

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ΚΩΜΩΔΙΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ: ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

ΟΙ ΜΟΝΕΣ ακέραιες κειμενικές μαρτυρίες που διαθέτουμε για την κωμωδία του πέμπτου και των αρχών του τέταρτου αιώνα είναι οι έντεκα πλήρως σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη, ο οποίος γεννήθηκε, κατά πάσα πιθανότητα, λίγο μετά το 450 π.Χ. και πέθανε μετά το 388 π.Χ.¹ Αν και φαινομενικά ισχνό, το δείγμα αυτό δεν είναι αμελητέο ως βάση ανάλυσης. Κατ' αρχάς, ο αριθμός των πλήρως σωζόμενων κωμωδιών του Αριστοφάνη είναι σχετικά μεγάλος: αντιπροσωπεύουν το ένα τέταρτο περίπου του συνολικού του έργου, που ήταν γύρω στις σαράντα κωμωδίες (αξίζει κανείς να συγκρίνει αυτόν τον αριθμό με τα επτά σωζόμενα έργα του Σοφοκλή και τα έξι ή επτά του Αισχύλου, καθένας εκ των οποίων είχε γράψει πολύ περισσότερα έργα από τον Αριστοφάνη). Ακόμη πιο σημαντικό είναι ότι αυτές οι έντεκα κωμωδίες είναι χρονολογήσιμες (οι περισσότερες, μάλιστα, με μεγάλη ακρίβεια) και ότι τυχαίνει να προέρχονται από όλο το φάσμα της καλλιτεχνικής σταδιοδρομίας του Αριστοφάνη, ξεκινώντας από την πρώιμη παραγωγή του (*Αχαρνείς* [425 π.Χ.], *Ιππείς* [424 π.Χ.], *Νεφέλες* [423 π.Χ.], *Σφήκες* [422 π.Χ.] και *Ειρήνη* [421 π.Χ.]), περνώντας από τα έργα της μέσης περιόδου του (*Όρνιθες* [414 π.Χ.], *Λυσιστράτη* [411 π.Χ.], *Θεσμοφορίαίους* [411 π.Χ.] και *Βάτραχοι* [405 π.Χ.]) και φτάνοντας στα έργα των αρχών του τέταρτου αιώνα (*Εκκλησιάσιους* [393, 392 ή 391 π.Χ.] και *Πλούτος* [388 π.Χ.]).

1. Για τη ζωή του Αριστοφάνη και τη χρονολόγηση των έργων του, βλ. Gelzer (1971) 1391-1419 (ο λεπτομερέστερος κατάλογος). Επίσης, Easterling-Knox (1985) 775-7, Halliwell (1997) ix-xvii, von Moellendorf (2002) 58-62.

Για το υπόλοιπο του τέταρτου αιώνα, ωστόσο, οι κειμενικές μαρτυρίες είναι ως επί το πλείστον αποσπασματικές. Ουσιαστικά υπάρχει μόνο μία πλήρης κωμωδία, σωζόμενη σε πάπυρο, ο *Δύσκολος* του Μένανδρου (ο οποίος έζησε από το 342/1 π.Χ. έως το 292/1 π.Χ. περίπου). Η κωμωδία αυτή, η οποία έγινε γνωστή μόνο μετά τη δημοσίευση του παπυρικού κώδικα Bodmer το 1959, διδάχτηκε στην Αθήνα, στα Λήνια του 316 π.Χ. (και πήρε το πρώτο βραβείο). Επομένως, πρόκειται για ένα από τα αρκετά πρώιμα έργα του Μένανδρου. Διαθέτουμε εκτενή αποσπάσματα και από άλλες κωμωδίες του Μένανδρου (*Ασπίς*, *Σαμία*, *Επιτρέποντες* και *Περικειρομένη*), οι οποίες μας έγιναν γνωστές από τον προαναφερθέντα κώδικα Bodmer και από τον Κώδικα του Καΐρου, που δημοσιεύθηκε το 1907.² Κάποιες πληροφορίες διαθέτουμε και για μερικά ακόμη έργα του, ιδίως για τους *Σικυώνιους*. Με εξαίρεση τον *Δύσκολο*, όμως, καμία από τις παραπάνω κωμωδίες δεν μπορεί να χρονολογηθεί με ασφάλεια. Δεδομένου ότι η συνολική παραγωγή του Μένανδρου υπερέβαινε τις εκατό κωμωδίες, αυτές που έφτασαν ως εμάς είναι, ουσιαστικά, ένα πολύ πενιχρό δείγμα.

Σώζεται επίσης ένα πλήθος αποσπασματικών κειμενικών μαρτυριών από κωμωδίες τόσο του πέμπτου όσο και του τέταρτου αιώνα, που έχουν συγκεντρωθεί στην έκδοση-σταθμό των εκλιπόντων Rudolf Kassel και Colin Austin (στη μνήμη του δεύτερου είναι αφιερωμένος ο ανά χειράς τόμος³ οι Kassel και Austin εξέδωσαν οκτώ τόμους μεταξύ 1983 και 2001 – ως σημειωθεί ότι όλες οι παραπομπές σε κωμικά αποσπάσματα που γίνονται σε αυτόν τον Οδηγό προέρχονται από τη συγκεκριμένη έκδοση). Σε αυτή συμπεριλαμβάνονται και τα σωζόμενα αποσπάσματα από έργα Σικελών κωμωδιογράφων, ειδικά του Επίχαρμου, που δεν έγραψαν στην αττική διάλεκτο (στην οποία έχουν συντεθεί όλες οι άλλες γνωστές μας κωμωδίες), αλλά στην τοπική δωρική διάλεκτο. Το έργο του Επίχαρμου (το οποίο τοποθετείται στα τέλη του έκτου με αρχές του πέμπτου αιώνα π.Χ.) είναι πρωιμότερο όλων των σωζόμενων έργων της αττικής κωμωδίας κατά αρκετές δεκαετίες. Δυστυχώς, τα σπαράγματα και οι τίτλοι που έχουμε στη διάθεσή μας δεν μας προσφέρουν παρά κάποιες φευγαλέες ματιές σε αυτό το δλεαστικό υλικό. Δεν

2. Για την ιστορία του κειμένου του Μένανδρου και την αποκατάστασή του, βλ. Blume (2010) και Handley (2011).

3. Ο Rudolf Kassel βρισκόταν ακόμη εν ζωή το 2014, όταν εκδόθηκε ο παρών τόμος στην αγγλική γλώσσα. Ο Kassel απεβίωσε το 2020. (Σ.π.Ε.)

είμαστε καν σε θέση να απαντήσουμε σε στοιχειώδη ερωτήματα, όπως, για παράδειγμα, εάν στα έργα του Επίχαρμου, αλλά και στη σικελική κωμωδία γενικότερα, υπήρχε χορός. Τέλος, εξίσου σημαντικό είναι το γεγονός ότι διαθέτουμε άφθονα αρχαιολογικά τεκμήρια και πλούσιο εικονογραφικό υλικό, κυρίως παραστάσεις αγγείων και πήλινα ειδώλια, σχετικά με την κωμωδία – αν και τα περισσότερα από τα αγγεία αυτά δεν προέρχονται από την Αθήνα του πέμπτου αιώνα, αλλά από την Κάτω Ιταλία του τέταρτου αιώνα π.Χ. Η συστηματική συγκέντρωσή τους και, ακόμη περισσότερο, η σχολαστική αξιοποίησή τους για την κατανόηση της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας είναι σχετικά πρόσφατο φαινόμενο στο πεδίο των αντίστοιχων μελετών (και συνδέεται συγκεκριμένα με τα ονόματα των Thomas Webster και Oliver Taplin). Ευρήματα τέτοιου είδους σχετικά με την κωμωδία μάς προσφέρουν ανεκτίμητες πληροφορίες για τα κοστούμια, τα προσωπεία, τα σκηνικά αντικείμενα και τις πλοκές των έργων· η δε αξιοποίησή τους είναι μεθοδολογικά ευκολότερη σε σύγκριση με τα αντίστοιχα τέχνηρα που αφορούν την τραγωδία.

ΕΝΑΣ ΟΔΗΓΟΣ ΜΕΛΕΤΗΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

Δύο, τουλάχιστον, γενικά συμπεράσματα προκύπτουν από αυτή την πολύ σύντομη ανασκόπηση. Πρώτον, οι αντιλήψεις μας για την κωμωδία του πέμπτου και του τέταρτου αιώνα είναι κατ' ανάγκη «αριστοφανοκεντρικές» και «μενανδροκεντρικές», αντιστοίχως. Αυτό δεν πρόκειται να αλλάξει ριζικά, εάν δεν έρθουν στο φως νέα σημαντικά παπυρικά ευρήματα. Με αυτό το δεδομένο, ο ανά χείρας Οδηγός αποτελεί μια σοβαρή και συντονισμένη προσπάθεια να διευρυνθεί το φάσμα της ανάλυσης πέρα από τον Αριστοφάνη και τον Μένανδρο, στον βαθμό που αυτό είναι δυνατό (κάτι που συμβαίνει σαφέστατα στο κεφάλαιο του Biles σχετικά με τους ανταγωνιστές του Αριστοφάνη και του Μένανδρου, καθώς και στηνπραγματέυση από τον Sidwell της κωμωδίας του τέταρτου αιώνα πριν από τον Μένανδρο).

Δεύτερον, και ως απόρροια του πρώτου συμπεράσματος, η μελέτη της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας είναι αναγκαστικά αθηνοκεντρική. Ο ανά χείρας τόμος προσπαθεί και στην περίπτωση αυτή να υπερκεράσει – στο μέτρο του δυνατού – αυτόν τον εγγενή περιορισμό στη μελέτη της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας, αφιερώνοντας αφενός ένα ξεχωριστό

κεφάλαιο στη σικελική κωμωδία (Bosher) και αφετέρου τρία κεφάλαια στους τρόπους πρόσληψης και αξιοποίησης της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας στον αρχαίο κόσμο (Hunter, Nervegna, Fontaine). Σε αντίθεση, όμως, με την εστίαση σε συγκεκριμένους συγγραφείς, τον Αριστοφάνη και τον Μένανδρο, η εστίαση σε μία μόνο πόλη, δηλαδή την Αθήνα, και δεν οφείλεται ούτε στην τύχη ούτε στις περιπέτειες της παράδοσης των κειμένων. Με εξαίρεση την περίπτωση της Σικελίας, η Αθήνα υπήρξε πράγματι το επίκεντρο της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας του πέμπτου και του τέταρτου αιώνα, τόσο από γλωσσική άποψη (αφού τα έργα γράφονταν στην αττική διάλεκτο) όσο και από άποψη εννοιολογική και θεματολογική.

Συνεπώς, η κεντρική ερμηνευτική γραμμή αυτού του Οδηγού για την αρχαία ελληνική κωμωδία ορίζεται από τα εξής ερωτήματα: Τι συμβαίνει αν αντιμετωπίσουμε την ελληνική κωμική παράδοση ως ένα συνεχές που εκτείνεται από τον πέμπτο έως τον τέταρτο αιώνα (και ακόμη πιο πέρα); Τι παραμένει σταθερό και τι αλλάζει μέσα από αυτή τη διαχρονική οπτική; Πού διακόπτεται η συνέχεια; Και πού οδηγούμαστε αν επιχειρήσουμε να εγκαταλείψουμε ή έστω να μετατοπίσουμε (όσο μας το επιτρέπουν τα δεδομένα μας) κάποια από τα παραδοσιακά σημεία εστίασης —που θέτουν στο επίκεντρο τον Αριστοφάνη και τον Μένανδρο— για χάρη μιας πιο συνθετικής προσέγγισης, που αντιμετωπίζει τον Αριστοφάνη και τον Μένανδρο, τους δραματουργούς για τους οποίους διαθέτουμε τις περισσότερες και ασφαλέστερες μαρτυρίες, ως μέρος ενός πολύ ευρύτερου και ανταγωνιστικού πεδίου αντίπαλων συγγραφέων, οι οποίοι δραστηριοποιούνται σε ένα ζωντανό και συνεχώς εξελισσόμενο είδος τέχνης; Και υπάρχει άραγε τρόπος να τοποθετήσουμε τον «αθηνοκεντρισμό» των διαθέσιμων στοιχείων στις σωστές του διαστάσεις, στρέφοντας την προσοχή μας ιδίως στη Σικελία και στη σφύζουσα κωμική φλέβα του θεάτρου της; Και ένα τελευταίο, αλλά εξίσου σημαντικό ερώτημα: Πού οδηγούμαστε αν εξετάσουμε τον Μένανδρο αποκλειστικά από την πλευρά της ελληνικής κωμικής παράδοσης από την οποία διαμορφώθηκε και στις οποίες τη διαμόρφωση συνέβαλε με τη σειρά του και ο ίδιος, αντί να έχουμε συνεχώς στο βάθος του μυαλού μας την επιρροή του στη ρωμαϊκή κωμωδία, όπως πολύ συχνά συμβαίνει;

Οι συνεργάτες του τόμου ήταν ευθύς εξαρχής ενημερωμένοι για αυτή την κεντρική ερμηνευτική γραμμή και όλοι τους την ακολούθησαν, ποικιλοτρόπως, κατά τη διάρκεια της συγγραφής των κειμένων τους. Οι απόψεις τους, φυσικά, διαφέρουν πολύ μεταξύ τους· τα σημεία της

έμφασης ποικίλλουν. Είναι σημαντικό, ωστόσο, να γνωρίζει ο αναγνώστης τον αρχικό αυτό προσανατολισμό, στον οποίο ο κάθε συγγραφέας επέλεξε να ανταποκριθεί με τον δικό του τρόπο. Το αποτέλεσμα είναι ένας Οδηγός Μελέτης που υιοθετεί μια ευρύτερη και πιο σύνθετη προσέγγιση (ιστορική, κειμενική, θεατρική, κοινωνιογλωσσολογική, θεωρητική, αρχαιολογική και εικονογραφική), καλύπτοντας θέματα λογοτεχνικής, γλωσσικής, κοινωνικής, πολιτικής, πολιτισμικής και νομικής ιστορίας. Όπως όλοι οι αντίστοιχοι Οδηγοί Μελέτης, έχει και αυτός στόχο να προσφέρει στους αναγνώστες του εμπειριστατωμένες τοποθετήσεις από μια διεθνή ομάδα ειδικών, οι οποίες θα διεγείρουν την κριτική σκέψη και θα προκαλέσουν ζωντανές συζητήσεις γύρω από κεντρικές θεματικές που απασχολούν τόσο τους σπουδαστές (όλων των επιπέδων) της αρχαίας ελληνικής γραμματείας όσο και το ευρύτερο αναγνωστικό κοινό. Τα είκοσι τρία κεφάλαια είναι χωρισμένα σε πέντε μέρη, γεγονός που επιτρέπει στον αναγνώστη μια ποικιλία αναγνωστικών τακτικών (για τις οποίες βλ. περισσότερα στη συνέχεια). Κάποια κεφάλαια αφορούν θέματα που έχουν απασχολήσει ιδιαίτερα τους μελετητές τις τελευταίες δεκαετίες. Άλλα πραγματεύονται ζητήματα τα οποία η έρευνα έχει αγγίξει ελάχιστα ως τώρα (η κωμωδία και το δίκαιο, για παράδειγμα, ή η κωμωδία και οι θρησκευτικές πρακτικές). Επίσης, εσκεμμένα δόθηκε χώρος σε κάποια θέματα που έχουν καιρό να απασχολήσουν συστηματικά τους μελετητές (ένα τέτοιο παράδειγμα είναι ο ηρωισμός στην κωμωδία ή το ζήτημα του κατά πόσο μπορούν να αξιοποιηθούν τα κωμικά κείμενα ως πηγές κοινωνικής ιστορίας). Σε αυτό το σημείο θα πρέπει, τέλος, να αναφερθεί ότι κάποιοι από τους συγγραφείς του τόμου υιοθετούν απόψεις που η επιστημονική κοινότητα δεν θεωρεί απαραίτητα ορθόδοξες, τουλάχιστον προς το παρόν (σχετικά με την κωμωδία του τέταρτου αιώνα πριν από τον Μέγανδρο, για παράδειγμα, ή με τη σχέση μεταξύ αρχαίας ελληνικής και ρωμαϊκής κωμωδίας). Αλλά και αυτό έγινε σκόπιμα: αν τα κεφάλαια του ανά χείρας Οδηγού —καθένα από μόνο του, ανά ομάδες ή και στο σύνολό τους— προκαλέσουν γόνιμες αντιπαραθέσεις και περαιτέρω μελέτες, ένας από τους βασικούς και πρωταρχικούς στόχους του εγχειρήματος θα έχει επιτευχθεί.

ΤΡΟΠΟΙ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ ΤΟΥ ΟΔΗΓΟΥ ΜΕΛΕΤΗΣ

Το αναγνωστικό κοινό στο οποίο απευθύνονται αυτού του είδους τα εγχειρίδια είναι ευρύ και ποικίλο, καθώς περιλαμβάνει τους πλέον ειδικούς μελετητές στον τομέα αυτό, κλασικούς φιλόλογους όλων των εκπαιδευτικών βαθμίδων και με διαφορετικό βαθμό εξοικείωσης με το υλικό, μη κλασικούς φιλόλογους οποιουδήποτε υπόβαθρου που τρέφουν ενδιαφέρον για το θέμα και, τέλος, την εξαιρετικά απρόβλεπτη και απροσδιόριστη κατηγορία του «μέσου αναγνώστη». Όπως και όλοι οι παρόμοιοι οδηγοί μελέτης, έτσι και ο συγκεκριμένος προσπαθεί να λάβει υπόψη του τις ανάγκες και τα ενδιαφέροντα όλων των παραπάνω ομάδων χωρίς να αποτρέπει ή να αποκλείει καμία από αυτές. Και ενώ κάθε κεφάλαιο μπορεί να διαβαστεί αυτόνομα, οι πολυάριθμες διασυνδέσεις μεταξύ των κεφαλαίων (κάποιες από τις οποίες θα αναδειχθούν στη συνέχεια) προσκαλούν τον αναγνώστη σε διασταυρούμενες, πολυεστιακές προσεγγίσεις. Τελευταίο και εξίσου σημαντικό: το ευρετήριο στο τέλος σχεδιάστηκε έτσι ώστε να διευκολύνονται οι θεματικές αναγνώσεις που διατρέχουν όλο τον τόμο.

ΣΤΟΧΟΣ ΚΑΙ ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ

Στόχος αυτής της Εισαγωγής δεν είναι απλώς να παρουσιάσει συνοπτικά τα βασικά επιχειρήματα κάθε κεφαλαίου, αλλά και να εντάξει κάθε κεφάλαιο στο συνολικό έργο (και γενικότερα στη μελέτη της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας, αν και σε μικρότερο βέβαια βαθμό, δεδομένων των αυτονόητων περιορισμών μιας εισαγωγής). Προπάντων, η Εισαγωγή έχει στόχο να «ανοίξει την όρεξη», να κεντρίσει το ενδιαφέρον του αναγνώστη και να τον ωθήσει να εξερευνήσει τον πλούτο και την πολυπλοκότητα κάθε κεφαλαίου και κάθε ενότητας (πράγματα που δεν μπορεί, φυσικά, να αποδώσει η Εισαγωγή). Η προσέγγιση που ακολουθείται εδώ είναι γραμμική: προχωρούμε από μέρος σε μέρος και από κεφάλαιο σε κεφάλαιο, επισημαίνοντας συχνά γέφυρες και διασυνδέσεις μεταξύ τους. Τα ονόματα των συγγραφέων τονίζονται με αραιή γραφή κατά την πρώτη (σημαντική) αναφορά τους, τεχνική που μπορεί να λειτουργήσει και σαν ένα είδος μικρού πρόχειρου ευρετηρίου που βοηθά τον αναγνώστη να προσανατολιστεί γρήγορα στις σελίδες της Εισαγωγής.

ΤΑ ΜΕΡΗ ΤΟΥ ΟΔΗΓΟΥ

Το πρώτο μέρος, Είσοδος στην κωμική σκηνή (της Αθήνας και όχι μόνο), περιλαμβάνει πέντε κεφάλαια που μας εισάγουν στο πεδίο μελέτης παρουσιάζοντάς το σε ποικίλες διαστάσεις: εννοιολογικά, επιχειρώντας την τοποθέτηση της κωμωδίας σε μια «ειδολογική» τοπογραφία (Konstan)· κοινωνιοδυναμικά, διερευνώντας τη θέση των δύο σημαντικότερων σωζόμενων συγγραφέων, του Αριστοφάνη και του Μένανδρου, στην ευρύτερη δυναμική των κρατικά οργανωμένων δραματικών αγώνων και της ποιητικής του ανταγωνισμού έναντι πολλών αντιπάλων (Biles)· χρονολογικά, αναλαμβάνοντας το (δύσκολο) εγχείρημα να συγκροτηθεί μια εύλογη και συμπαγής περιγραφική ανάλυση για την εξέλιξη του είδους κατά τον τέταρτο αιώνα, στο διάστημα ανάμεσα στα δύο επαρκώς τεκμηριωμένα ορόσημα, τον Αριστοφάνη και τον Μένανδρο (Sidwell)· γεωγραφικά, αποφεύγοντας τους περιορισμούς του αθηνοκεντρισμού και διευρύνοντας το πεδίο της έρευνας έτσι ώστε να συμπεριλάβει την κωμωδία της Σικελίας (Bosher)· και από την άποψη του διαθέσιμου σε εμάς υλικού, συζητώντας διεξοδικά τα υλικά κατάλοιπα και το πλούσιο εικονογραφικό υλικό (ιδίως τις παραστάσεις αγγείων που σχετίζονται με το θέατρο), τα οποία συμπληρώνουν και επεκτείνουν τις κειμενικές μαρτυρίες με τρόπο ανεκτίμητο (Csapo). Και ακριβώς μέσα σε αυτό το πολυδιάστατο πανόραμα που δημιουργούν τα πέντε πρώτα κεφάλαια θα πρέπει να δούμε τον ανά χείρας τόμο στο σύνολό του.

Αρχικά, ο David KONSTAN διερευνά την έννοια του γραμματειακού «είδους» και τους τρόπους που μας βοηθά να κατανοήσουμε θεμελιώδη χαρακτηριστικά της κωμωδίας του πέμπτου και του τέταρτου αιώνα. Σε θεωρητικό επίπεδο το εγχείρημα αποδεικνύεται δύσκολο, αφού το «είδος» είναι εξ αρχής έννοια προβληματική, που καλό είναι να αντιμετωπίζεται ως κινούμενος στόχος και όχι ως παγιωμένη κατηγορία ή ως αμετάβλητο αναλυτικό εργαλείο. Επιπλέον, η περιορισμένη ποσότητα και φύση των στοιχείων που έχουμε στη διάθεσή μας μάς επιβάλλουν σοβαρούς περιορισμούς και γεννούν δυσκολίες. Έχοντας όλα αυτά κατά νου, ο Konstan υποστηρίζει την άποψη πως, ενώ οι συγγραφείς και το κοινό τους είχαν σαφή επίγνωση ότι η παράσταση της κωμωδίας διακρινόταν από αυτήν της τραγωδίας, εντούτοις τα όρια μεταξύ των δύο παρέμεναν ρευστά, φτάνοντας μέχρι και να επιτρέπουν την υπέρβασή

τους στο πλαίσιο αυτού που ο Konstan ονομάζει «εξελικτικό χορό» της κωμωδίας και της τραγωδίας (φαινόμενο που πιθανότατα είχε ήδη αρχίσει κατά τον πέμπτο αιώνα). Βασιζόμενος στις ιδέες του Frye περί αρχετύπων και στην κριτική ανάλυσή τους από τον Todorov, ο Konstan επιχειρεί μια λεπτομερή χαρτογράφηση των ποιητικών πρακτικών του κάθε είδους, πρακτικών που λειτουργούσαν όχι ως κανόνες αλλά ως καλλιτεχνικές προκλήσεις τόσο για τους δημιουργούς όσο και για τους θεατές της κωμωδίας. Ο Konstan τονίζει την επικέντρωση της Νέας Κωμωδίας στις οικογενειακές καταστάσεις καθώς και τη στενότερη σχέση της με την τραγωδία, εστιάζοντας ιδιαίτερα στην ειδολογικά διαφορετική αντιμετώπιση του έρωτα.

Παρά το ότι η μελέτη της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας έχει υποχρεωτικά έντονο «αριστοφανοκεντρικό» και «μενανδροκεντρικό» προσανατολισμό, υπάρχουν περιθώρια και για μια ευρύτερη προσέγγιση των θεμάτων που σχετίζονται με το συγκεκριμένο γραμματειακό είδος, πέρα από το έργο των δύο αυτών κωμωδιογράφων. Η εξαιρετική έκδοση των κωμικών αποσπασμάτων από τους Austin και Kassel έδωσε τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια τη δυνατότητα να γίνουν πολλές και σημαντικές καινούργιες έρευνες σχετικά με τους ανταγωνιστές του Αριστοφάνη και του Μένανδρου. Αυτές οι έρευνες έχουν διευρύνει σημαντικά το οπτικό μας πεδίο και μας έχουν βοηθήσει να εμβαθύνουμε στην κατανόησή μας τόσο του Αριστοφάνη και του Μένανδρου, από τη μια πλευρά, όσο και των αποσπασματικά σωζόμενων ποιητών, από την άλλη. Οι έρευνες περιλαμβάνουν μονογραφίες αφιερωμένες εξ ολοκλήρου στον Κρατίνο και τον Εύπολο, καθώς και μελέτες που εστιάζουν στις πρακτικές και στην ποιητική της κωμωδίας εντός του ανταγωνιστικού της πλαισίου. Όπως υπογραμμίζει ο Zachary BILES, ήδη στην αρχή της μελέτης του των αντιπάλων του Αριστοφάνη και του Μένανδρου, ο ανταγωνισμός μεταξύ των κωμικών ποιητών ήταν προφανώς πολύ έντονος (και απροκάλυπτος), καθώς η τραγωδία, λόγω των ειδολογικών συμβάσεων, δεν μπορούσε να αρθρώσει το ανταγωνιστικό στοιχείο (που αναμφίβολα ενυπήρχε και σε αυτήν) όπως μπορούσε να το κάνει η κωμωδία, πιθανότατα από τα πρώτα κιόλας στάδια της ιστορίας της, με τα ρητορικά εργαλεία που είχε στη διάθεσή της. Ειδικά η παράβαση, ένα από τα χορικά μέρη της κωμωδίας, μετρικά και θεματικά διακριτό από τα υπόλοιπα, ήταν το μέσο που χρησιμοποιούσε η κωμωδία για να εκφράσει με λόγια μέσω του χορού την ανταγωνιστική ποιητική της. Ακριβώς αυτή η ποιητική αποτελεί το επίκεντρο του ενδιαφέροντος του

Biles. Το πνεύμα της επιθετικής ποιητικής, ωστόσο, διαποτίζει την αριστοφανική κωμωδία πέρα από τα όρια της παράβασης: εκτείνεται και στην επιλογή και στην παρουσίαση χαρακτήρων (του Περικλή, του Κλέωνα ή του Σωκράτη, για παράδειγμα) και στην οικειοποίηση μετρικών σχημάτων και δραματικών τεχνικών. Οι κωμικοί ποιητές, πάντως, δεν τα βάζουν μόνο με άλλους κωμικούς ποιητές. Καθώς αγωνίζονται να χαράξουν τον δικό τους δρόμο, ορίζοντας, οριοθετώντας και αναδεικνύοντας το εξελισσόμενο είδος τους, επιτίθενται ανοιχτά και στην ένδοξη και ωραία αδελφή τέχνη της κωμωδίας, την τραγωδία. Αυτού του είδους η ανταγωνιστική ποιητική, μάλιστα, αποτέλεσε πεδίο ειδικού και ζωηρού ενδιαφέροντος για τον Αριστοφάνη.

Ο Biles καταπιάνεται λεπτομερώς με τη μελέτη μιας ιδιαίτερα συναρπαστικής περίπτωσης, της πιθανής σχέσης μεταξύ των *Ιππέων* του Αριστοφάνη, που παρουσιάστηκαν στα Λήνια το 424 π.Χ., και της *Πυτίνης* (*Κρασοκανάτας*) του Κρατίνου, έργου που παρουσιάστηκε τουλάχιστον έναν χρόνο αργότερα. Υπάρχει μάλιστα σοβαρό ενδεχόμενο όλο το έργο του Κρατίνου να αποτελεί απάντηση στον τρόπο με τον οποίο τον παρουσίαζε η παράβαση των αριστοφανικών *Ιππέων*. Με άλλα λόγια, ο Κρατίνος ανταπέδωσε απροκάλυπτα την επίθεση στον Αριστοφάνη, και μάλιστα επιδεικνύοντας απαράμιλλη δεξιοτεχνία ως κωμωδιογράφος. Το αποτέλεσμα ήταν θρίαμβος για τον Κρατίνο και ισχυρό πλήγμα για τον Αριστοφάνη: το έργο του Κρατίνου κέρδισε το πρώτο βραβείο στα Μεγάλα Διονύσια του 423, όπου οι αριστοφανικές *Νεφέλες* κατόρθωσαν να πάρουν «μόνο» την τρίτη θέση. Η επακόλουθη αγανάκτηση του Αριστοφάνη είναι κάτι παραπάνω από αισθητή στην αναθεωρημένη παράβαση των *Νεφελών*, που γράφτηκε μετά την ταπεινωτική αυτή ήττα. Σύμφωνα με τα στοιχεία που διαθέτουμε, το περιστατικό αυτό ξεχωρίζει για την ένταση και τη δημιουργικότητά του, εντάσσεται δε σε μια περίοδο (τις τελευταίες δηλαδή δεκαετίες του πέμπτου αιώνα) κατά την οποία η ποιητική του ανταγωνισμού κορυφώθηκε και σε οξύτητα και σε ποικιλία. Στη συνέχεια, παρατηρείται μια αισθητή κάμψη στη συχνότητα, την επιτήδευση και τη δυναμική του φαινομένου, τάση που διακρίνεται ήδη στις δύο αριστοφανικές κωμωδίες των αρχών του τέταρτου αιώνα, τις *Εκκλησιάζουσες* και τον *Πλούτο*. Έως την εποχή του Μένανδρου, η τάση που έδινε βαρύτητα στην ακεραιότητα της πλοκής και στον «ρεαλισμό» (έως έναν βαθμό), αισθητή ήδη στην τραγωδία, έμελλε να περιορίσει σε μεγάλο βαθμό τα στοιχεία εκείνα που επιτρέπουν την απροκάλυπτη ποιητική του αντα-

γωνισμού· αυτά δεν είναι άλλα από τη διακοπή της δραματικής ψευδαίσθησης και τη δραματική ασυνέχεια. Η νίκη επί των αντιπάλων εξακολουθεί να είναι πρωτεύων στόχος για τους κωμικούς ποιητές, αλλά η επίσημη έκφραση του ανταγωνισμού γίνεται εν πολλοίς μια στατική προσθήκη στο κλείσιμο της παράστασης και παύει να είναι η πολύμορφη επίδειξη επινοητικότητας, όπως ήταν έναν αιώνα νωρίτερα.

Παρόλο που ο Biles ασχολείται με τα αποσπάσματα των κειμενικών μαρτυριών (διατυπώνοντας και σκέψεις σχετικά με τις μεθοδολογικές συνέπειες της αξιοποίησής τους), τα προβλήματα αλλά και η γοητεία αυτού του υλικού αναδεικνύονται πιο έντονα μέσα από το θέμα που συζητά ο Keith SIDWELL, δηλαδή την κωμωδία του τέταρτου αιώνα πριν από τον Μένανδρο. Όσο προβληματικό και αν είναι όλο αυτό το πεδίο έρευνας, δεν είναι επ' ουδενί η «έρημος» που είχε περιγράψει ο Gilbert Norwood το 1931. Ο Sidwell ξεκινά θυμίζοντάς μας το εύρος και την ποικιλία των όσων τελικά όντως έχουμε: δύο κωμωδίες του Αριστοφάνη από τις αρχές του τέταρτου αιώνα (*Εκκλησιάζουσες* και *Πλούτος*), που σώζονται ολόκληρες εκτός από τα χορικά· ένα ουσιώδες και ποικιλόμορφο σώμα υλικών τεκμηρίων, απαρτιζόμενο από παραστάσεις αγγείων με θεατρική θεματολογία, πήλινα ειδώλια και προσωπεία, ανάγλυφα και, βεβαίως, αρχαιολογικά κατάλοιπα πραγματικών θεάτρων (βασικά της Επιδαύρου)· επιγραφές που μας δίνουν πολύτιμες πληροφορίες για τα έργα και τους δραματουργούς που διαγωνίζονταν στους θεατρικούς αγώνες, μαζί με τους χορηγούς τους· και μια σειρά μεταγενέστερων πηγών, που χρονολογούνται έως και τη βυζαντινή περίοδο: τους *Δειπνοσοφιστές* του Αθήναιου, το *Ονομαστικόν* του Πολυδεύκη, τον *Στοβαίο*, το λεξικό *Σούδα* και αρκετά *Προλεγόμενα περί κωμωδίας*. Όλα αυτά έχουν, φυσικά, τα προβλήματά τους και κάθε πηγή πρέπει να αντιμετωπίζεται με προσοχή και επιφυλακτικότητα. Αλλά, όπως καταδεικνύει ο Sidwell, όταν συνδυαστούν αυτές οι πηγές, αφήνουν περιθώριο για μια εικόνα καλύτερη και ευρύτερη από όσο θα περίμενε κανείς αρχικά.

Με βάση δύο κρίσιμα αποσπάσματα του Αριστοτέλη (από την *Ποιητική* και από τα *Ηθικά Νικομάχεια* αντίστοιχα), ο Sidwell υιοθετεί ένα μοντέλο που αμφισβητεί την ορθόδοξη παραδοχή περί της ενιαίας, γραμμικής εξέλιξης που οδήγησε από την Παλαιά Κωμωδία του πέμπτου αιώνα στη Μέση των αρχών και των μέσων του τέταρτου και στη Νέα Κωμωδία του τέλους του τέταρτου αιώνα. Αντ' αυτού, ο Sidwell μας προτείνει να δούμε «δύο ξεχωριστούς δρόμους»: τη *σατιρική*

κωμωδία από τη μια και την κωμωδία πλοκής (ή παρεξηγήσεων) από την άλλη. Η πρώτη, με τις βιτριολικές (αν και σταδιακά όλο και περισσότερο συγκαλυμμένες) σκωπτικές επιθέσεις της εναντίον συγκεκριμένων προσώπων, οδηγείται σταδιακά στην εξαφάνιση, επειδή η κοινωνική και πολιτική ελίτ τη θεωρεί απειλή για τη σταθερότητά της και αμφισβήτηση της εξουσίας της. Ο Sidwell, μάλιστα, αναρωτιέται μήπως πρέπει να θεωρήσουμε σατιρικά τόσο τα μυθολογικά έργα όσο και εκείνα με έντονο το στοιχείο της παρατραγωδίας που ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή την περίοδο μεταξύ 380 π.Χ. και 350 π.Χ. – να υποθέσουμε δηλαδή ότι ο μύθος και η παρατραγωδία χρησιμοποιούνταν ως κώδικες για να μπορέσουν να σατιρίσουν και να κοροϊδέψουν με συγκαλυμμένο τρόπο γνωστά πρόσωπα. Ενώ, όμως, η σατιρική κωμωδία φθίνει σταδιακά, ο άλλος «δρόμος», η κωμωδία πλοκής, οδηγεί τελικά –προϊόντος του τέταρτου αιώνα– σε νέες εξελίξεις, με αποκορύφωμα την κωμωδία του Μένανδρου. Συναρπαστικό επαχθόλουθο του μοντέλου που προτείνει ο Sidwell είναι ότι ο Μένανδρος καταλήγει να ριζώνει γερά στο τοπίο της ελληνικής κωμωδίας του τέταρτου αιώνα, αφού, και πάλι σύμφωνα με τον Sidwell, πολλά από τα χαρακτηριστικά της μενάνδρειας κωμωδίας κάνουν την πρώτη τους εμφάνιση ήδη από το 350 π.Χ. ή και νωρίτερα.

Το κεφάλαιο της Kathryn BOSHER επιχειρεί να θραύσει το καλούπι του αθηνοκεντρισμού που κυριαρχεί στη μελέτη όχι μόνο της κωμωδίας αλλά και του αρχαιοελληνικού θεάτρου γενικότερα (καθώς και πολλών άλλων τομέων της γραμματείας του πέμπτου και του τέταρτου αιώνα π.Χ.). Μας εισάγει στον εντυπωσιακό, σπουδαίο, αν και ελλειπτικά και αποσπασματικά τεκμηριωμένο, κόσμο της σικελικής κωμωδίας (που ήταν γραμμένη στη δωρική διάλεκτο, σε αντίθεση με την αθηναϊκή κωμωδία που ήταν γραμμένη στην αττική διάλεκτο). Ένα από τα ιδιαίτερα (και καινοτόμα) χαρακτηριστικά της μελέτης της Boshier είναι η άνωθεν προσέγγιση του θεάτρου της Μεγάλης Ελλάδας: ειδικά οι πανίσχυροι τύραννοι των Συρακουσών, ο Γέλωνας, ο Ιέρωνας και, τον τέταρτο αιώνα, ο Διονύσιος Α', προβάλλουν ως οι «κινήτριες δυνάμεις» του θεάτρου της μαζικής ψυχαγωγίας και αυτοί που ωφελήθηκαν περισσότερο από την ύπαρξή του (να σημειώσουμε εδώ πως ο τρόπος που προσεγγίζει η Boshier τη σικελική κωμωδία μέσω της πολιτισμικής πολιτικής συμπληρώνεται από την κοινωνιογλωσσολογική ανάλυση της γλώσσας της κωμωδίας που επιχειρείται στο κεφάλαιο του Willi).

Η Boshier θεωρεί ότι οι Σικελοί τύραννοι, υποστηρίζοντας γηγενή θεατρικά ταλέντα, όπως ο Επίχαρμος, ή στρατολογώντας διάσημους

ποιητές, όπως ο Αθηναίος Αισχύλος, οικειοποιήθηκαν, εργαλειοποίησαν και τελικά αναδιαμόρφωσαν το εγχώριο θέατρο, έτσι ώστε να υπηρετεί ιδεολογικά και πολιτικά προγράμματα θεμελιωδώς διαφορετικά από εκείνα με τα οποία αλληλεπιδρούσαν ο Αριστοφάνης, ο Μένανδρος και οι ανταγωνιστές τους στην Αθήνα (η οποία, κατά το μεγαλύτερο μέρος του πέμπτου και του τέταρτου αιώνα, είχε δημοκρατική διακυβέρνηση). Αξιοσημείωτο επίσης είναι το γεγονός ότι δεν υπάρχουν μαρτυρίες για εγχώρια σικελική τραγωδία, παρόλο που το έντονο ενδιαφέρον για την αθηναϊκή τραγωδία το βλέπουμε και στην επιτυχή προσπάθεια του Ιέρωνα (τυράννου των Συρακουσών από το 478 έως το 467 π.Χ.) να προσελκύσει τον Αισχύλο στην αυλή του. Χωρίς γηγενή σκηνικό ανταγωνιστή, η σικελική κωμωδία, τουλάχιστον κατά τη διάρκεια της ζωής του Επίχαρμου (τέλη του έκτου και αρχές του πέμπτου αιώνα), φαίνεται ότι ήταν ενταγμένη σε ένα πολιτισμικό περιβάλλον πολύ διαφορετικό από εκείνο των Αθηναίων κωμωδιογράφων του πέμπτου και του τέταρτου αιώνα π.Χ., οι οποίοι ήταν συνεχώς εκτεθειμένοι στα ερεθίσματα αλλά και στην πίεση της αττικής τραγωδίας.

Ιδιαίτερα η συζήτηση της Boshier γύρω από τον Επίχαρμο, σε συνδυασμό με τις αρχαιολογικές μαρτυρίες (θεατρικά οικοδομήματα και αγγειογραφίες θεατρικής θεματολογίας) αλλά και με όσες πληροφορίες διαθέτουμε περί της πολιτισμικής πολιτικής του τυράννου, αναδεικνύει αρκετά στοιχεία που μαρτυρούν μια συνεχή κωμική παράδοση στη Μεγάλη Ελλάδα από τα τέλη του έκτου και καθ' όλη τη διάρκεια του πέμπτου αιώνα (ίσως, μάλιστα, και αργότερα). Έχουμε δε κάθε λόγο να πιστεύουμε ότι, όπως το αθηναϊκό, έτσι και το θέατρο του Ελληνισμού της Δύσης είχε ανταγωνιστικό χαρακτήρα, κριτές και βραβεία. Η κατά πάσα πιθανότητα πλούσια και ποικίλη αυτή παράδοση δεν ήταν ούτε «περιθωριακή» ούτε «περιφερειακή». Αντίθετα, μπορούσε δυναμικά να δημιουργεί νέες τάσεις: άλλωστε, ο ίδιος ο Αριστοτέλης (στο 5ο κεφάλαιο της *Ποιητικής* του, το οποίο εξετάζει ο Sidwell στο κεφάλαιο για την κωμωδία του τέταρτου αιώνα πριν από τον Μένανδρο) αποδίδει στη σικελική κωμική παράδοση την εισαγωγή της κωμωδίας πλοκής στην Αθήνα.

Οι γνώσεις μας, ωστόσο, περί της κωμικής παράδοσης του Ελληνισμού της Δύσης εξακολουθούν να έχουν σημαντικά κενά (κενά που μάλλον δεν πρόκειται να συμπληρωθούν αν δεν έρθουν στο φως νέα κείμενα). Ένα λαμπρό παράδειγμα είναι το θέμα του χορού. Με βάση το αττικό δράμα, θα περίμενε κανείς ότι ο χορός αποτελούσε κομβικό συστατικό

στοιχείο της αρχαιοελληνικής θεατρικής τέχνης – αλλά οι κωμωδίες του Επίχαρμου δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι είχαν καν χορό. Ούτε η ακριβής φύση των «μίμων» του Σώφρονα, που γράφτηκαν περί τα τέλη του πέμπτου αιώνα, μπορεί να προσδιοριστεί με βεβαιότητα. Και πόσο εκτεταμένη ήταν άραγε η σύζευξη της σικελικής και της αττικής κωμικής παράδοσης τον τέταρτο αιώνα; Πόσα από τα έργα εκείνα που απεικονίζονται στα πολυάριθμα, κωμικής έμπνευσης αγγεία του τέταρτου αιώνα από τη Σικελία και την Κάτω Ιταλία είναι έργα της ελληνόφωνης Δύσης γραμμένα στη δωρική, και όχι αθηναϊκές κωμωδίες γραμμένες στην αττική διάλεκτο; Έχει άραγε νόημα αυτή η διάκριση κατά τον τέταρτο αιώνα ή οι Σικελοί κωμωδιογράφοι είχαν εγκαταλείψει την τοπική διάλεκτο και έγραφαν πλέον στην αττική, τη γλώσσα δηλαδή των κωμικών και τραγικών ποιητών της Αθήνας, οι οποίοι περιβάλλονταν ολοένα και περισσότερο με την αίγλη της αυθεντίας και ήδη τον τέταρτο αιώνα συνιστούσαν πανελλήνια πολιτισμικά πρότυπα;

Τα υλικά τεκμήρια που μόλις αναφέραμε, οι σχετικές με το θέατρο αγγειογραφίες, αποτελούν και το βασικό θέμα του κεφαλαίου περί της εικονογραφίας της κωμωδίας που υπογράφει ο Eric CSAPO. Ένα από τα εντυπωσιακά χαρακτηριστικά της μελέτης της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας είναι ότι τα κενά στις γνώσεις μας αντισταθμίζονται από έναν σημαντικό αριθμό εικονογραφικών τεκμηρίων, που φτάνουν έως εμάς με πολλά και διάφορα μέσα (αγγειογραφίες, πήλινα προσωπεία και ειδώλια, ανάγλυφα και ψηφιδωτά) – τεκμήρια που ερευνητές άλλων περιόδων στην ιστορία του θεάτρου (του σαιξπηρικού θεάτρου, για παράδειγμα) θα ήθελαν πολύ να έχουν! Καθώς τα επισήμως καταλογογραφημένα αντικείμενα υπερβαίνουν τις 4.500 και ο αριθμός των αγγειογραφιών με σκηνές κωμωδίας έχει φτάσει τις 600 (και αναμένεται να αυξηθεί), ο Csapo δικαιολογημένα υποστηρίζει ότι «θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως η αρχαία ελληνική κωμωδία αντιπροσωπεύεται στα επιβιώσαντα στοιχεία της αρχαίας τέχνης τόσο επαρκώς όσο και στα σωζόμενα κείμενα». Η αξιοποίηση εικονογραφικών τεκμηρίων έχει φυσικά τα δικά της προβλήματα, εν μέρει επειδή η αλλαγή του μέσου, από το εφήμερο της θεατρικής παράστασης στο υλικό μόνιμο, συνεπάγεται και κρίσιμες μετατοπίσεις στις προτεραιότητες, στις συμβάσεις και στην πλαisiώσή τους. Επίσης, οι δυσκολίες που προκύπτουν εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από το είδος των ερωτημάτων που θέτουν οι διάφορες πηγές: ένα αγγείο του τέταρτου αιώνα από την Κάτω Ιταλία, για παράδειγμα, μπορεί να μας πει πολύ λίγα πράγματα για τον τρόπο

παράστασης ενός συγκεκριμένου έργου (στην Κάτω Ιταλία ή αλλού): μας προσφέρει, ωστόσο, μια θαυμάσια εικόνα των ενδυματολογικών συμβάσεων, των θεατρικών χειρονομιών, των καθιερωμένων χαρακτήρων ή των θεμάτων που προτιμούσαν οι θεατές του τέταρτου αιώνα.

Στη χρονολογικά διαρθρωμένη και πλούσια εικονογραφημένη μελέτη του, ο Csapo μάς ταξιδεύει από την αρχαϊκή Ελλάδα έως την ύστερη αρχαιότητα, τεκμηριώνοντας εντυπωσιακά τη διάρκεια της ισχυρής επιρροής που άσκησε η ελληνική κωμική παράσταση στις εικαστικές τέχνες, ακόμη και σε εποχές που οι ζωντανές παραστάσεις ήταν πια ελάχιστες ή είχαν παύσει εντελώς. Καθίσταται έτσι προφανές πως, παρά τις όποιες δυσκολίες, δεν μπορούμε να αγνοούμε πλέον τα παραπάνω στοιχεία: αντίθετα, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τις κειμενικές μαρτυρίες (που έχουν, φυσικά, τα δικά τους προβλήματα), το αρχαιολογικό υλικό πρέπει να αποτελεί μέρος οποιασδήποτε προσπάθειας κατανόησης της φύσης και της συνεχούς επιρροής της κωμωδίας (ας σημειωθεί εδώ ότι και αρκετά άλλα κεφάλαια, όπως του Sidwell για την κωμωδία του τέταρτου αιώνα πριν από τον Μένανδρο, της Ruffell για τους στερεότυπους χαρακτήρες, του Revermann για το θείο και τις θρησκευτικές πρακτικές, της Foley για το φύλο και της Nervegna για την πρόσληψη, στηρίζονται σε μεγάλο βαθμό στο αρχαιολογικό υλικό).

Το Κωμικό θέατρο, το δεύτερο μεγάλο μέρος αυτού του συλλογικού τόμου, εξετάζει κεντρικά χαρακτηριστικά της κωμικής δραματουργίας: τη δομή και τη δραματική τεχνική, τη διαγραφή χαρακτήρων, τη θεατρικότητα, τη φύση και τη δυναμική της παράστασης, τη σχέση με το κοινό και, βεβαίως, την κωμική γλώσσα. Εστιάζοντας στους *Όρνιθες* και στους *Σφήκες* του Αριστοφάνη, ο C.W. MARSHALL εισάγει τον αναγνώστη στις τυπικές δομές και τις δομικές τεχνικές (κυρίως την παράβαση) που διαμόρφωσαν τα κωμικά έργα του πέμπτου αιώνα. Αλλά και άλλες βασικές συνιστώσες της κωμικής παραγωγής, όπως οι θεατρικοί αγώνες ή η φύση και η διαθεσιμότητα συγκεκριμένων θεατρικών πόρων (ηθοποιών και σκηνικού χώρου), αναλύονται από τον Marshall. Παρόμοιο ήταν το πλαίσιο στο οποίο συνέθεσε τις κωμωδίες του και ο Μένανδρος, όσο και αν άλλαξε η φύση της κωμωδιογραφίας, σαφώς υπό την αυξανόμενη επιρροή της (ευριπίδειας) τραγωδίας. Ο Marshall επισημαίνει και κάποιες από τις μεθοδολογικές δυσκολίες που ανακύπτουν όταν προσπαθούμε να ανασυνθέσουμε κωμικές παραστάσεις με τα λίγα στοιχεία που διαθέτουμε, δηλαδή κείμενα χωρίς σκηνοθετικές οδηγίες (οι αρχαίοι δραματουργοί προφανώς δεν έγραφαν ποτέ

τέτοιες οδηγίες, ούτε καν στις περιπτώσεις που ήξεραν ότι δεν θα σκηνοθετούσαν οι ίδιοι το έργο τους).

Ο σχεδιασμός των χαρακτήρων βρίσκεται στην καρδιά του κωμικού θεάτρου και επηρεάζει ουσιαστικά το αποτέλεσμα του. Όπως φαίνεται από την ανάλυση «στερεότυπων χαρακτήρων» της Isabel RUFFELL, δεν υπάρχει ένα μόνο πρότυπο δημιουργίας ή χρήσης χαρακτήρων κατά τον πέμπτο και τέταρτο αιώνα, όσο και αν κάποιες τάσεις είναι επαρκώς διακριτές και περιγράψιμες. Οι κωμωδίες του Μένανδρου και, αν όχι όλες, πιθανότατα οι περισσότερες κωμωδίες που γράφτηκαν περί τα τέλη του τέταρτου αιώνα περιστρέφονταν γύρω από στερεότυπους χαρακτήρες, όπως ο «στρατιώτης», η «εταίρα», ο «μισάνθρωπος», ο «κόλακας», ο «παράσιτος», ο «δούλος» και ο «μάγιστρος». Η Ruffell καταδεικνύει λεπτομερώς πώς χρησιμοποιούσε ένας ποιητής όπως ο Μένανδρος αυτές τις «δραματικές βραχυγραφίες» έχοντας κατά νου σε μεγάλο βαθμό τις γνώσεις και τις προσδοκίες του κοινού του, και πώς ενίοτε ο ποιητής ανέτρεπε αυτές τις προσδοκίες, ακριβώς για να κάνει πιο πλούσια τη θεατρική εμπειρία. Κάθε στερεότυπος χαρακτήρας έχει τα τυποποιημένα, σταθερά του γνωρίσματα, που εκφράζονται θεατρικά με έναν συνδυασμό οπτικών και λεκτικών συστημάτων παραγωγής νοήματος: με την αφήγηση, με την επί σκηνής δράση, με τα ονόματα, με τα κοστούμια, με τα σκηνικά αντικείμενα και, βεβαίως, με τα προσώπια. Ένας κατάλογος με σαράντα τέσσερα προσώπια που έχει σωθεί στο έργο του Πολυδεύκη (δευτέρος αιώνας μ.Χ.) θεωρείται ότι ανάγεται σε πηγή της ελληνιστικής περιόδου και ότι, επομένως, αντικατοπτρίζει τη θεατρική πραγματικότητα περίπου της εποχής του Μένανδρου. Η Ruffell κατηγοριοποιεί και συζητά αυτά τα συναρπαστικά στοιχεία λεπτομερώς (τα φρύδια, π.χ., έχουν ουσιώδη σημασία!), τονίζοντας, ωστόσο, ότι μπορεί να μην υπήρχε, τουλάχιστον όχι πάντα, ακριβής αντιστοιχία μεταξύ αυτής της τυπολογίας και της πραγματικής θεατρικής πρακτικής. Το κεφάλαιο κλείνει επιστρέφοντας στον πέμπτο αιώνα και στους κωμικούς προγόνους των χαρακτήρων που βρίσκει κανείς στα έργα του Μένανδρου. Στις σημαντικές διαφορές περιλαμβάνονται ο κυρίαρχος ρόλος που έχουν πλέον οι (λίγο πολύ αυτοδύναμες και αυτάρκειες) στερεότυπες κωμικές σκηνές και τα «ομιλούντα ονόματα». Συχνά, στην Παλαιά Κωμωδία οι χαρακτηρολογικές βραχυγραφίες προκύπτουν σε ένα πολύ στοχευμένο οριοθετημένο πλαίσιο αναφοράς και συνδέονται περισσότερο με τη λογική του συγκεκριμένου αστείου παρά με πτυχές της ευρύτερης δραματικής δομής, όπως η πλοκή, η υπο-πλοκή

ή η συνολική και συνεκτική διαγραφή χαρακτήρων. Ειδικότερα, η Παλαιά Κωμωδία ρέπει προς μετατοπίσεις και πολυπλοκότητες: η ταυτότητα ενός χαρακτήρα (ακόμη και του χορού) δεν είναι αναγκαστικά σταθερή ή μονοδιάστατη καθ' όλη τη διάρκεια του έργου. Πολλαπλές ή πολυεπίπεδες ταυτότητες σε έργα όπως οι *Αχαρνείς*, οι *Ιππείς* και η *Ειρήνη* δημιουργούν πολυδιάστατους χαρακτήρες, που είναι μεν αληθοφανείς, αλλά ταυτόχρονα συνιστούν και ξεκαρδιστικά, ουτοπικά επινοήματα.

Το τελευταίο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους το υπογράφει ο Andreas WILLI. Αφορά την κωμική γλώσσα και αξιοποιεί με εξαιρετικό τρόπο τις γενικές αρχές του παρόντος τόμου, αντιμετωπίζοντας την αρχαιοελληνική κωμωδία ολιστικά ως ένα συνεχές. Στη συμμετρικά δομημένη ανάλυσή του, ο Willi τονίζει αρχικά τη συνέχεια της κωμικής γλώσσας ως προς τη διάλεκτο, το λεξιλόγιο, τις λειτουργίες και το επίπεδο ύφους, προτού επανεξετάσει το υλικό του από την ακριβώς αντίθετη οπτική γωνία, υποδεικνύοντας δηλαδή τις ασυνέχειες που εντοπίζονται στα ίδια ακριβώς αυτά τέσσερα σημεία. Και είναι η ασυνέχεια, σύμφωνα με τον Willi, που διαγράφεται πιο καθαρά: «Δεν υπάρχει άλλο είδος στην αρχαία ελληνική γραμματεία, του οποίου η γλώσσα να έχει αλλάξει τόσο ριζικά μέσα σε διάστημα μικρότερο των δύο αιώνων». Οι ασυνέχειες αυτές εκδηλώνονται, μεταξύ άλλων, αφενός στον τρόπο με τον οποίο η αθηναϊκή κωμωδία, γραμμένη σε αττική διάλεκτο, προσαρμόζεται σε διαλεκτικές διαφοροποιήσεις και ταυτόχρονα αντιστέκεται στην ισοπέδωση των διαφορών τους οδεύοντας, κατά τη διάρκεια του τέταρτου αιώνα, προς μια «κοινή γλώσσα», και αφετέρου στον τρόπο με τον οποίο εξελίσσονται οι συνεχείς λεξιλογικές και υφολογικές αναδιαμορφώσεις, στοιχείο που αποτελεί σημαντικό χαρακτηριστικό του κωμικού θεάτρου πριν από τη Νέα Κωμωδία. Μια σημαντική πτυχή της πραγμάτευσης του Willi είναι η ένταξη της σικελικής κωμωδίας (δηλαδή, κατ' ουσίαν, του *Επίχαρμου*) στην ανάλυσή του, και συνεπώς η πλήρης αναγνώριση και αποδοχή του σημαντικού γεγονότος ότι η κωμωδία είναι το μοναδικό είδος της αρχαίας ελληνικής γραμματείας που μπορούμε να παρακολουθήσουμε σε δύο διακριτές μεταξύ τους και εξίσου αναγνωρίσιμες διαλεκτικές εκδοχές κατά τη διάρκεια του πέμπτου αιώνα. Το εξαιρετικά σημαντικό κεφάλαιο του Willi, το οποίο έχει γραφτεί επί τούτου με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι προσιτό και στον αναγνώστη που δεν είναι εξοικειωμένος με τα αρχαία ελληνικά, συνδέεται με όλα σχεδόν τα υπόλοιπα κεφάλαια του τόμου, και ειδικότερα με τα κεφάλαια των Konstan (λογοτεχνικό είδος), Boshier (Επί-

χαρμος), Ruffell (χαρακτήρες), καθώς και με δύο κεφάλαια του επόμενου μέρους, εκείνα των Halliwell (γέλιο) και Roselli (κοινωνική τάξη).

Τα Κεντρικά θέματα του τρίτου μέρους είναι το γέλιο, ο ουτοπισμός, ο κωμικός ηρωισμός, η κοινωνική τάξη, το φύλο και οι θρησκευτικές πρακτικές. Το γέλιο κατέχει απολύτως δικαιολογημένα την πρώτη θέση: με απλούς όρους, ο πρωταρχικός στόχος της κωμωδίας (ειδικά όταν γράφεται για να παρασταθεί σε θεατρικούς αγώνες, όπως συνέβαινε με την αρχαία ελληνική κωμωδία) είναι να αποσπάσει με κάθε τρόπο το γέλιο του κοινού. Ή, όπως το θέτει ο Stephen HALLIWELL: «Αν βγάλουμε εντελώς από αυτή την εξίσωση την ιδέα (ή τη δυνατότητα) του γέλιου, μαζί της εξαφανίζεται και η ίδια η κωμωδία». Και πράγματι, είναι πολλά τα στοιχεία που δείχνουν ότι έτσι ακριβώς κατανούσαν κατά την αρχαιότητα οι Έλληνες τη φύση της κωμωδίας και τη σχέση αυτής της μορφής τέχνης με το γελοϊόν.

Το γέλιο, βέβαια, δεν είναι μια μονολιθική συγκινησιακή αντίδραση: υφίσταται με διαφορετικές μορφές σε ένα συνεχές, το εύρος του οποίου εκτείνεται από τη χαμηλή έως την υψηλή ένταση, από τη συμμετοχή έως την επιθετικότητα, με αυτή την τελευταία να εκδηλώνεται, εν μέρει, στη χρήσιμη, αν και συχνά θολή διάκριση μεταξύ του (παιγνιώδους) «γέλιου με τον άλλον» και του (επιθετικού) «γέλιου εις βάρος του άλλου». Ο Halliwell υιοθετεί μια διπλή οπτική: του γέλιου σε σχέση με το κοινό κατά τη διάρκεια της παράστασης και του γέλιου ως στοιχείου του κοινωνικού κόσμου που εμπεριέχει αυτή την παράσταση. Είναι μια προσέγγιση που επιτρέπει στον εμπνευστή της να περιγράψει και να αναλύσει τη σχέση της «αμοιβαίας ικανοποίησης» που δημιουργεί η κωμική παράσταση. Από αυτή την άποψη, η σαφής διάκριση μεταξύ αριστοφανικής και μενάνδρειας κωμωδίας επιβάλλεται από τα ίδια τα δεδομένα. Στον Αριστοφάνη το γέλιο είναι ένας δυνάμει πανταχού παρών «συνοδευτικός θόρυβος», έτοιμος να διακόψει ανά πάσα στιγμή την παράσταση με αμείλικτη προβλεψιμότητα. Χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα την εναρκτήρια σκηνή των *Βατράχων*, ο Halliwell αναδεικνύει έναν ποιητή που αξιοποιεί συνειδητά όλο το εύρος των δυνατών (και δυνάμει διαφορετικών) αντιδράσεων που είναι διαθέσιμες στο κοινό, συγχέοντας σκόπιμα τα όρια μεταξύ «εκλεπτυσμένης» και «χοντροκομμένης» κωμωδίας, μεταξύ παιγνιώδους και επιθετικού γέλιου. Μία από τις λειτουργίες του γέλιου εδώ είναι η αίσθηση της απελευθέρωσης που βιώνει το κοινό όταν καλείται να γίνει συνένοχο στην «αδιαντροπιά» των κωμικών χαρακτήρων, οι οποίοι εξωθούν στα όριά τους ή και

παραβιάζουν κανόνες και κοινωνικές νόρμες. Ο Μένανδρος, από την άλλη, πραγματοποιεί ουσιαστικές αλλαγές στις θεατρικές στρατηγικές που αφορούν το γέλιο. Εδώ το γέλιο συχνά απουσιάζει, αναβάλλεται ή υποχωρεί και, επομένως, είναι απρόβλεπτο αλλά και πολύ δυνατό όταν και όποτε προκύπτει. Η σαφώς λιγότερο επιθετική φύση του γέλιου στον Μένανδρο συμβάλλει σε μια κωμική εμπειρία που είναι λιγότερο ακραία και πιο συμπονετικά ανεκτική απ' ό,τι εκείνη του Αριστοφάνη.

Ένα κεντρικό, εντυπωσιακό χαρακτηριστικό πολλών αρχαιοελληνικών κωμωδιών είναι η ουτοπική φύση της πλοκής τους: κάποιος Αθηναίος πολίτης, μεταξύ άλλων εξωπραγματικών κατορθωμάτων, καβαλικεύει ένα γιγάντιο σκαθάρι και πετάει στον ουρανό για να ξαναφέρει τη θεά Ειρήνη στη Γη: ένας άλλος ιδρύει μια καινούργια (και, ιδανικά, καλύτερη) πόλη εκεί ψηλά στα ουράνια. Συζητώντας τον κωμικό ουτοπισμό, η Isabel RUFFELL εστιάζει σε ό,τι διακυβεύεται εννοιολογικά και υλικά όταν συγκρούονται το πραγματικό και το μη πραγματικό (ή το αντι-πραγματικό) στις φανταστικές δημιουργίες («πιθανών κόσμων») της κωμωδίας. Αυτό το σημαντικό θέμα οδηγεί σε ένα βασικό πρόβλημα ερμηνείας της αρχαιοελληνικής κωμωδίας (ειδικά του πέμπτου αιώνα): ενώ είναι σχετικά εύκολο να καταλάβει κανείς ποιοι είναι οι άμεσοι στόχοι εναντίον των οποίων στρέφεται η κωμωδία (ο εμφύλιος πόλεμος, η διαφθορά, η κατάχρηση της εξουσίας από μεμονωμένα άτομα κ.λπ.), είναι πιο περίπλοκο να ανιχνευθεί κάθε φορά η τελική, η απώτερη στόχευσή της. Τι είναι αυτό που τελικά υποστηρίζει η κωμωδία με θετικό και κοινωνικά αποδοτικό τρόπο; Η διερεύνηση των «πιθανών κόσμων» της κωμωδίας επιτρέπει την απελευθερωτική (και διασκεδαστική!) έκφραση, αν και όχι κατ' ανάγκη την αποδοχή αλλαγών και μεταρρυθμίσεων που είναι είτε αδιανόητες είτε σχεδόν ανύπαρκτες σε άλλα είδη λόγου: μια ζωή χωρίς πείνα, γυναίκες ελεύθερες και ανεξάρτητες, άνθρωποι που ζουν ειρηνικά μεταξύ τους. Όλα αυτά τοποθετούν μεγάλο μέρος της ελληνικής κωμωδίας στην πρώτη γραμμή της πρωτοποριακής φανταστικής σκέψης, και όχι μόνο στον αρχαίο ελληνικό κόσμο. Ένα από τα σημεία στα οποία εστιάζει η Ruffell είναι η τοποθέτηση του Μένανδρου στο συνεχές της ουτοπικής σκέψης της ελληνικής κωμωδίας. Ενώ εκ πρώτης όψεως η μενάνδρεια κωμωδία μπορεί να φαίνεται «ρεαλιστική», ακόμη και «αντι-ουτοπική», η Ruffell υποστηρίζει ότι στην περίπτωση της υπάρχει μια μετατόπιση που της προσδίδει έναν διαφορετικό ουτοπικό χαρακτήρα: αντί για τον φανταστικό εκτοπισμό της κοινωνικής πραγματικότητας σε «πιθανούς κόσμους»,

ο Μένανδρος συνέλαβε εκ νέου την αποστολή της κωμωδίας ως αντιγραφή της κοινωνικής πραγματικότητας, πλην όμως εξιδανικευμένης σε τέτοιον βαθμό ώστε να γίνεται αυτοδίκαια ουτοπική (χωρίς τη δυνατότητα της αλλαγής).

Στενά συνδεδεμένη με το κεφάλαιο της Ruffell είναι η συζήτηση του Ralph ROSEN σχετικά με τον χαρακτήρα που δίνει σάρκα και οστά σε αυτές τις κωμικές ουτοπίες: τον «κωμικό ήρωα». Παίρνοντας τη σκυτάλη από το βιβλίο του Cedric Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero* (1964) [*Ο Αριστοφάνης και ο κωμικός ήρωας*], ο Rosen εξετάζει λεπτομερώς τα περίπλοκα, συχνά διφορούμενα γνωρίσματα των κωμικών πρωταγωνιστών: είναι πεισματάρηδες, έξυπνοι, εγωιστές, υπερβολικοί, ανεξάρτητοι (συχνά σε σημείο κοινωνικής απομόνωσης), γκροτέσκοι, αθυρόστομοι, καχύτροποι και επινοητικοί (για να αναφέρουμε κάποια μόνο από τα πάμπολλα χαρακτηριστικά τους). Το γεγονός ότι στην πλειονότητά τους οι ιδιότητες αυτές είναι εκ φύσεως αντικοινωνικές και προκαλούν αντιπάθεια έκανε τον Whitman να τοποθετήσει τον «κωμικό ήρωα» στο πλαίσιο της ελληνικής έννοιας του πονηροῦ (του «πανούργου», του «κατεργάρη») και να συναρτήσει τον ηρωισμό του κάθε προσώπου με τον ακριβή βαθμό, καθώς και με τη δικαιολόγηση, της πονηρίας του. Ο Rosen όχι μόνο ερμηνεύει την προσέγγιση του Whitman ως απόρροια της σκέψης της εποχής του αλλά προσπαθεί και να αναπτύξει ακόμη περισσότερο την έννοια του «κωμικού ήρωα», που είναι πράγματι ευρέως διαδεδομένη (λιγότερο ή περισσότερο εμφανώς) στον σύγχρονο επιστημονικό διάλογο. Για τον σκοπό αυτόν, ο Rosen υπογραμμίζει ότι καθαυτό «κωμικός ήρωας» δεν υπάρχει: είναι πάντα δημιούργημα του εμπρόθετου σχεδιασμού του συγγραφέα, σε συνδυασμό με τις ευρύτερες ειδολογικές πιέσεις στις οποίες ανταποκρίνεται. Αυτός ο τελευταίος παράγοντας υποδηλώνει πρωτίστως ότι ο «κωμικός ήρωας» δεν μπορεί να είναι τέλειο ανθρώπινο πλάσμα, αλλά είναι υποχρεωμένος να εμφανίζεται με ελαττώματα: σε τελική ανάλυση, εκείνο που τον καθιστά κωμικό και κάνει τους θεατές να μπορούν να συσχετιστούν μαζί του είναι ακριβώς οι ατέλειές του, οι αδυναμίες του, οι ανακολουθίες και τα μειονεκτήματά του. Αυτή ακριβώς η αντίθεση μεταξύ του φαινομενικού ηρωισμού του και της πραγματικής (πιο πολύπλοκης και αμφίσημης) ζωής του είναι το στοιχείο που συνιστά τον κωμικό ηρωισμό. Ο Rosen ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τον τρόπο που οι κωμικοί ποιητές, ειδικά ο Αριστοφάνης, ενδύονται τον ρόλο του «κωμικού ήρωα» και φέρουν εις πέρας εξαιρετικά κατορθώματα (αντιμετωπίζουν,

για παράδειγμα, τον τρομερό Κλέωνα!), κυρίως παρουσιάζοντας στην παράβαση τον ίδιο τους τον εαυτό. Η εγγενώς αμφιλεγόμενη και ατελής φύση του κωμικού ηρωισμού σημαίνει επίσης ότι οι ήρωες αυτού του είδους δεν έχουν θέση στην εξιδανικευμένη κοινωνική πραγματικότητα της μενάνδρειας κωμωδίας.

Το επόμενο κεφάλαιο του David Kawalko ROSELLI εισάγει (ξανά) στη συζήτηση περί της αρχαιοελληνικής κωμωδίας μια έννοια που είναι θεμελιώδης αλλά σπάνια μελετάται σε όλη της την έκταση: την κοινωνική τάξη. Το κεφάλαιο αυτό σχετίζεται στενά με το προηγούμενο του Rosen, επειδή ο Roselli βλέπει τους κωμικούς πρωταγωνιστές ως «μικρόκοσμους κοινωνικής πάλης». Γενικότερα, ως έκφραση των σχέσεων μεταξύ κοινωνικών ομάδων (που μπορεί να επιδιώκουν τα ίδια ή αντίθετα συμφέροντα), η κοινωνική τάξη και η θεατρική της αναπαράσταση μας αποκαλύπτει πολλά όχι μόνο για την κωμωδία ως καθρέφτη ιδεολογιών αλλά και για την ίδια την κοινωνία που επέλεξε να χρηματοδοτήσει, να παρακολουθήσει και να αξιολογήσει τα έργα αυτά. Το σημαντικότερο ζήτημα της κοινωνιολογίας του κοινού (συμπεριλαμβανομένης της οικονομικής διάστασης της παρακολούθησης θεατρικών παραστάσεων) είναι ένα από τα πρώτα κεντρικά θέματα στο κεφάλαιο του Roselli, όπου και συζητείται με τη σοβαρότητα και την προσοχή που του αξίζει. Κατά τον Roselli, το θεατρικό κοινό παρουσίαζε ποικίλη κοινωνική διαστρωμάτωση (ας σημειωθεί εδώ, ωστόσο, ότι έχουν διατυπωθεί και άλλες απόψεις επ' αυτού, για παράδειγμα στη συμβολή του Sommerstein στον ανά χείρας τόμο). Ο Roselli υιοθετεί μια εμφατικά καταφατική θέση και σε ένα εξαιρετικά αμφιλεγόμενο ερώτημα, αυτό της παρουσίας ή της απουσίας των γυναικών στα αθηναϊκά θέατρα.

Το βασικό του ενδιαφέρον, όμως, είναι η αναπαράσταση των κοινωνικών τάξεων και της ταξικής πάλης στα ίδια τα έργα. Ενώ η δουλεία μάλλον νομιμοποιείται παρά επικρίνεται, στην αριστοφανική κωμωδία κινητήρια δύναμη ήταν οι διαφορές μεταξύ των ελεύθερων πολιτών, αφού οι ήρωες που προέρχονται από την εργατική τάξη αμφισβητούν προκλητικά το status quo και το κατεστημένο, με αποτέλεσμα πολύ συχνά την προσωρινή, τουλάχιστον, απάλειψη των ταξικών διακρίσεων. Μολαταύτα, τούτο δεν συνεπάγεται ποτέ μια άνευ όρων εξιδανίκευση των χαμηλότερων κοινωνικών τάξεων, αφού και αυτές εναγκαλίζονται και διευκολύνουν την άνοδο αδίστακτων («δημαγωγών»). Τα ζητήματα οικονομικής ανισότητας περιπλέκονται ακόμη περισσότερο όταν συνδέονται με ζητήματα φύλου, όπως συμβαίνει στις *Εκκλησιάζουσες* του