

ΙΩΑΝΝΑ ΚΑΡΑΜΑΝΟΥ

Εὐριπιδαριστοφανίων:

Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ
ΚΩΜΩΔΙΑ

Επιστρατεύοντας τη γλωσσοπλαστική του δεινότητα ο Κρατίνος, ο γηραιός αντίπαλος του Αριστοφάνη, προσδιορίζει με αυτό το ευρηματικό σύνθετο τον «διάλογο» του νεώτερου του κωμωδιογράφου με τον Ευριπίδη σε ένα καυστικό χωρίο (απ. 342 Κ.-Α.¹), στο οποίο θα επανέλθουμε στην πορεία της έρευνάς μας (*infra*, ενότ. Δ). Όπως προκύπτει και από τον τίτλο, αντικείμενο της παρούσας μελέτης αποτελεί η διερεύνηση της «πρόσληψης» του θεάτρου του Ευριπίδη στην αρχαία κωμωδία (η οποία καταλαμβάνει χρονικά όλο τον πέμπτο αιώνα). Στο πεδίο των κλασικών σπουδών, η πρόσληψη περιλαμβάνει τους τρόπους με τους οποίους η κλασική γραμματεία έχει παραδοθεί, μεταφρασθεί, ερμηνευθεί και διασκευασθεί μέσω της γραφής, της εικόνας και της παράστασης.²

Στο πλαίσιο της αρχαίας κωμωδίας, το θέατρο του Αριστοφάνη μάς προσφέρει το περισσότερο υλικό για την έρευνά μας, αφ' ενός, βέβαια, επειδή παρέχει το μοναδικό

¹ Η συντομογραφία Κ.-Α. αναφέρεται στην αρίθμηση των κωμικών αποσπασμάτων στην έκδοση των R. Kassel - C. Austin (1983-2001).

² Hardwick-Stray (2008) 1-9, Hardwick (2003) 2-11, Porter (2008) 469-77, Martindale (1993) κεφ. 1.5, Martindale (2007) 297-311, Woodman-Powell (1992) 210-15, Martindale-Thomas (2006). Για το θεωρητικό υπόβαθρο της πρόσληψης, βλ. Jauss (1982), Holub (1984), Gadamer (1975).

σωζόμενο *corpus* κωμωδιών αυτής της περιόδου, αφ' ετέρου, λόγω του ιδιαίτερου δραματολογικού ενδιαφέροντος του κωμωδιογράφου για την τραγωδία του Ευριπίδη. Πέρα από διακειμενικές αναφορές στο θέατρο του Ευριπίδη στην πλειονότητα των σωζόμενων κωμωδιών του Αριστοφάνη, ο ίδιος ο τραγικός ποιητής εμφανίζεται ως δραματικός χαρακτήρας στους *Άχαρνης* του 425 π.Χ., ενώ κατέχει κεντρικό ρόλο στις *Θεσμοφοριάζουσες* του 411 και στους *Βατράχους* του 405. Συνεπώς, η πρόσληψη του Ευριπίδη από τον Αριστοφάνη καλύπτει χρονικά τουλάχιστον το ήμισυ της δραματικής του παραγωγής. Ο «διάλογός» του με τον τραγικό αφορά ολόκληρες σκηνές, θεματολογία, ζητήματα ύφους, δραματική και σκηνική τεχνική, τα οποία θα προσεγγισθούν στις επόμενες ενότητες.

Ήδη από την αρχή της έρευνάς μας πρέπει να προσδιορισθεί η σχέση της «παρωδίας» με την «παρατραγωδία», καθώς αποτελούν σημαντικές εκφάνσεις της πρόσληψης του ευριπίδειου θεάτρου από την κωμωδία. Η παρωδία εμπεριέχει το σκώμμα και αναπαράγει, συχνά με κωμικές αλλοιώσεις, στοιχεία της σοβαρής ποίησης (και στη συγκεκριμένη περίπτωση, της τραγωδίας του Ευριπίδη), προκειμένου να τα υπονομεύσει.³ Η παρατραγωδία καλύπτει όλο το φάσμα των διακειμενικών αναφορών της κωμωδίας στην τραγωδία, είτε αυτές αποβλέπουν στην παρωδία είτε όχι.⁴

Εδώ πρέπει να επισημανθεί ότι οι διακειμενικές αναφορές των σκηνών παρατραγωδίας είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τον «μεταθεατρικό» χαρακτήρα της

³ Πρβλ. Ερμολ. Μεθ. 34, όπου τὸ κατὰ παρωδιαν σχῆμα θεωρεῖται ὅτι ἀνήκει στο κωμικῶς λέγειν ἅμα καὶ σκώπτειν, Σ Αριστοφ. Ἄχ. 8 (Wilson): τοῦτο παρωδία καλεῖται, ὅταν ἐκ τραγωδίας μετενεχθῆ εἰς κωμωδίαν. Για τις ποικίλες μορφές της παρωδίας, Rau (1967) 7-18, Pöhlmann (2009) 16-29.

⁴ Για αυτή τη διάκριση, Silk (1993) 479-80, Foley (1988) 35, σημ. 14.

αρχαίας κωμωδίας. Ο όρος «μεταθέατρο» εμπεριέχει όλες τις μορφές θεατρικής «αυτοαναφορικότητας», δηλαδή τις αναφορές του κωμικού ποιητή στον εαυτό του και στην τέχνη του, στο έργο ως έργο, στα έργα άλλων δραματικών ποιητών, στις δραματικές συμβάσεις, στην παράσταση και στους θεατές.⁵

Οι θεμελιώδεις μελέτες του Rau (1967) και του Silk (1993) και (2000, κεφ. 2) έχουν επικεντρωθεί σε συγκεκριμένες πτυχές της πρόσληψης της τραγωδίας. Ο Rau προσέγγισε λεπτομερώς την παρατραγωδία στο υφολογικό και θεματικό πεδίο, όχι, όμως, ως προς τη λειτουργικότητά της εντός του κωμικού έργου. Ο Silk (1993) διέκρινε με σαφήνεια τις έννοιες της παρωδίας και της παρατραγωδίας και έθεσε το θεωρητικό πλαίσιο της πρόσληψης της τραγωδίας από την κωμωδία (Silk 2000, κεφ. 2).⁶ Η παρούσα εργασία διαφοροποιείται από την

⁵ Ο όρος «μεταθέατρο» εισήχθη από τον Abel (1963) αναφορικά με το αναγεννησιακό θέατρο. Ο Taplin (1986, 164-71), χρησιμοποιώντας τον όρο αυτό για το αρχαίο δράμα, εντοπίζει τον μεταθεατρικό χαρακτήρα της αρχαίας κωμωδίας στα ακόλουθα γνωρίσματα: α. αναφορά του ποιητή στο κοινό των θεατών, β. «αυτοαναφορικότητα» του κωμικού ποιητή, δηλ. αναφορά στη ιδιότητά του ως ποιητή, γ. αναφορά στην παράσταση και στη θεατρικότητα του έργου εν γένει (λ.χ. στους ηθοποιούς, θεατρικά μηχανήματα κλπ.), δ. αλλαγή της θεατρικής σκευής επί σκηνής, ε. παρατραγωδία. Βλ. επίσης την πρόσφατη μελέτη του Slater (2002), ιδιαίτερα 3-21, Hall (2006) 107-08, Ringer (1998) 7-19, Hornby (1986) 32-35, Segal (1982) 254-56, Chapman (1983) 1-23, Muecke (1977) 52-67, Bain (1977) 208 κ.ε. Ο μεταθεατρικός χαρακτήρας της αρχαίας κωμωδίας προϋποθέτει τη «διακοπή της δραματικής ψευδαίσθησης» (βλ. Dover 1978, 88-92), δηλαδή τη διακοπή της απερίσπαστης προσήλωσης των υποκριτών (και, κατ' επέκταση, των θεατών) στο φανταστικό θέμα του έργου. Σε αντιδιαστολή με την αρχαία κωμωδία, η θεατρική αυτοαναφορικότητα της νέας κωμωδίας υφίσταται πολύ πιο συγκεκριμένα, χωρίς να διακόπτεται εμφανώς η δραματική ψευδαίσθηση (βλ. Hunter 1985, 73-82).

⁶ Επιπροσθέτως, πριν τη μελέτη του Rau, ο Pucci (1961) είχε ενασχοληθεί με το ύφος και τα θέματα της αριστοφανικής παρατραγωδίας και ο Prato (1955) είχε εστιάσει στην προσέγγιση των ευριπίδειων θεμάτων

υπάρχουσα βιβλιογραφία σε αυτή τη θεματική ως προς τη στόχευσή της να διερευνήσει κειμενοκεντρικά τη λειτουργία της πρόσληψης του ευριπίδειου θεάτρου σε επίπεδο ύφους, δραματολογίας και παράστασης στα σωζόμενα έργα του Αριστοφάνη και στα αποσπάσματα της αρχαίας κωμωδίας εν γένει, υπό το πρίσμα πολλαπλών παραγόντων. Ειδικότερα, θα προσδιορισθεί αφ' ενός, ο τρόπος με τον οποίο σηματοδοτείται και οριοθετείται η σκηνή παρατραγωδίας εντός του κωμικού έργου,⁷ αφ' ετέρου, θα προσεγγισθούν οι στόχοι της μεταθεατρικής της λειτουργίας. Από αυτή την οπτική γωνία, θα αναδειχθεί η άμεση συνάφεια μεταξύ της πρόσληψης των ευριπίδειων νεωτερισμών από τον Αριστοφάνη και της τάσης αυτοπροσδιορισμού της κωμικής του τέχνης.⁸ Στο ίδιο πλαίσιο, θα μελετηθεί το ζήτημα της αναγνωρισιμότητας των σκηνών παρατραγωδίας, τόσο βάσει του προσδιορισμού των σκηνών αυτών εντός του κωμικού έργου, όσο και με γνώμονα μια βασική αρχή της θεωρίας της πρόσληψης, που είναι ο «ορίζοντας των λογοτεχνικών και θεατρικών προσδοκιών» των θεατών,⁹ δηλαδή οι δυνατότητες

από τον Αριστοφάνη. Ο Dane (1988) 17-64 υποστήριξε ότι η πρόσληψη του Ευριπίδη από τον Αριστοφάνη κινείται με αφετηρία την παράσταση προς την κατεύθυνση της λογοτεχνικής κριτικής, ενώ, πρόσφατα, η Troupi (2006) 163-202 προσέγγισε συγκεκριμένα τη *Λυσιστράτη* ως «παλινωδία» της *Έλένης* από άποψη δομής, χαρακτήρων και θεμάτων.

⁷ Ο Schlesinger (1937) 295-96 έθιξε αυτό το ζήτημα συνοπτικά και μόνο αναφορικά με τις *Θεσμοφοριάζουσες*. Για τη σηματοδότηση της παρατραγωδίας στο έργο αυτό και στους *Άχαρνης*, βλ. επίσης Macdowell (1995) 56-58, 266-70.

⁸ Ο Silk (2000) έχει εμβαθύνει στον επαναπροσδιορισμό του κωμικού είδους από τον Αριστοφάνη, χωρίς, όμως, να συνδέσει την αριστοφανική κριτική των ευριπίδειων νεωτερισμών με αυτή την τάση προσδιορισμού της κωμικής τέχνης, όπως θα υποστηριχθεί εδώ.

⁹ Ο όρος αυτός εισήχθη στην έρευνα της πρόσληψης από τον Jauss (1982) 141-48. Για τη θεατρική αντίληψη των θεατών, βλ. Mastromarco (2006)

αντίληψης των θεατών λόγω της θεατρικής και λογοτεχνικής τους υποδομής. Στις ενότητες για τα θέματα και τη δραματική τεχνική θα διερευνηθεί η κοινωνική και καλλιτεχνική απήχηση των ευριπίδειων νεωτερισμών μέσα από τη διαπεραστική ματιά των σύγχρονών του κωμωδιογράφων, ενώ στην τελευταία ενότητα θα μελετηθεί η πρόσληψη του τραγικού του ύφους για την επίτευξη κωμικού αποτελέσματος. Με αυτή τη συνισταμένη παραγόντων, θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε εκείνους τους δραματουργικούς μετασχηματισμούς που μετουσιώνουν το τραγικό σε κωμικό, χάρη στις δυνατότητες που παρέχει η ποικιλόμορφη και νεωτερική τέχνη του Ευριπίδη.

A. Θέματα

Ας ξεκινήσουμε με τον πολυσυζητημένο ήδη από την αρχαία παράδοση μισογυνισμό που έχει αποδοθεί στον Ευριπίδη¹⁰ και αποτελεί τον θεματικό πυρήνα των *Θεσμοφοριαζουσών*. Όπως θα διαπιστώσουμε, ο χαρακτηρισμός του ως μισογύνη, που έμελλε να διαιωνιστεί μέσα από τα έργα των αρχαίων βιογράφων και τις μεταγενέστερες πηγές, έλκει την καταγωγή του κυρίως από τις κωμωδίες του Αριστοφάνη.

Όπως αναφέρουν χαρακτηριστικά οι γυναίκες των *Θεσμοφοριών*, για εκείνες ο Ευριπίδης αποτελεί εξίσου μεγάλη συμφορά, όση και οι Πέρσες (*Θεσ.* 337). Αυτή η

169-83 και Revermann (2006) 99-124 συγκεκριμένα για τις *Θεσμοφοριάζουσες*.

¹⁰ Πρβλ. *Λυσ.* 283-84, 368-69 και Σ 283 (Hangard-Holwerda), *Βίος Εὐρ.* II (*TrGF* V,1, A IB) iii-iv, Σάτ. *Βίος Εὐρ.* P. *Οxy.* 1176, απ. 39. x, Δίφιλος *Συνωρίς* απ. 74 K.-A., απ. αδέσπ. 1048 K.-A., Αύλ. Γέλλ. N.A. 15. 20.6, Σούδα ε 3695 (Adler). Βλ. Finnegan (1995) 54-65, Prato (1955) 54-62 και Loraux (1991) 235-42 με πλούσια σχετική βιβλιογραφία.

δήλωση φέρει ιδιαίτερα αρνητικό φορτίο, σε μια περίοδο που η περσική δύναμη βρισκόταν πάλι στο προσκήνιο (στ. 365-66).¹¹ Στους στ. 384-428 απαριθμούνται οι χαρακτηρισμοί που έχουν αποδοθεί στις γυναίκες στα έργα του Ευριπίδη, εξαιτίας των οποίων είναι παρεξηγημένες στα μάτια των ανδρών τους. Συγκεκριμένα, θεωρούνται *προδοτίδες* (στ. 393) και ότι αποτελούν συμφορά για τους άνδρες, καθώς πράττουν *οὐδὲν ὑγιές* (στ. 394).¹² Είναι ὑποπτες για μοιχεία (στ. 392, 404), όπως η Φαίδρα στον *Ἰππόλυτο*, η Σθενέβιοι στο ομώνυμο έργο,¹³ η Αερόπη στο έργο *Κρήσσαι*, η Πασιφάη στους *Κρήτες* και η Φθία στον *Φοίνικα*. Αντιστοίχως, οι κόρες κινούν υποψίες για άνομη εγκυμοσύνη (στ. 406), λόγω της Κανάκης στον *Αἴολο* (*P. Oxy.* 2457. 25-26) και της Δηδάμειας στους *Σκυρίους* (απ. 682 K.).¹⁴ Ακόμη, οι άνδρες υποπτεύονται τις συζύγους τους ότι τους παρουσιάζουν ξένα παιδιά σα δικά τους (στ. 407-08), όπως έκανε η άτεκνη Σίρις στην *Μελανίππη τήν Δεσμώτιδα* (απ. 491 K. και *Υγίν. fab.* 186), ενώ οι ηλικιωμένοι αποθαρρύνονται από το να

¹¹ Θουκ. 8. 53-54. Πρβλ. Ισοκρ. iv 157 για τις κατάρες εναντίον όσων συνδιαλέγονται με τους Πέρσες.

¹² «Προδοτίδες»: *Μήδ.* 1332, *Ἄνδρ.* 630, *Ἥλ.* 1028, «οι γυναίκες ως συμφορά»: *Ἰππ.* 627, *Ἄνδρ.* 353, «οὐδὲν ὑγιές»: *Ἄνδρ.* 952, *Μελανίππη ἢ Δεσμώτις* απ. 493 K. (η συντομογραφία K. αναφέρεται στην αρίθμηση των ευριπίδειων αποσπασμάτων στην έκδοση του R. Kannicht: *TrGF V*, Göttingen 2004). Πρβλ. Sommerstein (1994) 182.

¹³ Στον στ. 404 παρατίθεται το περιβόητο απ. 664 K. από τη *Σθενέβιοι* (πρόποση της Σθενέβιοις στον Βελλεροφόντη), το οποίο μνημονεύεται και στο απ. 299 K.-A. του Κρατίνου.

¹⁴ Sommerstein (1994) 183. Σε αυτές τις περιπτώσεις θα προσέθετα τη μητρότητα της Μελανίππης στη *Μελανίππη τήν Σοφή* (*TrGF V*,1, 525-26, Collard-Cropp-Lee 1995, 245-47), της Δανάης (*TrGF V*,1 371-72, Karamanou 2006, 22-29), της Αλόπης (*TrGF V*,1, 228-29, Karamanou 2003, 30-35) και της Αύγης (*TrGF V*,1, 332-35) στα ομώνυμα έργα του Ευριπίδη. Για αυτή την ομάδα έργων που πραγματεύονται τη ρήξη της κόρης με τον πατρικό της οίκο, λόγω της άνομης μητρότητάς της, βλ. Scafuro (1990) 126-59, Seaford (1990₁) 159-63, Sommerstein (2006) 237-39, Karamanou (2010), Huys (1995), Seaford (1990₂) 80-81.

νυμφευθούν νεώτερες γυναίκες (στ. 413) προς αποφυγήν όσων υπέστη ο Αμύντωρ στον Φοίνικα (απ. 804.3, 807 Κ., βλ. *TrGF* V,2 845-47).¹⁵ Γενικότερα, οι ηρωίδες του Ευριπίδη παρουσιάζονται ως πανούργες (στ. 546-47: *γυνή πονηρά*), όπως η Φαίδρα, αλλά και η Μελανίππη λόγω της περιφνημής ρήσεώς της στη *Μελανίππη τήν Σοφή* (απ. 484, 483 Κ., πρβλ. *Λυσ.* 1124).

Μολαταύτα, όπως αποδεικνύεται από τα λεγόμενα και τις πράξεις τους, οι γυναίκες των Θεσμοφοριών είναι όντως υπόλογες για όσα τους προσάπτονται στα έργα του Ευριπίδη. Όντως καταφεύγουν στην απάτη (στ. 424-25, 430, 433-42, 531-32), έχουν ροπή προς το μεθύσι (στ. 630-33, 735-38, 754-55)¹⁶ και χαρακτηρίζονται από όλα εκείνα τα ελαττώματα που μόλις αναφέρθηκαν (στ. 339-50). Αυτό, όμως, που τις εξοργίζει είναι ότι ο Ευριπίδης αποκάλυψε όσα έπρατταν υπογείως με κύριο όπλο τους τον δόλο, που αποτελεί το ισχυρότερο μέσο της γυναίκας για να υπονομεύσει την ανδρική εξουσία (βλ. Β iv). Έχοντας, επομένως, κινήσει εξαιτίας του τις υποψίες των ανδρών (στ. 407-08, 424-25), έχουν πλέον απολέσει αυτό το τόσο βασικό τους όπλο. Και ο ίδιος ο Ευριπίδης, όμως, συχνά χαρακτηρίζεται ως δολοπλόκος, κατ' αντιστοιχία προς τους χαρακτήρες του (*Θεσ.* 87, 927, 1132, 1202, *Βάτ.* 80, 1520-21 και για τη συμφωνία *φύσεως-μιμήσεως*, βλ. Β ii).

Ακολούθως, στο πλαίσιο της αντίληψης πως το έργο του ποιητή αντανakλά τη φύση του (*Θεσ.* 148-50, 167), αποδόθηκε στον Ευριπίδη ο χαρακτηρισμός του μισογύνη βάσει των λεγομένων κάποιων χαρακτήρων του. Η απόδοση αντιλήψεων που διατυπώνονται από τραγικούς ήρωες στον ίδιο τον ποιητή (πρβλ. *Αισχίν.* 1. 151-153,

¹⁵ Πρβλ. *Δανάη* απ. 317. 4 Κ., *Αϊολος* απ. 23 Κ.

¹⁶ Όπως κατηγορούνται στον στ. 393, μολονότι δεν μας έχει σωθεί κάποια σχετική μαρτυρία από τον Ευριπίδη. Για το γυναικείο πάθος για το ποτό, βλ. *Λυσ.* 195-239, *Πλάτ.* απ. 174 Κ.-Α., *Φερεκρ.* απ. 143 Κ.-Α., *Finnegan* (1995) κεφ. 6, *Oeri* (1948) 13 κ.ε.

Πλούτ. *Ήθ.* 539 B-C) αποτελεί συνήθη τακτική των αρχαίων κριτικών, με σκοπό να αντληθούν όσο το δυνατόν περισσότερα βιογραφικά στοιχεία. Είναι αυτονόητο, βέβαια, πως τέτοιου είδους ερμηνείες βασίζονται στην υπεραπλούστευση και στη γενίκευση και, ως εκ τούτου, δεν παρέχουν αξιοπιστία.¹⁷ Πρέπει, άλλωστε, να αναλογιστούμε ότι υπάρχουν εξίσου πολλά χωρία στον Ευριπίδη που περιλαμβάνουν επαίνους γυναικών (βλ. ενδεικτικά *Άлк.* 150 κ.ε., *Ήρακλ.* 539-601, *Έκ.* 577-82, *Ίφ.* *Αύλ.* 1402-29, *Πρωτεσίλαος* απ. 657 Κ.). Αυτές οι αντικρουόμενες απόψεις που απαντώνται στο έργο του οφείλονται προφανώς στην τάση του τραγικού να διακρίνει δύο όψεις σε κάθε ζήτημα υπό την επίδραση της σοφιστικής διαλεκτικής (βλ. *Αντιόπη* απ. 189 Κ.: ἐκ παντὸς ἂν τις πράγματος δισσῶν λόγων / ἀγῶνα θεῖτ' ἂν, εἰ λέγειν εἴη σοφός).¹⁸ Επιπλέον, όπως επισημαίνει ο ίδιος στους *Βατ.* 948-52, δημοκρατικά σκεπτόμενος έδωσε τον λόγο στις γυναίκες, είτε κόρες (βλ. *Ηλέκτρα* στο ομώνυμο έργο και *Μελανίππη* στην *Μελ. Σοφ.* απ. 483, 484 Κ. και *Υπόθ.* *TrGF* V,1, 525-26) είτε ηλικιωμένες (βλ. *Εκάβη* στο ομώνυμο δράμα και στις *Τρωάδες* και *Αλκμήνη* στους *Ήρακλ.* 646 κ.ε.).¹⁹

Τα υπόλοιπα ζητήματα που αφορούν στα θέματα και τους χαρακτήρες του θεάτρου του Ευριπίδη θα συνεξετασθούν στο πλαίσιο του αγώνα του με τον

¹⁷ Lefkowitz (1981) viii-x, 88-104, Fairweather (1974) 232-275, Lefkowitz (1978) 465-467, Bain (1975) 14-23. Δεν είναι σπάνιες, εξάλλου, οι περιπτώσεις στις οποίες οι αρχαίοι σχολιαστές αυθαίρετα αποδίδουν στον Ευριπίδη απόψεις που διατυπώνονται από τον Χορό (Σ *Ευρ.* *ΉΑлк.* 962, *Ίππ.* 1102 Schwartz, πρβλ. Πολυδ. *Όνομ.* 4. 111 Bethe).

¹⁸ Για την επίδραση της σοφιστικής διαλεκτικής και των δισσών λόγων στον Ευριπίδη, Collard (1975) 59-61, Duchemin (1968²) 15-20, Lloyd (1992) 23, Conacher (1998) 50-51, Egli (2003) 193-95, Kerferd (1981) 59-67, Guthrie (1962-1981) III 50-51, Gomperz (1912) 35 κ.ε.

¹⁹ Βλ. ενδεικτικά Hall (1997) 103-10, 124-26.

Αισχύλο στους *Βατράχους* (στ. 830-1481),²⁰ ο οποίος κινείται σε μεταθεατρικό επίπεδο, τόσο εξαιτίας των συμμετεχόντων ποιητών και των πεδίων στα οποία θα διαγωνισθούν, όσο και λόγω του Διονύσου, του ίδιου του θεού του δράματος, που έχει ορισθεί ως κριτής. Ο αγώνας Αισχύλου-Ευριπίδη εστιάζει στην αντιπαράθεση παραδοσιακού-νεωτερικού και, από αυτή την άποψη, ορθώς έχει παραλληλισθεί με τον αγώνα μεταξύ Δίκαιου και Άδικου Λόγου στις *Νεφ.* 889-1114.²¹ Ο Αισχύλος αντιπροσωπεύει την τραγωδία στην παραδοσιακή της μορφή και συνάμα το ηρωικό μεγαλείο του αθηναϊκού παρελθόντος, ενώ ο νεωτεριστής στην τέχνη του Ευριπίδης συνδέεται με την ασταθή και αμφιλεγόμενη εποχή του Πελοποννησιακού Πολέμου και της παρακμής της αθηναϊκής ηγεμονίας.²²

Η αντίθεση εντοπίζεται ακόμη μεταξύ της καθιερωμένης Ολύμπιας θρησκείας, την οποία πρεσβεύει ο Αισχύλος (βλ. στ. 886-87 για την επίκλησή του στα ελευσίνεια μυστήρια, που τιμούνται στους *Βατράχους*), και των νεωτερικών θρησκευτικών πεποιθήσεων του Ευριπίδη, όπως και του Σωκράτη στις *Νεφ.* 247-74, 365-424.²³ Οι αναφορές του νεώτερου τραγικού στον αιθέρα (για την παρωδία τους, βλ. *Θεσ.* 14-18, 51, 272, 1050, 1068, *Βάτ.* 100,

²⁰ Αγώνας δραματικής ποίησης πιθανόν να διεξήχθη και στο έργο *Μούσαι* του Φρυνίχου, που παρουσιάστηκε στον ίδιο δραματικό αγώνα με τους *Βατράχους* το 405 (Υπόθ. *Βατ.* Chantry). Το απ. 33 Κ.-Α. αναφέρεται σε αγώνα ποιητών, από τους οποίους ο ένας φαίνεται να ήταν ο Σοφοκλής (βλ. απ. 32 Κ.-Α.). Δεν είμαστε, όμως, σε θέση να γνωρίζουμε εάν ο άλλος ποιητής ήταν ο Ευριπίδης, όπως έχει κατά καιρούς υποστηριχθεί (Harvey 2000, 101-02, *PCG VIII*, 409, Norwood 1931, 152-53, Sommerstein 1996, 1, σημ. 3).

²¹ Dover (1978) 256 και Dover (1968) lvii-lxvi.

²² Murray (1964) 134, Dover (1978) 255-56, Reckford (1987) 426-29, Wycherley (1946) 106. Για τους νεωτερισμούς του Ευριπίδη, βλ. *Θεσ.* 1130, *Βάτ.* 1107 και ενδεικτικά De Romilly (1997), Winnington-Ingram (2003) 47-49, 55-56, 60-63.

²³ Reckford (1987) 426-27, Prato (1955) 62-69.

311, 889-94), τον οποίο συχνά ταυτίζει με την έννοια του θείου, τελούν υπό την επίδραση του Διογένη από την Απολλωνία, ενός από τους τελευταίους προσωκρατικούς φιλοσόφους.²⁴ Εξάλλου, η αθεΐα που του καταλογίζεται (Θεσμ. 450-51) έγκειται στην αμφισβήτηση του ανθρωπομορφισμού των θεών υπό την επίδραση του Ξενοφάνη²⁵ και στην υποτιθέμενη συναναστροφή του με τον Σωκράτη και τους σοφιστές.

Ήδη από την αρχή, ο δραματικός διαγωνισμός των δύο ποιητών προσδιορίζεται ως *ἀγών σοφίας* (Βάτ. 882, προβλ. στ. 766, 776, 780, 882, 1516-19), θέτοντας ως παραμέτρους και προϋποθέσεις της σοφίας τη *δεξιότητα* (ποιητική και δραματουργική ικανότητα, βλ. στ. 1009) και τη *νουθεσία* (διδασκτική λειτουργία της ποίησης, βλ. στ. 1009-10).²⁶ Συγκεκριμένα, στο άνοιγμα του έργου ο Διώνυσος δηλώνει στον Ηρακλή την πρόθεσή του να κατέλθει στον Άδη, για να αναστήσει έναν ποιητή *δεξιόν* (στ. 71),²⁷ ο οποίος να διακρίνεται για την υψηλή ποιότητα της ποίησής του (στ. 97: *γενναῖον*, βλ. LSJ⁹) και τη δημιουργική του ικανότητα (στ. 96, 98: *γόνιμον*). Με γνώμονα την ποιητική και

²⁴ Για την ισχύ του αιθέρα κατά τον Διογένη, βλ. απ. Α5, 7, 8, 19, 20, Β3, Β4, Β5 D.-K. (D.-K.: Diels-Kranz 1952⁶) και Laks (1983) 44-55, 83-105, Guthrie (1962-1981) II 364-369, Kirk-Raven-Schofield (1983²) 441-445. Για τη σχέση του αιθέρα με το θείο στον Ευριπίδη, βλ. Τρω. 884-886, απ. 877, 941 K., Ίων 1445, Ίφ. Αύλ. 365, Ίππ. Καλ. απ. 443 K. και Egli (2003) 79-94, Schwabl (1978) 1296, 1302-03, Marzullo (1993) 56-69, Assael (2001) 52-54.

²⁵ Βλ. Ήρακλ. Μαιν. 1345-46 (και Bond 1981, 399-400), Ήλ. 583-84, Ίφιγ. Ταύρ. 380-91, Βελλ. απ. 286, 292.7 K. και Egli (2003) 121-54, Conacher (1998) 17-25, Guthrie (1962-81) III 226-34. Για τις αντιλήψεις αυτές του Ξενοφάνη, βλ. απ. Β 11, 14-16 D.-K., επίσης Αντιφώντα απ. Β 10 D.-K.

²⁶ Για την ερμηνεία του «αγώνα σοφίας» των *Βατράχων*, Dover (1993) 12-24, Goldhill (1991) 211-22, MacDowell (1995) 288-97. Για τη δεξιότητα και τη σοφία ως παραμέτρους της αρχαίας λογοτεχνικής κριτικής εν γένει, βλ. Verdenius (1983) 23-24. Για την κατάταξη και αποτίμηση των μαρτυριών σχετικά με την παρουσίαση της αισχύλειας και ευριπίδειας τεχνικής στους *Βατράχους*, βλ. Κωτίδου-Πετράκη (2002).

²⁷ Για τις σημασίες της *δεξιότητος*, Dover (1993) 13-14.

δραματουργική τους δεξιότητα, Αισχύλος και Ευριπίδης διαγωνίζονται ως προς τη δραματική τεχνική (πρόλογοι: στ. 1119-1247, λυρικά μέρη: στ. 1248-1363, βλ. ενότ. Γ) και το ύφος τους (στ. 922-43, 1056-61, 1365-1410, βλ. ενότ. Δ). Η *νουθεσία*, από την άλλη μεριά, αποτελεί το συστατικό της σοφίας που σχετίζεται με τη σωφροσύνη και τους κανόνες ηθικής συμπεριφοράς, οι οποίοι καθιστούν τον πολίτη χρήσιμο στην πόλη.²⁸ Είναι, συνεπώς, άρρηκτα συνδεδεμένη με την ηθική επίδραση της τραγωδίας (στ. 1009-10: *ὅτι βελτίους τε ποιούμεν/ τούς ανθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν*), γύρω από την οποία, όπως θα αποδειχθεί, θα στραφεί το πλέον αποφασιστικό για την έκβαση μέρους του αγώνα (στ. 1008-56, 1062-88, 1482-1523).

Στο πλαίσιο της αντιπαράθεσης σχετικά με την ηθική επίδραση της τραγωδίας, ο Ευριπίδης κατηγορείται από τον Αισχύλο ότι διασπείρει την ανηθικότητα (στ. 849-50: *ὦ Κρητικὰς μὲν συλλέγων μονωδίας, / γάμους δ' ἀνοσίους εἰσφέρων εἰς τὴν τέχνην*). Ορισμένες μονωδίες του χαρακτηρίζονται ως «κρητικές» αφ' ενός λόγω της χρήσης κρητικού μέτρου (πρβλ. Κρατίν. *Τροφώνιος* απ. 237 Κ.-Α.), που είναι ενδεικτικό της μετρικής πολυμορφίας των ὕστερων μονωδιῶν του (βλ. ενότ. Γ), αφ' ετέρου επειδή σε συνδυασμό με τους γάμους ἀνοσίους προφανώς προέρχονται από έργα που πραγματεύονται κρητικούς μύθους με περιεχόμενο αντίθετο προς τα καθιερωμένα πρότυπα ηθικής, όπως οι *Κρήτες*, οι *Κρήσσαι* και ο *Ἰππόλυτος* (βλ. Σ Βάτ. 849 Chantry).²⁹ Προς αυτή την ερμηνεία μας κατευθύνει και το αρχαίο σχόλιο στον στ. 849, που αναφέρεται στη μονωδία του Ικάρου στους *Κρήτες* (απ. 472g Κ.), καθώς και σε μια πιθανή μονωδία της Αερόπης στις *Κρήσες*, για την οποία, όμως, δεν έχει σωθεί

²⁸ Πρβλ. North (1966₁) 69-84, Adkins (1970) 104-05, Adkins (1960) 177-78, 195-198, North (1966₂) 168-170, Dover (1974) 296-298.

²⁹ Πρβλ. Dover (1993) 298-99.

καμία άλλη μαρτυρία.³⁰ Η μονωδία προϋποθέτει έντονη συναισθηματική φόρτιση και πάθος, συνεπώς, συνάδει με τέτοιου είδους θέματα. Ακόμη και το άσμα της Φαίδρας (*Ιππ.* 208 κ.ε.), μολονότι δεν είναι μονωδία, εμπεριέχει ορισμένα στοιχεία της, όπως το λυρικό \bar{a} και η συναισθηματική έξαρση.³¹ Επομένως, ο χαρακτηρισμός «κρητικός» αναφέρεται με τρόπο ευρηματικό τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενο των μονωδιών του Ευριπίδη. Αντιστοίχως, στην παρωδία των μονωδιών του τραγικού ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί τον κρητικό ρυθμό σε στίχους με κρητικό θέμα (*Βάτ.* 1356-57, βλ. ενότ. Γ).

Στην ηρωική μεγαλοπρέπεια των δραματικών προσώπων του Αισχύλου αντιπαρατίθενται οι «ανήθικοι» γυναικείοι χαρακτήρες του Ευριπίδη, με επικεφαλής τη Φαίδρα και τη Σθενέβοια (στ. 1043-45) μαζί με τις τροφούς τους, οι οποίες χαρακτηρίζονται ως «προαγωγοί» (στ. 1079).³² Παράλληλα, στηλιτεύεται η ιεροσυλία της Αύγης, η οποία γέννησε εντός του ναού της Αθηνάς (στ. 1080) και, φυσικά, η διαβόητη ερωτική σχέση του Μακαρέα με την αδελφή του Κανάκη στον *Αΐολο* (στ. 1081, πρβλ. *Νεφ.* 1371-74). Ενώ οι αισχύλαιοι ήρωες αποτελούν για τους πολίτες πρότυπα ανδρείας (*Βάτ.* 1013, 1016-17, 1020-27, 1038-42), οι χαρακτήρες του Ευριπίδη κατηγορούνται ότι οδηγούν αξιοπρεπείς γυναίκες στη μοιχεία (στ. 1049-51). Καθήκον του ποιητή είναι, διατείνεται ο Αισχύλος, και, κατ' επέκταση, ο Αριστοφάνης (αν κρίνουμε από την έκβαση του αγώνα), να πραγματεύεται ακόμη και γνωστούς μύθους με σκανδαλώδες περιεχόμενο (όπως του *Ιππολύτου*) με τέτοιο τρόπο, ώστε σαν τον σωστό δάσκαλο

³⁰ Βλ. Collard (2005) 54-55.

³¹ Για το ύφος του άσματος, Barrett (1964) 200-01.

³² Για την τροφό-«προαγωγό» του Ευριπίδη, βλ. Β iv.

να αποκρύπτει την ανηθικότητα, προάγοντας το ήθος του κοινού του (στ. 1052-56).³³

Στόχος, εξάλλου, γίνεται και ο ρεαλισμός του Ευριπίδη, τόσο στα θέματα και τους χαρακτήρες, όσο και στο ύφος του (για το καθημερινό λεξιλόγιό του, βλ. ενότ. Δ). Ο ποιητής υποστηρίζει ότι εισήγαγε καθημερινά, οικεία και εύληπτα θέματα σε ένδειξη εντιμότητας απέναντι στο κοινό του (στ. 959-61), σε αντίθεση με την απρόσιτη για τους θεατές θεματική των έργων του Αισχύλου (στ. 961-63). Η καθημερινότητα των θεμάτων του, όμως, δεν συνάδει, κατά τον Αριστοφάνη, με τη σοβαρότητα και μεγαλοπρέπεια που αρμόζει στην τραγική τέχνη, γι' αυτό και διακωμωδείται στους στ. 980-88. Ιδιαίτερος πλήττονται οι ρεαλιστικά δοσμένοι ρακένδυτοι (Τήλεφος, Θυέστης, Ινώ), ανάπηροι (Βελλεροφόντης, Φιλοκτήτης, Φοίνιξ) και ανήμποροι χαρακτήρες του (Οινεύς),³⁴ οι οποίοι έχουν αποδυθεί το ηρωικό μεγαλείο των αισχύλειων προσώπων. Ο Τήλεφος, το αρχέτυπο του ευριπίδειου ρακένδυτου ήρωα (Βάτ. 855), που αξιοποιήθηκε δραματουργικά στους *Άχαρνης*, αλλά και στις *Θεσμοφοριάζουσες* (βλ. Β i-ii), αποτελεί από ηθικής απόψεως κακό σύμβουλο για τους πολίτες, ορισμένοι από τους οποίους εφαρμόζουν στην καθημερινότητά τους το παράδειγμά του, προσποιούμενοι τους φτωχούς, για να απαλλαγούν από τις εισφορές (Βάτ. 1063-68). Ο ευριπίδειος αυτός χαρακτήρας είναι στα έργα του κωμωδιογράφου άμεσα συνυφασμένος με τον δόλο και την εξαπάτηση, όπως προκύπτει, άλλωστε και από τη μεταμφίεση του ίδιου του Άδικου Λόγου σε Τήλεφο στις *Νεφ.* 921-24. Συνεπώς, με τα κουρέλια και την ανημποριά των ηρώων του ο Ευριπίδης θεωρείται ότι υποβαθμίζει την υψηλή τραγική ποίηση, ενώ πλήττει τους πολίτες ηθικά,

³³ Για τη διδακτική λειτουργία της τραγωδίας, Pucci (2007), Woodbury (1986), Dover (1993) 12-18, Φουντουλάκης (2004) 64-71, Holzhausen (2000) 33-35, MacDowell (1995) 290-91, Green (1994) 1-2.

³⁴ Βάτ. 842, 846, Άχ. 411-13, 415-34, *Είρ.* 146-48, *Θεσ.* 22-24.

προβάλλοντας τον δόλο ως όπλο των χαρακτήρων του.³⁵ Αντιστοίχως, στη χαμένη αριστοφανική κωμωδία *Σκηναὺς Καταλαμβάνουσαι* (απ. 488 Κ.-Α.), μολονότι επαινείται η κομψότητα του τραγικού του ύφους, αποδοκιμάζονται οι ιδέες του ως κοινότοπες και ευτελείς.³⁶

Στις καινοτομίες που εισήγαγε στην τραγική τέχνη ο Ευριπίδης συγκαταλέγει τον ορθολογισμό και την κριτική σκέψη, έτσι ώστε να διαθέτουν οι πολίτες καλύτερη αντίληψη των πραγμάτων και να διοικούν αποτελεσματικότερα τις οικίες τους (Βάτ. 971-79). Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι στην εναρκτήρια προσευχή του αγώνα ο τραγικός απευθύνει επίκληση στον ορθολογισμό, την οξύνοιά του και την εκφραστική του δεξιότητα (στ. 889-94). Η αρνητική διάσταση της συλλογιστικής σκέψης και της ρητορικότητας στο θέατρο του Ευριπίδη σχετίζεται, κατά τον Αριστοφάνη, με τη νέα σοφιστική παιδεία, εξαιτίας της οποίας οι νέοι αφ' ενός χαρακτηρίζονται από νωθρότητα και πλαδαρότητα (Βάτ. 1069-71, 1087-98, Νεφ. 1015-18, 1052-54), σε αντίθεση με τα παραδοσιακά πρότυπα εκπαίδευσης, αφ' ετέρου έχουν διαφθαρεί σε ηθικό επίπεδο, με αποτέλεσμα να επιδίδονται σε απάτες, να

³⁵ Για την κριτική του Αριστοφάνη κατά του ρεαλισμού του Ευριπίδη, Murray (1964) 112, Reckford (1987) 177, Slater (2002) 55. Ακολούθως, ο κωμικός Πλάτων φαίνεται να διακωμωδεί την ατημέλητη Ηλέκτρα του Ευριπίδη, η οποία παρουσιάζεται επί σκηνής να μεταφέρει μια στάμνα με νερό (Σκευαί απ. 142 Κ.-Α.).

³⁶ *Χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῶ στρογγύλῳ, / τοὺς νοῦς δ' ἀγοραίους ἤττον ἢ κείνος ποιῶ* (βλ. ενότ. Δ). Στο συγκεκριμένο απόσπασμα είτε ομιλεί ο ίδιος ο Αριστοφάνης (σε αυτή την περίπτωση, θα είχε και ο ίδιος ρόλο στο έργο του, όπως ο Κρατίνος στην *Πυτίνη*) είτε κάποιος άλλος ποιητής. Σε κάθε περίπτωση, τα λόγια αυτά συνάδουν με τις αντιλήψεις του Αριστοφάνη για τον Ευριπίδη, όπως μπορούμε να κρίνουμε από το εύρος της κριτικής κατά του ρεαλισμού του στο αριστοφανικό έργο. Πρβλ. *Εἰρ.* 749-50: *ἐπόησε τέχνην μεγάλην ἡμῖν κἀπύργωσ' οἰκοδομήσας/ ἔπεσιν μεγάλοις καὶ διανοίαις καὶ σκώμμασιν οὐκ ἀγοραίοις* (ομιλεί ο Αριστοφάνης δια στόματος Χορού στην παράβαση).

λιποτακτούν και να αντιμιλούν στους ανωτέρους τους (Βάτ. 771-77, 1011, 1014-15, 1071-76, 1083-86, πρβλ. στ. 1391, 1396, Νεφ. 1018-21). Στο ίδιο πλαίσιο, ο Ευριπίδης επικρίνεται για τη φημολογούμενη συναναστροφή του με τον Σωκράτη, η οποία του αποδόθηκε λόγω ορισμένων ηθικής φύσεως προβληματισμών του, που ανακαλούν απόψεις του φιλοσόφου.³⁷ Στα μάτια του Αριστοφάνη, ο Σωκράτης είναι υπαίτιος, όπως και οι σοφιστές, για τα δεινά της νέας παιδείας, που αντανακλώνται στο ήθος των Αθηναίων (Βάτ. 1496-99).³⁸ Και δεν είναι λίγα τα κωμικά χωρία που τον παρουσιάζουν ακόμη και να συνεργάζεται στη συγγραφή των τραγωδιών του Ευριπίδη (Βάτ. 1491-95, Νεφ. I απ. 392 Κ.-Α., Τηλεκλείδης απ. 41-42 Κ.-Α., Καλλίας Πεδῆται απ. 15 Κ.-Α.).³⁹

Όπως καθίσταται σαφές από την κριτική που ασκείται στην ηθική επίδραση των θεμάτων και δραματικών χαρακτήρων του Ευριπίδη, στον αγώνα των δύο ποιητών δίνεται ιδιαίτερο βάρος στη *νουθεσία*, λόγω της σοβαρής πολιτικής και κοινωνικοοικονομικής κρίσης που διερχόταν η Αθήνα. Το καίριο πλήγμα του ολιγαρχικού πραξικοπήματος του 411, η διαμάχη φιλοπόλεμων και ειρηνιστών για τη συνέχιση ή μη του πολέμου, καθώς και η θλιβερή κατάληξη της νίκης των Αργινουσών το 406, ένα χρόνο, δηλαδή, πριν το ανέβασμα των *Βατράχων*,

³⁷ Βλ. *Τππ.* 380-383, *Μήδ.* 1078-80, *Χρύσιππος* απ. 841 Κ. και Ippolito (1999) 37-42, Egli (2003) 157-178, Arrighetti (1964) 113-115. Οι εικασίες για τη συναναστροφή των δύο ανδρών βασίζονται κυρίως στον Αριστοφάνη και σε ανεκδοτολογικό υλικό: Αιλ. *Ποικ. Ίστ.* 2. 13.41-47, Αύλ. Γέλλ. *N.A.* 15. 20, Σούδα ε 3695 (Adler), *Bios Evp.* TrGF V,1 Test. A1 IA 9-12.

³⁸ Dover (1968) liii-lvii.

³⁹ Σε άλλα χωρία των *Βατράχων*, παρουσιάζεται και ο Κηφισοφών να συμμετέχει στη συγγραφή των ευριπίδειων τραγωδιών (στ. 944, 1408, 1452-53, πρβλ. απ. 596 Κ.-Α. και TrGF V,1, Test. A III 3). Για τον υποτιθέμενο δεσμό του Κηφισοφώντα με τη σύζυγο του Ευριπίδη, βλ. Σ Βάτ. 944 (Chantry) και το υπονοούμενο στους Βάτ. 1048.

καλλιέργησαν ένα κλίμα έντονης πολιτικής καχυποψίας.⁴⁰ Η ατμόσφαιρα αυτή αντανακλάται και στην παράβαση του έργου, μέσα από την έκκληση του Αριστοφάνη δια στόματος Χορού για συνετές πολιτικές επιλογές (στ. 686-737). Κατά συνέπεια, η έκβαση του δραματικού διαγωνισμού δεν προσδιορίζεται τόσο στο πεδίο της δραματουργικής δεξιότητας των ποιητών, όσο με γνώμονα τη διδακτική λειτουργία της τραγωδίας προς όφελος της πόλεως.⁴¹

Αυτό προκύπτει, ανάμεσα στα άλλα, και από την τελευταία και καθοριστική δοκιμασία των ερωτήσεων πολιτικού περιεχομένου (στ. 1417-66), με στόχο τη σωτηρία της πόλεως (στ. 1419-21, πρβλ. στ. 1500-03). Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο πως πριν τη διαδικασία των πολιτικών ερωτήσεων ο αγώνας είναι αμφίρροπος, καθώς ο Διόνυσος δεν μπορεί να αποφασίσει για τη δραματουργική υπεροχή του ενός ή του άλλου ποιητή (στ. 1411-13). Ας μην ξεχνάμε ότι ο θεός του θεάτρου επανειλημμένα δηλώνει ότι απολαμβάνει τα δράματα του Ευριπίδη (στ. 52-54, 66-70, 96-103, 1413), για τον οποίο, εξάλλου, έχει κατέλθει στον Άδη, ενώ δεν διστάζει να ασκήσει κριτική και στην τραγική τέχνη του Αισχύλου (στ. 929-32, 1296-97).⁴² Όταν, όμως, πρόκειται για την ευημερία της πόλεως, επιλέγει τον Αισχύλο, ο οποίος για εκείνον πρεσβεύει το ένδοξο αθηναϊκό παρελθόν και, μέσα από τα ηθικά πρότυπα που προβάλλει, επαγγέλλεται την έξοδο από την αβεβαιότητα και παρακμή του παρόντος. Ακόμη, ο Ευριπίδης εμφανίζεται να καταπιάνεται με τα ζητήματα του οίκου

⁴⁰ Stanford (1993) 17-21, Sommerstein (1996) 1-7, Ober (1994) 149-71, Kagan (1987), Fuks (1953), Strauss (1986) και Markantonatos (2007) 183, σημ. 79 με πλούσια βιβλιογραφία.

⁴¹ Βλ. Bierl (1991) 38-43, Lada-Richards (1999) 279-311, Zimmermann (1998) 167-72.

⁴² Πρβλ. Murray (1964) 120-21, Bowie (1993) 250, Dover (1978) 260-61, Stevens (1956) 92-93.

(στ. 976-79, 1331-64), ενώ ο Αισχύλος με τα της πόλεως (στ. 1013-42), σε μια εποχή στην οποία ως «ἀγαθός» νοείται ο πολίτης ο χρήσιμος για την πόλη.⁴³ Για τον λόγο αυτό, επικρίνεται και η συναναστροφή του νεώτερου τραγικού με αμφιλεγόμενα πολιτικά πρόσωπα, όπως ο Θηραμένης και ο Κλειτοφών (στ. 952-53, 968-70 και Σ *Βάτ.* 967 Chantry), καθώς και με τον Σωκράτη, ο οποίος, όπως προαναφέρθηκε, είναι κατά τον Αριστοφάνη φορέας της παιδείας εκείνης που οδήγησε στην αθηναϊκή παρακμή.

Για την έκβαση του αγώνα το κοινό έχει προετοιμασθεί, κατ' αρχήν, από τη σειρά των ομιλητών. Ο Ευριπίδης λαμβάνει πρώτος τον λόγο, όπως και ο Άδικος Λόγος στις *Νεφ.* 941 κ.ε., ενώ ο Αισχύλος ακολουθεί. Αντιστοίχως, στους αγώνες λόγων του Ευριπίδη ο χαρακτήρας που κερδίζει τις εντυπώσεις ομιλεί κατά κανόνα δεύτερος.⁴⁴ Στη συνέχεια, η δήλωση του Διονύσου ότι απολαμβάνει μεν τον Ευριπίδη, αλλά θεωρεί σοφό τον Αισχύλο και τις απόψεις του (*Βάτ.* 1413, 1434 και αντίστοιχα αρχαία σχόλια, εκδ. Chantry⁴⁵) προοικονομεί τη νίκη του τελευταίου σε αυτόν τον «αγώνα σοφίας».

Βάσει όσων προαναφέρθηκαν, μπορούμε να αντιληφθούμε ότι πρωταρχικό μέλημα του Αριστοφάνη δεν είναι προφανώς να συγγράψει ένα έργο λογοτεχνικής κριτικής, μολονότι τα θέματα με τα οποία καταπιάνεται (λυρικά μέρη, πρόλογοι, ύφος) άπτονται αυτού του αντικειμένου. Ο δραματικός διαγωνισμός των δύο ποιητών, άλλωστε, δεν παύει ούτε στιγμή να κινείται στο

⁴³ Lada-Richards (1999) 289-91, Zimmermann (1998) 170. Για αυτή τη διάσταση του ἀγαθοῦ πολίτη, βλ. Adkins (1972) 126-33, Dover (1974) 296-298, Adkins (1960) 195-200, Bryant (1996) 151-168, 205, Fouchard (1997) 194-199. Για την αποδοκιμασία της ενασχόλησης του Ευριπίδη με ιδιωτικά ζητήματα εν γένει, βλ. και την κριτική που ασκείται στα έργα του με «ανήθικες» ηρωίδες (*Βάτ.* 849-50, 1042, 1079-81).

⁴⁴ Για τη σειρά των ομιλητών στους αγώνες λόγων του Ευριπίδη, βλ. Schlesinger (1937i) 69-70, Collard (1975) 62.

⁴⁵ Βλ. Hurst (1971).

πλαίσιο της κωμωδίας, αν κρίνουμε από την κωμικότητα ολόκληρων σκηνών, όπως η σκηνή του ζυγίσματος των στίχων (στ. 1365-1410) ή της απαξίωσης των ευριπίδειων προλόγων «ἀπὸ Ληκυθίου» (στ. 1198-1248), καθώς και από άφθονα επιμέρους αστεία. Για τον κωμωδιογράφο μας προτεραιότητα αποτελεί η έγνοια για το κοινό συμφέρον και είναι αυτή που συνιστά αναπόσπαστο μέρος του πολιτικού χαρακτήρα της αρχαίας κωμωδίας. Με τη νίκη του Αισχύλου, η τραγική ποίηση τάσσεται στην υπηρεσία της πόλεως, με στόχο την αναβίωση του γοήτρου των Αθηνών.⁴⁶ Και όταν ο Διόνυσος, ο ίδιος ο θεός του δράματος, δηλώνει ότι επιλέγει τελικά αυτόν που θέλει η «ψυχή» του (στ. 1468) και η ψυχή του αποφασίζει υπέρ του Αισχύλου, ο οποίος θεωρείται χρησιμότερος για την πόλη, η αποστολή του θεάτρου πλέον ταυτίζεται με τη σωτηρία της πόλεως.⁴⁷

Β. Σκηνές παρατραγωδίας

Προκειμένου να διερευνηθούν λεπτομερέστερα οι στόχοι και η λειτουργία της παρατραγωδίας ευριπίδειων σκηνών στην αριστοφανική τέχνη, αλλά και στα αποσπάσματα της αρχαίας κωμωδίας εν γένει, θα προσεγγισθούν επεισόδια που παρουσιάζουν εκτενείς διακειμενικές αναφορές σε έργα του τραγικού ποιητή.

ι. Αρπαγή ομήρου και ικεσία (Άχ. 325-41, Θεσ. 689-758)

⁴⁶ Πρβλ. Markantonatos (2007) 157-93 για τα αντίστοιχα διδάγματα του Σοφοκλή στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶν*. Για την αναπόληση του ένδοξου αθηναϊκού παρελθόντος, βλ. ενδεικτικά Αισχίν. 3. 178.

⁴⁷ Πρβλ. Lada-Richards (1999) 219-23.

Στους Έχ. 325-41 ο Δικαιοπόλις, προκειμένου να εισακουσθεί από τον Χορό, αρπάζει «όμηρο» ένα καλάθι, απειλώντας να «εξοντώσει» το περιεχόμενό του. Η εξέλιξη αυτή ανακαλεί τη γνωστή σκηνή της αρπαγής του μικρού Ορέστη από τον Τήλεφο στο ομώνυμο δράμα του Ευριπίδη του 438 π.Χ. (*TrGF V,II Telephus*, test. v).⁴⁸ Ο «όμηρος» του Δικαιοπόλιδος, όμως, αποδεικνύεται ότι δεν είναι τίποτα άλλο από ένα κοφίνι με ξυλοκάρβουνο, ιδιαίτερα προσφιές στους κατοίκους των Αχαρνών, αφού αποτελούσε μέρος της παραγωγής τους. Γι' αυτό και δεν διστάζουν να αναφερθούν σε αυτό τόσο συναισθηματικά, σα να επρόκειτο για συγγενικό τους πρόσωπο (στ. 326: *τῶν φίλων τούς φιλάτους*, στ. 333, 336: *όμήλικα τόνδε φιλανθρακέα*, στ. 340-41: *ὡς τότε τὸ λαρκίδιον/ οὐ προδώσω ποτέ*). Η κωμική περίπτωση αντιστοιχεί προς την τραγική ως προς το ότι και οι δύο ήρωες, έχοντας φθάσει σε αδιέξοδο, απειλούν να αφανίσουν ό,τι πιο προσφιές διαθέτουν οι αντίπαλοί τους. Από την άλλη μεριά, η εμφανής δυσαναλογία των συμβάντων (απαγωγή βρέφους στην τραγωδία, σε αντίστιξη με την αρπαγή του κοφινιού με το κάρβουνο στην κωμωδία) είναι αυτή που ενεργοποιεί το κωμικό αποτέλεσμα. Με την αξιοποίηση, συνεπώς, του τραγικού αυτού τεχνάσματος εμπλουτίζεται η κωμική πλοκή.

Αξίζει να σημειωθεί ότι αυτή η σκηνή παρατραγωδίας εμπεριέχει συγκεκαλυμμένη παρωδία (σε αντιδιαστολή,

⁴⁸ Βλ. Van de Sande Bakhuysen (1877) 20-21, Olson (2002) Ivii-Iviii, 164, Dover (1978) 119, Macdowell (1995) 53. Και στον *Τήλεφο* του Αισχύλου ο ήρωας είχε αναζητήσει άσυλο έχοντας μαζί του τον μικρό Ορέστη (βλ. Σ Έχ. 332a Wilson και μια αγγειογραφία με πιθανό πρότυπο το αισχύλειο έργο στο Green-Handley 1998², 39-40 και εικ. 15, Collard-Cropp-Lee 1995, 22, *TrGF III*, 344). Στο περιστατικό αυτό, όμως, προσδίδεται βιαιότητα από τον Ευριπίδη και εξής (βλ. Taplin 2007, 205, 206-09 και εικ. 75-77), σε αντίθεση με την ηρεμία που χαρακτηρίζει την αγγειογραφία της αισχύλειας σκηνής.

λ.χ. με τη φανερή διακωμώδηση των σκηνών του *Παλαμήδη*, της *Ελένης* και της *Άνδρομέδας* στις *Θεσμοφοριάζουσες*, βλ. Β iv), η οποία μπορεί να εντοπισθεί κυρίως στην κωμική αντίθεση των «ομήρων» σε κάθε περίπτωση. Το δραματικό αυτό συμβάν, όπως και το παράθεμα από τον *Τήλεφο* (απ. 720 Κ.) στην αρχή του έργου (*Άχ.* 8), προοικονομεί την ευρεία πρόσληψη της συγκεκριμένης τραγωδίας στους *Άχαρνής*, που αναδεικνύεται μέσα από τη μεταμφίεση του Δικαιοπόλιδος σε *Τήλεφο* με τη συνδρομή του Ευριπίδη, αλλά και με τον παραλληλισμό του τραυματία *Λαμάχου* με τον λαβωμένο τραγικό ήρωα (βλ. Β ii). Το κωμικό αποτέλεσμα της συγκεκριμένης σκηνής φαίνεται να υπήρξε αρκετά επιτυχημένο, αν κρίνουμε από την επαναπραγμάτευσή της από τον κωμωδιογράφο δεκατέσσερα χρόνια αργότερα στις *Θεσ.* 689-758.

Στο έργο αυτό, ο γερο-συγγενής του Ευριπίδη,⁴⁹ έχοντας μεταμφιεσθεί σε γυναίκα, προκειμένου να υπερασπισθεί τον ποιητή στα *Θεσμοφόρια*, αποκαλύπτεται από τις γυναίκες της γιορτής, που απειλούν να τον παραδώσουν στους πρυτάνεις για να τιμωρηθεί παραδειγματικά. Στην απόγνωσή του ο γέροντας αρπάζει το «βρέφος» από την αγκαλιά μιας γυναίκας των *Θεσμοφορίων*, απειλώντας να το «σφάξει» (*Θεσ.* 689 κ.ε.). Αξίζει να σημειώσουμε ότι η δραματική

⁴⁹ Στα Σ *Θεσ.* 1, 603, 1065 (Regtuit) και Σ *Άχ.* 332 (Wilson) του αποδίδεται το όνομα «Μνησίλοχος», το οποίο, σύμφωνα με τον *Bio Eur.* της χειρόγραφης παράδοσης (*TrGF* V,1 Test. A III 2) και τη Σούδα (ε 3695 Adler), ανήκε στον πεθερό του. Ο Sommerstein (1994, 157) εύλογα παρατηρεί πως στο έργο ο Ευριπίδης δε φέρεται στον συγγενή του με τον σεβασμό που θα άρμοζε στον πεθερό του, γεγονός που καθιστά αμφίβολο ένα τέτοιο ενδεχόμενο. Εξάλλου, οι μυθολογικές υποθέσεις των τραγωδιών συχνά δίνουν πρόσθετες πληροφορίες, οι οποίες, όπως και εδώ, δεν επιβεβαιώνονται από το κείμενο: βλ. Hamilton (1976) 68, Van Rossum (1998) 5 και σημ. 16. Για τους λόγους αυτούς, αποφεύγεται η χρήση του ονόματος «Μνησίλοχος» στη μελέτη αυτή.

αυτή περίπτωση παρουσιάζει ακόμη μεγαλύτερη ομοιότητα με την αντίστοιχη σκηνή του *Τηλέφου* απ' ό,τι η προαναφερθείσα σκηνή των *Άχαρνέων*. Ο γέροντας, όπως και ο Τηλέφος, εξωθείται στην αναζήτηση ασύλου κατόπιν αποκάλυψης της πραγματικής του ταυτότητας από τους εχθρικούς του αντιπάλους (για την εχθρική αντιμετώπιση του Τηλέφου, βλ. απ. 712, 712a K.), ενώ ο όμηρος και στις δύο περιπτώσεις έχει τη μορφή ενός βρέφους. Η ένταση κλιμακώνεται με τη χρήση τραγικού ύφους από τους δραματικούς ήρωες (στ. 693-95, 700-01) και τον Χορό (στ. 707-25).⁵⁰

Μολαταύτα, η φαινομενική κρισιμότητα και σοβαρότητα της κατάστασης έρχεται να εκτονωθεί με τη φάρσα της αποκάλυψης ότι το «βρέφος» που κρατά ο γερο-συγγενής του Ευριπίδη δεν είναι τίποτα άλλο από έναν ασκό κρασί με βρεφική ένδυση και υπόδηση (στ. 730-38). Για άλλη μια φορά στο έργο θα αποδειχθεί η φαυλότητα των γυναικών, την οποία ορθώς τους καταλογίζει ο Ευριπίδης (στ. 390 κ.ε.), καθώς και η ροπή τους προς τη μέθη (πρβλ. στ. 393: *οἰνοπίπας*). Στην απειλή της πυράς, ο κωμικός ήρωας καταφεύγει στη «σφαγή» του «ομήρου» του, καθιστώντας με αυτό τον τρόπο έκδηλη την αποτυχία της προσπάθειάς του.⁵¹ Η μητέρα του «βρέφους» σπεύδει να μαζέψει το «αίμα» του σε μίμηση θυσιαστικού τελετουργικού (στ. 755-60),⁵² χωρίς, φυσικά, σε κωμικό επίπεδο, να μπορεί να κρύψει την αδυναμία της για το κρασί που χύνεται από τον ασκό. Το τραγικό αυτό τέχνασμα, συνεπώς, ενεργοποιείται στην αριστοφανική πλοκή μέσα από την αντιστοιχία των καταστάσεων και την κλιμακούμενη δραματική ένταση, για να «εκπυρσοκροτήσει» τελικά, με στόχο την επίτευξη κωμικού αποτελέσματος.

⁵⁰ Βλ. Rau (1975) 346-47, Miller (1948) 182-83.

⁵¹ Austin-Olson (2004) lviii.

⁵² Sommerstein (1994) 202-03.

Στους *Άχαρνῆς* η αναγνωρισιμότητα της παρατραγωδίας του *Τηλέφου* οφείλεται, αφ' ενός, στις διάχυτες διακειμενικές αναφορές στην τραγωδία αυτή εντός της συγκεκριμένης κωμωδίας (βλ. Β ii), αφ' ετέρου, στη σχετική χρονική εγγύτητα μεταξύ του τραγικού και του κωμικού έργου. Αντιθέτως, στις *Θεσμοφοριάζουσες* δεν αναφέρεται ο *Τήλεφος* ως πρότυπο της σκηνής ικεσίας⁵³ (σε αντιδιαστολή με την παρατραγωδία του *Παλαμήδη*, της *Ελένης* και της *Άνδρομέδας* στη συνέχεια, όπου τα έργα κατονομάζονται, βλ. Β iv). Ίσως ο Αριστοφάνης να μην περιμένει να θυμάται το κοινό του την αντίστοιχη σκηνή από τον *Τήλεφο* του Ευριπίδη εικοσιεπτά έτη νωρίτερα. Μάλιστα, είναι πιθανό να ανακαλούσαν οι θεατές τη χρονικά εγγύτερη παρατραγωδία του *Τηλέφου* στους *Άχαρνῆς*.⁵⁴ Σε κάθε περίπτωση, όμως, το κοινό θα αντιλαμβανόταν ότι πρόκειται για παρατραγωδία, λόγω του τραγικού ύφους, της δραματικής έντασης και, φυσικά, της καταφυγής του ήρωα στον βωμό σε στιγμή κρίσης, που συνιστά τραγικό τέχνασμα και μάλιστα ιδιαίτερα αξιοποιημένο από τον Ευριπίδη.⁵⁵

Η παρατραγωδία αυτή συνιστά και παρωδία, η οποία στο πεδίο της παράστασης εντοπίζεται αφ' ενός στην κωμική γυναικεία μεταμφίεση του γέροντα, δηλαδή τα ξυρισμένα γένεια (στ. 215-33), σε αντιδιαστολή με τον γενειαφόρο *Τήλεφο*, στη θηλυπρεπή ένδυσή του με τη μίτρα, που δανείζεται από τον *Αγάθωνα* (στ. 249-63), και στην εν γένει γυναικεία ατμόσφαιρα της σκηνής, όπως

⁵³ Πρβλ. Revermann (2006₂) 116.

⁵⁴ Πρβλ. Dover (1978) 263.

⁵⁵ Πρβλ. Gould (1973) 85-90, Naiden (2006) 302, 315-16, 335. Για την αξιοποίηση της τεχνικής του ασύλου κατ' εξοχήν από τον Ευριπίδη (*Ηρακλείδαι*, *Άνδρομάχη*, *Ίκέτιδες*, *Ηρακλής*, *Ελένη*, *Ίων*, *Τήλεφος*), βλ. Strohm (1957) 17-30, Kopperschmidt (1971) 335-43, Ιακώβ (1998) 78-79, Dingel (1967) 54-55. Για τη σκηνή ικεσίας του *Δίκτυος*, βλ. Karamanou (2002-2003) 167-75 και (2006) 142-43, 155-60 και του *Άλεξάνδρου* του Ευριπίδη, βλ. Karamanou (2011).

τονίζεται με τη χρήση του κατόπτρου (στ. 234-35).⁵⁶ Αφ' ετέρου, σε επίπεδο δραματοουργίας συντελείται με την υπονόμηση του τραγικού τεχνάσματος μέσα από την αποκάλυψη της πραγματικής ταυτότητας του «ομήρου» και την τελική «σφαγή» του. Όλα αυτά τα στοιχεία βρίσκονται αποτυπωμένα στη γνωστή αγγειογραφία του Würzburg, η οποία μαρτυρεί και την ιδιαίτερη απήχηση αυτής της παρατραγωδίας του Τηλέφου στο κοινό.⁵⁷ Τέλος, η πρόσληψη της συγκεκριμένης τραγικής σκηνής στα δύο αριστοφανικά έργα ενισχύει την πιθανότητα ότι η αρπαγή του Ορέστη και η ικεσία του Τηλέφου εκτυλίχθηκε ενώπιον των θεατών και στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη.⁵⁸

ii. Δικαιόπολις-«Τήλεφος» (Άχ. 395-556)

Ας επανέλθουμε στους Άχαρνης. Στην απολογία του ενώπιον του Χορού για τη σύναψη ιδιωτικής ειρήνης με τη Σπάρτη, ο Δικαιόπολις επιλέγει να μεταμφιεσθεί όσο το δυνατόν αθλιότερα, προκειμένου να κερδίσει τη συμπάθειά τους (στ. 383-84). Με αυτό τον σκοπό καταφεύγει στη βοήθεια του Ευριπίδη, προκειμένου να δανεισθεί την αξιοθρήνητη σκευή του Τηλέφου.

⁵⁶ Βλ. τις εικονογραφικές μαρτυρίες για τον γενειοφόρο Τήλεφο στον Taplin (2007) 205-209, εικ. 75-77 και Csapo (1986) 387, σημ. 20. Για τη σύνδεση του κατόπτρου κατ' εξοχήν με τον γυναικείο ερωτισμό, πρβλ. Ευρ. Τρω. 1107, Όρ. 1112, Καλλ. 5. 17-22, Πλαύτ. Most. 250-51, Οβίδ. Am. 2. 17. 910, Ars Am. 2. 215-16, 3. 135-36, Προπ. 3. 6. 11, Στάτ. Silv. 3. 4.93-98, Παλ. Άνθ. 6. 18. 5-6, Αθήν. 687C, Φιλόστρ. Eικ. 1. 6. 304 και Karouzou (1951) 582-584, Thomson de Grummond (1982) 37, Frontisi-Ducroux και Vernant (1997) εικ. 1-29.

⁵⁷ Για την αγγειογραφία, βλ. Taplin (1987) 96-101, Handley (1991) 106-07, Green (1994) 65-55, Austin-Olson (2004) xxvi-xxvii και για τα γυναικεία στοιχεία της αγγειογραφίας αυτής, Csapo (1986) 382-87.

⁵⁸ Βλ. Taplin (1987) 96.

Ο Ευριπίδης εξέρχεται του σκηνικού οικοδομήματος, το οποίο σε αυτό το επεισόδιο αντιπροσωπεύει την οικία του, πάνω στο εκκύκλημα (στ. 408-09). Κατά τον ίδιο τρόπο εμφανίζεται και ο Αγάθων στις *Θεσ.* 96, 265, σε μια σκηνή που αντανακλά την προγενέστερη των *Άχαρνέων*.⁵⁹ Έτσι, επιτυγχάνεται ο αυτοπροσδιορισμός του ως τραγωδοποιού μέσω ενός μηχανήματος, το οποίο κατ' εξοχήν επιστρατεύεται στην τραγωδία και μάλιστα σε σκηνές ιδιαίτερα παθητικές (Ευρ. *Ιππ.* 808-10,⁶⁰ *Ηρ. Μαιν.* 1029-38, Σοφ. *Αϊ.* 344-53).⁶¹ Η είσοδός του και ο προσδιορισμός του ως τραγικού ποιητή έχουν ήδη προετοιμασθεί με το τραγικό λεκτικό του υπηρέτη του (στ. 396, 398-99), που αναπαράγει την παραδοξότητα ορισμένων συλλογισμών του, όπως ακριβώς και ο δούλος του Αγάθωνα (*Θεσ.* 39 κ.ε.) άδει ένα λυρικό κομμάτι αντίστοιχο με το ύφος του συγκεκριμένου τραγικού. Στον καθορισμό της ταυτότητας του Ευριπίδη συντελεί, φυσικά, και η ομιλία του ίδιου σε τραγικό ύφος (στ. 418-79). Παρομοίως, ο Αγάθων στις *Θεσ.* 99-129 τραγουδά ένα γυναικείο χορικό άσμα κατ' αντιστοιχία προς τη θηλυπρεπή του ένδυση (στ. 98, 130-72). Από αυτήν προκύπτει και η μεταμφίεση του γέροντα (*Θεσ.* 213-68), ακριβώς όπως και του Δικαιοπόλιδος από τα κουρέλια του Ευριπίδη (*Άχ.* 431-69).

Και οι δύο τραγωδοποιοί εμφανίζονται ως ταυτισμένοι με τους δραματικούς χαρακτήρες τους και τα θέματα που πραγματεύονται. Ο Αγάθων γράφει γυναικεία δράματα (Σ *Θεσ.* 154 *Regtuit: ἐν οἷς ὁ χορὸς ἐκ γυναικῶν ἐστίν*) και ζητεί να μετάσχει στη γυναικεία φύση (*Θεσ.* 151-52).

⁵⁹ Βλ. Muecke (1982) 41.

⁶⁰ Βλ. σχόλιο Barrett (1964) στο χωρίο αυτό.

⁶¹ Βλ. Bonanno (2006) 71-73, 78-80. Διαφορετική είναι η λειτουργία του εκκύκληματος στη νέα κωμωδία και συγκεκριμένα, στη μεταφορά του τραυματισμένου Κνήμωνα στον *Δύσκολο* του Μενάνδρου (στ. 758), όπου αναμειγνύεται η σοβαρότητα με μια υφέρπουσα ειρωνεία. Βλ. Hunter (1985) 127-28, Handley (1965) 263.

Αντιστοίχως, η κωμωδία αποδίδει στον Ευριπίδη χαρακτηριστικά των ανήμπορων και ρακένδυτων ηρώων του (΄Αχ. 410-13). Η αντίληψη για τη συμφωνία φύσεως και μιμήσεως (δραματικής αναπαράστασης),⁶² κατά την οποία τα έργα του ποιητή συνάδουν με τη φύση του (Θεσ. 148-50, 167), οδήγησε σε γενικεύσεις και υπεραπλουστεύσεις των λεγομένων ορισμένων ευριπίδειων χαρακτήρων και, κατά συνέπεια, σε εσφαλμένα συμπεράσματα σχετικά με τον ίδιο τον τραγικό από τους αρχαίους βιογράφους, όπως προαναφέρθηκε (βλ. ενότ. Α).

Ο Ευριπίδης εμφανίζεται να συλλέγει στιχάκια (στ. 398: *ἐπύλλια*) και να συνθέτει τραγωδίες ξαπλωμένος και με τα πόδια ψηλά (΄Αχ. 399-400: *ἀναβάδην ποιεῖ τραγωδίαν*).⁶³ Αυτή η στάση ανάπαυσης φανερώνει έλλειψη σοβαρότητας και συγκρότησης και δεν συνάδει με την εικόνα ενός ανθρώπου της διανόησης. Προδίδει, επίσης, έλλειψη φυσικής άσκησης, στην οποία κωμικά αποδίδει ο Δικαιόπολις και την τάση του τραγικού να πλάθει χωλούς ήρωες (στ. 410-11). Αντιστοίχως, στην άθλια ένδυσή του παρουσιάζεται να οφείλεται και η εμφάνιση ρακένδυτων ηρώων στα δράματά του (στ. 412-13), όπως προειπώθηκε. Ακολουθεί κωμική απαρίθμηση των τυπικών ανήμπορων και ρακένδυτων χαρακτήρων του (στ. 418-30: του Οινέα, του Φοίνικα, του Φιλοκτήτη, του Βελλεροφόντη, του Τηλέφου, πρβλ. στ. 432-33: αναφορά στα κουρέλια του Θυέστη και της Ινούς), οι οποίοι είναι ενδεικτικοί του ρεαλισμού της τραγικής του τέχνης (βλ. ενότ. Α).

Η κωμικότητα της σκηνής εντείνεται με την προσκόλληση του Δικαιοπόλιδος στον απρόθυμο Ευριπίδη να του δανείσει ολόκληρη τη σκευή του Τηλέφου (στ. 430-

⁶² Βλ. Chirico (1990) 112-15, Thimme (1935) 96-99.

⁶³ Για τη χρήση της λέξεως *ἐπύλλια* με υποτιμητικό τόνο, πρβλ. ενότ. Δ. Για τη σημασία αυτή του *ἀναβάδην*, βλ. Σ ΄Αχ. 410a (Wilson), Πλ. 1123, Russo (1994) 52, Sommerstein (1980) 173.

79). Δίνοντας την αξιοθρήνητη στολή στον κωμικό ήρωα (στ. 464, 470), ο τραγωδοποιός διαμαρτύρεται ότι απογυμνώθηκε από την τέχνη του και, κατ' επέκταση, φαίνεται να παραδέχεται ότι η τραγική του τέχνη βασίζεται σε κουρέλια.⁶⁴ Ο Δικαιοπόλις προσπαθεί να τον εξευμενίσει απαγγέλλοντας έναν ευριπίδειο στίχο (στ. 472: *Οινεύς* απ. 568 Κ.), ο οποίος έχει αποδοθεί από τους αρχαίους σχολιαστές στον *Οινέα* και στον *Τήλεφο* (Σ' *Αχ.* 472 Wilson: *τοῦτο πεπαρώδηται ἀσήμως ἐξ Οἰνέως Εὐριπίδου. ὁ δὲ Σύμμαχος καὶ ἐκ Τηλέφου φησὶν αὐτό*). Ακολουθώντας τα αρχαία σχόλια, θεωρώ πως είναι πιθανό να ανήκει ο στίχος αυτός και στα δύο έργα, ίσως με κάποια μικρή παραλλαγή.⁶⁵ Μολονότι έχει υποστηριχθεί πως αυτός ο στίχος δεν ταιριάζει με την πλοκή του *Οινέως*,⁶⁶ πρέπει να επισημάνουμε ότι οι *κοίρανοι* («βασιλείς») του αποσπάσματος, οι οποίοι μισούν τον ήρωα (δηλ. τον *Οινέα*), θα μπορούσαν να είναι ο σφαιτεριστής της εξουσίας *Άγριος* και οι γιοι του, οι οποίοι έδιωξαν τον γέροντα βασιλιά από τον θρόνο της *Καλυδώνας* (Σ' *Αχ.* 418a Wilson, *Υγίν. fab.* 175).⁶⁷

Ως αποκορύφωμα της ενοχλητικής προσκόλλησης του Δικαιοπόλιδος στον Ευριπίδη έρχεται η επιθυμία του πρώτου να προμηθευτεί από τον τραγικό ποιητή άγρια λάχανα (στ. 478: *σκάνδικα*) της λαχανοπώλισσας μητέρας του, χωρίς τα οποία ισχυρίζεται πως δεν μπορεί να εμπνευσθεί για να υποδυθεί τον ρόλο.⁶⁸ Από τη σύνδεση

⁶⁴ Βλ. Macleod (1974) 221-22, Slater (2002) 55.

⁶⁵ Εκτός κι εάν ο σχολιαστής Σύμμαχος απλώς εικάζει ότι ανήκει στον *Τήλεφο* λόγω των εκτεταμένων διακειμενικών αναφορών σε αυτή την τραγωδία στους *Άχαρνης*. Πρβλ. Olson (2002) 196.

⁶⁶ Sommerstein (1980) 179, Olson (2002) 196.

⁶⁷ Βλ. Ευρ. *Μήδ.* 1299, όπου ο πληθυντικός *κοιράνους* χρησιμοποιείται όχι μόνο για τον βασιλιά, αλλά και για την κόρη του.

⁶⁸ Για τις υποτιμητικές αναφορές του Αριστοφάνη στο επάγγελμα της μητέρας του Ευριπίδη, βλ. *Άχ.* 457, *Θεσ.* 387, 456, 910, *Ιππ.* 19, *Βάτ.* 947. Πρβλ. Αθήν. 10. 424 e-f, *Βίος Εὐρ.* (*TrGF* V,1, Test. A1, IB), Αύλ. Γέλ. N.A.

του επαγγέλματος της μητέρας του Ευριπίδη με την ενσάρκωση του ρόλου του ρακένδυτου Τηλέφου (πρβλ. στ. 469, 480) μπορούμε να οδηγηθούμε στο συμπέρασμα ότι ο Αριστοφάνης φαίνεται να αποδίδει κωμικά τον ρεαλισμό του ποιητή σε αυτή την απασχόληση της μητέρας του. Αντιστοίχως, στους *Βατ.* 840 η αναφορά στη λαχανοπώλισσα μητέρα του Ευριπίδη ακολουθείται από χλευασμό της τάσης του να παρουσιάζει εξαθλιωμένους ζητιάνους επί σκηνής (στ. 842). Ο ρεαλισμός στην απόδοση των ηρώων του, ο οποίος στα μάτια του Αριστοφάνη δεν συνάδει με το μεγαλείο της υψηλής τραγικής ποίησης (πρβλ. ενότ. Α), αλλά μάλλον προσιδιάζει στους καθημερινούς, κωμικούς χαρακτήρες,⁶⁹ δίνει το έναυσμα στον κωμωδιογράφο να αξιοποιήσει στο έργο του αυτόν τον τυπικό ευριπίδειο ήρωα. Με την αποχώρηση του ποιητή, ο Δικαιόπολις διακηρύσσει μέσω του *παρά προσδοκίαν* σχήματος ότι έχει εμπεδώσει τον Ευριπίδη (στ. 484: *καταπιών Ευριπίδην*)⁷⁰ και είναι πλέον έτοιμος να αντιμετωπίσει τον Χορό, ενσαρκώνοντας τον τραγικό ήρωα.

Η σκηνή με τον Ευριπίδη έχει χαρακτηριστεί ως μη απαραίτητη για την εξέλιξη της πλοκής και θεωρείται ότι υπάρχει χάριν της έντονης κωμικότητάς της.⁷¹ Αυτή έγκειται, αφ' ενός στην παρουσίασή του να συμμερίζεται τα χαρακτηριστικά των εξαθλιωμένων ηρώων του, αφ' ετέρου στην προσκόλληση του Δικαιοπόλιδος στον ποιητή, προκειμένου να του δανείσει ολόκληρη την αξιοθρήνητη

15. 20. 1, Βαλέρ. Μάξ. 3. 4.2 και Loraux (1991) 232-34. Ο Φιλόχορος, αντιθέτως, παραδίδει ότι η μητέρα του ήταν ευγενούς καταγωγής (*FGrH* 328 F218).

⁶⁹ Για την εγγύτητα των καθημερινών ευριπίδειων χαρακτήρων προς τους κωμικούς, βλ. Cartledge (2006) 52.

⁷⁰ Ο Δικαιόπολις αναφέρει πως «έχει καταπιεί τον Ευριπίδη» αντί του σκόρδου που έδιναν στους πετεινούς να καταπιούν πριν την κοκορομαχία: βλ. Sommerstein (1980) 179.

⁷¹ MacDowell (1995) 58, Dearden (1976) 55.

σκευή του Τηλέφου από την ενδυματολογική του συλλογή, που απαρτίζεται από κουρέλια. Πέραν της αδιαμφισβήτητης κωμικότητας του επεισοδίου, θεωρώ ότι η σκηνή αυτή προσδίδει μια ιδιαίτερη διάσταση στη διαδικασία μεταμφίεσης του κωμικού χαρακτήρα σε τραγικό ήρωα. Όπως στις Θεσ. 249-63 ο συγγενής του Ευριπίδη δανείζεται τη γυναικεία στολή από τον Αγάθωνα (με την οποία στη συνέχεια θα υποδυθεί τραγικές ηρωίδες, όπως η Ελένη και η Ανδρομέδα), έτσι και ο Δικαιόπολις δεν καταφεύγει απλώς σε κάποιο τέχνασμα του Ευριπίδη, για να εξαπατήσει τον Χορό, αλλά ενδύεται τη σκευή του Τηλέφου μέσα από τη συλλογή του ίδιου του τραγικού ποιητή. Ο Ευριπίδης, όπως είδαμε, με τον τρόπο εισόδου του αυτοπροσδιορίζεται ως τραγωδοποιός. Η μεταμφίεση, συνεπώς, του κωμικού Δικαιοπόλιδος σε τραγικό Τήλεφο ενώπιον των θεατών επιτελείται σε μια αντιστοίχως θεατρική και μεταθεατρική ατμόσφαιρα (πρβλ. την αναφορά στη σκευή του ηθοποιού στον στ. 384: *ένσκευάσασθαι*), μέσα από την οποία προετοιμάζεται η υπόδυση του ρόλου του Τηλέφου από τον κωμικό ήρωα. Αξίζει εδώ να σημειωθεί η παρατήρηση του Bowie πως όταν πλέον έχει επιτελεσθεί ο σκοπός της μεταμφίεσής του, ο Δικαιόπολις εξέρχεται εγκαταλείποντας τα κουρέλια του Τηλέφου και, κατ' επέκταση, αυτόν τον δραματικό χαρακτήρα (επανέρχεται με τη δική του ταυτότητα μετά την παράβαση στον στ. 719).⁷²

Η επιλογή του Δικαιοπόλιδος να υποδυθεί τον Τήλεφο μέσα από το πλήθος αυτών των τυπικών ευριπίδειων χαρακτήρων δεν είναι καθόλου τυχαία. Ο ίδιος αποκαλύπτει μέσα από το απ. 698 Κ. του Τηλέφου (στ. 440-41), το οποίο εμπεριέχει την αντίθεση *είναι-φαίνεσθαι*, ότι

⁷² Bowie (1993) 30-32. Προς το τέλος του έργου, ο εξαθλιωμένος και τραυματισμένος στο πόδι Λάμαχος και ο θρήνος του σε τραγικό ύφος (1190-97) φαίνεται ότι καλείται να μας θυμίσει, σε έναν βαθμό, τον λαβωμένο Τήλεφο. Βλ. Foley (1988) 39.

στόχος του είναι να εξαπατήσει τον Χορό, κερδίζοντας τη συμπάθειά του μέσα από τη φτωχική του αμφίεση (στ. 442-44). Η ενσάρκωση, επομένως, του Τηλέφου από τον Δικαιοπόλι εμπειριέχει δόλο (στ. 391: *μηχανάς τὰς Σισύφου*, πρβλ. στ. 445), ο οποίος επιστρατεύεται τόσο μέσα από την μεταμφίεσή του αυτή καθ' αυτή, όσο και μέσα από τον λόγο του. Ειδικότερα, μέσα από τη σκευή του Τηλέφου ο Δικαιοπόλις αποκτά τις ιδιότητες του συγκεκριμένου τραγικού ήρωα και κατ' εξοχήν τη ρητορική του δεινότητα (στ. 429: *δεινὸς λέγειν*), η οποία στον Ευριπίδη συχνά λειτουργεί ως μέσο εξαπάτησης.⁷³ Ο διττός χαρακτήρας της απάτης μέσα από τη σκευή του Τηλέφου, που έγκειται τόσο στην ίδια τη μεταμφίεση του Δικαιοπόλιδος, όσο και στην οικειοποίηση των ρητορικών ικανοτήτων του τραγικού ήρωα, πιστεύω ότι καταδεικνύεται στις *Νεφ.* 921-24 με την αμφίεση του ίδιου του Άδικου Λόγου σε Τήλεφο (πρβλ. ενότ. Α). Επιπλέον, ενώ ο τραγικός Τήλεφος εξαπατά υποδουόμενος τον ζητιάνο, ο Δικαιοπόλις εξαπατά εις διπλούν, ενσαρκώνοντας τον Τήλεφο μεταμφιεσμένο σε ζητιάνο.

Η τύχη τόσο του τραγικού, όσο και του κωμικού ήρωα, έχει καθορισθεί από έναν πόλεμο. Όπως ο Τήλεφος υποφέρει από τον τραυματισμό του κατά την επίθεση των Αχαιών στη Μυσία, έτσι και ο Δικαιοπόλις πλήττεται από τον πόλεμο της Αθήνας με τη Σπάρτη. Και οι δύο χαρακτήρες αποδοκιμάζουν τον πόλεμο, απευθυνόμενοι σε ένα εχθρικό ακροατήριο (βλ. τη βίαιη αντίδραση του Α' Ημιχορίου στους στ. 557-59, 562-63 και, παρομοίως, την εχθρική αντίδραση των Αχαιών ηγετών στον Τήλεφο απ. 712, 712a Κ.). Ο κωμικός ήρωας, επομένως, φαίνεται να ενδύεται την τραγική σκευή, προκειμένου να επιστήσει την προσοχή του ακροατηρίου του (δηλ. του Χορού και του

⁷³ Πρβλ. Harriott (1982) 36-40, Reckford (1987) 176, 179-85, Compton-Engle (2003) 510-15, MacDowell (1995) 58, Platter (2007) 156-57.

κοινού) στην κρισιμότητα και σοβαρότητα του ζητήματος που τον απασχολεί, επικαλούμενος το τραγικό αυτό παράλληλο. Γιατί, όπως σπεύδει να τονίσει στη συνέχεια, και η κωμωδία—όχι μόνο η τραγωδία—μπορεί να μιλήσει περί δικαίου (στ. 500-01, πρβλ. στ. 655).⁷⁴

Ο Δικαιοπόλις μεταμφιεσμένος σε Τήλεφο ξεκινά την ομιλία του προσαρμόζοντας στην κωμική περίσταση το προσίμιο της ρήσεως του τραγικού ήρωα ενώπιον των Αχαιών ηγετών (στ. 497-98: *Τήλεφος* απ. 703 Κ.⁷⁵). Τόσο στην αρχή όσο και στο τέλος της ρήσεώς του (στ. 555-56: *Τήλεφος* απ. 710 Κ.) καθιστά σαφείς τις καταβολές της από τη συγκεκριμένη τραγωδία. Ο Δικαιοπόλις κινείται σε μεταθεατρικό επίπεδο, καθώς απευθύνεται στο κοινό των θεατών (στ. 497: *ἄνδρες οἱ θεώμενοι*, στ. 498: *ἐν Ἀθηναίοις*, στ. 499: *περὶ τῆς πόλεως*),⁷⁶ οι οποίοι γνωρίζουν τον σκοπό που υπηρετεί η μεταμφίεσή του (στ. 442-44). Ο μεταθεατρικός χαρακτήρας της αγόρευσής του αναδεικνύεται και από το γεγονός ότι ομιλεί εκ μέρους του ποιητή (στ. 499: *τρυγωδῖαν ποιῶν*, για την αυτοαναφορικότητα του Αριστοφάνη στην ομιλία του Δικαιοπόλιδος, βλ. παρακάτω).⁷⁷ Ο όρος *τρυγωδία* είναι συνώνυμος της κωμωδίας⁷⁸ και σχεδόν ομόηχος με την τραγωδία. Ο Αριστοφάνης ευστόχως χρησιμοποιεί τη

⁷⁴ Ο Bowie (1993) 27, σε αντίθεση με τον Heath (1987₁) 16-18, αναγνωρίζει και σοβαρή διάσταση στην ομιλία του Δικαιοπόλιδος. Βλ. επίσης, Edwards (1991) 179, Taplin (1983) 333. Για τον Αριστοφάνη ως προασπιστή του δικαίου στα έργα του, πρβλ. Bremer (1991) 127-34 με πλούσια σχετική βιβλιογραφία. Για την ανάμειξη της κωμικότητας με τη σοβαρότητα στη σκηνή αυτή, βλ. Fisher (1993) 37-38.

⁷⁵ Για αυτό το σημείο της πλοκής του *Τηλέφου*, Preiser (2000) 86-88, 320-23, Heath (1987₂) 272-80, Handley-Rea (1957) 34-35, Collard-Cropp-Lee (1995) 18-19.

⁷⁶ Βλ. Silk (1993) 495, Foley (1988) 41.

⁷⁷ Βλ. Taplin (1986) 168.

⁷⁸ *Ἀχ.* 886, *Σφ.* 650, 1537, *Γηρυτάδης*, απ. 156. 9 Κ.-Α., Σ *Ἀχ.* 398a, 499 (Wilson), *Αθήν.* 2. 11.5, Σούδα τ 1098 (Adler).

συγκεκριμένη λέξη, προκειμένου να καταδείξει την τραγική προέλευση της μεταμφίεσης και ομιλίας του Δικαιοπόλιδος.⁷⁹ Θα σημειώνα, επίσης, ότι η «αλλοίωση» αυτή καθ' αυτή της λέξεως τραγωδία σε τρυγωδία υποδηλώνει ότι πρόκειται για παρατραγωδία.

Ο ήρωάς μας υπογραμμίζει πως ο σκοπός του, αν και επιτελείται στο πλαίσιο κωμωδίας, είναι σοβαρός και δίκαιος, ενώ, συνάμα, φροντίζει να διατηρήσει στην αγόρευσή του τον εξ ορισμού εύθυμο χαρακτήρα του κωμικού είδους (πρβλ. το έντονο κωμικό ύφος των στ. 515-54). Στην ομιλία του ο Δικαιοπόλις επανειλημμένα ταυτίζεται με τον Αριστοφάνη στρεφόμενος κατά των μικροσυμφερόντων πολιτικών ηγετών, όπως ο Κλέων (στ. 497-503, 377-82), από την καταγγελία του οποίου την προηγούμενη χρονιά είχε πληγεί ο ποιητής.⁸⁰ Πρόκειται για τη μοναδική σωζόμενη περίπτωση στην κωμωδία που ο ποιητής ομιλεί δια στόματος ενός δραματικού του χαρακτήρα, πέραν του Κορυφαίου του Χορού στην παράβαση.⁸¹ Συνεπώς, ο κωμωδιογράφος εδώ ταυτίζεται με τον κωμικό του χαρακτήρα και, κατ' επέκταση, με τον τραγικό ήρωα που εκείνος υποδύεται. Αριστοφάνης, Δικαιοπόλις και Τήλεφος αποκτούν στη σκηνή αυτή μία ενιαία δραματική οντότητα,⁸² η οποία, αν και δρα στο πολιτικό περιθώριο υπέρ της προσωπικής της ευημερίας, κερδίζει, μολαταύτα, την εύνοια των θεατών, καθώς η

⁷⁹ Βλ. Διαμαντάκου-Αγάθου (2007), Taplin (1983) 333, Zimmermann (1998) 156-58, Zanetto (2006) 322-23.

⁸⁰ Για αυτό το ζήτημα, Sommerstein (1980) 32-33, Olson (2002) xlvi-lix, Dane (1988) 32. Για την επίθεση του Δικαιοπόλιδος στον Κλέωνα εκ μέρους του ποιητή, Henderson (1993) 310-12.

⁸¹ Για ορισμένα πιθανά παράλληλα από κωμικά αποσπάσματα, Slater (2002) 258, σημ. 63.

⁸² Για το ζήτημα της ταύτισης των τριών προσώπων, Muecke (1982) 21, Foley (1988) 35-38, Slater (1993) 403, 407-08, Olson (2002) lx-lxi, Goldhill (1991) 188-96. Για την ταύτιση του Αριστοφάνη με τον μέσο Αθηναίο πολίτη μέσω του ήρωά του, Παππάς (1994) 65-72.

θέση της εν προκειμένω ταυτίζεται και με το κοινό συμφέρον.

Αξίζει να σημειωθεί πως, μολονότι η άθλια σκευή του Τηλέφου έχει ήδη διακωμωδηθεί στη συνάντηση Δικαιοπόλιδος-Ευριπίδη, η αγόρευση του Δικαιοπόλιδος ως «Τηλέφου» αυτή καθ'αυτή δεν συνιστά παρωδία. Αυτό προκύπτει τόσο από τη σοβαρότητα της περίπτωσης που επικαλείται ο κωμικός ήρωας, όσο και από την έλλειψη διακωμώδησης του τραγικού προτύπου στην ομιλία του.

Αν ληφθεί υπόψη ότι ο *Τήλεφος* ανέβηκε επί σκηνής δεκατρία χρόνια πριν τους *Άχαρνής*, το κοινό πιθανόν να μην ήταν σε θέση να αναγνωρίσει λεπτομέρειες του τραγικού έργου⁸³ (λ.χ. επιμέρους στίχους, όπως το απ. 720 Κ. στον στ. 8 ή το παράθεμα του στ. 472 από τον *Τήλεφο* ή τον *Οίνέα*). Εξάλλου, η ανάγνωση τραγωδιών πέραν των λόγων κύκλων δεν φαίνεται να ήταν διαδεδομένη την εποχή των *Άχαρνέων*, σε αντίστιξη ενδεχομένως με τους *Βατράχους* του 405, όταν πλέον ένα μέρος του κοινού πρέπει να είχε αρχίσει να εξοικειώνεται με την ανάγνωση δραμάτων, όπως ισχυρίζεται ο Χορός του έργου στους στ. 1109-18.⁸⁴ Παρ' όλα αυτά, ορισμένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ευριπίδειου *Τηλέφου*, τα οποία αξιοποιεί ο Αριστοφάνης, όπως η ρακένδυτη παρουσία του ήρωα και η ομιλία του ενώπιον των Αχαιών ηγετών, πρέπει να είχαν αποτυπωθεί στη μνήμη των θεατών.⁸⁵ Επιπλέον, αξίζει να σημειώσουμε ότι ο κωμικός μας ποιητής προσδιορίζει τις καταβολές αυτής της σκηνής από

⁸³ MacDowell (1995) 58.

⁸⁴ Slater (1996) 99-112, Mastromarco (2006) 137-47, Woodbury (1976) 353-56, Revermann (2006) 119-20, Dover (1993) 34-35, Lowe (1993) 68-69, Sedgwick (1948) 1-9, Harris (1989) 87, Green (1994) 4-5, Römer (1905) 64, Harriott (1962) 3. Μολαταύτα, όπως πειστικά επισημαίνει ο Mastromarco (2006) 169-83, η ικανότητα των θεατών να αναγνωρίζουν τις σκηνές παρατραγωδίας πρέπει να βασιζόταν περισσότερο στην εμπειρία τους από τραγικές παραστάσεις, παρά στην ανάγνωση αυτών των έργων.

⁸⁵ Βλ. Pelling (2000) 144-45.

τον *Τήλεφο* τόσο σε επίπεδο κειμένου, όσο και παράστασης. Ο Δικαιοπόλις, για παράδειγμα, ζητά από τον Ευριπίδη συγκεκριμένα τη δραματική σκευή του Τηλέφου, ενώ χρησιμοποιώντας τη λέξη *τρυγωδία* (που ανακαλεί την σχεδόν ομόηχη της *τραγωδία*) εμπλουτίζει την αρχή και το τέλος της ομιλίας του με αποσπάσματα από τη συγκεκριμένο τραγικό έργο. Συνεπώς, λόγω του προσδιορισμού της προέλευσης αυτού του επεισοδίου από τον *Τήλεφο*, οι θεατές θα μπορούσαν να αναγνωρίσουν μέσα από τη χρήση του τραγικού ύφους ορισμένα παραθέματα από αυτό το έργο (ειδικά αυτά που κατονομάζουν τον τραγικό ήρωα ή αναφέρονται στην αξιοθρήνητη εμφάνισή του, όπως στους στ. 497-98, 555-56, 440-41).

iii. Τρυγαίος-«Βελλεροφόντης» (*Είρ.* 50-178)

Η παρουσίαση της ανόδου του Τρυγαίου στον Όλυμπο με το φτερωτό του σκαθάρι συνιστά παρατραγωδία του χαμένου *Βελλεροφόντη* του Ευριπίδη (*Υπόθ. Είρ.* I, Σ *Είρ.* 76, 136 Holwerda). Πρωταγωνιστής στην κωμική περίσταση είναι ο Τρυγαίος με το σκαθάρι του, ενώ στην αντίστοιχη τραγική ο Βελλεροφόντης με το φτερωτό του άλογο, τον Πήγασο.⁸⁶ Και οι δύο ήρωες, ο τραγικός και ο κωμικός, επιδιώκουν να ανεβούν στην έδρα των θεών (*Βελλ.* απ. 308. 3-4 K., *Είρ.* 68, 103-04, 161, 177), εκφράζοντας διαμαρτυρία για την άδικη στάση τους απέναντι στον ανθρώπινο γένος (*Βελλ.* απ. 286, 292. 6-7 K., *Είρ.* 55-59, 62-63, 105-08).

Ήδη από την αρχή της σκηνής, ο υπηρέτης του Τρυγαίου δηλώνει ότι θα εκθέσει όσα διαδραματίζονται,

⁸⁶ Για την πλοκή του *Βελλεροφόντη*, Curnis (2003) 20-37, Collard-Cropp-Lee (1995) 98-101, Dobrov (2001) 92-97.

χρησιμοποιώντας τον όρο *λόγος*, που σημαίνει «πλοκή», «υπόθεση έργου» (*Είρ.* 50).⁸⁷ Με τον τρόπο αυτό, προσδιορίζεται η κωμική περίσταση (δηλ. το σχέδιο του Τρυγαίου να ανεβεί στον Όλυμπο), ενώ, συνάμα, οριοθετείται σε μεταθεατρικό επίπεδο και η παρατραγωδία που ακολουθεί. Θεωρώ, συνεπώς, ότι ο *λόγος* φαίνεται εδώ να λειτουργεί ως τεχνικός όρος, προσδιορίζοντας ευθύς εξ αρχής τη σκηνή παρατραγωδίας ως «έργο εντός του έργου»,⁸⁸ σηματοδοτώντας, δηλαδή, την ένταξη της ψευδαίσθησης του τραγικού έργου εντός του κωμικού.

Σε αυτό το πλαίσιο, αποδίδονται στον Τρυγαίο χαρακτηριστικά τραγικού ήρωα (στ. 136), όπως η μανία που τον διακατέχει κατά τα λεγόμενα του υπηρέτη του (στ. 54 κ.ε.), η οποία αποτελεί κατ' εξοχήν τραγικό θέμα και μάλιστα, ιδιαίτερα προσφιλές στον Ευριπίδη.⁸⁹ Στη συνέχεια, ο κωμικός ήρωας παραλληλίζεται με τους ρεαλιστικά και αντιρωικά δοσμένους χωλούς ήρωες του Ευριπίδη (στ. 146-48, για τους οποίους βλ. ενότ. Α και Β ii). Ειδικότερα, η αναφορά στον τραυματισμό του κατά την προηγούμενη απόπειρά του να ανέλθει στον Όλυμπο (στ. 69-71) ανακαλεί την τύχη του Βελλεροφόντη (*Σ' Αχ.* 426 Wilson, *Βελλ. απ.* 311 K.). Ο κωμικός ήρωας, μάλιστα, δε

⁸⁷ Πρβλ. *Είρ* 148, *Θεσ.* 546-47, *Βάτ.* 1052, *Ησύχ.* λ 1216 (Latte).

⁸⁸ Απόδοση του όρου 'play within a play', που εισήχθη από τον Abel (1963) 83.

⁸⁹ Βλ. Harvey (1971) 362-65, ο οποίος θεωρεί ως πιθανή πηγή του Αριστοφάνη την περιγραφή των συμπτωμάτων της ψυχικής νόσου της Μήδειας (*Μήδ.* 20-45) και της Φαίδρας (*Ιππ.* 176-266). Ο Ευριπίδης παρουσιάζει επί σκηνής πολλούς μαινόμενους ήρωες, κυρίως, όμως, από το 416 π.Χ. κ.ε. (δηλαδή μετά την *Ειρήνη*), όπως τον Ηρακλή και τον Ορέστη στα ομώνυμα έργα (822-1088 και 253-347 αντιστοίχως), την Κασσάνδρα στις *Τρωάδ.* 306-405 και στον *Άλέξανδρο απ.* 62e-h K. (πρβλ. *P. Oxy.* 3650. 27), καθώς και τον Αλκμέωνα σε ένα από τα δύο έργα του με αυτό τον τίτλο (βλ. Τατιαν. *Πρός Έλληνας* 24). Για αυτή την τάση του Ευριπίδη, βλ. [Λογγίν.] *Υψ.* 15. 3. Πρβλ. τη μανία της Κασσάνδρας στον *Αισχύλο* (*Άγ.* 1064-1330) και του Αίαντα στο ομώνυμο έργο του Σοφοκλή (51-133).

διστάζει να αποκαλέσει το σκαθάρι του «Πήγασο» (στ. 76, 154, πρβλ. 135-36, 74-75, 81), παραλληλίζοντάς το με το θρυλικό άλογο του Βελλεροφόντη.

Στο υφολογικό πεδίο, η σκηνή αντλεί από χωρία του Βελλεροφόντη. Συγκεκριμένα, ο στ. 76 βασίζεται στο απ. 306 Κ., ο στ. 155 στο απ. 307 Κ. και ο στ. 722 στο απ. 312 Κ.⁹⁰ Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις καθίσταται εμφανής η κωμική αντίθεση ανάμεσα στον ηρωικό Πήγασο και το βδελυρό σκαθάρι του Τρυγαίου (στ. 73-101, 126-32). Παρομοίως, το τραγικό ύφος των στ. 82-97 και 124-49, 154-56, όπως προκύπτει ιδιαίτερα από το σοβαρό λεκτικό και τη χρήση του αναπαιστικού διμέτρου,⁹¹ διακωμωδείται στους στ. 98-101 και 157-72 αντιστοίχως, με την επιστράτευση του τραγικού μέτρου, για να γίνουν χονδροειδείς αναφορές στην κοπριά που καταβροχθίζει το σκαθάρι. Παράλληλα, τα απ. 17 και 18 Κ. από τον Αΐολο του Ευριπίδη (στ. 114-15 και 119 αντιστοίχως) αναμειγνύονται με το ευτελές περιεχόμενο των στ. 116-17, 120-23. Συνεπώς, η συγκεκριμένη παρατραγωδία εμπεριέχει και παρωδία, η οποία έγκειται στη δυσαναλογία μεταξύ σοβαρής μορφής και ευτράπελου περιεχομένου, καθώς και στη διακοπή της τραγικής ψευδαίσθησης μέσα από αναφορές στην κωμική περίσταση της ανόδου του Τρυγαίου στον Όλυμπο πάνω στο αντιηρωικό του «όχημα». Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε πόσο διάστημα είχε μεσολαβήσει μεταξύ της *Ειρήνης* του 421 π.Χ. και του *Βελλεροφόντη*, που υπολογίζεται ότι γράφτηκε στην περίοδο 455-425.⁹² Μολαταύτα, η σήμανση, αφ' ενός, των τραγικών καταβολών της σκηνής και οι αναφορές, αφ' ετέρου, στον μύθο του Βελλεροφόντη και του Πηγάσου, ο οποίος θα είχε γίνει ευρύτερα γνωστός μέσα από τη δραματοποίησή του

⁹⁰ Rau (1967) 95, 96, Olson (1998) xxxiv.

⁹¹ Rau (1967) 93-96, Dover (1978) 112-13, Muecke (1977) 61-62, Newiger (1989) 174-75.

⁹² Βλ. Cropp-Fick (1985) 77.

από τον Ευριπίδη, είναι εύλογο πως θα καθιστούσαν αντιληπτή στο κοινό την πηγή της αριστοφανικής σκηνης.

Η μεταθεατρική επίκληση του κωμικού ήρωα στον μηχανοποιό να προσέξει κατά τον χειρισμό της μηχανής (στ. 174-76) αποβλέπει στη διακωμώδηση της χρήσης του γερανού στην τραγωδία, που αποτελεί κατ' εξοχήν ευριπίδεια τεχνική, σε αντίστιξη με τις πολλαπλάσιες σκηνικές δυνατότητες που διαθέτει η κωμωδία για την παράσταση.⁹³ Μεταθεατρική είναι και η ειδοποίηση της κόρης του Τρυγαίου στον πατέρα της να προσέχει να μη γκρεμιστεί από ψηλά και δώσει υλικό για πλοκή στον Ευριπίδη (στ. 146-48). Στο σημείο αυτό ο Αριστοφάνης φαίνεται να παρουσιάζει τη χρήση του γερανού από τον τραγικό ως τέχνασμα εγγύτερο προς την κωμωδία από ό,τι προς την τραγωδία, καθώς μπορεί μέσα από την κωμική του λειτουργία να παράσχει την πλοκή για ευριπίδεια τραγωδία. Με τον τρόπο αυτό, προβάλλεται η διαλεκτική σχέση μεταξύ αριστοφανικής κωμωδίας και ευριπίδειας τραγωδίας, ενώ υπογραμμίζεται, συνάμα, η δυνατότητα της κωμωδίας να αξιοποιήσει το τραγικό τέχνασμα, μεταλλάσσοντάς το δραματουργικά και προσδίδοντάς του αυτόνομη υπόσταση εντός του κωμικού έργου.

Οι καινοτομίες του Ευριπίδη, τόσο στα θέματα (το θέμα της μανίας, η αντιηρωική πτώση του Βελλεροφόντη) και στη σκιαγράφηση χαρακτήρων (ο Βελλεροφόντης ως τυπικός αντιήρωας), όσο και στη σκηνική τεχνική (εμφάνιση αιωρούμενων ηρώων από τον γερανό) παρέχουν, συνεπώς, πλούσιο υλικό στον κωμωδιογράφο.

⁹³ Βλ. Β iv για τον αιωρούμενο Περσέα της *Ἀνδρομέδας* στις *Θεσ.* 1098 κ.ε. Πρβλ. τη μεταθεατρική χρήση της μηχανής στα έργα *Δαίδαλος* απ. 192 Κ.-Α., *Γηρυτάδης* απ. 160 Κ.-Α., *Στράττιδος Ἀτάλαντος/ Ἀταλάντη* απ. 4 Κ.-Α., *Φοίνισσαι* απ. 46 Κ.-Α. και ενότ. Β v. Για την ευρύτητα των σκηνικών δυνατοτήτων της κωμωδίας, Slater (2002) 117, Dover (1978) 48, Muecke (1977) 61-62.

Ειδικότερα, ο ρεαλισμός στη σκιαγράφιση των αντιηρώων του και οι σκηνηικοί του νεωτερισμοί παρουσιάζονται να προσιδιάζουν περισσότερο στην κωμωδία παρά στην τραγωδία. Και στο πεδίο της δραματικής πλοκής, όμως, η ιδιαιτερότητα της αριστοφανικής προσέγγισης έγκειται στον μετασχηματισμό της ευριπίδειας περίστασης σε κωμική, προκειμένου να επιτευχθεί ένα βήμα παραπέρα στην απόδοση λύσεως. Σε αντίθεση με τον Βελλεροφόντη, ο οποίος βρίσκεται εγκλωβισμένος στην απομόνωσή του, ο Τρυγαίος κατορθώνει να απεγκλωβιστεί από το αδιέξοδο, επιτυγχάνοντας τον στόχο του ⁹⁴ και υπογραμμίζοντας, με τον τρόπο αυτό, τη δυνατότητα της κωμωδίας να παραγάγει, μέσα από τα ευριπίδεια στοιχεία από τα οποία αντλεί, ένα αυτόνομο αποτέλεσμα. Το ευριπίδειο τέχνασμα, επομένως, μπορεί να παράσχει τη λύση μόνο μέσα από την κωμική του αμφίεση, κάτι το οποίο δεν επιτυγχάνει με την τραγική του σκευή, όπως, άλλωστε, προκύπτει και από τον επίλογο των Θεσμοφοριαζουσών, που θα προσεγγισθεί στη συνέχεια (βλ. Β iv).

iv. Οι μεταμφιέσεις των κωμικών χαρακτήρων στις Θεσ. 765-1134 (Παλαμήδης, Ελένη, Ανδρομέδα)

Όπως προαναφέρθηκε, η σκηνή της μεταμφίεσης του γέροντα συγγενούς του Ευριπίδη με τη γυναικεία ένδυση του Αγάθωνα στις Θεσ. 212-68, για να υπερασπισθεί τον Ευριπίδη στη γιορτή των Θεσμοφοριών, ανακαλεί τη σκηνή μεταμφίεσης του Δικαιοπόλιδος με τα κουρέλια του

⁹⁴ Πρβλ. Dobrov (2001) 104, ο οποίος, όμως, εμμένει στην αντιθετική σχέση των δύο ειδών. Όπως υποστηρίζω, όμως, αναφορικά με το τέλος των Θεσμοφοριαζουσών, δεν πρόκειται για σχέση αντίθεσης, αλλά σύγκλισης των δύο ειδών μέσα από την κωμική αμφίεση των ευριπίδειων τεχνασμάτων (βλ. Β iv).

ευριπίδειου Τηλέφου στους *Άχαρνῆς* (βλ. Β ii). Όταν έχει πλέον αποκαλυφθεί η πραγματική του ταυτότητα και απειλείται με σύλληψη και παράδοση στους πρυτάνεις (στ. 610 κ.ε.), ο γέροντας μάταια καταφεύγει στην ενσάρκωση ευριπίδειων χαρακτήρων που αντιστοίχως προσπαθούν να διαφύγουν την κρίση, όπως του Τηλέφου (βλ. Β i), του Οίακα από τον *Παλαμήδη*, της Ελένης και της Ανδρομέδας από τα ομώνυμα δράματα. Εδώ θα σημειώνα ότι η υιοθέτηση της γυναικείας αμφίεσης τόσο από τον συγγενή του Ευριπίδη (στ. 212 κ.ε.), όσο και από τον ίδιο τον τραγικό ποιητή προς το τέλος του έργου (στ. 1160 κ.ε.), υποδηλώνει την καταφυγή τους στον δόλο, ο οποίος ειδικά στο ευριπίδειο θέατρο είναι κατ' εξοχήν συνυφασμένος με τη γυναικεία φύση (βλ. ενότ. Α).⁹⁵ Αυτό το παιχνίδι αλλαγής ρόλων υποδηλώνεται, εξάλλου, με τη θηλυπρέπεια του Αγάθωνος (στ. 95-265) και του Κλεισθένη (στ. 571-654), αλλά και με τη σύναξη των γυναικών στο πλαίσιο των Θεσμοφοριών, δεδομένου ότι αφήνουν τον ιδιωτικό χώρο δράσης τους, που είναι η οικία, προσεγγίζοντας την περιοχή δημόσιας άσκησης της ανδρικής εξουσίας, που είναι η Ακρόπολη και η Πνύκα.⁹⁶

Μετά την αποτυχία του να διαφύγει τον κίνδυνο σαν άλλος Τήλεφος (βλ. Β i), ο γέροντας καταφεύγει στη δραματοουργική ευρηματικότητα του Ευριπίδη, προκειμένου να ειδοποιήσει για βοήθεια. Δανείζεται το τέχνασμα του Οίακος από τον *Παλαμήδη* (Σ Θεσ. 770 Regtuit), γράφοντας, ελλείψει κουπιών, πάνω στις

⁹⁵ Για τη σύνδεση του δόλου με τη γυναικεία φύση στις *Θεσμοφοριάζουσες*, βλ. στ. 92-94, 858, 862-63, 893, 1202 και Σ 922 (Regtuit) και για τον δόλο ως όπλο των γυναικών εν γένει, Zeitlin (1990) 79-84, Murnaghan (2005) 238, Buxton (1982) 64, Just (1989) 196, Heath (1987₃) 160, Dover (1974) 100 και για παράλληλα χωρία από την τραγωδία, Karamanou (2006) 58. Πρβλ. την αντίστοιχη παρατήρηση της Zeitlin (1990) 79-84, αναφορικά με τη γυναικεία μεταμφίεση του Πενθέα στις Βά. 810 κ.ε. και Zeitlin (1981) 178, Muecke (1982₁) 17-19, 30-34.

⁹⁶ Πρβλ. Taaffe (1993) 75.

αναθηματικές πινακίδες μήνυμα προς τον ποιητή (στ. 765-84). Η υπαινικτική αναφορά στο εκκύκλημα (στ. 767: *είσκυλίσας*) σχετικά με τη δεινή θέση στην οποία έχει φέρει τον συγγενή του ο τραγικός ποιητής,⁹⁷ προβάλλει, κατά τη γνώμη μου, τη μεταθεατρικότητα της σκηνής, προετοιμάζοντας το κοινό για τη σειρά των σκηνών παρατραγωδίας που θα ακολουθήσουν. Το τραγικό ύφος των στ. 776-84, κατά τους οποίους ο γέροντας-«Οίαξ» χαράζει τις πινακίδες, ενισχύεται από τους μελικούς αναπαίστους, που προσδίδουν ιδιαίτερο συναίσθημα,⁹⁸ ενώ η τραγική συγκίνηση διακόπτεται κωμικά από τη δυσκολία του να σχηματίσει το ρω (στ. 781).

Μέσα στην αγωνία του να απευθύνει έκκληση για βοήθεια (782-84), ο συγγενής του Ευριπίδη αντιμετωπίζει μια αντίστοιχη κατάσταση με τον Οίακα, ο οποίος βρέθηκε σε δυσχερή θέση λόγω της συγγενείας του με τον Παλαμήδη, όπως ακριβώς και ο γέροντας εξαιτίας του τραγωδοποιού (στ. 766-68).⁹⁹ Αξίζει, όμως, να σημειωθεί και η ανάλογη θέση του Ευριπίδη με του Παλαμήδη, η οποία δεν έχει παρατηρηθεί έως τώρα. Ο «σοφός» Ευριπίδης¹⁰⁰ κατηγορείται με την απειλή της θανατικής καταδίκης από

⁹⁷ Αυτή η έμμεση μνεία στο εκκύκλημα εντοπίστηκε από τον Slater (2002) 170, χωρίς, όμως, να προσεγγισθεί περαιτέρω η μεταθεατρική της λειτουργία.

⁹⁸ Austin-Olson (2004) 260.

⁹⁹ Πρβλ. Rau (1967) 51, Austin-Olson (2004) lix.

¹⁰⁰ Ο χαρακτηρισμός του Ευριπίδη ως σοφού στον Αριστοφάνη αναφέρεται, κατά κανόνα, στη δραματουργική του ευστροφία: βλ. *Νεφ.* 1377-79, *Θεσ.* 21-22, *Βάτ.* 776, *Νεφ. Ι απ.* 392 Κ.-Α., Σ *Βάτ.* 826 Chantry (στη *Λυσ.* 368 χαρακτηρίζεται ως σοφός με την έννοια «συνετός», χωρίς όμως, αυτό να γίνεται αποδεκτό από τους υπόλοιπους δραματικούς χαρακτήρες). Πρβλ. αντιθέτως, *Βάτ.* 1413, 1434, όπου αυτός ο χαρακτηρισμός αποδίδεται στον Αισχύλο (βλ. ενότ. Α). Για την ηθική διάσταση της σοφίας στην ποίηση κατά τον Αριστοφάνη, βλ. ενότ. Α. Για τον «σοφό» Ευριπίδη, βλ. επίσης Σ Ευρ. *Μήδ.* 665 (Schwartz), Πλάτ. *Πολιτ.* 568Α, *Αισχίν.* i 151, *Παλ.* *Άνθ.* 7. 44, Πλούτ. *Σύλλ.* 4. 6, *Ήθ.* 10Α, 102Β, 348D, *Λουκ. Παράσ.* 4. 24.

δύλιες γυναίκες (για τη φαυλότητα των γυναικών στις Θεσμοφοριάζουσες, βλ. ενότ. Α), όπως ο σοφός Παλαμήδης συκοφαντείται από τον πανούργο Οδυσσέα (Παλαμήδης απ. 588 Κ.).

Δεδομένου ότι η τραγωδία αυτή παρουσιάστηκε το 415, δηλαδή λίγα μόλις χρόνια πριν τις Θεσμοφοριάζουσες του 411, είναι εύλογο να εικάσουμε ότι το κοινό θα αναγνώριζε τη συγκεκριμένη παρατραγωδία, της οποίας την προέλευση από τον Παλαμήδη ο Αριστοφάνης δηλώνει με σαφήνεια (στ. 770). Μέσα από τη χρήση των αναθηματικών πινακίδων –ενός σαφώς καταλληλότερου μέσου για να στείλει κανείς μήνυμα από ό,τι τα κουπιά του Οίακος (στ. 771-75)— ασκείται κριτική στην παραδοξότητα του ευριπίδειου εγχειρήματος. Η παρωδία στη συγκεκριμένη σκηνή προκύπτει τόσο μέσα από την υπονόμηση του τεχνάσματος αυτού, το οποίο αποτυγχάνει να προσελκύσει τον Ευριπίδη (στ. 846-48), όσο και μέσα από τα ευτράπελα που συνοδεύουν το τραγικό ύφος των στ. 776-84 (βλ. ιδιαίτερα στ. 780-82). Ο Παλαμήδης χαρακτηρίζεται ως ψυχρός (στ. 848: «άκαρπος», «ανωφελής»), έχοντας αποτύχει από δραματουργικής απόψεως, τόσο στη δεδομένη κωμική περίπτωση, όσο και στο πλαίσιο του τραγικού αγώνα του 415, καθώς δεν χάρισε τη νίκη στον ποιητή.¹⁰¹

Στην προσπάθειά του να προσελκύσει τη βοήθεια του Ευριπίδη, ο γέροντας καταφεύγει σε ένα νέο είδος δραματουργίας. Η Έλενη χαρακτηρίζεται ως καινή, τόσο λόγω της παρουσίας της την προηγούμενη ακριβώς χρονιά (Σ Θεσ. 850 Regtuit), όσο και λόγω του νέου τύπου δραματικής πλοκής της, με στοιχεία που σχεδόν προσεγγίζουν την κωμωδία (όπως η συναρπαστική εξέλιξη, η διάσωση την τελευταία στιγμή, η αίσια έκβαση,

¹⁰¹ Βλ. επίσης Sommerstein (1994) 211.

καθώς και η κωμικότητα επιμέρους περιστάσεων).¹⁰² Η νεωτερικότητά της, εξάλλου, έγκειται και στην καινοτόμο πραγμάτευση του συγκεκριμένου μύθου από τον Ευριπίδη.¹⁰³ Ο γέροντας υποδύεται την ωραία Ελένη, κατορθώνοντας να φέρει επί σκηνής τον Ευριπίδη αξιοθρήνητα ενδεδυμένο στον ρόλο του Μενέλαου (στ. 935),¹⁰⁴ σύμφωνα με την τάση του Αριστοφάνη να παρουσιάζει τον τραγικό ενδυματολογικά ταυτισμένο με τους ρακένδυτους ήρωές του (βλ. Άχ. 412-48 και Β ii).

Η σκηνή αυτή (στ. 850-923) από την αρχή προσδιορίζεται ως παρατραγωδία (στ. 850: *‘Ελένην μιμήσομαι*)¹⁰⁵ με πλούσια παραθέματα από την *‘Ελένη* και συνιστά «έργο εντός του έργου».¹⁰⁶ Διαδραματίζεται από τον γέροντα-«Ελένη» και τον Ευριπίδη-«Μενέλαο», αφ’ ενός ενώπιον της Κρίτυλλας (η οποία έχει αναλάβει τη φρούρηση του γέροντα) ως άμεσου θεατή της παρατραγωδίας,¹⁰⁷ αφ’ ετέρου, ενώπιον του κοινού των θεατών, που μετέχουν στην ψευδαίσθηση τόσο του τραγικού, όσο και του κωμικού έργου, που το περικλείει. Η

¹⁰² Αριστ. *Ποιητ.* 13. 1453a. 30-39, ιδιαίτερα 35-36: *ἔστιν δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγωδίας ἡδονὴ ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμωδίας οἰκεία*. Για αυτά τα χαρακτηριστικά των έργων διάσωσης του Ευριπίδη, βλ. ενδεικτικά, Seidensticker (1982) 20-45, 153-248, Goldhill (1986) 244-64, Knox (1979) 264-70, Taplin (1986) 165. Πρβλ. αντιθέτως, τον σκεπτικισμό του Wright (2005) 27-43 απέναντι στην κωμικότητα των στοιχείων αυτών.

¹⁰³ Για τις καινοτομίες του Ευριπίδη στην *‘Ελένη*, βλ. Arnott (1990) 1-18 και Allan (2008) 24-28 με πλούσια βιβλιογραφία.

¹⁰⁴ Πρβλ. *‘Ελ.* 416, 422, 554, 1079-80, 1204, 1282.

¹⁰⁵ Βλ. Schlesinger (1937₂) 295, Muecke (1977) 64-67.

¹⁰⁶ Kannicht (1969) I 79, Rau (1975) 356, Bonanno (1990) 271. Τα παραθέματα από την *‘Ελένη* (είτε αυτούσια είτε παραλλαγμένα προς το κωμικότερο) είναι τα ακόλουθα: *‘Ελ.* 1-3= *Θεσ.* 855-57, *‘Ελ.* 16-17= *Θεσ.* 859-60, *‘Ελ.* 22= *Θεσ.* 862, *‘Ελ.* 52-53= *Θεσ.* 864-65, *‘Ελ.* 49= *Θεσ.* 866, *‘Ελ.* 56= *Θεσ.* 868, *‘Ελ.* 68= *Θεσ.* 871, *‘Ελ.* 460= *Θεσ.* 874, *‘Ελ.* 461= *Θεσ.* 878, *‘Ελ.* 466= *Θεσ.* 886, *‘Ελ.* 549= *Θεσ.* 904, *‘Ελ.* 557= *Θεσ.* 905, *‘Ελ.* 558= *Θεσ.* 906, *‘Ελ.* 561-66= *Θεσ.* 907-12. Βλ. Sommerstein (1994) 212.

¹⁰⁷ Πρβλ. Taaffe (1993) 95-96.

Κρίτυλλα διαρκώς παρεμβαίνει, διακόπτοντας προς το κωμικότερο την ψευδαίσθηση του τραγικού έργου, την οποία διατηρούν πλην ελαχίστων εξαιρέσεων ο γέροντας-«Ελένη» και ο Ευριπίδης-«Μενέλαος».¹⁰⁸ Η γυναίκα αρνείται να υποδυθεί τον ρόλο της Θεονόης (στ. 897-98), ώστε να μετάσχει στην τραγική ψευδαίσθηση και, κατά συνέπεια, να τους αφήσει να φύγουν, όπως η τραγική ηρωίδα (στ. 916-28).

Όπως είναι εύλογο, η σκηνή αυτή συνιστά και παρωδία, η οποία βασίζεται κατ' εξοχήν στη γελοιότητα της ενσάρκωσης της ωραίας Ελένης από τον γέροντα, στις κωμικές παρεμβάσεις της Κρίτυλλας και στα «παρά προσδοκίαν» σχόλια του γέροντα-«Ελένης» (στ. 857, 910, 912). Η αντιστοιχία της συγκεκριμένης κωμικής περιόστασης με την πλοκή της Έλένης έγκειται κυρίως στην απόπειρα διάσωσης/ διαφυγής των ηρώων, η οποία στο κωμικό έργο αποτυγχάνει. Πέραν τούτου, αξίζει, κατά την άποψή μου, να παρατηρηθεί και η εφαρμογή της κυρίαρχης στην Έλένη αντίθεσης *είναι-φαίνεσθαι*¹⁰⁹ στην κωμική αυτή περίσταση. Με την έννοια του *φαίνεσθαι* αντιλαμβανόμαστε τη *μίμησιν* του τραγικού έργου, ενώ το *είναι* αφορά στην πραγματικότητα του κωμικού έργου, στην οποία η Κρίτυλλα επαναφέρει τους δύο χαρακτήρες

¹⁰⁸ Για τις παρεμβάσεις της Κρίτυλλας, βλ. στ. 858, 860-61, 862-63, 865, 868, 874-76, 879-80, 882-84, 892-94, 898-99, 916-17, 920-23 και Kloss (2001) 193-98, Kannicht (1969) I 80, Bonanno (1990) 256, Sommerstein (1994) 211-12, Bierl (2001) 257-58, Slater (2002) 171, MacDowell (1995) 268. Η τραγική ψευδαίσθηση διακόπτεται από τον γέροντα-«Ελένη» στον στ. 867 (εκδήλωση αγωνίας για την άφιξη του Ευριπίδη-«Μενελάου»), στον στ. 910 (*ἐκ τῶν ἰφύων*: πιθανός υπαινιγμός για τη λαχανοπώλισσα μητέρα του Ευριπίδη, βλ. αντίστοιχο αρχαίο σχόλιο —ο Austin 1990, 27 προτείνει *ἐκ τῶν ἀμφίων* αναφορικά με τον ρακένδυτο Ευριπίδη-«Μενέλαο») και στον στ. 912 (σεξουαλικό υπονοούμενο της λέξεως *ἐσχάρας*, για το οποίο βλ. Henderson 1975, 143).

¹⁰⁹ Για αυτή τη βασική αντίθεση στην Έλένη, Kannicht (1969) I 57-60, 62-68, Seidensticker (1982) 156-99, Spentzou (1996) 307, Arnott (1990) 4, 5 και σημ. 18 με περαιτέρω σχετική βιβλιογραφία.

και το κοινό. Αντιστοίχως, ο Δικαιόπολις διακρίνει μεταξύ του *είναι*, δηλαδή της πραγματικής του ταυτότητας, και του *δόξαι/ φαίνεσθαι*, που αφορά στην ενσάρκωση του ρόλου του Τηλέφου ('Αχ. 440-41, πρβλ. Β ii).

Καθώς αποτυγχάνει το σχέδιο διαφυγής του ως «Ελένης» (στ. 924-28), ο γέροντας, ο οποίος είναι τώρα δεσμώτης του Σκύθη τοξότη, αποφασίζει να υποδυθεί την επίσης δεσμώτιδα Ανδρομέδα, αναμένοντας τη σωτηρία από τον Ευριπίδη μεταμφιεσμένο σε Περσέα (στ. 1008-13). Η *Ανδρομέδα* του Ευριπίδη είχε παρουσιασθεί την ίδια ακριβώς χρονιά με την *Ελένη* (Σ Θεσ. 1012 Regtuit), με την οποία διαθέτει παρόμοιο τύπο πλοκής με διάσωση και αίσια έκβαση, και υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλής έως και την ύστερη αρχαιότητα.¹¹⁰ Όπως και με την *Ελένη*, ο συγγενής του Ευριπίδη προσδιορίζει μεταθεατρικά τον τραγικό ρόλο που πρόκειται να υποδυθεί (στ. 1012: *δεῖ με γίγνεσθ' Ἀνδρομέδαν*), όπως, άλλωστε, πράττει και η Ηχώ στη συνέχεια της σκηνής (στ. 1062). Παρομοιάζει τη δυσχερή του θέση με της Ανδρομέδας, παραλληλίζοντας τα δεσμά που του έχει επιβάλει ο Τοξότης με της τραγικής ηρωίδας (στ. 1012-13) και την προδοσία του από συγγενείς (δηλ. από τον Ευριπίδη) με τη φρίκη στην οποία ο Κηφέας έχει υποβάλει την κόρη του στη συγκεκριμένη τραγωδία (στ. 1039). Μετά τη γελοιότητα της εμφάνισης του γέροντα σαν ωραία Ελένη, ακολουθεί η ακόμη κωμικότερη σκηνική αντίθεση μεταξύ του ηλικιωμένου χαρακτήρα και της όμορφης νεαρής κόρης, την οποία υποδύεται. Παρομοίως, από τις *Νεφ.* 553-56 πληροφορούμαστε ότι σε μια κωμωδία του Φρυνίχου πριν το ευριπίδειο έργο του 412, την

¹¹⁰ Για την απήχηση της *Ανδρομέδας*, βλ. ενδεικτικά, Βάτ. 53 (και για μια αλληγορική προσέγγιση της λειτουργίας του έργου αυτού στους Βατράχους, Moorton 1987, 434-36), Λουκ. *Ίστορ.* 1 και για περισσότερες πηγές, Gibert (1999/2000) 76-78.

Ανδρομέδα είχε υποδυθεί μια μεθυσμένη γερόντισσα (απ. 77 Κ.-Α.).¹¹¹

Στην παρατραγωδία της *Ἀνδρομέδας*,¹¹² η σειρά των κατὰ ποσόν μερών έχει αντιστραφεί σε σχέση με το τραγικό έργο. Το «έργο εντός του έργου» ξεκινά με τη μονωδία της κόρης κατά την πάροδο (στ. 1015-55= *Ἀνδρομέδα* απ. 117, 118. 1-2, 120, 122 Κ.), για να συνεχίσει με τον πρόλογο (στ. 1065-72= απ. 114, 115 Κ.). Αυτή η αντιστροφή πιθανόν να οφείλεται στη δυνατότητα που παρέχει η μονωδία στον συγγενή να διεκτραγωδήσει με το προσωπίο της Ανδρομέδας τη δυσχερή του θέση, καθιστώντας εμφανή την αντίθεση μεταξύ του κωμικού και του τραγικού χαρακτήρα, με στόχο την επίτευξη κωμικού αποτελέσματος. Επιπλέον, ο πρόλογος με τη συνοδεία της Ηχούς έπεται της μονωδίας, προκειμένου να έχει επανέλθει στο μεταξύ ο τοξότης και να επιτευχθεί η κωμικά εύστοχη αντήχηση της βαρβαρικής του προφοράς (στ. 1083-96).¹¹³

Σε αντίθεση με πριν, όπου ως «Ελένη» ο γέροντας κινείται στο πλαίσιο του τραγικού του ρόλου όσο το δυνατόν πιστότερα, τώρα άδει τη μονωδία της Ανδρομέδας, αδυνατώντας να διατηρήσει εξ ολοκλήρου την τραγική ψευδαίσθηση, προφανώς λόγω της απόγνωσής του για την αμεσότητα της ποινής που πρόκειται να του επιβληθεί. Παρομοίως, ο Τρυγαίος στην *Είρ.* 157-76 διακόπτει την

¹¹¹ Πρβλ. Σ *Νεφ.* 556 (Holwerda) και Dover (1968) 171. Οι αναθεωρημένες *Νεφέλες* παρουσιάστηκαν περίπου το 417 (βλ. Dover 1978, 32), το οποίο και συνιστά *terminus ante quem* για το έργο αυτό του Φρυνίχου. Για την αντίθεση γέροντα-Ανδρομέδας, Taaffe (1993) 97.

¹¹² Για τη συμβολή της αριστοφανικής παρατραγωδίας στην ανασύνθεση της *Ἀνδρομέδας*, Klimek-Winter (1993) 55-57, Collard-Cropp-Gibert (2004) 133-35. Για την παρωδία της μονωδίας της Ανδρομέδας, βλ. αναλυτικά Rau (1967) 69-79.

¹¹³ Για την κωμικότητα της βαρβαρικής προφοράς του Σκύθη, βλ. Kloss (2001) 45-48, Long (1986) 137 και για τη φωνολογική και μορφολογική ανάλυση της προφοράς του, Friedrich (1919) 274-303.

ψευδαίσθηση του τραγικού του ρόλου, όταν κινδυνεύει να γκρεμιστεί από το φτερωτό του σκαθάρι (βλ. Β iii). Ειδικότερα, ο γέροντας επικαλούμενος με το προσωπείο της Ανδρομέδας τις γυναίκες του Χορού ('Ανδρομέδα απ. 117 Κ.)—οι οποίες κάθε άλλο παρά φιλικά διακείμενες είναι απέναντί του— δεν κρύβει τον τρόμο του για την τύχη που του επιφυλάσσεται. Έχοντας γλιτώσει από την Κρίτυλλα (στ. 1024-25), τρέμει για την επάνοδο του μεγαλόσωμου Σκύθη τοξότη (στ. 1016-17, 1026-28), του αχόρταγου «Γλαυκέτη», όπως τον ονομάζει, δίνοντάς του τον ρόλο του αδηφάγου κήτους της 'Ανδρομέδας (στ. 1033),¹¹⁴ όπως προηγουμένως δόθηκε στην Κρίτυλλα ο ρόλος της Θεονόης, την οποία αρνήθηκε να υποδυθεί. Εν μέσω του θρήνου της Ανδρομέδας, ο γέροντας ξεφεύγει από τον τραγικό του ρόλο, αναφερόμενος στον εαυτό του σε γένος αρσενικό (στ. 1023, 1037-38), ενώ προς το τέλος της μονωδίας (στ. 1042-51) παρασύρεται στη διεκτραγώδηση της προσωπικής του συμφοράς.¹¹⁵ Οι έντονες αυτές μεταπτώσεις από την «τραγική» στην κωμική περίσταση, όπως φυσικά και η όλη μεταμφίεση του γέροντα σε «Ανδρομέδα», συνιστούν στοιχεία παρωδίας.

Ακολουθεί ο πρόλογος του γέροντα-«Ανδρομέδας», με τη συνοδεία της Ηχούς (στ. 1056-1082). Εδώ τίθενται δύο αλληλένδετα ερωτήματα: (1) αν τον ρόλο της Ηχούς υποδύοταν όντως ο αριστοφανικός Ευριπίδης των *Θεσμοφοριαζουσών*, όπως αναφέρει το Σ 1056 (Regtuit) και (2) αν η Ηχώ ήταν ορατή επί σκηνης ή απλώς ακουγόταν, όπως στο ευριπίδειο έργο. Αναφορικά με το πρώτο ζήτημα, θεωρώ ότι δεν έχουμε σημαντικούς λόγους να αμφισβητήσουμε τον αρχαίο σχολιαστή. Στην αντίρρηση ορισμένων ερμηνευτών πως ο Ευριπίδης έχει ήδη

¹¹⁴ Sommerstein (1994) 225. Για τη γνωστή λαίμαργία του Γλαυκέτη, βλ. Σ Θεσμ. 1033 (Regtuit), *Eip.* 1008, Πλάτων απ. 114 Κ.Α.

¹¹⁵ Πρβλ. Mitsdörfer (1954) 66-74, Sommerstein (1994) 224.

εμφανισθεί ως «Περσέας» στον στ. 1011,¹¹⁶ πρέπει να τονισθεί ότι δεν υπάρχει καμία ένδειξη πως τη στιγμή εκείνη είναι ορατός επί σκηνής. Ο γέροντας απλώς αναφέρει ότι τον βλέπει ο ίδιος (χωρίς αυτό να συνεπάγεται ότι τον βλέπουν και οι θεατές), προκειμένου να αιτιολογήσει τη δική του μεταμφίεση σε Ανδρομέδα.

Το δεύτερο βασικό επιχείρημα που έχει διατυπωθεί κατά της ενσάρκωσης της Ηχούς από τον Ευριπίδη είναι πως μεσολαβεί μόνο ένας στίχος από την έξοδο της έως την είσοδο του αιωρούμενου Ευριπίδη-«Περσέα» (στ. 1097).¹¹⁷ Κρίνεται, λοιπόν, πως δεν θα υπήρχε ο απαραίτητος χρόνος, ώστε ο ηθοποιός που θα υποδύταν τον Ευριπίδη-«Ηχώ» να μεταμφιεσθεί σε Ευριπίδη-«Περσέα». Οι ενδείξεις μας, όμως, επιβεβαιώνουν την εμφάνιση της Ηχούς αποκλειστικά και μόνο στην αρχή της σκηνής (στ. 1056-64), όπου ο γέροντας συνδιαλέγεται μαζί της χωρίς να εκδηλώνει την έκπληξη που θα αναμενόταν εάν του απηύθυνε τον λόγο μια αόρατη παρουσία και επιπλέον, αναφέρεται σε εκείνη ως ηλικιωμένη (στ. 1073). Αντιθέτως, από τον στ. 1065 και εξής δεν υπάρχει καμία μαρτυρία υπέρ της παρουσίας της Ηχούς επί σκηνής. Ακόμη περισσότερο, η έκπληξη του Σκύθη τοξότη για την προέλευση της φωνής (στ. 1086), την οποία αρχικά αποδίδει στον συγγενή του Ευριπίδη (στ. 1087-90), και το γεγονός ότι δηλώνει πως δεν τη βλέπει (στ. 1092) αποτελούν σημαντικές μαρτυρίες για την αποχώρηση της Ηχούς από τον χώρο της σκηνής στον στ. 1064, από τον οποίο και στο εξής ακούγεται μόνο, χωρίς να είναι ορατή.¹¹⁸

¹¹⁶ Heath (1987i) 51, σημ. 106, Sommerstein (1994) 226-27.

¹¹⁷ Sommerstein (1994) 227.

¹¹⁸ Υπέρ της σκηνικής παρουσίας του Ευριπίδη-«Ηχούς» έως τον στ. 1064 έχουν ταχθεί και οι Austin-Olson (2004) 323, χωρίς, όμως, να απαντήσουν στα βασικά αντεπιχειρήματα των ερευνητών που υποστηρίζουν πως δεν την υποδύταν ο Ευριπίδης (βλ. σημ. 116).

Με τον τρόπο αυτό, ο Ευριπίδης κάλλιστα θα μπορούσε, κατά τη γνώμη μου, να υποδυθεί την Ηχώ, αρχικά επί σκηνής (στ. 1056-64), ώστε να αντιληφθούν οι θεατές ότι εκείνος την ενσαρκώνει, καθώς δεν θα μπορούσαν να το κατανοήσουν, ακούγοντας μόνο μια φωνή.¹¹⁹ Στη συνέχεια, θα αποχωρούσε¹²⁰ και θα ακουγόταν μόνο η φωνή της και εν προκειμένω η αντήχηση των λεγομένων του γέροντα και του Σκύθη, αφήνοντας έτσι άνεση χρόνου (33 στίχους: στ. 1065-97) στον Ευριπίδη να μεταμφιεσθεί εμφανιζόμενος ως αιωρούμενος Περσέας. Αυτή είναι μια λογική ερμηνεία, η οποία συμβιβάζει τη μαρτυρία του αρχαίου σχολίου με τις δραματικές συμβάσεις της παράστασης. Στο αντεπιχείρημα του Heath ότι η μεταμφίεση του Ευριπίδη σε Ηχώ δεν θα απέβλεπε στη διάσωση του συγγενούς του (σε αντιδιαστολή με τη μεταμφίεσή του σε «Μενέλαο» και «Περσέα»),¹²¹ πρέπει να επισημανθεί ότι πρωτεύων στόχος του Αριστοφάνη σε αυτό το σημείο φαίνεται να είναι η παρωδία του ευριπίδειου εγχειρήματος. Για τον λόγο αυτό, όπως και σε άλλες περιπτώσεις στον Αριστοφάνη,¹²² η εμφάνιση της Ηχούς καθυστερεί την άμεση συνέχιση της πλοκής και η διακωμώδηση αυτής της έμπνευσης του τραγικού ποιητή τίθεται πάνω από τη συνοχή του σχεδίου διάσωσης. Θεωρώ, επίσης, ότι και στο πεδίο της παράστασης η εμφάνιση του Ευριπίδη ως Ηχούς την καταδεικνύει ως κατ' εξοχήν δικό του τέχνασμα σκηνικού εντυπωσιασμού. Γιατί ήδη από την είσοδό της, η Ηχώ

¹¹⁹ Αυτό είναι το βασικό μειονέκτημα της άποψης του MacDowell (1995, 269, σημ. 44), κατά την οποία ο Ευριπίδης υποδυόταν την Ηχώ, χωρίς αυτή να είναι καθόλου ορατή επί σκηνής.

¹²⁰ Για παρόμοιες περιστάσεις αποχώρησης δραματικών χαρακτήρων από το οπτικό πεδίο των θεατών, Fraenkel (1962) 22-26, Taplin (1977) 334-35.

¹²¹ Heath (1987i) 51, σημ. 106.

¹²² Για παράλληλες περιπτώσεις τέτοιου είδους «κωμικής ασυνέπειας», βλ. Σφ. 169-95, Άχ. 764-96 και Dover (1978) 95-100.

αυτοσυστήνεται και αυτοπροσδιορίζεται ως ευριπίδεια τεχνική (στ. 1059-63). Η δε επιλογή του Αριστοφάνη να την παρουσιάσει, έστω και στην αρχή, επί σκηνής εντελώς προσωποποιημένη υπογραμμίζει την τόλμη της καινοτομίας του τραγωδοποιού, η οποία βρίσκεται στο στόχαστρο της παρωδίας του κωμωδιογράφου.¹²³

Συγκεκριμένα, η Ηχώ αυτοχαρακτηρίζεται ως *ἐπικοκκάστρια* (στ. 1059: «αναγελάστρα»¹²⁴), αναφερόμενη στον εμπαιγμό των λόγων που αντηχεί (βλ. Σ 1059 Regtuit). Αν και υποτίθεται ότι αναπαράγει τη φωνή της Ανδρομέδας, είναι ηλικιωμένη, κατ' αντιστοιχία με τον γέροντα που υποδύεται την όμορφη κόρη.¹²⁵ Αποκαλώντας την ενοχλητική (στ. 1075) και φλύαρη γριά (στ. 1073), ο γέροντας-«Ανδρομέδα» της ζητεί να σταματήσει την αντήχηση (στ. 1077-78). Εδώ φαίνεται να διακωμωδείται η έκκληση της Ανδρομέδας στην Ηχώ να την αφήσει να θρηνησει με τη συνοδεία των κοριτσιών του Χορού (απ. 118. 3-4 Κ.), ενώ στην τραγικότητα, απομόνωση και απόγνωση της ευριπίδειας ηρώιδας αντιτίθεται η κωμικότητα της όχλησης της Ηχούς, η οποία δεν αφήνει τον γέροντα να ενσαρκώσει τον ρόλο, για να καταλήξει ο τελευταίος σε κατάρες εναντίον της (στ. 1079-81). Από τους στ. 1082-97 η άορατη πλέον Ηχώ καταπιάνεται με την αντήχηση της βαρβαρικής προφοράς του Σκύθη τοξότη, με αποκορύφωμα τη γελοιότητα της καταδίωξής της από εκείνον (στ. 1092-97).

Ακολουθεί η έλευση του αιωρούμενου από τη μηχανή Ευριπίδη-«Περσέα» (*Ανδρομέδα* απ. 124 Κ.). Ο γερανός ή κράδη, όπως είναι η ονομασία του στην κωμωδία (Πολ. Όνομ. 4. 128-29 Bethe), αξιοποιήθηκε και για την «άνοδο»

¹²³ Για την παρωδία της τολμηρής αυτής καινοτομίας του Ευριπίδη από τον κωμωδιογράφο, MacDowell (1995) 269, Revermann (2006) 116, Sommerstein (1994) 227.

¹²⁴ Μτφρ. Θρ. Σταύρου (1996) 490.

¹²⁵ Austin-Olson (2004) 321.

του Τρυγαίου στην *Ειρήνη* κατ' αντιστοιχία με τον Βελλεροφόντη (βλ. Β iii), καθώς και για την παρουσίαση του επίσης αιωρούμενου Περσέα στους *Σεριφίους* του Κρατίνου (*P.Oxy.* 2742. 8-19), που είχε ως πιθανό πρότυπο την εμφάνισή του στον *Δίκτυν* του Ευριπίδη.¹²⁶ Σε αντίθεση με την *Ειρ.* 174-76, όπου με τη μεταθεατρική του επίκληση στον μηχανοποιό, ο Τρυγαίος διακωμωδεί αυτό το ευριπίδειο τέχνασμα σκηνικού εντυπωσιασμού, εδώ κωμικό στόχο δεν φαίνεται να αποτελεί η εμφάνιση του αιωρούμενου Περσέα αυτή καθ' αυτή. Η ηρωική του υπόσταση υπονομεύεται με τη γελοιοποίηση του άθλου του από τον Σκύθη (στ. 1102-04), ο οποίος αδυνατεί να ενταχθεί στην ψευδαίσθηση του τραγικού έργου, καθώς και με τη διακωμώδηση της συνάντησής του με την Ανδρομέδα, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Όπως με την παρατραγωδία της *Έλένης*, έτσι και τώρα, ο Ευριπίδης-«Περσέας» και ο γέροντας-«Ανδρομέδα» υποδύονται πιστά τον ρόλο τους (στ. 1105: *Ανδρομέδα* απ. 125.1 Κ., στ. 1107-08: απ. 128 Κ., στ. 1110: απ. 127.1 Κ.). Τον αντίστοιχο ρόλο με την Κρίτυλλα πλέον αναλαμβάνει ο τοξότης, επαναφέροντας τους ήρωες και το κοινό στην πραγματικότητα του κωμικού έργου (στ. 1102-04, 1108-09, 1111-12, 1114, 1118-20, 1123-27).¹²⁷ Η ειδοποιός διαφορά ανάμεσα στους δύο αυτούς καταλύτες της τραγικής ψευδαίσθησης έγκειται στο ότι η μεν Κρίτυλλα ως γυναίκα αρνείται πεισματικά να εξαπατηθεί από τον δόλο που υποκρύπτει η μίμηση της τραγικής σκηνης (πρβλ. στ. 921-22), ο δε βάρβαρος τοξότης λόγω των μειωμένων νοητικών

¹²⁶ Για την πιθανή «παρατραγική» χρήση της κράδης στους *Σεριφίους*, Bakola (2010) 165-68, Karamanou (2006) 128-29, Webster (1972) 454. Για την εκτενή χρήση του σκηνικού αυτού μηχανήματος τόσο από τον Ευριπίδη, όσο και από την κωμωδία, Mastronarde (1990) 269-70, 289-90.

¹²⁷ Βλ. Rau (1967) 87, Bonanno (1990) 259-61, Gibert (1999/2000) 79-81, Said (1987) 233.

του ικανοτήτων (στ. 1129-31)¹²⁸ δεν δύναται να ενταχθεί στον κόσμο του τραγικού έργου. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι προηγουμένως παραλληλίσθηκε με το άλογο κήτος της *Ἄνδρομέδας* (στ. 1033). Η περίπτωση του φαίνεται να ανταποκρίνεται στο γνωστό απόσπασμα του Γοργία για τη σοφία ως απαραίτητη προϋπόθεση της ένταξης του θεατή στην τραγική ψευδαίσθηση (82 B 23 D.-K.).¹²⁹

Η παρωδία της «παρατραγικής» συνάντησης «Περσέα»-«Ἄνδρομέδας» προκύπτει κυρίως από τις κωμικές παρεμβάσεις του Σκύθη, ο οποίος αδυνατώντας να αντιληφθεί τη μίμηση της τραγικής σκηνής υποβαθμίζει τη ρομαντική ιστορία αγάπης των δύο νέων με χονδροειδή σεξουαλικά υπονοούμενα για τους δύο άνδρες που υποδύονται τους συγκεκριμένους ρόλους (στ. 1114, 1119-20, 1123-24). Οι ομοφυλοφιλικές διαστάσεις που λαμβάνει η σκηνή σε αυτό το σημείο, σε συνδυασμό με τις αυτοαναφορές του γέροντα-«Ἄνδρομέδας» σε γένος αρσενικό (στ. 1023, 1037-38), ενδεχομένως να αποτελούν έναν μεταθεατρικό υπαινιγμό στο ότι ο ρόλος της Ἄνδρομέδας όντως παιζόταν από άνδρα ηθοποιό (πρβλ. την επίκληση του γέροντα σε γένος αρσενικό στον ηθοποιό που υποδύεται την Ηχώ στον στ. 1077).¹³⁰ Αν κρίνουμε, μάλιστα, από τις *Ἐκκλησιάζουσες*, όπου άνδρες ηθοποιοί υποδύονται γυναίκες μεταμφιεσμένες σε άνδρες,¹³¹ φαίνεται πως η αριστοφανική κωμωδία πειραματίζεται επανειλημμένα με αυτή τη θεατρική σύμβαση.

¹²⁸ Για τη διακωμώδηση της ανικανότητας του Σκύθη, βλ. Hall (1989) 50, Slater (2002) 178.

¹²⁹ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος [...] εὐάλωτον γὰρ ὑφ' ἡδονῆς λόγων τὸ μὴ ἀναίσθητον. Για την ερμηνεία του χωρίου του Γοργία, βλ. κυρίως Segal (1962) 112-14, 130-31.

¹³⁰ Ο Taaffe (1993, 74, 78, 98-102) υποστηρίζει ότι η αντίληψη αυτή είναι διάχυτη στις *Θεσμοφοριάζουσες*. Βλ. επίσης Bowie (1993) 223, Tzanetou (2002) 359, Macleish (1980) 154-55.

¹³¹ Βλ. ενδεικτικά Taaffe (1993) 103-33.

Όπως προαναφέρθηκε, οι παρατραγωδίες της Έλένης και της Ανδρομέδας ήδη από την αρχή τους προσδιορίζονται μεταθεατρικά (ότι, δηλαδή, πρόκειται να διαδραματισθεί «έργο εντός του έργου»: στ. 850-51, 1012-13), προκειμένου να γίνουν αντιληπτές από τους θεατές. Το κοινό προφανώς θα ήταν σε θέση να αναγνωρίσει την παρατραγωδία σκηνών που είχε παρακολουθήσει την ακριβώς προηγούμενη χρονιά, λ.χ. τον πρόλογο και την αναγνώριση στην Έλενη, τη μονωδία, τον πρόλογο με την Ηχώ και τη συνάντηση των νέων στην Ανδρομέδα. Την ίδια στιγμή, το ακροατήριο θα ψυχαγωγούνταν με την παράλληλη κίνηση του Αριστοφάνη σε δύο δραματικά επίπεδα, στο «τραγικό» και στο κωμικό, λόγω της διακοπτόμενης τραγικής ψευδαίσθησης μέσα από τις παρεμβάσεις της Κρίτυλλας και του Σκύθη. Ο κωμωδιογράφος επιστρατεύει για την απόδραση του γέροντα τις πλοκές από δύο έργα διαφυγής του Ευριπίδη, με τη διαφορά ότι στο κωμικό μας έργο η διάσωση και τις δύο φορές αποτυγχάνει.¹³²

Από τη στιγμή, λοιπόν, που η καταφυγή του συγγενούς του Ευριπίδη τόσο σε τυπικές τραγωδίες, όπως ο Τήλεφος και ο Παλαμήδης, όσο και σε νεωτερικά έργα διάσωσης, όπως η Έλενη και η Ανδρομέδα, έχει αποβεί άκαρπη, δοκιμάζεται ένα κωμικό τέχνασμα. Όπλο για άλλη μια φορά είναι ο γυναικείος δόλος μέσω της μεταμφίεσης του Ευριπίδη σε ηλικιωμένη προαγωγό (Αρτεμισία), η οποία ρίχνει τον Σκύθη στα δίχτυα μιας νεαρής χορεύτριας (Ελάφιον), που τον ξελογιάζει, με αποτέλεσμα εκείνος να ξεχάσει τη φρούρηση του γέροντα (στ. 1172 κ.ε.). Παράλληλα, ο Ευριπίδης αντιμετωπίζει τις γυναίκες με τα ίδια τους τα όπλα, επιστρατεύοντας δόλο, τόσο στην αμφίεση,¹³³ όσο και στη διαπραγμάτευσή του

¹³² Βλ. Rau (1967) 56, 177-79.

¹³³ Για την προσέγγιση Ευριπίδη-γυναικών μέσω της γυναικείας μεταμφίεσης του πρώτου, πρβλ. Tzanetou (2002) 330-31.

μαζί τους (στ. 1160-71). Ο ποιητής και οι γυναίκες βρίσκουν τελικά ένα *modus vivendi*, ενώ μέσα από τον διωγμό του βάρβαρου τοξότη καθίσταται σαφές πως πέρα και πάνω από όλα τίθεται το κοινό συμφέρον (όπως και στη *Λυσ.* 1128-34),¹³⁴ σε αντιδιαστολή με τον αρχικό παραλληλισμό του μίσους των γυναικών για τον Ευριπίδη με την εχθρότητά τους για τους Πέρσες (στ. 336-37, βλ. ενότ. Α).

Η πλειονότητα των ερμηνευτών ομιλεί για νίκη της κωμωδίας επί της τραγικής τέχνης του Ευριπίδη, χάρη στη δραματολογική ευελιξία της πρώτης στην απόδοση λύσεως.¹³⁵ Κρίνω, όμως, ότι πρέπει να επισημανθεί πως η προαγωγός ως δραματικός χαρακτήρας δεν είναι εντελώς ξένη προς τα έργα του Ευριπίδη –τουλάχιστον όχι στα μάτια του Αριστοφάνη. Ο Αισχύλος στους *Βατ.* 1079 επικρίνει τον νεώτερό του ποιητή, επειδή παρουσίασε στην τραγική σκηνή «προαγωγούς», προφανώς αναφερόμενος στις Τροφούς της Φαίδρας (*Ιππ.* 433-731) και της Σθενέβοιας (*Σθεν. απ.* 661. 10-14 Κ., βλ. ενότ. Α). Επιπλέον, σε δράματα που πραγματεύονται την άνομη μητρότητα μιας ηρωίδας, η Τροφός διαδραματίζει τον ρόλο της συμμάχου, βοηθώντας στη συγκάλυψη του γεγονότος, όπως στη *Μελανίππη τήν Σοφή*, την *Αΰγη*, την *Άλόπη*, τον *Αΐολο*, τους *Σκυρίους* και τους *Κρήτες*.¹³⁶ Ο Ευριπίδης, συνεπώς, σώζεται χάρη στην ευρηματικότητά του, επιστρατεύοντας έναν χαρακτήρα που δεν είναι ανοίκειος

¹³⁴ Βλ. Hall (1989) 50-51, Austin-Olson (2004) lxvi, Slater (2002) 180, Tschiedel (1984) 36-37.

¹³⁵ Zeitlin (1981) 182, Bowie (1993) 220-25, Gibert (1999/2000) 87-90, MacDowell (1995) 270, Taaffe (1993) 99, Slater (2002) 178-79, Bierl (1991) 176, Hubbard (1991) 182-99, Henderson (1996) 96-97, Platter (2007) 163-64.

¹³⁶ Μαρτυρίες για τον ρόλο της Τροφού στη *Μελανίππη τήν Σοφή*: *P. Oxy.* 2455. 13-14 και αγγειογραφία στο *TrGF V*,1 528, *Αΰγη*: *απ.* 271, 271a-b Κ., *Άλόπη*: *απ.* 108 Κ. και *Υγίν. fab.* 187, *Αΐολος*: *P. Oxy.* 2457. 34, *Σκυρίοι*: *απ.* 682 Κ. και *TrGF V*,2 666-67, *Κρήτες*: *απ.* 472b, 472e. 47 Κ.

προς το θέατρό του, αν και εδώ, ασφαλώς, έχει ενδυθεί τη σκευή της κωμωδίας.

Έχει υποστηριχθεί πως η λύση των *Θεσμοφοριαζουσών* φέρει αντιστοιχίες με εκείνη της *Ίφιγένειας τῆς ἐν Ταύροις* ως προς την εξαπάτηση του βάρβαρου εχθρού (Σκύθη-Θόαντα), ενώ η διάσωση χάρη στο Ελάφιον ανακαλεί το ελάφι της Αρτέμιδος (*Ίφιγ. Ταύρ.* 28-29) ήτοι Αρτεμισίας στο κωμικό μας έργο.¹³⁷ Η αντιστοιχία είναι, κατά τη γνώμη μου, υφέρπουσα και υπαινικτική, καθώς το Ελάφιον, λόγου χάρη, είναι ένα σύνηθες όνομα εταίρας (Σ *Θεσ.* 1172 *Regtuit*) και δεν θα παρέπεμπε κατ' ευθείαν στο ελάφι της Αρτέμιδος. Συνεπώς, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε πόσο άμεσα αντιληπτός θα είχε γίνει ο παραλληλισμός, τουλάχιστον στον μέσο θεατή. Κατ' αναλογία με την αξιοποίηση της κωμικής προαγωγού, η οποία μας παραπέμπει έμμεσα στην τραγική Τροφό, θεωρώ ότι και εδώ μπορεί να είναι εσκεμμένα υπαινικτικός ο συγκερασμός του τραγικού με το κωμικό έργο, προκειμένου να γεφυρωθεί το χάσμα μεταξύ των δύο και να παραχθεί, συνάμα, ένα αυτόνομο αποτέλεσμα.¹³⁸ Με τον τρόπο αυτό –και κατόπιν της αποτυχημένης διαδοχικής καταφυγής των ηρώων σε μεθόδους που φέρουν τη σφραγίδα της ευριπίδειας τραγωδίας– μπορεί να επιτευχθεί η τελική σύγκλιση τραγωδίας και κωμωδίας

¹³⁷ Βλ. Bobrick (1991) 71-74 και Wright (2005) 50-52. Το όνομα Αρτεμισία θυμίζει τη δυναμική βασίλισσα της Αλικαρνασσού, που πολέμησε γενναιώτερα και από τους άνδρες του Ξέρξη στη Σαλαμίνα (Ηρόδ. 7. 99, 8. 68-69, 101-03, πρβλ. Αριστοφ. *Λυσ.* 675). Ακόμη, στον στ. 1175 ο Ευριπίδης-Αρτεμισία ζητά από τον αυλητή να παίξει μια περσική μελωδία. Έχει υποστηριχθεί ότι η επιλογή του ονόματος της Αρτεμισίας στο πλαίσιο της ανταλλαγής ρόλων στο έργο έγκειται στο ότι ο Ευριπίδης, που παριστάνει τη γυναίκα, χρησιμοποιεί το όνομα μιας γυναίκας που δρα σαν άντρας: Zeitlin (1981) 193, Whitman (1964) 225, Bobrick (1991) 68-69.

¹³⁸ Γενικότερα, για την αυτονομία των «λογοτεχνικών υβριδίων» του Αριστοφάνη, βλ. Silk (2000) 97.

στον επίλογο των *Θεσμοφοριαζουσών*, κατ' αντιστοιχία με τη συμφιλίωση Ευριπίδη-γυναικών.

Όπως ήδη επισημάνθηκε, τόσο η αίσια έκβαση των έργων διάσωσης του Ευριπίδη, όσο και ο ρόλος της τροφού, προσιδιάζουν στην κωμωδία. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο πως τα στοιχεία αυτά, μαζί με τον ρεαλισμό των χαρακτήρων του, που επίσης επικρίνεται από τον Αριστοφάνη ως ανοίκειος προς την τραγωδία, χαρακτηρίζουν τη μέση και τη νέα κωμωδία.¹³⁹ Οι ευριπίδειες τεχνικές, ενώ παρουσιάζονται από τον κωμωδιογράφο να αποτυγχάνουν εντός του τραγικού τους περιγράμματος, μπορούν μέσα από τον μετασχηματισμό τους σε μηχανισμούς της κωμικής πλοκής στην έξοδο των *Θεσμοφοριαζουσών* να λειτουργήσουν με επιτυχία στην κωμωδία. Συνεπώς, μέσα από τον προσεταιρισμό των ευριπίδειων αυτών μηχανισμών από τον Αριστοφάνη για την επίτευξη ενός αυτόνομου κωμικού αποτελέσματος φαίνεται να επιτελείται και ο αυτοπροσδιορισμός της κωμικής έναντι της τραγικής τέχνης.

v. Εμφάνιση του Ευριπίδη και σκηνές παρατραγωδίας σε μη σωζόμενες κωμωδίες

Οι χαμένες *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη υπολογίζεται ότι παρουσιάστηκαν μεταξύ 415-406,¹⁴⁰ επομένως δεν γνωρίζουμε αν προηγήθηκαν ή όχι του σωζόμενου έργου του 411. Το απ. 331 Κ.-Α. μας

¹³⁹ Βλ. ενδεικτικά, Nesselrath (1990) 318-30, Webster (1970²) 74-82, Webster (1960²) 162-69, Katsouris (1975) κεφ. 3, Hurst (1990) 118-22, Hunter (1985) 116.

¹⁴⁰ Austin-Olson (2004) lxxxvii. Πρόσφατα, ο Karachalios (2006) 1-8, υποστήριξε πως ανήκουν στην πρότερη παραγωγή του Αριστοφάνη έως το 421.

αποκαλύπτει ότι το έργο ξεκινούσε με αφηγηματικό πρόλογο, κατά το πρότυπο του Ευριπίδη, από τη θεότητα Καλλιγένεια,¹⁴¹ ακόλουθο της Δήμητρας, που λατρευόταν στα Θεσμοφόρια (πρβλ. Θεσ. 300). Η αναφορά στον ξυρισμένο και θηλυπρεπή Αγάθωνα (απ. 341 Κ.-Α., πρβλ. Θεσμ. 218-20) ενδεχομένως να υποδηλώνει ότι εμφανιζόταν και στις χαμένες Θεσμοφοριάζουσες. Στο απ. 342 Κ.-Α. ο Αριστοφάνης καταπιάνεται με την ιδιαίτερα προσφιλή στον Ευριπίδη παρετυμολογία κύριων ονομάτων, διορθώνοντας το όνομα του γιου της Αντιόπης από Αμφίονα (‘Αντιόπη απ. 182 Κ.) σε Άμφοδον (Μ. Ετυμ. 92. 24 Gaisford: ὅτι ἀμφ’ ὁδὸν αὐτὸν ἔτεκεν).

Ο Σάτυρος (*Βίος Εὐρ.*, *P. Oxy.* 1176, απ. 39, x 24-38) αναφέρει πως οι γυναίκες συνωμότησαν εναντίον του Ευριπίδη στη γιορτή των Θεσμοφορίων, τον βρήκαν εκεί που σύχναζε για να τον τιμωρήσουν και του χάρισαν τελικά τη ζωή από θαυμασμό για τις Μούσες. Τα στοιχεία αυτά δεν απαντώνται στη σωζόμενη κωμωδία. Εκεί, ο Ευριπίδης από την αρχή του έργου γνωρίζει τα σχέδια των γυναικών και αναλαμβάνει ο ίδιος δράση, προκειμένου να τις αποτρέψει, αρχικά επικαλούμενος τη βοήθεια του Αγάθωνα και, κατόπιν, στέλνοντας τον συγγενή του μεταμφιεσμένο στα Θεσμοφόρια. Ο ίδιος ο ποιητής, μάλιστα, πηγαίνει στα Θεσμοφόρια στο τέλος του έργου, για να συμφιλιωθεί μαζί τους. Επίσης, σε ολόκληρο το σωζόμενο δράμα δεν υπάρχει καμία αναφορά στις Μούσες σε σχέση με τον Ευριπίδη.¹⁴² Συνεπώς, αν δεν πρόκειται για καθαρά ανεκδοτολογικό υλικό, η μαρτυρία αυτή θα μπορούσε να αντανάκλα την πλοκή των χαμένων Θεσμοφοριαζουσών. Ο Σάτυρος (3ος αιώνας π.Χ.) δεν

¹⁴¹ Βλ. Leo (1912²) 212.

¹⁴² Πρβλ. Kuiper (1913) 236-37, Butrica (2001) 64-65. Οι μόνη αναφορά στις Μούσες στο σωζόμενο έργο ανήκει στο άσμα του Αγάθωνα (Θεσ. 107) και στα λόγια του υπηρέτη του, πάντοτε σε σχέση με τον συγκεκριμένο τραγικό (στ. 41).

απέχει από τα έργα αυτά χρονικά τόσο πολύ (σε σύγκριση, λόγου χάρη, με μεταγενέστερους σχολιαστές από τον 1^ο αιώνα π.Χ. και εξής), ώστε να έχουμε βásiμους λόγους να αμφισβητήσουμε τα λεγόμενά του. Ειδικά από τη στιγμή που το ομότιτλο χαμένο έργο περιλαμβάνει απόσπασμα που εμπεριέχει επίκληση στις Μούσες σε σχέση με έναν δραματικό ποιητή (απ. 348 K.-A.),¹⁴³ η λογική ερμηνεία του ζητήματος είναι πως ο Σάτυρος πιθανόν να αναφερόταν στις μη σωζόμενες Θεσμοφοριάζουσες.

Προς αυτή την κατεύθυνση μας οδηγεί και ο δεύτερος Βίος του Ευριπίδη που μας διασώζεται από τη χειρόγραφη παράδοση (*TrGF* V,1, Test. A1, IB iv). Ο βιογράφος αναφέρει πως οι γυναίκες συνωμότησαν στα Θεσμοφόρια για να θανατώσουν τον Ευριπίδη (το οποίο θα μπορούσε να αποτελεί το κοινό σημείο της πλοκής και των δύο έργων), αλλά τελικά του χάρισαν τη ζωή, πρώτον χάρη στις Μούσες και δεύτερον, επειδή τις διαβεβαίωσε ότι δεν θα τις λoidωρήσει ξανά. Η δεύτερη εκδοχή αποτελεί τη λύση του σωζόμενου έργου (*Θεσ.* 1160-69), ενώ η πρώτη συνάδει με τη μαρτυρία του Σατύρου. Θεωρώ, επομένως, ότι είναι πιθανόν ο Βίος της χειρόγραφης παράδοσης να μας παραδίδει τις λύσεις και των δύο έργων. Ένας τέτοιου είδους συγκεκριασμός στοιχείων αποτελεί συνήθη πρακτική σχολιαστών και μυθογράφων.¹⁴⁴ Σε αυτή την περίπτωση, τα δύο ομότιτλα έργα θα είχαν συναφές θέμα, με το ένα ενδεχομένως να αποτελεί αναθεωρημένη μορφή του άλλου, όπως οι *Νεφέλες*.¹⁴⁵

Η μαρτυρία πως ο Ευριπίδης σώθηκε χάρη στις Μούσες έχει εκληφθεί από κάποιους μελετητές κυριολεκτικά, σε

¹⁴³ *Μήτε Μοῦσας ἀνακαλεῖν ἑλικοβοστρύχους/ μήτε Χάριτας βοᾶν εἰς χορὸν Ὀλυμπίας-/ ἐνθάδε γάρ εἰσιν, ὡς φησιν ὁ διδάσκαλος.* Ο όρος «διδάσκαλος» χρησιμοποιούνταν και για τους δραματικούς ποιητές, επειδή αναλάμβαναν τη διδασκαλία του έργου (βλ. *LSJ*⁹, 'διδάσκαλος').

¹⁴⁴ Πρβλ. Huys (1997) 321, 325, Karamanou (2007) 123 και σημ. 3.

¹⁴⁵ Για αυτό το ενδεχόμενο, Butrica (2001) 71-72.

συνδυασμό με το προαναφερθέν απ. 348 Κ.-Α. (βλ. σημ. 143), ώστε να θεωρηθεί ότι οι Μούσες είχαν δραματικό ρόλο στο έργο, όπως ενδεχομένως στις *Μούσες* του Φρυνίχου.¹⁴⁶ Οφείλουμε, πάντως, να επισημάνουμε πως από το συγκεκριμένο απόσπασμα δεν προκύπτει με βεβαιότητα η σκηνική τους παρουσία, καθώς η πρόταση *ἐνθάδε γάρ εἰσιν* θα μπορούσε να έχει ειπωθεί μεταφορικά. Προς αυτή την πιθανότητα μας κατευθύνουν παράλληλα χωρία, στα οποία χρησιμοποιείται το *ἐνθάδε* σχετικά με θεούς οι οποίοι δεν εμφανίζονται επί σκηνής, όπως χαρακτηριστικά στον Πλ. 1189-90 (*ὁ Ζεὺς ὁ σωτὴρ γὰρ πάρεστιν ἐνθάδε/ αὐτόματος ἦκων*) και στους Βατ. 323-26. Επιπλέον, η χρήση των απαρεμφάτων *ἀνακαλεῖν* και *βοᾶν* ευνοεί το ενδεχόμενο να πρόκειται για απλή επίκληση στις Μούσες, χωρίς, φυσικά, να συνεπάγεται η σκηνική τους παρουσία. Είναι, επομένως, πιθανόν να πρέπει το απόσπασμα αυτό και οι σχετικές μαρτυρίες των βιογράφων να ερμηνευθούν μεταφορικά, ότι δηλαδή οι Μούσες θεωρήθηκαν από τις γυναίκες των Θεσμοφορίων ως προστάτιδες του Ευριπίδη, χάρη στις οποίες τελικά διασώθηκε.¹⁴⁷

Από το Σ Σφ. 61c (Koster) πληροφορούμαστε ότι ο Ευριπίδης είχε ρόλο και στην κωμωδία *Δράματα ἢ Κένταυρος*, καθώς και στον *Προάγωνα*, δύο έργα τα οποία ήδη από τον τίτλο τους, αλλά και λόγω της εμφάνισης του τραγωδοποιού σε αυτά, υποδηλώνουν τον πιθανό μεταθεατρικό τους χαρακτήρα. Ειδικότερα, θεωρώ ότι το

¹⁴⁶ Υπέρ της σκηνικής εμφάνισης των Μουσών στις χαμένες Θεσμοφοριάζουσες τάχθηκαν ο Norwood (1931) 252-53 και ο Butrica (2001) 69-70, ο οποίος εικάζει ότι παρουσιάστηκαν *ἀπὸ μηχανῆς*, κατά την ευριπίδεια τακτική. Βλ. επίσης Karachalios (2006) 15. Για την πιθανή εμφάνιση των Μουσών στο έργο του Φρυνίχου, Harvey (2000) 103-08, Norwood (1931) 152-53.

¹⁴⁷ Βλ. επίσης τον σκεπτικισμό του Kock (1880-88) I 480 και του Schorn (2004) 294 για την εμφάνιση των Μουσών επί σκηνής.

τραγικό ύφος του απ. 279 Κ.-Α. των *Δραμάτων*¹⁴⁸ ενδεχομένως να συνδέεται με την είσοδο του Ευριπίδη επί σκηνής, κατ' αντιστοιχία με το τραγικό ύφος του υπηρέτη του στους *Άχ.* 396, 398-99 και του δούλου του Αγάθωνα στις *Θεσ.* 39 κ.ε., που μας εισάγουν σε καθεμία από τις δύο σκηνές, προσδιορίζοντας τη θεατρική τους ατμόσφαιρα (βλ. Β ii). Από τον *Προάγωνα* μας σώζονται λιγοστά αποσπάσματα και σε ένα από αυτά (απ. 478 Κ.-Α.) φαίνεται να ομιλεί κάποιος ηθοποιός που υποδύεται τον *Θυέστη*.¹⁴⁹

Πρότυπο των *Φοινισσών* του Αριστοφάνη συνιστά προφανώς η ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη,¹⁵⁰ όπως προκύπτει τόσο από τον τίτλο, όσο και από ορισμένα αποσπάσματα που μας έχουν σωθεί. Συγκεκριμένα, το απ. 570 Κ.-Α. αναφέρεται σε τραγικό ύφος στην αδελφοκτόνο μονομαχία *Ετεοκλή* και *Πολυνείκη*. Το απ. 573 Κ.-Α. προσιδιάζει υφολογικά και θεματικά στις ευριπίδειες μονωδίες¹⁵¹ (για τις οποίες, βλ. ενότ. Γ), ενώ πηγή του απ. 574 Κ.-Α. αποτελεί ο στ. 182 των ευριπίδειων *Φοινισσών*.¹⁵² Η αναφορά στα *ΐφρα* στο απ. 572 Κ.-Α. (εφ' όσον ήταν είδος λαχάνου) θα μπορούσε, κατά τη γνώμη μου, να αποτελεί υπαινιγμό για τη λαχανοπώλισσα μητέρα του Ευριπίδη, η οποία επανειλημμένα διακωμωδείται από τον Αριστοφάνη.¹⁵³

Ευριπίδειες καταβολές κυρίως στα θέματα απαντώνται και στις κωμωδίες του Στράττιδος, όπως προκύπτει από τους τίτλους *Μήδεια*, *Φοίνισσαι*, *Χρύσιππος*, *Άνθρωπορέστης* —(παρωδία του *Όρέστη*, βλ. απ. 1 και 63

¹⁴⁸ Άνοιγέτω τις δώματ'· αὐτὸς ἔρχεται. Για το τραγικό ύφος του αποσπάσματος, βλ. Edmonds (1957) I 649.

¹⁴⁹ Βλ. PCG III, 2 254.

¹⁵⁰ ό.π. 292.

¹⁵¹ Kock (1880-88) I 534.

¹⁵² PCG III, 2, 295.

¹⁵³ Βλ. Σ Αριστοφ. *Θεσ.* 910 (Regtuit), Σούδ. ι 778 (Adler), Ηούχ. ι 1132 (Latte), Φώτ. ι 278 (Theodorides). Πρβλ. σημ. 68 και 108.

Κ.-Α. και ενότ. Δ).¹⁵⁴ Η δραστηριότητά του στο σταυροδρόμι του πέμπτου με τον τέταρτο αιώνα φαίνεται να μας παρέχει ορισμένα από τα πρώτα δείγματα της τάσης για συστηματική συγγραφή μυθολογικών κωμωδιών με τραγικές καταβολές στους τίτλους, τα θέματα και τις σκηνές – μια τάση που κυριαρχεί στη μέση κωμωδία.

Το απ. 46 Κ.-Α. των *Φοινισσών* του αναπαράγει τον πρώτο στίχο του προλόγου της *Υψιπύλης* (απ. 752. 1 Κ.), ενώ στον τρίτο στίχο του αποσπάσματος αποκαλύπτεται πως ο ομιλών αιωρείται από την κράδη – τον αντίστοιχο όρο για τη μηχανή στην κωμωδία (*ἤκω κρεμάμενος ὥσπερ ἰσχάς ἐπὶ κράδης*). Το ρ. *ἤκω* χρησιμοποιείται από προλογίζοντες θεούς στον Ευριπίδη (*Εκ.* 1, *Ἄνδρ.* 1232, *Ἴων* 5, *Τρω.* 1, *Βά.* 1) και σε επιφάνειες θεών στους επιλόγους των έργων του (*Ἄνδρ.* 1232). Θεωρώ, συνεπώς, ότι ο ομιλών πιθανόν να είναι θεός, ενδεχομένως ο ίδιος ο Διόνυσος, στον οποίο γίνεται αναφορά στον πρώτο στίχο του αποσπάσματος. Σε αυτή την περίπτωση, ο θεός θα εμφανιζόταν ἀπὸ μηχανῆς, όπως ο Διόνυσος στην *Υψιπύλη*, η οποία αποτελεί το πρότυπο αυτού του αποσπάσματος. Η κωμικότητα της μεταθεατρικής αναφοράς στον γερανό βασίζεται στην πρώτη σημασία της κράδης ως «συκῆς» (*Πολυδ.* 4. 128, *Ησύχ.* κ 3913 Latte). Για τον λόγο αυτό, ο αιωρούμενος θεός παρομοιάζει τον εαυτό του με σύκο (*ισχάς*), που κρέμεται από την κράδη, διακωμωδώντας αυτό το κατ' εξοχήν ευριπίδειο σκηνικό τέχνασμα. Το ίδιο αστείο απαντάται και στον *Ἀτάλαντο* ή *Ἀταλάντη* του ίδιου κωμικού (απ. 4. 1 Κ.-Α.). Το απ 47 Κ.-Α. παρωδεί την παραίνεση της Ιοκάστης προς τους γιους της (*Φοίν.* 460) μέσα από την κωμική αναντιστοιχία μορφής

¹⁵⁴ Το απ. 34 Κ.-Α. της *Μήδειας* (για το οποίο, βλ. Meineke 1827, 67) ενδεχομένως να αναφέρεται στα δώρα για την Κορίνθια περιγίπισσα. Το απ. 55 Κ.-Α. του *Χρυσίππου* με πιθανό πρότυπο το έργο του Ευριπίδη φαίνεται να αναφέρεται στην αρπαγή του Χρυσίππου από τον Λάιο. Βλ. Geissler 1969², 59, PCG VII, 649.

(τραγικού ύφους) και περιεχομένου (λεξιλογίου μαγειρικής), ενώ το απ. 48. 1 Κ.-Α. αντανακλά τις Φοίν. 546.¹⁵⁵ Τέλος, το απ. 50 Κ.-Α. προσδιορίζεται με σαφήνεια ότι ανήκει σε σκηνή που εμπεριέχει παρατραγωδία (παρατραγωδήσαι), ίσως κάποιου έργου του Ευριπίδη, αν κρίνουμε από την πρόσληψη του τραγικού του θεάτρου στον τίτλο και στα αποσπάσματα αυτής της κωμωδίας. Τόσο σε αυτό το έργο, όσο και στο ομότιτλο του Αριστοφάνη, η μεταθεατρική ατμόσφαιρα διατηρείται μέσα από την παρουσία του «παρατραγικού» χορού των Φοινισσών.¹⁵⁶

Γ. Δραματική Τεχνική

Αρκετά γνωρίσματα της δραματικής και σκηνικής τεχνικής του Ευριπίδη που προσείλκυσαν το δραματολογικό ενδιαφέρον του Αριστοφάνη ανήκουν στις σκηνές παρατραγωδίας που συζητήθηκαν ήδη στην ενότ. Β (λ.χ. σκηνές ικεσίας, ρεαλισμός στην απόδοση ηρωικών χαρακτήρων, χρήση του γερανού για αιωρούμενους θεούς και ήρωες, συναρπαστική πλοκή με αναγνώριση και διαφυγή, εισαγωγή τολμηρών σκηνικών καινοτομιών, όπως η Ηχώ). Στην ενότητα αυτή θα προσεγγισθούν δύο κατά ποσόν μέρη της ευριπίδειας τραγωδίας, οι

¹⁵⁵ Βλ. PCG VII, 645.

¹⁵⁶ Για τους «παρατραγικούς» χορούς των δύο έργων, βλ. Revermann (2006i) 101. Στους Σφ. 61 τονίζεται πως θα αποφευχθεί η δυσφήμιση του Ευριπίδη, όπως στις κωμωδίες των προηγούμενων ετών. Δεν υπάρχει, όμως, ένδειξη σε ποια έργα και σε ποιους κωμωδιογράφους αναφέρεται ο Αριστοφάνης. Ο Sommerstein (1983) 157 εικάζει ότι πρόκειται για το έργο *Πεδήται* του Καλλία ή για την κωμωδία εκείνη του Τηλεκλείδη, από την οποία σώζεται το απ. 41-42 Κ.-Α. Και στις δύο αυτές περιπτώσεις τα αποσπάσματα αποδίδουν τη συγγραφή των ευριπίδειων τραγωδιών στον Σωκράτη (βλ. ενότ. Α).

αφηγηματικοί πρόλογοι και τα λυρικά άσματα, που γίνονται στόχος στον αγώνα των *Βατράχων*, στο πλαίσιο της αναμέτρησης των δύο τραγικών ως προς την ποιητική και δραματουργική τους δεξιότητα (για τον αγώνα των *Βατράχων*, βλ. ενότ. Α).

Στους *Βατ.* 946-47 ο Ευριπίδης επισημαίνει τη λειτουργικότητα των αφηγηματικών του προλόγων, που έγκειται στην εισαγωγή του θεατή στον κόσμο του έργου μέσα από την παρουσίαση του μυθολογικού υποβάθρου του δράματος. Στο πλαίσιο της κριτικής των προλόγων του από τον Αισχύλο στον αγώνα των *Βατράχων* (στ. 1182-1247) παρατίθενται οι πρώτοι στίχοι από την *Αντιγόνη* (στ. 1182, 1187: απ. 157-58 Κ.), την *Υψιπύλη* (στ. 1211-13: απ. 752 Κ.), τη *Σθενέβεια* (στ. 1217-19: απ. 661 Κ.), την *Ίφιγ. Ταύρ.* 1-2 (στ. 1232-33), τον *Μελέαγρο* (στ. 1238, 1240-41: απ. 515 Κ.), τη *Μελανίππη τήν Σοφή* (στ. 1244: απ. 481 Κ.) και από έναν πρόλογο, η προέλευση του οποίου από τον *Αρχέλαο* αμφισβητείται (στ. 1206-08: απ. 846 Κ.).¹⁵⁷

Ο Αισχύλος διατείνεται ότι θα απαξιώσει τους ευριπίδειους προλόγους από *ληκυθίου* (λήκυθος: «μικρό αγγείο λαδιού»). Η επιστράτευση του *ληκυθίου*, το οποίο ως ταφικό αγγείο αρμόζει στη σκηνή αυτή που εκτυλίσσεται στον Άδη,¹⁵⁸ έχει πολλαπλή λειτουργία. Μέσα από τη σταθερή επανάληψη της φράσης *ληκύθιον άπώλεσεν* (*Βάτ.* 1208, 1213, 1219, 1226, 1233, 1238, 1241), ο Αισχύλος, σύμφωνα με τον αρχαίο σχολιαστή, πλήττει την ενοχλητική μονοτονία των προλόγων του Ευριπίδη (Σ 1219 Chantry: *διαβάλλει δέ τήν όμοειδίαν τών είσβολών τών δραμάτων*, πρβλ. *Βίος Εύρ. TrGF V,1, Test. A1 IB, 54-55: έν δέ*

¹⁵⁷ Βλ. πρόσφατα Scullion (2007) 185-200, επίσης Harder (1985) 180-82, Collard-Cropp-Gibert (2004) 351.

¹⁵⁸ Βλ. Henderson (1972) 139. Βλ. την πλούσια βιβλιογραφία για την ερμηνεία του χωρίου στους Stanford (1993) 292-93, Dover (1993) 337-39 και Sommerstein (1996) 263.

τοῖς προλόγοις ὀχληρός).¹⁵⁹ Ειδικότερα, φαίνεται να διακωμωδεῖται η παγίωση της μορφής του αφηγηματικού προλόγου, τον οποίο εισήγαγε. Η επανάληψη της ίδιας φράσης εμπεριέχει και το στοιχείο της φάρσας, το οποίο είναι απαραίτητο για να διατηρηθεί η κωμική ατμόσφαιρα σε ένα χωρίο που καταπιάνεται με ζητήματα λογοτεχνικής κριτικής. Παρομοίως, το φαρσικό στοιχείο απαντάται και στους *Ώρν.* 974-89 με την κωμική επανάληψη της φράσης *λαβὲ τὸ βιβλίον*.¹⁶⁰ Επιπλέον, λαμβάνοντας υπόψη πως η λήκυθος ήταν ένα κοινό, καθημερινό σκεύος,¹⁶¹ η διακοπή από τον Αισχύλο της απαγγελίας των προλόγων με τη φράση *ληκύθιον ἀπώλεσεν* φαίνεται, μέσα από την ασημαντότητα της απώλειας ενός *ληκυθίου*, να καθιστά αντιστοίχως ασήμαντη την καινοτομία του αφηγηματικού προλόγου, απαξιώνοντας τη δραματική του λειτουργία.

Με την επιλογή αυτή του Αριστοφάνη να επιστρατεύσει τη λήκυθο για να πλήξει τους προλόγους του Ευριπίδη ίσως να σχετίζεται και ο χαρακτηρισμός της τραγικής Μούσας ως *ληκυθιζούσης* (Καλλ. απ. 215 Pf.), επειδή η λήκυθος φέρεται ότι παράγει *βόμβον τραγικόν*.¹⁶² Βάσει αυτής της ερμηνείας, η απώλεια της λήκυθου συνεπάγεται την απώλεια του κύρους της τραγικής ποίησης. Τέλος, η χρήση του *ληκυθίου* θα μπορούσε να αφορά και στη μετρική των στίχων του ποιητή, καθώς ο

¹⁵⁹ Πρβλ. Coulon (1937) 15-19, Radermacher (1921) 310-11, Pucci (1961) 309-11, Prato (1955) 81. Παρομοίως, στους *Ώχ.* 461 (βλ. Σ *Ώχ.* 461 Wilson) ο Ευριπίδης επικρίνεται ως ενοχλητικός και κουραστικός για τους θεατές.

¹⁶⁰ Βλ. Stanford (1993) 293.

¹⁶¹ Αναφορικά με την κοινοτοπία της λήκυθου, ο Bain (1985) 36-37 επισημαίνει τον στ. 1236 (*λήψει γὰρ ὀβολοῦ πάνυ καλήν τε κάγαθήν*). Ο Henderson (1972) 142-43 συνδέει το *ληκύθιον* με τη λέξη *αὐτολήκυθος* («αυτός που λόγω φτώχειας κουβαλά μόνος του τη λήκυθο»), υποστηρίζοντας ότι αναφέρεται στα ευτελή και ταπεινά θέματα του Ευριπίδη.

¹⁶² Σ Ηφαιστ. 122. 24, Πολ. *Όνομ.* 4. 114 (Bethe), Ησύχ. λ 856 (Latte), Φρύν. Σοφ. Πρ. 86. 9. Βλ. Dover (1993) 338.

Αισχύλος καγχάζει ότι στα ιαμβεία του Ευριπίδη χωράει οτιδήποτε (στ. 1203: *καὶ κωδάριον καὶ ληκύθιον καὶ θύλακον*, «και τομαράκι και μπουκαλάκι και σακουλάκι»¹⁶³). Αναφέρεται προφανώς στην ευελιξία που παρέχει στον νεώτερο τραγικό η ανάλυση του μακρού ποδός στα τρίμετρα του,¹⁶⁴ κάτι το οποίο, φυσικά, δεν απαντάται αποκλειστικά και μόνο στους προλόγους του. Η κριτική του Αισχύλου και, κατ' επέκταση, του Αριστοφάνη κατά του νεωτερισμού των ευριπίδειων προλόγων μέσω του *ληκυθίου* είναι, επομένως, πολυδιάστατη, καθώς πλήττει τους προλόγους του σε επίπεδο τόσο λειτουργικό, όσο και μορφολογικό, χωρίς η σκηνή να χάνει τίποτα από την κωμικότητά της.

Ακολουθεί η παρωδία των λυρικών ασμάτων του Ευριπίδη (στ. 1301-63), τα οποία επικρίνονται από τον Αισχύλο ότι αποτελούν συμφυρμό σκολίων (δηλ. συμποτικών ασμάτων), ασμάτων που τα τραγουδούν πόρνες (στ. 1301: *πορνωδιῶν*¹⁶⁵), καρικών αυλημάτων (με συνοδεία αυλού), χορικών μερών και θρήνων. Πέρα από τα σκόλια και τις *πορνωδίες*, που καταδεικνύουν την ευτελή φύση των λυρικών μερών του ποιητή, το επίθετο *καρικά* χρησιμοποιείται επίσης υποτιμητικά (Σ 1302 Chantry: «βαρβαρικά», «δουλικά»). Αυτού του είδους ο συμφυρμός διαφορετικών μουσικών ειδών αποδοκιμάζεται από τον Πλάτωνα (*Νόμοι* 700 D-E).¹⁶⁶

Λόγω των μουσικών νεωτερισμών του Ευριπίδη, κυρίως υπό την επίδραση του Τιμοθέου (Σάτ. *Βίος Εὐρ.* απ. 39. 22, Πλουτ. *Ἠθ.* 795 D),¹⁶⁷ η Μούσα του χαρακτηρίζεται

¹⁶³ Stanford (1993) 292, μτφρ. Μ. Μπλέτα.

¹⁶⁴ Πρβλ. Harrison (1913) 18.

¹⁶⁵ Για τη γραφή αυτή, βλ. την έκδοση του Dover (1993) και για την ανηθικότητα των ευριπίδειων ηρωίδων που προφανώς πλήττεται εδώ, βλ. ενότ. Α.

¹⁶⁶ Πρβλ. Stanford (1993) 304.

¹⁶⁷ Βλ. πρόσφατα Csapo (1999-2000) 405-26 με πλούσια βιβλιογραφία στις σσ. 398-401, Pöhlmann (2009) 263-67, Borthwick (1994) 30-31.

ως ευτελής και παιδαριώδης, παίζοντας κρόταλα (στ. 1305), ως ξένη προς την υψηλή αιολική ποίηση και ιδιαίτερα το μουσικό ύφος του Τερπάνδρου, το οποίο ακολουθεί ο Αισχύλος (στ. 1308: *οὐκ ἐλεσβίαζεν*), και ως μη θελκτική.¹⁶⁸ Οι ερμηνευτές αυτού του χωρίου θεωρούν ως δεδομένη την εμφάνιση της Μούσας του Ευριπίδη επί σκηνής, κάποιιο υποστηρίζοντας ότι είχε τη μορφή πόρνης,¹⁶⁹ ενώ άλλοι την αντιλαμβάνονται ως αποκρουστική.¹⁷⁰ Τη δεύτερη εκδοχή θα μπορούσε να ευνοεί και η εμφάνιση της ηλικιωμένης και άχαρης Ηχούς στις Θεσ. 1056 κ.ε. (βλ. Β iv).

Θεωρώ, ωστόσο, ότι πρέπει να επισημανθεί πως η εμφάνιση της Μούσας επί σκηνής δεν μαρτυρείται με βεβαιότητα. Κατ' αρχήν, δεν προκύπτει με ασφάλεια από το ίδιο κείμενο, καθώς το *δεῦρο* θα μπορούσε να αποτελεί επίκληση στη Μούσα, χωρίς να συνεπάγεται τη φυσική της παρουσία στο έργο. Αντίστοιχες επικλήσεις μουσών ή θεοτήτων απαντούν επανειλημμένα στον Αριστοφάνη, κατά κανόνα με τη χρήση του *δεῦρο*, χωρίς οι θεότητες αυτές να εμφανίζονται επί σκηνής.¹⁷¹ Αξίζει, επίσης, να αναλογιστούμε ότι εάν η Μούσα του Ευριπίδη εμφανιζόταν, ο Αριστοφάνης δύσκολα θα άφηνε αναξιοποίητη την ευκαιρία να της δώσει τον λόγο (και όχι

¹⁶⁸ Το ρ. *ἐλεσβίαζεν* θα μπορούσε να αναφέρεται στα γνωστά ερωτικά θέληγτρα των γυναικών της Λέσβου: βλ. Stanford (1993) 305, Van der Valk (1982) 63, Dover (1993) 352.

¹⁶⁹ Λόγω της αναφοράς στη γνωστή εταίρα Κυρήνη (στ. 1328), στις *πορνωδίες* (στ. 1301) και λόγω της τάσης του Αριστοφάνη να παρουσιάζει αυλητρίδες και χορεύτριες (Σφ. 1326 κ.ε., 'Αχ. 990, 1198, *Τππ.* 1389, *Είρ.* 523 κ.ε., 'Ορν. 665, 1720, Θεσ. 1172, *Λυσ.* 1114). Βλ. Borthwick (1994) 26-28 και σημ. 23.

¹⁷⁰ Βασιζόμενοι κυρίως στη σεξουαλική ερμηνεία του *ἐλεσβίαζεν*, που προαναφέρθηκε (σημ. 168). Βλ. Stanford (1993) 305, Van der Valk (1982) 63, Dover (1993) 351-52.

¹⁷¹ 'Αχ. 665-66, *Είρ.* 775, *Λυσ.* 1262-63, 1271, 1297, *Βάτ.* 674. Βλ. επίσης Β ν σχετικά με την αμφίβολη σκηνική παρουσία των Μουσών στις χαμένες Θεσμοφοριάζουσες.

να την αφήσει απλώς κωφόν πρόσωπον), όπως άλλωστε είχε αξιοποιήσει κωμικά την εμφάνιση της Ηχούς στις Θεσμοφοριάζουσες. Συνεπώς, η σκηνική παρουσία της Μούσας δεν έχει κάποια προφανή δραματική λειτουργία. Επιπλέον, ούτε τα σχόλια αναφέρονται στον δραματικό της ρόλο. Επεξηγούν, μάλιστα, πως η φράση *τοῖς ὀστράκοις κροτοῦσα* αναφέρεται είτε στην Υψιπύλη (απ. 752f. 8-14 K., βλ. παρακάτω) είτε *καθόλου τὴν μοῦσαν αὐτοῦ* (Σ 1305 Chantry), δηλαδή στη Μούσα του Ευριπίδη εν γένει. Η γενικόλογη αυτή επεξήγηση, η οποία δεν προσδιορίζει την υπόσταση της Μούσας του τραγωδοποιού, ευνοεί την πιθανότητα της μεταφορικής αναφοράς σε εκείνη. Τέλος, η Μούσα δεν αναφέρεται καν στον κατάλογο των δραματικών προσώπων, σε αντίθεση με άλλα κωφά πρόσωπα, όπως, για παράδειγμα, ο Ευρυσάκης, ο Παιδαγωγός και ο Στρατοκέρυκας στον *Αἴαντα* του Σοφοκλή, οι οποίοι καταγράφονται ανάμεσα στους δραματικούς χαρακτήρες.

Η παρωδία του χορικού άσματος που ακολουθεί (στ. 1309-22) βασίζεται στον συμφυρμό υφολογικών χαρακτηριστικών και θεμάτων από λυρικά άσματα του Ευριπίδη, χωρίς, όμως, λογική συνοχή (Σ 1316 Chantry), κάτι που αντανακλάται και στην έλλειψη μετρικής συγκρότησης του άσματος.¹⁷² Ακόμη, για άλλη μια φορά πλήττεται η ευριπίδεια τάση ρεαλιστικής απόδοσης των πραγμάτων (βλ. ενότ. Α) μέσα από την περιγραφή κοινών, «αντι-τραγικών» εικόνων, όπως της αράχνης που σκαρφαλωμένη στον τοίχο υφαίνει τον ιστό της (στ. 1313-16).

Σε μορφολογικό επίπεδο, ο Αριστοφάνης αντλεί από ποικίλα λυρικά άσματα του τραγικού (στ. 1316: *Μελέαγρος* απ. 523 K., στ. 1317-18: *Ήλ.* 435-36, στ. 1320: *Υψιπύλη* απ.

¹⁷² Για την ασυνάρτητη ανάμειξη διαφορετικών μέτρων στο χωρίο αυτό, Stanford (1993) 305-07, Zimmermann (1988) 35-47 και (1984-87) ii 31-35, iii 92-93, Prato (1962) 320-23, Dover (1993) 353-54.

765 K., πρβλ. στ. 1327: Υψιπύλη απ. 765b και Σ 1315-28 Chantry). Διακωμωδείται, εξάλλου, το μουσικό τέχνασμα επιμήκυνσης του χρόνου της συλλαβής (στ. 1314: *είειειελίσσετε*—ένα ρήμα ιδιαίτερα προσφιλές στον Ευριπίδη—πρβλ. στ. 1348¹⁷³), το οποίο ο σχολιαστής ονομάζει *ἐπέκτασιν* (Σ 1314 Chantry) και ακολουθεί τις νεωτερικές μουσικές τάσεις που εισήγαγε ο Τιμόθεος. Το άσμα αντλεί θεματικά, αλλά και υφολογικά, κατ' εξοχήν από τον Υψιπύλη. Η μουσική από το χτύπημα των κροτάλων, που συνοδεύει το άσμα (στ. 1305-06) και για την οποία επικρίνεται ο Ευριπίδης, ανακαλεί το νανούρισμα της Υψιπύλης στον μικρό Οφέλη (απ. 752f. 8-14 K., πρβλ. Σ 1305 Chantry). Ο στ. 1322 (Υψ. απ. 765a K.) προέρχεται από τη σκηνή της αναγνώρισης της ηρωίδας με τους γιους της, η οποία επιτελείται *διὰ σημείων*, μέσω της αμπέλου (στ. 1320-21).¹⁷⁴ Επιπλέον, οι αναφορές στα *μαντεῖα* και *σταδίους* (στ. 1319) συσχετίζονται προφανώς με τον μάντη Αμφιάραο, ο οποίος διαδραματίζει κεντρικό ρόλο στο έργο, δίνοντας τον χρησμό για τη θέσπιση των αγώνων στη Νεμέα (Υψ. απ. 757. 931-43 K.).¹⁷⁵

Αντιστοίχως «αντι-τραγικό» είναι το θέμα της μονωδίας που παρωδείται στη συνέχεια (στ. 1331-63).¹⁷⁶ Η ζοφερή και δυσοίωνα ατμόσφαιρα του ονείρου της κεντρικής ηρωίδας (στ. 1331-39)¹⁷⁷ και η συνειρμική

¹⁷³ Βλ. 'Ηλ. 437, 'Ηρακλ. Μαιν. 671, 690, 'Ιφιγ. Ταύρ. 1103, 1145, 'Ελ. 1362, Φοίν. 3, 234-35, 1186, 'Ορ. 444, Βά. 569-70, 'Ιφιγ. Αύλ. 1055, 1324.

¹⁷⁴ Βλ. Bond (1963) 119, Collard-Cropp-Gibert (2004) 257-58.

¹⁷⁵ Βλ. Borthwick (1994) 29-33.

¹⁷⁶ Για τη μονωδία ως ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της τραγικής τέχνης του Ευριπίδη, βλ. επίσης Βάτ. 849, 944, Θεσ. 1077 και ενδεικτικά, Barner (1971) 279-80.

¹⁷⁷ Για την προτίμηση του Ευριπίδη στα δυσοίωνα όνειρα, πρβλ. το όνειρο της Εκάβης στην Έκ. 68-72 (και Rau 1967, 131), καθώς και στον 'Αλέξανδρο (Υπόθ. Ρ. Οχγ. 3650. 4). Ο Αισχύλος διακωμωδεί αυτή την τάση του Ευριπίδη, μολονότι κι εκείνος παρουσιάζει περιγραφές

αναφορά στο κατ' εξοχήν ευριπίδειο θέμα της μανίας (μέσα από το όνομα της δούλης στον στ. 1345, βλ. Β. iii για τη «μανία» του Τρυγαίου) έρχονται σε κωμική αντιδιαστολή με την ασημαντότητα της «συμφοράς» της οικοδέσποινας, που δεν είναι άλλη από την αρπαγή του πετεινού της (στ. 1341-63). Όπως και στο χορικό άσμα που προηγήθηκε, διακωμωδείται ο ρεαλισμός του Ευριπίδη, τόσο στα θέματα, όσο και στη διαγραφή των χαρακτήρων, με την ηρωίδα να πηγαίνει πριν την αυγή στην αγορά για να πουλήσει τα υφαντά της (πρβλ. παράλληλες περιστάσεις στην 'Ηλ. 107 κ.ε., 'Ιωνα 78 κ.ε.). Συνεπώς, σε επίπεδο περιεχομένου, το κωμικό αποτέλεσμα προκύπτει από την αντίθεση ανάμεσα στον έντονο συναισθηματισμό, ο οποίος χαρακτηρίζει τις ευριπίδειες μονωδίες, και τα κοινότοπα, ευτελή θέματα, που του καταλογίζονται.¹⁷⁸

Στο υφολογικό πεδίο, το άσμα αποτελεί μείξη στοιχείων του λυρικού ύφους του τραγικού.¹⁷⁹ Στους στ. 1356-57 χρησιμοποιείται κρητικό μέτρο για εκδήλωση έντονης ταραχής, όπως και στη μονωδία του Φρύγα στον 'Ορ. 1419-24, ενώ παρατίθεται το απ. 471 Κ. (στ. 1356) από τους Κρήτες, μια τραγωδία με καθαρά κρητικό θέμα (οι αναφορές στην Κρήτη συνεχίζονται και στους στ. 1358-60).¹⁸⁰ Η πλαστή «μονωδία» του Αριστοφάνη είναι, επομένως, σε αυτό το σημείο «κρητική», τόσο στο ρυθμό,

ονείρων: βλ. το όνειρο της Άτοσσας (Πέρσ. 176-214) και της Κλυταμνήστρας (Χο. 527-50).

¹⁷⁸ Πρβλ. Van der Valk (1982) 69-71, Pöhlmann (2009) 249-56, Dover (1993) 358.

¹⁷⁹ 1. σύνθετα: στ. 1331: *κελαινοφαής*, στ. 1337: *μελανοκεκείμονα*, 2. δωρικό *ā*: στ. 1333, 1346, 1351, 1355, 3. οξύμωρον: στ. 1334, 4. επαναλήψεις: στ. 1338, 1352, 1353, 1354, 1355, 5. πλεονασμοί: στ. 1331-32: *νυκτός ... ὄρφνα*, στ. 1335-37: *μελαίνας... μελανοκεκείμονα*, στ. 1336: *φρικώδη δεινάν*. Βλ. Rau (1967) 132-33, Silk (1993) 486-88, Dover (1993) 358 και για το οξύμωρον, τις επαναλήψεις και τους πλεονασμούς, Breitenbach (1934) 194-96, 236-38.

¹⁸⁰ Πρβλ. Dover (1993) 361.

όσο και στο περιεχόμενο, κατ' αντιστοιχία προς τις «κρητικές» μονωδίες που καταλογίζει στον Ευριπίδη (βλ. ενότ. Α.). Όπως και στο λυρικό άσμα που προηγήθηκε, η έλλειψη ενότητας στη μορφή, η οποία αντανακλάται κατά κύριο λόγο στη μετρική ποικιλομορφία που χαρακτηρίζει τις ύστερες μονωδίες του τραγικού, αντιστοιχεί στην έλλειψη συνοχής περιεχομένου εξαιτίας των απότομων συναισθηματικών μεταπτώσεων της ηρωίδας.¹⁸¹

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

Δ. Ύφος

Στον πρόλογο της μελέτης μας αναφερθήκαμε στο απ. 342 Κ.-Α. του Κρατίνου:

*τίς δὲ σύ; κομψός τις ἔροιτο θεατῆς.
ὑπολεπτολόγος, γνωμιδιώκτης, εὐριπιδαριστοφανίζων.*

Ο γηραιός κωμωδιογράφος χαρακτηρίζει τον Αριστοφάνη ως *ὑπολεπτολόγον* («μικρο-σχολαστικός») και *γνωμιδιώκτην* («θηρευτής ευφυολογημάτων»),¹⁸² ταυτίζοντάς τον με τον Ευριπίδη, στον οποίο έχουν, κατά κύριο λόγο, αποδοθεί αυτοί οι χαρακτηρισμοί, για να

¹⁸¹ Πρβλ. Pucci (1961) 387-91, Stanford (1993) 311. Για τη μετρική πολυμορφία των ύστερων μονωδιών του τραγικού, βλ. West (1982) 135-37.

¹⁸² Βλ. Luppe (2000) 19, Silk (2000) 416.

καταλήξει στο καυστικό σύνθετο *εὐριπιδαριστοφανίζων*. Συγκεκριμένα, ο Ευριπίδης παρουσιάζεται να «βασανίζει» τους τραγικούς στίχους, εφαρμόζοντας μια λεπτολόγο προσέγγιση του ύφους της τραγωδίας (Βάτ. 801-02, 826-28, 956), σα να επρόκειτο για ζωντανό οργανισμό (στ. 862). Επιπλέον, όπως θα δούμε στη συνέχεια αυτής της ενότητας, τα ευφυολογήματά του και το *κομψό* του ύφους («πανούργο», «επιδέξιο»: Σ *Ιππ.* 19 Jones-Wilson)¹⁸³ υφαινόνται στον κωμικό ιστό των δραμάτων του Αριστοφάνη. Ακολούθως, οι θεατές χαρακτηρίζονται στο χωρίο αυτό του Κρατίνου ως *κομψοί*, κατ' αντιστοιχία προς τα *κομψά* δράματα που παρακολουθούν, για την αντίληψη των οποίων φαίνονται να διαθέτουν την απαραίτητη υποδομή (πρβλ. Βάτ. 1109-18). Αξίζει εδώ να σημειωθεί πως ο Κρατίνος, παραλληλίζοντας τον Αριστοφάνη με τον Ευριπίδη, αποδίδει με τα σκωπτικά αυτά επίθετα στον αντίπαλό του κωμικό ποιητή βασικά γνωρίσματα της σοφιστικής παιδείας (βλ. *Νεφ.* 1404: *γνώμαις δὲ λεπταῖς καὶ λόγοις ξύνειμι καὶ μερίμναις*), ως οπαδός της οποίας έχει επανειλημμένα αποδοκιμασθεί ο τραγικός στα αριστοφανικά έργα (βλ. ενότ. Α). Το χωρίο αυτό, επομένως, καταδεικνύει τα κοινά σημεία του Ευριπίδη και του Αριστοφάνη¹⁸⁴ κυρίως στην υφολογική τους τεχνική και, κατ' επέκταση, την πρόσληψη στοιχείων της ευριπίδειας

¹⁸³ Βλ. *Ιππ.* 16-18: *κομψευριπικῶς*, προσδιορίζοντας την προσπάθεια του υπηρέτη να βάλει στα λόγια του συνομιλητή του αυτό που ο ίδιος θέλει να αποφύγει να πει, κατά το τέχνασμα της Φαίδρας στον *Ιππ.* 345. Επίσης, απ. 682 Κ.-Α.: *στρεψίμαλλος τὴν τέχνην*. Για τις ρητορικές καταβολές του κομψού του ύφους, βλ. Βάτ. 771-75, 954, 957-58, 841 και για την οργάνωση των ρήσεών του κατά το πρότυπο των λόγων του Γοργία, Βάτ. 907-08 (πρβλ. Dover 1993, 306-07, Smereka 1936 II 227 κ.ε., Κωτίδου-Πετράκη 2002, 67-72). Για την επίδραση της σοφιστικής στη ρητορικότητα του ευριπίδειου ύφους, Lloyd (1992) 19-36, Egli (2003) 191-97, Scodel (2000) 129-44, Jouan (1984) 7-13, Buxton (1982) 147-53, Kerferd (1981) 78-82 και για την ηθική διάσταση αυτού του θέματος, βλ. ενότ. Α.

¹⁸⁴ Βλ. Bakola (2010) 24-26, Bremer (1991) 147-48.

τέχνης από τον κωμωδιογράφο. Ο τελευταίος, άλλωστε, στο χαμένο έργο *Σκηναὶς Καταλαμβάνουσαι* (απ. 342. 1 Κ.-Α.) φαίνεται να επιδοκιμάζει το *στρογγύλον* («άρτια επεξεργασμένο») ύφος του τραγικού.

Στο πλαίσιο της ρεαλιστικής απόδοσης των πραγμάτων, τόσο σε επίπεδο θεμάτων, όσο και ύφους, ο Ευριπίδης παινεύεται πως έκανε «δίαιτα» στο βαρύ τραγικό ύφος του Αισχύλου, εισάγοντας στην τραγωδία λεκτικό οικείο στον μέσο θεατή (Βάτ. 939-43, 1056-58).¹⁸⁵ Στην αντίρρηση του Αισχύλου πως τα υψηλά νοήματα της σοβαρής ποίησης πρέπει να διατυπώνονται με αντίστοιχα υψηλό ύφος (Βάτ. 1058-61) προοιωνίζεται η διαμάχη για την ισορροπία μεταξύ μορφής και περιεχομένου, η οποία έμελλε να διχάσει κατ' εξοχήν τους κριτικούς των ελληνιστικών χρόνων.¹⁸⁶

Η υπεροχή του ύφους του Αισχύλου σε βάρος αποδεικνύεται περίτρανα στην παράδοση σκηνή του «ζυγίσματος» των στίχων (Βάτ. 1365-1410). Η ιδέα αυτή φαίνεται να έλκει την καταγωγή της από την τελετουργική σκηνή ζυγίσματος της μοίρας του Αχιλλέα και του Έκτορα στην *Ίλιάδα* (Χ 209-13) και της ζωής του Αχιλλέα και του Μέμνονα στην *Ψυχοστασία* του Αισχύλου.¹⁸⁷ Κατά συνέπεια, το κωμικό αποτέλεσμα επιτυγχάνεται τόσο

¹⁸⁵ Για το καθημερινό λεξιλόγιό του, βλ. ενδεικτικά Stevens (1976).

¹⁸⁶ Η αντιστοιχία μορφής-περιεχομένου στην ποίηση ως προϋπόθεση για την *ψυχαγωγία* υποστηρίχθηκε από τον Φιλόδημο στο *Περί Ποιημάτων*: βλ. Janko (2000) 8-10, Nardelli (1981) 163-171, Janko (1995) 87-96, Porter (1995) 130-132, Greenberg (1990) 273 κ.ε. Στον αντίποδα, οι «κριτικοί» πρόσβευαν την κυριαρχία της μορφής επί του περιεχομένου: βλ. Schenkeveld (1968) 176 -214, Gomoll (1936) 373-384, Sbordone (1957) 173-180, Rispoli (1986) 134 κ.ε., Sbordone (1977) 262 κ.ε. Για τη λογοτεχνική διαμάχη σχετικά με το ποιητικό ύφος ήδη από τον τέταρτο αιώνα, Ο Sullivan (1992) 7-16.

¹⁸⁷ Björck (1945) 58-61, Stanford (1993) 318, Slater (2002) 201. Συγκεκριμένα, «ζυγίζονται» οι στίχοι από τη *Μήδ.* 1 (Βάτ. 1382), *Αντιγόνη* απ. 170 Κ. (Βάτ. 1391), *Μελέαγρο* απ. 531 Κ. (Βάτ. 1402).

χάρη στην παραδοξότητα αυτή καθ' αυτή του ζυγίσματος των τραγικών στίχων (πρβλ. Βάτ. 1369: *ἀνδρῶν ποιητῶν τυροπωλῆσαι τέχνην*), όσο και αντιθετικά, μέσα από την ανάκληση των εικόνων τελετουργικού ζυγίσματος στη σοβαρή ποίηση.

Προκειμένου να διερευνηθεί η λειτουργία του ευριπίδειου ύφους στην αρχαία κωμωδία, θα προσεγγισθούν ορισμένες ενδεικτικές περιπτώσεις.¹⁸⁸ Ένας βασικός στόχος παράθεσης τραγικών στίχων είναι η υπονόμεισή τους μέσω της σάτιρας.¹⁸⁹ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο στ. 279 του *Ὀρέστη*, που έγινε ιδιαίτερα προσφιλές στους κωμωδιογράφους λόγω του ευτράπελου σφάλματος του υποκριτή Ηγελόχου.¹⁹⁰ Εκτός από τον Αριστοφάνη (Βάτ. 303-04), παρωδείται από τον Σαννυριώνα (*Δανάη* απ. 8 Κ.-Α.) και τον Στράττι (*Ἀνθρωπορέστης* απ. 1 και απ. 63 Κ.-Α.). Δεδομένου ότι η *γαλή* θεωρούνταν δυσοίωνη,¹⁹¹ η αναφορά του Ξανθία στον συγκεκριμένο στίχο κατά την εμφάνιση της τερατώδους Ἐμπουσας είναι κωμικά εύστοχη, καθώς, αντί να καθησυχάζει τον κατατρομαγμένο Διόνυσο (στ. 302), προσιωνίζει κι άλλες συμφορές. Ένας άλλος περιβόητος στίχος, λόγω της χαρακτηριστικής στον Ευριπίδη παρήχησης του σίγμα, ανήκει στη *Μήδ.* 476¹⁹² και

¹⁸⁸ Κατάλογος όλων των αριστοφανικών αναφορών στον Ευριπίδη και στα έργα του υπάρχει στο Ευρετήριο του Rau (1967) 185-212, 214-17 και στον Prato (1955) 101-24. Βλ. επίσης τον κατάλογο των ευριπίδειων παραθεμάτων στους Βατράχους από την Κωτίδου-Πετράκη (2002) 59-67.

¹⁸⁹ Βλ. Dover (1978) 110-11 και λεπτομερώς για τις σκηνές παρατραγωδίας που εμπεριέχουν παρωδία, βλ. ενότ. Β.

¹⁹⁰ *ἐκ κυμάτων γὰρ αὐθις αὐ γαλήν ὀρῶ* (*γαλήν*: «νυφίτσα», αντί του *γαλήν*: «γαλήνη»).

¹⁹¹ Ἐκκλ. 791-93, Θεόφρ. *Χαρ.* 16. 3.

¹⁹² *ἔσωσά σ' ὡς ἴσασιν Ἑλλήνων ὅσοι*. Πρβλ. *Ἀνδρομέδα* απ. 129 Κ. και για τον φιλοσίγματον Ευριπίδη, Σ Ευστ. *Ἴλ.* 1170. 54-56 (Van der Valk). Για τον σιγματισμό στην ποίηση, Clayman (1987) 69-84 και για το κακό ηχητικό αποτέλεσμα που παράγει το σίγμα, βλ. Πλάτ. *Θεαίτ.* 203b 3-4,

διακωμωδείται από τον κωμικό Πλάτωνα ('Εορταί απ. 29 Κ.-Α.), καθώς και αργότερα, στη μέση κωμωδία, από τον Εύβουλο (Διονύσιος απ. 26 Κ.-Α.).

Η κωμική υπερβολή συχνά υπηρετείται με τη συσσώρευση τραγικών στίχων.¹⁹³ Στους Βατ. 72-105 ο Διόνυσος έχοντας καταληφθεί από τον θαυμασμό του για τον Ευριπίδη και την επιθυμία του να τον επαναφέρει στη ζωή, παρασύρεται στην απαγγελία τραγικών του στίχων εντός του κωμικού διαλόγου χάριν εντυπωσιασμού.¹⁹⁴ Μολαταύτα, αν και δηλώνει φανατικός θαυμαστής του τραγωδοποιού, αρκείται σε μια πεζή παράφραση του περίφημου όρκου του Ιππολύτου (Ιππ. 612: Βάτ. 101-02). Στις Θεσ. 177-78 ο Ευριπίδης επιστρατεύει δικούς του στίχους (Αἴολος απ. 28 Κ.), για να πείσει τον Αγάθωνα ότι θα μιλήσει με συντομία. Αντιστοίχως, το αίτημά του απορρίπτεται από τον Αγάθωνα (Θεσ. 194) πάλι με ευριπίδειο επιχείρημα ('Αлк. 691). Παρομοίως, ο Διόνυσος αποστομώνει τον Ευριπίδη (Βάτ. 1471, 1475, 1477-78) με τον προαναφερθέντα όρκο του Ιππολύτου και με τους εξίσου περιβόητους για τον σκεπτικισμό του στίχους από τον Αἴολο (απ. 19 Κ.) και τον Πολύιδο (απ. 638 Κ.),¹⁹⁵ τους οποίους ανατρέπει κωμικά με το σχήμα *παρὰ προσδοκίαν*.

Όπως με τα θέματα και τη δραματική τεχνική, έτσι και στο υφολογικό πεδίο, οι νεωτερισμοί του Ευριπίδη και κατ'

Διον. Αλ. Συν. 'Ον. 14. 84-91, Λουκ. Δίκη Φων., Αθήν. Δειπν. 11. 30. 29-30, Αἴλ. Διον. 'Αττ. 'Ον. Σ 15.

¹⁹³ Για την κωμική λειτουργία της συσσώρευσης (*accumulatio*) στην αριστοφανική τέχνη, Spyropoulos (1974), Σπυρόπουλος (1988) 121-43.

¹⁹⁴ Οἶνέυς απ. 565. 2 Κ. (Βάτ. 72), 'Αλκμήνη απ. 89 Κ. (Βάτ. 93), Μελανίππη ἢ Σοφή απ. 487 Κ. και 'Αλέξανδρος απ. 42 Κ. (Βάτ. 100), Ιππ. 612 (Βάτ. 101-02), 'Ανδρ. 237 (Βάτ. 105). Για τη μεγαλόστομη παράθεση τραγικών στίχων, βλ. Stanford (1993) 38, Jay-Robert (2009) 116.

¹⁹⁵ Το απ. 638 Κ. έχει αποδοθεί με κάποια παραλλαγή και στον Φρίξο (απ. 833 Κ.). Στα δύο αυτά χωρία, ο σκεπτικισμός του Ευριπίδη έγκειται στη σοφιστική διάκριση *είναι-φαίνεσθαι*, για την οποία βλ. Guthrie (1962-1981) III 179-81.

εξοχήν τα ρητορικά του ευφυολογήματα, τα οποία ενίοτε χαρακτηρίζονται υποτιμητικά ως ἐπύλλια (Άχ. 398, Εἰρ. 532),¹⁹⁶ βρίσκονται στο κωμικό στόχαστρο του Αριστοφάνη. Στους Άχ. 396 μέσα από τη μεγαλοστομία του υπηρέτη του διακωμωδείται η παραδοξότητα του ευριπίδειου ύφους με το οξύμωρο οὐκ ἔνδον ἔνδον ἐστίν.¹⁹⁷ Εξίσου μεγαλόστομη είναι η βασισμένη σε κοσμογονικές αντιλήψεις εξήγηση του Ευριπίδη (Μελανίππη ἢ Σοφή απ. 484 Κ.) στην απορία του συγγενούς του στις Θεσ. 11-18 για όσα πρόκειται να δει και να ακούσει.¹⁹⁸ Στην ίδια κωμωδία (στ. 272) αμφισβητείται η εγκυρότητα του όρκου της Μελανίππης στον αιθέρα (Μελανίππη ἢ Σοφή απ. 487 Κ.). Στην προσπάθειά του να δεσμεύσει τον Ευριπίδη, ο συγγενής του δεν πείθεται από τον συγκεκριμένο όρκο, τον οποίο θεωρεί επισφαλή ως αποκύημα φυσικών θεωριών των μέσων του πέμπτου αιώνα (βλ. ενότ. Α.). Αντιστοίχως, αμφιβάλλει και για την αξιοπιστία του όρκου του Ιππολύτου, στον οποίο υφέρπει η σοφιστική διάκριση λόγου-έργου,¹⁹⁹ παρέχοντας τη δυνατότητα για επιορκία (Θεσ. 275-76). Για αυτόν τον λόγο, άλλωστε, οι πασίγνωστοι αυτοί στίχοι χαρακτηρίζονται στους Βατ. 99-102 ως παρακεκινδυνευμένοι («τολμηροί»²⁰⁰) μαζί με το απ. 42 Κ. από τον Άλέξανδρο, το οποίο αναφέρεται ως ενδεικτικό της γόνιμης φαντασίας του τραγωδοποιού.

Το κωμικό αποτέλεσμα επιτυγχάνεται, επίσης, με τον παραλληλισμό της κωμικής κατάστασης με μια τραγική περίπτωση, οικεία στον θεατή. Η αποχώρηση του

¹⁹⁶ Πρβλ. Σ Άχ. 398 (Wilson), Εἰρ. 532 (Holwerda), Leumann (1952) 214-15.

¹⁹⁷ Βλ. ενδεικτικά, τα οξύμωρα χωρία από την Άλκ. 521, Ίφ. Ταύρ. 512, Φοίν. 272 και Sommerstein (1980) 173.

¹⁹⁸ Βλ. την ανάλυση αυτής της σκηνής από τον Rau (1967) 157-60.

¹⁹⁹ Για τη διάκριση λόγου-έργου, βλ. Γοργία απ. 11α. 218, 225 D.-K. και Guthrie (1962-1981) III 180. Για την κατηγορία κατά του Ευριπίδη ότι με αυτούς τους στίχους ωθεί στην επιορκία, βλ. Αριστ. Ρητ. 1416a 28-37 και το αντίστοιχο σχόλιο των Cope-Sandys (1877).

²⁰⁰ Βλ. Dover (1993) 203.

Παφλαγόνα με τη χρήση ενός κατ' εξοχήν τραγικού μηχανήματος, όπως είναι το εκκύκλημα (Ιππ. 1249), παρομοιάζεται με τη δυστυχία του Βελλεροφόντη, τον οποίο ανήμπορο μεταφέρουν πάνω στην ίδια πλατφόρμα (Βελλ. απ. 310 Κ., πρβλ. Σ Ιππ. 1249a Jones-Wilson). Αξίζει εδώ να σημειωθεί πως η αλλαγή του κομίζετ' της συγκεκριμένης τραγωδίας σε *κυλίνδετ'* (αναφορικά με τον τρόπο λειτουργίας του εκκυκλήματος) στο κωμικό έργο ²⁰¹ φαίνεται να στοχεύει στην ανάδειξη της μεταθεατρικής λειτουργίας της τραγικής αυτής μηχανής. Σε αυτή τη σύντομη σκηνή παρατραγωδίας, ο Παφλαγών απευθύνεται στον Απόλλωνα σχετικά με τον δυσμενή για εκείνον χρησμό (στ. 1240), κατ' αντιστοιχία με την απεγνωσμένη έκκληση του Τηλέφου προς τον ίδιο θεό (απ. 700 Κ.). Ο αποχαιρετισμός στην πολιτική του σταδιοδρομία (στ. 1250-52) ανακαλεί το ύστατο χαίρε που απευθύνει η Άλκηστις στον γάμο της, σε μια ιδιαίτερα παθητική σκηνή αυτής της τραγωδίας (Άλκ. 177-82).²⁰² Η έντονη τραγικότητα των προτύπων του Αριστοφάνη σε αυτή τη σκηνή υπηρετεί τον θεατρικό εντυπωσιασμό κατά την έξοδο του Παφλαγόνα.

Αντιστοίχως, η χλωμάδα του Χαιρεφώντος λόγω της απελπισίας του στους Σφ. 1412-14 παρομοιάζεται με την ωχρή όψη της απεγνωσμένης Ινούς του Ευριπίδη.²⁰³ Στο ίδιο έργο (Σφ. 111), ο Αριστοφάνης παραθέτει με μια μικρή μετατροπή το απ. 665 Κ. από τη Σθενέβεια, παραλληλίζοντας τη δικομανία του Φιλοκλέωνα με το ακατανίκητο πάθος της Σθενέβειας. Ακόμη, η απελπισία λόγω πείνας του γιου του Κορυφαίου του Χορού (Σφ. 312) εκφράζεται με το απ. 385 Κ. του Θησέα, που προέρχεται από τον συνταρακτικό θρήνο των νέων οι οποίοι προορίζονται για βορά του Μινώταυρου. Η τραγικότητα

²⁰¹ Πρβλ. Collard-Cropp-Lee (1995) 120.

²⁰² Πρβλ. Parker (2007) 90, Sommerstein (1981) 208.

²⁰³ Πρβλ. Sommerstein (1983) 241-42.

και το έντονα παθητικό στοιχείο του ευριπίδειου θεάτρου επιστρατεύονται για την επίτευξη κωμικού αποτελέσματος μέσω της υπερβολής.

Παρόλα αυτά, δεν λείπουν και οι περιπτώσεις στην αρχαία κωμωδία, όπου το τραγικό ύφος αξιοποιείται προκειμένου να δοθεί σοβαρή διάσταση στα λεγόμενα ενός χαρακτήρα μέσα από την ανάκληση της υψηλής ποίησης—κάτι που συμβαίνει πολύ πιο συστηματικά στη νέα κωμωδία.²⁰⁴ Ο Δικαιόπολις οικειοποιείται τη ρητορική δεινότητα του Τηλέφου, για να υπερασπίσει τη θέση του (βλ. Β ii). Αντιστοίχως, η Λυσιστράτη (Λυσ. 1124) επιδεικνύει την ευφυΐα και σύνεσή της μέσα από το απ. 482 Κ. της περίφημης ρήσης από την *Μελανίππη την Σοφή*, προκειμένου να εισακουσθεί με τη δέουσα σοβαρότητα. Ακόμη, ο στ. 1074 της παράβασης των *Σφηκῶν* (ράδιως ἐγὼ διδάξω, κὰν ἄμουσος ἦ τὸ πρὶν) έχει ως πρότυπο το απ. 663 Κ. της *Σθενέβοιας*, με σκοπό να τονισθεί ο ρόλος του κωμικού ποιητή ως διδασκάλου μέσα από τη διακειμενική αναφορά στη σοβαρή ποίηση.

Παρομοίως, στους *Δήμους* του Ευπόλιδος (απ. 99. 102 Κ.-Α.) ο Αριστείδης καταφεύγει στον τραγικό στίχο από την παραμυθία της ομώνυμης ηρωίδας στη *Μελανίππη την Δεσμώτιδα* (απ. 507. 1 Κ.), για να ενισχύσει το επιχείρημά του. Στο ίδιο έργο (απ. 106 Κ.-Α.), ο Μιλτιάδης μέσα από την αποστροφή στη νίκη του στον Μαραθώνα επικαλείται τις στρατηγικές του ικανότητες,²⁰⁵ όπως η Μήδεια επικαλείται τη μαγική της τέχνη με τον όρκο της στην Εκάτη. Στο απόσπασμα αυτό, που ανακαλεί τους στ. 395 και 398 της *Μήδειας*, η οργή του στρατηγού αποκτά

²⁰⁴ Για αυτή την πρακτική της νέας κωμωδίας, βλ. Sandbach (1969) 124-36, Webster (1974) 59-65, Webster (1960²) 155-62, Hunter (1985) 132-35, Hurst (1990) 110-13, Zagagi (1994) 51-55, Goldberg (1980) 53-55.

²⁰⁵ Για τον Μιλτιάδη ως πιθανό ομιλητή, βλ. Norwood (1931) 185, Storey (2003) 136, PCG V, 358.

ιδιαίτερο βάρος μέσα από τον παραλληλισμό της με την εκδικητική μανία της Μήδειας.

Γνωστοί, επομένως, στο κοινό ευριπίδειοι σίχοι σατιρίζονται για την παραδοξότητά τους, ενώ κομψές φράσεις του αξιοποιούνται στον αριστοφανικό διάλογο, λειτουργώντας ως κωμικά ευφυολογήματα. Άλλοτε το τραγικό ύφος του Ευριπίδη, σε συνδυασμό με το έντονα παθητικό στοιχείο του θεάτρου του, υπηρετεί την κωμική υπερβολή και άλλοτε πάλι προσδίδει το βάρος της σοβαρής ποίησης στα λεγόμενα κωμικών χαρακτήρων.

Συμπεράσματα

Όπως διαπιστώθηκε στην πορεία της μελέτης μας, η πρόσληψη των καινοτομιών του Ευριπίδη αποκτά διττή λειτουργία στον Αριστοφάνη, από το έργο του οποίου μας σώζονται οι περισσότερες μαρτυρίες επιτρέποντας την εξαγωγή ορισμένων ασφαλών συμπερασμάτων.²⁰⁶ Οι νεωτερισμοί του, αν και υφίστανται κριτική για την καταλληλότητα και αποτελεσματικότητά τους εντός της τραγικής τέχνης, εξάπτουν τη φαντασία του κωμωδιογράφου και υφαίνονται με δεξιότητα στον ιστό του κωμικού έργου σε επίπεδο ύφους, δραματολογίας και παράστασης, όπως προκύπτει από τους *Άχαρνες*, την *Ειρήνη*, τις *Θεσμοφοριάζουσες* και τους *Βατράχους*.

Ειδικότερα, στο πεδίο της παράστασης, επικρίνεται ο ρεαλισμός του Ευριπίδη στην παρουσίαση των ηρώων του, οι οποίοι είναι δοσμένοι με διαστάσεις καθημερινών ανθρώπων, έχοντας «αποδυθεί» την ηρωική τους σκευή, όπως ο Τήλεφος, ο Βελλεροφόντης, ο Μενέλαος, ο

²⁰⁶ Για τη στόχευση του Αριστοφάνη κυρίως στους ευριπίδειους νεωτερισμούς, βλ. ιδιαίτερα De Romilly (1997) 283-84, Silk (2000) 52.

Φιλοκτήτης, ο Φοίνιξ. Ο Αριστοφάνης, μάλιστα, φαίνεται επανειλημμένα να συνδέει κωμικά τον ρεαλισμό του τραγωδοποιού με τη φήμη πως η μητέρα του ήταν λαχανοπώλισσα (βλ. Β ii). Στα μάτια του Αριστοφάνη, αυτού του είδους η αληθοφάνεια δεν αρμόζει στο ηρωικό μεγαλείο της υψηλής τραγικής ποίησης (βλ. ενότ. Α και Β ii). Από την άλλη μεριά, όμως, υποστηρίχθηκε στη μελέτη μας πως αυτή ακριβώς η ρεαλιστική απόδοση των ευριπίδειων χαρακτήρων παρέχει στον κωμωδιογράφο τη δυνατότητα να τους αξιοποιήσει δραματουργικά (βλ. τα «παρατραγικά» ζεύγη Δικαιοπόλις-Τήλεφος, Τρυγαίος-Βελλεροφόντης, Ευριπίδης-Μενέλαος), καθώς είναι εγγύτεροι προς την καθημερινότητα των κωμικών ηρώων, από ό,τι οι χαρακτήρες του Αισχύλου και του Σοφοκλή με το επιβλητικό ηρωικό τους ήθος.

Ακολούθως, χαρακτηριστικές σκηνικές καινοτομίες του τραγωδοποιού αμφισβητούνται από τον Αριστοφάνη ως ανοίκειες προς την τραγική τέχνη. Το τόλμημά του να εισαγάγει προσωποποιημένη την Ηχώ της φωνής της Ανδρομέδας στο ομώνυμο δράμα διακωμωδείται στις Θεσμοφοριάζουσες με την επί σκηνης εμφάνιση της ηλικιωμένης και ενοχλητικής Ηχούς, την οποία, όπως υποστηρίχθηκε βάσει των μαρτυριών μας, πιθανότατα να υποδυόταν ο ίδιος ο αριστοφανικός Ευριπίδης, καταδεικνύοντάς την ως δικό του τέχνασμα (βλ. Β iv). Παράλληλα, η χρήση του γερανού για την παρουσίαση αιωρούμενων ηρώων και από μηχανής θεών σατιρίζεται από τον Τρυγαίο στην *Ειρήνη*, αλλά και στις *Φοίνισσες* του Στράτιδος και σε αρκετά αποσπάσματα της αρχαίας κωμωδίας (βλ. Β v). Στην *Ειρήνη*, συγκεκριμένα, ο Αριστοφάνης φαίνεται να παρουσιάζει τη χρήση του γερανού από τον τραγικό ως τέχνασμα εγγύτερο προς την κωμωδία από ό,τι προς την τραγωδία, καθώς μπορεί μέσα από τη λειτουργία του εντός του κωμικού έργου να παράσχει την πλοκή για ευριπίδεια τραγωδία. Συνεπώς,

αυτού του είδους οι νεωτερισμοί αξιοποιούνται αφ' ενός για την επίτευξη ενός αυτόνομου κωμικού αποτελέσματος μέσα από τη διακωμώδηση και αμφισβήτηση της τραγικής λειτουργίας τολμηρών ευριπίδειων τεχνικών, αφ' ετέρου, για να παραχθεί ένα εντυπωσιακό σκηνικό θέαμα και να προβληθούν οι πολλαπλάσιες δυνατότητες που διαθέτει η κωμωδία για την παράσταση συγκριτικά με την τραγωδία (βλ. Β iii).

Σε επίπεδο δραματουργίας, βασική καινοτομία του Ευριπίδη στη δομή της τραγικής πλοκής αποτελούν τα έργα διάσωσης με αίσια έκβαση. Η *Ελένη* και η *Ανδρομέδα* συνιστούν χαρακτηριστικά δείγματα αυτού του τύπου πλοκής, που στις *Θεσμοφοριάζουσες* με σαφήνεια προσδιορίζεται ως ευριπίδειος νεωτερισμός. Η αίσια έκβαση προσιδιάζει κατ' εξοχήν στην κωμωδία. Για τον λόγο αυτό, στις *Θεσμοφοριάζουσες* παρουσιάζονται όλοι οι ευριπίδειοι μηχανισμοί να αποτυγχάνουν εντός του τραγικού τους περιγράμματος, έως ότου επιτευχθεί στον επίλογο του έργου η σύγκλιση τραγικού και κωμικού είδους. Αυτή επιτελείται μέσα από τον μετασχηματισμό των ευριπίδειων τεχνικών σε μηχανισμούς της κωμικής πλοκής (η Τροφός μεταλλάσσεται σε κωμική προαγωγή, ενώ η έξοδος φαίνεται να εμπεριέχει στο υπόστρωμά της στοιχεία από την *Ίφιγένεια τήν εν Ταύροις*, βλ. Β iv).

Συνεπώς, θεωρώ πως ο Αριστοφάνης προσλαμβάνει τα στοιχεία εκείνα του ευριπίδειου θεάτρου τα οποία προσεγγίζουν την κωμωδία και μπορούν, ως εκ τούτου, να λειτουργήσουν με μεγαλύτερη επιτυχία στο είδος αυτό, αμφισβητώντας, συνάμα, τη λειτουργία τους εντός της τραγωδίας και την καταλληλότητά τους απέναντι στις προδιαγραφές της σοβαρής ποίησης. Αυτές οι περιπτώσεις αυτοαναφορικότητας του κωμικού είδους μέσα από την πρόσληψη ευριπίδειων τεχνικών συγγενών με την κωμωδία και μέσα από τον μετασχηματισμό τους για την επίτευξη αυτόνομου αποτελέσματος φαίνεται να

εξυπηρετούν τον Αριστοφάνη ως προς τον αυτοπροσδιορισμό της κωμικής έναντι της τραγικής τέχνης. Εξάλλου, όπως ο Ευριπίδης είναι πειραματιστής και ανανεωτής του τραγικού είδους ακόμη και με στοιχεία εγγύτερα προς την κωμωδία, έτσι και ο Αριστοφάνης πειραματίζεται, αντιστοίχως, με τα όρια και τον προσδιορισμό της κωμωδίας έναντι της τραγωδίας.²⁰⁷

Συμπληρωματικά με όσα αναφέρονται σε τούτο τον επίλογο, αξίζει να συνοψισθούν και τα ακόλουθα σημεία που επισημάνθηκαν στην πορεία της μελέτης μας. Η σκηνή της συνάντησης του Δικαιοπόλιδος με τον Ευριπίδη, πέραν της αδιαμφισβήτητης κωμικότητάς της, συντελεί στην ανάδειξη της μεταθεατρικής ατμόσφαιρας εντός της οποίας τελείται η μεταμπίηση του κωμικού χαρακτήρα σε ευριπίδειο Τήλεφο (βλ. Β ii). Στις Θεσμοφοριάζουσες η επιλογή της γυναικείας μεταμπίησης από τον Ευριπίδη και τον συγγενή του υποδηλώνει την καταφυγή τους στον δόλο, ο οποίος, ειδικά στο ευριπίδειο θέατρο, είναι σχεδόν ταυτισμένος με τη γυναικεία φύση. Στην παρατραγωδία του Παλαμήδους επισημάνθηκε η υφέρπουσα αντιστοιχία μεταξύ Ευριπίδη και Παλαμήδη, καθώς και οι δύο «σοφοί» άνδρες πέφτουν θύματα της φαυλότητας των αντιπάλων τους. Στην παρατραγωδία της Έλένης εντοπίστηκε η κωμική λειτουργία της κυρίαρχης στο ευριπίδειο έργο αντίθεσης *είναι-φαίνεσθαι*, όπου ως φαίνεσθαι αντιλαμβανόμαστε τη *μίμησιν* του τραγικού έργου, ενώ το *είναι* συνιστά την πραγματικότητα της κωμικής περίπτωσης των Θεσμοφοριαζουσών (βλ. Β iv). Στην ενότητα για τις μη σωζόμενες κωμωδίες, υποστηρίχθηκε πως ο συνδυασμός των μαρτυριών της αρχαίας βιογραφικής παράδοσης μπορεί να αποβεί διαφωτιστικός σχετικά με τη λύση των χαμένων Θεσμοφοριαζουσών, ενώ

²⁰⁷ Για τον Ευριπίδη και τον Αριστοφάνη ως ανανεωτές του τραγικού και κωμικού είδους, αντιστοίχως, Silk (2000) 52.

διερευνήθηκε ο μεταθεατρικός χαρακτήρας των *Φοινισσῶν* του Στράττιδος (βλ. Β ν).

Βασική παράμετρο της μεταθεατρικής λειτουργίας των σκηνών παρατραγωδίας αποτελεί η αναγνωρισιμότητά τους από το κοινό. Ο προσδιορισμός τους επιτυγχάνεται τουλάχιστον με τη χρήση τραγικού ύφους και θεματικής, όπως, για παράδειγμα, στις «παρατραγικές» σκηνές της αρπαγής ομήρου και της ικεσίας (βλ. Β ι). Συχνά, όμως, η παρατραγωδία σηματοδοτείται ακόμη πιο συγκεκριμένα, μέσα από την αναφορά στους τραγικούς ήρωες που πρόκειται να υποδυθούν οι κωμικοί χαρακτήρες, λ.χ. με την αναφορά στην ενσάρκωση του Τηλέφου από τον Δικαιοπόλι, του Οίακος, της Ελένης και της Ανδρομέδας από τον γέροντα, του Μενελάου και του Περσέα από τον Ευριπίδη ή και με τον παραλληλισμό του σκαθαριού του Τρυγαίου με τον Πήγασο του Βελλεροφόντη. Ακόμη πιο ενδεικτικός είναι ο προσδιορισμός της σκηνής ως «έργου εντός του έργου», που επιτελείται, λ.χ. με τη λέξη *τρυγωδία* στην ομιλία του Δικαιοπόλιδος, με την *μίμησιν* της *‘Ελένης* και της *‘Ανδρομέδας* στις *Θεσμοφοριάζουσες* και με τον όρο *λόγος*, που φαίνεται να λειτουργεί ως τεχνικός όρος για να προσδιορισθεί η σκηνή παρατραγωδίας στην *Ειρήνη* (βλ. Β ii, iii, iv).

Η παρωδία σε ορισμένες σκηνές παρατραγωδίας έγκειται στη διακωμώδηση του τραγικού προτύπου, συνήθως μέσα από την προβολή της δυσαναλογίας του προς την κωμική περίσταση. Στους *‘Αχαρνής* και τις *Θεσμοφοριάζουσες*, για παράδειγμα, αποκαλύπτεται πως ο «όμηρος» δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένα ξυλοκάρβουνο και ένας ασκός κρασί αντιστοίχως, ενώ, παράλληλα, το άσυλο του Τηλέφου διακωμωδείται, ανάμεσα στα άλλα, και μέσα από τη «γυναικεία» ατμόσφαιρα της σκηνής ικεσίας των *Θεσμοφοριαζουσῶν* και την άδοξη κατάληξή της (βλ. Β ι). Χαρακτηριστική, επίσης, είναι η γελοσιότητα της ενσάρκωσης της ωραίας Ελένης και της νεαρής

Ανδρομέδας από τον γέροντα στις Θεσμοφοριάζουσες (βλ. B iv). Άλλοτε πάλι, η παρωδία της τραγικής σκηνής προκύπτει από την αναντιστοιχία μεταξύ του σοβαρού, τραγικού ύφους και του ευτράπελου περιεχομένου, όπως κατά την άνοδο του Τρυγαίου στον Όλυμπο (βλ. B iii), ή ακόμη και από την παταγώδη αποτυχία των τραγικών τεχνασμάτων, όπως συμβαίνει στις Θεσμοφοριάζουσες (βλ. B iv). Υπάρχουν, όμως, και περιπτώσεις, όπως η ομιλία του μεταμφιεσμένου σε Τήλεφο Δικαιοπόλιδος, στις οποίες η παρατραγωδία δεν αποβλέπει στην παρωδία, καθώς ο κωμικός χαρακτήρας αξιοποιεί το τραγικό παράλληλο, προκειμένου να υπογραμμίσει τη σοβαρότητα της περίπτωσης (βλ. B ii).

Μέσα από την προσέγγιση ευριπίδειων στίχων που αναπαράγονται σε κωμικά χωρία, των οποίων η λειτουργικότητα δεν είχε ιδιαίτερα μελετηθεί έως τώρα, διαπιστώσαμε ότι οι τραγικοί στίχοι διακωμωδούνται για την παραδοξότητά τους και ενίοτε μεταμορφώνονται σε κωμικά ευφυολογήματα. Το τραγικό παράλληλο, εξάλλου, μπορεί λόγω της παθητικότητας που χαρακτηρίζει τις ευριπίδειες σκηνές να χρησιμοποιηθεί στην κωμωδία χάριν θεατρικού εντυπωσιασμού, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις, μέσα από την ανάκληση της τραγικής ποίησης προσδίδεται ιδιαίτερη βαρύτητα στην περίπτωση του κωμικού έργου (βλ. ενότ. Δ).

Ιδιάζουσα περίπτωση, σε σύγκριση με την πρόσληψη του Ευριπίδη στα προηγούμενα αριστοφανικά έργα, αποτελεί ο αγώνας των *Βατράχων* του 405 π.Χ., λόγω της ιστορικής κρισιμότητας της περιόδου στην οποία έχει γραφτεί. Για άλλη μια φορά, ασκείται κριτική στις καινοτομίες του σε ζητήματα δραματικής τεχνικής, όταν, μέσα από σκηνές που δεν χάνουν την κωμικότητά τους, αποδοκιμάζεται η παγίωση της μορφής του αφηγηματικού προλόγου και αμφισβητείται η δραματική του λειτουργία, ενώ πλήττεται η μετρική ποικιλομορφία και οι έντονες

συναισθηματικές μεταπτώσεις των μονωδιών του. Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι οι μαρτυρίες δεν συνηγορούν με ασφάλεια υπέρ της σκηνικής εμφάνισης της Μούσας του Ευριπίδη κατά τη διάρκεια της παρωδίας των λυρικών του ασμάτων (βλ. ενότ. Γ). Η έκβαση του αγώνα, ο οποίος παρουσιάζεται αμφίρροπος στο δραματουργικό πεδίο, καθώς δεν απουσιάζει η κριτική και για την τέχνη του Αισχύλου, καθορίζεται από τις ανάγκες της πόλεως στη δεινή για εκείνη περίοδο του τέλους του Πελοποννησιακού πολέμου. Με πυξίδα την ηθική επίδραση της τραγωδίας και τη διδακτική της λειτουργία, επιλέγεται ο Αισχύλος, ο οποίος επαγγέλλεται την αναβίωση του γοήτρου των Αθηνών, πρεσβεύοντας το ένδοξο αθηναϊκό παρελθόν και τα ιδανικά της παραδοσιακής παιδείας και θρησκείας.

Από την άλλη μεριά, ο νεωτεριστής Ευριπίδης ηττάται, καθώς θεωρείται ότι με τον ρεαλισμό του ευτελίζει την υψηλή τραγική ποίηση. Η ενασχόλησή του, εξάλλου, με μύθους που στρέφονται γύρω από τον οίκο και αντιτίθενται στα καθιερωμένα πρότυπα ηθικής εκλαμβάνεται ότι πλήττει την πόλη ηθικά, ενώ καταδικάζονται οι επιρροές του από τη σοφιστική, την οποία ο Αριστοφάνης συγκαταλέγει στους παράγοντες εκείνους που οδήγησαν στην αθηναϊκή παρακμή (βλ. ενότ. Α). Με το έργο αυτό, ο κωμωδιογράφος φαίνεται να βάζει μια τελεία στον «διάλογό» του με τον Ευριπίδη— από όσο μπορούμε να γνωρίζουμε τουλάχιστον από το σωζόμενο *corpus* των δραμάτων του— καθώς με τις *Ἐκκλησιάζουσες* (392 π.Χ.) και τον *Πλούτο* (388 π.Χ.) των αρχών του τετάρτου αιώνα παρουσιάζεται μια νέα τάση στην κωμωδία μέσα από τη σταδιακή εξασθένηση του προσωπικού σκώμματος και την προβολή μιας κυρίαρχης, καθολικής ιδέας.²⁰⁸

²⁰⁸ Για αυτή τη στροφή της κωμωδίας, Lever (1956) 161-65, Green (1994) 62-64, Olson (1990) 223-42, Webster (1970²) 67, Ξανθάκη-Καραμάνου (1991) 30-31, Dillon (1987) 155-83.

Αξίζει, τέλος, να υπογραμμισθεί πως οι σκηνές παρατραγωδίας μπορούν να συμβάλουν στην ανάκτηση παραθεμάτων και μαρτυριών για χαμένα έργα του Ευριπίδη (λ.χ. για την *Ἀνδρομέδα*, τον *Τήλεφο*, τον *Παλαμήδη*, βλ. επίσης το πλήθος των αποσπασμάτων που μαρτυρούνται στους *Βατράχους*), με την προϋπόθεση ότι προσεγγίζονται με τη δέουσα προσοχή, καθώς η ευρηματικότητα του Αριστοφάνη συχνά καθιστά δύσκολη τη διάκριση μεταξύ παρατραγωδίας και τραγικού προτύπου.²⁰⁹ Η παρατραγωδία, για παράδειγμα, της αρπαγής του βρέφους από τον Τήλεφο, που εκτυλίσσεται επί σκηνής τόσο στους *Ἀχαρνῆς*, όσο και στις *Θεσμοφοριάζουσες*, συνηγορεί υπέρ της πιθανότητας ότι το αντίστοιχο συμβάν στο ευριπίδειο έργο παρουσιάστηκε ενώπιον των θεατών (βλ. Β i).

Εν κατακλείδι, η μελέτη της πρόσληψης του ευριπίδειου θεάτρου στη σύγχρονή του κωμωδία συντελεί αφ' ενός, στη διερεύνηση της δραματουργικής μετουσίωσης του τραγικού στοιχείου σε κωμικό, σε συνάρτηση με την τάση αυτοπροσδιορισμού της αριστοφανικής κωμωδίας, αφ' ετέρου, στην προσέγγιση των λειτουργικών μηχανισμών της τραγωδίας του Ευριπίδη μέσα από το διαπεραστικό φίλτρο της κωμικής τέχνης.²¹⁰

²⁰⁹ Βλ. Handley-Rea (1957) 23-24, Collard-Cropp-Lee (1995) 19.

²¹⁰ Θερμότατες ευχαριστίες στους κκ. Α. Μαρκαντωνάτο και Θ. Παππά για πολύτιμες παρατηρήσεις πάνω στο συγκεκριμένο κεφάλαιο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ABEL, L. (1963): *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*. New York
- ADKINS, A.W.H. (1960): *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values*. Oxford
- ADKINS, A. W. H. (1972): *Moral Values and Political Behaviour in Ancient Greece*. London
- ALLAN, W. (2008): *Euripides. Helen*. Cambridge
- ARNOTT, W. G. (1990): 'Euripides' Newfangled *Helen*', *Antichthon* 24, 1-18
- ARRIGHETTI, G. (1964): *Satiro, Vita di Euripide*. Pisa
- ASSAEL, J. (2001): *Euripide, philosophe et poète tragique*. Louvain-Namur-Paris
- AUSTIN, C. (1990): 'Observations critiques sur les *Thesmophories* d'Aristophane', *Δωδώνη* 19, 9-29
- AUSTIN, C. – OLSON, S. D. (2004): *Aristophanes. Thesmophoriazusae*. Oxford
- BAIN, D. (1975): 'Audience address in Greek Tragedy', *CQ* n.s. 25, 13-25
- BAIN, D. (1977): *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*. Oxford
- BAIN, D. (1985): 'ΛΗΚΥΘΙΟΝ ΑΠΩΛΕΣΣΕΝ: Some Reservations', *CQ* 35, 31-37
- BAKOLA, E. (2010): *Cratinus and the Art of Comedy*. Oxford
- BARNER, W. (1971): 'Die Monodie', στο W. Jens (εκδ.) *Die Bauformen der Tragödie*, 277-320, München
- BARRETT, W. S. (1964): *Euripides: Hippolytos*. Oxford
- BIERL, A. (1991): *Dionysos und die griechische Tragödie: Politische und 'metatheatralische' Aspekte im Text*. Tübingen

- BIERL, A. (2001): *Der Chor in der alten Komödie*. München-Leipzig
- BJÖRCK, G. (1945): 'Die Schicksalswaage', *Eranos* 43, 58-66
- BOBRICK, E. (1991): 'Iphigenia revisited: *Thesmophoriazusae* 1160-1225', *Arethusa* 24, 67-76
- BONANNO, M. G. (1990): 'Metateatro in Parodia', *L'allusione necessaria*, 241-76, Urbino
- BONANNO, M. G. (2006): 'L' *ekkyklema* di Aristofane: Un dispositivo paratragico?' στο E. Medda- M.S. Mirto- M.P. Pattoni (εκδ.) *Κωμωδοτραγωδία*. Pisa, 69-82
- BOND, G. W. (1963): *Euripides' Hypsipyle*. Oxford
- BOND, G. W. (1981): *Euripides. Heracles*. Oxford
- BORTHWICK, E. K. (1994): 'New Interpretations of Aristophanes' *Frogs* 1249-1328', *Phoenix* 48, 21-41
- BOWIE, A. M. (1993): *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge
- BREITENBACH, W. (1934): *Untersuchungen zur Sprache der Euripideischen Lyrik*. Stuttgart
- BREMER, J. M. (1991): 'Aristophanes on his Own Poetry', *Aristophane (Entr. Fond. Hardt 38)* 125-65, Genève
- BRYANT, J.M. (1996): *Moral Codes and Social Structure in Ancient Greece*. New York
- BUTRICA, J. (2001): 'The Lost *Thesmophoriazusae* of Aristophanes', *Phoenix* 55, 44-76
- BUXTON, R.G.A. (1982): *Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho*. Cambridge
- CARTLEDGE, P. (2006): *Ο Αριστοφάνης και το Θέατρο του Παραλόγου* (μτφρ. Α. Ταχμαζίδου). Αθήνα
- CHAPMAN, G. A. H. (1983): 'Some Notes on Dramatic Illusion in Aristophanes', *AJPh* 104, 1-23
- CHIRICO, M. L. (1990): 'Per una Poetica di Aristofane', *La Parola del Passato* 45, 95-115
- CLAYMAN, D. L. (1987): 'Sigmatism in Greek Poetry', *TAPhA* 117, 69-84

- COLLARD, C. (1975): 'Formal Debates in Euripides' Drama', *G&R* 22, 58-71
- COLLARD, C. – CROPP, M. J. – LEE, K. H. (1995): *Euripides. Selected Fragmentary Plays*. Vol. I, Warminster
- COLLARD, C.- CROPP, M. J.- GIBERT, J. (2004): *Euripides. Selected Fragmentary Plays*. Vol. II, Oxford
- COLLARD, C. (2005): 'Euripidean Fragmentary Plays. The Nature of Sources and their Effect on Reconstruction', στο F. McHardy, J. Robson, D. Harvey (εκδ.) *Lost Dramas of Classical Athens. Greek Tragic Fragments*, 49-62, Exeter
- COMPTON-ENGLE, G. (2003): 'Control of Costume in Three Plays of Aristophanes', *AJPh* 124, 507-35
- CONACHER, D. J. (1998): *Euripides and the Sophists*. London
- COPE, E. M.-SANDYS, J. E. (1877): *The Rhetoric of Aristotle*. Vols I-III, Cambridge (ανατύπωση το 1970: Hildesheim-New York)
- COULON, V. (1937): 'Observations sur divers passages d'Aristophane', *REG* 50, 15-41
- CROPP, M. J.- FICK, G. (1985): *Resolutions and Chronology in Euripides. The Fragmentary Plays*. London
- CSAPO, E. (1986): 'A Note on the Würzburg Bell-Crater H 5697 ("Telephus Travestitus")', *Phoenix* 40, 379-92
- CSAPO, E. (1999-2000): 'Later Euripidean Music' στο M. J. Cropp K. H. Lee, D. Sansone (εκδ.) *Euripides and the Tragic Theater in the Late Fifth Century (ICS 24/ 25)*, 399-426, Urbana
- CURNIS, M. (2003): *Il Bellerofonte di Euripide*. Alessandria
- DANE, J. A. (1988): 'The Euripides Plays of Aristophanes', *Critical Concepts versus Literary Practices. Aristophanes to Sterne*. 17-64, Oklahoma
- DEARDEN, C. W. (1976): *The Stage of Aristophanes*. London
- DE ROMILLY, J. (1997): *Η νεοτερικότητα του Ευριπίδη* (μτφρ. Α. Στασινοπούλου-Σκιαδά). Αθήνα

- ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ-ΑΓΑΘΟΥ, Α. (2007): *Περί Τραγωδίας και Τρυγωδίας*. Αθήνα
- DIELS, H. and KRANZ, W. (1952⁶): *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Vols I-III, Berlin
- DILLON, M. (1987): 'Topicality in Aristophanes' *Ploutos*', *ClAnt* 6, 155-83
- DINGEL, J. (1967): *Das Requisit in der griechischen Tragödie*. Tübingen
- DOBROV, G. W. (2001): *Figures of Play. Greek Drama and Metafictional Poetics*. Oxford
- DOVER, K. (1968): *Aristophanes. Clouds*. Oxford
- DOVER, K. (1974): *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*. Oxford
- DOVER, K. (1978): *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* (μτφρ. Φ. Κακριδής). Αθήνα
- DOVER, K. (1993): *Aristophanes. Frogs*. Oxford
- DUCHEMIN, J. (1968²): *L' Agon dans la tragédie grecque*. Paris
- EDMONDS, J.M. (1957-1961): *The Fragments of Attic Comedy*. Vols I-III, Leiden
- EDWARDS, A. T. (1991): 'Aristophanes' Comic Poetics: *ΤΡΥΞ*, *ΣΚΩΜΜΑ*', *TAPhA* 121, 157-80
- EGLI, F. (2003): *Euripides im Kontext zeitgenössischer intellektueller Strömungen*. Leipzig
- FAIRWEATHER, J.A. (1974): 'Fiction in the Biographies of Ancient Writers', *Anc. Soc.* 5, 231-275
- FINNEGAN, R. (1995): *Women in Aristophanes*. Amsterdam
- FISHER, N. R. E. (1993): 'Multiple Personalities and Dionysiac Festivals: Dicaeopolis in Aristophanes' *Acharnians*', *G&R* 40, 31-47
- FOLEY, H. P. (1988): 'Tragedy and Politics in Aristophanes' *Acharnians*', *JHS* 108, 33-47
- FOUCHARD, A. (1997): *Aristocratie et Démocratie*. Paris
- FRAENKEL, E. (1962): *Beobachtungen zu Aristophanes*. Roma
- FRIEDRICH, J. (1919): 'Das Attische im Munde von Ausländern bei Aristophanes', *Phil.* 75, 274-303

- FRONTISI-DUCROUX, F. και VERNANT, J.P. (1997): *Dans l’Oeil du Miroir*. Paris
- FUKS, A. (1953): *The Ancestral Constitution: Four Studies in Athenian Party Politics at the End of the Fifth Century BC*. London
- GADAMER, H. G. (1975): *Truth and Method* (transl. G. Barden and J. Cumming). New York
- GEISLER, P. (1969²): *Chronologie der altattischen Komödie*. Dublin-Zurich
- GIBERT, J. (1999-2000): ‘Falling in Love with Euripides’ (Andromeda) στο M. J. Cropp K. H. Lee, D. Sansone (εκδ.) *Euripides and the Tragic Theater in the Late Fifth Century (ICS 24/ 25)*, 75-91, Urbana
- GOLDBERG, S. M. (1980): *The Making of Menander’s Comedy*. London
- GOLDHILL, S. (1986): *Reading Greek Tragedy*. Cambridge
- GOLDHILL, S. (1991): *The Poet’s Voice*. Cambridge
- GOMOLL, H. (1936): ‘Herakleodoros und die Kritikoi bei Philodem’, *Philologus* 91, 373-384
- GOMPERZ, H. (1912): *Sophistik und Rhetorik*. Berlin
- GOULD, J. (1973): ‘Hiketeia’, *JHS* 93, 74-103
- GREEN, J. R. (1994): *Theatre in Ancient Greek Society*. London-New York
- GREEN, J. R.- HANDLEY, E. W. (1998²): *Εικόνες από το Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο* (μτφρ. Μ. Μάντζιου). Ηράκλειο
- GREENBERG, N. (1990): *The Poetic Theory of Philodemus*. New York-London
- GUTHRIE, W.K.C. (1962-1981): *A History of Greek Philosophy*. Vols I-VI, Cambridge
- HALL, E. (1989): ‘The Archer Scene in Aristophanes’ *Thesmophoriazusae*’, *Phil.* 133, 38-54
- HALL, E. (1997): ‘The Sociology of Athenian Tragedy’ στο P. E. Easterling (εκδ.) *Cambridge Companion to Greek Tragedy*, 93-126, Cambridge

- HALL, E. (2006): *The Theatrical Cast of Athens*. Oxford
- HAMILTON, R. (1976): 'Review of R. Coles, *The Hypothesis to E. Alexandros*', *AJPh* 97, 65-70
- HANDLEY, E. W. - REA, J. (1957): *The Telephus of Euripides*. London
- HANDLEY, E. W. (1965): *The Dyskolos of Menander*. London
- HANDLEY, E. W. (1991): 'Aristophanes and his Theatre', *Aristophane (Entr. Fond. Hardt 38)*, 97-117, Genève
- HANSEN, H. (1976): 'Aristophanes' *Thesmophoriazusae*: Theme, Structure, Production', *Phil.* 120, 165-85
- HARDER, M. A. (1985): *Euripides' Kresphontes and Archelaos*. Leiden
- HARDWICK, L. (2003): *Reception Studies*. Oxford
- HARDWICK, L.- STRAY, C. (2008): 'Introduction: Making Connections' στο L. Hardwick-C. Stray (εκδ.) *A Companion to Classical Receptions*. 1-9, Oxford-Malden-Victoria 2008
- HARRIOTT, R. (1962): 'Aristophanes' Audience and the Plays of Euripides', *BICS* 9, 1-8
- HARRIOTT, R. (1982): 'The Function of the Euripides-Scene in Aristophanes' *Acharnians*', *G&R* 29, 35-41
- HARRIS, W. V. (1989): *Ancient Literacy*. Cambridge (Mass.)-London
- HARRISON, J. E. (1913): 'Frogs 1203 and a Point of Tragic Metre', *Trans. Cambridge Phil. Soc.* 95-96, 18
- HARVEY, F. D. (1971): 'Sick Humour: Aristophanic Parody of a Euripidean Motif', *Mnem.* 24, 362-65
- HARVEY, F. D. (2000): 'Phrynichos and his *Muses*' στο D. Harvey, J. Wilkins (εκδ.) *The Rivals of Aristophanes*, 91-134, Swansea
- HEATH, M. (1987₁): *Political Comedy in Aristophanes*. Göttingen
- HEATH, M. (1987₂): 'Euripides' *Telephus*', *CQ* 37, 272-80
- HEATH, M. (1987₃): *The Poetics of Greek Tragedy*. Stanford
- HENDERSON, J. (1972): 'The *Lekythos* and *Frogs* 1200-48', *HSCP* 76, 133-43

- HENDERSON, J. (1975): *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*. New Haven-London
- HENDERSON, J. (1993): 'Comic Hero versus Political Élite', στο A. H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, B. Zimmermann (εκδ.) *Tragedy, Comedy and the Polis*, 307-20, Bari
- HENDERSON, J. (1996): *Three Plays by Aristophanes: Staging Women*. New York
- HOLUB, R. C. (1984): *Reception Theory. A Critical Introduction*. London
- HOLZHAUSEN, J. (2000): *Paideía oder Paidiá: Aristoteles und Aristophanes zur Wirkung der griechischen Tragödie*. Stuttgart
- HORNBY, R. (1986): *Drama, Metadrama and Perception*. London-Toronto
- HUBBARD, T. K. (1991): *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca
- HUNTER, R. L. (1985): *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge
- HURST, A. (1971): 'Aeschylus or Euripides? Aristophanes' *Frogs* 1413 and 1434', *Hermes* 99, 227-40
- HURST, A. (1990): 'Ménandre et la Tragédie' στο E. Handley-A. Hurst (εκδ.) *Relire Ménandre*, 93-122, Geneva
- HUYS, M. (1995): *The Tale of the Hero who was exposed at Birth in Euripidean Tragedy. A Study of Motifs*. Leuven
- HUYS, M. (1997): 'Euripides and the 'Tales from Euripides': Sources of Apollodoros' *Bibliotheca?*', *RhM* 140, 308-327
- ΙΑΚΩΒ, Δ. (1998): *Η Ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*. Αθήνα
- IPPOLITO, P. (1999): *La Vita di Euripide*. Naples
- JANKO, R. C. M. (1995): 'Reconstructing Philodemus' *On Poems*' στο D. Obbink (εκδ.) *Philodemus and Poetry*, 69-96. Oxford
- JANKO, R. C. M. (2000): *Philodemus' On Poems, Book 1*. Oxford
- JAUSS, H. R. (1982): *Toward an aesthetic of reception* (transl. T. Bahti). Minneapolis

- JAY-ROBERT, G. (2009): *L' invention comique*. Paris
- JOUAN, F. (1984): 'Euripide et la rhétorique', *LEC* 52, 3-13
- JUST, R. (1989): *Women in Athenian Law and Life*. London
- KAGAN, D. (1987): *The Fall of the Athenian Empire*. Ithaca-London
- KANNICHT, R. (1969): *Euripides. Helena*. Vols I-II, Heidelberg
- KANNICHT, R. (2004): *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, Vol. V, 1-2: *Euripides*. Göttingen
- KARACHALIOS, F. S. (2006): 'Aristophanes' Lost *Thesmophorizusae* Revisited: On the Date and Plot', *Leeds International Classical Studies* 5. 02, 1-23
- KARAMANOY, I. (2002-2003): 'An Apulian Volute-crater inspired by Euripides' *Dictys*', *BICS* 46, 167-75
- KARAMANOY, I. (2003): 'The Myth of Alope in Greek Tragedy', *AC* 72, 25-40
- KARAMANOY, I. (2006): *Euripides' Danae and Dictys*. München-Leipzig
- KARAMANOY, I. (2007): 'The Lysis in Theodectes' *Lynceus*: Remarks on Arist. *Poet.* 11, 1452a 27-29 and 18, 1455B 29-32', *QUCC* 87 (n.s.) 119-25
- KARAMANOY, I. (2010): 'The Maiden's Clash with her Natal *Oikos* in Euripides' Lost Plays', *Πρακτικά 13^{ου} Διεθνούς Συμποσίου Αρχαίου Δράματος* (Θεματική: *Η Γυναίκα στο Αρχαίο Δράμα*, Δελφοί 7-9/ 7/ 2007). Δελφοί, 153-61
- KARAMANOY, I. (2011): 'The Attack Scene in Euripides' *Alexandros* and its Reception in Etruscan Art', *Dialogues with the Past*, Vol. II (*BICS Supplement*, υπό έκδοση). London
- KAROUZOU, S.P. (1951): 'Attic Bronze Mirrors' στο G.E. Mylonas (εκδ.) *Studies presented to D. Moore Robinson*, 567-587, St Louis
- KASSEL, R. - AUSTIN, C. (1983-2001): *Poetae Comici Graeci (PCG)*. Vols. I-VII, Berlin
- KATSOURIS, A. G. (1975): *Tragic Patterns in Menander*. Athens
- KERFERD, G. B. (1981): *The Sophistic Movement*. Cambridge

- KIRK, G. S.- RAVEN, J. E. -SCHOFIELD, M. (1983²): *The Presocratic Philosophers*. Cambridge
- KLIMEK-WINTER, R. (1993): *Die Andromedatragödien: Sophokles, Euripides, L. Andronikos, Ennius, Accius*. Stuttgart
- KLOSS, G. (2001): *Erscheinungsformen komischen Sprechens bei Aristophanes*. Berlin-New York
- KNOX, B. M. W. (1979): 'Euripidean Comedy', στο B. M. W. Knox (εκδ.) *Word and Action*, 250-74. Baltimore-London
- KOCK, T. (1880-88): *Comicorum Atticorum Fragmenta*. Vols I-III, Leipzig
- KOPPERSCHMIDT, J. (1971): 'Hikesie als dramatische Form' στο W. Jens (εκδ.) *Die Bauformen der Tragödie*, 321-346, Munich
- KUIPER, K. (1913): 'Ad Satyri fragmentum de Vita Euripidis adnotationes duae', *Mnem.* 41, 233-42
- ΚΩΤΙΔΟΥ-ΠΙΕΤΡΑΚΗ, Ν. Β. (2002): *Ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης στους Βατράχους του Αριστοφάνη*. Θεσσαλονίκη
- LADA-RICHARDS, I. (1999): *Initiating Dionysus. Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*. Oxford
- LAKS, A. (1983): *Diogène d'Apollonie*. Lille
- LEFKOWITZ, M. R. (1978): 'The Poet as Hero: Fifth-century Autobiography and Subsequent Biographical Fiction', *CQ* n.s. 28, 459-469
- LEFKOWITZ, M. R. (1981): *The Lives of the Greek Poets*. Baltimore
- LEO, F. (1912²): *Plautinische Forschungen*. Berlin
- LEUMANN, M. (1952): 'Deminutiva auf -ύλλιον und Personennamen mit Kennvokal υ im Griechischen', *Glotta* 32, 214-25
- LEVER, K. (1956): *The Art of Greek Comedy*. London
- LLOYD, M. (1992): *The Agon in Euripides*. Oxford
- LONG, T. (1986): *Barbarians in Greek Comedy*. Carbondale-Edwardsville (Illinois)

- LORAU, N. (1991): 'Aristophane, les femmes d'Athènes et le théâtre', *Aristophane (Entr. Fond. Hardt 38)*, 203-44, Genève
- LOWE, N. J. (1993): 'Aristophanes' Books', *Annals of Scholarship* 10, 63-83
- LUPPE, W. (2000): 'The Rivalry between Aristophanes and Kratinos' στο D. Harvey, J. Wilkins (εκδ.) *The Rivals of Aristophanes*, 15-20, Swansea
- MACDOWELL, D. M. (1995): *Aristophanes and Athens*. Oxford
- MACLEISH, K. (1980): *The Theatre of Aristophanes*. London
- MACLEOD, C. W. (1974): 'Euripides' Rags', *ZPE* 15, 221-22
- MARKANTONATOS, A. (2007): *Oedipus at Colonus. Sophocles, Athens and the World*. Berlin-New York
- MARTINDALE, C. (1993): *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*. Cambridge
- MARTINDALE, C.-THOMAS, R. F. (2006): *Classics and the Uses of Reception*. Oxford
- MARTINDALE, C. (2007): 'Reception' στο C. Kallendorf (εκδ.) *A Companion to the Classical Tradition*. 297-311, Oxford
- MARZULLO, B. (1993): *I Sofismi di Prometeo*. Pisa
- MASTROMARCO, G. (2006): 'La paratragodia, il libro, la memoria' στο E. Medda- M.S. Mirto- M.P. Pattoni (εκδ.) *Κωμωδοτραγωδία*. Pisa, 137-92
- MASTRONARDE, D. J. (1990): 'Actors on High: the Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama', *Cl. Ant.* 9, 247-94
- MEINEKE, A. (1827): *Quaestionum Scenicarum Specimen Secundum*. Berlin
- MILLER, H. W. (1948): 'Euripides' *Telephos* and the *Thesmophoriazusae* of Aristophanes', *CPh* 43, 174-83
- MITSDÖRFER, W. (1954): 'Das Mnesilochoslied in Aristophanes *Thesmophoriazusen*', *Phil.* 98, 59-93
- MOORTON, R. (1987): 'Euripides' *Andromeda* in Aristophanes' *Frogs*', *AJPh* 108, 434-36

- MUECKE, F. (1977): 'Playing with the Play: Theatrical Self-consciousness in Aristophanes', *Antichthon* 11, 52-67
- MUECKE, F. (1982₁): ' "I Know You by Your Rags"'. Costume and Disguise in Fifth-century Drama', *Antichthon* 16, 17-34
- MUECKE, F. (1982₂): 'A Portrait of the Artist as a Young Woman', *CQ* 32, 41-55
- MURNAGHAN, S. (2005): 'Women in Greek Tragedy' στο R. Bushnell (εκδ.) *A Companion to Tragedy*, 234-250, Oxford, Malden (Mass.) and Victoria
- MURRAY, G. (1964): *Aristophanes. A Study*. New York
- NAIDEN, F. S. (2006): *Ancient Supplication*. Oxford
- NARDELLI, M. L. (1981): 'P. Herc. 1676: Contenuti di un Libro dell' Opera Filodemea Sulla Poetica', *Proceedings of the XVth International Congress of Papyrology*, 163-171. Chico
- NEWIGER, H. J. (1989): 'Ekkyklema e Mechane nella messa in scena del drama greco', *Dioniso* 59, 173-85
- NORTH, H. (1966₁): *Sophrosyne. Self-knowledge and Self-restraint in Greek Literature*. Ithaca
- NORTH, H. (1966₂): 'Canons and Hierarchies of the Cardinal Virtues in Greek and Latin Literature' στο L. Wallach (εκδ.) *The Classical Tradition. Literary and Historical Studies in Honour of H. Caplan*, 165-186, Ithaca
- NORWOOD, G. (1931): *Greek Comedy*. London
- ΞΑΝΘΑΚΗ-ΚΑΡΑΜΑΝΟΥ, Γ. (1991): *Παράλληλες εξελίξεις στη μετακλασική τραγωδία και κωμωδία*. Αθήνα
- OBER, J. (1994): 'How to Criticize Democracy in Late Fifth- and Fourth-Century Athens' στο P. J. Euben, J. R. Wallach, J. Ober (εκδ.) *Athenian Political Thought and the Reconstruction of American Democracy*. 149-71, Ithaca
- OERI, H. G. (1948): *Der Typ der komischen Alten in der griechischen Komödie*. Basel

- OLSON, S. D. (1990): 'Economics and Ideology in Aristophanes' *Wealth*', *HSCP* 93, 223-42
- OLSON, S. D. (1998): *Aristophanes. Peace*. Oxford
- OLSON, S. D. (2007): *Broken Laughter*. Oxford
- OLSON, S. D. (2002): *Aristophanes. Acharnians*. Oxford
- O' SULLIVAN, N. (1992): *Alcidamas, Aristophanes and the Beginnings of Greek Stylistic Theory*. Stuttgart
- ΠΑΠΠΙΑΣ, Θ. Γ. (1994): *Ο Φιλόγελωσ Αριστοφάνης*. Αθήνα
- PARKER, L. P. E. (2007): *Euripides' Alcestis*. Oxford
- PELLING, C. (2000): *Literary Texts and the Greek Historian*. London-New York
- PLATTER, C. (2007): *Aristophanes and the Carnival of Genres*. Baltimore
- PÖHLMANN, E. (2009): *Die gegenwärtige Vergangenheit*. Berlin-New York
- PORTER, J. (1995): 'Content and Form in Philodemus' στο D. Obbink (εκδ.) *Philodemus and Poetry*. 97-148, Oxford
- PORTER, J. I. (2008): 'Reception Studies: Future Prospects', στο L. Hardwick-C. Stray (εκδ.) *A Companion to Classical Receptions*. 469-81, Oxford-Malden-Victoria
- PRATO, C. (1955): *Euripide nella critica di Aristofane*. Galatina
- PRATO, C. (1962): *I Canti di Aristofane*. Roma
- PREISER, C. (2000): *Euripides. Telephos*. Zurich-New York
- PUCCI, P. (1961): *Aristofane ed Euripide: Ricerche metriche e stilistiche*. Roma
- PUCCI, P. (2007): 'Euripides and Aristophanes: What does Tragedy Teach?' στο C. Kraus, S. Goldhill, H. Foley, J. Elsner (εκδ.) *Visualizing the Tragic: Drama, Myth and Ritual in Greek Drama and Literature*, 105-26, Oxford
- RADERMACHER, L. (1921): *Aristophanes' Frösche*. Wien
- RAU, P. (1967): *Paratragodia*. München
- RAU, P. (1975): 'Das Tragödienspiel in den *Thesmophoriazusen*' στο H. J. Newiger (εκδ.) *Aristophanes und die alte Komödie*, 339-56, Darmstadt

- RECKFORD, K. J. (1987): *Aristophanes' Old and New Comedy*. Chapel Hill- London
- REVERMANN, M. (2006₁): *Comic Business*. Oxford
- REVERMANN, M. (2006₂): 'The Competence of Theatre Audiences in Fifth and Fourth-century Athens', *JHS* 126, 99-124
- RINGER, M. (1998): *Electra and the Empty Urn. Metatheater and Role-Playing in Sophocles*. Chapel Hill
- RISPOLI, G.M. (1986): 'Eufonia ed Ermeneutica: Origine ed evoluzione di un metodo filologico e critico-letterario', *Koinonia* 10, 113-149
- RÖMER, A. (1905): 'Über den litterarisch-aesthetischen Bildungsstand des attischen Theaterpublikums', *ABAW Phil.* 22, 1-95
- RUSSO, C. F. (1994): *Aristophanes. An Author for the Stage* (translated by K. Wren). London-New York
- SAID, S. (1987): 'Travestis et travestissement chez Aristophane', *CGITA* 3 (*Anthropologie et théâtre antique*), 217-46
- SANDBACH, F. H. (1970): 'Menander's Manipulation of Language for Dramatic Purposes', *Entr. F. Hardt* 16 'Ménandre', 111-36, Geneva
- SBORDONE, F. (1957): 'Filodemo contro Eracleodoro nel Papiro Ercolanese 1676', *RAAN* 32, 173-180
- SBORDONE, F. (1977): 'Eufonia e synthesis nella *Poetica* di Filodemo', *MPhL* 2, 255-282
- SCAFURO, A. C. (1990): 'Discourses of Sexual Violation in Mythic Accounts and Dramatic Versions of 'the Girl's Tragedy' ', *Differences* 2, 126-159
- SCHENKEVELD, D.M. (1968): 'Οι Κριτικοί in Philodemus', *Mnem.* 21, 176-214
- SCHLESINGER, A. C. (1937₁): 'Two Notes on Euripides', *CPh* 32, 67-70
- SCHLESINGER, A. C. (1937₂): 'Identification of Parodies in Aristophanes', *AJPh* 58, 294-305

- SCHORN, S. (2004): *Satyros aus Kallatis*. Basel
- SCHWABL, H. (1978): 'Zeus', *RE Suppl.* XV, 994-1481
- SCODEL, R. (2000): 'Verbal Performance and Euripidean Rhetoric' στο M. Cropp, K. Lee, D. Sansone (εκδ.) *Euripides and the Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, 129-144, Urbana
- SCULLION, S. (2007): 'The Opening of Euripides' *Archelaus*' στο D.L. Cairns-V. Liapis (εκδ.) *Dionysalexandros: Essays on Aeschylus and his Fellow Tragedians in Honour of Alexander F. Garvie*. 185-200, Swansea
- SEAFORD, R. (1990₁): 'The Structural Problems of Marriage in Euripides' στο A. Powell (εκδ.) *Euripides, Women and Sexuality*, 151-76, London- New York
- SEAFORD, R. (1990₂): 'The Imprisonment of Women in Greek Tragedy', *JHS* 110 (1990) 76-90
- SEDGWICK, W. B. (1948): 'The *Frogs* and the Audience', *Classica et Mediaevalia* 9, 1-9
- SEGAL, C. (1962): 'Gorgias and the Psychology of the *Logos*', *HSCP* 66, 99-155
- SEGAL, C. (1982): *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton
- SEIDENSTICKER, B. (1982): *Palintonos Harmonia*. Göttingen
- SILK, M. S. (1993): 'Aristophanic Paratragedy' στο A. H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, B. Zimmermann (εκδ.) *Tragedy, Comedy and the Polis*. 477-504, Bari
- SILK, M. S. (2000): *Aristophanes and the Definition of Comedy*. Oxford
- SLATER, N. W. (1993): 'Space, Character and 'ΑΠΑΘΗ: Transformation and Transvaluation in the *Acharnians*', στο A. H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, B. Zimmermann (εκδ.) *Tragedy, Comedy and the Polis*. 397-416, Bari
- SLATER, N. W. (1996): 'Literacy and Old Comedy' στο I. Worthington (εκδ.) *Voice into Text*, 99-112, Leiden

- SLATER, N. W. (2002): *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*. Philadelphia
- SMEREKA, I. (1936): *Studia Euripidea: De sermonis- De elocutionis consuetudinibus- De genere dicendi sive 'stilo'*. Lvov
- SOMMERSTEIN, A. H. (1980): *Aristophanes. Acharnians*. Warminster
- SOMMERSTEIN, A. H. (1981): *Aristophanes. Knights*. Warminster
- SOMMERSTEIN, A. H. (1983): *Aristophanes. Wasps*. Warminster
- SOMMERSTEIN, A. H. (1994): *Aristophanes. Thesmophoriazusae*. Warminster
- SOMMERSTEIN, A. H. (1996): *Aristophanes. Frogs*. Warminster
- SOMMERSTEIN, A. H. (2006): 'Rape and Consent in Athenian Tragedy' στο D. L. Cairns-V. Liapis (εκδ.) *Dionysalexandros. Essays on Aeschylus and his Fellow Tragedians in Honour of A.F. Garvie*. 233-51, Swansea
- SPENTZOU, E. (1996): 'Helen of Troy and the Poetics of Innocence: From Ancient Fiction to Modern Metafiction', *Classical and Modern Literature: A Quarterly* 16, n. 4, 301-24
- SPYROPOULOS, E. S. (1974): *L'accumulation verbale chez Aristophane: Recherches sur le style d'Aristophane*. Thessaloniki
- ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΣ, Η. Σ. (1988): *Αριστοφάνης. Σάτιρα-Θέατρο-Ποίηση*. Θεσσαλονίκη
- STANFORD, W. B. (1993): *Αριστοφάνους Βάτραχοι* (μτφρ. Μ. Μπλέτας). Αθήνα
- ΣΤΑΥΡΟΥ, Θ. (1996⁷): *Οι Κωμωδίες του Αριστοφάνη*. Αθήνα
- STEVENS, P. T. (1956): 'Euripides and the Athenians', *JHS* 76, 87-94
- STEVENS, P. T. (1976): *Colloquial Expressions in Euripides*. Wiesbaden
- STOREY, I. (2003): *Eupolis. Poet of Old Comedy*. Oxford
- STRAUSS, B. S. (1986): *Athens after the Peloponnesian War. Class, Faction and Policy 403-386 BC*. London-Sydney

- STROHM, H. (1957): *Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form*. Munich
- TAAFFE, L. K. (1993): *Aristophanes and Women*. London-New York
- TAPLIN, O. (1977): *The Stagecraft of Aeschylus*. Oxford
- TAPLIN, O. (1983): 'Tragedy and Tragedy', *CQ* 33, 331-33
- TAPLIN, O. (1986): 'Fifth-century Tragedy and Comedy: A Synkrisis', *JHS* 106, 163-74
- TAPLIN, O. (1987): 'Phallogology, Phlyakes, Iconography and Aristophanes', *PCPhS* 33, 92-101
- TAPLIN, O. (2007): *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century BC*. Los Angeles
- THIMME, O. (1935): *Φύσις, Τρόπος, Ήθος*. Göttingen
- THOMSON DE GRUMMOND, N. (1982): *A Guide to Etruscan Mirrors*. Tallahassee
- TROUPI, M. (2006): *Menander, Euripides, Aristophanes: Intertextual Transformations of Genre and Gender*. Diss. London
- TSCHIEDEL, H. J. (1984): 'Aristophanes und Euripides. Zu Herkunft und Absicht der Weiberkomödien', *GB* 11, 29-49
- TZANETOU, A. (2002): 'Something to Do with Demeter: Ritual and Performance in Aristophanes' *Women at the Thesmophoria*', *AJPh* 123, 329-67
- VAN DER VALK, M. (1982): 'Aristophanes' *Ranae* 1249-1363', *Antichthon* 16, 54-76
- VAN DE SANDE BAKHUYSEN, W.H. (1877): *De Parodia in Comoediis Aristophanis*. (Diss.) Utrecht
- VAN ROSSUM-STEENBEEK, M. (1998): *Greek Readers' Digests? Studies in a Selection of Subliterary Papyri*. Leiden
- VERDENIUS, W. J. (1983): 'The Principles of Greek Literary Criticism', *Mnem.* 36, 14-59
- ΦΟΥΝΤΟΥΛΑΚΗΣ, Α. (2004): *Αναζητώντας τον διδακτικό Μέγανδρο*. Αθήνα

- WEBSTER, T. B. L. (1960²): *Studies in Menander*. Manchester
- WEBSTER, T. B. L. (1970²): *Studies in Later Greek Comedy*.
Manchester-New York
- WEBSTER, T. B. L. (1972): 'Scenic Notes II' στο R. Hanslik, A. Lesky, H. Schwabl (εκδ.) *Antidosis Kraus*, 454-457, Wien-Köln-Graz
- WEBSTER, T. B. L. (1974): *An Introduction to Menander*.
Manchester
- WEST, M. L. (1982): *Greek Metre*. Oxford
- WHITMAN, C. (1964): *Aristophanes and the Comic Hero*.
Cambridge (Mass.)
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. (2003): 'Euripides: *Poiētēs Sophos*' στο J. Mossman (εκδ.) *Euripides*. 47-63, Oxford
(αρχικά στο *Arethusa* 2 [1969] 127-42)
- WOODBURY, L. (1976): 'Aristophanes' *Frogs* and Athenian
Literacy: *Ra*. 52-53, 1114', *TAPhA* 106, 349-57
- WOODBURY, L. (1986): 'The Judgment of Dionysos: Books,
Taste and Teaching in the *Frogs*' στο M. Cropp, E. Fantham, S. E. Scully (εκδ.) *Greek Tragedy and its Legacy*.
Essays presented to D. J. Conacher. 241-57, Calgary
- WOODMAN, T.-POWELL, J. (1992): *Author and audience in
Latin literature*. Cambridge
- WRIGHT, M. (2005): *Euripides' Escape Tragedies*. Oxford
- WYCHERLEY, R. E. (1946): 'Aristophanes and Euripides',
G&R 15, 98-107
- ZAGAGI, N. (1994): *The Comedy of Menander*. London
- ZANETTO, G. (2006): '*Tragodia versus trugodia: la rivalità
letteraria nella commedia attica*' στο E. Medda- M.S. Mirto- M.P. Pattoni (εκδ.) *Κωμωδοτραγωδία*. Pisa, 307-
26
- ZEITLIN, F. I. (1981): 'Travesties of Gender and Genre in
Aristophanes' *Thesmophoriazousae*' στο H. P. Foley (εκδ.)
Reflections of Women in Antiquity, 169-217, New York
(αργότερα και στο F. I. Zeitlin, *Playing the Other. Gender*

and Society in Classical Greek Literature, 375-416, Chicago
1996)

ZEITLIN, F. I. (1990): 'Playing the Other: Theater,
Theatricality and the Feminine in Greek Drama' στο J. J.
Winkler, F. I. Zeitlin (εκδ.) *Nothing to Do with Dionysos*,
63-96, Princeton

ZIMMERMANN, B. (1984-87): *Untersuchungen zur Form und
dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*.
Königstein

ZIMMERMANN, B. (1988): 'Parodia metrica nelle Rane di
Aristofane', *SIFC* 6, 35-47

ZIMMERMANN, B. (1998): *Die griechische Komödie*. Darmstadt