

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΣ ΕΑΥΤΟΣ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ:
Ο ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΟΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑ-ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ
ΤΟΥ ΠΑΡΩΔΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΗΓΗΜΟΝΑ ΑΠΟ ΤΗ ΘΑΣΟ.

Χαρίλαος Μιχαλόπουλος

Σώζονται δυστυχώς ελάχιστες αξιόπιστες πληροφορίες σχετικά με τη ζωή και το έργο του Ηγήμονα από τη Θάσο. Όλα όσα γνωρίζουμε για τον ποιητή και το έργο του προέρχονται από τους Δειπνοσοφιστές του Αθήναιου¹, μια αρκετά ύστερη πηγή (περ. β' μισό 2ου αι. μ.Χ.), ενώ το σχετικό πληροφοριακό υλικό στο σύνολό του αποτελείται κυρίως από παραθέματα από το έργο φιλολόγων της ελληνιστικής εποχής, συγκεκριμένα του Χαμαιλέοντα του Ποντικού (β' μισό 3ου-α' μισό 3ου αι. π.Χ.) και του Πολέμωνα (β' μισό 2ου αι. π.Χ.). Επιπλέον η πλειονότητα των βιογραφικών στοιχείων του ποιητή προέρχεται είτε από ανεκδοτολογικού χαρακτήρα αφηγήσεις είτε είναι στοιχεία που μπορούν να αντληθούν –με τη μέγιστη δυνατή προσοχή και επιφύλαξη όσον αφορά τη σχέση τους προς την ιστορική πραγματικότητα – από το «αυτο-βιογραφικού» χαρακτήρα ποιητικό απόσπασμα που σώζεται. Εύκολα επομένως γίνεται αντιληπτή η περιορισμένης αξιοπιστίας και εγκυρότητας ποιότητα του σωζόμενου υλικού. Παρόλα αυτά μία πολύ συνοπτική σκιαγράφηση της ζωής και του έργου του Θάσιου ποιητή είναι η ακόλουθη²: αφού εγκατέλειψε τη Θάσο, πιθανόν μετά την κατάληψη του νησιού από τους Αθηναίους στα 463 και τις καταστροφικές για τους κατοίκους του νησιού συνέπειές της³, ο Ηγήμονας επιδίωξε στην Αθήνα ποιητική καριέρα. Η ποιητική του ακμή πρέπει να τοποθετηθεί στο δεύτερο μισό του πέμπτου αιώνα π.Χ. και πρέπει να ήταν ιδιαίτερα επιτυχημένη, αν κρίνει κανείς από την ανεκδοτολογικού χαρακτήρα μαρτυρία του Χαμαιλέοντα του Ποντικού (όπως παραδίδεται από τον Αθήναιο στους Δειπνοσοφιστές 9.406f-

1. Πρβλ. *Αθήν.* 1.5b, 9.406d-f, 15.698b-d.

2. Πρβλ. *Κιονρτσή-Μιχαλοπούλου* (1992) 252 κ.εξ.

3. Έτσι ο *Wilamowitz-Moellendorf* (1962) 221. Σχετικά με την αθηναϊκή κατάληψη της Θάσου στα 463 π.Χ. και τις επαχθείς για τους κατοίκους της συνέπειές πρβλ. *Θουκ.* 1.100.2- 101. Πρβλ. *IG.* 2.33.15 κ.εξ. (*Στελλ[ανδρίδης] / Νήμφων[ος]*), όπου παραδίδεται μία λίστα Θάσιων που κατέφυγαν στην Αθήνα γύρω στα 400 π.Χ.

407c)⁴. Σύμφωνα με τον Πολέμωνα, όπως παραδίδεται στον Αθήναιο 15.699a⁵ ο Ηγήμονας κέρδισε αρκετές νίκες σε αγώνες παρωδίας στην Αθήνα. Δυστυχώς δεν έχει σωθεί τίποτα από το παρωδικό έργο του ποιητή, εκτός από ένα απόσπασμα εικοσιενός μόλις στίχων (Αθην. 15.698c-699a), έναν τίτλο μιας νικηφόρας παρωδίας (Γιγαντομαχία) και την πληροφορία πως συνέθεσε κι αυτός περιγραφή δειπνου⁶. Ο Πολέμων πάλι μας πληροφορεί πως ο Ηγήμονας έγραψε και κωμωδίες *εἰς τὸν ἀρχαῖον τρόπον* (Αθην. 15. 699a)⁷. Δυστυχώς και πάλι τίποτε δε σώθηκε πέρα από δύο στίχους από την κωμωδία του Φίλιννα (Αθην. 3.108c)⁸ και από έναν ίαμβό του, με τον οποίο ο Ηγήμονας παρωδούσε κάποιο χωλό Αθηναίο ταβερνιάρη⁹.

Στο δεύτερο κεφάλαιο της Ποιητικής του ο Αριστοτέλης εξετάζοντας την τέχνη

4. Αθην. 9. 406f -407c: *εἰσιῆλθε δέ ποτε καὶ εἰς τὸ θέατρον διδάσκων κωμωδίας λίθων ἔχων πλήρες τὸ ἱμάτιον, οὗς βάλλον εἰς τὴν ὀρχήστραν διαπορεῖν ἐποίησε τοὺς θεατάς. καὶ ὀλίγον διαλιπὼν εἶπε·*
λίθοι μὲν οἶδε· βαλλέτω δ' εἴ τις θέλει·

ἀγαθὸν δὲ κἀν χειμῶνι κἀν θέρει φακῇ.

εὐδοκίμει δ' ὁ ἀνὴρ μάλιστα ἐν ταῖς παρῳδαίαις καὶ περιβόητος ἦν λέγων τὰ ἔπη πανούργως καὶ ὑποκριτικῶς καὶ διὰ ταῦτα σφόδρα παρὰ τοῖς Ἀθηναίοις εὐδοκίμει ἐν δὲ τῇ Γιγαντομαχίᾳ οὕτω σφόδρα τοὺς Ἀθηναίους ἐκίλησεν, ὥς ἐν ἐκείνῃ τῇ ἡμέρᾳ πλείστα αὐτοὺς γελάσαι, καίτοι ἀγγελεθέντων αὐτοῖς ἐν τῷ θεάτρῳ τῶν γενομένων περὶ Σικελίαν ἀτυχημάτων. οὐδεὶς ἀπέστη καίτοι σχεδὸν πᾶσι τῶν οἰκείων ἀπολωλότων. Ἐκλαίον οὖν ἐγκαλυψάμενοι, οὐκ ἀνέστησαν δ' ἵνα μὴ γένωνται διαφανεῖς τοῖς ἀπὸ τῶν ἄλλων πόλεων θεωροῦσιν ἀχθόμενοι τῇ συμφορᾷ· διέμειναν δ' ἀκροώμενοι καίτοι καὶ αὐτοῦ τοῦ Ἡγήμονος, ὥς ἦκουσε, σιωπᾶν διεγνωκότος. καθ' ὃν δὲ χρόνον θαλασσοκρατοῦντες Ἀθηναῖοι ἀνῆγον εἰς ἄστυ τὰς νησιωτικὰς δίκας γραφάμενός τις καὶ τὸν Ἡγήμονα δίκην ἡγαγεν εἰς τὰς Ἀθήνας. ὁ δὲ παραγενόμενος καὶ συναγαγὼν τοὺς περὶ τὸν Διόνυσσον τεχνίτας προσῆλθε μετ' αὐτῶν Ἀλκιβιάδῃ βοηθεῖν ἀξιῶν. ὁ δὲ θαρρεῖν παρακελευσάμενος εἰπὼν τε πᾶσιν ἔπεσθαι ἦκεν εἰς τὸ Μητρῶνον, ὅπου τῶν δικῶν ἦσαν αἱ γραφαί, καὶ βρέξας τὸν δάκτυλον ἐκ τοῦ στόματος διήλειψε τὴν δίκην τοῦ Ἡγήμονος. ἀγανακτοῦντες δ' ὁ τε γραμματεὺς καὶ ὁ ἄρχων τὰς ἡσυχίας ἡγαγον δι' Ἀλκιβιάδην, φυγόντος δι' εὐλάβειαν καὶ τοῦ τὴν δίκην γραφάμενον. Επίσης πρβλ. Ευστ. Οἰ. Οδ. 17.484, 1829.42-47 (τ.1, σελ. 157, στ. 28-34) καὶ ibid. 1.326, 1420.36-42 (τ.1, σελ. 63, στ. 9-15).

5. Αθην. 15.699a: *τούτων δὲ πρῶτος εἰσιῆλθεν εἰς τοὺς ἀγῶνας τοὺς θυμεικούς Ἡγήμων καὶ παρ' Ἀθηναίους ἐνίκησεν ἄλλαις τε παρῳδαίαις καὶ τῇ Γιγαντομαχίᾳ γέγραφε δὲ καὶ κωμωδίας εἰς τὸν ἀρχαῖον.*

6. Αθην. 1. 5a-b: *ὅτι δειπνῶν ἀναγραφὰς πεποιήνται ἄλλοι τε καὶ Τιμαχίδας ὁ Ῥόδιος δι' ἐπὼν ἐν ἔνδεκα βιβλίοις ἢ καὶ πλείοσι καὶ Νουμήμιος <ὁ> Ἡρακλεώτης, ὁ Διεύχους τοῦ ἱατροῦ μαθητῆς, καὶ Ματρεῆς ὁ Πιταναῖος ὁ παρωδὸς καὶ Ἡγήμων ὁ Θάσιος ὁ ἐπικληθεὶς Φακῇ, ὃν τῇ ἀρχαίᾳ κωμωδίᾳ τινὲς ἐντάττουσιν. Επίσης πρβλ. υποσημ. 5. Τὴν παρωδία του Μάτρωνα, Ἀττικὸν Δείπνον διασώζει ολόκληρη ὁ Αθήναιος (4.134d).*

7. Πρβλ. καὶ υποσημ. 5, ἰδιαίτ. 1. 5b: *ὃν τῇ ἀρχαίᾳ κωμωδίᾳ τινὲς ἐντάττουσιν.*

8. Αθην. 3.108c: *Ἡγήμων δ' ἐν Φιλίνῃ καὶ γόνον ἐκ ταγήνου ἐσθίοντας ποιεῖ ἐν τούτοις μάλα ταχέως αὐτῶν πρῶ... πολὺποιν καὶ δὸς καταφαγεῖν κἀπὸ τηγάνου γόνον.* Επίσης πρβλ. Hegemon Φίλιννα fr.1 (1) *μάλα ταχέως αὐτῶν πρῶ <μοι> πολὺποιν / καὶ δὸς καταφαγεῖν, κἀπὸ τηγάνου γόνον* Kassel-Austin.

9. Πρβλ. Leutsch and Schneidewin (1958) 406: *Ἐν παντὶ μύθῳ καὶ τὸ Πέρδικος σκέλος· ἐπὶ τῶν κατὰ ἀπορίαν λόγον παρελκούσῃ χρωμένων τῇ προσθήκῃ. Πέρδιξ γὰρ ἦν Ἀθήνησι χωλὸς κἀπηλός, οὗ διαβεβρημένου Ἡγήμων ὁ Θάσιος, ὁπότε παρωδῶν ἀπορήσειε, προσετίθει, καὶ τὸ Πέρδικος σκέλος.*

της μίμησης σύμφωνα με το αντικείμενό της αναφέρεται και στην περίπτωση του Ηγήμονα από τη Θάσο δίνοντας μάλιστα την πληροφορία πως ο Ηγήμονας είναι <ό> τὰς παρωδίας ποιήσας πρῶτος¹⁰. Την πληροφορία αυτή επιβεβαιώνει και ο Χαμαιλέων ο Ποντικός στο έκτο βιβλίο της πραγματείας του για την αρχαία κωμωδία, όπως μαθαίνουμε από τον Αθήναιο (Αθην. 9.406e)¹¹. Ο Χαμαιλέων φαίνεται πως έχει αντλήσει την πληροφορία του από τον Αριστοτέλη. Ο ισχυρισμός όμως του Αριστοτέλη για την πρωτοπορία του Ηγήμονα έρχεται σε αντίθεση με την άποψη του Πολέμωνα στο δωδέκατο βιβλίο του έργου του πρὸς Τίμαιον σχετικά με τις απαρχές της κωμωδίας και της παρωδίας. Η μαρτυρία αυτή διασώζεται και πάλι στους Δειπνοσοφιστές του Αθήναιου (15.698b-c). Κατά τον Πολέμωνα ευρετής¹² της παρωδίας δεν είναι ο Ηγήμονας (τον οποίο περιλαμβάνει μεταξύ άλλων εκπροσώπων του είδους παραθέτοντας και 21 στίχους –τους μόνους σωζόμενους– από το έργο του), αλλά ο ιαμβογράφος Ιππώναξ¹³. Αναφέρει χαρακτηριστικά: *εὐρετὴν μὲν οὖν τοῦ γένους Ἰππώνακτα φατέον τὸν ἱαμβοποιόν* (Αθην. 15.698b) και παραθέτει 4 στίχους από το παρωδικό έργο του Ιππώνακτα, προφανώς την αρχή ενός προοιμίου. Η «αντίφαση» αυτή προβληματίσε τους μελετητές από πολύ νωρίς και πολλές και ποικίλες υπήρξαν οι προτάσεις θεραπείας, δίχως όμως ουσιαστικό αποτέλεσμα¹⁴.

Τι σημαίνει λοιπόν το <ό> τὰς παρωδίας ποιήσας πρῶτος και γιατί ο Αριστοτέλης φαίνεται να αγνοεί το έργο του Ιππώνακτα; Μια προσεκτικότερη εξέταση των σχετικών μαρτυριών αποδεικνύει πως η «αντίφαση» αυτή είναι φαινομενική. Ο ίδιος ο Πολέμωνας συνεχίζοντας αναφέρει πως: *τούτων δὲ πρῶτος εἰσῆλθεν εἰς*

Ο ἱαμβὸς αὐτὸς ἀνακαλεῖ ἀνάλογα ἀριστοφανικά ἱαμβικά ἠμιστίχια και θα πρέπει να συσχετιστεῖ ως πρὸς τὴ λειτουργία και χρήση μαζί τους, π.χ. Αριστ. Βατρ. *ληκύνθιον ἀπώλεσεν* (1208, 1213, 1219, 1226, 1233, 1238, 1241, 1245), Ὀρνιθ. *λαβέ τὸ βιβλίον* (974, 976, 980, 986, 989). Πρβλ. Stanford (1958) 175 στο στ. 1208.

10. Αριστ. Ποιητ. 1449a 3: *καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσει καὶ αὐλήσει καὶ κιθαρίσει ἔστι γενέσθαι ταύτας τὰς ἀνομοιότητας, καὶ [τὸ] περὶ τοὺς λόγους δὲ καὶ τὴν ψιλομετρίαν, οἷον Ὅμηρος μὲν βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἡγήμων δὲ ὁ Θάσιος <ό> τὰς παρωδίας ποιήσας πρῶτος καὶ Νικοχάρης ὁ τὴν Δειλιάδα χεῖρους.*

11. Αθην. 9.406e: *Χαμαιλέων ὁ Ποντικός ἐν ἑκτῷ περὶ τῆς ἀρχαίας κωμωδίας Ἡγήμων ὁ Θάσιος <ό> τὰς παρωδίας γράψας Φακὴ ἐπεκαλεῖτο καὶ ἐποίησεν ἐν τινι τῶν παρωδιῶν.*

12. Για μια σημασιολογική και κοινωνική ανάλυση του ὅρου (πρῶτος) *εὐρετής* και των «καταλόγων-ευρετών» στην αρχαιότητα βλ. Thraede (1962).

13. Αθην. 15.698b-c: *εὐρετὴν μὲν οὖν τοῦ γένους Ἰππώνακτα φατέον τὸν ἱαμβοποιόν. λέγει γὰρ οὗτος ἐν τοῖς ἐξαμέτροις:*

*Μοῦσά μοι Εὐρυνμεδοντιάδεω, τὴν παντοχάρυβδιν,
τὴν ἐγγαστριμάχαιραν, ὅς ἐσθίει οὐ κατὰ κόσμον,
ἐννεφ', ὅπως ψηφίδι <κακός> κακὸν οἶτον ὀλεῖται
βουλῇ δημοσίῃ παρὰ θῖν' ἄλός ἀτρυγέτοιο.*

14. Για μια σύντομη επισκόπηση του θέματος αὐτοῦ βλ. Degani (2002) 187εξ.

τοὺς ἀγῶνας τοὺς θυμελικοὺς Ἠγήμων καὶ παρ' Ἀθηναίοις ἐνίκησεν ἄλλαις τε παρωδίαις καὶ τῇ Γιγαντομαχίᾳ. γέγραφε δὲ καὶ κωμωδίαν εἰς τὸν ἀρχαῖον (Αθήν. 15.699a). Η συμπληρωματική μαρτυρία του Πολέμωνα είναι πολύτιμη, πιστεύω, καθὼς συμβάλλει καθοριστικά στη διευκρίνιση του αριστοτελικού χωρίου. Η χρονολογική προτεραιότητα του Ιππώνακτα και του έργου του είναι αναμφισβήτητη και φυσικά δεν πρέπει να διέφυγε της προσοχής του φιλοσόφου. Δεν είναι ότι ο Αριστοτέλης πιστεύει πως δεν υπήρχε παρωδικό έργο πριν από τον Ηγήμονα, όπως φαίνεται άλλωστε και αλλού στην *Ποιητική* του¹⁵. Η φράση <ὁ> τὰς παρωδίας ποιήσας πρῶτος δεν εννοεί αυτόν που πρώτος έγραψε παρωδία, αλλά αυτόν που πρώτος την καθιέρωσε ως αυτόνομο λογοτεχνικό είδος. Και αυτό το πέτυχε ο Ηγήμονας με το να την εισαγάγει στους «θυμελικούς» αγώνες¹⁶. Η εισαγωγή αυτή αποτελεί στην ουσία την επίσημη δημόσια αναγνώριση και εδραίωση της παρωδίας ως ανεξάρτητου ποιητικού είδους¹⁷, γι' αυτό και η συνεισφορά του Ηγήμονα είναι καθοριστική στην εξέλιξή της. Το έργο του Ιππώνακτα δεν αναφέρεται ως παρωδικό από τον Αριστοτέλη, ακριβώς επειδή ο ποιητής δε διέθετε την ποιητική αυτο-συνειδησία ούτε και την πρόθεση παραγωγής έργου, το οποίο να ανήκει σε συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος¹⁸. Ο Ηγήμονας είναι ο πρώτος ποιητής, ο οποίος ενσυνείδητα συνθέτει παρωδία, δηλαδή διαμορφώνει και αναγνωρίζει συγκεκριμένες ποιητικές

15. Βλ. Αριστοτ. Ποιητ. 1448b 8- Ιλ. 10, όπου ο Αριστοτέλης αναφέρεται στα κωμικά και παρωδικά χαρακτηριστικά του ψευδο-Ομηρικού Μαργίτη.

16. Για τη φύση και το χαρακτήρα των «θυμελικών» αυτών αγώνων βλ. Bywater (1909) 116: *the first to present a parody in the poetical contests in the theatre*, Gudeman (1934) 101: [*παρωδία*] *unter den musischen Agonen Athens offizielle Aufnahme fand*, Wilamowitz (1962) 220: *Dies Beiwort [i.e. θυμελικούς]... wendet Polemon an, um in der Weise seiner Zeit den Gegensatz zu den σκηνικοί klar zu machen (...)* So sehen wir nach der Mitte des 5. Jahrhunderts die episch Parodie hinter der Rezitation des ersten Epos in den Agonen Athens Platz nehmen, Lucas (1968) on 1448a 13: *possibly there was a parody contest at the Panathenaea*, Glei (1992) 50 n.37: *Es scheint jedoch sicher, daß Paroden-Agone im Rahmen der Panathenäen stattfanden*, Körte RE s.v. Hegemon 3: *sein [i.e. παρωδία] natürlicher Platz in Athen sind also die Panathenäen*, O.M.Ü:M.A.S. *Neue Pauly* s.v. Hegemon 1: *Mit ihm wurde die parodisierende Dichtung zur lit. Gattung, zum lustigen Anhang bei den Rhapsodenwettkämpfen, ebenso wie das Satyrspiel bei den Tragödienagonen*.

Σχετικά με σωζόμενο επιγραφικό υλικό που αναφέρεται σε αγώνες παρωδίας βλ.: α) Παπαβασιλείου (1902), β) IG. II².2153 με Robert (1936), γ) IG. XI.2.120, δ) IG. XII.8.87. Επίσης πρβλ. Degani (1983²) 20-22.

17. Έτσι και οι Schrader (1865) 186, Bywater (1909) στο 1448a 12, Gudeman (1934) 101, Else (1957) 84, Degani (1983²) 17, Most (1993) 28: *danach wird die Gattung zu einem bevorzugten Gegenstand peripatitischer Literaturforschung* (Aristoxenos, Chamaileon) *übrigens auch stoischer* (Polemon von Ilion), Degani (2002) 188, Glei (1992) 49εξ., Arnott OCD, Körte RE s.v. Hegemon 3, O.M.Ü:M.A.S. *Neue Pauly* s.v. Hegemon 1. Μάλιστα οι Glei (1992) 50 με υποσημ. 38 και Degani (2002) 188 με υποσημ. 92 θεωρούν πως ο όρος *παρωδία* σχηματίστηκε ειδικά, για να περιγράψει το νέο ποιητικό είδος του Ηγήμονα.

18. Για το σωζόμενο παρωδικό έργο του Ιππώνακτα βλ. Brandt (1888) 31-36 και Degani (1983²) 37 κ.εξ.

συμβάσεις και φόρμες, ώστε το έργο του να διαθέτει διακριτά εγγενή ειδολογικά χαρακτηριστικά.

Τι είδους ποίηση όμως ήταν η *παρωδία* και ποια τα χαρακτηριστικά της; Η απάντηση στο παραπάνω αλλά και σε συναφή με αυτό ερωτήματα αποδεικνύεται εξαιρετικά επισφαλής, καθώς η απώλεια της παρωδικής ποιητικής παραγωγής σχεδόν στο σύνολό της σε συνδυασμό με την αποσπασματική μορφή του σωζόμενου υλικού¹⁹ αναγκάζει κάθε σχετική προσέγγιση να ενέχει σε μεγάλο βαθμό την εικασία και την αμφιβολία. Όσον αφορά τις μέχρι σήμερα προσεγγίσεις γύρω από τη φύση και το χαρακτήρα της παρωδίας και προκειμένου να μην ξεφύγω αρκετά έξω από τα ερευνητικά όρια του θέματός μου θα αρκεστώ να σημειώσω συνοπτικά τα εξής²⁰:

– Ο καθορισμός της έννοιας του όρου *παρωδία* επιχειρείται κυρίως μέσω της ετυμολογικής ανάλυσης (*παρά-φωδή*) με έμφαση κυρίως στην τριπλή σημασιολογική ερμηνεία της πρόθεσης *παρά*: i) ομοιότητα, ii) αντίθεση, iii) αναλογία²¹.

– Ο ορισμός του Scaliger στα 1561 για την παρωδία: *Est igitur Parodia Rhapsodia inversa mutatis vocibus ad ridicula sensum retrahens*²² φαίνεται πως έχει ασκήσει καταλυτική επίδραση στη νεότερη έρευνα. Η πλειοψηφία των μελετών για τη διερεύνηση του περιεχομένου της παρωδίας επικεντρώνεται αποκλειστικά στη σχέση του είδους με το κωμικό, τον αστεϊσμό και τη γελοιοποίηση, παραβλέποντας έτσι ποιητικές άλλες λογοτεχνικές λειτουργίες του. Συγχρόνως επιχειρείται η παράτολμη και συχνά ιστορικά ανακριβής συσχέτιση / παραβολή της παρωδίας με σύγχρονες λογοτεχνικές φόρμες ανάλογου περιεχομένου και ύφους, όπως *burlesque*, *pastiche*, *travesty*²³.

– Όσον αφορά τους μηχανισμούς δόμησης και λειτουργίας των παρωδικών έργων, οι όποιες αναφορές ή - για να είμαστε πιο ακριβείς - νύξεις εξαντλούνται σε ζητήματα τεχνικής και ύφους (π.χ. δανεισμός επικού μέτρου και λεξιλογίου, ύφος σατιρικό, απλοϊκό, μίμηση). Απουσιάζει μια συστηματική και σε βάθος εξέταση του σχετικού υλικού με αποτέλεσμα την πλειοψηφία των εκφερόμενων απόψεων να αποτελούν γενικεύσεις και εικασίες περιορισμένης ορθότητας και ισχύος. Πουθενά δε γίνεται λόγος για τον έντονα δια-κειμενικό χαρακτήρα του είδους και τις πολυεπίπεδες διακειμενικές σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ του κειμένου της παρωδίας και του/των προτύπων της. Τα προς εξέταση κείμενα προσεγγίζονται καθα-

19. Βλ. Brandt (1888), Degani (1983²). Ακέραια σώζεται μόνο η Βατραχομιομαχία, έργο κατά πάσα πιθανότητα ελληνιστικής εποχής. Για τη χρονολόγησή του βλ. Weland (1833) 20-24, Wölke (1978) 46 κ.εξ., Most (1993), σελ. 32, σημ.21, Rose (1993), σελ. 12, σημ.33.

20. Σχετικά για μια συνοπτική παρουσίαση των κυριότερων απόψεων βλ. Rose (1993) 6-29.

21. Πρβλ. Householder (1944)2, Lelièvre (1954) 66, Koller (1956), Pöhlmann (1972).

22. Scaliger (1561) 46.

23. Για περισσότερα σε αυτό το θέμα και επιμέρους αναλυτική κριτική πρβλ. Rose (1993) 54-99. Για το συσχετισμό της παρωδίας με άλλες μορφές σπουδογελοίου βλ. Giangrande (1972) 19-31, ιδιαιτ.27-31.

ρά μηχανιστικά και εντελώς αποκομμένα από το ευρύτερο πνευματικό και λογοτεχνικό περιβάλλον, στο οποίο δημιουργήθηκαν. Αυτού του είδους η προσέγγιση αποτυγχάνει να αντιληφθεί και να αξιολογήσει τη θέση και λειτουργία της παρωδίας στα ευρύτερα πολιτιστικά της συμφραζόμενα πλαίσια. Μοναδική, φωτεινή εξαίρεση αποτελεί το άρθρο του *R. Glei* (1992), ο οποίος προσεγγίζει την παρωδία και επικεντρώνει εμφατικά την έρευνά του γύρω από θέματα διακειμενικότητας.

Ακριβώς αυτό το κενό και η περίεργη σιωπή στη φιλολογική έρευνα σχετικά με την αρχαία παρωδία αποτέλεσε το κίνητρο για την ενασχόλησή μου με το έργο του Ηγήμονα από τη Θάσο. Στόχο της εργασίας μου αποτελεί η εξέταση του μοναδικού σωζόμενου αποσπάσματος από το παρωδικό έργο του Θάσιου ποιητή μέσα στα ευρύτερα συμφραζόμενα του λογοτεχνικού είδους, στο οποίο ανήκει, με έμφαση σε ζητήματα διακειμενικότητας και μετα-λογοτεχνικότητας²⁴.

Προφανής και αναμενόμενη είναι η παρωδήση του ομηρικού έπους, αν και ο ποιητής στρέφει την παρωδική αιχμή του και σε άλλα ποιητικά είδη, όπως διδακτικό έπος, τραγωδία, κωμωδία. Τα δύο ομηρικά έπη, η *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια*, αποτελούν για τον Ηγήμονα πεδίο πλούσιο για την άντληση μετρικού, υφολογικού και γλωσσικού υλικού, το οποίο απαρτίζει την αφετηριακή βάση της δημιουργίας του. Ο ποιητής όμως δεν περιορίζεται μονάχα στην παρωδική υποβάθμιση και υποτίμηση του ομηρικού γλωσσικού υλικού. Η επιλογή της συγκεκριμένης θεματικής που διατρέχει ολόκληρο το απόσπασμα δεν είναι καθόλου τυχαία. Ο Ηγήμονας²⁵ έπειτα από περιπέτειες και μακρόχρονη απουσία επιστρέφει στη Θάσο. Και είναι ακριβώς αυτή η επιστροφή στην πατρίδα που δίνει την ευκαιρία στον ποιητή να παρωδήσει μια από τις θεμελιακές θεματικές της *Οδύσσειας*, το νόστον. Ο Ηγήμονας ως άλλος Οδυσσεύς κινείται σε ανάλογες πορείες επιστροφής, μόνο που στην περίπτωση του ο νόστος χαράζεται όχι πια στην εξωτική γεωγραφία της ομηρικής φαντασίας, αλλά στο μετα-λογοτεχνικό χάρτη της παρωδίας.

Ο πρώτος²⁶ κιόλας στίχος αποτελεί ενδεικτικό σήμα πως εισερχόμαστε σε περιοχή υπό διακειμενική κατασκευή και λειτουργία. Το εναρκτήριο ημιστίχιο *ἐς δὲ Θάσον μ' ἐλθόντα* (στ.1) αποτελεί παραλλαγή κατά κύριο λόγο του *Παρηγησόνδ'*

24. Ως κείμενο υιοθετώ την εκδοτική πρόταση του *Glei* (1992) 54 κ.εξ. Οι επιμέρους αποκλίσεις μου από το κείμενο του *Glei* (στ. 1,9) και η αποδοχή των προτάσεων του Tammaro στα επιμέρους σημεία σημειώνονται στο κριτικό υπόμνημα (βλ. Παράρτημα). Η μετάφραση στη νεοελληνική είναι δική μου.

25. Λέγοντας «ο Ηγήμονας» ή «ο ποιητής» αναφέρομαι στη λογοτεχνική persona που κατασκευάζει ο ποιητής σε κειμενικά συμφραζόμενα. Και οι δύο όροι συναντώνται σε εναλλακτική χρήση, δίχως σημασιολογική διαφορά.

26. Η παρουσία του μεταβατικού *δὲ* στον πρώτο στίχο του σωζόμενου αποσπάσματος απαγορεύει κατηγορηματικά να θεωρηθεί ο στίχος αυτός εναρκτήριο του μη σωζόμενου ποιήματος. Παρόλ' αυτά η πρόταση του *Weland* (1833) 26 πως το συγκεκριμένο απόσπασμα προέρχεται από το προοίμιο κάποιας παρωδίας του Ηγήμονα (*videtur ea fuisse in praeftatione operis parodici posita...*) φαίνεται αρκετά πιθανή.

ἐλθόντα (Οδ. 19.394), με το οποίο βρίσκονται άλλωστε και στην ίδια μετρική θέση μέσα στο στίχο ενισχύοντας έτσι το μεταξύ τους συσχετισμό²⁷. Η επιλογή δεν είναι καθόλου τυχαία, καθώς το ημιστίχιο αυτό προέρχεται από τη δέκατη ένατη ραψωδία της *Οδύσσειας* και συγκεκριμένα από τη σκηνή των *νίπτρων* και της αναγνώρισης του Οδυσσέα από την Ευρύκλεια. Η αναφορά στον Παρνασσό γίνεται με αφορμή το φόβο του Οδυσσέα μήπως η πιστή τροφός του αναγνωρίσει στο πόδι του την πληγή, την οποία απέκτησε, όταν επισκέφτηκε τον παππού του Αυτόλυκο στον Παρνασσό. Μ' αυτόν τον υπαινικτικό και έμμεσο τρόπο γίνεται η πρώτη προσπάθεια ταύτισης του Ηγήμονα με τον Οδυσσέα. Επιπλέον ο ποιητής εκμεταλλεύεται την αναφορά στον Παρνασσό, για να υπογραμμίσει και κάποιες διαφορές ανάμεσα στις δύο περιπτώσεις. Το θέμα του νόστου τίθεται emphaticά. Ο γλωσσικός και συντακτικός σχηματισμός που αναγγέλλει την άφιξη του Ηγήμονα στη Θάσο και του Οδυσσέα στον Παρνασσό μπορεί να είναι όμοιος, η υποδοχή όμως που τους επιφυλάσσεται διαφέρει σημαντικά. Ενώ ο Οδυσσέας δέχεται τα δώρα του παππού του, τα πρόσχαρα λόγια των γιών του Αυτόλυκου και τους ασπασμούς και τις αγκαλιές της γιαγιάς του²⁸, εναντίον του Ηγήμονα από την άλλη εκτοξεύεται πολλή κοπριά από Θασίους που φέρονταν βίαια (*ἐς δὲ Θάσον μ' ἐλθόντα μέγ' ὕβριζοντες ἔβαλλον / πολλοῖσι σπελέθοισι*, στ. 1 κ.εξ.). Η ειρωνεία είναι έκδηλη και το αποτέλεσμα αυτής της αντίθεσης κωμικό.

Η αναφορά του Ηγήμονα στη σύζυγό του από φόβο μήπως κάποιος κατακρίνει τη φτώχεια της (στ. 13-17) έρχεται μέσα από πολυεπίπεδες διακειμενικές συνδηλώσεις να επιβεβαιώσει τη σκιαγράφηση του Ηγήμονα ως άλλου Οδυσσέα. Πιο συγκεκριμένα, ο ποιητής εκφράζοντας τους φόβους του μήπως κάποια Αχαιίδα γυναίκα κατακρίνει τη σύζυγό του (*μή τίς μοι κατά οἶκον Ἀχαιῖάδων νεμεσῆσῃ* στ. 13) χρησιμοποιεί ακριβώς τα ίδια λόγια, ούτε στο ελάχιστο αλλαγμένα, με αυτά που χρησιμοποιεί η ίδια η Πηνελόπη σε ανάλογη περίπτωση (Οδ. 19.146 *μή τίς μοι κατά δῆμον Ἀχαιῖάδων νεμεσῆσῃ*)²⁹. Η έκπληξη του αναγνώστη μπροστά σ' αυτή την αναπάντεχη οικειοποίηση ενός γυναικείου φόβου από έναν άνδρα είναι σημαντική. Αυτή η απρόσμενη εναλλαγή των φύλων στο πρόσωπο του εκφωνητή επιτείνει τη δυσαρμονία του ομηρικού στίχου στα νέα του συμφραζόμενα και προκαλεί έτσι την κωμική ειρωνεία. Επιπλέον ο διακειμενικός φόβος του Οδυσσέα επαναφέρει εμφα-

27. Πρβλ. και Οδ. 19.466: *Παρνησόνδ' ἐλθόντα σὺν νιάσιν Αυτόλυκοιο*. Επίσης πρβλ. Οδ. 19.411 κ.εξ.: *ἔλθῃ Παρνησόνδ', ὅθι πού μοι κτήματ' ἔασι*.

28. Πρβλ. Οδ. 19.414-417: *τὸν μὲν ἄρ' Αυτόλυκός τε καὶ νιέες Αυτόλυκοιο / χερσὶν τ' ἠσπάζοντο ἔπεσσι τε μειλίχιοις / μήτηρ δ' Ἀμφιθέη μητρὸς περιφῶσ' Ὀδυσῆι / κύσσει / ἄρα μιν κεφαλὴν τε καὶ ἄμφω φάεα καλά*.

29. Τα ίδια ακριβώς λόγια της Πηνελόπης επαναλαμβάνονται αυτολεξεί σε μεταφερμένο όμως λόγο από δύο μνηστήρες, τον Αντίνοο και τον Αμφιμέδοντα, σε άλλες δυο περιπτώσεις (Οδ. 2.101 και Οδ. 24.136 αντίστοιχα).

τικά για άλλη μια φορά το θέμα του νόστου, καθώς η συγκεκριμένη συνομιλία Πηνελόπης-Οδυσσέας βρίσκεται στο επίκεντρο της αφήγησης της επιστροφής και της αποκατάστασης του Οδυσσέα (Οδ. 19.53-385, 505-599). Αυτονόητο βέβαια είναι το γεγονός πως το παράλληλο μεταξύ Πηνελόπης και συζύγου του Ηγήμονα δρα συμπληρωματικά προς το αντίστοιχο Ηγήμονα-Οδυσσέα.

Η επιλογή του όρου *ἄλοχος* στο στ. 14 (*πεσσομένης ἄλόχου*) –στη θέση του σηματολογικά ισοδύναμου *γυνή*– είναι σημαίνουσα, καθώς η λέξη μέσω της ετυμολογικής σύνδεσής της με το *λέχος*³⁰ (συζυγικό κρεβάτι) υπαινίσσεται τον οδυσσειακό νόστο, ο οποίος κορυφώνεται, όταν ο Οδυσσέας επαναδιεκδικεί την ταυτότητα και κυριαρχία του ως συζύγου της Πηνελόπης μέσω της αναγνώρισης των σημάδιών της συζυγικής κλίνης (Οδ. 23.166-208)³¹. Έτσι η χρήση ενός ευρύτατα διαδεδομένου όρου σε επικά συμφραζόμενα (όπως είναι το *ἄλοχος*) φαίνεται να αποκτά ξεχωριστό νόημα και λειτουργία στα πλαίσια του διακειμενικού παιχνιδιού του Ηγήμονα, και για άλλη μια φορά το παράλληλο Ηγήμονα-Οδυσσέα ενισχύεται μέσω του παραλλήλου των συζύγων τους. Επιπλέον, η φράση *πεσσομένης ἄλόχου* χωρίς καμία αμφιβολία ανακαλεί την ιλιαδική συνεκφορά *κουριδίη ἄλοχος*³². Από τις έξι συνολικά φορές που απαντά η συνεκφορά στην *Ιλιάδα*, μονάχα σε μία περίπτωση βρίσκεται σε γενική πτώση (Ιλ. 1.114 *οἴκοι ἔχειν καὶ γὰρ ῥα Κλυταμνήστορος προβέβουλα / κουριδῆς ἄλόχου, ἐπεὶ οὗ ἔθέν ἐστι χειρείων*), γεγονός που τουλάχιστον από μετρικής άποψης ενισχύει το μεταξύ τους συσχετισμό. Εκεί ο Αγαμέμνωνας προκρίνει την ομορφιά της Χρυσίδας σε βάρος της νόμιμης συζύγου του. Ο Ηγήμονας από την άλλη φαντάζεται τη σύζυγό του στα πλαίσια της καθημερινής ενασχόλησής της με το ψήσιμο του ψωμιού. Η ειρωνική ματιά του παρωδού είναι έκδηλη, καθώς η αντικατάσταση της νόμιμης συζύγου (*κουριδῆς*) από μια σύζυγο που ψήνει (*πεσσομένης*) και η συνακόλουθη τροπή στο θέμα του μικρού ψωμιού (στ. 14-17) είναι αναμφισβήτητα κωμική.

Η οξύνουα όμως και οι διακειμενικές ανησυχίες του Ηγήμονα δεν περιορίζονται μόνο στο παράλληλο μεταξύ Οδυσσέα-Πηνελόπης και Ηγήμονα-συζύγου του. Το εναρκτήριο ημιστίχιο του στ. 15 (*καὶ ποτέ τις εἴτη*) διευρύνει απρόσμενα και καταλυτικά τον ορίζοντα των διακειμενικών συσχετισμών, καθώς αποσπά τον αναγνώστη από τα οδυσσειακά συμφραζόμενα και τον μεταφέρει στον πυρήνα μιας από τις

30. Πρβλ. *Etymologicon Magnum* s.v. *ἄλοχος*. Άλλωστε ο (παρ)ετυμολογικός συσχετισμός του *ἄλοχος* με το *λέκτρον* (= *λέχος*) είναι παρών ήδη στο ομηρικό κείμενο, κατά τη διάρκεια της συνομιλίας Πηνελόπης και Οδυσσέα, πρβλ. Οδ. 20.56-8: *εὗτε τὸν ὕπνος ἔμαρπτε, λύων μελεδήματα θυμοῦ, // λυσμελῆς, ἄλοχος δ' ἄρ' ἐπέγρετο κεδνὰ ἰδυῖα, / κλαῖεν δ' ἐν λέκτροισι καθεζομένη μαλακοῖσιν*.

31. Goldhill (1991) 7.

32. Η συνεκφορά συναντάται στην *Ιλιάδα* έξι φορές (1.114, 5.414, 7.392, 11.243, 13.626, 19.298). Σε όλες τις περιπτώσεις έτσι χαρακτηρίζεται η νόμιμη σύζυγος. Στην Οδύσεια η συνεκφορά συναντάται μόλις δύο φορές (14.245, 15.356).

πιο συναισθηματικές και συγκινητικές σκηνές της Ιλιάδας, τη συνάντηση Έκτορα και Ανδρομάχης στις Σκαιές Πύλες (Ιλ. 6.390-502). Τα λόγια του Ηγήμονα στο στ. 15 δεν είναι παρά αυτούσια παράθεση των λόγων που χρησιμοποιεί ο Έκτορας, όταν προβάλλει φαντασιακά στο μέλλον τους φόβους του για την τύχη της Ανδρομάχης μετά το θάνατό του (Ιλ. 6.459: *καί ποτέ τις εἶπῃσιν ἰδὼν κατὰ δάκρυ χέουσιν*). Έτσι, ο Ηγήμονας περιλαμβάνει στο διακειμενικό του παιχνίδι και ένα άλλο ομηρικό ζεύγος. Το οδυσσειακό αντρόγυνο Οδυσσέα-Πηνελόπης συμπληρώνεται από το ιδανικό ιλιαδικό αντρόγυνο Έκτορα-Ανδρομάχης προσφέροντας νέες κειμενικές σημάνσεις και παραλληλισμούς. Η ειρωνεία βέβαια είναι προφανής. Τα δύο ζευγάρια μοιράζονται τον ίδιο γλωσσικό κώδικα, οι περιστάσεις όμως που βιώνουν απέχουν πάρα πολύ. Τους φόβους του Ηγήμονα δε χαρακτηρίζει τίποτε από την ένταση και δραματικότητα του ιλιαδικού προτύπου. Δεν πρόκειται πια για αγώνα ζωής και θανάτου παρά για έναν ποιητικό αγώνα. Τα υψηλά επικά συμφραζόμενα του πολέμου έχουν παραχωρήσει τη θέση τους στα ταπεινά συμφραζόμενα και τις ανησυχίες του καθημερινού βίου.

Ένα άλλο στοιχείο που φωτίζει την επιλογή του συγκεκριμένου ιλιαδικού αποσπάσματος και καταδεικνύει το πολυεπίπεδο της παρωδικής τέχνης του Ηγήμονα είναι η αναφορά του Έκτορα στον ιστό που θα υφαίνει η Ανδρομάχη ως αιχμάλωτη στο μέλλον. (Ιλ. 6.456: *καί κεν ἐν Ἀργεῖ ἐοῦσα πρὸς ἄλλης ἱστὸν ὑφαίνοις*), καθώς και η προτροπή του προς την ίδια στο τέλος της συνάντησής τους να επιστρέψει στο σπίτι τους και να συνεχίσει τη δουλειά στον αργαλειό της (Ιλ. 6.490 κ.εξ.: *ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμῃζε / ἱστὸν τ' ἡλακάτην τε*). Με δεδομένο τον παραδοσιακό, επικό συσχετισμό της Πηνελόπης με το τέχνασμα του αργαλειού η αναφορά αυτή εμπλέκει ἔμμεσα και την Οδύσεια. Με αυτόν τον τρόπο ενισχύεται το τριπλό, όπως διαμορφώνεται, παράλληλο Πηνελόπης-Ανδρομάχης-συζύγου Ηγήμονα. Έτσι ο ιστός αναδεικνύεται σε κειμενικό σύμβολο, που ενώνει τα δύο ομηρικά ἔπη στα πλαίσια των νέων διακειμενικών υπαινιγμών και συσχετισμών του Ηγήμονα.

Εξαιρετικό όμως ενδιαφέρον παρουσιάζει και το δεύτερο ημιστίχιο του στ. 15 (*σμικρὸν τυροῦντ' ἐσιδοῦσα*). Ο ποιητής παραμένει στο χώρο της *Ιλιάδας*, καθώς το συγκεκριμένο ημιστίχιο είναι το αποτέλεσμα της παρωδικής επεξεργασίας του ιλιαδικού στίχου *τηλόσε, κώκυσεν δὲ μάλα μέγα παῖδ' ἐσιδοῦσα* (24.407), όπου περιγράφεται ο θρήνος της Εκάβης στη θέα του νεκρού Έκτορα. Η άπαξ παρουσία της μετοχής *ἐσιδοῦσα* στο ομηρικό ἔπος σε συνδυασμό με το ότι και τα δύο ημιστίχια καταλαμβάνουν την ίδια μετρική θέση στο στίχο τοποθετεί σε γερές βάσεις το μεταξύ τους διακειμενικό συσχετισμό. Η αντικατάσταση του φορτισμένου συναισθηματικά *παῖδ'*, δηλαδή του Έκτορα, από το *τυροῦντ'*, δηλαδή ένα τυρόψωμο, είναι ιδιαίτερα καυστική και ανατρεπτική, και αποτελεί ένα ακόμα δείγμα της ταπεινωτικής διεργασίας της παρωδίας του Ηγήμονα. Ο συντακτικός σχηματισμός που χρησιμοποιείται, για να περιγράψει το θρήνο της μητέρας ενός μεγάλου ήρωα υποτάσσεται τώρα στην περιγραφή ενός μικρού τυρόψωμου! Μάλιστα ο ποιητής δε διστάζει να εκμεταλλευ-

τεί στο έπακρο τις δυνατότητες που του προσφέρει το επίθετο *σμικρόν* και να το χρησιμοποιήσει σε αντιδιαστολή προς το ιλιαδικό *μέγα* επιτείνοντας έτσι ακόμη περισσότερο το κωμικό αποτέλεσμα της επιχειρούμενης διακειμενικής ανατροπής.

Με δεδομένη την παραδοσιακή απαραίτητη και άρρηκτα συνδεδεμένη με το ίδιο το λογοτεχνικό είδος επίκληση της Μούσας ή των Μουσών στο προοίμιο κάθε έπους³³, μπορεί εύκολα κανείς να αντιληφθεί γιατί το θέμα της ποιητικής έμπνευσης πρέπει να κατείχε ιδιαίτερη θέση ανάμεσα στις θεματικές της παρωδίας. Ο αριθμός άλλωστε σχετικών ποιητολογικών αναφορών στο σωζόμενο παρωδικό υλικό είναι ενδεικτικός³⁴. Έτσι στους στίχους 18-21 ο Ηγήμονας παρωδεί μια από τις πιο σημαντικές θεματικές του έπους, αυτή της ποιητικής έμπνευσης. Ο ποιητής προβληματίζεται γύρω από τη φύση και το χαρακτήρα της ποιητικής δημιουργίας, καθώς η παρέμβαση της Αθηνάς προβάλλει απαραίτητη για την είσοδό του στον ποιητικό αγώνα. Και επιπλέον πρωτοτυπεί, καθώς είναι ο πρώτος, ο οποίος συσχετίζει και συμπλέκει αρμονικά ζητήματα ποιητικής με το θέμα του νόστου.

Ο οδυσσειακός χαρακτήρας του συγκεκριμένου χωρίου είναι αναμφισβήτητος. Το εναρκτήριο ημιστίχιο του στ. 19 (*χρυσήν ράβδον ἔχουσα*) μετρικά ανακαλεί τους στίχους Οδ. 19.33 κ.εξ. (... *... πάροιθε δὲ Παλλὰς Ἀθήνη / χρύσειον λύχνον ἔχουσα φάος περικαλλὲς ἐποίει*), όπου η θεά Αθηνά κρατώντας χρυσό λυχνάρι φωτίζει το δρόμο στον Οδυσσέα και τον Τηλέμαχο, ώστε να φέρουν μέσα στη σάλα του ανακτόρου τα όπλα για τη μνηστηροφονία. Η απροσδόκητη αντικατάσταση του λύχνου από τη ράβδο πέρα από τον όποιο αστεϊσμό δείχνει επιπλέον προς διαφορετική κατεύθυνση. Η χρυσή ράβδος βρίσκεται σε δια-λεκτική, δια-κειμενική σχέση με την άφιξη του Οδυσσέα στην Ιθάκη και τη διπλή μεταμόρφωσή του από την προστάτιδα θεά του, Αθηνά, διαδοχικά από νέο σε γέρο ζητιάνο (Οδ. 13.429-438) και αντίστροφα (Οδ. 16.172-176). Πέρα από γλωσσικές ομοιότητες³⁵, η προσθήκη του *χρυσείῃ*³⁶ κατά τη μεταμορφωτική επαναφορά του Οδυσσέα στην αρχική του κατάσταση φέρνει τη δεύτερη αυτή μεταμόρφωση του Οδυσσέα και το κείμενο του Ηγήμονα εξαιρετικά κοντά. Η πρόθεση του

33. Για τη σημασία και σπουδαιότητα της επίκλησης των Μουσών στον Όμηρο ενδεικτικά βλ. *Falter* (1934) 4 κ.εξ., 55 κ.εξ., *Otto* (1956) *passim*, *Minton* (1960), *Harriott* (1969) *ιδιαιτ.* 41-46.

34. Πρβλ. *Βατραχομυομαχία* 1-4: *Ἀρχόμενος πρῶτον Μουσῶν χορὸν ἐξ Ἑλικῶνος / ἔλθειν εἰς ἐμὸν ἦτορ ἐπένχομαι εἶνεκ' αἰοιδῆς, / ἦν νέον ἐν δέλτοιαιν ἐμοῖς ἐπὶ γούνασι θῆκα, / δῆριν ἀπειρεσίην, πολεμόκλονον ἔργον Ἄρηος Brandt*, *Ιππώναξ* απ.1: *Μοῦσά μοι Εὐρυμεδοντιάδα, τὴν ποντοχάρυβιν, / τὴν ἐγαστρικάχαυαν, ὃς ἐσθίει οὐ κατὰ κόσμον, / ἔννεφ', ὅπως ψηφίδι <κακῇ> κακὸν ὄληται / βουλή δημοσίη παρὰ θῖν' ἄλός ἀτρυγέτιοι, Μάτρων, Ἀττικὸν Δεῖπνον* 1 κ.εξ.: *Δεῖπνά μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολὺτροφα καὶ μάλα πολλὰ, / ἃ Ξενοκλῆς ὤητωρ ἐν Ἀθήναις δειπνισεν ἡμᾶς, Degani*, αγνώστου απ. 4: *οὗς ἐδίδαξαν ἀριστερὰ γράμματα Μοῦσαι Brandt*.

35. Πρβλ. Οδ. 13.429: *ὧς ἄρα μιν φαμένη ράβδῳ ἐπεμάσασατ' Ἀθήνη*, 16.172: *ἦ, καὶ χρυσείῃ ράβδῳ ἐπεμάσασατ' Ἀθήνη*.

36. Για περιπτώσεις χρήσης χρυσῆς ράβδου στην Οδύσσεια βλ. 5.87, 11.91, 24.2 κ.εξ. Επίσης για χρήση ράβδου σε μαγικά μεταμορφωσιακά συμφραζόμενα στην Οδύσσεια βλ. 10.293, 319 (Κίρκη).

Θάσιον ποιητή να εντάξει τη θεοφάνεια της Αθηνάς και την εύνοιά της προς αυτόν στα διακειμενικά συμφραζόμενα του οδυσσειακού νόστου είναι ξεκάθαρη. Ο ποιητής ως άλλος Οδυσσεάς συναντά την προστάτιδα θεά του και πρόκειται να υποστεί κι αυτός μια μεταμόρφωση, μόνο που αυτή τη φορά δεν είναι η εξωτερική, φυσική εμφάνιση που πρόκειται να αποκατασταθεί αλλά η ποιητική του ικανότητα. Η Αθηνά πρόκειται να συμβάλει καθοριστικά στην αποκατάσταση του προστατευόμενου της ποιητή, ακριβώς όπως ενήργησε στην περίπτωση του ομηρικού ήρωα³⁷.

Η θεοφάνεια της Αθηνάς, πέρα από τις αδιαμφισβήτητες ομηρικές της καταβολές, προκαλεί με τα ιδιότυπα χαρακτηριστικά της το συσχετισμό με άλλες παρόμοιου ή ανάλογου χαρακτήρα σκηνές ποιητικής έμπνευσης. Η υψηλή συγκέντρωση και ποιότητα στοιχείων ποιητικής στο προοίμιο της ησιόδειας *Θεογονίας* αναντίρροπα καθιστά το κείμενο αυτό ένα από τα πιο πιθανά δια-κείμενα για τους στίχους 18-21. Στο σημείο αυτό όμως χρειάζεται εξαιρετική προσοχή, καθώς οι κίνδυνοι που επιφυλάσσουν είναι πολλαπλοί και δύσκολα διακριτοί. Είναι αλήθεια, όπως θα προσπαθήσω να αποδείξω στη συνέχεια, πως τα δύο υπό συζήτηση κείμενα εμφανίζουν αξιοσημείωτες μεταξύ τους συγκλίσεις και αποκλίσεις, οι οποίες κάθε άλλο παρά τυχαίες μπορούν να θεωρηθούν. Παρόλα αυτά ο συσχετισμός τους αφορά περισσότερο ζητήματα κοινής θεματικής και λιγότερο θέματα γλωσσικών (λεξιλογικών, συντακτικών, μετρικών) συσχετισμών. Επιπλέον, η απώλεια της σχετικής παρωδικής παραγωγής, σχεδόν στο σύνολό της, δε μας επιτρέπει να έχουμε μια κατά το δυνατόν ολοκληρωμένη εικόνα για την ποιότητα, τη λειτουργία και κυρίως το βαθμό διάδοσης τέτοιων σκηνών ποιητικής σε παρωδικά συμφραζόμενα. Πόσο συχνή ήταν η παρουσία τους σε έργα παρωδίας; Ποια η φύση και η λειτουργία τους; Μήπως αποτελούσαν ένα είδος ποιητικής σύμβασης και για την παρωδία ανάλογη της σταθερής παρουσίας τους στο παραδοσιακό έπος; Δυστυχώς η απάντηση στα παραπάνω και σε παρόμοια με αυτά ερωτήματα δεν μπορεί παρά να κινείται σε επίπεδα εικασίας ή έστω κρίσης περιορισμένης ισχύος. Με δεδομένες τις παραπάνω επιφυλάξεις και τους ερευνητικούς περιορισμούς θα επιχειρήσω να εξετάσω τους πιθανούς διακειμενικούς συσχετισμούς ανάμεσα στο προοίμιο της *Θεογονίας* του Ησίοδου³⁸ και τους στ. 18-21 του έργου του Ηγήμονα.

37. Η ευνοϊκή προς τον ποιητή ανταπόκριση της Αθηνάς ενδεχομένως να υπονοείται μέσα από τη φορμουλαϊκή εμφάνιση της θεάς (στ. 18): *παρίστατο Παλλὰς Ἀθήνη*. Το συγκεκριμένο φορμουλαϊκό ημιστίχιο προαναγγέλλει κατά κανόνα ευνοϊκές θεϊκές επιφάνειες (πρβλ. *Ιλ.* 16.715, 23.160 κ.εξ., ιδιαιτ. *Οδ.* 3.221 κ.α.).

38. *Ησ. Θεογ.* 22-34: *Αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἁοιδὴν, / ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἐλικῶνος ὕπο ζαθέοιο. / τόνδε δέ με πρόωπτα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον, / Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο· / «ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον, / ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, / ἴδμεν δ' ἐντ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι». / ὥς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀρτιπέπαι, / καὶ μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθιλέος ὄζον / δρέψασαι, θνητὸν ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν / θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσόμενα πρό τ' ἐόντα, / καὶ μ' ἐκέλονθ' ὕμνεϊν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων, / σφᾶς δ' αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν αἰεῖν».*

Συμπεριλαμβανομένου λοιπόν και του ησιόδειου έργου το παραδοσιακό έπος φαίνεται να εκπροσωπείται στο σύνολό του και προσφέρεται βορά στο παρωδικό, ειρωνικό παιχνίδι του Ηγήμονα. Θα έλεγε κανείς πως ευρισκόμενος ο Ηγήμονας στο διακειμενικό χώρο της «Θασίας Ιθάκης» ευρύνει κι άλλο τον ορίζοντα του μεταλογοτεχνικού του παιχνιδιού, ώστε να συμπεριλάβει και τις πλαγιές του ησιόδειου Ελικώνα. Οι ομοιότητες ανάμεσα στα δύο κείμενα είναι αξιοσημείωτες. Και στις δύο περιπτώσεις η συνάντηση ποιητή και θεότητας φαίνεται να λαμβάνει χώρα στα πλαίσια ενός οράματος μάλλον παρά ενός ονείρου³⁹. Η θεότητα εμφανίζεται αναπάντεχα, δίχως προηγούμενη επίκληση-πρόσκληση του ποιητή και η αποστροφή της είναι και στις δύο περιπτώσεις ελλειπτική, δίχως ιδιαίτερες πληροφορίες και περισσότερες διευκρινιστικές οδηγίες⁴⁰. Έτσι το μήνυμα-εντολή προς τον ποιητή περιορίζεται σε στοιχειώδεις επικοινωνιακές λειτουργίες.

Όμως ακόμα πιο σημαντικές για την κατανόηση της φύσης του παρωδικού έργου του Ηγήμονα αποδεικνύονται οι αποκλίσεις του ποιητή από το ησιόδειο πρότυπο. Κατά πρώτον, η συνάντηση δε συμβαίνει στη φύση, το φυσικό περιβάλλον της εμπλεκόμενης θεότητας (*Ελικῶνος ὕπο ζαθέοιο* στ. 23), αλλά –όσο μπορούμε να συμπεράνουμε από τα συμφραζόμενα– μάλλον σε αστικό περιβάλλον (στ. 1 *ἐς δὲ Θάσον μ' ἐλθόντα*, 4 *καλὴν <ἐς> κρηπῖδα*, 13 *κατὰ δῆμον Ἀχαιῶδων*, 14 *ἐν οἴκοις*). Από τη φύση μετακινούμαστε στην πόλη και η μετακίνηση αυτή έχει τις συνέπειές της. Ο ποιητής πλέον δεν εμφανίζεται, όπως παραδοσιακά συνηθιζόταν⁴¹, ως βοσκός, αλλά διαθέτει την ποιητική του ιδιότητα από την πρώτη αοχή. Αυτή η απομάκρυνση από τη φύση, η οποία ορίζεται ως ο κατεξοχήν χώρος κατοικίας των θεών και νοηματοδοτείται διαρκώς από τη συνεχή παρουσία τους, συμβάλλει καθοριστικά στην ταπείνωση του υψηλού θρησκευτικού τόνου του ησιόδειου προλόγου. Η συνάντηση με την Αθηνά έχει για τον Ηγήμονα χαρακτήρα περισσότερο λογοτεχνικής σύμβασης και όχι τόσο υψηλού θρησκευτικού βιώματος. Χαρακτηριστική ως προς αυτό είναι η απουσία κάθε θεολογικού προσδιορισμού της Αθηνάς (η θεά αναφέρεται με το φορμουλαϊκό της όνομα *Παλλὰς Ἀθήνη*⁴², σε αντίθεση με την προσφώνηση των Μουσών στον Ησίοδο⁴³). Σε άμεση σχέση με το οργανωμένο αστικό τοπίο βρίσκεται και η προσθήκη του μουσικού αγώνα (στ. 20

39. Περισσότερα για το χαρακτήρα του ησιόδειου οράματος βλ. West (1966) 158 κ.εξ.

40. Βλ. σχετικά West (1966) 161 κ.εξ.

41. Βλ. σχετικά West (1966) 159.

42. Πρβλ. *Ιλ.* 4.78, 541, 5.1, 61, 121, 256, 840, 856, 6.311, 10.245, 295, 18.217, 311, 516, 20.33, 146, 314, 21.290, 408, 22.270, 276, 23.771, *Οδ.* 1.125, 252, 327, 2.405, 329, 222, 385, 4.289, 828, 6.233, 328, 7.37, 8.7, 10.275, 11.438, 54, 15.1, 13.190, 252, 371, 16.298, 19.33, 20.160, 24.520, 547.

43. Πρβλ. *Ησ. Θεογ.* 2-4: *αἱ θ' Ἑλικῶνος ἔχουσιν ὄρος μέγα τε ζαθέον τε, / καὶ τε περὶ κρήνην ἰοειδέα πόσσ' ἀπαλοῖσιν / ὀρχεῦνται καὶ βομόν ἐρισθενέος Κρονίωνος*, 29: *ὥς ἔφασαν κοῦραι μέγαν Διὸς ἀρτεπέπαι*, 34: *σφᾶς δ' αὐτὰς πρώτων τε καὶ ὕστατον αἰὲν αἶδειν*.

χώρει'ς τὸν ἀγῶνα)⁴⁴.

Η συνάντηση με την Αθηνά απαλλαγμένη από υψηλές θρησκευτικές και λογοτεχνικές συνδηλώσεις προσιδιάζει σε μια συνηθισμένη περίπτωση θεοφάνειας του ομηρικού έπους. Το γεγονός πως η Αθηνά προσφωνεί τον Ηγήμονα όχι απλώς ονομαστικά (σε αντίθεση με τη μειωτική προσφώνηση των Μουσών προς τον ποιητή στον Ησίοδο, στ. 26: *ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον*) αλλά με το ψευδώνυμό του (*Φακή* στ.20)⁴⁵ αποτελεί ένδειξη οικειότητας μεταξύ θεάς και θνητού. Επιπλέον ο Ηγήμονας αποδεικνύεται εξαιρετικά προσεκτικός στην επιλογή των ρηματικών τύπων που χρησιμοποιεί στο συγκεκριμένο σημείο. Έτσι, η Αθηνά απευθύνεται στον ποιητή απλώς μέσω του *εἰπέ τε φωνῇ* (στ. 19). Η απουσία ρήματος ή ρηματικών εκφράσεων που να δηλώνουν διδαχή ή έμπνευση είναι σημαντική. Σε αντίθεση προς το ησιόδειο προοίμιο, όπου συναντούμε ρήματα όπως *ἐδίδαξαν* (στ. 22) και *ἐνέπνευσαν* (στ. 31)⁴⁶, η χρήση του ρήματος *λέγω* νοηματοδοτεί το κείμενο εντελώς διαφορετικά. Παρά τις όποιες φαινομενικές ενδείξεις δεν πρόκειται για σκηνή ποιητικής έμπνευσης. Η Αθηνά δεν εμφανίζεται, για να έμπνεύσει στον ποιητή την ικανότητα της ποιητικής δημιουργίας και να δώσει σχετικές οδηγίες, όπως συμβαίνει με τις Μούσες στον Ησίοδο⁴⁷. Η ποιητική ικανότητα και το ποιητικό τάλαντο του Ηγήμονα στην προκειμένη περίπτωση είναι δεδομένα. Η θεά Αθηνά εμφανίζεται απλώς, για να δώσει θάρρος, να ενισχύσει τον Ηγήμονα πριν από τη δοκιμασία του αγώνα. Η τέχνη του ποιητή είναι δεδομένη σε τέτοιο βαθμό, ώστε κάθε προσπάθεια σχετικής διευκρίνισης ή επικύρωσης του περιεχομένου της

44. Δεν αποκλείεται αυτή η αναφορά σε *ἀγῶνα* ξεπερνώντας τα κειμενικά, λογοτεχνικά πλαίσια να υπαινίσσεται ταυτόχρονα και κάποιο ιστορικό ποιητικό αγώνα. Σχετικά με τέτοιους αγώνες στην Αθήνα βλ. σημ. 16. Όμως και στη Θάσο γνωρίζουμε για την ύπαρξη θεατρικών/ποιητικών αγώνων (μ. 4ου αι. π.Χ.), ενώ τα θεμέλια του θεάτρου χρονολογούνται ήδη από τον 5ο αι. π.Χ. (ΓΑΣ (1974) 61-5). Για περισσότερα σχετικά με τη λατρεία του Διονύσου, μία από τις αρχαιότερες λατρείες στο νησί, και τους σκηνικούς αγώνες προς τιμήν του θεού βλ. *Pouilloux* (1954) 345-51. Μάλιστα τον 4ο αι. π.Χ. κατά τη διάρκεια του θασιακού μήνα *Ἀνθεστηριώνος* (Φεβρ.- Μάρτ.) τελούνταν προς τιμήν του Διονύσου γιορτές με την ονομασία *Ἀνθεστήρια* (ΓΑΣ (1974) 197). Επίσης στην αρχαία αγορά της Θάσου πολυάριθμα είναι τα κτίρια που έχουν μέχρι σήμερα ανασκαφεί και σχετίζονται με τη διονυσιακή λατρεία, όπως το «Κτίριο με παρασκήνια III» (4ος αι. π.Χ.), το «Ωδείο» ή «μικρό θέατρο» (2ος αι. μ.Χ.), το «Διονύσιο» (4ος αι. π.Χ.), χορηγικά μνημεία. Βλ. σχετικά ΓΑΣ (1974) 35-50.

45. Σχετικά με το ψευδώνυμο *Φακή* του Ηγήμονα πρβλ. *Αθην.* 9.72 κ.εξ., *Ευστ.* *Ομ. Ιλ.* 21.342, 1239.26-30, (τ. 4 σελ. 201, στ. 23-27), τ. 4, σσ. 21-6, Σούδα Γράμμα Η 52, Γράμμα Τ 599, *Weland* (1833) 28, σημ.3, *Brandt* (1888) 40, *Glei* (1992) 57 σημ. 59. Χαρακτηριστικό πάντως είναι το γεγονός πως και στα δύο κείμενα η θεότητα δεν αυτοαναγνωρίζεται ονομαστικά.

46. Επίσης πρβλ. *Ησ. Εργ.* 662 *Μοῦσαι γάρ μ' ἐδίδαξαν ἀθέσφατον ὕμνον αἰείδειν*, 687 κ.εξ.: *ἀλλὰ σ' ἄνωγα / φράζεσθαι τάδε πάντα μετὰ φρεσὶν ὥς ἀγορεύω*.

47. Αντίθετα *Weland* (1833) 26, (se *Minerva carmina componere* indicaret), του οποίου η γνώμη φαίνεται πως επηρέασε σημαντικά τους κατοπινούς μελετητές.

ποίησης, όπως στην ησιόδεια *Θεογονία*⁴⁸, να περιττεύει. Ο παραμικρός προβληματισμός γύρω από την αλήθεια ή το ψεύδος των όσων λέγονται απουσιάζει. Η ποιητική αυτοσυνειδησία του ποιητή και η εμπιστοσύνη στις δυνάμεις του είναι εντυπωσιακή.

Ο Ηγήμων με εξαιρετική τέχνη και ευαισθησία επεξεργάζεται την ησιόδεια συνάντηση του ποιητή με τις Μούσες. Με μοναδική προσοχή σε δομικές και υφολογικές λεπτομέρειες στήνει, ανα-κατασκευάζει ένα όσο το δυνατό-πιο πιστό αντίγραφο του ησιόδειου κειμένου μόνο και μόνο για να το απο-δομήσει ειρωνικά και να το παρωδήσει συνολικά ως μορφή και περιεχόμενο. Η δική του συνάντηση με την Αθηνά μοιάζει φαινομενικά αντίγραφο της συνάντησης του Ησίοδου με τις Μούσες, στην ουσία όμως πρόκειται για το αρνητικό μιας φωτογραφίας. Κύριος αποδέκτης του παιχνιδιού αυτού είναι ο αναγνώστης, ο οποίος παγιδευμένος από την απάτη των φαινομενικών ομοιοτήτων βρίσκει τις προσδοκίες του να διάφενδονται στα νέα κειμενικά συμφραζόμενα.

Αυτή η αντίληψη ποιητικής, όπου ο θεός δεν εμπνέει αλλά κυρίως παροτρύνει τον αοιδό στο έργο του, δεν ήταν άγνωστη στον Όμηρο. Σε δύο τουλάχιστον περιπτώσεις (*Οδ.* 8.73, 499)⁴⁹ η αντίληψη αυτή βρίσκεται σε συνδυασμό με την πιο παραδοσιακή αντίληψη που θέλει την ποιητική τέχνη είτε αποτέλεσμα διδασκαλίας ή δωρεά των θεών (πρβλ. *Ιλ.* 2.485-92, *Οδ.* 8.62, 481, 488, 497) είτε μικτό καρπό συνεργασίας θεού και ανθρώπου (*Οδ.* 8.44 κ.εξ., 22.347 κ.εξ.). Το γεγονός πως ο Ηγήμονας υιοθετεί μια τέτοια αντίληψη ποιητικής αποδεικνύει για άλλη μια φορά την άριστη γνώση του ομηρικού πρωτοτύπου, καθώς προμηδοτεί λιγότερο γνωστές, πιο «σκοτεινές» όψεις του κειμένου. Η συγκεκριμένη όμως επιλογή ενδεχομένως να αποβλέπει διπλά, με πιο έμμεσο τρόπο, στην περαιτέρω ενίσχυση του παραλλήλου μεταξύ Ηγήμονα και Οδυσσέα. Ο ποιητής αποδεικνύεται για άλλη μια φορά ιδιαίτερα προσεκτικός στην επιλογή του διακειμένου του, καθώς και τα δύο ομηρικά χωρία, όπου εμφανίζεται αυτή η αντίληψη περί θεού ως παρακινητή, προέρχονται και πάλι από τον κόσμο της *Οδύσσειας*. Συγκεκριμένα αναφέρονται στο Δημόδοκο, τον αοιδό της αυλής του Αλκίνοου, και στο τραγούδι του, λίγο πριν ξεκινήσει ο Οδυσσέας τους περίφημους *απολόγους* του. Επιπλέον, η παροχή τροφής στον αοιδό κάθε φορά πριν από την εκτέλεση του τραγουδιού του (*Οδ.* 8.97 κ.εξ., 477-483) ειρωνικά αντιπαρατίθεται προς την ένδεια του Ηγήμονα στο συγκεκριμένο απόσπασμα (στ. 6 κ.εξ.).

Στα πλαίσια ταπεινώσης του επικού προτύπου θα πρέπει ενδεχομένως να ενταχθεί και η διαφοροποίηση ανάμεσα στο ησιόδειο *σκήπτρον* (*Θεογ.* 30) και τη *χρυσήν*

48. *Ησ. Θεογ.* 26-28: *ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον, / ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, / ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι.*

49. *Ομ. Οδ.* 8.43: *Μοῦσ' ἄρ' αἰοῖδὸν ἀνῆκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν*, *Οδ.* 8.499: *ὧς φάθ' ὁ δ' ὄρμηθεις θεοῦ ἤρχετο, φαῖνε δ' αἰοιδήν*. Πρβλ. και Harriott (1969) 42.

ῥάβδον της Αθηνάς (στ. 19). Η προτίμηση του Ηγήμονα για ῥάβδο και όχι σκήπτρο ασφαλώς και οφείλεται στην εγγενή σύνδεση της παρωδίας με τη ραψωδία⁵⁰. Ήδη στην εποχή του Ηγήμονα οι ραψωδοί συχνά έφεραν ένα δάφνινο ραβδί, το οποίο ονομαζόταν ῥάβδος⁵¹. Ακόμα πιο σημαντικό όμως φαίνεται να είναι το γεγονός πως, ενώ οι Μούσες προσφέρουν στον Ησίοδο σκήπτρο της μεγαλόβλαστης δάφνης ως έμβλημα, απόδειξη ορατή της θεοπνευστίας (Θεογ. 30 κ. εξ.: *καί μοι σκήπτρον ἔδον δάφνης ἐριθιλέος ὄζον / δρέψασαι, θηητόν ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν*), η Αθηνά αρκείται στο να χτυπήσει απλώς με το χρυσό ραβδί της τον Ηγήμονα (στ. 19: *χρυσὴν ῥάβδον ἔχουσα, καὶ ἥλασεν εἰπέ τε φωνῇ*). Ακριβώς αυτή η ενέργεια με το ραβδί ανακαλεί στη μνήμη του υποψιασμένου αναγνώστη ένα πολύ γνωστό επεισόδιο της Ιλιάδας, το επεισόδιο με το Θερσίτη και την παραδειγματική τιμωρία του αυθάδη Αχαιού από τον Οδυσσέα (Ιλ. 2.265-70)⁵². Εκεί ο Οδυσσέας χτυπάει επίσης με χρυσό ραβδί στην πλάτη και τους ώμους του Θερσίτη, για να του κλείσει το στόμα. Το θέαμα είναι κωμικό και προκαλεί το γέλιο της συνέλευσης των Αχαιών. Ο υπαινιγμός στο συγκεκριμένο επεισόδιο από πλευράς Ηγήμονα κάθε άλλο παρά τυχαίος μπορεί να είναι, αφού το επεισόδιο του Θερσίτη θεωρήθηκε ένα από τα πρώτα σπέρματα παρωδίας ήδη μέσα στο ομηρικό έπος⁵³. Επιπλέον το θάρρος του Ηγήμονα στο τέλος του αποσπάσματος αντιδιαστέλλεται εμφαντικά προς τη δειλία και τη σιωπή του Θερσίτη και το αποτέλεσμα είναι κωμικό.

Η παρουσία βέβαια της Αθηνάς σε τέτοια συμφραζόμενα ποιητικής είναι επόμενο να γεννά ερωτηματικά. Από τη στιγμή όμως που, όπως αποδείχτηκε παραπάνω, η συνάντηση του Ηγήμονα με τη θεά Αθηνά δε διαθέτει τα εγγενή εκείνα χαρακτηριστικά που θα επέτρεπαν το χαρακτηρισμό της ως σκηνής θεοπνευστίας, η παρουσία της θεάς παύει να είναι προβληματική. Το αντίθετο μάλιστα, η παρουσία της ως προστάτιδας θεότητας είναι εύλογη και αποτελεσματική. Ως προς το γιατί η Αθηνά πρέπει να θεωρηθεί προστάτιδα του Ηγήμονα δύο φαίνεται να είναι οι κύριοι λόγοι:

α) Ο Ηγήμονας έχει εργαστεί με συνέπεια και επιμονή, για να σκιαγραφήσει το παράλληλο μεταξύ του λογοτεχνικού εαυτού του και του Οδυσσέα, ιδίως μετά την

50. Degani (1983³) 14. Για τη χρήση ῥάβδου/σκήπτρου και το συμβολισμό τους στην αρχαιότητα βλ. West (1966) 164 με βιβλιογραφία.

51. Για περισσότερα βλ. West (1966) 163 κ.εξ. με σχετική βιβλιογραφία. Επίσης Gleij (1992) 56 σημ. 58. Για το συνηθισμένο Οδυσσέα και σκήπτρου κατά τη συνάντησή του με τον Εύμαιο βλ. Goldhill (1991) 9.

52. Ομ. Ιλ. 2.265-70: *Ὡς ἄρ' ἔφη, σκήπτρῳ δὲ μετάφρενον ἠδὲ καὶ ὦμῳ / πλήξεν δ' δ' ἰδνώθη, θαλερὸν δὲ οἱ ἔκπεσε δάκρυ / σμῶδιξ δ' αἵματόεσσα μεταφρένον ἔξυπνέστη / σκήπτρῳ ἔπο χρυσεόν· δ' δ' ἄρ' ἔξετο τάγρησέν τε, / ἀλγίης δ' ἀχρεῖον ἰδὼν ἀπομόρξατο δάκρυ. / οἱ δὲ καὶ ἀχνύμενοί περ ἐπ' αὐτῷ ἠδὲν γέλασαν.*

53. Πρβλ. και στην Οδύσσεια στο επεισόδιο Ίφρου-Οδυσσέα (Οδ. 18.1-41), την παρώδηση των ιλαδικών στίχων 6.244-249 στην Οδ. 14.13-16. Ακόμη παρωδικά σπέρματα έχουν παρατηρηθεί στον Αρχίλοχο (πρβλ. Medeiros 186-88, όπως παρατίθεται από τον Degani (2002)), αλλά και στο έργο του Ξενοφάνη.

επιστροφή του δεύτερου στην Ιθάκη. Αφού η Αθηνά στάθηκε βοηθός και προστάτης του Οδυσσέα στην πορεία αποκατάστασης του ήρωα, είναι εύλογο ο ποιητής να θέσει υπό την προστασία της και το λογοτεχνικό παράλληλο του Οδυσσέα, δηλαδή τον ίδιο του τον εαυτό⁵⁴.

β) Έχοντας σημειώσει λαμπρή καριέρα στην Αθήνα ο Ηγήμονας είναι λογικό να θέλει με αυτόν τον τρόπο να εκφράσει την ευγνωμοσύνη, την οφειλή του προς τη θεά προστάτιδα της πόλης που τον ανέδειξε⁵⁵. Άλλωστε τέτοιου είδους αναφορά στην Αθηνά μπορεί να δικαιολογήσει η ιδιαίτερη θέση που κατείχε η λατρεία της θεάς στη Θάσο⁵⁶.

Πέρα από την παρώδηση θεματικών της *Οδύσσειας* ο Ηγήμονας στρέφει το στόχαστρό του τόσο στην *Ιλιάδα* όσο και σε άλλα λογοτεχνικά είδη, όπως την τραγωδία και την κωμωδία. Όσον αφορά την επεξεργασία ιλιαδικού υλικού πρόκειται στο σύνολό του για ημιστίχια ή σύντομες φόρμουλες, οι οποίες αποσπώνται από τα κειμενικά τους συμφραζόμενα και είτε αυτούσιες είτε με τροποποιήσεις προσαρμόζονται στο νέο κειμενικό τους περιβάλλον. Συχνά οι φράσεις διατηρούνται στην ίδια μετρική θέση επιτείνοντας το κωμικό αποτέλεσμα και την ειρωνεία. Έτσι το *πολλοῖσι σπελέθοισι* (στ. 2), η μεγάλη ποσότητα κοπριάς με την οποία πετροβολούν τον Ηγήμονα, ανακαλεί το *ἐν πολλοῖσι βέλεσσιν* (*Ιλ.* 13.555), το πλήθος των βελών μέσα από τα οποία ο Ποσειδώνας σώζει τον Αντίλοχο. Τα πολεμικά συμφραζόμενα και οι αιματηρές περιγραφές συμπλοκών αντικαθίστανται τώρα από την αντίδραση των Θασίων και τα βέλη δίνουν τη θέση τους στην κοπριά. Η ειρωνεία είναι εμφανής. Ακριβώς την ίδια λειτουργία εξυπηρετεί ο χαρακτηρισμός των Θασίων, οι οποίοι λόγω ένδειας και πείνας εγκαταλείπουν το νησί τους για μια καλύτερη τύχη ως *ὀλλύντων τ' ὀλλυμένων τε* (στ. 8). Πρόκειται για μια φράση που συναντούμε να επαναλαμβάνεται φορμουλαϊκά στην *Ιλιάδα* τρεις φορές. Και στις τρεις περιπτώσεις χρησιμοποιείται σε συμφραζόμενα μάχης, για να δηλωθεί η απόγνωση και το πολεμικό μένος των στρατευμάτων (4.451, 8.67, 11.83). Έτσι η ομηρική μάχη και η ηρωική αξία του να αγωνίζεται κανείς με πάθος και μένος εναντίον του εχθρού ταπεινώνονται σε συμφραζόμενα του καθημερινού αγώνα για επιβίωση.

Η προσφώνηση του Ηγήμονα στο στίχο 3 ως *ὦ πάντων ἀνδρῶν βδελυρώτατε* είναι αναμφισβήτητα κατασκευασμένη στα πρότυπα της προσφώνησης του Αγαμέμνονα προς τον Αχιλλέα στην *Ιλ.* 1.146: *ἦ ἐ σὺ Πηλεΐδῃ πάντων ἐκπαγλότατ' ἀνδρῶν*. Όχι μόνο η αντικατάσταση του κεντρικού ήρωα της Ιλιάδας από τη Φακή, αλλά κυρίως η αντικατάσταση του *ἐκπαγλότατε* από το *βδελυρώτατε* υπογραμμί-

54. Βλ. υποσημ. 25.

55. Αν πρόκειται για αναφορά σε πραγματικό μουσικό αγώνα στην Αθήνα, η αναφορά στην Αθηνά είναι αυτονόητη, αφού κατά πάσα πιθανότητα οι αγώνες παρωδίας εντάχθηκαν στο πρόγραμμα εορτασμού των Παναθηναίων. Βλ. σχετικά υποσημ. 16.

56. Σχετικά βλ. Pouilloux (1954) 327 κ.εξ., Κιουρτσή-Μιχαλοπούλου (1996) 255.

ζει τη σατιρική διάθεση του στίχου. Επιπλέον, η χρησιμοποίηση του συγκεκριμένου επιθέτου σε προσφώνηση συσχετίζεται διακειμενικά με ανάλογοι ύφους, ιδιαίτερα προσφιλείς αριστοφανικές προσφωνήσεις, ευρύνοντας έτσι για άλλη μια φορά το διακειμενικό παιχνίδι του Ηγήμονα⁵⁷. Όμως και η δεύτερη προσφώνηση του Ηγήμονα που απαντά στο στ. 20 εμφανίζει εξαιρετικό ενδιαφέρον. Εδώ η Αθηνά προσφωνεί τη Φακή με ελαφρώς παραλλαγμένα τα λόγια που χρησιμοποιεί η Εκάβη, για να αναφερθεί στον εαυτό της θρηνώντας το θάνατο του Έκτορα (στ. 20: *δεινὰ παθοῦσα Φακὴ βδελυρά, χώρει ἔς τὸν ἀγῶνα* –Ιλ. 22.431 κ.εξ.: *τέκνον ἐγὼ δειλὴ τί νυ βείομαι αἰνὰ παθοῦσα / σεῦ ἀποτεθνηῶτος*). Η έκπληξη που δοκιμάζει ο αναγνώστης από την ασυμβατότητα των δύο κειμενικών συμφραζόμενων φωτίζει ξεκάθαρα την ποιότητα της ειρωνείας του παρωδού. Το γλωσσικό μήνυμα παραμένει το ίδιο, όμως η ταπείνωση των υψηλών προϋποθέσεων του ομηρικού προτύπου προκαλεί ένα πικρό γέλιο για την ομοιότητα μέσα στη διαφορά και τις αντιθέσεις των ανθρώπινων πραγμάτων. Τέλος, στον καταληκτικό στίχο του αποσπάσματος ο Ηγήμονας μετά την παρότρυνση της Αθηνάς παρουσιάζεται να παίρνει θάρρος και να ξεκινά την εκτέλεση του έργου του (στ. 21 *καὶ τότε δὴ θάρσησα καὶ ἤειδον πολὺ μᾶλλον*) ακριβώς με τον ίδιο τρόπο, με τον οποίο ο μάντης Κάλχας παρακινημένος από τον Αχιλλέας αποκαλύπτει στη συνέλευση των Αχαιών την αιτία της οργής του Απόλλωνα (Ιλ. 1.92: *Καὶ τότε δὴ θάρσησε καὶ ἠῦδα μάντις ἀμύμων*). Πάλι εδώ το γλωσσικό μήνυμα παραμένει το ίδιο σε διαφορετικά όμως κειμενικά συμφραζόμενα.

Η παρωδική αιχμή του Ηγήμονα φαίνεται πως μεταξύ άλλων στοχεύει και την τραγωδία σε δύο τουλάχιστον περιπτώσεις. Έτσι στο στίχο 9 (... .. *οἱ καὶ κεῖθι κακῶς κακὰ ῥαψωδοῦσιν*), συναντά κανείς τη συνεκφορά *κακῶς κακὰ*, η οποία ανακαλεί ανάλογους συντακτικούς σχηματισμούς, ιδιαίτερα συχνούς στην τραγωδία, όπου ο συγκεκριμένος συνδυασμός επιρρήματος και επιθέτου ήταν ιδιαίτερα προσφιλῆς⁵⁸. Στην περίπτωση αυτή η παρωδήση δεν πραγματώνεται στα πλαίσια συγκεκριμένου διακειμενικού υπαινιγμού, αλλά στην ειρωνική αναπαράγωγή (– σχόλιο) συγκεκριμένων χαρακτηριστικών στοιχείων από τον εκφραστικό κώδικα κάποιου λογοτεχνικού είδους. Ανάλογη λειτουργία έχει και η προσφώνηση *ὦ φίλη* της συζύγου του Ηγήμονα στο στίχο 16 (*ὦ φίλη, ὦνῆρ μὲν παρ' Ἀθηναίοισιν ἀείσας*). Η συγκεκριμένη προσφώνηση –συνχρότερα προσδιοριστική του *δέσποινα* ή του *μῆτερ*– αποτελεί προσφιλέστατη προσφώνηση των τραγικών και

57. Πρβλ. Αριστ. Ιπ. 303, Βατρ. 465. Για το συσχετισμό του επιθέτου «βδελυρός» με την ικανότητα λόγου βλ. Αριστ. Νεφ. 445-7. Για την πιθανότητα έμμεσου διακειμενικού συσχετισμού του *αγῶνα* με την κωμωδία πρβλ. Αριστ. Λυσ. 605 κ.εξ., Βατρ. 785 κ.εξ., 873.

58. Πρβλ. π.χ. Σοφ. Ο.Τ. 248: *κακὸν κακῶς νιν ἄμορον ἐκτρῦψαι βίον*, Ευρ. Τρ. 446: *ἦ κακὸς κακῶς ταφίση νυκτός, οὐκ ἐν ἡμέρᾳ*. Για παρωδήση του συνδυασμού από τον Αριστοφάνη πρβλ. π.χ. Αρ. Ιππ. 188-190: *Ἄλλ' ὄγᾳθ' οὐδὲ μουσικὴν ἐπίσταμαι / πλὴν γραμμάτων, καὶ ταῦτα μέντοι κακὰ κακῶς. / Τουτὶ μόνον σ' ἔβλαψεν, ὅτι καὶ κακὰ κακῶς*, Πλ. 65: *Εἰ μὴ φράσεις γάρ, ἀπὸ σ' ὅλῳ κακὸν κακῶς*.

κυρίως του Ευριπίδη⁵⁹.

Το πεδίο των διακειμενικών συσχετισμών του Ηγήμονα όμως δεν εξαντλείται μόνο στο χώρο της λογοτεχνίας, αλλά αγκαλιάζει το σύνολο του γλωσσικού πλούτου της εποχής του. Έτσι σε δύο περιπτώσεις (στ. 4 και 6) ανιχνεύονται πιθανοί υπαινιγμοί στον παροιμιακό λόγο της εποχής. Ο διακειμενικός αυτός συσχετισμός όμως πρέπει να γίνεται με τη μέγιστη προσοχή και κάθε δυνατή επιφύλαξη, καθώς οι πηγές που μας πληροφορούν για την παροιμιακή χρήση των διακειμένων των υπό εξέταση στίχων ανήκουν χρονικά σε υστερότερες του Ηγήμονα εποχές⁶⁰. Ο στίχος 4 (*καλήν <ἐς> κρηπίδα ποσὶν τοιοῖσδ' ἀναβῆναι*) είναι πολύ πιθανόν πως απηχεί την παροιμία *ἀνίπτοις ποσὶν ἀναβαίνειν ἐπὶ τὸ στέγος*⁶¹, την οποία χρησιμοποιούσαν για όσους επιχειρούσαν κάποιο έργο δίχως την προαπαιτούμενη γνώση. Αξιοπρόσεκτος είναι ο τρόπος με τον οποίο ο ποιητής εκμεταλλεύεται εύστοχα στα συγκεκριμένα συμφραζόμενα την αμφισημία του όρου *ποσὶν*, το οποίο μπορεί να σημαίνει και το «πόδι» ως ανθρώπινο μέλος, αλλά και το «μετρικό πόδι»! Ο στίχος 6 (*μνέα μ' ἀνέπεισε γέροντα καὶ οὐκ ἐθέλοντ' ἀναβῆναι*) παρὰ τις όποιες απαραίτητες γλωσσικές προσαρμογές απηχεί τη λαϊκή ρήση *οἶνος ἄνωγε γέροντα καὶ οὐκ ἐθέλοντα χορεύειν*, την οποία διασώζει ο κωμικός Έριφος στο έργο του *Αἶολος* (*λόγος γάρ ἐστ' ἀρχαῖος οὐ κακῶς ἔχων. / οἶνον λέγουσι τοὺς γέροντας, ὃ πάτερ, / πείθειν χορεύειν οὐ θέλοντας*)⁶².

Συμπεράσματα

Στα 1870 ο Octave Delepierre σημείωνε: «*Il nous reste trop peu de choses des parodies d' Hipponax, et d' Hégémon, pour nous permettre de juger de la vivacité de leurs plaisanteries*»⁶³. Η φιλολογική έρευνα στην πλειοψηφία της φαίνεται πως ακέστηκε στον ισχυρισμό αυτό. Ελπίζω πως η παραπάνω εξέταση του μόνου σωζόμενου αποσπάσματος από το παρωδικό έργο του Ηγήμονα έχοντας στο επίκεντρό του ενδιαφέροντός της ζητήματα διακειμενικότητας και μεταλογοτεχνικότητας διευκρίνισε περισσότερο και έφερε στο φως νέες πτυχές του συγκεκριμένου έργου. Συνοψίζω τα συμπεράσματά μου στα εξής:

59. Πρβλ. π.χ. Σοφ. Φιλ. 242, Ηλ. 431, 465, 916, 986, Ευρ. Ιπ. 82, Εκ. 409, Τρ. 45, ΙΑ 1540, Ίων 563, 794, 1324, 1444.

60. Η περίπτωση του ποιητή της Μέσης κωμωδίας Έριφου (πρβλ. στ. 6) ενδεχομένως μπορεί να προσφέρει πιο ασφαλή συμπεράσματα λόγω της χρονικής εγγύτητάς του με την εποχή του Ηγήμονα. Όσον αφορά το στ. 4, η περίπτωση του ρήτορα Ερμογένη (περ. 2ος αι. μ.Χ.), στον οποίο ο Συριανός Σοφιστής αποδίδει την υπό εξέταση παροιμία (Συρ. Σχολ., Σχολ. εις την Ερμογένους τέχνη, τ.2, σελ. 3.16-23 Rabe), είναι μάλλον απαγορευτική κατηγορηματικών συμπερασμάτων και διατυπώσεων.

61. *Paroemiogr. Graec.* (Leutsch και Schneidewin) I 31 *ἀνίπτοις ποσὶν ἀναβαίνειν ἐπὶ τὸ στέγος ἐπὶ τῶν ἀμαθῶς ἐπὶ τινα ἔργα καὶ πράξεις ἀφικομένων*. Βλ. Brandt (1888) 46.

62. Brandt (1888) 46 κ.εξ.

63. Delepierre (1870) 22.

– Κύριο και πρωτεύον γνώρισμα της παρωδίας αποτελεί ο διακειμενικός της χαρακτήρας. Οι ειδολογικές ρίζες της παρωδίας βασίζονται στη διακειμενικότητα. Στην περίπτωση μάλιστα του Ηγήμονα το εύρος του διακειμενικού του πεδίου, το οποίο απλώνεται από το ομηρικό και ησιόδειο έπος μέχρι την τραγωδία και την κωμωδία και μέχρι τον παροιμιακό λόγο της εποχής είναι εντυπωσιακό. Οι συνεχείς διακειμενικές ανταλλαγές και συσχετισμοί του κειμένου με άλλα λογοτεχνικά είδη, και κατεξοχήν με το έπος, ξεπερνώντας τα στενά πλαίσια παρώδησης του γλωσσικού μόνο υλικού (ημιστίχια, φόρμουλες κ.τ.ό.) διακόπτουν και αναταράζουν τη συνοχή μορφής και περιεχομένου. Οι αναγνωστικές σταθερές του αναγνώστη διαρκώς κλωνίζονται. Αυτού του είδους οι ασυμβατότητες και ασυνέχειες σε συνδυασμό με τη διάψευση των προσδοκιών του αναγνώστη προκαλούν το κωμικό αποτέλεσμα και το γέλιο.

– Το παρωδούμενο κείμενο δεν τίθεται απλώς στο κέντρο της ειρωνικής επεξεργασίας του ποιητή, αλλά γίνεται κομμάτι, ενσωματώνεται στον κορμό του κειμένου της παρωδίας. Ο Ηγήμονας δε μιμείται απλώς το έπος, αλλά επιπλέον –και αποδεικνύεται πρωτοπόρος σ' αυτό– ενσωματώνει το παιχνίδι της μίμησης ως όρο της ποιητικής του δημιουργίας. Μορφή και περιεχόμενο επαναπροσδιορίζονται ως προς τη δομή, το νόημα και τη λειτουργία τους στα πλαίσια αυτών των διακειμενικών ανακατατάξεων. Πρέπει στο σημείο αυτό να σημειωθεί πως αυτού του είδους οι διαταραχές και ασυμφωνίες πέρα από το να αναδεικνύονται σε συνεκτικό δεσμό του κειμένου⁶⁴, σε ένα δεύτερο και πιο ουσιαστικό επίπεδο ποιητικής θέτουν υπό αμφισβήτηση αυτή την ίδια τη μίμηση ως λειτουργία και μηχανισμό δόμησης της ποίησης. Καταφέρει έτσι ο Ηγήμονας να αναδείξει τον επιδέξιο χειρισμό της ασυμβατότητας σε αρχή της ποιητικής σύνθεσης, υπογραμμίζοντας με τον καλύτερο τρόπο τον υπερ-κειμενικό, κατά τον Genette⁶⁵, μετα-λογοτεχνικό χαρακτήρα του έργου του.

– Ο ρόλος του αναγνώστη σ' αυτό το διακειμενικό παιχνίδι είναι κυρίαρχος. Η παρωδία πέρα από ένα παιχνίδι με προϋπάρχοντα λογοτεχνικά κείμενα, ή μάλλον ακριβώς γι' αυτό, παίζει με τη γνώση και την άγνοια του αναγνώστη. Θα λέγαμε πως πρόκειται για ένα «ανοιχτό» λογοτεχνικό σύστημα, το οποίο πραγματώνεται διαφορετικά κάθε φορά ανάλογα με τον τόπο, το χρόνο, αλλά κυρίως με τη λογοτεχνική συγκρότηση του αναγνώστη. Έτσι για παράδειγμα, η σκηνή της εμφάνισης της Αθηνάς στο απόσπασμα που εξετάσαμε (στ. 18-21), πέρα από τις ομηρικές της καταβολές, αποκτά εντελώς διαφορετικό νόημα και βαθαίνει πολυεπίπεδα, όταν ο αναγνώστης έχει υπόψη του και το αντίστοιχο ησιόδειο επεισόδιο. Όμως και δίχως τη γνώση του συγκεκριμένου πολλαπλού δια-κειμένου ο υπαινιγμός εξακολουθεί να λειτουργεί το ίδιο αποτελεσματικά. Πρόκειται για ένα εκλεπτυσμένο λογοτεχνι-

64. Riffaterre (1974) 284.

65. Genette, *Palimpsestes*, 16.

κό είδος που προϋποθέτει την εγρήγορση, την οξύνοια και τη λογοτεχνική συγκρότηση του αναγνώστη, καθώς τότε μόνο μπορεί να αποκαλύψει σ' αυτούς που γνωρίζουν, και δεν παραμένει ερμητική στους ακατάρτιστους⁶⁶.

– Πρόθεση του παρωδού είναι ο αστεϊσμός, η θυμηδία και όχι η κριτική και κατάκριση του προτύπου⁶⁷. Το κωμικό στοιχείο παίζει καταλυτικό ρόλο στην ανάλυση – απο-δόμηση και συνακόλουθη ανα-σύνθεση – ανα-δόμηση των λογοτεχνικών λειτουργιών. Τέτοια είναι η δόμηση του έργου. Η παρώδηση του γλωσσικού υλικού και η «ταπείνωσή» του στα νέα συμφραζόμενα δεν έχει ηθικολογική χροιά, αλλά πρέπει να εννοηθεί καθαρά ως μορφολογική και υφολογική⁶⁸. Είναι ο θαυμασμός και όχι ο λογοτεχνικός ανταγωνισμός για το παραδοσιακό έπος που παρακινεί τον Ηγήμονα στην εσκεμμένη υπερβολή και σατιρική επεξεργασία του παραδοσιακού αυτού υλικού. Στόχος του είναι να εκθέσει ό,τι είναι κρυμμένο και να υπερβεί ό,τι θεωρείται κατεστημένο⁶⁹. Ο παρωδός δεν αποβλέπει στην άσκηση κριτικής. Αντίθετα, αποκαλύπτει ενδοσκοπώντας και σχολιάζοντας ειρωνικά τους μηχανισμούς και τις τεχνικές που διέπουν το έπος (φόρμουλες, μοτίβα, ύφος και στυλ) προσφέροντας ένα είδος μεταλογοτεχνικού υπομνήματος.

– Η παρωδική επεξεργασία της θεματικής του νόστου παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον. Ο οδυσσειακός νόστος, ο πυρήνας δηλ. της *Οδύσσειας*, υπό το κωμικό πρίσμα της παρωδίας μετατρέπεται σε προσχηματικό, «αυτο-βιογραφικού» χαρακτήρα νόστο του Ηγήμονα στη Θάσο. Έτσι δίνεται η ευκαιρία για ένα πλούσιο και πολυεπίπεδο παιχνίδι διακειμενικής ειρωνείας. Η χρήση του πρώτου προσώπου προσδίδει στο κείμενο διαφορετικό κύρος και τοποθετεί τη σχέση με την πραγματικότητα (ιστορική, λογοτεχνική) σε διαφορετικό επίπεδο συγκρινόμενη με μια αντίστοιχη τριτοπρόσωπη αφήγηση. Εισερχόμαστε έτσι στο χώρο της υποκειμενικότητας, όπου τα πάντα διέπει η σχετικότητα της αυτοψίας και του βιώματος. Κάτω από αυτές τις προϋποθέσεις η πρωτοπρόσωπη αφήγηση του Ηγήμονα ανακαλεί και προσιδιάζει εξαιρετικά τους οδυσσειακούς *ἀπολόγους* οδηγώντας το επιχειρούμενο παράλληλο μεταξύ Οδυσσέα και Ηγήμονα στο αποκορύφωμά του. Η αφήγηση του Ηγήμονα ακούγεται ως άλλη οδυσσειακή περιπέτεια. Ταυτόχρονα όμως ο ποιητής υποβαθμίζει και υποσκάπτει σημαντικά τον «αυτο-βιογραφικό» χαρακτήρα της αφήγησής του, ο οποίος ελέγχεται καθαρά προσχηματικός, εφόσον το αφηγηματικό «εγώ» δεν είναι άλλο από ένα σχηματισμό δια-κειμενικών δανεισμών και συσχετισμών. Στην *Οδύσσεια* «η αφήγηση μιας ιστορίας είναι το μέσο με το οποίο ο Οδυσ-

66. Riewald (1966) 131. Για το ρόλο του αναγνώστη βλ. και Rose (1992) 41 κ.εξ.

67. Weland (1833) 7 κ.εξ. Για το συσχετισμό της παρωδίας με το γελίοιο βλ. Αθήν. 14. 638b: καλείσθαι. Ἀριστόξενος, δέ φησιν ὥσπερ τῶν ἑξαμέτρων τινὲς ἐπὶ τὸ γελιοῖον παρωδὰς εἶρον, οὕτως καὶ τῆς κιθαρωδίας πρώτος Οἰνῶπας.

68. Jost (1966) 799.

69. Jost (1966) 798.

σέας κρύβει και φανερώνει τον εαυτό του»⁷⁰. Ανάλογη φαίνεται να είναι και η λειτουργία της πρωτοπρόσωπης αυτής αφήγησης του Ηγήμονα ως προς την αλήθεια και το ψέμα της. Ο ποιητής ισορροπεί ανάμεσα στο αναγνωστικό παρόν και το παρελθόν του διακειμένου. Η αληθοφάνεια του πρώτου προσώπου έρχεται σε σύγκρουση με τη διακειμενική του φύση αφήνοντάς μας μετέωρους στα όρια της μεταλογοτεχνικής αλήθειας και του ψεύδους. Το πρόσχημα του μονολόγου καταρρέει υπό το βάρος της πολλαπλότητας των διακειμενικών φωνών αφήνοντας τον αναγνώστη να αμφιβάλλει και να ταλαντεύεται γύρω από τη φύση και λειτουργία του παρωδικού έργου.

Παράρτημα

Ηγήμονος απ.1 (απ. 126 Degani)

ἐς δὲ Θάσον μ' ἐλθόντα μέγ' ὑβρίζοντες ἔβαλλον
 πολλοῖσι σπελέθοισι, καὶ ὧδέ τις εἶπε παραστάς·
 «ὦ πάντων ἀνδρῶν βδελυρότατε, τίς σ' ἀνέπεισεν
 καλὴν <ἐς> κρηπῖδα ποσὶν τοιοῖσδ' ἀναβῆναι;»
 τοῖσι δ' ἐγὼ πᾶσιν μικρὸν μετὰ τοῦτ' ἔπος εἶπον· 5
 μνέα μ' ἀνέπεισε γέροντα καὶ οὐκ ἐθέλοντ' ἀναβῆναι
 καὶ σπᾶνις, ἥ πολλοὺς Θασίων εἰς ὀλκάδα βάλλει
 εὐκύνρων βδελυρῶν, ὀλλύντων τ' ὀλλυμένων τε
 ἀνδρῶν οἱ καὶ κεῖθι κακῶς κακὰ ῥαψωδοῦσιν·
 φαῖς καὶ ἐγὼ μετὰ τοῖσι μάλα χρῆζων ἐπίθησα. 10
 αὐθις δ' οὐκ ἐπὶ κέρδος ἀπείσομαι, τοὺς Θασίους <δὲ>†
 μηθὲν πημαίνων κλυτὸν ἄργυρον ἐγγυαλίζω,
 μή τίς μοι κατὰ δῆμον Ἀχαιϊάδων νεμεσῆσιν
 πεσσομένης ἀλόχου τὸν Ἀχαικὸν ἄρτον ἐν οἴκοις,
 καὶ ποτέ τις εἶπη σμικρὸν τυροῦντ' ἐσιδοῦσα· 15
 «ὦ φίλη, ὦνήρ μὲν παρ' Ἀθηναίοισιν ἀείσας
 πεντήκοντ' ἔλαβε δραχμάς, σὺ δὲ μικρὸν ἐπέψω».
 ταῦτά μοι ὀρμαίνοντι παρίστατο Παλλὰς Ἀθήνη,
 χρυσὴν ῥάβδον ἔχουσα, καὶ ἤλασεν εἶπέ τε φωνῇ·
 «δεινὰ παθοῦσα Φακὴ βδελυρά, χῶρει 'ς τὸν ἀγῶνα». 20
 καὶ τότε δὴ θάρσισα καὶ ἤειδον πολὺ μᾶλλον.

I μετρωρίζοντες Glei: μέγα κρίζοντες Meineke 9 [καί] νῦν κεῖθι Glei: ὥς καὶ ἐγὼ μετὰ τοῖς σίτου
 χρῆζων χρῆζων ἐποίησα Glei, Jacobs: οἷς καὶ ἐγὼ μέγα σίτου χρῆζων ἐπίθησα Meineke: εἷς καὶ ἐγὼ
 μετὰ τοῖς ἴσα χρῆζων ἐπέρησαν Hermann.

Μετάφραση:

Και όταν ήρθα στη Θάσο φερόμενοι βίαια εκτόξευαν εναντίον μου
πολλή κοπριά, και κάποιος στάθηκε κοντά μου κι έτσι είπε:

«Από όλους τους ανθρώπους αχρειότατε, ποιος σε έπεισε
με τέτοια πόδια να ανέβεις στην όμορφη σκηνή;»

Και σε όλα αυτά εγώ απάντησα με λίγα λόγια:

5

«Το χρήμα με έπεισε, αν και γέρο και δίχως να θέλω να ανεβώ,
και η φτώχεια, που πολλούς Θασίους ωθεί σε πλοίο εμπορικό
καλοκουρεμένους κι αχρείους, που σκοτώνουν και σκοτώνονται,
οι οποίοι εκεί άτεχνα άτεχνες ραψωδίες απαγγέλλουν.

† Σε αυτά (δηλ. το χρήμα και τη φτώχεια) υπάκουσα κι εγώ μαζί τους
έχοντας μεγάλη ανάγκη.

10

Μα δε θα ξαναφύγω πάλι από εδώ για κέρδος και δίχως να βλάψω σε τίποτα †
τους Θασίους θα αποκτήσω αρκετά χρήματα

μήπως και με κατακρίνει κάποια μπροστά στις Αχαιίδες γυναίκες,
όταν η σύζυγός μου ψήνει στο σπίτι το αχαιϊκό ψωμί
και μήπως κάποτε κάποια βλέποντας μικρό το τυρόψωμο πει:

15

«Αγαπημένη, ο άντρας σου στην Αθήνα με το τραγούδι του
κέρδισε πενήντα δραχμές, κι εσύ έψησες τόσο μικρό ψωμί».

Αυτά αναδεύοντας στο μυαλό μου ήρθε και στάθηκε η Παλλάδα Αθηνά
στο πλάι μου

κρατώντας χρυσό ραβδί, με χτύπησε μ' αυτό και είπε:

«Αχρειότατη Φακή, που έχεις πάθει φοβερές συμφορές, προχώρησε
στον αγώνα».

20

Και τότε εγώ πήρα θάρρος και τραγουδούσα πολύ πιο δυνατά.

Βιβλιογραφία

- Bennett, D. (1985). "Parody, postmodernism, and the politics of reading", *Critical Quarterly* 27.4: 27-43.
- Brandt, P. (1888). *Corpusculum poesis epicae Graecae ludibundae. Fasciculus prior continens parodiae epicae Graecae et Archestrati reliquias*, Lipsiae.
- Burton Gulick, C. (ed.) (1927-41). *Athenaeus, The Deipnosophists*, with an English translation, in six volumes.
- Bywater, I. (1909). *Aristotle. On the Art of Poetry*, Oxford.
- Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή (έκδ.) (1974). *Οδηγός της Θάσου*, Αθήνα.
- Cancik, H. - Schneider, H. (1998). *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Band 5, Stuttgart, Weimar, Metzler.
- Degani, E. (1983²). *Poesia Parodica Greca*, Bologna.
- Degani, E. (2002). *Studi su Ipponatte. Nuova edizione anastaticamente riprodotta*, Spudasmata Olms Band 89, Hildesheim, Zurich, N.York.

- Delepiepierre, O.* (1870). *La Parodie chez les Grecs, chez les Romains, et chez les Modernes*, Londres.
- Dentith, S.* (2000). *Parody*, London.
- Edmonds, J.M.* (ed.) (1957). *The Fragments of Attic Comedy*, after Meineke, Bergk and Kock, augmented, newly edited with their contexts, annotated, and completely translated into English verse, vol.1, Leiden.
- Else, G. F.* (1957). *Aristotle's Poetics: The Argument*, Leiden.
- Eustathii Archiepiscopi Thessalonicensis, *Commentarii ad Homeri Iliadem*, ad fidem exempli Romani editi, tomi I-II, III-IV Hildesheim.
- Eustathii Archiepiscopi Thessalonicensis,, *Commentarii ad Homeri Odysseam* fidem exempli Romani editi, tomi I-II, Hildesheim (1960).
- Index in Eustathii *Commentarios in Homeri Iliadem et Odysseam* studio Matthaei Devanii, ad fidem exempli Romani correctior editus, Hildesheim (1960).
- Falter, O.* (1934). *Der Dichter und sein Gott*, Würzburg.
- Gaisford, T.S.T.P.* (ed.) (1962). *Etymologicon Magnum, seu verius Lexicon saepissime vocabulorum origines indagans ex pluribus lexicis scholiasticis et grammaticis anonymi cuiusdam ad codd. Mss. Recensuit et notis variorum intruxit*, Amsterdam.
- Genette, G.* (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris.
- Giangrande, L.* (1972). *The use of Spoudogeloion in Greek and Roman Literature*, The Hague, Paris.
- Goldhill, S.* (1991). *The poet's voice: essays on Poetics and Greek literature*, Cambridge.
- Gudeman, A.* (1934). *Aristoteles Περί Ποιητικῆς*, Berlin and Leipsiz.
- Gumpert, M.* (2001). *Grafting Helen. The abduction of the classical past*, Madison.
- Harriott, R.* (1969). *Poetry and Criticism before Plato*, London.
- Hempel, W.* (1965). "Parodie, Travestie und Pastiche. Zur Geschichte von Wort und Sache", *Germanisch-Romanisch Monatsschrift* 46:150-76.
- Heubeck, A. and West, S. and Hainsworth, J.B.* (1988). *A Commentary on Homer's Odyssey*, volume I. Introduction and Books I-VIII, Oxford.
- Heubeck, A. and Hoekstra, A.* (1990). *A Commentary on Homer's Odyssey*, volume II. Books IX-XVI, Oxford.
- Hornblower, S. and Spawforth, A.* (eds.). (1996). *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, New York (third edition).
- Householder, F. W. Jr.* (1944). "ΠΑΡΩΙΔΙΑ", *JCPH* 39.1: 1-9.
- Hutcheon, H.* (1985). *A Theory of Parody. The teaching of 20th c. art forms*, London.
- Janko, R.* (1984). *Aristotle. On Comedy. Towards a reconstruction of Poetics II*, Berkeley and Los Angeles.
- Karrer, W.* (1977). *Parodie, Travestie, Pastiche*, München.
- Kassel, R. and Austin, C.* (eds.) (1986). *Poetae Comici Graeci (PCG)*, vol. V (Damoxenus- Magnus), Berolini et Novi Emporaci.
- Kidermidjan, G.D.* (1969). "The Aesthetics of Parody", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28: 231-242.
- Κιορτσάη - Μιχαλοπούλου, Α.*, «Θάσος και αρχαίοι Έλληνες συγγραφείς», *Θασιακά*, τ. 7 (1990-91), σσ. 231-254.
- Κιορτσάη - Μιχαλοπούλου, Α.*, «Θεότητες της Θάσου σε αρχαίες επιγραφές και κείμενα», *Θασιακά*, τ. 9 (1994-95), σσ. 249-266.
- Kleingünther, A.* (1933). ΠΡΩΤΟΣ ΕΥΡΕΤΗΣ. Untersuchungen zur Geschichte einer Fragestellung. (Philologus Suppl. 26.1).
- Kock, T.* (1884). *Comicorum Atticorum Fragmenta*, vol.2, Lipsiae.

- Koller, H. (1956). "Die Parodie", *Glotta* 50: 144-156.
- Kroll, W. (ed.) (1992). *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Neue Bearbeitung*, Band 7/2, Stuttgart.
- Lelièvre, F.J. (1954). "The Basis of Ancient Parody", *G&R* 2/1: 66-81.
- Leutsch, E.L.A. and Schneidewin, F.G. (eds.) (1958). *Corpus Paraemiographorum Graecorum*, tomus I, Hildesheim.
- Lucas, D.W. (1968). *Aristotle, Poetics*, Oxford.
- Markiewicz, H. (1967). "On the definitions of literary parody" in To Honor Roman Jakobson. Essays on the occasion of his seventieth birthday (11 October 1966), vol. II, The Hague, Paris: 1264-1272.
- Minton, W.W. (1960). "Homer's Invocations of the Muses: Traditional Patterns", *TAPA* 92 : 292-309.
- Monro, D.B. and Allen, T.W. (eds) (1920'). *Homeri Opera*, Tomi I-IV, Oxford.
- Moser, G.H. (1810). "Über die parodische Poesie der Griechen", *Studien Danb-Crenzer* 6: 289f.
- Most, G.W. (1993). "Die Batrachomyomachia als ernste Parodie" in W. Ax and R.F. Glei (eds), *Literaturparodie in Antike und Mittelalter*, BAC Band 15, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier: 27-40.
- Nesselrath, *Materialien zur Vorlesung: Antike Literaturparodie*.
- Otto, W. (1956). *Die Musen*, Darmstadt.
- Παπαθασιλείου, Γ. Α. (1902). «Εὐβοϊκαὶ Ἐπιγραφαί», Ἐφημερίς Ἀρχαιολογική, Περίοδος Τρίτη, Τεύχος Τρίτον καὶ Τέταρτον: 88-122.
- Pöhlmann, von E. (1972). "ΠΑΡΩΔΙΑ", *Glotta* 50: 144-156.
- Poirier, R. (1968). "The Politics of self-parody", *The Partisan Review* 35.3: 339-353.
- Pouilloux, J. (1954). *Recherches sur l'histoire et les cultes de Thasos*, Paris.
- Rabe, H. (ed.) (1892). *Syriani in Hermogenem Commwentaria*, vol.I: *Commentarium in libros Περί ἰδεῶν*. Accedit *Syriani quae fertur in Hermogenis libros Περί ἰδεῶν* praefatio, Lipsiae.
- Rabe, H. (ed.) (1893). *Syriani in Hermogenem Commwentaria*, vol.II: *Commentarium Περί στάσεων in librum*. Accedunt indices, Lipsiae.
- Riewald, J.G. (1966). "Parody as Criticism", *Neophilologus* 50: 125-148.
- Riffaterre, M. (1974). "The poetic functions of intertextual humor", *Romanic Review* 65: 278-293.
- Robert, I. (1936). *APXAIΟΛΟΓΟΣ*, REG 49: 235-254.
- Rose, M.A. (1979). *Parody- Meta-fiction. An analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, London.
- Rose, M.A. (1980). "Defining Parody", introductory essay to *Parody. A Symposium*, *Southern Review* 13/1, Adelaide: 5-20.
- Rose, M.A. (1992). *Parody: ancient, modern and post-modern*, Cambridge.
- Russell, D.A. (2001). *Quintilian. The orator's education*, bks 6-8, Cambridge, Massachusetts.
- Russo, J. and Fernandez- Galiano, M. and Heubeck, A. (1992). *A Commentary on Homer's Odyssey*, volume III. Books XVII-XXIV, Oxford.
- Rzach, A. (ed.) (1902). *Hesiodi Carmina*, Lipsiae.
- Sallier, C. (1733). "Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie", *Mémoires de l'Académie Royale des inscriptions* 7: 398-410.
- Scaliger, J. C. (1561). *Poetices libri septem*, Lyons.
- Schmidt, W and Stählin, O. (1929). *Geschichte der griechische Literatur*, 1,1, München.
- Schrader, H. (1865). "Die parodischen Vorträge des Hegemon aus Thasos in Athen", *RhM* 20: 186-194.
- Shlonsky, T. (1966). "Literary parody. Remarks on its method and function", in F. Jost (ed.) *Proceedings of the IVth Congress of the International Comparative Literature Association*, The Hague: Monton, II: 797-801.
- Stanford, W.B. (1958). *Aristophanes, The Frogs*, London
- Σικουτηής, Ι. (ἐκδ.) (2000). *Αριστοτέλους, Περί Πουητικής. Μετάφρασις* υπό +Σ. Μενάρδου. Ει-

σαγωγή, κείμενον και ερμηνεία υπό Ι. Σκουτρί, Ακαδημία Αθηνών, Ελληνική Βιβλιοθήκη 2, Αθήνα.

Tammaro, V. (1997). *MOYΣA*. Scritti in onore di Giuseppe Morelli, Bologna.

Thraede, K. (1962). "Das Lob des Erfinders. Bemerkungen zur Analyse der Heuremata- Kataloge", *RhM* 105: 158-186.

Weland, A. (1833). *De praecipuis parodiarum Homericarum scriptoribus apud Graecos*, Gottingae.

West, M.L. (1966). *Hesiod. Theogony*. Edited with Prolegomena and Commentary, Oxford.

Willamowitz-Moellendorff, von U. (1905). *Hermes* 40: 161-176 [repr. *Leserfrüchte* 117-122 in *Willamowitz-Moellendorff*, (1962). *Kleine Schriften* 4, Berlin: 208-233.

Whittaker, M. (1935). "The Comic Fragments in their relation to the structure of Old Comedy", *CQ* 29: 181-191.

Wölke, H. (1978). *Untersuchungen zur Batrachomyomachie*, Beiträge zur klassischen Philologie Heft 100, Verlag Anton Hain, Meisenheim am Glan.