

## ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΠΑΡΩΔΙΑΣ ΣΤΟΥΣ ΑΧΑΡΝΕΙΣ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

(I) Δεν κομίζει κάτι νέο η διαπίστωση ότι η χρήση της παρατραγωδίας<sup>1</sup> στους *Αχαρνείς* και γενικότερα στον Αριστοφάνη δεν εξαντλείται στη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας ανέμελης ευθυμίας μέσω της διακωμώδησης ενός άλλου ποιητικού είδους. Από διάφορους μελετητές έχουν άλλωστε ήδη επισημανθεί οι ευρύτεροι στόχοι της παρωδίας στον Αριστοφάνη: να επικοινωνήσει, κατά κύριο λόγο, ο ποιητής με τους θεατές του, διδάσκοντάς τους μέσα από μια μεταθεατρική<sup>2</sup> πρακτική, και παράλληλα να οριοθετήσει τη φύση της κωμικής τέχνης έναντι της τραγωδίας, καθιστώντας τους θεατές κοινωνούς της τέχνης του. Δευτερευόντως, βέβαια, η παρωδία λειτουργεί και «πολιτικά» – όποια έννοια κι αν δίνει κανείς σε αυτόν τον όρο.<sup>3</sup>

Η παρούσα μελέτη ξεκινάει από την άποψη ότι στους *Αχαρνείς* η τραγωδία δεν συνιστά απλώς το πρωτότυπο που παρωδείται και, ταυτόχρονα, το μέσο της παρώδησης. Είναι εμφανές ότι στο έργο αυτό ο Αριστοφάνης θεματοποιεί τη σχέση της κωμωδίας με την τραγωδία και εντάσσει τον ενυπάρχοντα στην παρωδία στόχο (να επιτευχθεί κωμικό

---

Ευχαριστώ θερμά τους κκ. Ιω. Κωνσταντάκο, Γρ. Σηφάκη, Θ. Στεφανόπουλο και, ιδιαιτέρως, τον κ. Στ. Τσιτσιρίδη για την προσεκτική κριτική τους ανάγνωση και τις πολύτιμες υποδείξεις τους.

1. Για τη σημασία των όρων «παρατραγωδία» και «παρωδία» σε σχέση με τον Αριστοφάνη αλλά και γενικότερα βλ. τη συζήτηση (με εκτενή βιβλιογραφία) στον S. Tsitsiridis, «Techniques of Parody in Aristophanes», στο Σταύρος Τσιτσιρίδης (επιμ.), *Παραχορήγημα. Μελετήματα για το αρχαίο θέατρο προς τιμήν του καθηγητή Γρηγόρη Σηφάκη*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2010, σσ. 359-382.

2. Ο όρος «μεταθεατρική», όπως και παρακάτω ο όρος «θεατρική ψευδαίσθηση», εννοείται ότι χρησιμοποιούνται αναχρονιστικά, για να περιγράψουν τη θεατρική εμπειρία της εποχής του ποιητή.

3. Βλ. L. Edmunds, «Aristophanes' *Acharnians*», *YClS* 26 (1980) 27-32· H.-J. Newiger, «War and Peace in the Comedy of Aristophanes», *YClS* 26 (1980) 220-225, και J. M. Bremer, «Aristophanes on his Own Poetry», στο O. Reverdin – B. Grange (επιμ.), *Aristophane* [Entretiens sur l'Antiquité Classique 38], Γενεύη 1993, σσ. 127-134. Πλησιέστερη στην οπτική που υιοθετείται εδώ είναι η άποψη του Given: «to reduce interpretation of comedy to political didacticism deprives comedy of its ability to create fictional worlds distinct from everyday experience and destroys comedy's predilection for creating worlds that are quite inappropriate for assimilation to the real world», J. P. Given, *Intellectual Poets in Theory and on Stage. Euripides, Aristophanes, Protagoras*, διδ. διατρ., Μίτσιγκαν 2001, σ. 126.

αποτέλεσμα μέσα από τη μίμηση ενός αναγνωρίσιμου πρωτοτύπου) στον ευρύτερο στόχο να προσδιοριστεί η φύση της κωμικής τέχνης σε σύγκριση με την τραγωδία και η σχέση των δύο ειδών.<sup>4</sup>

Στη συζήτηση για τους όρους «παρωδία» και «παρατραγωδία» έχει αποδοθεί στον πρώτο η πρόθεση διακωμώδησης της τραγωδίας από την κωμωδία και στον δεύτερο η χρήση της τραγωδίας από την κωμωδία προκειμένου να εξυπηρετηθούν οι στόχοι της τελευταίας.<sup>5</sup> Αυτή η διάκριση λειτουργεί περιοριστικά για την ερμηνεία του φαινομένου της παρωδίας γενικότερα, αλλά και ειδικότερα σε σχέση με τους *Αχαρνείς* και την τραγωδία του Ευριπίδη *Τήλεφος* και οδηγεί στο ότι η τραγωδία είναι μόνο μέσο και δεν γίνεται στόχος διακωμώδησης από τον Αριστοφάνη σε αυτό το έργο.<sup>6</sup> Ωστόσο, στη μελέτη μου θα γίνει προσπάθεια να καταδειχθεί ότι στο συγκεκριμένο έργο, όποτε ο ποιητής αναφέρεται ή παραπέμπει στην τραγωδία, την υπονομεύει, δηλαδή την περιπαίζει διασκεδάζοντας. Από αυτή τη θέση προκύπτει ότι από την αρχή ως το τέλος του έργου η σχέση ανάμεσα στα δύο ποιητικά είδη διαμορφώνεται μέσα από τον παραμορφωτικό φακό της παρωδίας και ότι δεν μπορεί κανείς να καταλογίζει ασυνέπεια ή αμεριμνησία<sup>7</sup> στον κωμικό ποιητή ότι, δήθεν, χρησιμοποιεί και αξιοποιεί το υλικό της τραγωδίας όσο το έχει ανάγκη και στη συνέχεια της επιτίθεται.

Η προσπάθειά μου αυτή νομίζω πως βρίσκει γόνιμο έδαφος στη φύση του προς εξέταση υλικού παρωδίας, το οποίο όχι μόνο αναπτύσσεται σε μεγάλη έκταση μέσα στο έργο (ποσοτικό κριτήριο), αλλά καταλαμβάνει μέρη που αποτελούν οργανικά συστατικά της δομής του έργου (ποιοτικό κριτήριο). Είτε υιοθετήσει κανείς τη θεώρηση της «τυπικής» δομής της κωμωδίας (πρόλογος, πάροδος, προάγων/σκηνή μάχης κτλ.), είτε την

4. Πρβ. Edmunds, ό.π. (σημ. 3), 12. Βλ. επίσης H. P. Foley, «Tragedy and Politics in Aristophanes' *Acharnians*», *JHS* 108 (1988) 33-47. Γενικότερα, το σχετικό άρθρο της Foley ενίσχυσε την υπόθεσή μου, παρόλο που ο θεματικός προσανατολισμός του είναι διαφορετικός και δεν συμμερίζομαι όλες τις απόψεις που διατυπώνονται σε αυτό. Παρόμοια και ο Silk (M. S. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Νέα Υόρκη 2000) ασχολείται διεξοδικά με το ζήτημα αυτό, επιμένοντας ωστόσο στο σοβαρό χαρακτήρα της αριστοφανικής κωμωδίας («seriousness») και διαπιστώνοντας σε πολλές περιπτώσεις ανυπαρξία παρωδίας, πράγμα που στην παρούσα μελέτη θα εξεταστεί εκτενώς.

5. Foley, ό.π. (σημ. 4), 35.

6. «The extensive use of Euripidean drama is largely non parodic, and so too is the well-known sequence in *Acharnians*, sometimes referred to as a parody of Euripides' *Telephus*. The connection with *Telephus* is not in doubt, but if parody involves subversion of the tragic original, this is not parody», M. S. Silk, «Aristophanic Paratragedy» στο A. Sommerstein, κ.ά. (επιμ.), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Μπάρι 1993, σ. 494.

7. Foley, ό.π. (σημ. 4), 39.

οπτική της «λειτουργικής» δομής<sup>8</sup> είτε τη διάκριση σε μέρη της «αφηγηματικής» δομής<sup>9</sup>, διαπιστώνει ότι τα σχετικά χωρία<sup>10</sup> δεν περιορίζονται στην παραγωγή ενός αισθητικού αποτελέσματος με περιστασιακό χαρακτήρα, αλλά επιτελούν καθοριστικό ρόλο στη δόμηση του έργου. Συγκεκριμένα, ο εισαγωγικός μονόλογος του Δικαιόπολη, η σκηνή της ομηρίας, η μακρά ρήση και ο θρήνος/θρίαμβος καθορίζουν τον χαρακτήρα των τεσσάρων (από τα οκτώ) αφηγηματικών μερών: του προλόγου, της σκηνής μάχης, του επιρρηματικού αγώνα και της εξόδου της κωμωδίας. Επειδή, μάλιστα, δεν πρόκειται εδώ για αφηγηματικό είδος αλλά για δράμα, οφείλουμε να σημειώσουμε ότι τα ίδια αυτά παραδείγματα παρώδησης έχουν να κάνουν με ένα πρωτεύον θέμα για τη σκηνική πραγμάτωση του έργου, το θέμα της θεατρικής ψευδαίσθησης ή, αν υιοθετήσουμε την οπτική του Σηφάκη, το θέμα της «dramatic pretence».<sup>11</sup>

(II) Ας δούμε ορισμένες χαρακτηριστικές περιπτώσεις στις οποίες βρίσκουν έρεισμα οι παραπάνω θέσεις. Στους *Αχαρνείς* ο ποιητής είναι σταθερά – χωρίς αυτό να σημαίνει αποκλειστικά – προσανατολισμένος προς τον Ευριπίδη και κυρίως προς την τραγωδία του *Τήλεφο*.<sup>12</sup> Ήδη στον στ. 8 του έργου απαντά η φράση *ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι*, που παραπέμπει στο απ. 720 Κη. από τον *Τήλεφο*:<sup>13</sup> *κακῶς ὄλοιτ' ἄν· ἄξιον γὰρ*

8. Βλ. A. Sommerstein, *Aristophanes' Acharnians*, Warminster 1980, σ. 11.

9. Βλ. G. M. Sifakis, «The Structure of Aristophanic Comedy», *JHS* 112 (1992) 128-133. Ο Σηφάκης με τους όρους «lack», «decision», «service» ή «help», «transference», «opposition», «persuasion», «liquidation of villainy», «triumph» του Προπ περιγράφει τη βαθιά δομή της αριστοφανικής κωμωδίας, επισημαίνοντας ότι τεχνικές όπως η παρωδία αφορούν την επιφανειακή δομή («dramatic structure»). Ωστόσο, έχω την εντύπωση ότι στο συγκεκριμένο έργο η παρωδία σε ορισμένα σημεία διαπερνά την επιφανειακή δομή και λειτουργεί διαμορφωτικά πάνω στα βαθύτερα στρώματα του έργου. Ο Silk (ό.π. (σημ. 4), σσ. 263, 266) επιχειρεί διαφορετική τυπολογία της δομής της κωμωδίας που βασίζεται στην αιτιακή σχέση των μερών.

10. Βλ. τα σχετικά χωρία στον W. H. van de Sande Bakhuyzen, *De parodia in comoediis Aristophanis*, Ουτρέχτη 1877, σσ. 1-27, και κυρίως στον P. Rau, *Paratragodia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes* [Zetemata 45], Μόναχο 1967, σ. 185 κε.

11. G. M. Sifakis, *Parabasis and Animal Choruses*, Λονδίνο 1971, σ. 11. Νομίζω ότι και υπ' αυτήν την οπτική δεν επηρεάζεται η επιχειρηματολογία που αναπτύσσεται εδώ. Για το ζήτημα της θεατρικής ψευδαίσθησης βλ. και D. Bain, *Actors and Audience*, Οξφόρδη 1977 και F. Muecke, «Playing with the Play: Theatrical selfconsciousness in Aristophanes», *Antichthon* XI (1977) 52-67.

12. Δεν έχει θέση εδώ η εξέταση ερωτημάτων σε σχέση με αυτές τις επιλογές του ποιητή. Τοποθετήσεις σε σχέση με αυτού του είδους τα ερωτήματα βλ. στους Rau, ό.π. (σημ. 10), σ. 181· Foley, ό.π. (σημ. 4), 37-8, 47· F. Jouan, «La paratragédie dans les *Acharniens*», *Cahiers du GITA* 5 (1989) 17· J-C. Carrière, «Les métamorphoses des mythes et la crise de la Cité dans la Comédie Ancienne», στο P. Thiery – M. Menu (επιμ.), *Aristophane. La langue, la scène, la cité*, Μπάρι 1994, σσ. 439-441· S. D. Olson, *Aristophanes Acharnians*, Νέα Υόρκη 2002, σσ. lix-lxi.

13. Για τον *Τήλεφο*, εκτός των όσων αναφέρει ο Kannicht (R. Kannicht, *Tragicorum*

Ἑλλάδι, χωρίο το οποίο ανήκει σε αυτά που προβληματίζουν ακόμη τους μελετητές σε σχέση με την τοποθέτησή τους μέσα στο έργο. Δεν έχει αποδοθεί σε συγκεκριμένο πρόσωπο, αλλά πιθανόν να αποτελεί σχόλιο που αναφέρεται είτε στον Τήλεφο είτε στον Πάρη είτε στην Ελένη.<sup>14</sup> Αυτό που εκφράζεται είναι ότι ο θάνατος του αναφερόμενου προσώπου θα ήταν πολύτιμος, θα άξιζε στην Ελλάδα. Στο αριστοφανικό κείμενο υποκαθίσταται το πρώτο ημιστίχιο του τραγικού χωρίου από τη φράση *διὰ τοῦτο τοῦργον*, η οποία καθαυτή και στη σύναψή της με τη φράση *ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι* δεν δημιουργεί κωμική ασυμφωνία. Ἐχει παρατηρηθεί ότι ο ηρωικός τόνος σε αυτή τη φράση της κωμωδίας αποτελεί ένδειξη παρωδίας<sup>15</sup> και ότι, παρά τις αντιρρήσεις που έχουν διατυπωθεί,<sup>16</sup> υπάρχει όντως πρόθεση παρώδησης.<sup>17</sup> Ὑπέρ της ύπαρξης παρωδίας, πέρα από τα επιχειρήματα υφολογικού κυρίως περιεχομένου όσων την εντοπίζουν, συνηγορεί και το γεγονός ότι το κωμικό αποτέλεσμα παράγεται εν προκειμένω από την ασυμφωνία μεταξύ της επικοινωνιακής περιστασης που υποθέτουμε ότι υφίσταται στον *Τήλεφο* (η φράση αναφέρεται στον Τρωικό Πόλεμο, σε πανελλήνια εκστρατεία και υπόθεση που πράγματι είχε βαρύνουσα σημασία για τους Ἕλληνες) και της κατάστασης που περιγράφεται στους *Αχαρνείς* (αποκάλυψη της διαφθοράς του Κλέωνα και εξαναγκασμός του από τους ιππείς να «ξεράσει» τα πέντε τάλαντα, στ. 5-8), κατάστασης που, όσο κι αν είναι σοβαρή, δεν έχει την πανελλήνια εμβέλεια του Τρωικού Πολέμου, αλλά αποτελεί εσωτερική υπόθεση της πόλης. Η ασυμφωνία που παράγει το κωμικό αποτέλεσμα εδώ δεν δημιουργείται από την ίδια τη μίμηση μέσω της τροποποίησης του πρωτοτύπου, αλλά προέρχεται από την αλλαγή στους λογικούς συσχετισμούς του κειμένου που αποτελεί το αντικείμενο της

*Graecorum Fragmenta*, v. 5.1., 5.2.: *Euripides*, Γκέτιγκεν 2004, σσ. 686-687), βλ. επίσης: E. W. Handley – J. Rea, *The Telephus of Euripides* (BICS Suppl. 5), Λονδίνο 1957· M. Heath, «Euripides' *Telephus*», *CQ* 37 (1987) 272-280· C. Collard – M. J. Cropp – K. H. Lee, *Euripides Selected Fragmentary Plays I*, Warminster 1995· C. Preiser, *Euripides: Telephus. Einleitung, Text, Kommentar* (Spudasmata 78), Ζυρίχη - Νέα Υόρκη 2000. Για την παρωδία της ίδιας τραγωδίας στις *Θεσμοφοριάζουσες*, βλ. επίσης: C. Austin – S. D. Olson, *Aristophanes: Thesmophoriazousae*, Οξφόρδη 2004, σ. lvi κε.

14. Βλ. Handley – Rea, ό.π. (σημ. 13), σ. 30 και Collard – Cropp – Lee, ό.π. (σημ. 13), σ. 52.

15. Η άποψη αυτή διατυπώνεται από τον A. C. Schlesinger, «Identification of Parody in Aristophanes», *TAPhA* 67 (1936) 297.

16. «There are two motives for parody: one is the desire to turn the critical attention of the audience directly on the tragic material [...]; the second is the desire to exploit the dissonance resulting from the juxtaposition of elevated poetry and vulgarity. Neither of these motives is applicable to *Ach. 8*». K. J. Dover, *Greek and the Greeks. Collected Papers*, I, Οξφόρδη 1987, σ. 229.

17. Βλ. Olson, ό.π. (σημ. 12), σ. 68.

μίμησης, αλλαγή που οφείλεται στα νέα συμφραζόμενα του κωμικού κειμένου. Αν μάλιστα η φράση *ἄξιον γὰρ* ήταν ευρείας χρήσεως, όπως υποστηρίζει ο Dover,<sup>18</sup> θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι με τη λεξιλογική σύναψη *ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι* ο θεατής είχε ήδη μία ένδειξη η οποία μπορεί να μην τον καθιστούσε κριτικό απέναντι στο υλικό της τραγωδίας, όπως θέλει ο Dover (βλ. σημ. 16), αλλά σίγουρα κατεύθυνε την προσοχή του προς την πλευρά που επιθυμούσε ο ποιητής.

Ο Starkie<sup>19</sup> προτείνει να θεωρήσουμε τον προλογικό μονόλογο του Δικαιόπολη (στ. 1-42) ως παρωδία συνολικά του Προλόγου του *Τήλεφου*, όπου ο ήρωας θα διεκτραγωδούσε τα βάσανά του και θα κατατόπιζε το κοινό.<sup>20</sup> Έχουν διατυπωθεί αρκετές επιφυλάξεις για την άποψη αυτή.<sup>21</sup> Ωστόσο οι ενδείξεις παρώδησης είναι, κατά τη γνώμη μου, αρκετές: (1) Στο λεξιλόγιο, ο τραγικός τόνος, που προέρχεται από υψηλού ποιητικού ύφους λέξεις, συνδυάζεται με την πεζότητα που παράγεται από τη χρήση λέξεων οι οποίες διαβαθμίζονται από καθημερινές και αγοραίες έως κοπρολογικές. (2) Οι λέξεις και οι φράσεις που περιγράφουν συναισθήματα, δηλ. παθήματα, στους πρώτους 42 στίχους του Προλόγου έχουν ισχυρή παρουσία τόσο ποσοτική (τουλάχιστον 18) όσο και ποιοτική (εκφράσεις πάθους, λέξεις υψηλού ποιητικού ύφους: *τὸ κέαρ ἠὺφράνθη, ἐγανώθη, πῶς τοῦτ' ἔσεισέ μου δοκεῖς τὴν καρδίαν, τῆτες δ' ἀπέθανον, διεστράφη, ἐρώων, στυγῶν, ποθῶν* κτλ.). Το στοιχείο αυτό συνηγορεί, αν όχι υπέρ της παρώδησης της σκηνής του Προλόγου του *Τήλεφου*, τουλάχιστον υπέρ της διάθεσης παρώδησης από τον Αριστοφάνη του πάθους που χαρακτηρίζει τον *sermo tragicus* και κατεξοχήν τους ήρωες του Ευριπίδη. (3) Η παρουσία τόσο εκτενούς μονολόγου<sup>22</sup> στον Πρόλογο αριστοφανικής κωμωδίας δεν είναι ο κανόνας, αλλά μάλλον η εξαίρεση. Καθώς οι *Αχαρνείς* είναι το πρώτο από τα σωζόμενα αριστοφανικά έργα, δεν μπορούμε να εξαγάγουμε συμπεράσματα για πιθανή εξέλιξη της τεχνικής του σε σχέση με τον Πρόλογο. Εξετάζοντας όμως τα έργα που

18. Dover, *ό.π.* (σημ. 12), σ. 229.

19. W. J. M. Starkie, *Aristophanes: The Acharnians*, Λονδίνο 1909, σ. xxx.

20. Handley – Rea, *ό.π.* (σημ. 13), σ. 28.

21. Βλ. Olson, *ό.π.* (σημ. 12), σ. 64 και Rau, *ό.π.* (σημ. 13), σ. 185. Παρόμοια και η Foley, (*ό.π.* (σημ. 4), 35 και σημ. 11) η οποία, ωστόσο, παρατηρεί: «the monologue form itself may have prepared the audience for allusions to tragedy».

22. Ο όρος «μονόλογος» χρησιμοποιείται εδώ για να περιγράψει μία εισαγωγική ρήση παρόμοια με αυτές των ευριπίδειων τραγωδιών στις οποίες συνυπάρχουν στοιχεία μονολόγου με τη στενή έννοια και πληροφορίες χρήσιμες στο κοινό για την κατανόηση του έργου. Ωστόσο, όσον αφορά τον Τήλεφο ως σημειωθεί ότι οι Handley – Rea, *ό.π.* (σημ. 13), σ. 27, προκρίνουν τον όρο «logos to the audience» αναφερόμενοι στη σκηνή αυτή επισημαίνοντας: «Telephus like Melanippe and others shows scant respect for the dramatic illusion of a soliloquy: “I have endured much hardship; but I shall shorten my story...”».

ακολούθησαν μετά από το 425 π.Χ., διαπιστώνουμε ότι μόνο στις *Εκκλησιάζουσες* υπάρχει ένας εισαγωγικός μονόλογος που υφολογικά πλησιάζει αυτόν των *Αχαρνέων*, ενώ σε άλλα έργα, όπως στους *Σφήκες* και στην *Ειρήνη*, η σχέση διαδραστικότητας με το κοινό είναι αναπτυγμένη σε τέτοιο βαθμό, ώστε δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για μονόλογο. Στους *Αχαρνείς* η εναρκτήρια σκηνή, όπου ο ήρωας δεν απευθύνεται άμεσα σε κάποιο άλλο πρόσωπο ή στους θεατές, θυμίζει έντονα πρόλογο τραγωδίας. Τρία χωρία σε αυτόν τον μονόλογο χρειάζονται ιδιαίτερη αναφορά, προκειμένου να προληφθούν ενστάσεις: (α) η προσφώνηση ὦ πόλις πόλις (στ. 27) έχει παρατραγικό χαρακτήρα και δεν φαίνεται να αποτελεί απόπειρα επικοινωνίας με έναν δέκτη· (β) η φράση πῶς δοκεῖς (στ. 12) και (γ) η ίδια φράση (στ. 14) η οποία αποτελεί έκφραση της καθομιλουμένης με επιρρηματικό ή επιφωνηματικό χαρακτήρα και δηλώνει συναισθηματική φόρτιση.<sup>23</sup> (4) Τέλος, πρέπει να δούμε ότι στον μονόλογο του Δικαιόπολη τίγονται – χωρίς, είναι αλήθεια, αιτιακή σύνδεση μεταξύ τους, αλλά με θεματικό σύνδεσμο τα συναισθήματα του ήρωα και με μορφικό συνδετικό κρίκο ένα σχήμα *griamel* – όλα τα θέματα που πρόκειται να απασχολήσουν τον ποιητή στη συνέχεια: (α) ο Κλέων (5-8), (β) η πόλη και οι πολιτικοί (19-26), (γ) η ποιητική τέχνη και η καταξίωση στο χώρο αυτό (9-16), και (δ) η ειρήνη και ο χαμένος παράδεισος εξαιτίας του πολέμου (26-29). Ο κωμικός ποιητής φαίνεται να αρχίζει το έργο του κατά το πρότυπο του Ευριπίδη με έναν μονόλογο – περίτεχνο<sup>24</sup> στη βαθιά δομή του, όσο κι αν στην επιφάνεια δείχνει χαλαρός και ασυνάρτητος –, τον οποίο όμως υπονομεύει καταργώντας τη σύμβαση της τραγωδίας, σύμφωνα με την οποία τα όρια ανάμεσα στον ζωτικό, θα λέγαμε, χώρο του κοινού και σε αυτόν του υποκριτή είναι ευδιάκριτα (παρόλο που ο τελευταίος μπορεί να απευθύνεται στο κοινό). Ο Δικαιόπολης που μονολογεί, αν και διατηρεί την ταυτότητά του ως ήρωας – πράγμα που θα συνέβαινε και στην περίπτωση του τραγικού ήρωα –, μοιάζει ένας από τους συμπολίτες του θεατές κι όχι ένας τραγικός ήρωας οριοθετημένος από τον δικό του κόσμο.<sup>25</sup>

23. Olson, ό.π. (σημ. 12), σ. 69.

24. Βλ. Edmunds, ό.π. (σημ. 3), 26, 33. Πρβ. G. Compton-Engle, *Sudden Glory: Acharnians and the First Comic Hero*, διδ. διατρ., Cornell University 1997, σσ. 107-112, η οποία θεωρεί εξαιρετικά έντεχνο το μονόλογο αυτόν και υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει παράλληλός του στην τραγωδία και στην κωμωδία.

25. O. E. W. Handley, «Aristophanes and his Theatre», στο O. Reverdin – B. Grange (επιμ.), *Aristophane* [Entretiens sur l'Antiquité Classique 38], Γενεύη 1993, σσ. 101-102, παρατηρεί επιπλέον: «[...] the man who begins the *Acharnians* is a man who, like the audience, is waiting for something to happen [...] [Aristophanes] has the man reflect the sort of talk that might go on between neighbors at dramatic or musical festivals while they wait for an event». Πρβ. A. de

Κι αν ακόμη διατηρούσαμε αμφιβολίες για τη λειτουργία του μονολόγου ως παρωδίας, αυτός θα μπορούσε να θεωρηθεί ως προειδοποιητική ένδειξη για ό,τι ακολουθεί ή ως στοιχείο του πλαισίου («comprehensive identificatory frame»), το οποίο ο Silk<sup>26</sup> θεωρεί προαπαιτούμενο για την ύπαρξη παρωδίας.

Η δεύτερη περίπτωση παρωδίας που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την επιχειρηματολογία μας εντοπίζεται στους στ. 495-556. Πρόκειται για τη «μακρά ρήση» που καταλαμβάνει τη θέση του αναμενόμενου Αγώνα διαλογικής μορφής.<sup>27</sup> Και μόνη η επιλογή οργάνωσης του μέρους αυτού της κωμωδίας με τη χρήση της τραγικής ρήσης αντίθετα από ό,τι θα προσδοκούσαν οι θεατές, πρέπει να θεωρηθεί ενδεικτική για τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει την τραγωδία ο ποιητής. Αυτό φαίνεται από τους πρώτους κίολας στίχους της ρήσης: *μή μοι φθονήσητ', ἄνδρες οἱ θεώμενοι, | εἰ πτωχὸς ὦν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν* (496-97). Στο απ. 703 Κν. ο Τήλεφος μεταμφιεσμένος σε ζητιάνο εκφέρει τα εξής λόγια: *μή μοι φθονήσητ', ἄνδρες Ἑλλήνων ἄκροι, | εἰ πτωχὸς ὦν τέτληκ' ἐν ἐσθλοῖσιν λέγειν*. Τα δύο χωρία εμφανίζουν αποκαλυπτική ομοιότητα μεταξύ τους. Εκτός από τις φράσεις που είναι εντελώς όμοιες, βρίσκονται πολύ κοντά νοηματικά και οι λέξεις *τέτληκ'* και *ἔπειτ'* (επίρρημα το οποίο ενισχύει την ανάμεσα στις φράσεις *πτωχὸς ὦν* και *ἐν ἐσθλοῖσιν λέγειν*). Η βασική διαφορά τους βρίσκεται στην προσφώνηση η οποία περιέχεται και στα δύο χωρία: το ακροατήριο του Τήλεφου αποτελείται από πρόσωπα του έργου, ενώ το ακροατήριο του κωμικού ήρωα από θεατές.<sup>28</sup> Ο σοβαρός τόνος της φράσης αυτής και όσων ακολουθούν

Cremoux, «Illusion théâtrale et éducation politique dans les *Acharniens*. Public averti ou public de dupes?», *Methodos* 7 (2007) 14-16, η οποία, όμως, προωθώντας την παρατήρηση αυτή πολύ – ίσως υπερβολικά – μακριά βλέπει αντιστροφή των ρόλων του Δικαιοπόλη και των θεατών: «Dicéopolis devient le public parce qu'il assiste à une assemblée qui a beaucoup d'une scène de théâtre, et le public devient les membres de l'assemblée parce que son arrivée et la place qu'il tient sur les gradins l'identifient à ces derniers».

26. Silk, *ό.π.* (σημ. 6), σ. 480.

27. Βλ. Starkie, *ό.π.* (σημ. 19), σσ. xxxiii-xxxiv και 104-105. Παρόμοια και ο Edmunds, *ό.π.* (σημ. 3), 8-9, ο οποίος, λαμβάνοντας υπόψη το ιστορικό πλαίσιο, δίνει διαφορετική ερμηνεία σε αυτήν την επιλογή του Αριστοφάνη. Για τη συζήτηση σχετικά με τη δομή του μέρους αυτού, βλ. M. E. Aria, *The Dynamics of Form and Genre in Aristophanic Comedy*, διδ. διατρ., Columbia University, 1997, σσ. 101-165, η οποία διαπιστώνει την ύπαρξη στους *Αχαρνείς* ενός «pattern of repeated *agon*-like structures» και, σχολιάζοντας τους στ. 490-625, δανείζεται τον χαρακτηρισμό «*quasi-agon*» από τον A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (second edition revised by T. B. L. Webster), Οξφόρδη 1962, σ. 213.

28. Βλ. όμως Silk, *ό.π.* (σημ. 6), σ. 495, ο οποίος δεν διακρίνει παρωδία σε αυτούς τους στίχους εφόσον «parody exists within a frame: here there is none [...]. The qualities of the original are not directly in question as they would be with parody».

στους επόμενους 18 στίχους, καθώς και το γεγονός ότι ίσως το παραγόμενο κωμικό αποτέλεσμα δεν είναι άμεσο, προβληματίζει σε σχέση με την πρόθεση παρώδησης εκ μέρους του ποιητή,<sup>29</sup> δηλαδή με την περιπαικτική του διάθεση απέναντι στην τραγωδία.

Όμως το ουσιώδες για το θέμα που μας απασχολεί εδώ είναι ότι η φράση, ως εισαγωγική, αποτελεί δομικό στοιχείο της μακράς ρήσης που ακολουθεί και ως τέτοιο πρέπει να εξεταστεί σε σχέση με την παρωδία. Το ίδιο ισχύει και για το στ. 540: *ἔρεϊ τις, «οὐ χρῆν»*. Ως παρωδούμενο πρωτότυπο θεωρείται το απ. 708 Κν. του Τήλεφου (*ἔρεϊ τις, οὐ χρῆν*) και αποδίδεται στον Τήλεφο, ως μέρος του λόγου που απευθύνει στους Αχαιοούς. Η φράση λειτουργεί στο αριστοφανικό κείμενο – και πιθανώς και στον Τήλεφο – ως ρητορικό «κλισέ», ως απόπειρα προκατάληψης του ακροατηρίου, προκειμένου να προληφθούν πιθανές αντιδράσεις. Και στο σημείο αυτό αμφισβητείται η ύπαρξη παρωδίας.<sup>30</sup> Τα αρχαία Σχόλια (540 b) αναφέρουν: *καὶ τοῦτο ἀπὸ Τηλέφου Εὐριπίδου παραγέγραπται*.<sup>31</sup> Πράγματι, η φράση δεν φαίνεται μέσα στα συμφραζόμενά της να επιδιώκει κωμικό αποτέλεσμα. Εντούτοις, η λειτουργία της ως δομικού στοιχείου της ρήσης είναι πολύ ενδιαφέρουσα για τη χρήση της τραγωδίας στην κωμωδία αυτή. Παρόμοια και ο στ. 543, ίσως και οι στ. 555-556. Ο Αριστοφάνης μοιάζει να ενισχύει το κύρος της επιχειρηματολογίας του χρησιμοποιώντας όχι απλώς το φραστικό ένδυμα της τραγωδίας, αλλά τη λογική οργάνωση της ρήσης, δηλαδή ενός τυπικού μορφολογικού στοιχείου του συγκεκριμένου ποιητικού είδους και ιδιαίτερα των τραγωδιών του Ευριπίδη. Την ίδια στιγμή, όμως, υπονομεύει το στοιχείο αυτό. Στην τραγωδία ο ήρωας απευθύνεται με τη ρήση του σε πρόσωπα του έργου. Στους Αχαρνείς ο ήρωας, που δεν έχει σταθερή ταυτότητα ως «πομπός», απευθύνεται σε έναν επίσης μη σταθερό «δέκτη», ο οποίος αρχικά αναφέρεται ότι θα είναι οι Αχαρνείς συμπολίτες του Δικαιόπολη (στ. 322: Δι. *Οὐκ ἀκούσεσθ'; οὐκ ἀκούσεσθ' ἑτεόν, ὦ χαρνηίδαι;*) και στη συνέχεια εξαγγέλλεται ότι θα είναι τα μέλη του Χορού (στ. 416: Δι. *δεῖ γάρ με λέξαι τῷ χορῷ ῥῆσιν μακράν*) και μάλιστα σε αντιδιαστολή προς τους θεατές (στ. 442-444: Δι. *Τοὺς μὲν θεατὰς εἰδέναι μ' ὅς εἰμ' ἐγώ,* |

29. O Rau, ό.π. (σημ. 10), σ. 40, θεωρεῖ ότι το κέντρο βάρους της κωμικότητας στο λόγο του Δικαιόπολη δεν αφορά την παρώδηση του Τήλεφου, αλλά τη διακωμώδηση των αιτιών του πολέμου, δηλ. της ιστορίας της αμοιβαίας αρπαγής γυναικών, την οποία είχε αναφέρει ο Ηρόδοτος, και την κωμική αλληλουχία των προετοιμασιών του πολέμου. Ο Silk, ό.π. (σημ. 6), σ. 496, χρησιμοποιεί όρους όπως «co-presence» και «parallel», για να περιγράψει τη σχέση του τραγικού πρωτοτύπου με το κωμικό κείμενο.

30. Starkie, ό.π. (σημ. 19), σ. 113· Schlesinger, ό.π. (σημ. 15), 298· Olson, ό.π. (σημ. 12), σ. 213.

31. N. G. Wilson, *Scholia in Aristophanis Acharnenses*, Γκρόνινγκεν 1975.



τοὺς δ' αὖ χορευτὰς ἡλιθίους παρεστάναι, ὅπως ἂν αὐτοὺς ῥηματίοις σκιμαλίσω). Στην τραγωδία, στις περιπτώσεις απόκρυψης της ταυτότητας ενός προσώπου υπάρχει μέριμνα προκειμένου ο θεατής να ενημερωθεί για την πραγματική ταυτότητα, πράγμα που εξασφαλίζει τη λειτουργία της ειρωνείας.<sup>32</sup> Στην περίπτωσή μας ο ποιητής διά στόματος του Δικαιόπολη δηλώνει τί σκοπεύει να κάνει και στη συνέχεια αθετεί τις προγραμματικές δηλώσεις του: δέκτης γίνονται ξεκάθαρα μόνον οι θεατές (στ. 496-497). Ο ποιητής φαινομενικά μόνο δανείζεται στοιχεία από την τραγωδία για να στηρίξει την άποψή του: στην πραγματικότητα παίζει μαζί της.

Ας επιστρέψουμε στον αρχικό μας προβληματισμό. Ποια είναι ακριβώς η λειτουργία της παρωδίας στους *Αχαρνείς*; Έχει, όπως είδαμε,<sup>33</sup> υποστηριχθεί η άποψη ότι στη μακρά ρήση δεν υπάρχει παρωδία (με την έννοια του κωμικού αποτελέσματος) γιατί δεν υφίσταται υπονόμηση του τραγικού πρωτοτύπου. Νομίζω, εντούτοις, ότι, αν δεχτούμε ως κριτήριο για την ύπαρξη παρωδίας την υπονόμηση του πρωτοτύπου με τη σημασία που της έχουμε δώσει προηγουμένως (ο ποιητής περιπαίζει το πρωτότυπο διασκεδάζοντας) και αν θεωρήσουμε συνολικότερα το έργο και δεν μείνουμε στα στενά όρια του στίχου στον οποίο κάθε φορά εντοπίζουμε μία περίπτωση παρώδησης, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι στο έργο αυτό στόχος είναι ο τραγικός τρόπος του *Ευριπίδη* και πιο συγκεκριμένα η τραγωδία του *Τήλεφος* και ότι το μέσο για την επίτευξη του στόχου είναι η παρωδία. Η συνολική θεώρηση του έργου η οποία προτείνεται εδώ βασίζεται σε τρεις διαπιστώσεις: (α) τα χωρία τα οποία παραπέμπουν στον *Τήλεφο* αποκαλύπτουν τον ρόλο τους ως παρωδία, όταν εξετάζονται μέσα στο πλαίσιο ολόκληρης της ρήσης και όχι μεμονωμένα, (β) τα χωρία αυτά έχουν έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα: αποτελούν «δείκτες»<sup>34</sup> ρητορικού λόγου. Επιπλέον, κατεξοχήν το έργο του *Ευριπίδη* χαρακτηρίζεται από τέτοιου είδους ρήσεις, στις οποίες μάλιστα

32. F. Muecke, «I Know You – By Your Rags»: Costume and Disguise in Fifth-century Drama», *Antichthon* XVI (1982) 29.

33. Βλ. σημ. 6, 28 και 29.

34. Βλ. R. M. Harriott, *Aristophanes Poet and Dramatist*, Βαλτιμόρη 1986, σ. 29, όπου εξετάζεται η χρήση της ρητορικής από τον Αριστοφάνη και επισημαίνεται ότι «[r]hetorical clichés stand out so conspicuously in most comic surroundings as to suggest that oratory, or an orator, is being “sent up”». Η Harriott, αναλύοντας τη μακρά ρήση των *Αχαρνέων*, δεν λαμβάνει θέση στο ζήτημα αν ο ποιητής παρωδεί τη ρητορική τέχνη ή, όπως υποστηρίχθηκε παραπάνω, τη χρήση της από τον *Ευριπίδη*. Αντίθετα η A. M. Komornicka, «Quelques remarques sur la parodie dans les comédies d’Aristophane», *QUCC* 3 (1967) 67, εντάσσει τη μακρά ρήση στην κατηγορία της παρωδίας της ρητορικής.

ο ομιλών πολύ συχνά δηλώνει ότι αναγνωρίζει πως η ρήση του υπόκειται σε έλεγχο από το ακροατήριό του και τοποθετεί τον εαυτό του μέσα σε κοινωνικές παραμέτρους που παραπέμπουν πολλές φορές σε χαμηλό κοινωνικό status<sup>35</sup>, (γ) η ρήση πρέπει να εξεταστεί μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της, που εκτείνεται στους στ. 292-626. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η ρήση συνδέεται με την παρωδία της σκηνης της ομηρίας, την παρωδία της αναγνώρισης και την παρωδία της μεταμφίεσης. Ας δούμε πώς λειτουργούν αυτές οι σκηνές.

Η σκηνή της ομηρίας (στ. 325-351), που παρωδεύεται και στις *Θεσμοφοριαζουσες* (στ. 689-753),<sup>36</sup> θεωρείται τυπικά ευριπίδεια και, όσον αφορά την πλοκή της κωμωδίας, αποτελεί το μέσο με το οποίο ο Δικαιόπολης εξασφαλίζει το δικαίωμα της εκφοράς της ρήσης.

Παρωδία της αναγνώρισης που πιθανόν συντελείται στον *Τήλεφο* υπάρχει στο στ. 430: *Ευ. οἶδ' ἄνδρα, Μυσὸν Τήλεφον. Δι. ναί, Τήλεφον.* Στο απ. 704 Κη. υπάρχει η φράση: *Μυσὸν Τήλεφον*, που όμως δεν μπορεί να ενταχθεί σε συγκεκριμένη θέση στο σώμα του έργου ούτε αποδίδεται με βεβαιότητα σε κάποιο από τα πρόσωπά του.<sup>37</sup> Εάν υποθέσουμε, όπως και ο Rau,<sup>38</sup> ότι το απ. 704 ανήκει στη σκηνή κατά την οποία κάποιος αναγνωρίζει τον Τήλεφο, τότε η παρώδηση στηρίζεται για άλλη μια φορά στη διαφορετική κατάσταση μέσα στην οποία εμφανίζεται η φράση. Στην τραγωδία θα επρόκειτο, μπορούμε να υποθέσουμε, για στιγμή μεγάλης έντασης, όπου η αποκάλυψη της ταυτότητας του Τήλεφου δεν θα ήταν επιθυμητή από τον ήρωα. Στην κωμωδία η φράση αποτελεί την κορύφωση στην κλιμακούμενη προσπάθεια του ήρωα να αντιληφθεί ο συνομιλητής του σε ποιον αναφέρεται, προκειμένου να πάρει τα πολυπόθητα ράκη του. Επιπλέον, αυτό που λαμβάνει χώρα στον *Τήλεφο* είναι η αναγνώριση ενός ήρωα από έναν άλλο ήρωα. Στην κωμωδία πραγματοποιείται η αναγνώριση ενός δραματικού προσώπου από τον δημιουργό του. Και αυτός ο δημιουργός συγκατατίθεται να προσφέρει στον κωμικό ήρωα την απαιτούμενη για τη ρήση του ευγλωττία (στ. 445): *Ευ. δώσω πυκνῆ γὰρ λεπτὰ μηχανᾶ φρενί.* Με τη φράση αυτή, αν και ο Ευριπίδης

35. R. Scodel, «Verbal Performance and Euripidean Rhetoric», στο M. Cropp – K. Lee – D. Sansone (επιμ.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Ιλνιός 2000, σσ. 129-144.

36. Οι Handley – Rea, ό.π. (σημ. 13), σσ. 36-37, διατυπώνουν αρκετές επιφυλάξεις σε σχέση με τα συμπεράσματα που μπορούμε να εξαγάγουμε για τη σκηνική πραγμάτωση της ομηρίας στον *Τήλεφο* με βάση τον χειρισμό του μέσου αυτού από τον Αριστοφάνη.

37. Βλ. Handley – Rea, ό.π. (σημ. 13), σ. 36. Ο Olson, ό.π. (σημ. 12), σ. 187, στο σχετικό σχόλιο απορρίπτει τις υποθέσεις για συμπλήρωση του αποσπάσματος με τρόπο που να αποδίδεται η φράση στον ίδιο τον Τήλεφο.

38. Rau, ό.π. (σημ. 10), σ. 25.

απευθύνεται στο Δικαιόπολη, χαρακτηρίζεται βεβαίως έμμεσα ο ίδιος.

Μία ακόμη σκηνή παρωδίας που πλαισιώνει τη σκηνή της ρήσης κορυφώνεται στους στ. 440-441: Δι. Δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν εἶναι τήμερον, | εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μή. Στο απ. 698 Κη. του Τήλεφου ο Τήλεφος εμφανίζεται να λέει δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν –  $x - k -$ , | εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μή. Το χωρίο, όπως μας έχει σωθεί,<sup>39</sup> δεν μας επιτρέπει να εξετάσουμε πλήρως το μηχανισμό της υπονόμησης της μίμησης μέσω πιθανής μετάπλασης του πρωτοτύπου. Το κωμικό αποτέλεσμα στηρίζεται προφανώς και στην αναγνώριση της ένταξης του τραγικού παραθέματος στο λόγο της κωμωδίας και στα συγκεκριμένα συμφραζόμενα, αλλά και στη συνολική σκηνή στο σπίτι του Ευριπίδη. Τα βέλη του κωμικού στρέφονται εναντίον του τραγικού ποιητή, έχοντας ως στόχο πολλές διαφορετικές πλευρές του. Αυτό που αξίζει να προσεχθεί είναι η χρήση της μεταμφίσεως<sup>40</sup> ως τραγικού μοτίβου στους *Αχαρνείς*. Κύριος στόχος του Αριστοφάνη δεν φαίνεται να είναι τα ράκη των ηρώων του Ευριπίδη, αλλά η μεταμφίσηση ως τέχνασμα και ο τρόπος με τον οποίο αυτό χρησιμοποιήθηκε από τον Ευριπίδη.<sup>41</sup> Στον Τήλεφο η μεταμφίσηση είναι ένα στοιχείο που έχει να κάνει με την πλοκή (η απόκρυψη/αποκάλυψη ταυτότητας είναι στοιχεία που προωθούν τη δράση) και με το χαρακτήρα (ευγενής ήρωας με ευγλωττία και πειθώ πίσω από τα κουρέλια).<sup>42</sup> Στους *Αχαρνείς* και τα δύο αυτά χαρακτηριστικά του τεχνάσματος υπονομεύονται. Η μεταμφίσηση του Δικαιόπολη δεν προωθεί τη δράση, αφού δεν επηρεάζει την πλοκή παρά μόνο στο ότι λειτουργεί επιβραδυντικά, όπως και η άλλη απόφαση του Δικαιόπολη, να επισκεφθεί τον Ευριπίδη (στ. 394).<sup>43</sup> Κυρίως, όμως, η μεταμφίσηση δεν λειτουργεί ως απόκρυψη της πραγματικής ταυτότητας του Δικαιόπολη, αφού ο Χορός των Αχαρνέων γνωρίζει την πραγματική ταυτότητα του συνομιλητή του – έχει δώσει τη συγκατάθεσή του για την αλλαγή της εμφάνισης του Δικαιόπολη (στ. 385-392) – και, το κυριότερο, όταν αυτός εμφανίζεται μεταμφιεσμένος σε ζητιάνο, ο Χορός υπενθυμίζει τους όρους της συμφωνίας (στ. 489-495) που προηγήθηκε της μεταμφίσεως. Ο Χορός δεν εξαπατάται από τον Δικαιόπολη, αλλά παριστάνει ότι εξαπατάται.<sup>44</sup> Τέλος, ένα ακόμη στοιχείο που υπονομεύει τη χρήση του

39. Για τη γνησιότητα ολόκληρου του χωρίου βλ. Handley – Rea, *ό.π.* (σημ. 13), σ. 29.

40. Βλ. και Compton-Engle, *ό.π.* (σημ. 24), σσ. 64-84, όπου συζητείται η πληθώρα σκηνών που αφορούν στη μεταμφίσηση στο έργο αυτό και πλαισιώνουν συμμετρικά την πιο διάσημη σκηνή παρωδίας της μεταμφίσεως του Τήλεφου.

41. Για τον ρόλο της μεταμφίσεως στο δράμα βλ. Muecke, *ό.π.* (σημ. 32).

42. Handley – Rea, *ό.π.* (σημ. 13), σ. 29.

43. Olson, *ό.π.* (σημ. 12), σ. 171.

44. Η Foley, *ό.π.* (σημ. 4), 40, 42, 43, υποστηρίζει ότι ο Χορός έχει εξαπατηθεί από τον

ευριπίδειου τεχνάσματος της μεταμφίεσης είναι ότι ο κωμικός ήρωας δηλώνει ρητά την πρόθεσή του να μεταμφιεστεί (στ. 383-384), προκειμένου να αντεπεξέλθει στις απαιτήσεις της ρήσης, μεταμφιέζεται επί σκηνής και αυτοελέγχεται με τη φράση του ὦ Ζεῦ, διόπτα καὶ κατόπτα πανταχῇ (στ. 435).

Το ζήτημα, συνεπώς, της «σοβαρότητας» ή μη της σκηνής της ρήσης φαίνεται να φωτίζεται καλύτερα αν το δούμε από τις πλευρές που αναφέρθηκαν παραπάνω. Εξετάζοντας και την προηγούμενη περίπτωση καταλήγουμε ξανά στο ίδιο συμπέρασμα: ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί τα μέσα του Ευριπίδη όχι για να τα απορρίψει ύστερα από την επίτευξη των στόχων του, αλλά για να τα υπονομεύσει εξ αρχής και αδιαλείπτως. Επιπλέον, σκηνές όπως η προετοιμασία του Λάμαχου για την αποστολή του (1097-1142), η αγγελία της πτώσης του Λάμαχου (1174-1189) και, κυρίως, αυτή του θρήνου/θριάμβου (1190-1226)<sup>45</sup> με την οποία κλείνει το έργο, παρουσιάζουν δίπλα δίπλα τους ήρωες των δύο δραματικών ειδών, με τον κωμικό ήρωα, βεβαίως, να θριαμβεύει επί του τραγικού. Η μεταθεατρική διάσταση αυτής της τακτικής είναι εμφανής. Αυτό το οποίο, επίσης, διαφαίνεται από όσα προαναφέρθηκαν, είναι ότι πιο πολύ, ίσως, και από την υπόθεση της επικράτησης της ειρήνης έναντι του πολέμου, στο έργο αυτό τον ποιητή τον ενδιαφέρει η προβολή της κωμικής τέχνης σε σχέση με την αντίστοιχη τραγική.<sup>46</sup>

(III) Η βαθύτερη επιστημονική ενασχόληση με τα δραματικά είδη, ιδιαίτερα τις τελευταίες δεκαετίες, καθιστά φανερό ότι η τραγωδία ως «σοβαρό» είδος δεν συνιστά το αντίθετο της κωμωδίας, καθώς και ότι η σοβαρότητα δεν κείται έξω από την κωμωδία. Επιπλέον, ένα γενικότερο συμπέρασμα σε σχέση με τον Αριστοφάνη φαίνεται να μην μπορεί εύκολα να αμφισβητηθεί: η αριστοφανική κωμωδία αυτοπροσδιορίζεται κατά κανόνα μέσα από τη σχέση της με την τραγωδία.<sup>47</sup> Ελπίζω, όμως,

Δικαιοπόλη. Η de Cremoux, ό.π. (σημ. 25), αντικρούοντας την άποψη της Foley, παρόλο που υποστηρίζει ότι στους στ. 385-392 ο Χορός δηλώνει ότι δεν εξαπατάται από τα τεχνάσματα του Δικαιοπόλη και μολονότι δέχεται ότι στο θέμα της εξαπάτησης υπάρχουν πολλά αμφισβητούμενα σημεία, δεν συμφωνεί με τη διάκριση ανάμεσα σε εξαπατημένο Χορό και έξυπνους θεατές, θεωρώντας ότι στο πλαίσιο της θεατρικής ψευδαίσθησης οι θεατές επίσης εξαπατώνται, με άλλον όμως τρόπο. Η Compton-Engle, ό.π. (σημ. 24), σ. 84, θεωρεί ότι και τα δύο μέρη του Χορού εξαπατώνται: οι μεν εξαιτίας της μεταμφίεσής του (στ. 558), οι δε από τη ρήση του (στ. 560-61).

45. Βλ. Rau, ό.π. (σημ. 10), σ. 41, 143, και Compton-Engle, ό.π. (σημ. 24), σσ. 111-112.

46. Το θέμα αυτό δεν μπορεί να εξεταστεί εδώ διεξοδικά. Ας σημειωθεί ότι ο Edmunds, ό.π. (σημ. 3), 26 και 32, ερμηνεύει διαφορετικά τη σχέση πολιτικής και ποίησης και το προβάδισμα της δεύτερης έναντι της πρώτης στο έργο αυτό.

47. Βλ. Silk, ό.π. (σημ. 4), σσ. 42-97 και 416-417.

ότι έγινε ήδη σαφές πως η αποδοχή των παραπάνω δεν αποκλείει την ύπαρξη παρωδίας με τη σημασία της υπονόμησης και της διακωμώδησης και ότι η διακωμώδηση με τη σειρά της δεν αποκλείει την επίτευξη δημιουργικού αποτελέσματος. Η διακωμώδηση στη συγκεκριμένη περίπτωση που εξετάσαμε είναι ένα *παιγνίδι*, το οποίο δεν καταργεί τη σοβαρότητα στις προθέσεις του ποιητή, έχει δημιουργικό χαρακτήρα και ονομάζεται *τρογωδία*.<sup>48</sup> Στους *Αχαρνείς* ο ποιητής παίζει με την τραγωδία και αυτό ακριβώς το στοιχείο αποτελεί γνώρισμα πρωταρχικό και ουσιώδες ολόκληρου του έργου, προσδιορίζοντας τον χαρακτήρα και των άλλων σημαντικών στοιχείων, δηλαδή της σχέσης του ποιητή με το κοινό του και του πολιτικού ρόλου της κωμωδίας.

Ένα τελευταίο, εύγλωττο παράδειγμα καθιστά, νομίζω, ακόμη πειστικότερη την ερμηνεία αυτή: στους στ. 355-367 εντοπίζεται μία σύνθετη περίπτωση παρώδησης τραγικού χωρίου του *Τήλεφου*. Η πρόταση του Δικαιόπολη να βάλει το κεφάλι του στο κούτσουρο όπου κόβουν τα κρέατα (*ἐπίξηνον*), προκειμένου να εκθέσει τις απόψεις του στους συμπολίτες του, ερμηνεύεται ως σκηνική πραγμάτωση της μεταφοράς που υπάρχει στο απ. 706 Κπ. του *Τήλεφου*: *Ἀγάμεμνον, οὐδ' εἰ πέλεκυν ἐν χεροῖν ἔχων | μέλλοι τις εἰς τράχηλον ἐμβαλεῖν ἐμόν, | σιγήσομαι δίκαιά γ' ἀντειπεῖν ἔχων*. Ο Αριστοφάνης παρωδεί τη μεταφορά του τραγικού ποιητή μετατρέποντάς την σε κυριολεξία και μάλιστα δίνοντάς της υλική υπόσταση. Είναι αξιοσημείωτο ότι στη σκηνική αισθητοποίηση αυτής της μεταφοράς διατηρείται μια σημαντική<sup>49</sup> λέξη που χρησιμοποιείται και από τον Δικαιόπολη: *δίκαια*.<sup>50</sup> Το σχόλιο μάλιστα για το κούτσουρο όπου κόβουν τα κρέατα επαναλαμβάνεται πολλές φορές (στ. 354-355, 358-359, 366, 486-487, 491) και με τρόπο αρκετά δηλωτικό: η κωμωδία ριψοκινδυνεύει έμπρακτα για την υπεράσπιση του δικαίου, η τραγωδία μόνο στα λόγια.

Ο ποιητής πήρε τα υλικά της τραγωδίας, έπαιξε με αυτά και έδειξε στο κοινό του ότι όχι μόνο μπορεί να τα αξιοποιήσει δημιουργικά, αλλά και να αποκαλύψει την *πραγματική φύση* τους μέσα στο δεδομένο πλαίσιο της *τρογωδίας*.

Πάτρα

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΜΑΗ

48. Βλ. σχετικά Ο. Taplin, «Tragedy and Tragedy», CQ 33 (1983) 331-333.

49. «The justice of the comic poet is thematic», ισχυρίζεται ο Edmunds, ό.π. (σημ. 3), 10.

50. Αχ. 317-8: *κἄν γε μὴ λέγω δίκαια μηδὲ τῶ πλήθει δοκῶ, | ὑπὲρ ἐπιξήνου ἑλεῖσω τὴν κεφαλὴν ἔχων λέγειν*.

