

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

*μή μοι φθονήσῃτ', ἄνδρες οἱ θεώμενοι,
εἰ πτωχὸς ὢν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν
μέλλω περὶ τῆς πόλεως, τραγωδίαν ποιῶν.
τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τραγωδία.*

(Ἀριστοφ. Ἀχ. 496-498)

ΜΕ ΤΑ ΠΑΡΑΠΑΝΩ ΛΟΓΙΑ ἀπευθυνόταν ὁ Δικαιόπολις (καὶ μαζί ὁ Ἀριστοφάνης) τὸ 425 π.Χ. —χρονιὰ παράστασης τῶν Ἀχαρνέων, τῆς πρώτης χρονολογικὰ σωζόμενης ἀρχαίας κωμωδίας— στὸ ἐσωτερικὸ κοινὸ τῶν Ἀχαρνέων καβουρνιάρηδων (καὶ μαζί στὸ ἐξωτερικὸ κοινὸ τῶν Ἀθηναίων θεατῶν τῶν Ληναίων), στὴν ἀρχὴ τοῦ «ἀγών» του, μὲ τὸν ὁποῖο θὰ προσπαθοῦσε στὴ συνέχεια νὰ πείσει καὶ τοὺς μὲν καὶ τοὺς δὲ γιὰ τὴν ἀνάγκη τῆς κατὰπαυσης τοῦ πολέμου. Μὲ τὴν ἴδια ἀγωνία νὰ βρεῖ θετικὴ ἀνταπόκριση τὸ θεατρικὸ εἶδος τῆς κωμωδίας-τραγωδίας (ἀπέναντι στὴν αἰσθητικὰ κυρίαρχη τραγωδία) καί, ταυτόχρονα, νὰ ληφθεῖ σοβαρὰ ὑπόψη τὸ «δίκαιο» τοῦ καθενὸς ἔργου ὁ Ἀριστοφάνης θὰ συνέχιζε νὰ ζεῖ καὶ νὰ ἀγωνίζεται, εἴτε στὰ Μεγάλαι Διονύσια εἴτε στὰ Λήναια, στὰ ἐπόμενα περίπου σαράντα χρόνια τῆς ζωῆς, μέχρι τὸ 388 π.Χ. —χρονιὰ παράστασης τῆς τελευταίας χρονολογικὰ σωζόμενης κωμωδίας του— καὶ μέχρι τὸ 386 π.Χ., ὅπου τοποθετεῖται ὁ θάνατός του. Μιὰ συνεχῆς «ἀγωνία» καὶ ἓνας συνεχῆς «ἀγώνας» νὰ ἀναγνωριστῇ τὸ κωμικὸ εἶδος αὐτὸ καθαυτὸ καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ ἀξία του ἀλλὰ καὶ νὰ ἐδραιωθεῖ ἡ κριτικὴ/παρεμβατικὴ (καὶ ὅχι μόνον ψυχαγωγικὴ) λειτουργία καὶ συλλογικὴ ἀπήχρησή του.

Ἐχοντας πιθανότατα παρακολουθήσει πολλὰ παραστάσεις καὶ τῶν τριῶν δραματικῶν εἰδῶν στὸ θέατρο τοῦ Διονύσου ἀπὸ τὴν ἐφηβικὴ (ἢ

καὶ παιδική;) του ἡλικία, ἔχοντας διαβάσει (μὲ τὸν γραμματοδιδάσκαλο ἢ μόνος του) θεατρικὰ κείμενα (τὶς τραγωδίες τοῦ «παλαιοῦ» Αἰσχύλου, γιὰ παράδειγμα) ἀλλὰ καὶ πολλὴ ἀπὸ τὴν παλαιότερη, ἐπικὴ καὶ λυρική, ποίηση, ὁ Κυδαθηναῖος Ἀριστοφάνης —γέννημα θρέμμα τοῦ ἀθηναϊκοῦ ἄστεως, ὅπου γεννιέται περὶ τὸ 445 π.Χ.— ἔχει ἀπὸ πολὺ νέος ἀπόλυτη συναισθησιὴ τῶν ὑψηλῶν ἀπαιτήσεων ποὺ προϋποθέτει ὅχι μόνον ἡ θεατρικὴ γραφὴ ἀλλὰ καὶ ἡ θεατρικὴ παράστασή της. Στους Ἰππῆς τοῦ 424 π.Χ., ποὺ διαδέχονται χρονολογικὰ τοὺς Ἀχαρνῆς καὶ παίζονται ἐπίσης στὴ διονυσιακὴ γιορτὴ τῶν Ἀθηναίων, ὁ κωμικὸς ποιητὴς κερδίζει καὶ πάλι τὴν πρώτη νίκη, ὅπως στοὺς Ἀχαρνῆς, ἀλλὰ αὐτὴ τὴ φορὰ ὅχι μόνον ὡς ποιητὴς ἀλλὰ καὶ ὡς «διδάσκαλος», δηλαδὴ σκηνοθέτης, τῆς κωμωδίας του — λειτούργημα τὸ ὁποῖο στὴν περίπτωσιν τῶν Ἀχαρνέων (καὶ τῶν χαμένων σήμερα Δαιταλέων καὶ Βαβυλωνίων, τῶν δύο πρώτων κωμωδιῶν τοῦ ποιητῆ) εἶχε ἀναλάβει ὁ —γνωστὸς μέσω τοῦ Ἀριστοφάνη— Καλλίστρατος. Ἐκεῖ, στὸ πρῶτο καὶ ἐκτεταμένο, ἀναπαιστικὸ μέρος τῆς παράβασης τοῦ Χοροῦ τῶν Καβαλάρηδων πρὸς τοὺς θεατὲς, ὁ Χορὸς (καὶ πιθανότατα, ὁ Κορυφαῖος του), μιλώντας ὡς ἐντεταλμένος ἐκπρόσωπος τοῦ ποιητῆ του, ἀπαντᾷ στὶς πραγματικὰς ἢ ὑποτιθέμενες ἀπορίες διαφόρων σχετικὰ μὲ τὴν «καθυστερήσιν» τοῦ τελευταίου νὰ ζητήσῃ Χορὸ ἀπὸ τοὺς ἄρχοντες τῆς πόλης καί, κατ' ἐπέκτασιν, νὰ ἀναλάβῃ ὁ ἴδιος τὴ θεατρικὴ παράστασιν τῶν κωμωδιῶν του (Ἰππ. 512-513). Ὁ λόγος εἶναι, ἀπαντᾷ ὁ ποιητὴς καὶ μεταφέρει ὁ Χορὸς του, ὅχι ἡ «ἀμυαλιά» του («ὑπ' ἀνοίας») ἀλλὰ ἡ πεποιθήσιν ὅτι ἡ «κωμωδιδασκαλία» εἶναι «χαλεπώτατον ἔργον ἀπάντων» καὶ ὅτι ἂν καὶ πολλοὶ τὴ δοκίμασαν, αὐτὴ σὲ λίγους χαρίστηκε («πολλῶν γὰρ δὴ πειρασάντων αὐτὴν ὀλίγοις χαρίσασθαι») (Ἰππ. 516-517). Στὸ ὑψηλὸ αἶσθημα εὐθύνης (καὶ ἀνασφάλειας) τοῦ δημιουργοῦ ἀπέναντι στὸ «δυσκολότατον ἔργον», ποὺ εἶναι αὐτὴ καθ'αυτὴν ἡ «διδασκαλία τῆς κωμωδίας» ὁ Χορὸς προσθέτει τὴν —ἀποθαρρυντικὴν ἐπίσης— ἐπίγνωσίν του γιὰ τὴν ἀσταθὴ καὶ εὐμετάβλητη στάσιν τοῦ κοινοῦ ἀπέναντι στοὺς καλλιτέχνες καὶ τὸ ἔργον τους (τὸ ὁποῖο ἐπίσης δὲν ἀκολουθεῖ εὐθύγραμμα ποιοτικὴ πορεία), ὅπως ἀποδεικνύουν διαφορετικὰ παραδείγματα κωμικῶν ποιητῶν τῆς προηγούμενης γενιᾶς (Μάγνης, Κρατίνος, Κράτης), ποὺ περιγράφονται μὲ τρόπο ἀναλυτικὸ καί, ἀναπόφευκτα, σατιρικὰ διογκωμένο (Ἰππ. 518-544). Γιὰ ὅλους τοὺς παραπάνω λόγους καὶ φόβους, ὁ νεαρὸς Ἀριστοφάνης ἀνέβαλλε ἀρχικὰ τὴ θεατρικὴ σκηνοθεσίαν (γιὰ τρία χρόνια, ἀπὸ τὸ 427 μέχρι τὸ 424), θεωρώντας πῶς ἡ μετάβασις ἀπὸ τὴ

θεατρική γραφή στη θεατρική παράσταση πρέπει να γίνει μέσα από κλιμακωτά και προσεκτικά στάδια, όπως εκείνα που χρειάζεται να περάσει κανείς για να αποκτήσει τον απόλυτο έλεγχο ενός μεγάλου πλοίου: «κωπηλάτης πρέπει κανείς πρώτα να γίνει, πριν πιάσει το τιμόνι /, κι έπειτα απ' αυτό να πάει στην πλώρη και να κουμαντάρει τους ανέμους / κι έπειτα, στο τέλος, να γίνει αυτός ο ίδιος κυβερνήτης» (Ιππ. 542-544: «ἐρέτην χρῆναι πρώτα γενέσθαι πρὶν πηδαλίοις ἐπιχειρεῖν, καὶ τ' ἐντεῦθεν προρωταεῦσαι καὶ τοὺς ἀνέμους διαθροῆσαι, κατὰ κυβερνήαν αὐτὸν ἑαυτῶ»).

Όσο κι αν ανέβαλλε όμως τη θεατρική διδασκαλία κι όσο κι αν προετοιμαζόταν σταδιακά για την ανάληψή της (χωρίς οι μελετητές να συμφωνούν σε ποιά ακριβώς στάδια τῆς θεατρικῆς ἐκπαίδευσης και ἐμπειρίας παραπέμπουν τὰ ἀντίστοιχα στάδια τῆς παραπάνω («ναυτικῆς μεταφορᾶς»), ὁ Ἀριστοφάνης φαίνεται ὅτι δὲν ἐπέλυσε ποτὲ ὀριστικὰ τοὺς φόβους καὶ τίς ἀγωνίες τοῦ καλλιτέχνη ἀπέναντι στὶς δυνατότητες τοῦ ἑαυτοῦ του καὶ τίς ἀπαιτήσεις τοῦ κοινοῦ του. Μετὰ τὴν πρώτη νίκη τῶν *Ιππέων* τὸ 424 σὲ δική του διδασκαλία, ἀρκετὲς φορὲς στὴ συνέχεια —πιθανότατα ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴν τρίτη καὶ τελευταία θέση ποὺ πήρε μὲ τίς *Νεφέλες* στὰ Μεγάλα Διονύσια τοῦ 423— θὰ ἀνέθετε καὶ πάλι τὴ διδασκαλία ἀρκετῶν κωμωδιῶν του σὲ πρόσωπα τῆς ἐμπιστοσύνης του: στὸν γνωστὸ ἤδη Καλλίστρατο, γιὰ τοὺς *Ὅροιθες* τῶν Μεγάλων Διονυσίων τοῦ 414 καὶ τὴ *Λυσιστράτη* πιθανότατα τῶν Ἀθηναίων τοῦ 411, ἀλλὰ καὶ στὸν ἕτερο διδάσκαλο-συνεργάτη του, τὸν Φιλωνίδη γιὰ τοὺς *Σφήκες* τῶν Ἀθηναίων τοῦ 422 καὶ τοὺς ληναϊκοὺς ἐπίσης *Βατράχους* τοῦ 405. Στὴ συνεχὴ προσπάθεια αὐτοβελτίωσης καὶ ἐδραίωσης του στὴν πολιτιστικὴ συνείδηση τῶν «ταχυβούλων» καὶ «μεταβούλων» Ἀθηναίων (Ἀχ. 630 καὶ 632) ὁ Ἀριστοφάνης, ὡς ποιητῆς ἢ/καὶ ὡς διδάσκαλος, θὰ ἐρχόταν πότε στὴν πρώτη, πότε στὴ δεύτερη καὶ πότε στὴν τρίτη ἀγωνιστικὴ θέση, μὲ μιὰ ἀδιάλειπτη καὶ ἀπτόγητη παραγωγὴ 44 κωμωδιῶν, ἀπὸ τίς μεγαλύτερες πιθανῶς σὲ σύγκριση μὲ τοὺς ὁμοτέχνους του. Θὰ συνέχιζε, ἀπὸ τὴ μιά, νὰ ἀνταγωνίζεται εἰδολογικά καὶ ταυτόχρονα νὰ ἀντλεῖ ἄφθονο παρωδιακὸ ὕλικὸ ἀπὸ τὴ συμβολικὰ κυρίαρχη τραγωδία, ποὺ παιζόταν πάντα στὸ ἴδιο θρησκευτικὸ-θεατρικὸ πλαίσιο, καί, ἀπὸ τὴν ἄλλη, νὰ συναγωνίζεται τοὺς παρελθόντες καὶ σύγχρονους, μεγαλύτερους καὶ νεότερους, ὁμοτέχνους του κωμικοὺς ποιητές, ἀπέναντι στοὺς ὁποίους ὁ ἴδιος διεκδικοῦσε συνεχῶς τὴ διαφοροποίηση καὶ τὴν ὑπεροχὴ (βλ. τίς εὐγλωττες γιὰ τὴν ἀρχαία κωμικὴ πρα-

κτική παραβάσεις τῶν *Νεφελῶν* καὶ τῆς *Εἰρήνης*). Ἀκολουθώντας τὴ βασικὴ δομὴ καὶ ἀξιοποιώντας τὰ τυπικὰ συστατικὰ τοῦ κωμικοῦ εἵδους στὸ ὁποῖο ἐτάχθη, παρήλλασσε διαρκῶς τὰ σκηνικὰ καὶ δραματοургικά του μέσα (ὡς πρὸς τὴ διαχείριση τοῦ ἐπιρροηματικοῦ ἀγῶνα, τῆς παράβασης, τῶν δραματικῶν προσώπων, τοῦ Χοροῦ, τοῦ δραματικοῦ χώρου καὶ χρόνου, τοῦ προλογικοῦ καὶ τοῦ καταληκτικοῦ μέρους, τῆς λεκτικῆς καὶ ὀπτικῆς ἀσεμνότητος, τῆς φαρισκῆς καὶ σατιρικῆς δυναμικῆς, τῶν διακειμενικῶν καὶ διαπαραστασιακῶν δυνατοτήτων τῆς παρωδίας καὶ μάλιστα τῆς παρατραγωδίας), ἔτσι ὥστε μέσα ἀπὸ τίς σωζόμενες κωμωδίες του νὰ μποροῦμε νὰ παρακολουθήσουμε μιὰ μεγάλῃ γκάμα διαφορετικῶν δεδομένων καὶ ἐξελίξεων στὸ ἐπίπεδο τῆς θεατρικῆς γραφῆς καὶ τῆς θεατρικῆς πράξης. Σὲ μιὰ ἀποκορύφωση —καὶ ταυτόχρονα ἀπόδειξη— τῆς διαρκῶς ἀνήσυχης καὶ δημιουργικῆς ὁρμῆς του ὁ κατεξοχὴν ποιητὴς τῆς Παλαιᾶς Κωμωδίας (490/480 π.Χ.-400/380 π.Χ.) στὶς δύο τελευταῖες σωζόμενες κωμωδίες τοῦ 4ου αἰῶνα, τίς *Ἐκκλησιάζουσες* καὶ τὸν *Πλοῦτο*, θὰ υἱοθετοῦσε, θὰ δοκίμαζε καὶ σίγουρα θὰ ἐνίσχυε μὲ τὸ κύρος τοῦ ἔργου καὶ τοῦ ὀνόματός του νέες, θεματικὲς καὶ μορφολογικὲς, τάσεις στὴν ἐξέλιξη τοῦ κωμικοῦ εἵδους, ποὺ θὰ περάσει σύντομα καὶ πλέον ὀριστικὰ σὲ ἐπόμενη, ἱστορικὰ καὶ αἰσθητικά, φάση, τὴ Μέση Κωμωδία (400/380 π.Χ.-330/320 π.Χ.), τὴν ὁποία θὰ διαδεχθεῖ ἡ Νέα (330/320 π.Χ.-120 π.Χ.), μὲ σημαντικότερο ἐκπρόσωπο τὸν Μένανδρο.

Σὲ συνεχεὴ ὥσμωση καὶ ζύμωση ἀφενὸς μὲ τίς πολιτικὲς, κοινωνικὲς, πολιτιστικὲς συνθῆκες καὶ ἀνακατατάξεις στὴν Ἀθήνα καὶ στὸν εὐρύτερο ἐλληνικὸ ἔως καὶ «διεθνῆ» χῶρο τῆς ἐποχῆς καὶ ἀφετέρου μὲ τίς εἰδικότερες συνθῆκες καὶ ἀνακατατάξεις στὸ πεδίο τῆς κωμικῆς (καὶ ὄχι μόνο) θεατρικῆς τέχνης, ὁ Ἀριστοφάνης ἀγωνίζεται καὶ ἀγωνιᾷ γιὰ τὴν ἐξασφάλιση τῆς συγχρονικῆς καταξίωσης καὶ νίκης, κάτι ποὺ θὰ ἐνισχύσει τίς πιθανότητες νὰ τοῦ ἐξασφαλιστεῖ ὁ (24μελὴς) Χορὸς καὶ ἡ δυνατότητα συμμετοχῆς στοὺς ἐπόμενους, εἴτε διονυσιακοὺς εἴτε ληναϊκοὺς, ἀγῶνες. Σ' αὐτὴ τὴ συγχρονικὴ νίκη ἀπέβλεπε καὶ αὐτὴ τὴ νίκη προσπαθοῦσε νὰ ἀποσπάσει ὁ ποιητὴς μέσω τῶν δραματικῶν διαμεσολαβητῶν του, εἴτε ἐπρόκειτο γιὰ τὸν κωμικὸ πρωταγωνιστὴ Δικαιόπολη τῶν πρώιμων Ἀχαρνέων τοῦ 425 π.Χ., ὁ ὁποῖος στὴν ἐξοδὸ τῆς κωμωδίας ἀπευθύνεται ταυτόχρονα στοὺς κριτὲς τῶν «ἐσωτερικῶν» Ἀνθεστηρίων καὶ τῶν «ἐξωτερικῶν» Ληναίων, ζητώντας τὸ βραβεῖο τῆς «νίκης» στὸν μυθοπλαστικὸ διαγωνισμό οἶνοποσίας, ἀπὸ τὴ μιά, καὶ στὸν

πραγματικό θεατρικό διαγωνισμό, από την άλλη (Αχ. 1224-1234), είτε πρόκειται για τὸν Χορὸ τῶν ὄψιμων Ἑκκλησιαζουσῶν (περ. 392 π.Χ.), ποὺ καλεῖ εὐθέως τοὺς «σοφοὺς» κριτὲς νὰ ἀρθοῦν στὸ ὕψος τοῦ «ἔρκου» τοὺς καὶ νὰ ἐπιτελέσουν «ὀρθῶς» τὸ ἔργο τοὺς, ἐπιβραβεύοντας μὲ τὸ στεφάνι τῆς νίκης τὸν ποιητὴ, γιὰ τὶς σοφίες καὶ γιὰ τὸ γέλιο ποὺ τοὺς χάρισε μὲ τὴν κωμωδία του, ἢ ὁποῖα εἶχε τὴν ἀτυχία νὰ κληρωθεῖ καὶ νὰ παιχτεῖ πρώτη στὴ σειρά καὶ ἐνδεχομένως διέτρεχε τὸν κίνδυνο νὰ ἐπικαλυφθεῖ στὴ βραχεία μνήμη τῶν θεατῶν (Ἑκκλ. 1154-1162).

Ὅταν ὁ Ἀριστοφάνης στοὺς Βατράχους τοῦ 405 π.Χ. διέκρινε καὶ μαζὶ πρότεινε ἓναν τραγικὸ «κανόνα», δίνοντας τὸ προβάδισμα τῆς πρώτης νίκης τελικὰ στὸν Αἰσχύλο, ὀρίζοντας ὡς ἀντικαταστάτη του στὸν τραγωδικὸ θρόνο τὸν Σοφοκλῆ ἀλλὰ καὶ ὑπονοώντας ὅτι ἡ τρίτη θέση ἀνήκει δικαιοματικὰ στὸν Εὐριπίδη, ἐκεῖνον ποὺ ἀρχικὰ ἤθελε νὰ ἐπαναφέρει ἀπὸ τὸν Κάτω Κόσμο στὴ γῆ ὁ Διόνυσος ὡς τὸν μόνον (ἀπὸ τοὺς προσφάτως ἐκλιπόντες) «δεξιὸν» καὶ «γόνιμον» ποιητὴ (Βάτρ. 66-107 καὶ 1471-1533), δὲν θὰ μπορούσε ἴσως νὰ φανταστεῖ (ἀλλὰ οὔτε καὶ νὰ ἐπιζητεῖ) ἓναν μετὰ θάνατον ἀντίστοιχο «κανόνα» γιὰ τοὺς κωμικοὺς ποιητές, ὅπως ἐκεῖνον ποὺ θὰ κατέθετε πολὺ ἀργότερα, τὸν 1ο αἰ. π.Χ., ὁ Ρωμαῖος λυρικὸς ποιητὴς Ὀράτιος, συστοιχίζοντας ρητὰ τὸν Ἀριστοφάνη μὲ τὸν Εὐπολὴ καὶ τὸν Κρατῖνο, ὡς κατεξοχὴν ἐκπροσώπους τῆς Ἀρχαίας Κωμωδίας (*comoedia prisca*) μὲ βάση τὴν οὐσιωδῶς σατιρικὴ δυναμικὴ τῆς τελευταίας (Σάτ. 1.4.1-5: *Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae atque alii, quorum comoedia prisca virorum est*). Οὔτε μπορούσε πιθανότατα νὰ περιμένει ὅτι οἱ κωμωδίες οἱ δικές του ἢ τῶν ἄλλων συναδέλφων του ἀπὸ τὸν 5ο αἰῶνα θὰ παίζονταν μετὰ θάνατον στοὺς διονυσιακοὺς ἀγῶνες, μαζὶ μὲ τὶς κωμωδίες τῆς νέας γενιᾶς (ἀπὸ τὸ 340 π.Χ. περίπου), ὅπως, ἀντίστοιχα, ἄρχισαν νὰ παριστάνονται («παλαιές») τραγωδίες στὸ θέατρο τοῦ Διονύσου ὅταν ὁ ἴδιος πλησίαζε ἢ εἶχε ἤδη ὑπερβεῖ τὸ τέλος τῆς ζωῆς του (περ. 386 π.Χ.). Οὔτε ἴσως ἤλπιζε ἢ διανοοῦνταν ὅτι θὰ ἀποτελοῦσε ἓνα ἀπὸ τὰ βασικὰ πρόσωπα τοῦ πλατωνικοῦ Συμποσίου (γρ. μετὰ τὸ 385 π.Χ.), δίπλα στὸν Σωκράτη, τὸν Ἀλκιβιάδη, τὸν Ἀγάθωνα καὶ ἄλλους ἐπιφανεῖς Ἀθηναίους τοῦ 5ου αἰῶνα, οὔτε ὅτι θὰ μπορούσε νὰ ἀπασχολεῖ —ἔστω περιστασιακὰ— μὲ τὸ ἔργο του τὸν Σταγειρίτη πολυπράγμονα φιλόσοφο Ἀριστοτέλη στίς προφορικές διδασκαλίες του στὴν Περιπατητικὴ Σχολὴ σχετικὰ μὲ τὴν Ποιητικὴ τοῦ ἔπους καὶ τῆς τραγωδίας (335-323 π.Χ.), πολὺ περισσότερο νὰ τροφοδοτεῖ αὐτοτελῶς ἓνα δεύτερο ἀντίστοιχο ἀχροαματικὸ ἔργο,

τὸ θρυλικὸ (χαμένο, ἐὰν ποτὲ ὑπῆρξε) βιβλίον *Περὶ κωμωδίας*. Οὕτε, πολὺ περισσότερον, θὰ μπορούσε νὰ διανοηθεῖ, παρ' ὅλη τὴν ἀπροσμέτρητη («ἐπιστημονικὴ» συχνὰ) φαντασία του ὅτι τὰ ἔργα του ὄχι μόνον θὰ ἀντιγράφονταν διαρκῶς στὸ ἐξῆς, γνωρίζοντας διαφορετικοὺς τύπους γραφῆς, γραφικῆς ὕλης καὶ ἐκδόσης, ἀλλὰ καὶ ὅτι πολλοὺς αἰῶνες ἀργότερα θὰ μεταφράζονταν καὶ θὰ παριστάνονταν ἀπὸ σκηνῆς ὅχι μόνον στὴν Ἀθήνα καὶ στὴν Ἑλλάδα ἀλλὰ καὶ στὸ —ἄγνωστο ἀκόμη στὴν ἀρχαιότητα στὴν πραγματικὴ του ἔκταση— ἐξωτερικό.¹

Ὅποιοι κι ἂν ἦταν ὁ ὑπονοούμενος, ἐγγεγραμμένος ἀποδέκτης-θεατῆς τῶν κωμωδιῶν τοῦ Ἀριστοφάνη στὴν ἐποχὴ τῆς παραγωγῆς τους κι ὅσο «προγραμματισμένη» κι ἂν ἦταν ἀπὸ τὸν ποιητὴ ἢ συγχρονικὴ πρόσληψή τους, βάσει συγκεκριμένων καὶ προσχεδιασμένων αἰσθητικῶν στρατηγικῶν καὶ ἰδεολογικῶν στόχων, μὲ τὸ ἔργο του ἐμελλε —χάρη στὶς πολλὰς ἐγγενεῖς «ποιητικὲς» ἀρετὲς του (γλωσσικὲς, ὑφολογικὲς, θεματικὲς, δραματοουργικὲς, σκηνικὲς) παρὰλληλα μὲ πολλὰ καὶ ζωτικὰ «σημεῖα ἀπροσδιοριστίας», πὺ ἀκούσια ἢ ἐκούσια ἔφερε: κενά, χάσματα, ἀμφισημίες, σιωπές— νὰ παραμείνει διαχρονικὰ «ἀνοιχτό»: πλουσιότερο ἀπὸ τὶς δυνατὲς ἐπιμέρους ἀναγνώσεις πὺ ἤθελε πιθανῶς νὰ τροφοδοτήσῃ στὴν ἐποχὴ του, εὐρύτερο ἀπὸ τὶς ἐπιμέρους ἐρμηνευτικὲς κοινότητες γιὰ τὶς ὁποῖες ἀρχικὰ πιθανῶς προοριζόταν, προσαρμοστικὸ σὲ συνεχῶς μεταβαλλόμενες, συλλογικὲς καὶ ἀτομικὲς, ἐστίες ὑποδοχῆς, νοοτροπίες, προσδοκίαι καὶ ἀξιολογήσεις,² ὑποκείμενο καὶ δε-

1. Γιὰ τὴν ἐργοβιογραφία τοῦ Ἀριστοφάνη καὶ τὰ πολλὰ ἐπιμέρους ζητήματα πὺ αὐτὴ θέτει (καταγωγὴ, κοινωνικὴ-οἰκονομικὴ θέση, ἰδεολογικὴ-πολιτικὴ στάση, περιουσιακὴ ἢ καταγωγικὴ σχέση μὲ τὴν Αἴγινα, θεατρικὴ καὶ ἄλλη μόρφωση, ἐμπειρικὴ μαθητεία στὸ θέατρο, χρονικὸ, θεματικὸ καὶ μορφικὸ εὖρος τῆς σωζόμενης καὶ τῆς χαμένης κωμικῆς παραγωγῆς, εὐρύτερο πολιτιστικὸ καὶ θεατρικὸ πλαίσιο τῶν κωμικῶν παραστάσεων κ.ἄ.) ἡ βιβλιογραφία εἶναι τεράστια. Παραπέμπω ἐνδεικτικὰ στὴν πρόσφατη μονογραφία τοῦ Θεόδωρου Γ. Παππᾶ (2019), στὴν «Εἰσαγωγὴ» (15-38), στὸ «Πρῶτο κεφάλαιο: Ἀριστοφάνης Φιλίππου Κυδαθηναίεως» (39-65) καὶ στὴν ἐκτενέστατη τελικὴ «Βιβλιογραφία» (351-476: Ἑκδόσεις, Νεοελληνικὲς καὶ ξενόγλωσσες μεταφράσεις, Ἀποσπάσματα, Σχόλια, Indices, Λεξικά, Ἐπιγραφικὲς πηγές, Βιβλιογραφικὲς ἀνασκοπήσεις, Μελέτες ξενόγλωσσες καὶ ἐλληνόγλωσσες, Ἰστολόγια). Ἐνα μικρὸ μέρος ἀπὸ αὐτὴ τὴ Βιβλιογραφία θὰ ἐνταχθεῖ κατὰ περίπτωσιν καὶ στὸ ἀνὰ χεῖρας βιβλίον, ἐνῶ ἀπὸ τὴ μονογραφία τοῦ Θεόδωρου Παππᾶ θὰ ἀντληθοῦν ἐπίσης παρακάτω πολλὰ στοιχεῖα σχετικὰ μὲ τὴν παράδοση τοῦ ἔργου τοῦ Ἀριστοφάνη.

2. Ἀντίστοιχα πολὺ μεγάλη εἶναι ἡ βιβλιογραφία τῆς θεωρίας τῆς πρόσληψης, ὅπως ἀναπτύχθηκε στὸν γερμανόφωνο χῶρο, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὰ τέλη τῆς δεκαετίας

κτικό σὲ «ρήγματα» (faultlines) καὶ «ἀόριστες συνδέσεις» (fuzzy connections) μέσα σὲ καὶ ἀνάμεσα σὲ πολιτισμοὺς ἢ πολιτισμικὲς ομάδες διαφορετικῶν θεατρικῶν ἐποχῶν, ποὺ ἐπανενεργοποιοῦν ἰδέες καὶ πρακτικὲς μέσα ἀπὸ τὰ ρευστὰ ὑποστρώματα τοῦ προτύπου, συγκλίνοντας ἢ ἀποκλίνοντας ἀπὸ αὐτὸ ἢ διαμορφώνοντας βάσει αὐτοῦ ὑβρίδια.³

* * *

Εὐνοημένο πιθανότατα ἀπὸ διαφορετικὲς (καὶ ἀνυπολόγιστες ὡς πρὸς τὸν βαθμὸ τυχαιότητάς τους) ἱστορικὲς συγκυρίες ἀλλὰ καὶ προικισμένο μὲ τὴν ὑπεριστορικὴ βιωσιμότητα τῆς ὑψηλῆς Τέχνης, τὸ ἔργο τοῦ Ἀριστοφάνη ἀπέκτησε καὶ κατέκτησε σταδιακὰ —μέσα ἀπὸ λοξοδρομήσεις, ὑπαναχωρήσεις, παρεκτροπές, καθυστερήσεις, ἐπιλογές καὶ ἀποκλεισμούς, μεταμορφώσεις καὶ ἐπικαλύψεις— μιὰ μακραίωνη διάρκεια ζωῆς μέσα στὴν ἑλληνικὴ καὶ παγκόσμια συνείδηση, ἐντὸς καὶ ἐκτὸς τῶν γλωσσικῶν καὶ πολιτιστικῶν ὁρίων του. Ἀπὸ τὸ τεράστιο, γεωγραφικὰ καὶ χρονικὰ, εὖρος τῆς ἐπιβίωσης, τῆς διάδοσης, τῆς δεξίωσης, καὶ τῆς ἀνάκαμψης τοῦ ἔργου τοῦ Ἀριστοφάνη στὴν πολιτιστικὴ σκηνή, ἀπὸ τὴ μετακλασικὴ ἀρχαιότητα μέχρι τὴς ἀρχῆς τῆς τρίτης μεταχριστιανικῆς χιλιετίας, θὰ καλύψουμε πολὺ λίγα τετραγωνικὰ στὸ παρὸν βιβλίο, ψάχνοντας γιὰ θεμέλια, προβάλλοντας ἀρμούς καὶ ἀναζητώντας διασυνδέσεις καὶ ἀντιστηρίξεις σ' αὐτὸ τὸ πολυσύνθετο —στοιχειωμένο» ἀπὸ παρελθοντικὲς ἐμπειρίες ἀλλὰ καὶ διαθλῶμενο ἀπὸ συγχρονικὲς προβολές του— οἰκοδόμημα τῆς πρόσληψης. Καθὼς ἡ ἱστορία τῆς

τοῦ 1960 καὶ τὸ Πανεπιστήμιο τῆς Κωνσταντίας (Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Karlheinz Stierle, Robert Weismann, Manfred Naumann, Rita Schober κ.ά.), γιὰ νὰ ἐπεκταθεῖ ραγδαίᾳ σὲ ὅλο τὸν εὐρωπαϊκὸ καὶ τὸν ἀγγλοσαξονικὸ χῶρο ἀπὸ τὰ μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ 1980 (Stanley Fish, Gerald Prince, Richard Holub, Wayne C. Booth, Umberto Eco κ.ά.), νὰ διευρυνθεῖ στὸ πεδίο τῆς θεωρίας τῆς ἀναγνωστικῆς ἀναπόκρισης καὶ νὰ τροφοδοτῇ ἐπίσης, κατὰ ἐπιστημολογικὴ ἀντιστοιχία, τὴς θεατρικὲς σπουδές. Γιὰ μιὰ ἐπισκόπηση τῆς θεωρίας τῆς λογοτεχνικῆς πρόσληψης ὅπως μεταφέρθηκε —κυρίως διαμέσου τῆς Φαινομενολογίας— στὸ πεδίο τῆς πρόσληψης τοῦ θεατρικοῦ γεγονότος, βλ. ἐνδεικτικὰ Pavis 1985· τοῦ ἰδίου 1990: 27-87· Bennett 1990· Πεφάνης 1991· Fortier 2002 [1997]: 132-150· Carlsion 2003· Πούγχερ 2010β: 435-562· Γραμματᾶς 2012: 79-212. Στὸ πεδίο τοῦ ἀρχαίου δράματος, βλ. εἰδικότερα τὴν ἑλληνικὴ μετάφραση (καὶ βιβλιογραφικὴ ἐπικαιροποίηση) τοῦ βιβλίου τῆς Hardwick 2012 [2003].

3. Hardwick 2007: 50-51.

πρόσληψης ενός έργου είναι ή ιστορία τῶν διαδοχικῶν συγκεκριμένο-ποιήσεων του, πού καθορίζονται, σύμφωνα μέ τόν Jauss, βάσει τῆς αἰσθητικῆς ἀπόστασης ἀνάμεσα στὸν ἀρχικὸ πολιτισμικὸ κώδικα τοῦ ἔργου καὶ τοὺς μεταβαλλόμενους ὀρίζοντες προσδοκιῶν τῶν μετέπειτα ἀποδεκτῶν του,⁴ στόχος μας εἶναι νὰ προβάλουμε τοὺς μεγάλους σταθμούς καὶ τὴν ἐξέλιξη τῆς πρόσληψης τοῦ Ἀριστοφάνη, ἐντοπίζοντας καὶ συσχετίζοντας τοὺς μηχανισμοὺς διαμεσολάβησης, πού κινητοποιήσαν τὴν ἐνσωμάτωση καὶ τὴν καθιέρωση τῆς ἀριστοφανικῆς κωμωδίας στὸ πεδίο τῆς εὐρύτερης πολιτισμικῆς καὶ τῆς εἰδικότερης θεατρικῆς ιστορίας.

Σ' αὐτὴ τὴ διαδρομὴ στὸ παλίμψηστο ἔδαφος τῆς πρόσληψης τοῦ ἔργου τοῦ Ἀριστοφάνη ἡ ἀναζήτηση τῶν τρόπων καὶ τῶν περιστάσεων τῆς διαρκῶς μεταβαλλόμενης δεξίωσης καὶ τῶν διαφορετικῶν συγκεκριμένοποιήσεων του θὰ γίνεῖ μέ βασικοὺς «ὁδηγοὺς» δύο κατ' ἀρχὰς σωζόμενες κωμωδίες τοῦ Ἀριστοφάνη, τὸν *Πλοῦτο* καὶ τὴν *Λυσιστράτη*, πού λόγω τῆς δημοτικότητάς τους προσέφεραν στὴν ἔρευνα περισσότερα ἱστορικὰ καὶ συγκριτικὰ στοιχεῖα καὶ μέ ἄξονα τὶς ὁποῖες θὰ μελετηθοῦν παραπληρωματικὰ οἱ περιπτώσεις καὶ ἄλλων κωμωδιῶν-παραστάσεων.⁵ Μὲ αὐτοὺς τοὺς βασικοὺς ἄξονες ἡ περιήγηση θὰ ἐπικεντρωθεῖ στὸ πεδίο τῆς θεατρικῆς παραγωγῆς⁶ ἀλλὰ θὰ συμπεριλάβει στὸν φάκελό της καὶ ἄλλες, παραπληρωματικὲς «σκηνὲς πρόσληψης», πού συνθέτουν τὸ εὐρύτερο συγκείμενο τῆς προσοικειώσεως τοῦ ἀριστοφανικοῦ ἔργου ἢ ἐπιμέρους δειγμάτων του: ἐκδόσεις, μεταφράσεις, διασκευές, θεατρικὰ ἔργα, κριτικὰ ἄρθρα καὶ μελέτες, κινηματογραφικὲς μεταφορές, ἄλλα λογοτεχνικὰ ἔργα καὶ ἄλλα πολιτισμικὰ γεγονότα, οἱ ἴδιες οἱ κοινωνικοπολιτικὲς καὶ διοικητικὲς-ὀργανωτικὲς δομές, πού προώθησαν ἢ τροχοδρόμησαν τὰ θεατρικὰ δεδομένα ἢ ζητούμενα.⁷ Πέραν τῶν «κε-

4. Jauss 1970 [1967].

5. Van Steen 2016: 216: «Aristophanes, however, remained the one who consistently reached broader audiences than did any Classical tragedian, especially among the popular strata of Greek society. His women's plays, often interpreted as feminist and militant, have riveted his public, and his *Plutus* has gotten under the skin of politicians arguing over austerity measures».

6. «Ὅπως ἦταν κατ' ἀρχὰς ἡ μελέτη τῆς πρόσληψης, μέ βάση τὴν παραγωγὴ τῶν θεατρικῶν ἐπιτελέσεων ενός ἔργου, πού πρότεινε —ἐμπνευσμένος κυρίως ἀπὸ τὸν Roman Ingarden καὶ τὴ σημειολογικὴ Σχολὴ τῆς Πράγας— ὁ Patrice Pavis τὸ 1985 καὶ τὸ 1986.

7. «Ὅπως εἶναι ἡ μελέτη τοῦ εὐρύτερου πλαισίου τῆς πρόσληψης τὸ ὁποῖο πρό-

ντρικῶν» καὶ ἐν πολλοῖς ἀναμενόμενων ἐκδηλώσεων, θὰ μελετηθοῦν θεατρικὰ ἢ/καὶ ἄλλα πολιτισμικὰ γεγονότα μὲ περιφερειακὴ φαινομενικὰ θέση καὶ σπουδαιότητα, τὰ ὅποια ὥστόσο θεωρήσαμε συστατικὰ τῆς διαδικασίας τῆς πρόσληψης καὶ δείκτες προσδιορισμοῦ τῶν διαδοχικῶν ὀριζόντων προσδοκιῶν τοῦ ἐκάστοτε συλλογικοῦ ἀποδέκτη. Ἀπὸ τὸ τεράστιο εὖρος τῆς πρόσληψης τοῦ κωμικοῦ ποιητῆ, ἡ ἀναζήτηση θὰ ἐστιάσει σὲ συγκεκριμένες περιόδους καὶ σὲ συγκεκριμένους θεατρικοὺς ἀνθρώπους καὶ θεσμούς, μὲ κεντρικὸ σημεῖο ἀναφορᾶς τὸν ἐλληνικὸ χῶρο ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 19ου αἰῶνα καὶ μέχρι τὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 20οῦ, ἐνῶ παραπληρωματικὰ οἱ «σκηνὲς πρόσληψης» θὰ διανοίγονται περιστασιακὰ σὲ ἓνα πολὺ μεγαλύτερο, χρονικὸ καὶ γεωγραφικὸ, εὖρος πολιτιστικῆς καὶ θεατρικῆς ἀναφορᾶς.

Τὸ βιβλίον δὲν ἀποσκοπεῖ σὲ μιὰ πλήρη καὶ ἐξαντλητικὴ, περιγραφικὴ ἢ/καὶ ἐρμηνευτικὴ, πραγματολογικὴ ἢ/καὶ ἀξιολογικὴ, χαρτογράφηση τοῦ πολυάνθρωπου, πολυθεσμικοῦ καὶ πολυδυναμικοῦ σύμπαντος πεδίου τῆς πρόσληψης τῆς ἀρχαίας ἀττικῆς κωμωδίας, εἴτε ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴ εἴτε πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὴν παγκόσμια θεατρικὴ καὶ πολιτιστικὴ σκηνή. Μέσα ἀπὸ διαφορετικὰς «μικρο-ιστορίες τοῦ παπποῦ Ἀριστοφάνη», ὅπως αὐτὲς ἐρευνήθηκαν καὶ διαβάστηκαν ἀπὸ μένα, ἔναν ἀπομακρυσμένο, περισσότερο ἢ λιγότερο χωροχρονικὰ, σύγχρονο δέκτη, μὲ συγκεκριμένο γλωσσικὸ, ἔμφυλο, πολιτιστικὸ, ἐγκυκλοπαιδικὸ καὶ βιωματικὸ ἐξοπλισμό, ὁ ὁποῖος διηθήθηκε καὶ διαμορφώθηκε σὲ πολὺ μεγάλο βαθμὸ μέσα ἀπὸ τὸ φίλτρο ἄλλων, προηγούμενων ἀποδεκτῶν (μελετητῶν ἢ/καὶ ἀναγνωστῶν/θεατῶν) μὲ διαφορετικὸ ἐξοπλισμό, ἐλπίδα καὶ στόχος εἶναι νὰ φωτιστοῦν (ἐκ νέου ἢ/καὶ ἐξαρχῆς) ὀρισμένες πλευρὲς ἀπὸ τὴ μακρο-Ἱστορία τῆς πρόσληψης τοῦ ἀρχαίου ποιητῆ, τὴ διαρκῶς διαφεύγουσα καὶ τὴ διαρκῶς διανοιγόμενη σὲ νέες προσεγγίσεις καὶ ἀναθεωρήσεις, σὲ νέες «ρωγμὲς» στὶς πολιτισμικὲς βεβαιότητες καὶ κατηγορίες μέσω τῶν ὁποίων τὸ «μῆνυμα» κάθε φορὰ ἐννοιολογεῖται καὶ ἐπικοινωνεῖται.⁸ Μέσα ἀπὸ μιὰ —ἐξελικτικὴ σὲ ἓνα πρωτοβάθμιο ἐπίπεδο δομῆς ἀλλὰ συχνὰ καὶ ἐπὶ τῆς οὐσίας παλινδρομικὴ καὶ ὀφιοειδὴ (μὲ συχνὰς ἐνδοκειμενικὰς παραπομπὰς)— περιήγηση στὶς ζωὲς

τεινε καὶ στὸ ὅποιο παρέμεινε ὁ Pavis στὴ συνέχεια (1990, 1996 καὶ 2007), συνδυάζοντας τὴ θεατρικὴ σημειολογία καὶ τὴ φαινομενολογία τοῦ θεάτρου μὲ τὴν κοινωνιολογία τῆς πρόσληψης καὶ τὶς πολιτισμικὲς σπουδές.

8. Hardwick 2007: 50-51.

καὶ τὶς πολιτεῖες διαφορετικῶν σκηνοθετῶν, συγγραφέων, μεταφραστῶν, θεατρικῶν ὀργανισμῶν κ.ο.κ., ἐλπίζουμε ὅτι θὰ ἀναδειχθοῦν ἀρκετὲς ἄμεσες καὶ ἔμμεσες κρίσιμες διασυνδέσεις, ἐνῶ ἄλλες θὰ παραμείνουν μυστικὲς καὶ λανθάνουσες, περιμένοντας τοὺς ἐπόμενους ἐρευνητὲς γιὰ νὰ τὶς ἐντοπίσουν καὶ νὰ τὶς φέρουν στὴν ἐπιφάνεια.

Ὁ τίτλος «θεατρικὲς ἱστορίες τοῦ παπποῦ Ἀριστοφάνη» παραπέμπει σαφῶς στὴν κλασικὴ πλέον διασκευὴ τεσσάρων ἀριστοφανικῶν κωμωδιῶν ἀπὸ τὸν Δημήτρη Ποταμίτη γιὰ τὴν παιδικὴ σκηνὴ τοῦ Θεάτρου Ἑρευνας τὸ 1979-1980.⁹ Ἡ ὀνοματοδοτικὴ αὐτὴ ἐπιλογή, ποὺ δὲν συνοδεύεται ἀπὸ μιὰ ἀντίστοιχα κυρίαρχη ἀνάλυση τῆς δραματοποιίας καὶ τῆς θεατρικῆς πρακτικῆς γιὰ παιδικὸ καὶ μαθητικὸ κοινό, ἡ ὁποία τράφηκε καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ τρέφεται ἀπὸ τὸν Ἀριστοφάνη —ἐκτενεῖς ἀναφορὲς θὰ γίνουν μόνο στὶς μαθητικὲς ἀριστοφανικὲς παραστάσεις τοῦ Καρόλου Κούν στὸ Κολλέγιο Ἀθηνῶν, ὅπως καὶ στὸ θέατρο γιὰ παιδιὰ ποὺ ἀναπτύχθηκε γενικότερα στὴ διάρκεια τοῦ Μεσοπολέμου—, ἔγινε γιὰ νὰ προδιαθέσει κατ' ἀρχὰς τὸν θεατὴ στὸ παρακειμενικὸ αὐτὸ («κᾶτῳφλι»)¹⁰ μὲ ὅλη τὴν αὐθεντικότητά, τὴ μακροβιότητα, τὴ δυναμικὴ καὶ τὴ σοφία ποὺ φέρει αὐτὸς ὁ πανάρχαιος «παππούς». Ταυτόχρονα, ὥστόσο, θὰ ἤθελε νὰ ὑπαινεθῇ καὶ μάλιστα νὰ ὁμολογήσει ὅτι οἱ «ἱστορίες» ποὺ ἀφοροῦν ἓνα περισσότερο ἢ λιγότερο ἀπομακρυσμένο παρελθόν —γιὰ τὸ ὁποῖο δὲν εἶναι πάντα ἐπαρκῆ οὔτε τὰ πρωτογενῆ τεκμήρια οὔτε καὶ οἱ δευτερογενεῖς πηγές— εἶναι ἀναπόφευκτο (καὶ ἴσως ζωτικὸ) νὰ ἐκτίθενται στὸν κίνδυνο (καὶ ἴσως τὴ γοητεία) τῆς ἀποσπασματικότητος, τῆς ὑποκειμενικότητος, τῆς ἀφαίρεσης, ἐντέλει, τῆς ἀφηγηματικῆς («μυθοπλασίας»).

Ἡ σύλληψη καὶ ἡ δημιουργία τοῦ βιβλίου ποὺ ἀκολουθεῖ δὲν ἔγιναν ἐν μιᾷ νυκτὶ ἢ περιόδῳ. Εἶναι καρπὸς μιᾶς ἀρκετὰ μακροχρόνιας ἐρευνητικῆς, συγγραφικῆς καὶ ἐκπαιδευτικῆς ἐπαναφορᾶς μου ἀφενὸς στὸ θέατρο τοῦ Ἀριστοφάνη αὐτὸ καθαυτὸ καὶ τὸν δραματογραφικὸ, παραστασιακὸ, πολιτιστικὸ καὶ κοινωνικὸ κώδικά του καὶ ἀφετέρου σὲ δια-

9. *Ἱστορίες τοῦ παπποῦ Ἀριστοφάνη (Εἰρήνη, Ἀχαρνῶτες, Τὰ πουλιά, Ἡ Λυσιστράτη)*. Βλ. παρακάτω [2.1, σημ. 36].

10. Ὅπως ὅρισε καὶ ἀνέλυσε ὁ Gérard Genette (1987) τὸ παρακείμενο (paratexte) στὶς διαφορετικὲς μορφές του (ἐξώφυλλο, τίτλος, προλογικὰ ἢ ἐπιλογικὰ σημειώματα, ἀφιερώσεις, σημειώσεις κ.ἄ.) καὶ σὲ ἀντιβολὴ μὲ τὸ ἐπικείμενο (épitexte), τὸ συνοδευτικὸ ὕλινὸ μιᾶς ἐκδοσης, ποὺ δὲν προσαρτᾶται σὲ αὐτήν.

φορετικές πτυχές της νεότερης —δραματουργικής, μεταφραστικής και σκηνικής— πρόσληψής του (βλ. τὸν κατάλογο τῶν σχετικῶν δημοσιεύσεων τῆς συγγραφέως στὸ τέλος τῆς Βιβλιογραφίας). Μὲ αὐτὸ τὸ σεσημασμένο παρελθόν, ὑλικὸ ἀπὸ προηγούμενα, παλαιότερα καὶ πιὸ πρόσφατα, δημοσιεύματά μου ἀναθεωρήθηκε, διορθώθηκε, συντμήθηκε, διευρύνθηκε, ἐμπλουτίστηκε μὲ νέα στοιχεῖα μέσω πρωτογενοῦς ἀρχειακῆς ἔρευνας καὶ δευτερογενοῦς βιβλιογραφικῆς ἐνημέρωσης, συχνὰ στηριγμένης καὶ αὐτῆς σὲ πρωτογενὴ ἔρευνα, γιὰ νὰ ἀναδιαταχθεῖ καὶ νὰ συντεθεῖ σὲ ἓναν κατὰ τὸ δυνατόν ἐνιαῖο κορμὸ ἀφήγησης. Μιᾶς ἀφήγησης ἣ ὁποία, ὅπως εἰπώθηκε καὶ παραπάνω, δὲν κινεῖται πάντα εὐθύγραμμα καὶ ἐξελικτικά, παρὰ ἐπανακάμπτει συχνὰ καὶ ἀνατρέχει πρὸς τὰ πίσω ἢ, ἀντίθετα, προἰδεάζει καὶ παραπέμπει πρὸς τὰ μπροστά, ὅπως ἐπίσης δὲν ἐξελίσσεται πάντα σὲ ἓναν ὀριζόντιο διαχωροχρονικὸ ἄξονα, παρὰ βραδυπορεῖ ἐνίοτε, γιὰ νὰ ἀναπτυχθεῖ σὲ ἓναν ἄξονα κάθετα συγχωροχρονικό· κι αὐτὸ εἶτε γιὰ νὰ ἐστιάσει σὲ συγκεκριμένα δραματολογικὰ ζητήματα (σχετικὰ μὲ τὸ δραματικὸ ἔργο τοῦ Ἀριστοφάνη, τὴν ἀρχαία δραματουργία καὶ θεατρικὴ πρακτικὴ, νεότερα δραματικὰ ἔργα) εἶτε γιὰ νὰ ἐστιάσει σὲ συγκεκριμένες παραστάσεις ἢ ἄλλα καλλιτεχνικά, λογοτεχνικά καὶ πολιτισμικά δεδομένα, πὺ πλαισιώνουν καὶ καθορίζουν τὴ θεατρικὴ πρόσληψη σὲ μιὰ συγκεκριμένη περίοδο ἀναφορᾶς.¹¹ Αὐτὴ τὴν κατὰ βάση ἐξελικτικὴ καὶ ἐνίοτε παλίνδρομη ἢ πρόδρομη φορὰ ἀκολουθεῖ καθένα ἀπὸ τὰ πέντε μεγάλα κεφάλαια, ἔτσι ὥστε κάθε ἐπιμέρους κεφάλαιο καὶ ὑποκεφάλαιο ἀφενὸς νὰ ἔχει τὴ δική του σχετικὴ αὐτονομία καὶ πληρότητα, ἀλλὰ ἀφετέρου κάθε ἐπιμέρους θεματικὸ πεδίο καὶ κυρίως τὸ σύνολο τοῦ τοπίου τῆς πρόσληψης τοῦ Ἀριστοφάνη νὰ συντίθεται καὶ νὰ συμπληρώνεται ἀπὸ στοιχεῖα πὺ ὑπάρχουν σὲ ὅλα τὰ κεφάλαια καὶ τὰ ὑποκεφάλαια τοῦ βιβλίου.

Τὸ πρῶτο κεφάλαιο, «*Ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸ τέλος: Ὁ παντὸς καιροῦ Πλοῦτος, ἐπὶ χάρτου καὶ ἐπὶ σκηνῆς*» παρακολουθεῖ τοὺς λόγους γιὰ τοὺς ὁποίους καὶ τοὺς τρόπους μὲ τοὺς ὁποίους ἡ τελευταία χρονολο-

11. Μὲ βασικὴ ἀρχὴ καὶ μέριμνα νὰ διατηρεῖται μιὰ κατὰ τὸ δυνατόν σχετικὴ ἰσορροπία (καὶ ἐπίγνωση τῆς ἐξάρτησης) ἀνάμεσα στὸ δραματικὸ κείμενο ὡς «*ἁλεκτικὴ παρτιτούρα*» τῆς ὁποίας (ἀρχαίας ἢ νεότερης) παράστασης καὶ τὸ ἐκάστοτε σκηνικὸ κείμενο ὡς «*ἐκτέλεση*» (μὲ ὅποιονδήποτε τρόπο καὶ σὲ ὅποιονδήποτε βαθμὸ πιστότητας ἢ ἐλευθερίας) τοῦ δραματικοῦ κειμένου. Βλ. τὸν προβληματισμὸ (καὶ τὴν ἐπίλυσή του) «*Θεατρολογία χωρὶς δράμα καὶ ἱστορία*» ἀπὸ τὸν Πούχνηρ 2019: 95-102.

γικά σωζόμενη κωμωδία τοῦ Ἀριστοφάνη συνέβαλε καθοριστικά στὴ μακράιωνη ἐπιβίωση τοῦ ἔργου τοῦ Ἀριστοφάνη ἀλλὰ καὶ στὴ νεότερη (ἐκδοτική, μεταφραστική, δραματουργική, ἐντέλει καὶ σκηνική) ἀναβίωση αὐτοῦ τοῦ ἔργου, στὴν Ἑλλάδα καὶ στὴν Εὐρώπη. Ἐστιάζοντας στὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 19ου αἰώνα, ἰδιαίτερη ἀναφορὰ γίνεται στὴν πρώτη ἐπαγγελματική παράσταση ἀριστοφανικῆς κωμωδίας στὸ ἐλεύθερο ἐλληνικὸ κράτος (*Πλοῦτος* ἀπὸ τὸν θίασο Σοφοκλῆ Καρύδη τὸ 1868) καθὼς καὶ σὲ τρεῖς ἄλλες ἐλληνικὲς δραματουργικὲς διασκευὲς τοῦ *Πλούτου* ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ αἰώνα, ποὺ προσαρμύζουν τὸ ἀρχαῖο ἔργο στὶς κοινωνικοπολιτικὲς συνθῆκες τῆς ἐποχῆς. Τὸ κεφάλαιο θὰ συνεχίσει μὲ ἀναφορὰ σὲ ὀρισμένες ἄλλες σημαντικὲς γιὰ διαφοροτικοὺς λόγους παραστάσεις (ἢ ἀπουσίες παραστάσεων) τοῦ *Πλούτου* καὶ γενικότερα τῆς Ἀρχαίας Κωμωδίας στὶς πρώτες δεκαετίες τοῦ ἐλληνικοῦ 20οῦ αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ παράσταση τοῦ *Πλούτου* ἀπὸ τὸ Βασιλικὸ Θέατρο τὸ 1904, ἡ παράσταση τοῦ *Πλούτου* ἀπὸ τὸν Θίασο τῶν Νέων τὸ 1924, οἱ ἀτελέσφορες ἀπόπειρες νὰ ἐνταχθεῖ ὁ Ἀριστοφάνης στὸ δραματολόγιο τοῦ νεοσύστατου τότε Ἐθνικοῦ Θεάτρου καί, ἀντίστροφα, οἱ λυσιτελεῖς ἀριστοφανικὲς παραστάσεις τοῦ Καρόλου Κούν στὸ ἐκπαιδευτικὸ πλαίσιο τοῦ Κολλεγίου Ἀθηνῶν καὶ στὸ ἡμιεπαγγελματικὸ πλαίσιο τῆς Λαϊκῆς Σκηνῆς, πλαίσια ἀμφότερα στὰ ὁποῖα παίχτηκε ὁ *Πλοῦτος*, μὲ διαφορετικὴ βέβαια διανομὴ ἀλλὰ παραπλήσια αἰσθητική. Σὲ ἀντιπαραβολὴ μὲ τὴ διὰ βίου προσήλωση τοῦ Καρόλου Κούν στὸν *Πλοῦτο* θὰ σχολιαστεῖ ἐπίσης ἡ διὰ βίου ἄρνηση τοῦ Ἀλέξη Σολομοῦ ἀπέναντι στὴ συγκεκριμένη κωμωδία, ἡ ὁποία θὰ ἐνταχθεῖ στὸ δραματολόγιο τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου μόλις τὸ 1965. Συμπληρωματικὲς ἀναφορὲς θὰ γίνουν στὴ σημαντικὴ (μέσω τῶν προβληματισμῶν καὶ τῶν συζητήσεων ποὺ προκαλεῖ) γιὰ τὴν πρόσληψη τοῦ Ἀριστοφάνη παράσταση τῶν *Ορνίθων* ἀπὸ τὴν Ἐλεύθερη Σκηνή, ἐνῶ θὰ σχολιαστοῦν ἐπίσης τὰ πρώτα βήματα τῆς Ρωμαϊκῆς Κωμωδίας στὴ νεότερη ἐλληνικὴ σκηνή, ποὺ μπλέκονται μὲ ἐκεῖνα τῆς ἐλληνικῆς ὁμολόγου της.

Τὸ δεύτερο κεφάλαιο, «Ἀριστοφάνης καὶ Καραγκιόζης: Ἀπὸ τὸ Κολλέγιο Ἀθηνῶν στὸ ἀρχαῖο θέατρο Ἐπιδάουρου» μονοπωλεῖται ἀπὸ τὴν πληθωρικὴ προσωπικότητα τοῦ Καρόλου Κούν καὶ τὴ συνεχῆ, συστηματικὴ καὶ συνεκτικὴ συμβολή του στὴν αἰσθητικὴ προσοικείωση καὶ ἐδραίωση τοῦ Ἀριστοφάνη στὴ συλλογικὴ πολιτιστικὴ συνείδηση τῆς ἐλληνικῆς νεωτερικότητος. Ἡ διαχρονικὴ παρακολούθηση καὶ ἀποτύπωση αὐτῆς τῆς θεατρικῆς πορείας διαμέσου καὶ πρὸς τὸν Ἀριστο-

φάνη θὰ ἀρχίσει ἀπὸ τὶς μεσοπολεμικὲς μαθητικὲς παραστάσεις στὸ Κολλέγιο Ἀθηνῶν, θὰ περάσει μέσα ἀπὸ τὴ Λαϊκὴ Σκηνὴ στὰ μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ 1930 καὶ θὰ συνεχίσει μὲ τὶς ἐπαγγελματικὲς πλέον παραστάσεις τοῦ Θεάτρου Τέχνης ἀπὸ τὴ μεταπολεμικὴ δεκαετία τοῦ 1950 καὶ ἐξῆς. Κατὰ τὴν ἀποτύπωση αὐτῆς τῆς πορείας παράλληλος κώδικας ἀναφορᾶς θὰ εἶναι τὸ θέατρο Σκιῶν, ποὺ ἐπηρέασε καθοριστικὰ τὸν Κοὺν στὴ διαμόρφωση τῆς «λαϊκῆς ἐξπρεσιονιστικῆς» αἰσθητικῆς του καὶ ἀφομοιώθηκε στὶς ἀριστοφανικὲς παραστάσεις του, σὲ μιὰ συνεχή —καὶ μὲ συνεχεῖς ἀξομειώσεις ὡς πρὸς τὴν ἔνταση καὶ τὴν ἔκτασή της— ὥσμωση, ἥ ὁποία κορυφώθηκε στὴ διετία 1976-1977, μὲ τὶς παραστάσεις τῶν Ἀχαρνέων καὶ τῆς Εἰρήνης.

Τὸ τρίτο κεφάλαιο τοῦ βιβλίου, «Ἀρχαῖες καὶ Νέες ἀριστοφανικὲς γυναικες: Ἀπὸ τὴν κλασικὴ Ἀθήνα στὴν παγκόσμια νεωτερικότητα», μὲ βασικὸ ἄξονα τὴ Λυσιστράτη τοῦ Ἀριστοφάνη παρακολουθεῖ καὶ σχολιάζει —κατ' ἀναλογία μὲ τὸν Πλοῦτο στὴν περίπτωση τοῦ πρώτου κεφαλαίου— τοὺς λόγους γιὰ τοὺς ὁποίους καὶ τοὺς τρόπους μὲ τοὺς ὁποίους ἡ καινοτομικὴ αὐτὴ κωμωδία τῆς ἀνδροκεντρικῆς ἀρχαίας Ἀθήνας τοῦ 411 π.Χ. (μὲ τὴν ποσοτικὴ καὶ ποιοτικὴ ἐπικράτηση τῶν γυναικείων ρόλων ἀλλὰ καὶ τὸν πρῶτο παγκοσμίως γυναικεῖο κωμικὸ πρωταγωνιστικὸ ρόλο) ἀφενὸς παραμελήθηκε στὴ διάρκεια τῆς μακραίωνης χειρόγραφης καὶ τυπογραφικῆς παράδοσης τοῦ ἔργου τοῦ Ἀριστοφάνη καὶ ἀφετέρου ἀναδείχθηκε στὴ δημοφιλέστερη ἀριστοφανικὴ κωμωδία τῆς παγκόσμιας νεωτερικότητος, συμπυκνώνοντας καὶ ἐκφράζοντας τοὺς νέους πολιτικοὺς ὅρους καὶ κοινωνικοὺς ὁραματισμούς, σὲ στενὴ πάντα συνάρτηση μὲ τὰ αἰτήματα τῆς εἰρήνης, τῆς γυναικείας χειραφέτησης καὶ τῶν εὐρύτερων κοινωνικῶν διεκδικήσεων. Ἀπὸ τὸν παγκόσμιο χάρτη (Ρωσία καὶ Ἀμερικὴ κυρίως) ὁ φακὸς μετακινεῖται στὴν Ἑλλάδα τῶν ἀρχῶν καὶ τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 20οῦ αἰώνα, γιὰ νὰ συνοψίσει τὶς πολὺ διαφορετικὲς ἐδῶ —καὶ «ἀκατάλληλες»— συνθῆκες πρόσληψης γενικότερα τοῦ Ἀριστοφάνη καὶ εἰδικότερα τῶν «γυναικείων κωμωδιῶν» του (Λυσιστράτη, Θεσμοφοριάζουσαι, Ἐκκλησιάζουσαι), ποὺ θὰ χρειαστεῖ νὰ (ξε)περάσουν πολλὲς ἀμφιταλαντεύσεις, ἐπιφυλάξεις καὶ παραχαράξεις μέχρις ὅτου διαβοῦν τὸν Ρουβίκωνα τοῦ Φεστιβάλ Ἐπιδαύρου. Μέχρι νὰ φτάσουμε σὲ ἐκείνη τὴ στιγμή, ἡ περιήγηση στὸ ἀριστοφανικὸ τοπίο θὰ ἐστιάζει σὲ μιὰ ἄγνωστη ἐν πολλοῖς πτυχὴ τοῦ θεατρανθρώπου Κωστῆ Μπαστιᾶ καί, ταυτόχρονα, τῆς δραματουργικῆς πρόσληψης τοῦ ἀρχαίου κωμικοῦ ἐν μέσω Κατοχῆς, θὰ συνεχίσει μὲ τὴ λογο-

τεχνική παρένθεση μιᾶς παράστασης τῆς *Λυσιστράτης* τὸ 1949 στὴ Μακρόνησο ὑπὸ τὴν παρουσία τῆς Μαρίας Κοτοπούλη, ὅπως ἀποτύπωσε αὐτὴ τὴν (ἱστορικὴ) ἐπίσκεψη καὶ αὐτὴ τὴ (μυθοπλαστικὴ) παράσταση ὁ Μένης Κουμανταρέας, ἐνῶ τὸ κεφάλαιο θὰ ἐπιστεγαστεῖ μὲ τὴν «ἐπίσημη» ἀρχαιοπρεπὴ ἐπαναφορὰ τοῦ Ἀριστοφάνη στὴ μεταπολεμικὴ ἑλληνικὴ σκηνή στις ἀρχὲς τῆς δεκαετίας τοῦ 1950, μέσα ἀπὸ τὴν πρώτη ἀριστοφανικὴ παράσταση τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου μὲ τὶς *Νεφέλες* σὲ σκηνοθεσία τοῦ Σωκράτη Καραντινοῦ καὶ τὴν πρώτη ἀριστοφανικὴ παράσταση τοῦ Θυμελικοῦ Θιάσου μὲ τὴ *Λυσιστράτη* σὲ σκηνοθεσία τοῦ Λίνου Καρζῆ.

Ἡ *Λυσιστράτη* τοῦ Ἀριστοφάνη, πλαισιωμένη ἀπὸ τὶς *Ἐκκλησιάζουσες* καὶ τὶς *Θεσμοφοριάζουσες*, θὰ συνεχίσει νὰ εἶναι τὸ ἐπικεντρο τοῦ ἐνδιαφέροντος καὶ στὸ ἐπόμενο κεφάλαιο μὲ τίτλο «Ἡ Ἀττικὴ (Ἀρχαία καὶ Νέα) κωμωδία στις ἐπάλξεις τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου», καθὼς οἱ τρεῖς αὐτὲς κωμωδίαι τροφοδοτοῦν τὶς πρῶτες ἀριστοφανικὲς παραστάσεις τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου στὸ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν καὶ Ἐπιδαύρου, συστήνοντας τὸν ἀρχαῖο κωμικὸ στὸ μεγάλο κοινὸ καὶ ἐδραιώνοντάς τον —ὅχι χωρὶς μεγάλες ἀντιρρήσεις καὶ ἀντιθέσεις ὡς πρὸς τὸν τρόπο δεξιότητός του— στὴ μεταπολεμικὴ συλλογικὴ πολιτιστικὴ σφαίρα. Ἐὰν τὸ δεῦτερο κεφάλαιο ἦταν κατεξοχὴν ἐπικεντρωμένο στὸν Κάρλο Κούν καὶ τὴν ἀριστοφανικὴ κατάθεσή του, τὸ τέταρτο αὐτὸ κεφάλαιο εἶναι ἐπικεντρωμένο στὸν μαθητὴ τοῦ Καρόλου Κούν στὸ Κολλέγιο καὶ μετέπειτα καλλιτεχνικὸ συνεργάτη του Ἀλέξη Σολομό, μὲ τὸ πληθωρικὸ ἐπίσης θεατρικὸ ἔργο. Παράλληλα μὲ τὴ *Λυσιστράτη* τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου τὸ 1957, ἡ βιωσιμότητα τῆς ὁποίας θὰ φτάσει μέχρι τὴν παράσταση τοῦ Προσκηνίου τὸ 1986, παρενθετικὴ ἀναφορὰ θὰ γίνῃ στις *Λυσιστράτες* τοῦ Λίνου Καρζῆ (στὴν Ἑλλάδα, τὸ 1957, σὲ ἐπανάληψιν ἀπὸ τὸ 1951) καὶ τοῦ Μίνου Βολανάκη (στὸ ἐξωτερικόν, τὸ 1957 καὶ τὸ 1958), στις ἐγχώριες ἀριστοφανικὲς καταθέσεις τοῦ ὁποίου θὰ ἐπανέλθουμε πιὸ ἀναλυτικὰ στὸ ἐπόμενο κεφάλαιο. Ἡ παράσταση τῆς *Λυσιστράτης* ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο καὶ τὸν Ἀλέξη Σολομό δὲν ἦταν καταλυτικὴ μόνο γιὰ τὴν καθ-ιέρωση τοῦ Ἀριστοφάνη στὴ μεταπολεμικὴ θεατρικὴ σκηνὴ ἀλλὰ, ἐκ τοῦ ἀντιστρόφου, ἦταν καταλυτικὴ ἐπίσης γιὰ τὴν ἀναχαίτιση τῆς πρόσληψης τοῦ Μενάνδρου, τοῦ ὁποίου ἡ μοναδικὴ ἀκέραια σωζόμενη κωμωδία, ὁ *Δύσκολος*, «εἶχε τὴν ἀτυχίαν» νὰ παιχτεῖ σὲ ἐνιαία παράσταση μὲ τὴν —ἐπαναλαμβανόμενη— *Λυσιστράτη* τὸ 1960. Μὲ βάσιν τὴ συγκεκριμένη ἀναμέτρηση *Λυσιστράτης* – *Δυσκόλου*, Ἀριστο-

φάνη – Μενάνδρου, συνοπτική αναφορά θά γίνει στην ιδιοσυστασία του έργου του σημαντικότερου εκπροσώπου της Νέας Κωμωδίας αλλά και στην ιδιαιτερότητα της κειμενικής και —από ένα σημείο και έξής— θεατρικής πρόσληψής του, που περιορίζεται σε πολύ λίγες μέχρι τώρα ελληνικές παραδειγματικές παραστάσεις. Τò κεφάλαιο θά κλείσει με την έπεισοδιακή αποχώρηση του Άλέξη Σολομού από τò Έθνικò Θεάτρο στὰ μέσα της δεκαετίας του 1960 λόγω τών «πολιτικών» διαστάσεων που προσέδωσε στην παράσταση της *Ειρήνης*, ή όποία θά σχολιαστεί σε συνάρτηση με τούς λίγο προγενέστερους, πολύκροτους έπίσης, Όρνιθες του Θεάτρου Τέχνης.

Ή *Αυσιστράτη* θά κυριαρχήσει δικαιωματικά και στο έπόμενο και τελευταίο κεφάλαιο, «*Αναζητώντας τρίτους δρόμους και παρακαμπηρίους: Ή πορεία του Άριστοφάνη στη Μετανεωτερικότητα*», καθώς είναι ή κωμωδία που τροφοδοτεί την πρώτη άριστοφανική παράσταση του Άμφι-Θεάτρου του Σπύρου Εύαγγελάτου και μαζί διανοίγει έναν «τρίτο», μεταξύ και πέραν Έθνικου Θεάτρου και Θεάτρου Τέχνης, δρόμο στην πρόσληψη του Άριστοφάνη, που θά φέρει στην έπιφάνεια νέες αισθητικές και ιδεολογικές, σκηνοθετικές και μεταφραστικές δυνατότητες και θά όδηγήσει τόν κωμικό ποιητή —έκσυγχρονισμένο, άστικοποιημένο, παγκοσμιοποιημένο— στη μετανεωτερική Ελλάδα του τέλους της δεύτερης και τών αρχών της τρίτης χιλιετίας. Πρίν φτάσουμε στη μεταπολιτευτική *Αυσιστράτη* του Σπύρου Εύαγγελάτου, του σκηνοθέτη-δημιουργού που συνδιαμόρφωσε, με την ποσοτική και ποιοτική σκηνοθετική και μεταφραστική συμβολή του, τή νεότερη θεατρική έπικράτεια του αρχαίου δράματος, θά σταθοΰμε στις δύο διαδοχικές άριστοφανικές ελληνικές καταθέσεις του Μίνου Βολανάκη στὰ μέσα της δεκαετίας του 1960, τή *Αυσιστράτη* και τις *Έκκλησιάζουσες*, οί όποιες έμειναν χωρίς συνέχεια, αλλά έδωσαν τή δική τους δυναμική ώθηση στη νεότερη πρόσληψη του Άριστοφάνη. Όπως έπίσης θά σταθοΰμε παρενεθρικά στο διάστημα της χούντας και θά επανέλθουμε κυρίως στόν Άλέξη Σολομό, για να παρακολουθήσουμε τις διασκευαστικές έπεμβάσεις του στις *Θεσμοφοριάζουσες* που ανεβάξει με τò Προσκήνιο τò 1971, μιὰ «μελέτη περίπτωσης» που φωτίζει συμπληρωματικά τόν τρόπο έργασίας του σκηνοθέτη αλλά και τò ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό και πολιτιστικό πλαίσιο της έποχής. Ή άνδροκρατούμενη *Αυσιστράτη* του Άμφι-Θεάτρου 1976 θά δώσει τή λαβή σε δύο καταληκτικές παρεμβολές: μία σχετικά με την ιστορική σημασία της έπιλογής τών μεταφράσεων του λογοτέ-

χνη Κώστα Ταχτσῆ για τὴ Λυσιστράτη καὶ τὸν Πλοῦτο, τὸν ὁποῖο θὰ διαδεχθεῖ ὁ Παῦλος Μάτεσις στὶς ἀριστοφανικὲς παραγωγὲς τοῦ Ἀμφιθεάτρου, καὶ μίᾳ σχετικῇ μὲ τὴν ἔνταξη τῆς σύμβασης τῆς ἀνδρικῆς διανομῆς στὸ ἀρχαῖο θεατρικὸ πλαίσιο καὶ σχετικῇ μὲ τὴν ἱστορικὴ διαδρομὴ τῆς σύμβασης τῆς ἀνδρικῆς διανομῆς, ἡ παρακολούθηση τῆς ὁποίας θὰ καταλήξει στὶς ἀρχὲς τῆς νέας χιλιετίας καὶ στὸ τέλος τοῦ βιβλίου.

* * *

Ὡς πρὸς τὶς βιβλιογραφικὲς παραπομπές, ἀκολουθήσαμε τὸν πιὸ σύντομο τρόπο (συγγραφέας-χρονολογία/ἡμερομηνία), γιὰ λόγους τυπογραφικῆς οἰκονομίας ἀλλὰ καὶ ἐλάφρυνσης τοῦ ὑποσημειωμένου κειμένου. Στὸ τέλος τοῦ βιβλίου παρατίθενται τὰ πλήρη στοιχεῖα τῶν διαφορετικῶν ἀναφορῶν, ἡ κατηγοριοποίησή τῶν ὁποίων φανερώνει καὶ τὸ μεγάλο εὖρος τῶν πρωτογενῶν καὶ δευτερογενῶν πηγῶν ποὺ προσφέρονται κατὰ τὴ διερεύνηση μιᾶς τέτοιου εἶδους (δια)θεματικῆς: Ἑκδόσεις – Μεταφράσεις θεατρικῶν ἔργων / Μελετήματα (ἐλληνικά, ἐλληνόγλωσσα-μεταφρασμένα, ξενόγλωσσα) / (Μετα)Διδακτορικὲς Διατριβές / Βιογραφίες – Αὐτοβιογραφίες – Χρονικά – Ἀφιέρωματα – Λευκώματα / Κριτικογραφία – Ἀρθρογραφία / Κείμενα σὲ Προγράμματα Παραστάσεων / Ἀρχεῖα. Ἀνάλογα μὲ τὴ συνάφειά τους ὡς πρὸς τὶς κύριες καὶ τὶς ἐπιμέρους θεματικὲς τοῦ βιβλίου, μεταξὺ τῶν βιβλιογραφικῶν καταχωρίσεων ὑπάρχουν πολλὲς στὶς ὁποῖες γίνονται πολὺ πιὸ ἐκτενεῖς καὶ συχνὲς ἀναφορὲς καὶ πολλὲς οἱ ὁποῖες ἀξιοποιοῦνται λιγότερο συχνὰ ἕως ἐντελῶς μεμονωμένα. Ἐπιλέξαμε νὰ μὴν ἐπιδείξουμε φειδώ, ἀντίθετα, νὰ συμπεριλάβουμε ὅσο τὸ δυνατόν περισσότερες πηγές, μὲ στόχο ἡ τελικὴ βιβλιογραφία νὰ προσφέρει ἕναν κατὰ τὸ δυνατόν πληρέστερο χάρτη τῆς πρόσληψης τῆς ἀττικῆς κωμωδίας στὴν Ἑλλάδα, ἀλλὰ καὶ σὲ μιὰ διεθνή παράλληλη προοπτική. Γιὰ τὸ συγκεκριμένο ἀλλὰ καὶ γιὰ κάθε συγχρονικὸ ἢ/καὶ διαχρονικὸ ταξίδι ἀναζήτησης τοῦ Ἀριστοφάνη στὴ γένετεια χώρα, ἥπειρο καὶ πλανητικὴ σφαῖρα τὸ σχετικὸ βιβλιογραφικὸ ὕλικὸ εἶναι τεράστιο καὶ συνεχῶς αὐξάνει ὅσο αὐξάνει ἡ θεατρικὴ διασπορὰ τῶν παραστάσεων καὶ ὅσο, ταυτόχρονα, ἀναπτύσσονται οἱ (δι)επιστημονικὲς μελέτες γιὰ τὸν Ἀριστοφάνη, οἱ θεατρικὲς σπουδὲς καί, εἰδικότερα, οἱ σπουδὲς πρόσληψης τῶν «κλασικῶν», μέσα ἀπὸ διαφορετικὰ, ἀνεξάρτητα ἢ διασταυρούμενα, πρίσματα (φιλολογικὸ, ἱστοριογραφικὸ, δραματολογικὸ, παραστασιολογικὸ, ἀνθρωπολογικὸ, φεμινιστικὸ,

κοινωνιολογικό, μειονοτικό, πολιτισμικό, έμφυλο κ.ά.). Ός εκ τούτου και παρά τή μεγάλη έκταση τής τελικῆς Βιβλιογραφίας, ἡ ἔξαντλητικότητα δέν ἦταν δυνατή, καθώς δίπλα στο τεράστιο εὔρος τῶν (φιλολογικῶν κατ' ἀρχάς) μελετημάτων ποῦ ἀφοροῦν αὐτό καθαυτὸ τὸ ἔργο τοῦ Ἀριστοφάνη ἢ/καὶ τίς μεμονωμένες κωμωδίες του ἢ/καὶ μεμονωμένα σημεῖα καὶ ζητήματα (γλωσσικά, ὑφολογικά, θεματικά, μετρικά, σκηνικά, σημασιολογικά) αὐτῶν τῶν κωμωδιῶν, εἶναι ἐξαιρετικά ἐπίσης εὐρὺ τὸ πεδίο τῶν πηγῶν ποῦ ἀφοροῦν τή σκηνική καὶ δραματογραφικὴ πρόσληψη τοῦ Ἀριστοφάνη στὴν Ἑλλάδα καὶ διεθνῶς, τὸ κοινωνικοπολιτικό καὶ πολιτιστικὸ πλαίσιο παραγωγῆς κάθε περιόδου, τοὺς μεμονωμένους κρατικούς καὶ ἰδιωτικούς θεατρικούς ὀργανισμούς, τοὺς μεμονωμένους θεατρانθρώπους (σκηνοθέτες, ἡθοποιούς, σκηνογράφους, μεταφραστές κ.ά.) καὶ τίς μεμονωμένες θεατρικὲς παραστάσεις, γιὰ νὰ μὴ μιλήσουμε γιὰ τὸ εὔρος τῶν ἀντίστοιχων πρωτογενῶν καὶ δευτερογενῶν πηγῶν σχετικὰ μὲ τὴν ἀρχαία τραγωδία, ἡ πρόσληψη τῆς ὁποίας ἐπηρέασε καὶ συμπορεύτηκε μὲ τὴν πρόσληψη τῆς κωμικῆς ἀδελφῆς της. Ὁ μελετητῆς ἢ ἡ μελετήτρια ποῦ θὰ θελήσει νὰ ἐστιᾷσει καὶ νὰ ἐρευνήσει πιὸ ἐπισταμένως συγκεκριμένα θεματικά ὑποπεδία θὰ μπορέσει σίγουρα νὰ καλύψει τὰ κενά. Τὰ «Θεατρικὰ Στιγμιότυπα» ποῦ παρέχονται στο τέλος, μὲ τὴν παράθεση εὐάριθμων φωτογραφιῶν ἀπὸ ὀρισμένες ἀριστοφανικὲς παραστάσεις, μὲ σκηνοθέτες, κατὰ σειρὰ ἡλικίας, τὸν Κάρλο Κούν, τὸν Ἀλέξη Σολομό, τὸν Μίνω Βολανάκη καὶ τὸν Σπύρο Εὐαγγελάτο ἐλπίζουμε νὰ λειτουργήσουν ὡς ὀπτικά ἐρεθίσματα ποῦ θὰ συμπληρωθοῦν γιὰ τὸν ἐπίδοξο θηρευτὴ μὲ πρόσθετο φωτογραφικὸ καὶ μαγνητοσκοπημένο ὕλικό, ὁ ἐντοπισμὸς ἑνὸς μέρους τοῦ ὁποίου καταγράφεται στὶς δύο τελευταῖες κατηγορίες τῆς Βιβλιογραφίας (Τηλεοπτικὰ Ντοκιμαντέρ – Μαγνητοσκοπημένες – Ὀπτικογραφημένες Παραστάσεις). Τὸ τελικὸ Εὐρετήριο Προσώπων ἴσως διευκολύνει στὴν ἀναζήτηση θεμάτων ποῦ ἐνδιαφέρουν τὸν ἀναγνώστη καὶ τὴν ἀναγνώστρια.

Ἐκτὸς ἀπὸ τίς διαφορετικὲς κατηγορίες βιβλιογραφικῶν πηγῶν, οἱ ὁποῖες στῆριζαν τὸ παρὸν ἐγχείρημα στὰ διαφορετικὰ στάδια σύνθεσης καὶ ἐπεξεργασίας του, ἡ «ἀρχαιολογία τῆς θεατρικῆς γνώσης»,¹² δηλαδὴ ἡ (ἐξ ἀρχῆς καταδικασμένη σὲ ἑλλειπτικότητα καὶ ἀποσπασματικότητα) προσπάθεια δευτεροβάθμιας «ἀποκατάστασης» τῶν παραστάσεων

12. Τίτλος ὑποενότητας («L'archéologie du savoir théâtral») ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Pavis 1996: 42-43.

και τῆς αἰσθητικῆς-ιδεολογικῆς λειτουργίας τους στὸ ἐκεῖ-καί-τότε τῆς παραγωγῆς καὶ πρόσληψῆς τους, ἀντλήσε, ὅπου ἦταν δυνατόν καὶ κατὰ περίπτωσιν, πρωτογενῇ δεδομένα ἀπὸ ἀρχεῖα θεατρικῶν καὶ πολιτιστικῶν ὀργανισμῶν, θεατρικὰ προγράμματα, τετράδια σκηνοθεσίας, ὁδηγούς σκηνῆς, φωτογραφίες παραστάσεων, ἄλλες πηγές (δελτία Τύπου, διαφημίσεις, ἄλλες καταχωρίσεις) καί, στὴν καλύτερη περίπτωση, ἀπὸ μαγνητοσκοπημένο ὑλικό, ποὺ εἴτε ἦταν εὐρέως προσπελάσιμο διαδικτυακὰ (ψηφιακὰ ἀρχεῖα, YouTube) εἴτε ἀπόκειται σὲ ἰδιωτικὲς συλλογές καὶ ἀρχεῖα ὀργανισμῶν.¹³ Σὲ κάθε περίπτωση, οὔτε τὸ «ἀρχαιολογικὸ ὑλικό» ἦταν ποσοτικὰ ἰσοβαρές καὶ ποιοτικὰ ἰσότιμο σὲ ὅλες τὶς περιπτώσεις¹⁴ οὔτε ἡ διαχείριση αὐτοῦ τοῦ ὑλικοῦ ἦταν ἰσοβαρῆς καὶ ἰσότιμη ἀπὸ μέρους μου σὲ ὅλες τὶς περιπτώσεις, ὅπως ἀποτυπώνεται —πότε ἄμεσα καὶ πότε ἔμμεσα— καὶ στὴ σύνθεσιν τοῦ βιβλίου. Σὲ κάθε βῆμα προέκυπταν νέα στοιχεῖα, τὰ πρόσωπα, οἱ ὀργανισμοί, οἱ θεσμοί, οἱ παραστάσεις, τὰ γεγονότα συνδέονταν συνεχῶς καὶ ἀνεξάντλητα μὲ νέους ἀρμούς, διαπροσωπικούς, διακειμενικούς, διαπαραστασιακούς, ὑπερδιακειμενικούς, μέσα σὲ σύνθετα ἐνδοθεατρικὰ καὶ ἐξωθεατρικά, κοινωνικά, πολιτιστικά καὶ πολιτικά συμφραζόμενα. Κάποια στιγμή ἔπρεπε νὰ μπεῖ μιὰ τελεία, μᾶλλον μιὰ ἄνω τελεία. Μὲ τὴν περίοδο λόγου καὶ ἔρευνας νὰ μένει σὲ ἐκκρεμὴ ὁλοκλήρωση, ἀπὸ μέρους μου ἢ πολλῶ μᾶλλον ἀπὸ μέρους ἄλλων, νεότερων θεατρολόγων.

* * *

13. Γιὰ τὸ δευτερογενὲς καὶ παραπληρωματικὸ (ἐπικειμενικό, épitextuel ποὺ θὰ ἔλεγε ὁ Genette στὴν περίπτωσιν τῆς λογοτεχνίας) ὑλικό, τὸ ὁποῖο πλαισιώνει καὶ τροφοδοτεῖ (ἐκ τῶν προτέρων ἢ ἐκ τῶν ὑστέρων) τὴν ἐμπειρία τῆς πρωτογενοῦς παρακολούθησιν μιᾶς θεατρικῆς παράστασης, βλ. στὸ ἴδιο, 1996: 39-42. Γιὰ τὶς «πηγὲς ἀνάλυσης τῆς ζωντανῆς παράστασης», πρβλ. Hardwick 2012 [2003]: 79-99.

14. Τὶς περιορισμένες (ποσοτικὰ καὶ ποιοτικὰ) πρωτογενεῖς πηγὲς ὡς πρὸς τὶς ἀριστοφανικὲς παραστάσεις τοῦ 19ου ἀλλὰ καὶ τοῦ 20ου αἰῶνα καὶ γιὰ τὰ μεθοδολογικά προσκόμματα ποὺ θέτει ἡ (ἀναγκαστικὴ συχνὰ) στῆριξιν στὸ δευτερογενὲς κριτικογραφικὸ ὑλικό γιὰ τὴν ἀποκατάστασιν τους ἐπισημαίνει ἡ Van Steen 2000: xiv-xv.

Εὐχαριστίες

Τὴν κατὰ καιροὺς πρόσβασή μου σὲ ἀρχεῖακὸ ὕλιν καὶ τὴν ἄδεια χρήσης μέρους τοῦ ἐπέτρεψαν καὶ διευκόλυναν φορεῖς καὶ στελέχη αὐτῶν τῶν φορέων, πρὸς τοὺς εὐχαριστῶ θερμότατα: τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο καὶ τὴν Καλλιτεχνικὴ Διεύθυνση τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, τὴν ὑπεύθυνη Δραματολογίου, Βιβλιοθήκης, Ἀρχείου καὶ Διεθνῶν Σχέσεων Εἰρήνη Μουντράκη, τὴ γραμματέα τοῦ Γραφείου Καλλιτεχνικῆς Διεύθυνσης Ἀλεξάνδρα Γκιτάκου, τὴ βιβλιοθηκονόμο Γεωργία Πολυχρονίδου· τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο καὶ τὴν Καλλιτεχνικὴ Διεύθυνση τοῦ Κ.Θ.Β.Ε., τὴν ὑπεύθυνη τοῦ γραφείου Ἀρχεῖο – Βιβλιοθήκη – Ἱστοσελίδα & Νέα Μέσα Ἄντα Λιάκου· τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο, τὴν Καλλιτεχνικὴ Διεύθυνση τοῦ Θεάτρου Τέχνης Καρόλου Κουν καὶ τὴν Ὑπεύθυνη Δημιουργικῶν Γεωργία Σιδέρη· τὴν τελευταία σύζυγο τοῦ Σπύρου Α. Εὐαγγελιάτου, θεατρολόγο καὶ ἡθοποιό, Χριστιάννα Μαντζουράνη, καὶ τοὺς θεατρολόγους συνεργάτες τοῦ Ὀλγα Μαυροειδῆ καὶ Παναγιώτη Μιχαλόπουλο· τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο καὶ τὴ Διεύθυνση τοῦ Ἑλληνικοῦ Λογοτεχνικοῦ καὶ Ἱστορικοῦ Ἀρχείου, τὴν ὑπεύθυνη τοῦ Τμήματος Παραστατικῶν Τεχνῶν Κωνσταντῖνα Σταματογιαννάκη καὶ τὴν ὑπεύθυνη τμήματος Ἀρχείων / Ἀρχείων Λογοτεχνίας Σοφία Μπόρα· τὴ Διεύθυνση καὶ τὴν ὑπεύθυνη Φωτογραφικῶν Ἀρχείων τοῦ Μουσείου Μπενάκη, κ. Ἀλίκη Τσίργιαλου· τὴ Διευθύντρια καὶ τὴ Γραμματέα τῶν Βιβλιοθηκῶν τοῦ Ἑλληνοαμερικανικοῦ Ἐκπαιδευτικοῦ Ἰδρύματος – Κολλεγίου Ἀθηνῶν καὶ Ψυχικοῦ Ἀλεξάνδρα Παπάζογλου καὶ Σμαράγδα Διονυσόπουλου ἀντίστοιχα· τὴν Κεντρικὴ Ὑπηρεσία τῶν Γενικῶν Ἀρχείων τοῦ Κράτους, τὴ Διευθύντρια Ἀρχεῖακῆς Ἑρευνας, Προβολῆς, Ἐπικοινωνίας, Συντήρησης καὶ Διατήρησης Ἀρχείων Ἀμαλία Παππᾶ καὶ τὴ βιβλιοθηκονόμο τοῦ Τμήματος Ἀναγνωστηρίου καὶ Ἀρχεῖακῆς Ἑρευνας Κατερίνα Ζωγράφου· τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο τῆς Τακτοθῆκης τῆς Ἑλλάδας καὶ τὴν ὑπεύθυνη Βιβλιοθήκης / Ἀρχείου Κατερίνα Γεωργίου· τὶς ἐκδόσεις «Ἀδελφοὶ Βλάσση» καὶ τὴν Ἐκδότρια Ἄννα-Μαρία Βλάσση· τέλος, τὸ προσωπικὸ τῆς Βιβλιοθήκης τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς Ε.Κ.Π.Α., καὶ ἰδιαίτερα τὴν ὑπεύθυνη λειτουργίας τῆς Βιβλιοθήκης Ἡρὼ Φραντζῆ καὶ τὶς βιβλιοθηκονόμους Ἑλένη Τσομπάνη καὶ Δήμητρα Μάρκου.

Δὲν θὰ ἀναφέρω ἐδῶ τὸ πλῆθος τῶν φίλων καὶ συναδέλφων πρὸς μού προσέφεραν γενναϊὸδωρα εἴτε κείμενά τους εἴτε κείμενα ἄλλων ἢ τὸν

χρόνο, τις απαντήσεις και τις απόψεις τους σε διάφορα ερωτήματα. Τους εύχαριστώ όλους και όλες και θα θυμώμαι πάντα τη βοήθειά τους. Σε όρισμένες περιπτώσεις, θα εκφράσω τις ευχαριστίες μου σε μεμονωμένα σημεία του βιβλίου, ενώ στις περισσότερες περιπτώσεις οι ευχαριστίες θα αλωρούνται νοερά μέσα σε διάσπαρτες βιβλιογραφικές αναφορές. Θα περιοριστώ μόνο στα του οίκου, εύχαριστώντας έδω τον Θανάση Ἀγάθο, ο οποίος με την καθημερινή μεγαλοθυμία του διασφαλίζει συνθήκες ιδιωτικής άρμονίας, ενώ με τη μνήμη και τη γνώση του πάνω στην ελληνική θεατρική σκηνή με προστατεύει αρκετές φορές από άπώλεια χρόνου και κόπου.

Ο Γιώργος και ο Κώστας Δαρδανός προσφέρθηκαν με έμπιστοσύνη να πραγματοποιήσουν την παρούσα έκδοση. Ευχαριστώ θερμά τους ίδιους και την όλη ομάδα παραγωγής του βιβλίου, για το εξαιρετικό έκδοτικό αποτέλεσμα. Ἰδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στον Γιάννη Μάμη και την Ἀρετή Μπουκάλα για την πολύτιμη σχεδιαστική-μορφολογική και επιμελητική-γλωσσική φροντίδα τους, αντίστοιχα.

Εἶχα την τύχη να γνωρίσω και να συνομιλήσω για ένα βραχὺ διάστημα με τὸν Ἀλέξη Σολομό (†2012), για περισσότερα χρόνια με τὸν Εὐῆ Γαβριηλίδη (†2015) και —σε πολὺ μεγαλύτερο εὖρος και βάθος χρόνου, μαθητείας, επικοινωνίας και συνεργασίας— με τὸν Σπύρο Εὐαγγελάτο (†2017), πὸν μοῦ παρεῖχαν συμπυκνωμένη πληροφορία και γνώση ἢ/και ἀρχαικὸ ὕλικὸ ἀπὸ τις παραστάσεις τους στὸν Ἀριστοφάνη ἢ/και στὸν Μένανδρο. Τους εὐγνωμονῶ για ὅλα ὅσα ὕλικά και κυρίως ἄλλα μοῦ δώρισαν, τότε και πάντα.

Καίτη Διαμαντάκου