

ΣΚΗΝΙΚΕΣ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΙΣ ΘΕΣΜΟΦΟΡΙΑΖΟΥΣΕΣ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

Από τις έντεκα σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη οι *Θεσμοφοριάζουσες* είναι η λιγότερο μελετημένη. Η εξήγηση πρέπει πρώτα να αναζητηθεί στην ιδιαιτερότητα του έργου: ενώ για πρώτη φορά το πολιτικό στοιχείο και το προσωπικό σκώμμα υποχωρούν ολοκληρωτικά, ένδειξη ότι έχουν αρχίσει να εκδηλώνονται μηχανισμοί που θα οδηγήσουν στην αλλαγή του χαρακτήρα της Αρχαίας Κωμωδίας, απουσιάζουν ωστόσο τα μορφολογικά εκείνα στοιχεία που θα δικαιολογούσαν την προσπάθεια συστηματικής αντιπαραβολής με τη Μέση¹. Έτσι η κωμωδία αυτή βρέθηκε για καιρό έξω από τους κύριους δρόμους της αριστοφανικής έρευνας και δεν είναι τυχαίο ότι μόνο το ενδιαφέρον των τελευταίων δεκαετιών για γυναικεία θέματα την έφερε στο προσκήνιο² και προσέφερε ένα κριτήριο για γόνιμους συσχετισμούς³. Από την άλλη, οι *Θεσμοφοριάζουσες* είναι, περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο έργο του Αριστοφάνη, ένα δράμα που η

1. Για τη διατήρηση στις *Θεσμοφοριάζουσες* γνωρισμάτων του κωμικού μύθου των πρώτων έργων του Αριστοφάνη βλ. M. Ladfester, *Handlungsablauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes*, Berlin - New York 1977, 248-250.

2. Βλ. κυρίως F. I. Zeitlin, «Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' *Thesmophoriazusaë*», στο: H. P. Foley (εκδ.), *Reflections of Women in Antiquity*, N. York - London - Paris 1981, 169-217· S. Said, «Travestis et travestissements dans les comédies d'Aristophane», *CGITA* 3 (1987) 217-248· A. L. Bonnette, *The Political Wisdom of Women in Aristophanes: A Study of Lysistrata, Ecclesiazusai and Thesmophoriazusaï*, Diss. Boston College 1989. Πρβ. επίσης W. Rösler, «Über Aischrologie im archaischen und klassischen Griechenland», στο: S. Döpp (εκδ.), *Karnevaleske Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen*, Trier 1993, 75-97. Ενδιαφέρον συγκεντρώνει και το πρόσωπο του βαρβάρου, του Σκύθη τοξότη, στην κωμωδία αυτή: βλ. E. Hall, «The Archer Scene in Aristophanes' *Thesmophoriazusaë*», *Philologus* 133 (1989) 38-54· K. Sier, «Die Rolle des Skythen in den *Thesmophoriazusen* des Aristophanes», στο: C. W. Müller - K. Sier - J. Werner (εκδ.), *Zum Umgang mit fremden Sprachen in der griechisch-römischen Antike*, Stuttgart 1992, 63-83. Αντίθετα η αξιοποίηση των *Θεσμοφοριάζουσών* στη συζήτηση για θέματα ποιητικής του Αριστοφάνη υπήρξε περιορισμένη· πρβ. όμως R. Cantarella, «Agatone e il prologo delle *Tesmoforiazuse*», στο: *Κωμωδοτραγήματα. Studia Aristophanea... W. J. W. Koster in honorem*, Amsterdam 1967, 7-15· M. L. Chirico, «Per una poetica di Aristofane», *PP* 45 (1990) 95-115 και G. Stohn, «Zur Agathonszene in den *Thesmophoriazusen* des Aristophanes», *Hermes* 121 (1993) 196-205.

3. Βλ. ενδεικτικά T. K. Hubbard, *The Mask of Comedy, Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca - London 1991, 182-199· L. K. Taaffe, *Aristophanes and Women*, London 1993.

κατανόησή του προϋποθέτει τη θεατρική εμπειρία ενός συγκεκριμένου κοινού: αυτού των Μεγάλων Διονυσίων του 411⁴. Η ανασύνθεση της θεατρικής εμπειρίας του αρχικού κοινού είναι ουσιώδες ζητούμενο για την κατανόηση του έργου, προσκρούει ωστόσο στην αβεβαιότητά μας για τεχνικά-παραστασιολογικά ζητήματα του θεάτρου του 5ου αιώνα π.Χ. και στα σημαντικά κενά του υλικού που έχει στη διάθεσή της η φιλολογική έρευνα (φτωχή χειρόγραφη παράδοση, απώλεια παραδιδόμενων τραγωδιών του Ευριπίδη, έλλειψη εκτενών μαρτυριών για τη γιορτή των Θεσμοφορίων).

Η συζήτηση που ακολουθεί περιορίζεται κυρίως σε ζητήματα στα οποία σκηνική παρουσίαση και ερμηνεία βρίσκονται σε σχέση ιδιαίτερης αλληλεξάρτησης: η μελέτη τους είναι απαραίτητη για οποιαδήποτε απόπειρα προσδιορισμού της θέσης που κατέχει η κωμωδία αυτή στο πλαίσιο του αριστοφανικού έργου. Ιδιαίτερο βάρος θα δοθεί σε προβλήματα αμφίσεσης, μεταμφίσεσης και παρωδίας, καθώς η χρήση και κατάχρηση καταστατικών θεατρικών συμβάσεων και οι λεκτικές ή σκηνικές αναφορές σε θεατρικά γεγονότα συνέχουν το δράμα: η μεταμφίσηση και η πραγματική ή συμβολική υπόκριση αποτελούν πρωτεύοντα μοτίβα του κωμικού μύθου, ενώ η αναπαράσταση θεατρικών σκηνών συνιστά θεμελιώδη μηχανισμό για τη δραματική πραγμάτωσή του, αλλά και μείζονα πηγή κωμικότητας. Ο σχετικός προβληματισμός προσφέρει ταυτόχρονα την ευκαιρία για μια διερεύνηση των αρχών που διέπουν τις έμμεσες ή λανθάνουσες αναφορές του κειμένου της κωμωδίας σε ζητήματα σκηνικής παρουσίας, για τις οποίες πρόσφατα προτάθηκε να ερμηνευθούν ως ιδιοτυπία της παράδοσης θεατρικών παρα-

4. Τα βασικά επιχειρήματα για την προτίμηση των Μεγάλων Διονυσίων, και την αντίστοιχη τοποθέτηση της *Λυσιστράτης* στα Αθήναια (αντίθετη είναι η άποψη του Th. Gelzer, «Aristophanes der Komiker», *RE Suppl.* XII, 1971, 1467-1469) είναι: 1) Οι παραδιδόμενες τραγωδίες του Ευριπίδη είχαν διδαχθεί στα Μεγάλα Διονύσια· ήταν εύλογο να προτιμηθεί και για την παρωδία το ίδιο θέατρο (πρβ. και στ. 1059-1061). 2) Η απουσία πολιτικών υπαινιγμών είναι πιθανότερο να σχετίζεται με την έκρυθμη κατάσταση που επικρατούσε την άνοιξη του 411, και όχι με λόγους που θα ίσχυαν το χειμώνα, θα είχαν όμως παύσει να ισχύουν λίγους μήνες αργότερα (H. van Daele, *Aristophane IV, texte établi par V. Coulon, traduit par H.v.D.*, Paris 1928, 9-11· J. Henderson, *Aristophanes' Lysistrata*, Oxford 1987, XV-XXV· A. H. Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes*, vol. 8, *Thesmophoriazousae*, Warminster 1994, 1-3· πρβ. και C. F. Russo, *Aristophanes. An Author for the Stage*, London - New York 1994, 186-194, ο οποίος θεωρεί ότι και η *Λυσιστράτη* παρουσιάστηκε στα Μεγάλα Διονύσια από τον Καλλίστρατο). Στα επιχειρήματα αυτά μπορεί να προστεθεί ένα τρίτο: Αν η *Λυσιστράτη* προηγείται χρονικά, τα αστεία σχετικά με τον υποτιθέμενο μισογυνισμό του Ευριπίδη (283, 268-269) μπορούν να ερμηνευθούν ως προανάκρουσμα του θέματος των *Θεσμοφοριαζουσών*: αν, αντίθετα, θεωρήσουμε την εξαντλητική εκμετάλλευση του θέματος και την τελική τροπή του κωμικού μύθου στις *Θεσμοφοριαζουσες* ως προγενέστερη και άρα γνωστή στους θεατές, τα αστεία της *Λυσιστράτης* στερούνται τη φρεσκάδα της πρωτοτυπίας και την κωμικότητα του απροσδόκητου. Αμήχανη θα έμοιαζε, τέλος, η επανάληψη και άλλων κωμικών μοτίβων στη *Λυσιστράτη*, όπως η παραδοχή ύποπτων δραστηριοτήτων από μέρους των γυναικών (137 κ.ε.) και ο διασυρμός του τοξότη (433 κ.ε.).

στάσεων σε ανοιχτό χώρο και όχι ως συνειδητή βοήθεια προς τον σκηνοθέτη ή τους υποκριτές⁵.

1. Ένα από τα κύρια πρόσωπα του δράματος, ο Ευριπίδης, ενσαρκώνει ένα υπαρκτό, σύγχρονο με την παράσταση πρόσωπο· διατηρεί μάλιστα και ως πρόσωπο του δράματος το όνομα του *Κωμωδουμένου* —κάτι που είχε συμβεί και στην περίπτωση του Σωκράτη στις *Νεφέλες*⁶. Ο κωμικός μύθος εκμεταλλεύεται επιπλέον αρκετά χαρακτηριστικά της ποίησης του Ευριπίδη. Έχουμε όμως λόγους να υποθέσουμε ότι και το κωμικό προσωπίο του Ευριπίδη απέδιδε φυσικά χαρακτηριστικά του ποιητή⁷; Για να δοθεί καταφατική απάντηση στο ερώτημα, θα πρέπει να αποδειχθεί η συχνή χρήση προσωπίων αυτού του είδους (portrait-masks) στην Αρχαία Κωμωδία ή να εντοπισθούν ασφαλείς ενδείξεις για την ύπαρξη και κωμική λειτουργία ενός τέτοιου προσωπίου του Ευριπίδη ειδικά στο δράμα αυτό. Συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο. Η ύπαρξη «προσωπογραφικών» προσωπίων δεν είναι βέβαιη, η γενικευμένη χρήση τους δεν είναι ούτε πιθανή⁸· ειδικά μάλιστα για την περίπτωση του Ευριπίδη στις *Θεσμοφο-*

5. E. W. Handley, «Aristophanes and his Theatre», στο: J. M. Bremer - E. W. Handley (εκδ.), *Aristophane, Entretiens sur l'antiquité classique* 38, Vandœuvres - Genève 1993, 97-123, ιδ. 112. Γενικά είναι αποδεκτό ότι στα αρχαία κείμενα των δραμάτων δεν υπήρχαν ρητές σκηνοθετικές οδηγίες· πρβ. O. Taplin, «Did Greek Dramatists Write Stage Instructions?», *PCPS* 203 (1977) 121-137. Για τις λαθάνουσες οδηγίες βλ. γενικά G. Chancellor, «Implicit Stage Directions in Ancient Greek Drama», *Arethusa* 12 (1979) 38-46.

6. Για τα κοινά σημεία του Ευριπίδη με τον Σωκράτη των *Νεφελών* πρβ. Hubbard, 185.

7. Αυτό υποθέτει η L. M. Stone, *Costume in Aristophanic Poetry*, Salem 1981, 39 και 56, σημ. 55· πρβ. επίσης Russo, 194.

8. Η εικασία σχετικά με την ύπαρξη προσωπίων που να αναπαριστούν υπαρκτά πρόσωπα αφορμάται από το χωρίο των *Ιππέων*, 230-233: *καὶ μὴ δέδιθ'· οὐ γὰρ ἔστιν ἐξηκασμένος· ἰ ὑπὸ τοῦ δέους γὰρ αὐτὸν οὐδεὶς ἤθελεν ἰ τῶν σκευοποιῶν εἰκάσαι· πάντως γε μὴν γνωσθήσεται· τὸ γὰρ θέατρον δεξιόν*. Το μεμονωμένο αυτό αστείο δεν αποδεικνύει τίποτε· για ένα αυτόνομο γεγονός, προβάλλεται μια εξωπραγματική, αλλά ευρηματική, κωμική αιτιολόγηση· αντίθετα, αν τα ρεαλιστικά προσωπία ήταν διαδεδομένα, θα βρισκόταν σε δύσκολη θέση όποιος θα έπρεπε να αναζητήσει τους πραγματικούς λόγους που επέβαλλαν τη συγκεκριμένη εξαίρεση· ο V. Tammaro, «Demostene e Nicia nei "Cavalieri"» *Eikasmos* 2 (1991) 143-152, αμφισβητεί την ταύτιση των δύο δούλων του προλόγου των *Ιππέων* με τους πολιτικούς Δημοσθένη και Νικία αφαιρώντας έτσι από τη θεωρία περί ρεαλιστικών προσωπίων ένα βασικό επιχείρημα. Οι σχετικές μαρτυρίες είναι άλλωστε μεταγενέστερες και δεν υποστηρίζονται από τα αρχαιολογικά ευρήματα· πρβ. και K. J. Dover, «Portrait Masks in Aristophanes», στο: *Κωμωδοτραγήματα. Studia Aristophanea... W. J. W. Koster in honorem*, Amsterdam 1967, 16-28. Την ύπαρξη «προσωπογραφικών» προσωπίων δέχεται πάντως μεγάλος αριθμός ερευνητών· πρβ. J. Gould - D. M. Lewis (επιμ.), A. W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford ²1968, 218· K. G. Kachler, «Über Wesen und Wirken der Theatermasken», *Antaios* 11 (1969) 192-208, ιδ. 200· Stone, 31-38, με παράθεση των σχετικών πηγών και βιβλιογραφία —πάντως η Stone άστοχα επικαλείται τον T. B. L. Webster, *Greek Theatre Production*, London ²1960, 60, ο οποίος χρησιμοποιεί τον όρο portrait-mask με πιο ευρεία σημασία (στη συγκεκριμένη περίπτωση για να δηλωθεί απλώς ότι ο Αγάθων ήταν ξυρισμένος· είναι χαρακτηριστικό άλλωστε ότι δεν αναφέρει τίποτε για τον Ευριπίδη!). Για την αντίθετη άποψη βλ. κυρίως F. M. Cornford, *The Origin of Attic Comedy*, Cambridge 1934, 168-171.

ριάζουσες συντρέχουν λόγοι για να αποκλεισθεί:

Θεωρήθηκε ότι στην παρακάτω στιχομυθία ο Ευριπίδης υπαινίσσεται την ρεαλιστική ή γελοιογραφική απόδοση της μορφής του στο προσωπείο (188-189)⁹:

ΑΓ.: ἔπειτα πῶς οὐκ αὐτὸς ἀπολογεῖ παρών;

ΕΥ.: ἐγὼ φράσω σοι. πρῶτα μὲν γιγνώσκομαι

Το επιχείρημα αυτό εντάσσεται στην προσπάθεια του Ευριπίδη να πείσει τον Αγάθωνα να μεταμφιεσθεί εκείνος. Η κωμικότητα της απάντησης του Ευριπίδη έγκειται στο γεγονός ότι το επιχείρημα είναι τελείως ακατάλληλο για την περίπτωση. Ο Ευριπίδης εκδηλώνει σε λάθος στιγμή την υπεροψία και την περιφρόνησή του για τον Αγάθωνα ως ποιητή, υπονομεύοντας μόνος του τη συνεννόηση που επιδιώκει. Το ολίσθημα προδίδει την σφοδρότητα των κινήτρων του: το ανάρμοστο επιχείρημα υπογραμμίζει και επιτείνει την εντύπωση που υποβάλλεται με συνέπεια στον πρόλογο της κωμωδίας, ότι ο Αγάθων είναι εντελώς ασήμαντος ποιητής (πρβ. 30-34: και ο συγγενής του Ευριπίδη τον αγνοεί). Με αυτήν την ερμηνεία εξασφαλίζεται και η αντιστοιχία ανάμεσα στο επιχείρημα του Ευριπίδη και στους λόγους που θα προφασισθεί λίγο αργότερα ο Αγάθων για να δικαιολογήσει τη δική του στάση (204-205: *δοκῶν γυναικῶν ἔργα νυκτερείσια | κλέπτειν ὑφαρπάξειν τε θήλειαν Κύπριν*): και οι δύο συνομιλητές διατρέχουν σοβαρό κίνδυνο να αναγνωρισθούν, για διαφορετικό όμως λόγο ο καθένας. Ο Ευριπίδης είναι πασίγνωστος ως ποιητής, ο Αγάθων εξίσου γνωστός, αλλά μόνο ως ερωτικός ανταγωνιστής των γυναικῶν. Καθώς λοιπόν τα συμφραζόμενα του κείμενου επιτρέπουν την ικανοποιητική ερμηνεία του στ. 189, ένας ενδεχόμενος υπαινιγμός στο προσωπείο του Ευριπίδη θα είχε μόνο συμπληρωματική λειτουργία. Και αυτή ωστόσο η παραδοχή θα δημιουργούσε κάποια ασυνέπεια στην εικόνα του Ευριπίδη στις *Θεσμοφοριάζουσες*: η κωμωδία αυτή αδιαφορεί πλήρως για τα εξωτερικά χαρακτηριστικά του ποιητή —ακόμα και οι μεταμφιέσεις του στο δεύτερο μέρος της κωμωδίας δεν αφήνουν σημαντικά ίχνη στο κείμενο, γεγονός που ενισχύει την υπόθεση ότι η μεταμφίεση υποδηλωνόταν κάθε φορά με ελάχιστα, συμβολικά γνωρίσματα¹⁰. Είναι εμφανές ότι ο Αριστοφάνης αποφεύγει να στρέψει την προσοχή του κοινού σε ευρήματα επικεντρωμένα στην εμφάνιση και τη φυσική σκηνική παρουσία του Ευριπίδη: αυτό αποκτά μεγαλύτερη σημασία αν αναλογισθεί κανείς την αφθονία σχολίων και υπαινιγμών για συναφή ζητήματα στο δράμα αυτό. Επιδίωξη του κωμικού ποιητή είναι προφανώς να

9. Stone, 56.

10. Μοναδικές εξαίρέσεις αποτελούν οι στ. 190 (*ἔπειτα πολίως εἰμι καὶ πάγων' ἔχω*) και 910 (*ἐγὼ δὲ Μενελάω γέ σ' ἐκ τῶν ἰφύων*). Στην πρώτη περίπτωση στόχος της (όχι κωμικής) δήλωσης είναι να υπογραμμισθεί μέσω της ρητής αντιπαράθεσης η κωμική εμφάνιση του Αγάθωνα (στ. 190-191), στη δεύτερη η αναφορά επιβάλλεται από την επιθυμία να επιτευχθεί αναλογία με τον προηγούμενο στίχο.

προβάλλει τις δραματουργικές ιδιορρυθμίες του τραγικού ομοτέχνου του. Ο Ευριπίδης ως κωμικό πρόσωπο δεν παραπέμπει στον Ευριπίδη ως φυσικό/ιστορικό πρόσωπο μέσω εξωτερικών γνωρισμάτων, αλλά αποκλειστικά μέσω δραματουργικών χαρακτηριστικών. Οι διαπιστώσεις αυτές ενισχύονται και από το γεγονός ότι, σε αντίθεση με τον συγγενή του που μέχρι το τέλος του έργου παραμένει ανώνυμος, ο Ευριπίδης προσφωνείται ονομαστικά ήδη στον στ. 4. Η ταυτότητά του δεν μένει σε παρατεταμένη ασάφεια, όπως συμβαίνει συχνά με τους αριστοφανικούς ήρωες¹¹, ούτε καλείται ο θεατής να τον αναγνωρίσει μόνος του με βάση εξωτερικές, ή και εσωτερικές, ενδείξεις.

Αν οι σκέψεις αυτές ευσταθούν, είναι δυνατόν, πέρα από την απάντηση στο ερώτημα για το προσωπίο του Ευριπίδη, να διατυπωθεί ένα πρώτο συμπέρασμα το οποίο θα χρησιμεύσει ως υπόθεση εργασίας για τη συνέχεια: οι Θεσμοφοριάζουσες διέπονται σε σημαντικό βαθμό από τις αρχές της οικονομίας στην χρήση κωμικών τεχνασμάτων και της συνοχής στη διαγραφή των χαρακτήρων¹².

2. Όσο απαρατήρητη περνά η εξωτερική εμφάνιση του Ευριπίδη, τόσο αφθονούν οι αναφορές σ' εκείνη του Αγάθωνα. Οι προκαταρκτικές πληροφορίες που δίδονται γι' αυτόν (ότι δεν είναι μέλας¹³, καρτερός, δασυπώγων: 31-33) τροφοδοτούν την υποψία ότι θα εμφανιστεί ένα πρόσωπο που θα παραβιάζει καθιερωμένες θεατρικές συμβάσεις της ανδρικής σκευής: ο Αγάθων θα φέρει λευκό προσωπίο, θα είναι ξυρισμένος¹⁴, και, αν και ο τρίτος χαρακτηρισμός δεν έχει συμπαρατεθεί τυχαία στα δύο επίθετα που παραπέμπουν με τρόπο χαρακτηριστικό στη σκευή, ο ποιητής δεν θα φέρει το χαρακτηριστικό *σωμάτιον* κάτω από τα ενδύματά του¹⁵.

Η προσμονή και η περιέργεια που προκαλούν οι προκαταρκτικές πληροφορίες επιτείνονται από την εμφάνιση του δούλου του Αγάθωνα¹⁶. Οι ανάπαιστοι

11. Αχ. 406 (Δικαιόπολης), Όρν. 1123 (Πεισθέταιρος), Ιππ. 1257 (Αγοράκριτος).

12. Για μια προσπάθεια ανίχνευσης συνοχής στο επίπεδο των μοτίβων και της πλοκής του κωμικού μύθου πρβ. και C. Moulton, *Aristophanic Poetry*, Göttingen 1981, 108-143.

13. Βλ. και Νεφ. 103, 1112: οι μαθητές του Σωκράτη χαρακτηρίζονται *ώχριωντες* και *ώχροι*. Το *ώχρος* είναι δηλωτικό καχεξίας, το *λευκός* (αντίθετο του *μέλας*) θηλυπρέπειας (πρβ. Stone, 24-25).

14. Πρβ. Webster, 60. Παρόμοιο θα είναι το προσωπίο και του Κλεισθένη, που θα εμφανισθεί αργότερα (583): ο κηδεστής ήδη μετά το ξύρισμα θα παρομοιάσει τον εαυτό του με τον Κλεισθένη (235).

15. Αυτό θα μπορούσε να χρησιμεύσει και ως έμμεση ένδειξη ότι ο Αγάθων αργότερα θα ξεντυθεί ο ίδιος, ώστε να προσφέρει τα ενδύματα που φορά στον ηλικιωμένο συγγενή του Ευριπίδη· η έλθειψη *σωματίου* θα είχε επομένως ως στόχο να διευκολύνει τον Αγάθωνα να ξεντυθεί.

16. Η έξοδος του Αγάθωνα με το εκκύκλημα θα αναγγελθεί με το ίδιο ρήμα όπως αυτή του δούλου: *εξέρχεται* (36, 95· πρβ. και 70). Και οι δύο βγαίνουν από την κεντρική θύρα της σκηνής που στον πρόλογο αντιστοιχεί στη θύρα του σπιτιού του Αγάθωνα (το *θύριον* που αναφέρεται στον στ. 26). Οι Θεσμοφοριάζουσες είναι από τις κωμωδίες που δεν θέτουν πρόβλημα χρήσης περισσότερων από μιας θυρών στο σκηνικό οικοδόμημα. Γενικά την ύπαρξη μιας μόνο θύρας στην κωμωδία υποστηρίζει ο C.

του δούλου παρωδούν τις νεοτεριστικές μουσικές δημιουργίες του ποιητή και είναι εύλογο να υποθέσουμε ότι και η σκηνική παρουσία και το τραγούδι του δούλου προετοίμαζε από αρκετές απόψεις την εμφάνιση του κυρίου· εξαίρεση δεν θα αποτελούσε ασφαλώς το κατεξοχήν γνώρισμα του Αγάθωνα, η θηλυπρέπεια¹⁷. Η σύνδεση ευνοείται κι από το γεγονός ότι οι δύο ρόλοι παίζονται από τον ίδιο υποκριτή¹⁸.

Η εμφάνιση του Αγάθωνα¹⁹ θα προκαλέσει τα σκωπτικά σχόλια του συγγενή του Ευριπίδη: το παράδοξο του θεάματος υπογραμμίζεται από την ταυτόχρονη απουσία φαλλού (142) και τιθίων (143). Η τελευταία αυτή έλλειψη ίσως γινόταν εμφανέστερη από τον τρόπο με τον οποίο ήταν ζωσμένος ο ποιητής. Οι γυναίκες έδεναν το χιτώνα κάτω από το στήθος, έτσι ώστε να σχηματίζεται ο κόλπος. Πιθανόν ο Αγάθων να ήταν ζωσμένος, αλλά με τέτοιο τρόπο, ώστε ο χιτώνας στο στήθος του να μένει τεντωμένος τονίζοντας την έλλειψη.

Στο πρόσωπο του Αγάθωνα συνδυάζονται η σεξουαλική με την ποιητική ιδιορρυθμία. Ο Αριστοφάνης επιτυγχάνει τον συσχετισμό ανάμεσά τους με τη θεωρία περί μιμήσεως που εκθέτει ο Αγάθων προσπαθώντας να τεκμηριώσει και θεωρητικά τις ενδυματολογικές του προτιμήσεις (146-156: η γυναικεία αμφίεση, ισχυρίζεται, του επιτρέπει να συνθέτει καλύτερα τους γυναικείους ρόλους των τραγωδιών του), καθώς και με την αναφορά του Αγάθωνα στο πρότυπο των παλαιών Ιώνων ποιητών, οι οποίοι *έμιτροφόρουν τε καί διεκλώντ' ἰωνικῶς* (163)²⁰. Η ιωνική πληθωρικότητα και οι εξεζητημένες κινήσεις θεωρούνταν

W. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, London 1976, 20-29, περισσότερων —που πρέπει να θεωρηθεί επικρατέστερη— ο K. J. Dover, «The skene in Aristophanes», *PCPS* 192 (1966) 2-17· πρβ. και Handley, 109 κ.ε. Πρβ. πάντως και τη συζήτηση του N. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides*, Athens 1965, 20 κ.ε., ο οποίος θεωρεί ότι στον Ευριπίδη είναι επαρκής η κεντρική θύρα, χωρίς όμως αυτό να αποκλείει εντελώς την ύπαρξη πλαγίων θυρών.

17. Πρβ. Sommerstein, 160· ο Αγάθων χαρακτηρίζεται ρητά *γυναικόφωνος* (192) και το τραγούδι του *θηλυδριώδες* (131). Η φωνή του υποκριτή ήταν στοιχείο που συνέδεε τους ρόλους τους οποίους αυτός υποδύεταν· πρβ. (ειδικά για την τραγωδία) Z. Pavlovskis, «The Voice of the Actor in Greek Tragedy», *CW* 71 (1977) 113-123· βλ. επίσης γενικά G. M. Rispoli, «La voce dell'attore nel mondo antico: teorie e tecniche», *Acme* 40 (1996) 3-28.

18. Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι ο ίδιος υποκριτής θα υποδυθεί στη συνέχεια δύο γυναικείους ρόλους (δεύτερη γυναίκα: 443-458, Κρίτυλλα: 759-935), τον θηλυπρεπή Κλεισθένη (574-654), και, τέλος, τον απαιτητικό ρόλο του Σκύθη τοξότη, ο οποίος διακρίνεται για την ιδιότυπη βαρβαρική ομιλία του (1001 κ.ε.: αξίζει να υπενθυμισθεί ότι η θηλυπρέπεια θεωρούνταν συνηθισμένη τους Σκύθες· πρβ. Ηροδ. I 105· *Ἴπποκρ. περί ἀέρων ὑδάτων τόπων* 22). Η διανομή αυτή προϋποθέτει ότι ο ρόλος του τοξότη στους στ. 923-946 παίζεται από βοηθητικό, βωβό πρόσωπο, έτσι εξηγείται άλλωστε η σκοπιμότητα της σύντομης απουσίας του τοξότη από τη σκηνή· πρβ. σχετικά Russo, 197· D. M. MacDowell, «The Number of Speaking Actors in Old Comedy», *CQ* 44 (1994) 325-335.

19. O F. Muecke, «A Portrait of the Artist as a Young Woman», *CQ* 32 (1982) 41-55, θεωρεί ότι ο Αγάθων εμφανιζόταν με αμφίεση σύγχρονης αθηναίας γυναίκας.

20. Η *μίτρα* ήταν διάδημα που στην Περσία το φορούσαν άντρες και γυναίκες, ενώ στην Ελλάδα μόνο γυναίκες. Το *διεκλώντο* (διόρθωση του Τουρ που υιοθετείται και από τον Sommerstein, πρβ. Διον. Αλ. Δημ. 43) δηλώνει το «σπάσιμο», την «κάμφη» του σώματος, χαρακτηριστικό της παθητι-

δείγμα αναξιοπρέπειας, χυδαιότητας, αλλά και θηλυπρέπειας. Η σύνδεση ποιήσης και ήθους υποβάλλεται στην περίπτωση του Αγάθωνα και από την ταυτόχρονη μεταφορά επάνω στο εκκύκλημα μουσικών οργάνων και γυναικείων ενδυμάτων που οπτικοποιούν τις ιδιότητες του κατόχου τους (137-140).

Τα ενδύματα που έχουν μεταφερθεί με το εκκύκλημα θα αξιοποιηθούν ένα προς ένα για τη μεταμφίεση του συγγενή του Ευριπίδη, η οποία θα περιγραφεί αναλυτικά σε όλα της τα στάδια (210-263). Στη σκηνή της μεταμφίεσης λόγος και σκηνική δράση βρίσκονται σε πλήρη αντιστοιχία. Ο λόγος εξυπηρετεί τη δράση, αλλά και αξιοποιεί και αναδεικνύει τις κωμικές καταστάσεις. Χάρη στην αναλυτικότητα του κειμένου εξασφαλίζεται ο αναγκαίος χρόνος για την εκτέλεση μιας πολύπλοκης διαδικασίας²¹, ταυτόχρονα προσφέρεται βοήθεια σε όσους θεατές βρίσκονται σε απόσταση τέτοια που δεν τους επιτρέπει να διακρίνουν λεπτομερώς τα αντικείμενα που βρίσκονται στο εκκύκλημα ή χρησιμοποιούνται από τους υποκριτές²²: ο λόγος συμπληρώνει και επιβεβαιώνει αυτό που διακρίνεται αμυδρά. Ο δραματικός λόγος διακρίνεται όχι μόνο από οικονομία αλλά και από άκρα λειτουργικότητα: εξυπηρετεί τόσο την ικανοποίηση πρακτικών αναγκών, όσο και την επιδίωξη μεγιστοποίησης του κωμικού αποτελέσματος²³.

Η αναλυτικότητα με την οποία αποτυπώνονται στο κείμενο η σκευή του

κής εκτέλεσης ενός τραγουδιού, που δεν ταίριαζε ωστόσο με τις αυστηρές αντιλήψεις περί ευπρεπείας που χαρακτήριζαν τις πιο συντηρητικές κοινωνίες· πρβ. J. van Leeuwen, *Aristophanis Thesmophoriazousae*, Leiden 1904, 29-30· Sommerstein, 169.

21. Μετά την αναχώρηση του Αγάθωνα στο εκκύκλημα, ο Ευριπίδης στέλνει βιαστικά τον συγγενή του στο ιερό. Η προτροπή για σπουδή ασφαλώς υποδηλώνει την ανάγκη επίσπευσης του ρυθμού μετά την αναπόφευκτη βραδύτητα της σκηνής της μεταμφίεσης (πρβ. 265 ως τάχιστα, 277 *ἔκσπευδε ταχέως*· *ὡς τὸ τῆς ἔκκλησίας σημείον ἐν τῷ Θεσμοφορίῳ φαίνεται. ἐγὼ δ' ἄπειμι*: εδώ, εκτός από την οδηγία για σπουδή, δηλώνεται η έξοδος του Ευριπίδη, αλλά συμβατικά δηλώνεται και η αλλαγή σκηνοκούς).

22. Γενικά για τη σημασία της *ὄψεως* στο αρχαίο δράμα πρβ. Ν. Χουρμουζιάδης, *Ὅροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, Αθήνα ²1991, 118-122.

23. Η πρόθεση του Αγάθωνα να τραγουδήσει δηλώνεται στον στ. 99. Είναι ενδεχόμενο η πρόθεση να εκδηλωνόταν ταυτόχρονα και με τη στάση του σώματος, το ύφος και τις κινήσεις του ποιητή· σε κάθε περίπτωση η σκοπιμότητα της δήλωσης είναι πολλαπλή: υποβάλλει την ιδιαιτερότητα των κινήσεων, δημιουργεί μια σπουδαιοφάνεια που επιτείνει την κωμικότητα της πρόσφατης εμφάνισης του Αγάθωνα, ειδοποιεί τους θεατές να σιωπήσουν (η προτροπή του Ευριπίδη για σιωπή επαναλαμβάνεται στον στ. 95 και 99: στο κείμενο υπήρχαν και οδηγίες που ουσιαστικά είχαν ως έμμεσο αποδέκτη το θορυβώδες κοινό της κωμωδίας), προετοιμάζει μια αλλαγή ατμόσφαιρας, αντίστοιχη με αυτήν που επιτυγχάνεται στη σύγχρονη σκηνή με την αλλαγή στην ένταση και το χρώμα του φωτισμού· στο αρχαίο δράμα τη μεταβατική αυτή λειτουργία εξυπηρετούν σε κάποιο βαθμό οι αιφνίδιες φραστικές επισημάνσεις των ηρώων. Μια αντίστοιχη επισήμανση γίνεται στους *Ὀρνιθες* για το τραγούδι του Έποπα (223-226· πρβ. και 266-267). Είναι επιπλέον χαρακτηριστικό ότι και στους *Ὀρνιθες* το τραγούδι του Έποπα εκφράζει και υπογραμμίζει —μαζί με τη σκευή— τη σκηνική παρουσία ενός κωμικού προσώπου με επαμφοτερίζουσες ιδιότητες (ο Έποψ βρίσκεται στο μεταίχμιο μεταξύ του κόσμου των ανθρώπων και των πουλιών. Αυτή ακριβώς η ιδιαιτερότητα τον κάνει κατάλληλο διαμεσολαβητή ανάμεσα στους ανθρώπους και στα πουλιά· με αντίστοιχο τρόπο ο Αγάθων καλείται να διευκολύνει την πρόσβαση του Ευριπίδη στις γυναίκες.

Αγάθωνα, τα αντικείμενα που αυτός μεταφέρει, καθώς και η χρήση τους στη σκηνή της μεταμφίεσης αντανακλούν ασφαλώς παραδοσιακές τεχνικές του είδους, που ανάγονται στις απώτερες καταβολές του δράματος. Η παραστατικότητα των εκφραστικών μέσων και η ιδιαίτερη φροντίδα για ανάδειξη ή αξιοποίηση της σκηηνικής δράσης στις λεπτομέρειές της με λεκτικά μέσα μπορεί να θεωρηθεί χαρακτηριστική για τις αυτοσχέδιες δραματικές μορφές. Η ανεξαρτησία των μιμητικών συστημάτων είναι ένδειξη έντεχνης επιτήδευσης, ξένης προς τους θεατρικούς κώδικες της κλασικής εποχής: εκεί η σύμπλευση λόγου και δράσης είναι αυτονόητη και λειτουργικά σκόπιμη. Οι ανάγκες μιας παράστασης όπως οι *Θεσμοφοριάζουσες* την έχουν καταστήσει ωστόσο και υποχρεωτική: το μέγεθος του κοινού που έπρεπε να διευκολυνθεί στην παρακολούθηση, το ενδεχόμενο επαναλήψεων της παράστασης στους δήμους της Αττικής και το πλήθος των σκηηνικών λεπτομερειών που απαιτεί η παράσταση της συγκεκριμένης κωμωδίας, δείχνουν ότι η σύνταξη του κειμένου δεν ακολουθεί απλώς μια συνήθεια αναλυτικότητας, αλλά υπακούει ήδη στο αίτημα της πληρότητας. Έχουμε όμως και κάθε λόγο να υποθέσουμε ότι το γεγονός αυτό δεν είναι άσχετο με την προοπτική ενδεχόμενης κυκλοφορίας του κειμένου —για ιδιωτική ανάγνωση ή και για επαναλήψεις της παράστασης: μόλις έξι χρόνια αργότερα ο Αριστοφάνης θα υπαινιχθεί αντίστοιχη κυκλοφορία των δραμάτων του Ευριπίδη²⁴. Το κείμενο των *Θεσμοφοριάζουσών* δεν διαψεύδει μια τέτοια υπόθεση, καθώς μαρτυρεί μια ξεχωριστή μέριμνα, ώστε ορισμένες σκηνοθετικές επιλογές να καθίστανται υποχρεωτικές: εμφανισιακά στοιχεία που αποκλίνουν από την τυπική σκευή του κωμικού υποκριτή ή ασυνήθιστες κινήσεις και αντικείμενα που μεταφέρονται στη σκηνή υποδηλώνονται με τρόπο σαφή, έστω και αν αυτό γίνεται έμμεσα. Αντίθετα αποφεύγονται οι περιττές αναφορές ή επαναλήψεις: η διεξοδικότητα του κειμένου είναι ελεγχόμενη, αντίθετα η λιτότητα διαφυλάσσεται με συνέπεια. Η εξέλιξη δεν παύει να υπακούει σε αυστηρούς κανόνες.

3. Η αντιστοιχία ανάμεσα στον λόγο και τη σκηηνική δράση έχει ασφαλώς όρια που προσδιορίζονται αφενός από την ποιητική λειτουργία του λόγου, αφετέρου από τις συμβάσεις του είδους και τις προσδοκίες του κοινού, οι οποίες με τη σειρά τους εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από την εμπειρία του. Αυτό γίνεται εμφανές από τα παραδείγματα που ακολουθούν:

α) Οι στ. 40-42 μπορούν, αν δεν διαγνωσθεί η κωμική υπερβολή (πρόκειται άλλωστε για παρωδία!), να δημιουργήσουν την εσφαλμένη εντύπωση ότι

24. Πρβ. *Βάτρ.* 52-54: ο Διώνυσος δηλώνει ότι διάβαζε την *Ανδρομέδα* του Ευριπίδη, και μάλιστα *ἐπί τῆς νεώς*, λεπτομέρεια που υπογραμμίζει τη διάδοση της συνήθειας: πρβ. και *Βάτρ.* 1114, 1409 (για τη σημασία των χωρίων βλ. J. R. Green, *Theatre in Ancient Greek Society*, London - New York 1994, 4).

στο σπίτι του Αγάθωνα φιλοξενείται και εκγυμνάζεται ένας λατρευτικός θίασος²⁵. Είναι γεγονός ότι ο Αγάθων, μόλις εμφανισθεί, θα εκτελέσει όχι μια μονωδία αλλά ένα χορικό άσμα, θα τραγουδήσει όμως ο ίδιος τόσο τα μέρη του εξάρχοντος (πιθανώς κάποιας ιέρειας)²⁶ όσο και του χορού. Ως εξάρχων προτρέπει τον γυναικείο χορό: *ιέραν χθονίαις δεξάμεναι | λαμπάδα κοῦραι ξὺν ἐλευθέρα | πατρίδι χορεύσασθαι βοάν* (101-103). Θεωρήθηκε ότι σύμφωνα με το χωρίο αυτό ο Αγάθων και ο δούλος του κρατούσαν δάδες· ταυτόχρονα προτάθηκε να θεωρηθεί το μοτίβο αυτό παραπομπή στον χορό των Θεσμοφοριαζουσών: στόχος του ποιητή θα ήταν να υποβάλει την εντύπωση ότι ο Ευριπίδης και ο συγγενής του βρίσκονται ήδη σε ένα περιβάλλον από το οποίο δεν πρέπει να αναμένουν σημαντική βοήθεια, καθώς αυτό είναι αλληλέγγυο με τον όμιλο των γυναικών του χορού²⁷. Η άποψη αυτή υποβαθμίζει την ουσιαστική συμβολή του Αγάθωνα στην εκπλήρωση του σχεδίου του Ευριπίδη και παραγνωρίζει την λειτουργική σκοπιμότητα του ρόλου του για την αφηγηματική σύνταξη του κωμικού μύθου²⁸. τέλος, αντιπαρέρχεται μια σημαντική σκηνική λεπτομέρεια: λίγο αργότερα ο Ευριπίδης θα ζητήσει μια δάδα *ἐνδοθεν* (238), ένδειξη για το ότι δεν υπάρχει δάδα στη σκηνή.

Η έλλειψη της δάδας επιτείνει μάλλον την κωμική αναντιστοιχία ανάμεσα στο περιεχόμενο του τραγουδιού του Αγάθωνα και τη σκηνική δράση. Θα ήταν βέβαια κωμικό να φανταστεί κανείς ότι ο Αγάθων τραγουδώντας και υποδύμενος τότε τον χορό και τότε τον εξάρχοντα δήλωνε την αλλαγή του μουσικού εκτελεστή μετακινούμενος ελαφρά και μεταφέροντας π.χ. μια δάδα από το ένα χέρι του στο άλλο· θα ήταν όμως ασύγκριτα κωμικότερο, αν εκτελούσε τις ίδιες ή κάποιες παραπλήσιες κινήσεις χωρίς να κρατά τίποτε. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη ο Αγάθων εισήγαγε στην τραγωδία τα «εμβόλιμα» χορικά, άσματα τα οποία δεν σχετιζόνταν με τον τραγικό μύθο²⁹. Η αναντιστοιχία ανάμεσα στο πρόσωπο του εκτελεστή και στο περιεχόμενο του συγκεκριμένου άσματος (γεγονός που ίσως υποχρέωνε τον Αγάθωνα να καταφεύγει σε μιμητικές κινήσεις, κατάλληλες για τον ρόλο της ιέρειας ή του χορού που υποτίθεται ότι υποδύεται τραγουδώντας· άλλωστε ο ίδιος έχει μόλις εμφανισθεί ως θεωρητικός της μίμησης!) εναρμονίζεται με την πληροφορία αυτή.

25. *ἐπιδημεί γὰρ | θίασος Μουσῶν ἐνδον μελάθρων | τῶν δεσποσύνων μελοποιῶν*· πρβ. ενδεικτικά F. H. M. Blaydes, *Aristophanis Thesmophoriazousae*, Halle 1880, 135.

26. Πρβ. Sommerstein, 164.

27. H. Hansen, «Aristophanes' *Thesmophoriazousae*: Theme, Structure, and Production», *Philologus* 120 (1976) 165-185, ιδ. 167-168.

28. Πρβ. G. M. Sifakis, «The Structure of Aristophanic Comedy», *JHS* 112 (1992) 123-142, ιδ. 129-130.

29. *Ποιητ.* 1456a 29-30: *διὸ ἐμβόλιμα ᾄδουσιν πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου*. Βλ. σχετικά και P. Lévêque, *Agathon*, Paris 1955, 138-142.

β) Μετά την άρνηση του Αγάθωνα να αναλάβει ο ίδιος την επικίνδυνη αποστολή της υπεράσπισης του Ευριπίδη, ο συγγενής του τελευταίου θέτει τις δικές του υπηρεσίες στη διάθεση του ποιητή. Πρέπει λοιπόν να μεταμφιεσθεί σε γυναίκα. Όλη η διαδικασία συντελείται μπροστά στα μάτια του κοινού. Το πρώτο στάδιο είναι το ξύρισμα του εθελοντή (215 κ.ε.). Το κείμενο αφήνει να εννοηθεί ότι ο κηδεστής ξεφεύγει κάποια στιγμή από τα χέρια του αδέξιου κουρέα του καταφεύγοντας σε κάποιον βωμό (224). Πρόκειται για τον βωμό στο κέντρο της ορχήστρας; Ορισμένοι μελετητές θέλοντας να απαλλάξουν τον υποκριτή από μια τέτοια μετακίνηση υποθέτουν την ύπαρξη βωμού στη σκηνή³⁰. Δεν είναι όμως εύλογο να φανταστούμε ότι στο σημείο αυτό ο μισοξυρισμένος υποκριτής καταφεύγει στην ορχήστρα, έτσι ώστε η κωμική του εμφάνιση να διακρίνεται καλύτερα από τους θεατές³¹; Η προσθήκη ενός βωμού στη σκηνή με μόνη αφορμή το συγκεκριμένο χωρίο είναι περιττή και η υποτιθέμενη εξομάλυνση που εξασφαλίζει αντιστρατεύεται την κωμικότητα που επιδιώκει ο ποιητής.

γ) Το εκκύκλημα³² χρησιμοποιείται στις Θεσμοφοριάζουσες για την έξοδο του Αγάθωνα. Με παρόμοιο τρόπο είχε εμφανισθεί και ο Ευριπίδης στους *Αχαρνές*: η επανειλημμένη χρήση του σκηνικού ευρήματος για να σατιρισθούν τραγικοί ποιητές υπογραμμίζει τον χαρακτήρα παρωδίας που επιδιώκεται³³.

30. O P. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford 1962, 53, τον θεωρεί μάλιστα μόνιμο στο κέντρο της σκηνής, ενώ ο Dearden (57-59) τον μεταφέρει στο βάθος, για να μην εμποδίζει το εκκύκλημα (που κατά τον Arnott, 48, κυλούσε σε καμπύλη τροχιά διαγράφοντας ένα τόξο από την πόρτα του τοίχου ως την άκρη της σκηνής). Ο Dearden πιστεύει ότι ο κηδεστής ορμά στον βωμό της σκηνής.

31. Είναι πιθανό, το προσωπίο του να ήταν έτσι κατασκευασμένο ώστε η γενειάδα του να μπορούσε να απομακρυνθεί μισή-μισή· πρβ. Webster, 72. H Stone, 29, υποθέτει ότι τα γένια του κηδεστή μπορούσαν να απομακρυνθούν με μια κίνηση (ίσως πρώτα από τη μια μεριά και μετά από την άλλη, κάτι που θα βοηθούσε το αστείο του στ. 227· πρβ. και την επισήμανση του Green, 65, για τα ίχνη από την αφαίρεση της γενειάδας στο προσωπίο του υποκριτή που εικονίζεται στον γνωστό κωδωνόσχημο κρατήρα του Würzburg H 5697, ο οποίος προέρχεται από τον Τάραντα: φυσικά η προέλευση και η χρονολογία του κρατήρα γύρω στο 380-370 π.Χ. δείχνουν ότι η παράσταση είναι εμπνευσμένη από επανάληψη του έργου, πιθανόν στην Κ. Ιταλία). Το προσωπίο του συγγενή εξακολουθούσε να έχει σκούρο χρώμα, κάτι που θα έκανε τόσο τη συγκεκριμένη σκηνή όσο και την εικόνα μετά τη μεταμφίεσή του πιο αλλοπρόσαλλη και κωμική (Stone, 24-25). Υποθέτουμε ότι με παρόμοιο τρόπο επιδεικνύονταν στους θεατές τα τέσσερα πτηνά στους *Όρνιθες* 267 κ.ε. (πρβ. σχετικά, Φ. Κακριδής, *Αριστοφάνους Όρνιθες*, Αθήνα - Γιάννινα 1987, 67-68). Η εντυπωσιακή σκευή των τεσσάρων αυτών πτηνών που δεν ανήκουν στον χορό προκαλούσε, όπως φαίνεται από το κείμενο, ιδιαίτερη αίσθηση.

32. Ο όρος χρησιμοποιείται συμβατικά, καθώς η χρήση του για τη δήλωση του σχετικού μηχανήματος δεν είναι τεκμηριωμένη για την εποχή του Αριστοφάνη· βλ. Hourmouziades, 95 και K. J. Dover, «Language and Character in Aristophanes», στο: *Greek and the Greeks*, vol. I, Oxford 1987, 237-248 (247, σημ. 13). Τα αριστοφανικά χωρία που πιστοποιούν τη σχετική ορολογία περιέχουν μόνο ρηματικούς τύπους: *Αχ.* 408 (*έκκυκλήθητ'*), 409 (*έκκυκλήσομαι*), *Θεσμ.* 96 (*ούκκυκλούμενος*) και 265 (*είσκυκλήσάτω*). Οι γραμματειακές πηγές σχετικά με το *έκκύκλημα* είναι μεταγενέστερες (συζητούνται από τον Dearden, 50-53). Για τη χρήση του εκκυκλήματος βλ. Χουρμουζιάδης, 61-70.

33. Αμφίβολο πάντως είναι το μέγεθος, τα τεχνικά χαρακτηριστικά και η συχνότητα της χρήσης

Φαίνεται όμως ότι ήδη στην αρχαιότητα είχε αποδοθεί στον Αριστοφάνη αξιοποίηση του εκκυκλήματος και για την παρουσίαση σκηνικού. Στον κώδικα R, το μοναδικό (με την εξαίρεση ενός απογράφου) χειρόγραφο που σώζει το έργο, υπάρχει μετά τον στ. 276 μια σκηνική οδηγία που ανάγεται κατά πάσα πιθανότητα στην αλεξανδρινή εποχή³⁴: *ὀλολύζουσι. τὸ ἱερὸν ὠθεῖται*: ο σχολιαστής συμπληρώνει: *παρεπιγραφή· ἐκκυκλείται ἐπὶ τὸ ἔξω τὸ Θεσμοφόριον*. Ο συντάκτης της παρεπιγραφῆς πίστευε προφανώς α) ότι στο σημείο αυτό ακουγόταν ένας ολολυγμός, προφανώς από το χορό, του οποίου η πάροδος επίκειται, και β) ότι η κεντρική θύρα του σκηνικού οικοδομήματος άνοιγε και εμφανιζόταν και πάλι το εκκύκλημα μεταφέροντας έξω τον βωμό ή πίνακες που αναπαριστούσαν το ιερό³⁵.

Η πρώτη εικασία ελέγχεται ως αβάσιμη³⁶. εναντίον της δεύτερης έχουν διατυπωθεί δύο σοβαρά επιχειρήματα: Από την προηγούμενη απομάκρυνση του εκκυκλήματος από τη σκηνή δεν έχουν μεσολαβήσει παρά δώδεκα στίχοι: ο χρόνος που καταλαμβάνει η εκφώνησή τους δεν είναι αρκετός για να κλείσει η θύρα, να απομακρυνθούν τα αντικείμενα που βρίσκονταν πάνω στο εκκύκλημα και να στερεωθεί το νέο σκηνικό³⁷. Ύστερα, δεν υπάρχουν μαρτυρίες για ανεξάρτητη χρήση του εκκυκλήματος ως οχήματος σκηνογραφίας, ειδικά εξωτερικού χώρου³⁸.

του κατά τον 5ο αι. Οι ανάγκες των αριστοφανικών σηνών καλύπτονται και από την πιο μετριοπαθή θεωρία ότι την εποχή στην οποία αναφερόμαστε το εκκύκλημα ήταν μια κατασκευή που έμοιαζε με κλίνη με τροχούς (πρβ. A. W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford 1946, 102· Webster, 8-9. Για μια συνοπτική βιβλιογραφική επισκόπηση βλ. Russo, 253-254, σημ. 7). Η άποψη αυτή λαμβάνει υπόψη και την περιορισμένη έκταση της σκηνής στο θέατρο του 5ου αιώνα (το εκκύκλημα του 4ου αι. ήταν ασφαλώς διαφορετικό). Ο Sommerstein, 29, θεωρεί ότι η κλίνη πάνω στην οποία βρισκόταν ο Αγάθων μεταφερόταν πάνω σε ένα άλλο μεγαλύτερο όχημα, το κανονικό εκκύκλημα (έτσι και ο Arnott, 84). Ο Dearden (58) υποθέτει μάλιστα ότι στο εκκύκλημα υπήρχε και ένα σκαμνί για να καθίσει ο κηδεστής (αναφέροντας εσφαλμένα ότι στον στ. 221 ζητά ο ίδιος να καθίσει).

34. Ίχνη της παρεπιγραφῆς διακρίνονται και στον πάπυρο PSI 1194· πρβ. και Sommerstein, 175. Ο Dearden, ανάγει την οδηγία στην εποχή του Αριστοφάνη (πιθανή πηγή το χειρόγραφο κάποιου ηθοποιού) με το ανεπαρκές επιχείρημα ότι το περιεχόμενό της δεν συνάγεται από το κείμενο, άρα δεν ανταποκρίνεται στη συνήθη πρακτική μεταγενέστερων σχολιαστών (52).

35. Dearden, 60-61, με βασικό επιχείρημα ότι στο σημείο αυτό πραγματοποιείται αλλαγή σηνικού χώρις να μεσολαβήσει χορικό· πρβ. και Arnott, 84.

36. Σχετικά με την πρώτη άποψη φαίνεται πειστική η εξήγηση του Taplin, 128, ότι το ὀλολύζουσι της παρεπιγραφῆς οφείλεται σε παρεξήγηση του οπτικού σημείου για ακουστικό. Πρόκειται για το σημείον που δήλωνε την έναρξη της συνέλευσης του δήμου (Εκκλ. 283, 381), των δικαστηρίων (Σφ. 690) και της βουλῆς (Ανδοκ. I 36), αγνοούμε όμως τι ήταν. Ο Sommerstein, 175, παρατηρεί σωστά ότι δεν υπάρχει λόγος να υποθέσουμε κάτι παρόμοιο για το τελετουργικό των Θεσμοφορίων: το σημείον εδώ δικαιολογείται στον βαθμό που η λατρευτική ομάδα αποκτά στην κωμωδία και πολιτικές-δικαστικές αρμοδιότητες.

37. Hansen, 171-172.

38. Πρβ. Dover, «Language and Character in Aristophanes», 245. Αντικείμενα ή στοιχεία κτιστού περιβάλλοντος μπορούσαν πάντως να μεταφέρονται στο εκκύκλημα μαζί με τα πρόσωπα

Στα επιχειρήματα αυτά πρέπει να προστεθεί ένα τρίτο: «Σοβαρή» χρήση ενός μηχανήματος του οποίου η χρήση στην τραγωδία μόλις προηγουμένως υπήρξε αντικείμενο σάτιρας θα ήταν αντίθετη με το πνεύμα της κωμωδίας και θα υπονόμει την κωμικότητα της σκηνής που είχε προηγηθεί. Το εκκύκλημα χρησιμοποιείται συνήθως στην τραγωδία για να παρουσιάσει ένα εντυπωσιακό ή αναπάντεχο θέαμα, συχνά μάλιστα σκηνές φρίκης³⁹. Η χρήση του στην κωμωδία δεν μπορεί παρά να στοχεύει στην παρωδία ή στην εκμετάλλευση του κωμικού απροσδόκητου⁴⁰, όχι στην εξυπηρέτηση πραγματικών σκηνικών αναγκών.

Τα λόγια του Ευριπίδη αρκούν για να υποδηλωθεί η συμβολική μετακίνηση. Οι θεατές ειδοποιούνται λεκτικά ότι αυτό που βλέπουν δεν είναι πια το σπίτι του Αγάθωνα, αλλά το Θεοσμοφόριον⁴¹. Οι συμβατικές αλλαγές χώρου εξακολουθούν να επισημαίνονται με τις παραδοσιακές τεχνικές του αρχαίου δράματος. Η αποτελεσματικότητα αυτών των τεχνικών ευνοεί τη διατήρησή τους. Ο σκηνικός ρεαλισμός ή ο εντυπωσιασμός δεν έχουν ακόμα καταστεί αυτόνομοι στόχοι και πρώτιστο μέλημα του ποιητή είναι η επίτευξη του επιθυμητού αποτελέσματος με τον λιτότερο δυνατό τρόπο.

4. Η θεατρική εμπειρία και οι προσδοκίες των θεατών πρέπει να ληφθούν ιδιαίτερα υπόψη για την ερμηνεία των σκηνών παρωδίας. Η πρώτη από τις τέσσερις συνολικά εκτενείς σκηνικές παρωδίες είναι η σκηνή της ικεσίας (689 κ.ε.).

Όταν αποκαλύπτεται το φύλο του μεταμφιεσμένου συγγενή που είχε διεισδύσει στη συνέλευση των γυναικών, εκείνος, αιχμάλωτος πλέον, αρπάζει το μωρό που κρατούσε στην αγκαλιά της μια από τις γυναίκες και καταφεύγει στον βωμό της ορχήστρας ως ικέτης, απειλώντας να το σφάζει. Η σκηνή θεωρείται γενικά ότι παρωδεί την ικεσία του Τήλεφου στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη⁴². Σε αντίθεση πάντως με τις τρεις άλλες εκτεταμένες παρωδίες σκηνών από ευριπίδειες τραγωδίες (*Παλαμήδης*, *Ελένη*, *Ανδρομέδα*), αλλά και με την εκτενή φραστική αναφορά στη *Λυκούργεια* του Αισχύλου (134 κ.ε.), εδώ δεν

πρβ. Hourmouziades, 101-102.

39. Πρβ. U. Hölscher, «Schrecken und Lachen. Über Ekkyklema-Szenen im attischen Drama», στο: *Orchestra. Drama, Mythos, Bühne* (τμ. τόμος H. Flashar), Stuttgart - Leipzig 1994, 84-96, ο οποίος πάντως πιθανολογεί ευρύτερη χρήση του εκκυκλήματος από ό,τι συνήθως πιστεύεται (π.χ. για την παρουσίαση ενός νέου σκηνικού).

40. G. Roux, «Aristophane au théâtre», στο: J. Servais - T. Hackens - B. Servais-Soyez (εκδ.), Liège - Louvain-la-Neuve 1987, 91-100, ιδ. 98.

41. O Russo, 194-196, εικάζει ότι το Θεοσμοφόριον ήταν από την αρχή ορατό, δίπλα στο σπίτι του Αγάθωνα· πρβ. και Hansen, 173.

42. Τη στενή εξάρτηση του πρώτου μέρους των *Θεσμοφοριαζουσών* από τον *Τήλεφο* υποστηρίζει ιδιαίτερα ο H. W. Miller, «Euripides' *Telephus* and the *Thesmophoriazusae* of Aristophanes», *CP* 43 (1948) 174-183· πρβ. και P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967, 42-50. Για μια ανασύνθεση του ευριπίδειου δράματος βλ. E. W. Handley - J. Rea, *The Telephus of Euripides*, London 1957· T. B. L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, London 1967, 43-48.

γίνεται καμία άμεση δήλωση εξάρτησης από το ευριπίδειο πρότυπο, ούτε οποιαδήποτε ρητή μεταθεατρική νύξη· ταυτόχρονα είναι μάλλον απίθανο η αρπαγή του μικρού Ορέστη στον *Τήλεφο* να γινόταν επί σκηνής⁴³. Εξάλλου, δεν έχουν εντοπισθεί μείζονες φραστικές ομοιότητες της κωμωδίας με την ευριπίδεια τραγωδία⁴⁴. Επιπλέον, έχουν μεσολαβήσει εικοσιεπτά χρόνια από τη διδασκαλία του *Τήλεφου* και θα ήταν ασφαλώς υπερβολή να φανταστούμε ότι ο Αριστοφάνης στηριζόταν σε αναμνήσεις των θεατών⁴⁵. Τέλος, το κύριο μοτίβο του *Τήλεφου* που αναμφίβολα μπορούσε χωρίς δυσκολία να διατηρείται ή να συντηρείται ακόμη στη μνήμη του κοινού ήταν η τολμηρή μεταμφίηση του ήρωα: παρά τη βασιλική του ιδιότητα εμφανιζόταν ως ζητιάνος⁴⁶. Ούτε όμως η προκλητικά φτωχική εμφάνιση του ήρωα παίζει στις *Θεσμοφοριάζουσες* κανένα ρόλο.

Τα «κουρέλια» του *Τήλεφου* αποτελούσαν, αντίθετα, το χαρακτηριστικό συνδετικό στοιχείο μιας παλιότερης αριστοφανικής κωμωδίας, των *Αχαρνέων*, με τον *Τήλεφο* (σε βαθμό μάλιστα που η αμφίηση με κουρέλια να καθίσταται αυτοσκοπός: δεν συνεπάγεται απόκρυψη της ταυτότητας του ήρωα!)⁴⁷. Κοινά μοτίβα στον *Τήλεφο* και στις *Θεσμοφοριάζουσες* είναι πάντως η μεταμφίηση ενός προσώπου, η συμμετοχή και αγόρευσή του σε μια συνέλευση⁴⁸, η αποκάλυψη της ταυτότητάς του, η καταδίωξη και, τέλος, η ικεσία. Τα μοτίβα ωστόσο αυτά (με εξαίρεση την αποκάλυψη της ταυτότητας του μεταμφιεσμένου, που ίσως στον *Τήλεφο* δεν παρουσιαζόταν επί σκηνής) εμφανίζονται και στην προγενέστερη κωμωδία του Αριστοφάνη όπου για πρώτη φορά, όσο είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε, παρωδείται ο *Τήλεφος*, στους *Αχαρνές*.

Οι *Αχαρνές* (425) απέχουν από τις *Θεσμοφοριάζουσες* δεκατέσσερα χρόνια, διάστημα όχι απαγορευτικό, προκειμένου να επιτευχθούν σκηηνικές και φραστικές παραπομπές· μία ακόμη χαρακτηριστική σκηνή των *Αχαρνέων* (που δεν σχετίζεται με τον *Τήλεφο*) είχε αξιοποιηθεί στις *Θεσμοφοριάζουσες* λίγο νωρίτερα: πρόκειται για τη σκηνή της έλευσης του τραγικού ποιητή επάνω στο εκκύκλημα για να εφοδιάσει με κατάλληλα ενδύματα τον κωμικό ήρωα (στους *Αχαρ-*

43. Πρβ. Handley-Rea, 24.

44. Πρβ. και τους σχετικούς πίνακες των Rau, 217, και C. A. Delaney, *Studies in Greek Literary Parody, with Special Reference to Aristophanes and Plato*, διδ. διατριβή (University of Oxford), 1984, 479. Εξαίρεση, προφανώς, αποτελούν οι στ. 519-20 (= απ. 119 Austin, 711 Nauck· πρβ. Σχολ. *Θεσμ.* 519)· με επιφύλαξη αποδίδει ο Austin και τους στ. 76-77 (απ. 144· πρβ. και Δ. Ι. Ιακώβ, *Η ενόττητα του χρόνου στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Συμβολή στη διερεύνηση της τραγικής τεχνικής*, διδ. διατριβή, Θεσσαλονίκη 1982, 55) και 694-5 (απ. 145) στον *Τήλεφο*.

45. Ανοιχτό εμφανίζεται, ωστόσο, σήμερα το ενδεχόμενο επαναλήψεων την εποχή αυτή σε αγροτικούς δήμους της Αττικής. Ευχαριστώ τον κ. Ο. Taplin για την επισήμανση αυτή.

46. Πρβ. Handley-Rea, 29.

47. Πρβ. και C. W. Macleod, «Euripides' Rags», *ZPE* 15 (1974) 221-2 και «Euripides' Rags Again», *ZPE* 39 (1980) 6. Στους *Αχαρνές* η παρωδία δηλώνεται ρητά (430, 446), ενώ έχουν επισημανθεί και φραστικές αναλογίες με το ευριπίδειο κείμενο (πρβ. κυρίως Rau, 19-42).

48. Πρβ. Rau, 42-44.

νής ήταν ο Ευριπίδης, εδώ είναι ο Αγάθων: αξιοπρόσεκτη είναι η αντιστροφή του ρόλου του Ευριπίδη)⁴⁹. Είναι λοιπόν εύλογο να υποστηριχθεί ότι και η σκηνή της ικεσίας στις *Θεσμοφοριάζουσες* (σκηνή η οποία αποτελεί συνέχεια και συνέπεια της σκηνής του εκκυκλήματος) εκμεταλλεύεται και συνεχίζει πρωτίστως τους συσχετισμούς με τους *Αχαρνές* που έχουν ήδη δημιουργηθεί. Τα κοινά στοιχεία *Τήλεφου - Θεσμοφοριάζουσών* θα πρέπει τότε να εξηγηθούν κυρίως από την εμφάνισή τους στους *Αχαρνές*⁵⁰. Άλλωστε είναι εξαιρετικά αμφίβολο αν μοτίβα της δομής του μύθου που δεν συνοδεύονται από άλλες σκηνικές ή λεκτικές αντιστοιχίες αρκούν για να ανακαλέσουν στη μνήμη των θεατών σκηνές που παρουσιάστηκαν πριν από τρεις σχεδόν δεκαετίες, όταν μάλιστα επικαλύπτονται από τις σαφέστερες παραπομπές στους πιο πρόσφατους *Αχαρνές*⁵¹.

Ο συγγενής του Ευριπίδη αρχίζει λοιπόν τις προσπάθειές του για απελευθέρωση όχι απευθείας από τα ευριπίδεια δράματα, αλλά μιμούμενος έναν «θαυμαστή» του Ευριπίδη, τον αριστοφάνειο Δικαιόπολη των *Αχαρνέων*. Η εξάρτηση της σκηνής από τους *Αχαρνές* αποτελεί παράγοντα καθοριστικό για τις προσδοκίες των θεατών —με ποιον όμως τρόπο; Η βασική διαφορά της σκηνής των *Θεσμοφοριάζουσών* σε σχέση με τους *Αχαρνές* είναι ότι εδώ το κωμικό τέχνασμα της απαγωγής δεν οδηγεί στην επίτευξη του στόχου του πρωταγωνιστή⁵². Η αποκάλυψη της μεταμφίεσης του βρέφους (αποδεικνύεται ότι το «βρέφος» δεν είναι παρά ένα φλασάκι γεμάτο κρασί) στερεί από τον εκβιαστή ικέτη την επικράτηση: ενώ η «μητέρα» έδειχνε αρχικά διατεθειμένη να συμβιβαστεί, προκειμένου να μην προχωρήσει ο εκβιαστής στην πραγματοποίηση της απειλής του, η αποκάλυψη ματαιώνει την πρόθεσή της αυτή. Βρισκόμαστε μπροστά στο χαρακτηριστικότερο αριστοφανικό παράδειγμα διαλόγου του ποιητή με προγενέστερα δικά του έργα⁵³.

5. Για να μπορέσει να δραπετεύσει από τις γυναίκες, ο αιχμάλωτος πλέον κηδεστής αναζητά διέξοδο σε δραματικά σχήματα σκηνών διάσωσης από ευριπίδειες τραγωδίες. Μετά από μια αποτυχημένη προσπάθεια εμπνευσμένη από τον Πα-

49. Πρβ. σχετικά K. J. Dover, «Language and Character in Aristophanes», 247 κ.ε.

50. Επίσης και τα χωρία εκείνα που συγκεντρώνουν οι Handley-Rea, 34-35, έχουν αξία για τον συσχετισμό των δύο κωμωδιών μεταξύ τους, όχι όμως και για έναν συσχετισμό *Τήλεφου - Θεσμοφοριάζουσών*. Αντίθετα υπάρχουν σημεία κοινά *Τήλεφου - Αχαρνέων* που απουσιάζουν από τις *Θεσμοφοριάζουσες*: τόσο ο Τήλεφος, όσο και ο Δικαιόπολης μεταμφιέζονται για να υπερασπισθούν τον εαυτό τους, αντίθετα ο κηδεστής για λογαριασμό ενός τρίτου.

51. Άλλωστε το μοτίβο αυτό θα ξαναχρησιμοποιηθεί από τον Αριστοφάνη ανεξάρτητα στις *Εκκλησιάζουσες*.

52. Επιτυχής ήταν και η ικεσία του Τήλεφου, όμως και πάλι ο απευθείας συσχετισμός επικαλύπτεται από το κοινό στις δύο κωμωδίες μοτίβο της αμοιβαίας αποκάλυψης: μεταμφιεσμένο είναι και το «λάφυρο».

53. Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι σε διάλογο αυτού του τύπου αρεσκόταν ιδιαίτερα και ο Ευριπίδης. Βλ. ενδεικτικά F. I. Zeitlin, «The Closet of Masks: Role-Playing and Myth-Making in the Orestes of Euripides», *Ramus* 9 (1980) 51-77.

λαμήδη, ο ήρωας επιχειρεί να μιμηθεί την Ελένη. Η «αναγνώριση» κλιμακώνεται με οκτώ αλληπάλληλες ερωτήσεις του Ευριπίδη (871-896) που η ροή τους διακόπτεται μόνο από δύο αναφωνήσεις γεμάτες πάθος (878, 885), ενώ την αποκάλυψη της «Ελένης» ακολουθεί νέος καταιγισμός ρητορικών και πραγματικών ερωτήσεων (904-907)⁵⁴. Ο Αριστοφάνης παρωδεί τις ερωταποκρίσεις της τραγικής στιχομυθίας, που επιτρέπουν στους ήρωες να υπερβούν την άγνοιά τους: η αναντιστοιχία του διαλόγου με την πραγματική γνώση των κωμικών ηρώων υπογραμμίζεται από τις αντιδράσεις της Κρίτυλλας, που είναι το μόνο πρόσωπο επί σκηνής που «αγνοεί» την «τραγική» δραματική αλληλουχία και την αντιπαραβάλλει διαρκώς με την πραγματική γνώση που διαθέτει ως πρόσωπο του κωμικού μύθου⁵⁵. Λόγος και γνώση αντιμετωπίζονται ως αυτόνομα, ανεξάρτητα μεταξύ τους συστήματα: με τον τρόπο αυτό υπονομεύεται μια συμβατική τεχνική για τη διευθέτηση της πλοκής του τραγικού μύθου.

Οι ερωτήσεις του «Μενέλαου» πριν από την αναγνώριση δεν αντιστοιχούν πάντως (με εξαίρεση την πρώτη, 871) στο κείμενο της Ελένης⁵⁶. Πιστά ακολουθούν, αντίθετα, τον ευριπίδειο πρόλογο οι αυτοσυστατικοί στίχοι της «Ελένης». Σε αυτούς αφθονούν, όπως είναι επόμενο, οι αναφορές σε κύρια ονόματα: αξιοσημείωτη όμως είναι και η ιδιαίτερη προτίμηση που επιδεικνύεται σε φράσεις στις οποίες χρησιμοποιούνται τύποι της δεικτικής αντωνυμίας ὅδε⁵⁷, ώστε να επέλθει η μέγιστη σύγχυση ανάμεσα στο σκηηνικό περιβάλλον της κωμωδίας και στο περιβάλλον της τραγωδίας (μπορεί κανείς ασφαλώς να υποθέσει ότι σε αυτό θα συντελούσαν και οι κινήσεις των υποκριτών που σε κάποιες περιπτώσεις θα περιελάμβαναν παραμορφωτικές αναφορές στην πρόσφατη τραγική διδασκαλία):

Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαὶ (855 = Ελ. 1).

τίς τῶνδ' ἐρμυνῶν δωμάτων ἔχει κράτος; (871 = Ελ. 68).

Πρωτεύς τάδ' ἐστὶ μέλαθρα (874· πρβ. Ελ. 461: Πρωτεύς τάδ' οἰκεῖ δώματα: η παραλλαγή επιτρέπει την παρέμβαση της ιέρειας στο στ. 880: Θεσμοφόριον τουτογί).

τόδ' ἐστὶν αὐτοῦ σῆμ' ἐφ' ᾧ καθήμεθα (886· πρβ. Ελ. 466: τόδ' ἐστὶν αὐτοῦ μνημα, παῖς δ' ἄρχει χθονός).

τί δὴ σὺ θάσσεις τάσδε τυμβήρεις ἔδρας | φάρι καλυπτός, ᾧ ξένη; (889-90· πρβ. Ελ. 528-9: ἦδ' αὖ τάφου τοῦδ' εἰς ἔδρας ἐγὼ πάλιν | στείχῳ⁵⁸).

54. Για το είδος των ερωτήσεων των στ. 904-905 ο D. L. Mastronarde, *Contact and Discontinuity*, Berkeley 1979, χρησιμοποιεί τον όρο «apistetic questions».

55. Βλ. Taaffe, 95-96.

56. Αντίθετα οι στ. 907-912 αναπαράγουν με αξιοσημείωτη πιστότητα τον αντίστοιχο ευριπίδειο διάλογο (Ελ. 561 κ.ε.).

57. Βλ. και Mastronarde, 43.

58. Πρβ. και Ηρ. 1214.

Κύριοι στόχοι της σάτιρας γίνονται εδώ η συμβατική λειτουργία του σκηνοικού διακόσμου στην τραγωδία, ορισμένοι στίχοι που μπορούν να χρησιμεύσουν ή να εκληφθούν ως λαυθάνουσες σκηνικές υποδείξεις, και τέλος το ύφος του Ευριπίδη, που, παρουσιαζόμενο με τον τρόπο αυτό, μοιάζει πεζολογικό. Εξάλλου επιδιώκεται η υπογράμμιση της αναντιστοιχίας ανάμεσα στο πρότυπο και την παρωδία με την έμφαση σε στοιχεία που προβάλλουν το συγκεκριμένο (κύρια ονόματα, δείξεις)⁵⁹.

Η αναζήτηση και επιλογή των παρωδούμενων εκφράσεων προϋποθέτει συστηματική χρήση γραπτού κειμένου της τραγωδίας⁶⁰. Μια τέτοια προσέγγιση του αντικειμένου της διακειμενικής αναφοράς προσδιορίζει αυτόματα τον χαρακτήρα του κειμένου που δημιουργείται. Η ιδιότητα του κωμικού ποιητή ως κριτικού αναγνώστη, ιδιότητα που προδίδεται πλέον φανερά, είναι αναπόφευκτο να έχει άμεσο αντίκτυπο στον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος πλέον αντιμετωπίζει το έργο του.

6. Αποκορύφωμα της σατιρικής ευρηματικότητας του Αριστοφάνη είναι η παρωδία της *Ανδρομέδας*. Ο κηδεστής ανακοινώνει ότι είδε τον Ευριπίδη να εμφανίζεται κρυφά μεταμφιεσμένος σε Περσέα προτρέποντάς τον να μιμηθεί τον ρόλο της Ανδρομέδας από την ομώνυμη τραγωδία (1010-1013). Ακολουθώντας αυτήν την οδηγία εκτελεί μια θρηνητική μονωδία της Ανδρομέδας από την ευριπίδεια τραγωδία του προηγούμενου έτους, συγχέοντας κωμικά τη μοίρα της μυθικής ηρώιδας με τα δικά του παθήματα⁶¹. Προς το τέλος του τραγουδιού ακούγεται η Ηχώ να επαναλαμβάνει τις τελευταίες λέξεις της «Ανδρομέδας»: αυτό συνεχίζεται για ώρα, με αποτέλεσμα ο κηδεστής να χάσει την ψυχραιμία του. Η Ηχώ συνεχίζει απτότη, ακόμα κι όταν ο κηδεστής της επιτίθεται φραστικά. Την ώρα εκείνη⁶² επιστρέφει ο Σκύθης κουβαλώντας ένα στρώμα, και ζητά εξηγήσεις. Η Ηχώ επαναλαμβάνει και τη δική του φωνή. Ενώ ο Σκύθης σαστισμένος καταδιώκει μάταια την Ηχώ, εμφανίζεται ο Ευριπίδης με τη μηχανή μεταμφιεσμένος σε Περσέα. Η προσπάθειά του να απελευθερώσει την Ανδρομέδα προσκρούει

59. Ιδιαίτερα χαρακτηριστική για την τεχνική του Ευριπίδη να υποβάλλει με λεκτικά μέσα το συμβατικό σκηνοικό της τραγωδίας είναι η *πάροδος* του *Ίωνα*: πρβ. P. Ghiron-Bistagne, «Fonction dramatique du chœur dans les tragédies d'Euripide. Un exemple privilégié: la "Parodos" d'Ion», στο: *III και IV διεθνής συνάντηση αρχαίου ελληνικού δράματος* (Δελφοί, Ιούνιος 1987, Ιούλιος 1988), Αθήνα 1989, 70-81. Αν ευσταθεί η υπόθεση της Ghiron-Bistagne ότι ο *Ίων* παρουσιάστηκε το 412, η παρατήρηση αποκτά πρόσθετη σημασία.

60. Πρβ. γενικά και τις παρατηρήσεις του Chancellor, 138-145.

61. Για το πρόβλημα του εντοπισμού των γνήσιων ευριπίδειων στίχων βλ. τα σχόλια του F. Babel, *Euripides, Andromeda*, Stuttgart 1991.

62. Ο Wilamowitz, *Herm.* 24 (1929) 467, τοποθετεί την επιστροφή του Σκύθη πριν τον στ. 1015 (το ίδιο και ο Rogers, πρβ. σχολιασμό των στ. 1007 και 1083). Τότε όμως τι νόημα έχει δραματουργικά η απουσία του; Επιστρέφει προφανώς μετά τον στ. 1080: πρβ. Sier, 74· Van Leeuwen, σχόλιο στον στ. 1007· Sommerstein, 222.

στη βίαιη αντίδραση του Σκύθη, έτσι αποχωρεί για να αφήσει τον συγγενή του σε απόγνωση· λίγο μετά θα επιστρέψει για να δώσει την τελική λύση.

Αρκετά είναι τα σκηηνικά ερωτήματα που θέτει αυτή η σκηνή:

α) Είναι ορατό το νεύμα του Ευριπίδη από τους θεατές; Κάτι τέτοιο δεν είναι υποχρεωτικό: τα πρόσωπα στη σκηνή επιτρέπεται σύμφωνα με τη θεατρική σύμβαση να βλέπουν τους εισερχομένους αρκετή ώρα πριν από τους θεατές⁶³. Έτσι, σε μια κωμική κατάχρηση της σύμβασης ο Ευριπίδης αναγγέλλεται, αλλά δεν εμφανίζεται⁶⁴. η ασυνήθιστη καθυστέρηση της εμφάνισης επιτείνει την τραγικότητα της θέσης του αιχμάλωτου συγγενή του⁶⁵. Στις τραγωδίες του Ευριπίδη όμως δεν είναι άγνωστες και οι αναπάντεχες εμφανίσεις⁶⁶. Εδώ αντί για την αναμενόμενη (και ήδη ανησυχητικά καθυστερούμενη) είσοδο του Περσέα εμφανίζεται αιφνιδιαστικά η Ηχώ⁶⁷. το αποτέλεσμα: ο θεατής έχει πλέον κάθε λόγο να αμφιβάλλει για το αν θα εμφανισθεί τελικά ο Ευριπίδης / Περσέας.

β) Εμφανίζεται όμως η Ηχώ; Την απορία επιτείνει το γεγονός ότι δεν γνωρίζουμε, αν στην *Ανδρομέδα* του Ευριπίδη η Ηχώ εμφανιζόταν, ή απλώς ακουγόταν⁶⁸. Υποστηρίχθηκε ότι ήταν ορατή⁶⁹, με βασικό επιχείρημα το γεγονός ότι στον στ. 1058 ο συγγενής την προσφωνεί εντελώς φυσιολογικά. Όμως αν θεωρήσουμε ότι η παρουσία της Ηχούς υπακούει στη λογική της «αναπάντεχης εμφάνισης», το επιπλέον κωμικό στοιχείο θα μπορούσε εδώ να έγκειται ακριβώς στο γεγονός ότι, ενώ δεν εμφανίζεται ακόμη ο Περσέας, το πρόσωπο που αναστέλλει την εμφάνισή του δεν είναι ούτε κι αυτό ορατό από τους θεατές — το μόνο που ακούγεται είναι μια γυναικεία φωνή⁷⁰. Μια τέτοια λύση δικαιολογεί καλύτερα και τον διαπληκτισμό του συγγενή με την Ηχώ: ο διαπληκτισμός προ-

63. K. B. Frost, *Exits and Entrances in Menander*, Oxford 1988, 6.

64. Το *έκδραμών* (1011) αποτελεί ασφαλή ένδειξη για το ότι ο Ευριπίδης δεν εμφανίζεται στο θεολογείον (Sier, 74): ο Hansen, 180, θεωρεί ότι ο Ευριπίδης εμφανίζεται για μια μόνο στιγμή από μια πόρτα του σκηηνικού οικοδομήματος, διαφορετική πάντως από αυτήν που χρησιμοποίησε ο Σκύθης.

65. Πρβ. Sommerstein, 222. Αντίθετα η Stone πιστεύει ότι ο Ευριπίδης εμφανίζεται μεταμφιεσμένος σε Περσέα, ενώ δεν εμφανίζεται καθόλου η Ηχώ (325).

66. Βλ. M. Halleran, *Stagecraft in Euripides*, London & Sydney 1985, 40-42, για περιπτώσεις που μπορούν να χαρακτηρισθούν ως «Entrance of the “Wrong” Person»: πρβ. *Ίων* 1553 (αντί να εξέλθει ο Απόλλων από τον ναό εμφανίζεται η Αθηνά στο θεολογείον)· *Ίφ. Α.* 819 (ενώ ο Αχιλλέας περιμένει τον Αγαμέμνονα, εμφανίζεται η Κλυταίμηστρα), 855· *Ορ.* 71: (η Ηλέκτρα περιμένει τον Μενέλαο, εμφανίζεται η Ελένη)· πρβ. και Hourmouziades, 141.

67. Ενδιαφέρον θα είχε αν γνωρίζαμε τι διαδέχεται τη μονωδία της Ανδρομέδας στο χαμένο πρωτότυπο. Ίσως η εμφάνιση της Ηχούς να μην ακολουθεί τη συγκεκριμένη μονωδία: τότε η έκπληξη των θεατών θα ήταν διπλή. Στη στιχομυθία «Μενέλαου»-«Ελένης» συμφύρονται αποσπάσματα από διαφορετικά μέρη της *Ελένης* του Ευριπίδη.

68. Οι Rau, 80, και Sier, 75, υποστηρίζουν ότι στην *Ανδρομέδα* η Ηχώ προσωποποιείται (δεν είναι απλώς το φυσικό φαινόμενο, αλλά θεωρείται Νύμφη), όμως δεν εμφανίζεται.

69. Ο Sommerstein τοποθετεί την εμφάνισή της στο παρασκήνιον (228).

70. Στην περίπτωση αυτή το δεύτερο ημιστίχιο του 1092 θα πρέπει να αποδοθεί στον κηδεστή (έτσι π.χ. ο Sommerstein).

υποθέτει είτε ότι η εξωτερική της εμφάνιση είναι διαφορετική από αυτήν του «Περσέα», είτε ότι δε φαίνεται καθόλου. Πρέπει μάλλον να αποκλεισθεί το πρώτο ενδεχόμενο, καθώς μια σύντομη εμφάνιση της Ηχώ με ιδιαίτερη μεταμφίεση δεν θα εξυπηρετούσε κάποιον ιδιαίτερο δραματουργικό σκοπό, ενώ παράδοξο θα ήταν και το γεγονός ότι ο Σκύθης δεν τη βλέπει⁷¹: αυτό που τον χαρακτηρίζει είναι η έλλειψη πνευματικών, όχι φυσικών προσόντων. Θα ήταν, αντίθετα, πολύ κωμικότερο αν η Ηχώ ακουγόταν τότε από δεξιά και τότε από αριστερά (κάτι που πράγματι θα ήταν δυνατόν, έστω κι αν έπρεπε να χρησιμοποιηθούν περισσότερες «φωνές» πίσω από τη σκηνή)⁷².

γ) Πώς εμφανίζεται ο Ευριπίδης / Περσέας⁷³; Η επικρατέστερη αντίληψη είναι ότι ο Περσέας εισέρχεται με τη μηχανή. Ωστόσο το κείμενο δεν προσφέρει σαφείς ενδείξεις⁷⁴. Και πάλι κλειδί για την απάντηση είναι η χαμένη τραγωδία του Ευριπίδη. Αν εκείνη επέβαλε τη χρήση της μηχανής και στις *Θεσμοφοριάζουσες*, τότε εξηγείται πειστικά η ασυνήθιστη για την κωμωδία έλλειψη οποιασδήποτε νύξης: η ιδιαίτερη έμμεση σκηνοθετική υπόδειξη περιττεύει, ενώ η απουσία λεκτικής αντίδρασης βρίσκεται σε αντιστοιχία με τις ισχύουσες συμβάσεις του παρωδούμενου προτύπου⁷⁵. Αν λοιπόν ο Ευριπίδης εμφανίζεται στη μηχανή, θα πρέπει μέσα σε λίγους στίχους να την εγκαταλείπει για να πλησιάσει στην «Ανδρομέδα». Μια σκηνή κατά την οποία θα έφευγε άπρακτος, και μάλιστα όχι όπως ήρθε, δηλ. με τη μηχανή, αλλά τρέχοντας, θα ήταν από τις πιο κωμικές στο δράμα. Η μηχανή θα εγκαταλειφθεί παραμένοντας ορατή μέχρι το τέλος του έργου, και, ενώ η αναποτελεσματικότητά της θα καλλιεργούσε ήδη αμφιβολίες για την τελική έκβαση, ο Ευριπίδης θα επέστρεφε και με πολύ πιο

71. Την κωμικότητα μιας ενδεχόμενης εμφάνισης υπογραμμίζει ο Rau: «Daß "Echo" sich nicht, wie angemessen, in ihrer charakteristischen Funktion einführt, sondern als Person, die sich erst einmal vorstellen muß, ist also gerade der Witz dieses einleitenden Dialogs. Aristophanes übertreibt die Besonderheit der Euripideischen Erfindung, indem er Echo zur autonomen Person macht» (81-82).

72. Ο Hansen, 183, υποθέτει ότι η Ηχώ εμφανίζεται στη μηχανή με την αμφίεση του Περσέα, ο οποίος είχε κάνει μια σύντομη εμφάνιση πριν εξαφανιστεί στο 1014: μιλά γυναικεία, έχοντας καλυμμένο και το πρόσωπο, χωρίς να γίνεται ορατή από τον τοξότη. Τελικά προσγειώνεται για να αρχίσει να μιλά ως Περσέας. Ο Hourmouziades, 154-155, διατυπώνει την υπόθεση ότι ο Ευριπίδης / Περσέας εμφανίζεται στο 1009 με τη μηχανή και καταλήγει στη στέγη του σκηνικού οικοδομήματος από όπου στη συνέχεια μιλά ως Ηχώ.

73. Η μεταμφίεσή του συνίσταται σε ορισμένα διακριτικά γνωρίσματα του ταξιδιώτη, όπως ο φτερωτός πίλος, τα φτερωτά υποδήματα, και ορισμένα τυπικά γνωρίσματα του συγκεκριμένου ήρωα, η κίβισις με το κεφάλι της Μέδουσας και η άρπη. Όλα αυτά μπορούν να φορεθούν ή να ληφθούν σε ελάχιστο χρόνο· πρβ. Stone, 325-327.

74. Ο Rau, 67, επισημαίνει ότι δεν γίνεται κανένας κωμικός υπαινιγμός για τη χρήση της μηχανής, σε αντίθεση με άλλες αντίστοιχες περιπτώσεις στην κωμωδία (πρβ. και Gelzer, 1472).

75. Την πιθανότητα χρήσης της μηχανής ενισχύει η πληροφορία του Πολυδεύχη ότι χρησιμοποιήθηκε στην *Ανδρομέδα* (IV 128), καθώς και το γεγονός ότι ο στ. 927 μάλλον προετοιμάζει τη χρήση της (Hourmouziades, 154): ενδεικτική είναι και η φρασολογία των στ. 1098-1102 (Hansen, 182).

απλό, αλλά εξίσου αναπάντεχο τρόπο θα έδινε την τελική λύση προτείνοντας στον Χορό συμφιλίωση και ξεγελώντας τον Σχύθη με ένα προκλητικό δέλεαρ. Για τη λύση του δράματος αγνοούνται τόσο η προσφιλής στην ευριπίδεια τραγωδία μηχανή, όσο και οι θεοί που συνήθως την χρησιμοποιούν⁷⁶. Η δραματουργική λειτουργία τού από μηχανής θεού υποκαθίσταται από ένα απλό τέχνασμα, η συνδιαλλαγή επιτυγχάνεται με τον πιο πεζό και συνάμα αποτελεσματικό τρόπο. Μάλιστα η λύση στην αντιπαράθεση γυναικών-Ευριπίδη δεν επιβάλλεται από την παρέμβαση ενός τρίτου προσώπου, αλλά με απευθείας συνεννόηση των ενδιαφερομένων· αξιοσημείωτο είναι επιπλέον ότι η πρωτοβουλία ανήκει στον «κατηγορούμενο». Αν στην παρωδία της «Ελένης» σατιρίζονται οι θεατρικές συμβάσεις της ευριπίδειας τραγωδίας, στην παρωδία της «Ανδρομέδας» στόχος του Αριστοφάνη είναι τα σκηνικά, αλλά και δραματουργικά τεχνάσματα και μηχανισμοί του τραγικού ομοτέχνου του.

Οι θέσεις που διατυπώθηκαν δεν φιλοδοξούν να δώσουν οριστικές απαντήσεις στα ζητήματα που θίξαμε —πράγμα άλλωστε εξαιρετικά δύσκολο σε μια συζήτηση που οι προϋποθέσεις της δεν εγγυώνται μια αποδεικτική κατάληξη. Η δυσκολία ακριβώς αυτή επιχειρήθηκε να αντιμετωπισθεί με τη μέγιστη δυνατή αξιοποίηση του κειμένου. Διαπιστώθηκε ότι το κείμενο περιέχει στοιχεία επαρκή για την ικανοποιητική επίλυση σκηνικών προβλημάτων και ότι δεν αφήνει σημαντικά περιθώρια για διατύπωση λύσεων «κατ' οικονομίαν»⁷⁷. Λόγος και σκηνική δράση συνεργάζονται για την επίτευξη του κωμικότερου δυνατού αποτελέσματος, αποφεύγεται ωστόσο με συνέπεια κάθε είδους υπερβολή στον συνδυασμό των εκφραστικών μέσων. Γενικά οι αναφορές του κειμένου σε σκηνικά ζητήματα διέπονται από λιτότητα και λειτουργικότητα: έτσι η επιμονή του ποιητή στην υπογράμμιση σκηνικών λεπτομερειών μπορεί, όταν στόχος δεν είναι αποκλειστικά η σάτιρα, να αποτελέσει ένδειξη για παραβίαση των καθιερωμένων συμβάσεων ή για τη διάψευση προσδοκιών του κοινού που κάποτε έχουν προηγουμένως καλλιεργηθεί σκόπιμα. Ελάχιστες είναι, αντίθετα, οι περιπτώσεις όπου το κείμενο ευνοεί εικασίες για σκηνικά ευρήματα που δεν αφήνουν ίχνη σε αυτό· η εξήγηση για την απουσία λεκτικών ενδείξεων πρέπει τότε ν' αναζητηθεί στον χώρο της θεατρικής εμπειρίας ποιητή και κοινού που προϋποτίθεται (π.χ. χρήση της μηχανής στην παρωδία της *Ανδρομέδας*: ασφαλώς ο Αριστοφάνης δεν λογάριαζε με το οριακό ενδεχόμενο μιας διαφορετικής ιστορικής μοίρας της *Ανδρομέδας* και της δικής του κωμωδίας).

76. Στους στ. 1043, 1046, 1159 ο χορός καλεί τις θεότητες να εμφανισθούν. Ίσως η πρόσκληση αυτή να επιτείνει την προσδοκία εμφάνισης του από μηχανής θεού.

77. Πρβ. και τις παρατηρήσεις του Σ. Γ. Καψωμένου, «Κείμενο και σκηνική δράση στο αρχαίο δράμα», *ΕΕΦΣΘ* 16 (1977) 35-76, σχετικά με την τραγωδία.

Κείμενο και σκηνική παρουσίαση διακρίνονται για τη συνοχή τους σε βαθμό μεγαλύτερο από ό,τι επιτάσσει η παράδοση του λογοτεχνικού είδους. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την αφθονία και τη συνέπεια των έμμεσων νύξεων για σκηνικά ζητήματα ενισχύουν την υποψία ότι ο Αριστοφάνης αντιμετώπιζε ως ενδεχόμενη την κυκλοφορία και χρήση του κειμένου των Θεσμοφοριαζουσών — η εκτενής παρωδία στίχων του Ευριπίδη, και μάλιστα όχι τυχαία επιλεγμένων, αποτελεί αντίστοιχα ένδειξη για παρόμοια χρήση κειμένου του τραγικού από τον κωμικό ποιητή⁷⁸.

Οι τελευταίες παρατηρήσεις δείχνουν ότι η συνάντηση του Αριστοφάνη με τον Ευριπίδη έχει προετοιμαστεί μεθοδικά. Η ανάγκη για συστηματικότερη διερεύνηση των ευριπίδειων στοιχείων στη δραματουργία του κωμικού μετά το 415, χρονολογία ύστερα από την οποία σημειώνονται αντίστοιχα οι θεαματικές παραχωρήσεις του Ευριπίδη σε κωμικά στοιχεία⁷⁹, προβάλλει τώρα επιτακτικότερη*.

Πανεπιστήμιο Κύπρου

ΑΝΤΩΝΗΣ ΤΣΑΚΜΑΚΗΣ

78. Η προοπτική γραπτής κυκλοφορίας του κειμένου εναρμονίζεται εξάλλου και με την πρωτόγνωρη σύμφωνα με τα δεδομένα της αριστοφανικής κωμωδίας απουσία εφήμερων υπαινιγμών.

79. Βλ. κυρίως B. Seidensticker, *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen 1982.

* Ευχαριστώ θερμά τους καθηγητές κ.κ. Ν. Χουρμουζιάδη και Δ. Λυπουρλή για τις συζητήσεις μας και για τις εύστοχες παρατηρήσεις τους.