

K. J. DOVER

Η ΚΩΜΩΔΙΑ
ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ
ΦΑΝΗΣ Ι. ΚΑΚΡΙΔΗΣ

Β' ΕΚΔΟΣΗ

ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ

ΑΘΗΝΑ 1981

Η ΚΩΜΩΔΙΑ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ

Πρόεδρος Ε. Ν. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ, *Αντιπρόεδρος* Α. Ν. ΠΟΛΙΤΗΣ,

Γενικός Γραμματέας Β. ΣΦΥΡΟΕΡΑΣ, *Ταμίας* Ν. ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ,

Μέλη ΜΑΝΟΛΗΣ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ, ΙΩΑΝΝΗΣ Α. ΓΕΩΡΓΑΚΗΣ,

Ι. Θ. ΚΑΚΡΙΑΗΣ, Ν. Κ. ΛΟΥΡΟΣ, Ε. Π. ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΣ

Διευθυντής του Ίδρύματος Ε. Χ. ΚΑΣΣΑΓΛΗΣ

K. J. DOVER

Η ΚΩΜΩΔΙΑ
ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ
ΦΑΝΗΣ Ι. ΚΑΚΡΙΔΗΣ

Β' ΕΚΔΟΣΗ

ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ

ΑΘΗΝΑ 1981

*Σύμφωνα με τὸν Κανονισμό τῶν Ἐκδόσεων τοῦ Μορφωτικοῦ
Ἰδρυμάτος Ἐθνικῆς Τραπεζῆς, τῆ μετάφραση, προτοῦ παραδο-
θεῖ στο τυπογραφεῖο, τῆ διάβασε ὁ συνεργάτης μας Καθηγητῆς
κ. Ν. Μ. Παναγιωτάκης*

Τίτλος τοῦ πρωτοτύπου:
Aristofanic Comedy
University of California Press,
Berkeley and Los Angeles 1972

© Copyright γιὰ τὴν ἑλληνικὴ ἔκδοση:
Μορφωτικὸ Ἰδρυμα Ἐθνικῆς Τραπεζῆς, Ἀθήνα 1978

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

Τὸ βιβλίον αὐτὸ ἀπευθύνεται κυρίως σὲ ἀναγνώστες πού, χωρὶς ἴσως νὰ γνωρίζουν ἀρχαῖα ἑλληνικά, ἐνδιαφέρονται γιὰ τὸν ἀρχαῖο ἑλληνικὸ πολιτισμὸ ἢ γιὰ τὴν ἱστορία τῆς κωμωδίας ὡς λογοτεχνικοῦ εἴδους. Τὶς ἴδιες ἀπόψεις θὰ ὑποστήριξα καὶ ἂν συνέβαινε νὰ γράφω γιὰ ἐπιστήμονες φιλολόγους· ἡ σειρὰ ὅμως τῶν κεφαλαίων θὰ ἦταν διαφορετικὴ, θὰ ἔκανα συχνότερες καὶ πιὸ συνοπτικὲς παραπομπὲς σὲ μεμονωμένα χωρία τοῦ Ἀριστοφάνη, καὶ θὰ ἀφιέρωνα πολὺ περισσότερον χῶρον γιὰ νὰ συζητήσω τὴ γλώσσα, τὸ ὕφος καὶ τὸ μέτρο. Παρ' ὅλα αὐτὰ μερικὲς ἀπὸ τὶς παρατηρήσεις μου ἐλπίζω νὰ παρουσιάξουν ἐνδιαφέρον καὶ γιὰ τοὺς ἐπιστήμονες.

Δὲν εἶναι συμπτωματικὸ ὅτι τὸ βιβλίον ἀρχίζει περιγράφοντας πῶς μᾶς παραδόθηκε τὸ κείμενον τοῦ Ἀριστοφάνη· πιστεύω σωστὸ νὰ ὑπενθυμίζουμε στὸν ἀναγνώστη τὰ δεδομένα στὰ ὁποῖα βασίζουμε τὴ μελέτη τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς λογοτεχνίας. Ὁ ἀναγνώστης πού θεωρεῖ ἀνιαρὴ τὴν κριτικὴν τοῦ κειμένου καὶ τὰ σχετικὰ θέματα, θὰ ἦταν καλύτερον νὰ διαβάσει τὰ Κεφάλαια II-V πρὶν ἀπὸ τὸ Κεφάλαιον I.

Σκόπιμη εἶναι σὲ μερικὲς ὑποσημειώσεις καὶ ἡ συσσώρευση παραπομπῶν σὲ ἐπιστημονικὰ περιοδικὰ καὶ μονογραφίες· θεωρῶ σημαντικὸ νὰ θυμίζουμε στὸν ἀναγνώστη ὅτι οἱ δυνατότητες πού ἔχουμε νὰ κατανοήσουμε τὴν ἑλληνικὴν λογοτεχνίαν ἐνισχύονται συνεχῶς μὲ τὴν ἀνακάλυψιν παπύρων καὶ ἐπιγραφῶν, καθὼς καὶ μὲ καινούριες ἰδέες.

Τὸ βιβλίον αὐτὸ ἄρχισε νὰ παίρνει κάποια μορφήν τὸ 1967, ὅταν δίδασκα, στὸ Berkeley, σειρὰ μαθημάτων σὲ μιὰ τάξιν ὅπου, πλάι

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

σὲ κλασικοὺς φιλολόγους, μετεῖχαν καὶ ἐπιστήμονες θετικῶν καὶ κοινωνικῶν ἐπιστημῶν. Μεγάλη εὐγνωμοσύνη ὀφείλω στὸν καθηγητὴ *George Devereux* γιὰ τὶς ἐποικοδομητικὲς παρατηρήσεις του σὲ ὅλα σχεδὸν τὰ κεφάλαια πρὶν ἀπὸ τὴν τελικὴ τους διαμόρφωση, καθὼς καὶ σὲ καθηγητὲς καὶ φοιτητὲς ἀπὸ πολλὰς χώρες, πὸ ἀντιμετώπισαν κριτικὰ καὶ συζήτησαν πάμπολλα ἐπιμέρους σημεῖα τοῦ βιβλίου μου.

K. J. DOVER

St. Andrews

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗ

Τὸ βιβλίον αὐτὸ δέχτηκα μὲ μεγάλη χαρὰ νὰ τὸ μεταφράσω.* Ἐβλεπα πὼς τὸ μορφωμένο ἑλληνικὸ κοινὸ χρειαζόταν μιὰ ὑπεύθυνη συνθετικὴ μελέτη γιὰ τὸν μεγάλο μας κωμικὸ, ἰδιαίτερα τώρα πού οἱ ἀλλεπάλληλες παρουσιάσεις ἔργων του σὲ κλασικὰ ἢ ἄλλα θεάτρα κεντρίζουν τὸ ἐνδιαφέρον, ἀλλὰ καὶ δημιουργοῦν ἀνάγκη γιὰ σωστὴ ἐνημέρωση. Τὸ πραγματικὰ ἀξιόλογο βιβλίον τοῦ Ἄλέξη Σολομοῦ («Ὁ ζωντανὸς Ἀριστοφάνης») (Ἀθήνα 1961), ὅσο καὶ ἂν ἐπεκτείνεται σὲ θέματα φιλολογικὰ, δὲν παύει νὰ εἶναι γραμμένο ἀπὸ ἄνθρωπο τοῦ θεάτρου· τώρα ἡ ἐνημέρωσή μας συμπληρώνεται μὲ τὴν ἐργασία τοῦ *Do ver*, ὅπου τὰ ἴδια προβλήματα ἀντιμετωπίζονται ἀπὸ φιλολογικὴ σκοπιὰ. Βέβαια καὶ ὁ *Do ver* δὲν ξεχνᾷ οὔτε στιγμή τὴ θεατρικὴ φύση τοῦ ἔργου· σὲ αὐτὸ τὸν βοηθᾷ ἄλλωστε καὶ ἡ θαυμαστὴ ἀγγλοσαξονικὴ αἰσθησις τοῦ συγκεκριμένου: τὸ βιβλίον δὲν ἀναλίσκεται σὲ γενικότητες οὔτε παρακάμπτει τίς δυσκολίες. Ὁ *Do ver* δὲν χάνει στιγμή ἀπὸ τὰ μάτια του τὰ κείμενα, καὶ δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ μὴ θαυμάσει τὴν πληρότητα τοῦ προβληματισμοῦ του καὶ τὴν ἀπροκατάληπτη φρόνησι τῆς μεθόδου του, ἀκόμη καὶ σὲ σημεῖα ὅπου θὰ τύχει, ὡς εἰδικὸς ἢ καὶ ἀπλὸς ἀναγνώστης, νὰ διαφωνήσει.* Ξεχωριστὴ μάλιστα προσφορά, παράλληλα μὲ τὴ σωστὴ ἐνημέρωση καὶ τὴν ὑποδειγματικὴ ἐπιστημονικὴ πορεία, ἀποτελεῖ τὸ πλῆθος τῶν γόνιμων ἐρεθισμάτων πὸν προκαλεῖ τὸ βιβλίον αὐτό.

Μεγάλῃ βοήθειᾳ καὶ κέρδος γιὰ τὴ μετάφρασις ἦταν ἡ δυνατότητα πὸν εἶχα νὰ παραθέτω τὰ ἀριστοφανικὰ χωρία στὴν ἀρι-

* Μερικὲς μόνο ἀπὸ τίς διαφωνίες μου αὐτὲς τίς σημείωσα, μὲ τὴν ἔδειξά τοῦ συγγραφέα, σὲ ὑποσημειώσεις, μέσα σὲ ἀγκύλες.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗ

στοτεχνική και επιστημονικά ἄρτια ἀπόδοση τοῦ Θρασύβουλου Σταύρου* ἢ προσφορά του γιὰ τὴ γνώση καὶ τὴ σπουδὴ τοῦ Ἀριστοφάνη στὴ σημερινὴ Ἑλλάδα εἶναι καὶ γενικότερα ἀνεκτίμητη. Ἰδιαίτερη εὐγνωμοσύνη χρωστῶ καὶ στὸν ἐκλεκτὸ συνάδελφο κ. Ν. Μ. Παναγιωτάκη, πὸν ἀνέλαβε τὸ ἐπίτιμο ἔργο τῆς ἐποπτείας. Ἄν ἡ μετάφραση ἔχει κάποιες ἀρετές, μεγάλο μέρος τὸ χρωστᾷ σὲ δικές του παρατηρήσεις καὶ εὐστοχες διατυπώσεις γιὰ ἐνδεχόμενα ὁμῶς σφάλματα ἢ φραστικές ἀδεξιότητες ἢ εὐθύνῃ παρακαλῶ νὰ θεωρηθεῖ ἀποκλειστικὰ δική μου.

ΦΑΝΗΣ Ι. ΚΑΚΡΙΑΔΗΣ

Γιάννενα, Νοέμβρης τοῦ 1978

* «Οἱ κωμωδίες τοῦ Ἀριστοφάνη», Ἀθήνα 1967. Οἱ λίγες περιπτώσεις ὅπου τὸ κείμενο τοῦ *Dover* μὲ ὑποχρέωνε νὰ προτιμήσω μιὰ δική μου πεζὴ φιλολογικὴ μετάφραση ξεχωρίζουν ἀπὸ τὸν ἀστερισκο πὸν σημειώ-
νεται στὸ τέλος τοῦ χωρίου.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος τοῦ συγγραφέα.....	7-8
Πρόλογος τοῦ μεταφραστῆ.....	9-10
I. Οἱ μαρτυρίες.....	15-33
'Η ἐπιβίωση τοῦ κειμένου.....	15
'Η ταύτιση τῶν ὁμιλητῶν.....	22
Σκηνοθετικές ὁδηγίες.....	27
Χρονολόγηση.....	30
II. Τὸ θέατρο τῆς ἐποχῆς τοῦ 'Αριστοφάνη ...	34-53
'Οργάνωση.....	34
Τὸ θέατρο.....	37
Οἱ ἠθοποιοὶ.....	48
III. Φαντασία.....	54-78
'Η ὑπόθεση τῶν «'Ορνίθων».....	54
Αὐτοκατάφαση.....	55
Αἴτια καὶ ἀποτελέσματα.....	69
Εἰκόνες καὶ προσωποποιήσεις.....	75
IV. Ψευδαίσθηση, νοθεσία καὶ ἀναψυχή.....	79-100
'Η Παράβαση.....	79
Πρόλογοι.....	85
'Αναφορὲς στὸ θέατρο.....	88
Θεατρικὲς ἀσυνέπειες.....	92
V. Ὑφος καὶ δομὴ.....	101-116
'Αγῶνες καὶ ἐπεισόδια.....	101
Τὰ λυρικὰ μέρη.....	104
Παρωδία.....	108
VI. «'Αχαρνεῖς».....	117-131
Συνοπτικὴ θεώρηση.....	117
Παραγωγή.....	122
Πόλεμος καὶ Εἰρήνη.....	126
VII. «'Ιππεῖς».....	132-146
Συνοπτικὴ θεώρηση.....	132

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

'Αλληγορία	137
Παραγωγή	138
Πολιτική ἡγεσία	140
VIII. «Νεφέλες»	147-172
Συνοπτική θεώρηση	147
Ἡ ἀναθεώρηση τοῦ ἔργου	150
Παραγωγή	153
Φυσικὲς ἐπιστῆμες, ἠθικὴ καὶ ρητορικὴ	157
Ὁ Σωκράτης	167
IX. «Σφῆρες»	173-186
Συνοπτικὴ θεώρηση	173
Παραγωγή	175
Ὁ χαρακτήρας τοῦ Φιλοκλέωνα	179
Τὰ δικαστήρια	182
X. «Εἰρήνη»	187-196
Συνοπτικὴ θεώρηση	187
Παραγωγή	190
Εἰρήνη καὶ πανελληνισμὸς	193
XI. «Ὅρνιθες»	197-210
Συνοπτικὴ θεώρηση	197
Παραγωγή	201
Κωμικὴ καὶ τραγικὴ ποίηση	204
XII. «Λυσιστράτη»	211-227
Συνοπτικὴ θεώρηση	211
Τὰ χορικά	215
Τὰ πρόσωπα	218
Οἱ γυναῖκες καὶ ὁ πόλεμος	222
XIII. «Θεσμοφοριάζουσες»	228-241
Συνοπτικὴ θεώρηση	228
Τὰ πρόσωπα	232
Θεματικὴ ἐπικαιρότητα	236
XIV. «Βάτραχοι»	242-263
Συνοπτικὴ θεώρηση	242
Οἱ Χοροὶ	247
Σκευὴ καὶ μηχανές	250
Προβλήματα στὴ σύνθεση	251
Ἡ κριτικὴ τῆς τραγωδίας	255
XV. «Ἐκκλησιάζουσες»	264-278
Συνοπτικὴ θεώρηση	264
Ὁ Χορὸς	268

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Τὰ πρόσωπα	270
Σκηνοθεσία	273
Γυναίκες και ιδιοκτησία	275
XVI. «Πλούτος»	279-289
Συνοπτική θεώρηση	279
Οι δούλοι στην κωμωδία	282
Πλούτος και ἠθική	286
XVII. Ποιητὲς πρόδρομοι και σύγχρονοι τοῦ Ἄριστοφάνη	290-304
Οἱ μαρτυρίες	290
Εἰδολογικά στοιχεῖα και νεωτερισμοὶ ...	293
Ἡ προέλευση τῆς κωμωδίας	301
XVIII. Οἱ μεταγενέστεροι	305-336
Μέση και Νέα κωμωδία	305
Μελέτη και ἀπόλαυση	309
Μεταφράσεις	317
Μιμήσεις	332
Ἐπιλογή βιβλιογραφίας	337-341
Εὔρετῆριο χωρίων τοῦ Ἄριστοφάνη	343-346
Γενικὸ Εὔρετῆριο	347-349

ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ
ΟΙ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ

Η ΕΠΙΒΙΩΣΗ ΤΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

Με τὸ ὄνομα τοῦ Ἀριστοφάνη μᾶς σώζονται ἔντεκα κωμωδίες. Ἀπὸ αὐτὲς ἡ παλαιότερη παίχτηκε τὸ 425 καὶ ἡ νεώτερη τὸ 388 π.Χ. Καθὼς ὅμως ὁ ποιητὴς ἔγραψε σαράντα τουλάχιστον κωμωδίες, ἡ κρίση μας περιορίζεται ἀναγκαστικὰ στὸ ἕνα τέταρτο μόνο τῆς παραγωγῆς του. Ὡστόσο οἱ αἰῶνες ποὺ πέρασαν ἔδειξαν στὸν Ἀριστοφάνη μεγαλύτερη εὐνοια ἀπὸ ὅ,τι στοὺς ἄλλους Ἑλληνες ποιητές, σχεδὸν ὅλους. Ἀπὸ τὸ ἔργο πενήντα περίπου Ἀθηναίων κωμωδιογράφων, τῶν ὁποίων ἡ παραγωγή συνέπεσε χρονικὰ μὲ τὴν παραγωγή τοῦ Ἀριστοφάνη, δὲν σώθηκε οὔτε ἕνα ἔργο ὁλόκληρο. Ὅσο γιὰ τὶς τραγωδίες, ἀπὸ τὶς 500 περίπου ποὺ πρωτοπαρουσιάστηκαν στὴν Ἀθήνα ὅσο ζοῦσε ὁ Ἀριστοφάνης, σήμερα διαθέτουμε μόνο τὶς εἴκοσι ἕξι. Δὲν εἶναι ἄσκοπο νὰ ἀναλογιστοῦμε γιὰ μιὰ στιγμή τὴ διαδικασία ἐπιβίωσης τῶν κειμένων αὐτῶν, γιὰ νὰ καταλάβουμε πῶς συμβαίνει νὰ μᾶς ἔχουν σωθεῖ ἀρχαῖα ἑλληνικὰ ποιητικὰ κείμενα, γιατί δὲν μᾶς σώζονται περισσότερα, καὶ πῶς μποροῦμε νὰ ἐρμηνεύσουμε αὐτὰ ποὺ ἔχουμε.¹

Τὸ 30 π.Χ., μετὰ τὴν ἐνσωμάτωση τῆς Αἰγύπτου, ἡ ρωμαϊκὴ αὐτοκρατορία κατεῖχε ὁλόκληρη τὴ λεκάνη τῆς Μεσογείου. Στὸ ἀνατολικὸ τῆς μέρος, ἀπὸ τὴν ἰδεατὴ γραμμὴ Ἀλβανία-Τυνησία καὶ πρὸς τὴν Ἀσία, κυριαρχοῦσαν οἱ ἑλληνόφωνοι· ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ λογοτεχνία τῶν ἑπτὰ προηγούμενων αἰώνων ἀποτελοῦσε μέρος τῆς πολιτισμικῆς τους κληρονομιάς. Δὲν θὰ ἦταν δύσκολο, ὅσο βασιλεὺς ὁ Νέρωνας ἢ ὁ Ἀδριανὸς π.χ., ὅπουδήποτε κοντὰ σὲ μιὰ μεγάλη πόλη τῆς Μεσογείου νὰ ἀποκτήσει κανεὶς ἀντίγραφο μιᾶς κωμωδίας τοῦ Ἀριστοφάνη, ὅποιας ἤθελε. Τὰ πράγ-

1. Γιὰ περισσότερα στοιχεῖα, βλ. L. D. Reynolds καὶ N. G. Wilson, *Scribes and Scholars: a Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature* [Γραφεῖς καὶ λόγιοι: ὁδηγὸς γιὰ τὴν παράδοση τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς καὶ τῆς λατινικῆς λογοτεχνίας], Ὁξφόρδη 1968, ἰδιαιτέρως τὰ κεφάλαια I καὶ II.

ματα ἄλλαξαν ριζικά μὲ τις πολιτισμικὲς μεταβολὲς τῆς περιόδου 250-550 μ.Χ., καὶ οἱ πιθανότητες νὰ ἐπιβιώσει ἡ παγανιστικὴ ἑλληνικὴ λογοτεχνία λιγότεψαν. Μετακινήσεις πληθυσμῶν ἀπὸ τὴν κεντρικὴν Εὐρώπη διέκοψαν καὶ τελικὰ κατέστρεψαν στὸ δυτικὸ τμῆμα τῆς αὐτοκρατορίας καὶ τὴν πολιτικὴ καὶ τὴν πολιτισμικὴ συνέχεια τοῦ ἑλληνορωμαϊκοῦ κόσμου. Στὴν Ἐνατολὴ ὅσο καὶ στὴ Δύση ἡ ἐξάπλωση τοῦ χριστιανισμοῦ μετέστρεψε τὰ ἐνδιαφέροντα τῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων ἀπὸ τὴν παγανιστικὴν λογοτεχνία στὴ χριστιανικὴ θεολογία, καὶ οὐσιαστικὰ ἐξαφάνισε τὸν νοσταλγικὸ ἐκεῖνο ἐνθουσιασμὸ γιὰ τὰ «κλασικὰ» ἰδεώδη ποὺ χαρακτηρίζει τὴ φιλολογία τῆς πρώιμης ρωμαϊκῆς αὐτοκρατορίας. Μεγάλο μέρος τῆς παγανιστικῆς ἑλληνικῆς ποίησης, ποὺ εἶχε πᾶσι νὰ ἀποτελεῖ τὸν πυρῆνα τοῦ πνευματικοῦ πολιτισμοῦ καὶ εἶχε ὑποβιαστεῖ σὲ προπαιδευτικὴ καὶ περιθωριακὴ θέση, δὲν διαβαζόταν πιά καθόλου. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν νὰ μὴν πολλαπλασιαζόνται πιά τόσο γρήγορα τὰ χειρόγραφα, καὶ νὰ μὴν ἀντικαθίστανται τὰ χαμένα ἢ καταστραμμένα ἀντίγραφα.

Μὲ τὴ διάσπαση τῆς Δυτικῆς ρωμαϊκῆς αὐτοκρατορίας ἡ συνέχεια τοῦ πνευματικοῦ πολιτισμοῦ —ὅπου τώρα κυριαρχοῦσε ὁ χριστιανισμὸς— περιορίστηκε στὸ ἑλληνόφωνο ἀνατολικὸ τμῆμα μὲ πρωτεύουσα τὸ Βυζάντιο (Κωνσταντινούπολη). Ἐκεῖ, τὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ 9ου μ.Χ. αἰώνα, ξύπνησε καὶ πάλι τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν παγανιστικὴν ἑλληνικὴ ἀρχαιότητα. Ἦταν ἤδη πολὺ ἀργὰ γιὰ νὰ περισωθοῦν καὶ νὰ ἐπιβιώσουν οἱ ἑκατοντάδες τῶν ἔργων ποὺ σιγὰ σιγὰ καὶ ἀθόρυβα εἶχαν ἐξαφανιστεῖ, 600 ὡς 300 χρόνια νωρίτερα. Τὸ μόνο ποὺ μποροῦσε νὰ γίνῃ ἦταν νὰ ἐντοπιστοῦν καὶ νὰ ἀντιγραφοῦν τὰ λίγα χειρόγραφα ποὺ ἀπὸ καλὴ τύχη διασώθηκαν μέσα στὴν ἀπόλυτη ἀδιαφορία ποὺ εἶχαν δεῖξει γι' αὐτὰ οἱ προηγούμενες ἑπτὰ δεκάτῳ γενεές. Αὐτὰ τὰ χρόνια ἡ ζωὴ τῆς παγανιστικῆς ἑλληνικῆς λογοτεχνίας κρεμόταν ἀπὸ μιὰ κλωστή. Οἱ ἔντεκα σωζόμενες κωμωδίες τοῦ Ἀριστοφάνη ἀποτελοῦν ἓνα σύνολο ὅπου ἡ λεπτὴ κλωστή κράτησε τὴν εὐχαρίστηση ποὺ νιώθουμε σήμερα διαβάζοντάς τες τὴ χρωστοῦμε στὸν ἐνθουσιασμὸ λίγων Βυζαντινῶν λογίων καὶ κληρικῶν ποὺ ἔζησαν στὰ τέλη τοῦ 9ου αἰώνα.

Ὅ,τι πέτυχαν νὰ διασώσουν οἱ Βυζαντινοὶ τὸν 9ο αἰώνα, ἦταν γραφτὸ νὰ διατρέξει ἓναν ἀκόμη κίνδυνο. Γύρω στὰ 1200 μ.Χ. τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν λογοτεχνία τοῦ παγανιστικοῦ παρελθόντος ἀπλωνόταν σὲ πλατιά στρώματα τῆς βυζαντινῆς κοινωνίας, καὶ

Η ΕΠΙΒΙΩΣΗ ΤΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

Ένας κάπως πλούσιος άνθρωπος δὲν ἦταν δύσκολο νὰ ἀποκτήσει, στὴν Κωνσταντινούπολη ὅπωςδὴποτε, ἢ καὶ στὴ Θεσσαλονίκη, ἓνα ἀντίγραφο τοῦ Ἀριστοφάνη. Στὰ 1204 μ.Χ., ὅμως, οἱ Σταυροφόροι κυριεύσαν τὴν Κωνσταντινούπολη, καὶ μέσα στὴν καταστροφή αὐτὴ πολλὰ χειρόγραφα κἀηκαν. Αὐτὸ ἀποτελέσει καὶ τὴ χαριστική βολὴ γιὰ μιὰ σειρά ἀπὸ ὄχι πολὺ γνωστὰ ἔργα, πού ὡστόσο εἶχαν γλιτώσει ἀπὸ τὴν ἀδιαφορία τοῦ 7ου καὶ τοῦ 8ου αἰώνα· ἀλλὰ γιὰ ἓναν συγγραφέα ὅπως ὁ Ἀριστοφάνης, πού τὸν διάβαζαν τόσο πολλοί, οἱ ἀπώλειες δὲν ἦταν τόσο σημαντικές. "Ὅταν τὸ 1261 μ.Χ. Ἕλληνας αὐτοκράτορας ξαναπῆρε τὴν Πόλη, βρέθηκαν πάλι λόγοι με ἐνδιαφέροντα, πού ἄρχισαν νὰ ἀναζητοῦν τὰ νήματα καὶ νὰ πολλαπλασιάζουν τὰ ἀντίγραφα τῶν κειμένων πού εἶχαν σωθεῖ. "Ὅταν, τέλος, οἱ Τοῦρκοι πῆραν τὴν Κωνσταντινούπολη, τὸ 1453 μ.Χ., οἱ Ἴταλοὶ εἶχαν ἀρχίσει ἀπὸ καιρὸ νὰ ἀγοράζουν (ἢ νὰ ἀποκοτοῦν με ἄλλον τρόπο) ἑλληνικὰ χειρόγραφα —αὐτὸ διασφάλισε τὴν ἐπιβίωση τοῦ Ἀριστοφάνη καὶ ἄλλων ποιητῶν, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ τί θὰ μπορούσε νὰ συμβεῖ στὸν βυζαντινὸ πολιτισμὸ τώρα πού βρισκόταν σὲ τουρκικὰ χέρια. Ἡ πρώτη τυπωμένη ἐκδοσὴ ἐννέα κωμωδιῶν τοῦ Ἀριστοφάνη ἐγένε στὴ Βενετία τὸ 1498· οἱ ὑπόλοιπες δύο, ἀπὸ τίς ἔντεκα πού σώθηκαν, πρωτοτυπώθηκαν στὴ Φλωρεντία τὸ 1515.

Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ ποιητῆ ὡς τὴν ἐφεύρεση τῆς τυπογραφίας ὁ μόνος τρόπος γιὰ νὰ ἐπιβιώσει τὸ κείμενο ἦταν νὰ ἀντιγράφεται σὲ χειρόγραφα. Ἄν καὶ θεωρητικὰ θὰ ἦταν δυνατὸ ἓνας ἀντιγραφέας νὰ ἐκπονήσει με ἀλλεπάλληλους ἐλέγχους ἓνα τέλειο ἀντίγραφο τοῦ πρότυπου του, στὴν πράξη εἶναι σπάνιο ἂν ὄχι ἀδύνατο νὰ γίνε τόσο πιστὴ ἀντιγραφή —ὄλοι ξέρομε ἄλλωστε ὅτι, ὅσο προσεκτικὰ καὶ νὰ γίνε ἡ στοιχειοθεσία καὶ ἡ διόρθωση τῶν δοκιμῶν, πάλι δὲν μπορούμε νὰ εἴμαστε ἀπόλυτα βέβαιοι ὅτι θὰ ἀποφύγουμε ὅλα τὰ τυπογραφικὰ σφάλματα. Δὲν ὑπάρχουν οὔτε δύο χειρόγραφα, τοῦ Ἀριστοφάνη ἢ ὁποιοῦδὴποτε ἄλλου ἀρχαίου Ἕλληνα συγγραφέα, πού νὰ συμφωνοῦν ἀπόλυτα μεταξύ τους, ἐνῶ δὲν εἶναι καθόλου δύσκολο νὰ ἐντοπίσει κανεὶς δύο χειρόγραφα πού νὰ παρουσιάζουν διαφορὲς μίᾳ συλλαβῇ κάθε τρεῖς στίχους κατὰ μέσον ὄρο. Δὲν πρέπει νὰ πιστέψουμε ὅτι ἡ ἀντιγραφή τοῦ ἀριστοφανικοῦ κειμένου γινόταν με ἰδιαίτερη ἀκρίβεια καὶ εὐσυνειδησία ὡς τὸ τέλος τοῦ ἀρχαίου κόσμου, καὶ ὅτι τίς σημαντικές φθορὲς τίς προκάλεσαν ἀπρόσεκτοι καὶ ἀμαθεῖς Βυζαντινοὶ ἀντιγραφεῖς. Ἀποσπάσματα παλαιῶν ἀντιγράφων πού ἀνακαλύ-

φθηκαν τὰ τελευταῖα ὀγδόντα χρόνια στὴν Αἴγυπτο (ὅπου οἱ ἀσυνήθιστες καιρικές συνθῆκες βοήθησαν νὰ διατηρηθοῦν κάτω ἀπὸ τὸ ἔδαφος κομμάτια πάπυροι καὶ περιγραμνές) φανερώουν ὅτι καὶ ὁ ἀρχαῖος ἀντιγράφος μποροῦσε νὰ εἶναι τόσο βιαστικός καὶ ἀπρόσεκτος, ὥστε νὰ καταστήσει ἀκατανόητο ἓνα χωρίο, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἓνας Βυζαντινὸς λόγιος μποροῦσε τὸν 14ο αἰῶνα, συγκεντρώνοντας τὴν προσοχή του στὸ κείμενο ποῦ ἀντέγραφε καὶ ζυγιάζοντας τὶς ἐναλλακτικές γραφές ποῦ τοῦ πρόσφεραν δύο ἢ περισσότερα ἀντίγραφα, νὰ πετύχει ἐντυπωσιακὸ ἀποτέλεσμα. Ἡ διαδικασία τῆς φθορᾶς ξεκινοῦσε ἀπὸ τὴ στιγμή ποῦ τὸ πρῶτο κείμενο ἔφευγε ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ ἴδιου τοῦ ποιητῆ· καὶ αὐτὸ δὲν ἀποτελεῖ ἀπλὴ ὑπόθεση τὴν ὁποία ἐπινόησαν οἱ κριτικοὶ τοῦ κειμένου γιὰ νὰ ἔχουν κάτι νὰ ἀσχοληθοῦν, ἀλλὰ πραγματικότητα τὴν ὁποία παραδέχονταν, μὲ μεγάλη βέβαια δυσφορία, καὶ οἱ ἴδιοι οἱ ἀρχαῖοι. Ἄν ἡ χρονικὴ ἀπόσταση εἶναι ἀρκετὰ μεγάλη, καὶ θεωρήσουμε τὸν αἰῶνα τὴ μικρότερη στὸ θέμα αὐτὸ χρονικὴ μονάδα, τότε μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι, ὅσο μεγαλώνει ἡ χρονολογικὴ ἀπόσταση ἑνὸς ἀντιγράφου ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ κείμενο τοῦ συγγραφέα, τόσο μειώνονται οἱ πιθανότητες τὸ ἀντίγραφο αὐτὸ νὰ ἀποδίδει πιστὰ τὸ ἀρχικὸ κείμενο — δὲν θὰ ἔπρεπε ὁμως νὰ προχωρήσουμε σὲ πῶς κατηγορηματικὴ διατύπωση ὡς πρὸς αὐτὸ τὸ θέμα. Τὸ πρωιμότερο μεσαιωνικὸ χειρόγραφο τυχαίνει συχνὰ νὰ δίνει νόημα ἐκεῖ ὅπου ὅλα τὰ νεώτερα χειρόγραφα δὲν δίνουν, καὶ καμιά φορὰ ἓνα ἀρχαῖο παπυρικὸ ἀπόσπασμα δίνει νόημα καλύτερο ἀπὸ ὀλόκληρη τὴ μεσαιωνικὴ παράδοση (μπορεῖ μάλιστα νὰ ἐπιβεβαιώσῃ καὶ διόρθωση ποῦ ἐγίνε τὰ νεώτερα χρόνια): ὑπάρχουν ὁμως καὶ παράγοντες ποῦ μᾶς ὑποχρεώνουν νὰ μὴν ἐξαρτοῦμε μηχανικὰ τὴν ἀξιοπιστία τῶν χειρογράφων ἀπὸ τὴν ἡλικία τους καὶ μόνο: (α) ὁ συνολικὸς ἀριθμὸς τῶν ἀντιγράφων ποῦ μεσολαβοῦν ἀπὸ τὸ πρωτότυπο κείμενο τοῦ συγγραφέα ὡς τὸ σωζόμενο χειρόγραφο δὲν ταυτίζεται μὲ τὴ συνολικὴ χρονικὴ ἀπόσταση· (β) δὲν ὑπάρχει συσχετισμὸς ἀνάμεσα στὴν εὐσυνειδησία ἑνὸς γραφέα καὶ στὴν ἐποχὴ ποῦ ἔζησε· καὶ (γ) ὀρισμένοι γραφεῖς εἶχαν τὴν εὐκαιρία — ἐνῶ ἄλλοι ὄχι — νὰ ἀντιβάλουν περισσότερα ἀπὸ ἓνα χειρόγραφα, καὶ ἔτσι νὰ διορθώσουν τὸ ἓνα μὲ βάση τὰ ἄλλα.

Οἱ ἔντεκα κωμωδίες δὲν ἀντιπροσωπεύονται ἐξίσου στὰ χειρόγραφα ποῦ μᾶς σώθηκαν. Τὸ παλαιότερο χειρόγραφο, ὁ κώδικας Ravennas (R — τῶρα στὴ βιβλιοθήκη τοῦ Classe, κοντὰ

Η ΕΠΙΒΙΩΣΗ ΤΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

στή Ραβέννα), γραμμένος πιθανότατα γύρω στα 1000 μ.Χ., περιέχει και τις έντεκα· μία όμως, οι Θεσμοφορίζουσες, δὲν ἀπαντᾷ σὲ κανένα ἄλλο χειρόγραφο παρὰ μόνο σὲ ἓνα ἀντίγραφο τοῦ ἴδιου τοῦ κώδικα R, πού χρονολογεῖται τὸν 15ο αἰώνα. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν κώδικα R, τὸ μόνο σωζόμενο χειρόγραφο πού γράφτηκε πρὶν νὰ καταλάβουν τὴν Κωνσταντινούπολη οἱ Σταυροφόροι εἶναι ὁ κώδικας Venetus (V), γραμμένος τὸν 12ο αἰώνα, πού περιέχει ἑπτὰ κωμωδίες. Τὰ ὑπόλοιπα χειρόγραφα χρονολογοῦνται τὴν ἐποχὴ τῆς δυναστείας τῶν Παλαιολόγων, πού βασιλεύσε στὸ Βυζάντιο ἀπὸ τὸ 1261 ὡς τὴν ἄλωση τῆς Πόλης ἀπὸ τοὺς Τούρκους τὸ 1453. Σὲ ὅλα σχεδὸν τὰ χειρόγραφα, ὅσα περιέχουν περισσότερες ἀπὸ μία κωμωδίες, προηγεῖται ὁ Πλοῦτος, καὶ τὰ πλεονεκτήματα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων περιέχουν μόνο τὴν τριάδα Πλοῦτος, Νεφέλες, Βάτραχοι. Πολὺ ἐνδιαφέρουσα ἐνδειξὴ τῆς διαφορᾶς ἀνάμεσα στὶς μεσαιωνικὲς καὶ τὶς σύγχρονες·αἰσθητικὲς προτιμήσεις ἀποτελεῖ τὸ γεγονός ὅτι ὁ Πλοῦτος, πού σήμερα πιστεύουμε γενικὰ πὼς εἶναι τὸ λιγότερο ἐλκυστικὸ ἀπὸ τὰ ἑντεκα ἔργα, παραδίδεται σὲ περισσότερα ἀπὸ 150 χειρόγραφα, ἐνῶ ἡ Λυσιστράτη μόνο σὲ ἑκτὴ γὰρ τὶς Θεσμοφορίζουσες ἢ παράδοση περιορίζεται στὸν κώδικα R καὶ σὲ σπαράγματα μερικῶν στίχων ἀπὸ πάπυρο τοῦ 2ου μ.Χ. αἰώνα.

Ἀναφέραμε παραπάνω περιπτώσεις ὅπου ἓνα χειρόγραφο «δίνει νόημα», ἐνῶ ἓνα ἄλλο δὲν δίνει, περιπτώσεις ὅπου ἡ «φθορὰ» μπορεῖ νὰ ἔχει ἐπεκταθεῖ σὲ ὅλα τὰ σωζόμενα ἀντίγραφα ἐνὸς χωρίου, ἢ ὅπου ἐπιχειροῦμε μὲ «διόρθωση» νὰ ἀποκαταστήσουμε αὐτὸ πού πιστεύουμε πὼς εἶχε τὴν πρόθεση νὰ γράψῃ ὁ ποιητής. Αὐτὸ ἴσως φανεῖ κάπως ἀλαζονικὸ σὲ ὅποιον δὲν ἔχει ἐξοικειωθεῖ μὲ τὸ τί πραγματικὰ σημαίνει κριτικὴ κείμενου καὶ ἔκδοσι ἀρχαίων κειμένων. Ὡστόσο δὲν πρέπει νὰ ξεχνοῦμε κάτι σημαντικό: τὰ ἑλληνικὰ δὲν εἶναι γλώσσα «νεκρὴ», ὅπως π.χ. τὰ χετιτικὰ ἢ τὰ ἀσσυριακὰ, πού ἐξαφανίστηκαν καὶ ἀντικαταστάθηκαν ἀπὸ ἄλλες γλώσσες, ἀκόμη καὶ στὴν περιοχὴ ὅπου τὰ μιλοῦσαν —κάθε ἄλλο! τὰ ἑλληνικὰ μποροῦμε νὰ τὰ χαρακτηρίσουμε γλώσσα νεκρὴ μόνο ὅπως θὰ χαρακτηρίζαμε νεκρὰ καὶ τὰ ἀγγλικὰ τοῦ Chaucer:² ἀποτελοῦν τὸ πρῶμο στάδιο μιᾶς γλώσσας πού δὲν ἐπαῖψε ποτὲ νὰ μιλιέται καὶ νὰ γράφεται. Ἄν δὲν γνωρίζαμε ἀρχαῖο ἑλληνικὸ κείμενο ἄλλο ἀπὸ τὶς κωμωδίες τοῦ Ἀρι-

2. [Πολὺ σημαντικὸς Ἄγγλος ποιητὴς τοῦ 14ου αἰώνα.]

στοφάνη, και ακόμη τις διαλέκτους που μιλούν οι σύγχρονοι νεοέλληνες χωρικοί, πάλι θά τὰ καταφέρναμε, νομίζω, με τὸν καιρό, με ὑπομονή και με σωστή φιλολογική μέθοδο, νὰ παρουσιάσουμε μιὰ ἔκδοση τοῦ Κωμικοῦ που νὰ μὴν ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὴν ἀλήθεια, και νὰ καταλάβουμε πάνω κάτω τὸ νόημα τοῦ κειμένου. Εὐτυχῶς ὁμως ἡ κατάσταση δὲν εἶναι τόσο ἀπελπιστική: ὁ Ἄριστοφάνης ἔγινε ἀντικείμενο συστηματικῆς μελέτης ἑκατὸ μόλις χρόνια και κάτι ἀπὸ τὸ θάνατό του. Οἱ μελετητές του ὄχι μόνο ἦταν και οἱ ἴδιοι ἑλληνόφωνοι, ἀλλὰ εἶχαν στὴ διάθεσή τους και ὅλη τὴν ἀρχαία ἑλληνική λογοτεχνία που εἶχε γραφτεῖ ὡς τὴν ἐποχή τους. Τὰ ἔργα τῶν ἀρχαίων αὐτῶν σχολιαστῶν, που ἐρμήνευαν τις σπάνιες ἢ τις ἀρχαϊκὲς λέξεις και ἐξηγοῦσαν τοὺς πολιτικούς ἢ φιλολογικούς ὑπαινιγμούς, ἀκολουθοῦσαν παράδοση παράλληλη με τὰ ἔργα τοῦ ποιητῆ. Ἔτσι, ἡ σπουδὴ και ἡ ἐρμηνεία τοῦ Ἄριστοφάνη ἀποτελοῦν ἔργο που συνεχίζεται ἀπὸ τὸν 3ο π.Χ. αἰῶνα ὡς τις μέρες μας· διακόπηκε φυσικὰ ἀπὸ τὴν ἀδιαφορία τοῦ 7ου και τοῦ 8ου αἰῶνα, ὄχι ὁμως περισσότερο ἀπὸ ὅ,τι διακόπηκε και ἡ χειρόγραφη παράδοση τοῦ ἴδιου τοῦ ἀντικειμένου τῆς σπουδῆς αὐτῆς, δηλαδή τοῦ ποιητικοῦ κειμένου.

Οἱ ἀρχαῖοι σχολιαστὲς τοῦ Ἄριστοφάνη ἔγραψαν ἐρμηνευτικὰ «ὑπομνήματα», που ὡς βιβλία ἦταν ξεχωριστὰ ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα τοῦ κειμένου τῶν κωμωδιῶν. Κατὰ τὰ τέλη ὁμως τῶν ρωμαϊκῶν χρόνων ἔγινε ὄλο και πιὸ κοινὴ συνήθεια νὰ μεταφέρουν οἱ ἀναγνώστες ἀποσπάσματα ἀπὸ τὰ ἐρμηνευτικὰ ὑπομνήματα και νὰ τὰ γράφουν στὸ περιθώριο τῶν κειμένων τους (τῶν ποιητικῶν ἰδίως), και ὑπάρχουν ἐνδείξεις ὅτι ἡ τάση νὰ παράγονται ἀντίγραφα με περιθώρια ἀρκετὰ μεγάλα, ὥστε νὰ διευκολύνουν αὐτὴν τὴ μεταγραφή τῶν σχολίων, κέρδιζε ὀλοένα ἔδαφος. Στὰ μεσαιωνικὰ χειρόγραφα τὸ περιθώριο ἀποτελεῖ τὴν κανονικὴ θέση τοῦ ἐρμηνευτικοῦ ὑπομνήματος, και μεγάλο ποσοστὸ τῶν ἀριστοφανικῶν χειρογράφων ἔχουν τὰ περιθώριά τους γεμάτα σχόλια. Τὰ σχόλια αὐτὰ ἀποτελοῦν τὸ τελικὸ προϊόν — πολὺ συντομευμένο και συχνὰ παρανοημένο και διαστρεβλωμένο— ἀρχαῖοι σχολιασμοῦ που ἔχει ἡλικία πολλῶν αἰῶνων. Σὲ μερικὲς περιπτώσεις καταγράφουν τις διαφορετικὲς ἀπόψεις διαφόρων προσώπων, τῶν πρωτοπόρων λογίων τῆς πρώιμης ἑλληνιστικῆς περιόδου ἢ τῶν ὕστερινῶν «παρασιτικῶν» σχολιαστῶν τῶν ρωμαϊκῶν χρόνων, ὅπως π.χ.: «Ὁ Καλλίστρατος λέει...· ὁ Σύμμαχος ὁμως λέει...· και ὑπάρχουν μερικοὶ που...». Σὲ ἄλλες περιπτώσεις τὸ

Η ΕΠΙΒΙΩΣΗ ΤΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

σχόλιο προσφέρει έρμηνεία που αναφέρεται σε κείμενο διαφορετικό από το σωζόμενο κείμενο τής κωμωδίας και τυγχάνει στις περιπτώσεις αυτές να πρέπει να προτιμηθεί το κείμενο που το σχόλιο αυτό προϋποθέτει, και όχι το κείμενο τών χειρογράφων. Στις *Νεφέλες*, 868 κ.έ., λόγου χάρη, ο Στρεψιάδης παρουσιάζει με μεγάλη άνυπομονησία στον Σωκράτη τόν νεαρό γιό του, τόν Φειδιππίδη, ως ύποψήφιο μαθητή. 'Ο Σωκράτης λέει περιφρονητικά:

*νηπύτιος γάρ ἐστ' ἔτι
καὶ τῶν κ ρ ε μ α θ ρ ῶ ν οὖπω τρίβων τῶν ἐνθάδε
(εἶναι μικρὸς ἀκόμη καὶ δὲν τὰ ξέρει καλά τὰ σκοινιά που
ἔχουμε ἔδωπέρα).*

Τὸ νόημα εἶναι ἱκανοποιητικό, γιατί όταν ὁ πατέρας τοῦ νεαροῦ πρωτομπήκε στο σχολεῖο, ὁ Σωκράτης ἦταν κρεμασμένος ἀπὸ ἓνα σκοινί γιὰ νὰ μελετήσῃ τὰ ἄστρα ἀπὸ ἓνα σημεῖο ψηλότερο ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο τοῦ ἐδάφους. Σὲ αὐτὴν ὁμῶς τὴν περίπτωση τὸ κείμενο, ἂν τὸ ἔγραψε ἔτσι ὁ ποιητής, παρουσιάζει μετρικὴ ἀνωμαλία: ἡ θέση τῆς λέξης *κρεμαθῶν* στὸ στίχο ἀπαιτεῖ νὰ μετρήσουμε υ --, ἐνῶ στὰ διαλογικὰ μέρη τῆς κωμωδίας ἡ μεσαία συλλαβὴ τῆς λέξης αὐτῆς ἔπρεπε νὰ εἶναι βραχύχρονη, ὅπως στὸ στίχο 218. Τὸ σχετικὸ σχόλιο στὸν κώδικα V ἔχει ὡς ἐξῆς:

*ἐρ' ὧν κρέμανται οἱ φιλόσοφοι. Ἄλλως τῶν ὀργάνων τῶν
ἀστρονομικῶν καὶ γεωμετρικῶν. Κρέμαται γὰρ ἐν τῷ φρον-
τιστηρίῳ οὕτω μὲν, εἰ κ ρ ε μ α σ τ ῶ ν γράφεται...*

Αὐτὸ δείχνει ὅτι ὁ σχολιαστής, πού ἀπὸ τὸ ἔργο του ξεκίνησε τελικὰ τὸ σχόλιο, γνώριζε τὴν ἐναλλακτικὴ γραφὴ *κρεμαστῶν*, πού μετρικὰ εἶναι ἄψογη. Ἡ γραφὴ αὐτὴ περιέχει καὶ τὸν ἀπαράιτητο ὑπαινιγμὸ ὅτι ὁ Σωκράτης παρουσιάστηκε προηγουμένως στὸ ἔργο κρεμασμένος ἀπὸ ἓνα σκοινί: ὁ ὑπαινιγμὸς κερδίζει μάλιστα σὲ χρῶμα καθὼς ἡ φράση δείχνει κάποια ἄγνοια τῆς τεχνικῆς ὀρολογίας (πρβ. τὸ ἀγγλικὸ *know the ropes*, ἢ τὸ σημερινὸ «ξέρω τὰ κουμπιά»), ἀφοῦ *κρεμαστά* ὡς τεχνικὸς ὄρος σημαίνει τὰ ξάρτια τοῦ καραβιοῦ. Τέτοια παραδείγματα βρίσκουμε στὰ σχόλια τῶν περισσότερων κωμωδιῶν. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ὁμῶς μεριὰ ἔχουμε συχνὰ λόγο νὰ πιστεύουμε ὅτι ἡ φθορὰ σὲ ὀρισμένα σχόλια τοῦ κειμένου εἶχε γενικὰ ἐπικρατήσῃ προτοῦ οἱ ἀρχαῖοι σχολιαστὲς ἀρχίσουν νὰ στρέφουν τὴν προσοχὴ τους στὰ γωρία αὐτά. Στους *Ὅρνιθες*, 1680 κ.έ., ὁ πρωταγωνιστὴς-ἄνθρωπος

Συμπραγματεύεται με μιὰ πρεσβεία θεῶν καὶ ζητᾷ τὴ θεὰ Βασίλεια γιὰ γιναῖκα του. Δύο ἀπὸ τοὺς τρεῖς θεοὺς τῆς πρεσβείας (ὁ Ποσειδῶνας καὶ ὁ Ἑρακλῆς) εἶναι Ἕλληνες, ἐνῶ ὁ τρίτος εἶναι ξένος καὶ δὲν μιᾷ καλὰ τὰ ἑλληνικά. Αὐτὸς ὁ ξένος θεός, δταν ζητοῦν τὴ γνώμη του, ξεφουρνίζει μερικὰ ἀκαταλαβίστικα, πού ὁ Ἑρακλῆς τὰ ἐρμηνεύει: *λέει νὰ τὴ δώσουμε*. Ὁ Ποσειδῶνας τοῦ ἀπαντᾷ με ἀγανάκτηση:

*μὰ τὸν Δί' οὐχ οὗτός γε παραδοῦναι λέγει,
εἰ μὴ βαδίζειν ὡσπερ αἱ χελιδόνες.*

Κατὰ λέξη μετάφραση:

**Οχι, μὰ τὸν Δία, αὐτὸς δὲν λέει νὰ τὴν παραδώσουμε, ἂν ὄχι
νὰ περπατᾷ σὰν τὰ χελιδόνια.*

Τὸ σχόλιο μᾶς δείχνει πῶς ἀντιμετώπισαν οἱ ἀρχαῖοι τὶς δυσκολίες στὸ κείμενο αὐτό:

ΣΥΜΜΑΧΟΣ: οὐκ ἔστιν ὁ τούτου νοῦς φανερός· οὐδὲν τι δύναται ἴδιον τῶν χελιδόνων «βαδίσαις», αἶ γε μηδὲ πορεία χρῶνται ὡς τὰ ἄλλα τῶν ὀρνέων καὶ μάλιστα τὰ μὴ πτητικά, ὁ δὲ Δίδυμος οὕτω· καταλλήλως εἶπεν εἰ ἔλεγεν «ὡς τὰς χελιδόναις», θέλει δὲ λέγειν «εἰ μὴ βαδίζει πρὸς τὰς χελιδόναις»· διὸ καὶ ἐποίησε «οὐκοῦν παραδοῦναι ταῖς χελιδόσιν λέγειν», ἐπεὶ καὶ αὐτὸς πρὸς αὐτὰς βαδίζει εἰς Νεφελοκοκκυγίαν.

Ὁ Richard Bentley, στὴν ἀρχὴ τοῦ 18ου αἰῶνα, παρατήρησε ὅτι τὸ νόημα θὰ ἦταν θαυμάσιο, ἂν ἀντὶ γιὰ τὸ *βαδίζειν* ὁ Ἄριστοφάνης εἶχε πραγματικὰ γράψει *βαβάζει γ'* = *βαβάζει* (*βγάζει* ἀναρθρες φωνές): (α) Ἡ ἔκφραση, ὅπως εἶναι κατὰ λέξη, «δὲν λέει... ἂν ὄχι, ὅπωςδὴποτε βαβάζει...», σημαίνει «δὲν λέει... ἀντίθετα, βαβάζει...» (πρβ. Ἰππεῖς, 185 κ.έ.), καὶ (β) οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες συχνὰ παρομοίαζαν τὸν ἦχο τῶν ξένων γλωσσῶν μετὰ τὸ τιτίβισμα τῶν χελιδονιών. Ἡ σωστὴ λοιπὸν ἐρμηνεία εἶναι:

**Οχι! αὐτὸς δὲν λέει «νὰ τὴ δώσουμε»· μόνο πού βαβάζει σὰν
τὰ χελιδόνια.*

Η ΤΑΥΤΙΣΗ ΤΩΝ ΟΜΙΛΗΤΩΝ

Ὅταν κοιτάξει κανεὶς τὸ κείμενο μιᾶς ἀριστοφανικῆς κωμωδίας, ὅπως πραγματικὰ παραδίδεται στὸν κώδικα τῆς Ραβέννας, θὰ

Η ΤΑΥΤΙΣΗ ΤΩΝ ΟΜΙΛΗΤΩΝ

τοῦ κάμει ἴσως ἐντύπωση τὸ γεγονός ὅτι, ἐνῶ τις, περισσότερες φορές οἱ ὁμιλητὲς ἀναφέρονται μὲ συντομογραφίες τῶν ὀνομάτων τους (π.χ. Φεῖδ ἀντὶ Φεῖδιππίδης), ὑπάρχουν ἐδῶ κι ἐκεῖ σελίδες ὀλόκληρες στὴ σειρά, ὅπου δὲν βρίσκουμε καμία ἀπολύτως ἐνδειξὴ γιὰ τὴν ταυτότητα τῶν ὁμιλητῶν· στίς σελίδες αὐτές γράφεται μόνο ἓνα σημάδι (δύο τελείες, ἢ μεγάλη παύλα) κάθε φορά πὺ ἀλλάζει ὁ ὁμιλητής. Σὲ χωρὶο διαλογικό, ὅπου συζητοῦν δύο μόνο πρόσωπα, καὶ ἂν ἀκόμη δὲν σημειώνεται ἡ συντομογραφία τοῦ προσώπου μαζί μὲ τὸ σημάδι ἀλλαγῆς τοῦ ὁμιλητῆ, εἶναι ἀρκετὰ εὐκόλο νὰ ξεχωρίσουμε τοὺς ὁμιλητὲς, φτάνει νὰ μᾶς βοηθᾷ τὸ νόημα τῆς συζήτησης καὶ νὰ μπορούμε νὰ ἔχουμε ἐμπιστοσύνη στὴν ἀξιοπιστία τοῦ χειρογράφου. Ὡστόσο τὸ σημάδι ἀλλαγῆς τοῦ ὁμιλητῆ ἔχει φανερά τὴν τάση νὰ παραλείπεται καμὶά φορά ἢ νὰ συγχέεται μὲ κάποιο ἄλλο σημεῖο στίξης — λάθη ὅμως ἢ παραλείψεις στίς ἐνδείξεις ἀλλαγῆς τῶν ὁμιλητῶν μπορούν νὰ μᾶς δυσκολέψουν πολὺ, ὅταν μάλιστα στὴ συζήτηση μετέχουν τρία ἢ τέσσερα πρόσωπα. Ἀποσπάσματα ἀπὸ ἀρχαῖα θεατρικὰ κείμενα μᾶς δείχνουν ὅτι αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὰ μειονεκτήματα στὸ χειρόγραφο τῆς Ραβέννας δὲν ἀποτελοῦν λάθος χαρακτηριστικό τοῦ ἀντιγράφου του, οὔτε τυπικὴ περίπτωση ἀδιαφορίας τῆς ἐποχῆς του· εἶναι ὀλοφάνερο ὅτι στὸν ἀρχαῖο κόσμο τὰ κείμενα τῶν θεατρικῶν ἔργων ἀπαιτοῦσαν ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη τοὺς ἐρμηνευτικὴ προσπάθεια πολὺ μεγαλύτερη ἀπ' ὅ,τι τὰ νεώτερα κείμενα, ὅπου κάθε ὁμιλητὴς προσδιορίζεται ὀνομαστικὰ καὶ μὲ ἀπόλυτη σαφήνεια. Γιὰ τὸ πῶς ἀκριβῶς προσδιόριζαν τὴν ἀλλαγὴ τῶν ὁμιλητῶν τὰ χειρόγραφα τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀριστοφάνη, μόνο ὑποθέσεις μπορούμε νὰ κάνουμε, γιὰτὶ δὲν ἔχουμε ἀποσπάσματα παπύρων τόσο πρῶιμα· εἶναι ὅμως φανερό ἀπὸ τὰ σχόλια ὅτι στὸ θέμα τῆς σωστῆς ἀπόδοσης τοῦ κειμένου σὲ πρόσωπα οἱ σχολιαστὲς δὲν φαίνεται νὰ πιστεύουν ὅτι ὑπῆρχε ἀδιάσπαστη παράδοση πὺ νὰ ξεκινᾷ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν ποιητὴ — τὴ σωστὴ ἀπόδοση τῆ θεωροῦν θέμα ἐρμηνευτικό πὺ ἐπιπίπτει στὴ δικαιοδοσία τους. Σχολιαστὲς πὺ δὲν φαίνεται νὰ ἀντιμετώπισαν, παρὰ σπάνια, ἢ ποτέ, τὸ ἐνδεχόμενο νὰ διορθώσουν τὸ ἴδιο τὸ κείμενο, αἰσθάνονται, κατὰ τὰ φαινόμενα, ἐλεύθεροι νὰ τροποποιοῦν τὰ σύμβολα τῆς διανομῆς, γεγονός πὺ μᾶς δείχνει περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο πῶς θὰ ἦταν γραμμένα τὰ χειρόγραφα τὰ ὀποῖα εἶχαν παραλάβει οἱ σχολιαστὲς αὐτοὶ ἀπὸ τοὺς προκατόχους τους. Στους Βατράχους, 49-51, λόγου χάρη, ὁ Διδόνυσος,

μέ συνοδὸ τὸν δούλο του Ξανθία, καυχίεται γιὰ τὸ ρόλο πού διαδραμάτισε σὲ μιὰ ναυμαχία πάνω στὸ πλοῖο του τὸ ὁποῖο κυβερνοῦσε ὁ Κλεισθένης. Στὸ χειρόγραφο τῆς Ραβέννας διαβάζουμε:

HP *κάνανμάχηςας; ; καὶ κατεδύσαμέν γε ναῦς
τῶν πολεμίων ἢ δώδεκ' ἢ τρεῖς καὶ δέκα.
σφῶ; ἢ τὸν Ἀπόλλω. ΘΕ κάτ' ἔγωγ' ἐξηγρόμην.*

(ἡ συντομογραφία ΘΕ σημαίνει Θεράπων = δούλος, δηλ. Ξανθίας)
Τὸ σχετικὸ σχόλιο, ἓνα γεμάτο σύγχυση συνονθύλευμα ἀπὸ διαφορετικὲς γνώμες, ἀναφέρει τὰ ἑξῆς:

σφῶ ἢ τὸν Ἀπόλλω: θαυμάζων καὶ ἀπιστῶν λέγει ὁ Ἡρακλῆς τὸ σφῶ. Τινὲς δὲ εἰς τὸν Ἀπόλλω δύο στίζουσι καὶ εἰς τὸ ἐξηγρόμην. Σκώπτει τὸν Διόνυσον· καὶ ἐγώ, φησίν, ἀνέστην ἐξ ὄνειρου· δηλῶν ὅτι ὄναρ ταῦτα ἐπραξεν. Οἱ δὲ φασιν ὡς ὁ Διόνυσος ταῦτα λέγει, κάτ' ἔγωγ' ἐξηγρόμην, ὡς τῶν ἐπίτηδες ψευδομένων ἐπιλεγόντων τοῦτο καθ' ὃ δηλοῦται ὅτι ἐνυπνίῳ ἔοικε τὸ λεγόμενον. Οἱ δὲ τῷ Ἡρακλεῖ προσνέμουσι τοῦτο.

Περιπτώσεις ἀνάλογες εἶναι ἀρκετὰ συνηθισμένες, καὶ ὁ σύγχρονος ἐκδότης — ὅσο καὶ ἂν δέχεται μὲ εὐγνωμοσύνη ὅσα λένε τὰ σχόλια γιὰ τὴ διανομὴ τοῦ κειμένου, ὅπως τὴν καθόριζαν διάφοροι ἀρχαῖοι φιλόλογοι — πρέπει νὰ ξανακάμει τὴ δουλειὰ μόνος του, ὅπως ἀκριβῶς καὶ ἐκεῖνοι, ζυγιάζοντας τί τοῦ φαίνεται θεατρικὰ πιθανότερο καὶ τί συμβάλλει στὴ δημιουργία εἰκόνας συνπεστέρας πρὸς τὴν ἀριστοφανικὴ τεχνικὴ.

Σὲ ἓνα σημαντικὸ θέμα ὁ σύγχρονος ἐκδότης εἶναι πολὺ πιὸ προσεκτικὸς ἀπὸ μερικοὺς ἀρχαίους συναδέλφους του. Τὸ ὄνομα πολλῶν προσώπων στὸν Ἀριστοφάνη δὲν περιλαμβάνεται στὸ ἴδιο τὸ κείμενο τοῦ ἔργου, καὶ αὐτὸ μᾶς δημιουργεῖ συχνὰ δύο ἐρωτηματικά: (α) ἔχουμε τὸ δικαίωμα νὰ ἀποδώσουμε ἓνα ὄνομα σὲ πρόσωπο πού ποτὲ δὲν ἀναφέρει, οὔτε τὸ ἴδιο οὔτε καὶ κανεὶς ἄλλος στὸ ἔργο, τὸ ὄνομά του; καὶ (β) ὅταν δύο ἢ περισσότερα παρόμοια πρόσωπα, ἀνώνυμα, ἐμφανίζονται στὸ ἴδιο ἔργο σὲ διαφορετικὰ σημεία, πρέπει νὰ τὰ θεωρήσουμε ἓνα πρόσωπο ἢ διαφορετικά; Παράδειγμα τῆς πρώτης δυσκολίας ἔχουμε στοὺς Βατράχους, 464, ὅταν ὁ Διόνυσος μεταμφιεσμένος σὲ Ἡρακλῆ χτυπᾷ τὴν πόρτα στὸ παλάτι τοῦ Πλούτωνα στὸν Κάτω κόσμος. Αὐτὸς πού ἀνοίξε τὴν πόρτα, μόλις ἀκούει τὸν Διόνυσο νὰ λέει πῶς

είναι ο Ἡρακλῆς, ἀρχίζει νὰ κομπάζει μὲ δργίλο τραγικὸ ὕφος: ἓνας ἀπὸ τοὺς παραδοσιακοὺς ἄθλους τοῦ Ἡρακλῆ ἦταν ὅτι ἔφερε στὴ γῆ ἀπὸ τὸν Κάτω κόσμον τὸν Κέρβερον, τὸ τρομερὸ σκυλί, καὶ τὸ νέο αὐτὸ πρόσωπο πανηγυρίζει μὲ χαιρεκακία γιὰ τὴν ἐπιπλοκὴν τῶν ἀποκρίσεων. Στὸ χειρόγραφο τῆς Ραβέννας τὸ πρόσωπο αὐτὸ ἀναφέρεται μὲ τὸ ὄνομα τοῦ μυθικοῦ ἥρωα Αἰακοῦ: τὴν ἐποχὴν τοῦ Ἀριστοφάνη θεωροῦσαν τὸν Αἰακὸν ἓναν ἀπὸ τοὺς δικαστὰς τοῦ Ἄδου· σὲ νεώτερα χρόνια τὸν θεωροῦσαν «κλειδοκράτορα» ἢ «θυρωρὸν» τοῦ Κάτω κόσμου. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, στὸν κώδικα V τὸ ἴδιο πρόσωπο σημειώνεται μὲ τὴν συντομογραφία ΘΕΡΑ, δηλαδὴ Θεράπων, «δοῦλος»: στὰ σχόλια ἀναφέρεται ὡς εἰς τῶν ἐν Ἄδου, σὲ ἓνα σχόλιο μάλιστα μᾶς δημιουργεῖ ἰδιαιτέρη περιπλοκὴ ἢ σημείωση: *τινὲς τὸν Αἰακὸν λέγουσιν ἀποκρίνασθαι ὅπερ ἀπίθανον*. Ὑπῆρχαν λοιπόν, κατὰ τὸ σχόλιο, ἐρμηνευτὰς ποὺ πιστεύαν ὅτι στὴν ἐρώτησιν *τίς οὗτος*; δὲν ἀπαντοῦσε ὁ Διόνυσος (ὅπως θὰ περιμέναμε), ἀλλὰ ὁ Αἰακός³ — πρᾶγμα ἀπίθανον, ὅπως προσθέτει τὸ σχόλιο. Παράδειγμα γιὰ τὴν δευτέρην περίπτωσιν δυσκολίας συναντοῦμε παρακάτω, στὸ ἴδιο ἔργο, ὅταν στὸ στίχο 605 φτάνει κάποιος μὲ ἓναν ἀστυνομικὸ γιὰ νὰ συλλάβει τὸν ὑποτιθέμενον Ἡρακλῆ. Πρόκειται γιὰ τὸν «Αἰακόν», ποῦ τελευταία φορὰ τὸν εἶδαμε στὸν στ. 477 νὰ ἀπειλεῖ ὅτι θὰ φέροι τέρατα ὅπως ἡ Γοργὼ νὰ κομματιάσουν τὸν Ἡρακλῆ, ἢ γιὰ κάποιον ἄλλο; Καὶ ὁ κώδικας R καὶ ὁ κώδικας V τὸν ὀνομάζουν Αἰακόν· τὰ σχόλια ὁμῶς μᾶς παραδίδουν, χωρὶς καὶ νὰ τίς συζητοῦν, δύο ἐναλλακτικὰς θεωρίας: μία, ὅτι ὁμιλητὴς εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Πλούτων, ὁ θεὸς τοῦ Κάτω κόσμου· ἄλλη, ὅτι τὰ λόγια μοιράζονται ἀνάμεσα στὸν Πλούτωνα καὶ ἓναν δοῦλον τοῦ. Ἀλλὰ οἱ δυσκολίες συνεχίζονται: ὅταν ὅλα ἔχουν πιά τακτοποιηθεῖ φιλικὰ, ὑπάρχει μιὰ σκηνὴ (738-813) ὅπου ὁ δοῦλος τοῦ Διονύσου Ξανθίας κουβεντιάζει μὲ ἓναν δοῦλον τοῦ Πλούτωνα — ὁ δοῦλος αὐτὸς ὀνομάζεται στὸ χειρόγραφο τῆς Ραβέννας «Αἰακός», ἂν καὶ εἶναι φανερὸ ὅτι πρόκειται γιὰ δοῦλον, ἐνῶ ὁ Αἰακὸς τοῦ μύθου ὅσο ζοῦσε ἦταν ἑξακουστὸς βασιλιάς. Στὰ σχόλια δὲν γίνεται λόγος παρὰ γιὰ δοῦλον.⁴

3. [Ἡ πρόσθετη αὐτῆ δυσκολία παύει νὰ ὑπάρχει ἂν τὸ ἀποκρίνασθαι δὲν ἀντιστοιχεῖ στὴν ἐρώτησιν *τίς οὗτος*, ἀλλὰ στὸ χτύπημα τῆς πόρτας ἀπὸ τὸν Διόνυσον καὶ τὴν κραυγὴν τοῦ παῖ παῖ. Στὴν περίπτωσιν αὐτῆ ὁ Σχολιαστὴς σημειώνει μόνον ὅτι ὑπάρχουν μερικοὶ ποὺ νομίζουν πῶς στὸ χτύπημα τῆς πόρτας «ἀποκρίθηκε» ὁ Αἰακός, πρᾶγμα ἀπίθανον.]

Φαίνεται ότι οι σχολιαστές, που από τὰ τέλη τοῦ 4ου αἰώνα καὶ πέρα εἶχαν συνηθίσει, στὶς κωμωδίες, νὰ ἔχουν ὄλα τὰ πρόσωπα ὄνομα, ἐνδιαφέρονταν ὑπερβολικὰ νὰ μᾶς μεταδώσουν πληροφορίες, τίς ὁποῖες ὁ ἴδιος ὁ Ἀριστοφάνης, στὰ χειρόγραφα ἔργων του πού κυκλοφοροῦσαν, εἶχε θεωρήσει περιττὸ νὰ δώσει. Αὐτὸς ὁ ζῆλος ἔφησε τὰ ἔχνη του καὶ στὶς συντομογραφίες τῶν προσώπων, ἀλλὰ μερικές φορές καὶ στὰ ἴδια τὰ κείμενα. Στὶς *Νεφέλες*, 21-31, ὁ Στρεψιάδης διαβάζει φωναχτὰ ἀπὸ τὸ τεφτέρι μὲ τοὺς λογαριασμούς του καὶ ἀναφέρει ὅτι χρωστᾷ δώδεκα μνῆς στὸν Πασία γιὰ ἓνα ἄλογο τοῦ εἶδους *κοππατίας*, καὶ τρεῖς μνῆς στὸν Ἀμεινία γιὰ μιὰ καρότσα καὶ δύο τροχοῦς ἀγωνιστικοῦ ἄρματος. Χίλιους διακόσιους στίχους παρακάτω ὁ Στρεψιάδης ἀντιμετωπίζει δύο δανειστὲς του: ὁ πρῶτος ζητᾷ δώδεκα μνῆς πού του δάνεισε γιὰ νὰ ἀγοράσει ἓνα ἄλογο «ψαρὸ» (1224 κ.έ.), καὶ ὁ δεύτερος ἓνα ἀπροσδιόριστο ποσὸ δανεισμένο γιὰ νὰ καλύψει ὁ Στρεψιάδης κάποια ἀνάγκη του, πού καὶ αὐτὴ δὲν προσδιορίζεται στὸ κείμενο (1267-1270). Καὶ τοὺς δύο πιστωτὲς τοὺς ἀποδιώχνει ὁ Στρεψιάδης, τὸν πρῶτο μόνον μὲ λοιδορίες, τὸν δεύτερο καὶ μὲ τὸ βουκέντρι πού χρησιμοποιοῦσαν στοὺς ἀγῶνες. Καθὼς ὁ δεύτερος δανειστὴς φεύγει τρέχοντας, ὁ Στρεψιάδης, σύμφωνα μὲ τοὺς κώδικες R καὶ V, τοῦ φωνάζει: *οὐκ ἔλας ὦ Πασία!*, σύμφωνα ὁμοίως μὲ τὰ ἄλλα χειρόγραφα: *οὐκ ἔλας ὦ σαμφόρα!* —ἡ λέξη *σαμφόρας* χαρακτηρίζει ὀρισμένη ράτσα ἀλόγων. Ἡ κανονικὴ κραυγὴ *οὐκ ἔλας ὦ σαμφόρα* εἶχε σκοπὸ νὰ ἐμψυχώσει κάποιον ἄλογο σὲ ἀγῶνες, καὶ ἀπαντᾷ στοὺς Ἱππεῖς, 603· ἀλλὰ κάποιος στὴν ἀρχαιότητα νόμιζε, φαίνεται, ὅτι ὁ δανειστὴς πού προπηλακίζεται εἶναι ὁ Πασίας, γνωστὸς ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου. Αὐτὸ δὲν φαίνεται καθόλου πιθανό: ἂν κάποιος ἀπὸ τοὺς δανειστὲς ἔπρεπε νὰ ἔχει ὄνομα, τότε ὁ Πασίας θὰ ἦταν ὁ πρῶτος δανειστὴς, αὐτὸς πού εἶχε δανείσει τίς δώδεκα μνῆς· ἀλλὰ ἀπὸ τὴ στιγμή πού κάποιος ἔριξε τὴν ἰδέα ὅτι ὁ δεύτερος δανειστὴς ἔπρεπε νὰ ταυτιστεῖ μὲ τὸν Πασία, κατοπινοὶ σχολιαστὲς ἔφτασαν τελικὰ νὰ δημιουργήσουν τὴ θεωρίαν ὅτι αὐτοὶ πού παρουσιάζονται στὸ κείμενο ὡς δύο δανειστὲς στὴν πραγματικότητα εἶναι

4. Παρόμοια, στὸν κώδικα τῆς Ραβέννας, ἓνα σχόλιο ὀνομάζει Κηφισοφῶνα τὸ δοῦλο τοῦ Εὐριπίδη πού ἀνοίγει τὴν πόρτα στοὺς Ἀχαρνεῖς, 395 —αὐτό, γιὰ τὶς στοὺς *Βατράχους*, 1452 κ.έ., ὁ Κηφισοφῶν ἀναφέρεται ὡς συνεργάτης τῆς συγγραφῆς τῶν ἔργων τοῦ Εὐριπίδη. Στὸν στ. 401 ὁμοίως τῶν Ἀχαρνεῶν φαίνεται καθαρὰ ὅτι αὐτὸς πού ἀνοίξε τὴν πόρτα εἶναι δοῦλος.

Η ΤΑΥΤΙΣΗ ΤΩΝ ΟΜΙΑΗΤΩΝ

ένας μόνο, πού, ἀφοῦ τὸν ἐδίωξαν τὴν πρώτη φορά, ἐπιστρέφει ντυμένος διαφορετικὰ (ὁ δεύτερος δανειστὴς —ὄχι ὅμως καὶ ὁ πρῶτος— κλαιγεται γιὰ ἓνα ἀτύχημα πού τὸν βρῆκε σὲ ἀγῶνες), χωρὶς ὁ Στρεψιάδης νὰ σχολιάσει καθόλου τὴν ἐπανεμφάνισή του. Αὐτὴ ἡ ἐρμηνεία, πού ἀπὸ πολλὰς ἀπόψεις ἀντιβαίνει στὴ θεατρικὴ τεχνικὴ τοῦ Ἀριστοφάνη, ξεκινᾷ ὀλόκληρη ἀπὸ τὴν ἐπιμονὴ νὰ δοθοῦν ὀνόματα καὶ νὰ ταυτιστοῦν ὁμιλητές, τὴν ταυτότητα τῶν ὁποίων ὁ ἴδιος ὁ Ἀριστοφάνης δὲν θεώρησε ἀπαραίτητη νὰ καθορίσει.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΕΣ ΟΔΗΓΙΕΣ

Ξέρουμε ὅτι ὁ ἀρχαῖος ἀναγνώστης ἑνὸς θεατρικοῦ ἔργου ἔπρεπε νὰ ὑπολογίσει μόνος του πόσα πρόσωπα εἶχε τὸ ἔργο, πόσα παρουσιάζονταν σὲ κάθε σκηνὴ καὶ ποῖο πραγματικὰ ἔλεγε τὸν κάθε στίχο· ἔτσι δὲν μᾶς ξαφνιάζει καθόλου ὅτι ἔπρεπε μόνος του πάλι νὰ συμπεράνει ἀπὸ τὸ κείμενο, ὅσο καλύτερα μπορούσε, τίς κινήσεις, τίς χειρονομίες καὶ τὸν τόνο τῆς φωνῆς, πράγματα πού σὲ σύγχρονα θεατρικὰ κείμενα καθορίζονται ὀλοῦ ἀπὸ τίς σκηνοθετικὰς ὀδηγίες. Μπορεῖ κανεὶς νὰ ὑποστηρίξει ὅτι μικρὸς μόνος ἀριθμὸς ἀπὸ σκηνοθετικὰς ὀδηγίες στὴν τραγωδίαν καὶ τὴν κωμωδίαν —οὔτε καν μίαν γιὰ κάθε ἔργο— ἀνάγονται στὴν ἐποχὴ τοῦ συγγραφέα. Πρόκειται πάντα γιὰ ὀδηγίες πού ἀναφέρονται στὴ μουσικὴ συνοδείαν (π.χ. *Βάτραχοι*, 1263: *διαύλιον προσαυλεῖ τις*) ἢ σὲ κάποιο τραγούδι ἢ κραυγὴ. Τὸ πιὸ πειστικὸ παράδειγμα τὸ συναυτοῦμε στὴν τραγωδίαν: στίς *Εὐμενίδες* τοῦ Αἰσχύλου (129) σημειώνεται γιὰ τίς κοιμισμένες Ἐρινύες *μυγμὸς διπλοῦς ὀξύς*. Ἐνῶ βλέπουμε ὅτι εὐκόλα μπορούσε κανεὶς νὰ συμπεράνει ἀπὸ τὸ κείμενο τὸν *μυγμὸ* (κλαψούρισμα), δὲν ὑπάρχει τίποτε στὸ κείμενο πού θὰ μπορούσε νὰ μᾶς ὀδηγήσει στὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ *μυγμὸς* ἔπρεπε νὰ εἶναι *διπλοῦς* ἢ *ὀξύς*. Οἱ ἀρχαῖοι σχολιαστὲς ἀναπλήρωναν τίς ἐλλείψεις αὐτὲς τῆς παράδοσης τῶν κειμένων προσθέτοντας σκηνοθετικὰς ὀδηγίες σύμφωνα μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ ἔργου, ὅπως τὸ φαντάζονταν νὰ παίζεται μπροστὰ στὰ μάτια τους. Στίς *Νεφέλες* π.χ., ὁ Στρεψιάδης, ὀργισμένος ἀπὸ τὴ θέαν τοῦ γιου του πού κοιμᾶται, ἐνῶ ὁ ἴδιος ξαγρυπνᾷ γεμάτος ἀνησυχίας, λέει φωναχτὰ (11):

Ἄς σκεπαστῶ κι ἐγὼ κι ἄς ροχαλίσω.

Τὸ σχόλιο στὸν κώδικα V σημειώνει:

Παραπιγραφὴ ποιήσας γὰρ ἀσχήμονα τὴν ὄψιν καὶ τὸ σχῆμα τοῦ νεανίσκου μμησάμενος, ὡσπερ ἐκεῖνος ἐκάθευδεν, ἀποστραφεὶς καὶ αὐτὸς πειρᾶται δῆθεν καθεῦδειν, ἐγκρύψας τὴν κεφαλὴν τοῖς περιβλήμασι.

Εἶναι κρίμα πού ὁ σχολιαστής, ὁ πρῶτος ἀπ' ὅπου ξεκίνησε αὐτὸ τὸ σχόλιο, ξέχασε ὅτι οἱ ἠθοποιοὶ τοῦ Ἄριστοφάνη φοροῦσαν προσωπεῖα, ὥστε καὶ ἂν ἀκόμη ὁ Στρεψιάδης ἄλλαζε ἔκφραση, δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ ἀντιληφθοῦμε· ἐδῶ ὁμως εἶναι ἡ κατάλληλη εὐκαιρία νὰ θυμηθοῦμε ὅτι ἀρχαῖες σκηνικὲς ὁδηγίες δόπως αὐτὴ δὲν μᾶς ἀπαλλάσσουν ἀπὸ τὴν ὑποχρέωση νὰ προτείνουμε ἡμεῖς δικές μας, βασισμένες στὴ μελέτη τοῦ κειμένου. Στὴν περίπτωσι ἔργων πού σώζονται μόνο σὲ χειρόγραφα, μὲ σπάνια καὶ συνοπτικώτατα σχόλια, δὲν διαθέτουμε κἂν τίς διαφορὲς θεωρίαι πού εἶχαν διατυπώσῃ οἱ παλαιοὶ μας συνάδελφοι.

Μιά τέτοια περίπτωσι παρουσιάζεται στὴν ἀρχὴ τῆς τελευταίας σκηνῆς στὴ *Λυσιστράτη*, ὅπου τὸ γυμνὸ ἀπὸ σχόλια κείμενο εἶναι τόσο προβληματικὸ, ὥστε νὰ ἀμφιβάλουμε ἂν ποτὲ ἀρχαῖος σχολιαστής εἶχε μείνει καὶ ὁ ἴδιος ἱκανοποιημένος ἀπὸ τὴ σκηνή, ὅπως τὴν εἶχε ἀνασυγκροτήσει. Οἱ πολῖτες τῆς Ἀθήνας καὶ τῆς Σπάρτης, γονατισμένοι ἀπὸ τὴ σεξουαλικὴ ἀπεργία τῶν συζύγων τους, συμφώνησαν νὰ κάμουν εἰρήνη. Ὅταν τελειώνουν οἱ διαπραγματεύσεις, οἱ δύο ἀντιπροσωπεῖες, γιὰ νὰ γιορτάσουν τὴ συμφωνία τους, πηγαίνουν στὴν Ἀκρόπολι νὰ γλεντήσουν. Ὁ χορὸς λέει ἕνα εὐθυμο τραγουδάκι καὶ ἀκολουθοῦν οἱ στίχοι 1216 κ.έ. Παραθέτουμε τὸ κείμενο τῶν χειρογράφων, ὅπως τὸ ἔχουμε:

ΘΕΡ[ΑΠΩΝ]: Ἔνοιγε τὴν θύραν· οὐ θέλεις παραχωρεῖν;

Ἔμεῖς, τί κάθησθε; Μῶν ἐγὼ τῇ λαμπάδι

ὑμᾶς κατακάψω; Φορτικὸν τὸ χωρῖον.

Ὅκ ἂν ποῆσαιμ'. Εἰ δὲ πάνν δεῖ τοῦτο δρᾶν,

ὑμῖν χαρίζεσθαι ταλαιπωρησόμεν.

1220

ΧΟΡ[ΟΣ]: Χῆμεῖς γε μετὰ σοῦ ξυνταλαιπωρησόμεν.

Ὅκ ἄπιτε; Κωκύσεσθε τὰς τρίχας μακρά.

Ὅκ ἄπιθ', ὅπως ἂν οἱ Λάκωνες ἐνδοθεν

καθ' ἡσυχίαν ἀπίωσιν εὐωχημένοι;

ΑΘ[ΗΝΑΙΟΣ]: Ὅπω τοιοῦτον συμπόσιον ὅπωπ' ἐγὼ!

1225

Ἡ καὶ χαρίεντες ἦσαν οἱ Λακωνικοί·

ἡμεῖς δ' ἐν οἴνω συμπόται σοφώτατοι.

Ὁ πρῶτος στίχος παρουσιάζει μετρικὴ ἀνωμαλία καὶ πρέπει νὰ διορθωθεῖ. Διορθώνεται πολὺ εὐκόλα, μὲ τρόπο πού ἄνετα νὰ δίνει τὸ νόημα «ἐπρεπε νὰ ἔχεις φύγει ἐσὺ ἀπὸ τὴ μέση».⁵ Ἡ ἔκφραση *φορτικὸν τὸ χωρίον* (1218) μπορεῖ νὰ μεταφραστεῖ «ὁ τόπος αὐτὸς εἶναι τρισάθλιος»· ἐπιδέχεται ὁμως καὶ ἄλλες ἑρμηνεῖες, π.χ. «εἶναι κωμικὸ θέμα πολὺ συνηθισμένον». Ὁ τύπος *δ-πωπα* (1225) ταιριάζει περισσότερο σὲ Σπαρτιάτη ὁμιλητὴ ἀπὸ Ἀθηναῖο θὰ περιμέναμε νὰ ἀκούσουμε τὸν τύπο *ἑώρακα*. Αὐτὰ ὁμως τὰ προβλήματα εἶναι περιθωριακά, ἂν τὰ συγκρίνουμε μὲ τὴ δυσκολία πού ἔχουμε νὰ καταλάβουμε, ἀβοήθητοι ἀπὸ σκηνοθετικὰς ὁδηγίες, (α) ποὺς κάθεται ἔξω ἀπὸ τὴν πόρτα, (β) πρὸς τί ἢ ἀπειλὴ γιὰ πυρπόληση, καὶ (γ) τί ἀκριβῶς σημαίνουν τὰ *οὐκ ἂν ποιήσαιμι* (1219), *ταλαιπωρήσομεν καὶ χαρίζεσθαι* (1220). Ἡ κωμικότητα τῆς σκηνῆς —πού μᾶλλον δὲν θὰ τὴν ἐκτιμήσει (καὶ δὲν ἀξίζει νὰ τὴν ἐκτιμήσει) ὁ σύγχρονος ἀναγνώστης ἢ θεατὴς— εἶναι πιθανὸν νὰ βασίζεται ἀποκλειστικὰ στὸν προπηλακισμό καὶ στὸ φοβέρισμα τῶν δούλων ἀπὸ μεθυσμένους πολίτες, καὶ ἐπίσης στὶς ὑπερβολικὰς ἐκφράσεις φόβου ἀπὸ τὴ μεριά τῶν δούλων:

Ἐξω ἀπὸ τὴν πόρτα εἶναι μαζεμένοι δούλοι πού περιμένουν νὰ συνοδεύσουν τὰ ἀφεντικά τους στὸ σπίτι. Ἡ πόρτα ἀνοίγει σιγὰ σιγὰ.

ΠΡΩΤΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ, φωνάζοντας ἀπὸ μέσα σὲ κάποιον θυρωρὸ πού εἶναι καὶ αὐτὸς μέσα: *Ἄνοιξε τὴν πόρτα!* (ὁ θυρωρὸς ἀνοίγει διάπλατα τὴν πόρτα καὶ ὁ Πρῶτος Ἀθηναῖος τὸν σπρώχνει νὰ πέσει κάτω κουτροβαλώντας) *Ἐπρεπε νὰ ἔχεις φύγει ἀπὸ τὴ μέση!* (βγαίνει μιὰ ομάδα ἀπὸ Ἀθηναίους καὶ Σπαρτιάτες· κρατοῦν ὄλοι πυρσούς· —στοὺς δούλους πού περιμένουν) *Γιατί κάθεστε ἐδῶ; Νὰ σᾶς βάλω φωτιά μὲ τὸν πυρσὸ μου;* (πηδᾷ πρὸς τὸ μέρος τους κραδαίνοντας τὸν πυρσὸ πού κρατᾷ· οἱ δούλοι σκούζουν, συζητοῦν θορυβημένοι, καὶ τὸ βάζουν στὰ πόδια πρὸς ὅλες τὶς κατευθύνσεις) *Τί παλιογειτονιὰ εἶναι αὐτή!* (ἡσυχάζοντας· συμβιβαστικὰ καὶ χωρὶς ἀπειλητικὸ ὕφος) *Δὲν θὰ τὸ κάνω.* (δειλὰ δειλὰ οἱ δούλοι ξαναμαζεύονται· —μὲ ἄγριο σαρκασμὸ) *Ἄν ὁμως ὑποχρεωθῶ νὰ τὸ κάνω —δὲν μὲ πειράζει νὰ σᾶς τὴν κάνω*

5. [Στὴ θέση τοῦ οὐ τὸ μέτρο ἀπαιτεῖ βραχύχρονη συλλαβή. Ὁ Dover (καὶ ὁ V. Coulon) δέχεται τὶς διορθώσεις τοῦ Bentley (σύ, ἀντὶ οὐ) καὶ τοῦ Kahler (σ' ἔδει, ἀντὶ θέλεις).]

αὐτὴ τῆ χάρη— θ' ἀψηφῆσω τὸν κόπο!
 ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ, ἐγκάρδια: *Ναί, καὶ ἐμεῖς θὰ σέ βοηθήσουμε κοπιᾶζοντας μαζὶ σου!*
 ΠΡΩΤΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ, ἀπειλώντας πάλι τοὺς δούλους με τὸν πυρσό του: *Φευγάτε. Κινδυνεύουν τὰ μαλλιά σας! (τρελλὴ πάλι παντομίμα τρόμου ἀπὸ τοὺς δούλους) Φευγάτε, γιὰ νὰ μπορέσουν οἱ Σπαρτιάτες νὰ βγοῦν μετὰ τὸ γεῦμα καὶ νὰ πᾶνε μὲ ἡσυχία στὰ σπίτια τους.*
 ΣΠΑΡΤΙΑΤΗΣ: *Δὲν ξανάδα στὴ ζωὴ μου τέτοιο συμπόσιο!*
 ΠΡΩΤΟΣ (ἢ ΔΕΥΤΕΡΟΣ) ΑΘΗΝΑΙΟΣ: *Ἐξάιρετοι ἄνθρωποι αὐτοὶ οἱ Σπαρτιάτες· ἀλλὰ καὶ ἐμεῖς, ὅταν ὑπάρχει κρασί, τὰ καταφέρνουμε θανμάσια στὰ συμπόσια.*⁶*

ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ

Τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀριστοφάνη τὰ θεατρικὰ ἔργα τὰ ἐπαιζαν σὲ δύο μεγάλες γιορτὲς πρὸς τιμὴν τοῦ θεοῦ Διονύσου: στὰ Λήναια (ποῦ συνήθως ἐπεφταν τέλη Ἰανουαρίου) καὶ στὰ Μεγάλια Διονύσια (συνήθως τέλη Μαρτίου). Τὸν 4ο αἰῶνα ξέρουμε ὅτι ὑπῆρχαν καὶ ἄλλες γιορτὲς ὅπου μποροῦσαν νὰ παρασταθοῦν θεατρικὰ ἔργα· σὲ σχέση ὅμως μὲ τὸν Ἀριστοφάνη ἀναφέρονται μόνον τὰ Λήναια καὶ τὰ Διονύσια.⁷ Ἡ παράσταση τῶν θεατρικῶν ἔργων, ὅπως καὶ ἡ παρουσίαση διάφορων ὄχι θεατρικῶν χορικῶν ἔργων στὶς γιορτὲς αὐτές, εἶχε χαρακτῆρα συναγωνισμοῦ· ἐπιτροπὴ ἀπὸ κριτὲς ἀξιολογοῦσε σὲ σειρὰ τὰ ἔργα ποῦ εἶχαν παρουσιάσει οἱ θεατρικοὶ συγγραφεῖς. Ὅσο διαρκοῦσε ὁ πελοποννησιακὸς πόλεμος (431-404 π.Χ.) ὁ ἀριθμὸς τῶν κωμωδιῶν ποῦ ἀνέβαζαν σὲ κάθε γιορτῇ ἦταν τρεῖς· πρὶν καὶ μετὰ τὸν πόλεμο, πέντε. Κρατοῦσαν γιὰ κάθε χρόνον ἐπίσημο κατάλογο μὲ τὴν σειρὰ ἐπιτυχίας, καὶ τὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ 4ου αἰῶνα τὸν χάραζαν σὲ μεγάλη δημόσια

6. [Θὰ εἶναι ἀπόλυτα μέσα στὸ πνεῦμα τοῦ παραδείγματος ἂν σημειώσουμε τὴ διαφωνία μας μὲ τὴν ἐρμηνεία ποῦ δίνει στὴ σκηνὴ ὁ συγγραφέας. Πιὸ κοντὰ στὴν ἀλήθεια βρίσκονται κατὰ τὴ γνώμη μας οἱ V. Coulon - H. v. Daele, ὅταν στὴ θέση τῶν δούλων τοποθετοῦν τὸ χορὸ· βλ. τὴν ἐκδοσὴ τοῦ Ἀριστοφάνη στὴ σειρὰ τῶν Belles Lettres, τ. III, Παρίσι 1967, σ. 173 κ.ε., ὅπου καὶ ἐρμηνευτικὴ σημείωσις.]

7. Ἀποσπάσματα ἀπὸ ἓνα ἀρχαῖο ἐρμηνευτικὸ ὑπόμνημα σὲ μιὰ κωμῶδια, ποῦ βρέθηκαν τώρα τελευταῖα (*Oxyrhynchus Papyri*, τ. XXXV, ἀρ. 2737), φαίνεται νὰ ἐνισχύουν τὴν (ἀρκετὰ πιθανή· βλ. σημ. 8) ἄποψη ὅτι οἱ παραστάσεις στὰ Μεγάλια Διονύσια εἶχαν μεγαλύτερη αἴγλη ἀπὸ τὶς παραστάσεις στὰ Λήναια.

έπιγραφή, πού μᾶς σώζονται μερικά κομμάτια της. Ὁ κατάλογος κυκλοφόρησε καί ὡς βιβλίον, καί ἔτσι ἀπό τήν ἐποχή αὐτή κάθε φιλόλογος, ὅπουδῆποτε καί ἂν βρισκόταν στόν ἑλληνικό κόσμον, δέν εἶχε παρά νά ψάξει νά βρεῖ στό ἀντίγραφό του τή χρονολογία τῆς παράστασης ἐνός ὁποιοδῆποτε ἔργου τοῦ Ἀριστοφάνη (ἢ ὁποιοῦ ἄλλου θεατρικοῦ συγγραφέα).

Τήν ἑλληνιστική περίοδο χρειάστηκε νά γραφοῦν «ὑποθέσεις» τῶν κλασικῶν ἔργων, δηλαδή σύντομες περιλήψεις τοῦ περιεχομένου τους. Στίς περιλήψεις αὐτές μπορούσαν νά προστεθοῦν πληροφορίες ἀπό τόν κατάλογο τῶν νικητῶν, καί ἔτσι πρόκυψε ἕνα εἶδος συνοπτικῆς ἱστορίας τῆς δραματουργικῆς παραγωγῆς. Τότε δημιουργήθηκε ἡ συνήθεια νά προτάσσεται σέ κάθε χειρόγραφο ἡ ὑπόθεσις (μαζί μέ τίς χρονολογικές πληροφορίες), πρὶν ἀπό τὸ κείμενο τοῦ σχετικοῦ ἔργου —τέτοιες εἶναι καί οἱ ὑποθέσεις πού μᾶς σώζονται μαζί μέ τὰ κείμενα στὰ μεσαιωνικά χειρόγραφα. Ἔτσι μᾶς δίνεται ἡ δυνατότητα νά κατατάξουμε σέ χρονολογική σειρά τὰ σωζόμενα ἔργα τοῦ Ἀριστοφάνη, καί ἀκόμη, χρησιμοποιώντας πληροφορίες πού ἀντλήσαν οἱ ἀρχαῖοι σχολιαστῆς (ἢ καμιά φορά καί ἄλλοι συγγραφεῖς) ἀπό τόν χρονολογικό κατάλογο τῶν νικητῶν, νά συμπληρώσουμε τίς χρονολογίες γιά μερικά ἀπό τὰ χαμένα του ἔργα. Στόν παρακάτω πίνακα συγκεντρώνουμε ὅ,τι μᾶς εἶναι γνωστό γιά τή ζωή καί τὰ ἔργα τοῦ Ἀριστοφάνη, καί προσθέτουμε μερικά ἄλλα στοιχεῖα πού μπορούν νά μᾶς χρησιμεύσουν γιά νά συσχετίσουμε τόν Ἀριστοφάνη μέ τήν ἐποχή του.

Ὁ Ἀριστοφάνης γεννήθηκε τὸ 450 π.Χ. ἢ λίγο ἀργότερα. Τή χρονολογία αὐτή τὴ συμπεραίνουμε ἀπό τίς *Νεφέλες* (528-533), ὅπου ὁ ποιητῆς ἀφήνει νά ἐννοηθεῖ ὅτι ἦταν ἐξαιρετικά νέος καί δέν εἶχε ἐμπιστοσύνη στόν ἑαυτό του ὅταν παίχτηκαν οἱ *Δαιταλεῖς*, τὸ πρῶτο του ἔργο.

431 ἀνάμεσα στήν Ἀθήνα καί τὴ Σπάρτη ξεσπᾷ ὁ πελοποννησιακὸς πόλεμος·

430 ὁ μεγάλος λοιμὸς στήν Ἀθήνα·

429 θάνατος τοῦ Περικλῆ·

428 / 7 γέννηση τοῦ Πλάτωνα·

427 *Δαιταλεῖς* (χαμένο)·

426 *Βαβυλώνιοι* (χαμένο). Ὁ Κλέων κατηγορήσε τόν Ἀριστοφάνη ὅτι μέ τὸ ἔργο αὐτὸ γελοιοποίησε τοὺς αἰρετοὺς ἄρ-

- χοντες τῆς πόλης μπροστά σὲ κοινὸ (στὰ Μεγάλα Διονύσια) ποὺ περιλάμβανε πολλοὺς ξένους ἐπισκέπτες.⁸ Ἡ δὶ-
 ωξη δὲν φαίνεται νὰ εἶχε καμιὰ συνέπεια·
- 425 Ἀχαρνεῖς (σώζεται)· πρῶτο βραβεῖο στὰ Λήνια·
- 424 Ἰππεῖς (σώζεται)· πρῶτο βραβεῖο στὰ Λήνια·
- 423 Νεφέλες· πρώτη μορφή (χαμένη)· τρίτο καὶ τελευταῖο
 βραβεῖο στὰ Μεγάλα Διονύσια·
- 422 Σφήκες (σώζεται)· δεύτερο βραβεῖο στὰ Λήνια·
- 421 συμφωνία εἰρήνης διακόπτει προσωρινὰ τὶς ἐχθροπραξίες
 ἀνάμεσα στὴν Ἀθήνα καὶ τὴ Σπάρτη·
 Εἰρήνη (σώζεται)· δεύτερο βραβεῖο στὰ Μεγάλα Διονύσια·
- 417 Νεφέλες· μερικὰ ἀναθεωρημένη μορφή (σώζεται), ποὺ δὲν
 περιπου παραστάθηκε ποτέ·
- 415 ἡ Ἀθήνα στέλνει στὴ Σικελία μεγάλο ἐκστρατευτικὸ σῶμα·
- 414 Ἀμφιάραος (χαμένο)· στὰ Λήνια·
- 413 Ὀρνίθες (σώζεται)· β' βραβεῖο στὰ Μεγάλα Διονύσια·
 ἡ Σπάρτη ξαναρχίζει τὶς ἐχθροπραξίες·
 τὸ ἀθηναϊκὸ ἐκστρατευτικὸ σῶμα στὴ Σικελία καταστρέ-
 φεται·
- 411 Λυσιστράτη (σώζεται)· στὰ Λήνια (γιὰ τὴ χρονολόγηση,
 βλ. σ. 237)·
 Θεσμοφοριάζουσες (σώζεται)· στὰ Μεγάλα Διονύσια (βλ.
 σ. 237)·
 ὀλιγαρχικὴ ἐπανάσταση ἐπικρατεῖ προσωρινὰ στὴν Ἀθή-
 να, ἀλλὰ τὸ δημοκρατικὸ πολίτευμα ἀποκαθίσταται λίγους
 μῆνες ἀργότερα·
- 408 Πλοῦτος (χαμένο)· ὄχι τὸ ὁμώνυμο ἔργο, ποὺ θὰ παιχτεῖ
 ἀργότερα·
- 406 θάνατος τοῦ Εὐριπίδη — θάνατος τοῦ Σοφοκλή·
- 405 Βάτραχοι (σώζεται)· πρῶτο βραβεῖο στὰ Λήνια·
 ἀποφασιστικὴ ἦττα καὶ ναυτικὸς ἀποκλεισμός τῆς Ἀθή-
 νας·
- 404 ἡ Σπάρτη ἐπιβάλλει εἰρήνη· μιὰ ὀλιγαρχικὴ ὁμάδα, οἱ τρι-
 άκοντα τύραννοι, ἀναλαμβάνει τὴ διοίκηση·
- 403 ἐμφύλιος πόλεμος καὶ ἀποκατάσταση τῆς δημοκρατίας·

8. Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες δὲν συμπαθοῦσαν τὴ χειμερινὴ ναυσιπλοία· μὲ
 τὰ Μεγάλα Διονύσια ἴσως θεωροῦσαν ὅτι ὁ χειμῶνας τέλειωνε, ὅποτε οἱ ἀν-
 τιπροσωπεῖες τῶν συμμαχικῶν πόλεων ἔφερναν στὴν Ἀθήνα τὶς εἰσφορὲς
 τους, πάνω στὴν ὥρα γιὰ νὰ προλάβουν τὶς γιορτές.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ

- 399 καταδίκη και εκτέλεση του Σωκράτη·
 395 ο πόλεμος με τη Σπάρτη ξαναρχίζει, με διαφορετικό όμως συσχετισμό συμμάχων· πρώτα βήματα για την αποκατάσταση της αθηναϊκής ναυτικής δύναμης·
 392 'Εκκλησιάζουσες (σώζεται)· ή χρονολόγηση βασίζεται σε έσωτερικά κυρίως κριτήρια και ίσως να πέφτει έξω ένα χρόνο·
 388 Πλούτος (σώζεται)·
 Μετά το 388: *Αιολοσίκιον* (χαμένο) και *Κώκαλος* (χαμένο)· παραγωγός και σκηνοθέτης ένας από τους γιούς του ποιητή.

'Από τους 'Αχαρνείς (652 κ.έ.) συνάγεται ότι τον καιρό που παίχτηκε το έργο ο 'Αριστοφάνης ζούσε στην Αίγινα, το νησί που είχαν αποικίσει οι 'Αθηναίοι στα 431 π.Χ., όταν έδιωξαν τους παλαιούς κατοίκους.⁹ Ξέρουμε ότι οι γιοί του ήταν κωμωδιογράφοι, δεν ξέρουμε όμως τίποτε για τον πατέρα του ποιητή (Φίλιππος ήταν το όνομά του), ούτε για την κοινωνική και την οικονομική του κατάσταση.¹⁰

9. Τους 'Αχαρνείς τους διδάξε ο Καλλίστρατος· δεν αποκλείεται λοιπόν κάθε αναφορά στον *ιδιάσκαλον* ή τον *ποιητήν* στην Παράβαση της κωμωδίας να μην αφορά τον 'Αριστοφάνη αλλά τον Καλλίστρατο. 'Η πληροφορία που διαβάζουμε στο ανώνυμο έργο 'Αριστοφάνους *βίος*, ότι ο ποιητής ζούσε στην Αίγινα, δεν πρέπει να θεωρήσουμε ότι επιβεβαιώνει το συμπέρασμα που συνάγεται από τους 'Αχαρνείς· είναι πιο πιθανό αυτή ή πληροφορία να βασίζεται στον ίδιο συλλογισμό.

10. Μόλο που ο ποιητής την εποχή της γιορτής επαιρνε κάποια άμοιβή (πρβ. σ. 35), δεν μπορούσε να ζει από το συγγραφικό του έργο: οι άρχαίοι δεν είχαν συγγραφικά ποσοστά, ούτε νόμο να προστατεύει τα πνευματικά δικαιώματα. 'Εξω από την 'Αθήνα μπορούσε κανείς να βρει κατά καιρούς βασιλικούς προστάτες (τον 'Αρχέλαο π.χ., βασιλιά της Μακεδονίας, ή τον Διονύσιο, τον τύραννο των Συρακουσών)· κανένας όμως δεν περίμενε να βρει στην πατρίδα του τέτοια προστασία.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

ΟΡΓΑΝΩΣΗ

Ὁ ἀριθμὸς τῶν ἔργων πού μπορούσαν νὰ παρασταθοῦν σὲ κάθε θεατρικὸ διαγωνισμὸ ἦταν προκαθορισμένος, καὶ ἔτσι ἔπρεπε νὰ γίνεи ἐπιλογή ἀνάμεσα στοὺς ποιητὲς πού εἶχαν νὰ παρουσιάσουν ἔργα τους. Ἡ εὐθύνη γιὰ τὴν ἐπιλογή αὐτὴ εἶχε ἀνατεθεῖ σὲ ἀξιωματοῦχοις πού διορίζονταν κάθε χρόνο μὲ κλῆρο. Εἶναι ἀπίθανο οἱ ἀξιωματοῦχοι αὐτοὶ νὰ εἶχαν εἰδικὰ προσόντα γιὰ νὰ κρίνουν θεατρικὰ ἔργα· εἶχαν ἄλλωστε τόσα πολλὰ καὶ ποικίλα καθήκοντα, ὥστε —ἐκτὸς ἂν συμβουλευόνταν γνωστούς τους, εἰδικούς στὰ θεατρικὰ (ἀναλαμβάνοντας φυσικὰ οἱ ἴδιοι τὴν εὐθύνη τῆς τελικῆς ἀπόφασης)— τὸ πιθανότερο εἶναι νὰ διάλεγαν τὸ σίγουρο δρόμο, δίνοντας μεγάλη προτεραιότητα στοὺς δραματικούς συγγραφεῖς, ὅσους εἶχαν ἤδη πολὺ γερὰ ἐδραιωμένη φήμη. Οἱ ἀξιωματοῦχοι ἀρχίζαν τὴν ἐτήσια θητεία τους λίγο μετὰ τὰ μέσα τοῦ καλοκαιριοῦ, ἕξι ἢ ἑπτὰ μῆνες πρὶν ἀπὸ τὰ Λήναια —στὸ διάστημα αὐτὸ ὅποιος δραματικὸς ποιητὴς δὲν ἦταν σὲ θέση νὰ ὑποσχεθεῖ ρητὰ ὅτι θὰ ὑποβάλει ἔργο, ἴσως μάλιστα καὶ νὰ περιγράψει μὲ ἀρκετὲς λεπτομέρειες τὸ περιεχόμενό του, κινδύνευε νὰ χάσει τὴν εὐκαιρία. Βέβαια κάθε συγγραφέας εἶχε τὴ δυνατότητα ὡς τὴν τελευταία στιγμή νὰ προσθέτει στὸ κείμενό του ἐπίκαιρους ὑπαινιγμούς (στὸν Ἀριστοφάνη ἐντοπίζουμε ὀρισμένα τέτοια χωρία)· ὑπάρχουν ὁμως ἐκ τῶν πραγμάτων ὅρια σὲ τέτοιες ἀλλαγὲς καὶ προσθῆκες, ὅταν ἔχουν ἀρχίσει οἱ δοκιμὲς· ἐξετάζοντας τὴ σχέση ἀνάμεσα στὸ θέμα ἐνὸς ἀριστοφανικοῦ ἔργου καὶ στὴν πολιτικὴ κατάσταση τὴν ἐποχὴ τῆς παράστασης δὲν ἐπιτρέπεται νὰ ξεχνοῦμε ὅτι ἡ κατάσταση αὐτὴ ἦταν καμιά φορὰ ἀρκετὰ διαφορετικὴ ἀπὸ ὅ,τι τὴν ἐποχὴ πού γραφόταν τὸ ἔργο.

Ὁ δραματικὸς συγγραφέας ἦταν συνήθως, ἀλλὰ ὄχι ἀναγκαστικά, καὶ παραγωγὸς (διδάσκαλος) τοῦ ἔργου του· στὴν πραγματικότητα ὁ Ἀριστοφάνης τὰ τρία πρῶτα ἔργα του (*Δαιταλεῖς*, *Βαβυλώνιοι* καὶ *Ἀχαρνεῖς*) τὰ ἐμπιστεύτηκε σὲ κάποιον Καλλιστρατο γιὰ νὰ τὰ «διδάξει», καὶ μερικὰ ἀπὸ τὰ τελευταῖα του

σὸν Φιλωνίδῃ. Τοὺς ὑποκριτὲς τοὺς ὑπόδειχνε καὶ τοὺς μισθοδοτοῦσε τὸ κράτος· τὴ δαπάνη ὅμως γιὰ τὴ συντήρηση, τὴν ἐνδυμασία καὶ τὴν ἄσκηση τοῦ χοροῦ (ὁ κωμικὸς χορὸς εἶχε εἴκοσι τέσσερις χορευτὲς) τὴν ἐπωμιζόταν ἕνας χορηγός —ὁ ὄρος πρέπει ἀρχικὰ νὰ σήμαινε τὸν «ἐπικεφαλῆς τοῦ χοροῦ», ἀλλὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀριστοφάνη σήμαινε κυρίως αὐτὸν ποῦ θὰ ὀνομάζουμε σήμερᾳ διευθυντὴ παραγωγῆς (manager). Ἡ ἀθηναϊκὴ πολιτεία δὲν εἰσέπραττε ἄμεσους φόρους ἀπὸ τὰ εἰσοδήματα, οὔτε κὰν ἐφάπαξ εἰσφορὲς ἀπὸ τοὺς πλουσίους, παρὰ μόνο σὲ πολὺ ἔκτακτες περιπτώσεις· ἔτσι, τὰ ἔσοδα ποῦ χρειάζονταν γιὰ τὶς ἐσωτερικὲς δαπάνες τὰ συγκέντρωναν ὡς ἕνα βαθμὸ ἀπὸ τὴν ἔμμεση φορολογία, ἢ ἀπὸ τὴν ἀνάθεση μεγάλου μέρους τῆς δαπάνης γιὰ τὶς γιορτές, τὶς τελετὲς καὶ τὴ συντήρηση τῶν πολεμικῶν πλοίων σὲ ἰδιῶτες, ποῦ ἢ δηλωμένη περιουσία τους ἔφτανε νὰ καλύψει τὶς δαπάνες αὐτές. Ἐπὶ τοὺς Βατράχους, 367:

ὁποῖος ρήτορας λέει νὰ κοπεῖ ἢ ἀμοιβῆ | τῶν ποιητῶν,

μαθαίνουμε ὅτι ὁ κωμωδιογράφος πληρωνόταν· δὲν ξέρομε ὅμως πόση ἦταν ἡ ἀμοιβή του καὶ πόσον καιρὸ πρὶν ἀπὸ τὴν παράστασιν ἤρχιζε νὰ καταβάλλεται.

Στὰ Μεγάλα (κατ' ἄστυ) Διονύσια συναγωνίζονταν τρεῖς τραγικοὶ ποιητὲς, καθένας μὲ τρεῖς τραγωδίαι καὶ ἕνα σατυρικὸ δρᾶμα, ἐνῶ οἱ κωμωδιογράφοι ἔπρεπε νὰ ὑποβάλουν ἕνα μόνο ἔργον ὁ καθένας. Φαίνεται ὅτι σὲ καθεμίᾳ ἀπὸ τὶς τρεῖς μέρες τὶς ἀφιερωμένες σὲ θεατρικὲς παραστάσεις ἐπαιζαν πρῶτα τὶς τρεῖς τραγωδίαι καὶ τὸ σατυρικὸ δρᾶμα ἐνός τραγικοῦ, καὶ κατόπιν μιὰ κωμωδίαν· αὐτὸ τουλάχιστον συνάγεται λογικὰ ἀπὸ ἕνα χωρίον τῶν Ὀρνίθων (786-789), ὅπου ὁ χορὸς τῶν πουλιῶν ἀναπτύσσει τὰ πλεονεκτήματα ποῦ ἔχει κανεὶς ἂν διαθέτει φτερά:

*Νά, ἂν κανεὶς ἀπὸ σᾶς τοὺς θεατὲς ἦταν φτερωτὸς καὶ ἔπειτα πεινοῦσε καὶ δὲν τοῦ ἄρεσαν οἱ χοροὶ τῶν τραγικῶν, θὰ ἔφενγε ἀπὸ τὸ θέατρο πετώντας, θὰ πήγαινε σίτιν του νὰ κολατσίσει, καὶ χορτάτος ἔπειτα θὰ γύριζε, πετώντας πάλι, σὲ ἐμᾶς τοὺς κωμικοὺς νὰ ξανακάτσει.**

Δὲν μᾶς εἶναι ἀκριβῶς γνωστὸ ποιά ἦταν ἡ σειρά παράστασης τῶν ἔργων πρὶν ἀπὸ τὸν πελοποννησιακὸ πόλεμον, ὅταν τὸ πρόγραμμα στὰ Μεγάλα Διονύσια περιλάμβανε πέντε κωμωδίαι, ἢ ἀργότερα, ὅταν καθιερώθηκε πάλι τὸ προπολεμικὸ σχῆμα. Ἄ-

γνωστο μᾶς εἶναι καὶ τὸ πρόγραμμα στὰ Λήνιαια, ὅπου παρουσιάζαν λιγότερες τραγωδίες.

Τὸ σῶμα τῶν κριτῶν, πού ἀποφάσιζαν στὸ τέλος τῆς γιορτῆς τὴν ποιοτικὴν κατάταξιν τῶν ἔργων, ἐκλεγόταν τὴν τελευταία στιγμὴ μὲ κλῆρο ἀπὸ καταλόγους προσώπων πού εἶχαν ὑποβάλει οἱ δέκα φυλές —οἱ Ἀθηναῖοι πολίτες ἦταν χωρισμένοι ὅλοι σὲ δέκα φυλές. Οἱ κριτὲς ἦταν δέκα, ἕνας ἀπὸ κάθε φυλὴ, καὶ ἡ τελικὴ ἀπόφασις βασιζόταν σὲ τυχαία ἐπιλογή μὲ κλῆρο τῶν πέντε ἀπὸ τὶς δέκα προσωπικὲς προτιμήσεις τους. Δὲν ξέρουμε μὲ ποια κριτήρια καταρτιζόνταν οἱ δέκα ἀρχικοὶ κατάλογοι τῶν ὑποψήφιων κριτῶν.

Στὸ κείμενο τῶν κωμωδιῶν βρίσκουμε καμιά φορὰ εἰδικὲς ἀναφορὲς στὸ ἀκροατήριον· αὐτὲς φαίνεται νὰ προϋποθέτουν ὅτι οἱ θεατὲς ἦταν μόνον ἄντρες καὶ ἀγόρια. Δύο ὅμως χωρὶα στοὺς *Νόμους* τοῦ Πλάτωνα (658a-d καὶ 817c) ἐπιτρέπουν νὰ συμπεράνουμε ὅτι, τουλάχιστον τὴν ἐποχὴ τῆς συγγραφῆς τῶν *Νόμων* (μέσα τοῦ 4ου αἰῶνα), οἱ γυναῖκες μποροῦσαν νὰ παρακολουθοῦν παραστάσεις ὄλων τῶν δραματικῶν εἰδῶν.¹ Δὲν ἔχουμε σοβαρὸ λόγο νὰ ὑποθέσουμε ὅτι στὸ θέμα αὐτὸ ὑπῆρχε διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν ἐποχὴ τοῦ Πλάτωνα καὶ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀριστοφάνη. Εἶναι πολὺ φυσικὸ νὰ ἀναφέρει ἕνας κωμικὸς ποιητὴς ὅτι τὸ κοινὸν του εἶναι ἀντρικόν: στὴν Ἀθῆνα, οἱ κρίσεις καὶ οἱ προτιμήσεις τῶν ἀντρῶν εἶχαν βαρῦτητα καὶ ἀποφασιστικὴ σημασία γιὰ τὸ κύρος καὶ τὴ φήμην τοῦ ποιητῆ· θετικὲς ἐκδηλώσεις ἐπιδοκιμασίας ἢ ἀποδοκιμασίας ἀπὸ γυναῖκες δὲν θὰ ἦταν καλοδεχούμενες καὶ προσηγορικά σὲ ἄντρες. Δὲν πρέπει, νομίζω, νὰ πιστέψουμε ὅτι μιὰ γυναίκα —ἐκτὸς ἂν ἦταν ἱέρεια καὶ καθόταν στὸ ἔδρανον πού προβλεπόταν γιὰ τὸ ἀξίωμά της— θὰ μποροῦσε, χωρὶς νὰ θεωρηθεῖ ἀπρέπεια αὐτὸ πού κάνει, νὰ κάθεται ὅσο στεκόταν ὀρθὸς ἕνας ἄντρας, ἢ νὰ στέκεται καὶ νὰ βλέπει ἄνετα τὸ ἔργο, ὅταν ἕνας ἄντρας ἔστειλε πίσω μέσα στὸ συνωστισμό καὶ δὲν μποροῦσε νὰ δεῖ. Τὸ πιθανότερον εἶναι νὰ κάθονταν πρῶτα οἱ ἐνήλικοι Ἀθηναῖοι,² καὶ πίσω ἀπὸ αὐτοὺς νὰ συνωστίζονταν γυναῖκες, παιδιά,

1. Ὑπάρχουν ἐπίσης μερικὰ ἀνέκδοτα γιὰ τὴν τραγωδίαν τοῦ 5ου αἰῶνα πού προϋποθέτουν τὴν παρουσία γυναικῶν στὸ θέατρο. Τέτοια ἀνέκδοτα δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ τὰ ἀπορρίψει ἀβασάνιστα ὡς νεώτερες ἐπινοήσεις, ἀφοῦ τὸ συγγραφικὸ ἔργο δύο κωμωδοποιῶν τοῦ 5ου αἰῶνα, τοῦ Σησιμβροῦ καὶ τοῦ Ἰωνά, διαβαζόμενον ἀκόμη τὴν ἐποχὴ τῆς ρωμαϊκῆς αὐτοκρατορίας.

2. Μερικοὶ ἐκπρόσωποι ἀπὸ ἄλλες πόλεις κάθονταν ἴσως σὲ προνομιακὰ θέσεις, ὅπως κανονικὰ καὶ οἱ Ἀθηναῖοι ἀξιώματῶχοι: στοὺς Ὀρῆτες,

ΟΡΓΑΝΩΣΗ

ξένοι και δούλοι, προσπαθώντας να δούν όσο μπορούσαν καλύτερα τὸ ἔργο.

Οἱ ἐλεύθερες Ἀθηναῖες πολίτισσες ἔπρεπε νὰ συμπεριφέρονται μὲ ἀξιοπρέπεια καὶ νὰ κοκκινίζουν εὐκόλα —θὰ ἔλεγε λοιπὸν κανεὶς ὅτι ὑπάρχει κάποια ἀντίφαση ἀνάμεσα στὴν κοινωνικὴ αὐτὴ ἀπαίτηση καὶ στὴ θυμηδία ποὺ θὰ προκαλοῦσε στὶς γυναῖκες ἡ ἀπεριόριστη χυδαιότητα τῆς ἀριστοφανικῆς κωμωδίας. Σὲ κοινωνιῆς ὅμως ὅπου ἡ παρουσία τοῦ ἄλλου φύλου ἐπιβάλλει μεγάλους περιορισμούς στὴ γυναικεία συμπεριφορά, βρίσκουμε καμιά φορὰ νὰ ὑπάρχει τὸ ἴδιο μεγάλη ἐλευθερία ὅταν οἱ γυναῖκες συζητοῦν μεταξύ τους. Ἄν λοιπὸν οἱ γυναῖκες φρόντιζαν νὰ μαζεύονται ὅλες μαζὶ κάπου χωριστὰ ἀπὸ τοὺς ἄντρες τους στὶς κωμικὲς παραστάσεις, στὶς φαλλικὲς λιτανεῖες κτλ., δὲν θὰ ὑπῆρχε τίποτε ποὺ νὰ τὶς ἐμποδίζει νὰ διασκεδάζουν. Ὅσο γιὰ τὰ ἀγόρια, οἱ Ἀθηναῖοι θεωροῦσαν αὐτονόητο ὅτι τὰ διασκεδάζαν τὰ χυδαῖα χωρατὰ. Στὶς *Νεφέλες*, 538 κ.έ., ὁ Ἀριστοφάνης ἀναφέρει ἕναν τύπο στολῆς ὑπερβολικὰ φαλλικῆς, καὶ λέει πὼς ἦταν φτιαγμένη «γιὰ νὰ γελοῦν τὰ μικρὰ παιδιὰ».

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Ὅταν σήμερα στεκόμαστε κάτω ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη καὶ κοιτάζουμε τὸ θέατρο, σχεδὸν ὅλα ὅσα βλέπουμε ἀνήκουν στὴν ἑλληνιστικὴ ἢ τὴ ρωμαϊκὴ ἐποχὴ. Μὲ τὶς ἀνασκαφὲς μπορέσαμε νὰ ἀνασυνθέσουμε μὲ ἀρκετὲς λεπτομέρειες τὸ θέατρο ὅπως ἦταν μετὰ τὴν κυριότερη ἀνοικοδόμησή του, πρὸς τὰ τέλη τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, τὰ ἐρεῖπια τῶν θεάτρων ποὺ σώζονται σὲ ἄλλα μέρη τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου μᾶς βοηθοῦν νὰ συμπληρώσουμε τὴ γενικὴ εἰκόνα μας γιὰ τὸ σχέδιο τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ θεάτρου ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. Ὡστόσο ὁ Ἀριστοφάνης προηγεῖται χρονικὰ μισὸν αἰῶνα καὶ περισσότερο· μικρὸ μόνον μέρος ἀπὸ τὸ ὅλο σύμπλεγμα τῶν θεμελίων, ποὺ ἀποκαλύφθηκαν στὴν περιοχὴ τοῦ θεάτρου στὴν Ἀθήνα, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ τόσο πρῶμο.³ Γιὰ νὰ φανταστοῦμε τὸ θέατρο ὅπως ἦταν ὅταν παίζονταν τὰ ἀριστο-

794, ἀναφέρεται ἓνα τμήμα τοῦ θεάτρου, τὸ βουλευτικόν, ὅπου κάθονταν τὰ μέλη τῆς βουλῆς.

3. Βλ. W.B. Dinsmoor, «The Athenian Theatre of the Fifth Century» [Τὸ ἀθηναῖκό θέατρο τοῦ 5ου αἰώνα], *Studies presented to David Moore Robinson*, τ. 1, Saint Louis 1951, σ. 309-330.

φανικά έργα,⁴ πρέπει να συνδυάσουμε τα ελάχιστα αυτά λείψανα (α) με συμπεράσματα που συνάγουμε από νεώτερα θέατρα, (β) με τα λίγα κατατοπιστικά στοιχεία που μᾶς παραδίδουν ἄλλοι συγγραφείς, και (γ) με τὰ ὅσα μᾶς κάνουν νὰ ὑποθέσουμε ὀρισμένα χωρία στὶς ἴδιες τίς κωμωδίες τοῦ Ἀριστοφάνη.

Τὰ βασικά χαρακτηριστικά τοῦ ἀριστοφανικοῦ θεάτρου ἦταν (α) ἓνας κυκλικὸς χώρος (ἢ ὄρχήστρα —ὄρχοῦμαι=χορεύω) με διάμετρο εἴκοσι περίπου μέτρα, (β) ἓνας ἀνηφορικὸς χώρος γιὰ τοὺς θεατὲς (τὸ κοῖλον), με ὁμόκεντρες σειρὲς ἀπὸ καθίσματα, πού περιβάλλουν κάτι περισσότερο ἀπὸ τὸ βορειοδυτικὸ ἡμικύκλιο τῆς ὄρχήστρας, και (γ) ἓνα κτίσμα (ἢ σκηνή)⁵ στὰ νοτιοανατολικά τῆς ὄρχήστρας, κάθετο πρὸς τὸν ἄξονα πού διχοτομεῖ τὸ κοῖλον και τὴν ὄρχήστρα, με μεγάλους διαδρόμους δεξιὰ και ἀριστερὰ (εἰσοδοὶ ἢ, ἀργότερα, πάροδοι) γιὰ τὴν προσπέλαση στὴν ὄρχήστρα. Ὁ Ξενοφῶν ἀναφέρει στὴν *Κύρον Παιδεία* (6, 1, 54) ἓναν πύργο με ξύλα χοντρά ὡσπερ τραγικῆς σκηνῆς, και ἔτσι μαθαίνουμε ὅτι τὸ σκηνικὸ οἰκοδόμημα ἦταν ξύλινο, ἀκόμη και ὡς τὴν ἐποχὴ τοῦ Ξενοφῶντα, τὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα. Στὴ λ. τραγικῆς περιέχεται και τὸ κωμικῆς: ὅλα τὰ εἶδη τῶν ἔργων παιζόνταν στὸ ἴδιο θέατρο, και δὲν ὑπῆρχε σὲ κοινὴ χρῆση λέξη πού νὰ καλύπτει (ὅπως σήμερα τὸ «δραματικός») ὅλα τὰ θεατρικά εἶδη.

Ἐξετάζοντας τὰ ὑπολείμματα τοῦ θεάτρου τῆς Ἑρέτριας, πού ἀνήκει στὸν 4ο π.Χ. αἰώνα, συμπεραίνουμε ὅτι ἡ περιοχὴ ἀμέσως μπροστὰ ἀπὸ τὸ σκηνικὸ οἰκοδόμημα ἦταν κάπως ψηλότερη ἀπὸ τὴν ὄρχήστρα: τὸ ἴδιο χαρακτηριστικὸ φαίνεται νὰ προϋποθέτουν και γιὰ τὸ ἀθηναϊκὸ θέατρο ὀρισμένα χωρία τοῦ Ἀριστοφάνη. Μερικά ἀπὸ αὐτὰ ἐπιδέχονται και ἄλλες ἐρμηνεῖες: ἓνα ὅμως χωρὶο εἶναι σχεδὸν ἀδύνατο νὰ ἐρμηνευτεῖ ἀλλιῶς: στοὺς *Σφήκες*, 1341-1344, ὁ γέρος γυρίζει ἀπὸ τὸ γλέντι σέρνοντας μαζί του τὴν αὐλητρίδα κάποιου ἄλλου. Τῆς λέει:

4. Ὑπάρχει ἡ ἀποψη ὅτι στὰ Λήνια δὲν χρησιμοποιοῦσαν τὸ θέατρο κάτω ἀπὸ τὴ νότια πλαγιά τῆς Ἀκρόπολης —αὐτὸ πού κυρίως θεωρεῖται τὸ θέατρο τῆς Ἀθήνας—, ἀλλὰ μιὰ ἀπλούστερη κατασκευὴ στὰ δυτικά τῆς Ἀκρόπολης. Τὰ ἐπιχειρήματα πού προβάλλονται ὡς ἀποδεικτικά αὐτῆς τῆς ἀποψῆς δὲν με ἱκανοποιοῦν.

5. [Ὅταν σήμερα μιλοῦμε γιὰ ἀρχαῖο θέατρο, συνήθως ὀνομάζουμε σκηνή (ἢ σκηνικὸ χώρο) τὸν ὑπερυψωμένο ἢ ὄχι χώρο πού βρίσκεται ἀμέσως μπροστὰ στὸ σκηνικὸ οἰκοδόμημα.]

*Ἐσὺ ἔλα, χρυσομάμονό μου, ἀνέβα·
 πιάσου, κρατήσου ἀπ' τὸ σκοινάκι τοῦτο·
 ναί, πιάσου, ἀλλ' ἀπαλά, γιατί' εἶναι σάπιο·
 ὡστόσο λίγο τρίψιμο τὸ θέλει.*

Εἶναι φανερό ὅτι σκοινάκι ὀνομάζεται στὸ κείμενο ὁ μεγάλος τεχνητὸς φαλλὸς ποὺ ἀποτελοῦσε μόνιμο στοιχεῖο στὴν ἀμφίεση τοῦ κωμικοῦ ἠθοποιοῦ· οἱ λέξεις ὅμως εἶναι διαλεγμένες σάμπως ἢ κοπέλα νὰ ἀνέβαινε σκάλα τῆ κλιμακοστάσιο ἀπότομο μὲ ἓνα σκοινὶ στὸ πλάι γιὰ ὄδηγό. Ἄν στὴν πραγματικότητα ὁ Φιλοκλέων καὶ τὸ κορίτσι προχωροῦσαν πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς σκηνῆς περπατώντας σὲ τελείως ἴσιο ἐπίπεδο, χωρὶς νὰ ἀνεβῶν οὔτε ἓνα σκαλοπάτι, τότε στὸ χωρίο αὐτὸ δὲν καταλαβαίνουμε οὔτε πῶς πρέπει νὰ παίξουν οἱ ἠθοποιοί, οὔτε γιατί σκέφτηκε ὁ Ἄριστοφάνης νὰ τὸ διαμορφώσει ἔτσι. Παράλληλα, ἓνα δυὸ σκαλοπάτια θὰ ἔφταναν γιὰ νὰ δικαιολογήσουν τὸ ἀστεῖο. Δὲν πρέπει νὰ φανταστοῦμε τοὺς ἠθοποιούς πάνω σὲ πραγματικὰ ψηλὴ σκηνή, ἀποκομμένους ἀπὸ τὸ χορὸ ποὺ ἔπαιζε κάτω στὴν ὀρχήστρα· πολλὰ ἀπὸ ὅσα συμβαίνουν στὴν κωμῶδια καὶ στὴν τραγωδία (ἰδιαίτερα ὅταν ὁ χορὸς φαίνεται νὰ τριγυρίζει κάποιον καὶ νὰ τοῦ ἐπιτίθεται) προϋποθέτουν ἐλευθερία κινήσεως ἀνάμεσα στὴν ὀρχήστρα καὶ στὸ χῶρο μπροστὰ στὴ σκηνή⁶ —οἱ ἀρχαιολογικὲς μαρτυρίες ὅμως μᾶς δείχνουν ὅτι ἡ ὑπερυψωμένη σκηνή (τὸ λογεῖον) ἀποτέλεσε νεωτερισμὸ τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς.

Τὰ θεατρικὰ ἔργα παίζονταν στὸ ὑπαιθρο μὲ τὸ φῶς τῆς ἡμέρας· ἦταν ἀδύνατο νὰ δημιουργηθεῖ τεχνητὸ σκοτάδι. Ὅταν λοιπὸν ὁ δραματογράφος ἤθελε νὰ παραστήσει δράση στὰ σκοτεινὰ (ὅπως π.χ. ἀρχὴ ἀρχὴ στὶς *Νεφέλες* καὶ στοὺς *Σφήκες*, καθὼς καὶ στοὺς τετρακόσιους πρῶτους στίχους στὶς *Ἐκκλησιάζουσες*) ἔπρεπε νὰ ἐξηγήσει μὲ τὰ λόγια τῶν ἠθοποιῶν στοὺς ἀκροατὲς ὅτι δὲν εἶχε ἀκόμη ξημερώσει —ἀπὸ ἐδῶ καὶ πέρα τὸ ἀκροατήριο ἦταν ἀπαραίτητο νὰ χρησιμοποιήσει τὴ φαντασία του.⁷ Κάτι ἀνάλογο συμβαίνει καὶ μὲ τὴ δράση σὲ κλειστὸ χῶρο: πράγματα ποὺ

6. Τὸ σχόλιο στοὺς *Βατράχους*, 297, ἀπὸ τῆ μιὰ φαίνεται νὰ προϋποθέτει τὴ χρῆση τῆς ὑπερυψωμένης σκηνῆς (ποὺ τὴν ἐποχὴ τοῦ σχολιαστῆ εἶχε ἀπὸ καιρὸ ἐπικρατήσει παντοῦ), ἀπὸ τὴν ἄλλη ὅμως φαντάζεται τὴ στιγμή ἐκεῖνη τὸν Διδύσο καὶ τὸν Ξανθία νὰ βρισκονται στὴν ὀρχήστρα.

7. Μποροῦμε νὰ ἀντιπαραβάλλουμε τὴν εὐκολία τῶν θεατῶν τοῦ κινηματογράφου νὰ δεχτοῦν τὸν τεχνητὸ φωτισμὸ τῶν προσώπων, ὅταν ἡ σκηνὴ ὑποτίθεται ὅτι παριστάνει δράση στὸ σκοτάδι.

κανονικά έπρεπε νά γίνονται μέσα σέ κάποιο κτίριο, στό θέατρο παρουσιάζονται άναγκαστικά νά γίνονται στό ύπαιθρο, και υπάρχουν περιπτώσεις όπου ή κάπως άφύσικη αύτή κατάσταση γίνε-ται αισθητή. Στην *Ειρήνη* π.χ., όταν ό Τρυγαίος φτάνει στην κατοικία τών θεών και χτυπά την πόρτα τους, άνοίγει ό Έρμής και τοῦ άναγγέλλει ότι οι θεοί μετακόμισαν και άφησαν τό παλιό τους σπίτι στόν θεό Πόλεμο. Στόν στ. 232 κ.έ. ό Έρμής λέει:

*Μά πάω· γιατί μου φαίνεται πώς βγαίνει (ό Πόλεμος):
άκούεται κρότος μέσαθε.*

Ό Έρμής φεύγει, ό Τρυγαίος κρύβεται κάπου άπόμερα, και ό Πόλεμος βγαίνει μέ τό δοῦλο του τόν Κυδοιμό για νά κοπανήσει σ' ένα γουδί ύλικά πού συμβολίζουν τις διάφορες έλληνικές πόλεις. Όταν έτοιμαστεί τό μείγμα, ό Πόλεμος στέλνει τόν Κυδοιμό νά φέρι τό γουδοχείρο· αυτός όμως γυρίζει μέ άδεια χέρια, και τελικά ό Πόλεμος τοῦ λέει (287 κ.έ.):

*Μπάσε ξανά τ' άγγειά· θά μπῶ στό σπίτι
και μόνος μου θά φτιάξω στομπιστήρι.*

Έτσι, ό Πόλεμος, ό Κυδοιμός και τά θεατρικά τους σκεύη ξαναμπαίνουν στό σπίτι, και αν άπορούμε γιατί χρειάστηκε νά βγάλουν τά σκεύη έξω, ή άπάντηση είναι ότι ό ποιητής δέν είχε άλλο τρόπο νά μᾶς δείξει τί συνέβαινε. Οι άρχαιοι "Έλληνες ζούσαν στό ύπαιθρο περισσότερο από έμᾶς· όσο οικεία όμως και αν τούς ήταν ή ύπαιθρια έργασία και διασκέδαση, θά ένιωσαν όπωςδήποτε κάποιο στοιχείο θεατρικής ταχυδακτυλογίας στις *Νεφέλες*, 631-633: ό Στρεψιάδης έχει μόλις γίνει δεκτός ως μαθητής στό σωκρατικό φροντιστήριό· και ό Σωκράτης βγαίνει από τό σχολείο άπελπισμένος μέ τή βλακεία τοῦ μαθητή του:

*...ώστόσο
θά τόν φωνάξω έδῶ στό φῶς. Στρεψιάδη!
Γιά πάρε τό σοφά και κόπιασε έξω.*

Σέ προηγούμενο χωρίο (195-199) είχαμε πληροφορηθεϊ ότι οι μαθητές τοῦ Σωκράτη γίνονται χλωμοί και κακομοίρηδες, γιατί υποχρεώνονται νά ζούν κλεισμένοι μέσα και νά μὴ βγαίνουν στό ύπαιθρο. Τό άστείο αυτό έγκαταλείπεται, και τό λησμονούμε τώρα πού χρειάζεται νά δοῦμε μπροστά μας τις δυσκολίες τοῦ Στρεψιάδη νά καταλάβει όσα προσπαθεϊ νά τοῦ διδάξει ό Σωκράτης.

Μὲ ὅσα εἶπαμε ὡς τώρα θὰ ἔγινε φανερό ὅτι τὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ δὲν μποροῦσε νὰ ἔχει μεγάλες ἀπαιτήσεις στὸ θέμα τῆς θεατρικῆς ψευδαίσθησης — ἴσως μάλιστα ὁ ὅρος ψευδαίσθηση νὰ μὴν εἶναι κατάλληλος γιὰ θεατρικὲς μεθόδους, ὅταν αὐτὲς συντελοῦν στὴ δημιουργία φανταστικῶν καταστάσεων πολὺ λιγότερο ἀπὸ ὅσο τὰ λόγια τοῦ κειμένου καὶ ἡ συμμετοχὴ τοῦ κοινοῦ.

Καθὼς δὲν ὑπῆρχε ἀλύκεια, τὰ ὑλικά πού χρειάζονταν γιὰ τὴν ἐναρκτήρια σκηνὴ πρέπει νὰ τὰ τοποθετοῦσαν στὴ θέση τους, προτοῦ ἀρχίσει ἡ παράσταση, μπροστὰ στὰ μάτια τῶν θεατῶν — καὶ ὅταν ἡ σκηνὴ αὐτὴ περιλαμβάνει (ὅπως στὶς *Νεφέλες* καὶ στοὺς *Σφήκες*) κάποιον πού κοιμάται, πρέπει καὶ αὐτός, λίγο πρὶν ἀπὸ τὴν παράσταση, νὰ περπατοῦσε μπροστὰ στοὺς θεατὲς καὶ νὰ πῆγαινε νὰ πάρει στάση κοιμισμένου. Αὐτὸ βέβαια μᾶς φαίνεται παράξενο, γιὰ εἴμαστε συνηθισμένοι σὲ κλειστὰ θέατρα καὶ σὲ αὐλαῖες· εἶναι ὁμως ἀμφίβολο ἂν μιὰ θεατρικὴ μέθοδος μπορεῖ νὰ φανεῖ παράλογη ἢ ἀδέξια, ἢ ὀπωσδήποτε ἀπαράδεκτη, σὲ ἓνα κοινὸ πού δὲν γνώριζε οὔτε ἄμεσα οὔτε ἔμμεσα, ἀπὸ διηγήσεις, ὅτι ὑπάρχουν πιὸ ἀποτελεσματικὲς διαδικασίες. Μόνο ὅταν κάτι γίνεῖ μιὰ φορὰ σωστά, ἀρχίζουν οἱ ἄνθρωποι νὰ κρίνουν τὰ λάθη πού γίνονταν ὡς τότε· τὸ κοινὸ ὁμως τοῦ Ἀριστοφάνη, πού ἔζησε ἀπὸ τόσο κοντὰ τὶς πρωταρχεῖς τοῦ εὐρωπαϊκοῦ θεάτρου, εἶναι πολὺ πιθανὸ νὰ ἀγνοοῦσε πολλὰ ἀπὸ τὰ θεατρικὰ προβλήματα πού ἔχει λύσει ὁ νεώτερος πολιτισμὸς μας.

Σὲ ἓνα σημεῖο τῆς *Εἰρήνης*, ἀφοῦ λευτερωθεῖ ἡ θεὰ Εἰρήνη ἀπὸ τῆ βαθιὰ σπηλιά ὅπου τὴν ἔχει φυλακίσει ὁ Πόλεμος, ὁ χορὸς ἐξακολουθεῖ νὰ κρατᾷ στὰ χέρια του ἐργαλεῖα καὶ σκιοινιά, χρήσιμα ὡς τώρα, ἀλλὰ ἄχρηστα ἀπὸ δῶ κι ἐμπρός ὡς τὸ τέλος τοῦ ἔργου. Ὁ κορυφαῖος λέει (729-733):

στὸν Τρυγαῖο *Στὸ καλὸ, στὸ καλὸ·*

στὸ χορὸ

τὴν ᾄς δώσουμ' ἐμεῖς

στοὺς βοηθοὺς μας αὐτὰ πὸν κρατοῦμε,

νὰ μὴν πάει καὶ τὰ χάσουμ'· ξέρετε δά,

στὶς σκηνὲς τριγυρίζουνε πάντα

πληθὸς κλέφτες, ἀτσίδες, πὸν πᾶνε σκυφοὶ

κι ὅ,τι βροῦνε τ' ἀρπάζουν καὶ φεύγουν.

στοὺς βοηθοὺς *Παιδιά, πάρτε τα, ἐλάτε· πολλὴ προσοχή·*

στὸ χορὸ

στοὺς θεατὲς ἐμεῖς τώρα θὰ ποῦμε

ὅσα κρύβουμε στὸ νοῦ μας καὶ τῶν λόγων τῆ σειρά.

Ἰπάρχει κάποια ἀσάφεια στή λέξη ἀκόλουθοι, πού μεταφράστηκε «βοηθοί» καί πού θά μπορούσε νά σημαίνει («δούλοι μας»), δηλαδή ὀχι ομάδα δούλων, πού ἀνήκουν στό χορηγό καί βγαίνουν ξαφνικά γιά νά μαζέψουν τά ὑλικά ἀπό τήν ὀρχήστρα, ἀλλά βουβά πρόσωπα, πού ἀπό τήν ἀρχή ὡς τὸ τέλος παριστάνουν τοὺς δούλους τῶν γεωργῶν-μελῶν τοῦ χοροῦ. Ἴσως ὅμως ἡ ἀσάφεια νά μὴν εἶναι μόνο γλωσσική: Ἄν βρισκόμασταν σέ ἓνα ἀρχαῖο ἐλληνικό σπίτι καί κουβεντιάζαμε μὲ τὸν κύριο τοῦ σπιτιοῦ, οὔτε κἀν θά προσέχαμε τὰ πηγαινέλα τῶν δούλων πού θά κυκλοφοροῦσαν κάνοντας τὴ δουλειά τους: γιατί λοιπὸν νά ἀσχοληθεῖ τὸ ἀκροατήριό μὲ τήν ταυτότητα καί τήν ἀναγκαιότητα τῆς παρουσίας κάποιων σιωπηλῶν δούλων πού ἐκτελοῦσαν ἀπαραίτητες ἐργασίες;⁸ Στὴν καθημερινή ζωή, μιὰ ομάδα ἀγρότες πού εἶχαν χρησιμοποιοῦν σκονιὰ καί ἐργαλεῖα, ἦταν φυσικό νά ἔλεγαν στους δούλους τους νά τὰ μαζέψουν· ὅτι οἱ σχετικὲς ἐντολὲς ἐνσωματώθηκαν στό κείμενο τοῦ θεατρικοῦ ἔργου, ἴσως νά ὀφείλεται ὡς ἓνα σημεῖο στὴν ἀσυνήθιστα μεγάλη ἔκταση τῆς ἐπιχειρήσεως: ὁ Ἀριστοφάνης ἔκρινε ὅτι θά φαινόταν πιὸ ψεύτικο νά τὴν ἀποσιωπήσει παρὰ νά τὴν ἀναφέρει, ὅπως καί ἔκαμε —ἴσως ὅμως αὐτὸ νά ὀφείλεται κατὰ κύριο λόγο στὴν ἐπιθυμία τοῦ ποιητῆ νά κάμει ἓνα ἀστεῖο γιά τίς κλοπὲς ὑλικῶν τὴν ὥρα τῆς παράστασης. Μποροῦμε νά ξεχωρίσουμε καί μερικὲς ἄλλες περιπτώσεις, ὅπου τὰ ὑλικά πρέπει νά ἀπομακρύνονταν ἀπὸ τὴ σκηνή χωρὶς νά γίνεται σχετικὴ μνεῖα, ὅπως π.χ. στὸ χωρίο τῶν *Νεφέλων* (631-633) πού παραθέσαμε πιὸ πάνω. Τὸ κρεβάτι, πού διατάζει ὁ Σωκράτης, στὸν στ. 633, νά φέρεῖ ὁ Στρεψιάδης, βρισκόταν ἤδη ἔξω ἀπὸ τὸ σχολεῖο στὸν στ. 294· στὸν 505 ὁ Σωκράτης λέει στὸ μαθητὴ του:

Ἄσε τὰ λόγια κι ἀκολούθησέ με | ἀπὸ δῶ...

Ἦ Στρεψιάδης τὸν ἀκολουθεῖ μέσα στὸ σπίτι (509). Κάποια στιγμή, ἀνάμεσα στους στίχους 509 καί 627, πρέπει κάποιος νά ἔπαιρνε τὸ κρεβάτι μέσα —κανονικά αὐτὴ τὴ δουλειά θά τὴν ἔκανε κάποιος δούλος, πού μποροῦμε (ἂν θέλουμε) νά τὸν θεωρήσουμε βουβὸ καί ἀνώνυμο τρόφιμο τοῦ φροντιστηρίου.

Ἦ μετακίνηση τῶν ὑλικῶν ἀποτελεῖ θέμα σχετικὰ ἀσήμαντο.

8. Καί στὴ σύγχρονη ὄπερα, ἡ ἀπομάκρυνση τῶν ἐπιπλῶν, ὅταν γίνεται ἀπὸ βοηθοὺς σκηνῆς ντυμένους σύμφωνα μὲ τὴν περίοδο καί τὸν τόπο πού παριστάνει τὸ ἴδιο τὸ ἔργο, δὲν φαίνεται νά ἐνοχλεῖ τὸ κοινὸ.

Πολύ πιό δυσεπίλυτα και περίπλοκα είναι δύο άλλα αλληλένδετα προβλήματα: πόσες πόρτες είχε το σκηνικό οικόδομημα, και με ποιόν τρόπο γινόταν ή μετάβαση από μια σκηνή πέρα για πέρα έξωτερική σε μια άλλη, που επιθυμία του ποιητή ήταν να τη φανταστεί το κοινό μέσα σε κτίριο.⁹

Σε πολλά χωρία τα λόγια του κειμένου αναφέρουν ρητά την πόρτα ενός συγκεκριμένου σπιτιού· έτσι π.χ. στους *Ἀχαρνείς*, 393-395:

ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΗΣ: *Είναι καιρός να όπλισω την ψυχή μου·
πρέπει να πάω να βρω τον Εὐριπίδη.
Παιδί!*

ΥΠΗΡΕΤΗΣ: *Ποιός;*

ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΗΣ: *Είναι μέσα ο Εὐριπίδης;*

Στους *Βατράχους*, 35-39, ο Διόνυσος φτάνει στο σπίτι του Ἡρακλή:

ΔΙΟΝΥΣΟΣ: *... Ἡ πρώτη στάση
πού 'χα να κάμω είναι κοντά· νά, τούτη
ή πόρτα. 'Εέ, μικρέ! Μικρέ! Φωνάζω.*

ΗΡΑΚΛΗΣ: *Ποιός είναι; ποιός μου χτύπησε την πόρτα
σαν Κένταυρος;*

Ἔτσι και στη *Λυσιστράτη*, 428-431, ο Πρόβουλος προετοιμάζεται να ανοίξει με τη βία τα Προπύλαια, όταν οι πύλες ανοίγουν από μέσα και βγαίνει η *Λυσιστράτη*:

*'Αφήστε κάτω τους λιστούς· νά, βγαίνω
μόνη μου έγω· οί λιστοί τί θά σās κάμουν;*

Ἐσφόσο υπάρχουν και άλλα χωρία, όπου έχουμε την αίσθηση ότι ή πόρτα στη σκηνή είναι απλώς ένα ένδιάμεσο σημείο μετάβασης από το υπαίθρο σε στεγασμένο χώρο, γενικά, χωρίς να πρέπει να την ταυτίσουμε με την πόρτα ενός συγκεκριμένου οικοδομήματος. Ἔτσι, στις *Θεσμοφοριάζουσες*, 930, ο Πρύτανης διατάζει τόν άστυνομικό να «πάρει μέσα» τó γέρο και να τόν «δέσει στη φάλαγγα» (*δησον αυτόν εισαγαγών*)· στόν στ. 1007 ο άστυνομικός

9. Τα θέματα αυτά τα έχω συζητήσει με μεγαλύτερη πληρότητα στο έρθρο μου «The Skene in Aristophanes» [*Ἡ σκηνή στόν Ἄριστοφάνη*], *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, τ. CXCII, 1966, σ. 2-17.

έξαφανίζεται λίγη ώρα για να «βγάλει έξω» (*έξενεγκειν*), όπως λέει, ένα στρωσίδι, να κοιμηθεί. Στην αρχή του έργου υπήρχε όπωσδήποτε μια πόρτα που παρίστανε το σπίτι του 'Αγάθωνα' άμέσως μετά (279) πρέπει να υποθέσουμε ότι η δράση μεταφέρεται στο ιερό τῆς Δήμητρας και τῆς Ἱερσεφόνης — στο κείμενο όμως δὲν ἀναφέρεται ὅτι τὸ ἱερὸ εἶχε πόρτα, καὶ θὰ ἦταν μεγάλο λάθος νὰ ἀπορήσουμε πὺ ὁ ἀστυνομικὸς ἐλπίζει νὰ βρεῖ στρωσίδι μέσα σὲ νάο. Σὲ ἀνάλογες περιπτώσεις ἡ πόρτα τῆς σκηνῆς δὲν εἶναι παρὰ ἀπλὸ σημεῖο μετάβασης σὲ κάποιον ἀπροσδιόριστο μέσση, πὺ ἀποτελεῖ καὶ τὴν πηγὴ ἀπὸ ὅπου μεταφέρονται τὰ ὑλικά (πρβ. σ. 202, γιὰ τοὺς Ὅροιθες).

Ἡ πόρτα τῆς σκηνῆς εἶναι ἀρκετὰ φυσικὸ νὰ ἀποκτᾶ συγκεκριμένη ταυτότητα, ὅταν τὸ ἀπαιτεῖ ἡ δράση, ἀλλὰ καὶ νὰ τὴ χάνει, ὅταν ἡ ταυτότητα αὐτὴ δὲν εἶναι πιά ἀπαραίτητη. Ἐξίσου φυσικὸ εἶναι ἡ ἴδια πόρτα νὰ μπορεῖ νὰ ἀποκτᾶ διαφορετικὲς ταυτότητες σὲ διαφορετικὰ σημεῖα τοῦ ἐργου: τὸ σπίτι τοῦ Ἡρακλῆ π.χ., στοὺς *Βατράχους*, 35-165, καὶ τὸ σπίτι τοῦ Πλούτωνα, ἀπὸ τὸ στίχο 431 κ.έ., εἶναι βέβαια τὸ ἴδιο· αὐτὸ ὅμως τὸ ἀγνοεῖ τὸ ἀκροατήριον, ὅπως ἐπιβάλλει ἡ θεατρικὴ σύμβαση, ὅσο διαρκεῖ τὸ ταξίδι τοῦ Διονύσου ἀπὸ τὸ σπίτι τοῦ Ἡρακλῆ ὡς τὸ σπίτι τοῦ Πλούτωνα (166-430). Ὡστόσο δὲν εἶναι καὶ τόσο εὐκολο νὰ υποθέσουμε ὅτι ἡ ἴδια πόρτα παρίστανε στὴν ἴδια μέση σκηνὴ δύο διαφορετικὰ σπίτια. Μερικοὶ σύγχρονοι ἐρμηνευτὲς τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς κωμωδίας εἶναι βέβαιοι ὅτι καὶ αὐτὸ ἦταν δυνατό: ὅταν π.χ. στοὺς *Ἀχαρνεῖς*, 1069-1142, τὸ κείμενο δείχνει ὅτι καὶ ἡ πόρτα τοῦ Λάμαχου καὶ ἡ πόρτα τοῦ Δικαιόπολη χρησιμοποιοῦνται συνεχῶς καὶ συγχρόνως, ὁ Ἀριστοφάνης — ὑποστηρίζουν οἱ ἐρευνητὲς αὐτοὶ — στὴν πραγματικότητα ἐκμεταλλεῦται τοὺς περιορισμοὺς πὺ ἐπιβάλλει ὁ θεατρικὸς χῶρος, γιὰ νὰ πετύχει κωμικὸ ἀποτέλεσμα. Αὐτὴ ἡ ἀποψη ἐνισχύεται κάπως ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι καμία ἀπὸ τίς σωζόμενες τραγωδίες — μὲ πιθανὴ ἐξαίρεση μία σκηνὴ ἀπὸ τίς *Χοηφόρες* τοῦ Αἰσχύλου, ὅπου θὰ ἦταν δυνατό νὰ ἐφαρμοστοῦν διαφορὲς σκηνοθετικὲς μέθοδοι — δὲν μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε ὅτι ἀπαιτεῖ περισσότερες ἀπὸ μία πόρτες. Ἡ σημασία αὐτῆς τῆς διαπίστωσης μειώνεται κάπως ὅταν ἀναλογιστοῦμε τίς μεγάλες διαφορὲς πὺ παρουσιάζουν στὸ εἶδος τῆς πλοικῆς ἡ τραγωδία καὶ ἡ κωμωδία· καὶ ὅπωσδήποτε δὲν δικαιολογεῖται νὰ υποθέσουμε ὅτι οἱ Ἀθηναῖοι, καθὼς σχεδίαζαν τὸ θεατρικὸ οἰκοδόμημα, εἴ-

χαν κατὰ νοῦ τὴν τραγωδία κυρίως, καὶ ἤθελαν ἀπλῶς νὰ βολέψουν ὅπως ὅπως καὶ τὴν κωμωδία, μὲ λιγότερα μέσα ἀπὸ ὅσα πραγματικὰ χρειάζοταν. Σὲ τελευταία ἀνάλυση, τὸ δραματικὸ ἔργο, πέρα ἀπὸ ἀνθρώπους, δὲν χρειάζεται τίποτε ἄλλο· ὅλα τὰ ὑπόλοιπα μπορεῖ νὰ παρασταθοῦν μὲ παντομίμα. Ἄν ἄλλες ἀνεξάρτητες μαρτυρίες μᾶς ὑποχρέωναν νὰ δεχτοῦμε ὅτι ὁ Ἄριστοφάνης δὲν μποροῦσε νὰ διαθέτει στὸ σκηNIKό του παρὰ μίαν μόνο πόρτα καὶ ποτὲ περισσότερες, τότε φυσικὰ θὰ μᾶς ἦταν ἀδύνατο νὰ λέμε ὅτι ἡ κωμωδία χρειάζεται πάνω ἀπὸ μίαν πόρταν· θὰ ἔπρεπε λοιπὸν νὰ ξανασκεφτοῦμε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ πῶς γινόταν ἡ σκηνοθεσία κάθε ἀριστοφανικοῦ ἔργου—πράγμα πού μποροῦμε νὰ κάμουμε— μὲ τρόπο πού νὰ συμφωνεῖ μὲ τὸ δεδομένο τῆς μιᾶς πόρτας, καὶ θὰ ἀποδίδαμε στὴ μοναδικὴ αὐτὴ πόρταν τὴ δυνατότητα νὰ ἀλλάξει κάθε τόσο προορισμό, ὅσο γρήγορα καὶ ἂν τὸ ἀπαιτεῖ ἡ δράση. Ἄλλὰ ὅπως ἔχουν τώρα τὰ πράγματα, οἱ πρωιμότερες ἀδιαμφισβήτητες μαρτυρίες προέρχονται ἀπὸ παραστάσεις ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς, ὅπου ἡ σκηνὴ παρουσιάζεται νὰ ἔχει τρεῖς πόρτες· σ' αὐτὲς πρέπει νὰ προσθέσουμε καὶ τὸν Πρόλογο τῆς κωμωδίας *Δύσκολος* τοῦ Μενάνδρου (316 π.Χ.), ὅπου ὁ θεὸς Πᾶν μᾶς δεῖχνει ἕνα ἕνα τὰ τρία κτίρια πού θὰ χρησιμοποιηθοῦν στὸ ἔργο, καὶ ἐξηγεῖ ποιὸ εἶναι τὸ καθένα. Εἴμαστε λοιπὸν ὑποχρεωμένοι νὰ ρωτήσουμε: Τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἄριστοφάνη εἶχε ἀρχίσει νὰ χρησιμοποιεῖται, ἦ, ὄχι, ἡ σκηνὴ μὲ τὶς πολλαπλὲς πόρτες, ὅπως μᾶς μαρτυρεῖται ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 4ου αἰῶνα; Σημαντικὲς μαρτυρίες ἀποτελοῦν καὶ τὰ ἀριστοφανικὰ χωρία, ὅποτε μποροῦμε τώρα νὰ ρωτήσουμε: Ἄν ὁ Ἄριστοφάνης εἶχε μίαν μόνο πόρταν στὸ σκηNIKό του, θὰ ἔγραφε τὸ χωρίο αὐτὸ ἔτσι ἀκριβῶς ὅπως τὸ ἔγραψε; Αὐτὴ ἡ δεύτερη ἐρώτηση βασίζεται στὴ σκέψη ὅτι ὁ κωμικὸς ποιητὴς μποροῦσε βέβαια νὰ χρησιμοποιήσῃ τοὺς περιορισμοὺς τοῦ θεατρικοῦ χώρου σὺν πηγῇ κωμικῶν ἐμπνεύσεων, δὲν εἶναι ὅμως καθόλου πιθανὸ νὰ ἔγραψε χωρὶα μὲ τρόπο πού νὰ προβληματίζον μόνον ἢ νὰ μπερδεύουν τὸ κοινό, ὅταν τοῦ ἦταν εὐκόλο νὰ τὰ ἔχει γράψῃ διαφορετικᾶ.

Τέτοια περίπτωση εἶναι ἡ πρώτη σκηνὴ τῶν *Νεφελῶν*. Ὁ Στρεψιάδης ρωτᾷ τὸν Φειδιππίδην (92):

*Κοίταξε ἔξω. Βλέπεις
ἐκείνη τὴν πορτοῦλα, τὸ σπιτάκι;*¹⁰

10. Στὸ κείμενο χρησιμοποιοῦνται τὰ ὑποκοριστικὰ *θύριον* καὶ *οἰκίδιον*.

Ἀμέσως μετὰ τοῦ ἐξηγεῖ ὅτι πρόκειται γιὰ τὸ σχολεῖο τοῦ Σωκράτη, ὅπου θὰ ἐπιθυμοῦσε νὰ τὸν γράψει μαθητὴ. Ὁ νέος ἀρνεῖται, καὶ ὕστερα ἀπὸ μιὰ σύντομη ἀλλὰ θεελλώδη διαφωνία ξεκινᾷ νὰ φύγει λέγοντας (125):

Ἐγὼ ὁμως μπαίνω μέσα («εἴσειμι») καὶ δὲ μὲ νοιάζει ἐστὶ τί θὰ κάμεις.*

Ὅταν λέει μέσα ἐννοεῖ στὸ σπίτι μας. Ὁ Στρεψιάδης, πού τώρα ἔμεινε μόνος, τὸ παίρνει ἀπόφαση πῶς δὲν τοῦ μένει ἄλλο παρὰ νὰ φοιτήσῃ ὁ ἴδιος στὸ σχολεῖο, κι ἄς εἶναι περασμένος στὰ χρόνια, κι ἄς μὴν ἔχει πιά καλὸ μνημονικό. Μονολογεῖ (131):

Πρέπει νὰ πάω. Γιατί ἔτσι νὰ διατάζω
καὶ δὲ χτυπῶ τὴν πόρτα; Ἐέ! Πορτιέρη!

Ἐνας μαθητὴς τοῦ ἀνοίγει ἀμέσως τὴν πόρτα τοῦ φροντιστηρίου. Ἄν ὁ Ἀριστοφάνης εἶχε στὸ σκηνικὸ του μίᾳ μόνο πόρτα, γιατί νὰ εἶχε γράψει τόσο ἀνάποδα τὴ σκηνὴ αὐτή; Δὲν μπορούσε νὰ βάλῃ τὸν Φειδιππίδην νὰ λέει ἓνα ἀπλὸ «φεύγω» (εἶμι), ὅπως ὁ Ἐρμῆς στὴν *Εἰρήνη*,¹¹ καὶ νὰ φεύγει ἀπὸ μιὰ πάροδο; Ἡ πιθανότητα νὰ χρησιμοποιοῦνται στίς *Νεφέλες*, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος, δύο πόρτες εἶναι μεγάλη, ἐνισχύεται μάλιστα καὶ ἀπὸ ἓνα χωρὶς πρὸς τὸ τέλος τοῦ ἔργου (πρβ. σ. 156)· παρόμοια μπορούμε νὰ ὑποστηρίξουμε ὅτι καὶ οἱ *Ἐκκλησιάζουσες*, γιὰ νὰ παρασταθοῦν σωστά, ἀπαιτοῦν δύο τουλάχιστον πόρτες (σ. 274).

Ὁ τραγικὸς ποιητὴς χρειάζεται συχνὰ νὰ μᾶς δεῖξει κάποιον νεκρὸ ἢ ἐτοιμοθάνατο, κάποιον ἄρρωστο ἢ τρελό. Στις περιπτώσεις αὐτὲς ὑποτίθεται —στὴ φανταστικὴ πλοκὴ τοῦ ἔργου— ὅτι ὁ χορός, ἢ κάποιος ἄλλος, μπαίνει στὸ κτίριο καὶ ἐκεῖ βρίσκει τὸ πρόσωπο πού εἶναι νεκρὸ, ἢ πού μὲ ὅποιονδήποτε τρόπο ἔχει ἀκίνητοποιηθεῖ. Στὴν πραγματικότητα ὁμως τοῦ θεάτρου τὸ πρόσωπο αὐτὸ τὸ ἐβγαζαν ἀπὸ τὴν κεντρικὴ πόρτα τῆς σκηνῆς πᾶνω σὲ ἓνα χαμηλὸ βαγονέτο, τὸ *ἐκκύκλημα*. Τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ σκηνικοῦ οἰκοδομήματος ἔβγαине ἔτσι κυριολεκτικὰ ἔξω, στὰ μά-

ἢ γνήσια ὑποκοριστικὴ σημασία ὑποχωρεῖ στις περιπτώσεις αὐτές, ὅπου οἱ ὑποκοριστικοὶ τύποι δὲν ἐκφράζουν παρὰ τὴ φιλικὴ καὶ συμβιβαστικὴ διάθεση τοῦ ὁμιλητῆ.

11. Ἐνα πολὺ νεώτερο χειρόγραφο τῶν *Νεφελῶν* ἔχει γραφὴ *εἶμι* (πηγαίνω) ἀντὶ *εἴσειμι* (μπαίνω)· ἡ πιθανότητα ὁμως νὰ διασώζεται ἐδῶ ἀρχαία ἐναλλακτικὴ γραφὴ εἶναι πολὺ ἀμυδρὴ —ἀν δεχτοῦμε τὸ *εἶμι*, πρέπει νὰ διρθώσουμε τὸν ὑπόλοιπο στίχο γιὰ νὰ ἀποκατασταθεῖ τὸ μέτρο.

τια τοῦ κοινοῦ, καὶ ἦταν πιά θέμα τῆς φαντασίας τοῦ θεατῆ νὰ ἀντιστρέψει τίς σχέσεις στό χῶρο, καὶ νὰ θεωρήσει τὸ μέσα ἔξω. Χωρὶς ἄλλο, γι' αὐτὸν τὸ λόγο παρουσιάζεται ὁ οἰκοδεσπότης νὰ μπαίνοβγαίνει μὲ τὸ ἐκκύκλημα, ἀντὶ νὰ περπατᾷ σὰν κανονικὸς ἄνθρωπος μὲ τὰ δύο του πόδια, στίς δύο ἀριστοφανικές σκηνές ὅπου κάποιος ἐπισκέπτεται ἕναν τραγικὸ ποιητὴ στό σπίτι του (τὸν Εὐριπίδη στοὺς Ἀγαυοί, 395-479, καὶ τὸν Ἀγάθωνα στίς Θεσμοφοριάζουσες, 95-265). Ἄλυτο παραμένει καὶ τὸ πρόβλημα ἂν ἡ κωμωδία χρησιμοποιοῦσε τὸ ἐκκύκλημα μόνο γιὰ νὰ σατιρίσει τίς συνήθειες τῶν τραγικῶν, ἢ καὶ σὲ ἄλλες περιπτώσεις, ὅταν δὲν μπορούσε νὰ τὸ ἀποφύγει (πρβ. σ. 191). Φαίνεται ἀρκετὰ πιθανὸ ὅτι τὸ ἐκκύκλημα χρησιμοποιεῖται στίς *Νεφέλες* γιὰ νὰ μᾶς ἀποκαλύψει τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ σχολείου: ὁ Στρεψιάδης φωνάζει στό σπουδαστὴ: *ἄνοιγε τὴν θύραν* (183), καὶ λίγους στίχους ἀργότερα οἱ σπουδαστές πού φάνηκαν μὲ τὸ «ἄνοιγμα» παρουσιάζονται νὰ βρίσκονται «στό ὑπαιθρο», ὁπότε παίρνουν ἐντολὴ («νὰ μοῦνε μέσα») (195-199). Πρέπει ὥστόσο νὰ παρατηρήσουμε ὅτι, γιὰ νὰ χρησιμοποιηθεῖ τὸ ἐκκύκλημα σ' αὐτὴν τὴ σκηνή, θὰ ἔπρεπε νὰ σηκώνει δύο τουλάχιστον ομάδες, ἀπὸ δύο τὸ λιγότερο σπουδαστές ἢ καθημιᾶ (187-192), γεωμετρικὰ καὶ ἀστρονομικὰ ὄργανα καὶ ἕνα χάρτη (201-206), καθὼς καὶ τὸ κρεβάτι ὅπου ἀργότερα θὰ «μυηθεῖ» ὁ Στρεψιάδης (254). Ἐναλλακτικὴ λύση πρέπει νὰ θεωρήσουμε τὴ δυνατότητα νὰ «ἄνοιγε» τὸ σχολεῖο μὲ τὴν ἀπομάκρυνση μιᾶς αὐλαίας (ὅπου θὰ βρισκόταν ἡ πόρτα πού ἔδειξε ὁ Στρεψιάδης στὸν στ. 92) καὶ ὅτι οἱ σπουδαστές, ὅταν τοὺς λένε νὰ μοῦν μέσα (195), μπαίνουν στὴν πόρτα τῆς μόνιμης σκηνῆς, πού τώρα καὶ ὡς τὸ τέλος τοῦ ἔργου θὰ ἀντιπροσωπεύει τὴν πόρτα τοῦ φροντιστηρίου. Στὸ θέατρο τοῦ 5ου αἰῶνα φαίνεται ὅτι ὑπῆρχαν κινητὰ σκηνικά: ὁ Ἀριστοτέλης (*Ποιητική*, 1449a, 18) ἀναφέρει ὅτι ὁ Σοφοκλῆς εἰσήγαγε στὴν τραγωδίαν *σκηνογραφίαν*: αὐτὸ δύσκολα μπορεῖ νὰ σημαίνει μόνιμη σκηνογραφικὴ διαμόρφωση τοῦ ἐξωτερικοῦ τῆς σκηνῆς, ἀφοῦ οἱ διαδοχικὲς τραγωδίαι τῆς κάθε μέρας, ἂν ἦταν νὰ τίς ἐξυπηρετεῖ κάπως τὸ σκηνικὸ, χρειάζονταν διαφορετικὴ ἢ καθημιᾶ τους εἰκόνα.¹² Εἶναι πιθανὸ ἢ σκηνὴ νὰ ἀπέδιδε ὀπτικὰ τὸ βραχύτοπο μὲ

12. Μπορεῖ ἐπίσης κανεὶς νὰ ὑποστηρίξει ὅτι ἂν *σκηνογραφία* σημαίνει μόνιμη διακόσμηση τῆς σκηνῆς, τότε δὲν ταιριάζει μὲ τὰ συμφραζόμενα τοῦ Ἀριστοτέλη, πού μιλά γιὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ δραματικοῦ εἶδους, καὶ θὰ ἦταν πῶς φυσικὸ νὰ τὴν ἀποδώσει σὲ κάποιον καλλιτέχνη ζωγράφου ἢ ἀρχιτέκτο-

τούς θάμνους στους *Ὀρνίθες* (54, 92, 207 κ.έ.)· οἱ βράχοι στὸ στόμιο τῆς σπηλιᾶς στὴν *Εἰρήνη* (224 κ.έ., 361) πρέπει νὰ ἦταν ἀντικείμενα τέτοια ποὺ ἀπὸ μακριὰ νὰ μοιάζον βράχια.

Τὸ σκηνικὸ οἰκοδόμημα εἶχε ἐπίπεδη στέγη (στοὺς *Σφήκες*, 67 κ.έ., ὁ δοῦλος δείχνει τὸν Βδελυκλέωνα «πλαγιασμένο πάνω ἐκεῖ στὸ δῶμα»)· ἐπίσης εἶχε δύο πατώματα: στοὺς *Σφήκες*, 364-402, ὁ Φιλοκλέων κατεβαίνει ἀπὸ παράθυρο τοῦ ἐπάνω πατώματος μὲ σκοινί· καὶ στὶς *Ἐκκλησιάζουσες*, 877 κ.έ., εἶναι πιθανὸ νὰ χρησιμοποιοῦνται δύο παράθυρα τοῦ ἐπάνω πατώματος (πρβ. σ. 273). Ἡ τραγωδία χρησιμοποιοῦσε καμιά φορὰ γερανὸ γιὰ νὰ παρουσιάσει θεότητες καὶ ἥρωες νὰ πετοῦν· στὶς περιπτώσεις αὐτὲς ὁ ἥθοποιὸς κρεμόταν ἀπόνα σκοινί καὶ ὁ γερανός—στερεωμένος στὸ πάνω καὶ πίσω μέρος τοῦ σκηνικοῦ οἰκοδομήματος— τὸν ἔπαιρνε καὶ τὸν ἔφερνε νὰ τὸν δοῦμε. Στὴν *Εἰρήνη* ὁ γερανὸς χρειάζεταιταν ὅταν ὁ Τρυγαῖος, καβάλα σὲ τεράστιο σκαθάρι, πετᾷ καὶ φτάνει στὸν οὐρανό· τὸ κείμενο ἀποκλείει καὶ τὴν παραμικρὴ ἀμφιβολία, ὅταν ὁ Τρυγαῖος, διακόπτοντας κωμικὰ τὴ θεατρικὴ ψευδαίσθηση, λέει (173-176):

*Πῶς τρέμω! Τώρα δὲν τὸ λέω σὶ ἄστεϊα.
Μηχανικέ, τὸ νοῦ σου· κάτι ἀέρια
στριφογυροῦν ἐδῶ στὸν ἀφαλὸ μου·
πρόσεξε μὴ χορτάσω τὸ σκαθάρι.¹³*

Παρόμοια κρεμασμένος παρουσιάζεται καὶ ὁ Σωκράτης στὶς *Νεφέλες*, 218-237.

ΟΙ ΗΘΟΠΟΙΟΙ

Ἄ τραπεζικὸς ποιητὴς ἔπρεπε κανονικὰ νὰ διαμορφώσει τὸ ἔργο του ἔτσι ὥστε οἱ ρόλοι του νὰ μποροῦν νὰ μοιραστοῦν ὅλοι σὲ τρεῖς μόνο ἡθοποιούς· ἦταν ὅμως ἐλεύθερος νὰ χρησιμοποιήσῃ ὅσα βουβὰ πρόσωπα ἤθελε—στὴν τραγωδίᾳ βρισκόμαστε καμιά

να—ὄχι σὲ ποιητὴ. Στὸν Αἰσχύλο ἄρεσε νὰ παρουσιάξῃ μιὰ σειρὰ ἀπὸ τρεῖς τραγωδίες μὲ θέμα τοὺς τὸν ἴδιο μῦθο, ποὺ νὰ ἀποτελοῦν κατὰ κάποιον τρόπο τρεῖς «πράξεις» ἐνὸς μεγάλου δράματος· αὐτὸ ὅμως δὲν ἦταν ὑποχρεωτικὸ, καὶ δὲν τὸ προτιμοῦσε οὔτε ὁ Σοφοκλῆς οὔτε ὁ Εὐριπίδης. Ὅποιο-δήποτε λοιπὸν σκηνικὸ φόντο καὶ ἂν ἔδινε κανεὶς σὲ συγκεκριμένο ἔργο, ὑπῆρχε ἡ πιθανότητα νὰ μὴν ταιριάζῃ στὸ ἔργο ποὺ θὰ παιζόταν ἀμέσως μετὰ.

13. Πρόκειται γιὰ σκαθάρι τῆς κοπριάς, καὶ στὴν κωμωδίᾳ ὁ φόβος συχνὰ περιγράφεται μὲ τὴ φυσιολογικὴ ἐπίδραση ποὺ ἔχει στὰ ἔντερα.

ΟΙ ΗΘΟΠΟΙΟΙ

φορά και μικρούς ρόλους για παιδιά. Μερικά έργα του Ἀριστοφάνη δὲν παίζονται μὲ λιγότερους ἀπὸ τέσσερις ὑποκριτές: ὑπάρχουν πολλὰ χωρία ὅπου στὴ σύζήτηση μετέχουν τέσσερα πρόσωπα, καὶ ἀκόμη περισσότερα ὅπου ὁ ἠθοποιὸς δὲν θὰ προλάβαινε νὰ ἀλλάξει ἀμφίεση ἀπὸ τὴ στιγμή πού ἀπομακρύνεται ἓνα πρόσωπο ἀπὸ τὴ σκηνὴ ὥσπου νὰ ἐμφανιστεῖ ἓνα ἄλλο. Στὴν πρώτη σκηνὴ τῆς *Λυσιστράτης* π.χ. εὐκόλα διακρίνουμε, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἡρωίδα, δύο Ἀθηναῖες καὶ τὴ Λαμπιτώ, πού ἔταν μιᾶ ξεχωρίζει ἀπὸ τὴ σπαρτιατικὴ διάλεκτο πού χρησιμοποιεῖ: ἔτσι, στοὺς στ. 99-106 ἔχουμε:

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ: *Ποθεῖτε ἢ ὄχι τῶν μικρῶν παιδιῶν σας
τοὺς πατέρες πού λείπουν σ' ἐκστρατείες;
Στὸν πόλεμο ἄντρες ἔχετε ὄλες, ξέρω.*

ΚΛΕΘΝΙΚΗ: *Ἐμένα τῆς καημένης πέντε μῆνες
λείπει στὴ Θράκη, γιὰ φρουρὸς... τοῦ Εὐκράτη.*

ΜΥΡΡΙΝΗ: *Σωστοὺς ἐφτά ὁ δικός μου εἶναι στὴν Πύλο.*

ΛΑΜΠΙΤΩ: *Μὰ κι ὁ δικός μου, ἀργὰ καὶ ποῦ ἂν γυρίσει
ἀπὸ τὸ λόχο, ἀρπάζει τὴν ἀσπίδα
καὶ πάλι εὐθὺς κάνει φτερά καὶ δρόμο.*

Ὡστόσο στὴ σκηνὴ αὐτὴ ἀποκλείεται κάθε ὑπέρβαση τοῦ ἀριθμοῦ τῶν τεσσάρων ὀμιλητῶν: οἱ γυναῖκες ἀπὸ τὴν Κόρινθο καὶ ἀπὸ τὴ Θήβα, πού θὰ περιμέναμε νὰ μιλήσουν ἀντιπροσωπεύοντας καθεμιὰ τὶς γυναῖκες τῆς πατρίδας τῆς, μένουν σιωπηλές: οἱ ἄλλες τὶς ἀναφέρουν, ἀλλὰ δὲν τοὺς ἀπευθύνουν ποτὲ τὸ λόγο. Στὶς *Νεφέλες*, 886 κ.έ., ὁ Σωκράτης λέει στὸν Στρεψιάδη καὶ στὸν Φειδιππίδη ὅτι ὁ Δίκαιος Λόγος καὶ ὁ Ἄδικος θὰ παρουσιαστοῦν αὐτοπροσώπως νὰ τοὺς μιλήσουν, καὶ προσθέτει χωρὶς ἄλλες ἐξηγήσεις: *ἐγὼ θὰ λείψω!* Εἶναι φανερό ὅτι ὁ ἠθοποιὸς πού ἔπαιζε τὸν Σωκράτη χρειαζόταν γιὰ νὰ παίξει τὸν Δίκαιο ἢ τὸν Ἄδικο Λόγο. Στὶς *Θεσμοφοριάζουσες*, 929-946, τὸν ἀστυνομικὸ τὸν παίξει πρόσωπο βουβὸ βοηθητικὸ, γιὰτὶ ὁ Πρύτανης, ὁ Γέρος καὶ ἡ Γυναίκα βρίσκονται ὅλοι στὴ σκηνή, ἐνῶ δὲν ἔχει περάσει οὔτε ἓνα λεπτό πού ἔφυγε ὁ Εὐριπίδης. Ἔτσι ὁ ἀστυνομικὸς παίρνει ἐντολὴ νὰ ὀδηγήσει μέσα τὸ Γέρο καὶ νὰ τὸν δέσει στὴ φάλαγγα. Ὅταν ξαναβγαίνουν, ἔχουν μεσολαβήσει πενήντα στίχοι ἀφότοιο ἔφυγε ὁ Πρύτανης· ὁ ἠθοποιὸς πού τὸν ἔπαιζε ἔχει ἔτσι τὴ δυνατότητα νὰ παίξει τὸ ρόλο τοῦ ἀστυνομικοῦ. Ἄν ἐξετάσουμε τὰ χωρία ὅπου τὰ μεσαιωνικὰ χειρόγραφα σημειώνουν

περισσότερα από τέσσερα πρόσωπα συγχρόνως πάνω στη σκηνή, διαπιστώνουμε ότι εύκολα μπορούμε να περιορίσουμε τον αριθμό τους σε τέσσερα μόνο· μερικές μάλιστα φορές, όπως στην *Ειρήνη*, 1191-1269, το ίδιο το κείμενο δείχνει ότι η φαινομενική πληθώρα προσώπων πρέπει να ξεκίνησε όταν σχολιαστές της ρωμαϊκής εποχής έρμήνευσαν άβασάνιστα το χωρίο. Το μόνο χωρίο όπου δεν μπορούμε να παρακάμψουμε τη διανομή σε πέντε πρόσωπα, όπως την παραδίδουν τα χειρόγραφα, είναι η αρχή στους *Αχαρνείς* —έκει όμως ο πέμπτος ρόλος είναι ο ρόλος ενός Πέρση που λέει έναν μόνο στίχο σε περσικά δήθεν και άλλον ένα σε σπαρμένα ελληνικά.

“Όταν επιχειρούμε να μοιράσουμε τους ρόλους ενός έργου σε τέσσερις ήθοποιούς, έχουμε δύο δυνατότητες: ή να δώσουμε όσο περισσότερους ρόλους μπορούμε στους τρεις, περιορίζοντας τον τέταρτο σε κάτι μόλις παραπάνω από μια έκτακτη παρουσία, ή να μοιράσουμε τους ρόλους και στους τέσσερις, όσο το δυνατόν πιο δίκαια. Η πρώτη μέθοδος πρέπει να πούμε ότι πλεονεκτεί από την άποψη ότι οι αρχαίοι σχολιαστές θεωρούσαν προφανώς κανονική την παρουσία τριών μόνο ήθοποιών, και επισήμαιναν ιδιαίτερα κάθε φορά την παρουσία ενός τέταρτου· φαίνεται επίσης ότι και οι θεατρικοί θίασοι της ελληνιστικής εποχής δεν είχαν πάνω από τρεις κωμικούς ύποκριτές. Ωστόσο, αν μοιράσουμε πραγματικά με τον τρόπο αυτό τους ρόλους, μειώνοντας στο ελάχιστο τη συμμετοχή του τέταρτου ήθοποιού, τότε έχει μεγάλη σημασία να μην ξεχνούμε ότι τη διανομή αυτή την καθορίσαμε εμείς —και να μη θεωρούμε τους δικούς μας συλλογισμούς αποδεικτικά στοιχεία για το τι συνέβαινε στην πραγματικότητα. Δεν έχουμε πληροφορίες για τη διανομή των ρόλων, και τουλάχιστον στις *Νεφέλες* δεν μπορούμε να μειώσουμε πέρα από ένα ορισμένο όριο τη συμμετοχή του τέταρτου ύποκριτη: ο ρόλος και του Δίκαιου και του “Αδίκου Λόγου είναι αρκετά μεγάλος. Πρέπει ακόμη να μην ξεχνούμε ότι οι ελληνιστικοί θίασοι μικρή μόνο και ένδεικτική αξία έχουν για το θέμα μας, αφού δεν έπαιζαν *Αριστοφάνη*.

“Όπως και στην τραγωδία, και τους άντρικούς και τους γυναικείους ρόλους τους έπαιζαν άντρες ήθοποιοί: τα παιδιά που έπαιζαν μικρούς ρόλους στους *Σφήκες*, 254-315, και στην *Ειρήνη*, 114-149 και 1265-1304, πρέπει να υποθέσουμε ότι ήταν πρόσωπα βοηθητικά, που μιλούσαν και τραγουδούσαν. Υπάρχουν πολ-

λοὶ βουβοὶ ρόλοι γιὰ ἄμορφες κοπέλες: μερικές παριστάνουν ἀφηρημένες ἔννοιες προσωποποιημένες, οἱ ἄλλες δούλες. Σὲ ἓνα χωρίο —*Σφήκες*, 1342-1387— τὰ λόγια τοῦ κειμένου προϋποθέτουν ὅτι τὸ ρόλο τῆς δούλης τὸν ἐπαίξε ζωντανὴ κοπέλα γυμνή, ἢ κάποιος (ἄντρας ἢ γυναίκα) ποὺ φοροῦσε ἐφαρμοστά ροῦχα μὲ τρίχες ζωγραφιστὲς στὸ ἐφηβαῖο. Στὶς *Ἐκκλησιάζουσες* ἐμφανίζονται, ὅπως φαίνεται, μερικὰ κορίτσια στὸ τέλος: μοναδικὸς σκοπὸς τῆς παρουσίας τους εἶναι νὰ προσδώσουν θεαματικότητα στὸ γιορταστικὸ χορὸ ποὺ ἀποτελεῖ τὴν κατακλείδα τῆς κωμωδίας — πρβ. σ. 268. Τὸ ἔργο δὲν θὰ ἔχανε τίποτε δραματουργικὰ ἂν δὲν ὑπῆρχαν αὐτὲς οἱ κοπέλες, καὶ εἶναι πολὺ συζητήσιμο ἂν μπορεῖ κανεὶς ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ θεατρικοῦ ἀποτελέσματος νὰ θεωρήσει διασχεδαστικότερη αὐτὴ καθεαυτὴ τὴ χρησιμοποίησι μεταμφιεσμένων ἀντρῶν ἀπὸ τὴν παρουσία ἀληθινῶν χορευτριῶν.

Ἡ παρουσία σιωπηλῶν κομπάρσων, ποὺ ἐπαίξαν βοηθητικοὺς ρόλους δούλων, ἐπιβάλλεται μερικές φορές ἀπὸ τὸ κείμενο σὲ σημεία ὅπου δὲν τὸ περιμένει ὁ σύγχρονος θεατῆς. Στὶς *Θεσμοφοριάζουσες*, 279 κ.έ., π.χ., ὁ Εὐριπίδης ἔχει ντύσει τὸν γερο-συγγενὴ τοῦ γυναίκα καὶ τὸν στέλνει στὸ Θεσμοφόριο. Οὔτε ποὺ μᾶς περνᾷ ἀπὸ τὸ μυαλὸ ὅτι θὰ τοῦ δώσει καὶ μιὰ γυναίκα δούλη γιὰ συνοδεία: ὅταν ὁμῶς φτάσει, τὰ πρῶτα τοῦ λόγια ἀπευθύνονται σὲ μιὰ τέτοια δούλη. Ὑπάρχουν καὶ περιπτώσεις ὅπου μοναδικὸς προορισμὸς τῶν βοηθητικῶν αὐτῶν προσώπων εἶναι νὰ προσφέρουν τὸ ὑλικὸ γιὰ ἓνα καὶ μόνον ἀστεῖο. Αὐτὸ συμβαίνει στοὺς *Ἀχαρνεῖς*, 860-869, ὅπου ὁ Βοιωτὸς ποὺ ἐπισκέπτεται τὴν ἀγορὰ τοῦ Δικαιοπόλης συνοδεύεται ἀπὸ δύο συμπατριῶτες τοῦ ἀληγῆς. Ὁ Δικαιοπόλης παρεξηγεῖ τὴ μουσικὴ τους, νομίζοντας ὅτι πρόκειται γιὰ βουητὸ ἀπὸ σφήκες: μὲν ὅμως ἀκουστεῖ αὐτὸ τὸ τυπικὸ ἀστεῖο, οἱ δύο ἀληγῆς δὲν χρειάζονται πιὰ.

Οἱ ἠθοποιοὶ — πάλι ὅπως στὴν τραγωδία— φοροῦσαν προσωπεῖα φυσικά, τὸ γεγονός αὐτὸ ἐπηρέαζε τὴν τεχνικὴ τῆς παραγωγῆς καὶ τῆς σκηνοθεσίας. Ὁ ἠθοποιὸς δὲν μπορούσε νὰ μᾶς δεῖξει καμιὰ ἀλλαγὴ στὴν ἐκφραση τοῦ προσώπου του, καὶ γιὰ τὸ λόγο αὐτὸν κάθε σύγχρονη ἐρμηνεῖα ἀριστοφανικοῦ χωρίου, ὅταν στηρίζεται μόνον στὴν ἐκφραση τοῦ προσώπου, εἶναι ὅπως δὴποτε πλανημένη. Πιθανότατα ἔχουμε δίκιο νὰ υποθέσουμε ὅτι γιὰ τὴν ἐξευκρίευση συναισθημάτων ὁ κορμὸς καὶ τὰ χέρια ἐπαίξαν μεγαλύτερο ρόλο ἀπὸ ὅ,τι στὴν σύγχρονη ὑποκριτικὴ, καὶ μπορούμε νὰ παρατηρήσουμε ὅτι συχνὰ στὰ ἀρχαῖα ἑλληνικὰ ἔρ-

για τὰ πρόσωπα λένε κλαίω ἢ γελῶ (ἢ λέξεις πού δηλώνουν γέλιο ἢ κλάμα) σὲ περιπτώσεις ὅπου ὁ σύγχρονος θεατρικός συγγραφέας θὰ περιοριζόταν νὰ τὰ σημειώσει στὶς σκηνοθετικές ὁδηγίες. Εἶναι πολὺ λυπηρὸ —δὲν μπορούμε ὁμῶς καὶ νὰ κάμουμε τίποτε— πὺ οἱ ἀρχαῖοι "Ἕλληνες δὲν μᾶς ἄφησαν πληροφορίες γιὰ τὸ ὑποκριτικὸ ὄφος πὺ πρῶτιμοῦσαν.

Τὸ προσωπεῖο ἔπρεπε νὰ ἔχει ἀφύσικα μεγάλο ἄνοιγμα γιὰ τὸ στόμα, καὶ μερικὲς γλυπτικές ἀπεικονίσεις προσωπειῶν (χρονολογικὰ ὄχι τόσο πρῶτες ὅσο θὰ τὸ θέλαμε) μᾶς δείχνουν ὅτι καὶ γιὰ τὰ μάτια τὰ ἀνοίγματα ἦταν ἀφύσικα μεγάλα. Οἱ προϋποθέσεις αὐτὲς θὰ δημιούργησαν ἀσφαλῶς μερικὲς δυσκολίες στὴν κατασκευὴ προσωπειῶν πὺ νὰ παριστάνουν πραγματικούς ἀνθρώπους τῆς ἐποχῆς, ὅπως συχνὰ ἀπαιτοῦσε ἡ ἀριστοφανικὴ κωμῶδία. Ἡ χρῆση τέτοιων προσωπογραφικῶν προσωπειῶν προϋποτίθεται στοὺς *Ἰππεῖς*, 230-233, ὅπου ἓνας ἀπὸ τοὺς δούλους τοῦ «Δῆμου» (πὺ ἔνσαρκώνει τὸν ἀθηναϊκὸ λαὸ) προειδοποιεῖ τὸν Ἀλλαντοπῶλη γιὰ τὸν «Παφλαγῶνα» (πὺ παριστάνει τὸν Κλέωνα):

*Θάρρος! Δὲ θὰ ἔναι δὰ κι ἡ φάτσα του ἴδια·
τὴ μάσκα του δὲν τόλμησε κανένας
τεχνίτης νὰ μᾶς φτιάσει. Τὸ ἐξυπνο ὁμῶς
κοινὸ θὰ τὸν γνωρίσει ὅπως καὶ νὰ ἔναι.*

Ἴσως ὁ Ἀριστοφάνης νὰ προτίμησε αὐτὸν τὸ στίχο, γιὰτὶ τὸ πρόσωπο τοῦ Κλέωνα δὲν εἶχε ἰδιαίτερα ἀξιοσημείωτα χαρακτηριστικὰ καὶ δὲν ἦταν ἀπὸ ἐκεῖνα πὺ μπορούσε κανεὶς νὰ ἀναγνωρίσει εὐκόλα, ἂν τὸ κωμικὸ προσωπεῖο εἶχε διαμορφωθεῖ ὅπως ὑπαγόρευαν οἱ πρακτικὲς ἀνάγκες· ἔτσι, ἀποφεύγοντας τὴν ὁμοιότητα, ὁ ποιητὴς ἦταν ἐλεύθερος νὰ ἐκφράσει τὴ γνώμη του γιὰ τὸν Κλέωνα, παριστάνοντας τὸν Παφλαγῶνα ὑπερβολικὰ ἀποκρουστικὸ, ὑπερφυσικὸ τέρας, ὅπως ἀκριβῶς τὸν παρουσιάζει¹⁴ στοὺς *Σφήκες*, 1031-1035, καὶ στὴν *Εἰρήνη*, 753-757. Σὲ μιὰ κοινωνία ὅπου κανένας δὲν ξύριζε τὸ πρόσωπό του, δὲν κάπνιζε καὶ δὲν φοροῦσε γυαλιὰ, τὸ νὰ παραστήσει κανεὶς κάποιον δὲν θὰ ἦταν πάντοτε εὐκόλο —αὐτὸ τὸ καταλαβαίνουμε ἂν ἀναλογιστοῦ-

14. Τὸ κωμικὸ εὔρημα στοὺς *Ἰππεῖς*, 230-233, εἶναι, νομίζω, τὸ ἐξῆς: ὁ Ἀριστοφάνης ἐννοεῖ ὅτι ἡ δὴση τοῦ πραγματικοῦ Κλέωνα ἦταν τόσο ἀποκρουστικὴ, ὥστε ὁ σκευοποιὸς θὰ τρόμαζε ἀπὸ τὸ προσωπεῖο καθὼς θὰ τὸ κατασκεύαζε —γι' αὐτὸ, τὸ προσωπεῖο τοῦ Παφλαγῶνα, ὅσο ἀποκρουστικὸ καὶ ἂν ἦταν, δὲν πηλαῖαζε κἂν τὴν τρομερὴ δὴση τοῦ Κλέωνα.

ΟΙ ΗΘΟΠΟΙΟΙ

με τὴ δύσκολη θέση τοῦ γελοιογράφου σὲ ἀνάλογη περίπτωση.¹⁵
Ἡ χαρακτηριστικὴ στολὴ ἑνὸς κωμικοῦ ἠθοποιοῦ ποῦ ἐπαιζε ἀντρικὸ ρόλο περιλάμβανε καὶ ἕνα ἀφύσικα μεγάλο τεχνητὸ φαλλό. Τὸ χωρίο ἀπὸ τοὺς *Σφήκες* (1341-1344) ποῦ παραθέσαμε παραπάνω, ὅταν μιλούσαμε γιὰ τὰ σκαλοπάτια μπροστὰ στὴ σκηνή, ἀποτελεῖ περίπτωσις ὅπου ἡ ὑπαρξὴ τοῦ φαλλοῦ εἶναι ὑποχρεωτικὴ γιὰ τὶς ἀνάγκες τοῦ ἔργου, καὶ ὑπάρχουν ἄλλα χωρία ποῦ μποροῦν νὰ σκηνοθετηθοῦν εὐκολότερα μὲ φαλλό παρὰ χωρὶς· ὅπως ὅποτε δμως δὲν εἶναι πιθανὸ νὰ φοροῦσαν φαλλό ὅσοι ἐπαιζαν ρόλους γυναικείους, καὶ στοὺς περισσότερους ἀντρικούς τὸ κείμενο δὲν μᾶς βοηθᾷ νὰ ἀποφασίσουμε ἂν ὁ ὑποκριτὴς φοροῦσε ἢ ὄχι φαλλό.

15. Γιὰ μιὰ πληρέστερη συζήτηση γύρω ἀπὸ τὸ πρόβλημα αὐτό, βλ. τὸ ἄρθρο μου «Portrait-Masks in Aristophanes» [Προσωπογραφικὰ προσωπεῖα στὸν Ἀριστοφάνη], *Κωμωδοτραγῆματα* (Studies in honour of W.J. W. Koster), Ἀμστερνταμ 1967, σ. 16-28.

ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ
ΦΑΝΤΑΣΙΑ

Η ΥΠΟΘΕΣΗ ΤΩΝ «ΟΡΝΙΘΩΝ»

Οἱ **Ορνιθες*, ἡ ἐκτενέστερη σωζόμενη κωμωδία, εἶναι ἀπὸ τις πρὸ πλούσιες σὲ φανταστικές ἐμπνεύσεις καὶ ὑφολογικές ἀρετές, γιὰ τις σημερινές προτιμήσεις, καὶ ἐπίσης, κατὰ κοινὴ ὁμολογία, ἀπὸ τις πρὸ θεαματικές. Στὴν κωμωδία αὐτὴ ὁ Πεισέταιρος,¹ Ἄθηναῖος πολίτης μὲ ἔντονα ἀναπτυγμένη τὴν ἐνεργητικότητα, τὴ φιλοδοξία καὶ τὴν ἀβίαστη ἐπινοητικότητα τῶν συμπατριωτῶν του, πείθει τὰ πουλιὰ νὰ χτίσουν μιὰ μεγάλη ὄχυρὴ πολιτεία στὸν οὐρανό, ἀνάμεσα στοὺς θεοὺς καὶ τοὺς ἀνθρώπους. Μὲ τὸν ἀποκλεισμό, οἱ θεοὶ ἀναγκάζονται νὰ συνθηκολογήσουν, καὶ ὁ Πεισέταιρος ἀπαιτεῖ καὶ παίρνει, ἀντίτιμο τῆς εἰρήνης, τὴν κυριαρχικὴ δύναμη τοῦ Δία, «πατέρα τῶν θεῶν καὶ τῶν ἀνθρώπων». Παντρεύεται τὴ Βασίλεια, τὴ θεϊκὴ οἰκονόμο πού φυλάει τοὺς κεραυνούς — παραδοσιακὸ ὄπλο τοῦ Δία καὶ ἀποτρεπτικὸ φόβητρο—, καὶ γίνεται ἔτσι κυβερνήτης τοῦ σύμπαντος.

Αὐτὴ ἡ φανταστικὴ ὑπόθεση παρουσιάζει σὲ ὀριακὴ μορφὴ δύο στοιχεῖα πολὺ σημαντικὰ στὴν ἀριστοφανικὴ κωμωδία: (α) πραγματοποιοῦται μιὰ μεγαλόπνοη φιλοδοξία ἐνὸς προσώπου, μὲ τὸ ὅποιο εἶναι δυνατὸ νὰ ταυτιστεῖ ὁ μέσος ἀκροατής, καὶ (β) ἡ φιλοδοξία αὐτὴ πραγματοποιοῦται μὲ ὑπερφυσικὸ τρόπο, πού — ἂν καὶ ὁ ποιητὴς τὸν παρουσιάζει σὰν σχεδὸν αὐτόνοητο— ἀνατρέπει πολλὰ ἀπὸ τις ἀλληλουχίες αἰτίου καὶ αἰτιατοῦ, ὅπως μᾶς εἶναι γνωστὲς ἀπὸ τὴν καθημερινὴν ζωὴ. Ὁ κωμικὸς ποιητὴς μεταχειρίζεται καὶ περιγράφει τοὺς θεοὺς, ὄχι σὰν σεβάσματα δυνάμει λατρεύονται στοὺς ναοὺς μὲ ὕμνους καὶ λιτανεῖες, ἀλλὰ σὰν νὰ ἦταν καλκάντζαροι ἢ κοντορεβιθούληδες παρμένοι ἀπὸ τὰ παιδικὰ παραμύθια ἐνὸς ὑπερβολικὰ πρωτοποριακοῦ, τολμηροῦ καὶ ἀνευλαβέστατου νηπιαγωγείου. Ἡ Ἴρις, τὴν ὁποία στέλνει

1. [Ὁμόφωνα σχεδὸν ἡ χειρόγραφη παράδοσις μᾶς παραδίδει τὸ αἰνιγματικὸ ὄνομα *Πεισέταιρος*. Οἱ φιλόλογοι συνήθως τὸ διορθώνουν γράφοντας *Πισθέταιρος*, *Πειθέταιρος* ἢ *Πεισέταιρος*. Ἀπὸ τοὺς τρεῖς αὐτοὺς ἰσοτιμοῦς τύπους ὁ Dover προτιμᾷ τὸν τελευταῖο.]

ὁ Δίας νὰ ἀπειλήσει μὲ καταστροφή τὴν πολιτεία τῶν πουλιῶν, ἀντιμετωπίζει σεξουαλικὲς ἀπειλὲς ἀπὸ τὸν ἀκατάβλητο Πεισέταιρο, καὶ φεύγει πετώντας γεμάτη ἀμηχανία καὶ ὄργη. Ὁ Προμηθεὺς ἔρχεται κρυφά, προδότης τοῦ κράτους τῶν θεῶν, γιὰ νὰ συμβουλευθεῖ τὸν Πεισέταιρο ποιῆς ἀπαιτήσεις νὰ προβάλει. Ἡ πρεσβεία τὴν ὁποία στέλνουν οἱ θεοὶ νὰ διαπραγματευτεῖ γιὰ εἰρήνη ἀποτελεῖται ἀπὸ τὸν Ποσειδῶνα, ποῦ παριστάνεται φανφαρόνος ἀριστοκράτης, ἀπὸ τὸν Ἡρακλῆ, ἀγριάνθρωπο καὶ φαγά (ὅπως γενικὰ στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ λαϊκὴ πίστη), καὶ ἀπὸ ἕνα ξένο θεό, ποῦ μιλά ἀσυνάρτητα. Ὁ Πεισέταιρος μπόρεσε νὰ ἔχει μιὰ πρώτη ἐπικοινωνία μὲ τὰ πουλιά, γιὰτὶ ἀναζήτησε καὶ βρῆκε τὸν Τηρέα, τὸν ἥρωα ποῦ σύμφωνα μὲ τὸ μῦθο εἶχε μεταμορφωθεῖ σὲ τσαλαπετεινό — ὁ Τηρέας εἶχε μάθει στὰ πουλιά ἑλληνικά! Ὁ Πεισέταιρος συναντᾷ τὸν Τηρέα στὴ γῆ ἢ νέα ὁμως πολιτεία τῶν πουλιῶν βρίσκεται ὅπως ὅποτε ψηλὰ στὸν ἀέρα: ποῦ ἀκριβῶς στηρίζεται, εἶναι πρόβλημα ποῦ δὲν πρέπει νὰ ἀπασχολήσει οὔτε τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου οὔτε καὶ τοὺς θεατές. Ὁ Πεισέταιρος καὶ ὁ σύντροφός του, ἄνθρωποι καὶ οἱ δύο, ἀποκοτῶν φτερά μόνις τρῶνε μιὰ μαγικὴ ρίζα γνωστὴ στὸν Τσαλαπετεινό (654 κ.έ.), ἀκριβῶς ὅπως ὁ Ὀδυσσεὺς στὸν μυθικὸ κόσμον τῆς Ὀδύσσειας προφυλάγεται ἀπὸ τὰ μάγια τῆς Κίρκης τρώγοντας ἕνα μαγικὸ βότανο ποῦ τοῦ δίνει ὁ Ἑρμῆς. Ἡ Βασίλεια,² ποῦ παίρνει γυναίκα του ὁ Πεισέταιρος, ἀποτελεῖ εὐκαιρικὴ ἐπιπόνηση θεότητος καὶ προσωποποιεῖ τὴν ἰδέαν ὅτι ὁ Πεισέταιρος ἀποκτᾷ τὴν ὑπέρτατη ἐξουσία.

ΑΥΤΟΚΑΤΑΦΑΣΗ

Στὸν σημερινὸ μας πολιτισμὸ ἔχουμε τόσο συνηθίσει νὰ ἐξηγοῦμε μὲ γενικοὺς ἐπιστημονικοὺς νόμους τὰ γεγονότα τοῦ κόσμου ὅπου ζοῦμε, ὥστε ἔχουμε τὴν τάση νὰ υποθέτουμε ὅτι ἀκόμη καὶ τὰ πιὸ δύσκολα καὶ πολὺπλοκα φαινόμενα — ἀκόμη καὶ ὁ τρόπος τῆς συμπεριφορᾶς μας — μποροῦν πάντα, σὲ τελευταία ἀνάλυση, νὰ ἐξηγηθοῦν σὲ ἐπιστημονικὸ πλαίσιο· τὸ πρόβλημα σήμερον δὲν εἶναι ἂν τὰ συμβάντα ἀποτελοῦν πράξεις τοῦ θεοῦ, ἀλλὰ ἂν ὑπάρχει καὶ ὁ θεϊκὸς παράγοντας. Ὅταν ὁμως ἐξετάζουμε ἐποχῆς

2. Βασίλειά: βασίλισσα (γνωστὸ σὰν τίτλος θεαινῶν, π.χ. *Εἰρήνη*, 974)· ὄχι τὸ ἀφηρημένο βασιλεία· μοναρχία· αὐτὸ ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὴ μετρικὴ ἀνάλυση τῶν στ. 1537 καὶ 1753.

πρὶν ἀπὸ δύο χιλιάδες καὶ περισσότερα χρόνια, συναντοῦμε πολιτισμούς ὅπου τὸ ὄριο ἀνάμεσα στὴ θεϊκὴ «πράξι» καὶ στὸ «συμβάν» εἶναι τελείως διαφορετικὸ στὴ φύση του καὶ στὴν τοποθέτησή του. Ὁ 5ος αἰώνας εἶδε νὰ γεννιῶνται στὴν Ἑλλάδα προσωπικότητες πού, μὲ τὴν ἐξαιρετικὴ διεισδυτικότητά του νοῦ τους, ἀντιμετώπισαν φιλοσοφικὰ τὴ δομὴ καὶ τὴν ἱστορία τοῦ σύμπαντος, χρησιμοποιοῦντας φυσικοὺς καὶ λογικοὺς τρόπους σκέψης οἱ ὅποιοι ἀποκλείουν τὴν παρέμβαση προσωπικῶν θεοτήτων· στὴν ἴδια ὁμως πόλη, συχνὰ ἴσως καὶ στὸ ἴδιο σπιτικό, θὰ βρῖσκαμε μιὰ πλειοψηφία ἀπὸ ἀνθρώπους πού θεωροῦσαν ὅτι ὁ δυνατὸς ἄνεμος εἶναι κάποιον πρόσωπο πού ἀποφασίζει πότε νὰ φυσήξει, ὅτι ἡ ἀρρώστια στὶς καλλιέργειες εἶναι ἐκδήλωση θυμοῦ κάποιου θεοῦ γιὰ τὴ θυσία πού τοῦ ὑποσχέθηκαν καὶ δὲν ἔκαμαν, καὶ ὅτι ἡ ξαφνικὴ ἔμπνευση ἀποτελεῖ ἔργο κάποιου ἀόρατου δυντοῦ παρεμβαινέι στὶς διανοητικὲς λειτουργίες τοῦ ἀνθρώπου. Κοντολογίς, ὁ μέσος ἀρχαῖος Ἕλληνας αἰσθανόταν πὼς ζεῖ σὲ κόσμον γεμάτο ὑπεράνθρωπες δυνάμεις (ὁ ὅρος ὑπερφυσικὲς θὰ ἀποτελοῦσε λήψη τοῦ ζητουμένου). Ἄν τὸν πιέζαμε νὰ συζητήσει τὸν ἀκριβῆ χαρακτήρα καὶ τὸν τρόπο δράσης μιᾶς ἀπὸ τὶς ὑπεράνθρωπες αὐτὲς δυνάμεις, θὰ κατέφευγε στὸν ἀγνωστικισμό, χωρὶς νὰ χάσει τὴν καλὴ του διάθεση—τὴν ὁποία ὁμως θὰ ἔχανε ἂν ἦταν νὰ ἐγκαταλείψει τὸ παραδοσιακὸ λατρευτικὸ σύστημα μὲ τὶς γιορτές, τὶς ἱεροτελεστίες, τὶς θυσίες καὶ τοὺς περιορισμοὺς πού εἶχαν ἀκριβῶς, κατὰ τὴ γνώμη του, διασφαλίσει ἀπὸ παλιὰ τὴν ἐπιβίωση τῆς οἰκογένειάς του καὶ τῆς πόλης.³

Ἡ σχέση τοῦ Ἕλληνα μὲ τοὺς θεοὺς ἔναν ἦταν οὐσιαστικὰ σχέση δυνάστη καὶ ὑπηκόου. Ὁ δυνάστης εἶναι πρόσωπο πού οἱ πράξεις καὶ οἱ ἀποφάσεις του δὲν εἶναι πάντα δυνατὸ νὰ προβλεφθοῦν ἢ νὰ ἐρμηνευτοῦν ἀπὸ τοὺς ὑπηκόους του· σὲ ὁμαλὲς ἐποχὲς ἐξευμενίζεται μὲ τὶς παραδοσιακὲς εἰσφορὲς· ἐπιβάλλει

3. Βλ. M.P. Nilsson, *Greek Popular Religion*, Νέα Ὑόρκη 1940, καὶ ἐπανάκθ. τὸ 1960 με τίτλο *Greek Folk Religion* [Ἑλληνικὴ λαϊκὴ θρησκεία—νεοελληνικὴ μετάφραση I. Θ. Κακριδῆ, Ἀθήνα 1953], ἰδιαιτέρως τὰ κεφ. I, II, IV καὶ V. Ὁ Nilsson ἦταν ἐξαιρετικὸς ἐπιστήμονας, καὶ γνώριζε τὸ ἀντικείμενό του ὅσο κανένας ἄλλος· μερικὰ ὁμως δεδομένα τὰ ἀντιμετώπισε μὲ ἐκπληξὴ καὶ λύπη, καὶ οἱ ἀντιδράσεις του αὐτὲς εἶχαν παραμορφωτικὴ ἐπίδραση σὲ ὀρισμένες γενικεύσεις του. Ἡ πιθανότητα νὰ κατανοήσουμε καλύτερα τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ θρησκεία εἶναι μεγαλύτερη, ἂν τὸ ἐπιχειρήσουμε μὲ τὴ ματιὰ καὶ τὶς μεθοδολογικὲς προϋποθέσεις τοῦ ἀνθρωπολόγου καὶ ὄχι τόσο τοῦ μεταφυσικοῦ φιλοσόφου ἢ τοῦ θεολόγου.

ΑΥΤΟΚΑΤΑΦΑΣΗ

κανόνες —στους οποίους δὲν εἶναι ὑποχρεωτικό νὰ ὑπακούει ὁ ἴδιος— καὶ τιμωρεῖ ὄσους τοὺς παραβαίνουν. Δὲν τὸν ἐνδιαφέρει ὅμως τίποτε ἔξω ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῶν δικῶν του κανόνων· ἕνας μυαλωμένος ὑπῆκοος καταθέτει τὶς εἰσφορὲς του, ὑπακούει στοὺς κανόνες καὶ ἀποφεύγει ἔτσι νὰ συγκρουστεῖ μὲ τὸ δυνάστη του. Ὁ ὑπῆκοος ὅμως χρειάζεται κάτι ἀκόμη: τὴν εὐκαιρία νὰ ἐνισχύσει τὴν αὐτοπεποιθήσή του διακωμωδώντας τὸ δυνάστη του. Καὶ ἡ κωμωδία τοῦ 5ου αἰῶνα χάριζε μιὰ θαυμάσια εὐκαιρία γιὰ τέτοιας λογῆς ψυχολογικὴ ἐνίσχυση: τοὺς θεοὺς δὲν τοὺς παρουσίαζε μόνο νικημένους ἀπὸ δυναμικοὺς θνητοὺς, ὅπως στοὺς Ὁρνίθεις, ἀλλὰ καὶ ἠλίθιους, ἀπληστοὺς καὶ δειλοὺς. Στους Βατράχους, 479, ὁ Διόνυσος λιποθυμᾷ καὶ τὰ κάνει ἀπάνω του ἀπὸ τὸ φόβο, καὶ στὸ τέλος τοῦ Πλούτου ὁ Ἑρμῆς, πεινασμένος, γιὰτὶ τώρα οἱ ἄνθρωποι ἔχουν ὄλοι πλουτίσει καὶ δὲν αἰσθάνονται πιά τὴν ἀνάγκη νὰ τοῦ προσφέρουν θυσίες, ἀνέχεται τὴν περιφρονητικὴ συμπεριφορὰ τοῦ Καριῶνα, ἐνὸς δούλου (1113-1117):

ΕΡΜΗΣ: Ἐφότου ὁ Πλούτος ἄρχισε νὰ βλέπει,
σ' ἐμᾶς τοὺς θεοὺς κανεὶς θυσία δὲν κάνει·
οὔτε σφαχτὸ οὔτε δάφνη οὔτε λιβάνι
οὔτε κουλούρα κι οὔτε τίποτε ἄλλο.

ΚΑΡΙΩΝ: Κι οὔτε ποτὲ θὰ κάνει· γιὰτὶ, βλέπεις,
πολὺ κακὰ μᾶς κυβερνοῦσατε ὄλοι.

Σημαντικὴ ὀπισθόροπος διαφορὰ ἀνάμεσα στὴ διακωμώδηση ἐνὸς ἀνθρώπου-δυνάστη καὶ ἐνὸς θεοῦ εἶναι ὅτι τὸ δυνάστη μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸν διακωμωδεῖ πίσω ἀπὸ τὴν πλάτη του, ἐνῶ ὁ θεὸς ὑποτίθεται ὅτι ἔχει μάτια καὶ αὐτιά παντοῦ. Τὸν Διόνυσο μάλιστα τὸν προσκαλοῦν νὰ ἔρθει καὶ νὰ χαρεῖ τὶς θεατρικὲς γιορτές, καὶ ὅταν ἔρθει βλέπει πῶς τόσο ὁ ἴδιος ὅσο καὶ οἱ ἄλλοι Ὀλύμπιοι παριστάνονται σὲ διάφορες πολὺ δυσάρεστες γι' αὐτοὺς καὶ ἐξευτελιστικὲς καταστάσεις. Αὐτὴ ἡ φαινομενικὰ παράδοξη τάξη πραγμάτων δικαιολογεῖται ἀπὸ μιὰν ἄλλη πολὺ σημαντικὴ διαφορὰ: ἐνῶ μποροῦμε νὰ προβλέψουμε μὲ ἀρκετὴ βεβαιότητα τὴν ἀντίδραση ἐνὸς ἀνθρώπου-δυνάστη σὲ προσβολὲς καὶ κοροϊδίες, οἱ δοξασίες γιὰ τοὺς θεοὺς ξεφεύγουν κάπως ἀπὸ τὴ βεβαιωμένη ἐμπειρικὴ ἐπαλήθευση, καὶ ἔτσι μποροῦν νὰ προσαρμωστοῦν στὴς συναισθηματικὲς καὶ ἠθικὲς ἀπαιτήσεις τῆς κοινῶνας. Γιὰ τὸν μέσο Ἕλληνα οἱ γιορτές καὶ οἱ ἱεροτελεστίες ἦταν τὸ πρωταρχικὸ συστατικὸ τῆς θρησκείας· ἡ θεολογία ἦταν τὸ δεύτερο,

και με μεγάλη μάλιστα απόσταση από το πρώτο. Έτσι ο αρχαῖος ἐξακολουθοῦσε νὰ τηρεῖ τὶς θρησκευτικὲς τοῦ συνήθειες, ὅπως εἶχαν διαμορφωθεῖ στοὺς αἰῶνες σύμμετρα πρὸς τὶς ἀνθρώπινες ἀνάγκες, χωρὶς ὅμως καὶ νὰ ἀναρωτηθεῖ ποτὲ τί λογῆς θεὸς εἶναι αὐτὸς ποὺ ἔχει τὴν ἀπαίτηση νὰ τοῦ κάνουν θυσίες, ἀλλὰ δέχεται καὶ τὴν κοροϊδία. Αὐτὴ ἡ στάση ἴσως νὰ ἐνισχυόταν καὶ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὑπῆρχαν μαγικὲς βασικὰ συνήθειες ποὺ σπάνια μνημονεύονται στὴ λογοτεχνία, δρώμενα ποὺ ἔδιναν στὸν ἄνθρωπο τὴ δυνατότητα νὰ ἐξουσιάζει ἕναν θεό, χτυπώντας π.χ. τὸ ἄγαλμά του ὅταν ἡ σοδεῖά δὲν ἦταν ἱκανοποιητικὴ.⁴

Ἄν εἶναι σωστὸ νὰ θεωρήσουμε τὴ μεταχειρίση τῶν θεῶν στὴν κωμωδία μέσο γιὰ νὰ παίρνει ὁ ἄνθρωπος ἐκδίκηση ἀπὸ τὶς ὑπεράνθρωπες δυνάμεις ποὺ κυριαρχοῦν στὸν κόσμο, τότε μποροῦμε νὰ ἐρμηνεύσουμε τὴ θρησκευτικὴ ἀποψη καὶ τὴν πολιτικὴ θέση τῆς κωμωδίας σὰν δύο πλευρὲς τοῦ ἴδιου νομίσματος· ἔτσι αἰρεται ἡ κάποια ἀντίφαση ποὺ ὑπάρχει στὴν παραδοσιακὴ ἀποψη ὅτι ὁ Ἄριστοφάνης ἦταν συγχρόνως συντηρητικὸς καὶ ἀσεβής. Εἶναι ὅπως ὁποῦντε ἀμφίβολο ἂν μπορεῖ νὰ ἀποδοθεῖ ὀρθὰ στὸν Ἄριστοφάνη ὁ χαρακτηρισμὸς «συντηρητικὸς», με τὴν ἐννοια ποὺ θὰ εἶχε σὲ σύγχρονο κράτος. Ἡ κωμωδία ἦταν θεμιτὸ νὰ περιέχει πολιτικὴ σάτιρα καὶ ὑβρεολόγια· ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ ὁ κωμικὸς ποιητὴς μποροῦσε θεωρητικὰ νὰ μοιράσει τὰ πυρὰ του σὲ τρεῖς στόχους: τὴν πολιτειακὴ δομὴ τοῦ κράτους, τὴν πολιτικὴ ὅπως ἀσκεῖται, καὶ τὶς μεμονωμένες πολιτικὲς ἀποφάσεις. Στὴν πραγματικότητα ὁ Ἄριστοφάνης ἀποφεύγει τελειῶς τὸν πρῶτο στόχο, καὶ ὅλες οἱ μαρτυρίες ποὺ ἔχουμε ὀδηγοῦν νὰ πιστέψουμε ὅτι στὸ θέμα αὐτὸ καὶ οἱ ἄλλοι κωμικοὶ ποιητὲς τοῦ 5ου αἰῶνα υἰοθετοῦσαν τὴν ἴδια στάση. Δὲν εἶναι δύσκολο νὰ καταλάβουμε γιὰ αὐτὸ ἦταν ἀναπόφευκτο: τὸ κληρονομημένο πολίτευμα, ποὺ τὰ βασικὰ στοιχεῖα τοῦ εἶχαν καθιερωθεῖ προτοῦ ἀκόμη οἱ παπποῦδες τοῦ Ἄριστοφάνη καὶ τῶν φίλων τοῦ ὑπεραπιστοῦν τὴν

4. Ὁ Θεόκριτος (7, 105 κ.έ.) ἀναφέρει τὴν ἀρχαϊκὴν συνήθεια νὰ μαστιγώνουν τὸν θεὸ Πάνα ὅταν λιγότερε τὸ κυνῆγι. Μιὰ ἐπιγραφή ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς ἀπὸ τὰ Σῦεδρα στὴ νότια Τουρκία, ποὺ βρέθηκε τώρα τελευταῖα (G.E. Bean - T.B. Mitford, στὸ *Denkschriften der österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Phil.-hist. Klasse, τ. LXXXV, 1956, σ. 21 κ.έ.), μᾶς πληροφορεῖ ὅτι ὅταν οἱ Σῦεδριοὶ ρώτησαν ἕνα μαντεῖο πῶς νὰ ἀποκρούουν τὶς ἐχθρὶκὲς ἐπιδρομὲς, τὸ μαντεῖο τοὺς συμβούλευσε νὰ κατασκευάσουν ἄγαλμα ποὺ νὰ παριστάνει τὸν Ἄρη, θεὸ τοῦ πολέμου, ἀλυσοδεμένο καὶ σὲ στάση ἱκεσίας μπροστὰ στὴ Δικαιοσύνη.

ἀθηναϊκή ἐλευθερία πολεμώντας τὸν Πέρση εἰσβολέα, ἦταν ἀπόλυτα δημοκρατικό⁵ ἡ κυρίαρχη ἐξουσία βρισκόταν στὰ χέρια μιᾶς συνέλευσης ὄλων τῶν ἐνήλικων πολιτῶν, καὶ στὴ συνέλευση αὐτὴ λογοδοτοῦσαν ὅλοι ὅσοι κατεῖχαν δικαστικά, στρατιωτικά ἢ διοικητικά ἀξιώματα. Ἐπανάσταση μποροῦσε νὰ ξεσπάσει μόνο ἀπὸ τὴν ἄκρα δεξιά, κατὰ τὴ γνώμη τῆς ὁποίας ἡ πολιτικὴ δύναμη ἦταν σωστὸ νὰ περιορίζεται σὲ ἓνα ὀρισμένο τμῆμα τοῦ συνόλου τῶν πολιτῶν —τέτοια ἦταν ἡ ἐπανάσταση ποὺ ἐπικράτησε γιὰ σύντομο χρονικὸ διάστημα τὸ 411 π.Χ. καὶ πάλι (μὲ τὴ βοήθεια τῶν Σπαρτιατῶν) τὸ 404 π.Χ.· σὲ ὁμαλὲς ὁμως περιόδους αὐτὲς οἱ τάξεις δὲν εἶχαν καμία ἀπήχηση στὴν καθημερινὴ πολιτικὴ πράξις: μιὰ κωμωδία ποὺ θὰ ὑποστήριζε ἔμμεσα τὸν ἀποκλεισμὸ τῶν φτωχῶν ἀπὸ τὴν κυρίαρχη συνέλευση, θὰ ὠφελοῦσε τὴ φήμη τοῦ συγγραφέα τῆς ὅσο περίπου σήμερα μιὰ κωμωδία ποὺ θὰ πρότεινε νὰ περιοριστεῖ ἡ ἐκπαίδευση σὲ παιδιὰ μὲ δέρμα ποὺ ἀνοιχτόχρωμο ἀπὸ ἓνα ὀρισμένο σημεῖο καὶ πέρα στὸ χρωματικὸ φάσμα. Ὅταν στὸν Ἀριστοφάνη ὁ χορὸς ἢ κάποιον πρόσωπο μιᾶ νοσταλγικὰ γιὰ τὸν «παλιὸ καιρὸ» ἢ γιὰ τὸ «πῶς ἦταν κάποτε τὰ πράγματα», ἡ ἀναφορὰ δὲν γίνεται σὲ κάποιον πολίτευμα προγενέστερο ἀπὸ τὴ δημοκρατία, ἀλλὰ σὲ μιὰ περασμένη περίοδο ἀσφάλειας καὶ εὐημερίας, ποὺ ἀντιπαραβάλλεται μὲ τὴ σύγχρονη ταλαιπωρία καὶ ἀνασφάλεια· τὸ χρονικὸ διάστημα ἀνάμεσα στὰ σκέλη τῆς ἀντιπαράθεσης μερικὲς φορὲς (ὅπως στὴν *Εἰρήνη*, 572) δὲν εἶναι παρὰ λίγα χρόνια.

Τὸ πολιτικὸ ὁμως ὕφος καὶ ἡ ποιότητα τῆς πολιτικῆς ἡγεσίας εἶναι πράγματα διαφορετικά. Ὅλοι ἀνεξαιρέτως ὅσοι πέτυχαν —ὅπως μᾶς πληροφοροῦν οἱ ἱστορικὲς πηγές μας— νὰ διακριθοῦν πολιτικὰ στὴν Ἀθῆνα τῆς περιόδου 445-385 π.Χ., δέχτηκαν ἐπικρίσεις καὶ γελοιοποιήθηκαν, εἴτε στὰ σωζόμενα ἔργα τοῦ Ἀριστοφάνη εἴτε στὰ σωζόμενα ἀποσπάσματα ἀπὸ τὰ πολλὰ χαμένα ἔργα τῆς περιόδου αὐτῆς. Ἡ ἐπίθεση εἶναι καμιά φορὰ οργανωμένη σὲ μεγάλη κλίμακα: οἱ *Ἴππεις* ἀποτελοῦν διεξοδικὴ καὶ δριμύτατη ἐπίθεση στὸν Κλέωνα, πολλὲς κωμωδίες ἄλλων ποιητῶν διακωμωδοῦσαν τὸν Ὑπέρβολο (*Νεφέλες*, 551-559), καὶ τὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ πολέμου ὁ Κλεοφώντας —ἀντικείμενο ὀρι-

5. Τὸν 5ο αἰώνα ἡ δημοκρατία εἶχε ἀκόμη τὸ χαρακτῆρα ἐπαναστατικοῦ κινήματος· πολλὲς ἀπὸ τίς μεγαλύτερες ἑλληνικὲς πόλεις —ἀνάμεσά τους ἡ Σπάρτη, ἡ Κόρινθος, ἡ Θήβα— εὐνοοῦσαν ὡς ἓνα βαθμὸ τὴ συγκέντρωση τῆς πολιτικῆς δυνάμεως σὲ μιὰ μερίδα μόνο τοῦ συνόλου τῶν πολιτῶν.

σμένων σποραδικῶν βωμολογιῶν στους *Βατράχους*— ἀπέτελεσε τὸ στόχο τοῦ κωμωδιογράφου Πλάτωνα σὲ μιὰ ὀλόκληρη κωμωδία, πού παίχτηκε στὴν ἴδια μὲ τούς *Βατράχους* γιορτῆ. Ὁ Περικλῆς, πού πέθανε δύο χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴν πρώτη κωμωδία τοῦ Ἀριστοφάνη, δέχτηκε καὶ αὐτὸς ὅσο ζοῦσε παρόμοιες ἐπιθέσεις, καὶ οἱ ὑπαινιγμοὶ πού κάνει ὁ ἴδιος ὁ Ἀριστοφάνης γιὰ τὸ πρόσωπό του καὶ γιὰ τὸ ρόλο του ὡς ὑποκινητῆ τοῦ πολέμου, κάθε ἄλλο παρὰ κολακευτικοὶ εἶναι. “Ὅλες αὐτὲς τὶς ἡγετικές φυσιολογίες, καὶ μαζί τους πολλοὺς ἀσημότερους πολιτικούς, οἱ κωμικοὶ ποιητὲς στερεότυπα τοὺς χαρακτηρίζουν ματαιόδοξους, πλεονέκτες, ἀνέντιμους καὶ ἰδιοτελεῖς· ὅταν μάλιστα ὑπάρχει καὶ λίγος καπνὸς πού νὰ μπορεῖ νὰ τροφοδοτήσῃ τὴ φωτιὰ τῆς κωμωδίας, τότε οἱ πολιτικοὶ χαρακτηρίζονται καὶ ἀσχημοί, ἀρρωστιάρηδες,⁶ διστραμμένοι πόρνοι καὶ παιδιὰ γεννημένα ἀπὸ πόρνο-γραφηθοῦν Ἀθηναῖοι πολίτες. Θὰ περίμενε κανεὶς ὅτι, ὅταν ἓνα σημαντικό πρόσωπο πραγματοποιοῦσε ὅσα ὑποστήριζε ὁ κωμικός ποιητής, ἡ κωμωδία γιὰ ἀνταμοιβή θὰ τὸν ἐπαινοῦσε· ἡ *Εἰρήνη* ὅμως, πού παίχτηκε τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 421 π.Χ. καὶ γράφτηκε (συμπεραίνουμε) τὸ 422 π.Χ., ἀγνοεῖ τελείως τὶς ἐπιτυχημένες εἰρηνευτικὲς προσπάθειες τοῦ Νικία τὸ χειμῶνα τοῦ 422/1 π.Χ. Φαίνεται ὅτι δουλειὰ τῆς κωμωδίας ἦταν νὰ γκρινιάζῃ καὶ νὰ διαβάλλῃ· ἂν τῆς ξέφευγε καλὸς λόγος γιὰ κάποιον πολιτικὸ ἢ στρατηγό,⁷ θὰ ἦταν ἀσυμβίβαστο μὲ τὴ λειτουργία της· ἡ κωμωδία ἦταν μέσο τὸ ὁποῖο χρησιμοποιοῦσε ὁ κοινὸς ἀνθρώπος γιὰ νὰ τονώσῃ τὴν προσωπικὴ του ὑπερηφάνεια ἀπέναντι στους ἀνωτέρους του, πολιτικούς ἢ στρατιωτικούς. Εἶναι κλασικὸ ἀστεῖο στὸν Ἀριστοφάνη καὶ στους συγχρόνους του ὅτι οἱ *ρήτορες* (δηλαδὴ ὅσοι μιλοῦσαν πειστικὰ καὶ ἐπηρέαζαν τὴ σύναξή τοῦ δῆ-

6. Οἱ Ἕλληνες δὲν δεσμεύονταν στὴν πολιτικὴ ἀπὸ συμβατικὴ «εὐπρέπεια». Ὁ Νεοκλείδης, πού διακρίθηκε στὴν πολιτικὴ ζωὴ τὰ πρῶτα δέκα μὲ δεκαπέντε χρόνια τοῦ 4ου αἰῶνα, διακωμωδεῖται γιὰ μιὰ χρόνια ὀφθαλμικὴ ἀρρώστια πού εἶχε· καὶ στὸν *Πλοῦτο*, 716-747, ἔχουμε μιὰ ζωηρότατη περιγραφή τῆς προσπάθειάς του νὰ βρεῖ γιατροῦ στὴν Ἐπίδαυρο· ὁ Ἀσκληπιός, θεὸς τῆς ἰατρικῆς, τοῦ ρίχνει στὰ μάτια οὐσέες πού τὸν ἔκαμαν νὰ ξεφωνίλλῃ ἀπὸ τὸν πόνο καὶ νὰ φύγῃ πρὸ στραβὸς ἀπὸ πρὶν.

7. Ὅταν μιλοῦμε γιὰ τὴν Ἀθήνα, πολιτικὸς ὀνομάζεται ὁποῖος ἔχει ἐπρροή στὴν ἐκκλησία τοῦ δήμου, καὶ στρατηγὸς ὁποῖος ἔχει ἐκλεγεί ἀνώτερος στρατιωτικὸς διοικητὴς γιὰ μιὰ ὀρισμένη χρονιά. Ἐπαγγελματίες πολιτικοὶ καὶ στρατιωτικοὶ δὲν ὑπῆρχαν· πρβ. σ. 139 / 140 (σημ. 6).

μου), όταν ήταν ακόμη αγόρια, πουλιόνταν όπως οι πόρνες. Ο χορός στην *Ειρήνη*, καθώς καλωσορίζει το τέλος του πολέμου, παραπονιέται πικρά για τους στρατιωτικούς διοικητές που φορούν έντυπωσιακά λοφία, αλλά το βάζουν στα πόδια όταν γίνεται μάχη, και δημιουργούν σύγχυση και άπελπισία καθώς αλλάζουν συνεχώς τους στρατολογικούς καταλόγους· και στις *Νεφέλες* ο χορός επιδιώκει να κερδίσει την εύγνωμοσύνη του άχροατηρίου, γιατί τα σύννεφα, με τις θύελλες που προκαλούν, γίνονται άφορμη να αναβληθούν οι άσκοπες έξορμήσεις (579 κ.έ.).

Αυτό το δημοκρατικό πνεύμα —δημοκρατικό τουλάχιστον με την άρνητική έννοια, ότι άρνεϊται να σεβαστεί αυτούς που τή στιγμή εκείνη διαθέτουν έπιρροή ή έξουσία— δέν πρέπει να συγχέεται με την υπεράσπιση των φτωχών άπέναντι στους πλουσίους.⁸ Στο άθηναϊκό κοινωνικό σύστημα ή δουλεία ήταν καθιερωμένη· σπάνια Άθηναίος πολίτης χρησιμοποιοϋσε άλλον πολίτη για τις δουλειές του, και έτσι δέν υπήρχε σύγκρουση κεφαλαίου και έργασίας στο σώμα των πολιτών. Είναι αλήθεια ότι μιá δυνατότητα για σύγκρουση υπήρχε ανάμεσα στους γαιοκτήμονες και τους άγρότες άφενός, και στους τεχνίτες, τους έργάτες και τους μαγαζάτορες τής πόλης άφετέρου. Οι πρώτοι —που τά περιουσιακά τους στοιχεία έδιναν στους περισσότερους το δικαίωμα να υπηρετούν ως ίππείς και βαριά όπλισμένοι όπλίτες— είχαν άποτελέσει κάποτε (όπως άποτελοϋσαν ακόμη σε πολλές έλληνικές πόλεις) τó τμήμα εκείνο του πληθυσμού που διασφάλιζε την υλική έπιβίωση τής πόλης σε έποχή αδιάκοπων πολέμων. Οι δεύτεροι —που δέν είχαν την οικονομική δυνατότητα να διαθέτουν τόσο συχνά όπλιτική άρματωσιά ή άλλογο— είχαν τά προσόντα μόνο για να υπηρετήσουν ως κωπηλάτες στα πολεμικά πλοία, και είναι αλήθεια ότι σε αυτούς (και στους χιλιάδες άντρες που ήρθαν από τά νησιά του Αιγαίου μισθοφόροι στην Άθήνα) βασιζόταν κυρίως ή δύναμη και ό πλοϋτος τής Άθήνας μετά από την έποχή των περσικών πολέμων. Οι γαιοκτήμονες και οι άγρότες, με την έχθρική είσβολή στην Άττική, έχασαν τή γή τους, οι μάχες όμως στην ξηρά ήταν λιγότερο συχνές, και σε αυτές μετεΐχαν λιγότεροι άντρες άπ' ό,τι στις ναυμαχίες· κάπου διακόσιοι κωπηλάτες κινδύνευαν να πεθάνουν κάθε φορά που βούλιαζε ένα πολεμικό πλοίο.

8. Για την κοινωνική, την οικονομική και την πολιτική δομή τής Άθήνας, βλ. Α.Η.Μ. Jones, *Athenian Democracy* [Άθηναϊκή δημοκρατία], Όξφόρδη 1957.

Καμία τάξη δὲν θέλει νὰ τὴν ὑποτιμοῦν, καὶ τὸ μεσαῖο καὶ τὸ ἀνώτερο στρώμα τοῦ πληθυσμοῦ, πού ἀποτελοῦσε τὸ βαρὺ πεζικό, χρειάστηκε νὰ ἀντισταθεῖ —καὶ ἀντιστάθηκε μὲ ἐκπληκτικὴ ἐπιτυχία— στὴν τάση πού ὑπῆρχε γιὰ καινοτομίες στὴν πολεμικὴ τακτικὴ· κατὰ τὰ ἄλλα ὅμως ἡ τάξη αὐτὴ διατήρησε χωρὶς σημαντικὲς δυσχέρειες τὴν παραδοσιακὴ τῆς κυρίαρχη θέση. Σὲ αὐτὸ τὴ βοήθησε τὸ ὅτι ἀποτελοῦσε τάξη ὅπου ἀκόμη καὶ ὁ πιὸ φτωχὸς μπορούσε νὰ ἔχει τὴν ἐλπίδα ὅτι κάποτε θὰ ἀνέβαινε, καθὼς καὶ ἡ γενικὴ ἀντίληψη ὅτι, ἂν μιὰ οἰκογένεια ἐξακολουθοῦσε γιὰ πολλὲς γενιὲς νὰ ἔχει κτηματικὴ περιουσία, αὐτὸ ἦταν καλὴ ἀπόδειξη ὅτι τὴν εὖνοοῦν οἱ θεοί. Ὁ Ἀριστοφάνης φαίνεται ἀρκετὰ πρόθυμος νὰ παραδεχτεῖ τὴ σημασία τῶν ναυτικῶν, ὅταν βάζει τὸν Δικαιοπόλη στους Ἀχαρνεῖς, 161-163, νὰ ἀπορρίπτει μὲ ἀγανάκτηση τὴν ἰδέα νὰ πληρώνουν οἱ Ἀθηναῖοι δύο δραχμὲς τὴν ἡμέρα στους Θράκες μισθοφόρους:

*Γεναῖο μισθὸ σ' αὐτοὺς τοὺς ξαναμμένους;
Τότε ἂς θρηνοῦμε οἱ ντόπιοι, πού τραβοῦμε
κουπὶ μὲς στὰ καράβια τοῦ πολέμου
κι ὄλα τὰ βάρη γιὰ τὴ δόλια Ἀθήνα.*

Ὁ ἴδιος ὅμως ὁ Δικαιοπόλης, ὅπως ὁ Τρυγαῖος στὴν *Εἰρήνη* καὶ οἱ χοροὶ τῶν δύο κωμωδιῶν, εἶναι ἀγρότες· τὰ πολιτικὰ θέματα καὶ στίς δύο κωμωδίες ἀντιμετωπίζονται ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τοῦ ἀγρότη, ἀνθρώπου πού θεωρεῖ ὅτι τὰ καταφέρνει ἐξίσου καλὰ μὲ τὸν καθένα, καὶ κουμπώνεται ὅταν ἀκούσει πολιτικὴ ρητορεία, διοικητὲς καὶ ἐπισήμους. Φαίνεται πιθανὸ ὅτι ὅσοι στὴν ἀθηναϊκὴ κοινωνία ἦταν οἰκονομικὰ χαμηλότερα ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο τῶν ἀγροτῶν ταυτίζονταν μὲ τοὺς ἀγρότες τόσο, ὥστε ὁ κωμικὸς ποιητὴς νὰ μπορεῖ γιὰ τοὺς σκοποὺς του νὰ παρουσιάζει τὴ λαϊκὴ κοινὴ γνώμη ἐνιαία. Στίς *Ἐκκλησιάζουσες*, 431-434 π.χ., παρουσιάζεται κάποια ἀντίθεση ἀνάμεσα στὰ αἰσθήματα τοῦ ἀγροτικοῦ καὶ τοῦ ἀστικοῦ πληθυσμοῦ στὴ σύναξη τοῦ δήμου, καὶ δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι, ἂν κάποιος ἀγρότης διαφωνοῦσε μὲ μιὰ ἀπόφαση, θὰ γκρίνιαζε λέγοντας ὅτι οἱ καθωσπρέπει ἄνθρωποι μὲ μυαλὸ καὶ μὲ περιουσία (ὅπως ὁ ἴδιος) ξεγελάστηκαν καὶ νικήθηκαν στὴν ψηφοφορία ἀπὸ τοὺς κιτρινιάρηδες μαγαζάτορες —δὲν θὰ εἶχε ὅμως πάντοτε δίκιο σ' αὐτὸ του τὸ παράπονο. Τὰ χρόνια ἐκεῖνα τοῦ πελοποννησιακοῦ πολέμου, ὅταν ὁ ἀγροτικὸς πληθυσμὸς ἦταν συγκεντρωμένος στὴν πόλη, οἱ ἀγρότες εἶχαν τὴν εὐ-

ΑΥΤΟΚΑΤΑΦΑΣΗ

καιρία να μετέχουν άθροα στη συνέλευση, και όταν ο Δικαιοπόλης στους *Ἀχαρνεῖς*, 371-374, ἐκδηλώνει φόβο για τὴν τύχη του, ἂν ὑποστηρίξει ὅτι εἶχε δίκιο νὰ κλείσει εἰρήνην, τοὺς χωρικούς (τοὺς τῶν ἀγροίκων) κυρίως φοβᾶται, πού θεωρεῖ ὅτι ξεγελοῦνται εὐκόλα ἀπὸ τοὺς ἰδιοτελεῖς δημαγωγούς.

Ἡ ἐκδίκηση πού παίρνει στὴν κωμωδία ὁ ἀπλὸς ἄνθρωπος ἀπὸ τὴν πολιτικὴ ἐξουσία συγγενεῖε στενά μὲ τὴν ἐκδίκηση πού παίρνει ἀπὸ τοὺς διανοητικὰ ἀνωτέρους του. Ὅταν τοὺς *Ὅρνιθες*, 992-1020, ἔρχεται ὁ μαθηματικὸς καὶ ἀστρονόμος Μέτων νὰ δείξει πῶς θὰ μπορούσε νὰ σχεδιαστεῖ συμμετρικὰ ἡ πόλη τῶν πουλιῶν, ὁ Πεισέταιρος, ἐπικίνδυνος στὴν εὐγένειά του, τὸν συμβουλεύει νὰ φύγει. Ὁ διάλογος συνεχίζεται (1012-1020):

ΜΕΤΩΝ: *Ποιὸς κίνδυνος;...*

ΠΕΙΣΕΤΑΙΡΟΣ: *Κι ἐδῶ, ὅπως καὶ στὴ Σπάρτη,
διώχνουνε ξένους, κάποια ταραχὴ ἔναι...
Στὴν πόλη πέφτει ξύλο.*

ΜΕΤΩΝ: *Κίνημα εἶναι;*

ΠΕΙΣΕΤΑΙΡΟΣ: *Καθόλου.*

ΜΕΤΩΝ: *Τότε, πῶς;*

ΠΕΙΣΕΤΑΙΡΟΣ: *Ὅμοφωνη εἶναι
ἡ ἀπόφαση νὰ δέρονον τοὺς ἀγύρτες.*

ΜΕΤΩΝ: *Λοιπόν, νὰ φεύγω.*

ΠΕΙΣΕΤΑΙΡΟΣ: *Ναί· δὲν ξέρω κιόλας
ἂν θὰ προφτάσεις· οἱ ξυλιές κοντά εἶναι.
(τὸν χτυπᾷ)*

ΜΕΤΩΝ: *Ὅχ ὄχ ὄχ ὄχ!*

ΠΕΙΣΕΤΑΙΡΟΣ: *Σοῦ τό ἄχα πεῖ, καημένε.
Μπρός! Τρέξε ἀλλοῦ, τὰ μέτρα σου νὰ λάβεις.*

Ἡ σκηνὴ φαίνεται νὰ μᾶς δείχνει πῶς πρέπει νὰ φέρεται κανεὶς σὲ διανοούμενο: βάρα τον ὠσπου νὰ τὸ βάλει στὰ πόδια. Οἱ *Νεφέλες* εἶναι βέβαια ἡ πιὸ ἀναλυτικὴ καὶ περίτεχνη διακωμώδηση τῆς διανοητικῆς ξηπασιάς ἀπ' ὅσες ἔφτασαν ὡς ἐμᾶς ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα· ὅλα τὰ εἶδη ἐπιστημονικῆς ἔρευνας παρουσιάζονται χωρὶς ἐξαιρέση ἄσκοπα, ἤ ἀνήθικα, ἢ καὶ τὰ δυό, καὶ ὅλα συγκεντρώνονται στὴν ὑπερφίαλη, ρυπαρὴ καὶ πανοῦργα μορφή τοῦ Σωκράτη —στὸ τέλος τοῦ ἔργου τὸν ἀποδιώχνουν, ἐνῶ τὸ σχολεῖό του καίγεται καὶ καταρρέει μπρὸς στὰ μάτια του. Παρόμοια διακωμωδεῖται καὶ ἡ ἐξεζητημένη γλώσσα τῶν διθυραμβικῶν

ποιητῶν, ἐνῶ οἱ ἴδιοι ἀντιμετωπίζονται μὲ περιφρόνηση σὰν παρᾶσιτοι σὲ πλούσια ἀφεντικά. Γιὰ τὶς τραγωδίες τοῦ Εὐριπίδη καὶ τοῦ Ἀγάθωνα ὑπῆρχε ἡ ἀντίληψη ὅτι συνδύαζαν ἀνησυχητικές ἰδέες καὶ ποιητικούς νεωτερισμούς ἀσυμβίβαστους μὲ τὶς προτιμήσεις τῶν μεσόκοπων, σεβάσμιων καὶ ἀφιλοσόφητων ἀνθρώπων· ὁ Ἀριστοφάνης τὶς ἀντιμετωπίζει πότε μὲ προστατευτική συμπάθεια, πότε μὲ πνεῦμα ἐπικριτικό, πού οὐσιαστικά δὲν διαφέρει πολὺ ἀπὸ τὴ χοντρὴ ἀποδοκιμασία (πρβ. σ. 207).

Ἡ βία πού χρησιμοποιεῖ ὁ Πεισέταιρος ἐναντίον τοῦ Μέτωνα χρησιμεύει γιὰ νὰ ἐνισχυθεῖ ψυχολογικά ὁ ἀπλὸς ἄνθρωπος ἀπέναντι στοὺς διανοητικὰ ἀνωτέρους του, ἀλλὰ καὶ τὸ ἄτομο ἀπέναντι στοὺς περιορισμούς πού τοῦ ἐπιβάλλει ἡ κοινωνία. Ὁ ἀθηναϊκὸς νόμος ἀντιμετώπιζε πολὺ σοβαρὰ τὴ βιαιοπραγία: ἓνα χτύπημα ἀπὸ πολίτη σὲ πολίτη μπορούσε νὰ ὀδηγήσει σὲ δίωξη ὕβρεως· ἡ ὕβρις ὅμως θεωροῦσαν ὅτι ἀποτελεῖ ἀδίκημα πού θίγει ὀλόκληρη τὴν κοινότητα, ὅχι τὸ ἄτομο, καὶ ὁ φταίχτης μπορούσε νὰ καταδικαστεῖ καὶ σὲ θάνατο ἀκόμη, ἂν οἱ δικαστὲς ἔκριναν ὅτι σκοπὸς του ἦταν νὰ καταδυναστεύσει τὸ θῦμα του ἠθικὰ καὶ κοινωνικὰ, ὅπως ὁ ἀφέντης τὸ δοῦλο. Ὁ Φιλοκλέων ὅμως παρουσιάζεται στοὺς *Σφήκες* κάπως καλύτερος: γερο-κατεργάρης πῶς συμπαθητικὸς ἀπὸ τοὺς ψηλομύτες ἢ ζόρικους ἢ ἀναστατωμένους τύπους πού προπηλάκισε καὶ πρόσβαλε στὸ χαρούμενο μεθύσι του. "Ὅ,τι καὶ νὰ λείει ὁ νόμος, ὅσο αὐστηρὰ καὶ ἂν μπορούσε ἓνας ρήτορας νὰ ἀναλύσει τὴν ὕβριν στὸ δικαστήριο, ὑποστηρίζοντας ὅτι ἀποτελεῖ τὸν ἀντίποδα τῆς δημοκρατικῆς νοοτροπίας, ἡ ἰδέα ὅτι ἓνας πραγματικὸς ἄντρας μερικές φορές δίνει ξύλο ἦταν ἀδύνατο νὰ σβήσει· ἡ ἐξωφρενικὴ συμπεριφορὰ ἐνὸς κωμικοῦ προσώπου μπορούσε νὰ δημιουργήσει διέξοδο γιὰ νὰ ἐκτονωθοῦν τὰ αἰσθήματα τοῦ θεατῆ.

Χαρακτηριστικὸ γιὰ τὸν πραγματικὸ ἄντρα θεωρεῖται, μὲ ἀκόμη μεγαλύτερη ἔμφαση, ἡ προθυμία του νὰ ἐκμεταλλεῖται ἀμέσως ὅλες τὶς ἐρωτικές εὐκαιρίες πού τοῦ παρουσιάζονται — καὶ ἀπὸ τὰ πῶς χτυπητὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἀριστοφανικῆς κωμωδίας εἶναι ἡ τέλεια ἔλλειψη ἀναστολῶν προκειμένου γιὰ ἐρωτικὸ λόγο ἢ πράξη. Στὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα γιὰ τὰ ἐρωτικὰ ξεχωρίζουν τέσσερα στρώματα: ἔχουμε πρῶτα τὶς «χυδαίες» λέξεις μὲ ἀνατομικὴ καὶ φυσιολογικὴ μόνο σημασία, πού ὅμως δὲν ἀπαντοῦν ποτὲ στὴν πεζογραφία ἢ στὴ σοβαρὴ ποίηση· τὸ δεύτερο στρῶμα τὸ ἀποτελοῦν λέξεις τῆς πιάτσας, δηλαδή λέξεις πού σημαίνουν

ΑΥΤΟΚΑΤΑΦΑΣΗ

π.χ. «χτυπῶ», ἀλλὰ χρησιμοποιοῦνται καὶ γιὰ τὴν ἐρωτικὴ πράξη. Καὶ τίς δύο αὐτὲς κατηγορίες τίς συναντοῦμε στὴν κωμωδία. Τὴν τρίτην κατηγορία (λέξεις «κόσμιες», ὅπως π.χ. «τὰ ἀπόκρυφα μέρη» ἢ «συνευρίσκομαι») καθὼς καὶ τὴν τέταρτην (σεμνότυφοι εὐφημισμοί, ὅπως «αὐτὸ ποὺ ξέρουμε») τίς συναντοῦμε στὴν πεζογραφία· στὴν κωμωδία ὁμως χρησιμοποιοῦνται σπανιότατα.

Ὁ ἐρωτισμὸς ἐκφράζεται συχνὰ μὲ πονηρὴ εὐχαρίστηση, ὅπως στοὺς Ἀχαρνεῖς, 263-279. Ἐκεῖ ὁ Δικαιοπόλης γιορτάζει στὸ χτήμα τοῦ τὰ ἀγροτικὰ Διονύσια, γιορτὴ ποὺ περιλάμβανε καὶ λατρεία τοῦ Φαλλῆτος (προσωποποίησης τοῦ φαλλοῦ), καὶ τραγουδοῦ τὰ ἀγαθὰ τῆς εἰρήνης:

*Δὲ θέλω μάχεσ' πόσο πιὸ γλυκὸ εἶναι
τῇ νόστιμῃ Θρακιώτισσα νὰ σμίξω,
τῇ δούλῃ τοῦ Στρυμόδωρου, στὸ λόγκο,
ξύλα κλεφτὰ στὴν πλάτῃ νὰ σηκώνει
καὶ σφίγγοντάς τη δυνατὰ
στὴν ἀγκαλιά μου σηκωτὴ
νὰ τὴν ξαπλώσω καταγῆς
καὶ νὰ τῆς κόψω τὸν ἀνθό.
Θεὲ τοῦ φαλλοῦ, θεὲ τοῦ φαλλοῦ!*

Ὡστόσο οἱ ἐρωτικοὶ ὑπαινιγμοὶ καὶ ἡ χυδαία γλώσσα συχνὰ κατανέμονται στὸ κείμενο μὲ τρόπο ποὺ νὰ ἐπιστεγάζουν ἓνα ἀστεῖο ὄχι ἐρωτικὸ, ἢ νὰ ὀδηγοῦν τὸ χωρίο σὲ κορύφωμα, ὥστε, μετὰ τὸ παρατεταμένο γέλιο ποὺ θὰ προκαλέσουν, ὁ ποιητὴς νὰ μπορεῖ νὰ ἐγκαταλείψει τὸ θέμα καὶ νὰ ξαναρχίσει τὸ διάλογο πρὸς νέα κατεύθυνση. Ἔτσι, στὶς Θεσμοφοριάδουσες, 30-36, ὁ Εὐριπίδης καὶ ὁ γερο-συγγενὴς του φτάνουν στὸ σπίτι τοῦ Ἀγάθωνα, ἐνὸς τραγικοῦ ποιητῆ ποὺ φρόντιζε ιδιαίτερα νὰ διατηρεῖ γυναικωτὴ ἐμφάνιση:

ΣΥΓΓΕΝΗΣ: Ποιανοῦ; *Εἶναι κάποιος*
Ἀγάθωνας πολὺ γερός καὶ μαῦρος.
ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ: Ἄλλος αὐτός.
ΣΥΓΓΕΝΗΣ: Ποτέ μου δὲν τὸν εἶδα.
Μὴ λές τὸν τραγογένῃ;
ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ: Δέν τὸν εἶδες
ποτέ σου;
ΣΥΓΓΕΝΗΣ: Δὲ θυμοῦμαι νὰ τὸν εἶδα.

ΕΥΡΗΠΙΔΗΣ: *Τοῦ ᾽χεις κολλησει* («βεβίηκας»),⁹ μὰ ἴσως δὲ *θυμᾶσαι*.

Σὲ νεώτερη (ἀλλὰ ὄχι πολὺ πρόσφατη) ἐποχὴ τὰ χοντρά σεξουαλικά χωρατὰ τῆς ἀριστοφανικῆς κωμωδίας θεωρήθηκε πῶς δὲν ταιριάζουν μὲ τὸ λεπτὸ πνεῦμα καὶ τὴ λογοτεχνικὴ παρωδία ποῦ συναντοῦμε πλάι τους στὴν κωμωδία: ὑποστήριζαν λοιπὸν μερικοὶ ὅτι τὰ σεξουαλικά χωρατὰ, ποῦ ξεκινοῦσαν ἀπὸ πρωτόγονα γονιμικὰ ἔθιμα, διατηρήθηκν στὴ διαφωτισμένη ἐποχὴ τοῦ Ἄριστοφάνη χάρη στὸ λατρευτικὸ χαρακτῆρα τους καὶ μόνο. Ἄμφιβάλω ἂν πρέπει νὰ ἀποδώσουμε στοὺς Ἀθηναίους μὴ τόσο εὐνοηχισμένην αἰσθησὴ τοῦ κωμικοῦ, καὶ ἡ ἀμφιβολία μου μεγαλώνει ὅταν ἀναλογιστοῦμε δύο δεδομένα: (α) ὡς τὰ μέσα τοῦ 5ου αἰῶνα εἶναι φανερὸ πῶς οἱ ἀγγειογράφοι (ἐννοῶ τοὺς μεγάλους καλλιτέχνες, ὄχι τίποτε πορνογράφους στὰ στενοσόκακα) αἰσθάνονταν ἐλεύθεροι νὰ ζωγραφίσουν ὅποιοδήποτε θέμα —ὄχι μόνο τὴν κανονικὴ συνουσία, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ τὸν ἀντρικὸ ἢ τὸν γυναικεῖο ἀννανισμὸς—, καὶ (β) στὴν ἱαμβογραφία ἢ παράδοση ποῦ δημιουργήσε ὁ Ἀρχίλοχος (ἄσχετος μὲ τὰ γονιμικὰ ἔθιμα ὅσο τουλάχιστον καὶ οἱ ἀγγειογράφοι) ἦταν ἀδέσμευτη ὅσο καὶ ἡ κωμωδία νὰ χρησιμοποιεῖ σεξουαλικά θέματα καὶ χυδαία γλώσσα γιὰ κωμικὰς σκοπούς. Φαίνεται λογικὸ νὰ υποθέσουμε ὅτι, ἀφοῦ ἡ ἀθηναϊκὴ κοινωνία ἀπαιτοῦσε νὰ ζοῦν πολὺ ἀπομονωμένες οἱ γυναῖκες καὶ οἱ κοπέλες, ὅσες εἶχαν πολιτικὰ δικαιώματα, καὶ ἀφοῦ ἀκόμη ἀπαιτοῦσε, στὶς ἐπίσημες δημόσιες συναθροίσεις, ἡ γλώσσα νὰ ἀκολουθεῖ αὐστηρὰ τοὺς κανόνες τῆς εὐπρέπειας, ὁ μέσος ἄνθρωπος χαίροταν τὸν ἐρωτισμὸ τῆς κωμωδίας ὡς διέξοδο στὸν δικό του «πλεονάζοντα» ἐρωτισμὸ.¹⁰

Ἄν ὀρίσουμε ὡς πορνογραφία τὸ κείμενο ποῦ ἔχει πρωταρχικὸ σκοπὸ νὰ ξυπνήσει τίς ἐρωτικὲς ἐπιθυμίες τοῦ ἀναγνώστη, καὶ ἂν δὲν εἶναι πορνογραφία τὸ κείμενο ποῦ ἐρμηνεύει ἢ ἐνοποιεῖ τὸν ἐρωτισμὸ μὲ ἄλλες ἀπόψεις τῆς ζωῆς, τότε ὁ Ἄριστοφάνης δὲν

9. Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες χρησιμοποιοῦσαν καμιά φορά, ἀλλὰ ὄχι πάντοτε, τὴν ἴδια λέξη γιὰ τὴν ὁμοφυλόφιλη καὶ γιὰ τὴν ἑτεροφυλόφιλη ἔνωση.

10. Ἡ ποιοτικὴ διαφορά στὴ γλώσσα ἀνάλογα μὲ τίς εὐθυμίες ἢ σοβαρὰς περιστάσεις ἦταν στοὺς ἀρχαίους μεγαλύτερη ἀπὸ ὅσο συνηθίζεται σήμερα. Μποροῦμε νὰ συγκρίνουμε τὸ φαινόμενο αὐτὸ μὲ τὴ διαφορά ποῦ παρουσιαζαν, στὴν Ἀγγλία τοῦ 19ου αἰῶνα, ἀφενὸς οἱ συζητήσεις σὲ ἀντρικὴ λέσχη, καὶ ἀφετέρου οἱ δημόσιες ὁμιλίες σὲ μεικτὸ ἀκροατήριό τῆς ἀνώτερης τάξης.

μου φαίνεται διόλου πορνογράφος. 'Ωστόσο, αντιδιαστέλλοντας τὰ «ξεκαρδίσματα» ἀπὸ τὰ «γελάκια», ἀμφιβάλλω ἂν καταλαβαίνουμε καλύτερα τὴν ἀριστοφανική ἢ ὅποιο ἄλλο εἶδος κωμωδίας — ἡ διαφοροποίηση προβάλλεται πότε πότε γιὰ νὰ ὑποστηρίξει τὴν ἄποψη ὅτι «ὁ Ἄριστοφάνης εἶναι καλός, ἢ πορνογραφία ὄχι». * Ἄν κανεὶς ξεκαρδίζεται ἢ ψευτογελά, ἐξαρτᾶται λιγότερο ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ ἀστεῖο καὶ περισσότερο ἀπὸ τὶς συνθήκες τῆς στιγμῆς καὶ ἀπὸ τὶς ἀναστολές τοῦ ἴδιου τοῦ ἀκροατῆ. Ἰπάρχουν, νομίζω, χωρὶα στὸν Ἄριστοφάνη, ὅπου κάποια σεξουαλικὴ λέξη παρεμβάλλεται μὲ μοναδικὸ σκοπὸ νὰ προκαλέσει τὸ γέλιο, παρεμβάλλεται μάλιστα μὲ τρόπο τέτοιο ὥστε ὁ ποιητῆς νὰ φαίνεται πῶς μᾶς σκουντᾶ καὶ μᾶς λέει «δεῖτε τί ἄτκατο παιδί πού εἰμαι!», π.χ. Ἄχαρνεῖς, 1088-1092:

...κάμε γρήγορα ὄλα
εἰν' ἔτοιμα κι ἐσένα περιμένουν
γιὰ ν' ἀρχίσουν· τραπέζια καὶ στρωσίδια,
ἀρώματα, στεφάνια, μαξιλάρια,
— ἔχει καὶ κοκοτούλες— γλυκά, πίτες,
παστέλια, σουσαμάτα [...]¹¹

Σὲ βαθύτερα στρώματα συναισθηματικῆς ἱκανοποίησης — ἀντισταθμιστικῆς ἐκδίκησης ἀπέναντι στὴν κοινωνία, θὰ μπορούσαμε νὰ πούμε— φτάνουμε ἴσως μὲ τὰ κοπρολογικὰ χωρατὰ τῆς κωμωδίας. Ἡ σοβαρὴ ἀρχαία ἐλληνικὴ λογοτεχνία ἀγνοεῖ τὸ θέμα τῶν περιττωμάτων σχεδὸν τὸ ἴδιο ἀπόλυτα ὅσο καὶ τὸ μυθιστόρημα τοῦ 19ου αἰῶνα: μία ἀπὸ τὶς σπάνιες ἐξαιρέσεις βρῖσκουμε στὶς *Χοηφόρες* τοῦ Αἰσχύλου, ὅπου ὁ ποιητῆς ἐπιτρέπει σὲ μιὰ φλύαρη τροφὸ νὰ κάμει ὑπαινιγμὸ στὴν ἀκράτεια τοῦ Ὀρέστη, ὅταν ἦταν μωρό. "Ἐνας κωμικὸς ποιητῆς μπορεῖ νὰ ὑποστηρίξει (ὅπως κάνει ὁ Ἄριστοφάνης στὴν ἐναρκτήρια σκηνὴ τῶν *Βατράχων* πρβ. σ. 91) ὅτι μόνον οἱ ἀντίπαλοί του καταφεύγουν σὲ κοπρολογικὰ ἀστεῖα, ἐνῶ ὁ ἴδιος συνθέτει μὲ τρόπο πιὸ ἐκλεπτυσμένο· σὲ τέτοιες ὅμως περιπτώσεις δὲν εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ τὸν πιστέψουμε περισσότερο ἀπὸ ὅ,τι θὰ πιστεύαμε ἕναν ῥήτορα, ὅταν μὲ περιφρόνηση ἀποδίδει στοὺς ἀντίπαλους ῥητορικὰ

11. Ἄντιπαραθέτουμε τοὺς στ. 112-115 τῶν *Βατράχων*, ὅπου ὁ Διόνυσος ζητᾶ ἀπὸ τὸν Ἡρακλῆ πληροφορίες γιὰ τὸ ταξίδι στὸν Κάτω κόσμο: ...καὶ πὲς μου ἀκόμα / γιὰ λιμάνια, ψωμάδικα, πορνεία / κονάκια σταυροδρόμια...

τεχνάσματα πού βλέπουμε νά χρησιμοποιοῦν καί ὁ ἴδιος. Μιά σκηνή στις Ἐκκλησιάζουσες (311 κ.έ.) παρουσιάζει ἕναν πολίτη πού σηκώθηκε μὲ βάρος στὴν κοιλιά λίγο πρὶν νά ξεμερώσει, καὶ ψάχνει γιὰ ἀπόμερο μέρος: ἡ παρατήρησή του ὅτι

*παντοῦ τὴ νύχτα εἶναι κατὰλληλος ὁ τόπος**

προϋποθέτει πῶς στὸ σπῆτι του δὲν ἔχει ἀποχωρητήριο· δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι σὲ μιὰ ἀρχαία ἐλληνικὴ πόλη τὰ γουρούνια, οἱ σκύλοι καὶ οἱ ἀρουραῖοι θὰ ἦταν τὸ ἴδιο χρήσιμοι σὰν ὀδοκαθαριστές, ὅσο καὶ σήμερα στὰ χωριά τῆς Ἀσίας. Ὅταν κουκουβίσει, ἀνακαλύπτει ὅτι εἶναι πολὺ δυσκοίλιος καὶ δὲν μπορεῖ νά λυτερωθεῖ. Τὸν διακόπτουν δύο γειτόνοι, καὶ ὁ δεῦτερος τοῦ φωνάζει (372):

οὔτος τί ποιεῖς; οὔτι που χέζεεις;

Ἦστερα ἀπὸ αὐτὸ ἡ συζήτηση παίρνει ἄλλη τροπὴ, ἀφήνοντας ἄλυτο τὸ συγκεκριμένο πρόβλημα τοῦ ἥρωά μας —ὄχι ὅμως προτοῦ τὸ θέμα προλάβει νά γίνει κωμικὸ μὲ μιὰ προσευχὴ στὴ θεὰ τῆς γέννας. Ὁ σύγχρονος ἀναγνώστης ἔχει τὴν ἐντύπωση ὅτι οἱ κοπρολογικὲς ἀναφορὲς εἰσάγονται βεβιασμένα ἐκεῖ ὅπου ἡ θεατρικὴ δράση δὲν τὸ ἀπαιτεῖ. Εἰδικότερα ὁ φόβος δηλώνεται πρὸ συχνὰ π.χ. μὲ τὴν ἔκφραση «τὰ κάνω πάνω μου» παρὰ μὲ ὅποιαδήποτε ἄλλη εἰκόνα ἢ μεταφορά. Ὅπως τὰ σεξουαλικὰ ἔτσι καὶ τὰ κοπρολογικὰ χωρατὰ ἀποτελοῦν συχνὰ τὸ κορύφωμα σὲ ἕνα κομμάτι διαλόγου. Στὶς *Νεφέλες*, 382 κ.έ., π.χ., ὁ Στρεψιάδης ἔχει ρωτήσῃ τὸν Σωκράτη γιὰ τὴν αἰτία τῆς βροντῆς· ὁ Σωκράτης ἐξηγεῖ ὅτι ὁ οὐρανὸς βροντᾷ ὅταν συγκρούονται σύννεφα φορτωμένα νερό, καὶ συνεχίζει μὲ τὴν ἐξῆς ἀναλογία (385-391):

ΣΩΚΡΑΤΗΣ: *Γιὰ παράδειγμα ἐσένα θὰ πάρω.*

Παναθηναία σὰν εἶναι, καὶ ἐσὺ μὲ ζουμί

τὴν κοιλιά σου γεμίζεις, δὲ νιώθεις

ἀνακάτωμα; Αὐτὴ ἡ ταραχὴ ξαφνικὰ

στὴν κοιλιά σου δὲ φέρνει γουργούρες;

ΣΤΡΕΨΙΑΔΗΣ: *Φυσικά, καὶ μεγάλο μὲ πιάνει κακό·*

τὸ ζουμί ἀναταράζεται ἀμέσως

καὶ ἀρχινᾷ κάτι κρότους, σὰ νὰ ἔναι βροντὲς,

καὶ μεγάλες κραυγὲς ξεπετάει·

ἀπαλὰ σὰν ἀρχίζει· παππὰξ καὶ παππὰξ·

παπαππὰξ συνεχίζει σὲ λίγο·

ΑΥΤΟΚΑΤΑΦΑΣΗ

*κι όταν τέλος τὰ κάνω, συνέχεια βροντᾶ,
παπαπὰ παπαππᾶς σὸν ἐκεῖνες.*

Ἴσως νὰ περνᾶ ἀπὸ τὸ μυαλό μας ὅτι οἱ ἀρχαῖοι "Ἕλληνες, καθὼς οἱ ὄροι διαβίωσής τους, μὲ τὰ σημερινὰ κριτήρια, ἦταν ἀφόρητα ἀνθυγιεινοί, δὲν θὰ δέχονταν μὲ εὐχαρίστηση νὰ τοὺς θυμίζει ἡ κωμωδία τόσο συχνὰ τὴ βρώμα καὶ τὴν ταλαιπωρία. Ὡστόσο τὰ κοπρολογικὰ χωρατὰ φαίνεται ὅτι ἀνήκουν σὲ ὄλους τοὺς πολιτισμούς. Πραγματικά, ἡ ἤγηρὴ ἐκτόνωση τῶν ἐντέρων ἀνήκει στὰ πράγματα πού προκαλοῦν παντοῦ καὶ πάντα ἀκατάσχετο γέλιο. Αὐτὸ ἴσως νὰ ὀφείλεται στὸ γεγονός ὅτι τὸ μικρὸ παιδί, πού ἀρχισε τὴ ζωὴ του μὲ μιὰ φυσικὴ αἰσθησιμὴ εὐχαρίστησης γιὰ τὴν κένωση, περιορίζεται ἔπειτα καὶ δὲν μπορεῖ νὰ λερώνει καὶ νὰ βρωμίζει ὅπου ἀπαγορεύουν οἱ μεγάλοι — ἔτσι ὁ ἄνθρωπος ἀποκτᾶ μεγαλώνοντας μιὰ διέξοδο, πού ἀργότερα μπορεῖ νὰ τὴ χρησιμοποιοῦνται παίρνοντας ἐκδίκηση ἀπὸ τὴν κοινωνία, ἔστω καὶ ἔμμεσα, ὅταν ταυτίζει τὸν ἑαυτό του μὲ πρόσωπα πού φωνάζουν χυδαιότητες ἀπὸ τὴ σκηνὴ τῆς κωμωδίας. Τὰ ἀστεῖα γιὰ τὴν οὐρησιμὴ εἶναι πολὺ λιγότερα ἀπὸ τὰ ἀστεῖα γιὰ τὴν κένωση, καὶ ἀκόμη λιγότερα εἶναι τὰ ἀστεῖα γιὰ τὸ φτύσιμο· καὶ τὰ δύο αὐτά, ὑποθέτω, θὰ ἦταν στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα πράγματα πού ὄλοι τὰ θεωροῦσαν ἀσήμαντα καὶ πολὺ φυσικά.

Στὴν ἐνότητα αὐτὴ ὑποστηρίξαμε ὅτι ἡ ὑποτίμηση τῶν θεῶν, τῶν πολιτικῶν, τῶν στρατηγῶν καὶ τῶν διανοουμένων μπορεῖ νὰ συσχετιστεῖ μὲ τὴν εὐκολὴ προσφυγὴ στὴ βία, τὸν ἀπεριόριστο ἔρωτισμό, τὴ συχνὴ κοπρολογία καὶ τὴ γλωσσικὴ χυδαιότητα· ὅλα αὐτὰ ἀποτελοῦν διαφορετικὲς μορφές ψυχολογικῆς ἐνίσχυσης τοῦ ἀνθρώπου ἀπέναντι στὸν ἀόρατο κόσμον, τοῦ μέσου ἀνθρώπου ἀπέναντι στὴν ὑπέρτερη ἐξουσία, καὶ τοῦ ἀτόμου ἀπέναντι στὴν κοινωνία. Στὴν ἐπόμενη ἐνότητα θὰ ἐξετάσουμε τὸν λίγο πολὺ δνειρικὸ χαρακτῆρα τῶν μεθόδων πού ἀκολουθεῖ στὴν πραγματοποίησή της αὐτὴ ἡ ψυχολογικὴ ἐνίσχυση.

ΑΙΤΙΑ ΚΑΙ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Στοὺς Ἀχαρνεῖς ὁ Δικαιοπόλης, μπουχτισμένος ἀπὸ τὸν πόλεμον καὶ τὴν ἀπροθυμία τῶν συμπολιτῶν του νὰ προχωρήσουν σὲ οὐσιαστικὰ εἰρηνευτικὰ μέτρα, πετυχαίνει εἰρήνην ἰδιωτικὴν, πού ἰσχύει μόνο γιὰ τὸν ἴδιο καὶ τὴν οἰκογένειά του. Ἀμέσως ἀνοίγει

μιὰ ιδιωτική αγορά ὅπου ἔμποροι ἀπὸ ἐχθρικές χώρες μποροῦν τώρα νὰ εἰσάγουν τὰ λαχταριστὰ ἀγαθὰ ποῦ τοῦ ἔλειψαν ἔξι χρόνια. Τὴν εἰρήνην αὐτὴ μπόρεσε νὰ τὴν πραγματοποιήσῃ γιατί ἓνας ἀθάνατος, Ἀμφίθεος μὲ τὸ ὄνομα, παρουσιάζεται σὲ μιὰ σύνοδο τῆς ἐκκλησίας τοῦ δήμου καὶ ἀναγγέλλει ὅτι οἱ θεοὶ τοῦ ἀνάθεσαν νὰ διαπραγματευτεῖ τὴ λήξη τοῦ πολέμου. Τὸν πετοῦν ἔξω ἀπὸ τὴ σύναξη, ἀλλὰ ὁ Δικαιοπόλης συνομιλεῖ γιὰ λίγο μαζί του καὶ τοῦ δίνει στὸ χέρι αὐτὸ ποῦ ζέγασαν οἱ θεοί: τὰ ἀπαραίτητα ἔξοδα γιὰ τὰ ταξίδια τῶν διαπραγματεύσεων. Ὁ Ἀμφίθεος φεύγει ἀστραπῆ καί, σὲ διάστημα 45 στίχων διαλόγου χωρὶς διακοπὴ, γυρίζει φέρνοντας τὴν εἰρήνην στὸν Δικαιοπόλη. Δὲν μᾶς δίνεται τὸ δικαίωμα νὰ ρωτήσουμε γιατί οἱ θεοὶ ἤθελαν νὰ γίνῃ εἰρήνη καὶ γιατί ὁ Ἀμφίθεος χρειάζεταν ἔξοδα κινήσεως γιὰ μιὰ δουλειὰ ποῦ τέλειωσε τόσο γρήγορα. Καὶ πάλι, ὅταν ἓνας Μεγαρίτης καὶ ἓνας Θηβαῖος φτάνουν στὴν ιδιωτικὴ αγορά τοῦ Δικαιοπόλη, κανένας δὲν μᾶς λέει πῶς ἔμαθαν ὅτι εἶχε εἰρήνη μαζί τους, καὶ πῶς κατάφεραν νὰ τὸν βροῦν διασχίζοντας ἓνα μέρος τῆς ἐμπόλεμης Ἀττικῆς. Κοντολογίς ὁ Ἀριστοφάνης ἄρχισε μὲ μιὰ σύλληψη τοῦ τύπου «ἂν ἦταν μπορετὸ...», καὶ τὴν παραγέμισε μόνο μὲ ὅσα στοιχεῖα χρειάζονταν γιὰ νὰ ὀλοκληρωθεῖ μιὰ ἀλληλουχία γεγονότων στὸ ἐπίπεδο τοῦ «ἂν ἦταν μπορετὸ...». Πρακτικὰ ἐρωτήματα, ὅπως αὐτὰ ποῦ θὰ παρουσιάζονταν ἀμέσως ἂν ἡ φαντασία ἐπρόκειτο νὰ μεταφραστεῖ σὲ πραγματικότητα, δὲν εἶναι εὐπρόσδεκτα παρὰ μόνο στὸ μέτρο ποῦ ἐπιτρέπει τὴν κωμικὴ τους ἐκμετάλλευση —δηλαδὴ τὰ περισσότερα ἀποκλείονται τελείως.

Ἐνα τέτοιο πρακτικὸ ἐρώτημα, ποῦ ὁ σύγχρονος ἀναγνώστης ἴσως νὰ τὸ συλλογιστεῖ, ἐνῶ ὁ ποιητὴς τὸ παραμέρισε, δημιουργεῖται στὴν πρώτη σκηνὴ τῆς *Λυσιστράτης*: Ἡ ἥρωίδα τοῦ ἔργου ἔχει τὴν πρόθεση νὰ τελειώσῃ τὸν πόλεμο μὲ μιὰ διεθνή ἐρωτικὴ ἀπεργία, καὶ γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ ἐρχονται ἀντιπρόσωποι τῶν γυναικῶν ἀπὸ τὶς κυριότερες ἐμπόλεμες πόλεις καὶ τὴ συναντοῦν στὴν Ἀθήνα. Δὲν ἐπιτρέπεται νὰ ρωτήσουμε πῶς ἔφτασαν ἐκεῖ καὶ πῶς θὰ ξαναγυρίσουν στὴν πατρίδα τους. Ὑπάρχουν ὅμως προβλήματα πολὺ μεγαλύτερα ἀπὸ αὐτὸ στὴ βασικὴ σύλληψη καὶ στὴν ὀλη ἐξέλιξη τοῦ ἔργου. Οἱ γυναῖκες ἔχουν κουραστεῖ ἀπὸ τὸν πόλεμο, ἐπειδὴ ποτὲ δὲν βλέπουν τοὺς ἄντρες τους, ποῦ πάντα λείπουν σὲ ἐκστρατεῖες, μῆνες ὀλόκληρους κάθε φορὰ —αὐτὸ τὸ ἐπιβεβαιώνουν ὄλες (99-106), καὶ ὕστερα ἡ *Λυσιστράτη* ἐκθέτει

ΑΙΤΙΑ ΚΑΙ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

τὸ σχέδιό της γιὰ τὴν ἐρωτικὴ ἀπεργία. Πῶς μπορεῖ ὅμως μιὰ γυναῖκα νὰ πιέσει μὲ ἀπεργία τὸν ἄντρα της ποὺ ἀπουσιάζει; Πραγματικά, μόλις ἀρχίσει ἡ ἀπεργία, ἡ ἀπουσία τῶν ἀντρῶν δὲν ἀναφέρεται πιά καθόλου. Ἡ Μυρρίνη παραπονιόταν ὅτι ὁ ἄντρας της λείπει ἐπτά ὀλόκληρους μῆνες στὴν Πύλο· μόλις ὅμως κλείσει ἕξι μέρες ἡ ἀπεργία, βλέπουμε νὰ ἔχει φτάσει ὁ ἄντρας της βασιανισμένος ἀπὸ πόθο ἀβάσταχτο καὶ νὰ φωνάζει ζητώντας της νὰ γυρίσει σπίτι. Δὲν λέει καθόλου ὅτι ἔλειπε ὁ ἴδιος· ἀλλὰ, ὅπως καὶ νὰ ἔχει τὸ πρᾶγμα, γιατί τῆς λέει νὰ γυρίσει στὸ σπίτι; Τὸ ἀρχικὸ σχέδιο τῆς Λυσιστράτης ἦταν τὸ ἀκόλουθο (149-154, 160 κ.έ.):

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ: *Ἄν καθόμαστ' ἐμεῖς φκισιδωμένες
καὶ μὲ κορμιὰ παντοῦ ἀποτριχωμένα,
γυμνές σ' ἀραχνούφαντους χιτῶνες,
περνοῦμε μπρὸς στοὺς ἄντρες μας, κι ἐκείνοι
ἀνάβουν καὶ ζητοῦν τὸν ἐρωτὰ μας,
καὶ τότε ἐμεῖς τραβιάμαστε μακριὰ τους.
γρήγορα εἰρήνη σίγουρα θὰ κλείσουν. [...]*

ΚΛΕΟΝΙΚΗ: [...] *Ἄν μᾶς πιᾶσουν
καὶ μᾶς σέρονουν στὸ στρώμα μὲ τὸ ζῶρι;*

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ: *Πιάσου γερά ἀπ' τὴν πόρτα.*

Συνεχίζοντας ἡ Λυσιστράτη ἐξηγεῖ ὅτι οἱ γερόντισσες τῶν Ἀθηνῶν ἔχουν ἀναλάβει νὰ καταλάβουν τὴν Ἀκρόπολη, ὅπου φυλάγονταν τὰ χρηματικὰ ἀποθέματα τοῦ κράτους. Θὰ μπορούσαμε ἴσως νὰ ὑποθέσουμε ὅτι οἱ γυναῖκες θὰ συνέχιζαν αὐτὴ τὴν κατανόμῃ τῆς δουλειᾶς: ὅσες γυναῖκες ἦταν ἀρκετὰ νέες καὶ διατηροῦσαν τὴν ἔλξη καὶ τὴ γοητεία τους θὰ ἔμεναν σπίτι γιὰ νὰ βασιανίζουν τὸν ἄντρα τους· ὅ,τι ἄλλο ἦταν νὰ γίνει θὰ τὸ ἀναλάβαιναν γυναῖκες ποὺ τὰ χρόνια τοὺς εἶχαν ἀφαιρέσει κάθε γοητεία. Δὲν συμβαίνει ὅμως αὐτό: στὸ τέλος τῆς πρώτης σκηνῆς ἀκούγεται μιὰ κραυγὴ θριάμβου, καὶ ἡ Λυσιστράτη ἐξηγεῖ ὅτι οἱ γυναῖκες (δὲν λέει οἱ γερόντισσες) κυριέψαν τὴν Ἀκρόπολη ὕστερα λέει στὴ Σπαρτιάτισσα ἀντιπρόσωπο νὰ πάει νὰ ὑποκινήσει τὴν ἴδια συνωμοσίαν στὴ Σπάρτη, καὶ συνεχίζει (245 κ.έ.):

*Πᾶμ' ἐμεῖς στὴν Ἀκρόπολη τρεχάτες
καὶ μὲ τίς ἄλλες ποὺ εἶναι κιόλας μέσα
νὰ βάλουμε στίς πόρτες τίς ἀμπάρες.*

Ἐκ τῆς ἐδῶ κι ἐμπρός, ὥσπου νά γίνει ἡ εἰρήνη στό τέλος τοῦ ἔργου, ἡ Λυσιστράτη καί οἱ γυναῖκες πού ἀπεργοῦν παραμένουν στήν Ἀκρόπολη.

Τά ἔργα ὅπου ἄντρες πρέπει νά μεταμφιεστοῦν σέ γυναῖκες, καί γυναῖκες σέ ἄντρες, μᾶς δίνουν ἐνδιαφέροντα παραδείγματα «ἐκλεκτικῆς» μεταχείρισης τῆς πραγματικότητας. Στίς *Θεσμοφοριάζουσες* ὁ γέρος πού μεταμφιέζεται σέ γυναίκα πρέπει βέβαια νά ξυρίσει τὰ γένια του καί νά ντυθεῖ γυναικεῖα· ὑπόσχεται ἐπίσης (267 κ.έ.) νά μιᾶ μέ γυναικεῖα φωνή. Τίποτε δέν ἀναφέρεται γιά τὸ χρῶμα τοῦ προσώπου του, πού ὁμως ἀποτελοῦσε σημαντικό στοιχεῖο διαφορᾶς ἀνάμεσα στους ἄντρες καί στις γυναῖκες: στοὺς ἄντρες θαύμαζαν τὸ βαθύχρωμο δέρμα, τὸ μαυρισμένο ἀπὸ τὸν ἥλιο, στίς γυναῖκες τὸ ἄσπρο. Παράλληλα, στίς *Ἐκκλησιάζουσες*, οἱ γυναῖκες πού εἶναι μεταμφιεσμένες σέ ἄντρες κοπιάσαν πολὺ γιὰ νὰ μαυρίσουν, καί ἐπίσης κατασκεύασαν ψεύτικα γένια —τίποτε ὁμως δέν ἀναφέρεται γιὰ τὴ φωνή τους. Ὁ ἄνθρωπος πού πῆγε στὴ συνέλευση καί δέν ἔχει ἀντιληφθεῖ τὴ μεταμφίεση τῶν γυναικῶν, περιγράφει ἕναν ὁμιλητὴ σὰν «νέον ἄνθρωπο, ὁμορφο καί ὠχρόν»· δέν σχολιάζει ὁμως καθόλου πῶς ἦταν ἡ φωνή του, ὅταν μίλησε. Καί στὰ δύο ἔργα, ἂν ὁ ποιητὴς προσπαθοῦσε νά ἐξηγήσει ἕνα ἕνα διὰ τὰ στοιχεῖα τῆς μεταμφίεσης, ὁ ρυθμὸς τοῦ ἔργου θὰ ἐπιβραδυνόταν ὑπερβολικά· γι' αὐτὸ καί ἐπιλέγει, ἀλλὰ ἡ ἐπιλογή του δέν εἶναι καί στίς δύο περιπτώσεις ἀκριβῶς ἡ ἴδια. Θὰ μπορούσε κανεὶς νά πεῖ ὅτι στίς *Θεσμοφοριάζουσες* οἱ γυναῖκες δέν ἐπιτρέπεται νά προσέξουν τὸ χρῶμα τοῦ γέρου, ὅπως στίς *Ἐκκλησιάζουσες* οἱ ἄντρες δέν ἐπιτρέπεται νά προσέξουν τὴ λεπτὴ φωνὴ τῶν γυναικῶν. Ἡ αἰτία πού ὑποχρῶνει τὸν γερο-συγγενὴ τοῦ Εὐριπίδη νά πάει στὴ σύναξη τῶν γυναικῶν εἶναι ὅτι τὸν ἴδιο τὸν τραγικὸ θὰ τὸν ἀναγνώριζαν οἱ γυναῖκες (189)· ὅταν ὁμως ὁ Εὐριπίδης ἔρχεται μεταμφιεσμένος σέ Μενέλαο (871), οἱ γυναῖκες δέν τὸν ἀναγνώριζον. Ὅταν μαζεύονται στὴ σύναξη οἱ γυναῖκες, ὁ μεταμφιεσμένος γέρος διώχνει τὴ δούλη του, γιατί, λέει, δέν ἐπιτρέπεται νά εἶναι παρόντες δούλοι (294)· ἀλλὰ ὅπως βλέπουμε παρακάτω (609, 728) μερικές γυναῖκες ἔχουν δούλες μαζί τους. Παρόμοια, στὸς *Βατράχους*, 630-673, ὁ δούλος Ξανθίας, μεταμφιεσμένος σὲ Ἡρακλῆ, καί ὁ ἀφέντης του, ὁ θεὸς Διόνυσος, πού ὁ Ξανθίας ἰσχυρίζεται ὅτι τὸν ἔχει δούλο, μαστιγώνονται μὲ σκοπὸ νά φανεῖ ποῖος ἀπὸ τοὺς δύο εἶναι θεὸς καί δέν αἰσθάνεται πόνος. Στὴν πραγματικότητα πο-

ΑΙΤΙΑ ΚΑΙ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

νοῦν καὶ φωνάζουν καὶ οἱ δύο· οἱ φωνές τους ὁμῶς προέρχονται, ὅπως ἐξηγοῦν, ἀπὸ ἄλλες αἰτίες, ὄχι ἀπὸ τὰ χτυπήματα: στὸν στ. 657 ὁ Ξανθίας λέει πῶς φώναξε γιὰ τὸν πονᾶ ἕνα ἀγκάθι στὸ πόδι. Αὐτὸ βέβαια θὰ ἦταν ἀρκετὴ ἀπόδειξη ὅτι ὁ Ξανθίας δὲν εἶναι θεός, ἂν κάποιος πρόσεχε τὶς λογικὲς συνέπειες τῶν ὄσων εἶπε· ἀλλὰ κανένας δὲν τὶς προσέχει. Στὸς *Σφήκες* πάλι, 230-394, ὁ Βδελυκλέων καὶ ὁ δοῦλος του μποροῦν καὶ κοιμοῦνται εἰρηνικῶς ὅσῃν ὥρα βαστᾶ ἡ πάροδος τοῦ χοροῦ καὶ ὁ διάλογος ἀνάμεσα στὸ χορὸ πού στέκει ἔξω καὶ στὸν Φιλοκλέωνα πού βρίσκειται μέσα στὸ σπίτι.

Αὐτὴ βέβαια ἡ ἐπιλογή καὶ ὁ συνδυασμὸς στοιχείων, πού ἂν τὰ προσέξει κανεὶς καλὰ μπορεῖ νὰ ἀποδειχτεῖ ὅτι δὲν συμβιβάζονται μὲ τοὺς νόμους τοῦ αἰτίου καὶ τοῦ αἰτιατοῦ, ὅπως τὸς γνωρίζουμε ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ, εἶναι ἐπόμενο νὰ ἔχουν ἐπίδραση καὶ στὴ συνείδηση τῶν χαρακτηριστικῶν πού μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν σὲ ἕνα πρόσωπο: ὁ Σωκράτης στὶς *Νεφέλες* ἀποτελεῖ ἐνδεικτικὸ παράδειγμα ἀσυνείπειας. Σκοπὸς τοῦ Ἀριστοφάνη στὸ ἔργο αὐτὸ εἶναι νὰ συνδυάσει καὶ νὰ ἐκμεταλλευτεῖ ὅλες τὶς λαϊκὲς αἰτιῶσεις πού σὲ διάφορες ἐποχὲς καὶ μὲ διαφορετικὲς εὐκαιρίες ἐκτοξεύτηκαν πρὸς τοὺς φυσικοὺς ἐπιστήμονες, τοὺς φιλοσόφους καὶ τοὺς ρήτορες. Μιὰ καὶ οἱ διανοούμενοι περνοῦν τὸν καιρὸ τους σὲ στοχασμὸ μέσα στὸ σπίτι, εἶναι ὠχροὶ καὶ ἀσθενικοί, καὶ οἱ νέοι πού παρακολουθοῦν τὴν διδασκαλία τους ἔχουν καὶ αὐτοὶ τὰ χάλια τους. Ἄφοῦ δὲν κάνουν τίποτε πού ἕνας σωστὸς ἄνθρωπος θὰ τὸ θεωροῦσε δουλειὰ πραγματικὴ, καὶ καθὼς δὲν καταδέχονται νὰ ἀσχοληθοῦν μὲ τὶς ἀνέσεις καὶ τὶς χαρὲς τῶν καθωσπρέπει πολιτῶν, εἶναι φτωχοί, συντηροῦνται μὲ τὴν κλεψιὰ καὶ ζοῦν σὲ περιβάλλον ὄλο βρώμα καὶ δυσωδία. Ταυτόχρονα πληρώνονται γιὰ νὰ μαθαίνουν στοὺς ἀνθρώπους πῶς νὰ ξεγελοῦν τοὺς δανειστὲς τους καὶ τοὺς ἀντιπάλους τους στὸ δικαστήριον. Τὸν Στρεψιάδη, μόλις ἀποκτᾶ μαθητικὴ ιδιότητα, τὸν προειδοποιοῦν ὅτι θὰ χρειαστεῖ νὰ δουλέψει σκληρὰ (415-419):

ἂν σοῦ ἀρέσει ἡ μελέτη, καὶ μνήμη γερὴ
καὶ ἀντοχὴ μὲς στὰ στήθια σου ἂν ἔχεις,
πού γερὰ νὰ κρατᾶς καὶ κομμάρα καμιὰ
νὰ μὴ νιώθεις ἢ στέκεσαι ἢ τρέχεις,
ἂν σηκώνεις τὴν πείνα, ἂν εἶς ἄξιος, χωρὶς
νὰ βογκᾶς, νὰ βαστάξεις στὸ κρῦν,

ἂν μακριὰ ἀπὸ κομισί κι ἀπὸ στίβους ἐσὺ
 κι ἀπὸ τ' ἄλλα τ' ἀνόητα κρατιέσαι,
 κι ἂν, σὰν ἐξυπνος ἄντρας, πιστεύεις και λές
 πῶς τ' ἀνώτερο ἀπ' ὅλα εἶναι τοῦτο:
 νὰ νικᾷς σὲ συμβούλια, στήν πράξη, παντοῦ,
 και στὸν πόλεμο πού ὄπλο του ἡ γλώσσα.

Καὶ αὐτός, σκληροτράχηλος γερο-ἀγρότης τῆς Ἀττικῆς καθὼς εἶναι, δὲν διστάζει καθόλου νὰ δηλώσει ὅτι διαθέτει ὅλες τὶς σω-
 στές ιδιότητες —καὶ πραγματικὰ πρόκειται ἀκριβῶς γιὰ τὶς ιδιό-
 τητες πού οἱ Ἕλληνες θαύμαζαν στοὺς στρατιῶτες· ἀκόμη και ὁ
 ὄρος ἀριστᾶν (416) εἶναι κατάλληλος γιὰ στρατιῶτες. Ὅταν ὁ-
 μως ἀργότερα στὸ ἔργο ἡ προσωποποίηση τοῦ ἀφηρημένου Ἄδι-
 κου Λόγου παρουσιάζει ὅσο μπορεῖ πρὸ ἐλκυστικῆ τὴν εἰκόνα τοῦ
 ἑαυτοῦ τῆς στὴ γιὰ τοῦ Στρεψιάδη, τὸν Φειδιππίδη, τότε δὲν ἀ-
 κοῦμε πιά τίποτε γιὰ ταλαιπωρία, ἀλλὰ τὰ ἐξῆς (1071-1073,
 1077 κ.έ.):

Σκέψου τί φέρνει ἡ ἠθική, νεαρό μου, σκέψου πόσες
 χαρὲς θὰ στερηθεῖς, ἂν πᾶς μ' αὐτή, παιδιὰ, γυναῖκες,
 γέλια σκαστὰ και λιχουδιές και κότταβους και γλέντια. [...]

χαμένος πᾶς, ἂν ρήτορας δὲν εἶσαι· ἐνῶ, μαζί μου...
 γέλα και πήδα, ὄπου σὲ πᾶν οἱ ὀρμές σου, βούτα σὲ ὅλα.

Ἡ ἀντίφαση δὲν αἰρεται ἐντελῶς ἂν ποῦμε ὅτι ὁ Σωκράτης ὑπο-
 δείχνει ἀσκητικὸ δρόμο πού ὀδηγεῖ σὲ αἰσθησιακὰ πλούσιο ἀπο-
 τέλεσμα· γιὰ τί ποῖα εἶναι τότε ἡ στάση τοῦ ἴδιου τοῦ Σωκράτη
 ἀπέναντι στὸν Ἄδικο Λόγο; Δὲν ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν ἀνεσὴ του
 και κυκλοφορεῖ ξιπόλητος· γιὰ τί ὁμως μένει φτωχὸς και βρώμι-
 κος, ὅταν δουλειὰ του εἶναι νὰ διδάσκει τοὺς μαθητὲς του πῶς νὰ
 πετύχουν τὰ ἀντίθετα; Σήμερα εἴμαστε συνηθισμένοι νὰ βλέπου-
 με μαθητὲς πού ἀποκτοῦν πλούτη και ἐγκόσμια ἐπιτυχία, ἐνῶ οἱ
 δάσκαλοι, στοὺς ὁποίους ὀφείλουν τόσο πολλά, μένουν φτωχοὶ και
 ἄσημοι· ἀλλὰ ἡ θέση τοῦ ἐπαγγελματία δασκάλου στὴ δικὴ μας
 κοινωνικὴ δομὴ εἶναι τελειῶς διαφορετικὴ ἀπὸ τὴ θέση ἑνὸς σο-
 φιστῆ στὸ τέλος τοῦ 5ου π.Χ. αἰώνα. Οἱ διάσημοι σοφιστὲς πού
 συντρόφιαζαν μὲ μερικοὺς ἀπὸ τοὺς πλουσιότερους ἀνθρώπους
 τῆς ἐποχῆς τοὺς στὴν πραγματικότητα δὲν ἤταν σκληροτράχηλοι
 και ἀμάφτωχοι ἀσκητὲς —ὁ Ἀριστοφάνης συνδυάζει στοὺς σω-
 κρατικούς αὐτὲς τὶς δύο τελειῶς ἀντιφατικὲς νοοτροπίες και τρό-
 πους συμπεριφορᾶς.

ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΑΙ ΠΡΟΣΩΠΟΠΟΙΗΣΕΙΣ

“Όταν ό Άμφίθεος γυρίζει στόν Δικαιοόπολη φέρνοντάς του τήν ιδιωτική εϊρήνη, δέν κρατᾶ ἔγγραφο μαζί του ἀλλά μερικά δείγματα κρασιού: «πενταχρονίτικο», «δεκαχρονίτικο», καί «τριάντα χρόνων» κρασί. Αυτό συμβαίνει γιατί, όταν γινόταν εϊρήνη, μέρος τῆς ιεροτελεστίας ἦταν νά χύνουν σπονδές στούς θεούς· ἄλλωστε γι’ αὐτό ἡ λέξη σπονδαί σήμαινε καί «εϊρήνη». Ὁ Ἄριστοφάνης ἔχει ἐδῶ μεταμορφώσει μιάν ἀφηρημένη ἰδέα σέ ὕλικό ἀντικείμενο, διαλέγοντας γιά τήν ἰδέα αὐτή τήν κατάλληλη σημασία μιᾶς λέξης πού τήν ἐκφράζει.¹² Στούς Ἰππεῖς χρησιμοποιεῖ γιά τίς σπονδές διαφορετικό τέχνασμα, καί τίς παρουσιάζει σάν ζωντανές κοπέλες: όταν ό Δῆμος («λαός») τίς καλοδέχεται, ἔχουμε μπροστά μας μιάν ἀπτή μορφή τῶν τριακοντούτιδων σπονδῶν πού ἔστειρε νά δεχτεῖ ό ἀθηναϊκός λαός.

Ἡ προσωποποίηση εἶναι ἀπό τά πιό παλαιά καί συχνά χαρακτηριστικά τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς λογοτεχνίας, καί καμιά φορά εἶναι δύσκολο νά κρίνουμε ἂν ἡ προσωποποίηση μιᾶς ἀφηρημένης ὀντότητας ἀπῆχει γνήσια προσωποποιητική θεώρηση τοῦ κόσμου, ἡ ἀποτελεῖ ἀπλή χρησιμοποίηση μιᾶς παραδοσιακῆς μορφῆς γλωσσικῆς ἐκφρασης. Στίς Βάκχες τοῦ Εὐριπίδη π.χ., ό χορός, θέλοντας νά δηλώσει τήν αἴσθησή του ότι «τά λόγια τοῦ Πενθέα εἶναι ἀνόσια», ἐκφράζεται ὡς ἐξῆς (370-373):

*Εὐσέβεια θεοδέσποινα,
Εὐσέβεια σύ, κάτω στή γῆ
πού χαμηλώνεις μέ χρυσή
πτερούγα, τά ἄχεις ἀκουστά
ὄσα ό Πενθέας ξεστομᾷ:*

(μ.φρ. Π. Πρεβελάκη)

Εἶναι ἔτσι ἀπόλυτα σύμφωνο μέ τήν ποιητική πρακτική, ὅσο καί ἂν διαφέρει στίς λεπτομέρειες ἀπό τήν τραγωδία, όταν ό χορός στούς Ἀχαιοί, τραγουδώντας γιά τόν πόλεμο — πού προκάλεσε καταστροφή στά ἀμπέλια τῆς Ἀττικῆς—, τόν παρουσιάζει σάν ἀνοικονόμητο προσκεκλημένο σέ συμπόσιο, ἡ πάλι όταν ἀπευθύ-

12. Αυτό δέν σημαίνει ότι οι ἀρχαίοι Ἕλληνες προτιμοῦσαν τὸ κρασί πού ἦταν τριάντα χρόνων· ἀπλῶς ἡ ἡλικία παίζει ρόλο στήν ποιότητα τοῦ κρασιού καί ἡ χρονική διάρκεια ἀποτελεῖ τὸ πιό σημαντικό στοιχεῖο στίς συμφωνίες γιά εἰρήνη.

νεται με έρωτικό πάθος στη Διαλλαγή (979-987 και 989-994):

“Α, ποτέ τὸν Πόλεμο ἄλλο σπίτι μου δὲ θὰ δεχτῶ,
 στὸ τραπέζι μου τοῦ Ἀρμόδιου τὸ τραγοῦδι δὲ θὰ πεῖ
 πλάι μου καθισμένος· εἶναι τὸ μεθύσι του κακὸ·
 εἶχαμε ὅλα τὰ καλά μας καὶ ἦρθε γιὰ ξεφαντωτῆς
 κι ἔφερε ὅλες τὶς μαυρίλες, γενικὸ ἀναστάτωμα
 καὶ σκορπίσματα κι ἀμάχες¹³ τοῦ γλυκομιλοῦσα ἐγώ·
 «Νά φιλίας ποτήρι· πάρ’ το, κάθου, λίνε το ἡσυχος»,
 στίς κληματαριές μου ἐκεῖνος πιότερη ἔβαζε φωτιά
 κι ἄγριος ἔξω ἀπὸ τ’ ἀμπέλι μοῦ ἔγνε ὄλο τὸ κρασί.[...]

“Ὡ Συμφιλίωση, συντρόφισσα ἐσὺ τῶν Χαρίτων, τῆς Κύπρης!
 Δὲν τὸ ξέραμε πὼς εἶχες πρόσωπο τόσο ὁμορφο.

“Ἐνας ἔρωτας μαζί σου νά ἔτανε, ἄχ, νά μ’ ἔνωνε,
 λουλουδοστεφανωμένος, σὰν αὐτὸν τῆς ζωγραφιάς.

Τάχα τί; γιὰ γεροντάκι μὲ περνᾶς, καλή μου, ἐσύ;

“Ἄν σὲ πάρω, φέρνω σὲ ἄκρη τρεῖς δουλειές, ἐγὼ θαρροῦ.

Στὸ ὑπόλοιπο τραγοῦδι γιὰ τὴ Διαλλαγή ὁ χορὸς φαινομενικὰ περιγράφει πὼς φυτεύουν καὶ καλλιεργοῦν τὰ κλήματα, τὰ σύκα καὶ τὶς ἐλιές· σχεδὸν ὅλες ὅμως οἱ λέξεις ποὺ ἐπιλέγει ὁ ποιητῆς εἶναι λέξεις ποὺ χαρακτηρίζουν στὴ χυδαία γλώσσα τὰ ἀντρικὰ καὶ τὰ γυναικεῖα γεννητικὰ ὄργανα, καὶ τελικὰ τὸ κείμενο καταπνῆ ἀποτελεῖ περιγραφή ὀρισμένων λεπτομερειῶν τῆς ἐρωτικῆς πράξης.

Τὸν Πόλεμο τὸν συναντοῦμε ὡς ὁμιλητὴ στὴν *Εἰρήνη*, καὶ τὴ Διαλλαγή ὡς βουβὸ πρόσωπο στὴν *Λυσιστράτη*. Οἱ προσωποποιημένοι δίκαιος καὶ ἄδικος λόγος, ποὺ ἀντιδικοῦν στίς *Νεφέλες*, συγκρίνονται συχνὰ (καὶ σωστά) ἀπὸ τοὺς μελετητὲς μὲ τὴν προσωποποίηση τῶν νόμων στὸν πλατωνικὸ *Κοίτωνα*· ὁ δρόμος γιὰ τὴν ἐνδεχόμενη αὐτοπρόσωπη παρουσία τους προετοιμάζεται νωρίτερα στὸ ἔργο, ὅταν ὁ Στρεψιάδης λέει (112 κ.έ.) ὅτι καὶ οἱ δύο «λόγοι» βρίσκονται μὲ τοὺς σωκρατικούς:

εἶναι παρ’ αὐτοῖς φασιν ἄμφω τῶ λόγῳ,
 τὸν κρείττον’, ὅστις ἐστί, καὶ τὸν ἥττονα.

13. Ὁ ποιητῆς δὲν ἀναφέρεται στὴ φασαρία ποὺ κάνει ὁ Πόλεμος ὅταν παρουσιάζεται στὸ συμπόσιο, ἀλλὰ σὲ μιὰ κοινωνικὴ συνήθεια: σὲ ὀρισμένη φάση τῆς οἰνοποσίας οἱ συμπότες συνήθιζαν καμιά φορὰ νὰ ξεκινοῦν γιὰ μιὰ εὐθυμὴ καὶ θορυβώδη ἐπίσκεψη σὲ σπίτια ὅπου θὰ τοὺς καλοδέχονταν, ἢ ἐλπίζαν νὰ τοὺς καλοδέχτοῦν.

ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΑΙ ΠΡΟΣΩΠΟΠΟΙΗΣΕΙΣ

Ἡ πρόθεση παρά χρησιμοποιεῖται ἐδῶ ὅπως τὸ γαλλικὸ chez· αὐτὸ ποῦ λέει ὁ Στρεψιάδης δὲν εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἴδιο σὰν νὰ ἔλεγε «οἱ σωκρατικοὶ ξέρουν νὰ χειρίζονται καὶ τοὺς δύο “λόγους”». Οἱ ἀρχαῖοι “Ἕλληνες ὁμῶς μπορούσαν καὶ νὰ ποῦν ὅτι μιὰ ἀφηρημένη ἔννοια (π.χ. ὑγεία, φτώχεια) βρίσκεται μαζί με κάποιον (παρά τινι), καὶ αὐτὸ ἦταν ἓνας τρόπος νὰ ποῦν ὅτι ὁ κάποιος αὐτὸς χαρακτηρίζοταν ἀπὸ τὴν ιδιότητα αὐτή (ἦταν π.χ. ὑγιής, φτωχός). Αὐτὸς ὁ ἐκφραστικὸς τρόπος διαπνέει ὀλόκληρη τὴν ὑπόθεση τοῦ Πλούτου. Τὸ θεϊκὸ πρόσωπο τοῦ Πλούτου ἢ παράδοση τὸ θέλει πάντα τυφλό: ἄνθρωποι δηλαδὴ ἀνάξιοι εἶναι συχνὰ πλούσιοι, ἐνῶ ἄνθρωποι με ἀξία τυχαίνει συχνὰ νὰ εἶναι φτωχοί. Τὸν Χρεμύλο τὸν ὀδηγεῖ ἓνας χρησμός σὲ κάποιον φτωχὸ ἄνθρωπο τυφλό, καὶ στὸ πρόσωπό του ἀναγνωρίζει τὸν ἴδιο τὸν Πλοῦτο· παίρνει μαζί του τὸ θεὸ στὴν Ἐπίδαυρο, γιὰ νὰ ξαναβρεῖ τὴν ὄρασή του, καὶ ἀπὸ ἐκεῖ καὶ πέρα ἔχει πιά τὸν Πλοῦτο στὸ σπίτι του — ἔχει δηλαδὴ «πλοῦτο στὸ σπίτι του», εἶναι πλούσιος (οἱ ἀρχαῖοι “Ἕλληνες δὲν ξεχώριζαν κεφαλαῖα καὶ πεζὰ γράμματα). Ὁ Πλοῦτος μιᾶ χωρὶς νὰ νοιάζεται ἂν τὰ λόγια του ταιριάξουν ἄλλοτε σὲ πρόσωπο καὶ ἄλλοτε σὲ πράγμα, π.χ. 237-244:

*Τσιγκούνης ἂν μοῦ τύχει νοικοκύρης,
σκάβει τὴ γῆ κι εὐθὺς με χώνει μέσα·
κι ἂν ἓνας τίμιος φίλος του ζυγώσει
κι ἓνα μικρὸ ποσὸ ἀπ’ αὐτὸν ζητήσῃ,
λέει πῶς ποτὲ δὲ με εἶδε, καὶ τοῦ ἀρνίεται.
Κι ἂν μῶ στὸ σπίτι ἐνὸς παραλυμένου,
παρέα με ζάρια καὶ με πόρνες, νὰ με
γυμνὸς ἔξω ἀπ’ τὴν πόρτα ἐγὼ σὲ λίγο.*

Μόλις ὁ Χρεμύλος καὶ ὁ φίλος του Βλεψίδημος συμφωνήσουν πῶς θὰ ἦταν εὐχῆς ἔργο νὰ ὀδηγήσουν τὸν Πλοῦτο στὴν Ἐπίδαυρο, μιὰ παλιόγρια ἐπιχειρεῖ νὰ τοὺς σταματήσει με γλώσσα ἀπειλητικὴ (437-443):

ΦΤΩΧΕΙΑ: *Εἶμαι ἢ Φτώχεια, ἢ παλιὰ συντρόφισσά σας.*

ΒΛΕΨΙΔΗΜΟΣ: *Ἀπόλλωνα! Θεοὶ μου! ποῦ νὰ φύγω;*

ΧΡΕΜΥΛΟΣ: *Ἐέ! Τί κάνεις, ἄθλιε φοβιτισιάρη;*

Γιὰ μείνε δῶ.

ΒΛΕΨΙΔΗΜΟΣ: *Δὲ μένω.*

ΧΡΕΜΥΛΟΣ: *Πῶς; δὲ μένεις!*

Δυὸ ἄντρες ἐμεῖς, μπροστὰ σὲ μιὰ γυναῖκα;

ΦΑΝΤΑΣΙΑ

ΒΑΕΥΪΔΗΜΟΣ: Ἐν ἡ Φτώχεια, κακομοίρη' τέρας
φριχτότερο στὸν κόσμον δὲν ὑπάρχει.

Ἡ ἰδέα ὅτι ἡ φτώχεια «συγκατοικεῖ» μὲ τὸν φτωχὸ ἄνθρωπο ἀπαντᾷ καὶ στὸν Μένανδρο, σὲ ἓνα χωρίο τοῦ *Λύσκολου*, ἑβδομήντα δύο χρόνια μετὰ τὸν *Πλοῦτο*: ἡ φτώχεια ὅμως εἶναι ἐδῶ ἀπλὸς ἐκφραστικὸς τρόπος, καὶ ὄχι ζωντανὴ παρουσία στὴ σκηνή (206-211):

Κάθομαι ἐδῶ ἀπὸ ὥρα καὶ σὲ ὑπηρετῶ, καὶ αὐτὸς σκάβει μόνος του· πρέπει νὰ πάω νὰ τὸν βρῶ. Ἄχ, Φτώχεια καταραμένη, ποῦ πήγαμε καὶ σὲ βοήθαμε τόσο μεγάλη; Γιατὶ τόσον καιρὸ μένεις ἀδιάκοπα στὸ σπίτι μας μέσα καὶ κατοικεῖς μαζί μας;

Ἔτσι καὶ στοὺς *Ἐπιτρέποντες* τοῦ Μενάνδρου, μιὰ κοπέλα ποῦ ἐτοιμάζεται νὰ θέσει σὲ ἐφαρμογὴ ἓνα κάπως ἀπίθανο σχέδιο, φωνάζει (379 κ.έ.):

Ἀγαπητὴ Πειθῶ, ἔλα μαζί μου σύμμαχος καὶ κάμε νὰ πετύχουν ὅσα λέω.

Αὐτὸς ὁ ἐκφραστικὸς τρόπος, ποῦ στοὺς ἀγγλόφωνους εἶναι ξένος, εἶναι πέρα γιὰ πέρα ἐλληνικὸς. Τὸ πιὸ κοντινὸ παράλληλο στὰ ἀγγλικά εἶναι ἡ προσωποποίηση τῶν πλοίων καὶ τῶν αὐτοκινήτων· καὶ αὐτὸ ὅμως οἱ Ἕλληνες θὰ τὸ θεωροῦσαν αὐτονόητο, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ Στρεψιάδη στὶς *Νεφέλες*, ποῦ καθῶς βάζει φωτιὰ στὴ στέγη τοῦ σπιτιοῦ τοῦ Σώκράτη, λέει (1494):

Κοίτα, δαδί, τραγὴ νὰ βγάλεις φλόγα!

ΤΕΤΑΡΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΨΕΥΔΑΙΣΘΗΣΗ, ΝΟΥΘΕΣΙΑ ΚΑΙ ΑΝΑΨΥΧΗ

Η ΠΑΡΑΒΑΣΗ

Σε κάθε πρώιμο έργο του 'Αριστοφάνη βρίσκουμε ότι σε κάποιο σημείο ή πορεία της υπόθεσης απαιτεί να απουσιάζουν από τη σκηνή όλα τα πρόσωπα: στους *Ίππεις*, 497 π.χ., ο Παφλαγόνας τρέχει να καταγγείλει τον 'Αλλαντοπώλη στη βουλή, ο 'Αλλαντοπώλης τον ακολουθεί, για να κερδίσει αυτός τη βουλή με το μέρος του, και ο δούλος μπαίνει στο σπίτι. Στο σημείο αυτό ο χορός απευθύνει άμεσα προς το άκροατήριο εκατό περίπου στίχους, και, όσο κρατά αυτό το κομμάτι (ή παράβασις), διακόπτεται ή άλληλουχία των πράξεων και των γεγονότων που άπαρτίζουν την πλοκή του έργου. Η θεατρική υπόσταση του χορού είναι και αυτή άμφιβολη: τα μέλη του παραμένουν 'Αχαρνιώτες, 'Ίππεις, Πουλιά, Δικαστές που μοιάζουν με σφήκες, Νεφέλες κτλ., μιλούν όμως και τραγουδούν, όχι σαν να μετέχουν σε κάποια φανταστική υπόθεση πλάι στον Δικαιοπόλη με την ιδιωτική του ειρήνη, ή στον Βδελυκλέωνα και τη μανία του πατέρα του, αλλά σαν να επισκέπτονται την 'Αθήνα με την ευκαιρία μιās διονυσιακής γιορτής.

Η παράβαση έχει ευδιάκριτη δομή,¹ που επαναλαμβάνεται, ολόκληρη ή μέρος της μόνο, σε πολλά έργα στη δομή αυτή κάθε μέρος παρουσιάζει την τάση να έχει κάποια δική του ιδιαίτερη λειτουργικότητα. Σε ολοκληρωμένη μορφή ή δομή της παράβασης είναι ή έξης:

1. 'Αποχαιρετισμός προς τα πρόσωπα που φεύγουν. 'Ο χορός αρχίζει εδώ με λόγια που ταιριάζουν στην υπόθεση, μπορεί όμως, στο ίδιο αυτό μέρος, να προχωρήσει και στον λιγότερο θεατρικό

1. Οι μεγαλύτερες ενότητες στα άρχαϊα έλληνικά θεατρικά έργα παρουσιάζουν μορφολογικές δομές του είδους που μάς είναι περισσότερο γνωστό από τη μουσική του 18ου αιώνα παρά από το σύγχρονο θέατρο. Το ίδιο μπορούμε να πούμε και για άλλες μορφές της έλληνικής ποίησης, ή και της πεζογραφίας: καμιά όμως δομή δεν ήταν τόσο άκαμπτη ώστε να μην επιδέχεται καινοτομίες, και οι καινοτομίες ήταν συνήθως ριζοσπαστικές και παρουσιάζονταν περιοδικά μάλλον παρά σταδιακά.

ρόλο, πού απαιτείται γιά τὸ δεύτερο μέρος (2). "Ἐτσι π.χ. στοὺς Ἰππείς, 498-506:

Στὸ καλό, στὸ καλό, κι ὅλα νά ῥθουν σ' ἐσένα δεξιὰ [...]
(στοὺς θεατῆς)
Στοὺς ἀναπαίστους τώρα προσέξτε [...]

2. Οἱ ἀνάπαιστοι, τοὺς ὁποίους ἀπαγγέλλει ὁ κορυφαῖος τοῦ χοροῦ. Πῆραν τὸ ὄνομα αὐτὸ ἀπὸ τὸν συνηθισμένο ἀναπαιστικὸ ρυθμὸ τῶν στίχων (βασικὴ ἐνότητα: $\cup\cup - \cup\cup-$), ὅπου ὁμως καμιὰ φορά (στὶς *Νεφέλες* π.χ.) χρησιμοποιοῦνται καὶ ἄλλα μέτρα. Πιστεύουμε ὅτι αὐτὸ τὸ μέρος τὸ ἀπάγγελε μόνος του ὁ κορυφαῖος, γιὰτὶ συχνὰ τὸ ἴδιο μέτρο χρησιμοποιεῖται ἄλλου, σὲ διαλόγους ἀνάμεσα σὲ πρόσωπα —καὶ ξέρομε πῶς, ὅταν σημειώνεται ὅτι ὁ χορὸς μετέχει στὸ διάλογο, μιᾶ μόνο ὁ κορυφαῖος: ὅταν τοῦ ἀπευθύνουν τὸ λόγο, τοῦ τὸν ἀπευθύνουν σὲ δεύτερο ἐνικὸ πρόσωπο. Ὅστοςο μιὰ ὀλοφάνερη ἀποστροφὴ πρὸς τὴν αὐλητρίδα-Ἀηδόνα τῶν Ὀρνίθων (676-684) δείχνει ὅτι ἡ ἀπαγγελία τῶν ἀναπαίστων γινόταν μὲ συνοδεία αὐλοῦ. Ὁ ποιητὴς χρησιμοποιεῖ πολὺ συχνὰ τοὺς ἀναπαίστους γιὰ νὰ ἐπαινέσει ὁ ἴδιος τὸ ἔργο του καὶ νὰ κακολογήσει τοὺς ἀντιπάλους του μὲ ἔντονο ἀλλὰ οὐσιαστικὰ εὐτράπελο τρόπο, σὲ ὕφος γεμάτο εἰκόνες καὶ φανταχτερὰ λόγια. Ἐτσι στοὺς *Ἀχαρνεῖς* τὸ θέμα τῶν ἀναπαίστων (626-664) εἶναι:

Ντροπὴ νὰ διαβάλλει κανεὶς τὸν ποιητὴ μας, λέγοντας ὅτι προσβάλλει τὸν ἀθηναϊκὸ λαό· λέει ἐλεύθερα τὴ γνώμη του καὶ σᾶς προφιλᾷσει ἀπὸ τοὺς ἀπατεῶνες· ὅταν οἱ Σπαρτιάτες τὸν πλησίασαν γιὰ νὰ τοῦ ζητήσουν βοήθεια, ὁ βασιλιάς τῶν Περσῶν ρώτησε νὰ μάθει ποιά παράταξη στὸν πόλεμο ἔχει ποιητὴ πού νὰ μιᾶ ἀνοιχτὰ στοὺς συμπολίτες του ὥστε νὰ γίνονται καλύτεροι, γιὰτὶ αὐτὴ θὰ νικοῦσε· καὶ οἱ Σπαρτιάτες ζητοῦν πίσω τὴν Αἴγινα, ἀκριβῶς ἐπειδὴ ὁ ποιητὴς μας κατοικεῖ ἐκεῖ· μὴν τὸν ἀφήσετε ὁμως νὰ φύγει ἀπὸ κοντὰ σας, γιὰτὶ ποτὲ δὲν θὰ σταματήσει νὰ σᾶς λέει αὐτὸ πού πρέπει νὰ ἀκούσετε —στὰ κομμάτια λοιπὸν ὁ Κλέων!

Στὶς *Νεφέλες* ὁ Ἀριστοφάνης χρησιμοποιεῖ τὸ πρῶτο ἐνικὸ πρόσωπο μιλώντας γιὰ τὸν ἑαυτὸ του σὲ δλόκληρο τὸ κείμενο τῶν ἀναπαίστων· ὁ χορὸς γίνεται ἔτσι ἀπλὸ φερέφωνο γιὰ τὴν ἄμεση ἐπικοινωνία τοῦ ποιητῆ μὲ τὸ ἀκροατήριον. Στοὺς *Ὀρνίθες* ἡ αὐτοδιαφήμιση αὐτὴ παραλείπεται, καὶ ὁ ποιητὴς ἐπιτρέπει

στο χορό να μιλήσει για την ανωτερότητα των πουλιών απέναντι στους ανθρώπους, διατηρώντας έτσι σε άσυνήθιστο βαθμό τη θεατρική του οντότητα.

3. Ἡ ὠδή, πού ἀπευθύνεται στους θεούς και τούς προσκαλεῖ νά λάβουν μέρος στη γιορτή, τραγουδιέται ἀπό ὀλόκληρο τὸ χορὸ και εἶναι γραμμένη σὲ μέτρα λυρικά. Εἶναι ἐνδεχόμενο νά ὑπάρχει κάποια φανερὴ σχέση ἀνάμεσα σὸ εἶδος τοῦ χοροῦ και σὸ θεὸ τὸν ὁποῖο διάλεξε νά προσκαλέσει· ἔτσι, π.χ., ἡ ὠδὴ τῶν Ἰππέων ἀπευθύνεται στὸν Ποσειδῶνα ὡς θεὸ τῶν ἀλόγων και τῆς θάλασσας. Στους Ἀχαρνεῖς ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἀν και ἡ ὠδὴ ἀρχίζει ἐπίσημα σάν ἐκκλήση τοῦ χοροῦ πρὸς τὴν ἀχαρνική Μούσα γιὰ ἐμπνευση, τὸ πραγματικὸ θέμα της εἶναι τὰ ἀγροτικὰ πανηγύρια.

4. Τὸ ἐπίρρημα ἀπαγγέλλεται ἀπὸ τὸν κορυφαῖο σὲ τροχαῖκα τετράμετρα (μέτρο πού χρησιμοποιεῖται καμιά φορὰ και στους διὰλόγους). Τὸ ἀποτελοῦν παραινέσεις τοῦ χοροῦ ὡς θεατρικοῦ προσώπου πρὸς τὸ ἀκροατήριο: τὸ ἐπίρρημα υἰοθετεῖ, στους Ἀχαρνεῖς και στους Σφήκες π.χ., τὴν ἀποψη τῶν γερόντων (ἀγανάκτηση και κακομοιριά στὴν πρώτη περίπτωση, περηφάνια και ἀγριότητα στὴ δεύτερη)· στους Ἰππεῖς υἰοθετεῖ τὴν ἀποψη νεαρῶν ἱππέων (πού παρουσιάζονται ὑπέρμαχοι τῆς ἠρωικῆς παράδοσης και τῆς αὐτοθυσίας, και ζητοῦν μετριοπάθεια)· στις Νεφέλες, τὴν ἀποψη τῶν νεφελῶν πού παραπονιοῦνται ὅτι ἀκόμη και μιὰ ἐκλειψη δὲν ἄρκεσε ὡς προειδοποίηση νά ἀποτρέψει τοὺς Ἀθηναίους νά ἐκλέξουν τὸν Κλέωνα σὲ μεγάλο ἀξίωμα.

5. Ἡ ἀντωδὴ ἀντιστοιχεῖ μετρικὰ ἀκριβῶς στὴν ὠδὴ και μπορεῖ νά συνεχίσει τὴν ἐπίκλησή της. Ἀποτελεῖ ἐξαίρεση ὅτι στους Ἀχαρνεῖς ἡ ἀντωδὴ συνεχίζει τὸ θέμα τοῦ ἐπιρρήματος.

6. Τὸ ἀντεπίρρημα ἔχει τὸ ἴδιο μέτρο και τὴν ἴδια ἔκταση με τὸ ἐπίρρημα· τὸ θέμα του εἶναι και αὐτὸ παρόμοιο, ἀλλὰ μπορεῖ νά εἶναι πιὸ ἐλαφρὸ και νά ἔχει λιγότερο διδακτικὸ τόνο. Στις Νεφέλες π.χ. ὁ χορὸς, σὸ ἀντεπίρρημα, φέρνει μήνυμα ἀπὸ τὸ φεγγάρι πού παραπονιέται ὅτι τὸ ἀθηναϊκὸ ἡμερολόγιο ἔχασε τὸ λογαριασμὸ και οἱ θεοὶ μπερδεύονται γιὰ τὸ δὲν ξέρουν πότε νά περιμένουν τίς γιορτές τους.

Ἡ δὴ στὴν *Εἰρήνη* βλέπουμε νά παρουσιάζεται ἡ δομὴ αὐτὴ σὲ τροποποιημένη μορφή: ἡ παράβαση, πού ἀρχίζει με τὸν στ. 729, ἔχει μόνο ἀναπαιστούς, ὠδὴ και ἀντωδὴ· τὸ ἐπίρρημα και τὸ ἀντεπίρρημα καθυστεροῦν και ἐμφανίζονται σὲ πιὸ προχωρημένο

σημείο του έργου (1127-1190), όπου σε συνδυασμό με καινούρια ὠδή και ἀντωδή ἀποτελοῦν μιὰ δευτέρα παράβαση. Ἀκόμη και ἔργα πού παρουσιάζουν στη μέση τους παράβαση σε πλήρη μορφή, μπορεί νά ἔχουν και μιὰ δευτέρα, πιό σύντομη, πρὸς τὸ τέλος (*Ἰπτεῖς*, 1264-1315· *Νεφέλες*, 1115-1130· και *Ὀρνιθες*, 1058-1117). Ἡ παραδοσιακή μορφή φαίνεται ὅτι μετὰ τοὺς *Ὀρνιθες* ἄρχισε νά καταρρέει σχετικὰ γρήγορα: στη *Λυσιστράτη* ὁ χωρισμός τοῦ χοροῦ σε δύο ἔχθρικά ἡμιχόρια ὡς τὸ στίχο 1042 περιορίζει ἀναγκαστικά τὸ παραβατικὸ στοιχεῖο τόσο, ὥστε σχεδὸν νά ἐξαφανίζεται,² και στις *Θεσμοφοριάζουσες* τὰ τραγούδια τοῦ εἴδους πού κανονικά τὸ συνδέουμε με τὴν παράβαση ἀπαντοῦν πολὺ ἀργότερα, στοὺς στ. 947-1000 και 1136-1159, ἐνῶ ἡ κεντρική παράβαση (785-845) παρουσιάζει τὸ φαινόμενο νά μὴν ἔχει καθόλου τραγούδια. Στούς *Βατράχους* οἱ ἀνάπαιστοι ἔχουν μεταφερθεῖ στοῦ μεγάλο σύμπλεγμα τῶν τραγουδιῶν και ἀπαγγελίας πού ἐκτελεῖ ὁ χορὸς τῶν μυστῶν, ὅταν πρωτοεμφανίζεται: στὰ δύο ἔργα τοῦ 4ου αἰῶνα, τίς *Ἐκκλησιάζουσες* και τὸν *Πλοῦτο*, ἡ παράβαση ἔχει ἐξαφανιστεῖ τελείως.

Στὰ ἀπαγγελτικά μέρη τῆς παράβασης, ὁ κορυφαῖος, εἴτε ἐκ μέρους τοῦ ποιητῆ μιᾶ εἴτε ἐκ μέρους τῆς κατηγορίας τῶν προσώπων (ἢ τῶν δυντων) πού παριστάνει ὁ χορὸς, περιγράφει μερικὰ ἀπὸ ὅσα ἔχει νά πεῖ σὰν «κατηγορίες», «ἐπικρίσεις» ἢ «παράπανα» πρὸς τὸν ἀθηναϊκὸ λαὸ ἢ σὰν «καλὴ συμβουλή» ἢ «καλὸ μάθημα» (π.χ. *Βάτραχοι*, 686 κ.ε.: *Τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῇ πόλει | ξυμπαραινεῖν και διδάσκειν*) —πρέπει ὁμῶς νά θυμόμαστε ὅτι τὸ *διδάσκω* δὲν σημαίνει μόνο «διδάσκω» ἀλλὰ και «λέω πῶς νά...», «λέω τί νά κάμει κάποιος», «ἐξηγῶ». Πίσω ἀπὸ αὐτὲς τίς χρήσεις κρύβεται ἡ μακρόχρονη παράδοση τοῦ ποιητῆ ὡς ἠθικολόγου. Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ποιητὲς τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς ἀπευθύνουν τὰ ἔργα τους στοὺς συμπατριῶτες τους, και θεωρήθηκαν οὐσιαστικά «ἱεροκήρυκες» πού διάλεξαν τὴν ποιητικὴ μορφή γιὰ νά κηρύξουν τὴ σοφία, τὴ δικαιοσύνη και τὸ θάρρος: ἀπὸ αὐτοὺς ὁ Ἀρχίλοχος, ἱκανὸς γιὰ ἐκδικητικὸ πάθος και χυδαιότητα, ἀλλὰ και γιὰ πιὸ πειθαρχημένα αἰσθήματα, χρησιμοποίησε γλώσσα και εἰκόνες πού παρουσιάζουν πολλὰ κοινὰ με τὴ

2. Γι' αὐτὸ, γίνεται κάποιος ὑπαινιγμὸς στὸν στ. 648: *Ὡστε σύμβουλος τοῦ κράτους δὲ χρωστώ νά γίνω ἐγώ*; Ὅταν ὁμῶς ἐνώνονται, οἱ δύο χοροὶ ἀποκροῦν ρητὰ αὐτὸ πού θὰ περιμέναμε νά γίνει: *Θεατές, κανέναν ἀπὸ σᾶς / ἐμεῖς δὲν ἔχουμε σκοπὸ / νά τὸν κακολογήσουμε* (1043-1045).

γλώσσα και τις εικόνες τῆς ἀρχαίας κωμωδίας. Οἱ σύγχρονοι ἀναγνῶστες (μερικοὶ τουλάχιστον) θὰ ἀπορήσουν ἴσως ὅταν δοῦν ὅτι στοὺς *Βατράχους*, 1007-1012, τὰ φαντάσματα τοῦ Αἰσχύλου καὶ τοῦ Εὐριπίδη, πού διαγωνίζονται ἐμπρὸς στὸν Διόνυσο ποιδῆς θὰ πάρει τὸ θρόνο τῆς ποιήσεως στὸν Κάτω κόσμο, συμφωνοῦν μὲ τὴν ἀρχὴ ὅτι ἓνας ποιητῆς πρέπει νὰ θαυμάζεται πρῶτα ἀπ' ὅλα γιὰ τὴν εὐνοϊκὴ ἐπίδραση πού ἔχει ἡ ἠθικὴ του διδασκαλία στοὺς συμπολίτες του.³ Μὲ τέτοια παράδοση, ὁ κωμικὸς ποιητῆς βρισκόταν σὲ προνομιακὴ θέση ὅταν χρησιμοποιοῦσε τὴν παράβαση σὰν μέσο γιὰ νὰ δώσει συμβουλές καὶ παραινέσεις στὸ ἀκροατήριον, εἴτε μιλοῦσε ἀνοιχτά, μὲ τὸ ὄνομά του, εἴτε ἀπὸ κάποια ἄλλη καθορισμένη ὀπτικὴ γωνία. Θὰ περιμέναμε ἴσως νὰ βροῦμε ὅτι χρησιμοποιοεῖ αὐτὸ τὸ προνόμιον γιὰ νὰ κηρύξει ἄμεσα ὅποιο διδάγμα ἐπιδιώκει ἑμμεσα νὰ διδάξει ὁλόκληρο τὸ ἔργο —κάθε ἄλλο!

Ἡ παράβαση τῶν *Ἀχαρνέων* δὲν μιλά γιὰ πόλεμον καὶ γιὰ εἰρήνην, οὔτε ἡ παράβαση τῶν *Ἰππέων* γιὰ τὸν Κλέωνα (πού, ἀντὶ νὰ δεχτεῖ ἐδῶ τὴν ἐπίθεση, τὴ δέχεται στὸ ἐπίρρημα τῆς παράβασης τῶν *Νεφελῶν*, σὲ ἔργο δηλαδὴ πού κατὰ τὰ ἄλλα δὲν τὸν ἀναφέρει καθόλου). Στὸς *Σφήκες* ἡ παράβαση ἀναλύει μιὰ ἰδιότητα πού ἔχουν οἱ σφῆκες —τὴν ἄγρια μαχητικότητά τους— ἡ ὁποία, σὲ σχέση μὲ τὴν αὐστηρότητα πού δείχνουν οἱ σφῆκες-δικαστές, θὰ λέγαμε ὅτι ἀποτελεῖ τὴν ἄλλη ὀψη τοῦ ἴδιου νομίσματος. Στὶς *Θεσμοφοριάζουσες* ἡ παράβαση δὲν ἐπικρίνει τὸν Εὐριπίδη (κύριον θέμα τοῦ ἔργου), καὶ μόνο περιθωριακὰ ὑπερασπίζεται τὸ χαρακτῆρα τῶν γυναικῶν (πού κατὰ τὰ ἄλλα σὲ ὁλόκληρο τὸ ἔργο δὲν περιγράφεται καθόλου κολακευτικά): πρῶτον μὲν τὸ ἔργο τῆς παράβασης αὐτῆς εἶναι νὰ περιπαίξει τοὺς ἄνδρες πού δὲν φτάνουν στὸ ἐπίπεδον ἀκεραιότητος καὶ εὐφυΐας πού θὰ περίμενε κανεὶς ἀπὸ Ἀθηναίους. Οἱ «καλὲς συμβουλές» πού προσφέρει ἡ ἀριστοφανικὴ παράβαση στὴν ἀθηναϊκὴ κοινωνία, ὅταν δὲν συμβαίνει νὰ ἐξαιρουν τὶς ἀρετὲς τοῦ ἴδιου τοῦ ποιητῆ εἰς βάρος τῶν ἀντιπάλων του, ἔχουν διαρκῶς τὴν τάση νὰ εἶναι συμβουλές ἀπὸ αὐτὲς πού μπορεῖ νὰ δεχτεῖ τὸ κοινὸ λαϊκὸ αἶσθημα, ἔστω καὶ ἂν

3. Ἄν καὶ μιλοῦν γενικὰ γιὰ «ποιητῆς» στὸ πλαίσιον μιᾶς συζήτησης γιὰ τὴν τραγικὴν ποιήσιν, δὲν ἀποκλείεται ὁ Ἀριστοφάνης νὰ ἤθελε νὰ χαρακτηρολογῆσει ὅταν ἔβαζε τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου του νὰ καθορίζουν ὡς ὑψηλότερη λειτουργία τῆς ποιήσεως αὐτὴν ἀκριβῶς τὴ λειτουργία τῆς κωμωδίας πού ὁ ἴδιος συνήθιζε νὰ ὑπογραμμίζει στὶς παραβάσεις του.

ὁ λαὸς δὲν τις ἀποδέχεται καὶ δὲν τις ἐφαρμόζει πάντα. Οἱ συμβουλές μποροῦν καὶ γίνονται δεκτές γιατί ὁ χαρακτήρας τους εἶναι οὐσιαστικά συμφιλωτικὸς καὶ προάγει τὴν «ὁμόνοια», τὴν «κοινότητα σκέψης», πού οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες θεωροῦσαν ὅτι ἐνισχύει τὴν πόλη ἀπέναντι στοὺς ἐξωτερικούς της ἐχθρούς. Τὸ πιὸ ξεκάθαρο παράδειγμα μᾶς τὸ προσφέρει ἡ λιγότερο κωμικὴ ἀπὸ ὅλες τις παραβάσεις, στοὺς *Βατράχους*, 686-705 καὶ 718-737: ἐδῶ ἔχουμε μιὰ ἀγόρευση πού συνηγορεῖ νὰ ἀμνηστευτοῦν πρόσωπα πού προέρχονταν ἀπὸ παλαιῆς οἰκογένειας μὲ σημαντικούς τίτλους πατριωτισμοῦ, ἀλλὰ εἶχαν ἀνακατευτεῖ —ἀπὸ κακὴ πρόθεση ἢ κακὸ ὑπολογισμό, ἄλλος λίγο ἄλλος πολὺ— στὸ ὀλιγαρχικὸ κίνημα τοῦ 411 π.Χ. Τὴν ἐποχὴ τῶν *Βατράχων* τὸ λαϊκὸ αἶσθημα εἶναι πολὺ πιθανὸ νὰ εἶχε ἤδη ἀρχίσει νὰ προσανατολιζέται πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτῆ: μιὰ ἀπὸ τις πρῶτες ἀντιδράσεις στὴν καταστροφικὴ ἤττα τῶν Ἀθηναίων μερικὸς μῆνες ἀργότερα στοὺς Αἰγὸς ποταμούς ἦταν νὰ ἐκδοθεῖ διάταγμα γενικῆς ἀμνηστίας.

Παρόλο πού ὁ ποιητὴς παρουσιάζεται στὴν παράβαση νὰ μιλᾷ ἀπὸ θέση πνευματικῆς καὶ ἠθικῆς ὑπεροχῆς, ἡ γλώσσα του εἶναι ἀπὸ μερικὲς ἀπόψεις πιὸ συγκρατημένη ἀπὸ τὴ γλώσσα τῆς σοβαρῆς διδακτικῆς ποιήσεως (π.χ. *Καλλίνος*, ἀπ. 1: *Πότε θὰ φανεῖτε δυνατόι; Δὲν ντρέπεστε...*;) ἢ τὴ γλώσσα τῶν φιλοσόφων συγγραφέων πού ἐκφράζουν λύπη μαζὶ καὶ θυμὸ ὅταν μιλοῦν γιὰ τὴν ἀμάθεια τῶν συνανθρώπων τους (π.χ. *Παρμενίδης*, ἀπ. 6· Ἐμποδοκλῆς, ἀπ. 11). Οἱ σφοδρὲς αἰτιάσεις ἐναντίον τῶν Ἀθηναίων πολιτῶν στὸ σύνολό τους, πού ἀποκλείονται ἀπὸ τις παραβάσεις, ἀπαντοῦν στὰ διαλογικὰ μέρη, ὅπου ἡ ξαφνικὴ διακοπὴ τῆς θεατρικῆς ψευδαίσθησης ἀποσκοπεῖ σὲ κωμικὸ ἀποτέλεσμα. Στους *Βατράχους* ὁ Διόνυσος περνᾷ τὴ λίμνη στὰ σύνορα τοῦ Κάτω κόσμου μὲ τὴ βάρκα, ἐνῶ ὁ Ξανθίας εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ τρέξει τὸ γύρο της. Ὅταν συναντηθοῦν, ὁ Διόνυσος ρωτᾷ τὸν Ξανθία ἂν εἶδε ἀμαρτωλοὺς νὰ τιμωροῦνται, καθὼς τοὺς εἶχε πεῖ ὁ Ἡρακλῆς (274-276):

ΔΙΟΝΥΣΟΣ: *Μὴν εἶδες πατροκτόνους κι ὄρκοπάτες
πού ἔλεγε ὁ Ἡρακλῆς;*

ΞΑΝΘΙΑΣ: *Ναί· ἐσὺ δὲν εἶδες;*

ΔΙΟΝΥΣΟΣ, μὲ μιὰ κίνηση πρὸς τοὺς θεατῆς:
Ναί, μὰ τὸν Ποσειδῶνα, ἀκόμα βλέπω.

Η ΠΑΡΑΒΑΣΗ

“Η, πάλι, όταν ο Τρυγαῖος γυρίσει στη γῆ ἀπὸ τὴν πτήση του στὸν Ὀλυμπο (Εἰρήνη, 821-823):

*Τί μικροὶ ποὺ φαινόσαστε ἀπ’ τὰ ὕψη,
τί παρακατιανοὶ καὶ τιποτένιοι.
Καὶ τώρα ἂν πεῖς, πιὸ τιποτένιοι ἀκόμα.*

ΠΡΟΛΟΓΟΙ

Ἡ παράβαση εἶναι ἡ μεγαλύτερη σὲ διάρκεια διακοπὴ τῆς θεατρικῆς δράσης ποὺ συναντοῦμε κανονικὰ στὴν πορεία κάθε κωμωδίας: ὑπάρχουν ὅμως δύο ἀκόμη σημεῖα, ὅπου μποροῦμε νὰ ἐλπίζουμε ὅτι θὰ βροῦμε τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου νὰ μιλοῦν στὸ ἀκροατήριο καὶ ὄχι μεταξὺ τους: στὸ τέλος, γιὰ νὰ ποῦν ὅτι τὸ ἔργο τέλειωσε, καὶ στὴν ἀρχή, γιὰ νὰ ἐξηγήσουν τὸ θέμα τοῦ ἔργου. Τὸ τέλος καμιά φορά περιορίζεται σὲ μιὰ ἀπλή τυπικὴ κατάληξη, ὅπως στὶς *Νεφέλες*, 1510 κ.έ.

*Ὁδηγήστε μας ἔξω· γιατί ἔχει ἀρκετὰ
ὁ χορός μας γιὰ σήμερα παίξει.*

Ἡ πρώτη ὅμως σκηνὴ κάθε ἄλλο παρὰ τυπικὴ εἶναι. Τόσο ἡ τραγωδία ὅσο καὶ ἡ κωμωδία ἔχουν πολλοὺς τρόπους νὰ ἀρχίζουν ἓνα ἔργο: ὁ Σοφοκλῆς μᾶς δείχνει ὅτι εἶναι δυνατό νὰ ἀρχίσει τὸ ἔργο μὲ διάλογο γραμμένον ἔτσι ὥστε τὸ ἀκροατήριο νὰ πάρει ὅσο τὸ δυνατόν περισσότερες πληροφορίες γιὰ τὰ πρόσωπα καὶ τὴν πλοκὴ τοῦ ἔργου στὸ συντομότερο δυνατό χρονικὸ διάστημα. “Ἄλλος τρόπος εἶναι νὰ ἀρχίζει τὸ ἔργο μὲ μόνολογο πού, ἐνῶ φαινομενικὰ ἀποτελεῖ ἐκδήλωση μιᾶς συγκίνησης τόσο μεγάλης ὥστε ὁ ὁμιλητὴς νὰ μὴν μπορεῖ νὰ τὴν κρατήσῃ μέσα του, οὐσιαστικὰ παίρνει χαρακτήρα ἐνημέρωσης τοῦ ἀκροατηρίου.” Ἡ πάλι, τὸ πρόσχημα τοῦ μόνολογο παραμερίζεται τελείως, καὶ τὸν πρόλογο τὸν ἀπαγγέλλει ἓνας θεὸς ποὺ σὲ μερικὲς περιπτώσεις δὲν ξαναεμφανίζεται πιὰ στὴν πορεία τοῦ ἔργου· αὐτὴν τὴ μέθοδο τὴν υἱοθετεῖ καμιά φορά ὁ Εὐριπίδης καὶ (παρόλο πού ὁ θεὸς δὲν παρουσιάζεται νὰ ἀναγνωρίζει ρητὰ τὴν παρουσία τῶν θεατῶν λέγοντας ἔσεῖς ἢ θεατῆς) οἱ πρόλογοι τοῦ εἵδους αὐτοῦ φαίνεται νὰ διακόπτουν περισσότερο ἀπὸ ὅτιδήποτε ἄλλο τὴ θεατρικὴ ψευδαίσθηση, πού κατὰ τὰ ἄλλα ἀποτελεῖ κανόνα στὴν τραγωδία. Ὁ Ἀριστοφάνης δείχνει ἐπινοητικότητα, ὅταν θέλει νὰ μᾶς πληροφορήσῃ στὴν ἐναρκτήρια σκηνὴ γιὰ τὴν ὑπόθεση τοῦ ἔργου. Οἱ

πρώτοι ὀγδόντα στίχοι στις *Νεφέλες* ἀποτελοῦν οὐσιαστικά ἐνημερωτικό πρόλογο· οἱ κίνδυνοι ὁμῶς τῆς ψυχρότητος καὶ τῆς μονοτονίας ἀποφεύγονται, καθὼς τὸ ἔργο ἀρχίζει μὲ τὸ συναίσθηματικό ξέσπασμα τοῦ Στρεψιάδη καὶ συνεχίζεται μὲ τὴ φωναχτὴ ἀνάγνωση ἀποσπασμάτων ἀπὸ τὸ τεφτέρι μὲ τοὺς λογαριασμοὺς του —ἀνάγνωση τὴν ὁποία διακόπτει ὁ Φειδιππίδης, ὅταν φωνάζει στὸν ὕπνο του καὶ γιὰ μιὰ στιγμὴ ξυπνᾶ, καὶ ὁ δούλος, ὅταν τοῦ σβῆνει τὸ λυχνάρι. "Ὅλα εἶναι ἔτσι σχεδιασμένα, ὥστε νὰ μὴν προσέξουμε ὅτι ὁ Στρεψιάδης ὀλοένα καὶ περισσότερο ἐμπιστεύεται σ' ἐμᾶς τὰ βάσανά του, καὶ ἂν τυχὸν ἀτονήσει τὸ ἐνδιαφέρον μας, ὁ Στρεψιάδης τὸ ξυπνᾶ καὶ πάλι λέγοντας (75-77) ὅτι σοφίστηκε τρόπο νὰ βγεῖ ἀπὸ τὰ βάσανα, χωρὶς ὁμῶς καὶ νὰ μᾶς πεῖ ποιὸς εἶναι αὐτὸς ὁ τρόπος. Οἱ Ἰππεῖς, οἱ Σφήκες, ἡ Εἰρήνη καὶ οἱ Ὀρνιθες ἀρχίζουν μὲ διάλογο· ἓνα πρόσωπο τοῦ ἔργου ἐξηγεῖ τὴν ὑπόθεση, ἀφοῦ ὁμῶς δόθηκε πρῶτα στὸ ἀχροατήριον ἡ εὐκαιρία νὰ δοκιμάσει μόνο του νὰ τὴ μαντέψει." Ἔτσι, στοὺς Ἰππεῖς, 35, μαθαίνουμε πρῶτα ὅτι οἱ δύο δούλοι σχεδιάζουν ἀπόδραση γιὰ νὰ γλιτώσουν ἀπὸ τὰ βάσανα ποὺ τραβοῦν στὰ χέρια τοῦ «νεοαγορασμένου Παφλαγόνα»· ὁ ποιητὴς συνεχίζει:

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ: *Τί λές; Νὰ ἐκθέσω στοὺς θεατὲς τὸ θέμα;*

ΝΙΚΙΑΣ: *Γιατί ὄχι; Ἄς τοὺς ζητήσουμε μονάχα*

νὰ δείξουν μὲ τὴν ὄψη τοὺς ἂν ὄσα

κάνουμ' ἐμεῖς καὶ λέμε τοὺς ἀρέσουν.

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ: *Ἀκοῦστε. Ἐναν ἀφέντη ἔχουμε οἱ δύο μας...*

—καὶ ἡ ἀνάπτυξη τοῦ θέματος καλύπτει τριάντα δύο στίχους.

Τὸ ἀντίστοιχο τμήμα τῆς *Εἰρήνης* εἶναι ἐξαιρετικὰ πετυχημένο. Ἐνας δούλος δουλεύει ἔξω ἀπὸ τὸ σπίτι: ζυμώνει, ψωμί ὅπως φαίνεται, σὲ μιὰ μεγάλη σκάφη, ἀλλὰ κατὰ περίεργον τρόπο ἔχει τὸ πρόσωπό του γυρισμένο ἄλλοῦ. Ἐνας ἄλλος δούλος βγαίνει ὀρητικὰ ἀπὸ τὸ σπίτι καὶ φωνάζει:

Πίτα γιὰ τὸ σκαθάρι! Ἀμέσως! Σβέλτα!

Καθὼς ὁ ἄλλος τοῦ δίνει μιὰ μεγάλη καφετιὰ μάζα, καταλαβαίνουμε ὅτι τὸ σκαθάρι πρέπει νὰ εἶναι ἀπὸ ἐκεῖνα τὰ χοντρά, ἐργατικά σκαθάρια ποὺ φτιάχνουν καὶ κυλοῦν σβόλους ἀπὸ κοπριά, καὶ ὅτι ὁ δούλος πρέπει νὰ ἔχει τὰ χέρια του χωμένα ὡς τοὺς ἀγκῶνες στὴν κοπριά. Αὐτὸ μᾶς δημιουργεῖ τὴν εὐλογητὴ ἀπορία, πόσο μεγάλο εἶναι ἐπιτέλους τὸ σκαθάρι ποὺ χρειάζεται δύο δού-

ΠΡΟΛΟΓΟΙ

λους για νά τὸ ταΐζουν· ἡ ἀδημονία μας μεγαλώνει καθὼς ὁ δοῦλος ἀπὸ τὸ σπίτι τρέχει μέσα ἔξω μὲ καινούριες προμήθειες κοπριάς, ὁπότε κάποια στιγμή (29 κ.έ.) ὁ δοῦλος πού ζυμώνει κρυφοκοιτάζει μὲ τρόπο ἀπὸ τὴ μισάνοιχτη πόρτα καὶ μᾶς περιγράφει τὸ τέρας καθὼς γεμίζει τὴν κοιλιά του. Ἀντὶ οἱ δοῦλοι νὰ μᾶς πουν μὰ κι ἔξω τί συμβαίνει, φαίνεται νὰ θέλουν νὰ μᾶς παιδέψουν ἀκόμη (43-63):

Α' ΔΟΥΛΟΣ: "Ὅποιος θεατῆς τὸν ἔξυπνο μᾶς κάνει, μπορεῖ νὰ πεῖ: «Κι αὐτὰ ὅλα τί σημαίνουν; Τί θέλει τὸ σκαθάρι;» Ὁ διπλανός του, νά, ἐκεῖνος — Ἰωνας εἶναι — τοῦ ξηγάει: «Κεντιές, νομίζω, γιὰ τὸν Κλέωνα θά 'ναι· στὸν Ἄδη δὰ κι αὐτὸς βρωμιές θὰ τρώει». Μὰ πάω νερό νὰ δώσω στὸ σκαθάρι.⁴

Β' ΔΟΥΛΟΣ: Ἐγὼ ὅμως θὰ ξηγήσω τὸ ἔργο σὲ ὄλους, στὰ παιδιὰ καὶ στ' ἀντράκια καὶ στοὺς ἄντρες καὶ στῶν ἀντρῶν τοὺς κορυφαίους, προπάντων σ' αὐτοὺς πού λέν πῶς ὑπεράνθρωποι εἶναι.

Ὁ ἀφέντης μου ἔχει μιὰ καινούρια τρέλα· ὄχι σὰν τὴ δική σας· πιὸ καινούρια. Μὲ τὸ στόμ' ἀνοιχτὸ κοιτᾷ ὀλημέρα τὸν οὐρανό, καὶ μὲ τὸ Δία τὰ βάζει, καὶ λέει: «Τί πᾶς νὰ κάμεις, Δία; Παράτα τὴ σκούπα· μὴ ρημάζεις τὴν Ἑλλάδα». Ἄ! Σωπάστε· ἀκούω, νομίζω, τὴ φωνή του.

ΤΡΥΓΑΙΟΣ, μέσα ἀπὸ τὸ σπίτι:

ᾠ Δία, τί πᾶς νὰ κάμεις τὸ λαό μας; Στίς πολιτεῖες κουκούτσι δὲ θ' ἀφήσεις.

Μόνο στὸ ἐπόμενο στάδιο τῆς ἀφήγησης τοῦ δούλου θὰ μάθουμε ὅτι ὁ Τρυγαῖος ἔτρεφε ἓνα σκαθάρι, μὲ σκοπὸ νὰ τὸ καβαλήσει καὶ νὰ πετάξει μαζί του στὸν οὐρανό· ἐκεῖ θὰ ἐπιχειροῦσε νὰ πείσει τὸν Δία ὅτι ἡ κατάσταση στὸν κόσμο πρέπει νὰ ἀλλάξει.

4. Ἄλλ' εἰσιῶν τῷ καρθάρῳ δώσω πειεῖν· δηλαδή, θὰ οὐρήσω. Ὁ στίχος ἔχει μιὰ πρόσθετη κωμικὴ ἀπόχρωση ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι συνήθως κανεὶς βγαίνει γιὰ νὰ οὐρήσει, δὲν μπαίνει μέσα· πρβ. *Εἰρήνη*, 1265 κ.έ., ὅπου τὰ ἀγόρια, γιὰ τὸν ἴδιο σκοπὸ, βγαίνουν ἀπὸ τὸ σπίτι.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Ἀντίθετα ἀπὸ ὅ,τι συμβαίνει στὴν τραγωδία, ὁ χορὸς καὶ τὰ πρόσωπα τῆς κωμωδίας μποροῦν κάθε στιγμή νὰ ἀποβάλλουν ἕνα μέρος ἀπὸ τὸ θεατρικὸ ρόλο ποὺ ἐνσαρκώνουν καὶ νὰ μιλοῦν συγκεκριμένα γιὰ τὸ θέατρο, τὸ ἀκροατήριο ἢ κάποια ἄλλη πλευρὰ τῆς γιορτῆς. Σωστὸ εἶναι αὐτὸ νὰ τὸ ὀνομάζουμε «διακοπὴ» τῆς θεατρικῆς ψευδαίσθησης, καὶ πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι τέτοιες διακοπὲς δὲν ὑπάρχουν στὴν τραγωδία, ἀρκεῖ μὲ τὸν ὄρο ψευδαίσθηση νὰ μὴν ἐννοοῦμε τὰ ὀπτικά σκηνοθετικά εὐρήματα (σὲ αὐτὰ οἱ Ἕλληνες, ὅπως εἶναι φυσικό, δὲν εἶχαν προχωρήσει πολὺ) ἀλλὰ ἀπλὰ καὶ μόνο τὴν ἀπερίσπαστη προσήλωση τῶν ὑποκριτῶν στὸ φανταστικὸ θέμα τοῦ ἔργου. Ὁ κωμικὸς ποιητὴς διακόπτει συνειδητὰ τὴν ψευδαίσθηση γιὰ κωμικούς σκοποὺς, ὅπως π.χ. στοὺς Ὁρνίθες, 445-447. Ἐκεῖ ὁ Τσαλαπετεινὸς συγκρατεῖ τὸ χορὸ τῶν πουλιῶν, ποὺ ἤθελαν νὰ σκοτώσουν τὸν Πεισέταιρο, καὶ ὁ Πεισέταιρος ζητᾷ ἀπὸ τὰ πουλιὰ νὰ τοῦ ὀρκιστοῦν ὅτι δὲν θὰ τὸν πειράξουν· ὁ κορυφαῖος συμφωνεῖ. Στους ὀρκους ἦταν συνηθισμένος ὁ ἐξῆς τύπος: «ἂν κρατήσω τὸν ὄρκο μου, ἄς ἔχω τὴν τύχη πάντα μὲ τὸ μέρος μου· ἂν ὅμως τὸν πατήσω, χίλια κακὰ νὰ μὲ βροῦνε». Ὁ ὄρκος τῶν πουλιῶν:

ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ: *Ναί (ὀρκίζομαι), μὲ τὴ συμφωνία πὼς θὰ μοῦ
δώσουν*

ὄλοι, κριτές, θεατές, βραβεῖο,...

ΠΕΙΣΕΤΑΙΡΟΣ: *Θὰ γίνεῖ.*

ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ: *ὀρκίζομαι· τὸν ὄρκο μου ἂν πατήσω,
μοῦ φτάνει τὸ βραβεῖο καὶ μ' ἕναν ψῆφο.*

Αὐτὸ ἀποτελεῖ σαφὴ ἀναφορὰ στους κριτὲς τῶν δραματικῶν ἀγώνων, ὅπου διεκδικοῦσαν τὸ βραβεῖο καὶ οἱ Ὁρνίθες, καὶ εἶναι πολὺ δμορφα δοσμένη ἡ ἰδέα ὅτι τὸ λιγότερο ποὺ θὰ μπορούσε νὰ περιμένει ὁ Ἀριστοφάνης εἶναι νὰ νικήσει μὲ πλειοψηφία μόνο μιᾶς ψήφου — ὁ ποιητὴς ἐμελλε νὰ ἀπογοητευτεῖ: οἱ Ὁρνίθες πῆραν τὴ δεύτερη θέση.

Στὶς *Νεφέλες*, 323-327, ἐκεῖ ποὺ ἐτοιμάζεται ὁ χορὸς τῶν «νεφελῶν» νὰ παρουσιαστεῖ, μιὰ ἀναφορὰ στὴν τοπογραφία τοῦ θεάτρου πετυχαίνει ἀξιόλογο κωμικὸ ἀποτέλεσμα:

ΣΩΚΡΑΤΗΣ: *Κατὰ κεῖ πρὸς τὴν Πάρνηθα^δ ῥίξε λοιπὸν*

ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

τις ματιές σου· τις βλέπω πού τώρα
 με ήσυχια κατεβαίνουν.

ΣΤΡΕΨΙΑΔΗΣ: *Γιά δείξε μου· πού;*

ΣΩΚΡΑΤΗΣ: *Νά τες, νά —τί πολλές!— προχωροῦνε,
 ἀπό λάκκες καί σύδεντρα μέσα περοῦν·
 νά τες, νά, στήν πλαγιά.*

ΣΤΡΕΨΙΑΔΗΣ: *Μὰ τί τρέχει;*

Δέν μπορῶ νά τις δῶ καθαρά.

ΣΩΚΡΑΤΗΣ, ἀπελπισμένος: *Νά, κοντά
 στήν μπασιά.*

ΣΤΡΕΨΙΑΔΗΣ: *Τώρα, ναι· μόλις ὄμως.*

ΣΩΚΡΑΤΗΣ: *Ὅλοκάθαρα πιά θά τις βλέπεις, ἐξόν
 ἂν στά μάτια ἔχεις τσίμπλες σά γρόθους.*

Παρόμοια, ὁ ποιητής ἐκμεταλλεύεται κωμικά μέ ἐπιτυχία ἕναν οἰκονομικό ὑπολογισμό στήν *Εἰρήνη*, 1019-1022. Ἔχουν ἀκουστεῖ προσευχές γιά τήν Εἰρήνη, καί φαίνεται ὅτι ἀπό στιγμή σέ στιγμή πρόκειται νά θυσιαστεῖ στή θεά ἕνα πρόβατο. Ὁ δοῦλος ὄμως λέει πῶς αὐτό δέν εἶναι σωστό, καί ἐξηγεῖ γιατί:

*Δέν ἀγαπᾷ σφαγῆς ἡ Εἰρήνη
 κι οὔτε νά χύνεται αἷμα στό βωμό της.*

Ὁ Τρυγαῖος τοῦ ἀπαντᾷ:

*Τότε, πάρ' το στό σπίτι, κάνε μέσα
 τή θυσία, καί τὰ μπούτια μόνο φέρε·
 κι ἔτσι γλιτώνει ὁ χορηγός τὸ πρόβατο.⁶*

Ἔτσι τὸ πρόβατο, ζωντανὸ θεατρικὸ σκεῦος, ἐπιζητεῖ γιά νά φαγωθεῖ ἄλλη μέρα, καί τῇ θέσῃ του παίρνει πάνω στό βωμό κάτι πιὸ φτηνό, ἕνας σωρὸς ἀρνίσια κόκαλα.

Στοὺς Ἀχαρνεῖς ἔχουμε μιὰ ἰδιότυπη καί περίπλοκη περίπτωση διακοπῆς τῆς θεατρικῆς ψευδαίσθησης. Στὸ πλαίσιο τῆς

5. Ἄν κοίταζε κανεὶς ἀπὸ τὸ θέατρο τοῦ Διονύσου πρὸς τὴν Πάρνηθα, ὀλόκληρος ὁ ὄγκος τῆς Ἀκρόπολης πού μεσολαβεῖ θά τοῦ ἐκλείνε τελείως τῇ θεᾷ· πρέπει λοιπὸν νά φανταστοῦμε ὅτι ἐδῶ ὁ Σωκράτης λέει κάτι πού θά ἦταν φυσικό, ἂν κάποιος Ἀθηναῖος τὸ ἔλεγε σχεδὸν σὲ οποιοδήποτε ἄλλο σημεῖο τῆς Ἀθήνας.

6. [Χοῦτω τὸ πρόβατον τῷ χορηγῷ σφάζεται. Ὁ Θρ. Σταύρου προτίμησε ἐδῶ νά μεταφράσει: ἔτσι τ' ἄρνι στό θέατρο θ' ἀπομείνει —πού τὸ σημερινὸ κοινὸ τὸ καταλαβαίνει εὐκολότερα.]

υπόθεσης του έργου ο Δικαιοπόλης υποχρεώνεται να πείσει τους θυμωμένους Ἀχαρνῶτες ότι είχε δίκιο να κλείσει ιδιωτική ειρήνη. Για να τους κάμει να τον λυπηθούν, αποφασίζει να ντυθεί με κουρέλια, και για να τὰ δανειστεί πηγαίνει στο σπίτι του Εὐριπίδη, που (καθώς συχνὰ τὸν κατηγοροῦν στὴν κωμωδία) τοῦ ἄρεσε να παρουσιάζει τοὺς τραγικούς ἥρωες ντυμένους στὰ κουρέλια. Ὁ Δικαιοπόλης ἐξηγεῖ (377-382):

*Θυμοῦμαι κι ὄσα τράβηξα ἀπ' τὸν Κλέωνα,
πὺν πέρσι ἐδῶ τὸν εἶλα σατιρῶσει·
μ' ἔσυρε στὴ βουλὴ κι ἄρχισε ἀμέσως
ἢ γλώσσα του νὰ κόβει καὶ νὰ ράβει,
νὰ μὲ συκοφαντεῖ [...]*⁷

Καὶ γι' αὐτὸ ζητᾶ ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη (414-417):

*στὰ γόνατά σου πέφτω, χάρισέ μου
ἓνα κουρέλι ἀπ' τὸ παλιὸ σου δράμα.
Λόγο εἶν' ἀνάγκη στὸ χορὸ νὰ βγάλω,
(δὲν λέει «στοὺς Ἀχαρνεῖς»)
κι ἂν δὲν τὰ πῶ καλά, θὰ μὲ σκοτώσουν.*

Ὅταν πιὰ ἔχει πάρει τὰ κουρέλια πὺν χρειάζεται, ζητᾶ κάτι ἀκόμη (437-444):

*Μοῦ χάρισες αὐτό, Εὐριπίδη· δῶσ' μου
κι ὅ,τι λοιπὸν ταιριάζει μὲ κουρέλια·
νά, τῆς Μυσίας σκουφὶ γιὰ τὸ κεφάλι.
Ζητιάνος πρέπει σήμερα νὰ μοιάσω·
νά 'μαι ὅποιος εἶμαι, νὰ μὴ φαίνομαι ὅμως·
νὰ ξέρον οἱ θεατὲς ποιὸς εἶμαι, ἀλλὰ
οἱ χορευτὲς χαζοὶ νὰ στέκουν δίπλα,
νὰ τοὺς τυλίξω μὲ ἐξυπνες φρασσοῦλες.*

Τελικά, στὴν ἀγόρευσή του, ὁ Δικαιοπόλης δὲν ἀπευθύνεται στὸ χορὸ, ἀλλὰ στὸ κοινὸ (496-505):

*Θεατὲς, μὴ μοῦ θυμώσετε, ἂν, ζητιάνος
ἐγώ, λόγο θὰ βγάλω γιὰ τὴν πόλη,
ἐμπρὸς στοὺς Ἀθηναίους, σὲ κωμωδία.
Τὸ δίκιο δὰ κι ἡ κωμωδία τὸ ξέρει.*

7. Γιὰ τὴ φύση τῶν διαφορῶν πὺν χώριζαν τὸν Ἀριστοφάνη ἀπὸ τὸν Κλέωνα, βλ. σ. 146.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

*Δυσάρεστα θὰ πῶ, σωστά δμως θὰ ἴναι.
 Τώρα δὲ θὰ μὲ ψέξει ὁ Κλέωνας ὅτι
 κακολογῶ τὴν πόλιν ἐμπρὸς σὲ ξένους.
 Τώρα εἶναι Αἴθαια, κι εἴμαστ' ἐμεῖς μόνοι,
 ξένος κανεῖς ἀκόμη [...]*

Ὁ χορός φαίνεται ἐδῶ πὼς ὑποδύεται ἓνα κωμικὸ πρόσωπο (καὶ ὄχι «τὸ χορό», ὅπως στὴν παράβαση), πού μιλά ἐξ ὀνόματος τοῦ ποιητῆ — ἴσως θὰ ἔπρεπε νὰ φανταστοῦμε τὸν Δικαιόπολη «τὸν κωμικὸ ἥρωα» πού (ὅπως ὁ Σαρλῶ) ἐμφανίζεται σὲ διαφορετικὲς ἐποχὲς μὲ διαφορετικὸ ὄνομα καὶ μὲ διαφορετικὴ ἰδιότητα: καὶ σὲ αὐτὴν ὅμως τὴν περίπτωσιν δὲν πρέπει νὰ παραβλέψουμε τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ σὲ κωμωδία, τῆς μετάφρασης, ἀντιστοιχεῖ στὸ τρυγωδία⁸ ποιῶν, τοῦ κειμένου.

Στὴν ἐναρκτήρια σκηνὴ τῶν *Βατραίων* ὁ ποιητὴς ἐκμεταλλεύεται τὴ διακοπὴ τῆς θεατρικῆς ψευδαίσθησης, ὄχι γιὰ νὰ ἐκθέσει στοὺς ἀκροατὲς τί συμβαίνει — πρᾶγμα πού γίνεται ἀργότερα, στὸ διάλογο — ἀλλὰ γιὰ νὰ μᾶς πεῖ πόσο καλύτερος εἶναι ἀπὸ τοὺς ἀντιπάλους του. Τὰ δύο πρόσωπα πού ἐμφανίζονται εἶναι ὁ Διόνυσος, φορώντας τὴν παραδοσιακὴ λεοντὴ τοῦ Ἑρακλῆ, καὶ ὁ δούλος του Ξανθίας, πού καβαλάει ἓνα γαίδαρο, ἀλλὰ κρατᾷ ὁ ἴδιος τίς ἀποσκευὲς στὸν ὦμο — δὲν τίς δίνει δεξιὰ κι ἀριστερὰ στὸ ζῶο. Τὸ ἔργο ἀρχίζει (1-18):

ΞΑΝΘΙΑΣ: Ἄφεντικό, νὰ πῶ κανέν' ἀστεῖο
 ἀπ' τὰ σσηθισμέν' αὐτά, πού μόλις
 τ' ἀκούσουν οἱ θεατὲς, ξεσποῦν στὰ γέλια;
 ΔΙΟΝΥΣΟΣ: Ὁ, τι ἀγαπᾷς· μόνο μὴν πεῖς «τί βάρος!».
 Αὐτὸ μ' ἀναγοιλιάζει καὶ νὰ λείπει.
 ΞΑΝΘΙΑΣ: Ἄλλη ξυπνάδα;
 ΔΙΟΝΥΣΟΣ: Ἐξὸν «ἄχ δὲν ἀντέχω».
 ΞΑΝΘΙΑΣ, ζωνηρά: Καὶ τὸ μεγάλο χωρατό;
 ΔΙΟΝΥΣΟΣ: Μπρός, λέγε·
 κουράγιο· (μετανιώνει) μὰ ὄχι ἐκεῖνο...
 ΞΑΝΘΙΑΣ, ἀπογοητευμένος: Ποιό;
 ΔΙΟΝΥΣΟΣ: νὰ πάρεις
 τὴ μανιβέλ' αὐτὴ στὸν ἄλλο σου ὦμο
 καὶ νὰ φωνάξεις «μοῦ ὄθαν, θὰ τὰ κάμω».

8. Ἡ λέξι σχηματίζεται ἀπὸ τὸ τρυξ = τρύγα (κατσακάθι) τοῦ κρασιοῦ.

ΞΑΝΘΙΑΣ, παρακλητικά: *Οὔτε πῶς τὸ φορτιό μου μὲ βρααίνει
καὶ (χαρούμενα) θ' ἀμολήσω μιά, ἂν δὲ μ' ἀλαφρώσουν;*

ΔΙΟΝΥΣΟΣ: *Ἄν εἶναι νὰ ξεράσω· ἀλλιῶς, νὰ ζήσεις...*

ΞΑΝΘΙΑΣ: *Ἄλλ' ἂν δὲν πῶ τ' ἀστεία πού συνηθίζουν
ὁ Φρόνιχος, ὁ Λύκης κι ὁ Ἀμειψίας,
σὰ βγάζουν φορτωμένους στὴ σκηνή,
ποιὸς τότε ὁ λόγος νὰ κρατάω τὸν μπόγο;*

ΔΙΟΝΥΣΟΣ: *Νὰ μὴν τὰ πεῖς· δταν στὸ θέατρο βλέπω
τέτοιας λογῆς ἐγὼ ξυπνάδες, βγαίνω
πυὸ γέρος ἀπὸ πρὶν κατὰ ἓνα χρόνο.⁹*

Τὴν ἴδια στιγμή πού ὁ Ἀριστοφάνης κατακρίνει τοὺς ἄλλους ποιητὲς γιὰ τὰ κοπρολογικὰ χωρατὰ τους, χρησιμοποιεῖ καὶ ὁ ἴδιος ὄλες τίς χυδαῖες λέξεις, ὅσο γίνεται περισσότερο, γιὰ νὰ προκαλέσει καὶ αὐτὸς ἴδιας λογῆς γέλιο.

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΑΣΥΝΕΠΕΙΕΣ

Συνηθισμένη συνέπεια τῶν διακοπῶν τῆς θεατρικῆς ψευδαίσθησης στὴν κωμωδία εἶναι ὅτι οἱ ὑποκριτὲς μποροῦν καὶ λένε πράγματα πού στὴν καθημερινή ζωὴ θὰ προκαλοῦσαν μιὰ ἀπάντηση γεμάτη ἀπορία καὶ ἀγανάκτηση, ἢ πράγματα πού καὶ αὐτοὶ οἱ ἴδιοι δὲν θὰ ἤθελαν κὰν νὰ τὰ ποῦν σὲ καταστάσεις ἐντελῶς ὁμοιες μὲ αὐτὲς πού παριστάνονται στὸ πλαίσιο τοῦ ἔργου. Ὅταν π.χ. ἡ Κλεονίκη, στὴ *Λυσιστράτη*, 112-114, ἀπαντᾷ μὲ ἐνθουσιασμό στὴν ἐρώτηση:

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ: *Λοιπὸν, τὸν τρόπο ἂν βρῶ νὰ βάλω τέρμα
στὸν πόλεμο —τί λέτε;— μὲ βοηθᾶτε;*

ΚΛΕΟΝΙΚΗ: *Ὡς καὶ τὸ φόρεμά μου ἐγὼ ἀμανάτι
τὸ βάζω, μὰ τίς θεές, ἂν εἶναι ἀνάγκη,
κι ὄσα πιάσω τὰ πίνω σὲ μιὰ μέρα...*

λέει ἡ ἴδια αὐτὸ πού ρεαλιστικὰ θὰ μπορούσε νὰ ἀποδοθεῖ ὡς ἐξῆς:

*Κλεονίκη: Ὡ, ναί! βέβαια· καὶ ἂν ἀκόμη ἦταν ἀνάγκη νὰ
βάλω στὸ ἐνεχυροδανειστήριο τὸ καλύτερό μου φόρεμα.*

9. Ἄν αὐτὸ τὸ ἔλεγε κάποιος θνητός, θὰ κινδύνευε νὰ θεωρηθεῖ γελοῖος, γιὰτι, ἀφοῦ οἱ δραματικοὶ ἀγῶνες ἦταν ἐτήσιοι, ἀναγκαστικὰ θὰ γερνοῦσε ἓνα χρόνο ἀπὸ Διονύσια σὲ Διονύσια, ἢ ἀπὸ Λήνια σὲ Λήνια. Διαφορετικὴ εἶναι ἡ ἔννοια τώρα πού τὸ λέει ὁ Διόνυσος: οἱ θεοὶ ἦταν ἀγέραςτοι.

Ένας κινικός θεατής (κατά μέρος): Μμμ! Άν τὸ ἔκανες αὐτό, βάζω στοίχημα πὼς ὄ,τι σοῦ ἔδιναν θὰ τὸ ζόδευες τὴν ἴδια μέρα στὸ πιωτό!

Κανένας ὁμως δὲν φαίνεται νὰ προσέχει τί εἶπε ἡ Κλεονίκη: ἡ Μυρρίνη καὶ ἡ Λαμπιτῶ συνεχίζουν, λέγοντας μὲ τὴ σειρά τους: «Ναί, τὸ ἴδιο κι ἐγώ, ἀκόμη καὶ ἄν...», καὶ «Ναί, καὶ ἀκόμη θά...». Τὸ νὰ λέει ἓνα πρόσωπο μόνο του πράγματα πού θὰ μποροῦσε νὰ τοῦ τὰ πεῖ κάποιος ἄλλος, ἀποτελεῖ σημαντικό στοιχεῖο τοῦς Ἰπτεῖς, ὅπου ὁ Παφλαγόνας (ἀριστοφανικό ὑποκατάστατο τοῦ Κλέωνα) δοῦλος συμπεριφέρεται σὰν νὰ ἔχει στὸ χαρακτήρα του ὅλες τὶς ἀποκρουστικὲς ιδιότητες πού ὁ Ἄριστοφάνης ἀπέδιδε στὸν Κλέωνα, ιδιότητες πού κι ὁ ἴδιος ὁ Κλέων (ἡ καὶ ἕνας Παφλαγόνας δοῦλος, ἂν θέλετε) δὲν θὰ ἦταν πρόθυμος νὰ τὶς παραδεχτεῖ. Παρόμοια, ἓνα πρόσωπο μπορεῖ νὰ λέει πράγματα πού ἂν τὰ ἔλεγε στὴν πραγματικότητα θὰ εἶχαν ἀποτέλεσμα ἀντίθετο ἀπὸ τὸ σκοπὸ πού ἐπιδιώκει μιλώντας· καὶ ὁμως, τὸ πρόσωπο πού τὰ ἀκούει ἀντιδρᾶ, ὅπως θὰ ἀντιδρῶσε ἂν εἶχε ἀκούσει διαφορετικὰ πράγματα.¹⁰ Στὶς *Θεσμοφοριάζουσες*, 936-938, ὁ γερο-συγγενὴς τοῦ Εὐριπίδη ζητᾶ ἀπὸ τὸν Πρύτανι μιὰ χάρη:

*Πρύτανι, σ' ἐξορκίζω στὸ δεξί σου,
πὸν τὸ κρατᾶς ἀνάσκελο, ὅταν κάποιος
λεφτὰ σοῦ φέρνει, ξέρω, θὰ πεθάνω,
μιὰ χάρη ὁμως ζητῶ.*

ΠΡΥΤΑΝΗΣ:

Τί χάρη θέλεις;

Μερικὲς φορὲς κωμικὰ χωρία βρίσκονται ἀπομονωμένα σὰν αὐθύπαρκα ἀστεῖα, πού ἐνδέχεται νὰ μὴν προκύπτουν φυσιολογικά ἀπὸ τὸ διάλογο πού προηγήθηκε, καὶ πού ἐπίσης ὁ ποιητὴς μπορεῖ νὰ τὰ σταματᾶ σὲ σημεῖο ὅπου θὰ ἦταν πολὺ ἀπίθανο νὰ σταματήσουν, ἂν τύχαινε νὰ εἰπωθοῦν σὲ πραγματικὴ συζήτηση. Π.χ. στὶς *Νεφέλες*, 193, ὁ Στρεψιάδης, ὅταν μαθαίνει ἀπὸ τὸν μαθητὴ Ξεναγό του ὅτι μερικοὶ μαθητὲς σκύβουν ὡς κάτω μὲ τὸ κεφάλι στὸ χῶμα, γιὰτὶ «ψάχνουν τὰ κάτω ἀπὸ τὸν Τάρταρο

10. Αὐτὴ τὴν τεχνικὴ οἱ ἀδελφοὶ Μάρξ τὴ χρησιμοποίησαν στὸ ἔπακρο: οἱ ἄνθρωποι σπάνια ἀντιδρῶν στὶς προσβολὲς πού τοὺς κάνει ὁ Γκροῦσο· παίρνουν μόνο μιὰ στιγμιαια ἔκφραση ἀγανάκτησης, καὶ συχνὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ διαπιστώσει τὸ διάστημα πού ἔχει προβλέψει ὁ σεναριογράφος νὰ μεσολαβήσει γιὰ τὰ γέλια τῶν ἀκροατῶν, ὥσπου νὰ ἔρθε ἡ ὥρα νὰ μιλήσει πάλι κάποιος.

σκοτάδια», ρωτᾷ: «Κι ὁ πισινός τους πῶς κοιτάει στὰ οὐράνια;». Ἡ ἐρώτηση δὲν εἶναι πολὺ ἐξυπνη, ἀφοῦ ἡ φυσικὴ ἀπάντηση θὰ ἦταν: «ἐπειδὴ ἔχουν σκυμμένο τὸ κεφάλι στὸ χῶμα»· ἀποτελεῖ ὁμως ἀφορμὴ γιὰ νὰ δοθεῖ ἡ ἀπάντηση:

Ξέχωρα αὐτός, μαθαίνει ἀστρονομία.

Ἄργότερα, τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς ποὺ ἐτοιμάζεται νὰ μπεῖ στὸ σχολεῖο ὡς μαθητῆς, ρωτᾷ τὸν Σωκράτη (500-502):

*Πές μου τώρα
μελετηρὸς καὶ πρόθυμος ἂν εἶμαι,
μὲ ποιὸ σὰς μαθητῆ θὰ μοιάσω τάχα;*

Παράξενη ἐρώτηση καὶ ἀφύσικη, μὲ φανερὸ σκοπὸ νὰ δώσει λαβὴ γιὰ ἓνα ἀστεῖο, ποὺ οἱ Ἀθηναῖοι ἴσως νὰ τὸ ἐβρισκαν πιὸ κωμικὸ ἀπ' ἔτι σήμερα ἐμεῖς (503-504):

ΣΩΚΡΑΤΗΣ: *Χαιρεφώντα, δλόφτυστος θὰ γίνεις.*

ΣΤΡΕΨΙΛΑΔΗΣ: *Ἄχ, μισοπεθαμένος θὰ ᾿μαι ὁ δόλιος.*

Ὅταν, ἀρχὴ ἀρχὴ στὴ Λυσιστράτη, ἡ Κλεονίκη ρωτᾷ τὴν ἡρώιδα γιὰτι κάλεσε σὲ σύναξη ὅλες τὶς γυναῖκες, ὁ διάλογος ἐξελισσεται ὡς ἐξῆς (23-25):

ΚΛΕΟΝΙΚΗ: *Γιὰ ποιὸ σκοπὸ ὅμως, Λυσιστράτη μου, ἔχεις
τὶς γυναῖκες σὲ σύναξη καλέσει;*

Σπουδαῖο; (αὐτὸ τὸ πρᾶγμα; πηλίκον τί;)

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ: *Μεγάλο.*

ΚΛΕΟΝΙΚΗ: *Καὶ χοντρό;*

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ: *Μὲ οὐσία.*

ΚΛΕΟΝΙΚΗ: *Μὰ τότε πῶς δὲν ἔρχονται;*

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ, ἀνυπόμονα: *Δὲν εἶναι*

*αὐτὸ ποὺ βάζει ὁ νοῦς σου· (μὲ πικρία) ἂν ἦταν, ὅλες
θὰ ᾿τρεχαν [...]*

«Χοντρό» (παχὺ) δὲν εἶναι ἐπίθετο ποὺ κανονικὰ θὰ συνόδευε τὸ οὐσιαστικὸ πρᾶγμα (= ὑπόθεση, ἐνέργεια, κάτι ποὺ πρέπει νὰ γίνε), καὶ ἂν κάποια πραγματικὴ Κλεονίκη εἶχε ρωτήσῃ κάτι τέτοιο, ἡ πραγματικὴ Λυσιστράτη θὰ ἀπαντοῦσε μόνο: «Τί διάβολο ἐνοεῖς;» — ὁ ποιητῆς ὅμως ἔβαλε τὴ Λυσιστράτη νὰ δέχεται τὸ ἐπίθετο γιὰ χάρη τοῦ σεξουαλικοῦ ἀστείου.

Στοὺς Σφήκες, 1219-1249, ὁ Βδελυκλέων δίνει στὸν πατέρα

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΑΣΤΡΟΠΕΙΕΣ

του μαθήματα κοινωνικής συμπεριφορᾶς, καὶ κάποια στιγμή τὸν ρωτᾷ γιὰ τὰ σκόλια, τὰ συμποτικά τραγούδια ποὺ τραγουδοῦσαν συνήθως οἱ καλεσμένοι μετὰ τὸ συμπόσιο. Ὑπόθεσε, τοῦ λέει, ὅτι εἶμαι ὁ Κλέων, καὶ σοῦ τραγουδῶ τὰ πρῶτα λόγια ἀπὸ τὸ τραγούδι τοῦ Ἀρμοδίου. Στὸν ἐπόμενο στίχο ὁ Φιλοκλέων, ὑποχρεωμένος νὰ συνεχίσει, δὲν τραγουδᾷ τὰ πραγματικά λόγια τοῦ τραγουδιοῦ, ἀλλὰ λόγια διαφορετικά, ὑβριστικά γιὰ τὸν Κλέωνα. Ὁ Βδελυκλέων θορυβεῖται· ὅταν ὁμως συνεχίζει μὲ δύο ἀκόμη τραγούδια —τὸ ἓνα ὑποτίθεται ὅτι τὸ ἀρχίζει κάποιος Θεῶρος καὶ τὸ δεύτερο ὁ Αἰσχίνης—, καὶ ὁ Φιλοκλέων τοῦ κάνει γιὰ δεύτερη φορὰ τὰ ἴδια, ὁ Βδελυκλέων τὸ ἀφήνει νὰ περάσει χωρὶς νὰ τὸ ἀποδοκιμάσει ἢ νὰ τὸ σχολιάσει· σκοπὸς τοῦ Ἀριστοφάνη δὲν ἦταν νὰ μᾶς κάνει νὰ βαρεθοῦμε μὲ τὴν ἐπανάληψη τοῦ ἴδιου ἀστείου, ἀλλὰ νὰ διασῶρει τὸν Θεῶρο καὶ τὸν Αἰσχίνη. Τὸ ἐπεισόδιο τελειώνει μὲ τὸν Βδελυκλέωνα νὰ ἐπαινεῖ τὸν Φιλοκλέωνα (1249):

Σ' αὐτὰ πολὺ καλὰ τὰ καταφέρνεις!

γιατὶ ἔκαμε αὐτὸ ἀκριβῶς ποὺ ἀρχικά τοῦ εἶχε πεῖ νὰ μὴν κάμει. Ὁ Βδελυκλέων δηλαδὴ ἐγκαταλείπει τὸ ρόλο τοῦ ἀνθρώπου ποὺ προσπαθεῖ νὰ ἀλλάξει τὸν ἄσωτο πατέρα του καὶ νὰ τὸν κάμει ἀποδεκτὸ μέλος τῆς καλῆς κοινωνίας, καὶ γίνεται γιὰ μιὰ στιγμή φερέφωνο τοῦ ποιητῆ: μᾶς προσκαλεῖ νὰ χειροκροτήσουμε ἓνα ἀστεῖο ποὺ διακωμωδεῖ κάποιο πολὺ γνωστὸ σύγχρονο πρόσωπο.

Ἡ κωμικὴ ἀσυνέπεια ἔχει καὶ μιὰ πιδ θετικὴ πλευρά: μερικές φορές ὅσοι μετέχουν σὲ μιὰ σκηνὴ φαίνεται ὅτι διευρύνουν τὶς κωμικὲς τῆς δυνατότητες μὲ μοναδικὸ σκοπὸ νὰ ἐνισχύσουν τὸ κωμικὸ ἀποτέλεσμα. Τέτοια περίπτωσις ἔχουμε στοὺς *Σφήκες*, 169-195, ὅπου ὁ Φιλοκλέων, περιορισμένος μέσα στὸ σπίτι ἀπὸ τὸν Βδελυκλέωνα καὶ τοὺς δούλους (ποὺ ὑπακούουν στὸν Βδελυκλέωνα), ἐπιχειρεῖ νὰ διαφύγει μὲ τρόπο ἀπίθανο:

ΦΙΛΟΚΛΕΩΝ, πίσω ἀπὸ τὴν πόρτα:

...πάω γαῖδούρι καὶ σαμάρι

μαζὶ καὶ τὰ κοφίνια νὰ πουλήσω·

γιατὶ εἶναι νιὸ φεγγάρι.

ΒΔΕΛΥΚΛΕΩΝ: *Τὸ πουλάω*

ἐγὼ· δὲν ξέρω;

ΦΙΛΟΚΛΕΩΝ: *Ἄ ὄχι σὰν ἐμένα.*

ΒΔΕΛΥΚΛΕΩΝ: *Καλύτερὰ σου.*

ΦΙΛΟΚΛΕΩΝ: *Ἔ, βγάλε τὸ γαῖδούρι.*

ΞΑΝΘΙΑΣ: *Τί πονηριά! Βρὲ πρόφραση πού βρῆκε
γιά νά τοῦ ἀνοίξεις! *Ε;*

ΒΔΕΛΥΚΛΕΩΝ: *Δὲν ἐπιασε ὁμῶς·
ἐνωσα τὰ τερτίγια του. Μὰ ὡστόσο
κάλλιο νά μπῶ νά βγάλω τὸ γαϊδούρι,
μὴν πάει καὶ ξεπροβάλει πάλι ὁ γέρος.*

(Ὁ Βδελυκλέων ἀνοίγει τὴν πόρτα καὶ βγάζει ἔξω ἓνα ψεύ-
τικο γαϊδαρο πάνω σὲ καρούλια,¹¹ μὲ τὰ κοφίνια του. Κάτω
ἀπὸ τὸ γαϊδαρο κρέμεται ἀπὸ τὰ κοφίνια ὁ Φιλοκλέων, σὰν
τὸν Ὀδυσσεά πού ξέφυγε ἀπὸ τὴ σπηλιά τοῦ Κύκλωπα κρε-
μασμένος κάτω ἀπὸ ἓνα κριάρι.)

Γιατί, κὺρ Μέντιε, κλαῖς; πού σέ πουλᾶνε;

(Αὐτὸ ἔχει σκοπὸ νά μᾶς θυμίσει τὸν τυφλὸ Κύκλωπα πού
ρῶτησε πὸ κριάρι, γιατί ἔβγαине τελευταῖο.)

*Περάτα. Τί βογκᾶς; Κάποιο Ὀδυσσεά
μὴν κρύβεις;*

ΞΑΝΘΙΑΣ: *Μὰ τὸ Δία, σηκώνει κάποιον
πού χώθηκε ἀποκάτω ἀπ' τὴν κοιλιά του.*

ΒΔΕΛΥΚΛΕΩΝ: *Σὰν ποιόν; Νά δῶ! Ναί, αὐτόν. Βρὲ τί 'ναι
τοῦτο;*

*Ἴσως νά ὑποθέταμε ὅτι ὁ Βδελυκλέων θὰ ἀναγνώριζε τὸν πατέρα
του ἀμέσως· ἡ ἀναγνώριση ὁμῶς καθυστερεῖ, γιὰ νά παρεμβληθεῖ
ἓνα ἀστεῖο δανεισμένο ἀπὸ τὴν ἱστορία τοῦ Ὀδυσσεά: ὁ Ὀδυσσεά-
ας εἶχε πεῖ στὸν Κύκλωπα μὲ πονηριά ὅτι τὸ ὄνομά του ἦταν
Ὄστις (Κανένας).

ΒΔΕΛΥΚΛΕΩΝ: *Μίλα, ἄνθρωπε: ποιὸς εἶσαι;*

ΦΙΛΟΚΛΕΩΝ: *Εἰμ' ὁ Κανένας.*

ΒΔΕΛΥΚΛΕΩΝ: *Ὁ Κανένας; ἐσύ; Κι ἀπὸ ποιὸν τόπο;*

ΦΙΛΟΚΛΕΩΝ: *Εἰμ' ὁ Ἰθακος,*

(ἀπὸ τὴν Ἰθάκη, ὅπως ὁ Ὀδυσσεάς)

ὁ γιὸς τοῦ Σκασταλόγη.

(Ἄν ρωτοῦσαν ἓνα ἀρχαῖο Ἕλληνα τὸ ὄνομά του ὀλόκληρο,
θὰ ἔλεγε, μαζὶ μὲ τὸ δικό του ὄνομα, τὸ ὄνομα τοῦ πα-
τέρα του καὶ τὴν πατρίδα του.)

11. Ὑποθέτω ὁμοίωμα καὶ ὄχι γαϊδαρο πραγματικό, γιὰ νά μπορεῖ ἡ
σκηνὴ νά παιχθεῖ χωρὶς δυσκολίες —δὲν ξέρω ἂν οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες εἶχαν
σκεφτεῖ τὸ «ζῶο» τῆς σύγχρονης παντομίμας: δύο ἀνθρώπους μέσα σὲ ἓνα
ψεύτικο τομάρι.

ΒΔΕΛΥΚΛΕΩΝ: *Κανένα, δὲ θὰ δεῖς καλὸ κανένα.*

(στὸν Ξανθία) *Τράβα τον ἀπὸ κάτω. Ὁ σχαμένος!*

Ποῦ χώθηκε! Μοῦ φαίνεται, ὡς τὸν βλέπω,

κάποιου γαῖδουροκράχτη τὸ πουλάρι.

(«ὁμοιότατος κλητῆρος... πωλίω»: ἡ λέξη κλητῆρ [δικαστικός κλητῆρας] σήμαινε στὴ λαϊκὴ γλώσσα καὶ τὸ γαῖδαρο)

ΦΙΛΟΚΛΕΩΝ: *Ἀφήστε με, εἶδεμὴ θὰ τσακωθοῦμε.*

Ὡς ἐδῶ πᾶμε καλά: ὅταν ἐγκλιματιστεῖ κανεὶς στὸν γκροτέσκο χαρακτήρα τοῦ χωρατοῦ, ὁ διάλογος ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα τοῦ φαίνεται ρεαλιστικός. Ἡ ἐπόμενη ὁμως ἐρώτηση τοῦ Βδελυκλέωνα ἔχει σκοπὸ νὰ δώσει ἀφορμὴ γιὰ μιὰ κωμικὴ ἀπάντηση τοῦ Φιλοκλέωνα, ἀπάντηση ποῦ ἴσως νὰ τὴν ἔδινε ὁ γέρος ἂν ἡ ὀργή του εἶχε τελειῶς ξεθυμᾶνει καὶ ἦταν σὲ θέση νὰ γελάσει κι ὁ ἴδιος μὲ τὴν κωμικὴ του θέση.

ΒΔΕΛΥΚΛΕΩΝ: *Θὰ τσακωθεῖς μ' ἐμᾶς; Καὶ γιὰ ποιὸ λόγο;*

ΦΙΛΟΚΛΕΩΝ: *Γιὰ σκιὰ... γαῖδάρον.*

(«Περὶ ἄνου σκιᾶς» [191]: παροιμιακὴ ἔκφραση γιὰ κάθε ἀσήμαντο λόγου διαφωνίας.)

ΒΔΕΛΥΚΛΕΩΝ:

Κατεργάρης εἶσαι

κι ἀπόκοτος.

— *Πονηρὸς εἰ πόρω τέχνης καὶ παράβολος* (192). Ὁ Φιλοκλέων παρεξηγεῖ τὰ πονηρὸς καὶ παράβολος (ἀπόκοτος, ριψοκίνδυνος)· τὸ δεύτερο τὸ ἐρμηνεύει σὰν νὰ σημαίνει ὅτι ἔχει περάσει (παρ-) τὴν ἡλικία ἀνέου ζώου ποῦ δὲν τοῦ ἔπεσαν ἀκόμη τὰ πρῶτα του δόντια» (ἄβολος). Ἔτσι γυρίζει τὴ συζήτηση στὸ ἀστεῖο, ὅπως θὰ ἔκανε ἴσως κάποιος θεατῆς ποῦ τὸν διασκέδαζε ἡ παράσταση, ὅχι ὁμως καὶ ἕνας θυμωμένος γέρος ποῦ τὸν ἐμποδίζουν στίς προσπάθειές του νὰ δραπετεῦσει.

ΦΙΛΟΚΛΕΩΝ: *Ἐγὼ ἔμαι κατεργάρης;*

Δὲν ξέρεις πόσο ἀξίζω, μὰ τὸ Δία!

θὰ νιώσεις τὴν ἀξία μου, σὰ μασήσεις

γεροντικὸ δικαστικὸ προκοίλι.

Ἡ φράση *ὅταν φάγῃς ὑπογαστρίον*, 194 κ.έ., περιέχει ὑπαινιγμὸ στὴ θέση ποῦ εἶχε πάρει ὁ ἴδιος πρὶν ἀπὸ λίγο κάτω ἀπὸ τὴν κοιλιὰ τοῦ γαῖδάρου — ἴσως μάλιστα ὁ ποιητῆς νὰ θέλει νὰ μᾶς θυμίσει ὅτι, ἂν ὁ Ὀδυσσεὺς δὲν φρόντιζε νὰ δραπετεῦσει, ὁ Κύκλωπας θὰ τὸν καταβρόχθιζε.

“Ένα ακόμη παράδειγμα συναντούμε στους *Ἀχαρνείς*, 764-796. Κάποιος Μεγαρίτης έντυσε τις κόρες του γουρουνόπουλα και προσπαθεῖ νὰ τις πουλήσει στὸν Δικαιοπόλη. Ὁ Ἀριστοφάνης ἐκμεταλλεύεται τὴ διπλὴ σημασία τῆς λέξης *χοῖρος*, πὺ σημαίνει «γουρουνόπουλο», ἀλλὰ καὶ «γυναικεῖο αἰδοῖο», στὴ χυδαία καθημερινὴ γλῶσσα.

ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΗΣ: *Τότε τί φέρνεις;*

ΜΕΓΑΡΙΤΗΣ: *Φέρνω γουρουνάτσα*

σὰν πὺ ἔχουν στὰ μυστήρια τῆς Λεφίνας.

(Τὰ γουρούνια ἀποτελοῦσαν τὰ καθιερωμένα ζῶα γιὰ τις θυσίες στὰ ἑλευσίνια μυστήρια.)

ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΗΣ: *Ὠραῖα γιὰ δεῖξε μού τα.*

ΜΕΓΑΡΙΤΗΣ: *Μεγαλεῖο!*

Δοτσίμασε νὰ δεῖς· παχὺ τσ ὠραῖο.

(βγάζει ἀπὸ τὸ σακὶ τὸ ἓνα κοριτσάκι)

ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΗΣ, καθὼς ἀντιλαμβάνεται ὅτι ὁ Μεγαρίτης δὲν τοῦ δείχνει γουρούνι, ἀλλὰ ἓνα κορίτσι πὺ φορεῖ γουρουνίσια πόδια καὶ μουςούδα:

Βρέ, τί ’ναι τοῦτο;

ΜΕΓΑΡΙΤΗΣ: *Τί ’ναι; γουρουνίτσα.*

ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΗΣ: *Τί λές, μωρέ; ἀπὸ πὺ;*

ΜΕΓΑΡΙΤΗΣ: *Ἄπ’ τὰ Μέγαρα εἶναι.*

Ντὰ λείεις ἔσου; δὲν εἶναι;

ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΗΣ: *Δὲ μοῦ φαίνεται.*

Ὡς ἐδῶ ὁ Δικαιοπόλης θεωρεῖ πάντοτε ὅτι *χοῖρος* σημαίνει «γουρουνόπουλο», καὶ ἀρνεῖται νὰ δεχτεῖ (καὶ μὲ τὸ δίκιο του) ὅτι ἡ κοπέλα εἶναι γουρουνόπουλο. Στὴν πραγματικὴ ζωὴ (ἂν εἶναι δυνατό νὰ φανταστοῦμε στὴν πραγματικὴ ζωὴ τέχνασμα ὅπως αὐτὸ τοῦ Μεγαρίτη) τὸ ἐπόμενο βῆμα θὰ ἦταν νὰ διώξει ὁ Δικαιοπόλης τὸν Μεγαρίτη λέγοντάς του «Φύγε ἀπὸ δῶ, πὺ πᾶς νὰ μὲ γελάσεις!» —στὴν κωμωδία ὅμως ὁ Μεγαρίτης ἀντὶ νὰ φύγει ἐπιχειρεῖ νὰ παγιδεύσει τὸν Δικαιοπόλη, χρησιμοποιοῦντας τὴν ἀνατομικὴ σημασία τοῦ *χοῖρος* (ἐδῶ θὰ τὴ σημειώνουμε *χοῖρος*₂), καὶ νὰ τὸν ὑποχρεώσει νὰ παραδεχτεῖ ὅτι ἡ κοπέλα εἶναι γουρουνόπουλο (*χοῖρος*₁):

ΜΕΓΑΡΙΤΗΣ: *Φοβερὸ πράγμα! (στὸ ἀκροατήριο) Τί δυσπιστία!*

*Λέει ὅτι αὐτὸ δὲν εἶναι *χοῖρος*₁. Ἐντάξει, ἂν θές σοῦ βάζω*

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΑΣΤΥΝΕΠΕΙΕΣ

στοίχημα ἀλάτι καὶ θυμάρη πῶς τοῦτο (δείχνει τὸ ἐπίκαιρο σημεῖο) οἱ Ἕλληνες τὸ λέμε χοῖρος₂.

ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΗΣ: Μὰ ἀνήκει σὲ ἄνθρωπο (ὁ χοῖρος₂)!

ΜΕΓΑΡΙΤΗΣ: Καὶ βέβαια! Εἶναι δικός μου (ὁ χοῖρος₁): ἐσὺ ποια-
νοῦ νόμιζες πῶς εἶναι;*

Ὁ Μεγαρίτης τὴν κέρδισε τῆ λεκτικῆ αὐτῆ ἀψιμαχία· ἀλλὰ στὴν πραγματικῆ ζωῇ δὲν θὰ ἐπειθε κανέναν νὰ δώσει λεφτὰ γιὰ γου-
ρουνόπουλο πού δὲν εἶναι γουρουνόπουλο. Καὶ ὅμως ὁ Ἄριστο-
φάνης δὲν ἀφήνει τὸν Δικαιοπόλη νὰ χάσει τὴν ὑπομονή του. Ὁ
διάλογος συνεχίζεται:

ΜΕΓΑΡΙΤΗΣ: Θέλεις ν' ἀκούεις τσαὶ τῆ λαλιά της;

ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΗΣ: Θέλω.

ΜΕΓΑΡΙΤΗΣ: Γούρλισε, γουρουνάτσι. Δὲ γουρλίξεις;

(ἀπειλητικὰ στὸ αὐτὶ της)

Χάε στὴν ὄργη! Ἄ δὲ θέλεις, θὰ σὲ πάω,

μὰ τὸν Ἑρμῆ, στὸ σπίτι πάλι πίσω.

ΚΟΡΙΤΣΙ, φοβισμένο, γιὰτὶ στὸ σπίτι πεθαίνουν ἀπὸ τὴν πείνα:
Κοῦ κοῦ.

ΜΕΓΑΡΙΤΗΣ: Εἶναι γουρούνα;

Ἐνα γρύλισμα δὲν φτάνει βέβαια γιὰ νὰ πείσει ἓναν πανέξυπνο
Ἀθηναῖο ἀγρότη ὅτι τὸ κορίτσι εἶναι πραγματικὰ γουρουνόπου-
λο. Ὁ Δικαιοπόλης ὅμως, ὅπως φαίνεται, ἔχει μπεῖ τώρα στὸ
νόημα τοῦ παιχνιδιοῦ, καὶ δέχεται τὶς κοπέλες σὰν γουρουνόπου-
λα, μιὰ καὶ εἶναι ὁ μόνος τρόπος νὰ μπορέσει νὰ γίνεῖ μιὰ δλό-
κληρη σειρά ἀστεῖα. Συγχρόνως, μερικὰ πού λέει γιὰ τὰ «γου-
ρουνόπουλα» καὶ ὀρισμένες ἀπαντήσεις τοῦ Μεγαρίτη ἀποκοτοῦν
νόημα μόνο σὰν ὑπαινιγμοὶ στὴ δεύτερη ἔννοια τοῦ χοῖρος:

ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΗΣ: Μοιάζει σὰ γουρούνα («χοῖρος φαίνεται»):

σὰν τρανέψι κι ἀνοίξει, θὰ εἶναι... γούρνα («κύσθος ἔσται»).

(Ἡ δεύτερη πρόταση ἀποκοτᾶ νόημα μόνο ἂν τὸ χοῖρος στὴν
πρῶτη πρόταση ἐρμηνευτεῖ ἀναδρομικὰ ὡς χοῖρος₂: ἡ πρῶ-
τη ὅμως πρόταση ἀποτελοῦσε ἀπάντηση στὸ ἐρώτημα τοῦ
Μεγαρίτη «Εἶναι χοῖρος₁;»)

ΜΕΓΑΡΙΤΗΣ: Σὲ πέντε χρόνια θὰ εἶναι, νὰ τὸ ξέρεις,
ἀπαράλλαχτη ἢ μάνα της.

ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΗΣ: Ὡστόσο

δὲν κάνει γιὰ θυσία.

- ΜΕΓΑΡΙΤΗΣ: *Γιατί δὲν κάνει;*
 ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΗΣ: *Δὲν ἔχει οὐρά.*
 (ἐλαττωματικά ἢ ἀνάπηρα ζῶα ἦταν κατὰ κανόνα ἀκατάλληλα γιὰ θυσία)
 ΜΕΓΑΡΙΤΗΣ: *Δὲν ἔχει οὐρά, γιατί εἶναι μικρή· σὰ μεγαλώσει, τότε θὰ ἔχει μιὰ κότσινη, μεγάλη τσαὶ χοντρή.*
 (δηλ. τὸ πέος τοῦ ἐπιβήτορα!)
Μὰ ἂ θέλεις γουρουνάτσι γιὰ θρεφτάρι,
 (δηλ. γιὰ νὰ τὸ μεγαλώσεις, ὄχι γιὰ νὰ τὸ σφάζεις μικρό)
νά, αὐτὴ σοῦ κάνει.
 (δείχνει τὴν ἄλλη κοπέλα, ὅπως θὰ ἔκανε κι ἓνας πραγματικός ζωέμπορος)
 ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΗΣ, ἀφοῦ τὴν ἐπιθεωρήσει: *Μοιάζει μὲ τὴν ἄλλη.*
 ΜΕΓΑΡΙΤΗΣ: *Ἔχουν μαθὲς μιὰ μάνα τσ ἓναν τσύρη.*
Ἦντες παχύνει αὐτὴ τσαὶ βγάλει χνούδι,
θά 'ναι γιὰ προσφορὰ στὴν Ἀφροδίτη.
 ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΗΣ: *Στὴν Ἀφροδίτη δὲν προσφέρουν χοίρους.*
 (ὑπῆρχαν μερικές θεότητες ποῦ δὲν δέχονταν θυσίες χοίρων)
 ΜΕΓΑΡΙΤΗΣ: *Τί λές; Ὁ μόνος θεὸς ποῦ τοῦ ταιριάζουν.*
 (Ὁ χοῖρος₂ καὶ ἡ «θυσία στὴν Ἀφροδίτη» ταιριάζουν φυσικὰ στὴ θεὰ τῆς ἐρωτικῆς ἡδονῆς — ὁ χοῖρος₁ ἀποτελοῦσε συνηθισμένη θυσία γιὰ ἄλλους θεούς.)
Τέτοια γουρούνα, ἂν περαστεῖ στὴ σούγλα, (δηλ. στὸ πέος!) κρέας πιὸ γλυκὸ στὸν κόσμον δὲν εἶν' ἄλλο.

Ἐκ τῆς ἐξουσίας καὶ ὡς τὸ τέλος τῆς σκηνῆς τὰ «γουρουνόπουλα» εἶναι γουρουνόπουλα, καὶ τὸ λογοπαίγνιο ἐγκαταλείπεται. Ὅσο ἔμως διαρκοῦσε τὸ ἀστεῖο, ἡ πρόδος τῆς κωμικῆς ὑπόθεσης — δηλαδὴ ἡ ἀγοροπωλησία τῶν μεταμφιεσμένων κοριτσιῶν — εἶχε οὐσιαστικὰ διακοπεῖ, καὶ τὰ δύο πρόσωπα ἐκμεταλλεύτηκαν ὅσο γινόταν περισσότερο τὶς κωμικὲς δυνατότητες ποῦ τοὺς πρόσφερε ἡ διπλὴ σημασία τῆς λέξης χοῖρος.

ΠΕΜΠΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ
Υ Φ Ο Σ Κ Α Ι Δ Ο Μ Η

ΑΓΩΝΕΣ ΚΑΙ ΕΠΕΙΣΟΔΙΑ

Κεντρικό θέμα στους *Άχαρνες* είναι το κατόρθωμα του Δικαιοπόλη να συνάψει ιδιωτική ειρήνη και ή επιτυχία του να πείσει το χορό να συμφωνήσει μαζί του. Το θέμα ολοκληρώνεται στα μισά περίπου του έργου, πράγμα που σημαίνει ότι το κρίσιμο κορύφωμα του έργου δεν τοποθετείται ούτε στο τέλος, ούτε κοντά στο τέλος, αλλά πριν από την παράβαση. Όλοκληρο το μέρος που ακολουθεί την παράβαση (α) έκθεται τις συνέπειες που είχε ή επιτυχία του Δικαιοπόλη, και (β) οδηγεί τελικά τις συνέπειες αυτές σε έναν πολυθρόβο θρίαμβο, χωρίς να εισάγει κανένα αξιόλογο νέο στοιχείο έκπληξης ή αγωνίας. Στο καθένα από τα τέσσερα πρώτα περιγραφικά επεισόδια παρουσιάζονται νέα πρόσωπα, ή ύπαρξη των οποίων έχει νόημα μόνο σε σχέση με το ένα αυτό επεισόδιο: πρώτα ο Μεγαρίτης και ένας καταδότης· ύστερα ο Θηβαίος και ένας άλλος καταδότης (δνόματι Νίκαρχος)· τρίτος ένας αγρότης από τους πρόποδες της Πάρνηθας· τέταρτος ένας απεσταλμένος κάποιου γαμπρού. Στα δύο τελευταία επεισόδια ξανασυναντούμε τον Λάμαχο, που τον είχαμε ήδη γνωρίσει στο πρώτο μέρος του έργου. Αυτό το σχήμα: κρίση-παράβαση-περιγραφικά επεισόδια, το ξανασυναντούμε στην *Ειρήνη*, όπου η πλοκή δεν αφήνει περιθώρια για την εισαγωγή νέων ούσιαστικών στοιχείων στο δεύτερο μέρος του έργου, καθώς και στους *Όρνιθες*, όπου ένα θέμα που λύνεται είναι ή κατασκευή της πολιτείας των πουλιών — μένει όμως ανοιχτό για το δεύτερο μέρος, και περιμένουμε να δούμε πώς θα υποχρεωθούν οι θεοί να συνθηκολογήσουν και ποιά θα είναι ή έκταση της νίκης των πουλιών. Στις *Θεσμοφοριάζουσες* και στον *Πλούτο*, αν και δεν υπάρχει παράβαση που να χρησιμεύει σαν άξονας μεταστροφής του έργου, είναι γεγονός ότι το τελευταίο μέρος της κωμωδίας περιγράφει, με τη βοήθεια νέων χαρακτήρων σε αυτόδυναμες σκηνές, τί συνέπειες είχε το ότι ή κρίση, που προετοιμάστηκε στο πρώτο μέρος του έργου, βρήκε τή λύση της. Οι *Σφήκες* είναι λίγο διαφορετική περίπτω-

ση, καθώς ουσιαστικά ἡ κρίση λύνεται ἀρνητικά, καὶ τὰ καινούρια πρόσωπα πού ἐμφανίζονται (οἱ ἄνθρωποι πού δέχτηκαν τὴν ἐπίθεση τοῦ Φιλοκλέωνα) ἔχουν δευτερεύουσα σημασία.

Τόσο στὰ ἔργα αὐτὰ ὅσο καὶ στὰ πῦθ πολλὰ ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα, ὅπου ἡ διευθέτηση τῆς κρίσης τοποθετεῖται πῦθ κοντὰ στὸ τέλος, ὁ Ἄριστοφάνης, γιὰ νὰ δώσει τέλος σὲ μιὰ σύγκρουση (εἴτε πρόκειται γιὰ τὴν κεντρικὴ εἴτε γιὰ μιὰ δευτερεύουσα σύγκρουση τοῦ ἔργου), χρησιμοποιεῖ μιὰ τυποποιημένη δομὴ πού ἐπιδέχεται ἐπιμερισμὸ καὶ ταξινομήση, ὅπως περίπου καὶ ἡ παράβαση (πρβ. σ. 79). Τὶς σκηνές πού παρουσιάζουν αὐτὴ τὴ δομὴ τὶς χαρακτηρίζουμε συνήθως μὲ τὸν ὄρο ἀγῶνας — τὸ ἀρχαῖο ἑλληνικὸ ἀγῶν τὸ χρησιμοποιοῦν καὶ οἱ ξένοι φιλόλογοι. Τῆ δομὴ τοῦ ἀγῶνα τὴ βρίσκουμε ὀλοκληρωμένη δύο φορές στὶς *Νεφέλες*: στὴν ἐριστικὴ συζήτηση τοῦ Δίκαιου μὲ τὸν Ἄδικο Λόγο καί, ἀργότερα, στὴ λογομαχία τοῦ Στρεψιάδη μὲ τὸν Φειδιππίδη σχετικὰ μὲ τὸ πῶς πρέπει νὰ φερόμαστε στοὺς γονεῖς μας, καθῶς καὶ στὸν πρῶτο ἀπὸ μιὰ σειρά «ἀγῶνες λόγων» ἀνάμεσα στὸν Αἰσχύλο καὶ τὸν Εὐριπίδη, στοὺς *Βατράχους*. Τὰ στοιχεῖα τῆς εἶναι:

1. Οἱ δύο ἀντίπαλοι μπαίνουν καβγαδίζοντας.

2. Ὁ χορὸς τραγουδᾷ μιὰ λυρικὴ στροφή πού ἀποτελεῖ, παρὰ τὴν πολὺ ἐξεζητημένη συχνὰ γλώσσα τῆς, ἓνα εἶδος «ἀπὸ καθέδρας» παρουσίαση τῶν «διαδίκων».

3. Ὁ χορὸς, χρησιμοποιώντας τὸ ἴδιο μέτρο πού θὰ χρησιμοποιήσει καὶ ὁ πρῶτος ὀμιλητὴς στὴν ἀγόρευσὴ του, τοῦ ἀπευθύνει δύο στίχους παροτρύνοντάς τον νὰ ἀναπτύξει τὴ θέση του.

4. Ὁ πρῶτος διάδικος ἀγορεύει· τὸν διακόπτει ὁμως κάθε τόσο ὁ ἀντίπαλός του καθῶς καὶ ἓνα τρίτο πρόσωπο, ὅταν ὑπάρχει, μὲ σχόλια πού, ὅταν δὲν ἀπευθύνονται στὸν πρῶτο διάδικο, ὑποτίθεται ὅτι λέγονται χωρὶς νὰ τὰ ἀκούει κανένας (à part).

5. Τὸ τέλος τῆς ἀγόρευσης εἶναι στὸν ἴδιο ρυθμὸ μὲ τὸ κύριο σῶμα τῆς, ἀλλὰ σὲ μετρικὲς ἐνόητες συντομότερες καὶ συνδεμένες χαλαρότερα μεταξὺ τους ἀπ' ὅ,τι οἱ ἴσοι σὲ ἔκταση καὶ κανονικοὶ στίχοι τῆς ἀγόρευσης.

6. Ὁ χορὸς τραγουδᾷ μιὰ λυρικὴ (ἀντι)στροφή, πού ἀντιστοιχεῖ στὸ 2 καὶ χρησιμεύει σὰν σχόλιο γιὰ τὴν ἐπιτυχία τοῦ πρῶτου ὀμιλητῆ.

7, 8 καὶ 9 ὑπηρετοῦν τοὺς ἴδιους σκοποὺς μὲ τὰ 3, 4 καὶ 5, ὅλα ὁμως τώρα σὲ σχέση μὲ τὸν δεύτερο ὀμιλητῆ, πού μπορεῖ νὰ χρησιμοποιήσει καὶ μέτρο διαφορετικὸ ἀπὸ τὸν πρῶτο.

Ἡ πλοκή δὲν δίνει πάντοτε στὸ χορὸ τὴ δυνατότητα νὰ λάβει μέρος στὶς διαμάχες αὐτὲς σὰν ἀδέκαστος κριτής: στοὺς Σφήκες π.χ. ὁ χορὸς εὐχεται νὰ νικήσει ὁ Φιλοκλέων· ὑποχρεώνεται ὁμως νὰ δεχτεῖ συζήτηση μὲ λογικοὺς ὅρους, γιατί ἀλλιῶς θὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ διεξαχθεῖ ὁ ἀγώνας. Στὴ Λυσιστράτη πάλι, ὁ Πρόβουλος, ὅταν ἀγωνίζεται μὲ τὴ Λυσιστράτη, ἔχει τὴν ὑποστήριξη τοῦ ἀντρικοῦ χοροῦ, ἐνῶ ὁ γυναικεῖος χορὸς ὑποστηρίζει, φυσικά, τὴν ἡρωίδα. Στὸν Ἰππείδου χορὸς ὑποστηρίζει τὸν Ἀλλαντοπώλη ἐναντίον τοῦ Παφλαγόνα, καὶ ἔχουμε οὐσιαστικὰ δύο ἐριστικούς διαλόγους τῶν ἀντιπάλων ἀντὶ γιὰ τίς δύο ἰσοζυγιασμένες ἀγορεύσεις. Οἱ λογομαχίες αὐτὲς θὰ μπορούσαν νὰ χαρακτηριστοῦν «λογικές», ἀπὸ τὴν ἀποψη ὅτι διεξάγονται μὲ λογικὰ ἐπιχειρήματα καὶ ὄχι μὲ φωνὲς καὶ πετροβολήματα, καὶ εἶναι δυνατό ἕνας ἀντίπαλος νὰ πείσει τὸ χορὸ ὅτι ἔχει δίκιο —ὅπως π.χ. ὁ Βδελυκλέων στοὺς Σφήκες. Καὶ ὁμως, τὰ ἐπιχειρήματα ποὺ χρησιμοποιοῦνται εἶναι τὸ ἴδιο ἀνισα ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς λογικῆς συνοχῆς καὶ τῆς διαλεκτικῆς τιμιότητος ὅσο καὶ ἡ ἐπιχειρηματολογία στὰ δικαστήρια, καὶ συνήθως κανένας δὲν περιμένει νὰ παραδεχτεῖ ἕνας ἀπὸ τοὺς ἀντιπάλους πὼς ὅ,τι ἔκαμε ὡς τώρα ἦταν σφαλῆρο. Ὁ ἀγώνας μπορεῖ μάλιστα νὰ τελειώνει μὲ χυδαῖες βρισιὲς ἐκ μέρους τοῦ νικητῆ καὶ μὲ ἐκφράσεις λύσσης καὶ ἀγανάκτησης ἐκ μέρους τοῦ νικημένου: ἔτσι π.χ. στὸν Πλοῦτο, ἡ Φτώχεια δὲν τὰ καταφέρνει στὶς προσπάθειές της νὰ πείσει τὸν Χρεμύλο καὶ τὸ φίλο του τὸν Βλεψίδημο γιὰ τὴ σπουδαιότητά της καὶ γιὰ τίς δλέθριες συνέπειες ποὺ θὰ εἶχε ἡ καθολικὴ καὶ δίκαιη κατανομή τοῦ πλοῦτου (598-600, 608-612):

ΧΡΕΜΥΛΟΣ: Μπρός! τσακίσου, καὶ πιὰ
νὰ μὴ βγάλεις μιλιὰ.

Κι ἂν μὲ πείσεις, δὲν πείθομ' ἐγώ.[...]

ΦΤΩΧΕΙΑ: Μὰ νὰ ξέρετ' ἐσεῖς
πὼς ξανά θὰ μὲ κράξεν' ἐδῶ.

ΧΡΕΜΥΛΟΣ: Σὰ σὲ κράξουμε, γύρνα· μὰ τώρα τσακίσου·
ξοὺ ξοὺ!

Κάλλιο ἐγὼ νὰ ᾽χω βιός,
καὶ τὴν κούτρα σου ἐσὺ νὰ χτυπᾷς καὶ νὰ κλαῖς.

Τὰ στοιχεῖα τοῦ τυποποιημένου ἀγώνα ὑπάρχουν στὸν Πλοῦτο, συμβαίνει ὁμως νὰ ἀπουσιάζουν ἀπὸ τὸ πρῶιμότερο σωζόμενο ἔργο, τοὺς Ἀχαρνεῖς, ὅπου ὁ Δικαιόπολης, ὅταν θέλει νὰ πείσει

τὸ χορὸ, ἀκολουθεῖ τελείως διαφορετικὸ δρόμο. Ἡ δομὴ τοῦ ἀγῶνα μπορεῖ νὰ εἶχε διαμορφωθεῖ πρὶν ἀπὸ τὸν Ἀριστοφάνη· πάντως εἶναι δύσκολο νὰ εἶμαστε βέβαιοι γι' αὐτό, ἀφοῦ δὲν μᾶς σώζονται τὰ δύο πρῶτα τοῦ ἔργου: τὸ πρῶτο, οἱ *Δαιταλεῖς*, περιεῖχε ὅπωςδῆποτε κάποιον εἶδος λογομαχίας ἀνάμεσα σὲ ἕναν ἡθικὸ καὶ ἕναν ἀνήθικον νεαρό —λογομαχία ποῦ ὁ ἴδιος ὁ ποιητὴς τὴ θεωροῦσε παρόμοια σὲ χαρακτῆρα μὲ τὸν ἀγῶνα ἀνάμεσα στὸν Δίκαιο καὶ τὸν Ἄδικον Λόγον στὶς *Νεφέλες*. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, μποροῦμε νὰ διαπιστώσουμε τὴν ἐπίδραση τοῦ ἀγῶνα καὶ σὲ σκηνές ποῦ οὐσιαστικὰ δὲν περιέχουν καθόλου ἀγῶνες· στὶς σκηνές αὐτὲς ἕνα πρόσωπο ἐκθέτει τὶς ἀπόψεις του σὲ κάποιον ἄλλο, ποῦ κάπου κάπου ἀντιδρᾷ μὲ δυσπιστία ἢ ἐπικριτικὴ διάθεση, χωρὶς ὅμως καὶ νὰ ἐπιμένει ἰδιαίτερα ὑποστηρίζοντας τὶς ἀντίθετες ἀπόψεις. Ἡ ἀποδεικτικὴ ἀγόρευση τοῦ Πεισέταιρου στοὺς Ὀρνίθες περιέχει ὅλα τὰ συστατικὰ στοιχεῖα 2-9 ποῦ ἀπαριθμήσαμε παραπάνω· ὁ ἴδιος ὅμως ὁ Πεισέταιρος παίξει τὸ ρόλο καὶ τῶν δύο ἀντιπάλων: τὰ 8-9 χρησιμεύουν γιὰ νὰ ἐξηγήσουν τὶς συνέπειες ὧσων εἶπε στὰ 4-5.

ΤΑ ΛΥΡΙΚΑ ΜΕΡΗ

Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς περιπτώσεις ποῦ ἤδη ἀναφέραμε, λυρικές στροφές τραγουδημένες μὲ μουσικὴ συνοδεία συναντοῦμε καὶ ἀνάμεσα σὲ ἐπεισόδια ἢ ἀνάμεσα σὲ ἐκτενέστερα τμήματα τῶν μεγάλων σκηνῶν. Κανονικὰ τὶς τραγουδᾷ ὁ χορὸς, καμιά φορὰ ὅμως καὶ οἱ πρωταγωνιστές. Συναντοῦμε ἐπίσης καὶ τὴν περίπτωσιν ἕνα χορικό, ἐπιμερισμένο σὲ λυρικὸ διάλογο, νὰ τὸ μοιράζεται ὁ χορὸς μὲ κάποιον πρωταγωνιστὴ. Τὰ τελευταῖα δύο ἔργα, οἱ *Ἐκκλησιαζούσες* καὶ ὁ *Πλοῦτος*, διαφέρουν σὲ τεχνικὴ ἀπὸ τὰ ἀριστοφανικὰ ἔργα τοῦ 5ου αἰῶνα: μερικὰ χορικά δὲν περιλαμβάνονται στὸ γραπτὸ κείμενο ποῦ δόθηκε στὴν κυκλοφορία, καὶ γι' αὐτὸ ἴσως νὰ μὴν τὰ εἶχε συνθέσει ὁ ἴδιος ὁ Ἀριστοφάνης· τὸ κείμενο ποῦ μᾶς παραδόθηκε σημειώνει μὲ μόνη τὴ λέξη ΧΟΡΟΥ τὰ σημεῖα ὅπου τραγουδοῦσαν τὰ χορικά αὐτὰ στὴν παράσταση —ἢ συνήθεια αὐτὴ γενικεῦτηκε πρὸς τὰ τέλη τοῦ 4ου αἰῶνα, καθὼς ὁ χορὸς ἔγανε ὁλόνα τὴ σημασία του.

Ὅπως θὰ ἔγινε ἀντιληπτὸ ἀπὸ προηγούμενες ἀναφορές, τὰ μέτρα τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς ποίησης δὲν ἀπαρτίζονταν ἀπὸ συνδυασμοὺς τονισμένων καὶ ἄτονων συλλαβῶν, ἀλλὰ ἀπὸ συνδυασμοὺς

συλλαβῶν μακρόχρονων καὶ βραχύχρονων. Ἄν ἀνακατέψουμε σὲ ἓνα καπέλο μισὴ ντουζίνα ψηφίδες πού νά ἀντιπροσωπεύουν μακρόχρονες συλλαβές καὶ ἄλλη μισὴ πού νά ἀντιπροσωπεύουν βραχύχρονες, καὶ ἂν ὕστερα τὶς τοποθετήσουμε τὴ μιὰ πλάι στὴν ἄλλη μὲ τὴν τυχαία σειρὰ πού τὶς βγάζουμε ἀπὸ τὸ καπέλο, εἶναι πολὺ πιθανὸ ὅτι ὁ συνδυασμὸς πού θὰ σχηματιστεῖ θὰ ἀποτελεῖ προσωδιακὸ σχῆμα γνωστὸ ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα μέτρα· καὶ εἶναι πολὺ πιθανὸ ἐπίσης νὰ ἐξακριβώσουμε γιὰ ποῖο μέτρο πρόκειται, συγκρίνοντας τὸ σχῆμα αὐτὸ μὲ τὰ μετρικὰ σχήματα πού ὑπάρχουν σὲ ὀλόκληρη τὴ σωζόμενη ἀρχαία ἐλληνικὴ ποίηση. Δὲν θὰ εἶχε ὅμως νόημα νὰ ἀναρωτηθοῦμε ἂν αὐτὸ τὸ σχῆμα θὰ μπορούσε νὰ ἀποτελεῖ μετρικὸ σχῆμα τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς ποίησης, γιὰτὶ ἀπλούστατα δὲν μπορούμε νὰ εἴμαστε βέβαιοι γιὰ κανένα μετρικὸ σχῆμα ὅτι θὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ ἔχει χρησιμοποιηθεῖ καὶ στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ ποίηση. Τὰ περισσότερα, ὥστόσο, λυρικά χωρία τοῦ Ἀριστοφάνη εἶναι συνθεμένα σὲ μετρικὰ σχήματα γνωστά, πολλὲς φορές κοινότατα, τόσο στὴν τραγωδία ὅσο καὶ στὴν κωμωδία.¹ Ἀκόμη καὶ μιὰ στροφή πού περιέχει γύρω στοὺς δώδεκα διαφορετικοὺς τύπους στίχων (πού μπορούν νὰ ὑπαχθοῦν σὲ δύο ἢ περισσότερα κύρια μετρικὰ εἶδη) εἶναι πολὺ πιθανὸ νὰ παρουσιάζει μετρικὴ δομὴ γνωστὴ καὶ ἀπὸ ἄλλα ἔργα: τρεῖς π.χ. στίχοι τοῦ τύπου - υ - υ - υ - υ - πού ὀλοκληρώνονται μὲ τὴν καταληκτικὴ μορφή - υ - υ - υ - -, ὕστερα μιὰ ἀκολουθία τοῦ ρυθμοῦ - υ - υ - υ - υ ..., καί, τέλος, τέσσερις στίχοι τοῦ τύπου - υ - υ - υ - υ - (ἀπλὴ παραλλαγὴ τοῦ - υ - υ - υ - υ -), πού ὀλοκληρώνονται ἀπὸ τὴν καταληκτικὴ μορφή - υ - υ - υ - -. Ἰπάρχουν λυρικά χωρία πού, καθὼς δὲν ἀκολουθοῦν οἰκεῖα μετρικὰ σχήματα καὶ δομές, δὲν ἐπιδέχονται «μετρικὴ ἀνάλυση» τελειῶς ἀδιαμφισβήτητη. Ἡ προσπάθεια ὅμως γιὰ μετρικὴ ἀνάλυση δὲν ἀποτελεῖ ἀπλό φιλολογικὸ παιχνίδι· εἶναι προσπάθεια νὰ δοθεῖ ἀπάντηση σὲ ἓνα πρόβλημα αἰσθητικὸ, προσπάθεια νὰ ἀνασυνθέσουμε τὸ ρυθμικὸ σχῆμα τοῦ χωρίου ὅπως τὸ εἶχε συλλάβει ὁ ποιητὴς του.²

1. Αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι δὲν ὑπάρχουν μετρικὲς διαφορὲς ἀνάμεσα στὴν τραγωδία καὶ τὴν κωμωδία· τὸ δογματικὸ μέτρο π.χ., συνηθισμένο στὴν τραγωδία σὲ στιγμὲς ἔντονα συναισθηματικές, στὴν κωμωδία χρησιμοποιεῖται σχεδὸν ἀποκλειστικὰ σὲ τὶς παρωδίες, ἐνῶ, ἀντίθετα, χαρακτηριστικὴ γιὰ τὴν κωμωδία εἶναι ἡ μεγάλη χρῆση ἀλλεπάλληλων καθαρὰ κρητικῶν (- υ -) ἢ παιωνικῶν (- υ υ υ) μέτρων.

2. Ἡ Λυσιστράτη καὶ οἱ Θεσμοφοριάζουσες παρουσιάζουν περισσότερα καὶ σοβαρότερα προβλήματα μετρικῆς ἀνάλυσης ἀπ' ὅ,τι τὰ ὑπόλοιπα ἔργα.

Πολλά λυρικά μέρη απαρτίζονται από δύο τραγούδια σε «αντιστοιχία»: το μετρικό δηλαδή σχῆμα τῆς στροφῆς ἐπαναλαμβάνεται ἀκριβῶς τὸ ἴδιο στὸ δεύτερο τραγούδι, τὴν ἀντιστροφή. Ἡ ἀντιστροφή δὲν εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἀκολουθεῖ ἀμέσως μετὰ τὴ στροφή· μπορεῖ νὰ παρεμβάλλεται ἓν πολὺ μεγάλο διαλογικὸ μέρος: ἔτσι στοὺς Ἰππεῖς, 303-408, ἡ στροφή 303-313 ἀντιστοιχεῖ στὴν ἀντιστροφή 383-390, καὶ ἡ στροφή 322-334 στὴν ἀντιστροφή 397-408. Τὸ ἴδιο ἀντιστροφικὸ σύστημα χρησιμοποιεῖται καὶ ὅταν τὰ τραγούδια εἶναι μοιρασμένα στὸ χορὸ καὶ σὲ ἕναν ὑποκριτὴ· ἔτσι, στοὺς Ἀχαρνεῖς, στὴ στροφή 1008-1017 ἀντιστοιχεῖ ἡ ἀντιστροφή 1037-1046:

ΧΟΡΟΣ: Καλότυχος, πού 'χεις μυαλά,
καὶ πιὸ πολὺ, πού 'χεις πολλὰ
φαγιά νὰ φᾶς, βρὲ γέρο.

ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΗΣ: Καὶ τί θὰ πεῖς, ὅταν θὰ δεῖς
τις τσίχλες πού 'χω στὴ φωτιά
ψητὲς νὰ σοῦ τις φέρω!

ΧΟΡΟΣ: Σωστά μιλάς, καλὰ τὰ λές.

ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΗΣ: Καλὰ συμπάτε τις φωτιές,
ἑσεῖς ἐκεῖ στὸ σπίτι.

ΧΟΡΟΣ: ὦ γειά σου, ἐσύ, τοῦ μαγερευτοῦ,
τοῦ τραπεζιοῦ καὶ τοῦ γλεντιοῦ
τρανὲ πρωτοτεχνίτη.

(Ἵστερα, ἀφοῦ ὁ Δικαιοπόλης διώζει ἕναν χωρικὸ πού τοῦ ζήτησε βοήθεια:)

ΧΟΡΟΣ: Ἐκλείσει εἰρήνη αὐτός, καί, νά,
κοιτᾶτε πῶς καλοπερνᾶ
καὶ γι' ἄλλους δὲν τὸν μέλει.

ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΗΣ: Τηγάνισέ μου τις σουπιές·
καὶ στὸ σπληνάντερο —μ' ἀκοῦς;—
ἔδῳ νὰ χύσεις μέλι.

ΧΟΡΟΣ: Τί σαματάς, τί προσταγές!

ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΗΣ: Ἐ σεῖς, τὸ νοῦ σας στὴ φωτιά·
ψηστε τὰ χέλια ἐκεῖνα.

ΧΟΡΟΣ: Ἀπ' τὴ φωγιὴ κι ἀπ' τὴν καπνιά
κι ἐμεῖς ἐδῶ κι ἡ γειτονιά
θὰ λιώσουμε ἀπ' τὴν πείνα.

Μερικές φορές ή στροφική αντίστοιχία χρησιμοποιείται σε μεγαλύτερη κλίμακα, και δημιουργεί κάτι σαν ποίημα γραμμένο σε μικρές στροφές: αντίστροφικές τετράδες (2×2) βρίσκουμε στους *Άγαρνεύς*, 836-859, και στους *Βατράχους*, 814-829, ενώ στους *Βατράχους*, 417-443, συναντούμε όκτώ (4×2) πολύ σύντομα αντίστροφικά τραγούδια (τὰ τρία τελευταῖα εἶναι διαλογικά) —ή συστοιχία τους εισάγεται από ένα τραγούδι που ακολουθεί σχεδόν, αλλά όχι απόλυτα, το ίδιο μετρικό σχῆμα. Ὑπάρχουν ἐνδείξεις ὅτι στις στροφικές ἀντιστοιχίες τῆς κωμωδίας ἐπιτρέπονταν μερικές, όχι πολλές, μετρικές ἀνωμαλίες, πού θά ἦταν ἀπαράδεκτες στήν τραγωδία.

Ὑπάρχουν πραγματικά μερικές περιπτώσεις (μοιρασμένες ἰσόποσα στις ἑννέα πρῶτες κωμωδίες τοῦ Ἀριστοφάνη), ὅπου οἱ ν μετρικές ἐνότητες ἐνός στίχου τῆς στροφῆς μπορεῖ νὰ ἀντιστοιχοῦν σέ ν—1 μετρικές ἐνότητες τῆς ἀντιστροφῆς: σέ ὅλες αὐτές τις περιπτώσεις οὔτε ἡ γλωσσική μορφή οὔτε τὸ νόημα δικαιολογοῦν διόρθωση.

Ἡ γλώσσα τῶν χορικῶν τοῦ Ἀριστοφάνη, μὲ τὰ μεγάλοπρεπα σύνθετα καὶ τις ἥρωικοθηρησκευτικές διαστάσεις της, μερικές φορές μπορεῖ νὰ πλησιάζει πολὺ τῇ γλώσσα τῶν σοβαρῶν χορικῶν τῆς τραγωδίας· ἡ στροφή καὶ ἡ ἀντιστροφή πού τραγουδοῦν οἱ νεφέλες προτοῦ ἐμφανιστοῦν (*Νεφέλες*, 275-290 καὶ 298-313) ἀποτελοῦν τὸ πιὸ ἐντυπωσιακὸ παράδειγμα: οἱ δροσερές, φευγαλέες, οἱ ἀστéρευτες / ἄς ἀνεβούμε *Νεφέλες ἐμεῖς...*, καὶ ἄς σύρουμε... οἱ βροχοφόρες παρθένες ἐμεῖς... Συνήθως, τὸ λεξιλόγιο καὶ τὸ περιεχόμενο τῶν λυρικῶν συγγενέουν στενά μὲ τὸ λεξιλόγιο καὶ τὸ περιεχόμενο τοῦ κωμικοῦ διαλόγου —ὅμως στὰ λυρικά ἡ ἔκφραση εἶναι πιὸ συμπτυκνωμένη. Ὅπως ἓνα διαλογικὸ χωρίο μπορεῖ νὰ ὀδηγεῖ σὲ κωμικὴ κορύφωση πού νὰ μὴν ὀλοκληρώνεται παρὰ μὲ τὴν τελευταία φράση ἢ λέξη τοῦ χωρίου, ἔτσι καὶ ἡ κορύφωση μιᾶς λυρικῆς στροφῆς εἶναι δυνατὸ νὰ καθυστερήσει ὡς τὴν τελευταία στιγμή. Ὁ χορὸς π.χ. στοὺς *Βατράχους* (534-541), συγχαίροντας τὸν Διόνυσο γιὰ τὴν ἰδέα του νὰ ἀλλάξει μεταμφίεση μὲ τὸν Ξανθία, χρησιμοποιεῖ ὡς παράλληλο τὴν εἰκόνα τοῦ ἐμπειροῦ ναυτικοῦ πού στήν κακοκαιρία ζέρει σὲ ποιά πλευρὰ τοῦ πλοίου νὰ πάει καὶ νὰ σταθεῖ· καὶ τὸ τραγούδι τελειώνει:

*καλοπέραση ὅπου βλέπει,
κατὰ κεῖ γυρνάει καὶ γέρονει*

ὁ καπάτσος, κείνος πὸν εἶναι
γεννημένος Θηραμένης.

Ἄσκησις, πὸν διακωμωδεῖται καὶ σὲ ἄλλα χωρία τῶν Βα-
τραίων, τὰ εἶχε καταφέρει στὰ 411 π.Χ., παρατώντας τοὺς φί-
λους του, νὰ μὴν κινδυνεύσει ἀπὸ τὴν κατάρρευση τῆς ὀλιγαρχι-
κῆς ἐπανάστασης· καὶ στὰ 406 π.Χ. εἶδειζε πάλι τὴν ἴδια ἀξιο-
σημείωτη ἰκανότητα νὰ «βγαίνει λάδι», ὅταν τὰ κατάφερε νὰ
ἀποφύγει ὁ ἴδιος τὴν κατηγορία ὅτι ἄφησε ἀνεκτέλεστη τὴ δια-
ταγὴ νὰ διασώσει μετὰ ἀπὸ μιὰ ναυμαχία ὅσους ναυαγούς προ-
σπαθοῦσαν ἀκόμη νὰ κρατηθοῦν ἀπὸ τὰ συντρίμμια τῶν πλοίων,
καὶ νὰ στρέψει τὸ θυμὸ τῶν Ἀθηναίων πρὸς τοὺς στρατηγούς πὸν
τοῦ ἔδωσαν τὴ διαταγὴ αὐτή. Ὁ ἀκροατὴς ἴσως κάποια στιγμή
νὰ ἀρχίζει νὰ ὑποπτεύεται πῶς θὰ τελειώσει τὸ τραγούδι αὐτό·
σὲ μερικὰ ὅμως τραγούδια ἢ τελευταία τελευταία λέξη μπορεῖ
νὰ δημιουργήσει μιὰ τελείως ἀναπάντεχη ἐκπληξη. Στους Ἀχαρ-
νεῖς, 1150-1161, ὁ χορὸς ἐκτοξεύει σὲ κάποιον Ἀντίμαχο μιὰ
μεγάλη κατάρα· στὴν ἀντιστροφή (1162-1173), μιὰ δευτέρα κα-
τάρα παρουσιάζει τὴν ἐξῆς μορφή:

Εἶναι τὸ πρῶτο ἀγαθὸ πὸν τοῦ εὐχόμεστε αὐτοῦ τοῦ τσιγκούνη.

*Δεύτερο: ἐνῶ θὰ γυρίζει μὲ σύγκρα καὶ θέρημ τὴ νύχτα
ἀπ' τοὺς ἀγῶνες στὸ σπῆτι του, κάποιοι τρελὸς μεθυσμένοι*

*νὰ τοῦ δώσει μιὰ γερὴ
στὴν κεφάλαι τὴν ξερὴ.
Ψαχουλεύοντας αὐτός,
στὰ τυφλά, στὰ σκοτεινά,
γιὰ μιὰ πέτρα, τί νὰ βρεῖ;
Τί νὰ πιάσει; Μιὰ σβουριά
φρέσκια φρέσκια κι ἀχνιστή.
Νὰ τὴ ρίξει ὀρηκτικὰ
γιὰ τὸ μεθυσμένο, μὰ
ἢ ριζιὰ νὰ πάει στραβὰ
κι ἀστοχώντας ποιὸν νὰ βρεῖ;
Τὸν Κρατῖνο τὸν ποιητή.*

ΠΑΡΩΔΙΑ

Ἄπὸ ὅλα τὰ ἀρχαῖα ἑλληνικὰ λογοτεχνικὰ εἶδη μόνη ἢ κωμωδία
συνδυάζει ὅλες τὶς γνωστὲς μορφὲς ἀρχαίου ἑλληνικοῦ λόγου: στὸ

ένα ἄκρο ὑπάρχει μιὰ ἐπισημότητα πού μᾶς θυμίζει ἥρωικές πολεμικές συγκρούσεις καὶ μεγαλόστομους λατρευτικούς ὕμνους, στὸ ἄλλο μιὰ χυδαιότητα ἀπαράδεκτη γιὰ πολιτισμένη συζήτηση. Τὸ κυρίαρχο στρῶμα στὴ γλώσσα τῶν διαλόγων εἶναι κοινὸ στὴν κωμωδία, στὴν πεζογραφία καὶ στὶς διάφορες γραπτές μαρτυρίες· ἀλλὰ καὶ ὁ κωμικός ἀκόμη διάλογος δὲν παύει νὰ ἀποτελεῖ καὶ αὐτὸς ποίηση, καὶ ἐπίσης ὁ κωμικός ποιητὴς αἰσθάνεται τὸ ἴδιο ἐλεύθερος ὅπως ὅλοι οἱ ποιητὲς νὰ παίζει μὲ τὴ γλώσσα.

Χαρακτηριστικὴ περίπτωση στὸ πλαίσιο τῆς ἐλευθερίας αὐτῆς εἶναι νὰ κατασκευάζει ὁ ποιητὴς μεγάλες σύνθετες λέξεις —κάτι πού μπορεῖ νὰ γίνῃ πολὺ εὐκόλα στὰ ἑλληνικά: ὅταν ὁ Φιλοκλέων (*Σφήκες*, 1357) παραπονιέται γιὰ τὴν τσιγκουνιά τοῦ γιοῦ του, τὸν ὀνομάζει *κυμινοπριστοκαρδαμογλύφον*· εὐκόλα ἀναλύουμε τὴ λέξη αὐτὴ στὰ συνθετικά της καὶ βλέπουμε ὅτι σημαίνει κάποιον «πού εἶναι τόσο κακομοίρης ὥστε περνοῦν τὸ κύμινο στὰ δύο καὶ πελεκᾷ τὰ κάρδαμα». Καὶ στὶς *Ἐκκλησιάζουσες*, ἡ γιγάντια λέξη πού χρησιμοποιεῖται στὸ ἀκροτελεύτιο χορικό (1169-1174) περιέχει εἴκοσι ἕξι συνθετικά μέρη, πού τὸ καθένα δηλώνει καὶ ἀπὸ ἓνα ὑποτιθέμενο φαγητὸ τῆς γιορτῆς, ἀλλὰ τὴν καταλαβαίνουμε τὸ ἴδιο εὐκόλα ὅπως καὶ ἂν διαβάσαμε τὸν ἀντίστοιχο κατάλογο τῶν εἴκοσι ἕξι ἐδεσμάτων. Ὑπάρχουν ὅμως περπτώσεις ὅπου ἡ λέξη κατασκευάζεται γιὰ νὰ ταιριάσει στὰ συγκεκριμένα συμφραζόμενα, καὶ ἂν τὴ διαβάσαμε μόνη της δὲν θὰ μᾶς ἦταν κατανοητὴ. Ὅταν ὁ Στρεψιάδης (*Νεφέλες*, 156-164) μαθαίνει πῶς ὁ Σωκράτης ἐξηγοῦσε ὅτι τὸ βούισμα τοῦ κουνουπιοῦ προέρχεται ἀπὸ τὸν πεινῶ του, τὸν συγχαίρει (166) γιὰ τὸ *διεντέρειμά* του: ἡ λέξη ἔχει σχηματιστεῖ ἀπὸ τὸ *ἐντερον*, κατὰ τὸ πρότυπο ἄλλων λέξεων ὅπου ἡ πρόθεση διὰ ὡς πρῶτο συνθετικὸ σημαίνει τὸ «διαμέσου», «ἀπὸ τῆ μιᾶν ἄκρη ὡς τὴν ἄλλη». Τέτοιας λογῆς ὑπαινιγμοὶ κάνουν καὶ τὸν πιὸ ἐπινοητικὸ μεταφραστὴ νὰ ἀπελπιστεῖ· εὐτυχῶς ὅμως πολλὲς ἀπὸ τὶς λέξεις αὐτὲς κατασκευάστηκαν γιὰ χωρία ὅπου τὸ ἀστεῖο βασιίεται στὸν ἐρωτισμὸ ἢ στὰ περιττώματα —καὶ γιὰ τὶς ἔνοιες αὐτὲς οἱ σύγχρονες γλώσσες διαθέτουν πολὺ μεγάλο λεξιλόγιο. Στὸς *Ὅρμιθες*, 65-68, ὅταν ἐμφανίζεται ὁ ὑπηρέτης τοῦ τσαλαπετεινοῦ, οἱ δύο Ἀθηναῖοι τρομοκρατοῦνται ἀπὸ τὴν ὄψη του, καὶ ὀρκίζονται ὅτι δὲν εἶναι ἄνθρωποι, ἀλλὰ πουλιά. Ὁ δούλος τοῦ ρωτᾷ τότε τί λογῆς πουλιά εἶναι:

ΕΥΕΛΠΙΔΗΣ: Ἐγὼ ὄρνιο Λιβυκό, μὲ λὲν τρεμουλή (ὑπό-
δεδιώς).

ΥΠΗΡΕΤΗΣ: Βλακεῖες.

ΕΥΕΛΠΙΔΗΣ: Καλέ, τὰ πόδια μου δὲ βλέπεις;
(ἀπὸ τὸ φόβο του ἔχει «κουτσουλήσει»)

ΥΠΗΡΕΤΗΣ: Καὶ τοῦτος τί ὄρνιο;
(στὸν Πεισέταιρο) μίλα.

ΠΕΙΣΕΤΑΙΡΟΣ: Κουτσουλιέρης...
κατσουλιέρης («ἐπικεχοδώς»).

Ἐποδεδιώς σημαίνει κατὰ λέξη «κάπως τρομαγμένος», καὶ ἐπικεχοδώς «αὐτὸς ποὺ ἀποπάτησε πάνω σὲ...» (ὅπως τόσο συχνὰ συμβαίνει, ἡ χυδαία λέξη ἀποτελεῖ τὸ κορύφωμα: δευτέρη ἀπὸ ἕνα ζεῦγος ἢ τελευταία στὴ σειρά ἀπὸ τρεῖς). Στους Ἰππεῖς, 1391 κ.έ., ὁ γερο-Δῆμος, ὅταν τοῦ παρουσιάσουν τὰς τριακοντούτιδας σπονδάς προσωποποιημένες σὰν ἡμορφή κοπέλα, ἀντιδρᾷ ὅπως θὰ ἀντιδρούσε κάθε ἐρωτιάρης Ἀθηναῖος μπροστὰ σὲ ὀποιαδήποτε κωμικὴ γυναικεῖα προσωποποίηση, καὶ ρωτᾷ:

ἔξεστιν αὐτῶν κατατριακοντούτισαι;
(μπορῶ νὰ τὴν τριαντ...ἀκοντίσω;)

Τὰ συμπραζόμενα εἶναι τέτοια, ὥστε ὁποιοδήποτε ρῆμα καὶ νὰ βάλει κανεὶς στὴ μετάφραση μετὰ τὸ «μπορῶ νὰ τὴν...», θὰ δώσει νόημα χυδαῖο.

Ὡστόσο περισσότερο ἀξιοσημείωτη ἀπὸ τὶς κωμικὲς αὐτὲς «κατασκευές» εἶναι ἡ χρῆση γλωσσικῶν στοιχείων ποὺ δανεῖζεται σκόπιμα ὁ ποιητὴς ἀπὸ τὴ σοβαρὴ ποίηση ἢ ἀπὸ εἰδικὰ τεχνικὰ ἐγχειρίδια. Ὅλες αὐτὲς τὶς χρήσεις συνηθίζουμε νὰ τὶς κατατάσσουμε, λίγο παραπλανητικὰ ἴσως, κάτω ἀπὸ τὸν γενικὸ τίτλο παρωδία —καὶ ἕνα μεγάλο μέρος τῆς παρωδίας ἀποτελεῖ παρατραγωδία, γιατί τὰ σύγχρονα τραγικὰ κείμενα ἀποτελοῦσαν τὴν πιὸ προσιτὴ τῆς πηγῆ. Ἡ παρωδία ἔχει δύο τελειῶς ξεχωριστοὺς στόχους, ποὺ μπορεῖ νὰ πραγματώνονται ταυτόχρονα ἢ χωριστὰ καὶ ἀνεξάρτητα ὁ ἕνας ἀπὸ τὸν ἄλλον. Ὁ ἕνας τῆς στόχος εἶναι νὰ ἐκθέσει τὴν ἴδια τὴ σοβαρὴ ποίηση στὴν ἐπίκριση καὶ τὴ σάτιρα: ἡ παρωδία μὲ τὴν ἐπιλογή καὶ τὴν ὑπερβολὴ εἶναι σὰν νὰ λέει (π.χ.) «αὐτὸς εἶναι ὁ Εὐριπίδης». Τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς παρωδίας τὸ συναντοῦμε στὸ τελευταῖο μέρος τῶν Βατράχων, ὅπου ὁ Αἰσχύλος καὶ ὁ Εὐριπίδης ἀπαγγέλλουν ὁ καθένας χον-

τροκοιμένες αλλά πολύ άστειες παρωδίες τῶν λυρικών τοῦ ἄλλου, καθὼς καὶ στὴν πρώτη σκηνή στίς *Θεσμοφοριάζουσες*: τὸ γεγονός ὅτι δὲν μᾶς ἔχουν σωθεῖ οἱ τραγωδίες τοῦ Ἀγάθωνα δὲν μᾶς ἐμποδίζει νὰ εἶμαστε βέβαιοι ὅτι τὰ λυρικά τραγούδια ποὺ βάζει ὁ Ἀριστοφάνης στὸ στόμα τοῦ τραγικοῦ αὐτοῦ ἀποτελοῦν σίγουρα γλωσσικὴ καὶ μετρικὴ παρωδία τοῦ ὕφους τοῦ ποιητῆ.³ Δεύτερος, πιὸ συχνός, στόχος τῆς παρωδίας εἶναι νὰ ἐκμεταλλεῖται τὶς κωμικὲς δυνατότητες ποὺ προσφέρει ἡ ἀσυμφωνία μορφῆς καὶ περιεχομένου, ὅταν ἡ μεγαλόστομη τραγικὴ ἔκφραση καὶ οἱ ἀναφορὲς σὲ γνωστὲς τραγικὲς καταστάσεις συνδυάζονται μὲ χυδαιότητες ἢ μὲ καθημερινὲς σπιτικὲς ἐγνοίες. Τὸ κωμικὸ ἀποτέλεσμα τῆς ἀσυνέπειας ὁ ποιητὴς μπορεῖ νὰ τὸ πετύχει καὶ μὲ μιὰ δυὸ λέξεις μόνο, ὅπως στίς *Νεφέλες* (30), ἔπου ὁ Στρεψιάδης, ἀφοῦ διαπιστώνει ἀπὸ τὸ τεφτέρι τῶν λογαριασμῶν του ὅτι χρωστᾷ στὸν Πασία δώδεκα μνές, ξαναγυρίζει κάποια στιγμή στὸ τεφτέρι καὶ ἀναρωτιέται:

ἀτὰρ τί χρέος ἔβα με μετὰ τὸν Πασίαν;

Ἄν πάρουμε τὶς λέξεις μία μία, θὰ μπορέσουμε νὰ ἀποκαταστήσουμε τὴ μορφολογία τῆς καθημερινῆς ὁμιλίας ἀλλάζοντας τὸ *χρέος* σὲ *χρέως*, καὶ τὸ *ἔβα* (στὴν ἀττικὴ διάλεκτο δεκτὸ μόνο στὰ χορικά) σὲ *ἔβη*: τὸ νόημα θὰ ἦταν: «ἀλλὰ ποῖο χρέος μὲ βρῆκε μετὰ τὸν Πασία;». Ἀλλὰ στὴν τραγικὴ γλώσσα ἡ λέξη *χρέος* (ὄχι ὅμως καὶ τὸ *χρέως* στὰ κοινὰ ἀττικά) μπορεῖ νὰ σημαίνει «πράγμα», «ἀπαίτηση», «περιπλοκή», καὶ τὸ *τί χρέος* εἶναι τραγικὴ ἔκφραση ἰσοδύναμη σχεδὸν μὲ τὴν ἐρώτηση «τί;». Στὴν τραγωδία πάλι θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ πεῖ *ἔβα με* (χωρὶς πρόθεση: μοῦ ἦρθε = μὲ βρῆκε), ἐνῶ στὸν πεζὸ ἢ στὸν κωμικὸ διάλογο ἢ πρόθεση θὰ ἦταν ἀπαραίτητη: ἦρθε σ' ἐμένα. Ἔτσι, ὀλόκληρη ἡ ἔκφραση *τί χρέος ἔβα με* ἔχει ἔντονα τραγικὸ χρῶμα καὶ δημι-

3. Τὸ καλύτερο ἀπὸ ὅλα τὰ σύγχρονα παράλληλα ποὺ γνωρίζω εἶναι ἡ μικροῦ μήκους ταινία *De Duna* (1968) τοῦ Anthony Lover, ὅπου μοτιβα ἀπὸ τὰ ἔργα *Ἡ ἔβδομη σφραγίδα* καὶ *Ἄγριες φρεσούλες*, πλασιωμένα μὲ παραφθαρμένα σουηδικά, παρωδοῦν τὸν Ingmar Bergman. Ἡ παρωδία, γιὰ νὰ ἱκανοποιήσει τὰ σημερινὰ γούστα, πρέπει νὰ εἶναι σύντομη, ὅπως καὶ στὸν Ἀριστοφάνη, ἢ τοῦλάχιστον (ὅπως στὸ ἔργο *Cold Comfort Farm* τῆς Stella Gibbons) νὰ χωρίζεται ἐδῶ κι ἐκεῖ σὲ κομμάτια. Τὸ ἔργο τοῦ Fielding, *The Tragedy of Tragedies, or the Life and Deaths of Tom Thumb the Great*, ἀποτελεῖ παρωδία σὲ μεγάλη κλίμακα· μεγάλο ὅμως μέρος τῆς κωμικῆς εὐστοχίας τοῦ ἔργου βασίζεται στὴν ἀσυμφωνία μορφῆς καὶ περιεχομένου.

ουργεί κωμικότητα μορφή ασυνέπειας, καθώς ακούγεται από το στόμα ενός χωρικού που λογαριάζει τὰ χρέη του. Ἐκτενέστερη καὶ περισσότερο ἐντυπωσιακὴ εἶναι ἡ κωμικὴ ἀσυνέπεια πού συναντοῦμε στὴ *Λυσιστράτη*, 706-719, ὅπου ἡ ἡρωίδα ἀντιμετωπίζει δυσκολίες στὴν προσπάθειά της νὰ τηρήσουν ὅλες οἱ γυναῖκες τῆς Ἀθήνας τὸν ὄρκο τους καὶ νὰ ἀπαρνηθοῦν τὸν ἔρωτα:

ΚΟΡΥΦΑΙΑ: ὦ κυβερνήτρα τοῦ σκοποῦ καὶ τοῦ ἔργου,
γιατί ἐτσι σκυθρωπὴ ἀπ' τὴν πύλη βγαίνεις;

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ: Ἀγαναχτῶ ἀπ' τίς πράξεις καὶ τίς σκέψεις
ἀνάξινων γυναικῶν καὶ τριγωνάω.

ΚΟΡΥΦΑΙΑ: Τί λές, τί λές;

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ: Ὅ,τι εἶναι ἀλήθεια.

ΚΟΡΥΦΑΙΑ: Πές τί κακὸ συμβαίνει; εἶμαστε φίλες.

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ: Ντροπὴ νὰ πεῖς, βαρὺ καὶ νὰ σωπάσεις.

ΚΟΡΥΦΑΙΑ: Τὴ συμφορὰ μὴν κρύψεις πού μᾶς βοήθη.

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ: Νά με δυνὸ λέξεις; γιὰ ἔρωτα διψοῦμε.

ΚΟΡΥΦΑΙΑ: ὦ Δία!

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ: Ἡ ἀλήθεια αὐτὴ ναι; τί καλεῖς τὸ Δία;

Δὲν εἶμαι πιά σὲ θέση ἀπὸ τοὺς ἄντρες
μακριὰ νὰ τίς κρατήσω; μοῦ τὸ σκάνε.

Στὴν *Εἰρήνη*, τὴν ὥρα πού βλέπουμε τὸν Τρυγαῖο νὰ ἀνυψώνεται στὸν ἀέρα καβάλα στὸ σκαθάρι του, ἓνα ἀπὸ τὰ παιδιὰ του τοῦ ἀπευθύνει τὸ λόγο σὲ δακτυλικὸ ρυθμό. Αὐτὸς ἀπαντᾷ στὸ ἴδιο μέτρο, καὶ οἱ δύο τους συνεχίζουν διαλογικὰ τίς ἐρωταποκρίσεις τους σὲ ὑψηλὸ τραγικὸ ὕφος (124-153), πού ὅμως πολὺ ἐξυπνα διακόπτεται κάθε τόσο καὶ ζεπέφτει πρὸς τὸ κωμικὸ, π.χ.:

(127 κ.έ.) Πῶς σοῦ ὄρθε αὐτὴ ἡ ἰδέα, μπαμπά, νὰ ζέψεις
σκαθάρι, στοὺς θεοὺς γιὰ νὰ τραβήξεις;

(136 κ.έ.) Τὸν Πήγασο ἂν καβάλας, οἱ θεοὶ
θὰ σ' ἔβλεπαν σὰν ἥρωα τραγωδίας.

Ἡ χρησιμοποίηση τῆς τραγικῆς ποίησης γιὰ τὴ δημιουργία κωμικῆς ἀσυνέπειας ἀποτελεῖ κατὰ κάποιον τρόπο ὑποτίμηση τῆς τραγωδίας,⁴ καὶ συγγενεῦει μὲ τὴ συνήθεια τῆς κωμωδίας νὰ παρομοιάζει τοὺς θεοὺς, τοὺς πολιτικούς καὶ τοὺς διανοουμένους σὲ

4. Στους Ὅρωντες, 786-789 (πρβ. σελ. 35) ὁ χορὸς φαίνεται νὰ ὑπονοεῖ ὅτι τὸ ἀκροατήριό ἔβρισκε ἴσως κάπως βαρετὲς τίς τραγωδίες, ἀλλὰ χαιρόταν νὰ ξαναγυρίσει στὸ θέατρο γιὰ νὰ δεῖ κωμωδία. Στὸ ἀπόσπασμα 306 τοῦ

μειωτικές γι' αυτούς καταστάσεις (πρβ. σ. 57 κ.έ.). Ἄν όμως αὐτό ἦταν τὸ ἀποτέλεσμα τῆς παρωδίας — εἴτε μᾶς ἀρέσει εἴτε ὄχι—, θὰ ἦταν παράλογο νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἀποτελοῦσε πάντοτε τὸν πρωταρχικό σκοπὸ τοῦ Ἀριστοφάνη. Ὁ πειρασμὸς νὰ χρησιμοποιήσει κάποια πρόσφατη καὶ θεαματικὴ τραγωδία, πού εἶχε γίνεи ἀντικείμενο συζητήσεων, πρέπει νὰ ἦταν συχνὰ ἀκατανίκητος γιὰ ἓνα κωμικὸ ποιητὴ, ἀκόμη καὶ ἂν ὁ ἴδιος εἶχε ἐντυπωσιαστεῖ καὶ συγκινηθεῖ ἀπὸ τὴν τραγωδία αὐτή. Προσωπικὰ θὰ ἤμουν πρόθυμος νὰ δεχτῶ στὴν ὀνομαστικὴ τους ἀξία (πού εἶναι ἀρκετὰ μεγάλη, πρέπει νὰ ὁμολογήσω) τὶς παρωδίες τῆς Ἑλένης καὶ τῆς Ἀνδρομέδας τοῦ Εὐριπίδη στὶς Θεσμοφοριάζουσες, 846-928 καὶ 1017-1135. Στὸ τελευταῖο αὐτὸ χωρίο, ὁ γέρος πού πῆγε στὴ γιορτὴ τῶν Θεσμοφορίων ντυμένος γυναίκα, ἀποκαλύφθηκε, πιάστηκε καὶ κλειστικε στὴ φορητὴ φάλαγγα· τὸν φυλάει ἓνας τοξότης, πού, ὅπως ὄλοι οἱ ἀστυνομικοὶ τῆς Ἀθήνας, εἶναι «βάρβαρος», δημόσιος δούλος σκυθικῆς καταγωγῆς. Ὁ Εὐριπίδης ἐρχεται νὰ σώσει τὸ γέροντα παίζοντας τὸ ρόλο τοῦ Περσέα, ἐνῶ ὁ γέρος παριστάνει τὴν Ἀνδρομέδα —πού, ὅπως εἶναι γνωστό, ἦταν ἀλυσοδεμένη σὲ ἓνα βράχο, ἀλλὰ ὁ Περσεὺς τὴν ἔσωσε πρὶν νὰ τὴν καταβροχθίσει τὸ θαλάσσιο τέρας. Ἡ παρωδία ἦταν πολὺ ἐπίκαιρη, καθὼς ἡ τραγωδία εἶχε παρασταθεῖ γιὰ πρώτη φορὰ τὸν προηγούμενο χρόνο. Ὁ γέρος ἀρχίζει τὸ θρῆνο του:

*Κοπέλες, φίλες μου ἀκριβές,
πῶς θὰ μποροῦσα ἐγὼ ἀπὸ δῶ
κρυφὰ ἀπ' τὸ Σκύθη νὰ φευγα;*

Συνεχίζοντας ἀπευθύνεται στὴν Ἥχώ, τὴν ὁποία εἶχε παρουσιάσει καὶ ὁ Εὐριπίδης στὸ δικὸ του ἔργο:

*Μ' ἀκοῦς, ἐσὺ πού ἀντιλαλεῖς
τοὺς θρήνους μου μὲς στὴ σπηλιά;
Ἄχ πὲς τὸ ναι καὶ στρέξε πιά
νὰ πάω στὴ γυναικούλα μου.*

Ὁ πρῶτος, ὁ δεύτερος, ὁ τέταρτος καὶ ὁ πέμπτος στίχος ἀνήκουν ἀποκλειστικὰ στὴν τραγωδία (καὶ πραγματικά, οἱ «κοπέλες» καὶ ἡ «σπηλιά») δὲν ἔχουν καμία σχέση μὲ τὶς δυσκολίες πού ἀντιμε-

Κρατίνου, ὁ πρῶτος στίχος μιᾶς κωμωδίας, ὅπου τὸ κοινὸ παροτρύνεται ἀφυπνίζεσθαι... ἀπὸ μὲν βλεφάρων ἀθημερινῶν ποιητῶν λήρον ἀφέντα..., ἴσως νὰ ἀποτελεῖ ἀνάλογο ἀστεῖο.

τωπίζει ο γέρος): ο τρίτος και ο τελευταῖος, στην κωμωδία. Ὁ ἔκτος ἀποτελεῖ διασκευὴ τοῦ πρωτοτύπου:

...ἔασον Ἄ-
χοῖ με σὺν φίλαισιν
γούου πόθον λαβεῖν.

Στὴν παράβαση τῶν Ὀρνίθων ὁ χορὸς ἐκθέτει τὴ γένεση τοῦ κόσμου καὶ περιγράφει τὴν ἐκκόλαψη τῶν πρώτων πουλιῶν ἀπὸ τὴν ἔνωση τοῦ Ἔρωτα μὲ τὸ Χάος. Αὐτὸ ὀδηγεῖ ἀναγκαστικὰ σὲ κάποια διακωμώδηση ποιημάτων ὅπως ἡ Θεογονία τοῦ Ἡσίοδου καὶ οἱ νεώτερες θεογονίες σὲ πεζοῦ, ἀπὸ τὴν ἄποψη ὅτι ἔταν γελοῦμε μὲ τὸ Α, πού μοιάζει μὲ τὸ Β, μᾶς εἶναι ἔπειτα δύσκολο νὰ πάρουμε τὸ Β στὰ σοβαρά, ὅπως πρὶν· θὰ ἦταν ὁμως λάθος νὰ ὑποθέσουμε ὅτι πρωταρχικὸς σκοπὸς τοῦ Ἀριστοφάνη ἦταν νὰ διακωμώδησει τίς θεογονίες. Ἡ κωμικὴ διάσταση δημιουργεῖται μὲ τὴ διασκευὴ ἑνὸς γνωστοῦ λογοτεχνικοῦ εἰδους καὶ τὴ χρησιμοποίησή του γιὰ νέο σκοπὸ, καὶ ἡ κωμικὴ ἐντύπωση ἐνισχύεται καθὼς τὸ ὕφος τοῦ πρωτοτύπου παρωδεῖται μὲ ὑπερβολή (687 κ.έ., 693):

ὄντα ἐφήμερα, δίχως φτεροῦγες, θνητοὶ
κακορίζικοι, εἰκόνες ὀνειρώων,
γιὰ προσέξτε καὶ ἀκοῦστε [...]
Στὴν ἀρχὴ ὑπῆρχε Νύχτα καὶ Χάος μοναχά,
πλατὺς Τάρταρος καὶ Ἔρεβος μαῦρο [...]

Στὴν κωμωδία σπάνια παρωδεῖται ποίηση πού νὰ μὴν εἶναι θεατρικὴ, καὶ αὐτὸ γιὰτὶ οἱ μεγαλύτεροι ἐκπρόσωποι τῆς ποίησης αὐτῆς εἶχαν ἀπὸ καιρὸ πεθάνει· ἓνας ἰδιαίτερος ὁμως τύπος στιχοῦργημάτων ἀποτελοῦσε στόχο πολὺ πρόσφορο γιὰ γελοιοποίηση. Πρόκειται γιὰ τοὺς χρησμούς, συνθεμένους στὸ μέτρο καὶ στὴ γλῶσσα τῆς ἡρωικῆς ποίησης· οἱ χρησμοὶ σώζονταν τόσο στὴν προφορικὴ παράδοση ὅσο καὶ σὲ (ιδιωτικὲς συνήθως) συλλογές, καὶ συχνὰ τοὺς ἀπέδιδαν σὲ προσωπικότητες τοῦ παλιοῦ καιροῦ προικισμένες δῆθεν μὲ θεῖα ἔμπνευση. Ἀπὸ τὸν τρόπο πού τοὺς διακωμωδεῖ ὁ Ἀριστοφάνης μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε μὲ ἀρκετὴ βεβαιότητα ὅτι καμιά φορὰ ομάδες ἐνδιαφερομένων τοὺς χρησιμοποιοῦσαν σὲ συζητήσεις γιὰ τὴν ἔθνικὴ πολιτικὴ, καὶ ὁ Θεουκιδίδης (8, 1, 1) ἀναφέρει τοὺς χρησμολόγους καὶ μάντιες ἀνάμεσα σὲ ἐκείνους πού γέμισαν ἐλπίδες τοὺς Ἀθηναίους τότε

πού ήταν να ξεκινήσει η εκστρατεία για τη Σικελία. Στην *Ειρήνη*, 1043-1126, η θυσία που κάνει ο Τρυγαῖος διακόπτεται από την άφιξη κάποιου Ἱεροκλή, που άμέσως άρχίζει να άραδιάζει άπειλητικούς χρησμούς με τὸ αἰνιγματικὸ ὕφος που χαρακτηρίζει τὸ εἶδος. Ὁ Τρυγαῖος τοῦ άπαντᾶ στὸ ἴδιο μέτρο, π.χ. 1075-1079α:

ΙΕΡΟΚΛΗΣ:

*Δὲν ἐπιτρέπουν οἱ ἀθάνατοι μάχες κι ἀντάρες νὰ λήξουν,
ἢ προβατίνα κι ὁ λύκος πρὶν σμίξουνε πρῶτα σὲ γάμο.*

ΤΡΥΓΑΙΟΣ:

Καταραμένε! Πῶς σμίγουνε, βρέ, προβατίνα κι λύκος;

ΙΕΡΟΚΛΗΣ:

*Ὅσο ἡ βρωμούσα ἀποπίσω της βρώμα ἀμολαίει ὅταν φεύγει,
δοσ τυφλά τὰ κουτάβια της κάνει ἀπ' τὴ βιά της ἡ σκύλα,
δλον αὐτὸ τὸν καιρὸ δὲν μπορεῖτε νὰ κλείσετε εἰρήνη.*

Ἡ βασικὰ άσεβής στάση που ἐκδηλώνεται με τὴν παρωδία τῶν χρησμῶν ἐπεκτείνεται και στὴν, καμιά φορά χυδαία, κωμικὴ διασκευή και ἐκμετάλλευση τυπικῶν ἐκφράσεων που συνδέονται με τὴ θρησκευτικὴ τελετουργία.

Τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἄριστοφάνη ἡ εἰδικὴ τεχνικὴ ὀρολογία βρισκόταν σὲ φάση διαμόρφωσης: ἴσως πρῶτα στὴν ἀρχιτεκτονικὴ και στὴ διοίκηση (και τίς δύο συνηθίζουμε νὰ τίς παραβλέπουμε ὅταν συζητοῦμε σήμερα για τὴν ἀνάπτυξη τῆς φιλοσοφικῆς και τῆς ἐπιστημονικῆς γλώσσας, ἐπειδὴ οἱ σχετικὲς μαρτυρίες σώζονται σὲ ἐπιγραφές και ὄχι σὲ λογοτεχνικά κείμενα): ὕστερα στὴν ἰατρικὴ, στὴ συλλογιστικὴ γενικά, και —πιὸ ρευστὴ και πιὸ ἰδιότυπη ἀπὸ τίς ἄλλες— στὴ γλώσσα τῆς φιλολογικῆς και τῆς ρητορικῆς κριτικῆς. Πολλές ἀπὸ τίς ἐντυπωσιακὲς εἰκόνες που χρησιμοποιοῦνται στοὺς *Βατράχους* σὲ σχέση με τὴν τραγικὴ ποίηση μπορεῖ νὰ ἔχουν παρωδιακὸ χαρακτήρα και νὰ βασίζονται στὴν ὀρολογία που τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἦταν τοῦ συρμοῦ στοὺς θεατρικοὺς κύκλους. Σὲ ἓνα σύντομο χωρίο στοὺς *Ἰππεῖς* (1377-1380) σατιρίζεται ἡ δημιουργία νέων ἐπιθέτων σὲ -ικός, ἀπὸ νεαροὺς που συζητοῦν τὸ ὕφος κάποιου πολιτικοῦ ρήτορα, και στίς *Νεφέλες*, 327 κ.έ., ὁ Σωκράτης χρησιμοποιεῖ πολλὰ ἀφηρημένα οὐσιαστικά σὲ -οις για νὰ δηλώσει διαδικασίες διανοητικῆς σύλληψης και ἐπιχειρηματολογίας. Θὰ ἦταν ὁμως λάθος νὰ θεωρήσουμε ὅτι ὅλες οἱ λέξεις ἢ τὰ παραγωγικά προσφύματα που συ-

ναντοῦμε στὸν Ἀριστοφάνη, ἀλλὰ δὲν τὰ ξαναβρίσκουμε στὸν κοινὸ (ὄχι τὸν τεχνικὸ) πεζὸ λόγο, πρέπει νὰ ἀποτελοῦν εἴτε κωμικὰ εὐρήματα, εἴτε παρωδίες —ὅτι δηλαδὴ ἔχουν ὅπωςδῆποτε κωμικὸ σκοπὸ. Ἡ τάση γιὰ γλωσσοπλαστικὲς καινοτομίες εἶναι χαρακτηριστικὴ ὅλο τὸν 5ο αἰῶνα, καὶ πολλὰς ἰδιομορφίες στὴν ἀριστοφανικὴ γλῶσσα ἐξηγοῦνται καλύτερα ἂν δεχτοῦμε ὅτι ὁ κωμικὸς ποιητὴς —ἀκριβῶς ὅπως ὅσοι καλλιεργοῦσαν ἄλλα λογοτεχνικὰ εἶδη— ἦταν ἐπινοητικὸς, ἀριστοτέχνης καὶ εὐεπίφορος στοὺς συνειρμικούς συνδυασμούς.⁵

5. Τὰ κείμενα ποὺ μᾶς σώζονται ἀπὸ τὴ δικανικὴ καὶ τὴν πολιτικὴ ρητορεία τοῦ 5ου αἰῶνα δημιουργοῦν ἐντονη τὴν ἐντύπωση ὅτι ὁ συμβατικὸς διαχωρισμὸς ἀνάμεσα στὸ «πεζολογικὸ» καὶ τὸ «ποιητικὸ» λεξιλόγιο δὲν ἴσχυε τόσο ἀπόλυτα ὅσο τὸν 4ο αἰῶνα, καὶ ὅτι τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ὁ γλωσσοπλαστικὸς πειραματισμὸς γινόταν ἀποδεκτὸς μὲ μεγαλύτερη προθυμία ἀπὸ ὅ,τι ἀργότερα. Βλ. τὸ ἄρθρο μου «Lo stile di Aristofane» [Τὸ ὕφος τοῦ Ἀριστοφάνη], στὸ περ. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, τεύχ. 9, 1970, σ. 7-23.

ΕΚΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΑΧΑΡΝΕΙΣ

ΕΔΙΔΑΧΘΗ

τὸ 425 π.Χ., στὰ Λήνια, καὶ πῆρε τὸ πρῶτο βραβεῖο.

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

Ὁ πελοποννησιακὸς πόλεμος συνεχίζεται ἐδῶ καὶ ἔξι σχεδὸν χρόνια καί, στὸ διάστημα αὐτό, ὁ πληθυσμὸς τῆς Ἀττικῆς ζεῖ περιορισμένους στὴν περίμετρο τῆς Ἀθήνας, στὸν Πειραιᾶ καὶ στὰ τεῖχη ποὺ ἐνώνουν τὶς δύο πόλεις. Οἱ ἀγροικίες τους κἀηκαν, καὶ τὰ ἀμπέλια καὶ οἱ ἐλιές τους ρημάχτηκαν ἀπὸ τὸν πελοποννησιακὸ στρατό, ποὺ εἰσβάλλει κάθε καλοκαίρι στὴν Ἀττικὴ ἢ ἀθηναϊκὴ δὴμος ναυτικὴ ἡγεμονία, ποὺ ἐλέγχει τὶς θάλασσες καὶ τὶς ἀκτές, δὲν ἔχει ἐξασθενήσει, οὔτε κἀν ἔχει ἀπειληθεῖ σοβαρά.

Ἔτσι ἔχουν τὰ πράγματα, ὅταν ἓνας Ἀθηναῖος ἀγρότης, ὁ Δικαιοπόλης, ἀποφασίζει κάποια στιγμή ὅτι θὰ προτιμοῦσε τὴν εἰρήνην ἀπὸ τὸν πόλεμο, καὶ πηγαίνει στὴν ἐκκλησία τοῦ δήμου γιὰ νὰ κάμει ὄση φασαρία μπορεῖ. Στὴ συνέλευση ἡ πορεία τῆς συζήτησης δὲν τὸν ἱκανοποιεῖ καθόλου. Κάποιος Ἀμφίθεος, ἀθάνατος, ὅπως ἰσχυρίζεται, καὶ ἀπὸ θεϊκὴ γενεὰ, ἀναγγέλλει ὅτι οἱ θεοὶ τοῦ ἀνάθεσαν νὰ κλείσει εἰρήνην ἀνάμεσα στὴν Ἀθήνα καὶ τὴ Σπάρτη· ἀμέσως οἱ φύλακες τὸν ἀπομακρύνουν ἀπὸ τὴ συνέλευση, ποὺ δὲν ἐνδιαφέρεται παρὰ μόνο πῶς θὰ κλιμακώσει ἀκόμη περισσότερο τὸν πόλεμο. Μιὰ πρεσβεία, τὴν ὁποία εἶχαν στείλει οἱ Ἀθηναῖοι πρὶν ἀπὸ δώδεκα χρόνια στὴν Περσία (μὲ δύο δραχμὲς ἡμερήσια ἀποζημίωση γιὰ κάθε μέλος), ἐπιστρέφει τῶρα φέροντας μαζί της ἓναν ἀπεσταλμένο τοῦ βασιλιᾶ τῆς Περσίας (τὸν βασιλέως ὀφθαλμόν) καὶ μιὰ ὑπόσχεση γιὰ χρυσάφι —τὴν ὁποία δὴμος ὁ ἀπεσταλμένος, μὲ τὰ σπασμένα του ἑλληνικά, διαψεύδει. Ὁ Δικαιοπόλης ἀγαναχτεῖ καὶ ἐπιχειρεῖ νὰ ξεσκεπάσει ὡς Ἀθηναῖους ἀπαταῶνες καὶ τὸν ἀπεσταλμένο καὶ τοὺς εὐνούχους ποὺ τὸν συνοδεύουν.¹ Ἐνας ἄλλος Ἀθηναῖος, ὁ Θέωρος,

1. Δὲν εἶναι ἀπαραίτητο νὰ πιστέψουμε ὅτι ἡ σκηνὴ σατιρίζει κάποια συγκεκριμένη πρεσβεία στὴν Περσία —ἀκόμη λιγότερο, ὅτι κάποια πρε-

έπιστρέφει με στρατό μισθοφόρων, βοήθεια που έστειλε ο βασιλιάς της Θράκης Σιτάλκης. Οί μισθοφόροι αυτοί, άρπάζοντας το κολατσίδ του Δικαιόπολη άποδείχνουν ότι δεν ενδιαφέρονται παρά μόνο για πλιάτσικο. Στο μεταξύ όμως ο Δικαιόπολης έχει άναθέσει στον Άμφίθεο να πάει στη Σπάρτη και να του κλείσει ειρήνη σε καθαρά ιδιωτική βάση. Καθώς τώρα η συνέλευση δεν τον ικανοποιεί, άναγγέλλει ότι ένωσε μια σταγόνα βροχής, σημάδι άπό τον ουρανό πως οι θεοί δεν εύνουούν τη συνέχιση των συζητήσεων, και η έκκλησία διακόπτεται. Τώρα επιστρέφει ο Άμφίθεος με δείγματα σποδών (πρβ. σ. 75 κ.έ.): ο Δικαιόπολης διαλέγει τις σποδές που είναι για τριάντα χρόνια, και άμέσως φεύγει για το άγρόκτημά του, όπου θέλει να γιορτάσει τά κατ' άγρους Διονύσια. Ο Άμφίθεος τó σκάει για να γλιτώσει άπό τους γέροντες Άχαρνεΐς που τον μυρίστηκαν, καθώς έρχόταν, και τόν κυνηγούν. Η πυκνοκατοικημένη περιοχή του δήμου των Άχαρνών στο βόρειο μέρος της Άθήνας (τό σημερινό Μενίδι) είχε ύποστει πάρα πολλές καταστροφές άπό την πρώτη πελοποννησιακή εισβολή, και γι' αυτόν τó λόγο οι Άχαρνεΐς ήταν άποφασισμένοι να συνεχίσουν πόλεμο άντιποίνων ώσπου να νικήσουν.

Ο Δικαιόπολης μπαίνει σε μια πόρτα του σκηνικού (202), που παριστάνει στο έξήξ την άγροικία του —ένώ ως τώρα η σκηνή δεν παρίστανε τίποτε, γιατί όσα είχαν προηγηθεί έπρεπε να φανταστούμε ότι γίνονταν στην Πνύκα, όπου συνεδρίαζε η έκκλησία του δήμου. Τώρα φτάνει ο χορός των γερο-Άχαρνών τραγουδώντας ένα τραγούδι γεμάτο όργή, όπου ο ένας παροτρύνει τόν άλλο να συνεχίσουν την καταδίωξη των ειρηνόφιλων θρηνούν επίσης για τά χρόνια που πέρασαν και τους εξαμαν δυσκίνητους, και έκστομιίζουν άπειλές για τόν άνθρωπο που τόλμησε να κλείσει ειρήνη. Άκουνε τόν Δικαιόπολη μέσα άπό τó σπίτι να προστάζει ήσυχία (εύφημείτε! 237), και παραμερίζουν. Ο Δικαιόπολης βγαίνει και κανονίζει με την οικογένεια και τους ύποτακτι-

σβεια είχε σταλεΐ πριν άπό δώδεκα χρόνια και είχε μόλις γυρίσει. Και οι δύο παρατάξεις στον πελοποννησιακό πόλεμο άντιμετώπιζαν σοβαρά τó ένδεχόμενο να άποσπάσουν χρήματα άπό τó βασιλιά της Περσίας: σύμφωνα όμως με την όλη στάση τού Δικαιόπολη, κάθε άπόπειρα των Άθηναίων να έκμεταλλευτούν τη δυνατότητα αυτή θα άποτελούσε, κατά τη γνώμη του, άσκοπη σπατάλη τού δημόσιου πλούτου, ώφέλιμη μόνο γι' αυτούς που όρίζονταν πρεσβευτές. Τό χωρίο σατιρίζει επίσης τις τεράστιες διαστάσεις της περσικής αυτοκρατορίας και τις Ιστορίες που είχε διαδώσει σχετικά ο Ήρόδοτος.

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

κούς του πῶς νὰ γιορτάσουν τὰ ἀγροτικά Διονύσια: ἡ κόρη του κρατᾷ τὸ καλάθι μὲ τὶς προσφορές, κάποιος δούλος ἕνα μεγάλο ὁμοίωμα φαλλοῦ, ἡ γυναίκα του παρακολουθεῖ ἀπὸ τὴ στέγη, καὶ ὁ ἴδιος ἀπευθύνει μιὰ προσευχὴ στὸν Δίονυσο καὶ τραγουδᾷ ἕνα εὐθυμο τραγοῦδι γιὰ τὸν Φαλῆ. Ξαφνικά ὁ χορὸς ὁρμᾷ ἐναντίον του μὲ πέτρες,² ἢ λιτανεῖα διακόπτεται, καὶ ἡ οἰκογένεια τρέχει νὰ προφυλαχθεῖ μέσα στὸ σπίτι. Ὁ Δικαιόπολης προσπαθεῖ ὅσο μπορεῖ νὰ συγκρατήσει μὲ ἐπιχειρήματα τοὺς Ἀχαρνεῖς, δὲν πετυχαίνει ὅμως παρὰ νὰ τοὺς ἐξαγριώσει ἀκόμη περισσότερο. Σὲ μιὰ στιγμή ἀλλάζει τακτικὴ καί, παρουσιάζοντας ἕνα κοφίνι μὲ κάρβουνα, ἀπειλεῖ νὰ τὸ «σκοτώσει» (ἀποσφάξω, 327), ἀν τὸν πειράζουν. Ἡ κατασκευὴ ξυλοκάρβουνου ἦταν χαρακτηριστικὴ ἀσχολία γιὰ τοὺς Ἀχαρνεῖς, πού ἔτσι κατὰ κάποιον τρόπο θεωροῦν τὸ κοφίνι συνδημότη τους (334). Ἡ ἀπειλὴ τῆς σφαγῆς παρωδεῖ τὴν τραγωδίαν *Τῆλεφος* τοῦ Εὐριπίδη, ὅπου ὁ ἥρωας, ἀρπάζοντας καὶ κρατώντας ὁμηρο τὸν ἀνήλικο γιὸ τοῦ Ἀγαμέμνονα, ὑποχρεώνει τοὺς Ἀχαιοὺς νὰ τὸν ἀκούσουν (πρβ. σ. 230, γιὰ τὶς *Θεσμοφοριάζουσες*).

Ὁ χορὸς εἶναι τῶρα ἀναγκασμένος νὰ ἀκούσει τὸν Δικαιόπολη πού θὰ ὑπερασπιστεῖ τὴ θέση του· αὐτὸς ὅμως θέλει πρῶτα νὰ ντυθεῖ ζητιάνος γιὰ νὰ κερδίσει τὴ συμπάθειά τους —στοιχεῖο καὶ αὐτὸ πού παρωδεῖ τὸν *Τῆλεφο*, ὅπως φαίνεται ὅταν ὁ Δικαιόπολης ἐπισκέπτεται τὸν Εὐριπίδη, γιὰ νὰ τοῦ δανειστεῖ τὰ κουρέλια πού φοροῦσε ὁ ἥρωας στὴν ὁμώνυμη τραγωδία. Ὁ Εὐριπίδης βγαίνει ἀπὸ τὸ σπίτι του μὲ τὸ ἐκκύκλημα, τὴ μηχανὴ πού χρησιμοποιοῦσαν στὸ θέατρο γιὰ νὰ παρουσιάσουν τὸ ἐσωτερικὸ ἐνὸς σπιτιοῦ, καὶ ὁ Δικαιόπολης παίρνοντας ὕφος ἐνοχλητικοῦ διακονιάρη κατορθώνει μὲ καλοπιάσματα νὰ ἐξασφαλίσει ἀπὸ τὴ σκευοθήκη τοῦ τραγικοῦ ὀλόκληρη τὴ σκευὴ πού φοροῦσε μεταμφιεσμένος ὁ *Τῆλεφος*. Ἐτσι ντυμένος ἀπευθύνει στὸ χορὸ ἕνα μακρόσυρτο λογύδριο, ὅπου ὑποστηρίζει ὅτι ὁ πόλεμος ἄρχισε χωρὶς νὰ ὑπάρχουν σπουδαῖοι λόγοι, καὶ ὅτι ὁ ἴδιος ἔκαμε πολὺ καλὰ νὰ βγάλει τὴν οὐρά του ἀπέξω. Σ' αὐτὸν τὸ λόγο, ἡ παρωδία τοῦ Εὐριπίδη καὶ ἡ παρωδία τοῦ Ἡρόδοτου συνδυάζονται μὲ μιὰ

2. Σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση, ἕρισμένα πρόσωπα, πού ἢ ἀνευλάβεια καὶ ἢ προδοσία τοὺς εἶχε θεωρηθεῖ τόσο τερατώδης, ὥστε νὰ μὴν ἀποτελεῖ ἀρκετὴ τιμωρία ἢ κανονικὴ ἐκτέλεσή τους, εἶχαν θανατωθεῖ μὲ λιθοβολισμό· πρβ. Δημοσθένης, 18, 204, σχετικὰ μὲ κάποιον Κυρσίλο πού τὸ 480 π.Χ. εἶχε προτείνει νὰ παραδοθοῦν οἱ Ἀθηναῖοι στοὺς Πέρσες.

γενναία δόση κωμικῆς ρητορείας. Ὁ μισὸς χορὸς πείθεται, ἐνῶ ὁ ἄλλος μισὸς ἐξοργίζεται. Τὰ δύο ἡμιχόρια εἶναι ἔτοιμα νὰ πιαστοῦν στὰ χέρια, ὅταν ἐμφανίζεται ἓνα νέο πρόσωπο: ὁ Λάμαχος — ἡ πολεμόχαρη μερίδα τοῦ χοροῦ ἐπικαλέστηκε τὸ δνομά του. Ὁ Λάμαχος εἶχε γίνει διάσημος ὡς αἰρετὸς στρατηγός.³ ἦταν λοιπὸν ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους πού θά ὠφελοῦνταν ἀν συνεχιζόταν καὶ γενικευόταν ὁ πόλεμος. Ὁ Δικαιοπόλης τὸν περιπαίζει: ἀρχικά προσποιεῖται ὅτι τρομοκρατήθηκε πού τὸν εἶδε, ὕστερα τὸ γυρίζει στὴ χοντρή κοροϊδία, καὶ τέλος ἀγριεύει καὶ ἀγανακτεῖ, παίρνοντας, στὴν ἀγανάκτησή του, τὸ μέρος τοῦ χοροῦ! Ἄνθρωποι ὅπως ὁ Λάμαχος, λέει, παίρνουν παντοῦ καὶ πάντα τίς καλύτερες θέσεις καὶ τοὺς μεγαλύτερους μισθοὺς· ὀρίστηκαν ὁμοῦ ποτὲ πρεσβευτὲς αὐτοὶ ἐδῶ οἱ τίμιοι καὶ δουλευτάρηδες γερο-Ἀχαρνεῖς; Ἄν θυμηθοῦμε πόσοι Ἀθηναῖοι στρατηγοὶ σκοτώθηκαν στὶς ἐπιχειρήσεις (ὅπως καὶ ὁ Λάμαχος ἐντεκα χρόνια ἀργότερα), καὶ ἂν σκεφτοῦμε ὅτι εἶναι φρονιμότερο νὰ ὀρίζονται πρεσβευτὲς οἱ καταλληλότεροι γι' αὐτὴ τὴ δουλειά καὶ ὄχι ὅσοι θά εἶχαν μεγαλύτερη ἀνάγκη ἀπὸ χρήματα, τότε τὸ ἐπιχείρημα τοῦ Δικαιοπόλη ἀποδείχεται σαθρό· ὡστόσο πιάνει (ὅπως καὶ τόσα ἄλλα ἀβάσιμα ἐπιχειρήματα): ὁ Λάμαχος χάνει τὸ παιχνίδι, καὶ ὀλόκληρος πιά ὁ χορὸς προσχωρεῖ στὶς ἀπόψεις τοῦ Δικαιοπόλη.

Τώρα πού ἡ διαφωνία τοῦ χοροῦ μὲ τὸν πρωταγωνιστὴ ἔχει ἐκλείψει, ἀκολουθεῖ ἡ παράβαση, καὶ κατόπιν δύο σκηνές, ὅπου φανερώνονται οἱ συνέπειες τῆς ἀπόφασης τοῦ Δικαιοπόλη νὰ δημιουργήσει δική του ἰδιωτικὴ ἀγορά καὶ νὰ συναλλάσσεται μὲ τὰ ἔχθρικά κράτη. Στὴν πρώτη σκηνὴ ἐμφανίζεται ἓνας Μεγαρίτης γιὰ νὰ πουλήσει τίς κόρες του, πού τίς ἔχει μεταμφίσει σὲ γουρουνόπουλα. Τὰ Μέγαρα, ἡ μικρὴ γειτονικὴ πόλη στὰ δυτικὰ τῆς Ἀθήνας, εἶχαν ὑποφέρει τὰ πάνδεινα ἀπὸ τὸν πόλεμο· πουθενὰ ὁμοῦ στὸ ἔργο δὲν καταδικάζονται τὰ τόσα δεινὰ ὡς ἀπάνθρωπα: ἴσα ἴσα, ἡ ἀπελπισμένη πείνα τοῦ πατέρα καὶ τῶν παιδιῶν του δίνει στὸν ποιητὴ εὐκαιρία γιὰ κεφάλτους καὶ ὄλο αὐτοϊκανοποίηση ἀστεϊσμούς (751-763, 797-810),⁴ καὶ ὅταν κάποιος καταδό-

3. Τὸν Λάμαχο δὲν πρέπει νὰ τὸν φανταστοῦμε κοκκινοπρόσωπο καὶ μὲ ἄσπρα μουστάκια, ὅπως οἱ τυπικοὶ συνταγματάρχες τῆς σύγχρονης (ἀγγλικῆς) μυθολογίας. Ὁ Δικαιοπόλης τὸν ἀποκαλεῖ νεανίαν (601), καὶ πρέπει νὰ τὸν θεωρήσουμε ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους πού τὰ καταφέρνουν πρὶν ἀπὸ τὰ σαράντα τοὺς νὰ γίνουν διοικητὲς μεγάλης μονάδας.

4. Ἡ ὑποδούλωση τῆς Μήλου καὶ ἡ σφαγὴ τῶν κατοίκων τῆς ἀπὸ τοὺς Ἀθηναίους τὸ 416 π.Χ. ἀναφέρεται μὴ μόνο φορὰ σὲ κωμῶδια, στοὺς Ὁρ-

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

της παρουσιάζεται και απειλεί νά κάμει φασαρία γιά τήν παρουσία ἐχθρικών ἐμπορευμάτων σέ ἀθηναϊκό ἔδαφος, ὁ Δικαιοπόλης τόν ἀποδιώχνει, γιατί τοῦ χαλάει τή δική του καλοπέραση — ὄχι τοῦ Μεγαρίτη. Στή δεύτερη σκηνή παρουσιάζεται ἕνας Θηβαῖος φορτωμένος μέ ὄλα τά ὠραία φαγώσιμα πού παράγει ἡ Βοιωτία. Ἡ θέση του εἶναι τελείως διαφορετική ἀπό τοῦ Μεγαρίτη, καί δέν τοῦ ἔρχεται εὐκολά στό νοῦ τί θά ἤθελε νά πάρει γιά ἀντάλλαγμα ἀπό τήν Ἀττική. Ὁ Δικαιοπόλης ἔχει τή λαμπρή ιδέα νά τοῦ πουλήσει ἕναν καταδότη, χαρακτηριστικά ἀττικῶ «φροῦτο», καί πάνω στήν ὥρα ἐμφανίζεται ἕνας, πού ὀνομάζεται Νίκαρχος· τόν τυλίγουν μέ ροκανίδια, σάν ἀγγεῖο, καί τόν κάνουν ἐξαγωγή στή Βοιωτία.

Ὁ καιρός περνᾷ. Νωρίτερα στό ἔργο εἶδαμε τόν Δικαιοπόλη νά γιορτάζει τά ἀγροτικά Διονύσια· τώρα ἔφτασε ἡ ὥρα γιά μιάν ἄλλη γιορτή, τά Ἀνθεστήρια. Ὁ Λάμαχος, θέλοντας νά ἀγοράσει λιχουδιές, στέλνει χρήματα στόν Δικαιοπόλη — μάταια ὄμως: ὁ ἀπεσταλμένος του διώχεται μέ ἄδεια χέρια. Ἐνας γεωργός, πού ἔχασε τά βόδια του σέ κάποια ἐπιδρομή τῶν Βοιωτῶν, ἔρχεται νά ζητιανέψει «μιᾶ στάλα εἰρήνη» — ἀλλά δέν τοῦ δίνουν: ὁ Δικαιοπόλης δέν ἔχει διάθεση νά μοιράσει μέ τοὺς στενόμενους συμπολίτες του τά πλεονεκτήματα πού κέρδισε μέ δική του πρωτοβουλία. Τὸ ἴδιο ἄπρακτος ὑποχρεώνεται νά φύγει καί ὁ ἀπεσταλμένος ἐνός νιόγαμπρου· ὁ ἀπεσταλμένος τῆς νύφης ὄμως, πού τόν συνοδεύει, ἔχει καλύτερη τύχη: ἡ νύφη «δέν τ' ἀξίζει νά ὑποφέρει ἀπό τόν πόλεμο» (1062),⁵ καί ὁ Δικαιοπόλης τῆς στέλνει λίγη εἰρήνη σέ ἀλοιφή — πρέπει νά τήν ἀλείφει (σάν νά ἔχει μαγικές ιδιότητες) στό πῆος τοῦ ἀντρός της, γιά νά τόν γλιτώσει ἀπό τήν ἐπιστράτευση.

Τώρα φτάνει ἕνας ἀπεσταλμένος γιά τόν Λάμαχο, καί τοῦ φέρνει διαταγή ἀπό τὸ συμβούλιο τῶν στρατηγῶν: πρέπει νά φυλάξει στά χιονισμένα περάσματα τῆς Πάρνηθας καί νά ἔχει τὸ νοῦ του μήπως οἱ Βοιωτοὶ ἐπιχειρήσουν ἐπιδρομή. Δεύτερος ἀπεσταλμένος προσκαλεῖ τόν Δικαιοπόλη σέ μιᾶ γιορτῆ πού δίνει ὁ

νιες, 186, ὅπου ὁ Πεισέταιρος ὑπόσχεται στόν τσαλαπετεινὸ ὅτι τὰ πουλιά θά «καταστρέψουν τοὺς θεοὺς μέ πείνα σάν τῆς Μήλου», δηλαδή θά τοὺς πεθάνουν τῆς πείνας ὥσπου νά τοὺς ὑποχρεώσουν νά ὑποκύψουν.

5. Ὅτι ἡ γυνὴ «στὶ τοῦ πολέμου τ' οὐκ ἀξία» στό κείμενο αὐτὸ τῶν χειρογράφων διορθώνεται συχνά τὸ ἀξία σέ αἰτία: «δέν εἶναι ὑπεύθυνη γιά τὸν πόλεμο».

ιέρεας τοῦ Διόνυσου. Τυχερὸς καὶ ἄτυχος προετοιμάζονται συγχρόνως: ὁ δούλος τοῦ Λάμαχου φέρνει ἕξω τὰ σύνεργα τοῦ πολέμου, ἐνῶ ὁ δούλος τοῦ Δικαιοπόλη φέρνει λιγουδιές γιὰ τὸ μεγάλο φαγοπότι. Φεύγουν καὶ οἱ δύο, ὁ καθένας στὸν τόσο διαφορετικὸ προορισμὸ του. Μετὰ ἀπὸ ἓνα ἐμβόλιμο χορικὸ τὸς βλέπουμε νὰ γυρίζουν: ὁ Λάμαχος, πληγωμένος καὶ κουτσαίνοντας, μὲ τὸς δούλους του νὰ τὸν βαστάζουν· ὁ Δικαιοπόλης, πιωμένος, νταβραντισμένος καὶ κεφάτος, μὲ στήριγμά του δυὸ κοπέλες. Τὸν Λάμαχο τὸν βγάζουν σηκωτὸ ἀπὸ τὴ μία πάροδο, γιὰ νὰ τὸν περιποιηθεῖ ὁ γιατρός, ἐνῶ ὁ χορὸς συνοδεύει στὴν ἀντίθετη κατεύθυνση τὸν Δικαιοπόλη καὶ ἐπαναλαμβάνει τὶς θριαμβευτικὲς νικητήριες κραυγές του.

ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Ἡ πρώτη σκηνὴ τοῦ ἔργου προσφέρεται ἰδιαίτερα γιὰ θεαματικὴ παρουσίαση, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει ὅτι ἡ σκηνοθεσία ἦταν πραγματικὰ θεαματικὴ ὅταν πρωτοπαίχτηκε τὸ ἔργο. Παρουσιάζει μιὰ συνεδρίαση τῆς ἐκκλησίας τοῦ δήμου. Εἶναι πολὺ πιθανό, μιὰ ομάδα ἀπὸ βουβὰ πρόσωπα ποὺ παρίσταναν τοὺς προτάνεις (μέλη τοῦ σώματος τῶν πενήντα «προέδρων» τῆς ἐκκλησίας) νὰ ἔμπαιναν καὶ νὰ κάθονταν στὸ σκαλοπάτι ἴσως (ἢ στὰ σκαλοπάτια) μπροστὰ στὴ σκηνή· δὲν ἀποκλείεται ὅμως ὁ Δικαιοπόλης, ὅταν περιγράφει τὴ συμπεριφορὰ τους (40-42), ἢ τοὺς ἀπευθύνει τὸ λόγο (56-58, 167 κ.έ.), νὰ κοιτᾶ καὶ νὰ χειρονομεῖ πρὸς τὸ ἀκροατήριο, ποὺ ἔτσι ὑποχρεωνόταν νὰ ἀναλάβει ἓνα ρόλο ποὺ τοῦ ταίριαζε καὶ ποὺ δὲν ἀπαιτοῦσε καμιὰ ἰδιαίτερη προσπάθεια.

Ὁ ἀριθμὸς τῶν προσώπων ποὺ μιλοῦν στὴ σκηνὴ αὐτὴ καὶ ὁ συγχρονισμὸς τῶν εἰσόδων καὶ τῶν ἐξόδων τους δημιουργοῦν ἓνα ἐνδιαφέρον πρόβλημα. Μιὰ πρώτη ἐξέταση τοῦ κειμένου μᾶς ὀδηγεῖ στὸ παρακάτω σχῆμα:

1. Δικαιοπόλης: συνεχῶς στὴ σκηνή (1-203)·
2. Ὁ κήρυκας τῆς ἐκκλησίας τοῦ δήμου: εἴσοδος 40-42, ἐξοδος 173·
3. Ἀμφίθεος: εἴσοδος 45, βίαιη ἐξοδος 55, νέα ἐμφάνιση 129-132· εἴσοδος 175, ἐξοδος 203·
4. Ἀθηναῖος πρεσβευτῆς ποὺ ἔφτασε ἀπὸ τὴν Περσία: εἴσοδος 64, ἐξοδος 125·
5. Ὁ βασιλέως ὀφθαλμός: εἴσοδος 94, ἐξοδος 125·

6. Κάποιος Θέωρος πού επιστρέφει από τή Θράκη: εἴσοδος 134, ἐξοδος 173.

Καμία ἄλλη σκηνή σέ κωμωδία δέν ἀπαιτεῖ ἕξι ὑποκριτές πού νά μιλοῦν, ἤ ἔστω καί πέντε. Μποροῦμε νά μειώσουμε τὸν ἀριθμὸ τῶν προσώπων πού χρειάζονται γι' αὐτὴν τῆ σκηνή σέ τέσσερις; Ἄν δώσουμε σέ ἕναν ὑποκριτὴ τοὺς ρόλους τοῦ Ἀμφίθεου, τοῦ Πρεσβευτῆ ἀπὸ τὴν Περσία καὶ τοῦ Θέωρου, τότε πετυχαίνουμε νά μειώσουμε τὸν ἀριθμὸ τῶν ὑποκριτῶν στὸ χαρτί: αὐτὸ ὅμως σημαίνει ὅτι ὁ Ἀμφίθεος θὰ ἀλλάξει ἀπὸ Ἀμφίθεος σέ Πρεσβευτῆ (56-63), ἀπὸ Πρεσβευτῆς πάλι σέ Ἀμφίθεο (126-128), ἀπὸ Ἀμφίθεος σέ Θέωρο (133), καὶ ἀπὸ Θέωρος πάλι σέ Ἀμφίθεο (174). Τόσο γρήγορες ὅμως ἀλλαγές εἶναι ἀπίθανες, καὶ εἴμαστε ὑποχρεωμένοι, καθὼς φαίνεται, νά δεχτοῦμε πέντε ὑποκριτές. Αὐτὸ μποροῦσε νά γίνεῖ ἂν θεωρήσουμε τὸ «μάτι τοῦ βασιλιᾶ» ἔκτακτο ὑποκριτὴ —πού ἔχει δύο μόνο στίχους νά ἀπαγγελεῖ, ἕναν σὲ δῆθεν περσικά καὶ ἕναν σέ σπασμένα ἐλληνικά— καὶ ἂν ἀποδώσουμε σέ ἕναν ὑποκριτὴ τοὺς ρόλους τοῦ Πρεσβευτῆ καὶ τοῦ Θέωρου. Ὁ χρόνος πού θὰ διέθετε αὐτὸς ὁ ὑποκριτὴς γιὰ νά ἀλλάξει μπορεῖ ἴσως νά παραταθεῖ καὶ πέρα ἀπὸ τοὺς στ. 126-133, πέρα δηλαδὴ ἀπὸ τοὺς στίχους πού σέ πρώτη θεώρηση τοῦ ἀποδώσαμε παραπάνω· ὁ Δικαιόπολης φωνάζει, στὸν 110:

*Τραβήξου· μόνο ἐγὼ θὰ τὸν ρωτᾶω.
(τὸν «βασιλέως ὀφθαλμὸν»)*

Ἄν στὸ σημεῖο αὐτὸ ἀπειλεῖ τὸν Πρεσβευτῆ μὲ τὸ μπαστοῦνι του καὶ τὸν ἀποδιώχνει ἀπὸ τῆ σκηνή μὲ φωνές καὶ χτυπήματα,⁶ τότε ὁ χρόνος πού διαθέτει ὁ ὑποκριτὴς γιὰ νά ἀλλάξει τὰ ροῦχα του (Πρεσβευτῆς / Θέωρος) μεγαλώνει καὶ ἐπεκτείνεται σέ εἴκοσι τέσσερις στίχους.

Στοὺς τελευταίους διακόσιους στίχους τοῦ ἔργου βλέπουμε, δ-πως φαίνεται, δύο πόρτες: μία παριστάνει τὸ σπίτι τοῦ Δικαιόπολης καὶ μία τὸ σπίτι τοῦ Λάμαχου. Καὶ ὁ ἕνας καὶ ὁ ἄλλος διατάζουν τοὺς δούλους τους νά τοὺς φέρουν (*φέρ' ἔξω*, 1097 κ.έ., 1109 κ.τλ.) τὰ ἀντικείμενα πού τοὺς χρειάζονται. Ἄν τὸ σκηνικὸ διαθέτει μία μόνο πόρτα, τότε αὐτὴ στὴν πραγματικότητα δέν παριστάνει κανενὸς τὸ σπίτι, ἀλλὰ μόνο τὸ σημεῖο ὅπου τελειώνει ὁ

6. Πρέπει ὅμως νά ποῦμε ὅτι παρόμοιος στίχος στὶς *Θεσμοφοριάζουσες*, 626, ἀποτελεῖ ἀπλὴ διαταγὴ γιὰ νά παραμερσεῖ ὁ ἐνδιαφερόμενος, πού μιλά καὶ πάλι ὕστερα ἀπὸ ἑννέα στίχους.

σκηνικός χώρος (πρβ. σ. 42/3) και ἀρχίζουν οἱ ἀποθήκες ὑλικῶν τοῦ θεάτρου· στὴν περίπτωσι ὁμῶς αὐτὴ μᾶς φαίνεται παράξενο ὅτι, τόσο πρὶν ὅσο καὶ μετὰ ἀπὸ τῆ σκηνῆ αὐτῆ, γίνεται ρητὴ (καὶ περιττὴ, θὰ λέγαμε) ἀναφορὰ στὸ σπίτι τοῦ Λάμαχο. Στὸν στ. 1071, ὅταν φτάνει ὁ ἀπεσταλμένος καὶ δίνει στὸν Λάμαχο ἐντολὴ νὰ φυλάξει τὰ περάσματα τῆς Πάρνηθας, τὰ πρῶτα λόγια τοῦ στρατηγοῦ, σὲ ὕφος τραγικὸ, εἶναι:

*Ποιὸς μού χτυπᾶ τὰ δώματα τὰ χαλκοφραχτα;**

Καὶ καθὼς ἀργότερα ὁ Λάμαχος γυρίζει πληγωμένος, ἕνας δοῦλος προηγείται καὶ φωνάζει, σὲ τραγικὸ ὕφος κι αὐτός (1174 κ.έ.):

*Ἦ δοῦλοι ἐσεῖς στοῦ Λάμαχο τὸ σπίτι,
νερό, νερό... ζεστάνετε σέ χύτρα.*

Καὶ πάλι, τὰ τελευταῖα σχεδὸν λόγια τοῦ Λάμαχο μετὰ τὴν ἐπιτροπὴ του εἶναι (1222 κ.έ.):

*Βγάλτε με σηκωτὸ ἀπὸ τὸ σπίτι· πηγαίνετε με στὰ χέρια
ποῦ γιατρεύουν τοῦ Πιττάλου.**

Ἔτσι, ἂν στῆ γεμάτῃ κίνησι σκηνῆ τῆς προετοιμασίας χρησιμοποιεῖται μία μόνο πόρτα, τότε ὅσα συμβαίνουν πρὶν καὶ μετὰ ἀπὸ τῆ σκηνῆ αὐτῆ μᾶς δίνουν κάθε δικαίωμα νὰ ταυτίσουμε αὐτὴ τὴν πόρτα μὲ τὸ σπίτι τοῦ Λάμαχο. Ὡστόσο πρὶν ἀπὸ αὐτὰ —πρὶν νὰ ἀναφέρει ὁ Λάμαχος τὰ χαλκοφάλαρα δώματα— ἡ ἴδια πόρτα φαίνεται νὰ ταυτίζεται μὲ τὸ σπίτι τοῦ Δικαιοπόλη, ὅπου ἐπικρατεῖ μαγειρικὸς ὄργασμός: ὁ χορὸς δὲν λέει τίποτε ποῦ νὰ δείχνει ὅτι ἔβλεπε τὰ φαγητὰ νὰ μαγειρεύονται, ἀναφέρει ὁμῶς δύο φορὲς (1015, 1042) ὅτι ἄκουσε τὸν Δικαιοπόλη νὰ δίνει στοὺς δούλους του ἐντολὲς πῶς νὰ μαγειρέψουν τὰ τρόφιμα ποῦ εἶχε ἀγοράσει ἀπὸ τὸν Βοιωτό. Ὅλα αὐτὰ μᾶς ὀδηγοῦν στὸ συμπέρασμα ὅτι ὑπῆρχαν δύο πόρτες στὸ σκηνικὸ: μία ποῦ παρίστανε συνεχῶς, ἀπὸ τὸν στ. 202 ὡς τὸ τέλος τοῦ ἔργου, τὸ σπίτι τοῦ Δικαιοπόλη, καὶ μία ποῦ παρίστανε, ἀπὸ τὸν στ. 395 ὡς τὸν 479, τὸ σπίτι τοῦ Εὐριπίδη καί, ἀπὸ τὸν 573 ὡς τὸ τέλος, τὸ σπίτι τοῦ Λάμαχο. Ὅπως θὰ δοῦμε μάλιστα, ἡ ἀποψη ὅτι ὑπῆρχαν δύο πόρτες ὑποστηρίζεται μὲ ἰσχυρότερα ἐπιχειρήματα στὶς *Νεφέλες*, στὴν *Εἰρήνη* καὶ στὶς *Ἐκκλησιάζουσες*. Ὡστόσο οἱ ἐνδείξεις ποῦ ὑπάρχουν γιὰ τὴ σκηνοθεσίαν τῆς κωμωδίας συμβαίνει συχνὰ

νά δημιουργοῦν προβλήματα καὶ ἀβεβαιότητα, καὶ ἡ περίπτωση πού ἐξετάσαμε δὲν ἀποτελεῖ ἐξαίρεση. Ὅταν ὁ Δικαιοπόλης ἀγοράζει ἓνα θαυμαῖο βιοιωτικὸ χέλι ἀπὸ τὸν Θηβαῖο, λέει (887-894):

[...] Φέрте ἔξω.

δοῦλοι μου ἐσεῖς, τὸ φυνσερό, τῆ σκάρα.
Κοιτάξτε, βρὲ παιδιά, τὸ ἐξαίσιο χέλι,
πού ᾿χαμε νὰ τὸ δοῦμε πέντε χρόνια.
Παιδιά, καλωσορίστε το· ἐγὼ βάζω
τὰ κάρβουνα, τιμὴ στὸ μουςαφίρη.
Μὰ πάρ' το μέσα. Ὡ χέλι μὲς στὰ σέσκλα,
ὡς καὶ νεκρός, μαζί σου θέλω νὰ εἶμαι.

Γιατὶ ζητᾶ νὰ τοῦ φέρουν ἔξω τὴ σκάρα, σὰν νὰ πρόκειται νὰ ψήσει ἐκεῖ ἀμέσως τὸ χέλι, καὶ πάλι ὕστερα τὸ στέλνει μέσα; Ἢ μποροῦσε ἴσως νὰ ὑποστηρίξει κανεὶς ὅτι ἡ προετοιμασία αὐτῆ προορίζεται γιὰ ὅλα τὰ μαγειρέματα πού θὰ γίνουν ἀργότερα· ὅτι ὅλα τὰ μαγειρέματα θὰ γίνουν ἔξω, γύρω καὶ πάνω στὴ σκάρα πού φέρνουν, στὸν στ. 888, οἱ δοῦλοι· καὶ ὅτι ἀπὸ ἐδῶ καὶ πέρα ἡ πόρτα τοῦ σκηنيοῦ δὲν θὰ παριστάνει τὸ σπίτι τοῦ Δικαιοπόλη, ἀλλὰ πότε τὸ σπίτι τοῦ Λάμαχου καὶ πότε τὴν ἀκαθόριστη «ἀποθήκη ἐφοδίων». Ἄν ὅμως αὐτὴ εἶναι ἡ πρόθεση τοῦ ποιητῆ, τότε γιατί ὁ Δικαιοπόλης διατάζει τὸ δοῦλο νὰ πάρει μέσα τὸ χέλι; Δὲν νομίζω ὅτι ἔχει προταθεῖ ἀκόμη γιὰ τοὺς Ἀχαρνεῖς σκηνοθετικὴ ἔρμηνεῖα ἀπόλυτα ἱκανοποιητικὴ· γιὰ νὰ πάρουμε ὀριστικὴ θέση στὸ δίλημμα «μία πόρτα ἢ δύο», εἵμαστε ὑποχρεωμένοι —τουλάχιστον στὸ ἔργο αὐτό— νὰ κλείσουμε τὰ μάτια μας καὶ νὰ ἀγνοήσουμε τουλάχιστον ἓνα ἀπὸ τὰ σχετικὰ δεδομένα· ἔτσι ὅμως εἶναι σὰν νὰ ἀποφεύγουμε νὰ ἐξετάσουμε τὴ φύση τῶν προβλημάτων πού ἡ μελέτη τῆς ἀριστοφανικῆς κωμωδίας μᾶς ὑποχρεώνει συχνά νὰ ἀντιμετωπίζουμε.⁷

7. Ἄρχῃ ἀρχῇ στὴ σκηνὴ τῆς προετοιμασίας (1096) ὁ Δικαιοπόλης, σύμφωνα μὲ τὸ κείμενο τῶν χειρογράφων, λέει στὸ δοῦλο: *σὺγκλειε*, πού κανονικὰ σημαίνει «κλείσε τὸ σπίτι»· αὐτὴ τὴν ἴδια ὅμως λέξη μποροῦμε νὰ τὴν ἐξηγήσουμε διαφορετικὰ, καὶ ἡ διόρθωση *σὺγκληε* εἶναι δυνατὴ, ἂν ὑποθέσουμε ὅτι ἡ πρόταση ἀπευθύνεται στὸν Λάμαχο, ὁπότε τὸ νόημα θὰ ἦταν τελείως διαφορετικὸ καὶ θὰ συμφωνοῦσε μὲ τὸν προηγούμενο στίχο.

ΠΟΛΕΜΟΣ ΚΑΙ ΕΙΡΗΝΗ

Ούτε στους *Ἀχαρνεῖς* ούτε πουθενά ἄλλοῦ στὸν Ἀριστοφάνη προβάλλεται τὸ θέμα τοῦ «φιλειρηνισμοῦ», ἂν μὲ τὸν ὄρο αὐτὸ ἐννοοῦμε τὴν προθυμία νὰ ὑποφέρει κανεὶς ὁ ἴδιος — ἢ νὰ βλέπει νὰ ὑποφέρουν ἄλλοι— τὰ πάνδεινα, προκειμένου νὰ ἀποφύγει τὴν ἁμαρτία τῆς ἀνθρωποκτονίας. Στὸ ἔργο προβάλλεται ἀκριβῶς ἡ θέση ἂν εἶναι σκόπιμο νὰ συνεχίζεται ὁ πόλεμος γιὰ κάποιο ἀβέβαιο περιθωριακὸ κέρδος, ὅταν ὑπάρχει ἡ δυνατότητα νὰ κλείσει κανεὶς εἰρήνη χωρὶς νὰ χάσει σπουδαῖα πράγματα. Ὁ Ἀριστοφάνης καὶ τὸ ἀκροατήριό του ἤξεραν πολὺ καλά ὅτι γενικὰ ἡ εἰρήνη προσφέρει περισσότερὴ εὐτυχία ἀπὸ τὸν πόλεμο· ἂν ἐξαιρέσουμε ὅμως μερικοὺς ἀκροδεξιούς ἐξτρεμιστές, οἱ ὁποῖοι δέχονταν ἀκόμη καὶ ξένη διακυβέρνηση προκειμένου νὰ διατηρήσει ἡ τάξη τοὺς στὴν Ἀθήνα τὴ δύναμή της, δὲν ἔχουμε καμία ἐνδειξη ὅτι θὰ δεχόταν ἄλλος κανεὶς νὰ θυσιάσει γιὰ τὴν εἰρήνη τὸν πλοῦτο καὶ τὴν κυρίαρχη θέση ποὺ ἀπολάμβανε ἡ Ἀθήνα ἀπὸ τὴν ἡγεμονία της στὰ νησιά τοῦ Αἰγαίου καὶ στίς παράλιες μικρασιατικὲς πόλεις. Στὴν τελευταία σκηνὴ τῶν *Ἰππέων* ὁ Δῆμος (ἡ προσωποποίηση τοῦ ἀθηναϊκοῦ λαοῦ) δέχεται μετὰ χαρᾶς νὰ συνάψει εἰρήνη γιὰ τριάντα χρόνια· στὴν ἀρχὴ ὁμοῦς τῆς ἴδιας σκηνῆς ὁ χορὸς χαιρέτισε τὸν Δῆμο ὡς «κυρίαρχο τῆς Ἑλλάδας καὶ τῆς Ἀθήνας» (1330) καὶ «βασιλέα τῶν Ἑλλήνων» (1333).

Στὸ εἰσαγωγικὸ μέρος τῶν πλατωνικῶν *Νόμων*, ἓνας ἀπὸ τοὺς συζητητὲς παρουσιάζεται νὰ λέει (626a):

Αὐτὸ ποὺ οἱ περισσότεροι ἄνθρωποι ὀνομάζουν εἰρήνη, εἶναι ἀπλῶς μιὰ λέξη· στὴν πραγματικότητα τὸ φυσικὸ εἶναι νὰ ὑπάρχει ἀδιάκοπος πόλεμος ἀκήρυχτος ἀνάμεσα σὲ ὅλες τὶς πόλεις.

Ἄν καὶ ὅλοι οἱ Ἕλληνες δὲν θὰ παρουσίαζαν τὸ θέμα τόσο κατηγορηματικά, πάλι ὑπῆρχε τότε ἐντονότερη ἀπ' ὅ,τι σήμερα ἡ τάση νὰ θεωρεῖται ὁ πόλεμος ἐκδήλωση τῶν δυνάμεων τῆς φύσης, τὸ ἴδιο ὅπως καὶ ἡ κακοκαιρία. Ὁ Θουκυδίδης (4, 64, 3) παρουσιάζει ἕναν Σικελὸ τὸ 424 π.Χ. νὰ προσπαθεῖ νὰ πείσει ὅλα τὰ ἑλληνικὰ κράτη τῆς Σικελίας νὰ ἀποτρέψουν τὴν ἀπειλὴ τῆς ἀθηναϊκῆς παρέμβασης:

Θὰ πολεμοῦμε βέβαια μεταξὺ μας, ὅταν τυχαίνει, καὶ πάλι

ΠΟΛΕΜΟΣ ΚΑΙ ΕΙΡΗΝΗ

μέ διαπραγματεύσεις θά συμβιβαζόμεστε· τούς ξένους όμως, κάθε φορά που έρχονται, αν έχουμε μυαλό, θά τούς αντιμετώπιζουμε δλοι μαζί.

Ἐνάμεσα στίς μικρές και ἰσοδύναμες πόλεις, και κυρίως στίς πολιτιστικά λιγότερο ἀναπτυγμένες περιοχές τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου, ὁ πόλεμος ἦταν κάτι σάν ἐποχιακή ἀπασχόληση. Μποροῦσε βέβαια καμιά φορά νά εἶναι και πιδ σοβαρός: τύχαινε ποῦ και ποῦ μιὰ πόλη νά καταστρέψει μιὰ μικρότερη γειτονική της πόλη, νά σκοτώσει τούς ἐνήλικους ἄντρες, νά πουλήσει δούλους τόν ὑπόλοιπο πληθυσμό και νά ἰσοπεδώσει τά κτίσματα. Ἦταν ἀπό τά πράγματα ποῦ συμβαίνουν, και ὁ Ἀριστοφάνης μέ τὸ κοινό του τὸ ἤξεραν πολύ καλά: στά πρώτα δμως χρόνια τοῦ πελοποννησιακοῦ πολέμου ἐλάχιστοι ἀσφαλῶς θά διανοοῦνταν ὅτι μποροῦσε νά ὑπάρξει πραγματικά τέτοιος κίνδυνος γιά μιὰ πόλη τόσο μεγάλη και τόσο ἰσχυρή ὅπως ἡ Ἀθήνα. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι στὸ ἠθικό οἰκοδόμημα τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς κοινωνίας ἡ χριστιανική ἀνεξικακία δέν εἶχε κυρίαρχη θέση: ἀντρίκεια στάση ἦταν νά ἀνταποδίδει κανεὶς κακὸ γιά τὸ κακὸ ποῦ ἔπαθε, και δειλία νά προτιμᾷ τὴν ἀσφάλεια ἀπὸ τὴ δόξα. Ἀξίζει νά σημειωθεῖ ὅτι τρεῖς γενεές ἀργότερα, ὁ Δημοσθένης, δικαιολογώντας τὴν ἐξωτερική πολιτική ποῦ ὑποστήριζε, δίνει μεγάλη ἐμφαση στὴν ἔθνική υπερφάνεια, αὐτὴν ποῦ διασφαλίζει ἡ πολεμική ἐτοιμότητα τῶν πολιτῶν. Κανένας δέν μπορεῖ νά κατηγορήσει τούς Ἀθηναίους ὅτι ζώντας ἀσφαλισμένοι ἐξιδανίκευαν ἀπὸ μακριὰ τὸν πόλεμο· ἤξεραν ἀπὸ προσωπική πείρα τί σήμαινε νά σέ χτυποῦν και νά σέ τρυποῦν μέ σκληρὸ μέταλλο.

Τὸ 432 π.Χ. και τὸ χειμῶνα τοῦ 432/1, ὅταν ἡ Σπάρτη πιέστηκε ἀπὸ τούς συμμάχους της νά ἀρχίσει τίς ἐχθροπραξίες μέ τὴν Ἀθήνα, συζητήθηκε πολύ τὸ θέμα τοῦ «μεγαρικοῦ ψηφίσματος»: ὡς ἀντίποινα γιά τὴν ἐχθρική, ὅπως ἔκριναν, συμπεριφορά τῶν Μεγάρων, οἱ Ἀθηναῖοι ἀπαγόρευσαν στοὺς Μεγαρίτες νά ἐπισκεπτόνται τὴν Ἀθήνα και τὰ κράτη τῆς ἀθηναϊκῆς ἡγεμονίας.⁸ Κάποια στιγμή, τὸ χειμῶνα, οἱ Σπαρτιατὲς ἔφτασαν στὸ σημεῖο νά ποῦν ὅτι, «ἂν οἱ Ἀθηναῖοι ἀνακαλοῦσαν τὸ μεγαρικό ψήφισμα, δέν θά γινόταν πόλεμος» (Θουκυδίδης, 1, 139, 1). Αὐ-

8. Ἡ ἔκταση, ἡ φύση και ὁ σκοπὸς τοῦ ἀποκλεισμοῦ ἀποτελοῦν δλα σημεία ἀντιλεγόμενα: οἱ λεπτομέρειες δμως τῆς διαμάχης δέν σχετίζονται μέ τὰ θέματα ποῦ συζητοῦμε ἐδῶ.

τή η πρόταση προκάλεσε σέ όρισμένους κύκλους τῆς Ἀθήνας τὸ αἰσθημα ὅτι ἡ ἀνάκληση τοῦ ψήφισματος ἀποτελοῦσε λογικὸ ἀντάλλαγμα γιὰ τὴ διατήρηση τῆς εἰρήνης. Ὁ Περικλῆς ἐπέμενε ὅτι, ἂν στὸ θέμα αὐτὸ ἡ Ἀθήνα κάμει ὑποχωρήσεις στοὺς Σπαρτιάτες, αὐτὸ θὰ ἀποτελοῦσε σημαντικὴ ἠθικὴ ἥττα, καὶ θὰ ἀκολουθοῦσαν καὶ ἄλλες ἀπαιτήσεις σοβαρότερες. Ἡ ἀποψή του ἐπικράτησε, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει ἀναγκαστικά ὅτι ἄλλαξε γνώμη ἢ μειοψήφια, πού πίστευε ὅτι τὸ ψήφισμα δὲν ἄξιζε νὰ προκαλέσει πόλεμο· τὸ δεύτερο καλοκαίρι τοῦ πολέμου, ὅταν ἡ ἀπρόβλεπτη συμφορὰ τοῦ λοιμοῦ χτύπησε τὴν Ἀθήνα, ὑπῆρξε μιὰ πρόσκαιρη πλειοψηφία πού εὐνοοῦσε τὶς διαπραγματεύσεις, καὶ στὴν ἀντίληψη τῶν κοινῶν ἀνθρώπων ὁ Περικλῆς καὶ τὸ μεγαρικὸ ψήφισμα ἦταν ὡπωσδήποτε «ἡ αἰτία» τοῦ πολέμου. Αὐτὸ δὲν τὸ βλέπουμε μόνο στοὺς Ἀχαρνεῖς, 509-556, καὶ στὴν *Εἰρήνη*, 603-614, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ στίς μαρτυρίες πού ἔχουμε γιὰ τὸν χαμένο Διονυσιαλέξανδρο τοῦ Κρατίνου, ὅπου σατιριζόταν ὁ Περικλῆς «πού ἔφερε στὴν Ἀθήνα τὸν πόλεμο», καὶ σὲ μιὰ μαρτυρία ἀπὸ τὸν 4ο π.Χ. αἰῶνα: ὁ Ἀνδοκίδης (3, 8) πίστευε ὅτι ὁ πόλεμος ξέσπασε τὸ 431 π.Χ. διὰ Μεγαρέας.⁹

Ἔτσι, ἂν ἐπιχειροῦσε κανεὶς νὰ μεταφέρει τὸ λόγο τοῦ Δικαιόπολη πρὸς τὸ χορὸ στὴν ὁρολογία μιᾶς προσεκτικὰ διατυπωμένης πολιτικῆς διατριβῆς, θὰ ἔλεγε περίπου τὰ ἑξῆς: ἡ γενναιοῦτητα εἶναι ἀξιοθαύμαστη ὅταν προάγει τὰ συμφέροντα τῆς πατρίδας, καὶ ἔτσι ἦταν εὐχῆς ἔργο νὰ καταστρέψει ἓνας σεισμὸς τὴ Σπάρτη, καὶ ἔτσι νὰ τὴν τιμωρήσει γιὰ τὴν καταστροφὴ πού προκάλεσε στὴν Ἀττικὴ· πάντως ἡ Ἀθήνα βιάστηκε ὑπερβολικὰ νὰ ξεκινήσει αὐτὸν τὸν πόλεμο γιὰ ἀσήμαντη διαφωνία, καὶ θὰ ἦταν εὐχάριστο ὅσο καὶ ἀκίνδυνο νὰ προσπαθῆσουμε νὰ τὸν σταματήσουμε τώρα. Ἡ σύνεση, ἡ συμπόνια, ἡ κατανόηση καὶ ἡ μεγαλοψυχία ἀναγνωρίζονταν ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους Ἕλληνες ὡς ἀρετές, καὶ δὲν θὰ ἦταν δύσκολο τὸ 425 π.Χ. νὰ ὑποστηρίξει κανεὶς ὅτι αὐτὰ τὰ πρότυπα συμπεριφορᾶς εὐνοοῦσαν τὶς εἰρηνευτικὰ διαπραγματεύσεις, καὶ ὄχι τὴ συνέχιση τοῦ πολέμου μέχρι ἐσχάτων. Γιὰ νὰ ὑποστηρί-

9. Ὁ Θουκυδίδης, πού ἔζησε ὅλο τὸν πελοποννησιακὸ πόλεμο καὶ ἔγραψε τὴν ἱστορία του, τὸν θεωρεῖ πόλεμο ἐνιαῖο, πού κράτησε ἀπὸ τὸ 431 ὡς τὸ 404 π.Χ.: δὲν πρόκειται ὁμως γιὰ ἀποψή πού ἐπικρατοῦσε τὸν καιρὸ ἐκεῖνο καὶ γιὰ πολλὰ ἀκόμη χρόνια: οἱ ρήτορες τοῦ 4ου αἰῶνα θεωροῦσαν τὸ δεκάχρονο πόλεμο (431-421 π.Χ.) διαφορετικὸ ἀπὸ τὶς συγκρούσεις πού ἀκολούθησαν.

ΠΟΛΕΜΟΣ ΚΑΙ ΕΙΡΗΝΗ

Ξει κανείς αὐτὴ τὴν ἀποψη θὰ ἔπρεπε ἴσως νὰ καταφύγει σὲ μία τουλάχιστον ἀπὸ τὶς ὑπεκφυγές πού συναντοῦμε στὸ λόγο τοῦ Δικαιοπόλη (535-539):

Τότε οἱ Μεγαρίτες... ζητοῦσαν ἀπὸ τοὺς Σπαρτιάτες νὰ ἀκουρωθεῖ τὸ ψήφισμα... *κοῦκ ἠθέλομεν ἡμεῖς δεομένων πολλάκις.* (Ποῖος παρακάλεσε πολλάκις ποῖον; Οἱ Μεγαρίτες τοὺς Σπαρτιάτες, ἢ οἱ Σπαρτιάτες ἐμᾶς;)

Αὐτὸ ὅμως πού κάνει τὴ μεγαλύτερη ἐντύπωση εἶναι πόσα πράγματα ἔπρεπε νὰ ἀλλάξουν στὴν ἀγόρευση τοῦ Δικαιοπόλη ἂν ἦταν νὰ τὰ μεταφέρουμε ἀπὸ τὸ κωμικὸ ἐπίπεδο στὸ σοβαρὸ. Ὁ Δικαιοπόλης, γιὰ νὰ δικαιολογήσει στὸ χορὸ τὴν προσωπικὴ του εἰρήνη, δανεῖζεται κουρέλια ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη, ντύνεται ὅπως ὁ τραγικὸς Τήλεφος, καὶ ἐκφωνεῖ ἓνα λόγο πού ἀρχίζει καὶ τελειώνει παρωδώντας πιστὰ τὸν περίφημο λόγο τοῦ Τήλεφου τῆς τραγωδίας. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο ὁ ποιητὴς ἀπομακρύνει τὴν προσοχὴ μας ἀπὸ τὴν οὐσία τῶν ἐπιχειρημάτων, καὶ τὴν κατευθύνει στὴν ἀσυνάρμοστη κωμικότητα τῆς παρωδίας. Κάτι ἀκόμη: ἡ παρωδία τῆς τραγωδίας κλείνει μέσα τῆς μία ἀκόμη παρωδία. Ἡ ἱστορία τοῦ Ἡρόδοτου εἶχε κυκλοφορήσει τρία ἢ τέσσερα χρόνια πρὶν ἀπὸ τοὺς Ἀχαρνεῖς. Ἐξετάζοντας τὴ σύγκρουση Ἑλλήνων καὶ Περσῶν ὁ ἱστορικὸς ἀρχίζει μὲ μιὰ σειρά μύθους ὅπου οἱ Ἀσιάτες ἄρπαζαν Εὐρωπαϊὰς γυναῖκες καὶ οἱ Εὐρωπαῖοι Ἀσιάτισσες: Ἰώ, Μήδεια, Ἐλένη —εἶναι δύσκολο νὰ θεωρήσουμε ὅτι τὸ κείμενο τοῦ Ἡρόδοτου εἶναι ἄσχετο μὲ τοὺς στ. 524-529 τῶν Ἀχαρνεῶν:

*Μὰ κάτι νέοι πὸ κότταβο εἶχαν παίξει,
πιωμένοι, πᾶν στὰ Μέγαρα καὶ κλέβουν
μιὰ τους κοκότα, τὴ Σιμαίθα· τότε
οἱ Μεγαρίτες, ξαναμμένοι, κλέβουν
τῆς Ἀσπασίας κι ἐκείνοι δυὸ κοκότες.
Κι ἀπ' ἀφορμὴ τρεῖς πόρνες ξέσπασε ἔτσι
πόλεμος στὴν Ἑλλάδα πέρα ὡς πέρα.¹⁰*

Στὸ ἔργο τοῦ Ἀριστοφάνη ξαναγίνεται λόγος γιὰ τὸ μεγαρικὸ ψήφισμα στὴν *Εἰρήνη*, 603-614, ὅπου πάλι λέγεται ὅτι ἀποτέλεσε τὴ χαριστικὴ βολὴ γιὰ τὴν εἰρήνη· ἐδῶ ὅμως εἶναι τελείως διαφορετικὴ ἡ φύση τῶν γεγονότων πού παρουσιάζεται νὰ ἔχουν

10. Βλ. καὶ τὴ σημείωση 1, γιὰ τὸν Ἡρόδοτο.

ὀδηγήσει στοὺς ψήφισμα, καὶ ἔτσι δὲν μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε ὅτι ἡ ὑπόθεση τῶν ἀπαγωγῶν ἦταν ἡ ἐπικρατέστερη λαϊκὴ θεωρία γιὰ τὰ αἴτια τοῦ πολέμου. Μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ὁ Ἀριστοφάνης εἶχε τὴν ἀπαίτηση νὰ συλλάβουμε καὶ νὰ σταθμίσομε τὰ σοβαρὰ εἰρηνόφιλα ἐπιχειρήματα ποὺ κρύβονται κάτω ἀπὸ αὐτὸ τὸ διπλὸ στρώμα τῆς διασκεδαστικῆς παρωδίας· ἂν ὅμως πραγματικὰ τὸ περίμενε αὐτὸ ἢ ὄχι, ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ἐρμηνεία ποὺ θὰ δώσομε στοὺς πλαίσιο ποὺ περιβάλλει τὴν παρωδία.

Δὲν ὑπάρχει ἡ παραμικρὴ ἀμφιβολία ὅτι ὁ Δικαιοπόλης δὲν ἐνδιαφέρεται οὔτε γιὰ τὰ συμφέροντα τῆς πολιτείας του οὔτε —πολὺ περισσότερο— γιὰ τὰ συμφέροντα τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου. Στὸ θέμα αὐτὸ διαφέρει σημαντικὰ ἀπὸ τὸν Τρυγαῖο τῆς *Εἰρήνης*. Ὁ Δικαιοπόλης θέλει τὴν ἄνεση καὶ τὴν εὐχαρίστησή του, καὶ μὲ μαγικὰ μέσα γλιτώνει ἀπὸ τὶς ὑποχρεώσεις του ὡς πολίτη, ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ ὑπακούει στὴν ἐξουσία τῆς κυρίαρχης συνέλευσης καὶ τῶν αἰρετῶν ἀξιωματούχων τῆς πολιτείας του. Δὲν εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ βροῦμε στὴ συμπεριφορὰ του κρυμμένη τὴν ἀποψη ὅτι, ἂν ὅλοι ἀκολουθοῦσαν τὸ παράδειγμά του, ἡ Ἀθῆνα θὰ ἦταν πολὺ καλύτερος τόπος καὶ πιὸ ἀσφαλισμένος· ὄχι μόνο γιατί ὁ ἴδιος ἀπορρίπτει τὴν ἰδέα νὰ μοιραστεῖ μὲ κάποιον ἄλλο τὰ ἀγαθὰ τῆς εἰρήνης, ἀλλὰ καὶ γιατί ἡ δράση του τοποθετεῖται σὲ ἐπίπεδο ὑπερφυσικό, ἀνεπηρέαστο ἀπὸ τὴ σχέση αἰτίου καὶ αἰτιατοῦ, ὅπου οἱ ἄλλοι, ἀπλῶς μὲ τὴν ἐπιθυμία καὶ τὴν ἀπόφασή τους, εἶναι ἀδύνατο νὰ τὸν ἀκολουθήσουν. Ὁ Δικαιοπόλης, ἀφότου ἔκλεισε τὴν προσωπικὴ του εἰρήνη, δὲν δείχνει καμμία διάθεση νὰ βγεῖ καὶ νὰ νοθεύσει τοὺς Ἀχαρνεῖς ἢ ὅποιον ἄλλον· αὐτοὶ τὸν κυνηγοῦν καὶ θέλουν νὰ τὸν τιμωρήσουν. "Ὅλα ὅσα τοὺς λέει ἔχουν μὲ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο σκοπὸ νὰ τὸν γλιτώσουν ἀπὸ τὴν τιμωρία. "Ἐνα δρόμο τοῦ προσφέρουν τὰ λογικὰ ἐπιχειρήματα· ἔβαν ἄλλο, ἢ ἀπάτη —γι' αὐτὸ καὶ ντύνεται ζητιάνος καὶ χρησιμοποιεῖ εὐριπίδειο ὕφος (440-444)· τρίτος εἶναι ὁ δρόμος τῆς μπλόφας, ὅταν γίνεται μὲ αὐτοπεποιθὴση καὶ θόρυβο πολὺ. Μόνο ὁ μισὸς χορὸς πείθεται ἀπὸ τὴν ἀγόρευση τοῦ Δικαιοπόλη· αὐτὸ ποὺ τὸν κάνει νὰ κερδίσει καὶ τοὺς ὑπόλοιπους εἶναι ὅτι κοροϊδεύει ξεδιάντροπα τὸν Λάμαχο καὶ καταφέρνει νὰ ξυπνήσει τίς προκαταλήψεις ποὺ ἔχουν πάντα οἱ γέροι γιὰ τοὺς ἐπιτυχημένους νεώτερούς τους.

Κοντολογίς, οἱ Ἀχαρνεῖς δὲν ἀποτελοῦν καταπῶτι πολιτικῶν συμβουλῶν ζαχαρωμένο μὲ μπόλικο σατιρικὸ πνεῦμα, ἀλλὰ μιὰ

ΠΟΛΕΜΟΣ ΚΑΙ ΕΙΡΗΝΗ

φαντασία έδραιωμένη στον απόλυτο έγωισμό. Στη φαντασία αυτή ό ποιητής έκμεταλλεύεται επίσης ως στοιχεία από την επικαιρότητα, κοντά σε πολλά άλλα, πολιτικές απόψεις και επιχειρήματα που κυκλοφορούσαν σε διάφορα επίπεδα: από την τελείως περιστασιακή μεμψιμοιρία, ως και την πιό καλοζυγισμένη πολιτική ανάλυση.

ΕΒΔΟΜΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Ι Π Π Ε Ι Σ

ΕΔΙΔΑΧΘΗ

τὸ 424 π.Χ., στὰ Λήνια, καὶ πῆρε τὸ πρῶτο βραβεῖο. Αὐτὴ ἦταν καὶ ἡ πρώτη φορὰ πὺν ὁ Ἄριστοφάνης σκηνοθέτησε ὁ ἴδιος ἔργο του.

Ἰ π π ε ἰ ς σημαίνει βέβαια «καβαλάρηδες» καθὼς ὁμως στίς ἑλληνικὲς πόλεις τὸ ἱππικὸ στρατολογοῦσε ἄντρες ἀπὸ τίς εὐπορότερες μόνο τάξεις, πὺν μποροῦσαν νὰ συντηρήσουν ἄλογο, ὁ μέσος Ἀθηναῖος ἀντίκριζε τοὺς «ἱππεῖς» ὅπως ἐμεῖς τοὺς ἀξιωματικούς, ὄχι σὺν ἀπλοῦς ὀπλίτες.

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

Τὸ ἔργο ἀποτελεῖ ἀσυνήθιστο εἶδος ἀλληγορίας. Ἄρχηγός σ' ἓνα σπιτικὸ παρρουσιάζεται κάποιος *Δῆμος Πυκνίτης*. *Δῆμος* ἦταν ἡ κανονικὴ ὄνομασία τοῦ ἀθηναϊκοῦ λαοῦ πὺν μετεῖχε στὴν ἐκκλησία τοῦ δήμου. Τὸ «δημοτικὸ» τοῦ πάλι ὄνομα *Πυκνίτης* (κάθε Ἀθηναῖος κληρονομοῦσε ἀπὸ τὸν πατέρα του ἓνα «δημοτικὸ» ὄνομα πὺν δήλωνε τὴν περιοχὴ [δῆμο] τῆς Ἀττικῆς, ἀπὸ ὅπου καταγόταν ἀρχικὰ ἢ οἰκογένειά του) εἶναι πλαστὸ καὶ συνδέεται μὲ τὴν *Πνύκα* (πυκν- εἶναι τὸ θέμα στίς πλάγιες πτώσεις), τὸν τόπο ὅπου συνεδρίαζε ἡ ἐκκλησία τοῦ δήμου. Ὁ *Δῆμος* εἶχε ἀγοράσει πρόσφατα ἓναν δούλο Παφλαγόνα, πὺν ἔγινε εὐνοοῦμενός του καὶ τρομοκρατοῦσε τοὺς ἄλλους δούλους. Εὐκόλα ἀναγνωρίζει κανεῖς στὸν «Παφλαγόνα» τὸν Κλέωνα, πὺν μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Περικλῆ, τὸ 429 π.Χ., εἶχε καταλάβει δεσπόζουσα θέση στὴν ἀθηναϊκὴ πολιτικὴ ζωὴ· παρρουσιάζοντάς τον Παφλαγόνα ὁ ποιητὴς ἐπιδιώκει νὰ μᾶς δημιουργήσει τὴν ἐντύπωση ὅτι δὲν ἦταν γνήσιος Ἀθηναῖος ἀπὸ καταγωγὴ — ἢ κατηγορία αὐτὴ δὲν ἦταν ἀσυνήθιστη στὸ πλαίσιο τῶν πολιτικῶν ἀνταγωνισμῶν τῆς ἐποχῆς —, καὶ ἀκόμη νὰ μᾶς θυμίσει τὸ ρῆμα *παφλάζω*, πὺν σημαίνει «κάνω σαματά». Τὸ ἔργο ἀρχίζει μὲ δύο δούλους πὺν θρηνοῦν γὰ τὴν κακομεταχείρισή τους, καὶ μόνη τους σωτηρία σκέφτονται τὴν ἀπόδραση. Ὅτι οἱ σχέσεις στὸ σπιτικὸ τοῦ Δήμου ἀντι-

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

κατοπτρίζουν πολιτικές σχέσεις, φαίνεται στους στ. 54-57, όπου ένας δούλος λέει:

[...] *Τις προάλλες
 ένα καρβέλι ζύμωσα στην Πύλο
 λακωνικό· κι αυτός με προλαβαίνει,
 τὸ κλέβει ποτηρὰ καὶ τὸ σεργίρει,
 ψωμί πὸν τὰ χερᾶκια μου εἶχαν πλάσει.*

Ὁ Κλέων καὶ ὁ Δημοσθένης εἶχαν νικήσει μαζί τὴ σπαρτιατικὴ φρουρὰ στὴ Σφακτηρία, τὸ νησάκι ἔξω ἀπὸ τὴν Πύλο, τὸ ὁποῖο ὅμως εἶχε καταλάβει ὁ Δημοσθένης προτοῦ νὰ φτάσει ὁ Κλέων. Ἔτσι, παρόλο πὸν ὁ Κλέων παρουσίαζε τὴ νίκη γιὰ δικό του κατόρθωμα, οἱ ἀντίπαλοί του εἶχαν κάθε δυνατότητα νὰ ὑποτιμοῦν τὴ συμβολὴ του. Στὸ ἔργο αὐτὸ ὁ Ἀριστοφάνης βρῖσκει τρόπο νὰ ἀναφέρει τὸ θέμα τῆς Πύλου δέκα φορές.

Ὅταν οἱ δύο δούλοι καταλήξουν στὸ συμπέρασμα ὅτι δὲν θὰ τὰ καταφέρουν νὰ δραπετεύσουν, κλέβουν λίγο κρασί μετὰ τὴν ἐλπίδα πὸς θὰ τοὺς δώσει κάποια ἐμπνευση καί, μόλις τὸ πιοῦν, βρῖσκουν τὸ θάρρος νὰ κλέψουν ἀπὸ τὸν Παφλαγόνα, πὸν ροχαλίζει, μερικὸς ἀπὸ τοὺς χρησμούς (πρβ. σ. 114) πὸν φύλαγε μετὰ ἰδιαίτερη φροντίδα. Αὐτοὶ οἱ χρησμοὶ τοὺς φανερώουν ὅτι μοῖρα τοῦ Παφλαγόνα ἦταν νὰ τὸν παραμερίσει ἕνας ἀλλαντοπώλης —καὶ νὰ πὸν πραγματικά, πᾶνω στὴν ὥρα, περνᾷ ἕνας ἀλλαντοπώλης πὸν κατευθύνεται στὴν ἀγορὰ. Χωρὶς νὰ χάσουν καιρὸ οἱ δύο δούλοι πέφτουν ἀπάνω στὸ σαστισμένο ἄνθρωπο, τὸν διαβεβαιώνουν ὅτι τοῦ εἶναι γραφτὸ νὰ κυβερνήσει ὀλόκληρη τὴν ἀθηναϊκὴ ἐπικράτεια, τοῦ ἀπαγγέλλουν ἐπιβλητικὰ τοὺς χρησμούς, καὶ τελικὰ τὸν πείθουν ὅτι εἶναι ἀδύνατο νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὸ ριζικὸ του. Ἡ σκέψη πὸς θὰ τὰ βάλει μετὰ τὸν Παφλαγόνα τὸν τρομάζει· καθησυχάζει ὅμως μετὰ τὴ διαβεβαίωση ὅτι θὰ ἔχει στὸ πλευρὸ του χίλιους ἵππους. Ὅταν ὁ Παφλαγόνας ξυπνᾷ καὶ ὀρμᾷ σὰν σίφουνας ἔξω ἀπὸ τὸ σπῖτι οὐρλιάζοντας καὶ ἀπειλώντας, ὁ ἀλλαντοπώλης πᾶει νὰ τὸ βάλει στὰ πόδια. Ἀλλὰ οἱ δούλοι σώζουν τὴν κατάσταση φωνάζοντας τοὺς ἵππους: ὁ χορὸς εἰσβάλλει ὀρμητικὰ στὴν ὀρχήστρα μετὰ ἕνα πολεμικὸ τραγούδι, ὅπου ρυθμικὰ κυριαρχεῖ ἡ κραυγὴ *παῖε, παῖε* (χτύπα, χτύπα), πὸν ἦταν καὶ ἡ πραγματικὴ κραυγὴ τῶν ἵππων ὅταν ἔκαναν ἐφοδο.

Ὁ Παφλαγόνας, αἰφνιδιασμένος ἀπὸ τὴ μανιασμένη αὐτὴ ἐπίθεση, μάταια φωνάζει νὰ τὸν βοηθήσουν οἱ γερο-δικαστὲς τῆς

ηλιαίας (255), και μάταια επίσης προσπαθεῖ ἀμέσως ἔπειτα νὰ καλοπιάσει τὸ χορὸ. Ὁ Ἀλλαντοπώλης, ποῦ ἀπὸ δῶ κι ἐμπρὸς δὲν θὰ χάσει τὸ θάρρος του, ἀρχίζει ἕναν ὑβρεολογικὸ ἀγῶνα, δ-που πλειοδοτεῖ σὲ ὄλες τίς ἀπειλὲς και τίς καυχησιὲς τοῦ Παφλαγῶνα μὲ ἀκόμη πιὸ ξεδιάντροπες καυχησιὲς, πιὸ αἰμοβόρες ἀπειλὲς και πιὸ χυδαῖες λοιδορίες. Στὴ σκηνὴ αὐτὴ σατιρίζονται ὄλες οἱ μορφὲς πολιτικῆς δυσφήμισης και συκοφαντίας. Τέλος (475) ὁ Παφλαγῶνας δηλώνει ὅτι θὰ πάει στὴ συνέλευση και θὰ καταγγεῖλει τὸν Ἀλλαντοπώλη, τοὺς δούλους και τὸ χορὸ ὡς συνωμότες, ποῦ θέτουν σὲ κίνδυνο τὴν ἀσφάλεια τῆς πολιτείας. Φεύγει, και ὁ Ἀλλαντοπώλης τὸν ἀκολουθεῖ γιὰ νὰ τὸν ξεσεκεπάσει και στὴ συνέλευση.

Μετὰ τὴν παράβαση, ποῦ ἐκτελεῖται ὅσο λείπουν οἱ δύο ἀνταγωνιστές, ὁ χορὸς ὑποδέχεται μὲ φανερὸ ἐνθουσιασμὸ τὸν Ἀλλαντοπώλη, ποῦ ἐπιστρέφει και ἀναγγέλλει τὴ νίκη του. Περιγράφει τὴ δικδικασία μ' ἕναν μακρὺ, χυδαῖο και φαειρὸ μονόλογο, ὅπου ὁμως ἐλάχιστα, ἢ καθόλου, βρίσκουμε νὰ παρωδοῦνται τραγικὲς ἀγγελικὲς ῥήσεις, ὅπως ἴσως θὰ περιμέναμε. Περιγράφει (642-645) πῶς ὄρμησε μέσα στὴ συνέλευση μὲ τὴν εἶδηση: «ποτέ μου δὲν εἶδα πιὸ φτηνὲς σαρδέλες». Ὁ Παφλαγῶνας μὲ τὴ σειρά του πρότεινε νὰ γιορτάσουν τὸ καλὸ μαντάτο μὲ θυσία ἑκατὸ βοδιῶν στὴν Ἀθηναῖ (δηλαδή, ὅπως στίς περισσότερες γιορτές, μὲ ἕνα ὄργιο κρεοφαγίας τυπικὰ πλαισιωμένο ἀπὸ θρησκευτικὲς τελετές): ἀμέσως ὁμως τὸν ὑπερακόντισε ὁ Ἀλλαντοπώλης, προτείνοντας νὰ θυσιάσουν διακόσια βόδια και νὰ τάξουν γιὰ τὴν ἄλλη μέρα χίλιους τράγους στὴν Ἀρτεμη, ἂν οἱ φρίδες (τριχίδες) πέσουν στὴν τιμὴ τῶν ἑκατὸ στὸν ὄβολο. Ἐπειτα ἀπὸ αὐτὸ ἡ συνέλευση οὔτε νὰ τὸν ἀκούσει πιὰ τὸν Παφλαγῶνα (667-673):

*Αὐτὸς παρακαλεῖ: «Σταθεῖτε λίγο,
ν' ἀκούσετε τὸν κήρυκα ποῦ τώρα
ἦρθε ἀπ' τὴ Σπάρτη· μᾶς ζητοῦν συνθήκη».¹
Ἐκεῖνοι ξεφωνίζουν μ' ἕνα στόμα:
«Τώρα συνθήκη; εἶναι, καλέ, ποῦ μάθανε
πὼς φτήννε ἡ σαρδέλα στὴν Ἀθήνα»*

1. Σὲ ἄλλα χωρῖα (π.χ. 1388-1395) ὁ Κλέων παρουσιάζεται ἐχθρικός στὴν ἰδέα τῆς εἰρήνης: ἐδῶ ὁμως τὰ συμφραζόμενα τοῦ ἐπιβάλλοντος νὰ ἀναφέρει τὴν ἀνακαχθῆ γιὰ νὰ ἀποκαλυφθεῖ ἡ στενοκεφαλιά τῆς συνέλευσης.

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

*συνθήκη δὲ μᾶς χρειάζεται ὡς τραβήξει
ὁ πόλεμος».*

Δὲν εἶχε καλὰ καλὰ περάσει ὁ ἐνθουσιασμός τοῦ χοροῦ ἀπὸ τῆ διήγηση αὐτῆ, καὶ φτάνει ὁ Παφλαγόνας, μανιασμένος, ἀπειλών-
τας νὰ σύρει μὲ τῆ βία τὸν Ἀλλαντοπώλη στὸν Δῆμο: *ἔλξω σε
πρὸς τὸν δῆμον* (710). Μαζὶ φωνάζουν τὸν γερο-Δῆμο ἔξω ἀπὸ
τὸ σπίτι του, καὶ τοῦ δηλώνουν ὅτι εἶναι ἀντίζηλοι ἐραστές του.
ἽΟ Θουκυδίδης (2, 43, 1) παρουσιάζει τὸν Περικλῆ νὰ καλεῖ (τὸ
431 /30 π.Χ.) τοὺς Ἀθηναίους νὰ γίνουν ὅλοι ἐραστές τῆς πόλης
τους, μὴ καὶ οἱ ἐραστές συναγωνίζονται ποιὸς θὰ κάμει μεγαλύ-
τερο καλὸ στὸ ἀγαπημένο πρόσωπο —καὶ ἴσως ὁ ἴδιος ὁ Πери-
κλῆς στὰθήκε ἀφορμὴ νὰ διαδοθεῖ αὐτὴ ἡ παρομοίωση. ἽΟ ἀγώ-
νας πού ἀκολουθεῖ ἔχει τὴ μορφολογικὴ δομὴ πού ἐπανειλημμένα
συναντοῦμε στὰ ἔργα τοῦ Ἀριστοφάνη, ὅσα γράφτηκαν μετὰ ἀπὸ
τοὺς Ἵππειίς (πρβ. σ. 103), μόνον πού ἐδῶ κανένας ἀπὸ τοὺς δύο
ἀντιπάλους δὲν ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ ἀναπτύξει τίς ἀπόψεις του
χωρὶς διακοπές. ἽΗ κολακεία πού γίνεται στὸν Δῆμο εἶναι χον-
τροκομμένη, καὶ κορυφώνεται στοὺς στ. 909 κ.έ.:

ΑΛΛΑΝΤΟΠΩΛΗΣ:

Νά γιά τὰ μάτια σου μιὰ οὐρά λαγοῦ, νὰ τὰ σκουπίζεις.

ΠΑΦΛΑΓΟΝΑΣ:

Νά, Δῆμε, τὸ κεφάλι μου· μνξίσου καὶ σκουπίσου.

Τελικὰ ὁ Δῆμος δίνει τὴ νίκη στὸν Ἀλλαντοπώλη καὶ ζητᾶ ἀπὸ
τὸν Παφλαγόνα νὰ τοῦ δώσει πίσω τὸ δαχτυλίδι-σφραγιδα πού
κρατοῦσε ὡς ἐμπιστος ὑπηρετῆς του. Θὰ νομίζαμε ἴσως ὅτι τὸ
θέμα ἔληξε ἐδῶ· ὁ ἀγώνας ὅμως πού μόλις τέλειωσε εἶναι τὸ
πρῶτο ἀπὸ τρία στάδια —ἴσως αὐτὸ νὰ ἔχει σχέση μὲ τὸ ἀγώνι-
σμα τῆς πάλης (πού εἶχε μεγάλη ἐπίδραση στὸν ἑλληνικὸ μετα-
φορικὸ λόγο), ὅπου ὁ νικητὴς ἔπρεπε νὰ ἀνατρέψει τρεῖς φορές
διαδοχικὰ τὸν ἀντίπαλό του. ἽΟ Παφλαγόνας ζητᾶ ἀπὸ τὸν Δῆμο
νὰ ἀκούσει τοὺς χρησμούς πού ἔχει νὰ τοῦ πεῖ· ὁ Ἀλλαντοπώλης
ἀνακοινώνει ἀμέσως πῶς καὶ αὐτὸς ἔχει χρησμούς, ἀκόμη καλύ-
τερου. ἽΗ μάχη τῶν χρησμῶν τελειώνει, ὅπως καὶ στὸ προη-
γούμενο στάδιο τοῦ ἀγώνα, μὲ τὴν ἀπόφαση τοῦ Δήμου νὰ ἀνα-
κηρύξει νικητὴ τὸν Ἀλλαντοπώλη. Στὸ τρίτο καὶ τελευταῖο στά-
διο πρέπει νὰ ἀποφασιστεῖ ποιὸς ἀπὸ τοὺς δύο ἀνταγωνιστές κά-
νει περισσότερα καλὰ στὸν Δῆμο καὶ ἔχει νὰ τοῦ προσφέρει πε-

ρισσότερα. Οί προσπάθειες νὰ τοῦ ἐπιβάλουν θέλοντας καὶ μὴ τὰ κεράσματα τοῦ δημιουργοῦν κάποια ἀμηχανία, ὥσπου ὁ Ἄλλαντοπώλης πετυχαίνει τὴν τελικὴ νίκη μὲ τρόπο ἀναπάντεχο (1211-1224):

ΑΛΛΑΝΤΟΠΩΛΗΣ: *Θὰ σ' ὀρμηνέγω ἐγώ. Τὰ δὺο καλάθια, τὸ δικό μου, καὶ ἐκεῖ τοῦ Παφλαγόνα, πὰρ' τα καὶ ψάξ' τα σιωπηλός, καὶ τότε ἢ κρίση θὰ ἴναι δίκια, βέβαιος νὰ ἴσαι.*

ΔΗΜΟΣ, ἐξετάζοντας τὸ καλάθι τοῦ Ἄλλαντοπώλη:
Δῶ μέσα τί ἔχει;

ΑΛΛΑΝΤΟΠΩΛΗΣ: *Εἴν' ἀδειανό, παππούλη· ὅσα εἶχα σοῦ τὰ πρόσφερα, ὅπως βλέπεις.*

ΔΗΜΟΣ: *Πιστὸ στὸ Δῆμο τὸ καλάθι τοῦτο.*

ΑΛΛΑΝΤΟΠΩΛΗΣ: *Πήγαινε τώρα ἐκεῖ, στοῦ Παφλαγόνα. Τί βλέπεις;*

ΔΗΜΟΣ: *Πλῆθος πράματα· γεμάτο. Βρὲ πόση πίτα κράτησε! Κι ἐμένα μοῦ ἔκοψε μόνο τόσο κομματάκι.*

ΑΛΛΑΝΤΟΠΩΛΗΣ: *Πάντα ἔτσι τὰ κατάφερνε· μιὰ στάλα μερίδιο, ἀπ' ὅσα μάζευε, γιὰ σένα ξεχώριζε, καὶ τσέπωνε ὄλα τ' ἄλλα.*

ΔΗΜΟΣ, στὸν Παφλαγόνα:
Μ' ἔκλεβες ἔτσι, ἀχρεῖε, καὶ μὲ γελοῦσες;

Ἄ Ο Δῆμος ζητᾷ τώρα ἀπὸ τὸν Παφλαγόνα νὰ βγάλει τὸ στεφάνι του —αὐτὸ ποῦ φοροῦσε ὁ ὀμιλητῆς στὴ συνέλευση— γιὰ νὰ τὸ παραδώσει στὸν Ἄλλαντοπώλη. Ὁ Παφλαγόνας ὁμοίως ἐπιχειρεῖ μιὰ ἀκόμη ἐπιβραδυντικὴ ἐνέργεια: ἰσχυρίζεται ὅτι ἓνας χρησμὸς ἀναφέρει ποῖός εἶναι ὁ μοναδικὸς ἄνθρωπος ποῦ μπορεῖ νὰ τὸν νικήσει. Λέξη πρὸς λέξη διαπιστώνει μὲ τρόμο ὅτι ὁ μοιραῖος αὐτὸς ἄνθρωπος εἶναι ὁ Ἄλλαντοπώλης. Οἱ ὄλο καὶ δραματικότερες κραυγές του καὶ ἡ ἀπελπισία του καθὼς ἀποχαιρετᾷ τὸ στεφάνι ἀκολουθοῦν διάφορα τραγικὰ πρότυπα.

Τώρα ἀποκαλύπτεται τὸ ὄνομα τοῦ Ἄλλαντοπώλη: Ἀγοράκριτος. Ὁ Δῆμος ξανακάνει καὶ ἀποκτᾷ πάλι τὸ μεγαλεῖο ποῦ εἶχε τὴν ἐποχὴ τῶν περσικῶν πολέμων. Μὲ ντροπὴ ὁμολογεῖ πόσο εὐκόλα τὸν ἐξαπατοῦσαν στὸ παρελθόν, καὶ ὑπόσχεται, ἀκολουθώντας τὶς συμβουλές τοῦ Ἀγοράκριτου, νὰ δείξει στὸ ἐξῆς καλύτερη διαγωγή. Τὸν Παφλαγόνα τὸν μεταφέρουν ἔξω, γιὰ νὰ

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

ἀναλάβει τὴ βρώμικη ἐργασία τοῦ Ἀλλαντοπώλη. Κανένα ἄλλο ἔργο τοῦ Ἀριστοφάνη δὲν τελειώνει χωρὶς κάποιο χαρμόσυνο τραγούδι ἢ κάποια ξεκάθαρη ἀναφορά στὸ γεγονός ὅτι τὸ ἔργο τέλειωσε: εἶναι λοιπὸν πολὺ λογικὸ νὰ ὑποπτευόμαστε ὅτι ἡ κατακλείδα τῶν Ἰππέων ἔχει χαθεῖ. Θὰ περιμέναμε τὴν ἀποκομπὴ τοῦ δυστυχημένου Παφλαγὸνα νὰ τὴ συνοδεύουν μερικοὶ λυρικοὶ στίχοι, καὶ δὲν βλέπουμε γιὰ ποιὸ λόγο νὰ μὴν τοὺς εἶχε γράψει ὁ Ἀριστοφάνης.

ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ

Ἦταν θαυμασία ἰδέα νὰ παρουσιαστῇ ὁ Δῆμος ἀφέντης ἐνὸς σπιτιοῦ, καὶ οἱ πολιτικοί, δούλοι του· ὥστόσο ὁ ποιητὴς δὲν τὴν ἀκολοθεῖ μὲ συνέπεια σὲ ὅλο τὸ ἔργο, ὅπου οἱ καθαρὰ οἰκιακὲς σχέσεις συμβαδίζουν παράλληλα μὲ τίς καθαρὰ πολιτικὲς, καὶ μᾶς ὑποχρεώνουν νὰ εἴμαστε συνεχῶς ἔτοιμοι νὰ μεταπηδοῦμε ἀπὸ τὸ ἓνα ἐπίπεδο στὸ ἄλλο. Ἀκόμη καὶ στὸ λόγο τοῦ δούλου πού «ζύμωσεν τὸ λακωνικὸ ψωμί», ἢ προσθήκη τῶν λέξεων «στὴν Πύλο» μᾶς μεταφέρουν ἔξω ἀπὸ τὸ οἰκιακὸ περιβάλλον πού διατηρεῖ ὁ ὑπόλοιπος λόγος. Ὁ χρησμός πού προλέγει τὴν ἀνατροπὴ τοῦ Παφλαγὸνα ἀπὸ τὸν Ἀλλαντοπώλη δὲν παρουσιάζεται σὰν χρησμός πού προβλέπει τὸν παραμερισμὸ τοῦ ἀρχιυπηρέτη σ' ἓνα σπιτικὸ, ἀλλὰ σὰν διαδοχὴ ἀνθρώπων πού «θὰ κυβερνοῦν τὴν πολιτεία» (130): πρῶτος ἓνας *στυππειοπώλης* (*στυππειῖον* = *στουπί*), ἔπειτα ἓνας *προβατοπώλης*, τρίτος ἓνας *βυρσοπώλης* (ὁ Κλέων! — *βύρσα* = *τομάρι*), ἐνῶ ἐμεῖς θὰ περιμέναμε ἐδῶ νὰ γράψει «σπιτικὸ» ἀντὶ «πολιτεία», καὶ νὰ ἀντικαταστήσει τὰ διάφορα ἐπαγγέλματα² μὲ τεχνικὲς ἐιδικότητες ὅπως αὐτὲς πού διαβάζουμε σὲ καταλόγους δούλων. Καὶ τὸ ἴδιο ὁμοίως τὸ κεντρικὸ θέμα τοῦ ἔργου, ὁ παραμερισμὸς τοῦ Παφλαγὸνα ἀπὸ τὸν Ἀλλαντοπώλη, βρίσκεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν οἰκιακὴ ἀλληγορία, γιὰτὶ ὁ Ἀλλαντοπώλης εἶναι ἐλεύθερος Ἀθηναῖος πολίτης, καὶ δὲν εἶναι νοητὸ νὰ συναγωνίζεται τὸ δούλο τοῦ Δήμου. Ἐπίσης, ἐνῶ ἡ

2. Οἱ ἀρχαῖοι σχολιαστὲς στηρίζονται σὲ μερικοὺς ἄλλους κωμικοὺς ὑπαινιγμοὺς τοῦ ἔργου, καὶ ταυτίζουν τὸν «στυππειοπώλη» μὲ τὸν Εὐκράτη, καὶ τὸν «προβατοπώλη» μὲ τὸν Καλλία ἢ τὸν Λυσικλῆ. Δὲν ἔχουμε ἱστορικὰ στοιχεῖα πού νὰ ἀποδείξουν ὅτι οἱ πολιτικοὶ αὐτοὶ κυριάρχησαν στὴν Ἀθήνα μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Περικλῆ, προτοῦ ἐπικρατήσει ὁ Κλέων, καὶ ὑποθέτουμε ὅτι ὁ Ἀριστοφάνης, γιὰ νὰ κλιμακώσει τὸ χρησμὸ του, μεγαλοποίησε τὸν ὅποιον ρόλο εἶχαν διαδραματίζει αὐτοὶ οἱ δύο στὴν πολιτικὴ ζωῆ.

ΙΠΠΕΙΣ

«προσφυγή στὸν Δῆμο», μετὰ τὴν ἀποτυχία τοῦ Παφλαγῶνα νὰ καταγγεῖλει τὸν Ἄλλαντοπῶλη στὴ συνέλευση, μπορεῖ νὰ παρουσιαστεῖ σὰν προσφυγὴ στὸν προσωποποιημένο ἀθηναϊκὸ δῆμο, στὶς οἰκιακὲς σχέσεις δὲν ὑπάρχει τίποτε πού νὰ ἀντιστοιχεῖ στὴ συνέλευση. Ὅταν ὁ Παφλαγῶνας καὶ ὁ Ἄλλαντοπῶλης φεύγουν γιὰ τὴ συνέλευση, βρισκόμαστε τελείως ἔξω ἀπὸ τὴν ἀλληγορία πού εἶδαμε στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου, καὶ ἡ «προσφυγὴ στὸν Δῆμο» ἀποτελεῖ ὡς ἓνα βαθμὸ παλινδρόμηση. Μόνο στὴν τελευταία σκηνὴ ἀποβάλλεται τελείως ἡ ἀλληγορία· ἐκεῖ ὁ Δῆμος εἶναι ἡ προσωποποίηση τοῦ ἀθηναϊκοῦ λαοῦ, καὶ ὁ Ἀγοράκριτος κωμικὸς ἥρωας πού ὄλα τὰ ταχτοποιεῖ.

Τὸ ὄνομα τοῦ Κλέωνα μία μόνο φορὰ χρησιμοποιεῖται στὸ ἔργο: στὸ στίχο 976, ὅπου τὸ χορικὸ τραγούδι πρὶν ἀπὸ τὸν ἀγῶνα λέει («...ἂν ὁ Κλέωνας πεθάνει...»). Ὁ Ἀριστοφάνης ἐπιμένει νὰ τὸν ὀνομάζει παντοῦ ἄλλου Παφλαγῶνα, ὄχι μόνο γιὰ νὰ διατηρήσει τὴν οἰκιακὴ ἀλληγορία, ἀλλὰ καὶ γιὰ νὰ τὸν περιπαίξει.

ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Ἐνδιαφέρον χαρακτηριστικὸ στοὺς Ἰππεῖς εἶναι ὅτι ἡ παράστασή τους ἀπαιτεῖ τρεῖς μόνο ὑποκριτές. Ἀπὸ τὴν πάροδο τοῦ χοροῦ ὡς τὴν παράβαση δὲν ὑπάρχουν παρὰ οἱ ρόλοι τοῦ Παφλαγῶνα, τοῦ Ἄλλαντοπῶλη καὶ τοῦ δούλου· μετὰ τὴν παράβαση, πάλι τρεῖς μόνο: ὁ Δῆμος ἔχει ἀντικαταστήσει τὸ δούλο. Στὴν εἰσαγωγικὴ σκηνὴ ὁ δεῦτερος δούλος φεύγει στὸν στ. 154, ἀμέσως μόλις ἀρχίσει ὁ διάλογος ἀνάμεσα στὸν Ἄλλαντοπῶλη καὶ στοὺς δούλους, καὶ ὁ Παφλαγῶνας ἐμφανίζεται πιά στὸν στ. 235· στὸ διάλογον πού μεσολαβεῖ συζητᾷ ὁ ἓνας δούλος μὲ τὸν Ἄλλαντοπῶλη. Τὸ μόνο πρόβλημα παρουσιάζεται στὸν στ. 234, ὅπου κάποιος φωνάζει:

Ἄχ συφορὰ μου! βγαίνει ὁ Παφλαγῶνας.

Τὰ χειρόγραφα ἀποδίδουν αὐτὸν τὸ στίχο στὸ δεύτερο δούλο· εἶναι ἔμως δύσκολο νὰ πιστέψουμε ὅτι γιὰ χάρη αὐτῆς τῆς μιᾶς στιγμῆς ὁ Ἀριστοφάνης ἀναγκάστηκε νὰ μετατρέψει ἓνα ἔργο γιὰ τρεῖς ἠθοποιούς σὲ ἔργο γιὰ τέσσερις. Λογικὸ εἶναι νὰ υποθέσουμε ὅτι ὁ ἠθοποιὸς πού ἔπαιζε τὸ ρόλο τοῦ δευτέρου δούλου καὶ πού εἶχε ἦδη μεταμφιεστῆ σὲ Παφλαγῶνα φώναζε αὐτὸν τὸ στίχο μὲ τὴ φωνὴ τοῦ δούλου πίσω ἀπὸ τὸ στίτι, λίγο πρὶν νὰ

έμφανιστεί. Τόσο στην τραγωδία όσο και στην κωμωδία συμβαίνει καμιά φορά να άκούμε φωνές πόνου ή φόβου χωρίς να βλέπουμε τὸ πρόσωπο πὸ φωνάζει.

Ἡ μόνη πόρτα πὸ χρειάζεται μπορεί νά παριστάνει τὸ σπίτι τοῦ Δήμου, τουλάχιστον ὡς τὸν στ. 755, ὅπου ἡ ἐξέλιξη τῆς ὑπόθεσης ἀναστέλλεται, καὶ μεταφερόμαστε στὴν Πινύκα γιὰ τὸν ἄγωνα. Ἀπὸ ἐδῶ καὶ πέρα ἡ ἴδια πόρτα ἀποτελεῖ ἀπλὸ σημεῖο μετάβασης ἀπὸ τὸν σκηNIKὸ χῶρο σὲ κάποιον ἀπροσδιόριστο «μέσα». Στὸς στ. 997 κ.έ., καὶ ὁ Παφλαγόνας καὶ ὁ Ἄλλαντοπώλης φέρνουν ἔξω τὶς στοῖβες τῶν χρησμῶν τους· στὸν στ. 1110 ὁ Παφλαγόνας λέει ὅτι πηγαίνει μέσα νά φέρει φαγητὸ γιὰ τὸν Δῆμο, καὶ στὸν στ. 1164 ἀναφέρει ὅτι θέλει νά τοῦ φέρει ἔξω ἓνα κάθισμα. Γιὰ τὸν Ἄλλαντοπώλη πρέπει ὅπωςδήποτε νά φανταστοῦμε ὅτι ὅσα πράγματα παρουσιάζει τὰ φέρνει ἀπὸ τὸ σκηNIKὸ οἰκοδομημα, καὶ ὄχι ἀπὸ κάπου στὰ παρασκήνια. Καθὼς μάλιστα στὸν στ. 1151 ὁ Παφλαγόνας τοῦ λέει νά φύγει ἀπὸ τὴ μέση, καὶ αὐτὸς ἀπαντᾷ ἀνάλογα, πρέπει νά ὑποθέσουμε ὅτι καὶ οἱ δύο χρησιμοποιοῦν τὴν ἴδια πόρτα καὶ ὅτι πέφτουν ὁ ἓνας πάνω στὸν ἄλλο κάθε φορά πὸ διασταυρῶνεται.

Οἱ Ἰππεῖς εἶναι τὸ μόνο ἔργο ὅπου γίνεται καθαρὰ λόγος γιὰ τὰ προσωπεῖα (συζητήσαμε ἤδη στὴ σελ. 51/2 μὲ ποιὸν τρόπο), καὶ φυσικὰ ἀναρωτιόμαστε μήπως οἱ δύο δοῦλοι στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου ἦταν δυνατὸ νά ἀναγνωρίζονται ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ προσωπεῖα τους ὡς διάσημοι πολῖτες τῆς Ἀθήνας. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι στὸν ἓνα δοῦλο, αὐτὸν πὸ μᾶς ἐκθέτει τὴν κατάσταση, ὁ Ἀριστοφάνης θέλει νά δοῦμε τὸν στρατηγὸ Δημοσθένη—αὐτὸ τὸ ἐπικυρώνει ἡ ἀναφορὰ πὸ γίνεται στὸ «λακωνικὸ καρβέλι»: ὑπάρχουν ὁμως ἀρκετὲς ἀμφιβολίες γιὰ τὴν ταυτότητα τοῦ ἄλλου δούλου. Πολλὲς πιθανότητες ὡς ὑποψήφιος ἔχει ὁ Νικίας, πὸ ἡ ἄρνησή του νά ἀναλάβει τὴν εὐθύνη γιὰ νά λήξουν γρήγορα οἱ ἐπιχειρήσεις στὴ Σφακτηρία ὁδήγησε ἄμεσα στὸ διορισμὸ τοῦ Κλέωνα. Ἡ ἀρχαία Ὑπόθεση τοῦ ἔργου γράφει χαρακτηριστικὰ:

Φαίνεται (ἔοικεν) ὅτι αὐτὸς πὸ προλογίζει εἶναι ὁ Δημοσθένης... καὶ λένε (λέγουσι δὲ) ὅτι ἀπὸ τοὺς ὑπηρέτες ἓνας εἶναι ὁ Δημοσθένης καὶ ὁ ἄλλος ὁ Νικίας, γιὰ νά εἶναι (ἵνα ὦσι) καὶ οἱ δύο πολιτικοὶ (δημηγόροι).³

3. Δημηγόροι χαρακτηρίζονται ὅσοι μιλοῦν στὴν ἐκκλησία τοῦ δήμου

Αυτή ή έρμηνεία έχει αφήσει τὰ ίχνη της και στον κατάλογο τών προσώπων του δράματος, καθώς και στα σύμβολα τών μεσαιωνικών χειρογράφων· ώστόσο ό τρόπος με τον όποιο παρουσιάζεται ή θεωρία αυτή στην 'Υπόθεση δείχνει ότι δεν προέρχεται από την παλαιά παράδοση, αλλά αποτελεί άπλή έρμηνεία, ίσως μάλλον άβάσιμη. Πρέπει επίσης νά τονίσουμε ότι ή ταύτιση του δεύτερου δούλου αποτελεί πρόβλημα ξεχωριστό από την εικάσια ότι και οι δύο δούλοι μπορούσαν νά αναγνωριστούν από τὰ προσωπεία τους. 'Η άπεικόνιση τών χαρακτηριστικών ενός συγκεκριμένου προσώπου δεν συμβιβάζεται πάντα με τις άπαιτήσεις του κωμικού προσωπείου, έκτός πιά αν τó συγκεκριμένο πρόσωπο είχε κάτι τó ασυνήθιστο στο σχήμα του κεφαλιού ή στο χρώμα τών μαλλιών του (πρβ. σ. 52). Φυσικά, δεν μπορούμε νά αποκλείσουμε ότι στην ένδυμασία θά υπήρχαν στοιχεία που νά οδηγούν σέ συμβολικό συσχετισμό με κάποιο πρόσωπο.

ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΠΡΕΣΙΑ

Σέ προηγούμενο κεφάλαιο (σ. 58) συζητήσαμε τή διάκριση ανάμεσα στην κριτική τής πολιτικής δομής, την κριτική του πολιτικού ύφους, και την κριτική συγκεκριμένων πολιτικών αποφάσεων. Μόνες σοβαρές δυνατότητες για νά αλλάξει ή δομή τής αθηναϊκής δημοκρατίας κατά τή δεκαετία 430-420 π.Χ. ήταν νά περιοριστεί ή έξουσία σέ σώμα κάπως μικρότερο από τó σύνολο τών 'Αθηναίων πολιτών και επίσης νά μειωθεί ή προσωπική ευθύνη τών άξιωματούχων. Στους 'Ιππείς δεν περιέχεται κανένας ύπαινιγμός, φανερός ή κρυφός, ότι έπρεπε νά γίνουν τέτοιες άλλαγές. 'Αντίθετα: παρουσιάζοντας τον Δῆμο άφέντη του σπιτιού, και σημαντικά πολιτικά ή στρατιωτικά πρόσωπα υπηρέτες του, ό 'Αριστοφάνης βλέπει ουσιαστικά τὰ πράγματα με την ίδια όπτική γωνία όπως και οι ρήτορες του 4ου αιώνα, που κινούνται στο πλαίσιο τής δημοκρατικής πολιτικής παράταξης και ήταν άδύνατο νά δημιουργήσουν τήν παραμικρή ύποψία άντιδημοκρατικών αισθημάτων χωρίς νά διακινδυνεύσουν τήν πολιτική τους σταδιο-

—ή λέξη θυμίζει κάτι που είναι χρήσιμο νά γνωρίζουμε: οι 'Αθηναίοι δεν είχαν επαγγελματικό στρατό, και όσοι είχαν έλεγεί σέ στρατιωτικά αξιώματα ήταν υποχρεωμένοι νά λογοδοτούν στην έκκλησία του δήμου· αυτό σημαίνει ότι ό σημαντικός διαχωρισμός σέ «πολιτικούς» και σέ «στρατιωτικούς» δεν ίσχυε στην άρχαία 'Αθήνα.

δρομία. Ὁ Δῆμος τοῦ Ἀριστοφάνη εἶναι τεμπέλης, ἀργόστροφος καὶ ἀνέμελος· ἐπιτρέπει στοὺς πολιτικούς νὰ τὸν ἐξαπατοῦν, γεμίζοντας τὶς τσέπες τους, καὶ νὰ κατατρέχουν τοὺς προσωπικούς τους ἐχθρούς. Ἡ ἀνάνηψη τοῦ Δήμου στὸ τέλος τοῦ ἔργου ἀποτελεῖ συνέπεια μιᾶς διαπίστωσης: ὁ Δῆμος ἔπρεπε νὰ ἀσχεῖ πῶς εὐσυνείδητα καὶ μὲ μεγαλύτερη ἐπαγρύπνηση τὴν ἐξουσία πού τοῦ ἀνήκε. Φυσικά καὶ οἱ ρήτορες τοῦ 4ου αἰώνα, σὲ συμφωνία πάλι μὲ τοὺς Ἰππεῖς, δὲν ὑποστηρίζουν ὅτι ὁ ἀθηναϊκὸς λαὸς εἶναι ἀπὸ τὴ φύση του ἀνίκανος νὰ ἀσκήσει ὑπεύθυνα κυριαρχικὴ ἐξουσία — ὄχι! ὁ ἀθηναϊκὸς λαός, λένε, εἶναι ἐξυπνος, ἀνεκτικὸς καὶ συμπονετικὸς· σὲ σφάλματα τὸν ὀδηγεῖ ἡ ἀνέντιμη ρητορεία τῶν ὑστερόβουλων καὶ ἰδιοτελῶν πολιτικῶν. Πάλι ὅμως μπορεῖ εὐκόλα νὰ ἀλλάξει τακτικὴ, ἂν μὲ μιὰ δυναμικὴ του ἐνέργεια θελήσει νὰ ἐπιβεβαιώσει τὴν εὐφυΐα καὶ τὴ γενναϊότητα πού πραγματικὰ διαθέτει.

Αὐτὸς ὁ σωστός συγκερασμὸς ἐπὶ κρισης καὶ αἰσιοδοξίας, κοινὸς τόπος τὸν 4ο αἰώνα, ἐκφράζεται συνοπτικὰ σὲ δύο ἀριστοφανικά χωρία· τὸ ἓνα εἶναι στοὺς Ἰππεῖς, 1355-1357:

ΔΗΜΟΣ: *Γιὰ τὰ παλιὰ μου λάθη κοκκινίζω.*

ΑΛΛΑΝΤΟΠΩΛΗΣ: *Δὲ φταῖς ἐσὺ καὶ μὴ στενοχωριέσαι, φταῖνε οἱ ἄπατεῶνες [...]*

Στὶς *Νεφέλες*, 587-594 (ἀπὸ τὸ ἐπίρρημα τῆς παρὰ βασις), μιὰ πρακτικὴ συμβουλὴ συνδυάζεται μὲ ἀναφορὰ σὲ ἓναν μῦθο γιὰ τὴ μοίρα τῆς Ἀθήνας:

Μὰ τὸν θέλατε (τὸν Κλέωνα), καὶ βγήκε. Λένε γιὰ τὴν πόλη αὐτὴ

στραβοκέφαλη πὼς εἶναι, καὶ ὅμως τὰ στραβὰ πὺρ ἐσεῖς

κάνετε, οἱ θεοὶ ἀπ' τὴν ἄλλη τὰ γυρίζουν σὲ καλό.

Πὼς καὶ αὐτὸ θὰ σιάξει τώρα, θὰ τὸ δεῖξουμε εὐκόλα:

ἂν ὁ Κλέωνας [...] πιαστεῖ [...]

Στοὺς Ἰππεῖς καταδικάζεται ὁ τύπος τοῦ πολιτικοῦ ἡγέτη ὁ ὁποῖος χαρακτηρίζεται (α) ἀπὸ ὑπερβολικὴν κολακείαν πρὸς τὸ δῆμο, ὑπερβολικὴς διαβεβαιώσεις νομιμοφροσύνης καὶ, παράλληλα, ὑπέρμετρο ζῆλο στὴ δίωξη προσώπων πού θὰ μπορούσαν νὰ κατηγορηθοῦν γιὰ ἀντιπατριωτικὴ διαγωγή, (β) ἀπὸ τὴν προώθηση μέτρων πού προσφέρουν βραχυπρόθεσμα οἰκονομικὰ ὄφελος σὲ πολλοὺς ἀνθρώπους, ἀλλὰ δὲν λαβκίνουν ἀρκετὰ ὑπόψη τὴ μα-

κροπρόθεσμη οικονομική εξασφάλιση, και (γ) από τὸ γεγονός ὅτι ὁ ἴδιος ὁ ἡγέτης προέρχεται ἀπὸ τοὺς βιομηχανικούς καὶ ἐμπορικούς κύκλους, καὶ ὄχι ἀπὸ τὶς οἰκογένειες τῶν γαιοκτημόνων, οἱ ὁποῖες καὶ εἶχαν ἰδιαίτερα μεγάλη καὶ λαμπρὴ παράδοση προσφορᾶς πατριωτικῶν ὑπηρεσιῶν.⁴ Ὅλα αὐτὰ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς δημαγωγίας καταδικάζονται ρητὰ ἀπὸ τοὺς ρήτορες τοῦ 4ου αἰῶνα, ἀκόμη καὶ ἀπὸ ἐκείνους πού παρουσιάζουν στὴν πραγματικότητα πολὺ ἐκδηλὰ τὰ ἴδια αὐτὰ χαρακτηριστικά. Ὁ συγγραφέας τοῦ λόγου *Κατ' Ἀριστογείτονος* (Δημοσθένης, 25) τὸ 325 / 4 π.Χ., ἀκριβῶς ἑκατὸ χρόνια μετὰ τοὺς Ἰππεῖς, ἀναφέρεται στὴν εἰκόνα τοῦ «μαντρόσκυλου» (ὅπως τὴ βρίσκουμε στὸ «χρησιμὸ» τῶν Ἰππέων, 1015-1035, καὶ στὴν ἰδιωτικὴ δίκη στοὺς Σφήκες, 891-1008):

Τί εἶναι, λοιπόν, ὁ Ἀριστογείτων; Μερικοὶ ἰσχυρίζονται ὅτι εἶναι τὸ μαντρόσκυλο πὸν προστατεύει τὸ λαό. Τί εἶδος σκύλου; Εἶναι ἀπὸ ἐκεῖνο τὸ εἶδος πὸν δὲν δαγκώνει ὄσους κατηγορεῖ γιὰ λύκους, ἀλλὰ τρώει ὁ ἴδιος τὰ πρόβατα πὸν ἰσχυρίζεται ὅτι φυλάει.

Ὁ Δημοσθένης, σύμφωνα μὲ ὅσα μᾶς λέει ὁ ἴδιος (27, 9), κληρονόμησε ἀπὸ τὸν πατέρα του δύο ἐργαστήρια μὲ προσωπικὸ τριάντα δούλους, τεχνίτες μαχαιροποιούς, καὶ εἴκοσι ξυλουργοὺς εἰδικευμένους νὰ φτιάχνουν κρεβάτια καὶ ἀνάκλιτρα. Ὁ πολιτικός του ἀντίπαλος, ὁ Αἰσχίνης, τὸν ἀναφέρει κοροϊδευτικὰ (2, 93) ὡς «νόθο γιὸ τοῦ μαχαιροποιοῦ». Καὶ ὁ Δημοσθένης ἀνταποδίδει μὲ τὸ ἴδιο νόμισμα, παρουσιάζοντας τὸν Αἰσχίνην κατώτερο υπάλ-ληλο πὸν πέρασε τὴν παιδικὴ του ἡλικία καθαρίζοντας τὴ σχολικὴ αἴθουσα τοῦ πατέρα του, πὸν ἦταν δάσκαλος —σὲ ἓνα χωρίο γεμάτο ὑπεροψία καὶ ἐπαρση ὁ Δημοσθένης λέει: «ἐσὺ δίδασκεις γραφὴ καὶ ἀνάγνωση, ἐγὼ ὅμως ἤμουν μαθητῆς», καὶ ἐννοεῖ: ἐσὺ ἔπρεπε νὰ δουλεύεις γιὰ τὸ ψωμί σου, ἐνῶ ὁ δικός μου πατέρας ἦταν ἀρκετὰ πλούσιος, καὶ ἔτσι μὲ ἔστειλε σχολεῖο. Ὁ Ἀνδοκίδης (1, 146) ἀποκαλεῖ τὸν Κλεοφώντα, τὸν διάσημο πολιτικὸ τῶν τελευταίων χρόνων τοῦ πελοποννησιακοῦ πολέμου, «λυροποιόν»· νεώτερα ὅμως στοιχεῖα⁵ δείχνουν ὅτι, ὅποια καὶ ἂν ἦταν ἡ σχέση

4. Ὁ Ἰπέρβολος σατιρίζεται ἀρκετὲς φορές στὴν κωμωδία ὡς λυγνοποιός· ἀξίζει ὅμως νὰ προσέξουμε ὅτι στὴν *Εἰρήνη*, 680-692, ὁ συσχετισμὸς του μὲ τοὺς λύχνους ὀδηγεῖ σὲ ἓνα ἀστεῖο πὸν κύριος στόχος του δὲν εἶναι ὁ Ἰπέρβολος.

τῆς οἰκογένειας μὲ τὰ μουσικὰ ὄργανα, ὁ πατέρας τοῦ Κλεοφών-
τα εἶχε ἐκλεγεί στρατηγὸς τὸ 428 π.Χ. καὶ εἶχε διακριθεῖ στὴν
πολιτικὴ ἤδη δεκαπέντε χρόνια νωρίτερα. Ἔχει μεγάλη σημασία
νὰ μὴν ξεχνοῦμε ὅτι οἱ ὑποτιμητικὲς ἀναφορὲς στὴ βιομηχανία
καὶ στὸ ἐμπόριο ἀνήκουν τόσο στὴ δημοκρατικὴ πολιτικὴ πρα-
κτικὴ, ὅπου ἓνα ἀνώνυμο πλῆθος ἀκροατῶν ἀποφασίζει γιὰ τὰ
διάφορα θέματα, ὅσο καὶ στὴν κωμωδία —τὸ ὅτι τὶς συναντοῦμε
στὸν Ἀριστοφάνη δὲν σημαίνει καθόλου ὅτι πρέπει νὰ τὸν ἐντά-
ξουμε στὸ κόμμα τῆς «ἀκροδεξιᾶς». Τὸ ἴδιο ἰσχύει ὅταν ὁ ποιη-
τὴς κατηγορεῖ πολιτικούς γιὰ τὴ βαρβαρικὴ καταγωγὴ τους, γιὰ
τὰ ὄχι ἄφογα ἑλληνικά τους, ἢ γιὰ ἀντικανονικὴ ἐγγραφή τους
στοὺς καταλόγους τῶν πολιτῶν. Ὁ Αἰσχίνης ἐκμεταλλεῖται μιὰ
φήμη ποὺ κυκλοφοροῦσε γιὰ τὴν καταγωγὴ τῆς μητέρας τοῦ Δη-
μοσθένη καὶ τὸν ἀποκαλεῖ Σκύθη, ἐνῶ ὁ Δημοσθένης ὑποστηρί-
ζει ὅτι ὁ πατέρας τοῦ Αἰσχίνη ἦταν στὴν πραγματικότητα δοῦ-
λος.

Ὁ Ἀριστοφάνης θὰ μπορούσε νὰ παρουσιάσει τὸν θορυβώδη,
ἄξεστο καὶ νεόπλουτο Παφλαγὸνα νὰ κατατροπώνεται ἀπὸ ἓναν
ἄξιοπρεπῆ καὶ καλλιεργημένο ἐκπρόσωπο ἀριστοκρατικοῦ γένους·
ἀντὶ γι' αὐτὸ διάλεξε νὰ παρουσιάσει τὸν νικητὴ ἀλλαντοπῶλη,
ἀπὸ γονεῖς πονηροὺς (185 κ.έ.), σχεδὸν ἀγράμματο (188 κ.έ.),
ξεσκολισμένο στὸ «σχολεῖο τῆς ζωῆς» νὰ κλέβει καὶ νὰ λείει ψέ-
ματα (1235-1239), καὶ συνηθισμένο νὰ κερδίζει ποῦ καὶ ποῦ λίγα
χρήματα σὰν κίναιδος (1241 κ.έ.). Ὁ παραμερισμὸς τοῦ Παφλα-
γὸνα ἀπὸ τὸν Ἀλλαντοπῶλη, ποὺ μπορεῖ νὰ φωνάζει πιὸ δυνα-
τά, νὰ βρίζει μὲ μεγαλύτερη εὐκολία, νὰ ψεύδεται περισσότερο
καὶ νὰ κολακεύει χονδροειδέστερα, παρουσιάζεται σὰν τὸ ἔσχατο
σημεῖο στὸν κατήφορο ὅπου ὅλο καὶ γρηγορότερα κατρακυλοῦσε
ἡ ἀθηναϊκὴ πολιτικὴ ἡγεσία.⁵ Τί θὰ συμβεῖ ὅμως στὸ μέλλον;
Ἄν ἦταν κακὸ νὰ κυριαρχεῖ στὴν πολιτικὴ σκηνὴ ἓνας ἄνθρωπος
ὅπως ὁ Κλέων, δὲν θὰ ἦταν ἀκόμη χειρότερο νὰ κυριαρχήσει ὁ
Ἀλλαντοπῶλης; Στὸ τέλος ὅμως τῶν Ἰππέων ὁ Δῆμος φαίνεται
νὰ ἔχει βάλει μυαλό, καὶ ὁ ἄνθρωπος ποὺ νίκησε τὸν Κλέωνα ξε-

5. Βλ. Russell Meiggs - David Lewis, *A Selection of Greek Historical Inscriptions to the End of the Fifth Century B.C.* [Ἐκλογή ἐλλη-
νικῶν ἱστορικῶν ἐπιγραφῶν ὡς τὸ τέλος τοῦ 5ου π.Χ. αἰῶνα], Ὁξφόρδη
1969, σ. 41 κ.έ.

6. Ὁ χορὸς δὲν ἰσχυρίζεται ὅτι ὁ Ἀλλαντοπῶλης εἶναι «εὐγενέστερος»
ἀπὸ τὸν Παφλαγὸνα· χαιρέται ὅμως ποῦ ὁ Παφλαγὸνας τὴν παθαίνει ἀπὸ
κάποιον *μιαρώτερον* (329).

περνώντας τον σέ («κλεωνισμό»), δὲν δείχνει νὰ ἐνδιαφέρεται νὰ ἀναλάβει τὴν ἀσκησιὴ τῆς ἐξουσίας, πού εὐκόλα θὰ μπορούσε νὰ διεκδικήσει. Πρέπει νὰ λάβουμε σοβαρὰ ὑπόψη τὴ γνώμη ὀρισμένων ἐρμηνευτῶν πού στὴν τελευταία σκηνὴ βλέπουν εἰρωνεῖα καὶ ἀπόγνωσι· ὑπάρχουν ὅμως καὶ ἄλλες ἐρμηνευτικὲς δυνατότητες. Ἄν ὁ σκοπὸς τοῦ Ἀριστοφάνη ἦταν τριπλὸς — νὰ διακωμωδήσει γιὰ σατιρικούς λόγους τὴν πολιτικὴν, νὰ ἐξάρει, ὅπως ἀπαιτοῦσε τὸ γιορταστικὸ κλίμα τῆς κωμωδίας, τὸ βασικὰ ὀρθὸ αἰσθητήριο τοῦ ἀθηναϊκοῦ λαοῦ, καὶ νὰ ἐκδικηθεῖ προσωπικὰ τὸν Κλέωνα — τότε τοῦ ἦταν ἀπαραίτητο νὰ δημιουργήσει ἓναν χυδαῖο, πολυμήχανο καὶ γεμάτο αὐτοπεποίθησι «ἥρωα», ὁ ὁποῖος, κατατροπώνοντας τὸν Κλέωνα, θὰ ὀδηγοῦσε τὸ λαὸ νὰ ἀνακτῆσει τίς ἐξουσίες πού τοῦ ἀνῆκαν δικαιοματικά, αὐτὲς ἀκριβῶς πού ὄλο καὶ περισσότερο προσπαθοῦσε νὰ καταχραστεῖ ὁ Κλέων. Ἄν ὁ ποιητὴς ἤθελε πραγματικὰ νὰ ἐκφράσει εἰρωνεῖα καὶ ἀπόγνωσι, τότε τὴν πρόθεσίν του αὐτὴ τὴν κατάστρεψε μὲ τὸ λυρικό ἄμοιβαῖον ἀνάμεσα στὸ χορὸ καὶ τὸν Δῆμο (1111-1150): ὅταν ὁ χορὸς κατηγορεῖ τὸν Δῆμο ὅτι πολὺ εὐκόλα κολακεύεται καὶ παραστρατίζει, ὁ Δῆμος ἰσχυρίζεται ὅτι ξέρεῖ πολὺ καλά τί συμβαίνει· τοῦ ἀρέσει νὰ «τρέφει» (τρέφω = συντηρῶ, ὑποστηρίζω-παιδιά, ἀνυπάντρη θεία, σκύλο κτλ.) κάθε φορὰ ἓναν προστάτην, καὶ ἔπειτα, ὅταν αὐτὸς μπουκωθεῖ γιὰ καλὰ (ὅταν ἦ πλέως), νὰ τὸν πατάσῃ. Ὁ χορὸς συγχαίρει τὸν Δῆμο γιὰ τὴ σοφίαν του σκέψῃ νὰ τρέφει τοὺς πολιτικούς σὰν θρεφτάρια ὥσπου νὰ εἶναι ἔτοιμοι γιὰ θυσία, καὶ ὁ Δῆμος στὴν ἀπάντησίν του μεταπηδᾷ σὲ ἄλλη εἰκόνα (1145-1150):

*Μὲ κλέβουνε καὶ κάνω ἐγὼ
πὼς δὲν τοὺς βλέπω, μὰ ἔπειτα
τὸ στόμιό τῆς δικαστικῆς
κάλτης τοὺς χώνω στὸ λαιμὸ
κι ἔτσι τοὺς κάνω νὰ ξεροῦν
αὐτὰ πού μοῦ ἔχουν κλέψει.*

Ἄν ὁ Δῆμος ξέρεῖ πραγματικὰ τί κάνει, τότε ὁ κίνδυνος νὰ τὰ παραδώσει ὅλα στὸν Ἀλλαντοπώλη εἶναι μικρὸς· φυσικὰ οἱ ἰσχυρισμοὶ του δὲν συμβιβάζονται μὲ τὴν ντροπὴν καὶ τὴν ἐκπλήξῃ πού δείχνει, ὅταν ὁ Ἀλλαντοπώλης τοῦ φανερώνει τίς στραβοκεφαλίες του — οἱ ἀντιφάσεις ὅμως εἶναι ἀναπόφευκτες (καὶ στοῦ Ἀριστοφάνη καὶ στοῦ Δημοσθένη τὴν ἐποχὴ, ὅπως καὶ στὴ δικήν

ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΗΓΕΣΙΑ

μας) όταν επιχειρούμε να οδηγήσουμε στα άκρα και τη διακωμώδηση της λειτουργίας του δημοκρατικού πολιτεύματος, και την έκφραση έμπιστοσύνης στην εύφυτα και την άκεραιότητα των κοινών ανθρώπων.

Αν και η έντιμη πολιτική διακυβέρνηση συνδυάζεται έμμεσα με την τάξη των γαιοκτημόνων, πολλά στοιχεία στο έργο φαίνεται πως προορίζονται να τονίσουν την ανάγκη να δημιουργηθεί συναισθηματική ένότητα όλων των τάξεων απέναντι σε πολιτικούς ηγέτες όπως ο Κλέων. Στην παράβαση ο χορός επικαλείται τον Ποσειδώνα με δύο διαφορετικές του θεικές ιδιότητες (551-564): ως θεό των αλόγων και των άρματοδρομιών (ιδιότητα που τον κάνει ιδιαίτερα αγαπητό στην ανώτερη οικονομικά τάξη) και ως θεό της θάλασσας, ιδιαίτερα σημαντική για τους κωπηλάτες, την κατώτερη οικονομικά τάξη. Τα μέλη του χορού ως ιππείς έπαινούν την παράδοση που είχαν οι Αθηναίοι να προσφέρουν άπειροστοι τις υπηρεσίες τους στην πατρίδα χωρίς άμοιβη άλλη από την κοινωνική εκτίμηση (578-580):

*Ένα μόνο σās ζητούμε: ειρήνη αν γίνει κάποτε
κι ήσυχάσουμε απ' τους κόπους, να δεχτείτε να 'χουμε
μαλλιά πλούσια, και τριμμένα με την ξύστρα τὰ κορμιά.*

(Παρόμοια στη ρητορική του 4ου αιώνα, ένας πλούσιος όμιλητής υπογραμμίζει επίδεικτικά την προθυμία του να θυσιάσει τὰ πάντα για τόν αθηναϊκό λαό και να μη ζητήσει καμία χάρη για αντίλλαγμα.) Στην παράβαση, τὸ άντεπίρρημα εκμεταλλεύεται κωμικά την ύπαρξη μεταγωγικών πλοίων για άλογα: ο ποιητής φαντάζεται τὰ άλογα να τραβούν μόνα τους κουπί, να στρατοπεδεύουν στην ακτή και να σιτίζονται. Στη δεύτερη παράβαση (1300 κ.έ.) ο χορός φαντάζεται τις τριήρεις να συζητούν άγανακτισμένες τὰ μεγαλόπνοα αθηναϊκά σχέδια για έπεμβάσεις του στόλου σε μέρη μακρινά. Στην πρώτη πάλι παράβαση, στους άναπαίστες, η άπροθυμία του ποιητή να αναλάβει ο ίδιος σε προηγούμενα χρόνια τή σκηνοθεσία (διδασκαλία) των έργων του περιγράφεται μεταφορικά: όλοι άναγνωρίζουν ότι πρέπει κανείς να υπηρετήσει κωπηλάτης πρώτα, και ύστερα τιμονιέρης στην πρύμνη, πριν να άποτολήσει να αναλάβει τὰ καθήκοντα του κυβερνήτη. Αν σε όλα αυτά προσθέσουμε ότι ο σοφότερος τώρα Δῆμος ύπόσχεται (1366 κ.έ.) να έξασφαλίσει την άμεση πληρωμή στο άκεραίο του μισθοῦ στους κωπηλάτες, τότε ίσως φαίνεται

ΙΠΠΕΙΣ

καθαρά ότι ὁ Ἀριστοφάνης, ἔχοντας διαλέξει τὸ ἓνα ἄκρο τῆς κοινωνικῆς κλίμακας γιὰ τὸ χορὸ τοῦ, φρόντισε ἐνσυνείδητα νὰ τονίσει τὴν κοινότητα συμφερόντων μὲ τὸ ἄλλο ἄκρο.

Σὲ ὑστερότερα χρόνια ὁ Ἀριστοφάνης θὰ ἀναφέρει τοὺς Ἴππεις σὰν νίκη τοῦ ἀπέναντι στὸν Κλέωνα: *Νεφέλες*, 549 κ.έ.:

*Στὴν ἀκμή τοῦ τὸν Κλέωνα γερὰ στὴν κοιλιὰ τὸν βάρεσα,
μὰ σὰ στρώθηκε χάμω στὴ γῆ, δὲν τὸν τσαλαπάτησα.*

Εἴτε ἦταν νίκη ποῦ κατὰ κάποιον τρόπο ἐβλαψε τὸν Κλέωνα, εἴτε ὄχι, τὴν ἐχθρα φαίνεται νὰ τὴν ξεκίνησε μὲ τὶς ἐπιθέσεις τοῦ ὀδημαγωγὸς καὶ ὄχι ὁ ποιητής. "Ὅταν παίχτηκαν οἱ *Βαβυλώνιοι*, στὰ Μεγάλα Διονύσια τοῦ 426 π.Χ., ὁ Κλέων κατάγγειλε τὸν ποιητὴ ὅτι εἶχε ζημιώσει τὴν πολιτεία: μὲ τὸ ἔργο τοῦ, ὑποστήριξε, εἶχε γελοιοποιήσει Ἀθηναίους ἀξιωματούχους μπροστὰ σὲ ἀκροατήριό ποῦ περιλάμβανε (ὅπως ἦταν τὸ κανονικὸ στὰ Μεγάλα Διονύσια) πολλοὺς ἀντιπροσώπους τῶν συμμάχων. Δὲν γνωρίζουμε —καί, γιὰ τοὺς σκοποὺς μας ἐδῶ, δὲν μᾶς ἐνδιαφέρει— ἂν ἡ καταγγελία τοῦ Κλέωνα ἀφοροῦσε τὸν ἴδιο τὸν Ἀριστοφάνη, συγγραφέα τοῦ ἔργου, ἢ τὸν Καλλίστρατο, ποῦ τὸ ἀνέβασε καὶ εἶχε στὸν ἐπίσημο κατάλογο τὴν εὐθύνη τῆς συγγραφῆς. Ὅπως δὴποτε ἡ καταγγελία ἦταν ἀρκετὰ σοβαρὴ ἀπειλή, ἀλλὰ δὲν φαίνεται νὰ κατέληξε σὲ ἐπιβολὴ ποινῆς: ὁ Κλέων, ποῦ εἶχε αὐτοδιοριστεῖ «μαντρόσκυλο» τῶν συμφερόντων τοῦ λαοῦ, εἶναι πολὺ πιθανὸ νὰ γάβγιζε πιδὸ συχνὰ καὶ πιδὸ δυνατὰ ἀπὸ ὅσο θὰ ἐπιθυμοῦσαν ἀκόμη καὶ οἱ φίλοι τοῦ. Στους Ἀχαρνεῖς ὁ Ἀριστοφάνης εἶχε ἤδη τὴν ἄνεση νὰ ἐκφράσει μὲ εἰλικρίνεια καὶ χωρὶς συμβιβασμοὺς τὶς ἀπόψεις τοῦ γιὰ τὴν ἀπόπειρα τοῦ Κλέωνα νὰ τὸν καταγγεῖλει: ἀμέσως μετὰ ἄρχισε νὰ προετοιμάζει «τὸ χτύπημα στὴν κοιλιὰ»: τοὺς Ἴππεις. Τὸ ἔργο ἄρεσε στοὺς κριτές, ποῦ τοῦ ἔδωσαν τὸ πρῶτο βραβεῖο. Λίγες βδομάδες ἀργότερα ὁ ἀθηναϊκὸς λαὸς ἐξέλεξε δέκα στρατηγούς γιὰ τὸ 424/3 —μεταξὺ αὐτῶν καὶ τὸν Κλέωνα.

ΟΓΔΟΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Ν Ε Φ Ε Λ Ε Σ

ΕΔΙΔΑΧΘΗ

τὸ 423 π.Χ., στὰ Μεγάλα Διονύσια. Οἱ κριτὲς τοῦ ἔδωσαν τὴν τρίτη καὶ τελευταία θέση. Οἱ «Νεφέλες» πού σώζονται δὲν εἶναι τὸ ἀρχικὸ ἔργο, ἀλλὰ διασκευὴ του ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Ἀριστοφάνη (πρβ. σ. 150).

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

Τὸ κύριο πρόσωπο στὶς *Νεφέλες* εἶναι ὁ Στρεψιάδης, ἀγρότης ἀπὸ τὴν Ἀττικὴ, ἴσος σὲ κοινωνικὴ θέση καὶ ὅμοιος στὰ γούστα μὲ τὸν Δικαιόπολη, εὐπιστος ὁμῶς καὶ κουτούτσικος, πότε γεμάτος αὐτοπεποιθήση καὶ πότε τελείως ἀπελπισμένος. Παντρεύτηκε γυναίκα ἀπὸ ἀριστοκρατικὴ οἰκογένεια πού ζοῦσε μέσα στὴν Ἀθήνα, στὸ ἄστυ· καὶ ἀκριβῶς ἡ οἰκογένεια τῆς γυναίκας του ἔσπρωγνε τὸ μοναχογιὸ του τὸν Φειδιππίδην νὰ ἀσχολεῖται μὲ τὰ πολυέξοδα ἀθλήματα τῆς χρυσῆς νεολαίας, τὴν ἵππασία καὶ τὶς ἀρματοδρομίες, μὲ ἀποτέλεσμα ὁ Στρεψιάδης νὰ χρεωθεῖ ὡς τὸ λαίμω καὶ νὰ τὸν πιέζουν τώρα ἄγρια οἱ δανειστὲς του. Ἔχει ἀκουστὰ γιὰ ἓνα φροντιστήριον, πού τὸ διευθύνουν δύο διανοούμενοι, ὁ Σωκράτης καὶ ὁ Χαιρεφώντας¹ σὲ αὐτὸ οἱ νέοι διδάσκονται, καθὼς ἄκουσε, ὅλα τὰ τεχνάσματα τῆς δικανικῆς ρητορικῆς. Ὁ Στρεψιάδης ἐλπίζει ὅτι, ἂν ὁ γιὸς του περάσει αὐτὴ τὴ σχολή, θὰ μπορέσει ὁ ἴδιος, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ γιοῦ του, νὰ κατατροπώσει στὰ δικαστήρια τοὺς δανειστὲς του χωρὶς νὰ πληρώσει τὰ χρέη του. Τοῦ Φειδιππίδην ὁμῶς δὲν τοῦ ἀρέσει καθόλου ἡ ἰδέα νὰ κλειστεῖ μέσα καὶ νὰ μελετᾷ, ὅποτε ὁ Στρεψιάδης διαπιστώνει ὅτι, ὅσο κι ἂν τὸν φοβίζει ἡ προχωρημένη του ἡλικία καὶ τὸ κακὸ μνημονικὸ του, δὲν τοῦ μένει παρὰ νὰ φοιτηθεῖ στὸ φροντιστήριον ὁ ἴδιος.

Οἱ πρῶτες του ἐντυπώσεις, τὰ ἀνέκδοτα πού τοῦ διηγεῖται ὁ μαθητὴς πού τὸν ὑποδέχεται, οἱ μαθητὲς καθὼς τοὺς βλέπει νὰ

1. Ξέρουμε ἀπὸ τὸν Πλάτωνα ὅτι ὁ Χαιρεφώντας ἦταν στενὸς φίλος τοῦ Σωκράτη. Ἐν καὶ στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου ἀναφέρεται ὡς συνδιευθυντὴς τοῦ φροντιστηρίου, τελικὰ δὲν ἐμφανίζεται καθόλου.

εργάζονται, και τὰ παράξενα ἐπιστημονικά ὄργανα πού χρησιμοποιοῦν, τὸν παραξενεύουν, τὸν διασκεδάζουν και —ἀφελῆς καθὼς εἶναι— τὸν ἐνθουσιάζουν. Ἐπικρατεῖ ὁ ἐνθουσιασμός, και ὅταν τελικά συναντᾶ τὸν Σωκράτη (κρεμασμένον στὸν ἀέρα, ἐπειδὴ πιστεύει ὅτι, ὅταν ἀπομακρυνθεῖ κανεὶς ἀπὸ τὸν ὑγρὸ ἀέρα τοῦ ἐδάφους, μπορεῖ νὰ σκεφτεῖ καλύτερα τὰ δύσκολα προβλήματα) τὸν παρακαλεῖ νὰ τὸν πάρει μαθητὴ. Ὁ Σωκράτης τὸν «μυεῖ» μὲ ἱεροτελεστία ἀνάλογη μὲ τὶς θρησκευτικὲς μυήσεις και ἐπικαλεῖται τὶς Νεφέλες —νέες θεότητες, στὴ λατρεία τῶν ὁποίων εἶναι ἀφιερωμένο τὸ σχολεῖο. Ὁ Στρεψιάδης ἐντυπωσιάζεται πάρα πολὺ ἀπὸ τὴν ἐμφάνιση τῶν μεγαλόπρεπων αὐτῶν ὄντων («Νεφέλες» ἀποτελοῦν τὸ χορὸ τοῦ ἔργου), και ὅλες οἱ παραδοσιακὲς του δοξασίες γιὰ τὰ φαινόμενα τῆς φύσης και τὴ διακυβέρνηση τοῦ σύμπαντος ἀπὸ τὸν Δία πέφτουν σὰν χάρτινοι πύργοι ἐμπρὸς στὶς ἐπιστημονικὲς θεωρίες πού μὲ τόση προθυμία και αὐτοπεποίθηση τοῦ ἐκθέτει ὁ Σωκράτης. Ὑπόσχεται νὰ λατρεύει στὸ μέλλον μόνο τὶς καινούριες θεότητες πού τοῦ παρουσίασε ὁ Σωκράτης: τὸ Χάος, τὶς Νεφέλες και τὴ Γλώσσα. Γιὰ ἀντάλλαγμα οἱ Νεφέλες τοῦ ὑπόσχονται ὅτι, ἂν εἶναι καλὸς μαθητῆς, θὰ γίνεи διάσημος «σύμβουλος», και οἱ συμπολίτες του θὰ τοῦ φέρουν νὰ λύσει τὰ νομικά τους προβλήματα.

Οἱ ἱκανότητές του ὅμως δὲν εἶναι σύμμετρες μὲ τὴν αἰσιοδοξία του: δὲν ἔχει οὔτε τὸ μυαλὸ οὔτε τὴν ὑπομονὴ νὰ καταλάβει ἢ νὰ ἀπομνημονεύσει τὰ στοιχεῖα φιλολογίας πού ἐπιχειρεῖ νὰ τοῦ διδάξει ὁ Σωκράτης. Τότε ὁ Σωκράτης τοῦ ζητᾶ νὰ ξαπλώσει σ' ἕνα κρεβάτι και νὰ ἀφήσει ἐλεύθερη τὴ φαντασία του (ὁ σύγχρονος ἀναγνώστης παρατηρεῖ βέβαια ἐδῶ κάποια ἀναλογία μὲ τὴ μέθοδο τοῦ «ἐλεύθερου συνειρμοῦ», ὅπως τὴ χρησιμοποιεῖ ἡ ψυχοθεραπευτικὴ· ἀλλὰ στὸν Ἀριστοφάνη ὁ σκοπὸς τῆς κατάκλισης εἶναι διαφορετικὸς), μὲ τὴν ἐλπίδα ὅτι ἴσως ἐπινοήσει ἐξυπνοὺς τρόπους γιὰ νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὶς ἀγωγές τῶν δανειστῶν του. Τὸ κρεβάτι δὲν εἶναι ἄνετο, γιατί τὰ ζῶφια ἔχουν ἐπαφελθεῖ ἀπὸ τὴν ὑπεροπτικὴ περιφρόνηση τῶν ἀνεσέων τῆς καθημερινῆς ζωῆς πού διακρίνει τὴ σχολὴ τοῦ Σωκράτη. Ἀλλὰ ἀκόμη και ἔτσι ὁ Στρεψιάδης τὰ καταφέρει νὰ κατεβάσει δυὸ τρεῖς ἐξεζητημένες ἰδέες· ἔχει ὅμως ξεπεράσει τὶς δυνατότητές του: ὁ Σωκράτης χάνει τὴν ὑπομονὴ του, και τὸν διώχνει ἀπὸ τὸ φροντιστήριον.

Ὁ Στρεψιάδης, ἀπελπισμένος ὅσο και στὴν ἀρχὴ και ὀπλισμέ-

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

νος με τὰ λίγα πού ξμαθε, κι αὐτὰ ἀναφομοίωτα, βρίσκει τὸ κουράγιο καὶ ἐπιμένει νὰ στείλει τὸν Φειδιππίδη μαθητὴ στὸ φροντιστήριο. Αὐτὸς φοβάται πὼς ὁ πατέρας του τρελάθηκε, δὲν μπορεῖ ὅμως καὶ νὰ τὸν περιφρονήσει τελείως (γιατὶ ἡ ἑλληνικὴ κοινωνία ἔδινε μεγάλη σημασία στὸ θέμα τῆς ὑπακοῆς στοὺς γονεῖς), καὶ ἔτσι δέχεται νὰ τὸν παρουσιάσουν στὸν Σωκράτη, πού βέβαια βλέπει στὸ πρόσωπο τοῦ γιοῦ μαθητὴ καλύτερο ἀπὸ τὸν πατέρα. Πατέρας καὶ γιὸς παρακολουθοῦν τώρα ἕναν τυπικὸ ἀγῶνα ἀνάμεσα στὸν Δίκαιο καὶ τὸν Ἄδικο Λόγο,² δύο συμβολικὰ πρόσωπα πού βγαίνουν ἀπὸ τὸ σχολεῖο. Σκοπὸς τοῦ ἀγῶνα εἶναι νὰ διαλέξει ὁ Στρεψιάδης ἂν ἡ ἐκπαίδευση τοῦ γιοῦ του θὰ ἀνατεθεῖ στὸν Δίκαιο Λόγο ἢ στὸν Ἄδικο. Ὁ Δίκαιος ἐπαινεῖ τὴν καλλιέργεια καὶ τὴν ἠθικὴ πού χαρακτηρίζαν τὶς περασμένες γενεές, καὶ ἀναφέρεται ὑποτιμητικὰ στὴ σύγχρονη νεολαία, ὅπως περίπου γίνεται καὶ στίς μέρες μας. Ὁ Ἄδικος ὑποβάλλει ἐρωτήσεις στὸν Δίκαιο, στήνοντάς του εὐκολοὺς ἀλλὰ ἀποτελεσματικὰς παγίδες, καὶ περιγράφει μὲ ζωηρὰ χρώματα τὶς ἡδονές, τὶς ἐπιτυχίες καὶ τὴν ἐξασφάλιση πού μπορεῖ νὰ ἀποκτήσει ὁ νέος, ὅταν θὰ ἔχει ἐκπαιδευτεῖ νὰ ὑπερνικᾷ μὲ τὴ γλώσσα κάθε δυσκολία. Ὁ Στρεψιάδης πετᾷ ἀπὸ τὴ χαρὰ του, καὶ ὁ Φειδιππίδης ἀκολουθεῖ γκρινιάζοντας τὸν Ἄδικο Λόγο γιὰ νὰ μαθητεύσει κοντὰ του.

Ὅταν τελειώνουν τὰ μαθήματα, φαίνεται ἀρχικὰ ὅτι ὁ Φειδιππίδης ἀνταποκρίθηκε στίς προσδοκίες τοῦ πατέρα του. Γεμάτος εὐφορία ὁ Στρεψιάδης ἀποδιώχνει δύο δανειστές πού ἦρθαν νὰ τοῦ ζητήσουν τὰ χρήματά τους. Ἰποχωροῦν θυμωμένοι: ὁ γέρος τοὺς πρόσβαλε ἀνακατεύοντας μὲ ἀλλόκοτο τρόπο κοροϊδία, βία καὶ διάφορα ἀλλοπρόσαλλα ψήγματα ἰδεῶν τὰ ὁποῖα δανεῖζεται ἀπὸ τὸν Σωκράτη καὶ τὸν Φειδιππίδη. Ἐπειτα ὅμως τὰ πράγματα παίρνουν νέα τροπὴ. Ὁ Στρεψιάδης μετὰ τὸ γεῦμα διαφωνεῖ μὲ τὸ γιό του σχετικὰ μὲ τὴν ποίηση: ὁ Φειδιππίδης περιφρονεῖ τοὺς παλαιοὺς ποιητὲς πού τὸ ἔργο τους ἀνάθρεψε τὸν πατέρα του, ἐνῶ ὁ Στρεψιάδης δὲν μπορεῖ νὰ χωνέψει τὶς ἀνηθι-

2. Ἔτσι ὀνομάζονται τὰ πρόσωπα στὰ χειρόγραφα, στίς ὑποθέσεις καὶ στὰ σχόλια. Λόγος εἶναι ὁ λογαριασμός, ἡ ἐκθεση, ἡ ὁμιλία, τὸ ἐπιχειρήμα, ἡ ἀρχὴ —δίκαιος καὶ ἄδικος σημαίνουν δίκαιος, τίμιος, σωστός, καὶ τὰ ἀντίθετα. Ἀπὸ τὸ κείμενο τῆς κωμῶδας φαίνεται πὼς πρέπει νὰ φανταστοῦμε ὅτι συναγωνίζονταν ὁ κρείττων καὶ ὁ ἥττων λόγος —κρείττων σημαίνει ἀνώτερος, ἰσχυρότερος, καὶ ἥττων σημαίνει κατώτερος, πῶς ἀδύνατος.

κότητες του Εὐριπίδη. Ὁ Φειδιππίδης τοῦ δίνει μιὰ καὶ τὸν ρίχνει κάτω—ἀλλὰ οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες, ὅσο φιλόνοικοι καὶ ἂν ἦταν, ἀγανακτοῦσαν ὅταν τὰ παιδιὰ κακομεταχειρίζονταν τοὺς γονεῖς τους. Ὁ Στρεψιάδης εὐχεται τώρα νὰ μὴν εἶχε στείλει ποτὲ τὸ γιό του στὸ σχολεῖο τοῦ Σωκράτη, καὶ ἡ ἀπελπισία του μεγαλώνει περισσότερο ὅταν σὲ μιὰ συζήτηση ὁ Φειδιππίδης ὑποστηρίζει ὅτι οἱ πανάρχαιες κοινωνικὲς παραδόσεις δὲν ἀντέχουν σὲ λογικὸ ἔλεγχο. Μετανιωμένος τώρα γιὰ τὴν ἀνέντιμη πρόθεσή του—ἡ ὁποία καὶ τὸν ὀδήγησε στὴν καταστροφή— νὰ ἐξαπατήσει τοὺς δανειστὲς του, βάζει μὲ τὴ βοήθεια ἑνὸς δούλου του φωτιά στὸ φροντιστήριό, ἀναγκάζοντας ἔτσι τὸν Σωκράτη καὶ τοὺς μαθητὲς του νὰ τὸ βάλουν στὰ πόδια.

Η ΑΝΑΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Στοὺς ἀνακαιστούς³ τῆς παράβασης ὁ χορὸς χρησιμοποιεῖται σὰν φερέφωνο τοῦ ποιητῆ: σ' ὀλόκληρο τὸ ἀνακαιστικὸ τμήμα τὸ πρῶτο πρόσωπο «ἐγὼ» σημαίνει «ἐγὼ ὁ Ἀριστοφάνης». Ὁ ποιητὴς ἔχει νὰ κάμει παράπονα στὸ ἀκροατήριό (521-525):

[...] ἔχοντάς σας γιὰ ἔξυπνους
 καὶ ἀπὸ πίστη πῶς τὸ ἔργο μου αὐτό, πού πολὺ τὸ δούλεψα,
 ἔσοχο εἶναι, εἶπα θὰ ἔπρεπε ἐσεῖς πρῶτοι νὰ τὸ κρίνετε·
 καὶ ὁμως ἔχασα ἐγὼ, νικητὲς βγήκαν ἄλλοι, τοῦ σωροῦ
 ἄδικο ἦταν [...]

Μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς πρώτης του παρουσίας, ἓνα ἔργο εἶναι ἀδύνατο νὰ ἀναφέρει τὴν ἀποτυχία του στὸ παρελθόν: αὐτὸ πού διαβάζουμε δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι ἀναθεωρημένη μορφή τοῦ κειμένου. Αὐτὸ φαίνεται ἐπίσης καθαρὰ καὶ πρὸς τὸ τέλος τῶν ἀνακαιστών, ὅπου (549-559) ὁ ποιητὴς παραπονιέται ὅτι, ἐνῶ ὁ ἴδιος μετὰ τὸ «χτύπημα στὴν κοιλιά» πού ἔδωσε στὸν Κλέωνα (δηλαδή μὲ τοὺς Ἰππεῖς, πού παίχτηκαν τὸ 424 π.Χ.) σταμάτησε τὶς ἐπιθέσεις, ἄλλοι ποιητὲς, μὲ ἀφετηρία τὴν κωμωδία *Μαρικάς* τοῦ Εὐπόλη, ἐξακολουθοῦσαν νὰ ἐπιτίθενται στὸν Ὑπέρβολο. Ὁ *Μαρικάς* παρουσιάστηκε πρώτη φορὰ τὸ 421 π.Χ. καί, καθὼς

3. Στὸ σημεῖο αὐτὸ τῆς παράβασης τὸ μέτρο δὲν εἶναι ἀνακαιστικὸ, μὲ τὴν αὐστηρὴ σημασία τοῦ ὅρου, ἀλλὰ ἓνα μέτρο πού καὶ ἄλλοι κωμικοὶ ποιητὲς τὸ προτιμοῦσαν σὲ ἀνάλογες περιπτώσεις καὶ τὸ ὁποῖο νεώτεροι μετρικοὶ τὸ ὀνόμασαν εὐπολίδειο, ἀπὸ τὸν κωμικὸ ποιητὴ Εὐπόλη.

δὲν ὑπῆρχαν παρὰ δύο γιορτὲς τὸ χρόνο γιὰ νὰ παιχτοῦν κωμωδί-
ες, εἶναι φανερὸ ὅτι ὁ Ἀριστοφάνης δὲν μπορεῖ νὰ ἔγραφε τοὺς
στίχους αὐτοὺς τῶν *Νεφέλων* πρὶν ἀπὸ τὸ 418 ἢ, τὸ νωρίτερο, τὸ
419 π.Χ.

Μία ἀπὸ τὶς ἑπτὰ Ὑποθέσεις ποὺ παραδίδονται μὲ τὸ κείμενο
τῆς κωμωδίας ἀναφέρει ὅτι οἱ *Νεφέλες* παρουσιάστηκαν τὸ 422
π.Χ. σὲ ἀναθεωρημένη μορφή· αὐτὴ ὁμῶς ἢ πληροφορία δὲν μπο-
ρεῖ νὰ εἶναι σωστὴ, γιὰτὶ οἱ Ἀλεξανδρινοὶ φιλόλογοι εἶχαν ἐπιση-
μάνει τὴν περιεργὴ ἀναφορὰ στὸν *Μαοικᾶ*, καὶ βρῆκαν ὅτι οἱ ἐπί-
σημοὶ ἀθηναῖκοὶ κατάλογοι τῶν δραματικῶν ἀγώνων μίαν μόνο
φορὰ σημειῶναν τὶς *Νεφέλες*, τὸ 423 π.Χ., τὴ χρονιὰ ποὺ πρω-
τοπαίχτηκαν. Φαίνεται λοιπὸν ὅτι μᾶς ἔχει σωθεῖ μίαν ἀναθεωρη-
μένη μορφή τὴν ὁποία ὁ Ἀριστοφάνης κυκλοφόρησε ὡς κείμενο,
χωρὶς νὰ μπορέσει νὰ τὴν ἀνεβάσει στὴ σκηνή. Παραπέρα ἐξέτα-
ση δείχνει ὅτι ἡ ἀναθεώρηση δὲν ἦταν τέλεια, καὶ θὰ δοῦμε ἀκό-
μη (σ. 152) ὅτι τὸ ἔργο, στὴ μορφή ποὺ τὸ ἔχουμε, θὰ ἦταν ἀδύ-
νατο νὰ παιχτεῖ μὲ τὶς θεατρικὲς συνθῆκες ποὺ ὑπῆρχαν τότε στὴν
Ἀθήνα.

Ὅτι ἡ ἀναθεώρηση δὲν εἶχε ὀλοκληρωθεῖ, φαίνεται ἀπὸ ἓνα
χωρίο στὸ ἐπίρρημα τῆς παράβασης, ὅπου ὁ Κλέων ἀναφέρεται
ὡς νὰ ἦταν ἀκόμη ζωντανός (591-594):

*ἂν ὁ Κλέωνας, τέτοιος γλάρος, σὲ δωροδοκίεις πιαστεῖ
ἢ νὰ κλέβει, κι ὁ λαιμός του μὲς στὸ φάλαγγα κλειστεῖ,
ὄσα λάθη ἔχετε κάμει, σὰν ποὺ πάντα γίνεται,
καὶ γιὰ σᾶς καὶ γιὰ τὴν πόλη θὰ γυρίσουν σὲ καλό.*

Στὴν πραγματικότητα ὁ Κλέων σκοτώθηκε στὴ μάχη τὸ 422
π.Χ., ὁπότε εἶναι ἀδύνατο νὰ συμβιβαστεῖ χρονικὰ τὸ χωρίο αὐ-
τὸ μὲ τὴν ἀναφορὰ στὸν *Μαοικᾶ* τοῦ Εὐπολῆ καὶ στὰ ἔργα γιὰ
τὸν Ὑπέμβολο. Μία ἀκόμη ἐνδειξὴ ὅτι ἡ ἀναθεώρηση δὲν ὀλο-
κληρώθηκε βρίσκουμε στὴ σκηνὴ τοῦ Δίκαιου καὶ τοῦ Ἄδικου
Λόγου. Πρὶν νὰ παρουσιαστοῦν στὴ σκηνή, ὁ Σωκράτης λέει
(886 κ.έ.):

*Ἄπ' τοὺς ἴδιους
τοὺς Λόγους θὰ τὰ μάθει. Ἐγὼ θὰ λείψω.*

Δὲν ἐξηγεῖ γιὰτὶ θὰ λείψει, ἀλλὰ μποροῦμε νὰ τὸ φανταστοῦμε:
μὴ καὶ ὅσο διαρκεῖ ὁ ἀγώνας τοῦ Δίκαιου Λόγου μὲ τὸν Ἄδικο
ὁ Στρεψιάδης καὶ ὁ Φειδιππίδης δὲν ἀπομακρύνονται, στὴ σκηνή

άπασχολούνται τέσσερις ἠθοποιοί, ὁπότε ὁ ἠθοποιὸς πού ἐπαιζε τὸν Σωκράτη χρειάζεται γιὰ νὰ ἀναλάβει τὸ ρόλο τοῦ Δίκαιου ἢ τοῦ Ἄδικου Λόγου. Ὁ ἠθοποιὸς ὁμῶς, ἔτσι ὅπως ἔχουν τὰ πράγματα, δὲν προλαβαίνει νὰ ἀλλάξει στολή, γιὰτὶ ἀπὸ τὸ «ἐγὼ θὰ λείψω» τοῦ Σωκράτη ὡς τὰ πρῶτα λόγια τοῦ Δίκαιου Λόγου πρὸς τὸν Ἄδικο δὲν μεσολαβεῖ παρά ἐνάμιση στίχος. Ὅπως πρόσεξαν ἤδη ἀρχαῖοι σχολιαστὲς, θὰ περιμέναμε, ἀναλογικὰ μὲ ἄλλα ἔργα, νὰ παρεμβάλλεται ἐδῶ ἓνα χορικό τραγούδι. Φαίνεται πὼς ὁ Ἄριστοφάνης ἔβγαλε τὸ τραγούδι αὐτὸ ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ κείμενο, χωρὶς νὰ γράψει ἄλλο γιὰ νὰ τὸ ἀντικαταστήσει. Πέρα ὁμῶς καὶ ἀπὸ τὶς μορφολογικὲς παρατηρήσεις, ὑπάρχει ἓνα σχόλιο στὸν στ. 889 πού ἐνισχύει αὐτὴ τὴν ἀποψη. Μᾶς λέει ὅτι τοὺς δύο Λόγους τοὺς ἔφερναν στὴ σκηνὴ μέσα σὲ κλουβιά, ὅπως τὰ κοκῶρια στὶς κοκορομαχίες. Σὲ ὁλόκληρο τὸ σχετικὸ χωρίο δὲν υπάρχουνε πουθενά οὔτε μία εἰκόνα πού νὰ δικαιολογεῖ αὐτὴ τὴν ἰδέα, καὶ πουθενά ἄλλοῦ στὰ ἀριστοφανικὰ σχόλια δὲν ὑπάρχει παράδειγμα θεατρικῆς ἐρμηνείας πού νὰ μὴ βασιζέται στὸ ἴδιο τὸ κείμενο. Ἡ προσωπικὴ μου γνώμη εἶναι ὅτι στὴν ἀρχικὴ μορφὴ τῶν *Νεφελῶν* τὸ χορικὸ τραγούδι πρὶν ἀπὸ τὴν εἴσοδο τοῦ Δίκαιου καὶ τοῦ Ἄδικου Λόγου χρησιμοποιοῦσε εἰκόνας παρμένες ἀπὸ τὶς κοκορομαχίες, καὶ ὅτι τὸ σχόλιο τοῦ στ. 889 προέρχεται ἀρχικὰ ἀπὸ μιὰ ἐρμηνεία τοῦ τραγουδιοῦ ἐκείνου.⁴

Ἔπάρχουν μερικὲς ἐνδείξεις (πού τὶς θεωρῶ ἀποδεικτικὲς, ἀλλὰ δὲν συμφωνοῦν ὅλοι μαζί μου) ὅτι τὸ ἀρχικὸ κείμενο τῶν *Νεφελῶν* σωζόταν ἀκόμη τὰ ἑλληνιστικὰ χρόνια.⁵ Ἄν πραγματικὰ

4. Μποροῦμε νὰ προσθέσουμε ὅτι μετὰ τὴ λυρικὴ ἀντιστροφή 804-809, πού ἀντιστοιχεῖ στὴ στροφή 700-706, ἀκολουθοῦν δύο ἀκόμη λυρικοὶ στίχοι, πού δὲν ἔχουν ἀντιστοιχό τους στὴ στροφή. Ἄν καὶ στὸν Ἄριστοφάνη ὑπάρχουν πολλὲς ἐνδείξεις γιὰ ὀρισμένες ἀνωμαλίες στὴ στροφικὴ ἀντιστοιχία, δὲν ὑπάρχει παράλληλο γιὰ τόσο μεγάλη ἀνωμαλία. Τεῖνω νὰ πιστέψω ὅτι ὁ ποιητὴς ἀφαίρεσε τοὺς δύο στίχους πού ὑπῆρχαν μετὰ τὸν 706, καὶ δὲν τοὺς ἀντικατάστησε.

5. Μετὰ ἀπὸ μένα πού συζήτησα αὐτὸ τὸ πρόβλημα στὴ σχολιασμένη ἐκδόσή μου τῶν *Νεφελῶν* (Ὁξφόρδη 1968), ὁ H. Erbse, «Über die ersten *Wolken des Aristophanes*» [Γύρω ἀπὸ τὶς πρῶτες *Νεφέλες* τοῦ Ἄριστοφάνη], *Opus Nobile: Festschrift zum 60. Geburtstag von Ulf Janßen*, Wiesbaden 1969, σ. 35-41, πρότεινε μιὰ νέα ἐρμηνεία γιὰ ἓνα ἀπὸ τὰ ἐνδεικτικὰ στοιχεῖα πού θεωροῦσα ὅτι καθιστοῦσαν πιθανὴ τὴν ἐπιβίωση τῆς πρώτης μορφῆς τοῦ ἔργου. Παράλληλα, ἓνας ἀποσπασματικὸς ἀρχαῖος κατάλογος βιβλίων (*Oxyrhynchus Papyri*, τ. XXXLII, 1968, ἀρ. 2659) περιέχει τοὺς τίτλους *Πλοῦτος I* (πρβ. σ. 32) καὶ *Νεφέλες II*. Προσωπικὰ δυσκολεύομαι πολὺ νὰ πιστέψω ὅτι οἱ *Νεφέλες* πού ἔχουμε χαρακτηρίστηκαν

Η ΑΝΑΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

συνέβαινε αυτό, πρέπει να λάβουμε σοβαρά υπόψη (και όχι να απορρίπτουμε ως εικασίες) τις πληροφορίες των Ύποθέσεων και των Σχολίων σχετικά με τις διαφορές των δύο κειμένων. Οι πληροφορίες αυτές δεν αναφέρονται μόνο στην παράβαση και στη νέα γραφή του άγωνα του Δίκαιου με τον Άδικο Λόγο, αλλά και στην τελευταία σκηνή του έργου, όπου ο Στρεψιάδης βάζει φωτιά στο φροντιστήριο. Δυστυχώς κανένας δεν μάς πληροφορεί πώς τελειώνει η αρχική μορφή, και αυτό δημιουργεί περιθώρια για υποθέσεις· δεν έχουμε όμως λόγο να πιστεύουμε ότι η θέση του έργου απέναντι στον Σωκράτη και στα ήθικα και κοινωνικά προβλήματα της αντιπαραδοσιακής εκπαίδευσης ήταν στην πρώτη γραφή σημαντικά διαφορετική από αυτή που γνωρίζουμε.

ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Όπως παρατηρήσαμε παραπάνω, για τους στ. 814-1112 απαιτούνται τέσσερις ήθοιοι: ο Στρεψιάδης και ο Φειδιππίδης παραμένουν στη σκηνή όλο αυτό το διάστημα· ο Σωκράτης, από τον 868 ως τον 887· ο Δίκαιος και ο Άδικος Λόγος, από τον 889 ως τον 1112. Αν υποθέσουμε ότι στους στ. 888 και 889 μεσολαβούσε αρχικά ένα λυρικό τραγούδι, και ότι στο ίδιο σημείο θα έμπαινε κάποιο καινούριο τραγούδι, αν η διασκευασμένη μορφή του έργου παιζόταν ποτέ στο θέατρο, τότε ο ήθοιοός που έπαιζε τον Σωκράτη θα μπορούσε να παίζει και το ρόλο του Δίκαιου ή του Άδικου Λόγου. Στο τέλος πια του άγωνα τα χειρόγραφα παρουσιάζουν τον Σωκράτη να εμφανίζεται και πάλι ξαφνικά (1105), για να πείσει τον Στρεψιάδη να πάρει μια απόφαση και για να αναλάβει την εκπαίδευση του Φειδιππίδη· ένα σχόλιο όμως και μία από τις Ύποθέσεις αφήνουν να εννοηθεί ότι τα λόγια αυτά δεν τα λέει ο Σωκράτης αλλά ο Άδικος Λόγος. Αυτό είναι λογικό, και μάς βοηθά να αποφύγουμε τη δυσκολία της διανομής των ρόλων. Μόνο μία άνωμαλία μένει: δεν υπάρχει άλλο έργο όπου ο τέταρτος ήθοιοός να είναι απαραίτητο να παίζει τόσο μεγάλο ρόλο. Αν ήταν γενικός κανόνας ο τέταρτος ήθοιοός να έχει ρόλο πολύ μικρότερο από τους άλλους τρεις, τότε η άνωμαλία αυτή μπορεί να συνδυαστεί με το ότι οι *Νεφέλες* που έχουμε δεν είχαν τελείως αναθεωρηθεί, ώστε να μπορούν και να παρασταθούν.

Νεφέλες II τῆ ρωμαϊκῆ ἐποχῆ, ἂν δὲν ἦταν πρακτικὰ δυνατὸ νὰ ἀποκτῆσι κανεὶς τὰ χρόνια ἐκεῖνα καὶ τὶς *Νεφέλες I*.

Ὡστόσο τὸ γεγονός αὐτὸ δὲν φτάνει, ἂν τὸ ἐπικαλεστοῦμε, νὰ ἐξηγήσει καὶ τίς σκηνοθετικές περιπλοκὲς πού δημιουργεῖ τὸ κείμενο —δύο πόρτες καὶ ἓνα κινητὸ χωρίσμα—, ἀφοῦ ἀνάλογες δυσκολίες ἐμφανίζονται καὶ σὲ ἄλλα ἔργα. Καθὼς ἀρχίζει τὸ ἔργο, ὁ Στρεψιάδης καὶ ὁ Φειδιππίδης εἶναι ξαπλωμένοι στὸ κρεβάτι, σὰν νὰ βρίσκονται στὸ σπῆτι τους· *στὴν πραγματικότητα* ὅμως βρίσκονται μπροστὰ στὴ σκηνή. Δὲν εἶναι εὐκολο νὰ φανταστοῦμε πὼς κοιμοῦνται στὸ ὑπαιθρο, γιατί (α) ὁ νέος εἶναι κουκουλωμένος μὲ πέντε κουβέρτες (στ. 10), ὅποτε δὲν μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι κάνει ζέστη· (β) οἱ δρόμοι τῆς Ἀθήνας δὲν ἦταν ἰδιαιτέρα ἀσφαλεῖς τῇ νύχτα, ἀκόμη καὶ ἂν ἦταν κανεὶς ἐντελῶς ξύπνιος· οἱ κλοπὲς ρουχισμοῦ ἦταν πολὺ συνηθισμένες (πρβ. Ἐκκλησιάζουσες, 668 κ.έ.), καὶ (γ) ἀκόμη καὶ ἂν τὸ σπῆτι τοῦ Στρεψιάδη τὸ φανταστοῦμε στὴν ἐξοχή, φυσικὸ ἦταν, ὅποιοσδήποτε κοιμόταν στὸ ὑπαιθρο, νὰ κοιμᾶται στὴν ἐσωτερικὴ αὐλὴ καὶ ὄχι ἔξω ἀπὸ τὸ σπῆτι. Ἐπιπλέον ὅτι ἐφερνταν τὰ κρεβάτια μὲ τοὺς κοιμισμένους καὶ τὰ τοποθετοῦσαν στὴ σκηνὴ προτοῦ ἀρχίσει τὸ ἔργο, μπροστὰ στὰ μάτια τῶν θεατῶν, καὶ ὅτι κανένας στὸ κοινὸ δὲν εἶχε ἰδιαιτέρη περιέργεια νὰ ρωτήσῃ πού ἀκριβῶς ὑποτίθεται ὅτι κοιμοῦνται οἱ δύο ἥρωες. Ὁ Στρεψιάδης, δταν ξυπνᾷ τὸν Φειδιππίδη καὶ προσπαθεῖ νὰ τὸν πείσει νὰ γραφεῖ στὸ φροντιστήριο τοῦ Σωκράτη, τοῦ δείχνει τὸ σχολεῖο καὶ τὴν πόρτα του (στ. 92)· στὸ μεταξύ πατέρας καὶ γιὸς πρέπει νὰ ἔχουν σηκωθεῖ ἀπὸ τὸ κρεβάτι, καὶ οἱ δούλοι ὅποιαδήποτε στιγμή ἀπὸ ἐδῶ κι ἐμπρὸς ἔχουν τὴν εὐχέρεια νὰ τὰ ἀπομακρύνουν. Εἶδαμε (σ. 46) ὅτι ἡ διατύπωση τοῦ κειμένου προϋποθέτει πὼς τὸ σπῆτι τοῦ Στρεψιάδη καὶ τὸ σχολεῖο ἀντιπροσωπεύονται ἀπὸ διαφορετικὲς πόρτες.

Μία ἀκόμη δυσκολία παρουσιάζεται στὸ τέλος τοῦ διαλόγου ἀνάμεσα στὸν Στρεψιάδη καὶ τὸ μαθητὴ πού τοῦ ἄνοιξε τὴν πόρτα. Ὁ Στρεψιάδης φωνάζει (181-183):

*Ἄνοιγε, μὴν ἀργεῖς, τὸ ἐρευνητήριο («φροντιστήριο»)⁶
καὶ δεῖξε μου, ἔλα, ἀμέσως τὸ Σωκράτη.*

Ἄνοιγε· μαθητὴς διψᾷ νὰ γίνω.

Πρέπει τώρα νὰ φανταστοῦμε ὅτι ὁ μαθητὴς ὀδηγεῖ μέσα τὸν Στρεψιάδη. Αὐτὸ ὅμως πού —κατὰ κάποιον τρόπο— βλέπουμε

6. Ἡ ἀρχαία λέξις φροντιστήριον σχηματίζεται ἀπὸ τὸ φροντίζω (ἀνησυχῶ, σκέφτομαι) ἀναλογικὰ μὲ τὸ δικαστήριον, πού προέρχεται ἀπὸ τὸ δικάζω, καὶ μὲ ἄλλες λέξεις σὲ -ήριον, πού δηλώνουν τόπο ἐργασίας.

ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Είναι μια ομάδα μαθητές απορροφημένους στη μελέτη τους· σε αυτούς, ύστερα από μερικούς στίχους, λέει ο μαθητής-ξεναγός (195):

Ἐ! ὁ δάσκαλος νὰ μὴ σᾶς βρεῖ ἔξω. Μέσα!

Οἱ μαθητές μπαίνουν ὑπάκουα μέσα, καὶ ἀφήνουν μόνους τὸ μαθητῆ-ξεναγό, τὸν Στρεψιάδη καὶ τὰ ἐπιστημονικὰ ὄργανα ποὺ ἀποτελοῦσαν μέρος τοῦ σχολικοῦ ἐξοπλισμοῦ. Πολὺ ἀργότερα, δταν ὁ Σωκράτης συμφωνήσει νὰ δεχτεῖ τὸν Στρεψιάδη γιὰ μαθητῆ (505-509), ἀκοῦμε:

ΣΩΚΡΑΤΗΣ: Ἄσε τὰ λόγια κι ἀκολούθησε μέ
ἀπὸ δῶ· μὴν ἀργεῖς.

ΣΤΡΕΨΙΑΔΗΣ: *Μιὰ τηγανίτα*
μὲ μέλι δῶσ' μου πρῶτα νὰ κρατάω·
γιατὶ φοβοῦμαι· λέω πὼς κατεβαίνω
μὲς στὸ ἄντρο τοῦ μαντείου τοῦ Τροφωνίου.

ΣΩΚΡΑΤΗΣ: *Προχώρα· τί διστάζεις μπρὸς στὴν πόρτα;*

Κατὰ κάποιον τρόπο, αὐτὸ ποὺ μᾶς παρουσιάστηκε στὸν 184 σὰν ἐσωτερικὴ σκηνή, ἔγινε ὕστερα ἀπὸ ἔντεκα στίχους σκηνῆ ἔξωτερικῆ, καὶ ἡ πόρτα ποὺ ἀνοίξε στοὺς στ. 183 κ.έ. γιὰ νὰ μπεῖ μέσα ὁ Στρεψιάδης εἶναι ἡ πόρτα τὴν ὁποία δὲν ἔχει περάσει ἀκόμη στὸν στ. 509. Γιὰ τοὺς λόγους ποὺ ἀναπτύξαμε στὴ σελ. 47, δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ ὑποθέσουμε ὅτι τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ σχολείου ἀποκαλύπτεται μὲ τὸ ἐκκύκλημα. Ἴσως, δταν ὁ μαθητής-ξεναγός ἀνοίξε τὴν πόρτα (183 κ.έ.), οἱ μαθητές νὰ ἐβγαίνουν καὶ νὰ ἐπαιρναν τὶς θέσεις τους κουβαλώντας μαζὶ ὅλα τὰ ὄργανα, τὰ ὁποία ἄφηναν φεύγοντας στὴ σκηνή (199). Τρίτη πιθανότητα εἶναι νὰ ὑπάρχει στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου ἓνα κινητὸ χῶρισμα μ' ἓνα πορτάκι, μπροστὰ στὴ μιὰ μεριὰ τῆς σκηνῆς. Αὐτὸ θὰ ἦταν τὸ σπίτι καὶ ἡ πόρτα ποὺ δείχνει ὁ Στρεψιάδης στὸν στ. 92, καὶ χτυπᾷ στὸν στ. 132. Ἀπὸ αὐτὴν θὰ ἐβγαίνει ὁ μαθητής-ξεναγός νὰ τοῦ μιλήσει ἀπὸ τὸν στ. 133 ὡς τὸν 183, ὁπότε ἄνθρωποι κρυμμένοι πίσω τῆς θὰ τὴν ἀπομάκρυναν ἀποκαλύπτοντας μπροστὰ στὴ μόνιμη σκηνὴ τοὺς μαθητές καὶ τὰ ὄργανα. Ὅταν τοὺς ἔλεγαν νὰ ποῦν μέσα, οἱ μαθητές θὰ ἔμπαιναν στὸ κτίριο τῆς σκηνῆς ἀπὸ μιὰ πόρτα ἢ ὁποία θὰ παρίστανε ἀπὸ δῶ κι ἔμπρὸς τὸ σχολεῖο.

Πρὸς τὸ τέλος τοῦ ἔργου ὑπάρχει ἓνα χωρίο ποὺ δείχνει ὅτι δύο διαφορετικὲς πόρτες παρίσταναν συνέχεια ἢ μιὰ τὸ σπίτι τοῦ

Στρεψιάδη και ἡ ἄλλη τὸ φροντιστήριον τοῦ Σωκράτη. Ἀναπτύσσοντας στὸν Στρεψιάδη τὶς θεωρίες του ὁ Σωκράτης λέει ὅτι ἡ δύναμη ποῦ κυβερνᾷ τὸ σύμπαν δὲν εἶναι ὁ Δίας ἀλλὰ ὁ Δῖνος (στρόβιλος, δίνη, κυκλοφορία —380)· αὐτὸ τὸ κομματάκι τῆς διδασκαλίας ὁ Στρεψιάδης τὸ συγκρατεῖ στὴ μνήμη του. Ὅταν τελικὰ ἀπογοητεύεται, καὶ ὁ Φειδιππίδης ἀπορρίπτει τὴν ἐκκλησή του νὰ δείξει σεβασμὸ πρὸς τὸν Δία πατρῶων, μὲ τὸν ἰσχυρισμὸ ὅτι «ὁ Ρούφουλας (Δῖνος) τοῦ Δία τὸ θρόνον πῆρε», ὁ Στρεψιάδης φωνάζει (1472-1474):

Δὲν τοῦ τὸν πῆρε, αὐτὸ τὸ ρουφογυάλι («Δῖνος») μ' ἔκαμε καὶ τὸ πιστεῖν. Ἄχ! ὁ δόλιος· κι ἐσένα, τὸν πηλό, γιὰ θεὸ σὲ πῆρα.

Φαίνεται βέβαιον ὅτι ὁ Στρεψιάδης ἀπευθύνει τὰ τελευταῖα αὐτὰ λόγια σ' ἓναν πραγματικὸν δῖνον (μεγάλον δοχεῖον). Ποῦ βρέθηκε; Πετᾶχτηκε μιὰ στιγμή μέσα στὸ σκηνακτὸ οἰκοδόμημα ὁ Στρεψιάδης γιὰ νὰ τὸν πάρει, ἢ μήπως βγαίνει κάποιος δούλος τρέχοντας καὶ τοῦ τὸν δίνει στὰ χέρια; Λίγους στίχους ἀργότερα, μετὰ τὴν ἐξοδὸ τοῦ Φειδιππίδου, ὁ Στρεψιάδης ἐπικαλεῖται τὸν Ἑρμῆ ζητώντας συχώρηση, καὶ ἰσχυρίζεται (1483-1485) ὅτι ὁ θεὸς τοῦ ψιθυρίζει συμβουλές στὸ αὐτί. Ἄν θυμηθοῦμε ὅτι κανονικὰ ἔξω ἀπὸ τὴν εἴσοδον κάθε ἀθηναικοῦ σπιτιοῦ ὑπῆρχε μιὰ στήλη ποῦ παρίστανε τὸν Ἑρμῆ, τότε φαίνεται πολὺ πιθανὸ νὰ ὑπῆρχαν στὴ σκηνακτὴ δύο πόρτες: ἡ μιὰ μὲ τὸν παραδοσιακὸν Ἑρμῆ παρίστανε τὸ σπῆμα τοῦ Στρεψιάδου· ἡ ἄλλη παρίστανε τὸ φροντιστήριον, καὶ εἶχε στὴ θέσιν τοῦ Ἑρμῆ ἓνα δοχεῖον (δῖνον), ποῦ συμβόλιζε τὸν Δῖνον, τὸ θεὸ τῶν σωκρατικῶν. Αὐτὴ ἡ δευτέρη πόρτα θὰ φάνηκε μόνον ἀπομακρύνθηκε τὸ χῶρισμα (στ. 184)· ἀπὸ τὴ στιγμή ἐκείνη τὰ σύμβολα τῆς παλαιᾶς καὶ τῆς νέας θρησκείας θὰ ἀποτελοῦσαν τὸ φόντον γιὰ τὴ σκηνακτὴ δράση.

Ἡ ἀνύψωσις τοῦ Σωκράτη στὸν ἀέρα γινόταν ὅπως δὴποτε μὲ τὸν θεατρικὸν γερανὸν (ποῦ χρησιμοποιεῖται καὶ στὴν *Εἰρήνη*· πρβ. σ. 48), ὥστε ἡ προσοχὴ τοῦ κοινοῦ νὰ παραμείνει συγκεντρωμένη στὰ ἀστεῖα τῶν στ. 184-217. Ὑποψιάζομαι ὅτι ὁ Σωκράτης δὲν θὰ φαινόταν ἀμέσως μόνον «ἀνοιγε» τὸ σχολεῖον, στὸν στ. 184· τὸ μηχανῆμα θὰ τὸν σήκωνε νὰ τὸν δοῦμε λίγο πρὶν νὰ τὸν προσέξει καὶ νὰ τὸν δείξει καὶ ὁ Στρεψιάδης, στὸν στ. 217. Στὸ τέλος τοῦ ἔργου ὁ Στρεψιάδης μὲ τὸ δούλον του σπᾶνε τὰ κεραμίδια καὶ βάζουν φωτιὰ στὰ δοκάρια τοῦ φροντιστηρίου —εἶναι σχεδὸν

ΠΑΡΑΓΩΓΗ

αδύνατο νά ποῦμε ὡς ποιοῦ σημεῖο ὑπολόγιζε ὁ ποιητής ὅτι οἱ ἐνέργειες αὐτές ἦταν δυνατό νά πραγματοποιηθοῦν σέ μιὰ παράσταση.

ΦΥΣΙΚΕΣ ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ, ΗΘΙΚΗ ΚΑΙ ΡΗΤΟΡΙΚΗ⁷

Τὸ ὕλικὸ τοῦ ἔργου τὸ προσφέρει ἡ συρροή δύο σημαντικῶν ἐξελίξεων στήν πνευματικὴ ζωὴ τοῦ 5ου αἰώνα, καὶ ἡ σύγκρουσὴ τους μὲ τίς παραδοσιακὰς δοξασίες καὶ συνήθειες τῆς ἐλληνικῆς κοινωνίας. Καὶ τίς δύο αὐτὲς ἐξελίξεις τίς προκάλεσε ἡ πνευματικὴ ἀνησυχία ποὺ ξεχώριζε τοὺς Ἕλληνας ἀπὸ πολλοὺς ἄλλους λαοὺς. Μία ἀπὸ αὐτὲς ἦταν ὁ ἐπιστημονικὸς στοχασμὸς γιὰ τὴ δομὴ τοῦ σύμπαντος. Μὲ αὐτὸν τὸ στοχασμὸ οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες ἐπιχειροῦσαν τῶρα νὰ ἐρμηνεύσουν ὡς φαινόμενα φυσικὰ, ὑποκείμενα σὲ κατανοητὴ φυσικὴ νομοτέλεια, ἀστρονομικὰ καὶ μετεωρολογικὰ φαινόμενα ποὺ ἡ παράδοση τὰ θεωροῦσε ἀπρόβλεπτες ἐνέργειες ὑπερφυσικῶν ὄντων. Οἱ ἐρμηνεῖες αὐτὲς περιορίζαν σημαντικὰ τίς δικαιοδοσίες τῶν παραδοσιακῶν θεῶν. Τὸ ἐρευνητικὸ αὐτὸ πνεῦμα, εἴτε ἀρνιόταν ἔμμεσα τὴν ὑπαρξὴ τῶν θεῶν, εἴτε τοὺς ἀπογύμνωνε ἀπὸ τὴν προσωπικότητά τους καὶ τοὺς περιορίζε σὲ ἀπόκοσμη μορφή τοῦ εἶναι, εἴτε ἀπλῶς ἐπισήμαινε τὸ γεγονὸς ὅτι τὴ μυθολογία τὴν ἀποτελοῦσαν πλῆθος ἀλληλοσυγκρούμενες παραδόσεις ποὺ δὲν ἐπιδέχονταν λογικὴ ἀπόδειξη, ἦταν ὅπως ὁποῦν ἀδύνατο νὰ συμβιβαστεῖ εὐκόλα μὲ τὴν προσωπικὴ οἰκειότητα ποὺ χαρακτήριζε τὴ σχέση τοῦ ἀρχαίου Ἕλληνα μὲ τοὺς θεοὺς τοῦ σπιτικοῦ, τῆς γειτονιάς καὶ τῆς πόλης του. Ἡ ἐχθρικὴ στάση τοῦ μέσου ἀνθρώπου πρὸς τὸν ἐπιστημονικὸ στοχασμὸ δὲν ὀφειλόταν μόνον στὴ φυσιολογικὴ ἀποστροφή του ἀπέναντι στοὺς ἀφηρημένους συλλογισμοὺς γενικὰ ἢ στὴν κάπως δογματικὴ μορφή ποὺ συχνὰ προτιμοῦσαν οἱ Ἕλληνες διανοούμενοι κατὰ τὴν ἐκθεσὴ τῶν θεωριῶν τους, ὅταν τὰ ἐμπειρικὰ δεδομένα δὲν ἦταν ἀρκετὰ γιὰ νὰ τίς στηρίξουν. Ὁ κοινὸς ἄνθρωπος θεωροῦσε ὅτι ἡ ζωὴ του ἦταν ἐξαρτημένη ἀπὸ τὴν καλὴ θέληση τῶν θεῶν: αὐτοὶ ἔκαναν τὰ σπαρτὰ του νὰ μεγαλώνουν καὶ τὰ ζῶα του νὰ πολλαπλασιάζονται —καὶ ἦταν σὲ ὅλους γνωστὸ ὅτι οἱ θεοὶ τιμωροῦσαν καμιά φορὰ ὅλους τοὺς ἐπιβάτες ἐνὸς

7. Γιὰ τὰ θέματα ποὺ συζητοῦμε στὸ κεφάλαιο αὐτό, βλεπε W.K.C. Guthrie, *A History of Greek Philosophy* [Ἱστορία τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς φιλοσοφίας], τ. 3, Καμπριτζ 1969, Μέρος Α'.

πλοίου ἢ καὶ ὀλόκληρη πόλη, ἂν ἄφηναν κάποιον βλάσφημο ἀτιμώρητο. Κάτι ἀκόμη: μερικά ἀπὸ τὰ ὠραιότερα πράγματα στὴ ζωὴ —τραγούδι, χορὸς, καλὸ ντύσιμο, φαγητὸ καὶ πιετό— ἀποτελοῦσαν σημαντικὸ μέρος στὶς γιορτὲς ποὺ γίνονταν πρὸς τιμὴν τῶν θεῶν· ἡ παρεμβολὴ τοῦ σκεπτικισμοῦ μετρίαζε ἀρκετὰ τὴ φυσικὴ εὐχαρίστηση. Καὶ μόνο γιὰ τοὺς λόγους αὐτοὺς ἡ ἔνταση ἀνάμεσα στὸν κοινὸ ἄνθρωπο καὶ τὸν διανοούμενο γινόταν ἀναπόφευκτη, καὶ μεγάλωνε ὅταν ἡ κριτικὴ διερεύνηση, πέρα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τῆς φύσης, ἀπλωνόταν καὶ στοὺς κοινωνικοὺς θεσμούς. Εἶναι σχεδὸν ἀδύνατο νὰ ἐνδιαφέρεται κανεὶς σοβαρὰ γιὰ τὸ πῶς δημιουργήθηκε ἡ γῆ, χωρὶς κάποια στιγμή νὰ προβληματιστεῖ πῶς, π.χ., διαμορφώθηκαν οἱ νόμοι ποὺ ἀπαγορεύουν τὴν αἰμομιξία. Καὶ πραγματικὰ οἱ διανοούμενοι τὸν 5ο αἰῶνα ἐνδιαφέρθηκαν νὰ διερευνήσουν θέματα προΐστορίας, θέματα ἀνθρωπολογικὰ καὶ κοινωνιολογικὰ. Ἡ ἀρχαία λέξη νόμος καὶ τὸ ρῆμα νομίζω δηλώνουν τὶς κοινὲς συνήθειες μιᾶς δεδομένης κοινωνίας: τὸ πολίτευμα, τοὺς γραπτοὺς νόμους, τὴν ὀργανωμένη λατρεία τῶν θεῶν, τὶς διοικητικὲς διαδικασίες, τὶς ἀντιλήψεις καὶ τὶς δοξασίες, τοὺς κανόνες καλῆς συμπεριφορᾶς, γενικὰ τὶς ἀγνωρισμένες ἀξίες, ἀκόμη καὶ τὴ χρήση τῆς γλώσσας. Ὅποιοσδήποτε κριτικὸς στοχασμὸς, εἴτε ἀφοροῦσε τὴ φύση εἴτε τὸν ἄνθρωπο, ἦταν φυσικὸ νὰ συγκρούεται ὡς ἓνα βαθμὸ μὲ τὸν νόμον —αὐτὸ σημαίνει ὅτι ὁ κοινὸς ἀπροβλημάτιστος ἄνθρωπος ὅπως ἴσως θὰ θεωροῦσε ὅτι ἡ κριτικὴ σκέψη ἀπειλοῦσε τὴν ἡσυχία του.

Ἡ δευτέρη σημαντικὴ ἐξέλιξη στὴν πνευματικὴ ἱστορία ἐκείνης τῆς ἐποχῆς, σχετικὴ ἐπίσης μὲ τὶς Νεφέλες, εἶναι ἡ ἀνάπτυξη ἔντονου ἐνδιαφέροντος γιὰ τὴν τεχνικὴ ποὺ χρησιμοποιοῦσαν οἱ ρήτορες στὸ δικαστήριον καὶ στὶς πολιτικὲς συγκεντρώσεις γιὰ νὰ πείσουν τὸ ἀκροατήριό τους.⁸ Οἱ ἀρχαῖοι "Ἕλληνες πάντα ἐβρίσκαν εὐχαρίστηση στὶς δημόσιες ὁμιλίες καὶ πάντα τὶς παρακολουθοῦσαν ὡς ἔργα τέχνης, μὲ τὸ ἐξασκημένο αὐτὸ τοῦ εἰδήμονα καὶ —ἂς μὴν τὸ ξεχνοῦμε— μὲ μάτι ἐξασκημένο νὰ προσέχει τὴ στάση καὶ τὶς χειρονομίες τοῦ ρήτορα. Δὲν ὑπάρχει ἐπίσης ἀμφιβολία ὅτι ἄνθρωποι ποὺ ἤξεραν ὅτι δὲν εἶχαν τὸ δίκιο μὲ τὸ μέ-

8. Γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς δικανικῆς «συνηγορίας», βλ. τὸ βιβλίο μου *Lysias and the Corpus Lysiacum* [Ὁ Λυσίας καὶ τὸ σῶμα τῶν ἔργων ποὺ τοῦ ἀποδίδονται], Μπέρκλεϋ-Λὸς "Αντζελες 1968, κεφ. VIII καὶ IX, καὶ George Kennedy, *The art of persuasion in Greece* [Ἡ τέχνη τῆς πειθοῦς στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα], Λονδίνο 1963, κεφ. I-III.

ρος τους χρησιμοποιούσαν πάντοτε τὰ πιὸ εὐρηματικά ἐπιχειρήματα πού μπορούσαν νὰ σκαρφιστοῦν, καὶ ἐκμεταλλεύονταν κάθε ἀδυναμία πού μπορούσαν νὰ ἐντοπίσουν στὶς ἀγορεύσεις τῶν τίμιων ἀντιπάλων τους. Ἡ ἐπιτυχία πού εἶχαν τὸν 5ο αἰώνα ὅσοι ὁμιλητὲς μπορούσαν νὰ μιλήσουν πραγματικά μὲ πειστικότητα στὶς πολιτικὲς συγκεντρώσεις, τὸ ὀλοφάνερο γεγονός ὅτι ἡ πολιτικὴ δύναμη ἦταν ἄμεσα συνδεμένη μὲ τὴν ἰκανότητα τοῦ πολιτικοῦ νὰ πείθει, καὶ ἐπίσης ἡ ἀδυναμία, τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, νὰ ξεχωρίσει κανεὶς μὲ ἀκρίβεια ὅ,τι ἐμεῖς θὰ ὀνομάζουμε σήμερα «πολιτικὴ» ἢ «διοίκηση» ἀπὸ τὴ δίωξη ἐνὸς ἀντιπάλου γιὰ ὑποτιθέμενα πολιτικὰ ἢ διοικητικὰ ἀδικήματα, ὀδήγησαν τοὺς ἀνθρώπους τοῦ 5ου αἰώνα νὰ διερευνήσουν καὶ νὰ μελετήσουν τὴ χρῆση τῶν ρητορικῶν μέσων γιὰ πολιτικούς σκοπούς. Δίκαια μπορεῖ νὰ κατηγορηθεῖ γιὰ πνευματικὴ πορνεία ὁποῖος χρησιμοποιεῖ τὰ λογικὰ μέσα τοῦ βοηθοῦν τὴν ἐπιστήμη καὶ τὴ φιλοσοφία νὰ ξεχωρίσουν τὸ σωστὸ συμπέρασμα ἀπὸ τὸ σφαλερὸ, μὲ σκοπὸ νὰ δημιουργήσει ἄλογες προκαταλήψεις καὶ νὰ ἀποπροσανατολίσει ἕνα ἀμόρφωτο ἀκροατήριό μὲ ἐπιχειρήματα ἐν γνῶσει τοῦ ἀπατηλά. Ἡ κάθε λογῆς πορνεία ὅμως ἀνθεῖ ὅταν ἡ ζήτηση εἶναι μεγάλη καὶ ἡ ἀμοιβὴ γενναία. Ὁ Πρωταγόρας, πού πέρασε μεγάλο μέρος τῆς ζωῆς του στὴν Ἀθήνα καὶ ἦταν σύγχρονος καὶ φίλος τοῦ Περικλῆ, ἐνδιαφέρθηκε ἰδιαίτερα γιὰ τὴν τέχνη νὰ παρουσιάζει κανεὶς ἐξίσου πετυχημένα καὶ τίς θετικὲς καὶ τίς ἀρνητικὲς πλευρὲς τῆς ἴδιας πρότασης. Οἱ *Τετραλογίες* πού ἀποδίδονται στὸν Ἀντιφώντα δείχνουν πῶς μπορούσε νὰ χρησιμοποιηθεῖ αὐτὴ ἡ τεχνικὴ στὸ δικαστήριο: ὁ συγγραφέας τῶν *Τετραλογιῶν* εἶχε συνθέσει ὁ ἴδιος τὸ λόγο καὶ τοῦ κατηγοροῦ καὶ τοῦ κατηγορούμενου σὲ φανταστικὲς περιπτώσεις ἀνθρωποκτονίας. Ὁ Γοργίας, πού δίδασκε στοὺς μαθητὲς του τὴν πράξη τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς δικανικῆς ρητορείας, εἶχε τὴν ἴδια ζωηρὴ διάθεση νὰ ἀσχολεῖται καὶ μὲ θέματα μεταφυσικά. Τὸ γεγονός ὅτι σὲ μερικὲς περιπτώσεις ἐπιστημονικὰ καὶ φιλοσοφικὰ ἐνδιαφέροντα παρουσιάζαν μεγάλη συγγένεια μὲ τὰ ρητορικά, ἔκανε τὸν κοινὸ ἀνθρώπο νὰ συνδέει κάθε πνευματικὴ ἐνασχόληση μὲ τὴν ἐπιθυμία πού εἶχαν οἱ ἔξυπνοι καὶ πλούσιοι νέοι νὰ διδαχτοῦν τὴν τέχνη πού θὰ τοὺς ἔκανε ἰκανοὺς νὰ ἀποκτήσουν πολιτικὴ δύναμη —καὶ ἄπρωτους, ὡς ἕνα βαθμὸ, σὲ διώξεις γιὰ πολιτικὰ ἀδικήματα. *Νέοι ἀνθρώποι* ἰδιαίτερα, γιὰ τὴν εὐρηματικὰ καὶ πειστικὰ ἐπιχειρήματα τῆς ρητορικῆς ἦταν τὸ μόνον μέσο γιὰ νὰ ἀνατραπεῖ ἡ ἐμπειρία

κρίση τῶν γερόντων· πλούσιοι νέοι, γιατί οἱ διανοούμενοι πού δέχονταν μαθητές —οἱ σοφισταί, ὅπως ἀρχίζαν τότε νά τοὺς ὀνομάζουν, χρησιμοποιώντας μιὰ λέξη πού σέ παλαιότερες ἐποχές εἶχε σημασία εὐρύτερη καί πιδ κολακευτική— ζητοῦσαν πολὺ μεγάλη δίδακτρα· ἔξυπνοι, τέλος, νέοι, γιατί ἦταν ἔτοιμοι νά χρησιμοποιήσουν τὸ μυαλό τους μὲ τρόπο κάπως ἀσυνήθιστο στὴ γενιά τῶν γεροντοτέρων. Ἡ παραδοσιακὴ ἐκπαίδευση στὴν Ἀθήνα ἀσκοῦσε τὰ παιδιὰ σὲ δεξιότητες καί σὲ τέχνες χρήσιμες γιὰ τὴν πολιτεία στὸν πόλεμο καί στὴν εἰρήνη: γυμναστική, ἀκόντιο, ἀνάγνωση καί γραφή, τραγούδι καί ἔγχορδα ὄργανα —ἡ ἐκπαίδευση ὅμως αὐτὴ ἀπὸ καμία ἄποψη δὲν βοήθοῦσε τὰ παιδιὰ νά ἀναπτύξουν τὴν κριτικὴ τους σκέψη: σκοπὸς τῆς ἦταν νά μεταδώσει παραδοσιακὰς γνώσεις ἀπὸ τὴ μιὰ γενεὰ στὴν ἐπομένη. Οἱ σοφιστές, πού δὲν δίδασκαν μικρὰ παιδιὰ, δὲν προσπάθησαν νά ἀντικαταστήσουν ἄμεσα ἓνα εἶδος ἐκπαίδευσης μὲ κάποιο ἄλλο· ἱκανοποίησαν ὅμως τὴν πνευματικὴ δίψα τῶν νέων, δίψα γιὰ τὴν ὁποία ἡ προηγούμενη ἐκπαίδευσή τους δὲν εἶχε κάμει τίποτε νά τὴν ικανοποιήσει, ἔστω καί λίγο. Τὴν καλύτερη εἰκόνα τοῦ πνευματικοῦ αὐτοῦ κινήματος τὴ βρίσκουμε στὶς ἴδιες τὶς *Νεφέλες*, ὅπου βλέπουμε ὅτι ὁ Σωκράτης παρουσιάζεται νά μελετᾷ ἀστρονομία, μετεωρολογία καί γεωλογία, νά πειραματίζεται στὴν ἐντομολογία, νά ἀναλύει τὰ μέτρα καί νά προσπαθεῖ νά ἐξηγήσει τὴ γραμματικὴ —ὅλα αὐτὰ σὰν βάση γιὰ τὴ ρητορικὴ ἐκπαίδευση, πού γιὰ χάρη τῆς καί μόνο ὁ Στρεψιάδης καταφεύγει στὸν Σωκράτη καί ἐμπιστεύεται τὸ γιό του στὸ φροντιστήριό του. Τελειώνοντας τὸ σχολεῖο ὁ Φειδιππίδης δὲν ἔχει ἀσκηθεῖ μόνο στὸν εὐστροφο χειρισμὸ τῆς γλώσσας· ἔχει ἀναπτύξει καί μιὰ διάθεση νά ἀμφισβητεῖ τὸν νόμον, ἀνασυνθέτοντας μὲ συλλογισμοὺς τὴν προῖστορία, ἢ ἐπικαλούμενος τὴ γνωστὴ ἀντίθεση νόμος-φύσις, πού ἦταν ἀπὸ τίς πραγματικὰ πολὺ σημαντικὰς πνευματικὰς ἀνακαλύψεις τοῦ 5ου αἰῶνα. Μπορεῖ νά φανεῖ παράξενο ὅτι ἓνας πολιτισμὸς, πού εἶχε ὁ ἴδιος νά ἐπιδείξει πολλοὺς νεωτερισμοὺς στὶς τέχνες καί στὴν πολιτικὴ ὀργάνωση, ἀντιδρούσε τόσο ἐχθρικὰ καί χωρὶς διάκριση σὲ νεωτερισμοὺς πού ἀφοροῦσαν τὴν ἠθικὴ καί τὴ θρησκεία. Ὡστόσο οἱ Ἀθηναῖοι εἶχαν γενικὰ τὴν τάση νά μὴν προβάλλουν ἰδιαίτερα τοὺς νεωτερισμοὺς τους: ἀφοσιωμένοι στοὺς προγόνους τους καί μὲ τὴν αἴσθηση ὅτι ἡ σκιά τους δὲν ἔφυγε ποτὲ ἀπὸ κοντὰ τους, προτιμοῦσαν νά πιστεύουν ὅτι προὔπηρξε κάποιο εἶδος προῖστορικῆς δημοκρατίας στὸ ἀττικὸ ἔδα-

φος παρά να διεκδικήσουν με υπερηφάνεια την ἐπινόηση ἑνὸς πολιτικοῦ συστήματος ἀγνωστοῦ σὲ περασμένες ἐποχές. Πέρα ἀπὸ αὐτό, ὑπῆρχε μιὰ πολὺ διαδομένη καὶ βαθιὰ ἐδραιωμένη πίστη στὴ θεία φύση τῆς δικαιοσύνης, καὶ αὐτὸ ἀποτελεῖ τὴ λογικὴ σύνδεση (ὅπως ἡ νοητικὴ εὐστροφία τῶν σοφιστῶν ἀποτελεῖ τὴ συμπτωματικὴ σύνδεση) ἀνάμεσα στὶς νέες θεωρίες τῆς μετεωρολογίας καὶ στὴν ἐπιθυμία ἐνὸς χρεοφειλέτη νὰ ἐξαπατήσει τοὺς δανειστὲς του. Ὁ Ἡσίοδος εἶχε περιγράψει τὴ δικαιοσύνη (*Δίκη*) ὡς τὸν κανόνα ποῦ ὁ Δίας ἔδωσε ρυθμιστὴ τῆς ζωῆς στὴν ἀνθρώπινη κοινωνία, καὶ τὴν προσωποποίησε ὡς συνεργάτη τοῦ Δία. Ἡ λαϊκὴ ἠθικὴ πίστευε ἀκράδαντα στὴν ἰδέα ὅτι ὁ ἄδικος ἄνθρωπος, ὁ ἐπίορκος, ὁ ἀσυνεπὴς χρεοφειλέτης, ἀκόμη καὶ ἂν καταφέρει νὰ μὴν τὸν ἀνακαλύψουν καὶ νὰ μὴν τὸν τιμωρήσουν οἱ ἄνθρωποι, θὰ λάβει τὴν ἀμοιβὴ ποῦ τοῦ ἀξίζει ἀπὸ τὰ χέρια τῶν θεῶν· ἢ, ἂν πεθάνει εὐτυχισμένος καὶ ἡσυχος, θὰ τιμωρηθοῦν ἀντὶ γι' αὐτὸν οἱ ἀπόγονοί του· ἢ ἀκόμη—ὅπως ἀρχίζουν νὰ πιστεύουν ὅλο καὶ περισσότερο οἱ ἄνθρωποι τὸν 5ο αἰῶνα (πρβ. σ. 288)— ἡ ψυχὴ του θὰ πληρώσει τὶς ἀμαρτίες του στὸν Κάτω κόσμον. Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη τὸ νὰ κατακρίνει κανεὶς τὶς γενεαλογίες τῶν θεῶν, ὅπως τὶς εἶχαν συνθέσει οἱ ποιητές, καὶ νὰ ἀποδίδει τὴ λειτουργία τοῦ σύμπαντος σὲ φυσικὲς δυνάμεις ἀπρόσωπες, ἀδιάφορες γιὰ τὴ συμπεριφορὰ τῶν ἀνθρώπων, ἦταν σὰν νὰ ἀπελευθερώνει τοὺς ἐπιτήδειους καὶ τοὺς βίαιους ἀπὸ τὸ φόβον ποῦ, ὅπως πίστευαν οἱ πολλοί, ὑποχρεώνει τοὺς ἀνθρώπους νὰ τηροῦν τὸ νόμον.

Τὸ ἠθικὸ πλαίσιον ποῦ περιβάλλει τὴν ὑπόθεση τῶν *Νεφελῶν* εἶναι ἄκαμπτον ὅσον καὶ τὸ πλαίσιον ἐνὸς αὐστηρότατου θρησκευτικοῦ φυλλαδίου. Ὁ Στρεψιάδης ξεκινᾷ μὲ ἀνέντιμη πρόθεση· ἔδαν ὁ Σωκράτης τὸν προτρέπει νὰ ἐγκαταλείψει τοὺς παραδοσιακοὺς θεοὺς πείθεται εὐκόλως, καὶ περιμένει ἀνυπόμονα τὶς ἐπιτυχίες ποῦ θὰ τοῦ προσφέρει ἡ ἀνεντιμότης. Ὁ Φειδιππίδης διδάσκεται ἀπὸ τὸν Ἄδικον Λόγον ἕναν ψυχρὸν καὶ ἐγωιστικὸν μηδενισμόν, ποῦ, ὅπως παρουσιάζεται, ἀξίζει πολὺ μεγαλύτερη τιμωρία ἀπὸ τὴν σχεδὸν ἐξίσου ἐγωιστικὴν πολυδάπανον ζωὴν του, αἰτία τῆς οἰκονομικῆς καταστροφῆς τοῦ πατέρα του. Πουθενὰ δὲν ἀναφέρεται ὅτι κάτι ἔστω ἀπὸ ὅσα προσφέρει ὁ Σωκράτης ἔχει κάποια ἀξία γιὰ τὴν κοινωνία ἢ παρουσιάζει κάποιο ἐνδιαφέρον γιὰ ἕναν καθωσπρέπει πολίτη. Στὴν τελευταία φάση τῆς διαφωνίας μὲ τὸ γιό του, ὁ Στρεψιάδης ἀπευθύνει στὸ ἀκροατήριον τρεῖς βαρύνοντες ἠθικοπλαστικοὺς στίχους (1437-1439):

*Νομίζω, συνομήλικοι, πώς έχει λίγο δίκιο·
δέν πρέπει κάτι λογικό κανείς να τους τ' ἀρνιέται·
σ' ἄδικο ἂν πέφτουμε, σωστό να χύνουμε και δάκρυα.*

Όταν πάλι, τρομοκρατημένος ἀπὸ τὸ γιό του πού προσφέρεται
νὰ τοῦ ἀποδείξει ὅτι δὲν εἶναι κακὸ νὰ χτυπᾶ κανείς και τὸν πα-
τέρα του και τὴ μητέρα του, στρέφεται ἀπελπισμένος πρὸς τὸ χο-
ρό, οἱ Νεφέλες τοῦ ἀποκαλύπτουν τὴν ἀληθινὴ τους φύση και τίς
πραγματικὲς προθέσεις τους σὲ ἓνα χωρίο πού ἔχει ρυθμὸ τραγι-
κό (1453-1464):

ΣΤΡΕΨΙΑΔΗΣ: *Γιὰ σᾶς, Νεφέλες, τὰ ἴπαθα ἐγὼ τοῦτα,
πὸν κρέμασα ἀπὸ σᾶς τὴν τύχη μου δλη.*

ΚΟΥΡΥΦΑΙΑ: *Δὲ φταῖμε ἐμεῖς, ἐσύ ἴσαι ὁ μόνος αἴτιος,
πὸν ρίχτηκες σὲ πράγματα ὄχι τίμια.*

ΣΤΡΕΨΙΑΔΗΣ: *Γιατί δὲ μοῦ τὸ λέγατε ὁμως τότε,
κι ἀφήσατε ἓνα γέρο, ἓνα χωριάτη
νὰ πάρει ὁ νοῦς του ἄερα;*

ΚΟΥΡΥΦΑΙΑ: *Πάντοτ' ἔτσι
κάνουμ' ἐμεῖς, σὰ βλέπουμε κανένα
πὸν οἱ ἄτιμες δουλειὲς τ' ἀρέσουν, ὥσπου
σὲ συμφορὰ νὰ πέσει και νὰ μάθει
νὰ ἴχει τῶν θεῶν τὸ φόβο.*

ΣΤΡΕΨΙΑΔΗΣ: *Ἄλιμονό μου·
κακὸ εἶν' αὐτό, Νεφέλες, μὰ εἶναι δίκιο·
λεφτὰ πὸν τὰ ἴχα πάρει δανεικὰ
δὲν ἔπρεπε νὰ θέλω νὰ τὰ φάω.*

Ἔτσι, διαλύονται οἱ ἀμφιβολίες γιὰ τὸ ρόλο πού ἔπαιζαν οἱ Νε-
φέλες: εἶναι πράγματι θεϊκὰ ὄντα, ὑποταγμένα ὁμως στὴν ἐξου-
σία τοῦ Δία και τῶν Ὀλύμπιων θεῶν· ὑπάκουσαν στὴν ἐπίκληση
τοῦ Σωκράτη και παρότρυναν τὸν Στρεψιάδη νὰ μαθητεύσει κον-
τά του, γιὰ νὰ τιμωρήσουν τίς ἀνέντιμες προθέσεις του. Τὸ μυ-
στικὸ τους τὸ φύλαξαν καλά, και ἀπὸ τοὺς ἀκροατὲς και ἀπὸ τὰ
πρόσωπα τοῦ ἔργου. Ὅσο και ἂν στὴν παράβαση συμπεριφέρον-
ται ὁπως κάθε κωμικὸς χορός, και προσκαλοῦν τοὺς παραδοσια-
κοὺς θεοὺς νὰ λάβουν μέρος στὴ γιορτὴ, στὴν ἴδια τὴν ὑπόθεση
τοῦ ἔργου δὲν κάνουν κανέναν ὑπαινιγμὸ γιὰ τὸ τί θὰ ἀκολουθή-
σει, ὡς τὸν 1114, ὁπότε ἀκοῦμε τὴν ἀόριστα ἀπειλητικὴ πρόβλε-
ψη ὅτι ὁ Στρεψιάδης θὰ μετανιώσει πὸν ἔστειλε στὸ φροντιστή-

ριο τὸν Φειδιππίδῃ. Μόνο στοὺς στ. 1303-1320, ἀμέσως πρὶν νὰ μαλώσουν πατέρα καὶ γιὸς, οἱ Νεφέλες ξεκαθαρίζουν τὴ θέση τους παίρνοντας τὸ μέρος τῆς παραδοσιακῆς ἠθικῆς.

Σὲ ἀντιστάθμισμα πρέπει νὰ μὴ ξεχνοῦμε ὅτι μὲ τὰ ἑλληνικὰ μέτρα ἡ ἀθηναϊκὴ κοινωνία ἦταν φωτισμένη καὶ ἀνεκτικὴ ἀπέναντι στὶς νεωτεριστικὲς δοξασίες· ἰδίως στὶς τάξεις τῶν εὐπορῶν ἀριστοκρατῶν ὑπῆρχε ἀσυνήθιστα μεγάλο ποσοστὸ πνευματικὰ ἀνήσυχων ἀνθρώπων. Αὐτοὶ ποὺ ὑπονόμευαν τὶς παραδοσιακὲς ἀντιλήψεις μὲ τοὺς διαλογισμοὺς καὶ μὲ τὶς τέχνες τους δὲν ἦταν συνωμότες ἢ πράκτορες ἄλλων δυνάμεων ποὺ ἔσπερναν τὸ σπέρρο τῆς πολιτιστικῆς ἐπανάστασης καὶ ἐξαφανίζονταν στὸ σκοτάδι, πρὶν νὰ μπορέσουν νὰ τοὺς ἐντοπίσουν καὶ νὰ τοὺς πιάσουν οἱ ἀξιόεβαστοὶ πολῖτες· ἦταν αὐτοὶ ποὺ σήμερα θὰ ὀνομάζουμε «ἀμφιλεγόμενες προσωπικότητες», ἄνθρωποι ξεχωριστοὶ καὶ διάσημοι, ποὺ προκαλοῦσαν θαυμασμὸ ὅσο καὶ καχυποψία, καὶ δὲν κινδύνευαν παρὰ μόνον ἀν συμπτωματικὰ ἢ περιθωριακὰ βρισκόνταν ἀνακατεμένοι σὲ πολιτικὲς κρίσεις, τὶς ὁποῖες πάντως δὲν εἶχαν προκαλέσει οἱ ἴδιοι.

Ὁ σύγχρονος ἀναγνώστης εἶναι δύσκολο νὰ καταλάβει πῶς ἔνας τόσο εὐαίσθητος καὶ ἐκλεπτυσμένος συγγραφέας, ὅπως ὁ Ἄριστοφάνης, μπόρεσε νὰ ρίξει τόσο ἀνεπιφύλακτα ὄλο του τὸ βάρρο μὲ τὴν πλευρὰ τῶν Φιλισταίων καὶ ἐναντίον τοῦ πνεύματος τῆς συστηματικῆς, ὀρθολογικῆς ἀναζήτησης, τὴν ὁποία ἐμεῖς θεωροῦμε οὐσιαστικὸ συστατικὸ τοῦ πολιτισμοῦ. Ἴσως νὰ μὴ συνειδητοποιοῦμε ἀρκετὰ πόσο πολὺ μπορεῖ νὰ ἀπέχουν ἡ αἰσθητικὴ εὐαίσθησία καὶ ἡ ἀφοσίωση στὴν καλλιτεχνικὴ τελείωση ἀπὸ τὴν ἀφηρημένη ἢ τὴν ἐπιστημονικὴ συλλογιστικὴ.⁹ Ἡ ἀπόσταση αὐτῆ, σὲ μερικὸς ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους ἀρχαίους Ἑλληνας ποιητὲς (ἔπως στὸν Πίνδαρο π.χ.), μπορεῖ νὰ εἶναι τεράστια· στοὺς κωμικοὺς μάλιστα ποιητὲς, ἡ φυσικὴ τους προδιάθεση γιὰ καλλιτεχνικὴ δημιουργία περισσότερο, παρὰ γιὰ συστηματικὴ ἀνάλυση,

9. Ἀνάλογο χάσμα μπορεῖ νὰ παρουσιαστῆ καὶ ἀνάμεσα σὲ ἐπαγγέλματα ποὺ θὰ ὑπέθετε κανεὶς ὅτι συγγενεῖουν. Ἐνας δικηγόρος μὲ ρώτησε κάποτε σοβαρὰ, ἀν ὁ κ. Χ (διακεκριμένος κλασικὸς φιλόλογος) «τὰ ἔχει τετρακόσια». Μὲ ρώτησε, γιατί σὲ κάποιον πανεπιστημιακὸ γεῦμα ἄκουσε τὸν κ. Χ καὶ ἕναν ἄλλο φιλόλογο νὰ συζητοῦν εἰκοσι δλόκληρα λεπτὰ τὸ νόημα ἐνὸς χωρίου ἀπὸ τὸν Ἀγαμέμνονα τοῦ Αἰσχύλου. Στὴ συζήτηση εἶχαν συμφωνήσει ὅτι ἡ σκέψη τοῦ Αἰσχύλου διατηροῦσε ὀρισμένες πρωτόγονες δοξασίες — ὁ δικηγόρος εἶχε τὴ γνώμη ὅτι καὶ μόνον τὸ νὰ συζητᾶ κανεὶς τέτοια πράγματα ἀποτελεῖ ἀσκοπὴ χρονοτριβή.

ένισχύεται και από την κάποια έμφυτη τάση που είχαν να παίρνουν τη θέση του κοινού ανθρώπου και να κοροιδεύουν οτιδήποτε καινούριο και δυσνόητο. Είναι ζήτημα αν θα μπορούσε κανείς να γίνει κωμικός ποιητής χωρίς να έχει αυτή την τάση. Κοσμαγάπητοι σατιρικοί συγγραφείς της εποχής μας δεν διστάζουν να γελοιοποιήσουν τον Φρόντ ή τον Πικασσό, αν και ούτε ξέρουν ούτε τους ενδιαφέρει τί πραγματικά είπε ο Φρόντ και γιατί τὸ είπε, και δεν έκαμαν ίσως ποτέ τον κόπο να δοῦν έναν σύγχρονο ζωγραφικό πίνακα, πέρα από φωτογραφίες του σὲ έφημερίδα. Ὁ Ἀριστοφάνης τουλάχιστον είχε περισσότερα έλαφρυντικά: μερικές αρχαίες ελληνικές φιλοσοφικές και έπιστημονικές κατακτήσεις, όσο συναρπαστικές και αν μᾶς φαίνεται σήμερα ότι ὑπῆρξαν, δεν ήταν πάντοτε (αν τις δοῦμε ως πρώιμο στάδιο της ευρωπαϊκής πνευματικής ιστορίας), ακόμη και για τον πιο λογικό άνθρωπο, διατυπωμένες με τρόπο που να παρουσιάζονται αλληθοφανέστερες από τους μύθους του Ἡσίοδου.

Ἡ ικανότητα του Ἀριστοφάνη να βλέπει στο καθεστὴ την προφορότερη για κωμική εκμετάλλευση πλευρά, μετριάξει σημαντικά στὰ ἐπιμέρους στοιχεία την ἀπλοϊκή και ἀκαμπτη ἠθική αὐστηρότητα που διακρίνει γενικά την ὑπόθεση τῶν *Νεφελῶν*. Ὁ ἄγωνας του Δίκαιου με τον Ἄδικο Λόγο, στην πραγματικότητα δεν είναι ἄγωνας του δικίου με τὸ ἄδικο. Ὁ Δίκαιος Λόγος δεν έχει ἄλλα ὅπλα να ἀντισταθεῖ στις έντονες ἐπιθέσεις του Ἄδικου πέρα από την γκρίνια: τους νέους τῶν περασμένων ἐποχῶν ὁ Ἀριστοφάνης τους παρουσιάζει δλους ὁμοίομορφα πολύ σκληραγωγημένους, πειθαρχικούς, ντροπαλούς και ὑπάκουους. Αὐτὴ ἡ εικόνα είναι τόσο κοντὰ στη στερεότυπη (για ὅλες τις ἐποχές) ἀντίθεση ἀνάμεσα στο παρὸν και τὸ παρελθόν, ὥστε μπορεί να θεωρηθεῖ έντονα κωμική γελοιογράφηση μιᾶς πολὺ γνωστῆς και διαδομένης ἀντίληψης. Τὸ ιδιαίτερο χαρακτηριστικὸ που διακρίνει την ἐπιχειρηματολογία του Δίκαιου Λόγου (και που σήμερα βέβαια θὰ ἀπουσίαζε ἀπὸ μιὰ σοβαρὴ και εὐπρόσωπη παρουσίαση τῶν ἰδίων ἐπιχειρημάτων) είναι ότι μιλώντας για τὰ ἄγῳρια ὁ ὁμιλητὴς δίνει ιδιαίτερη ἔμφαση στὰ γεννητικά τους μόρια. Ἡ Ἀθηναϊκή κοινωνία τὰ χρόνια του Ἀριστοφάνη ήταν ὁμοφυλόφιλη ὅσο και ἑτεροφυλόφιλη, ἀπὸ την ἀποψη ότι τὰ ὁμορφα ἄγῳρια διέγειραν τους ἄντρες ἔρωτικά ὅσο τουλάχιστον και τὰ ὁμορφα κορίτσια. Ὅλοι πίστευαν ότι ἡ ἔρωτική αὐτὴ διέγερση ήταν κάτι τὸ φυσικὸ και συνηθισμένο: αν κάποιος Ἀθηναῖος ἔλεγε πὼς εἶ-

ναι έρωτευμένος, κανένας δέν θά μπορούσε νά Ξέρει άν είναι έρωτευμένος μέ άγόρι ή μέ κορίτσι, έκτός άν τόν ρωτούσε —και ή έρώτηση δέν θά ένοχλούσε καθόλου τόν έρωτώμενο. “Αν και τά πρόσωπα του ‘Αριστοφάνη είναι έτεροφυλόφιλα τά περισσότερα, τίποτε στο έργο του δέν μάς δείχνει ότι τά ίδια πρόσωπα θά θεωρούσαν δυσάρεστο νά συνευρεθοῦν έρωτικά μ’ ένα δημοφο άγόρι. “Όταν ό γερο-Φιλοκλέων στους *Σφήκες* (578) άναφέρει ότι, ανάμεσα στις χαρές πού άπολαμβάνουν οι δικαστικοί, *παίδων... αιδοία πάρεστι θεᾶσθαι* (δταν οι νέοι πολίτες περνούσαν τήν έπίσημη εξέταση, για νά καταταγοῦν στο στρατό) ίσως εκφράζει άπλώς τήν κατεργάρικη διάσταση του κωμικού του χαρακτήρα (βλ. όμως σ. 179). ‘Ο Δίκαιος Λόγος προχωρεῖ σέ περισσότερες λεπτομέρειες (972-980):

*Τά παιδιά τὸ μῆρί τους τὸ ἀπλῶναν ἔμπρός,
δταν κάθονταν χάμω στὸ στίβο,
νά μὴ βλέπουνε τίποτε τὸ ἄπρεπο αὐτοὶ
πὸ ἦταν γύρω τους· ὕστερα πάλι,
σά σηκώνονταν, στρώναν τὴν ἄμμο καλά
κι εἶχαν πάντα τὸ νοῦ τους μὴν τύχει
κι ἀπομείνει ἐν’ ἀχνάρι ἀπὸ μέλη κρυφά,
πὸ τοὺς ἄχρειους ἀνάβουνε πόθους.
Τά παιδιά δὲν ἀλείβονταν τότε ποτέ
ἀπ’ τ’ ἀφάλι καὶ κάτω· ἓνα χνούδι
ἔτσι ἀνθοῦσε ἐκεῖ κάτω πολὺ δροσερό,
καθὼς χνούδι ἀπαλὸ σὲ κυθῶνια.
Στὴ φωνή του δὲν ἔδινε γλύκες ποτὲ
τὸ παιδί, νά βαδίσει νά πάει
σὲ ἔραστή· λαγγεμένες δὲν πέταε ματιές,
τοῦ ἑαυτοῦ του μεσίτης νά γίνει.*

Ἐραστής μπορεῖ νά είναι όποιοσδήποτε· τὸ άγόρι όμως προκαλεῖ έντονη άγανάκτηση άν έπιχειρήσει πραγματικά νά προσελκύσει έραστές, και όλοι τὸ καταδικάζουν άν ένδώσει πολὺ εύκολα. Αὐτή είναι ή άρχή τῶν «δύο μέτρων και δύο σταθμῶν», πού μάς είναι γνωστή άπό τίς σύγχρονες έτεροφυλόφιλες κοινωνίες και πού —όπως μάς διδάσκει τὸ πασίγνωστο χωρίο του πλατωνικοῦ *Συμποσίου* (182a κ.έ.)— ίσχυε και στις άθηναικές όμοφυλόφιλες έρωτικές σχέσεις. Ούτε για μιá στιγμή δέν πρέπει νά φανταστοῦμε ότι τὸ κοινό του ‘Αριστοφάνη έπαιρνε στά σοβαρά όσα

λέει ὁ Δίκαιος Λόγος. Μὲ ρομαντικὴ νοσταλγία ὁ ποιητὴς ἐπιμένει νὰ περιγράψει ἕνα παρελθὸν ὅπου κυριαρχοῦσαν οἱ εὐγενικοί, ρωμαλῆοι, σεμνοί, ντροπαλοὶ καὶ σοβαροὶ νέοι· καθὼς ὁμιλοῦν ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ ἐνήλικου ἀντρα καὶ ὄχι τοῦ νέου, βρίσκεται στὴν παράλογη θέση νὰ ἐκφράζει σὲ τόνο ἠθικολογικῆς σοβαρότητας αἰσθήματα ποῦ κανονικὰ ἀνήκουν στὸ κλίμα τῆς κατεργαριᾶς καὶ τοῦ ἀστείου.

Ἄκόμη καὶ τὸ τέλος τοῦ ἀγῶνα εἶναι δισημάντο: ὁ Δίκαιος Λόγος ὑποστήριζε ὅτι ἀπὸ τὰ χειρότερα πράγματα εἶναι νὰ εἴσαι εὐρύπρωκτος (ὁ ὅρος εἶναι πολὺ συνηθισμένος στὰ ὑβρεολόγια τῆς κωμωδίας)· ὁ Ἄδικος Λόγος ὁμιλοῦν τὸν ὑποχρεώνει νὰ παραδεχτεῖ ὅτι ὅλοι οἱ πολιτικοὶ καὶ οἱ τραγικοὶ ποιητὲς προέρχονται ἀπὸ τὴν τάξη τῶν εὐρύπρωκτων, καὶ συνεχίζει (1094-1104):

ΑΔΙΚΟΣ: *Κατάλαβες
λοιπὸν πὼς ἔχεις ἄδικο;
Κι ἀπ' τοὺς θεατὲς οἱ πιὸ πολλοὶ
τί νὰ 'ναι λές; Γιά κοίτα τους.*

ΔΙΚΑΙΟΣ: *Κοιτάω.*

ΑΔΙΚΟΣ: *Τί βλέπεις τὸ λοιπὸν;
ΔΙΚΑΙΟΣ: Οἱ κουνιστοὶ, μὰ τοὺς θεοὺς,
πολὸν ἀπ' τοὺς ἄλλους πιὸ πολλοί·
νά, αὐτὸν τὸν ξέρω ἐγὼ καλὰ
κι αὐτὸν μὲ τὰ μακριὰ μαλλιά.*

ΑΔΙΚΟΣ: *Καὶ τὸ συμπέρασμα λοιπὸν;*

ΔΙΚΑΙΟΣ: *Τὴ φάγαμε. Ὡ γυναικωτοί,
κι ἐγὼ σ' ἐσᾶς αὐτομολῶ,
δεχτεῖτε με, παρακαλῶ,
νά, πάρτε τὸ παλτό μου.*

Ἐδῶ τελειώνει ὁ ἀγῶνας. Ὁ Ἀριστοφάνης προτίμησε νὰ μὴν ἀντιμετωπίσει ὁ Ἄδικος Λόγος ἀντίπαλο ἀντάξιό του. Ἔτσι, ὁ ποιητὴς καταποντίζει τὰ διάφορα θέματα πρὶν νὰ ἐμφανιστοῦν μὲ σοβαρὴ μορφή — τὰ καταποντίζει ἐπιστρατεύοντας τὰ χαχανητὰ ποῦ προκαλεῖ ἕνα ἀπὸ τὰ παραδοσιακὰ κωμικὰ θέματα, ἡ χοντροκομμένη ἐξῆυβριση τῶν θεατῶν (πρβ. σ. 84/5).

Ο ΣΩΚΡΑΤΗΣ¹⁰

Σε όλόκληρη τὴν ἱστορία τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ δὲν ὑπάρχει πρόσωπο γιὰ τὸ ὁποῖο νὰ μᾶς σώζονται τόσο παραστατικές καὶ τόσο λεπτομερειακὲς πληροφορίες ὅσες μᾶς σώζονται γιὰ τὸν Σωκράτη. Τὰ περισσότερα φιλοσοφικὰ ἔργα τοῦ Πλάτωνα εἶναι διάλογοι ὅπου ὁ Σωκράτης κατέχει τὴν κεντρικὴ θέση· ὁ Ξενοφῶν ἔγραψε ἀρκετὰ ἔργα στὸν ἴδιο αὐτὸ τύπο, ὅπως καὶ ἄλλοι λιγότερο σημαντικοὶ σύγχρονοι καὶ μιμητὲς τοῦ Πλάτωνα. Ἀπὸ τὸν Ἀριστοτέλη καὶ πέρα, γιὰ πέντε σχεδὸν αἰῶνες, μᾶς ἔχουν σωθεῖ πλῆθος ἀναφορὲς καὶ ἀνέκδοτα γιὰ τὸν Σωκράτη.

Ἀπὸ ὀρισμένες πολὺ σημαντικὲς ἀπόψεις ἢ παράδοση αὐτὴ διαφεύδει ὁμόφωνα τὴν εἰκόνα τοῦ Σωκράτη τῶν *Νεφελῶν*. Στὸν Πλάτωνα καὶ τὸν Ξενοφῶντα ὁ Σωκράτης ὄχι μόνον δὲν σκέφτεται κἀν νὰ διδάξει ρητορικὴ ἐπὶ πληρωμῇ, ἀλλὰ καὶ καταφέρεται μὲ ὀξύτητα κατὰ τῶν ρητορικῶν τεχνασμάτων ὅσο καὶ κατὰ τοῦ θεσμοῦ νὰ πληρώνεται κανεὶς γιὰ τὴ διδασκαλία του. "Ὅσο καὶ ἂν καμιά φορὰ ἐκδηλώνει εὐγενικὴ ἐπιφύλαξη, ἡ ἀφοσίωσή του στὴν ἀλήθεια καὶ τὴ δικαιοσύνη εἶναι γεμάτη πάθος — ὁ ἴδιος, ἂν καὶ πιστὸς στὸ γράμμα τοῦ δημοκρατικοῦ πολιτεύματος, ἀπέναντι στὴν πολιτικὴ καὶ τὴ δικανικὴ πρακτικὴ κρατᾶ στάση ὄλο ἀγνοια καὶ ἀμηχανία. Ὁ μόνος συγγραφέας ποὺ διατείνεται ὅτι ὁ Σωκράτης δίδασκε ρητορικὴ εἶναι κάποιος Ἰδομενέας, ποὺ γιὰ τελείως ἄλλους λόγους θεωρεῖται, καὶ σωστά, ἀναξιόπιστος καὶ κουτσομπόλης· εἶναι σχεδὸν βέβαιο ὅτι ὅσα γράφει σχετικὰ βασίζονται στὶς ἴδιες τὶς *Νεφέλες*. Μᾶς σώζεται μία παράγραφος ἀπὸ ἕνα χαμένο λόγο τοῦ Λυσία, γραμμένον γιὰ νὰ κατηγορήσει κάποιον σωκρατικὸ εἴκοσι τὸ πολὺ χρόνια (ἴσως μάλιστα καὶ λιγότερα) μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Σωκράτη· παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, γιὰτὶ τὸ κείμενο αὐτὸ δὲν ἔχει σχέση μὲ τὴ φιλοσοφία:

Νόμιζα ὅτι, ἐπειδὴ ἦταν κάποτε μαθητὴς τοῦ Σωκράτη καὶ ἔλεγε τόσο πολλὰ καὶ τόσο σωστὰ κουβέντες γιὰ τὴ δικαιοσύνη καὶ τὴν ἀρετὴ, δὲν θὰ ἐπιχειροῦσε καὶ δὲν θὰ τολμοῦσε ποτὲ αὐτὸ ποὺ ἐπιχειροῦν νὰ κάμουν οἱ χειρότεροι καὶ ἀνετιμότεροι ἄνθρωποι (ἀπ. 38, 2).

Σε ἕνα δεῦτερο σημαντικό θέμα ἡ κύρια παράδοση ποὺ μᾶς σώζεται διαφωνεῖ μὲ τὸν Ἀριστοφάνη: θεωρεῖ ὅτι ὁ Σωκράτης δὲν

10. Βλ. Guthrie, ὁ.π. (σημ. 7), Μέρος Β', ἰδιαίτερα τὸ κεφ. XII (5).

είχε καμία σχέση με εκείνα τὰ ποικίλα φυσιογνωστικά και φιλολογικά ενδιαφέροντα πού τού αποδίδονται στις *Νεφέλες* και αποτελούν από την αρχή ως τὸ τέλος ένα από τὰ βασικά κωμικά στοιχεία τού έργου. Στην πλατωνική *Ἀπολογία* ὁ μαθητὴς καταγράφει με τὸν τρόπο του τούς λόγους πού εἶπε στὸ δικαστήριο ὁ Σωκράτης, ὅταν κατηγορήθηκε¹¹ τὸ 399 π.Χ.: παρουσιάζει τὸν Σωκράτη νὰ κατατρέχεται ἀπὸ τὴ γενική κατηγορία ὅτι περιεργάζεται ζητῶν τὰ τε ὑπὸ γῆς και οὐράνια και τὸν ἤττω λόγον κρείττω ποιῶν και ἄλλους ταῦτα διδάσκων (19b). Οἱ δικαστές θὰ εἶδαν οἱ ἴδιοι τὸν «Σωκράτη» στις *Νεφέλες* νὰ λέει ὅτι ἀεροβατεῖ, και ἄλλην πολλὴν φλυαρίαν φλυαροῦντα, ὧν ἐγὼ (λέει ὁ ἴδιος) οὐδὲν οὔτε μέγα οὔτε μικρὸν πέρι ἐπαίω (19c). "Όταν τὸν κατηγοροῦν ὅτι διδάσκει πῶς ὁ ἥλιος και τὸ φεγγάρι δὲν εἶναι θεοί, ἀλλὰ εἶναι φτιαγμένα ἀπὸ πέτρα και χῶμα ἀντίστοιχα, ἀπαντᾷ: «Μήπως νομίζετε ὅτι ἔχετε κατηγορούμενο τὸν Ἀναξαγόρα;» — και συνεχίζει λέγοντας ὅτι, ἂν αὐτὲς τίς «ἄτοπες» ἀπόψεις τίς παρουσίαζε γιὰ δικές του, οἱ νέοι πού μαθήτευαν κοντά του θὰ καταλάβαιναν γρήγορα πῶς ἦταν παρμένες ἀπὸ τὰ δημοσιευμένα ἔργα τού Ἀναξαγόρα (26d-e). Σὲ ἄλλη εὐκαιρία ὁ Πλάτων παρουσιάζει τὸν Σωκράτη νὰ ἔχει διδαχτεῖ ἀπὸ ἄλλους τὰ ὅσα λίγα ξέρει γιὰ τὴν τεχνική τῶν ποιητικῶν μέτρων (*Πολιτεία*, 400b-c).

Φαίνεται λοιπὸν ὅτι στις *Νεφέλες* ὁ Ἀριστοφάνης φόρτωσε στὸν Σωκράτη συνήθειες και δοξασίες πού σωστὸ θὰ ἦταν νὰ τις εἶχε ἀποδώσει σὲ ἄλλους διανοουμένους τῆς ἐποχῆς: ἀγνόησε ὅμως ἔτσι ἐκεῖνα ἀκριβῶς τὰ στοιχεία πού ἡ σωκρατική παράδοση γενικά θεωροῦσε ὅτι διαφοροποιοῦσαν τὸν Σωκράτη ἀπὸ τούς

11. Ἡ κατηγορία ἦταν ἡ ἐξῆς: ἀδικεῖ Σωκράτης οὐς μὲν ἡ πόλις νομίζει θεοὺς οὐ νομίζων, ἕτερα δὲ καινὰ δαιμόνια εισφέρων· ἀδικεῖ δὲ και τούς νέους διαφθείρων. Ἡ δίωξη, ὅπως πάντα σχεδὸν στὴν Ἀθήνα, κινήθηκε και ὑποστηρίχθηκε ἀπὸ ἰδιῶτες, παρόλο πού τὸ ὑποτιθέμενο ἀδίκημα ἀφοροῦσε τὸ σύνολο τῶν πολιτῶν. Δὲν ὑπῆρχε νόμος πού νὰ ἀπαγορεύει ρητὰ ὅσα ἀπέδιδαν στὸν Σωκράτη, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν ἀποτέλεσε ἐμπόδιο γιὰ τὴ δίωξη. Ὁ Σωκράτης καταδικάστηκε σὲ θάνατο· εἶναι ὅμως πολὺ ἀμφίβολο ἂν θὰ καταδικαζόταν, ἢ ἂν θὰ γίνεταν και ἡ δίωξή του, ἂν δὲν ὑπῆρχε ἡ στενὴ και μακροχρόνια σχέση του με τὸν Κριτία, με ἄλλους ὑπεύθυνους γιὰ τὴ μεταπολίτευση τού 404 π.Χ., και με τὸν Ἀλκιβιάδη (πρβ. Σεννοφῶν, *Ἀπομνημονεύματα*, 1, 2, 12-16). Πενήντα χρόνια ἀργότερα ὁ Ἀισχίνης λέει στους δικαστές: ἐσεῖς (δηλαδὴ οἱ προκάτοχοί σας) ἐκτελέσατε τὸν Σωκράτη, τὸ σοφιστὴ, γιὰτι ἀποδείχτηκε ὅτι ἦταν δάσκαλος τού Κριτία (1, 173).

άλλους και τὸν ἔκαναν μοναδικό. Δὲν νομίζω ὅτι θὰ μᾶς πείσειτε κανεὶς ἂν κατηγορούσαμε τὸν Πλάτωνα καὶ τὸν Ξενοφῶντα ὅτι συνωμότησαν νὰ παρουσιάσουν στὶς μέλλουσες γενεές μιὰ ἐντελῶς ψεύτικη εἰκόνα τοῦ Σωκράτη. Ὁ φιλόσοφος εἶχε καὶ ἄλλους μαθητὲς ποὺ ἔγραψαν γι' αὐτόν (μερικοὶ γιὰ νὰ ἀνταγωνιστοῦν τὸν Πλάτωνα, ἢ γιὰ νὰ τοῦ κάνουν πολεμική), καθὼς καὶ μερικοὺς πολὺ ἀξιόλογους ἀντιπάλους στὴ φιλοσοφία· ὥστόσο, μὲ βάση ὅλες τὶς μαρτυρίες ποὺ ἀνάγονται μὲ βεβαιότητα στὸν 4ο αἰῶνα ἢ ἀργότερα, μᾶς εἶναι ἀδύνατο νὰ συγκροτήσουμε ἕναν Σωκράτη ποὺ νὰ συμπίπτει μὲ τὸν ἀριστοφανικό.¹² Δύο μόνο τρόποι ὑπάρχουν γιὰ νὰ συμβιβαστοῦν οἱ *Νεφέλες* μὲ τὴ σωκρατικὴ παράδοση: ὁ ἕνας εἶναι νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ὁ Σωκράτης τὴν ἐποχὴ τοῦ ἔργου (ὅταν βρισκόταν στὰ σαράντα πέντε τοῦ περίπου) εἶχε ἐπιστημονικὰ καὶ τεχνικὰ ἐνδιαφέροντα, τὰ ὁποῖα ὅμως ἐγκατέλειψε ἀργότερα, ὅταν τὸν γνώρισε ἡ γενιά τοῦ Πλάτωνα· ὁ ἄλλος εἶναι νὰ δεχτοῦμε ὅτι ὁ Ἀριστοφάνης δὲν μπόρεσε νὰ ἐπισημάνει, ἢ προτίμησε νὰ μὴν ἐπισημάνει, διαφορὲς ἀνάμεσα στὸν Σωκράτη καὶ στοὺς ἄλλους φιλοσόφους τῆς ἐποχῆς — διαφορὲς ποὺ ἦταν (καὶ εἶναι) πολὺ σημαντικὲς γιὰ τοὺς ἱστορικοὺς τῆς φιλοσοφίας. Ἡ πρώτη ὑπόθεση ὑποστηρίχθηκε μερικὲς φορὲς μὲ ἀφορμὴ ἕνα χωρίο τῆς «πνευματικῆς αὐτοβιογραφίας» ποὺ ἀποδίδει ὁ Πλάτων στὸν ἴδιο τὸν Σωκράτη: στὸν *Φαίδωνα* (96a κ.έ.) ὁ φιλόσοφος λέει ὅτι, ὅταν ἦταν νέος, ἐνδιαφερόταν γιὰ τὶς αἰτίες τῶν πραγμάτων καὶ ὅτι ἀσχολήθηκε μὲ τὸν ἐπιστημονικὸ στοχασμό. «Ὅταν ἄκουσε πῶς ὁ Ἀναξαγόρας ὑποστήριζε ὅτι ὑπέρτατη αἰτία τῶν πραγμάτων εἶναι ὁ νοῦς, πῆρε νὰ διαβάσει Ἀναξαγόρα: ἀπογοητεύτηκε ὅμως γιατί, ἀντὶ γιὰ τὴν τελεολογία ποὺ ἔλπιζε νὰ βρεῖ, δὲν βρῆκε παρὰ μιὰ μηχανιστικὴ ἐρμηνεία — γι' αὐτὸ καὶ ἐγκατέλειψε τὶς ἀναζητήσεις πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση. Ἡ ἀντίληψη ποὺ ἐκφράζεται στὸ χωρίο αὐτὸ συμφωνεῖ μὲ τοὺς συστηματικούς «μύθους» ποὺ παρεμβάλλει ὁ Σωκράτης σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ σημαντικότερα πλατωνικὰ ἔργα. Αὐτοὶ οἱ μῦθοι, ποὺ ἀφοροῦν τὴ δομὴ τοῦ ἐπάνω καὶ τοῦ κάτω κόσμου, ὑποτάσσονται πάντα σὲ μιὰ ἠθικὴ σκοπιμότητα καὶ εἶναι ξένοι πρὸς τὸ πνεῦμα ἐπιστημονικῆς σχέσης τῶν προδρόμων καὶ τῶν συγχρόνων τοῦ Σω-

12. Ἄν ὁ πραγματικὸς Σωκράτης εἶχε ἐνδιαφερθεῖ γιὰ τὴ ρητορικὴ, θὰ περιμέναμε νὰ τὸ γνωρίζει ὁ Ἀριστοτέλης καὶ νὰ τὸ ἀναφέρει στὸ ἔργο του *Σοφιστής* — ἔργο χαμένο σήμερα, ἀλλὰ γνωστὸ στοὺς συγγραφεῖς τῆς ὑστερῆς ἀρχαιότητος ποὺ ἐνδιαφέρθηκαν γιὰ τὴν ἱστορία τῆς φιλοσοφίας.

κράτη. Ἀμφιβάλλω ἂν ὅσα λέγονται στὸν *Φαίδωνα*, ἂν λάβουμε ὑπόψη καὶ τὰ συμφραζόμενά τους στὴ συζήτηση, σημαίνουν τίποτε παραπάνω ἀπὸ τὸ ὅτι ὁ Σωκράτης ἀπέρριψε τὶς μηχανιστικές θεωρίες τῆς αἰτιότητας τὴν ἴδια στιγμή πού τὶς βρῆκε μπροστά του. Ἄν θελήσουμε νὰ δώσουμε βαθύτερη ἔννοια στὸ χωρίο, εἶναι σὰν νὰ αἴρουμε τὴν ἀντίφαση ἀνάμεσα στὸν Πλάτωνα καὶ τὸν Ἀριστοφάνη, καὶ στὴ θέση τῆς νὰ δημιουργοῦμε ἀντίφαση μέσα στὸ ἴδιο τὸ πλατωνικὸ ἔργο: πῶς ἀλλιῶς νὰ συμβιάσουμε τὸ χωρίο τοῦ *Φαίδωνα* (96a κ.έ.) μὲ τὴν *Ἀπολογία* (19b κ.έ.);

Παράλληλα εἶναι μᾶλλον εὐκόλο νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ὁ Ἀριστοφάνης ἀποφάσισε νὰ θεωρήσει τὸν Σωκράτη χαρακτηριστικὸ σοφιστῆ, καὶ τοῦ ἀπέδωσε ὅλα τὰ κωμικὰ πρόσφορα χαρακτηριστικὰ πού εἶχαν οἱ σοφιστές. Ὁ Σωκράτης συνδέεται στενά μὲ μερικὸς πολὺ πλούσιους καὶ ἀξιους νέους, κυρίως μὲ τὸν Ἀλκιβιάδη. Δεχόταν τὴ φιλοξενία καὶ τὴ φιλία τους ἀκριβῶς ὅπως δεχόταν π.χ. ὁ Πρωταγόρας τὴ φιλοξενία καὶ τὴ φιλία τῶν δικῶν του πλούσιων καὶ ἀξιων μαθητῶν. Ὅτι, πέρα ἀπὸ αὐτὰ, ὁ Πρωταγόρας εἰσέπραττε καὶ δίδακτρα, δὲν ἀποτελοῦσε γιὰ τὸν Ἀριστοφάνη ἀξιοσημείωτη διαφορά: γιὰ τὸν κωμικὸ ποιητῆ, καὶ ὁ Σωκράτης καὶ ὁ Πρωταγόρας ἦταν παράσιτοι διανοούμενοι πού ζοῦσαν ἀπὸ τὴν ὑποστήριξη πλούσιων προστατῶν. Ὁ Σωκράτης μάλιστα, ἀντίθετα ἀπὸ τὸν Πρωταγόρα, τὸν Πρόδικο καὶ ἄλλους διάσημους σοφιστές, ἦταν Ἀθηναῖος πολίτης καὶ ὄχι ξενοφερμένος ἐπισκέπτης. Καὶ ἐπιπλέον: ἂν καὶ ὁ Σωκράτης ἀπεχθανόταν τὴ ρητορεία ὡς ἀνέντιμη ἐκμετάλλευση τοῦ παράλογου πλήθους, ὁ Ἀλκιβιάδης καὶ ἄλλοι νέοι πού τοῦ ἔμοιαζαν εἶχαν θέσει σκοπὸ στὴ ζωὴ τους ὄχι τὴν ἄσκηση καὶ τὴ φιλοσοφία, ἀλλὰ τὴν πολιτικὴ δύναμη: μεγάλο μέρος τῆς ἐπιτυχίας τους στὸν τομέα αὐτὸ τὸ χρωστοῦσαν στὴ ρητορικὴ τους δεινότητα. Ἡ σχέση τοῦ Σωκράτη μὲ τὸν περίφημο Ἀλκιβιάδη ἦταν πιθανότατα αὐτὸ πού ἔκαμε τὸν Ἀριστοφάνη νὰ τὸν διαλέξει ὡς ἀντιπροσωπευτικὸ τύπο σοφιστῆ. Προβληματικὸ εἶναι τὸ πόσο καλά γινώριζε ὁ ἴδιος ὁ Ἀριστοφάνης τὸν Σωκράτη. Ὁ μαθητῆς-ξεναγὸς ἀναφέρει στὸ ἔργο (στ. 137) τὴν «ἄμβλωση» μιᾶς ἰδέας: αὐτὸ συσχετίστηκε μερικὴς φορὲς μὲ ὅσα ὁ πλατωνικὸς Σωκράτης παρουσιάζεται νὰ λέει στὸν *Θεαίτητο*, 150e: ὅτι παίζει τὸ ρόλο «μαίας» στὴ φιλοσοφικὴ σκέψη τῶν ἄλλων, καὶ ὅτι μερικοὶ ἐξήμβλωσαν ἐπειδὴ βιάστηκαν νὰ τὸν ἐγκαταλείψουν. Ἄν ὅμως ὁ πραγματικὸς Σωκράτης χρησιμοποιοῦσε τὴν εἰκόνα αὐτῆ, εἶναι νὰ ἀποροῦμε πού τὴν

πρωτοσυναντούμε σὲ ἀρκετὰ δψιμο ἔργο τοῦ Πλάτωνα. Ἀγνωστες ἐπίσης στὴ σωκρατικὴ παράδοση τοῦ 4ου αἰώνα εἶναι ὀρισμένες ἄλλες εἰκόνες ποὺ χρησιμοποιοεὶ ὁ ἀριστοφανικός Σωκράτης γιὰ νὰ ἐντυπωσιάσει τὸν Στρεψιάδη: «δοκιμάζω καινούριες μηχανές» (479 κ.έ.), καὶ «ἀρπάζω στὰ πεταχτὰ ἕνα πρόβλημα» (489 κ.έ.).

Ἀκόμη καὶ ἂν ἕνας σύγχρονος ἱστορικός ἢ φιλόσοφος ἐδειχνε στὸν Ἀριστοφάνη τὴ σημασία τῶν διαφορῶν ἀνάμεσα στὸν Σωκράτη καὶ στὰ ἐπικρατέστερα πνευματικὰ ρεύματα τῆς ἐποχῆς του, δὲν εἶμαι βέβαιος ὅτι ὁ ποιητὴς θὰ ἐντυπωσιαζόταν ἢ θὰ αἰσθανόταν τύψεις. Ἀνθρωποὶ ποὺ δὲν ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν ἐπιστῆμη ἢ τὴ φιλοσοφία ἔχουν τὴν τάση νὰ θεωροῦν ἀσήμαντες τὶς διαφορὲς ποὺ γιὰ τοὺς ἐπιστῆμονες καὶ τοὺς φιλοσόφους εἶναι τεράστιες —ἀκριβῶς ὅπως ὅσοι δὲν ἐνδιαφέρονται καθόλου γιὰ μουσικὴ ἢ ζωγραφικὴ, ξεχωρίζουν βέβαια μουσικοὺς καὶ μὴ μουσικοὺς, ζωγράφους καὶ μὴ ζωγράφους, δὲν μποροῦν ὁμοῦς νὰ συγκεντρωθοῦν νὰ μελετήσουν τὶς τέχνες αὐτὲς τόσο ὅσο θὰ χρειάζόταν γιὰ νὰ καταλάβουν τὶς ἐσωτερικὲς διαφορὲς τους. Τί τὸν ἐνοιαζε τὸν Ἀριστοφάνη ἂν οἱ *Νεφέλες* δυσκόλεψαν τὴ ζωὴ τοῦ Σωκράτη; Ἀπεναντίας, ἂν πραγματικὰ αἰσθανόταν γνήσια ἠθικὴ ἀγανάκτηση γιὰ τὴν ἀνατροπὴ τῶν ἠθίμων καὶ τῶν παραδοσιακῶν ἀξιών, τὸ ἀποτέλεσμα μπορεὶ νὰ τοῦ ἦταν καὶ εὐπρόσδεκτο. Ὡστόσο, ἀκόμη κι ἂν δὲν αἰσθανόταν τὴν ἀγανάκτηση αὐτὴ ἀλλὰ ἤθελε ἀπλῶς νὰ προκαλέσει ὅσο τὸ δυνατόν περισσότερο γέλιο καὶ νὰ κερδίσει τὴ συμπάθεια τοῦ μέσου ἀκροατῆ του, πάλι ἀμφιβάλλω ἂν θὰ δίσταζε νὰ ἐξασφαλίσαι τὴν ἐπιτυχία μὲ τίμημα τὴν προσωπικὴ ἀσφάλεια τοῦ Σωκράτη. Ὅπωςδὴποτε, μιὰ ἀπλὴ ματιὰ ἀρκεῖ νὰ μᾶς δείξει ὅτι τὸ ἔργο δὲν ἀποτελοῦσε καλόπιστη σάτιρα, ποὺ νὰ μποροῦν νὰ τὴ χαροῦν καὶ οἱ φίλοι τοῦ Σωκράτη ὅσο καὶ οἱ ἄλλοι: ἄνθρωποι διώκονται πραγματικὰ, τίθενται ἐκτὸς νόμου ἢ ἐκτελοῦνται γιὰ δῆθεν ἀδικήματα εἰς βᾶρος τοῦ κοινωικοῦ συνόλου. Δὲν εἶναι λοιπὸν τὸ ἴδιο ὅταν ὁ Ἀριστοφάνης παρουσιάζει Ἀθηναίους νὰ βάζουν φωτιά στὸ φροντιστήριό τοῦ Σωκράτη καὶ ὅταν σήμερα κάποιος μὲ φαντασία ζωγραφίζει ἕναν πολιτικό μας νὰ βράζει στὸ καζάνι: σήμερα δὲν τοὺς βράζουμε πιά τοὺς πολιτικούς μας (οὔτε κἂν τοὺς ἀνησυχοῦμε) γιὰ σφάλματα σὶς πολιτικὲς τοὺς ἐκτιμήσεις.

Δὲν ξέρουμε γιὰτί οἱ *Νεφέλες* πῆγαν τόσο ἄσχημα στὰ Διούσια τοῦ 423 π.Χ.: καθὼς μάλιστα δὲν διαθέτουμε οὔτε τὴν ἀρ-

χική μορφή του έργου ούτε τις κωμωδίες που βαθμολογήθηκαν πρώτες, κάθε σχετική υπόθεση είναι ίσως άγωνα. Σύμφωνα με όσα γράφει ο Πλάτων στον *Λάχητα*, 181b, ο Σωκράτης το προηγούμενο καλοκαίρι είχε επιδείξει μεγάλη γενναιότητα στη μάχη του Δηλίου· αν η μαρτυρία του Πλάτωνα αληθεύει, τότε η άνοιξη του 423 π.Χ. θα ήταν τελείως ακατάλληλη εποχή να επιτεθεί κανείς στον Σωκράτη. Ξέρουμε όμως ότι, όσο ζούσε, σατιρίστηκε σε πολλές κωμωδίες, από τρεις τουλάχιστον ακόμη ποιητές, με τρόπο παρόμοιο με τις *Νεφέλες*, και θα ήταν άνεδαφικό να υποθέσουμε ότι οι περισσότεροι συμπολίτες του τον είχαν περιπολοῦ.

ΕΝΑΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Σ Φ Η Κ Ε Σ

ΕΔΙΔΑΧΘΗ

τὸ 422 π.Χ., στὰ Λήνια· ἀπὸ τὰ τρία ἔργα τοῦ διαγωνισμοῦ οἱ κριτές τὸ ἀξιολόγησαν δεύτερο.

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

Στοὺς *Σφήκες*, ὅπως καὶ στὶς *Νεφέλες*, ὁ ποιητὴς περιγράφει ἓναν πατέρα μὲ τὸ γιό του· ἐδῶ ὅμως ἡ σχέση τους εἶναι τελείως διαφορετικὴ. Ὅπως γίνονταν συχνὰ στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα, ὁ γερο-πατέρας Φιλοκλέων ἔχει παραδώσει τὴ διαχείριση τῆς οἰκογενειακῆς περιουσίας στὸν Βδελυκλέωνα, πού ἔχει φυσικὰ ἀναλάβει καὶ τὴ συντήρηση τοῦ πατέρα του. Καὶ τὰ δύο αὐτὰ ὀνόματα εἶναι κατασκευασμένα ἀπὸ τὸν ποιητὴ, γιὰ νὰ χαρακτηρίσουν φίλο τὸν πατέρα καὶ ἐχθρὸ (βδελύσσομαι= ἐχθρεύομαι) τὸ γιό τοῦ Κλέωνα. Ὁ Φιλοκλέων ἔχει μιὰ ἀρώστια, τὴν ὁποία δλοὶ στὸ σπίτι του τὴ χαρακτηρίζουν νόσον ἀλλόκοτον (71): τὸν τρώει τὸ πάθος νὰ ὑπηρετεῖ δικαστής, ὅλημέρα καὶ κάθε μέρα. Ὁ Βδελυκλέων, ἀποφασισμένος νὰ τὸν κρατήσῃ σπίτι, ὑποχρεώνεται νὰ φρουρήσῃ μὲ τοὺς δούλους του κάθε πιθανὸ δρόμο διαφυγῆς, γιὰ νὰ ματαιώσῃ τὶς ἀπόπειρες τοῦ γέρου πού, ἐπινοητικὸς καὶ δλο ἐνεργητικότητά, προσπαθεῖ νὰ τὸ σκάσει καὶ νὰ πάει στὰ δικαστήρια. Ὁ Φιλοκλέων σκαρφαλώνει ἀπὸ τὴν καμινάδα καί, ὅταν τὸν βλέπουν νὰ ξεπροβάλλει, προσποιεῖται πὼς εἶναι καπνός· ἔπειτα ἐπιχειρεῖ νὰ ἀνοίξῃ μὲ σπρωξίματα τὴν κεντρικὴ πόρτα, τὴν ὁποία ὅμως σπρώχνουν καὶ οἱ δούλοι νὰ μείνῃ κλειστὴ· ἐπίσης κρατιέται ἀπὸ τὴν κοιλιὰ ἐνὸς γαϊδάρου, ὅπως ὁ Ὀδυσσεύς ὅταν ξέφυγε ἀπὸ τὴ σπηλιὰ τοῦ Κύκλωπα κρεμασμένος κάτω ἀπὸνα μεγάλο κριάρι.

Οἱ φίλοι του, γέροντες ὅπως αὐτὸς καὶ μὲ τὸ ἴδιο πάθος γιὰ τὴ δικαστικὴ ὑπηρεσία, ἔρχονται νὰ τὸν πάρουν προτοῦ ξημερώσῃ· ἀποτελοῦν τὸ χορὸ τοῦ ἔργου καὶ εἶναι ντυμένοι σφήκες, συμβολικὰ γιὰ τὸν ὀργίλο καὶ ἀνελέητο χαρακτήρα τους. Θυμῶνουν ὅταν βρίσκουν τὸ συνάδελφό τους φυλακισμένο στὸ ἴδιο του τὸ

σπίτι. Μὲ τις παροτρύνσεις τους ὁ Φιλοκλέων ἀνοίγει μὲ τὰ δόντια δρόμο μέσα ἀπὸ τὸ δίχτυ πού εἶναι τοποθετημένο στὰ παράθυρα, καὶ ἀρχίζει νὰ κατεβαίνει μ' ἓνα σκοινί. Τῆ στιγμῇ ἐκείνῃ ξυπνᾷ ὁ Βδελυκλέων μὲ τοὺς δούλους του, πάνω στὴν ὥρα γιὰ νὰ ἐμποδίσουν τὸν Φιλοκλέωνα νὰ σμιῆξει μὲ τοὺς γερο-φίλους του. "Ὅταν ὁ χορὸς τοὺς ἀπειλεῖ, τὸν ἀποδιώχνουν μὲ τὴ βοήθεια ὄλων τῶν δούλων τοῦ σπιτικοῦ — χρησιμοποιοῦν καπνὸ καὶ κλαδιά, σὰν νὰ εἶχαν νὰ κάμουν μὲ σφῆκες· παράλληλα ὅμως τὰ λόγια τους ταιριάζουν σὲ ἀνθρώπους. Μὲ τὰ πολλὰ ὁ Βδελυκλέων πείθει τὸ χορὸ νὰ τὸν ἀκούσει ὅση ὥρα θὰ ἐπιχειρεῖ νὰ ἀποδείξει στὸν Φιλοκλέωνα ὅτι πρέπει νὰ ἀλλάξει τρόπο ζωῆς. Ξεκινᾷ ἔτσι ἕνας τυπικὸς ἀγώνας, ὅπου πρῶτος ὁ Φιλοκλέων μιλᾷ ἀναλυτικὰ γιὰ τὶς χαρὲς τῆς ὑπέρτατης καὶ συνάμα ἀνεύθυνης δυνάμεως πού διαθέτουν καὶ ἀσκοῦν μὲ σκληρότητα οἱ δικαστές. Ὁ Βδελυκλέων τοῦ ἀπαντᾷ ἀποδείχοντας ὅτι αὐτὴ ἡ δύναμη ἀποτελεῖ ψευδαίσθηση: ἡ πραγματικὴ δύναμη ἀνήκει στοὺς πολιτικούς, πού χρησιμοποιοῦν τοὺς δικαστές γιὰ νὰ παίρνουν ἐκδίκηση ἀπὸ τοὺς προσωπικούς τους ἐχθρούς καὶ παράλληλα νὰ γεμίζουν τὶς τσέπες τους ἐκ τοῦ ἀσφαλοῦς. Ὁ χορὸς πείθεται καὶ προσθέτει καὶ τὶς δικῆς του ἐκκλήσεις στὶς ἐκκλήσεις τοῦ Βδελυκλέωνα· ὁ γέρο-Φιλοκλέων ὅμως δὲν πείθεται τόσο εὐκόλα. Τότε ὁ Βδελυκλέων, γιὰ νὰ τὸν ψυχαγωγῆσει, τοῦ κανονίζει νὰ παίξει τὸ δικαστὴ μέσα στὸ σπίτι: ὀργανώνεται λοιπὸν μιὰ οἰκιακὴ ἀπομίμηση δικαστηρίου, ὅταν ἀπὸ καλὴ συγκυρία κάποιος σκύλος κλέβει ἓνα κομμάτι τυρί, καὶ βέβαια εἰσάγεται ἀμέσως σὲ δίκη. Κατ' ἄρχην τοῦ εἶναι ἕνας ἄλλος σκύλος, καὶ ὀλόκληρη ἡ ὑπόθεση ἀποτελεῖ διαφανέστατη διακωμώδηση τῆς δικαστικῆς δίωξης πού εἶχε κινήσει ὁ Κλέων γιὰ τὸν Λάχη: τὸν κατηγοροῦσε γιὰ κατάχρηση, πού ὑποτίθεται ὅτι ἔκαμε ὅταν ἦταν διοικητὴς στρατιωτικοῦ σώματος στὴ Σικελία (ὄχι βέβαια στὴν περίφημη «σικελικὴ ἐκστρατεία»). Ὁ Φιλοκλέων ξεγελιέται μὲ τέχνασμα καὶ ρίχνει ἀθωωτικὴ ψῆφο· ὅταν συνειδητοποιεῖ ὅτι μὲ τὸ πάθημά του πρόδωσε τὶς ἀκαμπτες ἀρχές του, λιποθυμᾷ ἀπὸ ντροπὴ καὶ τρόμο.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ παρεμβάλλεται ἡ παράβαση. "Ὅταν τελειώσει, βρίσκουμε τὸν Βδελυκλέωνα νὰ ντύνει τὸν πατέρα του καὶ νὰ τὸν προετοιμάζει γιὰ μιὰ πιὸ ξεκούραστη καὶ πιὸ ξένοιαστη ζωῆ. Ὁ γέρος ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι κάπως ἐπαναστατικὸς, καί, καθὼς βλέπουμε, τὸ πιθανότερο εἶναι νὰ φερθεῖ ἄσκημα στὸ δεῦπνο, ὅπου ξεκινᾷ νὰ πάει. Γρήγορα ὅμως ἀκοῦμε ὅτι ρίχτηκε στὴν κοι-

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

νωνική ζωή με την ίδια ἀκράτεια πού χαρακτηρίζει καὶ τὴ δικαστική του ὑπηρεσία. Πιωμένος καὶ βίαιος, καὶ σὲ μεγάλα κέφια, φτάνει στὸ σπίτι μὲ μιὰ αὐλητρίδα κλεμμένη στὸ συμπόσιο. Καθὼς αἰσθάνεται νέος, τῆς μιᾶ μᾶλλον σὰν ἐρωτοχτυπημένος νεαρός μὲ αὐστηρὸ πατέρα —τύπος γνωστός σὲ πολὺ νεώτερες κωμωδίες (1351-1359):

*Μὰ ἂν δείξεις καλοσύνη, θὰ πληρώσω
λύτρα γιὰ σέ, καί, ἐλεύθερη, χροσό μου,
θὰ σ' ἔχω φιλενάδα, σὰν πεθάνει
ὁ γιός μου. Τώρα ἀκόμα δὲν ὀρίζω
τὸ βιός μου· ναι, εἶμαι νέος καὶ μὲ φυλάνε·
ὁ γιός μου δὲ μ' ἀφήνει ἀπὸ κοντά του·
κι εἶναι σπαγκοραμμένος καὶ γρινιάρης.
Φοβᾶται κιόλας μὴν παραστρατήσω·
μονάκριβο πατέρα μ' ἔχει, βλέπεις.*

Ὁ Βδελυκλέων τοῦ παίρνει τὸ κορίτσι, ἀλλὰ βρίσκεται ἀμέσως ἀντιμέτωπος μὲ μιὰ στρίγκλα φουρνάρισσα καὶ ἓναν ἄντρα, στοὺς ὁποίους εἶχε ἐπιτεθεῖ ὁ Φιλοκλέων στὸ δρόμο, καθὼς γύριζε στὸ σπίτι. Οἱ φουρνάρισσες, ὅπως (γιὰ κάποιον ἄγνωστο λόγο) καὶ οἱ ψαροπῶλες καὶ οἱ ξενοδόχες, στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ κωμωδία ἦταν συνήθως ἀντιπαθητικὰ πρόσωπα. Τὸ ἄλλο θύμα τῆς βιαιοπραγίας τοῦ Φιλοκλέωνα εἶναι συσταζούμενο πρόσωπο· καὶ οἱ δύο ὁμῶς παρουσιάζονται μὲ τὸν ἴδιο τρόπο. Ὁ Φιλοκλέων χειροτερεύει τὴν κατάστασιν μὲ τὶς προσβολές πού τοὺς κάνει, καὶ αὐτοὶ φεύγουν ἀπειλώντας νὰ τὸν καταγγείλουν γιὰ ὕβριν —ὁ Βδελυκλέων ἀπελπίζεται. Ὁ Φιλοκλέων κυριεύεται τώρα ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία νὰ ἐπιδείξει τὴν ἰκανότητά του στὸ χορὸ, καὶ προκαλεῖ ὅποιον θέλει νὰ τὸν συναγωνιστεῖ, πράγμα πού δίνει στὸ ἔργο θεαματικὸ τέλος: μπαίνουν τρεῖς χορευτὲς (βουβὰ πρόσωπα) πού δέχτηκαν τὴν πρόκληση τοῦ Φιλοκλέωνα, καὶ μαζί του ὀδηγοῦν τὸ χορὸ στὴν ἐξοδο.

ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Δὲν ὑπάρχει σημεῖο τοῦ ἔργου ὅπου νὰ μπορεῖ νὰ ἀποδειχτεῖ ὅτι στὴ σκηνὴ βρίσκονται καὶ μιλοῦν τέσσερις συγχρόνως ὑποκριτές· ὥστόσο κάθε προσπάθεια νὰ παρασταθεῖ ἡ κωμωδία μὲ τρεῖς μόνο ἡθοποιούς προϋποθέτει μερικὲς ἐξαιρετικὰ γρήγορες ἀλλαγές ἀπὸ τὸν ἓνα ρόλο στὸν ἄλλο. Ὁ Βδελυκλέων, πού τὸν βλέπουμε

κοιμισμένο στη σκεπή (67 κ.έ.) από την αρχή του έργου — και ὅση ὥρα διαρκεῖ ὁ διάλογος τῶν δύο δούλων, πού συνεχίζεται ὡς τὸν στ. 135—, ξυπνᾷ στὸν στ. 136 καὶ τοὺς φωνάζει: Στὸν ἕναν δίνει ἐντολὴ νὰ φυλάει τὴν πόρτα, καὶ στὸν ἄλλο νὰ τρέξει στὸ πίσω μέρος τοῦ σπιτιοῦ (138): αὐτὸ μᾶς γλιτώνει ἀπὸ τὸν ἕνα δοῦλο. Πέντε μόλις στίχους ἀργότερα ὁ Φιλοκλέων ἀρχίζει νὰ ξετρυπώνει ἀπὸ τὴν καμινάδα, πρωτομιλώντας στὸν στ. 144. Ὁ Βδελυκλέων μένει στὴ σκηνὴ συνεχῶς, ὅπως περίπου καὶ ὁ Φιλοκλέων, ὡς τὸν στ. 1009. Ὁ δοῦλος λέει μερικοὺς στίχους ὡς τὸν 502, καὶ πάλι στὸν στ. 835 ἕνας δοῦλος βγαίνει ἀπὸ τὸ σπίτι βρίζοντας τὸ σκύλο πού βρίσκεται ἀκόμη μέσα: ἂν δεχτοῦμε ὅτι τοὺς δύο αὐτοὺς ρόλους τῶν δούλων τοὺς ἔπαιξε ὁ ἴδιος ἠθοποιός, τότε πρέπει νὰ ἔμπαινε στὸ σκηνικὸ οἰκοδόμημα κάποια στιγμή ἀνάμεσα στοὺς στ. 502 καὶ 835, χωρὶς νὰ δηλώνεται πουθενὰ στὸ κείμενο αὐτὴ ἡ ἐξοδός του. Στὴ δίκη τῶν σκύλων, ὁ σκύλος-κατήγορος εἶναι ἄνθρωπος-ἠθοποιός, γιὰτὶ ἔχει ῥόλο μεγάλο — ἀλλὰ καὶ ὁ ἄλλος σκύλος εἶναι ἄνθρωπος ντυμένος σκύλος, ἂν καὶ τὴν ὑπεράσπισή του τὴν ἔχει ἀναλάβει ἐξ ὀλοκλήρου ὁ Βδελυκλέων.

Πρὸς τὸ τέλος τοῦ έργου οἱ εἰσοδοὶ καὶ οἱ ἐξοδοὶ τῶν ἠθοποιῶν διαμορφώνονται ὡς ἑξῆς:

— Δοῦλος: εἴσοδος 1292, ἐξοδος 1325, εἴσοδος 1475 — παραμένει ὡς τὸ τέλος·

— Φιλοκλέων: εἴσοδος 1326, ἐξοδος 1449, εἴσοδος 1482 — παραμένει ὡς τὸ τέλος·

— Κάποιος στὸν ὅποιο ἔχει ἐπιτεθεῖ ὁ Φιλοκλέων: εἴσοδος (μαζὶ μὲ βουβᾶ πρόσωπα πού καταδιώκουν τὸ γέρο) 1326, ἐξοδος (μαζὶ μὲ τὰ ἴδια πρόσωπα) 1334·

— Βδελυκλέων: εἴσοδος 1364, ἐξοδος 1449·

— Φουρνάρισσα: εἴσοδος (μαζὶ μὲ ἕνα βουβὸ πρόσωπο, πού τελικὰ στοὺς στ. 1408 καὶ 1412 ἀποκαλύπτεται ὅτι εἶναι ὁ Χαιρεφώντας) 1388, ἐξοδος 1414·

— Κάποιος ἄλλος, πού κατηγορεῖ τὸν Φιλοκλέωνα γιὰ ἐπίθεση: εἴσοδος 1415, ἐξοδος 1441.

Ἐποὶ λοιπὸν τὰ λόγια τοῦ Φιλοκλέωνα στοὺς στ. 1412-1414 ἀπευθύνονται πρὸς τὸν Χαιρεφώντα, καὶ ὁ Βδελυκλέων, στὸ διστιχο 1415 κ.έ., λέει «νά πού ἔρχεται κάποιος ἄλλος...», ἡ χρησιμοποίησις τεσσάρων ἠθοποιῶν γιὰ τοὺς στ. 1388-1441 φαίνε-

ται αναπόφευκτη. *Αν θέλουμε νὰ περιορίσουμε στὸ ἐλάχιστο τὴ συμμετοχὴ τοῦ τέταρτου ὑποκριτῆ, μπορούμε νὰ συνδυάσουμε τὸ ρόλο τοῦ δευτέρου δούλου στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου μὲ τὸ ρόλο τοῦ Φιλοκλέωνα· ὁ χρόνος ὅμως πού μένει γιὰ τὴ μεταμφίεση τοῦ ἠθοποιοῦ εἶναι πολὺ σύντομος: δεκαπέντε δευτερόλεπτα τὸ πολὺ, ἂν λάβουμε ὑπόψιν ὅτι οἱ στίχοι πού μεσολαβοῦν ἔχουν χαρακτῆρα ἀνήσυχο καὶ βιαστικό. Στὰ δεκαπέντε αὐτὰ δευτερόλεπτα ὁ ἠθοποιὸς πρέπει καὶ νὰ ἀλλάξει τὸ κοστοῦμι του καὶ νὰ σκαρφαλώσει ἀπὸ μέσα στὴν καμινάδα.

Ὁ χορὸς παρουσιάζει τὴν ἰδιοτυπία νὰ συνοδεύεται, καθὼς μπαίνει, ἀπὸ μερικά ἀγόρια πού κρατοῦν λυχνάρια γιὰ νὰ καθοδηγήσουν τοὺς γέρους ἀξημέρωτα μέσα στὰ σκοτάδια. Ἔχουμε ἓνα διαλογικὸ μέρος (248-258) ἀνάμεσα στὸν κορυφαῖο καὶ σ' ἓνα ἀγόρι, καὶ ἓνα λυρικό διάλογο, λίγο ἀργότερα, εἴτε ἀνάμεσα σ' ὄλο τὸ χορὸ καὶ σ' ὅλα τὰ ἀγόρια, εἴτε ἀνάμεσα στὸν κορυφαῖο καὶ στὸ ἀγόρι πού μίλησε παραπάνω. Μιὰ τρίτη δυνατότητα, ὁ τραγουδιστὸς διάλογος νὰ γίνεται ἀνάμεσα σ' ὀλόκληρο τὸ χορὸ καὶ σ' ἓνα μόνο ἀγόρι, δὲν συμβιβάζεται μὲ τὴ χρῆση τῶν κλητικῶν *πάτερ* (292, 303) καὶ *παππία* (296). Τὰ παιδιά, στοὺς στ. 408-414, τὰ στέλνουν τρεχάτα γιὰ νὰ ποῦν στὸν Κλέωνα τί συμβαίνει, καὶ αὐτὸ δίνει στὸ χορὸ τὴν εὐκαιρία πού χρειάζεται γιὰ νὰ πετάξει ἀπὸ πάνω του τὰ ἐξωτερικὰ ρούχα, πού ὡς τὴ στιγμή ἐκείνη ἔκρυβαν τὴν ἀμφίεση τῆς σφήκας. Εἶναι παράξενο ὅτι, παρὰ τὴ μεγάλη ἡλικία τῶν μελῶν τοῦ χοροῦ, τὰ ἀγόρια ἀναφέρεται καθαρὰ πῶς εἶναι παιδιά τους καὶ ὄχι ἐγγόνια τους· ἀλλὰ, ὅπως θὰ μπορούσαμε νὰ υποφιαστοῦμε καὶ ἀπὸ ἄλλες ἐνδείξεις, ὄψιμοι ἢ δεῦτεροι γάμοι ἦταν τόσο συνηθισμένοι, ὥστε ὁ Ἄριστοφάνης δὲν δυσκολεύτηκε καθόλου νὰ συνδυάσει τὰ δύο στοιχεῖα πού τοῦ χρειάζονταν, γιὰ διαφορετικούς τὸ καθένα θεατρικούς λόγους: ἓνα παιδί-τραγουδιστὴ καὶ ἓνα χορὸ γερόντων. Παιδιά-τραγουδιστὲς παρουσιάζονται καὶ στὶς *Ἰκέτιδες* τοῦ Εὐριπίδη, ἔργο πού ὑφολογικὰ κριτήρια τὸ χρονολογοῦν κοντὰ στοὺς *Σφήκες*: τὴ δεκαετία 430-420 π.Χ., τὰ παιδιά πού τραγουδοῦσαν σὲ θεατρικὲς παραστάσεις ἴσως νὰ ἀποτελοῦσαν στοιχεῖο ἰδιαιτέρα ἀγαπητό (πρβ. σ. 189, γιὰ τὴν *Εἰρήνη*).

Στὸ ἔργο δὲν χρειάζονται περισσότερες ἀπὸ μία πόρτες: γιὰ κωμικούς ὅμως λόγους ἢ μία αὐτὴ πόρτα πρέπει νὰ ἀνοίγει (ἀντικανονικά) πρὸς τὰ ἔξω — ἢ τουλάχιστον ὑποτίθεται ὅτι ἀνοίγει πρὸς τὰ ἔξω — ὥστε νὰ μπορεῖ ὁ δούλος νὰ τὴ σπρώχνει ἀπ' ἔξω

σάν τρελός, για να μην ανοίξει και βγει ο Φιλοκλέων — από τη μεριά του ο γέρος σπρώχνει άγριεμένος προς τα έξω (152-155). Διαφορετικά, το τράβηγμα τής πόρτας δεν θα μπορούσε εύκολα να παρασταθεί κωμικά, και άλλωστε αποκλείεται από τη λέξη *πίεζε* του στ. 152. “Υστερα από το επεισόδιο αυτό έχουμε είκοσι στίχους διαλόγου του Βδελυκλέωνα με τον Φιλοκλέωνα, ώσπου ο πρώτος βγάζει το γάιδαρο από το σπίτι (πρβ. σ. 96). Ποῦ βρίσκεται ο Φιλοκλέων ὅλη αὐτὴ τὴν ὥρα; Είναι δύσκολο να πιστέψουμε ότι φωνάζει δίχως να τον βλέπουμε πίσω από την πόρτα. Σὲ κάθε παράλληλη περίπτωση ὅπου συμβαίνει κάτι τέτοιο, ὅσα λέγονται είναι πολύ συντομότερα και λιγότερο κουβεντιαστά. Ἡ σωστὴ ἀπάντηση είναι βέβαια ὅτι ὁ Φιλοκλέων βρίσκεται στὸ παράθυρο, και στοὺς στ. 317 κ.έ. τραγουδᾷ στὸ χορὸ:

*Ἀγαπητοί, ἀπ' τὴν τρύπ' αὐτὴ
περνᾷ ἡ φωνή σας καθαρὰ
και τὴν ἀκούω και λαχταρῶ.*

Ἡ λέξη *ὄπη* ποῦ χρησιμοποιεῖται στὸ κείμενο μπορεῖ να σημαίνει κάθε λογῆς ἀνοιγμα, τρύπα ἢ χαραμάδα. Ὁ Φιλοκλέων θὰ μπορούσε πραγματικὰ να ἀκούει τὸ χορὸ χωρὶς ἢ θέση του να μᾶς ἐπιτρέπει να τὸν βλέπουμε· ἀν ὁμως ὁ ἕνας συνομιλητῆς βρισκόταν συνεχῶς κρυμμένος μέσα στὸ σπίτι, ὁ μεγάλος τραγουδιστὸς και κουβεντιαστὸς διάλογος ποῦ ἀρχίζει στὸν στ. 317 εἶναι σχεδὸν ἀδιανόητος: «παράθυρο» εἶναι λοιπὸν ἐδῶ ἡ φυσικὴ ἐρμηνεία τοῦ *ὄπη*. Στὸν στ. 379 ὁ χορὸς ἐνθαρρύνει τὸν Φιλοκλέωνα να κατέβει με σκοινὶ ἀπὸ τὸ παράθυρο, ποῦ αὐτὴ τὴ φορά κατονομάζεται με τὸν εἰδικὸ ὄρο *θυρίς*, κι αὐτὸς τὰ καταφέρνει. Ὁ Βδελυκλέων ξυπνᾷ ἔγκαιρα και ἐπιχειρεῖ να τὸν σταματήσῃ, ὅχι ὁμως ἀρκετὰ ἔγκαιρα για να τὸν προλάβῃ. “Υστερα ἀπὸ μιὰ σκηνὴ γεμάτη κωμικὴ ἀναταραχὴ, ὅπου ὁ Βδελυκλέων, οἱ δοῦλοι του, ὁ Φιλοκλέων και ὁ χορὸς παίρνουν ὅλοι μέρος, ὁ Φιλοκλέων καταφέρνει να προσγειωθεῖ στὸ ἔδαφος, ὅπου και τὸν χρειάζομαστε ἀπὸ ἐδῶ και πέρα. Είναι ὀλοφάνερο ὅτι ἡ *θυρίς* βρίσκεται σὲ ἕνα ἐπάνω πάτωμα τοῦ σκηνικοῦ οἰκοδομήματος και, σύμφωνα με τὰ πολὺπλοκα προφυλακτικὰ μέτρα τοῦ Βδελυκλέωνα, ὅπως περιγράφονται στὴν πρώτη σκηνὴ τοῦ ἔργου (στ. 125-132), ἦταν σκεπασμένη με δίχτυ, τὸ ὁποῖο τρυπᾷ ὁ Φιλοκλέων με τὰ δόντια του, στοὺς στ. 367-371, παίρνοντας κουράγιο ἀπὸ τὶς παροτρύνσεις τοῦ χοροῦ. Ἡ *ὄπη* ποῦ ἀναφέρει στὸν στ. 318 θὰ μπορούσε

νά είναι τὸ ἴδιο τὸ παράθυρο, ἀπ' ὅπου εἶναι δυνατό νὰ διεξαγόταν καὶ ἡ συζήτηση τῶν στ. 156-176.¹

Ο ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΦΙΛΟΚΛΕΩΝΑ

Παρατηρήσαμε ἤδη (σ. 64) ὅτι ὁ κεντρικὸς χαρακτήρας τῆς ἀριστοφανικῆς κωμωδίας συμπεριφέρεται μερικές φορές χωρίς καμιά ἀναστολή, καὶ ὡστόσο βλέπουμε νὰ μένει ἀτιμώρητος. Ἡ ἔδεια στάση στὴν πραγματικὴ ζωὴ θὰ προκαλοῦσε ἔντονη κοινωνικὴ ἀποδοκιμασία, ἡ ἀκώμη καὶ σοβαρὲς νομικὲς κυρώσεις. Ἄν ὁ μέσος θεατῆς ταυτιστεῖ μὲ ἓνα τέτοιο πρόσωπο, ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ πάρει κάποια ἐκδίκηση γιὰ τὶς καταπιεστικὲς κοινωνικὲς καὶ πολιτικὲς συνθῆκες τῆς ζωῆς. Ὅπως εἶδαμε, ὅταν ὁ Φιλοκλέων εἶναι μεθυσμένος, δὲν τὸ ἔχει σὲ τίποτε νὰ χρησιμοποιεῖ βία καὶ βρισιὲς πρὸς τοὺς συναθρώπους του, σὲ βαθμὸ πού νὰ τὸν ἀπειλοῦν μὲ καταγγελία ὕβρεως. Νεώτεροι σχολιαστὲς ἐπισήμαναν τὴ συμπάθεια καὶ τὴν ἀγάπη πού προκαλεῖ ὁ Φιλοκλέων στὸ θεατῆ καὶ τὸν ἀναγνώστη τῆς κωμωδίας. Παραδέχομαι καὶ ἐγὼ ὅτι τὸν συμπαθῶ· μένω ὅμως ἐκπληκτος μπροστὰ στὴν κρυμμένη δύναμη τῶν ἀντιθεσμικῶν αἰσθημάτων τὰ ὁποῖα προϋποθέτει αὐτὴ ἡ συμπάθεια καὶ ἡ ἀγάπη. Ὁ Ἀριστοφάνης ἔχει φορτώσει τὸ χαρακτήρα τοῦ Φιλοκλέωνα μὲ τόσα ἐλαττώματα, ὥστε μπροστὰ του ὁ Δικαιοπόλης, ὁ Τρυγαῖος καὶ ὁ Πεισέταιρος νὰ φαίνονται σχεδὸν ἅγιοι. Καταγράφουμε ἓνα ἓνα τὰ ἀμαρτήματα πού τοῦ καταλογίζουμε:

1. Στὴ δικαστικὴ ὑπηρεσία, αὐτὸ πού ἀρέσει στὸν Φιλοκλέων δὲν εἶναι μόνον ἡ εὐκαιρία πού τοῦ δίνει νὰ ἀσκεῖ αὐθαίρετη καὶ ἀνεύθυνη ἐξουσία, ἀλλὰ καὶ ἡ εὐκαιρία νὰ βλάπτει. Αὐτὸ του τὸ ἄχτι τὸ δηλώνει ὁ ἴδιος στὸ χορὸ (320-323), ὅταν ἀνακοινώνει ὅτι θέλει νὰ τὸ σκάσει καὶ νὰ πάει μαζί τους στὸ δικαστήριο μὲ σκοπὸ *κακὸν τι ποιῆσαι*, καὶ ὅταν λέει ὅτι ὁ γιός του δὲν τὸν ἀφήνει *δικάζειν οὐδὲ δρᾶν οὐδὲν κακόν* (340). Αὐτὸ πού λέει μπορεῖ ὡς ἓνα βαθμὸ νὰ θεωρηθεῖ παράδειγμα θεατρικῆς ἀσυνέπειας τοῦ ρόλου, ὅπως αὐτὴ πού συζητήσαμε στὴ σ. 92/3· εἶναι ἀξιοσημείωτη ὅμως ἡ ἐμφαση πού δημιουργεῖται μὲ τὴν ἐπανάληψη.

1. Μέσα ἀπὸ τὴν πόρτα δὲν εἶναι ὑποχρεωτικὸ νὰ βρῆσκαται ὁ ἠθοποιὸς πού παίζει τὸν Φιλοκλέωνα· ἀπὸ μέσα μποροῦσε νὰ σπρώχνει ἓνας ὁποιοσδήποτε ἔκτακτος, ἐνῶ ὁ Φιλοκλέων στέκει πίσω ἀπὸ τὸ ἐπάνω παράθυρο, ἔτοιμος νὰ ἀρχίσει νὰ μιλά.

2. "Όταν ο χορός του προτείνει (354 κ.έ.) να κατέβει από το παράθυρο με σκοινί, και κάποια στιγμή του αναφέρει μια ειδική περίπτωση, τότε που στρατιώτης στην άλωση της Νάξου είχε κλέψει κάτι σουβλες, ο Φιλοκλέων το παραδέχεται με νοσταλγία (357):

*"Ημουν τότε στά νάτα μου άπάνω, πολύ
δυνατός, και στο κλέψιμο μάνα.*

Προηγούμενος ο κορυφαίος είχε θυμίσει στους συντρόφους του, καθώς κλαίνε τη χαμένη τους νιότη (236-239):

*Τ' άπομεινάρια είμαστ' έμεις άπ' τη χρυσή νεολαία,
άπ' του Βυζάντιου τη φρουρά· μια νύχτα εκεί μαζί σου
τη σκάφη μιās φουρνάρισσας έκλεπα έγώ, θυμήσουν
κανένας δέ μās ένωσε· την κάμαμε δλη σκίζες
και στη φωτιά της βράσαμε ραδίκια, λίγες ρίζες.*

'Αργότερα στο έργο (1200 κ.έ.) ο Φιλοκλέων καυχιέται πως «ή πιό γενναία του πράξη» ήταν πού

*άπ' του Έργασίωνα κάποτε τ' άμπέλι
έκλεπα τ' αντίστύλια τών κλημάτων.*

3. Μιλώντας για τó κατόρθωμά του στη Νάξο, ο Φιλοκλέων έπτε ακόμη (358 κ.έ.):

*Δέ με φύλαγε κιόλας κανένας· χωρίς
φόβο τό 'σκαγα, αν ήθελα. Τώρα, για δές,
όπλισμένοι έχουν πιάσει παντού τά στενά.*

"Όπως έχουν τώρα τά πράγματα, ο Φιλοκλέων θέλει να «τò σκάσει» περνώντας ανάμεσα από τούς έχθρούς, δηλαδή τόν Βδελυκλέωνα και τούς δούλους, για να έκτελέσει τò δημόσιο καθήκον του· οί εκφράσεις όμως που χρησιμοποιεί και ή αντίθεση με την έποχή της στρατιωτικής του θητείας, όπως τή σημειώνει, μάς κάνουν να υποθέσουμε ότι εκείνο τόν καιρό δέν εχανε καμιά εύκαιρία για να τò σκάσει, μακριά από τόν κίνδυνο —πουθενά άλλου δέν συναντούμε δειλία στά χαρακτηριστικά του «κωμικού ήρωα».

4. "Όταν καυχιέται για τή δύναμη πού έχει ο δικαστής, ο Φιλοκλέων μάς λέει (583-586) ότι, αν πεθάνει ένας πατέρας και άφήσει τήν κόρη του (και μαζί ένα μέρος της περιουσίας) να τήν πάρει κάποιος που κατονομάζεται στη διαθήκη, οί δικαστές δέν

νοιάζονται καθόλου για τη διαθήκη και τη σφραγίδα που αποδείχνει την ισχύ της, αλλά επιδικάζουν την κόρη και την περιουσία σε όποιον τους το ζητά άρκετά πειστικά. Δεν είναι εύκολο να φανταστούμε τον Δικαιόπολη να συμπεριφέρεται με τέτοιο τρόπο, που δεν δείχνει μόνο πλήρη περιφρόνηση προς το νόμο, αλλά και συγγενεύει κάπως με ένα από τα πιά άνανδρα και άπεχθή άδικήματα, την κάκωσιν, τη ζημία που γίνεται σε χήρες, σε όρφανά και σε γυναίκες κληρονόμους.

5. Στους στ. 607-609 ο Φιλοκλέων διηγείται με φανερή ευχαρίστηση πώς, όταν γυρίζει σπίτι από το δικαστήριο, κουβαλώντας την άποζημίωσή του στο στόμα (όπως συνήθιζαν οι άρχαιοι "Έλληνες), τον ύποδέχεται ή κόρη του με χαρά, και ψαρεύει από το στόμα του το νόμισμα με τη γλώσσα της. Αυτό το είδος το φιλι ήταν (φυσικά) γνωστό στους άρχαίους ως έντονα έρωτικό (π.χ. *Θεσμοφοριάζουσες*, 130) —το χωρίο αυτό είναι το μόνο στην άρχαία κωμωδία που άποτολμά ύπαινιγμό στις χαρές που δίνει ή αίμομιξία.²

Κοντολογίς, ο Φιλοκλέων δεν είναι μόνο ένα κωμικό πρόσωπο, που κάνει ό,τι θά επιθυμούσε πραγματικά να κάνει στη ζωή του ο κοινός άνθρωπος· φαίνεται επίσης πώς είναι ο τύπος του ανθρώπου (σπάνιος εύτυχώς!) που ως στρατιώτης ληστεύει τους άοπλους πολίτες αλλά άποφεύγει τους όπλισμένους έχθρούς, και που περνά στα γεράματα τις μέρες του κάνοντας άλλους να πονούν και τα βράδια βάζοντας χέρι στη θυγατέρα του. Άν μολαταύτα έξακολουθεί να μάς άρέσει, γιατί μάς άρέσει; Μήπως ό Άριστοφάνης μάς ύποχρεώνει, με κάποια δραματοουργική δεξιοτεχνία που δεν επιδέχεται λογική άνάλυση, να τον συμπαθούμε; Ή μήπως φταίμε έμείς, που κάποια άνεπάρκεια τής φαντασίας μας μάς έμποδίζει να άντιδράσουμε σε φανταστικά πρόσωπα, όπως θά άντιδρούσαμε στα πρόσωπα και στις καταστάσεις που συναντούμε στη δική μας ζωή; Μήπως παρεξηγήσαμε τον Φιλοκλέωνα και τις προθέσεις του δημιουργού του; Ό Τρυγαίος στην *Ειρήνη* (54, 65) θεωρείται από το δούλο του τρελός, όταν

2. [Νομίζω ότι ο συγγραφέας παρεξηγεί στο σημείο αυτό μά συνήθεια, που δίκαια προκαλεί άπορία στους Άγγλοσάξονες (και άγανάκτηση στους ύγειονολόγους)· στον έλληνικό όμως χώρο το φιλι τής κόρης, έστω και στο στόμα του πατέρα της, συνήθιζεται άκόμη και σήμερα στα λαϊκά στρώματα όρισμένων περιοχών, και δεν είναι καθόλου ύποχρεωτικό να έχει ένοχο έρωτικό χρώμα —ίδίως όταν με τον τρόπο αυτό ή κόρη εκδηλώνει χαρά και εύγνωμοσύνη για ένα δώρο που μόλις δέχτηκε.]

σχεδιάζει να πετάξει στον Όλυμπο κανένας όμως δεν ξαναλέει ότι *μίνεται*, όταν στο γυρισμό φέρνει μαζί του την Ειρήνη. Από την άλλη, ο Φιλοκλέων νοσεϊ (71, 87, πρβ. 119-124) δσν τὸν κατέχει πιεστικά ἡ μανία τῆς δικαστικῆς ἐξουσίας, καὶ *μίνεται* (1486) πρὸς τὸ τέλος τοῦ ἔργου, ὅταν ἡ ἀκόρεστη ἐπιθετικότητά του στρέφεται σὲ διαφορετικὴ κατεύθυνση. Ὁ Βδελυκλέων περιγράφει τὴν «ἀρρώστια» του σὰν «πολὺ παλιὰ καὶ ἐμφυτὴ ἀρρώστια τῆς πόλης» (651)· αὐτὸ μᾶς ὀδηγεῖ σὲ μιὰ ἐνδιαφέρουσα σχέση ἀνάμεσα στὴν προσωπικότητα τοῦ Φιλοκλέωνα ὡς ἀτόμου καὶ στὶς πλευρὲς ἐκεῖνες τοῦ δικαστικοῦ συστήματος ποὺ σατιρίζονται παράλληλα στὸ ἔργο.

ΤΑ ΔΙΚΑΣΤΗΡΙΑ

Ἄν ὁ Φιλοκλέων ἐπιθυμῆ νὰ ξοδεύει καθημερινὰ τὴ μέρα του ὑπηρετώντας ὡς δικαστῆς, γιατί δημιουργεῖται θέμα; Καὶ εἰδικότερα: γιατί ὁ γιός του θέλει νὰ τὸν ἐμποδίσει νὰ ἀσκήσει ἕνα δημόσιο λειτουργήμα ποὺ τοῦ προκαλεῖ τόση χαρὰ καὶ τόσο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ ζωὴ, τώρα μάλιστα ποὺ ἔχει πάρει τὴν κάτω βόλτα; Ἄν δὲν εἶναι σωστὸ νὰ ὑπηρετεῖ ὁ Φιλοκλέων δικαστῆς, γιατί δὲν εἶναι σωστὸ; Μήπως ἐπειδὴ

(α) εἶναι δουλειὰ γιὰ νεώτερους, ἢ

(β) ὁ Φιλοκλέων δὲν ἀντιμετωπίζει τὴ δουλειὰ τοῦ δικαστῆ με τὴν ἀπαιτούμενη σοβαρότητα, ἢ

(γ) ἡ δουλειὰ αὐτὴ δὲν ταιριάζει σὲ εὐκατάστατους πολίτες, ἢ

(δ) τὸ ἴδιο τὸ σύστημα τῶν λαϊκῶν δικαστηρίων δὲν εἶναι σωστό;

Ἄν ἰσχύει τὸ (γ), πρέπει νὰ συμπεράνουμε ὅτι μόνο οἱ φτωχοί, ποὺ με χαρὰ εἰσπράττουν τοὺς τρεῖς ὀβολοὺς ἡμερήσια ἀποζημίωση, πρέπει νὰ βγάζουν τίς ἀποφάσεις στὸ δικαστήριον. Καὶ ἂν ἰσχύει τὸ (δ), φτάνουμε στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ δικαιοσύνη πρέπει νὰ παραδοθεῖ στὰ χέρια ἐκείνων ποὺ ὁ ἠθικολόγος Ἡσίοδος, τρεῖς αἰῶνες νωρίτερα, ὀνόμαζε ἀγανακτισμένος *δωροφάγους βασιλῆας*.³ Ὅπως στοὺς *Ἰππεῖς* δὲν ὑπάρχει οὔτε ἕνας ὑπαινιγμός

3. Στους *Ὀρνίθες*, 508-510, ἕνα ἀστεῖο συνδέει τοὺς βασιλεῖς τῆς ἡρωικῆς ἐποχῆς, ὅπως ὁ Ἀγαμέμνων καὶ ὁ Μενέλαος, με τὴ δῖψα τῆς δωροληψίας. Ἀπὸ μιὰ ἀποψη ἀντιδημοκρατικὴ μπορεῖ φυσικὰ νὰ ἰσχυριστεῖ κανεὶς ὅτι ἕνα μεγάλο δικαστικὸ σῶμα, ποὺ θεωρεῖ ὅτι ἀντιπροσωπεύει τὴν πλειοψηφία τῆς κοινότητος, εἶναι διαβλητὸ ἐφόσον καταδικάζει κάποιον γιὰ ἀθμεύσει τὴν περιουσία του (*Ἰππεῖς*, 1358-1360).

ἔτι πρέπει νὰ περιοριστεῖ ἡ ἐξουσία τοῦ λαοῦ, ἔτσι καὶ στοὺς Σφήκες δὲν γίνεται κανένας λόγος γιὰ τὶς (γ) καὶ (δ) περιπτώσεις. Ἀξίζει νὰ προσέξουμε ἐδῶ ὅτι ὁ Ἀριστοφάνης δὲν ἀναφέρει τίποτε γιὰ σύγκρουση ἀνάμεσα στοὺς τεμπέληδες κατοίκους τῆς πόλης, πού ἀπαρτίζουν τὰ λαϊκὰ δικαστήρια, καὶ στοὺς ἐνάρετους γεωργούς πού ἀποτελοῦν τὰ θύματα τῶν δικαστηρίων.

Πραγματικά, στὴν *Εἰρήνη*, 349, ὁ χορὸς πού μιλά γιὰ τὶς ἐλπίδες τῶν γεωργῶν τῆς Ἀττικῆς καί, λίγους στίχους παρακάτω (358), δηλώνει ὅτι ταυτίζεται μὲ τὴ στρατιωτικὴ τάξη τῶν ὀπλιτῶν, λέει ὅτι ἀρκεῖ νὰ γίνῃ εἰρήνη,

καὶ στρουφὸς καὶ τζαναμπέτης δικαστῆς δὲ θά' μαι πιά.

Ἡ ἰδέα ὅτι θὰ ἦταν καλύτερα νὰ ὑπηρετοῦν στὸ δικαστήριον νεώτεροι ἄντρες δὲν εἶναι αὐτὴ καθαυτὴ ἀπὸ ἐκεῖνες πού θὰ μπορούσε νὰ ὑποστηρίξει ὁ Ἀριστοφάνης, ἀλλὰ οὔτε καὶ πρακτικὰ εἶναι ἐφικτή: οἱ δικαστῆς εἶναι πολὺ λογικὸ νὰ ἔχουν πιά περάσει τὴ στρατευσίμη ἡλικία καὶ νὰ διαθέτουν, ὑπηρετώντας τὸ δημόσιο, ἓνα μέρος ἀπὸ τὸ χρόνον πού τοὺς περισσεύει τώρα πού δὲν τοὺς βασανίζουν πιά οἱ καθημερινὲς σκοτοῦρες γιὰ τὰ κτήματα, τὴ βιοτεχνία ἢ τὸ ἐμπόριον· ἄλλωστε, οἱ πολλοὶ ἀσπρομάλληδες δικαστῆς ἀποτελοῦν τὸ δημοκρατικὸ ἰσοδύναμον ἐνὸς πανάρχαιου κοινωνικοῦ θεσμοῦ: τῶν πρεσβυτέρων τῆς κοινότητος πού ὡς γενοῦσιν ἀσκοῦν τὰ δικαστικὰ καθήκοντα.

Στὸ τέλος τοῦ προλόγου, ἐκεῖ ὅπου φανερώνονται τὰ ὀνόματα τοῦ Φιλοκλέωνα καὶ τοῦ Βδελυκλέωνα (133 κ.έ.), ὁ ποιητὴς μᾶς ἐξηγεῖ γιατί ἡ μανία τοῦ Φιλοκλέωνα ἦταν βλαπτικὴ γιὰ τὴν κοινότητα. Στὴν κωμῶδια δὲν εἶναι καθόλου συνηθισμένον νὰ μᾶς ἀποκαλύπτονται τὰ ὀνόματα τῶν πρωταγωνιστῶν πρὶν ἀπὸ τὴν ἐμφάνισίν τοις: τὸ ὄνομα τοῦ Δικαιοπόλη πρωτακούγεται στοὺς Ἀχαρνεῖς στὸ στίχον 406· ὅτι ὁ Ἀλλαντοπώλης ὀνομάζεται Ἀγοράκριτος τὸ μαθαίνουμε στὸ τέλος σχεδὸν τῶν Ἰπλέων (1257)· τὸ ὄνομα τοῦ Στρεψιάδῃ ἀναφέρεται σὶς *Νεφέλες* στὸν 134 (ἀφοῦ αὐτὸς ἔχει χτυπήσει τὴν πόρταν τοῦ φροντιστηρίου), τοῦ Τρυγαίου στὴν *Εἰρήνη* στὸν 190 (ἔχι στὸν περιγραφικὸν πρόλογον, ἀλλὰ μετὰ τὴν ἀφιξὴν τοῦ ἥρωα στὸν Ὀλυμπο), καὶ τοῦ Πεισέταιρου στοὺς Ὀρνίθες γιὰ πρώτη φορὰ στὸν στ. 644. Ὁ ποιητὴς μᾶς λέει πρῶτον ὅτι ὁ γέρονς εἶναι διανοητικὰ ἄρρωστος, μὲ ψύχωση γιὰ τὰ δικαστήρια, καὶ ὅτι ὁ νέος ἔκαμε ὅτι περνοῦσε ἀπὸ τὸ χέρι του γιὰ νὰ τὸν γιαιτρέψῃ, τὸ ἴδιον σὰν νὰ προσπαθοῦσε νὰ

τὸν γιατρέψει ἀπὸ βαριάς μορφῆς ἀρθρίτιδα ἢ ἀπὸ καρκίνου· ὅταν ἀμέσως μετὰ ἀκοῦμε ὅτι ὁ γέρονς ὀνομάζεται Φιλοκλέων καὶ ὁ γιός του Βδελυκλέων, εἶναι φυσικὸ νὰ συσχετίσουμε τὰ ὀνόματα μὲ μιὰ ὄψη τῆς πολιτικῆς ζωῆς ποῦ σατιρίστηκε στοὺς Ἰππεῖς, καὶ ποῦ ὀπωσδήποτε μᾶς εἶναι οικεῖα. Εἴμαστε λοιπὸν ἀρκετὰ προετοιμασμένοι νὰ ἀκούσουμε τὰ ἐπιχειρήματα ποῦ θὰ χρησιμοποιοῦσε ὁ Βδελυκλέων γιὰ νὰ πείσει τὸ χορὸ ὅτι σωστὸ θὰ ἦταν ὁ γερο-πατέρας του νὰ μένει στὸ σπίτι. Ὁ χορὸς πείθεται, γιατί, ὅπως καὶ ὁ χορὸς στοὺς Ἀχαρνεῖς, ἀποτελεῖται ἀπὸ ἀνθρώπους ποῦ τελικὰ ὑποκύπτουν στοὺς νόμους τῆς λογικῆς.

Τὰ ἀθηναϊκὰ λαϊκὰ δικαστήρια ἀποτελοῦσαν κατὰ κάποιον τρόπο ἐπιτροπὲς τῆς κυρίαρχης συνέλευσης, ἀλλὰ κάπως ἰδιότυπες: κανένας δὲν μπορούσε νὰ τοὺς ζητήσῃ νὰ λογοδοτήσουν, οὔτε νὰ ἐφεσιβάλλῃ τις ἀποφάσεις τους, καὶ ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ ἀποτελοῦσαν οἱ ἴδιες κυρίαρχο σώμα. Καταγγελίες γιὰ δωροληψία στὴ διοίκηση, γιὰ διαδικαστικὲς ἀνωμαλίες, γιὰ στρατιωτικὲς ἀποτυχίες καὶ γιὰ κακὲς πολιτικὲς εἰσηγήσεις ἦταν κἀτὶ τὸ συνηθισμένο· ἔτσι τὰ δικαστήρια εἶχαν τὴ δυνατότητα νὰ δημιουργοῦν ἢ νὰ καταστρέφουν τὴ σταδιοδρομία τῶν πολιτικῶν, ἐνῶ ἡ θανατικὴ ποινὴ ἐπιβαλλόταν πολὺ εὐκόλα. Καὶ αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἀνεύθυνη ἀσκησιὴ ἐξουσίας ἀρᾶσει στὸν Φιλοκλέωνα καὶ στοὺς ἡλικιωμένους φίλους του: νὰ κλαῖνε μπροστὰ τοὺς ἀνθρώποι διακεκριμένοι, νὰ τοὺς κολακεύουν, νὰ ζητοῦν ἔλεος, καὶ αὐτοὶ νὰ ρυθμίζουν ὡς δικαστὲς κληρονομικὰ θέματα χωρὶς νὰ λαβαίνουν ὑπόψη τί πραγματικὰ λέει ἡ διαθήκη, ἢ νὰ ἀπολαμβάνουν τίς προσπάθειες τοῦ Κλέωνα καὶ ἄλλων πολιτικῶν νὰ κερδίσουν τὴ συμπάθειά τους, καὶ στὸ σπίτι νὰ τοὺς καλωσορίζουν καὶ νὰ τοὺς περιποιοῦνται γιὰ τοὺς τρεῖς ἐπιπλέον ὀβολοὺς ποῦ φέρνουν! Ἐγὼ, λέει ὁ Φιλοκλέων, ἔχω τὴν ἴδια ἐξουσία μὲ τὸν Δία, (626 κ.έ.)

*Κι ὅταν ρίξω ἀστραπή,
βλέπεις χεῖλια χλωμὰ νὰ χτυποῦν,
καὶ τὰ κἀνονν ἀπάνω τους πλοῦσιοι, τρανοί.*

Ἡ ἀγόρευση τοῦ Βδελυκλέωνα ἔχει σκοπὸ νὰ ἀποδείξει ὅτι ἡ ἐξουσία αὐτὴ εἶναι ἀπατηλὴ καὶ ὅτι οἱ λαϊκοὶ δικαστὲς εἶναι δούλοι (682, πρβ. 515-521)· τὴν πραγματικὴ δύναμη τὴν ἔχουν οἱ πολιτικοί. Καὶ αὐτὸ τὸ «ἀποδείχνει» μὲ ἀριθμούς: τὰ συνολικὰ ἔσοδα τοῦ ἀθηναϊκοῦ κράτους εἶναι δύο χιλιάδες τάλαντα τὸ χρὸνο (δῶδεκα ἑκατομμύρια δραχμὲς)· πόσα ἀπὸ αὐτὰ παίρνουν μὲ

μισή δραχμή μεροκάματο οί ἔξι χιλιάδες λαϊκοί δικαστές; Ποῦ πηγαίνουν τὰ ὑπόλοιπα; Ἡ ἀπάντηση δὲν εἶναι δύσκολη, ἂν μᾶς δινόταν ὁ καιρὸς νὰ συνεχίσουμε τίς ἀριθμητικὲς πράξεις καὶ νὰ ὑπολογίσουμε τί κοστίζει ἡ διεξαγωγή ἑνὸς σημαντικοῦ πολέμου καὶ ἡ διοίκηση μιᾶς μεγάλης πολιτείας — δὲν εἶναι ὁμως τοῦ παρόντος. Ὁ Βδελυκλέων καταφέρει νὰ δημιουργήσῃ τὴν ἐντύπωση ὅτι μὲ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο τὰ χρήματα πηγαίνουν ὅλα σὲ ἐκείνους τοὺς πολιτικούς πού μεταχειρίζονται ὅπως τοὺς συμφέρει τοὺς λαϊκοὺς δικαστές, τοὺς δικαστές ἀκριβῶς τοὺς ὁποίους καμώνονται ὅτι τόσο ἀγαποῦν καὶ τοὺς κολακεύουν. Γίνεται κάποιος ὑπαινιγμὸς ὅτι ἡ ἀγριότητα τῶν γερόντων καὶ ἡ ἐπιμονή τους νὰ μὴ χάσουν τὴν εὐχαρίστηση πού αἰσθάνονται ὅταν καταδικάζουν ἀνθρώπους ἀποτελοῦν ψυχολογικὴ ἀντίδραση στὸ αἶσθημα κατωτερότητας πού ἀναπόφευκτα συνοδεύει τὴ σωματικὴ κατάπτωση, αἶσθημα πού δὲν μποροῦν νὰ ἀντισταθμίσουν οἱ ἐξωτερικὲς ἐκδηλώσεις σεβασμοῦ. Ὁ χαρακτήρας τους εἶναι λοιπὸν πρόσφορος νὰ τὸν ἐκμεταλλετοῦν οἱ πολιτικοί, καὶ ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτῇ οἱ Σφῆκες σατιρίζουν μιὰ πλευρὰ τῆς ἴδιας πολιτικῆς πρακτικῆς πού εἶδαμε ἤδη νὰ σατιρίζεται στοὺς Ἴππείεις: ἡ ἀρρώστια τοῦ Φιλοκλέωνα εἶναι ἀπλῶς μιὰ ἀτομικὴ περίπτωση τοῦ φαινομένου πού ὁ Βδελυκλέων ὀνομάζει νόσον ἀρχαίαν ἐν τῇ πόλει ἐντετοκυῖαν (651). Ὁ Κλέων ἀπευθύνεται στὴ χειρότερη πλευρὰ τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς, καὶ ὁ πιὸ πιστὸς ὑποστηρικτῆς του δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι ἄνθρωπος ξεδιάντροπος, ἀνανδρος, ἀνέντιμος, μικρόψυχος καὶ καχός.

Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες δὲν θεωροῦσαν τὴ συμπόνια καὶ τὴν ἐπιείκεια τόσο μεγάλες ἀρετὲς ὅσο ἐμεῖς: τίς ἀναγνώριζαν ὁμως ὡς ἀρετὲς. Αὐτὸ δὲν φαίνεται μόνο ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο δράμα, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὰ ρητορικὰ κείμενα τοῦ 4ου αἰῶνα, ὅπου οἱ δικαστές σπάνια κατηγοροῦνται γιὰ αὐστηρότητα, καὶ πολὺ συχνὰ γιὰ τὸ ἀντίθετο: ἀνάλογα μὲ τὸ ἂν εἶναι κατήγοροι ἢ κατηγορούμενοι, οἱ ῥήτορες κατηγοροῦν ἢ συγχαίρουν τοὺς δικαστές γιὰ τὴ μεγάλη τους ἐπιείκεια. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἡ ἀριστοφανικὴ εἰκόνα τοῦ Φιλοκλέωνα, ὅπου οἱ ἐκκλήσεις γιὰ ἔλεος τὸν κολακεύουν χωρὶς ὁμως καὶ νὰ τὸν συγκινοῦν, ἔχει σκοπὸ νὰ μᾶς παρουσιάσῃ τὴν εἰκόνα ἑνὸς δυσάρεστου τρόπου συμπεριφορᾶς, πού δὲν εἶναι οὔτε ἑλληνικὸς οὔτε ἀθηναϊκός. Κάτι ἀκόμη: σύμφωνα μὲ τὸν ἀθηναϊκὸ νόμο οἱ διώξεις γιὰ ἀδικήματα πού θίγουν ὀλόκληρη τὴν κοινότητα ἔπρεπε νὰ εἰσάγονται ἀπὸ ἰδιῶτες: ὥστόσο βλέ-

πουμε ότι οι ρήτορες, όταν εισηγοῦνται τέτοιες διώξεις, φροντίζουν ιδιαίτερα νὰ δικαιολογήσουν τὴν ἐνέργειά τους (εἴτε λέγοντας ὅτι τοὺς προξένησε προσωπικὴ ζημία ὁ κατηγορούμενος, εἴτε, συχνότερα, ὅτι ὁ μέγας κίνδυνος ποὺ διατρέχει ἡ κοινότητα τοὺς παρακίνησε νὰ ἀναλάβουν τὸ πατριωτικὸ αὐτὸ καθήκον) μὲ τρόπο ποὺ μαρτυρεῖ ὅτι δὲν ἤθελαν καθόλου νὰ κατηγορηθοῦν γιὰ πολυπραγμοσύνη. Ἀντίστοιχα μποροῦσε νὰ προκαλέσει ἐπικρίσεις καὶ ὁ ὑπέρμετρος ἐνθουσιασμός, ὅταν ἦταν νὰ ἀναλώσει κανεὶς ὅλο τὸν καιρὸ του ὑπηρετώντας δικαστής: ὅποιος πολυπραγαίνει στὸ δικαστήριον, προδίδει τὴν τάση νὰ χώνει τὴ μύτη του σὲ ξένες ὑποθέσεις. Οἱ ἥρωες τοῦ Ἀριστοφάνη δὲν ἀναφέρουν συγκεκριμένες περιπτώσεις ποὺ νὰ τίς ἔχουν παρακολουθήσει ὡς δικαστές, καὶ ἂν δὲν εἶχαμε τοὺς *Σφήκες* —ἀκόμη καὶ ἂν ὑπῆρχε στὴν *Εἰρήνη* ὁ στ. 349, τὸν ὁποῖο παραθέσαμε πρὶ πάντων— ἡ κωμῶδια δὲν θὰ μᾶς δημιουργοῦσε τὴν ἐντύπωσιν ὅτι τὸ ἀθηναϊκὸ δικαστικὸ σύστημα εἶχε σημαντικὲς διαφορὰς ἀπὸ τὸ δικό μας.

Ἡ αὐστηρὴ ζωὴ τοῦ Φιλοκλέωνα ὡς δικαστὴ ἔχει μερικὰ κοινὰ σημεῖα μὲ τὴν περιφρόνησιν ποὺ δείχνουν γιὰ τίς συνηθισμένες ἀνέσεις οἱ διανοούμενοι στὶς *Νεφέλες*: καὶ τὰ δύο ἀποτελοῦν παρέκκλιση ἀπὸ τὴν κοινὴ ἀντίληψιν γιὰ τὴν ἀνεση, τὴ διασκέδαση καὶ τὴν ξεκούραση. Ἐνῶ ὁμοίως ὁ Ἀριστοφάνης, ἂν τὸν ρωτοῦσαν «πῶς πρέπει νὰ γίνεται ἡ ἐπιστημονικὴ ἔρευνα», εἶναι πιθανὸ ὅτι θὰ ἀπαντοῦσε «νὰ μὴ γίνεται καθόλου», μᾶς εἶναι ἀδύνατον νὰ φανταστοῦμε ὅτι θὰ ὑποστήριζε νὰ καταργηθοῦν ὅλες οἱ διώξεις καὶ οἱ δίκες. Ἄν θεωρήσουμε δεδομένο ὅτι ὁ ποιητὴς μὲ κανέναν τρόπο δὲν προτείνει νὰ ἀλλάξει ἡ νομοθεσία σχετικὰ μὲ τὸν τρόπο ἐπιλογῆς τῶν δικαστῶν καὶ τὸ μέγεθος καὶ τίς ἐξουσίες τῶν λαϊκῶν δικαστηρίων, τότε τὸ γενικὸ συμπέρασμα ἀπὸ τοὺς *Σφήκες* πλησιάζει πολὺ τὸ γενικὸ συμπέρασμα τῶν *Ἰππέων*: στὰ ἔργα αὐτὰ δὲν ἔχουμε νὰ κάμουμε μὲ πολιτικὴ, ἀλλὰ μὲ ἠθικολογία, ἡ ὁποία ἐντάσσεται —ὅπως τὸ μεγαλύτερον μέρος τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς κωμωδίας καὶ μέγαλον μέρος τῆς σύγχρονης σατιρικῆς λογοτεχνίας— στὴ διδακτικὴ παράδοση, ποὺ δὲν ἔχει στόχον τῆς δομικῆς ἀλλαγῆς γενικά, παρὰ ἀλλαγὰς στὸν ἀνθρώπινον χαρακτήρα καὶ τρόπο συμπεριφορᾶς.

ΔΕΚΑΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΕΙΡΗΝΗ

ΕΔΙΔΑΧΘΗ

στὰ Μεγάλα Διονύσια τοῦ 421 π.Χ. καὶ πῆρε τὸ δεῦτερο βραβεῖο.
‘Ο’ Αἰριστοφάνης ἔγραψε καὶ ἄλλο ἔργο μὲ τὸν ἴδιο τίτλο· δὲν ξέ-
ρουμε ὅμως τότε.

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

Καθὼς ὁ πόλεμος συνεχίζεται γιὰ δέκατο τώρα χρόνο, ὁ Τρυγαῖ-
ος — ἀγρότης καὶ αὐτὸς τῆς Ἀττικῆς, ὅπως καὶ ὁ Δικαιοπόλης—
εἶναι τελείως ἀπελπισμένος μὲ τὴ μοίρα τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου.
Ἔχει ἓνα σχέδιο: νὰ πετάξει στὸν Ὀλυμπο καὶ νὰ πείσει τὸν Δία
νὰ εἰρηνεύσει τὸν κόσμο. Γιὰ νὰ τὸ πραγματοποιήσει, ταῖζει γεν-
ναῖα ἓνα κοπροφάγο σκαθάρι, ὥσπου νὰ γίνῃ τεράστιο.¹ Καβάλα
στὸ ζῶο αὐτὸ πετᾷ καὶ φτάνει στὸν Ὀλυμπο· ὁ Ἑρμῆς ὁμῶς,
ποῦ τοῦ ἀνοίγει ὅταν χτυπᾷ τὴν πόρτα τῶν οὐρανῶν, τοῦ λέει ὅτι
οἱ θεοὶ ἔχουν μετοικήσει ἄλλοῦ, γιὰ νὰ μὴν εἶναι τόσο κοντὰ στὴ
φασαρία ποῦ γίνεται κάτω. Τὸν Ὀλυμπο τὸν ἔχει καταλάβει τώ-
ρα ὁ Πόλεμος, ποῦ ἔριξε τὴν Εἰρήνην σὲ βαθιὰ σπηλιά· ζήτημα εἶ-
ναι ἂν θὰ δοῦν ποτὲ οἱ ἄνθρωποι τὴν Εἰρήνην νὰ βγαίνει ἀπὸ τὴ
φυλακὴ τῆς. Κάποιος θόρυβος μέσα ἀπὸ τὸ σπίτι προσφέρει στὸν
Ἑρμῆ τὸ πρόσχημα νὰ ἀπομακρυνθεῖ. Φοβισμένος ὁ Τρυγαῖος
ἀποτραβιέται σὲ μιὰ γωνιά, καὶ βλέπει τὸν Πόλεμο μὲ τὸ δοῦλο
του τὸν Κυδοιμό (προσωποποίηση τοῦ θορύβου τῆς μάχης) νὰ κο-
πανίζουν σ’ ἓνα γουδι διάφορα ὕλικά, ποῦ συμβολίζουν τὶς ἑλλη-
νικὲς πόλεις.

Ὅταν ὁ Πόλεμος ξαναμπαίνει μέσα, ὁ Τρυγαῖος προσκαλεῖ
ὄλους τοὺς Ἕλληνες νὰ ἔρθουν μὲ φτυάρια, μὲ λοστοὺς καὶ μὲ

1. Ὁ ποιητὴς διάλεξε σκαθάρι καὶ ὄχι πουλί, (α) γιὰ τὴν ἰδέαν εἶναι κω-
μικὴ καὶ ἀλλόκοτη· (β) γιὰ τὸ σκαθάρι τοῦ δίνει τὴν εὐκαιρίαν νὰ κάμει
ἀστεία γιὰ τὴν κοπριά κτλ.· καὶ (γ) γιὰ τὴν ὑπῆρχε κάποιος σχετικὸς λαϊκὸς
μῦθος — τὸν ἀναφέρει ὁ Τρυγαῖος, στοὺς στ. 129 κ.έ., κάπως παραλλαγμένο
ὁμῶς— ποῦ διηγίεταν πῶς τὸ σκαθάρι πῆρε ἐκδίκηση ἀπὸ τὸν ἀετὸ· ζουζού-
νιζε γύρω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Δία, ὥσπου ὁ θεὸς μὲ τὶς κινήσεις του ἔριξε
κάτω τὰ αὐγὰ τοῦ ἀετοῦ, ποῦ τὰ φύλαγε στὴν ποδιά του.

σκοιινιά, για να σώσουν την Ειρήνη από τη σπηλιά όπου βρίσκονται φυλακισμένη. Είμαστε τώρα υποχρεωμένοι να ξεχάσουμε ότι ο Τρυγαίος είναι ο μόνος θνητός που έφτασε ποτέ πετώντας στον Όλυμπο: δεν γίνεται καθόλου λόγος για το πώς βρέθηκε ο χορός εκεί πάνω, και αργότερα, όταν η δράση του έργου μεταφέρεται πίσω στη γη, πάλι δεν γίνεται λόγος για την αλλαγή του ύψομέτρου. Μόλις καταπιάνονται να απομακρύνουν τους βράχους που κλείνουν το άνοιγμα της σπηλιάς, εμφανίζεται πάλι ο Έρμης, και αναγγέλλει ότι ο Δίας αποφάσισε να τιμωρήσει με θάνατο όποιον αποπειραθεί να σώσει την Ειρήνη (την πρώτη φορά ο Έρμης είχε πει μόνο πώς οι θεοί άφησαν τον Πόλεμο να κάνει, τι του άρέσει). Ο χορός τον ικετεύει, του θυμίζει τις θυσίες που του έκανε ως τώρα, και του υπόσχεται ακόμη περισσότερες στο μέλλον. Ο Τρυγαίος —γρήγορος στις έπινοήσεις, όπως και άλλοι άριστοφανικοί ήρωες— του λέει ότι ο "Ήλιος και το Φεγγάρι συνωμοτούν να παραδώσουν τον έλληνικό κόσμο στους βαρβάρους, οι όποιοι τους λατρεύουν σαν θεούς και δεν κάνουν θυσίες στους θεούς του Όλύμπου. Βομβαρδίζοντας τον Έρμη με υπερβολικές υποσχέσεις, ότι όλες οι γιορτές που ως τώρα γίνονταν για να τιμήσουν τους άλλους θεούς θα γίνονται στο έξής προς τιμήν του, ο Τρυγαίος τακτοποιεί όριστικά το θέμα με δωροδοκία: προσφέρει στο θεό ένα χρυσό κύπελο, όπως αυτά που σε ανθρώπινο επίπεδο θα μπορούσαν να προλείανουν το έδαφος για διπλωματικές συνεννοήσεις. Ο Έρμης υποχωρεί, και τότε οι άνθρωποι ανασύρουν την Ειρήνη από τη σπηλιά, τραβώντας τη με σκοιινιά, μαζί με τις δύο δμορφες ακόλουθές της, την Όπώρα (έποχή όπου μαζεύουν τους καρπούς) και τη Θεωρία (παρουσία σε γιορτές και άγῶνες).

Ο χορός, αφού χαιρετίζει χαρμόσυνα την Ειρήνη, υποβάλλει στον Έρμη μιá παράξενη έρώτηση (601 κ.έ.):

*Μά ή Ειρήνη τόσα χρόνια πού έλειπε μακριά από μᾶς
πού βρισκόταν;*

Ο Έρμης νομίζει ότι τον ρωτούν γιατί άρχισε κάποτε ο πόλεμος, και ξεκινά μιá κωμική διήγηση (διαφορετική από τη διήγηση της στους *Άχαρνείς*, 513 κ.έ.) για το πώς ο Περικλῆς, που φοβόταν ότι θα φανερωθεί ή συμμετοχή του σε κάτι λοβιτούρες του Φειδιά, έπεισε τους Άθηναίους να έγκρίνουν το μεγαρικό ψήφισμα,² και πώς οι σύμμαχοι τῆς Άθήνας έπεισαν με δωροδοκία

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

τούς προκρίτους τῆς Σπάρτης νὰ ἀρχίσουν ἐχθροπραξίες. Ὑστερα ὁ Τρυγαῖος γυρίζει στὴ γῆ: ἡ Ὀπώρα πρόκειται νὰ γίνει γυναίκα του (δὲν μαθαίνουμε ἂν ζεῖ ἡ μητέρα τῶν παιδιῶν του, καὶ τί θ' ἀπογίνει)³ τὴ Θεωρία θὰ τὴν παραδώσουν στὴ βουλή.

Στὸ σπίτι του τώρα ὁ Τρυγαῖος δίνει ἀπαντήσεις στὸ δούλο του, ποῦ τὸν ρωτᾷ μὲ θαυμασμό γιὰ τὸ ταξίδι του στὸν οὐρανό, βάζει μπρὸς τὶς ἐτοιμασίες γιὰ τὸ γάμο του μὲ τὴν Ὀπώρα, παραδίδει τὴ Θεωρία στὴ βουλή (φανερὴ περίπτωση συμμετοχῆς τοῦ κοινοῦ: ἡ πραγματικὴ βουλή καθόταν στὶς πρῶτες θέσεις τοῦ θεάτρου) καὶ ἐτοιμάζεται νὰ θυσιάσει τελετουργικὰ στὴν Εἰρήνη. Ἡ θυσία ἔχει ἤδη ἀρχίσει δταν φτάνει καὶ ἐπιχειρεῖ νὰ τὴ διακόψει ὁ χρησμολόγος Ἱεροκλῆς· δείχνει μεγάλη ὄρεξη νὰ πάρει μερικὸ ἀπὸ τὸ κρέας τῆς θυσίας, καὶ γίνεται τόσο ἐνοχλητικὸς, ὥστε ὁ Τρυγαῖος μὲ τὸ δούλο του τὸν γδύνουν καὶ τὸν ἀποδιώχνουν μὲ ξύλο. Τὴ σκηνὴ τοῦ Ἱεροκλῆ τὴν ἀκολουθεῖ ἡ δευτέρη παράβαση, καὶ ἀμέσως ἐπειτα δύο σκηνές μᾶς περιγράφουν τὰ ἀποτελέσματα τῆς εἰρήνης: ὅσοι ἐμπορεύονται εἰρηνικὲς πρᾶγματα φέρνουν δῶρα στὸν Τρυγαῖο, ὁ ὁποῖος καὶ τοὺς προσκαλεῖ στὸ γάμο· ὅσοι ἐμπορεύονται ὄπλα, εἰσπράττουν βρισιές καὶ φεύγουν κακὴν κακῶς.

Τώρα βγαίνουν δύο ἀγόρια, ποῦ οἱ γονεῖς τους εἶναι καλεσμένοι στὸ γάμο, καὶ κάνουν δοκιμὲς στὰ τραγούδια τους. Τὸ ἓνα, αὐτὸ ποῦ ἀπαγγέλλει ἡχηροὺς στίχους γιὰ ἥρωικούς πολέμους, φανερώνεται πῶς εἶναι γιὸς τοῦ πολεμόχαρου Λάμαχου (πρβ. σ. 120, στὸ κεφάλαιο γιὰ τοὺς Ἀχαρνεῖς): τὸ ἄλλο λέει ἓνα τραγούδι τοῦ Ἀρχίλοχου, ὅπου ὁ ποιητὴς περιγράφει χαριτωμένα πῶς πέταξε κάποτε τὴν ἀσπίδα του καὶ τὸ ἔβαλε στὰ πόδια —αὐτὴ τὴ φορά ὁ τραγουδιστὴς εἶναι γιὸς τοῦ Κλεώνυμου, τὸν ὁποῖο ἐπίσης κατηγοροῦσαν ὡς «ριψάσπιδα». Ὁ Τρυγαῖος, ὄχι μόνον δὲν ἐνθουσιάζεται μὲ τὸ δεύτερο αὐτὸ τραγούδι, ἀλλὰ ἀποπαίρνει τὸ ἀγόρι ποῦ τὸ τραγουδᾷ πῶς αὐστηρὰ ἀπ' ὅ,τι τὸ πρῶτο, ποῦ εἶχε τραγουδήσει γιὰ πόλεμο. Τὸ ἔργο τελειώνει μὲ τὴ γαμήλια πομπὴ τοῦ Τρυγαίου καὶ τῆς Ὀπώρας: τὴ συνοδεύει ἓνα τραγούδι

2. Τόσο αὐτὴ τὴ διήγηση (ποῦ προκαλεῖ σὰν ἀντίδραση τοῦ χοροῦ καὶ τοῦ Τρυγαίου τὸ «ἐγώ, ἰδέαν δὲν εἶχα!»), στοὺς στ. 615-618), ὅσο καὶ τὴ διήγηση ποῦ ἀκούμε στοὺς Ἀχαρνεῖς, οἱ ἱστορικοὶ τοῦ 4ου αἰῶνα καὶ μερικοὶ μεταγενέστεροι τὶς παίρνουν στὰ σοβαρά.

3. Παρόμοια καὶ στοὺς Ὀρνίθες ὁ Πεισέταιρος ζητᾷ νὰ παντρευτεῖ τὴ Βασίλεια, χωρὶς νὰ μᾶς πληροφορήσει ἂν εἶναι ἤδη παντρεμένος, καὶ τί σκοπεύει νὰ κάμει τὴ γυναίκα του.

ΕΙΡΗΝΗ

τοῦ γάμου μὲ τὴν παραδοσιακὴ ἐπωδὸ 'Υμῆν', 'Υμέναι' ὦ. Τὸ τραγούδι αὐτὸ —ἀντίθετα ἀπὸ τὰ κομψὰ γαμήλια τραγούδια ποὺ ἀκοῦμε στὸ τέλος τῶν 'Ορνίθων— φαίνεται νὰ ἔχει πρότυπά του τὰ λαϊκά, προαισθητικὰ τραγούδια.⁴ Ἡ ἀπλοϊκὴ ἐπαναλαμβανόμενῃ ἐρωταπόκριση τῶν στ. 1337-1340

*Τί θὰ τὴν κάμουμε; | τί θὰ τὴν κάμουμε;
Θὰ τὴν τρυγήσουμε! | θὰ τὴν τρυγήσουμε!**

μᾶς θυμίζει ἓνα ἀπόσπασμα ἀπὸ γαμήλιο τραγούδι τῆς Σαπφῶς (ἀπ. 115 [ἐκδ. Page]):

*Μὲ τί, καλέ μου ἐσὺ γαμπρέ, σωστὰ νὰ σέ παρομοιάσω;
Μὲ ἓνα λυγερὸ κλαδὶ πιὸ πολὺ σέ παρομοιάζω.*

ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Σχετικὰ μὲ τὶς πόρτες στὴ σκηνή, τὸ πιὸ σίγουρο στὸ ἔργο εἶναι ὅτι ἡ πόρτα τοῦ σπιτιοῦ τῶν θεῶν, ἀπὸ ὅπου ξεπετάγεται ὁ Ἑρμῆς (179 κ.έ.) καὶ μπαινοβγαίνει ὁ Πόλεμος (232-236, 288), δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἡ ἴδια μὲ τὴ σπηλιά τῆς Εἰρήνης: γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ ἀνασυρθεῖ ἡ θεὰ πρέπει πρῶτα νὰ βγοῦν τὰ βράχια ἀπὸ τὴν εἴσοδο (224 κ.έ., 361, 426 κ.έ.). "Ὅτι πρόκειται γιὰ διαφορετικὲς πόρτες φαίνεται καθαρὰ καὶ στοὺς στ. 223-225, ὅπου ὁ Ἑρμῆς δείχνει τὴ σπηλιά:

*Σὲ μιὰ βαθιὰ σπηλιά^δ τὴν ἔχει ρίξει
ὁ Πόλεμος. [...] Σ' αὐτὴ ἐδῶ κάτω
καὶ βλέπεις πόσες μάζεψε ἀπὸ πάνω | πέτρες [...]*

"Ὅταν ὁ Ἑρμῆς ἀκούει θόρυβο, ποὺ σημαίνει ὅτι ὁ Πόλεμος ἐτοιμάζεται νὰ βγεῖ ἔξω —δηλαδὴ ἔξω ἀπὸ τὸ σπίτι τῶν θεῶν—, φεύγει μὲ τὰ λόγια ἀλλ' εἶμι (ὄχι εἰσείμι), ἄρα πρέπει νὰ φαντα-

4. Τὸ κείμενο τοῦ τραγουδιοῦ παραδιδόταν ἤδη ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα μὲ διάφορες παραλλαγές, καὶ ἴσως μερικοὶ ἀρχαῖοι φιλόλογοι νὰ συμφωνοῦσαν μὲ τὴν ἀπόψη ὅτι ὁ Ἀριστοφάνης δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ἔγραψε κάτι τόσο χοντροκομμένο καὶ λαϊκότροπο. Δὲν ἰσχυρίζομαι πῶς ἔξερω γιὰ τὸ ἔγραψε, ἀλλὰ καὶ δὲν μπορῶ νὰ πῶ μὲ σιγουριά ὅτι δὲν τὸ ἔγραψε. Μπορεῖ κανεὶς νὰ παραβάλλει —ἀν καὶ βέβαια ἐκεῖ δὲν πρόκειται γιὰ ἐντελῶς παρόμοια περιπτώση— τὸ ἐρωτικὸ τραγούδι στὶς Ἐκκλησιαζούσες, 952-968.

5. Οἱ λέξεις εἰς ἄντρον βαθὸν μᾶς δηλώνουν ὅτι τὴ σπηλιά πρέπει νὰ τὴ φανταστοῦμε νὰ συνεχίζεται πρὸς τὰ κάτω· δὲν ὑπονοοῦν ὅτι γιὰ τὴν περίπτωση αὐτὴ εἶχαν σκάψει στὸ θέατρο μιὰ τρύπα.

στοῦμε ὅτι φεύγει ἀπὸ τὰ πλάγια. Σύμφωνα μὲ τοὺς ἀκόλουθους συλλογισμούς ἡ σπηλιά εἶναι πολὺ πιθανὸ νὰ ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὴν κεντρικὴ πόρτα τῆς σκηνῆς.

* Ἄν καὶ ἡ Ὀπώρα καὶ ἡ Θεωρία πρέπει νὰ ἦταν πρόσωπα μὲ δευτερεύοντα ρόλο, ἡ ἴδια ἡ Εἰρήνη ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ ἄγαλμα. Σύμφωνα μὲ ἓνα σχόλιο στὴν πλατωνικὴ Ἀπολογία (19c), οἱ ἀντίπαλοι τοῦ Ἀριστοφάνη, Εὐπολῆς καὶ Πλάτων ὁ Κωμικός, κοροΐδισαν τὸν ποιητὴ ὅτι καὶ τὸ τῆς Εἰρήνης κολοσσικὸν ἐξήρην ἄγαλμα — ἡ λέξη κολοσσός τὴν κλασικὴ ἐποχὴ δὲν σημαίνει τίποτε τὸ ἰδιαίτερα μεγάλο (μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθεῖ ἀκόμη καὶ γιὰ κοῦκλες)· ἡ διατύπωση τοῦ σχολίου μπορεῖ νὰ ξεκινᾷ ἀπλὰ καὶ μόνο ἀπὸ τὴ χρήση τοῦ κολοσσός = ἄγαλμα στὰ ἔργα τοῦ Εὐπολῆ καὶ τοῦ Κωμικοῦ Πλάτωνα ἀναφορικά μὲ τὴν Εἰρήνη τοῦ Ἀριστοφάνη. Ὅταν ὁ Τρυγαῖος ἀποφασίζει νὰ γυρίσει στὴ γῆ, ἀνακαλύπτει ξαφνικὰ ὅτι τὸ σκαθάρι τοῦ ἔχει φύγει (721) — τὸ κείμενο δὲν μᾶς λέει ποιά στιγμὴ, μετὰ τὸν στ. 181, ὅπου ἀναφέρειται τελευταία φορά ὁ ἵπποκάνθαρος· ὁ Ἑρμῆς ὁμοῦς τοῦ λέει ὅτι εὐκολὰ μπορεῖ νὰ γυρίσει στὴ γῆ (726):

ἀπὸ ἐδῶ, κοντὰ στὴν ἴδια τὴ θεά.*

Ἡ πιθανότερη ἐξήγηση εἶναι ὅτι (α) τὸ ἄγαλμα τῆς Εἰρήνης, μὲ τίς δύο ἀκόλουθες, τὸ ἐβγάζαν τραβώντας το μέσα ἀπὸ τὴν κεντρικὴ πόρτα πάνω σὲ βαγονέτο (ἐκκύκλημα — πρβ. σ. 46)· (β) τὸ ἄγαλμα ἔμενε πάνω στὸ ὄχημα, μπροστὰ ἀπὸ τὴν πόρτα, ὡς τὸ τέλος τοῦ ἔργου, καὶ (γ) στοὺς στ. 726-8, ὁ Τρυγαῖος, ἡ Ὀπώρα καὶ ἡ Θεωρία μπαίνουν στὴν κεντρικὴ πόρτα. Ἔτσι τὸ πρόβλημα τῆς ἐπιστροφῆς στὴ γῆ μετατρέπεται σὲ θεατρικὸ ἀστεῖο, καὶ ἡ Εἰρήνη μὲ τὸ χορὸ μποροῦν νὰ παραμείνουν στὸν τόπο τους, χωρὶς νὰ ἀποτελέσει θέμα ἡ μετακίνησή τους ἀπὸ τὸ ἓνα ἐπίπεδο στὸ ἄλλο.

Μποροῦμε νὰ φανταστοῦμε ὅτι τὸ σπίτι τοῦ Τρυγαίου τὸ παρίστανε ἡ ἴδια πόρτα ποὺ συμβόλιζε καὶ τὴν κατοικία τῶν θεῶν: δὲν ὑπάρχει σημεῖο στὸ ἔργο ὅπου νὰ χρησιμοποιοῦνται καὶ οἱ δύο συγχρόνως· ἡ ἀναπαράσταση ὁμοῦς τῆς πτήσης του ἀπὸ τὴ γῆ στὸν Ὀλυμπο κερδίζει κάπως σὲ σαφήνεια καὶ συμμετρία ἀντὶ τὴ πόρτα τοῦ Τρυγαίου βρῖσκεται στὴ μία ἄκρη τῆς σκηνῆς καὶ τῶν θεῶν στὴν ἄλλη. Αὐτὴ τὴν τρίτη πόρτα θὰ τὴ χρησιμοποιοῦν οἱ δοῦλοι καὶ τὰ παιδιὰ στὴν πρώτη σκηνὴ τοῦ ἔργου. Ὅταν πρωτοβλέπουμε τὸν Τρυγαῖο καβάλα στὸ σκαθάρι του (80 κ.έ.),

ἔχει σηκωθεῖ στὸν ἀέρα μὲ τὸ γερανό, πίσω ἀπὸ τὴ σκηνή, περ-
νᾶ μπροστά, πάνω ἀπὸ τὴ σκηνή, καὶ τελικὰ προσγειώνεται στὴν
ἄλλη ἄκρη τῆς σκηνῆς, κοντὰ στὴν πόρτα τῶν θεῶν.⁶

Τὸ ἔργο εὐκόλα μπορεῖ νὰ παιχτεῖ ἀπὸ τρεῖς ὑποκριτές: αὐ-
τὸς πού παίζει τὸν Ἑρμῆ ἔχει στὴ διάθεσή του εἰκοσι ἕναν στί-
χους γιὰ νὰ ἀλλάξει στολὴ καὶ νὰ παρουσιαστεῖ ὡς Κυδοιμός.
Στὰ χειρόγραφα, στοὺς στ. 1191-1264, τὸ κείμενο φαίνεται νὰ
ἀποδίδεται σὲ πλῆθος ὁμιλητές: μόλις φεύγει γιὰ τὸ γάμο (1207
κ.έ.) ὁ Δρεπανουργός (πού τὸν συνοδεύει, πρόσωπο βουβό, ὁ κα-
τασκευαστὴς κάδων), ἐμφανίζονται ὄλοι μαζί: ἕνας πού ἐμπο-
ρεύεται ὄπλα (ὄπλων κάπηλος), ἕνας πού κατασκευάζει δόρατα
(δορυξός) καὶ ἕνας πού κατασκευάζει κράνη (κρανοποιός). Τὰ
σύμβολα τῶν χειρογράφων ὄχι μόνο ἀποδίδουν μερικοὺς στίχους
στὸν δεύτερο καὶ τὸν τρίτο τῆς ομάδας, ἀλλὰ καὶ μοιράζουν τοὺς
στίχους τοῦ «καπήλου» τῶν ὄπλων σὲ ἕναν λοφοποιό, ἕναν θω-
ρακοπῶλη καὶ ἕναν σαλπυγοποιό. Ἄν ὠστόσο ἀγνοήσουμε τὰ
πρόσωπα, ὅπως σημειώνονται στὰ χειρόγραφα, καὶ ἀκολουθή-
σουμε τὶς ἐνδείξεις πού μᾶς προσφέρει ὁ ἴδιος ὁ διάλογος, τότε
παρατηροῦμε ὅτι ἐκεῖνος τὸν ὁποῖο ὀνομάζει ὁ Τρυγαῖος καθαρὰ
ὄπλων κάπηλον (1209) δὲν μιλά σὰν νὰ κατασκευάζε ὁ ἴδιος λο-
φία γιὰ περικεφαλαῖες ἢ θώρακες· καὶ ὅταν μιλά γιὰ τὶς σάλπιγ-
γες, λέει (1240 κ.έ.):

*Γι' αὐτὴ τὴ σάλπιγγα ἔχω δώσει ἐξήντα
δραχμές· καὶ τώρα ἐγὼ τί νὰ τὴν κάμω;*

Ὁ Λοφοποιός, ὁ Θωρακοπῶλης καὶ ὁ Σαλπυγοποιός στὴν πραγ-
ματικότητα εἶναι πλάσματα τῆς φαντασίας τῶν ἀρχαίων σχολι-
αστῶν, πού πολλαπλασίασαν τὰ πρόσωπα χωρὶς νὰ προσέξουν,
ὅσο θὰ ἔπρεπε, τὸ κείμενο (πρβ. σ. 25). Μιὰ προσεκτικὴ ἀνάγνω-
ση τοῦ κειμένου μᾶς δείχνει ἐπίσης ὅτι ὁ Δορυξός καὶ ὁ Κρανο-
ποιός —πού ἡ ὑπαρξὴ τους μᾶς εἶναι γνωστὴ μόνο ἐπειδὴ ὁ με-
ταπράτης τῶν ὄπλων μιλά γι' αὐτοὺς (1213) καὶ τοὺς ἀπευθύνει
τὸ λόγο (1255, 1260)— δὲν ἔχουν οἱ ἴδιοι τίποτε νὰ ποῦν.

Τὰ ἀγόρια στοὺς στ. 1265-1302 εἶναι ἔκτακτοι τραγουδιστές·
ὁ ἕνας τους θὰ ἐπαιξε, δίχως ἄλλο, καὶ τὸ γιὸ τοῦ Τρυγαίου στοὺς
στ. 111-149· πρβ. σ. 177 γιὰ τοὺς Σφήκες.

6. Γιὰ τὰ πλεονεκτήματα πού παρουσιάζουν οἱ τρεῖς πόρτες ἂν χρησι-
μοποιηθοῦν στὶς Ἐκκλησιαζουσες, βλ. σ. 274.

ΕΙΡΗΝΗ ΚΑΙ ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΣΜΟΣ

Δύο φαινομενικά διαφορετικά θέματα, ή πολιτική θέση του έργου και ή σύνθεση του χοροῦ, ἀποδεικνύεται ὅτι ἀποτελοῦν διαφορετικές ὄψεις τοῦ ἴδιου προβλήματος καὶ ὅτι σχετίζονται μὲ ἓνα τρίτο θέμα: τὴν ταυτότητα τῶν παιδιῶν στοὺς στ. 1265-1304.

Κοινὸ θέμα στοὺς Ἀχαρνεῖς καὶ στὴν Εἰρήνη εἶναι τὸ τέλος τοῦ πολέμου· ὥστόσο τὰ δύο ἔργα διαφέρουν καὶ ὡς πρὸς τὶς συνθήκες συγγραφῆς τους καὶ ὡς πρὸς τοὺς χαρακτῆρες τῶν ἡρώων τους. Οἱ Ἀχαρνεῖς γράφτηκαν τὸ 426 π.Χ. καὶ παίχτηκαν στὶς ἀρχὲς τοῦ 425 π.Χ., ὅταν δὲν εἶχαν ἀκόμη γίνεи οἱ σημαντικότερες πολεμικὲς ἐπιχειρήσεις. Ἡ Εἰρήνη, ἀπὸ τὴν ἄλλη, παίχτηκε δέκα μὲν ἡμέρες πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπίσημη συνθήκη εἰρήνης τοῦ 421 π.Χ. Ὁ Ἀριστοφάνης μπορεῖ νὰ ἐπινόησε τὴν κεντρικὴ τῆς ἰδέα πρὶν ἀπὸ τὴ μάχη στὴν Ἀμφίπολη (καλοκαίρι τοῦ 422 π.Χ.), τότε πού σκοτώθηκαν καὶ ὁ Κλέων, καὶ ἀπὸ τὴ Σπάρτη ὁ Βρασίδας· γιὰ τὴν τελικὴ διαμόρφωση εἶχε ἀργότερα καιρὸ, ὅταν ἡ κοινὴ γνώμη προσανατολιζόταν πρὸς τὴν ἰδέα τῆς εἰρήνης. Ἐτσι ὁ Τρυγαῖος δὲν εἶναι φερέφωνο μιᾶς διορατικῆς μειοψηφίας, πού θρηνεῖ γιὰ τὴ συνέχιση ἑνὸς ἀτέλειωτου, κατὰ τὰ φαινόμενα, πολέμου, ἀλλὰ ἓνας ἄνθρωπος πού σὲ ἐπίπεδο κωμικῆς φαντασίας ὀλοκληρώνει ἓνα ἔργο πού οἱ Ἀθηναῖοι εἶχαν ἤδη ξεκινήσει νὰ πραγματοποιήσουν, σὲ ρεαλιστικὸ ἐπίπεδο, μὲ συνεννοήσεις. Ἡ πρόοδος τῶν γεγονότων μετέτρεψε τὸ ἔργο περισσότερο σὲ γιορταστικὴ ἐκδήλωση παρὰ σὲ δικμαρτυρία. Πέρα καὶ ἀπὸ αὐτό, ἐνῶ ὁ Δικαιοπόλης ἦταν ἀποφασισμένος νὰ ἀποφύγει τὸν πόλεμο γιὰ τὴ δικὴ του ἄνεση καὶ τὰ δικά του συμφέροντα, ὁ Τρυγαῖος μιᾶ τὴ γλώσσα τοῦ ἄλτρουισμοῦ, καὶ μάλιστα ὄχι γιὰ τοὺς Ἀθηναίους μόνο, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸ καλὸ ὀλόκληρου τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου (59, 63, 93). Ὅταν καλεῖ τὸ χορὸ νὰ συγκεντρωθεῖ καὶ νὰ σώσει τὴν Εἰρήνη, ἀποκαλεῖ τὰ μέλη του "Ἕλληνες (292)· οἱ ἴδιοι αὐτοχαρακτηρίζονται Πανέλληνες (302). Ὅταν ἀρχίσουν νὰ ἀνασέρνουν τὴν Εἰρήνη ἀπὸ τὴ σπηλιά, ὁ Τρυγαῖος ἀνακράζει (464):

Δὲν τραβοῦν δμως ὅλοι τὸ ἴδιο!

καὶ ἀπὸ ἐκείνη τὴ στιγμή ὁ Τρυγαῖος καὶ ὁ Ἑρμῆς κατηγοροῦν ὅσους κωλυσιεργοῦν καὶ δὲν ἐκτελοῦν τὸ ἔργο τους. Τοὺς Βοιωτοὺς τοὺς καταριοῦνται γιὰτὶ «κάνουν τὸν καμπόσο» (465 κ.έ.)

—έκφραση πού αντικατοπτρίζει τὴ δυσαρέσκεια πού ἔδειξαν οἱ Βοιωτοὶ τὸ 422/1 π.Χ. γιὰ τὴν πρόοδο τῶν εἰρηνευτικῶν διαπραγματεύσεων ἀνάμεσα στὴ Σπάρτη καὶ τὴν Ἀθήνα. Ὁ ἀθηναῖος στρατηγὸς Λάμαχος, πού ὁ ἐνθουσιασμός του γιὰ τὸν πόλεμο μᾶς εἶναι γνωστός ἀπὸ τοὺς Ἀχαρεῖς, ἀποπέμπεται (473 κ.έ.) οἱ Ἀργεῖοι, οὐδέτεροι ὅσο διαρκοῦσε ὁ πόλεμος, ἀδιαφοροῦν (475-477, 493)· οἱ Μεγαρίτες δὲν μποροῦν νὰ κάμουν μεγάλα πράγματα, ἀδύνατοι καθὼς εἶναι ἀπὸ τὴν πείνα (481-483: δυσάρεστο ἀστεῖο ἢ παρομοίωση τῶν πεινασμένων μὲ σκυλάκια): μὲ θυμὸ τοὺς λένε νὰ φύγουν, γιὰτὶ δυσάρεστοῦν τὴν Εἰρήνη, ἀφοῦ εἶναι ὑπαίτιοι γιὰ τὸν πόλεμο (500-502: θὰ ἦταν ὑπερβολὴ νὰ ζητήσει κανεὶς ἀπὸ τὴν ἀττικὴ κωμωδία νὰ ἐκδηλώσει πανελληνία συμπάθεια γιὰ τοὺς Μεγαρίτες). Θὰ περιμέναμε ἴσως στὸ τέλος νὰ μείνουν μόνο οἱ Σπαρτιάτες καὶ οἱ Ἀθηναῖοι, καὶ ὁ Τρυγαῖος παρατηρεῖ (478) ὅτι οἱ Σπαρτιάτες «τραβοῦν σάν ἄντρας» —σχεδὸν ἀμέσως ὁμοῦ ἀκολουθεῖ μιὰ ἐπιφύλαξη, καὶ λίγο ἀργότερα οἱ Ἀθηναῖοι κατηγοροῦνται γιὰ κωλυσιεργία (503-507), ὁπότε ὁ κορυφαῖος τοῦ χοροῦ φωνάζει (508):

Μπρός, παλικάρια, μόνο ἐμεῖς ἄς πιάσουμε οἱ ξωμάχοι.

Ἄμεσως ταχτοποιοῦνται ὅλα· ὅπως λέει ὁ Τρυγαῖος (511):

Μόνο οἱ ξωμάχοι —ἄλλος κανεὶς— βγάζουνε πέρα τὸ ἔργο.

Ἀπὸ τὴ στιγμή αὐτὴ ὡς τὸ τέλος τῆς κωμωδίας τὸ χορὸ τὸν ἀπαρτίζουν ἀγρότες, καὶ πάλι ὄχι ὁποιοιδήποτε, ἀλλὰ εἰδικὰ ἀγρότες ἀπὸ τὴν Ἀθήνα. Ἀκόμη καὶ ἂν οἱ χαρὲς πού περιμένουν καὶ τὰ βᾶσανα πού μὲ χαρὰ θὰ γλιτώσουν ἰσχύουν γενικὰ γιὰ τοὺς ἀγρότες, ὅπου καὶ ἂν ἀνήκουν, οἱ ἀγρότες τοῦ χοροῦ τῆς *Εἰρήνης* πολὺ συχνὰ ἀναφέρονται εἰδικὰ σὲ ἀθηναῖκούς θεσμούς καὶ πρόσωπα, ὅταν συγχαίρουν τὸν Τρυγαῖο γιὰτὶ ἔσωσε τὴν Ἱερὰν πόλιν (ὄχι «πόλεις» —1035) καὶ καταριοῦνται τοὺς ταξίαρχους (μὲ τὴ σημερινὴ περίπου ἔννοια —1172) πού ἀναρτοῦν βραχυπρόθεσμες προσκλήσεις γιὰ κατάταξη πρὸς τὸν ἀνδριάντα τὸν Πανδίωνος (1183). Αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι τὸ χορὸ, ὅταν πρωτόμπαινε, τὸν ἀποτελοῦσαν πολὺ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς κανονικοὺς εἰκοσι τέσσερις χορευτές, καὶ ὅτι ὁ ἀριθμὸς αὐτὸς περιορίστηκε ὅταν ἔφυγαν διωγμένοι οἱ Βοιωτοὶ, οἱ Ἀργεῖοι κτλ. Ἄν ὁ χορὸς εἶχε μοιραστεῖ καὶ τραβοῦσε δύο ἢ περισσότερα σκοιινιά, καὶ ἂν μᾶς εἶχε γυρίσει τὴν πλάτη ὅταν ἀρχίζει ἡ σκηνὴ τῆς ἀνέλκυσης,

θά μπορούσαμε νά τόν φανταστοῦμε ὡς πρωτοπορία ἐνὸς μεγάλου πλήθους, τὸ ὁποῖο περιλαμβάνει καὶ ἐμᾶς τοὺς ἴδιους τοὺς θεατὲς καὶ τὸν κόσμον ἔξω ἀπὸ τὸ θέατρο. Τίς κατηγορίες πού ἀπευθύνονται στὰ ἄτομα καὶ στοὺς λαοὺς πού θεωρεῖται ὅτι ἐμποδίζουν τὴν ἐπιχείρηση, ὁ Τρυγαῖος καὶ ὁ Ἐρμῆς μποροῦν νὰ τίς ἀπευθύνουν πρὸς διάφορες κατευθύνσεις, μερικὲς πάνω ἀπ' τὸ κεφάλι μας, σὰν νὰ προορίζονται γιὰ μακριά —καὶ ὅταν στὸ τέλος ὁ κορυφαῖος καλεῖ μόνο τοὺς ἀγρότες νὰ τραβήξουν, μπορεῖ μὲ τίς χειρονομίες του νὰ δώσει τὴν ἐντύπωση ὅτι ζητᾶ νὰ ξεχωρίσουν οἱ ἐκλεκτοὶ ἀπὸ ἐμᾶς τοὺς ὑπόλοιπους.

Πρέπει ἀκόμη νὰ παρατηρήσουμε ὅτι, πρὶν ἀπὸ τὴν ἔκκληση στοὺς ἀγρότες, ὁ χορὸς παρουσιάζει πότε πανελλήνιο καὶ πότε αὐστηρὰ ἀθηναϊκὸ χαρακτήρα. Ἡ ἀρχικὴ πρόσκληση τοῦ Τρυγαίου (296-298) ἦταν:

*Ξωμάχοι ἐσεῖς, ἐμπόροι καὶ μαστόροι
καὶ δουλευτάδες, μέτοικοι καὶ ξένοι
καὶ νησιῶτες [...]*

Οἱ τέσσερις πρῶτες κατηγορίες βρίσκονται στὸν πληθυσμὸ κάθε κράτους, καὶ ὡς ἐδῶ ἡ πρόσκληση εἶναι διακρατική. Ἕνας μέτοικος ὅμως ἢ ἓνας ξένος μπορεῖ νὰ ἀνήκουν σὲ ὁποιαδήποτε ἀπὸ τίς τέσσερις αὐτὲς κατηγορίες, ὅπως ἄλλωστε καὶ οἱ νησιῶτες, δὲταν βρεθοῦν σπῆτι τους, στὸ νησί τους. «Νησιῶτες» ὅμως εἶναι κοινὸς ὅρος πού προσδιόριζε τὴν ἐποχὴ ἐκείνη τοὺς συμμάχους τῶν Ἀθηναίων· στὴν πραγματικότητα ὁ Τρυγαῖος συγκεντρώνει στὸν κατάλογό του ὅλες ἀνεξαιρέτως τίς κατηγορίες τῶν πολιτῶν πού θὰ περίμενε κανεὶς νὰ συναντήσει στὴν Ἀθήνα. Ἡ περιγραφή τους γίνεται ἀπὸ «ἀθηναϊκὴ» ὀπτική γωνία: τὸ κοινὸ θὰ καταλάβαινε ὅτι πρόκειται γιὰ «Ἀθηναίους ξωμάχους, ἐμπόρους, μαστόρους καὶ δουλευτάδες», γιὰ «ξένους πού κατοικοῦσαν στὴν Ἀθήνα» (μέτοικοι), ἢ γιὰ «ἀπλοὺς ἐπισκέπτες» (ξένοι) καὶ γιὰ «ὑπηκόους-συμμάχους τῆς Ἀθήνας ἀπὸ τὰ νησιά τοῦ Αἰγαίου». Καὶ ὁ ἴδιος ὁ χορὸς, προτοῦ ἀκουστοῦν τὰ παράπονα γιὰ τοὺς Βοιωτοὺς καὶ τοὺς ἄλλους, τραγουδᾷ σὰν γνήσιος ἀθηναϊκὸς χορὸς (346-356):

*ᾠ οἱ θεοὶ νὰ μοῦ χαρίσων τέτοια μέρα ἐγὼ νὰ δῶ.
Γιατὶ τράβηξα πολλά,
βάσανα, ἀγροστρωμνές,
τοῦ Φορμύωνα συμφορές·*

ΕΙΡΗΝΗ

καὶ στρυφνὸς καὶ τζαναμπέτης δικαστῆς δὲ θά'μαι πιά,
κι οὔτε ἀγύριστο κεφάλι, ὅπως ἤμουνα παλιά.

Θά'μαι, θά'μαι τρυφερὸς
καὶ πολὺ πιὸ νέος ἐγώ,
σὰ γλιτώσω ἀπ' ὄλ' αὐτά.

Φτάνει πιά· τόσον καιρὸ
ὄλο σκοτωνόμαστε·

στὸ στρατόνα, πίσω μπρός,
μὲ κοντάρια καὶ μ' ἀσπίδα λιώναμε στὰ πόδια μας.

Ἔτσι δὲν ὑπάρχει πραγματικά κάποιον σημεῖο μετὰ ἀπὸ τὸ ὁποῖο ὁ χορὸς μεταμορφώνεται ἀπὸ Ἕλληνες σὲ Ἀθηναίους. Ἀρχικὴ ἔγνοια τοῦ Τρυγαίου ἦταν ὅλοι οἱ Ἕλληνες· ὅταν προσκαλεῖ τὸ χορὸ, ἐκφράζεται ὡς ἓνα βαθμὸ «πανελλήνια» καὶ ὡς ἓνα βαθμὸ «ἀθηναϊκά»· ὁ ἴδιος ὁ χορὸς θεωρεῖται ὁ μισὸς ἐλληνικὸς, καὶ ὁ μισὸς ἀθηναϊκός· ἐν συνεχείᾳ ἀποτελεῖται ἀπὸ (ἐθνικὰ ἀπροσδιόριστους) ἀγρότες, καὶ στὸ τέλος ἀπὸ Ἀθηναίους ἀγρότες —καθὼς ὅλοι σταθεροποιῶνται στὸν τελευταῖο τους αὐτὸ ρόλο, ὁ Τρυγαῖος παρουσιάζεται περισσότερο ὡς ὁ ἄνθρωπος πὺν ἔφερε εἰρήνην στὴν Ἀθήνα παρὰ ὡς ὁ εἰρηνοποιὸς γιὰ ὄλο τὸν ἐλληνικὸ κόσμον.

Τί δουλειὰ ἔχει ὁ Λάμαχος καὶ ὁ Κλεώνυμος ὅταν γιορτάζεται ὁ γάμος τοῦ Τρυγαίου μετὰ τὴν Ὀπώρα; Τὰ παιδιὰ πὺν βγαίνουν καὶ τραγουδοῦν εἶναι δικά τους. Εἶναι φανερὸ ὅτι δὲν πρέπει ἐδῶ νὰ φανταστοῦμε τὸν Τρυγαῖο νέον Δικαιοπόλη, πὺν κέρδισε κάτι γιὰ τὸν ἑαυτὸ του καὶ μόνο· ὁ Τρυγαῖος ἐκπροσωπεῖ τὸν Ἀθηναῖο ἀγρότη: στίς ἐπιτυχίες του μετέχουν ἀναγκαστικά ὄλοι οἱ συμπολίτες του, εἴτε τοὺς συμπαθεῖ εἴτε ὄχι. Ὁ γάμος του ταυτίζεται μετὰ τὴν εἰρηνικὴν περίοδο πὺν ἀνατέλλει.

ΕΝΔΕΚΑΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Ο Π Ν Ι Θ Ε Σ

ΕΔΙΔΑΧΘΗ

τὸ 414 π.Χ. στὰ Μεγάλα Διονύσια, καὶ πῆρε τὸ δεύτερο βραβεῖο.

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

Δύο Ἀθηναῖοι — τὰ ὀνόματά τους (Πεισέταιρος καὶ Εὐελπίδης) τὰ μαθαίνουμε μετὰ ἀπὸ τὸ ἕνα τρίτο τοῦ ἔργου — κουράστηκαν νὰ ζοῦν στὴν Ἀθήνα καὶ ξεκινοῦν νὰ βροῦν τὸν Τηρέα, ἕναν ἥρωα ποῦ ἡ μυθικὴ του μεταμόρφωση σὲ τσαλαπετεινὸ εἶχε ἀποτελέσει θέμα τραγωδίας τοῦ Σοφοκλῆ. Ἐλπίζουν ὅτι κάπου θὰ εἶδε πετώντας μιὰ πόλη ποῦ νὰ τοὺς ταιριάζει. Ὁδηγημένοι ἀπὸ μιὰ κουρούνα καὶ μιὰ καλιακουδά φτάνουν στὸ σπίτι του σὲ μιὰ ἐρημιὰ μέσα σὲ βράχια καὶ θάμνους. Τίποτε ἀπὸ ὅσα τοὺς λέει δὲν τοὺς ἀρέσει· ὁ Πεισέταιρος ὅμως συναρπάζεται ἀπὸ μιὰ θαυμασία ἰδέα: τὰ πουλιά, ἂν θέλουν, μποροῦν νὰ κυβερνήσουν τοὺς ἀνθρώπους καὶ νὰ ὑποχρεώσουν τοὺς θεοὺς σὲ ὑποταγή, στερώντας τοὺς κάθε τροφή. Ὁ Τσαλαπετεινὸς πείθεται ἀμέσως καὶ συμφωνεῖ νὰ καλέσει ὅλα τὰ πουλιά, γιὰ νὰ τοὺς ἀναπτύξει ὁ Πεισέταιρος τὴν ἰδέα του. Καλεῖ τὴν Ἀηδόνα νὰ «τραγουδήσει» μαζί του — στὴν πραγματικότητα τὸ «πουλί», τὴν ὥρα ποῦ αὐτὸς τραγουδᾷ, θὰ παίζει αὐλό, χωρὶς νὰ φαίνεται, μέσα στοὺς θάμνους — καὶ μιὰ θαυμαστὴ σύναξη ἀπὸ πουλιά ἔρχεται στὸ κάλεσμά του. Τὰ πουλιά αὐτὰ ἀποτελοῦν τὸ χορὸ τῆς κωμωδίας.

Οἱ ἄνθρωποι τὰ πουλιά τὰ τρῶνε, καὶ οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες, ὅπως καὶ οἱ ἄλλοι μεσογειακοὶ λαοί, τὰ ἔτρωγαν φυσικὰ καὶ αὐτοί, καὶ τὰ μικρὰ καὶ τὰ μεγάλα. Τὰ πουλιά θεωροῦν λοιπὸν τὸν ἄνθρωπο φυσικὸ τους ἐχθρό, καὶ γι' αὐτὸ ὁ χορὸς κατηγορεῖ ἀνοιχτὰ τὸν Τσαλαπετεινὸ γιὰ προδοσίαν, καὶ ἐτοιμάζεται νὰ ἐξοντώσει τὸν Πεισέταιρο καὶ τὸν Εὐελπίδη, ποῦ ὀπλίζονται βιαστικὰ μὲ ὅ,τι διαθέτουν: γύτρες καὶ γαβάθες καὶ σοῦβλες. Ὁ Τσαλαπετεινὸς πείθει τελικὰ τὰ πουλιά ὅτι οἱ δύο ἄνθρωποι ἔχουν πραγματικὰ κάτι πολὺ σημαντικὸ νὰ τοὺς διδάξουν. Ὁ θυμὸς τοὺς καταλαγιάζει, καὶ οἱ ἄνθρωποι κατεβάζουν διστακτικὰ τὰ

δπλα τους. Στο τέλος τὰ πουλιά ὀρκίζονται ἀνακωχή, καὶ ὁ Πεισέταιρος ἀρχίζει νὰ τοὺς ἀναπτύσσει τὴν ἰδέα του μὲ κάθε λεπτομέρεια. Ἡ ἀγόρευση του, χωρισμένη σὲ δύο μέρη, πού τὸ καθένα εἰσάγεται μὲ ὠδή καὶ κατακελευσμό (πρβ. σ. 104), ἔχει τὴν τυπικὴ μορφή τοῦ ἀγῶνα· ἀντὶ ὁμοῦ γιὰ δύο ἀντίθετες ἀπόψεις, βρίσκουμε στὸ πρῶτο μέρος τὸν Πεισέταιρο νὰ «ἀποδείχνει» πῶς τὰ πουλιά ἦταν οἱ πρῶτοι κυβερνήτες τοῦ κόσμου ὅλου, καὶ στὸ δεύτερο νὰ τὰ συμβουλεύει νὰ χτίσουν μιὰ πολιτεία δική τους ἀνάμεσα σὲ οὐρανὸ καὶ γῆ. Τὰ πουλιά πείθονται, καὶ ἐκδηλώνουν τὸν ἐνθουσιασμό τους, ἐνῶ ὁ Τσαλαπετεινὸς παίρνει τοὺς ἀνθρώπους στὸ σπιτί του, μὲ τὴν ὑπόσχεση νὰ τοὺς δώσει κάποια μαγικὴ ρίζα, πού θὰ κάμει νὰ τοὺς φυτρώσουν τὰ ἀπαραίτητα φτερά.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ παρεμβάλλεται ἡ παράβαση, καὶ ἀμέσως ἔπειτα βλέπουμε νὰ παρουσιάζονται οἱ δύο Ἀθηναῖοι φτερωμένοι καὶ παραξενεμένοι κάπως μὲ τὰ φτερά τους. Μαζὶ μὲ τὸν Τσαλαπετεινὸ διαλέγουν ὄνομα γιὰ τὴν πολιτεία τῶν πουλιῶν: *Νεφελοκοκκυγία* (ἀπὸ τίς λ. *νεφέλη* = σύννεφο, καὶ *κόκκυξ* = κοῦκος). Χωρὶς νὰ χάσει καιρὸ ὁ Πεισέταιρος ἀρχίζει νὰ δίνει ὁδηγίες γιὰ τὸ χτίσιμο. Τὸν Τσαλαπετεινὸ καὶ τὸν Εὐελπίδη δὲν πρόκειται νὰ τοὺς ξαναδοῦμε.

Ἀπὸ τὸ σημεῖο αὐτὸ ὡς τὸ τέλος τοῦ ἔργου ἐμφανίζονται, οὐτε λίγο οὔτε πολὺ, δεκαοχτῶ νέα πρόσωπα (ἧ, δεκαεφτά, ἂν ταυτίσουμε τὸν τελευταῖο ἄγγελο μὲ ἓναν ἄλλο πού προηγήθηκε). Ἡ πρώτη ὁμάδα ἀποτελεῖται ἀπὸ πρόσωπα πού μὲ κάποιον τρόπο σχετίζονται μὲ τὴν ἴδρυση τῆς πόλης: ἓνας Ἱερέας πού ἱερουργεῖ στὴ θυσία τῆς θεμελίωσης καὶ ἀραδιάζει ἓναν ἀτέλειωτο κατάλογο πουλιῶν-θεῶν —τὸν διακόπτουν ὁμοῦ ἀπότομα· ἓνας λυρικὸς Ποιητὴς πού ζητᾷ προστασία¹ καὶ πού τοῦ δίνουν χάρισμα ἓνα ροῦχο προτοῦ τὸν διώξουν· ἓνας χρησμολόγος, ὅπως ὁ Ἱεροκλῆς στὴν *Εἰρήνη*, πού τὸν ἀποδιώχνουν κι αὐτόν· ὁ μαθηματικὸς καὶ ἀστρονόμος Μέτων, πού γιὰ τίς ἰδέες του περὶ συμμετρικῆς πολεοδομίας εἰσπράττει ἓνα γερὸ ξυλοφόρτωμα· καὶ τελικὰ ἓνας «ἐπιθεωρητῆς» (*ἐπίσκοπος*) καὶ ἓνας ψηφισματοπώλης ἀπὸ

1. Οἱ μεγάλοι λυρικοὶ ποιητὲς τῆς ὑστερῆς ἀρχαϊκῆς καὶ πρώιμης κλασικῆς περιόδου, ὁ Σιμωνίδης, ὁ Πίνδαρος καὶ ὁ Βακχυλίδης, εἶχαν ὠφεληθεῖ ἀπὸ τὴν προστασία τῶν Σικελῶν τυράννων καὶ τῶν ἐλληνικῶν ἀριστοκρατικῶν οἰκογενειῶν. Γι' αὐτὸ ἡ παραδοσιακὴ κωμικὴ εἰκόνα τοῦ λυρικοῦ ποιητῆ τὸν παρουσιάζει παράσιτο πού βγάζει τὸ ψωμί του κολακεύοντας μὲ ὠραῖα λόγια τοὺς πλούσιους καὶ τοὺς ἰσχυροὺς.

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

τὴν Ἀθήνα, πού καί αὐτοὶ τὶς τρῶνε, ὅσο κι ἂν ἀπειλοῦν νὰ πάρουν ἐκδίκηση σύμφωνα μὲ τὸ νόμο (πρβ. σ. 64). Μετὰ ἀπὸ τὴν ὁμάδα αὐτὴ ἀκολουθεῖ ἡ δευτέρα παράβαση. Ἐπειτα ἐμφανίζονται δύο ἄγγελοι: ὁ πρῶτος περιγράφει μὲ τί θαυμαστὴ ταχύτητα χτίστηκαν τὰ τείχη τῆς πόλης ἀπὸ μεγάλα κοπάδια πουλιῶν, πού χρησιμοποίησαν ἔξυπνα γιὰ τὸ χτίσιμο τὶς μύτες καὶ τὰ πόδια τους· ὁ δευτερός φέρνει τὴν ἀνησυχητικὴ εἶδηση ὅτι κάποιος θεὸς ἔχει διεισδύσει στὴν πόλη κατὰσκοπος. Σημαίνουν συναγερμό, καὶ ἡ Ἴρις, προσωποποίηση τοῦ οὐράνιου τόξου καὶ —σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση— ἀγγελιοφόρος τοῦ Δία, μπαίνει καὶ προσγειώνεται, χωρὶς ἄλλο μὲ τὴ βοήθεια τοῦ θεατρικοῦ γερανοῦ. Ὁ Πεισέταιρος κοροιδεῦει καὶ φοβερίζε τὴν καημένη τὴ θεά, πού ἀγανακτεῖ χωρὶς νὰ μπορεῖ καὶ νὰ ἀντιδράσει, καὶ τὴν ἀποδιώχνει μὲ φωνὲς σὰν νὰ ἦταν πουλί.

Τώρα ἐπιστρέφει ὁ ἄγγελος πού εἶχαν στείλει στοὺς ἀνθρώπους. Τὰ νέα πού φέρνει εἶναι ὅτι ὅλοι οἱ ἄνθρωποι τὸ ἔχουν ρίξει στὴν ὀρνιθομανία καὶ ὅτι, καταπῶς φαίνεται, χιλιάδες θὰ ἔρθουν στὴ Νεφελοκοκκυγία γιὰ νὰ ἀποκτήσουν φτερά. Ὁ Πεισέταιρος διατάζει νὰ τοῦ φέρουν μιὰ ποσότητα φτερά, νὰ τὰ ἔχει πρόχειρα, καὶ ἀμέσως φτάνουν ὁ ἓνας μετὰ τὸν ἄλλο τρεῖς μετανάστες ἀπὸ τὴ γῆ. Ὁ πρῶτος εἶναι ἓνας νεαρὸς πού ἔρχεται στὴ Νεφελοκοκκυγία, γιὰτὶ ξέρεي ὅτι στὰ πουλιά δὲν ἀπαγορεύεται νὰ τὰ βάζουν μὲ τὸν πατέρα τους (τὸ ἴδιο ἐπιχειρήμα χρησιμοποιεῖ καὶ ὁ Φειδιππίδης στὶς *Νεφέλες*, 1427-1431, ὅταν ἀντιπαραθέτει φύση καὶ κοινωνικὴ σύμβαση)· ὁ Πεισέταιρος τοῦ ἐξηγεῖ πῶς τὰ πράγματα δὲν εἶναι τόσο ἀπλὰ ὅσο νομίζει, τοῦ φοράει μιὰ ἀρματωσιά, καὶ τὸν στέλνει στὸν πόλεμο, ὅπου θὰ μπορέσει νὰ ἐκτονῶσει μὲ πιὸ παραδεκτὸ τρόπο τὴν ἐπιθετικότητά του. Κατόπιν μπαίνει στὴ σκηνὴ χοροπηδῶντας ὁ Κινησίας, ποιητῆς διθυράμβων, καὶ ἀπαγγέλλει μὲ στόμφο στίχους γιὰ τοὺς ἀνέμους, τὰ πουλιά καὶ τὸν οὐρανό, δηλαδὴ γιὰ θέματα τὰ ὅποια ἡ κωμωδία συσχέτιζε μὲ τὴ διθυραμβικὴ ποίηση.² Ἀπὸ τὸ κείμενο δὲν φαίνεται τί ἀκριβῶς τοῦ κάνει ὁ Πεισέταιρος γιὰ νὰ τὸν ξεφορτωθεῖ. Ὁ τρίτος στὴν ὁμάδα αὐτὴ αὐτοσυστήνεται ὡς *συκοφάντης* (συνδυασμὸς *καταδότῃ* καὶ *ἐκβιαστῆ*) μὲ εἰδικότητα νὰ ἐκβιάζει τοὺς πολίτες τῶν συμμαχικῶν πόλεων· σκέφτεται ὅτι ἂν εἶχε φτερά θὰ μπορούσε νὰ κάνει τὴ δουλειά του πολὺ πιὸ γρή-

2. Πρβ. ἰδιαιτέρα *Νεφέλες*, 331-339, καὶ *Εἰρήνη*, 827-831.

γορα. Ὁ Πεισέταιρος τὸν κατσαδιάζει, ἀλλὰ μάταια, ὥσπου στὸ τέλος τὸν διώχνει μὲ τὸ μαστίγιο. Τὰ ὑπόλοιπα φτερά ζαφνικά τὰ μαζεύουν καὶ τὰ παίρνουν μέσα στὸ σπίτι.

Στὸ μεταξύ ὁ ἀποκλεισμός τῶν θεῶν πέτυχε τὸ σκοπό του, καὶ ὁ Προμηθεύς, παραδοσιακὸς φίλος τῶν ἀνθρώπων καὶ ἐχθρὸς τοῦ Δία,³ ἔρχεται, κρυμμένος κάτω ἀπὸ μιὰ ὀμπρέλα, νὰ πεῖ στὸν Πεισέταιρο πόσο ὑποφέρουν στὸν οὐρανὸ ἀπὸ τὴν πείνα. Ἐπίσης τοῦ δίνει συμβουλές γιὰ τοὺς ὄρους ποὺ πρέπει νὰ θέσει ὅταν θὰ ἔρθει πρὸςβία τῶν θεῶν νὰ διαπραγματευτεῖ γιὰ εἰρήνη.

Ἡ πρὸςβία ἀποτελεῖται ἀπὸ τὸν Ποσειδῶνα, τὸν Ἡρακλῆ καὶ ἓναν «βάρβαρο» θεὸ τῶν Τριβαλλῶν, λαοῦ ποὺ ζοῦσε στὴν κεντρικὴ περιοχὴ τῆς Βαλκανικῆς. Ὁ Πεισέταιρος ἔχει ὀργανώσει γρήγορα γρήγορα τὸ μαγεῖρεμα μερικῶν πουλιῶν «ποὺ καταδικάστηκαν», λέει (1583 κ.έ.), «γιατὶ ἐπαναστάτησαν ἐνάντια στὰ δημοκρατικὰ πουλιά», καὶ προσποιεῖται ὅτι ἐνδιαφέρεται πολὺ περισσότερο γιὰ τὶς γαστρονομικὲς λεπτομέρειες παρά γιὰ ὅσα τοῦ λένε οἱ θεοί. Εἶναι ὥστόσο μεγαλόκαρδος (1596-1602):

*Πολέμον ἀρχὴ δὲν κάμαμε ποτέ μας
σ' ἐσᾶς ἐνάντια ἐμεῖς, καὶ τώρα εἰρήνη
μὲ προθυμία θὰ κλείσουμε, ἂν δεχτεῖτε*

3. Στὴ μυθολογία ὁ Προμηθεύς παρουσιάζεται τιμωρημένος ἀπὸ τὸν Δία, γιατί βοήθησε νὰ ἐνισχυθεῖ ἡ αὐτάρκεια τῶν ἀνθρώπων. Τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀριστοφάνη ὑπῆρχε στὴν Ἀθῆνα λατρεία τοῦ Προμηθεά: ἔτσι οἱ Ἀθηναῖοι ἦταν συναισθηματικὰ ὑποχρεωμένοι εἴτε νὰ ἀποφεύγουν τὸ ἐρώτημα ἂν ὁ Δίας καὶ ὁ Προμηθεύς ἐξακολουθοῦσαν νὰ εἶναι ἐχθροὶ μεταξύ τους, εἴτε νὰ πιστέψουν ὅτι ὁ Προμηθεύς εἶχε συμφιλιωθεῖ μὲ τὸν Δία καὶ ἀπελευθερώθηκε ἀπὸ τὰ δεσμά του. Ὁ Προμηθεύς δεσμώτης, ἡ μιὰ ἀπὸ τὶς δύο τραγωδίες τοῦ Αἰσχύλου μὲ τὸ ἴδιο θέμα, παρουσιάζει τὴν τιμωρία τοῦ Προμηθεά, ποὺ τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη ἦταν λογικὸ νὰ εἶναι ἐχθρὸς τοῦ Δία· τὸ ἄλλο ὁμως (χαμένο) ἔργο, ὁ Προμηθεύς λυόμενος, παρουσίαζε τὴν τελικὴ συμφιλίωση.

[Στὸ θέμα τῆς τριλογίας Προμήθεια τοῦ Αἰσχύλου, ὁ Dover συμφωνεῖ ἐδῶ μὲ τὶς ἀπόψεις ὅσων ταυτίζουν τὸν Προμηθεά πυρφόρο μὲ τὸ σατυρικὸ ἔργο Προμηθεύς πυρκαεὺς, καὶ θεωροῦν ὅτι ὁ Αἰσχύλος ἔγραψε δύο μόνο τραγωδίες γιὰ τὸ μῦθο τοῦ Προμηθεά. Ὁστόσο, σύμφωνα μὲ τὴν ἐπικρατέστερη σήμερα ἀποψη, ὁ Προμηθεύς πυρφόρος ἀποτελοῦσε τὴν τρίτη τραγωδία στὴν τριλογία Προμήθεια, καὶ εἶχε θέμα τὴν ἐγκαθίδρυση τῆς λατρείας τοῦ Προμηθεά στὴν Ἀθῆνα, ἀκριβῶς ὅπως τὸ τρίτο ἔργο τῆς τριλογίας Ὁρέστεια ἀναφέρεται στὴν ἐγκαθίδρυση τῆς ἀθηναϊκῆς λατρείας τῶν Εὐμενίδων. Οἱ Ἀθηναῖοι ἤξεραν πολὺ καλά ὅτι ὁ Προμηθεύς εἶχε συμφιλιωθεῖ μὲ τὸν Δία, καὶ θὰ διασκέδασαν πολὺ μὲ τὴν ἰδέα τοῦ Ἀριστοφάνη νὰ παρουσιάσει τὸν Τιτάνα νὰ προδίδει πάλι κρυφὰ τὸν παλιὸ του ἐχθρό.]

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

*νὰ κάμετε τὸ δίκιο. Καὶ εἶναι δίκιο,
ὁ Δίας τὸ σκῆπτρο στὰ πουλιὰ νὰ δώσει
ξανά· ἂν μ' αὐτοὺς τοὺς ὄρους φιλιωθοῦμε,
καλῶ σὲ γεῦμα ἐσᾶς τοὺς πληρεξούσιους.*

Ἡ λέξη γεῦμα ἀρκεῖ γιὰ τὸν Ἡρακλῆ τὸ φαγά, πού συμφωνεῖ καὶ πείθει μὲ τὴ βία καὶ τὸν Τριβαλλὸ νὰ συμφωνήσῃ. Ὅταν ὁ Πεισέταιρος συνεχίζει ἀπαιτώντας καὶ τὴν οἰκονόμο τῶν θεῶν, τὴ Βασίλεια (αὐτὴ πού φροντίζει γιὰ τοὺς κεραυνοὺς τοῦ Δία), γιὰ γυναίκα του, ὁ Ποσειδῶνας ἀπειλεῖ νὰ διακόψῃ τὶς διαπραγματεύσεις· ὁ Πεισέταιρος ὁμως μὲ τὸ πὲς πὲς καταφέρνει πάλι τὸν Ἡρακλῆ, καὶ ὁ Τριβαλλὸς εὐθυγραμμίζεται (πρβ. σ. 22). Ὁ Πεισέταιρος νίκησε. Ἡ τελευταία σκηνὴ εἰσάγεται ἀπὸ ἓναν ἀγγελιοφόρο, πού ἀπαγγέλλει μιὰ ἀριστοτεχνικὴ συρραφὴ ἀπὸ ποιητικὲς ὑπερβολές. Εἶναι ἡ γαμήλια πομπὴ τοῦ Πεισέταιρου καὶ τῆς Βασίλειας.

ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Τὸ ἔργο ἔχει μεγάλο ἀριθμὸ προσώπων (τὰ περισσότερα ἐμφανίζονται μετὰ τὴν παράβαση)· ὥστόσο δὲν χρειάζονται παρὰ τρεῖς ἠθοποιοί, ὡς τὴ στιγμὴ πού φτάνει ἡ πρεσβεία τῶν θεῶν, ὅποτε χρειάζομαστε καὶ ἓναν τέταρτο γιὰ τὸν Τριβαλλὸ —ὁ ὅποιος ὁμως, ὅπως ὁ βασιλέως ὀφθαλμὸς στοὺς Ἀχαρνεῖς, λέει ἀπλῶς μερικὰ ἀκαταλαβίστικα. Αἰνιγμα, πού δὲν βρῆκε ἀκόμη λύση ἰκανοποιητικὴ γιὰ ὄλους, ἀποτελοῦν τὰ δύο βουβὰ πρόσωπα, οἱ δοῦλοι, στὰ ὅποια ἀπευθύνει τὸ λόγο ὁ Τσαλαπετεινός, στοὺς στ. 433-5:

*Ἔσεῖς οἱ δυὸ γιὰ πάρτε τ' ἄρματα δλα («πανοπλίαν»)
καὶ πίσω ἐκεῖ κρεμάστε τα στὸ τζάκι,
κοντὰ στὴν πυροστιά, καλὴ νὰ ᾽ν' ἡ ὥρα.*

Τὰ μόνα «ἄρματα» εἶναι τὰ σκεύη πού χρησιμοποίησαν σὰν αὐτοσχέδια ἀμυντικὰ ὄπλα ὁ Πεισέταιρος καὶ ὁ Εὐελπίδης, καὶ εἶναι παράξενο πού ὁ Τσαλαπετεινὸς διατάζει νὰ τὰ πάρουν ἀπὸ ἐκεῖ χωρὶς οὔτε μιὰ λέξη στοὺς δύο ἀνθρώπους, πού ἡ ζωὴ τους κρέμεται ἀπὸ αὐτὰ —καὶ μάλιστα πρὶν ἀπὸ τοὺς ὄρκους τῆς ἀνακωχῆς (ἡ ἀνακωχὴ γίνεται στοὺς στ. 438-447, μετὰ ἀπὸ τὸ χωρίο). Τὰ πουλιὰ χρησιμοποίησαν γιὰ ὄπλα ἀπλῶς τὰ ράμφη καὶ τὰ φτερά τους (πρβ. τὴ διαταγὴ κάθες τὸ ῥύγχος, 364)· τὴ μόνη φορὰ πού ἀναφέρεται νὰ ἔχουν ὄπλα πιὸ συμβατικὰ πρόκει-

ται για παρωδία διαταγών, όπως αυτές που δίνονταν σε πεζούς στρατιώτες (448-450). Ο Τσαλαπετεινός δεν είχε την ευκαιρία να όπλιστεί ο ίδιος. Έτσι, φαίνεται πως τη διαταγή στους δούλους δεν την έδωσε αυτός, αλλά ο Πεισέταιρος, όποτε είτε (α) το χωρίο άρχικά βρισκόταν μετά τον 447 και μετατοπίστηκε, είτε (β) ο Άριστοφάνης ήθελε για κάποιο λόγο να βγάλει από τη μέση τη στιγμή εκείνη τις κατσαρόλες, τις γαβάθες κτλ., και δεν τον ένδιέφερε αν τὰ άστεϊα για την άνακωχή δεν είχαν είπωθει ακόμη. Και στις δύο όμως περιπτώσεις, σε ποιόν ανήκουν οι δούλοι; Θα περιμέναμε ίσως ο Πεισέταιρος και ο Εὐελπίδης να έχουν μαζί τους δούλους τους, για να τους κρατούν τις άποσκευές· αλλά τότε γιατί ανέχτηκαν την ταλαιπωρία (για τους πρώτους έξήντα σίχους τουλάχιστον) να κουβαλά ο καθένας στο χέρι του ένα πουλί, και γιατί δεν έδωσαν διαταγή στους δούλους να τους βοηθήσουν, όταν είδαν πως ο χορός ετοιμαζόταν να τους επιτεθεί; Άλλωστε και ο Βδελυκλέων δεν χρησιμοποιεί τους δούλους του, και μάλιστα πολύ πρόσφορα, όταν πολεμᾷ να διώξει τις «σφήκες»; Η άπάντηση είναι, νομίζω, ότι τὸ «έσεϊς οί δύο» (σύ και σύ) άπευθύνεται σε δούλους, που ἡ θέση τους δεν προσδιορίζεται με ακρίβεια (όπως με τους άκολούθους, στην *Είρηνη*, 729 κ.έ.) και που παρουσιάζονται —προσκαλεσμένοι από τον Τσαλαπετεινό μάλλον παρά από τον Πεισέταιρο— τη στιγμή που τους χρειάζονται για να μεταφέρουν τὰ σκεύη στη σκηνή. Δεν πρέπει να φανταστοῦμε ότι οι άποσκευές του Πεισέταιρου μεταφέρονται στο σπίτι του Τσαλαπετεινού, αλλά ότι σκηνικά σκεύη μεταφέρονται στην άποθήκη του θεάτρου· με την άπομάκρυνσή τους από τη σκηνή εκείνη τη στιγμή, πρόθεση του Άριστοφάνη είναι να έκμεταλλευτεί κωμικά τὸ έπεισόδιο, χρησιμοποιώντας έκφράσεις που ταιριάζουν όταν πραγματικά όπλα και πανοπλίες πρόκειται να επιστραφοῦν στην κανονική τους θέση σε ένα πραγματικό σπίτι. Λίγο άργότερα, ο Τσαλαπετεινός πάλι, άπευθύνεται σε δύο δούλους —αυτή τη φορά τους όνοματίζει με συνηθισμένα όνόματα δούλων (Ξανθίας και Μανόδωρος)— και τους λέει να πάρουν μέσα τις κύριες άποσκευές τῶν δύο Ἴ�θηναίων⁴.

4. [Κατὰ τὴ γνώμη μας οί δούλοι ανήκουν όπωςδήποτε στον Πεισέταιρο και τον Εὐελπίδη ως «σκευοφόροι», και μπήκαν από τὴν άρχή μαζί τους κουβαλώντας τὰ στρωσίδια —τὰ πουλιά οί δύο Ἄθηναίοι τὰ έχουν για «πυξίδα», και φυσικά τὰ κρατούν οί ίδιοι, όπως άλλωστε και τὰ σκεύη τῆς θυσίας που τὰ χρησιμοποιούν τὴ δύσκολη ώρα για όπλα. Ὅτι οί δύο αυτοί

Ἄκόμη μεγαλύτερο αἰνίγμα, ιδιαίτερα καθώς δὲν ὑπάρχουν ἄλλα χωρία στὸν Ἀριστοφάνη πού νά μᾶς βοηθοῦν νά τὸ λύσουμε, ἀποτελοῦν τὰ δύο πουλιά, ἡ κουρούνα καὶ ἡ καλιακούδα, πού κρατοῦν οἱ Ἀθηναῖοι στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου, καὶ μάλιστα, ὅπως φαίνεται, μὲ τρόπο πού τὰ δάχτυλά τους νά κινδυνεύουν συνεχῶς ἀπὸ τὰ τσιμπήματα (8, 25 κ.έ.). Πρόκειται γιὰ ὁμοιώματα, ἢ γιὰ πραγματικά πουλιά; Τὰ ὁμοιώματα, ὅταν δὲν τὰ χρειάζονται πιὰ (δηλαδή μετὰ ἀπὸ τὸν στ. 60), θὰ ἦταν δύσκολο νά τὰ ἐξαφανίσουν οἱ ἠθοποιοί. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, τὰ ἀληθινὰ πουλιά θὰ μπορούσαν νά τὰ κρατοῦν στὸ χέρι τους μ' ἓνα κοντὸ κορδόνι, ὅσο τὰ χρειάζονταν, καὶ νά τὰ ἀφήσουν ἐλεύθερα ὅταν ὁ δούλος τοῦ Τσαλαπετεινοῦ ἀνοίγει τὴν πόρτα, καὶ οἱ δύο ἄνθρωποι πέφτουν κάτω τρομαγμένοι ἀπὸ τὴν ἐμφάνισή του· καὶ πραγματικά, ἀπὸ τὸ διάλογο τῶν στίχων 86-91 εἶναι φανερό ὅτι ἡ κουρούνα καὶ ἡ καλιακούδα ἐλευθερώθηκαν ἀπὸ τὴν ἀπροσεξία πού προκάλεσε αὐτὸς ὁ φόβος.

Οἱ ἄνθρωποι φοβοῦνται τὸ δούλο τοῦ Τσαλαπετεινοῦ γιὰ τὸ μεγάλο ράμφος του πού χάσκει (61)· αὐτὸ μᾶς δίνει μιὰ ἐνδειξη ὅτι ὅσοι παρίσταναν πουλιά ἦταν, ἐν μέρει τουλάχιστον, μεταμφιεσμένοι σὲ πουλιά. Ἔτσι, ὁ διάλογος (93-106) δείχνει ὅτι ὁ Τσαλαπετεινὸς εἶχε ράμφος (99) καὶ λοφίο (94), ὅχι ὅμως, φαίνεται, καὶ φτερά (103-106), πού οἱ ἠθοποιοὶ ἴσως νά αἰσθάνονταν πῶς θὰ τοὺς ἐνοχλοῦσαν στὸ παίξιμο —κάπως ἔτσι τὰ λέει καὶ ὁ Προμηθεὺς στὸν Πεισέταιρο (1507 κ.έ.):

*Γιὰ νὰ σοῦ τὰ πῶ ὅμως ὅλα ὅσα συμβαίνουν ἐκεῖ πάνω, πάρε αὐτὴ τὴν ὀμπρέλα καὶ κράτα τὴν ἀποπάνω μου.**

(Οἱ Ἕλληνες χρειάζονται τὰ χέρια τους γιὰ νά ἐκφραστοῦν.) Εἶναι φανερό ὅτι καὶ ἡ αὐλητρίδα-Ἀηδόνα πού παίζει τὴν ὑπόκρουση στὸ τραγούδι τοῦ χοροῦ ἔχει ράμφος· ὑπαινιγμὸς γιὰ τὸ ράμφος τοῦ προσωπείου τῆς γίνεται ὅταν ὁ Εὐελπίδης σκέφτεται νά τὴ φιλήσει (670-674).

Ἡ σκηνοθεσία τῆς εἰσόδου τοῦ χοροῦ πρέπει νά ἦταν θεαματική. Ὁ Τσαλαπετεινὸς προσκαλεῖ μὲ τὸ τραγούδι του ὅλα τὰ

δούλοι δέχονται διαταγὲς καὶ ἀπὸ τὸν Τσαλαπετεινὸ, καὶ χρησιμοποιοῦνται ὅπως σήμερα οἱ «βοηθοὶ σκηνῆς», εἶναι βέβαια σωστό —πρόσεξε ὅμως ὅτι ἐνῶ στὸν στ. 434 ὁ Τσαλαπετεινὸς τοὺς ἀπευθύνει τὸ λόγο ἀνώνυμα, ὁ Πεισέταιρος (αὐτὸς μιᾶ, στὸν στ. 656, καὶ ὅχι ὁ Τσαλαπετεινός) ξέρει καὶ τοὺς ὀνοματίζει.]

πουλιά, αλλά όταν τελειώσει είναι άπογοητευτικό ότι για μια στιγμή δεν συμβαίνει τίποτε. Ύστερα εμφανίζεται ένα φλαμίγκο (φοινικόπτερος: 268-273), ένας Μήδος (274-278), ένας δεύτερος τσαλαπετεινός (279-286) και ένας κατωφαγᾶς (287-290)· την εμφάνιση κάθε πουλιού τη συνοδεύουν ἄστεια και ἐρωτήσεις πρὸς τὸν Τσαλαπετεινό. Στὸν 294 ὁ Πεισέταιρος ἐκφράζει τὸ θαυμασμό του γιὰ τὴ μεγάλη σύναξη τῶν πουλιῶν ποὺ συγκεντρώθηκαν στὶς παρόδους· καθὼς μπαίνουν, τὸ καθένα κατονομάζεται ὡς διαφορετικὸ εἶδος πουλιοῦ (297-305). Ὁ κατάλογος αὐτὸς περιέχει εἴκοσι τέσσερα ὀνόματα, καὶ ἂν προσθέσουμε τὰ τέσσερα πουλιά ποὺ προηγήθηκαν, ἔχουμε συνολικὰ εἴκοσι ὄχτῳ πουλιά, τέσσερα περισσότερα ἀπὸ τὰ μέλη ποὺ εἶχε κανονικὰ ὁ χορὸς τῆς κωμῶδιᾶς. Κάτι ἰδιαιτέρο συμβαίνει μὲ τὰ τέσσερα πρῶτα πουλιά: μὲ ὅσα λέγονται στοὺς στ. 279 καὶ 292 κ.έ. γίνεται φανερό ὅτι «κατέχουν λόφους»· τὸ ἄστειο μὲ τὸ διπλὸ νόημα τοῦ λόφου (= λοφίο περικεφαλαίας καὶ ὕψωμα) δὲν φτάνει γιὰ νὰ ἐξηγήσει αὐτὴ τὴ διατύπωση. Ἐν, ὅπως ὑποστηρίζεται, τὰ τέσσερα πουλιά εἶναι ἀπλῶς πλουσιοντυμένοι κομπάρσοι ποὺ παρελαύνουν μπροστὰ μας καὶ ξαναφεύγουν, τότε τί εἶναι αὐτοὶ οἱ «λόφοι» ποὺ «κατέχουν»; Δὲν εἶναι ἀκατανόητο νὰ τοὺς βλέπουμε νὰ φεύγουν, ὅταν σκοπὸς τοῦ Τσαλαπετεινοῦ ἦταν νὰ συγκεντρώσει ὅλα τὰ πουλιά σὲ μιὰ σύναξη; Κατὰ τὴ γνώμη μου εἶναι φανερό ὅτι αὐτὰ τὰ τέσσερα πουλιά, πλουσιοντυμένα βέβαια, ὄχι ὅμως μέλη τοῦ χοροῦ, ἐμφανίζονταν ἐκεῖ ἀκριβῶς ὅπου θὰ περίμενε κανεὶς νὰ ἐμφανίζονται τὰ πουλιά, στὴ στέγη τῆς σκηνῆς, ἀπ' ὅπου καὶμποροῦσαν νὰ ἀποσυρθοῦν ὅταν θὰ εἶχε μαζευτεῖ ὁ χορὸς, ὁπότε τὴν προσοχὴ μας θὰ τὴν τραβήξουν ὅσα συμβαίνουν στὴν ὀρχήστρα.⁵

ΚΩΜΙΚΗ ΚΑΙ ΤΡΑΓΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

Καὶ τὰ πέντε ἀριστοφανικὰ ἔργα ποὺ μᾶς σώζονται ἀπὸ τὴν περίοδο 425-421 π.Χ. περιέχουν ἔμμεσες προτροπές γιὰ ἀλλαγὴ τῆς πολιτικῆς καὶ κοινωνικῆς συμπεριφορᾶς τῶν Ἀθηναίων. Αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι ὁ ποιητὴς εἶχε ὅπωςδήποτε τὴν πρόθεση νὰ κάμει τέτοιου εἶδους συστάσεις· εἶτε ὅμως μᾶς ἀρέσει εἶτε ὄχι,

5. [Πιθανότερο μᾶς φαίνεται τὰ τέσσερα πρῶτα πλουσιοντυμένα «πουλιά» νὰ ἦταν στὴν παράσταση μουσικοὶ, ποὺ τελικὰ σταματοῦσαν σὲ ὕψωματακια (λόφους!) τοῦ σκηνικοῦ, ὅπου καὶ ἔμεναν ὡς τὴν ἔξοδο, συνοδεύοντας μὲ ὄργανα τὰ τραγῳδία τοῦ χοροῦ.]

οί συστάσεις υπάρχουν. Οί *Ώρνιθες* διαφέρουν από τὰ πέντε αὐτὰ ἔργα: τίποτε, οὔτε ὁ πιὸ ἀδιόρατος ὑπαινιγμός, δὲν ὑπάρχει πού νὰ προσανατολίζει τὴν προσοχὴ τῶν πολιτῶν σὲ μιὰ ὀρισμένη πολιτικὴ ἀπόφαση ἢ σὲ κάποια βελτίωση τῶν πολιτικῶν ἡθῶν. Τὸ ἐκστρατευτικὸ σῶμα πού εἶχαν στείλει οἱ Ἀθηναῖοι τὸ καλοκαίρι τοῦ 415 π.Χ. στὴ Σικελία ξεκινούσε, τὴν ἐποχὴ τοῦ ἔργου, ἀπὸ τὰ χειμερινὰ του καταλύματα στὴν Κατάνη, γιὰ νὰ ἐπιτεθεῖ καὶ πάλι στὶς Συρακοῦσες. Τὸ μόνο δυσάρεστο πού εἶχε συμβεῖ ὡς τότε ἦταν ὅτι ἕνας ἀπὸ τοὺς τρεῖς στρατηγούς τῆς ἐκστρατείας, ὁ Ἀλκιβιάδης, εἶχε προτιμήσει νὰ αὐτομολήσει στοὺς Πελοποννησίους παρά νὰ ἀντιμετωπίσει καταγγελίες γιὰ τὸ ἔγκλημα τῆς βλασφημίας πού εἶχε διαπράξει πρὶν νὰ ἀποπλεύσει γιὰ τὴ Σικελία. Ἡ Σπάρτη δὲν ἔδειχνε ἀκόμη ὅτι θὰ βοηθοῦσε ἀποτελεσματικὰ τὶς Συρακοῦσες ξαναρχίζοντας τὸν πόλεμο στὴν κυρίως Ἑλλάδα, καὶ στὴ Σικελία καμία δύναμη δὲν φαινόταν ἰκανὴ νὰ προκαλέσει σοβαρὴ ζημιὰ στὸ ἀθηναϊκὸ ἐκστρατευτικὸ σῶμα. Ἡ Ἀθήνα εἶχε ἀρκετὲς ἐφεδρεῖες σὲ ἄντρες, πλοῖα καὶ χρήματα, ὥστε νὰ ἀντιμετωπίσει κάθε ἀνωμαλία πού θὰ μπορούσε νὰ παρουσιαστεῖ στὸ Αἰγαῖο. Ξέρουμε ὅτι λίγους μῆνες ἀργότερα, τὸ φθινόπωρο τοῦ 413 π.Χ., καὶ τὸ ἐκστρατευτικὸ σῶμα καὶ οἱ ἐνισχύσεις πού ἔστειλαν τὴν ἴδια ἐκείνη χρονιά οἱ Ἀθηναῖοι εἶχαν καταστραφεῖ τελείως, καὶ ὅτι ἡ Ἀττικὴ ἦταν στὸ ἔλεος τῶν ἀδιάκοπων ἐπιδρομῶν τῆς πελοποννησιακῆς δυνάμεως πού εἶχε καταλάβει μόνιμα τὴ Δεκέλεια. Ὅταν ὅμως ὁ Ἀριστοφάνης ἔγραφε τοὺς *Ώρνιθες* δὲν μπορούσε νὰ ξέρει ὅτι θὰ συμβοῦν ὅλα αὐτὰ τὰ δυσάρεστα. Ἴσως νὰ εἶχε προαισθήματα, ἴσως τὸ 415 π.Χ. νὰ εἶχε συμφωνήσει μὲ ὅσους ὑποστήριζαν ὅτι οἱ ἀθηναϊκὲς δυνάμεις, ἀντὶ νὰ ἀναλάβουν μιὰ τόσο μακρινὴ ἐπιχείρηση στὴ Σικελία, θὰ ἦταν καλύτερα νὰ χρησιμοποιηθοῦν στὸ βόρειο Αἰγαῖο, καὶ νὰ ὑποτάξουν πάλι τὶς περιοχὲς πού εἶχαν ἀποστατήσῃ ἀπὸ τὴν ἀθηναϊκὴ ἡγεμονία· μολαταῦτα δὲν δικαιολογεῖται αὐτὸ πού μερικοὶ πιστεύουν, ὅτι οἱ *Ώρνιθες* ἦταν ἔργο «φυγῆς», κατάλληλο γιὰ ἐποχὴ ἐθνικῆς ἀνησυχίας. Ἄν ἡ ἐκστρατεία πετύχαινε, θὰ χάριζε στὴν Ἀθῆνα δόξα, δύναμη καὶ πλοῦτο. Τὸν Ἀριστοφάνη εἶναι πολὺ πιθανὸ νὰ τὸν ἱκανοποιούσε μιὰ τέτοια προοπτικὴ —πρβ. τὴν ἱμπεριαλιστικὴ γλώσσα πού χρησιμοποιεῖ στοὺς *Ἰππεῖς*, 1329-1334.

Ὁ Πεισέταιρος καὶ ὁ Εὐελπίδης ἔχουν ἐγκαταλείψει τὴν Ἀθῆνα, γιὰτὶ ἐπιθυμοῦσαν νὰ ζήσουν ἡσυχά, ἐλεύθεροι ἀπὸ τὶς συνε-

χεις δοσοληψίες με τὰ δικαστήρια, πού, καθώς λένε, κόστιζαν στην Ἀθήνα πολλά σέ ἀποζημιώσεις και πρόστιμα. Αυτό ήταν συνηθισμένο ἀστείο, και οἱ Ἀθηναῖοι περίμεναν πάντοτε νά τὸ ἀκούσουν νά λέγεται εἰς βάρος τους (πρβ. *Νεφέλες*, 207 κ.έ.). Ἄλλωστε, ὅλη τὴν κλασικὴ ἐποχὴ οἱ Ἀθηναῖοι ἔλεγαν ὅτι ἀναγνώριζαν ὡς ἀρετὴ τὴν ἀπραγμοσύνη, τὸ νά μὴν ἐπεμβαίνει κανεὶς σέ ξένες ὑποθέσεις και νά μὴν ἀνακατεύεται με δικαστήρια — ἄσχετο ἂν συνήθως κατέληγαν στὸ ἀντίθετο. Φαίνεται ὅτι ὁ Ἀριστοφάνης χρειάστηκε κάποια λίγο ἢ πολὺ ἐπιπόλαιη θεατρικὴ παρῶθηση, γιὰ νά φέρει τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου του σέ ἐπαφὴ με τὸν κόσμο τῶν πουλιῶν. Παρόμοια, φαίνεται ὅτι ἡ πλοκὴ τῶν Ἀγριῶν τοῦ Φερεκράτη (= Πλάτων, *Πρωταγόρας*, 327c), πού παραστάθηκαν τὸ 420, ἀπαιτοῦσε δύο ἢ περισσότερους «μισανθρώπους» πού ἔφευγαν γιὰ νά ἀναζητήσουν τὴν πρωτόγονη ἀπλότητα· ἡ μισανθρωπία ἦταν φαίνεται χαρακτηριστικὸ πού ὁ ἀθηναϊκὸς λαὸς τὸ ἀπέδιδε σέ πολλοὺς γνωστούς τύπους, ὅπως π.χ. ὁ Τίμων.

Ὁ Ἀριστοφάνης ἀντλεῖ ὅσο τὸ δυνατόν περισσότερα ἀστεῖα ἀπὸ τὴν ἐξομοίωση τῆς ζωῆς τῶν πουλιῶν με τὴν ἀνθρώπινη — στὰ *Θηρία* τοῦ Κράτη, ἔργο πολὺ παλαιότερο, πού ὀψωσδήποτε εἶχε χορὸ ζῶων, τὰ περισσότερα ἀστεῖα θὰ ξεκινούσαν ἀπὸ τὴν ἴδια ἀφορμὴ—, παράλληλα ὁμως φαίνεται και νά ὑπερασπίζεται τὰ πουλιά. Δὲν ἀμφιβάλουμε ὅτι θὰ τοῦ ἄρесе νά τὰ τρώει, και οἱ ἀπόψεις του γιὰ τὶς ξόβεργες, τὸ σκότωμα και τὰ κλουβιά θὰ ἔκαναν ἕναν σύγχρονο πτηνόφιλο νά ἀνατριχιάσει· ἀλλὰ ταυτόχρονα ὁ ποιητὴς εἶναι σέ θέση νά φανταστεῖ και νά ἐκφράσει τί θὰ μᾶς ἔλεγαν τὰ πουλιά, ἂν εἶχαν τὴ δυνατότητα νά μᾶς μιλήσουν.

Ἡ παράβαση τῶν *Ὀρνίθων*, ἀντίθετα με τὶς παραβάσεις τῶν πρωιμότερων ἔργων, δὲν ἐγκαταλείπει τὸ νῆμα τῆς ὑπόθεσης γιὰ νά ἀσχοληθεῖ με ἐπίκαιρα θέματα ἢ με τὸν αὐτοέπαινο τοῦ ποιητῆ. Ὁ χορὸς συνεχίζει στὴν παράβαση ὅσα ἔλεγε πρὶν ὁ Πεισεταιρος, και ἐκθέτει, ὅπως ἐκεῖνος, τὴν ἀρχαιότητα τῶν πουλιῶν και τὰ πλεονεκτήματα τῆς ζωῆς τους. Τὸ μεγαλύτερο μέρος εἶναι εὐτράπελο, ὅπως π.χ. ἡ κωμικὴ —κολακευτικὴ γιὰ τὰ πουλιά— παραλλαγὴ τῶν κοσμογονικῶν μύθων, ἢ ἡ ἀνάπτυξη τῶν πλεονεκτημάτων πού ἔχει κανεὶς ὅταν διαθέτει φτερά. Μερικὰ ὁμως κομμάτια εἶναι σοβαρά: ἡ ὠδὴ και ἡ ἀντωδὴ χρησιμοποιοῦν τὸ λεξιλόγιο και τὶς εἰκόνες τῆς τραγικῆς και τῆς λυρικῆς ποιήσεως

ΚΩΜΙΚΗ ΚΑΙ ΤΡΑΓΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

για να συσχετίσουν τα πουλιά, ως όντα τῆς φυσικῆς τάξης, με τους θεούς, χωρίς τὴ μεσολάβηση τοῦ ἀνθρώπου. Ἡ ἀντιωδὴ (769-784) ἔχει ὡς ἐξῆς:

Ἔτσι οἱ κύκνοι
τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ!⁶
μὲ ἀνάκατη βοή ὄλοι μαζί
κρούοντας τὰ φτερὰ δοξολογοῦσαν τὸν Ἀπόλλωνα
τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ!
καθισμένοι στὸν ὄχτο κοντὰ στὸν Ἔβρο ποταμὸ
τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ!
καὶ πέρασαν ὁ ἀχὸς μέσα ἀπὸ αἰθέριο σύννεφο
καὶ λούφαξαν τῶν ἀγριμιῶν τὰ παρδαλὰ τὰ φύλα
καὶ καταλάγιασε τὰ κύματα καλοσυνάτη ἀπανεμιὰ
τοτοτοτοτοτοτοτοτοτίγξ!
κι ἀντιβρόντησεν ὀλόκληρος ὁ Ὀλυμπος
καὶ τοὺς ἀφέντες τοὺς θεοὺς τοὺς κυρίεψε θανμασμοὺς
κι οἱ Ὀλυμπιώτισσες οἱ Χάριτες καὶ οἱ Μοῦσες ἔσυραν
φωνές
τιὸ τιὸ τιὸ τίγξ!*

Εἶναι ἐνδιαφέρον ὅτι τὴν ἴδια ὡς ἓνα βαθμὸ ὁρολογία τὴ συναντοῦμε καὶ στὰ ὄσα λέει ὁ δούλος τοῦ Ἀγάθωνα στὶς Θεσμοφοριάζουσες, 43-51· ἓνας πού κρυφακούει (ὁ γερο-συγγενῆς τοῦ Εὐριπίδη) τὰ θεωρεῖ τραγικὴ μεγαληγορία:

ΥΠΗ. *Νὰ ἡρεμήσει, νὰ σβήσει τοῦ ἀνέμου ἡ πνοή,
τὸ γαλάζιο τῆς θάλασσας κύμα λαλιὰ
νὰ μὴ βγάξει,...*

ΣΥΓ. *Μπραμ μπρούμ.*

ΕΥΡ., *στὸ γέρο: Μὴ μιλάς.*

ΣΥΓ. *Μά τί λέει;*

ΥΠΗ. *τὰ πουλιὰ νὰ κουριάσουνε σὲ ὄπνο βαθύ,*

6. [Ὁ Dover γράφει στὸ σημεῖο αὐτὸ *link*, καὶ σημειώνει:] Στὰ ἀρχαῖα ἑλληνικὰ οἱ ἀπομιμήσεις τῶν κελαηδημάτων τελειώνουν σὲ *τίγξ*, ὅχι «*link*»· τὸ ξ ὁμως φαίνεται πὼς ἦταν ὀρθογραφικὴ σύμβαση, καὶ ἀπαντᾷ σὲ πολλὰς ὀνοματοποιημένες λέξεις, ὅπου δὲν ταιριάζει· π.χ. *παπιὰξ* γιὰ τὴν ἐκρηκτικὴ πορδὴ, καὶ (τελειῶς παράλογα) *βρεκεκεκέξ* κοᾶξ γιὰ τὸ κῶσασμα τῶν βατράχων. [Προτιμήσαμε νὰ διατηρήσουμε τὴν ἀρχαία γραφὴ, γιὰτὶ ἡ ἀριστοφανικὴ μορφή μᾶς φαίνεται σὲ ὅλες τὶς περιπτώσεις ἀπολύτως ἱκανοποιητικὴ.]

καὶ τοῦ λόγκου τ' ἀγοίμια νὰ μείνουν ἐκεῖ
 μὲ τὰ πόδια δεμένα,...

ΣΥΓ. Μπρὰμ μπρούμ. μπραμπραμπρούμ.

ΥΠΗ. γιατί τώρα ὁ τεχνίτης ποιημάτων γλυκῶν,
 ὁ ἀρχηγός μας ὁ Ἀγάθωνας, ἔχει σκοπό...

ΣΥΓ. Νά 'βγει ἐδῶ κουνιστός;

ΥΠΗ. Κάποιος φώναξε· ποιός;

ΣΥΓ. Ἡ σβησμένη τοῦ ἀνέμου πνοή.

Βεβαίως ὁ δοῦλος προκαλεῖ τὸ γέλιο, γιατί χρησιμοποιεῖ γιὰ ἄνθρωπο-ποιητὴ γλώσσα πού δὲν ταιριάζει καθόλου τὸ γεγονός ὅτι ἡ τραγικὴ γλώσσα πού παρωδεῖται στὸ ἓνα ἔργο συμπίπτει μὲ τὴ γλώσσα πού σὲ ἄλλο ἔργο χρησιμεύει γιὰ τὴ δημιουργία μεγαλόπρεπης εἰκόνας, μὲ κύκνους τραγουδιστὲς πού συγκεντρώνονται κάποια χειμωνιάτικη μέρα⁷ κάπου στὴ χερσόνησο τοῦ Αἴμου καὶ ἀρχίζουν νὰ τραγουδοῦν μὲ τὴν ὑπέροχη φωνή τους.

Ὅταν ὁ Τσαλαπετεινός προσκαλεῖ τὰ πουλιά, τὸ τραγούδι του εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ συναρπαστικὰ κομμάτια ἑλληνικῆς ποίησης, ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς ἀλληλουχίας τῶν διάφορων ρυθμῶν, τῆς σχέσης κάθε ρυθμοῦ μὲ τὸν ἐπόμενο, καὶ τῆς σχέσης τοῦ ρυθμοῦ μὲ τὸ λόγο. Ἐλάχιστα ἀπὸ αὐτὰ μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν στὰ ἀγγλικά [καὶ στὰ νέα ἑλληνικά!], ὅπου ἡ αἰσθητικὴ τοῦ ρυθμοῦ βασιζέται στὸν δυναμικὸ τονισμὸ καὶ ὄχι στὴν προσωδία. Πρὶν ἀπὸ τὸ τραγούδι αὐτὸ ὑπάρχει μιὰ συντομότερη ἐκκληση στὴν Ἀηδόνα νὰ ἀρχίσει νὰ τραγουδᾷ. Μιὰ πολὺ ἐνδιαφέρουσα συγγένεια συνδέει ἓνα μέρος τοῦ χωρίου αὐτοῦ μὲ ἓνα χορικὸ ἀπὸ τὴν Ἑλένη τοῦ Εὐριπίδη, πού ἀνέβηκε στὸ θέατρο δύο χρόνια μετὰ τοὺς Ὀρνιθες.

**Ορνιθες*, 209-216:

Ἄγε σύννομέ μοι, παῦσαι μὲν ὕπνου,
 λῦσον δὲ νόμους ἱερῶν ὕμνων,
 οὓς διὰ θείου στόματος θρηγεῖς
 τὸν ἑμὸν καὶ σὸν πολύδακρον Ἴτν,

7. [Ἀξιοσημείωτο εἶναι ὅτι ὁ Dover τοποθετεῖ (ἐπειδὴ ἀναφέρονται σύννεφα;) τὴ σκηνὴ τὸ χειμῶνα, ἐνῶ π.χ. ὁ Wilamowitz (*Griechische Verskunst*, σ. 436, σημ. 2) μιλά γιὰ «ἀνοιξιῶτικο τραγούδι». Στὴν πραγματικότητα ὁ Ἀριστοφάνης δὲν προσδιορίζει καθόλου τὴν ἐποχὴ, καὶ οἱ κύκνοι βρῖσκονται στὴν Ἑλλάδα ὅλο τὸ χρόνο.]

ΚΩΜΙΚΗ ΚΑΙ ΤΡΑΓΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

ἐλελιζομένη διεροῖς μέλεσιν
γέννος ξουθῆς·
καθαρὰ χωρεῖ διὰ φυλλοκόμου
μίλακος ἤχῳ πρὸς Διὸς ἔδρας [...]⁸

Εὐριπίδης, *Ἐλένη*, 1107-1113:

Σὲ τὰν ἐναύλοις ὑπὸ δενδροκόμοις
μουσεῖα καὶ θάκους ἐνίζουσαν ἀναβοάσω,
σὲ τὰν ἀοιδοτάταν
δονιθα μελωδὸν ἀηδόνα δακρυόεσσαν,
ἔλθ' ὧ διὰ ξουθᾶν γενύων ἐλελιζομένα
θρήνων ἐμοὶ ξυνεργός [...]⁹

“Όταν δύο ποιητές περιγράφουν πῶς τραγουδᾷ τὸ ἀηδόνι καὶ ἀναφέρουν τὸ μῦθο τῆς Πρόκνης πού θρηνεῖ τὸ γιό της τὸν Ἴτυ, εἶναι φυσικὸ ἢ γλῶσσα τους νὰ συμπίπτει ὡς ἓνα βαθμὸ· στὰ χωρία ὅμως αὐτὰ ἢ σύμπτωση εἶναι κάπως μεγάλη, ἰδιαίτερα γιατί τὸ ρῆμα *ἐλελίξεσθαι* (τραγουδᾷ τρίλιες) δὲν ἀπαντᾷ ἄλλοῦ στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ ποίηση, ὅση μᾶς σώζεται.¹⁰ Φαίνεται ὅτι τὴν ὥρα πού ἡ κωμῶδία λαφυραγωγοῦσε ἀπὸ τὴν τραγωδία ὑλικὸ γιὰ τίς παρωδιές της, ὁ τραγικὸς ποιητὴς δὲν τὸ ἔβρισκε ὑποτιμητικὸ νὰ δανειστεῖ ἀπὸ τὸν κωμικό.¹¹

Ἐδῶ μποροῦμε νὰ παραλληλίσουμε τὸ γεγονός ὅτι ἓνα σπάνιο εἶδος χοριαμβικοῦ διμέτρου: — υ υ υ υ — υ υ υ —, ὁ Ἄριστοφάνης τὸ χρησιμοποιεῖ στὶς *Θεσμοφοριάζουσες*, 106, 119 καὶ 125, ὅπου παρωδεῖ τὰ χορικά τοῦ Ἀγάθωνα, καὶ πάλι ἀργότερα στὸ ἴδιο

8. [*Ἐλα, συντροφισσά μου, σταμάτησε τὸν ὕμνο καὶ ἄφησε ἐλεύθερες τίς μελωδίες τῶν ἱερῶν ὕμνων, πού μὲ θεῖο στόμα θρηνεῖς τὸν δικό μου καὶ δικό σου πολυδάκρυτο Ἴτυ, δονούμενη μὲ τὰ ὑγρά τραγούδια τοῦ ἐκκίνητου λαμοῦ. Καθάρως προχωρεῖ μέσα ἀπὸ φουντωτὸ ἀγριοκισσὸ ὁ ἀγὸς στοῦ Δία τὰ παλάτια...*]

9. [*Ἐσένα θὰ ἐπικαλεστώ, πού κάτω ἀπὸ πυκνοφυτεμένους τόπους τῶν Μουσῶν στὰ μέρη τους καθίζεις μέσα, ἐσένα, τὸν πιὸ μελωδικὸ ἀπὸ τοὺς τραγουδιστὲς τῶν πουλιῶν, τὴ δακρυσμένη Ἀηδόνα: Ἐλα — ὦ ἐσὺ πού ἐκκίνητος πάλ्लεται ὁ λαμὸς σου — βοηθός στους θρήνους μου...*]

10. Ἀπαντᾷ μὲ ἄλλες ἔκνοιες, π.χ. «κουνιέμαι», «στρίβω»· μαρτυρημένο καὶ τὸ *ἐλελίξω* μὲ τὴ σημασίαν «βγάξω πολεμικὴ κραυγή».

11. [Στὴ συγκεκριμένη περίπτωση εἶναι πιθανότερο, νομίζουμε, καὶ οἱ δύο ποιητὲς νὰ ἀκολουθοῦν ἓνα παλαιὸ τραγούδι τοῦ τραγικοῦ Φρόνιχου· βλ. Ph. J. Kakridis, «Phrynischeisches in den Vögeln des Aristophanes» (Στοιχεῖα ἀπὸ τὸν Φρόνιχο στοὺς Ὀρνίθες τοῦ Ἄριστοφάνη), *Wiener Studien*, τ. 4, 1970, σ. 39-51.]

ΟΡΝΙΘΕΣ

ἔργο (316), ὅπου ὁ δικός του χορός κάνει ἐπίκληση στὸν Ἀπόλλωνα. Καμιὰ φορά βρίσκουμε συσχετισμοὺς τραγικῶν καὶ κωμικῶν λυρικῶν μέτρων ἐκεῖ ὅπου δὲν θὰ τὸ περιμέναμε. Στὸς Βατράχους, 1099, ὁ χορός λέει:

μέγα τὸ πρᾶγμα, πολὺ τὸ νεῖκος, ἄδρὸς ὁ πόλεμος ἔρχεται.

Ἡ μορφή τοῦ στίχου ἀντιγράφει πιστὰ ἓνα τελείως διαφορετικὸ σὲ περιεχόμενο χωρίο ἀπὸ τὸν Φαέθοντα τοῦ Εὐριπίδη (ἀπ. 773, 56 κ.έ.):

θεὸς ἔδωκε, χρόνος ἔκρανε, λέγος ἑμοῖσιν ἀρχέταις.

ΩΔΕΚΑΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

ΕΔΙΔΑΧΘΗ

τὸ 411 π.Χ., πιθανότατα στὰ Λήγαια (πρβ. σ. 238)· δὲν ξέρομε ἀν πῆρε βραβεῖο.

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

Μιὰ Ἀθηναία, ἡ Λυσιστράτη, ὀργανώνει μυστικὴ συνάξη μὲ σκοπὸ νὰ πείσει καὶ τὶς ἄλλες γυναῖκες τῆς Ἀθήνας, ἀλλὰ καὶ ἐκ-προσώπους τῶν γυναικῶν ἀπὸ τὶς ἄλλες ἐμπόλεμες πόλεις, νὰ δώσουν ὄρκο ὅτι θὰ ἀρνηθοῦν κάθε σαρκικὴ ἐπαφὴ μὲ τοὺς συζύ-γους, ἢ καὶ τοὺς ἀγαπητικούς τους,¹ ὅσο οἱ ἄντρες δὲν συμφω-νοῦν νὰ τελειώσουν τὸν πόλεμο. Μόλις καὶ μετὰ βίας κατορθώνει νὰ τὶς πείσει. Ἡ Σπαρτιάτισσα φεύγει στὴν πατρίδα τῆς (οἱ ἄλ-λες ξένες γυναῖκες παραμένουν ὡς δημηροὶ) καὶ ἡ Λυσιστράτη μα-ζὶ μὲ τὶς ἄλλες Ἀθηναῖες ἐγκαθίσταται στὴν Ἀκρόπολη, ὅπου μιὰ ὁμάδα ἀποφασισμένες γερόντισσες ἔχουν κάμει ἤδη κατοχὴ (πρβ. σ. 71)· ἐκεῖ ἦταν τὸ θησαυροφυλάκιο τῶν δημοσίων χρη-μάτων, χωρὶς τὰ ὁποῖα ἡ Ἀθήνα θὰ ἀναγκάζεταν νὰ σταματήσει ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς τὸν πόλεμο.

Στὸ ἔργο αὐτὸ ὑπάρχουν δύο χοροί, πού τὸν καθένα, ὑποθέ-τουμε, τὸν ἀποτελοῦσαν δώδεκα μέλη. Ὁ πρῶτος χορός, χορὸς γε-ρόντων, καταφθάνει στὰ Προπύλαια φορτωμένος ξύλα καὶ δοχεῖα μὲ φωτιά. Ἀκουσαν γιὰ τὴν κατάληψη τῆς Ἀκρόπολης καὶ ἐρ-χονται τώρα νὰ κάψουν τὴν πύλη καί, ἂν οἱ γυναῖκες δὲν τοὺς ἀνοίξουν, νὰ τὶς ἐξαναγκάσουν μὲ τὸν καπνὸ νὰ βγοῦν. Προτοῦ μπορέσουν νὰ πραγματοποιήσουν τὸ σχέδιό τους, φτάνει ἀπὸ τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση ἓνας χορὸς ἀπὸ γερόντισσες πού κουβαλοῦν νερό. Ἀρχίζει φιλονικία, καὶ οἱ ἄντρες ἀπειλοῦν τὶς γυναῖκες μὲ τοὺς πυρσοὺς τους· οἱ γυναῖκες τοὺς κατατροπώνουν περιχύνον-τάς τους μὲ τὸ νερὸ πού εἶχαν στὰ κανάτια τους. Ἡ συνέχεια τῆς

1. Πρόκειται γιὰ μοιχεία, ὄχι γιὰ προγαμιαῖες σχέσεις. Ὅλες οἱ γυναῖ-κες πού παίζουν κάποιο ρόλο στὴ *Λυσιστράτη* ὑποτίθεται ὅτι εἶναι παντρε-μένες.

διαμάχης ἀποτρέπεται μὲ τὴν ἀφιξη ἑνὸς ἀνώνουμου προβούλου, μέλους μιᾶς ἐπιτροπῆς ἀπὸ ἡλικιωμένους καὶ διακεκριμένους πολίτες, ποὺ δημιουργήθηκε τὸ φθινόπωρο τοῦ 413 π.Χ., μετὰ τὴν σικελικὴ καταστροφὴ, μὲ σκοπὸ τὸν αὐστηρὸ ἔλεγχο τῆς οἰκονομίας. Εἶναι γεμάτος ἀγανάκτηση, ὄχι γιὰ τὴν ἀπεργία τοῦ σέξ, ποὺ οἱ ἄντρες δὲν τὴν ἔχουν ἀκόμη συνειδητοποιήσει, ἀλλὰ γιὰ τὴν κατάληψη τῆς Ἀκρόπολης, καὶ ἀποδίδει τὴν «αὐξουσα ἐγκληματικότητα» τῶν γυναικῶν στὴν ὀλιγωρία καὶ τὴν ἀνεκτικότητα τῶν σύγχρονων συζύγων. Ἡ Λυσιστράτη βγαίνει ἔξω, μὲ ἄλλες γυναῖκες ὁπαδούς της, γιὰ νὰ τὸν ἀντιμετωπίσει. Ὁ Πρόβουλος διατάζει τοὺς τοξότες ποὺ τὸν ἀκολουθοῦν νὰ τίς συλλάβουν· ἀλλὰ τὰ ὄργανα τῆς τάξης (ὅπως τόσο συχνὰ συμβαίνει στὶς κωμωδίες, σπανιότερα ὅμως στὴν πραγματικότητα) δὲν τὰ βγάζουν πέρα μὲ αὐτὲς τίς ἀμαζόνες. Ἡ Λυσιστράτη καὶ ὁ Πρόβουλος μένει νὰ ξεκαθαρίσουν τὴ διαφωνία τους σ' ἕναν ἀγῶνα λόγων, ὅπου ὁ γυναικεῖος χορὸς παραστέκεται τῇ Λυσιστράτῃ καὶ ὁ ἀντρικὸς τὸν Πρόβουλο. Ἡ Λυσιστράτη ὑποστηρίζει πῶς οἱ γυναῖκες κατάλαβαν πιά ὅτι ἔχουν περισσότερο μυαλὸ ἀπὸ τοὺς ἄντρες καὶ ὅτι, ἂν τοὺς δοθεῖ ἡ εὐκαιρία, θὰ τὰ τακτοποιήσουν ὅλα μιὰ χαρά. Ὁ Πρόβουλος, ξεχειλίζοντας ἀπὸ θυμὸ, κάνει τὸ λάθος νὰ πεῖ (588) ὅτι ὁ πόλεμος «δὲν ἔχει καμμία σχέση μὲ τίς γυναῖκες», καὶ ἡ Λυσιστράτη ἀπαντᾷ (588-597):

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ: Τὸ διπλὸ καὶ περισσότερο μέρος
τὸ σηκώνουμε ἐμεῖς, θεοκατάρατε, ἐμεῖς.
Σ' ἐκστρατείες, βαριά ἀρματωμένους
προβοδίσασμε γιουὺς ποὺ γεννήσαμε...

ΠΡΟΒΟΥΛΟΣ: Μὴ
τὸ κακὸ μελετήσεις καὶ σῶπα.

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ: Κι ὅταν θά 'πρεπε πιά νὰ εὐφρανθοῦμε κι ἐμεῖς,
νὰ χαροῦμε τὰ νιάτα μας, μόνες
στὰ κρεβάτια πλαγιάζουμε· ὁ πόλεμος δά.
Τὰ δικὰ μας ὥστόσο τ' ἀφήνω
γιὰ τὰ δόλια κορίτσια πονῶ ποὺ γεροῦν
μὲς στὶς κάμαρες χρόνια κλεισμένα.

ΠΡΟΒΟΥΛΟΣ: Δέ γεροῦνε καὶ οἱ ἄντρες;

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ: Αὐτὸ μὴν τὸ λές,
μὰ τὸ Δία, καὶ δὲν εἶναι τὸ ἴδιο.

"Ὅταν ὁ ἄντρας γυρίσει, καὶ μ' ἄσπρα μαλλιά,

βρίσκει ἀμέσως κοπέλα, μικρούλα
 μὰ ὁ καιρὸς τῆς γυναίκας γιὰ λίγο βαστᾶ
 κι ἂν ἀτρέγγητη ἡ ὥρα ἀπομείνει,
 δὲν τὴ θέλει κανένας, καὶ κάθεται αὐτὴ
 μελετώντας οἰωνοὺς καὶ σημάδια.

Περιπαιχτικά οἱ γυναῖκες πετοῦν στὸν Πρόβουλο μερικά ἀπὸ τὰ ροῦχα τους καὶ ἀπὸ τὰ σύνεργα πού κρατοῦν νὰ γνέθουν, καὶ τὸν ξαποστέλλουν μὲ τὴν παρατήρηση ὅτι εἶναι καιρὸς του πιά νὰ πεθάνει καὶ νὰ τὸν θάψουν.

Ἐκεῖ ὅπου θὰ περιμέναμε τὴν παράβαση, βλέπουμε τοὺς δύο χοροὺς νὰ ἀνταλλάσσουν διεξοδικὰ ὑβρεολόγια. Οἱ ἄντρες προτρέπουν ὁ ἕνας τὸν ἄλλο νὰ κάμουν κάτι, σταματοῦν ὁμῶς κάθε φορά φοβισμένοι ἀπὸ τὶς ἀπειλὲς τῶν γυναικῶν. Ὑστερα βλέπουμε τὴ Λυσιστράτη νὰ βρίσκεται σὲ δύσκολη θέση: ἡ ἐγκράτεια ἀποδεικνύεται πολὺ βαριά γιὰ τὶς συστατιώτισσές της, πού ἐπινοοῦν προφάσεις γιὰ νὰ τὸ σκάσουν. Τὶς συγκρατεῖ παρουσιάζοντάς τους κάποιο χρησμό: ἕνα ὀρνιθολογικὸ αἰνίγμα γεμάτο αἰσχρολογίες. Μόλις ἐνισχυθεῖ, μὲ τὸν τρόπο αὐτό, ἡ ἀποφασιστικότητά τῶν γυναικῶν, παρουσιάζεται ὁ πρῶτος βασανισμένος σύζυγος, ὁ Κινησίας,² ἄντρας τῆς Μυρρίνης,³ τῆς φίλης τῆς Λυσιστράτης. Ἡ Μυρρίνη κατεβαίνει ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη σάμπως νὰ στέργει νὰ κοιμηθεῖ μαζί του, ἀλλὰ κάθε φορά, λίγο πρὶν ἀπὸ

2. Δὲν χρειάζεται νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ὁ Ἀριστοφάνης ἤθελε νὰ ταυτίσουμε τὸ σύζυγο τῆς Μυρρίνης μὲ τὸν διθυραμβικὸ ποιητὴ Κινησία πού ἐμφανίζεται στοὺς Ὀρνίθες καὶ ἀναφέρεται καὶ ἄλλοῦ στὴν κωμῶδια. Τὸ ὄνομά του (*Κινησίας*) καθὼς καὶ τὸ «δημοτικὸ» (πρβ. σ. 132) *Παιονίδης* ἔχουν ἐπιλεγεῖ γιὰ νὰ μᾶς θυμίζουν τὸ *κινεῖν* καὶ τὸ *παίειν*, πού καὶ τὰ δύο στὴ λαϊκῆ γλῶσσα ὑποδήλωναν τὴ συνουσία.

3. Εἶναι παράξενη σύμπτωση ὅτι τὸ 411 π.Χ. ἡ Ἴερεία τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης ὀνομαζόταν Μυρρίνη καὶ ἡ Ἴερεία τῆς Ἀθηνᾶς Πολιάδας ὀνομαζόταν σγεδὸν σίγουρα Λυσιμάχη· πρβ. D. M. Lewis, «Who was Lysistrata?» [Ποιά ἦταν ἡ Λυσιστράτη;], *Annual of the British School at Athens*, 1955, σ. 1-12. Ἄν ἐξετάσουμε τί σημαίνουν τὰ δύο ὀνόματα, Λυσιμάχη εἶναι αὐτὴ πού διαλύει τὴ μάχη, καὶ Λυσιστράτη αὐτὴ πού διαλύει τὸ στρατό. Δύσκολο νὰ πιστέψουμε ὅτι ὁ Ἀριστοφάνης θέλει νὰ ταυτίσουμε τὴ Λυσιστράτη μὲ τὴν Ἴερεία Λυσιμάχη, καὶ τὴ Μυρρίνη μὲ τὴν Ἴερεία Μυρρίνη· πολὺ πῖθάνο εἶναι ὅτι, (α) ἀναζητώντας ἕνα ὄνομα πού νὰ σημαίνει «λήξη τοῦ πολέμου», ἀπέφυγε συνειδητὰ τὸ Λυσιμάχη καὶ κατασκεύασε τὸ πλησιέστερο Λυσιστράτη, καὶ (β), καθὼς τὸ ὄνομα Μυρρίνη ἦταν ὑπερβολικὰ κοινὸ στὴν Ἀθήνα, δὲν εἶχε καμία σημασία τὸ ὅτι ἡ Ἴερεία τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης ὀνομαζόταν καὶ αὐτὴ Μυρρίνη.

τὴν ἔνωση, τὸν ἀφήνει στὰ κρῦα τοῦ λουτροῦ φεύγοντας γιὰ νὰ φέρει στρώμα, μαξιλάρι, ἄρωμα, ἄλλου εἶδους ἄρωμα — ὅλα πράγματα ποῦ ὁ ἴδιος δὲν τὰ θεωρεῖ διόλου ἀπαραίτητα. “Ὅταν ἐξαντληθοῦν πιά ὄλες οἱ προφάσεις γιὰ καθυστέρηση, ἡ Μυρρίνη ξαναχώνεται στὴν Ἀκρόπολη καὶ τὸν ἀφήνει μὲ τὴν κάψα ποῦ μὲ τόση τέχνη τοῦ προκάλεσε.

Τώρα μαθαίνουμε ὅτι ἡ συνωμοσία τῶν γυναικῶν ἔχει ἐπιτυχία καὶ στὴ Σπάρτη: ἓνας Σπαρτιάτης κήρυκας φτάνει — περπατώντας μὲ ὅση ἀξιοπρέπεια τοῦ ἐπιτρέπει ἡ συνεχῆς του στύση — γιὰ νὰ ἀναγγεῖλει τὴν πρόθεση τῆς χώρας του νὰ διαπραγματευτεῖ εἰρήνη. Πρὶν νὰ φτάσει ἡ σπαρτιατικὴ πρεσβεία, οἱ δύο χοροὶ συμφιλιώνονται: οἱ γυναῖκες παίρνουν τὴν πρωτοζουλία μὲ συναισθηματικὸ τρόπο καὶ οἱ γέροι βαρυγχομοῦν (1038 κ.έ.):

κι εἰν' αὐτὸ ποῦ λέει ὁ λόγος καὶ σωστὸ κι ἀληθινὸ:

«Μὲ πανοῦκλες πῶς νὰ κάνεις, μὰ καὶ δίχως, πάλι, πῶς;»

Οἱ Σπαρτιάτες ἀπεσταλμένοι καὶ οἱ Ἀθηναῖοι συναδέλφοι τους κάνουν ἐκκληση στὴ Λυσιστράτη νὰ τοὺς συμβιβάσει· τὸ κατορθώνει μὲ τὴ βοήθεια μιᾶς χαρακτηριστικῆς ἀριστοφανικῆς προσωποποίησης (1114-1121):

[...] Ποῦ εἰν' ἡ Συμφιλίωση;

(βγαίνει μιὰ ἄμορφη κοπέλα καὶ ἡ Λυσιστράτη τῆς ἀπευθύνει τὸ λόγο)

Πιάσε καὶ φέρε πρῶτα τοὺς Σπαρτιάτες·

κι ὄχι μὲ χέρι βάνασσο, βαρὺ,

ὄχι ἄγαρμπα, ὅπως οἱ ἄντρες μας τὸ κάνουν,

μόνο ἀπαλά, ὡς ταιριάζει στὶς γυναῖκες.⁴

Δὲ δίνει ἓνας τὸ χέρι; τότε πιάσ' τον

ἀπ' ἄλλη προεξοχή. (σὲ μιὰν ἄλλη γυναῖκα:)

Τοὺς Ἀθηναίους

πήγαινε ἐσὺ καὶ φέρε ἐδῶ· καὶ πιάσ' τους

ἀπ' ὁποιο μέρος σοῦ προσφέρουν οἱ ἴδιοι.

Ἡ Λυσιστράτη κατηγορεῖ καὶ τοὺς δύο, γιὰ τὴν πρόδωσαν τὴν κοινὴ θρησκευτικὴ καὶ πολιτιστικὴ τους κληρονομίαν καὶ ξέχασαν

4. Στὸ κείμενο διαβάζουμε *οικείως*, ποῦ ἡ ἀρχικὴ του ἔννοια εἶναι «σὰν νὰ εἶναι μέλος τῆς ἴδιας οἰκογένειας»· νὰ μιλάς ἢ νὰ φέρεσαι *οικείως* σὲ κάποιον σημαίνει ὅτι ἀναγνωρίζεις προβάδισμα στὰ συμφέροντα καὶ στὴν εὐτυχία του.

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

τις παλαιές ἀμοιβαῖες εὐεργεσίες πού συνδέουν τὴν Ἀθήνα μὲ τὴ Σπάρτη. Οἱ δύο ἀντιπροσωπεῖες, μὲ τὰ μάτια καρφωμένα στὰ κάλλη τῆς Συμφιλίωσης, κάνουν χωρὶς μεγάλη δυσκολία ὑποχωρήσεις, καὶ ἡ εἰρήνη ἐξασφαλίζεται.

Τὴν ὥρα πού τραγουδᾷ ὁ χορός, Ἀθηναῖοι καὶ Σπαρτιάτες μπαίνουν στὴν Ἀκρόπολη νὰ γιορτάσουν καὶ νὰ πιοῦν —τὴν ἐμφανέστερη φυσική τους ἀνάγκη τὴν ξεχνοῦν τώρα τελείως, μιὰ καὶ ἡ ἱκανοποίησή της δὲν θὰ ἦταν σύμφωνη μὲ τὸ τέλος τοῦ ἔργου, ὅπως τὸ θέλει ὁ Ἀριστοφάνης.⁵ Ὅταν γυρίζουν ἀπὸ τὸ συμπόσιο, ἓνας Σπαρτιάτης χορεύει μόνος του θεαματικά καὶ τραγουδᾷ μὲ συνοδεία αὐλοῦ —αὐτός, καὶ ὄχι ὁ χορός, λέει καὶ τὰ τελευταῖα λόγια τοῦ ἔργου⁶ (1320 κ.έ.):

*Ὑμνησε τὴ θεὰ τὴν πιὸ δυνατὴ, πού δλους τοὺς νικᾷ, τὴ θεὰ
μὲ τὸ χάλκινο σπίτι.**

Ἡ Ἀθηναῖα, πολιοῦχος θεὰ τῆς Ἀθήνας, λατρευόταν στὴ Σπάρτη μὲ τὸ λατρευτικὸ ἐπίθετο *χαλκίοικος*.

ΤΑ ΧΟΡΙΚΑ

Ἡ *Λυσιστράτη* παίζεται στὸ θέατρο, στὴν τηλεόραση ἢ στὸ ραδιόφωνο πιὸ συχνὰ ἀπὸ τὰ ἄλλα ἔργα τοῦ Ἀριστοφάνη· αὐτὸ συμβαίνει, ὡς ἓνα βαθμὸ, γιὰ τὴν ἀνθρώπων πού δὲν ξέρουσαν τίποτε ἄλλο γιὰ τὸν Ἀριστοφάνη τυχαίνει νὰ θυμοῦνται ἀμυδρὰ ὅτι σὲ κάποιον βιβλιοπωλεῖο εἶδαν ἀνάμεσα στὰ πορνογραφήματα μεταφράσεις τῆς *Λυσιστράτης*, ἢ γιὰ τὴν σκηνὴ ὅπου ὁ Κινησίας κάθε τόσο παραλίγο νὰ «καταφέρει» τὴ Μυρρίνη κάνει γρήγορα τὸ ἀκροατήριον νὰ κάθεται ἄκρη ἄκρη στὴν καρέκλα —ἐπ' ἄκρων τῶν *πυγιδίων*, ὅπως θὰ ἔλεγε ὁ Ἀριστοφάνης (*Ἀχαρνεῖς*, 638). Ὅποιος ὅμως πηγαίνει στὸ ἔργο μὲ τὴν ἐλπίδα ὅτι τολμηρὰ ἀστεία θὰ τὸν κάνουν νὰ γελᾷ συνέχεια ἀπὸ τὸν πρῶτον ὡς τὸν τελευταῖον

5. Δὲν πρέπει νὰ φανταστοῦμε ὅτι ἄντρες καὶ γυναῖκες συνευρίσκονται ἐρωτικά μέσα στὴν Ἀκρόπολη πρὶν ἀπὸ τὸ φαγητό· σύμφωνα μὲ θρησκευτικὴ ἀντίληψη κοινὴ σὲ ὅλους τοὺς Ἕλληνας, αὐτὸ θὰ ἀποτελοῦσε προκλητικὴ παραβίαση τῆς ἱερότητος τοῦ χώρου.

6. Αὐτὸ δὲν εἶναι βέβαιον. Στὸ 1279-1294 ὁ χορός λέει ἓνα τραγούδι πού τελειώνει μὲ χαρμόσυνες καὶ νικητήριες κραυγές. Μοιάζει τόσο μὲ τυπικὸ τέλος κωμωδίας, ὥστε νὰ ὑποστηρίζεται μὲ πολλὴ πειστικότητα ὅτι ὁ Ἀριστοφάνης ἤθελε τὸ ἔργο του νὰ τελειώνει μὲ τοὺς στίχους 1273-1294, πού ὅμως στὰ διαδοχικὰ στάδια τῆς παράδοσης τοῦ κειμένου μετατοπίστηκαν.

στίχο, πιθανότατα θα διαπιστώσει ότι, μετά την πρώτη δυναμική σύγκρουση τῶν γερόντων με τις γερόντισσες, τὰ χορικά λυρικά τραγούδια εἶναι μᾶλλον ἀνούσια. Ἀκόμη καὶ εἰδικοί μελετητές τοῦ Ἀριστοφάνη, ὅσο καὶ ἂν ἐνδιαφέρονται γιὰ τὰ μορφολογικὰ στοιχεῖα τῶν χορικῶν, δὲν μποροῦν παρά νὰ συμφωνήσουν πῶς τὸ περιεχόμενό τους (ἀντίθετα ἀπ' ὅ,τι τὰ χορικά στοὺς Ἀχαρνεῖς ἢ στοὺς Ὀρνιθες) ἀντιπροσωπεύει ἀνιαρὲς καὶ ἀπλοϊκὲς πλευρὲς τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς κωμωδίας. Ὅσο οἱ δύο χοροὶ βρίσκονται σὲ ἀντίθεση, τὰ προσβλητικὰ τους λόγια καὶ οἱ ἀπειλὲς ποὺ ἐκτοξεύουν διαρκοῦν περισσότερο ἀπὸ ὅσο μπορεῖ, σύμφωνα μετὰ τὸ δικό μας γούστο, νὰ ἀντέξει ἓνα κωμικὸ εὐρημα· ὅταν πάλι οἱ χοροὶ συνενωθοῦν, τότε ἀφιερώνουν τέσσερις ὀλόκληρες στροφὲς στὸ πρωτόγονο ἀστεῖο: «ἂν θέλει κανεὶς νὰ δανειστῆ ἀπὸ μένα κάτι, ἄς ἔρθει ἀμέσως σπῆτι —καὶ δὲ θὰ πάρει τίποτε». Ἔτσι:

1049-1057: *Ὅποιος ἀπὸ σᾶς,
ἄντρας ἢ γυναῖκα, θέλει
δανεικά,
νὰ τὸ πεῖ καὶ ἄς μὴν τὸν μέλει·
εἰν' οἱ τσέπες μας γεμάτες·
τί; δὲν τὸ πιστεύεις; νὰ τες.
Κι δταν πιά θὰ γίνει εἰρήνη,
σ' ὅποιον θὰ ἔχουμε δανείσει
περιττὸ νὰ τὰ ἐπιστρέψει·
ἂν τὰ πάρει, ἄς τὰ κρατήσῃ.*

1058-1071: *Ἐχουμε νὰ φιλέψουμε
κάποιους [...]
Ὅποιος σας πεινᾷ, ἄς κοπιᾷσει,
τὸν καλῶ, [...]
σὰ στὸ σπῆτι του· κανένα
μὴ ρωτᾶτε· προχωρεῖτε·
μὴ φοβάστε. Μὰ τὴν πόρτα
κλειδωμένη θὰ τὴ βρεῖτε.*

1189-1202: *Ἐχω στρωσίδια πλουμιστά,
μᾶλλινες κάπες καὶ λαμπρὰ
φουστάνια καὶ χρυσαφικά,
καὶ ἀνοιχτόκαρδα τὰ δίνω, ἐλάτε πάρτε [...]
Ὅμως γιὰ νὰ ξεχωρίσεις
τ' ἀγαθὰ πού 'ναι κεῖ χάμον,*

ΤΑ ΧΟΡΙΚΑ

1203-1215: *πρέπει, φίλε, νά'χεις μάτια
πιό γερά από τὰ δικά μου.
Δὲν ἔχεις στᾶρι στοῦ σακί
κι ἔχεις νὰ θρέψεις φαμελιά
καὶ μικροπαῖδια ἔχεις πολλά; [...]
Μὲ σακὶ καὶ μὲ ταγάρι
ἔλα δῶ, [...]
τοῦ σπιτιοῦ μου εὐθὺς οἱ δοῦλοι
θὰ σοῦ βάλουν στοῦ σακούλι.
Μπρός, κοπιάστε. Μὰ ὁ καθένας
τὸ λογαριασμό του ἄς κάνει·
μὴ ζυγώσετε στὴν πόρτα
κι ἔχω σκύλα πού δαγκάνει.*

Ἔχουμε τὴν αἴσθηση ὅτι ὁ ποιητὴς τὸ παράκανε, ἂν καὶ θὰ ὑπῆρχαν ὅπωςδὴποτε πολλοὶ θεατὲς πού θὰ γελοῦσαν. Τὸ ἴδιο ἀστεῖο κατέχει κεντρικὴ θέση καὶ στὴν τελικὴ σκηνὴ τῶν Ἐκκλησιαζουσῶν, ὅπου ὁ δοῦλος φέρνει τὰ νέα ἀπὸ τὸ μεγάλο κοινοτικὸ γεῦμα καὶ προσκαλεῖ καὶ τοὺς θεατὲς καὶ τοὺς κριτὲς (1141 κ.έ.)· ὁ Βλέπυρος ἐπαυξάνει τὸν πανηγυρικὸ τόνο τῆς πρόσκλησης, γιὰ νὰ τὴν ὀδηγήσει παταγωδῶς στοῦ... τίποτε (1145-1148):

*Βρὲ πὲς το χουβαρντάδικα ἔτσι γιὰ δλους,
κανένα μὴν ἀφήσεις ἔξω κάλει,
ἀνοιχτόκαρδα, γέρους, νέους, παιδάκια.
Δεῖπνο ἔτοιμο ἔχει γιὰ δλους πέρα πέρα·
ἀρκεῖ ὁ καθένας... σπῖτι του νὰ πάει.*

Σύγχρονοι θεατὲς, ὅσοι δὲν ζέρουν ἀρχαῖα ἑλληνικά, βρίσκουν στὴ Λυσιστράτη πολλὰ πού τοὺς κάνουν νὰ γελοῦν· τὴν τελικὴ ὅμως σκηνὴ τὴ βλέπουν συνήθως καὶ τὴν ἀκοῦν χωρὶς τὸ πρόσωπό τους νὰ δείξει καμιὰ συγκίνηση. Χορὸς καὶ τραγούδι ἐπαινετικά τῆς Σπάρτης καὶ τῶν θεῶν τῆς φαίνονται ἀνούσια στοῦ ἀκροατήριου πού πρὶν ἀπὸ λίγο ἄκουσε τόσα πετυχημένα ἀστεῖα γιὰ τὴ σύση. Τὸ πρόβλημα εἶναι ὅτι, ἂν τὸ σημερινὸ κοινὸ πληροφορηθεῖ ὅτι ἓνα ἀρχαῖο ἑλληνικὸ ἔργο εἶναι ἀστεῖο, θὰ μετρᾷ μὲ ἀνυπομονησία ἓνα ἓνα τὰ λεπτὰ καὶ τὰ δευτερόλεπτα πού μεσολαβοῦν ἀπὸ τὸ ἓνα γέλιο στοῦ ἐπόμενου· ἂν ὅμως τοὺς πεῖ κανεὶς ὅτι τὸ ἔργο εἶναι σοβαρό, τότε ἔχουν κάπως περισσότερο τὴν τάση νὰ κατηγοροῦν τὸν ἑαυτὸ τους, καὶ ὄχι τὸν ποιητὴ, ἂν τὸ ἔρ-

γο δὲν τοὺς κρατᾶ σὲ συνεχῆ ἔνταση. Αὐτὴ ἡ βασικὴ δυσκολία στὴ σύγχρονη παρουσίαση ἔργων τοῦ Ἀριστοφάνη ἐνισχύεται ἀπὸ τὴ διαφορά ἀνάμεσα στὶς ἀρχαῖες καὶ στὶς σημερινὲς ἀπόψεις ὡς πρὸς τὸ τί ἀποτελεῖ αὐξητικὴ κλιμάκωση. Μπορεῖ π.χ. νὰ δεχόμεσθε τὸ τέλος τῶν *Θεσμοφοριαζουσῶν* ἀναγνωρίζοντας τὴ γρηγοράδα καὶ τὴ φυσικότητά του, ὅσο καὶ ἂν ὑπάρχει κάτι τὸ τεχνητὸ στὸν τρόπο πού εἰσάγεται ἡ τελικὴ σκηνή· ἀνατραφήκαμε ὅμως μὲ μιὰ θεατρικὴ παράδοση πού μᾶς δυσκολεύει νὰ προσαρμοστούμε στὸ ἀκροτελεύτιο σύνθημα (τῆς *Λυσιστράτης*) «τώρα πού αὐτὸ τακτοποιήθηκε, ἄντε νὰ χορέψουμε καὶ νὰ τραγουδήσουμε», ἢ (τῶν *Σφηκῶν*) «μὰ πού αὐτὸ δὲν τακτοποιήθηκε, ἄντε νὰ τραγουδήσουμε καὶ νὰ χορέψουμε γιὰ παρηγοριά».⁷

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

Μερικὰ χωρία τῆς *Λυσιστράτης* περιλαμβάνονται στὰ καθαρότερα παραδείγματα διαλόγου μὲ τέσσερις ὀμιλητὲς πού διαθέτουμε. Ἐνα τὸ συζητήσαμε παραπάνω (σελ. 49)· ὑπάρχουν δύο ἀκόμη, ὅπου ἡ πρώτη μας ἐντύπωση εἶναι ὅτι συζητοῦν πέντε πρόσωπα —μποροῦμε ὅμως νὰ τὰ θεωρήσουμε τέσσερα, ἂν ἀποδώσουμε τὰ λόγια τοῦ ὑποτιθέμενου πέμπτου σὲ κάποιον ἀπὸ τοὺς ὀμιλητὲς πού προηγήθηκαν. Στους στ. 430-449 ὁ Πρόβουλος ἐπιχειρεῖ νὰ συλλάβει τὴ *Λυσιστράτη* καὶ τὶς γυναῖκες πού τὴ συνοδεύουν. Ἡ *Λυσιστράτη* μιλά στους 430-432, καὶ στὸν 433 κ.έ. ὁ Πρόβουλος διατάζει τὸν *Τοξότη* νὰ τὴ συλλάβει. Ἡ *Λυσιστράτη* ἀπειλεῖ τὸν *Τοξότη* (435 κ.έ.: *Ἄν μὲ ἀκουμπήσεις...*), πού ἀποσύρεται. Στὸ σημεῖο αὐτό:

Α' ΓΥΝΑΙΚΑ: Ἄ, μὰ τὴν Πάνδροσο, ἂν ἀπλώσεις χέρι
πάνω της, ἔτσι ἐγὼ θὰ σὲ πατήσω,
πού θὰ βγοῦν τὰ ζουμιά σου. (ὁ Α' τοξότης φεύγει)⁸
ΠΡΟΒΟΥΛΟΣ: Ἄκου κουβέντα·

7. [Στὸ νεοελληνικὸ χῶρο τὸ «σύνθημα» δὲν μᾶς φαίνεται καθόλου ἀνόητο. Μήπως κάθε κωμῶδια τοῦ Καραγκιότση δὲν δλοκληρώνεται μὲ τραγουδι καὶ χορὸ, εἴτε τέλειωσαν καλὰ οἱ ἐπιχειρήσεις τοῦ ἥρωα, εἴτε, ὅπως συνήθως, μὲ ξύλο;]

8. Νομίζω ὅτι ὁ *Τοξότης* πρέπει νὰ φεύγει τρέχοντας ἀπὸ τὴν ἔξοδο, καὶ ὄχι νὰ ἀπομακρύνεται μόνο ἀπὸ τὶς γυναῖκες· ὁ Πρόβουλος, στὴ σκηνὴ πού ἀκολουθεῖ, πρέπει νὰ μείνει ἀνυπεράσπιστος. Πρὸς σ. 123, ὅπου ὁ λόγος γιὰ μιὰν ἀνάλογη ἴσως περίπτωση στους Ἀχαρνεῖς.

ντροπή σου· ἄλλὰ ὁ τοξότης ὁ ἄλλος ποῦ εἶναι;
 Αὐτὴ ποῦ βγάξει γλώσσα δέσε πρώτη.

Β' ΓΥΝΑΙΚΑ: Κάνε, μά τὴν Ἐκάτη, πῶς τὴν γγίζεις,
 κι εὐθὺς θὰ τρέχεις νὰ γυρεύεις μπλάστρια.

(ὁ Β' τοξότης φεύγει)

ΠΡΟΒΟΥΛΟΣ: Κι ἄλλο κακό. Τοξότη, τούτη πιάσε.

Τὸ ξεπόρτισμ' αὐτό⁹ θὰ σᾶς τὸ κόψω.

Γ' ΓΥΝΑΙΚΑ: Ἄν πᾶς κοντά της, μά τὴν Ταυροπόλα,
 τίς τρίχες σοῦ μαδάω, ποῦ ἔναι γιὰ κλάψες.

(ὁ Γ' τοξότης φεύγει)

ΠΡΟΒΟΥΛΟΣ: Ὡ σφοδρά μου, λύγισε ὁ τοξότης.

⁹ Ἀπόσπασμα σὲ παλαιὸ κείμενο (4ος μ.Χ. αἰώνας) σημειώνει τὶς γυναῖκες ποῦ μιλοῦν μὲ παῦλες μόνο. Πρόκειται κάθε φορά γιὰ διαφορετικὴ γυναῖκα; Ἄν ναι, τότε στὴ σκηνὴ αὐτὴ ἔχουμε πέντε συνολικὰ ὁμιλητές. Μποροῦμε νὰ μειώσουμε τὸν ἀριθμὸ, ἂν ταυτίσουμε τὴν ἴδια τὴ Λυσιστράτη μὲ τὴ Β' γυναῖκα, καὶ τὴν Α' γυναῖκα μὲ τὴ Γ' — ἢ ἂν ταυτίσουμε μόνο τὴ Λυσιστράτη μὲ τὴ Γ' γυναῖκα — ἢ πάλι, ἂν ταυτίσουμε τὴ Γ' γυναῖκα μὲ τὴν πολεμόχαρη κορυφαία τοῦ γυναικείου χοροῦ, ποῦ λέει στὸν στ. 471 κ.έ.¹⁰

*Χέρι στὸν ἄλλον, φίλε μου, δὲν πρέπει νὰ σηκώνεις
 τόσο εὐκολὰ ἔτσι ἂν φέρονσαι, θὰ μελανοματιάσεις.*

Τὸ ἄλλο χωρίο ὅπου μᾶς δημιουργεῖ ζήτημα ὁ ἀριθμὸς τῶν γυναικῶν, εἶναι οἱ στίχοι 728-761. Ἡ Λυσιστράτη τέλειωσε μόλις τὰ παράπονά της στὸ χορὸ γιὰ τὰ τεχνάσματα ποῦ χρησιμοποιοῦσαν οἱ γυναῖκες προκειμένου νὰ τὸ σκάσουν ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη καὶ νὰ ξαναρχίσουν τὴ σεξουαλικὴ τους ζωὴ. Στὸν 728 ἡ Α' γυναῖκα ζητᾷ νὰ πάει σπίτι της γιὰ νὰ προλάβει μὴ φάει ὁ σκόρος τὸ μαλλί της· στὸν 735 ἡ Β' γυναῖκα ἔχει νὰ τακτοποιήσει κάτι ἀσπρόρουχα ποῦ εἶχε ἀφήσει παραπεταμένα· καὶ στὸν 742 ἡ Γ' γυναῖκα ἰσχυρίζεται ὅτι κοντεύει νὰ γεννήσει — ἀδύνατο στὴν Ἀκρόπολη, ὅπου θὰ μίαινε τὸν ἱερὸ χῶρο! Ἡ Λυσιστράτη ἀπο-

9. [Ὁ συγγραφέας μεταφράζει ἐδῶ sally (ἐξόρμησις), καὶ σημειώνει:] Ἡ «ἐξοδος» δὲν ἀναφέρεται στὶς γυναῖκες ποῦ βγαίνουν ἀπὸ τὴν πύλη τῆς Ἀκρόπολης, ἀλλὰ μεταφορικὰ στὴν κατάληψή της· ἡ λέξη χρησιμοποιεῖται γιὰ προγραμματισμένη ἀναχώρησις στρατιωτικῶν δυνάμεων. [Δύσκολο νὰ ἔχει δίκιο.]

10. Ὑπάρχει ἡ θεωρίαι ὅτι οἱ γυναῖκες ποῦ μιλοῦν ἐδῶ, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ Λυσιστράτη, εἶναι ὅλες γερόντισσες τοῦ χοροῦ.

δεικνύει ότι πρόκειται για άπάτη: η γυναίκα έχει βάλει κάτω από το φόρεμά της την περικεφαλαία του αγάλματος της Ἀθηνᾶς. Τότε η Γ' γυναίκα λέει (758 κ.έ.):

*Οὔτε ὕπνο στήν Ἀκρόπολη δὲν ἔχω,
ἀφότου εἶδα τὸ φίδι, τὸ στοιχειό της.¹¹*

Καὶ ἓνα ἄλλο πρόσωπο προσθέτει (760 κ.έ.):

*Κι οἱ κουνκουβάγιες, πού ὄλο χουχουτίζουν,
ἄχ στίς ἀυπνίες μὲ τάραξαν τῆ δόλια.*

Ἄν αὐτὰ τὰ ἔλεγε κάποια Δ' γυναίκα, τότε ἔχουμε πάλι πέντε ὁμιλητές· δὲν ὑπάρχει ὁμως λόγος νὰ μὴν ἀποδώσουμε αὐτοὺς τοὺς στίχους στὴ Β' γυναίκα.

Ἡ ἄφιξη τοῦ κήρυκα ἀπὸ τὴ Σπάρτη δημιουργεῖ ἓνα περίεργο πρόβλημα σχετικά μὲ τὴν ταυτότητα τῶν προσώπων πού μιλοῦν. Ὁ Κινησίας, βασανισμένος καὶ παρατημένος ἀπὸ τὴ Μυρρίνη, εἶχε φωνάζει στὴν ἀπελπισία του (956-958):

*Κι ἔχω ἐδῶ μιὰ ὄρφανή· ποιὸς γι' αὐτὴ θὰ γνοιαστεῖ;
Ἔ' Ἀλεπόσκυλε, πού εἶσαι; Νταντὰ¹²
κοίτα νὰ βρεις γιὰ δαύτη.*

Θὰ μπορούσαμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι στὸ σημεῖο αὐτὸ φεύγει τρέχοντας ἀπὸ τὴ σκηνὴ κουνώντας τὰ χέρια του· λίγους ὁμως στίχους πιδὸ κάτω ἀνακαλύπτουμε ὅτι ἐξακολουθεῖ νὰ βρίσκεται στὴ σκηνή: ὅταν ὁ χορὸς τῶν γερόντων κατηγορεῖ τὴ Μυρρίνη «γι' αὐτὸ πού τοῦ ἔκαμε», φωνάζει (970):

*Μὰ ὄχι! τὴν ἀγαπῶ καὶ εἶναι γλύκα!**

Ἔτσι δὲν ὑπάρχει τίποτε στὸ κείμενο πού νὰ δείχνει ὅτι ὁ Κινη-

11. Ὑποθέτουμε ὅτι τὸ φίδι πού φύλαγε τὴν Ἀκρόπολη θὰ ἦταν φανταστικό· ὅπως ὁποῦντε ὁμως θὰ ὑπῆρχαν πολλοὶ πού θὰ πίστευαν πῶς τὸ εἶδαν.

12. Ὁ Ἀλεπόσκυλος ἦταν ἰδιοκτήτης πορνείου. Φαινομενικά ὁ Κινησίας ζη-ᾶ νταντὰ γιὰ τὸ μωρό· ἔχουμε ὁμως κάθε λόγο νὰ ἐννοήσουμε ὅτι θὰ τὴ χρησιμοποιοῦσε καὶ γιὰ ἄλλες ὑπηρεσίες. Αὐτὴ εἶναι ἡ μοναδικὴ ἀναφορά στὴν πορνεία σ' ὄλοκληρο τὸ ἔργο· πρβ. σ. 224/5.

[Ὁ συγγραφέας παραβλέπει κάπως ὅτι τὸ ταυτηνὶ τοῦ κειμένου ἀποκλείεται νὰ ἀναφέρεται στὸ μωρό, πού ἤδη ἀπὸ τὸν στ. 908 τὸ ἔχουν στείλει μὲ τὸ δούλο στὸ σπίτι· ἄλλο κρατᾶ στὰ χέρια ὁ Κινησίας, πού γιὰ νὰ τὸ «παιδοκομήσει» χρειάζεται νὰ μεσιτέψει ὁ πορνοβοσκὸς γιὰ νὰ βρεθεῖ κατ'ἀλληλῃ «νταντὰ».]

σίας έχει φύγει πρὶν νὰ φτάσει ὁ Σπαρτιάτης κήρυκας καὶ νὰ πεῖ (980 κ.έ.):

*Τὸ πρῦτανεῖο ποῦ πέφτει τῆς Ἀθήνας
ἦ ἢ γερούσια; Ἐχω νὰ πῶ ἓνα νέο.*

Ἀμέσως ἀπαντᾷ κάποιος — ὄχι ὁ κορυφαῖος τοῦ χοροῦ, γιατί ἀργότερα στὴ συζήτηση δείχνει καὶ πρὸς τὸ δικό του ἐρεθισμένο ὄργανο (στὰ γερόντια τοῦ χοροῦ¹³ δὲν μπορεῖ πιά νὰ συμβαίνει κάτι τέτοιο)— καὶ φεύγει νὰ εἰδοποιήσει τὴ βουλή. Παλαιὰ μορφή τοῦ κειμένου, ὅπως παραδίδεται σημειωμένη στὰ σχόλια, ἀποδίδει τοὺς στίχους 1014 κ.έ. — μιὰ γενικὴ διαπίστωση τῆς ξετσιπωσιᾶς τῶν γυναικῶν— στὸν Κινησία. Εἶναι σχεδὸν βέβαιο ὅτι τὴ διαπίστωση αὐτὴ τὴν ἔκαμε ὁ κορυφαῖος τοῦ ἀντρικοῦ χοροῦ: ἀπὸ αὐτὴν ξεκινᾷ ὁ διάλογος ποῦ ὀδηγεῖ στὴ συμφιλίωση τῶν δύο χορῶν· ὁ ἀρχαῖος ὅμως σχολιαστής ποῦ τὴν ἀπέδωσε στὸν Κινησία πίστευε, καθὼς φαίνεται, ὅτι ὁ Κινησίας βρισκόταν συνεχῶς στὴ σκηνὴ καὶ μποροῦσε καὶ αὐτὸς νὰ λάβει μέρος στὴ συζήτηση μὲ τὸν κήρυκα ἀπὸ τὴ Σπάρτη. Τὰ χειρόγραφα στὸ σημεῖο αὐτὸ σημειῶνουν ΠΡΟ, δηλαδὴ Πρόβουλος. Αὐτὸ ὅμως δὲν μᾶς πείθει: πρῶτα γιατί ὁ Πρόβουλος, ὅπως τὸν γνωρίσαμε παραπάνω, ἦταν πολὺ γέρος (598-607), ὕστερα γιατί ὁ κήρυκας ἀποκαλεῖ τὸ συνομιλητὴ του ὡς κυρσάνιε — ἡ λέξη εἶναι σπαρτιατικὴ καί, καθὼς ἐξηγοῦν τὰ σχόλια καὶ τὰ λεξικά, τὴ χρησιμοποιοῦσαν μὲ προστατευτικὴ καὶ κάπως ὑποτιμητικὴ σημασία μιλώντας σὲ νέους. Φαίνεται πῶς πρέπει νὰ διαλέξουμε ἀνάμεσα σὲ δύο δυνατότητες, ἀπὸ τίς ὁποῖες ὅμως καμία δὲν μᾶς ικανοποιεῖ τελείως: ὁ Κινησίας ἦ ἔμενε στὴ σκηνὴ ἀλλάζοντας σημαντικὰ διάθεση — στὴ συζήτηση μὲ τὸν κήρυκα ἔχει ἐξαφανιστεῖ ἢ παράφορη συγκίνηση ποῦ τοῦ εἶχε προκαλέσει τὸ ἐπεισόδιο μὲ τὴ Μυρρίνη, καὶ συμπεριφέρεται μὲ αὐτοπεποίθηση καὶ αὐτοέλεγχο— ἢ ἔφευγε κάποια στιγμή, ἀνάμεσα στοὺς στίχους 970 καὶ 980, ὁπότε ἐμφανίζόταν ἕνας πρῦτανης ἴσα ἴσα γιὰ νὰ ἀπαντήσει στὴν ἐρώτηση τοῦ κήρυκα «ποῦ εἶναι οἱ πρῦτάνεις». Ὁ ὄρος κυρσάνιε δὲν μᾶς βοηθεῖ καὶ πολὺ: καθὼς οἱ Ἀθηναῖοι ἔκαναν συχνὰ τὸ γάμο

13. Στὴν ἀριστοφανικὴ κωμῶδια οἱ γέροι εἶναι δύο λογῶν: ἀγριῶποι καὶ καλοστεκούμενοι, ὅπως π.χ. ὁ Δικαιόπολις στοὺς Ἀχαρνεῖς, ἢ πολὺ γέροι καὶ ἀδύναμοι. Στὴ Λυσιστράτη οἱ γέροι παρουσιάζονται νὰ ἀναλογίζονται ἱστορικὰ γεγονότα (274 κ.έ., 664 κ.έ.), ἀπὸ τὰ πιδ γνωστά στὴν ἀθηναϊκὴ παράδοση, ποῦ γιὰ νὰ τὰ ἔχουν ζήσει οἱ ἴδιοι θὰ ἔπρεπε (ἂν κάμουμε τὸ λογαριασμὸ) νὰ ἦταν, τότε ποῦ παιζόταν τὸ ἔργο, 120 χρόνων περίπου.

τους σὲ προχωρημένη ηλικία, καὶ μπορούσε νὰ εἶναι πολὺ μεγαλύτεροι στὰ χρόνια ἀπὸ τὴ γυναίκα τους, τὸ γεγονός ὅτι ὁ Κινησίας καὶ ἡ Μυρρίνη ἔχουν μωρὸ δὲν ἀποτελεῖ ἀπόδειξη ὅτι ὁ Κινησίας ἦταν νέος· ἀφοῦ ἄλλωστε τὰ μέλη τῆς βουλῆς ἐβγαίνουν μὲ κλῆρο, ὁ πρῦτανος θὰ μπορούσε εὐκόλα νὰ μὴν ξεπερνᾷ τὰ τριάντα. Ὅπως δὴποτε ἡ χρῆση τοῦ *κυσάνιος* μπορεῖ νὰ μὴ σατίριζε παρὰ τὸ (πραγματικὸ ἢ ὑποτιθέμενο) προστατευτικὸ ὕφος τῶν ἀπεσταλμένων τῆς Σπάρτης.

Τὰ προβλήματα πού δημιουργεῖ ἡ ταυτότητα τῶν ὁμιλητῶν καὶ ἡ σκηνοθεσία τῶν στ. 1216 κ.έ. τὰ συζητήσαμε ἤδη παραπάνω (σ. 29).

ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΚΑΙ Ο ΠΟΛΕΜΟΣ

Τὰ αἰσθήματα πού ἐμπνέουν τὴ Λυσιστράτη τὴ φέρνουν πιὸ κοντὰ στὸν Τρυγαῖο τῆς *Εἰρήνης* παρὰ στὸν Δικαιοπόλη τῶν *Ἀχαρνέων* ἐγνοια τῆς εἶναι ἡ ταλαιπωρία τῶν γυναικῶν στὶς ἐμπόλεμες πόλεις γενικά, καὶ ὄχι μόνο ἡ δική τῆς περίπτωση. Ὅταν ἄλλωστε παίχτηκε τὸ ἔργο, ἡ κατάσταση ἦταν μᾶλλον διαφορετικὴ ἀπὸ ὅ,τι τὸ 421 π.Χ., ὁπότε παίχτηκε ἡ *Εἰρήνη*: συνέπεια τῆς καταστροφῆς τῆς σικελικῆς ἐκστρατείας τὸ 413 π.Χ. ἦταν νὰ ἀποστατήσῃ ἓνα μεγάλο μέρος τῆς ἀθηναϊκῆς συμμαχίας· οἱ Πελοποννήσιοι εἶχαν ἀναθαρρήσει μὲ τὴν προοπτικὴ μιᾶς ἀποφασιστικῆς νίκης, εἶχαν συμμαχήσει μὲ τοὺς Πέρσες, καὶ ἓνας στόλος ἀπὸ τὶς Συρακοῦσες εἶχε ἔρθῃ νὰ τοὺς βοηθήσῃ στὸ Αἰγαῖο. Καὶ ὅμως, ὅσο καὶ ἂν ἡ ζυγαριὰ ἐγερνε πρὸς τὸ μέρος τῶν Πελοποννησίων, οἱ Ἀθηναῖοι εἶχαν καταφέρει νὰ ξεπεράσουν τὴν κρίση τοῦ 413 π.Χ. μὲ μεγάλη ἐπιτυχία· θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ πεῖ (καὶ ἡ ἱστορία τῶν ἀμέσως ἐπόμενων ἐτῶν φαίνεται νὰ δικαιώνει τὴν ἄποψη αὐτή) ὅτι μὲ κάθε μῆνα πού περνοῦσε πλῆθιαν οἱ πιθανότητες τῶν Ἀθηναίων νὰ διατηρήσουν ἀμετάβλητη τὴν κατάσταση καὶ νὰ πετύχουν συμβιβαστικὴ εἰρήνη —τέτοια εἶναι καὶ ἡ εἰρήνη πού ἐπιδιώκει ἡ Λυσιστράτη. Ὅπως καὶ οἱ ἄλλοι Ἀθηναῖοι, ἡ Λυσιστράτη δὲν θέλει νὰ πετύχει τὸ τέλος τοῦ πολέμου, ἂν τὸ τίμημα θὰ ἦταν νὰ βρεθεῖ σὲ πραγματικὸ κίνδυνο ἡ Ἀθήνα.¹⁴

14. Ὁ Περικλῆς, ὅπως τὸν παρουσιάζει ὁ Θουκυδίδης, θὰ ὑποστήριζε καὶ τὸ 411 π.Χ. ὅ,τι ἐξακολουθοῦσε νὰ ὑποστηρίζει ὡς τὸ θάνατό του, τὸ 429 π.Χ.: ἐπικίνδυνο γιὰ τὸ μέλλον τῆς Ἀθήνας ἦταν ὅτιδήποτε δὲν ἀποτελοῦσε ἀποφασιστικὴ νίκη καὶ δλοκληρωτικὴ ἀπόρριψη τῶν πελοποννησια-

“Όπως συμβαίνει και με τους *Άχαιοι* και με την *Ειρήνη*, δέν μπορούμε άπλά και άνεπιφύλακτα νά διαπιστώσουμε ότι ή *Λυσιστράτη* προπαγανδίζει την ειρήνη δείχνοντάς μας τόν πόλεμο έτσι όπως τόν βλέπουν οί γυναίκες. Σημαντική π.χ. δυσχέρεια άποτελεί ή ύποχρέωσή μας νά άναλογιστούμε ότι, πιθανότατα, οί *Άθηναίοι* τής εποχής του *Άριστοφάνη* θεωρούσαν τή θεατρική παρουσίαση γυναικῶν πού συνεδριάζουν, συνωμοτοῦν και έπιβάλλουν με τή βία άλλαγή στην πολιτική, καθαρά φανταστική κωμική έπιπόνηση, παρόμοια με την παρουσίαση πουλιῶν πού χτίζουν μιá πόλη και έκβιάζουν τούς θεούς νά υποχωρήσουν, ή με την ιδιωτική ειρήνη πού πετυχαίνει και διατηρεῖ με μαγικά μέσα ó *Δικαιοπόλης* στους *Άχαιοι*. ‘Ο *Άριστοφάνης*, όπως ó *Όμηρος* και οί τραγικοί,¹⁵ έχει τό χάρισμα νά παρουσιάζει τούς ήρωές του, όταν συζητοῦν ένα θέμα, νά χρησιμοποιοῦν τά έπιχειρήματα πού φαίνεται λογικό ότι θα χρησιμοποιοῦσαν τά ίδια αὐτά πρόσωπα αν ήταν πραγματικά, χωρίς νά μάς άποκαλύπτει τήν προσωπική του θέση. Βέβαια στη *Λυσιστράτη* δέν λείπουν τά άστεῖα πού έχουν στόχο τίς ίδιες τίς γυναίκες: όπως πάντα στην κωμωδία, παρουσιάζονται νά αγαποῦν τό πιότερό (*Λυσιστράτη*, 114, 194-208, 233-239· και *Θεσμοφοριάζουσες*, 347 κ.έ., 626-633, 740-761) και τή μοιχεία: στό θέμα αὐτό ó άγανακτισμένος λόγος του Προβούλου (403-419) έχει πολλές άναλογίες με τίς κωμικές έκμυστηρεύσεις του μεταμφιεσμένου γέρου στις *Θεσμοφοριάζουσες* (469-501). Πρέπει επίσης νά μήν ξεχνοῦμε ότι οί άρχαίοι *Έλληνες* (άντίθετα από τούς *Εὐρωπαίους* του 19ου και τῶν άρχῶν του 20ου αἰῶνα) είχαν τήν τάση νά πιστεύουν ότι οί γυναίκες άπολάμβαναν τή σεξουαλική πράξη περισσότερο από τούς άντρες¹⁶ και είχαν μειωμένη αντίσταση στον σαρκικό πειρασμό.

κῶν αἰτημάτων. ‘Ο *Θουκυδίδης* όμως δέν παρουσιάζει τόν *Περικλή* ως εκπρόσωπο μιás άντίληψης κοινής σε όλους τούς *Άθηναίους*, αλλά ως φορέα μιás άποψης πού τόν έφερνε άντιμέτωπο σε σημαντικό ρεύμα τής κοινής γνώμης, πού πίστευε ότι ó πελοποννησιακός πόλεμος (πιό σωστό θα ήταν νά μιλοῦσαμε για «σειρά πολέμων») δέν είχε ούσιαστικές διαφορές από άλλους πολέμους. ‘Όπως δὴποτε, τό προηγούμενο τῶν διαπραγματεύσεων πού είχαν άδηγήσει στην ειρήνη του 421 π.Χ. σίγουρα επηρέαζε τίς άπόψεις πολλῶν *Άθηναίων* τό 411 π.Χ.

15. Μπορούμε νά φέρουμε παράδειγμα τήν *εὐγλωττία* και τήν πειστικότητα του *Εὐριπίδη*, όταν υποστηρίζει διαμετρικά αντίθετες άπόψεις, όπως π.χ. στις *Ίκέτιδες*, 399-512, όπου ó λόγος για τήν *δολιγαρχία* και τή δημοκρατία.

16. *Υπήρχε* ένας μύθος ότι, για τό θέμα αὐτό, διαφώνησε κάποτε ó

Αυτή τους ή πίστη συνδέεται στενά με τη μεγάλη εκτίμηση που είχαν για την ικανότητα του άντρα πολεμιστή να άντέχει στη στέρηση, και την αντίστοιχα όχι μεγάλη εκτίμηση που είχαν για τη γυναικεία μαλθακότητα. Ο Ξενοφών, στο έγκωμιο του Ἀγησιλάου αναφέρει την εξαιρετική εγκράτεια του Σπαρτιάτη βασιλιά στα έρωτικά, παράλληλα με την άντοχή του στη ζέση και στο κρύο και την άνθεκτικότητά του στην κούραση και τη νύστα (5, 4). Οί άντιλήψεις αυτές εξηγούν και γιατί οί γυναίκες άπορρίπτουν τὸ σχέδιο τῆς Λυσιστράτης, όταν τὸ άκούουν για πρώτη φορά ("Ο,τι θέλεις εκτός από αυτό! Ἄς συνεχίζεται ὁ πόλεμος —129): τὸ δέχονται μόνο όταν ἡ γυναίκα από τὴ Σπάρτη —όπου τὰ ἦθη και τὰ ἔθιμα επέτρεπαν νὰ γυμνάζονται οί γυναίκες και νὰ γίνονται, ὅπως τὶς ἔβλεπαν οί ἄλλοι Ἕλληνες, άντρογυναίκες— συμφωνεῖ νὰ τὸ δοκιμάσει. Τὸ ἐπαινετικὸ ἐπιφώνημα τῆς Λυσιστράτης (145):

ὦ φιλάτη σὺ και μόνῃ τούτων γυνή,

άποτελεῖ σατιρικὴ προσαρμογὴ μιᾶς τυπικῆς ἔκφρασης, που τὴ συναντοῦμε π.χ. στὰ Ἑλληνικά του Ξενοφώντα (7, 1, 24):

οί μὲν δὴ Ἀρκάδες ταῦτα άκούσαντες [...] ὑπερεφίλουν τὸν Λυκομήδην και μόνον ἄνδρα ἠγοῦντο.

Ἦστερα ἀπ' ὄλα αὐτὰ δὲν εἶναι παράξενο που οί γυναίκες δείχνουν σημάδια ὅτι κάμπτονται ἀπὸ τὸ βάρος τῆς «άπεργίας» τους, πρὶν ἀπὸ τὸς ἄντρες.

Μιὰ ιδιοτυπία στὴν ὑπόθεση τῆς Λυσιστράτης, που ὁμως δὲν τὴν προσέχουμε συνήθως όταν συζητοῦμε σήμερα τὸ ἔργο, εἶναι ὅτι ἡ σεξουαλικὴ άπεργία δὲν εἶναι στὴν πραγματικότητα άπεργία ὄλων τῶν γυναικῶν: μόνο οί γυναίκες τῶν πολιτῶν άπεργοῦν! Οί δοῦλες-πόρνες, οί δοῦλες-παλλακίδες, οί ἑταῖρες, ὄλες οί γυναίκες που ἔκαναν ἐφικτὸ και εὔκολο στὴν Ἀθήνα τὸν ἐξω-συζυγικὸ ἔρωτα, δὲν ἀναφέρονται πουθενά στὸ ἔργο: ὁ παρατηγμένος σύζυγος τριγυρίζει δυστυχισμένος και σὲ διαρκὴ στύση σάν νὰ μὴν ὑπῆρχαν καθόλου τέτοιες γυναίκες. Φαίνεται ὅτι οί ἄντρες δὲν μποροῦν οὔτε νὰ ἀντανιστοῦν —οί γυναίκες ὁμως μπο-

Διὰς με τὴν Ἦρα. Ζήτησαν τότε γνώμη ἀπὸ τὸν Τειρεσία, που μιὰ παράξενη μοῖρα του ἔδινε τὴ δυνατότητα νὰ μπορεῖ νὰ κρίνει, γιατί ὁ ἴδιος ἦταν κάποτε γυναίκα. Ἡ ἔτυμηγορία του ἦταν ὅτι ἀπὸ τὴ σεξουαλικὴ εὐχарιστήση ἡ γυναίκα ἀντλεῖ τὰ ἑννέα δέκατα και ἓνα μόνο δέκατο ὁ άντρας.

ροῦν: ἡ Λυσιστράτη ἀναφέρει (108-110) πόσο δύσκολο ἦταν νὰ βρεῖ κανεὶς νὰ ἀγοράσει τεχνητὸ πέος *ὀκτωδάκτυλον*, ἀφότου ἀποσκίρτησε ἡ Μίλητος, τόπος κατασκευῆς καὶ ἐξαγωγῆς τοῦ συνηθισμένου αὐτοῦ ἐμπορεύματος. Στὶς *Θεσμοφοριάζουσες* (491 κ.έ.) μαθαίνουμε πόσο πρόθυμα ἔβρισκαν παρηγοριά οἱ παντρεμένες στὴν ἀγκαλιὰ γεροδεμένων δούλων καὶ μουλαράδων· ὀλοκλήρω τὸ χωρίο μᾶς παρουσιάζει μὲ κωμικὴ ὑπερβολὴ τὰ πονηρὰ τερτίπια τῶν γυναικῶν—οὔτε λέξη ἀπ' ὅλα αὐτὰ στὴ *Λυσιστράτη*. Παράλληλα, οἱ σεξουαλικὲς σχέσεις τῶν ἀντρῶν μεταξὺ τους ἦταν τόσο αὐτονόητες στὴν Ἀθήνα (πρβ. σ. 164) ὥστε, ἂν κάποιος δὲν εἶχε διαθέσιμη τὴ γυναίκα του, δὲν χρειαζόταν οὔτε νὰ ψάξει πολὺ οὔτε νὰ ξεδέψει πολλὰ γιὰ νὰ βρεῖ κάποιον νεαρὸ νὰ ξεθυμάνει—ἄς μὴν ξεχνοῦμε ὅτι στὴν κοινωνία αὐτὴ ὑπῆρχαν ἰδιόκτητοι δούλοι. Ἐδῶ ἔχουμε ἴσως ἓνα δεῖγμα τῆς συνήθειας τοῦ Ἀριστοφάνη νὰ ἐπιλέγει ἀπὸ τὴν πραγματικὴ ζωὴ μόνο ὅσα στοιχεῖα χρειαζόταν γιὰ νὰ κατασκευάσει μιὰ ὑπόθεση· τὰ ὑπόλοιπα ἀπλῶς τὰ ἀγνοοῦσε, ὅπως ἀγνοοῦσε καὶ κάθε λογικὴ ἀκολουθία, ὅταν ἦταν νὰ τοῦ καταστρέψει τὴν ὑπόθεση (πρβ. σ. 70). Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ εἶναι δυνατὸ (φαίνεται μάλιστα καὶ πιθανότερο) νὰ βλέπει τὴ ζωὴ στὴ *Λυσιστράτη* μὲ ὀπτικὴ γωνία διαφορετικὴ ἀπὸ αὐτὴν ποὺ διακρίνουμε σὲ ἄλλα του ἔργα. Στους *Ἀχαρνεῖς*, στους *Σφήκες*, στὴν *Εἰρήνη*, στους *Ὀρνίθες*, ἔχουμε τὴν ἐντύπωση ὅτι τὴ σεξουαλικὴ ζωὴ τοῦ φυσιολογικοῦ ἀνθρώπου τὴν ἀποτελοῦσαν συνήθως παροδικὲς εὐκαιρίες ποὺ δὲν τὶς ἄφηνε νὰ περᾶσουν ἀνεκμετάλλευτες, καὶ ὅτι ὁ γάμος δὲν πρόσφερε τίποτε παραπάνω ἀπὸ τοὺς πρώτους λίγους μῆνες στὸ κρεβάτι μὲ μιὰ ἡμορφη κοπέλα. Αὐτὲς οἱ ἀπόψεις προέρχονται ἴσως ἀπὸ τὴν ὑπερτονισμένη κατεργαριὰ καὶ τὴν ἀχαλίνωτη φαντασία ποὺ χαρακτηρίζουν τὴν κωμωδίαν· δὲν εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἀποτελοῦσαν ἔκτυπα χαρακτηριστικὰ τῆς ἀθηναϊκῆς ζωῆς.¹⁷ Ἡ *Λυσιστράτη*

17. Εὐκόλα μπορεῖ κανεὶς νὰ πῆσει ἔξω σχετικὰ μὲ τὸ τί ἦταν «κανονικὸν» στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ κοινωνία, καὶ πρέπει πάντα νὰ θυμώμαστε τί λέει ὁ Ὅμηρος γιὰ τὴ γριὰ τροφὸ τοῦ Ὀδυσσεά, τὴν Εὐρύκλεια: *ἀγοραστὴ ὁ Λαέρτης κάποτε τὴν εἶχε, ἀπὸ τὸ βίος του / εἴκοσι βόδια ἀκέρια δίνοντας, μικρὴ κοπέλα ὡς ἦταν, / καὶ τὴν τιμοῦσε ὅσο τὸ ταῖρι του τὸ γνωστικὸ στὸ σπιτί, / μὰ δὲν τὴν πλάγιαζε, ἢ γυναίκα του μὴν τύχει καὶ θυμώσει* (α 430-433, μ-φρ. Ν. Καζαντζάκη-Ι. Κακριδῆ). Τὴ γενικὴ ἀπόψη ὅτι στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα ἡ γυναίκα δὲν ἦταν παρὰ σκευὸς ἡδονῆς τὴν ἀντιχρῶει ὁ A.W. Gomme, *Essays in Greek History and Literature* [Δοκίμια γιὰ τὴν ἱστορία καὶ τὴ λογοτεχνία τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας], Ὁξφόρδη 1937, κεφ. V.

έχει θέμα της τῆ συζυγικῆ ἀγάπῃ καὶ τῆ σεξουαλικῆ πίστῃ· ἡ διακήρυξη τοῦ ἔρωτα ποὺ αἰσθάνεται ὁ Κινησίας γιὰ τὴ Μυρρίνη καὶ μετὰ τὴν ἐξαπάτησή του — διακήρυξη ποὺ ἔρχεται μάλιστα νὰ ἀποκρούσει ὅσα τῆς καταλογίζει ὁ χορὸς τῶν γερόντων (πρβ. σ. 220)— εἶναι παρμένη ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ ζωῆ.

“Ὅταν ὁ Πρόβουλος ρωτᾷ τὴ Λυσιστράτη τί θὰ ἔκανε γιὰ νὰ βγεῖ σῶα ἢ Ἄθῆνα ἀπὸ τοὺς κινδύνους, ἡ συνταγὴ της — διατυπωμένη μὲ πλῆθος ἀναφορὰς στὸ πῶς δουλεύουν οἱ γυναῖκες τὸ μαλλί, γιὰ νὰ τὸ κάμουν τελικὰ κάπα— ἀρχίζει μὲ «τὸ πέρα δῶθε τῶν πρεσβειῶν» (570)· σιγὰ σιγὰ ὅμως τὸ νόημα μεταβάλλεται, καὶ ἡ συνταγὴ της ἀφορᾷ λιγότερο τὴν εἰρήνην καὶ περισσότερο τὴ δύναμιν (574-586, ὅπου καὶ πολλὰ σημεῖα συγγένειας μὲ τοὺς Βατράχους, 686-705): ὅταν εἶναι κανεὶς ἰσχυρὸς μπορεῖ νὰ πετύχει εἰρήνην ποὺ νὰ τὸν εὐνοεῖ. “Ὅταν ἔρθει τελικὰ στὴν κωμῶδιᾳ ἡ στιγμή τῶν διαπραγματεύσεων, τὰ θέματα ποὺ ἦταν πράγματι ἀποφασιστικὰ γιὰ τοὺς ἐμπολέμους τοῦ 411 π.Χ. (κυρίως αὐτὸ ποὺ οἱ Πελοποννήσιοι ὀνόμαζαν, ἤδη ἀπὸ τὸ 431 π.Χ., «ἀπελευθέρωση τῶν Ἑλλήνων» ἀπὸ τὸν ἀθηναϊκὸ ζυγὸ) δὲν τὰ συζητοῦν. Ἡ Λυσιστράτη, ὅταν κάνει τὶς ἐκκλήσεις της, κινεῖται σὲ συναισθηματικὸ ἐπίπεδο (1145-1148):

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ: *Καὶ ὅταν οἱ Ἀθηναῖοι σᾶς ἔχουν φερθεῖ τόσο καλὰ, ἐσεῖς καταστρέφετε τὴ γῆ ποὺ σᾶς εὐεργέτησε;*

ΑΘΗΝΑΙΟΣ: *Μᾶς ἀδικοῦνε, μὰ τὸν Δία, Λυσιστράτη.*

ΣΠΑΡΤΙΑΤΗΣ, μηχανικά: *Σᾶς ἀδικοῦμε (κοιτάζοντας τὴ Συμφιλίωση) μὰ ὁ πισινὸς της δὲ λέγεται τί ὠραῖος εἶναι!**

Ἡ εἰρήνην πραγματοποιεῖται μὲ κάποιες παραχωρήσεις, καὶ ἀπὸ τὶς δυὸ πλευρὰς, παραχωρήσεις ποὺ ὁ ποιητὴς τὶς διαλέγει εἰδικὰ ὥστε νὰ τοῦ ἐπιτρέπουν σεξουαλικά λογοπαίγνια. Ἡ Λυσιστράτη πείθει τοὺς Ἀθηναίους νὰ παραιτηθοῦν ἀπὸ τὴν Πύλο — ποὺ δὲν ἦταν ἀθηναϊκὴ κτῆση πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο, ἀλλὰ τὴν εἶχαν κατακτῆσει οἱ Ἀθηναῖοι στὶς ἐπιχειρήσεις· παραμερίζοντας μὲ ἐλαφρότητα τὶς διαμαρτυρίες τους πείθει καὶ τοὺς Σπαρτιάτες νὰ παραιτηθοῦν ἀπὸ τρεῖς ἄλλες τοποθεσίες.

Περισσότερο ἀπὸ τὴ σκηνὴ τῶν διαπραγματεύσεων, τὸ τέλος τοῦ ἔργου, μὲ τὸν Σπαρτιάτη τραγουδιστὴ νὰ ἐπικαλεῖται καὶ νὰ ὑμνεῖ θεότῃτες (ἰδιαίτερα βέβαια τὴν Ἀθηνᾶ) τὶς ὁποῖες ἀναγνώριζαν καὶ οἱ Ἀθηναῖοι, μᾶς ὑπενθυμίζει ἔντονα ὅτι εὐχαρίστηση πολὺ μεγαλύτερη ἀπὸ τὸν πόλεμο δὲν δίνει μόνο ὁ σαρκικὸς ἔρω-

ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΚΑΙ Ο ΠΟΛΕΜΟΣ

τας αλλά και οι μεγάλες πανελλήνιες γιορτές, ή ποίηση και ο χορός. Είναι όμως αρκετά άπίθανο να πίστευε ο 'Αριστοφάνης, ή όποιοσδήποτε άλλος, ότι οι 'Αθηναῖοι, όσο και αν τὸ ἐπιθυμοῦσαν, μπορούσαν τὸ 411 π.Χ. νὰ συμφωνήσουν εἰρήνη χωρίς παραχωρήσεις πού θὰ τοὺς ἐξασθένιζαν πολιτικά καὶ οἰκονομικά πέρα ἀπὸ τὴν ἀντοχή τους.

ΔΕΚΑΤΟ ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ
Θ Ε Σ Μ Ο Φ Ο Ρ Ι Α Ζ Ο Υ Σ Ε Σ

ΕΔΙΔΑΧΘΗ

τὸ 411 π.Χ., πιθανότατα στὰ Μεγάλα Διονύσια (προβ. σ. 237)·
μὲ πόση ἐπιτυχία, δὲν ξέρομε.

Ἡ χρονολογία δὲν μνημονεύεται στὴν Ὑπόθεση· τὴ συμπεραί-
νομε (α) ἀπὸ τοὺς στίχους 1059-1061, ὅπου ἀναφέρεται ὅτι ἡ
τραγωδία «Ἀνδρομέδα» τοῦ Εὐριπίδη εἶχε παιχτεῖ «πέρουσιν»,
καὶ (β) ἀπὸ τοὺς στίχους 808 κ.έ., ὅπου ἀναφέρεται ὅτι ἡ βουλή
τῆς προηγούμενης χρονιάς (δηλαδὴ τοῦ 413 | 2 π.Χ.) εἶχε ἐκχω-
ρήσει τὶς ἐξουσίες τῆς στῆν ἐπιτροπῇ τῶν προβούλων. Ὅρισμέ-
νες παρατηρήσεις τῶν σχολίων στοὺς στ. 190 καὶ 841 δείχνουν
ὅτι καὶ ἀρχαῖοι σχολιαστὲς εἶχαν χρονολογήσει τὸ ἔργο στὰ 411
π.Χ.

Ὁ Ἀριστοφάνης ἔγραψε καὶ ἄλλο ἔργο μὲ τὸν τίτλο «Θεσμο-
φοριάζουσαι»· ἔχουμε μερικὰ ἀποσπάσματα, ἀλλὰ δὲν γνωρίζου-
με τὴν ὑπόθεσίν του.

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

Ὁ Εὐριπίδης ἔχει πληροφορηθεῖ ὅτι οἱ γυναῖκες σκοπεύουν νὰ
συζητήσουν στὴ μεγάλη τους γιορτῇ, τὰ Θεσμοφόρια, πῶς θὰ
βροῦν σίγουρο τρόπο νὰ τὸν καταστρέψουν· μὲ τὸ νὰ παρουσιάζει
στὶς τραγωδίαις του κακοῦργες μυθικὲς ἡρώιδες ἔχει δυσφημήσει
ὅλες τὶς γυναῖκες. Παίρνει μαζί ἕναν γερο-συγγενῆ του καὶ πη-
γαίνει στὸ σπίτι τοῦ Ἀγάθωνα, νεαροῦ τραγικοῦ ποιητῆ μὲ γυ-
ναικωτὴ ἐμφάνιση. Ἐλπίζει νὰ τὸν πείσει νὰ πάει στὰ Θεσμοφό-
ρια μεταμφιεσμένος σὲ γυναῖκα γιὰ νὰ τὸν ὑπερασπιστεῖ. Ὁ Εὐ-
ριπίδης καὶ ὁ Γέρος παραμερίζουν καθὼς βγαίνει ἀπὸ τὸ σπίτι
ἕνας δούλος τοῦ Ἀγάθωνα καὶ μὲ γλώσσα τραγικὴ καλεῖ ὅλη τὴ
φύση νὰ σωπάσει, γιὰτὶ ὁ ἀφέντης του ἐτοιμάζεται νὰ συνθέσει.
Ὁ Γέρος διακόπτει κάθε τόσο τὴν ἀπαγγελία τοῦ δούλου μὲ χυ-
δαίους θορύβους καὶ λόγια (σ. 207 κ.έ.). Ἀμέσως μετὰ ἀρχίζει νὰ
λειτουργεῖ τὸ ἐκκύκλημα, παρουσιάζοντας στὴ σκηνὴ τὸν Ἀγά-
θωνα νὰ ἀπαγγέλλει ἕνα χορικὸ κομμάτι, ποῦ ὑποθέτομε —μιά

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

καὶ δὲν μᾶς ἔχουν σωθεῖ δικά του ἔργα— ὅτι ἀποτελεῖ παρωδία τοῦ ὕφους του. Ὁ Γέρος τὸν κοροϊδεύει χοντρά γιὰ τὴ γυναικωτὴ του ἐμφάνιση, παρωδώντας ὡς ἓνα βαθμὸ τὴν τραγωδία ὅπου ὁ Αἰσχύλος παρουσίαζε τὸν Λυκοῦργο νὰ κατηγορεῖ τὸν Διόνυσο· ὁ Ἀγάθων ὁμῶς διατηρεῖ τὴν ψυχραιμία του καὶ ὁ Εὐριπίδης τοῦ ἐξηγεῖ σὲ τί τὸν χρειάζεται. Ὁ ποιητὴς ἀποκρούει κατηγορηματικὰ τὴν πρόταση, καὶ ἔτσι καταλαβαίνουμε τὴ θεατρικὴ ἀναγκαιότητα τῆς παρουσίας τοῦ Γέρου, πὺ προσφέρεται τώρα νὰ τὸν ἀντικαταστήσει πηγαίνοντας αὐτὸς στὰ Θεσμοφόρια. Ὁ Εὐριπίδης ἀποδέχεται τὴν προσφορά· ὁ Γέρος ξυρίζεται ὅπως ταιριάζει στὴν περίπτωσι, ἀποτριχώνει τὰ ἀγαθὰ του¹ καὶ ντύνεται γυναικεῖα ροῦχα, πὺ τοῦ δάνεισε πρόθυμα ὁ Ἀγάθων. Ὁ τραγικὸς ἀποσύρεται μὲ τὸ ἐκκύκλημα καὶ ὁ Γέρος ἀποσπᾶ ἄρκο ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη, πρὶν νὰ χωρῖσουν, ὅτι θὰ κάμει τὰ πάντα γιὰ νὰ τὸν σώσει, ἂν βρεθεῖ σὲ δύσκολη θέση.

Τώρα πρέπει νὰ φανταστοῦμε ὅτι ἡ σκηνὴ ἀλλάζει, καὶ βρισκόμαστε στὸ Θεσμοφορεῖον, τὸ ναὸ τῆς Δήμητρας θεσμοφόρου. Μπαίνει ὁ χορὸς τῶν γυναικῶν —μαζὶ καὶ οἱ γυναῖκες πὺ πρόκειται νὰ μιλήσουν— καὶ ὁ Γέρος χώνεται ἀνάμεσά τους. Πρῶτα ἐκφωνοῦνται διάφορες προσευχὲς καὶ τυπικὰ ἀναθέματα, διαμορφωμένα σύμφωνα μὲ τὴ συνηθισμένη διαδικασία τῆς ἀθηναϊκῆς βουλῆς, ἀλλὰ καὶ παραλλαγμένα ὥστε νὰ περιέχουν ὑπαινιγμοὺς γιὰ τὸν Εὐριπίδη καὶ γιὰ τὰ κρυφὰ ἑλαττώματα τῶν γυναικῶν· ὁ χορὸς μετέχει μὲ λυρικὲς στροφές. Ὅταν ἔχει ἀπαρτιστεῖ μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο «συνέλευσι», ἡ πρώτη ὁμιλήτρια ἀρχίζει μὲ μιὰ κοινοτυπὴ ἀποποίηση, πὺ τὴν ξανασυναντοῦμε στοὺς ῥήτορες τοῦ 4ου αἰῶνα (383-387):

*Καμιά φιλοδοξία δὲ μ' ἔχει σπρώξει,
κυράδες μου, τὸ λόγο νὰ ζητήσω,
ναί, μὰ τίς δυὸ θεές· ἢ δύστηχη ὁμῶς
στενοχωριέμαι ἀπὸ καιρὸ νὰ βλέπω
στὴ λάσπη νὰ μᾶς σέρονει ὁ Εὐριπίδης [...]*

Μιὰ δευτέρη γυναίκα μιλά συντομότερα, καὶ ὕστερα ἔρχεται ἡ

1. Ἡ ἀποτριχῶσι, πὺ γίνονταν μὲ καψάλισμα, δὲν ὑπηρετεῖ ἐδῶ κάποια λογικὴ ἀναγκαιότητα: ὅσο τὸν σκεπάζουν τὰ ροῦχα, δὲν ἔχει καμιά σημασία πόσο τριχωτὸς εἶναι· ὅταν τοῦ σηκώνουν τὸ ἱμάτιο, τὰ ἀντρικὰ του μόρια τὸν προδίδουν —εἶναι ὁμῶς θεατρικὰ χρήσιμη, καθὼς δίνει λαβὴ γιὰ φασαρία καὶ χοντρά χωρατὰ.

σειρά του Γέρου, πού υποστηρίζει ότι ο Εύριπίδης δὲν ἀποκάλυψε παρὰ μέρος μόνο ἀπὸ τὶς πονηριὲς τῶν γυναικῶν· ἐγὼ ὁ ἴδιος, λέει (478-481),

*Ἦμον νύφη τριῶ μερῶνε
πλάι μου κοιμόταν ὁ ἄντρας μου· εἶχα κι ἓνα
φίλο πού, ἑφτά χρονῶ κορίτσι, μὲ εἶχε
ξεπαρθενέψει. Αὐτός, ποθώντας με, ἦρθε
καὶ γρατσούναε τὴν πόρτα [...]*

Οἱ γυναῖκες προσβάλλονται ἀπὸ αὐτὸν τὸν κατάλογο τῶν ἀμαρτημάτων καὶ ὀρμουῦν μὲ λύσσα σὲ αὐτὸν πού θεωροῦν γυναίκα καὶ προδότῃ τοῦ φύλου τους —προσοχή: ὄχι ψεύτῃ! Ξαφνικά ἐμφανίζεται ὁ Κλεισθένης, Ἀθηναῖος τῆς ἐποχῆς, πού γιὰ τὰ λίγα γένια του τὸν θεωροῦσαν γυναικωτό —γιὰ τὶς ἀνάγκες τοῦ ἔργου παρουσιάζεται «γυναίκα κατ' ἀπονομήν». Τοὺς λέει ὅτι κυκλοφορεῖ μιὰ φήμη² ὅτι ἀνάμεσά τους ἔχει εἰσδύσει μεταμφιεσμένος ἕνας συγγενὴς τοῦ Εὐριπίδη. Ὁ Γέρος δὲν μπορεῖ τώρα νὰ γλιτώσει: τὸν πιάνουν, τοῦ σηκώνουν τὸ ροῦχο καὶ ξεσκεπάζουν τὸ φύλο του. Ὁ Κλεισθένης φεύγει νὰ εἰδοποιήσῃ τοὺς πρυτάνεις, γιατί ἡ παράνομη συμμετοχὴ μεταμφιεσμένου ἄντρα σὲ γυναικεία γιορτὴ ἀποτελοῦσε σοβαρὸ ἀδίκημα. Ὁ Γέρος ἀρπάζει ἓνα μωρὸ ἀπὸ μιὰ γυναίκα καὶ προσπέφτει στὸ βωμό (τὸ θέμα εἶναι γνωστὸ ἀπὸ τὸν *Τήλεφο* τοῦ Εὐριπίδη, καὶ τὸ βρῖσκουμε καὶ στοὺς *Ἀχαρνεῖς*, 335 κ.έ.). Ἀποδεικνύεται πῶς τὸ «μωρὸ» εἶναι ἀσπί, καὶ ὅταν ὁ Γέρος τὸ «σκοτώνει», τὸ κρασί χύνεται· πάλι ὁμως δὲν τοῦ μένει δρόμος ἀνοιχτός γιὰ νὰ ξεφύγει.

Μετὰ τὴν παράβαση ὁ Γέρος ἀπαγγέλλει στίχους ἀπὸ τὴν τραγωδία τοῦ Εὐριπίδη *Ἑλένη*, ἐλπίζοντας ὅτι ὁ ποιητὴς θὰ κρατήσῃ τὴν υπόσχεσή του. Ὁ Εὐριπίδης καταφθάνει, ὡς Μενέλαος δῆθεν, καὶ ὁ διάλογός τους, πού τὸν διακόπτει ἐδῶ κι ἐκεῖ μὲ περιφρόνηση καὶ ἀγανάκτηση ἡ γυναίκα πού φρουρεῖ τὸν Γέρο,

2. Ἄς μὴν φιλωρῶτᾱμε πῶς ἦταν δυνατό νὰ ἄκουσε ὁ Κλεισθένης τέτοιο πράγμα· πρέπει ὁμως νὰ θυμόμαστε ὅτι μὲ τὴν παντοῦ καὶ πάντα ἀναπόφευκτη παρουσία τῶν δούλων δὲν ἦταν διόλου εὐκόλο, στὴν Ἀθήνα, νὰ κρατηθεῖ μυστικό. Στους *Βατράχους*, 752 κ.έ., ὁ Ξανθίας καὶ ὁ δούλος τοῦ Πλούτωνα ἀναφέρουν μὲ χαρὰ στὴ συζήτησή τους ὅτι διαδίδοντας ὄσα κρυφακοῦνε ἀπὸ τὶς κουβέντες τῶν ἀφεντικῶν τοὺς ἔχουν μιὰ εὐκαιρία νὰ παίρνουν ἐκδίκηση. Αὐτὸ τὸ στοιχεῖο στὴ δομὴ τῆς ἀθηναϊκῆς κοινωνίας ἔκανε τὰ λόγια τοῦ Κλεισθένη νὰ μὴν παραξενεύουν τὸ ἀκροατήριό τῆς ἐποχῆς ὅπως παραξενεύουν ἐμᾶς.

ἀποτελεῖ διασκευὴ τῆς τραγικῆς ἀναγνώρισης τῆς Ἑλένης ἀπὸ τὸν Μενέλαο, σὲ συνδυασμὸ μὲ μερικὰ χωρία ἀπὸ τὸν πρόλογο· εἶναι ἡ μόνη περίπτωση ὅπου διαθέτουμε ἀκέραιο τὸ πρωτότυπο³ μιᾶς διεξοδικῆς παρωδίας τοῦ Ἀριστοφάνη καὶ μπορούμε νὰ παρακολουθήσουμε μὲ λεπτομέρεια τὴν τεχνικὴ τῆς. Ἡ σκηνὴ διακόπτεται μὲ τὴν ἀφίξη ἐνὸς πρύτανη, καὶ ὁ Εὐριπίδης φεύγει. Ὁ πρύτανης διατάζει τὸν ἀστυνομικὸ (Τοξότη) πού τὸν συνοδεύει νὰ πάρει μέσα τὸν Γέρο καὶ νὰ τὸν δέσει στὴ σανίδα, πού ἦταν τὸ ἐξαιρετικὰ ἄβολο καὶ ὀδυνηρὸ ἀντίστοιχο τῶν ἀρχαίων γιὰ τίς χειροπέδες. Ὅσο βρίσκονται μέσα, ὁ χορὸς τραγουδᾷ μιὰ μεγάλη ἐπίκληση σὲ διάφορες θεότητες.

Ὁ Τοξότης βγαίνει μὲ τὸν Γέρο καὶ σχεδὸν ἀμέσως ξαναφεύγει γιὰ νὰ φέρει μιὰ ψάθα. Ὁ Γέρος ἀντιλαμβάνεται ἀπὸ μακριὰ τὸν Εὐριπίδη ντυμένο Περσέα, καὶ τραγουδᾷ μιὰ μεγάλη μονωδία, παρωδία τῆς Ἀνδρομέδας τοῦ τραγικοῦ. Ὡστόσο ὁ Εὐριπίδης ἐμφανίζεται πρῶτα ὡς Ἥχώ, ἡ ὁποία ἔδινε ἀπάντηση στοὺς θρήνους τῆς Ἀνδρομέδας στὴν ὁμώνυμη τραγωδία· αὐτὸ τοῦ δίνει τὴν εὐκαιρίαν νὰ περιπαίξει τὸν Τοξότη, ὅταν γυρίζει, ἐπαναλαμβάνοντας σὰν ἡχώ ὅλα του τὰ λόγια. Ὑστερα δηλώνει ὅτι εἶναι ὁ Περσέας καὶ ὅτι ἀγαπᾷ τὴν «Ἀνδρομέδα». Ὁ Τοξότης, ἂν καὶ ἡ διεστραμμένη ἐξομολόγηση ἀγάπης γιὰ τὸν Γέρο τὸν φέρνει σὲ ἀμηχανία, προτείνει συγκαταβατικὰ νὰ ἀνοίξουν μιὰ τρύπα πίσω στὸ σανίδι· ἡ διάθεσή του ὅμως ἀλλάζει πρὸς τὸ χειρότερο ὅταν βλέπει ὅτι ὁ τραγικὸς ἐπιχειρεῖ νὰ ἀπελευθερώσει τὸν φυλακισμένο, ὁπότε ὁ Εὐριπίδης τὸ βάζει στὰ πόδια.

Τὴν ὥρα πού ὁ Τοξότης ροχαλίζει στὴν ψάθα τοῦ ὁ χορὸς τραγουδᾷ μιὰ ἐπίκληση στὴν Ἀθηνᾶ, στὴ Δήμητρα καὶ στὴν Περσεφόνη. Ὁ Εὐριπίδης ἐμφανίζεται πάλι, ντυμένος γριά, μὲ μιὰ χορευτρία καὶ ἕναν αὐλητῆ. Ὑπόσχεται στίς γυναῖκες νὰ μὴν τίς ξανακακολογήσει, ἂν τὸν ἀφήσουν νὰ ἀπελευθερώσει τὸ συγγενή του, καὶ αὐτὲς δέχονται. Ὁ Τοξότης ξυπνᾷ ἀπὸ τὸν ἦχο τοῦ αὐλοῦ καὶ ἐρεθίζεται μόλις βλέπει τὴ χορευτρία. Ὁ Εὐριπίδης, γιὰ τὰ μάτια, παρουσιάζεται στὴν ἀρχὴ ἀπρόθυμος, ἀλλὰ γρήγορα τοῦ ἐπιτρέπει νὰ τὴν πάρει μέσα μαζί του. Ἀμέσως ἀπελευθερώνει τὸν Γέρο καὶ τὸ σκᾶνε. Ὁ Τοξότης, πού γυρίζει ἱκανοποιημένος ἀπὸ τὴ συνάντησή του μὲ τὴν κοπέλα (πού κράτησε λιγὸ-

3. Πραγματικὰ, ἡ παρωδία ἀκολουθεῖ τόσο πιστὰ τὸ κείμενο, ὥστε μᾶς δίνει τὴ δυνατότητα νὰ ἀποκαταστήσουμε τὸ στίχο 561 τῆς Ἑλένης, πού συμπτωματικὰ παραλείπεται στὰ σωζόμενα χειρόγραφα τοῦ Εὐριπίδη.

τερο από ένα λεπτό) εξαγριώνεται όταν ανακαλύπτει τί είχε συμβεί στο μεταξύ. Ο χορός του δίνει επίτηδες μπερδεμένες πληροφορίες, και τελικά ο Τοξότης τρέχει να κυνηγήσει τους δραπέτες σε λάθος κατεύθυνση.

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

Στο χειρόγραφο της Ραβέννας, το μόνο που μᾶς διασώζει την κωμωδία αυτή, τόσο τὰ σύμβολα τῶν ὀμιλητῶν ὅσο και τὰ σχόλια ὀνομάζουν τὸν Γέρο «Μησίλοχο» —στὸ ἴδιο ὅμως τὸ κείμενο τὸ ὄνομά του δὲν ἀναφέρεται πουθενά· τὸ μόνο που μαθαίνουμε εἶναι ὅτι πρόκειται γιὰ συγγενή τοῦ Εὐριπίδη ἐξ ἀγχιστείας. Ἐνα παπυρικὸ ἀπόσπασμα τοῦ 2ου μ.Χ. αἰῶνα παρουσιάζει στὸν στ. 279 τῆ συντομογραφία ὁ κηδε, δηλαδή ὁ κηδεστής (= συγγενής ἀπὸ ἐπιγαμία), καὶ ἡ ταύτιση του με τὸν πεθερὸ τοῦ Εὐριπίδη, τὸν Μησίλοχο, δὲν ἀποκλείεται νὰ ἀποτελεῖ θεωρία —σωστὴ ἴσως, ἀλλὰ ὅπωςδὴποτε ἀναπόδεικτη— κάποιου σχολιαστῆ τῶν ὕστερων ρωμαϊκῶν χρόνων. Ἡ προθυμία του νὰ ἀναλάβει ἐπικίνδυνη ἀποστολὴ γιὰ λογαριασμὸ τοῦ Εὐριπίδη, καὶ ἡ εὐκολία με τὴν ὁποία ἀποδέχεται ὁ Εὐριπίδης τὴν προσφορά του, μᾶς ὀδηγοῦν νὰ πιστέψουμε ὅτι ὁ ποιητὴς ἤθελε νὰ τὸν φανταστοῦμε «φτωχὸ συγγενή» —κάποιον που δουλειὰ του εἶναι νὰ κάνει μικροελλήματα καὶ νὰ διασκεδάζει τοὺς καλεσμένους με τὰ χωρατὰ του. Τέτοιες συγγενικὲς σχέσεις δὲν μπορεῖ νὰ ἦταν συνηθισμένες στὸν ἑλληνικὸ κόσμο, ἀφοῦ τὰ πρωτοτόκια δὲν ὑπολογίζονταν στὰ κληρονομικά· θὰ ὑπῆρχαν ὅμως περιπτώσεις ὅπου κάποιος θὰ ἦταν ὑποχρεωμένος νὰ ἀναλάβει τὴν εὐθύνη γιὰ τοὺς συγγενεῖς τῆς γυναίκας του, ἂν τύχαινε νὰ φτωχύνουν ἀπὸ τὸν πόλεμο, ἀπὸ ναυάγιο ἢ κάποιον τεράστιο πρόστιμο, ὅπως αὐτὰ που συνήθιζαν πότε πότε νὰ ἐπιβάλλουν οἱ Ἀθηναῖοι.⁴

Στὸ ἔργο χρειάζονται τέσσερις ὑποκριτές: στὸν στ. 929 ἡ συ-

4. Ἐνδιαφέρον στὸ θέμα αὐτὸ παρουσιάζουν ὅσα λέει ὁ Θουκυδίδης, 2, 53, 1 (ὅπου ὁ λόγος γιὰ τὸ λοιμὸ): «εἶδαν πόσο ἀπότομες ἦσαν οἱ μεταλλαγές τῆς τύχης σὲ ὄσους ἦσαν πλούσιοι (εὐδαίμονες) καὶ πέθαιναν ξαφνικά, καὶ σὲ αὐτοὺς που πρῶτα δὲν εἶχαν τίποτε, ἀλλὰ ἀμέσως ἀποκοιτοῦσαν τὴν περιουσία τῶν νεκρῶν».

[Οἱ παρατηρήσεις τοῦ συγγραφέα εἶναι βέβαια σωστές· ἀμφιβάλλω ὅμως ἂν διαφωτίζουν τὴ «θεατρικὴ» σχέση τοῦ Εὐριπίδη με τὸ συγγενή του, που εὐκόλα, νομίζω, ἐρμηνεύεται στὸ πλαίσιο τῆς κωμικῆς καὶ μόνο «λογικῆς».]

ζήτηση τοῦ Γέρου, τοῦ Εὐριπίδη καὶ μιᾶς ἀπὸ τὶς γυναῖκες διακόπτεται μὲ τὴν ἐμφάνιση τοῦ πρῦτανη· ἕνας μόνον στίχος χωρίζει τὰ πρῶτα τοῦ λόγια ἀπὸ τὰ τελευταῖα λόγια τοῦ Εὐριπίδη. Ἡ ἀπόδοση τοῦ κειμένου στὰ διάφορα γυναικεῖα πρόσωπα δὲν ἀποτελεῖ, αὐτὴ τῆ φορά, ἀπλή συνδυαστικὴ σπαζοκεφαλιά ὅπως αὐτὲς ποὺ συχνὰ ἀναφέραμε ὡς τώρα, ἀλλὰ μᾶς θέτει μπροστὰ σὲ νέο πρόβλημα σχετικὰ μὲ τὴ λειτουργικότητα τοῦ κορυφαίου καὶ εἶναι διαφωτιστικὴ στὸ θέμα τῶν ἐξόδων (ὅπως τοῦ Κινησία στὴ *Λυσιστράτη*, 971-979;) ποὺ δὲν δηλώνονται στὸ κείμενο οὔτε μὲ τὸν παραμικρὸ ὑπαινιγμό. "Ὅταν μαζευτοῦν οἱ γυναῖκες, μιὰ κηρύκαινα^δ κηρύσσει τὴν ἐναρξὴ τῶν ἐργασιῶν: ἀπαγγέλλει τὴν καθιερωμένη προσευχὴ, διαβάζει τὸ θέμα τῆς ἡμερήσιας διάταξης, καὶ ρωτᾷ, σὰν σὲ πραγματικὴ συνέλευση, *τίς ἀγορεύειν βούλεται* (379). Μιλοῦν δύο γυναῖκες, καὶ ἡ δευτέρη λέει τελειώνοντας (457 κ.έ.) ὅτι πρέπει νὰ φύγει ἀμέσως ἀνὰ πλῆξι κατὶ στεφάνια ποὺ τῆς εἶχαν παραγγείλει. "Ἔτσι, ὁ ὑποκριτὴς ποὺ παίζει τὴν δευτέρη αὐτὴ γυναῖκα εἶναι ἐλεύθερος νὰ ὑποκριθεῖ τὸν Κλεισθένη, ποὺ βρίσκεται στὴ σκηνὴ ἀπὸ τὸν στ. 574 ὡς τὸν 654· αὐτὴ του ἡ ἐξοδος δικαιολογεῖται στὸ κείμενο ρητᾶ. Ὁ Γέρος ἀρπάζει τὸ μωρὸ μιᾶς ἄλλης γυναίκας —τὸ ὄνομά της, Μίκα,^ε τὸ μαθαίνουμε στὸν στ. 760— ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ τὴν ταυτίσουμε μὲ τὴν πρώτη ὀμιλήτρια καὶ μὲ τὴ μόνη γυναῖκα ποὺ μετέχει στὴ συζήτηση ὅταν ἀποκαλύπτεται ἡ μεταμπίεση τοῦ Γέρου. Ὡς ἐδῶ μπορούμε νὰ μοιράσουμε τοὺς ρόλους μὲ τὸν ἐξῆς τρόπο:

Ἵποκριτὴς Α': ὁ Γέρος·

Ἵποκριτὴς Β': Εὐριπίδης, Μίκα (δικαιολογημένη ἡ ἐξοδὸς τῆς στὸν στ. 764)·

Ἵποκριτὴς Γ': Δοῦλος τοῦ Ἀγάθωνα, Ἀγάθων, Κηρύκαινα·

Ἵποκριτὴς Δ': Δεύτερη γυναῖκα ὀμιλήτρια, Κλεισθένης.

Μόνος τρόπος γιὰ νὰ παιχτεῖ τὸ ἔργο ὡς τὸ σημεῖο αὐτὸ μὲ τρεῖς ἠθοποιούς θὰ ἦταν νὰ ἐφευγε ἡ κηρύκαινα ἀμέσως μόλις ἄρχιζε ἡ συνέλευση τίς ἐργασίες της, λίγο πρὶν νὰ ἐμφανιστεῖ ἡ δευτέρη

5. Τόσο ἀπὸ τοὺς ῥήτορες ὅσο καὶ ἀπὸ τὶς σχετικὲς ἐπιγραφὲς γίνεται φανερὸ ὅτι τὴν προσευχὴ καὶ τίς κατάρες, στὴν ἀρχὴ τῶν συνελεύσεων, τίς ἀπάγγελλε ὁ κήρυκας (καὶ ὄχι κάποιος ἱερέας), καὶ φυσικὰ ὁ ἴδιος ἐκφωνοῦσε καὶ τὸ ἐρώτημα *τίς ἀγορεύειν βούλεται* (πρβ. *Ἀγορεύεις*, 45).

6. Τὸ ὄνομα Μίκα μαρτυρεῖται ὡς συνηθισμένο ὄνομα Ἀθηναίων γυναικῶν σὲ πολλὰς ἐπιτύμβιες ἐπιγραφὰς τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα· ἡ διόρθωση σὲ Μίκα εἶναι σφαλερὴ, ὅσο καὶ ἂν συχνὰ ὑποστηρίζεται γιὰ ἐτυμολογικοὺς λόγους.

γυναίκα όμιλήτρια· με αυτό τον τρόπο το ίδιο πρόσωπο θα υποκρινόταν και την κηρύκαινα και τη δεύτερη όμιλήτρια. Στο κείμενο όμως δεν υπάρχουν ένδειξεις ούτε για την έξοδο της κηρύκαινας ούτε για την καθυστερημένη είσοδο της δεύτερης γυναίκας. "Αν πάλι ή κηρύκαινα δεν φεύγει στο σημείο αυτό, τότε τί κάνει από δώ και πέρα; Στο έργο, μετά τον στ. 380, δεν φαίνεται να έχει ούτε να πει ούτε να κάμει τίποτε. Είτε πρέπει να επεκτείνουμε το ρόλο της αφαιρώντας από το ρόλο της Μίκας ένα μέρος του διαλόγου 533-564 —πάλι όμως ή κηρύκαινα θα χρειαστεί, κάποια στιγμή αργότερα, να έγκαταλείψει αναιτιολόγητα τη σκηνή—, είτε πρέπει να φανταστούμε ότι στέκει άμιλήτη στη σκηνή για 900 σχεδόν στίχους, είτε πρέπει να την ταυτίσουμε με την κορυφαία. Η τελευταία αυτή δυνατότητα θα ήταν πολύ έλκυστική, αν δεν υπήρχε το έζης χωρίο (377-383):

ΚΗΡΥΚΑΙΝΑ: «...να γίνει
 άπ' την αύγή συνέλευση, με πρώτο
 θέμα της, τί να πάθει ό Έυριπίδης·
 γιατί κατά τη σύμφωνη όλων γνώμη
 είν' ένοχος». Ποιά θέλει να μιλήσει;

ΜΙΚΑ: Έγώ.

ΚΗΡΥΚΑΙΝΑ, δίνοντάς της ένα στεφάνι:
 Φόρεσε τούτο πριν μιλήσεις.

[:] Σιγά, σωπάστε, προσοχή· νά, ξεροβήχει κιόλας·
 τό συνηθούν οί ρήτορες· πολλά θα πει, όπως μοιάζει.

Ποιός επιβάλλει ήσυγία; Στον κώδικα της Ραβέννας δεν σημειώνεται αλλαγή όμιλητή· αν όμως συνεχίζει ή κηρύκαινα, τότε είναι πολύ παράξενη ή μετάπτωσή της από τη θέση του ρυθμιστή της διαδικασίας στον παθητικό ρόλο του άπλου άκροατή. Μπορούμε να παραβάλουμε έδω ένα χωρίο από τον Θεόκριτο, 15, 96-99, όπου περιγράφονται δύο γυναίκες να παρακολουθούν στην Άλεξάνδρεια τη μεγάλη γιορτή:

ΓΟΡΓΩ: Σώπα, Πραξινοά. Έτοιμάζεται να τραγουδήσει τον Άδωνη ή κόρη της Άοργείας, ή τεχνίτρα τραγουδίστρα, που και πέφτσι ήθε προώτη στο μοιρολόγι. Θα μās τραγουδήσει κάτω δημοφο. Νά, παίρνει στάση για ν' άοχίσει.
 (μτφρ. Π. Ν. Χιωτέλλη, 1940)

Για τον ίδιο λόγο, αν ή κορυφαία έλεγε «Ήσυγία!...», είναι αδύ-

νατο νά ταυτιστοῦν κορυφαία καὶ κηρύκαινα· καὶ ἀπὸ μορφολογική ἀποψη θὰ ἦταν τὸ ἴδιο παράδοξο νὰ τραγουδᾷ ὀλόκληρος ὁ χορός, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν κορυφαία του, ἓνα δίστιχο σὲ διαλογικὸ μέτρο. Αὐτὲς οἱ σκέψεις μὲ ὀδηγοῦν νὰ πιστέψω ὅτι ἡ κηρύκαινα πραγματικά φεύγει, χωρὶς νὰ ἀναφέρεται στὸ κείμενο, ἀρκετὰ νωρίς, μὲ ὅλες ὀλοκληρωθῶν οἱ ἀρχικὲς διαδικασίες, καὶ ὅτι γιὰ ἓνα διάστημα ἔχουμε συγχρόνως τέσσερις ὑποκριτὲς στὴ σκηνή: τὸν Γέρο, τὴν κηρύκαινα, τὴ Μίκα καὶ τὴ δευτέρα γυναίκα.

Στὴ συνέχεια τοῦ ἔργου μποροῦμε νὰ ἐπιστημάνουμε μία ἀκόμη παρόμοια σιωπηλὴ ἐξοδὸ καθὼς καὶ μία φαινομενικὰ ἀναιτιολόγητη εἴσοδο. Ὅταν ὁ Γέρος ἀποκαλύψει ὅτι τὸ «μωρὸ» ἦταν ἀσκή καὶ χύσει τὸ κρασί, ἀκολουθεῖ ὁ ἐξῆς διάλογος (758-764):

ΓΕΡΟΣ, σηκώνοντας ψηλὰ τὸ ἄδειο ἀσκή:

Τὸ δέγμα τοῦτο ἀνήκει στὴν ἱέρεια.

[:] *Ποιὸ ἀνήκει στὴν ἱέρεια;*

[ΓΕΡΟΣ:]

Τοῦτο· πάρ' το.

ΓΥΝΑΙΚΑ: *Δυστυχισμένη Μίκα, ποιὸς σοῦ πήρε?* [...]

Τὴ λατρευτὴ ποιὸς σοῦ... ἄδειασε κορούλα;

ΜΙΚΑ: *Αὐτὸς ὁ ἀρχεῖος. Μιὰ κι εἶσαι ἐδῶ ὁμως, κοίτα*

νὰ τὸν φυλᾷς· θὰ πάω μὲ τὸν Κλεισθένη

στὸ πρυτανεῖο, νὰ καταγγείλω ἐτοῦτον.

Ὁ Γέρος παρωδεῖ ἓναν παλαιὸ κανόνα στὸ τυπικὸ τῶν θυσιῶν, πού καθόριζε ὅτι τὸ τομάρι τοῦ ζώου ἀποτελοῦσε πρόσθετη ἀμοιβὴ τοῦ ἱερέα ἢ τῆς ἱέρειας πού ἱεουργοῦσε. Ἐδῶ, ὅπως καὶ στὴν προηγούμενη περίπτωση, τὸ χειρόγραφο τῆς Ραβέννας δὲν σημειώνει ἀλλαγὴ τοῦ ὀμιλητῆ, στὸ «Ποιὸ ἀνήκει...»; ἀλλὰ ἀπὸ τὰ ὅσα λέει ἡ Μίκα εἶναι φανερὸ ὅτι ἡ ἱέρεια ἐμφανίζεται ἀκριβῶς τὴ στιγμὴ πού χρειάζεται γιὰ νὰ ἀκούσει τὰ λόγια τοῦ Γέρου, καὶ τεντώνει ἀμέσως τὰ αὐτιά της μὲ τὴν προοπτικὴ τοῦ προσωπικοῦ κέρδους, ὅπως θὰ τὸ περιμέναμε ἀπὸ τοὺς ἱεουργοὺς στὴν ἀριστοφανικὴ κωμωδία (πρβ. τὸν Ἱερέα στὸν *Πλοῦτο*, 1171 κ.έ., καθὼς καὶ τὸν Ἱεροκλῆ στὴν *Εἰρήνη*, 1052 κ.έ.). Ἡ Μίκα εἶναι τώρα ἐλεύθερη νὰ φύγει, καὶ ἡ ἱέρεια (τὸ ὄνομά της, Κρίτυλλα, τὸ ἀκοῦμε στὸν στ. 898) μένει μὲ τὸν Γέρο. Πότε ὁμως φεύγει; Τὰ

7. Τὸ ρῆμα *ἐκκορεῖν* (κατὰ λέξη: διώχνω μὲ τὴ σκούπα) ἔχει ἐδῶ καὶ τὴν ἔννοια «στερῶ κάποιον ἀπὸ τὴν κόρη του»: τὸ λίγο διαφορετικὸ ρῆμα *ἐκκορίζειν* μπορεῖ στὴ γυδαία γλώσσα νὰ πάρει σεξουαλικὴ σημασία, πού ἐδῶ ὁμως δὲν εἶναι ἀπαράτητη.

ΘΕΣΜΟΦΟΡΙΑΖΟΥΣΕΣ

τελευταία της λόγια είναι στον στ. 934 κ.έ. Στην περίπτωση αυτή, η ιδιότητά της εξηγεί ίσως τόσο την είσοδο όσο και την έξοδο της. Στο πρώτο μέρος του έργου οι γυναίκες απαρτίζουν «συνέλευση»· αλλά στο δεύτερο μέρος η ιδέα της συνέλευσης εγκαταλείπεται, και οι γυναίκες συμπεριφέρονται σαν πανηγυριώτισσες: οι κλητικοί τους ύμνοι (954-1000) εισάγονται από την κορυφαία (947 κ.έ.) με τὰ λόγια:

*Τώρα, εμπρός, τὸ χορὸ μας ἄς σύρουμ' ἑμεῖς
ἢ γυναῖκεια συνήθεια ὅπως εἶναι,
ὅταν φέρονει ἢ χροινιά τῆ γιοροτή, τίς ἱερός
τελετές γιὰ τίς δυὸ Θεσμοφόρες.*

Ὅταν φτάνει ἡ ἱέρεια ἔχουν πιὰ εἰπωθεῖ ὅλα ὅσα ταίριαζαν στὴν ἀτμόσφαιρα τῆς συνέλευσης, ἐνῶ τὸ θρησκευτικὸ μέρος δὲν ἔχει ἀκόμη ἀρχίσει. Ἄν, ὅπως φαίνεται πιθανό, τὸ ἐνθάδε τοῦ στ. 947 ἔχει σκοπὸ νὰ μᾶς θυμίσει ὅτι βρισκόμαστε στὸ Θεσμοφορεῖο, τότε ἡ εἰσοδὸς τῆς στῆ σκηνῆ μπορεῖ νὰ πραγματοποιηθεῖ στον στ. 946, χωρὶς κανεὶς μας νὰ ἀπορήσει γιὰ τὴν παρουσία τῆς.

Εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι ἡ παράβαση (785-845) δὲν ἐκτελεῖται, ὅπως στὰ προηγούμενα ἔργα, χωρὶς νὰ ὑπάρχουν ὑποκριτές στῆ σκηνή· ὁ Γέρος καὶ ἡ ἱέρεια Κρίτυλλα πρέπει νὰ μὴ ἀπομακρυνθοῦν καθόλου.

ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ

Δὲν εἶναι δύσκολο νὰ διαπιστώσουμε τὸν βασικὸ πυρήνα τοῦ ἔργου: μείζονες παρωδίες τῆς Ἑλένης καὶ τῆς Ἀνδρομέδας (ἔργα ποὺ εἶχαν διδαχθεῖ καὶ τὰ δύο τὸν προηγούμενο χρόνο) καὶ μιᾶς τουλάχιστον τραγωδίας τοῦ Ἀγάθωνα, καθὼς καὶ μερικές ἐλάσσονες παρωδίες τραγωδιῶν τοῦ Εὐριπίδη, μαζί τους καὶ μιὰ παρωδία τῆς διαδικασίας τῶν συνελύσεων τοῦ δήμου, ὅλα αὐτά, ἀνακατεμένα μὲ καραγκιοζιλίκια, χυδαῖα χωρατά, ἀστεῖα γιὰ τὴν ἀπιστία καὶ τὰ τερτίπια τῶν γυναικῶν καὶ γιὰ τὰ σπασμένα ἐλληνικὰ ἐνὸς ξένου Τοξότη, μείγμα ποὺ ἀνταποκρινόταν σὲ ὅλα τὰ γούστα, καὶ ἡ εὐτυχισμένη ἔκβαση (εὐτυχισμένη γιὰ ὅλους ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Τοξότη), δὲν μᾶς παρουσιάζουν καμιά ἐρμηνευτικὴ δυσκολία. Τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς παράβασης τὸ καλύπτει ἕνα ἀπὸ τὰ κεντρικὰ θέματα τῆς *Λυσιστράτης*: ἡ ὑπεροχὴ τῶν γυναικῶν ἀπέναντι στοὺς ἄνδρες — δὲν γίνεται ὅμως καθόλου λόγος γιὰ

ειρήνη· παίζοντας με την έτυμολογία τῶν γυναικείων ὀνομάτων ὁ ποιητὴς μᾶς ὀδηγεῖ μᾶλλον νὰ σκεφτοῦμε πὼς οἱ γυναῖκες τῆς φυλῆς κάνουν τοὺς ἄντρες νὰ ντρέπονται καὶ νὰ δείχνουν περισσό-
τερη ἀρετὴ καὶ ἀνδρεία.

Τοὺς πρώτους μῆνες τοῦ 411 π.Χ. ἡ ἐσωτερικὴ κατάσταση τῆς Ἀθήνας ἦταν ἀσυνήθιστα δύσκολη καὶ ἐπικίνδυνη. Οἱ στρατηγοί, ὅσοι διοικοῦσαν τὶς ἀθηναϊκὲς δυνάμεις στὴ Σάμο, εἶχαν ἐπαφὲς με τὸν Ἀλκιβιάδη, πού ἦταν ἐξόριστος ἀπὸ τὸ 415 π.Χ. καὶ τοὺς ἔλεγε τώρα ὅτι μπορούσε νὰ ἐξασφαλίσει μεγάλη οικονομικὴ βοήθεια γιὰ τὴν Ἀθήνα ἀπὸ τοὺς Πέρσες στὴ Μικρασία, ἀρκεῖ οἱ Ἀθηναῖοι νὰ συμφωνοῦσαν νὰ ἀναστείλουν τὸ δημοκρατικὸ πολίτευμα καὶ νὰ ἀναθέσουν τὴ διακυβέρνηση σὲ μιὰ «ἐμπιστὴ» ὀλιγαρχία. Γύρω στὰ μέσα τοῦ Ἰανουαρίου τὰ σχέδια αὐτὰ εἶχαν μεγάλη ἀπὴχηση στοὺς στρατηγούς, καὶ ὁ ἀπεσταλμένος τους στὴν Ἀθήνα, ἥδη ἀπὸ τὸν Φεβρουάριο, εἶχε κινήσει μιὰ ἀντιδημοκρατικὴ συνωμοσία. Ἡ ἀποτελεσματικὴ ὀργάνωση τῆς συνωμοσίας αὐτῆς με τὶς σχετικὲς προγραφές πού περιλάμβανε κατατρόμαξε τοὺς Ἀθηναίους· γύρω στὰ μέσα τοῦ καλοκαιριοῦ, ὅταν ἡ ἐκκλησία τοῦ δήμου ἄκουσε ὅτι, ἂν δὲν δεχόταν περσικὰ χρήματα με τοὺς ὅρους τοῦ Ἀλκιβιάδη, δὲν ὑπῆρχε ἐλπίδα νὰ νικήσουν οἱ Ἀθηναῖοι, ἀποφάσισε νὰ ἀναστείλει τὴ λειτουργία τοῦ δημοκρατικοῦ πολιτεύματος. Ἡ χρονολογικὴ σειρά τῶν γεγονότων τοὺς πρώτους μῆνες τῆς συνωμοσίας μᾶς εἶναι γνωστὴ ἀπὸ τὴ διήγηση τοῦ Θουκυδίδη, πού χρησιμοποιεῖ ὡς σταθερὴ χρονολογία τὸ χειμερινὸ ἡλιοστάσιο· δυστυχῶς ὅμως ὑπάρχει κάποια ἀβεβαιότητα στὶς λεπτομέρειες. Οἱ θεατρικὲς γιορτὲς γίνονταν στὴν Ἀθήνα τοὺς μῆνες Γαμηλιῶνα (τὰ Λήνιαια) καὶ Ἐλαφηβολιῶνα (τὰ Μεγάλα Διονύσια)· ἂν μᾶς ἦταν δυνατὸ νὰ καθορίσουμε τὴ σχέσιν τῶν δύο αὐτῶν μηνῶν με τὸ χειμερινὸ ἡλιοστάσιο τοῦ 412/1, καὶ ἂν ἐπίσης ξέραμε ὅτι ἡ *Λυσιστράτη* παίχτηκε στὰ Λήνιαια καὶ οἱ *Θεσμοφοριάζουσες* στὰ Μεγάλα Διονύσια, ἢ ἀντίστροφα, θὰ ἀνακαλύπταμε ἴσως κάτι σημαντικὸ γιὰ τὴ σχέσιν τῆς κωμωδίας με τὶς πολιτικὲς ἐξελίξεις. Καθὼς ὅμως ἡ δομὴ τοῦ ἀττικοῦ ἡμερολογίου ἦταν διαφορετικὴ ἀπὸ τὴ δομὴ τοῦ δικοῦ μας καὶ δὲν ἔχουμε ἡμερολογιακὲς ἀντιστοιχίες, μᾶς εἶναι τελείως ἀδύνατο νὰ ταυτίσουμε μιὰ καὶ καλὴ τὸν Γαμηλιῶνα με τὸν Ἰανουάριο. Ἐξετάζοντας ἐλα τὰ σχετικὰ δεδομένα τῆς περιόδου 415-411 π.Χ., τείνω νὰ πιστέψω (ὡστόσο μερικὲς λεπτομέρειες εἶναι πολὺ ἀμφισβητήσιμες) ὅτι τὸ 411 π.Χ. τὰ Λήνιαια

έπεφταν άρχές Φεβρουαρίου και τὰ Μεγάλα Διονύσια άρχές 'Απριλίου· αυτό σημαίνει ότι στα Λήνιαια ήταν πολύ δύσκολο νά έχουν γίνει άντιληπτές οι διαστάσεις τής όλιγαρχικής συνωμοσίας, ενώ είναι βέβαιο ότι ή συνωμοσία θά είχε δημιουργήσει ήδη μεγάλες άνησυχίες λίγο πριν από τὰ Μεγάλα Διονύσια.

Μιά πολύ μικρή λεπτομέρεια μās οδηγεί νά τοποθετήσουμε τή *Λυσιστράτη* στα Λήνιαια. "Όταν ή ήρωίδα κατηγορεί και τις δύο πλευρές ότι πολεμούν μεταξύ τους, άντι νά διατηρούν τή θρησκευτική και τήν πολιτισμική ένότητα του έλληνικού κόσμου, λέει (1133 κ.έ.):

...κι ενώ οι έχθροί μας
 με βάρβαρο στρατό είν' έδώ κοντά μας,
 χαλάτε πόλεις και άντρες τής 'Ελλάδας.⁸

Ήταν γνωστό ότι ώς τò τέλος περίπου του 'Ιανουαρίου οι Πελοποννήσιοι έπαιρναν βοήθεια από τους Πέρσες, ενώ οι 'Αθηναίοι έδώ και τρία τουλάχιστον χρόνια ύποστήριζαν ένεργά στη Μικρασία μια τοπική επανάσταση κατά τής περσικής κυριαρχίας· ή κατάσταση άλλαξε όταν ό 'Αλκιβιάδης άρχισε τις μυστικές του διαπραγματεύσεις με τους 'Αθηναίους στρατηγούς στη Σάμο, και ώς τόν Φεβρουάριο είχε γίνει εύρύτατα γνωστό στην 'Αθήνα ότι υπήρχε ή δυνατότητα οι 'Αθηναίοι νά πάρουν περσικά χρήματα. "Αν λοιπόν ή *Λυσιστράτη* παίχτηκε στα Λήνιαια, ή αναφορά σε βάρβαρους έχθρους ήταν εύκαιρία για τους 'Αθηναίους νά νιώσουν περήφανοι για τή στάση τους.

Είναι αδύνατο ό 'Αριστοφάνης νά μην είχε γράψει ακόμη τις *Θεσμοφοριάζουσες* ένα μήνα πριν από τὰ Μεγάλα Διονύσια· ίσως μάλιστα ή πλοκή του έργου νά πήρε στο νοῦ του μια πρώτη μορφή άμέσως μετά τις παραστάσεις τής 'Ελένης και τής 'Ανδρομέδας στις άρχές του 412 π.Χ. Θα είχε όμως ως τήν τελευταία στιγμή⁹ τή δυνατότητα νά τροποποιήσει όρισμένα χωρία, και στις *Θε-*

8. Το κείμενο: *έχθρων παρόντων βαρβάρων στρατεύματι / 'Ελληνας άνδρας και πόλεις απόλλυτε.*

Βάρβαρος σημαίνει, όπως συνήθως, «δχι έλληνικός» διορθώνοντας ένα μόνο γράμμα (*βαρβάρω* άντι *βαρβάρων*) χαρίζουμε στο κείμενο δυναμότερη φραστική και ρυθμική ίσοροπία. Το ρήμα *παρείναι* θεωρώ ότι σημαίνει έδώ «υπάρχουν, είναι διαθέσιμοι», όπως και στις *Εὔμενίδες*, 864, του Αισχύλου: *θυραίος έστω πόλεμος, οὔ μόλις παρών* (έξω άπ' τήν πόλη οι πόλεμοι — υπάρχουν άρκετοί).

9. Αυτό ήταν δυνατό ως και τήν τελευταία δοκιμή μιας κωμωδίας· τò έχω δεί νά γίνεται και σήμερα.

ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ

σμοφοριάζουσες υπάρχουν πραγματικά δύο χωρία που αποτελούν, όπως φαίνεται, υπαινιγμούς στη δυσάρεστη κατάσταση που επικρατούσε την εποχή τῆς παράστασης.

Ἔχουμε πρώτα τὸν στ. 361: εἶναι ἀπὸ τὴν τραγουδιστὴ ἀνταπόκριση τοῦ χοροῦ στὶς κατάρες πού ἐκτόξευει ἡ κηρύκλαινα. Αὐτὲς ἀποτελοῦν κράμα ἀπὸ κατάρες πού πραγματικά ἐκτόξευαν οἱ Ἀθηναῖοι κατὰ τὶς συνελεύσεις (π.χ. πρὸς ὅποιον συνωμοτοῦσε γιὰ τὴν κατάλυση τῆς πολιτείας) μὲ ἄλλες κατάρες κωμικές, προσαρμοσμένες στὴ θεατρικὴ κατάσταση. Ἡ ἀπάντηση κατονομάζει κατηγορίες ἀνθρώπων πού θὰ μπορούσαν πραγματικά, ὡς ἐχθροὶ τῆς Ἀθήνας, νὰ ἀποτελέσουν στόχους ἀναθέματος (356-360):

*Ὅσες ὅμως τοὺς ἱερὸς πατώντας δοκοὺς
γιὰ ὄφελός τους καὶ γιὰ βλάβη ὄλων τῶν ἄλλων
ξεγελοῦνε (τὸ λαὸ)*

—καί, συνεχίζει ὁ χορὸς (361 κ.έ.), «ζητοῦν νὰ ἀντικαταστήσουν τὰ ψηφίσματα μὲ νόμο ἢ τοὺς νόμους μὲ ψηφίσματα...». Τὸ ἀρχαῖο κείμενο ἔχει ὡς ἐξῆς:

*ἢ ψηφίσματα καὶ νόμον
ζητοῦσ' ἀντιμεθιστάναι.*

Μεταφράσαμε τὸ ἀντιμεθιστάναι («νὰ ἀντικαταστήσουν»): οὔτε τὸ ἴδιο τὸ ρῆμα οὔτε καμιὰ ἄλλη λέξη μὲ τὸ διπλὸ πρόθεμα ἀντι-μετὰ ἀπαντοῦν στὴν ἀττικὴ γλῶσσα πρὶν ἀπὸ τὸν Ἀριστοτέλη. Καθὼς ὅμως ὁ συνδυασμὸς ἀντι-μετὰ, ὅπως καὶ γλωσσικὰ θὰ περιμέναμε, σημαίνει καὶ στὸν φιλόσοφο τὴν ἀμοιβαία ἀντικατάσταση, δίνουμε τὴν ἴδια ἐρμηνεῖα καὶ στὴν ἀριστοφανικὴ χρῆση. Ἔτσι, ὅταν οἱ ὀλιγαρχικοί, ἀργότερα τὴν ἴδια χρονιά, θὰ προτείνουν νὰ καταλύσουν οἱ Ἀθηναῖοι τὸ πατροπαράδοτο δημοκρατικὸ τους πολίτευμα (νόμος· πρβ. σ. 160)¹⁰ μὲ ἀπόφαση τῆς ἐκκλησίας τοῦ δήμου, δηλαδὴ μὲ ψήφισμα, καὶ κατόπιν νὰ θεωρήσουν νόμον τὴν ὀλιγαρχικὴ δομὴ πού θὰ εἶχε ἐπιβάλει τὸ ψήφισμα, τὸ χωρίο στὶς Θεσμοφοριάζουσες εἶναι φανερὸ ὅτι ἀναφέρεται στὴ συνωμοσία.

Ἐνα δεῦτερο «ἐπίκαιρο» χωρίο συναντοῦμε στὸ τελευταῖο χορὸ τραγούδι, 1136-1159, ὅπου ἡ ἐπίκληση τοῦ χοροῦ στὴν Ἀ-

10. Ὁ πληθυντικὸς νόμοι σημαίνει συνήθως τὸ σύνολο τῶν νομικῶν διατάξεων· ὁ ἐνικός ὅμως μαρτυρεῖται μὲ ἐννοια ἀθροιστικὴ ἢ, ὡς προσωποποίηση, τόσο στὴν ποίηση ὅσο καὶ στὴν πεζογραφία.

θηνᾶ, τὴ Δήμητρα καὶ τὴν Περσεφόνη ἀκολουθεῖ ἓνα σχῆμα ἰδι-
αίτερα συνηθισμένο στὶς ὠδὲς καὶ τὶς ἀντωδὲς τῶν παραβάσε-
ων.¹¹ Ἡ ἐπίκληση στὴν Ἀθηνᾶ τελειώνει (1143-1147):

*Δείξου σ' ἐμᾶς, ὦ θεά,
πὺ τοὺς τυράννους μισεῖς,
ὅπως δά κιόλας ταιριάζει.*

*Τῶν γυναικῶν δλη ἡ σύναξη
σὲ προσκαλεῖ· κι ἡ εἰρήνη ἡ γιλέορτη
νά ᾿ρθει μαζί σου, Ἀθηνᾶ μας Παλλάδα.*

Ὁ κωμικὸς χορὸς εἶναι φυσικὸ νὰ προσεῦχεται τὸ 411 π.Χ. γιὰ τὴν εἰρήνη «πὺ τῆς ἀρέσουν οἱ γιορτές» — καὶ στὴν παράκληση αὐτὴ δὲν κάνει καθόλου λόγο γιὰ τοὺς ὄρους μιᾶς ἐνδεχόμενης εἰρήνης. Τὸ νὰ θυμίζει ὅμως ὁ χορὸς στὴ θεᾷ ὅτι «μισεῖ τοὺς τυράννους», εἶναι ἀσυνήθιστο (βλ. ἀντίθετα τὴν ἐπίκληση πρὸς τὴν Ἀθηνᾶ στοὺς Ἰππεῖς, 581-594, ὅπου πάλι τὴν καλοῦν «νά παρουσιαστεῖ»). Ἡ ἔκφραση ὡσπερ εἰκός (ὅπως εἶναι σωστό, λογικὸ, ὅπως θὰ περίμενε κανεὶς), πὺ ἀπαντᾶ δύο ἀκόμη φορὲς στὸ ἔργο (722, 974), φαίνεται νὰ ἐκφράζει τὴν πίστη ὅτι ἡ Ἀθηνᾶ πρέπει νὰ μισεῖ τοὺς τυράννους — ὅπως περίπου καὶ οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες πολιτικοὶ δὲν δίσταζαν νὰ ἀποκαλέσουν «θεομίσητο» τὸν ἀντίπαλό τους, παραμερίζοντας τὴ δυσκολία πὺ ἔχει κανεὶς ὅταν προεξοφλεῖ τὶς ἀπόψεις τοῦ θεοῦ. Τὰ λόγια πὺ ἀκολουθοῦν, συγκεκριμένα τὸ *ἤμὸς τοι σε καλεῖ γυναι / κῶν...*, κρύβουν πολλὴ τέχνη. Ὁ χορὸς φαίνεται πρὸς στιγμὴν νὰ ἐγκαταλείπει τὴ θεατρικὴ του προσωπικότητα καὶ νὰ μιλᾷ ἐξ ὀνόματος τοῦ ἀθηναϊκοῦ λαοῦ· ὕστερα, μὲ τὸ *γυναικῶν*, ξαναγυρίζει στὸ ρόλο του — ἢ ἐπιστροφή του ὅμως αὐτὴ δὲν εἶναι καθόλου ὀμαλή, γιὰτὶ μετὰ τὴν παράβαση ἢ κωμικὴ ἐκμετάλλευση τῆς γυναικεῖας σύναξης ὡς «πολιτικῆς» συνέλευσης ἐγκαταλείπεται τὸ τραγοῦδι καὶ ὁ χορὸς στοὺς στ. 947 κ.έ. μᾶς λένε ὀλοκάθαρα ὅτι τὰ Θεσμοφόρια εἶναι γιορτὴ, καὶ μάλιστα γυναικεῖα (πρβ. σ. 236). Ἡ ἐπίκληση στὴν Ἀθηνᾶ, ὅπως διατυπώνεται ἐδῶ, δὲν ἐξηγεῖται οὔτε σὲ συσχετισμὸ μὲ τὰ γενικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν χορικῶν ἐπίκλησε-

11. Στὶς Θεσμοφοριάζουσες ἡ παράβαση δὲν περιέχει ὠδὴ καὶ ἀντωδὴ· τὰ συνηθισμένα τοὺς θέματα ὁ ποιητὴς προτιμᾷ τὴ φορά αὐτὴ νὰ τὰ διαπραγματευτεῖ παρακάτω, καὶ μάλιστα πολὺ πιὸ ἀναλυτικὰ: 947-1000 καὶ 1136-1159.

ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ

ων τῆς κωμωδίας, οὔτε ὡς ἀπότοκη τῆς θεατρικῆς πλοκῆς, οὔτε ὡς φυσικὸ καὶ ἀπαραίτητο μέρος τῆς περιγραφῆς γυναικῶν ποὺ γιορτάζουν τὰ Θεοδοφόρια. Καὶ εἶναι ἐπίσης ἀξιοσημείωτο ὅτι τὸ κείμενο τῆς ἐπίκλησης, ἀπὸ τὸ «δείξουν» ὡς τὸ «ταιριάζει», καλύπτει τέσσερις μετρικὲς ἐνότητες βακχικοῦ ρυθμοῦ (βακχεῖος: ∪ - -), ρυθμοῦ ποὺ εἶναι τόσο χαρακτηριστικὸς γιὰ τὴν τραγωδία, ὥστε κανονικὰ στὴν κωμωδία νὰ χρησιμοποιεῖται μόνο σὲ παρωδίες· στὴν περίπτωσή μας ὅμως δὲν μπορεῖ νὰ γίνεῖ λόγος γιὰ παρατραγωδία. Πρέπει, φαίνεται, νὰ θεωρήσουμε ὅτι οἱ στίχοι 1143-1147 ὑπαγορεύτηκαν ἀπὸ πολιτικοὺς συσχετισμοὺς τὴν ἐποχὴ τῆς παραγωγῆς τοῦ ἔργου καὶ ἐκφράζουν τὴν ἐλπίδα ὅτι δὲν θὰ καταλυθεῖ τὸ δημοκρατικὸ πολίτευμα.

Ὁ πολιτικὸς συναισθηματισμὸς ἐκφράζεται συγκρατημένα, καὶ δὲν ἀμφιβάλλουμε ὅτι καὶ οἱ ἴδιοι οἱ συνωμότες θὰ τὸν υἱοθετοῦσαν, ὑποστηρίζοντας ὅτι στὴν πραγματικότητα δὲν σκόπευαν νὰ καταλύσουν τὸν νόμον καὶ ὅτι στόχος τους δὲν ἦταν ἡ «τυραννία» —ὅπως περίπου δύο ἀντίπαλοι σὲ μιὰ ἀντιδικία μπορεῖ νὰ δηλώνουν ὅτι εἶναι φανατικοὶ ὀπαδοὶ τῆς «δικαιοσύνης» καὶ τῆς «μετριοπάθειας», καὶ συγχρόνως νὰ ὑποστηρίζουν τελείως διαφορετικὲς ἀπόψεις. Δὲν πρέπει νὰ ἀπορήσουμε ποὺ ὁ Ἄριστοφάνης ὑποστηρίζει τὸ «κατεστημένο», δηλαδὴ τὴ δημοκρατία (πρβ. σ. 58). Δὲν ξέρουμε τὴ στάση ποὺ κράτησε ὁ ἴδιος στὰ γεγονότα τοῦ 411 π.Χ.· μπορούμε μόνο νὰ διαπιστώσουμε ὅτι μετὰ τὴν ἀλώβητη, ὅπως φαίνεται, τὴ φήμη του ξεπέρασε καὶ τὴν ὀλιγαρχικὴ ἐπανάσταση, καὶ τὴ δημοκρατικὴ καλινόρθωση ποὺ ἀκολούθησε (πρβ. σ. 84, ὅπου γίνεται λόγος γιὰ τὴν παράβαση τῶν *Βατροάων*).

ΔΕΚΑΤΟ ΤΕΤΑΡΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Β Α Τ Ρ Α Χ Ο Ι

ΕΔΙΔΑΧΘΗ

τὸ 405 π.Χ., στὰ Λίβυαια, καὶ πῆρε τὸ πρῶτο βραβεῖο.

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

Στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου ἐμφανίζονται δύο παράξενες μορφές. Στὴν πρώτη, τὸ μακρὺ κίτρινο φόρεμα καὶ τὸ νεανικὸ προσωπεῖο συνδυάζονται μὲ τὴ λεοντὴ καὶ τὸ ρόπαλο, καὶ μᾶς βοηθοῦν νὰ ἀναγνωρίσουμε τὸν Διόνυσο μεταμφιεσμένο —ὄχι τέλεια— σὲ Ἡρακλῆ. Ἀκολουθεῖ ὁ δούλος του, ὁ Ξανθίας (τὸ ὄνομα συνηθιζόταν γιὰ δούλους στὴν Ἀθήνα), ἀνεβασμένος σὲ γαίδαρο, ἀλλὰ κουβαλώντας συγχρόνως τὶς ἀποσκευές κρεμασμένες ἀπὸνα ραβδί στὸν ὤμο του. Ἐπισκέπτονται τὸν Ἡρακλῆ στὸ σπίτι του, καὶ ὁ Διόνυσος τοῦ ἐξηγεῖ ὅτι εἶναι πολὺ στενοχωρημένος, γιὰ τὸ τοῦ λείπει ὁ Εὐριπίδης, ποὺ εἶχε πεθάνει πρὶν ἀπὸ λίγο καιρὸ. Στὸν Διόνυσο, θεὸ τῶν δραματικῶν ἀγώνων, ἔχει στοιχίσει ἰδιαιτέρα ἡ ἀπώλεια ἑνὸς ἀνθρώπου, ποὺ ἡ σταδιοδρομία του ὡς τραγικοῦ συγγραφέα κράτησε σχεδὸν πενήντα χρόνια. Γι' αὐτό, πηγαίνει τώρα στὸν Κάτω κόσμον νὰ τὸν φέρει πίσω, καὶ ἔχει μεταμφιεστῆ σὲ Ἡρακλῆ γιὰ νὰ ἀντιμετωπίσει καλύτερα τοὺς κινδύνους τοῦ ταξιδιοῦ. Ὁ πραγματικὸς Ἡρακλῆς εἶχε κατέβει κάποτε στὸν Ἄδη γιὰ νὰ φέρει στὴ γῆ τὸν Κέρβερο, τὸ φοβερὸ σκυλὶ ποὺ φρουροῦσε τὶς πύλες του, καὶ ὁ Διόνυσος τοῦ ζητᾷ ὁδηγίαις γιὰ τὸ δρομολόγιο. Ὁ Ἡρακλῆς τὸν κοροϊδεύει καὶ κάνει ὅ, τι μπορεῖ γιὰ νὰ τὸν τρομάξει· τὸν πληροφορεῖ πάντως ὅτι, ὅταν ἀκούσει τοὺς θιάσους τῶν μεμνημένων,¹ θὰ βρῖσκεται κοντὰ στὸ παλάτι τοῦ Πλούτωνα, τοῦ θεοῦ τοῦ Κάτω κόσμου.

1. Ἡ λατρεία τῆς Δήμητρας καὶ τῆς Περσεφόνης στὴν Ἐλευσίνα, μὲ τὴν ὁποία συσχετίζονταν καὶ μερικές ἄλλες θεότητες (π.χ. ὁ Ἴακχος), εἶδνε στοὺς πιστοὺς τῆς τὴν ἐλπίδα γιὰ προνομιακὴ μεταχείριση στὴ μεταθανάτια ζωὴ, ἀν ἀκολουθοῦσαν μιὰ διαδικασίαν μυσήσεως στὰ «μυστήρια». Μυστηριακὲς λατρεῖες —μερικὲς συνδεδεμένες μὲ τὸν Διόνυσον— ὑπῆρχαν καὶ σὲ ἄλλες περιοχὰς τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου.

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

Ὁ Διόνυσος συναντᾷ ἓνα νεκρὸ νὰ βαδίζει πρὸς τὸν τάφο του, καὶ ἐπιχειρεῖ νὰ τοῦ φορτώσει τὶς ἀποσκευές· ὁ νεκρὸς ὅμως ζητᾷ ὑπερβολικὰ μεγάλη ἀμοιβή, ὁπότε ὁ Ξανθίας δέχεται νὰ τὶς κουβαλήσει ὅλες μοναχὸς του. Φτάνουν στὴ λίμνη ἸΑγερουσία, σύνορο τοῦ Κάτω κόσμου, καὶ ἐνῶ ὁ Ξανθίας κάνει τὸ γύρο τῆς (γιατὶ ὁ Χάροντας, ὁ περαματάρης τῶν ψυχῶν, δὲν δέχεται δούλους στὴ βάρκα του), ὁ Διόνυσος περνᾷ τὴ λίμνη μὲ συντροφιά τὶς φωνές ἐνὸς χοροῦ βατράχων, τοῦ χοροῦ ποῦ ἔδωσε στὴν κωμῶδια καὶ τὸ ὄνομά της. Ἀνάμεσα στὸν Διόνυσο, ποῦ εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ τραβᾷ κουπί, καὶ στοὺς βατράχους ἀρχίζει ἓνας συναγωνισμὸς στὸ τραγοῦδι, ποῦ παίρνει διαστάσεις μονομαχίας.

Στὴν ἄλλη μεριὰ τῆς λίμνης ὁ θεὸς συναντᾷ πάλι τὸν Ξανθία, καὶ μαζὶ προχωροῦν στὰ σκοτάδια· στὸ δρόμο τοὺς φαίνεται ὅτι βλέπουν τέρατα φοβερά, ὥσπου ἀκούγονται τραγοῦδια καὶ μπαίνει ὁ χορὸς τῶν μυστῶν, ὁ κύριος χορὸς τοῦ ἔργου.

Ὁ χορὸς καλύπτει ὅλους σχεδὸν τοὺς στίχους 316-459· ἐδῶ περιλαμβάνονται πολλὰ στοιχεῖα ποῦ, σὲ ἔργο μὲ παραδοσιακότερη δομὴ, θὰ παρουσιάζονταν στὴν παράβαση. Συγκεκριμένα, μιὰ ἀπαγγελία ἀπὸ τὸν κορυφαῖο (354-371), ἡ ὁποία φαινομενικὰ ἀποτελεῖ προκήρυξη γιὰ τοὺς ἀνόσιους καὶ τοὺς ἀμύητους νὰ ἀπομακρυνθοῦν ἀπὸ τὴ λιτανεία τῶν μυημένων, μετατρέπεται σὲ ἔπαινο τῆς κωμωδίας καὶ ἐπίσης στηλιτεύει διάφορα ἐνοχλητικὰ πρόσωπα καὶ τύπους —ὅλα αὐτὰ σὲ γλώσσα ποῦ πότε θυμίζει μυσταγωγία καὶ πότε θέατρο· π.χ. 354-357:

*Ὅλοι πρέπει ἱερὴ νὰ κρατήσουν σιωπὴ·
καὶ μακριὰ ἀπ' τοὺς Χορούς μας νὰ φύγει
(«χορὸς») μποροῦν νὰ χαρακτηριστοῦν οἱ τρα-
γοῦδιστὲς καὶ οἱ χορευτὲς σὲ ὅποιαδήποτε ἱ-
εροτελεστία)
ὅποιοι ἄπειρος εἶναι ἀπὸ λόγους ἱερούς,
ὅποιοι γνώμη δὲν ἔχει καθάρια,
(«λόγοι» μπορεῖ νὰ εἶναι ὅσα ἀπαγγέλλει ὁ
κορυφαῖος, ἀλλὰ καὶ ὅσα λέγονται στὴν τελε-
τῇ τῆς μύησης)
τῶν τρισεύγενων ὅποιοι Μουσῶν τελετὲς
οὔτε γιόρτασε κι οὔτε τὶς εἶδε,
(οἱ Μοῦσες εἶναι ἄσχετες μὲ τὴ μύηση)*

ὄποιος ἔμεινε ξένος στοὺς βάκχιους ρυθμοὺς
 τοῦ Κρατίνου, ποιητῆ ταυροφάγου...
 (αὐτὸ ταιριάζει στὸν τύπο τοῦ Κρατίνου, ποὺ
 παρουσιάζεται σὰν ἓνα εἶδος Φάλσταφ,² ἀλλὰ
 καὶ σὲ ὀρισμένα διονυσιακὰ μυστήρια).

Κάποια στιγμή ὁ Διόνυσος καὶ ὁ Ξανθίας πλησιάζουν τὸ χορὸ καὶ μαθαίνουν ὅτι ἔχουν φτάσει στὸ παλάτι τοῦ Πλούτωνα.

Καλοδεχόμενοι ὅμως δὲν εἶναι. Αὐτὸς ποὺ τοὺς ἀνοίγει τὴν πύλη (πρβ. καὶ σ. 25) θεωρεῖ τὸν Ἡρακλῆ, ποὺ εἶχε ἀρπάξει τὸν Κέρβερο, σκυλοκλέφτη, καὶ ἀφοῦ καταγγεῖλει μὲ ἄγρια τραγικὰ λόγια τὸν μεταμφιεσμένο Διόνυσο, ἀποχωρεῖ ἀπειλώντας ἐκδί-
 κηση. Τρομοκρατημένος ὁ Διόνυσος πείθει τὸν Ξανθία νὰ φορέ-
 σει αὐτὸς τὰ ροῦχα τοῦ Ἡρακλῆ, ἐνῶ ὁ ἴδιος προσποιεῖται ὅτι
 εἶναι δούλος. Ὁ Ξανθίας ἀρέσκεται στὸ ρόλο τοῦ Ἡρακλῆ, δὲν
 ξέρει ὅμως τί νὰ κάμει ὅταν τὸ ἐπόμενο πρόσωπο ποὺ παρουσιάζ-
 εται, μιὰ παρακώρη τῆς Περσεφόνης, συζύγου τοῦ Πλούτωνα,
 τὸν καλεῖ πιεστικά ἐκ μέρους τῆς κυρᾶς τῆς σὲ γεῦμα. Τελικὰ
 δέχεται, ἀλλὰ ὁ Διόνυσος τὸν σταματᾷ καὶ ἐπιμένει νὰ ἀλλάξουν
 πάλι ἀμφίεση. Μποροῦμε νὰ μαντέψουμε τί πρόκειται νὰ συμβεῖ
 τώρα. Δύο ἀγανακτισμένες ξενοδόχες, στίς ὁποῖες ὁ πραγματι-
 κὸς Ἡρακλῆς χρωστᾷ χρήματα γιὰ τὰ τεράστια γεύματα ποὺ
 εἶχε καταβροχθίσει, τὰ βάζουν μὲ τὸν Διόνυσο. Αὐτὸς, ὅταν τε-
 λικὰ τὶς ξεφορτώνεται, καταφέρνει μὲ καλοπιάσματα τὸν Ξανθία
 νὰ ἀναλάβει πάλι τὸ ρόλο τοῦ Ἡρακλῆ.

Ἐδῶ σταματᾷ τὸ ἀστεῖο τῆς ἐναλλαγῆς τοῦ καλοῦ καὶ τοῦ κα-
 κοῦ, γιατί ὁ θυρωρὸς ἐπιστρέφει μὲ φύλακες ποὺ συλλαμβάνουν
 τὸν Ξανθία-Ἡρακλῆ. Ὁ Ξανθίας ὀρκίζεται ὅτι εἶναι ἀθῶος γιὰ
 τὴν κλοπὴ τοῦ Κέρβερου, καὶ ἐπωφελοῦμενος ἀπὸ τὴν ἀθηναϊκὴ
 δικονομία, ποὺ δὲν ἀπέκλειε τὰ βασανιστήρια κατὰ τὶς ἀνακρί-
 σεις δούλων, παίρνει ὕφος καὶ δείχνοντας τὸν Διόνυσο, φορτωμέ-
 νο τὶς ἀποσκευές, λέει (616 κ.έ.):

...πάρε αὐτὸν τὸ δούλο
 καὶ μὲ βασανιστήρια ἀνάκρινέ τον·
 καὶ φταίξιμο ἂν μοῦ βρεῖς, θανάτωσέ με.

Ἐὸ Διόνυσος φανερώνει ὅτι εἶναι ἀθάνατος, καὶ οἱ φύλακες χτυ-

2. [Σαϊεπηρικὸς ἥρωας, ἀπὸ τὸν Ἑρρίκο τὸν Δ', χοντρὸς καὶ χωρατα-
 τζής.]

ποῦν μὴ τὸν ἕνα καὶ μὴ τὸν ἄλλο, γιὰ νὰ ἀνακαλύψουν ποιὸς ἀπὸ τοὺς δύο εἶναι θεὸς καὶ δὲν αἰσθάνεται πόνος. Καὶ οἱ δύο ξεφωνίζονται, γιὰτὶ πονοῦν, ἀλλὰ τὰ καταφέρνουν νὰ δικαιολογήσουν τὶς φωνές τους. Τελικὰ ὁ θυρωρὸς τοὺς προσκαλεῖ μέσα, ὅπου ὁ Πλούτων καὶ ἡ Περσεφόνη θὰ μπορέσουν νὰ ξεχωρίσουν ποιὸς εἶναι θεὸς καὶ ποιὸς δὲν εἶναι.

Ἀκολουθεῖ ἡ παράβαση, ἀλλὰ χωρὶς ἀναπαίστευτος, μὴ καὶ αὐτοὶ προηγήθησαν.³ Τὸ ἐπίρρημα καὶ τὸ ἀντεπίρρημα (πρβ. σ. 81 κ.έ.) ἔχουν ἀσυνήθιστα σοβαρὸ χαρακτήρα, γιὰτὶ εἶναι ἀσυνήθιστα συγκεκριμένη καὶ ἡ φύση τῶν συμβουλῶν ποὺ περιέχουν: τὸ ἐπίρρημα αἰφνης συστήνει ἀμνηστία γιὰ τοὺς πολίτες ποὺ ἔλαβαν μέρος στὴ σύντομη ὀλιγαρχικὴ ἐπανάσταση τοῦ 411 π.Χ.· τὸ ἀντεπίρρημα, ὅπου χαρακτηριστικὰ χρησιμοποιεῖται ἕνα κωμικὸ εὐρημα γιὰ νὰ χαλαρώσει κάπως ἡ σοβαρὴ διάθεση, παραβάλλει τοὺς σύγχρονους πολιτικούς μὲ τὰ γάλκινα νομίσματα ποὺ εἶχαν κυκλοφορήσει πρὶν ἀπὸ λίγο, καὶ τὴν τάξη τῶν περιφρονημένων τῆ στιγμῆ αὐτῆ ἱκανῶν ἡγητόρων μὲ τὸ παλιὸ καλὸ ἀσημένιο νόμισμα, ποὺ ἦταν σεβαστὸ σ' ὅλο τὸν κόσμον (πρβ. σ. 140 κ.έ.).

Τὴν παράβαση τὴν ἀκολουθεῖ μὴ συζήτηση τοῦ Ξανθία μὲ ἕνα δοῦλο τοῦ Πλούτωνα. Ἡ πλοκὴ σὲ λίγο θὰ πάρει τελειῶς νέα τροπὴ, καὶ ἡ συζήτηση αὐτὴ χρησιμεύει σὰν ἐπεξηγηματικὸς πρόλογος.⁴ Ὁ Εὐριπίδης, ὅταν ἔφτασε στὸν Κάτω κόσμον, διεκδίκησε πλάι στὸν Πλούτωνα τὴ θέση ποὺ δικαιωματικὰ ἀνῆκε στὸν κορυφαῖο ποιητὴ καὶ ποὺ ὡς τότε τὴν κατεῖχε ὁ Αἰσχύλος. Ὁ Αἰσχύλος ἀντιστάθηκε στὴν ἀπαίτηση αὐτῆ, καὶ ὁ Διόνυσος, ὁ μόνος κατάλληλος γιὰ τὴν περίπτωση κριτῆς, ποὺ ἔφτασε τόσον ἐπίκαιρα, πρόκειται νὰ τοὺς λύσει τὴ διαφορά. Ὁ Πλούτων καθόρισε ὅτι, γιὰ νὰ παρθεῖ ἡ ἀπόφαση, πρέπει νὰ μετρηθεῖ καὶ νὰ ζυγιαστεῖ μὲ ἀκρίβεια ἡ τέχνη τῶν δύο ποιητῶν. Ἡ διεξοδικὴ ἐξέταση ποὺ ἔχουμε τώρα λόγους νὰ περιμένουμε ἀρχίζει μόλις ἀπὸ τὸν στ. 1119· τὸ «ζύγισμα» τῶν τραγικῶν στίχων, ποὺ παρουσιάζεται σὰν πραγματικὸ ζύγισμα μὲ ζυγαριά, δὲν θὰ γίνεῖ παρὰ στὸν στ. 1365. Πρὶν ἀπὸ αὐτὰ τὰ δύο ἔχουμε ἕναν κανονι-

3. Ἐνδιαφέρουσα ἰδιοτυπία τῶν *Βατράχων* εἶναι ὅτι παρουσιάζουν πρὶν ἀπὸ τὴν παράβαση μερικὲς σύντομες σκηνές, ὅπως αὐτὲς ποὺ σὲ πρωιμότερα ἔργα συναντοῦμε μετὰ τὴν παράβαση καὶ ἔχουν σκοπὸ νὰ δείξουν ὅτι ἡ «κρίση» ἔχει περάσει (πρβ. σ. 101).

4. Τὸ γεγονός ὅτι τὰ δύο πρόσωπα εἶναι δοῦλοι ἐνισχύει τὴν ὁμοιότητα τῆς σκηνῆς αὐτῆς μὲ τοὺς προλόγους. Γιὰ τὴ σπουδαιότητα τοῦ Ξανθία, πρβ. σ. 282 κ.έ.

κότατο αγώνα τῶν δύο ποιητῶν, πού ἡ μορφή του ἀκολουθεῖ πιστά τὸ πρότυπο τῶν ἀγώνων, ὅπως τὸ βρίσκουμε στὶς *Νεφέλες*, μὲ ἐπιπρόσθετο στοιχεῖο τὸν Διόνυσο στὸ διπλὸ ρόλο τοῦ διαιτητῆ καὶ τοῦ γελωτοποιοῦ. Ὁ Εὐριπίδης ἰσχυρίζεται ὅτι, ἐνῶ ὁ Αἰσχύλος συνῆθιζε νὰ ἐντυπωσιάζει τὸ ἀκροατήριό του μὲ θεατρικὰ τεχνάσματα καὶ γλώσσα γεμάτη σκοτεινὰ ὑπονοούμενα, ὁ ἴδιος ἔβαλε τὴν τραγωδία σὲ δίαιτα γιὰ νὰ ἀδυνατίσει, καὶ χρησιμοποίησε θέματα οἰκεία, ἀπὸ τὸν κύκλο τῆς καθημερινῆς ἐμπειρίας τῶν ἀκροατῶν του· μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ εἶχε κριτὴ τῆς τέχνης του κοινὸ πληροφορημένο, καὶ συγχρόνως βοηθοῦσε τοὺς ἀκροατὲς του νὰ ὀξύνουν τὴν κριτικὴ τους ἱκανότητα, γιὰ νὰ ἀντιμετωπίζουν τὰ συνηθισμένα προβλήματα τῆς ζωῆς. Ὁ Αἰσχύλος ὀδηγεῖ πρῶτα μὲ ἐρωτήσεις τὸν Εὐριπίδη νὰ παραδεχτεῖ —δὲν μπορεῖ νὰ κάμει καὶ ἀλλιῶς, μετὰ ἀπὸ τὰ συμπεράσματα τῆς προηγούμενης συζήτησης— ὅτι οἱ ποιητὲς πρέπει νὰ κρίνονται ἀπὸ τὰ διδάγματα πού προσφέρουν, καὶ ὑποστηρίζει ὅτι στὰ δικά του ἔργα παρουσιάζει ἥρωικὰ παραδείγματα πολεμικοῦ θάρρους, ἐνῶ ὁ Εὐριπίδης μὲ τὰ παραδείγματά του σπρώχνει τίς γυναῖκες στὴ μοιχεία καὶ τοὺς ἄντρες στὴν ἀπειθαρχία καὶ τὴν ὀκνηρία.

Ἀκολουθεῖ διεξοδικότερη ἐξέταση. Πρῶτα οἱ ἐναρκτηκοὶ στίχοι τῶν τραγωδιῶν: ὁ Εὐριπίδης κατηγορεῖ τὸν Αἰσχύλο γιὰ ἀσάφεια καὶ ταυτολογία, ἐνῶ ὁ Αἰσχύλος διασκεδάζει νὰ κολλάει σὲ κάθε ἀρχὴ προλόγου πού ἀπαγγέλλει ὁ Εὐριπίδης ἕνα «...ἔχασε τὸ λαδικό του».⁵ Ὑστερα, τὰ χορικά: ὁ Εὐριπίδης παρωδεῖ τὰ χορικά τοῦ Αἰσχύλου παρουσιάζοντάς τα σὰν κενὸ καὶ ἡχηρὸ συνονθύλευμα λέξεων· ὁ Αἰσχύλος ἀπαγγέλλει μιὰ μεγάλη καὶ περίτεχνη παρωδία τοῦ ὕφους τῶν χορικῶν τοῦ Εὐριπίδη. Καὶ τέλος τὸ ζύγισμα μεμονωμένων στίχων στὴ ζυγαριά: αὐτὸ παρουσιάζεται ἔτσι, ὥστε ἀποφασιστικὸ γιὰ τὸ ἀποτέλεσμα νὰ εἶναι τὸ πραγματικὸ βᾶρος τοῦ περιεχομένου τῶν στίχων, π.χ. ἕνα ποτάμι ἢ ἕνας σωρὸς νεκροί, ὄχι τὸ μεταφορικὸ βᾶρος τῆς γλώσσας.

Ὁ Αἰσχύλος βγαίνει κερδισμένος ἀπὸ αὐτὴ τὴ δοκιμασία, ἀλλὰ ὁ Διόνυσος δὲν μπορεῖ ἀκόμη νὰ βγάλει ἀπόφαση. Κάποιοι λέει (1414):

5. Τὸ ἀστεῖο ἴσως νὰ μὴν περιορίζεται μόνο στὴν ἀσυνάρτητη παρεμβολὴ σὲ γενεαλογίες ἡρώων ἐνὸς μικροατυχήματος ἀπὸ αὐτὰ πού συμβαίνουν στὸ νοικοκυριό, ἀλλὰ καὶ σὲ μιὰ ἰδιωματικὴ χρῆση τῆς φράσης αὐτῆς· στὴν καθημερινὴ γλώσσα τῆς ἐποχῆς ἡ ἐκφραση θὰ μοροῦσε νὰ σημαίνει «ξεψωλιάστηκε».

*Δὲν θὰ τὸ κάμεις λοιπὸν αὐτὸ πὸν εἶχες σκοπὸ.*⁶*

Αὐτὸ πρέπει νὰ τὸ λέει ὁ ἴδιος ὁ Πλούτων, γιατί συνεχίζει δίνοντας τὴν ἀδεια —ἀδεια πὸν μόνο ὁ κύριος τοῦ Κάτω κόσμου θὰ μπορούσε νὰ δώσει— νὰ γυρίσει στὴ γῆ ὅποιος ποιητὴς προτιμηθεῖ τελικὰ ἀπὸ τὸν Διόνυσο. Εἶναι βέβαιο ὅτι ὁ Πλούτων, στὸν στ. 1479, ὅταν προσκαλεῖ τὸν Διόνυσο καὶ τὸν Αἰσχύλο σὲ γεῦμα, εἶναι ἐπὶ σκηνῆς· δὲν ξέρουμε ὅμως μὲ βεβαιότητα πόσο ἔχει μείνει στὴ σκηνή: στέκεται, σιωπηλὸ πρόσωπο, στὸ βάθος ἤδη ἀπὸ τὸν στ. 830;⁷ ἐμφανίζεται ἀπροειδοποίητα λίγο πρὶν νὰ μιλήσει; ἢ μήπως οἱ στίχοι μὲ τὴν ἀναγγελία τῆς ἀφιξῆς του λείπουν σήμερα ἀπὸ τὸ κείμενο; Ὁ Διόνυσος ἀποφασίζει νὰ θέσει δύο ἐρωτήσεις γιὰ πολιτικὰ θέματα· πάλι ὅμως οἱ ἀπαντήσεις τῶν δύο ποιητῶν δὲν τὸν βοηθοῦν νὰ βγάλει ἀπόφαση. Περιμένουμε τρίτη ἐρώτηση (πρβ. σ. 135), ὅταν συμβαίνει κάτι ἀπροσδόκητο: ὁ Διόνυσος ρωτᾷ τὴν ἴδια του τὴν *ψυχὴν*, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ δώσει τὴν προτίμησή του στὸν Αἰσχύλο. Ἡ ἀγωνία καὶ ἡ ἀγανάκτηση τοῦ Εὐριπίδη πέφτουν στὸ κενό· ὁ Πλούτων φιλεῖ τὸν Διόνυσο καὶ τὸν νικητὴ, καὶ τελικὰ ὁ Αἰσχύλος ξεπροβοδίζεται θριαμβευτικὰ, καθὼς παίρνει τὸ δρόμο γιὰ τὸν Πάνω κόσμου.

ΟΙ ΧΟΡΟΙ

Τοὺς βατράχους τοὺς βλέπουμε ἢ τοὺς ἀκοῦμε μόνο; Ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα χρόνια ἐπικρατεῖ ἡ ἀποψη ὅτι ὁ χορὸς αὐτὸς ἦταν ἀόρατος, καὶ μερικὲς ἐνδείξεις τὴ δικαιώνουν. Πρῶτα ἀπ' ὅλα, ὁ κύριος χορὸς τοῦ ἔργου δὲν εἶχε ἀκόμη ἐμφανιστεῖ, καὶ ἔπειτα ἡ οἰκονομικὴ ἐπιβάρυνση γιὰ τὰ κοστούμια δύο χορῶν θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ ὑπερβολικὴ γιὰ τὸ χορηγὸ σὲ ἐποχὴ ὅπως ἐκεῖνη, ὅταν τὸ κόστος τοῦ πολέμου σὲ ἀπώλειες, σὲ ζημιές καὶ σὲ φορολογία ἦταν ἐξαιρετικὰ ὑψηλό. Κάτι ἀκόμη: ὁ Χάροντας λέει στὸν Διόνυσο (205 κ.έ.) ὅτι θὰ ἀκούσει τὰ τραγούδια τῶν *βατράχων-κύκνων*, ὄχι ὅτι θὰ δεῖ κατιτί, καὶ ὁ λυρικός διάλογος τοῦ θεοῦ μὲ τοὺς βατράχους ἀναφέρεται πάντα στίς φωνές τους καὶ

6. Ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ γραφὴ δὲν εἶχε ἐρωτηματικὰ, καὶ ὁ στίχος αὐτὸς ἐρμηνεύεται καμιά φορὰ ὡς ἐρώτηση.

7. Τὴν ὑπόθεση αὐτὴ τὴν ἐνισχύει ἡ δήλωση (784-786) ὅτι ὁ Πλούτων προετοιμάζεται *ἀγῶνα ποιεῖν αὐτίκα*: τὸ *ποιεῖν* ὅμως χρησιμοποιεῖται καὶ στὸν *Πλοῦτο*, 583, γιὰ νὰ δηλώσει τὴ σχέση τοῦ Δία μὲ τοὺς Ὀλυμπιακοὺς ἀγῶνες πὸν γίνονταν πρὸς τιμὴν του.

δχι στὸ χρώμα ἢ στὰ πηδῆματά τους. Ὡστόσο τὰ λόγια τοῦ Χάρωντα εἶναι φυσικά, ἀφοῦ τοὺς βατράχους συνήθως τοὺς ἀκούει κανεὶς χωρὶς νὰ τοὺς βλέπει· καὶ ὑπάρχει μιὰ μᾶλλον σημαντικὴ ἔνδειξη ποῦ μᾶς ὀδηγεῖ νὰ υποθέσουμε ὅτι ὁ χορὸς ἦταν ὀρατός. Ὁ κύριος χορὸς τοῦ ἔργου εἶναι ντυμένος με̄ κουρέλια. Αὐτὸ εἶναι βέβαιο ἀπὸ ὅσα τραγουδοῦν οἱ μύστες, στοὺς στ. 404-413· ἀπευθύνονται στὸν Ἰακχο, τὴν ἔλευσίνα θεότητα, ὡς πιστοὶ ποῦ εἶναι, καὶ οὐσιαστικᾶς λένε ὅτι, ἀφοῦ τὰ κουρέλια συνηθίζονται σὰν στολὴ στὴν πραγματικὴ λατρεία τοῦ θεοῦ, εἶναι ἐξαιρετικᾶς φτηνὸ νὰ ντύσει κανεὶς ἕνα χορὸ ποῦ νὰ παριστάνει τοὺς πιστοὺς του:

*Τὸ κουρέλι αὐτὸ κι αὐτὸ τὸ πέδιλό μας
τὰ κομμάτιασες ἐσὺ γιὰ οἰκονομία
καὶ νὰ γελᾷ κι ὁ κόσμος·
μέ τὸν τρόπο αὐτὸν ποῦ βρῆκες κάνουμ' ἔτσι
τρέλες καὶ χοροὺς χωρὶς καμιὰ ζημία.
Ἰακχε, φίλε τοῦ χοροῦ,
γίνε συνοδὸς μας.*

*Κι ὅπως τώρα ἐγὼ λοξὴ ματιὰ εἶχα ρίξει,
εἶδα ἀπ' τὸν κοντὸ χιτῶνα τὸν σκισμένο
πανέμορφης παιδούλας,
μιᾶς συντροφίσσας ἐδῶ τῶν παιχιδιῶν μας,
εἶδα μιὰ σφιχτὴ ρωγούλα νὰ προβάλλει.
Ἰακχε, φίλε τοῦ χοροῦ, κτλ.*

Ἄν τώρα ὁ κύριος χορὸς ἦταν ντυμένος «οἰκονομικά» καὶ ὁ βοηθητικὸς χορὸς δὲν ἐμφανιζόταν καθόλου, ὁ χορηγὸς εἶχε καταφέρει κάτι μᾶλλον ἀσυνήθιστο. Οἱ θεατρικὲς γιορτές, ἂς μὴν τὸ ξεχνοῦμε, δὲν ἔπαυαν νὰ εἶναι μέρος τῶν γιορτῶν κατὰ τις ὁποῖες ἐξευμενίζονταν οἱ θεοὶ καὶ τονωνόταν τὸ ἠθικὸ τοῦ λαοῦ με̄ τὴν καλλιτεχνικὴ λαμπρότητα τῶν λιτανειῶν, τῶν χορῶν, τῶν τραγουδιῶν καὶ τῶν θεατρικῶν παραστάσεων. Ὑποπεύομαι ὅτι σὲ αὐτὸν τὸν τομέα οἱ Ἀθηναῖοι δὲν θὰ δέχονταν νὰ κάμουν οἰκονομία, καὶ ὅτι ἡ νομοθετικὴ ρύθμιση τοῦ 406/5 π.Χ., ποῦ ἐπέτρεπε τὴν ἀνάθεση τῆς χορηγίας κάθε ἔργου σὲ δύο πρόσωπα (ὅπως καὶ ἡ ἀνάλογη κατανομὴ τῆς εὐθύνης γιὰ τὸν ἐξοπλισμὸ καὶ τὴ συντήρηση τῶν πολεμικῶν πλοίων τὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ πολέμου), δὲν εἶχε σκοπὸ ἀπλῶς νὰ ἀνακουφίσει ὅσους ἀφοροῦσε αὐτὴ ἡ μορφή φορολογίας, ἀλλὰ κυρίως νὰ ἐξασφαλίσει τὴ διατή-

ρηση του ποιοτικού επιπέδου της χορηγίας. Σὲ περίπτωση ὅμως πού ὁ χορὸς τῶν βατράχων ἐμφανίζοταν πραγματικά μὲ ἐφαρμοστὴ κιτρινοπράσινη ἀμφίεση, ὀκλάζοντας καὶ πηδώντας πρὸς ὄλες τὶς κατευθύνσεις γύρω γύρω στὴν ὀρχήστρα, ὅπως οἱ βιάτραχοι στὸ βάλτο, ὁ Ἀριστοφάνης, ὕστερα ἀπὸ ἓνα τόσο εὐχάριστο καὶ πρωτότυπο θέαμα, ὄχι μόνο θὰ μπορούσε νὰ παρουσιάσει τὸ χορὸ τῶν μυστῶν ντυμένο στὰ κουρέλια, ἀλλὰ καὶ νὰ τοὺς βάλει νὰ λένε τσουχτερά ἀστεῖα γιὰ τὴν κακομοιριά τῆς παράστασης στὸ σημεῖο αὐτό· ὁ χορηγὸς εἶχε ἤδη ἐκπληρώσει τὶς ὑποχρεώσεις του παρουσιάζοντας τὸ χορὸ τῶν βατράχων. Ἴσως θὰ ἔπρεπε ἐπίσης νὰ ἀναρωτηθούμε ἂν ἦταν ποτὲ δυνατὸ ἓνας ἀθέατος χορὸς νὰ ἔδινε στὸ ἔργο τὸ ὄνομά του, τὸ καθιερωμένο στοὺς ἐπίσημους (συμπεραίνουμε) καταλόγους καὶ (ὀπωσδήποτε) στὰ χειρόγραφα πού κυκλοφόρησαν. Καὶ ἂν ἀκόμη δεχτοῦμε ὅτι οἱ τίτλοι πού κατονομάζαν χοροὺς ζώων, πουλιῶν ἢ ἐντόμων ἦταν κάτι τὸ συνηθισμένο καὶ παραδοσιακό, στὴν περίπτωση αὐτῆ ἡ παράδοση εἶναι δύσκολο νὰ εἶχε ὑποχρεωτικὸ χαρακτήρα.

Μερικὰ σημεῖα στὴν ἐναλλαγὴ ἀπαγγελίας καὶ τραγουδιῶν πού συναντοῦμε στὴν πρώτη ἐμφάνιση τοῦ χοροῦ τῶν μυστῶν καὶ τοῦ κορυφαίου τοὺς δείχνουν, ὅπως ὑποστήριξε ὁ ἀρχαῖος φιλόλογος Ἀρίσταρχος, ὅτι ὁ Ἀριστοφάνης σκόπευε νὰ χωρίσει τὸ χορὸ σὲ δύο ἡμιχόρια· τὰ σύμβολα σὲ πολλὰ χειρόγραφα συμφωνοῦν μὲ τὴ γνώμη αὐτῆ. Ἴσως ὅμως ὁ Ἀρίσταρχος νὰ μὴν ἔχει δίκιο. Βέβαια εἶναι φανερὸς κάποιος διαχωρισμὸς ἀνάμεσα στὸ χορὸ ὡς σύνολο καὶ στὸν κορυφαῖο, στίς ἐντολές τοῦ ὀποῖου ὑπακούουν οἱ χορευτές, π.χ. στὸ 370 ~ 372 κ.έ., 384 κ.έ. ~ 386 κ.έ.· τὸ ἴδιο φαινόμενο διαπιστώνεται καὶ στὴν κωμωδία καὶ στὴν τραγωδία. Ἡ θεωρία γιὰ τὴ διαίρεση σὲ ἡμιχόρια ἴσως νὰ ξεκίνησε ἀπὸ τοὺς στ. 440-447:

ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ: *Παίζοντας μπεῖτε («χωρεῖτε») στὸν ἱερὸ
περίβολο τῆς Δήμητρας, στ' ἀνθισμένο τὸ ἄλσος,
πανηγυριῶτες τῆς γιορτῆς πού οἱ θεοὶ ἀγαποῦνε.
Μὲ τὶς κοπέλες πάω ἐγὼ καὶ μὲ τὶς γυναῖκες,
πού κάνουν τὴν ὀλονυχτιά, φῶς ἱερὸ νὰ δώσω.*

ΧΟΡΟΣ: *Στὰ πολὺανθα τὰ λιβάδια
πᾶμε («χωρῶμεν»), τὰ γεμάτα ρόδα [...]*

Εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ δεχτοῦμε κατὰ γράμμα αὐτὰ πού στὸ κείμενο μοιάζει νὰ ἀποτελοῦν σκηνικὲς ὁδηγίες. Αὐτὸ θὰ σήμαινε

ὅτι ὁ κορυφαῖος ἐγκαταλείπει τὴ σκηνή, εἴτε μόνος του (γιὰ νὰ ἀναζητήσει κάπου ἔξω τὰ κορίτσια καὶ τὶς γυναῖκες), εἴτε μαζί μὲ ἓνα μέρος τοῦ χοροῦ, πού παρίστανε ὡς τώρα τὰ κορίτσια καὶ τὶς γυναῖκες. Ἄν ὅμως φύγει ὁ κορυφαῖος, πῶς θὰ τὸν ξαναφέρουμε πίσω; Ἄλλη θεωρητικὴ δυνατότητα εἶναι νὰ ἔχουμε, ἐκτός ἀπὸ τὸν κορυφαῖο, καὶ ἓναν πυρσοφόρο, πού τώρα ἀποχωρεῖ. Στὶς μνητικὲς τελετὲς τῶν Ἐλευσινίων ὑπῆρχε πραγματικὰ τέτοιο πρόσωπο καὶ ἱεουργοῦσε· ἀλλὰ στοὺς Βατραχούς εἶναι βέβαιο ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ τέτοιες τελετὲς.⁸ Οἱ δυσκολίες ξεπερνιοῦνται ἂν υποθέσουμε ἀπλὰ καὶ μόνο ὅτι στοὺς στίχους 440-446 ὁ χορὸς χωρίζεται σὲ δύο ἡμιχόρια, τὸ «γυναικεῖο» (μὲ τὸν κορυφαῖο), πού κινεῖται πρὸς τὴ μιὰ μεριά τῆς ὀρχήστρας, καὶ τὸ «ἀντρικὸ» πρὸς τὴν ἄλλη· ὁ χορὸς ὀλόκληρος τραγουδᾷ τοὺς στ. 447-459, καὶ τὰ δύο ἡμιχόρια συνενώνονται πάλι στὸν στ. 674, ὅταν ἀρχίζει ἡ παράβαση. Τὰ λόγια τῶν στ. 440-447 ἀπαγγέλλονται καὶ τραγουδιοῦνται σὺν νῆ ἔφρευαν πρὸς δύο κατευθύνσεις οἱ μνημένοι στὸν Κάτω κόσμῳ (πρβ. σ. 194, γιὰ τὴν *Εἰρήνη*), καὶ ὑπάρχει κάποια δόση πονηριᾶς στὴ δήλωση τοῦ κορυφαίου ὅτι θὰ ἀκολουθήσει τὴν πιὸ ἐλκυστικὴ ὁμάδα.

ΣΚΕΥΗ ΚΑΙ ΜΗΧΑΝΕΣ

Οἱ Βάτραχοι εἶναι τὸ μοναδικὸ ἀπὸ τὰ σωζόμενα ἔργα πού μᾶς προσφέρει τὸ θέαμα ἑνὸς ὀχήματος πού κινεῖται: ἡ βάρκα τοῦ Χάροντα πρέπει νὰ ἀράξει, νὰ παραλάβει τὸν Διόνυσο, νὰ τὸν ἀποβιβάσει, καὶ νὰ ἐξαφανιστεῖ πάλι μὲ τὸ βαρκάρη της. Κανένας δὲν μπορεῖ νὰ ἰσχυριστεῖ ὅτι ξέρει πῶς ἀκριβῶς γινόταν αὐτό, ἀλλὰ καὶ κανένας δὲν μπορεῖ νὰ ἰσχυριστεῖ ὅτι εἶναι δύσκολο. Δυσκολίες παρουσιάζονται μόνο ὅταν προϋποθέτουμε, σὲ ἀρχαῖο ἑλληνικὸ ἔργο, ὅτι γινόταν κάτι ὑπερβολικὰ δαπανηρὸ ἢ πέρα ἀπὸ τὶς τεχνολογικὲς δυνατότητες τῆς ἐποχῆς. Ἡ βάρκα θὰ μπορούσε νὰ ἔχει τροχούς (κρυμμένους κάτω ἀπὸ μιὰ δθόνη) καὶ νὰ τὴν τραβοῦν μ' ἓνα μακρὺ σκοινὶ ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ στὴν ἄλλη ἄνθρωποι ἀθέατοι· ἴσως ἀκόμη καὶ νὰ τὴν ἔσπρωχναν ἄνθρωποι κρυμμένοι μέσα της.

8. Ἡ πραγματικὴ τελετὴ μῆσεως στὴν Ἐλευσίνα ἦταν ἀπόρρητη καὶ δὲν μπορούσε νὰ ἀποκαλυφτεῖ σὲ κανέναν ἀμύητο· μπορούμε νὰ θεωροῦμε βέβαιο ὅτι τίποτε ἀπὸ ὅσα τραγουδιοῦνται ἢ λέγονται στοὺς Βατραχούς δὲν ἀποτελεῖ διασκευὴ ἢ παρωδία μέρους τῆς ἀληθινῆς τελετῆς.

Πιο ενδιαφέρον είναι το πρόβλημα του γαϊδάρου που καβαλά ο Ξανθίας στην αρχή του έργου· γι' αυτόν δεν γίνεται καθόλου λόγος, όταν ο Διόνυσος και ο Ξανθίας φεύγουν από το σπίτι του Ἡρακλῆ, ἐνῶ είναι φανερό από τις ἐπόμενες σκηνές ότι οἱ θεατῆς δὲν τὸν βλέπουν πιά. Ὅπως και στὴν περίπτωση τῆς καλιακούδας και τῆς κουρούνας στὴν ἀρχὴ τῶν Ὀρνίθων, δὲν εἶναι δύσκολο νὰ βροῦμε στὸ κείμενο κάποια νύξη γιὰ τὸ τί εἶχε συμβεῖ. Εἶναι φανερό πὼς ὁ Διόνυσος, ἀφοῦ χτύπησε τὴν πόρτα τοῦ Ἡρακλῆ, ἀπομακρύνθηκε κάπως και ἔρχισε μιὰ σύντομη συνομιλία μὲ τὸν Ξανθία (40 κ.έ.), τὴν ὁποία δὲν ἔπρεπε νὰ ἀκούσει ὁ Ἡρακλῆς· ἀμέσως ἔπειτα ὁ Διόνυσος λέει στὸν Ἡρακλῆ (44):

Σίμωσε, εὐλογημένη, και σὲ θέλω.

Στὴν καθημερινὴ ζωὴ δὲν θὰ συνέβαινε κάτι τέτοιο· ὁ Διόνυσος, περαστικός καθὼς ἦταν, και σταματώντας νὰ ἐπισκεφτεῖ τὸ μηλαδέφρι του, εἶναι φυσικὸ νὰ μὴν ἔμενε ἀπροσκάλεστος ἔξω ἀπὸ τὸ σπίτι. Ἡ κανονικὴ ὁμως πορεία τῶν πραγμάτων πρέπει νὰ παραλλάξει γιὰ λόγους θεατρικῆς οἰκονομίας, ἐπιτρέποντας στὸν ποιητὴ νὰ βγάλει τὸ γαῖδαρο ἀπὸ τὴ μέση μὲ τρόπο πολὺ φυσικὸ. Τὸ ὑποζύγιο ἑνὸς ἐπισκέπτη ἦταν συνήθειο νὰ τὸ παίρνει ἕνας δούλος τοῦ νοικοκύρη νὰ τὸ ταῖσει και νὰ τὸ ποτίσει. Πιστεύω λοιπὸν ὅτι, ὅταν ὁ Ἡρακλῆς βγῆκε ἀπὸ τὸ σπίτι, γιὰ τὸν φώναξε ὁ Διόνυσος, και ἀπελευθέρωσε τὴν εἴσοδο, ἡ προσοχὴ τοῦ κοινοῦ συγκεντρώθηκε ἀρκετὰ μπροστὰ στὴ σκηνή, ὁπότε ἕνας δούλος βγῆκε ἀπὸ τὸ σπίτι και ἀπομάκρυνε τὸ γαῖδαρο· ὁ περιορισμένος κωμικὸς προορισμὸς του εἶχε λήξει, και ὁ Ἀριστοφάνης δὲν ἤθελε νὰ τὸν ἔχει ἄλλο μὲς στὰ πόδια του.

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΣΤΗ ΣΥΝΘΕΣΗ

Τὸ γεγονός ὅτι οἱ Βάτραχοι παρουσιάστηκαν στὰ Λήνιαια σημαίνει ἴσως ὅτι ἡ συγγραφή τους εἶχε προχωρήσει ἀρκετὰ τὸ καλοκαίρι τοῦ 406 π.Χ., ὅταν οἱ ἔρχοντες ἀνέλαβαν τὸ ἀξίωμά τους (πρβ. σ. 34)· ἀλλὰ ἀκόμη και ἂν τὸ συμπέρασμα αὐτὸ θεωρηθεῖ αὐθαίρετο, τὸ βασικὸ τουλάχιστον σχῆμα: (α) κατάβαση τοῦ Διονύσου στὸν Ἄδη μὲ σκοπὸ νὰ φέρει πίσω τὸν Εὐριπίδη, και (β) διαγωνισμὸς μεταξύ Αἰσχύλου και Εὐριπίδη, ποὺ κάνει τὸν Διόνυσο νὰ ἀλλάξει σχέδιο, πρέπει νὰ εἶχε ἤδη διαμορφωθεῖ ὅταν, κάποια μέρα ἀνάμεσα στὸ καλοκαίρι και στὰ Λήνιαια, πέθανε ὁ

Σοφοκλῆς. Ἡ σταδιοδρομία τοῦ Σοφοκλῆ ὡς δραματικοῦ ποιητῆ εἶχε ἀρχίσει 64 χρόνια νωρίτερα, καί ὁ ποιητής εἶχε διακριθεῖ ἰδιαίτερα κατακτώντας πολλές φορές τὸ πρῶτο βραβεῖο. Θὰ ἦταν ἀδιανόητο, ὅσο ζοῦσε, νὰ ξεστομίσει ὁ Διόνυσος, στὸ διάλογό του μὲ τὸν Ἡρακλῆ, ὅτι δὲν ἔμειναν καλοὶ δραματικοὶ ποιητὲς στὴν Ἀθήνα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ὁμως, μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Σοφοκλῆ, πῶς θὰ μπορούσε νὰ ἀποφύγει ὁ ποιητὴς τὰ ἐρωτήματα γιατί ὁ Διόνυσος δὲν προτιμᾷ νὰ φέρει πίσω τὸν Σοφοκλῆ, καὶ ποιὰ εἶναι ἡ θέση τοῦ Σοφοκλῆ στὸν ἀγῶνα γιὰ τὸ θρόνο τῆς ποίησης στὸν Κάτω κόσμος. Καὶ πραγματικά, τὸ ἔργο δίνει σύντομη ἀπάντηση καὶ στὰ δύο ἐρωτήματα: στὸ πρῶτο, ὅταν ἀκοῦμε (76-82) ὅτι ὁ Σοφοκλῆς δὲν εἶναι ὁ ἄνθρωπος ποῦ θὰ πεισθεῖ εὐκόλα ξυναποδρᾶναι⁸ στὸ δεύτερο, ὅταν παρουσιάζεται ὁ Σοφοκλῆς (786-794· πρβ. 1515-1519) νὰ παραδέχεται τὴν ὑπεροχὴ τοῦ Αἰσχύλου, καὶ νὰ εἶναι ἔτοιμος νὰ συναγωνιστεῖ μὲ τὸν Εὐριπίδη, ἂν ὁ Αἰσχύλος ἔχανε τὴ μάχη. Αὐτὰ τὰ δύο χωρία, καὶ μαζί τὸ μεγαλύτερο μέρος ἀπὸ τὰ συμπραζόμενα τοῦ πρώτου, εἶναι φανερό πῶς πρέπει νὰ γράφτηκαν μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Σοφοκλῆ, ἴσως λίγο πρὶν ἀπὸ τὴν ἡμέρα τῆς παράστασης· δὲν ὑπάρχει ὁμως κανένας λόγος νὰ υποθέσουμε ὅτι, ἂν ὁ Σοφοκλῆς εἶχε πεθάνει νωρίτερα, ὁ Ἀριστοφάνης θὰ ἔστειλε τὸν Διόνυσο στὸν Ἄδην νὰ φέρει αὐτὸν πίσω, ἢ ὅτι θὰ ἀπέκλειε ἀπὸ τὸ ἔργο του τὸν Αἰσχύλο, γιὰ νὰ παρουσιάσει τὸν Σοφοκλῆ καὶ τὸν Εὐριπίδη νὰ συνερίζονται γιὰ τὸ θρόνο. Ἡ χρονολογικὴ ἀπόσταση Αἰσχύλου καὶ Εὐριπίδη καὶ ἡ φύση τῶν καλλιτεχνικῶν διαφορῶν ἀνάμεσά τους ἔδιναν τὴν εὐκαιρία νὰ τονιστοῦν ἀντιθέσεις ἀκριβῶς ὅπως αὐτὲς ποῦ ἀγαποῦσε νὰ περιγράφει ὁ Ἀριστοφάνης. Οὔτε ἡ ποιητικὴ τεχνικὴ τοῦ Σοφοκλῆ οὔτε ὁ χαρακτήρας ποῦ τοῦ ἀπέδιδαν ἀποτελοῦσαν σοβαρὴ ἀφορμὴ γιὰ σάτιρα· αὐτὸ φανερώνεται, ἄλλωστε, καὶ ἀπὸ τὴ σπανιότητα τῶν ἀστείων ποῦ ἀναφέρονται στὸν Σοφοκλῆ, ἢ τὸν σατιρίζουν, καὶ στὸν Ἀριστοφάνη καὶ σὲ σχετικὰ χωρία ἄλλων κωμωδιογράφων.⁹

Σὲ τρία σημεῖα τῶν τελευταίων 300 στίχων τοῦ ἔργου φαίνεται νὰ ἔχουν παρεμβληθεῖ στὸ κείμενο ἐναλλακτικὲς παραλλαγές τοῦ ἴδιου χωρίου. Πρώτη περίπτωση, τὸ χορικό τραγοῦδι μὲ τὸ ὁποῖο ἀρχίζει ὁ Εὐριπίδης τὴν παρωδία τῶν λυρικών τοῦ Αἰσχύ-

9. Τὸ ἀόσπασμα 31 τῶν Μουσῶν τοῦ Φρυγίχου (ποῦ παρουσιάσθηκαν στὴν ἴδια γιορτῇ μὲ τοὺς Βατράχους) ἀποτελεῖ συγκινητικὸ ἐπιτάφιο γιὰ τὸν Σοφοκλῆ.

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΣΤΗ ΣΤΝΘΕΣΗ

λου: οί στίχοι 1257-1260, θαυμάζω γὰρ ἔγωγ' ὄπη μέμψεται πο-
τε τοῦτον..., ἐπαναλαμβάνουν τὸ νόημα τοῦ 1252-1256: φροντί-
ζειν γὰρ ἔγωγ' ἔχω, τίν' ἄρα μέμψιν ἐποίσει... Ἡ δευτέρα εἶναι
στοὺς στίχους 1431 κ.έ., ὅπου τὸ χειρόγραφο τῆς Ραβέννας ἔχει:

ΛΙΣΥΤΛΟΣ: Οὐ χρὴ λέοντος σκύμνον ἐν πόλει τρέφειν,
μάλιστα μὲν λέοντα μὴ 'ν πόλει τρέφειν,
ἦν δ' ἔκτραφῆ τις, τοῖς τρόποις ὑπηρετεῖν.

ἽΟ δευτερος ὁμως στίχος, πού ἐπαναλαμβάνει τὸ νόημα τοῦ πρώ-
του, παραλείπεται στὸ χειρόγραφο τῆς Βενετίας (V). Ἡ τρίτη
περίπτωση ἀφορᾷ τοὺς στίχους 1436-1466: ὁ Διόνυσος θέτει
στοὺς δύο ποιητὲς ἓνα πολὺ γενικὸ ἐρώτημα: τοὺς ρωτᾷ τί θὰ
ἔπρεπε νὰ κάμει ἡ Ἀθήνα γιὰ νὰ διασφαλίσει τὴν ἐπιβίωσή της.
Καθένας δίνει μιὰ ἀπάντηση διατυπωμένη μὲ γενικότητες. Ἀλλὰ
στὴ γενικὴ ἀπάντηση τοῦ Εὐριπίδη παρεμβάλλεται μιὰ ἄλλη ἀ-
πάντησή του, μιὰ φανταστικὴ καὶ κωμικὴ ἐμπνευση πού ἀφορᾷ
τὸν ναυτικὸ πόλεμο, ἔτσι πού ἡ πειστικὴ παρουσίαση τοῦ χωρίου
ἀπὸ σκηναῖς νὰ συναντᾷ μεγάλες δυσκολίες. Τὸ κείμενο (1435-
1454):

ΔΙΟΝΥΣΟΣ: Ἀλλὰ μιὰ γνώμη ἀκόμα ἄς πεῖ ὁ καθένας
ὡς πρὸς τὸν τρόπο σωτηρίας τῆς πόλης.

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ: Τοῦ Κλεόκριτου φτεροῦνα ὁ Κινησίας
νὰ γίνεῖ, ἀπὸ τὸ πέλαο πάνω ἢ αὐρα
νὰ τοὺς σηκώσει, [...]
στὶς ναυμαχίες νὰ 'χουν ἀγγεῖα μὲ ξίδι
καὶ νὰ ραντίζουσι τῶν ἐχθρῶν τὰ μάτια.
Ξέρω ἓνα μέσο· θὰ τὸ ἐκθέσω.

ΔΙΟΝΥΣΟΣ: Λέγε.

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ: Ἐν τὴν ἐμπιστοσύνη μας τὴν πάροουμε [...]

Ἐν, μὲ τὰ τρωινά, κακὰ τὰ πᾶμε,
μὲ τὰ ἐναντία δὲ θὰ 'ρθῆι ἡ σωτηρία;

ΔΙΟΝΥΣΟΣ: Γεῖά σου, σοφὸ κεφάλι, Παλαμήδη·

(οἱ μῦθοι τοῦ Παλαμήδη τὸν παρουσίαζαν κυρίως ὡς ἐφευ-
ρέτη· ὄχι ὡς πηγὴ πολιτικῆς σοφίας)

ποιανοῦ εἶν' αὐτὴ ἡ ἐφεύρεση; δική σου

ἢ τοῦ Κηφισοφώντα;

(πού πίστευαν ὅτι συνεργαζόταν στὴ συγγραφὴ τῶν ἔργων
τοῦ Εὐριπίδη)

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ: "Ὀλη δική μου
τ' ἄγγειά μὲ ξίδι, τοῦ Κηφισοφώντα.
ΔΙΟΝΥΣΟΣ, γυρίζοντας στὸν Αἰσχύλο:
Αἰσχύλε! ἐσὺ τί λές;

Εἶναι φυσικὸ νὰ ἀναρωτηθεῖ κανεὶς μήπως τέτοιας λογῆς ὀλοφάνερες ἐπαναλήψεις εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα συμφυρμού μιᾶς μορφῆς τοῦ ἔργου συνθεμένης πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Σοφοκλῆ μετὰ τὴ βιαστικὰ ἀναθεωρημένη παραλλαγή πού ἀκολούθησε· δὲν φαίνεται ὅμως νὰ ὑπάρχει καμιά σχέση μετὰ τὸν Σοφοκλῆ, καὶ καθένα ἀπὸ τὰ τρία χωρία χωρὶα παρουσιάζει χαρακτηριστικὰ πού ἐπιδέχονται ἐρμηνεῖες διαφορετικὲς ἀπὸ τὶς ἐρμηνεῖες τῶν ἄλλων δύο. Τὸ λυρικὸ χωρίο 1252-1256 παρουσιάζει μετρικὴ ἰδιομορφία (τρεῖς καταληκτικούς στίχους στῆ σειρά)¹⁰ καὶ ἀδεξιότητα ὕφους (ἐκεῖ ὅπου ὁ Αἰσχύλος ἀποκαλεῖται *Βακχεῖος ἄναξ*, ὀνομασία πού ταιριάζει στὸν ἴδιο τὸν Διόνυσο: *Βακχεῖε δέσποτα*, στίς *Θεσμοφοριάζουσες*, 988), πράγματα πού μᾶς κάνουν νὰ σκεφτοῦμε μήπως οἱ στίχοι αὐτοὶ δὲν εἶναι τοῦ Ἀριστοφάνη, ἀλλὰ προσθήκη ἀπὸ κάποιον μεταγενέστερο, πού προσπαθοῦσε νὰ συνθέσει χορική ποιήση. Οἱ ἐναλλακτικὲς μορφές τοῦ στίχου γιὰ τὸ λιονταράκι ἴσως νὰ εἶναι πραγματικὰ γραμμένες ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Ἀριστοφάνη· δὲν φαίνεται ὅμως νὰ ἔχουν σχέση μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Σοφοκλῆ.¹¹ Μερικοὶ ὑποστήριξαν ὅτι ἡ ἐπαλληλία τῶν δύο ἀπαντήσεων τοῦ Εὐριπίδη ἀποτελοῦσε πρόθεση τοῦ Ἀριστοφάνη, καὶ ὅταν λέω ὅτι ἡ σκηνικὴ παρουσίαση τοῦ χωρίου παρουσιάζει «μεγάλες δυσκολίες», δὲν ἐννοῶ ὅτι εἶναι καὶ ἀδύνατη· τὰ δεδομένα μποροῦν νὰ ἐξηγηθοῦν καὶ μετὰ τὴν ὑπόθεση ὅτι ἓνα τμήμα τοῦ κειμένου ἔχει στὴν παράδοση μετατοπιστεῖ.

Συμβαίνει νὰ ὑπάρχει ἓνα ἀκόμη ἐνδεικτικὸ στοιχεῖο, ἄσχετο πρὸς τὸ θάνατο τοῦ Σοφοκλῆ, πού μερικοὶ τὸ ἐπικαλοῦνται γιὰ νὰ ὑποστηρίξουν τὴ θεωρία ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Ἀριστοφάνης ἔθεσε σὲ κυκλοφορία δύο κάπως διαφορετικὲς παραλλαγές τοῦ ἔργου. Ἡ ἀρ-

10. Ὑπάρχουν ὡστόσο μερικὰ παράλληλα, ὅπου ἔχουμε διαδοχὴ καταληκτικῶν στίχων: *Εἰρήνη*, 785-787 ~ 807-809· Φερεκράτης, ἀπ. 79· Εὐπολης, ἀπ. 163.

11. Ἡ δική μου γνώμη εἶναι ὅτι στίς *Νεφέλες* οἱ στίχοι 653 κ.ε. ἀποτελοῦν παρόμοιο συμφυρμὸ δύο διαφορετικῶν παραλλαγῶν τοῦ ἴδιου ἀστέλου· καὶ σὲ ἓναν πρόσφατα δημοσιευμένο πάπυρο (= *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, τ. 1, σ. 117-120) φαίνεται νὰ ὑπάρχει συμφυρμὸς μιᾶς συνοπτικῆς καὶ μιᾶς ἀκέραιης μορφῆς τῶν στίχων 187-198 τῆς *Λυσιστρατής*.

χαία υπόθεση μᾶς πληροφορεῖ ὅτι οἱ *Βάτραχοι* ἄρσαν τόσο πολὺ, ὥστε παίχτηκαν καὶ δευτέρα φορά. Ἡ υπόθεση ἀναφέρει ὡς πηγὴ τῆς πληροφορίας αὐτῆς τὸν Δικαιάρχο, τὸ μαθητὴ τοῦ Ἀριστοτέλη, δὲν μᾶς λέει ὅμως ἂν ἡ δευτέρα αὐτῆ παράσταση ἐγίνε στὰ *Λήνια* τοῦ 405 π.Χ., ἢ δύο μῆνες ἀργότερα, στὰ *Μεγάλα Διονύσια*, ἢ (παρ' ὅλα τὰ ἐπίκαιρα στοιχεῖα ποὺ περιλαμβάνονται στὴν παράβαση καὶ στὴν τελευταία σκηνή) ὕστερα ἀπὸ μερικὰ χρόνια· καὶ οὔτε ξέρομε ἂν ἡ πληροφορία τοῦ Δικαιάρχου βασιζόταν στὰ ἀρχεῖα τῶν γιορτῶν ἢ σὲ ἀρχεϊακὰ ἀνεπιβεβαίωτη παράδοση. Κοντολογίς, ὁ ἀριθμὸς τῶν ἄγνωστων παραγόντων ποὺ σχετίζονται μὲ τὸ ἐρώτημα, σὲ ποιά σημεῖα καὶ γιὰ ποιοὺ λόγους παρουσιαζαν διαφορὲς μεταξὺ τους οἱ γραπτὲς μορφὲς τῶν *Βατράχων*, ποὺ κυκλοφοροῦσαν τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς τοῦ Ἀριστοφάνη, εἶναι μεγάλος, καὶ τὰ περιθώρια γιὰ συζήτηση καὶ γιὰ ἐφαρμογὴ τῆς προσωπικῆς μας κρίσης ἀπεριόριστα —χωρὶς βέβαια αὐτὸ νὰ σημαίνει ὅτι πρέπει νὰ σταματήσει ἡ σχετικὴ συζήτηση.

Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

“Ὅταν διδάχτηκαν οἱ *Βάτραχοι*, ὁ Αἰσχύλος εἶχε ἤδη πεθάνει πρὶν ἀπὸ πενήντα τόσα χρόνια· ὁ Ἀριστοφάνης ἦταν ἀδύνατο νὰ πρόφτασε νὰ τὸν δεῖ μὲ τὰ ἴδια του τὰ μάτια, ἐκτὸς ἂν τὰ βιογραφικά του, ὅπως μᾶς σώζονται, εἶναι πολὺ παραπλανητικά —μόνο οἱ ἐβδομηντάρηδες καὶ οἱ ἀκόμη γεροντότεροι ἦταν πραγματικὰ σὲ θέση νὰ θυμούνται τὴν πρώτη παράσταση τῶν *Περσῶν* ἢ τῶν *Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας*. Ἀφοῦ ἡ πρώτη παρουσία τοῦ Εὐριπίδη σὲ δραματικὸ ἀγῶνα ἐγίνε τὸ 455 π.Χ., ὑπῆρχε μιὰ ξεκάθαρη διαχωριστικὴ γραμμὴ ἀνάμεσα στὶς περιόδους δράσης τῶν δύο ποιητῶν. Μὲ τὴν ὀπτικὴ τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἀριστοφάνη, ὁ Αἰσχύλος ἦταν ὁ ποιητὴς τῆς γενιᾶς ποὺ εἶχε ἀποκρούσει τοὺς Πέρσες καὶ δημιούργησε τὴν ἀθηναϊκὴ ἡγεμονία· ὁ Εὐριπίδης ἦταν ὁ ποιητὴς τῆς δικῆς τους ἀμφιλεγόμενης ἐποχῆς. Αὐτὸ ἔδινε στὸν Ἀριστοφάνη τὴ δυνατότητα νὰ ἐντάξει τὸν ἀγῶνα Αἰσχύλου καὶ Εὐριπίδη στὸ πλαίσιο τῆς γνωστῆς ἀντίθεσης ἀνάμεσα στὴν ἀνδρεία, τὴν ἀρετὴ καὶ τὴν ἀσφάλεια τοῦ παρελθόντος —ἐνισχυμένη ἀπὸ τὸ καθολικὸ αἶτημα (αὐτὴ τὴν ἐντύπωση δημιούργησε ἡ χρονικὴ ἀπόσταση) νὰ διατηρηθοῦν τὰ παραδοσιακὰ ἔθιμα καὶ οἱ παραδοσιακὲς δοξασίαι— καὶ στὴν ἀβεβαιότητα τοῦ παρόντος, ποὺ ἦταν γεμάτο ἀμφιβολίες, «νοσηρὴ» περιέργεια καὶ

«άνευθυνους» καλλιτεχνικούς νεωτερισμούς. Στὸν ἀγώνα βρίσκουμε ἀπόηχους τοῦ ἀνάλογου ἀγώνα ἀνάμεσα στὸν Δίκαιο καὶ τὸν Ἄδικο Λόγο στὶς *Νεφέλες*: π.χ. *Βάτραχοι*, 1069-1071:

ΑἰΣΧΥΛΟΣ, πρὸς τὸν Εὐριπίδη:

*Ρητορείας, εὐγλωττίας καὶ πολλῆς φαγλατιᾶς
ἀπὸ σένα μαθήματα πῆσαν (οἱ ἀκροατές σου)·
οἱ παλαιότερες ἀδειάσαν μ' αὐτά, οἱ πισινὸι
τῶν νεαρῶν, ποὺ φλυαροῦν καθισμένοι,
ἔχουν πέρα γιὰ πέρα τριφτεῖ [...]*

Νεφέλες, 1015-1018:

*Μὰ ἂν κυλήσεις ἐκεῖ ποὺ σὲ πᾶν οἱ καιροὶ οἱ τωρινοί,
κιτρινάρα θωριά κι ὄμους θά 'χεις μικρούς,
θά 'χεις γλώσσα μεγάλη καὶ στήθος στενό,
πισινὰ μιὰ σταλιά [...]*

Νεφέλες, 1052-1054:

ΔΙΚΑΙΟΣ ΛΟΓΟΣ, μὲ πικρία καὶ ἀγκνάνκτηση: *Νά τα!*

*Οἱ νέοι γι' αὐτὰ κι αὐτὰ φλυαροῦν ἀπ' τὸ πρῶι ὡς τὸ βράδι
κι ἔτσι γεμίζουν τὰ λουτρά κι εἰν' ἀδειες οἱ παλαιότερες.*

Ἡ διένεζη Αἰσχύλου καὶ Εὐριπίδη κατὰ ἓνα μεγάλο τῆς μέρος στρέφεται γύρω ἀπὸ τὸ θέμα τῆς ἠθικῆς ἐπίδρασης ποὺ ἀσκεῖ ἡ τραγωδία στὸ ἀκροατήριό της. Αὐτὴ ἡ ἀντίληψη δὲν περιορίζεται στὸ τμῆμα ἐκεῖνο τοῦ ἀγώνα ποὺ ἀρχίζει (1007-1010) ὅταν οἱ δύο τραγικοὶ συμφωνοῦν ὅτι κατάλληλο κριτήριο γιὰ τὴ μεγαλοσύνη ἐνὸς ποιητῆ εἶναι ὁ ἠθικὸς ἀντίκτυπος τῶν ἔργων του, ἀλλὰ ἀποτελεῖ βασικὴ ἰδέα καὶ στὴ συζήτηση τοῦ προηγούμενου μέρους, καὶ παρουσιάζεται ἀπροσδόκητα νὰ ἐπηρεάζει ἀκόμη καὶ τὶς παρωδίες τῶν λυρικῶν στίχων (1325-1328). Κανένας ὅμως ἀπὸ τοὺς δύο ποιητὲς δὲν συζητᾶ, ὅπως θὰ περίμεναν ἴσως μερικοὶ σύγχρονοι μελετητὲς τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τραγωδίας, γιὰ τὰ ἠθικὰ καὶ θρησκευτικὰ αἰσθήματα ποὺ τόσο συχνὰ ἐκφράζονται στὰ χορικά τραγούδια τῆς τραγωδίας, ἢ γιὰ τοὺς ἠθικοὺς προβληματισμοὺς ποὺ μποροῦν νὰ ξεπηθήσουν ἀπὸ τὸ στοχασμὸ γιὰ τὴν πλοκὴ μιᾶς τραγωδίας ἢ τὴ διαγραφὴ τῶν χαρακτηρισμῶν. Ἀξίζει νὰ ἐπισημάνουμε ὅτι καὶ ὁ Πλάτων, ποὺ συζητᾶ τὴν ἠθικὴ ἐπίδραση τῆς τραγωδίας στὸ δεῦτερο βιβλίον τῆς *Πολιτείας*, αὐτὲς τὶς ἀπόψεις τὶς ἀγνοεῖ, ὅπως καὶ ὁ Ἀριστοτέλης στὴν *Ποι-*

Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

ητική, όπου αναλύονται τὰ τεχνικά μέσα πού χρησιμοποιεῖ ἡ τραγωδία γιὰ νὰ πετύχει τὸν θεατρικὸ τῆς στόχο. Δὲν ὠφελεῖ νὰ ἐξηγήσουμε τὴν παράλειψη αὐτὴ σὲ συγγραφεῖς μὲ τόσο διαφορετικὴ ὀπτικὴ γωνία λέγοντας (α) ὅτι ὁ Ἀριστοφάνης τὰ ἔγραψε ἔτσι γιὰ νὰ συγκινήσει τὸν κοσμάκη, (β) ὅτι ὁ Πλάτων ἀναπτύσσει λογικὰ τὴ συνέχεια τῶν ἐπιχειρημάτων του χωρὶς νὰ παρεμβάλλει τίς προσωπικὲς του προτιμήσεις, καὶ (γ) ὅτι ὁ Ἀριστοτέλης, ἀπὸ ἀποψη ἰδιοσυγκρασίας καὶ πνευματικῆς συγκρότησης, ἦταν ἀνίκανος νὰ συλλάβει τὸ βαθύτερο νόημα τῆς τραγωδίας. Θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ὑποστηρίξει μὲ ἐπιχειρήματα τὰ (α) καὶ (β)· τὸ (γ) ὁμως εἶναι ἀποψη σφαιερὴ καὶ ἐπιπόλαιη. Μιὰ πολὺ πῖο ἀπλή ἐξήγηση βρίσκουμε ἂν παρατηρήσουμε, πρῶτα, ὅτι ὄλες οἱ θρησκευτικὲς καὶ ἠθικὲς γενικότητες πού ἐκστομίζονται ἀπὸ τοὺς τραγικοὺς χοροὺς, ὅσο διανθισμένη καὶ ἂν εἶναι ἡ γλῶσσα τους, ἀποτελοῦν κοινοτοπίες πού ἔτσι κι ἄλλωὺς ἐλάχιστους Ἕλληνας θὰ ἔβρισκαν ἀντίθετους, καί, ἔπειτα, ὅτι οἱ γενικότητες αὐτές, πολὺ πρὶν νὰ ἐπινοηθεῖ ἡ τραγωδία, ἀποτελοῦσαν γερὰ ἐδρασιωμένο παραδοσιακὸ στοιχεῖο στὴ σοβαρὴ ποίηση, ὅπου ὑπάγεται καὶ ἡ μὴ δραματικὴ χορικὴ ποίηση, καὶ ἔτσι δὲν μπορούν μὲ κανένα τρόπο νὰ θεωρηθοῦν ἰδιαίτερο θεματικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς τραγωδίας.

Ἡ ἠθικὴ ἐπίδραση τῆς τραγωδίας, ὅπως τὴ συζητοῦν στοὺς Βατραχούς, μπορεῖ νὰ ἐκδηλωθεῖ μὲ δύο τρόπους: μὲ τὸ νὰ μιμηθεῖ κανεὶς τὴ συμπεριφορὰ τῶν προσώπων τῆς σκηνῆς, καὶ μὲ τὸ νὰ υἰοθετήσῃ αἰτιολογημένες ἀπόψεις καὶ ἀμφιβολίες, ὅπως τὲς ἐκφράζουν ἢ τίς ὑπονοοῦν τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου. Ὑπάρχουν καὶ σήμερα ἄνθρωποι πού πιστεύουν ὅτι ἡ παρυσίαση ἐνὸς δειλοῦ ἢ μιᾶς μοιχαλίδας σὲ λογοτεχνικὰ ἔργα ἔχει ἀποτέλεσμα τὴν αὔξηση τῶν περιπτώσεων δειλίας καὶ μοιχείας στὸν πραγματικὸ κόσμο. Τὴν ἰδέα αὐτὴ τὴν ὑποστηρίζουν ἰδιαίτερα ἄνθρωποι μὲ ὑπανάπτυκτη αἴσθηση τῆς τεχνικῆς τοῦ θεάτρου καὶ τῆς λογοτεχνίας, ἄνθρωποι πού ἡ νόηση καὶ ὁ συναισθηματικὸς τους κόσμος εἶναι προσκολλημένα σὲ πτυχὲς τῆς ζωῆς ὅπου οἱ καλὲς τέχνες δὲν ἔχουν φανερὴ ἐπίδραση. Εἶναι πολὺ πιθανὸ μιὰ ἀνάλογη κατηγορία ἀνθρώπων νὰ εἶχε καὶ στὴν ἀρχαιότητα παρόμοιες ἀντιλήψεις. Παρ' ὅλα αὐτὰ, δὲν γίνεται ἀμέσως φανερὸ πῶς πρόσωπα τοῦ Εὐριπίδου, ὅπως ἡ Σθενέβεια καὶ ἡ Φαίδρα,¹² ἦταν δυνατὸ νὰ

12. Δὲν πρέπει νὰ ξεγνοῦμε ὅτι ὁ Ἰππόλυτος πού μᾶς σώθηκε εἶναι τὸ δεύτερο ἔργο πού ἔγραψε ὁ Εὐριπίδης μὲ θέμα τὸ μῦθο τῆς Φαίδρας καὶ τοῦ

θεωρηθεῖ ὅτι ὀδηγοῦσαν ἀξιοπρεπεῖς γυναῖκες στή μοιχεία, ἐνῶ ἓνα πρόσωπο τοῦ Αἰσχύλου, ἡ Κλυταιμνήστρα, δὲν ἔπρεπε νὰ θεωρηθεῖ ὅτι ἐνέπνεε στὶς ἴδιες γυναῖκες τὴν ἰδέα νὰ σκοτώσουν τὸν ἄντρα τους. Πράγματι, στὸν Ἀντιφώντα (1, 17) ἓνας νέος δνομάζει τὴ μητριά του, πού τὴν ἔχει μνηύσει ὅτι δηλητηρίασε τὸν πατέρα του, ἡ Κλυταιμνήστρα αὕτη, καὶ τὰ πλατωνικά παραδείγματα (Πολιτεία, 2, 379e-380a, 382d) κακῶν ἠθικῶν διδαγμάτων στὴν τραγωδία προέρχονται ὅλα ἀπὸ τὸν Αἰσχύλο. Καὶ κατὰ ἀκόμη: στὸν Εὐριπίδῃ δὲν λείπουν οἱ ἠρωίδες μὲ ἀψεγάδιαστη ἀρετὴ (ὁ Λυκούργος, στὸ λόγο του Κατὰ Λεωκράτους, 100, παραθέτει ἐπιδοκιμαστικά τὰ ἔντονα πατριωτικά λόγια μιᾶς εὐριπίδειας ἠρωίδας). Ἡ ἀπάντηση, νομίζω, ὡς ἓνα σῆμεῖο εἶναι ὅτι ἡ Κλυταιμνήστρα, «γυναίκα μὲ ἀντρίκεια καρδιά» (Ἀγαμέμνων, 11: *γυναικὸς ἀνδρόβουλον κέαρ*), εὐκόλα μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ πρόσωπο πού δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ τὸ μιμηθεῖ εὐκόλα κανεὶς, ἐνῶ ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ ἀντίληψη ὅτι οἱ γυναῖκες ἦταν ἀπὸ τὴ φύση τους δύσκολο νὰ ἀντισταθοῦν στὸν σαρκικὸ πειρασμὸ (πρβ. σ. 223) ὀδηγοῦσε, στὴν περίπτωσιν τῆς Σθενέβειας, σὲ ἐντελῶς διαφορετικὴ ἐκτίμησιν. Νὰ γιατί ὁ Ἀριστοφάνης βάζει τὸν Αἰσχύλο νὰ καυχιέται (1044) ὅτι «ποτὲ δὲν παρουσίασα γυναίκα ἐρωτευμένη». Τὴν ἀπάντησιν μπορούμε ἀκόμη νὰ τὴν ἀναζητήσουμε στὸ γεγονός ὅτι ὁ Εὐριπίδης σὲ μερικὰ του ἔργα παρουσίαζε τὴν ἀδυναμία μὲ τρόπο πού νὰ κερδίζει τὴν ἀθέλητη συμπάθειαν τοῦ ἀκροατήριου, ὅπως κερδίζει καὶ τὴ δική μας. Ἐπίσης ἔβαζε τὰ πρόσωπά του νὰ λένε πράγματα πού οἱ ἄνθρωποι συχνὰ τὰ αἰσθάνονταν ἀλλὰ σπάνια τὰ ἐξωτερικεύαν· ἡ δὴλωση τῆς Μήδειας (Μήδεια, 250 κ.έ.):

...τρὶς ἂν παρ' ἀσπίδα
στῆναι θέλομ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἄπαξ,

ὑποτιμᾷ τις ἀνδρικές ἀρετές, καὶ θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ ὑπερμετρος συναισθηματισμὸς, σύμφωνος μὲ τὸ χαρακτῆρα τῆς Μήδειας-κακῆς μάγισσας.¹³

Ἰππόλυτου, καὶ ἔχουμε κάθε λόγο νὰ πιστεύουμε ὅτι στὸ πρωιμότερο ἔργο ἡ Φαίδρα δὲν ἦταν, ὅπως στὸν Ἰππόλυτο πού ξέρομε, ἀνίσχυρο θῦμα τῆς Ἀφροδίτης.

13. [Μιὰ ἀκόμη σκέψη μᾶς βοηθᾷ νὰ καταλάβουμε τὸ φαινόμενο: τὰ πρόσωπα τοῦ Αἰσχύλου διατηροῦν τὰ γνήσια ἠρωικά χαρακτηριστικά τους· παρουσιάζονται μὲ ἓνα «μέγεθος» πού ἀποθαρρύνει κάθε ψυχολογικὴ ταύτιση τοῦ θεατῆ μὲ αὐτά, ἄρα καὶ κάθε τάση γιὰ μίμησιν. Ἀντίθετα, οἱ ἡ-

Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

Αυτό μᾶς ὀδηγεῖ στὴ δεύτερη χαρακτηριστικὴ ἀποψη τῆς τραγωδίας, αὐτὴν ποὺ προβάλλεται τόσο ἔντονα στοὺς *Βατράχους*: πρόκειται γιὰ τὴν πνευματικότερη διάσταση ποὺ εἰσάγει στὰ ἔργα τοῦ Ὀυρίπιδης, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ θεατρικὴ ἐντύπωση ποὺ ἐπιδίωκε ὁ Αἰσχύλος. Ἄν δὲν μᾶς παραπλανοῦν (ὅπως εἶναι πάντα πιθανόν) οἱ δικές μας ἀπόψεις καὶ προτιμήσεις, ὁ καλύτερος τρόπος νὰ καταλάβουμε τί ἐννοεῖ ὁ Ἀριστοφάνης εἶναι νὰ ἀνατρέξουμε σὲ στοιχεῖα ποὺ δὲν μνημονεύονται κἀν στοὺς *Βατράχους*: νὰ ἐξετάσουμε τὴν *Ἡλέκτρα* τοῦ Ὀυρίπιδη, ὅπου ἡ ἱστορία τοῦ Ὀρέστη (ποὺ ἐκδικεῖται τὴ μητέρα του μὲ τὴ βοήθεια τῆς ἀμείλικτης καὶ ἀνελέτης ἀδερφῆς του), ἀπὸ τὸ ὑπερφυσικὸ καὶ ἥρωικὸ κλίμα ὅπου τὴν τοποθέτησε ὁ Αἰσχύλος, μεταφέρεται σὲ ἓνα κλίμα πολὺ πιὸ κοντὰ στὴ ζωὴ ὅπως τὴν ξέρουμε, μὲ ἀποτέλεσμα ἡ ἐκδίκηση νὰ μᾶς φαίνεται ἐγκλημα μὲ κίνητρα παρανοϊκά, καὶ ἀποκρουστικὸ στὴν ἐκτέλεσή του. Ὁ Ἀριστοφάνης, ἀφοσιωμένος καθὼς ἦταν στὸ θέατρο καὶ ἐξαιρετικὰ εὐαίσθητος στὶς δραματικὲς ἐντυπώσεις, πίστευε πιθανότατα ὅτι ἡ ἐγκεφαλικὴ ἀντιμετώπιση τῶν μύθων καὶ τὰ καλοβαλμένα λογικὰ ἐπιχειρήματα ποὺ ἐμφανίστηκαν μὲ τὸν Ὀυρίπιδη στὴν τραγωδίᾳ κατέστρεφον τὴ δραματικὴ τῆς ὕψη. Αὐτὸ περίπου ἐκφράζει καὶ ὁ χορὸς ὅταν, συγχαίροντας τὸν Αἰσχύλο γιὰ τὴ νίκη του, τραγουδᾷ (1491-1495):

*Ὁραῖο νὰ μὴ λιμάρεις
παρέα μὲ τὸ Σωκράτη
ξεχνώντας κάθε χάρη
τῆς μούσας κι ἀηφώντας
τὰ πιὸ σπουδαῖα σημεῖα
τῆς τραγικῆς τῆς τέχνης.*

Δὲν ἀμφιβάλλω ὅτι σὲ κάποιο φιλολογικὸ ἀπόδειπνο ὁ Ἀριστοφάνης θὰ διατύπωνε τίς ἀπόψεις του γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ συγκρατημένα.¹⁴ Δύσκολα ὅμως μπορεῖ κανεὶς νὰ συγκρατηθεῖ, ὅταν προσπάθειά του εἶναι νὰ κάμει χιλιάδες ἀνθρώπους νὰ γελάσουν καὶ νὰ ρωес τοῦ Ὀυρίπιδη παρουσιάζονται πιὸ ἀνθρώπινοι στὴν ὅλη τους ψυχολογία, πιὸ φυσικοὶ καὶ εὐερμήνευτοι. Ἔτσι ἐπηρεάζουν περισσότερο τὸ θεατὴ, ἔστω καὶ μόνο γιὰ τὴν στέκουν (ὅπως σημειώνει παρακάτω καὶ ὁ Dover) πραγματικὰ κοντὰ του —ὄχι σὲ ψηλὸ μυθικὸ βᾶθρο, ὅπως οἱ ἥρωες τοῦ Αἰσχύλου.]

14. Οἱ ἀπόψεις αὐτὲς δὲν θὰ ἦταν σὲ οὐσιώδη σημεῖα διαφορετικὲς ἀπὸ τὶς ἀπόψεις τοῦ Ἀριστοτέλη.

χειροκροτήσουν. Ἄλλωστε, ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἀξιοσημείωτα χαρακτηριστικά τῶν Βατράχων εἶναι ὁ ἐπιδέξιός συνδυασμός, πού πετυχαίνει ὁ Ἀριστοφάνης, τῆς παρουσίας τῶν μεγάλων σκηνηκῶν προβλημάτων τῆς ἐποχῆς, πού ὁ ἴδιος τὰ καταλάβαινε πολὺ καλά, καὶ τῆς κωμικῆς ἐκμετάλλευσης τοῦ πῶς τὰ φαντάζονταν αὐτὰ οἱ ἀπλοὶ ἄνθρωποι. Πρῶτα πρῶτα πρέπει νὰ προσέξουμε ὅτι ἡ νίκη τοῦ Αἰσχύλου δὲν ἦταν καὶ πολὺ εὐκόλη. Ὡς ἄνθρωπος παρουσιάζεται ὑπεροπτικός, εὐέξαπτος καὶ βίαιος, καί, ἂν δὲν τύχαινε νὰ σώζονταν μερικὰ ἔργα του, θά ἦταν πολὺ πιθανό, διαβάζοντας τοὺς Βατράχους, νὰ ἀποκομίσουμε τὴν ἐντύπωση ὅτι κύρια χαρακτηριστικά τῶν ἔργων του ἦταν ἡ ἀκατανόητη καὶ πομπώδης γλῶσσα (πού μάλιστα τὴ χρησιμοποιοῦν κυρίως πολεμιστὲς στὶς φραστικές τους ἀψιμαχίες) καὶ ἡ ἐπιδίωξη τῆς θεαματικότητας.

Ὅταν ζητοῦν ἀπὸ τὸν Διόνυσο νὰ κρίνει μεταξὺ Εὐριπίδη καὶ Αἰσχύλου, ὁ θεὸς δὲν μετανοεῖ ἀμέσως γιὰ τὴν ἀγάπη του στὸν Εὐριπίδη, ἡ ὁποία καὶ τὸν ὀδήγησε ἀρχικὰ στὴν ἀπόφασή του νὰ ἐπισκεφεῖ τὸν Κάτω κόσμο· ἀντίθετα, ἐξακολουθεῖ νὰ διστάζει ἀκόμη καὶ σὲ σημεῖα ὅπου σ' ἐμᾶς φαίνεται νὰ ὑπερτερεῖ ὁ Αἰσχύλος, π.χ.:

1411-1413: *Λὲ θὰ τοὺς κρίνω ἐγώ· κι οἱ δυὸ εἶναι φίλοι·
νὰ ψυχαθῶ δὲ θέλω μὲ κανένα·
σοφὸς εἶν' ὁ ἓνας, μὰ μ' εὐφραίνει ὁ ἄλλος.*

1433 κ.έ.: *Δύσκολη ἡ κρίση, μὰ τὸ Δία Σωτήρα·
ὁ ἓνας σοφά, σταράτα τὰ εἶπε ὁ ἄλλος.*

Ἡ λέξη σοφὸς (σοφῶς, σοφία) χρησιμοποιήθηκε συχνὰ στὴν ἀρχαϊκὴ καὶ πρώιμη κλασικὴ ἐποχὴ γιὰ νὰ δηλώσει καλλιτεχνική, τεχνικὴ ἢ ἐπιστημονικὴ δεξιότητα· λιγότερο συχνά, ἀλλὰ ὅλο καὶ περισσότερο, στὴν προχωρημένη κλασικὴ ἐποχὴ δῆλωνε τὴν πρακτικὴ, τὴν ἠθικὴ ἢ τὴν πολιτικὴ εὐθυκρισία καὶ γνώση — ὅ,τι περίπου καὶ σήμερα. Ὅπως κάθε ἐπαινετικὸς ὄρος (π.χ. τίμιος, ὠραῖος), ἡ λέξη μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθεῖ μὲ σαρκασμὸ, σπάνια ὁμως — ποτὲ στὸν Ἀριστοφάνη — χρησιμοποιεῖται μὲ ὑποτιμητικὴ σημασία (ὅπως π.χ. μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθεῖ ἡ ἀγγλικὴ λέξη *subtle* καὶ ἡ ἐλληνικὴ «ἐπιδέξιος»). Ὅταν ὁ Αἰσχύλος ἀποχαιρετᾷ τὸν Κάτω κόσμο, διεκδικεῖ γιὰ τὸν ἑαυτό του ὡς κύριο χαρακτηριστικὸ τὴν σοφίαν (1515-1519):

...μὰ ἐσὺ νὰ γνοιαστεῖς
 νὰ καθίσει στὸ θρόνο μου ἐδῶ ὁ Σοφοκλῆς
 καὶ στὸ πόδι μου αὐτὸς νὰ τὸν ἔχει, ὥσπου ἐγὼ
 νὰ γυρίσω ἐδῶ κάτω καὶ πάλι· γιατί
 εἶν' ὁ δεύτερος, λέω, στήν ἀξία («σοφία»).

Στους στ. 1433 κ.έ. τὸ *σοφῶς* (= σάν ἀληθινὸς ποιητῆς) ἀποδίδεται στὸν Αἰσχύλο γιὰ τὴν εἰκόνα του μὲ τὸ λιονταράκι, τὸ *σοφῶς* (= σταράτα) στὸν Εὐριπίδη γιὰ τὸ *μισῶ πολίτην*, κτλ.¹⁵ Σύμφωνα μὲ αὐτά, ἡ κρίση ποὺ διατυπώνεται στὸν στ. 1413 ἀναγνωρίζει ὅτι ὁ Αἰσχύλος εἶναι μεγαλύτερος ποιητῆς, ἀλλὰ δέχεται καὶ ὅτι ὁ Εὐριπίδης εἶναι εὐχάριστος· ὅταν ὁ ποιητῆς παρουσιάζει τὸν Διόνυσο, θεὸ τῶν θεατρικῶν ἀγώνων, νὰ ἤδεται μὲ τὸ ἔργο τοῦ Εὐριπίδη, ἀναγνωρίζει κατὰ κάποιον τρόπο τὴ δημοτικότητα καὶ τὴ μεγάλη ἐπιτυχία ποὺ εἶχε πραγματικά γυωρίσει ὁ Εὐριπίδης.

Ἐνα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ κάνουν μεγάλο τὸν Αἰσχύλο εἶναι ἡ εὐρύτητα τῆς θεατρικῆς του φαντασίας καθὼς καὶ τὸ ὅτι δὲν δισταίνει νὰ πειραματίζεται: στὸν *Προμηθεά*, ὁ δέσμιος Τιτάνας, ἡ ἀφιξὴ τῶν Ὀκεανίδων ἀπὸ τὸν ἀέρα, τὸ φτερωτὸ ὑποζύγιο τοῦ πατέρα τους, ὁ σεισμὸς ποὺ τίς καταποντίζει στὸ τέλος· στὶς *Εὐμενίδες*, ὁ χορὸς τῶν Ἐρινύων ποὺ ἰχνηλατοῦν γύρω στὴν ὀρχήστρα σάν κυνηγάρικα σκυλιά —καὶ τὰ παραδείγματα μποροῦν νὰ πολλαπλασιαστοῦν ἀπὸ τὰ λίγα ἔργα ποὺ μᾶς σώθηκαν καὶ ἀπὸ τίς πληροφορίες μας γιὰ τὰ χαμένα ἔργα. Αὐτὴ ὅμως ἡ πλευρὰ τοῦ Αἰσχύλου, φανερῆ στὸν σύγχρονο ἱστορικὸ τῆς λογοτεχνίας, δὲν μποροῦσε εὐκολα νὰ ἐκτιμηθεῖ τὰ τέλη τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Ἐπειδὴ οἱ συντηρητικοί, μὲ ἰδανικὸ τους τὸ πρῶτο μισὸ τοῦ αἰῶνα, θαύμαζαν τὸν Αἰσχύλο περισσότερο ἀπὸ τοὺς σύγχρονους τους ποιητές, εἶχαν συνάμα τὴν τάση νὰ τὸν θεωροῦν καὶ αὐτὸν συντηρητικὸ· τὸ λογικὸ τους σφάλμα εἶναι συνηθισμένο, ἀλλὰ καὶ ἐπικίνδυνο. Καθὼς μάλιστα ἡ ἐξιδανίκευση τοῦ παρελθόντος δὲν ἀντισταθμιζόταν π.χ. ἀπὸ ἀξιόλογη τεχνολογικὴ πρόοδο, ποὺ νὰ ἐπηρεάζει εὐνοϊκὰ τὸ βιοτικὸ ἐπίπεδο, καὶ δὲν ὑπῆρχαν ἰδιαιτεροὶ λόγοι νὰ πιστεῦει κανεὶς ὅτι τὰ παλιὰ χρόνια ἦταν πιὸ ἀπάνθρωπα ἢ λιγότερο ἔντιμα ἀπὸ τὰ τοτινὰ, θὰ ὑπῆρχαν πάρα πολλοὶ ἄν-

15. Οἱ ἐρμηνεῖες ποὺ ἀντιστρέφουν τὴ σειρά τῶν ἐπιρρημάτων παραβλέπουν τοὺς στ. 1413 καὶ 1434, καθὼς καὶ τὸ γεγονός ὅτι οἱ εἰκονικὲς ἐκφράσεις καὶ οἱ αἰνιγματικὲς νύξεις ποὺ πρέπει νὰ ἀποκρυπτογραφῆσαι ὁ ἀκροατῆς ἀποτελοῦν χαρακτηριστικὰ τῆς ποιήσεως τοῦ πρῶτου 5ου αἰῶνα.

θρωποι πού θά ἔλεγαν γιά τήν ποίηση τοῦ Αἰσχύλου «αὐτή ἀκριβῶς ἡ ποίηση ἔκαμε τούς ἀνθρώπους τῆς παλιᾶς καλῆς ἐποχῆς τέτοιους πού ἦταν». Σκέψεις ὅπως αὐτές θά τις ἐνίσχυε ἡ παράδοση τοῦ διδακτισμοῦ στήν ποίηση — ὅλα πράγματα πού ὁ Ἀριστοφάνης τὰ ἐκμεταλλεύεται ἐξαντλητικά.

Ἡ παρωδία τῶν χορικῶν τοῦ Αἰσχύλου εἶχε σκοπὸ νὰ δημιουργήσει τὴν ἐντύπωση ὅτι αὐτὰ ἀποτελοῦσαν ἀλυσίδα ἀπὸ μεγάλες λέξεις, ὅπου ἡ ἐπιλογή τῶν ἤχων καὶ οἱ ἀποσπασματικοὶ καὶ φευγαλέοι συνειρμοὶ εἶχαν μεγαλύτερη βαρύτητα ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ νόημα· αὐτὴ ἡ ἑρμηνεία δὲν ἀπομακρυνόταν ἴσως πολὺ ἀπὸ τις ἀπόψεις τοῦ μέσου ἀνθρώπου. "Ἐνας ποιητῆς μπορούσε ὡς ἓνα βαθμὸ νὰ εἶναι ὑπαινικτικὸς καὶ δυσνόητος, καὶ ἀμφιβάλλω ἂν δύο ὅποιοιδήποτε ἀπὸ τούς πρῶτους ἀκροατῆς τῆς Ὀρέστειας θά συμφωνοῦσαν μεταξύ τους ἂν ἀποφάσιζαν νὰ παραφράσουν μιὰ λυρική στροφή ἀπὸ τὸ ἔργο· θά συμφωνοῦσαν ὅμως, νομίζω, ὅτι ἡ ἀκρόαση τῶν χορικῶν αὐτῶν ἀποτελοῦσε γλωσσικὸ βίωμα πού ταίριαζε σὲ δραματικὲς παραστάσεις. Ἡ παρωδία τῶν χορικῶν τοῦ Εὐριπίδη (1309-1363) εἶναι πιὸ πετυχημένη, καὶ ἦταν φυσικὸ νὰ εἶναι, ἀφοῦ ὁ Ἀριστοφάνης μπορούσε ἐδῶ νὰ παρωδήσει τὰ χωρία ἐκεῖνα τῶν τελευταίων ἔργων τοῦ ποιητῆ πού ἤξερε πῶς οἱ ἀκροατῆς του τὰ εἶχαν πρόσφατα. Ἡ μονωδία τῆς γυναίκας πού ζυπνᾷ ἀπὸ ἐφιάλη καὶ ἀνακαλύπτει ὅτι τῆς ἔκλεψαν τὸν πετεινὸ τῆς θυμίζει σὲ γενικὲς γραμμὲς τις ἐπαναλήψεις λέξεων καὶ τὸν ὑπέρμετρο συναισθηματικὸ τόνο ἀπὸ τὴ μονωδία τοῦ Φρύγα σκλάβου στὸν Ὀρέστη τοῦ Εὐριπίδη, 1369-1502.

Μιὰ καὶ οἱ τραγωδίες προορίζονταν γιά τὸ μεγάλο κοινό, ἡ τραγωδία στὸ σύνολό της μπορούσε νὰ δώσει ἀφορμὴ γιά διακωμώδηση τὸ ἴδιο ὅπως ἡ γεωργία, ὁ ἐρωτισμὸς καὶ ὁ πόλεμος· ἀποτελοῦσε καὶ αὐτὴ κομμάτι τῆς ζωῆς τῶν ἀνθρώπων, ὄχι κάτι πού νὰ ἐνδιαφέρει πολιτιστικὰ μιὰ μειονότητα μόνο, ὅπως σήμερα ἡ μουσικὴ δωματίου ἢ ὁ Σαίξπηρ. Μὲ πόση ἀκρίβεια θυμόταν ὁ κοινὸς ἀνθρώπος μιὰ μιὰ τις τραγωδίες πού εἶγε δεῖ; Μὲ πόση λεπτολογία τις συζητοῦσε μὲ ἄλλους; Μὲ πόσο ἐnthουσιασμὸ ἐκτιμοῦσε τὴν παρωδία στὶς λεπτομέρειές της; Σὲ ὅλα αὐτὰ τὰ ἐρωτήματα δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ βρεῖ τὴ σωστὴ ἀπάντηση μελετώντας μόνο γιὰ κάτι πῶς παρωδεῖ ὁ Ἀριστοφάνης.

Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, καὶ σήμερα παρατηρεῖ κανεὶς ὅτι ἡ πλειονότητα ἐνὸς ἀκροατηρίου μπορεῖ — καὶ αὐτὸ εἶναι τὸ περιεργό — νὰ ἀνεχθεῖ μιὰ παρωδία πού λίγοι μόνο μποροῦν πραγματικὰ νὰ

Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

τήν έκτιμήσουν.¹⁶ Ο καθένας, φαίνεται, νομίζει ότι όλοι οι άλλοι το κατάλαβαν το άστεϊο και ότι θά όφειλε να το έχει καταλάβει κι ο ίδιος. Πολύ πιό σημαντικός όμως είναι παράγοντας τόν όποιο μπορούμε να μαντέψουμε, αλλά μās είναι αδύνατο να τόν άποτιμήσουμε με άκρίβεια: ώς ποιό βαθμό ό Άριστοφάνης διαλέγει να παρωδήσει και να παραθέσει εκείνες μόνο τις σκηνές, τά χωρία, τούς στίχους και τά ύφολογικά εύρήματα, πού ζέρει άπό πρίν ότι ήταν τά πιό γνωστά. Σε μερικές περιπτώσεις μιá τραγωδία ήταν δυνατό να τή θυμούνται καλύτερα άπό τις άπανωτές παρωδίες της παρά αύτούσια· έτσι, έναν ύπαινιγμό για τόν Τήλεφο στις Θεσμοφοριάζουσες μπορούσαν ίσως οι άκροατές να τόν έκτιμήσουν, όχι γιατί είχαν πρόχειρη στή μνήμη τους τήν τραγωδία Τήλεφος, άνεβασμένη πρίν άπό 27 χρόνια, αλλά γιατί τούς τή θυμίζαν οι παρωδίες του έργου αύτου στους Άχαρνείς, ίσως και σε άλλα έργα πού δέν τά έχουμε. Επίσης δέν πρέπει να λησμονούμε ότι, όταν ό Άριστοφάνης χρησιμοποιεί έξυπνα και διασκεδαστικά κάποιον τραγικό στίχο, δέν κάνει έξετάσεις στο κοινό σάν να έλεγε «Άναφέρετε τά συμφραζόμενα του...», αλλά χρησιμοποιεί φράσεις πού ίσως να είχαν ήδη γίνει σχεδόν παροιμιακές. Ο περιφημος στίχος 612 άπό τόν Ίππόλυτο του Εύριπίδη:

ή γλώσσ' όμώμοχ', ή δέ φρήν άνόμοτος

παραφράζεται άπό τόν Διόνυσο (101 κ.έ.), σάν παράδειγμα αξιόλογου τραγικού εύρήματος, και ό άκροατής δέν χρειάζεται να είναι και πολύ μορφωμένος για να έκτιμήσει τούς στίχους 1469-1471:

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ: *Στους θεούς όρκίστης να με πάρεις πίσω*¹⁷

θυμήσου αύτου; και ψήφισε τούς φίλους.

ΔΙΟΝΥΣΟΣ: *Τής γλώσσας ό δρκος, και ψηφίζω Αισχύλο.*

16. Παρακολούθησα κάποτε μιá «πιστή» παρωδία του κινηματογραφικού έργου *Ο πολίτης Κέρν* (σε μιá τηλεοπτική έκπομπή, πού προοριζόταν για τó πολύ κοινό) συντροφιá μ' ένα φίλο μου πού έδινε πέρα για πέρα τήν εντύπωση ότι τήν έβρισκε πολύ άστεία, και όμως, όπως άποδείχτηκε, δέν είχε ιδέα ποιό ήταν τó αντικείμενο τής παρωδίας αύτης.

17. Πουθενά δέν άναφέρεται ότι ό Διόνυσος όρκίστηκε να πάρει πίσω τόν Εύριπίδη, αλλά αυτό δέν έχει σημασία· όταν ό Α θεωρεί ότι ό Β τόν έκαμε να πιστέψει ότι θά του δώσει κάτι, είναι πολύ πιθανό σε μιá στιγμή ταραχής να πει «τό ύποσγέθηκες!...», και ό Εύριπίδης κάνει τή στιγμή εκείνη άπλή ρητορική επίδειξη. Πρβ. επίσης σ. 188, για τή φοβέρα του Δία (στην *Ειρήνη*).

ΔΕΚΑΤΟ ΠΕΜΠΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ

ΕΔΙΔΑΧΘΗ

πιθανότατα τὸ 392 π.Χ. Ἀυτό, ἂν καὶ ἡ Ὑπόθεση παρουσιάζει κενά, τὸ συμπεραίνουμε ἀπὸ τὸ σχόλιο στὸν στ. 193, πὸν λέει ὅτι «πρὶν ἀπὸ δύο χρόνια εἶχε γίνει εἰρήνη ἀνάμεσα στοὺς Σπαρτιάτες καὶ τοὺς Βοιωτοὺς». Τὸ σχόλιο αὐτὸ ἐξηγεῖται μόνο ἂν τὸ θεωρήσουμε ἐλαττωματικὴ περίληψη μιᾶς ἱστορικῆς πληροφορίας: τὸ σωστὸ θὰ ἦταν νὰ ἔλεγε ὅτι ἡ Ἀθήνα συμμαχῆσε «μὲ τοὺς Βοιωτοὺς ἐναντίον τῆς Σπάρτης» τὸ 395/4 π.Χ. Οἱ θεατρικὲς γιορτὲς τοῦ 393/2 ἔλεφταν, φυσικά, τοὺς πρώτους μῆνες τοῦ ἔτους, πὸν γιὰ μᾶς ἀνήκουν στὸ 392 π.Χ. Καὶ οἱ ἱστορικοὶ ὑπαινεγμοὶ στὸ ἔργο μᾶς ὀδηγοῦν νὰ τὸ τοποθετήσουμε στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς δεκαετίας 400-390.

Ὁ τίτλος «Ἐκκλησιάζουσαι» προέρχεται ἀπὸ τὸ ρῆμα «ἐκκλησιάζω» = μετέχω στὴν ἐκκλησία τοῦ δήμου.

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

Τὸ θέμα τοῦ ἔργου παρουσιάζει κοινὰ σημεῖα μὲ τὴ Λυσιστράτη καὶ τὶς Θεσμοφοριάζουσες, κυρίως μὲ τὴν πρώτη, γιὰτι καὶ ἐδῶ ὑπάρχει μιὰ γυναίκα, ἡ Πραξαγόρα, πὸν κυριαρχεῖ ἀνάμεσα στὶς Ἀθηναῖες καὶ τὶς ὀργανώνει. Ἔχουν συμφωνήσει (σὲ μιὰ προηγούμενη γιορτῇ, τὰ Σκίρα —στ. 59) νὰ μεταμφιεστοῦν σὲ ἄντρες, νὰ καταλάβουν πρῶτὶ πρῶτὶ τὶς θέσεις στὴν ἐκκλησία τοῦ δήμου, καὶ νὰ ψηφίσουν τὴ μεταβίβαση τῆς ἐξουσίας ἀπὸ τοὺς ἄντρες στὶς γυναῖκες. Ἡ Πραξαγόρα ἐπιθεωρεῖ τὴ μεταμφιέσή τους καὶ τὶς ἐξασκεῖ μὲ αὐστηρότητα γιὰ τὸ ρόλο πὸν πρόκειται νὰ παίξουν· περιγράφοντάς τους πῶς πρέπει νὰ προτείνουν τὸ ψήφισμα, κάνει μιὰ γρήγορη —καὶ γιὰ μᾶς κάπως αἰνιγματικὴ— ἀνασκόπηση τῆς τότε ἐσωτερικῆς καὶ ἐξωτερικῆς πολιτικῆς κατάστασης. Μόλις τακτοποιηθοῦν ὅλα, οἱ γυναῖκες ξεκινοῦν.

Ἔχουν πάρει τὰ ροῦχα τῶν συζύγων τους γιὰ νὰ ντυθοῦν ἄντρες, καὶ ἔτσι, ὅταν κάποιος μὲ τὸ ὄνομα Βλέπυρος ζυπνᾷ, νύχτα ἀκόμη, γιὰ νὰ ἀνακουφίσει τὰ φορτωμένα του ἔντερα, ὑποχρεώ-

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

νεται να βγει έξω φορώντας το φόρεμα της γυναίκας του και γυναικεία παπούτσια. "Ένας γείτονας, που τυχαίνει να τον δει στο σκοτάδι, του λέει ότι τα ίδια του έκαμε και η δική του γυναίκα. 'Ο γείτονας αυτός φεύγει για τη συνέλευση και ο Βλέπυρος κουκουβίζει και σφίγγεται χωρίς αποτέλεσμα, ώσπου οι προσπάθειές του διακόπτονται από κάποιον άλλο φίλο του, τον Χρέμη, που γυρίζει τώρα από τη συνέλευση. 'Ο Χρέμης του περιγράφει πώς ένα μεγάλο πλήθος πολίτες με πρόσωπο ώχρo «σάν παπουτσηδες» ψήφισαν στη συνέλευση (455-457):

Ν' αφήσουν

*την έξουσία στῶν γυναικῶν τὰ χέρια
γιατί ἔκριναν πῶς εἶναι καὶ τὸ μόνο
πείραμα ποῦ δὲν ἔχει γίνει ὡς τώρα.*

'Ο Βλέπυρος και ο Χρέμης μπαίνουν στα σπίτια τους, και οι γυναίκες τους γυρίζουν θριαμβευτικά και αρχίζουν τώρα να βγάζουν τη μεταμφιέσή τους και να επιστρέφουν τα ρούχα των συζύγων τους στη θέση τους. 'Η Πραξαγόρα δεν προλαβαίνει, γιατί έρχεται και στέκεται πλάι της άγανακτισμένος ο άντρας της, που υποψιάζεται ότι η γυναίκα του είχε βγει για να συναντήσει τον έραστή της. 'Η Πραξαγόρα καθησυχάζει τις υποψίες του με τον ισχυρισμό ότι είχε πεταχτεί βιαστικά σε μια φιλενάδα που ήταν η ώρα της να γεννήσει, και προσποιείται την άθωα και την εκπληκτη όταν εκείνος της ανακοινώνει ότι η εκκλησία του δήμου αποφάσισε να παραδώσει την έξουσία στις γυναίκες. Λέει όμως ότι αυτό πολύ θα ωφελήσει την πολιτεία, και εκθέτει το γιατί με τρόπο που από άποψη μορφής μοιάζει με το ένα σκέλος του άγωνα, όπως είχε τυποποιηθεί τον 5ο αιώνα.

Ός τώρα δεν ακούσαμε τίποτε σχεδόν για τις πολιτικές μεταρρυθμίσεις που έχουν κατά νου οι γυναίκες· η άρχική επιμονή τους στους «άρχαιους τρόπους» (216) μάς οδηγεί ίσως να περιμένουμε αντίδραση μάλλον παρά επανάσταση. Πολύ διαφωτιστικό ήταν όταν λίγο παραπάνω ο Χρέμης επανέλαβε το επιχείρημα που είχε χρησιμοποιηθεί στη συνέλευση, ότι οι γυναίκες συνηθίζουν να είναι πιο ανοιχτοχέρες και εντιμότερες όταν δανείζονται ή επιστρέφουν ξένα πράγματα (446-450): το ίδιο βοηθητική μάς είναι και η πρόβλεψη του Βλέπυρου ότι οι ήλικιωμένοι άντρες θα κακοπεράσουν αν αναλάβουν οι γυναίκες την πρωτοβουλία στον έρωτα (465-470). Τώρα η Πραξαγόρα, δίνοντας απάντηση σε άλ-

λεπάλληλες ἐρωτήσεις και ἀντιρρήσεις τοῦ ἀντρός της, ἐκθέτει τὸ πρόγραμμά της. Ἡ κτηματικὴ περιουσία και τὰ χρήματα θὰ ἀνήκουν ὅλα στὴν κοινότητα. Ὁ καθένας θὰ μπορεῖ νὰ συνευρεθεῖ με ὅποιαδήποτε γυναίκα και νὰ σπείρει παιδιὰ· τὰ συμφέροντα ὁσων εἶναι ἄσχημοι, εἴτε ἄντρες εἴτε γυναῖκες, θὰ προστατεύονται ἀπὸ τὴ νομοθεσία, πού θὰ τοὺς ἐξασφαλίζει προτεραιότητα. "Ὅλα τὰ παιδιὰ θὰ θεωροῦν ὅλους τοὺς ἄντρες πατεράδες τους. Ἀφοῦ δὲν θὰ ὑπάρχει ἀτομικὴ ἰδιοκτησία, δὲν θὰ γίνονται δίκες· γιὰ τὶς βιαιοπραγίες, τιμωρία θὰ εἶναι ὁ ἀποκλεισμός ἀπὸ τὰ κοινοτικὰ γεύματα. Τὶς ἀγροτικὲς ἐργασίες θὰ τὶς κάνουν δούλοι. Στὸ τέλος ἡ Πραξαγόρα ξαναγυρίζει στὴν ἐρωτικὴ πλευρὰ τῶν μεταρρυθμίσεων, και κερδίζει τὴν ἐπιδιοκίμασία τοῦ Βλέπυρου, πού βλέπει ὅτι ἔτσι προστατεύεται ἀπὸ τὸ συναγωνισμό τῶν νέων και τῶν ὁμορφων.

Ἀμέσως ἐπειτα βλέπουμε ἓνα νομιμόφρονα πολίτη πού ἐτοιμάζεται νὰ παραδώσει ὀλόκληρη τὴν ἰδιοκτησία του· τὸν ἀποπαίρνει ἓνας ἄλλος, ἀδιόρθωτος κυνικός, με τοὺς ἐξῆς στίχους (762-772):

- A. *Τί; Νὰ μὴν ὑπακούσω, λές, στὸ νόμο;*
 B. *Ποιὸ νόμο, δόλιε;*
 A. *Αὐτόν, τὸν ψηφισμένο.*
 B. *Τὸν ψηφισμένο; Βρέ, τί ἀνόητος πού 'σαι!*
 A. *Ἀνόητος;*
 B. *Μόνο ἀνόητος; Ὁ πιὸ βλάκας τοῦ κόσμου.*
 A. *Ποῦ ἐκτελῶ τὴ διαταγή;*
 B. *Κι ἐκτελεῖ διαταγὲς ὁ μυαλωμένος;¹*
 A. *Πρῶτος αὐτός.*
 B. *Δὲ λές, τὰ κουτορνίθια;*
 A. *Ἐσὺ δὲ μελετᾷς νὰ καταθέσεις;*
 B. *Πρῶτα θὰ δῶ οἱ πολλοὶ τί ἀποφασίζουν.*
 A. *Μὰ τί ἄλλο; Ἐτοιμοὶ θὰ 'ναι νὰ προσφέρουν ὅσα ἔχουν.*
 B. *Ἄν τὸ δῶ, θὰ τὸ πιστέψω.*

1. Τὸ ἐπίθετο *σώφρων* πού χρησιμοποιεῖται ἐδῶ σημαίνει συνήθως τὸν «νομιμόφρονα», και αὐτὸ κάνει τὰ λόγια τοῦ B νὰ ἀκούγονται σὰν παραδοξολογία μοναδική· τὸ ἴδιο ὁμοίως ἐπίθετο μπορεῖ σὲ μερικὲς περιπτώσεις νὰ πάρει τὴ νοηματικὴ ἀπόχρωση πού ἔχει τὸ ρῆμα *σωφρονεῖν* στὴν κοινὴ φράση *εἰ σωφρονεῖτε* = ἂν εἴστε συνετοί, ἂν εἴστε μετὰ τὰ καλὰ σας.

“Όταν τώρα μιὰ κηρύκαινα ἀνακοινώνει ὅτι πρέπει νὰ πᾶνε ὄλοι στὸ στρατηγεῖο («στρατηγός») εἶναι ἡ Πραξαγόρα) νὰ τραβήξουν κλῆρο γιὰ τίς θέσεις τους στὸ γεῦμα, ὁ κυνικός πολίτης φεύγει μὲ ἑλαφριά καρδιά νὰ πάει κι αὐτὸς νὰ φάει — ἔχει ἐμπιστοσύνη ὅτι ἡ τύχη θὰ τὸν βοηθήσει νὰ τὰ καταφέρει, καὶ νὰ κρατήσει καὶ τὰ ὑπάρχοντά του.

Ἡ ἐπόμενη σκηνὴ εἶναι μεγάλη καὶ πολὺπλοκή, καὶ παρουσιάζει ὀρισμένες σεξουαλικές συνέπειες τῆς ἐπανάστασης. Μιὰ κοπέλα καὶ μιὰ γριά πειράζονται περιμένοντας ἐραστή, καὶ παραβγαίνουν στὰ ἐρωτικά τραγούδια· οἱ μεταρρυθμίσεις ἔχουν ἀρχίσει νὰ ἰσχύουν, καὶ ἔτσι δὲν πρέπει νὰ τίς θεωρήσουμε πόρνες, ἀλλὰ μέλη ἀστικῶν οἰκογενειῶν τῆς σειρᾶς — τὸ κορίτσι πρέπει νὰ εἶναι δεκατεσσάρων ἢ δεκαπέντε χρόνων: λυπᾶται πού δὲν ἤρθε ὁ «φίλος» τῆς, τώρα πού λείπει ἡ μητέρα τῆς (911-913). Ὁ νεαρός τὸν ὅποιο περιμένει ἡ κοπέλα ἐρχεται· προτοῦ ὁμως μπορέσει νὰ μπεῖ στὸ σπίτι τῆς, τὸν ἀρπάζει ἡ γριά καὶ ζητᾶ τὰ δικαιώματά τῆς. Ἡ κοπέλα βγαίνει καὶ καταφέρνει νὰ τὸν γλιτώσει, ἀλλὰ τὸ βάζει στὰ πόδια ὅταν ἐμφανίζεται μιὰ δευτέρα γριά καὶ ζητᾶ τὸν νέο γιὰ τὸν ἑαυτὸ τῆς. Ἐχει τὸ νόμο μὲ τὸ μέρος τῆς, καὶ ὁ ταλαίπωρος ἀναγκάζεται νὰ τὴν ἀκολουθήσει, ὅποτε ἐμφανίζεται καὶ τρίτη γυναίκα, ἀκόμη πιὸ γριά καὶ ἄσχημη, μὲ πρόθεση νὰ ἀσκήσει καὶ αὐτὴ τὰ δικαιώματά τῆς· δὲν τὸν ἀφήνει οὔτε ὅταν αὐτὸς ὑποχρεώνεται τελικὰ νὰ μπεῖ μὲ τὴ βία στὸ σπίτι τῆς δευτέρης γριάς. Ἐνδιαφέρον στὸ μέρος αὐτὸ τοῦ ἔργου εἶναι τὸ ἐρωτικὸ ντουέτο πού τραγουδοῦν ὁ νέος καὶ ἡ κοπέλα: δύο στιχάκια ἔχουν μετρικὴ μορφή ἴδια μὲ μερικὰ ἀθηναϊκὰ συμποσιακὰ τραγούδια, ἐνῶ τὰ ἄλλα δύο συνοδεύονται ἀπὸ ἐκτενὴ ἐπωδὸ καὶ παρουσιάζουν (ἂν παραδίδεται σωστὰ τὸ κείμενό τους στὰ χειρόγραφα) μιὰ κάποια μετρικὴ ἀδεξιότητα — χαρακτηριστικὰ πού ἴσως μαρτυροῦν τὸ «λαϊκὸ» χαρακτῆρα τοῦ τραγουδιοῦ.²

Τὸ ἔργο τελειώνει κάπως βιαστικὰ. Ἐρχεται μιὰ δούλη πού ἀναζητᾶ τὸν ἄντρα τῆς κυρᾶς τῆς, τὸν μόνο ἀπὸ τοὺς πολίτες πού δὲν ἐμφανίστηκε ἀκόμη στὸ γεῦμα.³ Τὸν συναντᾶ, τοῦ παραδίδει

2. Εἶναι δύσκολο νὰ ποῦμε ἂν ὁ Ἀριστοφάνης ἀπλῶς προτιμᾷ νὰ γράφει σὲ «λαϊκὸ» ὕφος (πρβ. σ. 190, γιὰ τὴν *Εἰρήνη*) ἢ ἂν παρωδεῖ ἓνα εἶδος στὸ ὅποιο δὲν εἶχε καὶ μεγάλη ἐκτίμηση· πρβ. C. M. Bowra, «A Love-duet» [*Ἐρωτικὸ ντουέτο*], *American Journal of Philology*, τ. LXXIX, 1958, σ. 377-391.

3. Ἐν ὑποθέσουμε ὅτι πρόκειται γιὰ τὸν Βλέπυρο, τὸ σύζυγο τῆς Πραξαγόρας (πρβ. σ. 272), καὶ ὅτι ἡ δούλη ἀνήκει στὴν Πραξαγόρα, μᾶς εἶναι

τὰ κορίτσια πού ἔφερε μαζί της,⁴ καὶ τελικὰ φεύγουν ὅλοι μαζί γιὰ τὸ γεῦμα τραγουδώντας ἕνα χορικό γιὰ φαγητά (πρβ. σ. 109, 217).

Ο ΧΟΡΟΣ

Ἄξιοσημείωτο χαρακτηριστικό στὴ δομὴ τοῦ ἔργου εἶναι ὅτι ὁ χορός, σὲ μικρὲς κάθε φορὰ ομάδες, συγκεντρώνεται σιωπηλὰ ὅσο διαρκοῦν οἱ στίχοι 30-56, καὶ δὲν ἀνοίγει τὸ στόμα του ὡς τὸ στ. 285. Στὸ σημεῖο αὐτὸ ξεκινᾷ νὰ βγεῖ ἀπὸ τὸ θέατρο γιὰ νὰ πάει στὴν ἐκκλησία τοῦ δήμου· θὰ τὸν χάσουμε στὸν 310 καὶ θὰ γυρίσει στὸν 478. Ἐνα τραγούδι συνοδεύει τὴν ἀποχώρησή του (285-310), ἕνα ἄλλο τὴν ἐπιστροφή του (478-503), καὶ μιὰ μεγάλῃ ἀντιστροφικὴ σύνθεση εἰσάγει τὸν ἀγῶνα (571-582) Βλέπυρου καὶ Πράξαγόρας· ὕστερα ὅμως ἀπὸ αὐτὰ ὁ χορὸς σιωπᾷ ὡς τὸν 1127, καὶ ὡς τὸ τέλος τοῦ ἔργου δὲν θὰ συναντήσουμε ἄλλο χορικό τραγούδι. Παράβαση δὲν ὑπάρχει· τὰ μόνα λυρικά μέρη στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ ἔργου εἶναι τὰ τραγούδια τῆς γριᾶς, τῆς κοπέλας, καὶ τοῦ νεαροῦ ἑραστή. Ὡστόσο σὲ δύο σημεία, στὸν στ. 729 (ἀκριβῶς προτοῦ ἐμφανιστεῖ ὁ καλὸς πολίτης πού μαζεύει τὰ ὑπάρχοντά του), καὶ στὸν 876 (λίγο προτοῦ ἐμφανιστοῦν ἡ γριὰ καὶ τὸ κορίτσι), τὸ χειρόγραφο τῆς Ραβέννας παραδίδει τὴν ἐνδειξὴ *χοροῦ* (= τοῦ χοροῦ), σὰν νὰ ὑπῆρχαν κάποτε στὰ σημεία αὐτὰ τραγούδια πού δὲν μᾶς παραδόθηκαν στὸ κείμενο τοῦ ἔργου, ἢ κάποιος ἀρχαῖος σχολιαστὴς νὰ πιστεῦε ὅτι ἦταν πιθανὸ νὰ ὑπῆρχαν κάποτε τραγούδια στὰ σημεία αὐτά.

Αὐτὴ ἡ σκέτη ἐνδειξὴ παρουσίας χορικοῦ εἶναι ἀρκετὰ πιὸ συνηθισμένη στὸν Πλούτο, ὅπου ὁ συνολικὸς ἀριθμὸς τῶν στίχων πού τραγουδᾷ ὁ χορὸς δὲν ξεπερνοῦν τὴ δωδεκάδα, καὶ οἱ στίχοι πού ἀπαγγέλλει ὁ κορυφαῖος εἶναι μόνον τριάντα· παράλληλα ὅμως, ἕνα ἢ περισσότερα χειρόγραφα σημειώνουν στὸ κείμενο τοῦ δύσκολο νὰ καταλάβουμε γιατί ἄργησε νὰ παρουσιαστεῖ στὸ τραπέζι, ἀφοῦ ὁ σύζυγος τῆς Πράξαγόρας ἔχει πεῖ (725-727) ὅτι θὰ τὴν ἔπαιρνε ἀπὸ πίσω ὅπου καὶ νὰ πῆγαινε —μᾶς εἶναι δηλαδὴ δύσκολο νὰ τὸ καταλάβουμε, μόνον ἂν ἀντιδράσουμε στὸ ἀστεῖο διαπιστώνοντας ἀμέσως ὅτι δὲν συμβιβάζεται με κάποιον ἄλλο πού ἀκούσαμε πρὶν ἀπὸ 460 στίχους.

4. «Αὐτὰ τὰ κορίτσια», ὅπως τὰ ὀνομάζει, φαίνεται ὅτι ἦταν ἀπλῶς διακοσμητικὰ πρόσωπα γιὰ τὴν τελικὴ σκηνή (πρβ. σ. 50 κ.έ.)· ἡ ἔκφραση δὲν ἀποκλείεται νὰ ἀποτελεῖ φαιδρὸ ὑπαινιγμὸ γιὰ τὶς γυναῖκες τοῦ χοροῦ. Σὲ αὐτὴν ὅμως τὴν περιπτώσῃ ἡ κορυφαία διαχωρίζει με ἀσυνήθιστο τρόπο τὸν ἑαυτὸ τῆς ἀπὸ τὸν ὑπόλοιπο χορὸ ὅταν λέει: «Πάρ'τες αὐτὲς μαζί σου» (1151 κ.έ.).

έργου έπτά φορές τήν ένδειξη χοροῦ. Ἴσως πρέπει —ή, καλύτερα, πρέπει ὡπωςδῆποτε— νά ἀφήσουμε κάποιο περιθώριο γιά σφαλές παρεμβολές τῆς ένδειξης χοροῦ κατά τήν ὕστερη ἀρχαιότητα· πέρα ὅμως ἀπό τὸ περιθώριο αὐτό, εἶναι φανερό ὅτι στίς Ἐκκλησιάζουσες καί στὸν Πλοῦτο διαπιστώνεται ταχύτατη ἐξέλιξη πρὸς τήν κατεύθυνση τοῦ «ἀμέτοχου» χοροῦ.⁵ Στὴ νέα κωμωδία, πρὸς τὰ τέλη τοῦ 4ου αἰῶνα, ἓνα χορικό ἰντερμέδιο, πού σημειώνεται στὸ κείμενο μὲ τήν ἀπλή ένδειξη χοροῦ, ἀπαντᾷ τέσσερις φορές στὴ διάρκεια κάθε ἔργου, χωρίζοντάς το σὲ πέντε «πράξεις» (πρβ. σ. 308). Τὸ πρῶτο ἰντερμέδιο εἰσάγεται ἀπὸ ἓνα πρόσωπο τοῦ ἔργου μὲ λόγια ὅπως π.χ. (Λύσκολος, 230-232):

*Νά, βλέπω μερικούς πιστοὺς τοῦ Πάνα νά πλησιάζουν
στὸν τόπο ἐδῶ, πιωμένους· τὸ πιὸ σωστὸ μοῦ φαίνεται,
νά μὴν τοὺς ἐνοχλήσω.*

Τὸ δεῦτερο, τὸ τρίτο καί τὸ τέταρτο ἰντερμέδιο παρεμβάλλονται χωρὶς νά προηγηθεῖ παρόμοιος ὑπαινιγμὸς στὸ διάλογο, καί, ὅπως φαίνεται, μπορούμε ἄνετα νά συμπεράνουμε ὅτι ὁ ποιητῆς δὲν θεωροῦσε πιὰ δική του δουλειὰ νά γράφει καί τὰ τραγούδια, πού ἐφεξῆς χρησιμεύουν μόνο σάν μέσο ἀναψυχῆς στὰ διαλείμματα τῆς θεατρικῆς δράσης.⁶ Θὰ ἦταν λάθος νά ὑποθέσουμε ὅτι ὁ χορὸς ἀπομονώθηκε ἀπὸ τὴ δράση, καί ὅτι οἱ δραματοῦργοι ἔπαψαν νά συνθέτουν τὰ λυρικά τραγούδια, ἀκολουθώντας μιὰ εὐθεία ἐξελικτικὴ γραμμὴ πού ξεκινᾷ ἀπὸ τὸν Πλοῦτο, τὸ 388 π.Χ., καί καταλήγει στὸν Λύσκολο, τὸ 316· μερικά ἀποσπάσματα ἀπὸ ἔργα τῶν μέσων τοῦ 4ου αἰῶνα μᾶς πείθουν ὅτι ὁ ποιητῆς εἶχε πάντοτε τὴ δυνατότητα νά υἱοθετεῖ ὡς ἓνα βαθμὸ ἀρχαϊκῆς μορφῆς. Εἶναι ὅμως ἀξιοσημείωτη ἡ διαπίστωση ὅτι ἡ διαδικασία αὐτὴ εἶχε ξεκινήσει τόσο νωρὶς μὲ τίς Ἐκκλησιάζουσες (τὸ θέμα καί ὁ τίτλος τοῦ ἔργου θὰ μᾶς ἔκαναν νά περιμένουμε τὸ ἀντίθετο), καί ἐξελίχθηκε τόσο γρήγορα σὲ λίγα χρόνια, στὰ ἔργα τοῦ

5. Πρβ. E. W. Handley, «ΧΟΡΟΣ in the *Plutus*» [ΧΟΡΟΣ στὸν Πλοῦτο], *Classical Quarterly N.S.*, τ. III, 1953, σ. 55-61.

6. Ἀπὸ ὅσα λέει ὁ Ἀριστοφάνης γιὰ τὸν Κρχ-ἴνο στὸς Ἰππεῖς, 529 κ.έ., φαίνεται ὅτι τὰ χορικά μιᾶς κωμωδίας ἦταν δυνατό νά ἀποσπαστοῦν ἀπὸ τὰ ἀρχικά τους συμφραζόμενα καί νά κυκλοφορήσουν σάν τραγούδια τοῦ συρμοῦ· τέτοια τραγούδια ἴσως νά τὰ χρησιμοποιοῦσαν συχνὰ σάν ἰντερμέδια στίς κωμωδίες τοῦ 4ου αἰῶνα. Γιά τὸ θέμα αὐτὸ στὸ σύνολό του, βλ. K. J. Maidment, «The Later Comic Chorus» [Ἵ ὕστερος κωμικὸς χορὸς], *Classical Quarterly*, τ. XXIX, 1935, σ. 1-24.

Ίδιου τοῦ Ἀριστοφάνη. Κανένας πάντως δὲν θὰ μπορούσε νὰ κατηγορήσει τὸν Ἀριστοφάνη γιὰ ἀνικανότητα στὴ σύνθεση χορικῶν τραγουδιῶν. Αὐτὸς ἀκολούθησε ἀπλῶς μιὰ μόδα πού εἶχε ἀρχίσει ἀπὸ ἄλλους καὶ ἄρρεσε στὸ κοινό, καὶ ἂν τὴν ἀντιστρατεύονταν θὰ διακινδύνευε τὶς πιθανότητες του νὰ κερδίσει τὸ βραβεῖο· ἂν πάλι τὴ μόδα αὐτὴ τὴν ξεκίνησε ὁ ἴδιος, πρέπει νὰ ἀναζητήσουμε κάποιον διαφορετικὸ κίνητρο καὶ ὄχι ἀνικανότητα.⁷ Ἐχει σημασία ὅτι ἀπὸ τὰ δύο ἀριστοφανικὰ ἔργα πού παρουσιάστηκαν (ἀπὸ τὸ γιό του) μετὰ τὸ 388 π.Χ., τὸν *Λιολοσίωνα* καὶ τὸν *Κώκαλο*, τὸ πρῶτο —ὅπως μαθαίνουμε— «δὲν εἶχε χορικά τραγούδια», ἐνῶ στὴν ὑπόθεση τοῦ δεύτερου ὁ Ἀριστοφάνης προεξοφλοῦσε τὸν τύπο πλοκῆς πού θὰ ἐπικρατοῦσε ἀργότερα στὴ νέα κωμωδία. Φαίνεται ἀρκετὰ πιθανὸ ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Ἀριστοφάνης ἐπιτάχυνε τὸ ρυθμὸ τῆς ἐξέλιξης· καὶ ἂν αὐτὸ ἀληθεύει, ὀφείλεται μᾶλλον στὴ συνεργασία τριῶν διαφορετικῶν τάσεων: (α) οἱ θεατὲς ἔβρισκαν εὐχαρίστηση νὰ ξανακοῦνε παλιὰ τραγούδια καὶ δὲν τοὺς ἔνοιαζε καθόλου ἂν αὐτὰ ταίριαζαν ἢ ὄχι στὸ καινούριο τους πλαίσιο· (β) ὁ Ἀριστοφάνης ἐνδιαφερόταν θετικὰ ὅλο καὶ περισσότερο γιὰ τὴν κοινωνικὴ σάτιρα καὶ τὴ ρεαλιστικὴ διαγραφὴ τῶν χαρακτήρων· (γ) ὁ ποιητὴς ἔβλεπε ὅτι ἡ κωμωδία θὰ μπορούσε νὰ ἔχει μεγαλύτερη ἀκτινοβολία στὸν ἑλληνικὸ κόσμον —κάτι πού ἄρχιζε νὰ πετυχαίνει ἡ τραγωδία— ἂν περιοριζόταν σημαντικὰ ὁ τοπικὸς ἀθηναϊκὸς χαρακτήρας της, πού συνδεόταν ἰδιαίτερα μὲ τὴν παράβαση.

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

Ἄν ἐξαιρέσουμε τὴ σκηνὴ ὅπου ὁ νεαρὸς ἐραστὴς ἔχει νὰ ἀντιμετωπίσει τὶς γριές καὶ τὴν κοπέλα, ἡ πρώτη ἐντύπωση εἶναι ὅτι στὸ ἔργο μετέχουν ὀκτῶ πρόσωπα· ἔργο τοῦ ἀναγνώστη εἶναι νὰ διαπιστώσει μόνος του ὡς ποῖο βαθμὸ εἶναι ἀπατηλὴ ἡ πρώτη αὐτὴ ἐντύπωση. Οἱ ὀκτῶ ρόλοι εἶναι:

7. Δὲν μπορούμε νὰ παραβλέψουμε τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ *Πλοῦτος* ὄχι μόνον εἶναι μειονεκτικὸς ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ σπινθηροβόλου πνεύματος, πού μᾶς ἐνθουσιάζει στὰ πρωιμότερα ἔργα (ἔχω κατὰ νοῦ τὴν κάπως κουραστικὴ ἠθικολογία τῶν στ. 159 κ.έ. καὶ τὰ ἀπλοῖκά χωρατὰ τῶν στ. 1095 κ.έ. καὶ 1204-1207), ἀλλὰ παρουσιάζει ἀδυναμίες καὶ στίς λεπτομέρειες (πρβ. σ. 272, γιὰ τὸ ρόλο τοῦ [5]). Δὲν μπορούμε νὰ ἀποκλείσουμε τελείως τὸ ἐνδεχόμενον νὰ εἶχε πάθει ὁ Ἀριστοφάνης καρδιακὴ προσβολή· στὴν περίπτωση ὁμως αὐτὴ θὰ περιμέναμε νὰ προσπαθῆσει νὰ γράψει τὸ εἶδος τῶν ἔργων πού συνηθίζε νὰ γράφει, ὄχι νὰ νεωτερίσει.

1. Βλέπυρος: στους 311-477 βρίσκεται στη σκηνή· στον 327 τοῦ ἀπευθύνουν ὀνομαστικά τὸ λόγο.

2. Ἐνας γείτονας τοῦ Βλέπυρου, πού περνᾷ ἀπὸ ἐκεῖ γιὰ νὰ πάει στὴ συνέλευση, 327-356.

3. Χρέμης: ἐπιστρέφει ἀπὸ τὴ συνέλευση, στὸν 371, καὶ ἀποχωρεῖ μὲ τὸν 477 (*ἀλλ' εἶμι*), ὅπου μαθαίνουμε καὶ τὸ ὄνομά του.

4. Ὁ σύζυγος τῆς Πραξαγόρας, 520-727· φεύγει μαζί της λέγοντας (725-727):

*Ἐμπρὸς λοιπόν! Κι ἐγὼ σὲ συνοδεύω,
γιὰ νὰ μὲ βλέπει ὁ κόσμος καὶ νὰ λείει:
«Τῆς ἀρχηγίνας ὁ ἄντρας· καμαρῶστε τον».*

5. Κάποιος πού ξαφνικά διακόπτει τὴ συζήτηση τῆς Πραξαγόρας μὲ τὸν ἄντρα της, λέγοντας (564):

** Ἀφῆσε τὴ γυναῖκα νὰ μιλήσει.⁸*

Ὁ ἴδιος, μάλλον, μονολογεῖ παράμερα, στὸν στ. 568, καὶ παρακολουθεῖ ὀλόκληρη τὴν τυποποιημένη ἀμφιλογία, γιατί ἡ Πραξαγόρα τελειώνει μὲ τὴν ἐρώτηση (710):

*Λοιπόν, τί λέτε οἱ δύο σας; Σᾶς ἀρέσουν τοῦτα;**
(«ταῦτ' ἀρέσκει σ φ ῶ ν;»)

Ὅταν ὁ σύζυγος τῆς Πραξαγόρας ἀποφασίζει νὰ γίνεῖ ὀπαδός της, τὸ ἴδιο αὐτὸ πρόσωπο λείει (728 κ.έ.):

*Ἐγὼ, τὰ ὑπάρχοντά μου ἀφοῦ μετρήσω
κι ὅλα τὰ καταγράψω, στὸ δημόσιο
θὰ πάω νὰ καταθέσω τὰ ἐπιπλά μου.*

6. Κάποιος πού μαζεύει τὰ ὑπάρχοντά του γιὰ νὰ τὰ παραδώσει στὴν κοινότητα (730-781), ἀντίθετα ἀπ' ὅ,τι ὁ (7).

7. Κάποιος πού δὲν ἔχει σκοπὸ νὰ παραδώσει τίποτε, ἀλλὰ οὔτε καὶ νὰ χάσει τὸ δωρεὰν κοινοτικὸ γεῦμα: 746-876.

8. Ὁ σύζυγος τῆς γυναίκας πού ἔστειλε τὴ δούλη στὴ σκηνή (1112) νὰ τὸν ἀναζητήσῃ. Εἶναι ὁ μόνος ἄντρας πού δὲν μπόρεσε ἀκόμη νὰ παρουσιαστῇ στὸ κοινὸ τραπέζι· ἐμφανίζεται στὸν στ. 1128, καὶ βγαίνει μαζί μὲ τοὺς ἄλλους στὴν τελικὴ ἐξοδὸ.

8. Εἶναι δυνατὸ ὁ νεοφερμένος νὰ ἔλεγε τοὺς στ. 562 κ.έ., διαμαρτυρόμενος γιὰ τὰ τελευταῖα λόγια τῆς Πραξαγόρας, καὶ ὁ (4) νὰ ἔλεγε τὸν στ. 564. Ὅπως δὴποτε καὶ ὁ (4) καὶ ὁ (5) βρίσκονται στὴ σκηνή.

Είναι λογικό να ταυτίσουμε τον Βλέπυρο με τον (4) και τον (8), πολύ περισσότερο που η γυναίκα του Βλέπυρου. Ήταν του πήρε το μανδύα (315-318), του ἄφησε το φόρεμά της, και αυτό ακριβῶς είναι το παράπονο του συζύγου τῆς Πραξαγόρας. Ἐπίσης είναι λογικό να ταυτίσουμε τον (5) με τον (6), καθὼς οἱ πράξεις του τελευταίου συμπίπτουν με τὶς δηλωμένες προθέσεις του (5) —είναι πολύ πιθανὸν νὰ πρόκειται γιὰ τὸν Χρέμη, πού δέχτηκε με ἀπόλυτη ψυχραιμία τὶς ἐπαναστατικὲς ἀποφάσεις τῆς συνέλευσης. Ὁ (2) και ὁ (7) θὰ μπορούσαν νὰ ταυτιστοῦν· μᾶς εἶναι ἴσως ἀδύνατο νὰ μαντέψουμε στὸ θέμα αὐτὸ τὶς προθέσεις του Ἄριστοφάνη, χωρὶς νὰ ξέρουμε —ὅπως και δὲν ξέρουμε— ἀν τὰ δύο αὐτὰ πρόσωπα φοροῦσαν τὸ ἴδιο προσωπεῖο: τὸ ρούχο μᾶς εἶναι ἀδιάφορο, γιατί και ὁ (2) και ὁ Βλέπυρος δὲν ἔχουν μανδύα νὰ φορέσουν (τοὺς τὸν πήραν οἱ γυναῖκες τους), ἐνῶ ἔταν παρουσιάζεται ὁ (7), οἱ γυναῖκες ἔχουν ὅλες ἐπιστρέψει, ἔχουν ἀλλάξει ἀμφίεση, και οἱ ἄντρες ζαναβρίσκουν τοὺς μανδύες πού εἶχαν χάσει. Πρέπει, νομίζω, νὰ τὸ πάρουμε ἀπόφαση ὅτι μᾶς εἶναι ἀδύνατο νὰ ξέρουμε πόσα ἀκριβῶς διαφορετικὰ πρόσωπα ἐμφανίζονταν στὸ ἔργο· δὲν πειράζει. Αὐτὸ πού ἔχει μεγαλύτερη σημασία, ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς θεατρικῆς τεχνικῆς, εἶναι ἡ τελειῶς ἀπροσδόκητη εἴσοδος τοῦ (5) (= Χρέμης) κάποια στιγμή πρὶν νὰ μιλήσει (564). Φαίνεται πὼς ἡ ἐμφάνισή του ἀποτελεῖ ἐξασθενημένο κατάλοιπο ἐνὸς τυποποιημένου προσώπου, πού ὁ ρόλος του ἦταν νὰ παρεμβάλλει στὸν ἀγῶνα ἀστεῖα και σχόλια κατὰ μέρος (à part): χαρακτηριστικὸ παράδειγμα ὁ ρόλος τοῦ Διονύσου στοὺς Βατράχους, 905-1098. Στὸ ἔργο ὁ ποιητῆς χειρίζεται τὸ ρόλο τοῦ Χρέμη σὰν νὰ ἀγνοεῖ τὸ σωστὸ τρόπο· πρέπει ὅμως νὰ ὑπολογίσουμε και τὴν πιθανότητα νὰ ἦταν μεγαλύτερος ὁ ρόλος του στὸν ἀγῶνα ἀπὸ ὅ,τι παρουσιάζεται στὰ χειρόγραφα, π.χ. στοὺς στ. 646-8.

Ἀπὸ τὸν 938 και κάτω χρειάζονται τέσσερις ἠθοποιοί, γιατί (α) ἡ πρώτη γριὰ εἰσορμᾷ στὸν στ. 1044, ἐνῶ ὁ νεαρὸς και ἡ κοπέλα βρίσκονται και οἱ δύο στῆ σκηνή, και ἡ δευτέρα γριὰ ἐμφανίζεται στὸν 1049, ὁπότε ἡ κοπέλα τὸ βάζει στὰ πόδια, και (β) ὅταν ἡ δούλη τῆς Πραξαγόρας μπαίνει στὸν 1112, ἡ δευτέρα γριὰ καθὼς και ἡ τρίτη, πού ἐμφανίζεται στὸν 1065, σπρώχνουν μαζὶ τὸν νεαρὸ γιὰ νὰ τὸν μπάσουν με τὸ ζῶρι στὸ σπῆτι. Φαίνεται ὅτι και στῆν εἰσαγωγικῆ σκηνῆ τοῦ ἔργου, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Πραξαγόρα, μιλοῦσαν τρεῖς ἀκόμη γυναῖκες· μία ἴσως ἀπὸ αὐτὲς θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ἡ κορυφαία τοῦ χοροῦ.

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ

Ἡ σκηνὴ ὅπου οἱ γυναῖκες μαλώνουν ποιά θὰ ἀρπάξει τὸν ἐραστή ἀποτελεῖ ἰσχυρὴ ἔνδειξη ὅτι στὸ σκηنيκὸ ὑπῆρχαν περισσότερες ἀπὸ μία πόρτες. Τὸ κορίτσι λέει πῶς ἡ γριὰ παρακύπτει («σκύβει νὰ δεῖ»: 884, 924, 930) ἡ ἴδια λέξη χρησιμοποιεῖται καὶ στὴν *Εἰρήνη* γιὰ κάποιον πού κρυφοκοιτάζει ἀπὸ τὴν πόρτα: 78, 982, 985. Ἐπειδὴ ὅμως δύο ἀνταγωνίστριες εἶναι ἀδύνατο νὰ παραφυλᾶνε στὴν ἴδια πόρτα συγχρόνως, πρέπει ἢ νὰ ἔχουν ἡ καθεμιά χωριστὴ πόρτα ἢ νὰ βλέπουν ἀπὸ παράθυρα (πρβ. σ. 178, ὅπου ὁ λόγος γιὰ τοὺς *Σφήκες*) — ἡ πρόταση νὰ τίς τοποθετήσουμε καὶ τίς δύο στὴν ἐπίπεδη σκεπή, δὲν συμβιβάζεται, νομίζω, μὲ ὅσα λέγονται σ' αὐτὴν τὴ σκηνή. Ὁ νεαρὸς φωνάζει στὴν κοπέλα νὰ «κατεβεῖ νὰ τοῦ ἀνοίξει» (961 κ.έ.), καὶ ἴσως αὐτὸ νὰ σημαίνει ὅτι ὁ ποιητὴς θέλει νὰ μᾶς δείξει ὅτι οἱ γυναῖκες στέκουν σὲ παράθυρα· οὔτε αὐτὸ ὅμως θὰ μᾶς ἔδινε τὴ δυνατότητα νὰ φανταστοῦμε τὴ σκηνὴ νὰ παίζεται μὲ μία μόνο πόρτα. Στους στίχους 974-990 ὁ διάλογος ἐξελίσσεται ὡς ἑξῆς:

ΠΑΛΙΚΑΡΙ: ...ἀνοιξε πιά καὶ πάρε με, καλή, στὴν ἀγκαλιά σου,
γιατὶ σὲ βάσανα πολλὰ μὲ ρίχνει ὁ ἔρωτάς σου.

Α' ΓΡΙΑ: Γιατὶ χτυπᾶς, καλέ μου; Ἐμένα θέλεις;

ΠΑΛΙΚΑΡΙ: Ἐσένα!

Α' ΓΡΙΑ: Ἄφοῦ χτυποῦσες καὶ τὴν πόρτα.

ΠΑΛΙΚΑΡΙ: Κάλλιο ἄς πεθάνω. [...]

ΠΑΛΙΚΑΡΙ: Δὲ νιώθω ἐδῶ ἐγὼ πρέπει νὰ χτυπήσω.

Α' ΓΡΙΑ: Ναι, ἀφοῦ χτυπήσεις τὴ δικιά μου πόρτα.

Ἄφοῦ τραγούδησε «ἀνοιξε πιά...» κτλ., ἡ καὶ τὴν ὥρα ἀκόμη πού τραγουδᾷ, ὁ νεαρὸς χτύπησε κάποια πόρτα — αὐτὸ τουλάχιστον εἶναι φανερό. Ἄν ὑπάρχει μία μόνο πόρτα, τότε ἀπὸ αὐτὴν ἐμφανίζεται μετὰ τὸ χτύπημά του ἡ γριὰ πού τὸν τρομοκρατεῖ· ἂν ὑπάρχουν δύο, τότε ἡ γριὰ βγαίνει ἀπὸ τὴν πόρτα πού δὲν χτύπησε ὁ νεαρὸς, νομίζοντας δῆθεν ὅτι τὸ χτύπημα ἦταν στὴ δικὴ τῆς πόρτα — ἡ παρεξήγηση δὲν εἶναι στὴν πραγματικότητα καὶ τόσο σπάνια, ἔταν δύο μικρὰ σπίτια γειτονεύουν τοῖχο μὲ τοῖχο. Οἱ ἀπαντήσεις τοῦ νέου φαίνεται νὰ συμβιβάζονται μόνο μὲ τὴ δευτέρη ὑπόθεση, ὄχι μὲ τὴν πρώτη. Οἱ τελευταῖοι στίχοι πού παρθῆσαμε περιέχουν ἓνα λογοπαίγνιο· τὸ διευκολύνει ὁ θηλυκὸς τύπος τῆς δεικτικῆς ἀντωνυμίας *τηνδεδί*, πού μπορεῖ νὰ ἀναφέ-

ρεται και στην πόρτα και σε γυναίκα. Κρούω (= χτυπώ), στη χυδαία γλώσσα, σήμαινε την έρωτική πράξη. "Αν ο νεαρός χρησιμοποιούσε πρώτος τη λέξη με τη χυδαία σημασία της, όποτε ή γριά θα την υίοθετούσε έπειτα με κάποια ντροπή και ύπαινιγμούς παράδοξους, θα ήταν αντίθετο με τη συνήθεια των κωμικών ποιητών: είναι προτιμότερο να πιστέψουμε ότι ο νέος χρησιμοποιεί τη λέξη σε συσχετισμό με την πόρτα της κοπέλας (άντιδιαστέλλοντάς την από την πόρτα της γριάς), και ότι άκριβώς ή γριά καταλαβαίνει και έκμεταλλεύεται τη διπλή σημασία της λέξης, την όποία ο νεαρός δέν είχε καν συνειδητοποιήσει.

Ή γριά έπιμένει να μπει ό έραστής στο σπίτι της (1037 εί-σάγω=μπάζω μέσα). "Όταν ξαφνικά ξεπετάγεται ή δεύτερη γριά (έξέκνωσας, 1052), ή κοπέλα τρέχει να κρυφτεί στην πόρτα από ό-που είχε βγει ή ίδια άρχικά, όπως φαίνεται φυσικό, και όχι στην πόρτα της δεύτερης γριάς. Ή τρίτη γριά δέν φαίνεται να έχει δική της πόρτα. Ή δεύτερη γριά μαλώνει με την τρίτη για τον νεαρό, και τον τραβολογούν μαζί σε διαφορετική ή καθεμιά κατεύθυνση: αυτός όμως πλησιάζει όλο και περισσότερο στην πόρτα της δεύτερης γριάς. Τό δείχνει με τά λόγια του (1093):

*Ήλίμονό μου! Με τό τράβα τράβα
κοντά στην πόρτα μ' έχει κιάλας φέρεϊ.*

Σ' αυτό άπαντά ή τρίτη γριά (1094 κ.έ.):

*Με αυτό θαροείς πώς τίποτα κερδίζεις;
Μαζί κι έγώ θα όσμίσω μες στο σπίτι.*

Και όπως φαίνεται, αυτό συμβαίνει τελικά: στα τελευταία του άπελπισμένα λόγια φωνάζει ότι «κλείστηκε μέσα με θηρία» (1104) και ότι τον «πλοήγησαν οι δύο τους» (1106). Φαίνεται λοιπόν σχεδόν βέβαιο ότι στη σκηνή αυτή των Έκκλησιαζουσών τό σκηνικό διέθετε τρεις πόρτες (πρβ. σ. 190, για την *Ειρήνη*): τό γεγονός αυτό έξυπηρετεί θαυμάσια και τό πρώτο μέρος του έργου. Ή δεύτερη γυναίκα πού μιλά (35), μετά τον πρόλογο, είναι ή γειτόνισσα, της όποίας την πόρτα χτύπησε ή Πραξαγόρα (33 κ.έ.). "Αν, όπως φαίνεται, είναι άλήθεια ότι ο Βλέπυρος ήταν σύζυγος της Πραξαγόρας, χρειαζόμαστε μία πόρτα για τό άντρό-γυνο και άλλη μία για τη γειτόνισσα. Ό πρώτος άντρας, αυτός πού βλέπει τον Βλέπυρο κουκουβισμένο στα σκοτεινά, μιλά για τό «γειτόνά του τον Βλέπυρο» (327): μπορούμε λοιπόν να τον θε-

ωρήσουμε σύζυγο τῆς δεύτερης γυναίκας. Αυτό σημαίνει ὅτι τὸ τρίτο σπίτι θὰ εἶναι τοῦ Χρέμη, γεγονός πού ἐξηγεῖ τὴν ἀθόρυβη ἐμφάνισή του λίγο πρὶν ἀπὸ τὸν 564, ὅταν τραβοῦν τὴν προσοχή του οἱ φωνές τοῦ Βλέπυρου καὶ τῆς Πραξάχώρας πού καβγαδίζουν. Ἡ λύση αὐτὴ ἐνισχύει τὴν ταύτιση τοῦ νομιμόφρονα πολίτη τῶν στ. 730 κ.έ. μὲ τὸν Χρέμη, ἀλλὰ καὶ ἐνισχύεται ἀπὸ αὐτήν.

ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΚΑΙ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

Οἱ Ἕλληνες δὲν θεωροῦσαν τὸ κράτος μηχανισμό προορισμένο νὰ μεριμνᾷ γιὰ τὴν εἰδικὴ προστασία τῶν ἀνθρώπων πού ἤθελαν νὰ ἀποκτήσουν καὶ νὰ μεταβιβάσουν ἰδιωτικὸ πλοῦτο· οὔτε θὰ ἀρνιόνταν νὰ χαρακτηρίσουν («ἐλεύθερο») ἕνα ἄνθρωπο ἐπειδὴ ὁ νόμος τοῦ ἀπαγόρευε νὰ ἔχει ἰδιοκτησία, ἀρκεῖ νὰ μὴν ὑπάκουε σὲ κανένα καὶ σὲ τίποτε πέρα ἀπὸ τοὺς νόμους πού δημιουργοῦσε καὶ καταξίωνε ἢ πλειοψηφία τῶν συμπολιτῶν του. Ἐνα κράτος εἶναι ἐλεύθερο ἐνόσω κανένα ἄλλο κράτος δὲν μπορεῖ νὰ τοῦ ὑπαγορεύσει τί νὰ κάμει, καὶ ἕνα ἄτομο εἶναι ἐλεύθερο ἐνόσω κανένα ἄλλο ἄτομο δὲν μπορεῖ νὰ τοῦ ἐπιβάλλει ἐλεγχὸ παραβαίνοντας ἕνα νόμο πού ἰσχύει ἐξίσου γιὰ ὅλους. Δὲν ὑπάρχουν ὅρια στὰ ὅσα μπορεῖ νὰ ἀπαιτήσῃ τὸ κράτος ἀπὸ τὰ ἄτομα γιὰ τὴν ἀσφάλειά του. Αὐτὸ βέβαια δὲν σημαίνει ὅτι κανεὶς δὲν ἔλπιζε καὶ δὲν προσπαθοῦσε νὰ ἀποφύγει τίς ὑποχρεώσεις του ἢ ὅτι οἱ πλούσιοι ἀποδέχονταν μὲ τὸ χαμόγελο κάθε μέτρο πού μείωνε τὴν περιουσία τους πρὸς ὄφελος τῶν φτωχῶν· σημαίνει ὅμως ὅτι δὲν ὑπῆρχαν πολλὰ θεωρητικὰ ἐπιχειρήματα πού νὰ ἀπαγόρευαν νὰ καταργηθεῖ ἡ ἀτομικὴ ἰδιοκτησία, μὲ τὸν ἀπαράβατο βέβαια ὅρο ὅτι ἡ κατάργησις αὐτὴ θὰ ἀποφασίζοταν συνταγματικὰ καὶ δὲν θὰ γίνονταν χατίρια κατὰ τὴν ἐφαρμογὴ τῆς. Ὁ Πλάτων, πού δὲν ἦταν δημοκράτης, ὀραματιζόταν τὴν κυρίαρχη τάξη στὴν ἰδανικὴ του πολιτεία νὰ μὴν ἔχει καμία ἀπολύτως δυνατότητα νὰ ἀποκτήσῃ ἰδιωτικὴ περιουσία ὅποιασδήποτε μορφῆς (*Πολιτεία*, 416d-417a).⁹ Ὁ Ἀριστοτέλης στὰ *Πολιτικά* (2, 5) διατυπώνει διάφορες ἐπικρίσεις γιὰ τὴν ἀπόψη αὐτὴ τοῦ Πλάτωνα· τίς στηρίζει στὴ ζῆμια πού, κατὰ τὴ γνώμη του, θὰ εἶχε ἡ κοινωνία ἀπὸ τὴν παρεμπόδιση τῆς φυσικῆς ροπῆς τοῦ ἀτόμου πρὸς τὴν ἰδιοκτησία καὶ τὴν ἀπλοχεριά, καθὼς καὶ ἀπὸ πλῆθος ἐπιμέρους συγ-

9. Οἱ ἐργάτες πού συντηροῦν τὴν κυρίαρχη τάξη του ἐπιτρέπεται νὰ ἔχουν ἀτομικὴ ἰδιοκτησία.

κρούσεις που είναι παρατηρημένο ότι μπορεί να προκαλέσει η κοινοκτημοσύνη. Για τον 'Αριστοτέλη, καθώς και για τον Πλάτωνα, τὰ ἐναλλακτικὰ οἰκονομικὰ συστήματα ἀποτελοῦν μέσα γιὰ ἕναν σκοπό, καὶ πρέπει νὰ κριθοῦν στὸ πλαίσιο τῶν ἰδιομορφιῶν τῆς κοινωνίας που ἐξυπηρετοῦν.¹⁰ Οἱ σύγχρονοι τοῦ Πλάτωνα καὶ τοῦ 'Αριστοτέλη ρήτορες, ὅσο καὶ ἂν ἐμφανίζουν διαφορὲς στὶς λεπτομέρειες, ὑποστηρίζουν μιὰ παρόμοια κλιμάκωση ἀξιῶν, ὅταν τοὺς δίνεται ἡ εὐκαιρία νὰ μιλήσουν πολὺ γενικὰ γιὰ τὴ σχέση κράτους καὶ ἀτόμου· εἶναι φανερὸ πὼς θὰ τοὺς ἦταν δύσκολο νὰ ἀναλύσουν δημοσίᾳ —καὶ ἴσως νὰ τοὺς ἦταν δύσκολο νὰ ἀντιμετωπίσουν ἀκόμη καὶ θεωρητικὰ— τὸ ἐνδεχόμενο νὰ ἔχει ἄδικο τὸ ἴδιο τὸ κράτος, ἢ νὰ διαπράττει ἀδικίες εἰς βάρος τοῦ ἀτόμου. 'Επίσης πρέπει νὰ ἔχουμε κατὰ νοῦ ὅτι ὁ πραγματικὰ ἀργὸς ρυθμὸς τῆς τεχνολογικῆς ἐξέλιξης, ἡ περιορισμένη κίνηση τοῦ ἐμπορίου καὶ τῆς βιομηχανίας, τὸ κυρίαρχο ἐνδιαφέρον τοῦ συνόλου τῶν πολιτῶν γιὰ τὴ γῆ, τὶς τέχνες ἢ τὸ μικρὸ ἐμπόριο, καθὼς καὶ ὁ ἀποκλεισμὸς τῶν μετοίκων, ἐμπόρων καὶ βιομηχάνων, ἀπὸ τὴν ἄσκηση πολιτικῶν δικαιωμάτων, ἐμπόδιζαν τὴν ἀνάπτυξη πολιτικῆς φιλοσοφίας, ὅπου νὰ προβάλλουν τὰ ἐντυπωσιακὰ πλεονεκτήματα που προσφέρει ὁ ἐπιχειρησιακὸς συναγωνισμὸς.

Ὁ 'Αριστοφάνης εἶχε δύο λόγους νὰ παρουσιάσει τὴν κοινοκτημοσύνη ὡς μεταρρυθμιστικὸ μέτρο που τὸ εἰσηγοῦνται γυναῖκες. Ὁ ἕνας λόγος ἦταν ὅτι οἱ γυναῖκες δὲν εἶχαν καμία συμμετοχὴ στὴν ἀπόκτηση ἢ τὴ διάθεση περιουσίας. Ἡ γυναίκα δὲν εἶχε δικαίωμα νὰ συντάξει διαθήκη οὔτε καὶ νὰ συνάψει συμβόλαιον, ἐκτὸς ἐὰν τὸ σχετικὸ ποσὸ ἦταν ἀσήμαντο. Ἡ νύφη διέθετε προίκα· οὐσιαστικὰ ὅμως δὲν ἀποτελοῦσε παρὰ τὸ διάμεσο γιὰ νὰ μεταβιβάσει ὁ πατέρας τῆς μέρος τῆς περιουσίας του στὰ ἐγγόνια του. Τὰ καθήκοντά τῆς ὡς οἰκοδέσποινας ἦταν νὰ φροντίζει τὸ νοικοκυριὸ τῆς, ἀλλὰ δὲν μποροῦσε νὰ νιώσει ὅτι ἦταν δική τῆς περιουσία, ἀφοῦ τὴ δουλειὰ που ἔκανε αὐτὴ θὰ μποροῦσε νὰ τὴν κάνει καὶ ἕνας δούλος, ὑπέρτης ἢ διαχειριστής. Ὁ Χρέμης ἐκθέτει στὸν Βλέπυρο τοὺς λόγους γιὰ τοὺς ὁποίους οἱ 'Αθηναῖοι πρέ-

10. Ἡ ἰδέα νὰ καταργηθεῖ ἡ ἀτομικὴ ἰδιοκτησία δὲν φαίνεται νὰ προκαλοῦσε στοὺς Ἕλληνας τὴν ἴδια θύελλα ἀίσθημάτων που προκαλεῖ σὲ μερικοὺς σύγχρονους μας. Πολλοὶ νεώτεροι ἐρμηνευτὲς τῶν *Ἐκκλησιαζουσῶν* πιστεύουν ὅτι τὸ τελευταῖο ἀστεῖο —που περιέγει μιὰ παραλλαγὴ τοῦ παρθοσιακοῦ ἀστείου (πρβ. σ. 217) «Σὰς προσκαλοῦμε ὅλους νὰ φάτε... στὸ σπίτι σας»— γράφτηκε ἐπίτηδες ἀπὸ τὸν 'Αριστοφάνη γιὰ νὰ δείξει ὅτι ἡ κοινοκτημοσύνη εἶναι ἀπάτη.

ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΚΑΙ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

πει νά ἐμπιστευτοῦν τὸ κράτος τους στὶς γυναῖκες, ἔτσι ὅπως τοὺς πρόβαλαν στὴ συνέλευση οἱ «ὠχροὶ νέουι» ἕνας ἀπὸ τοὺς λόγους αὐτοὺς εἶναι καὶ ὁ ἀκόλουθος (446-450):

*Ἔπειτα, λέει, δανεῖζει ἡ μιὰ στὴν ἄλλη
ἀσημικά, χρυσαφικά, ποτήρια,
φορέματα, καὶ δίχως μάρτυρα, ἔτσι
μόνη μὲ μόνη, κι ὅλα τὰ ἐπιστρέφουν,
ποτέ δὲν τὰ κρατοῦν, ἐνῶ ἀπ' τοὺς ἄντρες
οἱ πιὸ πολλοὶ τὸ συνηθίζουν, εἶπε.*

Πολὺ πιὸ σημαντικὸς λόγος ἦταν ὅτι, καθὼς ὁ γάμος μεταξὺ πολιτῶν δὲν ἦταν συνέπεια ἐρωτικοῦ δεσμοῦ ἀλλὰ μηχανισμὸς γιὰ τὴ μεταβίβαση τῆς ιδιοκτησίας (ὁ πατέρας ἀποφάσιζε ποιὸν θὰ παντρευόταν ἡ κόρη του), δύο θέματα πού σ' ἐμᾶς φαίνονται ξεχωριστά, ἡ κοινοκτημοσύνη στὶς γυναῖκες καὶ ἡ κοινοκτημοσύνη στὴν περιουσία, γιὰ τοὺς ἀρχαίους Ἕλληνες ἦταν ἀλληλένδετα, καὶ ἔτσι τὰ ἀντιμετωπίζει καὶ ὁ Πλάτων στὴν *Πολιτεία*.¹¹ Ἀπὸ τὴ στιγμή πού κάποιος ἔχει γυναίκα, ὅπως ἔχει ἕνα χωράφι, ὁ συνηθισμένος ἐλληνικὸς τρόπος νὰ προσδιοριστεῖ ἡ «κοινοκτημοσύνη» ἢ ἡ «κοινὴ ιδιοκτησία» περιλάμβανε κανονικά καὶ τὴ σεξουαλικὴ κοινοκτημοσύνη, ἐκτὸς πιά ἂν κανεῖς τὴν ἐξαιροῦσε ρητά.

Ἡ συνάφεια ἀνάμεσα στὶς μεταρρυθμίσεις τῆς Πραξαγόρας καὶ στὴν ἰδανικὴ πολιτεία πού ὀραματιζόταν ὁ Πλάτων μᾶς ὀδηγήσε φυσικά νὰ ἐξετάσουμε τὴ δυνατότητα νὰ σατιρίζει ὁ Ἀριστοφάνης τὸν φιλόσοφο. Αὐτὸ εἶναι χρονολογικά ἀδύνατο, ἐκτὸς ἂν ὑποθέσουμε ὅτι ἕνα μέρος τῆς *Πολιτείας* δημοσιεύθηκε νωρὶς καὶ ἀργότερα ἐνσωματώθηκε στὴν *Πολιτεία*, ὅπως τὴν ξέρομε σήμερα.¹² εἶναι πάντως πολὺ ἀμφίβολο κατὰ πόσο ὁ Ἀριστοφάνης θὰ διάλεγε νὰ διακωμωδῆσει μιὰ καθαρά φιλοσοφικὴ ἐμπνευση χωρὶς νὰ τὴ συνδέει στὸ ἔργο του ἀνοιχτά μὲ κάποιον φιλόσοφο. Δὲν ἀποκλείεται διανοούμενοι τοῦ 5ου αἰώνα¹³ νὰ εἶχαν προ-

11. Ὁ Ἀριστοτέλης συνεξετάζει τὰ δύο θέματα, γιὰ τὸ ἴδιο ἔκαμε καὶ ὁ Πλάτων· τὸ χωρίο 2, 2-6 τῶν *Πολιτικῶν* ἀποτελεῖ συστηματικὴ κριτικὴ θεώρηση τῆς πλατωνικῆς ἰδανικῆς πολιτείας.

12. Πρβ. τὴν ἐκδοσὴ τῆς *Πολιτείας* ἀπὸ τὸν James Adam (ἐπανεκδ.: Καίμπριτζ 1962), τ. I, σ. 345-355.

13. Τὰ λόγια τοῦ Ἀριστοξένου (ἀτ. 67) ὅτι «σχεδὸν ὀλόκληρη» ἡ ἰδανικὴ πολιτεία τοῦ Πλάτωνα εἶναι παρμένη ἀπὸ τὸν Πρωταγόρα, δὲν συμβιβάζονται μὲ τὰ λόγια τοῦ Ἀριστοτέλη (*Πολιτικά*, 2, 7, 1) ὅτι κανένας, ἐ-

λάβει να διατυπώσουν μερικές από τις ιδέες της πλατωνικής κοινοκτημοσύνης, και ίσως οι ιδέες αυτές να είχαν περάσει και σε μη φιλοσοφικά είδη του λόγου: ένα πρόσωπο στον *Πρωτεσίλαο* του Εύριπίδη (άπ. 653) φαίνεται να εκφράζει την άποψη ότι όλες οι γυναίκες έπρεπε να είναι κοινές για όλους τους άντρες: το θέμα όμως των *Εκκλησιαζουσών* αποτελεί, περισσότερο από ότιδήποτε άλλο, συνδυασμό δύο κωμικών παραδόσεων: (α) την ανάπτυξη πρωτοβουλίας από μέρους των γυναικών σε θέματα πολιτικά και κοινωνικά (*Λυσιστράτη*, *Θεσμοφοριάζουσες*), και (β) θέματα όπως η χουσή εποχή, οι μακρινές χώρες ή ο Κάτω κόσμος, όπου η τάξη των πραγμάτων έχει αντιστραφεί και δεν χρειάζεται να εργάζεται κανείς, αφού τα πάντα προσφέρονται από μόνα τους (π.χ. τα *Θηρία* του Κράτη και οι *Μεταλλείς* του Φερεκράτη).

κτός από τον Πλάτωνα, ούτε φιλόσοφος ούτε πολιτικός, δεν είχε ποτέ προτείνει κοινοκτημοσύνη στα παιδιά και στις γυναίκες. Πρέπει να πούμε ότι όσα λέει σχετικά ο Αριστοτέλης δεν μας δίνουν το δικαίωμα να συμπεράνουμε ότι ο φιλόσοφος άγνοούσε τις *Εκκλησιάζουσες*: μόνο που είναι φυσικό, όταν προχωρεί σε αξιολόγηση πολιτικών και φιλοσοφικών θεωριών, να μη λαμβάνει υπόψη τις φανταστικές κατασκευές της κωμωδίας.

ΔΕΚΑΤΟ ΕΚΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΠΛΟΥΤΟΣ

ΕΔΙΔΑΧΘΗ

τὸ 388 π.Χ.: σὲ ποιά διονυσιακὴ γιορτὴ καὶ μὲ πόση ἐπιτυχία, μᾶς εἶναι ἄγνωστο.

Ὁ Ἀριστοφάνης εἶχε παρουσιάσει ἄλλο ἓνα ὁμώνυμο ἔργο τὸ 408 π.Χ. Μερικοὶ ὑπαινιγμοὶ στὰ σχόλια τοῦ ἔργου δὴ μᾶς σώθηκε δείχνουν ὅτι κάποιοι ἀρχαῖοι σχολιαστὴς νόμιζε ὅτι σχολιάζει τὸ ἔργο τοῦ 408· ὥστόσο, ὅπως ἀποδεικνύουν, πέρα ἀπὸ κάθε ἀμφιβολία, οἱ ἱστορικὲς ἀναφορὲς ποὺ ὑπάρχουν στὸ ἴδιο τὸ ἔργο, ὁ σχολιαστὴς αὐτὸς ἔκαμε λάθος.

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

Ὁ Χρεμύλος, συνοδευόμενος ἀπὸ τὸν δοῦλο του Καρίωνα, ἔχει ἐπισκεφτεῖ τὸ μαντεῖο τῶν Δελφῶν, ὅπου ρώτησε ἂν ὁ γιὸς του, γιὰ νὰ πετύχει στὴ ζωὴ, πρέπει νὰ ἀγωνιστεῖ νὰ γίνῃ καλὸς ἢ κακὸς ἄνθρωπος. Ὁ Ἀπόλλων χρησιμοδότησε στὸν Χρεμύλο νὰ πάρει μαζὶ στὸ σπίτι του τὸν πρῶτο ἄνθρωπο ποὺ θὰ συναντήσει βγαίνοντας ἀπὸ τὸ ἱερό. Ὁ πρῶτος ἄνθρωπος ποὺ συνάντησε ἦταν γέρος καὶ τυφλός· ὁ Χρεμύλος μὲ τὸν Καρίωνα τὸν πιέζουν νὰ τοὺς πεῖ ποιὸς εἶναι, καὶ αὐτὸς τοὺς ἀποκαλύπτει ὅτι εἶναι ὁ Πλούτος, καὶ ὅτι ὁ Δίας τὸν τύφλωσε γιὰ νὰ μὴν μπορεῖ πιά νὰ ξεχωρίζει τοὺς κακοὺς ἀπὸ τοὺς καλοὺς, καὶ νὰ μὴν ἀνταμείβει μόνο τοὺς δευτέρους.¹ Ὑστερα ἀπὸ τὸ πάθημά του, ὁ Πλούτος ἔχει πιά καταλήξει στὸν κυνισμό καὶ στὴν ἀπελπίσια (δὲν μᾶς ἐκπλήσσει αὐτό), ἀλλὰ ὁ Χρεμύλος καὶ ὁ Καρίων τὸν βομβαρδίζουν μὲ τίς ζωνρὲς διαμαρτυρίες τους, καὶ τελικὰ τὸν καταφέρνουν νὰ τοὺς ἀκολουθήσει στὸ σπίτι. Τοῦ προβάλλουν τὸ ἐπιχείρημα ὅτι δὲν πρέπει κανεὶς νὰ φοβᾶται τὸν Δία, γιὰτι κυβερνᾷ «μὲ τὸ χρῆμα» ποὺ τοῦ «παρέχει» ὁ Πλούτος (130-132)· οἱ ἄνθρωποι θυσιάζουν στὸν Δία μόνο γιὰτι ἐλπίζουν νὰ κερδίσουν χρήματα (133

1. Εἶναι ἀρκετὰ διαδομένη ἡ ἰδέα ὅτι ἐπίτηδες ὁ Δίας κάνει τὴ ζωὴ δύσκολη καὶ δυσάρεστη γιὰ τοὺς ἀνθρώπους: ἀποτελεῖ τὴ θεολογικὴ διατύπωση τῆς ἐμπειρικῆς διαπίστωσης ὅτι ἡ ζωὴ εἶναι σκληρὴ.

κ.έ.) και δὲν θὰ μπορούσαν νὰ κάνουν τίς θυσίες ἂν ὁ Πλοῦτος δὲν τοὺς «ἔδινε» τὰ χρήματα γιὰ νὰ ἀγοράσουν θύματα νὰ θυσιάσουν (135-143). Στὴν πραγματικότητα ὁ Πλοῦτος εἶναι ὁ τελικὸς σκοπὸς, ἀλλὰ καὶ ἡ προϋπόθεση κάθε ἀνθρώπινης ἐνέργειας. Ὁ Χρεμύλος ἐνθαρρύνεται ἀπὸ τὴν τροπὴ πού πῆρε ὡς τώρα ὁ χρησιμὸς, καὶ πιστεύει ὅτι θὰ μπορέσει νὰ γιατρέψει τὸν Πλοῦτο ἀπὸ τὴν τύφλωσιν. «Ὅταν ἀναβλέψει ὁ Πλοῦτος, τότε θὰ πηγαίνει μόνο στοὺς τίμιους ἀνθρώπους. Αὐτὸ θὰ ἔχει συνέπεια —πράγμα πού δὲν ξεκαθαρίζεται ἐντελῶς— ὅτι κανένας δὲν θὰ ἔχει πιά λόγο νὰ καταφεύγει στὴν ἀτιμία.

Ὁ Καρίων συγκεντρώνει τοὺς φίλους τοῦ Χρεμύλου, γέροντες πού δουλεύουν σκληρὰ καὶ πιστεύουν πὼς εἶναι φτωχότεροι ἀπὸ ὅσο πρέπει. Ἀρχικὰ τοὺς περιπαίζει, καὶ αὐτοὶ λυσοῦν ἀπὸ τὸ κακό τους, ἀλλὰ στὸ τέλος τοὺς ἀναγγέλλει τὸ καλὸ μαντάτο. Οἱ γέροι χορεύουν ἀπὸ χαρὰ καὶ τραγουδοῦν σὲ διαδοχικὲς στροφές μαζὶ μὲ τὸν Καρίωνα ἕνα παιχιδιάρικο τραγούδι ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὴν Ὀδύσσεια. Στὸ μεταξὺ ὁ Χρεμύλος ἔστειλε νὰ φωνάξουν τὸν φίλο του Βλεψίδημο, πού ὑποπτεύεται ὅτι ὁ Χρεμύλος πλούτισε μὲ ἀνέντιμο τρόπο. Τελικὰ ὁ Χρεμύλος τὸν πείθει γιὰ τὴν ἀλήθεια καὶ τοῦ ἀνακοινώνει τὴν πρόθεσή του νὰ ὀδηγήσει τὸν Πλοῦτο στὸ ἱερὸ τοῦ Ἀσκληπιοῦ, μήπως γίνεῖ θαῦμα καὶ γιατρευτεῖ. Ἡ συζήτησή τους διακόπτεται ἀπὸ τὸν ἐρχομὸ μιᾶς ἀπειλητικῆς γριᾶς πού διακηρύσσει ὅτι εἶναι ἡ Φτώχεια. Ὁ Χρεμύλος, μὲ τὴ βοήθεια καὶ τοῦ Βλεψίδημου, διαπληκτίζεται μὲ τὴ Φτώχεια, σὲ ἄγωνα πού μορφολογικὰ ἀποτελεῖ ἐκφυλισμένο μᾶλλον ἀπόγονο τῶν ἀγῶνων πού συναντήσαμε στὰ ἔργα τοῦ 5ου αἰῶνα: δὲν ὑπάρχουν χορικές εἰσαγωγὲς ἢ σχόλια —μόνο μιὰ παρότρυνση τοῦ χοροῦ (πρὸς τὸν Χρεμύλο, στὴν ἀρχή)— καὶ ὁ χωρισμὸς σὲ δύο μέρη δὲν εἶναι ξεκάθαρος. Ἡ Φτώχεια ἰσχυρίζεται ὅτι, χωρὶς τὸ φόβο πού αὐτὴ ἐμπνέει στοὺς ἀνθρώπους, κανένας δὲν θὰ παράγει καὶ δὲν θὰ εἰσάγει τίποτε· ἂν ἔχουν ὅλοι χρήματα, τὸ ἀποτέλεσμα θὰ εἶναι νὰ μὴν ὑπάρχει τίποτε νὰ ἀγοράσουν. Ἀπορρίπτει τὸν δυσφημητικὸ χαρακτηρισμὸ τῆς φτώχειας ὡς «ζητιανιάς», καὶ ξεχωρίζει τίς δύο αὐτὲς ἔννοιες· ἀλλὰ καθὼς ὁ διαχωρισμὸς αὐτὸς δὲν ἱκανοποιεῖ οὔτε τὸν Χρεμύλο οὔτε τὸν Βλεψίδημο, ἡ Φτώχεια εἶναι καταδικασμένη νὰ νικηθεῖ στὴ συζήτηση, καὶ τὸ βάζει στὰ πόδια ξεστομίζοντας τὴν ἀπειλή (608 κ.έ.):

Μά νὰ ξέρετ' ἐσεῖς | πὼς ξανὰ θὰ μὲ κράξεν' ἐδῶ.

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ

Ὁ Χρεμύλος καὶ ὁ Καρίων φεύγουν τώρα γιὰ τὸ ἱερὸ τοῦ Ἀσκληπιοῦ μαζί με τὸν Πλοῦτο, καὶ ἀμέσως μετὰ (δηλαδή ἔπειτα ἀπὸ ἓνα χορικό τραγούδι; πρβ. σ. 268) ὁ Καρίων γυρίζει καὶ φέρνει στὴ γυναίκα τοῦ Χρεμύλου τὴν καλὴ εἰδήση ὅτι ἡ θεραπεία πέτυχε. Περιγράφει ὅλη τὴ διαδικασία, σὲ μιὰ μεγάλη καὶ πολὺ παραστατικὴ διήγηση, πού μεταξὺ ἄλλων περιλαμβάνει τὴν ἀφήγηση τῆς κακοτυχίας τοῦ πολιτικοῦ Νεοκλείδη (πού προσπάθησε καὶ αὐτὸς νὰ γιαιτρέψει τὴν ὀφθαλμία του), τὴν ἀπληστία τοῦ ἱερέα πού μάζευε ὅλα τὰ φαγώσιμα πού πρόσφεραν στὸ θεό, καί, φυσικά, τὴν πορδὴ πού ἄφησε ἀπὸ τὸ φόβο του ὁ ἴδιος μόλις εἶδε τὸν Ἀσκληπιὸ νὰ πλησιάζει, πράγμα πού σκανδάλισε τὶς θεές τῆς ἀκολουθίας τοῦ θεοῦ. Τώρα ἐπιστρέφει καὶ ὁ Πλοῦτος, χαιρτώντας με τραγικὸ ὕφος τὴν Ἀττικὴ, καὶ ἀπὸ κοντὰ ἀκολουθεῖ ὁ Χρεμύλος.

Μὲ θαυμαστὸ τρόπο τὸ σπίτι τοῦ Χρεμύλου πλημμυρίζει τώρα με πλοῦτη, ἡ στέρνα του γεμίζει λιόλαδο, καὶ ὅλα τὰ πῆλινα σκεύη γίνονται χρυσὰ καὶ ἀσημένια. Τὸ ὑπόλοιπο ἔργο παρουσιάζει ὅσα συμβαίνουν τώρα πού ὁ Πλοῦτος μπορεῖ πάλι καὶ βλέπει ὁ Ἀριστοφάνης ὅμως δὲν ἀκολουθεῖ με συνέπεια καμὴ ἀπὸ τὶς δύο προοπτικὲς πού ἐμφανίζονται: ὁ καθέννας νὰ εἶναι τώρα πλούσιος, ἢ τώρα νὰ πλουτίζουν οἱ καλοί, καὶ οἱ κακοὶ νὰ φτωχαίνουν. Οἱ δύο πρῶτοι πού φτάνουν ἀνήκουν στὴ δευτέρη περίπτωση: ἓνας καλὸς ἄνθρωπος ἀνακαλύπτει ξαφνικά ὅτι πλούτισε καὶ ἔρχεται νὰ ὑποβάλει τὰ σεβάσματά του στὸν Πλοῦτο, ἐνῶ ἓνας καταδότης πού παρουσιάζεται θρηνεῖ γιὰ τὴ φτώχεια του. Τὸ δεύτερο ζευγάρι τὸ ἀποτελοῦν μιὰ γριά καὶ ἓνας νεαρός, τὸν ὁποῖο συντηροῦσε ἡ γριά ὡς ἐραστὴ τῆς δίνοντάς του πλουσιοπάροχα δῶρα. Καθὼς τώρα ὁ νεαρὸς πλούτισε ξαφνικά, δὲν ἔχει πιὰ ἀνάγκη νὰ κρύβει τὴν περιφρόνησή του γιὰ τὶς ρυτίδες πού σκεπάζει ἡ γριά με τὰ φτιασίδια τῆς. Ἐμεῖς αὐτὸν τὸ νεαρὸ δὲν θὰ τὸν θεωρούσαμε «δικαίον»: ἴσως ὅμως γιὰ τοὺς Ἀθηναίους ἡ ἀχαριστία του πρὸς τὴν παλιόγρια νὰ μὴ δημιουργοῦσε κανένα ἀπολύτως ἠθικὸ θέμα: ἂν θυμηθοῦμε τὴ σκαιότητα πού συνάντησε ὁ καταδότης, οἱ συμβουλὲς τοῦ Χρεμύλου στὸ νεαρὸ εἶναι συγκρατημένες, σχεδὸν ἐπιφυλακτικὲς. Ὅταν ὁ νέος μπαίνει στὸ σπίτι νὰ προσφέρει ἀφιερῶματα στὸν Πλοῦτο, ὁ Χρεμύλος πείθει με χαριεντισμοὺς τὴ γριά νὰ μπεῖ καὶ αὐτὴ. Ὁ ἐπόμενος πού ἐμφανίζεται εἶναι ὁ Ἐρμῆς, πού ἀπειλεῖ ὅτι οἱ θεοὶ θὰ ἐκδικηθοῦν τὸ σπιτικὸ τοῦ Χρεμύλου, γιὰτὶ κανέννας πιὰ δὲν νοιάζεται νὰ τοὺς

προσφέρει θυσίες. Ὁ Καρίων ὁμως, πού τοῦ ἀνοίγει τὴν πόρτα, δὲν ἐντυπωσιάζεται καθόλου ἀπὸ τὶς ἀπειλές, καὶ ὁ θεός, πεθαμένος τῆς πείνας, ἀναγκάζεται νὰ παρακαλέσει νὰ τοῦ δώσουν δουλειά — τελικὰ τὸν δέχονται στὸ σπίτι μὲ τὴ συμφωνία νὰ βοηθᾶ στὴν κουζίνα. Τελευταῖος ἔρχεται ἕνας ἰσρέας, πεινασμένος κι αὐτός, γιατί ὡς τώρα ζοῦσε ἀπὸ τὰ τυχερά του στὶς θυσίες. Σκέφτεται λοιπὸν ὅτι δὲν θὰ ἦταν ἄσχημη ἰδέα νὰ ἐγκαταλείψει τὸν Δία καὶ νὰ προσκολληθεῖ στὸν Πλούτο· ὁ Χρεμύλος ὁμως λέει ὅτι καὶ οἱ δύο θεοὶ εἶναι οἱ ἴδιοι, καὶ προτείνει νὰ ἐγκαταστήσουν τὸν Πλούτο στὴν Ἀκρόπολη (1192 κ.έ.),

*στή θέση τὴν παλιά, πού φύλαε πάντα
τῆς θεᾶς τὸν ὀπισθόδρομο.²*

Γιὰ τὴν ἐγκατάσταση τοῦ Πλούτου στὴν Ἀκρόπολη ὀργανώνεται λιτανεία, πού σχηματίζεται καὶ φεύγει ἀμέσως.

ΟΙ ΔΟΥΛΟΙ ΣΤΗΝ ΚΩΜΩΔΙΑ

Στὸν Πλούτο ὁ Καρίων εἶναι πολὺ σημαντικὸ πρόσωπο. Στὴν πρώτη σκηνὴ βασανίζει τὸ ἀφεντικό του νὰ τοῦ ἐξηγήσει γιατί ἔχουν πάρει ἀποπίσω τὸν τυφλὸ γέρο, καὶ δὲν πτοεῖται ἀπὸ διαταγές καὶ ἀπειλές· ἔτσι ὁ Χρεμύλος τοῦ ἐξηγεῖ τὴν κατάσταση καὶ δικαιολογεῖ τὴν ἐπιείκειά του μ' ἕνα φιλοφρόνημα πού καταλήγει σὲ χωρατὸ (26 κ.έ.):

*Καλά, θὰ πῶ· γιατί ἀπ' τοὺς δούλους μου ὄλους
ὁ πιὸ πιστὸς ἐσὺ 'σαι κι ὁ πιὸ κλέφτης.*

Στὶς προσπάθειές τους νὰ πείσουν τὸ γέρο νὰ τοὺς ἀκολουθήσει στὸ σπίτι, ὁ Καρίων καὶ ὁ Χρεμύλος συνεργάζονται σὰν δυὸ φίλοι περισσότερο παρὰ σὰν ἀφέντης καὶ δούλος, καὶ μάλιστα ὁ Καρίων καλεῖ τὰ μέλη τοῦ χοροῦ καὶ τὰ βάζει νὰ χορέψουν (μεταφορικὰ καὶ κυριολεκτικὰ). Γυρίζοντας ἀπὸ τὸ ἱερὸ τοῦ Ἀσκληπιοῦ ὁ Καρίων φτάνει πρὶν ἀπὸ τὸν Χρεμύλο, συγχαίρει τοὺς γέρους τοῦ χοροῦ γιὰ τὴν καλὴ τους τύχη, καὶ διηγεῖται στὴ σύζυγο τοῦ ἀφεντικοῦ τοῦ ὀλόκληρη τὴν ἱστορία τῆς θεραπείας. Ὁ ἴδιος πάλι

2. Μετὰ τὸν πελοποννησιακὸ πόλεμο ἡ Ἀθήνα ἔχασε τὴν ἡγεμονία της καί, μαζί μὲ αὐτὴν, τὴν εἰσφορά πού ἀποσπούσε ἀπὸ τοὺς ὑποτελεῖς συμμάχους της. Ἔτσι ὁ Ἀθηναῖος τοῦ 4ου αἰῶνα θεωροῦσε τὸν 5ο ἐποχὴ μεγάλου ἔθνικοῦ πλοῦτου. Αὐτὸ πάντως δὲν σημαίνει ὅτι ὁ μέσος Ἀθηναῖος ἦταν τὸ 388 π.Χ. πιὸ φτωχὸς ἀπὸ τὸν ἀντίστοιχό του στὰ 438 π.Χ.

κουβεντιάζει με τὸν ταλαίπωρο Ἑρμῆ καὶ τοῦ βρίσκει δουλειὰ στὴν κουζίνα· δὲν χωράει ἀμφιβολία γι' αὐτό, ἀφοῦ ὁ Ἑρμῆς τὸν λέει μετὰ τὸ δνομά του (1109 κ.έ.). Στὶς προηγούμενες σκηνές μετὰ τὸν τίμιον ἄνθρωπο, τὸν καταδότη, τὴ γριὰ καὶ τὸν νεαρό, ἡ χειρόγραφη παράδοση διχάζεται, καὶ τὰ σχόλια τῶν κωδίκων Ravnennas καὶ Venetus δείχνουν ὅτι ὁ διχασμὸς αὐτὸς ἀντιπροσωπεύει ἀρχαῖες ἐναλλακτικὲς ἐρμηνεῖες: ἄλλοι θεωροῦσαν ὅτι τὰ πρόσωπα αὐτὰ ἀπευθύνονται στὸν Καρίωνα, καὶ ἄλλοι ὅτι στὶς σκηνές αὐτὲς τὸ σπιτικό τὸ ἐκπροσωποῦσε ὁ ἴδιος ὁ Χρεμύλος. Εἶναι σχεδὸν βέβαιο ὅτι συνομιλητὴς τοῦ τίμιου ἀνθρώπου καὶ τοῦ καταδότη εἶναι ὁ Καρίων, γιὰ τὸς στ. 874-876 ὁ καταδότης ἀπειλεῖ νὰ διατάξει τὸ βασανισμό του, ὥσπου νὰ ὁμολογήσει τὰ ἐγκλήματα του· καὶ ὁ πιὸ αἰσχρὸς καταδότης δὲν θὰ μπορούσε εὐκόλα νὰ ξεστομίσει τόσο κενὴ ἀπειλὴ πρὸς ἐλεύθερο πολίτη. Εἶναι σχεδὸν βέβαιο ἐπίσης ὅτι συνομιλητὴς τῆς γριᾶς καὶ τοῦ νεαροῦ εἶναι ὁ Χρεμύλος, γιὰ τὸ νεαρὸς τὸν ἀποκαλεῖ «γέρο» (1066), καὶ παρακάτω ἰσχυρίζεται ὅτι «σέβεται τὴν ἡλικία του» (1077)· κανεὶς ἐλεύθερος πολίτης δὲν θὰ μπορούσε νὰ πεῖ ὅτι αἰσθάνεται ἀπέναντι σὲ σκλάβο τέτοιο σεβασμὸ, παρὰ μόνον μετὰ βαρὺ σαρκασμὸ, πράγμα πού στὸ σημεῖο αὐτὸ θὰ ἦταν τελείως ἀσυμβίβαστο μετὰ τὸ κωμικὸ πνεῦμα τῆς στιγμῆς. Στὴν τελευταία σκηνὴ τοῦ ἔργου συνομιλητὴς τοῦ ἱερέα εἶναι πάλι ὁ Χρεμύλος, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸ δεσποτικὸ τοῦ ὕφος (π.χ. 1193: «*Ἄς μᾶς φέρει ἕνας ἐδῶ...*»). Ἔτσι ἔχουμε: Καρίων, 802-958· Χρεμύλος, 959-1096· Καρίων, 1097-1170· Χρεμύλος, 1171-1207 — ἡ ἰσορροπία τῶν δύο ρόλων εἶναι σχεδὸν τέλεια στὸ τελευταῖο τρίτο τοῦ ἔργου· ὡς τὸ σημεῖο ὅμως ἐκεῖνο ὁ ρόλος τοῦ Καρίωνα εἶναι μεγαλύτερος, καὶ ἡ αὐτοπεποίθησις πού δείχνει καθὼς συνομιλεῖ μετὰ τὸν τίμιον ἄνθρωπο καὶ τὸν καταδότη θὰ μᾶς ὀδηγοῦσε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι πρόκειται γιὰ ἐλεύθερο πολίτη καὶ ὄχι γιὰ δούλο.

Ὁ ρόλος αὐτὸς τοῦ δούλου εἶναι κάτι τελείως διαφορετικὸ ἀπὸ ὅτιδήποτε σχετικὸ συναντήσαμε στὶς προγενέστερες κωμωδίες. Οἱ Ἰππεῖς, οἱ Σφήκες καὶ ἡ *Εἰρήνη* ἀρχίζουν ὅλες μετὰ διάλογο ἀνάμεσα σὲ δούλους· στοὺς Ἰππεῖς ὅμως οἱ δούλοι τελικὰ ἐξαφανίζονται, ἐνῶ στοὺς Σφήκες καὶ στὴν *Εἰρήνη* ἐμφανίζονται σὲ δευτερευόντες μόνον ρόλους πρὸς τὸ τέλος τοῦ ἔργου. Στὸς Σφήκες (1292-1325), στὸ σημεῖο ὅπου ὁ δούλος τοῦ Βδελυκλέωνα Ἰρηνεῖ γιὰ τὸν τίς ἐβρεξε ὁ Φιλοκλέων, ὁ Ἀριστοφάνης καταφεύγει σὲ φτηνοὺς καὶ χοντροκομμένους ἀστεῖσμούς, τοὺς ἴδιους

πού, ένα χρόνο αργότερα, στην *Ειρήνη* (742-747), θά καταδικάσει ως ἄνοστους. Δὲν εἶναι ὅμως αὐτὰ τὰ μόνα χωρία ὅπου ὁ ποιητὴς χρησιμοποιεῖ τὴν κακομεταχείριση τῶν δούλων σὰν κωμικὸ μέσο. Ἡ κακομεταχείριση εἶναι ἀσφαλῶς τὸ θέμα πού κυριαρχεῖ στὴ *Λυσιστράτη*, 1216-1224 (πρβ. σ. 29), καὶ στοὺς *Ὀρνίθες*, 1313-1336, ὅπου τὰ ἀποθέματα φτερῶν τοῦ Πεισέταιρου τὰ μεταφέρει στὴ σκηνὴ ἕνας ἄνθρωπος-δούλος τρέχοντας ἀπελπισμένα πέρα δῶθε. Τὸν κοροϊδεύουν, τοῦ βάζουν τὶς φωνές, καὶ στὸ τέλος (ὅπως πιστεύω) τὰ πουλιὰ τοῦ τσιμποῦν τὰ ὀπίσθια μὲ τὰ μυτερά τους ράμφη. Ἐκπληξὴ μᾶς προκαλεῖ ὅταν διαπιστώνουμε —καὶ αὐτὸ δὲν ἰσχύει μόνο γιὰ τὸν Ἄριστοφάνη, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴ νέα κωμωδία— ὅτι οἱ δούλοι παρουσιάζονται στὴν κωμωδία νὰ μιλοῦν σωστὰ ἑλληνικά. Οἱ Σκύθες ἀστυνομικοί, δούλοι τοῦ δημοσίου, μιλοῦν τὰ ἑλληνικὰ βραβραρίζοντας, ὅπως οἱ ξένοι· οἱ ἰδιωτικοὶ ὅμως δούλοι, ὅταν μιλοῦν, δὲν ξεστομίζουν κανέναν σολοικισμό ἢ φραστικὴ ἀνακρίβεια ἀπὸ αὐτὲς πού χαρακτηρίζουν στὴ σημερινὴ κοινωπία τὸ λόγο τῶν ἀμόρφωτων ἀνθρώπων· ἐπίσης δὲν διακρίνουμε συντακτικὲς διαφορὲς ἀνάμεσα στὴν ὁμιλία τῶν δούλων καὶ τὴ γλώσσα τῶν ἐλεύθερων πολιτῶν. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ ἢ μετατόπιση τοῦ δραματικοῦ κέντρου βάρους ἀπὸ τοὺς ἐλεύθερους πολίτες στοὺς δούλους παρουσιάζεται εὐκόλῃ.

Στοὺς *Βατραχούς* ὁ Ξανθίας ἀποτελεῖ ἀληθινὸ πρόδρομο τοῦ Καρίωνα: ἀπὸ τὴ στιγμή πού ὁ Διόνυσος ἐγκαταλείπει τὸ σπίτι τοῦ Ἡρακλῆ, ὁ Ξανθίας κατὰ περίεργο τρόπο κυριαρχεῖ ἀπόλυτα στὸν ματαιόδοξο καὶ φοβητσιάρη ἀφέντη του. Εἶναι σκληροτράχηλος, θαρραλέος καὶ ἐπινοητικὸς, καὶ δὲν μᾶς ἐκπλήσσει ὅταν σὲ λίγο ἀνακαλύπτουμε ὅτι ὁ Διόνυσος μεταβάλλεται ἀπὸ ἀφεντικὸ σὲ ἰκέτη: μετὰ τὴ συνάντησή τους μὲ τὴν ξενοδόχα ὁ θεὸς θέλει νὰ φορέσει καὶ πάλι ὁ Ξανθίας τὰ χαρακτηριστικὰ ροῦχα τοῦ Ἡρακλῆ (579-589):

ΔΙΟΝΥΣΟΣ: Ἄν τὸν Ξανθία δὲν ἀγαπῶ, ἄς πεθάνω.

ΞΑΝΘΙΑΣ: Σώπα, καὶ ξέρω πού τὸ πᾶς· γιὰ πάψε.

Ἐγὼ Ἡρακλῆς δὲν ξαναγίνομαι, ὄχι.

ΔΙΟΝΥΣΟΣ: Ὡ μὴν τὸ λές αὐτό, καλὲ Ξανθία.

ΞΑΝΘΙΑΣ, σαρκαστικά: Καὶ πῶς ἐγώ, ὁ θνητὸς μαζί καὶ δούλος, ὁ γιὸς μορῶ νὰ γίνω τῆς Ἀλκμήνης;

ΔΙΟΝΥΣΟΣ: Τὸ ξέρω, ἔχεις θυμώσει· κι ἔχεις δίκιο· καὶ νὰ μὲ δείρεις, δὲ θ' ἀντιμιλήσω.

Ἄλλ' ἂν σοῦ ξαναπάρω αὐτὰ τὰ ρούχα,
κακό χαμό σφάμελα νὰ βροῦμε,
ὁ ἴδιος ἐγώ, ἡ γυναικα, τὰ παιδιά μου,
κι ὁ Ἀρχέδημος μαζί μας, ὁ τσιμπλιάρης.³

ΞΑΝΘΙΑΣ: Μὲ αὐτοὺς τοὺς ὄρους, ναί· δεχτός εἶν' ὁ ὄρκος.

Ὅπως ὁ Ξανθίας προετοιμάζει τὸ ἔδαφος γιὰ τὸν Καρίωνα, ἔτσι καὶ ὁ Καρίων προετοιμάζει τὸ ἔδαφος γιὰ τοὺς γεμάτους αὐτοπεποιθήση, ἐπιβλητικότητα καὶ καπατσοσύνη δούλους πού θὰ συναντήσουμε στὴ νέα κωμωδία —στὸ μεγάλο χρονικὸ διάστημα πού μεσολαβεῖ ἀπὸ τὴ μιὰ ὡς τὴν ἄλλη φάση, ἡ ἐξέλιξη τῆς κωμωδίας δὲν μᾶς εἶναι γνωστὴ παρὰ σχεδὸν ἀποκλειστικὰ ἀπὸ πλήθος ἄσχετα μεταξὺ τους ἀποσπάσματα καὶ πληροφορίες. Στὸν Δύσκολο τοῦ Μενάνδρου (181-184), ὁ Σώστρατος, ἀνίκανος νὰ βρεῖ τρόπο γιὰ νὰ πετύχει τοὺς σκοποὺς του, ἀνακοινώνει ὅτι ἀποφάσισε νὰ συμβουλευτεῖ τὸ δούλο τοῦ πατέρα του, τὸν Γέτα, πού εἶναι «σπίθα» καὶ πραγμάτων ἔμπειρος παντοδαπῶν. Ὅπως ἔρχονται τὰ πράγματα, ἡ εὐνοϊκὴ ἐξέλιξη τῆς ὑπόθεσής του δὲν ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸν Γέτα, καί, καθὼς φαίνεται, ὁ Μένανδρος χρησιμοποιοῖ ἐδῶ ἀπλῶς ἕναν κοινὸ τόπο, τὴν ἐξάρτηση τοῦ νεαροῦ ἀφεντικοῦ ἀπὸ τὸν πανοῦργο δούλο, θέμα γνωστὸ ἤδη καὶ καθιερωμένο στὴ νέα κωμωδία· ἴσως μάλιστα ἄλλοι ποιητὲς νὰ παρουσίαζαν αὐτὴ τὴν ἐξάρτηση σὲ μορφή ἐντονότερη ἀπὸ ὅ,τι ὁ Μένανδρος. Τὰ τέλη τοῦ 4ου αἰῶνα οἱ δούλοι παίζουσαν ὀπωσδήποτε πολὺ σημαντικότερο ρόλο στὴν κωμωδία ἀπὸ ὅ,τι τὸν 5ο αἰῶνα: ἀπὸ τὸν Γέτα ἀκριβῶς ξεκινᾷ, στὴν τελευταία σκηνὴ τοῦ Δύσκολου, τὸ χοροπηδητό, τὸ τραγούδι καὶ ἡ γροθοπατινάδα πού ἀκολουθοῦν τὴ λύση τῶν προβλημάτων πού ἀντιμετώπισαν ὁ Σώστρατος, ὁ Γοργίας καὶ ἡ Μυρρίνη, καὶ ὁ Γέτας πάλι ἀπευθύνει στοὺς θεατὲς τὰ τελευταῖα λόγια τοῦ ἔργου.

Ἄβέβαιο εἶναι ἂν καὶ ὡς ποῖο σημεῖο ἡ αὐξανόμενη σπουδαιότητα τῶν δούλων στὴν κωμωδία τοῦ 4ου αἰῶνα θὰ μπορούσε ἢ θὰ ἔπρεπε νὰ συσχετιστεῖ μὲ κοινωνικὲς καὶ πολιτιστικὲς μεταβολές. Ἀπὸ τίς σημαντικότερες κατηγορίες τεκμηρίων γιὰ τέτοιου εἶδους μεταβολές εἶναι τὰ ἀξιολογικὰ κριτήρια πού φαίνεται νὰ υἱοθετοῦν οἱ ῥήτορες στὸ δικαστήριο, ὅταν ἐξαίρουν τὴ δική

3. Ὁ Ἀρχέδημος ἦταν διάσημος πολιτικὸς τῆς ἐποχῆς τῶν Βασιλέων· ὁ ποιητὴς, μνημονεύοντάς τον στὴν κωμωδία, μᾶς προσφέρει ἕνα χαρακτηριστικὸ δείγμα «ἀπόκρισης» ἀπὸ τὴ δραματικὴ πλοκή.

τους προσωπικότητα στους δικαστές και κατασπιλώνουν τόν αντίπαλό τους: καθώς όμως μᾶς ἔχουν σωθεῖ πάρα πολλά ρητορικά κείμενα ἀπὸ τὸν 4ο αἰώνα και πολὺ λίγα ἀπὸ τὸν 5ο, ὑπάρχει πάντοτε ὁ κίνδυνος νὰ σχηματίσουμε ὑπερβολικὴ εἰκόνα γιὰ τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα στὶς «σκληρὲς» ἀρετὲς τοῦ 5ου αἰώνα και στὶς «ἡπιες» ἀρετὲς τοῦ 4ου. Ὡστόσο ἀποτελεῖ γεγονὸς ὅτι ἡ κωμωδία τὸν 4ο αἰώνα ἔγινε «ἡπιότερη», ἀποβάλλοντας προοδευτικὰ τὰ στοιχεῖα τῆς βίας, τῆς χυδαιότητος και τοῦ ἐρωτισμοῦ ἀπὸ τὰ κεντρικὰ πρόσωπα, πού ἡ εὐτυχία και ἡ ἐπιτυχία τους ἀποτελοῦν τὸ τέρμα στὶς ὑποθέσεις τῶν κωμωδιῶν. «Ὅσο ὅμως τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ἐξακολουθοῦσαν νὰ εἶναι εὐπρόσδεκτα στὴν κωμωδία, ἦταν φυσικὸ νὰ μεταφερθοῦν σὲ χαρακτῆρες δούλων-κατεργάρηδων, παμπόνηρων, ἰδιοτελῶν και προσγειωμένων στὴν πραγματικότητά. Ὁ θεσμὸς τῆς δουλείας, ὅπως και κάθε ἄλλο θεσμὸς, ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 5ου αἰώνα και μετὰ ἄρχισε νὰ ἀπασχολεῖ θεωρητικὰ τοὺς διανοομένους· ἤδη ὁ Εὐριπίδης (ἀπ. 511)⁴ ἐκφράζει τὶς ἀπόψεις του γιὰ τὸ θέμα τῆς δουλείας, λέγοντας ὅτι ὁ δούλος ἐνδέχεται νὰ εἶναι καλύτερος ἄνθρωπος ἀπὸ τὸ ἀφεντικὸ του, ἢ ὅτι κανένας δὲν εἶναι γεννημένος δούλος. Ἄλλο ὅμως εἶναι νὰ παραδέχεται κανεὶς τὴν ὀρθότητα τῶν ἀπόψεων αὐτῶν, ἢ και νὰ τὶς χειροκοπεῖ στὸ θέατρο μουρμουρίζοντας «αὐτὴ εἶναι ἡ ἀλήθεια», και ἄλλο νὰ προχωρεῖ στὴν ἀπελευθέρωση τῶν δούλων του. Εἶναι τὸ ἴδιο σὰν νὰ παραδέχεται κανεὶς ὅτι «ἡ σάρκα εἶναι ἀδύνατη», χωρὶς αὐτὸ βέβαια νὰ δυναμώνει τὴ σάρκα. Ὡστόσο ὅλα αὐτὰ βοήθησαν πιθανότατα νὰ δημιουργηθεῖ μιὰ εἰδικὴ σχέση ἀνάμεσα στὸ κοινὸ και στοὺς δούλους τῆς κωμωδίας, σχέση τὴν ὁποία μπορούσαν νὰ ἐκμεταλλεῦτοῦν μὲ ἐπιτυχία οἱ ποιητές.

ΠΛΟΥΤΟΣ ΚΑΙ ΗΘΙΚΗ

Παρατηρήσαμε ἤδη (σ. 276) ὅτι, συγκριτικὰ μὲ τὴ γεωργία, τὶς τέχνες και τὸ λιανικὸ ἐμπόριο, ἢ συμμετοχὴ τῶν Ἀθηναίων πολιτῶν στὴ βιομηχανία και στὸ διακομιστικὸ ἐμπόριο μὲ κέντρο τὴν Ἀθήνα ἦταν λιγότερο σημαντικὴ, καθὼς και ὅτι ὁ ρυθμὸς τῆς τεχνολογικῆς προόδου τῆς βιομηχανίας ἦταν, μὲ τὰ σημερινὰ

4. Γιὰ τὶς ποικίλες πλευρὲς τοῦ θεσμοῦ τῆς δουλείας στὸν ἑλληνικὸ κόσμο, βλ. M. I. Finley (ἐκδ.), *Slavery in Classical Antiquity: Views and Controversies* [Ἡ δουλεία στὴν κλασικὴ ἀρχαιότητα: ἀπόψεις και διαφωνίες], Καίμπριτζ 1960, ἰδιαιτέρως τὰ κεφ. I, IV και V.

κριτήρια, ἐξαιρετικά ἀργός. Γιὰ τοὺς λόγους αὐτοὺς οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες εἶχαν τὴν τάση νὰ συνδέουν τὸν πλοῦτο καὶ τὴ φτώχεια περισσότερο μὲ τὴν τύχη καὶ λιγότερο μὲ τὴ σωστὴ διαχείριση ἢ τὸ ἐπιχειρηματικὸ πνεῦμα. Οἱ ἄνθρωποι φτώχαιναν ἀπὸ τὴν κακοκαιρία, τὶς γεωργικὲς καὶ κτηνοτροφικὲς ἀσθένειες, τὶς ἐνέργειες τοῦ ἐχθροῦ ἢ τὴν ἀπώλεια ἐνὸς φορτίου στὴ θάλασσα· φτώχαιναν ἐπίσης ἀπὸ τὰ ἐξουθενωτικὰ πρόστιμα ποὺ τοὺς ἐπέβαλλαν καμιά φορὰ γιὰ πολιτικὰ καὶ διοικητικὰ ἀδικήματα, ἢ ἀπὸ τὴν ἰσχυρὴ ἠθικὴ καὶ κοινωνικὴ ὑποχρέωση ποὺ ἐνιωθαν νὰ παρασταθοῦν σὲ ἴσους συγγενεῖς καὶ φίλους τοὺς ἔπρεπε νὰ πληρώσουν τέτοιον πρόστιμο· τέλος, ἀπὸ ἀπάτη σὲ θέματα κληρονομιάς, δανεισμοῦ καὶ ἄλλων συμβατικῶν ὑποχρεώσεων, ἀπάτη ποὺ διέπρατταν εἰς βάρος τοὺς ἄνθρωποι ἀνέντιμοι ἀλλὰ ἐπινοητικοί, ποὺ κατόρθωναν νὰ μὴν τοὺς πιάνει ἡ σιμπίδα τοῦ νόμου. Τὰ ἔγγραφα ἀποδεικτικὰ στοιχεῖα ἔπαιζαν πολὺ μικρὸ ρόλο στὶς νομικὲς ὑποθέσεις, ἐνῶ ἀντίθετα ἦταν μεγάλη ἡ σημασία τῶν ἐνορκῶν μαρτυριῶν· ἔτσι, ἡ κατασκευὴ ἀποδείξεων μὲ (ἀμειβόμενους) ψευδομάρτυρες ἀποτελοῦσε μέσο προσφορότερο ἀπὸ ὅ,τι σήμερα: ἀπὸ ἐδῶ ξεκινᾷ ἡ βασικὴ ἰδέα τοῦ Πλούτου ὅτι οἱ ἄνθρωποι πλουτίζουν μὲ τὴν ἀνεπιτιμότητα καὶ μένουν φτωχοὶ ἂν εἶναι τίμιοι. Ὁ βιομήχανος ἦταν ἄνθρωπος ποὺ ἀπασχολοῦσε δούλους γιὰ τεχνίτες· δὲν ἦταν ἐργοδότης ποὺ ἀπασχολοῦσε συμπολίτες του γιὰ τεχνίτες μὲ μισθό. Πραγματικά, ἐλάχιστοι πολῖτες ἔβρισκαν ἀπασχόληση ὡς ὑπάλληλοι σὲ ἄλλους πολῖτες, καὶ ἔτσι τὸ πρόβλημα τοῦ πλοῦτου, τῆς φτώχειας καὶ τῆς δίκαιης κατανομῆς τῶν ἀγαθῶν κανένας δὲν μπορούσε νὰ τὸ συλλάβει ὡς συνάρτηση τῆς κατανομῆς τῶν κερδῶν ἀνάμεσα στὸ κεφάλαιο καὶ τὴν ἐργασία.

Ἡ ἰδέα ὅτι οἱ θεοὶ τιμωροῦν τὴν ψευδορκία ἦταν κοινὴ πίστη ἤδη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ποὺ περιγράφει ὁ Ὅμηρος, καί, καθὼς ὁ ὄρκος ἀποτελοῦσε οὐσιαστικὸ μέσο ὅταν κανεὶς προσπαθοῦσε νὰ ἀκυρώσει ἢ νὰ κατοχυρώσει μιὰ ἀδικία στὸ δικαστήριον, δὲν ὑπῆρχε γενικὰ καθαρὴ διάκριση ἀνάμεσα στὴν τιμωρία τῆς ψευδορκίας καὶ τὴν τιμωρία τῆς ἀνεπιτιμότητας καὶ τῆς ἀδικίας. Ὁ Ἡσίοδος παρουσιάζει μιὰ θετικὴ πλευρὰ αὐτῆς τῆς ἀντίληψης ὅταν λέει (*Ἔργα καὶ Ἡμέραι*, 225-285) ὅτι ὁ Δίας, ἐνῶ στέλνει πόλεμον, πεῖνα καὶ ἀρρώστιες σὲ ὅσους δικάζουν «στραβά», τοὺς δίκαιους δικαστὲς τοὺς εὐλογεῖ μὲ εἰρήνην καὶ καλὴν σοδειά. Μιὰ ματιὰ στὸ τί πραγματικὰ συμβαίνει, φτάνει γιὰ νὰ διαπιστώσει κανεὶς ὅτι στὴ ζωὴ οὔτε ἡ ἀρετὴ ἀνταμείβεται, οὔτε ἡ κακία τιμωρεῖται τό-

σο αποτελεσματικά, και έτσι την ύστερη αρχαϊκή περίοδο οι άνθρωποι έτειναν όλοένα και περισσότερο να πιστεύουν ότι η θεία δίκη έπεφτε στο κεφάλι τών παιδιών ή τών απογόνων του έγκληματία· ή αντίληψη αυτή παρούσαζε τὸ πλεονέκτημα ότι, όταν κάποιον ενάρτετο τὸν έβρισκε καταστροφή, μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι κάποιος πρόγονός του είχε άμαρτήσει. Πάντως, τήν κλασική περίοδο βλέπουμε να έγκαταλείπεται ή δοξασία αυτή, όταν άρχισαν να ισχύουν ακριβέστεροι κανόνες ήθικης, και οι άνθρωποι έδιναν μεγαλύτερη σημασία στην άτομική ευθύνη, όποτε ή συνείδησή τους δέν τούς επέτρεπε όπως πριν να άνέγονται να υποφέρει ένας άθως για τὰ κρίματα άλλων. Έπακόλουθο τής ήθικης αυτής έπιταγής ήταν να άρχίσουν οι άνθρωποι να πιστεύουν σε μιὰ μεταθανάτια κρίση, και ή πίστη αυτή έπικράτησε παραμερίζοντας τήν παραδοσιακή πίστη ότι τὸ κρίμα βαραίνει τούς απογόνους. Στους Βατράχους, 145-151, ὁ Ἡρακλῆς χρησιμοποιεῖ τήν ιδέα^δ ότι όσοι άνθρωποι περιφρόνησαν τούς νόμους πού έπιβάλλουν σεβασμὸ για τούς ξένους και τούς γονεῖς, ήταν καταδικασμένοι στὸν Κάτω κόσμο να κυλιούνται σε βόμβρορον πολὺν / και σκῶρ αείων· μιὰ κάποια συνταύτιση τών έννοιῶν «δικαιοσύνη» (ή «τιμιότητα») και «ευσέβεια» συντελείται τὸν 4ο αἰώνα, όπως βλέπουμε από τούς έπιτύμβιους έπαίνους τών νεκρῶν, από τις απόψεις πού άντικατοπτρίζονται στα ρητορικά κείμενα και από τὰ ήθικολογικά αισθήματα πού διαπιστώνουμε στην κωμωδία. Δέν μᾶς εἶναι πάντως εύκολο να ξέρουμε ως ποιὸ βαθμὸ πίστευε τὸ κοινὸ τοῦ Πλούτου ότι οι θεοὶ έπιβραβεύουν τήν άρετή και τιμωροῦν τήν κακία όσο διαρκεί ή ζωή πάνω στην γῆ. Μπορεῖ κανείς να συγκεντρώσει χωρία από όπου να συνάγεται λογικά μιὰ

5. Προτιμῶ τήν έκφραση «χρησιμοποιεῖ τήν ιδέα», και όχι «εκφράζει τήν πίστη», γιατί ή συγκεκριμένη άναφορά πραγματικῶν άμαρτημάτων στο έργο οδηγεί σε μερικά άμαρτήματα κωμικά, και ακόμη γιατί οι άρχαῖοι Έλληνες ποιητές θά ήταν πρόθυμοι να υιοθετήσουν όποιαδήποτε δοξασία για τή μεταθανάτια ζωή, άρκεί να μπορούσε να τῆ σχολιάσει ένας λογικός άνθρωπος λέγοντας «Πού ξέρεις; ίσως και να κρύβει κάποια αλήθεια». Και αυτός όμως ὁ περιορισμός θά μπορούσε να μὴ ισχύει για έναν κωμωδιογράφο πού αναζητοῦσε υλικὸ κατάλληλο για κωμική εκμετάλλευση. "Όταν ὁ Τρυγαῖος έπιστρέφει από τὸν οὐρανὸ, ὁ δούλος του τὸν ρωτᾷ (Εἰρήνην, 832 κ.έ.):

"Όταν κανείς πεθαίνει, λέν πως τάχα / γινόμεστε ἄστρα· αλήθεια;

Ἵ Τρυγαῖος (μόνο και μόνο για να δώσει άφορμὴ σε άλλεπάλληλα άστεῖα) τὸν βεβαιώνει ότι έτσι εἶναι. Μᾶς εἶναι άδύνατο να ξέρουμε πόσοι άνθρωποι πίστευαν πραγματικά κάτι τέτοιο.

ΠΛΟΥΤΟΣ ΚΑΙ ΗΘΙΚΗ

τέτοια πίστη: ίσως όμως να μην έχουν μεγαλύτερη σημασία από όση το θαυμαστικό «ὦ Θεέ μου» λ.χ. στα χείλη ενός άγνωστιστῆ. Ὁ εὐμετάβολος καὶ ἀπρόβλεπτος χαρακτήρας τῆς τύχης ἐντυπωσιάζει καὶ ἀπασχολεῖ τοὺς Ἕλληνας τοῦ 4ου αἰώνα περισσότερο ἀπὸ τὴν ἀνταμοιβὴ τῆς ἀρετῆς. Στὴν ἀρχὴ τοῦ Πλούτου ἡ σχέση ἀρετῆς καὶ πλούτου ἐμφανίζεται ἀντιστρόφως ἀνάλογη, καὶ ὁ μόνος τρόπος γιὰ νὰ ἀλλάξει ἡ ἀναλογία αὐτὴ εἶναι τὸ ἴδιο ἀσυμβίβαστος μὲ τὴν πραγματικότητα ὅσο καὶ τὰ μέσα πὺν χρησιμοποίησε ὁ Τρυγαῖος γιὰ νὰ ἐπιτύχει εἰρήνην. Ὁ Πλούτος σχετίζεται λιγότερο μὲ θέματα οἰκονομίας καὶ κοινωνιολογίας καὶ περισσότερο μὲ τὴν μαγεία, τὴ φαντασία καὶ τὸ ὑπερφυσικό.

ΔΕΚΑΤΟ ΕΒΔΟΜΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΠΟΙΗΤΕΣ ΠΡΟΔΡΟΜΟΙ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

ΟΙ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ

Τὸ 486 π.Χ. οἱ Ἀθηναῖοι καθιέρωσαν γιὰ πρώτη φορὰ καὶ κάλυψαν οἰκονομικὰ τὴν παρουσίαση κωμωδιῶν στὰ Μεγάλα Διονύσια· τὸ 445 π.Χ., ἢ λίγο ἀργότερα, ἡ ἴδια ἀπόφαση ἴσχυσε καὶ γιὰ τὰ Λήναια. Οἱ κωμικὲς θεατρικὲς παραστάσεις εἶναι πολὺ πιθανὸν νὰ ἀποτελοῦσαν «περιφερειακὴ ἐκδήλωση» τῶν διονυσιακῶν γιορτῶν ἀπὸ πολλὰ χρόνια, αἰῶνες ἴσως πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπίσημὴ ἀναγνώρισί τους· αὐτὸ ὅμως δὲν μποροῦσαν νὰ τὸ γνωρίζουν οἱ ἱστορικοὶ τοῦ 4ου καὶ τοῦ 3ου π.Χ. αἰῶνα — ἂν πιστέψουμε τὰ ἐπίσημα στοιχεῖα, ἡ ἀττικὴ κωμωδία ξεκίνησε τὸ 486 π.Χ. Ἀπὸ τὴ χρονολογία αὐτὴ ὡς τὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Ἀριστοφάνη μεσολάβησε ἀκριβῶς ἓνας αἰώνας. Μὲ βάση τίς πληροφορίες ποὺ ἔχουμε γιὰ τὸν ἀριθμὸ τῶν κωμωδιῶν ποὺ παίζονταν σὲ κάθε περίσταση (πληροφορίες ποὺ δὲν ἔχουν τὴν πληρότητα ποὺ θὰ θέλαμε) μποροῦμε νὰ ὑπολογίσουμε ὅτι τὰ ἑκατὸ αὐτὰ χρόνια πρωτοπαίχτηκαν τουλάχιστον 600 κωμωδίαις — ἴσως ὁ ἀριθμὸς νὰ πλησιάζει περισσότερο τίς 700. Γνωστὰ μᾶς εἶναι τὰ ὀνόματα πενήντα περίπου δραματουργῶν ποὺ ἡ σταδιοδρομία τους τοποθετεῖται, ἢ τουλάχιστον ἀρχίζει, αὐτὰ τὰ χρόνια, καθὼς καὶ οἱ τίτλοι τῶν μισῶν περίπου ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν κωμωδιῶν. Σὲ μερικὲς περιπτώσεις γνωρίζουμε μόνο τὸν τίτλο· ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα ὅμως ἔργα διάφοροι συγγραφεῖς τῆς ἑλληνιστικῆς καὶ τῆς ρωμαϊκῆς περιόδου μᾶς διασώζουν πάνω ἀπὸ 4.000 λέξεις, φράσεις, στίχους ἢ καὶ χωρία. Τὸ ὕλικὸ αὐτὸ πλουτίστηκε τὴν ἐποχὴ μας, μὲ τὴν ἀνακάλυψη σπαραγμάτων ἀπὸ παλαιὰ ἀντίγραφα σὲ πάπυρο.

Στὰ σωζόμενα παραθέματα καὶ ἀποσπάσματα, ἀπὸ τοὺς χαμένους δραματουργοὺς ἀντιπροσωπεύονται περισσότερο ὁ Κρατίνος, ὁ Εὐπόλης, ὁ Φερεκράτης καὶ ὁ Πλάτων (ἄσχετος, ὅσο ξέρουμε, μὲ τὸν περίφημο φιλόσοφο)· οἱ δύο πρῶτοι εἶχαν γενικὰ στὴν ὕστερη ἀρχαιότητα τὴ φήμη ὅτι ἀποτελοῦσαν, μαζὶ μὲ τὸν ἴδιο τὸν Ἀριστοφάνη, τοὺς σπουδαιότερους ἐκπροσώπους τῆς κω-

ΟΙ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ

μωδίας του 5ου αιώνα. 'Ο 'Οράτιος (*Σάτιρες*, 1, 4, 1), καθώς περιγράφει την έλευθερία του λόγου όπως την άσκούσε ή κωμωδία γελοιοποιώντας τους κακοήθεις, αρχίζει: «Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae...». 'Ο 'Αριστοφάνης τους αναφέρει και τους δύο: (α) τον Εύπολη στις *Νεφέλες*, 553 κ.έ., δηχτικά, με τις εκφράσεις που χρησιμοποιούσαν οι "Έλληνες για τους αντιπάλους τους" (β) τον Κρατίνο στους *Ιππείς*, 526 κ.έ., ως ποιητή που κάποτε ήταν αγαπητός στον κόσμο, αλλά τώρα ξέπεσε και έχασε το κοινό του, καθώς επίσης (πολλά χρόνια μετά το θάνατό του) και στους *Βατράχους*, 357, ως ένσάρκωση του πνεύματος της κωμωδίας. Τα χρονολογικά δεδομένα που μπορούμε να συγκεντρώσουμε δείχνουν ότι ο Κρατίνος ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του γύρω στα μέσα του 5ου αιώνα και πέθανε, το 422 π.Χ., ενώ ο Εύπολης ξεκίνησε το 429 π.Χ. και πέθανε λίγο πριν από το τέλος του πελοποννησιακού πολέμου. Σημαντικά χρονολογικά στοιχεία για την κωμωδία μας παραδίδουν όρισμένες δημόσιες επιγραφές, που αναγράφουν τους κωμικούς ποιητές με τη χρονολογική σειρά της πρώτης τους νίκης με πρώτο βραβεῖο — φυσικά, στον κατάλογο αυτό παραλείπονται όσοι ποιητές δεν πήραν ποτέ το πρώτο βραβεῖο. Μερικές άλλες χρονολογίες συμπληρώνονται από τις σωζόμενες υποθέσεις των αριστοφανικών έργων και από μεταγενέστερους συγγραφείς, που οι πληροφορίες τους σε τελευταία αναγωγή προέρχονται από τους επίσημους καταλόγους· αυτό όμως το πλαίσιο, όπως το απαρτίζουν χρονολογίες προσδιορισμένες με απόλυτη ή σχετική βεβαιότητα, δεν είναι ικανοποιητικό, και για να συμπληρώσουμε τα χρονολογικά στοιχεία είμαστε υποχρεωμένοι να στηριζόμαστε και σε επίκαιρους υπαινιγμούς που συναντούμε στα ίδια τα παραθέματα των χαμένων έργων. Είναι δυστύχημα που λίγα μόνο αποσπάσματα περιέχουν τέτοιους υπαινιγμούς, τους οποίους άλλωστε πολλές φορές αδυνατούμε να αποτιμήσουμε σωστά· για παράδειγμα, το απόσπασμα 7 του Εύπολη:

...πλήν

ἅπαξ ποτ' ἐν Φαίαικος ἔφαγον καρίδα,

αναφέρεται πιθανότατα στον πολιτικό Φαίαικα (το όνομα είναι σπάνιο), ή δράση του οποίου τοποθετείται στα 425-415 π.Χ. περίπου· θα ήταν όμως όπωςσδήποτε λάθος να αποκλείσουμε ότι το απόσπασμα αυτό χρονολογείται μερικά χρόνια πριν από το 425

ἢ μετὰ τὸ 415. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, τὸ ἀπόσπασμα 290 τοῦ Εὐπολη:

ὦ καλλίστη πόλι πασῶν ὄσα; Κλέων ἐφορᾷ,
ὦς εὐδαίμων πρότερόν τ' ἦσθα νῦν τε μᾶλλον ἔσει,

πρέπει νὰ γράφτηκε πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Κλέωνα τὸ 422 π.Χ. Ὅταν χρονολογοῦμε ἀποσπάσματα χαμένων ἔργων, τὸ μεγαλύτερο κέρδος μας δὲν εἶναι οἱ σποραδικές πληροφορίες γιὰ τὴν πολιτικὴ ἱστορία, ποῦ κι αὐτὲς ἀποτελοῦν βέβαια κέρδος· πῶς σημαντικὸ εἶναι νὰ κατανοήσουμε, ἔστω καὶ μερικὰ, τὴ σχέση ἀνάμεσα στὴν προσωπικότητα τοῦ Ἀριστοφάνη καὶ στὸ λογοτεχνικὸ εἶδος ποῦ ὑπηρετεῖ, καὶ ἰδιαίτερα νὰ διαπιστώσουμε ὡς ποῖο βαθμὸ τὸ κοινὸ ἀπαιτοῦσε ἢ ἐπέτρεπε στοὺς κωμικοὺς ποιητὲς νὰ πρωτοτυπήσουν καὶ νὰ νεωτερίσουν. Μιὰ πολὺ σημαντικὴ διαπίστωση, ποῦ ὅλο καὶ ἐπιβεβαιώνεται μὲ τὴ διερεύνηση τῶν χρονολογικῶν δεδομένων τῆς κωμωδίας, εἶναι ὅτι, οὐσιαστικά, ἐλάχιστα πράγματα γνωρίζουμε γιὰ τὴν πρώιμη ἱστορία τῆς κωμωδίας. Στὸν κατάλογο τῶν κωμικῶν, ὅπου οἱ ποιητὲς κατατάσσονται μὲ τὴ χρονολογικὴ σειρὰ τῆς πρώτης τους νίκης στὰ Μεγάλια Διονύσια μὲ πρῶτο βραβεῖο, τὸ ὄνομα τοῦ Κρατίνου βρίσκεται στὴ δωδέκατη θέση. Ἀπὸ τὰ ἔντεκα ὀνόματα ποῦ προηγοῦνται διαβάζονται μόνον δεκατέσσερα γράμματα· ἀπὸ ἄλλες φιλολογικὲς πηγὲς μᾶς εἶναι γνωστὰ μόνον πέντε ὀνόματα ποιητῶν, γιὰ νὰ συμπληρώσουμε τὸ μεγάλο αὐτὸ χάσμα τῆς ἐπιγραφῆς, καὶ αὐτὰ πάλι ἀντιστοιχοῦν σὲ δεκατέσσερις μόνον [σωζόμενους] τίτλους κωμωδιῶν καὶ σὲ δεκαοκτῶ ἀποσπάσματα. Ἀκόμη πῶς ἀξιοσημείωτο εἶναι ὅτι, ἂν ἐπιχειρήσουμε νὰ χρονολογήσουμε τὰ ἔργα τοῦ ἴδιου τοῦ Κρατίνου καὶ τῶν ποιητῶν ποῦ παρεμβάλλονται στὸν κατάλογο τῶν νικητῶν ἀνάμεσα στὸ ὄνομά του καὶ στὸ ὄνομα τοῦ Ἀριστοφάνη (ποῦ εἶναι εἰκοστὸς δεῦτερος στὸν κατάλογο), διαπιστώνουμε ὅτι ὑπάρχουν ἐλάχιστα μόνον ἔργα ποῦ θὰ εἴχαμε λόγον νὰ τὰ χρονολογήσουμε πρὶν ἀπὸ τὸ 440, καὶ λίγα πάλι ποῦ θὰ μπορούσαμε νὰ τὰ χρονολογήσουμε πρὶν ἀπὸ τὸ 430 π.Χ.¹ Καθὼς ἡ σταδιοδρομία τοῦ Ἀριστοφάνη ἄρχισε τὸ 427, καὶ τὸ ἀρχαιότερο σωζόμενο ἔργο του χρονολογεῖται τὸ 425 π.Χ., μπο-

1. Πολλῶν πραγματικῶν ἔργων οἱ τίτλοι καὶ τὰ ἀποσπάσματα δὲν προσφέρουν ἐνδείξεις γιὰ τὴ χρονολόγησή τους. Μεγάλον μέρος τῶν μαρτυριῶν τὸ πραγματεύτηκε ὁ P. Geissler, *Chronologie der altattischen Komödie* [Χρονολογία τῆς παλαιᾶς ἀττικῆς κωμωδίας], Βερολίνο 1925 —τώρα ὁμοῦ διαθέτουμε περισσότερες μαρτυρίες.

ΟΙ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ

ροῦμε μὲ βεβαιότητα νὰ ποῦμε ὅτι τὰ στοιχεῖα πού διαθέτουμε γιὰ τὰ πρῶτα σαράντα χρόνια τῆς ἀττικῆς κωμωδίας εἶναι ἐλάχιστα καὶ ὅτι οὔτε καὶ αὐτὸ τὸ σύνολο τῶν πληροφοριῶν μας γιὰ τὴν προαριστοφανικὴ κωμωδία μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ σὲ ὄγκο μὲ τὶς πληροφορίες πού διαθέτουμε γιὰ τὰ ἔργα τῶν ἀντιπάλων του, ὅσο ζοῦσε ὁ ἴδιος. Αὐτὸν τὸ σημαντικὸ περιορισμὸ εἶναι ἀπαραίτητο νὰ τὸν ἔχουμε συνεχῶς κατὰ νοῦ, ὄχι μόνον ὅταν ἐπιχειροῦμε νὰ σχηματίσουμε κάποια ἰδέα γιὰ τὴ σημασίαν τοῦ Ἀριστοφάνη στὴν ἱστορία τῆς λογοτεχνίας, ἀλλὰ καὶ ἂν ἐνδώσουμε στὸν πειρασμὸ νὰ διατυπώσουμε ὑποθέσεις γιὰ τὶς πρῶτες ἀρχές τῆς κωμωδίας μὲ βάσιν τὰ πρῶμότερα ἔργα του.

ΕΙΔΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΚΑΙ ΝΕΩΤΕΡΙΣΜΟΙ

Ἄν γιὰ τοὺς ἀνταγωνιστὲς τοῦ Ἀριστοφάνη δὲν γνωρίζαμε ἀπολύτως τίποτε πέρα ἀπὸ ὅσα μᾶς λείει ὁ ἴδιος γι' αὐτοὺς (ἀναφέροντας τὰ ὀνόματά τους ἢ μιλώντας γενικά), καὶ ἂν per absurdum (μὲ κάποιον παραλογισμὸ) θεωρούσαμε ὅτι μιλά ὡς ἀντικειμενικὸς κριτικὸς, ἢ ἐκτίμησὴ μας γιὰ τοὺς ποιητὲς αὐτοὺς θὰ ἀκολουθοῦσε τὶς ἐξῆς γενικὲς γραμμές: οἱ ποιητὲς αὐτοὶ

(α) βασιζόνταν σὲ ὑπερβολικὰ χυδαῖα κοστούμια (*Νεφέλες*, 537-539), σὲ ξεδιάντροπους χορούς (ὅ.π., 540), σὲ χωρατὰ γιὰ τὴ φτώχεια, τὰ παράσιτα καὶ τὰ φυσικὰ ἐλαττώματα (ὅ.π., καὶ *Εἰρήνη*, 740), σὲ κοπρολογία (*Βάτραχοι*, 1-20), καὶ σὲ ἔσσοπη φασαρία καὶ βία, ὕπου (*Νεφέλες*, 541-543)

...ἂν μὲς στὸ ἔργο ἕνας γέρος μιλά, ...χτυπᾷ ἄλλο πρόσωπο μὲ ραβδί, μήπως ἔτσι οἱ χοντρές ἄνοστιές του ξεχαστοῦν'

(β) συνήθιζαν νὰ ἐπιτίθενται σὲ παρκακτικὰ πρόσωπα μόνο. Ὁ Ἀριστοφάνης ὁμως στοὺς *Ἰππεῖς* τὰ ἔβλεπε μὲ ἀντίπαλο πολιτικὰ πανίσχυρο (*Νεφέλες*, 549· *Σφήκες*, 1029-1037· *Εἰρήνη*, 751-760)· μετὰ ἀπὸ αὐτό, καὶ ἄλλοι ποιητὲς τὸν μιμήθηκαν καὶ ρίχτηκαν στὸν Ὑπέμβολο (*Νεφέλες*, 551 κ.έ.), ἀλλὰ

(γ) τὸ παρκακτράβηξαν πολὺν καιρὸ τὸ ἴδιο θέμα —ἀντὶ νὰ δώσουν ἕνα ἰσχυρὸ χτύπημα καὶ νὰ καταπιαστοῦν ὕστερα μὲ θέματα διαφορετικὰ (*Νεφέλες*, 551-559)·

(δ) τοὺς ἄρεσε νὰ ἐκμεταλλεῦνται ἀπλοϊκὰ παραδοσιακὰ θέματα τῆς κωμωδίας, ὅπως:

— τὸν λαίμαργο Ἰρακλῆ (*Εἰρήνη*, 741), καὶ

— δούλους πού έξαπατοῦν τὰ ἀφεντικά τους, ἢ προσπαθοῦν νὰ δραπετεύσουν, τρῶνε ξύλο, κλαῖνε τὰ βάσανά τους, καὶ στὴν κατάσταση αὐτὴ δίνουν λαβὴ γιὰ χιλιοειπωμένα ἀστεῖα (*Εἰρήνη*, 742-747).

Ἄν τώρα ἐξετάσουμε τὸ ἔργο τοῦ Ἀριστοφάνη, θὰ δοῦμε ὅτι καὶ ὁ ἴδιος εἶναι ἔνοχος γιὰ ὅλες τὶς ἀμαρτίες πού καταλογίζει στοὺς ἄλλους καὶ πού κατατάξαμε ὡς (α) καὶ (δ): ἄς θυμηθοῦμε π.χ. τὴν κωμικὴ ἐκμετάλλευση τῆς λαίμαργίας τοῦ Ἑρακλῆ στοὺς Ὅρνιθες, 1565-1693, καὶ τὴ βία πού ἀσκεῖ ὁ Φιλοκλέων στὸ δοῦλο (*Σφήκες*, 1292-1325), ὅπου ὁ δοῦλος μακαρίζει τὶς χελῶνες γιὰ τὸ καβούκι τους πού τὶς προστατεύει ἀπὸ μπαστουνιές.² Ὅσο γιὰ τὶς ἐπικρίσεις (β) καὶ (γ), μπορεῖ πραγματικὰ πολλοὶ ποιητὲς νὰ μὴν εἶχαν ἰδιαιτέρη πρωτοτυπία στὴν ἐκλογή τῶν θεμάτων τους. Δὲν εἴμαστε σὲ θέση νὰ ξέρουμε ὡς ποῖο βαθμὸ ἀντιστάθμιζαν τὴν ἔλλειψη αὐτὴ μὲ πρωτοτυπία στὴ διαπραγματεύουσα τῶν θεμάτων. Καὶ πάντως δὲν μπορούμε νὰ δεχτοῦμε ἀδιαιμακρῦρητα ὅσα λέει ὁ Ἀριστοφάνης, καθὼς ἀφήνει νὰ ἐννοηθεῖ ὅτι ὁ ἴδιος ἀπαξιοῦσε νὰ ἐπαναλαμβάνει συχνὰ τὰ ἴδια ἀστεῖα. Δύο Ἀθηναῖοι τῆς ἐποχῆς του, ὁ Κλεισθένης καὶ ὁ Κλεώνυμος, σατιρίζονται συστηματικὰ σὲ ἀρκετὰ ἔργα του: ὁ Κλεισθένης γιὰ τὰ οὐσιαστικὰ ἀνύπαρκτα γένια του καὶ τὴ γυναικωτὴ του ἐμφάνιση (πρῶτη φορὰ στοὺς Ἀχαρνεῖς, 117-121, καὶ τελευταία —εἰκοσι ὀλόκληρα χρόνια ἀργότερα— στοὺς Βατραχούς, 48-57, καὶ 426-428), καὶ ὁ Κλεώνυμος, ἐπειδὴ σὲ μιὰ μάχη εἶχε ἐγκαταλείψει τὴν ἀσπίδα του (πρῶτη φορὰ στοὺς Ἰππεῖς, 1372· τελευταία στοὺς Ὅρνιθες, 1474-1477, μετὰ ἀπὸ δέκα ὀλόκληρα χρόνια). Τέτοια ἀστεῖα ὁ ποιητὴς τὰ ἐπιδιώκει καμιά φορὰ κάπως βεβιασμένα, καὶ μένουμε μὲ τὴν ἐντύπωση ὅτι, ὅποιος καὶ νὰ ἦταν ὁ πραγματικὸς χαρακτήρας τοῦ ἀνθρώπου πού σατιρίζεται, στὴν κωμικὴ παράδοση εἶχε ἀποκτήσει ἓνα «πρόσωπο» ἀνεξάρτητο ἀπὸ τὸ ἀληθινό: σ' αὐτὸ τὸ πρόσωπο τὸ ἀρχικὸ παράπτωμα ἢ ἐλάττωμα ἔπαυε πιά νὰ ἔχει ἰδιαιτέρη σημασία. Ὁ τραγικὸς ὑποκριτὴς Ἠγέλογος ἔκαμε κάποτε ἓνα ὀλέθριο σφάλμα στὴν προφορά, ὅταν, παίζοντας τὸν Ὁρέστη τοῦ Εὐριπίδη, εἶπε γαλῆν ὀρῶ (μὲ περισπωμένη!) = «βλέπω μιὰ γάτα», ἀντὶ γαλῆν ὀρῶ (μὲ ὀ-

2. [Μιὰ ἀναλυτικότερη περιγραφή τῆς «ἀσυνέπειας» τοῦ Ἀριστοφάνη, πού θαρρεῖς ἐπίτηδες φρόντισε νὰ μὴν ἀποφύγει καὶ αὐτὸς τὰ «λάθη» πού καταλογίζει στοὺς ἀνταγωνιστὲς του, ὑπάρχει στὸ βιβλίο Ὁ ζωντανὸς Ἀριστοφάνης τοῦ Α. Σολομοῦ, Ἀθήνα 1961, σ. 205 κ.έ.]

ξεία) = «βλέπω καλοκαιρία». Και ὁ Ἀριστοφάνης τὸν κοροιδεῦει γι' αὐτὸ στοὺς *Βατράχους*, 302-304:

ΞΑΝΘΙΑΣ: *Κουράγιο, δλα καλὰ πᾶνε· καὶ μποροῦμε νὰ ποῦμε
δπως ὁ Ἑγέλοχος: «βλέπω μέσ' ἀπὸ τὰ κύματα πάλι μιὰ
γάτα».**3

Τὸ σχόλιο στὸν Ὀρέστη, 279, σημειώνει: *πολλοὶ μὲν οὖν αὐτὸ δι-
έπαιξαν τῶν κωμικῶν... καὶ Σαννυρίων ἐν Δανάῃ (ἀπ. 8):*

*Σὲ τί νὰ μεταμορφωθῶ λοιπόν;⁴ καὶ σὲ ποιὰ τρέπα νὰ χωθῶ;
Πρέπει νὰ σκεφτῶ. Νά — ἂν γινόμουν γάτα; Ὅμως αὐτὸς ὁ
Ἑγέλοχος θὰ μὲ πρόδινε, ὁ τραγικός, καὶ θὰ φάναζε δυνατὰ
στοὺς ἐχθροὺς μου: «βλέπω μέσ' ἀπὸ τὰ κύματα πάλι μιὰ
γάτα».*

Δὲν ξέρομε ἂν ἡ κωμωδία *Δανάη* τοῦ Σαννυρίωνα παίχτηκε πρὶν ἢ μετὰ ἀπὸ τοὺς *Βατράχους*, καὶ ἔτσι δὲν μποροῦμε νὰ βεβαιώ-
σουμε ἂν ὁ Σαννυρίων ἢ ὁ Ἀριστοφάνης χρησιμοποίησε πρῶτος
τὸ μαγατιάτικο αὐτὸ ἀστεῖο· κάποιος ὅμως ἀπὸ τοὺς δύο θὰ τὸ πῆ-
ρε ἀπὸ τὸν ἄλλο. Καὶ οἱ δύο κατονομάζουν τὸν Ἑγέλοχο, γιὰ νὰ
ἐξασφαλίσουν ὅτι θὰ καταλάβουμε ποιὸν διακωμωδεῖ τὸ ἀστεῖο·
δὲν μποροῦν νὰ τὸ θεωρήσουν ἀπὸ μόνο του, ὅπως εἶναι, κωμικό.⁵
Παρόμοιες ἀμφιβολίες, πού μᾶλλον δὲν θὰ λείψουν ποτέ, παρου-
σιάζονται σὲ πολλὲς περιπτώσεις σατιρικῶν εἰκόνων ἢ κατασκευ-
ασμένων λέξεων, πού συναντοῦμε στὰ ἔργα καὶ τοῦ Ἀριστοφάνη
καὶ ἐνὸς ἢ περισσότερων ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του.

Ἀκριβῶς ὅπως ὁ Ἀριστοφάνης κακολογοῦσε τὸ ἔργο ἄλλων
ποιητῶν, ἔτσι καὶ ἐκεῖνοι κακολογοῦσαν τὸ δικό του. Ὁ Κρατί-
νος, σὲ ἓνα χωρίο πού μᾶς διασώζει ὁ ἀρχαῖος σχολιαστὴς τοῦ
Πλάτωνα (ἀπ. 307), γράφει:

3. Στὴ σιγὴν αὐτὴ τὸ ἀστεῖο ἔχει εἰδικότερη σημασία, γιὰ τὸ νὰ δεῖ
κανεὶς γάτα ἦταν [ὅπως καὶ σήμερα] σημαδιακό· πρβ. E. K. Borthwick,
«Seeing Weasels: the Superstitious Background of the Empusa Scene
in the *Frogs*» [Τὸ νὰ δεῖς γάτα: οἱ προλήψεις πλῆω ἀπὸ τὴ σιγὴν τῆς
Ἐμπουσας στοὺς *Βατράχους*], *Classical Quarterly N.S.*, τ. XVIII, 1968,
σ. 200-206.

4. Ὁμιλητὴς πρέπει νὰ εἶναι ὁ Δίας, πού σχεδιάζει τὴν ἀποπλάνηση τῆς
Δανάης.

5. Ὁ Στράτιης (ἀπ. 60) χρησιμοποιεῖ τὸ ἴδιο ἀστεῖο πιδ πετυχημένα:
κάποιος λέει «βλέπω καλοκαιρία», καὶ ὁ ἄλλος καταλαβαίνει «βλέπω μιὰ γά-
τα», χωρὶς νὰ γίνεταί ἀναφορὰ στὸν Ἑγέλοχο, ἐκτὸς ἂν τὸ ἀπόσπασμα πα-
ραδόθηκε λειψό.

«Καὶ ποιὸς εἶσαι ἐσύ;» μπορεῖ νὰ ρωτήσῃ κάποιος ἐκλεπτυσμένος θεατῆς,⁶ κάποιος ὑπολεπτολόγος, γνωμοδιώκτης, εὐριπιδαιοστοφανίζων.

Τὰ συμφραζόμενα θὰ ἦταν ἴσως παραπλήσια μὲ τῆς *Εἰρήνης*, 43-45:

“Οποῖος θεατῆς τὸν ἐξυπνο μᾶς κάνει (αὐδοκησίσοφος),
μπορεῖ νὰ πεί: «Κι αὐτὰ ὅλα τί σημαίνουν;
Τί θέλει τὸ σκαθάρι;»

Ἡ δημιουργία μιᾶς σύνθετης λέξης ποὺ νὰ σημαίνει «κυνηγὸς ἰδεῶν» (γνωμοδιώκτης), καὶ ἡ σύνδεσή της μὲ ἄλλα σύνθετα ποὺ νὰ χαρακτηρίζουν κάποιον ποὺ οἱ προτιμήσεις του στρέφονται γιὰ τὴν τραγωδία στὸν Εὐριπίδη καὶ γιὰ τὴν κωμωδία στὸν Ἀριστοφάνη, ἀποτελοῦν μαρτυρίες ποὺ ἐνισχύουν σημαντικὰ τὸν ἰσχυρισμὸ τοῦ Ἀριστοφάνη ὅτι ἀπὸ ἀποψη τεχνικῆς τὰ ἔργα του εἶχαν πρωτοτυπία, καὶ ἀνατρέπουν ἐντελῶς τὴν ἀποψη ὅσων θὰ θεωροῦσαν βέβαιο ὅτι ὁ λογοτεχνικὸς προσανατολισμὸς τοῦ ποιητῆ ἦταν ἀπαρέργηλα ἀντιδραστικὸς. Οἱ μαρτυρίες ποὺ ἔχουμε δὲν μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ κρίνουμε ὡς ποιὸ σημεῖο τὸ σατιρικὸ πνεῦμα τοῦ Ἀριστοφάνη ἦταν πρὸ ἐγκεφαλικὸ ἀπὸ τῶν συγχρόνων του· μποροῦμε μόνο νὰ πούμε ὅτι καὶ ἐκεῖνοι σατίριζαν τὶς σύγχρονές τους ἐξελίξεις στὴ φιλοσοφία, στὶς φυσικὲς ἐπιστῆμες, στὴ μουσικὴ καὶ στὴν ποίηση· π.χ., στὸν *Χείρωνα* τοῦ Φερεκράτη (ἀπ. 145) προσωποποιημένη ἡ Μουσικὴ παραπονιέται (μὲ πονηρὰ διαφορούμενα) γιὰ τοὺς μουσικοὺς νεωτερισμοὺς ὀρισμένων ποιητῶν· στοὺς *Κραπαταλοὺς* τοῦ ἴδιου ποιητῆ εἶναι βέβαιο (ἀπ. 94) ὅτι, ὅπως καὶ στοὺς *Βατράχους*, παρουσιαζόταν νὰ μιλᾷ τὸ φάντασμα τοῦ Αἰσχύλου. Ὡστόσο μερικὲς διαφορὲς ἀνάμεσα στὸν Ἀριστοφάνη καὶ τὸν Κρατῖνο εἶναι πραγματικὰ φανερές,⁷ διαφορὲς ποὺ ἴσως νὰ ἀντιπροσωπεύουν κάποια ἀλλαγὴ στὶς προτιμήσεις τοῦ κοινοῦ ἀπὸ τὴ μιὰ γενεὰ στὴν ἐπομένῃ: τὰ σωζόμενα ἀποσπάσματα τοῦ Κρατῖνου περιέχουν δυσανάλογα πολλὲς παροιμίες καὶ παροιμιακὲς ἐκφράσεις αὐτούσιες ἢ σατιρικὰ παραλλαγμένες· καὶ ὅταν ὁ Κρατῖνος παρωδεῖ ἢ πάντως ἐκμεταλλεῖται μ' ἓναν κάποιον τρόπο τὴ σοβαρὴν ποίηση, φαίνεται ὅτι (ἀντίθετα ἀπ' ὅ,τι συνήθιζε ἡ γενεὰ τοῦ Ἀριστοφάνη) ἀντλοῦσε τὸ ὑλικὸ

6. Ἐδῶ ὑπάρχει μιὰ μικρὴ δυσκολία, στὴ γλώσσα καὶ στὸ κείμενο, ποὺ ὁμως δὲν ἐπηρεάζει ὅσα συζητοῦμε σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο.

7. Χρῶστῶ εὐγνωμοσύνη στὸν Allan M. Wilson ποὺ μοῦ τὸ ἀπέδειξε.

του βασικά από την έπική και την αρχαϊκή ποίηση και λιγότερο από την τραγωδία. Μπορούμε ακόμη να παρατηρήσουμε (αν και στο θέμα αυτό δεν είμαστε και τόσο βέβαιοι) ότι, αν έρευνήσουμε το σύνολο τῶν αποσπασμάτων από χαμένα έργα κωμικῶν ποιητῶν, θὰ βροῦμε λιγότερα παραδείγματα σάτιρας θρησκευτικῶν ἐθίμων ἀπὸ ὅσα θὰ περιμέναμε ὀδηγημένοι ἀπὸ τὴ συχνότητα ἀνάλογων παραδειγμάτων στὸν Ἀριστοφάνη. Δὲν εἶναι διόλου ἀπίθανο ὁ ποιητὴς μας νὰ εἶχε προχωρήσει πρὸς τὸ σκεπτικισμὸ καὶ τὴν ἀνευλάβεια κάπως περισσότερο ἀπὸ τὸν μέσο ἄνθρωπο τῆς ἐποχῆς του.⁸

Στὰ ἀποσπάσματα ἀναγνωρίζουμε καμιά φορά κάποιους συνδυασμοὺς μορφῆς καὶ περιεχομένου πού, μὲ βάση ὅσα γνωρίζουμε ἀπὸ τὸν Ἀριστοφάνη, φαίνεται νὰ ἀνήκουν σὲ παραβάσεις ἢ δομημένους ἀγῶνες.⁹ Τὸ πρῶτο ἀπόσπασμα τοῦ Τηλεκλειδῆ π.χ., δεκαπέντε στίχοι ἀπὸ τὸ ἔργο Ἀμφικτίονες, ἀρχίζει ὡς ἑξῆς:

*Τώρα θὰ περιγράψω («λέξω τοίνυν») ἐξαρχῆς τὴ ζωὴ πού
ἐγὼ ἔδινά στοὺς θνητοὺς [...],*

καὶ αὐτὸ μᾶς θυμίζει τὰ πρῶτα λόγια τοῦ Δίκαιου Λόγου στὸν πρῶτο ἀγῶνα τῶν Νεφελῶν (963):

*Τώρα θὰ περιγράψω («λέξω τοίνυν») ἡ ἀρχαία παιδεία πῶς
ἦταν [...]**

Τὸ θέμα στὸ χωρίο ἀπὸ τοὺς Ἀμφικτίονες ἔχει κάποια ὁμοιότητα μὲ τὴν ἀγόρευση τῆς Πενίας στὸν Πλοῦτο· ἐπίσης, καὶ τὰ τρία αὐτὰ χωρία εἶναι γραμμένα στὸ ἴδιο μέτρο. Παρόμοια, στοὺς Κόλακες τοῦ Εὐπόλη (ἀπ. 159), ἔργο πού προτίμησαν οἱ κριτὲς ἀπὸ τὴν *Εἰρήνη* τὸ 421 π.Χ., ὁ χορὸς τῶν κολάκων (ἡ παρασίτων) ἀπευθύνεται στὸ ἀχροατήριο μὲ τὰ ἑξῆς λόγια:

8. [Πέρα ἀπὸ τὴ στατιστικὴ τοῦ ἀδυναμία, ὁ συλλογισμὸς αὐτὸς προϋποθέτει ὅτι ὅσο περισσότερο ἀστεύεται μὲ τὸ θεὸ καὶ τὴ θρησκεία ὁ ποιητὴς, τόσο πὼς κοντὰ στὸ σκεπτικισμὸ καὶ τὴν ἀσέβεια βρίσκεται. Αὐτὸ νομίζουμε ὅτι δὲν εἶναι σωστὸ. Ἀντίθετα, ὅσο πὼς κοντὰ στὸ θεὸ καὶ τὴ λατρεία βρίσκεται μὴ κοινωνία ἢ ἕνας ἄνθρωπος, τόσο πὼς συχνὰ καὶ πὼς δραστικὰ εἶναι τὰ θρησκευτικὰ ἀστεία. Βλ. Φ. Κακριδῆς, *Οἱ «Ὀριθες» τοῦ Ἀριστοφάνη*, Ἀθήνα 1974, σμ. 863-888, ὅπου καὶ βιβλιογραφία.]

9. Πρβ. M. Whittaker, «The Comic Fragments in their Relation to the Structure of the Old Attic Comedy» [Τὰ κωμικὰ ἀποσπάσματα στὴ σχέση τους πρὸς τὴ δομὴ τῆς παλαιᾶς ἀττικῆς κωμωδίας], *Classical Quarterly*, τ. XXIX, 1935, σ. 181-191.

Τώρα, τὸν τρόπο ζωῆς τῶν κολάκων θὰ σᾶς τὸν ποῦμε. Ἄκουστε μόνο, γιατί εἴμαστε ἐκλεπτυσμένοι ἄνθρωποι σὲ ὅλα μας. Πρῶτα πρῶτα ἔχουμε ἓνα ἀγόρι ἀκόλουθο —ξένο τὸν περισσότερο καιρὸ ἀγόρι, ἀλλὰ γιὰ λίγο καὶ δικό μας [...]

Αὐτὸ μοιάζει μὲ τὸ ἐπίρρημα στὴν παράβαση τῶν Σφηκῶν, ὅπου ὁ χορὸς λέει (1071 κ.έ.):

Ἄν κανένας σας, θεατές μας, βλέποντας τὴν κόψη μου,¹⁰
ποῦ ἔχω μέση σὰν τῆς σφήκας, ἀπορεῖ τί νὰ ἔναι αὐτό,
κι ἄμουςος ἂν ἦταν πρῶτα, θὰ τοῦ τὸ διδάξω ἐγὼ [...]

Δυστυχῶς, ὁμοίότητες ὅπως αὐτὲς δὲν μᾶς φανερώνουν ἂν κάποιος ἀπὸ τὰ χαμένα ἔργα εἶχε ὀλοκληρωμένο ἄγωνα, ἢ ὀλοκληρωμένη παράβαση, στὴ μορφή μὲ τὴν ὁποία μᾶς εἶναι γνωστὰ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ἀπὸ τὸν Ἀριστοφάνη. Διαπιστώνουμε ἐπίσης ὅτι τὰ μετρικὰ σχήματα ποῦ χρησιμοποιοῦνται στίς ἀριστοφανικές παραβάσεις —τροχαϊκὰ τετράμετρα στὸ ἐπίρρημα, ἀναπαιστικά τετράμετρα ἢ (στίς *Νεφέλες*) εὐπολίδεια γιὰ τοὺς ἀναπαιστικούς— δὲν ἀποτελοῦν ἀπαράβατο κανόνα, ἀφοῦ τὸ χωρίο τοῦ Εὐπολη, ποῦ ἀναφέραμε προηγουμένως, χρησιμοποιεῖ ἓνα ὠραῖο μέτρο ποῦ δὲν τὸ βρῖσκουμε στὸν Ἀριστοφάνη: ἀρχίζει μὲ ἓνα ἀκατάληκτο λαμβο-χοριαμβικὸ δίμετρο καὶ ἀκολουθεῖ ἡ καταληκτικὴ μορφή τοῦ ἴδιου διμέτρου. Καμιὰ φορὰ βρῖσκουμε ἐνδείξεις ὅτι αὐτὸ ποῦ θεωρούσαμε νεωτερισμὸ, βασισμένοι ἀποκλειστικά στὸ σωζόμενον ἀριστοφανικὸ ἔργο, στὴν πραγματικότητα δὲν εἶναι. Ἡ *Λυσιστράτη* ἔχει δύο χορούς, γέρους καὶ γριές, ποῦ βρῖσκονται μεταξύ τους σὲ ἀντίθεση· τῶρα τελευταῖα ἀνακαλύψαμε ὅτι καὶ ὁ *Μαρικᾶς* τοῦ Εὐπολη, γραμμένος δέκα χρόνια νωρίτερα ἀπὸ τὴν *Λυσιστράτη*, εἶχε δύο ἀντιμαχόμενους χορούς ποῦ παρίσταναν πλούσιους καὶ φτωχοῦς.¹¹ Ἕνας μεταγενέστερος συγγραφέας μᾶς λέει ὅτι οἱ Ὀδυσσεῖς τοῦ Κρατίνου δὲν εἶχαν οὔτε χορικά, οὔτε παραβάσεις. Εἶναι δύσκολο νὰ πιστέψουμε ὅτι πραγματικά τὸ ἔργο δὲν εἶχε χορικά τραγούδια, καὶ γι' αὐτὸ εἶναι λογικὸ νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἡ πληροφορία αὐτὴ βασίζεται σὲ παρεξήγηση, ποῦ ἴσως νὰ ξεκίνησε ἀπὸ κάποια ὑπερβολή· οἱ Ὀδυσσεῖς τοῦ Κρατίνου εἶχαν

10. Στὸ κείμενο χρησιμοποιεῖται ἡ λέξη *φύσις*, ποῦ συχνὰ δηλώνει τὴν ἐξωτερικὴ ἐμφάνιση.

11. Στὸς παπύρους τῆς Ὁξυρρύγγου (*Oxyrhynchus Papyri*, τόμ. XXXV, 1968, ἀρ. 2741, σ. 55 κ.έ.) ὑπάρχουν τῶρα δημοσιευμένα ἀποσπάσματα ἀπὸ ἓνα ἀρχαῖο ἐρμηνευτικὸ ὑπόμνημα στὸν *Μαρικᾶ*.

όπωςδήποτε χορό, πού τόν βλέπουμε νά τραγουδά (ἀπ. 144):

*Σιωπή· ὄλοι τώρα σιωπή! καὶ ὄλα θὰ τὰ μάθετε. Πατρίδα
μας εἶναι ἡ Ἰθάκη καὶ ταξιδεύουμε μὲ τὸ θεϊκὸ Ὀδυσσεά.*

Οἱ στίχοι αὐτοὶ μοιάζουν νά εἶναι λόγια ἐνὸς χοροῦ πού αὐτοσυστήνεται ὅταν πρωτοπαρουσιάζεται, ἢ λίγο ἀργότερα· κάτι παρόμοιο συμβαίνει καὶ στοὺς Πλούτους¹² τοῦ Κρατίνου (ἀπ. 162α, 9 κ.έ.):

*Καὶ γιατί εἶπαμε [...] τώρα θὰ τὸ μάθετε. Εἴμαστε ἀπὸ τῆ
γενιὰ τῶν Τιτάνων καὶ μᾶς ὀνομάζουν Πλούτους, τότε
πὸν [...]*

Τὸ ἔργο αὐτὸ εἶναι πολὺ πιθανὸ νά παίχτηκε λίγα χρόνια προτοῦ ἀρχίσει ἡ σταδιοδρομία τοῦ Ἀριστοφάνη. Ἴσως νά ὑπῆρχε παραδοσιακὴ συνήθεια νά αὐτοσυστήνεται ὁ χορὸς, καθὼς ἔμπαινε, στὸ κοινό. Στὴν περίπτωση αὐτὴ οἱ ζωντανότερες καὶ περισσότερο θεατρικὲς πάροδοι τοῦ Ἀριστοφάνη ἀποτελοῦσαν νεωτερισμό. Εἶναι ὅμως ἐξίσου πιθανό, οἱ πάροδοι τοῦ Ἀριστοφάνη νά συνεχίζουν μιὰ παλαιότερη παράδοση ἀπὸ ὅπου εἶχε ἴσως ἀπομακρυνθεῖ ὁ Κρατίνος.

Ὅσα ἀποσπάσματα καὶ πληροφορίες καὶ νά ἔχουμε, μᾶς εἶναι ἀδύνατο νά ἀνασυγκροτήσουμε μὲ κάποια βεβαιότητα, ἔστω καὶ χοντρικά, τὴν πλοκὴ ἐνὸς ἔργου· οὔτε μποροῦμε εὐκολὰ νά κρίνουμε ἂν ἓνα ἀστεῖο ἦταν καλὸ ἢ κακὸ, πετυχημένο ἢ ἀδέξιο, ἀφοῦ δὲν ξέρουμε τὰ θεατρικά του συμφραζόμενα καὶ τὴ φύση τοῦ προσώπου πού τὸ ἔλεγε. Ἄν ἐξαιρέσουμε τὶς ἔντεκα σωζόμενες κωμωδίες τοῦ Ἀριστοφάνη, μιᾶς μόνο κωμωδίας τοῦ 5ου αἰῶνα μᾶς εἶναι γνωστὴ ἡ πλοκὴ, κι αὐτὸ χάρις σὲ μιὰ ἀρκετὰ ἀναλυτικὴ Ὑπόθεση πού μᾶς διασώθηκε σὲ παπυρικὸ ἀπόσπασμα· πρόκειται γιὰ μιὰ κωμωδία τοῦ Κρατίνου, πού εἶχε τὸν παράξενο τίτλο *Διονυσολέξανδρος*. Ἡ ὑπόθεση τοῦ ἔργου αὐτοῦ ἀποτελοῦσε γελοιογραφικὴ παραλλαγή τοῦ μύθου τοῦ Πάρη (Ἀλέξανδρος), ὁ ὁποῖος εἶχε δώσει τὸ βραβεῖο τῆς ὁμορφιάς στὴ θεὰ Ἀφροδίτη, προτιμώντας τὴν ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ καὶ τὴν Ἥρα. Ἡ Ἀφροδίτη τὸν ἀντάμειψε ὑποχρώνοντας τὴν Ἑλένη, τὴ σύζυγο τοῦ Μενελάου, νά τὸ σκάσει μαζί του, γεγονός πού προκάλεσε τὸν τρωικὸ

12. Στὰ ἀρχαῖα ἑλληνικά, προσωποποιημένες ἀφηρημένες ἔννοιες πού κανονικά ἀπαιτοῦν ἐνικό (π.χ. *Ἔρως*) συμβαίνει μερικὲς φορὲς νά ἐκφέρνται καὶ αὐτὲς σὲ πληθυντικό, ὅπως οἱ Χάριτες, οἱ Ὄρες, οἱ Μοῦσες κτλ.

πόλεμο. Καί στό ἔργο τοῦ Κρατίνου, ὁ Διόνυσος (μεταμφιεσμένος σέ Πάρη, ὑποθέτουμε) ἔκρινε τίς θεές καί ἔκλεβε τήν Ἑλένη γιά νά τή φέρει στήν Τροία, ὅπου ὅμως τήν ἔπαιρνε γυναίκα του ὁ πραγματικός Πάρης —καί τόν θεό τόν παρέδιδε στούς ἀγανακτισμένους Ἀχαιοούς. "Όλα αὐτά συνέβαιναν μετὰ τήν παράβαση, ὅπου ὁ χορός (τῶν Σατύρων), ὅπως τόσο συχνά στίς παραβάσεις τοῦ Ἀριστοφάνη, ἀπευθυνόταν στό κοινό λέγοντας τινά *περὶ τῶν ποιητῶν*.¹³ Μᾶς εἶναι ἀδύνατο νά ἀνασυγκροτήσουμε τήν ὑπόθεση τοῦ ἔργου πρὶν ἀπὸ τήν παράβαση, γιατί ὁ πάπυρος δὲν σώθηκε ὀλόκληρος· ὀπωσδήποτε ὅμως ὁ Διόνυσος θά μάθαινε γιά τή διαφωνία τῶν τριῶν θεαινῶν. Ἐνδιαφέρον στό ἔργο αὐτό εἶναι ὅτι ὁ Διόνυσος παρουσιάζεται σέ ρόλο ἀπατεῖνα καί γελωτοποιοῦ πού τελικά τήν παθαίνει, περίπου ὅπως καί ὁ Διόνυσος τῶν *Βατοράων* ὕστερα ἀπὸ εἴκοσι πέντε χρόνια, καθὼς ἐπίσης καί ὁ Διόνυσος τῶν *Ταξιαρχῶν* τοῦ Εὐπολη, ὅπου ὁ θεὸς παρουσιάζεται νά δυστυγεῖ ζώντας ὑποχρεωτικά τὴ σκληρὴ ζωὴ τοῦ στρατιώτη ὑπὸ τίς διαταγές τοῦ διακεκριμένου Ἀθηναίου στρατηγοῦ Φορμίωνα.¹⁴ Δεύτερο ἐνδιαφέρον σημεῖο εἶναι ὅτι, σύμφωνα μὲ τήν Ὑπόθεση, ὁ Κρατίνος χρησιμοποίησε τὸ μῦθο τοῦ Πάρη, σημαντικά παραποιημένο μὲ τήν παρεμβολὴ τοῦ Διονύσου, σάν μέσο γιά νά κατηγορήσει τὸν Περικλῆ ὅτι εἶχε φορτώσει στούς Ἀθηναίους τὸν πελοποννησιακὸ πόλεμο. Αὐτὸ δὲν εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νά τὸ ἀποδεχτοῦμε ἀνεξέλεγκτα: καί οἱ ἀρχαῖοι καί οἱ νεώτεροι σχολιαστὲς προυνσιάζουν τήν τάση νά ἀνακαλύπτουν πολιτικὲς ἀλλαγίες σέ κωμικὰ θέματα πού δὲν εἶναι ὑποχρεωτικό νά εἶχαν πολιτικὴ διάσταση· δὲν μποροῦμε ὅμως καί νά τὸ ἀπορρίψουμε τελείως. Ἡ πλοκὴ τοῦ *Διονυσολέξανδρου*, εἴτε εἶχε εἴτε δὲν εἶχε πολιτικούς στόχους, ἀνήκει σέ ἕναν τύπο πού δὲν ἀντιπροσωπεύεται καθόλου στίς σωζόμενες κωμωδίες τοῦ Ἀριστοφάνη· οἱ τίτλοι ὅμως τῶν ἔργων καί τὰ ἀποσπάσματα, ἂν θεωρηθῶν ἐνδείξεις, μαρτυροῦν ὅτι ὁ τύπος αὐτὸς ἦταν πολὺ συνηθισμένος καί τὸν 5ο αἰῶνα καί στίς ἀρχές τοῦ 4ου. Ἡ κωμωδία π.χ. *Ἀθηνᾶς γοναί* τοῦ Ἐρμίππου ἀποτελοῦσε ὀπωσδήποτε κωμικὴ παραποίηση τοῦ μύθου γιά τὴ γέννηση τῆς Ἀθηνᾶς ἀπὸ τὸ κεφά-

13. Τὸ κείμενο εἶναι φθαρμένο στό σημεῖο αὐτό, ἀλλὰ ἡ ἔρμηνεία *περὶ τῶν ποιητῶν* εἶναι ἡ πιθανότερη.

14. Τὸ ὄνομα τοῦ Διονύσου τὸ βρῖσκουμε συχνά στούς τίτλους τῶν πρωιμότερων γνωστῶν κωμωδιῶν, γεγονός πού ἴσως σημαίνει ὅτι ἤδη ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς κωμωδίας ὁ θεὸς παρουσιαζόταν ὡς κωμικὸ πρόσωπο.

ΕΙΔΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΚΑΙ ΝΕΩΤΕΡΙΣΜΟΙ

λι τοῦ Δία· μᾶς εἶναι ἐπίσης γνωστές κωμωδίες μὲ τίτλους ὅπως Ἐπιφάνεια, Ἐπιφάνεια, Ἐπιφάνεια, Ἐπιφάνεια. Ἀπὸ τὰ χαμένα ἔργα τοῦ Ἀριστοφάνη, τουλάχιστον ἕξι ἔχουν τίτλους ποὺ δείχνουν ὅτι βασίζονται σὲ διακωμώδηση μύθων, καὶ ἡ ἐρμηνεία αὐτῆ τῶν τίτλων ἐνισχύεται μερικές φορές καὶ ἀπὸ τὰ ἀποσπάσματα τῶν ἰδίων τῶν ἔργων. Αὐτὸ συμβαίνει π.γ. σὲ ἓνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ ἔργο Πολύιδου, ὅπου διαβάζουμε τὰ ἑξῆς (ἀπ. 453):

ἰδοὺ δίδωμι τήνδ' ἐγὼ γυναικῶ σοι
Φαίδραν.

Ὁ μῦθος τοῦ Πολύιδου σχετιζόταν μὲ τὸ μῦθο τοῦ Μίνωα, καὶ ἡ Φαίδρα, σύζυγος τοῦ Θησέα, ἦταν κόρη τοῦ Μίνωα. Εἶναι κρίμα τὸ ὅτι στὰ ἀριστοφανικά ἔργα ποὺ ἀποφάσισαν νὰ περισώσουν —ἐπιλέγοντας ἀσυναίσθητα— γιὰ τὶς μελλούμενες γενιές τὸ ἐνδιαφέρον καὶ οἱ προτιμήσεις τῶν ἀνθρώπων τῆς τελευταίας ρωμαϊκῆς περιόδου δὲν περιλαμβάνεται κανένα ἔργο τοῦ εἰδους αὐτοῦ, ποὺ ἀγαπήθηκε ἀπὸ τὸ λαὸ καὶ καλλιεργήθηκε γιὰ πολλὰ χρόνια.

II ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ

Ἀπὸ ὅ,τι εἶπαμε ὡς τώρα φαίνεται καθαρὰ ὅτι τυχὸν ἀναδρομῆ μας στὶς ἀρχές τοῦ ἴσου αἰῶνα, μὲ βάση τὴ δομὴ καὶ τὸ περιεχόμενο τῶν Ἀχαρνέων καὶ τῶν Ἰππέων, δὲν πρόκειται νὰ μᾶς βοηθήσει νὰ μάθουμε πολλὰ γιὰ τὶς προγραμματικὰς ἀπαρχές τῆς κωμωδίας. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ὁμοίως εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ ἐγκαταλείψουμε τὸ θέμα, (α) γιὰτὶ, ὅσον ἀφορᾷ τὴν τραγωδία, μᾶς εἶναι δυνατὸ νὰ φτάσουμε πολὺ κοντὰ στὶς ἀρχές τῆς γένεσής της (οἱ Πέρσες τοῦ Αἰσχύλου δὲν ἀπέχουν περισσότερο ἀπὸ μισὸν αἰῶνα ἀπὸ τὴ γένεση τοῦ σοβαροῦ εὐρωπαϊκοῦ δράματος), καὶ (β) γιὰτὶ οἱ ἴδιοι οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες θεωροῦσαν ὅτι ἡ «εὕρεση» τῆς κωμωδίας, ὅπως καὶ τῆς τραγωδίας, δὲν χρονολογεῖται πρὶν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς ἱστορικῆς ἐποχῆς. Ὡστόσο εἶναι δυνατὴ κάποια διάκριση ἀνάμεσα στὸ σοβαρὸ καὶ τὸ κωμικὸ δράμα. Κάποια στιγμή ἓνας ἄνθρωπος, ἀντὶ νὰ ἀφηγηθεῖ «καὶ τότε ὁ Ὀδυσσεὺς εἶπε: Ἀλίμονό μου!», ντύνεται μὲ τρόπο τέτοιο ὥστε νὰ δώσει στὸ κοινὸ τὴν ἐντύπωση ὅτι ὁ ἴδιος εἶναι ὁ Ὀδυσσεὺς καὶ λέει: «Ἀλίμονό μου», χωρὶς νὰ προτάξει κάποιο εἰσαγωγικὸ ἀφηγηματικὸ στοιχεῖο. Ἄν θεωρήσουμε ὅτι ἀπὸ ἐκείνη τὴ στιγμή γεννήθηκε τὸ δράμα, ἴσως ἡ κωμωδία νὰ εἶναι ὄχι ἀπλῶς προγενέστε-

ρη από την τραγωδία, αλλά να προηγείται έκτακτοντάδες, ίσως και χιλιάδες χρόνια.¹⁵ Αυτό που οι αρχαίοι θεωρούσαν πρώτη άρχη τῆς αττικής κωμωδίας ήταν άπλά και μόνο ἡ χρονιά ὅπου τὰ ὄνόματα ὄσων συνέγραφαν κωμικά δράματα για νὰ παιχτοῦν στὰ Μεγάλα Διονύσια ἄρχισαν νὰ συμπεριλαμβάνονται στοὺς ἐπίσημους καταλόγους τοῦ ἑορτασμοῦ. Συνέπεια τοῦ γεγονότος αὐτοῦ ἦταν νὰ συνηθίζουν οἱ ποιητὲς νὰ κυκλοφοροῦν ἀντίγραφα τῶν ἔργων ποὺ εἶχαν συγγράψει. Πρὶν ἀπὸ τὴ χρονιά ἐκείνη ἡ κωμωδία θὰ ἦταν, ὅπως τὸ διατυπώνει ὁ Ἀριστοτέλης, αὐτοσχεδιαστική· αὐτὸ δὲν σημαίνει (οὔτε καὶ ὁ Ἀριστοτέλης, πιστεύω, ἤθελε νὰ πει κάτι τέτοιο) ὅτι παρουσιαζόταν κάποιος μπροστὰ σὲ κοινὸ χωρὶς νὰ ἔχει καθόλου προετοιμάσει τίς κινήσεις, τὰ λόγια καὶ τὰ τραγούδια του, ἀλλὰ ἀπλῶς ὅτι δὲν ὑπῆρχε γραπτὸ κείμενο ποὺ νὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ ἀποδώσει σὲ συγκεκριμένο ἄτομο.

Ὁ Ἀριστοτέλης πίστευε ὅτι ἡ κωμωδία ξεκίνησε μὲ τὴ διαφοροποίηση τοῦ ἐξάρχοντος ἀπὸ τὸ χορὸ τῶν φαλλικῶν. Ἡ ὑπόθεση αὐτὴ δὲν εἶναι παράλογη, γιατί τὰ φαλλικά τραγούδια (ὅπως καὶ ἡ κωμωδία) ἀποτελοῦσαν μέρος τοῦ διονυσιακοῦ γιορτασμοῦ· ἡ λέξη κωμωδία σημαίνει τὸ τραγούδι ἐνὸς κώμου, δηλαδὴ μιᾶς πολυθρόρυβης, εὐθυμης καὶ μεθυσμένης πομπῆς, ὅπως αὐτὲς ποὺ σχηματίζονταν στὶς γιορτὲς τοῦ Διονύσου —οἱ περισσότεροι Ἕλληνες, ἂν τοὺς ρωτούσαμε τί ἀκριβῶς εἶναι κάποιος ἀπὸ τὰ διάφορα γιορταστικὰ δρώμενα, θὰ ἀπαντοῦσαν συνδέοντάς το μὲ τὸν θεὸ ποὺ μέρος τῆς γιορτῆς του ἀποτελοῦσε τὸ συγκεκριμένο αὐτὸ δρώμενο. Ὡστόσο οἱ μαρτυρίες ποὺ ἔχουμε γιὰ τίς φαλλικὲς πομπὲς σὲ διάφορα μέρη τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου, πομπὲς ὅπου θεατὲς καὶ μέλη τῆς πομπῆς κορόιδευαν ὁ ἓνας τὸν ἄλλο, δὲν προσθέτουν τίποτε ἀξιόλογο στὶς γνώσεις μας, ἐπειδὴ καὶ συγκριτικὰ νεώτερες εἶναι, καὶ δὲν ἐπιτρέπεται ποτὲ νὰ θεωροῦμε ὅτι κάτι ποὺ δὲν εἶναι ἀκριβῶς λογοτεχνία διατηρεῖ ἀπαράλλαχτα ἀπὸ τὴν προγραμματικὴ ἐποχὴ τὸν ἀρχικὸ χαρακτήρα του καὶ τὴν ἀρχικὴ μορφή του, χωρὶς νὰ ἔχει ἐπηρεαστεῖ ἀπὸ λόγιες παρεμβολές. Ἀριστοφανικὸ στοιχεῖο ποὺ μᾶς φαίνεται πραγματικὰ παλαιὸ καί,

15. Ἄν ὑπολογίσουμε πόσο τεράστιο χρονικὸ διάστημα πέρασε ἀφ'οῦτο ὁ Homo sapiens ἔμαθε νὰ τραγουδᾷ καὶ νὰ χορεύει θεατρικά, ὁ κόσμος τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων δὲν εἶναι συγκριτικὰ παρὰ κόσμος τοῦ χθὲς. Τὶς προσπάθειες νὰ ἀνασυνθεθεῖ τὸ προγραμματικὸ στάδιο τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ σὰν νὰ ἦταν ἡ αὐτὴ τῆς ἱστορίας τοῦ ἀνθρώπου, πρέπει νὰ τίς ἀντιμετωπίζουμε μὲ ἐπιφύλαξη.

φαινομενικά τουλάχιστον, άσχετο με τὰ φαλλικά τραγούδια είναι ἡ ζωομορφικὴ μεταμφίεση τοῦ χοροῦ. Ὑπάρχουν βάσιμες ἐνδείξεις ὅτι ὁ Μάγνης, ἀπὸ τοὺς ἀρχαιότερους ἀττικοὺς κωμωδιογράφους, ἔγραψε ἔργα μετὶ τίτλου *Ὅρνιθες, Βάτραχοι καὶ Ψῆνες* (= μυγάκια τῆς ἀγριοσυκιᾶς).¹⁶ Ὑπάρχουν ἐπίσης ἀγγελία, χρονολογικὰ προγενέστερα ἀπὸ τὴν εἰσαγωγὴ τῆς κωμωδίας στὰ Μεγάλα Διονύσια, ποὺ ἀπεικονίζουν ἄντρες ντυμένους πουλιὰ ἢ ἄλογα (μετὰ βαλάρηδες), νὰ χορεύουν μετὰ τὴ συνοδεία ἐνὸς αὐλητῆ. Ἐδῶ τουλάχιστον βλέπουμε τὴν ἐπιβίωση ἐνὸς παραδοσιακοῦ στοιχείου, πανάρχαιου ἴσως, ποὺ διατηρήθηκε ὅλο τὸν 5ο αἰώνα. Φυσικὰ, δὲν μποροῦμε νὰ εἴμαστε βέβαιοι ὅτι οἱ παραστάσεις ποὺ εἰκονίζονται στὰ ἀγγεῖα περιεῖχαν καὶ κωμικὸ διάλογο ὅπως αὐτὸς ποὺ γνωρίζουμε ἀπὸ τὶς σωζόμενες κωμωδίες.

Τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀριστοτέλη ὑπῆρχε μιὰ θεωρία ὅτι τὴν κωμωδία τὴν ἀνακάλυψαν πρῶτοι οἱ Ἕλληνες ποὺ μιλοῦσαν δωρικὰ, καὶ ὅτι οἱ Ἀθηναῖοι ἀπλῶς υἰοθέτησαν τὴ δωρικὴ αὐτὴ ἐπινοήση. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι τὶς ἀρχὲς τοῦ 5ου αἰώνα ὑπῆρχε στὶς Συρακοῦσες κάποια παράδοση λογοτεχνικῆς κωμωδίας, μετὰ κύριο ἐκπρόσωπό της τὸν Ἐπίχαρμο —γνωστὸ σ' ἐμᾶς μόνο ἀπὸ παραθέματα καὶ ἀποσπάσματα— τὰ χρονολογικὰ ὅμως δεδομένα, αὐτὰ ποὺ ἔχουμε, μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ διαπιστώσουμε ὅτι ὁ Ἐπίχαρμος δὲν ἦταν πρόδρομος, ἀλλὰ σύγχρονος τῶν πρωιμότερων ἀττικῶν κωμωδιογράφων. Ἀβέβαιη εἶναι ἡ κλίμακα τῶν κωμωδιῶν του· ὁ σημαντικὸς ὅμως ἀριθμὸς τίτλων σὲ πληθυντικὸ (π.χ. *Κωμασταί, Βάκχαι*) δείχνει ὅτι ὁ ποιητὴς χρησιμοποίησε κάποιο εἶδος χοροῦ, παρόλο ποὺ κανένα σωζόμενο παράθεμα ἔργου του δὲν περιλαμβάνει λυρικά μέτρα ἢ δὲν μοιάζει νὰ ἔχει σχέση, ἔστω καὶ τὴν παραμικρὴ, μετὰ χορικὸ τραγούδι. Ὁ Ἐπίχαρμος φαίνεται νὰ ἀγαποῦσε τὴ διακωμώδηση μυθολογικῶν θεμάτων (π.χ. τοῦ πυγμαχικοῦ ἀγῶνα Πολυδεύκη καὶ Ἀμυκου), καὶ στὴν ἀττικὴ κωμωδία ξαναβρίσκουμε ἀπηχήσεις καὶ ἀναλογίες ὄλων σχεδὸν ὁσων γνωρίζουμε γι' αὐτόν· τοῦτο ἴσως συμβαίνει ἐπειδὴ τὰ κωμικὰ μοτίβα, καθὼς καὶ ἡ καθιερωμένη στάση ἀπέναντι στὶς κωμικὲς πλευρὲς τῶν παραδοσιακῶν διηγήσεων, εἶχαν παντοῦ διαδοθεῖ μετὰ τὴ μορφὴ λαϊκῶν καὶ εὐτράπελων διηγήσεων, καὶ μποροῦσαν, τόσο στὶς Συρακοῦσες ὅσο καὶ στὴν Ἀθήνα, νὰ χρησιμο-

16. [Βλ. ὅμως τώρα τὸ ἄρθρο τοῦ Η. Σπυρόπουλου, «Μάγνης ὁ κωμικός καὶ ἡ θέση του στὴν ἱστορία τῆς Ἀρχαίας Ἀττικῆς Κωμωδίας», *Ἑλληνικά*, τ. XXVIII, 1975, σ. 247-274.]

ποιηθούν εύκολα σάν θεμελιακά στοιχεῖα τῆς κωμωδίας.¹⁷

Χρονολογημένο με ἀρκετὴ ἀκρίβεια, ἀλλὰ ἐρμηνευτικὰ πολὺ ἀμφιλεγόμενο, εἶναι ἓνα κορινθιακὸ ἀγγεῖο τῶν ἀρχῶν τοῦ 6ου αἰώνα, ὅπου βλέπουμε ζωγραφισμένες ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά γυμνές ἀντρικὲς μορφές νὰ μετακινοῦν μεγάλα πιθάκια, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη γυμνές πάλι ἀντρικὲς μορφές δεμένες στὴ φάλαγγα νὰ δέχονται τροφή (;) ἀπὸ μιὰ γυναίκα· στὴν πρώτη παράσταση εἰκονίζονται ἐπίσης ἓνας ἀύλητῆς καὶ ἓνας προσωπιδοφόρος χορευτῆς. Τρεῖς ἀπὸ τίς μορφές ἔχουν ὀνόματα, καὶ δύο ἔχουν ὑπερφυσικὰ γεννητικὰ ὄργανα. Πρόκειται γιὰ δούλους ἢ γιὰ σατύρους (τὸν ὄρο «σάτυροι» τὸν χρησιμοποιοῦμε με εὐρύτερη σημασία, πὺ δηλώνει κάθε ἄσχημο καὶ φιλήδονο ὑπερφυσικὸ ὄν); Ὁ ζωγράφος ἀπεικονίζει τὰ γεγονότα μιᾶς ἱστορίας γνωστῆς (ἢ τουλάχιστον κατανοητῆς) στὸν πελάτη του, ἢ μήπως ἀπεικονίζει ἀνθρώπους νὰ παριστάνουν μιὰ τέτοια ἱστορία; Ἄν ἡ δεύτερη αὐτὴ ἐκδοχὴ δίνει τὴ σωστὴ ἐρμηνεία, τότε τὸ ἀγγεῖο αὐτὸ ἀποτελεῖ ἄμεση μαρτυρία γιὰ παραστάσεις κωμικοῦ δράματος στὴν Κόρινθο ἑκατὸ χρόνια προτοῦ γίνεи δεκτὴ ἡ κωμωδία στὰ Μεγάλα Διονύσια τῆς Ἀθήνας· ἡ συνεκτίμηση ὅμως ὅλων τῶν στοιχείων πὺ βαραίνουν γιὰ νὰ καταλήξουμε σὲ ὀριστικὴ ἀπόφαση καὶ νὰ προτιμήσουμε μιὰ ἀπὸ τίς δύο ἐναλλακτικὲς ἐρμηνεῖες κάνει τὴ ζυγὰριὰ νὰ κλίνει —ἐλαφρὰ μόνο, καὶ ὄχι νὰ κατεβαίνει ἀποφασιστικὰ— πρὸς τὴν ἐκδοχὴ τῆς θεατρικῆς ἐρμηνείας.¹⁸

17. Πρέπει νὰ ὑπογραμμιστεῖ ὅτι ἡ διακωμώδηση τῶν θεῶν δὲν ἀποτελοῦσε προτὸν τοῦ «διαφωτισμοῦ» τοῦ 5ου αἰώνα. Ἡ ἱστορία τοῦ Ἄρη καὶ τῆς Ἀφροδίτης στὴν Ὀδύσεια, θ 266-366, καὶ ἡ ἱστορία τῆς πληγωμένης ἀπὸ τὸν Διομήδη Ἀφροδίτης στὴν Ἰλιάδα, Ε 297-430, παρουσιάζουν τὴν Ἀφροδίτη ὅπως περίπου καὶ ἡ κωμωδία τὸν Διόνυσο.

18. O. L. Breitholz, *Die dorische Farce im griechischen Mutterland* [Ἡ δωρικὴ φάρσα στὸν ἑλλαδικὸ μητροπολιτικὸ χῶρο], Göteborg 1960, ἀπορρίπτει κατηγορηματικὰ τὴ θεατρικὴ ἐρμηνεία, ὅπως ἀπορρίπτει καὶ κάθε ἄλλη μαρτυρία πὺ τείνει νὰ τοποθετήσῃ τίς ἀπαρχὲς τῆς κωμωδίας μακριὰ ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, σὲ περιοχὲς ὅπου μιλοῦσαν δωρικὰ· δὲν μπορεί ὅμως κανεὶς νὰ παρμερίσει τόσο εύκολα τίς μαρτυρίες.

ΔΕΚΑΤΟ ΟΓΔΟΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ
ΟΙ ΜΕΤΑΓΕΝΕΣΤΕΡΟΙ

ΜΕΣΗ ΚΑΙ ΝΕΑ ΚΩΜΩΔΙΑ

Ἀνατρέχοντας στήν ἱστορία τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς κωμωδίας ὁ μορφωμένος πολίτης τῆς Ρωμαϊκῆς αὐτοκρατορίας ἀποκόμιζε τήν ἐντύπωση ὅτι δύο ὑπῆρξαν οἱ ἰδιαίτερα σημαντικοὶ ποιητές, πού καθένας τους δημιούργησε τὸν πυρῆνα ἐνὸς ξεχωριστοῦ εἴδους: ὁ Ἀριστοφάνης, τῆς παλαιᾶς κωμωδίας, καὶ ὁ Μένανδρος τῆς νέας. Ὁ Πλούταρχος, σὲ μιὰ πραγματεία του ὅπου συγκρίνει τοὺς δύο ποιητές (γιὰ νὰ προτιμῆσει καθαρὰ τὸν δεύτερο), τοὺς ἀποδίδει γνωρίσματα πού χαρακτηρίζουν τὸ ἴδιο περίπου τὴν περίοδο ὅπου ἀνήκει καὶ τὸ λογοτεχνικὸ εἶδος πού καλλιέργησε καθένας τους ὅσο καὶ τὴν ξεχωριστὴ ποιητικὴ τους προσωπικότητα.

Ὁ Μένανδρος παρουσίασε τὸ πρῶτο του ἔργο τὸ 320 π.Χ., λίγο παραπάνω ἀπὸ ἑκατὸ χρόνια μετὰ τὸ πρῶτο ἔργο τοῦ Ἀριστοφάνη, καὶ πέθανε τὸ 293 ἢ 292 π.Χ. Ὡς πρὶν ἀπὸ λίγα χρόνια ἢ γνωριμία μας μετὰ τὸ ἔργο του ἦταν ἀποσπασματικὴ καὶ ἔμμεση. Ὁ Μένανδρος ἄσκησε πῶς ἰσχυρὴ ἐπίδραση ἀπὸ κάθε ἄλλον στὴ λατινικὴ κωμωδία, ἰδιαιτέρα στὸν Τερέντιο, καὶ ἔτσι, μετὰ βία λατινικὰ ἔργα μπορούσαμε νὰ προχωρήσουμε σὲ κάποια συμπεράσματα καὶ γιὰ τὴ δική του θεατρικὴ τεχνική· στὰ ἐλληνικὰ ὅμως δὲν εἶχαμε τίποτε δικό του ἐκτὸς ἀπὸ τὴ συνηθισμένη πληθώρα σύντομων παρθεμάτων· μεγάλο ποσοστὸ ἀπὸ αὐτὰ περιεῖχε ἠθοπλαστικὰ διδάγματα, πράγμα πού ἔδειχνε ὅτι ὁ Μένανδρος εἶχε τὸ χάρισμα νὰ διατυπώνει μετὰ ἀνεση ὁμορφες σκέψεις σὲ στίχους —δὲν μᾶς φανέρωναν ὅμως τίποτε γιὰ τὴ δομὴ καὶ τὸ περιεχόμενο τῶν ἔργων του, οὔτε γιὰ τὸ πῶς συμβιβάζονταν ἡ ἠθικολογία αὐτῆ μετὰ τὴ θεατρικὴ δράση. Ἡ κατάσταση ἄλλαξε τὸ 1907, ὅταν δημοσιεύθηκε ἀπόσπασμα ἐνὸς παπυρικοῦ κώδικα πού μᾶς ἔδωσε μισὸ ἔργο (τοὺς Ἐπιτρέποντες), πολὺ σημερινὰ μέρη δύο ἀκόμη ἔργων (*Πεοικειρομένη*, *Σαμία*), καθὼς καὶ λιγοστὰ στοιχεῖα γιὰ ἄλλες δύο κωμωδίες. Τὸ ἐπόμενο μεγάλο βῆμα γιὰ τὴ γνωριμία μας μετὰ τὸν χαμένο Μένανδρο σημειώνεται τὸ 1958, ὅταν ἐκδίδεται ἓνα ἔργο πού σώθηκε σχεδὸν ὁ-

λόκληρο (ὁ Δύσκολος, πὺ πρωτοπαίχτηκε τὸ 316 π.Χ.). Δέκα χρόνια ἀργότερα ἔγιναν γνωστὰ μεγάλα κομμάτια ἀπὸ τὶς κωμωδίες Ἀσπίς καὶ Σαμία· τὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴν Ἀσπίδα ἔδειξαν ὅτι πολλὰ ἀταύτιστα ἀποσπάσματα πὺ μᾶς ἦταν γνωστὰ ἀπὸ τὸ 1913 ἀνῆκαν στὴν κωμωδία αὐτή, ἐνῶ τὰ καινούρια ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴ Σαμία μποροῦσαν νὰ συνδυαστοῦν μὲ τὰ εὐρήματα τοῦ 1907. Τὰ τελευταῖα ἐξήντα χρόνια ἔγιναν κατὰ καιροῦς γνωστὰ καὶ μικρότερα κομμάτια ἀπὸ πολλὲς ἄλλες κωμωδίες· οἱ φιλόλογοι ἐξακολουθοῦν νὰ ἐργάζονται γιὰ τὴν ταύτιση καὶ τὸ συνταίριασμά τους.¹

Τὸ νὰ περάσει κανεὶς ἀπὸ τὴν ἀνάγνωση τοῦ Ἀριστοφάνη κατευθεῖαν στὸν Μένανδρο ἀποτελεῖ ἀξιόλογη ἐμπειρία. Ὁ Ἀριστοφάνης μᾶς ἔχει συνηθίσει στὴν ὀλοκληρωτικὴ ἐκμετάλλευση τῶν μαγικῶν, τῶν λαογραφικῶν καὶ τῶν ὑπερφυσικῶν στοιχείων· μᾶς ἔχει ἐπίσης συνηθίσει στὴν ἀνέμελη περιφρόνηση τῆς σχέσης αἰτίου καὶ αἰτιατοῦ, καθὼς καὶ στὴ θεατρικὴ παρουσίαση προσώπων διάσημων, πὺ ζοῦσαν ἀκόμη ὅταν παιζόταν τὸ ἔργο, προσωποποιημένων ἐνοιῶν καὶ ὑπάρξεων πὺ ξεπετιοῦνται ἀπὸ κάποια γλωσσικὴ εἰκόνα. Ὅλα αὐτὰ ἐξαφανίζονται τώρα. Ὑπερφυσικά ὄντα δὲν ἐμφανίζονται στὸν Μένανδρο παρὰ μόνο γιὰ νὰ ἀπαγγεῖλουν προλόγους καὶ νὰ ἐξηγήσουν στὸ κοινὸ τὴν ἀφετηρία τῆς δραματικῆς πλοκῆς. Μερικὲς φορές ἐμφανίζονται ἀρχὴ ἀρχὴ στὸ ἔργο, ὅπως στοὺς προλόγους τοῦ Εὐριπίδη· ἄλλες φορές, ὅπως ὁ δοῦλος στὴν *Εἰρήνη*, μετὰ τὴν πρώτη σκηνή, ὅταν τὸ ἐνδιαφέρον μᾶς ἔχει ἤδη ξυπνήσει. Καὶ στὶς δύο ὁμοῦς περιπτώσεις τὰ πρόσωπα αὐτὰ κατέχουν μόνα τους τὴ σκηνὴ καὶ δὲν συναπαντιοῦνται ἰσότιμα μὲ τοὺς ἀνθρώπινους χαρακτῆρες τοῦ ἔργου. Οἱ ἀνθρώπιοι αὐτοὶ χαρακτῆρες εἶναι φανταστικοὶ καὶ φαίνεται ὅτι παίρνουν τὰ ὀνόματά τους ἀπὸ κάποιον περιορισμένο κατάλο-

1. Συνοπτικὴ εἰκόνα τῶν σημερινῶν μᾶς γνώσεων γιὰ τὸν Μένανδρο καὶ τὴν ἔρμηνεα του, βλ. στὸν W. G. Arnott, «Young Lovers and Confidence Tricksters: the Rebirth of Menander» [Νεαροὶ ἔραστές καὶ ἐμπιστοὶ ἀπατεῶνες: ἡ ἀναγέννηση τοῦ Μενάνδρου], *The University of Leeds Review*, τ. XIII, 1970, σ. 1-18. Περισσότερες λεπτομέρειες γιὰ ποικίλες πλευρὲς τοῦ ἔργου του, βλ. στὶς μελέτες καὶ στὶς συζητήσεις τῶν *Entretiens de la Fondation Hardt*, τ. XVI, 1970. Ὁ Δύσκολος τοῦ Μενάνδρου ἔχει ἐκδοθεῖ τώρα μὲ ἀναλυτικὴ εἰσαγωγή καὶ σχόλια ἀπὸ τὸν E. W. Handley, Λονδίνο 1965, καὶ μεταφράστηκε στὰ ἀγγλικά ἀπὸ τὸν Philip Vellacott, μὲ τίτλο *The Bad-Tempered Man*, Λονδίνο 1960.

[Νεοελληνικὲς μεταφράσεις ἀπὸ τὸν Ν. Σφυρόερα, ἔκδ. Πάπυρος, 1959, καὶ τὸν Θρ. Σταύρου, ἔκδ. Ἑταιρείας Σπουδῶν Σχολῆς Μωραΐτη, 1972.]

γο· ἂν παραμερίσουμε τὴν ὑπερβολικὴ ἔνταση τῶν συναισθηματικῶν τοὺς ἀντιδράσεων, καὶ τὴ σύμπτυξη τοῦ χρόνου ποὺ χρειάζονται γιὰ νὰ πάρουν μιὰ ἀπόφαση —φαινόμενα ἀπαραίτητα, καθὼς μέσα στὸ σύντομο ἔργο συγκεντρώνονται πλῆθος περιπλοκα γεγονότα—, οἱ χαρακτῆρες αὐτοὶ παρουσιάζονται στὴν οὐσία νατουραλιστικά. Τὰ πρόσωπα διαφοροποιοῦνται σὲ βαθμὸ ἀξιοσημείωτο, ἰδιαιτέρα ἂν λάβουμε ὑπόψη μας ὅτι πρόκειται γιὰ λογοτεχνικὸ εἶδος ποὺ ἀπὸ τὴ φύση του προτρέπει τὸ συγγραφέα νὰ χρησιμοποιεῖ στερεότυπους χαρακτῆρες. Στὸν Μένανδρο, τὸ περιβάλλον γύρω ἀπὸ κάθε χαρακτήρα ἀποτελεῖ μέρος ἢ ἀποψη τοῦ κόσμου τῆς ἑλληνικῆς ἀστικῆς κοινωνίας τῆς ἐποχῆς του, καὶ τὰ περιστατικὰ ποὺ περιγράφονται κάθε στιγμή θὰ μπορούσαν νὰ συμβοῦν καὶ στὴν πραγματικὴ ζωὴ· στὶς ἀντιδράσεις τῶν θεατρικῶν προσώπων καθένας μας στὸ κοινὸ μπορεῖ νὰ ἀναγνωρίσει θετικὰ ἢ ἀρνητικὰ στοιχεῖα τοῦ ἴδιου τοῦ ἑαυτοῦ του. Αὐτὲς ἀκριβῶς οἱ ἰδιότητες ὀδήγησαν τὸν κριτικὸ Ἀριστοφάνη τὸν Βυζάντιο νὰ ἀναφωνήσῃ:

*ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο;
(Μένανδρε καὶ ζωὴ! ποῖς ἀπ' τοὺς δύο σὰς μιμήθηκε τὸν ἄλλον;)*

Τὰ περιστατικὰ ποὺ ἀπαρτίζουν τὸ ἔργο μόνο ἂν τὰ δοῦμε στὸ σύνολό τους φανερώνουν τὴ φανταστικὴ τους ὑπόσταση, ποὺ ὁμως πάλι δὲν ἀποτελεῖ παραβίαση τῆς φυσικῆς νομοτέλειας ἀλλὰ ἀπλὴ στατιστικὴ ἀπιθανότητα. Στὸν Μένανδρο ἡ πλοκὴ ἔχει τὴν τάση νὰ βασίζεται σὲ συμπτώσεις, καὶ περισσότερο στὴν ἀναγνώριση —τὴ στιγμή ἀκριβῶς ποὺ χρειάζεται— προσώπων ποὺ τὰ εἶχαν ἐγκαταλείψει ἢ ἀπαγάγει στὴν παιδικὴ τους ἡλικία. Ἐδῶ, ὅπως τόσο συχνὰ στὴ νέα κωμωδία, φανερώνεται ἡ ἐπίδραση ποὺ ἄσκησαν στὴν κωμωδία τὰ θέματα ἀναγνώρισης καὶ μηχανορραφίας τῶν τραγωδιῶν τοῦ Εὐριπίδη. Ὁ εὐμετάβολος καὶ ἀπρόβλεπτος χαρακτήρας τῆς τύχης ἀποτέλεσε ἀντικείμενο πολλῆς ἠθικολογίας τὸν 4ο αἰώνα. Στὴν κωμωδία ἡ θεὰ Τύχη φέρνει τοὺς ἐνάρετους, τοὺς γενναίους καὶ τοὺς καλόκαρδους ἀντιμέτωπους μὲ μεγάλους κινδύνους· στὸ τέλος ὁμως τὰ λεπτὰ ὑπολογισμένα συναπαντήματα ποὺ τοὺς ὀργανώνει στὸ χῶρο καὶ στὸ χρόνον τοὺς ἀνταμεῖβουν πλουσιοπάροχα. Σὲ ἀντίθεση μὲ τοὺς Σφήκες, π.χ., στὴ νέα κωμωδία ὅλα βρίσκουν στὸ τέλος τὴ λύση τους, καί, καθὼς φεύγουμε μετὰ τὴν παράσταση, δὲν ἔχουμε κανένα λόγο νὰ ἀναρωτηθοῦμε «καὶ ὕστερα τί ἔγινε».

Ἡ συγγραφή νέων ἔργων συνεχίστηκε στὸ εἶδος αὐτὸ ὡς καὶ τὸν 2ο αἰώνα, καὶ ὅταν στίς θεατρικὲς γιορτὲς σκηνοθετοῦσαν «παλαιὰ» ἔργα, ὅπως συνέβαινε ὅλο καὶ πιὸ συχνά, δὲν προτιμοῦσαν ἔργα τῆς παλαιᾶς κωμωδίας μὲ τὴν τεχνικὴ ἔννοια τοῦ ὄρου, ἀλλὰ κωμωδίες τοῦ Μενάνδρου καὶ τῶν σύγχρονών του ποιητῶν τῆς περιόδου 320-250 π.Χ. Πραγματικὰ εἶναι ἀμφίβολο ἂν ὁ Ἄριστοφάνης καὶ οἱ ἄλλοι ποιητὲς τῆς παλαιᾶς κωμωδίας τιμῆθηκαν ποτὲ μὲ παράσταση ἔργου τους μετὰ τὸ θάνατό τους. Ἡ λατινικὴ κωμωδία ἀκολούθησε τὰ πρότυπα τῆς νέας, καὶ ἔτσι ἐξηγεῖται γιὰτί ἡ εὐρωπαϊκὴ δραματικὴ παραγωγή τὸν 16ο καὶ τὸν 17ο αἰώνα εἶναι ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴ νέα καὶ ὄχι ἀπὸ τὴν παλαιὰ κωμωδία.

Στίς Ἐκκλησιάζουσες καὶ στὸν Πλοῦτο παρατηρήσαμε ἤδη μερικὲς ἀπὸ τίς τάσεις πού βλέπουμε νὰ κορυφώνονται στὴ νέα κωμωδία, ἰδιαίτερα τὴν ἀπομόνωση τοῦ χοροῦ ἀπὸ τὴ δράση, καὶ τὸν περιορισμὸ του σὲ «ἐμβόλιμα» τραγούδια, πού δὲν ἀποτελοῦσαν πιὰ ἀναπόσπαστο τμῆμα τοῦ κειμένου τοῦ ἔργου. Ἀκόμη ὁμως καὶ ὁ Πλοῦτος, μὲ τὸν πεινασμένο Ἑρμῆ, μὲ τὴν προσωποποίηση ἀφηρημένων ἐνοιῶν, καὶ μὲ τὴ θεατρικὴ συγκεκριμενοποίηση τοῦ παλαιοῦ ρητοῦ «ὁ πλοῦτος εἶναι τυφλός», ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὸ πνεῦμα τοῦ Μενάνδρου· πρέπει νὰ ἔγιναν μεγάλες μεταβολές στὴν κωμωδία τὴν ἐποχὴ τῶν δύο γενεῶν πού μεσολάβησαν ἀπὸ τὸν Πλοῦτο ὡς τὸν Δύσκολο. Γιὰ τίς μαρτυρίες πού διαθέτει ὅποιος θελήσει νὰ ἀνιχνεύσει τίς διαδοχικὲς φάσεις πού ἀκολούθησαν οἱ μεταβολές αὐτές, ἰσχύουν ὅσα εἶπαμε καὶ γιὰ τίς μαρτυρίες πού διαθέτουμε γιὰ τοὺς ποιητὲς τοῦ 5ου αἰώνα, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Ἄριστοφάνη: μᾶς σώθηκαν ἐξήντα ὀνόματα ποιητῶν, 700 τίτλοι κωμωδιῶν, καὶ ἀρκετὰ περισσότερα ἀπὸ 1.000 ἀποσπάσματα. Μερικὰ ἀποσπάσματα, ἰδιαίτερα αὐτὰ πού μᾶς παραδίδει ὁ Ἀθηναῖος —λόγιος συγγραφέας τῶν ἀρχῶν τοῦ 3ου μ.Χ. αἰώνα, μὲ εὐρὴ φάσμα ἀρχαιογνωστικῶν ἐνδιαφερόντων— ἐκτείνονται σὲ εἴκοσι, τριάντα ἢ καὶ περισσότερους στίχους, ἀλλὰ δὲν μᾶς λένε τίποτε γιὰ τὴ δομὴ ἢ τὴν ὑπόθεση τῶν ἔργων ἀπὸ ὅπου προέρχονται. Ὡστόσο ἀνχτρέπουν μιὰ παραπλανητικὴ πληροφορία πού παραδόθηκε ἀπὸ τὴν ὕστερη ἀρχαιότητα στοὺς μέσους χρόνους, ὅτι δηλαδὴ ἡ διακωμώδηση τῶν πολιτικῶν καὶ ἄλλων σημαντικῶν προσώπων σταμάτησε στίς ἀρχές τοῦ 4ου αἰώνα. Στὴν πραγματικότητά, ἀστεῖα τοῦ εἴδους αὐτοῦ ἐμφανίζονται σποραδικὰ ὡς μιὰ πάρα πολὺ προχωρημένη ἐποχὴ: ἀπὸ τὸν Πο-

λύβιο (12, 13), π.χ., μαθαίνουμε ότι ένας κατά τα άλλα μάλλον άγνωστος κωμικός ποιητής, ο 'Αρχέδικος, κατηγορήσε τον Δημοχάρη για σεξουαλική διαστροφή, και είναι γνωστό ότι η πολιτική σταδιοδρομία του Δημοχάρη χρονολογείται στο διάστημα 325-275 π.Χ.

'Ακριβώς όπως οι ποιητές της παλαιᾶς κωμωδίας μπορούσαν να γράψουν έργα «πρωτοπορικά», όπως οι 'Οδυσσεείς του Κρατίνου (σ. 298) και ο *Αιολοσίκων* του 'Αριστοφάνη (σ. 270), έτσι και ένας ποιητής του 4ου αιώνα μπορούσε να γράψει «παλαιότροπο» έργο· τή βαθμιαία εξαφάνιση τῶν φανταστικῶν στοιχείων και του χλευασμού με την παράλληλη επικράτηση του νατουραλισμού και της εὐπρέπειας πρέπει να τή φανταστούμε σαν εξέλιξη σπασμωδική και άτακτη. Γι' αυτόν τὸ λόγο ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἡδη ἐποχὴ βλέπουμε να γίνονται συζητήσεις για τή σκοπιμότητα του δρου μέση κωμωδία προκειμένου να δηλωθεῖ μιὰ κατηγορία ξεχωριστή ἀπὸ τὴν «παλαιά» και τή «νέα» κωμωδία· παράλληλα βέβαια ὁ ὅρος μπορεί να χρησιμοποιηθεῖ και με αὐστηρά χρονολογική σημασία. "Αν σήμερα τύχει να ἔχουμε ἕνα ἐκτεταμένο παπυρικὸ ἀπόσπασμα κωμωδίας ἀγνωστου συγγραφέα, δὲν μπορούμε να τὸ κατατάξουμε με κάποια βεβαιότητα στη μέση κωμωδία, ἐκτὸς ἂν στο κείμενο συνδυάζεται ἕνα τουλάχιστον στοιχεῖο χαρακτηριστικὸ τῆς παλαιᾶς κωμωδίας με ἕνα τουλάχιστον χαρακτηριστικὸ τῆς νέας.²

ΜΕΛΕΤΗ ΚΑΙ ΑΠΟΛΥΣΗ

'Η μόνη σοβαρὴ διακοπὴ στὴν ἀνάγνωση του 'Αριστοφάνη πού διαπιστώνεται ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ ποιητῆ ὡς σήμερα ἦταν ὅταν ὁ κωμικός ἔπαψε να διαβάζεται τὸν 7ο και τὸν 8ο μ.Χ. αἰώνα. 'Ορισμένες ἀπόψεις σχετικές με τὸ ἔργο του μπορούμε να τις παρακολουθήσουμε να ξεκινοῦν ἀπὸ τοὺς Βυζαντινοὺς λογίους τοῦ

2. 'Εξαιρεση μπορεί να γίνει, με κάποια ἐπιφύλαξη, σὲ περιπτώσεις ὅπου στο κείμενο γίνεται ἀναλυτικὰ λόγος για μαγειρική και ὀργάνωση πολυτελῶν γευμάτων. Τὸ ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον τοῦ 'Αθηναίου για τὰ θέματα αὐτὰ ἐξηγεῖ βέβαια γιατί τόσο πολλὰ ἀπὸ τὰ κωμικὰ ἀποσπάσματα τοῦ 4ου αἰώνα πού παραθετεῖ μιλοῦν για φαγητά, και θὰ ἦταν λάθος να συμπεράνουμε ὅτι τὸ θέμα αὐτὸ βρισκόταν στο ἐπίκεντρο ὅλων αὐτῶν τῶν κωμωδιῶν· ἂν ὁμως λάβουμε ὑπόψη τὸ μεγάλο φάσμα πηγῶν πού χρησιμοποιεῖ, φαίνεται λογικὸ να συμπεράνουμε ὅτι στὴν κωμωδία τοῦ 4ου αἰώνα γινόταν λόγος για φαγητὸ περισσότερο ἀπὸ ὅ,τι στὴν παλαιὰ ἢ τὴ νέα.

του αιώνα και να φτάνουν ως τους σύγχρονους εκδότες, σχολιαστές, αναγνώστες και θεατές. Σημαντικότερη σε διάρκεια και ομοφωνία είναι η άποψη που θεωρεί τον 'Αριστοφάνη μέσο για να μπορέσει ο μελετητής του να γνωρίσει την άττική διάλεκτο όπως την έγραφαν στα κλασικά χρόνια, καθώς και τους θεσμούς και τα πρόσωπα της αρχαίας 'Αθήνας. Η θεώρηση αυτή του ποιητή εμφανίζεται δίχως άλλο την ελληνιστική περίοδο, όταν έγινε συνείδηση ότι η μεγάλη περίοδος ακμής του άττικού δράματος συμπίπτει με την περίοδο της ισχυρότερης κυριαρχίας της 'Αθήνας στον υπόλοιπο ελληνικό κόσμο. Η τάση να θεωρείται η κλασική άττική γλώσσα υπόδειγμα, και οι νεώτερες γλωσσικές μορφές έκφυλισμένες ή διεστραμμένες, ενισχύθηκε τους πρώτους αυτοκρατορικούς χρόνους και κορυφώθηκε τον 2ο μ.Χ. αιώνα, όταν πολλοί Έλληνες απέθηκαν στην πολιτισμική νοσταλγία σε τέτοιο βαθμό, ώστε πίστεψαν ότι κατά κάποιον τρόπο ήταν καλύτερο να χρησιμοποιούν το λεξιλόγιο και το τυπικό της γλώσσας όπως ήταν πριν από μισή χιλιετία, παρά να διερευνήσουν τις λογοτεχνικές δυνατότητες της γλώσσας όπως τη μιλούσαν οι ίδιοι. Οί προσπάθειές τους να μεταφερθούν γλωσσικά στο παρελθόν δεν συνοδεύονταν από μιάν ανάλογη προσπάθεια να δουν τον κόσμο με τα μάτια της 'Αθήνας των κλασικών χρόνων· ο «άττικισμός» στη χειρότερή του μορφή έμοιαζε κάπως με την αντίληψη ότι το μυαλό των ανθρώπων δουλεύει καλύτερα αν χτενιστούν και φορέσουν καπέλο σύμφωνα με τη μόδα των κλασικών χρόνων.

Όταν οί Βυζαντινοί ξαναβρήκαν τη χαρά να διαβάζουν κλασική ελληνική λογοτεχνία, η πρώτη τους σκέψη δεν ήταν να θεωρήσουν τη γλώσσα της υπόδειγμα, ούτε μπορούσαν, χριστιανοί καθώς ήταν, να θεωρήσουν τον παγανιστικό πολιτισμό της εποχής του 'Αριστοφάνη χρυσή εποχή. Δεν πέρασε όμως πολύς καιρός, και συναντούμε Βυζαντινούς ιστορικούς πού, όπως δείχνουν άφθονα στοιχεία στα έργα τους, πίστευαν ότι η σωστή γλώσσα για να γράψει κανείς ιστορία ήταν η γλώσσα του Θουκυδίδη. Η γνώση και η άνετη χρήση των αρχαίων ελληνικών έγιναν τα χρόνια εκείνα αυτοσκοπός: κανένας δηλαδή δεν ήταν σε θέση να εξηγήσει με πειστικότητα ποιά σκοπό έξυπηρετούσε ως μέσο ή αρχαιοάθεια· όσοι όμως γνώριζαν αρχαία ελληνικά γίνονταν με τη γνώση τους αυτή μέλη ενός κύκλου εκλεκτών του πνεύματος και ήταν άπόλυτα βέβαιοι για την αξία τους. Ο συγκινησιακός τόνος που διαπιστώνεται όταν οί λόγιοι διορθώνουν γλωσσικά σφάλμα-

τα προδίδει τὸ ζῆλο τους γιὰ τὴν προστασία τῆς κάστας ὅπου ἀνήκουν.³ Φυσικά, ὅταν ἡ λογοτεχνία, πού ἐξιδανικεύεται μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο, τυχαίνει νὰ εἶναι αὐτὴ καθεαυτὴ πολὺ ἀξιόλογη, καὶ ὅταν τόσο οἱ συγγραφεῖς τῆς ὅσο καὶ τὸ κοινὸ τους παρουσιάζουν πολὺ ἐνδιαφέρον καὶ ἔχουν πολλὰ νὰ μᾶς διδάξουν, τότε δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ ξεχωρίσουμε τίς σωστὲς ἀπὸ τίς σφαλερὲς αἰτιολογίες γιὰ τὸ πόσο ἀξίζει ἡ μελέτη τῆς. Ἄν ὁ Ἄριστοφάνης καὶ οἱ ἄλλοι ἀττικοὶ συγγραφεῖς δὲν ἀξίζαν αὐτοὶ καθεαυτοὶ νὰ τοὺς διαβάσει κανεὶς, οἱ Βυζαντινοὶ δὲν θὰ τοὺς εἶχαν ἀγκυλιᾶσει μὲ τόσο ἐνθουσιασμὸ καὶ δὲν θὰ τοὺς εἶχαν ἀνεβάσει τόσο ψηλὰ στὴν πολιτισμικὴ τους κλίμακα· ὥστόσο ἡ ἐπιμονὴ νὰ θεωρεῖται ὁ Ἄριστοφάνης (σποραδικὰ ὡς καὶ σήμερα) πρωταρχικὸ μέσο γιὰ νὰ ἀποκτήσει κανεὶς ἐποπτεία μιᾶς ὀρισμένης μορφῆς τῆς ἐλληνικῆς γλώσσας ἀποτελεῖ κραυγαλέο παράδειγμα τῆς δυσκολίας πού ἔχουν οἱ ἄνθρωποι νὰ συσχετίσουν τὰ μέσα μὲ τοὺς στόχους πού θέλουν νὰ ἐπιτύχουν. Δὲν ὑπάρχει καμία ἀμβολία ὅτι ἡ μελέτη τοῦ Ἄριστοφάνη μᾶς βοηθᾷ σημαντικὰ νὰ γνωρίσουμε π.χ. τὸν 5ο καὶ τὸν 4ο αἰῶνα σφαιρικὰ. Χρονολογικὰ ὅσο καὶ πολιτισμικὰ ὁ ποιητὴς κατέχει κεντρικὴ θέση, τὸ φάσμα τῆς γλώσσας καὶ τοῦ ὕφους του εἶναι μοναδικὸ σὲ εὖρος, καὶ ὁποιοσδήποτε κάμει τὸν κόπο νὰ ἀποκρυπτογραφήσει στίς κωμωδίες του ὅλους τοὺς ὑπαινηγμούς, θὰ ἔχει μάθει στὸ τέλος πολλὰ γιὰ τὴ ζωὴ στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα. Αὐτὸ εἶναι ἀλήθεια, καὶ δὲν ὑπάρχει λόγος νὰ μὴν τὸ ὑπογραμμίσουμε. Ὡστόσο ἡ μελέτη τοῦ Ἄριστοφάνη ἀποτελεῖ προπάντων μέσο γιὰ τὴν ἀπόλαυση τοῦ ἴδιου τοῦ Ἄριστοφάνη ἢ χρησιμότητα τῆς μελέτης αὐτῆς γιὰ τὴν ἀποτελεσματικότερη καὶ ἀνετότερη προσέγγιση ἄλλων συγγραφέων δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ, ὅσο μεγάλη κι ἂν εἶναι, παρὰ δευτερεύουσα καὶ συγκυριακὴ.

Ὁ Ἐρασμος πίστευε ὅτι ὅσοι μαθαίνουν ἀρχαῖα ἐλληνικὰ πρέπει νὰ ἀρχίζουν μελετώντας ἔργα ἐλκυστικὰ καὶ ἐνδιαφέροντα αὐτὰ καθεαυτὰ· ἔτσι λοιπὸν ἀξιολόγησε τὸν Λουκιανὸ πρῶτο ἀπὸ τοὺς πεζογράφους καὶ τὸν Ἄριστοφάνη πρῶτο ἀπὸ τοὺς ποιητές. Ξέρουμε πολὺ καλά πού ἔργο τοῦ Ἄριστοφάνη θὰ σύστηνε στὸν ἀρχάριο ὁ Ἐρασμος ἢ ὁποιοσδήποτε ἄλλος λόγιος τοῦ 16ου αἰῶνα. Ἀπὸ τὸν 10ο αἰῶνα, τὸ ἀργότερο, ὁ Πλοῦτος εἶχε τὴν πρώτη

3. Γιὰ τίς κλασικὲς σπουδὲς στὸ Βυζάντιο, βλ. N. G. Wilson, «The Church and Classical Studies at Byzantium» [Ἡ ἐκκλησία καὶ οἱ κλασικὲς σπουδὲς στὸ Βυζάντιο], *Antike und Abendland*, τ. XVI, 1970, σ. 68-77.

θέση στα σωζόμενα έργα, και όλη τή βυζαντινή περίοδο παρέμεινε τó έργο πού διαβαζόταν περισσότερο από όλα τά άλλα. Στή δυτική Εύρώπη οί λόγιοι τής Αναγέννησης δέν διαφώνησαν μέ τήν αξιολόγηση πού μαρτυρούσε ή σειρά τών έργων στα βυζαντινά χειρόγραφα καθώς και ή ύπαρξη τόσο πολλών χειρογράφων πού περιείχαν μόνο τόν Πλούτο. Τó έργο αυτό, πού για τίς σύγχρονες προτιμήσεις είναι τó λιγότερο έλκυστικό και ένδιαφέρον, εκδόθηκε, μεταφράστηκε και παίχτηκε συχνότερα από όποιοδήποτε άλλο (άκολουθοϋν οί Νεφέλες, ακριβώς όπως και στα χειρόγραφα αυτές αντίγράφονταν άμέσως μετά τόν Πλούτο), και διατήρησε τήν κυρίαρχη θέση του ως τά μέσα περίπου του 18ου αιώνα. Σ' αυτό συνέτρεξαν πολλοί λόγιοι, πέρα από τήν παθητική άποδοχή του βυζαντινού κανόνα: οί διαφορές από τή λατινική κωμωδία είναι λιγότερο έντονες στον Πλούτο άπ' ό,τι στα πρωιμότερα έργα του Άριστοφάνη· ό Πλούτος είναι λιγότερο στενά δεμένος μέ τά πρόσωπα και τίς συνθήκες στην Άθήνα τήν έποχή τής συγγραφής του, παρουσιάζει τήν άνταμοιβή τής άρετής και τήν τιμωρία τής κακίας, και δέν περιέχει τίποτε πού θά μπορούσε νά έξάψει τόν έρωτισμό.

"Όλες τίς έποχές βρίσκουμε πολύ διαδομένη τήν ιδέα ότι ή λογοτεχνία προάγει τήν άρετή και περιορίζει τήν άδικία, παρουσιάζοντας τούς κακούς ανθρώπους άποκρουστικούς, γελοίους, και στο τέλος δυστυχισμένους και άποτυχημένους. Δέν πρέπει νά άποροϋμε γι' αυτό, άφού βλέπουμε συχνά ότι ή λογοτεχνία μπορεί πραγματικά νά έχει τέτοια επίδραση. Μέ πόσους διαφορετικούς τρόπους άσκειται ή επίδραση αύτη και πόσο σημαντική είναι σέ σύγκριση μέ άλλες επιδράσεις πού άσκει ή λογοτεχνία, είναι μεγάλα και πολύπλοκα προβλήματα. Και είναι δυστύχημα πού δέν τά προσέχουμε αρκετά, έπειδή εκείνοι πού άποδίδουν μεγάλη σημασία στην ήθικη επίδραση τής λογοτεχνίας έχουν τήν τάση νά πείθουν τόν έαυτό τους ότι τó θέμα είναι άπλό, ένώ, αντίθετα, εκείνοι πού βλέπουν πόσο πολύπλοκο είναι έχουν τήν τάση νά μήν παραδέχονται ότι ή λογοτεχνία έχει όποιαδήποτε ζμεση ή θοπλαστική επίδραση." Έτσι ή άλλιώς, πάρα πολλοί άνθρωποι, για περισσότερο από χίλια χρόνια, είχαν τήν έντύπωση ότι ή ήθοπλαστική επίδραση του άριστοφανικού Πλούτου είναι φανερή, άμεση και εύεργετική.⁴ Δυσκολότερο ήταν τó πρόβλημα μέ

4. Για τίς επιδράσεις του Πλούτου, βλ. G. Hertel, *Die Allegorie von Reichtum und Armut: ein aristophanisches Motiv und seine Abwand-*

τις *Νεφέλες*, επειδή μετά τον 2ο μ.Χ. αιώνα τον Σωκράτη τον έβλεπαν κάπως σαν επίτιμο χριστιανό. Τόν 12ο αιώνα ο Ίωάννης Τζέτζης διανθίζει πού και πού τον πολύ λεπτομερειακό σχολιασμό του στις *Νεφέλες* με ξεσπάσματα θυμού και άποστροφής για τόν ποιητή, στόν οποίο όμως αφιέρωσε τόσο φιλολογικό μόχθο· ή γενικότερη πάντως τάση, ως σήμερα, είναι να θαυμάζουμε τόν Σωκράτη και τόν Άριστοφάνη παράλληλα, άποφεύγοντας να άσχοληθοϋμε ιδιαίτερα ή συχνά με τó γεγονός ότι οί αντίληψεις τους δέν συμβιβάζονται. Εύκολότερο ήταν να έρμηνευτοϋν ως διδακτικά έργα οί *Βάτραχοι* και οί *Ίππεις*: οί *Βάτραχοι*, γιατί ό συναγωνισμός τοϋ Αισχύλου με τόν Εϋριπίδη μπορούσε να θεωρηθεΐ ότι συμβολίζει τή νίκη τών άσστηρῶν άρχαίων άρετῶν πρὸς τή σύγχρονη παρακμή· οί *Ίππεις*, για τήν έχθρική τους στάση άπέναντι στους διεφθαρμένους δημαγωγούς —και τά δύο έργα, γιατί ό Άριστοφάνης στήν πολεμική του χρησιμοποίησε γλώσσα άντρίκεια, ξεκάθαρη και όρμητική. Πολλές φορές και σε πολλούς τόπους τά ίδια αυτά χαρακτηριστικά θαυμάστοιχαν στή χριστιανική ρητορική, και είναι ενδιαφέρουσα ή διαπίστωση ότι ή φήμη τοϋ Άριστοφάνη ως άφοβου κήρυκα τῆς ήθικῆς ένισχυόταν κάπως άπό τήν έλλειψη καλοπιστίας και διάκρισης πού τόν χαρακτηρίζουν. Στόν αιώνα μας άρκετοί πίστεψαν πώς ό Άριστοφάνης μπορεί να μᾶς διδάξει και άλλα πράγματα: ό ποιητής χαρακτηρίστηκε φεμινιστής, ειρηνιστής, ή και κήρυκας τῆς άπελευθέρωσης τών ανθρώπων άπό τά συμπλέγματα τῆς έρωτικῆς ενοχῆς. Ό ποιητής νομίζω ότι θα έμενε έκπληκτος για τόν πρώτο και τó δεύτερο άπό αυτούς τούς χαρακτηρισμούς· για τόν τρίτο θα είχε μερικές έπιφυλάξεις. Για μᾶς, ή ισότητα τών δύο φύλων στήν πολιτική, στή διοίκηση και στις άλλες δραστηριότητες άποτελεΐ αίτημα με πραγματικό αντίκρισμα· για τόν Άριστοφάνη όμως και τούς συγχρόνους του οί πραγματικές διαστάσεις τοϋ θέματος ήταν άνύπαρκτες: ή ισότητα τών δύο φύλων είχε οϋσιαστικά τήν ίδια σημασία με τήν ισότητα, π.χ., τών ανθρώπων με τά πουλιά. Έξάλλου, για μᾶς ή κατάργηση τοϋ πολέμου, άκόμη και ή θυσία τῆς έλευθερίας για χάρη τῆς ειρήνης, μπορούν να συζητηθοϋν ως πραγματική δυνατότητα. Ό Άριστοφάνης και οί σύγχρονοί του δέν ήθελαν να πολεμοϋν, εκτός εάν οί συνέπειες τοϋ πολέμου ήταν

lungen in der abendländischen Literatur [Ή άλληγορία τοϋ πλοϋτου και τῆς φτώχειας: ένα άριστοφανικό θέμα και οί μεταμορφώσεις του στή λογοτεχνία τῆς Έσπερίας], Νυρεμβέργη 1969.

όπωςδήποτε προτιμότερες από τις συνέπειες τῆς ἀπραξίας, καὶ βέβαια σὲ κάθε συγκεκριμένη περίπτωση ὑπῆρχε περιθώριο διαφωνίας στὸ θέμα τῶν πιθανῶν συνεπειῶν· δὲν δέχονταν ὁμως τὸ δικαίωμα νὰ θεωρεῖ κανεὶς ὅτι ἡ ζωὴ του ἢ ἡ ζωὴ τῆς γυναίκας καὶ τῶν παιδιῶν του ἀξίζαν περισσότερο ἀπὸ τὴν πολιτικὴ ἀνεξαρτησία τῆς πόλης-κράτους ὅπου ἀνῆκε.⁵ Τέλος, ὡς πρὸς τὴ σεξουαλικὴ ἐλευθερία, δὲν ἔχει ἄδικο ὁποιος λέει ὅτι ὁ Ἄριστοφάνης, ἂν τὸν συγκρίνουμε μὲ τὶς (φαινομενικὰ βαθυστόχαστες ἀλλὰ στὴν πραγματικότητά ἐπιφανειακὲς) ἀπόψεις τῶν πλατωνιστῶν καὶ τῶν χριστιανῶν, κατανοεῖ καλύτερα τὸν ἐρωτισμὸ καὶ ἐκτιμᾷ ὀρθότερα τὴ σχέση του μὲ τὶς γενικότερες δομὲς τῆς ζωῆς μας. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀπόψη αὐτὴ μπορεῖ πραγματικὰ κάτι νὰ μᾶς διδάξει· ὡστόσο ἂν καὶ τὰ μειονεκτήματα τῆς ἠθικῆς τοῦ ἐρωτισμοῦ στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ κοινωνία ἦταν, ὡς ἓνα βαθμὸ τουλάχιστον,⁶ διαφορετικὰ ἀπὸ τὰ μειονεκτήματα τῆς χριστιανικῆς ἠθικῆς, δὲν ἦταν οὔτε λιγότερα οὔτε πιὸ ἀσήμαντα καί, ὅπως συμβαίνει μὲ ὅλα τὰ μειονεκτήματα, δὲν ἔχει κανένα νόημα νὰ τὰ υἱοθετήσῃ κανεὶς ἄκριτα.

Ἡ ἠθικὴ ἐπίδραση τῶν ἔργων ἐνὸς νεκροῦ συγγραφέα —καὶ δὲν ὑπάρχει οὐσιαστικὴ διαφορὰ ἂν ὁ συγγραφέας αὐτὸς πέθανε σήμερα τὸ πρωὶ ἢ πρὶν ἀπὸ δύο χιλιάδες χρόνια— πιστεύω ὅτι δὲν πρέπει νὰ ἀναζητηθεῖ στὴ δυνατότητα νὰ πραγματώνουμε ὅσα φαίνεται νὰ μᾶς συστήνει καὶ νὰ ἀποφεύγουμε ὅσα φαίνεται νὰ ἀπαγορεύει, ἀλλὰ σὲ δύο ἄλλες κατευθύνσεις: (α) Προσθέτοντας τὴν ἐμπειρία του στὴ δική μας μποροῦμε νὰ παρατηρήσουμε μὲ τὰ δικά του μάτια στοιχεῖα τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς κοινὰ στὸν δικό του καὶ στὸν δικό μας πολιτισμὸ, καὶ ἔτσι νὰ ἀποκτήσουμε τὴ δυνατότητα νὰ κρίνουμε καὶ νὰ ἀναπροσαρμόζουμε τὶς ἀντιλήψεις καὶ τὴ συμπεριφορὰ μας, ὅπως ἀκριβῶς συμβαίνει καὶ ὅταν καταλαβαίνουμε καὶ ἀξιοποιούμε τὴν ἐμπειρία σύγχρονων μας ἀνθρώπων, πού ἡ ζωὴ καὶ τὸ περιβάλλον τους διαφέρουν ἀπὸ τὰ

5. Τὸ 338 π.Χ., ὅταν ἡ Ἀθῆνα κινδύνευε νὰ δεχθεῖ ἀπὸ στιγμή σὲ στιγμή ἐπίθεση τῶν Μακεδόνων, κάποιος Αὐτόλυκος ἔστειλε τὴ γυναίκα καὶ τὰ παιδιά του μακριὰ σὲ μέρος ἀσφαλισμένο· γι' αὐτὴ του τὴν πράξη δικάστηκε καὶ τιμωρήθηκε (Λυκούργος, *Κατὰ Λεωκράτους*, 53).

6. Παρόμοια, ὅσες ἀρετὲς τὶς θεωροῦν οἱ περισσότεροι ἄνθρωποι «χριστιανικὲς», στὴν πραγματικότητά εἶναι προχριστιανικὲς· πολλὰ πού νομίζουμε σήμερα ὅτι ὀφείλονται στὸ χριστιανισμὸ, τὴν ἀρχαιότητα ἦταν βαθιὰ ριζωμένα σὲ κοινωνικὲς δομὲς καὶ σὲ ἀξίες πού χαρακτήριζαν τοὺς λαοὺς τῆς ἀνατολικῆς Μεσογείου.

δικά μας. (β) Στο βαθμό που η τέχνη αποτελεί μιὰ ὄψη τῆς ἀνθρώπινης φύσης, ἰσοτιμῆ μετὰ τὴν ἀσκησιμότητα, τὴν θρησκεία, τὸν ἔρωτα καὶ τὴν ἐργασία, εἶναι καλύτερον νὰ ἀπολαύσουμε τὴ λογοτεχνία παρὰ νὰ τὴν ἀγνοήσουμε, καὶ ἡ προσπάθεια νὰ ξαναζωντανέψουμε μέσα μας τὶς διανοητικὰ καὶ τὶς αἰσθητικὰ διεργασίες ποὺ ὀδήγησαν ἕναν ἀρχαῖο δραματοῦργό στὴν τελικὴ μορφὴ ἑνὸς ἔργου τοῦ ἀποτελεῖ καθ'αυτὴ δραστηριότητα ποὺ μᾶς ἀποζημιώνει γιὰ τὸν κόπο μας. Σήμερα ἡ ἐπίδραση τῶν δύο αὐτῶν ἀντιλήψεων γίνεται ὅλο καὶ περισσότερο φανερὴ στὶς ἐκδόσεις καὶ στὴν ἐρμηνεία τοῦ Ἀριστοφάνη. Ἀπὸ ἕναν σύγχρονο ἐκδότη περιμένουμε, ἀκριβῶς ὅπως καὶ ἀπὸ τὸν ἐκδότη τοῦ 17ου αἰῶνα, νὰ μᾶς ἐξηγήσει τὸ «νόημα» τοῦ κειμένου σὲ γλωσσικὸ ἐπίπεδο καὶ νὰ μᾶς κατατοπίσει γιὰ τὴν ταυτότητα τῶν ἀνθρώπων καὶ τῶν πραγμάτων ποὺ μνημονεύονται στὸ ἔργο· περιμένουμε ὅμως ἀκόμη νὰ βοηθήσει τὸν ἀναγνώστη νὰ καταλάβει τί σήμαινε νὰ εἶναι κανεὶς Ἕλληνας ἢ δούλος καὶ νὰ βλέπει τὸν κόσμο ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ γωνία τῆς Ἀθήνας τῶν τελευταίων χρόνων τοῦ 5ου π.Χ. αἰῶνα. Ὁταν λ.χ. στοὺς *Σφήκες* ὁ δούλος τοῦ Βδελυκλέωνα ἀστεϊεύεται λέγοντας ὅτι ἐπισκέφθηκε μιὰ πόρνη («τὸ καταμεσήμερο») καὶ τῆς ζήτησε νὰ τοῦ τὸ κάνει «καθιστό», ὁ σχολιαστὴς εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ θέσει τὰ ἀκόλουθα ἐρωτήματα καὶ νὰ προσπαθήσει, ἂν οἱ μαρτυρίες τοῦ τὸ ἐπιτρέπουν, νὰ βρεῖ τὴν ἀπάντηση: (α) Εἶχε ἕνας δούλος ἀρκετὰ δικά του χρήματα διαθέσιμα, ὥστε νὰ μπορεῖ νὰ ἐπισκεφτεῖ μιὰ πόρνη, ἢ μήπως χρησιμοποιεῖται ὁ δούλος στὴ σκηνὴ αὐτὴ μὲ εἰδικὴ θεατρικὴ λειτουργία, ὅποτε πρέπει νὰ παραβλέψουμε τὴν ιδιότητα τοῦ δούλου; καὶ (β) εἶναι δυνατό οἱ Ἀθηναῖοι νὰ προτιμοῦσαν, ἰδιαιτέρως στὴ ζέστη τοῦ μεσημεριοῦ, τὴν καθιστὴ στάση συνουσίας, ὅπου ἡ καθολικὴ σωματικὴ ἐπαφὴ εἶναι μικρὴ; Ἐξίσου σημαντικὸ καθήκον τοῦ σχολιαστῆ εἶναι νὰ μὴν ξεχνᾷ οὔτε γιὰ μιὰ στιγμή ὅτι τὸ κείμενο ποὺ ἐπεξηγεῖ γράφτηκε γιὰ νὰ παιχτεῖ· στὴ φαντασία του πρέπει νὰ βλέπει καὶ νὰ ἀκούει ὁλόκληρο τὸ ἔργο ἀπὸ τὸν πρῶτο ὡς τὸν τελευταῖο στίχο, σὰν νὰ ἦταν σκηνοθέτης, καὶ νὰ μπορούσε ὁ κάθε ἡθοποιὸς ὅποια-δήποτε στιγμή νὰ τοῦ ζητήσει ὁδηγίες γιὰ τὴν στάση ποὺ ἔπρεπε νὰ πάρει, τὴν κίνηση, τὶς χειρονομίες ἢ τὸν τόνο τῆς φωνῆς. Στὴν *Εἰρήνη*, 378 κ.έ., π.χ., ὁ Τρυγαῖος ἔχει φτάσει στὴν κατοικία τῶν θεῶν καβάλα στὸ σκαθάρι του καὶ προσφέρει στὸν Ἐρμῆ ἕνα κομμάτι κρέας. Πῶς τὸ κουβαλοῦσε; Σ' ἕνα ταγάρι περασμένο στὸν ὄμο, ἢ σὲ μιὰ σακούλα ποὺ κρατᾷ στὸ χέρι (ὅποτε δὲν τοῦ μένει

παρά ένα μόνο χέρι για τὰ γκέμια — ἂν τὸ σκαθάρι εἶχε γκέμια), ἢ μήπως τὸ σκαθάρι εἶχε κάτι σὰν πανέρι ποδηλάτου; Καὶ τί γίνεται ὕστερα ἢ σακούλα ἢ τὸ ταγάρι; Καὶ τί τὸ κάνει ὁ Ἑρμῆς τὸ κρέας ὅταν τὸ πάρει; Χωρὶς ἄλλο μερικοὶ ἀναγνώστες θὰ θεωρήσουν ἀσήμαντα καὶ γελοῖα τέτοιας λογῆς ἐρωτήματα, καὶ εἶναι βέβαια ἀλήθεια ὅτι δὲν μπορούμε νὰ χρησιμοποιήσουμε συγκεκριμένες πηγές για νὰ μάθουμε πόσο ἦταν τὸ χαρτζιλίκι τῶν δούλων, ἢ πῶς μεταφέρονταν οἱ ἀποσκευές τοῦ Τρυγαίου, μὲ τὸν ἴδιο τρόπο πού χρησιμοποιοῦμε μιὰ πλατωνικὴ ἄποψη για τὴ φύση τῶν μαθηματικῶν, ἢ μιὰ παρατήρηση τοῦ Θουκυδίδη για τίς ἐγγενεῖς ἀδυναμίες τῆς ὀλιγαρχίας.

Ἄν ὅμως θέλουμε νὰ γνωρίσουμε καλύτερα τὴν ἀρχαιότητα, πρέπει νὰ μᾶς ἀπασχολήσει τὸ ἐρώτημα τί ἦταν σημαντικό για τοὺς ἀνθρώπους (ἀκόμη καὶ για τὰ φανταστικά πρόσωπα) πού μελετοῦμε, καὶ νὰ μὴν παραμερίζουμε παρά μόνο ὅσα εἶναι ἀσήμαντα καὶ για μᾶς καὶ για κείνους. Για τὸ δοῦλο, ἡ ἐπιλογὴ ἀνάμεσα σὲ ἐναλλακτικὲς ἐρωτικὲς στάσεις δὲν ἦταν λιγότερο σημαντικὴ ἀπὸ ὅ,τι για τὸν ποιητὴ ἡ ἐπιλογὴ ἀνάμεσα στις διαφορὲς μορφές τοῦ χοριαμβικοῦ διμέτρου για τὸν τελευταῖο στίχο μιᾶς στροφῆς. Καὶ ἦταν πάρα πολὺ σημαντικό για τὸν ἠθοποιὸ πού ὑπόδυόταν τὸν Τρυγαῖο νὰ ἔχει μαζί του τὸ κρέας, τὴ στιγμή πού ἀπογειωνόταν πάνω στὸ σκαθάρι του, καὶ νὰ ξέρει πού ἀκριβῶς τὸ ἔχει.

Δὲν μπορούμε νὰ προσεγγίσουμε ἱκανοποιητικά ἕναν παρωχημένο πολιτισμὸ παρά μόνο ἂν καταλαβαίνουμε τὰ ἐκφραστικά του μέσα, καὶ ἐπειδὴ αὐτὰ μᾶς παραδόθηκαν μὲ τὴ χειρόγραφη ἀντιγραφή, τὸ ἐρώτημα «τί πραγματικά λέει ἐδῶ» προηγεῖται ἀπὸ τὸ «τί σημαίνει αὐτό». Ὡστόσο ἡ προτεραιότητα δὲν μπορεί νὰ εἶναι χρονικὴ, καθὼς ἡ ἀποτίμηση τῶν ἐναλλακτικῶν σημασιῶν πού προσφέρονται μὲ τὴν πρώτη ἀνάγνωση κάθε συγκεκριμένου χωρίου ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ἐκτίμησή μας για τὴν ὀρθότητα τοῦ κειμένου πού μᾶς παραδόθηκε. Ἄν θέλουμε νὰ ζωντανέψουμε καὶ νὰ κατανοήσουμε τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ λογοτεχνία, τότε ἡ φιλολογία, ἡ κριτικὴ κειμένου, ἡ μετρικὴ ἀνάλυση, ἡ λογοτεχνικὴ κριτικὴ καὶ ἡ ἱστορία τῶν λογοτεχνικῶν εἰδῶν πρέπει συνέχεια νὰ λειτουργοῦν ἐπιδρώντας ἢ μιὰ στὴν ἄλλη σὲ συνδυασμὸ καὶ μὲ τὴν πολιτικὴ, τὴν κοινωνικὴ καὶ τὴν πολιτισμικὴ ἱστορία. Μετάφραση καὶ ἐρμηνεία ἐνὸς ἀρχαίου ἑλληνικοῦ χωρίου δὲν μποροῦν ποτὲ νὰ εἶναι ὀριστικὲς καὶ τελεσιδίκες· μποροῦν μόνο νὰ εἶναι

«οί καλύτερες δυνατές ως τώρα», και είναι πάντοτε υποκείμενες σε αναθεώρηση υπό τὸ φῶς νεώτερων στοιχείων.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ⁷

Μερικά προβλήματα παρουσιάζονται κοινά σε κάθε προσπάθεια να μεταφραστεί ἔργο λογοτεχνικό ἀπὸ μιὰ γλώσσα σε ἄλλη: οἱ συνειρμοὶ τῶν λέξεων καὶ τῶν ἐκφράσεων, τὰ συμβατικά στοιχεῖα καὶ οἱ ὑπαινιγμοὶ σε πρόσωπα καὶ σε γεγονότα. Τὰ προβλήματα φυσικά πολλαπλασιάζονται ὅταν ἡ λογοτεχνία πού μεταφράζεται ἀπέχει ἀπὸ τὴ δική μας χρονικά καὶ ἀποτελεῖ καρπὸ πολιτισμοῦ διαφορετικοῦ ἀπὸ τὸν δικό μας. Καὶ πάλι ὁμως ἡ μετάφραση τῆς ἀριστοφανικῆς κωμωδίας παρουσιάζει δυσκολότερα καὶ περισσότερα προβλήματα ἀπὸ τὴ μετάφραση ἀρχαίων ἑλληνικῶν ἔργων ρητορικῆς, φιλοσοφίας, ἱστοριογραφίας, ἀκόμη καὶ τραγωδιῶν. Ἡ κωμωδία καλύπτει ὅλες τὶς κλίμακες, ἀπὸ τὴν παράθεση ἀποσπασμάτων σοβαρῆς ποιήσεως ὡς τὶς χυδαῖες ἐρωτικές ἐκφράσεις· εἶναι γεμάτη ὑπαινιγμοὺς στὴν ἐπικαιρότητα (σύντομους καμὶά φορὰ καὶ φευγαλέους)· χρησιμοποιοῦν λογοπαίγνια καὶ φραστικά τεχνάσματα. Διαφορετικά ἀπὸ τὴν τραγωδία, ἡ κωμωδία προϋποθέτει πλούσια κίνηση καὶ δράση, καὶ πολλές χειρονομίες, καὶ ἀπαιτεῖ νὰ ἀναπαράγουμε μιὰ ποικίλη καὶ ταχύτατα μεταβαλλόμενη κλίμακα συναισθηματικῶν ἀποχρώσεων — καὶ ὅλα αὐτὰ χωρὶς νὰ μᾶς εἶναι γνωστὲς ἀπὸ ἀδιάσπαστη παράδοση οἱ ἀρχικὲς σκηνοθετικὲς ὁδηγίες (πρβ. σ. 27). Κάτι ἄλλο, πού εἶναι ἴσως τὸ σημαντικότερο γιὰ τὸ μεταφραστὴ καὶ τὸ σκηνοθέτη, εἶναι ὅτι τὸ κοινὸ τῆς τραγωδίας ἀνέχεται ὡς ἕναν ὀρισμένο βαθμὸ τὴν ἀσάφεια καὶ τὸ μυστικισμὸ· τὸ κοινὸ ὁμως τῆς

7. [Στὸ κεφάλαιο αὐτὸ ὁ K. Dover κρίνει καὶ συζητᾷ τὶς δυσκολίες καὶ τοὺς μεταφραστικούς τρόπους τῶν ἀγγλόφωνων κυρίως μεταφραστῶν. Τελικὰ ἀποφασίσαμε νὰ μὴν τὸ παραλείψουμε, γιὰτι πολλές ἀπὸ τὶς παρατηρήσεις καὶ τὶς διαπιστώσεις πού περιέχει ἰσχύουν καὶ γιὰ τὶς ἑλληνικὲς μεταφράσεις. Πρόσθετο κέρδος μας εἶναι ὅτι, παραθέτοντας δίπλα στὶς ξενόγλωσσες τὶς δοκιμότερες νεοελληνικὲς μεταφράσεις καὶ τὸ ἀρχαῖο κείμενο, ἐπαληθεύουμε μιὰ διαπίστωση πού κάναμε μὲ ἄλλη εὐκαιρία: «ὅπως ὅποτε εἶναι μεγάλη διευκόλυνση γιὰ τὸ μεταφραστὴ νὰ χρησιμοποιοῦν καὶ αὐτός, ὅπως ὁ συγγραφέας, τὴν ἑλληνικὴ γλώσσα. Ἐκεῖ πού οἱ ξένοι "βασανίζουν τὸ μυαλὸ τους ψάχνοντας γιὰ ἀντίστοιχες ἐκφράσεις" (Willems) καὶ δύσκολα πετυχαίνουν, φτάνει συχνὰ γιὰ τὸ νεοελληνα μεταφραστὴ νὰ ἐπαναλάβει τὴν ἴδια τὴν ἀρχαία ἐκφραση, ἢ μιὰ πολὺ παρόμοια νεοελληνική», Φ. Κακριδῆς, Ἀριστοφάνους «Ὀρνίθες», σ. 4 κ.έ.]

κωμωδίας, πού πληροφορήθηκε ότι ο Ἄριστοφάνης εἶναι ἀστεῖος, καὶ περιμένει νὰ διασκεδάσει, εἶναι λιγότερο ἀνεκτικό.

Ἄς δοῦμε τί πρόβλημα ἀντιμετωπίζει ὁ μεταφραστής στοὺς Ἰσχυροὺς, 142-144, ὅπου ὁ Θέωρος, γυρίζοντας ἀπὸ μιὰ ἐπίσκεψη στὸν Σιτάλκη, τὸ βασιλιά τῶν Ὀδομάντων στὴ Θράκη, ἀναφέρει στὴν ἐκκλησία τοῦ δήμου:

*καὶ δῆτα φιλαθίρναιος ἦν ὑπερφυῶς,
ὕμῶν τ' ἐραστής ἦν ἀληθῆς ὥστε καὶ
ἐν τοῖσι τοίχοις ἔγραφ', Ἰσχυροὶ καλοί.*

Μ. Αὐγέρης

*εἶναι λοιπὸν ὑπέρομετρο τῶν Ἰσχυρῶν φίλος,
σᾶς ἔχει ἔρωτα ἀληθινὸν τόσο πού καὶ στοὺς τοίχους
ἔγραφε ἀκόμα, εἶναι ὠραῖοι οἱ Ἰσχυροὶ.*

Θρ. Σταύρου

*...Κι ἀλήθεια
πόσο ἀγαπᾷ τοὺς Ἰσχυροὺς καὶ πόσο
σᾶς λαχταροῦν! Ἀκόμα καὶ στοὺς τοίχους
νὰ γράφει συνηθᾷ «Ἰσχυροὶ ὠραῖοι».*

Ν. Σφυρόερας

*...ᾶ, μὰ εἶναι πρῶτος φίλος
τῶν Ἰσχυρῶν κι ἔρωτα τοὺς ἔχει
ἀληθινά, πού ἀκόμα καὶ στοὺς τοίχους
τὸ γράφει: «εἶναι λεβέντες οἱ Ἰσχυροὶ!».*

Ἡ ἰδέα ὅτι, ἂν ὁ Α ἀγαπᾷ τὸν Β, γράφει στοὺς τοίχους παίνεμα-
τα γι' αὐτόν, δὲν χρειάζεται ἐπεξήγηση, ὅπως δὲν χρειάζεται ἐ-
πεξήγηση καὶ τὸ κωμικὸ εὔρημα τοῦ Ἄριστοφάνη, ὅταν παρου-
σιάζει ἕναν βασιλιά φιλαθίρναιον μὲ τὴ διπλωματικὴ ἔννοια (πρβ.
τὰ σημερινὰ ἀγγλόφιλος, γαλλόφιλος κτλ.) σάν νὰ πρόκειται γιὰ
κάποιον ἐρωτευμένο. Ἐνας σύγχρονος ἀναγνώστης ὅμως θὰ ἐπι-
θυμοῦσε ἴσως νὰ πληροφορηθεῖ ἂν ἦταν συνηθισμένο πράγμα νὰ
γράφει κανεὶς στοὺς τοίχους («ὁ τάδε) καλός»), ὅποτε ἡ κωμικὴ
μετατόπιση τοῦ θέματος εἶναι φυσικὴ καὶ εὐκόλη, ἢ δὲν ἦταν,
ὅποτε τὸ ἀστεῖο γίνεται τεχνητὸ καὶ βεβιασμένο. Χρειάζεται
λοιπὸν νὰ τοῦ ποῦμε, ἄμεσα ἢ ἔμμεσα, ὅτι τὸ φαινόμενο ἦταν
πραγματικὰ συνηθισμένο (πρβ. Σφήκες, 97 κ.έ.), καὶ ὅτι ὁ θαυ-

μασμός που εκφραζόταν με αυτόν τον τρόπο ήταν σχεδόν πάντα όμοφυλοφιλικός. Βέβαια, μόνο σε ύποσημείωση μπορεί να γίνει εύκολα αυτό· πάλι όμως δεν επιτρέπεται να θεωρούμε ότι όποιος διαβάζει μια μετάφραση έχει απεριόριστη διάθεση να διαβάζει και τις ύποσημειώσεις της. Μια λύση είναι να υποκαταστήσουμε την κατά λέξη σημασία του αρχαίου κειμένου με ένα όσο γίνεται πλησιέστερο ανάλογο από τον δικό μας πολιτισμό. Έτσι, ο C. F. Russo (1953) προτείνει να μεταφράσουμε *Viva gli Ateniesi!* [Ζήτω οι Ἀθηναῖοι], που είναι βέβαια κάτι που συνηθίζουμε σήμερα να γράφουμε στους τοίχους —δεν έχει όμως την έρωτική απόχρωση του Ἀθηναῖοι καλοί. Διασώζοντας το ύφος των επιγραφών του τοίχου ο Patric Dickinson (1970) μεταφράζει *The Athenians are beautiful* [Οἱ Ἀθηναῖοι εἶναι ὁμορφοί], που παρουσιάζει το πλεονέκτημα να λέει ακριβῶς ὅ,τι και το πρωτότυπο· αλλά ἡ συνηθισμένη σημερινή ἔννοια τῶν ἐπιγραφῶν τοῦ τύπου «(τὸ τάδε) εἶναι ὁμορφοί» σπάνια εἶναι ἐρωτική (ὅπως ἄλλωστε καὶ ἡ ἀκόμη νεώτερη μορφή «[ὁ τάδε] Ο.Κ.»). Τὸ ἀληθινὸ σημερινὸ ἀνάλογο τῆς ἀρχαίας ἐπιγραφῆς «(ὁ τάδε) καλὸς» θὰ ἦταν νὰ κόψει κανεὶς ἀπὸ περιοδικὸ τὴν εἰκόνα τοῦ προσώπου τοῦ θαυμάζει καὶ νὰ τὴν κολλήσει στὸν τοῖχο τοῦ δωματίου του. Ὁ μεταφραστὴς θὰ μπορούσε θαυμάσια νὰ σκεφτεῖ νὰ παρουσιάσει τὸν βασιλιὰ τῶν Ὀδομάντων νὰ ἔχει πάνω ἀπὸ τὸ κρεβάτι του μιὰ προκλητικὴ εἰκόνα τῆς Ἀθηνᾶς.

Ἡ ἀριστοφανικὴ γλῶσσα στὴ μετάφραση χάνει ἀναπόφευκτα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὸ χαρακτηριστικὸ τῆς χρῶμα, καὶ ὑπάρχουν πάρα πολλοὶ λεκτικοὶ ὑπαινιγμοί, ποὺ οἱ Ἀθηναῖοι βέβαια τοὺς ἀναγνώριζαν, ἀλλὰ σήμερα μόνο ἓνας λόγιος ἀναγνώστης θὰ μπορούσε νὰ τοὺς ἀναγνώρισει. Γι' αὐτὸ οἱ σύγχρονοι μεταφραστὲς ἀντισταθμίζουν καμιά φορὰ τὶς ἀπώλειες χρησιμοποιώντας στὴ μετάφραση γλῶσσα διανθισμένη ἢ ὑπαινικτικὴ σὲ χωρία ὅπου τὸ πρωτότυπο εἶναι ἀπλὸ καὶ ἀπέριττο. Ἄς δοῦμε, π.χ., πῶς ἔχει μεταφράσει ὁ Douglass Parker (1962) τοὺς στίχους 979-985 τῶν *Σφηκῶν*. Ὑπερασπίζοντας τὸ σκύλο ποὺ δικάζεται, ὁ Βδελυκλέων παρουσιάζει τὰ κουτάβια τοῦ κατηγορουμένου γιὰ νὰ ζήτῃσιν ἀπὸ τοὺς δικαστὲς ἐπιείκεια. Παραθέτουμε μιὰ «πιστὴ» [ἀγγλική] μετάφραση πρὶν ἀπὸ τὴν μετάφραση τοῦ D. Parker:

ΦΙ. *κατάβα κατάβα κατάβα κατῦβα. ΒΔ. καταβίσομαι.
καίτοι τὸ κατάβα τοῦτο πολλοὺς δὴ πάνυ*

ΟΙ ΜΕΤΑΓΕΝΕΣΤΕΡΟΙ

- ἐξηπάτηκεν. ἀτὰρ ὁμῶς καταβήσομαι.
ΦΙ. ἐς κόρακας. ὡς οὐκ ἀγαθὸν ἐστὶ τὸ ῥοφεῖν.
ἐγὼ γὰρ ἀπεδάκρυσσα νῦν γνώμην ἐμήν
οὐδέν ποτ' ἀλλ' ἢ τῆς φακῆς ἐμπλήμενος.
ΒΔ. οὐκ οὖν ἀποφεύγει δῆτα; ΦΙ. χαλεπὸν εἰδέναι.

Μ. Αὐγέρης

- ΦΙ. κατέβα, κατέβα, κατέβα.
ΒΔ. Θὰ κατέβω.
Μὰ τὸ κατέβα αὐτὸ πάρα πολλοὺς ἔχει γελάσει.
Ὅμως ἐγὼ θὰ κατεβῶ.
ΦΙ. Στὸν κόρακα. Δὲν εἶναι
ἢ σούπα μου, θαρρῶ, καλή. Γιατὶ ἐμὲ τώρα,
κατὰ τὴ γνώμην μου, τὸ σπλάγχθος ἂν μ' ἐπῆρε,
ἄλλο δὲν εἶναι αἰτία ἀπ' τῆς φακῆς ποὺ ἔχω γεμίσει.
ΒΔ. Δὲν ἀθιώνεται λοιπόν;
ΦΙ. Δυσκολοδιάλυτο εἶναι.

Θρ. Σταύρου

- ΦΙ., συγκινημένος:
Κατέβα· κάτω, κάτω!
ΒΔ. Κατεβαίνω·
εἶναι πολλοὶ ποὺ ἀπ' τὸ κατέβα τοῦτο
γελάστηκαν, μὰ ἄς εἶναι, κατεβαίνω.
(Ὁ Φιλοκλέων, γιὰ νὰ κρύψει τὴ συγκίνησή του, ρουφάει
φακὴ καὶ σκουπίζει τὰ δάκρυα ποὺ τοῦ ἤρθαν τάχα ἀπ' τὸν
ἀχνό της.)
ΦΙ. Νὰ πάρ' ἢ ὀργή. Κακό εἶναι νὰ ρουφᾷς·
χωρὶς νὰ θέλω δάκρυσα· εἶναι, βλέπεις,
ποὺ μαζωμένη τὴ φακὴ κατάπια.
ΒΔ. Λοιπόν, ἀθῶος ἦ δχι;
ΦΙ. Ποῦ νὰ ξέρεις;

Ν. Σφυρόερας

- ΦΙ., συγκινημένος:
Κατέβα κάτω· ἄιντε, κατέβα!
ΒΔ. Θὰ κατέβω.
Μὰ τὸ «κατέβα» αὐτὸ πολλοὺς ἔχει γελάσει.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

Ἄς εἶναι ὡστόσο, θὰ κατέβω.

ΦΙ. Ἄι στὰ κοράκια!
 (Γιὰ νὰ κρύψει τὴ συγκίνησή του ὁ Φιλοκλέων κάνει πῶς τὸν ἔκαψε ἡ φακὴ καὶ δάκρυσε.)
 Παλιοδουλειὰ εἶναι νὰ ρουφᾷς· δάκρυα μοῦ ἤρθαν
 καὶ τίποτ' ἄλλο, ὅπως θαρρῶ, ἀφορμὴ δὲν εἶναι
 παρὰ ἡ φακὴ πού 'θελα νὰ χλαπαχλουπήσω.

ΒΔ. Εἶναι λοιπὸν ἀθῶος;

ΦΙ. Δύσκολο νὰ ξέρεις.

K. J. Dover

PHILOKLEON:

Get down, get down, get down, get down!

BDELYKLEON:

I'll get down. (mistrustfully) That 'get down' has deceived a good many. All the same, I'll get down.

PHILOKLEON, wiping his eyes:

Damn! It's not a good thing to drink soup! I've gone and drowned my own judgment in tears just because I was full of bean-soup.

BDELYKLEON, in consternation:

Why, isn't he getting off, then?

PHILOKLEON:

Hard to tell.

D. Parker

PHILOKLEON:

Stop! I can't stand it! Step down! STEP DOWN!

PHOBOKLEON:

I shall step down, though I know that Jurors' Trap, that Quasi-Legal

Fiction. You let the defendant think he's won by shouting 'step down!' and down he steps, breaks off his defense—whereupon you convict him. Nevertheless, I shall step down...

PHILOKLEON, recovering his spleen at the last moment:

...STRAIGHT

TO

HELL!

(disgustedly throwing down his soup-bowl)

This eating—

*It's no good, that's all. Just now I melted every grain
of Sense I own in tears —and why? Because*

I was full of hot soup, that's why!

PHOBOKLEON: *You mean he's convicted?*

PHILOKLEON:

It's difficult to tell at this point. The votes aren't in.

Ἡ μεγάλη ἀνάλυση τῆς φράσης «though I know... you convict him» ἐπεξηγεῖ τὸ «has deceived a good many», καὶ ἐπίσης τὰ «...at this point. The votes aren't in» ἐξηγοῦν γιατί ὁ Φιλοκλέων ἀπαντᾷ «Hard to tell». Γράφοντας «straight to hell» ἀμέσως μετὰ τὸ «step down» τοῦ Φιλοκλέωνα, ὁ μεταφραστὴς ἀποδίδει σωστὰ τὸ γεγονός ὅτι ὁ Φιλοκλέων συνέρχεται καὶ μετανιώνει γιὰ τὴ στιγμιαία του ἀδυναμία ἢ μεταστροφή ὅμως αὐτὴ τονίζεται πάρα πολὺ στὴ μετάφραση, καὶ ἔτσι εἰσάγεται ἓνα νέο στοιχεῖο, ποῦ ὁ Ἀριστοφάνης εἶναι σχεδὸν βέβαιο ὅτι δὲν εἶχε πρόθεση νὰ τὸ δώσει. Τὸ ἐπιφώνημα τοῦ Φιλοκλέωνα ἐς κόρακας (ἄει στὸν κόρακα) χρησιμοποιεῖται συχνὰ ὅταν κάποιος ἀποδιώχῃ με θυμὸ ἓναν ἄλλον, μπορεῖ ὅμως νὰ εἶναι καὶ ἀπλή ἐκφραση δυσφορίας, ὅπως στοὺς *Σφήκες*, 852.

Ἄς δοῦμε τώρα μερικά χωρία ἀπὸ τὴν ἐναρκτήρια σκηνὴ στὶς *Θεσμοφοριάζουσες*, στὴ μετάφραση τοῦ Dudley Fitts (1959). Προτάσσω πάντοτε τὴν «πιστὴ» μου [ἀγγλική] μετάφραση:

(I) 141-145

ΜΝΗΣΙΑΟΧΟΣ: *τίς δ' αὐτὸς ὦ παῖ; πότερον ὡς ἀνὴρ τρέφει;
καὶ ποῦ πέος; ποῦ χλαῖνα; ποῦ Λακωνικαί;
ἀλλ' ὡς γυνὴ δῆτ' εἶτα ποῦ τὰ τιθία;
τί φῆς; τί σιγᾶς; ἀλλὰ δῆτ' ἐκ τοῦ μέλους
ζητῶ σ', ἐπειδὴ γ' αὐτὸς οὐ βούλει φράσαι;*

Θρ. Σταύρου

*Κι ἐσύ, νεαρέ, ἀνατρέφεις σὰν ἄντρας;
Μὰ τότε ποῦ εἶν' τ' ἀντρικεῖο σου σημάδι;
Ποῦ τ' ἄρβυλά σου, ἢ ἀντρικὴ σου χλαῖνα;
Πᾶς γιὰ γυναῖκα; Τότε, ποῦ εἶναι, πέες μου,
τὰ κιτρολέμονά σου; Μίλησέ μας.*

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

Τίποτα; Ἐφ' ὅπου δὲ θέλεις νὰ μιλήσεις,
ἐγὼ ἀπ' τῆ μουσικῆ σου θὰ σὲ κρίνω.

Ν. Σφυρόερας

Ποῖος εἶσαι, ἀγόρι μου; Εἶσαι ἀγόρι ἀληθινό;
Καὶ τότε ποῦ 'ναι ἡ ἀπαντή σου; ποῦ 'ναι κι ἡ
κάπα σου, ποῦ 'ν' τὰ πέδιλά σου τὰ σπαρτιάτικα;
Βρέ, μπᾶς κι εἶσαι γυναίκα; Ποῦ 'ναι ὡστόσο τὰ
μηλοροδάκινά σου; Δὲ μιλεῖς; Σωπᾶς;
Καλὰ λοιπόν, ἀφ' ὅπου δὲ θέλεις νὰ μοῦ πεῖς,
θὲ νὰ σὲ καταλάβω ἀπ' τὸ τραγούδι σου.

K. J. Dover

OLD MAN, to Agathon, who is effeminately dressed: *And you yourself, boy — are you a man? Then where's your cock? Where's your cloak? Where are your Lakonian boots? Or are you a woman? In that case, where are your tits? What do you say? Why don't you say anything? Well, do you want me to answer the question from that song (i.e. the one which the Old Man and Euripides heard Agathon rehearse), since you won't tell me yourself?*

D. Fitts

What are you, you recumbent paradox? A man? Show me; or, if that makes you blush, where are your Spartan boots, your cavalry cloak? Or are you a woman? If so, where are your breasts? No answer. Bashful. If I want to find out, I suppose I'll have to read your «Collected Poems».

(II) 189 κ.έ.

ΕΥ. ἐγὼ φράσω σοι. πρῶτα μὲν γινώσκομαι·
ἔπειτα πολιός εἰμι καὶ πάγων' ἔχω [...]

Θρ. Σταύρου

ΕΥ. Θὰ σοῦ ἐξηγήσω. Πρῶτο, εἶμαι γνωστός τους·
εἶμαι ἀσπρομάλλης κι ἔχω γένια.

ΟΙ ΜΕΤΑΓΕΝΕΣΤΕΡΟΙ

Ν. Σφυρόερας

ΕΥ. Θὰ σοῦ τὸ πῶ. Πρῶτα πρῶτα μὲ ξέρον.
Κι ὕστερα εἶμαι καὶ γέρος κι ἔχω γένια [...]

K. J. Dover

EURIPIDES: *I'll tell you* (i.e., why I can't go in disguise myself). *In the first place, I'm known; and secondly, I'm grey-haired and have a long beard.*

D. Fitts

I'll tell you. First of all, they know me; secondly —well, I'm not so young as I was, silver threads among the gold, you know, and this beard is fairly long.

(III) 231 κ.έ.

ΕΥ. τί μύξεις; πάντα πεποιήται καλῶς.
ΜΝ. οἴμοι κακοδαίμων, ψιλὸς αὐ στρατεύσομαι.

Θρ. Σταύρου

ΕΥ. Τί μὸν καὶ μού; Τελειώσανε δλα. Ὁραῖα.
ΜΝ. Ἐγνα, ὁ κακομοίρης, γερο-ξούρας.

Ν. Σφυρόερας

ΕΥ. Γιατί μονγκρίζεις;
Ἔγινες μιὰ χαρά.
ΜΝ. Ὅμιένα, ὁ δόλιος,
στὸν πόλεμο χωρὶς ἄματα πάω.

K. J. Dover

EURIPIDES, having shaved off the old man's beard: *What are you going 'Mm! Mm!' for? Everything's done fine.*
OLD MAN: *Oh, my God, I'll be soldiering bare!* (A pun on the technical term for a light-armed soldier, looked down on by the heavy infantryman.)

D. Fitts

EURIPIDES: *What do you mean, 'woof'?*

— *There! That's a handsome job, if I DO say so!*
 MNESILOCHOS: *Who said a soldier's bearded like the pard?*

Τὰ ἀποσπάσματα αὐτὰ μᾶς δίνουν μιὰ πρώτη ἰδέα πῶς οἱ σύγχρονες μεταφράσεις τῶν ἀριστοφανικῶν διαλόγων διαφέρουν ἀπὸ τὸ πρωτότυπο, καὶ ἀκόμη μᾶς βοηθοῦν, ἐλπίζω, νὰ καταλάβουμε κάπως καὶ γιατί διαφέρουν. Εἶναι πάντοτε εὐκολο νὰ ἐπισημαίνει κανεὶς ψεγάδια στὶς μεταφράσεις τῶν ἄλλων, καὶ ἀκόμη πιὸ εὐκολο νὰ γίνεῖ μιὰ μετάφραση ποῦ νὰ προκαλεῖ στὴν παράσταση τὰ γέλια τοῦ κοινοῦ· οἱ σύγχρονες ἀμερικανικὲς μεταφράσεις κάνουν πραγματικὰ τὸ κοινὸ νὰ γελά.

Τὰ λυρικά μέρη δημιουργοῦν περισσότερα προβλήματα ἀπὸ τὰ διαλογικά: ὄχι μόνο γιατί εἶναι κρίμα νὰ πάει χαμένος ὁ ρυθμὸς τοῦ πρωτοτύπου (ποῦ ὅμως εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ μεταφερθεῖ σὲ ἄλλη γλώσσα), ἀλλὰ καὶ γιατί στὸ κείμενό τους ἡ πλοῦσια εἰκονικὴ διατύπωση παρουσιάζεται περισσότερο συμπυκνωμένη. Ὡραῖο παράδειγμα ἀποτελεῖ ἡ ὠδὴ ἀπὸ τὴν παράβαση τῶν Βατράχων (674-685):

XO. *Μοῦσα χορῶν ἱερῶν ἐπίβηθι καὶ ἔλθ' ἐπὶ τέρωπιν αἰοιδᾶς ἐμᾶς,
 τὸν πολὺν ὄφομένη λαῶν ὄχλον, οὐ σοφία
 μυοῖαι κάθηται
 φιλοτιμότεραι Κλεοφῶντος, ἐφ' οὐ δὴ χεῖλεσιν ἀμφιλάλοις
 δεινὸν ἐπιβρέμεται
 Θρηκία χελιδῶν
 ἐπὶ βάρβαρον ἐξομένη πέταλον·
 κελαδεῖ δ' ἐπίκλαυτον ἀηδόσιον νόμον, ὡς ἀπολεῖται,
 κᾶν ἴσαι γένωνται.*

A. Μελαχρινὸς

*Μοῦσα, στοὺς ἱεροὺς χοροὺς μου φανερώσου,
 κι ἔλα μὲ τὸ τραγούδι μου νὰ κάνεις; νὰ εὐφρανθεῖ
 τοῦ λαοῦ τὸ πλῆθος, ποῦ θωρεῖς ὀμπρός σου.
 Τὶ ἀνάμεσό τους κάθονται πολλοὶ σοφοί,
 ποῦ τὴν τιμὴ τὴ λογαριάζουν πιὸ πολὺ
 ἀπὸ τὸν Κλεοφῶντα αὐτόνα,
 ποῦ δὴ λογίων [λαλιᾶς] λαλεῖ,
 καὶ ποῦ στὰ χεῖλη του ξελαργγιάζεται μιὰ χελιδόνα
 ἀπὸ τὴ Θοράκη,
 καθήμενη σὲ βάρβαρο ἕνα φυλλαράκι*

ΟΙ ΜΕΤΑΓΕΝΕΣΤΕΡΟΙ

καὶ κλαίει καὶ λέει τὸ μοιρολόι του ἀηδονίσια,
γιατὶ πάει χαμένος πιὰ
κι ἂν ἔβγαιναν οἱ ψῆφοι ἀκόμα ἴσια κι ἴσια.

Κ. Βάρναλης

Μούσα, προστάρισσα πιάσου στὸν ἅγιο χορὸ μας,
ἔλα νὰ δώσεις χαρὰ στὸ τραγούδι μας.

Κοίταξε πόσος λαὸς σ' ἀναμένει.

“Ὅλοι τους πιὸ μυαλωμένοι

ἀπ' τὸν ξενόσπορο τὸν Κλεοφώντα,

ὄλοι ἀπ' αὐτὸν πιὸ φιλότιμοι ἀνθρώποι.

Πάνω στὰ δίγλωσσα χεῖλια του σκούζει

μαύρη θρακιώτισσα χελιδομάνα.

Βάρβαρα μοιρολογιέται:

«Χάθηκ', ἂν δὲν πλειοψηφήσω».

Θρ. Σταύρου

Μούσα, προστάτευε ἐσὺ τοὺς ἱερούς μας Χορούς,

στήσε καλόβουλο αὐτὶ στὸ τραγούδι μας

κι ἔλα, στὰ ἐδώλια τὰ πλήθη νὰ δεῖς τοῦ λαοῦ.

Πόσοι σοφοί! Πιὸ φιλόδοξοι

κι ἀπ' τὸν Κλεοφώντα, πὺ πάνω στὰ δίγλωσσα χεῖλια του,

ἔτσι ὅπως κάθεται πάνω σὲ βάρβαρο φύλλο,

ἄγρια λαλεῖ χελιδόνι θρακιώτικο·

σκούζει καὶ λέει ἀηδονιοῦ θρηνηρὸ μοιρολόι·

ναί, γιατί ξέρει πὼς κι ἂν

ἰσοψηφία τοῦ δοθεῖ, πάει χαμένος ὁ μαῦρος.

Ν. Σφυρόερας

Μούσα ἐσύ, τοὺς ἱερούς ἔλα σύρε χορούς,

στὸ τραγούδι μας νιώσε ἀναγάλια,

καὶ καμάρωσε κι ὄλα τὰ πλήθη ἀπ' αὐτούς

τοὺς θεατές μας, πὺ ναι ὄλοι κεφάλια

φορτωμένα σοφία,

μὰ μὲ πλειότερη φιλοδοξία

κι ἀπὸ τὸν Κλεοφώντα, πὺ δίγλωσσα κράζει

στὰ χεῖλη του ἐκεῖ,

στὸ βάρβαρο φύλλο πὺ τώρα κουρνιάζει,

χελιδόνα θρακιώτικη
καὶ πικροκελαηθεῖ σὰν ἀηδόνι,
γιατὶ ξέρει πῶς δὲν τῇ γλιτώνει
καὶ θὰ φύγει ἀπ' τῆ μέση
ἰσοψηφία ἂν θὰ πέσει.

K. J. Dover («πιστὴ» μετάφραση)

*Muse, embark on sacred choruses and come to delight
of my song
to see the much throng of hosts, where ten thousand
accomplishments are seated
fonder of honour than Kleophon,
on whose both-ways-talking lips
formidable roars
Thracian swallow
on to barbarian leaf sitting,
and warbles lamentable nightingale's tune, how will
perish
even if they become equal.*

Γιὰ νὰ καταλάβει ὁ ἀναγνώστης τί σήμαινε τὸ τραγούδι αὐτὸ γιὰ τὸν Ἀριστοφάνη καὶ τὸ κοινὸ του, πρέπει νὰ ἔχει ὑπόψη του καὶ τὰ ἐξῆς στοιχεῖα:

1. Ἡ ἐπίκληση στὴ Μούσα ἀποτελεῖ συμβατικὸ στοιχεῖο τῆς σύνθεσης, ὅπου συνδυάζεται μιὰ ἐξαγγελία («Τώρα θὰ τραγουδήσουμε») μὲ μιὰ δῆλωση παραδοχῆς τοῦ παραδοσιακοῦ καὶ τελετουργικοῦ χαρακτήρα τοῦ τραγουδιοῦ στὶς θρησκευτικὲς γιορτές.

2. Τὸ ἐπίθετο ἱερός δὲν ἔχει τὴ σημερινὴ ἀντιθετικὴ σχέση μὲ τὸ «κοσμικὸς» (secular) ἢ μὲ τὸ «πρόσκαιρος» (temporal) στὰ ἀγγλικά, ἀλλὰ μπορεῖ νὰ χαρακτηρίσει ὅποιαδήποτε εὐπρόσδεκτη στοὺς θεοὺς διαδικασία, εἴτε ἐπίσημη εἴτε ἀνεπίσημη.

3. Τὸ λαοί (πλήθος ἀνθρώπων), λέξη δάνειο ἀπὸ τὸ ἔπος καὶ τὴ σοβαρὴ λυρική ποίηση, χρησιμοποιεῖται παράλληλα ὡς φαιδρὸ φιλοφρόνημα στὸ κοινὸ, καὶ γιὰ νὰ ἐνισχύσει τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα στοὺς θεατὲς καὶ στὸν Κλεοφώντα.

4. Ἡ φράση οὐ σοφίαί μοῖραί κάθηται / φιλοτιμότεραι ἀνήκει στὴν κατηγορία τῶν συμβατικῶν φιλοφρονημάτων (πάντα οἱ ποιητὲς ἐπαινοῦσαν τὸ κοινὸ γιὰ τὸ πνεῦμα καὶ τὸ γοῦστο του,

και επίσης πάντα τὸ κατηγοροῦσαν γιὰ ἀνεντιμότητα, ἀστοχασιὰ και λαγνεια), διατυπώνεται ὁμως με τρόπο ἀσυνήθιστο: ἡ λέξη σοφία (ἐπιτεύγματα) δηλώνει κάθε λογῆς ἐξαιρετικὴ ἐπίδοση στὸ καλλιτεχνικὸ και τὸ επαγγελματικὸ πεδίο (πρβ. σ. 260), και τὸ ἐπίθετο φιλότιμος (πὸ ἀγαπᾶ τὴν τιμὴ) χρησιμοποιεῖται τόσο γιὰ πρόσωπα πὸ ἐπιδιώκουν νὰ προκαλέσουν τὸ θαυμασμὸ ὅσο και γιὰ ὅ,τι ἀξίζει τὸ θαυμασμὸ μας (π.χ. Εὐριπίδης, Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι, 341· πρβ. Δημοσθένης, 19, 40).

5. Τὸ Κλεοφῶντος μᾶς εἰσάγει σὲ αὐτὸ πὸ πρέπει νὰ θεωρήσουμε καθεαυτὸ θέμα τοῦ τραγουδιοῦ, και συνδυάζει τὴ δυσφήμιση τοῦ Κλεοφῶντα με τὴν εὐχή (πὸ ἐκφράζεται σὰν βέβαιη πρόβλεψη) ὅτι γρήγορα ἡ Ἀθήνα θὰ τὸν ξεφορτωθεῖ. Ἡ ἀντίστοιχη ἀντωδὴ (706-717) περιλαμβάνει ἀνάλογη ἐπίθεση σὲ κάποιον Κλειγένη· και ἂν ἀναρωτηθοῦμε μήπως αὐτὸ τὸ εἶδος πολεμικῆς ἦταν ἀσυνήθιστο στὴν ὠδὴ και τὴν ἀντωδὴ τῶν παραβάσεων, διαπιστώνουμε ὅτι δὲν εἶναι: στὴν ὠδὴ π.χ. και τὴν ἀντωδὴ τῆς Εἰρήνης (774-818) περιέχεται πολεμικὴ γιὰ λιγότερο σημαντικοὺς τραγικοὺς ποιητές.

6. Ὁ ἰσχυρισμὸς ὅτι ὁ Κλεοφῶν δὲν μπορεῖ νὰ μιλήσει σωστὰ τὰ ἑλληνικὰ ἐπειδὴ ἡ καταγωγή του εἶναι βαρβαρική, ἀποτελεῖ κοινὸ τόπο πολιτικῆς ἀντιδικίας (πρβ. σ. 143). Ἡ κατηγορία αὐτὴ ἐνισχύεται διπλὰ με τὸ Θρησκία και με τὸ χελιδῶν: οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες παρομοίαζαν κάθε γλώσσα ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἑλληνικὰ με τὸ τιτίβισμα τῶν χελιδονῶν (πρβ. σ. 22).

7. Ὁ συνδυασμὸς τῶν μουγκρητῶν (ἐπιβρέμεται) με τὸ χελιδόνι εἶναι ἀστεῖος ἀπὸ τὴν ἀποψη ὅτι τὸ ρῆμα μᾶς κάνει νὰ περιμένουμε κάτι διαφορετικὸ, και τὸ δεινόν, πὸ συγγενεὺς ἐτυμολογικὰ με τὰ ρήματα πὸ σημαίνουν «φοβοῦμαι», μπορεῖ νὰ σημαίνει ὄχι μόνο ὅ,τι εἶναι «φοβερό» σὲ ὁμορφιὰ ἢ μεγαλεῖο, ἀλλὰ και ὅ,τι εἶναι ἀπαίσιον ἢ ἀνυπόφορο.

8. Τὸ ἐπίθετο ἀμφίγαλος (πὸ μιᾶ με δύο τρόπους) ἀπαντᾶ μόνο στὸ χωρίο μας, και ἡ σγέση του με ἄλλες λέξεις μᾶς φέρνει στὸ νοῦ (α) διαφωνία και ἀγῶνα (ἀμφι-)· (β) ἀσυνάρτητη ὁμιλία (-λαλ-), σὲ ἀντίθεση με τὸν συναρτημένο και κατανοητὸ λόγο· (γ) τὴν εὐκολία νὰ μιᾶ κανεῖς τὸ ἴδιο πρόθυμα με δύο διαφορετικοὺς τρόπους, στὴν περίπτωσή μας ἑλληνικὰ και κάποια ἄλλη γλώσσα.

9. Ἡ ἰδέα ὅτι τὸ χελιδόνι κάθεται στὰ χεῖλη τοῦ Κλεοφῶντα (ἄρα μεταφορικὰ: σὲ «βάρβαρο φύλλο»), ὅπως ἓνα ἀληθινὸ πουλὶ

κάθεται σὲ κάποιο κλαδί, φαίνεται πῶς γιὰ τοὺς ἀρχαίους Ἕλλη-
νες δὲν ἦταν τόσο ἀλλόκοτη ὅσο γιὰ τοὺς σημερινούς Ἀγγλους·
καὶ ὁ Εὐπόλης (ἀπ. 94, 5) ἐπαινοῦσε τὴ ρητορικὴ δεινότητα τοῦ
Περικλῆ λέγοντας ὅτι «ἡ Πειθῶ καθόταν στὰ χεῖλη του».

10. Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες πίστευαν ὅτι τὸ ἀηδόνι δὲν τραγουδᾷ
χαρούμενα, ἀλλὰ ὅτι πάντα θρηνολογεῖ (πρβ. σ. 209).

11. Τὸ γεγονός ὅτι τὰ χελιδόνια δὲν κελαηδοῦν ὅπως τὰ ἀη-
δόνια δὲν ἔχει καὶ τόση σημασία, ἀφοῦ ὁ Ἀριστοφάνης συνήθιζε
νὰ ἀνακατεύει τὶς ἀλλεπάλληλες εἰκόνες ποῦ χρησιμοποιοεῖ.

12. Τὸ ἐπίθετο ἐπίκλαυτος, ὅπως καὶ τὸ ἀμφίλαλος, ἀπαντᾷ
μοναδικῆ ἐδῶ φορά στὰ ἀρχαῖα κείμενα ποῦ μᾶς ἔχουν σωθεῖ.
Ἀναλογικὰ μὲ ἄλλες παρόμοιες λέξεις ὑποδηλώνει ὅτι τὸ τραγού-
δι τοῦ πουλιοῦ πρέπει νὰ προκαλέσει τὸ κλάμα, καὶ μὲ τὸν τρόπο
αὐτὸ προδικάζει τὴν πτώση τοῦ Κλεοφῶντα.

13. Τὸ ἀπολείται, σὲ τρίτο πρόσωπο καθὼς εἶναι, δὲν μᾶς
βοηθᾷ καθόλου νὰ ξεχωρίσουμε ἀν πρόκειται γιὰ τὸν Κλεοφῶντα
ἢ γιὰ τὸ ἀηδόνι.

14. Τὸ ἐπίθετο ἴσαι μᾶς ὑποχρεώνει νὰ θεωρήσουμε ὑποκει-
μενο τοῦ γένωνται κάποιο θηλυκὸ οὐσιαστικὸ σὲ πληθυντικὸ, καὶ
αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὸ ψῆφοι· ὁ ὑπαινιγμὸς ἀφορᾷ
τὴ δικονομικὴ ἀρχὴ ὅτι σὲ περίπτωσι ἰσοψηφίας τῶν δικαστῶν
ἡ ἀπόφασι θεωρεῖται ἀθωωτικὴ,⁸ καὶ ἀποτελεῖ κωμικὴ ὑπερβο-
λὴ νὰ ὑποστηρίζεται ὅτι ἡ κανονικὴ διαδικασία δὲν πρόκειται νὰ
ἰσχύσει ὅταν κατηγορούμενος εἶναι πρόσωπο τόσο ἀπαράδεκτο
ὅσο ὁ Κλεοφῶν.

Εἶναι λοιπὸν φανερὸ ὅτι ἡ μετάφρασι μικρὸ μόνο μέρος ἀπὸ
τὰ παραπάνω σημεῖα μπορεῖ νὰ ἀποδώσει, καὶ ὅτι ὁ ἀναγνώστης
ποῦ γνωρίζει (εἴτε ἤδη πρὶν ἀπὸ τὴν ἀνάγνωσι, εἴτε χρησιμοποιο-
ώντας σχολιασμένη ἐκδοσι) ὅλες τὶς λεπτομέρειες ποῦ ἀπαριθ-
μήσαμε βρίσκειται σὲ πολὺ καλύτερη θέσι ἀπὸ ὅποιον ἐπιμένει νὰ
διατηρήσει τὴν ἀπόστασή του ἀπὸ ἓναν ξένο γι' αὐτὸν πολιτισμὸ,
μὰ καὶ μπορεῖ νὰ παρακολουθήσει τὸ κείμενο ὅπως τὸ παρακο-
λουθοῦσε καὶ τὸ ἀρχικὸ κοινὸ. Ἐπιστρέφοντας τώρα στὶς μετα-
φράσεις διαπιστώνουμε, μὲ ἐκπληξῆ ἴσως, σὲ πόσο μεγάλη κλί-

8. Συνήθως ὁ κατάλογος περιεῖχε περιττὸ ἀριθμὸ ἐνόρκων· στὸν Ἄρειο
Πάγο ὅμως, ὅπου δικάζονταν τὰ ἀδικήματα προμελετημένου φόνου καὶ ὀρι-
σμένων τύπων ἱεροσυλίας ἢ ἀσέβειας, συμμετεῖχαν ὡς δικαστὲς οἱ πρῶνοι
ἄρχοντες, καὶ ἔτσι: κάθε φορά ἦταν ἐξίσου πιθανὸ ὁ ἀριθμὸς τους νὰ εἶναι
περιττὸς ἢ ἄρτιος.

ΟΙ ΜΕΤΑΓΕΝΕΣΤΕΡΟΙ

μακα συνηθίζουν οι μεταφραστές να εισάγουν νοηματικές αποχρώσεις που απουσιάζουν από το πρωτότυπο, ἢ ἀκόμη καὶ τὸ ἀντιστρατεύονται, ἐνῶ παράλληλα παραλείπουν ἀπὸ τὸ κείμενο στοιχεῖα που μὲ τὴν κοινὴ λογικὴ θὰ τὰ θεωρούσαμε οὐσιαστικά. Ὁ John Hookham Frere (1840) π.χ. παραφράζει μὲ πολλὰ λόγια τὸ σοφίαι, ἀλλὰ δὲν κατορθώνει νὰ ἀκολουθήσει τὸν Ἀριστοφάνη, ὑπογραμμίζοντας κι αὐτὸς ὅτι ὁ Κλεοφῶν, ἀντίθετα ἀπ' ὅ,τι τὸ κοινό, δὲν διαθέτει σοφίας:

*...the assembled commons,
congregated as they sit,
an enormous mass of wit,
—full of genius, taste and fire,
jealous pride, and critic ire,—
Cleophon among the rest...*

Εἶναι φανερὸ ὅτι ὁ μεταφραστὴς παρανόησε τοὺς δύο τελευταίους στίχους τοῦ κειμένου καὶ θυσιάσε τελείως στὴ μετάφρασή του τὸ ἀκροτελεύτιο («κέντρισμα»), που ὅμως εἶναι τόσο χαρακτηριστικὰ ἀριστοφανικό:

*But we fear the cheerful strain
will be turned to grief and pain;
he must sing a dirge perforce
when his trial takes its course;
we shall hear him moan and wail,
like the plaintive nightingale.*

Ὁ Benjamin Bickley Rogers (1902) χρησιμοποιεῖ ἓνα ἐξυπνο ἀλλὰ βαρὺ ὁμοιοκατάληκτο σχῆμα, καὶ εἰσάγει μιὰ παραφωνία ὅταν παρουσιάζει τὸ χελιδόνη «rejoice... to her spirit's content»:

*...from that perch of exotic descent,
rejoicing her sorrow to vent,
she pours to her spirit's content, a nightingale's woful
lament,
that e'en though the voting be equal, his ruin will soon
be the sequel.*

Ὁ David Barrett (1964) ἐκθέτει τοὺς λόγους γιὰ τοὺς ὁποίους ὁ Ἀριστοφάνης θεωρεῖ ὅτι τὸ ἀκροατήριό διαθέτει *μυθίας σοφίας*:

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

*...ten thousand men of sense,
a very enlightened audience,
who expect a lot of a dancing choir...*

άκόμη πετυχαίνει νά δώσει μία από τις σημασίες τῆς Θρηκίας
χελιδόνος:

*a rather enigmatic swallow
whose words, though difficult to follow,
should not defy interpretation
when once translated from the Thracian.*

Μᾶς παρασύρει ὁμως σέ λάθος κατεύθυνση, ὅταν εἰσάγει τοὺς
τέσσερις αὐτοὺς στίχους μὲ τὰ ἐξῆς λόγια:

*...Cleophon—for he has heard
the warning of a fateful bird,*

σάν νά ἦταν «οἰωνός» ἡ Θρηκία χελιδών, καί προφητικά τὰ ὅσα
λέει («enigmatic», «interpretation», «warning», «fateful»).
Ὁ Patric Dickinson (1970) εἰσάγει κάποια ἄλλη ἰδέα, τὸ ἴδιο
ἀσύμβατη μὲ τὸ πρῶτότυπο, ὅταν λέει:

*...and spluttering out hollow
imitations of nightingale-odes,*

σάν νά συμβόλιζε ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸ χελιδόνι καί τὸ ἀηδόνι
τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα στοὺς βαρβαρικοὺς σολοικισμοὺς καί τὴν
ὀρθὴ ἀττική σύνταξη. Κανένας ἀπὸ τοὺς Ἄγγλους αὐτοὺς μετα-
φραστὲς δὲν πρόσεξε τὴν ἐντύπωση πού δημιουργεῖ ἡ σειρά τῶν
λέξεων στὸ δεινὸν ἐπιβρέμεται Θρηκία χελιδών. Παραδεχόμεστε
ὅτι τὸ κωμικὸ στοιχεῖο πού περιχλείουν οἱ λέξεις αὐτὲς εἶναι ἀ-
πλοϊκό· ἀλλὰ ἀκόμη καί ἡ ἀπλοϊκότητα ἀγγίζει τὸ ποιητικὸ ὕψος
ὅταν ἀποδίδεται μὲ μιὰ σειρά ἀπὸ τέσσερις μόνο λέξεις συνται-
ριασμένες σὲ δύο ζεύγη, ὅπου ὁ ρυθμὸς τῶν «δύο βραχέων» ἀν-
τιπαρατίθεται στὸ ρυθμὸ τοῦ ἑνός:

— ◡ ◡ — ◡ ◡ — — ◡ ◡ —
δεινὸν ἐπιβρέμεται | Θρηκία χελιδών

Ἡ μετάφραση τοῦ Ludwig Seeger (1848, ἀναθεωρημένη ἀπὸ
τὸν Peter Rau, 1968) ἔχει συλλάβει τὸ ρυθμὸ τοῦ πρῶτοτύπου:

...dem auf seinem

*argen, geschwätzigem Mund
fremdartig zwitschert und schnarrt
eine Thrakerschwalbe...*

Και ἐδῶ ὁμως τὸ fremdartig ἀποδίδει περισσότερο κυριολεκτικὰ ἀπὸ ὅσο χρειάζεται τὸ δεινόν, καὶ ἡ σειρὰ zwitschert und schnarrt ἐξαφανίζει τὴν ἐντύπωση πού ἐπιδιώκει ὁ Ἀριστοφάνης χρησιμοποιοῦντας τὶς λέξεις μὲ τὴ σειρὰ πού τὶς χρησιμοποιεῖ.

ΜΙΜΗΣΕΙΣ

Ἡ δυνατότητα νὰ ἀντικαταστήσει κανεὶς τὰ παλαιὰ ἀστεῖα μὲ νέα, ἢ τοὺς ὑπαινιγμοὺς στὴν ἀθηναϊκὴ ἐπικαιρότητα μὲ ἄλλους πού ἀναφέρονται σὲ θέματα τῆς ἐποχῆς μας, ὀδηγεῖ ἀναπόφευκτα σὲ μιὰ κάποια σύγχυση ἀνάμεσα στὴ μετάφραση καὶ τὴ διασκευὴ. Σὲ μερικὲς ἐρασιτεχνικὲς παραστάσεις τοῦ Ἀριστοφάνη σὲ σχολεῖα ἢ σὲ πανεπιστήμια τὸ νεώτερο ὑλικὸ ἔχει ἀντικαταστήσει τὸ πρωτότυπο σὲ τέτοια ἔκταση, ὥστε θὰ ἦταν σωστότερο νὰ μιλοῦμε γιὰ ἔργα γραμμένα «κατὰ Ἀριστοφάνη» ἢ «βασισμένα σὲ μιὰ ἰδέα τοῦ Ἀριστοφάνη». Ἔτσι, ὁ ἀγώνας τοῦ Δίκαιου μὲ τὸν Ἄδικο Λόγο στὶς *Νεφέλες* μπορεῖ νὰ παραμεριστεῖ τελείως καὶ νὰ ἀντικατασταθεῖ μὲ μιὰ σάτιρα τῶν ἐπιχειρημάτων ὑπὲρ τῆς κατὰ τῆς ἀνεκτικῆς κοινωνίας» ἢ πάλι, τὰ νέα πρόσωπα πού ἐμφανίζονται στὸ δεύτερο μισὸ τῶν *Ὀρνίθων* μπορεῖ νὰ ἀντικατασταθοῦν ἀπὸ τὰ πλησιέστερα σύγχρονα ἀντίστοιχὰ τους (ἀνθρώπινους τύπους ἢ ἐπώνυμα πρόσωπα) καὶ ὁ διάλογος νὰ ἀναπροσαρμοστεῖ ἀνάλογα. Αὐτὸς ὁ τρόπος προσαρμογῆς δὲν ἀποτελεῖ φαινόμενο τῆς σύγχρονης μόνο ἐποχῆς: ἤδη τὸ 1578 ὁ Pierre Le Loyer δημοσίευσε ἕνα ἔργο μὲ τὸν τίτλο *Νεφελοκοκκυγία*, πού ἀκολουθεῖ πιστὰ τὴν ἀλληλουχία τῶν γεγονότων στοὺς *Ὀρνίθες* καί, ἐδῶ κι ἐκεῖ, τὰ ἴδια τὰ λόγια τοῦ Ἀριστοφάνη· ὁ Πεισέταιρος καὶ ὁ Εὐελπίδης ὁμως ἔχουν ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ δύο εὐπατρίδες τῆς Τουλούζης, ὁ Ἐποπας ἀπὸ τὸν Jean Cocu (Γιάννης Κερατάς), καὶ τὰ πολιτικὰ καὶ δικαστικὰ ἀστεῖα ἀπὸ μιὰ πολὺ ἐκτενέστερη σατιρικὴ ἠθικολογία γύρω ἀπὸ τὴ μοιχεία καὶ τὴν ἀπιστία τῶν γυναικῶν.⁹ Τὸν 19ο αἰῶνα ἡ θεατρικὴ μορφή καὶ τὸ ὕφος τοῦ Ἀριστοφάνη χρησιμοποιήθηκαν μερικὲς φορὲς γιὰ πο-

9. [Ἐὰς μὴν παραλείψουμε νὰ ἀναφέρουμε καὶ τὴν ἐλεύθερη διασκευὴ τῶν *Ὀρνίθων* ἀπὸ τὸν Γκαϊτε, 1780.]

ΜΙΜΗΣΕΙΣ

λιτική σάτιρα με σοβαρό στόχο (τις περισσότερες φορές, αλλά όχι πάντοτε, για τοπικά ή επαγγελματικά πολιτικά θέματα), και χρησιμοποιούνται ακόμη και σήμερα για να διασκεδάσουν το κοινό, όταν ο συγγραφέας μπορεί να υπολογίζει με βεβαιότητα ότι το κοινό του διαθέτει αρκετά μεγάλη πολιτισμική ομοιογένεια και κάποια, έστω και άοριστη, σχέση με την αριστοφανική κωμωδία.

Τά σύγχρονα λαϊκά θεάματα αναψυχής, σε πολύ μικρότερη κλίμακα από το δράμα (με την έννοια που συνήθως αποδίδουμε στη λέξη), περιέχουν πολλά στοιχεία που συγγενεύουν με την αριστοφανική φαντασία, και ειδικότερα την κάπως αυθαίρετη επιλογή στοιχείων από την πραγματικότητα, την αδιαφορία για τις σχέσεις αίτιου και αίτιατού, τη διακοπή της θεατρικής ψευδαισθήσης και την «άσυνεπη» λειτουργία των χαρακτήρων· τὰ φαινόμενα όμως αυτά είναι κοινά στο λαϊκό θέαμα των περισσότερων πολιτισμών σ' όλες τις εποχές, και δεν θά ήταν σωστό να θεωρηθεί ότι οφείλονται ειδικά σε επιδράσεις του 'Αριστοφάνη. 'Αποτελεί έρώτημα δύσκολο, ως ποιο σημείο μπορεί κανείς να μιμηθεί συνειδητά τον 'Αριστοφάνη γράφοντας κωμωδία για τὸ μεγάλο κοινό στο θέατρο ή τον κινηματογράφο. 'Οπωσδήποτε δεν αρκεί να χρησιμοποιήσει κανείς χορό και άφθονες βωμολοχίες, στοιχεία που δεν θά ήταν καν απαραίτητα αν κανείς μπορούσε να συλλάβει τὸ πνεῦμα τοῦ 'Αριστοφάνη λιγότερο επιφανειακά. Δύο έργα τῆς ἐποχῆς μας που έχουν συλλάβει, κατὰ τὴ γνώμη μου, τὸ πνεῦμα αὐτό, είναι τὸ θεατρικὸ ἔργο 'Ο ἔρωτας τῶν τεσσάρων *συνταγματαρχῶν* (1951) τοῦ Peter Ustinov, καὶ τὸ κινηματογραφικὸ ἔργο *La kermesse héroïque* [Τὸ ἡρωικὸ πανηγύρι] (1935) τοῦ Jacques Feyder. Τὸ ἔργο τοῦ Ustinov βασιίζεται σὲ μιὰ σύγχρονη πολιτικὴ πραγματικότητα, τὴν τετραμερὴ στρατιωτικὴ διοίκηση τοῦ Βερολίνου· χρησιμοποιεῖ ἕναν ὑπερφυσικὸ μηχανισμό, μιὰ «καλὴ νεράιδα», που τὸ ἀπαλλάσσει ἀπὸ τὰ δεσμὰ αίτιου καὶ αίτιατού, καὶ ἐπίσης περιέχει μιὰ σειρά παρωδίες λογοτεχνικῶν ἔργων ἀρκετὰ πιστὲς ὥστε νὰ διασκεδάσουν ὅσους εἶναι ἐξοικειωμένοι μετὸ ὕφος που παρωδεῖται, ἀλλὰ καὶ ἀρκετὰ ὑπερβολικὲς, ὥστε νὰ διασκεδάσουν καὶ τοὺς ἀδαεῖς. Ἡ ἀνάμειξη τῶν στοιχείων αὐτῶν καὶ ἡ συμμετρικὴ δομὴ που τὰ στηρίζει θά εἶχαν ἀσφαλῶς γοητεύσει τὸν 'Αριστοφάνη. Τὸ κινηματογραφικὸ ἔργο τοῦ Feyder περιγράφει τὴν περίπτωσιν μιᾶς πόλης στὶς Κάτω Χῶρες που ἀντιμετωπίζει στὶς ἀρχὲς τοῦ 17ου αἰῶνα τὴ δυσάρεστη προοπτικὴ νὰ χρησιμεύσει γιὰ μιὰ νύχτα ὡς κατὰ-

λυμα Ισπανικού στρατού. Την ώρα που το δημοτικό συμβούλιο ταλαντεύεται ανάμεσα στον πανικό της άπελπισίας και την επιθυμία να κλείσει τις πύλες και να προβάλλει ήρωική αντίσταση, η κυρία δημάρχου οργανώνει τις γυναίκες της πόλης, προσποιείται στους Ισπανούς ότι ο σύζυγός της έχει μόλις πεθάνει, και φροντίζει για την άναψυχή του στρατεύματος με τρόπο τέτοιο, που ο βιασμός να περιττεύει και το μεθύσι να μην καταλήγει σε δυσάρεστες βιαιοπραγίες. Για πολύν καιρό οι γυναίκες της πόλης θά κρατούν στην καρδιά τους μυστική τη νοσταλγία των ωραίων Ισπανών. Αυτό που δίνει άριστοφανικό χαρακτήρα στο έργο δέν είναι μόνο ότι οι γυναίκες παίρνουν την πρωτοβουλία, ούτε καν ο άνεπιτήδευτος έρωτισμός τους, αλλά το γεγονός ότι οι κίνδυνοι που με τόση ζωηρότητα βάνουν στο μυαλό τους τά μέλη του δημοτικού συμβουλίου (το σούβλισμα των μικρών παιδιών με τις λόγχες, το ψήσιμο των γέρων στη φωτιά) άποτελοΰσαν την εποχή εκείνη και στον τόπο εκείνον άψεις της πραγματικότητας με τις όποιες είχαν συμβιβαστεί οι άνθρωποι, πράγμα που δέν τους έμπόδιζε στα διαστήματα ανάμεσα στους κινδύνους να διασκεδάσουν και να συνεχίζουν τον τρόπο ζωής που προτιμοΰσαν.

Όσοσο πρέπει να έπισημάνουμε μιá σημαντική διαφορά ανάμεσα στον *Έρωτα των τεσσάρων συνταγματαρχών*, που υιοθετεί άπόψεις παραδεκτές την εποχή της συγγραφής του, και το *Ήρωικό πανηγύρι*, που έπιχειρεί (πολύ έκλεκτικά) να άναβιώσει έναν κόσμο τρείς αιώνες παλαιότερο άπό το έργο· δέν θά ήταν δυνατό το 1935 ή ίδια ύπόθεση να τοποθετηθεί στη Μαντζουρία και να χαρακτηρίζεται άπό το ίδιο σατιρικό πνεΰμα. Οι σύγχρονοι του Άριστοφάνη θά καταλάβαιναν εύκολότερα πολλές άπό τις βασικές άψεις της ζωής στην Όλλανδία του 17ου αιώνα,¹⁰ άπό ό,τι θά καταλάβαιναν τη δική μας τάση να κατοπτρίζουμε στην τέχνη την άθλιότητα της σύγχρονης εποχής. Το κοινό που παρακολούθησε τους *Άχαρνείς* είχε δει περισσότερους άπό το ένα τρίτο των

10. Με την εύκαιρία αυτή πρέπει να αναφέρουμε τη συνάφεια που παρουσιάζουν οι πίνακες του Jan Steen με το άριστοφανικό κλίμα, και ιδιαίτερα ή προτίμησή του να ζωγραφίζει άγροτικές γιορτές με κάθε λεπτομέρεια —άκόμη και με τον έμετό των μεθυσμένων. Ο πίνακάς του Het Sneyden van de Kei (στο μουσειο Boysman του Ρόττερνταμ), όπου μερικοί χωρικοί γελοΰν ένθουσιασμένοι άπό την άγωνία ενός ανθρώπου που έχει ριζώσει, μου φαίνεται λιγότερο πολιτισμένος άπό οποιαδήποτε σκηνή άριστοφανικού έργου: ό ποιητής θεωρεί τον πόνο άστείο μόνο όταν αυτός που πονά τó άξιζει, για τον άλφα ή βήτα λόγο.

κατοίκων τῆς πολιτείας του νὰ πεθαίνουν ἀπὸ φοβερὴ ἀρρώστια —τὴν πληροφορία τὴν ἔχουμε ἀπὸ τὸν Θουκυδίδη· στὴν κωμωδία δὲν ὑπάρχει ὁ παραμικρὸς ὑπαινιγμὸς. Ἐνάμιση μὲν χρόνον πρὶν, κάποια φθινοπωρινὴ μέρα, τὸ κοινὸ τῆς *Λυσιστρατίας* καὶ τῶν *Θεσμοφοριαζουσῶν* εἶχε μάθει ὅτι ὀλόκληρη ἡ ναυτικὴ δύναμις τῆς Ἀθήνας εἶχε ἀφανιστεῖ στὶς Συρακοῦσες· ἀκόμη, οἱ Ἀθηναῖοι ἤξεραν ὅτι οἱ ἐχθροὶ τους καὶ οἱ ἐπαναστατημένοι ὑποτελεῖς τους σύμμαχοι δὲν ἔβλεπαν πότε θὰ φτάσει ἡ στιγμή νὰ τοὺς ἀποτελειώσουν· θὰ μπορούσαμε ὅμως νὰ μαντέψουμε ἀπὸ τὰ ἔργα αὐτὰ ὅτι ὁ κίνδυνος ἦταν τόσο μεγάλος, ἂν δὲν εἴχαμε ἱστορικὲς πληροφορίες γιὰ τὴ σικελικὴ ἐκστρατεία; Τὸ 404 π.Χ. ἡ Ἀθήνα ἦταν πολιορκημένη, καὶ οἱ ἐχθροὶ τῆς περιέμεναν νὰ παραδοθεῖ ἀπὸ τὴν πείνα —καὶ εἶναι φοβερὸ τὸ πόσο ἔπρεπε νὰ πεινάσουν οἱ Ἀθηναῖοι γιὰ νὰ φτάσουν στὸ σημεῖο νὰ παραδοθῶν. Ἡ Θήβα καὶ ἡ Κόρινθος ζητοῦσαν τὸν ὀλοκληρωτικὸ ἀφανισμὸ τῆς αὐτόνομης πολιτείας τῶν Ἀθηνῶν. Ἡ Σπάρτη μόνον δὲν ἀποδέχτηκε αὐτὴ τὴν εἰσήγησιν. Ἐννιά χρόνια ἀργότερα βλέπουμε τὴν Ἀθήνα νὰ συμμαχεῖ μὲ ἐνθουσιασμὸ μὲ τὴ Θήβα καὶ τὴν Κόρινθο σὲ ἕναν καινούριον πόλεμον κατὰ τῆς Σπάρτης. Ἡ διακρατικὴ πολιτικὴ τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ, ἀπὸ τὴ δικὴ μας ὀπτικὴ γωνία, ἀποκαρδιωτικὴ σειρὰ ἀπὸ τρέλες. Ἡ ἴδια ὅμως αὐτὴ πολιτικὴ φανερώνει παράλληλα μιὰν ἀκατάβλητη ἱκανότητα γιὰ ἀνασύνταξιν, ἰδιότητα ποὺ παρατηρεῖται συνήθως σὲ ἀνθρώπους ποῦ, ὅπως οἱ Ἕλληνες, ἀπεχθάνονται τὴ μεμψιμοιρία καὶ σιχαίνονται τὶς δικαιολογίας. Οἱ σύγχρονοι τοῦ Ἀριστοφάνη δὲν θὰ δέχονταν τυχὸν δικαιολογία τοῦ ποιητῆ ὅτι ἡ ἀνάμνησις τῶν καταστροφῶν ποῦ πέρασαν καθὼς καὶ ἡ προοπτικὴ νέων καταστροφῶν τὸν ἐμπόδισαν νὰ πετύχει στὸ ἔργον του τὴν τεχνικὴ ἀρτιότητα ποῦ θὰ πετύχαινε σὲ ἀντίθετη περίπτωσι. Πιὸ εὔκολα θὰ δέχονταν ὅτι οἱ δύσκολοι ἴσα ἴσα στιγμὲς ποῦ περνοῦσαν ἀποτελοῦσαν ἰσχυρότατον λόγον γιὰ νὰ χαροῦν ὅσο γίνεται περισσότερο τὴ ζωὴ τους. Τί ἄλλο εἶναι ἡ τέχνη καὶ ἡ λογοτεχνία (θὰ ρωτοῦσε ἕνας ἀρχαῖος Ἕλληνας), ἂν ὄχι τὸ ἀντιστάθμισμα στὶς ἀτυχίες τῆς ζωῆς; Ἀσφαλῶς μᾶς εἶναι δύσκολον νὰ καταλάβουμε τὶς ἀρχαῖες ἑλληνικὰς ἀπόψεις, ἐπειδὴ ἔχουμε τὸ πλεονέκτημα νὰ διαθέτουμε εἴκοσι τριῶν αἰώνων περισσότερη πείρα, καί, ζέροντας καλύτερα τί μπορεῖ καὶ τί δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποτρέψει, ἀντιμετωπίζουμε αὐστηρότερα τὶς συνέπειαι τῶν σφαλμάτων μας. Ὁ Ἀριστοφάνης θὰ ἔκρινε ὅτι ὁ πολιτισμὸς μας καταδυναστεύεται

ΟΙ ΜΕΤΑΓΕΝΕΣΤΕΡΟΙ

ἀπὸ τὰ αἰσθήματα τοῦ τρόμου, τοῦ οἴκτου καὶ τῆς ἐνοχῆς σὲ βαθμὸν ποῦ τείνει νὰ χάσει τὸ ἠθικὸ του· γιὰ μᾶς ὁ δικός του πολιτισμὸς μπορεῖ νὰ φαίνεται ὑπερβολικὰ αὐτάρεσκος, ἀνελέητος, στενός, καὶ ἄκαμπτος στὰ ἰδανικά του. Εἶναι πολὺ ἀργὰ νὰ διδαχθεῖ ὁ Ἀριστοφάνης κάτι ἀπὸ ἐμᾶς. Ἄν ἐμεῖς μπορούμε νὰ διδαχτοῦμε κάτι ἀπὸ αὐτόν, ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ἰκανότητά μας νὰ ἀσκήσουμε γνήσια καὶ ἐξυπνὴ αὐτοκριτικὴ· καὶ πάλι, ἀπὸ τὴν ἰκανότητά μας νὰ δημιουργοῦμε καὶ νὰ διατηροῦμε νέες συνθέσεις θὰ κριθεῖ ἂν ἀξίζε τελικὰ τὸν κόπο νὰ διδαχτοῦμε.

ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ*

Α' ΓΕΝΙΚΑ

- Cantarella R., εισ., έκδ., Ιταλική μτφρ., σημ., Μιλάνο 1949-1964.
Coulon V., εισ., έκδ., σημ., van Daele H., γαλλική μτφρ., Παρίσι 1923-1930.
Hall F. W. - Geldart W. M., έκδ., τ. I, 'Οξφόρδη 1906, τ. II, 1907.
Rogers B. B., εισ., έκδ., άγγλική μτφρ., σχ., Λονδίνο 1902-1915.
— εισ., έκδ., άγγλική μτφρ., Λονδίνο 1924.
van Leeuwen J., λατινική εισ., έκδ., λατινικά σχ., Leyden 1896-1909.
- Barrett D., άγγλική μτφρ.: *Σφήκες, Θεσμοφοριάζουσες (The Poet and the Women)*, και *Βάτραχοι*, Harmondsworth 1964.
Dickinson P., άγγλική μτφρ., 'Οξφόρδη 1970.
Fitts D., άγγλική μτφρ.: *Λυσιστράτη, Βάτραχοι, "Ορνιθες, και Θεσμοφοριάζουσες (Ladies' Day)*, Νέα 'Υόρκη 1962.
Seeger L., γερμανική μτφρ., άναθεωρημένη από τους H.-J. Newiger και P. Rau, Μόναχο 1968.
Willems A., γαλλική μτφρ., σημ., Παρίσι-Βρυξέλλες 1919.
- Arnott P. D., *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century b.C.* ['Ελληνικές σκηνικές συμβάσεις τον 5ο π.Χ. αιώνα], 'Οξφόρδη 1962.
Bieber M., *History of the Greek and Roman Theater* ['Ιστορία του άρχαιου έλληνικού και του ρωμαϊκού θεάτρου], Princeton 1961.
Boudreaux P., *Le texte d'Aristophane et ses commentateurs* [Τό κείμενο του 'Αριστοφάνη και οι σχολιαστές του], Παρίσι 1919.
Couat A., *Aristophane et l'ancienne comédie attique* ['Ο 'Αριστοφάνης και ή άρχαία άττική κωμωδία], Παρίσι 1892.
Croiset M., *Aristophanes and the Political Parties at Athens* ['Ο 'Αριστοφάνης και τά πολιτικά κόμματα στην 'Αθήνα], Λονδίνο 1909 = μτφρ. του J. Loeb από τό γαλλικό πρωτότυπο: *Aristophane et les partis à Athenes*, Παρίσι 1906.

* 'Η βιβλιογραφία αυτή περιλαμβάνει τις σπουδαιότερες έκδόσεις με ή χωρίς σχόλια, μερικές σύγχρονες μεταφράσεις, βασικά έργα, και μερικά πρόσφατα άρθρα και μονογραφίες. [Συμπληρώθηκε επίσης με μερικές έλληνικές και νεώτερες έργασίες. Για τις νεοελληνικές μεταφράσεις, βλ. Γ. Ν. Οικονόμου - Γ. Κ. 'Αγγελινάρας, *Βιβλιογραφία των έμμέτρων νεοελληνικών μεταφράσεων της άρχαίας έλληνικής δραματικής ποιήσεως*, 'Αθήναι 1973.] Παραπομπές που έγιναν στις ύποσημειώσεις δεν επαναλαμβάνονται έδώ.

Συντομογραφίες: εισ(αγωγή), έκδ(οση), μ(ε)τ(ά)φρ(αση), σημ(ειώσεις), σχ(όλια).

ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

- Dale A.M., *Collected Papers* [Ἐρθρα], Καίμπριτζ 1969· ἰδιαίτερα τὰ κεφ. 3, 8-9, 11, 14-15, 19-25.
- [Dearden C.W., *The Stage of Aristophanes* (Ἡ σκηνὴ τοῦ Ἀριστοφάνη), Λονδίνο 1976.]
- Dover K.J., «Greek Comedy» [Ἀρχαία ἑλληνικὴ κωμῶδία], *Fifty Years (and Twelve) of Classical Scholarship* [Πενήντα χρόνια (καὶ δώδεκα) κλασικῆς φιλολογίας], Ὁξφόρδη 1968, σ. 123-158.
- Ehrenberg V., *The People of Aristophanes* [Οἱ ἄνθρωποι τοῦ Ἀριστοφάνη], Ὁξφόρδη 1951.
- Fraenkel E., *Beobachtungen zu Aristophanes* [Παρατηρήσεις στὸν Ἀριστοφάνη], Ρώμη 1962.
- Gelzer T., *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes* [Ὁ ἐπιρρηματικὸς ἀγὼνας στὸν Ἀριστοφάνη], Μόναχο 1960.
- Gomme A.W., *More Essays in Greek History and Literature*, Ὁξφόρδη 1962, κεφ. V: «Aristophanes and Politics» [Ἀριστοφάνης καὶ πολιτικὴ].
- Grene D., «The Comic Technique of Aristophanes» [Ἡ τεχνικὴ τοῦ κωμικοῦ στὸν Ἀριστοφάνη], *Hermathena*, τ. I, 1937, σ. 87-125.
- Händel P., *Formen und Darstellungsweisen in der aristophanischen Komödie* [Μορφές καὶ παραστατικὸι τρόποι στὴν ἀριστοφανικὴ κωμῶδία], Χαϊδελεβέργη 1963.
- [Henderson J., *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy* (Ἡ σπιλωμένη Μούσα: χυδαία γλώσσα στὴν ἀττικὴ κωμῶδία), New Haven-London 1975.]
- Jernigan C. C., *Incongruity in Aristophanes* [Ἐσωτερικὲς ἀσυνέπειες στὸν Ἀριστοφάνη], Menasha (Wis.) 1939.
- Kassies W., *Aristophanes' Traditionalism* [Ἡ παραδοσιακότης τοῦ Ἀριστοφάνη], Ἄμστερνταμ 1963.
- Koch K. D., *Kritische Idee und komisches Thema: Untersuchungen zur Dramaturgie und zum Ethos der aristophanischen Komödie* [Ἡ κρίσιμη ἰδέα καὶ τὸ κωμικὸ θέμα: ἔρευνες στὴ δραματουργία καὶ στὸ ἦθος τῆς ἀριστοφανικῆς κωμῶδίας], Βρέμη 1965.
- Lesky A., *Ἱστορία τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς λογοτεχνίας*, μτφρ. Α.Γ. Τσοπανάκης, Θεσσαλονίκη 1964.
- Lever K., *The Art of Greek Comedy* [Ἡ τέχνη τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς κωμῶδίας], Λονδίνο 1956.
- Lord L.E., *Aristophanes: his Plays and his Influence* [Ἀριστοφάνης: τὰ ἔργα του καὶ ἡ ἐπίδρασή του], Λονδίνο 1925.
- Mazon P., *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane* [Δοκίμιον γιὰ τὴ σύνθεση τῶν κωμωδιῶν τοῦ Ἀριστοφάνη], Παρίσι 1904.
- Murray G., *Aristophanes* [Ἀριστοφάνης], Ὁξφόρδη 1933.
- Newiger H.-J., *Metapher und Allegorie: Studien zu Aristophanes* [Μεταφορὰ καὶ ἀλληγορία: μελέτες γιὰ τὸν Ἀριστοφάνη], Μόναχο 1957.
- Norwood G., *Greek Comedy* [Ἀρχαία ἑλληνικὴ κωμῶδία], Λονδίνο 1931.
- Pickard-Cambridge A., *Dithyramb, Tragedy and Comedy* [Διθύραμβος, τραγῶδία καὶ κωμῶδία], 2η ἐκδ. ἀναθεωρημένη ἀπὸ τὸν T. B. L. Webster, Ὁξφόρδη 1962.
- *The Dramatic Festivals of Athens* [Οἱ θεατρικὲς γιορτὲς τῆς Ἀ-

ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

- θήνας], 2η έκδ. ἀναθεωρημένη ἀπὸ τοὺς John Gould - D. M. Lewis, Ὁξφόρδη 1968.
- *The Theatre of Dionysos in Athens* [Τὸ Θέατρο τοῦ Διονύσου στὴν Ἀθήνα], Ὁξφόρδη 1946.
- Rau P., *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes* [Παρατραγωδία: διερεύνηση μιᾶς κωμικῆς μορφῆς τοῦ Ἀριστοφάνη], Μόναχο 1967.
- Russo C. F., *Aristofane: autore di teatro* [Ἀριστοφάνης: θεατρικὸς συγγραφέας], Φλωρεντία 1962.
- Schmid W., *Geschichte der griechischen Literatur* [Ἱστορία τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς λογοτεχνίας], Μέρος Α', τ. IV, Μόναχο 1946.
- Seel O., *Aristophanes oder Versuch über die Komödie* [Ἀριστοφάνης ἢ δοκίμιο γιὰ τὴν κωμῶδία], Στουτγάρδη 1960.
- Sifakis G. M., *Parabasis and Animal Choruses* [Παράβαση καὶ ζωομορφικοὶ Χοροί], Λονδίνο 1971.
- [Spyropoulos E. S., *L'accumulation verbale chez Aristophane* (Ἡ λεκτικὴ συσσώρευση στὸν Ἀριστοφάνη), Θεσσαλονίκη 1974.]
- Steiger H., «Die Grotteske und Burleske bei Aristophanes» [Τὸ γκροτέσκο καὶ τὸ μπουρλέσκο στὸν Ἀριστοφάνη], *Philologus*, τ. LXXXIX, 1934, σ. 161-184, 275-285, 416-432.
- Süss W., *Aristophanes und die Nachwelt* [Ὁ Ἀριστοφάνης καὶ οἱ μεταγενέστεροι], Λιψία 1911.
- «Scheinbare und wirkliche Inkongruenzen in den Dramen des Aristophanes» [Φαινομενικὲς καὶ πραγματικὲς ἀσυνέπειες στὰ ἔργα τοῦ Ἀριστοφάνη], *Rheinisches Museum*, τ. XCVII, 1954, σ. 115-159, 229-254, 289-316.
- Taillardat J., *Les images d'Aristophane: études de langue et de style* [Οἱ εἰκόνες τοῦ Ἀριστοφάνη: μελέτες γλώσσας καὶ ὅφους], Παρίσι, ἀναθεωρημένη έκδ. 1965.
- van Leeuwen J., *Prolegomena ad Aristophanem* [Προλεγόμενα στὸν Ἀριστοφάνη], Leyden 1908.
- Webster T. B. L., *Greek Theatre Production* [Ἀρχαία ἐλληνικὴ θεατρικὴ παραγωγή], Λονδίνο 1956.
- *Studies in Later Greek Comedy* [Μελέτες γιὰ τὴ μεταγενέστερη ἀρχαία ἐλληνικὴ κωμῶδία], Manchester 1953.
- *Studies in Menander* [Μελέτες γιὰ τὸν Μένανδρο], Manchester 1960.
- *The Greek Chorus* [Ὁ ἀρχαῖος ἐλληνικὸς Χορὸς], Λονδίνο 1970.
- Whitman C. H., *Aristophanes and the Comic Hero* [Ὁ Ἀριστοφάνης καὶ ὁ κωμικὸς ἥρωας], Cambridge (Mass.) 1964.

Β' ΟΙ ΚΩΜΩΔΙΕΣ ΞΕΧΩΡΙΣΤΑ

ΑΧΑΡΝΕΙΣ

- Forrest W. G. G., «Aristophanes' *Acharnians*» [Οἱ Ἀχαρνεῖς τοῦ Ἀριστοφάνη], *Phoenix* (Toronto), τ. XVII, 1963, σ. 1-12.
- Merry W. W. εἰσ., έκδ., σχ., Ὁξφόρδη 1901.

ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

- Parker D., ἀγγλική μτφρ., Ann Arbor 1961.
Rennie W., εἰσ., ἐκδ., σχ., Λονδίνο 1909.
Starkie W.J.M., εἰσ., ἐκδ., ἀγγλική μτφρ., σχ., Λονδίνο 1909.

ΒΑΤΡΑΧΟΙ

- Lattimore R., ἀγγλική μτφρ., Ann Arbor 1962.
Littlefield D. J. (ἐκδ.), *Twentieth Century Interpretations of the Frogs* [Ἐρμηνεῖες τῶν Βατραχῶν στὸν 20ὸ αἰῶνα], Englewood Cliffs (N.J.) 1968.
Merry W.W., εἰσ., ἐκδ., σχ., Ὁξφόρδη ⁵1901.
Murray G., ἀγγλική μτφρ., Λονδίνο 1908.
Radermacher L., εἰσ., ἐκδ., σχ., μὲ συμπληρωματικὲς σημ. τοῦ W. Kraus, Βιέννη 1954.
Stanford W. B., εἰσ., ἐκδ., σχ., Λονδίνο ²1963.
Tucker T. G., εἰσ., ἐκδ., σχ., Λονδίνο 1906.
Russo C. F., *Storia delle Rane di Aristofane* [Ἱστορία τῶν Βατραχῶν τοῦ Ἀριστοφάνη], Πάδοβα 1961.
— «The revision of Aristophanes' *Frogs*» [Ἡ ἀναθεώρηση τῶν Βατραχῶν τοῦ Ἀριστοφάνη], *Greece and Rome*, τ. XIII, 1966, σ. 1-13.
Sicking C.M.J., *Aristophanes' Ranae: een hoofdstuk uit de geschiedenis der griekse poetica*, Assen 1962.

ΕΙΡΗΝΗ

- Merry W.W., εἰσ., ἐκδ., σχ., Ὁξφόρδη 1900.
Newiger H.-J., «Retraktationen zu Aristophanes' *Frieden*» [Ἐπικριτικὰ στὴν *Εἰρήνη* τοῦ Ἀριστοφάνη], *Rheinisches Museum*, τεύχ. CVIII, σ. 229-254.
Platnauer M., εἰσ., ἐκδ., σχ., Ὁξφόρδη 1964.
Sharpley H., εἰσ., ἐκδ., σχ., Ἐδιμβούργο-Λονδίνο 1905.

ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ

- Fraenkel E., «Dramaturgical Problems in the *Ecclesiazusae*» [Προβλήματα δραματουργίας στὶς Ἐκκλησιαζούσες], *Greek Poetry and Life: Essays Presented to Gilbert Murray on his Seventieth Birthday*, Ὁξφόρδη 1936, σ. 257-276.
Parker D., ἀγγλική μτφρ. (*The Congresswomen*), Ann Arbor 1967.
Ussher R. G., «The Staging of the *Ecclesiazusae*» [Ἡ σκηνοθεσία τῶν Ἐκκλησιαζουσῶν], *Hermes*, τ. XCVII, 1969, σ. 22-37.

ΙΠΠΕΙΣ

- Landfester M., *Die Ritter des Aristophanes* [Οἱ Ἴππεις τοῦ Ἀριστοφάνη], Ἄμστερνταμ 1967.
Merry W.W., εἰσ., ἐκδ., σχ., Ὁξφόρδη ²1895.
Neil R. A., εἰσ., ἐκδ., σχ., Καίμπριτζ 1901.

ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Pohlenz M., «Aristophanes' Ritter» [Οι Ἰππεῖς τοῦ Ἀριστοφάνη], *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, Phil.-hist., 1952, τ. V.

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

Parker D., ἀγγλική μτφρ., Ann Arbor 1964.
von Wilamowitz-Möllendorff U., εἰσ., ἐκδ., σχ., Βερολίνο 1927.
de Wit-Tak T.M., *Lysistrata: Vrede, Vrouw en Obsceniteit bij Aristophanes*, Groningen 1967.

ΝΕΦΕΛΕΣ

Arrowsmith W., ἀγγλική μτφρ., Ann Arbor 1962.
Dover K.J., εἰσ., ἐκδ., σχ., Ὁξφόρδη 1968, καὶ μὲ συντομευμένη εἰσ. καὶ σχ., 1970.
Merry W.W., εἰσ., ἐκδ., σχ., Ὁξφόρδη ²1889.
Starkie W.J.M., εἰσ., ἐκδ., ἀγγλική μτφρ., σχ., Λονδίνο 1911.

ΟΡΝΙΘΕΣ

Arrowsmith W., ἀγγλική μτφρ., Ann Arbor 1962.
[Κακριδῆς Φ.Ι., μτφρ., εἰσ., ἐκδ., σχ., Ἀθήνα 1974.]
Kock Th., εἰσ., ἐκδ., σχ., ἀναθεωρ. ἀπὸ τὸν O. Schröder, Βερολίνο 1927.
Merry W.W., εἰσ., ἐκδ., σχ., Ὁξφόρδη ²1896.

ΠΛΟΥΤΟΣ

Holzinger K., σχ., Βιέννη-Λιψίτς 1940.

ΣΦΗΚΕΣ

MacDowell D., εἰσ., ἐκδ., σχ., Ὁξφόρδη 1970.
Merry W.W., εἰσ., ἐκδ., σχ., Ὁξφόρδη 1893.
Parker D., ἀγγλική μτφρ., Ann Arbor 1962.
Starkie W.J., εἰσ., ἐκδ., σχ., Λονδίνο 1897.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ
ΧΩΡΙΩΝ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

Ἀχαρνεῖς

1-203: 122 κ.έ.
110: 123
142-144: 318 κ.έ.
161-163: 62
263-279: 65
371-374: 63
377-505: 90 κ.έ.
393-395: 43
524-529: 129
535-539: 129
626-664: 80
652 κ.έ.: 33
764-796: 98-100
860-869: 51
887-894: 125
979-994: 76
1008-1046: 106
1069-1142: 44
1071-1223: 124
1088-1092: 67
1162-1173: 108

Βάτραχοι

1-18: 91 κ.έ.
35-39: 43
44: 251
49-51: 23 κ.έ.
101 κ.έ.: 263
112-115: 67
274-276: 84

302-304: 295

354-357: 243 κ.έ.

367: 35

404-413: 248

440-447: 249

464: 24

534-541: 107 κ.έ.

579-589: 284 κ.έ.

605: 25

616 κ.έ.: 244

630-673: 72 κ.έ.

674-685: 325-332

1007-1012: 83

1069-1071: 256

1099: 210

1252-1260: 253

1411-1413: 260

1414: 246 κ.έ.

1431 κ.έ.: 253

1433 κ.έ.: 260

1436-1466: 253 κ.έ.

1469-1471: 263

1491-1495: 259

1515-1519: 260 κ.έ.

Ειρήνη

1-63: 86 κ.έ.

43-45: 296

124-153: 112

173-176: 48

223-225: 190

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΧΩΡΙΩΝ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

<i>Ειρήνη</i> (συν.)	189 κ.έ.: 323 κ.έ.
232-288: 40	231 κ.έ.: 324 κ.έ.
296-298: 195	267 κ.έ.: 72
346-356: 195 κ.έ.	279 κ.έ.: 51
349: 183	316: 210
378 κ.έ.: 315	356-362: 239
464: 193	377-383: 234
508: 194	383-387: 229
511: 194	478-481: 230
601 κ.έ.: 188	758-764: 235
603-614: 129	785-845: 236
721-728: 191	929-946: 49
729-733: 41	934-948: 236
821-823: 85	936-938: 93
1019-1022: 89	1016-1021: 113
1075-1079α: 115	1143-1147: 240
1191-1264: 192	
1337-1340: 190	
	<i>Ἰππείς</i>
	35 κ.έ.: 86
<i>Ἐκκλησιάζουσες</i>	54-57: 133
33-35: 274	230-233: 52
311-372: 68	234: 138
431-434: 62	498-506: 80
446-450: 277	578-580: 145
455-457: 265	667-673: 134 κ.έ.
564: 271	909 κ.έ.: 135
710: 271	997-1164: 139
725-727: 271	1145-1150: 144
728 κ.έ.: 271	1211-1224: 136
762-772: 266	1355-1357: 141
974-990: 273	1377-1380: 115
1093-1106: 274	1391 κ.έ.: 110
1141-1148: 217	
1169-1174: 109	
	<i>Λυσιστράτη</i>
<i>Θεσμοφοριάζουσες</i>	23-25: 94
30-36: 65 κ.έ.	99-106: 49
43-51: 207 κ.έ.	112-114: 92 κ.έ.
141-145: 322 κ.έ.	145: 224
	149-161: 71

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΧΩΡΙΩΝ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

245 κ.έ.: 71 κ.έ.	587-594: 141
428-431: 43	591-594: 151
430-449: 218 κ.έ.	631-633: 40
471 κ.έ.: 219	868 κ.έ.: 21
588-597: 212 κ.έ.	886 κ.έ.: 49, 151 κ.έ.
648: 82	963: 297
706-719: 112	972-980: 165
728-761: 219 κ.έ.	1015-1018: 256
956-981: 220 κ.έ.	1052-1054: 256
1014 κ.έ.: 221	1071-1078: 74
1038 κ.έ.: 214	1094-1104: 166
1049-1215: 216 κ.έ.	1437-1439: 161 κ.έ.
1114-1121: 214	1453-1464: 162
1133 κ.έ.: 238	1472-1474: 156
1145-1148: 226	1483-1485: 156
1216-1227: 28-30	1494: 78
1320 κ.έ.: 215	1510 κ.έ.: 85

Νεφέλες

11: 27 κ.έ.
30: 111
75-77: 86
92-131: 45-6
112 κ.έ.: 76 κ.έ.
166: 109
181-183: 154
183 κ.έ.: 155
183-254: 47
193 κ.έ.: 93 κ.έ.
195 κ.έ.: 155
323-327: 88 κ.έ.
327 κ.έ.: 115
382-391: 68 κ.έ.
415-419: 73 κ.έ.
500-504: 94
505-509: 42, 155
521-525: 150
541-543: 293
549 κ.έ.: 146

**Ορνίθες*

1-60: 203
65-68: 109 κ.έ.
209-216: 208 κ.έ.
268-305: 204
433-435: 201
445-447: 88
676-684: 80
687-693: 114
786-789: 35, 112
992-1020: 63
1313-1336: 284
1507 κ.έ.: 203
1565-1693: 294
1596-1602: 200 κ.έ.
1680 κ.έ.: 21 κ.έ.

Σφήκες

152-155: 178
169-195: 95-97
230-394: 73

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΧΩΡΙΩΝ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

<i>Σφήκες</i> (συν.)	1341-1344: 38 κ.έ., 53
236-239: 180	1342-1387: 51
317 κ.έ.: 178	1351-1359: 175
340: 179	1357: 109
357: 180	
358 κ.έ.: 180	
500-502: 315	<i>Πλούτος</i>
583-586: 180 κ.έ.	26 κ.έ.: 282
607-609: 181	130-143: 279 κ.έ.
626 κ.έ.: 184	237-244: 77
979-985: 319 κ.έ.	437-443: 77 κ.έ.
1071 κ.έ.: 298	598-612: 103
1200 κ.έ.: 180	608 κ.έ.: 280
1219-1249: 94 κ.έ.	716-747: 60
1292-1325: 283, 294	802-1207: 283
1292-1441: 176 κ.έ.	1113-1117: 57
	1192 κ.έ.: 282

ΓΕΝΙΚΟ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

- Ἀγάθων 228 κ.έ.
 ἀγάλματα 156, 191
 ἀγρότες 61-63
 Ἀγῶνες 101-104, 197 κ.έ., 271 κ.έ., 297 κ.έ.
 Αἰσχύλος 255-263
 ἀκροατήριον 36 κ.έ., 262 κ.έ.
 ἀναθεώρηση (ἔργων) 150-153, 251-255
 ἀντιστοιχία (μετρική) 106-108, 152
 Ἀριστοτέλης 256 κ.έ., 275-278, 302 κ.έ.
 ἀσυνέπεια 69-74, 92-100, 130, 187-189, 263· βλ. καὶ χαρακτηρισμοὺς προσώπων, καὶ φαντασία ἀφορμὲς γιὰ ἀστεία 93-95
- βία 64, 217-219, 293 κ.έ.
 βοηθοὶ (σκηνηΐς) 41 κ.έ., 202, 251
 Βοιωτία 121
 Βυζάντιον 16-19, 310 κ.έ.
- γαμήλια τραγούδια 189 κ.έ.
 γεράματα 178, 183-185, 221
 γιορτὲς 30-33, 57-59, 92, 237 κ.έ., 290, 302
 γλώσσα 107-116, 284, 327-329
 γυναῖκες 36 κ.έ., 50 κ.έ., 70-72, 223-5, 229 κ.έ., 257 κ.έ., 264-6, 276-8· βλ. καὶ ἐρωτισμὸς
- δημοκρατία 58-61, 182 κ.έ.
 Δημοσθένης (ὁ ρήτορας) 142
 Δημοσθένης (ὁ στρατηγός) 133, 139
- διανοούμενοι 63 κ.έ., 73 κ.έ., 157 κ.έ., 164
 Δίας 187 κ.έ., 279-282, 287
 δικαιοσύνη 161, 287 κ.έ.
 δικαστὲς (λαϊκοί) 133 κ.έ., 173 κ.έ., 182-186, 329
 Διόνυσος 242-247, 284 κ.έ., 300, 302
 διφορούμενα 98-100
 δούλοι 25 κ.έ., 28-30, 42, 51, 201 κ.έ., 224 κ.έ., 230, 244 κ.έ., 251, 282-86, 293 κ.έ.
 δωρική κωμῶδια 303
- εἰκόνες 75 κ.έ.
 Εἰρήνη 126-130, 193-5
 εἰσοδοὶ, βλ. πάροδοι
 εἰσοδοὶ καὶ ἐξοδοὶ (ὑποκριτῶν) 218, 220 κ.έ., 234-6, 247, 249 κ.έ., 268, 271 κ.έ.· βλ. καὶ πρόσωπα
 ἐκκύκλημα 46 κ.έ., 155, 191
 ἐκτακτοὶ ρόλοι, βλ. παραχορηγήματα
 ἐμπόριο 276, 286
 ἐξοδος 175, 218, 268, 276
 ἐπεισόδια 101
 ἐπίκληση 240
 ἐπιστήμες 157-164, 168 κ.έ.
 Ἐπίχαρμος 303
 Ἐρμῆς 57, 281-3
 ἐρωτικά ἀστεία 66 κ.έ., 94, 98-100, 215, 217, 293
 ἐρωτισμὸς 65-67, 70 κ.έ., 76, 211-213, 223-25, 258, 266 κ.έ., 313 κ.έ.· βλ. καὶ γυναῖκες
 Εὐπόλης 151, 290-2, 297 κ.έ.
 Εὐρύπιδης 255 κ.έ., 257 κ.έ., 296

ΓΕΝΙΚΟ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

- «Εὐριπίδης» στὴν κωμωδία 90, 113, 119, 129, 228-231
- ζωομορφικοὶ Χοροὶ 302 κ.έ.
- ἠθικὴ 157, 159-163, 255-258, 279-281, 286-289, 312-314, 332-336
- ἠθοποιία, ἠθοποιοὶ κτλ., βλ. ὑποκριτικὴ, ὑποκριτὲς
- Ἑρακλῆς 200 κ.έ., 242-244, 293
- θέαμα 122
- θέατρο 37-39, 88 κ.έ., 189
- θεοὶ 54-58, 73, 148, 161-163, 188, 200 κ.έ., 304, 306 κ.έ. βλ. καὶ Δίας, Διόνυσος, Ἑρμῆς, Ἑρακλῆς
- ἰδιοκτησία 265 κ.έ., 275-278
- ἱερεῖς 235, 281 κ.έ.
- κατάλογοι (νικητῶν) 249, 290-292
- Κλεοφῶν 142 κ.έ., 328
- Κλέων 59, 93, 132-138, 141-146, 151, 173, 184 κ.έ.
- Κρατῖνος 290-2, 295-300, 309
- κριτὲς (θεατρικῶν ἀγώνων) 36, 88
- κριτικὴ κειμένου 17-20, 21 κ.έ., 28 κ.έ.
- λαϊκὰ τραγούδια 190, 267
- λυρικά μέρη κωμωδίας 104-108, 207-210, 215-217, 239-241, 268 κ.έ., 308 κ.έ., 325-329 βλ. καὶ μετρικὴ
- λυρικὴ ποίηση 198
- Μένανδρος 305-8
- Μέση Κωμωδία 309
- μεταθανάτια ζωὴ 242, 288
- μεταφράσεις 317-332
- μετρικὴ 80 κ.έ., 105 κ.έ., 112, 150,
- 209 κ.έ., 241, 254, 298, 331 κ.έ. βλ. καὶ ἀντιστοιχία μηχανῆς (θεατρικῆς) 46-48, 156, 192, 199, 250 κ.έ.
- μουστῆρια 242 κ.έ., 250
- Νέα Κωμωδία 269 κ.έ., 285, 305-309
- Νικίας 60, 139
- νόμοι 239 κ.έ., 287
- ὀλιγαρχία 237-241
- ὀμοφυλοφιλία 164-166, 224 κ.έ.
- ὀνόματα (προσώπων) 24-27, 183 κ.έ., 197, 213, 232 κ.έ.
- ὄρκοι 88
- ὄρχήστρα 38
- παῖδιὰ στὴν κωμωδία 177, 189, 192
- Παλαιὰ Κωμωδία 290-304, 308 κ.έ.
- παράβαση 79-85, 150 κ.έ., 206 κ.έ., 236, 243, 245, 297 κ.έ.
- παραγωγὸς 33-35
- παραγορηγῆματα 48-51, 179, 191 κ.έ., 204, 268
- παρεπιγραφές, βλ. σκηνοθετικὲς ὀδηγίες
- πάροδοι 38, 89
- παρωδία 108-116, 119, 130, 207 κ.έ., 228-231, 235 κ.έ., 246, 262 κ.έ., 267, 296
- Περικλῆς 60, 135, 188, 222, 300, 329
- περιττώματα ὡς πηγὴ ἀστείων 67-69, 91 κ.έ., 109 κ.έ., 264 κ.έ., 281
- Πλάτων 167-172, 256-8, 275-8
- πλοῦτος 77 κ.έ., 232, 280 κ.έ., 286-9
- ποίησις 63 κ.έ., 79, 82 κ.έ., 261
- πόλεμος 75 κ.έ., 119-121, 126-130, 187-189, 193, 222, 226, 333-5
- πολιτικὴ 58-63, 117, 126-131,

ΓΕΝΙΚΟ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

- 140-146, 182 κ.έ., 204 κ.έ.,
237-241, 245, 293
προέλευση τῆς κωμωδίας 301-304
πρόλογοι 85-87, 245, 306
προστάτες (τῶν ποιητῶν) 33
πρόσωπα, ἀριθμὸς -ων 122 κ.έ.,
138 κ.έ., 198 κ.έ., 218-220· βλ.
καὶ ὑποκριτὲς
πρόσωπα, ταύτιση -ων 23-27, 192,
218-222, 233-235, 247, 270-
272, 282 κ.έ.· βλ. καὶ εἰσοδοὶ
καὶ ἔξοδοι, καὶ ὄνόματα
προσωπεῖα 28, 51 κ.έ., 139 κ.έ.,
203, 272
προσωποποίηση 75-78, 187 κ.έ.,
279-281, 296, 299
- ρητορεία 116, 141 κ.έ., 158-160,
167, 229
- σέξ, βλ. ἐρωτισμὸς
σικελικὴ ἐκστρατεία 205
σκευή, θεατρικά, βλ. ὕλικά θεάτρου
σκηνὲς ἐσωτερικὲς 43-46
σκηνὴ 38 κ.έ., 43-48, 202, 123-
125, 139, 154-6, 175-178, 190-
192, 204, 273 κ.έ.
σκηνὴ (ὑψηλὴ) 38 κ.έ.
σκηνικὰ 47, 154-6
σκηνοθετικὲς ὁδηγίαι 27-30, 39-41
σοφιστὲς 74, 160, 170
Σοφοκλῆς 252
συμπόνια 185
συμποτικὰ τραγούδια 95, 267
σύνθετες λέξεις 109, 329
συντομογραφίαι 23 κ.έ., 221, 232,
249
σχόλια 21-27, 152 κ.έ., 232, 264
σχολιαστὲς 20 κ.έ., 23 κ.έ., 26 κ.έ.,
137, 192, 249, 300-303, 315
κ.έ.
Σωκράτης 147-150, 156, 161, 167-
172
τεχνικὴ γλῶσσα 115 κ.έ.
- Τζέτζης 313
τραγωδία 64, 85, 107, 112 κ.έ.,
209, 245, 255-263, 301
τυποποιημένα ἀστεῖα 293 κ.έ.
- ὑβρη 64
ὕλικά θεάτρου 41, 89, 125, 153-
156, 199-203, 211, 245, 250
κ.έ., 315 κ.έ.
ὑποθέσεις δραμάτων 31, 139, 153,
255, 264, 299
ὑποκριτὲς, ἀριθμὸς -ῶν 48-52, 151-
153, 175 κ.έ., 192, 201, 218-220,
232-234, 272· βλ. καὶ πρόσωπα
ὑποκριτικὴ 51 κ.έ.
- φαλλικὰ τραγούδια 119, 302
φαντασία 54-78, 278· βλ. καὶ ἀσυ-
νέπεια
φιλοσοφία 157-164, 167-171
Φτώχεια 77 κ.έ.
- χαρακτηρισμὸς προσώπων 130,
179-182, 307· βλ. καὶ ἀσυνέ-
πεια
χειρόγραφα καὶ πάπυροι 15-27,
305 κ.έ.
χορηγὸς 35, 89
Χορὸς 79-85, 102, 104, 118, 173-
5, 177, 193-196, 203 κ.έ., 211,
234-6, 243 κ.έ., 247-250, 256
κ.έ., 268-70, 298-300, 302-4,
308
χορὸς 175, 215
χρησμοὶ 114 κ.έ., 133, 135, 137,
279
χριστιανισμὸς 15-17, 314
χρονολογία 31-33, 291-293
χυδαῖα γλῶσσα (slang) 64 κ.έ.,
274
- ψευδαίσθηση 41, 88-92

**Η ΚΩΜΩΔΙΑ
ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ
ΤΟΥ Κ. J. DOVER
ΣΕ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ
ΤΟΥ ΦΑΝΗ Ι. ΚΑΚΡΙΔΗ
ΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΤΗΘΗΚΕ
ΚΑΙ ΤΥΠΩΘΗΚΕ
ΣΤΟΥ
ΕΠΑΜ. ΤΑΜΠΑΚΟΠΟΥΛΟΥ
ΤΟΝ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟ 1978
ΜΕ ΤΗ ΓΕΝΙΚΗ ΕΠΙΒΛΕΨΗ
ΤΟΥ Ε. Χ. ΚΑΣΔΑΓΛΗ
ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ-ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ
ΤΟΥ ΓΙΑΝ. Η. ΧΑΡΗ**

Β' ΕΚΔΟΣΗ

Φωτομηχανική ανατύπωση με σύστημα offset
στο λιθογραφείο Γ. Βουλγαρίδη & Δ. Χατζηστούλη
(Σεπτέμβριος 1981)

