



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
«ΑΡΧΑΙΑ ΚΑΙ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ

Η Μεταθεατρικότητα στους *Αχαρνείς*, τις *Θεσμοφοριάζουσες* και τους *Βατράχους*  
του Αριστοφάνη

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Της

Θεοδώρας Καστρινάκη

Πτυχιούχου τμήματος Φιλολογίας του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου  
Αθηνών, 2016

**Επιβλέπων Καθηγητής:** Ανδρέας Φουντουλάκης, Αναπληρωτής Καθηγητής,  
Πανεπιστήμιο Κρήτης

**Συνεπιβλέποντες:** Ελένη Βολονάκη, Μόνιμη Επίκουρος Καθηγήτρια,  
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Ελένη Κορνάρου, Διδάκτωρ Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας  
Καλαμάτα, Σεπτέμβριος 2020

## Περιεχόμενα:

1. Εισαγωγή.....	6
2. Η έννοια της μεταθεατρικότητας.....	9
3. Εκφάνσεις μεταθεατρικότητας στα έργα.....	13
3.1. <i>Αχαρνείς</i> .....	13
3.1.1. Το έργο.....	13
3.1.2. Μεταθεατρικά στοιχεία του έργου.....	15
3.1.2.1. Αναφορά στους θεατές.....	15
3.1.2.2. Αναφορά στην ιδιότητα του ποιητή.....	17
3.1.2.3. Αναφορά στην θεατρική παράσταση, στην ενδυμασία και την σκευή, στα θεατρικά μηχανήματα, τα σκηνικά και τους ποιητές.....	21
3.1.2.3.1. Θεατρική παράσταση.....	21
3.1.2.3.2. Ενδυμασία-σκευή.....	23
3.1.2.3.3. Θεατρικά μηχανήματα-σκηνικά.....	28
3.1.2.4. Αλλαγή της θεατρικής σκευής επί της σκηνής.....	29
3.1.2.5. Στοιχεία παρατραγωδίας.....	33
3.1.2.5.1. Τραγικό ύφος-κινήσεις του Δικαιόπολη στην Πνύκα.....	33
3.1.2.5.2. Παρουσίαση Ευριπίδη.....	33
3.1.2.5.3. Απαρίθμηση τραγικών χαρακτήρων Ευριπίδη.....	35
3.1.2.5.4. Παρατραγωδία <i>Τήλεφου</i> Ευριπίδη.....	36
3.1.2.5.5. Παρατραγωδία σκηνής αναγνώρισης και ταφικής σκηνής.....	42
3.2. <i>Θεσμοφοριάζουσες</i> .....	43
3.2.1. Το έργο.....	43
3.2.2. Μεταθεατρικά στοιχεία του έργου.....	45

3.2.2.1. Αναφορά στους θεατές.....	45
3.2.2.2. Αναφορά στη ιδιότητα του ποιητή.....	45
3.2.2.3. Αναφορά στην θεατρική παράσταση, στην ενδυμασία και την σκευή, στα θεατρικά μηχανήματα, τα σκηνικά και τους ποιητές .....	46
3.2.2.3.1. Θεατρική παράσταση.....	46
3.2.2.3.2. Ενδυμασία-σκευή.....	46
3.2.2.3.3. Θεατρικά μηχανήματα-σκηνικά.....	49
3.2.2.3.4. Ποιητές.....	50
3.2.2.3.4.1. Ευριπίδης.....	50
3.2.2.3.4.2. Αγάθων.....	54
3.2.2.4. Αλλαγή της θεατρικής σκευής επί της σκηνής.....	58
3.2.2.5. Στοιχεία παρατραγωδίας.....	62
3.2.2.5.1. Διακειμενικές αναφορές σε έργα του Ευριπίδη.....	62
3.2.2.5.2. Παρατραγωδία <i>Τήλεφου</i> Ευριπίδη.....	63
3.2.2.5.3. Παρατραγωδία <i>Παλαμήδη</i> Ευριπίδη.....	64
3.2.2.5.4. Παρατραγωδία <i>Ελένης</i> Ευριπίδη.....	65
3.2.2.5.5. Παρατραγωδία <i>Ανδρομέδας</i> Ευριπίδη.....	70
3.2.2.5.6. Χαρακτήρας Προαγωγού-Τροφού.....	74
3.3. <i>Βάτραχοι</i> .....	77
3.3.1. Το έργο.....	77
3.3.2. Μεταθεατρικά στοιχεία στο έργο.....	79

3.3.2.1. Αναφορά στους θεατές.....	79
3.3.2.2. Αναφορά στην ιδιότητα του ποιητή.....	81
3.3.2.3. Αναφορά στην θεατρική παράσταση, στην ενδυμασία και την σκευή, στα θεατρικά μηχανήματα, τα σκηνικά και τους ποιητές.....	82
3.3.2.3.1. Θεατρική παράσταση.....	82
3.3.2.3.2. Ενδυμασία-σκευή.....	83
3.3.2.3.3. Ποιητές.....	85
3.3.2.3.3.1. Κωμικοί ποιητές.....	85
3.3.2.3.3.2. Παρουσίαση Ευριπίδη-Αισχύλου.....	86
3.3.2.3.3.3. Συμβουλή για την πόλη.....	95
3.3.2.3.3.4. Ετυμγορία.....	98
3.3.2.4. Αλλαγή της θεατρικής σκευής επί της σκηνής.....	100
3.3.2.5. Στοιχεία παρατραγωδίας.....	102
3.3.2.5.1. Παρατραγωδία <i>Ανδρομέδας</i> .....	102
3.3.2.5.2. Παρατραγωδία-Σύγκριση προλόγων .....	108
3.3.2.5.3. Παρατραγωδία-Σύγκριση λυρικών μερών.....	112
3.3.2.5.4. Παρατραγωδία ζυγίσματος στίχων.....	115
4. Σύγκριση παρατραγωδιών.....	117
4.1. <i>Τήλεφος (Αχαρνείς-Θεσμοφοριάζουσες)</i> .....	118
4.2. <i>Ανδρομέδα (Θεσμοφοριάζουσες-Βάτραχοι)</i> .....	121
4.3. Ρόλος Ευριπίδη ( <i>Αχαρνείς-Θεσμοφοριάζουσες-Βάτραχοι</i> ).....	122

5. Συμπεράσματα ανά έργο.....	128
5.1. Αχαρνείς.....	128
5.2. Θεσμοφοριάζουσες.....	129
5.3. Βάτραχοι.....	130
6. Επίλογος.....	131
Βιβλιογραφία.....	134
Ξενόγλωσση.....	134
Ελληνόγλωσση.....	136

## 1. Εισαγωγή

Ο Αριστοφάνης είναι ο κωμωδιογράφος, που έρχεται στο μυαλό όλων, πεπαιδευμένων και μη, όταν γίνεται αναφορά στην αρχαία ελληνική κωμωδία. Αυτή του η σπουδαιότητα, αιώνες μετά την χρονική περίοδο κατά την οποία διέπρεψε, έγκειται σε πολλούς λόγους. Αρχικά, είναι ο μοναδικός κωμωδιογράφος του οποίου σώζονται τόσα πολλά έργα σε ολοκληρωμένη μορφή. Οι έντεκα αυτές κωμωδίες διασώθηκαν από τους Αλεξανδρινούς γραμματικούς κυρίως λόγω της αττικής διαλέκτου που προκαλούσε στους Αττικιστές μία ιδιαίτερη έλξη.<sup>1</sup> Επίσης, τα έργα του είναι ιδιαίτερα διαχρονικά καθώς, αν και κάνει αναφορά σε πρόσωπα και ιστορικά γεγονότα της εποχής του, τα περιβάλλοντα κι οι πλοκές είναι τόσο φαντασμαγορικά που ξεπερνούν κατά πολύ την χρονική περίοδο συγγραφής τους. Διάφοροι ακόμα λόγοι, όπως η τρομερή εφευρετικότητα στην δημιουργία λέξεων και οι απίθανες πλοκές των έργων του, έκαναν τον Αριστοφάνη πρότυπο κωμωδιογράφου και σημείο αναφοράς μέχρι σήμερα.

Η παρούσα διπλωματική εργασία αναλύει μία τεχνική που υπάρχει διάσπαρτη μέσα στο έργο του κωμωδιογράφου. Η τεχνική αυτή ίσως να μην είναι τόσο εύληπτη όπως οι άλλες κωμικές τεχνικές που χρησιμοποιεί ο Αριστοφάνης, όπως το *ονομαστί κωμωδεῖν* σε βάρος πολιτικών και φιλοσόφων της εποχής κ.α., αλλά είναι ένας μοναδικός τρόπος επικοινωνίας ανάμεσα στον συγγραφέα και τον θεατή. Η μεταθεατρικότητα, λοιπόν, σε ορισμένα έργα του κωμικού ποιητή και πιο συγκεκριμένα στα έργα: οι *Αχαρνείς*, οι *Θεσμοφοριάζουσες* και οι *Βάτραχοι*, είναι το επίκεντρο αυτής της εργασίας.

Η έννοια «μεταθέατρο» περιλαμβάνει όλες τις αναφορές θεατρικής αυτοαναφορικότητας σε ένα έργο, όταν το έργο στην ουσία αναγνωρίζει την υπόστασή του.<sup>2</sup> Ο ποιητής επιλέγει να θολώσει τις γραμμές μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας και πλέον να επιτρέπει να περιπλέκονται η μία μέσα στην άλλη. Οι αναφορές αυτές ποικίλλουν και μπορούν να εμφανιστούν με διάφορες μορφές μέσα στο έργο. Ο ίδιος ο ποιητής μπορεί να αναφέρεται στον εαυτό του ή στην τέχνη του, κυρίως στο κομμάτι της παραβάσεως, ή σε άλλους δραματικούς ποιητές, σε διάσπαρτα τμήματα του έργου. Επίσης, συχνά γίνεται αναφορά σε δραματικές

<sup>1</sup>R.M. Rosen, *Aristophanes*, στο Brill's Companion to the study of Greek Comedy, επιμ. G. W. Dobrov, Brill, 2010, 227

<sup>2</sup>L. Abel, *Metatheatre: A new view of dramatic form*, Hill and Wang, Νέα Υόρκη, 1963

συμβάσεις, στην ίδια την παράσταση, τους ηθοποιούς, την σκευή τους αλλά και στους θεατές. Μπορεί να παρωδείται ένα άλλο λογοτεχνικό είδος, όπως η τραγωδία, και πιο συγκεκριμένα ίσως κάποιο χωρίο ή κάποια σκηνή ή κάποιο τραγικό μοτίβο ή κάποια σύμβαση.<sup>3</sup> Τα στοιχεία που δίνονται στα έργα και αφορούν τα παραπάνω θα αναφερθούν διεξοδικά στην παρούσα εργασία.

Η δομή της εργασίας μου θα είναι η ακόλουθη: Στο δεύτερο κεφάλαιο θα ασχοληθώ με την ανάλυση της πορείας του όρου «μεταθέατρο», αναφερόμενη στον εισηγητή της, Abel L., καθώς και στον Charman G.A.H., που αναφέρθηκε στα μεταθεατρικά στοιχεία του αττικού δράματος. Στο τρίτο κεφάλαιο θα σπεύσω στο κυνήγι των μεταθεατρικών στοιχείων και θα σχολιάσω κειμενοκεντρικά στίχους και λεγόμενα ηθοποιών που καταδεικνύουν αυτή την θεατρική αυτοαναφορικότητα. Αυτήν την διάσπαση της θεατρικής ψευδαίσθησης που μας επιτρέπει να νιώσουμε πιο κοντά στον ποιητή, ακόμα και τόσους αιώνες μετά, που δεν γίνεται όμως κωμικά ασυνεπής, θα σχολιάσω όσο περιεκτικότερα δύναμαι. Στο τέταρτο κεφάλαιο θα προχωρήσω στη σύγκριση των παρατραγωδιών των τριών έργων. Στο πέμπτο κεφάλαιο, θα καταθέσω τα συμπεράσματά μου για τα έργα και στο έκτο κεφάλαιο θα προσπαθήσω να καταθέσω περιληπτικά τους τρόπους και τις βασικές μεταθεατρικές τοποθετήσεις του συγγραφέα.

Αναμένω να καταλήξω σε ορισμένα συμπεράσματα σχετικά με τους λόγους που ωθούν τον ποιητή στην αυτοαναφορικότητα, καθώς και στον σχολιασμό άλλων ποιητικών ειδών. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι και ο τρόπος που κάθε φορά επιλέγει να αναφερθεί στα στοιχεία του θεάτρου, είτε έμμεσα είτε άμεσα. Στρέφεται στους θεατές, μιλά για την ύπαρξή τους και την σημασία της κρίσης τους, σχολιάζει τον θεατρικό χώρο και τα σκηνικά καθώς και τα κοστούμια και τα προσωπεία των ηθοποιών και του Χορού. Η διάσπαση της θεατρικής ψευδαίσθησης με όλους αυτούς τους τρόπους αποτελεί τον κύριο τρόπο που διαθέτει ο ποιητής για να επιστρέψει ο θεατής στην πραγματικότητα, να έρθει πιο κοντά με τον ποιητή, ίσως και να ταυτιστεί με τις ιδέες του αλλά και να θεωρήσει τον εαυτό του τμήμα της παράστασης.

Ένα ακόμα βασικό κίνητρο για την χρήση της μεταθεατρικότητας είναι η λογοτεχνική κριτική που αποβαίνει μέσω της διασκεδαστικής διακειμενικότητας και

---

<sup>3</sup>M.S. Silk, *Η Αριστοφανική παρατραγωδία*, μτφρ.Λ. Τζαλήλλα, στο *Θάλεια-Αριστοφάνης: 15 μελετήματα*, Σμίλη, Αθήνα, 2007, 283

όχι μόνο. Ο ποιητής επιλέγει να αναφερθεί σε κομμάτια της τέχνης του για να τους δώσει την πρέπουσα σημασία, καθώς και να περιπαίξει συναδέλφους του που μειώνουν την τέχνη τους. Η τάση αυτή της αυτοαναφορικότητας του ποιητή δικαιολογείται ως μία ενδόμυχη ανάγκη του να αναφερθεί στην σημασία της τέχνης του, όχι μόνο μέσω του ίδιου του έργου ως ποιητικού δημιουργήματος αλλά και μέσω των σχολίων του επί της κωμωδίας ως υπόστασης. Έτσι επιτρέπει σε εμάς να αναγνωρίσουμε τι ορίζει ως κωμωδία, καθώς και τι γνώμη έχει για το τραγικό είδος και τους εκπροσώπους του. Ασκεί λοιπόν κριτική και σε ένα άλλο δραματικό είδος με το οποίο δεν γνωρίζουμε να έχει καταπιαστεί συγγραφικά, αλλά μας επιτρέπει να γνωρίσουμε τις απόψεις του περί των τεχνικών και των μοτίβων του είδους. Όπως ο O.Taplin σχολιάζει, η τραγωδία και η κωμωδία του πέμπτου αιώνα βοηθούν στο να καθορίσουμε αντίστοιχα στοιχεία του άλλου είδους μέσω της αντίθεσής τους ή της κριτικής, όταν χρησιμοποιούν χαρακτηριστικά του άλλου είδους.<sup>4</sup>

Σε αυτή του την προσπάθεια για άσκηση κριτικής του τραγικού είδους ο Αριστοφάνης είχε ως επίκεντρο των επιθέσεων του τον Ευριπίδη κυρίως, και μόνο στους *Βατράχους* ερχόμαστε σε επαφή και με μία ακόμα εκδοχή του τραγικού είδους μέσω του Αισχύλου. Ο Ευριπίδης αποτελεί τον αποδιοπομπαίο τράγο που πάνω του ο Αριστοφάνης βλέπει όλα αυτά που δεν αντέχει να παρακολουθεί στις τραγικές παραστάσεις και σε συνδυασμό με τις καινοτόμες σοφιστικές του ιδέες, η εικόνα του πλέον μετατρέπεται σε αυτή ενός σοφιστή. Από την άλλη, ο Αισχύλος εμφανίζεται βαρύς, ίσως κουραστικός αλλά πάντα αξιοσέβαστος και ήδη κλασικός, καθώς ερχόταν πιο κοντά στις αριστοκρατικές ιδέες του Αριστοφάνη. Βλέπουμε βέβαια έναν ακόμα, ελάσσονα αυτή τη φορά, τραγικό ποιητή να ξεδιπλώνει τις παράξενες ικανότητές του μπροστά μας, τον Αγάθωνα, αλλά η ύπαρξή του δεν αποτελεί σημείο αναφοράς για λογοτεχνική κριτική του τραγικού είδους από την πλευρά του Αριστοφάνη.

Στην εργασία αυτή, το αρχαίο κείμενο που θα χρησιμοποιηθεί για να σχολιαστεί κειμενοκεντρικά και να προκύψουν συμπεράσματα είναι το εξής: *Aristophanes Comoediae*, επιμ. F.W. Hall and W.M. Geldart, vol. 2., Clarendon Press, Oxford, 1907.

---

<sup>4</sup>O. Taplin, *Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis*, *Journal of Hellenic Studies*, 106, 1986, 164



## 2. Η έννοια της μεταθεατρικότητας

Το 1963 ο κριτικός και συγγραφέας Lionel Abel στο έργο του *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*,<sup>5</sup> μία συλλογή δοκιμίων σχετικά με το μεταθέατρο στο αναγεννησιακό θέατρο, ανέφερε για πρώτη φορά τον όρο. Ο συγγραφέας σχολιάζοντας κάποια έργα του Σαίξπηρ φτάνει σε συμπεράσματα σχετικά με την επίγνωση των χαρακτήρων ότι βρίσκονται σε δραματικό περιβάλλον και πόσο αυτό περιπλέκει την ψυχοσύνθεσή τους. Ιδιαίτερα αναλύει την αυτοαναφορικότητα κάποιων έργων τα οποία ως περιεχόμενο έχουν ομάδες νέων που προσπαθούν να οργανώσουν παραστάσεις και τα ορίζει ως *play within a play*.<sup>6</sup> Αργότερα, ο O. Taplin στο άρθρο που δημοσίευσε το 1986 «Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis»<sup>7</sup> ανέφερε αυτόν τον όρο αναφερόμενος στο αρχαίο δράμα. Πιο συγκεκριμένα, ανέπτυξε την ιδέα για τον μεταθεατρικό χαρακτήρα της αρχαίας κωμωδίας βασιζόμενος σε πέντε χαρακτηριστικά τα οποία δηλώνουν την αυτοαναγνώριση του ποιητή.

Πρώτος τύπος της μεταθεατρικότητας είναι η αναφορά του ποιητή στην ύπαρξη των θεατών. Η στενή σχέση μεταξύ του Αριστοφάνη και του κοινού του ήταν αλληλένδετη με το κωμικό αποτέλεσμα του έργου.<sup>8</sup> Ο Αριστοφάνης επένδυε στις αντιδράσεις του κοινού και είχε τα κατάλληλα μέσα για να τους χειραγωγήσει και να προκαλέσει αυτές που ήθελε ανά περίπτωση. Ο ποιητής δεν ήθελε μόνο να τραβήξει το ενδιαφέρον των θεατών, αλλά να προκαλέσει το γέλιο τους και την συμμετοχή τους και έτσι να αποκτήσει την εύνοιά τους για να κερδίσει.

Στις δύο Διουσιακές εορτές το κοινό δεν ήταν ίδιο. Το κοινό στα Λήναια αποτελούσαν μόνο ντόπιοι Αθηναίοι όπως πληροφορούμαστε και από τους *Αχαρνείς*.<sup>9</sup> Αντίθετα, στα Μεγάλα Διονύσια, παρευρίσκονταν και θεατές που δεν ήταν Αθηναίοι και αυτό αποτελούσε κριτήριο για την επιλογή θέματος της κωμωδίας από τον Αριστοφάνη. Είναι εμφανές πως ένα τοπικό ζήτημα δεν θα προκαλούσε γέλιο σε ανθρώπους που δεν γνώριζαν για αυτό. Επίσης, το ότι θα παρευρίσκονταν μη

---

<sup>5</sup>L. Abel, 1963, ό.π.

<sup>6</sup>L. Abel, 1963, ό.π., 60

<sup>7</sup>O. Taplin, 1986, ό.π., 163-174

<sup>8</sup>D. Wiles, *Greek Theatre Performance: An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, 173.

<sup>9</sup>*Αχαρνείς*, στ.502-505

Αθηναίοι στο κοινό, έδινε την ευκαιρία στον ποιητή να παρουσιάσει την Αθηναϊκή υπεροχή στο περιεχόμενο των έργων του.

Επίσης γνωρίζουμε πως το κοινό της Αρχαίας Κωμωδίας αποτελούνταν από ανθρώπους όλων των οικονομικών τάξεων και κατά συνέπεια ποικίλων μορφωτικών επιπέδων. Κοντά στη σκηνή, στις πρώτες θέσεις κάθονταν οι πολίτες υψηλού κύρους σε ένα ξεχωριστό σημείο που ονομαζόταν *Προεδρία*. Ενώ στις πίσω θέσεις, στριμωχτά και χωρίς συγκεκριμένη οριοθεσία καθόταν το πλήθος. Η παρουσία των κατώτερων τάξεων ήταν εφικτή μέσω του θεσμού του θεωρικού. Το θεωρικό ήταν μία χρηματοδότηση που καθιέρωσε ο Περικλής και δινόταν από τους πλουσιότερους πολίτες με σκοπό να παρακολουθούν τις θεατρικές παραστάσεις και οι φτωχότεροι συμπολίτες τους.

Ο Αριστοφάνης διέθετε διάφορους τρόπους για να απευθυνθεί στο κοινό. Αρχικά, με το να επιλέγει ένα ιδιαίτερα γνωστό πρόσωπο της εποχής, κυρίως πολιτικές φιγούρες, και να προχωρεί σε μία προσωπική αναφορά. Μία συνήθης προσωπική επίθεση ήταν αυτή προς το πρόσωπο του Κλέωνα, η οποία ως στόχο είχε να αθωώσει τον ποιητή από τις επιθέσεις που είχε δεχτεί από τον Κλέωνα, να λοιδορήσει τον πολιτικό και συνεπώς να φέρει το κοινό πιο κοντά στον ποιητή δημιουργώντας κάποιο είδος συμπάθειας. Μία άλλη αναφορά ήταν προς τους κριτές, με σκοπό να κερδίσει την εύνοιά τους και να τους πείσει να του δώσουν την πρώτη θέση. Επίσης, ο Αριστοφάνης επέλεγε να συναναστραφεί με μεγαλύτερο μέρος του κοινού και όχι μόνο με αυτόνομα άτομα, όπως με το *ονομαστί κωμωδείν*, είτε μέσω του καλοπιάσματος, συνήθως επαινώντας την σοφία και την κριτική τους σκέψη, είτε μέσω της προσβολής. Την προσβολή αυτή την αποδέχονταν οι θεατές χωρίς να χάνει την εύνοιά τους ο Αριστοφάνης, γιατί ο ίδιος περιελάμβανε τον εαυτό του ως μέλος αυτής της προβληματικής κοινότητας,

Οι κριτές των παραστάσεων ήταν αυτοί που όριζαν το αποτέλεσμα και έδιναν την νίκη στο εκάστοτε έργο. Η διαδικασία επιλογής των κριτών και το πώς εκείνοι έδιναν την ψήφο τους βασιζόταν σε απόλυτα δημοκρατικές διαδικασίες και υπήρχαν ελάχιστα περιθώρια για διαφθορά. Μπορούμε να δεχτούμε πως μεταξύ του κοινού, του ποιητή και των κριτών υπήρχε μία σχέση αλληλεξάρτησης, από την οποία ο καθένας είχε να περιμένει κάποια κέρδη. Ο ποιητής αρχικά, επεδίωκε το γέλιο του κοινού και κατά συνέπεια την ψήφο των κριτών. Το κοινό ανέμενε μία ευχάριστη και

ψυχαγωγική εμπειρία και οι κριτές αποσκοπούσαν στο να κάνουν την καλύτερη και σοφότερη επιλογή ώστε να μην μπορεί να αμφισβητηθεί η αξιοπιστία τους. Οφείλουμε να κρατάμε στο μυαλό μας πάντα πως οι κριτές αυτοί δεν ήταν επαγγελματίες κριτικοί του θεάτρου και το επίπεδό τους βρισκόταν στο ίδιο επίπεδο ευφυΐας με των υπόλοιπων θεατών.

Ως δεύτερος τύπος ορίζεται η αναφορά του ποιητή στην ιδιότητά του, η λεγόμενη αυτοαναφορικότητα του ποιητή. Αυτό συμβαίνει κυρίως στο τμήμα της παράβασης, όπου οι Χορευτές απεκδύονταν την ταυτότητα που είχαν μέσα στο έργο, συνήθως με το να αφαιρούν κάποια τμήματα της σκευής τους, και ενημέρωναν το κοινό πως θα μιλήσουν πλέον ως φερέφωνα του ποιητή. Η παράβαση είναι ένα ιδιαίτερο τμήμα του έργου, κατά το οποίο φαίνεται ότι το κοινό επιτρέπει στον ποιητή μέσω μίας ειδικής σύμβασης που υπάρχει μεταξύ τους να διασπάσει την θεατρική ψευδαίσθηση.<sup>10</sup> Η εσωκειμενική αυτή ασυνέχεια αποτελεί μία σύμβαση κατά την οποία σε διάφορα επίπεδα και με διάφορους τρόπους ο ποιητής απευθύνεται στο κοινό.<sup>11</sup> Τα μέλη του Χορού στην ουσία εξερευνούν την δυϊκότητά τους και σπάνε το θεατρικό πλαίσιο εκ των έσω βγαίνοντας έξω από την δραματική σφαίρα. Το κοινό ενημερωνόταν για την αλλαγή αυτή από λεκτικές και χειρονομιακές ενδείξεις όπως εδώ, την αφαίρεση της σκευής, που στην ουσία σήμαινε την απομάκρυνση του ρόλου.

Τρίτο τύπο της μεταθεατρικότητας αποτελεί η αναφορά στην θεατρική παράσταση, τους ηθοποιούς, την σκευή τους και τα θεατρικά μηχανήματα. Η θεατρική παράσταση συνήθως λάμβανε χώρα στα Μεγάλα Διονύσια ή στα Λήναια. Και οι δύο εορτές είχαν θρησκευτικό χαρακτήρα και ήταν αφιερωμένες στον Διόνυσο. Τα Μεγάλα Διονύσια τελούνταν στο τέλος του χειμώνα και την αρχή της άνοιξης, και τα Λήναια τον Ιανουάριο. Αν και ήδη οι αποκρουστικές μάσκες, οι παραφουσκωμένες στολές, και οι φαλλοί των υποκριτών παρείχαν αρκετές αφορμές για γέλιο, το να τα σχολιάζουν οι ίδιοι οι υποκριτές μεταξύ τους έκανε το έργο να τείνει προς το γελοϊότερο. Επίσης, μεταθεατρικά στοιχεία είναι οι αναφορές σε λατρευτικές ή θρησκευτικές πράξεις, καθώς η ίδια η παράσταση αποτελεί μία τελετή προς τιμή του Διονύσου.

---

<sup>10</sup>G.A.H. Chapman, *Some notes on dramatic illusion in Aristophanes*, AJP, Vol.104, 1983, 10

<sup>11</sup>J. Hesk, *Intratext and Irony in Aristophanes*, στο Alison Sharrock and Helen Morales, *Intratextuality*, Oxford University Press, Oxford, 2000, 234

Τέταρτος τύπος είναι η αλλαγή της θεατρικής σκευής επί σκηνής. Στην Αρχαία Κωμωδία υπήρχε συχνά η σύμβαση της αλλαγής κοστούμιών επί της σκηνής. Ιδιαίτερα συχνό μοτίβο ήταν η μεταμφίεση αυτή να αποτύχαινε και ως αποτέλεσμα είχαμε την παραγωγή γέλιου μέσω της απειλής του να θεωρηθεί ο ηθοποιός ως ένας εκ του κοινού.<sup>12</sup> Η πληθώρα κοστούμιών και σκηνικών αντικειμένων στα έργα του Αριστοφάνη ξυπνούν τις αισθητικές ανάγκες του κοινού και τέρπουν την αισθητική αντίληψή του. Η σχέση μεταξύ κοινού και ποιητή οξυνόταν με τη χρήση της θεατρικής σκευής καθώς, ενώ με πολλούς τρόπους ο ποιητής προσπαθεί να έρθει πιο κοντά στο κοινό ώστε αυτό να ταυτιστεί με το θέμα και κατά συνέπεια να εκτιμήσει την ικανότητα του ποιητή, η χρήση των υλικών και οπτικών στοιχείων στην σκηνή κατόρθωνε να δια φωτίσει τις διαφορές μεταξύ ηθοποιών και κοινού. Στην ουσία, δημιουργούσε ένα σαφές όριο μέσω της διάσπασης της θεατρικής ψευδαίσθησης, για να διαχωρίσει την συμπεριφορά του ηθοποιού από αυτή του κοινού.

Η τρέχουσα πολιτική, στρατιωτική και κοινωνική κατάσταση σίγουρα αντικατοπτριζόταν μέσω του περιεχομένου των έργων, οπότε οι θεατές θα μπορούσαν να ταυτιστούν με τους χαρακτήρες, αυτή όμως η υπερβολική εμφάνιση, μέσω των υπερβολικών κοστούμιών και παράδοξων προσωπειών, θα ήταν μία συνεχής υπενθύμιση στο κοινό πως αυτό που έβλεπαν δεν ήταν η πραγματικότητα. Οι θεατές, λοιπόν, είναι εγκλωβισμένοι σε μία κατάσταση δυσπιστίας αλλά και κοινής εμπειρίας.<sup>13</sup>

Τον τελευταίο τύπο της μεταθεατρικότητας αποτελεί η παρατραγωδία. Παρωδία και παρατραγωδία οφείλουν να διακριθούν. Η παρωδία ορίζεται ως η κωμική μίμηση και παραποίηση κάποιου σοβαρού πρότυπου στοιχείου με σκοπό να το περιπαίξει και ίσως να το υπονομεύσει.<sup>14</sup> Η παρατραγωδία όμως, περιλαμβάνει όλες τις διακειμενικές τραγικές αναφορές μέσα σε ένα κωμικό έργο, ανεξάρτητα αν έχουν σκοπό την παρωδία ή όχι.<sup>15</sup> Βέβαια μία ξεκάθαρη αναφορά σε στίχους τραγωδίας θα σήμαινε πως το κοινό είχε πρόσφατα δει την παρωδούμενη τραγωδία και άρα το

---

<sup>12</sup>O. Taplin, 1986, ό.π., 170

<sup>13</sup>G.A.H. Chapman, 1983, ό.π., 15

<sup>14</sup>Βασίζεται, όπως λέει και ο Dover, στην ίδια λογική με αυτή που διέπει το αντίστοιχο μοτίβο της κωμωδίας να παρουσιάζει μειωτικά πολιτικούς, διανοούμενους και αμφιλεγόμενα πρόσωπα της εποχής. βλ. K.J. Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, μτφρ. Φ.Ι. Κακριδής, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 2010, 112-113

<sup>15</sup>Ι. Καραμάνου, *Ευριπιδαριστοφανίζων: Η πρόσληψη του Ευριπίδη στην Αρχαία Κωμωδία στο Ατακή Κωμωδία, Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, επιμ. Θ.Γ. Παππάς-Α.Γ. Μαρκαντωνάτος, Gutenberg, Αθήνα, 2011, 676

αστείο θα γινόταν επιτυχώς κατανοητό. Πέρα από αναφορά σε στίχους τραγωδιών, μπορούμε να υποθέσουμε ότι οι ηθοποιοί εκμεταλλεύονταν προς το κωμικότερο και παρωδούσαν κάποια άλλα τραγικά στοιχεία όπως ο τραγικός τόνος φωνής και κάποιες τραγικές πόζες και κινήσεις.<sup>16</sup>

Ένας αγαπημένος στόχος της μεθόδου της παρατραγωδίας για τον Αριστοφάνη υπήρξε ο πολυδιάστατος τραγικός ποιητής Ευριπίδης. Η παρατραγωδία του ποιητή απαιτούσε την συμμετοχή του κοινού με το να είναι δεκτικοί στις αναφορές και ιδιαίτερα προσεκτικοί με τις λεπτομέρειες. Η R.Harriott παρατηρεί πως στο σύνολο των έργων του Αριστοφάνη, όπου γίνονταν αναφορές στον Ευριπίδη και στις δημιουργίες του, μόνο σε δεκαπέντε αναφορές το κοινό ίσως να μην ήταν τόσο γνώριμο με το ακριβές Ευριπίδειο κείμενο ώστε να κατανοήσει τα κωμικά συμφραζόμενα πίσω από την αναφορά.<sup>17</sup> Δεν παύει όμως ακόμα και ο αμαθέστερος των θεατών να γνωρίζει το έργο του Ευριπίδη, έστω σε γενικότερα πλαίσια, και να γελά με την αναφορά.

### **3. Εκφάνσεις μεταθεατρικότητας στα έργα**

#### **3.1. Αχαρνείς**

##### **3.1.1. Το έργο**

Το παλαιότερο σωζόμενο έργο του Αριστοφάνη είναι οι *Αχαρνείς* και παρουσιάστηκαν το 425 π.Χ. με διδάσκαλο τον Καλλίστρατο. Είχε νικηφόρο επίδοση στα Λήνια επί του Ευπόλιδος και του Κρατίνου. Είναι ένα έργο που το διαπερνούν έντονα αντιπολεμικά μηνύματα και η κωμική ένδυσή του δεν μειώνει ούτε κατά το ελάχιστο την επιθυμία του ποιητή για ειρήνη. Ένα γεγονός απόλυτα συμβατό με τις ανάγκες του Αθηναϊκού κοινού αν λάβουμε υπόψη μας τις επιδρομές των εχθρών έξω από τα Μακρά Τείχη, καθώς και τον λοιμό που θέριζε τον εγκλωβισμένο πληθυσμό της Αθήνας και του Πειραιά εκείνη την περίοδο, κατά το έκτο έτος του Πελοποννησιακού Πολέμου.<sup>18</sup> Πράγματι εκείνη την περίοδο οι δύο παρατάξεις έκαναν έναν πόλεμο φθοράς, με τους Σπαρτιάτες να καίνε όλη την ύπαιθρο και κατά

---

<sup>16</sup>O. Taplin, 1986, ό.π., 170

<sup>17</sup>R. Harriott, 'Aristophanes' Audience and the Plays of Euripides', Bulletin of the Institute of Classical Studies, 9, 1962, 1-8, 2,4.

<sup>18</sup>A. Lesky, Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας, μτφρ. Α. Τσοπανάκης, Αφοί Κυριακίδη α.ε., Θεσσαλονίκη, 2011,ό.π., 595-596

συνέπεια, οι τιμές των αγαθών να παίρνουν την ανιούσα. Ο λαός δεν ένιωθε πως έχει όφελος και λόγο συμμετοχής στον πόλεμο παρά μόνο απώλειες και οι μόνοι που ωφελούνταν φαίνονταν να είναι οι πολιτικοί που εισέπρατταν μεγάλους μισθούς.

Ο πρωταγωνιστής του έργου, ο αγρότης Δικαιοπόλης, που όπως δηλώνει και το όνομά του, εκφράζει τα θέλω μίας δίκαιας πόλης, αποζητά απεγνωσμένα την ειρήνη κατά την περίοδο αυτή. Στην αρχή απευθύνεται στην εκκλησία του δήμου, αλλά ο λαός της πόλης φαίνεται να θέλει να συνεχιστεί ο πόλεμος και έτσι απευθύνεται σε έναν συμπολίτη του, τον Αμφίθεο, με σκοπό να πάει εκείνος στην Σπάρτη και να του κλείσει μία ιδιωτική ειρήνη. Πράγματι, ο συμπολίτης επιστρέφει με κάποιες επιλογές συνθηκών ειρήνης, οι οποίες έχουν όμως την εμφάνιση δειγμάτων κρασιού είτε πεντάχρονου είτε δεκάχρονου είτε τριαντάχρονου κρασιού.<sup>19</sup>

Ο Δικαιοπόλης επιλέγει την τριαντάχρονη ειρήνη που θα ισχύει μόνο για αυτόν και την οικογένειά του. Τα προβλήματα εμφανίζονται όταν οι Αχαρνείς, οι ντόπιοι καρβουνιάρηδες, ζητούν εκδίκηση για την καταστροφή της γης τους από την πρώτη πελοποννησιακή εισβολή και θέλουν να συνεχιστεί ο πόλεμος. Ενώ λοιπόν ο Δικαιοπόλης γιορτάζει με την οικογένειά του την προσωπική του ειρήνη, οι Αχαρνείς τους λιθοβολούν και τους αναγκάζουν να κρυφτούν. Ο ήρωας τότε, παίρνοντας ως όμηρο ένα κοφίνι με κάρβουνα και απειλώντας να το σφάξει αν τον πειράξουν, καταφέρνει να ακουστούν οι απόψεις του. Για να γίνει όμως ακόμα πιο πειστικός καταφεύγει στον γνωστό τραγωδιογράφο Ευριπίδη για να του δανείσει την σκευή που φορούσε ο χαρακτήρας Τήλεφος. Επιχειρηματολογεί πλέον ντυμένος με κουρέλια και τονίζει πως δεν υπήρχε σοβαρός λόγος για την σύναψη του πολέμου. Εκεί που οι μισοί Αχαρνείς έχουν πειστεί, εμφανίζεται ο στρατηγός Λάμαχος και μιλά υπέρ της συνέχειας του πολέμου. Ο Δικαιοπόλης όμως καταφέρνει να στρέψει τον Χορό εναντίον του στρατηγού επισημαίνοντας τις καλύτερες απολαβές που έχει εκείνος σε σχέση με τους υπόλοιπους άμαχους. Ακολουθεί η παράβαση κατά την οποία η φωνή του ποιητή μας φανερώνει την αξία των συμβουλών που δίνει για την πόλη.

Κατόπιν, εμφανίζονται διάφοροι καλοθελητές που επιδιώκουν να εκμεταλλευτούν την ιδιωτική αγορά που δημιούργησε ο ήρωας με τα εθνικά κράτη. Πρώτος

---

<sup>19</sup>Τελετουργικά για να εορταστεί μία ειρήνη χύνονταν σπονδές στους θεούς. Για αυτό και η λέξη *σπονδαί* σήμαινε ειρήνη. Εδώ ο ποιητής χρησιμοποιεί την συνήθη πρακτική να αντικειμενικοποιεί λέξεις που έχουν θεωρητική υπόσταση με κάτι πρακτικό που είναι συνήθως ομόηχο. (βλ. K.J.Dover, 2010, ό.π., 75)

εμφανίζεται ένας Μεγαρίτης, που έχοντας κλείσει τις κόρες του σε τσουβάλια, τις πουλά ως γουρουνόπουλα. Δεύτερος έρχεται ένας Θηβαίος με φαγώσιμα από την Βοιωτία, που δεν ξέρει όμως τι θέλει ως αντάλλαγμα και ο Δικαιοπόλης του τάζει ένα χαρακτηριστικό αττικό προϊόν, τον καταδότη, και πάνω στην ώρα εμφανίζεται ένας που του τον κάνουν πακέτο. Ακολουθεί μία απαίτηση από την πλευρά του Λαμάχου για αγορά λιχουδιών που αποβαίνει όμως άκαρπη. Το ίδιο συμβαίνει και με τον επόμενο, έναν γεωργό που ζητά μια σταγόνα μόνο ειρήνη, καθώς έχασε τα βόδια του σε μία επίθεση των Βοιωτών. Μετά παρουσιάζονται απεσταλμένοι ενός νιόπαντρου ζεύγους, που ζητούν ειρήνη. Ο Δικαιοπόλης επιλέγει να δώσει μόνο για την νύφη ένα μερίδιο ειρήνης σε μορφή αλοιφής, που λειτουργεί με έναν παράδοξο και κωμικό τρόπο.

Τότε, παρουσιάζεται ένας απεσταλμένος, που ζητά την επιστράτευση του Λαμάχου στην χιονισμένη Πάρνηθα σε ρόλο φύλακα για πιθανές εισβολές των Βοιωτών. Αντίστοιχα, ένας άλλος απεσταλμένος εμφανίζεται για τον Δικαιοπόλη, που τον προσκαλεί σε μία γιορτή προς τιμή του Διονύσου. Οι δύο ήρωες προετοιμάζονται για τους προορισμούς τους και αποχωρούν. Ύστερα από ένα χορικό, οι ήρωες επιστρέφουν σε τελείως διαφορετικές καταστάσεις. Ο Λάμαχος πληγωμένος και ντροπιασμένος και ο Δικαιοπόλης πτωμένος και ευχαριστημένος. Το έργο κλείνει με τον Λάμαχο να υποβαστάζεται από δούλους για να μεταφερθεί στον γιατρό και τον Δικαιοπόλη να πανηγυρίζει για την ευτυχία που ζει.<sup>20</sup>

### **3.1.2. Μεταθεατρικά στοιχεία του έργου**

#### **3.1.2.1. Αναφορά στους θεατές**

Ο Αριστοφάνης προσπαθώντας να φέρει το κοινό του όσο πιο κοντά σε αυτόν γινόταν, επέλεγε ήρωες αγρότες, όπως ο Δικαιοπόλης στους *Αχαρνείς* αλλά και ο Τρυγαίος στην *Ειρήνη*, για να ταυτιστεί το κοινό, που αποτελούνταν από ανθρώπους που δεν πολεμούσαν εκείνη την περίοδο, άρα κατά μεγάλο ποσοστό ήταν αγρότες. Δεν περιορίζεται η αποστροφή στο κοινό, όπως θα ήταν αναμενόμενο, στο τμήμα της παράβασης και στα χορικά, αλλά είναι συχνή σε όλο το έργο. Έτσι υπάρχει και άμεση και έμμεση αναφορά στους θεατές. Υπάρχει βέβαια ιδιαίτερα συχνή χρήση του *ὕμεις*.

<sup>20</sup> Αριστοφάνης, *Αχαρνής*, επιμ. Θ.Γ. Μαυρόπουλος, Ζήτηρος, Αθήνα, 2008, 53-58

Αυτό το δραματικό εργαλείο επιτρέπει στον ποιητή να ομαδοποιήσει τους θεατές και να τους ενώσει ως ένα σύνολο με ένα κοινό γούστο, ακόμα και αν οι ίδιοι άνθρωποι εκτός θεάτρου ανήκαν σε τελείως διαφορετικές κάστες και κοινωνικές ομάδες.<sup>21</sup>

Η προσπάθεια ομαδοποίησης των θεατών είναι εμφανής ήδη στον στίχο 442 όπου γίνεται αναφορά στους θεατές ως σύνολο, *τοὺς μὲν θεατὰς εἰδέναι μ' ὄς εἴμ' ἐγώ*. Μάλιστα στον στίχο αυτό ο Δικαιόπολης σχολιάζει την δυνατότητα των θεατών να μην μπερδεύονται από την μεταμφίεσή του, διότι εκείνοι θα γνωρίζουν ποιος είναι στην πραγματικότητα. Αυτή η ιδέα βασίζεται στη θεατρική θεωρία πως το κοινό των θεατών γνωρίζει περισσότερα από τους χαρακτήρες του έργου.<sup>22</sup> Επίσης, στο τέλος της αγόρευσής του ο Δικαιόπολης δεν απευθύνεται στον Χορό των Αχαρνέων, όπως θα αναμενόταν, αλλά σπάει την θεατρική ψευδαίσθηση και απευθύνεται στο κοινό.<sup>23</sup> *μή μοι φθονήσητ' ἄνδρες οἱ θεώμενοι* (497)

Αργότερα, ο Δικαιόπολης απεγνωσμένος για τις τιμές και τα χρήματα που δέχεται ο Λάμαχος ως μισθοφόρος, ενώ δεν τα αξίζει, αρχίζει να απαριθμεί άξιους συμπολίτες του, που δεν έλαβαν ποτέ τις τιμές που δικαιούνταν. Οι άνθρωποι αυτοί είναι πιθανόν να βρίσκονταν στο κοινό ή να τους χρησιμοποιούσε ο ποιητής σαν παραδείγματα που γνώριζε το κοινό ή το πιο πιθανόν να ήταν μέλη του Χορού για να μπορούν να συγκατανεύσουν. *έτεδὸν ᾧ Μαριλάδῃ/ἤδη πεπρέσβευκας σὺ πολίτῳ ᾧ ἔν ἡ;/ἀνένευσε: καίτοι γ' ἐστὶ σῶφρων κἀργάτης*.(609-611)Απευθύνεται λοιπόν, στον Μαριλάδη, που αν και ήταν άξιος και σῶφρων πολίτης, οι πολιτικοί της εποχής δεν του ανέθεσαν ποτέ μία αποστολή για την προστασία της πόλης. Στην συνέχεια, στρέφεται σε άλλους πολίτες της εποχής-μέλη του Χορού- που δεν τους δόθηκε η ευκαιρία να υπερασπιστούν την Αθήνα ως πρεσβευτές λόγω έλλειψης αριστοκρατικής καταγωγής. *τί δαὶ Δράκυλλος ἢ Εὐφορίδης ἢ Πρινίδης;/εἶδέν τις ὑμῶν τάκβάταν' ἢ τοὺς Χάονας;* (612-613)Αντίθετα, σε άλλους καιροσκόπους όπως ο εγγονός της Κοισύρας και ο Λάμαχος, που είναι και παρών στη σκηνή, δίνονται πολεμικές ευκαιρίες και χρήματα για επιχειρήσεις.(614-617).

Αναφορά σε συγκεκριμένο μέρος του κοινού όπως οι κριτές και άλλα επίσημα πρόσωπα της πόλης-κράτους γινόταν κυρίως στην παράβαση για να παρακαλέσουν τα μέλη του Χορού να τους δοθεί η πρώτη θέση. Στο έργο αυτό έχουμε δύο αναφορές

<sup>21</sup>N.W. Slater, 'Making the Aristophanic Audience', *The American Journal of Philology*, 120, 1999, 351-368, 361.

<sup>22</sup>G. Compton-Engle, *Control of Costume in Three Plays of Aristophanes*, *American Journal of Philology*, Volume 124, Number 4 (Whole Number 496),2003, 507-535, 511

<sup>23</sup>K.J. Dover, 2010, ό.π., 90



σε συγκεκριμένα πρόσωπα και οι δύο είναι εκτός παραβάσεως. Η πρώτη γίνεται στον στίχο 1087 *ὁ τοῦ Διονύσου γάρ σ' ἱερεὺς μεταπέμπεται*, όπου ο αγγελιαφόρος καλεῖ τον Δικαιοπόλη να δειπνήσει με τον ιερέα του Διονύσου, πρόσωπο που καθόταν στην πρώτη σειρά του θεάτρου και πιθανόν να τον ἔδειχνε. Επίσης, υπάρχει μία φευγαλέα αναφορά στους κριτές του δραματικού αγώνα, όταν ο Δικαιοπόλης στον στίχο 1224 λέει *ὡς τοὺς κριτὰς με φέρετε· ποῦ 'στιν ὁ βασιλεύς;*<sup>24</sup> Υπάρχει βέβαια μία έντονη ασάφεια ως προς το σε ποιους κριτές αναφέρεται ο Δικαιοπόλης, αν λάβουμε υπόψη ότι μόλις είχε κερδίσει έναν διαγωνισμό ποτού.

### 3.1.2.2. Αναφορά στην ιδιότητα του ποιητή

Το συνηθέστερο είναι να παίρνουμε πληροφορίες για τον ποιητή στο μέρος της παραβάσεως, στους *Αχαρνείς* όμως βρίσκονται διάσπαρτες μέσα στο έργο πολλάκις πληροφορίες για τον Αριστοφάνη. Είναι ίσως το μοναδικό έργο στο οποίο βλέπουμε να ταυτίζεται τόσο ξεκάθαρα ο ποιητής με τον πρωταγωνιστή. Στους στίχους 377 έως 382 ο Δικαιοπόλης εξηγεί πως είχε υποστεί μήνυση από τον Κλέωνα, στην ουσία όμως ξέρουμε πως ο Αριστοφάνης ήταν δέκτης αυτής της επίθεσης.<sup>25</sup> *αὐτός τ' ἔμαυτὸν ὑπὸ Κλέωνος ἄπαθον/ἐπίσταμαι διὰ τὴν πέρυσι κωμωδίαν./εἰσελκύσας γάρ μ' ἐς τὸ βουλευτήριον/διέβαλλε καὶ ψευδῆ κατεγλώττιζέ μου/ κάκυκλοβόρει κάπλυνεν, ὥστ' ὀλίγου πάνυ/ἀπωλόμην μολυνοπραγμονούμενος.* Πράγματι, η διδασκαλία της παράστασης *Βαβυλώνιοι* το έτος 426 π.Χ., στην οποία λέγεται πως ο Αριστοφάνης κατέκρινε τον τρόπο συμπεριφοράς των Αθηναίων προς τους συμμάχους τους και προχωρούσε σε επίθεση κατά των κρατικών αξιωματούχων, ώθησε τον Κλέωνα να προχωρήσει σε μήνυση κατά του Αριστοφάνη.<sup>26</sup>

Την φωνή του ποιητή μέσα από το στόμα του Δικαιοπόλη ακούμε ξανά στους στίχους 497-501 από το 1<sup>ο</sup> επεισόδιο των *Αχαρνέων*.<sup>27</sup> Ο Δικαιοπόλης ταυτίζεται ξανά με τον Αριστοφάνη στους στίχους που ακολουθούν. *μή μοι φθονήσητ' ἄνδρες οἱ θεώμενοι, εἰ πτωχὸς ὢν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν/μέλλω περὶ τῆς πόλεως, τρυγωδίαν ποιῶν./τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγωδία./ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μὲν δίκαια δέ. Ο Δικαιοπόλης με το να μεταβάλλει την λέξη *τραγωδία* σε *τρυγωδία* κάνει εμφανές πως*

<sup>24</sup>G.A.H. Chapman, 1983, ό.π., 8

<sup>25</sup>J.K. Dover, 2010, ό.π., 90

<sup>26</sup>H.P. Foley, *Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians*, *The Journal of Hellenic Studies*, 1988, Vol. 108, 33

<sup>27</sup>O. Taplin, 1986, ό.π., 168

μιλά για το κωμικό είδος, ειρωνευόμενος φυσικά το τραγικό είδος και δείχνοντας έτσι την αντίθεση των δύο ειδών. Μάλιστα, σχολιάζει πως η κωμωδία γνωρίζει τι είναι δίκαιο και ο ίδιος, κατά συνέπεια, ως κωμικός συγγραφέας, γνωρίζει και εκείνος τι είναι δίκαιο στον πόλεμο με τη Σπάρτη. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, σε ένα έργο με τόσο έντονα πολιτικά συμφραζόμενα, προκαλεί η σκέψη πως αν είναι δίκαιο να υπάρξει ειρήνη με την Σπάρτη, ίσως να τονίζει στους συμπολίτες του Αθηναίους, πως ο πόλεμος αυτός δεν είναι τελείως ευθύνη των εχθρών.<sup>28</sup>

Στους στίχους 502-503 γίνεται άλλη μία αναφορά στα προηγούμενα που συνδέουν τον κωμωδιογράφο με τον Κλέωνα. <sup>29</sup>*οὐ γάρ με νῦν γε διαβαλεῖ Κλέων ὅτι/ξένων παρόντων τὴν πόλιν κακῶς λέγω.* Στην ουσία, αυτό για το οποίο κατηγορήθηκε ο Αριστοφάνης λόγω των *Βαβυλωνίων*, πως προδίδει δηλαδή την πατρίδα του μέσω του περιεχομένου του έργου, για το ίδιο κατηγορείται και ο Δικαιόπολης στους *Αχαρνείς*. Ο ήρωας επιλέγει να παρακάμψει τους νόμους, να κατακρίνει δηλαδή τις επιλογές των πολιτικών της εποχής, και να προχωρήσει στην σύναψη της ιδιωτικής ειρήνης με την Σπάρτη.

Και σε άλλα σημεία του έργου γίνεται ευθεία αναφορά στην διαμάχη μεταξύ του Κλέωνος και του Αριστοφάνη. Πιο συγκεκριμένα στους στίχους 515-516 ο Δικαιόπολης λέει *ἡμῶν γὰρ ἄνδρες, κούχι τὴν πόλιν λέγω,/μέμνησθε τοῦθ' ὅτι οὐχὶ τὴν πόλιν λέγω.* Επίσης στην παράβαση, ο Χορός αναφέρεται στους στίχους 659-664, ως φερέφωνο του Αριστοφάνη, στην σύγκρουσή του με τον Κλέωνα. *πρὸς ταῦτα Κλέων καὶ παλαμάσθω/καὶ πᾶν ἐπ' ἐμοὶ τεκταινέσθω./τὸ γὰρ εὖ μετ' ἐμοῦ καὶ τὸ δίκαιον/ζύμμαχον ἔσται, κού μή ποθ' ἄλῶ/περὶ τὴν πόλιν ὧν ὥσπερ ἐκεῖνος/δειλὸς καὶ λακαταπύγων.*<sup>30</sup>

Η παράβαση του έργου εκτείνεται από τον στίχο 626 έως τον 718. Η παράβαση πήρε το όνομα της από την πρώτη είσοδο του Χορού στη σκηνή.<sup>31</sup> Η λειτουργία της παράβασης είναι ως χώρος εναπόθεσης των προσωπικών απόψεων του ποιητή, χωρίς να ακούμε όμως την φωνή του ίδιου αλλά των μελών του Χορού. Αυτή η φωνή, ιδιαίτερα κατά τα χρόνια της δημοκρατίας και των πρώιμων ετών του Πελοποννησιακού πολέμου, θα ήταν καθηλωτική καθώς επέτρεπε να ακούγεται

<sup>28</sup>J. Hesk, 2000, ό.π., 236

<sup>29</sup>J.K. Dover, 2010, ό.π., 91

<sup>30</sup>R.M. Rosen, 2010, ό.π., 233

<sup>31</sup>A. Lesky, 2011, ό.π., 597

πολλάκις και η άποψη του κοινού δια στόματος των μελών του Χορού. Η σημασία της παραβάσεως έγκειται στον πολύπλευρο αυτό ρόλο του Χορού, που γεφυρώνει το κενό που δημιουργείται ανάμεσα στον ποιητή και το κοινό, κάνοντας το κοινό να συμμετέχει στο έργο και στην ψευδαίσθηση της πλοκής, δημιουργώντας έτσι όχι μόνο κωμικό αποτέλεσμα αλλά και σοβαρές σατιρικές νύξεις.

Στην αρχή της παραβάσεως, ο Αριστοφάνης εκθέτει το προσωπικό πρόβλημα που έχει με τον πολιτικό Κλέωνα πιο αναλυτικά, ενώ τα μέλη του Χορού τον εκθειάζουν για αυτά που προσφέρει στην πόλη. *άνηρ νικᾷ τοῖσι λόγοισιν, καὶ τὸν δῆμον μεταπίθει/περὶ τῶν σπονδῶν. ἀλλ' ἀποδύντες τοῖς ἀναπαίστοις ἐπίωμεν./ἐξ οὔ γε χοροῖσιν ἐφέστηκεν τρυγικοῖς ὁ διδάσκαλος ἡμῶν,/οὔπω παρέβη πρὸς τὸ θέατρον λέξων ὡς δεξιός ἐστιν./διαβαλλόμενος δ' ὑπὸ τῶν ἐχθρῶν ἐν Ἀθηναίοις ταχυβούλοις./ὡς κωμωδεῖ τὴν πόλιν ἡμῶν καὶ τὸν δῆμον καθυβρίζει./ἀποκρίνασθαι δεῖται νυνὶ πρὸς Ἀθηναίους μεταβούλους. (626-632)*

Στους στίχους 633-635 ο Χορός εξυμνεῖ την διδακτική ικανότητα του ποιητή Αριστοφάνη. Πιο συγκεκριμένα, ο ποιητής επαινείται γιατί κατόρθωσε να ανοίξει τα μάτια των θεατῶν και να μην εξαπατώνται πλέον από λόγια ξένων. Επίσης, συνεισέφερε στο να μην ευχαριστούνται όταν τους παραχαϊδεύουν και να μην είναι αποχαυνωμένοι πολίτες. *φησὶν δ' εἶναι πολλῶν ἀγαθῶν ἄξιός ὑμῖν ὁ ποιητής,/παύσας ὑμᾶς ξενικοῖσι λόγοις μὴ λίαν ἐξαπατᾶσθαι./μῆθ' ἤδεσθαι θωπευομένους, μῆτ' εἶναι χαυνοπολίτας.(633-635)*

Η συνεισφορά του ποιητή στην βελτίωση του χαρακτήρα των πολιτῶν επαινείται και παρακάτω από τα μέλη του Χορού. *πρότερον δ' ὑμᾶς ἀπὸ τῶν πόλεων οἱ πρέσβεις ἐξαπατῶντες/πρῶτον μὲν ἰοστεφάνους ἐκάλουν· κάπειδῆ τοῦτό τις εἴποι,/εὐθύς διὰ τοὺς στεφάνους ἐπ' ἄκρων τῶν πυγιδίων ἐκάθησθε./εἰ δέ τις ὑμᾶς ὑποθωπεύσας λιπαρὰς καλέσειεν Ἀθήνας,/ἠὔρετο πᾶν ἄν διὰ τὰς λιπαράς, ἀφύων τιμὴν περιάψας./ταῦτα ποιήσας πολλῶν ἀγαθῶν αἴτιος ὑμῖν γεγένηται./καὶ τοὺς δῆμους ἐν ταῖς πόλεσιν δείζας ὡς δημοκρατοῦνται.(636-642)* Η αναφορά στην δολοπλοκία των πρέσβων και στην αποκάλυψή τους από τον ποιητή σίγουρα μας παραπέμπει στην αντίστοιχη αποκάλυψη του Πέρση πρέσβη από τον Δικαίολοι στον στίχο 64 κ.ε.

Ο Χορός ισχυρίζεται παρακάτω πως ο ρόλος του ποιητή είναι σπουδαῖος και για να το αποδείξει αναφέρει ένα κωμικά παρατραβηγμένο και αναληθές γεγονός. Επιλέγει να παρουσιάσει τον ποιητή σαν το κρυφό όπλο της Αθήνας στην διαμάχη της με τη

Σπάρτη. Οι ίδιοι οι σύμμαχοι μάλιστα, τονίζει ο Χορός, πως στέλνουν τους απεσταλμένους με τους φόρους μόνο και μόνο για να έχουν την ευκαιρία να γνωρίσουν τον ποιητή, που εκείνοι θεωρούν τον πιο ικανό από όλους. *τοιγάρτοι νῦν ἐκ τῶν πόλεων τὸν φόρον ὑμῖν ἀπάγοντες/ἤζουσιν ἰδεῖν ἐπιθυμοῦντες τὸν ποιητὴν τὸν ἄριστον,/ὄστις παρεκινδύνευσ' εἰπεῖν ἐν Ἀθηναίοις τὰ δίκαια.*(636-645). Έναν ποιητή, που βάζει την ζωή του σε κίνδυνο, όπως συνέβη με τους Βαβυλώνιους, επειδή θέλει να διδάξει στους συμπολίτες του τα δίκαια, όπως ακριβώς κάνει και ο πρωταγωνιστής του Δικαιόπολης με την οργανωμένη ομάδα των Αχαρνέων.<sup>32</sup>

Οι κωμικές υπερβολές από την πλευρά του Χορού για την αξία του ποιητή συνεχίζονται. Ισχυρίζονται πως ο ίδιος ο βασιλιάς της Περσίας αναγνωρίζει την αξία του ποιητή και ρωτά για αυτόν. *οὕτω δ' αὐτοῦ περὶ τῆς τόλμης ἤδη πόρρω κλέος ἦκει,/ὅτε καὶ βασιλεὺς Λακεδαιμονίων τὴν πρεσβείαν βασανίζων/ἠρώτησεν πρῶτα μὲν αὐτοὺς πότεροι ταῖς ναυσὶ κρατοῦσιν,/εἶτα δὲ τοῦτον τὸν ποιητὴν ποτέρους εἶποι κακὰ πολλά/τούτους γὰρ ἔφη τοὺς ἀνθρώπους πολὺ βελτίους γεγενῆσθαι/καὶ τῷ πολέμῳ πολὺ νικήσειν τοῦτον ζύμβουλον ἔχοντας.*(646-651)

Επίσης, ο Χορός αιτιολογεί το ενδιαφέρον των Σπαρτιατῶν για την Αίγινα λόγω του ότι ο Αριστοφάνης κατοικεῖ εκεί και όχι για την στρατηγική σημασία της τοποθεσίας του νησιού. *διὰ ταῦθ' ὑμᾶς Λακεδαιμόνιοι τὴν εἰρήνην προκαλοῦνται/καὶ τὴν Αἴγινα ἀπαιτοῦσιν· καὶ τῆς νήσου μὲν ἐκείνης/οὐ φροντίζουσ', ἀλλ' ἵνα τοῦτον τὸν ποιητὴν ἀφέλωνται./ἀλλ' ὑμεῖς τοι μὴ ποτ' ἀφῆσθ'· ὡς κωμωδήσει τὰ δίκαια* (652-655)Αυτά συμβαίνουν ως απόδειξη της αξίας της πολιτικής γνώμης του ποιητή και δεν θα μπορούσαν να ταιριάζουν σε άλλο έργο περισσότερο παρά σε αυτό, όπου ο ίδιος ο πρωταγωνιστής του έργου κάνει πολιτικές προτάσεις για την ευημερία της πόλης.<sup>33</sup>

Ο Αριστοφάνης εδώ τονίζει πως έχει επιλέξει να μην κολακεύει τους πολίτες, αλλά αντίθετα, να τους τραβά την προσοχή σε δόλους που διαπράττονται εις βάρος τους από άλλους κόλακες πολιτικούς και ξένους πρέσβεις. *φησὶν δ' ὑμᾶς πολλὰ διδάξειν ἀγάθ', ὥστ' εὐδαιμόνας εἶναι,/οὐ θωπεύων οὐδ' ὑποτείνων μισθοὺς οὐδ' ἐξαπατύλλων,/οὐδὲ πανουργῶν οὐδὲ κατάρδων, ἀλλὰ τὰ βέλτιστα διδάσκων.*(656-659)Η ευθύτητα του ποιητή είναι ένα ακόμα χαρακτηριστικό που τον ταυτίζει με τον

<sup>32</sup>J. Hesk, 2000, ό.π., 236

<sup>33</sup>J. Hesk, 2000, ό.π., 235

πρωταγωνιστή του και μας επιτρέπει να δούμε τις ομοιότητές τους.<sup>34</sup> Μέσω αυτής διδάσκει τους πολίτες τα βέλτιστα για την πόλη και βοηθά στην ευδαιμονία της. Η αλήθεια, βέβαια, δεν είναι τόσο ουτοπική, καθώς ο Αριστοφάνης συχνά στα έργα του κολακεύει τους πολίτες για να επιτύχει τους στόχους του.

### **3.1.2.3. Αναφορά στην θεατρική παράσταση, στην ενδυμασία και την σκευή, στα θεατρικά μηχανήματα, τα σκηνικά και τους ποιητές**

#### **3.1.2.3.1. Θεατρική παράσταση**

Ήδη από τους πρώτους στίχους του έργου έχουμε έντονη αυτοαναφορικότητα, όταν ο Δικαιόπολης αναφέρεται στο περιεχόμενο μίας άλλης αριστοφανικής κωμωδίας τους *Βαβυλώνιους*, που διδάχτηκαν το 426 π.Χ..*ἐγὼ δ' ἐφ' ᾧ γε τὸ κέαρ ἠϋφράνθην ἰδών, / τοῖς πέντε ταλάντοις οἷς Κλέων ἐξήμεσεν.* (στ.5-6) Στο χαμένο αυτό πλέον έργο, διακωμωδεύεται η άσχημη κατάσταση στην οποία περιήλθε ο πολιτικός Κλέων όταν ανακαλύφθηκε από τους ιππείς η δωροδοκία που είχε δεχτεί από κάποια συμμαχική πόλη για να προωθήσει το αίτημά της. Ο Κλέων αναγκάστηκε να επιστρέψει το πόσο και σε αυτό ακριβώς αναφέρεται ο Δικαιόπολης με τον «εμετό» των πέντε ταλάντων. Έτσι, ο ήρωας του Αριστοφάνη φαίνεται να ευχαριστείται με κάτι που είδε σε έργο του δημιουργού του.

Λίγο πιο κάτω, στους στίχους 9 έως 11, ο Δικαιόπολης, αναφερόμενος στις πίκρες που γεμίζουν την ζωή του, μιλά για μία παράσταση τραγωδίας που δεν είχε το αποτέλεσμα, το οποίο εκείνος θα ήθελε. Αυτό αποτελεί ακόμα ένα στοιχείο αυτοαναφορικότητας, καθώς ο ίδιος ο χαρακτήρας ενός έργου παραδέχεται πως έχει υπάρξει και θεατής μίας παράστασης. *ἀλλ' ὠδυνήθην ἕτερον αὖ τραγωδικόν, / ὅτε δὴ 'κεχήνη προσδοκῶν τὸν Αἰσχύλον, / ὁ δ' ἀνεῖπεν, εἴσαγ' ᾧ Θεόγνι τὸν χορόν.* Ο Δικαιόπολης λοιπόν, υπέστη μεγάλη στενοχώρια σε έναν προαγώνα, μία εκδήλωση που γινόταν κάποιες μέρες πριν ξεκινήσουν τα Μεγάλα Διονύσια και ο κάθε ποιητής έδινε κάποιες πληροφορίες για το έργο του. Ο Δικαιόπολης λοιπόν, είχε πάει σε έναν προαγώνα για να ακούσει πληροφορίες για ένα έργο του Αισχύλου. Ο Αισχύλος τότε ήταν νεκρός ήδη 30 χρόνια. αλλά τιμής ένεκεν ανέβαινε ένα έργο του, εκτός συναγωνισμού. Τότε λέει ο ήρωας πως, αντί να ακούσει πληροφορίες για τον Αισχύλο ακούει να προσφωνούν τον Θεόγνη και τον Χορό του. Εδώ βλέπουμε ένα

---

<sup>34</sup>J. Hesk, 2000, ό.π., 235

σχόλιο λογοτεχνικής κριτικής από την πλευρά του συγγραφέα, το οποίο σηματοδοτεί την πτώση που έχει επέλθει στο τραγικό είδος της εποχής.<sup>35</sup> Κατά τη διάρκεια αυτού του πρώτου μονολόγου του Δικαιοπόλη, ο ήρωας μέσα σε αυτό το τραγικό περιβάλλον στο οποίο περιγράφει τις άσχημες στιγμές της ζωής του επιλέγει να αναφερθεί στην πόλη του με έναν ιδιαίτερα τραγικό τρόπο *ὦ πόλις πόλις*. (στ.27), σαν να είναι ο ίδιος ένας τραγικός ήρωας σε μία θεατρική παράσταση.<sup>36</sup>

Στις θεατρικές κινήσεις του Χορού στρέφεται ο λόγος στην συνέχεια. Ο ίδιος ο Χορός μάλιστα αναφέρεται στους στίχους 344-346 στις χορευτικές του κινήσεις, στον στριφογυριστό χορό του, κατά τη διάρκεια του οποίου πέφτουν από τα ρούχα των μελών του Χορού οι πέτρες που απειλούσαν τη ζωή του Δικαιοπόλη.<sup>37</sup> *ἐκσέσεται χαμᾶζ· οὐχ ὀρθῶς σειόμενον; ἀλλὰ μή μοι πρόφασιν, ἀλλὰ κατάθου τὸ βέλος./ὡς ὄδε γε σειστός ἅμα τῇ στροφῇ γίγνεται*. Ο Δικαιοπόλης ξανά αναφέρεται στην θεατρική παράσταση, που εξελίσσεται, και στον Χορό που συμμετέχει σε αυτή.<sup>38</sup> Πιο συγκεκριμένα στον στίχο 416 ζητά τα κουρέλια του Τήλεφου από τον Ευριπίδη για να πείσει όπως λέει τον Χορό και όχι τους γέροντες Αχαρνείς, *δεῖ γάρ με λέξαι τῷ χορῷ ῥῆσιν μακράν*. Στους στίχους 443-444 υπάρχει ένα σχόλιο για τους παρόντες Χορευτές, οι οποίοι θα καταπιούν αμάσητο το ψέμα του μεταμφιεσμένου σε Τήλεφο Δικαιοπόλη και διασπά για μία ακόμα φορά την θεατρική ψευδαίσθηση.<sup>39</sup> *τοὺς δ' αὖ χορευτὰς ἠλιθίους παρεστάναι./ὅπως ἂν αὐτοὺς ῥηματίοις σκιμαλίσω*.

Στους στίχους 502 έως 505 ο Δικαιοπόλης αναφέρεται για ακόμα μία φορά στον εξωτερικό πραγματικό κόσμο της παράστασης και μιλά για αυτό, που πράγματι συμβαίνει εκτός ρόλου, καθώς αναφέρεται στην διεξαγωγή της παράστασης στα Λήναια.<sup>40</sup> *οὐ γάρ με νῦν γε διαβαλεῖ Κλέων ὅτι/ξένων παρόντων τὴν πόλιν κακῶς λέγω./αὐτοὶ γάρ ἐσμεν οὐπὶ Ληναίῳ τ' ἀγών./κουῖπω ξένοι πάρεισι*. Επίσης, στους στίχους 1150 έως 1155 ο Χορός μιλά για τις συνεισφορές, που αναμένονται από έναν χορηγό σε μία θεατρική παράσταση.<sup>41</sup> *Ἀντίμαχον τὸν ψακάδος τὸν ζυγγραφεὶ τὸν*

<sup>35</sup>D. Rosenbloom, *The comedians' Aeschylus*, στο Brill's Companion to the reception of Aeschylus, επιμ. R. Futo Kennedy, Brill, 2018, 55

<sup>36</sup>W.G. Dobrov, *Figures of play: Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford University Press, Oxford, 1999, ὁ.π., 44

<sup>37</sup>G.A.H. Chapman, 1983, ὁ.π., 4

<sup>38</sup>O. Taplin, 1986, ὁ.π., 169

<sup>39</sup>J.K. Dover, 2010, ὁ.π., 90

<sup>40</sup>J.K. Dover, 2010, ὁ.π., 91

<sup>41</sup>G.A.H. Chapman, 1983, ὁ.π., 9

μελέων ποιητήν/,ὡς μὲν ἀπλῶ, κακῶς ἐξολέσειεν ὁ Ζεὺς·/ὅς γ' ἐμὲ τὸν τλήμονα Λήγαια  
χορηγῶν ἀπέλυσ' ἄδειπνον.

Μεταθεατρικό στοιχείο αποτελεί και η αναφορά των χαρακτήρων στα σκηνικά, που τους περιβάλλουν. Αναφορά γίνεται, λοιπόν, στα σκηνικά της παράστασης στους στίχους 395-396 όταν ο Δικαιοπόλης, που στέκεται έξω από την πόρτα του σπιτιού του Ευριπίδη, ρωτά τον υπηρέτη αν ο τραγωδιογράφος είναι μέσα.<sup>42</sup> Δικ.:παῖ παῖ./Κηφ.τίς οὗτος;/Δικ.:ἔνδον ἔστ' Εὐριπίδης; Στην συνέχεια λέει πως θα χτυπήσει την πόρτα του σπιτιού για να παρακαλέσει τον Ευριπίδη να βγει έξω. Δικ.:ἀλλ' ὁμως·οὐ γὰρ ἂν ἀπέλθοιμ', ἀλλὰ κόψω τὴν θύραν.(στ.402-403)Επίσης αναφορά γίνεται στο σκηνικό, που αφορά το σπίτι του στρατηγού Λάμαχου στον στίχο 1072 Λάμ.:τίς ἀμφὶ χαλκοφάλαρα δώματα κτυπεῖ;

### 3.1.2.3.2. Ενδυμασία-Σκευή

Αρκετά σύνηθες είναι να γίνονται σχόλια εις βάρος της εμφάνισης νεοφερμένων χαρακτήρων. Ο Δικαιοπόλης σχολιάζει την εμφάνιση των πρέσβων πριν αυτοί εμφανιστούν, ποίου βασιλέως; ἄχθομαι ἴγὼ πρέσβεσιν/καὶ τοῖς ταῶσι τοῖς τ' ἀλαζονεύμασιν.(62-63) Η προσοχή όλων στρέφεται στην Περσική πρεσβεία που φτάνει και όλοι είναι ντυμένοι με πολυτελή ενδύματα στολισμένα με περίτεχνα σχέδια. Το πιθανότερο είναι πως συνοδεύονται από παγώνια ως ένδειξη της Περσικής τους καταγωγής ή ομοιώματα παγωνιών, τα οποία προκαλούν στον Δικαιοπόλη απέχθεια.<sup>43</sup> Η δραματική είσοδος πρέσβων από την Περσία τον σοκάρει ακόμα και αν είναι συνηθισμένοι χαρακτήρες. 63-64 βαβαιάζ. ὄκβάτανα τοῦ σχήματος. Το κοινό θα ήταν πάντα προετοιμασμένο για να δει νέες προσθήκες στις αναμενόμενες στολές των χαρακτήρων.<sup>44</sup>

Στην συνέχεια σχολιάζεται λεπτομερώς από τον Δικαιοπόλη η αλλόκοτη εμφάνιση του απεσταλμένου από τον Πέρση βασιλιά, του Ψευδαρτάβα καθώς και των δύο ευνούχων που εμφανίζονται μαζί του . Δικ.:ὄναξ Ἡράκλεις./πρὸς τῶν θεῶν ἄνθρωπε ναύφαρκτον βλέπεις;/ἢ περὶ ἄκραν κάμπτων νεώσοικον σκοπεῖς;/ἄσκωμ' ἔχεις που περὶ τὸν ὀφθαλμὸν κάτω. (στ.94-97) Οι νεοφερμένοι φορούν ένα παράξενο προσωπείο με ένα μεγάλο μάτι στο κέντρο του, αφορμώμενο φυσικά από τον

<sup>42</sup> J.K. Dover, 2010, ό.π., 43

<sup>43</sup> M.C. English, *Reconstructing Aristophanic Performance: Stage Properties in Acharnians*, *Classical World*, Volume 100, Number 3, 2007, 199-227, 202-203

<sup>44</sup> G.A.H. Chapman, 1983, ό.π., 11

χαρακτηρισμό του απεσταλμένου ως «μάτι του Βασιλιά» και ο Δικαιοπόλης τους το βγάζει. Το γεγονός πως ο πρέσβης δεν βλέπει καλά και παραπατά επί σκηνης θυμίζει στον Δικαιοπόλη εικόνα καραβιού που προσπαθεί να μπει σε λιμάνι.<sup>45</sup>

Στην συνέχεια, σχολιάζει ο Δικαιοπόλης τους δύο Αθηναίους που είναι μεταμφιεσμένοι σε Πέρσες ευνούχους. *καὶ τοῖν μὲν εὐνούχοιν τὸν ἕτερον τουτονὶ /ἐγῶδ' ὅς ἐστι, Κλεισθένης ὁ Σιβυρτίου. (117-118) τοιόνδε γ' ὃ πίθηκε τὸν πώγων' ἔχων /εὐνούχος ἡμῖν ἦλθες ἐσκευασμένος;/ὁδὶ δὲ τίς ποτ' ἐστίν; οὐ δῆπου Στράτων;*(στ.119-121) Αφού λοιπόν βγάζει τις μάσκες και των ευνούχων, ανακαλύπτει πως είναι οι θηλυπρεπεῖς πολιτικοὶ Κλεισθένης και Στράτων.

Μετά την αποχώρηση του Ψευδαρτάβα και του Αμφιθέου, ο Δικαιοπόλης παρατηρεῖ τον Θέωρο, τον πρέσβη της Θράκης, ο οποίος έχει επιστέψει από την πόλη αυτή με κάποιους παράταιρα ντυμένους στρατιώτες. Ο Θέωρος μάλιστα αναφέρεται στην αμφιέσή τους με έναν έμμεσο τρόπο στους στίχους 159-160 *τούτοις ἐάν τις δύο δραχμὰς μισθὸν διδῶ,/καταπελτάσονται τὴν Βοιωτίαν ὄλην.* Από το καταπελτάσονται προκύπτει ότι φορούσαν ένα περιέργο συνδυασμό της παραδοσιακής τους στολής με την τυπική ασπίδα (πέλτη) και ένα ακόντιο.

Παράλληλα, και ο Δικαιοπόλης κάνει λόγο για την εμφάνιση αυτών των στρατιωτών, τονίζοντας αυτή τη φορά ένα μέρος του σώματος που φέρνει αβίαστο κωμικό αποτέλεσμα. Περιφρονητικά και χωρίς ίχνος φόβου για αυτούς τους στρατιώτες στρέφει την προσοχή του στους φαλλούς τους. Οι στρατιώτες από την Οδομαντία εμφανίζονται περιτομημένοι και αυτό ξαφνιάζει τον Δικαιοπόλη. *ποιῶν Ὀδομάντων; εἶπέ μοι τουτὶ τί ἦν; /τίς τῶν Ὀδομάντων τὸ πέος ἀποτεθρίακεν;*(στ.157-158),*τοισδὶ δύο δραχμὰς τοῖς ἀπεψωλημένοις;*(161)Οι στρατιώτες σαν απάντηση, προετοιμάζονται για μάχη, κλέβοντας το σκόρδο του Δικαιοπόλη και τρίβοντάς το στο κορμί τους.<sup>46</sup>

Μετά την διάλυση της συγκέντρωσης στην Πνύκα, ο Αμφίθεος επιστρέφει από την Σπάρτη, όπου είχε πάει να διαπραγματευτεί την συνθήκη ειρήνης για τον Δικαιοπόλη. Κρατά στα χέρια του τις συνθήκες σε μορφή ασκών με κρασί, ακολουθώντας την συνήθη τεχνική του Αριστοφάνη της σκηνικής υλοποίησης αφηρημένων εννοιών. Σε αυτή την περίπτωση *οι σπονδαί* εμφανίζονται με την κυριολεκτική τους ερμηνεία ως φλασκιά γεμάτα με κρασί. Ο Αμφίθεος έχει φέρει τρεις τύπους ειρήνης για να επιλέξει ανάμεσά τους ο Δικαιοπόλης, *ἔγωγέ φημι, τρία γε ταυτὶ γεύματα.*(187) Ένα

<sup>45</sup>M.C. English, 2002, ό.π., 203

<sup>46</sup>M.C. English, 2002, ό.π., 205



κρασί-περίοδο ειρήνης πέντε ετών που μυρίζει σαν πίσσα και προετοιμασία πλοίων *αὔται μὲν εἰσι πεντέτεις. γεῦσαι λαβῶν*(188) *ὄζουσι πίττης καὶ παρασκευῆς νεῶν*.(190). Ένα άλλο φλασκό με κρασί-περίοδο ειρήνης δέκα ετών *σὺ δ' ἄλλὰ τασδὶ τὰς δεκέτεις γεῦσαι λαβῶν*.(191) που μυρίζει σαν πρεσβεία σε συμμαχική πόλη *ὄζουσι χαῦται πρέσβεων ἔς τὰς πόλεις*(192). Τρίτο είναι ένα κρασί που προσφέρει περίοδο ειρήνης τριάντα ετών *ἀλλ' αὐταὶ σπονδαὶ τριακοντούτιδες* (194) και μυρίζει αμβροσία και νέκταρ και δεν θυμίζει δυσκολίες διατροφικές εν καιρῷ πολέμου. (196-197) *αὔται μὲν ὄζουσ' ἀμβροσίας καὶ νέκταρος /καὶ μὴ 'πιτηρεῖν σιτί' ἡμερῶν τριῶν*. Φυσικά ο Δικαιοπόλης επιλέγει πρόθυμα την τρίτη συνθήκη ως το πιο νόστιμο παλαιωμένο κρασί (199–200) *ταύτας δέχομαι καὶ σπένδομαι κάκπίομαι, /χαίρειν κελεύων πολλὰ τοὺς Ἀχαρνέας*.<sup>47</sup>

Ο Δικαιοπόλης, έχοντας πλέον την προσωπική του συνθήκη ειρήνης αποφασίζει να γιορτάσει τα δικά του κατ'αγρούς Διονύσια. Έχουμε βέβαια να κάνουμε με μία παρωδία της τελετής που λάμβανε χώρα στα γνήσια κατ'αγρούς Διονύσια. Η κόρη του λαμβάνει τον ρόλο της κανηφόρου στην θυσιαστική τελετή μπροστά στον βωμό που υπάρχει εντός του θεάτρου. Ήδη βρισκόμαστε μπροστά σε μία διασάλευση των καθιερωμένων, αν λάβουμε υπόψη πως οι κανηφόροι επιλέγονταν από τις αριστοκρατικές οικογένειες της περιοχής. Ο Αριστοφάνης όμως ενισχύει το φαινόμενο αυτό προσθέτοντας σεξουαλικά υπονοούμενα πέραν των ήδη σεξουαλικών αναφορών που υπήρχαν στην καθιερωμένη γιορτή και έτσι τονίζει τα οφέλη αυτής της ειρήνης.

Η τελετή ξεκινά. Ο Δικαιοπόλης σαν ένας εσωτερικός σκηνοθέτης διατάζει την κόρη του να αποθέσει το καλάθι στον στίχο 244 *κατάθου τὸ κανοῦν ᾧ θύγατερ, ἴν' ἀπαρξώμεθα*., το οποίο θα περιείχε τις προσφορές και τα απαραίτητα εργαλεία για την θυσία. Ακόμα μία φορά βρισκόμαστε μπροστά στον τύπο play within a play με αυτή την παρωδία τελετής σε μορφή παράστασης εντός του κωμικού έργου. Η χρήση του τύπου αυτού οξύνει την μεταθεατρικότητα του έργου, καθώς ο χαρακτήρας υιοθετεί τις σκηνοθετικές δυνατότητες του δημιουργού του έστω και για λίγο.

Η κόρη ζητά την βοήθεια της μητέρας της για να της δώσει την κουτάλα ώστε να περιχύσει με τον χυλό που κρατούσε το τελετουργικό προσφερόμενο είδος. *Θυγᾶ μῆτερ ἀνάδος δεῦρο τὴν ἐτήρησιν, ἴν' ἔντος καταχέω τούλατῆρος τουτουί*.(245-246). Η παραπάνω διαδικασία αποτελεί μία παρωδία της αντίστοιχης θυσιαστικής τελετής,

<sup>47</sup>M.C. English, 2002, ό.π., 206

όπου κριθάρι περιχυνόταν πάνω στο θυσιαζόμενο ζώο.<sup>48</sup> Η κόρη ήταν ενδεδυμένη με χρυσά κοσμήματα, όπως άρμοζε να φορούν οι νέες στις τελετές. *πρόβαινε, κὰν τῶχλω φυλάττεσθαι σφόδρα/μή τις λαθὼν σου περιτράγη τὰ χρυσία.*(στ.257-258.)Ο πατέρας της την προειδοποιεί να έχει τα μάτια της ανοιχτά, μήπως κάποιος επιδέξιος προσπαθήσει να της τα κλέψει.

Ένα άλλο κομμάτι της γιορτής αποτελούσαν οι φαλλοφόροι, ρόλο που σε αυτή την περίπτωση καταλαμβάνει ο Ξανθίας κρατώντας τον τελετουργικό φαλλό μαζί με τους υπόλοιπους δούλους. Προχωρούν σε μία τελετουργική παρέλαση που ονομαζόταν Φαλλοφόρια και θυμίζουν την αντίστοιχη παρέλαση των κωμαστών. *ὁ Ξανθίας τὸν φαλλὸν ὀρθὸν στησάτω.*(243) Ο Δικαιόπολης ξανά σε θέση σκηνοθέτη, διατάζει τον Ξανθία να κάνει τις σωστές κινήσεις, να ακολουθεί την νεαρή κόρη και να στέκεται πίσω της με σηκωμένο το ομοίωμα του γεννητικού οργάνου. *ὦ Ξανθία, σφῶν δ' ἔστιν ὀρθὸς ἐκτέος/ὁ φαλλὸς ἐξόπισθε τῆς κανηφόρου.*(259-260)<sup>49</sup>

Κατά τη διάρκεια των εορτασμών, εμφανίζονται οι Αχαρνείς και γιουχάρουν τον προδότη Δικαιόπολη πετώντας του πέτρες. Εκείνος αφού τους επιπλήττει για την επίθεσή τους, ανακοινώνει πως είναι τόσο σίγουρος για τις πεποιθήσεις του, που βάζει την ζωή του σε κίνδυνο καθώς προσφέρεται εθελοντικά να εξηγήσει τα θέλω του, έχοντας το κεφάλι πάνω σε ένα ξύλο και αν δεν έπειθε για την αλήθεια του, θα του το έκοβαν. *ὕπερ ἐπιζήνου 'θελήσω τὴν κεφαλὴν ἔχων λέγειν.*(318)Ο Δικαιόπολης συλλαμβάνεται από τους Αχαρνείς και ζητά να απολογηθεί. Μάλιστα είναι τόσο σίγουρος για τα λεγόμενά του, που θα απολογηθεί πάνω στον τάκο, με κίνδυνο της ζωής του. Πηγαίνει μάλιστα ο ίδιος και φέρνει ένα τούβλο από το σπίτι του και τότε αποφασίζει πως για να πείσει το κοινό του θα χρειαστεί να ντυθεί σαν εξαθλιωμένος υπερασπιστής. Ενώ περιμένουμε απλώς να πάει στο σπίτι του και να φέρει τα αντίστοιχα ρούχα, εκείνος δηλώνει πως πρέπει να επισκεφτεί τον Ευριπίδη για αυτό τον σκοπό. *καί μοι βαδιστέ' ἔστιν ὡς Εὐριπίδην.*(394)<sup>50</sup>

Ακόμα, η εμφάνιση του μισθοφόρου Λάμαχου λαιδορεύεται από τον Δικαιόπολη. Ο Λάμαχος εμφανίζεται κορδωμένος, να ρωτά ποιος τον έχει ανάγκη, σαν ένας άλλος Ηρακλής ή Θησέας και κρατά μία ασπίδα με διακοσμητικό θυρεό το κεφάλι της Μέδουσας Γοργούς (574)*τίς Γοργὸν' ἐξήγειρεν ἐκ τοῦ σάγματος*;.Επίσης, φορά ένα

<sup>48</sup>M.C. English, 2002, ὁ.π., 207

<sup>49</sup>M.C. English, 2002, ὁ.π., 208

<sup>50</sup>R.M. Harriott, *The Function of the Euripides Scene in Aristophanes' Acharnian*, Greece & Rome, Second Series, Vol. 29, No. 1, 1982, 35

μεγάλο κράνος που είναι διακοσμημένο με φτερά και στην κορυφή του έχει λοφίο. *ὃ Λάμαχ' ἦρωσ, τῶν λόφων καὶ τῶν λόχων.*(575) Η εικόνα του αρχαιοπρεπή στρατιώτη με το οικόσημο και το λοφίο είχε σταματήσει να υπάρχει μετά τους Περσικούς πολέμους, γεγονός που θα έκανε την εμφάνιση του Λάμαχου ακόμα πιο αταίριαστη και άρα πιο κωμική. Ο Δικαιόπολης δεν δείχνει ίχνος σεβασμού για αυτό το δείγμα στρατιώτη που έχει μπροστά του και τον κοροϊδεύει ακατάπαυστα.

Ο Δικαιόπολης φανερώνει τον έλεγχο που έχει επί της καταστάσεως με το να αντιστρέφει μάλιστα τους ρόλους του φοβισμένου πολίτη και του μάχιμου μισθοφόρου. Ο άμαχος πολίτης διατάζει τον Λάμαχο να αφαιρέσει τα κυριότερα τμήματα της πανοπλίας του και αυτά που στην ουσία δημιουργούν τον ρόλο του, το λοφίο του κράνους του και την ασπίδα της Γοργούς.<sup>51</sup> Αρχικά, στον στίχο 586 *φέρε νυν ἀπὸ τοῦ κράνους μοι τὸ περὸν* του ζητά το λοφίο από το κράνος του για να προκαλέσει τάση προς εμετό στον εαυτό του λόγω της εμφάνισής του.<sup>52</sup> Ο αγρότης υποδύεται ότι φοβάται τον γενναίο στρατιώτη με έναν τόσο υπερβολικό τρόπο, που ο μόνος που δεν καταλαβαίνει ότι δεν τον φοβάται πραγματικά είναι ο ίδιος ο Λάμαχος. *Δικ.:ὃ Λάμαχ' ἦρωσ, τῶν λόφων καὶ τῶν λόχων.*(575)/*Δικ.:ὃ Λάμαχ' ἦρωσ, ἀλλὰ συγγνώμην ἔχε,/εἰ πτωχὸς ὢν εἶπόν τι κάστωμυλάμην.*(στ.579-580)/*Δικ.:οὐκ οἶδά πω/ὑπὸ τοῦ δέους γὰρ τῶν ὄπλων εἰλιγγιῶ./ἀλλ' ἀντιβολῶ σ' ἀπένεγκε μου τὴν μορμόνα*(στ.582-584) Στο τέλος, ο Δικαιόπολης του ζητά την περίφημη ασπίδα και την χρησιμοποιεί για να κάνει εκεί εμετό.(584-586)

Ο Χορός καθώς και ο Λάμαχος φαίνεται να πείθονται από την μεταμφίεση του Δικαιόπολη σε επαίτη Τήλεφο και την σχολιάζουν αντίστοιχα στους στίχους 558 *ταυτὶ σὺ τολμᾷς πτωχὸς ὢν ἡμᾶς λέγειν* και 578 *οὗτος σὺ τολμᾷς πτωχὸς ὢν λέγειν τάδε*.<sup>53</sup> Στην συνέχεια, ο Δικαιόπολης φαίνεται να συγκρίνει τον δικό του φαλλό με του Λαμάχου. Η χαρακτηριστική στολή ενός άντρα ήρωα στην κωμωδία αποτελούνταν και από έναν υπερμεγέθη φαλλό.<sup>54</sup> *οὐ γὰρ κατ' ἰσχύν ἐστιν· εἰ δ' ἰσχυρὸς εἶ,/τί μ' οὐκ ἀπεψώλησας; εὖοπλος γὰρ εἶ.*(592-593)

Ύστερα από την επίτευξη της ειρήνης, διάφοροι πραγματευτές έρχονται από άλλες πόλεις για να εκμεταλλευτούν την νέα αυτή εμπορική ευκαιρία. Ο Μεγαρεύς

<sup>51</sup>G. Compton-Engle, *Control of Costume in Three Plays of Aristophanes*, The American Journal of Philology, 2003, Vol.3, 507-535, 512

<sup>52</sup>M.C. English, 2002, ό.π., 212

<sup>53</sup>H.P. Foley, 1988, ό.π., 40

<sup>54</sup>J.K. Dover, 2010, ό.π., 53

εμφανίζεται με τις δύο κόρες του τις οποίες έχει μεταμφιέσει σε γουρουνίτσες με σκοπό να τις πουλήσει. Παρακινεί τις κόρες του να ψάξουν για τροφή, σαν να τους δίνει μία σκηνική οδηγία και κατόπιν περιγράφει τις κινήσεις τους.<sup>55</sup> Η κοπέλα γεμάτη φόβο μην γυρίσει στον πρότερο πειναλέο βίο της κάνει ό,τι τη διατάζει ο πατέρας της.<sup>56</sup> *ἀλλ' ὦ πόνηρα κόρι' ἀθλίῳ πατρός, ἄμβατε ποττὰν μᾶδδαν, αἴχ' εὐρητέπᾶ. / ἀκούετε δῆ, ποτέχετ' ἐμὶν τὰν γαστέρα: / πότερα πεπρᾶσθαι χρήδετ' ἢ πειν ἦν κακῶς;* (στ.731-734) Τους δίνει κάποια βοηθήματα για να μεταμφιεστούν σε ζώα όπως οπλές για τα πόδια τους και μουσούδες για τα πρόσωπά τους. *περίθεσθε τάσδε τὰς ὀπλὰς τῶν χοιρίων.* (740) *ἀλλ' ἀμφίθεσθε καὶ ταδὶ τὰ ῥυγγία,* (744) Επίσης, παρακινεί τις κόρες του να κάνουν τον ήχο του γουρουνιού για να πείσει τον Δικαιοπόλη πως είναι γουρουνίτσες και να τις αγοράσει. *ὅπως δὲ γρυλλιζέϊτε καὶ κοῖζετε* (746) Ο Δικαιοπόλης όμως, κατά τη διάρκεια του παζαριού με τον Μεγαρίτη σχολιάζει το πώς η κοπέλα δεν μοιάζει με γουρούνι διότι δεν έχει ουρά.<sup>57</sup> *κέρκον οὐκ ἔχει.* (786). Η ικανότητα αντίληψης του Δικαιοπόλη στο να ξεχωρίζει τους μεταμφιεσμένους τραβά και εδώ την προσοχή μας.

Κάποιες συντομότερες αναφορές σε σκευή εντός του έργου είναι οι ακόλουθες. Στον στίχο 1024, σχολιάζει ο Δικαιοπόλης την εμφάνιση του νεοαφιχθέντα αγρότη. *ὦ τρισκακόδαιμον εἶτα λευκὸν ἀμπέχει;* όταν και αυτός έρχεται να του ζητήσει βοήθεια λόγω των απωλειών που υποφέρει από τον πόλεμο. Έπειτα, ο στρατιώτης Λάμαχος διατάζει τον νεαρό δούλο να του κουβαλήσει την ασπίδα και να προχωρήσει μαζί του όπως αναμένεται από έναν δούλο που συνοδεύει έναν πολεμιστή. *τὴν ἀσπίδ' αἶρου καὶ βᾶδιζ' ὦ παῖ λαβών.* (1140) Αργότερα, ο Δικαιοπόλης δίνει οδηγίες στις δύο φιλενάδες του πώς να του κρατάτε τον φαλλό. *ἐμοῦ δέ γε σφῶ τοῦ πέους ἄμφω μέσου/προσλάβεσθ' ὦ φίλαι* (1216-1217) και δηλώνει πως είναι έτοιμος για όποια σεξουαλική δραστηριότητα αναφερόμενος στη στύση του, η οποία θα γίνεται ιδιαίτερα προφανής με τα σκηνικά βοηθήματα. *κἀγὼ καθεύδειν βούλομαι καὶ στύομαι/καὶ σκοτοβινιῶ* (1220-1121).

### 3.1.2.3.3. Θεατρικά μηχανήματα-σκηνικά

Στην κωμωδία *Αχαρνείς* παρουσιάζεται μόνο ένα θεατρικό μηχανήμα, το εκκύκλημα. Το εκκύκλημα ήταν ένα μηχανήμα του τραγικού είδους. Ήταν μία

<sup>55</sup>G.A.H. Chapman, 1983, ό.π., 5

<sup>56</sup>J.K. Dover, 2010, ό.π., 99

<sup>57</sup>J.K. Dover, 2010, ό.π., 100

πλατφόρμα με ρόδες πάνω στην οποία εμφανιζόταν κάποιο πρόσωπο το οποίο είτε ήταν νεκρό είτε δεν μπορούσε να έρθει μόνο του στην σκηνή για άλλο λόγο. Στην κωμωδία, το εκκύκλημα εμφανίζεται μόνο σε σκηνές παρατραγωδίας. Ο Δικαιόπολης αρχικά παρακαλεί τον Ευριπίδη να βγει έξω από το σπίτι του για να μιλήσουν *ἀλλ' ἐκκυκλήθητ'*(408). Ο Ευριπίδης συμφωνεί και απαντά πως έρχεται κυλώντας *ἀλλ' ἐκκυκλήσομαι· καταβαίνειν δ' οὐ σχολή*(409). Εδώ γίνεται μία άμεση αναφορά στην θεατρικότητα του έργου μέσω λέξεων και φράσεων που θυμίζουν την σκευή των ηθοποιών ή τα μηχανήματα της παράστασης.<sup>58</sup> Ο Ευριπίδης εμφανίζεται με κουρελιασμένα και σκισμένα ρούχα *ἀτὰρ τί τὰ ράκι' ἐκ τραγωδίας ἔχεις, / ἔσθῃτ' ἔλεινῃ;* όπως παρατηρεί ο Δικαιόπολης στους στίχους 412-413, καθισμένος σε ένα ανάκλιτρο, πάνω στο εκκύκλημα.

#### 3.1.2.4. Αλλαγή της θεατρικής σκευής επί της σκηνής

Ο Δικαιόπολης, λοιπόν, πείθει τον Ευριπίδη να του παραχωρήσει κάποια από τα κουρέλια με τα οποία έχει μεταμφιέσει τους ήρωες των έργων του για να φανεί όσο πιο αξιολύπητος μπορεί στο κοινό των Αχαρνέων. Ύστερα από διάφορες προτάσεις ενδυμάτων τραγικών ηρώων ο Δικαιόπολης επιλέγει τα ρούχα του Τήλεφου και αυτά ενδύεται. Παρακολουθούν, λοιπόν, οι θεατές πάνω στη σκηνή να γίνεται αυτή η μεταμόρφωση μέσω της αλλαγής σκευής του χαρακτήρα. Είναι μία σκηνή με πολλαπλά μεταθεατρικά στοιχεία, καθώς η ίδια η μεταμφίεση του Δικαιόπολη είναι αυτοαναφορική ως προς την μεταμφίεση, που ενδύεται ο κάθε ηθοποιός για να υποδυθεί έναν χαρακτήρα. Στην ουσία έχουμε έναν ηθοποιό, που υποδύεται τον Δικαιόπολη, ο οποίος θα υποδυθεί τον Τήλεφο.

Μία τεράστιας σημασίας προσθήκη στην επεξήγηση του φαινομένου που ονομάζεται μεταθεατρικότητα έγινε από τον M.Ringer. Ήταν ο πρώτος που αναφέρθηκε στον εσωτερικό ηθοποιό (*internal actor*), στον ηθοποιό δηλαδή που πρέπει να υποδυθεί ένας ηθοποιός μέσα στο έργο όταν ενδύεται έναν τέτοιο χαρακτήρα και το ονομάζει *role playing within the role*.<sup>59</sup> Ο Ευριπίδης, που φημιζόταν για την καινοτομία που καθιέρωσε στο τραγικό είδος να εμφανίζει αριστοκρατικά πρόσωπα με κουρελιασμένα ρούχα, είναι ο πιο κατάλληλος για να σώσει τον Δικαιόπολη. Ο ειρηνόφιλος ήρωας ζητά από τον ποιητή να του δανείσει

<sup>58</sup>O. Taplin, 1986, ό.π., 168

<sup>59</sup>M. Ringer, *Electra and the Empty Urn: Metatheater and Role Playing in Sophocles*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1998, IX

κάποιο από τα κουρέλια που ντύνει τους ήρωές του, τα οποία λογικά είναι αποθεμένα γύρω από τον ποιητή σε στοίβες.

Ο Ευριπίδης δεν κατανοεί από την αρχή ποιον ήρωα έχει στο μυαλό του ο Δικαιόπολης και έτσι μας δίνεται η ευκαιρία να ακούσουμε τους τίτλους επτά έργων στα οποία ο Ευριπίδης παρουσιάζει αξιολύπητα ντυμένους ήρωες (*Οινέας, Φοίνικας, Φιλοκτήτης, Βελλεροφόντης, Θυέστης, Ινώ, Τήλεφος*). Τα κουρέλια όλων αυτών των ηρώων βρίσκονται παρόντα στη σκηνή πάνω στο εκκύκλημα και ο δούλος του Ευριπίδη τα αναμοχλεύει ψάχνοντας αυτό που του ζητούν κάθε φορά.

Από τους στίχους 430 έως 478 γίνεται η αλλαγή σκευής και η μεταμόρφωση από Δικαιόπολη σε Τήλεφο. *Δικ.ναὶ Τηλέφον/τούτου δὸς ἀντιβολῶ σέ μοι τὰ σπάργανα. Εὐρ. ὦ παῖ δὸς αὐτῷ Τηλέφου ῥακώματα./κεῖται δ' ἄνωθεν τῶν Θυεστείων ῥακῶν/ μεταξὺ τῶν Ἰνοῦς. Κηφ.ἰδοὺ ταυτὶ λαβέ.(431-434)* Ο Δικαιόπολης, πλέον ντυμένος με κουρέλια σαν τον Τήλεφο, δεν σταματά να ζητά στοιχεία που θα προσδώσουν στην εμφάνισή του την απόλυτη πιστότητα του χαρακτήρα που θέλει να ενσαρκώσει. Αρχικά ζητά ένα φτωχικό καπελάκι. *τὸ πιλίδιον περὶ τὴν κεφαλὴν τὸ Μύσιον.* (439) Κατόπιν, ζητά μία μαγκούρα, προφανώς για να δείχνει ακόμα ελεεινότερος. *ἀτὰρ δέομαί γε πτωχικοῦ βακτηρίου.*(448)*Δικ.:μάλλά μοι δὸς ἓν μόνον/κοτυλίσκιον τὸ χεῖλος ἀποκεκρουσμένον.* (459-460)Ζητά ένα μικρό ποτηράκι ελαφρώς σπασμένο, απόλυτα ταιριαστό στα χέρια ενός επαίτη. Ἐπειτα ζητά ένα κατσαρολάκι ταπωμένο με σφουγγάρι. *ἀλλ' ὦ γλυκύτατ' Εὐριπίδη τουτὶ μόνον/ δός μοι χυτρίδιον σφογγίῳ βεβυσμένον* (462-463).Τον παρακαλεί κατόπιν να βάλει μέσα στο ψάθινο καλάθκι του λίγα μυρωδικά. *ἔς τὸ σπυρίδιον ἰσχνά μοι φυλλεῖα δός.* (469)<sup>60</sup>

Ο Δικαιόπολης ζητά από ένα αντικείμενο κάθε φορά για να εμπλουτίσει το κοστουμί του, κάτι που εξωθεί στα όρια τον Ευριπίδη. Ο Δικαιόπολης αναφέρεται αρχικά με μία πιο ελαφριά ειρωνεία σε μία παλαιότερη ευτυχία που διένυε η μητέρα του Ευριπίδη *εὐδαιμονοίης, ὥσπερ ἡ μήτηρ ποτέ.*(457)Ο φιλειρηνιστής ήρωας όμως έχει πλέον ενδυθεί και τον χαρακτήρα του επαίτη κάτι που τον κάνει κουραστικό και στο τέλος ακόμα και ερειστικό, αφού το τελευταίο αντικείμενο που ζητά είναι μία ευθεία προσβολή για την καταγωγή του Ευριπίδη. *σκάνδικά μοι δὸς μητρὸθεν δεδεγμένος.* (478) Ζητά ως τελευταίο τμήμα της σκευής του κάποιο ματσάκι αγριόχορτων, το οποίο θα βρισκόταν στην κατοχή του Ευριπίδη από την μητέρα του. Η φήμη πως η

---

<sup>60</sup>R.M. Harriott, 1982, ό.π., 36

μητέρα του Ευριπίδη ήταν μία ταπεινή λαχανοπώλισσα επαναλαμβάνεται και σε άλλα έργα με σκωπτικό χαρακτήρα. Εδώ όμως ο στίχος είναι επηρεασμένος από τον στίχο 750 των *Χοηφόρων* του Αισχύλου *μητρόθεν δεδεγμένη*, όπου η Τροφός αποκαλεί τον Ορέστη θρέμμα που ανέθρεψε, όταν τον πήρε από τα χέρια της μάνας του. Ίσως και εδώ το ματσάκι να είναι ο μόχθος, που επέτρεπε στην μητέρα του Ευριπίδη να τον αναθρέψει μέσω του ταπεινού αυτού επαγγέλματος και το οποίο μετωνυμικά αναφέρεται στο χαμηλό αισθητικό και ηθικό επίπεδο του Ευριπίδη.<sup>61</sup> Ο Ευριπίδης θρηνεί πως πλέον τα έργα του χάθηκαν, αφού του πήρε όλη τη σκευή που χρειαζόταν ο Δικαιόπολης, φανερώνοντας πόσο σημαντικό κομμάτι της επιτυχίας είναι για τον τραγικό ποιητή η αμφίεση των ηρώων.<sup>62</sup>

Στην αρχή της παράβασης ο Χορός λέει *ἀλλ' ἀποδύντες τοῖς ἀναπαίστοις ἐπίωμεν*.(627) Σε αυτό το τμήμα της παράβασης, στο *κομμάτιον* απαιτούταν από τα μέρη του Χορού να ξεντυθούν στη σκηνή, αφαιρώντας τα φορέματα και τη σκευή,<sup>63</sup> για να δείξουν ότι και κυριολεκτικά αφαιρούν τον χαρακτήρα από πάνω τους και πλέον μιλούν ως φερέφωνα του ποιητή.

Μικρότερης μεταθεατρικής σημασίας είναι η προετοιμασία του Λάμαχου για τον πόλεμο. Ο Λάμαχος με την βοήθεια ενός νεαρού δούλου εξοπλίζεται για να πάει στον πόλεμο, ενώ την ίδια ώρα ο Δικαιόπολης τον κοροϊδεύει και τον ειρωνεύεται ανελήτα. Ο Λάμαχος προετοιμάζει τον στρατιωτικό του σάκο *παῖ παῖ φέρ' ἔξω δεῦρο τὸν γυλιὸν ἐμοί*.(1097) με όλα τα απαραίτητα για μία στρατιωτική εκστρατεία, αλλάτι με θυμάρι, κρεμμύδια, αλατισμένο ψάρι τυλιγμένο σε φύλλο συκής. *ἄλας θυμίτας οἷσε παῖ καὶ κρόμμυα*.(1099), *θρῖον ταρίχους οἷσε δεῦρο παῖ σαπροῦ*. (1101) Διατάζει τον δούλο να του φέρει το κράνος του με τα φτερά τα οποία όπως δηλώνει είναι στρουθοκαμήλου και το μεγάλο λοφίο. *ἔνεγκε δεῦρο τὸ πτερὸν τὸ κ' τοῦ κράνου*.(1103)/*καλὸν γε καὶ λευκὸν τὸ τῆς στρούθου πτερόν*.(1105)/*τὸ λοφεῖον ἐξένεγκε τῶν τριῶν λόφων*(1109) Στην συνέχεια, ζητά από τον δούλο να φέρει το δόρυ *παῖ παῖ καθελὼν μοι τὸ δόρυ δεῦρ' ἔξω φέρε*.(1118) και να του αφαιρέσει το κάλυμμα *φέρε τοῦ δόρατος ἀφελκύσωμαι τοῦλυτρον*.(1120). Του παραγγέλνει να του φέρει και τις βάσεις της ασπίδας, *τοὺς κιλλίβαντας οἷσε παῖ τῆς ἀσπίδος*.(1122) και την ίδια την ασπίδα *φέρε δεῦρο γοργόνωτον ἀσπίδος κύκλον*.(1124) Ακόμα του ζητάει το λάδι για

<sup>61</sup>D. Rosenbloom, 2018, ό.π., 65

<sup>62</sup>M.C. English, 2002, ό.π., 210-211

<sup>63</sup>A. Lesky, 2011, ό.π., 599

να αλείψει την ασπίδα ώστε να λάμπει *κατάχει σὺ παῖ τοῦλαιον. ἐν τῷ χαλκίῳ/ ἐνορῶ γέροντα δειλίας φευζόμενον.*(1128-1129) λόγω του οποίου μπορεί να δει πάνω της να καθρεφτίζεται ένας δειλός γέροντας, αναφερόμενος στον Δικαιοπόλη. Ζητά και την πανοπλία *φέρε δεῦρο παῖ θώρακα πολεμιστήριον.*(1132) Τέλος διατάζει τον δούλο να δέσει τις ζώνες της ασπίδας, *τὰ στρώματ' ὧ παῖ δῆσον ἐκ τῆς ἀσπίδος.*(1136) και ο Λάμαχος θα κουβαλήσει τον στρατιωτικό σάκο. *ἐγὼ δ' ἔμαιντῶ τὸν γυλιὸν οἴσω λαβῶν.* (1138)

Ταυτόχρονα, ο Δικαιοπόλης ετοιμάζεται για το γλέντι που του επιτρέπει να διοργανώσει η προσωπική συνθήκη ειρήνης. Η αντίθεση ανάμεσα στους σκοπούς προετοιμασίας τους είναι οφθαλμοφανής, ο Λάμαχος οδεύει προς μάχη και ο Δικαιοπόλης προς γλέντι. Λόγω του ότι οι δύο προετοιμασίες γίνονται ταυτόχρονα, η ειρωνεία για την τύχη που περιμένει τον Λάμαχο είναι ακόμα εμφανέστερη.<sup>64</sup> Ο Δικαιοπόλης *παῖ παῖ σὺ δ' ἀφελὼν δεῦρο τὴν χορδὴν φέρε.*(1119) ζητά να του φέρει ο δούλος λουκάνικα και να τα αφαιρέσει από τη σούβλα *καὶ σὺ παῖ τοῦδ' ἀντέχου.* (1121) Στην συνέχεια παραγγέλνει στον δούλο να του φέρει ψημένα ψωμάκια στον στίχο 1122 *καὶ τῆς ἐμῆς τοὺς κριβανίτας ἔκφερε.* Η ομοιότητα των λέξεων *κιλλίβαντας* που λέει ο Λάμαχος και *κριβανίτας* που λέει ο Δικαιοπόλης μιμικά προκαλεί αστεϊρευτο γέλιο. Σε αντιστοιχία με την ασπίδα του Λαμάχου, ο Δικαιοπόλης ζητά το ολοστρόγγυλο κεφάλι τυριού. *κάμοι πλακοῦντος τυρόνωτον δὸς κύκλον*(1125). Μιμούμενος ξανά τον Λάμαχο, ζητά από τον δούλο να φέρει μέλι και έτσι πάνω στο τυρί του λέει πως βλέπει να καθρεφτίζεται ένας γέρος που κάνει τον Λάμαχο να κλαίει από θυμό. *κατάχει σὺ τὸ μέλι. κἀνθάδ' ἔνδηλος γέρων/κλάειν κελεύων Λάμαχον τὸν Γοργάσου.*(1130-1131). Στην συνέχεια, σαν θωράκιση στήθους ζητά μία κανάτα *ἔξαιρε παῖ θώρακα κάμοι τὸν χοῶ./ἐν τῷδε πρὸς τοὺς συμπότας θωρήξομαι.*(1134-1135), που θα του επιτρέψει να πίνει ανεξάντλητα μαζί με τους συμπότες του. Το ρήμα *θωράσσω* χρησιμοποιείται εδώ καθώς επιτρέπει, λόγω του διπλού νοήματός του, την αναφορά σε πανοπλία αλλά και μέθη. Τέλος, σαν απάντηση ξανά στα λεγόμενα του Λαμάχου, ο Δικαιοπόλης ζητά από τον δούλο του στον στίχο 1137 *τὸ δεῖπνον ὧ παῖ δῆσον ἐκ τῆς κιστίδος.*, να του πακετάρει το δείπνο στην τσάντα και ανακοινώνει πως θα κουβαλήσει μόνος του τον μανδύα του στον στίχο 1139 *ἐγὼ δὲ θοίμάτιον λαβῶν ἐξέρχομαι.*<sup>65</sup>

<sup>64</sup>M.C. English, 2002, ό.π., 222-223

<sup>65</sup>M.C. English, 2002, ό.π., 224-225



### 3.1.2.5. Στοιχεία παρατραγωδίας

#### 3.1.2.5.1. Τραγικό ύφος-κινήσεις του Δικαιόπολη στην Πνύκα

Η παρωδία σπάει την δραματική ψευδαίσθηση με το να καθρεφτίζεται η θεατρική φύση μέσα στο ίδιο το έργο και ο ποιητής κάνει εκτενή χρήση αυτής της τεχνικής.<sup>66</sup> Στοιχεία παρατραγωδίας έχουμε πολύ έντονα στον πρόλογο του έργου, κατά τη διάρκεια του μονολόγου του Δικαιόπολη με θέμα την πολύπικρη ζωή του. Ο ήρωάς μας είναι μόνος στην Πνύκα, σε έναν χώρο που θα έπρεπε να είναι γεμάτος εδώ και ώρα από άντρες, που ενδιαφέρονται για το μέλλον της πόλης τους και αντίθετα δεν έχουν φανεί ούτε οι πρυτάνεις. Είναι λοιπόν απελπισμένος και ξεκινά έναν σχεδόν ευριπίδειο μονόλογο σύμφωνα με τα λεγόμενά του, σε σημείο που να φανταζόμαστε τον ήρωα να μιμείται τις κινήσεις κάποιου τραγικού ηθοποιού για να συνοδεύσει την τραγικότητα των λόγων του. *ὄσα δὴ δέδηγμαί τὴν ἑμᾶντοῦ καρδίαν, ἤσθην δὲ βαιά, πάνυ δὲ βαιά, τέτταρα· ἅ δ' ὠδυνήθην, ψαμμακοσιογάργα (1-3)/τῆτες δ' ἀπέθανον καὶ διεστράφην ἰδῶν, (15)...εἰρήνη δ' ὅπως ἔσται προτιμῶσ' οὐδέν· ὦ πόλις πόλις. (26-27)* Οι πίκρες που έχει βιώσει είναι σαν τους κόκκους της άμμου και τον κάνουν να επιθυμεί τον θάνατο και ως άλλη τραγική φιγούρα μοιρολογά το μέλλον της πόλης του.

Επίσης, στον πρώτο μονόλογο του Δικαιόπολη στην Πνύκα, βλέπουμε την πρώτη αναφορά σε κίνηση ήρωα, με τρόπο που ο Δικαιόπολης λειτουργεί σαν σκηνοθέτης του τραγικού εαυτού του. Πιο συγκεκριμένα, ο Δικαιόπολης στους στίχους 37-39 δηλώνει σε ένα ιδιαίτερα τραγικό ύφος, πως θα πάψει να είναι παθητικός θεατής στην εκκλησία του Δήμου, εάν κάποιος μιλήσει για κάτι άλλο πέρα από σύναψη ειρήνης. *νῦν οὖν ἀτεχνῶς ἤκω παρεσκευασμένος/βοᾶν ὑποκρούειν λοιδορεῖν τοὺς ῥήτορας, /εἴαν τις ἄλλο πλὴν περὶ εἰρήνης λέγῃ.*<sup>67</sup>

#### 3.1.2.5.2. Παρουσίαση Ευριπίδη

Ο Ευριπίδης που εμφανίζεται στους *Αχαρνείς* είναι ένας τεμπέλης διανοούμενος μακριά από την πραγματικότητα, κλεισμένος στον κόσμο του. Οι μέθοδοι γραφής του βασίζονται, σύμφωνα με τον Αριστοφάνη, στην απλοποίηση και στην επανάληψη μοτίβων και θεμάτων. Ο Αριστοφάνης τον εμφανίζει την ώρα, που ο ίδιος υποτίθεται

<sup>66</sup>G.A.H. Chapman, 1983, ό.π., 4

<sup>67</sup>W. G. Dobrov, 1999, ό.π., 45

δημιουργεί βρισκόμενος κρεμασμένος κάπου ψηλά και μιλά μία δική του τραγική γλώσσα.<sup>68</sup>

Επίσης στο έργο συναντούμε πολύ συχνά παρωδία του τρόπου σκέψης του Ευριπίδη και ταύτισή του με σοφιστές, όπως συνέβη και με τον Σωκράτη, αλλά και μία γενική προσπάθεια γελοιοποίησής του. *Δικ.: ἔνδον ἔστ' Εὐριπίδης;/Κηφ.: οὐκ ἔνδον ἔνδον ἐστίν, εἰ γνώμην ἔχεις./Δικ.: πῶς ἔνδον εἶτ' οὐκ ἔνδον;/Κηφ.: ὀρθῶς ᾧ γέρον./ὁ νοῦς μὲν ἔξω ζυλλέγων ἐπύλλια/οὐκ ἔνδον, αὐτὸς δ' ἔνδον ἀναβάδην ποιεῖ/τραγωδίαν./*(397-400) Έτσι και εδώ, όταν ο Δικαιοπόλης χτυπά την πόρτα του σπιτιού του Ευριπίδη, ο δούλος που ανοίγει την πόρτα περιγράφει τον κύριό του με έναν τρόπο απόλυτα ταιριαστό σε αυτόν. Μιλά τραγικά και φιλοσοφικά, ίσως λόγω της επαφής με τον κύριό του απέκτησε και εκείνος τέτοια χούγια, και έχει καταλήξει να είναι μία καρικατούρα του κυρίου του. Ο τραγελαφικός δούλος ξεκινά να περιγράφει τον Ευριπίδη να βρίσκεται σε μία παράλληλη σωματική ύπαρξη αλλά σε μία νοητική ανυπαρξία, καθώς το μυαλό του δεν βρίσκεται εντός σπιτιού αλλά ταξιδεύει μακριά για να πλάσει την κατάλληλη τραγωδία. Επίσης, ο Ευριπίδης κατηγορείται από τον Αριστοφάνη πως η συγγραφική του δραστηριότητα περιορίζεται στο να συλλέγει στιχάκια με τα πόδια ψηλά. Η όλη εικόνα δείχνει έναν άνθρωπο με απουσία σοβαρότητας, η οποία δεν αντιστοιχεί στον τρόπο δημιουργίας της τραγικής ποίησης.

Παρωδία του στυλ του Ευριπίδη συναντούμε και στους στίχους 407-479. Σε αυτούς τους στίχους παρακολουθούμε μία συζήτηση μεταξύ του Δικαιοπόλη και του Ευριπίδη κατά την οποία, ο Ευριπίδης παρουσιάζεται να μιλά και να εκφράζεται σαν σοφιστής. Η γλώσσα που χρησιμοποιεί, η αλήθεια που επιλέγει, η ίδια η τέχνη του καθώς και η οπτική που έχει για την πραγματικότητα είναι επηρεασμένα από το κίνημα των Σοφιστών. Πιο συγκεκριμένα, οι φράσεις του είναι διατυπωμένες με ένα ιδιαίτερα τραγικό ύφος, φυσικά κωμικά διαστρεβλωμένο όπως στον στίχο 411 *τί λέλακας*:. Επίσης, η συμπεριφορά του Ευριπίδη θυμίζει την αντίστοιχη σοφιστική συμπεριφορά του Αριστοφανικού Σωκράτη στις *Νεφέλες*, όπου πάλι το πρόσωπο του ενδιαφέροντος δημιουργούσε ενώ βρισκόταν στον αέρα. *Δικ.: ἀναβάδην ποιεῖς,/ἔξδὸν καταβάδην; οὐκ ἐτὸς χωλοῦς ποιεῖς.*(412-413) Τάση που επιλέχτηκε για να θυμίζει τις ιδέες των Σοφιστῶν σχετικά με την θεωρία του αέρα και των νεφελών. Μάλιστα, η εικόνα του ποιητή να συνθέτει με τα πόδια ψηλά, δικαιολογεί την δημιουργία

---

<sup>68</sup>R. Harriott, 1962, ό.π., 4

κουτσών χαρακτήρων σύμφωνα με τη θεωρία της μεταβίβασης των χαρακτηριστικών του συγγραφέα στους ήρωές του. Τέλος, η ίδια η εμφάνιση του Ευριπίδη με τραγικά κουρελιασμένα ρούχα παραπέμπει στον τρόπο γραφής του *ἀτὰρ τί τὰ ράκι' ἐκ τραγωδίας ἔχεις;/έσθῃτ' ἐλεινήν; οὐκ ἐτὸς πτωχοὺς ποιεῖς.*(414-415)<sup>69</sup> Ακόμα μία φορά δηλαδή, ο ποιητής φαίνεται να εκφράζει στα έργα του προσωπικές του ιδέες και εικόνες.

### 3.1.2.5.3. Απαρίθμηση τραγικών χαρακτήρων Ευριπίδη

Ο Δικαιόπολης λοιπόν απευθύνεται στον Ευριπίδη ζητώντας του μία εξαθλιωμένη εμφάνιση, δηλαδή τα κουρέλια κάποιου παλιού του έργου, ώστε να εμφανιστεί όσο γίνεται πιο εξαθλιωμένος στο κοινό των Αχαρνέων. Βέβαια, ο Αριστοφάνης θέλοντας να λαιδορήσει την τάση του Ευριπίδη να επιλέγει τραγικούς και κατατρεγμένους ήρωες, βάζει τον ίδιο τον ποιητή να τους απαριθμεί σε μία κλίμακα τραγικότητας στους στίχους 418-430. *τὰ ποῖα τρύχη; μῶν ἐν οἷς Οἰνεὺς ὀδὶ/ὀ δύσποτμος γεραιὸς ἠγωνίζετο;/Δικ.:οὐκ Οἰνέως ἦν, ἀλλ' ἔτ' ἀθλιωτέρου./Ευρ.:τὰ τοῦ τυφλοῦ Φοῖνικος;/Δικ.:οὐ Φοῖνικος, οὐδ' ἄλλ' ἕτερος ἦν Φοῖνικος ἀθλιώτερος./Ευρ.:ποιᾶς ποθ' ἀνήρ λακίδας αἰτεῖται πέπλων;/ἀλλ' ἦ Φιλοκτῆτου τὰ τοῦ πτωχοῦ λέγεις;/Δικ.:οὐκ ἀλλὰ τούτου πολὺ πολὺ πτωχιστέρου./Ευρ.:ἀλλ' ἦ τὰ δυσπινῆ θέλεις πεπλώματα,/ἂ Βελλεροφόντης εἶχ' ὁ χωλὸς οὐτοσί;/Δικ.:οὐ Βελλεροφόντης· ἀλλὰ κάκεινος μὲν ἦν/χωλὸς προσαιτῶν στωμύλος δεινὸς λέγειν./Ευρ.:οἶδ' ἄνδρα Μυσὸν Τήλεφον.* Με σκοπό, βέβαια, στην κορυφή της κλίμακας να τοποθετήσει τον τραγικότερο όλων, τον οποίο και θα επιλέξει για την μεταμφίεσή του. Ο γέροντας Οινέας και ο τυφλός Φοῖνικας εξορίστηκαν άδικα και στο τέλος των αντίστοιχων Ευριπίδειων έργων δίκαια επέστρεψαν ως μέλη της κοινότητας. Ο Φιλοκτῆτης και ο Βελλεροφόντης βίωσαν την κοινωνική απομόνωση. Σύμφωνα με την H.P. Foley,<sup>70</sup> η επιλογή του Τήλεφου είναι ορθότερη, γιατί σε αντίθεση με τους υπόλοιπους χαρακτήρες, εκείνος μόνος και με γενναιότητα επιλέγει να φύγει από την πατρίδα του για να υπερασπιστεί τον δίκαιο σκοπό του, όπως ακριβώς θέλει να κάνει ο Δικαιόπολης και μέσω αυτού και ο Αριστοφάνης.

Ύστερα από τη μεταμφίεση και την παροχή όλων των απαραίτητων εξαρτημάτων ο Ευριπίδης δηλώνει στον στίχο 470 πως *ἀπολεῖς μ'. ἰδοῦ σοι. φροῦδά μοι τὰ δράματα.*

<sup>69</sup>G.W. Dobrov, 1999, ό.π., 49

<sup>70</sup>H.P. Foley, 1988, ό.π., 37

Ο ίδιος ο ποιητής παραδέχεται πως απογυμνώθηκε από την τέχνη του, λόγω του ότι έδωσε στον Δικαιόπολη όλα τα τμήματα της σκευής και κατά συνέπεια σαν να παραδέχεται πως η τέχνη του βασιζόταν σε αυτά τα κουρέλια.

#### 3.1.2.5.4. Παρατραγωδία *Τήλεφου* Ευριπίδη

Οφείλω να αναφέρω ορισμένες πληροφορίες για τον ήρωα Τήλεφο, καθώς αυτός παρωδείται και στους *Αχαρνείς* αλλά και στις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη. Ο Τήλεφος, γιος του Ηρακλή και της Αύγης, ήταν ένας ήρωας από την Μυσία, ο οποίος ήρθε αντιμέτωπος με τους Αχαιούς, όταν εκείνοι στον δρόμο τους προς την Τροία, ρήμαξαν την πόλη του. Ο Τήλεφος, στην προσπάθειά του να διαφύγει, πιάστηκε από ένα αμπέλι και έτσι ο Αχιλλέας κατόρθωσε να τον τρυπήσει με το δόρυ του στον μηρό. Αυτό, σύμφωνα με τον μύθο, συνέβη, επειδή ο Τήλεφος δεν σεβάστηκε την λατρεία του Διονύσου.<sup>71</sup> Οκτώ έτη μετά την επιστροφή των Ελλήνων από τη Μυσία, εκείνοι αποφασίζουν να στραφούν προς την Τροία. Ο Τήλεφος μαθαίνει από τον Απόλλωνα πως ο μόνος τρόπος να θεραπευτεί είναι να τον γιατρέψει αυτός που τον τραυμάτισε. Παράλληλα, οι Έλληνες δεν έχουν οδηγό για να τους δείξει τον δρόμο προς την Τροία και αυτή τη δυσκολία τους αποφασίζει να εκμεταλλευτεί ο Τήλεφος για να θεραπευτεί. Ο Τήλεφος φτάνοντας στο Άργος μεταμφιέζεται σε επαίτη για να μπει στο στρατόπεδο των Αχαιών και έτσι μεταμφιεσμένος, υπερασπίζεται τους Τρώες αλλά και τον εαυτό του, με βασικό επιχείρημα πως οποιοσδήποτε δεχόταν επίθεση στην χώρα του θα χρειαζόταν να την υπερασπιστεί. Όταν τον απειλεί ο Οδυσσεύς λόγω της παράξενης συμπεριφοράς του, ο Τήλεφος αρπάζει τον νεαρό Ορέστη και τον κρατά ως όμηρο στον βωμό όπου καταφεύγει ως ικέτης. Εκεί γίνεται η αναγνώριση του Τήλεφου ως ενός Έλληνα, που λόγω κάποιων γεγονότων κατέληξε ηγέτης στην Μυσία. Ο Τήλεφος θεραπεύεται από τον Αχιλλέα και δίνει οδηγίες στους Έλληνες για την ορθή πορεία προς την Τροία.<sup>72</sup>

Η παρωδία όμως του έργου *Τήλεφος* του Ευριπίδη διαπερνά πολλά σημεία του έργου. Ο Δικαιόπολης σαν άλλος Τήλεφος υπερασπίζεται τους αντιπάλους του ακροατηρίου του και έτσι βρίσκεται σε μία επικίνδυνη για αυτόν θέση. Και οι δύο ήρωες θεωρούν πως υπερασπίζονται το δίκαιο. Ο Τήλεφος υπερασπίστηκε τους Τρώες καθώς και τον ίδιο του τον εαυτό και ο Δικαιόπολης μιλά θετικά για τους

<sup>71</sup>H.P. Foley, 1988, ό.π., 34-35

<sup>72</sup>G.W. Dobrov, 1999, ό.π., 37-38

Σπαρτιάτες. Οι αναφορές στο τραγικό έργο ξεκινούν ήδη από τον στίχο 8 *διὰ τοῦτο τοῦργον· ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι*, ο οποίος αποτελεί παράθεμα του *Τήλεφου* του Ευριπίδη απ.720 (TrGF V,II *Τήλεφος*, test. v) και προοικονομεί την στενή σχέση των δύο αυτών έργων.<sup>73</sup>

Όταν ολοκληρώνεται η συνέλευση της Πνύκας, οι γέροντες έχουν αποφασίσει να στραφούν εναντίον του Δικαιόπολη, του υποστηρικτή των Σπαρτιατών και της εγχώριας ειρήνης. Οι στίχοι 204-206 *τῆδε πᾶς ἔπου δίωκε καὶ τὸν ἄνδρα πυνθάνου/τῶν ὀδοιπόρων ἀπάντων· τῇ πόλει γὰρ ἄξιον/ζυλλαβεῖν τὸν ἄνδρα τοῦτον*, και 234-235 *ἀλλὰ δεῖ ζητεῖν τὸν ἄνδρα καὶ βλέπειν βαλληνάδε/καὶ διώκειν γῆν πρὸ γῆς, ἕως ἂν εὔρεθῇ ποτέ·* παραπέμπουν στο απόσπασμα το αντίστοιχο από τον *Τήλεφο*. Τότε που οι Αχαιοί ανακαλύπτουν πως δεν είναι ένας τυχαίος επαίτης, αλλά ο ηγέτης των Μυσών αυτός που συνομιλεί μαζί τους και ο Οδυσσεάς τους παρακινεί να τον συλλάβουν για το καλό της πόλη τους.<sup>74</sup>

Ο Δικαιόπολης σε μία απέλπιδα προσπάθεια να πείσει τους συνομιλητές του για την αλήθεια και την δικαιοσύνη των λεγομένων του καθώς και για τις καλοπροαίρετες προθέσεις του υπέρ της πόλεως, λέει κάποια ηρωικά λόγια που ίσως θυμίζουν στο κοινό κάποιο άλλο έργο. Στους στίχους 317-318 *κᾶν γε μὴ λέγω δίκαια μηδὲ τῷ πλήθει δοκῶ,/ὕπερ ἐπιζήνου ἑελήσω τὴν κεφαλὴν ἔχων λέγειν*. αντικατοπτρίζονται τα λόγια του *Τήλεφου*, που σώζονται στο απόσπασμα 706, όπου ο ήρωας με αυταπάρνηση δηλώνει πως δεν θα σιωπούσε να μιλά για την δικαιοσύνη ακόμα κι αν η ζωή του απειλούνταν από ένα τσεκούρι.<sup>75</sup>

Οι Αχαρνείς γέροντες δεν πείθονται από τα λεγόμενά του και συλλαμβάνουν τον Δικαιόπολη με την κατηγορία της προδοσίας ύστερα από την ιδιωτική του ειρήνη και απειλούν να τον σκοτώσουν χωρίς να τον αφήσουν να απολογηθεί πρώτα. Εκείνος τρέχει πίσω από τη σκηνή και εμφανίζεται κρατώντας ένα καλάθι γεμάτο με κάρβουνα, το οποίο υποδύεται ότι κρατά όμηρο με την απειλή ενός ξίφους. *ἀνταποκτενῶ γὰρ ὑμῶν τῶν φίλων τοὺς φιλάτους:/ὡς ἔχω γ' ὑμῶν ὀμήρους, οὓς ἀποσφάζω λαβῶν.*(326-327)<sup>76</sup>

<sup>73</sup>I. Καραμάνου, 2011, ό.π., 680

<sup>74</sup>G.W. Dobrov, 1999, ό.π., 46

<sup>75</sup>G.W. Dobrov, 1999, ό.π., 48

<sup>76</sup>M.C. English, 2002, ό.π., 209

Ο ήρωας μας λοιπόν, αρπάζει ένα καρβουνοζέμπιλο και φοβερίζει τους Αχαρνείς πως το κρατάει όμηρο κι αν χρειαστεί θα το σκοτώσει. Αυτή ακριβώς η σκηνή είναι παρμένη από το χαμένο έργο *Τήλεφος* του Ευριπίδη, το οποίο παρουσιάστηκε το 438 π..Χ., στο οποίο ο Τήλεφος κρατά όμηρο τον νεαρό Ορέστη με σκοπό να τον ακούσουν οι Έλληνες.<sup>77</sup> *Δικ.: δῆξομᾶρ' ὑμᾶς ἐγώ./ἀνταποκτενῶ γὰρ ὑμῶν τῶν φίλων τοὺς φιλάτους·ὡς ἔχω γ' ὑμῶν ὀμήρους, οὖς ἀποσφάζω λαβῶν./Χορ.: εἶπέ μοι, τί τοῦτ' ἀπειλεῖ τοῦπος ἄνδρες δημόται/τοῖς Ἀχαρνικοῖσιν ἡμῖν; μῶν ἔχει του παιδίον/τῶν παρόντων ἔνδον εἴρξας; ἢ 'πὶ τῷ θρασύνεται;/Δικ.: βάλλετ' εἰ βούλεσθ'. ἐγὼ γὰρ τουτονὶ διαφθερῶ./εἴσομαι δ' ὑμῶν τάχ' ὅστις ἀνθρώκων τι κήδεται./Χορ.: ὡς ἀπωλόμεσθ'. ὁ λάρκος δημότης ὅδ' ἔστ' ἐμός./ἀλλὰ μὴ δράσης ὁ μέλλεις· μηδαμῶς ᾧ μηδαμῶς./Δικ.: ὡς ἀποκτενῶ, κέκραχθ'· ἐγὼ γὰρ οὐκ ἀκούσομαι.(325-335)*

Ο Αριστοφάνης επιλέγει να ασκήσει για άλλη μία φορά λογοτεχνική κριτική με το να αλλάξει την σειρά της πλοκής του έργου του σε σχέση με του πρωτότυπου Ευριπίδειου *Τήλεφου*. Εδώ, επιλέγει να βάλει την σκηνή ομηρίας πριν από τον λόγο του ήρωα μπροστά στους Αχαρνείς προκαλώντας έτσι κωμική ασυνέπεια. Η αλήθεια είναι πως η σκηνή της ομηρίας έχει λογική μόνο αν τοποθετηθεί μετά την σκηνή της απολογίας, αφού δηλαδή όλα τα διαλογικά μέσα έχουν χρησιμοποιηθεί και έχουν αποτύχει.<sup>78</sup>

Η όλη ιδέα σύγκρισης του Ορέστη με ένα κομμάτι κάρβουνου έχει να κάνει με την ενασχόληση των Αχαρνέων με την παραγωγή κάρβουνου. Ήταν τόσο σημαντική και παραγωγική η ενασχόληση αυτή, που μέσα στην κωμική υπερβολή του Αριστοφάνη, οι Αχαρνείς νιώθουν μία έως και συγγενική οικειότητα με το κομμάτι κάρβουνου. Όπως οι άρχοντες φοβήθηκαν στην τραγωδία για τη ζωή του νεαρού πριγκιπόπουλου ως του μέλλοντος της πολιτικής ηγεσίας, έτσι και εδώ οι γέροντες νιώθουν συμπόνια και φόβο για αυτό που συμβάλλει στο οικονομικό τους μέλλον.

Στην συνέχεια, η παρατραγωδία συνεχίζεται όταν φτάνει η ώρα της απολογίας του Δικαιοπόλη πάνω στον τάκο, δηλαδή πάνω σε κομμάτι ξύλο. Θυμίζοντας ξανά την γενναία στάση του ήρωα Τήλεφου δεν διστάζει να υπερασπιστεί σθεναρά την θέση του υπέρ των Σπαρτιατών μέχρι θανάτου ο Δικαιοπόλης και στους στίχους 355-357 *ἐμοῦ ἑλόντος ὑπὲρ ἐπιζήνου λέγειν/ὑπὲρ Λακεδαιμονίων ἅπανθ' ὅσ' ἂν λέγω/καίτοι*

<sup>77</sup>A. Lesky, 2011, ό.π., 598

<sup>78</sup>H.P. Foley, 1988, ό.π., 43

*φιλῶ γε τὴν ἐμὴν ψυχὴν ἐγώ. και στους στίχους 366-369 ἰδοὺ θεᾶσθε, τὸ μὲν ἐπίζηνον τοδί,/ὁ δ' ἀνήρ ὁ λέξων οὐτοσί τυννουτοσί./ἀμέλει μὰ τὸν Δῖ οὐκ ἔνασπιδώσομαι,/λέξω δ' ὑπὲρ Λακεδαιμονίων ἅ μοι δοκεῖ.<sup>79</sup>*

Ο Δικαιοπόλης σκέφτεται πως πλέον δεν του έχει μείνει άλλος τρόπος παρά να παρουσιαστεί όσο πιο εξαθλιωμένος γίνεται για να προκαλέσει το αίσθημα της λύπησης στους *Αχαρνείς*, νῦν οὖν με πρῶτον πρὶν λέγειν ἐάσατε/ἐνσκευάσασθαί μ' οἶον ἀθλιώτατον.(383-4). Το γεγονός πως ο ίδιος συλλαμβάνει την ιδέα της μεταμφίεσης σε επαίτη τον καθιστά ξανά καθρέφτη του ποιητή. Για αυτό και στρέφεται στον Ευριπίδη, τον ειδικό στην πρόκληση ελέου και του ζητά τα κουρέλια-ρούχα με τα οποία είχε ντύσει τον πιο τραγικό του ήρωα. Αφού ο Ευριπίδης απαριθμεί κάποιους από τους πιο τραγικούς του ήρωες, ο Δικαιοπόλης επιλέγει τον τραγικότερο όλων κατ'αυτόν στον στίχο 430, *οἶδ' ἄνδρα Μυσὸν Τήλεφον*. Ο τρόπος που αναφέρεται στον ήρωα Τήλεφο παραπέμπει στο απόσπασμα 704, στο οποίο ο Οδυσσεύς έχει ανακαλύψει τον Τήλεφο, ενώ εκείνος υποδύεται έναν επαίτη.<sup>80</sup>

Αφού λοιπόν ο υπηρέτης του Ευριπίδη φέρνει την σκευή του Τήλεφου στον Δικαιοπόλη, ο ήρωάς μας προχωρά σε μία προγραμματική δήλωση στους στίχους 440 έως 444. *δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν εἶναι τήμερον,/εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μή/τοὺς μὲν θεατὰς εἰδέναι μ' ὅς εἰμ' ἐγώ,/τοὺς δ' αὖ χορευτὰς ἠλιθίους παρεστάναι,/ὅπως ἂν αὐτοὺς ῥηματίοις σκιμαλίσω*. Οφείλει, όπως δηλώνει να υποδυθεί τον επαίτη και να πείσει τον αντι-Σπαρτιατικό Χορό για την τραγικότητα της κατάστασής του, ώστε να την βγάλει καθαρός. Οι θεατές όμως δεν θα την πατήσουν από το τραγικό του μασκάρεμα. Ξανά το απόσπασμα αυτό αντλεί από το αντίστοιχο τμήμα του *Τήλεφου* και πιο συγκεκριμένα από τα αποσπάσματα 697 και 698.<sup>81</sup>

Στους στίχους 480 έως 489 και από 509 έως τον στίχο 529, ο Δικαιοπόλης επιχειρηματολογεί υπέρ των Σπαρτιατών με έναν τρόπο που θυμίζει ιδιαίτερα αυτό του Τήλεφου. Βασίζεται στο θέμα της δικαιοσύνης καθώς και στην αιτία έναρξης αυτού του πολέμου με σκοπό να αποδείξει πως και οι δύο λαοί ευθύνονται για τον πόλεμο αυτό. Ο μόνος τρόπος για να καταφέρει να πείσει τους ακροατές με επιτυχία

<sup>79</sup>G.W. Dobrov, 1999, ό.π., 48

<sup>80</sup>R.M. Harriott, 1982, ό.π., 36

<sup>81</sup>G.W. Dobrov, 1999, ό.π., 50

είναι αν χρησιμοποιήσει τις τεχνικές του Ευριπίδη. *ἔστηκας; οὐκ εἶ καταπιῶν Εὐριπίδην;*(484)

Όταν όμως, ο Ευριπίδης, αφού έχει δώσει στον Δικαιοπόλη όλα τα τμήματα σκευής που του έχει ζητήσει, αρνείται να δώσει το τελευταίο πράγμα που του ζητά ο Δικαιοπόλης (*σκάνδικά μοι δὸς μητρόθεν δεδεγμένος*,478), ο Δικαιοπόλης αντιδρά με έναν υπερβολικά δραματικό, έως και τραγικό τρόπο. *ὦ θύμ', ἄνευ σκάνδικος ἐμπορευτέα.*/(480)... *πρόβαινέ νυν, ὦ θυμέ.*/(483)...*ἄγε νυν, ὦ τάλαινα καρδία*(485).<sup>82</sup> Ο συνδυασμός τραγικού ύφους και ταπεινού λεξιλογίου, καθώς μιλά για αυτό το ματσάκι σαν ζήτημα ζωής και θανάτου είναι άλλο ένα σχόλιο λογοτεχνικής κριτικής από τον Αριστοφάνη για τον τρόπο γραφής του Ευριπίδη, για την καινοτόμα αναφορά σε καθημερινά ζητήματα εντός των τραγωδιών του.

Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί το γεγονός πως ο Αριστοφάνης δεν σταματά εκεί. Μέσα στην παρωδία της τραγωδίας κρύβεται η παρωδία ενός άλλου είδους, της ιστοριογραφίας του Ηροδότου. *πόρνην δὲ Σιμαίθαν ἰόντες Μεγαράδε/νεανίαί κλέπτουσι μεθυσκοτόταβοι/κάθ' οἱ Μεγαρῆς ὀδύναις πεφουσιγγωμένοι/ἀντεζέκλεψαν Ἀσπασίας πόρνα δύο/κάντεῦθεν ἀρχὴ τοῦ πολέμου κατερράγη/Ἑλλησι πᾶσιν ἐκ τριῶν λαικαστριῶν* (524-529) Η *Ιστορίη* του Ηροδότου είχε κυκλοφορήσει μόλις τρία ή τέσσερα χρόνια πριν τους *Αχαρνείς*. Σε ένα τμήμα του έργου αυτού που αναφέρεται στον πόλεμο μεταξύ Περσών και Ελλήνων, σαν αφορμή των συγκρούσεων των λαών αναφέρονται οι αλληπάλληλες απαγωγές γυναικών από αντίστοιχα ασιατική και ευρωπαϊκή πλευρά, όπως η Ιώ, η Μήδεια και η Ελένη.<sup>83</sup> Αυτή την αφορμή διασκευάζει κωμικά ο Αριστοφάνης αναφερόμενος στην σύγκρουση Μεγαρέων και Αθηναίων τοποθετώντας στο επίκεντρο αντί του Μεγαρικού ψηφίσματος, τις απαγωγές πορνών.

Επίσης, στους στίχους 540 έως 543, οι ομοιότητες με τα αντίστοιχα αποσπάσματα 708 και 709 του *Τήλεφου*, είναι πολλές καθώς αναφέρονται στο κατά πόσο οι ίδιοι θα αμύνονταν εάν βρίσκονταν στην θέση του εχθρού τους.<sup>84</sup> *ἔρεῖ τις, οὐ χρῆν· ἀλλὰ τί ἐχρῆν, εἴπατε./φέρ' εἰ Λακεδαιμονίων τις ἐκπλεύσας σκάφει/ἀπέδοτο φήνας κυνίδιον Σεριφίων,/καθῆσθ' ἂν ἐν δόμοισιν; ἦ πολλοῦ γε δεῖ.* Στους στίχους 555-556 ο Αριστοφάνης υιοθετεί ξανά μέρος από τον λόγο του Τήλεφου, απόσπασμα 710, για να εκφράσει το παράπονό του σχετικά με την έλλειψη βαρύτητας που έχει προσδοθεί

<sup>82</sup>S. Tsitsiridis, 2010, ό.π., 376

<sup>83</sup>J.K. Dover, 2010, ό.π., 129

<sup>84</sup>G.W. Dobrov, 1999, ό.π., 40



στο είδος του σε σχέση με το τραγικό είδος. Θεωρεί πως δεν έπρεπε να υπάρχει μεροληψία στην σημασία των ειδών και πως ακόμα και το κωμικό είδος μπορεί να επιχειρηματολογεί σχετικά με τον πόλεμο<sup>85</sup>. *ταῦτ' οἶδ' ὅτι ἂν ἐδρᾶτε· τὸν δὲ Τήλεφον/οὐκ οἴομεσθα; νοῦς ἄρ' ἡμῖν οὐκ ἔνι.*

Ο Δικαιοπόλης απεκδύεται τον χαρακτήρα του Τήλεφου στην συνάντησή του με τον μισθοφόρο Λάμαχο και στον στίχο 595 πλέον εμφανίζει την προσωπικότητά του. *ὅστις; πολίτης χρηστός, οὐ σπουδαρχίδης.* Αποφασίζει ο ίδιος πότε θα σταματήσει την υπόκρισή του, σε αντίθεση με τις παρατραγωδίες των *Θεσμοφοριαζουσών*, και αποκαλύπτεται ως Αθηναίος πολίτης.<sup>86</sup>

Ο Τήλεφος όμως εμφανίζεται ξανά στην τελευταία σκηνή του έργου. Αυτή την φορά είναι ο Λάμαχος που ενδύεται αυτόν τον τραγικό χαρακτήρα, όντας πληγωμένος και αδύναμος όπως παρουσιάζεται και από τον ακόλουθό του ήδη από τους στίχους 1174 κ.ε. *ἀνήρ τέτρωται χάρακι διαπηδῶν τάφρον,/καὶ τὸ σφυρὸν παλίνορρον ἐξεκόκκισεν,/καὶ τῆς κεφαλῆς κατέαγε περὶ λίθω πεσῶν,/καὶ Γοργόν' ἐξήγειρεν ἐκ τῆς ἀσπίδος.*(1178-1181)Μάλιστα, οι στίχοι *τοσαῦτα λέξας εἰς ὑδρορροάν πεσῶν/ἀνίσταται τε καὶ ξυναντᾶ δραπεταῖς/ληστὰς ἐλαύνων καὶ κατασπέρχων δορί.*(1186-1188) θεωρούνται παράφραση του αποσπάσματος 705 από τον Ευριπίδειο *Τήλεφο*. Όπως ο Τήλεφος λαβώθηκε αφού πιάστηκε το πόδι του σε ένα αμπέλι στην προσπάθειά του να ξεφύγει από τους Αχαιοούς, με παρόμοιο τρόπο ο Λάμαχος τραυματίστηκε από ένα κλαρί πηδώντας πάνω από ένα χαντάκι.<sup>87</sup> Ο πομπώδης Λάμαχος εκφραστής του τραγικού τρόπου, υφίσταται τις συνέπειες του είδους του και γελοιοποιείται όπως και οι υπόλοιποι ευριπίδειοι ήρωες στο έργο, διότι όταν εμφανίζεται δηλώνει πως τραυματίστηκε με άλλον τρόπο από αυτό που μόλις μας ενημέρωσε ο ακόλουθός του. Ο Λάμαχος, θέλοντας να διεκτραγωδήσει αυτό που του συνέβη και να προσδώσει και στον ίδιο κάποιο πολεμικό κύρος, ανακοινώνει πως το τραύμα του προκλήθηκε από εχθρικό δόρυ. *στυγερά τάδε γε κρυερά πάθεα· τάλας ἐγώ./διόλλυμαι δορός ὑπὸ πολεμίου τυπείς.*(1191-1192)<sup>88</sup>

Με την παρωδία τόσο έντονων πολεμικών θεμάτων μέσω των τραγικών μοτίβων δεν μπορούμε παρά να διακρίνουμε τα ειρηνόφιλα επιχειρήματα του κωμωδιογράφου.

<sup>85</sup>H.P. Foley, 1988, ό.π., 43

<sup>86</sup>G. Compton-Engle, 2003, ό.π., 513

<sup>87</sup>H.P. Foley, 1988, ό.π., 35

<sup>88</sup>H.P. Foley, 1988, ό.π., 39

Ύστερα από τη γελοιοποίηση τόσων τραγικών μέσων για να φτάσει στον στόχο του, ο Δικαιόπολης αποδεικνύει πως η κωμωδία θα του δώσει αυτό που αποζητά, την ελευθερία. Με έναν ευθύ τρόπο απολαμβάνει πλέον τις απολαύσεις που προσφέρει η ειρήνη, όπως το φαγητό, το σεξ, τους εορτασμούς και την κοινωνική αποδοχή. Δέχεται πρόσκληση από τον ιερέα του Διονύσου για δείπνο στον στίχο 1087, *ὁ τοῦ Διονύσου γάρ σ' ἱερεὺς μεταπέμπεται.*, και αναφέρεται στην κρίση που θα δεχτεί από τους κριτές στον στίχο 1224.

### 3.1.2.5.5. Παρατραγωδία σκηνῆς αναγνώρισης και ταφικῆς σκηνῆς

Στους στίχους 885 έως 894 συναντάμε μία παρατραγωδία πολύ μικρότερης έκτασης. Βλέπουμε μία ακόμη παραμορφωμένη μίμηση ενός τραγικού μοτίβου που αυτή τη φορά ονομάζεται σκηνή αναγνώρισης και επανένωσης αγαπημένων προσώπων. Το κωμικό αποτέλεσμα προκύπτει από την ασυνέπεια που προκαλείται όταν τα πρόσωπα που ενώνονται δεν είναι άνθρωποι και από τις δύο πλευρές, αλλά ο Δικαιόπολης από την μία και τα λαχταριστά χέλια που κουβαλά ο Βοιωτός από την άλλη. Ο Δικαιόπολης υιοθετεί ένα χαρακτηριστικά τραγικό ύφος και απευθυνόμενος σε μία σκλάββα εξυμνεί τον πόθο του για τα χέλια. *ὦ φιλότατη σὺ καὶ πάλαι ποθουμένη,/ ἦλθες ποθεινὴ μὲν τρυγωδικοῖς χοροῖς,/φίλη δὲ Μορούχῳ. δμῶδες ἐξενέγκατε/τὴν ἐσχάραν μοι δεῦδρο καὶ τὴν ριπίδα./ἤκουσαν ἔκτω μόλις ἔτει ποθουμένην:/προσείπατ' αὐτήν ὦ τέκν': ἄνθρακας δ' ἐγὼ/ὑμῖν παρέξω τῆσδε τῆς ξένης χάριν.*(885-892)

Μάλιστα, στον στίχο 889 εκφράζει την ιδιαίτερη ἑλξη του για τον μεζέ, *σκέψασθε παῖδες τὴν ἀρίστην ἔγγελον*, δανειζόμενος υλικό από τον στίχο 442, *γυναῖκ' ἀρίστην*, από το ἔργο *Ἄλκηστις* του Ευριπίδη. Από το ίδιο ἔργο του Ευριπίδη χρησιμοποιεῖ στίχους και στην συνέχεια, και πιο συγκεκριμένα τους στίχους 609-10 *ὑμεῖς δὲ τὴν θανοῦσαν, ὡς νομίζεται,/ προσείπατ' ἐξιοῦσαν ὑστάτην ὁδόν* και 367-368 *μηδὲ γὰρ θανῶν ποτε/ σοῦ χωρὶς εἶην τῆς μόνης πιστῆς ἐμοί* όταν λέει ο Δικαιόπολης *Ἄλλ' ἔκφερ' αὐτήν· μηδὲ γὰρ θανῶν ποτε/σοῦ χωρὶς εἶην ἐντετευτλανωμένης.*<sup>89</sup> Στο τραγικό ἔργο οι στίχοι αυτοί αναφέρονται σε μία ταφικὴ τελετὴ, ενώ στους *Ἀχαρνεῖς* ο Δικαιόπολης σαν ἄλλος ερωτευμένος πενθεῖ τον καιρό που ἔχασε μακριὰ από αὐτὰ τα νόστιμα χέλια.

<sup>89</sup>S. Tsitsiridis, *On Aristophanic Parody: The parodic Techniques*, στο Μελετήματα για το αρχαίο θέατρο προς τιμὴν του καθηγητῆ Γ.Μ. Σηφάκη, επιμ.Σ. Τσιτσιρίδης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010, 365

## 3.2. Θεσμοφοριάζουσες

### 3.2.1. Το έργο

Στα 411 π.Χ. ο Αριστοφάνης αντιπροσωπεύτηκε με το έργο *Θεσμοφοριάζουσες* στα Λήναια, έχοντας διδάσκαλο τον Καλλίστρατο. Τα Θεσμοφόρια ήταν μία γιορτή με πανελλήνια αίγλη, αφιερωμένη στη Δήμητρα και την Περσεφόνη, η οποία γιορταζόταν αποκλειστικά και μόνο από γυναίκες την περίοδο της σποράς. Αποτελούσε μία από τις ελάχιστες ευκαιρίες που είχαν οι γυναίκες της εποχής να κυκλοφορούν μόνες τους εκτός του οίκου τους και αυτό να μην είναι επικριτέο.<sup>90</sup> Η γιορτή τελούνταν υπό απόλυτη εχεμύθεια και οι διαδικασίες των τελετών ήταν γνωστές μόνο στις νόμιμα παντρεμένες γυναίκες που συμμετείχαν. Βέβαια, οι άνδρες ήταν υπεύθυνοι για την χρηματοδότηση και την ομαλή διεξαγωγή και αυτής της εορτής.<sup>91</sup>

Η γιορτή τελούνταν σε μία περίοδο τεσσάρων ημερών. Η πρώτη μέρα ονομαζόταν Άνοδος. Κατά την πρώτη μέρα, γινόταν η εκλογή των αρχουσών, το στήσιμο των αυτοσχέδιων καλυβών και η προετοιμασία για τη γιορτή. Η δεύτερη μέρα ονομαζόταν Κάθοδος. Το πρωί γιόρταζαν, χόρευαν και κάθονταν οι γυναίκες πάνω σε αφροδισιακά φυτά και προχωρούσαν σε απαραίτητη από την εορτή βωμολογία, καθώς δεν είχε γίνει ακόμα η απαγωγή της Περσεφόνης. Το βράδυ ξεκινούσε ο θρήνος και αφορούσε την απομάκρυνση της Κόρης από τη Δήμητρα. Η τρίτη μέρα λεγόταν Νηστεία και είχε να κάνει με τον θρήνο της Δήμητρας. Τότε, κάθονταν όλες οι γυναίκες κάτω και μοιρολογούσαν κάνοντας λιτανείες με αναμμένες λαμπάδες χωρίς να τρώνε ή να πίνουν. Τέλος, η τέταρτη μέρα ονομαζόταν Καλλιγένεια και αφορούσε την επανένωση Δήμητρας-Κόρης. Την τελευταία μέρα προχωρούσαν σε εορτασμό της επανένωσης, σε τελετουργική θυσία, σε εορταστικό γεύμα και σε προσευχές για γένεση συγκομιδής και γονιμότητα ανθρώπων.

Κατά τη διάρκεια των Θεσμοφορίων, οι γυναίκες μπορούσαν να εισέλθουν σε χώρους που ήταν κατά παράδοση ανδρικό προνόμιο, όπως στην πολιτική, στις θυσίες, στην φανερή σεξουαλική δραστηριότητα και σε κάποιες εκδοχές του θανάτου. Στην πόλη των Αθηνών, οι γυναίκες συγκεντρώνονταν στην Πνύκα και έμεναν σε καλύβες

<sup>90</sup>Ι. Καραμάνου, 2011, ό.π., 678

<sup>91</sup>Μ.Α. Bowie, Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία, μτφρ. Π. Μοσχοπούλου, επιμ. Α. Μαρκαντωνάτος, Δαρδάνος, Αθήνα, 2005, 207

κατά τη διάρκεια της γιορτής. Στην πολιτική, η είσοδος των γυναικών γινόταν με έναν έμμεσο τρόπο καθώς κατά την περίοδο των Θεσμοφοριών, τα δικαστήρια και η Βουλή δεν συνεδρίαζαν, οπότε οι γυναικείς συνελεύσεις στην Πνύκα εκείνη την περίοδο αντικαθιστούσαν συμβολικά την αντρική πολιτική θέση.<sup>92</sup>

Στο έργο λοιπόν, οι γυναίκες έχουν συνταχθεί εναντίον του ποιητή Ευριπίδη γιατί τις δυσφημεί στα έργα του μέσω των πανούργων ηρωίδων που παρουσιάζει και έχουν αποφασίσει να τον τιμωρήσουν. Ο ποιητής, αφού πληροφορείται για αυτό, αποφασίζει να στείλει με την βοήθεια ενός συγγενή του, έναν νεαρό θηλυπρεπή ποιητή της εποχής, τον Αγάθωνα μεταμφιεσμένο σε γυναίκα ως κατάσκοπο ανάμεσα στις γυναίκες. Ο Αγάθων όμως αρνείται να συμμετάσχει και έτσι ο συγγενής αυτοπροτείνεται να πάρει την θέση του, κάνοντας πρώτα τις απαραίτητες αλλαγές για να μοιάζει πιο γυναικωτός. Στην Πνύκα, οι γυναίκες κατηγορούν τον Ευριπίδη για τον τρόπο που τις παρουσιάζει στα έργα του, κάνοντάς τες να φαίνονται δύστροπες και αφερέγγυες και έτσι οι άντρες είναι δύσπιστοι μαζί τους. Για όλα αυτά η τιμωρία είναι θάνατος. Όταν έρχεται η σειρά του μεταμφιεσμένου συγγενή να υπερασπιστεί τον Ευριπίδη, τα πράγματα δεν είναι αίσια, καθώς τους επισημαίνει πως ο Ευριπίδης δεν έχει ακόμα αναφερθεί στα χειρότερα ελαττώματά τους. Οι γυναίκες πονηρεύονται πως ο υπερασπιστής δεν είναι γυναίκα και τον ξεμασκαρεύουν. Τότε ο συγγενής, ως άλλος Τήλεφος αρπάζει το παιδί της κύριας κατηγορού και απειλεί να το βλάψει καταφεύγοντας στον βωμό. Το «παιδί» δεν είναι όμως τίποτα άλλο παρά ένας ασκός κρασιού, μία ακόμα κλίση των γυναικών που στιγματίζεται κοροϊδευτικά. Ακολουθεί η παράβαση, κατά την οποία ακούμε το εγκώμιο των γυναικών και ένα δριμύ «κατηγόρω» εναντίον του ανδρικού γένους.

Στην επόμενη σκηνή συναντούμε τον απελπισμένο συγγενή, ως άλλο Παλαμήδη, να γράφει εκκλήσεις βοήθειας πάνω σε αφιερωματικές πλάκες και να τις πετά με σκοπό να τις βρει κάποιος. Ο Ευριπίδης πιάνει κάποια πινακίδα και ακολουθεί μία σειρά απελπιστικά κωμικών προσπαθειών διάσωσης. Στην αρχή παρουσιάζεται ο συγγενής ως Ελένη και ο Ευριπίδης ως Μενέλαος που προσπαθεί να σώσει την γυναίκα του. Ύστερα από μία τραγελαφική σκηνή αναγνώρισης και μία ακόμα χειρότερη προσπάθεια να πείσουν μία από τις Θεσμοφοριάζουσες για την αλήθεια των λεγομένων τους εγκαταλείπουν και αυτόν το μύθο. Αποτυγχάνουν πανηγυρικά και ο

---

<sup>92</sup>M.A. Bowie, 2005, ό.π., 208

συγγενής αποκτά έναν Σκύθη φύλακα. Στην συνέχεια, ο συγγενής υποδύεται την Ανδρομέδα και ο Ευριπίδης αρχικά την Ηχώ και κατόπιν τον Περσέα σε μία ακόμα απόπειρα σωτηρίας, ξανά ανεπιτυχώς αφού δεν πείθουν κανένα για την αλήθεια της ιστορίας τους. Στην επόμενη απόπειρα, επιτυγχάνεται η συμφιλίωση, όταν ο Ευριπίδης διαβεβαιώνει τις γυναίκες για την επίτευξη ειρήνης μεταξύ τους, και η απελευθέρωση του συγγενή, ύστερα από ακόμα μία παράσταση που αυτή τη φορά βασίζεται σε γυναικείο δόλο. Πιο συγκεκριμένα, ο Ευριπίδης μεταμφιεσμένος σε προαγωγό και με τη βοήθεια μίας νεαρής αυλητρίδας και μίας χορεύτριας, παρασύρει τον Σκύθη εκτός σκηνής και με την ευκαιρία αυτή ο Ευριπίδης και ο συγγενής τρέχουν να σωθούν. Η κωμωδία φτάνει στο τέλος της με τους πανηγυρισμούς και τα πειράγματα του Χορού.<sup>93</sup>

### **3.2.2. Μεταθεατρικά στοιχεία του έργου**

#### **3.2.2.1. Αναφορά στους θεατές**

Στις *Θεσμοφοριάζουσες* συναντάμε μία αναφορά στους θεατές της θεατρικής παράστασης στους στίχους 390-391 *ποῦ δ' οὐχὶ διαβέβληχ', ὅπουπερ ἔμβραχυ/ εἰσὶν θεαταὶ καὶ τραγωδοὶ καὶ χοροί*. Ο λόγος φτάνει στους θεατές, όταν οι γυναίκες, που κατηγορούν τον Ευριπίδη, αναφέρουν το πλαίσιο μέσα στο οποίο εκείνος τις εκθέτει, το περιβάλλον δηλαδή των θεατρικών παραστάσεων.

#### **3.2.2.2. Αναφορά στην ιδιότητα του ποιητή**

Σε αυτό το έργο δεν γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στην ιδιότητα του ποιητή Αριστοφάνη και συγκεκριμένα, δεν εκτέθηκε ο Αριστοφάνης σε αυτό το κομμάτι του έργου που θα αναμενόταν περισσότερο (βλέπε παράβαση *Αχαρνέων*) αλλά επιλέγει στο τμήμα της παράβασης να κατακρίνει εν γένει τους Αθηναίους άντρες για έλλειψη ευφυΐας και ακεραιότητας.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup>A. Lesky, 2011, *ό.π.*, 611-613

<sup>94</sup>J.K. Dover, 2010, *ό.π.*, 83

### 3.2.2.3. Αναφορά στην θεατρική παράσταση, στην ενδυμασία και την σκευή, στα θεατρικά μηχανήματα, τα σκηνικά και τους ποιητές

#### 3.2.2.3.1. Θεατρική παράσταση

Στον στίχο 850, *ἐγὼ δα: τὴν καινὴν Ἑλένην μιμήσομαι.*, σχολιάζεται το γεγονός πως η *Ἑλένη* του Ευριπίδη διδάχτηκε πρόσφατα. Αυτό είναι που καθιστά και τις αναφορές σε αυτό το έργο ευνόητες από το κοινό και σε αυτό ακριβώς βασίστηκε ο Αριστοφάνης στην επιλογή της παρατραγωδίας του.<sup>95</sup> Ιδιαίτερα πρόσφατα είχε παιχτεί και ένα ακόμα έργο από το οποίο ο κωμικός ποιητής δανείζεται κάποια τμήματα. Στους στίχους 1059-1061 ο Ευριπίδης, για να δώσει ένα στοιχείο στο κοινό και στον συγγενή για την ταυτότητά του, λέει πως είναι η Ηχώ. Η ίδια που υπήρξε σύμμαχος του Ευριπίδη πέρσι, δηλαδή όταν παίχτηκε το έργο *Ανδρομέδα*, σε αυτό ακριβώς το σημείο, πάνω δηλαδή στην θεατρική σκηνή.<sup>96</sup> *Εὐρ. Ἡχώ, λόγων ἀντρωδὸς ἐπικοκκάστρια, / ἥπερ πέρυσιν ἐν τῷδε ταύτῳ χωρίῳ / Εὐριπίδη καὐτὴ ζυνηγωνιζόμεν.*

Ο Χορός κατά τη διάρκεια της παραβάσεως, πέρα από την κριτική που ασκεί για την έλλειψη ακεραιότητας των ανδρών, μιλά και για την ίδια του την λειτουργία ως μέλους του θεατρικού δρωμένου. Πιο συγκεκριμένα στους στίχους 983-984, ο Χορός λέει *παίσομεν ὃ γυναῖκες οἷάπερ νόμος, / νηστεύομεν δὲ πάντως*. Αν και η αναφορά στην νηστεία είναι πράγματι τμήμα του τριήμερου των Θεσμοφοριών κατά το οποίο οι συμμετέχουσες νήστευαν, η προτροπή στον ακριβώς προηγούμενο στίχο να τραγουδήσουν όπως ορίζεται μας επαναφέρει στην πραγματικότητα. Επίσης, γνωρίζουμε πως ήταν συνήθης η πρακτική των θεατρικών Χορών να νηστεύουν πριν από την παράσταση για να αποδώσουν τα βέλτιστα οι φωνητικές τους ικανότητες.<sup>97</sup> Ίσως μάλιστα εδώ να ερχόμαστε σε επαφή με ένα παράπονο από την πλευρά των χορευτών για την σωματική τους καταπόνηση και την άνευ ελέου εκπλήρωση των καθηκόντων τους.

#### 3.2.2.3.2. Ενδυμασία-σκευή

Στους στίχους 59 έως 62 ο συγγενής απειλεί να μαγαρίσει τον δούλο του Αγάθωνα με αυτό εδώ το πέος και το δείχνει στρέφοντας το βλέμμα των θεατών σε τμήμα

<sup>95</sup>H.W. Miller, *Some Tragic Influences in the Thesmophoriazusaie of Aristophanes*, American Philological Association, Vol. 77, 1946, 171

<sup>96</sup>G.A.H. Chapman, 1983, ό.π., 8

<sup>97</sup>A. Hartwig, 2008, ό.π., 56

σκευής και δρώντας ο ίδιος σαν εσωτερικός σκηνοθέτης. *Ὅς ἔτοιμος σοῦ τοῦ τε ποιητοῦ/τοῦ καλλιπεοῦς, κατὰ τοῦ θριγκοῦ,/συγγογγυλίσας καὶ συστρέψας/τουτί τὸ πέος χοανεῦσαι.* Βρισκόμαστε, λοιπόν, ξανά μπροστά σε μία σκηνή που θεωρείται play within a play, με έναν ηθοποιό που πλέον λειτουργεί ως σκηνοθέτης, τον συγγενή, και έναν άλλο ηθοποιό, τον δούλο του Αγάθωνα που δέχεται τις σκηνοθετικές του οδηγίες.

Και στους στίχους 97-98 γίνεται σχολιασμός των γυναικείων χαρακτηριστικών του Αγάθωνα από τον συγγενή, τα οποία φυσικά αποτελούν τμήματα του κοστουμιού του. *ἀλλ' ἢ τυφλὸς μὲν εἰμ': ἐγὼ γὰρ οὐχ ὄρω/ ἄνδρ' οὐδέν' ἐνθάδ' ὄντα, Κυρήνην δ' ὄρω.* Το παράξενο μείγμα ανδρικών και γυναικείων στοιχείων πάνω στον Αγάθωνα αναλύεται όμως κάποιους στίχους παρακάτω. *ποδαπὸς ὁ γύννης; τίς πάτρα; τίς ἢ στολή;/τίς ἢ τάραξις τοῦ βίου;/τί βάρβιτος/λαλεῖ κροκωτῶ; τί δὲ λύρα κεκρυφάλω;/τί λήκυθος καὶ στρόφιον;/ὥς οὐ ζύμφορον/τίς δαὶ κατόπτρου καὶ ξίφους κοινωνία;*(137-140) Ο ανδρόγυνος αυτός χαρακτήρας κρατά μία λύρα και φορά στο κεφάλι ένα διχτάκι και στο σώμα έναν γυναικείο κροκωτό χιτώνα. Παράλληλα, έχει ένα φλασκί με λάδι και ένα ζωνάρι που ταιριάζει στους άντρες που ασχολούνται με την πάλη. Στο ένα χέρι κρατά έναν καθρέφτη και στο άλλο ένα σπαθί.

Η εμφάνισή του είναι γεμάτη αντιφάσεις. Όλα αυτά μπερδεύουν τον γέροντα συγγενή του Ευριπίδη και δεν μπορεί να διακρίνει αν το άτομο που έχει μπροστά του είναι γυναίκα ή άνδρας. *τίς δ' αὐτός, ὦ παῖ; πότερον ὡς ἀνήρ τρέφει;/καὶ ποῦ πέος; ποῦ χλαῖνα; ποῦ Λακωνικαῖ;/ἀλλ' ὡς γυνὴ δῆτ'; εἶτα ποῦ τὰ τιθία;/τί φῆς; τί σιγᾶς; ἀλλ' δῆτ' ἐκ τοῦ μέλους/ζητῶ σ', ἐπειδὴ γ' αὐτός οὐ βούλει φράσαι.*(141-145) Από τη μία, ψάχνει να βρει το πέος και τον ανδρικό μανδύα και τα ανδρικά υποδήματα για να διευκρινίσει το φύλο του ως αρσενικό. Από την άλλη, ψάχνει να δει αν έχει στήθος για να καταλάβει αν τελικά είναι γυναίκα. Βέβαια, τα στοιχεία της εμφάνισης δεν θα μπορούσαν να είναι καθοριστικά για την επιλογή φύλου στην περίπτωση του Αγάθωνα, αν λάβουμε υπόψη ότι είναι ένας ποιητής-ηθοποιός, που έχει μεταμφιεστεί στον χαρακτήρα που έχει δημιουργήσει ώστε να κάνει πρόβα το έργο του. Ο

συγγενής, όμως, λέει πως τελικά θα καταλάβει το φύλο του Αγάθωνα από την ίδια του την τέχνη.(144-145)<sup>98</sup>

Το έργο του ποιητή αντανακλά τη φύση του, έτσι και εδώ ο θηλυπρεπής ποιητής ενστερνίζεται την άποψη πως φοράει την γνώμη του σαν πανωφόρι. *ἐγὼ δὲ τὴν ἐσθῆθ' ἅμα γνώμη φορῶ./χρὴ γὰρ ποιητὴν ἄνδρα πρὸς τὰ δράματα/ἂ δεῖ ποι εἶν πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν.*(148-150) Ερχόμαστε δηλαδή σε επαφή ξανά με τη θεωρία που συχνά χρησιμοποιεί ο Αριστοφάνης να ενδύεται ο ήρωας τον χαρακτήρα του, ο οποίος προκύπτει από το περιεχόμενο των έργων του. Έτσι και εδώ, αφού ο Αγάθων γράφει θηλυπρεπή έργα, άρα και ο ίδιος είναι γυναικωτός, άρα και η αμφίεσή του πρέπει να είναι η αντίστοιχη. *αὐτίκα γυναικεῖ' ἦν ποιῆ τις δράματα,/μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν.*(151-152)

Άλλο ένα σχόλιο για την εμφάνιση του Αγάθωνα έρχεται αυτή τη φορά από τον Ευριπίδη, ο οποίος σχολιάζει το πρόσωπο του Αγάθωνα και την θηλυπρεπή μορφή του. *σὺ δ' εὐπρόσωπος λευκὸς ἐξυρημένος/γυναικόφωνος ἀπαλὸς εὐπρεπὴς ἰδεῖν.*(190-191). Ο Ευριπίδης σχολιάζει την μάσκα που φορούσε ο ηθοποιός που υποδύοταν τον Αγάθωνα, η οποία θα ήταν ιδιαίτερα λευκή, συνήθης τρόπος παρουσίασης των εκθηλυμένων χαρακτήρων.

Στους στίχους 582-583 ο Χορός αναφέρεται στα αγένεια μάγουλα του Κλεισθένη ως ένδειξη της παιδικότητας του. *τί δ' ἔστιν, ὦ παῖ ; παῖδα γάρ σ' εἰκὸς καλεῖν,/ἕως ἂν οὕτως τὰς γνάθους ψιλὰς ἔχῃς.* Επίσης, στους στίχους 643-648 παρουσιάζεται η προσπάθεια του συγγενή να κρύψει τον φαλλό ενώ τον ψάχνουν οι γυναίκες και ο Κλεισθένης.<sup>99</sup> *Κλει.Ανίστασ' ὀρθός.Ποῖ τὸ πέος ὠθεῖς κάτω;/Γυ.Α. Τοδὶ διέκυψε καὶ μάλ'εὔχρων, ὦ τάλαν./Κλει.Καὶ ποῦ 'στιν; Γυ.Α.αὐθις ἐς τὸ πρόσθεν οἴχεται./Κλει.Οὐκ ἐνγεταυθί. Γυ.Α. μάλλὰ δεῦρ' ἦκει πάλιν./Κλει.ἰσθμόν τιν' ἔχεις, ὦνθρωπ'· ἄνω τε καὶ κάτω/τὸ πέος διέλκεις πυκνότερον Κορινθίων.*

Στον στίχο 910 ο συγγενής αναγνωρίζει τον, μεταμφιεσμένο σε ναυαγό Μενέλαο, Ευριπίδη από τα φύκια. *Συγ.ἐγὼ δὲ Μενελάω γέ σ' ἐκ τῶν ἰφύων.* Το αστείο έχει ως στόχο την φήμη για την ενασχόληση της μητέρας του Ευριπίδη με την αγορά και πιο

<sup>98</sup>E.Stehle, *The Body and its Representations in Aristophanes' Thesmophoriazousai : Where Does the Costume End?*, American Journal of Philology, Volume 123, Number 3, 2002, 369-406, 379

<sup>99</sup>G.A.H. Chapman, 1983, ό.π., 22



συγκεκριμένα την πώληση λαχανικών και εν γένει πρασινάδων.(πρβ.Αχαρν.478 σκάνδικά μοι δὸς μητρόθεν δεδεγμένος).<sup>100</sup>

Στον στίχο 1114, ο τοξότης στην προσπάθεια να αποδείξει ότι ο συγγενής δεν είναι γυναίκα κάνει αναφορά στον φαλλό του συγγενή. *Τοξ. Σκέψαι τὸ κύστο· μή τι μικτὸν παίνεται;* Για να ξελοιάσει τον Σκύθη πολεμιστή, ο Ευριπίδης φέρνει μία χορεύτρια και τον βοηθάει να ξεγυμνωθεί βγάζοντάς της την ρόμπα και τα σανδάλια. Στην συνέχεια, αυτή κάθεται στα γόνατά του και εκείνος σημειώνει την σφριγηλότητα του στήθους και του πισινού της.<sup>101</sup> *Ευρ. Φέρε θοιμάτιον ἄνωθεν, ὧ τέκνον, τοδί·καθιζομένη δ' ἐπὶ τοῖσι γόνασι τοῦ Σκύθου, τὸ πόδε πρότεινον, ἴν' ὑπολύσω. Τοξ. ναῖκι ναί/κάτησο, κάτησο, ναῖκι ναί, τυγάτριον./οἴμ' ὡς στέριπο τὸ τιπί', ὥσπερ γογγύλη.* (1181-1185) Λίγο πιο μετά, στους στίχους 1187-1188 ο ίδιος ο Σκύθης τοξότης απευθύνεται στον φαλλό του. Διατάζει το ὄργανό του να μην εμφανιστεί, απαιτεί να μείνει εντός του ενδύματος και κάνει σχόλια για το ωραίο σχήμα του. *Τοξ. Καλό γε τὸ πυγῆ. κλαῦσι γ', ἦν μὴ ἕνδον μένης./Εἶεν· καλὴ τὸ σκῆμα περὶ τὸ πόστιον.* Η ένταση καθώς και η επιμονή του στην διαταγή αυτή υπονοούν πως πλέον ο φαλλός του Σκύθη θα γινόταν λίγο ή πολύ ορατός στο κοινό και εκείνος θα προσπαθούσε να τον ξαναβάλει μέσα στο παντελόνι του.<sup>102</sup>

### 3.2.2.3.3. Θεατρικά μηχανήματα-σκηνικά

Υπάρχει στα κωμικά έργα αναφορά σε εκκύκλημα σε σχέση πάντα με κάποιο τραγικό ποιητή. Μέσω του εκκυκλήματος μεταφέρεται το εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος στα μάτια του κοινού.<sup>103</sup> Η κωμωδία κάνει χρήση του εκκυκλήματος για να σχολιάσει τις πρακτικές της τραγωδίας. Στον στίχο 96 ο Ευριπίδης παρατηρεί ότι ο Αγάθων εμφανίζεται πάνω στο εκκύκλημα. *Ευρ. οὔτος οὐκκυκλούμενος.* Στον στίχο 265 ο Αγάθων ενημερώνει πως θα εμφανιστεί εκκυκλημένος<sup>104</sup> *Αγ. εἴσω τις ὡς τάχιστα μ' εἰσκυκλησάτω.*

<sup>100</sup>G.A.H. Chapman, 1983, ὁ.π., 14

<sup>101</sup>G.A.H. Chapman, 1983, ὁ.π., 15

<sup>102</sup>A. Hartwig, 2008, ὁ.π., 61

<sup>103</sup>J.K. Dover, 2010, ὁ.π., 46

<sup>104</sup>G.A.H. Chapman, 1983, ὁ.π., 6

Ένα ακόμα μηχανήμα που υπάρχει στο έργο είναι ο γερανός ή κράδη. Ο Ευριπίδης μεταμφιεσμένος σε Περσέα προσπαθεί να σώσει τον συγγενή του.<sup>105</sup> Ο συγγενής παρατηρεί την άφιξη του Ευριπίδη ως άλλου Περσέα με τη χρήση του γερανού. *άνηρ ἔοικεν οὐ προδώσειν, ἀλλά μοι/σημεῖον ὑπεδήλωσε Περσεὺς ἐκδραμών,/ὄτι δεῖ με γίγνεσθ' Ἀνδρομέδαν · πάντως δε μοι/τὰ δέσμ' ὑπάρχει. δῆλον οὖν τοῦτ' ἔσθ' ὄτι/ἤξει με σώσων · οὐ γὰρ ἂν παρέπτατο.*(στ.1010-1014)

Οι αναφορές αυτές τραβούν την προσοχή του κοινού στον χώρο του θεάτρου και σπάνε την θεατρική σύμβαση με το να κάνουν ξεκάθαρο πως βρίσκεται σε θέατρο. Στους στίχους 885 έως 888 ο συλληφθείς συγγενής, προσποιούμενος ότι είναι η Ελένη κάθεται πάνω στον βωμό των Θεσμοφορίων, ενώ προσποιείται ότι κάθεται πάνω στον τάφο του Πρωτέα. Η γυναίκα που τον φυλάει διαμαρτύρεται.<sup>106</sup> *Ευρ. αἰαῖ, τέθνηκε. ποῦ δ' ἐτυμβεύθη τάφω;/Συγ. τόδ' ἐστὶν αὐτοῦ σῆμ', ἐφ' ᾧ καθήμεθα./Γυ.Γ. κακῶς ἄρ' ἐξόλοιο κάζολεῖ γ' ἔτι,/ὄστις γε τολμᾶς σῆμα τὸν βωμὸν καλεῖν.* Παρακάτω, στους στίχους 930-1 ο Πρύτανης διατάζει τον αστυνομικό να πάρει μέσα τον γέρο και να τον δέσει στη φάλαγγα.<sup>107</sup> *Οὔτος, τι κύπτεις ; δῆσον αὐτόν , εἰσάγων,/ᾧ τοξότ', ἐν τῇ σανίδι.* Στον στίχο 1007, ο αστυνομικός πηγαίνει μέσα, όπως λέει, για να φέρει έξω ένα στρωσίδι για να κοιμηθεί.<sup>108</sup> *Τοξ. πέρ' ἐγὼ ζινίγκι πορμός, ἵνα πυλάξι σοι.*

### 3.2.2.3.4. Ποιητές

#### 3.2.2.3.4.1. Ευριπίδης

Ο Ευριπίδης αποτελεί έναν πρωταγωνιστικό χαρακτήρα του έργου, είναι όμως φιλτραρισμένος κωμικά και υπό το πρίσμα του Αριστοφάνη. Διάφορα στοιχεία παραπέμπουν στις λεκτικές επιλογές, στα μοτίβα, στα έργα και στον τρόπο σκέψης του τραγωδού πάντοτε παρωδούμενα.

Ήδη από τον στίχο 5 ο Αριστοφανικός Ευριπίδης αρχίζει να παραθέτει τις φιλοσοφικές του ιδέες. *Ευρ.:ἀλλ' οὐκ ἀκούειν δεῖ σε πάνθ' ὅσ' αὐτίκα/ὄψει παρεστώς. Συγ.:πῶς λέγεις; αὐθις φράσον.οὐ δεῖ μ' ἀκούειν;/Ευρ.:οὐχ ἄ γ' ἂν μέλλης ὀρᾶν.Συγ.: οὐδ' ἄρ' ὀρᾶν δεῖ μ';/Ευρ.:οὐχ ἄ γ' ἂν ἀκούειν δέη.Συγ.:πῶς μοι παραινεῖς; δεξιῶς μέν τοι λέγεις./οὐ φῆς σὺ χρῆναί μ' οὔτ' ἀκούειν οὔθ' ὀρᾶν;/Ευρ.:χωρὶς γὰρ αὐτοῖν ἑκατέρο*

<sup>105</sup>G.A.H. Chapman, 1983, ό.π., 7

<sup>106</sup>G.A.H. Chapman, 1983, ό.π., 7

<sup>107</sup>J.K. Dover, 2010, ό.π., 43

<sup>108</sup>J.K. Dover, 2010, ό.π., 44

υ 'στὴν ἠ φύσις. Ο Αριστοφάνης λοιδορεί τον τρόπο έκφρασης και σκέψης του τραγικού ποιητή με το να τον παρουσιάζει με τόσο επιτηδευμένη ομιλία, που στα αυτιά του καθημερινού ανθρώπου ακούγεται ακατανόητη.<sup>109</sup> Λέει δηλαδή, στον συγγενή του πως δεν χρειάζεται να ακούσει αυτά που θα δει και πως δεν χρειάζεται να δει αυτά που θα ακούσει γιατί από την δημιουργία των ανθρώπων αυτά τα δύο έχουν χωριστεί και λειτουργούν ξεχωριστά. Παράλληλα, μέσω του στίχου 11 παρωδείται ο στίχος 528 του έργου *Άλκηστις* του Ευριπίδη *χωρίς τὸ γ' εἶναι καὶ τὸ μὴ νομίζεται*.<sup>110</sup>

Παρακάτω, ο τραγικός στους στίχους 14-18 αναφέρεται σε ένα από τα αγαπημένα του θέματα, στην δύναμη του Αιθέρα, πάντοτε κωμικά διαμορφωμένο. *οὕτω ταῦτα διεκρίθη τότε./αἰθήρ γὰρ ὅτε τὰ πρῶτα διεχωρίζετο/καὶ ζῶ' ἐν αὐτῷ ζυνετέκνου κινούμενα./ῶ μὲν βλέπειν χρῆ πρῶτ' ἐμηχανήσατο/ὄφθαλμὸν ἀντίμιμον ἡλίου τροχῶ./ἀκοῆ δὲ χοάνην ὄτα διετετρήνατο*. Εδώ, ο Αριστοφάνης δεν παρωδεί κάποιον συγκεκριμένο στίχο έργου του Ευριπίδη, αλλά ένα σύνολο κοσμογονικών ιδεών που εκείνος είχε. Πιο συγκεκριμένα, αναλύει με ένα αταίριαστα υψηλό ύφος την δημιουργία του ματιού και του αυτιού. Η ταύτιση του θείου με την έννοια του αιθέρα είναι επηρεασμένη από το Διογένη από την Απολλωνία, ενός προσωκρατικού φιλοσόφου και στις *Θεσμοφοριάζουσες* παρωδείται ξανά στους στίχους 51, 272, 1050, 1068.<sup>111</sup> Το κωμικό αποτέλεσμα παράγεται, αν σκεφτούμε πως από την κοσμογονική θεωρία της δημιουργίας του κόσμου από τον αιθέρα, περνάμε στον διαχωρισμό των μελών του ανθρωπίνου σώματος.<sup>112</sup> Ο συγγενής ως αμόρφωτος δεν μπορεί να καταλάβει την σύνθετη και συνάμα αφηρημένη σκέψη του ποιητή.<sup>113</sup>

Ο Αριστοφάνης έχει επιλέξει πολύ προσεχτικά τις λέξεις που χρησιμοποιεί για να λοιδορήσει τον τρόπο που γράφει ο Ευριπίδης, με λέξεις που σε προηγούμενα έργα έχουν χρησιμοποιηθεί πολλάκις για τους τρόπους των Σοφιστών.<sup>114</sup> *ἐνταῦθ' Ἀγάθων ὁ κλεινὸς οἰκῶν τυγχάνει/ ὁ τραγωδοποιός*.(29-30) Η επιλογή της λέξης *κλεινός* έχει μια κωμική απόχρωση εδώ, καθώς είναι μία καθαρά τραγική λέξη

<sup>109</sup>M.A. Bowie, 2005, ὁ.π., 220

<sup>110</sup>H.W. Miller, 1946, ὁ.π., 172

<sup>111</sup>I. Καραμάνου, 2011, ὁ.π., 681

<sup>112</sup>S. Tsitsiridis, 2010, ὁ.π., 371

<sup>113</sup>R.M. Rosen, *Aristophanes, Fandom and the Classicizing of Greek Tragedy* στο *Playing Around Aristophanes: Essays in Celebration of the Completion of the Edition of the Comedies of Aristophanes* by Alan Sommerstein, επιμ. L. Kozak και J. Rich, Oxford, Aris & Phillips, 2006, 27-47, 37-38

<sup>114</sup>H.W. Miller, ὁ.π., 1946, 175

την οποία επέλεξε ο Ευριπίδης στα έργα του πάνω από 75 φορές. Ο Αριστοφάνης μάλιστα χρησιμοποιεί αυτή τη λέξη μόνο για να παρωδήσει κάτι τραγικό πάνω από 14 φορές. Για άλλη μία φορά, ο Ευριπίδης παρουσιάζεται να χρησιμοποιεί το δικό του τραγικό λεξιλόγιο αλλά κωμικά τοποθετημένο. Λίγο παρακάτω, στον στίχο 93, ο συγγενής σχολιάζει το ύφος του Ευριπίδη. *τὸ πρᾶγμα κομψὸν καὶ σφόδρ' ἐκ τοῦ σοῦ τρόπου.*

Στους στίχους 76-77 *τῆδε θῆμέρα κριθήσεται/ εἴτ' ἔστ' ἔτι ζῶν εἴτ' ἀπόλωλ' Εὐριπίδης*, ο Ευριπίδης ενημερώνει τον συγγενή για την σημασία του εγχειρήματός τους και η τραγικότητα ξεχειλίζει. Ο ίδιος ο ποιητής μιλά στο τρίτο πρόσωπο για τον εαυτό του αντί να μιλήσει στο πρώτο ενικό πρόσωπο. Κάτι που επαναλαμβάνει και στον στίχο 209 *ὦ τρισκακοδαίμων ὡς ἀπόλωλ' Εὐριπίδης*.<sup>115</sup>

Παρακάτω, αναπαρίσταται η ίδια η ευριπίδεια δραματουργία, όταν ο Ευριπίδης ενημερώνει τον συγγενή πως θέλει να μεταμφιέσει τον Αγάθωνα σε γυναίκα και να τον στείλει στις Θεσμοφοριάζουσες. Ο συγγενής ενθουσιάζεται και στους στίχους 93-94 λέει, *τὸ πρᾶγμα κομψὸν καὶ σφόδρ' ἐκ τοῦ σοῦ τρόπου:/ τοῦ γὰρ τεχνάζειν ἡμέτερος ὁ πυραμοῦς*. Η όλη σκέψη, λοιπόν, σχολιάζεται ως απόλυτα χαρακτηριστική για τον τρόπο συγγραφής του Ευριπίδη και μάλιστα άξια βραβείου.<sup>116</sup> Επίσης, ο ίδιος ο Ευριπίδης σχολιάζει τον τρόπο δημιουργίας του, όταν στους στίχους 173-174 λέει *παῦσαι βαῦζων: καὶ γὰρ ἐγὼ τοιοῦτος ἦν/ὦν τηλικούτος, ἡνίκ' ἤρχόμην ποιεῖν*. Ζητά δηλαδή από τον συγγενή να μην πειράζει τον Αγάθωνα καθώς και εκείνος στην ηλικία του, όταν ήταν στην αρχή της πορείας του, επέλεγε τον ίδιο τρόπο δημιουργίας. Εννοεί φυσικά πως ασχολούνταν και εκείνος με την εξωτερική του εμφάνιση λόγω του ότι πίστευε και εκείνος στη θεωρία αντικατοπτρισμού του χαρακτήρα επί του έργου.

Η κατηγορία λοιπόν κατά του Ευριπίδη είναι πως διαβάλλει τις γυναίκες και αποκαλύπτει τα ελαττώματά τους στους άνδρες. Οι άνδρες τους όταν γυρίζουν από τις παραστάσεις του είναι πιο πονηρεμένοι και αναγνωρίζουν ευκολότερα τα αμαρτήματά τους. Οι γυναίκες αναφέρονται ενδελεχώς στην Πνύκα στο περιεχόμενο των τραγωδιών του Ευριπίδη στους στίχους 383 έως 428 και για τους χαρακτηρισμούς που εκείνος τους έχει προσδώσει με σκοπό να μιλήσουν για τις

<sup>115</sup>H.W. Miller, 1946,ό.π., 176

<sup>116</sup>R.M. Rosen, 2006, ό.π., 41

συνέπειες των έργων αυτών στις ζωές τους. *προπηλακιζομένας ὀρῶσ' ἡμᾶς ὑπὸ/Εὐριπίδου τοῦ τῆς λαχανοπωλητρίας/καὶ πολλὰ καὶ παντοῖ' ἀκουούσας κακά./τί γὰρ οὗτος ἡμᾶς οὐκ ἐπισμῆ τῶν κακῶν;/ποῦ δ' οὐχὶ διαβέβληχ', ὅπουπερ ἔμβραχυν/εἰσὶν θεαταὶ καὶ τραγωδοὶ καὶ χοροί,/τὰς μοιχοτρόπους, τὰς ἀνδρεραστίας καλῶν/,τὰς οἰνοπότιδας, τὰς προδότιδας, τὰς ἀλάλους,/τὰς οὐδὲν ὑγιές, τὰς μέγ' ἀνδράσιν κακόν;(386-394)*

Οι γυναίκες μέσα στα έργα του Ευριπίδη παρουσιάζονται μοιχές, προδότριες, με τάση στην οίνοποσία και γλωσσούδες. Εμφανίζονται σαν να αποτελείται ο χαρακτήρας τους από ένα συνονθύλευμα μειονεκτημάτων και τίποτα καλό δεν μπορεί κανείς να περιμένει από αυτές.<sup>117</sup> Κατά συνέπεια, οι άντρες τους δεν τους έχουν καμία εμπιστοσύνη και θεωρούν πως με την πρώτη ευκαιρία θα ξενοκοιτάξουν. Έτσι τις παρακολουθούν ακόμα και όταν είναι μέσα στο σπίτι τους και δεν τις αφήνουν να κάνουν βήμα έξω από το σπίτι τους χωρίς να μπουν σε υποψίες. *ὥστ' εὐθὺς εἰσιόντες ἀπὸ τῶν ἰκρίων/ὑποβλέπουσ' ἡμᾶς σκοποῦνται τ' εὐθέως/μὴ μοιχὸς ἔνδον ἦ τις ἀποκεκρυμμένος /δρᾶσαι δ' ἔθ' ἡμῖν οὐδὲν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ/ἔξεστι:(395-398)*

Οι υποψίες κατά των γυναικῶν δεν σταματούν εκεί καθώς είναι πάντα ὑποπτες από τους συζύγους τους ότι τα παιδιά που τους έχουν παρουσιάσει ως νόμιμα δεν είναι δικά τους, *εἶεν, γυνή τις ὑποβαλέσθαι βούλεται/ ἀποροῦσα παίδων, οὐδὲ τοῦτ' ἔστιν λαθεῖν. (407-408)* όπως έπραξε η Σίρις στην *Μελανίππη την Δεσμώτιδα*. Αντίστοιχα οι γέροι απομακρύνονται από τις γυναίκες λόγω των ὄσων υπέστη ο Αμύντωρ στον *Φοίνικα* του Ευριπίδη. *πρὸς τοὺς γέροντάς θ' οἱ πρὸ τοῦ τὰς μείρακας/ἤγοντο, διαβέβληκεν, ὥστ' οὐδεὶς γέρων/γαμεῖν ἐθέλει γυναῖκα διὰ τοῦπος το δι/δέσποινα γὰρ γέροντι νυμφίῳ γυνή. '(410-413)<sup>118</sup>*

Οι κατηγορίες εναντίον του Ευριπίδη δεν περιορίζονται στον μισογυνισμό αλλά και σε μία ακόμα συνήθη κατηγορία προς τους περισσότερους φιλοσόφους της εποχής, την αθεΐα. *νῦν δ' οὗτος ἐν ταῖσιν τραγωδίαις ποιῶν/τοὺς ἄνδρας ἀναπέπεικεν οὐκ εἶναι θεούς(450-451)* Μία γυναίκα,λοιπόν, κατηγορεῖ τον Ευριπίδη πως έχασε την δουλειά της ως ανθοπώλισσα λόγω του ότι ο Ευριπίδης έπεισε τους άνδρες μέσω των έργων του να μην πιστεύουν σε θεούς. Παράλληλα, η γυναίκα θεωρεῖ πως ὅλη η επιθετική συμπεριφορά του Ευριπίδη προς τις γυναίκες πηγάζει από την ανατροφή του και πιο συγκεκριμένα από τον τρόπο που τον μεγάλωσε η λαχανοπώλισσα μητέρα του *ἄγρια γὰρ ἡμᾶς ὧ γυναῖκες δρᾶ κακά,/ἅτ' ἐν ἀγρίοισι τοῖς λαχάνοις αὐτὸς τραφεῖς.(455-456).*

<sup>117</sup>I. Καραμάνου, 2011, ὁ.π., 678

<sup>118</sup>I. Καραμάνου, 2011, ὁ.π., 679

Η ανατροφή του τραγικού αναφέρεται υποτιμητικά και στον στίχο 387 *Ευριπίδου τοῦ τῆς λαχανοπωλητρίας*.<sup>119</sup>

Όλες οι παραπάνω κατηγορίες εις βάρος του ποιητή βασίζονται σε ένα απαραίτητο κριτήριο, την διδακτική δυναμική των θεατρικών έργων και πιο συγκεκριμένα εδώ της κωμωδίας. Οι γυναίκες φαίνεται να θεωρούν ως δεδομένο το γεγονός πως ό,τι παρακολουθούν οι άνδρες τους κατά τη διάρκεια την παράστασης, κατόπιν το ενστερνίζονται και το θεωρούν κανόνα. Οι ίδιες οι γυναίκες, οι οποίες απορρίπτουν αυτόν τον «αναίσχυντο» ποιητή, δίνουν στα έργα του το μέγιστο αξίωμα και τον επιδιωκόμενο στόχο σύμφωνα με τον Αριστοφάνη, την διεκδίκηση της διδακτικής ιδιότητας μέσω της ψυχαγωγίας, και μάλιστα μέσα σε ένα κωμικό έργο, καθιστώντας το έντονα μεταθεατρικό.

#### 3.2.2.3.4.2. Αγάθων

Στο έργο παρακολουθούμε την παρωδία ενός ακόμα τραγικού ποιητή, του Αγάθωνα, τον οποίο επιλέγει ο Ευριπίδης να τον υπερασπιστεί στις Θεσμοφοριάζουσες, όντας μεταμφιεσμένος σε γυναίκα. Ο Αγάθων είναι ένας ποιητής πολύ μικρότερου βεληνεκούς από τον διάσημο Ευριπίδη, καθώς είχε μόνο πέντε έτη δημιουργίας έως τότε στο ενεργητικό του, και ίσως και για αυτό τον σκέφτηκε ο Ευριπίδης διότι οι γυναίκες δεν θα τον αναγνώριζαν. Στους στίχους 30 έως 34 γίνεται ο πρώτος σχολιασμός για το πρόσωπο του Αγάθωνα.<sup>120</sup> *Συγ. Ποῖος οὗτος ἀγάθων;/Ευρ.ἔστιν τις Ἀγάθων Συγ. Μῶν ὁ μέλας ὁ καρτερός;/Ευρ.Οὐκ ἄλλ' ἕτερός τις· οὐχ ἑόρακας πώποτε;/Συγ.Μῶν ὁ δασυπῶγων; Ευρ. οὐχ ἑόρακας πώποτε;* Ο συγγενής βρίσκεται σε μία έντονη σύγχυση, όταν ο Ευριπίδης του αναφέρει τον Αγάθωνα ως μέρος του σχεδίου του, διότι δεν τον γνωρίζει και τον μπερδεύει με κάποιον συνονόματο της εποχής.

Στον πρόλογο των *Θεσμοφοριαζουσών*, ο δούλος του Αγάθωνα που ανοίγει την πόρτα για να υποδεχτεί τον Ευριπίδη και τον συγγενή, είναι μία καρικατούρα του αφέντη του. Μιμείται τον τρόπο έκφρασης του Αγάθωνα και την επίσημη ιερατική γλώσσα και ζητά από τους παρόντες να τηρήσουν ιερατική σιωπή καθώς ο αφέντης του δημιουργεί. *εὔφημος πᾶς ἔστω λαός,/ στόμα συγκλήσας* (40-41) Στην παρωδία αυτή συμβάλλει σε μεγάλο μέρος ο συγγενής με τις αισχρολογικές διακοπές του στην

<sup>119</sup>D. Rosenbloom, 2018, ό.π., 65

<sup>120</sup>J.K. Dover, 2010, ό.π., 96

υψηλή περιγραφή του δούλου. *βομβάζ* (45), *βομβαλοβομβάζ* (48), *μῶν βινεῖσθαι;* (50), *καὶ λαϊκάζει* (57).<sup>121</sup>

Ο Αγάθων εμφανίζεται στον στίχο 97 όπως ο Ευριπίδης στους *Αχαρνείς*, ως άλλος τραγικός ποιητής πάνω στο εκκύκλημα. *Εὐρ.οὔτος οὐκκυκλούμενος*. Η εμφάνισή του είναι ιδιαίτερα θηλυπρεπής, όπως σχολιάζει ο συγγενής. *ἀλλ' ἢ τυφλὸς μὲν εἰμ': ἐγὼ γὰρ οὐχ ὀρῶ/ἄνδρ' οὐδέν' ἐνθάδ' ὄντα, Κυρήνην δ' ὀρῶ*. και βρίσκεται στη μέση της διαδικασίας σύνθεσης κάποιου χορικού τμήματος ενός έργου. *Εὐρ. σίγα: μελωδεῖν γὰρ παρασκευάζεται.*(99)Η σκηνή αυτή του Αγάθωνα αποτελεί πολύτιμο τεκμήριο θεατρικής πρόβας για τον 5<sup>ο</sup> αιώνα. Ο συγγενής τότε διερωτάται αν δημιουργεί κάποιου είδους μονοπάτια για μυρμηγκοφωλιές (100), αναφερόμενος φυσικά στις στροφές που χαρακτήριζαν το μελωδικό στυλ του Αγάθωνα, το οποίο έμοιαζε πολύ με την διθυραμβική ποίηση.

Στους στίχους 101 έως 129 ερχόμαστε σε επαφή με ένα δείγμα έργου του Αγάθωνα στο οποίο ο ίδιος έχει αναλάβει τον ρόλο του Χορού αλλά και του κορυφαίου του Χορού. Είναι ένα έργο με γυναικείο χορό που προσεύχεται σε γυναικείες παρουσίες όπως τη Λητώ και την Αρτέμιδα και έχει υψηλό ιερατικό ύφος. *ἱερὰν χθονίαις δεζάμεναι/λαμπάδα κοῦραι ζῆν ἐλευθέρα/πατρίδι χορεύσασθε βοάν.*(101-103), *ἔπομαι κλήζουσα σεμνὸν/ γόνον ὀλβίζουσα Λατοῦς/Ἄρτεμιν ἀπειρολεχῆ.*(117-119) Στην ουσία, ο Αριστοφάνης παρουσιάζει έναν ποιητή εν ώρα δημιουργίας και εμείς μπορούμε να ρίξουμε μία ματιά σε αυτό και να σκεφτούμε πως και εκείνος ίσως με κάποιο παρόμοιο τρόπο δημιούργησε το έργο που εμείς απολαμβάνουμε τώρα.

Ο Αγάθων σε αντιστοιχία με την θηλυπρεπή του εμφάνιση και ένδυση τραγουδά ένα γυναικείο χορικό άσμα, όπως σχολιάζεται στους στίχους 130-145 από τον συγγενή. *ὡς ἡδὸν τὸ μέλος ᾧ πότνια Γενετυλλίδες/ καὶ θηλυδριῶδες καὶ κατεγλωττισμένον / καὶ μανδαλωτόν, ὅστ' ἐμοῦ γ' ἀκροωμένου/ ὑπὸ τὴν ἔδραν αὐτὴν ὑπῆλθε γάργαλος.*(130-133) Ο συγγενής του Ευριπίδη χλευάζει παρακάτω το τραγούδι και την εμφάνιση του Αγάθωνα, καθώς βλέπει ένα μείγμα αρσενικών και θηλυκών αξεσουάρ. Ο Αγάθων είναι ένα άντρας, που υποδύεται έναν άντρα, που φορά γυναικεία ρούχα. Ο συγγενής κοροϊδεύει τον θηλυπρεπή τρόπο του Αγάθωνα στους στίχους 134-143 με τρόπο που παρωδεί την τραγωδία του Αισχύλου *Ηδωνοί* (αποσπ.61), στην οποία ο Λυκούργος κατηγορεί τον Δίονυσο. Πρόκειται για έργο που αναφέρεται στις τιμωρίες του Λυκούργου για την επίθεσή του στις Βακχικές

<sup>121</sup>S. Tsitsiridis, 2010, ό.π., 375

τελετές.<sup>122</sup> Παρωδούνται οι ερωτήσεις που έκανε ο Λυκούργος σχετικά με τον Διόνυσο και το πλεοναστικό στυλ του Αισχύλου. Οι λέξεις υψηλού ύφους όπως *ποδαπός* συνδυάζονται με διατάραξη των ηθών και λέξεις όπως *γύννις*.<sup>123</sup> *καί σ' ὦ νεανίσχ' ὅστις εἶ, κατ' Αἰσχύλον/ ἐκτῆς Λυκουργείας ἐρέσθαι βούλομαι.*(134-135) Στην ουσία συνδυάζεται το αισχύλειο υψηλό στυλ, που ήταν εύκολα αναγνωρίσιμο από το κοινό, με τις παράταιρες ερωτήσεις του συγγενή περί σεξουαλικότητας του Αγάθωνα.

Ο Αγάθων ως απάντηση στις κοροϊδίες του συγγενή εκφράζει το ποιητικό του μανιφέστο, την ιδέα δηλαδή πως για να δημιουργήσει σωστά πρέπει να ενδυθεί τον χαρακτήρα και όλες του τις συνήθειες και αν χρειαστεί να προσαρμοστεί αναλόγως. *ἐγὼ δὲ τὴν ἐσθῆθ' ἅμα γνώμη φορῶ./ χρῆ γὰρ ποιητὴν ἄνδρα πρὸς τὰ δράματα/ ἃ δεῖ ποιεῖν πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν./αὐτίκα γυναικεῖ' ἦν ποιῆ τις δράματα./μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν.*(148-152) Ο δημιουργός επιθυμεί να κατανοήσει σε βάθος τον τρόπο σκέψης των γυναικών για να τις παρουσιάσει με την μέγιστη πιστότητα στο θέατρο, για αυτό και ομοιάζει τόσο στην εμφάνιση με αυτές. Η άποψη αυτή εκφράζεται συχνά σε αριστοφανικά έργα, αφού πολλοί ποιητές, φιλόσοφοι και πολιτικοί παρουσιάζονται ενδεδυμένοι με τρόπο που να εκφράζει τις πεποιθήσεις τους.

Ο Συγγενής για άλλη μία φορά λοιδορεί τις απόψεις του ποιητή, καθώς δεν μπορεί να τις καταλάβει και στον στίχο 153 δίνει παραδείγματα απρέπειας. *οὐκοῦν κελητίζεις, ὅταν Φαίδραν ποιῆς;* κάνοντας σχόλια με σεξουαλικά υπονοούμενα. Ο Αγάθων όμως συνεχίζει να υπερασπίζεται την θεωρία του στους στίχους 154-156 *ἀνδρεῖα δ' ἦν ποιῆ τις, ἐν τῷ σώματι/ἔνεσθ' ὑπάρχον τοῦθ'. ἃ δ' οὐ κεκτήμεθα,/μίμησις ἤδη ταῦτα συνθηρεύεται.* Αναφέρεται μάλιστα σε έναν λογοτεχνικό όρο, τον όρο *μίμηση*, βασισμένος στον οποίο ο συγγραφέας οφείλει να υιοθετεί τα χαρακτηριστικά που του χρειάζονται και δεν έχει από τη φύση του για να δημιουργήσει τον οποιοδήποτε ρόλο. Η λέξη *μίμησης* αποτελεί ίσως και μία από τις πιο μεταθεατρικές επιλογές του συγγραφέα καθώς σχολιάζει εντός ενός θεατρικού έργου τον τρόπο δημιουργίας του. Μιλά δηλαδή ανοιχτά για αυτό που βλέπουμε να πραγματοποιείται μπροστά στα μάτια μας, να υιοθετεί ένας ηθοποιός μία περσόνα. Ο ηθοποιός οφείλει μέσω της μίμησης να αντιγράψει τα στοιχεία που χρειάζεται να έχει ο ρόλος του και ο

<sup>122</sup>M.A. Bowie, 2005, ό.π., 213

<sup>123</sup>D. Rosenbloom, 2018, ό.π., 65



ίδιος να τα παρουσιάσει χωρίς διαφοροποίηση από το πρωτότυπο. Ο συγγενής ξανά καταστρέφει την σοβαρότητα της ποιητικής θεωρίας, δηλώνοντας παρών αν χρειαστεί να γράψει ο Αγάθων κάποιο σατυρικό έργο και χρειάζεται «παρτενέρ» για να μπει στο πετσί του ρόλου(157-158).<sup>124</sup>

Κάνοντας μία ακόμα απέλιδα προσπάθεια επιστροφής στην ανάδειξη της σημασίας της τέχνης του, ο Αγάθων δίνει υποδείξεις για το πώς πρέπει να είναι εμφανισιακά ένας άξιος ποιητής. *ἄλλως τ' ἄμουσόν ἐστι ποιητὴν ἰδεῖν/ἀγρεῖον ὄντα καὶ δασύν : σκέψαι δ' ὄτι/Ἴβυκος ἐκεῖνος κἀνακρέων ὁ Τήιος/κάλκαῖος, οἱ περὶ ἄρμονίαν ἐχόμεσαν /ἐμιτροφόρου τε καὶ διεκλῶντ' Ἰωνικῶς,*(159-163)Οφείλει λοιπόν να μην είναι μαλλιαρός και ανδροπρεπής, αλλά να χαίρεται με τους όμορφους χορούς και να φορά κεφαλομάντηλο, όπως κάνει και εκείνος, ώστε τα έργα του να είναι όμορφα και άξια. Επανέρχεται σε αυτή την ιδέα της μιμήσεως- φύσεως και δίνει ακόμα ένα παράδειγμα με τον ποιητή Φρόνιχο σχολιάζοντας την ποιότητά του στους στίχους 164-167. *καὶ Φρόνιχος, τοῦτον γὰρ οὖν ἀκήκοας,/αὐτός τε καλὸς ἦν καὶ καλῶς ἡμπέσχετο: /διὰ τοῦτ' ἄρ' αὐτοῦ καὶ κάλ' ἦν τὰ δράματα /ὅμοια γὰρ ποιεῖν ἀνάγκη τῇ φύσει.*<sup>125</sup> Θέλοντας να αποφύγει την τραχύτητα του φύλου του ο Αγάθων λέει στους στίχους 171-172 *ἅπασ' ἀνάγκη: ταῦτα γὰρ τοι γνοῦς ἐγὼ/ἐμαυτὸν ἐθεράπευσα.* Δεν θα μπορούσε να αναφέρεται πως έχει προχωρήσει σε ευνουχισμό αλλά στην γενικότερη θηλυπρεπή του στάση, καθώς η συμμετοχή σε αγώνες είτε ως ηθοποιός είτε ως ποιητής επιτρεπόταν μόνο σε άνδρες. Λέει μάλιστα πως είναι τόσο καλός στην μεταμφίεσή του σε γυναικίους χαρακτήρες που οι γυναίκες τον ζηλεύουν (204-205).

Κατόπιν, ο Ευριπίδης του εκθέτει τους λόγους για τους οποίους έχουν πέσει στην ανάγκη του και ικετεύει για την βοήθειά του. Ο Αγάθων αρνείται φοβούμενος για την τύχη του αν τον ανακαλύψουν οι γυναίκες και δέχεται προσβολές με ομοφυλοφιλικό περιεχόμενο από τον συγγενή στους στίχους 200 και 206. Πλέον, η λειτουργία του στο έργο είναι να βοηθήσει στην μεταμφίεση του συγγενή με τα γυναικεία ρούχα και αξεσουάρ που κατέχει, αλλά και με τις γνώσεις του περί της γυναικείας ψυχολογίας.<sup>126</sup>

<sup>124</sup>E. Stehle, 2002, ό.π., 381

<sup>125</sup>I. Καραμάνου, 2011, ό.π., 680

<sup>126</sup>E. Stehle, 2002, ό.π., 384

#### 3.2.2.4. Αλλαγή της θεατρικής σκευής επί της σκηνής

Ο συγγενής, ύστερα από την άρνηση του Αγάθωνα, προσφέρεται εθελοντικά να υπερασπιστεί εκείνος τον Ευριπίδη στις Θεσμοφοριάζουσες, για αυτόν τον λόγο πρέπει να μεταμφιεστεί σε γυναίκα και ποιός καλύτερος να τον ντύσει από τον Αγάθωνα. Είναι κατάλληλος για αυτή τη θέση και λόγω της θηλυπρέπειάς του αλλά και λόγω επαγγέλματος γνωρίζει πώς πρέπει να μεταμφιέσει κάποιον σε κάποιον άλλο με σκοπό να πείσει το κοινό. Η μεταμφίεση ξεκινά πρώτα εμφανισιακά και πιο συγκεκριμένα όσον αφορά στην ένδυση και την κόμμωση. Στην συνέχεια ο συγγενής προσπαθεί να παρουσιαστεί σαν μη άνδρας ως προς τα γεννητικά του όργανα και μένει σε μία διφορούμενη κατάσταση. Τέλος, ξεκινά να υποδύεται την ελκυστική γυναίκα και επιτρέπει σε έναν άλλο άντρα, τον Ευριπίδη, να τον αντιμετωπίσει σαν αντικείμενο.<sup>127</sup> Η όλη ιδέα της μεταμφίεσης του συγγενή σε γυναίκα αποτελεί ένα μεταθεατρικό συμβάν καθώς ένας ηθοποιός, που παριστάνει ήδη τον συγγενή, θα υποδυθεί μία γυναίκα, *role within the role*.

Πρώτα, λοιπόν ξεκινά ο Ευριπίδης να τον προετοιμάζει για την μεταμφίεσή του. Αρχικά βγάζει τον μανδύα όπως του λέει ο Ευριπίδης *ἀπόδυθι τουτὶ θοιμάτιον*.(213). Κατόπιν, ο Ευριπίδης τον ξυρίζει, με το ξυραφάκι που προμηθεύεται από τον Αγάθωνα, στα μούσια αλλά και όπου αλλού έχει τρίχες σε μία τραγελαφική σκηνή κυνηγητού στους στίχους 213-226 με κίνδυνο να φύγει ο συγγενής μισοξυρισμένος έως και πληγωμένος από το ξυράφι. Ήδη όμως από τον στίχο 233 ο συγγενής φαίνεται να έχει εκθηλυωθεί, όχι λόγω της απώλεια τριχών αλλά της προθυμίας του να καθρεφτιστεί και να δει το είδωλό του. Όταν κοιτάζεται όμως δεν βλέπει τον εαυτό του αλλά τον Κλεισθένη, ένα πρόσωπο που πρόκειται να λοιδορηθεί και παρακάτω για την θηλυπρέπειά του.<sup>128</sup>

Κατόπιν καψαλίζονται οι τρίχες στα γεννητικά του όργανα από τον στίχο 237 έως τον 245. Το καψάλισμα στην ουσία δεν είναι αναγκαίο καθώς τα όργανά του κρύβονται από το μακρύ του ένδυμα και όταν ακόμα προδίδεται και του σηκώνουν το ένδυμα, δεν είναι η τριχοφυΐα που τον προδίδει αλλά η ύπαρξη ανδρικού γεννητικού οργάνου. Η διαδικασία όμως του καψάλισματος αποτελεί μία αριστοτεχνική ευκαιρία για χοντροκομμένα και πονηρά αστεία.<sup>129</sup> Πέρα από το ίδιο το καψάλισμα, στον στίχο 237 ο συγγενής λέει *οἴμοι κακοδαίμων δελφάκιον γενήσομαι*, ότι φοβάται πως θα γίνει

<sup>127</sup>E. Stehle, 2002, ό.π., 385

<sup>128</sup>E. Stehle, 2002, ό.π., 385

<sup>129</sup>J.K. Dover, 2010, ό.π., 229

σαν γουρουνάκι. Αναφέρεται στο τμήμα της θυσιαστικής τελετής κατά το οποίο πρώτα καψάλιζαν τις τρίχες του γουρουνιού πριν το θυσιάσουν. Παράλληλα, η λέξη *γουρούνη* είχε σεξουαλική αναφορά ως προς τα γυναικεία γεννητικά όργανα. Η εκθήλυνση του συγγενή είναι ταχύτερη από όσο περίμενε, όπως φαίνεται και στον στίχο 239 *ἐπίκουπτε: τὴν κέρκον φυλάττου νυν ἄκραν.*, όπου ο Ευριπίδης του ζητά να σκύψει και να σπρώξει την άκρη του μέλους του σε μία γεμάτη σεξουαλικά υπονοούμενα σκηνή.<sup>130</sup>

Στους στίχους 249 -265 ο συγγενής ντύνεται γυναίκα με την γυναικεία ένδυση που του προσφέρει ο Αγάθωνας. Φορά εξαρτήματα γυναικείας ένδυσης, όπως φόρεμα *ὄ τι; τὸν κροκωτὸν πρῶτον ἐνδύου λαβών.*(253) και παραδόξως ενθουσιάζεται με την μεθυστική γυναικεία μυρωδιά του σε σημείο που να ανυπομονεί να το φορέσει και αναζητά από μόνος του το επόμενο τμήμα της μεταμφίεσής του, την ζώνη *νὴ τὴν Ἀφροδίτην ἠδὺ γ' ὄξει ποσθίου./σύζωσον ἀνύσας. αἴρε νῦν στρόφιον*(254-255). Στην συνέχεια, φορά ένα διχτάκι στα μαλλιά και μία περούκα, *κεκρυφάλου δεῖ καὶ μίτρας*, που του χαρίζει ο Αγάθων(257) Η εκθήλυνση του χαρακτήρα του συγγενή εμφανίζεται ξανά εδώ όταν ρωτάει αν του ταιριάζει η περούκα στον στίχο 260. Κατόπιν, του δίνουν και μία εσάρπα, *φέρ' ἔγκυκλον* (262), και σανδάλια *ὑποδημάτων δεῖ.*(263). Η όλη σκηνή αλλαγής σκευής ανακαλεί διακειμενικά την αντίστοιχη σκηνή μεταμφίεσης του Δικαίπολη σε Τήλεφο με τα κουρέλια που του έδωσε ο Ευριπίδης στους *Αχαρνείς*.<sup>131</sup>

Ο γέρος που θα μεταμφιεστεί σε γυναίκα πρέπει να ξυριστεί, να ντυθεί γυναικεία αλλά και να μιλά σαν γυναίκα, με γυναικεία φωνή και τρόπους. Σημαντικό, όπως επισημαίνει και ο Dover (σ.72), είναι το γεγονός πως δεν γίνεται αναφορά στην αλλαγή του χρώματος του προσώπου του συγγενή σε αυτή τη προσπάθεια μεταμφίεσης. Είναι γνωστό πως το αντρικό σκούρο χρώμα του δέρματος διέφερε μακράν από το πιο λευκό γυναικείο λόγω του ότι οι άντρες εργάζονταν εκτός σπιτιού και κυκλοφορούσαν με μεγαλύτερη συχνότητα στους δρόμους λόγω της ελευθερίας τους.

Ύστερα από την κωμική μεταμόρφωσή του σε θηλυκό όν, ο χαρακτήρας του οφείλει και αυτός να προσαρμοστεί για να πείσει το εχθρικό κοινό των Θεσμοφοριαζουσών όπως του επισημαίνει ο Ευριπίδης στους στίχους 266-268. *ἀνὴρ μὲν ἡμῖν οὕτοσι καὶ*

<sup>130</sup>E. Stehle, 2002, ό.π., 386

<sup>131</sup>I. Καραμάνου, 2011, ό.π.,702

δη γυνή/τό γ' εἶδος: ἦν λαλῆς δ', ὅπως τῷ φθέγματι/γυναικειῖς εἶ και πιθανῶς. Βέβαια η προσπάθεια δεν πηγαινει τόσο καλά όσο θα ήθελε αφού ήδη στην πρώτη προσευχή του προς τη θεά ενδίδει στο σεξουαλικό του χιούμορ. Φτάνοντας λοιπόν στα Θεσμοφόρια, ξεκινά να παρουσιάζεται και να μιλά, αλλά την προσευχή του προς τη Δήμητρα διασπούν αναφορές σε πρόσωπα της πραγματικής ανδρικής του φύσης. *δέσποινα πολυτίμητε Δήμητερ φίλη/καὶ Φερρέφαττα, πολλὰ πολλάκις μέ σοι/ θύειν ἔχουσαν, εἰ δὲ μάλλὰ νῦν λαθεῖν./ καὶ τοῦ θυγατρίου χοῖρον ἀνδρός μοι τυχεῖν/ πλουτοδῶντος, ἄλλως δ' ἠλιθίου κάβελτέρου*(286-290). Προσεύχεται λοιπόν να βρει η κόρη του έναν πλούσιο σύζυγο, με μία αισχρολογική αναφορά στα γεννητικά ὄργανα της κόρης και στην συνέχεια *καὶ Ποσθαλίσκον νοῦν ἔχειν μοι καὶ φρένας.*(291) να έχει ο γιος του πάντα μυαλό στο κεφάλι του. Ἦδη ο συγγενής δείχνει τα πρώτα ρήγματα στην οικοδόμηση του ρόλου που παίζει.

Ξεκινά κατόπιν να υπερασπίζεται τον Ευριπίδη βασιζόμενος στο επιχείρημα πως αυτά για τα οποία κατηγορεί τις γυναίκες στα έργα του είναι αληθῆ και πως μάλιστα δεν έχει αναφέρει και άλλα χειρότερα που αυτές κάνουν στην πραγματικότητα (466-519). Ο ίδιος λέει πως είναι ἔνοχος για μοιχεία, αφού απατά τον σύζυγό του με έναν άντρα που τον διακόρευσε όταν ήταν μικρός. Προσπαθεί να χρησιμοποιεί το θηλυκό πρόσωπο και το πρώτο πληθυντικό (εμεῖς οι γυναίκες) για να μην τον καταλάβουν αλλά συχνά χάνει την συγκέντρωσή του και παρασύρεται από το φύλο του. Επίσης αναφέρει περιπτώσεις συγκάλυψης μυστικών με την βοήθεια των δούλων και προσπάθειες να πείσουν τους άντρες πως τα παιδιά ἄλλων είναι δικά τους καθώς και ἄλλες ατιμίες των γυναικῶν.<sup>132</sup>

Οι Θεσμοφοριάζουσες γίνονται ἑξάλλες που μία εκπρόσωπος του φύλου τους διασύρει ἔτσι ὅλα τους τα μυστικά και αποφασίζουν να την τιμωρήσουν για αυτά που λέει, για την αντιφεμινιστική της δηλαδή συμπεριφορά. Θεωρούν πως δεν έχει δίκιο να υπερασπίζεται τον Ευριπίδη αφού και εκείνος μονομερώς εκθέτει μόνο τις αμαρτωλές γυναίκες του μύθου και δεν παρουσιάζει ἀνάλογα και ηρωίδες ὅπως την Πηνελόπη. Ο συγγενής αιτιολογεί την πράξη αυτή του Ευριπίδη υποστηρίζοντας πως στην εποχή τους δεν ἔχουν μείνει γυναίκες που να φέρονται ὅπως η γυναίκα του Οδυσσέα αλλά είναι ὅλες πονηρές και υποχείρια των ηδονῶν τους ὅπως η Φαίδρα.

---

<sup>132</sup>E. Stehle, 2002, ὁ.π., 387

*ἐγὼ γὰρ οἶδα ταῖτιον. Μίαν γὰρ οὐκ ἂν εἴποις/τῶν νῦν γυναικῶν Πηνελόπην, Παίδρα  
δ' ἀπαζαπάσας.*(549-550)

Ο Κλεισθένης εμφανίζεται ξαφνικά στη σκηνή και ανακοινώνει στις γυναίκες πως ένας άντρας έχει εισχωρήσει στον χώρο των Θεσμοφορίων στους στίχους 584-585. Οι γυναίκες αρχίζουν να εξερευνούν και να ρωτούν η μία την άλλη τι έγινε στα περσινά Θεσμοφόρια με σκοπό να αποκαλυφθεί το άτομο που δεν ήταν εκεί. Στο τέλος, φτάνουν στον συγγενή ο οποίος προσπαθεί να ξεγλιστρήσει. Τότε τον προκαλούν να ουρήσει και ο Κλεισθένης του ζητά να το κάνει μπροστά τους ώστε να τον παρακολουθούν.(611-612). Πράγματι, όταν η κουβέντα φτάνει στην ούρηση ο συγγενής μπερδεύει τα λόγια του και μιλά για σκεύος που συνήθως χρησιμοποιούσαν οι άντρες για να ανακουφιστούν στο στίχο 633 *σκάφιον Ξένυλλ' ἤτησεν : οὐ γὰρ ἦν ἀμῖς*. Αυτό αποτελεί την τελική βολή για να ωθήσει τις γυναίκες να τον υποψιαστούν για το αντρικό του φύλο.

Στους στίχους 636-650 οι γυναίκες υποψιάζονται τον μεταμφιεσμένο συγγενή και τον γδύνουν. *Γυ.Α.ἀπόδυσσον αὐτόν:οὐδὲν ὑγιές γὰρ λέγει./Συγ. κάπειτ' ἀποδύσει ἔννεα παίδων μητέρα;/Κλει.χάλα ταχέως τὸ στρόφιον ὄναισχοντε σύ./Γυ.Α.ὡς καὶ στιβαρά τις φαίνεται καὶ καρτερά:/καὶ νῆ Δία τιθούς γ' ὥσπερ ἡμεῖς οὐκ ἔχει./Συγ.στερίφη γὰρ εἰμι κοῦκ ἐκήσα πάποτε* (637-41)Εκείνος προσπαθεί να το αποφύγει βασιζόμενος στο φιλότιμο και τη ντροπή που μπορεί να διακατέχει τις άλλες γυναίκες και επικαλείται την μητρική του ιδιότητα ώστε να μην χρειαστεί να γδυθεί. Οι γυναίκες βέβαια δεν τον πιστεύουν, τον γδύνουν και αποκαλύπτεται πως δεν έχει γυναικείο στήθος. Τότε, εκείνος αλλάζει την ιστορία του και λέει πως δεν έχει στήθος γιατί δεν γέννησε ποτέ του λόγω του ότι είναι στείρα.<sup>133</sup>

Επίσης, ακολουθεί σκηνή απογύμνωσης του πέους στους στίχους 643-648.<sup>134</sup> Ο συγγενής λοιπόν μένει μόνο με το σωματίο και την κωμική σκευή και προσπαθεί να κρύψει το μέλος του σε μία κωμικότερη σκηνή όπου το τοποθετεί μπρος, πίσω και πλάι και οι Θεσμοφοριάζουσες με τον Κλεισθένη σκυμμένοι παρακολουθούν από κοντά. *Κλει.ἀνίστασ' ὀρθός. ποῖ τὸ πέος ὠθεῖς κάτω./ Γυ.Α.τοδὶ διέκυψε καὶ μάλ' εὐχρων ὦ τάλαν./ Κλει. καὶ ποῦ 'στιν;/ Γυ.Α. αὔθις ἐς τὸ πρόσθεν οἴχεται./ Κλει. οὐκ ἐνγεταυθί./ Γυ.Α. μάλλὰ δεῦρ' ἦκει πάλιν./ Κλει. ἰσθμόν τιν' ἔχεις ὄνθρωπ': ἄνω τε καὶ κάτω/ τὸ πέος διέλκεις πυκνότερον Κορινθίων./ Γυ.Α.ὦ μιαρὸς οὔτος: ταῦτ' ἄρ'*

<sup>133</sup>E. Stehle, 2002, ὁ.π., 388

<sup>134</sup>G.A.H. Chapman, 1983, ὁ.π., 19

ὕπερ Εὐριπίδου/ἡμῖν ἐλοιδορεῖτο.(642-650)<sup>135</sup> Ο συγγενής, αργότερα, στον στίχο 850 σχολιάζει πως θα ξαναφορέσει την γυναικεία του στολή γιατί θα αρμύζει στους χαρακτήρες που θέλει να υποδυθεί πάντως *ὕπαρχει μοι γυναικεία στολή*.

### 3.2.2.5. Στοιχεία παρατραγωδίας.

#### 3.2.2.5.1. Διακειμενικές αναφορές σε έργα του Ευριπίδη

Στους στίχους 275-276 *μέμνησο τοίνυν ταῦθ', ὅτι ἡ φρήν ὤμοσεν,/ἡ γλῶττα δ' οὐκ ὀμώμοκ': οὐδ' ὄρκωσ' ἐγώ*, ο συγγενής δείχνει την δειλία του στο να εκπληρώσει την χάρη που του ζητά ο συγγενής του, να εμφανιστεί δηλαδή ως υπερασπιστής του στις Θεσμοφοριάζουσες, με την παρωδία του στίχου 612 του *Ιππόλυτου* του Ευριπίδη.<sup>136</sup> Στο τραγικό απόσπασμα, ο Ιππόλυτος δηλώνει στην παραμάνα της Φαίδρας πως δεν θα κρατήσει τον ὄρκο σιωπής που ἔδωσε πριν εκείνη του αποκαλύψει το πάθος της μητριάς του προς αυτόν, *ἡ γλῶσσ' ὀμώμοχ', ἡ δὲ φρήν ἀνώμοτος*. Με το να αλλάξει θέση στις λέξεις *φρήν* και *γλῶττα*, ο Αριστοτέλης παράγει το μέγιστο κωμικό αποτέλεσμα.<sup>137</sup>

*τοιαῦθ' οὗτος ἐδίδαξεν κακὰ/τοὺς ἄνδρας ἡμῶν: ὥστ' ἐάνπερ τις πλέκη/γυνὴ στέφανον, ἐρᾶν δοκεῖ: κἂν ἐκβάλῃ/σκευδός τι κατὰ τὴν οἰκίαν πλανωμένη,/ἀνήρ ἐρωτᾷ, τῷ κατέαγε ν ἡ χύτρα;/οὐκ ἔσθ' ὅπως οὐ τῷ Κορινθίῳ ξένῳ.*'(399-404) Οι γυναίκες είναι πλέον πάντα ὑποπτες για μοιχεία, σύμφωνα με τις γυναίκες στα Θεσμοφόρια, και για να κάνουν λίγο πιο εμφανές το παράδειγμα από το οποίο αφορμώνται οι σύζυγοί τους, στον στίχο 404 παρατίθεται το απόσπασμα 664 Κ. από την *Σθενέβοια* του Ευριπίδη. Πράγματι η Σθενέβοια στο ομώνυμο ἔργο, η Φαίδρα του *Ιππολύτου*, η Αερόπη στις *Κρήσες*, η Πασιφάη στους *Κρήτες*, και η Φθία στον *Φοίνικα*, αποτελούν τρανταχτά παραδείγματα μοιχείας και είναι όλες τους ηρωίδες σε ἔργα του Ευριπίδη. Επηρεασμένοι ξανά από τις τραγωδίες του Ευριπίδη, αυτή τη φορά από την Κανάκη στον *Αἰόλο* και την Δηιδάμεια στους *Σκύριους*, οι αδελφοί φοβούνται μην προχωρήσουν οι αδελφές τους σε ἄνομη εγκυμοσύνη. *κάμνει κόρη τις, εὐθὺς ἀδελφὸς λέγει,/τὸ χρῶμα τοῦτό μ' οὐκ ἀρέσκει τῆς κόρης.*'(405-406)<sup>138</sup>

<sup>135</sup>E. Stehle, 2002, ὁ.π., 389

<sup>136</sup>D. Rosenbloom, 2018, ὁ.π., 67

<sup>137</sup>S. Tsitsiridis, 2010, ὁ.π., 369

<sup>138</sup>I. Καραμάνου, 2011, ὁ.π., 678

### 3.2.2.5.2. Παρατραγωδία *Τήλεφου* Ευριπίδη

Στον στίχο 468 ο μεταμφιεσμένος συγγενής δικαιολογεί την έχθρα που νιώθουν οι γυναίκες προς τον Ευριπίδη με την φράση *οὐδ' ἐπιζέειν τὴν χολήν*. Αυτή η τραγική φράση αποτελεί τμήμα του λόγου (466-519) του συγγενή που υπερασπίζεται συγκαλυμμένα βέβαια, τον Ευριπίδη. Ο λόγος αυτός παρωδεί την αντίστοιχη μακρά ρήση του Τήλεφου υπέρ των Τρώων στην συνέλευση των Αχαιών, όπου και ο μυθικός ήρωας μεταμφιεσμένος σε επαίτη προσπαθούσε να υπερασπιστεί αυτό που θεωρούσε δίκαιο. Πιο συγκεκριμένα, το ρήμα *επιζέω* αποτελεί μίμηση ενός πρωτότυπου στίχου από το έργο *Τήλεφος* του Ευριπίδη.<sup>139</sup> Η μακρά ρήση βέβαια, σε συνδυασμό με την άφιξη του Κλεισθένη που δίνει την πληροφορία για την ύπαρξη ενός προδότη μέσα στις Θεσμοφοριάζουσες *Εὐριπίδην φάσ' ἄνδρα κηδεστήν τινα αὐτοῦ γέροντα δεῦρ' ἀναπέμψαι τήμερον*.(584-585), όπως ο Οδυσσεύς στον ευριπίδειο *Τήλεφο*, οδηγούν τις γυναίκες στο να καταλάβουν την πραγματική φύση του συγγενή.

Ο συγγενής λοιπόν, αφού δεν μπορεί να υπερασπιστεί με άλλο τρόπο τον τραγικό ποιητή και τον έχουν καταλάβει, επιλέγει να καταφύγει στην δραματουργική επινοητικότητα του Ευριπίδη και να χρησιμοποιήσει κάποιους ρόλους του για να υπερασπιστεί τον εαυτό του. Ο Αριστοφάνης προχωρά σε διασκεδαστική διακειμενικότητα. Στην ουσία η κωμωδία μέσω της παρωδίας ενός άλλου έργου αναγνωρίζει ότι είναι ένα τεχνούργημα, ένα δημιούργημα.<sup>140</sup>

Στο έργο συναντούμε πρώτα την παρωδία του ευριπίδειου *Τήλεφου* όπως ανέφερα παραπάνω, του οποίου η παρατραγωδία συνεχίζεται από τον στίχο 689 έως τον στίχο 758. Πιο συγκεκριμένα, σε αυτό το τμήμα ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί την σκηνή ομηρίας του μικρού Ορέστη από τον Τήλεφο, όταν οι Αχαιοί αρχηγοί καταλαβαίνουν πως δεν είναι ένας από αυτούς. Ακριβώς την ίδια σκηνή χρησιμοποίησε ο Αριστοφάνης και στους *Αχαρνείς*. Όταν λοιπόν οι γυναίκες στα Θεσμοφόρια ανακαλύπτουν την ανδρική του φύση, ο συγγενής απεγνωσμένος αρπάζει από την αγκαλιά μίας γυναίκας αυτό που νομίζει πως είναι το μωρό της και το κρατά όμηρο. *κέκραχθι: τοῦτο δ' οὐδέποτε σὺ ψωμίεις, ἦν μὴ μ' ἀφῆτ' : ἀλλ' ἐνθάδ' ἐπὶ τῶν μηρίων/ πληγὲν μαχαίρα τῆδε φοινίας φλέβας/ καθαιματώσει βωμόν*.(692-695) Η τραγικότητα με την οποία εκφράζονται οι γυναίκες του Χορού επιτείνει το κωμικό αποτέλεσμα,

<sup>139</sup>H.W. Miller, 1946, ό.π., 178

<sup>140</sup>O. Taplin, 1986, ό.π., 170

με τις γυναίκες να παρακαλούν για το κρασί σαν να επρόκειτο πράγματι για ένα αγαπημένο τους πρόσωπο. *ὦ τάλαιν' ἐγώ./ γυναῖκες, οὐκ ἀρήξετ'; οὐ πολλήνβοήν/στήσεσθε καὶ τροπαῖονἀλλὰ τοῦ μόνου/τέκνου με περιόψεσθ' ἀποστερουμένην;*.(696-699) *ὦ πότνια Μοῖραι τί τόδε δέρκομαι/νεοχμὸν αἰ τέραι;* (700-701) Η παρωδία αυτής της σκηνης είναι συγκεκριαλυμμένη, διότι ο συγγενής δεν λέει ποτέ ξεκάθαρα το όνομα του χαρακτήρα που ενδύεται, σε αντίθεση με τις παρωδίες των ακόλουθων ευριπίδειων ρόλων. Η παρωδία του τραγικού έργου επιτείνεται αν υπολογίσουμε ότι ο ήρωας που υποδύεται τον γενναίο γενειοφόρο Τήλεφο είναι ένας ξυρισμένος θηλυπρεπώς ενδεδυμένος άνδρας.

### 3.2.2.5.3. Παρατραγωδία *Παλαμήδη* Ευριπίδη

Μετά την αποτυχία της ομηρίας από τον Τήλεφο, ο συγγενής στρέφεται σε ένα άλλο έργο του Ευριπίδη, τον *Παλαμήδη*, που διδάχτηκε το 415 π..Χ. Πιο συγκεκριμένα, δανείζεται το τέχνασμα του ήρωα Οίακα, αδελφού του Παλαμήδη, όταν οι Αχαιοί κατόπιν συκοφαντίας του Οδυσσέα σκότωσαν τον αδελφό του με λιθάρια. Ο Οίακας έγραψε ένα μήνυμα στο οποίο ζητούσε εκδίκηση για τον χαμό του αδελφού του πάνω στις πλάτες των κουπιών και τα πέταγε στη θάλασσα με σκοπό να φτάσουν στον πατέρα τους τον Ναύπλιο. Ο συγγενής στους στίχους 765-784, λόγω έλλειψης κουπιών γράφει τις εκκλήσεις του για βοήθεια πάνω σε αναθηματικές πινακίδες που βρήκε κοντά στον βωμό που στέκεται ως ικέτης *ἄγε δὴ τις ἔσται μηχανὴ σωτηρίας;/τίς πείρα, τίς ἐπίνοι'; ὁ μὲν γὰρ αἴτιος/κᾶμ' ἔσκυλίσας ἐς τοιαυτὰ πράγματα/οὐ φαίνεται πω. φέρε τίν' οὖν ἂν ἄγγελον/πέμψαιμ' ἐπ' αὐτόν; οἶδ' ἐγὼ καὶ δὴ πόρον/ἐκ τοῦ Παλαμήδους: ὡς ἐκεῖνος, τὰς πλάτας/ρίψω γράφωνἀλλ' οὐ πάρεσιν αἰ πλάται./πόθεν οὖν γένοιτ' ἂν μοι πλάται πόθεν; πόθεν;/τί δ' ἂν εἰ ταδὶ τάγάματ' ἀντὶ τῶν πλατῶν/γράφων διαρρίπτοιμι; βέλτιον πολὺ./ζύλον γέ τοι καὶ ταῦτα κάκεῖν' ἦν ζύλον.* (765-775) Ο συγγενής δηλώνει πως έχει φτάσει σε μία πολύ δύσκολη θέση, στην οποία τον έχει σύρει ο Ευριπίδης με την μετοχή *ἔσκυλίσας*, η οποία έχει μία έντονη μεταθεατρική αναφορά σύμφωνα με την Ι.Καραμάνου καθώς αναφέρεται στο τραγικό εκκύκλημα και προοικονομεί την επόμενη παρατραγωδία των έργων του Ευριπίδη.<sup>141</sup> Ο Αριστοφάνης, για ακόμα μία φορά παραλλάσσει και προσαρμόζει το

<sup>141</sup>Ι. Καραμάνου, 2011, ό.π., 703



τραγικό πρότυπο όπως τον βολεύει, καθώς το μήνυμα που αποστέλλεται δεν έχει σκοπό την έκκληση εκδίκησης αλλά την έκκληση βοήθειας από τον Ευριπίδη.<sup>142</sup>

Στους υπόλοιπους στίχους της παρατραγωδίας του *Παλαμήδη* το ύφος είναι έντονα τραγικό και εκφράζει την απόγνωση του συγγενή στην προσπάθειά του να χαράξει τις πλάκες που ελπίζει να φέρουν την σωτηρία του. *ὦ χεῖρες ἐμαί/ ἐγγχειρεῖν χρῆν ἔργω πορίμω./ ἄγε δὴ πινάκων ζεστῶν δέλτοι,/ δέξασθε σμίλης ὀλκοὺς/ κήρυκαζέμων μόχθων: οἴμοι/ τουτὶ τὸ ῥῶ μοχθηρόν:/ χώρει χώρει. ποῖαν αὔλακα;/ βάσκειτ' ἐπέιγετε πάσας καθ' ὁδοὺς/ κείνα ταῦτα: ταχέως χρή.* (776-784) Βέβαια το τραγικό συναίσθημα διακόπτεται από κωμικοτραγικά προβλήματα, όταν ο συγγενής δυσκολεύεται να σχηματίσει το γράμμα «ρω» πάνω στις πλάκες.

Η χρήση του τραγικού αυτού προτύπου αποτελεί άλλη μία ευκαιρία για κριτική από τον κωμωδιογράφο για το τραγικό είδος. Ασκεῖ αρχικά κριτική στην παράλογη πράξη τού να γράφει κάποιος σε κουπιά και να ελπίζει να φτάσουν στον παραλήπτη, με το να χρησιμοποιεί ένα πιο κατάλληλο μέσο για να στείλει κάποιος μήνυμα που είναι οι αναθηματικές πινακίδες. Επίσης με το να διακόπτει την τραγικότητα της σκηνής με κάτι τόσο ευτράπελο όπως ο προβληματισμός για τον σχεδιασμό ενός γράμματος μειώνει κωμικά το τραγικό περιβάλλον. Ακόμα, μέσω του συγγενή ασκεῖ κριτική στο ίδιο το έργο ονομάζοντας τον *Παλαμήδη* άκαρπο, *οὐκ ἔσθ' ὅπως οὐ τὸν Παλαμήδην ψυχρὸν ὄντ' αἰσχύνεται* (847-848). Τέλος, η ίδια η ανικανότητα του εγχειρήματος να επιτελέσει τον σκοπό του, να προσελκύσει δηλαδή τον Ευριπίδη, καταδεικνύει την αποτυχία του τραγικού τεχνάσματος.<sup>143</sup>

#### 3.2.2.5.4. Παρατραγωδία *Ελένης* Ευριπίδη

Ακολουθεί η παρωδία πρόσφατων και θεαματικών τραγωδιών που προκάλεσαν το ενδιαφέρον του κωμωδιογράφου. Πιο συγκεκριμένα, παρωδεῖται η *Ελένη* του Ευριπίδη που διδάχτηκε το 412 π.Χ. και η *Ανδρομέδα* που διδάχτηκε και αυτή τον ίδιο χρόνο. Η εμφάνιση του συγγενή ως Ελένη στο έλεος του Θεοκλύμενου, στίχοι 846-928, και ως Ανδρομέδα, στίχοι 1008-1135, στις *Θεσμοφοριάζουσες* είναι δύο πλήρως ανεπτυγμένες μορφές έργου μέσα σε έργο “play within a play”.<sup>144</sup> Η χρήση αυτών των ευριπίδειων δραμάτων μέσα στο έργο, δεν μπορεί να θεωρηθεί παρωδία

<sup>142</sup>A. Tzanetou, 2002, ό.π., 344

<sup>143</sup>I. Καραμάνου, 2011, ό.π., 705

<sup>144</sup>I. Abel, 1963, ό.π., 83

αλλά μόνο παρατραγωδία σύμφωνα με τον M.S.Silk, καθώς δεν υπάρχει ανατροπή του τραγικού προτύπου.<sup>145</sup>

Σε μία επόμενη προσπάθειά του, λοιπόν, να προσελκύσει την βοήθεια του Ευριπίδη, ο γέρος συγγενής στρέφεται στην *Ελένη* του Ευριπίδη, έργο το οποίο παραδέχεται εντόνως μεταθεατρικά ότι θα μιμηθεί. *ἐγῶδα: τὴν καινὴν Ἑλένην μιμήσομαι*(850). Το έργο αυτό ονομάζεται νέο και για την πρόσφατη χρονολογία που διδάχτηκε, όπως ανέφερα και παραπάνω, αλλά και για το καινοτόμο περιεχόμενο του. Είναι ένα νεωτερικό έργο που προσιδιάζει ιδιαίτερα και στο κωμικό είδος λόγω της συναρπαστικής εξέλιξης, της οριακής διάσωσης της ηρωίδας και της αίσιας έκβασής του.

Στην δραματική του αυτή αναπαράσταση, θεατής της παρατραγωδίας του είναι η Κρίτυλλα, μία από τις γυναίκες που έχει αναλάβει την φρούρηση του συγγενή. Συγ. *Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαί,/ὄς ἀντὶ δίας ψακάδος Αἰγύπτου πέδον/λευκῆς νοτίζει μελανοσυρμαῖον λεών.*(855-856) Ο συγγενής προσπαθεί να πείσει για την ταυτότητά του ως Ελένη παραφράζοντας τους στίχους 1 έως 3 από το πρωτότυπο ευριπίδειο κείμενο. Η Κρίτυλλα παρεμβαίνει συνεχώς και διακόπτει κωμικά την ψευδαίσθηση του θεατρικού ρόλου που υποδύεται ο συγγενής, παρά τις συνεχείς προσπάθειες του Συγγενή-Ελένης και του Ευριπίδη-Μενελάου. Γυ.Γ. *πανοῦργος εἶ νη τὴν Ἐκάτην τὴν φωσφόρον/Συγ. ἐμοὶ δὲ γῆ μὲν πατρὶς οὐκ ἀνώνομος/Σπάρτη, πατὴρ ρ δὲ Τυνδάρεως./ Γυ.Γ. σοὶ γ' ὄλεθρε/ πατὴρ ἐκεῖνός ἐστι; Φρυωνόδας μὲν οὖν./ Συγ. Ἑλένη δ' ἐκλήθην*(857-862) Η Κρίτυλλα αποδέχεται την θεατρική-κωμική σύμβαση πως ο συγγενής είναι ξανά γυναίκα αλλά όχι η συγκεκριμένη τραγική γυναίκα στο συγκεκριμένο τραγικό περιβάλλον. Ο συγγενής δεν τα παρατά όμως και προσπαθεί να πείσει το κοινό πως είναι η μυθική Ελένη. Γυ.Γ. *αὐθις αὖ γίγναι γυνή,/ πρὶν τῆς ἐτέρας δοῦναι γυναικίσεως δίκην/Συγ. ψυχὰ δὲ πολλὰ δι' ἔμ' ἐπὶ Σκαμανδρῆαις/ῥοαῖσιν ἔθανον./Γυ.Γ. ὄφελος δὲ καὶ σὺ γε.*(855-866)

Όπως λοιπόν και η ευριπίδεια Ελένη περίμενε τον Μενελάο της να την σώσει έτσι και ο συγγενής προσμένει στον Ευριπίδη να γίνει ο σωτήρας του. *κἀγὼ μὲν ἐνθάδ' εἴμ': ὁ δ' ἄθλιος πόσις/οὐμὸς Μενέλαος οὐδέπω προσέρχεται. τί οὖν ἔτι ζῶ;*(866-867) Η επιθυμία του συγγενή δεν αργεί να πραγματοποιηθεί και ο Ευριπίδης μεταμφιεσμένος σε Μενέλαο εμφανίζεται. Ευρ. *τίς τῶνδ' ἐρυμνῶν δωμάτων ἔχει*

<sup>145</sup>M.S. Silk, 2007, ό.π., 304

κράτος,/ὄστις ξένους δέξαιτο ποντίῳ σάλῳ/κάμνοντας ἐν χειμῶνι καὶ ναυαγίαις;(871-873) Ο στίχος 871 είναι παρμένος από τον αντίστοιχο στίχο 68 στην ευριπίδεια *Ελένη*, ενώ οι άλλοι δύο είναι συντεθειμένοι από τον Αριστοφάνη σε μία προσπάθεια τραγικής μίμησης του έργου του Ευριπίδη, καθώς η Ελένη μέσα στο έργο αναφέρεται συχνά σε *ναυαγίας* (1070), *ναυάγιον*(410, 507), και *ναυαγός*(408, 449, 539).<sup>146</sup>

Ακολουθεί η παρωδία της σκηνής αναγνώρισης των δύο συντρόφων (*Ελένη* 563-6) και μία ακόμα οπτική παρωδία αφού ως τάφος του Πρωτέα χρησιμοποιείται ο βωμός. Στην προσπάθεια αυτή της πραγματοποίησης της αναγνώρισης, αντίπαλος της δραματικής ψευδαίσθησης που προσπαθούν να δημιουργήσουν οι δύο συγγενείς θα βρεθεί πάλι η Κρίτυλλα. *Συγ.Πρωτέως τάδ' ἐστὶ μέλαθρα./Ευρ.ποιού Πρωτέως;/ Γυ.Γ. ὦ τρισκακόδαιμον, ψεύδεται νῆ τῷ θεῷ,/ἐπεὶ τέθνηκε Πρωτέας ἔτη δέκα..(872-875)*

Δεν επιτρέπει την δραματική τοποθέτηση στις όχθες της Αιγύπτου την οποία επιδιώκουν οι συγγενείς. *Ευρ.ποιῶν δὲ χώραν εἰσεκέλσαμεν σκάφει;/ Συγ.Αἴγυπτον./Ευρ.ὦ δύστηνος οἶ πεπλώκαμεν./Γυ.Γ.πεῖθει τι τούτῳ τῷ κακῶς ἀπολουμένῳ/ληροῦντι λῆρον; Θεσμοφορεῖον τουτογί. (876-880)* Η Θεσμοφοριάζουσα φτάνει σε σημείο να καταριέται τον συγγενή που ιερόσυλα ονομάζει τον βωμό της Δήμητρας ως τάφο του Πρωτέα γιατί έτσι τον συμφέρει δραματικά. *Ευρ.αἰαὶ τέθνηκε. ποῦ δ' ἐτυμβεύθη τάφῳ;/Συγ.τόδ' ἐστὶν αὐτοῦ σῆμ', ἐφ' ᾧ καθήμεθα./Γυ.Γ.κακῶς τ' ἄρ' ἐξόλοιο κάξολεῖ γέ τοι,/ὄστις γε τολμᾶς σῆμα τὸν βωμόν καλεῖν.(885-888)* Στους στίχους 889-890 ο Ευριπίδης ρωτά τον Συγγενή-Ελένη σχετικά με την καταφυγή του στον βωμό-τάφο. Οι στίχοι αποτελούν ξανά αναφορά στην ευριπίδεια Ελένη αφού πολλάκις μέσα στο έργο όταν μιλούν για την καταφυγή της Ελένης στον τάφο ως ικέτιδας, τον αναφέρουν με την λέξη *ἔδρα*. (528, *ἦδ' αὖ τάφου τοῦδ' εἰς ἔδρας ἐγὼ πάλιν*,315, 797,1178).<sup>147</sup>

Η Κρίτυλλα αρνείται να συμφωνήσει με το έργο που παίζεται μπροστά στα μάτια της και πολύ περισσότερο αρνείται να παίξει τον ρόλο που της αναθέτει ο Συγγενής-Ελένη.*Συγ.βιάζομαι/γάμοισι Πρωτέως παιδὶ συμμεῖζαι λέχος./Γυ.Γ.τί ὦ κακόδαιμον ἐξ απαταῆς αὖ τὸν ξένον;/οὗτος πανουργῶν δεῦρ' ἀνήλθεν ὦ ξένε/ὡς τὰς γυναῖκας ἐπὶ κλοπῇ τοῦ χρυσίου./Ευρ.ξένη τίς ἢ γραῦς ἢ κακορροθοῦσά σε;/Συγ.αὕτη Θεονόη Πρωτέως./Γυ.Γ.μὰ τὸ θεῶ/εἰ μὴ Κρίτυλλά γ' Ἀντιθέου Γαργηττόθεν:/σὺ δ' εἶ πανοῦργος./Συγ.ὀπό*

<sup>146</sup>H.W. Miller, 1946, ό.π., 180-181

<sup>147</sup>H.W. Miller, 1946, ό.π., 181

σα τοι βούλει λέγε.(891-899)Αρνεΐται λοιπόν να συμμετάσχει στην τραγική ψευδαίσθηση που θέλουν να δημιουργήσουν οι άντρες και να υποδυθεί την μυθική Θεονόη, η οποία στην τραγωδία του Ευριπίδη βοήθησε το ζευγάρι να το σκάσει από τα χέρια του Θεοκλύμενου.

Οι συγγενείς απτόητοι συνεχίζουν το έργο τους στους στίχους 900-901 *οὐ γὰρ γαμοῦμαι σῶ κασιγνήτω ποτέ/προδοῦσα Μενέλεων τὸν ἐμὸν ἐν Τροίᾳ πόσιν*. Η τραγικότητα του λεξιλογίου αλλά και του ύφους παραπέμπουν σε τραγωδία. Βέβαια η λέξη *κασίγνητος* χρησιμοποιείται στην *Ελένη* τρεις φορές σε σχέση με τον Μενέλαο. 898 *μή μοι κατείπης σῶι κασιγνήτῳ πόσιν*, 1019 *ζῦμβουλος ἔσομαι τῇ κασιγνήτῳ ποτέ.*, 1664 *σωτήρη δ' ἡμεῖς σὼ κασιγνήτῳ διπλῶ*.

Η σκηνή αναγνώρισης είναι σε μεγάλο βαθμό όμοια με το πρωτότυπο, στίχοι 560-565, και φτάνει στο πιο τραγικό σημείο, το οποίο βέβαια υποβιβάζεται για άλλη μία φορά με κωμικές αναφορές. Ο Ευριπίδης μεταμφιεσμένος σε Μενέλαο λογικά είναι ενδεδυμένος με φύκια όπως αρμόζει σε κάποιο ναυαγό και από αυτά λέει πως τον αναγνωρίζει ο Συγγενής-Ελένη. Θα μπορούσε βέβαια να σχολιάζει έτσι την αμφίεση του Ευριπίδη ο συγγενής, χωρίς να έχει αλλάξει ρούχα ο Ευριπίδης, για να ξεκαθαρίσει ποιο έργο παρατραγωδεί. *Συγ.σὺ δ' εἴ τις; αὐτὸς γὰρ σὲ κάμ' ἔχει λόγος.* (Ελένη 558) *Ευρ. Ἑλληνίς εἴ τις ἢ πικωρία γυνή;/Συγ. Ἑλληνίς. ἀλλὰ καὶ τὸ σὸν θέλω μαθεῖν./Ευρ. Ἑλένη σ' ὁμοίαν δὴ μάλιστ' εἶδον γύναι.* (Ελένη 561-563) *Συγ. ἐγὼ δὲ Μενελάω σ' ὅσα γ' ἐκ τῶν ἰφύων.* (Θεσμ. 906-910) Ο Αριστοφάνης εδώ σχολιάζει την ευριπίδεια πρακτική να φέρνει στη σκηνή αριστοκρατικούς ήρωες ντυμένους με κουρέλια, ένα σήμα κατατεθέν του τραγικού ποιητή.<sup>148</sup> Παράλληλα, η αναφορά *τῶν ἰφύων* έχει κάποιο σεξουαλικό υπονοούμενο στη στύση που μπορεί να έχει προκληθεί στον Ευριπίδη-Μενέλαο ως σύζυγο που έχει να δει την γυναίκα του καιρό, την οποία σχολιάζει και στον στίχο 904 ως *ἀφασία*. Ακόμα, τα φύκια ίσως να αναφέρονται για να υπάρξει ένα ακόμα συγκαλυμμένου προσβλητικό σχόλιο για την εργασία της μητέρας του Ευριπίδη που είχε να κάνει με χόρτα.<sup>149</sup>

Τα σεξουαλικά υπονοούμενα συνεχίζονται κατά τη σκηνή αναγνώρισης. Όταν ο Ευριπίδης λέει στον στίχο 911 *ἔγνωσ ἄρ' ὀρθῶς ἄνδρα δυστυχέστατον*, από τη μία,

<sup>148</sup> A. Hartwig, *Interpreting notes on Aristophanes' Thesmophoriazusae*, *Philologus*, 52, 2008, 49

<sup>149</sup> A. Hartwig, 2008, ό.π., 52

επιβεβαιώνει τον συγγενή πως μάντεψε τον σωστό χαρακτήρα παρωδώντας έτσι τον στίχο 565 της *Ελένης* αλλά παράλληλα μιλά ξανά για την στύση του με το επίρρημα *ὀρθῶς*.<sup>150</sup> Κατόπιν, ο Συγγενής-Ελένη προσκαλεί τον Ευριπίδη-Μενέλαο να προσπέσει στην αγκαλιά του *ὦ χρόνιος ἐλθὼν σῆς δάμαρτος ἐσχάρας/λαβέ με λαβέ με πόσι, περίβαλε δὲ χέρας*.(912-913) Η φράση αυτή αποτελείται από ένα λογοπαίγνιο με σχεδόν ομόηχες λέξεις και φράσεις καθώς τον προσκαλεί στην εστία της συζύγου, με εμφανή τα σεξουαλικά υπονοούμενα, αντί στα χέρια της (*ἐς χέρας*), όπως συναντούμε στο πρωτότυπο ευριπίδειο κείμενο.<sup>151</sup>

Ο Ευριπίδης συνεχίζει με την τραγική του φρασεολογία στους στίχους 918-919 *σὴν ἐμὴν γυναῖκα κωλύεις ἐμέ,/τὴν Τυνδάρειον παῖδ', ἐπὶ Σπάρτην ἄγειν*, και πιο συγκεκριμένα η φράση *τὴν Τυνδάρειον παῖδ'* εμφανίζεται στην *Ελένη* στους στίχους 472, 1179, 1546. Οι προσπάθειες όμως των συγγενών για διάσωση πέφτουν ξανά στο κενό αφού όπως λένε *αὕτη μὲν ἢ μήρινθος οὐδὲν ἔσπασεν*(928) και οι Θεσμοφοριάζουσες έχουν καλέσει έναν πρύτανη να τιμωρήσει τον εγκληματία συγγενή που προσπάθησε να τις κοροϊδέψει. *Γυ.Α.νὴ Δί' ὡς νῦν δὴ γ' ἀνήρ/ ὀλίγου μ' ἀφείλετ' αὐτὸν ἱστιορράφος*.(934-935) Η λέξη *ἱστιορράφος* αποτελεί έναν νεολογισμό του Αριστοφάνη και αναφέρεται φυσικά στην εμφάνιση του ναυαγού Μενέλαου καθώς και του Ευριπίδη-Μενέλαου που θα ήταν αντίστοιχα κουρελιασμένη.<sup>152</sup>

Ο δικαστικός αυτός εμφανίζεται μαζί με έναν Σκύθη τοξότη ως φύλακα και συλλαμβάνουν τον συγγενή, τον δένουν σε μία σανίδα και ο Σκύθης μένει εκεί να τον προσέχει. Τότε, ο συγγενής ζητά ως τελευταία χάρη να τον γδύσουν από την γυναικεία του ενδυμασία ώστε να μην πεθάνει ντροπιασμένος ντυμένος θηλυπρεπώς αλλά έστω να πεθάνει γυμνός.(939-942) Ο πρύτανης αρνείται και τον αφήνει να υποστεί την τιμωρία που του αρμόζει μένοντας στο έλεος της λοιδορίας των περαστικών και των κορακιών που θα τον κατασπαράξουν.<sup>153</sup>

<sup>150</sup>A. Hartwig, 2008, ὁ.π., 50

<sup>151</sup>A. Hartwig, 2008, ὁ.π., 51

<sup>152</sup>H.W. Miller, ὁ.π., 1946, 182

<sup>153</sup>E. Stehle, 2002, ὁ.π., 391

### 3.2.2.5.5. Παρατραγωδία *Ανδρομέδας* Ευριπίδη

Ο συγγενής του Ευριπίδη που συνελήφθη στα Θεσμοφόρια να υποδύεται την γυναίκα βρίσκεται πλέον αιχμάλωτος σε μία φορητή φάλαγγα υπό την επίβλεψη ενός Σκύθη τοξότη. Για να σωθεί αυτή τη φορά θα πρέπει να υποδυθεί την επίσης δεσμώτρια Ανδρομέδα, η οποία στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη, ήταν αλυσοδεμένη σε ένα βράχο για να την φάει ένα θαλάσσιο τέρας και ο ήρωας Περσέας την έσωσε πριν συμβεί το κακό. Η *Ανδρομέδα* είναι μία νεωτεριστική τραγωδία του Ευριπίδη με περίπλοκο περιεχόμενο, διάσωση ηρωίδας και αίσια έκβαση, που όπως και η *Ελένη* έχει λόγω αυτού κοινά στοιχεία με ένα κωμικό έργο.

Ενώ λοιπόν, ο συγγενής βρίσκεται φυλακισμένος και απεγνωσμένος, εκμυστηρεύεται στο κοινό πως ο Ευριπίδης εμφανίστηκε ντυμένος Περσέας και με έναν μυστηριώδη τρόπο του εξήγησε πως για να σωθεί θα πρέπει να υποδυθεί την Ανδρομέδα (1008-1012). Άρα αυτή τη φορά ο συγγενής δεν επιλέγει τον ρόλο που θα υποδυθεί αλλά του ανατίθεται αυτός της Ανδρομέδας λόγω του ότι ο Ευριπίδης εμφανίζεται ντυμένος Περσέας. Η επιθυμία να τον σώσει ο Ευριπίδης που εμφανίζεται να νιώθει ο συγγενής, είναι αυτό ακριβώς που καθιστά τους χαρακτήρες αντίστοιχα Ανδρομέδα και Περσέα. Ο συγγενής δηλώνει ξεκάθαρα και ιδιαίτερα μεταθεατρικά τον τραγικό ρόλο που θα υποδυθεί και λέει στον στίχο 1012 *δει με γίνεσθ' Ανδρομέδαν*. Ο ρόλος τού ταιριάζει απόλυτα, καθώς είναι και εκείνος δέσμιος όπως αναφέρει στον στίχο 1013 *τὰ δέσμ' ὑπάρχει*, και έχει και εκείνος προδοθεί από ένα συγγενικό πρόσωπο. *ἀπὸ δὲ συγγόνων τάλαν' ἄνομα πάθεα*(1039) Αναφέρεται βέβαια στον Ευριπίδη και τον παρομοιάζει με τον Κηφέα, τον πατέρα της Ανδρομέδας που την άφησε έρμαιο στο θαλάσσιο τέρας.

Στην παρατραγωδία της *Ανδρομέδας*, ο Αριστοφάνης προχωρά ακόμα μία φορά στην αγαπημένη του αντιστροφή μερών σε σχέση με το αντίστοιχο τραγικό πρωτότυπο. Δεν είναι σίγουρο αν αυτή τη φορά προχωρά σε αυτό τόσο για να ασκήσει λογοτεχνική κριτική στον τραγικό ποιητή όσο γιατί προσφέρεται καλύτερα για την δημιουργία του κωμικού αποτελέσματος που έχει αποφασίσει. Η παρατραγωδία ξεκινά λοιπόν με την μονωδία της Ανδρομέδας-Συγγενή στους στίχους 1015-1055(αντίστοιχα αποσπάσματα του τραγικού έργου απ.117,118.1-1,120,122 K)

και συνεχίζει με τον πρόλογο με την συνοδεία της Ηχούς στους στίχους 1065 έως 1072(αντίστοιχα αποσπάσματα τραγικού έργου απ.114,155 Κ.)<sup>154</sup>

Η μονωδία της Ανδρομέδας έχει ως θέμα την δυσχερή κατάσταση του συγγενή και το να την αφηγείται υποδουμένος μία νεαρή παρθένα πριγκίπισσα έχει πολλούς κωμικούς συνδυασμούς. Έντονο κωμικό υπονοούμενο υπάρχει πίσω από την φιλική προσφώνηση του συγγενή στις γυναίκες του Χορού (όπως στο τραγικό πρότυπο απ.117 Κ), όταν τους ζητά μία βοήθεια για να γλυτώσει από τον Σκύθη φύλακά του, καθώς εδώ οι γυναίκες του Χορού είναι οι ίδιες ο εχθρός. *φίλοι παρθένοι φίλοι, πῶς ἂν οὖν/ ἐπέλθοιμι καὶ/ τὸν Σκύθην λάθοιμι;*(1016-1018). Σε όλο το μήκος του θρηνητικού λόγου ο συγγενής μπερδεύει αντωνυμίες και γεγονότα και εν γένει τη ζωή του με τη ζωή της πριγκίπισσας. Κωμικό διάλειμμα της νέας θεατρικής ψευδαίσθησης επιτελείται στους στίχους 1020-1021 *κατάνευσον, ἔασον ὡς/τὴν γυναῖκά μ' ἐλθεῖν*, όταν ο συγγενής-Ανδρομέδα ζητά να απελευθερωθεί από τον Σκύθη αστυνόμο για να επιστρέψει στην σύζυγό του και στο σπίτι του.

Στην ουσία, ο Συγγενής αντικαθιστά την επιθυμία της Ανδρομέδας να θρηνήσει στην ησυχία της για τη ζωή της που τελειώνει αλλά και για τον γάμο που δεν θα κάνει ποτέ, με τη δική του επιθυμία να θρηνήσει πως δεν θα ξαναβρεθεί με την οικογένειά του. *γαμηλίω μὲν οὐ ζῆν/ παιῶνι δεσμίω δὲ/ γοᾶσθέ μ' ὧ γυναῖκες*,(1034-1035) Ιδιαίτερα κωμικό είναι το αποτέλεσμα που προκύπτει καθώς ο Συγγενής λόγω της τεράστιας σύγχυσης που έχει υποστεί υπό την απειλή της ζωής του, δεν μπορεί να παραμείνει στον θηλυκό του ρόλο και του ξεφεύγουν αυτοαναφορές στο αρσενικό γένος όπως στους στίχους 1023-1024 *ἄνοικτος ὅς μ' ἔδησε τὸν /πολυστονώτατον βροτῶν*, και στον 1038 *ὦ τάλας ἐγὼ τάλας*.<sup>155</sup>

Στην προσπάθειά του όμως να παραμείνει πιστός στο πρωτότυπο, ο Συγγενής επιλέγει να ταυτίσει τον Σκύθη τοξότη με το τέρας που απειλούσε την ζωή της Ανδρομέδας στο τραγικό έργο στους στίχους 1032-1033 *ἀλλ' ἐν πυκνοῖς δεσμοῖσιν ἐμπεπλεγμένη/ κήτει βορὰ Γλαυκέτη πρόκειμαι*, όπως έκανε παραπάνω με το να ονοματοδοτήσει την Κρίτυλλα ως Θεονόη. Φυσικά όμως, στο τέλος της μονωδίας παρασύρεται από τον θρήνο του και αναφέρεται ολοφάνερα στην δική του συμφορά εξαιτίας του Ευριπίδη. *αἰαῖ αἰαῖ ἔ ἐ, /ὄς ἔμ' ἀπεξῆρησε πρῶτον, /ὄς ἐμὲ κροκόεντ'*

<sup>154</sup>I. Καραμάνου, 2011, ό.π., 707

<sup>155</sup>E. Stehle, 2002, ό.π., 392

*ένεδυσεν;/ ἐπὶ δὲ τοῖσδ' ἐς τόδ' ἀνέπεμψεν/ ἱερόν, ἔνθα γυναῖκες. /ὦ μοι μοίρας  
ἄτεγκτε δαίμων;/ὦ κατάρατος ἐγώ:/τίς ἐμὸν οὐκ ἐπόψεται/πάθος ἀμέγαρτον ἐπὶ κακῶν  
παρουσία;/εἶθε με πυρφόρος αἰθέρος ἀστήρ/τὸν βάρβαρον ἐξολέσειεν.(1042-1051)*

Τελικά, ο Ευριπίδης αλλάζει γνώμη και αποφασίζει να εμφανιστεί πρώτα ως Ηχώ. Ο συγγενής φυσικά μπερδεμένος, καθώς περίμενε τον Περσέα και του εμφανίζεται μία θηλυπρεπής μορφή, ρωτά σὺ δ' εἶ τίς ἦτις τοῦμὸν ὄκτιρας πάθος;(1058). Ο Ευριπίδης-Ηχώ αυτοσυστήνεται και αυτοπροσδιορίζεται ως ευριπίδειος ρόλος και στους στίχους 1059-1061 προσδιορίζει μεταθεατρικά τον ρόλο που θα υποδυθεί αυτή τη φορά, *Ἥχῳ λόγων ἀντιφῶδος ἐπικοκκάστρια, ἠπερέρυσιν ἐν τῷδε ταῦτῳ χωρίῳ/Εὐριπίδη καύτῃ ξυνηγωνιζόμεν.* Η Ηχώ χρησιμοποιεί θηλυκές αντωνυμίες και επίθετα για να μιλήσει για τον εαυτό της και προτρέπει τον συγγενή να πει αυτά που αρμόζουν στον χαρακτήρα του χρησιμοποιώντας πάλι θηλυκούς τύπους. *ἀλλ' ὦ τέκνον σὲ μὲν τὸ σαυτῆς χρῆ ποιεῖν,/κλάειν ἐλεινῶς.*(1062-3) Η Ηχώ αναπαράγει τη φωνή της Ανδρομέδας-Συγγενή επανειλημμένα και κατ' αντιστοιχία με την ηλικία του Συγγενή, είναι και εκείνη γριά. *Συγ.τοῦ σεμνοτάτου δι' Ὀλύμπου;/Εὐρ .δι' Ὀλύμπου.*(1069) *Συγ.θανάτου τλήμων;/Εὐρ.θανάτου τλήμων;*(1072)Ενώ στο τραγικό έργο, ο ρόλος της Ηχούς ήταν υποστηρικτικός, η κωμική Ηχώ είναι μία ενοχλητική και φλύαρη γριά που εμποδίζει τον Συγγενή να παίξει τον ρόλο του και μάλιστα καταλήγει να εκστομίσει κατάρες εναντίον της. *ἀπολεῖς μ' ὦ γραῦ στωμυλλομένη.*(1073), *νῆ Δί' ὀχληρά γ' εἰσήρρηκας λίαν* (1075), *ὦγάθ' ἕασόν με μονωδῆσαι, /καὶ χαριεῖ μοι. παῦσαι* (1077), *βάλλ' ἐς κόρακας* (1079). Το χωρίο αυτό παρωδεί την αντίστοιχη έκκληση της τραγικής Ανδρομέδας προς την Ηχώ να την αφήσει να θρηνησει με τις κοπέλες του Χορού στα αποσπάσματα 118 3-4 Κ.<sup>156</sup> Λόγω του εκνευρισμού του, ο συγγενής συγχύζεται και απευθύνεται πρώτα στο θηλυκό στην Ηχώ (1073) και μετά στο αρσενικό (1077).<sup>157</sup>

Στην συνέχεια, στους στίχους 1082-1097 ο Ευριπίδης με το να υποδύεται την Ηχώ κατορθώνει να κοροϊδεύει τον Σκύθη τοξότη επαναλαμβάνοντας τα λόγια του σαν ηχώ και να αντηχεί την βαρβαρική του προφορά. *Τοξ.οὔτος σὶ λαλις;/Εὐρ.οὔτος σὶ λαλις;/Τοξ.πρυτάνεις καλέσω;/Εὐρ.πρυτάνεις καλέσω;/Τοξ.σὶ κακόν;/Εὐρ.σὶ κακόν;/Τοξ.πῶτε τὸ πωνή;/Εὐρ.πῶτε τὸ πωνή;/Τοξ.σὺ λαλις;/Εὐρ.σὺ λαλις;/Τοξ.κλαύσει./Εὐρ. κλαύσει./Τοξ.κακκάσκι μοι;/Εὐρ.κακκάσκι μοι;*(1082-1089) Η Ηχώ μπερδεύει σε

<sup>156</sup>I. Καραμάνου, 2011, ό.π., 711

<sup>157</sup>E. Stehle, 2002, ό.π., 392



τέτοιο βαθμό τον Σκύθη που εκείνος νομίζει πως μιλά ο συγγενής και όχι πως η Ηχώ αναπαράγει τα λόγια του. Ο Τοξότης φυσικά εκνευρίζεται και παίρνει στο κατόπι την Ηχώ-Συγγενή στους στίχους 1092-1097 και έτσι για ακόμα μία φορά το σχέδιο της διαφυγής αποτυγχάνει.

Κατόπιν εμφανίζεται ο Ευριπίδης αιωρούμενος από την μηχανή, υποδύμενος αυτή τη φορά τον Περσέα και εκδηλώνει την αγάπη του για την Ανδρομέδα- γέρο Συγγενή. Το αντίστοιχο απόσπασμα που παρατραγωδεύεται από το τραγικό έργο είναι το 124 Κ. στους στίχους 1099-1100 *διὰ μέσου γὰρ αἰθέρος/ τέμνων κέλευθον πόδα τίθημι ὑπόπτερον*. Εδώ, σε αντίθεση με την χρήση του τραγικού εκκυκλήματος, δεν παρωδείται η ίδια η χρήση του θεατρικού μηχανήματος του γερανού, αλλά η αδυναμία ένταξης του Σκύθη τοξότη στην δραματική ψευδαίσθηση του πλαισίου του μύθου της *Ανδρομέδας*. Ακολουθεί μία κατάσταση που από μόνη της προκαλεί αβίαστο γέλιο, καθώς ο Σκύθης υπονομεύει τον άθλο του Ευριπίδη-Περσέα στους στίχους 1102-1104. *Τοξ. τί λέγι; τῆ Γόργος πέρι/ τὸ γραμματέο σὺ τῆ κεφαλῆ;/ Εὐρ. τὴν Γοργόνος/ ἔγωγε φημί.* Ο βάρβαρος φύλακας προχωρά σε έναν αφηρωισμό και γελοιοποιεί το όποιο κύρος θα ήθελε να προσδώσει ο Ευριπίδης με την αιωρούμενη άφιξή του και τα μεγαλόστομα λόγια του.

Οι επόμενοι στίχοι της συνάντησης της νεαρής δεσμώτριας και του ήρωα Περσέα είναι παρμένοι σχεδόν ἐξ'ολοκλήρου από το πρωτότυπο σε μία προσπάθεια των ηρώων να επιστρέψουν στο τραγικό περιβάλλον.<sup>158</sup> Βέβαια, ο Σκύθης αντιστέκεται σθεναρά και επαναφέρει, επανειλημμένα, ήρωες και θεατές στην κωμική πραγματικότητα. *Τοξ. οὐκὶ μὶ λαλήσι σύ;/κατάρατο τολμᾶς ἀποτανουμένη λαλᾶς;(1108-1109), οὐ παρτέν' ἐστίν, ἀλλ' ἄμαρτωλὴ γέρων/καὶ κλέπτο καὶ πανοῦργο.(1111-1112)* Μπερδεύεται φυσικά και αυτός από αυτή την παράσταση που λαμβάνει χώρα μπροστά του και απευθύνεται άλλες φορές στο θηλυκό και άλλες στο αρσενικό στον συγγενή.

Όταν ο Ευριπίδης-Περσέας απορρίπτει τον ισχυρισμό του Σκύθη πως ο συγγενής είναι ένας γέρος άντρας, ο Σκύθης λογικά πρέπει να σήκωσε το ρούχο του συγγενή και να είπε *σκέψαι τὸ κόστο: μὴ τι μικτὸν παίνεται;(1114)* Ο Σκύθης δείχνει το γεννητικό όργανο του συγγενή και αναφέρεται σε αντρικό όργανο του οποίου το

<sup>158</sup>Πρβλ.στ.1105:*Ανδρομέδα* απ.125.1 Κ.,στ.1107-1108:*απ.128 Κ*,στ.1110:*απ.127.1 Κ*

μέγεθος το καθιστά ιδιαίτερα εμφανές για να δικαιολογήσει την θέση του.<sup>159</sup> Ο Ευριπίδης αδιαφορεί για τον φαλλό και δηλώνει ξανά τον έρωτά του για τον Συγγενή-Ανδρομέδα. Αυτό οδηγεί τον Σκύθη να πιστέψει πως βρίσκεται μπροστά σε έναν ομοφυλοφιλικό έρωτα, *οὐ ζηλωσὶ σε: / ἀτὰρ εἰ τὸ πρωκτὸ δεῦρο περιεστραμμένον, / οὐκ ἐπτόνησά σ' αὐτὸ πυγίζεις ἄγων.* (1118-1120), του οποίου η ένταση από ό,τι φαίνεται τον συγκινεί καθώς επιτρέπει στον Ευριπίδη να πλησιάσει τον συγγενή για να κάνει μία τρύπα στη σανίδα με σκοπό να ενωθούν ερωτικά *εἰ σπόδρ' ἐπιτυμεῖς τῇ γέροντο πύγισο, / τῇ σανίδο τρήσας ἐξόπιστο πρώκτισον* (1123-1127).<sup>160</sup> Έτσι, ο τοξότης συγκινείται από αυτή τη διεστραμμένη, για αυτόν, αγάπη και συγκατανεύει στο να ανοίξουν μία τρύπα στη φυλακή του συγγενή. Βλέπει όμως πως ο Ευριπίδης-Περσέας προσπαθεί να τον βοηθήσει να το σκάσει και γίνεται έξαλλος. Ο Ευριπίδης το σκάει φοβισμένος για ακόμα μία φορά.<sup>161</sup>

Η παρατραγωδία της σκηνης της απελευθέρωσης της Ανδρομέδας από τον Περσέα οφείλει κυρίως το κωμικό της αποτέλεσμα στον άμεσο-εσωτερικό θεατή αυτής της παράστασης. Ο Σκύθης δεν μπορεί να συμμετέχει στο έργο αυτό, όχι γιατί αρνείται λόγω του ότι έχει καταλάβει τον δόλο που υποκρύπτεται όπως η Κρίτυλλα, αλλά λόγω του χαμηλού νοητικού του επιπέδου και της μόρφωσης που δεν έχει λάβει ώστε να καταλάβει ποιο έργο εκτυλίσσεται μπροστά στα έκθαμβα μάτια του. Ο ρόλος τού αρμόζει απόλυτα, καθώς του δίνεται να παίξει το άλογο τέρας, τον Γλαυκέτη, αλλά ούτε αυτό είναι ικανός να κάνει. Δεν δύναται να αντιληφθεί τον ρομαντισμό που κυριαρχεί στην τραγική σκηνή με τον έρωτα με την πρώτη ματιά των δύο νέων, και μειώνει τους ρόλους λέγοντας σεξουαλικά ομοφυλοφιλικά σχόλια για τους δύο γέρους.

### 3.2.2.5.6. Χαρακτήρας Προαγωγού-Τροφού

Ο Ευριπίδης δεν τα παρατάει και εμφανίζεται ξανά, αυτή τη φορά ντυμένος με γυναικείο ένδυμα σαν γριά προαγωγός και συνοδευόμενος από μία νεαρή χορεύτρια και μία αυλήτρια. Ο Σκύθης βρίσκεται εκτός σκηνης και αυτό ακριβώς εκμεταλλεύεται ο Ευριπίδης για να απευθυνθεί στις Θεσμοφοριάζουσες και να κλείσει μαζί τους μία συμφωνία. *γυναῖκες εἰ βούλεσθε τὸν λοιπὸν χρόνον/σπονδὰς*

<sup>159</sup>E. Stehle, 2002, ό.π., 394

<sup>160</sup>E. Stehle, 2002, ό.π., 395

<sup>161</sup>J.K. Dover, 2010, ό.π., 231

*ποιήσασθαι πρὸς ἐμέ, νυνὶ πάρα,/ ἐφ' ᾧτ' ἀκοῦσαι μηδὲν ὑπ' ἐμοῦ μηδαμὰ/κακὸν τὸ λοιπόν. ταῦτ' επικηρυκέομαι(1160-1163).* Οι γυναίκες τον αναγνωρίζουν αν και είναι μεταμφιεσμένοι και προτίθενται να ακούσουν τους όρους της συμφωνίας. Εκείνος προτείνει μία ανταλλαγή. Αυτές να του επιτρέψουν να ελευθερώσει τον Συγγενή και αυτός να μην προδώσει όλα τα αμαρτήματά τους στους άντρες τους στην επόμενη παράστασή του, όταν εκείνοι επιστρέψουν από τον πόλεμο (1165-1169).

Τα μέλη του Χορού συμφωνούν με τους όρους αλλά τον αφήνουν μόνο να βρει πώς θα χειριστεί τον Σκύθη ώστε να ελευθερώσει τον Συγγενή(1170-1). Ίσως αυτό το τελευταίο να πρέπει να είναι η ποινή που ορίζεται για τα όσα τους έχει κάνει, να αναγκαστεί δηλαδή να υποδυθεί ακόμα έναν γυναικείο ρόλο για να τα βγάλει πέρα. Χωρίς άλλη επιλογή πλέον, ο Ευριπίδης βάζει μπρος το σχέδιό του. Αφού οι χρήσεις των αυτούσιων χαρακτήρων ευριπίδειων έργων έχουν αποβεί άκαρπες για την διάσωση του Συγγενή, ο Ευριπίδης επιλέγει να νικήσει τις γυναίκες με το ίδιο τους το όπλο, τον δόλο.

Ο Τοξότης επιστρέφει στη σκηνή και βλέπει ένα σαγηνευτικό σκηνικό. Μία γριά προαγωγό, την Αρτεμισία, μία θελκτική μισόγυμνη χορεύτρια και μία αυλητρίδα που παίζει αισθησιακές Περσικές μελωδίες. Το σκηνικό της εξαπάτησής του έχει στηθεί. Ο Σκύθης γεμάτος περιέργεια ρωτά τον λόγο ύπαρξής τους εκεί και ο Ευριπίδης απαντά πως πρέπει να κάνουν πρόβα για μία γιορτή που θα εμφανιστεί σύντομα η κοπέλα. Η κοπέλα συνεχίζει τον ερεθιστικό χορό της και ο Σκύθης ήδη μαγεύεται από τα τσαλίμια της *ὡς ἐλαπρός, ὅσπερ ψύλλο κατὰ τὸ κῶδιον.*(1180)

Ο Ευριπίδης ρίχνει τον Σκύθη στα σαγηνευτικά δίχτυα της χορεύτριας και εκείνος ξεχνά την φρούρηση του συγγενή. Αρχικά, ο Ευριπίδης την προτρέπει ημίγυμνη να κάτσει στα γόνατά του, τάχα για να της βγάλει τα παπούτσια στους στίχους 1181-1183 *φέρει θοίμάτιον ἄνωθεν ὃ τέκνον τοδί:/ καθιζομένη δ' ἐπὶ τοῖσι γόνασι τοῦ Σκύθου/ τὸ πόδε πρότεινον, ἴν' ὑπολύσω.* Ο Σκύθης μαγεύεται από την λυγερόκορμη χορεύτρια και όλα της τα ελκυστικά προσόντα (1185, 1187) και αυτό βέβαια έχει συνέπειες στα γεννητικά του όργανα που είναι ασυγκράτητα (1188-89). Αφού λοιπόν του τρέχουν τα σάλια του κακόμοιρου φύλακα, ο Ευριπίδης θέλει να πάρει το μέλι-χορεύτρια από τα χέρια του. Εκείνος απελπίζεται και παρακαλά για ένα φιλί της. Ο Ευριπίδης προαγωγός το επιτρέπει και κατόπιν ο φύλακας εκφράζει πως επιθυμεί να πλαγιάσει με την χορεύτρια. *τί οὐ κατεύδει παρ' ἐμέ;*(1192). Προχωρά απεγνωσμένα

σε μία παράδοση συναλλαγή, αφού δίνει σαν αντάλλαγμα τη βαλλίστρα του, στην μαστροπό. Η συμφωνία κλείνει και το ζευγάρι φεύγει από τη σκηνή.

Ο Ευριπίδης πλέον με τη βοήθεια της αυλήτριας λύνει τα δεσμά του Συγγενή και τον προτρέπει να πάει στην γυναίκα και τα παιδιά του. *ὅταν λυθῆς τάχιστα θεύξει και τενεῖς ὡς τὴν γυναῖκα και τὰ παιδιᾶ οἴκαδε*(1205-1206). Ο Ευριπίδης σαν να υπενθυμίζει στον Συγγενή πως πρέπει να επιστρέψει στο αρσενικό του γένος και τις αντίστοιχες υποχρεώσεις του, ύστερα από όλες αυτές τις, κυρίως, θηλυκές μεταμορφώσεις. Φεύγουν και οι δύο τρέχοντας από τη σκηνή φοβούμενοι μην τους προλάβει ο Σκύθης.

Για να επιτευχθεί λοιπόν, η απελευθέρωση του Συγγενή χρειάστηκε ο Ευριπίδης όχι να γράψει έναν γυναικείο ρόλο αλλά να υποδυθεί πειστικά έναν.<sup>162</sup> Στο έργο αυτό, η κωμωδία θριαμβεύει εις βάρος της τραγωδίας καθώς οι τραγικές πλοκές αποτυγχάνουν. Βέβαια συνήθως στις κωμικές πλοκές, ο ήρωας κερδίζει το κορίτσι που το όνομά του υπόσχεται γονιμότητα, ειρήνη ή δύναμη, ενώ εδώ αναγκάζονται να το δώσουν στον άνθρωπο που εμπόδιζε την πλοκή. Χρειάζεται να βαρβαροποιηθούν, όπως λέει και στον στίχο 1129 ο Ευριπίδης, οι πλοκές της τραγωδίας, δηλαδή να αφεθούν στο σεξ και στον χορό, για να τις καταλάβει ο Σκύθης και έτσι να επιτευχθεί ο σκοπός. Παράλληλα, ενώ μέχρι τώρα ψεύτικες γυναίκες υποδύονταν τον ρόλο γυναικών, χρειάστηκε μία αληθινή γυναίκα να χρησιμοποιηθεί ώστε να σωθεί ο Συγγενής.<sup>163</sup>

Η προαγωγός κρατά έναν δευτερεύοντα ρόλο στην σκηνή καθώς το κόλπο στέφεται με επιτυχία λόγω της ομορφιάς και της σεξουαλικότητας της χορεύτριας. Η προαγωγός όμως αποτελεί μία διαστρέβλωση ενός συνήθους ευριπίδειου χαρακτήρα, της Τροφού. Η τροφός, που προωθεί τον άνομο έρωτα, είναι παρούσα στα έργα του Ευριπίδη, όπως στον *Ιππόλυτο*, την *Σθενέβοια*, στην *Μελανίππη την Σοφή*, στην *Αύγη*, στην *Αλόπη*, στον *Αίολο*, τους *Σκύριους* και τους *Κρήτες*.<sup>164</sup> Έτσι, κωμικά παρωδώντας την Τροφό σε προαγωγό χωρίς όμως να επιλέγει ένα συγκεκριμένο έργο από το οποίο την δανείζεται, βρίσκεται αυτή τη φορά λύση στο πρόβλημα της διάσωσης. Η μεταθεατρικότητα και αυτού του χαρακτήρα είναι εμφανής, καθώς, αν και έμμεσα,

<sup>162</sup>E. Stehle, 2002, ό.π., 396

<sup>163</sup>E. Stehle, 2002, ό.π., 370

<sup>164</sup>I. Καραμάνου, 2011, ό.π., 714

αποτελεί αναφορά σε θεατρικό χαρακτήρα. Ο συγγραφέας προφανώς προχωρά σε αυτή την επιλογή για να αναδείξει την αυτονομία των δραματικών ειδών.

### **3.3. Βάτραχοι**

#### **3.3.1. Το έργο**

Στα Αθήναια του 405 π.Χ. ανέβηκε το έργο *Βάτραχοι* με διδάσκαλο τον Φιλωνίδα και πήρε την πρώτη θέση. Πρωταγωνιστές του έργου μεταξύ των άλλων είναι ο Ευριπίδης και ο Αισχύλος. Ο ποιητής Ευριπίδης πέθανε το 406 π.Χ. στην Μακεδονία και ο θρύλος λέει πως κατασπαράχτηκε από άγρια σκυλιά όταν επισκέφτηκε την αυλή του βασιλιά της Μακεδονίας Αρχελάου. Το γεγονός του θανάτου του λέγεται ότι συντάραξε την Αθήνα και πως ο ίδιος ο Σοφοκλής, αν και ανταγωνιστής του, παρουσίασε τους ηθοποιούς του με πένθιμα ρούχα στον προαγώνα του Μαρτίου του 406 π.Χ.<sup>165</sup> Σε συνδυασμό με το ότι είχε πεθάνει ο Αισχύλος και το ότι και ο Σοφοκλής ήταν αρκετά γηραιός, το κοινό θα έπρεπε εν γένει να νιώθει μία ανασφάλεια για το μέλλον της τραγικής ποίησης και όσα αυτή προσέφερε με τις ηθικές και πολιτικές της νύξεις στον λαό της Αθήνας.

Για αυτό, και θέμα του έργου αποτελούν η σημασία της ποίησης, ασκείται δηλαδή έντονη λογοτεχνική κριτική, και ο ρόλος του ποιητή στην πόλη. Παράλληλα, η ίδια η ιδέα των συμμετεχόντων ποιητών σε έναν διαγωνισμό ικανοτήτων καθώς και η επιλογή του Διονύσου, θεού του θεάτρου, ως κριτή, προσδίδει μεταθεατρική χροιά στο μεγαλύτερο μέρος του έργου.<sup>166</sup>

Το έργο ξεκινά με τον διάλογο του Διονύσου και του δούλου του Ξανθία, ενώ πηγαίνουν στο σπίτι του Ηρακλή. Εκεί ζητούν από τον ήρωα να τους δώσει πληροφορίες για την κάθοδο στον Άδη καθώς και την σκευή του για να φαίνεται ο Διόνυσος γενναιότερος. Στόχος του Διονύσου είναι να επιστρέψει από τον κόσμο των νεκρών τον Ευριπίδη διότι ύστερα από τον θάνατό του, η Αττική τραγική σκηνή έχει κατατομηθεί. Ο Ηρακλής δίνει συμβουλές και ρούχα και οι ήρωες μεταφέρονται στην Αχερουσία λίμνη όπου μόνο ο Διόνυσος μπορεί να ταξιδέψει με την βάρκα του Χάροντα και ο Ξανθίας αναγκάζεται να περπατήσει γύρω-γύρω. Στην λίμνη

<sup>165</sup>M. Hose, Ευριπίδης: ο ποιητής των παθών, μτφρ. Μ. Ταραντίλη, επιμ.Ν.Π. Μπεζαντάκος, Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2011, ό.π., 14

<sup>166</sup>Ι. Καραμάνου, 2011, ό.π., 681

εμφανίζεται ο Χορός των Βατράχων και δημιουργείται μεταξύ του Χορού και του Διονύσου ένας άτυπος διαγωνισμός τραγουδιού. Κατόπιν, περπατώντας πλέον στον Κάτω Κόσμο ο Διόνυσος, πρότυπο δειλίας, και ο Ξανθίας συναντούν τον δεύτερο Χορό που αποτελείται από μύστες των Ελευσινίων Μυστηρίων.

Στην συνέχεια, ακολουθούν σκηνές που αναγκάζουν τους ήρωές μας να ανταλλάσσουν τα ρούχα τους και κατά συνέπεια τους χαρακτήρες που υποδύονται. Αρχικά, συναντούν τον Αιακό, τον θυρωρό του Άδη, ο οποίος νομίζοντας πως έχει μπροστά του τον Ηρακλή που του έκλεψε τον Κέρβερο ξεσπά θυμωμένος. Έτσι για να γλυτώσει ο Διόνυσος ζητά από τον δούλο του να αλλάξουν μεταξύ τους αμφίεση. Μετά όμως εμφανίζεται μία θεράπαινα της Περσεφόνης που προσκαλεί σε γλέντι τον μεταμφιεσμένο σε Ηρακλή Ξανθία. Έτσι ο Διόνυσος του ζητά να αλλάξουν ξανά τα ρούχα τους. Τότε, παρουσιάζονται κάποιες ταβερνιάρισσες που υποστηρίζουν πως ο Ηρακλής τους χρωστά και απειλούν τον ηρακλόσχημο Διόνυσο. Σε μία ακόμα κίνηση δειλίας, ο Διόνυσος ζητά πάλι από τον Ξανθία να ανταλλάξουν φορεσιές. Ο Αιακός έρχεται πάλι στη σκηνή έτοιμος να τιμωρήσει αυτή τη φορά τον Ηρακλή και ο Ξανθίας προτείνει να εξεταστεί με την μέθοδο της βασάνου ο δούλος του, ο Διόνυσος, για να μαθευτεί η αλήθεια. Ο Διόνυσος στην προσπάθειά του να πείσει τον Αιακό πως δεν είναι δούλος μπερδεύει ακόμα περισσότερο τον Αιακό και εκείνος ξυλοφορτώνει και τους δύο ήρωες. Πάλι όμως δεν καταλήγει κάπου οπότε επιλέγει να τους βάλει στο παλάτι του Πλούτωνα και της Περσεφόνης με σκοπό να κρίνουν εκείνοι ποιος είναι ποιος. Ακολουθεί η παράβαση με προτροπές για συμφιλίωση στο εσωτερικό της πόλης και έναρξη μίας περιόδου ειρήνης.

Ενώ περιμένουν την κρίση, ενημερώνονται από τον Αιακό για την κατάσταση που επικρατεί στον Άδη με την πρόσφατη άφιξη του Ευριπίδη, ο οποίος επιθυμεί να πάρει την τιμητική θέση που έχει ο Αισχύλος εκεί και όλα τα πλεονεκτήματα που αυτή συνεπάγεται. Στον αγώνα κρίσης που ακολουθεί βάζουν ως κριτή τον Διόνυσο και οι δύο ποιητές βγάζουν τα πιο δυνατά τους όπλα. Στην αρχή, οι ποιητές κατηγορούν ο ένας την τέχνη του άλλου. Ο Ευριπίδης επιπλήττει τον Αισχύλο για ανούσιες σιωπές με σκοπό την επιτήδευση, για επιμονή στα χορικά και ακατανόητο περιεχόμενο έργων, ενώ ο ίδιος, υποστηρίζει, πως μιλούσε απλά και κατανοητά, έδινε λόγο σε όλους αδιακρίτως και ότι δίδασκε τους Αθηναίους μέσω της όξυνσης της κριτικής τους. Με τη σειρά του ο Αισχύλος υποστηρίζει πως ο Ευριπίδης κατέστρεψε τον παιδαγωγικό χαρακτήρα της ποίησης που εκείνος είχε αφήσει ως κληρονομιά και πως

αντίθετα, ενέπνευσε τις γυναίκες της πόλης να μοιχεύουν και να δολοπλοκούν, όπως οι γυναίκες στα έργα που προβάλλει, και τους άντρες να τεμπελιάζουν, να αποφεύγουν τα καθήκοντά τους και να καταπατούν πατροπαράδοτες αξίες. Στις κατηγορίες του Ευριπίδη, απαντά πως μιλά με μεγαλοστομία στα έργα του γιατί μόνο αυτός ο τρόπος ταιριάζει στα μεγάλα ιδανικά που οι χαρακτήρες του προβάλλουν.<sup>167</sup>

Στην δεύτερη φάση της αντιδικίας, επιτίθενται πιο κειμενοκεντρικά. Ο Ευριπίδης κατηγορεί τους προλόγους του Αισχύλου για ταυτολογίες και ο Αισχύλος τους προλόγους του Ευριπίδη για έλλειψη δημιουργικότητας και μοναδικότητας. Ακολουθεί εξέταση στίχο προς στίχο στα λυρικά κομμάτια των έργων. Τελικά, ο Διώνυσος αποφασίζει να προχωρήσουν σε ζύγισμα των στίχων, με αποτέλεσμα οι στίχοι του Αισχύλου να «βαραίνουν» περισσότερο. Εμφανίζεται ο Πλούτωνας προσπαθώντας να δώσει την λύση στον αγώνα και ζητά από τους ποιητές να δώσουν μία χρήσιμη συμβουλή για την πόλη, ώστε ο Διώνυσος να επιστρέψει στον κόσμο των ζωντανών με τον καλύτερο συμβουλάτορα. Συμβουλεύουν και οι δύο και ο Διώνυσος επιλέγει τον Αισχύλο. Ο Αισχύλος δίνει τον θρόνο του στον κόσμο των νεκρών στον Σοφοκλή και οι ήρωες παίρνουν τον δρόμο της επιστροφής.<sup>168</sup>

Το θέμα του κενού που δημιουργήθηκε στον τραγικό κόσμο ήταν ιδιαίτερα σημαντικό. Αυτό γίνεται εμφανές από το ότι και ένας άλλος κωμικός ποιητής, ο Φρόνιχος, επέλεξε να παρουσιάσει ένα έργο με παρόμοια θεματική στα Λήναια του 405 π.Χ. λαμβάνοντας την δεύτερη θέση. Στο χαμένο έργο του *Μούσαι*, διαφωνούν στον Κάτω Κόσμο ο Σοφοκλής με τον Ευριπίδη με ευτυχή κατάληξη. Η επιλογή του Αριστοφάνη ως προς την απουσία του Σοφοκλή στο έργο του, ίσως έχει να κάνει αφενός με το ότι δεν είχε πεθάνει και αφετέρου θεώρησε πως η σύγκριση μεταξύ δύο τόσο διαφορετικών ποιητών θα προκαλούσε πιο εύκολα το γέλιο.<sup>169</sup>

### **3.3.2. Μεταθεατρικά στοιχεία στο έργο**

#### **3.3.2.1. Αναφορά στους θεατές**

Το κοινό της Παλαιάς Κωμωδίας πάντα θα έπρεπε να είναι σε εγρήγορση καθώς οι υποκριτές συχνά έδειχναν προς αυτούς και τους έκαναν μέρος του έργου. Ευθεία

<sup>167</sup>K.J. Dover, 2010, ό.π., 243

<sup>168</sup>A. Lesky, 2011, ό.π., 615-617

<sup>169</sup>M. Hose, 2011, ό.π., 15

αναφορά στην παρουσία των θεατών γίνεται ήδη στην αρχή του έργου.<sup>170</sup> Εδώ ο δούλος Ξανθίας ρωτά τον Διόνυσο αν μπορεί να κάνει κάποιο από τα κοινότητα αστεία που κάνουν συνήθως στις κωμωδίες. *Εἶπω τι τῶν εἰωθότων, ᾧ δέσποτα, / ἐφ' οἷς ἀεὶ γελῶσιν οἱ θεώμενοι;* (.1-2).

Επίσης ευθεία αναφορά γίνεται προς τους θεατές στο τμήμα της παραβάσεως όπου ο Χορός επαινεί την ικανότητα των θεατών να αξιολογήσουν την παράσταση που παρακολουθούν. *εἰ δὲ τοῦτο καταφοβεῖσθον, μὴ τις ἀμαθία προσῆ/τοῖς θεωμένοισιν, ὡς τὰ/λεπτὰ μὴ γινῶναι λεγόντων, /μηδὲν ὀρρωδεῖτε τοῦθ': ὡς οὐκέθ' οὕτω ταῦτ' ἔχει./ἔστρ ατευμένοι γὰρ εἰσι, /βιβλίον τ' ἔχων ἕκαστος μανθάνει τὰ δεξιά: /αἱ φύσεις τ' ἄλλως κράτ ισται, /νῦν δὲ καὶ παρηκόνηται. /μηδὲν οὖν δείσητον, ἀλλὰ/πάντ' ἐπέξιτον θεατῶν γ' οὖν εχ' ὡς ὄντων σοφῶν.* (1109-1118) Ο ποιητής δια στόματος Χορού προχωρά σε μία *captatio benevolentiae* κατά την οποία προκρίνει τις γνώσεις των θεατών καθώς και το καλλιτεχνικό τους κριτήριο να επιλέξουν το έργο του ως το αξιότερο.

Σαφής αναφορά στο κοινό υπάρχει και στον στίχο 1475, *ΔΙ. τί δ' αἰσχρόν, ἦν μὴ τοῖς θεωμένοις δοκῆ;* Στο συγκεκριμένο απόσπασμα, ο Ευριπίδης κατηγορεί τον Διόνυσο που επέλεξε τον Αισχύλο ως σοφότερο και θέλει να επιστρέψει μαζί του στη γη των ζωντανών. Ο Διόνυσος λοιπόν του απαντά πως η επιλογή του δεν μπορεί να είναι άδικη από τη στιγμή που και οι θεατές συμφωνούν μαζί του.

Παράλληλα, έμμεση αναφορά στο κοινό έχουμε όταν ο Διόνυσος μιλά λίγο παρακάτω για επίορκους ανθρώπους. Ο Ξανθίας τότε τον ρωτά αν έχει δει ποτέ του τέτοιου είδους ανθρώπους και τότε ο Διόνυσος κοιτώντας το κοινό επικριτικά συγκατανεύει. Σε αυτό το σημείο ο ήρωας αναγνωρίζει ξανά την ύπαρξη του κοινού.<sup>171</sup> *ΔΙ. κατείδες οὖν που τοὺς πατραλοίας αὐτόθι/καὶ τοὺς ἐπίορκους, οὓς ἔλεγεν ἡμῖν; ΞΑ. σὺ δ' οὐ;/ΔΙ. νῆ τὸν Ποσειδῶ' γωγε, καὶ νυνὶ γ' ὄρῶ./ἄγε δὴ, τί δρῶμεν;* (274-277)

Αναφορά σε συγκεκριμένο μέρος του κοινού γίνεται και σε αυτό το έργο, με στόχο αυτή τη φορά έναν άλλο αξιωματούχο της πόλης,<sup>172</sup> τον ιερέα του Διονύσου, στον στίχο 297 *ΔΙ. Ἱερεῦ, διαφύλαξόνμ', ἴν' ᾧ σοὶ ζυμπότης.* Ο ιερέας του Διονύσου πιθανόν καθόταν στην πρώτη σειρά και στρεφόμενος σε αυτόν ο Διόνυσος έσπαγε

<sup>170</sup>O. Taplin, 1986, ό.π., 166

<sup>171</sup>J.K. Dover, 2010, ό.π., 84

<sup>172</sup>G.A.H. Chapman, 1983, ό.π., 9



την δραματική ψευδαίσθηση. Έβγαινε δηλαδή από το θεατρικό περιβάλλον για λίγο και απευθυνόταν σε κάποιον που βρισκόταν πράγματι μπροστά του ως μέρος του κοινού. Ο Διόνυσος εδώ, μετατρέπεται από θεός, που λογικά κάποιος προσεύχεται σε αυτόν για βοήθεια, σε προσευχόμενος και παρακαλών και αυτό φυσικά αποτελεί ένα έντονα κωμικό στοιχείο. Πολλάκις μέσα στο έργο, ο Διόνυσος σαν να είναι θνητός προσεύχεται ή ορκίζεται σε άλλους θεούς (17 φορές *νή/μὰ Δία* ή *τὸν Δία*, 3 φορές *νή τὸν Απόλλω*, 3 φορές *νή τὸν Ποσειδῶνα*, και από μία φορά *τα νή τὸν Ἑρμῆ, νή τὴν Δήμητρα* και *νή τοὺς θεοὺς*).<sup>173</sup>

### 3.3.2.2. Αναφορά στην ιδιότητα του ποιητή

Στην παράβαση του έργου υπάρχει αναφορά για την μακρόχρονη παράδοση του ποιητή ως εκείνου που νουθετεί και του Χορού που μιλά ως φερέφωνο αυτού. *τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῇ πόλει/ζυμπαινεῖν καὶ διδάσκειν.* (686-687) Ο Χορός λοιπόν αυτοονομάζεται δίκαιος και άξιός να συμβουλευσει την πόλη καθώς και να την διδάξει επί του δικαίου. Ο Χορός μην ξεχνάμε ότι εκφράζει την φωνή του ποιητή και κατά συνέπεια έχουμε την ύψιστη αυτοαναφορικότητα.

Παρακάτω, κατά τον αγώνα λόγων μεταξύ Ευριπίδη και Αισχύλου που μιλά για τη θέση του ποιητή στην πόλη και την χρησιμότητα των συμβουλών του, και οι δύο ποιητές συμφωνούν στην παιδαγωγική λειτουργία της ποίησης. Τα φαντάσματα των δύο νεκρών τραγικών συμφωνούν από την αρχή για το ότι ένας ποιητής πρέπει αρχικά να θαυμάζεται για την ωφέλιμη επίδραση που έχει η ηθική του διδασκαλία στους συμπολίτες του. Βασισμένος σε αυτή την παράδοση, θα μπορούσαμε να πούμε πως ο ποιητής ευλογεί τα γένια του καθώς το να παραινεί τους συμπολίτες του και να εκφράζει τα δριμύτερα κατηγορώ του αποτελούσε το κυριότερο κομμάτι των παραβάσεων.<sup>174</sup> *δεξιότητος καὶ νουθεσίας, ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν/τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν* (στ.1008-1010)

<sup>173</sup>S. Tsitsiridis, 2010, ό.π., 377-378

<sup>174</sup>J.K. Dover, 2010, ό.π., 83

### 3.3.2.3. Αναφορά στην θεατρική παράσταση, στην ενδυμασία και την σκευή, στα θεατρικά μηχανήματα, τα σκηνικά και τους ποιητές

#### 3.3.2.3.1. Θεατρική παράσταση

Ο χορός των μυστών και πιο συγκεκριμένα ο κορυφαίος βγάζει έναν λόγο που φαίνεται να αποδιώχνει τους αμύητους μακριά από τις μυστηριακές τελετές αλλά στην ουσία αναφέρεται στους μνημένους στην κωμωδία και καταλήγει σε έναν έπαινο του είδους.<sup>175</sup> *εὐφημεῖν χρὴ κάξιστασθαι τοῖς ἡμετέροισι χοροῖσιν, ἴσθις ἄπειρος τοιῶνδε λόγων ἢ γνώμη μὴ καθαρῆ* (στ.354-355) Ο Χορός των μνημένων ζητά να τηρηθεί ιερή σιωπή και να απομακρυνθούν οι ανόσιοι, όσοι δεν ξέρουν από τους ιερούς λόγους, γιατί δεν έχουν μνηθεί στην λατρεία. Μην ξεχνάμε βέβαια πως ο Χορός των μνημένων αποτελεί στην πραγματικότητα έναν άλλο Χορό, τον θεατρικό Χορό. Κατά συνέπεια αυτός που δεν γνωρίζει τους ιερούς λόγους μπορεί να είναι και αυτός που δεν ξέρει τα λόγια του έργου, της κωμωδίας που διδάσκεται.

Στους επόμενους στίχους η αναφορά στο κωμικό είδος είναι πιο ξεκάθαρη. *ἢ γενναίων ὄργια Μουσῶν μήτ' εἶδεν μήτ' ἐχόρευσεν, /μηδὲ Κρατίνου τοῦ ταυροφάγου γλώττης Βακχεῖ' ἐτελέσθη, /ἢ βωμολόχοις ἔπεσιν χαίρει μὴν' καιρῷ τοῦτο ποιοῦσιν*(356-358) Η παρουσία των Μουσῶν στον λόγο πλέον ρίχνει τον τοίχο της θεατρικής ψευδαίσθησης. Οι Μούσες ουδεμία σχέση έχουν με τις μυστηριακές τελετές. Επιπλέον γίνεται άμεση αναφορά στον κωμικό ποιητή Κρατίνο.

Παρακάτω, μαθαίνουμε από το στόμα του Χορού ότι ο κωμικός ποιητής έπαιρνε κάποια πληρωμή και μάλιστα κάποιοι ρήτορες ήταν εναντίον αυτού, μάλλον λόγω του ότι είχαν λειδορηθεί σε κάποια προηγούμενη κωμωδία. Δεν μαθαίνουμε βέβαια το ακριβές ποσό, ούτε το πότε καταβαλλόταν.<sup>176</sup> *ἢ τοὺς μισθοὺς τῶν ποιητῶν ῥήτωρ ὦν εἴτ' ἀποτρῶγει/κωμωδηθεὶς ἐν ταῖς πατρίοις τελεταῖς ταῖς τοῦ Διονύσου*.(367-368) Τα μέλη του Χορού φαίνεται να έπαιζαν με την δυϊκότητα της υπόστασής τους συνεχώς. Από το τραγούδι του Χορού παίρνουμε ακόμα πληροφορίες για την διατροφή των Χορευτῶν την ημέρα της παράστασης. *χώρει νυν πᾶς ἀνδρείως/ἐς τοὺς εὐανθεῖς κόλπους/ λειμώνων ἐγκρούων /κάπισκώπτων/ καὶ παίζων καὶ χλευάζων,/ ἡρίστηται δ' ἐξαρκούντως*.(372-376) Τα μέλη του Χορού λένε πως βρίσκονται σε κατάσταση να αποδώσουν τα μέγιστα γιατί έχουν γευματίσει το μεσημέρι επαρκώς. Το σχόλιο αυτό βρίσκεται σε αντίθεση με τις προηγούμενες αναφορές του Χορού ως

<sup>175</sup>J.K. Dover, 2010, ό.π., 243

<sup>176</sup>J.K. Dover, 2010, ό.π., 35

Μυστών στο νυχτερινό περιβάλλον που αρμόζει στην Ελευσίνα γιορτή που συμμετέχουν(343, 371). Συνεπώς σπάνε την θεατρική ψευδαίσθηση ξανά μιλώντας ως μέλη του Χορού σε θεατρική παράσταση.<sup>177</sup> Το ίδιο συμβαίνει και στους στίχους 394 έως 395, *καὶ πολλὰ μὲν γέλοιά μ' εἶ-/πεῖν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα, καὶ/ τῆς σῆς ἐορτῆς ἀξίως /παῖσαντα καὶ σκώψαντα νικήσαντα / ταινιοῦσθαι*, όπου ο Χορός σταματά να υφίσταται ως ομάδα Ελευσινίων Μυστών και αποτελείται από μέλη Χορού θεατρικής παράστασης που επιδιώκουν να κερδίσουν τον θεατρικό διαγωνισμό λέγοντας αστεία χωρατά..

Μία ακόμα αναφορά στα μέλη του Χορού γίνεται αυτή τη φορά από το στόμα του Διονύσου όταν απευθυνόμενος στον Αισχύλο λέει . *ἐχάρην γοῦν, ἡνίκ' ἐκώκυσας περὶ Δαρείου τεθνεῶτος, ὁ χορὸς δ' εὐθύς τὸ χεῖρ' ὠδὶ συγκρούσας εἶπεν· «ἰαυοῖ.»* (1028-1029) Έτσι ο ίδιος ο χαρακτήρας του έργου, ο Διόνυσος, δηλώνει πως έχει δει μία δραματική παράσταση και πιο συγκεκριμένα αναφέρεται στους *Πέρσες* του Αισχύλου. Μάλιστα σχολιάζει και την χαρά που του προσέφερε το περιεχόμενο του έργου αλλά και τις χορευτικές κινήσεις των μελών του Χορού.<sup>178</sup>

### 3.3.2.3.2. Ενδυμασία-σκευή

Στην αρχή του έργου παρουσιάζονται δύο ήρωες. Ο ένας είναι ντυμένος δουλικά και ο άλλος φορά έναν παράξενο συνδυασμό. Ο θεατής που έχει παρακολουθήσει και άλλες θεατρικές παραστάσεις και γνωρίζει την συνήθη κατά τον μύθο εμφάνιση του θεού, μπορεί να καταλάβει ότι βλέπει τον Διόνυσο με κάποιες νέες, οξύμωρες ενδυματολογικές επιλογές. Φορά ρούχα που θα μπορούσαν να είναι κομμάτι της ένδυσης του εκ διαμέτρου αντίθετού του, του αρρενωπού Ηρακλή. Πράγματι την ασυνέπεια αυτή φανερώνει το ασυγκράτητο γέλιο του ίδιου του Ηρακλή όταν έρχεται σε επαφή με τον αθάνατο συγγενή του στους στίχους 45-47 *ἀλλ' οὐχ οἶός τ' εἴμ' ἀποσοβῆσαι τὸν γέλων/ὄρῶν λεοντῆν ἐπὶ κροκωτῶ κειμένην./ τίς ὁ νοῦς; τί κόθορνος καὶ ῥόπαλον ξυνηλθέτην;*. Ο Διόνυσος φορά έναν αμφιφυλόφιλο συνδυασμό ρούχων, έναν μακρὺ κροκωτὸ γυναικίο χιτῶνα σε συνδυασμὸ με την ηράκλεια λεοντή και το ῥόπαλο.<sup>179</sup> Ο Διόνυσος είναι στην ουσία μεταμφιεσμένος σε Ηρακλή. Κατὰ συνέπεια, έχουμε έναν ηθοποιό που είναι μεταμφιεσμένος σε Διόνυσο, ο οποίος είναι

<sup>177</sup>A. Hartwig, 2008, ὁ.π., 57-58

<sup>178</sup>D. Rosenbloom, 2018, ὁ.π., 62

<sup>179</sup>G. Compton-Engle, *Control of Costume in Three Plays of Aristophanes*, American Journal of Philology, Volume 124, Number 4 (Whole Number 496), Winter 2003, 507-535, 527

μεταμφιεσμένος σε Ηρακλή. Στην ουσία βρισκόμαστε ξανά μπροστά στον τύπο play within a play.

Η ενδυμασία, η σκευή και η συμπεριφορά του χαρακτήρα καθώς και η επιλογή του να ενδυθεί τα χαρακτηριστικά του ρωμαλέου ήρωα για να αντιμετωπίσει με πιο αποτελεσματικό τρόπο τα εμπόδια που θα συναντήσει στον Κάτω κόσμο έχουν έντονο μεταθεατρικό χαρακτήρα. Η άποψη αυτή βασίζεται για ακόμα μία φορά στην θεωρία μιμήσεως-φύσεως με μία μικρή διαφοροποίηση. Εδώ ο Διόνυσος ελπίζει τα ρούχα να συμβάλλουν στην διαμόρφωση του χαρακτήρα και δεν εκφράζουν τον πραγματικό του χαρακτήρα, όπως στις προηγούμενες χρήσεις αυτής της θεωρίας που συναντήσαμε. Δυστυχώς η μεταμφίεση δεν αρκεί για να υιοθετήσει ο Διόνυσος τον γενναίο χαρακτήρα του Ηρακλή όπως τον προτρέπει ο δούλος του παρακάτω.

*οὐ μὴ διατρίψεις, ἀλλὰ γέυσει τῆς θύρας,/καθ' Ἡρακλέα τὸ σχῆμα καὶ τὸ λῆμ' ἔχων.*  
(462-463)

Ο χορός των μυημένων αναφέρεται, σε μία προσευχή προς τον Ίακχο, στην ενδυμασία και στην υπόδησή τους στους στίχους 404 έως 413. *Ίακχε φιλοχορευτά, συμπρόπεμπέ με./σὺ γὰρ κατεσχίσωμὲν ἐπὶ γέλωτι/κάπ'εὐτελείᾳ τόδε τὸ σανδαλίσκον/καὶ τὸ ράκος,/κάξηῦρες ὄστ' ἀξημίους/παίζειν τε καὶ χορεύειν./Ίακχε φιλοχορευτά, συμπρόπεμπέ με./καὶ γὰρ παραβλέψας τι μειρακίσκης/νυνδῆ κατεῖδον καὶ μάλ' εὐπροσώπου./συμπαιστρίας,/χιτωνίου παραρραγέντος τιθίον προκύψαν./Ίακχε φιλοχορευτά, συμπρόπεμπέ με.* (στ.404-413) Στον στίχο 404 υπάρχει ένα σχόλιο του Χορού για το κοστούμι του σχετικά με την οικονομία που ήθελε να κάνει ο χορηγός. Είναι χαρακτηριστικό των κωμωδιών του Αριστοφάνη πως συνήθως η αναφορά στον χορηγό εμπεριέχει κάποιο παράπονο όπως βλέπουμε και στους *Ὀρνιθες* στους στίχους 890-901.<sup>180</sup> Ο Χορηγός ήταν αυτός που επωμιζόταν τις δαπάνες για την συντήρηση, την ενδυμασία και την άσκηση του Χορού. Εδώ οι Χορευτές απευθύνονται στον Ίακχο, την Ελευσίνια θεότητα που λατρεύουν, και μιλούν για την ενδυμασία τους. Οι πιστοί λοιπόν σχολιάζουν πως αφού έτσι κι αλλιώς είναι ντυμένοι με κουρέλια, θα ήταν πολύ οικονομικό να ντύσει κάποιος έναν χορό που παριστάνει τους πιστούς αυτής της θεότητας.<sup>181</sup> Βέβαια, δεν αφήνει την ευκαιρία για ένα ακόμα πρόστυχο αστείο ο Αριστοφάνης το οποίο προκύπτει σε συνδυασμό με την κακή ποιότητα των ρούχων του Χορού. Τα μέλη του Χορού σχολιάζουν στους στίχους 411-412 πως

<sup>180</sup>G.A.H. Chapman, 1983, ό.π., 9

<sup>181</sup>J.K. Dover, 2010, ό.π., 248

κατάφεραν να ρίξουν μία ματιά και να δουν το στήθος μίας χορεύτριας μέσα από το κουρελιασμένο ένδυμά της.<sup>182</sup>

### 3.3.2.3.3. Ποητές

#### 3.3.2.3.3.1. Κωμικοί ποιητές

Στους στίχους 8 έως 18 κατακρίνει ο Διόνυσος πρακτικές άλλων κωμικών ποιητών, όταν ο Ξανθίας ζητά να κάνει αστεία την ώρα που κουβαλά τις αποσκευές. Η μεταθεατρικότητα έγκειται στο ότι οι δύο χαρακτήρες συζητούν μέσα στο περικείμενο του έργου τους για το ποια θα έπρεπε να είναι η σωστή τακτική παραγωγής γέλιου του ρόλου τους. Στην πραγματικότητα εκφράζεται η άποψη του Αριστοφάνη για την ανωτερότητά του σε σχέση με ποιητές του ίδιου είδους.<sup>183</sup> *ΔΙ.νὴ Δία/θαρρῶν γε· μόνον ἐκεῖν' ὅπως μὴ 'ρεῖς./ΞΑ. τὸ τί;/ΔΙ. μεταβαλλόμενος τάνάφορον ὅτι χεζητιᾶς./ΞΑ. μηδ' ὅτι τοσοῦτον ἄχθος ἐπ' ἐμαυτῶ φέρων,/εἰ μὴ καθαιρήσει τις, ἀποπαρδήσομαι;/ΔΙ. μὴ δῆθ', ἰκετεύω, πλήν γ' ὅταν μέλλω 'ζεμεῖν./ΞΑ. τί δῆτ' ἔδει με ταῦτα τὰ σκεύη φέρειν,/εἴπερ πώησω μηδὲν ὄνπερ Φρυνίχοις/εἴωθε ποιεῖν καὶ Λύκισι κάμειψίαις/σκεύη φέρουσ' ἐκάστοτ' ἐν κωμωδία;/ΔΙ. μὴ νυν πώησης· ὡς ἐγὼ θεώμενος,/ὅταν τι τούτων τῶν σοφισμάτων ἴδω,/πλεῖν ἢ 'νιαυτῶ πρεσβύτερος ἀπέρχομαι.*

Βέβαια την ίδια στιγμή που ο ποιητής ασκεί κριτική στους άλλους κωμικούς ποιητές για χοντροκομμένα αστεία, κάνει ο ίδιος παρόμοια, μέσω του Ξανθία.<sup>184</sup> Ο Ξανθίας πετά τα αυτοαναφορικά του αστεία ντυμένα με σατυρικό ύφος. *ΞΑ. ὃ τρισκακοδαίμων ἄρ' ὁ τράχηλος οὔτοσί,/ὅτι θλίβεται μὲν, τὸ δὲ γέλοιον οὐκ ἐρεῖ.*(20-21)Ο Ξανθίας βρίσκεται σε μία κατάσταση καταπίεσης, από τη μία θέλει να προχωρήσει σε αυτά τα κοινότοπα αστεία, από την άλλη ο αφέντης του του το απαγορεύει. Έτσι παρακούει την εντολή του αφέντη του αλλά με έναν λιπόψυχο τρόπο. Εδώ ερχόμαστε σε επαφή με το μοτίβο της ειρωνείας, το οποίο επιβάλλει την αυτοαναφορικότητά του.

Μία ακόμα αναφορά σε ποιητές έχουμε αυτή τη φορά από το στόμα του Ηρακλή. Ο ήρωας, όταν ο Διόνυσος του λέει πως δεν ζει κανένας άξιος ποιητής και για αυτό θέλει να κατέβει στον Άδη να φέρει πίσω κάποιον, αρχικά τον ρωτά αν ζει ο Ιοφών.

<sup>182</sup>A. Hartwig, 2008, ό.π., 65

<sup>183</sup>J. Hesk, 2000, ό.π., 232

<sup>184</sup>J.K. Dover, 2010, ό.π., 92

τί δ'; οὐκ Ἰοφῶν ζῆ;(73). Με την ερώτηση αυτή, ο Ηρακλής υπονοεί πως εκείνος θεωρεί τον Ιοφώντα έναν άξιο ποιητή. Ο Διόνυσος δεν είναι ακόμα σίγουρος για την αξία αυτού του ποιητή και ο Ηρακλής του αντιπροτείνει να φέρει πίσω τον Σοφοκλή, τον οποίο θεωρεί πιο άξιο επιστροφής από τον Ευριπίδη. Ἴτ' οὐχὶ Σοφοκλέα πρότερον Εὐριπίδου/μέλλεις ἀναγαγεῖν, εἴπερ ἐκεῖθεν δεῖ σ' ἄγειν;<sup>185</sup> (76-77) Ο Διόνυσος αρνείται και ο Ηρακλής ακολουθως τον ρωτά για κάποιους άλλους ποιητές που θεωρεί άξιους καλλιτεχνικά όπως τον Αγάθωνα (83), τον Ξενοκλή(87) και τον Πυθάγγελο(89). Οι μελετητές αρνούνται τις όποιες ποιητικές γνώσεις είχε ο αριστοφανικός Ηρακλής, αλλά ξέρει τα βασικά περί της τραγωδίας. Αυτό τον κάνει να δείχνει την προτίμησή του προς τον Σοφοκλή και όχι προς τον Ευριπίδη, γεγονός που αποτελεί προοικονομία για την τελική επιλογή του Διονύσου και την τοποθέτηση του Σοφοκλή στον τραγικό θρόνο μετά την αποχώρηση του Αισχύλου.<sup>186</sup>

### 3.3.2.3.2. Παρουσίαση Ευριπίδη-Αισχύλου

Λόγω της κωμικής φύσης του έργου, δέχονται κωμικά πυρά και σχολιασμούς και οι δύο σπουδαίοι τραγικοί ποιητές, Ευριπίδης και Αισχύλος. Στην κωμοδία, η ποίηση του Αισχύλου χρησιμοποιούνταν για να λαιδορηθούν δημόσιοι στόχοι όπως δημαγωγοί, στρατιωτικοί αρχηγοί, φιλόσοφοι της περιόδου. Αντίθετα, η ποίηση του Ευριπίδη αναφερόταν με μόνο στόχο την γελοιοποίηση του ίδιου του έργου ή της ζωής του Ευριπίδη. Αυτό είναι κυρίως εμφανές στο έργο αυτό του Αριστοφάνη, όπου η ποίηση του Αισχύλου εκφράζει το υψηλό και το εξιδανικευμένο και του Ευριπίδη το καθημερινό και το απλοποιημένο. Η επιλογή των δύο αυτών ποιητών καθιστά το έργο έντονα μεταθεατρικό καθώς η εμφάνιση και παρουσίαση των θεατρικών αυτών δημιουργών μέσα σε ένα θεατρικό δημιούργημα ορίζει την αυτοαναφορικότητά του.

Μετά την παράβαση ακολουθεί το δεύτερο και σημαντικότερο μέρος του έργου. Αρχικά, ο Ξανθίας συζητώντας με τον δούλο του Πλούτωνα ενημερώνεται για τα τεκταινόμενα στον Άδη. Ο Ευριπίδης πεθαίνοντας διεκδικεί την θέση που κατείχε ο Αισχύλος ως τότε, του θρόνου του κορυφαίου ποιητή δίπλα στον Πλούτωνα και όλα τα οφέλη που η θέση αυτή συνεπάγεται. Έτσι ο αποκαλυμμένος πλέον Διόνυσος φτάνει την κρισιμότερη στιγμή να κρίνει ως ο καταλληλότερος κριτής, ως θεός του

<sup>185</sup>D. Rosenbloom, 2018, ό.π., 7

<sup>186</sup>D. Rosenbloom, 2018, ό.π., 70

θεάτρου, αυτή τη διαμάχη και να βοηθήσει στην απόφαση. *ΟΙ. ὅτε δὴ κατῆλθ' Εὐριπίδης, ἐπεδείκνυτο/τοῖς λωποδύταις καὶ τοῖσι βαλλαντιοτόμοις/καὶ τοῖσι πατραλοῖαισι καὶ τοιχωρύχοις,/ὄπερ ἔστ' ἐν Αἴδου πλῆθος, οἱ δ' ἀκροώμενοι/τῶν ἀντιλογιῶν καὶ λυγισμῶν καὶ στροφῶν/ὑπερεμάνησαν κἀνόμισαν σοφώτατον·/κᾶπειτ' ἐπαρθεῖς ἀντελάβετο τοῦ θρόνου,/ἴν' Αἰσχύλος καθῆστο.*(στ.771-778)Ο Αισχύλος έχει μία επικυρωμένη σταθερή θέση ως κλασσικός τραγικός ποιητής και ο νεοφερμένος Ευριπίδης τον προκάλεσε και τον αμφισβήτησε. Η επιλογή του ίδιου του θεού του θεάτρου ως κριτή σε αυτόν τον δραματικό αγώνα στηρίζει την μεταθεατρικότητα του έργου παραβιάζοντας το πέπλο της φαντασίας και εισάγοντας στοιχεία από την πραγματικότητα όπως η κρίση για την νίκη του καλύτερου έργου που γινόταν πάντα στο όνομα του θεού.

Αυτό που έδωσε στον Ευριπίδη το στήριγμα για να προκαλέσει τον Αισχύλο είναι η τρομερή αποδοχή που ένωθε από το κοινό του στον Άδη. Το ότι όμως το κοινό αποτελούνταν από άτομα της χειρότερης κάστας, ανήθικους και διεφθαρμένους, λέει πολλά για το άτομο που λάτρευαν. Προφανώς, η επιλογή αυτού του κοινού από τον Αριστοφάνη είναι μία ακόμα αιχμή για τον σοφιστικό τρόπο σκέψης που θεωρούσε πως είχε ο Ευριπίδης. Ο τρόπος αυτός σίγουρα θα ήταν πολύ χρήσιμος για τους εγκληματίες σε περίπτωση που χρειαζόταν να υπερασπιστούν την συμπεριφορά τους και ο διδάξας αυτόν είναι λογικό να δοξάζεται από αυτούς. Βασίζεται λοιπόν σε ένα κοινό που μοιράζεται τις ίδιες ηθικές αξίες με τον Ευριπίδη με σκοπό την λαιμοκοπή του ποιητή.<sup>187</sup>

Στο απόσπασμα αυτό, ο Αριστοφάνης δια στόματος του υπηρέτη του Πλούτωνα ασκεί λογοτεχνική κριτική στον Ευριπίδη καθιστώντας το έργο βαθιά μεταθεατρικό. Από την μία φαίνεται να τον παρουσιάζει να έχει εξάισια ρητορική δεινότητα και πολύπλοκα επιχειρήματα, από την άλλη όμως αυτά του τα λεγόμενα έχουν σκοπό να παραπλανήσουν και όχι να ωφελήσουν. Φαίνεται να τον παρουσιάζει σαν δημαγωγό, σαν πολιτικό που σκοπό είχε να παρασύρει τα πλήθη προς τα πολιτικά του συμφέροντα και να ταιριάζει μόνο με εγκληματίες και λωποδύτες. Αντίθετα, παρουσιάζει τον Αισχύλο ως έναν ελιτιστή ποιητή που το κοινό του αποτελούν λίγοι

---

<sup>187</sup>R.M. Rosen, Aristophanes, Fandom and the Classicizing of Greek Tragedy στο *Playing Around Aristophanes: Essays in Celebration of the Completion of the Edition of the Comedies of Aristophanes* by Alan Sommerstein, επιμ. L. Kozak και J. Rich Oxford, Aris & Phillips, 2006, 27-47, 34-35

και εκλεκτοί, όπως όφειλαν να είναι σύμφωνα με τις αριστοκρατικές του αντιλήψεις.<sup>188</sup> *ΟΙ. ὀλίγον τὸ χρηστόν ἐστίν, ὥσπερ ἐνθάδε.*(783)

Η παρουσίαση των αντιπάλων από τον Αριστοφάνη είναι το πρώτο απόσπασμα κριτικής της λογοτεχνίας και έχει τεράστια σημασία ως προς την αυτοαναφορικότητα του ποιητή. Στην ουσία ο Αριστοφάνης εξέφραζε το πώς έβλεπε το κοινό τους δύο αυτούς ποιητές. Το ύφος του κάθε ποιητή μετουσιώνεται σε εξωτερικά χαρακτηριστικά και έτσι βλέποντάς τους μόνο μπορείς να καταλάβεις τι πρεσβεύουν. Ο Αισχύλος παρουσιάζεται ως βροντόφωνος, οργισμένος γίγαντας με αστραφτερή περικεφαλαία καβάλα σε άλογο. *ἢ που δεινὸν ἐριβρεμέτας χόλον ἔνδοθεν ἔξει,* (814) *τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς/ὄμματα στροβήσεται*(816-817). Περιγράφεται να έχει μακριά πλούσια χαιτή, χαρακτηριστικό των ανδρών της αριστοκρατίας των παλαιών χρόνων, βρυχάται και οι λέξεις του είναι σαν σιδερένια καρφιά. *ἔσταιδ' ἵππολόφων τε λόγων κορυθαίω λανείκη/σκινδαλάμων* (818-820), *φρίζας δ' αὐτοκόμου λοφιάς λασιαύχενα χαιτάν,/δεινὸν ἐπισκύνιον ξυνάγων, βρυχώμενος ἤσει/ρήματα γομφοπαγῆ, πινακηδὸν ἀποσπῶν/γηγενεῖ φυσήματι.*(822-825)

Από την άλλη, ο Ευριπίδης εμφανίζεται οξύνου, με ετοιμόλογη γλώσσα, με ικανότητα στις λεπτομέρειες, εύκαμπτη και προσαρμόσιμη. *ἠνίκ' ἂν ὀξύλαλόν περιῖδη θήγοντος ὀδόντα/ἀντιτέχνου*(815-816)*τε παραζόνια σμιλευματοεργοῦ/ φωτὸς ἀμυνομένου φρενοτέκτονος ἀνδρὸς/ρήμαθ' ἵποβάμονα.*(819-821)Επίσης, χαρακτηρίζεται ως τρομερά ικανός στο να καταστρέφει τα επιχειρήματα του αντιπάλου.<sup>189</sup> *ἔνθεν δὴ στοματοουργός, ἐπῶν βασανίστρια, λίσπη/γλωσσ', ἀνελισσομένη φθονερούς κινουῖσα χαλινούς,/ρήματα δαιομένη καταλεπτολογῆσει/πλευμόνων πολὺν πόνον.*(826-829). Και μάλιστα θα καταστρέψει ἔργο βαρύτατο και επίπονο στην δημιουργία του, όπως αυτό του Αισχύλου. Ο Αισχύλος έχει μείνει αρκετή ώρα σιωπηλός αφήνοντας τον Ευριπίδη να πει την δική του άποψη. Στον στίχο 840 *ἄληθες ᾧ παῖ τῆς ἀρουραίας θεοῦ;* ο Αισχύλος ανταποκρίνεται στις κατηγορίες του Ευριπίδη παρωδώντας έναν Ευριπίδειο στίχο(αποσπ.885).<sup>190</sup>

Ο Ευριπίδης δηλώνει την ετοιμότητά του να αντιμετωπίσει τον αντίπαλο του και μάλιστα ορκίζεται σε αυτό. *καὶ νῆ Δία τὸν Πηλέα γε καὶ τὸν Αἴωλον /καὶ τὸν Μελέαγρον κᾶτι μάλα τὸν Τήλεφον.*(863-864) Δεν ορκίζεται όπως αναμένεται μόνο σε θεούς αλλά και στους ήρωες που παρουσιάζει στα έργα του. Αυτό δείχνει την

<sup>188</sup>M. Hose, 2011, 18

<sup>189</sup>M. Hose, 2011, ὁ.π., 19

<sup>190</sup>D. Rosenbloom, 2018, ὁ.π., 65



ιερότητα που θεωρούσε πως διακατέχει την τέχνη του και ίσως είναι μία ακόμα αιχμή στην διάσημη κατηγορία εναντίον του για αθεΐα.

Ο Αισχύλος όμως δεν θεωρεί πως ο αγώνας αυτός είναι ισάξιος. *AI. έβουλόμην μὲν οὐκ ἐρίζειν ἐνθάδε·οὐκ ἐξ ἴσου γάρ ἐστιν ἀγὼν νῶν. ΔΙ. τί δαί;/AI. ὅτι ἡ πόησις οὐχὶ συντέθνηκέ μοι,/τούτω δὲ συντέθνηκεν, ὥσθ' ἔξει λέγειν./ὄμως δ' ἐπειδὴ σοι δοκεῖ, δρᾶν ταῦτα χρή.*(στ.866-870) Ὅπως καταλαβαίνουμε από το έργο και μας παραδίδεται και από άλλες ιστορικές πηγές, τα έργα του Αισχύλου ανέβαιναν ξανά και ξανά ως φόρος τιμής για τον αποθανόντα τραγικό πιθανότατα στα κατ'αγρούς Διονύσια. Έτσι όπως δηλώνει ο Αισχύλος, τα έργα του δεν έφυγαν από τη μνήμη των θεατών σε αντίθεση με τα έργα του Ευριπίδη.<sup>191</sup> Αυτό σημαίνει πως ο Αισχύλος βρίσκεται σε μειονεκτική θέση καθώς τα έργα του δεν τον ακολούθησαν στον Άδη για να μπορεί να τα χρησιμοποιήσει σαν όπλα απέναντι στον αντίπαλό του. Είναι ιδιαίτερα ειρωνικό το σχόλιο αυτό αν σκεφτούμε πως βρίσκεται μέσα σε ένα έργο που αφθονεί από αναφορές σε τραγικούς στίχους και των δύο ποιητών, ακόμα και σε μορφή παρατραγωδίας.<sup>192</sup> Ιδιαίτερα μεταθεατρικό είναι και το στοιχείο της επανάληψης του ανεβάσματος κωμικών έργων και η αναφορά του εντός ενός κωμικού έργου που στην ουσία ανεβαίνει μπροστά στα μάτια των κατηγορών.

Ακολουθεί το κατηγορητήριο του Ευριπίδη για τις τεχνικές που χρησιμοποιούσε ο αντίπαλός του στα έργα του. Πρώτα, τον κατηγορεί για αλαζονεία και απάτη προς το κοινό και πως χρησιμοποιούσε κόλπα για να εξαπατήσει τους θεατές, οι οποίοι είχαν γίνει εύπιστοι λόγω του ότι παρακολουθούσαν έργα του Φρύνιχου. *ὡς ἦν ἀλαζῶν καὶ φέναξ οἷοις τε τοὺς θεατὰς/ἐξηπάτα μῶρους λαβὼν παρὰ Φρυνίχῳ τραφέντας.* (909-910) Επίσης συνήθιζε να φέρνει στη σκηνή βουβά πρόσωπα με σκεπασμένα τα κεφάλια τους ως δείγμα τραγικότητας. *Ἀχιλλέα τιν' ἢ Νιόβην, τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνύς,/ πρόσχημα τῆς τραγωδίας, γρύζοντας οὐδὲ τουτί.* (912-913) Έβαζε μόνο τον Χορό να μιλά τραγουδώντας πλήθος ωδών και οι ηθοποιοί έμεναν βουβοί. *ΕΥ. ὁ δὲ χορός γ' ἤρειδεν ὄρμαθούς ἄν/μελῶν ἐφεξῆς τέτταρας ζυνεχῶς ἄν/οἱ δ' ἐσίγων.* (914-915)

Όλη αυτή η δραματική σιωπή είχε σκοπό να προκαλέσει υψηλές προσδοκίες στο κοινό, που περίμενε με μεγάλη αγωνία το πότε θα μιλήσει κάποιος από τους ηθοποιούς, αλλά όταν γινόταν αυτό το έργο είχε σχεδόν ολοκληρωθεί. *ΕΥ. ὑπ' ἀλαζονείας, ἴν' ὁ θεατῆς προσδοκῶν καθῆτο,/ὀπόθ' ἢ Νιόβη τι φθέγγεται· τὸ δρᾶμα δ'*

<sup>191</sup>D. Rosenbloom, 2018, ό.π., 62

<sup>192</sup>R.M. Rosen, 2006, ό.π., 46

*ἂν διήει.*(919-920) Τα λεγόμενα των ηθοποιών ήταν ακαταλαβίστικα και πνιγηρά *κάπειτ' ἐπειδὴ ταῦτα ληρήσειε καὶ τὸ δρᾶμα/ἤδη μεσοίη, ῥήματ' ἂν βόεια δώδεκ' εἶπεν,*(923-924) και για να προκαλέσουν ακόμα περισσότερη αίσθηση και φόβο στο κοινό οι ηθοποιοί ντύνονταν τρομακτικά και το κοινό που δεν καταλάβαινε βρισκόταν σε κατάσταση σοκ. *ὄφρῦς ἔχοντα καὶ λόφους, δειν' ἄττα μορμορωπά,/ ἄγνωτα τοῖς θεωμένοις.* (923-926)<sup>193</sup> Ο Ευριπίδης συνεχίζει την επίκριση στην γραφή του Αισχύλου τονίζοντας τα μπερδεμένα και στομφώδη λόγια των ρόλων του καθώς και την επιμονή σε τερατώδεις εικόνες. *σαφές δ' ἂν εἶπεν οὐδὲ ἔν' ἄλλ' ἢ Σκαμάνδρους ἢ τάφρους ἢ 'π' ἀσπίδων ἐπόντας/γρυπαιέτους χαλκηλάτους καὶ ῥήμαθ' ἰππόκρημνα,/ ἄξυμβαλεῖν οὐ ῥάδι' ἦν.*(927-930)<sup>194</sup> Ο Διόνυσος επιβεβαιώνει πως ως θεατής των έργων του Αισχύλου πολλάκις βρέθηκε μπροστά σε εικόνες ακαταλαβίστικες και τρομακτικές. Ο όγκος, η μάζα, το συναισθηματικό φορτίο, και η ασάφεια της γλώσσας του Αισχύλου επαναλαμβάνονται στις απεικονίσεις του ποιητικού τρόπου του ποιητή από τον Ευριπίδη.<sup>195</sup>

Ο Ευριπίδης του Αριστοφάνη προχώρησε σε κάποιες αλλαγές στις τεχνικές που είχε παραδώσει ο Αισχύλος. *ἀλλ' ὡς παρέλαβον τὴν τέχνην παρὰ σοῦ τὸ πρῶτον εὐθύς/οἶδοῦσαν ὑπὸ κομπασμάτων καὶ ῥημάτων ἐπαχθῶν,/ ἴσχανα μὲν πρῶτιστον αὐτὴν καὶ τὸ βάρος ἀφείλον/ἐπυλλίοις καὶ περιπάτοις καὶ τευτλίοισι λευκοῖς,/ χυλὸν διδοῦς στωμυλμάτων ἀπὸ βιβλίων ἀπηθῶν/εἶτ' οὐκ ἐλήρουν ὃ τι τύχοιμ' οὐδ' ἐμπεσῶν ἔφυρον, ἀλλ' οὐζιῶν πρῶτιστα μὲν μοι τὸ γένος εἶπ' ἂν εὐθύς/τοῦ δράματος*(939-947).

Σαν άλλος γιατρός θεώρησε πως η ποίηση, σαν ασθενής, χρειαζόταν διατροφή και άσκηση για να αδυνατίσει και να ωφεληθεί η υγεία της διότι την είχε παραδώσει ο Αισχύλος διογκωμένη και βαριά.

Επιπλέον, έδωσε δικαίωμα λόγου ανεξαρτήτως κοινωνικών τάξεων και φύλου και κατέστησε το είδος, όπως λέει ο ίδιος *δημοκρατικὸν γὰρ αὐτ' ἔδρων* (952). *ἔπειτ' ἀπὸ τῶν πρῶτων ἐπῶν οὐδὲν παρήκ' ἂν ἀργόν,/ ἄλλ' ἔλεγεν ἢ γυνὴ τέ μοι χῶ δοῦλος οὐδὲν ἦττον,/ χῶ δεσπότης χῆ παρθένος χῆ γραῦς ἂν* (948-950) Με το να δίνει λόγο σε αυτές τις κοινωνικές ομάδες και μάλιστα ο λόγος να αποτελείται από συνετές και ορθολογικές επιλογές και σκέψεις, μπορεί πράγματι ο ποιητής να υπερηφανευτεί ότι αποτελούσε ένα ορθό πρότυπο για τους ανθρώπους αυτών των τάξεων.<sup>196</sup> Έτσι

<sup>193</sup>D. Rosenbloom, 2018, ό.π., 57-58

<sup>194</sup>D. Rosenbloom, 2018, ό.π., 58

<sup>195</sup>D. Rosenbloom, 2018, ό.π., 57

<sup>196</sup>M. Hose, 2011, ό.π., 24

κατόρθωσε αυτό ακριβώς που υποστήριζε, να τους οξύνει την σκέψη μέσα από το περιεχόμενο των έργων του. *ἔπειτα τουτουσί λαλεῖν ἐδίδαξα(954)λεπτῶν τε κανόνων εἰσβολὰς ἐπῶν τε γωνιασμούς,/νοεῖν, ὄρᾶν, ξυνιέναι, στρέφειν ἐρᾶν, τεχνάζειν,/κάχ' ὑποτοπεῖσθαι, περινοεῖν ἅπαντα(956-958)*

Ο τρόπος με τον οποίο κατόρθωσε να κάνει πιο οξυδερκείς τους θεατές ήταν και η αλλαγή θεμάτων στα έργα του. Με θέματα πιο καθημερινά και πιο οικεία προς τον θεατή τον ωθούσε στην κριτική σκέψη, δίδοντας μάλιστα παραδείγματα ανθρώπων που προέκυψαν από την διδασκαλία του και πρόκοψαν τρομερά στην πολιτική ζωή. *οἰκεῖα πράγματ' εἰσάγων, οἷς χρώμεθ', οἷς ξύνεσμεν,/ἐξ ὧν γ' ἂν ἐξηλεγχόμην· ξυνειδότες γὰρ οὗτοι/ἤλεγχον ἄν μου τὴν τέχνην· ἀλλ' οὐκ ἐκομπολάκουν/ἀπὸ τοῦ φρονεῖν ἀποσπάσας,οὐδ' ἐξέπληττον αὐτούς,/Κύκνους ποιῶν καὶ Μέμνονας κωδωνοφαλαροπῶλους./γνώσει δὲ τοὺς τούτου τε κάμους ἐκατέρουμαθητάς./τουτουμενὶ Φορμίσιος Μεγαίνετός θ' ὁ Μανῆς,/ σαλπιγγολογχυπηνάδαι,σαρκασμοπιτυοκάμπται,/ οὔμοι δὲ Κλειτοφῶν τε καὶ Θηραμένης ὁ κομψός. (959-967)* Η αναφορά στον τρόπο που προκαλούσε έκπληξη στους θεατές και κατέστρεφε τον τρόπο αντίληψής τους αποσκοπεῖ φυσικά στον Αισχύλο.<sup>197</sup> Σε αντίθεση λοιπόν με τον Αισχύλο, επέτρεπε στο κοινό να κατανοεῖ τα απλά θέματα των έργων του, πάνω στα οποία οι θεατές θα μπορούσαν μάλιστα να ἔχουν γνώμη και να τα γνωρίζουν ὥστε να μπορούν να κρίνουν αν εκείνος τα χειρίστηκε σωστά ή όχι. Ο Ευριπίδης φαίνεται να επιδιώκει μία διαλογική σχέση μεταξύ ποιητή και θεατή.<sup>198</sup>

Ο Ευριπίδης επιμένει πως το περιεχόμενο των δικών του έργων δεν είχε σκοπό να κάνει το κοινό να σαστίζει και ἔτσι απλῶς να χαζεύει αυτά που γίνονται μπροστά του ὅπως κατηγορεῖ τον Αισχύλο ὅτι ἔκανε. Τα δικά του έργα ἔχουν σκοπό να οξύνουν την κριτική αντίληψη των θεατῶν και μέσω της παράστασης να διερωτηθοῦν και να αμφισβητήσουν γεγονότα που συμβαίνουν γύρω τους. *ΕΥ. τοιαῦτα μέντουγὼ φρονεῖν/τούτοισιν εἰσηγησάμην,/λογισμὸν ἐνθεῖς τῇ τέχνῃ/καὶ σκέψιν, ὥστ' ἤδη νοεῖν/ἅπαντα καὶ διειδέναι/τά τ' ἄλλα καὶ τὰς οἰκίας/οἰκεῖν ἄμεινον ἢ πρὸ τοῦ/κάνασκοπεῖν· «Πῶς τοῦτ' ἔχει;/ποῦ μοι τοδί; τίς τοῦτ' ἔλαβε;»(971-979)*

Ο Κορυφαῖος του Χοροῦ στην συνέχεια μιλά για τον Αισχύλο, δίνοντας του θάρρος να συνεχίσει τα επιχειρήματά του. *ἀλλ' ὃ πρῶτος τῶν Ἑλλήνων πυργώσας ῥήματα σεμνὰ/ καὶ κοσμήσας τραγικὸν λῆρον, θαρρῶν τὸν κρουνὸν ἀφίει.(1004-1005)* Τονίζει

<sup>197</sup>D. Rosenbloom, 2018, ὁ.π., 59

<sup>198</sup>B. Heiden, *Tragedy and comedy in the 'Frogs' of Aristophanes*, Ramus, Vol.20, I.1, 1991, 95-111, 101

πως εκείνος υπήρξε ο πρώτος που δημιούργησε λόγια στιβαρά και τραγικά, όμοια με πύργους.

Και οι δύο ποιητές καθώς και ο κριτής Διόνυσος ταυτίζονται ως προς το ότι ο θεατής βλέποντας κάποια πράγματα στην σκηνή, δέχεται συμβουλές και παραινέσεις για την συμπεριφορά του στην πόλη. *Δεξιότητος και νουθεσίας, ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν/τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν*(1008-1010) Στην ουσία, όπως λέει και ο Hose, θεωρούν πως ο θεατής υπόκειται στην «ταύτιση μέσω του θαυμασμού».<sup>199</sup> Ταυτίζεται δηλαδή με τον ήρωα του έργου και ακολουθεί τα πρότυπα που αυτός προβάλλει. Ακόμα και αν ο ήρωας καταλήξει να γελοιοποιηθεί, δεν παύει να έχει διδάξει κάποιες ηθικές αξίες, τις οποίες έστω και προσαρμοσμένες ο θεατής θα τις ενστερνιστεί και θα ωφεληθεί.

Ο Αισχύλος, γνήσιος υπερασπιστής της παραπάνω θεωρίας, μιλά για το πώς δομεί τους χαρακτήρες του αλλά και την σημασία της ενδυμασίας τους. Οι χαρακτήρες των έργων του ήταν πολεμοχαρείς και γενναίοι πολεμιστές με σκοπό πάντα την υπεράσπιση των ιδανικών τους, σε αντίθεση με τους λαϊκούς, φαφλατάδες χαρακτήρες του Ευριπίδη(1013-1027). Βάζει τον εαυτό του στην λίστα των ευγενών ποιητών που δίδαξαν τα χρηστά ήθη και τα ωφέλιμα προς την κοινωνία μαζί με τον Ορφέα, τον Μουσαίο, τον Ησίοδο και τον Όμηρο, καθώς αυτός πρέπει να είναι ο ρόλος του ποιητή. *ΑΙ. ταῦτα γὰρ ἄνδρας χρῆ ποιητὰς ἀσκεῖν. σκέψαι γὰρ ἀπ' ἀρχῆς/ὡς ὠφέλιμοι τῶν ποιητῶν οἱ γενναῖοι γεγένηται./Ὀρφεὺς μὲν γὰρ τελετὰς θ' ἡμῖν κατέδειξε φόνων τ' ἀπέχεσθαι./Μουσαῖος δ' ἐξακέσεις τε νόσων καὶ χρησμούς, Ἡσίοδος δὲ/γῆς ἐργασίας, καρπῶν ὥρας, ἀρότους· ὁ δὲ θεῖος Ὅμηρος/ἀπὸ τοῦ τιμῆν καὶ κλέος ἔσχεν πλὴν τοῦδ' ὅτι χρῆστ' ἐδίδαξεν,/τάξεις, ἀρετὰς, ὀπλίσεις ἀνδρῶν;*(1030-1036) Για τον Αισχύλο τα ωφέλιμα για την πρόοδο του πολιτισμού τα οποία αποτελούν το περιεχόμενο του έργου του, καθώς και των προκατόχων του, είναι οι στρατιωτικοί σχηματισμοί, οι στρατηγικές και οι οπλισμοί στον πόλεμο. Ο Αισχύλος πράγματι παρουσιάζεται σαν ένας φιλοπόλεμος δημαγωγός της εποχής που μόνο όφελος της πόλης θεωρούσε την επεκτατική πολιτική μέσω πολέμου.

Όλα αυτά θα ωθούσαν τους πολίτες που παρακολουθούσαν τα έργα του να είναι ετοιμοπόλεμοι και να θέλουν να μιμηθούν τα άξια πρότυπα που αυτός τους παρουσίασε, όπως τον Πάτροκλο, αν βρισκόταν η πόλη τους σε ανάγκη. *ἀλλ' ἄλλους τοι πολλοὺς ἀγαθοὺς, ὧν ἦν καὶ Λάμαχος ἦρως/ὄθεν ἡμῆ φρὴν ἀπομαξαμένη πολλὰς*

---

<sup>199</sup>M. Hose, 2011, ό.π., 21

*ἀρετὰς ἐπόησεν, Πατρόκλων, Τεύκρων θυμολεόντων, ἴν' ἐπαίροιμ' ἄνδρα πολίτην/ ἀντεκτείνειν αὐτὸν τούτοις, ὁπότεν σάλπιγγος ἀκούσῃ.*(1039-1042)Κωμικό αποτέλεσμα παράγει σίγουρα η αναφορά στον Λάμαχο, ως πρότυπο ἥρωα, αν σκεφτούμε πως του εἶχε φερθεῖ ο Αριστοφάνης στους *Αχαρνείς*.

Ο ποιητής, λοιπόν, σύμφωνα με τον Αισχύλο οφείλει να προβάλλει μόνο ωφέλιμα πρότυπα στα ἔργα του, ὥστε να δράσει παιδευτικά προς τον θεατή και να τον οδηγήσει στον σωστό δρόμο, και αν θελήσει να παρουσιάσει κάποια ιστορία με σκοτεινές πλευρές, αυτές οφείλει με τρόπο έξυπνο να τις αποκρύψει. *μὰ Δί' ἄλλ' ὄντ': ἄλλ' ἀποκρύπτειν χρὴ τὸ πονηρὸν τὸν γε ποιητὴν, /καὶ μὴ παράγειν μηδὲ διδάσκειν. τοῖς μὲν γὰρ παιδαρίοισιν/ἔστι διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖσιν δ' ἤβῳσι ποιηταί. /πάνυ δὴ δεῖ χρηστὰ λέγειν ἡμᾶς.*(1053-1056) Στην θεωρία αὐτή του Αισχύλου ερχόμαστε σε επαφή με μία σχέση ποιητή-θεατή τελείως ἄνιση. Ο Αισχύλος φαίνεται να θεωρεῖ τον ποιητή ως δάσκαλο και τον θεατή ως μαθητή, σε μία σχέση μονόπλευρη, στην οποία οι θεατές ἔχουν μόνο λαμβάνειν.<sup>200</sup> Οι χαρακτήρες του, ὅπως εἶναι υψηλοί και ἄξιοι, οφείλουν να μιλούν υψηλά και μεγαλόστομα καθὼς και να ντύνονται καταλλήλως.(1059-1061) Η θεωρία αὐτή βασίζεται ξανά στην ιδέα «φύσις-μίμησις», που συναντήσαμε νωρίτερα στον Αγάθωνα και ἄλλους ποιητές.

Ο Αισχύλος κατηγορεῖ τον Ευριπίδη πως προχώρησε στο αντίθετο περιεχόμενο. Τα ἔργα του χαρακτηρίζονταν τόσο ἀπὸ την ἀναίσχυντη συμπεριφορά των χαρακτήρων που παρουσιάζει ἐπὶ σκηνῆς ὅσο και ἀπὸ την ἀπρεπή τους ἐνδυμασία. Οι χαρακτήρες του Ευριπίδη, σύμφωνα με τον Αισχύλο εἶναι κακά πρότυπα ὅπως οι γυναῖκες που βιώνουν ἀνόσιους ἔρωτες, δηλαδή ἐνάντια στους κοινωνικούς κανόνες. *ὦ Κρητικὰς μὲν συλλέγων μονοδίας, /γάμους δ' ἀνοσίους εἰσφέρων εἰς τὴν τέχνην* (849-850)*ἄλλ' οὐ μὰ Δί' οὐ Φαίδρας ἐποίουν πόρναις οὐδὲ Σθενεβοίας, /οὐδ' οἶδ' οὐδεὶς ἦντιν' ἐρῶσαν πώποτ' ἐποίησα γυναῖκα.*(1043-1044) Οι χαρακτήρες που παρουσιάζει εἶναι προαγωγοί, αἰμομίκτες και ἔχουν περιπέσει σε ὅλων των εἰδῶν τις αμαρτίες. (1078-1083) Ἀκόμα και υψηλούς χαρακτήρες ὁμως ὅταν παρουσιάζε, η ἐνδυμασία τους δεν ἦταν αὐτή που ἄρμοζε ἀφοῦ συνήθιζε να τους παρουσιάζει κουρελιάρηδες και ἐλεεινούς, κατηγορία που συναντήσαμε και στους *Αχαρνείς* και στις *Θεσμοφοριάζουσες*. *πρῶτον μὲν τοὺς βασιλεύοντας ῥάκι' ἀμπισχῶν, ἴν' ἐλεινοὶ/ τοῖς ἀνθρώποις φαίνοντ' εἶναι.*(1063-1064)

<sup>200</sup>B. Heiden, 1991, ὁ.π., 102

Αυτά, σύμφωνα με τον Αισχύλο, διέφθειραν τους θεατές ώστε να γίνουν ανήθικοι και συντέλεσαν σε ανατροπή αξιών. Αξίες τις οποίες εκείνος όσο ζούσε προσπαθούσε να τις προβάλλει στα έργα του για να τους ωθήσει σε έναν πιο τίμιο τρόπο ζωής (1011). Αρχικά, έδωσε ιδέες για αυτοκτονία μέσω των έργων του στους ερωτευμένους άντρες που δέχτηκαν κάποια απόρριψη, ενώ θα έπρεπε να έχουν τον νου τους στη μάχη. *ὄτι γενναίας καὶ γενναίων ἀνδρῶν ἀλόχους ἀνέπεισας/κόνεια πίνειν αἰσχυνθείσας διὰ τοὺς σοὺς Βελλεροφόντας.*(1050-1051) Πιο συγκεκριμένα, μεταμόρφωσε τους πολεμιστές-πολίτες που ο Αισχύλος είχε δημιουργήσει, σε πανούργους πολίτες που θέλουν να αποφεύγουν τις κοινωνικές και πολιτικές τους υποχρεώσεις, επικαλούμενοι άθλιες δικαιολογίες. *οὔκουν ἐθέλει γε τριηραρχεῖν πλουτῶν οὐδείς διὰ ταῦτα,/ ἀλλὰ ῥακίοις περιειλάμενος κλάει καὶ φησὶ πένεσθαι.*(1065-1066). Οι πολίτες έγιναν εύπιστοι και χειραγωγήσιμοι από δημαγωγούς που αφθονούν γύρω τους. *κατ' ἐκ τούτων ἢ πόλις ἡμῶν/ὑπογραμματέων ἀνεμεστῶθη/καὶ βωμολόχων δημοπιθήκων/ἐξαπατώντων τὸν δῆμον ἀεί*(1083-1085)

Επίσης, κατηγορεί τον Ευριπίδη πως κατέστρεψε τους νέους που εκείνος είχε κάνει υπάκουους και σώφρονες, ώστε να πράττουν σύμφωνα με τις εντολές των ανωτέρων τους.<sup>201</sup> Ο Ευριπίδης δίδαξε στους νέους πώς να αντιμιλούν στους ανωτέρους και τους γηραιότερους τους και να φλυαρούν σε αγορές αντί να γυμνάζονται και να προετοιμάζονται για μάχη. *εἴτ' αὖ λαλιὰν ἐπιτηδεῦσαι καὶ στομυλίαν ἐδίδαξας,/ ἢ ἔκεκένωσεν τάς τε παλαίστρας καὶ τάς πυγὰς ἐνέτριψεν/τῶν μειρακίων στομυλλομένων, καὶ τοὺς Παράλους ἀνέπεισεν/ἀνταγορεύειν τοῖς ἄρχουσιν.*(1069-1071), *λαμπάδα δ' οὐδείς οἷός τε φέρειν/ὑπ' ἀγυμνασίας ἔτι νυνί.*(1087-1088)<sup>202</sup>

Η κωμωδία, όπως ανέφερα και παραπάνω, έχει έναν τρόπο να μετουσιώνει τα χαρακτηριστικά του ύφους στον εκφραστή του ύφους. Αυτό το μοτίβο είναι που κάνει τον Σωκράτη να εμφανίζεται σοφιστής στο έργο *Νεφέλες* και το ίδιο μοτίβο παρουσιάζει τον Ευριπίδη να έχει βιώσει την εξαπάτηση από την σύζυγό του λόγω του ότι στα έργα του μιλά για τέτοιου είδους γυναίκες.<sup>203</sup> Ο Ευριπίδης λέει πως τα έργα του Αισχύλου είναι ανέραστα και τους λείπει το συναίσθημα, ενώ ο Αισχύλος τον κατηγορεί πως περισσεύσει στα έργα του το συναίσθημα καθώς υπάρχει μπόλικο και μάλιστα παράνομο στο σπίτι του. *ΕΥ. μὰ Δί', οὐδὲ γὰρ ἦν τῆς Ἀφροδίτης οὐδέν σοι. ΑΙ. μηδέ γ' ἐπεὶν/ἀλλ' ἐπὶ σοί τοι καὶ τοῖς σοῖσιν πολλὴ πολλοῦ ἔπικαθῆτο,/ὥστε γε*

<sup>201</sup>B. Heiden, 1991, ό.π., 101

<sup>202</sup>D. Rosenbloom, 2018, ό.π.,72

<sup>203</sup>M. Hose, 2011, ό.π., 28

*καὐτόν σε κατ' οὐδέβαλεν. ΔΙ. νῆ τὸν Δία τοῦτό γέ τοι δῆ./ἄ γὰρ εἰς τὰς ἀλλοτρίας ἐπόεις, αὐτὸς τούτοισιν ἐπλήγησ. (1045-1049)*

Η μεταθεατρικότητα των παραπάνω αναφορών ἐγκείται στην θεωρία *μίμησις – φύσις* που συναντήσαμε νωρίτερα και επιβάλλει στους εκφραστές των ειδών να βιώνουν αυτά που ἔχουν ως περιεχόμενο των ἔργων τους και στην ουσία τα ἔργα τους να προκύπτουν ως καταγραφή των εμπειριών τους. Βέβαια, δεν είναι μόνο το περιεχόμενο των ἔργων του που δίνει την ευκαιρία στον Διόνυσο και στον Αισχύλο να τον κοροϊδεύουν για την οικογενειακή του κατάσταση. Φημολογείτο πως αφού παντρεύτηκε την Μελιτώ και χώρισαν, προχώρησε σε ένα δεύτερο γάμο με την Χοιρίνη και ο ἔγγαμος βίος ἦταν πολυτάραχος. Για αυτό φαίνεται να ευθύνεται ο συγκατακοκός τους Κηφισοφώντας που βοηθούσε τον Ευριπίδη στην συγγραφή των ἔργων του.<sup>204</sup>

### **3.3.2.3.3. Συμβουλή για την πόλη**

Αφού ο Διόνυσος τα βρήκε σκούρα στην επιλογή βάσει των προηγούμενων δοκιμασιών, καταφεύγει στην αρχική του σκέψη, να βρει δηλαδή έναν ἄξιο ποιητή για την πόλη. *ἐγὼ κατῆλθον ἐπὶ ποιητήν. τοῦ χάριν;/ ἴν' ἡ πόλις σωθεῖσα τοὺς χοροὺς ἄγῃ./ὁπότερος οὖν ἂν τῇ πόλει παραινέσῃ/μᾶλλον τι χρηστόν, τοῦτον ἄξειν μοι δοκῶ.* (1418-1420) Ἄξιος λοιπὸν ορίζεται ο ποιητής που συμβουλεύει με τέτοιο ωφέλιμο τρόπο την πόλη, ὥστε να αποφεύγονται οι συμφορές και οι πόλεμοι και εν καιρῷ ειρήνης οι πολίτες να απολαμβάνουν τις παραστάσεις του. Ἐτσι, για να ελέγξει την καταλληλότητα των ποιητῶν, τους θέτει πρώτα ἕνα καίριο πολιτικό ερώτημα της εποχῆς στους στίχους 1422-1423. *πρῶτον μὲν οὖν περὶ Ἀλκιβιάδου τίς ἔχετον γνώμην ἐκάτερος; ἡ πόλις γὰρ δυστοκεῖ.*

Αναφέρεται φυσικά στον γνωστὸ Αθηναῖο πολιτικὸ ο οποίος ἔδρασε κατά την περίοδο του Πελοποννησιακοῦ Πολέμου και ἦταν μέλος της τριανδρίας μαζί με τον Νικία και τον Λάμαχο, που είχαν αναλάβει την ηγεσία της σικελικής εκστρατείας. Εμπλέχτηκε σε διάφορα σκάνδαλα της εποχῆς ὡπως την υπόθεση των Ερμοκοπιδῶν και εκείνος επέλεξε να δραπετεύσει στη Σπάρτη για να γλυτώσει την τιμωρία. Εκεί συμβούλευσε τους Σπαρτιάτες κατά των Αθηναίων, μέχρις ὅτου ανακλήθηκε στην Αθήνα. Βέβαια το τέλος τον βρήκε στη Θρακική Χερσόνησο, ὅπου παρακολούθησε

<sup>204</sup> A. Lesky, 2011, ὁ.π., 509

τον όλεθρο του αθηναϊκού στόλου στους Αιγός ποταμούς το 405 π.Χ. και αργότερα πέθανε.<sup>205</sup>

Η γνώμη του Ευριπίδη είναι απλή, απόλυτη και αρκετά εχθρική προς τον Αλκιβιάδη στους στίχους 1427-1429. *μισῶ πολίτην, ὅστις ὠφελεῖν πάτραν/ βραδὺς πέφυκε μεγάλα δὲ βλάπτειν ταχύς,/ καὶ πόριμον αὐτῷ τῇ πόλει δ' ἀμήχανον.* Απεικονίζει την άποψη των δημαγωγών της εποχής, που ώθησαν τον Αλκιβιάδη σε φυγή. Αντίθετα, η γνώμη του Αισχύλου, όπως θα αναμενόταν, είναι πομπώδης έως και δελφική. *οὐ χρῆ λέοντος σκύμνον ἐν πόλει τρέφειν,/ μάλιστα μὲν λέοντα μὴ ν' πόλει τρέφειν,/ ἦν δ' ἔκτρα φῆ τις, τοῖς τρόποις ὑπηρετεῖν.* Παρομοιάζει δηλαδή τον Αλκιβιάδη με ένα λιοντάρι και τολμά να αναφερθεί στην ευθύνη της πόλης, όταν επιλέγει να βάλει μέσα στους κόλπους της έναν τόσο ανεξέλεγκτο άντρα. Ο Αισχύλος εδώ παραβάλλει το λιονταράκι από την αντίστοιχη ιδέα από τον *Αγαμέμνονα* του (716-737).<sup>206</sup>

Παρόλα αυτά, ο Διόνυσος δεν μπορεί να αποφασίσει καθώς ο ένας ποιητής μίλησε σοφά και ο άλλος με σαφήνεια, όπως λέει στον στίχο 1434. Υπάρχει ένα πρόβλημα σχετικά με το ποια περιγραφή αφορά ποιον ποιητή, αλλά οι περισσότερες έρευνες τείνουν προς μία ερμηνεία. Ο Ευριπίδης μιλά με σαφήνεια και ο Αισχύλος με σοφία. Άλλωστε ο Διόνυσος ήρθε στον Άδη για έναν σοφό ποιητή, και εδώ βλέπουμε την προοικονομία της τελικής επιλογής του.

Ο Διόνυσος για να διασαφηνίσει την επιλογή του, παρακάτω θέτει το δεύτερο ερώτημα το οποίο είναι πιο συγκεκριμένο και αφορά την σωτηρία της πόλης. *ἀλλ' ἔτι μίαν γνώμην ἑκάτερος εἶπατον/ περὶ τῆς πόλεως ἦντιν' ἔχετον σωτηρίαν*(1435-6). Ακόμα, η δεύτερη πρόκληση-ερώτηση του Διόνυσου μπορεί επίσης να πάρει υπερθετική μορφή: οι ποιητές πρέπει να εκφέρουν γνώμη για τη σωτηρία της Αθήνας, με άλλα λόγια να αποφανθούν τι είναι το πιο σωτήριο για την πόλη στις παρούσες περιστάσεις, και οι δύο αντίπαλοι συναγωνίζονται ποιος θα δώσει την καταλληλότερη απάντηση στον προτεινόμενο γρίφο.

Παρόμοιοι υπερθετικοί γρίφοι πολιτικού περιεχομένου μάς είναι γνωστοί και από πολλές άλλες αφηγήσεις. Στον *Αγώνα Ομήρου και Ησιόδου*, ανάμεσα σε μια σειρά γρίφων του υπερθετικού βαθμού που θέτει ο Ησιόδος στον Όμηρο, περιλαμβάνεται ο ακόλουθος: *πῶς ἂν ἄριστ' οἰκοῖντο πόλεις καὶ ἐν ἧθεσι ποίοις* (§ 11 West = στ. 161 Allen). Όπως αναφέρει ο Ι.Κωνσταντάκος,(2010),«Το πρόβλημα του Διόνυσου στους *Βατράχους* εντάσσεται στην ίδια κατηγορία: πιθανότατα εμπνέεται από αυτόν τον

<sup>205</sup>D. Rosenbloom, 2018, ό.π., 76

<sup>206</sup>D. Rosenbloom, 2018, ό.π., 76-77



διαδεδομένο τύπο των πολιτικών υπερθετικών γρίφων, και εξειδικεύει το βασικό ερώτημά τους στις συγκεκριμένες ιστορικές περιστάσεις της Αθήνας του 405 π.Χ.»<sup>207</sup> Ο Ευριπίδης αρχικά απαντά ακατανόητα και ίσως παιδικά, σαν να έχει σφετεριστεί τον κωμικό ρόλο που σε όλο το έργο έπαιζε ο Διόνυσος. *EY. εἴ τις πτερώσας Κλεόκριτον Κινησία, / αἴροιεν αὖραι πελαγίαν ὑπὲρ πλάκα—/ ΔΙ. γέλοιον ἄν φαίνοιτο. νοῦν δ' ἔχει τίνα, / EY. εἰ ναυμαχοῖεν, κᾶτ' ἔχοντες ὀξίδας / ραίνοιεν εἰς τὰ βλέφαρα τῶν ἐναντίων.* (1437-1441) Προτείνει οι δύο αυτοί, πολύ αδύνατοι άντρες να δεθούν μεταξύ τους, φορώντας φτερά και έτσι πετώντας να πετάνε με δοχεῖα ζῦδι πάνω στα μάτια των εχθρών την ώρα της ναυμαχίας.

Επιστρέφει όμως, σύντομα στον σοβαρό εαυτό του και προτείνει μία ολική αλλαγή στην τάξη πραγμάτων. *ὅταν τὰ νῦν ἄπιστα πίσθ' ἠγώμεθα, / τὰ δ' ὄντα πίστ' ἄπιστα* (1443-4). Η απάντησή του έχει μορφή γρίφου καθώς έχουμε επαναλαμβανόμενους τύπους ή πολλαπλή επαναφορά τους, που οδηγεί στον σχηματισμό περισσότερων αντιφατικών ζευγών, με τη διπλή επανάληψη των *πιστά* και *ἄπιστα*. *εἰ τῶν πολιτῶν οἴσι νῦν πιστεύομεν, / τούτοις ἀπιστήσαιμεν, οἷς δ' οὐ χρώμεθα, / τούτοισι χρῆσαιμεσθα, σωθῆίμεν ἄν. / εἰ νῦν γε δυστυχοῦμεν ἐν τούτοισι, πῶς / ἀναντί' ἄν) πράττοντες οὐ σοφίζοιμεθ' ἄν;* (1446-1449) Υποστηρίζει λοιπόν να εμπιστευτεί η πόλη όσους μέχρι τώρα δεν εμπιστευόταν και όσους μέχρι τώρα δεν χρησιμοποιούσε.<sup>208</sup>

Κατόπιν, έρχεται η σειρά του Αισχύλου να απαντήσει σε αυτό το καίριο ερώτημα περί της σωτηρίας. Ο Αισχύλος αρχικά, δεν βγάζει λόγο αλλά μέσω της μαιευτικής και με συνεργό τον Διόνυσο προσπαθεί να καταλήξει σε ορισμένα συμπεράσματα σχετικά με την πολιτική κατάσταση της Αθήνας στους στίχους 1453-1459. *ΔΙ. τί δαί σύ; τί λέγεις; ΑΙ. τήν πόλιν νῦν μοι φράσον / πρῶτον τίσι χρῆται· πότερα τοῖς χρηστοῖς; ΔΙ. πόθεν; ΑΙ. μισεῖ κάκιστα, τοῖς πονηροῖς δ' ἤδεται. / ΔΙ. οὐ δῆτ' ἐκείνη γ', ἀλλὰ χρῆται πρὸς βίαν. / ΑΙ. πῶς οὖν τις ἄν σώσειε τοιαύτην πόλιν, / ἢ μήτε χλαῖνα μήτε σισύρα ζυμφέρει;* Ο Αισχύλος λέει πως δυσκολεύεται να προτείνει μία σωτήρια λύση για μία πόλη που δεν ξέρει τι θέλει και υπόσχεται να δώσει μία απάντηση αφού όμως επιστρέψει στη Γη. (1460-1461) Τελικά προτείνει μία λύση, η οποία βασίζεται στην στροφή στις ναυτικές δυνάμεις, *τήν γῆν ὅταν νομίσωσι τήν τῶν πολεμίῶν / εἶναι σφετέραν, τήν δὲ σφετέραν τῶν πολεμίῶν, / πόρον δὲ τὰς ναῦς, ἀπορίαν δὲ τὸν πόρον* (1463-5)

<sup>207</sup> I. Κωνσταντάκος, 2010, ό.π., 332-333

<sup>208</sup> D. Rosenbloom, 2018, ό.π., 77-78

Οι δύο ποιητές καλούνται λοιπόν να δώσουν μία ζωτικής σημασίας συμβουλή για την πόλη, αφού και ο ίδιος ο θεός του θεάτρου θεωρεί ως δεδομένο πως οι ποιητές οφείλουν να νουθετούν τους πολίτες και να γνωρίζουν τα δίκαια για την πόλη. Με το να παραθέτει ο κάθε ποιητής την άποψή του για αυτό το πολιτικό ζήτημα, φανερώνεται η γνώμη που θα είχαν οι θεατές της εποχής για αυτούς τους ποιητές στην πραγματικότητα. Φέρνοντας όμως τις απόψεις των ποιητών εντός του έργου και παρουσιάζοντάς τους να τις υποστηρίζουν τόσο ένθερμα ο Αριστοφάνης αυτή τη φορά ασκεί κριτική στις πεποιθήσεις τους. Χρησιμοποιεί ξανά μία ακόμα μεταθεατρική λειτουργία για να ασκήσει κριτική.

Η λογοτεχνική κριτική που ασκείται στους δύο τραγικούς ποιητές από τον Αριστοφάνη μέσω της αλληλοκριτικής τους έχει ως αποτέλεσμα να φανούν και οι δύο ποιητές ακατάλληλοι ως δάσκαλοι της κοινωνίας. Η βάση της ακαταλληλότητάς τους έγκειται φυσικά στο ίδιο το πολιτικό ερώτημα και την αναφορά στον Αλκιβιάδη. Όπως γνωρίζουμε, σε καμία τραγωδία δεν αναφέρεται ονομαστικά κάποιος πολιτικός σύγχρονος της εποχής της παράστασης. Συνεπώς το να ζητά ο Διόνυσος από τους τραγικούς την γνώμη τους για ένα σύγχρονο ζήτημα φέρει ως αποτέλεσμα μη ικανοποιητικές απαντήσεις από την πλευρά των τραγικών. Ο Αριστοφάνης θέλει να τονίσει πως το κωμικό είδος είναι πιο κατάλληλο για να απαντά τέτοιου είδους ερωτήματα.<sup>209</sup>

#### 3.3.2.3.4. Ετυμολογία

Ο Διόνυσος είναι πλέον έτοιμος να αποφασίσει και δηλώνει πως θα διαλέξει με γνώμονα την ψυχή του. *ΔΙ. αὕτη σφῶν κρίσις γενήσεται./αίρήσομαι γὰρ ὄνπερ ἡ ψυχὴ θέλει.*(1478-79) Ο Ευριπίδης βέβαια, πριν εκφωνήσει την απόφασή του ο Διόνυσος, του θυμίζει πως έχει ορκιστεί στην αρχή του έργου να γυρίσει εκείνον στη Γη. Ο Διόνυσος τότε του απαντάει χρησιμοποιώντας μισό στίχο από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη (612), στίχο που είχε χρησιμοποιήσει και νωρίτερα στο έργο(101-102), όταν αναφερόταν σε δείγματα γραφής άξιων ποιητών. Από τον ίδιο του τον στίχο δέχεται την μαχαιριά ο Ευριπίδης στον στίχο 1471. *ΔΙ. ἢ γλῶττ' ὁμώμοκ', Αἰσχύλον δ' αἰρήσομαι.*<sup>210</sup> Πράγματι, ο Διόνυσος με ένα σχήμα παρά προσδοκίαν επιλέγει να

<sup>209</sup> B. Heiden, 1991,ό.π., 105

<sup>210</sup> D. Rosenbloom, 2018, ό.π., 67

διασώσει τον Αισχύλο και μάλιστα το χτυπάει στον Ευριπίδη χρησιμοποιώντας δικούς του στίχους.

Ο Ευριπίδης καταλαβαίνει τι πρόκειται να συμβεί και αντιδρά υβρίζοντας τον θεό, υποβιβάζοντάς τον σε άνθρωπο. *ΕΥ. τί δέδρακας, ὦ μιαρῶτατ' ἀνθρώπων; ΔΙ. ἐγώ;/ἔκρινα νικᾶν Αἰσχύλον. τῆ γὰρ οὐ;/ΕΥ. αἴσχιστον ἔργον προσβλέπεις μ' εἰργασμένος;/ ΔΙ. τί δ' αἰσχρόν, ἦν μὴ τοῖς θεωμένοις δοκῆ;*(1472-1475) Ο Διόνυσος συνεχίζει να μειώνει την κατάσταση του Ευριπίδη με δικά του έργα αυτή τη φορά παραταγωδώντας έναν στίχο από τον *Αίολο* του (αποσπ.19) στον στίχο 1475. Προσπαθεί ακόμα να τον μεταπεισει, αλλά ο Διόνυσος του απαντά ξανά με ένα δικό του στίχο, ελαφρώς παραλλαγμένο, στους στίχους 1477-78. *Τίς δ' οἶδεν εἰ τὸ ζῆν μὲν ἔστι κατθανεῖν,/τὸ πνεῖν δὲ δειπνεῖν, τὸ δὲ καθεύδειν κώδιον;*<sup>211</sup> Ο πρώτος στίχος είναι παρμένος από τον *Πολύδο* του Ευριπίδη (απόσπ. 638 Kann.) και από τον *Φρίξο* του ίδιου (απόσπ.833) *τίς δ' οἶδεν εἰ τὸ ζῆν μὲν ἔστι κατθανεῖν,/τὸ κατθανεῖν δὲ ζῆν κάτω νομίζεται;* Εδώ, ο Διόνυσος επαναλαμβάνει τον πρώτο στίχο απaráλλαχτο, αλλά πειράζει τον δεύτερο απαντώντας με μία γελοία εικόνα στην απόγνωση του Ευριπίδη.<sup>212</sup>

Ο Διόνυσος αποχωρεί με τον Αισχύλο και ο Χορός στην ωδή του αιτιολογεί την απόφαση του Διονύσου. Στους στίχους 1491-1499 ο Ευριπίδης παρουσιάζεται ως ένας ορθολογιστής που κάνει παρέα με τον Σωκράτη και τους ομοίους του, τους σοφιστές. Η ποίηση για αυτόν μοιάζει περισσότερο με τον λεγόμενο σωκρατικό έλεγχο και επιδιώκει την ακριβή απεικόνιση της πραγματικότητας παρά ενδιαφέρεται για την ίδια την τραγωδία ως δραματικό είδος.<sup>213</sup>

Πριν επιστρέψει ο Αισχύλος μαζί με τον Διόνυσο στη Γη, ζητά από τον Πλούτωνα να παραδώσει τον θρόνο του στον Σοφοκλή. *ΑΙ. ταῦτα ποιήσω· σὺ δὲ τὸν θᾶκον/τὸν ἐμὸν παράδος Σοφοκλεῖ τηρεῖν/καὶ διασώζειν, ἦν ἄρ' ἐγὼ ποτε/δεῦρ' ἀφίκωμαι. τοῦτον γὰρ ἐγὼ/σοφία κρίνω δεύτερον εἶναι.*(1515-1519) Ο Σοφοκλής κατ'αυτόν είναι ο δεύτερος καλύτερος τραγωδός μετά από αυτόν. Αυτό σημαίνει πως για εκείνον, και ίσως και για τον Αριστοφάνη, η τραγωδία οριζόταν ως κάτι μακριά από την απεικόνιση της καθημερινότητας και του απλοποιημένου λόγου. Ο Ευριπίδης δεν είναι παρά ένας πανούργος, ψεύτης, που διδάσκει την καλή διαχείριση των περι του

<sup>211</sup>S. Tsitsiridis, 2010, ό.π., 367

<sup>212</sup>D. Rosenbloom, 2018, ό.π., 68

<sup>213</sup>D. Rosenbloom, 2018 ,ό.π., 60

σπιτιού. μέμνησο δ' ὅπως ὁ πανοῦργος ἀνὴρ/καὶ ψευδολόγος καὶ βωμολόχος/μηδέποτ' εἰς τὸν θᾶκον τὸν ἐμὸν/μηδ' ἄκων ἐγκαθεδεῖται. (1520-1523)

Στο τελευταίο αυτό κομμάτι του αγώνα λόγων, συνεχίζει ο Αριστοφάνης να μας δίνει στοιχεία για τον χαρακτήρα των ποιητών καθώς και για τον Σοφοκλή μέσω της επιλογής του νικητή. Το ότι επικυρώνει την επιλογή και ο θεός του θεάτρου καθιστά την σκηνή έντονα μεταθεατρική. Η χρήση στίχων από τα έργα του Ευριπίδη με σκοπό την ανάδειξη της αδυναμίας του και της οριστικής του ήττας τονίζει την αυτοαναφορικότητα του θεατρικού έργου.

#### 3.3.2.4. Αλλαγή της θεατρικής σκευής επί της σκηνής

Ο Διόνυσος και ο Ξανθίας καταφέρνουν, ύστερα από το πέραςμα της λίμνης και τις συναντήσεις με τους δύο Χορούς, να φτάσουν στο παλάτι του Πλούτωνα. Εκεί τους ανοίγει την πόρτα ο θυρωρός Αιακός και οι ήρωες βρίσκουν τον μελά τους. Ο Αιακός είναι θυμωμένος με τον Ηρακλή λόγω της απαγωγής του Κέρβερου και θεωρώντας πως βλέπει μπροστά του τον γενναίο ημίθεο ξεκινάει να υβρίζει τον μεταμφιεσμένο Διόνυσο και αποχωρεί προειδοποιώντας πως θα επιστρέψει με σκοπό την εκδίκηση. Ο δειλός Διόνυσος τρομοκρατημένος από τις απειλές εκλιπαρεί τον δούλο του να ανταλλάξουν ρούχα. Ο Ξανθίας συμφωνεί καθώς αρέσκεται να το παίζει Ηρακλής. ΔΙ. ἴθι νυν, ἐπειδὴ ληματίας κἀνδρεῖος εἶ, /σὺ μὲν γενοῦ ἄγε τὸ ρόπαλον τουτὶ λαβῶν/καὶ τὴν λεοντήν, εἴπερ ἀφοβόσπλαγχος εἶ/ἐγὼ δ' ἔσομαι σοι σκευοφόρος ἐν τῷ μέρει./ΞΑ. φέρε δὴ ταχέως αὐτ'· οὐ γὰρ ἀλλὰ πειστέον./καὶ βλέψον εἰς τὸν Ἡρακλειοξανθίαν,/εἰ δειλὸς ἔσομαι καὶ κατὰ σὲ τὸ λῆμ' ἔχων./ΔΙ. μὰ Δί' ἀλλ' ἀληθῶς οὐκ Μελίτης μαστιγίας./φέρε νυν, ἐγὼ τὰ στρώματ' αἴρωμαι ταδί. (494-502)

Οι δύο ήρωες όμως δεν κρατούν για πολύ τα ίδια ρούχα καθώς εμφανίζεται μία νεαρή παρακώρη η οποία καλεί τον φερόμενο ως Ηρακλή για γεύμα στο παλάτι υπό τις οδηγίες της βασίλισσας Περσεφόνης. Ο Διόνυσος λοιπόν που δεν θέλει να χάσει την ευκαιρία για το λουκούλλιο γεύμα ζητά από τον δούλο του να αλλάξουν οι ενδυμασίες ως είχαν. Ο δούλος για άλλη μία φορά συγκατανεύει. ΔΙ. ἐπίσχες, οὗτος οὗ τί που σπουδὴν ποεῖ,/ὅτιή σε παίζων Ἡρακλέα ἄνεσκεύασα;/οὐ μὴ φλυαρήσεις ἔχων, ὃ Ξανθία,/ἀλλ' ἀράμενος οἴσεις πάλιν τὰ στρώματα./ΞΑ. τί δ' ἐστίν; οὗ τί πού μ' ἀφελέσθαι διανοεῖ/ἄδωκας αὐτός; ΔΙ. οὐ τάχ', ἀλλ' ἤδηποιῶ./κατάθου τὸ δέρμα. ΞΑ. ταῦτ' ἐγὼ μαρτύρομαι/καὶ τοῖς θεοῖσιν ἐπιτρέπω. ΔΙ. ποίοις θεοῖς;/τὸ δὲ προσδοκῆσαί σ' οὐκ ἀνόητον καὶ κενὸν/ὥς δοῦλος ὢν καὶ θνητὸς Ἀλκμήνης

ἔσει;/ΞΑ. ἀμέλει, καλῶς· ἔχ' αὐτ'. ἴσως γάρ τοί ποτε/έμοῦ δεηθείης ἄν, εἰ θεὸς θέλοι. (522-533)

Τα πράγματα δεν πάνε βέβαια όπως θα ήθελε ο Διόνυσος και ενώ έχουν αλλάξει ξανά αμφίεση πάνω στη σκηνή και ο Διόνυσος φορά τη σκευή του Ηρακλή και ο Ξανθίας τα δουλικά του ρούχα, εμφανίζονται δύο ταβερνιάρισσες. Είναι εξαγριωμένες γιατί όπως λένε ο Ηρακλής έφαγε στο μαγαζί τους τεράστια γεύματα και δεν πλήρωσε τίποτα. Γνωρίζουμε φυσικά, πως ο Ηρακλής στην κωμωδία συχνά παρουσιάζεται ως ο αχόρταγος, ο λαίμαργος, ο καλοφαγάς που πίσω από τους άθλους του κρυβόταν πάντα κάποιο φαγώσιμο έπαθλο.

Ο Διόνυσος τις ξεφορτώνεται αλλά φοβούμενος μην ξαναγυρίσουν ζητά πάλι από τον δούλο του με καλοπιάσματα να τον βγάλει από τη δύσκολη θέση. Ο υπάκουος δούλος αναλαμβάνει πάλι τον ρόλο του Ηρακλή. ΔΙ. οἶδ' οἶδ' ὅτι θυμοῖ, καὶ δικαίως αὐτὸ δρᾶς·/κᾶν εἴ με τύπτεις, οὐκ ἂν ἀντείποιμί σοι./ἀλλ' ἦν σε τοῦ λοιποῦ ποτ' ἀφέλωμαι χρόνου./πρόρριζος αὐτός, ἢ γυνή, τὰ παιδιά./κάκιστ' ἀπολοίμην, κάρχέδημος ὁ γλάμων./ΞΑ. δέχομαι τὸν ὄρκον κἀπὶ τούτοις λαμβάνω.(584-589)Ο Διόνυσος και ο Ξανθίας συνολικά αλλάζουν κοστούμια μεταξύ τους τρεις φορές στην προσπάθεια του Διονύσου να γλυτώσει τον ξυλοδαρμό αφού τον περνάνε για τον αληθινό Ηρακλή(579-603). Ανταλλάσσουν λεοντή και ρόπαλο με ρούχα και τσάντα δούλου. Πιθανόν να ανταλλάσσουν και τις μάσκες τους.

Ο Ξανθίας κρατά τον ρόλο του Ηρακλή και παρακάτω, όταν εμφανίζεται ο Αιακός με δύο αστυνόμους για να τον φυλακίσουν για την κλοπή του Κέρβερου. Εκμεταλλεύεται μάλιστα τη δικονομία της εποχής που επέτρεπε να εξεταστεί ως μάρτυρας ο δούλος με τη μέθοδο της βασάνου. Υποστηρίζει λοιπόν πως είναι αθώος για την κατηγορία της κλοπής του σκύλου-φύλακα και δίνει πρόθυμα τον «δούλο» του τον Διόνυσο να εξεταστεί για την αλήθεια της υπόθεσής του στους στίχους 612-617. ΞΑ. καὶ μὴν νῆ Δία,/εἰ πώποτ' ἦλθον δεῦρ', ἐθέλω τεθνηκέναι,/ἢ 'κλεψα τῶν σῶν ἄξιόν τι καὶ τριχός./καί σοι ποιήσω πρᾶγμα γενναῖον πάνυ·/βασάνιζε γὰρ τὸν παῖδα τουτονὶ λαβών,/κᾶν ποτέ μ' ἔλῃς ἀδικοῦντ', ἀπόκτεινόν μ' ἄγων.

Η σκευή του δούλου αντιπροσωπεύει την δειλία, την θνητότητα και την δουλεία, χαρακτηριστικά που υιοθετεί ο Διόνυσος με το να φορά την σκευή του Ξανθία. Η εναλλαγή των κοστούμιών φανερώνει την αδυναμία του Διονύσου να φτάσει την ηράκλεια κατάσταση που ήθελε να επιτύχει μέσω της σκευής του. Ο ίδιος ο Διόνυσος φαίνεται να πέφτει στο επίπεδο του δούλου του όταν κυριολεκτικά τον εκλιπαρεί να

ανταλλάξουν ρούχα. Στην συνέχεια, ο Ξανθίας έχει μετατραπεί σε αφέντης αφού προτρέπει να δοθεί ο δούλος του –Διόνυσος προς εξέταση μέσω βασάνου. Ο Αιακός μάλιστα διατάζει και τους δύο στο τέλος να βγάλουν τα ρούχα τους για να μπορέσει να τους βασανίσει και να εξετάσει ποιος από τους δύο είναι πράγματι ο αφέντης *ἀποδύεσθε δή.*(641)<sup>214</sup>

Όπως ανέφερα και στα προηγούμενα έργα, η αλλαγή σκευής επί σκηνης αποτελεί στοιχείο μεταθεατρικότητας. Η εναλλαγή, σε αυτή την περίπτωση, σκευής ή και η αφαίρεσή της με σκοπό οι ηθοποιοί να υποδυθούν κάποιον άλλο ρόλο φέρνει ξανά το μοτίβο *play within a play*. Οι ηθοποιοί επιλέγουν να υποδυθούν κάποιον νέο χαρακτήρα, ενώ ήδη υποδύονταν κάποιον άλλο, με σκοπό να επιτευχθούν οι στόχοι τους. Εδώ, ο στόχος είναι να γλυτώσουν το ξύλο οι δύο ήρωες, κάτι που δεν αποφεύγεται όμως τελικά.

### 3.3.2.5. Στοιχεία παρατραγωδίας

#### 3.3.2.5.1. Παρατραγωδία *Ανδρομέδας*

Καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη του έργου αποτελεί το τμήμα των λόγων του Διονύσου στους οποίους ο θεός του δράματος εξηγεί τι τον ώθησε να ξεκινήσει για την επικίνδυνη αυτή κατάβαση στον Άδη. Όπως παραδέχεται ο Διόνυσος, την καρδιά του έχει καταλάβει ασίγαστος πόθος για τον ποιητή Ευριπίδη, από τη στιγμή που, βρισκόμενος σε ένα καράβι, διάβασε το έργο του *Ανδρομέδα*. *καὶ δῆτ' ἐπὶ τῆς νεῶς ἀναγινώσκοντί μοι/τὴν Ἀνδρομέδαν πρὸς ἑμαυτὸν ἐξαίφνης πόθος/τὴν καρδίαν ἐπάταξε πῶς οἶε σφόδρα.*(52-54)Αναμφισβήτητα αποτελούσε ένα έργο που ξυπνούσε τον πόθο και υπάρχει λογική στο να ενέπνευσε η ανάγνωση ενός έργου που μιλά για διάσωση του ερωτικού αντικειμένου, την διάθεση στον θεό να θέλει να σώσει το αντικείμενο του δικού του ενδιαφέροντος.<sup>215</sup>

Η επιλογή αυτού του έργου, όμως, από τον Αριστοφάνη, σε σχέση με όλα τα άλλα αριστουργήματα που έχει γράψει ο Ευριπίδης, έχει προκαλέσει συζητήσεις. Ο R.Moorton προκρίνει κάποιες θεωρίες για την επιλογή αυτού του έργου από τον κωμικό ποιητή. Αρχικά, το ότι η *Ανδρομέδα* του Ευριπίδη παρουσιάστηκε το 412 π.Χ., δηλαδή μόλις 7 χρόνια πριν από τους *Βατράχους*, δημιουργούσε πολλές

<sup>214</sup>G. Compton-Engle, 2003, ό.π., 530

<sup>215</sup>P. Sfyroeras, *Πόθος Εύριπίδου: Reading Andromeda in Aristophanes' Frogs*, The American Journal of Philology, 2008, 129, 299

πιθανότητες να θυμάται το κοινό το έργο και έτσι να μπορεί να κατανοήσει την σύνδεση των δύο έργων. Επίσης, σύμφωνα με τα αρχαία σχόλια, η σημασία της *Ανδρομέδας* ήταν ανυπέρβλητη και την καθιστούσε ένα από τα αριστουργήματα του ποιητή.<sup>216</sup>

Ο Moorton υποστηρίζει, επιπλέον, πως ο ποιητής επιλέγει αυτό το έργο για να τονίσει την ομοιότητα του Διονύσου με τον ήρωα Περσέα και κατά συνέπεια την ομοιότητα του ποιητή Ευριπίδη με την διασωθείσα Ανδρομέδα. Η εννοούμενη ταύτιση όμως των ηρώων των δύο έργων προκύπτει βασισμένη σε κάποια στοιχεία των έργων. Όπως ο έρωτας ενέπνευσε τον γενναίο ήρωα να σώσει την καταδικασμένη δεσποινίδα έτσι και ο πόθος για σωστά ποιητικά δημιουργήματα ενέπνευσε τον Διόνυσο να σώσει τον ποιητή που μπορούσε να τα παραγάγει. *HP. πόθος; πόσος τις; ΔΙ. σμικρός, ήλικος Μόλων./HP. γυναικός; ΔΙ. ού δῆτ'. HP. ἀλλὰ παιδός; ΔΙ. οὐδαμῶς./ HP. ἀλλ' ἀνδρός; ΔΙ. ἀπαπαῖ. HP. ξυνεγένου τῷ Κλεισθένει;/ΔΙ. μὴ σκῶπτέ μ', ὠδῆλφ'. οὐ γὰρ ἀλλ' ἔχω κακῶς(55-58)* Όπως είναι λογικό, ο Ηρακλής ακούγοντας για την ανάγνωση του έργου με το τόσο ερωτικό περιεχόμενο, μπερδεύεται και νομίζει πως τον Διόνυσο τον διακατέχει κάποιου είδους ερωτικός πόθος, είτε προς κάποια γυναίκα, είτε προς κάποιο παιδί, είτε προς κάποιον άνδρα.<sup>217</sup>

Η ασυνεννοησία όπως είναι φυσικό συνεχίζεται με μοναδικά κωμικά αποτελέσματα. Ενώ ο Διόνυσος βιώνει ένα συναίσθημα τραγικών διαστάσεων, ο μόνος τρόπος να το μεταφέρει στον λαίμαργο Ηρακλή είναι να το συγκρίνει με την όρεξη που έχει κάποιος να φάει φακές. Αν και για λίγο φαίνεται να βρίσκονται στο ίδιο μήκος κύματος, ο Ηρακλής μπερδεύει ξανά τις καλλιτεχνικές ανάγκες του Διονύσου για έναν σπουδαίο ποιητή με τις ερωτικές ανάγκες ενός νεκρόφιλου. Αναγκαστικά, ο Διόνυσος γίνεται πιο επεξηγηματικός για να καταφέρει να ξεμπερδέψει τον ξάδερφό του. *HP. τί βουλόμενος; ΔΙ. δέομαι ποητοῦ δεξιοῦ.(71)*

Μία επιπλέον ομοιότητα είναι πως και οι δύο χαρακτήρες πραγματοποιούν κάποιο ταξίδι. Ο θεός κατεβαίνει στον Άδη και ο ήρωας περνά από την πόλη της Ανδρομέδας, η οποία μαστίζεται από το θαλάσσιο τέρας. Παράλληλα, ο Ευριπίδης όπως και η Ανδρομέδα σώζονται από δυσάρεστες καταστάσεις, ο ποιητής από τον

<sup>216</sup> R. Moorton, *Euripides' Andromeda in Aristophanes' Frogs*, *The American Journal of Philology*, 1987, 108, 434

<sup>217</sup> R. Moorton, 1987, ό.π., 435

Άδη -υπάρχει τουλάχιστον η πρόθεση να σωθεί- και η κοπέλα από την απειλή του θαλάσσιου τέρατος. *HP. Πότερον εἰς Ἄιδου κάτω;/ΔΙ. καὶ νῆ Δί' εἴ τί γ' ἔστιν ἔτι κατωτέρω.*(69-70)

Πιο συγκεκριμένα, ο Διόνυσος όπως και ο Περσέας έρχεται σε επαφή με το υγρό στοιχείο στην προσπάθεια διάσωσης. Ο Περσέας σώζει την Ανδρομέδα από έναν βράχο δίπλα στη θάλασσα. Ο Διόνυσος πρέπει να διασχίσει την Αχερουσία λίμνη. *ΞΑ. τουτὶ τί ἐστι; ΔΙ. τοῦτο; λίμνη νῆ Δία/αὕτη 'στὶν ἦν ἔφραζε, καὶ πλοῖόν γ' ὀρῶ./ΞΑ. νῆ τὸν Ποσειδῶ κάστι γ' ὁ Χάρων οὔτοσί.*(181-183) Επίσης, έρχονται σε επαφή με κάποιο τέρας που τους εμποδίζει από τον στόχο τους. Ο Περσέας με το θαλάσσιο τέρας και ο Διόνυσος με την Έμπουσα. *ΞΑ. καὶ μὴν ὀρῶ νῆ τὸν Δία θηρίον μέγα./ΔΙ. ποῖόν τι; ΞΑ. δεινόν. παντοδαπὸν γοῦν γίγνεται /τοτὲ μὲν γε βοῦς, νυνὶ δ' ὀρέυς, τοτὲ δ' αὖ γυνή/ώραιοτάτη τις. ΔΙ. ποῦ 'στι; φέρ' ἐπ' αὐτὴν ἴω./ΞΑ. ἀλλ' οὐκέτ' αὖ γυνή 'στιν, ἀλλ' ἤδη κύων./ΔΙ. ἔμπουσα τοίνυν ἐστί.* (288-293) Τέλος, ο Διόνυσος όπως και ο Περσέας κάνουν κάποιου είδους συμφωνία με τον άρχοντα του τόπου για να αποκτήσουν το αντικείμενο του πόθου τους.<sup>218</sup> Ο Διόνυσος κατόπιν συζητήσεως με τον Πλούτωνα, κρίνει τον αγώνα με σκοπό να πάρει στη γη τον πιο άξιο ποιητή, που αρχικά θεωρούσε τον Ευριπίδη. *εἶτα τῶ σῶ δεσπότη/ἐπέτρεψαν, ὅτι τῆς τέχνης ἔμπειρος ἦν.*(στ.810-811)

Στον αντίποδα βρίσκεται μία άλλη ομάδα μελετητών που θεωρεί πως οι ομοιότητες του Ευριπίδη με τον Περσέα και του Διονύσου με την Ανδρομέδα είναι περισσότερες. Ο Π. Σφυρόερας είναι αντίθετος με τη θεωρία του R.Moorton και θεωρεί πως η *Ανδρομέδα* του Ευριπίδη φανερώνεται στους *Βατράχους* μέσα από το πρίσμα του συγγενή ως Ανδρομέδα στις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη. Κατά συνέπεια, αυτό προσδίδει περισσότερες ομοιότητες στον θηλυπρεπή Διόνυσο με την Ανδρομέδα, σε αντιστοιχία με τις ομοιότητες του θηλυπρεπώς μεταμφιεσμένου συγγενή. Με αυτόν τον τρόπο, ο Αριστοφάνης συνδυάζοντας την τεχνική της παρατραγωδίας αλλά και της διακειμενικότητας, προσδίδει στον Ευριπίδη κοινά στοιχεία με τον ήρωα Περσέα. Θεωρεί μάλιστα, πως το κωμικό είδος δείχνει την πλήρη αυτονομία του μέσω της χρήσης αυτής της εκδοχής της Αριστοφανικής Ανδρομέδας.<sup>219</sup> Με όποιον και από τους δύο μελετητές και αν συμφωνήσουμε, είναι σίγουρο πως η παρατραγωδία της *Ανδρομέδας* εντός των *Βατράχων* είναι τόσο

<sup>218</sup>R. Moorton, 1987, ό.π., 435

<sup>219</sup>P. Sfyroeras, 2008, ό.π., 301



ολοκληρωμένη που αποτελεί ένα ακόμα τυπικό δείγμα του μοτίβου play within the play.

Οι διαφορές του Ευριπίδη με την Ανδρομέδα, σύμφωνα με τον Π.Σφυρόερα, είναι οι εξής. Αρχικά, αν και παραδέχεται πως ο Ευριπίδης πρόκειται να σωθεί από τον Διόνυσο, η σωτηρία του θα φέρει με τη σειρά της σωτηρία και ευημερία στην πόλη, μέσω των συμβουλών του για το καλό της πόλης. Αντίθετα, η σωτηρία του παθητικού θύματος της Ανδρομέδας δεν προσέφερε τίποτα στην πόλη από την οποία καταγόταν, ενώ αντίθετα ο θάνατός της θα προσέφερε βοήθεια στην πόλη της.<sup>220</sup>

Παράλληλα, οι διαφορές του ρωμαλέου Περσέα με τον θηλυπρεπή Διόνυσο είναι οι ακόλουθες. Ο γυναικωτός Διόνυσος έχει πράγματι την προδιάθεση να ταυτιστεί με έναν θηλυκό χαρακτήρα και αυτό γίνεται εμφανές ήδη από την ενδυμασία του. Βέβαια όπως είναι γνωστό, ο Διόνυσος δεν παρουσιάζεται πρώτη φορά θηλυπρεπώς ενδεδυμένος στους *Βατράχους*. Ο πόθος που εκφράζει για το πρόσωπο του Ευριπίδη έχει τόσο έντονη έκφραση που το καλλιτεχνικό αντικείμενο του πόθου ομοιάζει να έχει ερωτικές συνυποδηλώσεις. Ο τρόπος που μιλά ο Διόνυσος για τον Ευριπίδη, χρησιμοποιώντας τη λέξη *πόθος*, ετυμολογικά μεταφράζεται ως ανάγκη για επαφή με κάποιον που έχω χάσει ή δεν μπορώ να έρθω πλέον σε επαφή και κυρίως η χρήση του γινόταν σε ερωτικό περιεχόμενο. Η ίδια η αίσθηση του πόθου τείνει να εκθηλώνει και να αποδυναμώνει αυτόν που την νιώθει.<sup>221</sup>

Η θηλυπρεπής εικόνα του Διονύσου δεν σταματά όμως εκεί. Ο Διόνυσος αναφερόμενος σε προγενέστερους ποιητές, οι οποίοι είναι ανεπαρκείς σε σχέση με τον Ευριπίδη, χρησιμοποιεί μία εικόνα με ερωτικές υποδηλώσεις στους στίχους 94-95. *ἂ φροῦδα θᾶπτον, ἦν μόνον χορὸν λάβη, / ἄπαξ προσουρήσαντα τῇ τραγωδίᾳ.* Όταν τους δοθεί η ευκαιρία να έχουν Χορό, απλώς κατουρούν λέει την τραγωδία μία φορά και μετά την ξεχνούν. Εδώ, το *κατουρούν* μπορεί να έχει ερωτική ερμηνεία αν θεωρήσουμε ότι εννοεί την ανδρική ερωτική εκσπερμάτωση. Το οποίο έχει γερές βάσεις αν συνδυαστεί με τα ακόλουθα που μπορεί να του προσφέρει ένας άξιος ποιητής. *γόνιμον δὲ ποιητὴν ἂν οὐχ εὖροις ἔτι/ζητῶν ἂν, ὅστις ῥῆμα γενναῖον λάκοι.* (96-97) Ο άξιος ποιητής λοιπόν είναι ο γόνιμος, αυτός που μπορεί να γονιμοποιήσει την ποίηση, όπου ποίηση βλέπε Διόνυσος καθότι θεός του δράματος, και να

<sup>220</sup>P. Sfyroeras, 2008, ό.π., 302

<sup>221</sup>P. Sfyroeras, 2008, ό.π., 302-303

δημιουργήσει ένα ευγενές και άξιο τέκνο-ποίημα. Δεν χρειάζεται θεωρώ να αναφερθώ στην διαδικασία γονιμοποίησης, η οποία είτε μεταφορικά ως καλλιτεχνική ανάγκη είτε κυριολεκτικά ως ερωτική ανάγκη, καθιστά τον Διόνυσο την θηλυκή πλευρά του ζεύγους.<sup>222</sup> Ήδη από τον στίχο 98 ο Διόνυσος αναφερόμενος σε έναν άξιο ποιητή χρησιμοποιεί φράσεις από έργα του Ευριπίδη. *ὠδὶ γόνιμον, ὅστις φθέγγεται/ τοιουτονί τι παρακεκινδυνευμένον,/ αἰθέρα Διὸς δωμάτιον, ἢ χρόνουπόδα,/ ἢ φρένα μὲν οὐκ ἐθέλουσαν ὁμόσαι καθ' ἱερῶν,/ γλῶτταν δ' ἐπιορκήσασαν ἰδίᾳ τῆς φρενός.* (98-102) Ειδικά οι στίχοι 101-102 είναι παρατραγωδία του στίχου 612 από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη. Έργο που χρησιμοποιεί ξανά ο Αριστοφάνης, άλλη μία φορά στους *Βατράχους* (1471) και άλλη μία στις *Θεσμοφοριάζουσες* (275-276).<sup>223</sup>

Επίσης, η διάσημη γενναιότητα του ήρωα Περσέα όταν αντιμετώπισε το θαλάσσιο τέρας μπορεί να έρθει συχνά σε αντιδιαστολή με την δειλία του Διονύσου σε διάφορα σημεία του έργου όπως όταν συναντούν την Έμπουσα και όταν πέφτουν πάνω στους ανθρώπους στον Άδη που τον περνούν για τον Ηρακλή και αυτός αναγκάζει τον δούλο του να ανταλλάξουν κοστούμια.

Η σύνδεση του Ευριπίδη με τον Περσέα προκύπτει μέσα από το πρίσμα των *Θεσμοφοριαζουσών*. Η *Ανδρομέδα* των *Βατράχων* είναι επηρεασμένη από την *Ανδρομέδα* των *Θεσμοφοριαζουσών* που είχε ως τραγικό πρότυπο την *Ανδρομέδα* του Ευριπίδη. Ο Π. Σφυρόερας θεωρεί πως το προγενέστερο έργο, που παρουσιάζει έστω σε ένα μικρό του τμήμα (1008-1135) τον Ευριπίδη ως Περσέα, έχει μία σχέση αλληλένδετη με τους *Βατράχους*. Η αναφορά στην *Ανδρομέδα* θα ωθήσει τους θεατές να ανακαλέσουν την παρωδία του ίδιου έργου στις *Θεσμοφοριάζουσες*. Στις *Θεσμοφοριάζουσες* ο Ευριπίδης, ως άλλος Περσέας, έσωζε τον συγγενή του, όταν οι γυναίκες στα Θεσμοφόρια κατάλαβαν ότι βρισκόταν εκεί για να τις κατασκοπεύσει, ο οποίος με τη σειρά του, υποδυόταν την Ανδρομέδα. Αυτό θα οδηγήσει το κοινό να συγκρίνει τον Διόνυσο με τον Συγγενή-Ανδρομέδα και τον Ευριπίδη με τον Περσέα και στα δύο έργα.

Τα κοινά στοιχεία του Διονύσου με τον συγγενή είναι τα εξής : το περίεργο κράμα γυναικείων και ανδρικών στοιχείων στην εμφάνισή τους. Ο Διόνυσος φορά τον κροκωτό χιτώνα και τους κοθόρνους μαζί με τη λεοντή και το ρόπαλο. Ο συγγενής

<sup>222</sup>P. Sfyroeras, 2008, ό.π., 307-308

<sup>223</sup>D. Rosenbloom, 2018, ό.π., 67

είναι μεταμφιεσμένος σε γυναίκα αλλά όταν πρέπει να μιλήσει για τον εαυτό του μπερδεύεται ανάμεσα στους θηλυκούς και τους αρσενικούς γραμματικούς τύπους(πρβ. στ.1023,1037-1038)<sup>224</sup>.

Ο R. Moorton υποστηρίζει ότι με το έργο *Ανδρομέδα* εντείνεται το μοτίβο του κινδύνου από θαλάσσης, το οποίο διατρέχει τους *Βατράχους* και παίζει σημαντικό ρόλο στην επιλογή του Διονύσου και την κατάληξη του έργου. Πράγματι, ο Διόνυσος λέει πως ενώ βρισκόταν σε ένα πλοίο διάβαζε την *Ανδρομέδα*. Το πλοίο αυτό, αν λάβουμε υπόψη την χρονική τοποθέτηση του έργου, πιθανότατα ήταν τμήμα του Αθηναϊκού στόλου, ο οποίος αντιμετώπιζε την απειλή του Σπαρτιατικού στόλου. Όπως ακριβώς και η ηρωίδα Ανδρομέδα περιμένει επίθεση από ένα θαλάσσιο τέρας, έτσι και η Αθήνα βρισκόταν σε μία επικίνδυνη κατάσταση με τον στόλο της. Το ενδιαφέρον του ποιητή για το ναυτικό των Αθηνών, την αδύναμη θέση που αυτό έχει περιέλθει και κατά συνέπεια, η σημασία της συμβουλής του ποιητή για την βελτίωση αυτής της κρίσιμης κατάστασης διαπερνά το έργο(στ.48-50,361-365,703-705,1065-1066,1071-1072).<sup>225</sup>

Και βέβαια το πιο ισχυρό επιχείρημα για την καταλληλότητα του έργου *Ανδρομέδα* σε σχέση με το πολιτικό υπόβαθρο της εποχής, το συναντάμε στον λόγο του Αισχύλου. Πιο συγκεκριμένα, όταν φτάνουν στο σημείο όπου ο νικητής θα επικρατήσει με βάση την πολιτική του συμβουλή ο Αισχύλος στρέφεται στην ενδυνάμωση του ναυτικού στόλου και κερδίζει τον αγώνα. Αρχικά αναφέρει την ανάκληση του Αλκιβιάδη μιλώντας για αυτόν με μεταφορικό τρόπο. *μάλιστα μὲν λέοντα μὴ ἔν πόλει τρέφειν/ἦν δ' ἔκτραφῆ τις, τοῖς τρόποις ὑπηρετεῖν.*(1431-1432) Στην συνέχεια τονίζει την σημασία μίας ισχυρῆς ναυτικῆς πολιτικῆς. *τὴν γῆν ὅταν νομίσωσι τὴν τῶν πολεμίων/εἶναι σφετέραν, τὴν δὲ σφετέραν τῶν πολεμίων,/πόρον δὲ τὰς ναῦς, ἀπορίαν δὲ τὸν πόρον.*(1463-1465)

Συνεπῶς, ἡ ἐπιλογή τῆς παρωδίας τοῦ ἔργου *Ανδρομέδα* σε ὅλο το μήκος τοῦ ἔργου με ὅλους αὐτοὺς τοὺς ποικιλόμορφους καὶ ευφάνταστους τρόπους ἔχει πολλὰ παραπάνω να προσφέρει πέραν τῶν κωμικῶν αποτελεσμάτων. Αφενὸς γίνεται μία ἐντονη διακειμενικὴ ἀναφορά σε ἕνα προγενέστερο ἔργο τοῦ Ἀριστοφάνη, τὶς *Θεσμοφοριάζουσες*. Αφετέρου, τὸ μήνυμα που διαπερνά τὸ ἔργο γιὰ τὴν ευημερία καὶ νίκη τῆς πόλης στους παρόντες ἀλλὰ καὶ μελλοντικούς πολέμους ἔρχεται να

<sup>224</sup>P. Sfyroeras, 2008, ὁ.π., 306

<sup>225</sup>R. Moorton, 1987, ὁ.π., 436

απαντηθεί από την συμβουλή του ποιητή, που τελικά επικρατεί, υπέρ της ενίσχυσης της ναυτικής πολιτικής της πόλης.

### 3.3.2.5.2. Παρατραγωδία-Σύγκριση προλόγων

Ο αγών, η πραγματική σύγκρουση δηλαδή, μεταξύ των δύο ποιητών, φαίνεται να ξεκινά με τους εναρκτήριους στίχους των τραγωδιών του κάθε ποιητή και οι κατηγορίες πέφτουν βροχή. Από τη μία ο Ευριπίδης κατηγορεί τον Αισχύλο για ασάφεια, γενικολογία και ταυτολογία, και από την άλλη ο Αισχύλος μειώνει επανειλημμένα το περιεχόμενο των προλογικών στίχων του αντιπάλου του με την χρήση μία συγκεκριμένης φράσης. Η μεταθεατρικότητα αυτού του τμήματος έγκειται στην ίδια την σύγκριση καθώς ο Αριστοφάνης μέσω των επιθέσεων και των προσβολών που ασκεί ο ένας ποιητής ενάντια στον άλλο ασκεί λογοτεχνική κριτική στο τραγικό είδος εντός του κωμικού του έργου.

Ο Ευριπίδης ξεκινά την αναμέτρηση ζητώντας από τον Αισχύλο να απαγγείλει τον πρόλογο της *Ορέστειας*. *‘Ερμῆ χθόνιε πατρῶ’ ἐποπτεύων κράτη,/σωτήρ γενοῦ μοι σύμμαχός τ’ αἰτουμένω./ἦκω γὰρ ἐς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι.* (1126-1128) Εκείνος πράγματι απαγγέλει τους πρώτους τρεις στίχους από τις *Χοηφόρους* και ο Ευριπίδης λέει πως μέσα σε μόλις τρεις στίχους βρίσκει πάνω από είκοσι λάθη. Πιο συγκεκριμένα, αναίρει τους όρους *εποπτεύων* και *χθόνιος* βασιζόμενος στο έγκλημα που έγινε εις βάρος του πατέρα του Ορέστη, Αγαμέμνονα. Επίσης, μειώνει κωμικά την αναφορά *χθόνιος*, που σήμαινε θεότητα της γης, σε άνθρωπο της γης και μάλιστα τυμβωρύχο(1139-1149).

Δίνεται μία ακόμα ευκαιρία στον Αισχύλο να απαγγείλει κάποιους προλογικούς του στίχους και αυτός επιλέγει να πει *‘σωτήρ γενοῦ μοι σύμμαχός τ’ αἰτουμένω./ἦκω γὰρ ἐς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι—*’στους στίχους 1152-1153. Έτσι δίνεται το έναυσμα στον Ευριπίδη να τον λοιδορήσει για την πομπώδη επανάληψη και τα κενά νοήματος λόγια. Στην επόμενη ευκαιρία του ο Αισχύλος επιλέγει ξανά στίχους από τις *Χοηφόρους*, αυτή τη φορά τους στίχους 4 και 5 *‘τύμβου δ’ ἐπ’ ὄχθω τῶδε κηρύσσω πατρὶ/κλύειν ἀκοῦσαι.* (1172-1173) Ο Ευριπίδης ξανά τον κατηγορεί για επανάληψη όμοιου νοήματος με σκοπό τον εντυπωσιασμό.

Ακολουθως, έρχεται η σειρά του Ευριπίδη να παραθέσει τους δικούς του προλόγους προς κρίση. Ξεκινά με την παράθεση στίχων από την *Αντιγόνη* του *‘ἦν Οἰδίπους τὸ πρῶτον εὐδαίμων ἀνὴρ* (1182), *‘εἴτ’ ἐγένετ’ αἴθις ἀθλιώτατος βροτῶν.* (1187) (απ.157

-158 K) Κάθε φορά όμως που ο Ευριπίδης αρχίζει να απαγγέλλει στίχους από την αρχή κάποιας τραγωδίας του και φτάνει στη μέση του δεύτερου ή τρίτου στίχου (στην πενθημιμερή τομή που χωρίζει τα δύο ημιστίχια), ο Αισχύλος τον διακόπτει και συμπληρώνει ο ίδιος τον υπόλοιπο στίχο με τη φράση *ληκύθιον ἀπώλεσεν*, η οποία ταιριάζει μετρικά και συντακτικά με το ευριπίδειο χωρίο και δίνει λογικά αποδεκτό (μολονότι ανούσιο και γελοίο) νόημα.<sup>226</sup>

Πιο συγκεκριμένα, ο Αισχύλος περιγελά τους προλόγους έξι τραγωδιών του Ευριπίδη, τους οποίους ο ποιητής επιλέγει να εκθέσει ως δείγματα της σοφίας του. Ο χλευασμός αυτός βασίζεται στην παράθεση της φράσης «*ληκύθιον ἀπώλεσεν*» την οποία τοποθετεί ο Αισχύλος στο τέλος κάθε προλογικού στίχου του Ευριπίδη, για το οποίο τον έχει προειδοποιήσει λίγους στίχους νωρίτερα. *ΕΥ. ληρείς· ἐγὼ δὲ τοὺς προλόγους καλῶς ποιῶ./ΑΙ. καὶ μὴν μὰ τὸν Δί' οὐ κατ' ἔπος γέ σου κνίσω/τὸ ῥῆμ' ἕκαστον, ἀλλὰ σὺν τοῖσιν θεοῖς/ἀπὸ ληκυθίου σου τοὺς προλόγους διαφθερῶ./ΕΥ. ἀπὸ ληκυθίου σὺ τοὺς ἐμούς; ΑΙ. ἐνὸς μόνου./ποεῖς γὰρ οὕτως ὥστ' ἐναρμόζεις ἅπαν,/καὶ κωδάριον καὶ ληκύθιον καὶ θυλάκιον,/ἐν τοῖς ἰαμβείοισι. δείξω δ' αὐτίκα./ΕΥ. ἰδοῦ, σὺ δείξεις; ΑΙ. φημί. ΔΙ. καὶ δὴ χρὴ λέγειν.*(1197-1205)Εδώ ακριβῶς υπονοείται ότι ορισμένες φράσεις ή λέξεις θα εισαχθούν στους προλόγους του Ευριπίδη με σκοπό να αποδείξουν την ποιητική του αδυναμία και την ενοχλητική του μονοτονία στους προλόγους.<sup>227</sup>

Η επιλογή της ληκύθου, του μικρού αυτού αγγείου λαδιού, είναι κομβικής σημασίας σε αυτό το τμήμα του έργου. Ο Αριστοφάνης μέσα από τον χαρακτήρα του Αισχύλου επιλέγει να μειώσει τα έργα του Ευριπίδη με ένα ταφικό αγγείο που αρμόζει ιδανικά σε αυτή τη σκηνή που εκτυλίσσεται στον Άδη. Παράλληλα, η επιλογή ενός τόσο ασήμαντου αντικειμένου που κατορθώνει να καταστρέψει τους προλόγους του Ευριπίδη, καταδεικνύει την αδυναμία και την ασημαντότητα των ίδιων των ευριπίδειων προλόγων, μία μορφή που καινοτόμα καθιέρωσε ο ποιητής στο τραγικό είδος. Η προοικονομία μάλιστα της χρήσης της ληκύθου γίνεται από τον στίχο 1203 *καὶ κωδάριον καὶ ληκύθιον καὶ θύλακον*, όπου ο Αισχύλος κατηγορεί τον

<sup>226</sup>Ι. Κωνσταντάκος, *Η αβάσταχτη ελαφρότητα των στίχων: Παιχνίδια γρίφων στον ποιητικό αγώνα των Βατράχων του Αριστοφάνη* στο Σ. Τσιτσιρίδης(επιμ.) *Παραχορήγημα: Μελετήματα για το Αρχαίο Θέατρο προς Τιμήν του Καθηγητή Γ. Μ.Σηφάκη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010, 317-341, 327

<sup>227</sup>D. Bain, *Ληκύθιονἀπώλεσεν: Some Reservations*, *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 35, No. 1, 1985, 32

Ευριπίδη πως στους ιαμβικούς του στίχους ταιριάζει οποιοδήποτε σκεύος λόγω της μετρικής ευελιξίας που εισήγαγε ο τραγικός.<sup>228</sup>

Ξεκινά λοιπόν η παράθεση των προλογικών στίχων του Ευριπίδη από ένα έργο του που πιθανόν να ήταν το έργο *Αρχέλαος*(απ.846 Κ.).ΕΥ. «*Αἴγυπτος, ὡς ὁ πλεῖστος ἔσπαρται λόγος, / ζῶν παισὶ πεντήκοντα ναυτίλω πλάτη / Ἄργος κατασχών*» ΑΙ. *ληκύθιον ἀπόλεσεν.* ΔΙ. *τουτὶ τί ἦν τὸ ληκύθιον; οὐ κλαύσεται;*(1206-1209) Ακολουθεί η παράθεση στίχων από το έργο *Υψιπύλη*(απ.Κ.).ΕΥ. «*Διόνυσος, ὃς θύρσοισι καὶ νεβρῶν δοραῖς/καθαπτὸς ἐν πέυκησι Παρνασσὸν κάτα/πηδᾶ χορεύων*»— ΑΙ. *ληκύθιον ἀπόλεσεν.* ΔΙ. *οἴμοι πεπλήγμεθ' αὖθις ὑπὸ τῆς ληκύθου.*(1211-1214) Ο Διόνυσος εδώ , φαίνεται να έχει δεχθεί ένα προσωπικό πλήγμα από την χρήση της ληκύθου. Ίσως αν συνδυάσουμε το σχήμα της ληκύθου θα είναι κάπως σαν να τον έχει προσβάλει κάποιος για κάποια προσωπική του σεξουαλική ανικανότητα.<sup>229</sup>

Πριν την παράθεση του επόμενου προλόγου, ο Ευριπίδης αναφέρεται στην αναμενόμενη επίθεση από την λήκυθο. ΕΥ. *ἀλλ' οὐδὲν ἔσται πρᾶγμα· πρὸς γὰρ τουτονὶ/τὸν πρόλογον οὐχ ἔξει προσάψαι λήκυθον.*(1215-1216) Σαν να βρισκόμαστε μπροστά σε κάποιου είδους προοικονομία αλλά και σκηνοθετική οδηγία. Αυτό όμως δεν τον εμποδίζει να προχωρήσει στην εκφώνηση των πρώτων στίχων από την *Σθενέβοια*(απ.Κ.).«*οὐκ ἔστιν ὅστις πάντ' ἀνὴρ εὐδαιμονεῖ· ἢ γὰρ πεφυκὼς ἐσθλὸς οὐκ ἔχει βίον, ἢ δυσγενὴς ὤν*»— ΑΙ. *ληκύθιον ἀπόλεσεν.* ΔΙ. *Εὐριπίδη,*— ΕΥ. *Τι ἐστίν;* ΔΙ. *ὕφεςθαι μοι δοκεῖ./τὸ ληκύθιον γὰρ τοῦτο πνευσεῖται πολὺ.*(1217-1220) Ο Αισχύλος έχει κατορθώσει να γελοιοποιήσει για ακόμα μία φορά τον πρόλογο του έργου του Ευριπίδη και ο Διόνυσος στρίβει ακόμα παραπάνω το μαχαίρι στην πληγή, παίρνοντας στα σοβαρά την αναφορά στο σταμνί.

Το ανταγωνιστικό παιχνίδι συνεχίζεται με την τέταρτη παράθεση προλογικών στίχων, αυτή τη φορά από το έργο *Φρίξος*. ΕΥ. «*Σιδώνιον ποτ' ἄστν Κάδμος ἐκλιπῶν/Ἀγήνορος παῖς*»— ΑΙ. *ληκύθιον ἀπόλεσεν.*(1225-1226) Για άλλη μία φορά ο Ευριπίδης σχολιάζει μία αναμενόμενη επίθεση από την λήκυθο στους στίχους 1230-1231 ΕΥ. *οὐ δῆτ', ἐπεὶ πολλοὺς προλόγους ἔξω λέγειν/ἴν' οὗτος οὐχ ἔξει προσάψαι λήκυθον.* Ο Διόνυσος ίσως στερούμενος της ικανότητας για ολόπλευρη κατανόηση του παιχνιδιού που εκτυλίσσεται μπροστά του, προσπαθεί να πείσει τον Ευριπίδη να αγοράσει αυτή τη στάμνα που βάζει παντού ο Αισχύλος για να τον κοροϊδέψει.

<sup>228</sup>Ι. Καραμάνου, 2011, ό.π., 721

<sup>229</sup>D. Bain, 1985, ό.π., 33,35

Ο Ευριπίδης συνεχίζει την προσπάθεια παραθέτοντας τους δύο πρώτους στίχους από τον πρόλογο του έργου *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* και ο Αισχύλος αντιδρά αναμενόμενα. «*Πέλοψ ὁ Ταντάλειος εἰς Πῖσαν μολῶν/θοαῖσιν ἵπποις*»— *ΑΙ. ληκύθιον ἀπόλεσεν.* (1232-1233) Το ίδιο συμβαίνει και στην παράθεση των στίχων από τον *Μελέαγρο*(απ.Κ.) στους στίχους 1238-1239 και 1240-1241. «*Οἶνεύς ποτ' ἐκ γῆς*»/— *ΑΙ. ληκύθιον ἀπόλεσεν. ΕΥ. ἔασον εἰπεῖν πρῶθ' ὄλον με τὸν στίχον./«Οἶνεύς ποτ' ἐκ γῆς πολύμετρον λαβὼν στάχυν/θύων ἀπαρχάς*»— *ΑΙ. ληκύθιον ἀπόλεσεν. ΔΙ. μεταξὺ θύων; καὶ τίς αὖθ' ὑφείλετο;*

Στον στίχο 1242 βλέπουμε ξανά τον Διόνυσο να ενδιαφέρεται κυριολεκτικά για την χαμένη στάμνα και όταν ο Ευριπίδης προχωρά στην παράθεση ορισμένων στίχων από την *Μελανίππη τη Σοφή*(απ.Κ), ο Διόνυσος προλαβαίνει τον Αισχύλο και αναφέρεται εκείνος στο σταμνί. «*Ζεύς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὕπο*»—/*ΔΙ. ἀπολεῖς· ἐρεῖ γὰρ «ληκύθιον ἀπόλεσεν.»*(1243-1244)Ο Διόνυσος αναγγέλλει την ήττα του Ευριπίδη από την στάμνα του του Αισχύλου, δίνοντας το σήμα για την επόμενη φάση του αγώνα στους στίχους 1245-1250.

Ο D. Bain σχολιάζοντας την επιλογή της ληκύθου από τον Αισχύλο για την λαιδορία των προλόγων του Ευριπίδη, τονίζει πως το σκεύος εδώ δεν έχει σεξουαλικά συμφραζόμενα. Η επιλογή του γίνεται για να τονιστεί πως με ένα τόσο ασήμαντο σκεύος κατορθώνει να εκμηδενίσει το περιεχόμενο των προλόγων και κατά συνέπεια την αξία του ποιητή και βέβαια να προκαλέσει το γέλιο των θεατών.<sup>230</sup> Παρατηρείται πως η φράση «*ληκύθιον ἀπόλεσεν*» που μετρικά συμπληρώνει τους προλογικούς στίχους του Ευριπίδη, τοποθετείται σε προτάσεις που έχουν πάντα ως υποκείμενο είτε κάποιον άντρα είτε κάποιον θεό. Η επιλογή αυτή συμβάλλει στον ευνοχισμό των αρσενικών ηρώων του Ευριπίδη και συνεπώς την αποδυνάμωση του ποιητικού δημιουργού τους. Ο ποιητής λοιπόν καταλήγει να γίνεται το αντίθετο από αυτό που είχε θέσει ο Διόνυσος ως αντικείμενο του πόθου του, έναν γόνιμο, σεξουαλικά-καλλιτεχνικά ενεργό δηλαδή ποιητή. Ο Αισχύλος κατορθώνει να υποβιβάσει τον αντίπαλό του στο επίπεδο των νεαρών τραγικών που απλώς κατουρούν την ποίηση και έχουν χάσει την γονιμοποιητική τους δραστηριότητα. Έτσι τοποθετεί τον Ευριπίδη σε μία θέση που δεν του αξίζει να σωθεί, καθώς όπως έχει γίνει αισθητό

---

<sup>230</sup>D. Bain, 1985, ό.π., 36

πολλάκις στο έργο, η πολιτική σοφία συνδέεται με το αρρενωπό σφρίγος και ικανότητα.<sup>231</sup>

Ένα ανάλογο παιχνίδι με τον αγώνα των δύο τραγικών περιγράφεται στον *Αγώνα Ομήρου και Ησιόδου* (§9 West = στ. 102-37 Allen), το οποίο φέρει την ονομασία *ἀμφίβολοι γνῶμαι*. Ο Ησίοδος ξεκινάει κάθε φορά εκφωνώντας ένα εξάμετρο που ακούγεται νοηματικά ασυνάρτητο, διότι περιέχει κάποια λογική αντίφαση. Τότε ο Όμηρος οφείλει να αυτοσχεδιάσει έναν δεύτερο στίχο, που συμπληρώνει και εξομαλύνει νοηματικά την ασυνάρτητη δήλωση του Ησιόδου. Αυτό πραγματώνεται όταν ο Όμηρος αναφέρει στίχους που προσαρμόζονται νοηματικά σε αυτό που ανέφερε προηγουμένως ο αντίπαλός του. Για παράδειγμα: Ησ. *οὔτος ἀνήρ ἀνδρός τ' ἀγαθοῦ καὶ ἀνάλκιδός ἐστι*/Ομ. *μητρός, ἐπεὶ πόλεμος χαλεπὸς πάσησι γυναιξίν.* (113-4 Allen) Ησ. *αὐτὰρ ἐπεὶ δμήθη γάμφῳ Ἄρτεμις ἰοχέαιρα*/Ομ. *Καλλιστῶ κατέπεφνεν ἀπ' ἀργυρέοιο βιοῖο.* (στ. 117-8 Allen) Οι περισσότεροι μελετητές δέχονται ότι ο *Αγών Ομήρου και Ησιόδου*, κατά το μεγαλύτερο μέρος του, ανάγεται στο *Μουσείον* του σοφιστή Αλκιδάμαντα (πρώτο μισό του 4ου αι. π.Χ.).<sup>232</sup> Σε αυτό το κείμενο, καθώς και σε άλλα γλωσσικά-δημιουργικά παιχνίδια της εποχής, βασίστηκε διακειμενικά ο Αριστοφάνης σε αυτή του την κωμική αναμέτρηση τραγωδιογράφων.

### 3.3.2.5.3. Παρατραγωδία-Σύγκριση λυρικών μερών

Στην συνέχεια, ακολουθεί η σύγκριση χορικών μερών. Ο Ευριπίδης παρωδεί τα λυρικά μέρη του Αισχύλου με το να τα κατηγορεί για αερολογία και γενικολογία. Παράλληλα, ο Αισχύλος παρωδεί μεγαλόσχημα κάποια από τα λυρικά μέρη των τραγωδιών του Ευριπίδη. Ο Αριστοφάνης μέσω των κωμικά παρουσιασμένων ποιητών ασκεί ακόμα μία φορά, μεταθεατρικά, λογοτεχνική κριτική στα μοτίβα και στον τρόπο παρουσίασης των λυρικών μερών των τραγικών ποιητών.

Ήταν σύνηθες στο στόχαστρο της διακωμώδησης του Αισχύλειου ύφους να βρίσκονται οι ευθείες προσφωνήσεις, οι ευθείες ερωτήσεις και οι εντολές σε δεύτερο πρόσωπο που βρίσκονταν στα έργα του τραγικού. Αποτελούσαν δείγματα της υπέρμετρης επισημότητας και του απαρχαιωμένου στυλ που εκείνος είχε. Έτσι και εδώ ο αριστοφανικός Ευριπίδης επιλέγει να στρέψει σε ερωτήσεις όλα τα λυρικά

<sup>231</sup>P. Sfyroeras, 2008, ό.π., 308-309

<sup>232</sup>I. Κωνσταντάκος, 2010, ό.π., 328-329



μέρη του Αισχύλου που παραθέτει. *EY. Φθιώτ' Ἀχιλλεῦ, τί ποτ' ἀνδροδάκτον ἀκούων/ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἄρωγάν;*(1264-1265)Ξεκινά με το απόσπασμα 132 από τους *Μυρμιδόνες* του Αισχύλου(αποσπ.132), στίχο του οποίου επαναλαμβάνει τρεις φορές δημιουργώντας ενόχληση στον θεατή Διόνυσο. *EY. κύδιστ' Ἀχαιῶν, Ἀτρέως πολυκοίρανε μάνθανέ μου παῖ./ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἄρωγάν;*(1270-1271)Ακολουθεί τμήμα παρμένο από τον *Τήλεφο* του Αισχύλου(αποσπ.238). *EY. εὐφάμεϊτε. μελισσονόμοι δόμον Ἀρτέμιδος πέλας οἴγειν./ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἄρωγάν;/κύριός εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν.ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἄρωγάν;*(1274-1277). Στην συνέχεια, παρατίθεται χωρίο από τις *Ἰέρειες* του Αισχύλου(αποσπ.86) για να φανεί η επανάληψη. Και συνεχίζει με στίχους από το έργο *Ψυχαγωγοί*, *Ἐρμῶν μὲν πρόγονον τίομεν γένος οἱ περὶ λίμναν./ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἄρωγάν;*(1266-1267)Σχολιάζει με αυτόν τον τρόπο την ανούσια επανάληψη των μεγαλόστομων στίχων του Αισχύλου, κάνοντας τους στίχους να μοιάζουν με ρεφραίν.<sup>233</sup>

Σύμφωνα με τον M.S.Silk, το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα παρωδίας της τραγωδίας βρίσκεται στην παρωδία του λυρικού ύφους του Αισχύλου από τον Ευριπίδη στους στίχους 1284 και εξής.<sup>234</sup> *EY. ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος ἦβας,/τοφλαττοθρατ τοφλαττοθρατ,/Σφίγγα, δυσαμεριᾶν πρύτανιν κύνα, πέμπει/,τοφλαττοθρατ τοφλαττοθρατ,/ζὸν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι θούριος ὄρνις,/τοφλαττοθρατ τοφλαττοθρατ,/κυρεῖν παρασχῶν ἰταμαῖς κυσὶν ἀεροφοίτοις,/τοφλαττοθρατ τοφλαττοθρατ,/τὸ συγκλινές τ' ἐπ'Αἴαντι,/τοφλαττοθρατ τοφλαττοθρατ.* (1285-1295) Παρωδεῖ το υψηλό ύφος του Αισχύλου που βασιζόταν σε επωδικές επαναλήψεις, βέβαια δεν ήταν ποτέ έτσι ανούσιες όπως εδώ, για να σχηματίσει μία αίσθηση μονοτονίας στους Αισχύλειους στίχους. Ο παρωδός δεν επιλέγει κάποια συγκεκριμένη σκηνή εδώ, αλλά μιμείται συνολικά το σκοτεινό και ανοίκειο ύφος του Αισχύλου. Ορισμένοι στίχοι όμως, πράγματι προέρχονται από τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, όπως οι 1284-5 από τον *Αγαμ.*109 και ο 1289 από τον *Αγαμ.*111 και ο στίχος 1287 από το σατυρικό δράμα *Σφίγγα* (απ.235 Radt).<sup>235</sup>

Ο Αισχύλος προσβεβλημένος, παίρνει την ευκαιρία του να απαντήσει και επιστρέφει τα πυρά. Κατηγορεί τον Ευριπίδη για χαμηλής ποιότητας έργα, που φέρνει μπροστά στο κοινό. Έργα που δημιουργήθηκαν βάσει Καρικών ρυθμών και

<sup>233</sup>D. Rosenbloom, 2018, ό.π., 67

<sup>234</sup>M.S. Silk, 2007, ό.π., 300

<sup>235</sup>S. Tsitsiridis, 2010, ό.π., 369-370

μοιρολογιών, δεν έχουν καμία σχέση με τη Λεσβιακή Μούσα και αποτελούν συνονθύλευμα ασμάτων που τραγουδούν πόρνες παίζοντας κρόταλα. οὗτος δ' ἀπὸ πάντων μὲν φέρει, πορνωδιῶν,/σκολίων Μελήτου, Καρικῶν ἀλχημάτων,θρήνων, χορειῶν. τάχα δὲ δηλωθήσεται./ἐνεγκάτω τις τὸ λύριον. καίτοι τί δεῖ/λύρας ἐπὶ τοῦτον; ποῦ 'στιν ἢ τοῖς ὀστράκοις/αὕτη κροτοῦσα; δεῦρο, Μοῦσ' Εὐριπίδου,/πρὸς ἥνπερ ἐπιτήδεια τάδ' ἔστ' ἄδειν μέλη.(1301-1307)

Στους στίχους 1309-1322 ο Αισχύλος χρησιμοποιεί και αυτός ένα συνονθύλευμα στίχων από τα χορικά του Ευριπίδη για να αποδείξει πως και εκείνος με τη σειρά του έγραφε ακαταλαβίστικα και μεγαλεπήβολα. ἀλκύνες, αἶ παρ' ἀεναίοις θαλάσσης/κύμασι σταμύλλετε,/τέγγουσαι νοτίοις πτερῶν/ράνισι χροά δροσιζόμεναι·/αἶ θ' ὑπωρόφιοι κατὰ γωνίας/ εἰειειειειιλίσσετε δακτύλοις φάλαγγες/ ἰστότονα πηνίσματα, /κερκίδος ἄοιδου μελέτας,/ ἴν' ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελ-/φίς πρόφραις κυανεμβόλοις/μαντεῖα καὶ σταδίους./οἰνάνθας γάνος ἀμπέλου,/βότρυος ἔλικα παυσίπονον.(1309-1321)<sup>236</sup> Μάλιστα δίνει έμφαση στους λαρυγγισμούς που χρησιμοποιούσε για να δώσει έμφαση ο ηθοποιός στα λεγόμενά του στον στίχο 1314.<sup>237</sup>

Ο Αισχύλος στους στίχους 1329 έως 1337 προχωρά στην παρωδία της μονωδίας του Ευριπίδη. Δεν επιδιώκει να λοιδορήσει κάποιο συγκεκριμένο έργο αλλά όπως δηλώνει και ο ίδιος να εξηγήσει ποια είναι τα χαρακτηριστικά γραφής του Ευριπίδη.<sup>238</sup> τὰ μὲν μέλη σου ταῦτα· βούλομαι δ' ἔτι/τὸν τῶν μονωδιῶν διεξελεθεῖν τρόπον./ὦ Νυκτὸς κελαινοφαῆς/ὄρφνα, τίνα μοι δύστανον ὄνει-/ρον πέμπεις ἔξ ἀφανοῦς Αἶδα/προμολῶν, ψυχὰν/ἄψυχον ἔχοντα, μελαίνας/Νυκτὸς παῖδα, φρικώδη δεινὰν ὄ-/ψιν, μελανοκευείμονα, φόνια φόνια/δερκόμενον, μεγάλους ὄνυχας ἔχοντα; Η παρωδία έγκείται στο ότι διαστρεβλώνονται συσσωρευμένα στοιχεία της τέχνης του ποιητή. Η παρώδηση του υψηλού τραγικού ύφους απαρτίζεται από πλήθος σύνθετων επιθέτων (κελαινοφαῆς,μελανοκευείμονα) σε συνδυασμό με απλά ρήματα (τολμᾶς, βούλομαι). Επίσης, παρωδεῖται ο συνωστισμός λεκτικῶν επιλογῶν που αποτελούσαν μέρος της ταυτότητας του ποιητή, όπως η επιμονή στην μελαγχολική νύχτα και στα όνειρα (ὦ Νυκτὸς κελαινοφαῆς/ὄρφνα, τίνα μοι δύστανον ὄνει/ρον) και η δραματική επανάληψη (φόνια φόνια). Η ίδια η συσσώρευση είναι σε τόσο μεγάλο βαθμό που μόνο κωμικό αποτέλεσμα θα μπορούσε να φέρει.<sup>239</sup>

<sup>236</sup>1316: *Μελέαγρος* απ.523 Κ.,1317-18: *Ηλέκτρα* 435-436,1320: *Υψιπύλη* απ.765 Κ.

<sup>237</sup>S. Tsitsiridis, 2010, ό.π., 379

<sup>238</sup>M.S. Silk, 2007, ό.π., 288

<sup>239</sup>M.S. Silk, 2007, ό.π., 288

Στην δεύτερη στροφή, ο Αισχύλος προχωρά ξανά σε διακωμώδηση του έργου του Ευριπίδη αποβάλλοντας όμως κάποια τραγικά στοιχεία, με σκοπό να αποδείξει την χαμηλή ικανότητα του αντιπάλου του στην συγγραφή του τραγικού είδους. *ἀλλά μοι, ἀμφίπολοι, λύχνον ἄψατε/κάλπισί τ' ἐκ ποταμῶν δρόσον ἄρατε, θέρμετε δ' ὕδωρ,/ὡς ἂν θεῖον ὄνειρον ἀποκλύσω./ὶὼ πόντιε δαῖμον,/τοῦτ' ἐκεῖν'· ἰὼ ξύνοικοι,/τάδε τέρα θεάσασθε./τόν ἀλεκτρυόνα μου ξυναρπάσασα/φρούδη Γλύκη./Νύμφαι ὄρεσσίγονοι,/ὦ Μανία, ζύλλαβε.*(1338-1345)Ενώ πάλι στην αρχή επικαλείται κάποιο έντονα δραματικό όνειρο (*ὡς ἂν θεῖον ὄνειρον ἀποκλύσω*)και το συνδυάζει με ποιητικό λεξιλόγιο (*ἀμφίπολοι*), όσο προχωρά η στροφή το περιεχόμενο χάνει το λυρικό του ύφος. Καταλήγει να μιλά για έναν κλεμμένο κόκορα, θέμα της καθημερινότητας των απλών πολιτών, μέσα από το στόμα μίας απλής νοικοκυράς με ένα συνηθισμένο όνομα γειτόνισσας και ένα ακόμα πιο συνηθισμένο όνομα δούλης( *Γλύκη, ὦ Μανία*).<sup>240</sup>Στην τρίτη στροφή (1347-1363), ο Αισχύλος παρωδεί ακόμα μία μονωδία με τον ίδιο τρόπο συνδυασμού δηλαδή υψηλών και καθημερινών στοιχείων με κωμικό αποτέλεσμα. Τότε, ο Διόνυσος θέτει το τέλος και αυτής της αναμέτρησης και ο Αισχύλος δηλώνει την επιθυμία του για την έναρξη της επόμενης δοκιμασίας.

#### 3.3.2.5.4. Παρατραγωδία ζυγίσματος στίχων

Τελευταίο μέρος της δοκιμασίας αποτελεί το ζύγισμα των στίχων αμφότερων των ποιητών. Το ζύγισμα αυτό έχει αναφερθεί ως πρακτική πολλούς στίχους πριν, στον στίχο 797 *ταλάντω μουσική σταθμήσεται* από τον δούλο του Πλούτωνα, αλλά μόνο τώρα γίνεται πράξη, ύστερα από απαίτηση του Αισχύλου. Η κυριολεξία αυτού του ζυγιάσματος έχει ένα ξεκαρδιστικό αποτέλεσμα καθώς μετρούν το κυριολεκτικό βάρος όσων αναφέρονται σε κάθε στίχο και όχι την μεταφορική τους καλλιτεχνική σημασία.<sup>241</sup> Μεταθεατρικά φυσικά το κομμάτι αυτό του έργου συμβάλλει στην λογοτεχνική κριτική που ασκεί ο Αριστοφάνης προς τους τραγικούς ποιητές με έναν ιδιαίτερα κωμικό τρόπο.

Η ζυγαριά έρχεται ως σκηνικό αντικείμενο στον στίχο 1378 και οπτικά παραπέμπει στο έργο του Αισχύλου *Ψυχοστασία*. Στο περιεχόμενο του έργου, ο Δίας ζυγίζει τις ψυχές του Μέμνονα και του Αχιλλέα για να αποφασίσει ποιος από τους δύο θα επιστρέψει στον κόσμο των ζωντανών. Ο Αριστοφάνης στρέφει κωμικά την τραγική

<sup>240</sup>M.S. Silk, 2007, ό.π., 294

<sup>241</sup>K.J. Dover, 2010, ό.π. 246

εκδοχή. Ο Διόνυσος, σαν άλλος Δίας, ζυγίζει τους τρίμετρους στίχους των ποιητών σε μία ζυγαριά για να οριστεί ποιος θα νικήσει και θα επιστρέψει μαζί του στην Γη. Ο ίδιος ο Αισχύλος προτρέπει να πραγματοποιηθεί αυτή η δοκιμασία για να αποδειχτεί η βαρύτητα της ποιητικής του έκφρασης στους στίχους 1366-1367.<sup>242</sup> Ο Διόνυσος βέβαια μεταξύ σοβαρού και αστείου σχολιάζει την παραδοξότητα αυτού του εγχειρήματος. *ἴτε δεῦρό νυν, εἴπερ γε δεῖ και τοῦτό με/ἀνδρῶν ποιητῶν τυροπωλῆσαι τέχνην.*(1368-9)

Ο Διόνυσος παίρνει την θέση του δίπλα στη ζυγαριά και ξεκινάει η μέτρηση με έναν ευριπίδειο στίχο και πιο συγκεκριμένα τον πρώτο στίχο από την *Μήδεια*. ΕΥ. «εἴθ' ὄφελ' Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος.»(1382) και απαντά ο Αισχύλος με έναν στίχο από τον *Φιλοκτήτη* του (αποσπ.249). ΑΙ. «Σπερχειὲ ποταμὲ βούνομοί τ' ἐπιστροφαί.»(1383) Στη ζυγαριά βαραίνει περισσότερο το βάρος του Σπερχειού ποταμού σε σχέση με το βάρος της Αργούς. Στο επόμενο ζύγισμα ο Ευριπίδης βάζει ένα στίχο από την *Αντιγόνη* του και ο Αισχύλος έναν στίχο από τη *Νιόβη* του. ΕΥ. «οὐκ ἔστι Πειθοῦς ἱερὸν ἄλλο πλὴν Λόγος.»/ΑΙ. «μόνος θεῶν γὰρ Θάνατος οὐ δῶρων ἐρᾷ.»(1391-1392) Και αυτή τη φορά, ο Αισχύλος με τον Θεό του Θανάτου βαραίνει την πλευρά του περισσότερο από την Θεά της Πειθούς που βάζει ο Ευριπίδης στον στίχο του.

Η αντιπαράθεση συνεχίζεται από την πλευρά του Ευριπίδη με έναν στίχο από τον *Μελέαγρο*, ΕΥ. «σιδηροβριθές τ' ἔλαβε δεξιᾷ ζύλον.»/ΑΙ. «ἐφ' ἄρματος γὰρ ἄρμα και νεκρῶ νεκρός.»(1402-1403) στον οποίο απαντά ο Αισχύλος με έναν στίχο του από τον *Γλαύκο*. Ο Αισχύλος για άλλη μία φορά φαίνεται βαρύτερος αφού στο σιδερένιο ραβδί του Ευριπίδη αντιπαρέβαλε νεκρά πτώματα στοιβαγμένα το ένα πάνω στο άλλο. Τρεις φορές επαναλαμβάνεται αυτό το παιχνίδι, και κάθε φορά ο στίχος του Αισχύλου αποδεικνύεται βαρύτερος από εκείνον του αντιπάλου του, διότι κάνει λόγο για βαρύτερα πράγματα.<sup>243</sup>

Για μία ακόμα φορά ο Αριστοφάνης προχωρά στην πρακτική της σκηνικής υλοποίησης, όπως έκανε με την απεικόνιση των σπονδών στους *Αχαρνείς*. Η όλη διαδικασία της ζύγισης κρύβει μία διαδικασία λογοτεχνικής κριτικής. Το ρήμα *σταθμῶ/σταθμῶμαι* κυριολεκτικά σημαίνει «ζυγίζω» και μεταφορικά χρησιμοποιούνταν με τη σημασία «εκτιμῶ, αποτιμῶ». Παράλληλα, η λέξη *βαρῦς* χρησιμοποιούνταν για κάτι σοβαρό και αντίστοιχα *κοῦφος* ή *ἐλαφρός* σήμαινε

<sup>242</sup>D. Rosenbloom, 2018, ό.π., 63

<sup>243</sup>I. Κωνσταντάκος, 2010, ό.π., 317

ανούσιος, επιπόλαιος, ή ανάξιος λόγου. Η ορολογία αυτή είχε αναπτυχθεί από σοφιστές του 5<sup>ου</sup> αιώνα και την είχαν υιοθετήσει για να ασκήσουν λογοτεχνική κριτική πολλάκις ακόμα και Λατίνοι ποιητές (gravis-tenuis). Έτσι και εδώ η αποτίμηση της ποίησης γίνεται από μία ζυγαριά ώστε το βάρος της ποίησης να αποδείξει την σπουδαιότητα του έργου του ποιητή.

Το ότι ο Αισχύλος επεδίωξε αυτόν τον τρόπο αναμέτρησης είναι απόλυτα λογικό και συμφέρον για αυτόν, θεωρώντας την νίκη του σίγουρη. Ήταν διάσημος για το βαρύ και μεγαλοπρεπές ύφος του και κατά συνέπεια θα είχε βαρύτερους στίχους από τον Ευριπίδη που φημιζόταν για τους απλούστερους και κοινότοπους στίχους του. Ήδη μάλιστα έχουν αναφερθεί στο βάρος των στίχων του καθενός στους στίχους 939-943, όταν ο Ευριπίδης δηλώνει πως ανέλαβε την παραφορτωμένη και παχιά ποίηση του Αισχύλου και την αδυνάτισε με άσκηση και δίαιτα. Παράλληλα, ο πρώτος που μιλάει, ο Ευριπίδης εδώ, βρίσκεται σε μειονεκτική θέση καθώς ο δεύτερος ομιλητής έχοντας ακούσει τον στίχο του προλαλήσαντα, μπορεί να υπολογίσει το βάρος που θα χρειαστεί να παραθέσει για να κερδίσει με τον σωστότερο στίχο.<sup>244</sup>

Η διαμάχη κλείνει με μία ακόμα προσωπική επίθεση από τον Αισχύλο προς τον Ευριπίδη(1407-1410) και ενώ ο Αισχύλος είναι έτοιμος να συνεχίσει την αντιπαράθεση με την ζυγαριά, ο Διόνυσος τους διακόπτει. Ο θεός δηλώνει ότι δυσκολεύεται να αποφασίσει ποιος πρέπει να κερδίσει καθώς νιώθει φιλικά αισθήματα και σεβασμό και προς τους δύο ποιητές. *ΔΙ. ἄνδρες φίλοι, κάγω μὲν αὐτοὺς οὐ κρινῶ./οὐ γὰρ δι' ἔχθρας οὐδετέρῳ γενήσομαι /τὸν μὲν γὰρ ἡγοῦμαι σοφόν, τῷ δ' ἦδομαι.*(1411-1413).

#### 4. Σύγκριση παρατραγωδιών

Οι παρατραγωδίες που συναντήσαμε στα τρία έργα αποτελούν παραδείγματα της τεχνικής που ονομάζεται «mise en abyme» κατά την οποία τοποθετούμε ένα αντίγραφο-μινιατούρα ενός αντικειμένου μέσα σε ένα άλλο του ίδιου είδους εμφανώς μεγαλύτερο. Εδώ έχουμε να κάνουμε με την τοποθέτηση ενός έργου μέσα σε ένα άλλο, «play within the play». Τα έργα όμως, ναι μεν είναι θεατρικές δραματικές αναπαραστάσεις, αλλά δεν είναι απόλυτα ομοειδή. Το κύριο έργο είναι

<sup>244</sup>Ι. Κωνσταντάκος, 2010, ό.π., 318

κωμωδία και το έργο που παρεμβάλλεται αποτελεί τμήμα τραγωδίας. Έτσι δημιουργούνται συνεχείς αλληλεπιδράσεις μεταξύ τραγωδίας και κωμωδίας.<sup>245</sup>

Τα δύο κείμενα αλληλεπιδρούν δημιουργικά με έναν τρόπο που αναδεικνύονται οι διαφορές τους. Δημιουργείται ένας διάλογος μεταξύ των ειδών σε πολλά επίπεδα, όπως στη γλώσσα, στους χαρακτήρες, στις καταστάσεις, στα μοτίβα, και ασκείται έντονη λογοτεχνική κριτική. Η δημιουργική παραποίηση των τραγικών στοιχείων συμβάλλει στο κωμικό αποτέλεσμα. Στην ουσία, εντός του έργου δημιουργείται μία νέα θεατρική παράσταση στην οποία υπάρχει ένας νέος εσωτερικός σκηνοθέτης, νέοι εσωτερικοί ηθοποιοί και νέο εσωτερικό κοινό, όπου όλοι συμμετέχουν στην ενσωματωμένη ψευδαίσθηση, βάζοντας έτσι σε πρώτο πλάνο την ίδια την θεατρική διαδικασία.<sup>246</sup>

#### **4.1. Τήλεφος (Αχαρνείς-Θεσμοφοριάζουσες)**

Στο έργο *Αχαρνείς* συναντούμε έντονα αντιπολεμικά μηνύματα, όπως και σε πολλά αριστοφανικά έργα. Μέσω της διεκτραγώδησης πολεμικών χαρακτήρων (βλ. Λάμαχος) και έντονα πολεμικών έργων όπως ο *Τήλεφος* του Ευριπίδη, ο Αριστοφάνης προωθεί τα αντιπολεμικά του μηνύματα και παράλληλα ασκεί λογοτεχνική κριτική. Ο χαρακτήρας του Λαμάχου, ενός υπερφίαλου μισθοφόρου, που φαίνεται μαχητικός αλλά είναι ένας ανεγκέφαλος εγωιστής, αποτυπώνεται με τραγικές φράσεις και κινήσεις, όπως ένας άλλος μαχητικός Αγαμέμνων ή Αχιλλέας, ελαφρώς προσαρμοσμένος προς το κωμικότερο.

Η χρήση του *Τήλεφου* του Ευριπίδη στους *Αχαρνείς* διαπερνά όλο το έργο και η επιλογή για παρατραγωδία αυτού του συγκεκριμένου έργου έχει κυρίως να κάνει με τον δημιουργό της κωμωδίας, τον Αριστοφάνη. Σε αντίθεση με τα άλλα δύο έργα που σχολιάζονται σε αυτή την εργασία, ο Αριστοφάνης έχει χρησιμοποιήσει στους *Αχαρνείς* τον μικρότερο αριθμό έργων για παρατραγωδία, δηλαδή μόνο ένα. Έχει όμως μεγαλύτερη έκταση στο έργο. Κυρίως η χρήση του πρωτότυπου γίνεται όσον αφορά την μεταμφίεση του πρωταγωνιστή με σκοπό να γίνουν πιο εύπεπτα τα λόγια του από το κοινό του, καθώς και η απαγωγή σημαντικού όντος, αντί για παιδί έχουμε σακούλι με κάρβουνα, πιο ταιριαστό στους καρβουνιάρηδες Αχαρνείς. Βέβαια έχουμε

<sup>245</sup>W.G. Dobrov, 1999, ό.π., 7

<sup>246</sup>W.G. Dobrov, 1999, ό.π., 23

διάχυτες διακειμενικές αναφορές στο έργο εντός της τραγωδίας, όπως έχω αναφέρει παραπάνω.

Η επιλογή του έργου αυτού βασίζεται στις ομοιότητες του κωμωδιογράφου με τον μυθικό ήρωα. Ο Τήλεφος έχει πάρα πολλά κοινά με τον Αριστοφάνη, ίσως πιο πολλά κοινά από αυτά που έχει ο Αριστοφάνης με τον Δικαιοπόλη του, ειδικά εκείνη την περίοδο που δεχόταν επίθεση από τον Κλέωνα. Αρχικά, και οι δύο, Τήλεφος και Αριστοφάνης, έχουν δεχτεί πυρά συκοφαντίας και έντονης εχθρικής λόγω υπεράσπισης των συμπατριωτών τους. Ο Τήλεφος τιμωρήθηκε με το να πληγωθεί από τον Αχιλλέα και ο Αριστοφάνης δέχτηκε μήνυση από τον Κλέωνα που παραλίγο να τον οδηγήσει στον θάνατο(Αχ.381-382). Παράλληλα, ο Τήλεφος επιδιώκει να υπερασπιστεί την θέση του και των Τρώων να διώξουν τους Έλληνες από την Μυσία και την Τροία, ονομάζοντάς το μία πράξη άμυνας και δικαιοσύνης προς τους επιτιθέμενους. Αντίστοιχα, ο Αριστοφάνης διεκδικεί την αθωότητα του έργου του *Βαβυλώνιοι*, και τονίζει πως το περιεχόμενο του έργου του δεν ήταν ούτε συκοφαντικό ούτε προσβλητικό, παρά μόνο προσέφερε στο κοινό την άποψή του περί δικαίου. Οι δύο άντρες εμφανίζονται να υπερασπίζονται εντόνως τις πατρίδες τους, αν και οι περισσότερες ενδείξεις δείχνουν το αντίθετο. Εδώ, υφίσταται βέβαια και ένα πρόβλημα περί εθνικότητας των δύο αντρών. Ο Τήλεφος, από τη μία, είναι αρχηγός των Μυσών και συνδέεται μέσω γάμου με το αίμα του Πριάμου αλλά είναι γιος ενός από τους σπουδαιότερους Έλληνες ήρωες, του Ηρακλή. Ο Αριστοφάνης από την άλλη θέτει εντός του έργου σχόλια για την Αιγινίτικη καταγωγή του, την οποία προς τιμήν του ποιητή λέει πως διεκδίκησαν πολλοί. Αυτή η αναφορά κάνει ιδιαίτερα πιθανή την νύξη περί αθηναϊκής καταγωγής στο αντίστοιχο δικαστήριο Κλέωνα-Αριστοφάνη, την οποία τώρα θέλει να αποσαφηνίσει ο ποιητής. Στο τέλος, Τήλεφος και Αριστοφάνης φαίνεται να δικαιώνονται και να αναγνωρίζονται από τους συμπατριώτες τους και άλλα σημαντικά πρόσωπα. Ο Τήλεφος, σύμφωνα με την προφητεία, για να γιατρέψει ο Αχιλλέας το πόδι του συμφωνεί να οδηγήσει τους Έλληνες στην Τροία. Ο Αριστοφάνης, από την άλλη, ευλογεί τα γένια του και υποστηρίζει πως ο ίδιος ο βασιλιάς της Περσίας επιβεβαίωσε στους Σπαρτιάτες την στρατηγική υπεροχή που χαρίζει στην πόλη του η ύπαρξη του ποιητή και πως η συμβουλή του μπορεί να φέρει την νίκη στον πόλεμο.<sup>247</sup>

---

<sup>247</sup>H.P. Foley, 1988, ό.π., 37

Με την χρήση του πονηρού σχεδίου του Τήλεφου, δηλαδή της ομηρίας του Ορέστη, εδώ ενός καρβουνοζέμπλου, και της ίδιας της αμφίεσης του τραγικού ήρωα, ο Δικαιόπολης κερδίζει αίγλη και το αίσθημα του ελέου που επεδίωκε. Δεν μπορούμε όμως να μην δούμε πως πίσω από τον μεταμφιεσμένο Δικαιόπολη σε επαίτη Τήλεφο που υπερασπίζεται τα δίκαια για αυτόν, την ειρήνη δηλαδή με τους Σπαρτιάτες, κρύβεται ο μεταμφιεσμένος Αριστοφάνης σε Δικαιόπολη που υποστηρίζει πως ο κωμικός ποιητής οφείλει και μπορεί να διδάξει στον λαό τα δίκαια και χρηστά.<sup>248</sup> Τέλος, παρατραγωδεύεται ο *Τήλεφος* στο τέλος της κωμωδίας με το να εμφανίζεται ο Λάμαχος σαν άλλος λαβωμένος Τήλεφος.

Στις *Θεσμοφοριάζουσες*, ο Τήλεφος παρατραγωδεύεται μόνο σε ένα τμήμα του έργου καθώς ο Αριστοφάνης παρατραγωδεί πλήθος ευριπίδειων έργων σε αυτή του την κωμωδία. Μία ακόμα διαφορά ανάμεσα στα δύο έργα είναι πως στους *Αχαρνείς*, η επιλογή του χαρακτήρα αναφέρεται ευθέως με το όνομά του από τον Δικαιόπολη, ενώ στις *Θεσμοφοριάζουσες*, ο συγγενής ποτέ δεν δηλώνει πως μιμείται τον Τήλεφο.

Πιο συγκεκριμένα, στις *Θεσμοφοριάζουσες* το έργο *Τήλεφος* χρησιμοποιείται στους στίχους 466 έως 758. Στοιχεία παρμένα από το πρωτότυπο έργο είναι η ανάγκη του ήρωα να μεταμφιεστεί σε κάτι πιο φιλικό προς το κοινό του για να το πείσει για την δικαιοσύνη των λεγομένων του. Επίσης, η ανακοίνωση για ύπαρξη προδότη εντός του κοινού από ένα τρίτο πρόσωπο είναι κοινό σημείο με τον ευριπίδειο *Τήλεφο* και στις *Θεσμοφοριάζουσες* αυτό τον ρόλο έχει ο Κλεισθένης. Ακόμα, παρμένη από τον *Τήλεφο* είναι η όλη εικόνα απαγωγής πολύτιμου τέκνου, όταν το κοινό αντιλαμβάνεται την πραγματική ταυτότητα του συγγενή, που αντικαθίσταται κωμικά με το ασκί κρασιού που είναι ντυμένο σε παιδικά ρουχαλάκια. Ο γέροντας, όπως και ο τραγικός ήρωας, κατόπιν, ζητά άσυλο στον βωμό κρατώντας ένα ομοίωμα βρέφους.<sup>249</sup> Πέρα από το κωμικό ξεφούσκωμα της τραγικής σκηνης που προκαλείται από την αποκάλυψη του βρέφους-ασκού, η όλη γυναικεία εμφάνιση του συγγενή, ενώ προσπαθεί να μιμηθεί έναν ανδροπρεπή ήρωα πολεμιστή, συντελεί στην επιτυχία της παρατραγωδίας.

---

<sup>248</sup>H.P. Foley, 1988, ό.π., 42

<sup>249</sup>I. Καραμάνου, 2011, ό.π., 690



#### 4.2. *Ανδρομέδα (Θεσμοφοριάζουσες-Βάτραχοι)*

Στις *Θεσμοφοριάζουσες*, η *Ανδρομέδα* του Ευριπίδη εμφανίζεται ως ένα τμήμα των τεσσάρων παρατραγωδιών που εμφανίζονται στο έργο και είναι όλες από έργα του Ευριπίδη. Όταν ο Συγγενής φτάνει σε σημείο να πρέπει να σωθεί αφού τον έχουν καταλάβει οι Θεσμοφοριάζουσες, ο Ευριπίδης εμφανίζεται αρχικά ως Ηχώ και κατόπιν ως Περσέας, προκειμένου να σώσει την δεσποσύνη που τον χρειάζεται. Σε αυτή την παρατραγωδία και ο Ευριπίδης όταν υποδύεται την Ηχώ αλλά και ο συγγενής όταν υποδύεται την Ανδρομέδα δηλώνουν ευθέως πως προχωρούν σε μία υπόκριση. Στη σκηνή ερχόμαστε σε επαφή με την τεχνική *play within the play* καθώς δεν αναφέρονται απλώς διακειμενικά κάποιοι στίχοι αλλά μία παρατραγωδία του έργου εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια των θεατών. Δυστυχώς η ευριπίδεια τεχνική δεν φέρνει το επιθυμητό αποτέλεσμα, καθώς από τη μία η Κρίτυλλα λόγω υψηλής νοημοσύνης δεν πείθεται για το έργο που προσπαθούν να παίξουν μπροστά της, ενώ ο Σκύθης τοξότης δεν μπορεί να καταλάβει ποιο έργο βλέπει και να ενταχθεί σε αυτό λόγω χαμηλής νοημοσύνης και ελλείπει παιδείας.

Στους *Βατράχους*, η *Ανδρομέδα* του Ευριπίδη αποτελεί το έναυσμα για την δημιουργία του αισθήματος πόθου για έναν άξιο ποιητή από την πλευρά του Διονύσου. Ο κωμικός χαρακτήρας αποζητά έναν τραγικό ποιητή μέσω ενός έργου του και μάλιστα αυτός ο χαρακτήρας είναι ο ίδιος ο θεός του θεάτρου. Αν και η αναφορά του Διονύσου στην *Ανδρομέδα* είναι παρατραγική καθώς εντείνει την αλληλένδετη σχέση μεταξύ κωμωδίας και τραγωδίας, στην πραγματικότητα ο Αριστοφάνης μας επιδεικνύει την άποψή του για την Ανδρομέδα κωμικά διαστρεβλωμένη για να ταιριάζει στο περιβάλλον του έργου. Ξεκινώντας λοιπόν από ένα σημείο εξάρτησης της κωμωδίας από την τραγωδία, η κωμωδία καταλήγει να είναι τελείως ανεξάρτητη. Για την *Ανδρομέδα* των *Βατράχων* πρέπει να θεωρηθεί πως ο Αριστοφάνης άντλησε υλικό και από την πρωτότυπη *Ανδρομέδα* του Ευριπίδη αλλά και από την δική του κωμική διαστρέβλωση στις *Θεσμοφοριάζουσες*. Ο θεός του θεάτρου διαβάσει την *Ανδρομέδα* μέσα από την οπτική που παρείχε ο Αριστοφάνης στο προγενέστερο έργο του. Ο Διόνυσος δεν μπορεί να ασχοληθεί με την κριτική της τραγωδίας παρά μόνο μέσα από ένα κωμικό φίλτρο, η κωμωδία διεκδικεί την ποιητική της αυτονομία και

επάρκεια με το να τονίζει την ισότητα ή ακόμα και ανωτερότητά της σε σχέση με την τραγωδία.<sup>250</sup>

Στους *Βατράχους*, η *Ανδρομέδα* πέρα από την αρχική της αναφορά ως γραπτού κειμένου, υφίσταται σε όλο το έργο πίσω από την έννοια της σωτηρίας του Ευριπίδη από τον Διόνυσο. Οι απόψεις είναι αμφιλεγόμενες βέβαια για το ποιος θα σώσει ποιον καθώς ο Διόνυσος θέλει να τον σώσει από τον Άδη με σκοπό να σώσει με τη σειρά του ο Ευριπίδης την ποιητική κατάσταση της πόλης. Δυστυχώς για τον Ευριπίδη, ο μύθος εδώ δεν ακολουθεί την συνήθη πορεία της διάσωσης της φυλακισμένης δεσποσύνης αλλά ο Διόνυσος επιλέγει να επιστρέψει στη γη με τον Αισχύλο. Η σωτηρία της πόλης στους *Βατράχους* χρειάζεται ως άλλο Περσέα έναν τραγικό ποιητή για να την σώσει, ο Αριστοφάνης αποδεικνύει όμως πως η σωτηρία είναι εφικτή μόνο μέσα από κωμικές προϋποθέσεις.<sup>251</sup>

#### **4.3. Ρόλος Ευριπίδη (Αχαρνείς-Θεσμοφοριάζουσες-Βάτραχοι)**

Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη συνδέονται με έναν μοναδικό τρόπο με τις τραγωδίες του Ευριπίδη είτε με παράθεση αυτούσιων στίχων είτε τροποποιημένων παρωδιακά στίχων είτε μέσω μεμονωμένων λέξεων είτε μέσω ολόκληρων σκηνών που φυσικά έχουν υποστεί παρωδιακή τροποποίηση.<sup>252</sup> Κοινό χαρακτηριστικό των τριών αναφερόμενων τραγωδιών είναι πως ο τραγικός ποιητής Ευριπίδης δεν παρατραγωδεύεται μόνο μέσω των έργων του, αλλά τον βρίσκουμε ως δραματικό χαρακτήρα να εμφανίζεται στη σκηνή σε έργα στα οποία η τραγική ποίηση χρειαζόταν εκφραστή και να παίρνει μέρος στην λειδορία του. Η επαφή αυτή μας δίνει ένα σύνολο στοιχείων που αποτελούν κριτική σε διάφορα στοιχεία του έργου του τραγωδού όπως η δομή, το ύφος, η σκηνική παρουσίαση του περιεχομένου κ.ά.

Ο Ευριπίδης αποτέλεσε, κατά σειρά, τον νεότερο από τους τρεις σπουδαιότερους τραγικούς ποιητές της αρχαίας Αθήνας. Γεννήθηκε πιθανόν το 480 π.Χ. και απεβίωσε το 407/406 π.Χ. Ήταν αρκετά διαφορετικός από τους προκατόχους του καθώς επέλεγε να εξετάζει θέματα μέσα στα έργα του σε ένα επίπεδο κυρίως φιλοσοφικό και όχι τόσο πολιτικό και κοινωνικό όπως εκείνοι. Τα σωζόμενα έργα του είναι: η *Άλκηστις*, η *Μήδεια*, ο *Ιππόλυτος*, η *Εκάβη*, η *Ανδρομάχη*, οι *Ηρακλείδες*, οι *Ικέτιδες*, ο

<sup>250</sup>P. Sfyroeras, 2008, ό.π., 313

<sup>251</sup>P. Sfyroeras, 2008, ό.π., 315

<sup>252</sup>A. Lesky, 2011, ό.π., 598

*Ηρακλής, οι Τρωάδες, η Ηλέκτρα, η Ελένη, η Ιφιγένεια η εν Ταύροις, ο Ίων, οι Φοίνισσες, ο Ορέστης, η Ιφιγένεια η εν Αυλίδι, και οι Βάκχες.*<sup>253</sup>

Ο ποιητής, που ήταν ιδιαίτερα διάσημος εκείνη την περίοδο και η αξία των έργων του ήταν αδιαμφισβήτητη, επέλεγε να καινοτομεί και να διαφοροποιείται από τον συντηρητισμό των αριστοκρατών. Επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό από το κίνημα των σοφιστών και οι γεροντότεροι και συντηρητικότεροι της εποχής έβρισκαν τα έργα του ως αφορμή αγανάκτησης. Ένα θέμα που βρίσκεται στα στόματα όλων και οι συγκρούσεις που προκαλούσε ανάμεσα στους υποστηρικτές και τους αντιπάλους του δεν θα μπορούσε να μην θέλξει την ψυχή ενός κωμωδιογράφου. Έτσι ο Αριστοφάνης έμπαινε σε έναν ακατανίκητο πειρασμό όσον αφορά τον σχολιασμό έργων και τεχνικών που θα ήταν στο κέντρο των συζητήσεων εκείνη την εποχή.<sup>254</sup>

Στους *Αχαρνείς* εμφανίζεται περισσότερο ως βοηθητικός ρόλος, ενώ στις *Θεσμοφοριάζουσες* και στους *Βατράχους* κατέχει πρωταγωνιστικό ρόλο. Πιο συγκεκριμένα, στους *Αχαρνείς* εμφανίζεται με έρεισμα την ανάγκη του πρωταγωνιστή για αξιολύπητα ρούχα, και την συμβολή ενός ειδικού στην πρόκληση ελέου. Ο Ευριπίδης στους *Αχαρνείς*, παρουσιάζεται ως ένας τραγικός ποιητής που δεν έχει επαφή με την πραγματικότητα και συνθέτει σε έναν δικό του κόσμο, με τα πόδια ψηλά και το μυαλό έξω από το σώμα του. Η λειτουργία του είναι βοηθητική στο έργο καθώς, κατόπιν της εμφάνισής του και της λαιδορίας των έργων του για την επιμονή του στο να εμφανίζει σπουδαίους ήρωες ντυμένους με κουρέλια, δίνει στον Δικαιοπόλη τα κατάλληλα ρούχα και αξεσουάρ και μετά εξαφανίζεται από τη σκηνή.

Ιδιαίτερα καινοτόμος υπήρξε η δραματική τεχνική του Ευριπίδη. Οι καινοτομίες που αυτός προσέφερε στο ποιητικό είδος είναι ποικίλες. Αρχικά, επέλεξε να κυριαρχεί στο έργο του μία γλώσσα απλή, κοντά στην καθημερινή, και ένα αντίστοιχο ύφος αντίθετο με την φορτωμένη γλώσσα και το υψηλό περιεχόμενο των προκατόχων του. Ο ρεαλισμός του λοιπόν γίνεται στόχος στους *Βατράχους*, όπου ο ποιητής υποστηρίζει αυτή του την πρακτική βασιζόμενος στο ότι είναι πιο κατανοητή από το κοινό και πιο οικεία (959-961).

Ο Ευριπίδης σε πολλά έργα του περιγράφει ρεαλιστικά ρακένδυτους ήρωες που έχουν όμως συνήθως βασιλική καταγωγή καθώς και κάποιους ανάπηρους και

<sup>253</sup> A. Lesky, 2011, ό.π., 507-562

<sup>254</sup> K.J. Dover, 2010, ό.π., 113

ανήμπορους χαρακτήρες. Διάφοροι από αυτούς, όπως ο Τήλεφος, ο Θυέστης, η Ινώ, ο Βελλεροφόντης, ο Φιλοκτήτης, ο Φοίνιξ και ο Οινεύς, σχολιάζονται κωμικά στους *Αχαρνείς*, κατά την επιλογή ρούχου από τον Δικαίοπολη. Ειδικότερα, λοιδορείται ο ρεαλισμός με τον οποίο παρουσιάζει τους ήρωες του απεκδυόμενους την ηρωική τους σκευή και κατά συνέπεια την ηρωική τους διάσταση, και αντίθετα τους εμφανίζει ντυμένους με κουρέλια, σαν ανθρώπους της καθημερινότητας. Το ίδιο βλέπουμε να συμβαίνει και με τον τυλιγμένο σε φύκια και ταλαιπωρημένο του Μενέλαο στις *Θεσμοφοριάζουσες*, για να αποδείξει κωμικά ο Αριστοφάνης πως αυτή η αληθοφάνεια δεν αρμόζει στο μεγαλείο της τραγωδίας.

Σύμφωνα με τους ήρωες των έργων του Αριστοφάνη, η προβολή όμως τέτοιου είδους ηρώων οδηγεί τους πολίτες να τους μιμούνται και να προσποιούνται τους άπορους για να γλυτώσουν από εισφορές και χορηγίες της τάξης τους, κατηγορία που βλέπουμε στους *Βατράχους* (1063-1068). Κατηγορείτο λοιπόν ο Ευριπίδης για διαφθορά ηθών μέσω της παροχής όπλων για δολοπλοκία στους πολίτες-θεατές του.<sup>255</sup>

Παράλληλα, ο Ευριπίδης ενδιαφερόταν να προβληματίσει το κοινό του και μέσω των έργων του έθετε ποικίλους προβληματισμούς με σκοπό να καταστήσει πιο οξυδερκή τον θεατή.<sup>256</sup> Στοιχείο που χρησιμοποιεί ο Αριστοφάνης σαν επιχείρημα του χαρακτήρα Ευριπίδη στο έργο του *Βάτραχοι* (954,956-958). Ο Αριστοφάνης όμως φαίνεται να διαφωνεί με τον τρόπο γραφής του τραγικού και για αυτό μέσα από το στόμα του Διονύσου τον λοιδορεί και τον εκμηδενίζει (980-988). Υποστηρίζει μέσω του Αισχύλου, πως αυτά που πρεσβεύει είναι σοφιστείες και συμβάλλουν στην διαφθορά των νέων και κατά συνέπεια την νωθρότητα και την αγένειά τους (1061-1086). Με την διαφθορά των νέων, ως κατηγορία εναντίον του Ευριπίδη, δεν ασχολείται ο Αριστοφάνης ούτε στους *Αχαρνείς* ούτε στις *Θεσμοφοριάζουσες*.

Στις *Θεσμοφοριάζουσες* και στους *Βατράχους* συναντούμε μία ακόμα κατηγορία που είχε επικρατήσει εκείνη την εποχή κατά του Ευριπίδη και τον καθιστούσε μισογύνη. Στους *Αχαρνείς*, ο Δικαίοπολης δεν αναφέρεται ποτέ σε αυτό το στοιχείο γραφής του Ευριπίδη που επέμενε στην παρουσία ανήθικων γυναικών και σε αυτό της εισαγωγής νέων θεοτήτων καθώς δεν συνάδουν με το πατριωτικό τραγικό πρότυπο που θέλει να

<sup>255</sup> Ι. Καραμάνου, 2011, ό.π., 684

<sup>256</sup> Μ. Hose, 2011, ό.π., 10

προβάλλει ο Αριστοφάνης.<sup>257</sup> Θα μπορούσαμε όμως να πάρουμε στα σοβαρά αυτό το στοιχείο που του καταλογίζει ο ποιητής της κωμωδίας; Σίγουρα οι γυναίκες δεν θα ήταν χαρούμενες όταν άκουγαν κάποιον να μιλά για τη Μήδεια και ίσως να δημιουργούνταν στερεότυπα για κακές γυναίκες. Η ιστορία της Μήδειας όμως δεν δημιουργήθηκε από τον Ευριπίδη, αλλά προϋπήρχε. Επίσης, ο ποιητής δεν έχει αναφερθεί μόνο σε δαιμόνιες γυναίκες που κατέστρεφαν τους πάντες στο πέρασμά τους, αλλά σε μεγάλες γυναικείες μορφές, οι οποίες συνδέθηκαν με την έννοια της αυτοθυσίας όπως η Ιφιγένεια κ.ά.<sup>258</sup>

Αιτία της σύναψης σχεδίου εναντίον του Ευριπίδη στις *Θεσμοφοριάζουσες* από το πλήθος των γυναικών αποτελεί ο μισογυνισμός που αυτός φαίνεται να εκφράζει μέσω των έργων του. Πράγματι, στο έργο ο Ευριπίδης λόγω των χαρακτηρισμών που απέδιδε στους γυναικείους χαρακτήρες των έργων του είχε βρεθεί στο στόχαστρο τους σαν μία τεράστια συμφορά (337). Τις παρουσίαζε ως προδότριες, ως μοιχές, ως πανούργες και έτσι οι άντρες τους που παρακολουθούσαν τις παραστάσεις του γύριζαν στα σπίτια τους πονηρεμένοι και έτσι εκείνες δεν μπορούσαν να πραγματοποιήσουν τις βρωμοδουλειές τους(384-428). Ο Αριστοφάνης εδώ φαίνεται να εκφράζει την κατηγορία αυτή, δια στόματος γυναικών, όμως παράλληλα την στηρίζει με το να δημιουργεί σε όλο το έργο σκηνές που φανερώνουν την αλήθεια των κατηγοριών του Ευριπίδη, λόγου χάριν γυναίκες που παραδέχονται την μοιχεία τους, την τάση για οινοποσία κ.ά.

Παράλληλα και στους *Βατράχους* εμφανίζεται να πλάθει ανήθικους γυναικείους χαρακτήρες, όπως η Σθενέβοια, η Φαίδρα, και κατηγορείται για αυτό από τον Αισχύλο. Αυτή τη φορά βέβαια δεν κατηγορείται για προσωπική προσβολή, αλλά για ανήθικο περιεχόμενο στα έργα του λόγω αυτών των γυναικείων χαρακτήρων. Πάλι λοιπόν δεν εμφανίζονται τα λεγόμενά του ως αναληθή αλλά κατηγορείται επειδή τα εμφάνισε στη σκηνή. Ο ίδιος ο Ευριπίδης όμως εμφανίζεται να δίνει λόγο σε όλες τις γυναίκες στα έργα του ανεξαρτήτως ηλικίας, κάτι που αποτελεί υπεράσπιση της κατηγορίας του ως μισογύνη(948-952).

Παρατηρούμε επίσης να αναφέρεται στις *Θεσμοφοριάζουσες* και στους *Βατράχους* ένα άλλο θέμα για το οποίο κατηγορούσαν τον Ευριπίδη, τον ονόμαζαν αρνητή των

<sup>257</sup>H.P. Foley, 1988, ό.π., 35-36

<sup>258</sup>A. Lesky, 2011, ό.π., 564

θεών. Στις *Θεσμοφοριάζουσες* οι γυναίκες κατηγορούν των Ευριπίδη πως μέσω των έργων του ώθησε τους άντρες στην απόρριψη των θείων. Κάτι που τις επηρέασε, καθώς ζημίωσε οικονομικά όσες εργάζονταν ως ανθοπώλισσες. (450-451) Πράγματι, ο δραματικός Ευριπίδης σε διάφορα τμήματα του έργου προσεύχεται στον Αιθέρα. Και στους *Βατράχους*, όταν χρειάζεται να γίνει μία προσευχή για ευδόωση του αγώνα, ο Αισχύλος προσεύχεται στην Δήμητρα και ο Ευριπίδης (889-894) μιλά για άλλους νέους θεούς.

Αρνητής των θείων παρουσιάζεται στις *Θεσμοφοριάζουσες* με έναν ακόμα τρόπο. Επιλέγει να καταπατήσει την ιερότητα της γυναικείας αυτής εορτής και να εισάγει όχι μόνο ένα άντρα, τον Συγγενή, αλλά και έναν δεύτερο, τον εαυτό του. Το έργο αυτό βασίζεται σε μία συγκεκριμένη διαστρέβλωση της πραγματικότητας, στην τελετουργία των Θεσμοφοριών. Ένας Ευριπίδης που καταπατούσε τις ιερές τελετές μέσα σε μία κωμική μεγέθυνση φυσικά θα ήταν κάτι που το κοινό θα δεχόταν. Τόσο τα έργα του Ευριπίδη όσα και του Αγάθωνα είχαν δημιουργήσει την ιδέα πως πήγαιναν κόντρα στις παραδοσιακές αξίες, προωθούσαν ανησυχητικούς νεωτερισμούς και επηρέαζαν τους νέους. Οι μεσήλικοι άντρες τα έβλεπαν με αντιπάθεια και μπορούμε να πούμε πως και ο ίδιος ο Αριστοφάνης πέρα από το κωμικό ύφος φτάνει σε επίκριση και σε ορισμένα σημεία σε αποδοκιμασία.<sup>259</sup>

Και στα τρία έργα ερχόμαστε αντιμέτωποι με προσωπικές επιθέσεις προς το πρόσωπο του Ευριπίδη. Γίνονται αναφορές στην ταπεινή καταγωγή της μητέρας του και στο ταπεινό επάγγελμά της, το οποίο σχολιάζεται αρνητικά και θεωρείται πως έχει επηρεάσει την διαμόρφωση του ανήθικου χαρακτήρα του. Επίσης κατηγορείται πως η γυναίκα του είχε προχωρήσει με τον Κηφισοφώντα, βοηθό του Ευριπίδη, σε σχέσεις μοιχείας (*Βάτραχοι* 1046-8). Η υποτίμηση της μητέρας και της συζύγου του ποιητή, των δύο πιο στενών του θηλυκών προσώπων, συνδέονται με προσβολές κατά της Μούσας του ποιητή ως μίας άθλιας πόρνης. Μάλιστα, στις *Θεσμοφοριάζουσες*, ο Αριστοφάνης παρουσιάζει τον ίδιο τον ποιητή ως μία πρόστυχη γυναίκα όταν αναγκάζει τον Ευριπίδη να μεταμφιεστεί στην προαγωγό Αρτεμισία για να επιτύχει τους δόλιους στόχους του.<sup>260</sup>

<sup>259</sup>J.K. Dover, 2010, ό.π., 64

<sup>260</sup>D. Rosenbloom, 2018, ό.π., 82

Βασική διαφορά ανάμεσα στα τρία έργα είναι πως μόνο στους *Βατράχους* ο Ευριπίδης απορρίπτεται ευθέως. Μπορεί να λαιδορείται και στα τρία έργα, αλλά στους *Βατράχους* τον βλέπουμε πράγματι να ηττάται. Ο Διόνυσος έχει δηλώσει πως ψάχνει έναν ποιητή σοφό και άξιο σύμβουλο για την πόλη και για αυτό ζητά τον Ευριπίδη. Ο αγώνας πράγματι προσδιορίζεται ως *αγών σοφίας*, με απαραίτητα προσόντα για τον νικητή, την δεξιότητα, δηλαδή την ποιητική ικανότητα, και την νουθεσία, την ικανότητα στην διδακτική λειτουργία της ποίησης. Ο Διόνυσος όμως κατόπιν αλλάζει την αρχική του επιλογή, τον Ευριπίδη, και επιλέγει να επιστρέψει στον κόσμο των ζωντανών με τον Αισχύλο. Αυτό συνάδει με την τοποθέτησή του για την χρησιμότητα του ποιητή και κατά συνέπεια προβάλλει και την άποψη του Αριστοφάνη επ' αυτού. Μπορεί ο Ευριπίδης να παρουσιάζεται ως ένας καινοτόμος δραματουργός με τάση να ωφελήσει το κοινό, ο τρόπος που το κάνει όμως φαίνεται να μην συμβαδίζει με τον τρόπο σκέψης των άλλων δημιουργών. Αποτυγχάνει να προωθήσει την βελτίωση του κοινού μέσω της προβολής θετικών προτύπων, που είναι και το ζητούμενο, και απειλεί να διαφθείρει το κοινό. Μία εικόνα που ακολουθούσε την φήμη του πραγματικού Ευριπίδη μέχρι και το τέλος της ζωής του.<sup>261</sup>

Ακόμα, ο Αριστοφάνης επικρίνει κάποιες σκηνικές καινοτομίες του Ευριπίδη, όπως η προσωποποίηση και εμφάνιση επί της σκηνής άυλων εννοιών, καθώς και την χρήση του γερανού. Το πρώτο στοιχείο λαιδορείται μέσω της ενοχλητικής και αταίριαστης Ηχούς στις *Θεσμοφοριάζουσες* και το δεύτερο μέσω του αιωρούμενου Περσέα-Ευριπίδη που είναι γέρος και ελάχιστα μαχητικός ξανά στις *Θεσμοφοριάζουσες*.

Παράλληλα, εμφανίζονται στις κωμωδίες, έργα του Ευριπίδη που ήταν καινοτόμα ως προς την ευτυχή τους έκβαση, όπως η *Ανδρομέδα* και η *Ελένη*. Τα έργα αυτά όμως φαίνεται να μην προσφέρουν την ευτυχή έκβαση στην κωμωδία που παρωδούνται μέχρις ότου να επιτευχθεί στον επίλογο των *Θεσμοφοριαζουσών* ο συγκερασμός κωμωδίας και τραγωδίας. Πράγματι, ο ευριπίδειος χαρακτήρας της Τροφού μεταλλάσσεται σε αυτόν της πονηρής προαγωγού και μόνο τότε επέρχεται η λύτρωση.<sup>262</sup>

---

<sup>261</sup>M. Hose, 2011, ό.π., 24

<sup>262</sup>Ι. Καραμάνου, 2011, ό.π., 734

## 5. Συμπεράσματα ανά έργο

### 5.1. *Αχαρνείς*

Οι *Αχαρνείς* είναι ένα αντιπολεμικό έργο στο οποίο ακούμε πιο καθαρά από όλα τα υπόλοιπα έργα του κωμωδιογράφου την φωνή και την άποψή του. Σε διάφορα σημεία του έργου, ο Δικαιόπολης ταυτίζεται με τον Αριστοφάνη και ανακοινώνει πως θα δημιουργήσει *τρυγωδία* καθώς και υποστηρίζει πως η κωμωδία είναι άξια να διδάξει τα δίκαια στους θεατές της. Ο Δικαιόπολης δηλαδή ξεπερνά το γνωστικό επίπεδο που θα αναμενόταν από έναν αγρότη και μπορεί να κρίνει αλλά και να δημιουργεί καλλιτεχνικά. Ακόμα, στην παράβαση ο ποιητής μέσω των Χορευτών δικαιολογείται για την προσωπική του διαμάχη με τον πολιτικό Κλέωνα καθώς και μιλά για την σημασία των συμβουλών του για την πόλη. Φαίνεται να ξεκαθαρίζει τις πολιτικές του θέσεις μέσω του έργου καθώς και να υπερασπίζεται την ικανότητα της κωμωδίας να διδάσκει τα χρηστά και τα δίκαια στους πολίτες χωρίς όμως να περιμένει πως απαραίτητα μπορεί να τους επηρεάσει πολιτικά και γνωρίζοντας πως κατά βάθος οι πολίτες έρχονταν για να διασκεδάσουν.<sup>263</sup>

Η παντοδυναμία του Αριστοφάνη σε αυτό το έργο φαίνεται ακόμα μέσω του εκπροσώπου του που έχει μία ικανότητα σχεδόν παρόμοια με του δημιουργού του. Ο Δικαιόπολης μπορεί να μεταμφιέζεται, αλλά και να ξεχωρίζει τις ψευδείς μεταμφιέσεις των άλλων. Μπορεί να διακρίνει την πραγματική ταυτότητα του υποτιθέμενου πρέσβη καθώς και των μεταμφιεσμένων σε γουρουνόπουλων κορασίδων.

Επιπλέον, στα μεταθεατρικά στοιχεία του έργου ανήκουν οι συχνοί σχολιασμοί για την ενδυμασία και την σκευή των παρόντων προσώπων επί της σκηνής και η αλλαγή θεατρικής σκευής επί σκηνής. Στο έργο έχουμε τρεις αλλαγές επί σκηνής, δύο του Δικαιόπολη και μία του Λαμάχου. Στην πρώτη ο Δικαιόπολης ζητά από τον Ευριπίδη τα πιο τραγικά και εξαθλιωμένα ρούχα από το βεστιάριό του και αφού τα ενδύεται μαζί με διάφορα αξεσουάρ, εμφανίζεται ενδεδυμένος έναν άλλο ρόλο. Ο Τήλεφος που έχουμε μπροστά μας είναι στην ουσία ένας μεταμφιεσμένος Δικαιόπολης, που είναι ένας ηθοποιός μεταμφιεσμένος σε Δικαιόπολη. Στην συνέχεια, ο Λάμαχος προετοιμάζεται για μία μάχη και ο Δικαιόπολης για να συμμετέχει στα Ανθεστήρια

---

<sup>263</sup>D. Wiles, 2000, ό.π., 33



και οι δύο χρειάζεται να εξοπλιστούν με τα απαραίτητα. Είναι σαν να βλέπουμε την διαδικασία προετοιμασίας των ηθοποιών, επί της σκηνής όμως.

Τέλος, το έργο *Τήλεφος* του Ευριπίδη καθώς και ο ίδιος ο Ευριπίδης που εμφανίζεται στο έργο συμβάλλουν στην μεταθεατρικότητα των Αχαρνέων. Το έργο *Τήλεφος* χρησιμοποιείται και μέσω παράθεσης στίχων στην κωμωδία αλλά και μέσω της παρωδίας επεισοδίων του έργου όπως η αρπαγή και η ομηρία του βρέφους αλλά και η μακρά ρήσις του ήρωα. Σε μικρότερη εμβέλεια αναπαράγει τον *Τήλεφο* η εικόνα του λαβωμένου Λαμάχου στο τέλος του έργου. Η εικόνα του Ευριπίδη σχολιάστηκε και παραπάνω εκτενώς, οφείλω όμως να τονίσω ξανά πως εδώ ο ρόλος του είναι δευτεραγωνιστικός και λειτουργεί ως πάροχος σκευής αλλά και ως στόχος λαιδορίας από τον Αριστοφάνη.

## 5.2. Θεσμοφοριάζουσες

Οι *Θεσμοφοριάζουσες* συνιστούν ένα έργο βαθιά μεταθεατρικό. Καταρχάς, το ίδιο το θέμα, η επίδραση δηλαδή του περιεχομένου των έργων του Ευριπίδη στους άνδρες θεατές, στρέφει ήδη το βλέμμα στο θέατρο. Υπάρχει σε όλο το έργο ένα παιχνίδι σχετικά με την επιρροή στον θεατή του έργου που εκτυλίσσεται μπροστά του. Οι άνδρες των Θεσμοφοριαζουσών είναι μόνο η αρχή, καθώς οι ίδιες οι γυναίκες γίνονται το κοινό στο θέατρο που παίζει μπροστά τους ο μεταμφιεσμένος συγγενής, που αποτυγχάνει να τους πείσει λόγω της έλλειψης αληθοφάνειας στην υπόκρισή του. Ακολουθούν ως κοινό η Κρίτυλλα και ο Σκύθης τοξότης φύλακας που σχολιάζω λίγο παρακάτω.<sup>264</sup>

Επίσης, μία ακόμα μεταθεατρική τεχνική που αξίζει να σημειωθεί είναι αυτή της παρατραγωδίας, η οποία σε αυτό το έργο χρησιμοποιείται υπέρμετρα και μέσω αυτής το κοινό απαρτίζεται και από τους ηθοποιούς και τους Χορευτές πλέον. Πιο συγκεκριμένα, αφού παίζεται ένα έργο εντός του έργου, θεατές είναι, πέρα από το κοινό, τα υπόλοιπα μέλη του θιάσου. Τέσσερις παρατραγωδίες συναντούμε στο έργο και όλες ανήκουν στον Ευριπίδη, του *Τήλεφου*, του *Παλαμήδη*, της *Ελένης*, και της *Ανδρομέδας*. Στις δύο τελευταίες μάλιστα, ο ηθοποιός δηλώνει ότι θα υποδυθεί ευθέως κάποιο χαρακτήρα έργου. Αποτελούν ολοκληρωμένες σκηνές παρμένες από το τραγικό πρότυπο κωμικά διαστρεβλωμένες. Το κοινό σε αυτές τις παρατραγωδίες,

---

<sup>264</sup>E. Bobrick, 1977, ό.π.,191

πέρα από τους θεατές της παράστασης, είναι και εσωτερικό καθώς βλέπουμε πως ο Ευριπίδης προσπαθεί να πείσει για τα έργα που εκτυλίσσονται μπροστά τους την Κρίτυλλα και τον Σκύθη τοξότη. Ο Αριστοφάνης παρουσιάζει τον Ευριπίδη ανίκανο ως προς την μεταδοτικότητα του καθώς κανείς από τους δύο δεν πείθεται.<sup>265</sup>

Στο έργο αυτό υπάρχει ακόμα μία συνεπής μεταθεατρικότητα ως προς την εναλλαγή φύλων. Η μεταθεατρικότητα επιτρέπει στους ηθοποιούς να μπεινοβγαίνουν σε δραματικούς χαρακτήρες και κατά συνέπεια να αλλάζουν φύλο όποτε αρμόζει. Ιδιαίτερα συμβάλλει σε όλη αυτή την αυτοαναφορική ικανότητα το γεγονός πως τα μέλη του Χορού που υποδύονται τις Θεσμοφοριάζουσες είναι όλοι άντρες.

### **5.3. Βάτραχοι**

Το έργο αυτό αποτελεί την μοναδική λογοτεχνική κριτική του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. Ο Αριστοφάνης μέσα από την επιθυμία του θεού της κωμωδίας, του Διονύσου, για έναν άξιο ποιητή δημιουργεί την ανάγκη διεξαγωγής ενός αγώνα ανάμεσα σε δύο σπουδαίους τραγικούς ποιητές. Η επιλογή του Ευριπίδη ως αντιπάλου του Αισχύλου, μπορεί να έγινε είτε γιατί η ψαλίδα μεταξύ τους ήταν μεγαλύτερη και θα είχε ένα σίγουρο κωμικό αποτέλεσμα είτε γιατί ύστερα από όλες αυτές τις κατηγορίες του Αριστοφάνη κατά του Ευριπίδη μπορούμε να πούμε πως τον εκτιμούσε ως ποιητή.

Ο αγώνας που πραγματοποιείται ανάμεσα στους δύο ποιητές έχει ως κριτήρια την σοφία και να διαπιστωθεί ποιος είναι πιο ικανός από τους δύο στην τέχνη τους. Ύστερα από το πέρας και των τριών διαδικασιών, σύγκριση λυρικών μερών και αφηγηματικών προλόγων, ζύγισμα στίχων και παροχή πολιτικής συμβουλής για την πόλη, ο Αισχύλος αποφαίνεται σοφότερος και ικανότερος.<sup>266</sup> Ο Αισχύλος παρουσιάζεται ως ηθικότερος και πιο στοχευμένα να διδάσκει υπέρ της πόλεως, αντίθετα με τις μοντέρνες τάσεις και τις σοφιστικές εξυπνάδες του Ευριπίδη που είχαν να κάνουν με τα περί του οίκου και για αυτό παίρνει την νίκη.

Στο έργο αυτό, ιδιαίτερα παράδοξο είναι το γεγονός πως αν και κωμωδία, ο Αριστοφάνης επέλεξε να μην αναφερθεί καθόλου στο κωμικό είδος πέρα από τους πρώτους 18 στίχους της παρόδου. Σε αυτή την αναζήτηση του σωτήρα ποιητή δεν αναφέρονται κωμικοί ποιητές και ακόμα και το τμήμα της παραβάσεως όπου συνήθως επαινείται η ικανότητα του Αριστοφάνη, εδώ λείπει. Ο ίδιος ο ποιητής

<sup>265</sup>E. Bobrick, 1977, ό.π., 178

<sup>266</sup>D. Rosenbloom, 2018, ό.π., 80

φαίνεται να εξυψώνει τους τραγικούς ποιητές ως καταλληλότερους για αυτό τον αγώνα, τοποθετεί όμως τον αγώνα σε κωμικό πλαίσιο και χλευάζει και τους δύο.<sup>267</sup> Παρουσιάζει τους δύο τραγικούς ποιητές σαν τυροπώλες να τσακώνονται στη μέση της αγοράς.

## 6. Επίλογος

Στο κάθε έργο, με το οποίο ασχολήθηκα, υπάρχει πλήθος μεταθεατρικών στοιχείων. Όπως και πολλά άλλα έργα, η κωμικότητα του έργου ευδοκμεί βασισμένη στην δυϊκότητα των στοιχείων του έργου όταν αυτά έχουν ως κριτήριο την αλήθεια και το ψέμα. Στα έργα ερχόμαστε σε επαφή με τις σχέσεις ηθοποιός-ρόλος, θέατρο-δραματικός τόπος (*dramatis locus*), κοστουμι-αμφίεση, σκηνικό-αντικείμενο, μάσκα-πρόσωπο. Φυσικά οι θεατές βρίσκονταν σε μία συνειδητή κατάσταση του τι έβλεπαν και δεν θα μέρδευαν την αλήθεια με την φαντασία αλλά προχωρούσαν σε μία ταξινόμηση των νοηματικών επιπέδων αυτού που έβλεπαν ώστε και να απολαύσουν την θεατρική εμπειρία αλλά και να μην μπερδευτούν από τον φανταστικό κόσμο του ποιητή. Όπως ο χαρακτήρας Δικαιοπόλης αποκαλύπτει, η βασική ιδέα πίσω από την θεατρική ειρωνεία είναι πως το κοινό γνωρίζει περισσότερα από τους χαρακτήρες.

Το θέατρο αποτελούσε συνήθως έναν μικρόκοσμο της πραγματικότητας. Το γεγονός πως οι ίδιοι οι ηθοποιοί, τα μέλη του Χορού και ο ποιητής αποτελούν μέρη του δήμου και πως και οι θεατές είναι τμήματα του ίδιου συνόλου μας κάνει να φτάσουμε στο συμπέρασμα πως το έργο παίζεται από τον δήμο για τον δήμο. Όταν μάλιστα στρέφεται ο προβολέας στις καθιερωμένες αξίες και στους θεσμούς αυτής της κοινότητας καθώς και στην αμφισβήτησή τους προκαλείται μία αυτοκριτική της κοινωνίας. Αυτή είναι και η δύναμη της μεταθεατρικότητας. Με το να σχολιάζονται πλασματικά στοιχεία του έργου, σχολιάζεται η ίδια η πραγματική κοινωνία.<sup>268</sup>

Στην κωμωδία, αντίθετα με την τραγωδία, οι ηθοποιοί και ο Χορός μπορούσαν οποιαδήποτε στιγμή μέσα στο έργο να αποβάλουν τον θεατρικό τους ρόλο ή μέρος αυτού και να αναφερθούν στο θέατρο, την παράσταση, το ακροατήριο και σε τελετουργικά στοιχεία της γιορτής. Μεταθεατρικές αναφορές αποτελούν και οι αναφορές στο λατρευτικό πεδίο, όπως στο πλαίσιο δραματικών αγώνων, παρατηρήσεις επί των μουσικών οργάνων και της ποιότητας του οργανοπαίχτη, για

<sup>267</sup>B. Heiden, 1991, ό.π., 95-96

<sup>268</sup>W.G. Dobrov, 1999, ό.π., 5

την όρχηση του Χορού, την ρυθμικότητά του καθώς και για τον ρόλο του χορού. Αυτό το ονομάζει και ο Dover διακοπή της θεατρικής ψευδαίσθησης.<sup>269</sup>

Το κοινό της Παλαιάς Κωμωδίας πάντα θα έπρεπε να είναι σε εγρήγορση καθώς οι υποκριτές συχνά έδειχναν προς αυτούς και τους έκαναν μέρος του έργου. Οι κωμικοί ηθοποιοί χρειάζονταν το κοινό και βασίζονταν στη συμμετοχή του για την εξέλιξη του έργου.<sup>270</sup> Βέβαια οι θεατές είναι απρόβλεπτοι γιατί δεν βασίζονται σε σενάριο. Οι υποκριτές απευθύνονταν στο κοινό, τους έδειχναν και τους ανακάτευαν στο περιεχόμενο του έργου, χρησιμοποιώντας τους συχνά ως παραδείγματα για να υποστηρίξουν τις απόψεις τους. Επίσης, αρκετά συχνό φαινόμενο ήταν το να πετούνται τρόφιμα από τους θεατές προς τους ηθοποιούς όπως φρούτα, καρύδια και άλλους καρπούς που τρώγονταν. Η κωμωδία παρωδεί την σοβαρότητα της τραγωδίας μόνο και μόνο για να της δίνονται περισσότερες ευκαιρίες να σπα την δραματική ψευδαίσθηση και να τονίζει τη σχέση αλληλεπίδρασης κοινού και θεατρικής παράστασης.<sup>271</sup>

Η αλλαγή σκευής επί της σκηνής πραγματοποιείται και στα τρία έργα και είναι μία τεχνική που διασπά την πλασματική εικόνα που έχει στο μυαλό του ο θεατής. Βλέποντας τον ηθοποιό να γδύνεται και να μένει με το σωματίον, τον φαλλό και τη μάσκα, θυμόμαστε πως ακόμα και αυτό δεν είναι το πραγματικό του σώμα αλλά η υποκριτική του ενδυμασία. Παράλληλα, η αφαίρεση των ρούχων του ρόλου μάς τονίζει την πραγματικότητα του ρόλου, την δομή του ως μία φανταστική ύπαρξη που την ενδύεται ο ηθοποιός για την ύπαρξη της υπόθεσης.<sup>272</sup> Στην ουσία όταν ο χαρακτήρας μεταμφιέζεται, αυτό που κάνει είναι να προσθέτει άλλο ένα επίπεδο σκευής, πάνω στο υπάρχον που φοράει. Ένα προφανές μεταθεατρικό στοιχείο εν γένει στο δραματικό είδος είναι η θεατρική σύμβαση των ίδιων των ηθοποιών καθώς άνδρες υποδύονταν και τους γυναικείους ρόλους.<sup>273</sup>

Στις τρεις κωμωδίες που μελέτησα, η κυριαρχία επί της μεταμφίεσης και του κουστουμιού του κάθε χαρακτήρα ταυτίζεται με την αρρενωπότητα και το οξύμένο κύρος. Πράγματι, ο Δικαιόπολης των *Αχαρνέων* που πασιφανώς ταυτίζεται με τον

<sup>269</sup>J.K. Dover, 2010, ό.π., 88

<sup>270</sup>G.A.H. Chapman, 1983, ό.π., 1

<sup>271</sup>G.A.H. Chapman, 1983, ό.π., 23

<sup>272</sup>W.G. Dobrov, 1999, ό.π., 10

<sup>273</sup>O. Taplin, 1986, ό.π., 170

Αριστοφάνη έχει τον πλήρη έλεγχο επί των μεταμφιέσεων και κανείς δεν ξεντύνει ή αναγνωρίζει τον υποδυόμενο χαρακτήρα του χωρίς την άδεια του Δικαιόπολη. Αυτό συμβαίνει καθώς η σωστή χρήση των μεταμφιέσεων από τον χαρακτήρα προσθέτει κύρος στην ίδια την δραματουργική ικανότητα του ποιητή. Από την άλλη, στις *Θεσμοφοριάζουσες*, η μεταμφίεση του Συγγενή χειραγωγείται από άλλους, γεγονός που τον καθιστά έρμαιο των επιλογών τους. Ο ταπεινωμένος συγγενής επανειλημμένα αποτυγχάνει στο να διατηρήσει τον έλεγχο των μεταμφιέσεών του και εκθηλύνεται έως και αντικειμενοποιείται.<sup>274</sup>

Μέσω την παρατραγωδίας, ο κωμικός ποιητής εξέφραζε τις απόψεις του επί του τραγικού είδους λοιδορώντας τις παρασπονδίες των τραγικών στην δομή και στο περιεχόμενο των έργων τους. Τοποθετώντας στη σκηνή κάποιο έργο εντός του έργου, οι ηθοποιοί και οι Χορευτές καθίστανται εσωτερικοί θεατές στο εκτυλισσόμενο έργο. Αυτό δίνει την δυνατότητα στους πραγματικούς θεατές να δουν τον εσωτερικό θεατή να βιώνει την εμπειρία που βιώνουν αυτοί εκείνη τη στιγμή. Επεξεργάζονται δηλαδή την δική τους υπόσταση από μία νέα διάσταση που τους δίνει την δυνατότητα η ειρωνεία της πραγματικότητας να αλληλεπιδρά με την αυτεπίγνωση της θέσης τους.<sup>275</sup>

Η παρατραγωδία όμως οξύνει την κωμική της διάσταση μέσω της πολλαπλότητας των επιπέδων των ρόλων που ενδύεται ο ηθοποιός. Λόγου χάριν, στους *Αχαρνείς*, έχουμε έναν ηθοποιό που υποδύεται τον Δικαιόπολη, που υποδύεται τον Τήλεφο, που υποδύεται έναν επαίτη. Και οι τρεις χαρακτήρες εμφανίζονται στην επιλογή της σκευής και κατά την σκηνή της αλλαγής σκευής. Όταν ο Δικαιόπολης εμφανίζεται με το σωματίον, το ψεύτικο τμήμα του σώματος του χαρακτήρα, ερχόμαστε σε επαφή με το πρώτο επίπεδο υποκριτικής. Κατόπιν όλα τα στοιχεία της σκευής που ζητά από τον Ευριπίδη καθώς και τα κουρέλια αντικατοπτρίζουν τον επαίτη, που αποτελεί το δεύτερο επίπεδο υποκριτικής. Δεν ξεχνά όμως ο Αριστοφάνης να μας κλείσει το μάτι και να ζητήσει ένα καπελάκι από την Μυσία, με στόχο ανάδειξης το πρότυπο της παρατραγωδίας, τον Τήλεφο, και το τρίτο επίπεδο υποκριτικής.<sup>276</sup>

---

<sup>274</sup>G. Compton-Engle, 2003, ό.π., 507

<sup>275</sup>W.G. Dobrov, 1999, ό.π., 15

<sup>276</sup>G. Compton-Engle, 2003, ό.π., 211

## Βιβλιογραφία

### Ξενόγλωσση

- Abel, I. (1963), *Metatheatre: A new view of dramatic form*, Hill and Wang, Νέα Υόρκη
- Austin, C. & Olson, S. D. (2004), *Aristophanes Thesmophoriazusaе*, Oxford University Press, New York.
- Bain, D. (1985), *Ληκύθιον ἀπόλεσεν: Some Reservations*, *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 35, No. 1, 31-37
- Bobrick, E. (1977), *The Tyranny of Roles : Playacting and Privilege in Aristophanes' Thesmophoriazusaе*, στο G.W.Dobrov(επιμ.) *The city as Comedy: Society and Representation in Athenian Drama*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill & London, 177-197
- Chapman, G. A. H. (1983), *Some notes on dramatic illusion in Aristophanes*, *American Journal of Philology*, Vol.104, 1-23
- Compton- Engle, G. (2003), *Control of Costume in Three Plays of Aristophanes*, *The American Journal of Philology*, Vol. 3, 507 - 535.
- Dobrov, G. W. (1999), *Figures of play:Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford University Press, Oxford
- English, M. C. (2007), *Reconstructing Aristophanic Performance: Stage Properties in Acharnians*, *Classical World*, Vol. 100, No. 3,199-227
- Foley, H.P.(1988), *Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians*, *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 108,33-47
- Griffith, M. (2013), *Aristophanes' Frogs*, Oxford University Press, Oxford – New York
- Harriott,R. (1962), *Aristophanes' Audience and the Plays of Euripides*, *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, Vol.9, 1-8
- Harriott, R. (1982), *The Function of the Euripides Scene in Aristophanes' 'Acharnians'*, *Greece & Rome*, Second Series, Vol. 29, 35 - 41.
- Hartwig , A. (2008), *Interpreting notes on Aristophanes' Thesmophoriazusaе*, *Philologus*, Vol.152, 49-64
- Heiden, B. (1991) *Tragedy and comedy in the 'Frogs' of Aristophanes*, *Ramus*, Vol.20, I.1, 95-111

- Hesk, J. (2000), *Intratext and Irony in Aristophanes*, στο Alison Sharrock and Helen Morales, *Intratextuality*, Oxford University Press, Oxford, 227-261
- Miller, H.W. (1946), *Some Tragic Influences in the Thesmophoriazusae of Aristophanes*, American Philological Association, Vol. 77, 171-182
- Moorton, R. (1987), *Euripides' Andromeda in Aristophanes' Frogs.*, American Journal of Philology, Vol.108, 434–36.
- Ringer, M.(1998), *Electra and the Empty Urn: Metatheater and Role Playing in Sophocles*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill & London
- Rosen, R.M. (2006) *Aristophanes, Fandom and the Classicizing of Greek Tragedy* στο A. Sommerstein, L. Kozak και J. Rich(επιμ.) *Playing Around Aristophanes: Essays in Celebration of the Completion of the Edition of the Comedies of Aristophanes*, Aris & Phillips,Oxford, 27-47
- Rosen, R. M. (2010), *Aristophanes* στο G. W. Dobrov (επιμ.) *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Brill, Leiden-Boston.
- Rosenbloom, D.(2018) *The comedians' Aeschylus*, στο R. Futo Kennedy (επιμ.), *Brill's Companion to the reception of Aeschylus*, Brill, Leiden-Boston, 54-87
- Slater, N. W.(1999) *Making the Aristophanic Audience*, The American Journal of Philology, Vol.120 , 351-368
- Sfyroeras, P.(2008), *Πόθος Εὐριπίδου : Reading Andromeda in Aristophanes' Frogs*, American Journal of Philology, Vol.129, 299-317.
- Stehle, E.(2002), *The Body and its Representations in Aristophanes' Thesmophoriazousai : Where Does the Costume End?*, American Journal of Philology, Vol.123, No. 3, 369-406
- Taplin, O. (1986), *Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis*, Journal of Hellenic Studies, Vol. 106, 163-174
- Tsitsiridis, S. (2010), *On Aristophanic Parody: The Parodic Techniques*, στο Στ. Τσιτσιρίδης (επιμ.) *Παραχορήγημα: Μελετήματα για το Αρχαίο Θέατρο προς Τιμήν του Καθηγητή Γρηγόρη Μ. Σηφάκη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 359 - 382.
- Wiles, D.(2000), *Greek Theatre Performance: An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge

## Ελληνόγλωσση

- Bowie, A. M.(2005) *Αριστοφάνης. Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία*, μτφρ. Π. Μοσχοπούλου, επιμ. Α. Μαρκαντωνάτος, Δαρδανός, Αθήνα
- Dover, K. J.(2010) *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, μτφρ. Φ.Ι. Κακριδής, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα
- Hose, M.(2011) *Ευριπίδης:ο ποιητής των παθών*, μτφρ. Μ. Ταραντίλη, επιμ.Ν. Π. Μπεζαντάκος, Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα
- Καραμάνου, Ι.(2011) *Ευριπιδαριστοφανίζων: Η πρόσληψη του Ευριπίδη στην Αρχαία Κωμωδία* στο Θ. Γ. Παππάς-Α. Γ. Μαρκαντωνάτος,(επιμ.) *Αττική Κωμωδία, Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, Gutenberg, Αθήνα, 675-737
- Κωνσταντάκος, Ι. Μ. (2010)*Η αβάσταχτη ελαφρότητα των στίχων:Παιχνίδια γρίφων στον ποιητικό αγώνα των Βατράχων του Αριστοφάνη*,στο Στ. Τσιτσιρίδης (επιμ.)*Παραχορήγημα: Μελετήματα για το Αρχαίο Θέατρο προς Τιμήν του Καθηγητή Γ. Μ. Σηφάκη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 317-341
- Lesky, A.(2011) *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφρ. Α. Τσοπανάκης, Αφοί Κυριακίδη α.ε., Θεσσαλονίκη
- Μαυρόπουλος, Θ.Γ.(2008) *Αριστοφάνης, Αχαρνής, Ζήτρος*, Αθήνα
- Silk, M.S.(2007)*Η Αριστοφανική παρατραγωδία*, μτφρ.Λ. Τζαλλήλα, στο Γ. Δ. Κατσής (επιμ.) *Θάλεια-Αριστοφάνης: 15 μελετήματα*, Σμίλη, Αθήνα, 282-322