε ως ένας περιπλανώμενος στρατιώτης (*Αθάμας*), που φέρει στρατιωτική εξάρτηση (*Καινεύς*) είτε ως ένας φαιδρός λιποτάκτης (*Λήμνιαι, Όμφάλη, Οινόμαος* ή *Πέλοψ*).
3. **Παράσιτος**: Σε περιορισμένο αριθμό κωμωδιών που συνιστούν μυθολογική παρωδία κάποιο κεντρικό μυθικό πρόσωπο παραμορφώνεται σε παράσιτο, σε ένα ευκαιριακό δηλαδή καταχραστή της κουζίνας κάποιου άλλου. Ο Παράσιτος είναι καιροσκόπος και ψεύτης (Οι Αργοναύτες ίσως στις *Λήμνιαι*, ο Ηρακλής στην *Όμφάλη*, ο Αφηγητής στο απ. 228, K-A).
4. **Μάγειρας**: Η εκτενής αναφορά σε τροφές και γεύματα δημιουργεί την εντύπωση ότι κάποιοι κωμικοί χαρακτήρες, με μυθολογικό υπόβαθρο έχουν μεταβληθεί σε μαγείρους, που γνωρίζουν, περιγράφουν και παρασκευάζουν το καλό φαγητό (στον *Κύκλωπα* ο Πολύφημος, ο Ηρακλής στην *Όμφάλη*, ο Αφηγητής στον *Δευκαλίωνα* και στον *Βούσιρι*). Την ιδιότητα του Μάγειρα έχει πιθανώς και ο «θεραπευτής» της εθισμένης στο ποτό ηλικιωμένης γυναίκας στον *Άσκληπιόν*.
5. **Το ερωτευμένο ζευγάρι**: Στις κωμωδίες του Αντιφάνη που μελετήσαμε οι δύο ερωτικές ενώσεις που μνημονεύονται (*Γλαῦκος, Αἰόλος*) περιγράφονται ως σεξουαλικές, χωρίς ενδείξεις συναισθηματικών δεσμών.

## Γ. Η αναφορά σε μακρινές χώρες και σε εξωτικούς πολιτισμούς

Επειδή κάποια μυθολογικά πρόσωπα κατάγονται από χώρες μακρινές, άγνωστες και εξωτικές, συχνά στις κωμωδίες του Αντιφάνη που σώζονται, στο πλαίσιο της μεταμόρφωσής τους σε καθημερινά πρόσωπα γίνεται μία αναφορά στα μέρη αυτά. Πρόκειται κυρίως για ανατολικές χώρες (Περσία, Αίγυπτο), οι οποίες είναι φημισμένες εκτός των άλλων και για εμπορικά είδη (υφάσματα, εδώδιμα, μπαχαρικά, αρώματα) που κατεξοχήν εισάγονται στην αθηναϊκή αγορά του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα. Οι αναφορές αυτές αιτιολογούνται επίσης στο πλαίσιο των ιστορικών συγκυριών της εποχής, ως απότοκο των οποίων Πέρσες αγγελιαφόροι πηγαινοέρχονται στην Αθήνα και σε άλλες ελληνικές πόλεις –κράτη. Τα ρεαλιστικά δεδομένα της καθημερινής επικαιρότητας εξυπηρετούν τη μετατροπή των μυθολογικών προσώπων σε χαρακτήρες της καθημερινής ζωής (*Άντεια*, *Βούσιρις*, *Οινόμαος* ή *Πέλοψ*, *Ομφάλη*).

Εκτενής αναφορά σε μακρινούς τόπους, όπου οι κεντρικοί χαρακτήρες βρίσκονται, έχοντας μεταβεί ως εκεί με τρόπο εξωλογικό και παραμένουν, απομονωμένοι, κυκλωμένοι από εχθρούς, σχεδιάζοντας τρόπους να ξεφύγουν και να ταξιδέψουν για την Ελλάδα γίνεται στις ευριπίδειες *Ιλαροτραγωδίες*, *Ελένη* και στην *Ίφιγένεια τῆν ἐν Ταύροις*. Η επίδραση που άσκησαν τα όψιμα αυτά δράματα του Ευριπίδη στη διαμόρφωση του κωμικού είδους του 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα γίνεται για μία ακόμη φορά εμφανής.

Η υπόθεση της ευριπίδειας *Ελένης* εκτυλίσσεται, σύμφωνα με τον μύθο, σε έναν μακρινό και εξωτικό τόπο, στην Αίγυπτο, όπως προκύπτει από τους εναρκτήριοις στίχους (1-4) του έργου. Αναφορές στον Νείλο γίνονται και στον στ. 111 του προλόγου και στους στ. 741 και 754 από το δεύτερο επεισόδιο. Στους στ. 849-850 του ίδιου επεισοδίου γίνεται αναφορά στο Δέλτα του Νείλου. Το έργο μνημονεύει και άλλους μακρινούς προσορισμούς: Ο Μενέλαος, στο πρώτο επεισόδιο (στ. 479-480) αναφέρει ότι υπέφερε με τους συντρόφους του στις θάλασσες της Λιβύης. Σε όλη την κωμωδία γίνονται σταθερά αναφορές στην Τροία<sup>163</sup>. Τέλος ο Τεύκρος αναφέρει την Κύπρο, όπου πηγαίνει να ιδρύσει μια καινούργια πατρίδα (στ. 173-176).

Η υπόθεσης μιας ακόμη φαρσοκωμωδίας του Ευριπίδη, της *Ίφιγένειας τῆς ἐν Ταύροις* λαμβάνει χώρα στη μακρινή χώρα των Ταύρων. Εκεί που δραστηριοποιείται ο Φοινικίδης από

---

<sup>163</sup> Ενδεικτικά αναφέρουμε μόνον τους στίχους από τον πρόλογο: 29-30, 34-35, 61-63, 73, 116, 129, 135-137.

την κωμωδία *Αύλητρις ἢ Δίδυμαι* του Αντιφάνη. Η χώρα των Ταύρων<sup>164</sup> μνημονεύεται σταθερά σε όλο το ευριπίδειο δράμα. Όπως στην *Ἑλένη* ο Μενέλαος, έτσι και εδώ ο Ορέστης μνημονεύει αόριστα την περιπλάνησή του σε «μύριους δρόμους» στα ξένα (στ. 94-95).

Επιπλέον από τη φράση *ἀπὸ τῆς μὲν ὀψεως Ἑλληνικός* στην αντιφάνεια κωμωδία *Ἀνταῖος* γεννιέται η υπόνοια είτε ότι η υπόθεση του έργου εξελίσσεται σε μία χώρα έξω από την ελληνική επικράτεια (ίσως την Κυρήνη, πατρίδα του φιλοσόφου Αρίστιππου του Κυρηναίου, ο οποίος κατά την άποψη του Edmonds (1959:176) παρωδεύεται στο συγκεκριμένο απόσπασμα). Είναι επίσης πιθανόν ότι η υπόθεση εκτυλίσσεται σε ένα πολυπολιτισμικό περιβάλλον, στο οποίο βρίσκει καθολική εφαρμογή η δήλωση του κυνικού Διογένη ότι είναι *κοσμοπολίτης* στην καταγωγή (Διογένης Λαέρτιος, 6.63), σε μία ιστορική περίοδο μάλιστα, όπως αυτή του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα, στην οποία παρακμάζει το πολιτικό οικοδόμημα της πόλεως – κράτους (Xanthakis-Karamanos,1980:161).

#### **Δ. Η αναφορά σε σύγχρονα πρόσωπα και συνήθειες της καθημερινής ζωής**

Η αστική κοινωνία του 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα προβάλλεται πάνω στον μυθικό κόσμο της κωμωδίας. Υπαρκτά πρόσωπα της εποχής του Αντιφάνη μνημονεύονται ονομαστικά σε κάποιες κωμωδίες (ο μυροπώλης Πέρων στην *Ἄντεια*, ο αρτοποιός Θεαρίων στην *Ὀμφάλη*). Η εταιρία Ἄντεια ήταν υπαρκτό πρόσωπο της αθηναϊκής κοινωνίας. Δεν είναι γνωστό πάντως αν είναι αυτή που πρωταγωνιστεί στην ομότιτλη κωμωδία του Αντιφάνη.

Εκτενής αναφορά γίνεται σε εδώδιμα, είτε σε τροφές του καθημερινού διαιτολογίου (ψάρια και κρεατικά ή σιτηρά και γλυκά): *Κύκλωψ*, *Βούσιρις*, *Δευκαλίων*, *Οινόμαος* ἢ *Πέλοψ*, *Ὀμφάλη*. Αναφέρονται ακόμη εξαιρετικές λιχουδιές, ακριβές, εισαγόμενες τροφές, με έμφαση στα χέλια, αγαπημένο μεζέ της εποχής (*Αύλητρις ἢ Δίδυμαι*, *Δευκαλίων*, *Θαμύρας*) και σε αφροδισιακές τροφές (*Βούσιρις*). Η αγάπη για το κρασί έχει την τιμητική της στις αντιφάνειες κωμωδίες : *Αἴολος*, *Ἄρκας*, *Ἀσκληπιός*, *Βάκχαι*, *Λήμνιαι*, *Μελανίων*, *Μελέαγρος*, απόσπασμα 228 K-A. Γίνεται και αναφορά σε προϊόντα με ονομασία προέλευσης, όπως το σαμιακό λάδι (*Ἵπνος*). Τα αποσπάσματα αυτά προσφέρουν μια δυνατή εμπειρία από την Αθηναϊκή αγορά: εκτός από τα φαγώσιμα, το κρασί, το χαβιάρι, τα παστά ψάρια και τα χέλια, τους πλακούντες

---

<sup>164</sup> Ενδεικτικά αναφέρονται οι στίχοι από τον πρόλογο, στους οποίους γίνεται αναφορά σ' αυτήν: 40, 100, 110-111, 228-230.

και τους άρτους του Θεαρίωνα, χάρη στις κωμωδίες του Αντιφάνη τρυπώνουμε στα εμπορικά καταστήματα, παίρνουμε μία γεύση από τις ποιότητες των υφασμάτων (*Μήδεια*) και τη φροντισμένη ανδρική ενδυμασία (*Άνταϊος*). Επισκεπτόμαστε το μυροπωλείο του Πέρωνα, για να διαλέξουμε αρώματα και έλαια (*Άντεια*) προορισμένα για ερωτικές ιεροτελεστίες ή για προσωπική περιποίηση.

Με όχημα τη μυθολογική παρωδία μνημονεύονται αγαπημένες διανοητικές συνήθειες του ελεύθερου χρόνου, όπως οι γρίφοι και τα αινίγματα, αγαπημένες ασχολίες στα συμπόσια (*Άφροδίτης γοναί, Γανυμήδης*) ή δημοφιλή συμποτικά παιχνίδια, όπως ο κότταβος κατακτός (*Άφροδίτης γοναί*). Οι γρίφοι, τα πνευματικά προβλήματα, τα παιχνίδια, οι ασκήσεις και τα αινίγματα αναφέρονται στους *Σφήκες* (στ. 20-23) και στην πλατωνική *Πολιτεία* (479 b-c). Επίσης εντοπίζονται και σε αποσπάσματα τραγικών ποιητών του 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα (Xanthakis-Karamanos,1980:98-102).

Η αναφορά στους γρίφους ωστόσο στα συγκεκριμένα αποσπάσματα των κωμωδιών του Αντιφάνη γίνεται απλώς και μόνον ονομαστικά (*Γανυμήδης*). Κανένα απόσπασμα δεν αποκτά το υπαινικτικό ούτε το αινιγματικό ύφος του γρίφου.<sup>165</sup> Η σκηνική πλοκή δανείζεται το δομικό σχήμα των ερωταπαντήσεων, ενός δηλαδή από τους τρόπους εκφοράς γρίφων (Schultz,1914: 88-90) στην κωμωδία *Άφροδίτης γοναί*. Υιοθετείται η πιο απλή και εύληπτη εκδοχή του είδους στην προκειμένη περίπτωση. Το διανοητικό παιχνίδι που προϋποθέτει η αναφορά σε γρίφο εντός της δραματικής πλοκής, με τη μορφή που απαντάται, για παράδειγμα, στη *Σαπφώ* του Αντιφάνη απουσιάζει.

Στο πλαίσιο της μεταμόρφωσης των μυθικών προσώπων σε καθημερινά ανθρώπινα πρότυπα παρωδούνται τέλος και δημοφιλείς φιλοσοφικές τάσεις της εποχής (*Άνταϊος*).

## **Ε. Η εισαγωγή του ερωτικού στοιχείου**

Οι τίτλοι περισσότερων από τις μισές κωμωδίες του Αντιφάνη που μελετώνται στο πλαίσιο της μυθολογικής παρωδίας και η μυθολογική παράδοση που συναρτάται με αυτούς, παρέχουν ενδείξεις ότι τα έργα είτε παρωδούν μυθικές ερωτικές ιστορίες είτε έχουν εξελιχθεί ήδη σε κωμωδίες, που αφηγούνται ερωτικά επεισόδια της καθημερινής ζωής : *Άδωνις, Αϊόλος,*

---

<sup>165</sup> Για παράδειγμα στους *Βατράχους*, ο αγώνας ζυγαριάς ανάμεσα στον Αισχύλο και στον Ευριπίδη (στ. 1365-67) βασίζεται στη δομή ενός γρίφου (Κωνσταντάκος,2010 :321-323 ·Ohlert,1912:3-22).

*Άλκηστις, Άνδρομέδα, Άντεια, Αΰλητρις ἢ Δίδυμαι, Γανυμήδης, Γλαῦκος, Κύκλωψ, Λήμνιαι, Μελανίων, Μελέαγρος, Μήδεια, Οινόμαος ἢ Πέλοψ, Όμφάλη, Φάων.*

Η βωμολοχία απουσιάζει παντελώς από τα κωμικά αποσπάσματα του Αντιφάνη. Το σεξουαλικό στοιχείο δηλώνεται διακριτικά (*Αἴολος*) ή ευθέως (*Γλαῦκος*). Στην τελευταία περίπτωση αυτό συντελείται με τη μορφή της προσωπικής εξομολόγησης, σε πρώτο πρόσωπο από μέρους ενός δραματικού χαρακτήρα. Ο έρωτας πιθανόν προς μία εταίρα (*Άντεια, Αΰλητρις ἢ Δίδυμαι, Λήμνιαι*), ο ομοφυλοφιλικός έρωτας (*Γανυμήδης*), το ερωτικό συναίσθημα σε όλες τις κλίμακες και με όλα τα πάθη που εμπνέει είναι πιθανόν ότι υπηρετεί τη μυθολογική παρωδία στις κωμωδίες του Αντιφάνη: Η διακωμώδηση των αρχαίων μύθων επιτυγχάνεται πιθανότατα με παράλληλη διακωμώδηση μιας ερωτικής ιστορίας (*Αἴολος, Άντεια, Γανυμήδης, Κύκλωψ, Λήμνιαι, Όμφάλη*). Ο αποσπασματικός χαρακτήρας των αντιφάνειων έργων δυσχεραίνει την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων.

Η εισαγωγή του ερωτικού στοιχείου στις κωμωδίες του 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα, συνεπώς και σε αυτές του Αντιφάνη, είναι αποτέλεσμα της επίδρασης που ασκούν από το τέλος του 5<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα και εξής τα έργα του Ευριπίδη, ειδικότερα μάλιστα οι ρομαντικές τραγικωμωδίες του με το αίσιο τέλος, όπως η *Ελένη* και ο *Ίων*. Κάποιες ομοιότητες που εντοπίζονται στη θεματική και στην πλοκή των δύο έργων, όπως η ελαφρά ατμόσφαιρα, το έντονο κωμικό στοιχείο, η παρωδία, οι ανατροπές, οι περιπέτειες, οι αναγνωρίσεις, η μελοδραματική διαχείριση του μύθου, στο κέντρο του οποίου υπάρχει ένα ζευγάρι συζύγων (Xanthakis-Karamanos, 1980:47-48 · Walton, 2007:210-211&226-233) και στις δύο περιπτώσεις αποτελούν πολύτιμο υλικό που ο Αντιφάνης θα μπορούσε να έχει αξιοποιήσει στα έργα του.

### **ΣΤ. Οι θεολογικές ανησυχίες**

Η πιο ισχυρή απόδειξη του ενδιαφέροντος του ποιητή για τον ορφικό μυστικισμό είναι το γεγονός ότι ο Αντιφάνης είναι ο μόνος από τους ποιητές της Αττικής Μέσης Κωμωδίας, ο οποίος έχει γράψει μυθολογική παρωδία με τίτλο *Όρφεύς*. Είναι πιθανόν ότι το έργο παρωδεί το μυστηριακό περιεχόμενο, που συνδέεται με την ορφική διδασκαλία και τη μεταφυσική, καθώς και με τις μυστηριακές τελετές που τη συμπλήρωναν και το οποίο αποτελεί μάλιστα αντικείμενο μιας ολόκληρης κατηγορίας ποίησης. Στην κωμωδία του Αντιφάνη παρωδεύεται πιθανότατα η κάθοδος στον Άδη, διακωμωδούνται τα χαρακτηριστικά του Κάτω Κόσμου, η

μεταθανάτια πορεία της ψυχής προς μια νέα ενσάρκωση, όλα τα στοιχεία με άλλα λόγια που συνιστούν το περιεχόμενο του ορφικού δόγματος. Αυτό είχε αρκετούς οπαδούς πανελλαδικά, αλλά μικρή εμβέλεια, καθώς το περιεχόμενό του δεν γινόταν ευρέως γνωστό.

Στο ενδιαφέρον του Αντιφάνη για θέματα της μεταθανάτιας ζωής συνηγορούν και κάποιοι τίτλοι των έργων του, η μυθολογική παράδοση των οποίων συνδέεται ευθέως με την κάθοδο στον Άδη και την επιστροφή από αυτόν. Πρόκειται για τις κωμωδίες: α) *Άλκηστις*, σύμφωνα με την παράδοση του μύθου της οποίας ο Ηρακλής κατεβαίνει στον Κάτω Κόσμο, για να φέρει πίσω στη ζωή τη γυναίκα του φίλου του, του Άδραστου, β) *Άδωνις*. Ο ήρωας, σύμφωνα με τον μύθο, περνούσε το ένα τρίτο του χρόνου του στον Κάτω Κόσμο με την Περσεφόνη και τα υπόλοιπα δύο τρίτα ανέβαινε από τον Άδη στον Πάνω Κόσμο και ζούσε κοντά στην Αφροδίτη, γ) *Υπνός*. Πρόκειται, σύμφωνα με τον μύθο για τον αδερφό του Θανάτου, μια προσωποποιημένη δηλαδή έννοια, που δηλώνει την κατάσταση, στην οποία βρίσκεται ο άνθρωπος, όταν φεύγει από τη ζωή αλλά δύναται να επιστρέψει σε αυτήν, σε αντίθεση με τον Θάνατο, που συμβολίζει την αποδημία χωρίς επιστροφή.

Ασφαλώς δεν είναι σαφές πώς διαπραγματεύεται τα θέματα αυτά στις κωμωδίες του ο Αντιφάνης, καθώς από όλα τα παραπάνω έργα διασώζονται μόνον τίτλοι ή / και βραχύτατα αποσπάσματα. Δεν είναι επίσης γνωστή η υπόθεση καμίας από τις παραπάνω κωμωδίες του ποιητή ούτε είναι βέβαιο αν όλες τους ή κάποιες από αυτές συνιστούν μυθολογική παρωδία, αν δηλαδή οι υποθέσεις τους διαπραγματεύονται κάποια μυθολογική διάσταση από αυτές που ήδη αναφέρθηκαν.

## **Z. Ο μεταθεατρικός χαρακτήρας**

Ο Αντιφάνης καταθέτει τους καλλιτεχνικούς του προβληματισμούς στα έργα του. Άλλοτε αυτό γίνεται ευθύβολα, με αναφορές σε δραματικές τάσεις, κωμικές και τραγικές και σε προγενέστερους του δραματικούς ποιητές, τους οποίους ακόμη και αν δεν τους έχει ως πρότυπά του, σίγουρα τους εκτιμά. Χαρακτηριστικά είναι τα αποσπάσματα: α) απ. 189, K-A (*Ποίησις*), όπου συγκρίνει την τραγική με την κωμική ποιητική β) απ. 207, K-A (*Τριταγωνιστής*), όπου μνημονεύει τον Φιλόξενο από τα Κύθηρα, τον εύρετή του διθυράμβου, γ) το απ.205, K-A (*Τραυματίας*), όπου αναφέρεται σε ζητήματα μετρικής, μνημονεύοντας τον Φιλόξενο και πάλι και τον Ευριπίδη και δ) το απ. 111, K-A (*Κᾶρες*), όπου γίνεται αναφορά στον

Ευριπίδη. Στο απ. 1, Κ-Α (*Άγροικος* ή *Βουταλίων*) γίνεται αναφορά στον Σοφοκλή. Δεν πρόκειται μάλλον για τον τραγικό ποιητή του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα αλλά για έναν μεταγενέστερο ελάσσονα τραγικό, συνονόματο του πρώτου.

Σε κάποιες κωμωδίες του, οι οποίες είναι πιθανόν να συνιστούν και μυθολογικές παρωδίες, ο Αντιφάνης κάνει νύξεις στην τραγική δημιουργία, με τρόπο έμμεσο και γι' αυτό δύσκολα μπορεί να τεκμηριωθεί αυτή η άποψη με αδιάσειστα επιχειρήματα. Πρόκειται για: α) την κωμωδία *Άλκηστις*, στην οποία ο ύμνος προς τη νεωτερικότητα, μπορεί να ερμηνευτεί και ως καλλιτεχνική (σ)τάση του ίδιου του ποιητή. Ο ίδιος επιχειρεί να ανανεώσει τη θεματική ή /και τα μέσα της μυθολογικής παρωδίας. Ενδεικτικά αναφέρουμε: α) Στον *Γανυμήδη*, η απαγωγή του ομώνυμου κεντρικού χαρακτήρα συντελείται στο αστικό τοπίο και όχι στην ύπαιθρο · η διαδικασία της απαγωγής ακολουθεί μία τυπολογία, στην οποία σταθερά ανταποκρίνεται ο Δίας, για να συναντήσει τις μυστικές του ερωμένες, χωρίς πια ζώομορφη μεταμόρφωση. Ο ποιητής εμπνέεται από μυθολογικές παραδόσεις, που μόνον αυτός από τους συγχρόνους του κωμωδιογράφους επιλέγει να αξιοποιήσει (π.χ. τον μύθο του Ορφέα).

β) Ο Αντιφάνης συνθέτει κωμωδίες, στον οποίων την υπόθεση σημαίνοντα ρόλο διαδραματίζουν πιθανότατα μυθικοί ποιητές, όπως ο Θαμύρας και ο Ορφέας, καθώς και διάσημες ποιητικές προσωπικότητες του παρελθόντος, όπως η Σαπφώ. Με όποιον τρόπο και αν τους μεταμορφώνει ή τους παραμορφώνει σε δραματικά πρόσωπα, η επιλογή αυτή αποκαλύπτει τις προσωπικές του προτιμήσεις, όπως την αγάπη του για το δωρικό μέλος, μυθικός εμπνευστής του οποίου είναι ο Θαμύρας, καθώς και το μεταφυσικό ενδιαφέρον του για τα ορφικά μυστήρια.

γ) Η κωμωδία του *Κύκλωψ*, θα μπορούσε να αποτελεί μια δραματική αλληγορία, αναθηματική προς τον Φιλόξενο από τα Κύθηρα, κατεξοχήν ποιητικό πρότυπο του Αντιφάνη. Δυστυχώς η άποψη αυτή δεν μπορεί να τεκμηριωθεί περαιτέρω, ελλείψει στοιχείων. Ωστόσο η αναφορά σε δύο ποιητές που υπηρετούν τη δωρική σάτιρα, τον Θαμύρα και τον Φιλόξενο, δεν πρέπει να είναι τυχαία. Έμμεση αναφορά στη Σικελία ίσως θα μπορούσε να περιλαμβάνει και η κωμωδία *Άσκληπιός*, δεδομένου ότι στη Σικελία υπήρχε φημισμένες σχολές μαγείρικής και ιατρικής. Όλα αυτά όμως παραμένουν απλές επισημάνσεις και υποθέσεις. Επιβεβαιώνουν πάντως ότι ο Αντιφάνης δεν είναι ένας επιφανειακός στις συνθέσεις του ποιητής. Το

περιεχόμενο των έργων του, οι συμβολισμοί που αυτό περιέχει δεν εξαντλούνται σε μία επιφανειακή ανάγνωση.

## **Η. Η πρωτοτυπία στην επιλογή του μυθολογικού τίτλου**

Πρόκειται ίσως για ένα καθαρά μορφολογικό χαρακτηριστικό, ωστόσο ο Αντιφάνης επιλέγει ως τίτλους για κάποιες κωμωδίες του με μυθικό περιεχόμενο ονόματα διαφορετικά από τους σύγχρονους ομοτέχνους του. Για παράδειγμα, ο τίτλος σε όλες οι κωμωδίες, στις οποίες ο ποιητής πραγματεύεται τον μύθο της Αταλάντης, παίρνει το όνομά του από αυτό του συμπρωταγωνιστή της μυθολογικής ηρωίδας (*Μελανίων, Μελέαγρος*). Αντίθετα οι κωμωδίες όλες του πρώτου μισού του 4<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα που πραγματεύονται το ίδιο θέμα τιτλοδοτούνται από το όνομα της μυθικής ηρωίδας. Επίσης μόνον ο Αντιφάνης από τους συγχρόνους του έχει συνθέσει κωμωδία με τίτλο *Όρφείας*.

## **Θ. Η πολιτική παρωδία**

Ελάχιστες περιπτώσεις εντοπίζονται στο έργο του Αντιφάνη, όπου η μυθολογική παρωδία γίνεται όχημα για πολιτικό σχολιασμό. Το πολιτικό σκώμμα είναι ωστόσο έμμεσο, ήπιο και ετεροχρονισμένο: Στην κωμωδία *Όμφάλη*, πίσω από τη μεταμορφωτική επίδραση που ασκεί στον Ηρακλή ο έρωτάς του για την εξωτική βασίλισσα, παρωδεύεται η επιρροή που ασκεί η Ασπασία στον Περικλή. Αυτό συμβαίνει ωστόσο μισό σχεδόν αιώνα, μετά τον θάνατο του αθηναίου πολιτικού. Παρωδούνται επίσης στάσεις προσώπων του σύγχρονου πολιτικού βίου, χωρίς ονομαστικές αναφορές (*Ανταῖος*).

## **Η γλώσσα και το ύφος της μυθολογικής παρωδίας στις κωμωδίες του Αντιφάνη**

Η γλώσσα του Αντιφάνη εμφανίζει τα χαρακτηριστικά της τεχνητής κομψότητας της ελληνιστικής ποίησης σε σύγκριση με τη γλωσσική κομψότητα της τραγικής ποίησης του 5<sup>ου</sup> π. Χ. αιώνα.

Ο ποιητής επιδιώκει να χρησιμοποιεί σπάνιες λέξεις και ασυνήθιστες εκφράσεις. Παράγει εξεζητημένους όρους και καλλιεργεί ύφος επιτηδευμένα ποιητικό : *σοῦ γ' ἐπώννυμός τις ἐν φήμαις βροτῶν/ Θρήικην κατάρδων ποταμὸς ἄνομασμένος,/ Στρυνῶν, (απ. 104, Κ-Α)*. Στον λόγο του Αντιφάνη οι δημώδεις εκφράσεις και ο πλούτος του καθημερινού λεξιλογίου της αγοράς συναντούν α) λόγιες εκφράσεις: *σεμίδαλις, ἐκ πολλῆς σφόδρ' ἐξεττημένη* (απ. 36, Κ-



Α), *ὄρων μὲν ἄρτους λευκοσωμάτων ἰπνὸν / καταμπέχοντα ἐν πυκναῖς διεξόδοις, ἰόρων δὲ μορφήν κριβάνοις ἠλλαγμένους* (απ. 174, K-A), β) ομηρικά επίθετα: *ζωροτέρωι χρώμενον οἰνοχόωι* (απ. 147, K-A) και γ) πολυσύλλαβες, παράδοξες, λέξεις, σύνθετες στην πλειονότητά τους, οι οποίες παράγουν κωμικό αποτέλεσμα: *ἀσκοπυτίνην* (απ. 148 K-A), *ἀεὶ γὰρ ὀξύπεινός ἐστι* (απ. 249, K-A).

Ὡς κωμικό εὗρημα και ὡς μέσο αναβάθμισης του ποιητικού ὕφους λειτουργεῖ συνήθως το ποιητικό δάνειο φράσεων ἢ λίγων στίχων ἀπὸ τα ἔργα λυρικών ἢ τραγικών ποιητῶν : *πῶς γὰρ ἂν τις εὐγενῆς γεγῶς* (απ. 174, K-A), *στρώματα, / κλίνας, τύλας* (απ. 213, K-A) *ὄραις παρὰ ρεῖθροισι χειμάρροις ὄσα / δένδρων ἀεὶ τὴν νύκτα καὶ τὴν ἡμέραν / βρέχεται* (απ. 228, K-A).

Υπάρχουν ἐπίσης παραδείγματα γλωσσικών εκφράσεων ασυμβίβαστων με τους κανόνες της αττικής διαλέκτου, γεγονός που υποδεικνύει εἴτε τὴν εκφορά τους ἀπὸ κάποιον δραματικό χαρακτήρα, που δεν εἶναι Αθηναῖος ἢ που ἀποτελεῖ συνέπεια τῆς εξαγωγῆς των θεατρικών παραστάσεων σε ὅλον τον Ἑλληνικό κόσμο: Για παράδειγμα, ο Αντιαττικιστῆς (80,24) καταγράφει τὴ φράση *ἀνὰ μέσον ἀντὶ τοῦ ἐν μέσῳ* (απ. 14, K-A) και τὴ χρήση τῆς μετοχῆς *λείψας* (106, 24) *ἀντὶ τοῦ λιπῶν* (απ. 32, K-A).

Ὁ Αντιφάνης ἀγαπά τὶς σύνθετες λέξεις και τὶς τιμά δεόντως στα ἀποσπάσματα των κωμωδιῶν του. *ἀξυνακόλουθος, [...] αὐτολήκυθος* (απ.17, K-A), *οἰνοφυγίαν* (απ.20, K-A), *εὐρώστως* (απ.34 K-A), *ἐνδυτοῖς* (απ.38, K-A), *χερνιβειῖον* (απ. 67, K-A), *ἀντακαῖον* (απ. 78, K-A). Ἰδιαίτερη συμπάθεια εκδηλώνει πρὸς τα σύνθετα επίθετα: *μικροτράπεζοι, / φυλλοτρώγες* (απ. 172, K-A), *οὐ φιλοτάριχος* (απ. 176, K-A), *ὀξύπεινος* (απ.249, K-A). Οἱ ασυνήθιστες, παράδοξες και πολυσύλλαβες λεξιπλασίες συνιστοῦν κωμικά στοιχεία (Meyer,1923:3) και ἀποδεικνύουν τὴ φαντασία και τὴν ἐμπνευση του ποιητῆ. Ἡ εκτενῆς χρήση επιθέτων ἐξηγεῖται και ἀπὸ τὴ συντακτικὴ δομὴ που ἐπιστρατεύει στα ἔργα του: Χρησιμοποιεῖ κατεξοχὴν προσδιορισμούς ομοιόπτωτους, κυρίως κατηγορούμενα, επιθετικούς και κατηγορηματικούς προσδιορισμούς : *ἀσκὸν καλοῦσι* (απ.20, K-A), *οὐ Θετταλικὸν τὸν χρηστὸν εἶναι φασι δέ;* (απ. 36, K-A), *ζωροτέρωι χρώμενον οἰνοχόωι* (απ.147, K-A). Χρησιμοποιεῖ τὸ ρῆμα εἶμί κατὰ κόρον, σε ὅλους τους τύπους των εγκλίσεων του ενεστώτα: *ἐν καινὸν ἐγχείρημα, κἄν τολμηρὸν ἦι, / πολλῶν παλαιῶν ἐστι χρησιμώτερον* (απ.30 K-A), *κότταβος/τὸ λυχνεῖόν ἐστι.* (απ.57, K-A), *ἦν χιτῶν ἀμόργινος* (απ.151, K-A). Χρησιμοποιεῖ δεόντως και τα υποκοριστικά : *πιλίδιον ἀπαλόν* (απ. 35, K-A), *πινακίσκιον*

(απ. 57,Κ-Α), τα οποία είναι δηλωτικά λαϊκότερου ύφους και υποτίμησης ή ειρωνικής διάθεσης (Stanford,1993:42-43).

Ο Αντιφάνης αγαπά την παρατακτική σύνδεση των προτάσεων. Λατρεύει το ασύνδετο σχήμα: *ἀξυνακόλουθος, ξηρός, ἀυτολήκυθος* (απ. 17 Κ-Α), *λευκή χλανίς, φαιός χιτωνίσκος καλός, /πιλίδιον ἀπαλόν, εὐρυθμος βακτηρία* (απ. 35, Κ-Α) *βότρυς, ῥόας, φοίνικας, ἔτερα νῶγαλα* (απ. 66, Κ-Α), *ἔστω δ' ἡμῖν κεστρεὺς τμητός, /νάρκη πνικτή, πέρκη σχιστή, /τευθὶς σακτὴ, συνόδων ὀπτός, / γλαύκου προτομή, γόγγρου κεφαλή, /βατράχου γαστήρ, θύννου λαγόνες,* (απ. 130, Κ-Α). Η εκτενής χρήση του ασύνδετου σχήματος, κατά τον Δημήτριο τον Φαληρέα<sup>166</sup>, αποτελεί απόδειξη ότι οι κωμωδίες του Αντιφάνη παρασταίνονται σκηνικά, επομένως δεν είναι αναγνωστικά δράματα. Αυτό συμβαίνει, γιατί, όπως υποστηρίζει, το ασύνδετο σχήμα βασίζεται στον σκηνικό αυτοσχεδιασμό.

Ο ποιητής αρέσκεται στα ρητορικά ερωτήματα, που υπηρετούν τον αποφθεγματικό χαρακτήρα του λόγου, προσδίδοντας παράλληλα αμεσότητα, ζωντάνια και ἔμφραση στο περιεχόμενό του : *τί μακρὰ δεῖ λέγειν;* (απ. 35, Κ-Α), *τονδὶ λέγω, σὺ δ' οὐ συνιεῖς ;* (απ. 57, Κ-Α), *ὄρῃς ;* (απ. 74, Κ-Α) *εἴτ' ἐστὶν ἢ γένοιτ' ἂν ἡδίων τέχνη / ἢ πρόσοδος ἄλλη τοῦ κολακεύειν εὐφυνῶς ;* (απ. 142, Κ-Α), καθώς και στο σχήμα της υποφοράς και της ανθυποφοράς: *τὸ δὲ ζῆν, εἰπέ μοι, / τί ἐστι ; - ν – τὸ πίνειν φῆμ' ἐγώ* (απ. 228, Κ-Α).

Εἶναι σταθερός λάτρης των εκφραστικῶν μέσων. Από τα σχήματα λόγου αγαπά τις παρηχήσεις, ἓνα σχήμα λόγου που γενικά η Αρχαία Κωμωδία τιμᾷ δεόντως (Stanford, 1993 :45): *νήφοντα δεῖ / οὐδαμοῦ, πάτερ, παροινεῖν, οὐθ' ὅταν πίνειν δέη / νοῦν ἔχειν* (απ. 42, Κ-Α) και τις προσωποποιήσεις, που αποδεικνύουν πλούσια φαντασία : *οἶνον στρατηγόν* (απ.19, Κ-Α), τα πάρισα και τα ομοιοτέλευτα: *τυρὸς χλωρός, τυρὸς ξηρός, / τυρὸς κοπτός, τυρὸς ξηστός, / τυρὸς τμητός, τυρὸς πνκτός* (απ. 131, Κ-Α). Συχνά υπερβάλλει στη χρήση τους, φορτώνοντας τους στίχους του με μια ποικιλία από αυτά, για να δημιουργήσει ἐξεζητημένο ὕφος.

Ο Αντιφάνης ἐπιδίδεται σε σκόπιμα ἀνίσεις και αναντίστοιχες συγκρίσεις σκόπιμα, προκειμένου να ἐπιτύχει την παραγωγή κωμικού αποτελέσματος. Χαρακτηριστική εἶναι η αντιπαραβολή του Μενέλαου στο απ. 50, Κ-Α (*Ἀυλητρὶς ἢ Δίδυμαι*) που διεκδικεῖ χρόνια την Ελένη στην Τροία με τον ἀγνωστο Φοινικίδη που θηρεύει χέλια στη χώρα των Ταύρων.

<sup>166</sup> (Περὶ Ἑρμηνείας 1967, ὅπως αναφ. στο Γκομπάρα,1986: 60).

Από τις αφηγηματικές τεχνικές έχει αδυναμία στις περιγραφές (απ. 130, 131, K-A). Χρησιμοποιεί πολύ συχνά το σχήμα Λαβή – Αντιλαβή, για να δηλώσει την ταχύτητα της εναλλαγής: (B.) πλάστιγγα ; ποίαν ; (A.) τοῦτο τοῦπικείμενον/ ἄνω τὸ μικρόν (B.) τὸ πινακίσκιον λέγεις ; [...]/ ἔπειτ' ἀφήσεις. (B.) τίνα τρόπον; (A.) δεῦρο βλέπε· / τοιοῦτον. (B.) <ᾶ> Πόσειδον, ὡς ὑψοῦ σφόδρα. / (A.) οὕτω ποιήσεις. (B.) ἀλλ' ἐγὼ μὲν σφενδόνημ/ οὐκ ἂν ἐφικοίμην αὐτόσ'. (A.) ἀλλὰ μάθανε (απ. 57, K-A) (Λα.) οἶσθ' οὖν ὅπως δεῖ τοῦτό σ' ἐκπιεῖν ; (A.) ἐγὼ ;/ κομιδῆι γε. (Λα.) πῶς ; (A.) ἐνέχυρον ἀποφέροντά <σου> (απ. 75, K-A). Είναι δε πιθανόν ότι ο Αντιφάνης συνθέτει αφηγηματικούς, γενεαλογικούς, προλόγους (απ.19,K-A), στο πρότυπο των ευριπίδειων.

## **A1. ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

- Αραπόπουλος, Κ. Θ. (μετ.) (1962). *Δημοσθένους Ιδιωτικοί Λόγοι: Πρὸς Βοιωτὸν Α΄ Β΄, Πρὸς Σπυριδῆν. Πρὸς Φαίνοππον. Κατὰ Κόνωνος αἰκείας. Αρχαίον κείμενον, εισαγωγή, μετάφρασις σημειώσεις*. Αθήνα: Εκδόσεις Πάπυρος.
- Βουρβέρης, Κ.Ι. (1967). *Εισαγωγή εἰς τὴν Ἀρχαιογνωσίαν καὶ τὴν Κλασσικὴν Φιλολογίαν*. Αθήνα.
- Γκομπάρα, Μ.Α. (1986). *Ο κωμικός ποιητής Φιλήμων*. Διδακτορική Διατριβή. Ιωάννινα: Φιλοσοφική Σχολή.
- Γώγος, Σ. & Πετράκου, Κ. (2012) *Λεξικό του Αρχαίου Θεάτρου. Όροι, έννοιες, πρόσωπα*. Αθήνα: Μίλητος.
- Διαμαντάκου –Αγάθου, Αικ. (2006). «Από τον Αριστοφάνη στον Μποστ: η επιβίωση της παρατραγωδίας». στο Δημάδης, Κ. Α. (επιμ.) (2007). *Ο Ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα (Πρακτικά του Γ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ). Βουκουρέστι. 2-4 Ιουνίου 2006)*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 1<sup>ος</sup> τόμος. 203-212.
- Ιακώβ, Δ. (2011). «Εισαγωγή» .στο Παππάς, Θ. & Μαρκαντωνάτος, Αν. (επιμ). *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Gutenberg. 15-30.
- Καρακάντζα, Ε.Δ. (2003). *Αρχαίοι Ελληνικοί Μύθοι. Ο θεωρητικός λόγος του 20<sup>ου</sup> αιώνα για τη φύση και την ερμηνεία τους*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Καραμάνου, Ι. (2011). «Ευριπιδαριστοφανίζων: Η πρόσληψη του Ευριπίδη από την αρχαία κωμωδία». στο Παππάς, Θ. & Μαρκαντωνάτος, Αν. (επιμ). *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Gutenberg. 675-737.
- Κακριδής, Ι.Θ. (εκδ). (1986). *Ελληνική Μυθολογία*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Κοκκορού –Αλευρά, Γ. (1995). *Η τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας. Σύντομη ιστορία (1050-50 π.Χ.)*. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.

- Κωνσταντάκος, Ι. Μ. (2006). «Το κωμικό θέατρο από τον 4<sup>ο</sup> αιώνα στην ελληνιστική περίοδο : Εξελικτικές τάσεις και συνθήκες παραγωγής». στο *ΕΕΦΣΠΑ* (57). 47-101.
- Κωνσταντάκος, Ι.Μ. (2010). «Η αβάσταχτη ελαφρότητα των στίχων. Παιχνίδια γρίφων στον αγώνα των *Βατράχων του Αριστοφάνη*». στο Τσιτσιρίδης, Σ. (επιμ.) *Παραχορήγημα. Μελετήματα για το Αρχαίο Θέατρο προς τιμήν του καθηγητή Γρηγόρη Μ. Σηφάκη*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας. 317-341.
- Κωνσταντάκος, Ι. Μ. (2014) «Από τον μύθο στο γέλιο. Θεομορφικά μοτίβα και κοσμικές στρατηγικές στη μυθολογική κωμωδία». στο Ταμιωλάκη, Μ. (επιμ.) *Κωμικός Στέφανος. Νέες τάσεις στην έρευνα της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας*. Ρέθυμνο: Εκδόσεις Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης. 75-102.
- Κωστίου, Κ. (2002). *Η ποιητική της ανατροπής. Σάτιρα-Ειρωνεία-Παρωδία-Χιούμορ*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Μίχα-Λαμπάκη, Α. (1984). *Η διατροφή των αρχαίων Ελλήνων κατά τους αρχαίους κωμωδιογράφους*. Διδακτορική Διατριβή. Αθήνα: Φιλοσοφική Σχολή. ΕΚΠΑ.
- Μπαχτίν, Μ. (1980). *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής*, (μτφρ.Σπανός, Γ.). Αθήνα: Πλέθρον.
- Ξανθάκη –Καραμάνου, Γ. (1991). *Παράλληλες εξελίξεις στη μετακλασική (4<sup>ος</sup> π. Χ. αι.) τραγωδία και κωμωδία*. Αθήνα.
- Παπαχρυσόστομου, Α. (2011). «Καλειδοσκόπιο στην Μέση Κωμωδία: Η νομοτέλεια της αλλαγής στο αττικό δράμα». στο Παππάς, Θ. & Μαρκαντωνάτος, Αν. (επιμ). *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Gutenberg. 90-102.
- Παπαχρυσόστομου, Α. (2012). «Πολιτική σάτιρα και κριτική στη Μέση Κωμωδία», στο Μαρκαντωνάτος, Α. & Πλατυπόδης, Λ. (επιμ.) *Θέατρο και Πόλη. Αττικό Δράμα Αθηναϊκή Δημοκρατία και Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*. Αθήνα: Gutenberg. 327-349.
- Παππάς, Θ. & Μαρκαντωνάτος, Αν. (επιμ). (2011). *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Gutenberg.

- Πατάκης (εκδ.) (2007). *Λεξικό Νεοελληνικής Κριτικής. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*. Αθήνα.
- Πεφάνης Γ. (2012). *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες Συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Σιαφλέκης, Ζ.Ι. (1994). *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*. Αθήνα: Gutenberg.
- Σταύρου, Θ. (μετ.) (2006). *Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας Ι.Δ. Κολλάρου & ΣΙΑΣ Α.Ε.
- Στεφανής, Ι. Ε. (1980). *Ο Δούλος στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, ο ρόλος του και η μορφή του*. Θεσσαλονίκη: Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του ΑΠΘ. Παράρτημα 29.
- Στεφάνου, Γρ. (1983). *Οι Εταίρες*. Αθήνα : Μπάυρον.
- Sourvinou – Inwood, C. (2008). «Αθηναϊκή Θρησκεία και Αρχαία Ελληνική Τραγωδία» στο (Μαρκαντωνάτος, Α. & Τσαγγάλης, Χ. εκδ.) *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και Πράξη*. Αθήνα : Gutenberg. 117 -147.
- Συκουτρής, Ι. (1991). *Εισαγωγή, κείμενο και ερμηνεία στο Αριστοτέλους «Περὶ Ποιητικῆς»* (μετ.: Μενάρδος, Σ.). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας. Ι.Δ. Κολλάρου & ΣΙΑΣ Α.Ε.
- Ταμιωλάκη, Μ. (επιμ.) (2014). *Κωμικός Στέφανος. Νέες τάσεις στην έρευνα της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας*. Ρέθυμνο: Εκδόσεις Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης.
- Τσαγγάλης, Χ. (2008) «Μεταμορφώσεις του μύθου» στο (Μαρκαντωνάτος, Α. & Τσαγγάλης, Χ. εκδ.) *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και Πράξη*. Αθήνα: Gutenberg. 33-115.
- Τσακάτικας, Β.Η. (1997). *Λουκιανού «Πῶς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν»*. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.
- Τσάτσος, Κ. (1986). *Ελληνική Μυθολογία*. τόμος 1. Αθήνα : Εκδοτική Αθηνών.

Τσιώλης, Γ. (2014). *Μέθοδοι και τεχνικές ανάλυσης στην ποιοτική κοινωνική έρευνα*. Αθήνα: Κριτική.

Χατζόπουλος, Οδ. (εκδ.). (1999). *Απολλώνιος Ρόδιος, Αργοναυτικά*. Αθήνα: εκδόσεις ΚΑΚΤΟΣ.

Χουρμουζιάδης, Ν. (2008). *Ευριπίδου Άλκηστις*. Αθήνα: Εκδόσεις ΣΤΙΓΜΗ.

## **A2. ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΗ ΣΤΑ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ**

Anderson, M.J. (2005). «Ο μύθος» στο Gregory, J. (εκδ.) (2010). *Όψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*. (μετ. Καίσαρ, Μ., Μπεζαντάκου, Ο. Φιλίππου, Γ). Αθήνα : Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα. 167-186.

Conford, MacDonald, F. (1988). *Η αττική κωμωδία* (μετ. Ζενάκος, Λ.). Αθήνα: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα.

Dover, K.J. (1978). *Η κωμωδία του Αριστοφάνη* (μετ. Κακριδής, Φ.Ι.). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (Μ.Ι.Ε.Τ.)

Dover, K.J. (1990). *Η ομοφυλοφιλία στην Αρχαία Ελλάδα* (μετ. Χιωτέλλης, Π.). Αθήνα: Εκδόσεις Χιωτέλλη.

Flacelière, R. (1974). *Ο δημόσιος και ιδιωτικός βίος των αρχαίων Ελλήνων*. (μετ. Βανδώρου, Γ.Δ.). Αθήνα: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα.

Flacelière, R. (1977). *Ο έρωτας στην Αρχαία Ελλάδα*. (μετ. Καραντώνης, Α.) Αθήνα: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα.

Gregory, J. (εκδ.) (2010) *Όψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*. (μετ. Καίσαρ, Μ., Μπεζαντάκου, Ο., Φιλίππου, Γ). Αθήνα: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα.

Grimal, P. (1991). *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας* (μετ. Άτσαλος, Β.) Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

- Guyard, M.-F.(1990). *Η Συγκριτική Γραμματολογία*. (μετ. Σιαφλέκης, Ζ.). Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Lesky, A. (1985). *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. (μετ. Τσομπανάκης, Α.). 5<sup>η</sup> έκδοση. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Α<sup>ΦΩΝ</sup> Κυριακίδη.
- Liddell, H. G. –Scott, R. & Jones, H. (-McKenzie, R.) (1940). *A Greek –English Lexicon Oxford*. With a supplement Liddell, H. G- Scott, R. *Μέγα Λεξικόν τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης, μεταφρασθέν ἐκ τῆς Ἀγγλικῆς εἰς τὴν Ἑλληνικὴν ὑπὸ Ξενοφ. Π. Μόσχου, διὰ πολλῶν δέ βυζαντινῶν λέξεων καὶ φράσεων πλουτισθέν καὶ ἐκδοθέν ἐπιστασία Μιχ. Κωνσταντινίδου, τόμ. 1-4, Ἀθῆναι, (1901-1904) καὶ συμπλήρωμα ὑπὸ Κ.Δ. Γεωργούλη Ὁμάδος Φιλολόγων καὶ ἐπιστασία Κ.Π. Γεωργούντζου, Ἀθῆναι. (1977).*
- Livingstone, N. (2008). «Η ρητορική της φιλοσοφίας στον Ισοκράτη». Στο (Μπάλα, Χ. επιμ.) *Φιλοσοφία και Ρητορική στην Κλασική Αθήνα*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. 96-125.
- Mastronarde, J. D. (2002). *Ευριπίδου Μήδεια*. (μετ. Γιωτοπούλου, Δ.). Αθήνα: Πατάκης.
- Nesselrath, H.-G. (2003). *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία*. τόμος 1. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα.
- Silk, M.S. (2007). «Η αριστοφανική παρατραγωδία». στο (Κατσής, Γ.Δ.επιμ). *Θάλεια. Αριστοφάνης. 15 μελετήματα*. Αθήνα: Σμίλη. 282-320.
- Stanford, W. B. (1993): *Αριστοφάνους Βάτραχοι* (μετ.Μπλέτας, Μ). Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.
- Vernant & Naquet, (1974). *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Walton, M. J. (2007). *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής*. (μετ.Αρβανίτη, Κ & Μαντέλη, Β.). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Zimmermann, B. (2002). *Η Αρχαία Ελληνική Κωμωδία* (μετ. Τσιριγκάκης, Η.). Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.



## **B. ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

Adler, A. (1928). *Suidae Lexicon*. pars I. (Α-Γ). Lipsiae: B.G. Teubner

Adler, A. (1933). *Suidae Lexicon*. pars III. (Κ-Ο, Ω). Lipsiae: B.G. Teubner

Adler, A. (1967). *Suidae Lexicon*. pars II. (Δ-Θ). Stuttgart: B.G. Teubner

Adler, A. (1971). *Suidae Lexicon*. pars IV. (Π-Ψ). Stuttgart: B.G. Teubner

Arnott, W. G. (1965). «Mageiros: Die Rolle des Kochs in der griechisch - römisch Komödie». στο *JHS* (85). 162-184.

Arnott, W. G. (1996). *Alexis: The Fragments. A Commentary*. Cambridge: Cambridge University Press.

Austin, C. (1968). *Nova Fragmenta Euripidea in papyris reperta*. Berlin -New York: Walter de Gruyter.

Banham, M. (1998). *The Cambridge Guide to World Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.

Berelson, B. (1984). *Content Analysis in Communication Research*. New York: Hafner Press.

Bernabé, A. (2004). *Orphicorum fragmenta. Orphicorum et Orphicis similibus testimonia et fragmenta. Poetae epici graeci. Pars II. Vol. 3*. München -Leipzig: K.G. Sauer.

Bethe, E. (1900-1937). *Pollucis onomasticon*. Leipzig: Lipsiae B.G. Teubner.

Bieber, M. (1961). *The History of Greek and Roman Theatre*. Princeton / New Jersey: Princeton University Press.

Bilabel, F. (1982). «Οψαρτυτικά und Verwandtes» στο *Bulletin of the American Society of Papyrologists* (19). 1-7.

Blanco, O. (1961). «Il frammento della Ποίησις di Antifane ed un prologo anonimo RCCMIII». στο *Rivista di Cultura clássica e medioevale*. Roma: Ed. Dell' Ateneo. 91-98.

Burian, P. (2007) «Myth into mythos: the shaping of tragic plot». στο Easterling, P. (εκδ.) (1997). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Casolari, F. (2000). «Platons Phaon als Beispiel einer Mythenparodie zwischen Alter und Mittlerer Komödie». στο (Gödde, S. & Heinze, T. επιμ.) *Skenika. Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption. Festschrift zum 65 Geburtstag von Horst Dieter Blume*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 91-102.
- Cataudella, Q. (1932). «Sulla Theogonia di Antifane e sui frammenti del Piritoo di Euripide». στο *Athenaerum* (10). 259-268
- Cloché, P. (1931). *Les classes, les métiers, le trafic*. Paris : Les Belles-Lettres.
- Collard, C., Cropp, M.J. & Lee, M.H. (1995) *Euripides. Selected Fragmentary Plays. Edited with Introduction, Translations and Commentaries*. Warminster. England : Aris & Phillips Ltd.
- Cope, E.M. (1877). *The Rhetoric of Aristotle I-IV*. Revised by J.E. Sandys. Cambridge : Cambridge University Press.
- Dale, A.M. (1988). *Euripides. Alcestis*. Oxford: Oxford University Press.
- Daub, A. (1882). *Studien zu den Biographika des Suidas*. Freiburg & Tübingen: Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr.
- Dällenbach, L. (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.
- Detschew, D. (1957). *Die thrakischen Sprachreste*. Vienna : R.M. Rohrer.
- Dindorf, W. (εκδ). (1853). *Haprocrationis lexicon in decem oratores Atticos, I*. Oxford : e Typographeo académico.
- Dindorf, W. (εκδ). (1863). *Scholia Graeca in Euripides Tragoedias ex Codicibus Aucta et Emendata*. Oxford: Oxford University Press.
- Dobrov, G.V. (2001). *Figures of Play*. Oxford: Oxford University Press.
- Dobrov, G.V. «Μάγειρος Ποιητής. Language and Character in Antiphanes». στο Willi, A. (εκδ.) (2002). *The language of Greek Comedy*. Oxford: Oxford University Press. 169-190.
- Dohm, H. (1964). *Magiros. Die Rolle des Kochs in der griechisch - römisch Komödie*. München : C. H. Beck.

- Dover, K. (1993): *Aristophanes. Frogs*. Oxford:Clarendon Press.
- Dübner, F. (1842) *Scholia Graeca in Aristophanem*. Paris :A.F. Didot.
- Duckworth, G.E. (1952). *Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*. Princeton. New Jersey: Princeton University Press.
- Easterling, P.E. (1982). *Sophocles. Trachiniae*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Easterling, P.E. & Knox, B.M.W. (1985). *The Cambridge History of Classical Literature 1 : Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Edmonds, J.M. (1957-1961). *The Fragments of Attic Comedy*. (4). Leiden : Brill.
- Ehrenberg, O.V.(1962). *The people of Aristophanes. A sociology of old Attic Comedy*. Oxford. New York: Schocken Books.
- Fantham, E. (1975). «Sex, status and survival in Hellenistic Athens: A study of women in New Comedy». στο *Phoenix* (29). 44-74
- Foley, H. (1996). «Tragedy and Politics in Aristophanes' *Acharnians*». στο Ruth Scodel (εκδ.) *Theater and Society in the Classical World*. Ann Arbor: The University of Michigan Press. (4). 119-138.
- Fountoulakis, A., Markantonatos, A. & Vasilaros, G. (eds). (2017). *Theatre World. Critical Perspectives on Greek Tragedy and Comedy. Studies in Honour of Georgia Xanthakis-Karamanos*. Boston/Berlin : Walter de Gruyter.
- Galinsky, G. K. (1972). *The Hercules Theme. The adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*. Oxford: Rowman & Littlefield.
- Gaisford, T. (1848). *Etymologicum Magnum*. Oxford: E. Typographeo académico.
- Geißler, P. (1969). *Chronologie der Altattischen Komödie*. Düblin - Zürich: Weidmann.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*, Paris: Seuil.

- Gomme, A.W. -Sandbach, F.H. (εκδ.) (1973). *Menander. A Commentary*. Oxford : Oxford University Press.
- Goffman, E. (1986). *Frame analysis: An essay on the organisation of experience*. New York: Harper and Row.
- Graf, F. (1993). «Die Entstehung des Mythosbegriffs bei Christian Gottlob Heyne». στο Graf, F. (εκδ.) *Mythos in Mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms*. Stuttgart – Leipzig: De Gruyter.
- Green, J. R. (1989). «Theatre Production 1971-1986». στο *Lustrum* (31). 7-95.
- Green, J. R. (1995). «Theatre Production 1987-1995». στο *Lustrum* (37). 7-202.
- Griffith, M. (2003). *Sophocles Antigone*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Grube, G.M.A. (1973). *The Drama of Euripides*. London: Methuen, Barnes & Noble.
- Hall, F.W. & Geldart, W.M. (1907). *Aristophanis Comoediae*. Oxford: Clarendon Press.
- Halliwel, St. (1987) *The Poetics of Aristotle translation and commentary*. London: Duckworth.
- Handley, E.W. (1965). *The Dyskolos of Menander*. London: Methuen and Co.
- Harvey, W.W. (1857) *Sancti Irenaei Episcopi Lugdunensis Libros quinque adversus Haereses*. Princeton : Princeton University Library.
- Hayley, H. W. (1894). «The κότταβος - κατακτός in the Light of Recent Investigations». στο *HSCP* (5). 73-82.
- Henderson, J. (1972): «The Lekythos and Frogs 1200-48». στο *HSCP* (76). 133-43.
- Henderson, J. (1975). *The Maculate Muse*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Hermann, H. (1834). *Opuscula*. Vol. V. Leipzig: Ern. Fleischer.
- Herter, (1960). «Die Soziologie der antiken Prostitution im Lichte des heidnischen und christlichen Schrifttums». στο *JoAC* (3). 70-131.

- Holland, G. R. (1884). «De Polyphemo et Galatea». στο *Leipziger Studien zur Klassischer Philologie*. (7). 139-312.
- Hornby, R. (1986). *Drama, metadrama and perception*. London & Toronto: Lewisburg Bucknell University Press.
- Hunter, R.L. (1983) *Euboulos. The Fragments*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York et Londres : Methuen.
- Janko R, (1987). *Aristotle Poetics, the Tractatus Coislinianus, reconstruction of Poetics II, and the Fragments of the On Poets*. London: Hackett.
- Jauss, H. R.(1982). *Toward an aesthetic of reception* (μετ. T. Bahti). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jebb, C.R. (1992). *The Antigone of Sophocles with a commentary abridged from the large edition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kaibel, G. (1899). *Comicorum Graecorum Fragmenta*. Berlin: Weidman.
- Kaibel, G. (1887-1890). *Athenaei Naucraticae Dipnosophistarum libri XV*. Lipsiae: B. G. Teubner.
- Kalitsounakis, J. E. (1926). *Ὀψον και ὀψάριον*. Wien – Leipzig-New York: Universal Edition.
- Kassel, R. & Austin, C. (1983-2001). *Poetae Comici Graeci*. (I-VIII). Berlin: De Gruyter.
- Kock, T. (1880-1888). *Comicorum Atticorum Fragmenta*. (3). Leipzig: B. G. Teubner.
- Konstantakos, I. M. (2000). *A Commentary on the fragments of eight plays of Antiphanes*. University of Cambridge: Cambridge.
- Konstantakos I, M. (2000) «Notes on the Chronology and Career of Antiphanes». στο *EIKASMOS*. (XI).173-196.
- Konstantakos I, M. (2005). «The drinking theatre: Staged symposia in Greek Comedy». στο *Mnemosyne*. (58). 183-217.

- Konstantakos, I.M. (2011a). «Conditions of Playwriting and the comic Dramatist' s Craft in the Fourth Century». στο *Λογείον*. (I). 145-183.
- Körte, A. (1921). «Komödie». στο *RE XI 1*. 1256-1266.
- Koster, W.J.W. (1975). *Prolegomena De Comoedia. Scholia in Acharnenses, Eqites, Nubes*. Groningen : Bouma.
- Kühner, R. (1898-1904). *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*. Revised by B. G. Hanover & Leipzig: Hannover Hahn.
- Latte, Kurt (1966). *Hesychii Alexandrini Lexicon*. I & II. Copenhagen: Munksgaard.
- Lever, K. (1956). *The Art of Greek Comedy*. London: Methuen & CO LTD.
- Lewkovitz, M.R. (1981). *The lives of the Greek Poets*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Liddell, H. G. -Scott, R. & Jones, H. (-McKenzie, R.) (1940). *A Greek -English Lexicon* Oxford: Clarendon Press.
- Luppe, W. (1974). «Nochmals zur Choregeninschrift IG II/III<sup>2</sup> 3091». στο *APF (22/23)*. 211-212.
- Luppe, W. (1982). «Die Hypothesis zu Euripides' *Alkestis* und *Aiolos*. P: Oxz.2457». στο *Philologus (126)*. 10-18.
- Mangidis, T. (2003). *Antiphanes' Mythentravestien*. Brussels. New York, Oxford, Wien: Peter Lang.
- Markantonatos, A. (2013). *Euripides. Alcestis. Narrative, Myth and Religion. Untersuchungen zur Antiken Literatur und Geschichte*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Meineke, A. (1839-1857) *Fragmenta Comicoorum Graecorum*. (7). Berlin: G. Reimeri.
- Meyer, G. (1923). «Die stylistische Verwendung der Nominalkomposition im Griechischen» στο *Philologus (16)*. 3-26.
- Murray, G.(1933 ). *Aristophanes. A study*. Oxford: Clarendon Press.

- Nesselrath, H.G. (1990). *Die Attische Griechische Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*. Berlin and New York: De Gruyter.
- Nesselrath, H.G. (1993). «Parody and Later Greek Comedy». στο *HSCP* (95). 181-195.
- Nilsson, M. P. (1957). *Griechische Feste von religiösen Bedeutung*. Stuttgart: B.G. Teubner.
- Ohlert, K. (1912). *Rätsel und Rätselspiele der alten Griechen*. Berlin: Mayer & Müller.
- Olson, S.D. & Sens, A. (2000) *Archestratos of Gela: Greek Culture and Cuisine in the Fourth Century BC*. Oxford : Oxford University Press.
- Orth, Chr. (2009), *Strattis. Die Fragmente. Ein Kommentar*. Berlin: Verlag Antike e K.
- Page, D.L. (1934 ) *Actors' interpolations in Greek tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Papachrysostomou, A. (2008) *Six Comic Poets. A Commentary on selected Fragments of Middle Comedy*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Parker, L.P.E.(2007). *Euripides Alceste. With Introduction and Commentary*. Oxford: Oxford University Press.
- Pearson, L.F. (1981). *The art of Demosthenis*. Chico, CA: Scholars Press.
- Perry, B.E. (1952). *Aesopica. A series of texts relating to Aesop or ascribed to him or closely connected with the literary tradition that bears its name*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Pickard – Cambridge, A.W. (1979<sup>2</sup>). *Demosthenes and the last days of the Greek Freedom, 384-332 b. C*. New York: New York Putnam.
- Pike, D. L. (1977). «Heracles: the Superman and personal relationships». στο *A. Class* (20). 76-92.
- Pirrotta, S. (2009). *Plato comicus. Die fragmentarischen Komödien. Ein Kommentar*. Berlin: Verlag Antike e K.
- Powel, A. (εκδ). (1990). *Euripides. Women and sexuality*. London & New York: Routledge.

- Pfister, M. (1988). *The theory and analysis of drama*. (μετ. Halliday, J.) Cambridge: Cambridge University Press.
- Radermacher, L. (1938). *Mythos und Sage bei den Griechen*. Baden bei Wien & Leipzig: Rohrer.
- Rankin, E.M. (1907). *The role of the Mageiroi in the life of the Ancient Greeks. As depicted in Greek Literature*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rapp, A. (1955). «The Father of Western Gastronomy» στο *The Classical Journal*. (51.1.). 43-48
- Rau, P. (1967) *Paratragedia: Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*. Munich: Beck.
- RE (1893-1980). *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart, München: Metzler.
- Rehm, R. (1994) *Greek Tragic Theatre*. New York: Routledge.
- Reinhardt, K. (1960). *Tradition und Geist. Gesammelte Essays zur Dichtung*. Götting : Vandenhoeck & Ruprecht.
- Ribbeck, O. (1962) *Scaenicae Romanorum Poesis Fragmenta*. I-II, Leipzig: Hildesheim.
- Richter, W. (επιμ.) (1887). *Die Spiele der Griechen und Römer*. Leipzig: E. A. Seemann.
- Righter, W. (1975). *Myth and Literature*. London: Routledge & Kegan Paul Ruthven, K. K.
- Sandbach, F. (1990). *Menandri Reliquiae Selectae*. Oxford: Clarendon Press.
- Schiassi, G. (1955). «Parodia e travestimento mítico nella commedia attica di mezzo». Στο *Rend. dell' Ist. Lomb.* (88). 99-120.
- Seaford, R. (1984). *Euripides Cyclops with introduction and commentary*. Oxford: Clarendon Press.
- Sifakis, G.M. (1967). *Studies in the history of the Hellenistic Drama*. London: Athlone Press.
- Schmid, W. & Stählin, O. (1940). «Geschichte der griechischen Literatur». στο (Otto, W. & Müller, von I.) (εκδ.) *Handbuch der Altertumswissenschaft*. München: Beck.
- Schmitt, J. (1921). *Freiwilliger Opfertod bei Euripides. Ein Beitrag zu seiner dramatischen Technik, Religionsgesch.* Gießen: A. Töpelmann.



- Schoemann, G. (1857) *Opuscula Academica*. Berlin: Weidmann.
- Schwarz, Ed. (1887). *Scholia in Euripidem*. Berlin: G. Reimer.
- Schultz, W. (1914). «Rätsel». στο *RE*. 62-125.
- Segal, Ch. (1986). *Pindar's Mythmaking the fourth Pythian Ode*. New Jersey: Princeton University Press.
- Shichtermann, H. (1988). «Ganymedes». στο *LIMC IV* (1). 154-169.
- Snell, B. & Kannicht, R. & Radt, St. (1971-1985). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. (4). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Sommerstein, A.H.(1994). *The comedies of Aristophanes. Thesmophoriazousai*. (Vol.8). Westminster : Aris and Phillips.
- Sparkes, B.A., (1962). «The Greek Kitchen» στο *The Journal of Hellenic Studies*. (82). 121-137.
- Stroheker, K. (1958). *Dionysios I. Gestalt und Geschichte des Tyrannen von Syrakus*. Wiesbaden: F. Steiner.
- Strömberg, R. (1943). *Studien zur Etymologie und Bildung der griechischen Fischnamen*. Göteborg: Högskolas årsskrift.
- Sutton, D.F. (1987). *The two lost plays of Euripides*. New York: Peter Lang.
- Swift, L. (2008) *Euripides. Ion*. Liverpool: Gerald Duckworth & Co. Ltd.
- Taplin, O. (1983). «Tragedy and Tragedy», στο *Classical Quarterly* (33). 331-333.
- Taplin, O. (1993). *Comic Angels and other approaches to Greek Drama through Vase –Painting*. Oxford : Clarendon Press.
- Theodoridis, Chr. (1982). *Photii patriarchae lexicon*. Berlin - New York: Walter de Gruyter.
- Thielscher, P. (1937). «Zu «κωλή» bei Aristophanis. Nub 989 und 1018». στο *Philologische Wochenschrift*. (57). 255-301.

- Thompson, D' Arey W (1947). *A Glossary of greek fishes*. London: Oxford University Press.
- Trendall, A.D. & Webster, T.B.L. (1971). *Illustrations of Greek Drama*. London: Phaidon.
- Vasilaros, G. (2017). «The Lemnian Deeds. A tragic episode in the Argonautica of Appolonius Rhodius». στο Fountoulakis, A., Markantonatos, A. & Vasilaros, G. (eds). *Theatre World. Critical Perspectives on Greek Tragedy and Comedy. Studies in Honour of Georgia Xanthakis-Karamanos*. Boston/Berlin: Walter de Gruyter. 270-277.
- Voigt, E. M. (1971). *Sappho et Alcaeos. Fragmenta*. Amsterdam: Athenaeum / Polak & van Gennepe.
- Webster, T.B.L. (1952). «Chronological Notes on Middle Comedy». στο *CQ* (42). 13-26.
- Webster, T.B.L. (1954). *Fourth Century Tragedy and Poetics*. στο *Hermes* (82). 296-312.
- Webster, T.B.L. (1970<sup>2</sup>). *Studies in later Greek Comedy*. Manchester: Manchester University Press.
- Webster, T.B.L. & Green, J.R. (1978). *Monuments illustrating Old and Middle Comedy*. London: University of London. Institute of Classical Studies.
- Webster, T.B.L. (1952). «Chronological Notes on Middle Comedy». στο *C.Q.* (46). 13-26.
- Weier, A. (1933) «Eine Θεογονία des Komikers Antiphanes». στο *BphW* (33). 1229-1231.
- Wehrli, F. (1936). *Motivstudien zur griechischen Komödie*. Zürich / Leipzig: M. Niehans.
- Wehrli, F. (1957). *Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentar*. (9). Basel: Schwabe.
- Wilamowitz- Moellendorff, U. v. (1913). *Sappho und Simonides. Untersuchungen über griechische Lyriker*. Berlin: Weidmann.
- Wilamowitz - Moellendorff , U. v. (1922). *Pindaros*. Berlin: Weidmann.
- Wilamowitz - Moellendorff , U. v. (1924). *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*. Berlin: Weidmann.

- Wilamowitz - Moellendorff , U. v. (1957). *Analecta Euripidea*. Hildesheim: G. Olms.
- Wilamowitz - Moellendorff , U. v. (1962). *Kleine Schriften*. Berlin: Akademie Verlag.
- Wilamowitz - Moellendorff , U. v. (1966). *Griechisches Lesebuch. Erläuterungen*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Willi, A. (ed). (2002). *The language of Greek Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Worton, M. & Still, J. (1990). *Intertextuality: Theories and practices*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Wright, F.A. (1970). *Hunting*. OCD. Oxford : Oxford University Press.
- Wachsmuth, C. & Hense, O. (1884). *Ioannis Stobaei Anthologii. Libri duo priores: qui inscribi solent. Eclogae Physicae et Ethicae. Volumen I. Berolini: Weidmann.*
- West, M.L. (ed.) (1971). *Iambi et Elegi Graeci. (I)* Oxford: Oxford University Press.
- West, M.L. (ed.) (1972). *Iambi et Elegi Graeci. (II)* Oxford: Oxford University Press.
- Xanthakis-Karamanos, G. (1980). *Studies in Fourth Century Tragedy*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.
- Xanthakis-Karamanos, G. (1992). «The Comic Fragment in PSI 1175: Commentary and Literary Motifs». στο *Proceedings of the 20<sup>th</sup> International Congress of Papyrology*. Copenhagen. 336-343.
- Xanthakis-Karamanos, G. (2004). *Dramatica. Studies in Classical and Post Classical Dramatic Poetry*. 2<sup>η</sup> έκδοση. Αθήνα.
- Xanthaki-Karamanos, G. (2012). «The Dionysiac Plays of Aeschylus and Euripides' Bacchae: Reaffirming Traditional Cult in Late Fifth Century». στο (Markantonatos, A & Zimmermann, B. eds). *Crisis on stage. Tragedy and Comedy in late fifth – century Athens*. Berlin/ Boston: Walter de Gruyter. 323-340.
- Zervou, A. K.(1990). *Ironie et Parodie. Le comique chez Homère*. Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

