



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΑΡΧΑΙΑ ΚΑΙ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ»
(ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ)

**Η άσκηση λογοτεχνικής και ρητορικής κριτικής στους *Βατράχους*
του Αριστοφάνη**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Της

Φωτεινής Ι. Βασιλοπούλου

Πτυχιούχου Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου,
2012

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Βολονάκη Ελένη, Επίκουρη καθηγήτρια Πανεπιστημίου
Πελοποννήσου.

Συνεπιβλέποντες: Φουντουλάκης Ανδρέας, Αναπληρωτής καθηγητής
Πανεπιστημίου Κρήτης.

Δελλή Δήμητρα, Αναπληρώτρια καθηγήτρια
Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.

Καλαμάτα, Ιανουάριος 2020

Στη μητέρα μου
Χριστίνα Βασιλοπούλου-Τσώνη

Στον σύζυγό μου
Αντώνη Μαρκαναστασάκη

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	5
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	6
1. ΡΗΤΟΡΙΚΗ	8
1.1. ΠΡΩΙΜΗ ΡΗΤΟΡΙΚΗ	8
1.2. ΑΤΤΙΚΗ ΡΗΤΟΡΕΙΑ	9
2. ΣΟΦΙΣΤΕΣ-ΣΟΦΙΣΤΙΚΗ	11
3. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΩΝ <i>ΒΑΤΡΑΧΩΝ</i>	14
4. ΑΓΩΝΕΣ ΚΑΙ ΑΓΩΝΙΣΤΙΚΟ ΠΝΕΥΜΑ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ	17
5. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΣΟΦΙΣΤΙΚΗ	19
6. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΚΩΜΩΔΙΑ	21
7. Ο ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ	23
8. ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ ΚΑΙ ΣΟΦΙΣΤΙΚΗ	25
9. Η ΥΠΟΘΕΣΗ ΤΟΥ ΑΓΩΝΑ ΣΟΦΙΑΣ ΣΤΟΥΣ <i>ΒΑΤΡΑΧΟΥΣ</i>	27
10. Ο ΔΙΟΝΥΣΟΣ ΚΡΙΤΗΣ	30
11. Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΡΗΤΟΡΙΚΗΣ ΣΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ	36
12. ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ <i>ΤΕΧΝΗ ΡΗΤΟΡΙΚΗ</i>	38
12.1. ΤΟ <i>ΗΘΟΣ</i>	40
12.2. ΤΟ <i>ΠΑΘΟΣ</i>	42
12.3. Η <i>ΛΕΞΙΣ-ΥΦΟΣ</i>	44
12.3.1. ΣΑΦΗΝΕΙΑ: <i>ΣΟΦΟΝ ΤΟ ΣΑΦΕΣ</i>	46
12.3.2. ΣΧΗΜΑΤΑ ΛΕΞΕΩΣ	47
12.3.3. ΔΙΑΝΟΙΑ ΡΗΤΟΡΙΚΗ	48
12.4. ΠΙΣΤΕΙΣ	49
12.4.1. ΚΟΙΝΟΙ ΤΟΠΟΙ ΤΩΝ ΕΝΘΥΜΗΜΑΤΩΝ	50
13. Ο ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ	50
14. Ο ΑΙΣΧΥΛΟΣ	52
15. ΑΝΤΙΠΑΡΑΘΕΣΗ ΜΕΤΑΞΥ ΑΙΣΧΥΛΟΥ ΚΑΙ ΕΥΡΙΠΙΔΗ	53
16. <i>ΑΓΩΝ ΣΟΦΙΑΣ: ΚΡΙΣΙΣ ΚΑΛΕΓΧΟΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ</i>	56
16.1. ΤΕΧΝΙΚΟ ΛΕΞΙΛΟΓΙΟ	57
17. ΑΙΣΘΗΤΙΚΑ ΚΡΙΗΡΙΑ	59
17.1. ΚΑΤΑ ΠΟΙΟΝ	60

17.1.1. ΜΥΘΟΣ	60
17.1.2. ΔΙΑΝΟΙΑ	61
17.1.3. ΟΨΙΣ	62
17.1.4. ΛΕΞΙΣ	64
17.1.5. ΗΘΟΣ	67
17.1.5.1. ΗΘΟΣ: ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ Ή ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΑ; ..	68
17.2. ΚΑΤΑ ΠΟΣΟΝ	71
17.2.1. ΟΙ ΠΡΟΛΟΓΟΙ	71
17.2.2. ΤΑ ΛΥΡΙΚΑ ΜΕΡΗ-ΜΕΛΟΣ	73
18. ΤΟ ΖΥΓΙΣΜΑ	80
19. ΣΟΦΙΑ-ΔΕΞΙΟΤΗΣ-ΝΟΥΘΕΣΙΑ	82
20. ΤΟ ΚΡΙΤΗΡΙΟ ΤΗΣ ΩΦΕΛΕΙΑΣ ΚΑΙ Η ΣΩΤΗΡΙΑ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ	84
21. Ο ΑΛΚΙΒΙΑΔΗΣ	84
22. Η ΔΙΔΑΚΤΙΚΗ ΚΑΙ ΗΘΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ	89
23. ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑ: ΟΡΚΟΣ ΚΑΙ ΠΡΟΣΕΥΧΗ	92
24. ΤΕΧΝΙΚΟΙ ΟΡΟΙ	95
25. Ο ΑΓΩΝ	96
25.1. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΕΠΙΡΡΗΜΑΤΙΚΟΥ ΑΓΩΝΑ	97
25.2. ΑΝΑΤΟΜΙΑ ΕΝΟΣ ΑΓΩΝΑ	101
26. ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΡΗΤΟΡΙΚΗ	104
26.1. Η ΠΟΙΗΣΗ ΣΤΗ ΡΗΤΟΡΙΚΗ	105
26.2. Η ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ	106
26.3. ΔΡΑΜΑ ΚΑΙ ΔΙΚΗ	107
27. ΑΓΩΝ ΛΟΓΩΝ Ή ΓΡΑΦΗ ΠΑΡΑΦΩΝΩΝ;	109
28. Η ΑΜΦΙΣΒΗΤΗΣΗ ΤΗΣ ΧΡΗΣΙΜΟΤΗΤΑΣ ΤΗΣ ΡΗΤΟΡΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ..	113
29. Η ΑΞΙΑ ΚΑΙ Ο ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ	114
30. ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ ΚΑΙ ΠΟΛΗ: ΛΑΤΡΕΙΑ Ή ΜΙΣΟΣ;	118
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	123
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	126

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την επίκουρη καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας κυρία Ελένη Βολονάκη για την επιστημονική καθοδήγηση και ηθική στήριξη κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της εργασίας, αλλά και των προπτυχιακών και μεταπτυχιακών μου σπουδών στο τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, καθώς επίσης και τη συνεπιβλέπουσα την εργασία αναπληρώτρια καθηγήτρια Γλωσσολογίας κυρία Δήμητρα Δελλή, η οποία με τις γνώσεις, τη συνέπεια και την αρωγή της υπήρξε άξιο παράδειγμα διδάσκουσας και παράλληλα συμπαραστάτρια στην προσπάθειά μου. Ιδιαίτερα ευγνωμονώ τον αναπληρωτή καθηγητή Ελληνικής Φιλολογίας και θεατρικής Παιδείας κύριο Ανδρέα Φουντουλάκη, ο οποίος με την επιστημοσύνη, τον λόγο, τη διακριτικότητα και την προσήνειά του μας εισήγαγε με μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση στον κόσμο της Αρχαίας Ελληνικής Κωμωδίας. Τον ευχαριστώ για την πρότασή του να αναλάβω την εργασία εξαμήνου με θέμα «Η άσκηση λογοτεχνικής κριτικής στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη», η οποία με ώθησε στην παρούσα εργασία, δίνοντάς μου την ευκαιρία να εμβαθύνω κατά το δυνατόν στο έργο του κορυφαίου κωμικού ποιητή της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας και να αποκομίσω σημαντικά πνευματικά οφέλη.

Και πάλι τους ευχαριστώ από καρδιάς για την επιστημονική κατάρτιση, την ανθρώπινη στάση και προσφορά τους.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Υπάρχουν τόσες κατανοήσεις και παρανοήσεις ενός κειμένου όσοι κι εκείνοι που τις επιχειρούν. Το ίδιο το κείμενο παραμένει κατά βάθος ανερμήνευτο, δηλαδή ανεξάντλητο, και τόσο περισσότερο ανερμήνευτο όσο το νοηματικό πλέγμα του βρίσκεται σε ευθέως ανάλογη σχέση με την απαράδοτη στην ερμηνεία ουσία του.¹

Δεδομένης της επίγνωσης της παραπάνω ρήσης θα επιχειρήσω μια προσέγγιση της κωμωδίας *Βάτραχοι* του Αριστοφάνη επικεντρώνοντας τη μελέτη στο δεύτερο ήμισυ του έργου, στον επονομαζόμενο *Άγωνα Σοφίας* μεταξύ Αισχύλου και Ευριπίδη, προσπαθώντας να καταγράψω -όσο μου επιτρέπουν οι συνθήκες, η έκταση της εργασίας και της βιβλιογραφίας- τη λογοτεχνική κριτική που ασκεί ο Αριστοφάνης στο έργο του Αισχύλου και του Ευριπίδη αναφορικά με την πλοκή και προθέσεις του ποιητή, τους προλόγους και τα χορικά, το ποιητικό βάρος των στίχων και τον αντίκτυπο των απόψεών του στην πόλη.

Αφού γίνει μια προσπάθεια σύνδεσης του ιστορικού, κοινωνικού και πνευματικού πλαισίου, εκτεθεί επαρκώς η σοφιστική και η επίδρασή της στις εκφάνσεις του αθηναϊκού βίου, κυρίως στη ρητορική, αλλά και στην ποίηση, θα παρουσιαστεί η ηθική και διδακτική διάσταση της τραγωδίας και η αξιολόγησή της με κριτήρια αισθητικά σύμφωνα με την αριστοτελική διάκριση των μερών της τραγωδίας βάσει της *Ποιητικής*. Καθώς τα όρια μεταξύ των μερών πολλές φορές συγχωνεύονται, κάποια μόνον από τα κατά ποιόν μέρη θα εξεταστούν σε αυτούσια κεφάλαια: *Λέξις*, *Όψις*, (*Μῦθος*), *ἦθος*, *Μέλος*² και κατά ποσόν: *Πρόλογοι* και *Λυρικά*, ενώ κριτική πτυχών της *Διανοίας* θα βρίσκεται διάσπαρτη σε περισσότερα κεφάλαια και λόγω της στενής σχέσης της με το *ἦθος* και τη *Λέξιν*, αλλά και προς αποφυγή περιττών επαναλήψεων.

Αφού γίνει μια ικανοποιητική παρουσίαση των μερών του ρητορικού λόγου με βάση τα τρία βιβλία *Ρητορικής* του Αριστοτέλη, θα αποπειραθώ να κάνω μια σύγκριση μεταξύ ποίησης και ρητορείας, να προσεγγίσω τον αγώνα λόγων, τον αγώνα σοφίας μεταξύ των δύο τραγικών σαν να επρόκειτο για έναν δικαστικό αγώνα, κάνοντας μερικές -όχι εντελώς αυθαίρετες ελπίζω- σκέψεις αναφορικά με το *ἦθος* των ποιητών-ρητόρων, το *πάθος* των θεατών -νεκρών του Κάτω Κόσμου, αλλά και των αθηναίων θεατών της κωμωδίας- και τη *λέξιν*, δηλαδή το ύφος (*σχήματα λέξεως* και

1 Δημητριάδης (2005) 17.

2 Το *μέλος* θα αναλυθεί στα κατά ποσόν μέρη, στο κεφάλαιο «Λυρικά μέρη».

διανοίας).

Θα επιχειρήσω, επίσης να θίξω ορισμένα ζητήματα που μου κέντρισαν το ενδιαφέρον, όπως: η σύσταση του Διονύσου ως κριτή-δικαστή και τι προκάλεσε την αλλαγή πορείας του από ένθερμο θιασώτη του Ευριπίδη σε υπέρμαχο του Αισχύλου. Θα προσπαθήσω να διακρίνω τα αίτια της -κατά την άποψή μου- τελικά ανυπολόγητης και ατεκμηρίωτης, βάσει λογοτεχνικών, ρητορικών, δικαστικών κριτηρίων, ήττας και παραμονής του Ευριπίδη στον Κάτω Κόσμο, αλλά και τι είδους σχέση υφίσταται μεταξύ Αριστοφάνη και Ευριπίδη. Σχέση μίσους ή λατρείας; Λατρεύει να τον μισεί ή μισεί που τον λατρεύει και τι ώθησε τον κωμικό από την αγαπητική απεικόνιση του τραγικού στις *Θεσμοφοριάζουσες* στην ψυχρότητα των *Βατράχων*;

Θα γίνουν αναφορές στη διανοητική επιδεξιότητα, τη μεταφορική γλώσσα και τα λεκτικά τεχνάσματα του Αριστοφάνη και θα δοθεί έμφαση στη σημασία της τέχνης της τραγωδίας και της κωμωδίας, καθώς και στη συμβολή τους στην ευημερία και σωτηρία της πόλης.

Για τους *Βατράχους* του Αριστοφάνη χρησιμοποιήθηκε η στερεότυπη έκδοση Wilson, N.G. (ed.) (2007): *Aristophanis Fabulae*, vols. I-II. Oxford, και το Stanford, W.B. (1993): *Αριστοφάνους Βάτραχοι: Κριτική και ερμηνευτική έκδοση*, μτφρ. Μ. Μπλέτα. Αθήνα: Καρδαμίτσα, ως βιβλίο αναφοράς, ενώ για την *Ποιητική* τα βιβλία:

Δρομάζος, Σ.Ι. (1982⁶): *Αριστοτέλους, Ποιητική*. Εισαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια Σ.Ι. Δρομάζος. Αθήνα: Κέδρος,

Grube, G.M.A. (1995): *Ο Αριστοτέλης για την ποίηση και το ύφος*, μτφρ. Γ.Δ. Χρυσάφης. Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου-Μ. Καρδαμίτσα,

Συκουτρής, Ι. (1937/2008): *Αριστοτέλους. Περί Ποιητικής. Εισαγωγή-κείμενο-ερμηνεία*, μτφρ. Σ. Μενάρδος. Αθήνα: Εστία

και για τη *Ρητορική*

Λυπουρλής, Δ. (2002): *Αριστοτέλης. Ρητορική Α'*. Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Δ. Λυπουρλής. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος,

Λυπουρλής, Δ. (2004): *Αριστοτέλης. Ρητορική Β'-Γ'*. Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Δ. Λυπουρλής. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.

Επιχειρήθηκε μια κειμενοκεντρική ερμηνευτική προσέγγιση, με διακειμενικές αναφορές και απλώς νύξεις στα μεταθεατρικά στοιχεία και τη δραματική λειτουργία των σκηνών.

1. ΡΗΤΟΡΙΚΗ

*ρήτορική μόνη πειθοῦς ἐστὶν δημιουργός*³

1.1. ΠΡΩΙΜΗ ΡΗΤΟΡΙΚΗ

Από τον ομηρικό μέχρι τον κλασικό κόσμο η Πειθώ κατέχει σημαντική θέση στην αρχαία ελληνική σκέψη, αναπαριστώμενη στη λογοτεχνία και την αγγειογραφία όχι μόνο ως λογοτεχνική και πνευματική έννοια, αλλά και ως προσωποποίηση μιας ανθρώπινης δύναμης και ως θεότητα.⁴ Στο έπος εναρμονίζει σχεδόν ισοβαρώς τη διήγηση και τον λόγο, παραχωρώντας τον ευθύ λόγο στα πρόσωπα των οποίων αφηγείται τις περιπέτειες. Ακόμη και εν μέσω μαχών και κινδύνων, τα «*πτερόεντα ἔπεα*» συνιστούν θεμελιώδη διάσταση της ομηρικής ποίησης,⁵ αφού ο θαυμασμός για τη φυσική ευγλωττία, η εντύπωση στο ακροατήριο και η κοινωνική αναγνώριση εκείνου που χειριζόταν καλά τον λόγο απαντούν ήδη στον Όμηρο. Οι Έλληνες, εξάλλου, λάτρευαν την αντιπαράθεση λόγων· οι Ομηρικοί ήρωες είναι όχι μόνο άφοβοι πολεμιστές αλλά και άρτιοι ρήτορες και αυτή η ευγλωττία τους συμβάλλει σε μεγάλο βαθμό στη ζωντάνια της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας*, όπου συναντούμε λόγους αρχηγών προτρεπτικούς προς τους στρατιώτες τους με επίκληση στο συναίσθημα.

Στην ασπίδα του Αχιλλέα περιγράφεται η εκδίκηση μιας ανθρωποκτονίας (*Ιλ.* Σ 497-508), αμυδρή ένδειξη για την ύπαρξη δικανικής ρητορικής⁶ κι όλοι σχεδόν οι μελετητές της ιστορίας της ρητορικής βλέπουν σ' αυτή τη σκηνή μια από τις πιο παλιές μαρτυρίες για την άσκηση ρητορικής τέχνης στην αρχαία Ελλάδα. Ανάλογες μαρτυρίες, διάσπαρτες στα ομηρικά έπη, καθιστούν τη ρητορική στοιχείο της κοινωνικής και πολιτικής ζωής των Ελλήνων. Η τιμή με την οποία περιβάλλει ο Όμηρος τον Οδυσσέα και τον Νέστορα ως ομιλητές, οι λόγοι των «πρέσβων» (Οδυσσέα, Φοίνικα, Αίαντα) προς τον Αχιλλέα και οι απαντήσεις του σ' αυτούς (*Ιλ.* Ι σποράδην) δείχνουν τη μεγάλη τιμή που οι Έλληνες έτρεφαν ανέκαθεν για τη «ρητορική με το γενικό νόημα της χρήσης της γλώσσας με έναν τρόπο που να εντυπωσιάζει τους ακροατές και να τους επηρεάζει υπέρ ή κατά».⁷

3 Πλάτων *Γοργίας* 453a2.

4 Pernot (2005) 25.

5 ό.π. 13.

6 Edwards (2002) 11.

7 Λυπουρλής (2002) 56-7.

Παρόλο που ο λόγος θεωρείτο δώρο των θεών, και επομένως λειτουργούσε ως έμπνευση, φαίνεται ότι μπορούσε να γίνει και αντικείμενο διδασκαλίας: ο Φοίνικας θυμίζει στον Αχιλλέα (*Il.* I 442) ότι του έμαθε όχι μόνο πώς να πολεμάει στη μάχη (να είναι *πρηκτῆρ ἔργων*), αλλά και πώς να μιλάει στις συνελεύσεις (να είναι *ρήτηρ μύθων*).⁸

Μια άλλη δίκη σκιαγραφείται στον Ομηρικό Ύμνο στον Ερμή, πιθανόν στα τέλη του 6ου αι.,⁹ όταν ο Ερμής (στ. 265) κατηγορούμενος ότι έκλεψε τα ζώα του Απόλλωνα χρησιμοποιεί προς υπεράσπισή του ένα επιχειρήμα πιθανολογίας (*εϊκότος*), το πρώτο παράδειγμα που διαθέτουμε αυτού που επρόκειτο σταδιακά να γίνει το σταθερό είδος λογικού επιχειρήματος στην ελληνική ρητορική.¹⁰ Η ηθική πραγματεία του Πλουτάρχου για τον βίο και την ποίηση του Ομήρου δείχνει τη συνεισφορά του Ομήρου στη λογοτεχνία με τεχνάσματα που αργότερα θεωρήθηκαν «ρητορικά», σχήματα λόγου, προσαρμογές κανονικής χρήσης γραμματικής, είδη λόγου, καθώς και ύφη ρητορικής.¹¹

1.2. ΑΤΤΙΚΗ ΡΗΤΟΡΕΙΑ

Χωρίς αμφιβολία, η ρητορική ως οργανωμένη τέχνη του έντεχνου δημόσιου λόγου αποτελεί δημιούργημα του 5ου αι.,¹² αναπόσπαστη προϋπόθεση πολιτικής δράσης, αλλά και κοινωνικής ένταξης, ιδιαίτερα κατά την κλασική περίοδο,¹³ καθώς σχετίζεται άμεσα με τη δημοκρατία, όπως αυτή διαμορφώθηκε κυρίως στην Αθήνα και τις πόλεις της Σικελίας. Κάθε συμμετοχή στα κοινά, δηλαδή στην Εκκλησία του Δήμου και τα δικαστήρια, προϋπέθετε ρητορική δεινότητα εκ μέρους των πολιτών, ενώ η *ίσηγορία*, η οποία αρχικά σήμαινε ισότητα δικαιωμάτων λόγου, φανερώνει την άρρηκτη σχέση της χρήσης του λόγου και των πολιτικών θεσμών.¹⁴ Με την αμφισβήτηση των αριστοκρατικών αξιών στην Αθήνα αναδεικνύονται νέες κοινωνικές δυνάμεις,¹⁵ εντείνεται η επιθυμία των νέων για άνοδο στον κοινωνικό

8 ό.π. 57.

9 Όλες οι χρονολογίες αναφέρονται στην π.Χ. εποχή.

10 Edwards (2002) 11-12.

11 Frangakis στο Markantonatos & Volonaki (2019) 365.

12 Άλλωστε η λέξη «ρητορική» χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά αυτήν ακριβώς την εποχή, ενώ εμφανίστηκε για πρώτη φορά σε γραπτό κείμενο, τον πλατωνικό *Γοργία* γύρω στο 385.

13 Kennedy (1994³) 3.

14 Pernot (2005) 26-27.

15 Edwards (2002) 14-16, sparsim.

χώρο και η ενασχόληση με την πολιτική θεωρείται το καλύτερο μέσο για την επίτευξη του επιθυμητού αυτού στόχου.¹⁶ Έτσι αυξάνει η ανάγκη για χρήση του λόγου μπροστά σε ακροατήριο¹⁷ και η έντεχνη ρητορική, η τέχνη της δημόσιας ομιλίας,¹⁸ όπως ήταν φυσικό, γίνεται σταδιακά αντικείμενο διδασκαλίας, κυρίως για όσους επεδίωκαν να αναδειχτούν στον πολιτικό στίβο τον 5ο αι. και γνώρισε μεγάλη ανάπτυξη στους κύκλους των σοφιστών, των κλασικών ρητόρων και ρητοροδιδασκάλων, οι οποίοι δίδασκαν τους μαθητές τους εκφωνώντας έντεχνους λόγους¹⁹ και αναγνώριζαν ότι ρητορικά στοιχεία μπορούσαν να ανιχνευτούν στην ελληνική λογοτεχνία πριν από τον 5ο αι. Η σοφιστική διδασκαλία τους στόχευε στην εξερεύνηση νέων κριτικών προσεγγίσεων ως προς την πολιτική και ηθική και εκφραζόταν με νέες ρητορικές μορφές, που θα επιδρούσαν στην εμφάνιση του δράματος. Κατά τη διάρκεια της ελληνικής κλασικής αρχαιότητας, παράλληλα με την πρόοδο στην ικανότητα επιχειρηματολογίας και παρουσίασης, τα δραματικά κείμενα που παρήχθησαν στόχευαν στην περαιτέρω καλλιέργεια της ρητορικής τέχνης.²⁰

Στην πλήρη της ανάπτυξη η διδασκαλία της κλασικής ρητορικής στηριζόταν σε τρία μέρη: την *εὔρεσιν* (σύλληψη του θέματος), την *τάξιν* (δομή του λόγου) και τη *λέξιν* (τρόπο εκφοράς του λόγου), δομή που μοιάζει να έχουν και οι μονόλογοι που εμπεριέχονται στις τραγωδίες της ίδιας περιόδου, οπότε και κυκλοφόρησαν τα πρώτα πρακτικά εγχειρίδια (*τέχνη*),²¹ ενώ η αττική διάλεκτος εξελίχθηκε παράλληλα με το είδος, σε γλώσσα της ρητορικής.

Αυτό το πνευματικό ρεύμα που άνθισε μεταξύ των Περσικών και του Πελοποννησιακού πολέμου, στα χρόνια της Πεντηκονταετίας, έδωσε πλούσιους καρπούς στον χώρο της επιστήμης, της φιλοσοφίας, της ρητορικής και της τέχνης. Ο Θουκυδίδης, οι τραγικοί ποιητές, οι ρήτορες-πολιτικοί αλλά και πολλές απόψεις του ίδιου του Πλάτωνα είναι αδύνατο να ερμηνευτούν χωρίς τη γόνιμη παρουσία των σοφιστών.

Το έτος 427 ήταν ζωτικής σημασίας. Συμβάντα του ίδιου έτους αποδείχθηκαν σπερματικά για την ιστορία του (κωμικού) δράματος και της ρητορικής, αλλά και για την ιστορία του ελληνικού κόσμου, ειδικά για την Αθήνα και τις κακότυχες

16 Λυπουρλής (2002) 63.

17 Edwards (2002) 14-16, sparsim.

18 ό.π. 11.

19 Pernot (2005) 26-27, sparsim.

20 Frangakis στο Markantonatos & Volonaki (2019) 367.

21 Το πρώτο καθαρά θεωρητικό εγχειρίδιο ρητορικής ήταν η *Ρητορική* του Αριστοτέλη.

επεκτατικές φιλοδοξίες της.²² Δύο ιστορικές αναφορές για συμβάντα του 427 συμφωνούν ότι η γοητεία που άσκησε η επιτελεστική λειτουργία της γλώσσας διαμόρφωσε τον τρόπο που οι Αθηναίοι σφυρηλάτησαν τις πολιτικές αποφάσεις τους. Πρόκειται για τον λόγο του Κλέωνα στην υπόθεση των Μυτιληναίων του Θουκυδίδη (3.38.4-7) και ο λόγος του Γοργία στην Πρεσβεία των Λεοντίνων του Τίμαιου του Ταυρομένιου, που μας τον διασώζει ο Διόδωρος Σικελιώτης, σύμφωνα με τον οποίον ο επικεφαλής της πρεσβείας Γοργίας ενθουσίασε τους Αθηναίους με μια εκθαμβωτική ομιλία υπέρ της συμμαχίας *τῷ ξενίζοντι τῆς λέξεως ... πρῶτος γὰρ ἐχρήσατο τοῖς τῆς λέξεως σχηματισμοῖς περιττοτέροις καὶ τῇ φιλοτεχνίᾳ διαφέρουσιν, ἀντιθέτοις καὶ ἰσοκώλοις καὶ παρίσοις καὶ ὁμοιοτελεύτοις καὶ τισιν ἑτέροις τοιούτοις, ἃ τότε μὲν διὰ τὸ ξένον τῆς κατασκευῆς ἀποδοχῆς ἤξιοῦτο* (12.53.3-5).²³

Ενώ πιο πριν την ίδια χρονιά ο Αριστοφάνης στους *Δαιταλῆς*, σε μια παράσταση για το ίδιο πλήθος θεατών, επίσης σχολιάζει ρητά και με σθένος τα θέματα των δύο προηγούμενων ιστορικών αναφορών: τη λειτουργία της αθηναϊκής δημοκρατίας, την πολιτική που πρέπει να ακολουθήσουν οι Αθηναίοι στον πόλεμο και στη δημιουργία μια «αυτοκρατορίας», τον ρόλο της δημόσιας ρητορικής και την επιρροή της διανοήσης μέσω των ξένων και την άνθηση της ανορθόδοξης γλώσσας.²⁴

Ο Γοργίας δεν είχε επισκεφθεί ακόμα την Αθήνα και ο Αριστοφάνης δεν μπορούσε να γνωρίζει ότι οι παράξενοι λυγισμοί της γλώσσας που είχε ήδη ακούσει και δραματοποιήσει θα θεωρούνταν οι αρχές ενός θεσμοποιημένου προγράμματος που θα κυριαρχούσε στην εκπαίδευση για περισσότερο από μια χιλιετία.²⁵

2. ΣΟΦΙΣΤΕΣ ΚΑΙ ΣΟΦΙΣΤΙΚΗ

Αντικείμενο του ενδιαφέροντος των σοφιστών²⁶ καθίσταται ο άνθρωπος ως άτομο και

22 Major (2013) (1-2).

23 *οὗτος οὖν καταντήσας εἰς τὰς Ἀθήνας καὶ παραχθὲς εἰς τὸν δῆμον διελέχθη τοῖς Ἀθηναίοις περὶ τῆς συμμαχίας, καὶ τῷ ξενίζοντι τῆς λέξεως ἐξέπληξε τοὺς Ἀθηναίους ὄντας εὐφρεῖς καὶ φιλόλογους. πρῶτος γὰρ ἐχρήσατο τοῖς τῆς λέξεως σχηματισμοῖς περιττοτέροις καὶ τῇ φιλοτεχνίᾳ διαφέρουσιν. ἀντιθέτοις καὶ ἰσοκώλοις καὶ παρίσοις καὶ ὁμοιοτελεύτοις καὶ τισιν ἑτέροις τοιούτοις, ἃ τότε μὲν διὰ τὸ ξένον τῆς κατασκευῆς ἀποδοχῆς ἤξιοῦτο, νῦν δὲ περιεργίαν ἔχειν δοκεῖ καὶ φαίνεται καταγέλαστα πλεονάκις καὶ κατακόρως τιθέμενα* (12.53.3-5) (Δική μου η υπογράμμιση). ὁ.π. 2-3.

24 ὁ.π. 5.

25 ὁ.π. 6.

26 Μερικοί από τους πιο σημαντικούς σοφιστές είναι οι: Πρωταγόρας ο Αβδηρίτης, Γοργίας ο Λεοντίνος, Πρόδικος ο Κεῖος: *Περὶ συνωνύμων*, *Περὶ ὀρθοεπειῆς*, Ιππίας ο Ηλείος, Αντιφών ο Αθηναίος, Κριτίας ο Αθηναίος, Θρασύμαχος ο Χαλκηδόνιος, Ανώνυμος του Ιαμβλίου, Εὐθύνης ο Πάριος, Ευθύδημος ο Χίος: *Περὶ ὀνομάτων ὀρθότητος*, Διονυσόδωρος ο Χίος, Καλλικλῆς ο

ως μέλος της κοινωνίας,²⁷ σε συνάφεια με τον πολιτισμό που ο ίδιος έχει δημιουργήσει σε τομείς όπως η γλώσσα, η λογική, η γνώση, η φύση σε σχέση με τους νόμους της πόλης, η ηθική, η αλήθεια, η τέχνη, η ποίηση, η θρησκεία και η πολιτική.²⁸ Μετατοπίζοντας το φιλοσοφικό ενδιαφέρον από τον χώρο της φύσης στον άνθρωπο, στον χώρο του λόγου, έδωσαν νέα αποφασιστική ώθηση στη ρητορική με την οργάνωση του λόγου, την καλλιέργεια, την οργάνωση της επιχειρηματολογίας με βάση το *εἰκός* και την *ἀντιλογία* και κυρίως τη δόμηση των περιόδων αντιθετικά, σ' ένα νέο ύφος, στο οποίο οι προτάσεις και τα διανοήματα βρίσκονταν όχι σε παράταξη, αλλά σε αντιπαράθεση, με κυρίαρχο ρόλο στην ανάπτυξη του αντιθετικού ύφους, τους *Δισσοὺς Λόγους* του Πρωταγόρα, ενώ προς τα τέλη του 5ου αι. ο σοφιστής Θρασύμαχος δημιουργεί το περιοδικό ύφος -*κατεστραμμένη λέξις* κατά τον Αριστοτέλη- που σήμαινε έναν υποταγμένο λόγο, με την κύρια πρόταση να εκφράζει την κύρια έννοια και την υπαγωγή των δευτερευουσών προτάσεων σε ένα ενιαίο και κομψό σύνολο.²⁹

Ως τον 5ο αι. οι όροι *σοφός* και *σοφιστής* ήταν συνώνυμοι και οι Έλληνες *σοφία* θεωρούσαν τη γνώση και την εμπειρία³⁰ στην πράξη, ευθύς εξ αρχής η *σοφία* ήταν συνδεδεμένη με τον ποιητή, τον προφήτη και τον σοφό.³¹ Ο Πρωταγόρας, στον φερώνυμο πλατωνικό διάλογο, λέει ότι σοφιστής σημαίνει αυτόν που γνωρίζει σοφά πράγματα (*τῶν σοφῶν ἐπιστήμονα*)³² και θεωρεί ως προδρόμους του τον Όμηρο, τον Ησίοδο, τον Ορφέα, τον Μουσαίο.³³ μεταχειρίζεται τον όρο με τη σύγχρονη με αυτόν σημασία, δηλαδή τον ειδικό σε κάποια τέχνη, σχεδόν επαγγελματία. Ο Guthrie πιθανολογεί να θεωρείτο αυτονόητο πως ο σοφιστής ήταν δάσκαλος, πράγμα που συμφωνεί με το γεγονός ότι ο όρος αποδιδόταν συχνά σε ποιητές, γιατί στα μάτια των Ελλήνων το κύριο έργο ενός ποιητή αποτελούσαν οι πρακτικές συμβουλές και η ηθική καθοδήγηση.³⁴ Ο σοφιστής διατείνεται «*ἐπιστάτην τοῦ ποιῆσαι δεινὸν λέγειν*»

Αθηναίος, Καλλίας ο Ιππονίκου, Αλκιδάμας, Λυκόφρων.

27 Γεωργούλης (1975) 117.

28 Τσέλλερ & Νέστλε (1980) 97.

29 Κωνσταντινόπουλος (2013) 1-6, sparsim.

30 Νικηταρά (1990) 26-27, υποσ. 1: *Ἰλιάδα* Ο 410 κ.ε. *Σοφός-σεσοφισμένος-σοφιστής* ήταν ο κάτοχος κάποιας ειδικής γνώσης. Αριστ. *Ἠθ. Νικομ.* Ζ 7, 1141a 9 κ.ε., Ησιόδ. *Ἔργα και Ἡμέραι* 649. Στον Αισχύλο, σοφιστής ονομάζεται ο Προμηθέας στ. 62, 944, στον Ευριπίδη ο Ορφέας, *Ρήσος* στ. 924. Στον Ηρόδοτο σοφιστής ονομάζεται ο Πυθαγόρας Δ 95, Α 29, Β 49, στον Ξενοφώντα, *Απομν.* Α 1,11 οι φυσικοί φιλόσοφοι, στον Ισοκράτη, *Περὶ ἀντιδ.* 235 οι Επτά Σοφοί.

31 Kerferd (1996) 43.

32 Την εποχή των σοφιστών η λέξη *ἐπιστήμη* σήμαινε για τον πολιτικό και για τον ρήτορα ακριβώς αυτό: την τέχνη να κερδίζει με το μέρος του τους ανθρώπους (*ἀνθρωποθηρία*. *Σοφ.* 223 b). Düring (2006³) 231.

33 Πετρόπουλος (1981) 88-89.

34 Guthrie (2003) 48, de Romilly (1994) 23.

(Πλάτ., *Πρωτ.* 312d) και στόχος του είναι η προετοιμασία για ανάληψη ρόλου στις ιδιωτικές και δημόσιες υποθέσεις, η ανάπτυξη της ευφυΐας, η διαμόρφωση του πολίτη, η διδασκαλία της πολιτικής ή καλύτερα του ορθού τρόπου, σύμφωνα με τον οποίο πρέπει κανείς να σκέφτεται (*εὐβουλία*), να μιλά και να δρα τόσο στην ιδιωτική του ζωή όσο και στις δημόσιες υποθέσεις³⁵ *τὸ δὲ μάθημά ἐστιν εὐβουλία / περὶ τῶν οἰκείων, ὅπως ἂν ἄριστα τὴν αὐτοῦ οἰκίαν διοικοῖ, καὶ περὶ τῶν τῆς πόλεως, ὅπως τὰ τῆς πόλεως δυνατώτατος ἂν εἴη καὶ πράττειν καὶ λέγειν*.³⁶

Επίσης ο Πρωταγόρας, ο οποίος αυτοπροσδιορίζεται ως δάσκαλος της πολιτικής τέχνης και της αρετής,³⁷ διαίρεσε τα γένη των ονομάτων σε αρσενικά, θηλυκά και άψυχα (*Αριστ. Ρητ.* 1407B6 69), πρώτος μελέτησε συστηματικά, επιστημονικά τη γλώσσα, εξήγησε τη σημασία της κατάλληλης στιγμής -*καιρός*-οργάνωνε αντιπαραθέσεις, διδάσκοντας σε αντίπαλους συζητητές τα μυστικά και τα τεχνάσματα της επιχειρηματολογίας «*τὸν ἤττω δὲ λόγον κρείττω ποιεῖν*» (*Πρωτ.* A 20-21, B 6b),³⁸ «*ἐγὼ δὲ τὴν σοφιστικὴν τέχνην φημὶ μὲν εἶναι παλαιάν*»,³⁹ με τον υποκειμενισμό του να προτείνει τον άνθρωπο ως μέτρο «*πάντων χρημάτων τῶν μὲν ὄντων ὡς ἔστιν, τῶν δὲ οὐκ ὄντων ὡς οὐκ ἔστιν*»⁴⁰ θεμελιώνει την ατομικότητα και συνεχίζει τη σχετικότητα που παρέστησε η αέναη ηρακλείτεια ροή. Αυτή η περίφημη και μάλλον παρεξηγημένη απόφαση του Πρωταγόρα συμπυκνώνει τη στάση των σοφιστών, αλλά και γενικά μιας εποχής απέναντι στις νέες κοινωνικές και πολιτικές καταστάσεις που δημιουργήθηκαν στον ελληνικό κόσμο στο δεύτερο μισό του 5ου αι. Δηλώνει εξάλλου και την αυτοπεποίθηση του νέου ανθρώπου, που γεννήθηκε από τους φοβερούς αγώνες που διεξήγαγαν οι Έλληνες στο πρώτο μισό του ίδιου αιώνα, ενώ από την άλλη πλευρά η αποφθεγματική αυτή φράση είναι και η απόληξη της κοσμοθεωρίας των αρχαίων Ιώνων φιλοσόφων, δηλαδή της εμπιστοσύνης στον ανθρώπινο λόγο.

Ένας άλλος σοφιστής, ο Θρασύμαχος αμφισβητεί την ύπαρξη αντικειμενικής αλήθειας (*τοῦ κρείττω συμφέρον*), ενώ στον *Θεαίτητο*, εκεί που ο Σωκράτης φαντάζεται τι θα μπορούσε να πει ο Πρωταγόρας, («Απολογία» του Πρωταγόρα) φέρεται ο Πρωταγόρας να λέει για τη σχετικότητα της αρετής της *σοφίας*: «πολύ απέχω από το να λέω ότι δεν υπάρχουν η σοφία και ο σοφός· αντίθετα, νά πώς ορίζω

35 Πλάτ. *Πρωτ.* 319a.

36 ό.π. 318e-319a στο Λυπουρλής (2002) 68.

37 ό.π. 318e-319.

38 Λυπουρλής (2002) 69.

39 Πλάτ. *Πρωτ.* (316d-317b).

40 Πλάτ. *Θεαίτ.* 152 a, Σέξτ. Εμπ. *Πρὸς Μαθημ.* VII, 60.

τον σοφό· (σοφός είναι) όποιος μπορεί, αν κάτι σε κάποιον από σας φαίνεται και είναι κακό, να το αντιστρέψει και να το κάνει να είναι και να του φαίνεται αγαθό».⁴¹ Ο ρήτορας ταυτίζεται με τον σοφό, επειδή έχει εκπαιδευτεί να βλέπει και τις δυο πλευρές, ενώ ο απλός άνθρωπος βλέπει μόνο τη μία -την αλήθεια αλλά όχι ολόκληρη,⁴² και ότι «όπως οι γιατροί και ο γεωργός, οι καλοί και επιδέξιοι ρήτορες κάνουν ώστε οι καλές αντί για τις κακές πράξεις να φαίνονται δίκαιες στις πόλεις»,⁴³ στην εκπαίδευση ο σοφιστής κάνει με λέξεις αυτό που κάνει ο γιατρός με φάρμακα, δηλαδή αλλάζει την κατάσταση του μαθητή προς το καλύτερο.⁴⁴

Για έναν άλλο σοφιστή, τον Γοργία «η δύναμη του λόγου έγινε ολωσδιόλου κέντρο της δραστηριότητας και της διδασκαλίας του, αφού έκανε τη λέξη σαν ηχητικό φορέα ενσυνείδητα όργανο ρητορικής επίδρασης και διέσπασε πολύτροπα τα σύνορα ανάμεσα στον πεζό λόγο και την ποίηση, κυρίως χάρη στα *γοργία σχήματα*» σύμφωνα με τον Lesky, ισόκωλα, πάρισα, ομοιοτέλευτα, μέσα που χρησιμοποιούσε η ποίηση και ο συναισθηματικός λόγος,⁴⁵ ενώ ο Αντισθένης έγραψε *Περί λέξεως* ή *Περί χαρακτήρων*, πέντε βιβλία *Περί παιδείας* ή *Περί όνομάτων*⁴⁶ και ο Ιππίας ο Ηλείος ασχολήθηκε με *ρύθμους, άρμονίας, και γραμμάτων όρθότητα*.

Με τον επιστημολογικό σκεπτικισμό και την καταλυτική κριτική τους οι σοφιστές έθεσαν νέα σημαντικά προβλήματα για όλους τους τομείς της μεταγενέστερης φιλοσοφίας.⁴⁷ Ο Lesky αναφέρει πως καμιά άλλη πνευματική κίνηση δεν μπορεί να συγκριθεί με τη σοφιστική ως προς την ανθεκτικότητα των συνεπειών της. Όχι ότι μεταμόρφωσε με ένα χτύπημα την ελληνική πνευματική ζωή, αλλά τα προβλήματα που έθεσε, οι αμφιβολίες που ξύπνησε, δεν καταλάγιασαν πια, περνώντας μέσα από την ευρωπαϊκή πνευματική ιστορία, ως σήμερα.⁴⁸

3. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΩΝ ΒΑΤΡΑΧΩΝ

41 Guthrie (2003) 215. Πλάτ. *Θεαίτ* 166 d: *Καί σοφίαν καί σοφόν άνδρα· πολλοῦ δέω τοῦ μή φάναι εἶναι, άλλ' αὐτόν τοῦτον καί λέγω σοφόν, ὅς άν τινι ήμῶν, ᾧ φαίνεται καί έστι κακά, μεταβάλλων ποιήση αγαθά φαίνεσθαι τέ καί εἶναι.*

42 ό.π. 219.

43 ό.π. 210.

44 ό.π. 216.

45 Λυπουρλής (2002) 64-5, sparsim.

46 Lesky (2014) 695-6.

47 Nesselrath (2001) 206-207.

48 Lesky (1985) 482.

Στο τελευταίο τρίτο του 5ου αι. η πνευματική ζωή της Αθήνας δείχνει τάση για διαφοροποίηση και εσωτερική κίνηση, όπως δε δείχνει κανένας άλλος τομέας της ελληνικής ιστορίας. Οι αντιθέσεις, που μέσα από την ακμή της κλασικής εποχής εκφράζονταν από τον Σοφοκλή και τον Περικλή, έμεναν όμως ενωμένες σε μια μεγάλη αρμονία σαν καρποφόρες εντάσεις, βγήκαν τώρα στην επιφάνεια,⁴⁹ αφού κάθε μεγάλος πόλεμος προξενεί βαθιές τομές στην ανθρώπινη κοινωνία και στην ανθρώπινη προσωπικότητα, οι οποίες ξεσκεπάζουν όσα θα χρειαζόνταν μακρόχρονη εκκόλαψη για να γεννηθούν.⁵⁰ Σχεδόν σε όλους τους τομείς της ζωής απέναντι στην εμμονή στην παράδοση ορθωνόταν η ριζική της καταπολέμηση σύμφωνα με το πνεύμα της σοφιστικής. Οι γιορτές μαρτυρούσαν τη διατήρηση της αρχαίας ευσέβειας, ενώ γύρω από τους νέους δασκάλους της σοφίας σχηματίζονταν κύκλοι που ή διέλυαν τον μύθο ή τον εξηγούσαν με τον δικό τους τρόπο. Σαν σ' έναν μαγικό καθρέφτη η κωμωδία όλην αυτή την προσκόλληση στο παλιό και την αναζήτηση του καινούργιου την άδραξε μέσα στο φανταστικό και πολύχρωμο παιχνίδι της.⁵¹

Ο Σωκράτης έθεσε τον εαυτό του με πάθος στην υπηρεσία του Λόγου.⁵² Σε φανερή αντίθεση με τον όγλο, όχι όμως και με τον νόμο, τον οποίο περισσότερο υπεράσπιζε, ήρθε στην καταραμένη δίκη του 406, στην οποία η Εκκλησία του Δήμου ύστερα από τη νικηφόρα ναυμαχία των Αργινουσών καταδίκασε σε θάνατο όλους μαζί τους στρατηγούς, γιατί δεν μπόρεσαν να σώσουν τους ναυαγούς εξαιτίας θαλασσοταραχής. Ο Σωκράτης, που έτυχε να είναι πρύτανης -σύμφωνα με άλλες πηγές *έπιστάτης* (πρόεδρος των πρυτάνεων)- πήρε θέση εναντίον της παράνομης και παράλογης πρότασης, χωρίς βέβαια να κατορθώσει τίποτε.⁵³

Οι *Βάτραχοι* παραστάθηκαν στα Λήνιαια το 405 (τέλη Ιανουαρίου-αρχές Φεβρουαρίου) κατά το εικοστό πέμπτο έτος του Πελοποννησιακού πολέμου, μια χρονιά μετά τη ναυτική νίκη στις Αργινούσες (αλλά τη βύθιση 24 πλοίων)⁵⁴ και την τιμωρία των στρατηγών που δεν περισυνέλεξαν τους νεκρούς και έξι μήνες πριν από την τελική καταστροφή των Αθηναίων στους Αιγός Ποταμούς.⁵⁵ Κέρδισαν το πρώτο βραβείο, με δεύτερη τη λογοτεχνική κωμωδία *Μοῦσαι* του Φρύνιχου και τρίτη την πολιτική κωμωδία *Κλεοφῶν* του κωμικού Πλάτωνα.⁵⁶

49 Lesky (2014) 684.

50 Ανδρόνικος (1953) 234.

51 Lesky (2014) 684.

52 ό.π. 690.

53 ό.π. 689.

54 MacDowell (1995) 279.

55 Stanford (1993) 18.

56 ό.π. 13.

Βασικό ζητούμενο των *Βατράχων* αποτελεί η αποτίμηση της τραγωδίας του 5ου αιώνα από αισθητική και πολιτική άποψη,⁵⁷ καθώς ο Αριστοφάνης ενδιαφέρεται να συνοψίσει σε αυτό το έργο βασικές όψεις του ποιητικού λειτουργήματός του, οι οποίες ακούστηκαν ήδη στους *Άχαρνες*, όπως ο προβληματισμός σχετικά με τη λειτουργία και την αποστολή του δράματος στη δημοκρατική Αθήνα, η αντιπαράθεση με το συγγενικό λογοτεχνικό είδος της τραγωδίας και ταυτόχρονα σκέψεις για το δικό του είδος, για τις δυνατότητες της κωμωδίας ως προς τη μορφή και το περιεχόμενο.⁵⁸

Ο Αριστοφάνης διαπιστώνει ότι το έτος 405 με τον θάνατο του Ευριπίδη και του Σοφοκλή μια φάση της ελληνικής γραμματείας, η εποχή της κλασικής λογοτεχνίας της αθηναϊκής δημοκρατίας, τείνει προς το τέλος της. Αυτή η φάση μπορούσε να διαρκέσει μόνο όσο υπήρχε το έδαφος που την εξέθρεψε, η αττική δημοκρατία. Και με την οξυδέρκεια του κριτικού της λογοτεχνίας, ο Αριστοφάνης από το πλήθος των Αθηναίων τραγικών ποιητών συγκρίνει στους *Βατράχους* τους τρεις μόνο ποιητές που επιβίωσαν μέσω των έργων τους: τον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη. Παρουσιάζει, λοιπόν τον κανόνα ο οποίος στους επόμενους αιώνες έμελλε να καθορίσει την πρόσληψη και επιλογή των δραματικών έργων.⁵⁹

Η νεωτερική, σοφιστική ποίηση του Ευριπίδη διδάσκει τους πολίτες να διερευνούν, να αναλύουν και να διυλίζουν με τον σκεπτικισμό τους το κάθε τι. Προπάντως παρουσιάζοντας στη σκηνή ιδιωτικές υποθέσεις δείχνει στους θεατές πώς να διαχειρίζονται καλύτερα την περιουσία τους και να ενδιαφέρονται περισσότερο για το προσωπικό τους όφελος από ό,τι στο παρελθόν. Έτσι προετοιμάζει τη μετάβαση από τη δημόσια στην ιδιωτική ζωή, η οποία τον 4ο αι. αποτελούσε όντως για την Ελλάδα κοινωνική πραγματικότητα υπό την κυριαρχία του Αλεξάνδρου και των διαδόχων του.⁶⁰

Έχοντας ως στόχο συστατικά μέρη της τραγωδίας, στα οποία καινοτόμησε ο Ευριπίδης, ο Αριστοφάνης με όπλο την κωμική υπερβολή ασκεί κριτική στην τυπολογία και τη λειτουργικότητα των αφηγηματικών προλόγων του, στον έντονο συναισθηματισμό των μονωδιών του, στην ποιότητα των νεωτερισμών που εισηγήθηκε στη μουσική και στον ρυθμό των λυρικών ασμάτων και στον ρεαλισμό στην απόδοση των χαρακτήρων και θεμάτων.⁶¹

57 Zimmermann (2007³) 178.

58 ό.π. 179.

59 ό.π. 184.

60 ό.π. 182-3.

61 Καραμάνου στο Παππάς & Μαρκαντωνάτος (2011) 726.

Εντελώς αντίθετα από αυτή την ποίηση, η τραγωδία του Αισχύλου ενισχύει την αρετή των πολιτών των αρχών του 5ου αι., οι οποίοι αντιμετώπισαν δυο φορές την υπεροπλία των Περσών, στον Μαραθώνα και τη Σαλαμίνα. Ο Αισχύλος γίνεται ταυτόχρονα στους *Βατράχους* σύμβολο του παλιού καλού καιρού, όταν κυριαρχούσαν ακόμα η ομόνοια και η αρμονία, και η Αθήνα ήταν σε θέση με την εσωτερική της δύναμη να απωθεί τον εξωτερικό εχθρό.⁶²

Σε μια ατμόσφαιρα με έντονη πολιτική φόρτιση, ένας κωμικός που θα παραμελούσε τις πολιτικές υποθέσεις στη σύνθεση των έργων του, θα είχε χάσει ένα σωρό πρόσφορους στόχους για διακωμώδηση και γελοιοποίηση,⁶³ γι' αυτό ο Αριστοφάνης αντλεί θέματα από την πολιτική επικαιρότητα, ιδίως στην παράβαση, χωρίς να ξεχνά μια ιδιαίτερη προσωπικότητα του καιρού του, τον Αλκιβιάδη, θέτοντας στον αγώνα μεταξύ Αισχύλου και Ευριπίδη το καταληκτικό ερώτημα «και για τον Αλκιβιάδη τι γνώμη έχετε;» (1422-3),⁶⁴ η απάντηση στο οποίο θα παίζει σημαντικό ρόλο στην τελική απόφαση του Διονύσου.

Παρακάτω ακολουθεί η υπόθεση του αγώνα σοφίας στους *Βατράχους*, ο οποίος καλύπτει το δεύτερο μέρος του έργου, αν και ο Biles υποστηρίζει ότι θεματική συμβολή του αγώνα δεν περιορίζεται στο δεύτερο μισό του έργου, όπως συχνά υποθέτει κανείς, και ότι αντί να σημειώσει μια μετατόπιση της γενικής σύλληψης, ο αγώνας του Ευριπίδη και του Αισχύλου είναι μια φυσική, αν και εκπληκτική, επεξεργασία των ιδεών που δημιουργήθηκαν στο πρώτο μισό του έργου.⁶⁵

4. ΑΓΩΝΕΣ ΚΑΙ ΑΓΩΝΙΣΤΙΚΟ ΠΝΕΥΜΑ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ

Η άμιλλα και οι αγώνες⁶⁶ στην αρχαϊκή και κλασική ελληνική κοινωνία πραγματοποιούνταν σε κάθε επίπεδο και με πολλές μορφές. Η κοινωνική πίεση και επιθυμία να αποδειχτεί κάποιος ανώτερος από τους υπόλοιπους, να αποτελέσει αντικείμενο θαυμασμού και σεβασμού ήταν σχεδόν καθολική και δύσκολο να της

62 Zimmermann (2007³) 183.

63 Stanford (1993) 19.

64 ό.π. 23.

65 Biles (2011) 212.

66 Η ελληνική μυθολογία βρίθει τέτοιων αγώνων, π.χ. στην υφαντική (Αράχνη εναντίον Αθηνάς), στη ζωγραφική (Απελλής εναντίον Ζεύξιδος), στην προφητεία (Κάλχας εναντίον Μώψου), στη φυσική ομορφιά (Ηρα εναντίον Αθηνάς και Αφροδίτης). Griffith (2013) 83.

αντισταθεί κανείς.⁶⁷ Προσφέρονταν πολυάριθμες ευκαιρίες, ιδιαίτερα ανάμεσα στους ανήκοντες στην ανώτερη τάξη, για έντονο ανταγωνισμό: πόλεμος, αθλητισμός και (συγκεκριμένα στη δημοκρατική Αθήνα) όλες οι πολιτικές διαδικασίες, όπως εκλογές, δίκες, ψηφίσματα ενόρκων, καθώς και λειτουργίες, συμπεριλαμβανομένης της χορηγίας.⁶⁸

Το μεγαλύτερο μέρος της ελληνικής ποίησης κατά την αρχαϊκή και πρόιμη κλασική περίοδο εκτελείτο και απολαμβάνονταν σε άμεσα αγωνιστικό περιβάλλον. Ο Ησίοδος π.χ. μας λέει ότι του απονεμήθηκε τρίποδας για τη νίκη του με τον ύμνο του στην κηδεία του βασιλιά Αμφιδάμα (*Ἑ.Ἡ.* 650-62), ενώ διαγωνισμοί⁶⁹ χορών, μονωδών, μουσικών, επικής απαγγελίας ήταν διαδεδομένοι τοπικά και σε διάφορα πανελλήνια και πανιώνια κέντρα (Δελφοί, Δήλος) μαζί με άλλα είδη ανταγωνιστικής επίδειξης ή μάλλον «σοφίας» (ειδικά στην Ολυμπία).⁷⁰ Ας μην ξεχνάμε τον μυθικό ποιητικό αγώνα Ησιόδου και Ομήρου, τους μουσικούς, ποιητικούς, λογοτεχνικούς αγώνες κατά τα συμπόσια, ακόμα και τους ίδιους τους δραματικούς αγώνες στα μικρά και μεγάλα Διονύσια ή στα Λήναια.

Ο Αριστοφάνης και άλλοι ποιητές της αρχαίας κωμωδίας είχαν ήδη συμπεριλάβει ποιητικούς διαγωνισμούς στα έργα τους, όπως υποδηλώνουν οι τίτλοι των κωμωδιών: Αριστοφάνη *Γυρητάδης και Ποίησης*, Κρατίνου *Ἀρχιλόχοι*, Φερεκράτη *Κραπαταλοί*, Φρόνιχου *Τραγωδοί ή Ἀπελεύθεροι*, Πλάτωνα *Κωμικὸν Σκευαὶ και Λάκωνες ή Ποιητές*,⁷¹ ενώ επίσης ο Κριτίας φέρεται να έγραψε *Περὶ Ἀρχιλόχου και Ἄνακρέοντος*, ο Γλαύκος από το Ρήγιο *Περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν και μουσικῶν*, ο Αλκιδάμας το *Μουσεῖον*, ο Ηρακλείδης ο Ποντικός *Περὶ Ποιητικῆς και Ποιητῶν*,⁷² ενισχύοντας τη έννοια της λογοτεχνικής κριτικής, πρώτα ψήγματα της οποίας είχαμε όταν ο Ξενοφάνης και ο Ηράκλειτος, γύρω στο 500, επιτέθηκαν βίαια στον Όμηρο γιατί έλεγε αναληθείς ιστορίες για τους θεούς.⁷³

Σ' αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και ο *ἀγὼν σοφίας* μεταξύ Αισχύλου και Ευριπίδη στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη, οι οποίοι θεωρούνται το πρώτο κείμενο ποιητικής, λογοτεχνικής κριτικής, η οποία εμφανίστηκε συστηματικά με τη

67 ό.π. 80.

68 ό.π. 81.

69 Διαγωνισμοί στην ποίηση και μουσική πραγματοποιούνται συχνά σε μυθολογικές αφηγήσεις. Π.χ. ο Θάμυρις εναντίον των Μουσών (*Ἰλ Β* 584-600) ή ο σάτυρος Μαρσύας εναντίον του Απόλλωνα (Οβιδ. *Μεταμορφώσεις* 6. 383-400), ο *ἀγὼν* Ησιόδου και Ομήρου, ό.π. 84.

70 ό.π. 84.

71 ό.π. 85.

72 Δρακωνάκη-Καζαντζάκη (2008) 113.

73 Grube (1995) 19.

διδασκαλία της σοφιστικής προς το τέλος του 5ου αι. Διδάσκοντας τους μελλοντικούς ρήτορες, οι σοφιστές χειρίζονται λογοτεχνικό και γλωσσικό υλικό και μελετούν τη λειτουργία ποίησης και γλώσσας. Οι *Βάτραχοι* του Αριστοφάνη ανεβάζοντας επί σκηνής έναν αγώνα ανάμεσα στον Αισχύλο και τον Ευριπίδη αντανακλούν το νέο θεωρητικό ενδιαφέρον για τη λογοτεχνία.⁷⁴ Ο *ἀγών* κινείται σε μεταθεατρικό επίπεδο, τόσο εξαιτίας των συμμετεχόντων ποιητών και των πεδίων στα οποία θα διαγωνισθούν, όσο και λόγω του Διονύσου, του ίδιου του θεού του δράματος, που έχει οριστεί ως κριτής. Ο αγώνας εστιάζει στην αντιπαράθεση παραδοσιακού-νεωτερικού και, από αυτήν την άποψη, ορθώς έχει παραλληλισθεί με τον αγώνα μεταξύ Δίκαιου και Άδικου Λόγου στις *Νεφέλες* (889-1114).⁷⁵

Οι τεχνικές λεκτικής και ρητορικής ανάλυσης των πρώτων επαγγελματιών λογοτεχνικών κριτικών, των σοφιστών, φαίνεται ότι υιοθετήθηκαν -με διάφορους βαθμούς σοβαρότητας και παραλογοισμού- από τον Αριστοφάνη στους *Βατράχους*. Συγκεκριμένα το ενδιαφέρον για τη σωστή χρήση των λέξεων, τους ορισμούς λέξεων και ομωνύμων (1124-69, 1153-65 π.χ. «*Ἦκω... καὶ κατέρχομαι*»), ενώ αξιολογικές συγκρίσεις ποιημάτων και ανταγωνιστική ερμηνεία της ίδιας παραγράφου από δυο αντίπαλους κριτικούς, πιστοποιούνται στον Πρόδικο, τον Πρωταγόρα, και άλλους σοφιστές.⁷⁶

Ο Πλάτων είδε τη διάκριση ανάμεσα στην κριτική του περιεχομένου και της μορφής αρκετά καθαρά και ήταν ο πρώτος που διαμόρφωσε έναν αριθμό βασικών αρχών λογοτεχνικής κριτικής, όπως για παράδειγμα, ότι κάθε λογοτεχνικό έργο πρέπει να έχει οργανική δομή, με θέση για καθένα από τα μέρη, με κάθε μέρος στην αρμόζουσα θέση σε σχέση με τα υπόλοιπα μέρη και το σύνολο.⁷⁷

Οι *Βάτραχοι* είναι συνήθως το πρώτο κείμενο (το μόνο θεατρικό δράμα) που αναφέρεται σε μια ιστορία λογοτεχνικής κριτικής,⁷⁸ επειδή παρουσιάζει μια «ιστορική συνειδητοποίηση της λογοτεχνικής αλλαγής».⁷⁹ Πρόκειται, όμως για αυθεντική λογοτεχνική κριτική;

5. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΣΟΦΙΣΤΙΚΗ

74 Willi (2003) 87-8.

75 Καραμάνου στο Παππάς & Μαρκαντωνάτος (2011) 681.

76 Griffith (2013) 94.

77 Grube (1995) 19-20.

78 Halliwell (2013²) 93.

79 Bettendorf (2015) 1.

Η Harriott ορίζει την αυθεντική λογοτεχνική κριτική ως «δίκαιες και αιτιολογημένες εκτιμήσεις των συγγραφέων και των έργων τους (που επιτεύχθηκαν) με συστηματική ανάλυση» με σκοπό την ενίσχυση της κατανόησης της λογοτεχνίας από τον αναγνώστη.⁸⁰ Για παράδειγμα, η κριτική του Ευριπίδη για τους αισχύλειους προλόγους είναι ενημερωτική, αλλά δεν είναι αυθεντική λογοτεχνική κριτική, όπως ορίζεται παραπάνω, επειδή δεν είναι συστηματική.

Ο Αριστοφάνης δεν παρουσιάζει στο ακροατήριό του έναν κατάλογο όλων των προλόγων του Αισχύλου που ξεκινούν με μια σιωπηλή, καθιστή, καλυμμένη φιγούρα. Μόνο στον *Προμηθέα Δεσμώτη* σύρεται ο Προμηθέας, ενώ μιλούν η Βία κι ο Ήφαιστος (αν περί αυτού του έργου πρόκειται) κι αν προσθέσουμε τις αναφορές στις οποίες ο Αχιλλέας και η Νιόβη, πρόσωπα της μη σωζόμενης τραγωδίας του Αισχύλου *Φρύγες*,⁸¹ κάθονται σιωπηλοί, καλυμμένοι, ενώ ο χορός άδει, η κριτική (για τις σιωπές στους προλόγους) ισχύει μόνο για τρία από τα υπολογιζόμενα πάνω από εβδομήντα (εκ των οποίων μόνο 7 σωζόμενα) έργα.⁸²

Πρωταρχικό μέλημα του Αριστοφάνη δεν είναι προφανώς να συγγράψει ένα έργο λογοτεχνικής κριτικής, μολονότι τα θέματα με τα οποία καταπιάνεται (λυρικά μέρη, πρόλογοι, ύφος) άπτονται αυτού του αντικειμένου. Ο δραματικός διαγωνισμός των δύο ποιητών, άλλωστε, δεν παύει να κινείται στο πλαίσιο της κωμωδίας, αν κρίνουμε από την κωμικότητα ολόκληρων σκηνών, όπως η σκηνή του ζυγίσματος των στίχων (1365-1410) ή της απαξίωσης των ευριπίδειων προλόγων *από ληκυθίου* (1198-1248), καθώς και άφθονων επιμέρους αστείων.⁸³

Οι *Βάτραχοι* μόνο παρεμπιπτόντως παρεμβαίνουν στη σφαίρα της λογοτεχνίας τονίζει ο Vickers (2001),⁸⁴ η βασική λειτουργία του έργου είναι η πολιτική δράση. Ο στόχος του Αριστοφάνη στους *Βατράχους* δεν είναι να σώσει την Αθήνα από τον δεύτερο καλύτερο θεατρικό συγγραφέα της, τον Ευριπίδη, αλλά από την πολιτική διάλυση.⁸⁵ Με την οπτική της εποχής του Αριστοφάνη, ο Αισχύλος ήταν ο ποιητής της γενιάς που είχε αποκρούσει τους Πέρσες και δημιούργησε την αθηναϊκή ηγεμονία: ο Ευριπίδης ήταν ο ποιητής της δικής τους αμφιλεγόμενης εποχής. Αυτό έδινε στον

80 ό.π. 2. Rosemary Harriott, *Poetry and Criticism Before Plato* (London: Methuen & Co., 1969) 161.

81 Μαυρόπουλος (2007) 680.

82 Bettendorf (2015) 3-4.

83 Καραμάνου στο Παππάς & Μαρκαντωνάτος (2011) 687.

84 Perysinakis στο Markantonatos & Volonaki (2019) 249, υποσ. 2.

85 Προφανώς αυτός είναι ο στόχος του Αριστοφάνη σ' έναν αριθμό έργων του, όπως: *Άχαρνής*, *Ειρήνη* και *Λυσιστράτη*. Βλ. Bettendorf (2015) 1.

Αριστοφάνη τη δυνατότητα να εντάξει τον αγώνα Αισχύλου και Ευριπίδη στο πλαίσιο της γνωστής αντίθεσης ανάμεσα στην ανδρεία, την αρετή και την ασφάλεια του παρελθόντος -ενισχυμένη από το καθολικό αίτημα (αυτή την εντύπωση δημιουργεί η χρονική απόσταση) να διατηρηθούν τα παραδοσιακά έθιμα και οι παραδοσιακές δοξασίες- και στην αβεβαιότητα του παρόντος, που ήταν γεμάτο αμφιβολίες, «νοσηρή» περιέργεια και «ανεύθυνους» καλλιτεχνικούς νεωτερισμούς.⁸⁶

6. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΚΩΜΩΔΙΑ

Ο χορός των μυημένων στα Ελευσίνα μιλά για την κωμωδία σαν να ήταν κι αυτή μια μυστηριακή λατρεία, που δικαιούνταν τον ίδιο σεβασμό με τα μυστήρια του Διονύσου ή της Δήμητρας.⁸⁷ Καταγόμενη από τα φαλλικά (Αριστ. *Ποιητ.* 1449a 11-13) σύμφωνα με την παράδοση η αρχαία κωμωδία κάνει αγενή σχόλια εις βάρος επιφανών ατόμων, πολιτικών αρχηγών ή άλλο. Αυτή η παράδοση μπορεί να συνδέεται αρχικά με θρησκευτικές τελετές που σκόπευαν να αποτρέψουν τον φθόνο των θεών ή με τη σάτιρα στην ιαμβική ποίηση ή και με τα δυο, αλλά στον Αριστοφάνη δεν περιορίζεται σε θρησκευτικά περιεχόμενα ή ιαμβικά παραθέματα. Αναμφισβήτητα ο μέσος Αθηναίος απολάμβανε την ευκαιρία να αισθάνεται, μια δυο φορές τον χρόνο, ανώτερος από ισχυρούς άνδρες στους οποίους έπρεπε να συμπεριφέρεται με σεβασμό τον υπόλοιπο καιρό.⁸⁸

Η κωμωδία παριστάνει τους πιο ανάξιους ανθρώπους (*φauλοτέρους*), τους χειρότερους από τον μέσον όρο «όχι αναφορικά με κάθε είδους ελάττωμα, αλλά μόνο αναφορικά μ' ένα ιδιαίτερο είδος, το γελοίο που είναι μέρος του άσχημου· το γελοίο μπορεί να οριστεί ως λάθος (*ἀμάρτημα*) ή ελάττωμα (*αἴσχος*) που δεν περιέχει ούτε πόνο ούτε βλάβη (*ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν*) για τους άλλους» (Αριστ. *Ποιητ.* 1449 a 32-5).⁸⁹

Φαίνεται ότι μια από τις λειτουργίες της κωμωδίας ή όπως δηκτικά αναφέρει ο Αριστοτέλης «αυτών που ξοδεύουν όλο τους τον χρόνο στο να παρακολουθούν και να καταγράφουν τα σφάλματα των άλλων· τέτοιοι είναι π.χ. οι χλευαστές και οι κωμωδιογράφοι· γιατί είναι και αυτοί κατά κάποιον τρόπο κακολόγοι και

86 Dover (2003⁵) 255-6.

87 Sommerstein στο Κατσής (2007) 92.

88 MacDowell (1995) 22.

89 Ross (2005³) 398 και Δρομάζος (1982⁶) 100.

κουτσομπόληδες» (*Ρητ.* Β' 1314 b),⁹⁰ είναι να ενισχύσει και να επιβεβαιώσει μέσα από ένα γιορτινό πλαίσιο τους παραδοσιακούς κανόνες της κοινωνίας, που η τραγωδία και άλλες μορφές πειστικού λόγου βάζουν σε κίνδυνο,⁹¹ με τους κωμωδιογράφους, μεταξύ αυτών καταφανώς ο Αριστοφάνης, μερικές φορές να μη διστάζουν να ανεβάσουν στη σκηνή τους θεούς σαν καταγέλαστους χαρακτήρες: ο Ηρακλής λαίμαργος και χαζός, ο Διόνυσος ξιπασμένος και δειλός.⁹²

Εκτός από την πολιτική κωμωδία, τα δημόσια πρόσωπα και τα λιγότερο γνωστά της καθημερινής ζωής, η αρχαία κωμωδία αναφέρεται συχνά στη λογοτεχνική παραγωγή της πόλης. Κρίνοντας τους ομοίους του ο ποιητής χρησιμοποιεί διάφορους τρόπους και μεθόδους. Μερικές φορές αναφέρει απλώς το όνομα ενός λυρικού, τραγικού ή κωμικού ποιητή σε ένα χωρίο με συμφραζόμενα χλευαστικά, όπως στην περίπτωση του ποιητή Κρατίνου. Άλλοτε πάλι παρουσιάζει τον αγώνα δύο ποιητών για το ποιος θα αναδειχθεί ισχυρότερος στιχουργός.⁹³

Ακόμα ο Αριστοφάνης συνηθίζει να παρωδεί αποσπάσματα ή στίχους άλλων ποιητών, κωμικών ή τραγικών. Η παρωδία αυτού του είδους προκαλούσε εύκολα το γέλιο του κοινού, που πρέπει να γνώριζε τα έργα των άλλων ποιητών,⁹⁴ αφού όπως υποστηρίζει ο Αριστοφάνης σ' ένα χωρίο των *Βατράχων* (1099-1118) οι αναφορές αυτές στη λογοτεχνική παραγωγή δεν απευθύνονταν αποκλειστικά και μόνο σε διανοούμενους, αλλά σε ευρύτερο κοινό. Είναι λίγο δύσκολο να δεχτούμε τον παραπάνω ισχυρισμό, που πρωταρχικό σκοπό πρέπει να είχε να κολακέψει τους θεατές-κριτές της παράστασης. Ο ποιητής όμως θεωρεί τον λαό άξιο να απολαύσει κάθε υπαινιγμό και κάθε παρωδία, όπως ακριβώς απολαμβάνει και τους χονδροειδείς αστεϊσμούς του. Η διακωμώδηση της τραγωδίας, για να γίνει κατανοητή από τον μέσο Αθηναίο, δεν απαιτούσε παρά μόνο μια εξοικείωση με το ύφος του τραγικού ποιητή. Ασφαλώς ένα κοινό χιλιάδων απλών θεατών δεν ανταποκρινόταν το ίδιο με έναν καλλιεργημένο θεατή σε μίαν αναφορά σχετικά με τη μετρική σύνθεση των λυρικών ασμάτων. Δεν είναι όμως απαραίτητο, όπως τονίζει ο E.W. Handley, όλοι οι θεατές να αντιλαμβάνονται κάθε στιγμή όλα τα αστεία. Το γέλιο είναι μεταδοτικό και η σάτιρα μπορεί να έχει διαφορετικά επίπεδα στα οποία λειτουργεί μια αντίθεση.

Η κωμωδία του Αριστοφάνη προσφέρει στον θεατή ένα αίσθημα οικειότητας,

90 Λυπουρλής (2004) 97.

91 Cartledge (2006) 68.

92 MacDowell (1995) 18.

93 Παππάς (1996²) 140.

94 ό.π. 140-1.

μία από τις πραγματικές απολαύσεις που συνήθως υποτιμάται. Η χρήση της οικείας καθημερινής γλώσσας, καθώς και η παρουσία των συνηθισμένων ανθρώπινων τύπων μεγαλώνει αυτήν την άνεση. Ακόμη το ενδιαφέρον του ερευνητή της κοινωνικής ιστορίας της αρχαίας Αθήνας αυξάνεται, όταν μελετά την κοινωνική σκηνή του Αριστοφάνη, εφόσον οι ήρωές του είναι καθημερινοί τύποι που δεν απαντούν στην τραγωδία και στη λεγόμενη «σοβαρή λογοτεχνία». Αν θέλουμε λοιπόν να γνωρίσουμε την ανθρώπινη υπόσταση της αθηναϊκής κοινωνίας του 5ου αι., πρέπει να ακούσουμε με προσοχή τον κωμικό λόγο του Αριστοφάνη. Οι κωμωδίες του προσφέρουν μια αξιόπιστη μαρτυρία στην τεκμηρίωση της εποχής του, αντικαθρεφτίζουν μια άλλη όψη εκείνης της κοινωνίας και της ζωής του,⁹⁵ αφού, σύμφωνα με προσεγγίσεις και θεωρίες που αρχικά αναπτύχθηκαν στους κλάδους της ανθρωπολογίας, της κοινωνιολογίας και της ψυχολογίας κι έχουν εφαρμοστεί στη μελέτη λογοτεχνικών κειμένων, το κείμενο δε θεωρείται πλέον ως ένα διαχρονικό έργο τέχνης, αλλά μάλλον ένα πολιτιστικό τεχνούργημα και ως εκ τούτου ένας φορέας των πληροφοριών για την κοινωνία που το παρήγαγε. Αυτές οι προσεγγίσεις μοιράζονται μια επιθυμία να κατανοήσουν περισσότερο για τους παραγωγούς του λογοτεχνικού τέχνηργου αποκαλύπτοντας τους τρόπους με τους οποίους οι δεδομένες υποθέσεις για τον κόσμο, ενσωματώνονται στη γλώσσα του κειμένου.⁹⁶

Κυρίως όμως στους *Βατράχους* η ευελιξία του αριστοφανικού χιούμορ μας παρακινεί να διακρίνουμε τον απόηχο των τρόπων με τους οποίους μπορεί να σκέφτηκαν (και να επιχειρηματολόγησαν) οι Αθηναίοι της κλασικής περιόδου⁹⁷ ανεβάζοντας στη σκηνή γνωστά και άγνωστα πρόσωπα από τον κόσμο του πνεύματος με τις λογοτεχνικές αναφορές του Αριστοφάνη να καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα από τον Όμηρο ως τον Ευριπίδη.⁹⁸

7. Ο ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ

Ο Αριστοφάνης έζησε την κοινωνική αλλαγή με την ανάπτυξη του εμπορίου και της ναυτιλίας και την ανάδειξη της αστικής τάξης που εκτόπισε τους αριστοκράτες της παλαιάς αγροτικής Αθήνας. Αυτή η τάξη των παλαιών αριστοκρατών, των ιππέων,

95 ό.π. 64-5.

96 Storey and Allan (2005) 232.

97 Halliwell στο Gregory (2010) 553.

98 Παππάς (1996²) 140-1.

συμπιέστηκε κοινωνικά και οικονομικά και αποτέλεσε τη μεσαία συντηρητική τάξη που είχε μυθοποιήσει και νοσταλγούσε το παρελθόν.⁹⁹ Σ' αυτήν την τάξη έζησε και ανατράφηκε και αδυνατώντας να κατανοήσει το παρόν, όπως είχε εξελιχθεί, κατέφυγε σε μία πουριτανική νοσταλγία για την εποχή που εξιδανικευμένα θεωρούσε ότι χαρακτηριζόταν από την καθαρότητα των θεσμών, την αγνότητα των ηθών και τη σταθερότητα της παράδοσης.¹⁰⁰ Έχοντας αυτή την ιδεολογία είναι εύλογο να περιγράφει με μελανά χρώματα όσους θεωρούσε φορείς του ανατρεπτικού φρονήματος, το οποίο αντιμαχόταν την παραδοσιακή τάξη.¹⁰¹ Ο Αριστοφάνης, όπως κι ο Σωκράτης, μάχεται όχι για το Αγαθό ή για το Δίκαιο στη μεταφυσική του υπόσταση, αλλά για το Αγαθό και το Δίκαιο της πόλης και του πολίτη.¹⁰²

Ολόκληρο το έργο του δείχνει την αγωνία για την πόλη του. Δεν αποτελεί έκφραση μιας πολιτικής μερίδας, αλλά έκφραση του στοχαστικού Αθηναίου πολίτη που βυθοσκόπησε την πολιτεία και την βρήκε να νοσεί. Τους αίτιους της νόσου ζητά να αποκαλύψει. Κατανοεί πως η νόσος είναι βαθύτερα στον οργανισμό της πολιτείας. Και για πρώτη φορά στην ιστορία της αθηναϊκής ζωής εκφράζεται η διαπίστωση πως ό,τι χρειάζεται η πόλη είναι η σωστή Παιδεία. Δεν είναι μόνο οι πολιτικοί υπεύθυνοι για την κατάσταση. Το ίδιο υπεύθυνοι είναι και οι πνευματικοί άνθρωποι, οι σοφιστές και οι ποιητές, που μορφώνουν τον λαό. Δίπλα στον Κλέωνα στέκεται ο Σωκράτης και ο Ευριπίδης. Και οι τρεις λοιπόν, θα χτυπηθούν αλύπητα από τον ποιητή, που μάχεται για το δίκαιο και το καλό της πόλης του. Θα χτυπηθούν μπροστά στον λαό που τους αγαπά, τους θαυμάζει και τους ακολουθεί. Θα τους σατιρίσει σκληρά τη στιγμή που βρίσκονται στην ακμή της δημοτικότητάς τους, γιατί όσο πιο μεγάλη δύναμη έχουν να πείθουν τους άλλους πως λένε το σωστό, τόσο πιο επικίνδυνοι είναι, όταν δε λένε αυτό, αλλά ίσα ίσα το κακό και το άδικο.¹⁰³

Ο Ευριπίδης επιπλέον θεωρείται επαναστάτης, ο κήρυκας μιας νέας εποχής, ο πρόδρομος του 4ου αι. γιατί εξαντλώντας τα όρια της παράδοσης, παρουσιάζεται πιο πρωτοπόρος από τον επικριτή του κωμικό. Το έργο του φανερώνει τη σχέση του με τους σοφιστές και η σκέψη του έχει βαθιά τα ίχνη του ορθολογισμού των Ιώνων φυσικών. Δεν έπλασε, όμως τον καινούργιο ανθρώπινο μύθο· κατακερμάτισε μόνο τον παλιό· το έργο του είναι η κατάφαση της άρνησης κάθε μύθου.¹⁰⁴

99 Γεωργουσόπουλος (1990) 112.

100 ό.π. 113.

101 <https://sites.google.com/site/bishopphotios/home/dokimia>

102 Ανδρόνικος (1953) 234.

103 ό.π. 235-6.

104 ό.π. 232, sparsim.

Η αντιπαράθεση των Βατράχων δεν αποτελεί επομένως, μόνο έναν αγώνα μεταξύ δύο τραγωδών, του Ευριπίδη, που επικουρείται από τον Σωκράτη και το πνεύμα της σοφιστικής, και του Αισχύλου που έχει με το μέρος του τον Ξανθία, τον Αριστοφάνη και την ένδοξη παράδοση, αλλά και μεταξύ δύο διαφορετικών αισθητικών, πνευματικών και ηθικών ρευμάτων, δύο κόσμων με τις δικές τους αντιλήψεις, προκαταλήψεις, πεποιθήσεις και εμμονές.

8. ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ ΚΑΙ ΣΟΦΙΣΤΙΚΗ

Υπό την πίεση των συνθηκών του Πελοποννησιακού πολέμου, όσο περισσότερες στρατιωτικές αποτυχίες συσσωρεύονταν, τόσο περισσότερα πλήγματα δεχόταν η δημοκρατία. Θεωρίες όπως το δίκαιο του ισχυρότερου συνέβαλαν, ώστε στην πολιτική ζωή της Αθήνας κάποιοι πολιτικοί να μην αισθάνονται πλέον ότι δεσμεύονται από τους κανόνες της δημοκρατίας. Η πόλη είχε περιέλθει λόγω του πολέμου σε πολιτική και πνευματική-υπαρξιακή κρίση, με την έννοια του επαναπροσδιορισμού των αξιών και της κατάρρευσης των έως τότε αναγνωρισμένων αρχών. Οι σοφιστές θεωρήθηκε ότι προσάγουν επιχειρήματα και ρητορική τεχνική, για να νομιμοποιήσουν αυτή την εξαπλούμενη αδιαφορία απέναντι στην παράδοση.¹⁰⁵

Χαρακτηριστικό της εποχής της αριστοφάνειας κωμωδίας είναι η διερεύνηση και η χρήση των ρητορικών μέσων για πολιτικούς σκοπούς. Το αίτημα να χρησιμοποιεί κάποιος τα λογικά μέσα που βοηθούν την επιστήμη και τη φιλοσοφία να ξεχωρίσουν το σωστό συμπέρασμα από το εσφαλμένο, με σκοπό να αποπροσανατολίσει ένα αδαές ακροατήριο με επιχειρήματα σκοπίμως απατηλά, αυξανόταν, οπότε και η αμοιβή των αντίστοιχων σοφών ήταν γενναία.¹⁰⁶

Πάντως, η αναστάτωση -επιτυχία και σκάνδαλο μαζί- που προκλήθηκε από τους σοφιστές στους κόλπους της αθηναϊκής κοινωνίας υπήρξε βαθύτατη. Αντανακλάται στη λογοτεχνία της εποχής, κυρίως στο θέατρο του Ευριπίδη και του Αριστοφάνη, οι οποίοι, από το 430 και το 420 αντίστοιχα, θέτουν επί σκηνής τα πολλαπλά σχήματα-δάνεια από την τέχνη του λόγου, γοητεύονται από τη δύναμή του και τις πρόσφατες καινοτομίες στον τομέα της ρητορικής, καταγγέλλουν όμως τους άκρως επιδέξιους λόγους και τους δασκάλους της συλλογιστικής δεινότητας,

105 Zimmermann (2017) 66.

106 Dover (2010) 159.

χρησιμοποιώντας τις λέξεις *σόφισμα*, *σοφός*, *σοφιστής*.¹⁰⁷ Και άλλοι κωμικοί ποιητές επινοούν λέξεις και φράσεις για να καταδικάσουν την ασυνήθιστη γλώσσα των ομιλητών που σχετίζονται με τους νέους διανοούμενους,¹⁰⁸ όπως ο Κρατίνος, που αποκαλεί μια ομάδα ποιητών σμήνος *σοφιστῶν* (fr. 2), ενώ ο Εύπολις χρησιμοποιεί τον όρο για έναν ραψωδό (fr. 483). Ένας *σοφιστής* απευθύνεται στον Εύπολι (fr. 388), αλλά δεδομένης της παράλληλης χρήσης, πιθανότατα είναι κάποιος που με σύγχρονους όρους θα αναγνωρίζονταν ως ποιητής ή ερμηνευτής.¹⁰⁹

Ο ίδιος λοιπόν ο ποιητής υιοθετεί και χρησιμοποιεί ακριβώς τα μέσα της σοφιστικής για να φτιάξει την κωμωδία του, για να προκαλέσει το γέλιο και πλάθει τους χαρακτήρες του να χρησιμοποιούν σοφιστικά τεχνάσματα πειθούς. Στους Αγώνες Λόγων (λεκτική αντιπαράθεση ανάμεσα σε τρόπους σκέψης ή κοσμοθεωρίες με επιχειρήματα) χρησιμοποιεί τα ίδια μέσα: τη ρητορική δεινότητα και διανοητική επιδεξιότητα, την οποία δίδασκαν οι σοφιστές (Δισσοί Λόγοι),¹¹⁰ πράγμα που συνιστά ολοφάνερη ρητορική επίδραση. Πυρήνας των έργων του Αριστοφάνη είναι πάντα μια ευφάνταστη σκηνική παρουσίαση προσώπων και ιδεών συχνά σε ζεύγη χαρακτήρων-ανταγωνιστών¹¹¹ και οι διαξιφισμοί των διαλόγων του έχουν χάρη, κομψότητα και οξύτητα και έλκουν, ακριβώς επειδή τα ξίφη, οι ιδέες και τα πανέξυπνα παιχνίδια του λόγου ήταν από το οπλοστάσιο της σοφιστικής.¹¹² Οι επιμέρους αριστοφανικές κωμωδίες στηλιτεύουν τις διάφορες όψεις της δημόσιας ζωής, στις οποίες διαφαίνεται η επίδραση των σοφιστών: πολιτική, ρητορεία, εκπαίδευση, ποίηση, μουσική και επιστήμες. Σύμφωνα με την κωμωδία, η παρακμή της αρχαίας τραγωδίας ως σχολείου της αθηναϊκής δημοκρατίας οδηγεί σε αποσύνθεση την εκπαίδευση και τελικά την πόλη ως σύνολο.¹¹³

Στον Πλάτ. *Γοργία* τέθηκε για πρώτη φορά το σημαντικό από κοινωνικής πλευράς ερώτημα για την ηθική της ρητορικής και τονίστηκε η μεγάλη σημασία της γνώσης για τη σωστή επικοινωνία¹¹⁴ και η πρωιμότερη περίπτωση, στην οποία εμφανίζεται ρητά επίκριση, εχθρότητα ή καχυποψία από μερικούς κατά την κλασική περίοδο σε βάρος της διδασκαλίας της ρητορικής ως απατηλής ή κενής περιεχομένου, είναι οι *Νεφέλες* του Αριστοφάνη, όπου περιλαμβάνεται η επιχειρηματολογία (889-

107 Pernot (2005) 41.

108 Major (2013) 41.

109 ό.π. 38.

110 Χρηστίδης (2001) 59-60 και Zimmermann (2017) 66.

111 Zimmermann (2017) 66.

112 Χρηστίδης (2001) 59-60.

113 Zimmermann (2017) 70.

114 Λυπουρλής (2002) 76.

1104) μεταξύ του «Δίκαιου» και του «Άδικου Λόγου», στην οποία η αδικία δέχεται για τον εαυτό της ότι είναι κατώτερη, αλλά θριαμβεύει απέναντι στην ισχυρότερη δικαιοσύνη με λεκτικά τεχνάσματα.¹¹⁵

Ο ποιητής όμως ήταν κι ο ίδιος δημαγωγός. Όσο κι αν χτυπά την πλανεύτρα ρητορική και τις αντιλογίες στις λαϊκές συνελεύσεις, έφερε τις μεθόδους της ρητορικής που κατηγορούσε στο θέατρο για να πείσει με αυτές και χρησιμοποιεί τη διαλεκτική σε ολόκληρη την κωμωδία του. Έχει το βήμα και αναπτύσσει σε κάθε θέμα τη θέση και την αντίθεση.¹¹⁶ Στους *Βατράχους* στρέφεται κατά των ιδεών του Ευριπίδη, τον οποίο όμως ως ένα βαθμό αντιγράφει στην τεχνοτροπία και έχει λεχθεί ότι -ενδεχομένως- κατά βάθος να θαύμαζε ως άνθρωπο. Γι' αυτό βλέπουμε τον Αριστοφάνη να δίνει λόγο στις γυναίκες και στους δούλους, να μεταμφιέζει τους άνδρες ήρωές του με γυναικεία ρούχα για να κατασκοπεύσουν τις γυναίκες και να πραγματεύεται υποθέσεις κατά τις οποίες ομάδες γυναικών αναστατώνουν την πόλη, όλα στοιχεία που θεωρούνται επιρροές από τον Ευριπίδη, που, όπως και ο Σωκράτης, θεωρήθηκε από τον Αριστοφάνη ως επικίνδυνος, ανατροπέας της καθεστηκυίας τάξης. Και οι δύο εισήγαγαν στους Αθηναίους πολίτες το δαιμόνιο της αμφισβήτησης, πράγμα που η άκρως συντηρητική ιδεολογία του κωμικού ποιητή δεν μπορούσε να ανεχθεί.¹¹⁷ Διαλέγοντας τον Αισχύλο και καταδικάζοντας τον Ευριπίδη, ο Αριστοφάνης καταδικάζει τον Σωκράτη και την επαναξιολόγηση των ηθικών αξιών του φιλοσόφου, όπως η πλειοψηφία της αθηναϊκής κοινωνίας καταδίκασε τον Σωκράτη και την εμφάνιση της νεωτερικότητας, παραμένοντας πιστή στην παράδοση.¹¹⁸

9. Η ΥΠΟΘΕΣΗ ΤΟΥ ΑΓΩΝΑ ΣΟΦΙΑΣ ΣΤΟΥΣ ΒΑΤΡΑΧΟΥΣ

Στους *Βατράχους* ο Αριστοφάνης δεν εφευρίσκει κάποιον πρωτότυπο ποιητικό μύθο, αλλά δανείζεται από την παράδοση έναν αρχέτυπο μύθο· την *είς Άδου κάθοδον* του Διονύσου¹¹⁹ μιμούμενος τον Ευριπίδη, ο οποίος στις *Βάκχες* άντλησε από την

115 Kennedy (2005⁶) 15.

116 Ευελπίδης (1962) 132, 126.

117 <https://sites.google.com/site/bishopphotios/home/dokimia>

118 Perysinakis στο Markantonatos & Volonaki (2019) 264-5.

119 Γεωργουσόπουλος (1990) 124.

παράδοση έναν άλλο μύθο σχετικό με τον Διόνυσο.¹²⁰ Η κάθοδος δεν ήταν νέο θέμα για την κωμωδία, αφού ο ίδιος ο Αριστοφάνης την είχε ήδη χρησιμοποιήσει στον χαμένο *Γυρητάδη* (fr.156), αν το έργο χρονολογείται σωστά πριν από την αναχώρηση του Αγάθωνα από την Αθήνα (fr.158),¹²¹ προκειμένου να ζητήσει συμβουλές από τους νεκρούς.

Το ίδιο μοτίβο της κατάβασης στον Κάτω Κόσμο βρίσκεται επίσης στους *Ταγηνιστές* του, στους *Κραπαταλούς* και *Μεταλλής* του Φερεκράτη, τους *Δήμους* (φέροντας πίσω νεκρούς πολιτικούς προκειμένου, όπως και στους *Βατράχους*, να επαναφέρει τις παλιές καλές μέρες) και *Ταξίαρχους* του Εύπολι, τις *Μούσες* του Φρύνιχου και στον Κρατίνου τους *Νόμους*, τους *Χείρωνες*, τους *Αρχίλοχους* και τους *Πλούτους*.¹²²

Συνοδευόμενος από τον δούλο Ξανθία, ο Διόνυσος κάνει ένα ηρωικό ταξίδι στον Κάτω Κόσμο για να φέρει πίσω τον Ευριπίδη, τον αγαπητό απωλεσθέντα (ποιητή), μια διονυσιακή διαδικασία μύησης και αναγέννησης των ψυχών μας, ανάκτηση του μουσικού και ποιητικού πνεύματος της προηγούμενης γενιάς.¹²³ Κατά τη διάρκεια της συζήτησης του Αιακού με τον Ξανθία ακούγεται φασαρία και καυγάς μέσα από το σπίτι του Πλούτωνα. Είναι ο Αισχύλος με τον Ευριπίδη που τσακώνονται για το ποιος από τους δύο θα έπρεπε να κατέχει τον θρόνο της Τραγωδίας. Αφού ο χορός ψάλει μια εισαγωγική ωδή, βγαίνουν και οι δύο στη σκηνή. Ο Διόνυσος τους συνοδεύει. Έχει συμφωνηθεί να μπει κριτής ανάμεσά τους.¹²⁴

Το θέμα του διαγωνισμού μεταξύ Αισχύλου και Ευριπίδη είναι μια εξέλιξη που δεν μπορεί να θεωρηθεί αναγκαία ή πιθανή συνέπεια της αναζήτησης του Διονύσου ή της άφιξής του· ωστόσο, ο συγχρονισμός της άφιξής του με τον διαγωνισμό δεν είναι απλώς τυχαίος. Ο διαγωνισμός έχει προκύψει, επειδή ο Ευριπίδης πέθανε· και ο θάνατος του Ευριπίδη είναι αυτό που προκάλεσε το ταξίδι του Διόνυσου· δεν δημιουργεί λοιπόν έκπληξη ότι φτάνει στον Άδη ακριβώς όταν ο διαγωνισμός είναι στο προσκήνιο. Η αναζήτηση και ο διαγωνισμός σχετίζονται ως αναγκαίες ή πιθανές συνέπειες μιας και μόνο αιτίας και η προσπάθεια του Πλούτωνα (1414 κ.ε.) να αναγκάσει τον διαιτητή να πάρει απόφαση, συνδέει έξυπνα τα δύο μοτίβα· το αποτέλεσμα του διαγωνισμού θα παράσχει στον Διόνυσο το αντικείμενο

120 Ξιφάρ (2001) 130.

121 MacDowell (1995) 274

122 Zimmermann στο Fountoulakis, Markantonatos & Vasilaros (2017) 66.

123 Griffith (2013) 53.

124 Stanford (1993) 26-7.

της αναζήτησής του.¹²⁵

Μετά από μια παρωδία τελετουργίας με λιβάνι, ύμνους και προσευχές, ο Διόνυσος κηρύσσει την έναρξη του αγώνα. Στην αρχή ο Ευριπίδης καταγγέλλει τον Αισχύλο ως απατεώνα και τσαρλατάνο στα έργα του. Τον κατηγορεί ότι χρησιμοποιεί παράλογα μακριές λέξεις, τερατώδεις εικόνες και ένα γελοία φουσκωμένο ύφος. Ισχυρίζεται ότι ο ίδιος, ο Ευριπίδης, ξανάφερε την τραγωδία στη σωστή της μορφή ξεκαθαρίζοντάς την από τα περιττά φορτώματα και παρουσιάζοντας τους ήρωές του να μιλούν και να ενεργούν ως νοήμονα ανθρώπινα όντα. Ο Αισχύλος αρχίζει την υπεράσπιση των έργων του με επιχειρήματα μάλλον ηθικά παρά αισθητικά. Τα έργα του, υποστηρίζει, δίδαξαν τους Αθηναίους να είναι γενναίοι, έντιμοι και πειθαρχημένοι, ενώ τα έργα του Ευριπίδη τους έμαθαν να είναι δειλοί, ανήθικοι και πνεύματα αντιλογίας. Καθώς ο πρώτος γύρος δε δίνει αποτέλεσμα, ο Ευριπίδης εξαπολύει επίθεση στους προλόγους του Αισχύλου, ότι είναι σκοτεινοί και επαναλαμβάνουν τα ίδια και τα ίδια. Ο Αισχύλος αντεπιτίθεται με την κατηγορία ότι πρώτον οι πρόλογοι του Ευριπίδη είναι αναληθείς ως προς τα γεγονότα, και δεύτερον ότι μπορούν «να καταστραφούν όλοι από ένα και μοναδικό μπουκαλάκι λάδι». Το αποδεικνύει μάλιστα με εντυπωσιακό τρόπο. Ο Ευριπίδης απτόητος από την επίθεση τραγουδά -ασφαλώς με εξεζητημένη υπερβολή- κάποιους στίχους του Αισχύλου για να δείξει τη μονοτονία τους. Ο Αισχύλος απαντά με δύο σαρωτικές παρωδίες του λυρικού ύφους του Ευριπίδη. Ο Διόνυσος, αναποφάσιστος ακόμα, προχωρεί σε μια «επιστημονική εξέταση»: θα ζυγίσει τους στίχους των δύο ποιητών. Φέρνουν στη σκηνή μιαν αστεία ζυγαριά, κι ο κάθε ποιητής απαγγέλει μερικούς στίχους του, αφήνοντάς τους να πέσουν στον αντίστοιχο δίσκο της ζυγαριάς. Εδώ ο Αισχύλος υπερτερεί. Αλλά ο Διόνυσος διστάζει ακόμα να βγάλει απόφαση. Με προτροπή του Πλούτωνα προτείνει μια τελευταία δοκιμασία. Τους θέτει ένα ερώτημα πολιτικό: τι πιστεύει ο καθένας ότι πρέπει να γίνει με τον Αλκιβιάδη; Βρίσκει ότι αναλόγως με την ιδιοσυγκρασία τους οι γνώμες και των δύο ποιητών είναι σωστές και διστάζει και πάλι να αποφασίσει ποιος είναι ο νικητής. Ο Πλούτων επιμένει. Τους ρωτά τότε πώς μπορούν να συμβάλουν στη σωτηρία της πόλης, η οποία έχει περιπέσει σε απορία, λαμβάνοντας ωστόσο περιέργες απαντήσεις που ως ένα βαθμό ίσως να οφείλονται στην κακή παράδοση του ίδιου του κειμένου.

Τελικά ο Διόνυσος, χωρίς να προβάλλει κάποιον σοβαρό λόγο, αποφασίζει υπέρ

125 Heath (2007) 32-3.

του Αισχύλου προς μέγιστη αγανάκτηση του Ευριπίδη.¹²⁶ Ο Διόνυσος μπορεί να μην είχε ορκιστεί, αλλά ξεκίνησε με την αποφασιστική πρόθεση να φέρει πίσω τον Ευριπίδη, και γι' αυτό ο Ευριπίδης απευθύνει έκκληση με μια κατανοητή (αν και, υπό τις περιστάσεις, ασύνετη) υπερβολή. Η ασυνέπεια σχετικά με την πρόθεση του Διονύσου δεν είναι μόνο μεταξύ της αρχής και του τέλους του έργου, αλλά ενσωματώνεται σε αυτή τη σκηνή μόνο (1418-9 σε αντίθεση με τους στίχους 1469-71).¹²⁷ Επακολουθεί ένα συμπόσιο εκτός σκηνής, και τέλος ο Αισχύλος με τον Διόνυσο ξεκινούν για την Αθήνα, ενώ ο Χορός τους συνοδεύει με θριαμβευτικές ωδές και λαμπαδηφορία,¹²⁸ με την τελευταία σκηνή να επιβεβαιώνει δυναμικά το αδιαχώριστο του καλλιτεχνικού και πολιτικού, του ηθικού και του μουσικού.¹²⁹

10. Ο ΔΙΟΝΥΣΟΣ ΚΡΙΤΗΣ

Ο Διόνυσος δεν εμφανίζεται σε άλλη σωζόμενη κωμωδία, αλλά μόνο σε μερικές σήμερα χαμένες, μεταξύ των οποίων στους *Βαβυλωνίους* και στον *Διόνυσο Ναυαγό* του Αριστοφάνη. Σύμφωνα με υποθέσεις τα πρώιμα έργα ήταν πάντα σχετικά με τον Διόνυσο και οι θεατές άρχισαν να διαμαρτύρονται όταν έπαψε αυτό το έθιμο και παρουσιάζονταν έργα που είχαν «*Οὐδὲν πρὸς Διόνυσον*». Στην κωμωδία ήταν παράδοση να είναι εκθηλυμένος, δειλός, ανεπαρκής γελωτοποιός. Έτσι ίσως ο Αριστοφάνης απλώς να συνέχισε στους *Βατράχους* την υπάρχουσα παράδοση,¹³⁰ όταν τον παρουσιάζει με θηλυπρεπή αμφίεση, κροκωτό χιτώνα και τις παραπάνω ιδιότητες.

Ευθύς εξαρχής, το έργο αποτελεί αναφορά στο θέατρο· η άρνηση του Διονύσου να αφήσει τον Ξανθία να εκφέρει τους συνήθεις ευτελείς αστεισμούς των άλλων κωμικών ποιητών φανερώνει ήδη μian απόπειρα θεωρητικής προσέγγισης της τέχνης της κωμωδίας,¹³¹ καθώς οι κωμικοί του καιρού του, που τους αναφέρει ονομαστικά, τον απογοήτευαν όταν τους έβλεπε να χρησιμοποιούν φορτωμένους δούλους που μεμψιμοιρούσαν για να γελάσουν οι θεατές. Η σκηνή η δική του είναι ανατρεπτική,¹³² και η δήλωσή του ότι ένα κακό θέαμα τον κάνει να γερνάει κατά έναν

126 Stanford (1993) 26-7.

127 Heath (2007) 31, υποσ. 94.

128 Stanford (1993) 27.

129 Griffith (2013) 206.

130 MacDowell (1995) 276-7.

131 Thiery (2001) 132-3.

132 Καρώνη (2003) 191.

χρόνο (17-8), υπαινιγμός για την υψηλή αισθητική και κριτική του ικανότητα, προλειπώνει το έδαφος για την επιλογή του από τον Πλούτωνα ως κριτή. *Φύσεις ποιητῶν· εἶτα τῷ σῶ δεσπότη / ἐπέτρεψαν, ὅτι τῆς τέχνης ἔμπειρος ἦν* (810).

Η διττότητα του Διονύσου απεικονίζεται, εκτός από τις ενδυματολογικές επιλογές, και στις λογοτεχνικές του ευαισθησίες. Στην αρχή του έργου, είναι πρόθυμος να κρατήσει ψηλά το επίπεδο αποφεύγοντας τα χαρακτηριστικά χοντρά αστεία, στα οποία υποτίθεται ότι βασίζεται η κωμωδία. Στη σκηνή με τον Ηρακλή φαίνεται να είναι άνθρωπος λογοτεχνικά καλλιεργημένος, με πλούσιο ποιητικό λεξιλόγιο και τραγικές εκφράσεις στη διάθεσή του, αντίθετα με τον Ηρακλή που χρειάζεται τη χονδροειδή μεταφορά με τη φάβα (62-5) για να καταλάβει την απελπισμένη «επιθυμία» του Διονύσου για τον Ευριπίδη (53). Ταυτόχρονα γίνεται σαφές ότι η εν λόγω επιθυμία δεν πρέπει στην πραγματικότητα να εκληφθεί ως ένδειξη ευθυκρισίας, αφού πρόκειται για ποιητή που ακόμα και ο «υλιστής» Ηρακλής δεν έχει περί πολλού· «Μ' αυτά είναι σάχλες» (104) λέει όταν έρχεται αντιμέτωπος με «του χρόνου πόδι» και άλλα τέτοια μαργαριτάρια. Άρα λοιπόν, η κριτική του ικανότητα είναι σαν τα ρούχα του, κάπως μπερδεμένη· η επιθυμία για έναν «γόνιμο» ποιητή (96) που θα σώσει την τραγωδία και την «πόλη» είναι βάσιμη, αλλά είναι αμφισβητήσιμη η επιλογή του Ευριπίδη· γιατί όχι τον Σοφοκλή, για παράδειγμα, επιλογή λιγότερο προβληματική (76 κ.ε.),¹³³ ο οποίος δεν διεκδικεί, αλλά ευχαρίστως αποδέχεται την κατοχή του θρόνου από τον Αισχύλο (786-94);

Οι δυο δικαιολογίες που προβάλλει ο Πλούτων είναι ότι θέλει να αφήσει μόνο του, χωρίς τον πατέρα του, τον γιο του Σοφοκλή Ιοφώντα, ο οποίος έγραφε και ο ίδιος έργα, αλλά σύμφωνα με την παράδοση παρουσίαζε έργα του πατέρα του ως δικά του,¹³⁴ για να εξετάσει την ποιότητα της δουλειάς του. *Οὔ, πρὶν γ' ἂν Ἰοφῶντ', ἀπολαβὼν αὐτὸν μόνον, / ἄνευ Σοφοκλέους ὃ τι ποεῖ / κωδωνίσω. / Κἄλλως ὁ μὲν γ' Εὐριπίδης πανοῦργος ὢν / κἂν ξυναποδρᾶναι δεῦρ' ἐπιχειρήσειέ μοι· / ὁ δ' εὐκόλος μὲν ἐνθάδ', εὐκόλος δ' ἐκεῖ.* (78-82), ενώ επίσης ο Ευριπίδης αποτελεί πρόκληση εξαιτίας του δύσκολου του χαρακτήρα του.¹³⁵

Σύγχρονοι μελετητές υποθέτουν ότι ο Σοφοκλής δεν είχε ακόμα πεθάνει όταν ο Αριστοφάνης σχεδίαζε το έργο. Οι τρεις αναφορές σ' αυτόν (επιπλέον 76-82, 1515-19), προστέθηκαν μετά τον θάνατό του και αφού το κείμενο είχε γραφτεί, αλλά όχι παρασταθεί. Μπορεί να αληθεύει κάτι τέτοιο, αλλά ούτως ή άλλως ένας διαγωνισμός

133 Bowie (2005) 236.

134 Μαυρόπουλος (2007) 674.

135 Πρβλ. και Dover (2003⁵) 252.

ανάμεσα σε δύο είναι πιο αποδοτικός δραματικά απ' ό,τι ανάμεσα σε τρεις, και ευκολότερο να απεικονίσει χτυπητές διαφορές ανάμεσα στον Αισχύλο και Ευριπίδη απ' ό,τι ενός εκ των δύο με τον Σοφοκλή. Έτσι ο Αριστοφάνης προφανώς προτίμησε να αποκλείσει τον Σοφοκλή παρότι ήταν ήδη νεκρός όταν άρχισε το έργο.¹³⁶

Εξάλλου ούτε η ποιητική τεχνική του Σοφοκλή ούτε ο χαρακτήρας που του απέδιδαν αποτελούσαν σοβαρή αφορμή για σάτιρα· αυτό φανερώνεται, άλλωστε, και από τη σπανιότητα των αστείων που αναφέρονται στον Σοφοκλή, ή τον σατιρίζουν, και στον Αριστοφάνη και σε σχετικά χωρία άλλων κωμωδιογράφων.¹³⁷

Μόλις ο Διόνυσος αναγνωρίζεται από τον Πλούτωνα, αποβάλλει το ένδυμα για να ξαναπάρει, όσο κι αν είναι απίθανο, τον παραδοσιακό ρόλο του ως διαιτητής του ποιητικού αγώνα και στο τέλος παίρνει μια «σωστή» ποιητική απόφαση επιλέγοντας τον ευγενή Αισχύλο.¹³⁸

Το κοινό δεν αναμένεται να συμφωνήσει με τον Διόνυσο στην κρίση των ποιητών, αφού οι 50 πρώτοι στίχοι καθιστούν σαφές πως πρόκειται για τον οικείο στο κοινό της κωμωδίας Διόνυσο, αντικείμενο χλεύης.¹³⁹ Στη σκηνή (737-812) η δράση παίρνει κάπως απρόσμενη τροπή, αν κι αυτό γίνεται με τρόπο τόσο λεπτό και γρήγορο που το κοινό μετά βίας διαπιστώνει την αλλαγή κατεύθυνσης και σκοπού.¹⁴⁰ εγκαταλείπει χωρίς σοβαρή δικαιολογία το καθήκον που είχε επωμιστεί όταν κατέβαινε στον Άδη, δηλαδή να φέρει πίσω τον Ευριπίδη κι από ένθερμος οπαδός του καλείται να γίνει κριτής στη διαμάχη του με τον Αισχύλο.

Στην πραγματικότητα δεν είναι παρά ένα οξύμωρον σχήμα προσωποποιημένο· αντιφάσκει με τον εαυτό του, αλλά με ένα είδος παράλογης λογικής. Μεταμορφώνεται σαν χαμαιλέον· γίνεται μεταξύ άλλων υπεροπτικός αφέντης, παθιασμένος θαυμαστής των ποιητών, περιπετειώδης ταξιδευτής, μπουφόνας, κωπηλάτης, θρασύδειλος επισκέπτης, εντυπωσιάζει ως δικαστής, αλλάζει από χυδαίο γελωτοποιό σε ασυνείδητο διαιτητή κ.ά.¹⁴¹

Οι *Βάτραχοι* εκθέτουν τον Διόνυσο (και το κοινό του) σε μια διαρκή αλλαγή επίγνωσης των υφολογικών, ψυχολογικών, συναισθηματικών, δραματουργικών, ηθικών και πολιτικών συστατικών του ποιητικού επιτεύγματος, αλλά τον αφήνουν

136 MacDowell (1995) 288.

137 Dover (2003⁵) 252.

138 Bowie (2005) 236.

139 Dover (1993) στο Sommerstein, Halliwell κ.ά. 446.

140 Griffith (2013) 70.

141 Stanford (1993) 32-3.

ανίκανο να τα εναρμονίσει σε μια ενιαία κριτική άποψη¹⁴² και η συνολική συμπεριφορά του στους *Βατράχους* μάς δημιουργεί αμφιβολίες για την αξία του όχι μόνο ως κωμικού προσώπου, αλλά και ως χαρακτήρα. Η αδεξιότητα με την οποία αποκαλύπτει την πρώτη φορά το όνομά του, αλλά και η συμπεριφορά του παρακάτω, σε σχέση με τον Ξανθία, μπορεί να αποτελεί σχόλιο για την έλλειψη ουσιαστικών προσόντων για να διατελέσει κωμικός ήρωας.¹⁴³

Αφού αφέντης και δούλος χωρίστηκαν στο σταυροδρόμι του Κάτω Κόσμου, ο Διόνυσος καλεί τον υπηρέτη του ονομαστικώς (271) κι ο Ξανθίας συνεχίζει να μιλάει (και μάλιστα να αντιμιλάει) σε όλη την πράξη που ακολουθεί, αποκαλώντας τον κύριό του, κατάμουτρα μάλιστα, με τ' όνομά του (300). Ο Διόνυσος, απελπισμένος να κερδίσει την εύνοιά του (579), τον αναφέρει ονομαστικά όχι για να του δώσει εντολή, αλλά να τον πείσει να αλλάξει ρούχα για τελευταία φορά και με το υποκοριστικό «Ξανθίδιον» (582) (πρβλ. *Ίππ.* 726, *Είρ.* 382, *Νεφ.* 79-80, *Λυσ.* 872, *Πλ.* 1011). Προσφέρεται εξάλλου αδιαμαρτύρητα να φάει ξύλο (585), κάτι εξαιρετικό, αλλά, όπως φαίνεται, ευρέως αποδεκτό, που ελάχιστα τον καθιστά ιδιαίτερα επιβλητικό ως κωμικό ήρωα κι ακόμη λιγότερο επιβλητικό ως αφεντικό. Η περίεργη και εξαιρετική προθυμία του να χρησιμοποιήσει το όνομα του υπηρέτη του σε κανονική συζήτηση αποτελεί επομένως ένα τελικό τμήμα χαρακτηρισμού, το οποίο αποσκοπεί να δείξει πόσο βαθιά έχει απωλέσει αυτό που πρέπει να είναι η φυσική αξιοπρέπεια και υπεροχή του ελεύθερου χαρακτήρα (πρβλ. 584-8).¹⁴⁴

Μερικά από τα σχόλιά του για την τραγωδία είναι ακατανόητα και χαζά (π.χ. 916-21, 930-4), ενώ άλλα αντικατοπτρίζουν την άποψη ενός συνηθισμένου θεατή παρά ενός ειδικού (π.χ. 1028-9). Έτσι το κοινό άλλοτε γελά μαζί του κι άλλοτε εις βάρος του.¹⁴⁵

Απαντώντας στον ψόγο του Ευριπίδη ότι του άρεσε ο Αισχύλος, επειδή ο ίδιος (ο Διόνυσος) ήταν ανόητος, ο θεός συμφωνεί (918 *κάμαντῶ δοκῶ*), ένα σχόλιο ανόητο, αλλά μαζί με το χιούμορ είναι μια παραδοχή ότι η κρίση του τότε είναι διαφορετική από την κρίση του τώρα. Περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, η αυτοκριτική εξέταση των μεταβαλλόμενων προτιμήσεών του αναγκάζει τον Διόνυσο να αναθεωρήσει την αρχική προσκόλλησή του στον Ευριπίδη, με τρόπο που ούτε ο

142 Halliwell (2013²) 145.

143 Olson (1992) 307.

144 ό.π. 312.

145 MacDowell (1995) 276.

ίδιος ούτε κάποιο άλλο αθηναϊκό ακροατήριο είχαν αναγκαστεί να κάνουν πριν.¹⁴⁶

Ο Sidwell θεωρεί ότι ο αντίπαλος υπό επίθεση είναι για άλλη μια φορά ο Εύπολις. Δεν υπάρχουν μόνο συγκεκριμένοι μετακωμικοί δείκτες επίθεσης εναντίον του (δάδες, *ιού*, ένας ηλικιωμένος που δέρνει κάποιον με ραβδί, ένας πεινασμένος Ηρακλής), αλλά και ευπολίδειες ιδέες, σκηνές και λεξιλόγιο (ανάσταση των νεκρών για να βοηθήσουν την πόλη, πρβλ. Εύπολι *Δῆμοι*, η σκηνή κωπηλασίας 197-8, πρβλ. Εύπολι *Ταξίαρχοι* fr. 268, 269, 272, 274. Ο στίχος 734, πρβλ. Εύπολι, fr. 392, ο στίχος 1400, πρβλ. Εύπολι, fr. 372, ίσως ο στίχος 1036 πρβλ. Εύπολι, fr. 318) και ότι πίσω από το προσωπείο του Διονύσου κρύβεται ο Εύπολις,¹⁴⁷ ενώ κατ' άλλους από αρκετές απόψεις ο αγώνας ανάμεσα στον Αισχύλο και τον Ευριπίδη στους *Βατράχους* αντικατοπτρίζει την μακροχρόνια κωμική αντιπαράθεση ανάμεσα στον Κρατίνο και τον ίδιο τον Αριστοφάνη (ιδιαίτερα κατά τη δεκαετία του 420) με τις ίδιες αντιθετικές εικόνες (παλιομοδίτικης) οινοποσίας, ικανότητας, έπαρσης και έμπνευσης εναντίον (νέας) καθαρότητας, εξυπνάδας, λεπτότητας και τέχνης. Πράγματι μια αρχαία πηγή παρατηρεί ότι ο Κρατίνος έπλασε το ύφος του *εἰς τὸν Αἰσχύλου χαρακτήρα* ενώ ένα απόσπασμα έργου του Κρατίνου (δεν ξέρουμε ποιο ακριβώς: PCG fr. 342) αναφέρει κάποιον ως «*Εὐριπιδαριστοφανίζοντα*», που υπαινίσσεται (στα μυαλά της παλαιάς φρουράς) συγγένεια ανάμεσα στους δυο εκσυγχρονιστές.¹⁴⁸

Η συμβολή του Charles Segal ήταν σημαντική όταν αναγνώρισε τον χαρακτήρα του Διονύσου ως ενωτικό στοιχείο του έργου, σε απάντηση στην κριτική που θεωρούσε τους *Βατράχους* θεματικά διαιρούμενους από την παράβαση και ως ένα βαθμό ασυνάρτητους. Για τον Segal, η άποψη ότι ο Διόνυσος συνδέει ολόκληρο το έργο σχετίζεται με τη έννοια της ανάπτυξης του χαρακτήρα, «πώς η μάλλον δειλή και σχεδόν ανόητη φιγούρα του πρώτου μέρους του έργου μπορεί να λειτουργήσει ως διαιτητής σ' έναν διαγωνισμό με σοβαρότατες συνέπειες στο τέλος του». Αλλά η απεικόνιση από τον Segal ενός ανόητου Διονύσου στο πρώτο μισό, αγνοεί εντελώς τη μεταχείριση του θεού ως εξιδανικευμένου θεατή και επικεντρώνεται στο πώς εμφανίζεται κατά τη διάρκεια της κατάβασής του. Αυτή είναι επομένως μια μη ισορροπημένη προσέγγιση του χαρακτήρα του θεού, δεδομένου ότι δε λαμβάνει υπόψη την έναρξη του έργου, όταν ο Διόνυσος επιβεβαιώνει την ταυτότητά του και αποδίδει ιδιαίτερη σημασία σε μια στιγμή όταν ο θεός δεν έχει αναπτύξει πλήρως τον χαρακτήρα και την ταυτότητά του. Ένα σημείο που εντυπώνεται στο κοινό με

146 Biles (2011) 239.

147 Sidwell (2009) 283-98, sparsim.

148 Griffith (2013) 18-9.

κατάλληλο θεατρικό τρόπο από τη γελοία αποτυχημένη προσπάθεια του Διονύσου να αποκτήσει την ταυτότητα του Ηρακλή μέσω δραματικής πλαστοπροσωπίας. Όπως υποστηρίζει ο Biles παρακάτω, χωρίς να έχει εξελιχτεί σημαντικά, όταν ο Διόνυσος επανέρχεται μετά την παράβαση, ξαναβρίσκει τον χαρακτήρα και επανακτά τους συσχετισμούς που είχε αρχικά επιδείξει.¹⁴⁹

Εκτός από τη στιγμή που ο Διόνυσος κάνει την επιλογή του Αισχύλου (που αποτελεί μάλλον έκπληξη), δεν υπάρχει πραγματική διαφορά στη συμπεριφορά του Διονύσου ως θεατρικού κριτικού ανάμεσα στις σκηνές έναρξης και τον αγώνα. Και στις δυο σκηνές μετεωρίζεται ανάμεσα στην ανοησία και τη σοβαρότητα.¹⁵⁰ Σίγουρα, σύντομα γίνεται φανερό ότι, εκτός από την κωμικά χρήσιμη αδυναμία του Διονύσου να παίζει αποτελεσματικά τον Ηρακλή, ο ρόλος είναι περισσότερο μια ευθύνη απ' οτιδήποτε άλλο, εξαιτίας του προβλήματος που τον φέρνει μεταξύ των υπόλοιπων κατοίκων του Κάτω Κόσμου. Όταν εγκαταλείπει τη φορεσιά του Ηρακλή μια για πάντα και αναγνωρίζεται ως θεός του Θεάτρου εκτός σκηνής κατά τη διάρκεια της παράβασης, βρίσκεται σε θέση να συνεχίσει το αρχικό του σχέδιο να επαναφέρει έναν ποιητή, αλλά με τρόπο που εξαρτάται από τις προσωπικές του δυνάμεις ως ιδανικού θεατή. Τα εκκολαπτόμενα θέματα της ποίησης και των δραματικών αγώνων συμφύρονται στον ποιητικό αγώνα, όταν ο Αισχύλος εμφανίζεται -απρόοπτα, αλλά ταιριαστά- από τα βάθη του παρελθόντος της τραγικής ποίησης και επιβάλλεται με τέτοιο τρόπο που επηρεάζει τελικά τα σχέδια του Διονύσου.¹⁵¹

Το δεύτερο μισό των Βατράχων υπόσχεται έτσι να επεξεργαστεί το υλικό που είχε ήδη παρουσιαστεί ως ουσιαστικό στοιχείο του χαρακτήρα και των ενδιαφερόντων του Διονύσου, αλλά τοποθετεί τις λογοτεχνικές του ικανότητες ακριβώς μέσα στο πολιτιστικό πλαίσιο του ποιητικού αγώνα. Με αυτή την τροπή των γεγονότων, ο Διόνυσος επιστρέφει εύκολα στην έγκυρη θέση του, καθώς ο ίδιος αναλαμβάνει την κατάσταση περιορίζοντας την εμπλοκή των ποιητών και αναγκάζοντάς τους να υιοθετήσουν τον πιο τακτικό τρόπο ανταλλαγής που περιγράφεται στον επιρρηματικό αγώνα (851-70), και στη συνέχεια προεδρεύει στις επίσημες προσφορές και προσευχές στις Μούσες που πραγματοποιούν τον διαγωνισμό (871-94). Ο θεός του Θεάτρου έχει επιστρέψει.¹⁵²

149 Biles (2011) 218.

150 ό.π. 218, υποσ. 18.

151 ό.π. 233.

152 ό.π. 236.

11. Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΡΗΤΟΡΙΚΗΣ ΣΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

Ο Αριστοτέλης αναγνώριζε τον κίνδυνο της ρητορικής (*εἴ τις ᾧ μέλλει χρῆσθαι κανόνι, τοῦτον ποιήσῃε στρεβλόν*, *Ρητ.* 1.1.5.1354a) να παραπλανήσει ένα δικαστήριο κάνοντάς το να θυμώσει για παράδειγμα, όμως πρόσφερε ένα ιστορικό μοντέλο για την ανάπτυξη της ρητορικής και μια εκλεπτυσμένη ταξινόμηση τεχνικών, μια σύνοψη τριών γενεών ομιλητών που διωρίζει διάφορες τεχνικές και στρατηγικές.

Ο Πλάτων πάλι ερμηνεύει το δράμα ως δημόσια ρητορική παράσταση,¹⁵³ ενώ η μελέτη των κωμωδιών του Αριστοφάνη έχει ελάχιστα εξερευνήσει τη σημασία της ρητορικής στα έργα του κωμικού. Λίγο πριν από την τεράστια αλλαγή στην εκτίμηση των σοφιστών και την αναθεώρηση της ιστορικής αφήγησης της πρώιμης ρητορικής, ο Charles Murphy συνέβαλε σε μια πρώτη ανάλυση της ρητορικής στον Αριστοφάνη. Σύμφωνα με την επικρατούσα αφήγηση της πρώιμης ρητορικής της εποχής, ο Murphy μελετά τα έργα για ενδείξεις βασικών τεχνικών και δομών από τη ρητορική του κανόνα, την τετραμερή διαίρεση κ.ά. και προτείνει το προσωρινό συμπέρασμα ότι ο Αριστοφάνης γνώριζε τις βασικές πυρηνικές τεχνικές και τις χρησιμοποίησε, και επισυνάπτει σχηματικά σενάρια από έργα για να αποδείξει την πρότασή του. Κανείς δεν συνέχισε τη δουλειά του Murphy για πενήντα χρόνια, μέχρι που η Maria de Fatima Sousa e Silva διερεύνησε το θέμα ξανά, ενώ η έρευνα του D.M. MacDowell για τον Αριστοφάνη ήταν η πρώτη που περιλάμβανε ένα, αν και σύντομο, τμήμα σχετικά με τη ρητορική στον κωμικό.

Ακολούθως ο Thomas Hubbard υποστήριξε την ιδέα ότι η κωμωδία αντικατοπτρίζει την επίσημη, οργανωμένη ρητορική πρακτική και ο O'Sullivan σε μεγάλο βαθμό ότι η κωμωδία και ειδικότερα οι *Βάτραχοι*, παρουσιάζουν ορολογία που θα έχει μεγάλη επιρροή στη μετέπειτα υφολογία, υπό την ομπρέλα της ρητορικής θεωρίας.¹⁵⁴ Ο Major βέβαια υποστηρίζει ότι σε όλη τη σωζόμενη κωμωδία του 5ου αιώνα, βασικά, μόνο μία λέξη αντιστοιχεί δυνητικά στη χρήση της στην κανονική ρητορική, η λέξη *ἀντίθετον*.

Ο O'Sullivan ασχολείται κυρίως με τις μεταφορές που χρησιμοποιούνται στην

153 Major (2013) 7-9, sparsim.

154 ό.π. 12-13, sparsim.

κωμωδία για να περιγράψουν τη γλώσσα, την ομιλία και το ύφος. Όροι που περιγράφουν δυνατούς και θορυβώδεις ομιλητές εμφανίζονται επίσης σε μεταγενέστερους συγγραφείς να περιγράφουν το ύφος (*ψόφος*) και παραλλαγές του (*βρεντᾶν*), από τις οποίες καταλήγει ο O'Sullivan ότι οι βασικοί όροι σε αυτές τις μεταφορές ήταν στην πραγματικότητα αναδυόμενη κριτική ορολογία που κληρονόμησαν οι μετέπειτα ρήτορες και μελετητές και χρησιμοποίησαν ως επίσημο λεξιλόγιο ανάλυσης. Συμπέρασμα που ξεπερνά τα αποδεικτικά στοιχεία, καθώς οι O'Sullivan και Hubbard αναζητούν και επιλέγουν υλικό που ταιριάζει σε πιο γνωστά συστήματα από μεταγενέστερες περιόδους.

Οι συγγραφείς όλων των τόπων και των εποχών, φυσικά, δραματοποιούν γεγονότα που αντανακλούν και σχολιάζουν τον κόσμο που βιώνουν. Ο Αριστοφάνης και οι σύγχρονοί του δραματοποίησαν δίκες, συζητήσεις και άλλες περιπτώσεις, όπου οι ομιλητές χρησιμοποιούσαν γλώσσα πειθούς, χωρίς να σημαίνει ότι χρειαζόταν ένα καθιερωμένο ή αναδυόμενο επίσημο σύστημα κριτικής ορολογίας για να περιγράψει την κατασκευή της ομιλίας.¹⁵⁵

Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη παρουσιάζουν πολύ περισσότερα από λεκτικά παραδείγματα πολιτικής και ρητορικής ομιλίας. Σε τέσσερα από τα υπάρχοντα έργα, ο κωμικός σκηνοθετεί παρωδίες της Εκκλησίας του Δήμου: *Άχαρνῆς*, *Ίππῆς*, *Θεσμοφοριάζουσες* και *Ἐκκλησιάζουσες*. Οι διαβουλεύσεις της Βουλῆς αποτελούν ανάλογη σκηνή στους *Ίππῆς* και η εξουσία της Βουλῆς είναι ζωτικής σημασίας στην *Εἰρήνη*, τη *Λυσιστράτη* και τις *Θεσμοφοριάζουσες*. Τα δικαστήρια αποτελούν αντικείμενο συνηθισμένων αστείων, κι επιπλέον απαρτίζουν σχεδόν ολόκληρη την πλοκή των *Σφηκῶν*. Το πιο γνωστό και περίφημο, ο Αριστοφάνης χτίζει το μεγαλύτερο μέρος ενός ολόκληρου έργου, *Νεφέλες*, γύρω από τη διαιώνιση της γλώσσας της σοφιστικής. Πράγματι, κάθε υπάρχον έργο σχολιάζει τους ομιλητές και τη γλώσσα σε σχέση με τη λειτουργία της αθηναϊκής πόλης ως πολιτικό και πολιτισμικό σύστημα.¹⁵⁶

Την παραμονή του τέλους του Πελοποννησιακού Πολέμου, την επακόλουθη της τυραννίας του τρόμου των Τριάκοντα και την ανασυγκροτημένη δημοκρατία, ο Αριστοφάνης σκηνοθέτησε ένα άλλο έργο που ερευνούσε τα θεμέλια της δημόσιας γλώσσας στη θεωρία και την πράξη και συγκεκριμένα στον ηθικό κίνδυνο που ενείχε. Πριν από τους *Βατράχους*, ο Ευριπίδης, αν και δεν ήταν απειλητική φιγούρα,

155 ό.π. 14-15, sparsim.

156 ό.π. 16-18, sparsim.

συνδέθηκε μακράν με τη σοφιστική συλλογιστική και γλώσσα στον Αριστοφάνη και σε άλλους κωμικούς θεατρικούς συγγραφείς, αλλά η πρόσφατη αναχώρησή του από την Αθήνα και το ανανεωμένο ενδιαφέρον της δημοκρατίας για την τραγωδία ως τελετουργικό πυρήνα της τον κατέστησαν μια νέα αμφιλεγόμενη μορφή. Για άλλη μια φορά, όπως και στις *Νεφέλες*, ο Αριστοφάνης εκθέτει το πρόβλημα, αναγνωρίζοντάς το όχι ως πρόβλημα της ίδιας της γλώσσας, αλλά της υποβόσκουσας απειλής που αποτελεί η γλώσσα για την πνευματική υγεία του Δήμου. Είτε πρόκειται για τον Ευριπίδη είτε για τους κορυφαίους πολιτικούς της εποχής, ο Αριστοφάνης συνδέει ρητά τις επιφανειακές ιδιότητες ενός ομιλητή με την ικανότητά του να συμβάλλει στην υγεία του Δήμου. Με είκοσι χρόνια υποστήριξης του Δήμου πίσω του, ο Αριστοφάνης μπορεί πλέον να ζητήσει στην παράβαση την υποστήριξη των εκτοπισμένων από το πραξικόπημα του 411 και να ανταμειφθεί με στεφάνι από τον Δήμο.¹⁵⁷

Παρά τον αρχικό του ανταγωνισμό με τις επίσημες τεχνικές πεζού λόγου στη δημόσια ομιλία στη δεκαετία του 420 και τις επιφυλάξεις που επανεμφανίζονται στους *Βατράχους*, ο Αριστοφάνης ζει για να δει ακριβώς αυτή τη γλώσσα να γίνεται όχι η αντίθετη της δημοκρατικής λήψης αποφάσεων, αλλά η ίδια η γλώσσα των δημοκρατικών θεσμών μετά την επαναφορά της δημοκρατίας το 403. Ο Αριστοφάνης δικαιώθηκε στο ό,τι οι ομιλητές της ανώτερης τάξης μπορούσαν, και μερικές φορές το έκαναν, να χρησιμοποιήσουν αυτή την εξειδικευμένη σοφιστική γλώσσα για να επιτύχουν στόχους αντίθετους προς το συμφέρον του Δήμου, αλλά έρχεται να συμφωνήσει ότι η ανώτερη τάξη μπορεί να αναπτύξει τέτοιες τεχνικές σε δημοκρατικούς θεσμούς και ο Δήμος μπορεί να διαβουλευτεί συλλογικά και να οδηγήσει την Αθήνα στην ευημερία.¹⁵⁸

12. ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ *ΤΕΧΝΗ ΡΗΤΟΡΙΚΗ*

ἀνάγκη δὲ τὸν ἀκροατὴν ἢ θεωρὸν εἶναι ἢ κριτὴν (Ρητ. 1.3.2.1358b 2-3).

Ο Αριστοτέλης στη *Ρητορική* του περιγράφει τη «ρητορική διδασκαλία με επιστημονικό πνεύμα, οδηγημένος από την προσπάθεια να προσδιορίσει και σ' αυτό

157 ό.π. 22-3. Πρβλ. και MacDowell (1995) 298.

158 ό.π. 22-3.

το πεδίο τις νομοτέλειες που υπάρχουν πίσω από τα φαινόμενα και να τις αναπτύξει λογικά».¹⁵⁹ Μια συνοπτική παρουσίαση της *Ρητορικής* θα ήταν χρήσιμη για τη σύγκριση που θα ακολουθήσει ανάμεσα στην ποίηση και τη ρητορική και στην προσπάθεια που θα γίνει να ανιχνευτούν ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα στις δύο κατά τη μελέτη των *Βατράχων* και στη θεώρηση του αγώνος σοφίας ως ενός εν δυνάμει ρητορικού λόγου και της κωμωδίας ως δίκης.

Σαφής διάκριση, όπως την προτείνει ο Αριστοτέλης (*Ρητ.* 1.3), μεταξύ των τριών ειδών ρητορικού λόγου (πολιτικού-συμβουλευτικού, δικαστικού-δικανικού και πανηγυρικού-επιδεικτικού), δεν υπήρξε στην εξελικτική φάση της ρητορικής. Οι ομιλητές που απευθύνονταν στη συνέλευση και τα δικαστήρια θα χρησιμοποιούσαν τους ίδιους τύπους επιχειρημάτων, αφού στη συνέλευση παρουσιάζονταν ενώπιον των ίδιων πολιτών που συνιστούσαν και τα δικαστικά σώματα στα δικαστήρια, ενώ και πολλές δίκες επίσης είχαν κίνητρα πολιτικά. Τα μέλη των δικαστηρίων δεν είχαν κάποια ιδιαίτερη νομική κατάρτιση, γι' αυτό και είχαν την τάση, όπως και στις συνελεύσεις στην Εκκλησία του Δήμου, να επηρεάζονται περισσότερο από συναισθηματικές εκκλήσεις παρά από νομικά στοιχεία,¹⁶⁰ καθώς οι ρήτορες και οι διάδικοι συνήθιζαν να μιλούν χωρίς γραπτό κείμενο. Όπως και στη συμβουλευτική ρητορική, καλύτεροι δικανικοί λόγοι θεωρούνταν εκείνοι που έδιναν την εντύπωση ότι ήταν αυθόρμητοι, σε αντιστοιχία με τον χαρακτήρα του ομιλητή, πειστικοί και συγκινητικοί, που κάλυπταν τη μεγάλη τέχνη τους πίσω από ένα προσωπίο απλότητας.¹⁶¹

Τρία είναι, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη τα αίτια ως προς το να γίνονται πειστικοί οι αγορευόντες: η φρόνηση και η αρετή και η εύνοια (*Ρητ.* Α' 1378a).¹⁶² Επειδή η ρητορική εξυπηρετεί το να διαμορφώσουμε κάποιαν απόφαση κατόπιν κρίσεως, κατ' ανάγκη δεν πρέπει να δίνουμε όλη μας την προσοχή μόνο στην αποδεικτική στοιχείωση του λόγου μας, με ποιον τρόπο δηλαδή τούτος θα είναι αποδεικτικός και πειστικός, αλλά πρέπει και τον εαυτό μας να παρουσιάζουμε με ορισμένη διάθεση προς τον ακροατή, και τον ακροατή μας να φέρουμε σε ορισμένη συναισθηματική κατάσταση· γιατί υπερέχει πολύ στη διαμόρφωση της πειστικότητας του λόγου μας και το να φαίνεται ότι ο αγορευών έχει κάποιον χαρακτήρα και το να εκλαμβάνουν οι ακροατές ότι ο ίδιος τρέφει φιλικά αισθήματα απέναντί τους, και επί

159 Λυπουρλής (2002) 82.

160 Edwards (2002) 14-16.

161 ό.π. 16.

162 Δρακωνάκη-Καζαντζάκη (2008) 234, Λυπουρλής (2002) 105 και Düring (2006³) 225.

πλέον το εάν συμβαίνει να βρίσκονται και αυτοί οι ίδιοι σε κάποια ευνοϊκή διάθεση να τον ακούσουν (Ρητ. Α' 1377b).¹⁶³

«Τῶν δὲ διὰ τοῦ λόγου ποριζομένων πίστεων τρία εἶδη ἔστιν: αἱ μὲν γὰρ εἰσιν ἐν τῷ ἤθει τοῦ λέγοντος, αἱ δὲ ἐν τῷ τὸν ἀκροατὴν διαθεῖναι πως, αἱ δὲ ἐν αὐτῷ τῷ λόγῳ διὰ τοῦ δεικνύναι ἢ φαίνεσθαι δεικνύναι» (Ρητ. Α' 1356a 1-3).¹⁶⁴

12.1. ΤΟ ΗΘΟΣ

«Το ἦθος του ρήτορα πείθει, όταν ο λόγος διατυπώνεται κατά τέτοιο τρόπο ώστε να εμπνέει εμπιστοσύνη προς τον ρήτορα. Πιστεύουμε περισσότερο και ευκολότερα τους έντιμους ανθρώπους και για όλα γενικά τα ζητήματα, απολύτως όμως στα περίπλοκα, όπου και οι δυο αντίθετες απόψεις φαίνονται εύλογες. Πάντως το αποτέλεσμα αυτό πρέπει να προέρχεται από την αγόρευση και όχι μόνο από την καλή ιδέα που εκ των προτέρων υφίσταται για εκείνον που ομιλεί. Δεν είναι σωστό, ότι τάχα η καλοσύνη του ρήτορα δεν συντελεί στο να πείσει τους ακροατές. Αντίθετα, το ήθος του ρήτορα αποτελεί σχεδόν τη μεγαλύτερη απόδειξη.»¹⁶⁵

Αν πρόκειται για το ήθος έντιμου προσώπου, τότε ο χαρακτήρας πλησιάζει στην πιο αυθεντική μορφή της λεκτικής ρητορικής πειθούς.¹⁶⁶ Δεν είναι παράξενο, λοιπόν που με την έναρξη του αγώνα οι δυο αντίπαλοι προσπαθούν να αποδείξουν το ήθος, την αρετή¹⁶⁷ και τη σοφία τους, εξυμνώντας ο καθένας τα δικά του έργα και χαρακτήρα και ταυτόχρονα υποτιμώντας τον αντίπαλο και την τέχνη του στα μάτια των θεατών του αγώνα.

Τα ήθη θεωρούνται λογικώς πρότερα των πράξεων ενός ανθρώπου, συνδέονται με τη διάνοια· από τη μια το συνειδητό και το γνωστικό και από την άλλη *το καθ' ἑξῆς* και *κατὰ προαίρεσιν* κι εκδηλώνονται όχι μόνο στις πράξεις, αλλά και

163 Δρακωνάκη-Καζαντζάκη (2008) 233.

164 ό.π. 233.

165 «διὰ μὲν οὖν τοῦ ἠθους, ὅταν οὕτω λεχθῆ ὁ λόγος ὥστε ἀξιόπιστον ποιῆσαι τὸν λέγοντα: τοῖς γὰρ ἐπεικέσι πιστεύομεν μᾶλλον καὶ θᾶπτον, περὶ πάντων μὲν ἀπλῶς, ἐν οἷς δὲ τὸ ἀκριβὲς μὴ ἔστιν ἀλλὰ τὸ ἀμφιδοξεῖν, καὶ παντελῶς. δεῖ δὲ καὶ τοῦτο συμβαίνειν διὰ τοῦ λόγου, ἀλλὰ μὴ διὰ τοῦ προδεδοξάσθαι ποιόν τινα εἶναι τὸν λέγοντα: οὐ γὰρ, ὡσπερ ἔνιοι τῶν τεχνολογούντων, οὐ τίθεμεν ἐν τῇ τέχνῃ καὶ τὴν ἐπιείκειαν τοῦ λέγοντος, ὡς οὐδὲν συμβαλλομένην πρὸς τὸ πιθανόν, ἀλλὰ σχεδὸν ὡς εἰπεῖν κυριωτάτην ἔχει πίστιν τὸ ἦθος» (Ρητ. Α' 1356a 4).

166 Rodighiero στο Markantonatos & Volonaki (2019) 174 και Αριστ. Ρητ. 1356a1-13 (σχεδόν ὡς εἰπεῖν κυριωτάτην πίστιν ἔχει τὸ ἦθος).

167 Ως ιδιότης ηθική νοείται από τους αρχαίους φιλοσόφους σχεδόν πάντοτε η ιδιότης του ωραίου ή τουλάχιστον τόσο ποτισμένη με ηθικό περιεχόμενο ώστε να μην μπορεί να βαστάσει όπως σήμερα, αυτοτελή φιλοσοφική επιστήμη, την αισθητική σύμφωνα με τον Ι. Συκουτρή (1937/2008) 43.

στους λόγους και τις σκέψεις (*μῦθο-διάνοια*) (*Ρητ. Α' 1453a*).¹⁶⁸

Το *ἦθος* βασίζεται σε επιχειρήματα που σχετίζονται με την πολιτική αρετή, τις υπηρεσίες στην πόλη, τον πατριωτισμό και το δημόσιο πνεύμα που διαθέτει κανείς, την προθυμία αποκάλυψης των πραγμάτων, την αυτοσυγκράτηση, τη σοφία, τη συνέχιση του προτύπου των προγόνων, τον δραματικό χαρακτήρα που σχετίζεται με την ηλικία, το φύλο, την εθνικότητα και τη διαγωγή στον δημόσιο και ιδιωτικό βίο, τη συμπεριφορά προς τους γονείς, αν είναι καλός οικογενειάρχης, αν κατάγεται από ευγενική γενιά.¹⁶⁹

Σε αυτό το κεφάλαιο του *ήθους* θα περιγραφεί το «ρητορικό» *ήθος* των δύο τραγικών, αφού κατέχουν τον ρόλο των αντιδίκων στον αγώνα λόγων, ενώ στο αντίστοιχο κεφάλαιο της λογοτεχνικής κριτικής θα εξεταστεί το *ήθος* των χαρακτήρων των αισχύλειων και ευριπίδειων τραγωδιών βάσει της *Ποιητικής*.

Με την έναρξη του αγώνα οι χαρακτήρες του Αριστοφάνη ολισθαίνουν στη λοιδωρία εκτοξεύοντας εκατέρωθεν κατηγορίες σε προσωπικό επίπεδο *λοιδορείσθαι... ἄνδρας ποιητὰς ὥσπερ ἄρτοπώλιδας* (856-7). Ο κωμικός πίστευε ότι τα έργα του Ευριπίδη απευθύνονταν στα κατώτερα στρώματα της κοινωνίας κι εφηύρε ένα κατάλληλα άθλιο υπόβαθρο για τον ποιητή, επιμένοντας ότι η μητέρα του ήταν λαχανοπώλις, ενώ ήταν αριστοκρατικής καταγωγής,¹⁷⁰ παρωδώντας τον στίχο του Ευριπίδη *ὦ παῖ τῆς ἀρουραίας θεοῦ* (840),¹⁷¹ ενώ αφήνει επίσης υπονοούμενα για τις ερωτικές σχέσεις της γυναίκας του τραγικού με τον Κηφισοφώντα (944), στοχεύοντας στην αμαύρωση του *ήθους* του και στην πρόκληση στο ακροατήριο αρνητικών παθών απέναντι στον ποιητή, όπως *δυσαρέσκεια*, *περιφρόνηση*, *οργή*.

Αλλά και η ξεκάθαρη κι εμφιατική ρήση ότι οι κακοί αγαπούν τον Ευριπίδη και οι καλοί τον Αισχύλο, μάλλον δεν θα κάνει το κοινό να σκεφτεί ότι ο Ευριπίδης θα κερδίσει τον θρόνο της ποίησης, και μπορεί να αναρωτηθεί αν ο Διόνυσος τον αναστήσει στο τέλος.¹⁷²

Επειδή όλοι οι άνθρωποι αποδέχονται εκείνα τα επιχειρήματα, τα οποία συμφωνούν προς το δικό τους *ήθος* και τους ομοίους με το δικό τους *ήθος* ρήτορες, δεν είναι μακράν να αντιληφθεί κάποιος, με ποιον τρόπον εάν μεταχειρισθούν οι ρήτορες τα επιχειρήματά τους θα φανούν στους ακροατές τέτοιοι (σύμφωνοι με το

168 Αριστ. *Ποιητική* (1453a), Δρακωνάκη-Καζαντζάκη (2008) 69 και Ross (2005³) 410.

169 Δρακωνάκη-Καζαντζάκη (2008) 301.

170 Henderson στο Κατσή (2007) 72, υποσ. 70.

171 Μαυρόπουλος (2007) 680.

172 Dover στο Sommerstein, Halliwell κ.ά. (1993) 446-7.

ήθος των ακροατών), τόσον οι ίδιοι όσο και τα επιχειρήματά τους (*Ρητ. Α' 1390a*).¹⁷³

Οι δυο αντίπαλοι μοιάζουν να συγκρούονται σαν ομηρικοί ήρωες. Η ανωτερότητα του ήθους του Αισχύλου είναι εμφανής, η στάση του φαίνεται να υπαγορεύεται από το υψηλό φρόνημα κάποιου που αγωνίζεται για το δίκαιο, η οργή του είναι σχεδόν ιερή, *έριβρεμέτας*, η πνοή του συγκρίνεται με αυτή των Τιτάνων *γηγενεῖ φυσήματι* (822-5).¹⁷⁴ Ο αυτοδύναμος δημιουργός στίχων *φρενοτέκτων*, ο ποιητής με την ένθεη έμπνευση (*μανία*, 816) και την παράφορη ιδιοσυγκρασία (*μη σ' ό θυμός άρπάσας*, 994, 1066), ταυτίζεται με ανεξέλεγκτες φυσικές δυνάμεις, όπως η μανιασμένη φωτιά (*έμπρησθείς*, 859) ή με άγρια ζώα (*ταυρηδόν*, 804, 822). Παράλληλα όμως, είναι ένας πολιτικός σύμβουλος που αποσκοπεί στην ευημερία της πόλης, δίνοντας καλές συμβουλές στους συμπολίτες του, ισχυριζόμενος ότι τους διδάσκει τον σεβασμό προς την ιεραρχία και την πολεμική αρετή.¹⁷⁵

Ήταν ο διάδοχος του Ομήρου, που δίδαξε στους ανθρώπους τα όπλα, και έβγαλε τόσους και τόσους ήρωες, και τον Λάμαχο ανάμεσά τους,¹⁷⁶ αλλά ο Διόνυσος ανατρέπει αμέσως τους ισχυρισμούς του κατηγορώντας τον ότι προβάλλει το ηρωικό πνεύμα των Θηβαίων, εχθρών των Αθηναίων (1021-4).

Ο Ευριπίδης πάλι αναδύεται ευλύγιστος, επιδέξιος, πλάσμα χωρίς ιδιαίτερο βάρος,¹⁷⁷ καθώς απεικονίζεται σαφώς ως ένας ψυχρός διανοούμενος, του οποίου η ποίηση αναλώνεται σε δεινές λεξιλογικές εξερευνήσεις και κυνικούς συλλογισμούς.¹⁷⁸ Εισάγει νέα ήθη. Δημοκρατικά κατ' εκείνον, με τέχνη απλή, λεπτή και ωφέλιμη. Σύμφωνα, όμως με τον Αισχύλο μη ηρωική, μη διδακτική, που οδηγεί στην ανηθικότητα, την αγυμνασία και την περιφρόνηση της πόλης. Η σκιά της ήττας του διαφαίνεται στον ορίζοντα, αφού, βρίσκεται τόσο μακριά από το ήθος του ιδανικού ρήτορα που περιγράφει ο Αριστοτέλης.

12.2. ΤΟ ΠΑΘΟΣ

Ο Αριστοτέλης δεν αγνοεί και την ψυχική κατάσταση του ακροατή και τη σημασία που αυτή έχει για το να αποδεχτεί ή όχι τον λόγο. Έτσι στο β' βιβλίο της *Ρητορικής*,

173 Δρακωνάκη-Καζαντζάκη (2008) 301.

174 Παππάς (1996²) 107-8.

175 Storey and Allan (2005) 101.

176 Cornford (1993³) 195-6.

177 Stanford (1993) 244.

178 Μπακόλα (2011) 59.

αφού έχει επεκταθεί σε όλες τις κατηγορίες προσώπων και ήθους, προχωρά στο ίσης σημασίας προς το *ἦθος πάθος*, δηλαδή τα συναισθήματα που ο ρήτορας διεγείρει στους ακροατές, και τα εξετάζει αναλυτικά. Η απόδειξη πάλι προέρχεται από τη διάθεση των ακροατών, όταν ο λόγος εξάπτει το πάθος τους, αφού βγάζουμε διαφορετικές αποφάσεις αναλόγως από το αν μας εμπνέουν η λύπη ή η χαρά, η αγάπη ή το μίσος.

Πάθη είναι εκείνα που αλλάζουν την ψυχική μας κατάσταση και προκαλούν διαφορά στις κρίσεις μας, και συνοδεύονται από δυσάρεστο ή ευχάριστο συναίσθημα. Π.χ. η οργή, ο οίκτος, ο φόβος και όσες άλλες καταστάσεις ανήκουν στην ίδια κατηγορία καθώς και τα αντίθετά τους.¹⁷⁹ Το *πάθος* αφορά τα συναισθήματα και ηθικά διλήμματα που τίθενται στους δικαστές, ώστε να κερδίσει ο ομιλητής την εμπιστοσύνη τους. Μερικά παραδείγματα αισθημάτων που διαθέτουν οι δικαστές είναι π.χ. ο σεβασμός προς την πόλη και τους νόμους, η προκατάληψη σχετικά με την ταυτότητα ή ιδιότητα του αντιπάλου, συμπάθεια ή αντιπάθεια, φόβος ή συμπόνια, θυμός ή εύνοια, εχθρικά ή φιλικά αισθήματα. Πραότητα, επιείκεια, αγάπη, μίσος, ντροπαλοσύνη, θρασύτητα, ευσπλαχνία και το αντίθετό της, αγανάκτηση, ζηλοτυπία,¹⁸⁰ κολακεία, επίκριση, οργή, λύπη, εκδίκηση, περιφρόνηση (1378b).

Όταν λοιπόν ο ρήτορας θέλει να προκαλέσει οργή πρέπει με τον λόγο του να φέρει το ακροατήριό του σ' εκείνη την ψυχική κατάσταση που έχουν οι θυμωμένοι άνθρωποι και να παρουσιάζει τους αντιπάλους του ότι είναι πρόσωπα παρόμοια μ' εκείνα που συνήθως προκαλούν την οργή με τους τρόπους που μόλις αναφέραμε ή ένοχοι πράξεων που προκαλούν οργή (1380a),¹⁸¹ ενώ πρέπει επίσης να έχει στον νου του ότι τα άτομα που λόγω καταγωγής, πλούτου και δύναμης ανήκουν σ' ένα υψηλότερο κοινωνικό στρώμα αντιδρούν τελείως διαφορετικά από τα άτομα που έχουν κατώτερη κοινωνική θέση.¹⁸²

Ο Ευριπίδης κατηγορεί τον Αισχύλο ότι εκμεταλλεύτηκε τους αδαείς θεατές, θύματα του Φρυνίχου προσφέροντάς τους κακότεχο θέαμα, αφού δεν παρήγαγε ποίηση *ἀλαζῶν καὶ φέναζ οἷοις τε τοὺς θεατὰς / ἐξήπατα μώρους λαβὼν παρὰ Φρυνίχῳ τραφέντας* (910), καθώς κι ότι «καταπλήσσει» (*ἐξέπληττον*, 962) το κοινό και παίζει με τα συναισθήματά του δημιουργώντας απολίτιστα και τερατώδη

179 Δρακωνάκη-Καζαντζάκη (2008) 235.

180 Düring (2006³) 227.

181 Δρακωνάκη-Καζαντζάκη (2008) 301.

182 Düring (2006³) 226.

πλάσματα.¹⁸³ Στην πραγματικότητα τον κατηγορεί με αισθητικά κριτήρια για τα πάθη που προξενεί κάνοντας κακή χρήση του ήθους και της όψεως, όπως έκαναν οι κακοί ποιητές και οι κακοί ρήτορες.

Μα κι ο Ευριπίδης κατηγορείται ότι με την ανήθικη τέχνη του εξήψε τα πάθη του ακροατηρίου *έπεδείκνυτο τοῖς λωποδύταις καὶ τοῖσι βαλλαντιστόμοις / καὶ τοῖσι πατραλοῖαισι καὶ τοιχωρύχοις, / ὄπερ ἔστ' ἐν Αἴδου πλῆθος, οἱ δ' ἀκροώμενοι / τῶν ἀντιλογιῶν καὶ λυγισμῶν καὶ στροφῶν / ὑπερεμάνησαν κἀνόμισαν σοφώτατον*. (773-65).

Ο Αριστοτέλης αναγνωρίζει τη σημασία της προσφυγής στη συγκίνηση, αλλά επιμένει ότι η συγκίνηση πρέπει να προέρχεται από τον ίδιο τον λόγο και όχι από τα φθηνά επεισόκια τεχνάσματα, τα τόσο συνηθισμένα στα αρχαιοελληνικά δικαστήρια.¹⁸⁴

12.3. Η ΛΕΞΙΣ-ΥΦΟΣ

Στο τρίτο βιβλίο της Ρητορικής ο Αριστοτέλης ασχολείται με τα εξωτερικά στοιχεία, με την τεχνική του ρητορικού λόγου, δηλαδή με το λεκτικό, τον ρυθμό, τη γλώσσα, τα σχήματα, την κομπόση, καθώς και με τη διάταξη και τα διάφορα μέρη του.¹⁸⁵

Το ύφος θα είναι το *πρέπον*, αν πετυχαίνει να εκφράζει τα πάθη και τους χαρακτήρες και αν είναι ανάλογο προς το προκειμένο θέμα, δηλαδή οι σπουδαίες υποθέσεις να μη συζητούνται με πρόχειρους αυτοσχεδιασμούς και τα ασήμαντα πράγματα με σοβαρότητα και επισημότητα· επίσης, στις απλές καθημερινές λέξεις να μην προσδίδονται κοσμητικά επίθετα, γιατί αλλιώς το αποτέλεσμα μοιάζει με κωμωδία.¹⁸⁶

Στην *Ποιητική το χρηστόν, το άρμόττον, το όμοιον και το όμαλόν* (1453a) είναι οι βασικές αρετές της *λέξεως*, ενώ στη *Ρητορική το σαφές και το πρέπον*, δηλαδή ούτε ταπεινό ούτε πομπώδες.¹⁸⁷

Για παράδειγμα στην παρωδία του Αισχύλου εις βάρος του Ευριπίδη (1330-9)

183 Storey and Allan (2005) 101.

184 Ross (2005³) 385.

185 Βολονάκη, Πανεπιστημιακές Σημειώσεις: *Ρητορική Γ'*.

186 *Τὸ δὲ πρέπον ἔξει ἢ λέξις, ἐὰν ἢ παθητικὴ τε καὶ ἠθικὴ καὶ τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασιν ἀνάλογον. τὸ δ' ἀνάλογόν ἐστιν ἐὰν μήτε περὶ εὐλόγων αὐτοκαβδάλως λέγηται μήτε περὶ εὐτελῶν σεμνῶς, μηδ' ἐπὶ τῷ εὐτελεῖ ὀνόματι ἐπὶ κόσμος· εἰ δὲ μή, κωμωδία φαίνεται* (Αριστ. Ρητ. 1408a, 7).

187 Αριστ. *Ποιητ.* (1453a), Δρακωνάκη-Καζαντζάκη (2008) 69 και Ross (2005³) 410.

έχουμε ευριπίδεια χαρακτηριστικά αντλημένα από πολλά ευριπίδεια αποσπάσματα, που εδώ έχουν συσσωρευτεί σε μία παρωδιακή παράγραφο: εκτός από υψηλά λυρικά χαρακτηριστικά -καλολογικά σύνθετα επίθετα (κελαινοφαής, μελανονεκνείμονα, κ.λπ.) υπάρχουν απλά ρήματα (πέμπεις, ...), δωρικό «α» (δύστανον, ὄρφνα, ...) ¹⁸⁸, αλλιώς επικό μακρό φωνήεν, ὄνομα ἐπεκτεταμένον (Αριστ. Ποιητική 1457b35-58a3), ¹⁸⁹ λεξιλόγιο ποιητικό (ὄρφνα), απουσία άρθρων και μορίων, οξύμωρον (ψυχὰν ἄψυχον, κελαινοφαής), πλεονασμοί (νυκτὸς ... νυκτὸς... / κελαινο- / μελαίνας ... μελανο- / ...), επαναλήψεις (φόνια φόνια). ¹⁹⁰

Ο Αριστοτέλης σημειώνει την έξοχη ικανότητα του Ευριπίδη να δημιουργεί ποίηση με την προσεκτικότετη επιλογή κοινότατων λέξεων. Οι ασυνήθιστες, οι σύνθετες, οι πλαστές λέξεις της ποίησης πρέπει να αποφεύγονται· ο ρήτορας πρέπει να χρησιμοποιεί μόνο τις εκφράσεις -οικείες λέξεις και μεταφορές- του κοινού ανθρώπου (3.2). Οπωσδήποτε πρέπει να αποφεύγεται η χρήση κάθε διακοσμητικού στοιχείου τετριμμένου και ψυχρού (3.3). ¹⁹¹

Ο Θεόφραστος διέκρινε τέσσερις ἀρετές (της λέξεως) του λόγου: ἔλληνισμός, σαφήνεια, πρέπον, κατασκευή (βλ. Ρητ. 1404B1). ¹⁹² είναι πιθανό σ' αυτόν να ανάγεται η θεωρία για τα τρία είδη ύφους. ¹⁹³ Η σύνδεση μεταξύ χαρακτήρα και διαφορετικού ύφους ομιλίας μαρτυρείται ήδη από τους ομηρικούς ήρωες, σύμφωνα με τον Ουάρονα (Varro) (στο Γέλ. 6.14.7) ἀπολελυμένος Μενέλαος Λυσίας, πυκνός Ὀδυσσεύς Δημοσθένης, πιθανός Νέστωρ Ἰσοκράτης (11-2, scholia T). ¹⁹⁴

Η αισθητική διχοτόμηση: για τη σοβαρή, υψηλή, μεγαλοπρεπή ποίηση, όπου έχουμε ανθρώπους αξίας, με την έννοια της αρετής, ¹⁹⁵ την ανωτερότητα, τον ηρωισμό, όχι απαραίτητα ηθικό (όπως π.χ. η Κλυταιμίστρα) που αντιβαίνει την κοινότητα και τη δύναμη των συνηθισμένων ανθρώπινων πράξεων και κάνει τους ήρωες να είναι βελτίονες ἢ ὑμεῖς· η πρώτη ποίηση αντιτίθεται στην ταπεινή, κωμική, ρεαλιστική ποίηση ή αλλιώς τίθεται το περί καλών πράξεων, σπουδαίων, σοβαρών, ως το αντίθετο των γελοίων· το σπουδαίων, σεμνών, αξιόλογων ως το αντίθετο των φαύλων. Γι' αυτό η τραγωδία λαμβάνει τα θέματά της από τον απομακρυσμένο χώρο

188 Silk στο Sommerstein, Halliwell κ.ά. (1993) 482-3.

189 Silk στο Κατσής (2007) 316, υποσ. 24.

190 Silk στο Sommerstein, Halliwell κ.ά. (1993) 482-3.

191 Ross (2005³) 391.

192 Δρακωνάκη-Καζαντζάκη (2008) 51 και Düring (2006³) 256, υποσ. 169.

193 Düring (2006³) 234.

194 Rodighiero στο Markantonatos & Volonaki (2019) 174, υποσ. 65.

195 Αν είχε μελετήσει αρκετά χαρακτήρες σαν την Κλυταιμίστρα, θα μπορούσε να έχει αντικαταστήσει την κατηγορία «αρετή» με τις κατηγορίες «μεγαλείο» ή «ένταση». Ross (2005³) 398.

του μύθου και της θρησκευτικής παράδοσης, μακριά από το επίπεδο του κοινού ανθρώπου.¹⁹⁶

Τα μέρη: το *διαλεκτικόν*, αγώνες λόγων, το *παθητικόν*, να εκφράζει τις συγκινήσεις των ηρώων του και να τις προκαλεί στους θεατές, το *ρητορικόν*, να εξαίρει ή να υποβιβάζει την αξία ενός πράγματος *αὔζειν* και *μειοῦν*, να προκαλεί πάθη ή να παρουσιάζει ό,τι θέλει ως πιθανό ή σπουδαίο.¹⁹⁷ Οι Έλληνες δάσκαλοι της ρητορικής από τον Θεόφραστο και μετά, διέκριναν δύο ομάδες ρητορικών σχημάτων, τα *σχήματα λέξεως* και τα *σχήματα διανοίας*.

12.3.1. ΣΑΦΗΝΕΙΑ: ΣΟΦΟΝ ΤΟ ΣΑΦΕΣ

Η υπεροχή του ύφους είναι η σαφήνεια.¹⁹⁸ Αυτό αποδεικνύεται από το γεγονός ότι ο λόγος δεν εκπληρώνει τον σκοπό του αν δεν είναι σαφής η σημασία του. Η γλωσσική έκφραση δεν πρέπει να είναι ούτε κοινή ούτε υπερβολικά ανυψωμένη σχετικά με το θέμα, αλλά κατάλληλη. (*Ρητ.* Γ' 1404b).¹⁹⁹

Η ποιητική γλώσσα, για να είναι καλή πρέπει να είναι σαφής χωρίς να είναι κοινής χρήσης. Η σαφέστερη γλώσσα αποτελείται από συνηθισμένες λέξεις αλλά είναι κοινή (*Ποιητ.* 1458a).²⁰⁰ Σαφής και παρά ταύτα όχι τετριμμένη γλώσσα είναι αποτέλεσμα ως επί το πολύ της χρήσης λέξεων σε εκτεταμένους, συγκεκριμένους ή παραλλαγμένους τύπους, γιατί αυτοί ενώ αποφεύγουν το τετριμμένο με το να είναι ασυνήθιστοι, παραμένουν όμως αρκετά κοντά στο συνηθισμένο, ώστε να διατηρούν σαφήνεια (*Ποιητ.* 1458b).²⁰¹ Μιλώντας λοιπόν ποιητικά με έναν τρόπο αταίριαστο κάνει κανείς τον λόγο του γελοίο και ψυχρό, αλλά και ασαφή λόγω φλυαρίας: όταν, πράγματι, φορτώνει κανείς με λέξεις έναν ήδη κατατοπισμένο ακροατή, καταστρέφει τη σαφήνεια συσκοτίζοντας τα πράγματα. Οι άνθρωποι χρησιμοποιούν βέβαια σύνθετες λέξεις, μόνο όμως όταν ένα πράγμα δεν έχει λέξη που να το δηλώνει και όταν ο σχηματισμός της σύνθετης λέξης είναι εύκολος: παράδειγμα η λέξη *χρονοτριβῶ* (*Ρητ.* Γ' 1406b).²⁰²

196 Δρακωνάκη-Καζαντζάκη (2008) 49.

197 ό.π. 56.

198 Η φράση «σοφὸν τὸ σαφές, οὐ τὸ μὴ σαφές;» αποδίδεται στον Χίλωνα τον Λακεδαιμόνιο.

199 Grube (1995) 193.

200 ό.π. 145.

201 ό.π. 147.

202 Αριστ. *Ρητ.* Γ' 1406b.

Στην ανάλυση των λυρικών χωρίων ο Ευριπίδης παραπονιέται πάλι για την ασάφεια του Αισχύλου και ο Αισχύλος αποδεικνύει ότι στα ιαμβικά του Ευριπίδη ταιριάζουν πάντα πράγματα ασήμαντα και καθημερινά. Αν τα λυρικά του Ευριπίδη είναι έντονα διθυραμβικά και με κοινό περιεχόμενο (1309 κ.ε.), του Αισχύλου περιέχουν επαναλήψεις κι είναι γεμάτα ασυναρτησίες τύπου *τοφλαττοθράτ* (1264 κ.ε.).²⁰³

Τόσο μεγάλη σημασία έχει η σαφήνεια στο έργο, που χρησιμοποιούνται οχτώ φορές το *σαφές* ή παράγωγά του, και στην απάντηση του ερωτήματος για τον Αλκιβιάδη *ὁ μὲν σοφῶς γὰρ εἶπεν, ὁ δ' ἕτερος σαφῶς*, ο Πλούτων οδηγείται στην *ἀπορία* με το δίλημμα που προκύπτει ανάμεσα στο *σαφές* και το άλλο ζητούμενο της τέχνης και του βίου τη *σοφία*.

12.3.2. ΣΧΗΜΑΤΑ ΛΕΞΕΩΣ

Σύμφωνα με τον Μαργου η εξαιρετική δημοτικότητα της ρητορικής στα σχολεία των αρχαίων μπορεί να εξηγηθεί από την «αξιοσημείωτη διδασκαλία του Ισοκράτη για τη *Λέξιν*. Μαθαίνοντας να μιλάς σωστά σημαίνει να μαθαίνεις να σκέφτεσαι σωστά, και ακόμη και να ζεις σωστά· στα μάτια των αρχαίων, η ρητορική είχε μια πραγματικά ανθρώπινη αξία· ήταν το μόνο μέσο για να μεταδώσει κανείς όλα όσα έκαναν τον άνθρωπο άνθρωπο, ολόκληρη την πολιτιστική κληρονομιά που ξεχώριζε τον πολιτισμένο άνθρωπο από τους βαρβάρους».²⁰⁴

Τα *σχήματα λέξεως* διαμορφώνουν τον λόγο έτσι ώστε να υπάρχει ένα ρητορικό αποτέλεσμα. Είναι σχήματα που συνδέονται με την ισορροπία των κώλων· την *παρίσωσιν* όταν τα κώλα είναι ίσα ως προς το μήκος τους, την *παρομοίωσιν* όταν τα δυο κώλα έχουν το τέλος τους ίδιο (*Ρητ. Γ' 1410 a*).²⁰⁵

Η αντίθεση με τέσσερα είδη: αντίφαση, εναντιότητα, σχέση, κατοχή-στέριση,²⁰⁶ ιδιαίτερος αγαπητή ήδη από την πρώιμη λογοτεχνία, προσέγγισε την κορύφωσή της στο ρητορικό έργο του Γοργία και των μαθητών του. Γίνεται συχνά αντικείμενο πραγμάτευσης από τους αρχαίους Έλληνες θεωρητικούς της ρητορικής, που την ορίζουν συγκεκριμένα ως αντίθεση που αφορά στη σκέψη ή αντίθεση που

203 Bowie (2005) 245.

204 Johnson (1959) 173.

205 Λυπουρλής (2004) 275.

206 Düring (2006³) 240.

αφορά στη γλώσσα ή και τα δύο.

Η τέλεια συμμετρία που υπάρχει στα αντίστοιχα μέλη δίνει ασφαλώς στην αντίθεση μια ξεχωριστή ποιότητα και στο λόγο ενάργεια και ομορφιά. Όμως, η συχνή ή και εκτεταμένη πολλές φορές χρήση μιας τέτοιας ισοζυγισμένης αντίθεσης ενέχει τον κίνδυνο της δημιουργίας ενός τεχνητού ύφους, που τις περισσότερες φορές προκαλεί απαρέσκεια και προκατάληψη στα ακροατήρια.

Η ανασκευή των επιχειρημάτων του αντιπάλου δεν είναι ένα ξεχωριστό είδος, αλλά αποτελεί μέρος των αποδείξεων· άλλα από τα επιχειρήματα του αντιδίκου του τα ανασκευάζει με ένσταση και άλλα με συλλογισμό· ο ρήτορας που μιλάει πρώτος πρέπει πρώτα να εκθέτει τα δικά του αποδεικτικά επιχειρήματα και ύστερα να απαντά στα αντίπαλα ανασκευάζοντάς τα και διασύροντάς τα προκαταβολικά (1418 b).²⁰⁷

12.3.3. ΔΙΑΝΟΙΑ ΡΗΤΟΡΙΚΗ

*διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασίν τι
ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην. (1450a 1)*

Η *διάνοια* είναι η ικανότητα να εκφράζει κανείς ό,τι συνεπάγεται ή ό,τι ταιριάζει σε μια κατάσταση. Στον πεζό λόγο αυτό είναι δουλειά της πολιτικής και της ρητορικής (*Ποιητ.* 1450b),²⁰⁸ γι' αυτό θα ασχοληθεί (ο Αριστοτέλης) στη *Ρητορική*, γιατί ανήκει σε αυτήν την περιοχή της έρευνας. «Η έκφραση της σκέψης περιέχει όλα τα αποτελέσματα που πρέπει να επιτευχθούν δια του λόγου και σ' αυτά συμπεριλαμβάνονται η απόδειξη, η αναίρεση, η πρόκληση συναισθημάτων, όπως έλεος, φόβος, οργή και τα παρόμοια, το να κάνει κανείς τα πράγματα να φαίνονται σπουδαία ή ασήμαντα. Στον χειρισμό των συμβαινόντων πρέπει να χρησιμοποιούμε τα ίδια ρητορικά τεχνάσματα, όπου είναι απαραίτητο να τα κάνουμε να φαίνονται γεμάτα έλεον, φόβο, σημαντικά ή πιθανά, με μια διαφορά· τα γεγονότα στη σκηνή τα βλέπουμε χωρίς να μας έχουν πει γι' αυτά, ενώ σ' έναν λόγο σε πρόζα τα γεγονότα αναπτύσσονται από τον ομιλητή και υπάρχουν για το κοινό μόνο μέσω του λόγου του ρήτορα (*Ποιητ.* 1456b). Το ακροατήριο στο θέατρο βλέπει τα γεγονότα να συμβαίνουν μπροστά του· το ακροατήριο σ' ένα δικαστήριο περιμένει από τον

207 Λυπουρλής (2004) 463.

208 Grube (1995) 73.

ομιλητή να τα παρουσιάσει».²⁰⁹

Ο Αριστοτέλης βρήκε τη σωκρατική παράδοση βαθιά σφραγισμένη από το ηθικό πάθος και τη σοφιστική παράδοση βαθιά επίσης σφραγισμένη από τον ορθολογισμό· για να χαρακτηρίσει τη σωκρατική στάση χρησιμοποιεί τη λέξη *ηθική*, ενώ για τη στάση των σοφιστών χρησιμοποιεί την έκφραση *ἀπὸ διανοίας* (που βασίζεται στην ορθολογική σκέψη).²¹⁰

12.4. ΠΙΣΤΕΙΣ

Από τις αποδείξεις (*πίστεις*) άλλες είναι άτεχνες και άλλες έντεχνες. Άτεχνες είναι οι αποδείξεις εκείνες που δεν παράγονται από εμάς τους ίδιους, αλλά υπάρχουν πριν από τις ενέργειές μας. Δηλαδή, νόμοι: γραπτοί και άγραφοι-υποχρέωση των δικαστών, μάρτυρες: παλαιοί (ποιητές, επιφανείς άνδρες) και σύγχρονοι (γνωστοί που γνωρίζουν την υπόθεση), οι ομολογίες που επιτυγχάνονται με βασανιστήρια, μόνες αληθείς αλλά όχι αποδεκτές λόγω της βίας. Όρκοι, τα έγγραφα συμβόλαια· η δύναμη του λόγου είναι τόση ώστε μπορεί να ενισχύσει κάποιος ή να καταρρίψει το κύρος τους και να τα παραστήσει ως έχοντα αποδεικτική δύναμη ή μη έχοντα, και τα παρόμοια. Έντεχνες αποδείξεις είναι όσα μπορούμε να παρουσιάσουμε εμείς οι ίδιοι μέσω της ρητορικής μεθόδου. Όστε πρέπει να επωφελούμεθα από τις άτεχνες και να δημιουργούμε τις έντεχνες αποδείξεις (*Ρητ. Α' 1355b 42-47*).²¹¹

Οι αποδείξεις (*πίστεις*) βασίζονται σε δύο είδη επιχειρημάτων την *έπαγωγή* και τον *συλλογισμό*. Σύμφωνα με τον διαχωρισμό του Αριστοτέλη (*Ρητ. Ι.2.8-9*), για τη ρητορική τέχνη η *έπαγωγή* ισοδυναμεί με το *παράδειγμα* ενώ ο *συλλογισμός* με το *ένθύμημα*.²¹² Οι αποδείξεις βασίζονται στην επιχειρηματολογία *κατά τό εἶκος*, δηλαδή αυτό που είναι πιθανό. Οι δικανικοί λόγοι που μας σώζονται βασίζονται σ' αυτά τα τρία είδη επιχειρημάτων, τον χαρακτήρα του ομιλητή, τα αισθήματα που καλούνται οι δικαστές να έχουν και τις αποδείξεις κατά το πιθανόν.²¹³

209 ό.π. 131.

210 Düring (2006³) 264.

211 *Τῶν δὲ πίστειν αἱ μὲν ἄτεχνοι εἰσιν αἱ δ' ἔντεχνοι. ἄτεχνα δὲ λέγω ὅσα μὴ δι' ἡμῶν πεπόρισται ἀλλὰ προὔπηρχεν, οἷον μάρτυρες βάσανοι συγγραφαὶ καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἔντεχνα δὲ ὅσα διὰ τῆς μεθόδου καὶ δι' ἡμῶν κατασκευασθῆναι δυνατόν, ὥστε δεῖ τούτων τοῖς μὲν χρῆσασθαι, τὰ δὲ εὐρεῖν.*

212 Ross (2005³) 386. Βλ. και Λυπουρλής (2002) 85.

213 Βολονάκη Εισαγωγικές Σημειώσεις στο μάθημα: Αττικοί Ρήτορες (2008) και Δρακωνάκη-Καζαντζάκη (2008) 234.

Πρέπει ακόμα να είμαστε σε θέση να υποστηρίξουμε την αντίθετη προς τη δική μας άποψη, όπως συμβαίνει και στους συλλογισμούς, όχι βέβαια με σκοπό να υποστηρίξουμε αυτά τα δύο (δηλ. *τὸ μὴ ἀληθές και τὸ μὴ δίκαιον*), διότι δεν πρέπει να υποστηρίξουμε το κακό, αλλά για να μη μας διαφεύγει ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιούνται επιχειρήματα όχι δίκαια και, όταν άλλος τα χρησιμοποιεί να είμαστε σε θέση να τα ανασκευάζουμε (*Ρητ. Α' 1355a 20-35*).

12.4.1. ΚΟΙΝΟΙ ΤΟΠΟΙ ΤΩΝ ΕΝΘΥΜΗΜΑΤΩΝ

Ένας τόπος είναι αυτός που βασίζεται στους λόγους του αντιπάλου μας, τους οποίους στρέφουμε εναντίον του. Γενικά ο κατήγορος προσπαθεί να φανεί ανώτερος από τον κατηγορούμενο και επομένως πρέπει ο τελευταίος αυτός να προσπαθεί να τον αντικρούσει στο σημείο αυτό. Γενικά το επιχείρημα αυτό χρησιμοποιείται για να επικρίνει κάποιος τον αντίπαλό του για τις πράξεις που συνήθως κάνει και να τον παρακινήσει να κάνει πράξη που ο ίδιος ούτε κάνει ούτε ποτέ θα έκανε.²¹⁴

Μαρτυρίες είναι και οι παροιμίες (1376a). Τα γνωμικά προσφέρουν μεγάλη βοήθεια στους ρητορικούς λόγους: α) λόγω έλλειψης καλλιέργειας στο ακροατήριο, β) γιατί δίνουν ηθικό περιεχόμενο στους ρητορικούς λόγους: αυτός που λέει ένα γνωμικό δηλώνει με μια γενική διατύπωση τις προσωπικές του ηθικές προτιμήσεις και επιλογές, με αποτέλεσμα, αν τα γνωμικά είναι ηθικά σωστά, να κάνουν να φαίνεται άνθρωπος με καλό χαρακτήρα και αυτός που τα λέει (1395b).²¹⁵ Όσο πιο ρωμαλέο και χυμώδες είναι, τόσο αποτελεσματικότερο γιατί ο ακροατής ευχαριστιέται ν' ακούει κάτι που συνηθίζει να το λέει και ο ίδιος.²¹⁶ εκφράσεις πνευματώδεις ή αστείες μας βοηθούν να μάθουμε κάτι καλύτερα και γρηγορότερα.²¹⁷

13. Ο ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ

Η λογοτεχνική δημιουργία και κυρίως η δραματική ποίηση, υπήρξαν για τον Αριστοφάνη πεδίο ουσιαστικού ενδιαφέροντος, με επίκεντρο τον Ευριπίδη, ο οποίος

214 Λυπουρλής (2002) 231.

215 Λυπουρλής (2004) 15-6.

216 Düring (2006³) 241.

217 ό.π. 262.

παρωδείται σε εκατοντάδες στίχους του, κυρίως στους *Άχαρνῆς*, τις *Θεσμοφοριάζουσες* και τους *Βατράχους*. Παρ' όλη τη συχνή διακωμώδηση του έργου του νεωτεριστή Ευριπίδη, ο Αριστοφάνης, που σε πολλές μεταρρυθμίσεις τον ακολούθησε, πρέπει να θαύμαζε την πνευματικότητα του τραγικού ποιητή ή ακόμα να ζήλευε τη μεγάλη του δημοτικότητα. Σίγουρο πάντως είναι ότι γνώριζε και παρακολουθούσε επιμελώς το έργο του. Οι αναφορές του κωμωδιογράφου στους άλλους τραγικούς είναι λιγότερες, αλλά αρκετές για να δείξει την εκτίμηση και τον θαυμασμό του για τον Αισχύλο, τον Σοφοκλή, τον Φρόνιχο, ενώ αντίθετα, είναι φυσικό να εκφράζεται αρνητικά για τους ομοτέχνους του, Αγάθωνα, Μόρσιμο, Μελάνθιο, Μέλητο και Ίωνα, εφόσον η σχέση τους ήταν ανταγωνιστική.²¹⁸

Ο Αριστοφάνης κατηγορεί τους εκπροσώπους των νέων ιδεών, ιδιαίτερα τον Σωκράτη και τον Ευριπίδη, παρ' ότι δεν πρέπει ν' απείχε πολύ από τις απόψεις τους σε αρκετά θέματα. Αυτές οι διακριτικές συγγένειες ανάμεσα στον κωμικό και τους ανθρώπους που χλεύασε στη σκηνή έχουν συνοψιστεί σε μια λέξη από τον Κρατίνο *εὐριπιδαριστοφανίζειν*²¹⁹ (fr. 307) σε συμφραζόμενα που φαίνεται ότι δίνουν έμφαση στις καινοτομίες της τέχνης και των δυο δραματουργών, οι οποίοι δημιούργησαν καινά έργα, εντρύφησαν σε μετρικές καινοτομίες με την πρακτική της συμπερίληψης παράβασης σε τραγωδία να μαρτυρείται μόνο για τον Ευριπίδη (βλ. Πολυδεύκη 4.111, όπου ο γραμματικός αναφέρει το χαμένο έργο *Δανάη* και «πολλά άλλα δράματα» σαν εξαιρέσεις στον κανόνα όπου οι παραβάσεις περιορίζονται μόνο στην κωμωδία). Επιπλέον, οι *Όρνιθες* (209-19) μπορούν να συγκριθούν με την *Ελένη* (1107-13), και οι *Θεσμοφοριάζουσες* (253-65) με τις *Βάκχες* (830-6) και (925-44).²²⁰

Η «πολιτική» ανάγνωση του έργου του Ευριπίδη δείχνει μια σταδιακή μετατόπιση από την ανεπιφύλακτη υποστήριξη του προγράμματος του Περικλή στην αποφασιστική απόρριψη κάθε είδους επεκτατισμού και σε φιλειρηνικές απόψεις που τον φέρνουν κοντά στον Αριστοφάνη²²¹ και μάλλον πίσω από τη διακωμώδηση δεν υποκρύπτεται μίσος του Αριστοφάνη κατά του Ευριπίδη. Ασφαλώς υπάρχει η συντηρητική τάση να διασφαλιστεί η παράδοση, αλλά ο κωμικός αναγνώριζε το μεγαλείο του τραγικού συναδέλφου του, και το απολάμβανε, όπως ομολογεί *τῷ δ' ἥδομαι* (1413). Απόδειξη είναι το ότι υιοθέτησε πολλά από τα ευριπίδεια

218 Παππάς (1996²) 145-6.

219 Thierry (2001) 56.

220 Moulton στο Segal (2002²) 227, υποσ. 26.

221 Degani στο Nesselrath (2005) 232.

χαρακτηριστικά, όπως την διαλεκτική και την γλωσσική μορφή.²²²

Η διακειμενική γονιμότητα του Αριστοφάνη με τον Ευριπίδη, της τραγωδίας ευρύτερα και της ιδεολογίας της αθηναϊκής πόλης τόσο σε εύρος και βάθος είναι αγκυρωμένη σε μια άμεσα συναισθηματική πορεία, από ξέγνοιαστη ευχαρίστηση μέχρι σύγχυση και απόρριψη, μια πορεία με την οποία ο Αθηναϊκός Δήμος θα είχε ήδη εξοικειωθεί από την πλευρά του Ευριπίδη.²²³

14. Ο ΑΙΣΧΥΛΟΣ

Σε μια ακμάζουσα Αθήνα, ο ελευσίνιος -γόνος εύπορης οικογένειας-²²⁴ Αισχύλος (525/4-456), μάρτυρας και κοινωνός πολλών ιστορικών γεγονότων (δύο ταξίδια στη Σικελία και νίκες στον Μαραθώνα και στη Σαλαμίνα), ανδρώθηκε κατά την ανάπτυξη των δραματικών αγώνων και επηρεάστηκε από τον Πρατίνα, τον Χοιρίλο και τον Φρόνιχο. Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* τον αναφέρει ως γενάρχη της τραγωδίας, γιατί αύξησε τον αριθμό των υποκριτών από έναν σε δύο, ελάττωσε τη σημασία του χορού και ανέδειξε τον διάλογο ως κύριο μέρος της τραγωδίας (*καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασεν*, 4, 49a17).²²⁵ Με 13 νίκες, 7 ακέραια σωζόμενες τραγωδίες και 82 τίτλους δραμάτων,²²⁶ *τεμάχη τῶν Ὀμήρου μεγάλων δειπνῶν*, σύμφωνα με τον Αθήναιο,²²⁷ στον Αισχύλο, εξαιρετικά σημαντική είναι η θέση του κύριου ηθοποιού, του πρωταγωνιστή, ο οποίος διαδέχθηκε τον ποιητή στον ρόλο αυτό. Μόνο γι' αυτόν έλεγαν ότι «παρίστανε» το έργο και μόνο αυτός μπορούσε να κερδίσει βραβείο ηθοποιίας.²²⁸

Δεν είχαν περάσει πενήντα χρόνια από τον θάνατό του, όταν εμφανίστηκε στις κωμωδίες του Αριστοφάνη ως σύμβολο αρχαϊκής μεγαλοπρέπειας, προσφιλής σε πρεσβύτερους, όπως ο Δικαιόπολις και ο Στρεψιάδης, πρωταγωνιστές των *Άχαρνέων* και των *Νεφελῶν*, σε αντίθεση προς τους νέους που ενδιαφέρονταν μόνο για τον Ευριπίδη και τη «νεωτερική» τραγωδία του.²²⁹

222 Lesky (1985) 619.

223 Major (2013) 163.

224 Δεν είναι βέβαιο αν ήταν ευγενικής καταγωγής, όπως αφηγούνται οι *Βίοι* του. Βλ. Saïd στο Saïd, Trédé και le Boulluec (2001²) 172.

225 Δρομάζος (1982⁶) 120.

226 Saïd στο Saïd, Trédé και le Boulluec (2001²) 170-81.

227 *Αθήναιος* 8.347e.

228 Baldry (1981) 81.

229 Saïd στο Gregory (2010) 295.

Οι τραγωδίες του είναι θεάματα γεμάτα μεγαλοπρέπεια, οι ήρωές του χαρακτηρίζονται από ορμητικότητα και περηφάνεια και κινούνται από ένα μεγάλο πάθος. Σιωπές, πομπώδεις λέξεις, εντυπωσιακό, ιερατικό ύφος. Σε αντίθεση με τους απτούς, ταπεινούς χαρακτήρες του Ευριπίδη, οι δικοί του είναι απόκοσμοι, κοντά στον μύθο, τον κόσμο του έπους,²³⁰ πιο σημαντικοί γι' αυτό που κάνουν και όχι γι' αυτό που είναι, καθώς οι αρχαίοι Έλληνες δεν ήταν τόσο γοητευμένοι από τον χαρακτήρα και την ψυχολογία όσο εμείς σήμερα, αν και τα έργα δείχνουν περιπτώσεις γεγονότων που εξηγούνται από την προσωπικότητα, ειδικά στον Ευριπίδη.²³¹

Αυτή η σύνθετη προσωπογραφία άσκησε μεγάλη επιρροή,²³² κι όπως υποστηρίζει ο Sommerstein (1996a, 868), η αναφορά του Πλάτωνα στον Αισχύλο (ο μόνος ποιητής που ονοματίζεται και αναφέρεται σε παράθεμα εκτός από τον Όμηρο) στη συζήτηση της ποίησης και της παιδείας στην *Πολιτεία*, μπορεί να οφείλεται στην υπεροχή του Αισχύλου ήδη στην εκπαίδευση του 5ου αι.,²³³ ενώ ο *Βίος* του μας παραδίδει ότι οι Αθηναίοι εκτίμησαν τόσο το έργο του, ώστε μετά τον θάνατό του στη Γέλα (456) αποφάσισαν ότι θα παραχωρούσαν χορό σε όποιον ήθελε να διδάξει έργο του. Παρόμοιο προνόμιο παραχωρήθηκε στον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη μόνο μετά το 386.²³⁴

15. ΑΝΤΙΠΑΡΑΘΕΣΗ ΜΕΤΑΞΥ ΑΙΣΧΥΛΟΥ ΚΑΙ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

Η τραγωδία κατείχε κεντρική θέση όχι μόνο στα σωζόμενα, αλλά και σε πολλά από τα χαμένα έργα του Αριστοφάνη και η επίδρασή της στις αριστοφανικές κωμωδίες γίνεται αισθητή από μικρά στοιχεία, όπως ξεχωριστές λέξεις και φράσεις, μέχρι μεγαλύτερα δομικά στοιχεία, κυρίως παρωδίες ολόκληρων σκηνών ευριπίδειων τραγωδιών ακόμα και εμφάνιση τραγικών ποιητών, όπως του Αισχύλου, Αγάθωνα, Ευριπίδη ως χαρακτήρων. Η τραγωδία έρχεται στην επιφάνεια με τη μορφή δανείων,

230 Griffith (2013) 206.

231 Storey and Allan (2005) 98.

232 Saïd στο Gregory (2010) 295.

233 Sidwell (2009) 288, υποσ. 167.

234 Degani στο Nesselrath (2005) 227 και Saïd στο Saïd, Trédé και le Boulluec (2001²) 170-81.

διασκευών και με στίχους τραγικού ύφους, παρατραγωδία, παρωδία, παστίς.²³⁵

Ο Αισχύλος διασκεδάζει να κολλάει σε κάθε αρχή προλόγου που απαγγέλλει ο Ευριπίδης ένα «έχασε το λαδικό του» *Ποεῖς γὰρ οὕτως ὄστ' ἐναρμόζειν ἅπαν, / καὶ κωδάριον καὶ ληκύθιον καὶ θυλάκιον, / ἐν τοῖς ἰαμβείοισι*, ενώ κατόπιν ο Ευριπίδης παρωδεί τα χορικά του Αισχύλου παρουσιάζοντάς τα σαν κενό και ηχηρό συνονθύλευμα λέξεων· και ο Αισχύλος με τη σειρά του απαγγέλλει μια μεγάλη και περίτεχνη παρωδία του ύφους των χορικών του Ευριπίδη.²³⁶

Κι όμως ο Αριστοφάνης θαύμαζε την επινοητικότητα του Ευριπίδη, την καθαρότητα της φράσης του, τη λάμψη του ύφους του. Είχε διαβάσει τόσο πολύ τα έργα του, ώστε τα είχε αποστηθίσει. Τα μιμείται και στο περιεχόμενο και στη δομή τους (πρόλογοι), παραθέτει πολυάριθμους στίχους του τραγικού αυτούσιους, τους τροποποιεί παρωδιακά και φτάνει ως τη μεμονωμένη λέξη.²³⁷

Αποδεικνύεται ακόμη μια φορά βαθύτατος γνώστης των έργων και των δύο, αφού όσα αντιπαραθέτει ο ένας για τον άλλον, με όλη την κωμική υπερβολή που εμπεριέχουν, είναι χαρακτηριστικά που ο Αριστοφάνης προσλαμβάνει και τα διογκώνει. Παρόλο που ο ίδιος προτιμά και εκτιμά περισσότερο τον Αισχύλο, θα τους διαλύσει και τους δυο για να τους ξανασυνθέσει στο τέλος και να συμπαρασύρει το κοινό του στο αποτέλεσμα που θέλει αυτός. Ο μεγαλόπρεπος αισχύλειος λόγος με τη βαριά λαμπρότητα των λέξεων θα αντιπαρατεθεί -κατά τον Αριστοφάνη πάντα- με τη ρεαλιστική περιγραφή του ανθρώπου από τον Ευριπίδη,²³⁸ όπως και τα λυρικά του με τη «νέα μουσική» με τον Αισχύλο να περηφανεύεται ότι *οὐκ ἐξ ἴσου γὰρ ἐστὶν ἀγὼν νᾶν. / Ὅτι ἡ πόησις οὐχὶ συντέθνηκέ μοι, τούτω δὲ συντέθνηκεν, ὥσθ' ἔξει λέγειν* (866-8), πέφτοντας τελείως έξω στις προβλέψεις του, αφού από τον 4ο αι. και ύστερα η δημοτικότητα του Ευριπίδη ξεπέρασε κατά πολύ εκείνη του Αισχύλου (και του Σοφοκλή),²³⁹ καθώς τα χορικά του τα απομνημόνευαν εκατοντάδες συγχρόνων του και ήταν σε μεγάλη ζήτηση από τους θεατρόφιλους σ' όλη τη Μεσόγειο (Σικελία το 413, Πλούταρχος *Νικίας* 29, *Λύσανδρος* 15.3).²⁴⁰

Στην περίπτωση του Αισχύλου ήταν οι διάφοροι παραγωγοί με τους χειρισμούς τους, τις μετατροπές, τις επανεφευρέσεις του έργου (χρησιμοποιώντας τους γνωστούς τίτλους) που υπαγόρευαν τη θέση του. Αν αυτό είναι το υπόβαθρο των

235 Robson (2009) 103.

236 Dover (2003⁵) 246.

237 Καρώνη (2003) 41.

238 ό.π. 200.

239 Stanford (1993) 254.

240 Griffith (2013) 132.

Βατράχων, τότε το κοινό μάλλον γέλασε (868-9) στον ισχυρισμό του Αισχύλου ότι η ποίηση δεν πέθανε μαζί του, εκτός από το γεγονός του ψηφίσματος -για επαναλήψεις των έργων του.²⁴¹ Ο αγών δεν είναι ανάμεσα σε ένα οικείο ύφος και ένα ύφος γνωστό μόνο στην παλιότερη γενιά κι έναν μικρό αριθμό ανθρώπων που διαβάζουν κείμενα, αλλά ανάμεσα σε δύο στυλ που και τα δυο διαγωνίζονται στο σύγχρονο (των Βατράχων) θέατρο.²⁴²

Ο Αριστοφάνης αναζητεί μια εξήγηση για την ήττα. Όπως είχε κάνει ήδη στις *Νεφέλες* επιρρίπτει την ευθύνη στους σοφιστές, οι οποίοι συνέβαλαν με καθοριστικό τρόπο στην ανατροπή των παραδοσιακών κανόνων και αρχών, και στους κύκλους που βρίσκονταν υπό την επιρροή τους. Επειδή στην Αθήνα είχε αποδοθεί στην τραγωδία το καθήκον να παρουσιάζει στους πολίτες πρότυπα για τον αυτοπροσδιορισμό και τη συμβίωσή τους, η σοφιστική επίδραση σε αυτό το λογοτεχνικό είδος ήταν πολύ πιο επιβλαβής, καθώς μέσα στο θέατρο η σοφιστική διδασκαλία ήταν προσιτή στον καθένα -και όχι μόνο στους εύπορους, οι οποίοι είχαν την οικονομική δυνατότητα να προσλάβουν ένα δάσκαλο, όπως ο Γοργίας. Ο συσχετισμός τραγικής ποίησης και σοφιστικής καθίσταται σαφής στο τέλος της κωμωδίας σε μια σύντομη στροφή του χορού (στ. 1491-9).²⁴³

Με μεγαλύτερη σαφήνεια ο Αριστοφάνης υπεισέρχεται στο θέμα της πολιτικής επίδρασης της τραγωδίας στον αγώνα, στην αντιπαράθεση Ευριπίδη και Αισχύλου στην οποία ο Ευριπίδης με περηφάνεια διεκδικεί για λογαριασμό του τα ακόλουθα (στ. 954-79),²⁴⁴ καθώς απεικονίζεται σαφώς ως ένας ψυχρός διανοούμενος, του οποίου η ποίηση αναλώνεται σε δεινές λεξιλογικές εξερευνήσεις και κυνικούς συλλογισμούς. Στον αντίποδα της νοησιοκρατίας του Ευριπίδη βρίσκεται η μορφή του κωμικού Αισχύλου, ως η προσωποποίηση της επικυρωμένης από θεϊκή μανία έμπνευσης (814-25) και μάλιστα χαρακτηρίζεται *Βακχείος* (στ. 1259), δηλαδή «κάτοχος της μανίας και της θεϊκής έμπνευσης που εκπορεύονται από τον Βάκχο»,²⁴⁵ την οινοποσία, αφού σύμφωνα με μαρτυρία του Χαμαιλέοντα, που διασώζει ο Αθηναίος, αναφέρεται ότι αντλούσε την έμπνευσή του από το κρασί και βρισκόταν σε κατάσταση πνευματικής έκστασης, όταν συνέθετε τα έργα του: *μεθύων δὲ ἐποίει τὰς τραγωδίας Αἰσχύλος, ὡς φησι Χαμαιλέων. Σοφοκλῆς γοῦν ὠνείδιζεν αὐτῷ ὅτι εἰ καὶ τὰ*

241 Sidwell (2009) 295.

242 Dover στο Sommerstein, Halliwell κ.ά (1993) 460.

243 Zimmermann (2007³) 180-1.

244 ό.π. 181.

245 Μπακόλα (2011) 59.

δέοντα ποιεί, ἀλλ' οὐκ εἰδώς γε (*Ἀθήναιος* 1.22ab). Η παρουσίαση λοιπόν του Αισχύλου και του Ευριπίδη στους *Βατράχους* αναδεικνύει την αντίθεση ανάμεσα στη φυσική (αδίδακτη) «δημιουργία», που κάποτε αποδίδεται ως «έμπνευση» και στην «ασκημένη τέχνη» ή «τεχνικά κατασκευασμένη ποίηση», με την πρώτη να παραπέμπει στην έννοια του παλαιού και τη δεύτερη στην έννοια του καινούργιου (1107, *τὰ παλαιά-τὰ καινά*).²⁴⁶

Δεύτερη χαρακτηριστική άποψη της τραγωδίας, που προβάλλεται έντονα στους *Βατράχους*, είναι η πνευματικότερη διάσταση των έργων του Ευριπίδη, σε αντίθεση με τη θεατρική εντύπωση, που επιδίωκε ο Αισχύλος. Ο Αριστοφάνης, ευαίσθητος στη δραματική εντύπωση, δεν μπορούσε να αποδεχτεί την εκλογίκευση των μύθων και το σοφιστικό θέατρο του Ευριπίδη, που κατέστρεφε τη μυθική ατμόσφαιρα της τραγωδίας (1491-5).²⁴⁷

Η γλώσσα και οι χαρακτήρες του Αισχύλου έχουν «ελεγχθεί», «ζυγιστεί», «βασανιστεί» (802, 1121, 1123, 1367), κ.λπ. κι έχει βρεθεί να είναι ηθικά καθαρότερος και λεπτότερος από τον αντίπαλό του.²⁴⁸ Επομένως, η υπεροχή του Αισχύλου οφείλεται όχι μόνο στην τραγική τέχνη του, αλλά και στα ηθικά, πολιτικά και παιδαγωγικά πλεονεκτήματα της ποίησής του, που τόσο η Αθήνα έχει ανάγκη.²⁴⁹ Αυτή η αντίληψη δεν περιορίζεται στο τμήμα εκείνο του αγώνα που αρχίζει (1007-10) όταν οι δύο τραγικοί συμφωνούν ότι κατάλληλο κριτήριο για τη μεγαλοσύνη ενός ποιητή είναι ο ηθικός αντίκτυπος των έργων του, αλλά αποτελεί βασική ιδέα και στη συζήτηση του προηγούμενου μέρους, και παρουσιάζεται απροσδόκητα να επηρεάζει ακόμη και τις παρωδίες των λυρικών στίχων (1325-8).²⁵⁰ Ο συναγωνισμός του Αισχύλου με τον Ευριπίδη θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι συμβολίζει τη νίκη των αυστηρών αρχαίων αρετών προς τη σύγχρονη παρακμή,²⁵¹ αφού για τον Αριστοφάνη ο Αισχύλος ήταν ο κατεξοχήν δάσκαλος της πόλης, ενώ ο Ευριπίδης με τον διαβρωτικό ορθολογισμό του ήταν ο διαφθορέας της.²⁵²

16 ΑΓΩΝ ΣΟΦΙΑΣ: ΚΡΙΣΙΣ ΚΑΛΕΓΧΟΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

246 ό.π. 60 και Halliwell (2013²) 120.

247 Φιλολογική Ομάδα Κάκτου (1993) 37.

248 Griffith (2013) 194.

249 Παππάς (1996²) 86.

250 Dover (2003⁵) 256.

251 Dover (2005⁶) 313.

252 Griffith (2013) 71.

16.1. ΤΕΧΝΙΚΟ ΛΕΞΙΛΟΓΙΟ

Το γεγονός ότι η κωμωδία, όπως και η τραγωδία γράφεται σε επίσημα μέτρα είναι παράδοξο υπό το φως της περιγραφής της κωμικής γλώσσας ως ρεαλιστικής.²⁵³ Η γλώσσα της κωμωδίας, όμως, συνήθως δεν μπορεί να αναλυθεί σε ένα επίπεδο. Ο δραματικός ποιητής δημιουργεί πολλαπλές χροιές με τη χρήση της γλώσσας· έχει ποιητικές και κοινωνιογλωσσικές αντηχήσεις, οι οποίες αλληλεπιδρούν, και κάποτε λειτουργούν εις βάρος του γλωσσικού ρεαλισμού, ο οποίος σχετίζεται με το κωμικό δράμα.²⁵⁴

Ενώ στην αρχική σκηνή ο Διόνυσος ήταν προσηλωμένος στο να βρει με κάθε κόστος τον Ευριπίδη και να τον επαναφέρει στην Αθήνα, αφού η ανάγνωση της *Ανδρομέδας* του ξύπνησε τον πόθο (66), τώρα έχει αναλάβει ένα άλλο καθήκον, να κρίνει έναν ποιητικό διαγωνισμό στον Κάτω Κόσμο.²⁵⁵ Στην πραγματικότητα η ανάγκη για *δεξιόν ποιητήν*, τον καλύτερο, προσφέρεται σαν πρόσχημα²⁵⁶ για να λυθεί το θέμα με κριτήρια πολιτικά, όπως προτρέπει ο δήμος: *Αγῶνα ποιεῖν αὐτίκα μάλα και κρίσιν / κάλεγχεον αὐτοῖν τῆς τέχνης* (785-6) και να διαφανεί η στενή σχέση του δράματος με την αθηναϊκή δημοκρατία.

Εδώ αναμειγνύεται η γλώσσα της ποιητικής και της πολιτικής (760 κ.ε.) με τη διαμάχη των δύο ποιητών να είναι *στάσις* προκαλούμενη από τον νόμον που επιτάσσει ότι τη *σίτισιν* στο Πρυτανεῖον απολαμβάνει ο καλύτερος στον τομέα του τεχνίτης. Οι υποστηρικτές κάθε πλευράς επίσης περιγράφονται με πολιτικούς όρους (*δήμος*, 779, *τὸ χρηστόν*, 783). Οι δυο κώδικες του έργου, η ποιότητα της ποίησης και της πολιτικής, προσάγονται σ' έναν αγώνα στον οποίον εκλέγεται ο ποιητής που θα σώσει την πόλη.²⁵⁷ Όπως και οι λέξεις *λοιδορεῖσθαι* (857) και *βοῶς* (859) είναι τυπικές πολιτικής επιχειρηματολογίας, σε συζήτηση που δε συνιστά όμως, ουσιαστική διαβούλευση, αλλά δημαγωγία ηγετών, όπως ο Κλέων.

Αντιθέτως, στην αρχή του αγώνα ο Ευριπίδης αυτοχαρακτηρίζεται ως *κρείττων* (831) των δύο και ο Αισχύλος τον αποκαλεί *στωμυλιοσυλλεκτάδη* (841), αλλά χωρίς ιδιαίτερο αποτέλεσμα. Καθώς ο αγώνας ξετυλίγεται, ο Αριστοφάνης

253 Colvin (1999) 32.

254 ό.π. 30.

255 Griffith (2013) 71.

256 Dover στο Sommerstein, Halliwell, κ.ά. (1993) 445.

257 Bowie (2005) 242-3.

καθιστά τον Αισχύλο όλο και περισσότερο μια μορφή ικανή να εκπροσωπήσει τον δημοκρατικό Δήμο και παραμερίζει τον Ευριπίδη εκτός πεδίου αποδοχής.²⁵⁸

Χρησιμοποιείται, επίσης λεξιλόγιο από την επιδεικτική ρητορική, λογοτεχνικό είδος που εκμεταλλεύτηκαν κατά κόρο οι σοφιστές,²⁵⁹ με τον Ευριπίδη να κάνει επίδειξη *έπεδείκνυτο* (771) της ρητορείας του με αντεπιχειρήματα (*άντιλογιών*), των λεγόμενων «δισσών λόγων», αντίθετων μεταξύ τους θέσεων,²⁶⁰ παραδείγματα σοφιστικής επιδεξιότητας, στα οποία αναπτύσσει κανείς πρώτα τα «υπέρ» και μετά τα «κατά» πάνω στο ίδιο θέμα, αλλά και διαστρεβλώσεις (*λυσισμῶν και στροφῶν* 775) (πιθανόν μεταφορές από τον κόσμο της πάλης),²⁶¹ καθώς κι από το ιδιόλεκτο των τεχνιτών.

Αν *τεκταίνονται* τα λογοτεχνικά έργα, τότε αυτά μπορούν και να κριθούν με τα μέτρα της τέχνης του *τέκτονος*· γι' αυτό και ο αγώνας Αισχύλου-Ευριπίδη (793 κ.ε.) διεξάγεται με μέτρα και σταθμά. Στην αρχή ο Αιακός αναφέρει ένα ένα τα απαραίτητα εργαλεία (799 κ.ε.), τα οποία κατά πάσα πιθανότητα θα πρέπει να μεταφέρονταν στη σκηνή την ώρα που έκαναν την εμφάνισή τους οι δύο ποιητές. Δίπλα στη ζυγαριά βρίσκονται όλα τα εργαλεία του τέκτονος, ξυλουργού ή οικοδόμου, με τα οποία θα ελεγχθεί η «δόμηση των στίχων». Ο *κανών* χρησιμοποιούνταν ήδη συχνά ως όργανο ελέγχου και μέτρο πνευματικών μεγεθών, ιδιαίτερα από τον Ευριπίδη, και ως τίτλος πρωτοποριακών συγγραμμάτων· το γεγονός ότι ο *πήχυς*, ο οποίος δεν είχε την τιμή να συμπεριλαμβάνεται στην ορολογία της ρητορικής, κατέχει εδώ ισότιμη θέση δίπλα στον *κανόνα*, οδηγεί τη μεταφορά στο χώρο του γελοίου. Τα άλλα εργαλεία -καλούπια, γωνιόμετρα, σφήνες- επιτείνουν την κωμικότητα με μέθοδο που είναι δοκιμασμένη, καθώς διευρύνουν ακόμα περισσότερο την εικόνα συμπεριλαμβάνοντας και άλλες εξειδικευμένες εργασίες χειρωνακτικού χαρακτήρα και επεκτείνοντάς τες στα λογοτεχνικά έργα -υπολογισμός της ποσότητας σαν να ήταν άμμος, έλεγχος των γωνιών, σκίσιμο ξύλων.²⁶²

Το κύριο κριτήριο φαίνεται να είναι η τεχνική δεξιοτεχνία και πρωτοτυπία, καθώς ο Ευριπίδης σκοπεύει να ελέγξει την τραγωδία λέξη προς λέξη (802) «*βασανιεῖν*», όρος που συνήθως χρησιμοποιείται για τον έλεγχο χρυσών και αργυρών νομισμάτων με λυδία λίθο ή για να βασανίσει κάποιος δούλους που είναι μάρτυρες

258 Major (2013) 173.

259 Stanford (1993) 238.

260 Μαυρόπουλος (2007) 679.

261 Stanford (1993) 239.

262 Müller στο Κατσής (2007) 335-6.

στο δικαστήριο,²⁶³ υιοθετώντας τη σωκρατική μέθοδο και χρησιμοποιώντας τρεις φορές το ρήμα του σωκρατικού ελέγχου *ἐλέγχειν* (894, 908, 922) και το *βασανίζειν* (1121) χρήση του οποίου κάνει και ο Διόνυσος (1123). Ο Αισχύλος πάλι καταφεύγει μια φορά στο *ἐξελέγχειν* (1366), *βασανίζειν* (1367) και *ἀντιλέγειν* (1007), ενώ ο Διόνυσος χρησιμοποιεί δυο φορές το ρήμα *ἐλέγχειν* (857)²⁶⁴ με την εικονοποιία του αγώνα να περιλαμβάνει επίσης τρέξιμο (995), κοκορομαχία (861), ιστιοδρομία (999-1003) και μάλλον δικαστική εξέταση κατ' αντιπαράθεση (*ἐλεγχος*: 786, 857, κ.λπ.).²⁶⁵ Το ρήμα *βασανίζω* (με την έννοια του ελέγχου και της κακοποίησης) χρησιμοποιείται πέντε φορές στο χωρίο 615-42 (616, 618, 625, 629, 642), όπου ελέγχεται η αξιοπιστία του δούλου και πέντε στον αγώνα (802, 1119, 1121, 1123, 1367)²⁶⁶ και στον στίχο 826 το παράγωγο *ἐπῶν βασανίστρια, λίσπη γλῶσσα*. Για να περάσουμε από τη μέτρηση της τέχνης της τραγωδίας με σύνεργα και όρους τεχνικούς, ρινίσματα της σοφιστικής, στην αισθητική αντιπαράθεση των δύο μεγάλων τραγικών.

17. ΑΙΣΘΗΤΙΚΑ ΚΡΙΤΗΡΙΑ

Τα θέματα διαφωνίας μεταξύ των δύο εστιάζονται στην υψηλή έναντι της κανονικής γλώσσας, στη συγκέντρωση ηρώων ανώτερης τάξης έναντι συμπερίληψης χαρακτήρων κατώτερης τάξης και των κατάλληλων ενδυμάτων, έμφαση σε πολεμικά θέματα έναντι γυναικείων χαρακτήρων και ερωτικών σχέσεων,²⁶⁷ θέματα μελοποιίας κ.λπ.

Θα ήταν πρόσφορη μια προσέγγιση του έργου των τραγωδών με κριτήρια αισθητικά, σύμφωνα με τον διαχωρισμό της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη στα κατά ποιόν (*ἦθος-μῦθος-διάνοια-ὄψεις-λέξεις-μέλος*) και ποσόν μέρη της τραγωδίας, αλλά όπως θα διαφανεί οι ισορροπίες είναι πολύ λεπτές και τα όρια μεταξύ των μερών (*λέξεως-ἦθους-μέλους* κ.λπ.) σαν λεπτός υμένας, τον οποίο συχνά η μια έννοια διαρρηγνύει και υπεισέρχεται στον χώρο της άλλης,²⁶⁸ επομένως, ο αναγνώστης ας μην είναι πολύ απαιτητικός ως προς τον ακριβή διαχωρισμό των μερών, αφού πολλές

263 Griffith (2013) 110.

264 Perysinakis στο Markantonatos & Volonaki (2019) 252, υποσ. 9.

265 Halliwell (2013²) 114, υποσ. 37.

266 Thiery (2001) 261

267 Griffith (2013) 73.

268 Λόγω έλλειψης επαρκούς χώρου θα περιοριστεί η αναφορά στα: *ἦθος-ὄψεις-λέξεις*, ενώ το *μέλος* θα εξεταστεί στο κεφάλαιο: *Κατά ποιόν. Τα λυρικά*.

φορές ένα μέρος ή ένα κεφάλαιο παρεισφρεί σε κάποιο άλλο ή δεν αναπτύσσεται πλήρως σε μεμονωμένη ενότητα, προς αποφυγήν επανάληψης, αφού έχει αναφερθεί ή αναπτυχθεί ικανοποιητικά σε προηγούμενη ενότητα.

Κατά τον Αριστοτέλη ο *μῦθος*, τα *ἦθη*, η *διάνοια* αναφέρονται στο περιεχόμενο, η *λέξις* και η *μελοποιία* στα μέσα και η *ὄψις* στον τρόπο της μιμήσεως.²⁶⁹

17.1. ΚΑΤΑ ΠΟΙΟΝ

17.1.1. ΜΥΘΟΣ

Ο Αισχύλος ψέγει τον Ευριπίδη ως προς τον *μῦθο*,²⁷⁰ τη σύσταση των πραγμάτων, το βασικό σχέδιο δράσης,²⁷¹ ο οποίος, αν χωριστεί από το *ἦθος* και τη *διάνοια*, περιορίζεται σε μια σειρά κινήσεις που πραγματοποιούνται από πρόσωπα χωρίς ιδιαίτερες ηθικές ή διανοητικές ιδιότητες και δεν έχει καλλιτεχνική αξία,²⁷² όπως όταν παρουσιάζει ανθρώπους σε επαίσχυντη συναισθηματική κατάσταση, όπως «γυναίκες που γεννούν στους ναούς και ζευγαρώνουν με τους αδελφούς τους» (1043 κ.ε., 1080-1). Όσο για τις κρητικές (Αερόπη, Φαίδρα, Πασιφάη έλκουν την καταγωγή τους από την Κρήτη) μονωδίες του, *Ἦ Κρητικὰς μὲν συλλέγων μονωδίας, / γάμους δ' ἀνοσίους εἰσφέρων εἰς τὴν τέχνην* (849-50), δεν τον ψέγει μόνο για το μέλος (*μελοποιία*), καθώς αντιρρήσεις εναντίον τους εγείρονταν, επειδή προωθούσαν ριζοσπαστικές καινοτομίες στη μουσική και τον χορό,²⁷³ -η χρήση κρητικού μέτρου είναι ενδεικτικό της μετρικής πολυμορφίας των ὕστερων μονωδιῶν του Ευριπίδη-²⁷⁴ αλλά τον ψέγει επίσης για το *ἦθος* και τον *μῦθο*, επειδή από την άλλη πλευρά τις θεωρούσαν (Αερόπη, Φαίδρα, Πασιφάη) ανήθικες,²⁷⁵ πράγμα που αντιβαίνει στη λογοτεχνική αρχή ότι ο ποιητής δεν παρουσιάζει επί σκηνῆς πόρνες και ερωτευμένες γυναίκες (1053-4) {Αι.} *Μὰ Δί', ἀλλ' ὄντ'· ἀλλ' ἀποκρύπτειν χρὴ τὸ πονηρὸν τὸν γε ποιητὴν, / καὶ μὴ παράγειν μηδὲ διδάσκειν*,²⁷⁶ αρχή που, όπως και η προηγούμενη,

269 Συκουτρῆς (1937/2008) 118.

270 *Λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων (Ποιητ. 1450a 5).*

271 Düring (2006³) 273.

272 Ross (2005³) 406.

273 Stanford (1993) 251.

274 Καραμάνου στο Παππάς-Μαρκαντωνάτος (2011) 726.

275 Stanford (1993) 251.

276 Πρβλ την πρόταση που διατυπώνει ο Πλάτων (*Πολιτεία* 378A), ο οποίος προτείνει να καθιερωθεί λογοκρισία στη λογοτεχνία. Stanford (1993) 280.

σχετική με την αποστολή του ποιητή (1008-10), αντηχούν την *Πολιτεία* του Πλάτωνα. Όπως ο Πλάτων, ο Αριστοφάνης μιλά με όρους ηθικούς (και πολιτικούς), όχι λογοτεχνικούς-αισθητικούς, όπως ο Αριστοτέλης.²⁷⁷

Και σήμερα πιστεύεται ότι η παρουσίαση ενός δειλού ή μιας μοιχαλίδας σε λογοτεχνικά έργα έχει αποτέλεσμα την αύξηση των περιπτώσεων δειλίας και μοιχείας στον πραγματικό κόσμο. Την ιδέα αυτή την υποστηρίζουν άνθρωποι με υποανάπτυκτη αίσθηση της τεχνικής του θεάτρου και της λογοτεχνίας, άνθρωποι που η νόηση και ο συναισθηματικός τους κόσμος είναι προσκολλημένα σε πτυχές της ζωής, όπου οι καλές τέχνες δεν έχουν φανερή επίδραση. Είναι πολύ πιθανό μια ανάλογη κατηγορία ανθρώπων να είχε και στην αρχαιότητα παρόμοιες αντιλήψεις.²⁷⁸

Ενώ οι στίχοι του Αισχύλου *Πάνυ δὴ δεῖ χρηστὰ λέγειν ἡμᾶς. / {Ευ.} ὄν χρῆν φράζειν ἀνθρωπείως;* (1058-9) μας υπενθυμίζουν τη στενή σχέση ανάμεσα στο περιεχόμενο ενός καλλιτεχνικού δημιουργήματος και στους λεκτικούς τρόπους με τους οποίους αυτό μορφοποιείται²⁷⁹ ή τουλάχιστον θα 'πρεπε να μορφοποιείται.

17.1.2. ΔΙΑΝΟΙΑ

Με τη *διάνοια*²⁸⁰ χαρακτηρίζει ο Αριστοτέλης τους λόγους σ' ό,τι αφορά το περιεχόμενο, περιλαμβάνει άρα υπό μίαν έποψιν και τα ήθη, τουλάχιστον εκείνο το μέρος των ηθών, που εκφράζεται όχι με πράξεις, αλλά με λόγους.²⁸¹ Τα ήθη συμπεριλαμβάνονται ήδη αυτομάτως στον μύθο, ο οποίος δεν περιέχει πράξεις απλές, αλλά που δηλώνουν κάποια προαίρεση, παρουσιάζουν επομένως τους πράττοντας όχι μόνο εις ό,τι ενεργούν, αλλά και εις ό,τι είναι από άποψη χαρακτήρος.²⁸² Τα ήθη δεν εκδηλώνονται μόνο στις πράξεις, αλλά και στους λόγους και τις σκέψεις, επομένως μετέχουν από άποψη εκφράσεως και του μύθου και των λόγων (της *διανοίας*).²⁸³ Το *ἦθος* και η *διάνοια* αποτελούν μόνο τη συμπληρωματική έκφανση στον λόγο, εκείνου που φανερώνεται καλύτερα στην πράξη· όπως δηλώνεται ρητά, η *διάνοια* είναι περισσότερο θέμα της ρητορικής παρά της θεωρίας της ποίησης.²⁸⁴

277 Perysinakis στο Markantonatos & Volonaki (2019) 254.

278 Dover (2003⁵) 257

279 Γεωργούση (2015) 65.

280 *Διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασιν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην* (*Ποιητ.* 1450a 1).

281 Συκουτρής (1937/2008) 123.

282 ό.π. 124.

283 ό.π. 125.

284 Ross (2005³) 407.

Το έργο της *διάνοιας* είναι η επιχειρηματολογία των προσώπων, ο διάλογος, η έξαρση ή ο υποβιβασμός της σημασίας των γεγονότων και των απόψεων, η διέγερση των παθών δια του λόγου. Η *διάνοια* και το *ἦθος* στην τραγωδία δίνουν τον χαρακτήρα μιας πράξεως, αγαθής ή κακής, ορθής ή πεπλανημένης, καθώς και την επιτυχία ή αποτυχία της πράξεως στον βαθμό που αυτή δεν εξαρτάται από τυχαία γεγονότα. Περιλαμβάνει την επιχειρηματολογία των διαλεγόμενων προσώπων, την έκφραση γενικών σκέψεων, αξιώσεων καθολικής ισχύος και γενικότερων προβλημάτων.

Οι *γνωμαί* είναι σύντομες, αποφθεγματικές διατυπώσεις καθολικών σκέψεων, όπως κάνει ο Ευριπίδης,²⁸⁵ ενώ οι ιδέες του Αισχύλου είναι υψηλές *μεγάλων γνωμῶν και διανοιῶν* (1058).

Το περιεχόμενο στις ρήσεις είναι: *ἦθος*, *λέξις*, *διάνοια*,²⁸⁶ παραδείγματα και αναφορές τα οποία μπορούν να αναζητηθούν στα αντίστοιχα κεφάλαια του *ἦθους* και της *λέξεως*.

17.1.3. ΟΨΙΣ

Ο φόβος και ο έλεος μπορεί να προκληθούν από το θέαμα (*ἐκ τῆς ὄψεως*) ή από την ίδια τη σύνθεση της υπόθεσης (*ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως*). Ο δεύτερος τρόπος είναι καλύτερος και δείχνει καλύτερο ποιητή. Η ιστορία θα έπρεπε να έχει συντεθεί ώστε τα συμβαίνοντα να κάνουν οποιονδήποτε την ακούει να νιώθει φρίκη και έλεον ακόμη και χωρίς να βλέπει το έργο (Αριστ. *Ποιητ.* 1453b).²⁸⁷

Το δράμα του Αισχύλου δεν παρουσιάζεται εντελώς ως ηθικά διδακτικό. Αν και σε ορισμένα σημεία απεικονίζεται ως δημιουργός «λεοντόκαρδων» στρατιωτικών μορφών, οι οποίες μπορούν να χρησιμεύσουν ως ηθικά παραδείγματα προς μίμηση, ο ίδιος δεν εμφανίζεται πάντα έτσι, αλλά ως δημιουργός μορφών σε κατάσταση έντονου συναισθήματος, είτε σιωπηλών είτε που ξεσπούν σε παθιασμένο θυμό ή αγανάκτηση· χαρακτηρίζεται και ο ίδιος από αυτόν τον τρόπο, επειδή, όπως ο Ευριπίδης, παρουσιάζεται παρόμοιος με τους χαρακτήρες και το ύφος των δικών του έργων.²⁸⁸

285 Δρακωνάκη-Καζαντζάκη (2008) 55.

286 ό.π. 101.

287 Grube (1995) 101.

288 Gill (1986) 258.

Κατηγορείται από τον Ευριπίδη για παρατεταμένες σιωπές και σκηνικά δραματικά τεχνάσματα, όπως η βουβή και καλυμμένη Νιόβη ή ο Αχιλλέας, ενώ *Ὁ δὲ χορός γ' ἤρειδεν ὄρμαθούς ἄν μελῶν ἐφεξῆς τέτταρας ζυνεχῶς ἄν· οἱ δ' ἐσίγων* (914-915) και (992). Το να σκεπάζουν το κεφάλι και το πρόσωπο, ήταν σημάδι ψυχικού πόνου²⁸⁹ και το γεγονός ότι τα πρόσωπα είναι σιωπηλά και πλαισιώνονται με άσματα σε ακατανόητη γλώσσα είναι σχεδόν πιστό αντίγραφο της μυητικής τελετής των Ελευσινίων²⁹⁰ κατά τη «θρόνωσιν».²⁹¹ Με αυτόν τον τρόπο ο Αριστοφάνης προτείνει μια διαφορετική πλευρά της απεικόνισης του Αισχύλου, όχι τόσο τη δημιουργία ισχυρών, αξιοθαύματων χαρακτήρων, αλλά την επικοινωνία, μέσα από τη σιωπή και την εικονιστική γλώσσα, ενός βαθέος συναισθήματος.²⁹² Τα στοιχεία στον *Προμηθέα Δεσμώτη* και η σκηνή με την Κασσάνδρα στον *Αγαμέμνονα* βεβαιώνουν ότι η σιωπή ενός χαρακτήρα, θα μπορούσε να έχει δυνατό αποτέλεσμα, αλλά δεν είναι αποκλειστικά αισχύλεια τεχνική· ο Ευριπίδης επιτυγχάνει παρόμοια αν και λιγότερο ακραία αποτελέσματα με την Άλκηστη (καλυμμένη με πέπλο και σιωπηλή στην τελική σκηνή της *Άλκηστης*) και τη Φαίδρα καλυμμένη και αρνούμενη να απαντήσει στην τροφό μέχρι που το όνομα του Ιππολύτου την κάνει να κραυγάσει (*Ιππόλυτος* 309).²⁹³

Από την πλευρά του ο Αισχύλος φαίνεται να έχει κάποιο δίκιο όταν παρωδεί τον Ευριπίδη για τους ρακένδυτους βασιλείς του (842, 1063),²⁹⁴ -αφού ανέβασε στη σκηνή ρακένδυτους χαρακτήρες σε εννέα τουλάχιστον έργα του (μεταξύ αυτών και ο *Τήλεφος*)-²⁹⁵ αποκαλώντας τον *στωμυλιοσυλλεκτάδη και πτωχοποιε και ρακιοσυρραπτάδη* (841-2) και κατηγορώντας τον ότι οι χαρακτήρες του είναι πρόσωπα κατωτάτης υποστάθμης, έτοιμα να διασαλεύσουν, αν όχι να ανατρέψουν την καθεστηκυία τάξη με τα νέα ήθη τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι πλούσιοι που κυκλοφορούν ήδη ρακένδυτοι στην πόλη με στόχο ν' αποφεύγουν τις χορηγίες, γεγονός που έχει φοβερό κοινωνικό αντίκτυπο.

Ο Αριστοφάνης δίνει έτσι έμφαση στην αισθητική και ιδεολογική διαφοροποίηση των δυο τους στοχεύοντας εκτός από την *ὄψιν*, στη *λέξιν* και στο *ἦθος*. Δεν παραλείπει εξάλλου δηκτικά σχόλια για θέματα που πραγματεύεται ο

289 Stanford (1993) 261.

290 Bowie (2005) 245.

291 ό.π. 244.

292 Gill (1986) 258.

293 Griffith (2013) 123-4.

294 Battezzato στο Gregory (2010) 216.

295 Stanford (1993) 251.

Ευριπίδης στις μονωδίες του (*Βάτρ.* 1329-63)²⁹⁶ θέματα καθημερινά, τετριμμένα ή ποταπά για τον Αισχύλο καθημερινά ή όπως ο ίδιος ο τραγικός ισχυρίζεται για θέματα που φανερώνουν το δημοκρατικό του ύφος.

17.1.4. ΛΕΞΙΣ

Το σημερινό τρίτο βιβλίο της Ρητορικής ήταν κάποτε ένα αυτοτελές έργο (με τίτλο *Περὶ Λέξεως*, δηλαδή Περί ύφους) που συνενώθηκε με τα άλλα δυο βιβλία, από τον Ανδρόνικο κατά τον Σουηδό Ingemar Düring.²⁹⁷

Το ότι έγραψε ένα ξεχωριστό βιβλίο γι' αυτό το μέρος της ποίησης είναι χαρακτηριστικό για τη σημασία που απέδιδε ο Αριστοτέλης στη *Λέξιν*, *τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας ἐρμηνείαν* (*Αριστ. Ποιητ.* 1450B 13), τη γλωσσική αποτύπωση των σκέψεων κατά τον Πλάτωνα. Στον πεζό λόγο τη γλώσσα, τον τρόπο έκφρασης. Το ύφος.

Η γλώσσα των δραμάτων του Αισχύλου απεικονίζεται ως σκοτεινή και υπερφορτωμένη, μέσο για τη μετάδοση της δύναμης του υπερβολικού συναισθήματος, συνυφασμένο με πολύπλοκες ιδέες.²⁹⁸ Στο Β' στάσιμο (814-29) οι υποψήφιοι παρουσιάζονται με τέσσερις στροφές όπου η επική χροιά των τριών πρώτων στίχων «ξεφουσκώνει» μ' ένα τροχαϊκό ληκύθιο (814-29).²⁹⁹ Ο χορός δείχνει την προτίμησή του προς τον Αισχύλο περιγράφοντάς τον με ομηρικά επίθετα, χαρακτηριστικά του Δία (*ἐριβρεμέτας* 814), τοποθετώντας τον έτσι σε μια σχεδόν θεία σφαίρα³⁰⁰ και τον παρομοιάζει στη συνέχεια με ταύρο, αγριόχοιρο, λιοντάρι ή τιτάνα, πελώριο, βαρύ και βίαιο,³⁰¹ έχοντας όμως κάτι βαρβαρικό, ακόμη και βάρβαρο στην τερατομορφία του, με την αναφορά στον τυφώνα να φέρνει μαζί της απόηχους του Τυφωέως, οργάνου του χάους.³⁰²

Μετά την έκθεση ύφους των δυο ανταγωνιστών από τον χορό, τη σκυτάλη και τον λόγο παίρνει πρώτος ο Ευριπίδης (κακός οiwνός όσον αφορά την επιτυχία του)³⁰³

296 Battezzato στο Gregory (2010) 216.

297 Λυπουρλής (2002) 81.

298 Gill (1986) 258.

299 Bowie (2005) 243.

300 Παππάς (1996²) 107.

301 Stanford (1993) 244.

302 Bowie (2005) 243.

303 Ο πρώτος που μιλά σ' έναν αριστοφανικό αγώνα είναι συνήθως ο χαμένος ισχυρίζεται ο Neill για τους *Ίππης* (338-9) στο Stanford (1993) 260.

αποκαλώντας τον Αισχύλο *ἀγριοποιόν, ἀθάδοστομον, ἔχοντ' ἀχάλινον, ἀκρατές, ἀπύλωτον στόμα* (837-9). Παρωδεύεται το ύφος του ίδιου του Ευριπίδη *ἀχαλίνωτων στομάτων* (*Βάκχες* 386), *ἀθύρωτος* ίσως παραλλαγή του *ἀθυρόγλωσσος* (*Ὀρέστης* 903), ενώ οι δυο μακροσκελείς σύνθετες λέξεις *ἀπεριλάλητον, κομποφακελορρήμονα* προφανώς σατιρίζουν την αγάπη του Αισχύλου για τα μεγαλοπρεπή επίθετα.³⁰⁴

Ο Ευριπίδης πάλι, εμφανίζεται ήρεμος και λεπτός στο ύφος (826-9), *ὄξύλαλος* (815), *λίσφη γλῶσσα* (826), *σμιλευματοεργός* (829) κομψοτέχνης, που εφευρίσκει *σκινδαλάμων τε παραζόνια* (819), σοφιστικά επιχειρήματα.³⁰⁵ Χαρακτηρίζεται με ορολογία της σοφιστικής και της ρητορικής που διαμορφώθηκε κατά το τέλος του 5ου αι., εποχή κατά την οποία πλήθος μεταφορών που προέρχονται από τον κόσμο των τεχνιτών εισχώρησε σε τομείς που αφορούσαν στο πνεύμα. Αυτοί οι εκφραστικοί τρόποι τότε συνιστούσαν νεολογισμούς και ως τέτοιοι αποτελούσαν προσφιλή στόχο της κωμικής χλεύης. Από την πινδαρική φράση *ἐπέων τέκτονες* (Πίνδ. *Πυθ.* 3, 113) σχηματίζεται ο *φρενοτέκτων ἀνήρ* (820) για τον Αισχύλο, που ηχεί περιπαιχτικά, καθώς συνδέει σε μια λέξη τη μεταφορά και την κυριολεξία, απηχώντας παράλληλα πολλές ομηρικές εκφράσεις για τον χειρώνακτα.³⁰⁶

Την ώρα που ο Ευριπίδης αντικρούει την επίθεση του Αισχύλου παράγονται *σκινδαλάμων τε παραζόνια σμιλευματοεργοῦ / φωτὸς ἀμυνομένου φρενοτέκτονος ἀνδρὸς σμιλευματὰ τ' ἔργων* (819-20), «ξυσμένα ροκανίδια και ρινίσματα απ' τις δουλειές του» ή διακωμωδεύεται, ούτως ή άλλως εξαιτίας της «λεπτολογίας» του *δεινοτάτοιν στομάτοιν πορίσασθαι / ῥήματα καὶ παραπρίσματ' ἐπῶν* (880-1) σε μια κατά τ' άλλα σοβαρού ύφους πρόταση, η οποία τελειώνει με μίαν αταίριαστη μεταφορά: έτσι δημιουργείται στον θεατή η αλλόκοτη εικόνα των στομάτων που δουλεύουν σαν πριόνια, απ' όπου πέφτουν πριονίδια λέξεων.³⁰⁷ Πάλι ο Ευριπίδης καλείται *ἀστεϊὸν τι λέξειν / καὶ κατερρηνημένον* (901-2), καθώς η δουλειά του τέκτονος παράγει και απορρίματα: ως εκ τούτου και κατά την κατεργασία των ακατέργαστων λέξεων προκύπτουν πριονίδια, όπως συμβαίνει στον ποιητικό αγώνα ανάμεσα στον Αισχύλο και τον Ευριπίδη³⁰⁸ *ἔλθετ' ἐποψόμεναι δύναμιν / δεινοτάτοιν στομάτοιν πορίσασθαι / ῥήματα καὶ παραπρίσματ' ἐπῶν. / Νῦν γὰρ ἀγὼν σοφίας ὁ μέγας χωρεῖ πρὸς ἔργον ἤδη.*

304 ὁ.π. 249-50.

305 Παππάς (1996²) 107.

306 Müller στο Κατσής (2007) 328.

307 ὁ.π. 329.

308 ὁ.π. 328.

Ακόμα και φωνητικά τεχνάσματα επιστρατεύονται για να εξογκωθεί η αλλόκοτη αυτή αντίθεση. Στους στ. 822-3 συναντούμε σε υψηλό ποσοστό διπλά σύμφωνα και λαρυγγόφωνα /κ/ και /χ/, που αντιπροσωπεύουν την αισχύλεια *αύστηρία*, η οποία κατά τον Διονύσιο τον Αλικαρνασσεά (*Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* 22) «οὔτε στο ελάχιστο δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει (και μάλιστα το κάνει αρκετά συχνά) τραχιές συγκρούσεις ήχων που ταράζουν το αυτί». Σε αντίθεση με αυτά, στους στίχους 826-7 δεσπόζει ένα απαλό σίγμα, ο αγαπημένος φθόγγος του Ευριπίδη. Χωρίς αμφιβολία και η μουσική και η ὄρχηση θα επέτειναν την ψευδοεπική κωμικότητα. Πιθανόν μάλιστα οι εναλλασσόμενοι στίχοι να τραγουδιούνταν από ημιχόρια.³⁰⁹

Μετά τον χορό τον λόγο ή μάλλον τα ξίφη παίρνουν ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης. Καθένας βεβαιώνει μια αρνητική συσχέτιση μεταξύ έργων και κοινού στην περίπτωση του αντιπάλου του και ισχυρίζεται θετική συσχέτιση όπου αναφέρεται το δικό του έργο.³¹⁰ Με τις αναφορές στη βροντόφωνη ομιλία του Αισχύλου, αρχίζει κανείς να ξανακούει την Ελευσινιακή Πρόρρηση, υποψία που επιβεβαιώνεται με τα παράπονα για την ακατανόητη γλώσσα του Αισχύλου που γρήγορα θα εκφράσει ο Ευριπίδης.³¹¹ Ο Αισχύλος ψέγεται για το εξεζητημένο, ακαταλαβίστικο, με αποτρόπαιη ὄψη λεξιλόγιο *ρήματ' ἂν βόεια δώδεκ' εἶπεν μορμωπά* (929) *ἰπτόκρημα*, τον πολεμικό χαρακτήρα, τα υπερφυσικά ὄντα (*ἰπαλεκτρύονα* 932, *τραγελάφους* 937), τις σύνθετες λέξεις, τα ευρήματα, τη βαρυφορτωμένη αισθητική Ανατολής, μηδικά χαλιά (*ἂν τοῖσι παραπετάσμασιν τοῖς Μηδικοῖς γράφουσιν*, 938) σε αντίθεση με την ευριπίδεια λιτότητα.

Βάλλεται επειδή συνθέτει φουσκωμένη τραγωδία (940)· προφανώς μεταφορά για τη μεγαλοπρέπεια και τον πληθωρισμό του αισχύλειου ύφους· μεγάλο μέρος του αριστοφανικού χιούμορ εξαρτάται από το να κάνει συγκεκριμένες και ορατές σημασίες που είναι συνήθως αμιγώς εννοιολογικές³¹² για το βαριά επιδεικτικό λεξιλόγιο, τις μπερδεμένες κι όχι σε λογική σειρά ιδέες (945).

Όταν ο Ευριπίδης ισχυρίζεται ότι *ἴσχανε* την *ὑπὸ κομπασμάτων καὶ ῥημάτων ἐπαχθῶν οἰδοῦσαν* τραγωδία *ἐπυλλίοις*, λογοπαίγνιο με το *ἐρπύλλιον* (θυμάρι) που χρησιμοποιεῖτο ὅπως το *περιπάτοις* σε ιατρικές θεραπείες³¹³ *καὶ τευτλίοισι λευκοῖς, χυλὸν διδοῦς στομυλμάτων ἀπὸ βιβλίων*³¹⁴ *ἀπηθῶν* (941-3) ἢ όταν πολύ πιο κάτω την

309 Stanford (1993) 244.

310 Halliwell (2013²) 130.

311 Bowie (2005) 244.

312 Griffith (2013) 73

313 Willi (2003) 64.

314 Για τη φήμη του Ευριπίδη ως πρώιμου συλλέκτη βιβλίων βλ. *Ἀθήν.* 3 a και Stanford (1993) 265.

περιγράφει ως ηλικιωμένη πόρνη (1306-28), αντικειμενοποιεί ποιητικά-δραματικά αισθητικές αξιολογήσεις που (τις επόμενες δεκαετίες) θα εκφράζονταν με πιο εξειδικευμένο λογοτεχνικό-κριτικό λεξιλόγιο. Ως την εποχή του Καλλίμαχου και του Κικέρωνα θα έχουν γίνει αμιγώς λογοτεχνικές μεταφορές για το «λεπτό» σε αντίθεση με το «πομπώδες» ύφος.³¹⁵ Ανάμεσα στους σοφιστές και τους κωμικούς ποιητές η διαδικασία ανάπτυξης επίσημων στρατηγικών και λεξιλογίων για την κριτική λογοτεχνικών και μουσικών εκτελέσεων φαίνεται να είναι οδός διπλής κατεύθυνσης. Και σίγουρα οι *Βάτραχοι* αποτελούν την πρώτη και πιο εκτεταμένη σωζόμενη πραγματεία για την ποίηση,³¹⁶ το πρώτο μέρος στην ελληνική λογοτεχνία όπου αναμφίβολα συναντάμε την αντίθεση ανάμεσα σε δύο αντίπαλες αισθητικές λεκτικής σύνθεσης: το «υψηλό» έναντι του «λεπού, εκλεπτυσμένου» ύφους (που ακολούθως αναπτύχθηκε μέσω του Αριστοτέλη και του Θεόφραστου, ως τον Καλλίμαχο και τους Ρωμαίους ελεγειακούς Κικέρωνα, Διονύσιο Αλικαρνασσία, κ.ά.).³¹⁷

Η εξέλιξη του ύφους, η διαφοροποίηση από την επική ποίηση στη ρωμαλέα, οίδαλέα του Αισχύλου ως την απισχασμένη, λεπτή και με νεολογισμούς γλώσσα του Ευριπίδη αποτελεί μια μικρή επανάσταση, αφού το ύφος είναι μια πολιτική πράξη, βαθιά δημοκρατική.

17.1.5. ΗΘΟΣ

Οι τραγωδίες του Αισχύλου είναι θεάματα γεμάτα μεγαλοπρέπεια, οι ήρωές του χαρακτηρίζονται από ορμητικότητα και περηφάνεια, «ημίθεοι» (1060) «με φρόνημα λιονταριού» (*θυμολέοντων*, 1041) και κινούνται από ένα μεγάλο πάθος. Είναι απόκοσμοι, κοντά στον μύθο, τον κόσμο του έπους, σε αντίθεση με τους απτούς, ταπεινούς χαρακτήρες του Ευριπίδη,³¹⁸ τον οποίο ο Αριστοφάνης χλευάζει διαρκώς για τις επιλογές του.

Στους *Άχαρνες*, ο κωμικός σαρκάζει την επιλογή κουτσών ή ζητιάνων βασιλέων ως ηρώων,³¹⁹ εδώ τις ανήθικες ηρωίδες του που γεννούν στους ναούς και ζευγαρώνουν με τους αδελφούς τους (1043 κ.ε., 1080-1), τους δούλους και τους

315 Griffith (2013) 95.

316 ό.π. 98.

317 ό.π. 123.

318 ό.π. 206.

319 Thiery (2001) 68-9.

καθημερινούς ανθρώπους στους οποίους ο Ευριπίδης δίνει τον λόγο, σε αντίθεση με τους σπουδαίους, ρωμαλέους και με ηθικό βάρος χαρακτήρες του αντιπάλου του.

Οι χαρακτήρες και η τέχνη του Αισχύλου έχει «ελεγχθεί», μετρηθεί και μετά από βάσανο έχει αποδειχτεί ηθικά καθαρότερη από του Ευριπίδη.

17.1.5.1. ΗΘΟΣ: ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ Ή ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΑ;

Ο χαρακτήρας είναι αυτό που μας οδηγεί να αποδώσουμε ορισμένες ποιότητες στα πρόσωπα που δρουν. Η σκέψη είναι παρούσα σε όλα όσα λένε για να αποδείξουν ένα σημείο ή να εκφράσουν μια άποψη (Αριστ. *Ποιητ.* 1450a).³²⁰ Οι χαρακτήρες του ελληνικού δράματος τείνουν να είναι μονοδιάστατοι, κάθε σκηνή στην οποία εμφανίζονται σκοπεύει να αποκαλύψει την κυρίαρχη σκέψη και την ιδιοσυγκρασία τους, όχι να «αναπτύξει» μια πλήρως ανθρώπινη προσωπικότητα.³²¹

Ο John Jones (1962) αντιπαραθέτει δύο είδη χαρακτήρα ή «εαυτού». Το πρώτο είδος, ισχυρίζεται, αναλύθηκε από τον Αριστοτέλη και είναι ενσωματωμένο στην ελληνική τραγωδία: «ο εαυτός σε δράση», το είδος του εαυτού που εκφράζεται ουσιαστικά στη δράση (και σε επιλογές που οδηγούν σε δράση), και συνδέεται άρρηκτα με τον κοινωνικό και οικογενειακό ρόλο του δρώντος προσώπου και την άμεση κατάστασή του. Ο άλλος εαυτός είναι ανεξάρτητος από την άμεση κατάσταση του ατόμου και τον κοινωνικό του ρόλο· είναι ένας «αληθινός εαυτός, υποκείμενος, που εμμένει μέσω δράσης και πόνου, και επικεντρώνεται στην ιδέα ότι η πράξη πηγάζει από μια μοναδική εστία συνείδησης, μυστική, εσωτερική, ενδιαφέρουσα».

Το άτομο τυπικά αντιμετωπίζεται ως «ηθικός αίτιος», υπεύθυνος για τις ενέργειές του και τις συνέπειές τους, και επίσης υπεύθυνος, σε κάποιο επίπεδο, για τα συναισθήματά του και, σε κάποιο άλλο επίπεδο, για τις ιδιότητες ή τα στοιχεία του χαρακτήρα του που εκφράζονται σε αυτές τις ενέργειες και τα συναισθήματα. Τυπικά επίσης, το άτομο αντιμετωπίζεται ως, τουλάχιστον κατ' αρχήν, λογικό ον, του οποίου οι πράξεις απορρέουν από τις πεποιθήσεις και τις επιθυμίες του και αντανακλούν τις προθέσεις και τα κίνητρά του. Είναι η προσέγγιση της άποψης του *χαρακτήρα*.³²²

Στην προσέγγιση της άποψης της *προσωπικότητας*, δίνεται έμφαση στη λειτουργία των υποσυνείδητων ή ασυνείδητων επιθυμιών, και στις παρορμήσεις και

320 Grube (1995) 69.

321 Storey and Allan (2005) 236.

322 Gill (1986) 252.

δυνάμεις που φαίνονται ή είναι εξωτερικές του συνειδητού εαυτού ή του «εγώ». Η αβεβαιότητα, η ασυνέπεια και ο (προφανής) παραλογισμός αναγνωρίζονται ως αναπόσπαστα συστατικά της ανθρώπινης συμπεριφοράς και ψυχολογίας· αν και αυτή η άποψη έχει επίσης μια πιο περιεκτική αίσθηση του τι μπορεί να θεωρηθεί ως, κατά κάποιον τρόπο, λογικό ή σκόπιμο στην κινητοποίηση του ανθρώπου απ' ό,τι η άποψη του χαρακτήρα.³²³ Για τον Αριστοτέλη το ήθος ενός ανθρώπου περιλάμβανε και τη σκέψη και την ηθική του, στην ουσία όλη την προσωπικότητά του.³²⁴

Ο Gill ισχυρίζεται ότι ο αγών Αισχύλου Ευριπίδη περιλαμβάνει μια εντυπωσιακά σαφή έκφραση αυτού που αποκαλεί «άποψη του χαρακτήρα», που δηλώνεται σε μια μορφή που προετοιμάζει τη θέση του Πλάτωνα. Συμφωνούν και οι δυο «*τίνος οὔνεκα χρῆ θαυμάζειν ἄνδρα ποητήν; / Δεξιότητος καὶ νουθεσίας, ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν / τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν*» (1008-1009). Ο Αισχύλος αναπτύσσει το σημείο υποστηρίζοντας ότι οι ευγενείς ποιητές είναι «ευεργετικοί» στην κοινωνία (1031), εν μέρει επειδή αντιπροσωπεύουν αξιοθαύμαστες μορφές και καλεί το ακροατήριό του να τις μιμηθεί. Σε γλώσσα που θυμίζει αναφορές του Πλάτωνα στον *Ἴωνα* και την *Πολιτεία* για τη «θεία» δύναμη της ποίησης και της ικανότητάς της να «διαμορφώνει» τον χαρακτήρα, ο Αισχύλος παρουσιάζει τη σκέψη του «διαμορφωμένη» από τον «θεικό» Όμηρο και καλεί τους Αθηναίους πολίτες να «μετρηθούν» με τις «αριστείες» του Πάτροκλου και Τεύκρου³²⁵ αντιπαραθέτοντας τις τυπικές μορφές του από εκείνες που αποδίδει στον Ευριπίδη «*Ἄλλ' οὐ μὰ Δί' οὐ Φαίδρας ἐποιοῦν πόρνας οὐδὲ Σθενεβοίας, / οὐδ' οἶδ' οὐδεὶς ἦντιν' ἐρῶσαν πάποτ' ἐποίησα γυναῖκα.*» (1043-1044).

Σ' αυτό και σε άλλα αποσπάσματα, ο Αριστοφάνης κάνει τον Αισχύλο να δηλώνει σαφώς αυτό που θα μπορούσε κανείς να ονομάσει άποψη χαρακτήρα. Δείχνει ότι υπήρξε μια αξιολογική και διδακτική άποψη του ποιητικού χαρακτηρισμού, η οποία ήταν φανερά εύκολα αναγνωρίσιμη από το αθηναϊκό κοινό στο τέλος του 5ου αιώνα· γιατί δεν εισάγεται στο έργο ως εξωτική ή νέα ιδέα. Ωστόσο, αυτή δεν είναι η μόνη στάση απέναντι στην ποιητική απεικόνιση που εκφράζεται στη συζήτηση. Η παρουσίαση του Ευριπίδη, ως δραματουργού, είναι διαφορούμενη από την άποψη αυτή. Το βασικό σημείο σχετικά με τον Ευριπίδη είναι ότι παρουσιάζει τους ανθρώπους σε επαίσχυντη συναισθηματική κατάσταση, όπως γυναίκες που γεννούν

323 ό.π. 253.

324 Grube (1995) 33.

325 Gill (1986) 257, υποσ. 5. 1039-1042, πρβλ. 1034, 1011 κ.ε., 1021-1022, 1054-1055· Πλάτ. *Ἴων*: 5 33D κ.ε. και *Πολ.*: 395d κ.ε. Πρβλ. Russell (1981) 84-5.

στους ναούς και ζευγαρώνουν με τους αδελφούς τους (1080-1, πρβλ. 1043 κ.ε.).³²⁶

Στην πραγματικότητα, σε διάφορα σημεία του αγώνα, υπονοείται μια διαφορετική και λιγότερο ηθική άποψη του Ευριπίδη. Παρουσιάζεται ως το είδος του δραματουργού που επιλέγει από το κοινό σώμα μύθων ιστορίες ανθρώπων σε επαίσχυντες καταστάσεις (όπως γυναίκες στη μανία του παράνομου πάθους), αλλά τις παρουσιάζει με ρεαλισμό και συμπαθητικό τρόπο, όπως παρουσιάζει τους βασιλείς στα κουρέλια έτσι ώστε αυτοί φαίνονται αξιολύπητοι (1043 κ.ε., 1052-1053). Στο τέλος του έργου, ο Αριστοφάνης αναφέρεται στους περίφημους στίχους όπου ο Ευριπίδης παρουσίασε μορφές, οι οποίες, σε ακραίες καταστάσεις, αρνήθηκαν την ιερότητα των όρκων ή την εγκυρότητα του ταμπού της αιμομιξίας, όπως: *Τί δ' αίσχρὸν, ἦν μὴ τοῖς θεωμένοις δοκῆ;* (1475). Σ' αυτά τα σημεία σκιαγραφείται μια διαφορετική αντίληψη της λειτουργίας της τραγικής απεικόνισης: ότι δεν παρουσιάζει ηθικά παραδείγματα για μίμηση, αλλά προκαλεί συναισθηματική εμπλοκή με εκείνους που βρίσκονται σε θλιβερές ή ντροπιαστικές καταστάσεις, ακόμη και αν η συμπάθεια αυτή έρχεται σε σύγκρουση με τα κανονικά ηθικά πρότυπα.³²⁷ Δηλαδή, αναγνωρίζει ότι το δράμα μπορεί να ωθήσει το ακροατήριό του να υιοθετήσει μια στάση που να είναι κοντά στην «άποψη προσωπικότητας» προς τα πρόσωπα και τη δράση που παρουσιάστηκε.³²⁸

Στην περίπτωση του Ευριπίδη, τον οποίον ο Αριστοτέλης αναφέρει εννέα φορές και θεωρεί ως τραγικώτατον από όλους τους ποιητές (*Ποιητ.* 13, 53a, 28),³²⁹ ίσως χρειάζονται λιγότερα επιχειρήματα για να δείξουμε ότι τα έργα του διερευνούν την άποψη προσωπικότητας των ανθρώπων. Από την εποχή του Αριστοφάνη, όπως δείχνουν οι *Βάτραχοι*, έχει θεωρηθεί ως θεατρικός συγγραφέας που παίρνει ηθικά αμφίβολες ή απαράδεκτες μορφές και τις κάνει να διεγείρουν το συμπαθητικό μας ενδιαφέρον. Η εντυπωσιακά δραματική λειτουργία του μας εκπλήσσει ως πιο προφανώς ψυχολογική από τους άλλους θεατρικούς συγγραφείς. Στον *Ιππόλυτο* (373) και τη *Μήδεια* (1021-1080), για παράδειγμα, δείχνει μορφές που αναλύουν τον παραλογισμό τους, και το κάνουν με όρους που είναι περισσότερο ψυχολογικοί παρά υπερφυσικοί (έρως, παθιασμένη επιθυμία, και θυμός, βίαιη αγανάκτηση και οργή), αν και τα έργα παρουσιάζουν επίσης αυτές τις ψυχολογικές δυνάμεις να έχουν σχεδόν

326 ό.π. 257.

327 ό.π. 258.

328 ό.π. 258-9.

329 Δρομάζος (1982⁶) 120.

ημιθεϊκή δύναμη.³³⁰

Η φροϋδική θεωρία θα έλεγε ότι είναι επειδή μπορούμε να πάρουμε αντιληπτή ευχαρίστηση να βλέπουμε κάποιον άλλον να πράττει τις επιθυμίες τις οποίες εμείς οι ίδιοι έχουμε τόσο προσεκτικά καταπιέσει. Βλέποντας να γίνεται, ακόμα και ως «φαντασίωση», μειώνει την εσωτερική ανάγκη να το κάνουμε εμείς οι ίδιοι. Επιπλέον, όταν το αποτέλεσμα μιας τέτοιας συμπεριφοράς παράγει αρνητικές συνέπειες για τον «δράστη», αποθαρρυνόμαστε περαιτέρω να αναλάβουμε εμείς οι ίδιοι δράση.

Το δράμα, σε αυτή την άποψη της σχέσης του με τις ψυχικές απαντήσεις, φαίνεται να μας παρέχει και «την πίτα ολόκληρη και τον σκύλο χορτάτο». Έχουμε τη χαρά της κατανάλωσης χωρίς να χρειάζεται να υποστούμε προσωπικά τις ζημιές. Αλλά αυτό δεν απαντά στην ερώτηση που τέθηκε, διότι υποθέτει ότι δεν είναι στον χαρακτήρα, καθαυτόν, στον οποίο ανταποκρινόμαστε, αλλά στις πράξεις που εκτελεί.

Ίσως τότε πρέπει να εφαρμόσουμε ψυχολογικές γνώσεις σε μια διαφορετική κατεύθυνση. Μπορεί ν' αναρωτηθούμε: τι συμβαίνει με τις καταστάσεις στις οποίες τοποθετούνται αυτοί οι χαρακτήρες που κάνει τις απαντήσεις τους κατανοητές και πιστευτές; Σε ποιο επίπεδο ή επίπεδα ταυτιζόμαστε μαζί τους; Εδώ, οι θεωρίες του νου και του συναισθήματος μπορούν να χρησιμεύσουν για να δώσουν την εικόνα όχι τόσο στους χαρακτήρες του δράματος, αλλά μάλλον στις δικές μας πολιτιστικές αξίες. Μια τέτοια προσέγγιση μπορεί να μη μας οδηγήσει σε μια ερμηνεία του δράματος, αλλά παρέχει πολύτιμες πληροφορίες σχετικά με την υποδοχή αυτών των δραμάτων σε ένα σύγχρονο πλαίσιο. Και αυτό είναι επίσης ένας πολύτιμος λόγος για την εμπλοκή με αυτά τα κείμενα.³³¹

17.2. ΚΑΤΑ ΠΟΣΟΝ

17.2.1. ΟΙ ΠΡΟΛΟΓΟΙ

Μετά την κριτική των *κατὰ ποιὸν* μερών της τραγωδίας, συνεχίζεται η *κατὰ ποσὸν* με τους *προλόγους*, λέξη που μαρτυρείται πρώτη φορά (1119) -μάλλον τεχνικός όρος της λογοτεχνικής κριτικής για το *το πρῶτον τῆς τραγωδίας μέρος*- κι εμφανίζεται πάνω

330 Gill (1986) 267-8.

331 Storey and Allan (2005) 237.

από δέκα φορές μέσα σε 150 στίχους (1119-1246),³³² όπου ακολουθεί διεξοδικότερη εξέταση. Πρώτα στους εναρκτικούς στίχους των τραγωδιών ο Ευριπίδης κατηγορεί τον Αισχύλο για ασάφεια και ταυτολογία³³³ με επαναλήψεις ή χρήση συνωνύμων: *Άσαφής γὰρ ἦν ἐν τῇ φράσει τῶν πραγμάτων* (1122), για αστοχίες (*ἀμαρτίας* 1131), -αναρωτώμενος αν το *πατρῶ' Ἑρμῆ χθόνιε, πατρῶ' ἐποπτεύων κράτη* αναφέρεται στην πατρική εξουσία του Αγαμέμνονα (πατέρα του Ορέστη) ή του Δία (πατέρα του Ερμή)- για ανακρίβεια και φραστικά λάθη.

Κι ενώ ο ίδιος περηφανεύεται ότι οι δικοί του πρόλογοι δεν έχουν επαναλήψεις ή αστοχίες: *Ἦν Οἰδίπους τὸ πρῶτον εὐδαίμων ἀνὴρ* (1182) (*Ἄντιγόνη* μη σωζόμενη), ο Αισχύλος αποδεικνύει το άτοπο των λεγομένων του Ευριπίδη με παρουσίαση άστοχων και αδόκιμων χωρίων και διατείνεται: *Ἀπὸ ληκυθίου σου τοὺς προλόγους διαφθερῶ. / Ἐνὸς μόνου* (1199-1201), η επιστράτευση του οποίου ως ταφικού αγγείου αρμόζει στη σκηνή αυτή που εκτυλίσσεται στον Άδη κι έχει πολλαπλή λειτουργία. Μέσα από τη σταθερή επανάληψη της φράσης *ληκύθιον ἀπόλεσεν*, ο Αισχύλος, σύμφωνα με τον αρχαίο σχολιαστή, κατειρωνεύεται την ενοχλητική μονοτονία των προλόγων του Ευριπίδη και ειδικότερα, φαίνεται να διακωμωδεῖ την παγίωση της μορφής του αφηγηματικού προλόγου που εισήγαγε.³³⁴

Η επανάληψη αστείων στίχων, φράσεων και ιδεών παίζει σημαντικό ρόλο στο αριστοφανικό χιούμορ, όπως και σε πολλούς κωμικούς συγγραφείς. Μερικές φορές, για παράδειγμα, μια μακρά ακολουθία μπορεί να εξαρτάται από μία μόνο επαναλαμβανόμενη ιδέα: για σχεδόν πενήντα στίχους (1200-47) όποτε ο Ευριπίδης αρχίζει να απαγγέλει τον πρόλογο των έργων του, ο Αισχύλος δείχνει ότι η φράση *ληκύθιον ἀπόλεσεν* μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να συμπληρώσει νοηματικά και μετρικά την έννοια ενός στίχου. Οι πρόλογοι 7 τραγωδιών του Ευριπίδη (1208 από τη χαμένη τραγωδία *Ἀρχέλαος*, 1211-3 *Υψιπύλη*, 1218-9 *Σθενέβοια*, 1225-6 *Φρίξος*, 1232-3 *Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις*, 1238, 1240-1 *Μελέαγρος*, 1243-4 *Μελανίππη σοφή*)³³⁵ «καταστρέφονται» με τον ίδιο τρόπο και υπογραμμίζεται έτσι η υποτιθέμενη φορμουλαϊκή φύση της ευριπίδειας ποίησης,³³⁶ ενώ η επανάληψη της ίδιας φράσης εμπεριέχει και το στοιχείο της φάρσας, απαραίτητο, για να διατηρηθεί η κωμική

332 Willi (2003) 65.

333 Dover (2003⁵) 246.

334 Καραμάνου στο Παππάς & Μαρκαντωνάτος (2011) 721.

335 Robson (2009) 68-9, Μαυρόπουλος (2007) 684-5 και Stanford (1993) 292-6, sparsim. Χαμένες όλες οι τραγωδίες εκτός από την *Ἰφιγένεια* σύμφωνα με τον Μαυρόπουλο (2007) 684-5, sparsim.

336 Robson (2009) 69.

ατμόσφαιρα σε ένα χωρίο που καταπιάνεται με ζητήματα λογοτεχνικής κριτικής.³³⁷

Το *ληκύθιον* ως όρος της μετρικής (που οφείλει την ονομασία του σ' αυτό εδώ το χωρίο)³³⁸ μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να συμπληρώσει νοηματικά και μετρικά την έννοια ενός στίχου, ενώ κάποιοι κριτικοί ισχυρίζονται ότι έχει φαλλική χροιά και ο Ευριπίδης παρουσιάζεται σαν να χάνει τον ποιητικό ανδρισμό του.³³⁹

Μετά το εικονικό αδιέξοδο του αγώνα, το επεισόδιο με τους προλόγους καταλήγει σε κατατρόπωση του Ευριπίδη, επειδή η κριτική ξεπέφτει σε ανόητο γλευασμό, αποκομμένο από κάθε λογική θεώρηση της ευριπίδειας ποίησης και ίσως, επίσης, επειδή η τραγική ποίηση είναι εγγενώς αβοήθητη μπρος στη βασικά κωμική τεχνική της μηχανικής επανάληψης.³⁴⁰

17.2.2. ΤΑ ΛΥΡΙΚΑ ΜΕΡΗ-ΜΕΛΟΣ

*ἔχει γὰρ ἡ μουσική τιν' ἡδονὴν φυσικήν³⁴¹
ἐν δὲ τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἔστι μιμήματα τῶν ἡθῶν³⁴²*

Σε αντίθεση με τον Πλάτωνα, που αποκλείει από την Πολιτεία του (339) όλες τις αρμονίες εκτός από τη δωρική και τη φρυγική, ο Αριστοτέλης κατορθώνει με την τριπλή διάκριση της μουσικής να τις χρησιμοποιεί σε διαφορετικά επίπεδα.³⁴³ Σε δύο χωρία των *Πολιτικῶν* περιγράφει ορισμένα είδη μουσικής³⁴⁴ ως *ὀργιαστικά* ή *ἐνθουσιαστικά*, σε αντιδιαστολή με τα *ἠθικά* ή αλλιώς *πρακτικά* είδη (δηλαδή αυτά που μιμούνται ἠθῆ ή πράξεις)· αυτά τα είδη δεν αποσκοπούν ούτε στην παιδεία ούτε στην αναψυχή, αλλά μόνον στην *κάθαρσιν*³⁴⁵ *καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς*,³⁴⁶ με την

337 Καραμάνου στο Παππάς & Μαρκαντωνάτος (2011) 721.

338 Stanford (1993) 293.

339 Griffith (2013) 131. Πρβλ. και Borthwick (1993), Dover (1993) 337-9, Bain (1985), Sommerstein (1996) 263-5.

340 Halliwell (2013²) 136.

341 Αριστ. *Πολ.* 1340a.

342 ὁ.π. 1340 a38/39-1340-b12.

343 Poehlmann στο Fountoulakis, Markantonatos & Vasilaros (2017) 334.

344 Για τη σημασία της μουσικής πρβλ. και Griffith (2013) 25-6.

345 Ross (2005³) 403.

346 *ἐπεὶ δὲ τὴν διαίρεσιν ἀποδεχόμεθα τῶν μελῶν ὡς διαιροῦσί τινες τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ, τὰ μὲν ἠθικά τὰ δὲ πρακτικά τὰ δ' ἐνθουσιαστικά τιθέντες, καὶ τῶν ἀρμονιῶν τὴν φύσιν <τὴν> πρὸς ἕκαστα τούτων οἰκείαν, ἄλλην πρὸς ἄλλο μέλος, τιθέασι, φαμέν δ' οὐ μίᾳς ἔνεκεν ὠφελείας τῇ μουσικῇ χρῆσθαι δεῖν ἀλλὰ καὶ πλειόνων χάριν (καὶ γὰρ παιδείας ἔνεκεν καὶ καθάρσεως -τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἀπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον- τρίτον δὲ πρὸς διαγωγὴν πρὸς*

πλευρά της ηδονής να παρέχει τη γέφυρα μεταξύ των *Πολιτικῶν* και της *Ποιητικῆς*, όπου ο Αριστοτέλης θεωρεί την ηδονή και τη μίμηση τις δυο φυσικές αιτίες της ποίησης.³⁴⁷ *Ἐν δὲ τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἐστὶ μιμήματα τῶν ἠθῶν* (*Πολιτικά* 1340a 38/39).

Στον *Φαίδωνα* (86) ο Πυθαγόρειος Σιμμίας θεωρεί ότι η ανθρώπινη ψυχή είναι μια αρμονία, όπως και ο Αριστόξενος (frg. 118-121 Wehrli) και ο Δικαίαρχος, ενώ ο Σωκράτης (*Φαίδων* 93) θεωρεί ότι η ανθρώπινη ψυχή έχει αρμονία.³⁴⁸

Κανένας Έλληνας συγγραφέας δεν παρουσιάζει τέτοια ευρύτατη ποικιλία στα μέτρα όσο ο Αριστοφάνης,³⁴⁹ χρησιμοποιώντας (814 κ.ε.) δακτυλικούς εξαμέτρους για να περιγράψει τον Αισχύλο, το μέτρο του ληκυθίου για τον Ευριπίδη,³⁵⁰ ενώ οι στίχοι 727-9, 1013-7, 1026 κ.ε. υπογραμμίζουν με κάθε δυνατή σαφήνεια την άμεση σχέση μεταξύ μουσικής παιδείας, πολιτισμού και πολιτικής.³⁵¹

Από τους προλόγους ως τα λυρικά οι αισχύλεις υψιπετείς, όμως τυποποιημένες «ραψωδίες» στρέφονται εναντίον των υποβλητικών ωδών και μονωδίων του Ευριπίδη, μελωδικά και μετρικά πάντα μεταβαλλόμενες, ενώ γλωσσικά και θεματικά τετριμμένες.³⁵² Εν αντιθέσει με την πρακτική που ακολουθείται, στην επόμενη σκηνή τους στίχους απαγγέλει ο κρίνων (όχι ο δεχόμενος την κριτική) και το κάνει χωρίς αμφιβολία υπερτονίζοντας τρομακτικά τα σφάλματα,³⁵³ όταν ο Ευριπίδης διατείνεται απειλητικά *Εἰς ἓν γὰρ αὐτοῦ πάντα τὰ μέλη ζυντεμῶ* (1262) και σε δεκαπέντε στίχους (1264-77) εντοπίζει ήδη πέντε επαναλήψεις της πρότασης «*ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν;*» σε τέσσερις μη σωζόμενες τραγωδίες του Αισχύλου (1264-5 *Μυρμιδόνες*, 1266-7 *Ψυχαγωγοί*, 1270-1 *Τήλεφος*, 1274-5 *Ἰέρειαι*) και στον *Ἀγαμέμνονα* (1276-7),³⁵⁴ όπου παρωδούνται τόσο η γλώσσα όσο και το μέτρο του

ἄνεσίν τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν), φανερόν ὅτι χρηστὸν μὲν πάσαις ταῖς ἀρμονίαις, οὐ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον πάσαις χρηστὸν, ἀλλὰ πρὸς μὲν τὴν παιδείαν ταῖς ἠθικωτάταις, πρὸς δὲ ἀκρόασιν ἑτέρον χειρουργούντων καὶ ταῖς πρακτικαῖς καὶ ταῖς ἐνθουσιαστικαῖς. ὁ γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχᾶς ἰσχυρῶς, τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει, τῷ δὲ ἦττον διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον, οἷον ἔλεος καὶ φόβος, ἔτι δ' ἐνθουσιασμός· καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατοκώχμοι τινές εἰσιν, ἐκ τῶν δ' ἱερῶν μελῶν ὀρῶμεν τούτους, ὅταν χρῆσονται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὡσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως· ταῦτό δὲ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικούς καὶ τοὺς ὄλως παθητικούς, τοὺς δ' ἄλλους καθ' ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἑκάστω, καὶ πᾶσι γίνεσθαι τινὰ κάθαρσιν καὶ κουφίσεσθαι μεθ' ἠδονῆς. ὁμοίως δὲ καὶ τὰ μέλη τὰ πρακτικὰ παρέχει χαρὰν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις· διὸ ταῖς μὲν τοιαύταις ἀρμονίαις καὶ τοῖς τοιούτοις μέλεσιν ἐατέον <χρῆσθαι> τοὺς τὴν θεατρικὴν μουσικὴν μεταχειριζομένους ἀγωνιστάς (Αριστ. *Πολιτικά* 1341b 32-1342a 18). (Δική μου η υπογράμμιση).

347 Poehlmann στο Fountoulakis, Markantonatos & Vasilaros (2017) 342.

348 ὁ.π. 321.

349 Stanford (1993) 45.

350 ὁ.π. 46.

351 Zimmermann (2007³) 182 και Zimmermann στο Κατσής (2007) 205.

352 Griffith (2013) 113.

353 Stanford (1993) 298.

354 Μαυρόπουλος (2007) 685.

τραγικού πρωτοτύπου, ενώ πιο κάτω διακωμωδείται η *στάσις μελῶν* «*τοφλαττοθράττοφλαττοθράτ*», η οποία σίγουρα δεν αποτελεί αισχύλεια ωδή, αλλά παρωδία αισχύλειας ωδής.

Ο Αριστοφάνης συνέθεσε την παράγραφο συνενώνοντας στίχους από πολλά έργα του Αισχύλου (1285, 1289 από τον *Άγαμέμνονα*, 1287 από το χαμένο σατυρικό δράμα *Σφίνξ*, ενώ ο στίχος 1291 λανθασμένα αποδίδεται από τα *Σχόλια* στον *Άγαμέμνονα*, αφού μάλλον πρόκειται για αντιγραφικό λάθος αντί του σωστού *Μέμνων*),³⁵⁵ διαδικασία που του επέτρεψε να παραγάγει στίχους που έχουν αισχύλεια αίσθηση, (αφού τα περισσότερα ήταν γραμμένα από τον Αισχύλο) αλλά περιέχουν αδυναμίες οφειλόμενες στον Αριστοφάνη. Οι αισχύλειες φράσεις που περιλαμβάνουν «βαρύ και επιδεικτικό λεξιλόγιο», υποτίθεται τυπικό του έργου του τραγικού, βρίσκονται σε αφθονία σ' αυτήν την ωδή, της οποίας η πεποιημένη φύση αδυνατεί να δώσει λογική αίσθηση. Η παράγραφος είναι πιο μπερδεμένη και παράλογη απ' οποιαδήποτε πραγματική αισχύλεια ωδή εξαιτίας του τρόπου που τη συνέθεσε ο Αριστοφάνης, ο οποίος εφευρίσκει και ένα επιπλέον στοιχείο. Ο Αισχύλος χρησιμοποιεί ρεφρέν στα λυρικά μέρη, αλλά πουθενά ένα χωρίς νόημα, όπως το *τοφλαττοθράτ* ούτε ποτέ επαναλαμβάνει επωδούς με τέτοια συχνότητα. Πρόκειται για μια αρνητική μίμηση αισχύλειας ωδής που υπερβάλλει και γελοιοποιεί το ύφος του Αισχύλου και το παρερμηνεύει στις πιο σημαντικές πλευρές του,³⁵⁶ εστιάζοντας συνολικά στο υποτιθέμενο σκοτεινό και ανοίκειο ύφος του, *όλο ὄφρῶς ἔχοντα καὶ λόφους, δεῖν' ἄττα μορμωπά* (925).³⁵⁷

Η παρωδία των χορικών του Αισχύλου είχε σκοπό να δημιουργήσει την εντύπωση ότι αυτά αποτελούσαν αλυσίδα από μεγάλες λέξεις, όπου η επιλογή των ήχων και οι αποσπασματικοί και φευγαλέοι συνειρμοί είχαν μεγαλύτερη βαρύτητα από το ίδιο το νόημα· αυτή η ερμηνεία δεν απομακρυνόταν ίσως πολύ από τις απόψεις του μέσου ανθρώπου. Ένας ποιητής μπορούσε ως ένα βαθμό να είναι υπαινικτικός και δυσνόητος.³⁵⁸

Δεν χωρεί αμφιβολία ότι η μουσική του Αισχύλου επιβίωσε τουλάχιστον έως το τέλος της κλασικής περιόδου και πιθανότατα για ακόμα μεγαλύτερο διάστημα και το σημαντικό τμήμα του αγώνα ανάμεσα στα λυρικά του Αισχύλου και του Ευριπίδη στον Κάτω Κόσμο προϋποθέτει όχι μόνο ότι το κοινό θα είναι σε θέση να

355 Robson (2009) 225-6.

356 ό.π. 108-9.

357 Silk στο Κατσής (2007) 301.

358 Dover (2003⁵) 262.

παρακολουθήσει μια συζήτηση σχετικά με τα μέλη, «τα μουσικά μέρη», η οποία φαίνεται σε εμάς αρκετά τεχνική (1248, 1255, 1261-2), αλλά ότι επίσης θα αναγνωρίσει το μουσικό ύφος του Αισχύλου (τουλάχιστον μια αδρή διακωμώδησή του).³⁵⁹

Όταν ο Ευριπίδης απαγγέλει αυτό που θεωρείται αισχύλεια ωδή (1285-95) είναι προφανή τα παραπάνω· ο ρυθμός είναι κρητικός (επανέρχεται στην *Όρέστεια*), οι αισχύλεια στίχοι που έχουν συναρμοστεί εδώ, αν και δεν βγάζουν νόημα σ' αυτόν τον συνδυασμό, δίνουν αυθεντικούς στο άκουσμα αισχύλεια ρυθμούς και μανιερισμούς, με την κανονικότητα του ρυθμού και της δομής, δίνοντας έμφαση και υπερβάλλοντας την αισχύλεια κανονικότητα της στροφικής αντιστοιχίας και των επωδών.³⁶⁰

Στο χορικό του δεύτερου μέρους των *Βατράχων* (1309-28) ο Αισχύλος αντεπιτίθεται μ' ένα κομμάτι φτιαγμένο με παρόμοιο τρόπο σε αιολικό ρυθμό, παραθέτοντας στίχους από διάφορα έργα του Ευριπίδη, χωρίς ιδιαίτερη σχέση μεταξύ τους. Διακωμωδεί έτσι με την ιστορία των αραχνών (1313-6) την κοινοτοπία των θεμάτων που χρησιμοποιεί ο Ευριπίδης, την οικειότητα προς τις καθημερινές ασχολίες, τις σκόρπιες ιδέες, το παθητικό ύφος και τη νέα μουσική που εισήγαγε ο τραγικός ποιητής.³⁶¹

Η νέα μουσική είναι ένας όρος σύγχρονης κριτικής, τον οποίο ο Csapo (στο Porter κ.ά., 1999) αποκαλεί πιο σωστά «θεατρική μουσική». Πρόκειται για τις εξελίξεις στα τραγούδια του δράματος και του διθυράμβου, που επέφεραν οι διθυραμβοποιοί και οι ποιητές στα τέλη του 5ου αι. αλλάζοντας τον αριθμό των χορδών στη λύρα, ενσωματώνοντας άτυπα στοιχεία στη στροφική δομή της σύνθεσης, εισάγοντας λυρικές μονωδίες και μουσικά διανθίσματα, κάνοντας σίγουρα έξω φρενών εκείνους των οποίων οι ευαισθησίες προτιμούσαν αυτήν την ποιητική μορφή στην παραδοσιακή της έκφανση.³⁶²

Ο Ευριπίδης συμμετείχε στις καινοτομίες της θεατρικής μουσικής, ίσως και να βρισκόταν στην πρωτοπορία αυτών των εξελίξεων, όπως μπορούμε να παρατηρήσουμε από πολλά πράγματα σχετικά με την τεχνική του χορού, ιδιαίτερα στην ύστερη σταδιοδρομία του. Πρώτον, ο πραγματικός ρόλος του χορού μειώνεται τόσο στο μέγεθος όσο και στη σημασία και καθώς ο ρόλος του χορού μειώνεται,

359 Wilson στο Gregory (2010) 264.

360 Griffith (2013) 136.

361 Παππάς (1996²) 141.

362 Storey and Allan (2005) 148-50, sparsim.

αυτός του ηθοποιού γίνεται πιο κρίσιμος, και όχι μόνο στα επεισόδια, τα οποία στα όψιμα έργα μπορεί να εκτείνονται για εκατοντάδες στίχους με πολλαπλές σκηνές (όπως στον *Όρέστη* 356-806, με τέσσερις ξεχωριστές σκηνές). Ο Csapo έδειξε ότι το χορωδιακό μέρος του ηθοποιού αυξάνεται δραματικά από έναν ελάχιστο ρόλο γύρω στο 430, σε περισσότερο από το ήμισυ του χορωδιακού μέρους περί το 408. Στο πρώιμο δράμα ο χορός θα τραγουδούσε τα άσματά του στην περιφέρεια της κυκλικής ορχήστρας, αλλά στον Ευριπίδη ο ηθοποιός φέρνει το τραγούδι στην καρδιά της σκηνής. Οι καινοτόμοι ρυθμοί και οι τεχνικές της «νέας μουσικής» ταιριάζουν ιδιαίτερα στην έκφραση της εσωτερικής συναισθηματικής αναταραχής των ηθοποιών, οι οποίοι βρίσκονται στο επίκεντρο των δραμάτων του Ευριπίδη.³⁶³

Ο Αριστοφάνης διακωμωδεί τη μοντέρνα μουσική που εισήγαγε ο Ευριπίδης,³⁶⁴ τις ιδιαίτερα αγαπητές του μονωδίες -τραγούδι που εκτελείται μόνο από έναν ηθοποιό- ή δυωδίες, που εκτοπίζουν βαθμηδόν τα χορικά προς ενίσχυση των ηθοποιών και των αιιδών.³⁶⁵ Και στον Σοφοκλή τραγουδούν οι χαρακτήρες -η Αντιγόνη, συγκεκριμένα, έχει ένα πολύ συγκινητικό τραγούδι με τον χορό (806-82)- αλλά το κάνουν ως μέρος μιας τυπικής ανταλλαγής μαζί του (κομμός).

Οι μονωδίες είναι ελεύθερες και αδόμητες άριες που εκτελούνται από έναν χαρακτήρα, συνήθως σε μεγάλη δυστυχία και συνήθως γυναίκα. Στον όψιμο Ευριπίδη τρεις μονωδίες τραγουδιούνται από άντρες: από τον νεαρό Ίωνα (112-83), τον τυφλό βάρβαρο βασιλιά στην *Εκάβη* (1056-82) και τον Φρύγα ευνούχο στον *Όρέστη* (1369-1502), δηλαδή από άντρες του περιθωρίου. Η πιο δυνατή μονωδία του Ευριπίδη είναι εκείνη που τραγούδησε η άτεκνη Κρέουσα στον *Ίωνα*, όταν έμαθε ότι ο σύζυγός της παρέλαβε ένα παιδί από τον Απόλλωνα, τον ίδιο θεό που την είχε βιάσει πριν από χρόνια.

Η παρωδία των χορικών του Ευριπίδη (1309-63) είναι πιο πετυχημένη, και ήταν φυσικό να είναι, αφού ο Αριστοφάνης μπορούσε εδώ να παρωδήσει τα χωρία εκείνα των τελευταίων έργων του ποιητή που ήξερε πως οι ακροατές του τα είχαν πρόσφατα.³⁶⁶ Ο Αριστοφάνης, όταν ήθελε να παρωδήσει έναν στίχο κάποιου ποιητή, τον παρενέβαλλε στο δικό του κείμενο, προσέχοντας να μην τον παραποιήσει τόσο ώστε να μη γίνεται αντιληπτό από τους θεατές ποιος ήταν ο ποιητής που ήθελε να σατιρίσει. Αυτές οι «φιλολογικές κριτικές» βρίσκονται στα χορικά που κλείνουν το

363 ό.π. 148-50, sparsim.

364 Παππάς (1996²) 141.

365 Δρακωνάκη-Καζαντζάκη (2008) 84.

366 Dover (2003⁵) 262.

πρώτο επεισόδιο που ακολουθεί την παράβαση. Τα μέρη εκείνα είναι δακτυλικού ρυθμού.³⁶⁷ Εδώ εκμεταλλεύεται εξαιρετικά κωμικά τις μονωδίες (1331-63) που ο κωμικός Αισχύλος εκτελεί με τον τρόπο του Ευριπίδη,³⁶⁸ της γυναίκας που θρηνεί όταν ξυπνά από εφιάλτη ανακαλύπτοντας την κλοπή του κόκορά της από μια γειτόνισσα,³⁶⁹ σκηνή που θυμίζει σε γενικές γραμμές τις επαναλήψεις λέξεων,³⁷⁰ -εδώ δολοφονικά, δολοφονικά, λύπη, λύπη, πέταξε, πέταξε- το ευριπίδειο κλισέ των πτήσεων στον αιθέρα με στοιχεία παρωδίας,³⁷¹ καθώς και τον υπέρμετρο συναισθηματικό τόνο από τη μονωδία του Φρύγα σκλάβου στον *Όρέστη* του Ευριπίδη (1369-1502).³⁷²

Η ζοφερή και δυσοίωνη ατμόσφαιρα του ονείρου της κεντρικής ηρωίδας (1331-9) και η συνειρμική αναφορά στο κατεξοχήν ευριπίδειο θέμα της μανίας (μέσα από το όνομα της δούλης στον στίχο 1345) έρχονται σε κωμική αντιδιαστολή με την ασημαντότητα της «συμφοράς» της οικοδέσποινας, που δεν είναι άλλη από την αρπαγή του πετεινού της,³⁷³ στοιχεία παρωδίας, όπως αρνητική μίμηση, υπερβολή και παρερμηνεία. Αν και υπάρχουν άφθονα παραδείγματα γυναικών και σκλάβων που μιλούν στα έργα του Ευριπίδη (όπως και ο ίδιος παραδέχεται στον στίχο 949), στα σωζόμενα έργα του δεν υπάρχουν αναφορές σε λογομαχίες ανάμεσα σε Γλύκη ή Μανία (σύνηθες όνομα δούλης) και αν και οι πτήσεις στον αιθέρα, ήταν ένα επίσης ευριπίδειο κλισέ, σίγουρα δεν υπάρχει αναφορά σε κοτόπουλα,³⁷⁴ όπως ο Ευριπίδης νωρίτερα κατηγορεί τον Αισχύλο ότι μιλά στα έργα του για κοτόπουλα ή μάλλον για αλογοκόκορες (935).³⁷⁵

Στους στίχους 1320-22 κατακρίνει και μυκτηρίζει επίσης τη συχνή χρήση ορισμένων λέξεων, όπως *περιβάλλω* και *ώλέναι* και τη μετρική αρρυθμία.

Ο Hilaire Van Daele τονίζει ότι ο Αισχύλος ασκεί κριτική για τη χρήση του ανάπαιστου στην αρχή ενός γλυκόνειου και ο J. Van Leeuwen παρατηρεί ότι χρησιμοποιεί τρισύλλαβη (~ ~ -, - ~ ~), ενώ η αρχή του γλυκόνειου είναι δισύλλαβη (- ~, ~ - -, - -).

Παρ' όλη την αρμονία και την παραστατικότητα των λέξεων, δεν υπάρχει

367 Παππάς (1996²) 141

368 Storey and Allan (2005) 150.

369 ό.π. 150.

370 Dover (2003⁵) 262.

371 Cornford (1993³) 195-6.

372 Dover (2003⁵) 262.

373 Καραμάνου στο Παππάς & Μαρκαντωνάτος (2011) 725.

374 Robson (2009) 110.

375 Cornford (1993³) 195-6.

μεταξύ τους σύνδεση ούτε όσον αφορά το συντακτικό ούτε όσον αφορά την έννοια, γεγονός που αφήνει την αίσθηση ενός ωραίου αλλά λίγο κενού κομματιού.³⁷⁶

Εκτός από την ελεύθερη σύνθεση της μονωδίας και την τεχνική της επανάληψης λέξεων (συνήθως επιθέτων), ο Ευριπίδης εισήγαγε και την τεχνική μιας ενιαίας συλλαβής σε αρκετούς μετρικούς τόνους -τίποτα περίεργο για το σύγχρονο αυτί- αλλά όχι παραδοσιακό για την ελληνική λυρική τέχνη. Ένα τέτοιο παράδειγμα εμφανίζεται σε έναν πάπυρο που περιέχει το κείμενο και τις σημειώσεις (νότες) ενός λυρικού αποσπάσματος από τον *Όρέστη* (στ. 322-8), όπου μια συλλαβή κατευθύνεται πάνω από δύο σημειώσεις και ο Αριστοφάνης δύο φορές στους *Βατράχους* βάζει τον Αισχύλο να διακωμωδεί το μουσικό τέχνασμα της επιμήκυνσης του χρόνου της συλλαβής³⁷⁷ διασπώντας μια μακρά συλλαβή και εκτείνοντάς την σε πολλούς τόνους (μουσικές νότες)³⁷⁸ μέχρι και έξι *είειειειειελίσσετε* (1314), (*είειελίσσουσα* 1348), ένα ιδιαίτερα προσφιλές του ρήμα, το οποίο εμφανίζεται πάνω από σαράντα φορές κυρίως σε έργα που γράφτηκαν μετά το 420,³⁷⁹ όπως επισημαίνει και ο Csapo λέγοντας ότι ο Ευριπίδης αγαπάει ιδιαίτερα τη χρήση του *έλίσσειν* και *δινείν* στους λυρικούς στίχους του, που συνδέονται με την άγρια συναισθηματική φύση του διονυσιακού διθυράμβου.³⁸⁰

Ο Αριστοφάνης αρχικά αίρει τον λυρισμό στον ύψιστο βαθμό με το σύνθετο επίθετο (*νυκτός*) *κελαινοφαής ὄρφνα* (1331), τμήμα εκτενούς περιφρασης που ακολουθείται από το απεχθές *δύστανος* κ.λπ., ο τραγικός τόνος, όμως, τελικά διαρρηγνύεται από το κάπως πεζό πεζολογικό *τοῦτ' ἐκεῖνο* (στάσου!), φράση που χρησιμοποιείται από πεζογράφους και της κλασικής περιόδου, αλλά αποφεύγεται από τους τραγικούς -αν κι όχι από τον Ευριπίδη. Ενώ στην πραγματικότητα ο Ευριπίδης το χρησιμοποιεί μόνο στις στιχομυθίες των έργων του (διάλογο και παρακαταλογή), εδώ ο Αριστοφάνης τον βάζει να το χρησιμοποιεί σε πιο υψηλό επίπεδο στα τραγικά λυρικά του. Τοποθετώντας εσκεμμένα το χαμηλό *τοῦτ' ἐκεῖνο* με άκρως εκλεπτυσμένη τραγική γλώσσα, ο Αριστοφάνης τονίζει την τάση του Ευριπίδη να είναι προζαϊκός κι έτσι ενισχύει την παρωδία,³⁸¹ ένδειξη της οποίας σχεδόν πάντα είναι η χρήση στην κωμωδία συχνά δύσκολων μετρικών μορφών της υψηλής ποίησης. Μαζί με το μέτρο μετατρέπεται σε αυτές τις περιπτώσεις και η γλωσσική μορφή σε έναν υπερβολικά

376 Παππάς (1996²) 141.

377 Griffith (2013) 148.

378 Storey and Allan (2005) 150.

379 Robson (2009) 110.

380 Storey and Allan (2005) 150.

381 Robson (2009) 110.

υψηλό τρόπο έκφρασης.³⁸²

Ως ανεξάρτητη συντακτική ενότητα η ενδιαφέρουσα φράση *τοῦτ' ἐκεῖνο* απαντά στον Ευριπίδη δυο φορές, αλλά όχι στα λυρικά μέρη. Με την ίδια ακριβώς μορφή δεν τη συναντάμε σε καμιά άλλη σωζόμενη τραγωδία (αν κι ο Σοφοκλής χρησιμοποιεί τις δυο λέξεις ως μέρος μιας ευρύτερης συντακτικής ακολουθίας), τη συναντάμε ωστόσο σε άλλα έργα του Αριστοφάνη, στον Πλάτωνα και σε δύο (ή τρία) χωρία του Αριστοτέλη, π.χ. στη *Ρητορική* 1.11.23.³⁸³

Εφαρμογή κατά κύριο λόγο στις παρωδίες βρίσκει και η «ανακλητική» λειτουργία. Με τη βοήθεια μετρικών μορφών, ιδίως όταν αυτές δεν είναι συνηθισμένες στην κωμωδία, ανακαλούνται στη μνήμη του ακροατή τα παρωδούμενα πρότυπα (1285-95, 1309-28, 1331-63). Εδώ η κωμικότητα προκύπτει από το γεγονός ότι ο Αριστοφάνης διογκώνει χάριν αστεϊσμού τις γλωσσικές και ρυθμικές ιδιοτυπίες του πρωτοτύπου, αποκαλύπτοντας με αυτόν τον τρόπο τις μετρικές και γλωσσικές ακρότητες και επιτηδεύσεις του.³⁸⁴

Εκτός από τον εμπαιγμό διαφόρων ευριπίδειων μανιερισμών,³⁸⁵ όπως η κακή συνήθεια να χρησιμοποιεί επαναλήψεις για να προκαλέσει συγκίνηση,³⁸⁶ ιδιαίτερος στα όψιμα στάδια της καριέρας του,³⁸⁷ όπως στη μονωδία του *Ὀρέστη* (1369-1502), όπου χρησιμοποιεί δεκαοχτώ επαναλήψεις, -και ο Αισχύλος βαρύνεται με το ίδιο αμάρτημα, όπως σημειώνει ο van Leeuwen-³⁸⁸ ο Αριστοφάνης επικρίνει τον Ευριπίδη επειδή τα χορικά, τα εμβόλιμα, τα αδόμενά του δεν έχουν στενή σχέση με τον αναφερόμενο μύθο³⁸⁹ και προς επίρρωση των ισχυρισμών του παράγει ενδιαφέρουσες και απρόσμενες ευριπίδειες λυρικές παρωδίες.

18. ΤΟ ΖΥΓΙΣΜΑ

Στο δεύτερο μέρος του αγώνα (1119-1413) το ρεύμα είναι υπέρ του Αισχύλου, ο οποίος στην κριτική των προλόγων και την παρωδία των λυρικών μερών σταδιακά

382 Zimmermann (2007³) 44.

383 Silk στο Κατσής (2007) 295-6.

384 Zimmermann (2011) 342.

385 Cornford (1993³) 195-6.

386 Stanford (1993) 314.

387 Cornford (1993³) 195-6.

388 Stanford (1993) 314.

389 Δρακωνάκη-Καζαντζάκη (2008) 115.

ηρεμεί, βρίσκει τον βηματισμό του, χαίρεται και κάνει επιτυχημένη αντεπίθεση, επειδή είναι πιο αστεία από την επίθεση του Ευριπίδη εναντίον του και είναι αναμφισβήτητη η νίκη του³⁹⁰ στην παράδοση σκηνή του «ζυγίσματος» των στίχων (1365-1410). Ζυγίζονται στίχοι από τη (1382) *Μήδεια* του Ευριπίδη και από τις μη σωζόμενες τραγωδίες (1383) *Φιλοκτήτης* του Αισχύλου, (1391) *Αντιγόνη* του Ευριπίδη, (1392) *Νιόβη* του Αισχύλου, (1400) *Τήλεφος* του Ευριπίδη, (1402) *Μελέαγρος* του Ευριπίδη και (1403) *Γλαῦκος* του Αισχύλου.³⁹¹

Δεν είναι εύκολο να αποφασίσουμε κατά πόσον αυτό το μέρος πρέπει να θεωρηθεί σοβαρή κριτική της τραγωδίας. Το ζύγισμα φαίνεται εντελώς παράλογο,³⁹² είναι προφανώς παρωδία³⁹³ και η ιδέα αυτή φαίνεται να έλκει την καταγωγή της από την τελετουργική σκηνή ζυγίσματος της μοίρας του Αχιλλέα και του Έκτορα στην *Ιλιάδα* (X 209-13) και της ζωής του Αχιλλέα και του Μέμνονα στην *Ψυχοστασία*³⁹⁴ του Αισχύλου. Κατά συνέπεια, το κωμικό αποτέλεσμα επιτυγχάνεται τόσο χάρη στην παραδοξότητα αυτή καθεαυτή του ζυγίσματος των τραγικών στίχων -αφού αποφασιστικό για το αποτέλεσμα είναι το πραγματικό βάρος του περιεχομένου των στίχων, π.χ. ένα ποτάμι, άρματα ή ένας σωρός νεκροί, όχι το μεταφορικό βάρος της γλώσσας,³⁹⁵ επειδή οι στίχοι του είναι υφολογικά βαρύτεροι³⁹⁶ όσο και, αντιθετικά, μέσα από την ανάκληση των εικόνων τελετουργικού ζυγίσματος στη σοβαρή ποίηση.³⁹⁷

Ο Αισχύλος είναι ο νικητής αυτής της δοκιμασίας, αλλά ο Διόνυσος δεν μπορεί ακόμα να διατυπώσει ετυμηγορία ή να βγάλει ξεκάθαρο αποτέλεσμα *χαλεπὸν οὖν ἔργον διαιρεῖν* (1100).³⁹⁸ Φαίνεται ανίκανος ή απρόθυμος να αποφασίσει μεταξύ των δύο ποιητών. Αυτή η κατάσταση, η *μέλλησις*, είναι γνωστή ομηρική τεχνική με κωμική αμφίεση³⁹⁹ και το ρητορικό τέχνασμα της *ἀπορίας*, σκοπεύοντας στην επίτευξη της *captatio benevolentiae*, απευθύνει έκκληση σε μια τεχνητή αδυναμία και παρουσιάζεται σε μειονεκτική θέση εξαιτίας του λαιδορισμού από τον εύγλωττο αντίπαλό του, με σκοπό να προδιαθέσει τον δικαστή του αγώνα να δει ευνοϊκά την υπόθεσή του, πρακτική που συνήθως χρησιμοποιείται σε επίσημες ευριπίδειες

390 Dover στο Sommerstein, Halliwell κ.ά. (1993) 455.

391 Μαυρόπουλος (2007) 686.

392 MacDowell (1995) 292.

393 Sidwell (2009) 291.

394 Καραμάνου στο Παππάς & Μαρκαντωνάτος (2011) 728 και Sidwell (2009) 291.

395 ό.π. 728.

396 MacDowell (1995) 292.

397 Καραμάνου στο Παππάς & Μαρκαντωνάτος (2011) 728.

398 Dover (2003⁵) 246 και Halliwell (2013²) 117.

399 Perysinakis στο Markantonatos & Volonaki (2019) 261.

αντιπαραθέσεις.⁴⁰⁰

Μετά και από το ζύγισμα μερικά σημεία μπορούν να εννοηθούν σοβαρά στους γύρους που αναφέρονται σε προλόγους και λυρικά, αλλά συνολικά ο διαγωνισμός φαίνεται, μέχρι την παρέμβαση του Πλούτωνα, να γίνεται όλο και λιγότερο ουσιώδης και περισσότερο επιπόλαιος.

Μέχρι στιγμής ο Διώνυσος ως δικαστής είναι ανίκανος να απονείμει το βραβείο. Ο γύρος του ζυγίσματος κερδίζεται αναμφισβήτητα από τον Αισχύλο, αλλά στους άλλους γύρους κανείς από τους αγωνιζόμενους δεν αποδείχτηκε ανώτερος. Είναι ζήτημα αν οι θεατές σ' αυτό το στάδιο μπορούν να προβλέψουν την έκβαση του αγώνα. Υποτίθεται ότι θα μπορούσαν να μαντέψουν την ήττα του Ευριπίδη, επειδή είχαν ακούσει πριν από τη έναρξη ότι τον υποστηρίζουν οι φαύλοι (*πονηροί*), ενώ τον Αισχύλο οι καλοί (771-83). Κάτι τέτοιο όμως δεν ισχύει στην αριστοφανική κωμωδία, όπου πολλές φορές κερδίζουν οι κακοί τον αγώνα, για κωμικό αποτέλεσμα. Ο Διώνυσος πρέπει να αναζητήσει, λοιπόν άλλη βάση για την ετυμηγορία του.⁴⁰¹

19. ΣΟΦΙΑ-ΔΕΞΙΟΤΗΣ-ΝΟΥΘΕΣΙΑ

Βασικό ζητούμενο στον αγώνα είναι η *σοφία*, λέξη που ο Πίνδαρος χρησιμοποιεί σοβαρά προκειμένου για την ίδια του την ποιητική τέχνη,⁴⁰² ενώ για τον Σόλωνα η ποίηση είναι *σοφίη* βασισμένη στη γνώση (13.52 *IEG*) και *τέχνη*, όροι που αναφέρονται στις μουσικοποιητικές τέχνες τουλάχιστον στις αρχές του 5ου αι.⁴⁰³

Η λέξη *σοφός* (*σοφῶς*, *σοφία*) χρησιμοποιήθηκε συχνά στην αρχαϊκή και πρώιμη κλασική εποχή για να δηλώσει καλλιτεχνική, τεχνική ή επιστημονική δεξιότητα· λιγότερο συχνά, αλλά όλο και περισσότερο, στην προχωρημένη κλασική εποχή δήλωνε την πρακτική, την ηθική ή την πολιτική ευθυκρισία και γνώση -ότι περίπου και σήμερα.⁴⁰⁴ Συμπληρωματικά συστατικά της *σοφίας* είναι η *δεξιότης* «ποιητική και δημιουργική ικανότητα» και η *νουθεσία* «διδασκτική λειτουργία της ποίησης».⁴⁰⁵

Ο *δεξιός* -αξιολογικός όρος που αρχίζει να εξαφανίζεται από την αττική

400 Karamanou στο Markantonatos & Volonaki (2019) 90.

401 MacDowell (1995) 292.

402 Cornford (1993³) 100.

403 Halliwell (2013²) 111.

404 Dover (2003⁵) 260-1.

405 Καραμάνου στο Παππάς & Μαρκαντωνάτος (2011) 682.

διάλεκτο την εποχή των *Βατράχων*, και απουσιάζει από τον Ξενοφώντα, τους ρήτορες του 4ου αι. και τον Πλάτωνα-⁴⁰⁶ πρέπει να διακρίνεται για την υψηλή ποιότητα της ποίησης (*γενναῖον* 97) και τη δημιουργική ικανότητα του ποιητή (*γόνιμον* 96, 98). Με γνώμονα την ποιητική και δραματουργική τους *δεξιότητα*, Αισχύλος και Ευριπίδης διαγωνίζονται ως προς τη δραματική τεχνική (πρόλογοι 1119-1247, λυρικά μέρη 1248-1363) και το ύφος τους (922-43, 1056-61, 1365-1410).⁴⁰⁷ Με το να είναι κανείς *δεξιός* δεν κατέχει απλώς αντιληπτική ευφυΐα, ικανότητα για άμεση και εις βάθος κατανόηση. Σε πολλές περιπτώσεις αφορά τη δημιουργική ευφυΐα, δεξιότητες, ειδικευση, υπερεκαλύπτοντας έτσι τη λέξη *σοφός*.⁴⁰⁸

Η *νουθεσία*, πάλι, αποτελεί το συστατικό της σοφίας που σχετίζεται με τη σωφροσύνη και τους κανόνες ηθικής συμπεριφοράς, οι οποίοι καθιστούν τον πολίτη χρήσιμο στην πόλη. Είναι, συνεπώς, άρρηκτα συνδεδεμένη με την ηθική επίδραση της τραγωδίας (1009-10), γύρω από την οποία, όπως θα αποδειχθεί, θα στραφεί το πλέον αποφασιστικό για την έκβαση μέρος του αγώνα (1008-56, 1062-88, 1482-1523).⁴⁰⁹

Η σημασία της *σοφίας* είναι διπλή στον Ευριπίδη, «ευγλωττία» και «σύνεση». Χαρακτηρίζεται *σοφώτατος* (774-6) εξαιτίας της εκλεπτυσμένης ρητορικής του και η έννοια της *σοφίας* ως «σύνεσης» σχετίζεται με τη *σωφροσύνη*, περιλαμβάνοντας τη λογική, την αυτοσυγκράτηση και τη μετριοφροσύνη, που είναι προαπαιτούμενα για μια ενάρετη συμπεριφορά στην ιδιωτική και δημόσια σφαίρα δράσης.⁴¹⁰ Και στους δυο ποιητές, όμως, αποδίδονται *ζυνετὰς φρένας* (876) στο στάσιμο με το οποίο αναγγέλεται από τον χορό ο *ἀγών σοφίας*, άλλη εμφάνιση του όρου στο έργο είναι η επίκληση του Ευριπίδη στην *Ξύνεσιν* (892), και -μια τρίτη με τη μορφή επιθέτου- η ετυμηγορία του χορού ότι ο Ευριπίδης κάνει λάθος, είναι ο Αισχύλος που είναι ανώτερος *διὰ τὸ συνετὸς εἶναι* (1490).⁴¹¹ Όπως κάθε επαινετικός όρος, η λέξη μπορεί να χρησιμοποιηθεί με σαρκασμό, σπάνια όμως -ποτέ στον Αριστοφάνη- χρησιμοποιείται με υποτιμητική σημασία κι όταν ο Αισχύλος αποχαιρετά τον Κάτω Κόσμο, διεκδικεί για τον εαυτό του ως κύριο χαρακτηριστικό τη *σοφίαν* (1515-9).⁴¹²

406 Dover στο Sommerstein, Halliwell κ.ά. (1993) 449.

407 Καραμάνου στο Παππάς & Μαρκαντωνάτος (2011) 682.

408 Dover στο Sommerstein, Halliwell κ.ά. (1993) 449.

409 Καραμάνου στο Παππάς & Μαρκαντωνάτος (2011) 682.

410 Καραμάνου στο Markantonatos & Volonaki (2019) 92.

411 Dover στο Sommerstein, Halliwell κ.ά. (1993) 456-7.

412 Dover (2003⁵) 260-1.

20. ΤΟ ΚΡΙΤΗΡΙΟ ΤΗΣ ΩΦΕΛΕΙΑΣ ΚΑΙ Η ΣΩΤΗΡΙΑ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

Αν και ο Αριστοφάνης συνήθως αναγνωρίζει την επιφανειακή και υφολογική ελκυστικότητα του Ευριπίδη, στους τρεις διαγωνισμούς που αφορούν στις τεχνικές πτυχές της δραματουργίας ο Ευριπίδης στην καλύτερη περίπτωση έρχεται σε ισοπαλία (πρόλογοι 1119-1250 και στίχοι 1261-1364) ή ήττα (ζύγιση 1371-1410) αποκλείοντας έτσι το μέγιστο πλεονέκτημά του,⁴¹³ με τον Διόνυσο να δίσταται, *τὸν μὲν γὰρ ἠγοῦμαι σοφὸν* (για τον Αισχύλο), *τῶ δ' ἤδομαι* (1413) αναγνωρίζοντας ότι ο Αισχύλος είναι μεγαλύτερος ποιητής, αλλά ο Ευριπίδης είναι ευχάριστος· παραδέχεται έτσι κατά κάποιο τρόπο τη δημοτικότητα και τη μεγάλη επιτυχία που είχε γνωρίσει ο Ευριπίδης.⁴¹⁴

Δεδομένου ότι η *σοφία* ήταν το αρχικό κριτήριο για την κρίση (766, 776, 780), ο διαγωνισμός θα 'πρεπε να έχει λήξει, αλλά ο Αριστοφάνης θέλει να εξηγήσει τη φύση αυτής της σοφίας, οπότε ο Διόνυσος ανακεφαλαιώνει την κατάσταση (1418-21)⁴¹⁵ *ἐγὼ κατῆλθον ἐπὶ ποιητὴν. τοῦ χάριν; / ἴν' ἡ πόλις σωθεῖσα τοὺς χοροὺς ἄγη. / ὁπότερος οὖν ἂν τῇ πόλει παραινέσειν / μέλλῃ τι χρηστόν, τοῦτον ἄξιον μοι δοκῶ*, με δήλωση που δεν ταιριάζει ακριβώς με την παθιασμένη αναζήτηση του Ευριπίδη, ο οποίος βρισκόταν στο επίκεντρο του σχεδίου του, όπως είχε διατυπωθεί για πρώτη φορά. Δρώντας τώρα ως κριτής σ' έναν διαγωνισμό, πρέπει να βάλει στην άκρη την προσωπική χάρη. Ἦρθε σε αναζήτηση καλού ποιητή (71) και ο λόγος του συνδέθηκε με την ανησυχία για την περαιτέρω επιβίωση του Θεάτρου, αφού οι σύγχρονοι ποιητές δεν ήταν άξιοι παρά μόνο για έναν αγώνα (94-5). Αλλά μόνο τώρα το αρχικό σχέδιο για τη σωτηρία του είδους περιγράφεται ανοιχτά ότι έχει σχέση με την ασφάλεια της Αθήνας γενικά,⁴¹⁶ και η πρώτη ερώτησή του είναι σχετικά με τον Αλκιβιάδη.

21. Ο ΑΛΚΙΒΙΑΔΗΣ

413 Major (2013) 176.

414 Dover (2003⁵) 261.

415 Major (2013) 176.

416 Biles (2011) 251.

Προφανώς ο Αριστοφάνης ποτέ δε θεώρησε τον Αλκιβιάδη σοβαρή απειλή εναντίον της Αθήνας και της δημοκρατίας της, όπως τον Κλέωνα, αλλά μόνο πολύ όψιμα απέκτησε την άποψη ότι η σωτηρία της πόλης μπορεί να εξαρτώνταν από αυτόν.⁴¹⁷

Γιατί όμως συνδέει τον Αλκιβιάδη με τη σωτηρία της πόλης θα αναρωτιόταν κανείς; Ίσως αυτή η επιλογή να σχετίζεται με το ό,τι οι κυριότερες τελετουργίες των Ελευσινίων ήταν αδύνατον να τελεστούν από το 423, αφού ο εχθρός κατείχε την Αττική, με μόνη εξαίρεση το 408, όταν ο Αλκιβιάδης συνόδευσε την πορεία των μυστών με στρατιωτική δύναμη.⁴¹⁸ Επομένως, ο Αριστοφάνης ίσως με την καίρια αυτή ερώτηση βρίσκει την ευκαιρία να αποτίσει φόρο τιμής στον Αλκιβιάδη, ευεργέτη κατά κάποιον τρόπο του χορού των μυστών.

Εξάλλου, δεν υπήρχε άλλος πολιτικός εκτός του Αλκιβιάδη που θα ήταν κατ'εξοχήν *χρηστός* ή *καλός τε κάγαθός* από την πλευρά της μητέρας του καταγόταν από τους Αλκμεωνίδες, μια από τις πιο γνωστές οικογένειες της Αθήνας. Είναι αδύνατον να αποφύγουμε το συμπέρασμα ότι στην παράβαση ο Αριστοφάνης προτρέπει τους Αθηναίους να ανακαλέσουν τον Αλκιβιάδη.⁴¹⁹

Ο Αλκιβιάδης, όσο εκπληκτικό κι αν φαίνεται, δεν πρέπει να ήταν ιδιαίτερα ελκυστικός στόχος για τους κωμικούς ποιητές σε οποιοδήποτε σημείο της καριέρας του. Κατονομάζεται μόνο σε τρία από τα σωζόμενα έργα του Αριστοφάνη (*Άχ.* 716, *Σφήκες* 44 κ.ε., *Βάτρ.* 1422 κ.ε.) και σε συνολικά οκτώ θραύσματα της Παλαιάς Κωμωδίας⁴²⁰ ένα μέτριο ποσοστό σύμφωνα με τις προδιαγραφές του είδους. Φυσικά, πρέπει να αντιληφθούμε ότι έχουμε να κάνουμε με μια πραγματική και επιβεβλημένη σιωπή για τον Αλκιβιάδη (και άλλους) το 415 και τα επόμενα χρόνια, αλλά τα στοιχεία δεν είναι αδιάσειστα.⁴²¹ Ο Αίλ. Αριστείδης *Or.* iii 8 L.-B. (Εύπ. *Βάπται* test. iii PCG, Koster σσ. 78-9) ισχυρίζεται ότι ψηφίστηκε ένας νόμος εναντίον του *όνομαστί κωμωδεῖν* κατόπιν των κατηγοριών του Αριστοφάνη για τον Κλέωνα (426/5), αλλά προσθέτει την εναλλακτική λύση ότι ο Αλκιβιάδης πρότεινε έναν τέτοιο νόμο μετά από τη γελοιοποίησή του από τον Εύπολι.⁴²²

Οι μόνες ενδείξεις για νομικούς περιορισμούς προέρχονται από τα Scholia και

417 MacDowell (1995) 355.

418 Stanford (1993) 23.

419 Perysinakis στο Markantonatos & Volonaki (2019) 250-1.

420 fr. 205, 244, 358 PCG/198, 554, 907 K, Φερεκρ. fr. 164 PCG/I55 K, Εύπ. fr. 171, 385 PCG/I58, 351 K, Άρχιππ. fr. 45 K, Com. Adesp. 3-5 K. Halliwell (1991) 61, υποσ. 55.

421 Halliwell (1991) 61.

422 ό.π. 55. Πρβλ. και MacDowell (1995) 25, υποσ. 57.

είναι ανοιχτό το ενδεχόμενο να βασίζονται μόνο σε ψευδή συμπεράσματα από αστεία στις κωμωδίες, σύμφωνα με τον MacDowell.⁴²³ Ο Sommerstein παραφράζει και υποστηρίζει το επιχείρημα του Droysen ότι ο «πραγματικός αν και μη καταγεγραμμένος σκοπός» του Συρακοσίου θα ήταν να καταστήσει συγκεκριμένα τον Αλκιβιάδη, στο μέτρο του δυνατού, αυτό που σήμερα θα ονομάζαμε «μη πρόσωπο», και αργότερα επαναδιατυπώνει τη θέση του: Ο Συρακόσιος μετέφερε το διάταγμά του «πιθανότατα με σκοπό να αποτρέψει τους κωμικούς δραματουργούς από το να διατηρήσουν το όνομα και τη μνήμη του Αλκιβιάδη ζωντανή στο μυαλό του κοινού», που μάλλον είναι μια αδέξια υπόθεση.⁴²⁴ Οι αρχαίοι ενδιαφέρονταν για το άτομο ως μέρος της κοινότητας παρά για τη μοναδική ιδιωτική εμπειρία του, μια διαφορετική στάση που μερικές φορές δυσκολευόμαστε να μοιραστούμε ή να εκτιμήσουμε.⁴²⁵ Η ποίηση δεν αποσκοπεί στην αναπαραγωγή ενός ατομικού όντος, αλλά σε μια νέα έκφραση μιας καθολικής αλήθειας. Το *καθόλου* είναι το *αναγκαίο* κατά τον Αριστοτέλη.⁴²⁶

Το ερώτημα του Αλκιβιάδη είναι εντελώς εκτός του πεδίου της τραγωδίας, αλλά τονίζεται το συμπέρασμα ότι ο Αριστοφάνης ειρωνικά προβάλλει τον ρόλο του ως ποιητή σωτήρα της Αθήνας.⁴²⁷ Η ιδέα της σωτηρίας παρουσιάζεται, έστω και σε ήσσονα κλίμακα, και στις λεγόμενες «κωμωδίες της λογοτεχνίας», μολονότι η υπόθεση δεν το απαιτεί. Όταν όμως και οι δυο ποιητές απαντούν έξυπνα και εύστοχα, ο Διόνυσος βρίσκεται σε δίλημμα (1432-5).

Στην κωμωδία αυτή ο ρόλος του σωτήρα ενσαρκώνεται από τον Αισχύλο αλλά και από το θεό Διόνυσο, ο οποίος κινεί κυριολεκτικά την όλη υπόθεση (377-82, 384-94, κ.ά.).⁴²⁸ Αφού κάθε διαγωνιζόμενος δώσει απαντήσεις, ο Διόνυσος, μολονότι η σοφία εξακολουθεί να θεωρείται κριτήριο, βρίσκεται στο γνωστό δίλημμα⁴²⁹ *ὁ μὲν σοφῶς γὰρ εἶπεν, ὁ δ' ἕτερος σαφῶς*, (1433 κ.ε). Το *σαφῶς* (σταράτα) αποδίδεται στον Ευριπίδη για το *μισῶ πολίτην*, ενώ το *σοφῶς* (σαν αληθινός ποιητής) στον Αισχύλο,⁴³⁰ η απάντηση του οποίου στην ερώτηση του Διονύσου για τον Αλκιβιάδη *Οὐ χρῆ λέοντος σκύμνον ἐν πόλει τρέφειν. / Μάλιστα μὲν λέοντα μὴ 'ν πόλει τρέφειν*· (1431-2)

423 MacDowell (1995) 25.

424 Halliwell (1991) 61.

425 Easterling (1977) 129.

426 Ross (2005³) 397.

427 Halliwell (2013²) 143, υποσ. 83.

428 Παππάς (1996²) 80-1.

429 Major (2013) 176.

430 Dover (2003⁵) 261.

χρησιμοποιεί την εικόνα του λιονταριού από τον *Αγαμέμνονα* (717-36).⁴³¹

Ο δεύτερος γύρος διερωτήσεων βρίσκει τον Διόνυσο να αναφέρεται σαρκαστικά στον Ευριπίδη ως έναν σοφό Παλαμήδη, που τον ξαναφέρει στην αντιδημοφιλία του 415. Παρά την εκτεταμένη ανάκριση ο Αισχύλος στην πραγματικότητα δεν καταθέτει την ακριβή σοφία του για τη σωτηρία της πόλης, αλλά δεν είναι απαραίτητο. Ο Αισχύλος είναι από καιρό ο νικητής,⁴³² αφού ούτε η ποιητική δεινότητα ούτε η φιλοσοφική βαρύτητα των λόγων, αλλά η χρησιμότητα αποτελεί το βασικό κριτήριο που υπαγορεύει την επιλογή του καταλληλότερου ποιητή για να επιστρέψει στον Πάνω Κόσμο, και οι στίχοι 1482-99 μας λένε ότι κέρδισε, επειδή διαθέτει σύνεση (1483 *ζύνεσιν ήκριβωμένην*, 1485 *εὔ φρονεῖν δοκήσας*, 1490 *διὰ τὸ συνετὸς εἶναι*): είναι αυτός που θεωρείται καταλληλότερος να προσφέρει για το καλό των συμπολιτών του.⁴³³

Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι οι απαντήσεις προτείνονται από τον Αριστοφάνη, όχι από τον Ευριπίδη ή τον Αισχύλο· ενώ στο προηγούμενο τμήμα του αγώνα υπήρχαν απόψεις και «πιστεύω» που μπορεί να ανήκαν σε γενικές γραμμές στους δυο τραγικούς στην πραγματική ζωή· ο πραγματικός Αισχύλος σίγουρα δεν είχε άποψη για τον Αλκιβιάδη, ο οποίος δεν είχε γεννηθεί όταν πέθανε ο Αισχύλος.⁴³⁴ Θα ήταν ανόητο για τον Αριστοφάνη να δηλώσει ότι ο Αισχύλος είναι καλύτερος ποιητής απλώς βάζοντας στο στόμα του Αισχύλου συμβουλές του ίδιου του Αριστοφάνη, που ο Αισχύλος ποτέ δεν είπε ούτε θα μπορούσε να είχε πει. Μέσω του Διονύσου απλώς δηλώνει την προτίμησή του στον Αισχύλο και μας αφήνει να ακολουθήσουμε ή όχι εμείς οι ίδιοι την επιλογή του.⁴³⁵

Πώς μπορεί να σωθεί η πόλη; Αλλά είναι ο Ευριπίδης του οποίου οι συμβουλές απηχούν εκείνες της παράβασης (1446-50, 718-37). Η συμβουλή του Αισχύλου (1463-5) είναι ένας κραυγαλέος αναχρονισμός, εντελώς άσχετος με την πραγματική κατάσταση της Αθήνας το 405. Αν ο Αισχύλος κριθεί νικητής, αυτό δεν συμβαίνει, επειδή ο Αριστοφάνης τον έχει καταστήσει καλύτερο πολιτικό σύμβουλο, είναι επειδή ανήκει στις «παλιές καλές μέρες», οι οποίες θα νικήσουν στο τέλος της κωμωδίας και επειδή αυτό οδηγεί σε μια θαυμάσια κωμική κορύφωση, στην οποία οι ολοένα και πιο απελπισμένες διαμαρτυρίες του Ευριπίδη αντιτίθενται με την

431 Sidwell (2009) 292.

432 Major (2013) 176.

433 Γεωργούση (2015) 181-2 και 184.

434 MacDowell (1995) 294.

435 ό.π. 297.

παραπομπή όλο και πιο εξωφρενικών παραδόξων από τα δικά του έργα (1471, 1475, 1477-8). Έτσι η δράση των *Βατράχων* είναι μια κωμική φαντασία που ο Αριστοφάνης δεν προσπάθησε να συντονίσει με τις φαινομενικά σοβαρές συμβουλές της παράβασής του.⁴³⁶

Τελικά, ο Διόνυσος ακολουθώντας τις προτροπές της ψυχής του (1468), ανακοινώνει την απόφασή του και απονέμει επιτέλους στον Αισχύλο τη νίκη (1471). Εξ όψεως, φαίνεται να δικαιολογείται η ερμηνεία της εξάρτησης του Διονύσου από την «ψυχή» του ως ένδειξη της παράλογης και αυθαίρετης φύσης της τελικής απόφασης. Αλλά η ακριβής έννοια της «ψυχής» είναι δύσκολο να αποτυπωθεί και μέχρι το τέλος του πέμπτου αιώνα ο όρος μπορεί να υπονοεί ορθολογική αξιολόγηση.⁴³⁷ Σ' αυτό το περικείμενο, η καρδιά είναι το όργανο που παίρνει την απόφαση και έχει κάτι κοινό με την καρδιά/ψυχή στην Πλ. *Πολ.* (443d-e, 433d-e), περισσότερο επειδή μια τέτοια απόφαση συνδέεται με την εγκράτεια, *εὐβουλία* και γνώση (428b).⁴³⁸

Τουλάχιστον, είναι δύσκολο να πιστέψουμε ότι αποδίδοντας το θέμα στην ψυχή του στη κρίσιμη στιγμή ο Διόνυσος έλπιζε να κάνει οτιδήποτε άλλο εκτός από το να διαβεβαιώσει τους διαγωνιζομένους μαζί με τον Πλούτωνα και το ευρύτερο κοινό. Από αυτή την άποψη, η καθοδήγηση που προσφέρεται από την ψυχή του Διονύσου μπορεί να μαρτυρήσει το βάθος των πεποιθήσεών του, μεταφέροντας μια αίσθηση αμεσότητας, δικαιοσύνης και ίσως ακόμη και αλήθεια -με λίγα λόγια, τα ιδεώδη που αποτελούσαν τις βασικές υποχρεώσεις ενός δικαστή.⁴³⁹

Το μόνο έργο όπου ο Διόνυσος παίζει πρωτεύοντα ρόλο είναι επίσης το μόνο έργο που τελειώνει με πραγματική ανάσταση στον αγώνα του καλού αντίπαλου,⁴⁴⁰ του Αγωνιστή Αισχύλου, ενώ ο Ανταγωνιστής Ευριπίδης παραπονείται ότι τον αφήνουν «πεθαμένο» στον Κάτω Κόσμο (1476) για να εισπράξει από τον Διόνυσο σ' αυτή την έκκληση ένα παράθεμα από τον Πολύιδο που στρεφόταν γύρω από το μοτίβο του θανάτου και της ανάστασης: «Ποιος ξέρει αν το να ζει κανείς δεν είναι να πεθαίνει;»⁴⁴¹

Ούτε η ποιητική δεινότητα ούτε η φιλοσοφική βαρύτητα των λόγων των δυο τραγικών αποτελούν, όμως καθοριστικά κριτήρια για την τελική επιλογή. Αυτό που

436 Heath (2007) 11-2.

437 Biles (2011) 254.

438 Perysinakis στο Markantonatos & Volonaki (2019) 259.

439 Biles (2011) 254.

440 Cornford (1993³) 186.

441 ό.π. 96.

τελικά προσδιορίζει το ποιος πρέπει να επιστρέψει στον Πάνω Κόσμο, είναι το κριτήριο της ωφέλειας που αντλεί το κοινωνικό σύνολο από το ποιητικό τους έργο. Η έμπρακτη προσφορά στην κοινωνία μέσω της συνετής διαπαιδαγώγησης είναι αυτή που κρίνεται χρήσιμη και επομένως προτιμότερη: *ὡς ὠφέλιμοι τῶν ποιητῶν οἱ γενναῖοι γεγένηται* (1031),⁴⁴² κι ο Ευριπίδης δεν ήταν παρά ένας δημαγωγός που γεμίζει τον χρόνο στην καλύτερη περίπτωση με αβλαβή πολυλογία και, στη χειρότερη περίπτωση, με κοινωνικά ανατρεπτικές ιδέες. Τελικά, ο Αισχύλος κερδίζει τόσο στο ύφος όσο και στο περιεχόμενο. Ο Αισχύλος πρόκειται να ανέλθει στη σύγχρονη Αθήνα για να τη σώσει με το περιεχόμενο των ιδεών του (*γνώμαις*, 1502), ενώ *ὁ πανοῦργος ἀνὴρ / καὶ ψευδολόγος καὶ βωμολόχος* (1520-21) Ευριπίδης παραμένει στον Κάτω Κόσμο.⁴⁴³

Η επιστροφή της χρυσής, προπερικλεϊκής εποχής της Αθήνας του επιτυχημένου επεκτατισμού, της ειρήνης και της σοφίας. Αυτό είναι το πολιτιστικό ιδεώδες σε όλα τα έργα του Αριστοφάνη και, αν και υπάρχει μια αποκαλυπτική συνειδητοποίηση στους *Βατράχους* της ελλοχεύουσας καταστροφής, δεν υπάρχει τίποτα ειρωνικό ή λιγότερο από ιδεαλιστικό στην αποκατάσταση του Αισχύλου. Ο ίδιος ο Αισχύλος ήταν νεκρός πενήντα χρόνια, αλλά η αναβίωση των παραγωγών των έργων του παρείχε πολιτισμική συνέχεια και για τον Αριστοφάνη ένα σταθερό δεσμό για το καλό της δημοκρατικής Αθήνας.⁴⁴⁴

22. Η ΔΙΔΑΚΤΙΚΗ ΚΑΙ ΗΘΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

Αν και οι ποιητές της αρχαίας κωμωδίας είχαν ιστορικό ενασχόλησης με διάφορες μορφές της λογοτεχνίας -συμπεριλαμβανομένης της τραγωδίας- κανένας άλλος κωμικός δε φαίνεται να συμμερίζεται την περίεργη εμμονή του Αριστοφάνη με το τραγικό είδος.⁴⁴⁵ Το να μιμείται η ποίηση δρώντας, ως δρώντας, σημαίνει σύγκρουση απόψεων, ιδεών, καταστάσεων. Τέτοιες συγκρούσεις, οι οποίες εκφράζονται και στο θεατρικό εποικοδόμημα, αποτελούν οργανική ανάγκη επί δημοκρατίας,⁴⁴⁶ όπου η

442 Major (2013) 177.

443 ό.π. 177.

444 ό.π. 177-8.

445 Robson (2009) 103

446 Δρομάζος (1982⁶) 208, υποσ. 6.

γνώση διαδραματίζει σημαντικό ρόλο και με υπόστρωμα την τελετουργία διδάσκει πώς θα γίνουν καλύτεροι πολίτες οι άνθρωποι.

Ο διδακτικός χαρακτήρας της τέχνης σε πολιτικό επίπεδο (λειτουργικότητα, αποτελεσματικότητα) είτε μέσω μίμησης συμπεριφορών ή άσκησης κριτικής σκέψης την καθιστά λειτουργικό κομμάτι της κοινωνίας. Ο σημαντικός και ευρέως διαδεδομένος όγκος της διδακτικής ποίησης του 5ου αι. είχε εμφυτεύσει τη συμβατική ιδέα ότι ο ποιητής είναι διδάσκαλος: *Τοῖς μὲν γὰρ παιδαρίοισιν ἐστὶ διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖσιν δ' ἠβῶσι ποηταί* (Βάτρ. 1054-5) λέει ο Αισχύλος, ο οποίος τοποθετείται έτσι στη συνεχή παράδοση της διδασκαλίας.⁴⁴⁷

Τρεις είναι οι *διαφοραί* για να είναι η τραγωδία «τέλεια»: πρώτα πρώτα οι ήρωες πρέπει να είναι σπουδαίοι, να έχουν με άλλα λόγια σοβαρά πνευματικά χαρίσματα, να είναι άνθρωποι πολύ πιο πάνω από το καθημερινό⁴⁴⁸ ο κεντρικός ήρωας να έχει χαρακτήρα όχι απαραίτητα άριστο, πάντως καλό. Να έχει περιπέσει σε μεγάλη δυστυχία, όχι επειδή του άξιζε, αλλά γιατί -χωρίς να το ξέρει και να το θέλει- *ἀμαρτία*, έκανε κάτι, που αν το δει εξωτερικά, είναι φριχτό, παρόλο που ο ίδιος ο ήρωας δεν ευθύνεται γι' αυτό. Έπειτα η τραγωδία πρέπει να έχει σύνθετη πλοκή με συγκινητικές και συγκλονιστικές στιγμές,⁴⁴⁹ να είναι έτσι γραμμένη, ώστε η δράση να εξελίσσεται δραματικά με τρόπο φυσικό κι όχι μόνο με διηγήσεις ή ρήσεις. Και τρίτον να γράφεται για ένα κοινό καλλιεργημένο και όχι για ανθρώπους που ενδιαφέρονται μόνο για τους πιθηκισμούς των ηθοποιών.⁴⁵⁰

Η διένεξη Αισχύλου και Ευριπίδη κατά ένα μεγάλο της μέρος στρέφεται γύρω από το θέμα της ηθικής επίδρασης που ασκεί η τραγωδία στο ακροατήριό της.⁴⁵¹ Και οι δύο τραγικοί συμφωνούν με την αρχή ότι ο ποιητής έχει εκπαιδευτική λειτουργία (1030-6, 1054-6) και πρέπει να θαυμάζεται πρώτ' απ' όλα για την ευνοϊκή επίδραση που έχει η ηθική του διδασκαλία στους συμπολίτες του⁴⁵² *δεξιότητος καὶ νουθεσίας, ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν / τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν* (1009-10).

Αποψη με την οποία θα διαφωνούσε ο Πλάτωνας, αλλά βρίσκεται σε πλήρη συμφωνία με την παλιά ελληνική παράδοση και τον Αριστοτέλη, που πιστεύει ότι οι ποιητές είναι οι καλύτεροι δάσκαλοι του λαού. Ένας πίνακας ζωγραφικής ή ένα

447 Cartledge (2006) 67-8.

448 Düring (2006³) 279.

449 ό.π. 287.

450 ό.π. 279.

451 Dover (2003⁵) 256.

452 Dover (2005⁶) 83.

ποίημα θα μπορούσαν να μας βοηθήσουν να μάθουμε κάτι γρήγορα και χωρίς κόπο.⁴⁵³

Ο Αισχύλος αρχίζει την υπεράσπιση των έργων του με επιχειρήματα μάλλον ηθικά παρά αισθητικά. Τα έργα του, υποστηρίζει, δίδαξαν τους Αθηναίους να είναι γενναίοι, έντιμοι και πειθαρχημένοι⁴⁵⁴ και τα πρόσωπά του διατηρούν τα γνήσια ηρωικά χαρακτηριστικά τους: παρουσιάζονται με ένα «μέγεθος» που αποθαρρύνει κάθε ψυχολογική ταύτιση του θεατή με αυτά, άρα και κάθε τάση για μίμηση,⁴⁵⁵ ενώ τα έργα του Ευριπίδη τους έμαθαν να είναι δειλοί, ανήθικοι και πνεύματα αντιλογίας⁴⁵⁶ *μειρακίων στωμυλλομένων, και τούς Παράλους άνέπεισεν / άνταγορεύειν τοῖς ἄρχουσιν* (1071), τους οδήγησαν στην πολιτική εξαχρείωση (*δημοπήθικοι, έξαπατώντων* 1085-6) και σωματική έκπτωση (*άγυμνασία* 1088).

Αντίθετα, οι ήρωες του Ευριπίδη, παρουσιάζονται πιο ανθρώπινοι στην όλη τους ψυχολογία, πιο φυσικοί και ευερεμίνευτοι. Έτσι επηρεάζουν περισσότερο τον θεατή, έστω και μόνο γιατί στέκουν πραγματικά κοντά του -όχι σε ψηλό μυθικό βάθρο, όπως οι ήρωες του Αισχύλου.⁴⁵⁷ Αυτό που ο ένας κατηγορεί στον άλλον, ο δεύτερος το εξυψώνει σε προτέρημα. Ο Ευριπίδης ανάγει σε έπαινο τον ψόγο του Αισχύλου ότι δίνει λόγο στους ταπεινούς, ασήμαντους ανθρώπους. Διατείνεται ότι υπηρετεί τη δημοκρατικότητα δίνοντας φωνή σε αποκλεισμένες κοινωνικές ομάδες -αναφέρεται στην ισηγορία ή παρρησία-⁴⁵⁸ φέρνει την τραγωδία κοντά στην πραγματικότητα και την καθημερινή ζωή καλλιεργώντας την κριτική σκέψη των πολιτών (954 κ.ε.). *Έπειτα τουτουσι λαλειν έδίδαξα / λεπτων τε κανόνων εισβολας έπων τε γωνιασμούς, / νοειν, όραν, ζυνιέναι, στρέφειν έραν, τεχνάζειν, / κάχ' ύποτοπειθσαι, περινοειν άπαντα,* κάνοντάς τους πιο ξυπνούς και διανοητικά οξείς (910).

Η «σοφιστική» ποίηση του Ευριπίδη διδάσκει τους πολίτες να αναλύουν και να επανεξετάζουν το κάθε τι (973-5) και κυρίως να διαχειρίζονται τις προσωπικές τους υποθέσεις καλύτερα απ' ό,τι στο παρελθόν (967-79). Αυτό σημαίνει ότι διδάσκει τους θεατές να επιδιώκουν το προσωπικό τους όφελος. Ο Ευριπίδης παρουσιάζοντας στη σκηνή ιδιωτικές υποθέσεις (959) προετοιμάζει τους θεατές να αποσυρθούν από την πόλη στην ιδιωτική τους σφαίρα.⁴⁵⁹

453 Düring (2006³) 268-9.

454 Stanford (1993) 26-7.

455 Dover (2003⁵) 258-9, υποσ. 13.

456 Stanford (1993) 26.

457 Dover (2003⁵) 258-9, υποσ. 13.

458 Stanford (1993) 266.

459 Zimmermann στο Κατσής (2007) 205.

Ο Αισχύλος με τη σειρά του ανταπαντά ότι με αυτόν τον τρόπο ο αντίπαλός του υπονόμεισε την ηθική και πολεμική υπεροχή που είχαν ενσταλάξει τα έργα του (1010-88). Αυτή η παραδοσιακή άποψη της λειτουργίας του ποιητή (Heath 1987a, 38-44) σχετίζεται προφανώς με τη στάση του συμβούλου που υιοθετεί μερικές φορές ο Αριστοφάνης, αλλά αυτό δεν μας λέει αν παίρνει (ή θέλει το ακροατήριό του να πάρει σοβαρά) αυτή τη στάση σε οποιαδήποτε δεδομένη περίπτωση (κι αυτή η λειτουργία αντιμετωπίζεται με ένα πνεύμα παρωδίας σ' αυτή τη σκηνή).⁴⁶⁰

23. ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑ: ΟΡΚΟΣ ΚΑΙ ΠΡΟΣΕΥΧΗ

Σχεδόν σε κάθε τραγωδία και πολλές κωμωδίες, χρησιμοποιείται τουλάχιστον μία τελετουργία ή τελετουργική δραστηριότητα για να πλαισιώσει ή να προωθήσει τη δράση του έργου, ενδιαφέρουσες τόσο για τις «θρησκευτικές» τελετές όσο και για τις τελετουργικές μορφές της πολιτικής συμπεριφοράς που έχουν τη δύναμη της θρησκευτικής πίστης πίσω τους, και μπορεί να περιλαμβάνουν την ικεσία, τη φιλοξενία και την ορκωμοσία, καθώς και πιο εμφανείς θρησκευτικές πρακτικές αιματηρής και αναίμακτης θυσίας, διαβατήριες τελετές (μύηση, γάμο και νεκρικές τελετουργίες) ύμνους και προσευχές που απευθύνονται στους θεούς.

Για το αρχικό ακροατήριο που ήταν στενά εξοικειωμένο με αυτά τα τελετουργικά και τη σημασία τους για την σωστή διατήρηση της τάξης μέσα στην πόλη, η καταλληλότητα ή η ακαταλληλότητα της χρήσης τους στο έργο θα ήταν αμέσως σαφής.⁴⁶¹ Μελετώντας, λοιπόν τον τρόπο με τον οποίο ενσωματώνονται οι τελετουργίες και η τελετουργική συμπεριφορά στις τραγωδίες και κωμωδίες των δραματουργών, αποκτούμε μια πληρέστερη κατανόηση των πολλαπλών επιπέδων στα οποία αυτά τα έργα επικοινωνούν με το ακροατήριό τους.

Οι Βάτραχοι, θεωρούν την κωμωδία ως σοβαρή τελετουργική τελετή μύησης⁴⁶² *ἢ γενναίων ὄργια Μουσῶν μήτ' εἶδεν μήτ' ἐχόρευσεν, / μηδὲ Κρατίνου τοῦ ταυροφάγου γλώττης Βακχεῖ' ἐτελέσθη, / ἢ βωμολόχοις ἔπεσιν χαίρει μὴ 'ν καιρῷ τοῦτο ποιοῦσιν*, (356-7) με χορὸ αποτελούμενο ἀπὸ μύστες των ελευσινίων μυστηρίων και

460 Heath (2007) 11, υποσ. 35.

461 Storey and Allan (2005) 235.

462 Halliwell (2008) 206, υποσ. 143.

κατάβαση στον Κάτω Κόσμο.

Κατά τη διάρκεια του έργου πουθενά ο Διόνυσος δεν ορκίζεται ότι πρόκειται να πάρει μαζί του τον Ευριπίδη, επομένως μας προξενεί εντύπωση η κατάρα του τραγωδού και το *ὀμόμωκας*, καθώς επίσης και η απάντηση του θεού με απόφθεγμα από τον *Ίππ.* του Ευριπίδη. Αν δεν πρόκειται για κάποιο χάσμα στην παράδοση του κειμένου⁴⁶³ ή κάποιο μπέρδεμα σε σχέση με τις δυο διδασκαλίες της κωμωδίας, τότε δεν μπορεί παρά να ενισχύει την εντύπωση που έχουμε για τη στενή σχέση του αγώνα σοφίας των *Βατράχων* με έναν δικαστικό λόγο, καθώς μας φέρνει στον νου τον απαραίτητο όρκο των κριτών των δραματικών αγώνων ή ακόμα και τον δικαστικό όρκο στον Δία, Ποσειδώνα και Δήμητρα. Έναν όρκο που έδιναν οι αντίδικοι κατά την *ἀντιωμοσία*, το προκαταρκτικό στάδιο μιας δίκης (βλ. και Δημοσθένη, *Κατά Τιμοκράτους* 24.149-51, αναφορικά με τον δικαστικό όρκο των Ηλιαστών), για την αλήθεια των γραπτών καταγγελιών τους. Μετά την ανάκριση η υπόθεση παραπεμπόταν αμέσως στο δικαστήριο, όπου και εκδικαζόταν.

Η προσευχή του Αισχύλου στη Δήμητρα για μια επιτυχημένη παράσταση στο διαγωνισμό (886-7) σχετίζεται με τις επιθυμίες που εξέφρασε ο χορός εν όψει της γιορτής της Δήμητρας (385-93) και ο τραγωδός απεικονίζει τον εαυτό του έτοιμο να εκπληρώσει τις προσδοκίες (887) *τῶν σῶν μυστηρίων*.⁴⁶⁴ Κι ενώ η απεύθυνση προς τη Δήμητρα (385-93, πρβλ. 440-7) είναι άμεση, η έκκληση προς τη θεά «Σώτειρα» (377-82) μπορεί να προορίζεται για την Περσεφόνη ή την Αθηνά.⁴⁶⁵

Οι προσευχές πριν από τον αγώνα (885-94), του Αισχύλου στη Δήμητρα, αλλά και του Ευριπίδη στον Αιθέρα, Γλώσσα, Νου και Μύτη, είναι ένα αστείο που κοροϊδεύει την προσκόλληση του Ευριπίδη στον αγνωστικισμό μερικών σοφιστών. Είναι λίγο πολύ το ίδιο αστείο με αυτό για τη θρησκεία του Σωκράτη στις *Νεφέλες*, αλλά κρίνοντας από τα έργα του Ευριπίδη, δεν είναι σ' αυτήν την περίπτωση πιο ακριβές από του Σωκράτη και δε χρησιμοποιείται στον επακόλουθο αγώνα.⁴⁶⁶

Η παρουσία της αρχαϊκής θρησκείας στο ελληνικό θέατρο άρχισε να αραιώνει με τον Ευριπίδη και τη Νέα Κωμωδία. Αυτή η τάση ξεκίνησε, μετά από αρκετές

463 Σχετικά με την παράδοση του κειμένου, ιδιαίτερα τις παρεξηγήσεις που δημιουργούνται αναφορικά με τις απαντήσεις των δύο ποιητών για τη σωτηρία της πόλης στους στίχους 1433-1467 και για τις αθετήσεις των αρχαίων γραμματικών, πιθανότητες δυο εκδοχών, του 405 και επαναδιδασκαλία του 404 ή 403, *contaminatio* (συμφυρμούς) ηθοποιών κ.ά., βλ. Sommerstein στο Sommerstein, Halliwell κ.ά. (1993) 470-6, καθώς και Dover (2003⁵) 252-5.

464 Biles (2011) 241.

465 ό.π. 223, υποσ. 51. Ο Μαυρόπουλος (2007) 677 κλίνει προς την Περσεφόνη, όπως και ο Bowie (2005) 229, υποσ. 14.

466 MacDowell (1995) 289.

προσπάθειες κατά τη διάρκεια του κινήματος της Σοφιστικής του 5ου αιώνα και διαφόρων φιλοσοφικών συστημάτων.⁴⁶⁷ Ο αγνωστικισμός του Πρωταγόρα παρουσιάζεται στον *Θεαίτητο* του Πλάτωνα *περι μὲν θεῶν οὐκ ἔχω εἰδέναι, οὐθ' ὡς εἰσὶν οὐθ' ὡς οὐκ εἰσὶν, οὐθ' ὅποιοί τινες ἰδέαν· πολλὰ γὰρ τὰ κωλύοντα εἰδέναι, ἢ τ' ἀδηλότης καὶ βραχὺς ὢν ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου* (DK80 B4). «Για τους θεούς δεν μπορώ να γνωρίζω τίποτα· ούτε ότι υπάρχουν, ούτε ότι δεν υπάρχουν, ούτε τι λογής μορφή έχουν. Γιατί είναι πολλά τα όσα εμποδίζουν να γνωρίζουμε. Από τη μία το άδηλο του ζητήματος και από την άλλη η συντομία της ανθρώπινης ζωής». Η φράση διασώζεται από τον Διογένη Λαέρτιο,⁴⁶⁸ σύμφωνα με τον οποίο το έργο αυτό με την αγνωστικιστική άποψη υπήρχε στο χαμένο βιβλίο του *Περί Θεῶν* (απ. 4) και ήταν η πρώτη εργασία που διάβασε ο Πρωταγόρας (πιθανώς) στο σπίτι του Ευριπίδη.⁴⁶⁹

Τέλος, ο Αριστοφάνης επιστὰ την προσοχή στον ρόλο που διαδραματίζουν οι Μούσες στον διαγωνισμό μεταξύ Αισχύλου και Ευριπίδη στους *Βατράχους*, όπου αφού ο Διόνυσος εκφράσει την επιθυμία του να κρίνει τον διαγωνισμό *μουσικώτατα* (δηλαδή με τρόπο που ταιριάζει περισσότερο στις Μούσες), κατευθύνει τον χορό να συνοδεύσει την προσφορά του μ' ένα τραγούδι στις θεές (871-4) και η απάντησή του (875-84) παίρνει τη μορφή επικλητικής προσευχής που καλεί τις Μούσες ως τις κατάλληλες αρχές σε τέτοιες περιπτώσεις. Σ' αυτή τη σκηνή κάθε ποιητής επιτρέπεται να προσεύχεται στις συγκεκριμένες θεότητες που θα υποστηρίξουν την παράστασή του (885-94). Το γεγονός ότι οι τυπικότητες αυτές δεν παρατηρούνται σε κανέναν άλλον επιρρηματικό αγώνα, μπορεί να θεωρηθεί ως ένα σημάδι ότι είναι χαρακτηριστικό που προστέθηκε από τον Αριστοφάνη, επειδή σκέφτηκε ότι είναι πιθανό να προσδώσει γιορταστική ατμόσφαιρα στον ποιητικό διαγωνισμό.⁴⁷⁰

Λεπτομέρειες στην προετοιμασία για την αντιπαράθεση των ποιητών προσθέτουν αποτελεσματικότητα αντικατοπτρίζοντας στοιχεία των δραματικών αγώνων. Η προσευχή του Διονύσου στις Μούσες για να καθοδηγήσουν την κρίση αντιπροσωπεύει μια εκδοχή των τελετουργικών προσφορών και του όρκου των κριτών που προηγούνταν των αγώνων. Ειδικότερα, η φράση *ἀγῶνα κρῖναι τόνδε* (873) μπορεί να υπενθυμίσει την πραγματική διατύπωση του όρκου, αν κι επιτρέπεται κωμική ελευθερία με τη συμπλήρωση του παρά προδοκίαν *μουσικώτατα* αντί για

467 Adrados στο Fountoulakis, Markantonatos & Vasilaros (2017) 6.

468 Διογ. Λαέρτιος *Βίοι Φιλοσόφων* IX, 51. Diels-Kranz (2007) 80 B4.

469 Ο Ευσέβιος μας πληροφορεί ότι με αυτήν την πολλαπλά μαρτυρημένη φράση άρχισε η διατριβή του Πρωταγόρα *Περί Θεῶν*.

470 Biles (2011) 21.

(π.χ.) *δικαιοσύνη*. Επίσης, η σκηνή του «πρόδρομου» αγώνα που οδηγεί στον επιρρηματικό αγώνα φέρνει στο μυαλό τον *προάγωνα*, ο οποίος προορίζεται για να προσφέρουν οι τραγικοί ποιητές μια δημόσια επίδειξη που θέτει τη σκηνή για τη συμμετοχή τους στον δραματικό διαγωνισμό λίγες μέρες αργότερα. Αυτή η συνιστώσα των δραματικών αγώνων μπορεί να υπονοείται όταν ο Ευριπίδης λέγεται ότι έχει κάνει μια επίδειξη των ταλέντων του στο κοινό (771), αν και μπορεί να γίνει αντιληπτή ως υπαινιγμός για σοφιστικές επιδείξεις. Οι άμεσες συμφυείς προτροπές θα καθιστούσαν εξίσου εύκολο να σκεφτούμε τις επιδείξεις των ποιητών πριν από τα *ἐν᾿ ἄστει Διονύσια*. Σίγουρα ο ανταγωνισμός του Ευριπίδη με τον Αισχύλο, που οδηγεί στον αγώνα, είναι άμεσα συνδεδεμένος με τις επιδεικτικές παραστάσεις του, αφού εξαρτάται από τη δύναμη αυτών το ό,τι επιχειρεί να καταλάβει τον τραγικό θρόνο (777) και έτσι δημοσιοποιεί την πρόκλησή του για τον αγώνα.⁴⁷¹

24. ΤΕΧΝΙΚΟΙ ΟΡΟΙ

Οι λέξεις *πρόλογος*, *στίχος*, *στάσις μελῶν* και *φράσις τῶν πραγμάτων* μπορεί να είναι τεχνικοί όροι λογοτεχνικής κριτικής του 5ου αι., καθώς εμφανίζονται όλες στις πιο τεχνικές σκηνές των *Βατράχων* 1119 (*πρόλογος*) και 1281 (*στάσις μελῶν*) και εισάγονται από τον μοντερνιστή Ευριπίδη, η κριτική του οποίου απέναντι στον Αισχύλο είναι πρωταρχικώς μορφική, ενώ του Αισχύλου δίνει έμφαση στα θεματικά λάθη του αντιπάλου του.

Συνολικά, ελάχιστα στηρίζεται η άποψη ότι οι *Βάτραχοι* κάνουν μεγάλη χρήση καθιερωμένου τεχνικού λεξιλογίου λογοτεχνικής κριτικής.⁴⁷²

Πρόλογος είναι ο πρώτος λόγος του ηθοποιού, ο οποίος κατατοπίζει απλά τον ακροατή ως προς τα περασμένα και την εξωδραματική υπόθεση του έργου, αλλά δε διευκολύνει τη *λύσιν*. Χαρακτηριστικός είναι ο μονολογικός πρόλογος που χρησιμοποιεί ο Ευριπίδης.⁴⁷³

Ο *στίχος* είναι άπαξ λεγόμενο στον Αριστοφάνη και σπάνιος στην κλασική λογοτεχνία· μπορεί να ήταν τεχνικός όρος, που υιοθέτησε εδώ ο Αριστοφάνης από τη λογοτεχνική κριτική (1239). Η αρχική σημασία σειρά, στοίχος υποθέτει ότι ο *στίχος*

471 ό.π. 237.

472 Willi (2003) 92.

473 Δρακωνάκη-Καζαντζάκη (2008) 100.

πρωτοχρησιμοποιήθηκε όταν αναλύθηκαν τα γραπτά κείμενα -μάλλον όχι πριν από το δεύτερο μισό του 5ου αι. Και είναι προφανές ότι ο Αριστοφάνης θα απέδιδε έναν τέτοιο όρο στον «σοφιστή» Ευριπίδη.⁴⁷⁴

Στους *Βατράχους* 1281-2 ο Ευριπίδης αναγγέλει ότι θα παρουσιαστεί μια *στάσις μελῶν* από τον Αισχύλο. Αυτή η φράση δε μαρτυρείται πουθενά αλλού. Στα σχόλια η *στάσις μελῶν* νοείται ως τεχνικό συνώνυμο του *στάσιμον μέλος* με την άποψη του σχολιαστή να στηρίζεται στο γεγονός ότι η *στάσις* περιέχει την κατάληξη *-σις*, που ήταν παραγωγική στη διαμόρφωση συστηματικών ορολογιών.⁴⁷⁵

Όσο για *τάπη*, *τὰ μέλη*, *τὰ νεῦρα τῆς τραγωδίας* (862), με *τάπη* εννοεί «τα λόγια», τον ποιητικό λόγο (ή ίσως τον διάλογο σε αντίθεση με τα λυρικά), *τα μέλη*, δηλαδή τα «τραγούδια». Ο Πλάτων (*Πολιτεία* 389D) ορίζει το *μέλος* ως αποτελούμενο από μελωδία, ρυθμό, λεκτικό περιεχόμενο, *τὰ νεῦρα* τένοντες, «υπόθεση», δομή που ελέγχει την κίνηση του έργου.⁴⁷⁶

«*Ἦκω γὰρ εἰς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι*» (1128) δεν είναι ίδια υποστηρίζει ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης τώρα τον κατηγορεί για φραστική ανακρίβεια. Όσο για τα *κλύειν* και *ἀκοῦσαι* (1172) *Χορηφ.* μα σε νεκρούς μιλά και τρεις φορές, δεν πρόκειται ν' ακούσουν. Τα συνώνυμα είναι κοινό χαρακτηριστικό του έντεχνου και λαϊκού λόγου και το συναντάμε συχνά στη γλώσσα της θρησκευτικής λειτουργίας.⁴⁷⁷ Πρόκειται προφανώς για συνηθισμένο τέχνασμα ώστε να δοθεί έμφαση στο κατεπείγον και τη μεγαλοπρέπεια.⁴⁷⁸ *Τῶν δ' ὀνομάτων τῶ μὲν σοφιστῆ ὁμωνυμῖαι χρήσιμοι (παρὰ ταύτας γὰρ κακουργεῖ), τῶ ποιητῆ δὲ συνωνυμῖαι, λέγω δὲ κύρια τε καὶ συνώνυμα οἷον τὸ πορεύεσθαι καὶ τὸ βαδίζειν· ταῦτα γὰρ ἀμφοτέρω καὶ κύρια καὶ συνώνυμα ἀλλήλοις.*⁴⁷⁹

25. Ο ΑΓΩΝ

Η εκπληκτική εμπειρία του Διονύσου επιτρέπει στον αγώνα να εφαρμοστεί σχεδόν ως ένα θεωρητικό μοντέλο λογοτεχνικής κριτικής που ξεπερνά τους περιορισμούς που του επιβάλλονται από τον διαχωρισμό τόπου και χρόνου προς την αξιολόγηση μιας μακράς ποιητικής παράδοσης που θεωρείται σαν ένα συγχρονικό

474 Willi (2003) 58.

475 ό.π. 62.

476 Stanford (1993) 253.

477 ό.π. 288.

478 ό.π. 290.

479 Αριστ. *Ρητ.* Γ' 1405a.

γεγονός. Από αυτή την άποψη, οι *Βάτραχοι* μπορούν να τοποθετηθούν δίπλα στον αγώνα Ομήρου και Ησίοδου ως κομμάτι αγωνιστικώς πλαισιωμένης λογοτεχνικής κριτικής. Με διαφορετικούς τρόπους, και τα δύο έργα καταδεικνύουν ότι ο ποιητικός αγώνας συνέχισε να έχει στενή σχέση με την ελληνική πνευματική εμπειρία στην αξιολόγηση της ποιητικής αριστείας, ακόμα κι αν μια πιο αφηρημένη λογοτεχνική εκτίμηση των συγγραφέων είναι πρωταρχικής σημασίας. Για να διευκολύνουν έναν τέτοιο στόχο, αυτοί οι θεωρητικοί αγώνες δεν ακολουθούν τη συνήθη μορφή ενός ποιητικού διαγωνισμού, στον οποίο οι ανταγωνιστές ποιητές εκτελούν με τη σειρά τους και κρίνονται μόνο στο τέλος. Αντ' αυτού, οι εκτελέσεις διαχωρίζονται σε διακριτές ανταλλαγές. Ειδικά στους *Βατράχους*, η πολύ σημαντική πράξη κριτικής μεταφέρεται σε μεγάλο βαθμό από τον υποτιθέμενο δικαστή Διώνυσο και τοποθετείται στα χέρια των ίδιων των τραγικών ποιητών, έστω και αν το καθήκον της τελικής απόφασης έγκειται στον θεό του θεάτρου. Με το να επικρίνουν ο ένας την τέχνη του άλλου, ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης αντανακλούν στο κοινό τη σειρά των κρίσιμων απαντήσεων που θα μπορούσαν να συμβάλλουν στην εμπειρία τους στην παρακολούθηση δραματικών παραστάσεων.⁴⁸⁰

25.1. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΕΠΙΡΡΗΜΑΤΙΚΟΥ ΑΓΩΝΑ

Πιστεύεται ότι ο ποιητικός αγών ήταν ως κάποιο βαθμό υπεύθυνος για την τοποθέτηση των λογοτεχνικών ειδών στον πολιτιστικό χάρτη, ακόμη και αν η πολιτισμική τους σημασία και τα λογοτεχνικά προγενέστερα εμφανίζονται πολύ πριν από αυτόν.⁴⁸¹

Ο αγών με την τυπική και επαναλαμβανόμενη δομή του θα μπορούσε να είναι ένα παραδοσιακό χαρακτηριστικό της κωμωδίας,⁴⁸² -αν και δεν έχουν όλες οι κωμωδίες αγώνα. Σε τρία έργα, μια έκθεση από τον κύριο χαρακτήρα αντικαθιστά την επίσημη αντιπαράθεση⁴⁸³ αφού ο ανταγωνισμός και η διαφωνία ήταν κάτι που αγαπούσαν οι αρχαίοι Έλληνες, αλλά πολύ απέχει μια χυδαία παράσταση, για παράδειγμα, κουκλοθεάτρου από τον αγώνα στις *Νεφέλες* ή τους *Βατράχους*, όπου τα θέματα είναι μακριά από το χυδαίο και το χιούμορ είναι υψηλό και άκρως

480 Biles (2011) 238.

481 ό.π. 1.

482 Storey and Allan (2005) 172-3.

483 ό.π. 181.

εκλεπτυσμένο.⁴⁸⁴

Μια τυπική κωμωδία μπορεί να λειτουργεί ως εξής: διατύπωση και παρουσίαση της μεγάλης ιδέας, αντιπαράθεση (*ἀγών*) για να τεθεί η ιδέα σε δράση, οι κωμικές συνέπειες της ιδέας, με αποκορύφωμα τη λύση. Για τον Αριστοφάνη το υπόβαθρο είναι πάντα τοπικό και άμεσο, η πόλη της Αθήνας στο παρόν, κάτι που μπορεί να ανιχνευθεί σε πολλές κωμωδίες και άλλων ποιητών.⁴⁸⁵ Το δράμα ευδοκμεί στον ανταγωνισμό και στις συγκρούσεις, όπως μαρτυρεί η μεγάλη δημοτικότητα και επιτυχία του δικαστικού δράματος στη σύγχρονη ψυχαγωγία, όπου συχνά η δράση στην κωμωδία καταλήγει σε επίσημη αντιπαράθεση μεταξύ δύο χαρακτήρων. Στην καθαρότερη μορφή του, ο *ἀγών* αναπτύσσεται συμμετρικά με επίσημα και επαναλαμβανόμενα στοιχεία.⁴⁸⁶

Ο επιρρηματικός αγώνας, πεδίο σύγκρουσης ιδεών και συλλογισμών, βρίσκεται συνήθως ανάμεσα στην πάροδο και την παράβαση, στους *Βατράχους* όμως έπεται (895-1098) της παράβασης, όπως επίσης στους *Ίππης* και τις *Νεφέλες*. Ο χορός έχει καταλυτικό ρόλο, καθώς ορίζει την έναρξη της διαμάχης, ενθαρρύνει τους συμμετέχοντες, εκφωνεί την ετυμηγορία, έχει ρόλο κριτή στην τελική έκβαση του αγώνα, με έναν δεύτερο συντελεστή-βοηθό να συνεισφέρει στην εξέλιξή του. Στους *Βατράχους*, όμως ο Διόνυσος αποτελεί τον κυρίως κριτή, ενώ ο χορός είναι σε μεγάλο βαθμό ουδέτερος, όπως θα 'πρεπε ώστε να παρέχει ένα κοινό για τον αγώνα μεταξύ των τραγικών ποιητών.⁴⁸⁷

Ένας πλήρης αγώνας αποτελείται από εννέα μέρη: την ωδή, τον κατακελευσμό, το επίρρημα, το πνίγος, την αντωδή, τον αντικατακελευσμό, το αντεπίρρημα, το αντίπνιγος και τη σφραγίδα. Στην ωδή ο χορός εισάγει τον αγώνα και το θέμα του, επικυρώνοντας τη σημασία του και επιτείνοντας την προσδοκία του κοινού και μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα είδος «από καθέδρας» παρουσίασης των «διαδίκων». Στον κατακελευσμό, ο κορυφαίος καλεί τον πρώτο ομιλητή και τον ενθαρρύνει να υπερασπίσει τη θέση του, ενώ το επίρρημα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως το πρώτο δομικό μέρος του κυρίως αγώνα. Ο πρώτος ομιλητής αναπτύσσει την επιχειρηματολογία του σε ένα πολύστιχο χωρίο, που συνήθως ακολουθεί χρονολογική σειρά. Δεν είναι μία συνεχής ρήση, καθώς συχνά ο δεύτερος ομιλητής ή κάποιος

484 ό.π. 172-3.

485 ό.π. 174.

486 Επίσημα όπως μια άρια στην όπερα ή ένα λυρικό νούμερο του Broadway ή του West End, ό.π. 182.

487 ό.π. 176.

τρίτος, ο χορός ή ένας βωμολόχος, διακόπτει τον λόγο του πρώτου ομιλητή, συνήθως⁴⁸⁸ χωρίς να τον ακούει ο αντίπαλος ή και σε μορφή διαλόγου. Το τέλος της αγόρευσης και πρώτου μέρους του αγώνα ολοκληρώνεται από το πνίγος, που απαγγέλλεται χωρίς ανάσα από τον πρώτο ομιλητή.

Ακολουθεί η ίδια ακριβώς σειρά με ομιλητή τον δεύτερο αντίπαλο· στην αντωδή ο χορός ενθαρρύνει τον δεύτερο ομιλητή, στον αντικατακελευσμό ο κορυφαίος προσκαλεί τον δεύτερο ομιλητή, στο αντεπίρρημα ο αντίπαλος αναπτύσσει τα συλλογιστικά του επιχειρήματα και στο αντίπνιγος ανακοινώνεται απνευστί το τέλος του λόγου του. Στη σφραγίδα ο χορός επαινεί τον νικητή, αλλά σε περίπτωση που το θέμα του αγώνα αντιτίθεται στις αρχές του ποιητή, η σφραγίδα παραλείπεται.⁴⁸⁹

Οι δύο ωδές του χορού έχουν στενή αντιστοιχία αναφορικά με το μήκος και το μέτρο, ενώ οι ομιλίες των αντιπάλων βρίσκονται σε ένα υψηλό μέτρο, συνήθως αναπαιστικό τετράμετρο ή ιαμβικό τετράμετρο. Το πρώτο είναι πιο επίσημο και αξίζει να σημειωθεί ότι σε δύο αγώνες (*Νεφέλες* και *Βατράχους*) ο πιο παραδοσιακός και αξιοπρεπής ομιλητής χρησιμοποιεί αναπαίστους, ενώ ο πιο πρωτοποριακός και σύγχρονος αντίπαλος ιάμβους.

Οι ομιλίες συχνά διακόπτονται από τον αντίπαλο, από έναν τρίτο χαρακτήρα, και από τον χορό, χρησιμοποιώντας όλοι το ίδιο μέτρο με τον κύριο ομιλητή. Κάθε επίσημη ομιλία τελειώνει με «πνίγος», στο οποίο το τετράμετρο κόβεται στη μέση για να γίνει δίμετρο και να τραγουδηθεί με μια αναπνοή, εξού και «πνίγος».

Σε μια «κανονική» κωμωδία τα επεισόδια θα έδειχναν την εξέλιξη της μεγάλης ιδέας, η μοίρα της οποίας αποφασίζεται στον αγώνα, αλλά στους *Βατράχους* η σειρά των γεγονότων είναι αντίστροφη, με τα επεισόδια να βρίσκονται στο πρώτο μισό της κωμωδίας και ο αγώνας στο δεύτερο.⁴⁹⁰ Έτσι οργανωμένος ο ποιητικός διαγωνισμός γίνεται η κορυφαία εμπειρία στο έργο και η εκτεταμένη χρήση της αντιπαράθεσης μεταξύ του Ευριπίδη και του Αισχύλου, που αποτελείται από μια σκηνή *προάγωνα* (830-94), έναν πλήρη επιρρηματικό αγώνα (895-1098),⁴⁹¹ ωδή 895-904, εισαγωγή του πρώτου ομιλητή (Ευριπίδη) 904-5, πρώτος ομιλητής 907-70, πνίγος 971-91. Αντωδή από τον χορό 992-1003, εισαγωγή δεύτερου ομιλητή (Αισχύλος) 1004-5, δεύτερος ομιλητής 1006-76, αντίπνιγος 1077-98, σφραγίδα,

488 Dover (2010) 102. Πρβλ. και MacDowell (1995) 19, υποσ. 40.

489 Storey and Allan (2005) 183.

490 ό.π. 183.

491 Biles (2011) 233-4, sparsim.

τελικό τραγούδι από τον χορό 1099-1118.⁴⁹² Παρομοίως μαχητικές ιαμβικές σκηνές (1099-1478) και μια τελική μεγάλη έξοδος που γιορτάζει τη νίκη του Αισχύλου (1479-1533) υποδηλώνουν το ενδιαφέρον του Αριστοφάνη να καταστήσουν όλα αυτά το κατόρθωμα του έργου. Η πορεία της πλοκής των *Βατράχων* αποτίει φόρο τιμής στην παράσταση των *Βατράχων* και άλλων θεατρικών έργων στους Αθηναίους.⁴⁹³

Ο επιρρηματικός αγώνας, ο οποίος αρχίζει τυπικά τον αγώνα μεταξύ Αισχύλου και Ευριπίδη, παρουσιάζει τους ποιητές που διακηρύσσουν τον εαυτό τους σε ανταγωνισμό με τους αντιπάλους τους κατά τρόπο που μπορεί εύκολα σε συγκριθεί με το τι κυρίως διακυβεύεται στην παράσταση μιας κωμικής παράβασης. Κάθε τραγωδός έχει την ευκαιρία να έρθει ενώπιον του Διονύσου και του ακροατηρίου να δοξάσει τα επιτεύγματά του και να καταδικάσει τις λογοτεχνικές φρικαλεότητες του αντιπάλου του. Αυτό ακριβώς το είδος ανταγωνιστικής ανταλλαγής οραματίστηκε ο Σηφάκης όταν υποθέτει την εννοιολογική ολοκλήρωση ενός επιρρηματικού αγώνα όταν οι ισχυρισμοί στην παράβαση του ενός κωμικού απαντώνται από τους ισχυρισμούς των αντιπάλων του. Η εύκολη σύγκριση μεταξύ των ειδών βασισμένη σ' αυτή την εξήγηση φαίνεται λογικότερη βάσει των ομοιοτήτων μεταξύ της κωμικής παράβασης και του τραγικού προάγωνα, τον οποίο και φέρνει στο μυαλό η αντιπαράθεση του Αισχύλου και του Ευριπίδη. Αν και αυτές οι συγκρίσεις αξίζει να ληφθούν υπόψη κατά την προσπάθεια να καθοριστεί το φάσμα των εννοιών που δημιουργούνται από αυτή τη σκηνή, ο ποιητικός αγώνας των *Βατράχων* δεν μπορεί να θεωρείται απόδειξη της πραγματικής γένεσης της παράβασης από τον επιρρηματικό αγώνα ή προάγωνα, εφόσον οποιαδήποτε σύγκριση σ' αυτούς τους στίχους μπορεί να είναι συμπτωματική, δεδομένου ότι το πλαίσιο της ανταγωνιστικής παράστασης ήταν πηγή για τα θέματα του έργου.

Αυτό που μπορεί να αποδειχθεί είναι ότι ο Αριστοφάνης εκμεταλλεύεται πλήρως τα σημεία επαφής μεταξύ των διαφορετικών αγωνιστικών παραστάσεων που γίνονται εμφανή όταν το θέμα του είναι ο ίδιος ο ποιητικός ανταγωνισμός. Με αυτόν τον τρόπο ο Αριστοφάνης επιτυγχάνει την πλήρη ενσωμάτωση της παράβασης στην πλοκή και, πάνω απ' όλα, επενδύει τον διαγωνισμό των τραγωδών με τη δική του παράβαση, έτσι ώστε ο ποιητικός αγώνας μέσα στο έργο να καταλαμβάνει τη δομή με την οποία ένας κωμικός ποιητής συμμετέχει πιο άμεσα σε έναν διαγωνισμό. Ο ποιητής που εκτελεί την αριστοφάνεια παράβαση είναι ο Αισχύλος, γεγονός που έχει

492 Storey and Allan (2005) 183.

493 Biles (2011) 233-4, sparsim.

επιπτώσεις στην τελική του νίκη.⁴⁹⁴

25.2. ANATOMIA ΕΝΟΣ ΑΓΩΝΑ

Ο *άγων* είναι μακρύς και εκλεπτυσμένος, με διάφορα επίπεδα και γύρους. Ο πρώτος γύρος χρησιμοποιεί την παραδοσιακή δομή του αγώνα και προσφέρει μερικά ουσιώδη σχόλια για τους δυο τραγικούς. Ο Ευριπίδης μιλά πρώτος και σημειώνει αρκετές καλές διαφορές μεταξύ του ίδιου και του Αισχύλου, οι οποίες επιβεβαιώνονται μερικώς από τις σωθείσες τραγωδίες.

1. Ο Ευριπίδης λέει ότι συνήθως ο Αισχύλος ξεκινά με χορική ωδή -δύο από τα σωζόμενα έργα του Αισχύλου (*Πέρσες*, *Ικέτιδες*) αρχίζουν με τον χορό- αφήνοντας τους χαρακτήρες σιωπηλούς για αρκετό χρόνο (911-20), ενώ ο ίδιος ξεκινά με χαρακτήρα που εξηγεί τη φύση του έργου (945-7).

2. Όταν μιλούν, λέει ο Ευριπίδης, οι χαρακτήρες του Αισχύλου χρησιμοποιούν μακρές και σκοτεινές λέξεις (923-350), ενώ ο ίδιος ο Ευριπίδης ίσχυανε την τραγωδία (936-43).

3. Θεωρείται δεδομένο ότι πολλοί τραγικοί χαρακτήρες είναι ήρωες ή βασιλείς, αλλά ο Ευριπίδης ισχυρίζεται ότι δίνει σε κάθε είδους άνθρωπο τον λόγο. Εδώ η υπονοούμενη κριτική στον Αισχύλο φαίνεται λιγότερο πειστική, αφού τα υπάρχοντα έργα του έχουν μερικές γυναίκες ως κύριους χαρακτήρες, προφανώς την Κλυταιμίστρα, την Ηλέκτρα και διάφορες σκλάβες που μιλούν, όπως η Τροφός στις *Χοηφόρους*.

4. Ο Ευριπίδης ισχυρίζεται ότι εισήγαγε τη ρητορική τέχνη και την έξυπνη επιχειρηματολογία σε θέματα οικεία σε όλους· από αυτόν έμαθαν άνθρωποι σαν τον Κλειτοφώντα και τον Θηραμένη (954-79). Εδώ υπάρχει κάποια ειρωνεία· ο ισχυρισμός δε θα εντυπωσιάσει ευνοϊκά όσους θεωρούν τον Θηραμένη ολισθηρό αποστάτη, αλλά είναι αλήθεια πως τα έργα του Ευριπίδη περιέχουν περισσότερη ρητορική επιχειρηματολογία από του Αισχύλου.

Συνολικά, αν και μπορεί να μη συμφωνούμε σε όλα τα σημεία, ο λόγος του Ευριπίδη προσφέρει μια λογικά ακριβή σύγκριση ανάμεσα στα έργα τους αναφορικά με την δραματική τεχνική και ύφος,⁴⁹⁵ αν και εμφανίζεται όσο πιο επιθετικός και

494 ό.π. 242-3, sparsim.

495 MacDowell (1995) 290.

ανταγωνιστικός ταιριάζει στην περίπτωση. Αλλά έχοντας αρνητική στάση φαίνεται επίσης ότι ασχολείται περισσότερο με την επίκριση παρά με το να αποδείξει ότι έχει κάτι να συνεισφέρει ο ίδιος. Ως εκ τούτου, στρέφεται στην ποίησή του, μόνο όταν το ζητά ο Αισχύλος (936) και το όραμα που προσφέρει είναι υποτονικό.

Αντί για μια συναρπαστική παρουσίαση των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων του δράματος του Ευριπίδη, αυτό που λέγεται κάνει τον νεότερο τραγωδό να φαίνεται τετριμμένος· ίσχανε την τραγική τέχνη βάζοντάς την σε δίαιτα ελαφρού λόγου και στίχου (939-44), ενθάρρυνε τον διάλογο και τον έκανε πιο «δημοκρατικό», επιτρέποντας σε όλους τους χαρακτήρες να μιλούν (945-52) και, πάνω απ' όλα, πρόσφερε στο κοινό του χρήσιμα μαθήματα (959), κυρίως πώς να μιλούν (954-8) και να διαχειρίζονται καλύτερα τα σπίτια τους (959-61, 971-9).

Η κάθοδος της τραγωδίας από το υψηλό και την επιτήδευση (όπως τα χαρακτηρίζει ο Ευριπίδης) σε ένα επίπεδο οικειότητας που ταιριάζει στο μέσο αθηναϊκό νοικοκυριό συμπληρώνεται από το χρήσιμο παράδειγμα του Διονύσου στο *πνίγος* (980-91) κατά την αναζήτηση από έναν τυπικό πολίτη μιας κανάτας, ενός πιάτου, ενός σκόρδου και άλλων ασήμαντων οικιακών αντικειμένων κατά την είσοδό του στο σπίτι. Οποιαδήποτε δύναμη στην αυτοπαρουσίαση του Ευριπίδη εξασθενεί καλυπτόμενη από τις ειρωνικές παρατηρήσεις του Διονύσου.⁴⁹⁶

Ο Αισχύλος στην απάντησή του δεν επανέρχεται στο ίδιο πεδίο (πράγμα βαρετό για το κοινό), αλλά ανοίγει μια διαφορετική οδό έρευνας: ποιος είναι ο ρόλος της τραγωδίας;⁴⁹⁷

Αυτή η μετατόπιση συμπίπτει με μια άλλη λεπτομέρεια στη διατύπωση του κατακελευσμού που ανακαλεί τον Αριστοφάνη μέσα στην αυτοπαρουσίαση του Αισχύλου (1004-5) *ἀλλ' ὃ πρῶτος τῶν Ελλήνων πυργώσας ῥήματα σεμνὰ καὶ κοσμήσας τραγικὸν λῆρον, θαρρῶν τὸν κρουνοῦν ἀφίει.*

Αυτή η κλήση του Αισχύλου στον αγώνα τον περιγράφει με όρους που υπενθυμίζουν την περιγραφή του Αριστοφάνη για τις δικές του ξεχωριστές συνεισφορές στην κωμωδία, καθώς τις παρουσίαζε στην επιχειρηματολογία του για νίκη στην παράβαση της *Ειρήνης* δεκαέξι χρόνια νωρίτερα (*Εἰρ.* 749-50) *ἐπόησε τέχνην μεγάλην ἡμῖν κάπύργωσ' οἰκοδομήσας / ἔπεσιν μεγάλοις καὶ διανοίαις καὶ σκόμμασιν οὐκ ἀγοραίοις.*⁴⁹⁸

Ο Αισχύλος θέλει να δείξει πως διατήρησε αυτό το πρότυπο, ενώ ο Ευριπίδης

496 Biles (2011) 243-4.

497 MacDowell (1995) 290.

498 Biles (2011) 244-5.

απομακρύνθηκε από αυτό (1010-17). Προς στήριξη αυτού, προσφέρει τρία σημεία. Πρώτον, η υπηρεσία του προς την πόλη απεικονίζεται από τα ηθικά διδάγματα που υπάρχουν σε έργα όπως οι *Έπτά επί Θήβας* (1021) και *Πέρσες* (1026). Απαγγέλοντας τα κοινωνικά πλεονεκτήματα των έργων του η αγωνιστική στρατηγική του Αισχύλου μπορεί να συγκριθεί με τον ελιγμό στην παράβαση του Αριστοφάνη, για να οδηγήσει τις προηγούμενες κωμωδίες του να αποδείξουν τα πλεονεκτήματα που κόμισαν στην πόλη. Στη συνέχεια, ο Αισχύλος διευρύνει τη συζήτηση για να δείξει πώς το διδακτικό του πρόγραμμα συμβαδίζει με τις σεβαστές παραδόσεις της ελληνικής ποίησης και τοποθετείται δίπλα στους μεγαλύτερους ποιητές του παρελθόντος, μυθολογικού και ιστορικού (1030-6).⁴⁹⁹

Τέλος, ο Αισχύλος παρουσιάζει τα ηρωικά μοντέλα που πιστεύει ότι πρέπει να επιλεγούν από τους ποιητές προκειμένου να έχουν την επιθυμητή θετική επίδραση στο ακροατήριο (1040-2) και τα αντιπαραβάλλει με την επιλογή του Ευριπίδη των ανάξιων μυθολογικών υποκειμένων (1043-52). Μια έντονη έκφραση για τον ρόλο του ποιητή ως διδασκάλου του ενήλικου πληθυσμού (1053-5) επαναβεβαιώνει το κεντρικό σημείο και την συνακόλουθη ανάγκη αντικατάστασης της έννοιας του Ευριπίδη για το «πρακτικό» (959, 1056-8, που υπονοεί χρήσιμο) με όσα είναι ευγενικά και ηθικά επωφελή (*χρηστά* 1056, 1062)⁵⁰⁰ συνώνυμο του *άγαθά* (599, 686, 735, 1011, 1035, 1057, 1455) χωρίς αισθητική, λογοτεχνική αξία.⁵⁰¹

Απ' αυτόν τον υψηλό σκοπό εξαρτάται ο υψηλός τρόπος ομιλίας (1056-9) και ένδυσης (1060-1) του αισχύλειου χαρακτήρα. Οι ποιητικές τάσεις του Ευριπίδη βρίσκονται σε έντονη αντίθεση (1062-4) και ευθύνονται άμεσα για την κατάσταση στην οποία βρίσκεται η πόλη (1065-88), όπως απεικονίζει η ανακεφαλαίωση του Διονύσου στο πνίγος (1089-98). Κατά συνέπεια, και τα δύο μισά του αγώνα καταλήγουν με τον θεό του θεάτρου να κοροϊδεύει και να επικρίνει τον νεότερο τραγωδό.⁵⁰²

Με το σύνθημα *τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῇ πόλει ζυμπαραινεῖν καὶ διδάσκειν* (686-7) ο χορός ανακεφαλαιώνει τις τρεις πιο σημαντικές σκέψεις στον λόγο του Αισχύλου: υποχρέωση προς την πόλη (1009-10, 1083-8), ικανότητα των ποιητών να δρουν ως διδάσκαλοι (1026, 1054-5) και να καθοδηγούν όλους τους άλλους, εξέταση του τι θεωρείται επωφελές (1031, 1035, 1056, 1062). Αυτό που

499 ό.π. 246.

500 ό.π. 247.

501 Perysinakis στο Markantonatos & Volonaki (2019) 254.

502 Biles (2011) 247.

ακολουθεί και στα δύο επιρρήματα είναι η συμβουλή του Αριστοφάνη προς τους Αθηναίους για το πώς να ενεργήσουν στην παρούσα απεγνωσμένη κατάσταση: να ανακαλέσουν τους εξόριστους της πόλης (687-705) και να αναθέσουν εκ νέου τις υποθέσεις τους στους άνδρες των οποίων η γέννηση, ανατροφή και εμπειρία τους καθιστούν κατάλληλους (718-37). Η έμφαση στην παρακμή της Αθήνας, την οποία αναγνωρίζει σιωπηρά ο Αριστοφάνης, προβλέπει την πτώση προς την καταστροφή, την οποία ο Αισχύλος αποδίδει στον Ευριπίδη. Οι *πονηροί*, τους οποίους ο Αριστοφάνης θεωρεί υπεύθυνους για τα δεινά της πόλης (730-3), ταιριάζουν έτσι με το κοινωνικό προφίλ εκείνων που συσπειρώθηκαν για να υποστηρίξουν τον Ευριπίδη στον Άδη (771-6, 779-81) και που (σύμφωνα με τον Αισχύλο) έχουν έρθει να κυριαρχήσουν στην Αθήνα εξαιτίας των παραδειγμάτων που παρείχαν στην πόλη τα έργα του Ευριπίδη (1013-17, 1069-73, 1078-88).⁵⁰³

26. ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΡΗΤΟΡΙΚΗ

Στην κλασική Αθήνα ένας ισομορφισμός χαρακτήριζε τους δραματικούς αγώνες, τους αθλητικούς διαγωνισμούς, τις συνεδριάσεις της Εκκλησίας του Δήμου και τις δικαστικές υποθέσεις. Όλα αυτά είχαν αναπτυχθεί από την παράδοση του αριστοκρατικού ανταγωνισμού, του αγώνα, αλλά αφορούσαν έναν μικρό αριθμό ατόμων από την ελίτ, που ανταγωνίζονταν μπροστά σε ένα ακροατήριο πολιτών, συχνά πολύ μεγάλο· ο Δημοσθένης συγκρίνει την αξιολόγηση της ικανότητας του ρήτορα με τις κρίσεις των θεατρικών συγγραφέων, των χορών και των αθλημάτων (1 8.3 18-19). Η αναλογία μεταξύ του αθλητισμού και του νόμου αντικατοπτρίζεται περιστασιακά στις μεταφορές που χρησιμοποιούνταν από λογογράφους (π.χ. πάλη και πυγμαχία, Αισχίν. 3.205-6), αλλά η αναλογία μεταξύ του δράματος και των δικαστικών αγώνων είναι στενότερη. Οι δραματικοί διαγωνισμοί μοιράζονται με τις νομικές δίκες όχι μόνο τυπικά χαρακτηριστικά -την εκτέλεση ενώπιον ακροατηρίου και την κρίση από δημοκρατικά εκλεγμένο σώμα ή κριτική επιτροπή- αλλά και αντικείμενο, επίσης.⁵⁰⁴

Ο Ισοκράτης, ισχυριζόμενος ότι ο Σόλων ήταν ο πρώτος Αθηναίος στον οποίο

503 ό.π. 248-9.

504 Hall (1995) 39.

δόθηκε ο τίτλος του σοφιστή (*Περί Αντιδ.* 313),⁵⁰⁵ δεν ήταν ο μόνος ούτε καν ο πρώτος, που υποστήριξε την ταύτιση της ποίησης με τη ρητορική. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα (*Πρωτ.* 316D, 317B.), ο Πρωταγόρας θεωρούσε τον εαυτό του κληρονόμο των ποιητών,⁵⁰⁶ αφού υπέθετε ότι ο Όμηρος, ο Ησίοδος και ο Σιμωνίδης, ο Ορφείας και ο Μουσαίος ήταν όλοι σοφιστές σαν τον ίδιο, αν και συγκαλυμμένοι ως ποιητές και προφήτες. Ο ίδιος ο Πλάτωνας βάζει τον Σωκράτη να παρατηρεί, κατά τη διάρκεια μιας συζήτησης με τον Καλλικλή: «Τότε η ποίηση είναι ένα είδος ρητορείας» (*Πρωτ.* 316D, 317B.) και ο Γοργίας (αν το *Ἐγκώμιον Ἐλένης* είναι δικό του) εξισώνει τη μαγικά πειστική δύναμη της ποίησης με εκείνη της ρητορείας (Γοργίας 502C), αφού στην ηθική διαμόρφωση των νέων η προτρεπτική ρητορεία και η ποίηση παίζουν ακριβώς τον ίδιο ρόλο.⁵⁰⁷

Ο Jaeger (*loc. cit.*: πρβλ. σ. 89) μιλώντας για τον Ισοκρ. *Νικ.* 5-9 λέει: «Η άμιλλα της ρητορικής και της ποίησης δεν εμφανίζεται πουθενά με τέτοια ζωντάνια, όπως σε αυτό το υπέροχο εγκώμιο που επαινεί τον λόγο ως τη μόνη ιδιότητα που δίνει πραγματικά στον άνθρωπο την ανθρωπιά του. Δεν ξέρω αν έχει παρατηρηθεί ποτέ ότι είναι στην πραγματικότητα ένας ύμνος γραμμένος σε υψηλή πρόζα και πλήρως επεξεργασμένος με τα αυστηρά τυπικά πρότυπα της ποίησης. Αν εξετάσουμε προσεκτικά τις διάφορες δηλώσεις του Ισοκράτη για τη φύση και τις επιπτώσεις του λόγου, μπορούμε να δούμε από την ιδιόμορφη μορφή τους ότι είναι απλά δοξασίες μιας οντότητας προσωποποιημένης ως θεάς».⁵⁰⁸

26.1. Η ΠΟΙΗΣΗ ΣΤΗ ΡΗΤΟΡΙΚΗ

Ο Ισοκράτης κατόπιν πολλής σκέψης για τη φύση της ρητορικής, συμπέρανε ότι ήταν πολύ κοντά στην ποίηση και ότι ο ρήτορας ήταν ο διάδοχος των ποιητών. «Αισθάνεται ότι συνεχίζει το έργο των ποιητών, χρειάζεται το κύρος της ποίησης να ξεκινήσει τους πνευματικούς του στόχους, σκοπίμως μιμείται ό,τι οι Έλληνες θεωρούσαν παιδευτική λειτουργία των παλαιών ποιητών» γράφει ο Jaeger.⁵⁰⁹ Αλλά και ο David Sansone, αντίθετα με την πιο παραδοσιακή άποψη ότι η ρητορική

505 Johnson (1959) 175.

506 Πλάτ. *Πρωτ.* 325E-326A, 339A, Johnson (1959) 175.

507 Johnson (1959) 174.

508 ό.π. 176.

509 ό.π. 173.

επηρέασε την τραγωδία, προτείνει το επιχείρημα ότι «η ανάπτυξη της ρητορικής άντλησε άμεση έμπνευση από τη δημιουργία του νέου, επαναστατικού είδους του τραγικού δράματος»,⁵¹⁰ άποψη που συνάδει με εκείνη του Αριστοτέλη ότι (*Ρητ.* I.15.13) η ποίηση χρησιμοποιείται -στα δικαστήρια- ως απόδειξη, ένδειξη ή παράδειγμα μεταξύ των άλλων ατέχνων πίστεων, όπως νόμοι, ψηφίσματα, όρκοι, διαθήκες, σύμφωνα, μάρτυρες, κ.ά.⁵¹¹ ενώ η σημασία της ποίησης στη διδασκαλία της αρχαίας ρητορικής κατοπτρίζεται ξεκάθαρα στα εγχειρίδια ρητορικής, όπου αναφορές ποιητικών αρχών εικονογραφούνται μαζί με υφολογικές ασκήσεις.⁵¹²

26.2. Η ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ

Όταν ο Αριστοτέλης σημειώνει στην *Ποιητική* (1450b 7-8) ότι οι παλιότεροι ποιητές δημιούργησαν τραγικούς χαρακτήρες που μιλούσαν πολιτικώς, ενώ εκείνοι του 4ου αι. χαρακτήρες που μιλούσαν ρητορικώς, φαίνεται να παρατηρεί στην τραγική ποίηση του καιρού του μια προτίμηση προς τη γλώσσα της πειθούς από εκείνη του πολιτικού διαλόγου της παλιότερης γενιάς,⁵¹³ καθώς ο ρητορικός λόγος βρισκόταν στον πυρήνα των αθηναϊκών πολιτικών και δικανικών διαδικασιών, ήταν μέσο αξιολόγησης πολιτικής συμπεριφοράς. Η αγωνιστική ρητορική του Ευριπίδη συγκεκριμένα ήταν εμποτισμένη με την έννοια του ανταγωνισμού, που ήταν σύμφυτο χαρακτηριστικό του ελληνικού πολιτισμού και είχε τη μορφολογία των σοφιστικών αντιλογιών.

Το ρητορικό δράμα ή «δράμα του λόγου», για να παραθέσουμε τον Simon Goldhill, αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της εμπειρίας του θεατρικού κοινού και αρθρώνεται εύγλωττα στους ρητορικούς αγώνες της ευριπίδειας τραγωδίας⁵¹⁴ και αυτή η αγωνιστική αντιπαράθεση ιδεών, που διαπερνά τον αθηναϊκό πολιτισμό στα τέλη του 5ου αι με τη χρήση τραγικής ρητορικής, συμπεριλαμβάνει το ύφος, τα νοήματα και τις μορφές επιχειρηματολογίας.⁵¹⁵

Οι μελετητές έχουν αναγνωρίσει εδώ και καιρό τον αντίκτυπο που είχε στο δράμα η ανάπτυξη, υπό τη δημοκρατία, της νομικής γλώσσας, των εννοιών και

510 Edwards στο Fountoulakis, Markantonatos & Vasilaros (2017) 243.

511 Volonaki στο Fountoulakis, Markantonatos & Vasilaros (2017) 253 και 263.

512 ό.π. 251.

513 Fountoulakis στο Fountoulakis, Markantonatos & Vasilaros (2017) 75 και Markantonatos στο Fountoulakis, Markantonatos & Vasilaros (2017) 126.

514 Karamanou στο Markantonatos & Volonaki (2019) 84.

515 ό.π. 83.

διαδικασιών, καθώς και η έλευση των καθηγητών της ρητορικής. Αλλά η σχέση μεταξύ των δραματικών και νομικών πρακτικών των Αθηναίων ήταν διαλεκτική: η εξέλιξη του δράματος είχε αντίκτυπο στην κατεύθυνση που πήρε η δικανική ρητορεία.⁵¹⁶

Αυτή η καρποφόρα όσμωση της δραματικής ποίησης με τη ρητορεία αναγνωρίστηκε ως η σημαντικότερη πλευρά της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και κωμωδίας στη συνείδηση του σύγχρονου τους κοινού,⁵¹⁷ με τον Ευριπίδη να θεωρείται ο πιο ρητορικός από όλους τους τραγικούς. Ένας «ρητορικός ποιητής που υπέταξε τη συνοχή του χαρακτήρα στο λεκτικό αποτέλεσμα». Επόμενοι ποιητές αναγνωρίζουν και επαινούν τη ρητορική του ικανότητα μεταξύ αυτών και ο Αριστοφάνης -στην *Ειρήνη* και τους *Βατράχους*- αν και τον ψέγει όταν βάζει τους χαρακτήρες του να λογομαχούν και να τσακώνονται (*Βάτρ.* 89-91, 771-7, 954, 1069, 1083-8),⁵¹⁸ αποκαλώντας τον περιφρονητικά *ποιητή ρηματίων δικανικών* (*Είρ.* 533-4).⁵¹⁹ Τα έργα του Ευριπίδη δείχνουν τη χρήση καινοτόμων ρητορικών τεχνικών και παρέχουν σημαντικά στοιχεία για την ανάπτυξη της ρητορικής μεταξύ 438-418⁵²⁰ στο πνεύμα μιας μετακλασικής σκηνικής τάσης και υφολογίας για δημηγορικό στόμφο, με στόχο να προδιαθέσει τον κριτή-δικαστή ευνοϊκά.⁵²¹

26.3. ΔΡΑΜΑ ΚΑΙ ΔΙΚΗ

Οι σύγχρονοι ακαδημαϊκοί για πολλά χρόνια συζητούν διεξοδικά την αμοιβαία σχέση ανάμεσα σε δραματικούς διαγωνισμούς και δίκες από άποψη μορφής, όπως η εκτέλεση μπροστά σε ακροατήριο από δημοκρατικά επιλεγμένους δικαστές. Έχουν δώσει έμφαση στις ομοιότητες και διαφορές μεταξύ αθηναϊκού δράματος και δικανικής ρητορείας όσον αφορά το περιεχόμενο, το θέμα, τις λεκτικές και θεματικές επιρροές, τη δομή, την πλοκή, την αφήγηση και τους χαρακτήρες και τελικά τον ρόλο του κοινού, τη φυσική εμφάνιση (*ὄψεις*) των διαδίκων, τη συμπεριφορά (*ἥθος*).⁵²²

Ο ρόλος του ομιλητή στο δικαστήριο μπορεί να ήταν αρκετά διαφορετικός

516 Hall (1995) 40.

517 Markantonatos στο Markantonatos & Volonaki (2019) 123.

518 Frangakis στο Markantonatos & Volonaki (2019) 368.

519 Markantonatos στο Markantonatos & Volonaki (2019) 125.

520 Frangakis στο Markantonatos & Volonaki (2019) 367.

521 Volonaki στο Markantonatos & Volonaki (2019) 281.

522 ό.π. 281.

από τον ρόλο του ηθοποιού, αλλά τα όρια μεταξύ των δύο ήταν δυσδιάκριτα⁵²³ και πρώτος ο Αριστοτέλης (*Ρητ.* 3.1403b24-30) αναγνωρίζει την ομοιότητα μεταξύ θεατρικής και ρητορικής παράστασης.⁵²⁴ Ο μονόλογος που απευθύνεται στους δικαστές, απευθύνεται με παρόμοιο τρόπο στο κοινό της τραγωδίας τον 5ο αι.⁵²⁵

Οι λόγοι αποκαλύπτουν ενδείξεις του ήθους, χαρακτήρα των συγκεκριμένων τραγικών προσώπων και τη συνοχή του; Ή θα 'πρεπε να πιστεύουμε ότι ο ίδιος ο ποιητής, σαν ένα είδος λογογράφου, γράφει το κείμενο γι' αυτούς και δίνει έμφαση στο ρητορικό υπόβαθρο των λόγων σε μια συγκεκριμένη στιγμή και για συγκεκριμένο σκοπό;⁵²⁶

Οι αθηναϊκοί νομικοί λόγοι αποκαλύπτουν συγγένειες με το δράμα ως προς το πλαίσιο εντός του οποίου εκτελούνταν, τη σχέση μεταξύ ομιλητών και ακροατών, τη θέσπιση πλασματικών ταυτοτήτων, επεκτείνονται ακόμη και στην προσοχή που δινόταν στην εμφάνιση, τη φορεσιά, τη χρήση των ματιών, το βάδισμα και τη συμπεριφορά: την εκμετάλλευση της δικαστικής αίθουσας, των μαρτύρων και άλλων ατόμων. Τα δικαστήρια όμως αποτελούσαν αρένα για ανταγωνιστικές κοινωνικές επιδόσεις. Ένας λόγος για τη δίωξη ενός αντιπάλου ήταν να δώσει μια ευκαιρία για προφορικό ανταγωνισμό εναντίον του δημόσια: η επιτυχής εκτέλεση σε μια δίκη απαιτούσε ίδιες δεξιότητες με εκείνες που απαιτούνταν από έναν δραματικό ηθοποιό -αντοχή, συναρπαστική ερμηνεία, φωνητική δεξιοτεχνία, απομνημόνευση, αυτοσχεδιασμό, να ελέγχει το κοινό, να κρατά την προσοχή και να προκαλεί τα συναισθήματά του.

Κι άλλα κριτήρια εκτός από αυτά πρέπει φυσικά να επηρέαζαν την έκβαση μιας δίκης: ο λόγος του ολιγαρχικού Αντιφώντα για την υπεράσπισή του, αν και σύμφωνα με τον Θουκυδίδη, ο καλύτερος του είδους του στη ζωντανή μνήμη (8.68.2), δεν εξασφάλισε την αθώωσή του.⁵²⁷

Ωστόσο, τα στοιχεία που συγκεντρώθηκαν σε αυτήν την έρευνα δείχνουν ότι πρέπει να προσεγγίσουμε τα δικανικά κείμενα παραδεχόμενοι ότι έχουμε χάσει σχεδόν κάθε πρόσβαση σε μία από τις σημαντικότερες διαστάσεις της αρχαίας δίκης τη φύση της ως θεατρική και ανταγωνιστική εκτέλεση. Η πρόσφατη δήλωση του Richard Martin για τη σημασία της έννοιας της εκτέλεσης-επιτέλεσης στην

523 ό.π. 284.

524 ό.π. 281, υποσ. 1.

525 ό.π. 293.

526 Rodighiero στο Markantonatos & Volonaki (2019) 155-6.

527 Hall (1995) 57.

κατανόηση της επικής ποίησης είναι εξίσου κατάλληλη για την αθηναϊκή δικανική ρητορεία: «... ο συγχρονισμός, η χειρονομία, η κλίση της φωνής, ο ρυθμός, η εγγύτητα στο κοινό, η προηγούμενη σχέση ενός συγκεκριμένου ερμηνευτή με το δικό του κοινό, η σκηνή είναι παράγοντες που καθορίζουν το νόημα των πραγματικών λόγων ενός ερμηνευτή όσο -αν όχι και περισσότερο από- το κυριολεκτικό νόημα των ίδιων των λέξεων. Αυτό σημαίνει ότι είναι η απόδοση, όχι το κείμενο που μετράει.⁵²⁸

27. ΑΓΩΝ ΛΟΓΩΝ Ή ΓΡΑΦΗ ΠΑΡΑΦΩΝΩΝ;

Αν θεωρήσουμε τον αγώνα λόγων⁵²⁹ σαν ένα δικαστικό αγώνα, θα επιχειρήσουμε να κάνουμε μερικές σκέψεις για τις ομοιότητες και τις διαφορές ανάμεσα στην ποίηση και τη ρητορεία, τις οποίες μπορούμε να διακρίνουμε, να εικάσουμε ή απλώς να υποπτευθούμε στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη.⁵³⁰

Η αθηναϊκή δημοκρατία βασίζει τη λειτουργία της σε ρητορικού τύπου παραστασιακό πολιτισμό, όπως δικαστήρια, Εκκλησία του Δήμου, αντιπαραθέσεις ομιλητών, δικανικούς λόγους, θρησκευτικές εκδηλώσεις. Κάθε τραγωδία ή κωμωδία αναπτύσσεται στο πλαίσιο του παραστασιακού πολιτισμού των τελών του 5ου αι. και αντλεί από αυτόν τα στοιχεία.⁵³¹ χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η πολύ ενδιαφέρουσα δίκη του Ορέστη στις *Εὐμενίδες* του Αισχύλου το 458.⁵³²

Στους *Βατράχους* η αντιπαραθεση μας θυμίζει τη *δαιτησία*, ένα προκαταρκτικό στάδιο δίκης, μια διαδικασία, που πρόσφερε τη δυνατότητα σε περίπτωση που κάποιος υπέφερε μια αδικία να προσφύγει νομικά για τη διευθέτηση της διαφωνίας μεταξύ των δύο αντιδίκων ενώπιον ενός τρίτου προσώπου, που ονομαζόταν *δαιτητής* και ήταν υπεύθυνος να επιλύσει τη διαφωνία παίρνοντας κάποια απόφαση. Η όλη διαδικασία αποτελούσε ένα είδος συμβολαίου ανάμεσα στα δύο μέρη, με το οποίο συνήθως αποκλειόταν η παραπομπή της υπόθεσης στο

528 ό.π. Hall (1995) 58.

529 Ο τίτλος αποτελεί λογοπαίγνιο με τη *Γραφή Παρανόμων*.

530 Οι πληροφορίες είναι αντλημένες από τα πανεπιστημιακά μαθήματα: Ρητορείας, Δράματος, Ύφους, Κωμωδίας, πτυχιακού και μεταπτυχιακού κύκλου. Οι υποσημειώσεις είναι σχετικές ως προς τα πραγματολογικά στοιχεία. Οι απόψεις και συμπεράσματα που προέκυψαν με βάση τις αποκτηθείσες γνώσεις είναι εντελώς προσωπικά, και μπορεί να ακροβατούν στα όρια της αυθαιρεσίας.

531 Φουντουλάκης, Πανεπιστημιακές παραδόσεις στο μάθημα: Αττική Κωμωδία (2014-5).

532 Edwards (2002) 11-12.

δικαστήριο.⁵³³

Τον ρόλο του διαιτητή φαίνεται να αναλαμβάνει εδώ ο Διόνυσος, ενώ οι δύο διάδικοι αντιπαρατίθενται με σφοδρότητα, με λόγους που έχουν στόχο να πείσουν και να επιδείξουν τέχνη και ικανότητα και κατά την έννοια αυτή συντελούν σε μία ανταγωνιστική επίδειξη, καθώς οι ομιλητές συγκρίνονται και υφίστανται πίεση να ανταποκριθούν στις προσδοκίες του κοινού,⁵³⁴ με τελικό αποτέλεσμα να κερδίσουν την πολυπόθητη νίκη.

Στα αθηναϊκά δικαστήρια ο αγών μπορούσε να είναι τιμητός (με μη προκαθορισμένη ποινή ή πρόστιμο) ή ατίμητος (με προκαθορισμένη ποινή ή πρόστιμο). Στην περίπτωση των *Βατράχων* πρόκειται για *ἀγώνα ἀτίμητο*, με γνωστή εκ των προτέρων την τιμήση, με βραβείο την εξασφάλιση της ανόδου στον κόσμο των ζωντανών για τον νικητή και τη δωρεάν σίτιση στο πρυτανείον για όποιον καταλάβει τον θρόνο της τραγωδίας στον Κάτω Κόσμο.

«Ο ρήτορας θα πρέπει να γνωρίζει το θέμα, πώς να στοιχειοθετήσει τον λόγο του και να τον παρουσιάσει απ' όλες τις απόψεις. Να τον προσαρμόσει στο ακροατήριό του, ανάλογα με την ηλικία, τις ιδιότητες, τον χαρακτήρα του κ.ά. ανάλογα αν αποτελείται π.χ. από πλούσιους, δυνατούς, έντιμους κ.λπ. Να φέρει το ακροατήριο σε τέτοια διάθεση δεκτικότητας και του ίδιου και του λόγου του, ώστε να φαίνεται επιεικής προς αυτό», σύμφωνα με τη *Ρητορική* του Αριστοτέλη και αυτό ακριβώς προσπαθούν να κάνουν και οι δυο αντίπαλοι κατηγορώντας ο ένας τον άλλον, ώστε να αμαυρώσουν το *ἦθος* του αντιπάλου και να προκαλέσουν αρνητικά σε σχέση με τον αντίπαλο *πάθη* (συναισθήματα) στο ακροατήριο (των πεθαμένων θεατών του Κάτω Κόσμου και σ' ένα δεύτερο επίπεδο των Αθηναίων θεατών της κωμωδίας). Ο οικέτης του Πλούτωνα δε διστάζει να αποκαλέσει απατεώνες τους οπαδούς του Ευριπίδη, το ακροατήριο του Κάτω Κόσμου, προκαλώντας ή εξάπτοντας έτσι τα πάθη του ακροατηρίου *ἐπεδείκνυτο τοῖς λωποδύταις καὶ τοῖσι βαλλαντιοτόμοις / καὶ τοῖσι πατραλοῖαισι καὶ τοιχωρύχοις, / ὅπερ ἔστ' ἐν Ἄιδου πλήθος, οἱ δ' ἀκροώμενοι / τῶν ἀντιλογιῶν καὶ λογισμῶν καὶ στροφῶν / ὑπερεμάνησαν κἀνόμισαν σοφώτατον*. (773-65).

Κατά δεύτερο λόγο εκθειάζουν τις δικές τους ιδιότητες ώστε να προκληθούν

533 Βολονάκη. Εισαγωγικές Σημειώσεις στο μάθημα: Αττικοί Ρήτορες (2008) 11. Πιθανότατα για τον 4^ο αι. έχουμε τη μαρτυρία ότι ο κατηγορούμενος μπορούσε να εμποδίσει τον κατηγορο να επαναφέρει την υπόθεση στο δικαστήριο βασιζόμενος στο γεγονός ότι είχε ολοκληρωθεί στην ιδιωτική διαιτησία (Ισοκ. 18.11).

534 Δρακωνάκη-Καζαντζάκη (2008) 233.

ευνοϊκά πάθη στα ίδια δύο ακροατήρια ώστε να κερδίσουν αξιοπιστία, να φανούν ηθικοί και σοφοί.

Η ηθοποιία ή προσωποποιία, (η υπόκριση) των υποκριτών σχετίζεται με την εκτέλεση των ρητόρων. Το *ἦθος* του Ευριπίδη και του Αισχύλου, καθώς και το *ἦθος* του ακροατηρίου εμπίπτουν στη *Ρητορική*, ενώ το *ἦθος*, οι χαρακτήρες των Ευριπίδειων και Αισχύλειων τραγωδιών στην *Ποιητική*, όπου πάθη είναι τα παθήματα των ηρώων, ενώ στη *Ρητορική* πάθη είναι τα συναισθήματα των ακροατών. Επομένως, τα πάθη των ηρώων της τραγωδίας, τα παθήματά τους (*Ποιητική*) προκαλούν πάθη (συναισθήματα σύμφωνα με τη *Ρητορική*) στο κοινό της κωμωδίας και οι διάδικοι-αντίπαλοι του αγώνα λόγων προσπαθούν να κερδίσουν την εύνοια του κοινού επιδιώκοντας την ενσυναίσθηση και την ταύτιση, χρησιμοποιώντας ρητορικά σχήματα, αφού για να επιτευχθεί το πάθος έχει σημασία ο τρόπος, η λέξις, το ύφος, αλλά και η *διάνοια*, δηλαδή η δεξιότητα της πολιτικής και της ρητορικής, η επιχειρηματολογία, οι συλλογισμοί, ο αποδεικτικός λόγος, οι διατυπώσεις.

Πρώτος μιλούσε ο κατήγορος, δεύτερος ο κατηγορούμενος. Μια φορά ο καθένας, σε ορισμένες περιπτώσεις και δύο, σπανίως και περισσότερες. Στους *Βατράχους* οι δυο αντίδικοι παίρνουν τον λόγο πολύ περισσότερες φορές. Το ότι ξεκινά τον αγώνα ο Ευριπίδης προδιαθέτει το κοινό ότι θα παίζει ρόλο κατηγορουμένου. Υπάρχει η δυνατότητα απεύθυνσης στους θεατές στο δικαστήριο και στο θέατρο στην περίπτωση της παράβασης μιας κωμωδίας, αλλά εδώ και σε άλλες περιπτώσεις διασπάται η θεατρική σύμβαση, επειδή υπάρχουν μεταθεατρικά στοιχεία.

Το σκηνικό μιας τραγωδίας, εδώ κωμωδίας, είναι πολύ διαφορετικό από εκείνο μιας δίκης. Οι αντίδικοι είχαν ο καθένας το δικό του βήμα.⁵³⁵ Όταν ο ομιλητής είχε την προσοχή του κοινού, μπορούσε να ακούγεται τόσο καλά σε ένα δικαστήριο, όπως ένας ηθοποιός στο θέατρο (όταν κι αυτός δεν αποδοκιμαζόταν) μια πτυχή της εκτέλεσης που είναι παρόμοια και στις δύο αρένες.⁵³⁶

Κάποιες από τις διαφορές ανάμεσα στην τραγωδία -εδώ κωμωδία- και τη δικανική ρητορεία είναι η γνώση του κοινού για την υπόθεση-ιστορία. Στην κωμωδία, όμως επειδή ο *μῦθος*, η υπόθεση απομακρύνεται από τον γνωστό, θρησκευτικό μύθο ή τον ανατρέπει, μπορούμε να πούμε ότι το κοινό αγνοεί την υπόθεση-ιστορία, αλλά και στις δυο περιπτώσεις υπάρχει διακειμενικότητα, με λογοτεχνικές αναφορές. Στη

535 Για *υπόκριση* ή εκτέλεση βλ επίσης Kennedy (2007²) 194-7.

536 Edwards (2013) 1-6, sparsim.

δίκη μάλιστα, τα ποιητικά αποσπάσματα είναι άτεχνες πίστεις, μαρτυρίες, αφού ο ποιητής θεωρείται «αυθεντία».

Ως προς τα στάδια ή *διάταξιν* ενός ρητορικού λόγου υπάρχουν πολλές εκδοχές: τριμερής *Tripartita Dispositio*: Προϊδεασμός, Ανάπτυξη, Συμπέρασμα, βασισμένη στον Κοϊντιλιανό (Quintilianus), *Narratio*/Διήγησις, *Probatio*/Πίστις-Απόδειξις, *Peroratio*/Επίλογος, τετραμερής: Προοίμιον, διήγησις-πρόθεσις, πίστωσις-απόδειξις, επίλογος ή Προοίμιον, Πρόληψη ή Προκατασκευή, Ανασκευή του επιχειρήματος, Επίλογος. Ή ακόμα και διάταξη διαρθρωμένη σε περισσότερα μέρη: Προοίμιο, πρόληψη, προκατασκευή, διήγησις, πίστεις-αποδείξεις, έπαινος-εγκώμιο, αντιπαράθεση.⁵³⁷ Ενώ ο Αριστοτέλης στη *Ρητορική* του θεωρεί ότι σχετικά με το θέμα της διάταξης (*τάξις*), τα βασικά μέρη είναι δύο η έκθεσις της υπόθεσις και η απόδειξις της⁵³⁸ ή δέχεται το πολύ, τη διαίρεση του λόγου κατά Ισοκράτη σε *προοίμιον, διήγησιν, πίστιν, επίλογον*.⁵³⁹

Στον αγώνα σοφίας των *Βατράχων*, θεωρώ ότι η εκδοχή που προσφέρεται για τους λόγους των δύο αντιπάλων είναι του Αριστοτέλη, αφού έχουμε συνήθως έκθεσις και απόδειξις ή έκθεσις και ανατροπή ή απόδειξις του αντιθέτου, ο τόπος που βασίζεται στους λόγους του αντιπάλου μας, τους οποίους στρέφουμε εναντίον του,⁵⁴⁰ τόπος γνωστός και ως *βλαίσωσις* «συστροφή», που δίνεται για να αντικρούσει το ενθύμημα ενός αντιπάλου δείχνοντας ότι δυο αντίθετα συμπεράσματα μπορούν να προκύψουν από τις προκειμένες.⁵⁴¹ Υπάρχει επίσης και ο τόπος της *ένστασης*, οποία μπορεί να προκληθεί από το ίδιο πράγμα που συζητείται ή από το αντίθετό του κι επίσης μπορεί να βασιστεί πάνω σε ένα πράγμα που έχει ήδη κριθεί. Φυσικά η κρίση πρέπει να αναφέρεται σε κάποιο επιφανές πρόσωπο.⁵⁴²

Ο Αριστοτέλης κάνει μια τριμερή διάκριση λόγων, σε εκείνους που κρίνουν για το μέλλον, όπως στην Εκκλησία του Δήμου, το παρελθόν στους δικανικούς λόγους στα δικαστήρια, αλλά θεωρεί απλούς θεατές αυτούς που κρίνουν την ικανότητα του ρήτορα τώρα,⁵⁴³ και μια δραματική παράσταση συμβαίνει τώρα. Οι δικαστές καλούνται να κρίνουν τους λόγους των διαδίκων και πληρώνονται, οι θεατές διασκεδάζουν με τους λόγους των ηθοποιών και πληρώνουν εισιτήριο, έστω κι αν από

537 Κωνσταντινόπουλος, Πανεπιστημιακές παραδόσεις στο μάθημα: Το Ύφος του Αρχαίου Ελληνικού Λόγου (2013-4).

538 Düring (2006³) 263.

539 Ross (2005³) 392

540 Βολονάκη, Πανεπιστημιακές Σημειώσεις: *Ρητορική Β'*.

541 Kennedy (2007²) 314.

542 Βολονάκη, Πανεπιστημιακές Σημειώσεις: *Ρητορική Β'*.

543 Major (2013) 1.

το 350 είχαν υποστήριξη από το Θεωρικό Ταμείο.

Παρ' όλες τις διαφορές μεταξύ του αγώνα λόγων ενός δράματος κι ενός ρητορικού λόγου, μιας θεατρικής παράστασης, μιας κωμωδίας κι ενός δικαστικού αγώνα, δεν παύουν να υπάρχουν αρκετές ομοιότητες μεταξύ των δύο που μας κάνουν να σκεφτόμαστε τον πιθανό δανεισμό στοιχείων του ενός είδους από το άλλο, με αποτέλεσμα την τελική τους όσμωση.

28. Η ΑΜΦΙΣΒΗΤΗΣΗ ΤΗΣ ΧΡΗΣΙΜΟΤΗΤΑΣ ΤΗΣ ΡΗΤΟΡΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Ο αθηναϊκός πολιτισμός συχνά δείχνει μια ξεκάθαρη δυσπιστία του κινδύνου που αντιπροσωπεύουν οι καλοί ομιλητές: πρέπει να είμαστε καχύποπτοι απέναντι σ' έναν έξυπνο ρήτορα.⁵⁴⁴ Χαρακτηριστική είναι η οξεία επίκριση του Κλέωνα εναντίον της γοητείας που ασκούν οι ρητορικοί λόγοι στη δημηγορία κατά των Μυτιληναίων: *αἴτιοι δ' ὑμεῖς κακῶς ἀγωνοθετοῦντες, οἵτινες εἰώθατε θεαταὶ μὲν τῶν λόγων γίγνεσθαι, ἀκροαταὶ δὲ τῶν ἔργων, ... ἀπλῶς τε ἀκοῆς ἡδονῇ ἡσσώμενοι καὶ σοφιστῶν θεαταῖς ἐοικότες καθημένοις μᾶλλον ἢ περὶ πόλεως βουλευομένοις* (Θουκυδ. *Ἱστορία* 3.38.4-7).⁵⁴⁵

Η ρητορική ως τέχνη καθιερώθηκε τον 4ο αι. ως απαραίτητο στοιχείο της δημόσιας ζωής,⁵⁴⁶ αλλά η αμφισβήτηση της χρησιμότητάς της ξεκίνησε ήδη από τον Πλάτωνα, ο οποίος στον *Γοργία* ασκεί έντονη κριτική στους ρήτορες, συσχετίζοντας τη ρητορική με τον κύκλο των σοφιστών και χαρακτηρίζοντάς την μιαν ικανότητα, δηλαδή μια δεξιότητα που αποχτιέται με τον καιρό και με την άσκηση (*Τέχνην δ' αὐτὴν οὐ φημί, ἀλλ' ἐμπειρίαν, Γοργίας* 465 a 2).⁵⁴⁷

Αφότου τελειώνει η καριέρα του Αριστοφάνη, ο Πλάτωνας, ο Ισοκράτης, ο Αλκιδάμας και άλλοι ορίζουν και περιθωριοποιούν τους «σοφιστές» ως εκείνους που ασχολούνται με εφήμερα λεκτικά κόλπα. Ακόμα αργότερα, όταν ο Αριστοτέλης συνθέτει τη *Ρητορική* και περιλαμβάνει μια ανθολογία της εξέλιξης της ρητορικής θεωρίας και πρακτικής, κληρονομεί αυτή τη διατύπωση, διαθέτει νέες και παλιές

544 Rodighiero στο Markantonatos & Volonaki (2019) 160.

545 Major (2013) 4.

546 Βολονάκη, Πανεπιστημιακές παραδόσεις στο μάθημα: Αττική Ρητορεία (2013-4).

547 Λυπουρλής (2002) 357.

γραπτές πηγές και μπορεί να θεωρήσει δεδομένο ότι η ρητορική είναι ένας κλάδος θεμελιώδους πολιτικής και παιδαγωγικής σημασίας.⁵⁴⁸

Κατά την Αυτοκρατορική περίοδο και την Ύστερη Αρχαιότητα οι ραγδαίες πολιτικές και κοινωνικές ανακατατάξεις που σημειώθηκαν επηρέασαν τη ρητορική ως προς τις θεωρητικές της κατευθύνσεις. Δεν υπήρχε πια σαφής διαχωρισμός μεταξύ της φιλολογικής κριτικής και της ρητορικής θεωρίας. Πολλοί ρήτορες συνέγραψαν πραγματείες που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως φιλολογική κριτική.⁵⁴⁹

29. Η ΑΞΙΑ ΚΑΙ Ο ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ

Ο Αριστοφάνης ισχυρίζεται ότι ένας άγνωστος πολιτικός -ο Αρχίνος ή ο Αγύρριος σύμφωνα με ένα σχόλιον ad loc. (Πλάτων Κωμ. fr. 141· Σαννυρίων fr. 9)-⁵⁵⁰ είχε προτείνει μείωση στην αποζημίωση που καταβάλλεται στους κωμικούς ποιητές, με κίνητρο τη δυσαρέσκεια, επειδή υπήρξε στόχος στην κωμωδία (*κωμωδηθείς, Βάτρ.* 367-8). Ο ισχυρισμός ήταν αναμφισβήτητα ένα κακόβουλο ψέμα· αλλά το γεγονός ότι ο Αριστοφάνης μπορούσε να το χρησιμοποιήσει χλευαστικά υπονοεί ότι η δυσαρέσκεια και τα έμμεσα αντίποινα εναντίον κωμικών ποιητών θεωρούνταν παράλογα και ακατάλληλα.⁵⁵¹ Η ελευθερία της κωμωδίας καθορίστηκε από άλλους παράγοντες όχι τους νόμους ή τις πολιτικές πιέσεις. Τα είδη του χιούμορ εξελίχθηκαν μέσα από μια διαρκή αλληλεπίδραση μεταξύ της εφευρετικότητας των θεατρικών συγγραφέων και του μεταβαλλόμενου γούστου του μαζικού κοινού στις κοινοτικές εορτές.⁵⁵²

Η κωμωδία χωρίς αμφιβολία, συχνά και ζωηρά καταφεύγει σε σατιρικά θέματα διαφόρων ειδών που εμπίπτουν στον νομικό ορισμό της συκοφαντίας: δυσφήμιση των νεκρών, χλευασμός εν ενεργεία στρατηγών· εμπαιγμός ατόμων για (υποτιθέμενη) εργασία στην Αγορά ή για *ριψασπία*. Πράγματι, σε πολλές από αυτές τις περιπτώσεις, ίσως ειδικά στις δυο πρώτες, φαίνεται με εντυπωσιακό τρόπο ο ψυχαγωγικός σκοπός και η επίδραση της σάτιρας σαν να προέρχονται από την

548 Major (2013) 7.

549 Βολονάκη, Πανεπιστημιακές παραδόσεις στο μάθημα: Αττική Ρητορεία (2013-4).

550 Heath (2007) 16, υποσ. 48.

551 ό.π. 16.

552 Halliwell (1991) 70.

ελευθερία της κωμωδίας να αντλεί ανεμπόδιστα από τύπους γελοιοποίησης, πράγμα που οι κωμικοί ποιητές και το κοινό γνώριζαν ότι ήταν παράνομο στη δημόσια ζωή.⁵⁵³

Η κωμωδία σπάνια προσφέρει πρακτικές συμβουλές και σχεδόν ποτέ σχετικά με αμφισβητούμενα θέματα. Όταν το κάνει, οι συμβουλές δεν είναι προσβλητικές κι ούτε παίρνουν το μέρος κάποιου. Μόνο στην παράβαση των *Βατράχων* ασχολείται με κάτι ακανθώδες. Διαφορετικά το μεγαλύτερο μέρος της κωμωδίας ασχολείται με το τι είναι λάθος, όχι πως να κάνεις το σωστό.⁵⁵⁴

Βέβαια, η φαινομενικά σοβαρή πρόθεση της παράβασης των *Βατράχων* δεν είναι ευδιάκριτη και στη δράση του έργου. Είναι αλήθεια ότι οι αντίπαλοι ποιητές δοκιμάζονται για την ικανότητά τους να παρέχουν πολιτικές συμβουλές και ότι οι συμβουλές που έδωσε ο Αριστοφάνης στην παράβαση επαναλαμβάνονται· αλλά επαναλαμβάνονται από τον ποιητή που έχασε στον διαγωνισμό, το αποτέλεσμα του οποίου δεν φαίνεται να αντικατοπτρίζει μια αξιολόγηση των συμβουλών που δόθηκαν, η οποία θα μπορούσε να ληφθεί σοβαρά εκτός θεάτρου. Με λίγα λόγια, η σοβαρή παράβαση του έργου ξεφεύγει από την κωμική φαντασία στην οποία είναι ενσωματωμένη με προφανές το συμπέρασμα ότι ο Αριστοφάνης υιοθετεί θέσεις ευκαιριακά. Οι κωμικές του προθέσεις σε οποιοδήποτε έργο δεν είναι αναγκαστικά συνεπείς μεταξύ τους, ακόμα και όταν -όπως στην παράβαση των *Βατράχων*- έχει έναν «σοβαρό» σκοπό, δεν επιδιώκει αυτόν τον σκοπό έξω από ένα περιορισμένο και σαφώς χαραγμένο πλαίσιο.⁵⁵⁵

Μια μακρά παράδοση που μπορεί να ανιχνευτεί στον 5ο αι, ισχυρίζεται ότι ο κωμικός ποιητής πρέπει *καινά λέγειν*,⁵⁵⁶ αν και κάθε ποιητής βρίσκεται υπό πίεση να παρουσιάσει στο κοινό του κάτι νέο (*Νεφέλες* 537, *Σφήκες* 1044), ο Αριστοφάνης όμως θέλει να το κάνει στο πλαίσιο του καλού γούστου (*Είρ.* 739-51: *Βάτρ.* 1-34) και της σωφροσύνης (*Νεφέλες* 537, *Σφήκες* 1023-8). Χαρακτηρίζοντας τις καλλιτεχνικές του ικανότητες, διεκδικεί το επίθετο *άστεϊος* (*Βάτρ.* 901, 906), *οὐκ ἀγοραῖος* (*Είρ.* 750) και περηφανεύεται εμφαντικά ότι η καλή κωμωδία πρέπει να βασίζεται μόνο στις λογοτεχνικές αρετές της (*Είρ.* 749-50). Όμως, ένα έργο που απαντά σε τόσο εξεζητημένες απαιτήσεις μπορεί να είναι επιτυχημένο αν το κοινό του έχει τα ίδια κριτήρια και είναι τόσο μορφωμένο και έξυπνο -*σοφόν και δεξιόν*, όπως ο δραματικός

553 ό.π. 54

554 Carey στο Markantonatos & Volonaki (2019) 247.

555 Heath (2007) 29.

556 Zimmermann στο Fountoulakis, Markantonatos & Vasilaros (2017) 65. Πρβλ. MacDowell (1995) 3, υποσ. 1.

ποιητής και το δημιούργημά του (*Νεφ.* 518-32, *Σφήκες* 1051-9).⁵⁵⁷

Σ' ένα τμήμα των *Πολιτικῶν* (1336b3-23), όπου ανακύπτουν ζητήματα κρατικής λογοκρισίας σε σχέση με εκπαιδευτικά θέματα, ο Αριστοτέλης αρχίζει υποστηρίζοντας την ανάγκη ο νομοθέτης να απαγορεύσει όλες τις μορφές αισχρολογίας και ειδικά για χάρη των ευεπηρεάστων νέων. Συνεχίζει συμπεριλαμβάνοντας την οπτική αισχύτητα μέσα σε αυτήν την απαίτηση, προτού προσδιορίσει κατ' εξαίρεση τις θρησκευτικές περιστάσεις στις οποίες «ο νόμος επιτρέπει και την τελετουργική χλεύη, *τωθασμός*». Από αυτό το στάδιο είναι σαφές ότι ο Αριστοτέλης τοποθετεί τόσο την αισχύτητα όσο και τη χονδροειδή γελοιοποίηση μέσα στην ίδια κατηγορία αισχρολογίας και το γεγονός αυτό δίνει το σύνθημα για την επόμενη παρατήρησή του ότι «οι νέοι δεν πρέπει να επιτρέπεται να είναι θεατές ούτε σε ιάμβους ούτε σε κωμωδία, μέχρι να αποκτήσουν εξαιτίας της εκπαίδευσής τους ανοσία στη βλάβη που προέρχεται από τέτοια πράγματα».⁵⁵⁸ Η κωμωδία επειδή έχει καθιερωθεί από έθιμο, θα γίνεται ανεκτή αλλά θα την παρακολουθούν μόνο ενήλικοι άνδρες.⁵⁵⁹

Η αριστοφανική ιδέα του είδους υπερβαίνει τα τελετουργικά-θρησκευτικά συμφραζόμενα κάνοντας την κωμωδία ένα είδος της πόλης με καθορισμένη πολιτική λειτουργία την ενημέρωση και εκπαίδευση του κοινού,⁵⁶⁰ η οποία με τις αναφορές της στην πολιτική και πνευματική επικαιρότητα της εποχής επιτελούσε το ύψιστο έργο της κριτικής, ενώ οι ύβρεις, ο σαρκασμός, το χιούμορ και η σάτιρα που συμπεριλαμβάνονται στα διάφορα λυρικά μέρη παίρνουν, μερικές φορές, τη μορφή της κατάρας.⁵⁶¹

Η κωμωδία αποδεικνύεται χρήσιμη στο κοινό ανοίγοντάς του τα μάτια σε συγκεκριμένα προβλήματα. *Τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῇ πόλει / ξυμπαραίνειν καὶ διδάσκειν* (686-7) λέει ο χορός των μουσμένων στην παράβαση, καθώς εισάγει στους στίχους 1008-10 τον αγώνα μεταξύ Ευριπίδη και Αισχύλου,⁵⁶² μεταξύ ενός ποιητή που είναι ηθικά και κοινωνικά επωφελής και ενός που δημιουργεί πραγματικούς και ελκυστικούς δραματικούς χαρακτήρες και καταστάσεις,⁵⁶³ μια διένεξη που αποτελεί το υπόβαθρο για τη σημαντική συζήτηση της διδακτικής

557 ὁ.π. 68-9.

558 Halliwell (1991) 68.

559 Grube (1995) 25.

560 Zimmermann στο Fountoulakis, Markantonatos & Vasilaros (2017) 70.

561 Παππάς (1996²) 143.

562 Zimmermann στο Fountoulakis, Markantonatos & Vasilaros (2017) 70.

563 Perysinakis στο Markantonatos & Volonaki (2019) 252.

λειτουργίας που τα (λογοτεχνικά) είδη πραγματώνουν για την πόλη,⁵⁶⁴ και κάποιοι κριτικοί (Dover, Griffith) ισχυρίζονται ότι οι σίχοι αυτοί αποτελούν το πιο βασικό σημείο του έργου.⁵⁶⁵ Ο Αισχύλος ρωτά τον αντίπαλό του για τον ορισμό τού τι κάνει έναν ποιητή «καλό» με τον Ευριπίδη -μέσω του οποίου ο Αριστοφάνης εκφράζει τις απόψεις του με καλυμμένη ειρωνεία-⁵⁶⁶ να απαντά η εξυπνάδα και η συμβουλή του, έτσι κάνουμε καλύτερους τους ανθρώπους στις πόλεις.⁵⁶⁷

Στο συγκεκριμένο παράθεμα βρίσκεται υπό συζήτηση η τραγωδία, όχι η κωμωδία, αλλά εφόσον οι ποιητές που παίρνει ως παράδειγμα ο Αισχύλος (Ορφείας, Μουσαίος, Ησίοδος, Όμηρος) δεν είναι τραγικής, αλλά άλλου είδους ποίησης, είναι πιθανόν η ερώτησή του και η απάντησή του Ευριπίδη να αναφέρονται σε όλη την ποίηση συμπεριλαμβανομένης και της κωμωδίας,⁵⁶⁸ αφού ποιητής είναι και ο κωμικός.

Ανάλογο ρόλο διεκδικεί και για την κωμωδία *λογισμὸν ἐνθεὶς τῇ τέχνῃ καὶ σκέψιν, ὥστ' ἤδη νοεῖν* (975), αφού η κωμωδία δεν είναι αντανάκλαση, δεν απηχεί απλώς την κοινωνία όπου παράγεται, αλλά επιχειρεί ν' ασκήσει παρέμβαση νουθετώντας και διαμορφώνοντάς την,⁵⁶⁹ με τον Αριστοφάνη να αναλαμβάνει έναν ρόλο ταυτόσημο μ' αυτόν που ο Ευριπίδης αποδίδει στον Αισχύλο *δεξιότητος καὶ νουθεσίας* (1009-10), καθώς οι ποιητικοί ισχυρισμοί του Αισχύλου φαίνεται να ταυτίζονται με εκείνους του κωμικού *τον ἱερὸν χορὸν* (686-7).⁵⁷⁰ Με την άποψη αυτή του διδακτικού χαρακτήρα της κωμωδίας δε θα 'ταν διόλου απίθανο να συμφωνούσε και ο Αριστοτέλης.

Ο φιλόσοφος αναλογιζόμενος την πρακτική των καλύτερων ποιητών τελικά, κατέληξε στα θεωρητικά του συμπεράσματα· και ακόμη και μέσα στην υπάρχουσα *Ποιητική* υπάρχουν ενδείξεις ότι πίστευε πως ο Αριστοφάνης ήταν για την κωμωδία ὅτι ο Σοφοκλής για την τραγωδία και ο Όμηρος για το έπος (48α25-8).⁵⁷¹

Ο ψόγος του ποιητή, η σάτιρα κατά των δημαγωγών και των συκοφαντών, η καταπολέμηση της γενικότερης διαφθοράς και κρίσης, ακόμα και η άρνηση της ίδιας της πραγματικότητας στοχεύουν πρωτίστως στο να απαλλάξουν τον θεατή από το

564 Zimmermann στο Fountoulakis, Markantonatos & Vasilaros (2017) 70.

565 Perysinakis στο Markantonatos & Volonaki (2019) 252.

566 ὁ.π. 252.

567 Storey and Allan (2005) 217.

568 MacDowell (1995) 5, υποσ. 3.

569 Zimmermann στο Κατσής (2007) (205).

570 Perysinakis στο Markantonatos & Volonaki (2019) 253.

571 Heath (2007) 37.

άγχος και τον φόβο, ώστε να μπορέσει να πετύχει την κάθαρσή του με το γέλιο,⁵⁷² ενώ με την αθυροστομία και την αισχρολογία ο ποιητής πετυχαίνει την απελευθέρωση του ατόμου από τους κοινωνικούς κανόνες ευπρέπειας και σεμνοτυφίας.⁵⁷³

30. ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ ΚΑΙ ΠΟΛΗ: ΛΑΤΡΕΙΑ Ή ΜΙΣΟΣ;

Το πιο πολυσυζητημένο πρόβλημα των *Βατράχων* είναι γιατί και πώς ο Διόνυσος από ένθερμος θαυμαστής του Ευριπίδη καταλήγει προεδρεύοντας αναποτελεσματικά σε μια διαμάχη μεταξύ Ευριπίδη και Αισχύλου να επιλέξει τελικά τον Αισχύλο απορρίπτοντας τον Ευριπίδη;⁵⁷⁴

Η αριστοφανική κωμωδία σφύζει από έργα του Ευριπίδη, παραπέμπει σ' αυτόν, τον παρωδεί επανειλημμένα, έχει επαναπροσδιορίσει την τέχνη της κωμωδίας αναφορικά με την τραγωδία, «τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τραγωδία» η κωμωδία ξέρει επίσης τι είναι σωστό (*Αχ.* 500). Όσοι επιμένουν να βλέπουν τον Αριστοφάνη σαν έναν εντελώς κρυφό συντηρητικό θα τον θεωρήσουν μάλλον εχθρικό απέναντι στον Ευριπίδη και θα επισημάνουν την απόλυτη νίκη του Αισχύλου στους *Βατράχους*. Αλλά οι όροι που συχνά χαρακτηρίζουν τον Ευριπίδη στην κωμωδία, *σοφός* και *δεξιός*, χρησιμοποιούνται επίσης από τον κωμικό ποιητή για τον ίδιο του τον εαυτό. Ο Αριστοφάνης δεν είναι ένας από «εμάς» που διακωμωδεί τον Ευριπίδη, έναν απ' «αυτούς», αλλά είναι κι ο ίδιος ένας σοφός ποιητής, που «μας» ζητάει να τον θαυμάσουμε και να τον χειροκροτήσουμε. Ο Κράτινος (fr. 342) συνδέει τον Αριστοφάνη με τον Ευριπίδη πλάθοντας τον όρο *Εύριπιδαριστοφανίζων*⁵⁷⁵ *τίς δέ σύ κομψός τις ἔροιτο θεατής, / ὑπολεπτολόγος, γνωμοδιώκτης, εύριπιδαριστοφανίζων.*⁵⁷⁶ «Ποιος είσαι;», μπορεί να ρωτήσει κάποιος έξυπνος θεατής, ένας στρεψόδικος, ένας επινοητής αποφθεγμάτων, ένας *Εύριπιδαριστοφανίζων*.

Εκτός από την ωδή μετά από την επιβεβαίωση της νίκης του Αισχύλου (1482-99), υπάρχουν ελάχιστα στην αριστοφανική καρικατούρα του Ευριπίδη που είναι εχθρικά, αλλά πολλά καταγέλαστα.⁵⁷⁷

Η κωμωδία του Αριστοφάνη είναι γεμάτη από παρωδία, από τα έπη του

572 Παππάς (1996²) 140.

573 ό.π. 185.

574 Major (2013) 162.

575 Storey and Allan (2005) 212-3.

576 Καρώνη (2003) 41.

577 Storey and Allan (2005) 212-3.

Ομήρου και τους παλαιότερους ποιητές, τη σύγχρονη ποίηση (τόσο το υψηλό ύφος του Πινδάρου όσο και τους πιο πρωτοποριακούς νέους συνθέτες του διθυράμβου), αλλά κυρίως γεμάτη από τραγωδία και τα έργα του Ευριπίδη ιδιαιτέρως. Ο Αριστοφάνης δεν επιτίθεται τόσο στον Ευριπίδη όσο τον παρωδεί ή εκμεταλλεύεται κωμικά μια εξέχουσα μορφή της πολιτιστικής ζωής της Αθήνας, αφού εμφανίζεται σε τρεις κωμωδίες (*Άχαρνης*, *Θεσμοφοριάζουσες*, *Βάτραχοι*) και πολύ πιθανότατα υπήρξε χαρακτήρας και στις άλλες *Θεσμοφοριάζουσες*, στον *Προάγωνα* και τα *Δράματα*. Οι άλλοι ποιητές της εποχής (Εύπολις, Κρατίνος, Έρμιππος, Φερεκράτης) δεν φαίνεται να έχουν προσδεθεί στον Ευριπίδη ή στην τραγική παρωδία στον ίδιο βαθμό και είναι ενδιαφέρον ότι η γοητεία του Αριστοφάνη για τον Ευριπίδη ξεκινά από τα πρώτα του έργα, ενώ οι τίτλοι και τα θραύσματα ορισμένων χαμένων έργων (*Φοίνισσες*, *Λήμνιες*) υποδηλώνουν ότι ήταν παρωδίες τραγωδιών του Ευριπίδη -οι *Θεσμοφοριάζουσες* (411) έχουν σκηνές που παρωδούν τέσσερα διαφορετικά έργα του Ευριπίδη και στους *Άχαρνης* ο χαμένος *Τήλεφος* του Ευριπίδη (438) λειτουργεί ως υπο-κείμενο για το πρώτο μισό της κωμωδίας-, αλλά σε αυτά τα έργα ολόκληρη η κωμωδία φαίνεται πως ήταν αφοσιωμένη στο να διακωμωδήσει κάποιο έργο του Ευριπίδη.⁵⁷⁸

Τον καιρό των *Βατράχων*, η τραγωδία είχε καθιερωθεί ως κεντρικής πολιτικής σημασίας για τον Δήμο σε αυτή την κρίσιμη, ταραχώδη εποχή, επομένως τα ζητήματα της πολιτικής αξίας της τραγωδίας ήταν άμεσης σημασίας. Ότι στον ίδιο τον Αριστοφάνη θα απονεμηθεί ένα στέφανος για υπηρεσία που συνδέεται με ένα έργο με το ίδιο θέμα, θα πρέπει επίσης να ερμηνευτεί σε αυτό το ιδεολογικό περιβάλλον.⁵⁷⁹ Ο Sidwell βέβαια (2009, 41-44) υποστηρίζει ότι το διάταγμα δεν ψηφίστηκε εξαιτίας της παράβασης συγκεκριμένα, αλλά σε αναγνώριση της πολυετούς υπηρεσίας του Αριστοφάνη στη δημοκρατία και προκρίνει ότι η αναγνώριση του Αριστοφάνη και η επανάληψη των *Βατράχων* έγιναν το 403.⁵⁸⁰

Ο Ευριπίδης φαίνεται να έχει πάρει ένα αρκετά διαφορετικό μονοπάτι, από αγαπημένος υποστηρικτής της δημοκρατίας έγινε ανάξιος της εμπιστοσύνης του Δήμου. Στην *Ειρήνη* (532-34) πολύ περιληπτικά, ο Αριστοφάνης τον τοποθετεί μαζί με τις αντιδικίες στο αντίθετο στρατόπεδο από την ειρήνη, αλλά αναγνωρίζει το ελκυστικό ύφος του και ο ανόητος αλλά τελικά αβλαβής ρόλος των *Θεσμοφοριαζουσών*, δεν πρέπει να ευθύνεται για τον χαρακτηρισμό του ως του κακού

578 ό.π. 213-4.

579 Major (2013) 148 και *Βίος Αριστοφάνους*, test. 1.35-9 K-A στο Perysinakis (2019) 249.

580 ό.π. 170, υποσ. 63. Πρβλ. Pritchard (2012) 24-26 και Sommerstein στο Sommerstein, Halliwell κ.ά. (1993) 461.

ανταγωνιστή στους *Βατράχους*, απολύτως ανάξιου να αδράξει τον θρόνο της τραγωδίας, ο οποίος ανήκει στον Αισχύλο, και καταδικασμένου να είναι δημοφιλής μόνο μεταξύ των εγκληματιών του Κάτω Κόσμου. Λαμβάνοντας υπόψη την έντονη αντίθεση μεταξύ της απεικόνισης του Ευριπίδη στις *Θεσμοφοριάζουσες* του 411 και στους *Βατράχους* του 405, είναι εύλογο να πιστέψουμε ότι ο Αριστοφάνης κλήθηκε να επανεκτιμήσει τον Ευριπίδη κατά τα παρελθόντα χρόνια και αξίζει να διερευνηθεί τι θα μπορούσε να παρακινήσει τον Αριστοφάνη να τον απεικονίσει ως έναν κακό χαρακτήρα.

Κατά τον Major οφείλεται στη φυσική συνέχεια του ενδιαφέροντος του Αριστοφάνη για τη ρητορική, τη δημόσια ομιλία και την υποστήριξή του στη δύναμη του συμβουλευτικού λόγου και την κυριαρχία του Δήμου, και το επιχείρημά του αναπτύσσεται σε τρία στάδια: (1) μια ανασύσταση, εντός των ορίων των αποδεικτικών στοιχείων, των έργων του Ευριπίδη που παρήχθησαν από την εποχή των *Θεσμοφοριαζουσών*, στα οποία ο Αριστοφάνης θα μπορούσε να είχε αντιδράσει, (2) μια διερεύνηση του τι, από την άποψη της ρητορικής και της δημοκρατικής πολιτικής του 411-406, θα μπορούσε να είχε προκαλέσει το ενδιαφέρον του Αριστοφάνη σε ό, τι λέει ο Ευριπίδης για τα θέματα αυτά στα έργα μετά από τις *Θεσμοφοριάζουσες* και (3) το συμπέρασμα ότι, παρόλο που δεν μπορεί να υπάρξει εγγυημένη απλή απάντηση γι' αυτό που προκάλεσε τη σκληρή εκτίμηση του Αριστοφάνη για τον Ευριπίδη το 405, στοιχεία από τους *Βατράχους* και την όψιμη παραγωγή έργων του Ευριπίδη είναι απόλυτα συνεπή με τη νέα θέαση από τον Αριστοφάνη του Ευριπίδη ως κάποιου που διαθέτει ελκυστική γλώσσα, αλλά έχει προδώσει την υποστήριξη της αθηναϊκής δημοκρατίας, ακριβώς τη στιγμή που η τραγωδία είχε πρωταρχική σημασία για τον Δήμο. Υπ' αυτή την έννοια, ο Αριστοφάνης εκτιμά ότι ο Ευριπίδης είναι μια μορφή συγκρίσιμη με τον Κλέωνα ή οποιονδήποτε άλλον αξιοκαταφρόνητο δημαγωγό.⁵⁸¹

Μετά την παράσταση των *Θεσμοφοριαζουσών* το 412, από το 411 ως τον θάνατό του το 405, ο Ευριπίδης πρέπει να έγραψε τρεις τετραλογίες (με σιγουριά χρονολογείται μόνο ο *Όρέστης* το 408) και ο Αριστοφάνης γνώριζε τα έργα: *Άνδρομέδα*, *Ύμιπύλη*, *Φοίνισσες*, *Αντιόπη*, *Οιδίπους*, *Πολύιδος* όταν έγραψε τους *Βατράχους* του.⁵⁸² Η Christiane Zimmermann υποστηρίζει ότι τα θέματα εξορίας και έλλειψης ταφής αντηχούν τα έτη μετά το 411 και επισημαίνει τις διατάξεις για τη

581 ό.π. 148-50 sparsim.

582 ό.π. 152-3 sparsim.

μεταχείριση των ολιγαρχικών συνωμοτών Αρχιπτόλεμου και Αντιφόντα σχετικά με το θέμα της ταφής τους, οπότε οι *Φοίνισσες* και η *Αντιγόνη* του Ευριπίδη θα είχαν σίγουρα περισσότερες πιθανότητες να πραγματεύονται το ζήτημα ως εγγύτερες χρονικά απ' ότι ο *Οιδίπους επί Κολωνῶν* του Σοφοκλή.⁵⁸³ Στις *Φοίνισσες* παρά τις πολλές αναπόφευκτες αβεβαιότητες ο Ευριπίδης υπερασπίζεται την αθηναϊκή δημοκρατία απέναντι στην αναδυόμενη ολιγαρχία και σε κομβικά σημεία θεωρεί τη συνετή διαβούλευση καλή και την τυραννία κακή,⁵⁸⁴ όπως εχθρότητα προς την τυραννία εκφράζει και σε παράθεμα ενός άλλου όψιμου έργου του, της *Αὔρης*, ταιριαστό για περιβάλλον δημοκρατίας υπό την πίεση ελλοχεύουσας ολιγαρχίας ή σε περιβάλλον αποκατεστημένης δημοκρατίας.⁵⁸⁵ Σ' αυτές τις δυο τραγωδίες ούτε ο Αριστοφάνης ούτε ο αθηναϊκός Δήμος θα είχε να προσάψει κάτι αρνητικό στον Ευριπίδη.

Η επανάληψη, όμως του *Ίππόλυτου* στις αρχές της δεκαετίας του 420 προσέβαλε την ευαισθησία του αθηναϊκού κοινού, και με περισσότερες μαρτυρίες η τετραλογία του 415 (*Σίσυφος, Παλαμήδης, Τρωάδες, Αλέξανδρος*)⁵⁸⁶ με τον *Παλαμήδη* να δέχεται αρνητική κριτική στις *Θεσμ. και Βατρ.* ότι ο θάνατός του ήταν αποτέλεσμα της ψήφου, της συλλογικής κρίσης, των ανόητων μαζών. Για τον Αριστοφάνη σίγουρα, η σθεναρή αντιλογία ήταν ένα πράγμα, αλλά το να δραματοποιείς την ακατάλληλη συλλογική κρίση του Δήμου ήταν κάτι άλλο.⁵⁸⁷

Εάν κατόπιν ο Ευριπίδης παρήγαγε μόνο μία τετραλογία, αυτή του 412, μεταξύ των δραμάτων της η *Ελένη* και η *Ανδρομέδα*, είναι εύκολο να θεωρηθούν οι *Θεσμοφοριάζουσες* ως εορτασμός για την επιστροφή ενός από τους αγαπημένους γιους της Αθήνας. Μετά από χρόνια σκληρών δραμάτων, ο Αριστοφάνης και το υπόλοιπο αθηναϊκό ακροατήριο θα συγχωρέσουν τον μισογυνισμό του, έχει βάλει πίσω του την ασχήμια του 415 και τώρα όλοι μπορούν να απολαύσουν το ελαφρύ του άγγιγμα, το οποίο πάντα αναγνώριζε ο Αριστοφάνης.⁵⁸⁸ Οπότε τι είναι αυτό που προκάλεσε τη δυσφορία του κωμικού και του κοινού; Ο *Ορέστης*, όπου ο ομώνυμος ήρωας επαινεί τον Πυλάδη για την πίστη του στην τυραννία (1156);

Ο Fred Naiden τοποθετεί τη δίκη του Ορέστη στην αθηναϊκή Εκκλησία του Δήμου. Οι δίκες αυτές ήταν εξαιρετικές, αλλά η δεκαετία που προηγήθηκε του

583 ό.π. 153-4.

584 ό.π. 154-5.

585 ό.π. 156.

586 <https://en.wikipedia.org/wiki/Euripides>

587 Major (2013) 157-8.

588 ό.π. 158.

Όρέστη περιλάμβανε εξέχουσες δίκες μετά τον ακρωτηριασμό των Ερμών και την τυραννία του 411. Έτσι οι βάνουσες και δυσλειτουργικές διαδικασίες στη δίκη του Ορέστη επιρρίπτουν μομφή στον χειρισμό τέτοιων υποθέσεων από τον Αθηναϊκό Δήμο. Μια τέτοια απεικόνιση της δημόσιας διαβούλευσης και η μαζική κρίση του Δήμου (μόνο ονομαστικά του Άργους) για άλλη μια φορά θα ταράξει τις ευαισθησίες του Αριστοφάνη.

ὄταν γὰρ ἤβᾶ δῆμος εἰς ὄργην πεσών, / ὅμοιον ὥστε πῦρ κατασβέσαι λάβρον· / εἰ δ' ἠσύχως τις αὐτὸν ἐντείνοντι μὲν χαλῶν / ὑπέικοι καιρὸν εὐλαβούμενος, / ἴσως ἂν ἐκπνεύσειεν· ἦν δ' ἀνῆ πνοάς, / τύχοις ἂν αὐτοῦ ῥαδίως ὅσον θέλεις (696-701).⁵⁸⁹

Ο αγγελιοφόρος είναι σαφής ότι, στην Εκκλησία του Δήμου *ὁ εὖ δοκῶν λέγειν* (943) δεν κατάφερε να πείσει και ο κακός ομιλητής κέρδισε *νικᾶ δ' ἐκεῖνος ὁ κακὸς ἐν πλήθει λέγων* (944). Σε κανένα σημείο του έργου ο Ευριπίδης δεν διορθώνει ή αντισταθμίζει αυτόν τον χαρακτηρισμό, ενώ και στην *Ίφιγένεια ἐν Αὐλίδι* δραματοποιεί μια παρόμοια ζοφερή άποψη της συλλογικής λήψης αποφάσεων.⁵⁹⁰

Αν ο Ευριπίδης έφυγε για τη Μακεδονία και έγραψε μια τραγωδία που υμνούσε την αριστοκρατική γενεαλογία ενός μονάρχη (*Αρχέλαος*),⁵⁹¹ όταν για αρκετά χρόνια τελευταία ήταν ένας διάσημος αγαπημένος γιος, υπέρμαχος της δημοκρατίας, μια τέτοια κίνηση θα φάνταζε σαν μια οξεία ανατροπή και προδοσία. Ο συνδυασμός της κυνικής απεικόνισης του Δήμου στον *Όρέστη*, της ευνοιοκρατίας προς έναν μακεδόνα μονάρχη και του συμπεράσματος από την *Ίφιγένεια ἐν Αὐλίδι* ότι η πικρία του Ευριπίδη προς τη δημοκρατική κυριαρχία εξακολουθούσε τις τελευταίες του ημέρες, όλα υποδηλώνουν ότι τα χρόνια που ο αθηναϊκός Δήμος ανέπτυξε την πολιτική του ταύτιση με την τραγωδία, ο Ευριπίδης στράφηκε άδικα στον Δήμο κι έγινε από ήρωας προδότης.⁵⁹² Αυτή η χρονολογική εξέλιξη εξηγεί ένα από τα πιο σοβαρά προβλήματα των *Βατράχων*, καθώς και την αμήχανη συναισθηματική δυναμική στην κορύφωση του έργου.⁵⁹³

Η δραματοποίηση του Αριστοφάνη εκτείνεται πέρα από την επαναδραστηριοποίηση αυτής της συναισθηματικής τροχιάς, επειδή κυρώνει την απόρριψη του Ευριπίδη από τον Δήμο υπέρ της αναβίωσης ενός θεατρικού συγγραφέα που συνδέεται με το μεγαλείο της Αθήνας και το κάνει με τέτοιο τρόπο

589 ό.π. 159.

590 ό.π. 160.

591 Έργο αρκετά οικείο στον Αριστοφάνη για να κάνει τους εναρκτήριους στίχους του έργου να καταστρέφονται από ένα *ληκύθιον άπόλεσεν* (1206-8).

592 Major (2013) 161.

593 ό.π. 162.

ώστε η ανάσταση του Αισχύλου να μην καταφεύγει σε μια μορφή από το μακρινό παρελθόν, αλλά σε μια σύγχρονη επιβεβαίωση της κρίσης του Δήμου για την πολιτική ταυτότητα της Αθήνας.⁵⁹⁴

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ο θάνατος του Ευριπίδη και του Σοφοκλή οριοθετεί το τέλος μιας λαμπρής εποχής δημιουργώντας το κατάλληλο υπόβαθρο για να συνδυάσει ο Αριστοφάνης την πολιτική και την τέχνη στους *Βατράχους* του, μια πολύπλευρη φαντασία: μια άσκηση στην άμιλλα μεταξύ των λογοτεχνικών ειδών (με τη δημιουργία μιας κωμωδίας με βάση την τραγωδία), μια σάτιρα των σοφιστικών, διανοουμενίστικων τεχνικών της λεκτικής αντιπαράθεσης, μια παρωδία των γνωρισμάτων της λογοτεχνικής κριτικής της εποχής, συμπεριλαμβανομένων της «εξονυχιστικής ανάγνωσης» των κειμένων και μιας πολύμορφης ποικιλίας εικόνων για τους ποιητές και τα δημιουργήματά τους⁵⁹⁵ με σχόλια για συγκεκριμένες πλευρές της τεχνικής του δραματοποιού, όπως επί της δομής, της σάτιρας, του ύφους (*λέξις*), του μέτρου και της μουσικής, και για συγκεκριμένα σκηνικά στοιχεία και εφέ.⁵⁹⁶

Ο *άγών σοφίας* μεταξύ των δύο μεγάλων τραγικών αρχικά διεξάγεται με κριτήρια αισθητικά, καταλήγει όμως σε κοινωνική, πολιτική και ηθική αντιπαράθεση δύο διαφορετικών κοσμοθεωριών: της αισχύλειας ογκηρής δραματουργίας, με το πομπώδες απρόσιτο νόημα και «παραπλανητικά» για τους θεατές τεχνάσματα (910)⁵⁹⁷ και του δημοκρατικού, καθημερινού, ρεαλιστικού ευριπίδειου ύφους.

Οι *Βάτραχοι* εκθέτουν τον Διόνυσο (και το κοινό του) σε μια διαρκή αλλαγή επίγνωσης των συναισθηματικών, δραματουργικών, ηθικών και πολιτικών συστατικών του ποιητικού επιτεύγματος, αλλά τον αφήνουν ανίκανο να τα εναρμονίσει σε μια ενιαία κριτική άποψη.⁵⁹⁸ Ο Διόνυσος θα παίζει τον ρόλο του ως διαιτητής με αξιέπαινη, αλλά μόνο φαινομενική αντικειμενικότητα, χωρίς ποτέ να ξεπέσει στη γελοιότητα των συνηθισμένων τριταγωνιστών. Χειροκροτεί εναλλάξ τις παρεμβάσεις των δυο ποιητών στα πέντε μέρη της λογομαχίας: κριτική των πλοκών

594 ό.π. 163.

595 Halliwell στο Gregory (2010) 553.

596 Sommerstein στο Κατσής (2007) 87.

597 Halliwell στο Gregory (2010) 553.

598 Halliwell (2013²) 145.

και των προθέσεων του ποιητή, πρόλογοι, χορικά, ποιητικό βάρος των στίχων και τέλος αντίκτυπος των απόψεων του ποιητή στην πόλη. Στην πραγματικότητα, ο Διόνυσος συμπεριφέρεται στον Αισχύλο με σεβασμό και στον Ευριπίδη με οικειότητα· επιπλέον, στα πέντε μέρη του αγώνα, πάντα ο Αισχύλος μιλάει δεύτερος, πράγμα που αποτελεί αναμφισβήτητο ρητορικό πλεονέκτημα, και μπορούμε να πούμε πως ο Αριστοφάνης, αν όχι ο Διόνυσος, είχε ήδη καταλήξει σε απόφαση προτού καν αρχίσει η αντιπαράθεση. Σίγουρα ο Ευριπίδης έχει κάποιες εύστοχες ρήσεις και επιτίθεται σε ξεπερασμένα χαρακτηριστικά του αντιπάλου του, οι επικρίσεις όμως του Αισχύλου είναι πιο διασκεδαστικές από εκείνες του Ευριπίδη, κι αυτό παρά τον τραχύ χαρακτήρα του, με χαρακτηριστικό το αστείο «...ληκύθιον ἀπόλεσεν» που προσθέτει στο τέλος κάθε προλόγου του Ευριπίδη για να δείξει πως έχουν βγει όλοι από το ίδιο καλούπι. Η κρίση του Διονύσου θα βασιστεί τελικά σε ένα υποκειμενικό και μη λογοτεχνικό κριτήριο,⁵⁹⁹ καθώς ακολουθεί αυτό που θα λέγαμε «προτροπές της καρδιάς», μια αυθαίρετη, ενστικτώδη κρίση, ξέχωρη από τη λογική αξιολόγηση των απαντήσεων των ποιητών στις ερωτήσεις που τους τέθηκαν.⁶⁰⁰

Η τελική ετυμηγορία του Διονύσου είναι ένα κωμικά συναισθηματικό προϊόν πολιτισμικής νοσταλγίας, αλλά υπάρχουν αρκετοί υπαινιγμοί που καθιστούν αληθοφανή την άποψη ότι αυτές οι αποκλίνουσες θεωρίες για τις σχέσεις της τραγωδίας με τις σημαίνουσες αξίες της ζωής κατείχαν εξέχουσα θέση ανάμεσα στις αντιδράσεις απέναντι στο είδος κατά την εποχή εκείνη (Konstan 1999)⁶⁰¹ και η τελική επιλογή του Αισχύλου δεν αποτελεί ασυνέπεια σε σχέση με την αρχική ιδέα, την επιθυμία δηλαδή του Διονύσου να φέρει πίσω τον Ευριπίδη από τον Κάτω Κόσμο, αλλά επανεξέταση της τραγικής ιεραρχίας: Αισχύλος, Σοφοκλής κι έπειτα Ευριπίδης.⁶⁰²

Επομένως, παρά τη χρήση και από τις δυο πλευρές ανάμικτων κριτηρίων -τεχνικών, μορφολογικών, υφολογικών, μυθολογικών, ψυχολογικών, εκπαιδευτικών και ηθικών- αυτό που αναδεικνύεται ως έσχατη λύση, το τελικό διακύβευμα είναι η σχέση της ποιητικής τέχνης με την πολιτική, η άμεση σύνδεση της ποιητικής σοφίας με τη σωτηρία της πόλης, αφού φαίνεται να είναι η μόνη που θα μπορέσει να δώσει λύσεις στα κρίσιμα προβλήματα της αθηναϊκής δημοκρατίας.

Από δραματική άποψη, η κωμωδία θέτει τα θεμέλια της δυτικής λογοτεχνικής

599 Thiery (2001) 136-7.

600 Dover στο Sommerstein, Halliwell κ.ά. (1993) 456.

601 Halliwell στο Gregory (2010) 553.

602 Thiery (2001) 136-7.

κριτικής (Ευριπίδης: «τέχνη για την τέχνη», Αισχύλος: «ο ποιητής ως ηθικός δάσκαλος, ο ποιητής έχει καθήκον να παρουσιάσει το σωστό») και ο Διόνυσος φαίνεται τελικά να αποφασίζει βάσει προσωπικής προτίμησης. Οι *Βατράχοι* μπορούν να θεωρηθούν ως η πιο πολιτική κωμωδία του Αριστοφάνη, όχι μόνο στην παράβαση, όπου προτείνεται μια πολιτική αμνηστία και μια πλήρης αλλαγή των ηγετών, αλλά και στο τέλος, όπου τα τελευταία ερωτήματα έχουν να κάνουν με την πολιτική πορεία της Αθήνας, και ο Πλούτων ζητά από ορισμένους πολιτικούς ηγέτες να «κατεβούν εδώ όσο πιο γρήγορα μπορούν». Στην πραγματικότητα, όλα τα θέματα συναντώνται σε μια αποφασιστική παράγραφο κοντά στο τέλος, όπου ο Πλούτων ρωτά τον Διόνυσο γιατί κατέβηκε για να φέρει έναν ποιητή και ο θεός απαντά «για να σώσει την πόλη». Τοποθετημένη στον Κάτω Κόσμο, μια κωμωδία για την πόλη και τους ηγέτες, την πόλη και τις λατρείες της, την πόλη και τους ποιητές της, οι *Βάτραχοι* είναι ένας κομψός αποχαιρετισμός στο μεγαλείο της Αθήνας,⁶⁰³ ένα ερωτικό γράμμα σε μια ποιητική παράδοση που φτάνει στο τέλος της δημιουργικής της φάσης.⁶⁰⁴

603 Storey and Allan (2005) 285

604 Agócs <https://www.ucl.ac.uk/classics/aristophanes-frogs-study-guide>

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

A. ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΗ ΕΚΔΟΣΗ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

Wilson, N.G. (ed.) (2007): *Aristophanis Fabulae*, vols. I-II. Oxford.

B. ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΗ ΕΚΔΟΣΗ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

Stanford, W.B. (1993): *Αριστοφάνους: Βάτραχοι*, μτφρ. Μ. Μπλέτα. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Γ. ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Baldry, H. C. (1981): *Το Τραγικό θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Γ. Χριστοδούλου & Λ. Χατζηκώστα. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Battezzato L. (2010): «Τα λυρικά μέρη» στο J. Gregory επιμ. *Ώψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, μτφρ. Μ. Καίσαρ, Γ. Φιλίππου & Ό. Μπεζαντάκου, επιστ. επιμ. Δ. Ιακώβ. Αθήνα: Παπαδήμας, 206-29.

Bowie, A.M. (2005): *Αριστοφάνης: Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία*, μτφρ. Π. Μοσχοπούλου, επιμ. Α. Μαρκαντωνάτος. Αθήνα: Τυπωθήτω.

Cartledge, P. (2006): *Ο Αριστοφάνης και το Θέατρο του Παραλόγου*, μτφρ. Λ. Ταχμαζίδου, επιμ. Μ. Κεκροπούλου. Αθήνα: Ενάλιος.

Cornford, F.M. (1993³): *Η αττική κωμωδία*, μτφρ. Λ. Ζενάκος. Αθήνα: Παπαδήμας.

Γεωργούλης, Κ. (1975): *Ιστορία της Ελληνικής Φιλοσοφίας*. Αθήνα: Παπαδήμας.

Γεωργούση, Μ.Δ. (2015): *Σπουδαίων-Γελίων: Σημασίες, λειτουργίες και η σχέση των όρων μεταξύ τους στις κωμωδίες του Αριστοφάνη*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Γεωργουσόπουλος, Κ. (1990): *Κλειδιά και κώδικες θεάτρων. I. Αρχαίο δράμα*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».

Degani, E. (2005): «Η ελληνική λογοτεχνία έως το 300 π.Χ.» στο Η.-G. Nesselrath επιμ. *Εισαγωγή στην αρχαιογνωσία. Τόμος Α'. Αρχαία Ελλάδα*, επιστ. επιμ. Δ.Ι. Ιακώβ & Α. Ρεγκάκος, μτφρ. Θ. Κουρεμένος & Π. Κυριάκου. Αθήνα:

- Παπαδήμας, 173-248.
- Diels, H. & Kranz, W. (2007): *Die Fragmente der Vorsokratiker. Οι Προσωκρατικοί. Οι μαρτυρίες και τα αποσπάσματα*. Τόμ. II, επιμ. & μτφρ. Β. Κύρκος. Αθήνα: Παπαδήμας.
- Dover, K.J. (2003⁵): *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη*, μτφρ. Φ.Ι. Κακριδής. Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Dover, K.J. (2005⁶): *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, μτφρ. Φ.Ι. Κακριδής. Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Düring, I. (2006³): *Ο Αριστοτέλης Α': Παρουσίαση και ερμηνεία της σκέψης του*, μτφρ. Π. Κοτζιά-Παντελή. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Δημητριάδης, Δ. (2005): *Αισχύλου Όρέστεια*. Εισαγωγή-Μετάφραση. Αθήνα: Σμίλη.
- Δρακωνάκη-Καζαντζάκη, Ε. (2008): *Αριστοτέλους Ρητορική: (Α, Β βιβλία): Αρχαίο κείμενο και μετάφραση, με προσθήκη δύο παραρτημάτων*, επιμ. Γ. Ξανθάκη-Καραμάνου. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Δρακωνάκη-Καζαντζάκη, Ε. (2008): Πανεπιστημιακές Σημειώσεις στα Αντικείμενα «Αριστοτέλους Περί ποιητικής», «Αριστοτέλους Ρητορική, Γ' Βιβλίο». Αθήνα.
- Δρομάζος, Σ.Ι. (1982⁶): *Αριστοτέλους, Ποιητική*. Εισαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια Σ.Ι. Δρομάζος. Αθήνα: Κέδρος.
- Easterling, P.E. & Knox, B.M.W. (2000): *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, επιμ. Α. Στεφανή, μτφρ. Ν.Χ. Κονομή. Αθήνα: Παπαδήμας.
- Edwards, M. (2002): *Οι Αττικοί Ρήτορες*, μτφρ. Δ.Γ. Σπαθάρας. Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου-Μ. Καρδαμίτσα.
- Ευελπίδης, Χ. (1962): *Ο Αριστοφάνης και η εποχή του*. Αθήνα: Εστία.
- Gregory, J. (επιμ.) (2010): *Όψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, μτφρ. Μ. Καίσαρ, Γ. Φιλίππου & Ό. Μπεζαντάκου, επιστ. επιμ. Δ.Ι. Ιακώβ. Αθήνα: Παπαδήμας.
- Grube, G.M.A. (1995): *Ο Αριστοτέλης για την ποίηση και το ύφος*, μτφρ. Γ.Δ. Χρυσάφης. Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου-Μ. Καρδαμίτσα.
- Guthrie, W.K.C. (2003): *Οι Σοφιστές*, μτφρ. Δ. Τσεκουράκης. Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Hall, E. (2003): «Δικαστικά δράματα: η δύναμη της θεατρικότητας στην αρχαία ελληνική δικανική ρητορική» στο Δ. Σπαθάρας & Λ. Τζαλλήλα επιμ. *Πειθώ Δεκατρία Μελετήματα για την Αρχαία Ρητορική*, μτφρ Μ. Τρουπή. Αθήνα: Σμίλη, 170-210.

- Halliwell, S. (2010): «Μαθαίνοντας μέσα από τον πόνο: Οι αρχαίες αντιδράσεις στην τραγωδία» στο: J. Gregory επιμ. *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*. 31 εισαγωγικά δοκίμια, μτφρ. Μ. Καίσαρ, Γ. Φιλίππου & Ό. Μπεζαντάκου, επιστ. επιμ. Δ.Ι. Ιακώβ. Αθήνα: Παπαδήμας, 548-575.
- Henderson, J. (2007): «Ο Δήμος και οι αγώνες κωμωδίας» στο Γ.Δ. Κατσή επιμ. *Θάλεια: Δεκαπέντε μελετήματα για τον Αριστοφάνη*, μτφρ. Π. Φαναράς. Αθήνα: Σμίλη, 13-79.
- Ιακώβ, Δ. (2011): «Εισαγωγή» στο Θ.Γ. Παππάς & Α.Γ. Μαρκαντωνάτος επιμ. *Αττική Κωμωδία: Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Gutenberg, 15-30.
- Kennedy, G. (2005⁶): *Ιστορία της Κλασικής Ρητορικής Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής*, επιμ. Ι. Αναστασίου, μτφρ. Ν. Νικολούδης. Αθήνα: Παπαδήμας.
- Kerferd, G.B. (1996): *Η σοφιστική κίνηση*, μτφρ. Π. Φαναράς. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Καραμάνου, Ι. (2011): «Ευριπιδαριστοφανίζων: Η πρόσληψη του Ευριπίδη στην Αρχαία Κωμωδία» στο Θ.Γ. Παππάς & Α.Γ. Μαρκαντωνάτος επιμ. *Αττική Κωμωδία: Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Gutenberg, 675-737.
- Καρώνη, Π. (2003): *Αριστοφάνης: Ο κωμωδιογράφος όλων των εποχών*. Αθήνα: Σαββάλας.
- Κατσή, Γ.Δ. (επιμ.) (2007): *Θάλεια: Δεκαπέντε μελετήματα για τον Αριστοφάνη*. Αθήνα: Σμίλη.
- Κωνσταντινόπουλος, Β. (2013): *Το ύφος στην αττική ρητορεία*. Συμπόσιο (22-5-2013). Καλαμάτα.
- Lesky, A. (1985): *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Α. Τσοπανάκης. Θεσσαλονίκη: Αφοί Κυριακίδη.
- Lesky, A. (2014): *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας* (αναθεωρημένη), μτφρ Α. Τσοπανάκης. Θεσσαλονίκη: Αφοί Κυριακίδη.
- Mastromarco, G. (2011): «Η διάδοση των θεατρικών κειμένων στην Ελλάδα του πέμπτου αιώνα π.Χ.» στο Θ.Γ. Παππάς & Α.Γ. Μαρκαντωνάτος επιμ. *Αττική Κωμωδία: Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Gutenberg, 263-316.
- Müller, D. (2007): «Η διακωμώδηση μεταφορικών τρόπων έκφρασης από τον Αριστοφάνη» στο Γ.Δ. Κατσή επιμ. *Θάλεια: Δεκαπέντε μελετήματα για τον Αριστοφάνη*, μτφρ. Α. Μελίστα. Αθήνα: Σμίλη, 323-40.
- Μαυρόπουλος, Θ.Γ. (2007): *Αριστοφάνης-Μένανδρος*. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.
- Μπακόλα, Ε. (2011): «Κρατίνος ο Ταυροφάγος» στο Θ.Γ. Παππάς & Α.Γ. Μαρκαντωνάτος επιμ. *Αττική Κωμωδία: Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*. Αθήνα:

- Gutenberg, 33-68.
- Nesselrath, G.H. (2001): *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία. Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Ι. Αναστασίου. Αθήνα: Παπαδήμας.
- Nesselrath, H.-G. (επιμ.) (2005): *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας. Εισαγωγή στην αρχαιογνωσία. Τόμος Α'. Αρχαία Ελλάδα*, επιστ. επιμ. Δ.Ι. Ιακώβ & Α. Ρεγκάκος, μτφρ. Θ. Κουρεμένος & Π. Κυριάκου. Αθήνα: Παπαδήμας.
- Νικηταρά, Χ. (1990): *Εγχειρίδιο Φιλοσοφίας*. Αθήνα: Φιλεκδοτική.
- Ξιφαρά, Π. (2001): «Το αριστοφανικό έργο» στο Έ. Ανδριανού & Π. Ξιφαρά επιμ. *Ο Δραματικός Λόγος από τον Αισχύλο ως τον Μέγανδρο*. Πάτρα: ΕΑΠ, 117-133.
- Pernot, L. (2005): *Η ρητορική στην Αρχαιότητα*, επιμ. Β. Σερέτη, μτφρ. Ξ. Τσελέντη. Αθήνα: Δαίδαλος, Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Παππάς, Θ.Γ. (1996²): *Ο Φιλόγελως Αριστοφάνης*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Παππάς, Θ.Γ. & Μαρκαντωνάτος, Α.Γ. επιμ. (2011): *Αττική Κωμωδία: Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, εισαγ. Δ. Ιακώβ. Αθήνα: Gutenberg.
- Πετρόπουλος, Κ. (1981): *Πλάτωνα Πρωταγόρας. Κείμενο-Μετάφραση-Σχόλια*. Αθήνα: Πατάκης.
- Ross, W.D. (2005³): *Αριστοτέλης*, μτφρ Μ. Μητσού. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Ρούσσοι, Τ. (1993): *Αριστοφάνης: Βάτραχοι. Μετάφραση-Εισαγωγή-Σχόλια*. Αθήνα: Κάκτος.
- Saïd, S., M. Trédé & A. le Boulluec (2001²): *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας. Τόμος Ι*, επιμ. Γ. Ξανθάκη-Καραμάνου, μτφρ. Γ. Ξανθάκη-Καραμάνου, Δ. Τσιλιβέρδης & Β Πόθου. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Saïd, S., (2001²): «Η κλασική εποχή και η λάμψη της Αθήνας από τους Μηδικούς πολέμους στη Χαιρώνεια. 5ος και 4ος αιώνας. ΙΙΙ. Η δραματική ποίηση» στο S. Saïd, M. Trédé & A. le Boulluec επιμ. *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας. Τόμος Ι*, επιστ. επιμ. Γ. Ξανθάκη-Καραμάνου, μτφρ. Γ. Ξανθάκη-Καραμάνου, Δ. Τσιλιβέρδης & Β. Πόθου. Αθήνα: Παπαζήσης, 151-211.
- Saïd, S. (2010): «Η τραγωδία του Αισχύλου» στο J. Gregory (επιμ.) *Όψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, μτφρ. Μ. Καίσαρ, Γ. Φιλίππου & Ό. Μπεζαντάκου, επιστ. επιμ. Δ.Ι. Ιακώβ. Αθήνα: Παπαδήμας, 295-319.
- Sommerstein, A.H. (2007): «Οι αρχαίοι κωμικοί περί της αρχαίας Κωμωδίας» στο Γ.Δ. Κατσή επιμ. *Θάλεια: Δεκαπέντε μελετήματα για τον Αριστοφάνη*, μτφρ. Λ.

- Τζαλλήλα. Αθήνα: Σμίλη, 80-103.
- Συκουτρής, Ι. (1937/2008): *Αριστοτέλους. Περί Ποιητικής. Εισαγωγή-Κείμενο-Ερμηνεία*, μτφρ. Σ. Μενάρδος. Αθήνα: Εστία.
- Thiercy, P. (2001): *Ο Αριστοφάνης και η Αρχαία Κωμωδία*, μτφρ. Γ.Φ. Γαλάνης. Αθήνα: Πατάκης.
- Τσέλλερ, Ε. & Νέστλε, Β. (2004): *Ιστορία της Ελληνικής Φιλοσοφίας*, μτφρ. Χ. Θεοδωρίδης. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Φουντουλάκης, Α. (2011): «Δραματικοί αντικατοπτρισμοί: Ο Μένανδρος και το κλασικό δράμα στο κατώφλι του ελληνιστικού κόσμου» στο Θ.Γ. Παππάς & Α.Γ. Μαρκαντωνάτος (επιμ.) *Αττική Κωμωδία Πρόσωπα και προσεγγίσεις*, εισαγ. Δ. Ιακώβ. Αθήνα: Gutenberg, 135-137.
- Χρηστίδης, Χ. (2001). *Αριστοφάνη Νεφέλες*. Αθήνα: Γρηγόρης.
- Χρηστίδης, Χ. (2006): «Οι πολιτικοί προσανατολισμοί του Αριστοφάνη» στο Α. Στέφος επιμ. *Ο Αριστοφάνης και η Αρχαία Κωμωδία*. Αθήνα: ΠΕΦ-Σεμινάριο 33, 18.
- Wilson, P. (2010): «Μουσική» στο J. Gregory επιμ. *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, μτφρ. Μ. Καίσαρ, Γ. Φιλίππου & Ο. Μπεζαντάκου, επιστ. επιμ. Δ.Ι. Ιακώβ. Αθήνα: Παπαδήμας 253-67.
- Zimmermann, B. (2007³): *Η αρχαία ελληνική κωμωδία*, μτφρ. Η. Τσιριγκάκης, επιμ. Δ.Ι. Ιακώβ. Αθήνα: Παπαδήμας.
- Zimmermann, B. (2007): «Ο Αριστοφάνης και οι διανοούμενοι» στο Γ.Δ. Κατσή επιμ. *Θάλεια: Δεκαπέντε μελετήματα για τον Αριστοφάνη*, μτφρ. Σ. Χρονόπουλος. Αθήνα: Σμίλη, 189-210.
- Zimmermann, B. (2011): «Δομή και μετρική της Αρχαίας Ελληνικής Κωμωδίας» στο Θ.Γ. Παππάς & Α.Γ. Μαρκαντωνάτος επιμ. *Αττική Κωμωδία: Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Gutenberg, 326-43.

Δ. ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adrados, F.R. (2017): «Cult, Lyric and Komos: The Origins of Tragedy and Comedy, Once Again» in A. Fountoulakis, A. Markantonatos & G. Vasilaros (eds.)

- Theatre World: Critical Perspectives on Greek Tragedy and Comedy. Studies in Honour of Georgia Xanthakis-Karamanos.* Berlin/Boston: De Gruyter, 3-14.
- Biles, Z.P. (2011): *Aristophanes and the Poetics of Competition.* Cambridge.
- Carey, C. (2017): «Staging Allegory» in A. Fountoulakis, A. Markantonatos & G. Vasilaros (eds.) *Theatre World: Critical Perspectives on Greek Tragedy and Comedy. Studies in Honour of Georgia Xanthakis-Karamanos.* Berlin/Boston: De Gruyter, 49-64.
- Carey, C. (2019) «Drama and Democracy» in A. Markantonatos, & E. Volonaki (eds.) *Poet and Orator: a Symbiotic Relationship in Democratic Athens.* Berlin/Boston: De Gruyter, 233-48.
- Colvin, S. (1999): *Dialect in Aristophanes and the Politics of Language in Ancient Greek Literature.* Oxford.
- Dover, K.J. (1993): «The Contest in *Aristophanes' Frogs*: the points at issue» in A.H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson & B. Zimmermann (eds.) *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference.* Nottingham, 18-20 July 1990, (Bari, 1993), 445-460.
- Easterling, P. E. (1977) «Character in Sophocles»: *Greece & Rome*, Vol. 24, No. 2 (Oct., 1977), 121-129.
- Edwards, M. (2013): *Setting the Skene: Openings in Tragedy and Oratory. Symposium.* Kalamata (22-5-2013).
- Fountoulakis, A. (2017): «When Dionysus Goes to the East: On the dissemination of Greek Drama beyond Athens» in A. Fountoulakis, A. Markantonatos & G. Vasilaros (eds.) *Theatre World: Critical Perspectives on Greek Tragedy and Comedy. Studies in Honour of Georgia Xanthakis-Karamanos.* Berlin/Boston: De Gruyter, 75-117.
- Frangakis, P. (2019): «The Reception of Rhetoric in Greek Drama of the Fifth Century BCE: The Use of Rhetorical Techniques in the Art of Euripides» in A. Markantonatos & E. Volonaki (eds.) *Poet and Orator: a Symbiotic Relationship in Democratic Athens.* Berlin/Boston: De Gruyter, 365-73.
- Gill, C. (1986): «The Question of Character and Personality in Greek Tragedy». *Poetics Today*, Vol. 7, No. 2, 251-273. Duke University Press.
- Griffith, M. (2013): *Aristophanes' Frogs.* Oxford.
- Hall, E. (1995): «Lawcourt dramas: The Power of Performance in Greek Forensic

- Oratory». *BICS* (1995), 39-58.
- Halliwell, S. (1991): «Comic Satire and Freedom of Speech in Classical Athens». *Journal of Hellenic Studies*, cxi, 48-70.
- Halliwell, S. (2008): *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*. Cambridge.
- Halliwell, S. (2013²): *Between Ecstasy and Truth. Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*. Oxford.
- Heath, M. (2007): «Political Comedy in Aristophanes». *Hypomnemata* 87. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1987, 1-49.
- Johnson, R. (1959): «The Poet and the Orator». *Classical Philology*, Vol. 54, No. 3 (Jul., 1959), 173-176. The University of Chicago Press.
- Karamanou, I. (2019): «Fragments of Euripidean Rhetoric» in A. Markantonatos & E. Volonaki (eds.) *Poet and Orator: a Symbiotic Relationship in Democratic Athens*. Berlin/Boston: De Gruyter, 83-99.
- Kennedy, G.A. (1994³): *A New History of Classical Rhetoric*. Princeton.
- Kennedy, G.A. (2007²): «Aristotle on Rhetoric: A Theory of Civic Discourse» Translated with Introduction, Notes, and Appendices by G.A. Kennedy. Oxford University Press.
- MacDowell, D.M. (1995): *Aristophanes and Athens: An Introduction to the Plays*. Oxford.
- Major, W.E. (2013): *The Court of Comedy Aristophanes, Rhetoric, and Democracy in Fifth-Century Athens*. The Ohio State University.
- Markantonatos, A. (2019): «Greek Tragedy and Attic Oratory» in A. Markantonatos & E. Volonaki (eds.) *Poet and Orator: a Symbiotic Relationship in Democratic Athens*. Berlin/Boston: De Gruyter, 123-51.
- Moulton, C. (2002²): «Comic Myth-Making and Aristophanes' Originality» in E. Segal (ed.) *Oxford Readings in Aristophanes*. Oxford: 216-28.
- Olson, S. D. (1992): «Names and Naming in Aristophanic Comedy». *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 42, No. 2, 304-319. Cambridge University Press.
- Perysinakis, I.N. (2019): «From the Ancient quarrel Between Philosophy and Poetry: Archaic Moral Values and Political Behaviour in Aristophanes' Frogs» in A. Markantonatos & E. Volonaki (eds.) *Poet and Orator: a Symbiotic Relationship in Democratic Athens*. Berlin/Boston: De Gruyter, 249-68.

- Poehlmann, E. (2017): «Aristotle on Music and Theatre (*Politics* VIII 6.1340b 20-1342b 34. *Poetics*)» in A. Fountoulakis, A. Markantonatos & G. Vasilaros (eds.) *Theatre World: Critical Perspectives on Greek Tragedy and Comedy. Studies in Honour of Georgia Xanthakis-Karamanos*. Berlin/Boston: De Gruyter, 317-45.
- Robson, J. (2009): *Aristophanes. An introduction*. Bristol.
- Rodighiero, A. (2019) «Do you this, natives of this land?» in A. Markantonatos & E. Volonaki (eds.) *Poet and Orator: a Symbiotic Relationship in Democratic Athens*. Berlin/Boston: De Gruyter, 153-79.
- Segal, E. (ed.) (2002²): *Oxford Readings in Aristophanes*. Oxford.
- Sidwell, K (2009): *Aristophanes the Democrat. The Politics of Satirical Comedy during the Peloponnesian War*. Cambridge.
- Sommerstein, A.H. (1993): «Kleophon and the restaging of *Frogs*» στο A.H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson & B. Zimmermann (eds.) *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference*. Nottingham, 18-20 July 1990, (Bari, 1993), 461-76.
- Storey, I.C. & Allan, A. (2005): *A Guide to Ancient Greek Drama*. Malden: Blackwell Publishing.
- Volonaki, E. (2017): «Euripides' Erechtheus in Lykourgos' against Leokrates» in A. Fountoulakis, A. Markantonatos & G. Vasilaros (eds.) *Theatre World: Critical Perspectives on Greek Tragedy and Comedy. Studies in Honour of Georgia Xanthakis-Karamanos*. Berlin/Boston: De Gruyter, 251-68.
- Willi, A. (2003): *The Languages of Aristophanes: Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*. Oxford.
- Zimmermann, B. (2017): «Trygodia-Remarks on the Poetics of Aristophanic Comedy». in A. Fountoulakis, A. Markantonatos & G. Vasilaros (eds.) *Theatre World: Critical Perspectives on Greek Tragedy and Comedy. Studies in Honour of Georgia Xanthakis-Karamanos*. Berlin/Boston: De Gruyter, 65-74.

E. ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ

Agócs, P. *Aristophanes' Frogs Study Guide*.

<https://www.ucl.ac.uk/classics/aristophanes-frogs-study-guide>

Ημερομηνία πρόσβασης: (7/01/2015).

Ακαδημαϊκά Δοκίμια (2008): «Ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται ο Σωκράτης και ο Ευριπίδης στις κωμωδίες του Αριστοφάνους *Νεφέλες* και *Βάτραχοι*».

<https://sites.google.com/site/bishopphotios/home/dokimia>

Ημερομηνία πρόσβασης: (27/01/2019).

Ανδρόνικος Μανόλης «Πλάτων και Αριστοφάνης» ΕΜΣ Ελληνικά, τ. 12ος, τεύχ. 2ο, Θεσσαλονίκη 1953, 8ο, σελ. 231-251.

http://media.ems.gr/ekdoseis/ellinika/Ellinika_12_2/ekd_peel_12_2_andronikos.pdf

Ημερομηνία πρόσβασης: (10/2/19).

Bettendorf, C. *Genuine Literary Criticism and Aristophanes' Frogs*.

<http://www.vexillumjournal.org/wp-content/uploads/2015/10/Bettendorf-Genuine-Literary-Criticism-and-Aristophanes-Frogs.pdf>

Ημερομηνία πρόσβασης: (7/01/2015).

<https://en.wikipedia.org/wiki/Euripides>

Ημερομηνία πρόσβασης: (10/2/19).