
ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

Ο ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ ΞΑΝΑΓΕΛΛΑΕΙ

ΘΕΟΔΩΡΟΣ Γ. ΠΑΠΠΑΣ, *Αριστοφάνης. Ο ποιητής και τὸ ἔργο του*, Εκδόσεις Gutenberg: Αθήνα 2016, σελ. 559, ISBN 978-960-01-1799-8.

ΚΟΝΤΕΥΟΥΝ ΤΕΣΣΕΡΕΙΣ δεκαετίες από τότε που κυκλοφόρησε στα Ελληνικά *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* του Kenneth Dover, στην αριστοτεχνική απόδοση του Φάνη Κακριδή (1978). Ακόμη παλαιότερο είναι το γλαφυρό βιβλίο του Αλέξη Σολομού, *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, το οποίο συμπλήρωσε θαλερά τα πενήντα πέντε του χρόνια (1961). Στο ενδιαμέσο, μεταφράστηκαν στη γλώσσα μας χρήσιμα βοηθήματα για την ιστορία και τη δραματουργία της αρχαίας κωμωδίας συνολικά και δημοσιεύτηκαν επιστημονικές μονογραφίες και συλλογές δοκιμίων για ειδικότερες πλευρές του αριστοφανικού θεάτρου. Όμως γενική μελέτη για τον βίο και το έργο του μεγάλου κωμικού, τέτοια που να μπορεί να χρησιμεύσει ως σοβαρό πανεπιστημιακό εγχειρίδιο ή ως οδηγός για τον ενημερωμένο θεατρόφιλο και τον λόγιο αναγνώστη, δεν ξαναφάνηκε στην ελληνόγλωσση βιβλιογραφία μετά το 1978. Στα μαθητικά και φοιτητικά μας χρόνια, οι άνθρωποι της γενιάς μου μάθαμε τον Αριστοφάνη από τον Σολομό και τον Dover, παρ' όλες τις παρωχημένες εν πολλοίς απόψεις του πρώτου και την κάπως αντιποιητική και εγκεφαλική οπτική του δεύτερου. Ήταν καιρός να γραφτεί ένα καινούργιο βοήθημα για να γνωρίσει στο ελληνικό κοινό τις κατευθύνσεις και τους προβληματισμούς της σύγχρονης αριστοφανικής έρευνας.

Αυτό το χρέος φιλοδοξεί να εκπληρώσει το νέο βιβλίο του καθηγήτῃ Θεόδωρου Γ. Παππά, γνωστού ειδικού στον χώρο των αριστοφανικών σπουδών με πλούσιο κατάλογο σχετικών δημοσιεύσεων σε ελληνικά και διεθνή έντυπα. Ο Παππάς μελετάει την αρχαία ελληνική κωμωδία πάνω από εικοσιπέντε χρόνια τώρα, από τότε που εκπόνησε τη διδακτορική του διατριβή (1990) στο Πανεπιστήμιο του Montpellier — το οποίο έχει εκθρέψει και άλλους, περίφημους γνώστες του Αριστοφάνη, όπως ο Κοραής και

ο Ραμπελαί. Ο τωρινός τόμος έρχεται τρόπον τινά ως επιστέγασμα τριών δεκαετιών αφοσιωμένης σπουδής. Μπορεί να μη διαθέτει τη γοητευτική γραφή του Σολομού ή τη φιλολογική δεινότητα του Dover (και τα δύο προϊόντα παιδείας γνήσια αριστοκρατικής και ανεύρετης πλέον στα χρόνια τα δικά μας τα σακάτικα). Προσφέρει, παρά τούτα, χρήσιμη πληροφόρηση και έμπειρη καθοδήγηση για πολλές πλευρές της αριστοφανικής δημιουργίας. Το βιβλίο αποτελείται από εισαγωγή, επτά θεματικά κεφάλαια και επίλογο· συμπληρώνεται στο τέλος με κατατοπιστικό γλωσσάριο βασικών όρων της αρχαίας δραματουργίας, επιλεκτικό χρονολόγιο της ιστορίας του αρχαίου θεάτρου και εκτενέστατη πολύγλωσση βιβλιογραφία.

Η εισαγωγή μοιράζεται ανάμεσα σε δύο σημαντικά θέματα υποβάθρου. Επισκοπείται πρώτα η ιστορία του αττικού κωμικού θεάτρου μέχρι την εποχή του Αριστοφάνη: γένεση της κωμωδίας από τα αυτοσχέδια φαλλικά δρώμενα και τα λαϊκά σκώμματα, πρόδρομοι και ανταγωνιστές του μεγάλου κωμικού. Κατόπιν, παρέχονται συνοπτικές πληροφορίες γύρω από τις υλικές και κοινωνικές συνθήκες των θεατρικών παραστάσεων στην αρχαία Αθήνα (διονυσιακές εορτές, οργάνωση και οικονομία των δραματικών αγώνων, κριτές, χορηγοί και κοινό). Όλα αυτά παρουσιάζονται με τη δέουσα συντομία και πυκνότητα, καθώς πρόκειται για πλευρές περιφερειακές σε σχέση με το κύριο αντικείμενο του βιβλίου. Αναπόφευκτα, παραλείπονται αρκετά σημαντικά στοιχεία, ιδίως όσον αφορά την καταγωγή και την πρώιμη ιστορία της κωμωδίας. Ορισμένες παραπάνω πληροφορίες θα μπορούσαν, παρ' όλα αυτά, να έχουν περιληφθεί χωρίς να αυξηθεί υπερβολικά η έκταση της εισαγωγής, και ασφαλώς θα βοηθούσαν να σχηματιστεί πληρέστερη εικόνα για τη διαμόρφωση του είδους που τάχθηκε να υπηρετήσει ο μεγάλος κωμικός. Σε σχέση με τους φαλλικούς κώμους χρειαζόταν κατεξοχήν να μνημονευτεί η διάσημη αττική μελανόμορφη κύλικα (σήμερα στο αρχαιολογικό μουσείο της Φλωρεντίας, 3897) που απεικονίζει φαλλικές πομπές και στις δύο εξωτερικές πλευρές της. Πολύ περισσότερο από την αγροτική τελετουργία του Δικαιόπολι στους *Αχαρνές* (241–279), αυτό το αγγείο μάς προσφέρει την πιο κατατοπιστική εικόνα των φαλλικών δρωμένων, και δη από τα μέσα του 6ου αιώνα π.Χ., πολλές δεκαετίες πριν από την επίσημη καθιέρωση της κωμωδίας στα Διονύσια, ακριβώς από την εποχή όπου το μελλοντικό θεατρικό είδος θα άρχιζε σιγά-σιγά να αναδύεται μέσα από τους αυτοσχεδιασμούς των κωμαστών.¹

1. Για το αγγείο αυτό και εν γένει για τις φαλλικές πομπές στην αρχαία Ελλάδα, βλ. κυρίως E. Csapo, "Riding the Phallus for Dionysus: Iconology, Ritual, and Gender-Role De/Construction", *Phoenix* 51 (1997) 253–295, μελέτημα που απουσιάζει από την τελική βιβλιογραφία.

Ομοίως, θα μπορούσε να έχει αφιερωθεί λίγος χώρος για μεθοδική πραγμάτευση της δωρικής λαϊκής φάρσας, πέρα από τις σκρόπιες σημειώσεις για τον Σουσαρίωνα και τις κορινθιακές απεικονίσεις κωμαστών. Προκειμένου για τον Επίχαρμο, ενώ μνημονεύονται οι μυθολογικές του παρωδίες, δεν γίνεται λόγος για την άλλη σημαντική θεματική δεξαμενή από την οποία αντλούνται οι υποθέσεις του: την καθημερινή ζωή και την κοινωνική ηθογραφία. Αυτήν ακριβώς τη θεματολογία θα παραλάβουν και θα αναπτύξουν αργότερα ο Φερεκράτης και οι επίγονοί του. Από τους σύγχρονους του Αριστοφάνη κωμωδιογράφους παρουσιάζεται, πάλι στον Εύπολι, ο ελάσσων Φρύνιχος, αλλά δεν αναφέρεται ο Πλάτων ο κωμικός, αναμφίβολα σπουδαιότερος δραματοουργός με σταδιοδρομία παράλληλη προς εκείνην του Αριστοφάνη και επιδόσεις τόσο στην πολιτική σάτιρα όσο και στη διακωμώδηση των μύθων.

Στο πρώτο κεφάλαιο εκτίθενται ο βίος και η εργογραφία του Αριστοφάνη. Είναι ανυπέρβλητες οι δυσκολίες να συνταχθεί επαρκής βιογραφία για οποιονδήποτε αρχαίο συγγραφέα, με δεδομένη την έλλειψη ημερολογίων, προσωπικής αλληλογραφίας, αυθεντικών εγγράφων και άλλων γραπτών τεκμηρίων της ψυχολογικής του υπόστασης. Στην περίπτωση του Αριστοφάνη, οι δυσχέρειες μετριάζονται, έστω λίγο, επειδή ο μεγάλος αυτός κωμικός είναι ίσως ο πιο “αυτοβιογραφικός” ποιητής της αρχαιότητας, μαζί με τον Οράτιο. Με βάση τα διαθέσιμα στοιχεία και τις πρόσφατες φιλολογικές έρευνες, επιχειρείται σχέδιασμα της σταδιοδρομίας του κωμωδιογράφου, με έμφαση στη νεανική του περίοδο και στη μαθητεία του κοντά σε πρεσβύτερους μάστορες του είδους. Διερευνάται ακόμη η επαγγελματική σχέση του με τους διάφορους θεατρανθρώπους (διδασκάλους) στους οποίους εμπιστευόταν τακτικά τη σκηνική επιμέλεια των παραστάσεών του, από το ντεμπούτο του μέχρι τις στερνές του κωμωδίες. Τέλος, συνοψίζεται η πλοκή των σωζόμενων δραμάτων του Αριστοφάνη και αναδεικνύονται οι κυριότερες θεματικές τάσεις που απαντούν στα ευρισκόμενα αποσπάσματα των χαμένων κωμωδιών.

Εκείνο που λείπει είναι η οργανική σύνδεση των εργογραφικών πληροφοριών με τον βίο και την πολιτεία του ποιητή. Δεν επιτυγχάνεται, δηλαδή, ο ιδεατός σκοπός της βιογραφίας ενός λογοτέχνη: να φανερωθεί πώς τα θέματα των έργων του και τα ειδιοποιά γνωρίσματα της γραφής του συμπλέκονται αζεδιάλυτα με τις περιστάσεις της ζωής του, τις ιδιοτυπίες της προσωπικότητάς του και τις πιο συνταρακτικές εξελίξεις στο κοινωνικό και ιστορικό του περιβάλλον. Για όλα αυτά, στον βαθμό που μπορούν να επιτευχθούν με βάση τις ελλειμματικές πληροφορίες μας γύρω από τον Αριστοφάνη, ο αναγνώστης θα εξακολουθήσει να ανατρέχει

στο παλαιό και κάπως ερασιτεχνικό βιβλίο του Σολομού ή στο μάλλον ξερό εγχειρίδιο του MacDowell.² Μια εμπειριστατωμένη καλλιτεχνική βιογραφία του μεγάλου κωμικού, κατά το πρότυπο π.χ. του βιβλίου του Peter Levi για τον Οράτιο,³ αποτελεί ακόμη ζητούμενο. Ανεξερεύνητο μένει επίσης εν πολλοίς το πυκνό πλέγμα των σχέσεων ανάμεσα στον Αριστοφάνη και στους ομοτέχνους του: οι ζήλιες και οι συντροφίες, οι συνεργασίες και οι ανταγωνισμοί που υφαίνονταν σαν ιστός αράχνης μεταξύ Αριστοφάνη, Κρατίνου, Εύπολι και των άλλων κωμωδιογράφων της ανθηρής αττικής σκηνής. Ο ποιητής μας δεν έγραφε απομονωμένος στα κτήματά του στην Αίγινα. Ζούσε και δημιουργούσε μέσα στην τύρβη της πολιτείας, περιτριγυρισμένος από πλειάδα αντίπαλων συγγραφέων, που όλοι τους έβλεπαν ο ένας τα έργα του άλλου, εμπνέονταν ή έκλεβαν ιδέες εξ αλλήλων, συναγωνίζονταν σκληρά ποιος θα επιλεγεί για τα Διονύσια ή τα Λήνιαια κάθε χρονιάς, κονταροχτυπιούνταν για το επίζηλο βραβείο. Η ανίχνευση αυτού του περίπλοκου δικτύου συσχετισμών απέδωσε θαυμάσια επιστημονικά δοκίμια κατά τις τελευταίες δεκαετίες.⁴ Τα πορίσματά τους θα έπρεπε να συνεξετάζονται σε μια στιβαρή μονογραφία για τον Αριστοφάνη.

Το δεύτερο κεφάλαιο, όπου επισκοπείται η χειρόγραφη και εκδοτική παράδοση του αριστοφανικού κειμένου, συνιστά ανεκτίμητη προσφορά ιδίως για τον φοιτητή και τον μη εξειδικευμένο αναγνώστη, οι οποίοι συχνά δεν έχουν σαφή εικόνα για το πώς έφτασαν τα αριστουργήματα των αρχαίων έως τις μέρες μας. Με λεπτομερείς πληροφορίες και εύληπτο τρόπο εξηγούνται όλες οι φάσεις της μακράς σκυταλοδρομίας αντιγράφων και εκδόσεων, από το πρωτόγραφο του ποιητή έως τα *incunabula* της αναγεννησιακής τυπογραφίας: η διάδοση των βιβλίων στην κλασική Αθήνα, η φιλολογική εργασία των γραμματικών της Αλεξάνδρειας και της Περγάμου, η χρήση των αριστοφανικών κειμένων στη ρητορική εκπαίδευση κατά την αυτοκρατορική περίοδο, η επιλογή των έντεκα γνωστών μας κωμωδιών για τους σκοπούς μιας σχολικής ανθολογίας, η δημιουργία των πολύτιμων βυζαντινών κωδικών που διασώζουν τα έργα του Αριστοφάνη, και τέλος οι πρώτες έντυπες εκδόσεις τους στη Δύση. Παράλληλα με την ιστορία του κειμένου των κωμωδιών, διερευνάται αναλυτικά η κριτική σπουδή τους από τους λογίους της αρχαιότητας και του Βυζαντίου,

2. D. M. MacDowell, *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford 1995.

3. P. Levi, *Horace: A Life*, London 1997.

4. Βλ. π.χ. D. Harvey – J. Wilkins (επιμ.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London/Swansea 2000· N. Kyriakidi, *Aristophanes und Eupolis. Zur Geschichte einer dichterischen Rivalität*, Berlin/New York 2007· Z. P. Biles, *Aristophanes and the Poetics of Competition*, Cambridge 2011.

η σύνταξη αλλεπάλληλων υπομνημάτων και μονογραφιών ανά τους αιώνες, από τον Λυκόφρονα έως τον Τρικλίνιο, με απόληξη το πελώριο συμπίλημα των σχολίων στους βυζαντινούς κώδικες. Η παρουσίαση είναι εν γένει καλογραμμένη, με εξαίρεση λίγα χωρία προς το τέλος του κεφαλαίου (σελ. 105–108), όπου γίνεται λόγος για το βυζαντινό αρχέτυπο και το στέμμα των χειρογράφων. Εκεί παρατίθενται μάλλον κακοχωνεμένες ή κακομεταφρασμένες πληροφορίες από συγγράμματα ξένων ειδικών όπως ο Dover και ο G. Zuntz. Το μικρό αυτό τμήμα θα ήταν σκόπιμο να ξαναγραφεί.

Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζεται πρώτα η διάρθρωση της αριστοφανικής κωμωδίας σε κατά ποσόν μέρη, από τον πρόλογο έως την έξοδο. Ο κύριος όγκος αφιερώνεται στους κεντρικούς ήρωες του ποιητή, αυτές τις συναρπαστικές χαρακτηριστογραφικές δημιουργίες με τις οποίες ο κοινός ανθρωπάκος ανυψώνεται στη σφαίρα του φαντασιακού και επιβάλλει το κωμικό όραμά του στο σύμπαν. Οι πρωταγωνιστές του Αριστοφάνη ανήκουν στην παράδοση των μεγάλων βιταλιστών της λογοτεχνίας, τους οποίους εξυμνεί ο Harold Bloom. Συνδυάζουν την εύθυμη κατεργαριά με ακαταπρόσητη ζωτικότητα, τη δαιμονική δύναμη με την πληθωρική χαρά της ύπαρξης. Φέρουν την ευλογία της ζωής, γι' αυτό είναι αδύνατον να αντισταθούμε στη γοητεία τους, όσο και αν καταστρατηγούν με τις πανουργίες τους την ηθική τάξη. Ο Παππάς εστιάζει ιδίως στο θέμα της σωτηρίας την οποία κομίζει ο κωμικός ήρωας στην κοινότητα υλοποιώντας το εξωπραγματικό του σχέδιο. Αξιοποιούνται κατάλληλα οι κλασικές τυπολογίες του Cedric Whitman και του Kenneth McLeish για τα πρόσωπα του αριστοφανικού θεάτρου. Αν λείπει κάτι, είναι η εμβάθυνση στις απόψεις του Michael Silk, αναμφίβολα του πιο ρηξικέλευθου και διεισδυτικού μελετητή της αριστοφανικής χαρακτηριστογραφίας, που ανέλυσε δεξιοτεχνικά την αντιρεαλιστική και “αναδημιουργική” μέθοδο με την οποία ο μεγάλος κωμικός πλάθει τους ήρωές του.⁵ Η κατανόηση αυτής της μεθόδου θα βοηθούσε να εκτιμηθεί καλύτερα η πολύπλευρη, πρισματική φύση των αριστοφανικών πρωταγωνιστών, οι οποίοι συγχωνεύουν πολλαπλές δραματικές ταυτότητες και ηθολογικές υποστάσεις σε οργανική σύνθεση. Οι ήρωες αυτοί δεν είναι δισδιάστατα πορτρέτα αλλά ποιητικοί μικρόκοσμοι· καθένας τους ένας πελώριος Ουώλτ Ουίτμαν που περικλείει μέσα του ολόκληρα πλήθη, ένα ανθρωπολογικό Άλεφ.

5. Βλ. M. S. Silk, “The People of Aristophanes”, στο C. Pelling (επιμ.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Oxford 1990, 150–173· του ίδιου, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford 2000, 207–255.

Το ύφος και η γλώσσα του Αριστοφάνη αποτελούν το αντικείμενο του τέταρτου κεφαλαίου, που είναι από τα πιο πλούσια και ενδιαφέροντα του τόμου. Ο μεγάλος αττικός ποιητής ανήκει στους “άρχοντες της γλώσσας”, όπως τους αποκαλούσε ο Σεφέρης. Εκμεταλλεύεται στο έπακρο τα κοιτάσματα της ελληνικής και τις δυνατότητες του κωμικού λόγου· η μελέτη των πλούσιων γλωσσικών μέσων του δίνει ακόμη και σήμερα θέματα για διδακτορικές διατριβές. Καθώς προκύπτει από τη μεθοδική ανάλυση του Παππά, βάση της αριστοφανικής γραφής είναι η ζωντανή καθομιλούμενη της αρχαίας Αθήνας, με τη χυμώδη πολυμορφία και το φάσμα των διαβαθμίσεών της, από την ταπεινότερη λαϊκή ή χωριάτικη ιδιόλεκτο μέχρι την καλλιεργημένη ομιλία των μορφωμένων αστών. Πάνω σε αυτόν τον καμβά, ο ποιητής απλώνει την πολύχρωμη παρωδία ποικίλων ειδών του λόγου (από την τραγωδία και τους χρησμούς έως τα επίσημα ψηφίσματα και κάθε λογής τεχνική ορολογία) και σχεδιάζει με τα σχήματα μιας αχαλίνωτης γλωσσικής δημιουργικότητας: λογοπαίγνια και ονοματοποιίες, γλωσσοπλαστικούς νεολογισμούς, τεράστια πολυσύνθετα και ευφάνταστες μεταφορές. Δίπλα στον γλαφυρότερο λυρισμό ξεσπάει η πιο τολμηρή και ζουμερή αισχρολογία. Υφολογικό φαινόμενο τέτοιας ποικιλίας και ορμής, εφάμιλλο του Ραμπελαί και του Τζόυς, δεν ξαναφάνηκε στα ελληνικά γράμματα μέχρι σήμερα.

Το πέμπτο κεφάλαιο, ίσως το καλύτερο κομμάτι του βιβλίου, επικεντρώνεται στα λυρικά άσματα του αριστοφανικού δράματος. Ο συγγραφέας προσφέρει διεισδυτικές αναγνώσεις πολλών χορικών τραγουδιών και μονωδιών, αναλύοντας προσεκτικά τη μετρική δομή, τη ρυθμική σύσταση και τα ποιητικά τους μέσα. Εξετάζονται κατ’ αρχάς κάποια δείγματα υψηλού λυρισμού, ιδίως κλητικοί ύμνοι στους θεούς από τα χορικά των *Ιππέων*, των *Νεφελών* και άλλων έργων, που αποτελούν πετυχημένες συνθέσεις θρησκευτικής ποίησης. Δεν βρίσκεται όμως εκεί η πιο χαρακτηριστική γεύση της τέχνης του Αριστοφάνη, όπως δεν αποτυπώνει π.χ. την ουσία του Μότσαρτ η (οσοδήποτε όμορφη και περίτεχνη) “Πένθιμη Μασονική Μουσική” (Κ. 477). Το μεγαλύτερο μέρος του κεφαλαίου παρακολουθεί τις πιο γνήσιες και εμβληματικές εκφράσεις της αριστοφανικής Μούσας: τα τραγούδια όπου η λυρική έξαρση συνυπάρχει στην ίδια ανάσα με τα απλά καθημερινά πράγματα και τις φυσικές ηδονές της ζωής, όπως π.χ. στην ωδή της παράβασης των *Αχαρνέων* (665–675) η ποιητική επίκληση στη Μούσα φέρνει μαζί της μυρωδιές από τη γαληνό ψαράκι και μαγειρική σάλτσα. Σε τέτοιες συνθέσεις, απόηχοι από τον Ησίοδο ή τον Πίνδαρο συνδυάζονται με λαϊκούς παροιμιακούς τρόπους και ζωολογική φαντασία (π.χ. *Όρνιθες* 1088–1101). Η τελετουργική

προσευχή εξελίσσεται σε αποπλάνηση μιας όμορφης δούλας μέσα στα αμπέλια (*Αχαρν.* 263–279). Άλλοτε πάλι η φυσιολατρική διάθεση και οι χωριάτικες απολαύσεις της υπαίθρου εκλεπτύνονται ως το βουκολικό και το ειδυλλιακό, όπως στα χορικά της *Ειρήνης*. Τα σύνεργα της λυρικής τέχνης χρησιμοποιούνται συχνά σαν όπλα του τσουχτερού ιάμβου. Ο ψαλμός των Μυστηρίων συμπλέκεται με πικάντικα ερωτικά πειράγματα και οξύτατα επικαιρικά σκώμματα (*Βάτραχοι* 372–459). Το *Ἰακχ' ὦ Ἰακχε* συνηχεί με το *βρεκεκεκὲς κοᾶξ κοᾶξ*.

Στο έκτο κεφάλαιο η προσοχή στρέφεται προς τη σατιρική και πολιτική διάσταση της κωμωδίας, κεφαλαιώδη πτυχή του αριστοφανικού έργου. Με δεδομένες τις έντονες διαφωνίες των ειδικών όσον αφορά την αποτίμηση των πολιτικών απόψεων του ποιητή και την απήχηση της κωμωδίας στη δημόσια ζωή, ο Παππάς φροντίζει να είναι πολύ προσεκτικός. Παίρνει όλες τις δέουσες προφυλάξεις, δηλώνοντας επανειλημμένα ότι ο Αριστοφάνης δεν είναι αντιδημοκρατικός ούτε ολιγαρχικός· δεν είναι γραφιάς ιδεολογικών μανιφέστων αλλά δημιουργός πολυφωνικών μυθοπλασιών· ενδιαφέρεται περισσότερο να σατιρίσει ευδιάκριτους στόχους παρά να υποδείξει συγκεκριμένη πολιτική γραμμή. Πάνω από όλα αυτά τα επιβεβλημένα μέτρα προστασίας, πάντως, ο Παππάς αναδεικνύει με οξυδερκεια τις απτές προτιμήσεις που διακρίνονται σε ολόκληρη την παραγωγή του μεγάλου κωμικού: εξύμνηση των *χρηστών*, των ανθρώπων από καλή γενιά και των εκπροσώπων της παραδοσιακής αριστοκρατίας, όπως οι *ιππείς*· αφοσίωση προς τους μικροκτηματίες αγρότες της Αττικής, αυτήν τη χαρακτηριστικά συντηρητική μερίδα που έδειχνε καχυποψία απέναντι σε κάθε νεωτερισμό· ανελέητη κριτική κατά των ριζοσπαστών *δημαγωγών*, όπως ο Κλέων και η συντροφιά του. Έτσι ξεπροβάλλει η προσήλωση του ποιητή σε παραδοσιακές και συντηρητικές ιδέες, αν και πάντοτε στο πλαίσιο του νόμιμου δημοκρατικού πολιτεύματος.⁶

Τα παραπάνω συμπεράσματα υποστηρίζονται από την ανάλυση δύο κατεξοχήν πολιτικών κωμωδιών, των *Σφηκών* και των *Ιππέων*. Ιδίως τούτο το τελευταίο έργο, όπου ο χείριστος των *δημαγωγών* ηττάται από κάποιον ακόμη ποταπότερο και η πικρή γεύση του ξεπεσμού της δημοκρατίας δεν σκεπάζεται από το ουτοπικό φινάλε, αποδεικνύεται ύπουλα ανάλογο με την εποχή μας, όπου η εκλογή των κυβερνητών εκφυλίζεται τόσο συχνά σε επιλογή ανάμεσα στον κακό και στον χειρότερο. Οι *Ιππής* θα έπρεπε ίσως να παίζονται υποχρεωτικά τις ημέρες των εθνικών

6. Πβ. το έξοχο άρθρο του Γιάννη Πανούση, παραπάνω στον ανά χείρας τόμο του *Λογείου*.

εκλογών, στην Ελλάδα ή στις ΗΠΑ. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με συνοπτική συζήτηση της διακωμώδησης ποιητών και φιλοσόφων στην αριστοφανική σκηνή. Τόσο σπουδαία θέματα, εντούτοις, άξιζαν μεγαλύτερη ανάπτυξη και δικές τους, ξεχωριστές ενότητες.

Το συντομότερο έβδομο κεφάλαιο σχετίζεται με την παράσταση της αρχαίας κωμωδίας, πεδίο σπουδών που έχει προσελκύσει από δεκαετίες το ενδιαφέρον των μελετητών. Δυστυχώς, ο συγγραφέας περιορίζεται σε μια πολύ στενή και ειδική πτυχή, τη λειτουργία του θεατρικού προσώπου, σε συσχετισμό προς την περιγραφή του βλέμματος των ηρώων. Προσφέρει αξιόλογους στοχασμούς γύρω από την αυτοαναφορική φύση της κωμικής μάσκας, η οποία γίνεται όργανο για τη δημιουργία της θεατρικής ψευδαίσθησης αλλά και για την αποκάλυψή της. Σχολιάζει επιτυχημένα ιδιαίτερες περιπτώσεις γελοιογραφικών προσωπείων, όπως του Παφλαγόνα και του Ψευδαρτάβα. Δεν παρέχει όμως αυτό που θα περιμέναμε από μια γενική μονογραφία περί του Αριστοφάνη: ευρεία επισκόπηση της αριστοφανικής σκηνικής τέχνης σε όλες τις πρακτικές πλευρές της, από τη σημειολογία του θεατρικού χώρου και των ενδυμασιών μέχρι την υπόκριση των ηθοποιών και την κίνηση του Χορού. Είναι κρίμα, διότι λείπει από την ελληνόγλωσση βιβλιογραφία τέτοια ανάλυση, που θα αξιοποιούσε τα συναρπαστικά ευρήματα πέντε δεκαετιών θεατρολογικής έρευνας, από τον Carlo Russo έως τον Martin Revermann και τον Alan Hughes. Ακόμη και η εξέταση των θεατρικών προσωπείων μοιάζει λειψή, αφού δεν λαμβάνει υπόψη το πολύτιμο υλικό της αρχαίας εικονογραφίας. Τα δοκίμια του J. R. Green θα ήταν ο ενδεδειγμένος οδηγός για να επεκταθεί η έρευνα προς αυτήν την κατεύθυνση — και δεν περιλαμβάνονται όλα στην τελική βιβλιογραφία.⁷

Φτάνουμε έτσι στην εκτενέστατη βιβλιογραφική κατακλείδα του τόμου, η οποία “έχει αξιώσεις πληρότητας”, όπως σημειώνει με καμάρι ο συγγραφέας (σελ. 11). Πρόκειται πράγματι για επίμοχθο κατόρθωμα, που καταλαμβάνει σχεδόν διακόσιες σελίδες (347–545), τεκμήριο της αξιοθαύμαστης φιλοπονίας και της πολύπλευρης ενημέρωσης του χαλκέντερου μελετητή. Εδώ, εντούτοις, τίθεται ένα πρόβλημα: μόνο λίγα από τα λήμματα της μακράς βιβλιογραφίας παραπέμπονται στις υποσημειώσεις του βιβλίου. Σε πολλές περιπτώσεις παρατηρείται το φαινόμενο να περιλαμβάνονται στον τελικό κατάλογο κεφαλαιώδεις μελέτες για ορισμένο θέμα, οι οποίες ωστόσο δεν μνημονεύονται καθόλου κατά

7. Λείπει π.χ. το εξόχως διδακτικό “On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens”, *GRBS* 32 (1991) 15–50.

τη συζήτηση του συγκεκριμένου ζητήματος στο κύριο μέρος. Εκεί ο συγγραφέας, όταν παραθέτει υποσελίδες παραπομπές, αναφέρεται μόνο σε βοηθήματα παλαιότερα, πιο εγκυκλοπαιδικά, ή ακόμη και δευτερεύουσας σημασίας, ενώ παραλείπει τα κατεξοχήν ειδικά σύγχρονα δημοσιεύματα για το θέμα. Τούτο μειώνει πολύ την αξία της συγκεντρωτικής βιβλιογραφίας και αχρηστεύει τον κόπο που καταβλήθηκε για τη συμπίλησή της. Σημειωτέον ότι ο καταληκτικός βιβλιογραφικός κατάλογος δεν συνοδεύεται από θεματικό ευρετήριο (όπως π.χ. η αριστοφανική βιβλιογραφία του Niklas Holzberg).⁸ Πρόκειται απλώς για μια τεράστια απαρίθμηση με αλφαβητική σειρά. Αν ο αναγνώστης ψάχνει επιστημονικές εργασίες σχετικές με ορισμένη πλευρά του κωμικού ή του αριστοφανικού θεάτρου, δεν έχει άλλον οδηγό πέρα από τις παραπομπές που παρέχονται στο αντίστοιχο κεφάλαιο του βιβλίου. Και εκεί, πολλές φορές, δεν θα βρει τις σπουδαιότερες ερευνητικές συμβολές που θα τον συνέτρεχαν προπάντων στην αναζήτησή του.⁹ Μικρή είναι η χρησιμότητα

8. Διαθέσιμη ηλεκτρονικά: <http://www.klassphil.uni-muenchen.de/extras/downloads/index.html>.

9. Σημειώνω εδώ ενδεικτικά μερικές μόνο από τις δεκάδες περιπτώσεις. Για τον Σουσαρίωνα και εν γένει τη μεγαρική κωμική παράδοση (σελ. 18, 21) δεν παραπέμπεται η συστηματική μονογραφία του R. Kerkhof, *Dorische Posse, Epicharm und Attische Komödie*, München/Leipzig 2001, ούτε η δική μου εξειδικευμένη εργασία “My Kids for Sale: The Megarian’s Scene in Aristophanes’ *Acharnians* (729–835) and Megarian Comedy”, *Λογείον* 2 (2012) 121–166. Σε σχέση με το ψήφισμα του Μωρυχίδη, με το οποίο απαγορεύτηκε το *ὄνομαστί κωμωδεῖν* το 440/439 π.Χ. (σελ. 19–20, 36), θα έπρεπε να μνημονευτούν οι διαφωτιστικές μελέτες του S. Halliwell, “Ancient Interpretations of *ὄνομαστί κωμωδεῖν* in Aristophanes”, *CQ* 34 (1984) 83–88 του ίδιου, “Comic Satire and Freedom of Speech in Classical Athens”, *JHS* 111 (1991) 48–70 και του J. Henderson, “Attic Old Comedy, Frank Speech, and Democracy”, στο D. Boedeker – K. A. Raaflaub (επιμ.), *Democracy, Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens*, Cambridge MA 1998, 255–273. Προκειμένου για τους χορηγούς (σελ. 30–31), λείπει από τις υποσημειώσεις το θεμελιώδες σύγγραμμα του P. Wilson, *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City and the Stage*, Cambridge 2000. Όσον αφορά τις παρωδίες μύθων στην αρχαία κωμωδία (σελ. 58), οι βασικές μονογραφίες είναι των H.-G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie: Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin/New York 1990, 188–241, και F. Casolari, *Die Mythentravestie in der griechischen Komödie*, Münster 2003. Πβ. τις δικές μου μελέτες, “Comedy in the Fourth Century I: Mythological Burlesques”, στο A. C. Scafuro – M. Fontaine (επιμ.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford/New York 2014, 160–180, και “Από τον μύθο στο γέλιο: Θαυμαστά μοτίβα και κωμικές στρατηγικές στη μυθολογική κωμωδία”, στο Μ. Ταμιωλάκη (επιμ.), *Κωμικός στέφανος: Νέες τάσεις στην έρευνα της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας*, Ρέθυμνο 2014, 75–102. Για τις αττικές επιγραφές με τους καταλόγους των νικητών και το πρόγραμμα των παραστάσεων σε Διονύ-

της αναγραφής των εν λόγω εργασιών στη βιβλιογραφία, εάν ο αναγνώστης δεν έχει τρόπο να τις εντοπίσει, πέρα από το να διατρέξει διακόσιες πυκνοτυπωμένες σελίδες.

Επιπλέον, ακόμη και στη μακροσκελή αυτή βιβλιογραφία μπορούν να εντοπιστούν ελλείψεις, ιδίως όσον αφορά εξειδικευμένα αλλά σημαντικά μελετήματα, τα οποία είναι απαραίτητα για τη συζήτηση επιμέρους θεμάτων που θίγονται στο βιβλίο.

Παραδείγματα: Για τις αρχαϊκές πελοποννησιακές αγγειογραφίες παραφουσκωμένων και φαλλοφόρων κωμαστών (σελ. 14) σημαντικές σύγχρονες αναλύσεις προσφέρουν οι J. R. Green, “Let’s Hear It for the Fat Man: Padded Dancers and the Prehistory of Drama”, στο E. Csapo – M. C. Miller (επιμ.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*, Cambridge 2007, 96–107, και M. Steinhart, *Die Kunst der Nachahmung. Darstellungen mimetischer Vorführungen in der griechischen Bildkunst archaischer und klassischer Zeit*, Mainz 2004. Προκειμένου για τον Επίχαρμο (σελ. 18–19), οι πιο συναρπαστικές γραμματολογικές μελέτες έχουν γραφτεί τελευταία από τον A. Willi, *Sikelismos. Sprache, Literatur und Gesellschaft im griechischen Sizilien (8.–5. Jh. v. Chr.)*, Basel 2008, 119–192· “Challenging Authority: Epicharmus Between Epic and Rhetoric”, στο K. Bosher (επιμ.), *Theater Outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge 2012, 56–75· και “Epicharmus, the *Pseudepicharmeia*, and the Origins of Attic Drama”, στο S. Chronopoulos – C. Orth (επιμ.), *Fragmente einer Geschichte der griechischen Komödie. Fragmentary History of Greek Comedy*, Heidelberg 2015, 109–145. Όσον αφορά τα αποσπάσματα του Αριστοφάνη (σελ. 53–59), υπάρχει τώρα η σχολιασμένη έκδοση του M. Pellegrino, *Aristofane, Frammenti. Testo, traduzione e commento*, Lecce 2015. Από τα συγγράμματα για την κειμενική παράδοση (σελ. 61 κ.εξ.) λείπουν οι χρήσιμες επισκοπήσεις των αριστοφανικών παπύρων από τον Νίκο Λίτινα: “Reading Aristophanes Amid the Sands of

σια και Αθήναια (σελ. 65, 73) είναι αδιανόητο να μην παραπέμπεται η τελευταία έκδοση των B. W. Millis – S. D. Olson, *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens. IG II² 2318–2325 and Related Texts*, Leiden/Boston 2012. Για την ανάλυση της αριστοφανικής πλοκής με βάση τα παραμυθιακά σχήματα του Βλαντίμιρ Προππ (σελ. 116–117) βλ. επίσης την ισορροπημένη μελέτη του M. Davies, “Aristophanes and the Folk-Tale”, *SIFC* 97 (2004) 28–41. Όσον αφορά τη διακωμώδηση των διανοουμένων (σελ. 284), χρειάζονται τα δοκίμια των O. Imperio, “La figura dell’intellettuale nella commedia greca”, στο A. M. Belardinelli *et al.*, *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari 1998, 43–130, και J. Whitehorne, “Aristophanes’ Representations of ‘Intellectuals’”, *Hermes* 130 (2002) 28–35.

Egypt”, *CE* 89 (2014) 325–348, και “Διαβάζοντας Αριστοφάνη στην άμμο της Αιγύπτου”, στο Ταμιωλάκη, *Κωμικός στέφανος*, 155–175. Σχετικά με τα κωμικά παραθέματα στους Δειπνοσοφιστές του Αθήναιου (σελ. 85, 156) βλ. κυρίως W. G. Arnott, “On Editing Comic Fragments from Literary and Lexicographical Sources”, στο Harvey – Wilkins, *The Rivals of Aristophanes*, 1–13· K. Sidwell, “Athenaeus, Lucian and Fifth-Century Comedy”, στο D. Braund – J. Wilkins (επιμ.), *Athenaeus and His World. Reading Greek Culture in the Roman Empire*, Exeter 2000, 136–152· και S. D. Olson, “Athenaeus’ Aristophanes and the Problem of Reconstructing Lost Comedies”, στο Chronopoulos – Orth, *Fragmente*, 35–65. Ως προς την τυπολογία και ηθολογία των αριστοφανικών ηρώων (σελ. 120–121), κομίζει καινούργιες προτάσεις ο B. M. Lazarus, *Humanist Comic Elements in Aristophanes and the Old Testament*, Piscataway NJ 2014. Για την πλουτάρχεια σύγκριση Αριστοφάνους και Μενάνδρου (σελ. 157–158) είναι διαφωτιστικό το μελέτημα του R. Hunter, “The Politics of Plutarch’s *Comparison of Aristophanes and Menander*”, στο S. Gödde – T. Heinze (επιμ.), *Skenika. Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption*, Darmstadt 2000, 267–276. Αναφορικά με την παρωδία (σελ. 183–191), ξενίζει η παράλειψη της εμπειριστατωμένης μελέτης του Σ. Τσιτσιρίδη, “On Aristophanic Parody: The Parodic Techniques”, στο Σ. Τσιτσιρίδης (επιμ.), *Παραχορήγημα. Μελετήματα για το αρχαίο θέατρο προς τιμήν του καθηγητή Γρηγόρη Μ. Σηφάκη*, Ηράκλειο 2010, 359–382. Για την έννοια της βωμολοχίας και του βωμολόχου (σελ. 191–192) είναι χρήσιμο το δοκίμιο του S. Kidd, “The Meaning of *bōmolokhos* in Classical Attic”, *TAPhA* 142 (2012) 239–255. Σχετικά με τις μονωδίες του Αριστοφάνη και τις επιδράσεις από τον Ευριπίδη (σελ. 249–250) βλ. E. Pöhlmann, “Aristophanes, Free Form and the Monody”, στο E. Pöhlmann, *Gegenwärtige Vergangenheit. Ausgewählte Kleine Schriften*, Berlin 2009, 258–270. Για τις διακηρύξεις του κωμικού ποιητή περί πρωτοτυπίας (σελ. 269–270) θα ήθελα παραπομπή και στη δική μου συμβολή: “This Craft of Comic Verse: Greek Comic Poets on Comedy”, *Αρχαιογνωσία* 12 (2003–2004) 11–53. Για τη διακωμώδηση του Κλεώνυμου (σελ. 275) η βασική μελέτη είναι του I. C. Storey, “The ‘Blameless Shield’ of Kleonymos”, *RhM* 132 (1989) 247–261. Όσον αφορά την κωμική παρωδία του νέου διθύραμβου (σελ. 279), βλ. G. W. Dobrov – E. Urios-Aparisi, “The Maculate Music: Gender, Genre, and the *Chiron* of Pherecrates”, στο G. W. Dobrov (επιμ.), *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta 1995, 139–174.

Προκύπτει εντέλει το μελαγχολικό συμπέρασμα ότι στην κλασική φιλολογία οι “αξιώσεις πληρότητας” είναι πλέον κάτι ανέφικτο. Όποιος

τις διεκδικεί, ίσως θα καταλήξει να μοιάζει με λογοτεχνικούς ήρωες σαν τον Pierre Menard του Μπόρχες ή τον Θείο Πέτρο του Απόστολου Δοξιάδη, φιγούρες ταμένες σε ακατόρθωτους άθλους και καταδικασμένες εξ αρχής στο ανολοκλήρωτο. Το άκρως αντίθετο, δηλαδή, των αριστοφαιικών κωμικών ηρώων. Στην επιστήμη μας, κανόνας δεν είναι ο Δικαιόπολις αλλά ο Gödel.

Υπάρχουν μερικά πραγματολογικά λάθη, ανακρίβειες, ατυχείς διατυπώσεις ή απλές απροσεξίες, που αφορούν ως επί το πλείστον λεπτομέρειες. Όλα θα μπορούσαν κάλλιστα να διορθωθούν αν το βιβλίο πετύχει στην αγορά (όπως ευχόμαστε) και αξιωθεί δεύτερη έκδοση. Για αυτόν τον σκοπό, όχι δηλαδή προς ψόγον αλλά για ωφέλεια του συγγραφέα και των χρηστών του τόμου, επισημαίνονται αυτά τα σφάλματα στη συνέχεια.

Σελ. 17. Το 486 π.Χ. ορίζεται ως η χρονιά όπου “η λογοτεχνική κωμωδία άρχισε την επίσημη ζωή της”. Είναι ωστόσο συζητήσιμο πόσο “λογοτεχνικές” και άρτιες ποιητικά ήσαν οι δημιουργίες του Μάγνητος και του Χιωνίδα. Ο Αριστοτέλης (*Ποιητ.* 1449b 5–9) υπονοεί πως τα έργα αυτών των πιονιέρων της αττικής κωμωδίας ήσαν άτεχνες παραγωγές, δίχως συγκροτημένη πλοκή. Ίσως βασιζόνταν ακόμη εν πολλοίς στον αυτοσχεδιασμό και στο λαϊκό πανηγύρι. Η έντεχνη κωμωδία στην Αθήνα ξεκινάει ουσιαστικά με τον Κρατίνο και τον Κράτητα, γύρω στα μέσα του 5ου αιώνα.

Σελ. 18. Προκειμένου για τη δραματουργία του Επίχαρμου, δεν “είμαστε στον 6ο αι. π.Χ.” αλλά στο πρώτο μισό του 5ου αιώνα. Η συγγραφική παραγωγή του Σικελιώτη ποιητή τοποθετείται αδρομερώς κατά την περίοδο 500–460 π.Χ. Ο ίδιος άκμασε κατεξοχήν στις Συρακούσες υπό την εξουσία του Γέλωνα και του Ιέρωνα (485–466 π.Χ.).

Σελ. 20. Ο Κράτης δεν “εισήγαγε στην Αθήνα τη μυθολογική κωμωδία”. Δεν υπάρχουν ενδείξεις για παρωδία μύθων στα κατάλοιπα του Κράτητος, σε αντίθεση με την πλούσια παρουσία παραμυθιακών και φανταστικών θεμάτων (*Märchenkomödie* κατά τον όρο του Zielinski). Η διατύπωση του Αριστοτέλη (*Ποιητ.* 1449b 7–9: *τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν ... καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους*) φυσικά δεν αναφέρεται στην πραγμάτευση μυθολογικών ιστοριών αλλά στην κατασκευή συγκροτημένων δραματικών υποθέσεων και πλοκών. Ο όρος *μῦθος* στο παραπάνω αριστοτελικό χωρίο φέρει προφανώς την ειδική τεχνική σημασία που του αποδίδει ο φιλόσοφος σε όλη την έκταση του *Περί ποιητικής* (1450a 4–5: *λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων*).

Σελ. 20. Σε αντίθεση με τον Εύπολι, τον Φρύνιχο και τον Αριστοφάνη, ο Φερεκράτης δεν ακολούθησε “το πολιτικό σκώμμα”. Τα αποσπάσματά του δεν περιέχουν πολιτικές αιχμές ούτε σάτιρα δημόσιων υποθέσεων. Ακόμη και ο Αλκιβιάδης διακωμωδείται αποκλειστικά για την παμφάγο σεξουαλικότητά του (απ. 164), όχι για πολιτικές ιδέες ή ενέργειες. Η εντύπωση αυτή επιβεβαιώνεται από την ανώνυμη πραγματεία *Περί κωμωδίας* (*Prolegomena de Comoedia* III Koster, στ. 29–31), η οποία αντλεί τις πλούσιες και ακριβείς πληροφορίες της από καλές αλεξανδρινές πηγές. Καθώς σημειώνεται εκεί, ο Φερεκράτης εζήλωσε το παράδειγμα του Κράτητος, παραμέρισε τις λαιδορίες και διακρίθηκε στην επινόηση ευρηματικών πλοκών.

Σελ. 23. Το έδесμα που προσφερόταν στον θεό στα κατ’ αγρούς Διονύσια δεν ήταν “σούπα από σπόρους” (μάλλον αδόκιμη έκφραση από μαγειρική άποψη) αλλά το πασίγνωστο από τα αριστοφανικά δράματα έτνος (βλ. ιδίως *Αχαρνές* 245–246), δηλαδή πουρές ή χυλός από όσπρια (φακές, κουκιά ή μπιζέλια).

Σελ. 25. Στα Λήνια οι κωμικοί ποιητές δεν διαγωνίζονταν “με πέντε κωμωδίες ο καθένας”. Καθώς φαίνεται, έπαιρναν μέρος πέντε κωμωδιογράφοι, ο καθένας με μία κωμωδία — αν και η δήλωση αυτή, που επαναλαμβάνεται παγίως στα περισσότερα εγχειρίδια περί αρχαίου δράματος, βασίζεται μόνο σε μία μεταγενέστερη επιγραφική μαρτυρία για το έτος 285/284 π.Χ. (βλ. E. Csapo – W. J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1994, 123–124).

Σελ. 39. Ο *Προάγων* δεν πήρε την “πρώτη ή δεύτερη θέση” στα Λήνια του 422, αλλά μαρτυρημένα την πρώτη θέση (Υπόθεσις I των *Σφηκών*, στ. 35–36, σελ. 206 Wilson = *Προάγων* test. iii Kassel – Austin).

Σελ. 40. Οι *Δαιταλής* δεν παρουσιάστηκαν “με το όνομα ... του Καλλιστράτου”. Ο Καλλίστρατος ήταν απλώς ο διδάσκαλος που επιφορτίστηκε με την προετοιμασία της παράστασης του έργου. Το όνομα του αληθινού ποιητή ήταν αναμφίβολα γνωστό στο κοινό, όπως σημειώνεται ορθώς πιο κάτω στο βιβλίο (σελ. 42–45).

Σελ. 48. Δεν θα συμφωνούσα ότι στις *Νεφέλες* “το πορτρέτο του Σωκράτη, που δίνει ο Αριστοφάνης, είναι βασισμένο στην εικόνα που είχε ο απλός λαός για τον φιλόσοφο”. Ο Σωκράτης των *Νεφελών* είναι περίπλοκη και συνειδητή λογοτεχνική κατασκευή, όχι παράγωγο των συγκεχυμένων αντιλήψεων του απάιδευτου πλήθους. Αποτελεί σκηηνική ενσάρκωση και προσωποποίηση της συνολικής πνευματικής κίνησης στην Αθήνα

της εποχής, μέσω της χαρακτηριστικής “εικονιστικής” ή “αναδημιουργικής” μεθόδου για τη διάπλαση θεατρικών χαρακτήρων, την οποία έχει αναλύσει ο Michael Silk.¹⁰ Ο Αριστοφάνης συγκεντρώνει όλες τις τάσεις του στοχασμού και τα πολυποίκιλα επιστημονικά ενδιαφέροντα που χαρακτήριζαν συλλήβδην τη διανόηση του καιρού του, και τα συνενώνει σε μια πολυσυλλεκτική και καθαρά φανταστική δραματική φιγούρα, στην οποία δίνει το όνομα Σωκράτης. Η συγκεκριμένη ονοματοδοσία οφείλεται εν μέρει στο γεγονός ότι ο εν λόγω φιλόσοφος ήταν, ανάμεσα σε όλους τους συγκαιρινούς του στοχαστές, ο πιο διάσημος και αναγνωρίσιμος στον πολύ κόσμο της πόλης. Όμως η συγκρότηση της μορφής του κωμικού Σωκράτη, καθ’ εαυτήν, ήταν σύνθετη ποιητική διαδικασία και δεν έχει να κάνει με τις προκαταλήψεις του “απλού λαού”.

Σελ. 50. Δεν θα τολμούσα να υποστηρίξω ότι “στα δράματα της δεύτερης περιόδου” του Αριστοφάνη (τουτέστιν 420–404 π.Χ.) “οι παραβάσεις χάνουν την αρχική τους λάμψη και συρρικνώνονται”. Αλήθεια, είναι στερημένη από λάμψη η φαντασμαγορική κοσμογονία που οραματίζεται ο Χορός των πουλιών στους *Όρνιθες* (685–736); Τέτοια απολαυστική θηριοθεολογία δεν θα ξανακουστεί στην κωμική ποίηση μέχρι τον Λιούις Κάρρολ και τις *Γάτες* του Τ. Σ. Έλιοτ. Μοιάζουν τόσο αδειανά από χιούμορ και σκέρτσο τα θυμόσοφα ιντερμέδια των γυναικών στη *Λυσιστράτη* και στις *Θεσμοφοριάζουσες*; Όσο για το ότι οι ύστερες παραβάσεις “δεν αποτελούν πλέον κυρίαρχο βήμα για την έκφραση των πολιτικών απόψεων του ποιητή”, τούτο διαψεύδεται από τους *Βατράχους*, όπου η παραινετική δύναμη του συγγραφέα-διδασκάλου φτάνει στο απόγειό της (674–737).

Σελ. 52. Ότι στις δύο τελευταίες σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη “έχει υποχωρήσει και η χρήση της *αισχρολογίας*” ισχύει ίσως για τον *Πλούτο*, όχι όμως για τις *Εκκλησιάζουσες*. Απλή ανάγνωση της σπαρταριστής σκηνής με τον νεαρό Επιγένη και τις τρεις ξαναμμένες γριές (*Εκκλ.* 877–1111) αρκεί για να ανασκευάσει την παραπάνω άποψη. Ας θυμηθούμε και τη σκατολογική εμφάνιση του Βλέπυρου που αφοδεύει επί σκηνής (311–371).

Σελ. 59. Τα “εκατοντάδες νοτιοϊταλικά αγγεία με κωμικές σκηνές” από τον 4ο αιώνα δεν μαρτυρούν βέβαια τη δημοτικότητα του Αριστοφάνη συγκεκριμένα, αλλά μάλλον της αττικής κωμωδίας εν γένει. Μόνο δύο απουλικόι κρατήρες απεικονίζουν επιβεβαιωμένα αριστοφανικές κωμωδίες: ο διάσημος “Τήλεφος του Würzburg” (Μουσείο Martin von Wagner

10. Βλ. παραπάνω, σημ. 5.

του Πανεπιστημίου του Würzburg, H 5697) με το στιγματότυπο από τις Θεσμοφοριάζουσες· και το χαμένο πλέον αγγείο του Μουσείου του Βερολίνου (*olim* F 3046) που παρίστανε την αρχή των *Βατράχων*. Ενδέχεται ασφαλώς να υπάρχουν μερικές ακόμη αταύτιστες σκηνές από χαμένα έργα του Αριστοφάνη μέσα στο πλήθος των υπόλοιπων αγγείων. Πολλά, όμως, απεικονίζουν χωρίς άλλο επεισόδια από κωμωδίες άλλων συγγραφέων, της Παλαιάς ή της Μέσης περιόδου.

Σελ. 64. Δεν αρμόζει πια να ισχυρίζεται κανείς δογματικά ότι η αρχαία κωμωδία “γραφόταν με την προοπτική μίας μόνο παράστασης”. Οι επαναλήψεις δραμάτων στα κατ’ αγρούς Διονύσια και σε άλλες πόλεις εκτός Αθηνών είναι φαινόμενα καλά τεκμηριωμένα στη σύγχρονη έρευνα. Βλ. ενδεικτικά Ο. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama Through Vase-Paintings*, Oxford 1993, 1–6, 89–99, και Ε. Csapo, *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Oxford/Chichester 2010, 83–116.

Σελ. 68. Δεν τεκμηριώνεται ότι, μετά τη θέσπιση της αναβίωσης “παλαιών κωμωδιών” στα Διονύσια το 339 π.Χ., “παρουσιάζονταν λιγότερες κωμωδίες του 5ου αι. και περισσότερες σύγχρονων ποιητών, και ιδιαίτερα του Μενάνδρου”. Η αλήθεια είναι ότι δεν υπάρχει καμία απολύτως μαρτυρία για παράσταση κωμωδίας του 5ου αιώνα σε αυτό το πλαίσιο. Οι λίγες σχετικές καταγραφές που διασώζονται στα επιγραφικά αρχεία, δείχνουν πως οι επαναλήψεις παλαιών δραμάτων αφορούσαν μόνο έργα της Μέσης Κωμωδίας (ο Θησαυρός του Αναξανδρίδη ξαναπαίχτηκε το 312/311 π.Χ.) και αργότερα δημιουργίες των κλασικών της Νέας (κωμωδίες του Μενάνδρου, του Δίφιλου και του Φιλήμονα παρουσιάζονταν στα τέλη του 3ου και στις αρχές του 2ου αι. π.Χ.).¹¹

Σελ. 103. Ο Theodorus Gaza, τον οποίο μνημονεύει ο Άλδος Μανούτιος στην επιστολή αφιέρωσης (και όχι “στον πρόλογο”) της *editio princeps* του Αριστοφάνη, δεν είναι ο “Θεόδωρος από τη Γάζα” αλλά ο γνωστός ουμανιστής λόγιος Θεόδωρος Γαζής (περ. 1398–1475). Φυσικά δεν ήταν από τη Γάζα (η οποία είχε πάψει οριστικά να αποτελεί μέρος του ελληνικού κόσμου σχεδόν οκτώ αιώνες πρωύτερα) αλλά από τη Θεσσαλονίκη.

Σελ. 113. Ο επιρρηματικός αγώνας δεν είναι γραμμένος μόνο “σε ιαμβικό ρυθμό ... και τροχαϊκά τετράμετρα”. Βασική μετρική μονάδα του είναι επίσης το αναπαιστικό τετράμετρο (και το αναπαιστικό δίμετρο στο *πνίγος*).

11. Βλ. I. M. Konstantakos, “Conditions of Playwriting and the Comic Dramatist’s Craft in the Fourth Century”, *Δογείον* 1 (2011) 170–171· Millis – Olson, *Inscriptional Records*, 57–58, 125–127.

Σελ. 179. Ο όρος *στρατωνίδης* στους *Αχαρν.* 596, σε αντίθεση με τα ομοιοκατάληκτα *σπονδαρχίδης* και *μισθαρχίδης* των γύρω στίχων, δεν χρησιμοποιείται από τον Δικαιόπολι με “σκωπτική και μειωτική διάθεση”. Ο ήρωας αποδίδει τον χαρακτηρισμό *στρατωνίδης* στον εαυτό του με προφανή επαινετική σημασία. Η λέξη δηλώνει με θυμοσοφία τον μόχθο του απλού Αθηναίου πατριώτη μέσα στις τάξεις του στρατού και τις κακουχίες των στρατοπέδων, προς υπεράσπιση της εμπόλεμης πατρίδας.

Σελ. 192. Το ψευδώνυμο που χρησιμοποίησε ο φιλοπαίγμων Χαριτωνίδης για να δημοσιεύσει τα *Απόρητα* ήταν Εύιος Ληναίου, όχι “Εύιος Ληναίος”. Βλ. τη σελίδα τίτλου της έκδοσης του 1935.

Σελ. 237. Οι Σκιαπόδες δεν ήσαν “τόσο υψηλόςσωμοι, που μπορούσαν να προφυλαχθούν στον ίδιο τους τον ίσκιο, απ’ όπου και το όνομά τους”. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτών των θρυλικών πλασμάτων ήταν τα υπέρμετρα πλατιά πόδια τους, που τα χρησιμοποιούσαν σαν σκιάστρα για τον ήλιο: ξάπλωναν χάμω ανάσκελα και σήκωναν ψηλά τα τεράστια πέλματά τους, τα οποία κάλυπταν το κορμί τους σαν ομπρέλες. Βλ. Κτησία, *Ινδικά* απ. 51a, 51b και 60 Lenfant.

Σελ. 237. Στο ίδιο χορικό των *Ορνίθων*, ο Πείσανδρος δεν “έρχεται και ζητάει να δει την ψυχή κάποιου που, όταν ζούσε, τον είχε εγκαταλείψει”. Αυτό που γυρεύει ο Πείσανδρος να αντικρύσει είναι η δική του ψυχή, η οποία τον είχε εγκαταλείψει όσο ήταν ακόμη ζωντανός (1556–1558) — σκωπτική αναφορά στη δειλία και στη φυγομαχία του ανθρώπου.¹² Ομολογουμένως, το χωρίο ερμηνεύεται ορθότερα πιο κάτω.

Σελ. 253. Ο Μάνος Χατζιδάκις γράφεται εσφαλμένα “Χατζηδάκις”. Το λάθος αυτό, που δυστυχώς διαπράττεται ενίοτε, είναι γνωστό ότι εκνεύριζε τον μεγάλο συνθέτη.

Σελ. 272. Δεν είναι διόλου βέβαιο ότι η δίκη των σκύλων στους *Σφήκες* έχει ως υπόβαθρο “μια δίκη του 425 π.Χ.”. Ο Λάχης ασφαλώς θα απέδωσε λογαριασμό (εϋθύνας) για τη στρατηγία του στη Σικελία μόλις έληξε η θητεία του, το 425. Δεν υπάρχουν όμως ιστορικές μαρτυρίες για δίκη εναντίον του τότε, και είναι απίθανο ότι ο Αριστοφάνης θα βίαζε ολόκληρη σκηνή σε μια διαδικασία που είχε λάβει χώρα τρία χρόνια πρωτύτερα και ήταν πλέον εκτός της άμεσης επικαιρότητας. Οι απόψεις των ειδικών ποικίλλουν. Κάποιοι φαντάζονται μια ετεροχρονισμένη δίκη του Λάχης το

12. Πβ. το άρθρο μου για τον καυχησιάρη στρατιώτη, παραπάνω στον ανά χειράς τόμο του *Λογείου*.

422. Άλλοι, πιο εύλογα, θεωρούν ότι ο Αριστοφάνης απηχεί απλώς κατηγορίες και απειλές για μήνυση, τις οποίες εξαπέλυε δημοσίως εκείνον τον καιρό ο Κλέων κατά του πρώην στρατηγού, με αντικείμενο την υποτιθέμενη κακοδιαχείριση κατά τη σικελική εκστρατεία του 427–425. Αυτές τις απειλές ο ευφάνταστος ποιητής τις διόγκωσε κωμικά σε γκροτέσκα θηριομορφική δίκη.¹³

Σελ. 273. Δεν αληθεύει ότι ο Αριστοφάνης ασκεί “έντονη πολιτική κριτική” στον Αλκιβιάδη. Αντιθέτως, είναι εντυπωσιακό ότι τούτο το τρομερό παιδί της αθηναϊκής δημόσιας ζωής σατιρίζεται στα αριστοφανικά δράματα κατεξοχήν για τις ερωτικές ατασθαλίες του ή τον τρόπο της ομιλίας του, αλλά δεν επικρίνεται ανοιχτά για τις πολιτικές του επιλογές και ενέργειες.¹⁴

Σελ. 282. Δεν ισχύει ότι το σατιρικό τραγουδάκι κατά του Αντίμαχου (*Αχαρν.* 1150–1173) “δεν φαίνεται να έχει μεγάλη σχέση με την υπόλοιπη κωμωδία”. Το πάθημα του Αντίμαχου, που του κλέβουν το αχνιστό του γεύμα κάτω από τη μύτη του, υπογραμμίζει σκωπτικά την παράλληλη μοίρα του Λάμαχου, ο οποίος στο δεύτερο μέρος του έργου στερείται επανειλημμένα τις λιχουδιές και τις χαρές του φαγοποτιού (959–970, 1071–1142). Το ομοιοτέλεστο των δύο ονομάτων (Αντίμαχος – Λάμαχος) τονίζει κωμικά την αντιστοιχία.¹⁵

Σελ. 320. Στην ιαμβική συζυγία τα ιαμβικά διαλογικά μέρη δεν εναλλάσσονται με “τα λυρικά μέρη της παράβασης”, αλλά απλώς με δύο λυρικά κομμάτια σε στροφική αντιστοιχία (στροφή και αντιστροφή). Οι ιαμβικές συζυγίες ανήκουν στο μέρος του έργου μετά την παράβαση και δεν έχουν σχέση με τα άσματά της. Επίσης, τα ιαμβικά τρίμετρα των συζυγιών αυτών (όπως εν γένει τα ιαμβικά τρίμετρα της κωμωδίας) δεν “απαγγέλλονται με συνοδεία μουσικού οργάνου, όπως ένα ρετσιτατίβο”. Τούτο ισχύει για τα αναπαιστικά και τροχαϊκά τετράμετρα των επιρρηματικών μερών. Τα ιαμβεία απαγγέλλονταν δίχως μουσική συνοδεία.

13. Βλ. κυρίως G. Mastromarco, *Storia di una commedia di Atene*, Firenze 1974, 55–64· MacDowell, *Aristophanes and Athens*, 167–169· Z. P. Biles – S. D. Olson, *Aristophanes: Wasps*, Oxford 2015, lii–lvi, 165–166.

14. Βλ. J. F. Talbot, “Aristophanes and Alcibiades”, *CB* 39 (1963) 65–68· R. F. Moorton, “Aristophanes on Alcibiades”, *GRBS* 29 (1988) 345–359· D. Rosenbloom, “*Ponéroi* vs. *Chrēstoi*: The Ostracism of Hyperbolos and the Struggle for Hegemony in Athens after the Death of Pericles”, *TAPH* 134 (2004) 84–86. Όλα αυτά απουσιάζουν από τη βιβλιογραφία.

15. Βλ. σχετικά C. Moulton, *Aristophanic Poetry*, Göttingen 1981, 18–24, και Konstantakos, “My Kids for Sale”, 158.

Σελ. 330. Η τοποθέτηση του *Προμηθέα Δεσμώτη* μεταξύ 463–456 π.Χ. αγνοεί φυσικά τη στέρεα θεμελιωμένη αμφισβήτηση της αισχύλειας πατρότητας αυτού του έργου από πολλούς στιβαρούς ειδικούς.¹⁶

Σελ. 331. Ο “θάνατος του Κρατίνου” δεν συνέβη το 442 π.Χ. Ο ποιητής αυτός ήταν ακόμη εν ζωή και θαλερός το 423, όταν παρουσίασε την αυτοβιογραφική *Πυτίνη* στα Διονύσια, κλέβοντας το βραβείο από τον Αριστοφάνη.

Σελ. 336. Το 367 π.Χ. ο Αριστοτέλης δεν “ιδρύει την Ακαδημία”, απλώς ξεκινάει τη φοίτησή του εκεί.

Εν κατακλείδι, ας μην πτοηθεί το κοινό από τις μικρές αδυναμίες και ελλείψεις που έβγαλε στο φως η σκαπάνη του εξειδικευμένου φιλόλογου. Το βιβλίο του Θεόδωρου Παππά θα σταθεί χρήσιμο βοήθημα για τους φοιτητές των πανεπιστημίων που διψούν να κατανοήσουν το αριστοφανικό δράμα. Θα είναι επίσης καλός σύντροφος για τον ενημερωμένο θεατρόφιλο και τον μορφωμένο αναγνώστη, τον φανατικό για γράμματα. Άμποτε να το διαβάσουν και ορισμένοι σκηνοθέτες μας, οι οποίοι αναμετρήθηκαν προσφάτως με τις αρχαίες κωμωδίες, δίχως όμως να έχουν εντρυφήσει μετά γνώσεως στο δύσκολο αυτό είδος· και έτσι κατέληξαν να επιδεικνύουν θεάματα που δεν έχουν καμία σχέση με τον αριστοφανικό κόσμο. Ο μεγάλος κωμικός, που μας τον συστήνει ωραία η μελέτη του Παππά, θα γελάσει τελευταίος.

ΙΩΑΝΝΗΣ Μ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΑΚΟΣ

Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
iokonstan@phil.uoa.gr

16. Το τελειωτικό χτύπημα εναντίον της αισχύλειας γνησιότητας του *Προμηθέα* δίνεται από μια πρώτη τάξεως διδακτορική διατριβή που εγκρίθηκε πρόσφατα στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών: Νίκος Μανουσάκης, *Ο Προμηθεύς Δεσμώτης και η έξοδος των Επτά επί Θήβας: Η συμβολή της υφομετρίας στη συζήτηση για τη γνησιότητά τους* (2016). Ελπίζω πως σύντομα θα την δούμε δημοσιευμένη.