

Αυδρονίκη Μαστοράκη, (MSc) στην Συστηματική Φιλοσοφία:

Η αρχαία ελληνική κωμωδία αποτελεί τον έναν από τους δύο βασικούς πυλώνες που στηρίξαν το οικοδόμημα του αττικού δράματος. Ο χρόνος φάνηκε ελάχιστος γεννησιόμορφος μαζί της, αφού διέσωσε μόνο 11 έργα ενός και μόνο δημιουργού, του Αριστοφάνη. Ένα από αυτά τα έργα, οι *Βάτραχοι*, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς κλείνει περιπαικτικά το μάτι στον άλλο πυλώνα, την τραγωδία. Στην παρούσα μελέτη θα επικεντρωθούμε στον σχολιασμό του αγώνα των *Βατράχων*, αφενός ως προς τον δομικό ρόλο του αγώνα στην κωμωδία γενικότερα και αφετέρου ως προς το περιεχόμενο του συγκεκριμένου αγώνα.

Ο αγώνας αποτελεί συστατικό στοιχείο της δομής κάθε κωμωδίας. Η τυπική δομή ενός αριστοφανικού αγώνα έχει συνήθως ως εξής:

- α) οι δύο αντίπαλοι ξεκινούν να καυγαδίζουν•
- β) ο χορός τραγουδά μια *ωδή* για να παρουσιάσει επισήμως τους διάδικους•
- γ) με δύο στίχους, ο χορός παροτρύνει τον πρώτο ομιλητή να αρχίσει την αγόρευσή του (*κατακελευσμός*)•
- δ) ο πρώτος ομιλητής παίρνει τον λόγο, αλλά κάθε τόσο τον διακόπτει ο αντίπαλός του (ή κάποιος τρίτος πρόσωπο) με διάφορα, κωμικά συνήθως, *σχόλια* (*επίρρημα*)•
- ε) ο πρώτος ομιλητής κλείνει την αγόρευσή του με μια στροφή στον ίδιο ρυθμό με την κύρια αγόρευσή του, αλλά σε διαφορετικό μέτρο και έκταση στίχων (*πνίγος*)•
- στ) ο χορός τραγουδά μια *λυρική αντωδή*, σχολιάζοντας την επιτυχία του πρώτου ομιλητή•
- ζ) έπειτα απευθύνει προτροπή στον δεύτερο διάδικο (*αντικατακελευσμός*)•
- η) ο δεύτερος διάδικος προχωρά στην αγόρευσή του (*αντεπίρρημα*)•
- θ) κατόπιν κλείνει την αγόρευσή του (*αντιπνίγος*)•
- ι) τέλος, δίνεται η ετυμηγορία του αγώνα (*σφραγίς*) από τον διαιτητή, που συνήθως είναι ο χορός[1].

Στους *Βατράχους* ο αγώνας λαμβάνει χώρα στον Άδη. Ο θεός Διόνυσος έχει κατέβει στον Κάτω Κόσμο με σκοπό να αναστήσει τον Ευριπίδη, μιας και δεν αντέχει χωρίς αυτόν μετά τον θάνατό του. Φτάνοντας, ωστόσο, στον Άδη βρίσκει τον Αισχύλο και τον Ευριπίδη να φιλονικούν, ζητώντας ο καθένας για τον εαυτό του την τιμητική θέση του ποιητή. Υπό αυτές τις συνθήκες, ο Διόνυσος ξεχνά την αρχική του πρόθεση και κηρύσσει αγώνα ανάμεσα στους δύο τραγικούς με έπαθλο την άνοδο στη γη. Μορφολογικά ο αγώνας χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος (στ. 895-1098) ακολουθεί την παραπάνω τυπική δομή, με εξαίρεση την ετυμηγορία, η οποία αναβάλλεται για αργότερα, και με επιπρόσθετο στοιχείο τον θεό Διόνυσο «στο διπλό ρόλο του διαιτητή και του γελωτοποιού» (Dover, 2000, σ. 246). Στη συνέχεια, μετά από μία *λυρική παρότρυνση* του χορού, αρχίζει το δεύτερο μέρος (στ. 1119-1481), το οποίο απαγγέλλεται με τρίμετρους που εναλλάσσονται με την παρωδία *λυρικών μερών*, ενώ δύο φορές ο χορός ψάλλει ένα σύντομο τραγούδι (Lesky, 1981, σ. 618).

Στο πρώτο μέρος η συζήτηση περιστρέφεται γύρω από γενικές αρχές της τραγικής ποίησης, με τους δύο ποιητές να εγκωμιάζουν την τέχνη τους και να κατηγορούν αυτή του αντιπάλου, σηματοδοτώντας έτσι την πρώτη απόπειρα λογοτεχνικής κριτικής στην ιστορία της λογοτεχνίας (Ανδριανού-Ξιφαρά, 2001, σ. 130). Ο Ευριπίδης, που έχει πάρει πρώτος τον λόγο, ξεκινά χαρακτηρίζοντας τον Αισχύλο «*αγύρτη*» και «*λαοπλάνο*» (στ. 909), που ξεγελούσε τους θεατές «*που ανάθρεψεν ο Φρύνιχος στην κουταμάρα*»[2] (στ. 910). Ο υπαινιγμός αυτός αφορά στην έλλειψη δράσης που χαρακτήριζε τα δράματα του Φρύνιχου, καθώς είχαν μόνο έναν υποκριτή[3].

Μετά από αυτή την έμμεση αναλογία, ο Ευριπίδης προχωρεί στην απ' ευθείας κατηγορία των περίφημων δραματικών σιωπών των ηρώων του Αισχύλου (στ. 911-3). Στη συνέχεια, στο στόχαστρο του Ευριπίδη μπαίνουν οι νεολογισμοί του Αισχύλου, οι «*χοντρές, βωδινές λέξεις, αρματωμένες με άγρια φρύδια και με φούντες, λέξεις που έμοιαζαν σκιάχτρα και τρομάζαν, άγνωρες στους θεατές*»

(στ. 924-6). Αντίθετα, η τέχνη του ίδιου επαινείται για το ανάλαφρο ύφος της, στολισμένο με τη σωστή δόση φλυαρίας, «στραγγισμένη απ' τα βιβλία», και δυναμωμένη με τους μονόλογους (στ. 939-47). Όπως εύστοχα τονίζει ο Lesky, «ο μεγαλόπρεπος αισχύλειος 'όγκος' με την βαριά του λαμπρότητα των λέξεων αντιτίθεται στην δικηγορική ρητορική και την ρεαλιστική περιγραφή του ανθρώπου απ' τον Ευριπίδη» (Lesky, 1981, σ. 618). Παινεύεται, ακόμα, ο Ευριπίδης ότι ανέβασε στη σκηνή πράγματα οικεία και καθημερινά, γνωστά στους θεατές (στ. 959), ότι έμαθε στους πολίτες να μιλούν (στ. 953) και να σκέφτονται (στ. 956-8) και ότι έδωσε φωνή σε όλους - νέους και γέρους, πλούσιους και φτωχούς, γυναίκες και σκλάβους (στ. 947-9) - επικαλούμενος τη δημοκρατία (στ. 951).

Το σχόλιο του Διονύσου σ' αυτή την επίκληση: «*Άσ' τα, φιλαράκο, τέτοια συζήτηση δε θάβγη σε καλό σου*» (στ. 952), ανοίγει ένα μικρό παράθυρο στο μέλλον, προϊδεάζοντας το τέλος. Παίρνοντας τον λόγο ο Αισχύλος, εκμεταλλεύεται την τροπή της συζήτησης προς την παιδευτική αξία της ποιητικής τέχνης και ρωτά ευθέως: «*Σε τι τον ποιητή θαυμάζουμε; Αποκρίσου.*» (στ. 1008) Και ο Ευριπίδης απαντά:

«*Για το μυαλό του και γι' αυτές τις συμβουλές του, που κάνουν τον άνθρωπο καλύτερο στην πολιτεία.*»[4] (στ. 1009) Σ' αυτή την απάντηση θα στηριχτεί ολόκληρη η επιχειρηματολογία του Αισχύλου. Ισχυρίζεται ότι ο ίδιος πέτυχε αυτόν τον σκοπό παρουσιάζοντας «*δράμα πόλεμο γεμάτο*» (στ. 1021) και διδάσκοντας γενναίους «*για να σηκώνουν την καρδιά κάθε πολίτη, να θέλη να τους φτάση στο ύψος*» (στ. 1040-2).

Αυτός ο ισχυρισμός θα στηρίξει και την απάντηση στην κατηγορία περί μεγαλοστομίας, που είχε δεχτεί πρωτύτερα: «*ανάγκη είναι σε ιδέες και γνώμες μεγάλες, να γεννάς και λόγια στο ύψος τους*» (στ. 1059). Ο Ευριπίδης, αντίθετα, κατηγορείται ότι, αντί να ανυψώσει, διέφθειρε τα ήθη των πολιτών, παρουσιάζοντας στην σκηνή «*Φαίδρες πόρνες*» (στ. 1043), «*μαυλίστρες, γυναίκες που γεννούν μες στους ναούς, ή που ερωτεύονται τους αδελφούς των, ή λεν πως η ζωή ζωή δεν είναι*» (στ. 1079-82). Ακόμα χειρότερα, όμως, κατηγορείται ως ηθικός αυτουργός της κατάπτωσης του πνεύματος συμμετοχής (στ. 1063-5) και της απροθυμίας εκτέλεσης καθήκοντος (στ. 1069-73) εκ μέρους των πολιτών.

Το νόημα είναι σαφές: ο Ευριπίδης εκπροσωπεί μια ολόκληρη εποχή και γι' αυτό επωμίζεται και το βάρος των σημείων των καιρών: «*Κ' έτσι, για τούτο, η χώρα μας γιόμισε από λόγιους και γραφιάδες, κι' από ξεδιάντροπους, που ξεγελούντο λαουτζίκο με τις μαϊμουδιές των. Γι' αυτό κανείς τους τώρα, απ' την αγυμνασιά, να λαμπαδοδρομήση δεν είναι άξιος πια.*» (στ. 1083-8) Στο δεύτερο μέρος του αγώνα η εξέταση της τέχνης των δύο τραγικών γίνεται πιο διεξοδική. Πρώτα συγκρίνουν τους προλόγους των έργων τους. Ο Ευριπίδης κατηγορεί τον Αισχύλο για ασάφεια (στ. 1141-3) και παλιλλογία (στ. 1153, 1173), ενώ ο Αισχύλος προσάπτει στον Ευριπίδη την κατηγορία της ακυρολεξίας (στ. 1183-5, 1188-94) και κοροϊδεύει την μονοτονία των ιαμβικών του μέτρων, κολλώντας σε κάθε πρόλογο που απαγγέλλει ο Ευριπίδης τη φράση «*ληκύθιον απώλεσεν*».

Περνώντας στα λυρικά μέρη, ο Ευριπίδης παρουσιάζει τα χορικά του Αισχύλου «*σαν κενό και ηχηρό συνουθύλευμα λέξεων*», ενώ ο Αισχύλος «*απαγγέλλει μια μεγάλη και περίτεχνη παρωδία του ύφους των χορικών του Ευριπίδη*» (Dover, 2000, σ. 246). Τέλος, καταλήγουν να ζυγίσουν τους στίχους του καθενός σε μια 'πραγματική' ζυγαριά. Το 'βάρος', όμως, του κάθε στίχου δεν υπολογίζεται από την μεταφορική έννοια των λέξεών του, αλλά από το 'κυριολεκτικό' βάρος των σημαινόμενων (λ.χ. «*δυο άρματα και δυο κουφάρια*» κρίνονται πιο βαριά από ένα κομμάτι ξύλο «*βαρύ σα σίδερο*» - στ. 1402-6).

Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, η παρωδία, που χαρακτηρίζεται από τον Σολομό «*η πιο τελειωμένη μορφή της σάτιρας [sic] και το πιο τέλειο δραματικό εργαλείο του Αριστοφάνη*» (Σολομός, 1964, σ. 10), στο δεύτερο μέρος του αγώνα μετατρέπεται σε αυτοσκοπό. Επιτυγχάνεται, έτσι, πλήρως ο διπλός στόχος που αποδίδει ο Dover στην παρωδία: αφενός εκτίθεται η ίδια η σοβαρή ποίηση στην επίκριση

και τη σάτιρα και, αφετέρου, εξαντλούνται οι κωμικές δυνατότητες που προσφέρει η ασυμφωνία μορφής και περιεχομένου (Dover, 2000, σσ. 110-1).

Παράλληλα, εμφανίζοντας ο Αριστοφάνης τον Διόνυσο να συγκρίνει τους δύο ποιητές με όρους προερχόμενους από την λογοτεχνική κριτική και την θεωρία της εποχής, οδηγεί και στην επίτευξη ενός στόχου των σύγχρονων μελετητών της αρχαίας δραματικής τέχνης. Όπως εύστοχα εξηγεί ο Τσακμάκης: «Αν και με τον τρόπο αυτό παρωδείται εξίσου και η ίδια η λογοτεχνική κριτική, η κωμωδία προσφέρει την δυνατότητα να διαπιστώσουμε τον προβληματισμό που ήταν την εποχή εκείνη επίκαιρος, καθώς και τα κριτήρια σύμφωνα με τα οποία κρίνονταν οι τραγικοί ποιητές από τους συγχρόνους τους» (Τσακμάκης, 2001, σ. 336).

Έχει έρθει η τελική ώρα της κρίσης και, παρόλο που η ζυγαριά γέρνει τρεις φορές υπέρ του Αισχύλου, ο Διόνυσος διστάζει να αποφασίσει:

«Κ' οι δυο είναι φίλοι και δε θέλω να τους κρίνω. Δε θέλω εχτρός να γίνω με κανένα. Έχω τον ένα για σοφό κι' ο άλλος μου αρέσει.» (στ. 1411-3) Γι' αυτό θέτει ένα τελευταίο ερώτημα: «Οποιος λοιπόν στην πόλη από τους δυο σας δώση μια συμβουλή καλή, εκείνον λέω να πάρω.» (στ. 1419-20)

Ο στόχος του ερωτήματος είναι διττός. Αφενός δίνει αφορμή για σύγχρονη κοινωνική σάτιρα[5]• αφετέρου, ουσιαστικά ξαναγυρνά στο πρώτο μέρος του αγώνα, ρίχνοντας το βάρος της απόφασης όχι σε λογοτεχνικά κριτήρια αισθητικής αξίας, αλλά σ' εκείνα που απορρέουν από την ηθική και την παιδευτική αξία της ποίησης. Σ' αυτόν τον τομέα, όμως, η ζυγαριά έχει ήδη κλίνει προς το μέρος του Αισχύλου. Στην ερωταπόκριση των στίχων 1052-6 είχαμε κρυφακούσει την ετυμηγορία που επεφύλασσε ο Αριστοφάνης πίσω απ' τα λόγια του Αισχύλου: «ο ποιητής να κρύβη το κακό πρέπει, όχι να το βγάξη στο φως και να το παρασταίνει. Κι' αν οδηγοί των παιδιών είναι οι δάσκαλοι, των νέων είναι οι ποιητές και πρέπει τίμια να λέμε πράγματα». Έτσι, ο Αισχύλος θα επιστρέψει μαζί με τον Διόνυσο στην γη θριαμβευτής, ενώ ο Ευριπίδης θα παραμείνει στο περιθώριο[6].

Από τα στημονικά θέματα της κωμωδίας του Αριστοφάνη (Lesky, 1981, σ. 615), η σύγκρουση ανάμεσα στην παλαιά και στη νέα τέχνη εξυπηρετεί συνάμα τον στόχο ενός πολιτικού σχολιασμού. Στο πρόσωπο του Αισχύλου και του Ευριπίδη αναγνωρίζουμε «δύο αντίπαλα ήθη αντιπροσωπευτικά δυο εποχών» (Γεωργουσόπουλος, 1982, σ. 127 και Lesky, 1981, σ. 390). Σύμφωνα με την οπτική του Αριστοφάνη, ο Αισχύλος αντιπροσωπεύει την γενιά που είχε αποκρούσει του Πέρσες και είχε δημιουργήσει την αθηναϊκή ηγεμονία. Τα ήθη εκείνης της εποχής, η ανδρεία, η αρετή, η καλοκαγαθία, αντιπροσωπεύουν για τον Αριστοφάνη το αίσθημα της ασφάλειας που από καιρό έχει παρέλθει. Από την άλλη, οι καλλιτεχνικοί νεοτερισμοί και η πνευματικότερη διάσταση (Dover, 2000, σ. 259) που εισήγαγε στα έργα του ο Ευριπίδης, ταυτίζονται στην συνείδηση του Αριστοφάνη με τα σημεία της δικής του αμφιλεγόμενης εποχής: το γενικευμένο αίσθημα αβεβαιότητας και αγωνίας που έχει επιφέρει ο πελοποννησιακός πόλεμος• την αμφισβήτηση της αλήθειας από τα νεοεμφανιζόμενα σοφιστικά ρεύματα• την νέα τάξη πραγμάτων στο πολιτικό προσκήνιο της πόλης με τα πρώτα σημάδια παρακμής• την στροφή του φιλοσοφικού στοχασμού προς μια πιο ατομοκεντρική θεώρηση του κόσμου.

Βιβλιογραφία

Ανδριανού Ε. & Ξιφάρá Π., (2001), *Αρχαίο ελληνικό θέατρο*, Πάτρα: Ε.Α.Π.

Γεωργουσόπουλος Κ., (1982), *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου*, τόμος Ι: Αρχαίο Δράμα, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».

Αριστοφάνης, (χ.χ.), *Βάτραχοι*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Α. Μελαχρινός, εκδ. Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος,.

Lesky A., (1981), *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφρ. Γ. Τσοπανάκη, Θεσσαλονίκη: Αφοι Κυριακίδη.

Σολομός Α., (χ.χ.), *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, Αθήνα: Πλειάς.

Τσακμάκης Α., (2001), *Αρχαία και Μέση Κωμωδία*, στο: Αλεξίου Ε., κ.ά., *Γράμματα Ι: Αρχαία*

Σημειώσεις -Παραπομπές

[1] Την δομή αυτή παρουσιάζει ο Dover, (2000, σ. 102). Οι ονομασίες των μερών οφείλονται στον Πολωνό φιλόλογο Th. Zielinski (βλ. Τσακμάκης, 2001, σ. 342).

[2] Οι μεταφράσεις των αποσπασμάτων ανήκουν στον Α. Μελαχρινό.

[3] Σύμφωνα με το σχόλιο του Μελαχρινού στη μετάφρασή του: «ένα ακροατήριο, μαθημένο σ' αυτόν, δε γύρευε πολλά πράγματα από την τραγωδία».

[4] Σύμφωνα με τον Dover (2000, σ. 83), «αν και μιλούν γενικά για “ποιητές” στο πλαίσιο μιας συζήτησης για την τραγική ποίηση, δεν αποκλείεται ο Αριστοφάνης να ήθελε να χαριτολογήσει όταν έβαζε τα πρόσωπα του έργου του να καθορίζουν ως υψηλότερη λειτουργία της ποίησης αυτήν ακριβώς τη λειτουργία της κωμωδίας που ο ίδιος συνήθιζε να υπογραμμίζει στις παραβάσεις του».

[5] Πρβλ., λ.χ., τα σχόλια για τον Αλκιβιάδη, στ. 1422-35.

[6] Ο Αριστοφάνης τοποθετεί συχνά τον Ευριπίδη στο στόχαστρο της σάτιράς του (λ.χ. *Θεσμοφοριάζουσες*, *Νεφέλες*). Έτσι, το σχόλιο των Ανδριανού-Ειφάρα (2001, 129) για τις *Θεσμοφοριάζουσες*, ότι υποδεικνύει «τη βαθιά γνώση του ευριπιδικού έργου απ' τον Αριστοφάνη, αλλά και την ικανότητα του αθηναϊκού κοινού να αναγνωρίζει τις παραπομπές», μπορεί να λάβει καθολική ισχύ.