

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ



ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑ: «ΟΙ ΠΡΟΣΕΥΧΕΣ ΚΑΙ ΟΙ ΚΑΤΑΡΕΣ ΣΤΙΣ *ΘΕΣΜΟΦΟΡΙΑΖΟΥΣΕΣ* ΤΟΥ
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ. ΜΙΑ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ.»

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ: Κωνσταντίνα Μπάρκα

ΑΜ: 14

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: Βασιλική – Σουλβάνα Χρυσικοπούλου

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2024

Τριμελής εξεταστική επιτροπή:

Βασιλική – Συλβάννα Χρυσυκοπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας Π.Ι.
Αθηνά Παπαχρυσόστομου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας Π.Π.
Ευάγγελος Καρακάσης, Καθηγητής Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας Α.Π.Θ.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ευχαριστίες.....	3
Συντομογραφίες.....	4
Εισαγωγή.....	5 - 11
α) Ζητήματα ορολογίας αναφορικά με τις προσευχές και τις κατάρες των Θεσμοφοριαζουσών.....	9 - 11
<u>1^ο κεφάλαιο:</u> Η σύζευξη θρησκείας και πολιτικής στα αριστοφανικά <i>Θεσμοφόρια</i> (στ. 279 - 371).....	11 - 49
1.1 Η περίπτωση των προσευχών (στ. 279 - 331).....	11 - 37
1.1.1 Η προσευχή του Μνησιλόχου (στ. 279 - 294).....	11 - 18
1.1.2 Η πρόσκληση της Κρίτυλλας για προσευχή των γυναικών (στ. 295 - 311).....	18 - 26
1.1.3 Η προσευχή του γυναικείου Χορού (στ. 312 - 331).....	26 - 37
1.2 Η περίπτωση των καταρών (στ. 331 - 371).....	37 - 49
1.2.1 Η πρόσκληση της Κρίτυλλας για δημόσια κατάρα (στ. 331 - 351).....	37 - 40
1.2.2 Ομοιότητες της παρούσας κατάρας (στ. 332 - 351) με τις προσευχές για δικαιοσύνη και τις δημόσιες κατάρες της Εκκλησίας του Δήμου.....	40 - 45
1.2.3 Ο διττός χαρακτήρας της κατάρας (στ. 351 - 371): Μια αναμέτρηση πολιτικής και θρησκείας.....	45 - 49
<u>2^ο κεφάλαιο:</u> Η Διονυσιακή τροπή των Θεσμοφοριαζουσών και οι πολιτικές προεκτάσεις της (στ. 947 - 1000).....	49 - 65
<u>3^ο κεφάλαιο:</u> Οι προσευχές στη <i>Λυσιστράτη</i> του Αριστοφάνη: Μια θρησκευτική και πολιτική προσέγγιση.....	65 - 75
3.1 Η προσευχή του πρέσβη Σπαρτιάτη (στ. 1247 - 1271).....	66 - 69
3.2 Η προσευχή του Αθηναίου πρέσβη (στ. 1279 - 1294).....	69 - 72
3.3 Η καταληκτική προσευχή του πρέσβη Σπαρτιάτη και το κλίμα πολιτικής συμφιλίωσης της Εξόδου (στ. 1297 - 1300).....	72 - 75
Συμπεράσματα.....	76 - 77
Βιβλιογραφία.....	78 - 84

Ευχαριστίες

Φτάνοντας στο τέλος της φοίτησής μου στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Κλασικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και ολοκληρώνοντας τη ΜΔΕ μου, θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου και τις θερμές μου ευχαριστίες στην κυρία Βασιλική – Σουλβάνα Χρυσάκοπούλου που δέχθηκε με προθυμία να εποπτεύσει την εργασία μου. Η πολύτιμη συμβολή της, η αμέριστη στήριξη που μου προσέφερε και το συνεχές ενδιαφέρον της για την πορεία της έρευνάς μου αποτέλεσαν καθοριστικούς παράγοντες για την ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας.

Επιπλέον, θα ήθελα να ευχαριστήσω βαθύτατα την κυρία Αθηνά Παπαχρυσοστόμου που δέχθηκε με μεγάλη χαρά να συμμετάσχει ως μέλος στην τριμελή επιτροπή και αφιέρωσε πολύτιμο χρόνο να μελετήσει την εργασία μου και να μου κάνει εύστοχες και ουσιώδεις παρατηρήσεις. Παράλληλα, την ευχαριστώ ιδιαίτερα για την αγάπη που μου ενέπνευσε προς την Κλασική Φιλολογία, ήδη από τις προπτυχιακές σπουδές μου στη Φιλολογία Πατρών. Ευχαριστίες οφείλω και στον κύριο Ευάγγελο Καρακάση, ο οποίος συμμετείχε στην τριμελή επιτροπή και αξιολόγησε την εργασία μου.

Επιπρόσθετα, θα ήθελα να ευχαριστήσω δημοσίως το Κληροδότημα «Σπυρίδωνος Φ. Αντύπα Υπέρ της Κεφαλληνίας», το οποίο μου χορήγησε υποτροφία κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών και έτσι μπόρεσα να καλύψω ένα σημαντικό μέρος των οικονομικών μου υποχρεώσεων. Τέλος, θερμές ευχαριστίες οφείλω στους γονείς μου, Γιάννη και Ερασμία, για την αγάπη, την υποστήριξη και την ενθάρρυνσή τους σε κάθε μου βήμα. Το ακέραιο παράδειγμά τους αποτελεί φάρο στη ζωή μου και συνιστά κίνητρο για μένα προκειμένου να βελτιώνομαι και να θέτω συνεχώς νέους στόχους σε ό,τι κάνω. Η παρούσα ΜΔΕ αφιερώνεται σε αυτούς.

Φεβρουάριος, 2024

Συντομογραφίες (επιγραφικών σωμάτων, εγκυκλοπαιδειών κτλ.)

- *DT*: Audollent, A., 1904. *Defixionum Tabellae*. Paris.
- *DTA*: Wunsch, R., 1897. *Defixionum Tabellae Atticae*, Berlin.
- *EAGLL*: Giannakis, G. K., 2014 (επιμ.). *Encyclopedia of Ancient Greek Language and Linguistics* (2 vols.), Leiden & Boston.
- *ECG*: Sommerstein, A., 2019. *The Encyclopedia of Greek Comedy* (2 vols.), USA.
- *IG*: *Inscriptiones Graecae*.
- *LSJ*: Liddell, H. G. & Scott, R., 2007. *Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας* (Διαδικτυακή έκδοση διαθέσιμη από το πρόγραμμα Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα).
- *PCG*: Kassel, R., & Austin, C., 1983. *Poetae Comici Graeci* (8 vols.), Berlin & New York.
- *PMG*: *Poetae Melici Graeci*, 1962.
- *SEG*: *Supplementum epigraphicum Graecum*, 1923–.
- *SGD*: Jordan, D. R., 1985. “A Survey of Greek Defixiones Not Included in the Special Corpora”, *GRBS* 26, 151 - 197.
- *SM*: Snell, B. & Maehler, H., ⁴1975. *Fragments of Pindar* (2 vols.), Leipzig.
- *TLG*: *Thesaurus Linguae Graecae*.

Συντομογραφίες που χρησιμοποιήθηκαν στην εργασία

- βλ.: βλέπε
- στ.: στίχος / στίχοι
- fr.: απόσπασμα
- schol.: σχόλια
- κ.ε.: και εξής
- s.v.: στο λήμμα
- κτλ.: και τα λοιπά
- πβ.: παράβαλε
- π.χ.: παραδείγματος χάριν
- υποσημ.: υποσημείωση
- σελ.: σελίδα
- σσ: σελίδες

Εισαγωγή

Στόχος της παρούσης διπλωματικής εργασίας είναι η μελέτη των προσευχών και των καταρών που απαντούν στις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη από θρησκευτική και πολιτική άποψη. Κίνητρο για την έρευνά μας αποτελεί η πεποίθηση ότι η μελέτη του θρησκευτικού λόγου στην εν λόγω κωμωδία μπορεί να μας αποκαλύψει περαιτέρω κοινωνικές πτυχές που σχετίζονται με τα γεγονότα του 411 π.Χ. και τις απόπειρες εγκαθίδρυσης ολιγαρχικού πολιτεύματος. Το διάχυτο θρησκευτικό κλίμα της εν λόγω κωμωδίας προσελκύει εύλογα το ενδιαφέρον μας και μας κάνει να διερωτηθούμε για τις αιτίες που ώθησαν τον Αριστοφάνη να απομακρυνθεί από το *όνομαστί κωμωδεῖν* γράφοντας ένα έργο φαινομενικά άσχετο με τις ραγδαίες εξελίξεις της χρονιάς εκείνης ¹. Η συσσώρευση προσευχών και καταρών, οι οποίες απαντούν ήδη από τον Πρόλογο του έργου, σε συνδυασμό με την αφορμή συγκέντρωσης των γυναικών για τον εορτασμό των *Θεσμοφορίων*, καλλιεργούν ένα κλίμα μυστικότητας και αγωνίας.

Είναι γεγονός ότι η μέχρι τώρα έρευνα έχει ασχοληθεί εξονυχιστικά με τις *παρατραγωδίες* που απαντούν στις *Θεσμοφοριάζουσες* και με ζητήματα που αφορούν γενικά σε θέματα ποιητικής του έργου ². Κατ' αναλογία οι προσευχές του έργου έχουν απασχολήσει τους ερευνητές κυρίως από την άποψη της επιτέλεσης και του τρόπου με τον οποίο ο ποιητής αξιοποιεί το χορικό στοιχείο μέσα στο έργο του ³. Ωστόσο, δεν έχει εκπονηθεί κάποια συγκεντρωτική μελέτη, η οποία να εστιάζει στον τρόπο που συνυφαίνεται το πολιτικό με το θρησκευτικό στοιχείο στις προσευχές και στις κατάρεις των *Θεσμοφοριαζουσών* ⁴. Σε αυτό το σημείο έρχεται να συμβάλει η παρούσα έρευνα

¹ Για τα ιστορικά γεγονότα του 411 π.Χ. βλ. Mossé, Schnapp - Gourbeillon ¹⁵ 2015, 290 - 294.

² Η βιβλιογραφία για τα θέματα αυτά είναι τεράστια. Ενδεικτικά βλ. Bobrick 1997, 177 - 197 · McClure 1999, 205 - 235 · Taaffe 1993, 74 - 102 · Zeitlin 1981, 169 - 218 · Calame 2020, 123 - 124 · Καραμάνου 2011, 688 - 692, 702 - 715 · Ruffell 2020, 333 - 367 · Melzer 2022, 385 - 412 · Celotto 2022, 1 - 10.

³ Βλ. Bierl 2009, 83 - 265 · Calame 2004, 157 - 184 · Tzanetou 2002, 329 - 367 · Παππάς 2022, 259 - 282.

⁴ Μοναδική απόπειρα τέτοιας φύσεως έχει γίνει από τον Haldane, ο οποίος όμως αναλύει μόνο τους στ. 295 - 371 του έργου (βλ. Haldane 1965, 39 - 46). Πέραν αυτού, πολύ σημαντικό άρθρο στο οποίο θα βασιστούμε είναι και αυτό της Habash, όπου η εν λόγω μελετήτρια επιχειρεί να ερμηνεύσει τις αιτίες που οι πρωταγωνιστές επικαλούνται πολλούς και διαφορετικούς θεούς στο πλαίσιο των φανταστικών *Θεσμοφορίων* του Αριστοφάνη (βλ. Habash 1998, 19 - 40). Ωστόσο, η Habash δεν συγκρίνει τις προσευχές του παραπάνω έργου με τις αντίστοιχες της *Λυσιστράτης* και έτσι δεν αναδεικνύει σε ικανοποιητικό βαθμό τον ιδιαίτερο ρόλο που κατέχει ο τελετουργικός λόγος στις *Θεσμοφοριάζουσες*. Επίσης, δεν ασχολείται καθόλου με θέματα γλωσσικής και δομικής επεξεργασίας των προσευχών και των καταρών του έργου. Εξίσου σημαντικό άρθρο το οποίο θα αξιοποιήσουμε εκτενώς στην εργασία μας είναι εκείνο του Faraone (βλ. Faraone 2011, 25 - 44 · ιδίως σσ. 40 - 42). Σε αυτό ο Faraone επιχειρηματολογεί υπέρ της άποψης ότι την δεύτερη μέρα των *Θεσμοφορίων* οι γυναίκες αναλάμβαναν κάποιου είδους δικαστική εξουσία. Για να αποδείξει τη θέση του χρησιμοποιεί ως πηγή τις *Θεσμοφοριάζουσες* και δεκατρείς καταδέσμους που μας σώζονται από το ιερό της Δήμητρας στην Κνίδα. Τέλος, με μοτίβα τελετουργίας στην Παλαιά Κωμωδία καταπιάνεται και η Chepel, η οποία όμως αρκείται στην συνοπτική παρουσίαση κάποιων θρησκευτικών πτυχών των *Θεσμοφοριαζουσών* χωρίς να εμβαθύνει στις περαιτέρω πολιτικές συμπαράδηλώσεις αυτών (βλ. Chepel 2020).

Όσον αφορά στον πολιτικό χρωματισμό των *Θεσμοφοριαζουσών* θεμελιώδης είναι η μελέτη του Tsakmakis στο οποίο προτείνει ως πιθανή χρονολογία του έργου τα *Λήνια* του 410 π.Χ. (Tsakmakis 2012, 291 - 302). Με αφορμή την επανεξέταση της χρονολόγησης του έργου, ο Tsakmakis εξαιρεί τα πολιτικά στοιχεία του έργου και υποστηρίζει, σε αντίθεση με την πλειοψηφία των μελετητών, ότι το παρόν έργο συνιστά φορέας βαθέων πολιτικών μηνυμάτων. Επιπλέον, η Karamanou εντοπίζει νύξεις στην ταραγμένη πολιτική κατάσταση του 411 π.Χ. και υπό αυτό το πρίσμα σχολιάζει τους στ. 335 - 339, 349 - 351, 1136 - 1159 (βλ. Karamanou 2013, 155 - 164). Τέλος, πολύ σημαντική είναι και

ούτως ώστε να αποκωδικοποιήσουμε τον τελετουργικό λόγο του έργου και να αποδείξουμε την αιτία για την οποία η εκτενής παρουσία του είναι ιδιαίτερος σημαντική στο παρόν έργο. Στόχος μας, λοιπόν, είναι να εμβαθύνουμε στον τελετουργικό λόγο του έργου και να δείξουμε πώς η πολυθεΐα των *Θεσμοφοριαζουσών* συνάδει με το γενικότερο κλίμα της γιορτής. Με άλλα λόγια γιατί σε μια γιορτή αφιερωμένη στη Δήμητρα και στην Περσεφόνη παρακολουθούμε τον Χορό να επικαλείται στις προσευχές του πολλούς άλλους θεούς (φαινομενικά άσχετους με το θέμα μας).

Επιπλέον, ενδιαφέρον παρουσιάζει η διονυσιακή τροπή των *Θεσμοφοριαζουσών* διότι στο έργο απαντούν θρησκευτικά στοιχεία, όχι μόνο από τα *Θεσμοφόρια* αλλά και από τα *Μεγάλα Διονύσια*. Θα προσπαθήσουμε, λοιπόν, να δώσουμε απάντηση και σε αυτό το ερώτημα. Θα παρακολουθήσουμε μέσω της *εκ του σύνεγγυς* ανάγνωσης όλες τις προσευχές του έργου και θα επιμείνουμε στον τρόπο που επιτυγχάνεται αυτή η μετάβαση από τη μία γιορτή στην άλλη.

Μεθοδολογικά θα σταθούμε ιδιαίτερα στη δομή της κάθε προσευχής και κάθε κατάρας χωριστά και θα επιχειρήσουμε να ανιχνεύσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο ποιητής συμπλέκει τα δύο επίπεδα (θρησκευτικό - πολιτικό). Παράλληλα, θα μας απασχολήσει η παρουσία καταρών εντός του έργου, διότι πρόκειται για μια ενδιαφέρουσα ιδιαιτερότητα της αριστοφανικής ποιητικής που δεν απαντά σε κανένα άλλο έργο. Οφείλουμε, λοιπόν, να ξεκινήσουμε από το δεδομένο ότι η δύναμη της κατάρας ήταν πολύ μεγάλη σύμφωνα με τις αρχαίες λαϊκές αντιλήψεις, τόσο σε ιδιωτικό όσο και σε δημόσιο επίπεδο, όπως εύστοχα επισημαίνει η Giordano ⁵. Μάλιστα ο Δημοσθένης μάς πληροφορεί ότι οι πυλώνες του Αθηναϊκού πολιτεύματος ήταν τρεις: οι ασφαλιστικές δικλείδες του, οι νόμοι και οι κατάρες ⁶.

Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, ότι η παρουσία καταρών στις *Θεσμοφοριάζουσες* κρύβει πολιτικές προεκτάσεις, ειδικότερα αν λάβουμε υπ' όψη μας τον πολιτικό χρωματισμό της συγκέντρωσης των γυναικών ο οποίος εκφράζεται διά του λεξιλογίου που χρησιμοποιούν οι πρωταγωνίστριες, καθώς επίσης και διά του τόπου συνάθροισης στην Πνύκα. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο τελετουργικός λόγος του Χορού στις κατάρες εμφανίζει ομοιότητες με τις κατάρες που εκφωνούνταν πριν από την έναρξη της Εκκλησίας του Δήμου, έτσι όπως τις πληροφορούμαστε στις σωζόμενες πρωτογενείς πηγές (π.χ. σε ιστορικά κείμενα, σε καταδέσμους που προέρχονται από το ιερό της Κνίδου και σε δικανικούς λόγους ⁷). Όλα αυτά μαρτυρούν μια εξαιρετικά προσεγμένη χρήση του λεξιλογίου από τον ίδιο τον ποιητή (τόσο στις προσευχές όσο και στις κατάρες) που εμπλουτίζεται με θρησκευτικά στοιχεία, τα οποία συνδέονται με τη λατρεία πολλών και

η συνεισφορά του Dover στην οποία ο τελευταίος αποδεικνύει τη σύνδεση της κωμωδίας με τα γεγονότα του 411 π.Χ. σχολιάζοντας επιλεγμένα αποσπάσματα από το έργο (βλ. Dover ¹⁰ 2018, 236 - 241).

⁵ Βλ. Giordano 2011, 731.

⁶ Βλ. Δημοσθένης, 20.17.

⁷ Όλες αυτές οι πηγές θα χρησιμοποιηθούν στο κυρίως σώμα της εργασίας μας με σκοπό να κάνουμε συγκρίσεις με τις λογοτεχνικές κατάρες των *Θεσμοφοριαζουσών*. Στο σημείο αυτό, να σημειώσουμε ότι μια πρώτη μελέτη στην οποία επιχειρήθηκε η σύγκριση των καταρών του εν λόγω έργου με τις κατάρες από το ιερό της Δήμητρας στην Κνίδα είναι εκείνη του Faraone (βλ. Faraone 2011, 25 - 44).

διαφορετικών θεών.

Στο πλαίσιο της έρευνάς μας και με στόχο να εξάγουμε συμπεράσματα για την πολιτική κατάσταση το 411 π.Χ., κρίναμε σκόπιμο να συγκρίνουμε τις προσευχές των *Θεσμοφοριαζουσών* με τις προσευχές της *Λυσιστράτης*. Τα δύο έργα παρουσιάζουν ορισμένα πολύ ενδιαφέροντα κοινά στοιχεία. Κατ' αρχάς, και τα δύο διδάχθηκαν το 411 π.Χ., λίγο πριν από την κατάλυση του δημοκρατικού πολιτεύματος στην Αθήνα. Πρόκειται για μια εποχή κατά την οποία ο Αλκιβιάδης ωθούμενος από την επιθυμία του να επιστρέψει στην Αθήνα βρισκόταν σε διαπραγματεύσεις με τον σατράπη Τισσαφέρνη. Ο Αλκιβιάδης αφουγκράστηκε τη δυσαρέσκεια των πολιτών προς ίδιον όφελος και πρότεινε στους πολίτες να μεταβάλουν το πολίτευμά τους με την υπόσχεση ότι οι Πέρσες θα τους παρείχαν χρηματική βοήθεια. Μολονότι οι Αθηναίοι αντιμετώπισαν με σκεπτικισμό την πρόταση του Αλκιβιάδη γνωρίζοντας τη συνδρομή της Περσίας στην Σπάρτη ⁸, εντούτοις έστειλαν τον Πείσανδρο ως πρέσβη στον Τισσαφέρνη. Φάνηκε, όμως, ότι η πολυπόθητη συμφωνία φάνταζε πολύ μακρινή ενώ παράλληλα ο Τισσαφέρνης είχε εκδηλώσει φιλολακωνικές διαθέσεις και έδειχνε έτοιμος να προχωρήσει ξανά σε συνεργασία με τους Σπαρτιάτες. Ωστόσο, όταν επέστρεψε ο Πείσανδρος στην Αθήνα είχε ήδη συγκροτηθεί αντιδημοκρατική συνωμοσία ⁹. Και τα δύο έργα, λοιπόν, αντιλαμβανόμαστε ότι γράφτηκαν σε παρόμοιες συνθήκες πνευματικής παραγωγής, τότε που το κλίμα ήταν οξυμμένο και οι ολιγαρχικοί είχαν ήδη αρχίσει, πριν από την επιστροφή του Πείσανδρου, να εξοντώνουν τους δημοκράτες και να καλλιεργούν κλίμα καχυποψίας.

Άλλο ένα κοινό σημείο ανάμεσα στα δύο έργα είναι ο πρωταγωνιστικός ρόλος των γυναικών. Ο Αριστοφάνης επιλέγει και στις δύο περιπτώσεις να προσφέρει τη σκυτάλη στις γυναίκες και να τους δώσει πολιτική εξουσία και τη δυνατότητα να παρεμβαίνουν στα πράγματα. Τέλος, τα δύο έργα εμφανίζουν παρεκκλίσεις όσον αφορά στη δομή των Παραβάσεων. Και στα δύο έργα διαπιστώνουμε ότι απουσιάζουν η *ωδή* και η *αντωδή* από την Παράβαση. Η ιδιοτυπία των Παραβάσεων δεν μπορεί παρά να επηρεάζει και τα νοήματα που διατυπώνονται στα εν λόγω έργα. Σύμφωνα με τους κανόνες της Αριστοφανικής ποιητικής τα χορικά άσματα της Παράβασης συνδέονται με το πολιτικό κλίμα της εκάστοτε κωμωδίας μέσω της επίκλησης θεοτήτων που ταιριάζουν με το δραματικό και θρησκευτικό πλαίσιο κάθε περίπτωσης ¹⁰. Ωστόσο, εδώ η μετακίνηση των ασμάτων υπονοεί την αφαίρεση του θρησκευτικού / πολιτικού στίγματος από την Παράβαση. Το γεγονός ότι αυτό συμβαίνει σε δύο έργα τα οποία διδάχθηκαν με μόλις λίγους μήνες διαφορά, κατά την γνώμη μας, δεν πρέπει να αγνοηθεί.

Είναι, λοιπόν, εξαιρετικά ενδιαφέρον να εντοπίσουμε τις ομοιότητες και τις διαφορές

⁸ Στο παρελθόν η Σπάρτη είχε λάβει βοήθεια από την Περσία προκειμένου να αποσπάσει τις ιωνικές πόλεις από την Αθήνα (βλ. Mossé, Schnapp - Gourbeillon, ¹⁵ 2015, 290).

⁹ Βλ. Mossé, Schnapp - Gourbeillon ¹⁵ 2015, 290.

¹⁰ Βλ. Dover ¹⁰ 2018, 79 - 85.

ανάμεσα στα δύο έργα. Η θρησκευτική επένδυση των *Θεσμοφοριαζουσών* σε συνδυασμό με τον έντονα υπαινικτικό λόγο του έργου θα μας επιτρέψουν να συνθέσουμε μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα της κωμωδίας και να φωτίσουμε σημεία που μέχρι πρότινος είχαν αγνοηθεί από την ερευνητική κοινότητα. Βασική μας θέση αποτελεί η ιδέα ότι οι *Θεσμοφοριάζουσες* και η *Λυσιστράτη* αλληλοσυμπληρώνονται και γι' αυτό προτείνουμε τη συνδυαστική ανάγνωση των δύο έργων με σκοπό την πληρέστερη ερμηνεία τους. Πρόκειται, δηλαδή, για ένα πολύ λεπτό νήμα που ενώνει τις δύο κωμωδίες, το οποίο είναι δυνατόν να αναδειχθεί μόνο διά της κειμενοκεντρικής ανάγνωσης του θρησκευτικού τους λόγου.

Δομικά, η εργασία μας χωρίζεται σε τρία κυρίως κεφάλαια. Στο πρώτο από αυτά με τίτλο «Η σύζευξη θρησκείας και πολιτικής στα αριστοφανικά *Θεσμοφόρια*» εστιάζουμε το ενδιαφέρον μας στους στ. 279 - 371 και αναλύουμε τις προσευχές και τις κατάρες του έργου που προηγούνται της γυναικείας συνέλευσης. Πιο αναλυτικά το κέντρο βάρους πέφτει στον τρόπο που ο ποιητής δημιουργεί τα δικά του, φανταστικά *Θεσμοφόρια*¹¹ καθώς και στους σκοπούς που αυτός θέλει να εξυπηρετήσει μέσω αυτής της λεπτομερούς τελετουργικής περιγραφής πριν από την επίσημη έναρξη της γιορτής. Αξίζει να σημειώσουμε ότι μελετάμε σε ξεχωριστή υποενότητα τις προσευχές και σε ξεχωριστή τις κατάρες με σκοπό να αναδείξουμε τη διαφορετική πρόθεση του Αριστοφάνη και την πολιτική κλιμάκωση που αναδύεται μέσα από τα δύο είδη τελετουργικού λόγου.

Το δεύτερο κατά σειρά κεφάλαιο τιτλοφορείται «Η Διονυσιακή τροπή των *Θεσμοφοριαζουσών* και οι πολιτικές προεκτάσεις της». Σε αυτό το κεφάλαιο έχουμε στόχο να απαντήσουμε για ποιον λόγο τα *Θεσμοφόρια* αποκτούν σταδιακά χαρακτηριστικά από τη γιορτή των *Μεγάλων Διονυσίων*. Πρόκειται για μια διαπίστωση που έκανε πρώτη η Habash η οποία επιχείρησε να συνδέσει αιτιολογικά την παρούσα δραματική μεταστροφή με τις πολιτικές εξελίξεις του 411 π.Χ.¹² Βασιζόμενη, λοιπόν, στην εν λόγω θέση θεωρώ ότι μια πιο ενδελεχής έρευνα του θρησκευτικού λόγου, που περιλαμβάνεται σε αυτά τα αποσπάσματα, είναι ικανή να μας αποκαλύψει τη βαθύτερη αιτία, για την οποία ο ποιητής κατευθύνει το ενδιαφέρον των θεατών στη γιορτή του Διονύσου. Η κειμενοκεντρική ανάλυση θα αποτελέσει και πάλι το κλειδί προκειμένου να ανιχνεύσουμε κρυμμένες πολιτικές σκοπιμότητες πίσω από δύο φαινομενικά αδιάφορα λυρικά άσματα.

Τέλος, στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας μας επικεντρωνόμαστε στη μελέτη των προσευχών που απαντούν στην Έξοδο της *Λυσιστράτης*. Πιο αναλυτικά, μελετάμε υπό το ίδιο πρίσμα τις προσευχές της Εξόδου με τη φιλοδοξία να τονίσουμε ομοιότητες και διαφορές με τις *Θεσμοφοριάζουσες* όσον αφορά στον τρόπο που αποτυπώνονται τα πολιτικά υπονοούμενα του 411

¹¹ Ο Calame χαρακτηρίζει την εν λόγω γιορτή ως «φανταστικά *Θεσμοφόρια*» με την έννοια ότι όσα διαδραματίζονται συνιστούν αποκύημα της φαντασίας του ποιητή αφού στην πραγματικότητα κανένας άντρας δεν γνώριζε τι πραγματικά συνέβαινε στη γιορτή αυτή (βλ. Calame 2004, 161 - 162).

¹² Βλ. Habash 1997 (ιδίως σελ. 40).

π.Χ. Μας ενδιαφέρει μια συγκριτική προσέγγιση με τις *Θεσμοφοριάζουσες* (έργο που γράφτηκε την ίδια χρονιά) έτσι ώστε να εντοπίσουμε τον αντίκτυπο της ολιγαρχικής συνωμοσίας στην Αθηναϊκή κοινωνία μέσα από δύο έργα που γράφτηκαν με διαφορά μόνο λίγων μηνών. Αναμένουμε η σύγκριση να αποδώσει πλούσια αποτελέσματα και να μας φέρει ένα βήμα πιο κοντά στην κοινωνία του 5^{ου} αι. π.Χ., όπως εξάλλου είθισται να κάνει το είδος της κωμωδίας.

α) Ζητήματα ορολογίας για τις προσευχές και τις κατάρες στις *Θεσμοφοριάζουσες*

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει οπωσδήποτε να επισημάνουμε ότι ο θρησκευτικός λόγος του δράματος, και δη της κωμωδίας, διαφέρει άρδην από τον θρησκευτικό λόγο της λατρευτικής πραγματικότητας του 5^{ου} αι. π.Χ. Στην προκειμένη περίπτωση, αξίζει να σταθούμε στον τίτλο της εργασίας μας και πιο συγκεκριμένα στο πρώτο μέρος του που αφορά στην κατηγορία των προσευχών στις *Θεσμοφοριάζουσες*. Όπως έχουν τονίσει πολλοί μελετητές, λόγω της διάχυτης λυρικής φύσης που διακρίνει την κωμωδία ως είδος, είναι εξαιρετικά δύσκολο να αποφανθούμε με βεβαιότητα εάν ένα λυρικό άσμα ανήκει στις προσευχές ή στου ύμνους¹³. Από γενικές διαπιστώσεις θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι τα περισσότερα λυρικά τμήματα των κωμωδιών του Αριστοφάνη συνοψίζουν στοιχεία και από τις προσευχές και από τους ύμνους. Εξάλλου, ακόμη και στην κανονική λατρεία υπάρχουν περιπτώσεις που αυτά τα δύο είδη συμπίπτουν χωρίς να είναι εφικτή η κατάταξή τους σε κάποια από τις δύο κατηγορίες τελετουργικού λόγου. Τέτοιο παράδειγμα συνιστά ο *Ερυθραίος Παιάνας*, ο οποίος είναι ύμνος στο πρώτο μισό και προσευχή στο δεύτερο μισό¹⁴.

Εξαιτίας, λοιπόν, της απουσίας κάποιου σταθερού κριτηρίου για την ειδολογική κατάταξη των λυρικών αποσπασμάτων της κωμωδίας συμβουλευθήκαμε την *Εγκυκλοπαίδεια για την Ελληνική Κωμωδία (Encyclopedia of Greek Comedy)* προκειμένου να καταλήξουμε σε ποια ορολογία θα υιοθετήσουμε. Όπως εύστοχα σημειώνει ο Lysgaard - Lech θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε τον όρο *προσευχή* ως όρο «ομπρέλα» τόσο για τις προσευχές όσο και για τους ύμνους. Με βάση τον ίδιο μελετητή, «είναι εύκολο να ισχυριστούμε ότι όλοι οι ύμνοι είναι προσευχές αλλά δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι όλες οι προσευχές είναι ύμνοι»¹⁵.

Οι ύμνοι της λατρείας έχουν ορισθεί ως τραγουδιστές προσευχές¹⁶, στοιχείο που καταδεικνύει τις πολλές ομοιότητες ανάμεσα σε αυτά τα δύο είδη. Η κυριότερη διαφορά που σημειώνεται στη βιβλιογραφία συνδέεται με τις υφολογικές διαφορές του ύμνου και της προσευχής. Πιο αναλυτικά, ο ύμνος θεωρείται περισσότερο επεξεργασμένος από γλωσσική άποψη και

¹³ Βλ. *EGC* s.v. *hymns*.

¹⁴ Βλ. Depew 1997, 231.

¹⁵ Βλ. *EGC* s.v. *hymns*. Σύμφωνα με το σκεπτικό αυτό, κινούμαστε και στην περίπτωση της *Λυσιστράτης*, όπου ονομάζουμε όλα τα λυρικά αποσπάσματα του έργου «προσευχές».

¹⁶ Βλ. ενδεικτικά Bremer 1981, 193 · *EGC* s.v. *hymns*.

επιπλέον τις περισσότερες φορές περιλαμβάνει αυτοαναφορικούς όρους που σχετίζονται με τη μουσική του επιτέλεση ¹⁷. Έτσι, αν και αυτά τα μουσικά στοιχεία απουσιάζουν από τις προσευχές, ο Ogden τονίζει ότι η γλώσσα της προσευχής έχει της δική της μελωδία και ρυθμό με αποτέλεσμα η εκτέλεση να θυμίζει ένα είδος ψαλμωδίας ¹⁸. Επομένως αντιλαμβανόμαστε ότι τα όρια ανάμεσα στην προσευχή και στον ύμνο είναι εξαιρετικά δυσδιάκριτα στη θρησκεία και πόσο μάλλον στην κωμωδία που τα πράγματα περιπλέκονται ακόμη περισσότερο λόγω της κωμικής στρέβλωσης γεγονότων και καταστάσεων. Ειδικότερα, για την περίπτωση των *Θεσμοφοριαζουσών* η δυσκολία επιτείνεται λόγω του ότι ολόκληρο το έργο είναι διαποτισμένο από τη χρήση θρησκευτικού λόγου αναμειγμένου με στοιχεία παρωδίας ¹⁹.

Η ίδια δυσκολία σε θέματα ορολογίας αναδύεται και στην περίπτωση των καταρών του έργου. Χαρακτηριστικά, να σημειώσουμε ότι ο Pulleyn θεωρεί τις κατάρες των *Θεσμοφοριαζουσών* ως υβρίδια προσευχής και κατάρας (με τη σημερινή σημασία) ²⁰. Ωστόσο, θα πρέπει να έχουμε υπόψη μας ότι η κατάρα ως έννοια αποκρυσταλλώθηκε τον 5^ο αι. π.Χ. Στην αρχαϊκή εποχή οι άνθρωποι χρησιμοποιούσαν τα ρήματα *εὔχομαι* και *ἀράομαι* από κοινού και για τα δύο είδη, γεγονός που υποδηλώνει ότι στο μυαλό τους η κατάρα ήταν μια υποκατηγορία των προσευχών. Μάλιστα, εξίσου ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι σε κάποιους αθηναϊκούς καταδέσμους του 4^{ου} αι. π.Χ. συναντάμε λεξιλόγιο, το οποίο τους περιγράφει ως επιστολές προς τους θεούς ²¹. Αποδεικνύεται, λοιπόν, ότι ακόμη και τον 4^ο αι. π.Χ. (περίπου έναν αιώνα μετά την εποχή που γράφτηκαν οι *Θεσμοφοριάζουσες*) συνέχισε να υφίσταται σύγχυση ως προς την αντίληψη που είχαν οι Αθηναίοι για τις καταδεσμικές πρακτικές. Είναι, δηλαδή, απορίας άξιο, εάν αντιλαμβάνονταν την αφιέρωση των καταδέσμων ως μια τακτική που παρέκλινε από τις νόρμες της κοινωνίας, ή εάν απλώς την εκλάμβαναν ως ένα άλλο είδος προσευχής προορισμένο για επίλυση των συγκρούσεων με τους ανταγωνιστές.

Τομή στη μελέτη των καταρών αποτέλεσε η μελέτη του Versnel, στην οποία ο εν λόγω ερευνητής αναλύει τη θεωρία του αναφορικά με τις *προσευχές για δικαιοσύνη*. Σύμφωνα με τον ίδιο, η πλήρης διάκριση ανάμεσα στους καταδέσμους και στις προσευχές για δικαιοσύνη δεν είναι εφικτή διότι υπάρχουν πολλές αλληλοεπικαλύψεις ²². Ωστόσο, παρατηρεί ότι κάποιες κατάρες

¹⁷ Βλ. Furley 1995, 45.

¹⁸ Βλ. Ogden 2017, 118.

¹⁹ Με τον όρο *παρωδία* εννοούμε «οποιοδήποτε είδος σάτιρας και όλες τις σατιρικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται, προκειμένου να μεταφέρουν μια στρεβλωμένη, σατιρική αναπαράσταση της πραγματικότητας» (βλ. Παπαχρυσόστομου 2022, 197). Επομένως, όταν χρησιμοποιούμε τον παρόντα όρο στην εργασία μας δεν παραπέμπουμε κατ' ανάγκη σε κάποιο λογοτεχνικό κείμενο.

²⁰ Βλ. Pulleyn 1997, 78.

²¹ Βλ. DTA 102: *Ἐπιστολῶν πέμπων δ[αίμο(σιν) καὶ Φρεσσεφών(η)] <ς>* · DTA 103: *Ἐρμ[ῆ] καὶ Φερσεφ[ό]ν[η] τήνδε ἐπιστολῶν ἀποπέμω.*

²² Βλ. Versnel 1991, 67.

εμπεριέχουν πιο έντονο το στοιχείο της εκδίκησης και της αποκατάστασης της αδικίας²³, σε αντίθεση με τους καταδέσμους (*defixiones*), στους οποίους υπερισχύει το αίσθημα του εγωισμού. Όπως πολύ εύστοχα επισημαίνει ο Pulleyn, το περιεχόμενο των καταδεσμικών κειμένων αποδεικνύει ότι σπάνια καταφεύγουν σε αυτή την πρακτική άτομα τα οποία έχουν αδικηθεί και επιζητούν δικαίωση²⁴. Αντιθέτως, οι αφιερωτές των καταδέσμων, στη συντριπτική τους πλειοψηφία, υποκινούνται από ζήλια και αναίτιο φθόνο για εκείνους που θεωρούν ανταγωνιστές τους σε επίπεδο ερωτικό, εργασιακό, πολιτικό κτλ.

Άλλη μια υποκατηγορία των καταρών είναι οι *κατάρες υπό προϋποθέσεις*, οι οποίες απευθύνονται κατά όσων έχουν σκοπό να προκαλέσουν αναταραχή στην κοινωνία ή να ανατρέψουν τη δημόσια τάξη²⁵. Με άλλα λόγια, σε αυτή την περίπτωση ο κίνδυνος δεν είναι άμεσα ορατός, ωστόσο η κατάρα ενέχει προληπτικό χαρακτήρα και στοχεύει στην αποτροπή του δράστη από την εκτέλεση παράνομων πράξεων. Φαίνεται, λοιπόν, ότι το παρόν είδος αφορά περισσότερο στη δημόσια σφαίρα και υπό αυτή την οπτική μπορούμε να το διακρίνουμε από τις *προσευχές για δικαιοσύνη*.

Ωστόσο, στις *Θεσμοφοριάζουσες* το δημόσιο / πολιτικό στοιχείο συμπλέκεται έντεχνα με το ιδιωτικό²⁶ και γι' αυτό δεν μπορούμε να κατατάξουμε τις κατάρες του έργου σε μια από τις δύο κατηγορίες. Κατά την άποψή μας, λοιπόν, οι κατάρες των *Θεσμοφοριαζουσών* αποτελούν ένα συνονθύλευμα και από τα δύο υποείδη. Γι' αυτό στην εργασία μας χρησιμοποιούμε εναλλακτικά και τις δύο ορολογίες.

1^ο κεφάλαιο: Η σύζευξη θρησκείας και πολιτικής στα αριστοφανικά Θεσμοφόρια

1.1 Η περίπτωση των προσευχών (στ. 279 – 331)

1.1.1 Η προσευχή του Μνησιλόχου (στ. 279 - 294)

Με την προσευχή των στ. 279 - 294 ο Μνησιλόχος πραγματοποιεί την εμφάνισή του, για πρώτη φορά, στην συνάθροιση των γυναικών στο *Θεσμοφόριο*²⁷ (στ. 277 - 278). Όπως φαίνεται

²³ Για παράδειγμα, στις δεκατρείς κατάρες της Κνίδου περιλαμβάνεται ο τύπος *ἐπιζήτέω* ο οποίος χρησιμοποιείται με την ίδια σημασία που έχει το ρήμα *ἐκδικέω* (βλ. Versnel 1991, 80).

²⁴ Βλ. Pulleyn 1997, 94.

²⁵ Βλ. *EAGLL s.v. oaths, curses*.

²⁶ Να σημειώσουμε ότι η ανάμειξη της δημόσιας και της ιδιωτικής σφαίρας συνιστά προσφιλή τακτική του Αριστοφάνη, η οποία αναδύεται και σε άλλα έργα του ίδιου, π.χ. *Αχαρνείς*, *Ιππείς*, *Σφήκες* (βλ. Parathanasopoulou 2013). Για το ίδιο θέμα βλ. Hutchinson 2011, 48 - 70.

²⁷ Η ακριβής θέση του *Θεσμοφορίου* στην Αθήνα δεν έχει εντοπιστεί, ακόμη και σήμερα οι γνώμες δίστανται αναφορικά με την τοποθεσία του. Ο Thomson ήταν ο πρώτος που υποστηρίζει ότι το ιερό βρίσκεται νότια της Πνύκας. Εκκινώντας από τα δεδομένα που αντλούμε από τις *Θεσμοφοριάζουσες*, πραγματοποίησε ανασκαφή το 1934, ωστόσο τα ευρήματα δεν απέδειξαν τον ισχυρισμό του (βλ. Thomson 1936, 250 - 274). Υπέρ αυτής της άποψης τίθεται και ο Burkert (βλ. Burkert 1993, 496). Την αντίθετη άποψη διατύπωσε πρώτος ο Broneer, ο οποίος υποστήριξε ότι το ιερό βρίσκεται κοντά στο *Ελευσίνιο* (βλ. Broneer 1942, 250-274). Με τη θέση του συμφωνούν και οι περισσότεροι από τους νεότερους μελετητές (βλ. Parke 2000, 121 · Valdés Guía, Stevens 2017, 266 - 294 · ιδίως σελ. 273). Το μόνο που

από το κείμενο έχει προηγηθεί η συνομιλία του Μνησιλόχου με τον Ευριπίδη και τον Αγάθωνα και έχει ολοκληρωθεί η μεταμφίεσή του. Έπειτα ακολουθεί η άφιξη του πρώτου στο ιερό²⁸. Στη συνέχεια, ο Μνησίλοχος περιγράφει στους θεατές την προσέλευση των γυναικών στο ιερό και δίνει βασικές πληροφορίες για την έναρξη της γιορτής. Ουσιαστικά, οι στ. 280 - 285 λειτουργούν εισαγωγικά στην παρούσα προσευχή και έχουν στόχο να εντάξουν τον θεατή στο θρησκευτικό - πολιτικό κλίμα του έργου. Αξίζει να επισημάνουμε ότι με τον όρο *έκκλησία* (στ. 277), αντιλαμβανόμαστε πως στόχος του Αριστοφάνη είναι να παρουσιάσει επί σκηνής μια πολιτική - θρησκευτική σύναξη²⁹.

Στον στ. 279 ο Μνησίλοχος δίνει εντολή (*δεῦρὸ ἔπου*³⁰) στην υπηρέτρια³¹ (*Θραῦτα*³²) να τον πλησιάσει και να κοιτάξει μαζί του το πλήθος των πιστών γυναικών που προσέρχεται για τη συμμετοχή στη γιορτή³³. Ωστόσο, οι στ. 280-281 εμφανίζουν χρονική ανακολουθία με τον στ. 375, διότι με βάση τον παραπάνω στ. ο δραματικός χρόνος της παράστασης είναι η δεύτερη μέρα των *Θεσμοφοριών*, δηλαδή η *Νηστεία*. Παρ' όλα αυτά, βλέπουμε εδώ ότι περιγράφεται η ανάβαση των γυναικών στο λόφο του ιερού (*ἀνέρχεθ'*), στοιχείο που αρμόζει στην πρώτη μέρα της γιορτής, δηλαδή στην *Ἄνοδο*³⁴. Η συγκεκριμένη ασυνέπεια του κωμωδιογράφου, κατά την άποψή μας, ίσως ερμηνεύεται εάν υποθέσουμε ότι συνιστά δραματική σύμβαση για τις ανάγκες του έργου. Πράγματι, θα έμοιαζε λίγο περίεργο και θα δυσκόλευε την πρόσληψη της παράστασης, εάν ο Αριστοφάνης ξεκινούσε την περιγραφή από την δεύτερη ημέρα των *Θεσμοφοριών*³⁵.

γνωρίζουμε με σιγουριά για τη συγκεκριμένη γιορτή είναι ότι τελούνταν στην Ελλάδα, στη Σικελία και στη Μ. Ασία (βλ. Tzanetou 2002, 331· ιδίως υποσημ. 2 με περαιτέρω βιβλιογραφία).

²⁸ Μέχρι στιγμής έχουμε παρακολουθήσει την διαδικασία της μεταμόρφωσης του Μνησιλόχου και την συνομιλία του με τον Ευριπίδη και τον Αγάθωνα (στ. 1 - 278).

²⁹ Βλ. Sommerstein 1994, 175. Για περισσότερα αναφορικά με τον πολιτικό χαρακτήρα των *Θεσμοφοριαζουσών* βλ. Καραμάνου 2018, I, 591-599.

³⁰ Η συγκεκριμένη έκφραση απαντά πολύ συχνά όταν έχουμε απεύθυνση σε δούλους (βλ. Austin, Olson 2004, 144).

³¹ Πολλοί ερευνητές θεωρούν ότι στα *Θεσμοφορία* συμμετείχαν μόνο παντρεμένες γυναίκες, ωστόσο έχει διατυπωθεί και η άποψη ότι ήταν εφικτό μια δούλη να συνοδεύσει την κυρία της στη γιορτή, χωρίς όμως να πάρει μέρος η ίδια (για την άποψη αυτή βλ. Valdés Guía, Stevens 2017, 269).

³² Αυτό το όνομα ήταν πολύ συνηθισμένο για τις δούλες της Αθήνας επειδή μεγάλο ποσοστό των δούλων του 5^{ου} αι. π.Χ. προερχόταν από τη Θράκη (βλ. Austin, Olson 2004, 144).

³³ Επειδή από την άποψη της δομής του έργου, βρισκόμαστε ακόμα στον Πρόλογο ο Αριστοφάνης είναι απαραίτητο να δώσει πληροφορίες για τον δραματικό τόπο και χρόνο εκτύλιξης των γεγονότων με σκοπό να μπορέσουν οι θεατές να παρακολουθήσουν απρόσκοπτα την παράσταση.

³⁴ Χαρακτηριστική είναι και η αναφορά στις *λιγνύες* (στ. 281). Όπως σημειώνει ο Parke, η αναφορά στους δαυλούς είναι, ίσως, το μόνο αυθεντικό στοιχείο από τις περιγραφές του Αριστοφάνη διότι ήταν άμεσα συνδεδεμένοι με τη Δήμητρα και την Περσεφόνη. Μάλιστα, κατά τον ίδιο, είναι πιθανόν ένα μέρος της ιεροτελεστίας να διεξαγόταν εξ ολοκλήρου τη νύχτα (βλ. Parke 2000, 124).

³⁵ Πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ότι δεν πρόκειται για πραγματική γιορτή αλλά για *μίμηση* αυτής. Έτσι, η αντίληψη που έχουν οι ήρωες για τον χρόνο είναι πολύ διαφορετική απ' ό,τι στην πραγματικότητα και συμβαδίζει πάντοτε με τις σκοπιμότητες του δραματουργού. Προς επίρρωση της παραπάνω θέσης θα μπορούσαμε, κατά την άποψή μας, να προβούμε σε μία μελέτη των αποσπασμάτων της Μέσης Κωμωδίας, από τα οποία φαίνεται ότι και εκεί ο χρόνος είναι αρκετά ρευστός (βλ. Papachrysostomou 2017, 165 - 180). Δεδομένου, λοιπόν, ότι τίποτα στην κωμωδία δεν γεννιέται εκ του μηδενός θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι μια πρόμη μορφή αυτού του μοτίβου απαντά εδώ. Όπως εύστοχα αναφέρει η Παπαχρυσοστόμου, «Τίποτα δεν πεθαίνει και τίποτα δεν γεννιέται in vacuo. Η συνοχή και η συνέχεια διασφαλίζονται μέσα στην εξέλιξη. Πρόκειται για την νομοτέλεια της αλλαγής στο δράμα» (βλ. Παπαχρυσοστόμου 2011, 93).

Στον στ. 282 ο Μνησίλοχος απευθύνεται στη Δήμητρα και στην Περσεφόνη και ζητά από τις δύο θεές να τον δεχθούν στο ιερό τους. Είναι γνωστό ότι το ρήμα *δέξασθε* ήταν αρκετά συχνό ως έναρξη λογοτεχνικών προσευχών, επομένως δεν μας εκπλήσσει η επιλογή του συγκεκριμένου τύπου από τον ποιητή (στ. 282)³⁶. Αμέσως μετά (στ. 283), ο Μνησίλοχος εξειδικεύει το αίτημά του ζητώντας *αγαθή τύχη* από τις δύο θεές. Πρόκειται για ένα εύλογο αίτημα δεδομένου ότι οι γυναίκες άφηναν τα σπίτια τους και κατασκήνωναν στην ύπαιθρο για τρεις μέρες, πράγμα που σημαίνει ότι οι κίνδυνοι γι' αυτές ήταν αυξημένοι. Παράλληλα, όμως, η εν λόγω φράση (*ἀγαθῆ τύχη*) συνιστούσε στερεότυπη έκφραση, τόσο στον δημόσιο όσο και στον ιδιωτικό βίο και ενέχει πολιτική και θρησκευτική χροιά³⁷. Εύκολα, λοιπόν, μπορούμε να εικάσουμε μια πρώτη νύξη στα πολιτικά γεγονότα του 411 π.Χ. Υπό αυτό το πρίσμα, η *αγαθή τύχη* μπορεί να ερμηνευθεί ως επιθυμία για προστασία από τις ολιγαρχικές διαθέσεις όσων υπονόμευαν το πολίτευμα την εποχή εκείνη.

Σε δραματικό επίπεδο, πρόκειται για ευχή με στόχο την απόκτηση καλοτυχίας προς όφελος του Μνησιλόχου επειδή αυτός όντας μεταμφιεσμένος εισέρχεται ως εισβολέας στα *Θεσμοφόρια* και κινδυνεύει, ανά πάσα στιγμή, να γίνει αντιληπτός από τις υπόλοιπες γυναίκες³⁸. Η παραδοξότητά της εμφάνισής του αποτυπώνεται λεκτικά με έντονη κωμικότητα στον στ. 288, όπου συναντάμε σχήμα *παρά προσδοκίαν*³⁹ - κανονικά θα αναμέναμε ο ποιητής να γράφει *εἰ δὲ μάλλα νῦν θύειν* και όχι *λαθεῖν*. Βέβαια, οι υπόλοιπες γυναίκες φαίνεται ότι δεν αντιλαμβάνονται το ρήμα που χρησιμοποιεί ο Μνησίλοχος και έτσι ο γέρος κατορθώνει να κρύψει την ταυτότητά του⁴⁰. Αυτό είναι ένα στοιχείο, που επιτείνει ακόμη περισσότερο την κωμική ατμόσφαιρα και συμβάλλει στην πρόκληση του γέλιου των θεατών.

Στους στ. 284 - 285 ο Μνησίλοχος διατάζει την υπηρέτρια να προσφέρει το ιερό αρτοσκεύασμα (*πόπανον*)⁴¹ στη Δήμητρα και στην Περσεφόνη (πρόκειται για καθιερωμένη τελετουργική προσφορά⁴²). Η συνοδεία του Μνησιλόχου από υπηρέτρια είναι αξιοσημείωτη και πιθανόν να επαληθεύει τις υποθέσεις των Valdés Guía & Stevens ότι στα *Θεσμοφόρια* μπορούσαν να συνοδεύουν τις γυναίκες και κάποιες δούλες⁴³. Τα καθήκοντα, που φαίνεται να επωμίζεται η

³⁶ Για ενδεικτικές περιπτώσεις βλ. Austin, Olson 2004, 145.

³⁷ Για ενδεικτικές περιπτώσεις, όπου απαντά η παραπάνω έκφραση βλ. Austin, Olson 2004, 145.

³⁸ Για περισσότερα βλ. Austin, Olson 2004, 145 - 146.

³⁹ Για τον ορισμό και την ανάλυση του σχήματος *παρά προσδοκίαν* στον Αριστοφάνη βλ. Κανελλάκης 2022, 215 - 240 (ιδίως σσ. 236 - 238 όπου υπάρχει συγκεντρωτικός πίνακας με όλες τις περιπτώσεις του εν λόγω σχήματος στις *Θεσμοφοριάζουσες*).

⁴⁰ Βλ. Austin, Olson 2004, 147.

⁴¹ *LSJ* s.v. *πόπανον* < *πέσσω*: η στρογγυλή πίτα που προσφερόταν συνήθως στις θυσίες. Για περισσότερα βλ. Austin, Olson 2004, 146 · Curbera, Lamont 2023, 662.

⁴² Τα *πόπανα* μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν ως προθυσία αλλά υπήρχε η δυνατότητα να λειτουργήσουν και ως αυτόνομη προσφορά (βλ. Curbera, Lamont 2023, 683). Επίσης, έχουν συνδεθεί με τη λατρεία της Δήμητρας και της Περσεφόνης (βλ. Curbera, Lamont 2023, 664 - ιδίως υποσημ. 78 με περαιτέρω βιβλιογραφία).

⁴³ Στα *Θεσμοφόρια* συμμετείχαν παντρεμένες γυναίκες· για την πιθανότητα να συμμετείχαν και δούλες (βλ. Valdés Guía, Stevens 2017, 269· ιδίως υποσημ. 16). Ωστόσο, από αρκετούς μελετητές έχει αμφισβητηθεί η παρουσία των δούλων κυρίως λόγω μιας μαρτυρίας, που προέρχεται από τον Ισαίο (βλ. Ισαίος 6. 48-50).

υπηρέτρια είναι να κατεβάσει από το κεφάλι της το καλάθι που μεταφέρει και να βγάλει από μέσα την πίτα (στ. 284 - 285) ⁴⁴. Μάλιστα, το ρήμα *θύσω* (στ. 285), που χρησιμοποιεί ο Μνησίλοχος, είναι δηλωτικό της θυσίας που θα ακολουθήσει.

Έπειτα, στους στ. 289 - 291 ο μεταμφιεσμένος Μνησίλοχος εκφράζει το αίτημά του προς τις δύο θεές, το οποίο αφορά στην εύρεση του ιδανικού συζύγου για την κόρη του. Το παράδοξο, ωστόσο, είναι ότι δεν αιτείται έναν έξυπνο και έντιμο άντρα για εκείνη αλλά κάποιον που να είναι πλούσιος και ανόητος. Η αλήθεια είναι ότι δεν γνωρίζουμε το περιεχόμενο των προσευχών που εκφωνούσαν οι γυναίκες στα *Θεσμοφόρια*, γι' αυτό αδυνατούμε να καταλήξουμε με βεβαιότητα, εάν πίσω από αυτό το αίτημα κρύβεται κάποια βαθύτερη συγγένεια με τις τελετουργικές προσευχές των γυναικών. Ίσως, όμως, η γνώση μας για τη διττή ταυτότητα της γιορτής, η οποία πέραν από τη σχέση της με τη γεωργία, ήταν αφιερωμένη στη γονιμότητα ⁴⁵, μπορεί να μας οδηγήσει στην εικασία ότι οι μητέρες προσεύχονταν για την οικογενειακή αποκατάσταση των νεαρών κοριτσιών τους. Από εκεί και πέρα, η κωμική προσθήκη του πλούτου και της χαμηλής νοημοσύνης που καλείται να διαθέτει ο ιδανικός σύζυγος, μάλλον, ερείδεται στη γενική τάση του Αριστοφάνη να προβάλλει τις γυναίκες ως πανούργες με τάσεις ελέγχου και κυριαρχίας στους άντρες τους ⁴⁶. Ο παρών στ. αποτελεί κωμική αντιστροφή του στ. 976 από τον *Πλούτο* (*πενιχρόν μὲν, ἄλλως δ' εὐπρόσωπον καὶ καλὸν καὶ χρηστὸν*) ⁴⁷. Η διακωμώδηση της γυναικείας ταυτότητας είναι εμφανής και σε λεκτικό επίπεδο και την αντιλαμβανόμαστε βλέποντας ότι η κόρη του Μνησιλόχου αποκαλείται *Χοιρίον* ⁴⁸. Με αυτόν τον έντονα σεξιστικά φορτισμένο λόγο, ο Αριστοφάνης επιθυμεί, κατά τη γνώμη μας, να εξευτελίσει τη γυναικεία υπόσταση δίνοντας την εντύπωση ότι οι γυναίκες έχουν ως κύριο ενδιαφέρον τους τις σεξουαλικές απολαύσεις.

Οι αναφορές στην τεκνοποιία, όπως επίσης και στον γάμο, συνιστούν ταιριαστά αιτήματα, εάν λάβουμε υπόψη μας ότι ο μεταμφιεσμένος Μνησίλοχος, μόλις έχει καταφθάσει στον τόπο των *Θεσμοφορίων*, και ετοιμάζεται να λάβει μέρος στη μεγάλη γιορτή της Δήμητρας και της Περσεφόνης. Τόσο το περιεχόμενο των αιτημάτων όσο και ο έντονος αισχρολογικός τόνος της

⁴⁴ Βλ. Austin, Olson 2004, 146. Κάποιοι, μάλιστα, θεωρούν ότι οι *θεσμοί* ήταν μεγάλα καλάθια, μέσα στα οποία οι γυναίκες μετέφεραν ιερά αντικείμενα (βλ. Faraone 2011, 7).

⁴⁵ Μολονότι δεν μας διασώζονται επιγραφές με προσευχές από τα *Θεσμοφόρια*, εντούτοις γνωρίζουμε ότι τα *Θεσμοφόρια* δεν ήταν μόνο γιορτή της γεωργίας αλλά και γιορτή της γονιμότητας. Μάλιστα κατά τη διάρκεια αυτής της γιορτής οι γυναίκες αντάλασσαν μεταξύ τους συνταγές για βότανα με σκοπό την αντιμετώπιση γυναικολογικών προβλημάτων. Επίσης, παρείχε η μια στην άλλη συμβουλές για την εγκυμοσύνη (βλ. Valdés Guía, Stevens 2017, 286).

⁴⁶ Η ιδέα ότι οι γυναίκες επιθυμούν να εξαπατούν τους συζύγους τους διατρέχει όλα τα έργα του Αριστοφάνη (βλ. Austin, Olson 2004, 147-148).

⁴⁷ Εκεί δικαιολογείται η προβολή του φτωχού αλλά έντιμου συζύγου ως πρότυπο άντρα διότι «βασική ιδέα του *Πλούτου* είναι ότι οι άνθρωποι πλουτίζουν με την ανεντιμότητα και μένουν φτωχοί αν είναι τίμιοι», όπως χαρακτηριστικά δηλώνει ο Dover (βλ. Dover ¹⁰2018, 287). Αντιθέτως, εδώ ο στόχος του Αριστοφάνη είναι να γελοιοποιήσει τις προσευχές των γυναικών στα *Θεσμοφόρια* για καλή τύχη των θυγατέρων τους και το επιτυγχάνει διά στόματος Μνησιλόχου.

⁴⁸ *χοῖρος*: ως αγοραία έκφραση χρησιμοποιείται για να δηλώσει τα γυναικεία γεννητικά όργανα στον Αριστοφάνη (ενδεικτικά βλ. Αριστοφάνης, *Σφήκες*, 573, 1353, 1364· *Εκκλησιάζουσες*, 724· schol. *Θεσμοφοριάζουσες*, 289 (Dübner). Για περισσότερα βλ. Austin, Olson 2004, 147.

προσευχής καθιστούν σαφή την έντονη κωμικότητα, κάτι το οποίο υπογραμμίζει και ο Bowie ⁴⁹. Πιο αναλυτικά, όσον αφορά στα ονόματα, παρατηρούμε ότι το όνομα του κοριτσιού παραπέμπει στο γυναικείο γεννητικό όργανο ενώ το όνομα του αγοριού σχετίζεται με το αντίστοιχο αντρικό γεννητικό όργανο⁵⁰. Ο λόγος που επιλέγει ο Αριστοφάνης να χρησιμοποιήσει τα συγκεκριμένα ονόματα δεν είναι άνευ σημασίας. Στοχεύει πιθανώς στην κωμική αντανάκλαση της γυναικείας αισχρολογίας, που πραγματοποιούνταν στα *Θεσμοφόρια*, την ημέρα της *Νηστείας* ⁵¹. Φυσικά, γνωρίζουμε ότι η χρήση άσεμνων λέξεων και εκφράσεων συνιστά πάγια κωμική τεχνική της Παλαιάς Κωμωδίας ⁵², ωστόσο εδώ η χρήση τους έχει αυξημένη βαρύτητα ⁵³ μιας και συνδέεται με τις συνθήκες του δραματικού χρόνου ⁵⁴.

Όσον αφορά στη χρήση των ρηματικών προσώπων παρατηρούμε ότι στον στ. 282 ο Μνησίλοχος χρησιμοποιεί β' ενικό (*Du Stil*). Αυτός, ο άμεσος τρόπος προσφώνησης, ομοιάζει με τον τρόπο που γίνεται η επίκληση, τόσο σε προσευχές όσο και σε ύμνους που σχετίζονται άμεσα με τη λατρεία, και εκφράζει αμεσότητα ανάμεσα στους θεούς και στους θνητούς ⁵⁵. Στην προκειμένη περίπτωση η σχέση που επικαλείται ο μεταμφιεσμένος Μνησίλοχος με τις δύο Θεσμοφόρους είναι πολύ στενή, διότι μιλά για θυσίες που πρόκειται να κάνει στο άμεσο μέλλον (στ. 287 - 288). Επίσης, τόσο η επιλογή του ρήματος *δέξεσθε* όσο και η έγκλιση αυτού σε προστακτική δεν μας εκπλήσσουν διότι ανήκουν στις συνηθισμένες επιλογές του Αριστοφάνη τόσο στις προσευχές όσο και στα αιτήματα που εκφράζουν οι ύμνοι ⁵⁶.

Σε λεξιλογικό επίπεδο, η προσευχή του Μνησιλόχου αρχίζει με τη φράση *ἀλλ' ὦ περικαλλεῖ Θεσμοφόρω* ⁵⁷. Το επίθετο *περικαλλής* απαντά μόνο μια φορά στις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη και σημαίνει «πάρα πολύ όμορφος» ⁵⁸. Πρόκειται για αναμενόμενη επιλογή διότι συνιστά επίθετο της επικής παράδοσης, γεγονός που προκαλεί υφολογική ασυνέπεια (συχνό φαινόμενο στην κωμωδία) και συμβαδίζει με την παρώδηση της υψηλής ποίησης και, κυρίως, της

⁴⁹ Βλ. Bowie 2005, 210.

⁵⁰ Για την ανάλυση των δύο ονομάτων και τη συνολική ερμηνεία του αστείου βλ. Kanavou 2010, 153-154· Austin, Olson 2004, 148· Sommerstein 1994, 176.

⁵¹ Για την αισχρολογία στα *Θεσμοφόρια* βλ. Parke 2000, 123 (ιδίως υποσημ. 96, με περαιτέρω πρωτογενείς πηγές)· Stallsmith 2009, 3.

⁵² Για την αισχρολογία στην Παλαιά Κωμωδία βλ. Henderson 1975, ο οποίος εντοπίζει την προέλευσή της στην αισχρολογία της τελετουργίας. Αντίθετος με αυτή την άποψη τίθεται ο Rosen, ο οποίος υποστηρίζει ότι πρέπει να την αντιμετωπίσουμε ως ένα «ποιητικό-λογοτεχνικό» φαινόμενο (βλ. Rosen 2015, 33).

⁵³ Ωστόσο, αξίζει να σημειώσουμε ότι τα *Θεσμοφόρια* είχαν την αποδοχή από τους συζύγους των γυναικών, οι οποίοι μάλιστα ήταν υποχρεωμένοι να παράσχουν γεύμα στις γυναίκες (βλ. Ισαίος, 3.80· Parker 2005, 278). Σύμφωνα με την Habash, το γεύμα αυτό είναι πιθανόν να γινόταν την ημέρα της *Καλλιγένειας* (βλ. Habash 1997, 22).

⁵⁴ Σύμφωνα με τον στ. 375 βρισκόμαστε στη μέση των *Θεσμοφορίων*, άρα στην ημέρα της *Νηστείας*.

⁵⁵ Βλ. Willi ² 2006, 17.

⁵⁶ Για τη χρήση του τύπου *δέξεσθε* στον Αριστοφάνη καθώς επίσης και για τη χρήση της προστακτικής αορίστου στον ίδιο βλ. Willi ² 2006, 28 (υποσημ. 85), 31.

⁵⁷ Ο σύνδεσμος *ἀλλά* είναι πολύ συνηθισμένος για την έναρξη προσευχών στον Αριστοφάνη και αλλού. Ενδεικτικά βλ. Αριστοφάνης, *Νεφέλες*, 1478· *Σφήκες*, 323· Σοφοκλής, *Οιδίπους επί Κολωνών*, 101. Για περισσότερα βλ. Austin, Olson 2004, 145.

⁵⁸ *TLG* s.v *περικαλλής*.

τραγωδίας⁵⁹. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι ο ποιητής επιθυμεί να συνθέσει μία παρωδία πραγματικής προσευχής που βασίζεται, όχι μόνο στην ένταξη θρησκευτικού λόγου, αλλά και υψηλής ποίησης σε κωμικά συμφραζόμενα· εξάλλου κάποιες φορές ο θρησκευτικός λόγος -κυρίως στους ύμνους- χρησιμοποιεί γλώσσα και μέτρο που βρίσκουμε και στην ποίηση.

Σε αυτό το πλαίσιο, η έμφαση που δίνεται στην εξαιρετική ομορφιά των δύο γυναικείων θεοτήτων μπορεί να ιδωθεί ως ένας τρόπος για να τέρψει τις θεές ο Μνησίλοχος και συνάμα να λάβει τη θεϊκή *χάριν* ⁶⁰. Μάλιστα, το επίθετο *θεσμοφόρος*, μολονότι είναι αρκετά προβληματικό ως προς την ακριβή σημασία του ⁶¹, στην προκειμένη περίπτωση, φαίνεται να συνδέεται με την αντίληψη ότι οι δύο θεές ήταν συνδεδεμένες με τον θεσμό του γάμου .

Αξίζει να επισημάνουμε ότι τα επίθετα *δέσποινα* και *πολυτίμητε* αποτελούν πολύ συχνούς χαρακτηρισμούς για τις θεές στον Αριστοφάνη και στους υπόλοιπους κωμωδιογράφους της Παλαιάς Κωμωδίας ⁶². Με τον χαρακτηρισμό *δέσποινα* ⁶³ ο Μνησίλοχος εξαιρεί την ισχύ της Δήμητρας ως θεάς των θεσμών δικαιολογώντας, με αυτόν τον τρόπο, τον λόγο για τον οποίο απευθύνεται προς εκείνη⁶⁴. Η προσφώνηση *πολυτίμητε* ⁶⁵ έχει στόχο να υπενθυμίσει στη θεά τις θυσίες που έκανε ο Μνησίλοχος προς την ίδια στο παρελθόν, όπως επίσης και τις τωρινές του προσφορές (στ. 284-285) ⁶⁶. Αξίζει να παρατηρήσουμε, μάλιστα, ότι η τοποθέτηση της λέξης *πολυτίμητε* ακριβώς δίπλα από το όνομα *Δήμητερ*, δημιουργεί ένα ηχητικό παιχνίδι, παρ' ολίγον ομοιοτέλετο. Το παραπάνω στοιχείο υποθέτουμε ότι υπογραμμίζει τη μουσικότητα της εκτέλεσης υποδηλώνοντας τη μουσική συνοδεία της προσευχής, στοιχείο που υπήρχε και στις πραγματικές προσευχές ⁶⁷. Επιπλέον, το επίθετο *φίλη* ⁶⁸ υπονοεί την ιδρυμένη σχέση μεταξύ του Μνησιλόχου και της Δήμητρας. Υπ' αυτή την έννοια, υποθέτουμε ότι οι θεατές αναμένουν από τη Δήμητρα να

⁵⁹ Συνολικά το επίθετο *περικαλλής* απαντά πενήντα πέντε φορές στον Όμηρο (βλ. *TLG s.v. περικαλλής*). Για τη χρήση του επιθέτου από άλλους συγγραφείς βλ. Austin, Olson 2004, 145.

⁶⁰ Η *τέρψις* και η *χάρις* είναι βασικές έννοιες που θεμελιώνουν σχέση αμοιβαιότητας ανάμεσα στους θνητούς και στους θεούς (βλ. Bierl 2009, 121 - 122).

⁶¹ Ο Πλούταρχος μας παραδίδει ότι το επίθετο *θεσμοφόρος* έχει σχέση με τη Δήμητρα ως θεά του γάμου (βλ. Πλούταρχος, *Γαμικά παραγγέλματα* I, 138b. Ωστόσο, εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι δεν υπάρχουν μαρτυρίες πως στην Αθήνα η Δήμητρα δεχόταν θυσίες ως θεά του γάμου, ούτε συγκαταλεγόταν στις θεές που ήταν επιφορτισμένες με την παραπάνω ιδιότητα (βλ. Parker 2005, 283- ιδίως υποσημ. 54· Larson 2007, 283). Για τις πολλές και διαφορετικές ερμηνείες των *Θεσμοφορίων* αλλά και του *θεσμού*, ειδικότερα βλ. Stallsmith 2009, 1-23 (με επιπλέον βιβλιογραφία): για τη δομή των *Θεσμοφορίων* βλ. schol. Λουκιανός, *Διάλογοι εταίρων*, 21 [275.23-76.28 Rabe]· Eitrem 1944, 32-45· Parke 2000, 117-126· Burkert ²2015, 496-504· Dimou 2016, 109- 164 (ιδίως σσ. 109-130 για τα *Θεσμοφόρια* στην Αθήνα).

⁶² Βλ. Austin, Olson 2004, 146 - 147. Για αναλυτική καταγραφή των έργων του Αριστοφάνη, στα οποία απαντούν οι ανωτέρω χαρακτηρισμοί, βλ. Willi ²2006, 20.

⁶³ *LSJ s.v. δέσποινα*: (για θνητές γυναίκες) κυρία του σπιτιού, βασίλισσα (για θεές) συνοδεύει ονόματα γυναικείων θεοτήτων και δηλώνει την εξουσία τους (βλ. ενδεικτικά Αριστοφάνης, *Βάτραχοι*, 342, 388· Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, 626· Πausanias, *Ελλάδος περιήγησις*, 8.37.1-10).

⁶⁴ Βλ. Austin, Olson 2004, 146.

⁶⁵ *TLG s.v. πολυτίμητος*: εξαιρετικά τιμημένος (σε Αριστοφάνη- βλ. στον ίδιο, *Ειρήνη*, 978, με την ίδια σημασία).

⁶⁶ Βλ. Austin, Olson 2004, 146.

⁶⁷ Για τη δυνατότητα συνοδείας των προσευχών από μουσική βλ. Pulleyn 1997, 45.

⁶⁸ *LSJ s.v. φίλη*: αγαπημένος, αξιαγάπητος, αγαπητός. Βλ. επίσης, Austin, Olson 2004, 146.

ανταποκριθεί στο αίτημά του Μνησιλόχου ⁶⁹.

Η προσφώνηση της Περσεφόνης δεν συνοδεύεται από λατρευτικά επίθετα, σε βαθμό που θα λέγαμε ότι η αναφορά σε εκείνη συνιστά εθιμοτυπική επίκληση, λόγω της γιορτής των *Θεσμοφορίων*. Στην πραγματικότητα, δηλαδή, φαίνεται η τελευταία να μη διαδραματίζει καταλυτικό ρόλο στην εκπλήρωση του αιτήματος. Ο τύπος *Φερρέφαττα*, που χρησιμοποιείται, ήταν ο παγιωμένος τύπος τον 5^ο αι. π.Χ. για το όνομα της Περσεφόνης, ειδικά στις διασωθείσες επιγραφές ⁷⁰. Κατά την άποψή μας, ο Αριστοφάνης, ίσως, αποφασίζει να χρησιμοποιήσει αυτόν τον τύπο προς ένδειξη λεκτικής συγγένειας με τις πραγματικές προσευχές των *Θεσμοφορίων*, βάσει του λεξιλογίου που υπέθετε ότι χρησιμοποιούσαν οι γυναίκες ⁷¹.

Το επιχείρημα της παρούσας προσευχής εντοπίζεται στους στ. 287 - 288 (*πολλά πολλάκις μέ σοι/θύειν ἔχουσαν*) και έχει το σχήμα *da ut dem* ⁷². Ο Μνησίλοχος υπόσχεται στη Δήμητρα και στην Περσεφόνη ότι, εάν τον βοηθήσουν να ικανοποιήσει τα αιτήματά του, θα τους προσφέρει πολλές θυσίες στο μέλλον. Ο συγκεκριμένος τύπος επιχειρήματος είναι ο πιο συχνός όταν έχουμε άμεση αποστροφή ενός θνητού σε κάποιον θεό, με βάση τον Willi ⁷³. Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί ένα παραδοσιακό επιχείρημα της λατρευτικής πραγματικότητας όλων των εορτών αφού βασικό στοιχείο της αρχαίας ελληνικής θρησκείας ήταν η αμοιβαιότητα. Οι θνητοί έπρεπε να αποδίδουν *τιμές* στους θεούς και οι τελευταίοι, με τη σειρά τους, να εκπληρώνουν τα αιτήματα των ανθρώπων ⁷⁴. Ωστόσο, ως λεπτό δείγμα παρωδίας θα μπορούσε να εκληφθεί η συσσώρευση των ποσοτικών αναφορών (*πολλά, πολλάκις*) ⁷⁵ διότι όπως γνωρίζουμε, η χρήση επανάληψης δεν είναι ποτέ ερμηνευτικά αδιάφορη στη δραματική ποίηση ⁷⁶. Το ίδιο, λοιπόν, συμβαίνει και εδώ αφού η επανάληψη του επιθέτου *πολλά* και του ομόρριζου επιρρήματος *πολλάκις*, δημιουργεί κλίμα ειρωνείας. Ακόμη και σε ακουστικό επίπεδο, είναι αξιοσημείωτη η παρήχηση του -λ, η οποία τραβά την προσοχή των θεατών. Τέλος, κωμική χροιά έχει και η υποθετική μετοχή *ἔχουσαν* στον στ. 288 διότι ο Μνησίλοχος υπαινίσσεται ότι προϋπόθεση για την προσφορά θυσιών στις δύο θεές είναι η καλή οικονομική κατάστασή που θα έχει ο ίδιος στο μέλλον ⁷⁷. Με αυτόν τον τρόπο, κατανοούμε ότι αντιμετωπίζει τις θυσίες περισσότερο ως οικονομική επιβάρυνση παρά ως εκδήλωση θρησκευτικής ευλάβειας.

⁶⁹ Για τη σχέση ανταπόδοσης μεταξύ θεών και θνητών βλ. Pulleyn 1997, 19-38.

⁷⁰ Για τις πηγές, όπου απαντά ο συγκεκριμένος τύπος, βλ. Austin, Olson 2004, 147.

⁷¹ Σε αυτό το σημείο οφείλουμε να διευκρινίσουμε ότι ο Αριστοφάνης δεν είναι σε θέση να μας δώσει λεπτομέρειες για τα *Θεσμοφόρια* διότι δεν είχε πρόσβαση στη γιορτή, όπως κανένας άλλος άντρας δεν είχε. Αυτό που κάνει είναι να μας δώσει τη δική του εκδοχή για το περιεχόμενο της γιορτής, έτσι όπως το φαντάζεται (βλ. Bobrick 1997, 182).

⁷² Βλ. Willi ²2006, 38.

⁷³ Βλ. Willi ²2006, 40.

⁷⁴ Για τη σχέση αμοιβαιότητας μεταξύ θνητών και θεών βλ. Pulleyn 1997, 16 - 38.

⁷⁵ Βλ. Austin, Olson 2004, 147.

⁷⁶ Για το σχήμα της επανάληψης στον Αριστοφάνη βλ. Miller 1944, 26 - 36.

⁷⁷ Επίσης, για την άποψη ότι οι θυσίες είναι πολυέξοδες βλ. Αριστοφάνης, *Ειρήνη*, 1020 - 1022.

Οι στ. 292 - 294 μάς επαναφέρουν στον πολιτικό χαρακτήρα της συνέλευσης. Αυτό συμβαίνει διότι ο Μνησίλοχος φαίνεται ότι αναγνωρίζει, σε κωμικό τόνο, ότι βρίσκεται ανάμεσα σε ένα σώμα *ρήτορων* (στ. 292) και έτσι, μετά την ολοκλήρωση των αιτημάτων του προς τις δύο θεές, κάνει ένα πιο εύθυμο σχόλιο διερωτώμενος πού θα μπορούσε να καθίσει για να ακούει καλύτερα⁷⁸. Με αυτόν τον τρόπο ο Αριστοφάνης κάνει τους ακροατές να καταλάβουν ότι όσα πρόκειται να διαμειφθούν μεταξύ των υποκριτών θα κινηθούν σε δύο επίπεδα (θρησκευτικό - πολιτικό). Μάλιστα, στους στ. 293 - 294 ο πολιτικός τόνος οξύνεται μια και ζητείται από την υπηρέτρια να αποχωρήσει από τη σκηνή. Σίγουρα δεν μπορούμε να γνωρίζουμε εάν αυτή η απομάκρυνση των δούλων ανταποκρίνεται στη λατρευτική πραγματικότητα των *Θεσμοφορίων*, ωστόσο, γνωρίζουμε με βεβαιότητα ότι οι δούλοι αποκλείονταν από τις συνελεύσεις της Εκκλησίας του Δήμου⁷⁹.

Κρίνοντας συνολικά τον χαρακτήρα της προσευχής παρατηρούμε ότι αυτή κατέχει κομβικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής του έργου. Και αυτό διότι οι θεατές παρακολουθούν την «εισβολή» του μεταμφιεσμένου Μνησιλόχου στη συνέλευση των γυναικών. Κατά την γνώμη μας, η προσευχή του αποτελεί ένα είδος «γέφυρας» ανάμεσα στον Πρόλογο και στην Πάροδο του έργου επειδή, η εμφάνιση του Μνησιλόχου ενώπιον των γυναικών, σηματοδοτεί μεγάλες ανατροπές και προοιωνίζεται την αρχή της περιπέτειας των ηρώων. Συμπληρωματικά, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η κυρίως δράση του έργου αρχίζει από τον στ. 279 κ.ε. διότι από εκείνο το σημείο και έπειτα ο μεταμφιεσμένος Μνησίλοχος αρχίζει την ενσάρκωση της γυναικείας φιγούρας⁸⁰. Εξάλλου, δεν είναι τυχαίο ότι αμέσως μετά την προσευχή έπεται η Πάροδος του έργου (στ. 295-371), δηλαδή η είσοδος του Χορού⁸¹. Ύστερα από αυτό, το έδαφος είναι πλέον έτοιμο ώστε να λάβει τον λόγο η Κηρύκαινα (Κρίτυλλα), ως Κορυφαία του Χορού, και να ξεκινήσει την τυπική, εναρκτήρια προσευχή των *Θεσμοφορίων*.

1.1.2 Η πρόσκληση της Κρίτυλλας για προσευχή των γυναικών (στ. 295 - 311)

Στους στ. 295 - 311⁸² μιλά η ιέρεια των *Θεσμοφορίων*⁸³ και εκτελεί την καθιερωμένη εναρκτήρια πρόσκληση για προσευχή. Πριν ξεκινήσει καλεί τις παρευρισκόμενες γυναίκες να σιωπήσουν επαναλαμβάνοντας την φράση *εύφημία ἔστω, εύφημία ἔστω* (στ. 295) δύο φορές.

⁷⁸ Βλ. Austin, Olson 2004, 149.

⁷⁹ Βλ. Austin, Olson 2004· Sommerstein 1994, 176.

⁸⁰ Ουσιαστικά πρόκειται για *θέατρο εν θεάτρω*, όπως συμβαίνει και στις παρατραγωδίες του έργου (για την ερμηνεία του όρου βλ. Hornby 1986, 31 - 48).

⁸¹ Μετά την απομάκρυνση του Μνησιλόχου από τον βωμό και την έλευσή του στη σκηνή, οι είκοσι τέσσερις γυναίκες του Χορού μπαίνουν στην *ορχήστρα* από μία *είσοδο*. Η *Κορυφαία* μεταφέρει ένα στεφάνι (στ. 380) και η Μίκα, με τη δούλη της, μπαίνουν, επίσης στην *ορχήστρα* (στ. 728). Η δούλη μεταφέρει ένα μωρό, που όμως στην πραγματικότητα δεν είναι τίποτα άλλο από ένα ασκί γεμάτο κρασί (στ. 690-761· ιδίως 730-731, 733-734· βλ. Austin, Olson 2004, 149-150).

⁸² Για την ταυτότητα της Κηρύκαινας στον στ. 295 βλ. Sommerstein 1994, 176 - 177.

⁸³ Για τον ρόλο της Κηρύκαινας στο έργο βλ. Sommerstein 1994, 176-177· Austin 1971-1974, 316-325.

Πρόκειται για την τελετουργική σιωπή που προηγούνταν οποιασδήποτε προσευχής ή θυσίας⁸⁴. Επίσης, η φράση αυτή ενέχει και πολιτικές συνδηλώσεις διότι η *εύφημία* ήταν υποχρεωτική και πριν από τις συνελεύσεις της Εκκλησίας του Δήμου⁸⁵.

Αρχικά, πληροφορούμαστε τους θεούς, στους οποίους απευθύνει πρόσκληση για προσευχή η *ιέρεια* και παρακάτω μαθαίνουμε τα αιτήματα των γυναικών. Η δομή της προσευχής παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με αντίστοιχες προσευχές στον Αριστοφάνη⁸⁶, καθώς επίσης και με την προσευχή της θρησκευτικής πρεσβείας πριν από την Σικελική εκστρατεία, όπως μας την παραδίδει ο Θουκυδίδης⁸⁷. Μπορούμε, λοιπόν εύλογα να εικάσουμε ότι ο ποιητής είχε κατά νου πρότυπα από τις πολιτικές συνελεύσεις της Εκκλησίας του Δήμου. Εξάλλου, η συμμετοχή και του ίδιου στις συνελεύσεις της πόλης του, είμαστε σίγουροι ότι θα του προσέφερε όλη την απαραίτητη γνώση για την κωμική αποτύπωση τέτοιων καταστάσεων.

Ο γυναικείος λόγος της Κρίτυλλας δεν φαίνεται να διαθέτει την ίδια ένταση κωμικότητας με τον λόγο του Μνησιλόχου στους στ. 280-294 (π.χ. παρουσία αισχρολογίας). Αυτό, ίσως, μπορεί να ερμηνευθεί, αν λάβουμε υπόψη μας, ότι εδώ μιλά μια γυναίκα και όχι ένας μεταμφιεσμένος άντρας. Τα στοιχεία διακωμώδησης, στην παρούσα περίπτωση, αφορούν περισσότερο στην εξεζητημένη γλώσσα των γυναικών και όχι στην παρωδία των θεών. Πουθενά δε φαίνεται να θίγεται το κύρος των θεών, αντιθέτως οι θεατές σχηματίζουν την εντύπωση ότι έχουν μπροστά τους μια «καρικατούρα» αντρικής συνέλευσης.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο Αριστοφάνης, μην έχοντας πραγματική γνώση για το τι γινόταν στα *Θεσμοφόρια*, θέλησε να εκμεταλλευτεί την περίσταση αυτής της αποκλειστικά γυναικείας γιορτής, προκειμένου να διακηρύξει την αντίθεση και την απελπισία του στις ραγδαίες πολιτικές εξελίξεις του 411 π.Χ. Φυσικά, δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι διέθετε φεμινιστικές ανησυχίες, δεδομένης της κοινωνικής θέσης των γυναικών τον 5^ο αι. π.Χ.⁸⁸ Δομικά, η εν λόγω πρόσκληση για προσευχή αποτελεί προάγγελο του γυναικείου Χορού⁸⁹ διότι αμέσως μετά θα δούμε και τις υπόλοιπες γυναίκες να καθίστανται κοινωνοί της τελετουργικής προσευχής στις δύο θεές.

Τα αιτήματα της Κρίτυλλας, που εξετάζουμε, εντοπίζονται στους στ. 302, 303 - 310, 311 και

⁸⁴ *LSJ* s.v. *εύφημία*: χρήση ευοίωνων λέξεων, αντίθ. προς το *δυσφημία*. **I.** αποχή από δυσόιωνα γλώσσα, θρησκευτική σιγή, σε Τραγ.· *εύφημίαν ἴσχε* = *εύφημει* (σε Σοφοκλή)· *εύφημία 'στω*, παράκληση για σιωπή πριν την προσευχή (σε Αριστοφάνη) **II.** με θετική σημασία, το ευόιο, το δίκαιο (σε Αισχίνη)· ιδίως, καλό όνομα για κάτι κακό, ευφημισμός, στον ίδ. **III.** προσευχή και αίτιος, λατρεία, τιμή, (σε Ευριπίδη)· στον πληθ., ύμνοι, αίτιοι, έπαινοι (σε Πίνδαρο). Ειδικότερα, για τις περιπτώσεις όπου απαντά η συγκεκριμένη φράση στον Αριστοφάνη βλ. Austin, Olson 2004, 151.

⁸⁵ Βλ. Bierl 2009, 153.

⁸⁶ Βλ. Αριστοφάνης, *Βάτραχοι*, 863 - 890· *Ορνιθες*, 864 - 888· *Ειρήνη*, 431- 458.

⁸⁷ Βλ. Θουκυδίδης, 6.32.

⁸⁸ Οι απόψεις των μελετητών δίστανται αναφορικά με την κοινωνική θέση των γυναικών στην Αθήνα. Άλλοι διατείνονται ότι η γυναίκα ήταν περιορισμένη στις υποχρεώσεις του σπιτιού και άλλοι ότι απολάμβανε κάποιες ελευθερίες. Η βιβλιογραφία για το θέμα είναι εκτενέστατη, ενδεικτικά βλ. Pomeroy 2008, 95-99 · 125-130 (η οποία πιστεύει ότι οι γυναίκες ήταν εγκλωβισμένες στον *οίκο* τους)· Cohen 1989, 3-15 (ο οποίος πιστεύει ότι οι γυναίκες ήταν αρκετά ελεύθερες στην αρχαιότητα).

⁸⁹ Σύμφωνα με τον στ. 375 βρισκόμαστε στην ημέρα της *Νηστείας*, δηλαδή στη δεύτερη μέρα των *Θεσμοφορίων*. Ωστόσο, για την ασυνέπεια του δραματικού χρόνου βλ. υποσημ. 33, 34.

κινούνται σε δύο επίπεδα, στο θρησκευτικό και στο πολιτικό. Αυτό γίνεται εμφανές τόσο από το περιεχόμενο των ίδιων των αιτημάτων όσο και από το λεξιλόγιο της ιέρειας⁹⁰. Πιο αναλυτικά η Κρίτυλλα ζητά από τους θεούς, που αναφέραμε παραπάνω, να συμβάλουν στην αίσια έκβαση της γιορτής / συνέλευσης. Όπως υποστηρίζει, με το πέρας των *Θεσμοφορίων* θα ωφεληθούν, όχι μόνο οι ίδιες οι γυναίκες αλλά και το σύνολο των πολιτών της Αθήνας, ανδρών και γυναικών. Πιο αναλυτικά, σε δραματικό επίπεδο, οι γυναίκες προσδοκούν να βγουν νικήτριες από τη σύγκρουσή τους με τον Ευριπίδη και σε ιστορικό επίπεδο αναμένουν να μη διασαλευθεί το πολίτευμα της Αθήνας.

Αναφορικά με την διατύπωση των αιτημάτων, αξίζει να τονίσουμε ότι η εκφορά τους γίνεται με προστακτική και απαρέμφοτο (*εὔχεσθε + ποῆσαι, νικᾶν*, στ. 302 - 303, 306 - 309). Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, ότι πρόκειται για δημόσια προσευχή, που φέρει επίσημο χαρακτήρα⁹¹. Ως προς το απαρέμφοτο *ποῆσαι* χρήζει προσοχής η επιλογή του ιωνικού τύπου στη θέση του αντίστοιχου αττικού (*ποιῆσαι*). Κατά την άποψή μας, η επιλογή του Αριστοφάνη ενέχει πολιτικές συνδηλώσεις, δεδομένου ότι η ίδια φράση (*ἐκκλησίαν ποῆσαι*) που χρησιμοποιείται στον στ. 301 - 303 των *Θεσμοφοριαζουσών* απαντά και στους *Ιππείς*⁹². Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο Αριστοφάνης κάνει «λογοτυπική» χρήση της φράσης. Ίσως η επιλογή του να αποτυπώσει το λεκτικό σύνολο, με το οποίο οι Αθηναίοι συγκαλούσαν την Εκκλησία του Δήμου, μιας και η κωμωδία αποτελεί πηγή πληροφοριών για την καθημερινή γλώσσα του 5^{ου} αι' και γι' αυτό να επιλέχθηκε. Σαφώς, βέβαια, αξίζει να σημειώσουμε ότι η επιλογή του συγκεκριμένου τύπου υπαγορεύθηκε και από μετρικούς λόγους, διότι και στις δύο περιπτώσεις χρειαζόμαστε μακρά συλλαβή, σύμφωνα με τους κανόνες του ιαμβικού τριμέτρου. Παράλληλα, να σημειώσουμε ότι το απαρέμφοτο *νικᾶν* συζευγνύει το δραματικό με το θεατρικό επίπεδο⁹³. Αυτό συμβαίνει διότι η Κρίτυλλα αφενός προσεύχεται για την νίκη όποιας γυναίκας μιλήσει καλύτερα στην γιορτή / συνέλευση τους και αφετέρου εκφράζει το αίτημά της, να πάρουν το πρώτο βραβείο οι υποκριτές⁹⁴.

Σε λεξιλογικό επίπεδο, χρήζουν ιδιαίτερης μελέτης οι στ. 302 - 303 και, κυρίως, οι λέξεις (*ἐκκλησία, ζύνδοος*). Όπως επισημαίνει ο Haldane, στην παρούσα προσευχή μπορούμε να διακρίνουμε αντιθετικά ζεύγη λέξεων, από τα οποία ο ένας όρος (*ἐκκλησία*)⁹⁵ αναφέρεται στην

⁹⁰ Βλ. Haldane 1965, 40.

⁹¹ Για τον επίσημο χαρακτήρα του αιτήματος, που έχει την μορφή *εὔχεσθε + απαρέμφοτο* βλ. Willi² 2006, 34.

⁹² Βλ. Αριστοφάνης, *Ιππείς*, 746.

⁹³ Για περιπτώσεις, όπου απαντά το ρήμα *νικᾶ* στον Αριστοφάνη βλ. Αριστοφάνης, *Θεσμοφοριάζουσες*, 356 *Αχαρνείς*, 626 *Νεφέλες*, 99, 115, 432, *Σφήκες*, 594· Austin, Olson 2004, 154.

⁹⁴ Μάλιστα, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Bierl, η νύξη της Κρίτυλλας στη θεατρική νίκη δικαιολογείται επειδή η εν λόγω κωμωδία δεν διαθέτει *ωδή* και *αντωδή*. Συνεπώς, κατά τον ίδιο, τέτοια στοιχεία ενσωματώνονται διάσπαρτα στον λόγο των γυναικών (βλ. Bierl 2009, 156).

⁹⁵ *LSJ* s.v. *ἐκκλησία*: **I**. συνάθροιση πολιτών που συγκαλείται ανά τακτά χρονικά διαστήματα, νομοθετική συνέλευση, σε Θουκ. κ.λπ.· στην Αθήνα οι τακτικές Συνελεύσεις ονομάζονταν *κύριαι*, οι έκτακτες καλούνταν *σύνκλητοι*, παρά Δημ.· *ἐκκλ. συναγείρειν, συνάγειν, συλλέγειν, ἀθροίζειν*, συγκαλώ συνέλευση, σε Ηρόδ. κ.λπ.· *ἐκκλ. ποιεῖν*, «κάνω συνέλευση», (σε Αριστοφάνη)· *ἐκκλ. γίγνεται, καθίσταται*, πραγματοποιείται συνέλευση, (σε Θουκυδίδη)· *ἐκκλ.*

Αθηναϊκή Εκκλησία του Δήμου και ο άλλος στα *Θεσμοφόρια* ⁹⁶. Η λέξη *ἐκκλησία* αποτυπώνει τις πολιτικές συνελεύσεις των Αθηναίων στην Πνύκα, γεγονός που είναι ενδεικτικό της ποιητικής των *Θεσμοφοριαζουσών*. Αυτό, πρακτικά, σημαίνει ότι ο Αριστοφάνης έχει συνθέσει τις γυναικείες συνελεύσεις του έργου του αντλώντας έμπνευση και ενσωματώνοντας στοιχεία από τις αντίστοιχες αντρικές πολιτικές συναθροίσεις. Αντιθέτως, η λέξη *ζύνοδος*, πολύ συχνά, χρησιμοποιείται προκειμένου να περιγράψει τις θρησκευτικές συγκεντρώσεις ⁹⁷. Επιπρόσθετα, η φράση *κάλλιστα και ἄριστα ποῆσαι* συνιστά είδος και πολιτικού και τελετουργικού λόγου και με αυτόν τον τρόπο συνενώνει τα δύο επίπεδα, κατά τρόπο αντίστοιχο με το απαρέμφοτο *νικᾶν* ⁹⁸.

Σε αυτό το σημείο, είναι αξιοπρόσεκτα τα δύο επιρρήματα, που συνοδεύουν την προηγούμενη φράση, *κάλλιστα καὶ ἄριστα ποῆσαι* (*πολυωφελῶς, τυχηρῶς*). Συγκεκριμένα, το επίρρημα *πολυωφελῶς* απαντά μόνο μία φορά στους στ. 304 - 305 των *Θεσμοφοριαζουσών*, χωρίς να συναντάται σε κανέναν άλλο συγγραφέα, πριν από την εποχή του ποιητή (*ἄπαξ λεγόμενον*). Αυτό οφείλεται σε δύο κύριες αιτίες και δεν πρέπει να μας ξενίζει. Κατ' αρχάς, η λεξιπλασία ήταν πάγια τακτική του Αριστοφάνη καθώς πολλές είναι οι λέξεις που απαντούν μόνο σε εκείνον ⁹⁹. Συνεπώς, η επινόηση ευφάνταστων επιρρημάτων μπορούμε να υποθέσουμε ότι θα προξενούσε το γέλιο στους θεατές διότι θα έθιγε τη θρυλούμενη τάση των γυναικών για γλωσσική καινοτομία ¹⁰⁰. Η Κρίτυλλα, λοιπόν, με τις καινοτόμες γλωσσικές επιλογές της κατορθώνει να εξισορροπήσει τις πολιτικές αιχμές της εν λόγω προσευχής με την παρωδία του γυναικείου ύφους ¹⁰¹. Πρόκειται για έντεχνη επιλογή διότι με αυτόν τον τρόπο, ο ποιητής συνυφαίνει δύο επίπεδα νοήματος και μετατρέπει την Κρίτυλλα σε φορέα πολιτικών - θρησκευτικών μηνυμάτων αναφορικά με τα πρόσφατα γεγονότα του 411 π.Χ.

Από συντακτική άποψη, η πρόταξη των αντικειμένων *ἐκκλησίαν* και *ζύνοδον* εξαίρει την επιτακτική ανάγκη για συνάθροιση των γυναικών με σκοπό να συνεννοηθούν για τον τρόπο που θα τιμωρήσουν τον Ευριπίδη. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, το λεξιλόγιο μάς υποδεικνύει έναν πολιτικό

διαλύειν, ἀναστήσαι, διαλύω τη συνέλευση, (στον ίδιο) κ.λπ.· *ἀναβάλλειν*, αναβάλλω τη συνέλευση, (στον ίδιο).

⁹⁶ Βλ. Haldane 1965, 40.

⁹⁷ Ενδεικτικά βλ. Θουκυδίδης, 3.104.3· Πλάτων, *Νόμοι*, 6.771d· Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια*, 1160a25. Φυσικά, να επισημάνουμε ότι είναι πλείστες οι περιπτώσεις, που η λέξη απαντά με την σημασία της *πολιτικής συγκέντρωσης* ενδεικτικά βλ. Ηρόδοτος, 9.43· Ανδοκίδης, 1.47· Θουκυδίδης, 1.96.

⁹⁸ Για τη φράση *κάλλιστα και ἄριστα ποῆσαι*, βλ. ενδεικτικά Θουκυδίδης, 1.129.3 (χρήση της φράσης σε πολιτικά συμφραζόμενα)· Ξενοφών, *Κύρου Ανάβασις*, 3.1.6 (χρήση της φράσης σε θρησκευτικά συμφραζόμενα). Βλ. επίσης Haldane 1965, 40 (υποσημ. 5, με περαιτέρω πηγές).

⁹⁹ Η δημιουργία νέων λέξεων οφείλεται όχι μόνο στην δραματουργική καινοτομία του Αριστοφάνη αλλά και στην γενικότερη τάση της εποχής (ο 5^{ος} αι. π.Χ. είναι ο αιώνας του εγκυκλοπαιδισμού. Τότε ξεκινά η συστηματοποίηση της γνώσης, επιστημονικής και μη). Για αναλυτική προσέγγιση της γλώσσας του Αριστοφάνη βλ. Colvin 1999 και την ακόμη πιο διεξοδική μονογραφία του Willi, η οποία αναλύει θεματικά κάθε είδος λόγου ξεχωριστά (βλ. Willi ²2006). Επίσης, βλ. Willi ²2007 (ιδίως σσ. 111-150).

¹⁰⁰ Η πρόθεση του ποιητή, κατά πάσα πιθανότητα, εκκινεί από την γλώσσα που χρησιμοποιούσαν οι γυναίκες στην καθημερινή τους ζωή και η οποία απέκλιε από εκείνη των αντρών (βλ. Willi ² 2006, 160 - 162).

¹⁰¹ Επιπλέον, το επίθετο *τυχηρῶς* απαντά δύο φορές στον Αριστοφάνη, μάλλον για τους ίδιους λόγους με το επίρρημα *πολυωφελῶς*, που αναλύσαμε πιο πάνω. Βλ. Αριστοφάνης, *Αχαρνείς*, 250· *Θεσμοφοριαζουσες*, 305.

προσανατολισμό, που όμως δεν εκφράζεται ευθέως παρά μόνο μέσω υπαινιγμών. Η ιδιαίτερη φύση αυτής της συγκέντρωσης μαρτυρείται από τη δεικτική αντωνυμία *τήνδε*, που συνοδεύει το ουσιαστικό *ἐκκλησίαν*, καθώς επίσης από τον επιθετικό προσδιορισμό *τὴν νῦν* που προσδιορίζει με το ίδιο ουσιαστικό και δηλώνει την έμφαση που δίνει η ιέρεια στη συγκέντρωση των γυναικών. Παρόμοιο συντακτικό σχήμα συναντάμε και στους στ. 306 - 309, όπου η Κρίτυλλα προσεύχεται να επικρατήσει η ορθότερη άποψη για τον κοινό καλό (*τὴν δρῶσαν καὶ αγορεύουσαν τὰ βέλτιστα*)¹⁰², με μόνη διαφορά ότι σε αυτή την περίπτωση προτάσσεται το υποκείμενο του απαρεμφάτου *νικᾶν* και όχι το αντικείμενό του¹⁰³. Αυτό συμβαίνει επειδή η ιέρεια τονίζει τα ενεργούντα πρόσωπα και με εμφατικό τρόπο εκφράζει την ελπίδα της για επικράτηση για την εξεύρεση κάποιου επιτυχημένου σχεδίου εναντίον του Ευριπίδη. Ταυτόχρονα, ο πολιτικός υπαινιγμός είναι ξανά παρών και αναφέρεται στην ενδόμυχη προσδοκία του ποιητή για την αποτροπή του ολιγαρχικού πολιτεύματος διαμέσου της ομόνοιας μεταξύ των πολιτών και της απομάκρυνσης των δημαγωγών από το πολιτικό πεδίο της Αθήνας.

Στον προτελευταίο στίχο (στ. 310: *ταῦτ' εὔχεσθε*) εντοπίζουμε κυκλικό σχήμα, η χρήση του οποίου γίνεται προς αύξηση της αποτελεσματικότητάς του αιτήματος για συνεργασία των γυναικών¹⁰⁴. Η Κρίτυλλα ζητά ξανά από τις γυναίκες να κάνουν και αυτές προσευχή μαζί της προκειμένου οι θεοί στους οποίους θα προσευχηθούν να εισακούσουν τα αιτήματά τους και να τις ανταμείψουν με *τὰ ἀγαθὰ* της οικογενειακής ζωής (στ. 310). Υπ' αυτή την έννοια η Κρίτυλλα εννοεί την αποκατάσταση των γυναικείων σχέσεων με τους συζύγους τους και την επικράτηση ειρηνικής ζωής εντός του *οἴκου*. Πρόκειται για στερεότυπο τελετουργικό λεξιλόγιο και εντοπίζεται, τόσο στον τελετουργικό λόγο του Αριστοφάνη, όσο και σε άλλες πηγές¹⁰⁵. Παράλληλα, όμως, *τὰ ἀγαθὰ* αναφέρονται στα οφέλη που θα απολαύσει η κοινωνία από μια ενδεχόμενη συμφιλίωση των Αθηναίων με αποτέλεσμα την επίτευξη πολιτικής σταθερότητας και διατήρησης της δημοκρατίας.

Τέλος, η προσευχή κλείνει με τον στ. 311 (*ἰὴ παιῶν ἰὴ παιῶν ἰὴ παιῶν . χαίρωμεν.*), δηλαδή με

¹⁰² Οι στ. 306-309 αποτυπώνουν τον πολιτικό χαρακτήρα της προσευχής (για τη φράση *τὴν δρῶσαν καὶ αγορεύουσαν τὰ βέλτιστα* βλ. ενδεικτικά Λυσίας, 1046-1049: *IG* II² 657.32-3). Παράλληλα, η μετοχή *ἀγορεύουσαν* θα μπορούσε να συνιστά δείγμα της ανάπτυξης, που δέχθηκε η ρητορική τον 5^ο αι. π.Χ. (για τη σχέση του Αριστοφάνη με την ρητορική βλ. ενδεικτικά, Murphy 1938, 69-113· Wilfred 2013, ιδίως σσ. 36-50).

Η πολιτική χροιά της συγκέντρωσης των γυναικών μαρτυρείται και από την φράση *περὶ τὸν δῆμον τὸν Ἀθηναίων* (για τη χρήση της φράσης σε πολιτικά συμφραζόμενα βλ. ενδεικτικά *IG* I³ 65.10-11· II² 26.9). Η προσθήκη *καὶ τὸν τῶν γυναικῶν* αποτελεί, κατά την άποψή μας, αφενός προϊόν θεατρικής σύμβασης μια και οι πρωταγωνίστριες είναι γυναίκες, και αφετέρου στοιχείο κωμικότητας. Μάλιστα, πιστεύουμε ότι η επανάληψη του άρθρου *τὸν τῶν* δηλώνει την διακειμενική εξάρτηση της φράσης από την αντίστοιχη, που εκφέρουν οι άντρες, και πιθανόν συνιστά ίχνος διακωμώδησης του λόγου των γυναικών (η ίδια φράση απαντά στις *Θεσμοφοριάζουσες* στους στ. 335-335· 1145-1146-σε αυτή την περίπτωση χωρίς οριστικό άρθρο). Μάλιστα, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Sommerstein, ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί το συμπλήρωμα *καὶ τὸν τῶν γυναικῶν* προς αποφυγή ταυτόσημης διατύπωσης με εκείνη που χρησιμοποιήσε για τους άντρες (βλ. Sommerstein 1994, 177).

¹⁰³ Η έμφαση στο υποκείμενο του απαρεμφάτου *νικᾶν* είναι εμφανής και από την νοηματική επανάληψή αυτού μέσω της προσωπικής αντωνυμίας *τάτην*.

¹⁰⁴ Βλ. Bierl 2009, 156.

¹⁰⁵ Ενδεικτικά βλ. Αριστοφάνης, *Εκκλησιάζουσες*, 781· fr. 504 (*PCG*): Ξενοφών, *Απομνημονεύματα*, 1.3.2· Αισχίνης, 3.120· Μέανδρος, fr. 1 (Körte). Βλ. επίσης, Austin, Olson 2004, 154-155· Haldane 1965, 41.

τυπική φράση παιάνα ¹⁰⁶. Αν και διαθέτουμε λίγα στοιχεία για την επιτέλεση των παιάνων, ωστόσο φαίνεται πιθανότερο ότι οι παιάνες εκτελούνταν από άντρες ¹⁰⁷. Η συνήθης συνθήκη εκτέλεσης ήταν κάποια κατάσταση κινδύνου και απειλής της ανθρώπινης ζωής ή κάποιο ειδικό λατρευτικό πλαίσιο (π.χ. γάμος, θυσία, πομπή, συνοδεία προσευχής κτλ.), όπως εξάλλου, κάτι ανάλογο συμβαίνει εδώ, με κωμικούς όρους ¹⁰⁸. Σε δραματικό επίπεδο θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε αυτήν τη φράση ως προοικονομία για την σωματική επίθεση των γυναικών, που θα ακολουθήσει, εναντίον του Ευριπίδη. Ίσως, λοιπόν, οι γυναίκες να βγάζουν αυτή την κραυγή με σκοπό να εξασφαλίσουν την θεϊκή πρόνοια υπέρ της αναμέτρησής τους με τον Μνησίλοχο, σκηνή που θα παρακολουθήσουν οι θεατές από το Α΄ Επεισόδιο και μετά.

Περνώντας στους θεούς της προσευχής διαπιστώνουμε ότι οι πρώτοι που επικαλείται η ιέρεια, είναι η Δήμητρα και η Περσεφόνη ¹⁰⁹. Ο λόγος που αναφέρονται στην αρχή είναι επειδή η γιορτή είναι αφιερωμένη σε αυτές. Στη συνέχεια, η Κρίτυλλα προσεύχεται σε άλλες τέσσερις θεότητες, στον Πλούτωνα στην Κουροτρόφο Γη, στον Ερμή, στις Χάριτες και στην Καλλιγένεια. Κατά πάσα πιθανότητα οι παραπάνω θεοί αποτελούσαν ομάδα και σε αυτούς προσεύχονταν οι γυναίκες, αν και η Habash διαφωνεί με την παραπάνω άποψη ¹¹⁰. Ωστόσο, η παρουσία των τεσσάρων θεών και της *Καλλιγένειας*, για την οποία θα μιλήσουμε στη συνέχεια, δεν φαίνεται να είναι άσχετη με το περιεχόμενο της γιορτής και, συνεπώς, υπ' αυτό το πρίσμα θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε πιο έγκυρες τις απόψεις των Haldane και Bierl ¹¹¹.

Ο Πλούτος ήταν γιος της Δήμητρας και του θνητού Ίασου ή Ιάσιου ¹¹² και πρόκειται για τον θεό της αγροτικής αφθονίας ¹¹³. Η στενή σχέση του με τις δύο Θεομοφόρους αποδεικνύεται και διά των καλλιτεχνικών παραστάσεων, όπου, σχεδόν πάντα, παριστάνεται να κρατά στο χέρι του μία καλαμποθήκη ή ένα μάτσο από κοτσάνια σιτηρών και, μάλλον, διαδραμάτιζε σημαντικό ρόλο στα

¹⁰⁶ Παρόμοια φράση απαντά και στην *Ειρήνη* στον στ. 453 (ἡμῖν δ' ἀγαθὰ γένοιτ' ἰὴ παιῶν ἰή.).

¹⁰⁷ Βλ. Bierl 2009, 157 (ιδίως υποσημ. 196 με περαιτέρω βιβλιογραφία).

¹⁰⁸ Βλ. Bierl 2009, 157. Ο Sommerstein σημειώνει ότι η φράση *ἰὴ παιῶν* ήταν κανονικά τελετουργική κραυγή προς τιμήν του θεού Παιάνα και αργότερα του Απόλλωνα αλλά στην εποχή του Αριστοφάνη αποδιδόταν σε οποιονδήποτε θεό και θεά (με εξαίρεση τους θεούς του Κάτω Κόσμου) ή απαντούσε σκέτη ως έκφραση ενθουσιασμού και θριάμβου (βλ. ενδεικτικά, *Ειρήνη*, 453-456 *Όρνιθες*, 1763 *Λυσιστράτη*, 1291 *Ιππείς*, 408 *Θουκυδίδης*, 6.32.2). Βλ. επίσης, Sommerstein 1994, 177-178 Austin, Olson 2004, 155 Willi ²2006, 45- 46.

¹⁰⁹ Για τη χρήση του δυϊκού αριθμού βλ. Austin, Olson 2004, 151.

¹¹⁰ Η Habash δεν αποδέχεται αυτή την άποψη. Θεωρεί ότι η επιλογή του Αριστοφάνη να αναφέρει τους συγκεκριμένους θεούς σχετίζεται με το γεγονός ότι, πιθανότατα, αυτούς επικαλούνταν οι συμμετέχοντες στην Εκκλησία του Δήμου (βλ. Habash 1998, 26-27- ιδίως υποσημ. 41).

¹¹¹ Βλ. Haldane 1965, 40 Bierl 2009, 154 (ιδίως υποσημ. 183). Η παραπάνω άποψη βασίζεται σε μια αρχαϊκή επιγραφή από την Ελευσίνα, η οποία μας πληροφορεί ότι οι ανωτέρω θεοί συνεορτάζονται και δέχονται θυσίες στα Ελευσίνια Μυστήρια (βλ. *IG I³ 5*). Κατά την άποψη μας, η δομή της προσευχής (κάλεσμα για σιωπή, συμμετοχή της ιέρειας, παιάνας) σίγουρα, έχει δεχθεί επιρροή από τους λόγους στην Εκκλησία του Δήμου και από προσευχές πριν από κρίσιμες καταστάσεις, ωστόσο οι θεοί που επικαλείται η ιέρεια, είναι εξαιρετικά πιθανόν να ήταν ίδιοι με εκείνους των *Θεομοφορίων*.

¹¹² Βλ. Ησίοδος, *Θεογονία*, 969 - 973· fr.885 (PMG) · Όμηρος, *Οδύσσεια* ε, 125 - 128 · Austin, Olson 2004, 151 · Sommerstein 1994, 177.

¹¹³ Ησύχιος s.v. ε 7077· Sommerstein 1994, 177.

Ελευσίνα Μυστήρια ¹¹⁴.

Αμέσως μετά η ιέρεια προσφωνεί την Καλλιγένεια. Τα ερμηνευτικά υπομνήματα αναφέρουν ότι η Καλλιγένεια ήταν θεά, η οποία εορταζόταν την τρίτη ημέρα των Θεσμοφορίων και γι' αυτό η συγκεκριμένη ημέρα έφερε τον ομώνυμο τίτλο ¹¹⁵. Ωστόσο, προκαλεί μεγάλη εντύπωση το γεγονός ότι η *Καλλιγένεια* εμφανίζεται τον 5^ο αι. π.Χ. μόνο στον Αριστοφάνη και σε κανέναν άλλο συγγραφέα ή σε επιγραφική μαρτυρία της εποχής αυτής ¹¹⁶. Κατά την άποψή μας, το γεγονός ότι η λέξη δεν απαντά σε προγενέστερες πηγές ¹¹⁷ σε συνδυασμό με την πρώτη εμφάνισή της σε κωμικό επίπεδο μάς κάνουν να φανταστούμε μια άλλη διάσταση της *Καλλιγένειας*. Ίσως μπορούμε να θεωρήσουμε την Καλλιγένεια ως ημέρα της γονιμότητας και αναγέννησης της φύσης ¹¹⁸, και όχι ως θεότητα, όπως υποστηρίζουν οι περισσότεροι ¹¹⁹. Σε αυτό το συμπέρασμα μάς οδηγεί και η ετυμολογία της λέξης «Καλλιγένεια» ¹²⁰. Παράλληλα, εάν λάβουμε υπόψη μας ότι οι ονομασίες *Άνοδος* και *Νηστεία* συνιστούν περιγραφή ενέργειας, θα υποθέταμε, αντιστοίχως, ότι και η *Καλλιγένεια* είναι η περιγραφή της ημέρας, κατά την οποία αποκαθίσταται η γονιμότητα στη φύση, αφού μυθολογικά ταυτίζεται με την άνοδο της Περσεφόνης στη Γη.

Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να εκλάβουμε την αναφορά του Αριστοφάνη στην Καλλιγένεια ως επίκληση για γονιμότητα (της φύσης και των γυναικών) και αφύπνιση, κυρίως στο πολιτικό κομμάτι. Ας μην ξεχνάμε ότι οι *Θεσμοφοριάζουσες* διδάσκονται το 411 π.Χ., λίγους μήνες πριν από την κατάλυση του δημοκρατικού πολιτεύματος. Επομένως, η αναφορά στην Καλλιγένεια, εν είδει σχήματος *παρά προσδοκίαν*, ίσως θα μπορούσε να ισοδυναμεί με επιτακτικό αίτημα της Κρίτυλλας για αλλαγή στον πολιτικό ορίζοντα της Αθήνας ¹²¹.

¹¹⁴ Βλ. Austin, Olson 2004, 151 (με αναφορά στις πρωτογενείς πηγές και αναλυτική βιβλιογραφία).

¹¹⁵ Βλ. Sommerstein 1994, 177· Austin, Olson 2004, 152. Για τον εορτασμό της Καλλιγένειας στα *Θεσμοφόρια* βλ. Πλούταρχος, *Ηθικά*, 298b-c.

¹¹⁶ *TLG s.v. Καλλιγένεια*: Η λέξη απαντά συνολικά εκατόν τριάντα δύο φορές στον Αριστοφάνη, από τις οποίες εκατόν τριάντα μία φορές στον *Πλούτο* και μία φορά στις *Θεσμοφοριάζουσες*. Από τα στατιστικά προκύπτει ότι δεν απαντά καμία φορά τους προγενέστερους αιώνες ενώ τον 4^ο αι. π.Χ. απαντά μία φορά και τον 3^ο αι. π.Χ. δύο φορές.

¹¹⁷ Επίσης, το όνομα της *Καλλιγένειας* δεν απαντά ούτε στην επιγραφή με τον κατάλογο των θεοτήτων που επικαλούνταν στα *Θεσμοφόρια* (βλ. παραπάνω). Η μοναδική πηγή, που μας πληροφορεί τον εορτασμό της Καλλιγένειας στα *Θεσμοφόρια* είναι ο Πλούταρχος (βλ. Πλούταρχος, *Ηθικά*, 298b-c).

¹¹⁸ Προς την άποψη ότι η Καλλιγένεια δεν είναι θεά, φαίνεται να τείνει και ο Κατσούρης, ο οποίος την εκλαμβάνει ως μια «αμφιλεγόμενη περίπτωση αλληγορίας», χωρίς όμως να στέκεται περισσότερο σε αυτό το ζήτημα (βλ. Κατσούρης ²2003, 27). Παράλληλα, ο Burkert επισημαίνει ότι την τρίτη ημέρα των *Θεσμοφορίων* πραγματοποιούνταν μια θυσία και ένα συμπόσιο, το οποίο όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, συνιστούσε προάγγελο «ωραίων απογόνων» (βλ. Burkert ²1997, 218). Αν, λοιπόν, σκεφτούμε συνδυαστικά τις θέσεις των δύο μελετητών αναφορικά με την Καλλιγένεια θα μπορούσαμε να θεμελιώσουμε με κάποια σχετική βεβαιότητα την άποψή μας για τη μη θεϊκή φύση της τελευταίας. Σύμφωνα με τις εκτιμήσεις μας, η Καλλιγένεια αποτελεί αλληγορική προσωποποίηση της γονιμότητας και της τεκνοποιίας.

¹¹⁹ Η Δίμου ταυτίζει την Καλλιγένεια με την Περσεφόνη (βλ. Δίμου 2016, 124), ωστόσο ούτε αυτή η άποψη δείχνει αρκετά πειστική αφού η Κρίτυλλα απευθύνθηκε στην Περσεφόνη στον στ. 296. Η χρήση διαφορετικού ονόματος υπονοεί ότι η Κρίτυλλα απευθύνεται σε κάποιο άλλο πρόσωπο.

¹²⁰ *Καλλιγένεια* < *καλός* + *γίγνομαι*.

¹²¹ Εξάλλου, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Φουντουλάκης, «οι τροπές της πλοκής ή του ύφους των δραματικών χαρακτήρων είναι ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα της αριστοφανικής κωμωδίας, όπου πολλές φορές παρατηρείται μια ενδιαφέρουσα σύζευξη του μυθικού με το πραγματικό, του υψηλού με το ευτελές, του φανταστικού με το ρεαλιστικό

Επόμενος αποδέκτης της εν λόγω προσευχής συνιστά η *Κουροτρόφος*¹²². Τα αρχαία σχόλια μας υποδεικνύουν τη Γη ή την Εστία¹²³. Πρόκειται για ένα συχνό επίθετο, που συνήθως προσδιορίζει θεούς, τόπους, φυσικά και κοινωνικά φαινόμενα¹²⁴. Ωστόσο, κατά την άποψη μας, ο Αριστοφάνης εννοεί, μάλλον, τη Γη διότι στην Ακρόπολη υπήρχε κοινός ναός της Γης και της Δήμητρας¹²⁵. Επίσης, είναι σημαντικό ότι η Γη ανήκει στις θεές που περιλαμβάνονται στον κατάλογο των Ελευσινίων θεών. Η παρουσία του Ερμή φαίνεται να δικαιολογείται από το γεγονός ότι πιθανότατα εκείνος έφερε πίσω την Περσεφόνη από τον Κάτω Κόσμο¹²⁶.

Τέλος, η ιέρεια απευθύνεται στις Χάριτες. Όπως σημειώνει ο Sommerstein, η σύνδεση ανάμεσα στις Χάριτες και στις θεές των *Θεσμοφορίων* δεν είναι τόσο προφανής. Αντιθέτως, οι Χάριτες συνδέονται στενά με τον Ερμή¹²⁷ και, συνεπώς, υπό το πρίσμα αυτό, θα μπορούσε να δικαιολογηθεί η όποια αναφορά σε αυτές, στην παρούσα προσευχή. Εξάλλου, δεν είναι τυχαία η σειρά, με την οποία τις επικαλείται η ιέρεια, αμέσως μετά τον Ερμή. Μάλιστα, σύμφωνα με τον ίδιο, η προσφώνηση των Χαρίτων ταιριάζει σε κάθε εορταστική περίπτωση και γι' αυτό ο Χορός στον Αριστοφάνη τις επικαλείται αρκετά συχνά¹²⁸. Κατά κάποια έννοια, δηλαδή, συνιστούν ένα είδος πάτρονα για τα μέλη του Χορού¹²⁹. Η παραπάνω θεωρία, ίσως, βρίσκει την εφαρμογή της και εδώ, αφού η επίκληση στις Χάριτες ενδέχεται να συμβαίνει για έναν ακόμη λόγο, για την εξασφάλιση της εύνοιας των Χαρίτων, με σκοπό την ανάδειξη του ποιητή σε νικητή του δραματικού αγώνα.

Μια γενική παρατήρηση όσον αφορά στις προσφωνήσεις είναι ότι και οι έξι δεν συνοδεύονται από κοσμητικά επίθετα. Αυτό, όμως, δεν πρέπει να μας ξενίζει διότι συμβαδίζει με την γενικότερη τάση του Αριστοφάνη να μην χρησιμοποιεί πολλά (έως καθόλου) επίθετα στις

και καθημερινό» (βλ. Φουντουλάκης 2008, 496). Για το ίδιο θέμα βλ. Lewis 2020, 164 - 177.

¹²² *LSJ* s.v. *κουροτρόφος*: αυτός που αναθρέφει αγόρια· *ἀγαθή* κ., η καλή τροφός-μητέρα, λέγεται για την Ιθάκη, (σε Ομήρου *Οδύσσεια*)· ομοίως, κ. *Ἑλλάς* (σε Ευριπίδη).

¹²³ Βλ. schol. Αριστοφάνης, 266 (Dübner).

¹²⁴ Ενδεικτικά βλ. Όμηρος, *Οδύσσεια* ι, 27· Ησίοδος, *Θεογονία*, 450· Πίνδαρος, fr. 109.4· Θεόκριτος, 18.50· Πausanίας, 1. 22.3.

¹²⁵ Βλ. Pausanίας, 1.22.3· Haldane 1965, 40· Price 1978, 106-117· Habash, 1998, 26· Austin, Olson 2004, 152. Ο Sommerstein, από την άλλη, θεωρεί ότι ο Αριστοφάνης αναφέρεται στην Κουροτρόφο θεά, χωρίς να την ταυτίζει με καμία άλλη (βλ. Sommerstein 1994, 177).

¹²⁶ Βλ. *Ομηρικός ύμνος στη Δήμητρα*, 334 κ.ε.· Austin, Olson 2004, 153. Για την γενική παρουσία του Ερμή στις κωμωδίες του Αριστοφάνη βλ. Jay, Robert 2002, 16-19 (ιδίως σσ. 17,19).

¹²⁷ Βλ. Αριστοφάνης, *Ειρήνη*, 456· *Ορφικός ύμνος*, 43.7· Austin, Olson 2004, 153. Για την στενή σχέση Ερμή - Χαρίτων βλ. και Πλούταρχος, *Ηθικά*, 44e, 138c, όπου μας πληροφορεί ότι οι αρχαίοι συνέδεαν αυτές τις δύο θεότητες μεταξύ τους. Μάλιστα, υπήρχε ένα άγαλμα στην είσοδο της Ακρόπολης το οποίο, σύμφωνα με τον Pausanias, είχε κατασκευασθεί από τον Σωκράτη και παρίστανε τον Ερμή μαζί με τις Χάριτες (βλ. Pausanias, 1.22.8).

¹²⁸ Βλ. Sommerstein 1994, 177. Για τα χωρία, στα οποία ο Αριστοφάνης επικαλείται τις Χάριτες, βλ. *Ειρήνη*, 797· *Όρνιθες*, 781, 1320· *Λυσιστράτη*, 1979· fr. 348 (*PCG*).

¹²⁹ Κατά την γνώμη μας, η αιτία που ο ποιητής κάνει λόγο για τις Χάριτες, αρκετά συχνά στα έργα του, πιθανότατα σχετίζεται με το πλαίσιο της ανταγωνιστικής ποιητικής. Ίσως, δηλαδή, ο Αριστοφάνης σκόπευε να δείξει ότι τα δικά του έργα ξεχωρίζουν για την *χάρη* και την ομορφιά τους από εκείνα των ομοτέχνων του και με τον παραπάνω τρόπο να κατοχυρώσει τον τίτλο του «ποιητή-πρωτοπόρου» στην κωμική σκηνή του 5^{ου} αι. π.Χ., ωθώντας τους θεατές να του δώσουν την νίκη στους δραματικούς αγώνες.

προσευχές¹³⁰. Επιπλέον, η σειρά, με την οποία η ιέρεια επικαλείται τους θεούς είναι αξιολογική και εκφράζει τα αιτήματα της μητέρας για το παιδί της. Κατά τους Austin & Olson, προηγούνται οι επικλήσεις στην Καλλιγένεια και στην Κουροτρόφο, στοιχεία που μαρτυρούν την αγωνία της μητέρας για ασφαλή γέννα και υγεία του παιδιού της¹³¹. Τέλος, έπονται ο Ερμής και οι Χάριτες. Μπορούμε να φαντασθούμε ότι αυτοί οι δύο συμπεριλαμβάνονται στη λίστα των θεών που επικαλείται η ιέρεια, επειδή αποτυπώνουν την επιθυμία της μητέρας να μεγαλώσει όμορφες κόρες και γιους¹³².

Όσον αφορά στην προσφώνηση, παρατηρούμε ότι αυτή διατυπώνεται σε *Er Stil* (εὐχεσθε + δοτική). Μολονότι στις πραγματικές προσευχές δεν προτιμάται ο συγκεκριμένος τρόπος προσφώνησης, στις προσευχές του δράματος, είναι αρκετά συχνός¹³³. Ο τρόπος αυτός προτιμάται γιατί θεωρείται ότι προσδίδει επισημότητα στον λόγο του ομιλητή. Στην προκειμένη περίπτωση η Κρίτυλλα εκπροσωπεί όλες τις γυναίκες της γιορτής, γεγονός που καθιστά εύλογη την υιοθέτηση πιο σοβαρού ύφους. Η βαρύτητα του λόγου της είναι ιδιαίτερα σημαντική, διότι έχει αναλάβει να απευθύνει έκκληση στις θεότητες των στ. 295-300, οι οποίες με τη σειρά τους θα πρέπει να ανταποκριθούν θετικά, στο συλλογικό αίτημα των γυναικών που θα ακολουθήσει. Εκτός των άλλων, η παραπάνω προσφώνηση δικαιολογείται από την άποψη ότι η Κρίτυλλα κατέχει ηγετικό ρόλο στη γιορτή, συνεπώς είναι αυτή που θα ορίσει την έναρξη του τελετουργικού μέρους. Ως προς το ρήμα *εὐχομαι* έχουμε να παρατηρήσουμε ότι η χρήση του είναι ταιριαστή, διότι συνάδει με το τυπικό λεξιλόγιο των προσευχών του 5^{ου} αι. π.Χ.¹³⁴.

Η συγκεκριμένη προσευχή δεν περιλαμβάνει επιχείρημα¹³⁵. Ο λόγος που συμβαίνει αυτό είναι επειδή έχει προηγηθεί προσφορά στις θεές επί σκηνής. Ουσιαστικά, λοιπόν, αφού έχουμε χειροπιαστή προσφορά στο δραματικό παρόν του έργου, το οποιοδήποτε επιχείρημα θα έμοιαζε περιττό¹³⁶.

1.1.3 Η προσευχή του γυναικείου Χορού (στ. 312 - 331)

Ύστερα από την πρόσκληση για προσευχή που απηύθυνε η Κρίτυλλα στις γυναίκες, ο Χορός ανταποκρίνεται στο κάλεσμα και ξεκινά την προσφώνηση των θεών που θα θέσουν υπό την

¹³⁰ Είναι γεγονός ότι οι αριστοφανικές κωμωδίες δεν παρουσιάζουν κανένα ειδικό λεξιλόγιο για τις προσευχές (βλ. Willi²2006, 27).

¹³¹ Βλ. Austin, Olson 2004, 152.

¹³² Βλ. Austin, Olson 2004, 152.

¹³³ Βλ. Willi² 2006, 16.

¹³⁴ Σύμφωνα με τον Willi, τον 5^ο αι. π.Χ. τα ρήματα που χρησιμοποιούνται στις προσευχές, που εκφέρονται λεκτικά, είναι μόνο τα *εὐχομαι*, *ἀπεύχομαι*, *ζυνεύχομαι* (βλ. Willi² 2006, 25). Για το ίδιο θέμα βλ. και Aubriot - Sévin 1992, 199 - 252.

¹³⁵ Όπως σημειώνει ο Pulleyn, η προσευχή δεν είναι αναγκαίο να περιλαμβάνει και τα τρία μέρη αρκούν μόνο η προσφώνηση και το αίτημα (βλ. Pulleyn 1997, 132).

¹³⁶ Βλ. Willi²2006, 39-40.

προστασία τους τη συνέλευση των γυναικών. Από αυτή την άποψη η διερεύνηση των θεών, που προσφωνεί ο Χορός, κρίνεται ιδιαίτερα σημαντική, επειδή είναι σε θέση να μας προσφέρει μια σαφέστερη εικόνα για τον πολιτικό - θρησκευτικό τόνο της εν λόγω γιορτής και τους υπαινιγμούς του Αριστοφάνη στην ταραγμένη εποχή του 411 π.Χ.¹³⁷.

Ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της ανωτέρω προσευχής αποδεικνύεται, αν λάβουμε υπ' όψιν μας την ταυτότητα των θεοτήτων που επικαλείται ο γυναικείος Χορός, σε συνδυασμό με το πλήθος επιθέτων που τις συνοδεύει. Πιο αναλυτικά, ενώ η Κρίτυλλα στους στ. 295 - 311 καλεί τις γυναίκες να προσευχηθούν στις δύο Θεσμοφόρους, στον Πλούτο, στην Καλλιγένεια, στον Ερμή και στις Χάριτες, σε αυτό το σημείο βλέπουμε το τοπίο να αλλάζει. Παραδόξως, οι πρωταγωνιστικές θεότητες του αποσπάσματος είναι ο Δίας, η Αθηνά, η Άρτεμη, ο Ποσειδώνας, οι Νηρηίδες και οι Νύμφες (στ. 315-327). Κατά την άποψή μας, η επιλογή του Αριστοφάνη να θέσει στο προσκήνιο της προσευχής θεούς, οι οποίοι δεν έχουν καμία σχέση με αυτούς που επικαλέσθηκε η Κρίτυλλα λίγο νωρίτερα, υπαγορεύεται από την πρόθεσή του να μεταφέρει πολιτικά μηνύματα στους θεατές με συγκαλυμμένο τρόπο¹³⁸.

Έτσι, στους στ. 312 - 314 ο Χορός αιτείται την επιφάνεια των προαναφερθέντων θεών (στ. 314 - *φανέντας*), η παρουσία των οποίων θα δώσει χαρά σε όλα τα μέλη του. Αυτοί οι τρεις στίχοι, γραμμένοι σε τρίτο πρόσωπο, είναι σαν να εξηγούν στους θεατές τον λόγο που ο ποιητής διάλεξε τους συγκεκριμένους θεούς. Η επίφαση λυρικού ύφους (στ. 312 - 313 · *θεῶν γένος*¹³⁹, *λιτόμεθα*¹⁴⁰) δημιουργεί την ψευδαίσθηση τελετουργίας και προετοιμάζει τους θεατές για την επίσημη έναρξη της γιορτής. Παράλληλα, ο στ. 313 (*ταῖσδ' ἐπ' εὐχαῖς*) θα μπορούσαμε να εικάσουμε ότι λειτουργεί ως επιχείρημα της προσευχής. Η αντωνυμία *ταῖσδ'* που συνοδεύει τις ευχές δίνει έμφαση στο τελετουργικό πλαίσιο της γιορτής και έχει στόχο να δώσει έμφαση στην ευσέβεια των γυναικών ούτως ώστε να πείσει τους θεούς να εμφανιστούν έγκαιρα.

Το συναίσθημα της χαράς που περιγράφει ο Χορός (στ. 312 - 314: *δεχόμεθα καὶ θεῶν / γένος λιτόμεθα ταῖσδ' ἐπ' εὐχαῖς / φανέντας ἐπιχαρήναι*) μπορεί να αποδοθεί σε δύο μερίδες, αφενός στις γυναίκες του έργου και αφετέρου στο αθηναϊκό κοινό, που θα ωφεληθεί τα μέγιστα από την

¹³⁷ Για μια συνοπτική ανάλυση της παρούσας προσευχής από θρησκευτική - πολιτική άποψη, βλ. Haldane 1965, 41- 43. Επίσης, για την προσφώνηση του Δία και της Αθηνάς στις συνελεύσεις της Εκκλησίας του Δήμου βλ. SIG³ 181, 6 · Αντιφών, 6.45 · Rhodes 1972, 36 - 37.

¹³⁸ Για τον περιορισμό του *ὄνομαστί κωμωδεῖν* το 411 π.Χ. ως απόρροια της ταταμένης πολιτικής κατάστασης βλ. Halliwell 1991, 66 · Anderson 1995, 57. Όπως εύστοχα τονίζει ο Halliwell, πρόκειται για ένα μοτίβο, που μολονότι επλήγη, εν μέρει, λόγω του πραξικοπήματος των τριάκοντα τυράννων, δεν σταμάτησε ποτέ να υφίσταται (έστω και αν απαντά σε μικρότερο βαθμό στους μεταγενέστερους αιώνες).

¹³⁹ Ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί την περίφραση *θεῶν γένος* αντί για την αιτιατική *τοὺς θεοὺς* (πβ. στ. 959 - 960 · *γένος Ὀλυμπίων θεῶν*). Οι Austin & Olson επισημαίνουν ότι με αυτόν τον τρόπο ο Αριστοφάνης κάνει το ύφος πιο υψηλό (βλ. Austin, Olson 2004, 156).

¹⁴⁰ Πρόκειται για έναν σπάνιο λυρικό τύπο, που χρησιμοποιείται αντί για τον τύπο *λίσσομαι* προκειμένου να εξυπηρετήσει τις μετρικές συμβάσεις, όταν αυτό είναι απαραίτητο (βλ. Όμηρος, *Ιλιάδα* Π, 47 · *Οδύσσεια* Ξ, 406 · *Ομηρικός Ὕμνος στον Ασκληπιό*, 5). Για τη χρήση του ρήματος *λίσσομαι* σε θρησκευτικό συμφραζόμενο βλ. Aubriot - Sévin 1992, 439 - 496.

επιφάνεια των θεών. Ο ποιητής χτίζει έντεχνα την προσευχή του, η οποία είναι μία από τις κυριότερες του έργου, προκειμένου να «κλείσει το μάτι» στους θεατές και να τους υποψιάσει για όσα θα ακολουθήσουν στη συνέχεια. Μέσα από αυτή τη δήλωση ο Χορός φαίνεται να αφήνει ελπίδες για τη νίκη των γυναικών κατά του Ευριπίδη και, παράλληλα, σε πολιτικό επίπεδο μοιάζει να αφήνει ανοιχτό τον ορίζοντα για μια πιθανή αλλαγή του πολιτικού τοπίου της Αθήνας.

Επιπλέον, το αίτημα που διατυπώνεται στους στ. 327 - 331 προετοιμάζει τους θεατές για την κατάρα των στ. 331 κ.ε. Αυτό συμβαίνει, διότι η αναφορά στις ιαχές της λύρας του Απόλλωνα σε συνδυασμό με το πολιτικό λεξιλόγιο των στ. 330 - 331 (*έκκλησιάσασαιμεν*) δημιουργεί το κατάλληλο έδαφος για την εκστόμιση καταρών ως μίμηση εκείνων που πραγματοποιούνταν στην Εκκλησία του Δήμου. Δεδομένου ότι η πλειοψηφία των θεατών στο θέατρο ήταν άντρες, είναι εύλογο να φανταστούμε ότι θα ανέμεναν την αντίστοιχη τελετουργική κατάρα. Εξάλλου, ο Αριστοφάνης φρόντισε από τον Πρόλογο ήδη του έργου να κάνει αντιληπτό στους θεατές ότι όσα διαδραματίζονται επί σκηνής είναι μια κωμική διαστρέβλωση της Εκκλησίας του Δήμου με πρωταγωνίστριες τις γυναίκες.

Στους στ. 327 - 331 το περιεχόμενο του αιτήματος αφορά στην επιτυχή έκβαση της προσευχής. Όπως μαρτυρά ο στ. 327, η παρούσα προσευχή συνοδευόταν από μουσική και πιο συγκεκριμένα από λύρα, στοιχείο που μας προσφέρει λεπτομέρειες για την επιτέλεσή της ¹⁴¹. Μάλιστα, στο σημείο αυτό δεν πρέπει να αγνοηθεί η σύνδεση του Απόλλωνα με τη χρυσή λύρα ¹⁴². Η λύρα είναι το όργανό του και επομένως είναι εύλογος ο λόγος που ο ποιητής αποφάσισε να αναδείξει την πτυχή αυτή του θεού ¹⁴³. Παράλληλα, δεδομένου ότι βρισκόμαστε στην Πάροδο, η χρήση της μουσικής είναι δικαιολογημένη, επειδή ο Χορός στο δράμα έπαιρνε πάντοτε τη θέση του στη σκηνή συνοδευόμενος από μουσική ¹⁴⁴.

Τα ρήματα που εμπεριέχουν το αίτημα παρατηρούμε ότι βρίσκονται σε ευχετική ευκτική (στ. 328-329: *ιάχησειεν, έκκλησιάσασαιμεν*). Κατά τον Willi, η χρήση ευκτικής στα αιτήματα των προσευχών προσδίδει ποιητικότητα και επισημότητα ¹⁴⁵. Επίσης, η ευκτική προσθέτει μια ευγενική χροιά στο αίτημα. Ειδικότερα, αυτό το στοιχείο θα μπορούσαμε να το συνδέσουμε με την αποφυγή διατύπωσης σε *Du-stil* ή σε *Er-stil*, σε αντίθεση με το αίτημα του στ. 320 σε *Du Stil* (*έλθέ δεῦρο*). Το πρόσωπο που χρησιμοποιείται εδώ είναι το α' πληθυντικό, γεγονός που μαρτυρά ότι κινούμαστε από έναν (αρχικό) πιο προσωπικό σε έναν (τελικό) πιο συλλογικό τόνο που εκφράζει τις προσδοκίες όλης της *πολιάδος* κοινότητας.

Παράλληλα, όμως, το περιεχόμενο του αιτήματος, δηλαδή η επιτυχημένη συμμετοχή των

¹⁴¹ Είναι αλήθεια ότι, με βάση τις αντιλήψεις των αρχαίων, η μουσική είχε τη δυνατότητα να ευφράνει τους θεούς και γι' αυτό, όσοι συμμετείχαν στον προσευχή, κέρδιζαν την εύνοια του εκάστοτε θεού (βλ. Sommerstein 1994, 178).

¹⁴² Βλ. Austin, Olson 2004, 160.

¹⁴³ Βλ. σελ. 23 (υποσημ. 138).

¹⁴⁴ Βλ. Ercoles 2020, 131 - 144.

¹⁴⁵ Βλ. Willi ²2006, 33 (όπου ο Willi κάνει αναφορά και στη λειτουργία της ευχετικής ευκτικής των στ. 328 - 329).

γυναικών στην Εκκλησία του Δήμου, υπονομεύεται από τον ίδιο τον ποιητή με την επιλογή της ευχετικής ευκτικής. Πρόκειται για μια έγκλιση πολύ πιο «αδύναμη» σε σύγκριση με την προστακτική που στόχο έχει να αναδείξει τις αμφιβολίες του Χορού ως προς την εκπλήρωση του αιτήματος. Νοηματικά αποδυναμώνεται το περιεχόμενο και διαφαίνεται η ουτοπική προοπτική του αιτήματος. Μάλιστα, η χρήση του ρήματος *ἐκκλησιάζω* λειτουργεί αντιφατικά προς το υποκείμενο που εκφέρει την προσευχή, δηλαδή τις γυναίκες, αφού στην αρχαία Αθήνα απαγορευόταν η συμμετοχή των γυναικών στα κοινά. Επομένως, η μετακύλιση του νοήματος από το γυναικείο - θρησκευτικό στο πολιτικό επίπεδο, προκαλεί έντονο κωμικό αποτέλεσμα και δικαιολογεί τον λόγο για τον οποίο η ευχετική ευκτική είναι η ενδεδειγμένη έγκλιση αντί, λόγου χάρη, για την προστακτική.

Ο διττός χαρακτήρας της προσευχής (πολιτική - θρησκευτική) μαρτυρείται και από τον στ. 328 (*ἐπ' εὐχαῖς*). Οι ευχές, οι οποίες ο γυναικείος Χορός επιθυμεί να εκπληρωθούν, περιλαμβάνουν αφενός την επιτυχία της συνέλευσης και αφετέρου την ευλογία της γιορτής των *Θεσμοφορίων*. Συνεπώς, γίνεται αντιληπτή η αμφισημία που κρύβουν τα λόγια του Χορού. Παρόμοια λειτουργία κατέχει και το επίρρημα *τελέως* (στ. 329). Παραδοσιακά ανήκει στον χώρο της θρησκείας ¹⁴⁶, ωστόσο εδώ βρίσκεται τοποθετημένο πριν από το ρήμα *ἐκκλησιάσασαιμεν* (στ. 330). Το οξύμωρο σχήμα, που σχηματίζουν αυτές οι δύο λέξεις είναι δηλωτικό του κωμικού ύφους των αριστοφανικών *Θεσμοφορίων*. Τέλος, οι *ευγενεῖς γυναῖκες* αντικατοπτρίζουν τόσο τις γυναίκες που είχαν δικαίωμα συμμετοχής στα *Θεσμοφόρια* ¹⁴⁷ όσο και τους ευγενείς πολίτες, οι οποίοι συμμετείχαν στην Εκκλησία του Δήμου ¹⁴⁸.

Οι προσφωνούμενοι θεοί της προσευχής εκτείνονται στους στ. 315-326 ¹⁴⁹ και ο πρώτος θεός που επικαλείται ο Χορός είναι ο Δίας (στ. 315), το όνομα του οποίου συνοδεύεται από το επίθετο *μεγαλώνυμε*. Η παρουσία του Δία, πρώτη κατά σειρά, φαίνεται να εξυπηρετεί τους σκοπούς του Αριστοφάνη και να συνδέεται με το πολιτικό παρόν της Αθήνας. Ο Δίας είναι ο ανώτατος όλων των θεών και κατέχει μείζονα θέση σε όλες τις ελληνικές πόλεις ¹⁵⁰. Αξίζει να λάβουμε υπ' όψιν μας, ότι οι Έλληνες μετά τη νίκη τους στις Πλαταιές ανέγειραν κοντά στο πεδίο της μάχης ιερό προς τιμήν του *Ελευθερίου Διός*, όπου εκτελούνταν για αιώνες γιορτές με τη συνοδεία αθλητικών αγώνων ¹⁵¹.

¹⁴⁶ Βλ. Austin, Olson 2004, 160.

¹⁴⁷ Βλ. παραπάνω.

¹⁴⁸ Για τους πολίτες που είχαν δικαίωμα συμμετοχής στην Εκκλησία του Δήμου τον 5^ο αι. π.Χ. βλ. Παπαχρυσόστομου 2014, 255 - 256.

¹⁴⁹ Η επίκληση όλων των θεοτήτων γίνεται σε *Du - Stil*. Το στοιχείο αυτό κάνει την παρούσα προσευχή να μοιάζει πάρα πολύ με προσευχή της λατρευτικής πραγματικότητας. Όπως εύστοχα σημειώνει και ο Κατσούρης, «αυτό το λυρικό τραγούδι δεν έχει να ζηλέψει τίποτα από τα τραγούδια της τραγωδίας» (βλ. Κατσούρης ²2003, 35).

¹⁵⁰ Βλ. Burkert ²2015, 274 - 277 (ιδίως σσ. 274 · 277).

¹⁵¹ Βλ. Πλούταρχος, *Αριστείδης*, 21 · Etienne, Piérart 1975, 51 - 75. Είναι γεγονός ότι ο Αριστοφάνης αποτυπώνει πολύ συχνά στα έργα του νοσταλγία για το παλαιό ένδοξο παρελθόν της Αθήνας την εποχή των Περσικών Πολέμων (βλ. τα παράπονα, που διατυπώνουν οι παλαιοί Μαραθωνομάχοι στους *Αχαρνείς*, 676 - 701). Επομένως, ο ποιητής επικαλείται τον Δία προκειμένου να αποπέμψει τον ολιγαρχικό κίνδυνο και, με αυτόν τον τρόπο, εκφράζει τους ευσεβείς πόθους

Αυτό σημαίνει ότι η σύνδεση του Δία με τις πολεμικές νίκες ήταν έντονη ήδη από την εποχή των Περσικών Πολέμων. Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να ισχυριστούμε ότι ο Αριστοφάνης ξεκινώντας την προσευχή του με τον Δία επιθυμεί να εμπνεύσει τους ακροατές της παράστασης γεννώντας τους ελπίδες ότι το δημοκρατικό πολίτευμα θα διαφυλαχθεί με τη συνδρομή του Δία ¹⁵² και των υπολοίπων θεών.

Όσον αφορά στο επίθετο *πολυώνυμος*, που συνοδεύει τον Δία, αξίζει να διερευνήσουμε τους λόγους για τους οποίους το επέλεξε ο ποιητής. Αρχικά, να τονίσουμε ότι πρόκειται για ένα εξαιρετικά σπάνιο επίθετο και απαντά σχεδόν αποκλειστικά στον Αριστοφάνη τον 5^ο αι. π.Χ.¹⁵³. Με αυτό το επίθετο (*πολυώνυμος*) ο Αριστοφάνης εστιάζει στη σπουδαιότητα του ονόματος «Δίας» ¹⁵⁴. Είναι αλήθεια ότι συνιστά μια αρκετά γενικόλογη επίκληση, αφού δεν αναδεικνύει κάποια από τις παραδοσιακές ιδιότητες του Δία, έτσι όπως τις γνωρίζουμε στο αρχαϊκό έπος ¹⁵⁵. Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να εικάσουμε ότι ο ποιητής επιθυμεί να εξάρει την παντοδυναμία του Δία και γι' αυτό προτιμά να θέσει μια προσφώνηση που να καλύπτει όλο το εύρος των ιδιοτήτων του θεού. Σε αυτό το σημείο, θα θέλαμε να επισημάνουμε ότι, κατά την εκτίμησή μας, η αόριστη αναφορά στη σπουδαιότητα του Δία - και όχι η επιλογή ενός επιθέτου που θα τονίζε την ιδιότητά του ως προστάτη όλων των ανθρώπων και της δημοκρατίας - βοηθά τον ποιητή να αποφυγει οποιοσδήποτε ευθείες βολές εναντίον του ολιγαρχικού κινήματος. Είναι γεγονός ότι ο φόβος του Αριστοφάνη το 411 π.Χ. ανέστειλε την καυστική σάτιρα, την οποία έχουμε συνηθίσει στις προηγούμενες κωμωδίες του. Επομένως, η επίκληση στον *πολυώνυμο* Δία του παρέχει την απαραίτητη «κάλυψη», πίσω από την οποία κρύβεται ο διακαής πόθος του ποιητή για πολιτική σταθερότητα ¹⁵⁶.

Άλλος ένας θεός, στον οποίο προσεύχονται οι γυναίκες είναι ο Απόλλωνας, με τη μόνη διαφορά ότι δεν τον επικαλούνται με το όνομά του αλλά με ένα επίθετο (στ. 315 - *χρυσολύρα*) και προσδιορίζοντας παράλληλα τον τόπο γέννησής του (στ. 316 - *Δήλον ὅς ἔχεις ἰεράν*)¹⁵⁷. Ένας πιθανός λόγος, για τον οποίο ο Χορός αποφεύγει να ονοματίσει τον Απόλλωνα, είναι επειδή επιθυμεί να εξάρει τη στενή σχέση πατέρα - γιου (Δίας - Απόλλωνας) και, κατά κάποιον τρόπο, να τους παρουσιάσει ως συμπληρωματικό ζεύγος¹⁵⁸. Θα έμοιαζε λογικό, λοιπόν, να υποθέσουμε ότι η ταυτόχρονη επίκληση σε πατέρα και γιο ενισχύει τις πιθανότητες ανταπόκρισης και των δύο.

όλου του αθηναϊκού λαού.

¹⁵² Όπως εύστοχα σημειώνει ο Jay-Robert, η δύναμη του Δία στην αριστοφανική κωμωδία εξισούται με πολιτική δύναμη (βλ. Jay-Robert 2002, 14).

¹⁵³ Το επίθετο *πολυώνυμος* απαντά συνολικά πέντε φορές τον 5^ο αι. π.Χ. (τις τρεις φορές στον Αριστοφάνη, *Νεφέλες*, 569 · *Σφήκες*, 1518 - 1519 · *Θεσμοφοριάζουσες*, 315).

¹⁵⁴ *LSJ* s.v. *πολυώνυμος*: αυτός που διαθέτει σπουδαίο όνομα, που του δίνει φήμη.

¹⁵⁵ Για όλα τα λατρευτικά επίθετα του Δία με αναλυτική προσέγγιση για το καθένα βλ. Farnell I 1896, 35 - 101.

¹⁵⁶ Η έμφαση που δίνει ο Αριστοφάνης στις δυνάμεις του Δία και στην ικανότητά του να βοηθήσει τους ανθρώπους μαρτυρείται και από τους στ. 368-370, όπου οι γυναίκες ζητούν ξανά από τον Δία να μεσολαβήσει για την εξασφάλιση θεϊκής εύνοιας προς τους ανθρώπους.

¹⁵⁷ Για τη λατρεία του *Δήλιου* Απόλλωνα βλ. Lewis 1960, 190 - 194.

¹⁵⁸ Μάλιστα, ο Hansen υποστηρίζει ότι στις *Θεσμοφοριάζουσες* είναι πιθανόν να υπήρχε άγαλμα του Απόλλωνα επί σκηνής (βλ. Hansen 1965, 170).

Εξάλλου, η αναφορά στον τόπο γέννησης ενός θεού συνιστά κοινό τόπο στις προσευχές και στους ύμνους και αποτελεί μια πανάρχαια τακτική¹⁵⁹. Ουσιαστικά οι γυναίκες καλούν τον θεό να αφήσει το μέρος της γέννησής του και να μεταβεί στην Αθήνα για να συνδράμει στην πολιτική κατάσταση της Αθήνας¹⁶⁰.

Οι πολιτικές προεκτάσεις της επίκλησης στον Απόλλωνα μαρτυρούνται και από το επίθετο *χρυσολύρης* αφού παρατηρούμε ότι ο ποιητής επικαλείται τον θεό ως πάτρονα της μουσικής¹⁶¹, η οποία στην αρχαία ελληνική σκέψη θεωρούνταν αναπόσπαστο στοιχείο της κοινωνικής τάξης και συνοχής¹⁶². Αυτό σημαίνει ότι πιθανόν ο ποιητής παρουσιάζει την επίκληση των γυναικών στον Απόλλωνα για να αφήσει αιχμές ότι το πολίτευμα κινδυνεύει. Με αυτόν τον έξυπνο και ευρηματικό τρόπο υπενθυμίζει στους θεατές ότι ο εφησυχασμός και η τυφλή υπακοή στους ιθύνοντες, ενδέχεται να οδηγήσουν στον όλεθρο¹⁶³. Επιπλέον, ο Απόλλωνας συνδέεται με την ενηλικίωση των μικρών αγοριών. Πιο αναλυτικά, υπάρχουν ενδείξεις που μας διασώζονται από τους Αθηναίους ρήτορες ότι έφηβοι από διαφορετικές φυλές της Αθήνας έκαναν κάποιου είδους όρκο στον ναό του Απόλλωνα *Δελφινίου*, ο οποίος συνδεόταν με την ενηλικίωσή τους¹⁶⁴. Συνεπώς, η προσφώνηση στον Απόλλωνα δεν μοιάζει παράταιρη διότι, εν μέρει, συνδέεται με τις διαβατήριες τελετές των Αθηναίων. Με αυτόν τον τρόπο, ο Αριστοφάνης επιχειρεί επιδέξια τη σύνδεση της πολιτικής κατάστασης με τα *Θεσμοφόρια*. Παράλληλα, όμως, είναι πιθανόν η προσφώνηση στον Απόλλωνα να περιλαμβανόταν στις θεότητες των πραγματικών *Θεσμοφοριών*¹⁶⁵.

Η επόμενη, κατά σειρά, θεότητα που επικαλείται ο Χορός είναι η Αθηνά. Όπως έχει επισημάνει ο Anderson, στην παρούσα κωμωδία ο ρόλος της Αθηνάς είναι ιδιαίτερα σημαντικός, διότι συνοδεύεται από εννέα επίθετα · πολύ περισσότερα ακόμη και από τη Δήμητρα και την Περσεφόνη¹⁶⁶. Αξίζει να αναφέρουμε ότι ο Χορός, στην παρούσα προσευχή, δεν ονομάζει την Αθηνά αλλά της αποδίδει τέσσερα επίθετα, τα οποία κατέχουν ιδιαίτερη ερμηνευτική αξία, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Θα μπορούσαμε, επιπλέον, να αναφέρουμε ότι το περιεχόμενο των επιθέτων σε συνδυασμό με

¹⁵⁹ Βλ. Furley, Bremer I 2001, 54 - 55 · Austin, Olson 2004, 157 · Παππάς 2022, 269.

¹⁶⁰ Αξίζει να σημειώσουμε ότι στον στ. 316 εντοπίζουμε σχήμα υπερβατό, το οποίο προσδίδει μεγαλεπήβολο ύφος και δημιουργεί την ψευδαίσθηση πραγματικής προσευχής (βλ. Austin, Olson 2004, 157).

¹⁶¹ Η σχέση του Απόλλωνα με τη μουσική και ειδικότερα με τη λύρα είναι γνωστή σε όλη την αρχαιοελληνική παράδοση βλ. Austin, Olson 2004, 156 · Rutherford 2020, 25 - 36. Πιο συγκεκριμένα, για τη λύρα ή κιθάρα (όπως αλλιώς ονομάζεται) του Απόλλωνα βλ. Rutherford 2020, 27 - 28.

¹⁶² Βλ. Rutherford 2020, 30.

¹⁶³ Ας μην ξεχνάμε ότι η κωμωδία διδάσκεται λίγους μήνες πριν την συνθηκολόγηση των Αθηναίων με τον Τισσαφέρνη, γεγονός που αναδεικνύει τους λόγους για τους οποίους ο Αριστοφάνης προσπαθεί να αφυπνίσει τους συμπολίτες του.

¹⁶⁴ Βλ. Δημοσθένης, 40.11 · Ισαίος, 12.9. Βλ. επίσης, Parker 2005, 431 · 436 (ιδίως υποσημ. 75).

¹⁶⁵ Ωστόσο, να υπενθυμίσουμε ότι, όπως αναφέραμε και παραπάνω, ο Αριστοφάνης είναι σε θέση να προβεί μόνο σε υποθέσεις αφού δεν γνωρίζει το πραγματικό περιεχόμενο των *Θεσμοφοριών*.

¹⁶⁶ Βλ. Anderson 1995, 57 - 68 (ιδίως σελ. 58). Με την άποψη του Anderson συμφωνεί και η Habash (βλ. Habash 1998, 36 - ιδίως υποσημ. 71).

την επίκληση της Αθηνάς λίγους μόλις στίχους μετά τον Δία, υποκρύπτουν πολιτικές συνδηλώσεις, οι οποίες εκ πρώτης όψης φαίνονται αδιάφορες. Εκτός αυτών, όμως, η Αθηνά μπορεί να θεωρηθεί και ένα είδος τιμητικής Κουροτρόφου για όλους τους Αθηναίους, όπως εύστοχα δηλώνει ο Parker. Αυτό συμβαίνει διότι σύμφωνα με τον μύθο η Αθηνά και οι κόρες του Κέκροπα μεγάλωσαν τον Εριχθόνιο. Εις ανάμνηση της παράδοσης, λοιπόν, οι πλούσιες Αθηναίες φορούσαν στα παιδιά τους βραχιόλια που έφεραν επάνω παραστάσεις φιδιών. Τα φίδια αυτά συμβόλιζαν τα πραγματικά φίδια που φύλασσαν τον Εριχθόνιο όταν ήταν μωρό ¹⁶⁷. Επομένως, η επίκληση στην Αθηνά παραπέμπει και στα *Θεσμοφόρια* και, πιθανότατα, ανταποκρίνεται στο αίτημα των γυναικών για τεκνοποΐα και στην ανατροφή υγιών παιδιών ¹⁶⁸.

Το επίθετο *παγκρατής* ως τυπικό επίθετο της Αθηνάς δεν απαντά πουθενά αλλού, ούτε σε λογοτεχνικά κείμενα ούτε σε επιγραφές ¹⁶⁹. Αντιθέτως, χρησιμοποιείται πάρα πολλές φορές στην τραγωδία για να προβάλλει τον Δία ως προστάτη της Αθήνας ¹⁷⁰. Μπορούμε, λοιπόν, να εικάσουμε εύλογα ότι η επιλογή του ποιητή δεν είναι καθόλου τυχαία. Επιδιώκει, με αυτόν τον τρόπο, να φέρει κοντά τον Δία και την Αθηνά και να τονίσει την κοινή ευθύνη τους για προστασία της Αθήνας. Έτσι, χωρίς να κάνει άμεση νύξη στις δυσμενείς εξελίξεις της σύγχρονης του πόλης υπαινίσσεται έξυπνα την πληγωμένη πολιτική κατάσταση της πόλης και την ανάγκη της θεϊκής συνδρομής. Μπορούμε να είμαστε σχετικά σίγουροι ότι οι θεατές θα αντιλήφθηκαν το υπονοούμενο του Αριστοφάνη, αφού το επίθετο *παγκρατής* φέρει νοηματική συσχέτιση με το επίθετο *Πολιάς*, με το οποίο προσφωνούνταν η Αθηνά στις συνελεύσεις της Εκκλησίας του Δήμου¹⁷¹. Επομένως, η επίκληση στον Δία και στην Αθηνά αναδεικνύει την ιδιότητά των τελευταίων να προστατεύουν την πόλη εναντίον των εχθρών και γεννά ελπίδες στο κοινό για την πιθανότητα αποφυγής του πραξικοπήματος¹⁷².

Εάν μελετήσουμε τον στ. 318, αντιλαμβανόμαστε ότι η φράση *πόλιν οικοῦσα* επισφραγίζει την εικόνα της παντοδυναμίας που περιέγραψε στον στ. 317 ο Χορός και συνάμα εξαίρει την υποχρέωση της Αθηνάς να βοηθήσει τους Αθηναίους πολίτες. Κάτι τέτοιο είναι εύλογο αφού η Αθηνά είναι η πολιούχος της Αθήνας. Είναι αξιοπρόσεκτο ότι ο ποιητής επιλέγει τη μετοχή *οικοῦσα* αντί για τη μετοχή *ναίουσα*, η οποία προτιμούνταν αρκετά συχνά σε θρησκευτικά συμφραζόμενα.

¹⁶⁷ Βλ. Parker 2005, 432.

¹⁶⁸ Πβ. στ. 299, όπου η Κρίτυλλα προσκαλεί τις γυναίκες να προσευχηθούν στην Κουροτρόφο Γη. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε, λοιπόν, ότι σε αυτό το σημείο οι γυναίκες με την προσευχή τους στην Κουροτρόφο Αθηνά διανοίγουν το πεδίο, με τέτοιο τρόπο που η προσφώνηση λαμβάνει και μεταφορικές διαστάσεις. Η Αθηνά προβάλλεται ως «μητέρα» όλων πολιτών, η οποία είναι επιφορτισμένη με τη συνεχή επίβλεψη και φροντίδα των παιδιών της, των Αθηναίων.

¹⁶⁹ Βλ. Anderson 1995, 59 · Austin, Olson 2004, 157 · Furley, Bremer I 2001, 348.

¹⁷⁰ Βλ. Anderson 1995, 60 (ιδίως υποσημ. 12 με αναλυτικά παραδείγματα). Γενικά, το επίθετο αυτό είναι δηλωτικό υψηλού ύψους και απαντά σε λυρικά συμφραζόμενα τον 5^ο αι. π.Χ. (βλ. Austin, Olson 2004, 157).

¹⁷¹ Η Αθηνά προσφωνούνταν, επίσης, με το επίθετο *Βουλαία* στις συνελεύσεις της Εκκλησίας του Δήμου (βλ. Anderson 1995, 60). Για τα επιγραφικά δεδομένα βλ. υποσημ. 121.

¹⁷² Είναι σαφές από την ρητορική του Αριστοφάνη ότι την άνοιξη του 411 π.Χ. η πιθανότητα πραξικοπήματος, μάλλον, θα διαφαινόταν αρκετά έντονα. Σε αυτό συνηγορούν τα διάχυτα πολιτικά υπονοούμενα της παρούσας κωμωδίας.

Με αυτόν τον τρόπο, το ύφος γίνεται πιο οικείο και συνάδει με την πάγια τακτική του Αριστοφάνη να προκαλεί υφολογικές ασυνέπειες στις κωμωδίες του ¹⁷³. Μάλιστα, το γεγονός πως τη φράση αυτή συνοδεύει το επίθετο *χρυσόλογχος* υποθέτουμε ότι θα είχε ισχυρό αντίκτυπο στους θεατές. Το προαναφερθέν επίθετο απαντά μόνο εδώ και στον *Ίωνα* του Ευριπίδη (στ. 8 - 9), στοιχείο που μαρτυρά τη σπανιότητα και, κατ' επέκταση, τη σπουδαιότητα της χρήσης του στο παρόν σημείο ¹⁷⁴.

Απαραίτητη προϋπόθεση για να αποκωδικοποιήσουμε την αιτία που ο ποιητής επέλεξε το συγκεκριμένο επίθετο συνιστά η συνολική εποπτεία του στ. 318. Η Αθηνά είναι πολιούχος της Αθήνας ¹⁷⁵, συνεπώς η αναφορά του Χορού στη χρυσή λόγχη της παραπέμπει στον αγωνιστικό χαρακτήρα της, με τη βοήθεια του οποίου είναι πάντοτε έτοιμη να επέμβει στα τεκταινόμενα της πόλης (ειδικά όταν απειλείται η ευρυθμία του πολιτεύματος). Επιπλέον, το παραπάνω επίθετο εικάζουμε ότι θα οδηγούσε το μυαλό των θεατών στο *άγαλμα*, που φιλοτέχνησε ο Φειδίας προς τιμήν της Αθηνάς *Προμάχου* και το οποίο έφερε ένα δόρυ με επιχρυσωμένη αιχμή ¹⁷⁶. Τέλος, ο στ. 318 προκαλεί μια οπτική εικόνα της Αθηνάς που μάχεται με το δόρυ της στο χέρι και, πιθανότατα, ανασύρει μνήμες των πολιτών από το ένδοξο παρελθόν της Αθήνας και τους Περσικούς πολέμους. Ειδικότερα, το επίθετο *περιμάχητον* (στ. 319) που αποδίδεται στην πόλη κάνει ακόμη πιο αισθητό τον κίνδυνο, στον οποίο έχει περιέλθει αυτή λόγω των πρόσφατων γεγονότων¹⁷⁷.

Σε αυτό το σημείο να σχολιάσουμε ότι η φράση *κόρα γλαυκῶπι* (στ. 317) κατέχει δεσπόζουσα θέση και είναι αυτή, η οποία αποδεικνύει για άλλη μία φορά την ποιητική μαεστρία του Αριστοφάνη. Η φράση είναι πολύ συχνή στην επική ποίηση¹⁷⁸ και στις επιγραφές του

¹⁷³ Για τις ασυνέπειες του Αριστοφάνη στις έντεκα σωζόμενες κωμωδίες του βλ. Γεωργούση 2016 (ιδίως το κεφ. για τις *Θεσμοφοριάζουσες* στις σσ. 49 - 93), όπου επιχειρεί μια πολύ ενδιαφέρουσα ψυχολογική ερμηνεία. Ειδικότερα, ο Παππάς θεωρεί ότι η σύζευξη υψηλού και χαμηλού ύφους είναι αυτή που προσδίδει δυναμισμό στα λυρικά μέρη (βλ. Παππάς 2022, 275 - 281).

¹⁷⁴ Βλ. Anderson 1995, 59.

¹⁷⁵ Για τον ανταγωνισμό Αθηνάς - Ποσειδώνα και για την τελική επικράτηση της Αθηνάς ως πολιούχου της πόλης βλ. Ηρόδοτος, 8.55 · Πausανίας, 1.27.2 · Απολλόδωρος, 3.14.1. Για το θέμα αυτό βλ. και το άρθρο των Marx & Gisler (Marx, Gisler 2011, 21 - 40).

¹⁷⁶ Βλ. Fulrey, Bremer I 2001, 348. Αξίζει να αναφέρουμε και την πολύ ενδιαφέρουσα άποψη των Austin & Olson, οι οποίοι πιστεύουν ότι υπάρχει πιθανότητα η αναφορά στη *χρυσόλογχο* Αθηνά να είναι εμπνευσμένη από το δυτικό αέτωμα του Παρθενώνα. Σε αυτό η Αθηνά παριστάνεται να κρατά ένα επιχρυσωμένο δόρυ (βλ. Austin, Olson 2004, 157).

¹⁷⁷ Σε αυτό το σημείο να επισημάνουμε ότι το παρόν επίθετο έχει απασχολήσει σε μεγάλο βαθμό τους μελετητές. Οι Fulrey & Bremer παρουσιάζουν δύο ερμηνευτικές εκδοχές · είτε ότι το επίθετο αναφέρεται στα πρόσφατα πολιτικά γεγονότα του 411 π.Χ., είτε ότι προβάλλει την Αθηνά ως «αξιοζήλευτη» λόγω της επιθυμίας πολλών εχθρών να την κατακτήσουν (βλ. Fulrey, Bremer I 2001, 348 - 349). Αντιθέτως, ο Rogers πιστεύει ότι αυτό παραπέμπει στη διαμάχη Αθηνάς - Ποσειδώνα για κυριαρχία στην Αθηνά (βλ. Rogers 1904, 36). Ο Anderson, από την άλλη, υποστηρίζει ότι το επίθετο αυτό μετατοπίζει το κέντρο βάρους από τα πολεμικά γεγονότα στη σύγκρουση των φύλων, άποψη την οποία θεωρούμε τη λιγότερη πιθανή από όλες (βλ. Anderson 1995, 62). Τέλος, ο Haldane και οι Austin & Olson θεωρούν ότι το επίθετο εξαιρεί τα πολεμικά χαρακτηριστικά της Αθηνάς κάνοντας τους πολίτες να προσδοκούν την άμεση επέμβασή της και την παροχή βοήθειας (βλ. Haldane 1965, 43 · Austin, Olson 2004, 157 - 158). Με την άποψη των Haldane και Austin & Olson τείνουμε να συμφωνούμε και εμείς, διότι η *εκ του σύνεγγυς* μελέτη των προσευχών αποδεικνύει ότι κάθε δήλωση του Χορού κινείται σε δύο επίπεδα, στο θρησκευτικό και στο πολιτικό.

¹⁷⁸ Βλ. ενδεικτικά Όμηρος, *Ιλιάδα* A, 206 · *Οδύσσεια* β, 433. Για περισσότερα παραδείγματα βλ. Austin, Olson 2004, 157. Μάλιστα, όπως επισημαίνει ο Sommerstein, το συγκεκριμένο επίθετο είναι το πιο συχνό που χρησιμοποιεί ο Όμηρος για την Αθηνά στα έπη του (βλ. Sommerstein 1994, 178).

Παρθενώνα, ωστόσο δεν απαντά πουθενά αλλού στο δράμα τον 5^ο αι. π.Χ.¹⁷⁹ Επομένως, συνάγουμε εύλογα το συμπέρασμα ότι η χρήση αυτής τη φράσης θα προκαλούσε την αίσθηση στους θεατές ότι βρίσκονται σε μια πραγματική τελετουργία. Με αυτόν τον τρόπο, ο Χορός μεταδίδει τον θρησκευτικό παλμό στους ακροατές και τους κάνει να αναμένουν την ανταπόκριση της θεάς. Επιπλέον, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Anderson, το κοινό θα αντιλαμβανόταν το πολιτικό υπονοούμενο του Χορού και παράλληλα θα αναγνώριζε την θεά ως προστάτρια της πόλης ¹⁸⁰. Μάλιστα, το αίτημα της επιφάνειας στον στ. 319 (*ἐλθὲ δεῦρο*) εξάγει την ενότητα του Δία, του Απόλλωνα και της Αθηνάς και ουσιαστικά τους προβάλλει ως ένα δυναμικό τρίπτυχο, το οποίο είναι σε θέση να αλλάξει την ροή των πραγμάτων στη δημόσια σφαίρα ¹⁸¹. Ταυτόχρονα, το αίτημα της επιφάνειας φανταζόμαστε ότι αφορά και στην προστασία των γυναικών από τον κίνδυνο του Ευριπίδη¹⁸². Έτσι, ο ποιητής προβάλλει τους τρεις θεούς ως μια «συντεχνία» ικανή να ηγηθεί του Χορού και να ικανοποιήσει τα αιτήματα των γυναικών ¹⁸³.

Η επόμενη θεά που καλεί ο Χορός είναι η Άρτεμη, χωρίς όμως να κατονομάζει ούτε αυτή. Η ταυτότητά της γίνεται αντιληπτή από το επίθετο *θηροφώνη* (στ. 320) και από τη φράση *Λατοῦς χρυσώπιδος ἔρνος* (στ. 321). Όπως γνωρίζουμε, η Άρτεμη είναι η θεά του κυνηγιού και των αιματηρών θυσιών (*θηροφώνη*) ¹⁸⁴. Ωστόσο συνδέεται και με την ανατροφή των μικρών αγοριών και κοριτσιών, όπως επίσης και της γέννας ¹⁸⁵. Ίσως αυτές οι ιδιότητες να συνιστούν προέκταση της φροντίδας που επιδεικνύει για τα άγρια ζώα ¹⁸⁶. Σύμφωνα με τον λεξικογράφο Πολυδεύκη, οι θυσίες που πραγματοποιούνταν πριν από τον γάμο ονομάζονταν *προτέλεια* και γίνονταν προς τιμήν της Ἡρας *Τελείας*, της Αρτέμιδος και των Μοιρών¹⁸⁷. Επίσης, ο Πλούταρχος μάς παραδίδει ότι οι «θεοί του γάμου» ήταν ο Δίας *Τέλειος*, η Ἡρα *Τελεία*, η Αφροδίτη, η Πειθώ και η Άρτεμη¹⁸⁸. Υπό αυτό το πρίσμα, λοιπόν, μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Χορός χαρακτηρίζει την Άρτεμη ως *θηροφώνη* επειδή ίσως θέλει να αποτυπώσει τη σχέση της με τις θυσίες ζώων στις γυναικείες γιορτές ¹⁸⁹. Πάντως, να σημειώσουμε ότι είναι αμφίβολο εάν οι γυναίκες σκότωναν με τα χέρια

¹⁷⁹ Βλ. Anderson 1995, 61 (ιδίως υποσημ. 16 για τα επιγραφικά δεδομένα).

¹⁸⁰ Βλ. Anderson 1995, 61.

¹⁸¹ Για την προσφώνηση *ἐλθὲ δεῦρο* στις προσευχές της λατρευτικής πραγματικότητας βλ. Furley, Bremer I 2001, 61. Ο Αριστοφάνης, αρκετά συχνά, χρησιμοποιεί τη φράση αυτή και σε άλλες κωμωδίες του ως μίμηση των προσευχών που πραγματοποιούνταν στις γιορτές (βλ. Αριστοφάνης, *Ιππείς*, 559 · 586 · 591 · *Λυσιστράτη*, 1263 · 1271 · *Βάτραχοι*, 675). Για τη χρήση της ίδιας φράσης από τους λυρικούς ποιητές βλ. Austin, Olson 2004, 158.

¹⁸² Βλ. Anderson 1995, 62.

¹⁸³ Βλ. Bierl 2009, 164.

¹⁸⁴ Βλ. Burkert ²2015, 321 - 322. Για όλες τις σφαίρες επιρροής της Άρτεμης βλ. Burkert ²2015, 318 - 324. Επίσης, για τις λατρείες της Άρτεμης στην αρχαία Ελλάδα βλ. Rangos 1995 (ιδίως το κεφ. για τη λατρεία στην Αττική σσ. 101 - 150).

¹⁸⁵ Μάλιστα, στην αρχαιότητα θεωρούσαν ότι οι θάνατοι που συνέβαιναν κατά τον τοκετό οφείλονταν στην Άρτεμη. Τα ενδύματα των γυναικών που έχαναν τη ζωή τους στη γέννα αφιερώνονταν στη Βραυρώνα (βλ. Burkert ²2015, 321).

¹⁸⁶ Βλ. Parker 2005, 428.

¹⁸⁷ Βλ. Πολυδεύκης, *Ονομαστικόν*, 220.54 - 57 · Parker 2005, 440.

¹⁸⁸ Βλ. Πλούταρχος, *Αίτια Ρωμαϊκά*, 2.264b.

¹⁸⁹ Το επίθετο αυτό απαντά αρκετές φορές ως τυπικό της Αρτέμιδος (βλ. Austin, Olson 2004, 158). Οι Furley & Bremer

τους τα ζώα στα *Θεσμοφόρια* ¹⁹⁰. Σε πολιτικό επίπεδο, η έμφυτη επιθετικότητα της Άρτεμης συνδέει τη θεά με το κλίμα διαμάχης και της επικείμενης επανάστασης του 411 π.Χ. Εξάλλου, είναι γνωστό ότι πριν από την έναρξη του πολέμου γίνονταν θυσίες αιγών προς τιμήν της Άρτεμης *Αγροτέρας* ¹⁹¹.

Η φράση *Λατοῦς χρυσώπιδος ἔρνος* προσδιορίζει γενεαλογικά τη θεά, στοιχείο που είναι πολύ συνηθισμένο στις προσευχές και στους ύμνους ¹⁹². Το ύφος είναι υψηλό και το επίθετο *χρυσώπις* μάς φέρνει στο νου τα επίθετα *χρυσολύρα* (στ. 315) και *χρυσόλογχε* (στ. 318). Και στις τρεις περιπτώσεις το κοινό σημείο είναι το χρυσάφι. Όπως επισημαίνουν οι Furley & Bremer, η έμφαση στο χρυσάφι μεταφέρει στους θεατές την αίσθηση της τελετουργικής κατάνυξης και επενδύει την προσευχή με ένα πέπλο μεγαλοπρέπειας ¹⁹³.

Η προσφώνηση *πολυώνυμε* (στ. 320) θυμίζει την προσφώνηση *μεγαλώνυμε* (στ. 315) που απέδωσαν οι γυναίκες στον Δία προηγουμένως. Πρόκειται για ένα επίθετο που στην λατρεία αποδίδεται σε πολλούς θεούς και με αυτή την ποικιλία το συναντάμε σε διάφορους λυρικούς ποιητές ¹⁹⁴. Γι' αυτό, κατά την άποψή μας, δεν θεωρούμε ότι υπάρχει κάποιος προφανής λόγος που ο ποιητής το χρησιμοποιεί εδώ, πέραν από τη συμμόρφωση με τις μετρικές συμβάσεις του ιαμβικού τριμέτρου¹⁹⁵. Σε γενικές γραμμές, θα λέγαμε ότι με την έμφαση στην *πολυωνυμία* της Άρτεμης ο Αριστοφάνης αποφεύγει να περιορίσει το πεδίο δράσης της θεάς, περικλείοντας στην προσφώνησή του όλες τις πιθανές ιδιότητες με τις οποίες αυτή θα μπορούσε να ανταποκριθεί στο αίτημα του Χορού.

Ο επόμενος θεός που καλούν οι γυναίκες του Χορού στην ευφρόσυνη περίσταση των *Θεσμοφορίων* είναι ο Ποσειδώνας. Μολονότι στην Αττική δεν μαρτυρούνται επίσημες γιορτές προς τιμήν του Ποσειδώνα, ο θεός κατέχει στο Σούνιο δικό του ναό ¹⁹⁶. Επιπλέον, η σχέση του θεού με τη Δήμητρα είναι στενή διότι και οι δύο θεωρούνται προστάτες του γάμου και της γονιμότητας ¹⁹⁷. Πέραν τούτου, όμως, και οι δύο συνδέονται μέσω κάποιων κοινών γιορτών, όπως για παράδειγμα τα *Αλώα*¹⁹⁸. Μελετώντας τις μεταγενέστερες πηγές διαπιστώνουμε και κάποια σύνδεση του Ποσειδώνα με τα *Θεσμοφόρια*. Πιο αναλυτικά, στον ιθύφαλλο παιάνα που συνέγραψε ο Ερμοκλής

θεωρούν ότι το παρόν επίθετο θα ταίριαζε και στον Απόλλωνα, ο οποίος παρ' όλο που δεν είναι ο θεός του κυνηγιού εμφανίζεται με τόξο. Επίσης, ο Απόλλωνας συνδέεται με το ελάφι και το ζαρκάδι και ως ακολουθία του έχει το λιοντάρι (βλ. Furley, Bremer I 2001, 349 · Burkert ²2015, 310).

¹⁹⁰ Ο Kron πιστεύει ότι οι γυναίκες εκτελούσαν θυσίες κατά τη διάρκεια των Θεσμοφορίων. Αντίθετος με την παραπάνω άποψη είναι ο Detienne. Ο Parker δεν παίρνει σαφή θέση επί του ζητήματος (βλ. Parker 2005, 276 όπου αναφέρει όλες τις παραπάνω απόψεις και ταυτόχρονα καταθέτει τη δική του οπτική).

¹⁹¹ Βλ. Burkert ²2015, 322.

¹⁹² Βλ. Austin, Olson 2004, 158.

¹⁹³ Βλ. Furley, Bremer 2001, I, 348. Την ίδια άποψη έχει και ο Παππάς (βλ. Παππάς 2022, 267).

¹⁹⁴ Βλ. ενδεικτικά: Θεόκριτος 15.109 (Αφροδίτη) · *Ομηρικός Ύμνος στη Δήμητρα*, 18 (Αδης). Για περισσότερα παραδείγματα από το έπος και τη λυρική ποίηση βλ. Sommerstein 1994, 178 · Austin, Olson 2004, 158.

¹⁹⁵ Για αναλυτική μετρική ανάλυση της προσευχής των στ. 312 - 331 βλ. Parker 1997, 406 - 408.

¹⁹⁶ Βλ. Austin, Olson 2004, 158.

¹⁹⁷ Βλ. Γκάρτζιου - Τάττη 2000, 264 - 265.

¹⁹⁸ Για το περιεχόμενο τη γιορτής βλ. Parke 2000, 142 - 144 · 161. Πιο συγκεκριμένα, για τη θέση της γυναίκας στα Αλώα βλ. Patera, Zografou 2001, 17 - 46.

προς τιμήν του Δημητρίου του Πολιορκητή, γίνεται μνεία στα μυστήρια της Περσεφόνης και ταυτόχρονα εντοπίζουμε αναφορά και στον Ποσειδώνα (στ. 13 - 14: *Ἦ τοῦ κρατίστου παῖ Ποσειδῶνος θεοῦ, χαῖρε κάφροδίτης*)¹⁹⁹. Επιπλέον, στην Τροιζήνα το ιερό της Δήμητρας *Θεσμοφόρου* βρίσκεται χτισμένο πάνω στο ιερό του Ποσειδώνα *Φυταλμίου*, που ίδρυσε ο Άλθηπος, ο γιος του Ποσειδώνα²⁰⁰. Επομένως όπως εύστοχα επισημαίνει η Γκάρτζιου - Τάττη, «δεν φαίνεται να είναι εκτός τόπου η παρουσία του θεού στην επίκληση του Χορού»²⁰¹.

Παράλληλα, η επίκληση του Ποσειδώνα φέρει και πολιτικές συνδηλώσεις. Εκτός από τη σύνδεσή του με την Αθήνα και τη διαμάχη αυτών των δύο για επικράτηση στην Αθήνα, παρατηρούμε ότι όλοι οι προσδιορισμοί που τον συνοδεύουν αναφέρονται στην ιδιότητά του ως προστάτη της θάλασσας (στ. 322 -324). Το στοιχείο αυτό δεν μπορεί να αγνοηθεί διότι σχετίζεται με τη θαλασσοκρατορία της Αθήνας την εποχή των Περσικών Πολέμων. Η έμφαση στις θαλάσσιες ιδιότητες του Ποσειδώνα μπορούμε να υποθέσουμε ότι γίνεται προς ανάμνηση των μεγάλων επιτυχιών του παρελθόντος και στοχεύει στην ενίσχυση του ηθικού των Αθηναίων. Αξίζει να αναφέρουμε ότι γύρω στο 480 π.Χ. όταν ξέσπασε τρικυμία και κατέστρεψε τα πλοία των Περσών, οι Έλληνες απέδωσαν τη βοήθεια στον Ποσειδώνα και έκαναν σπονδές στη θάλασσα προς τιμήν του. Από τότε, λοιπόν, συνήθιζαν να τον λατρεύουν ως Ποσειδώνα *Σωτήρα*²⁰². Μάλιστα, στο ακρωτήριο Αρτεμίσιο βρέθηκε ανδριάντας που εικάζεται ότι ανήκει στον Ποσειδώνα²⁰³.

Υφολογικά, ο Αριστοφάνης εξακολουθεί να μιμείται τον επικό τόνο της λυρικής ποίησης (στ. 324: *ίχθυόεντα, οίστροδόνητον*)²⁰⁴ και με αυτόν τον τρόπο, επιδιώκει να κερδίσει την εύνοια του Ποσειδώνα. Μάλιστα, το επίθετο *άλιμέδον* (στ. 323) συνιστά *άπαξ λεγόμενον* · ο ποιητής το δημιούργησε κατά το πρότυπο του επιθέτου *ποντομέδων*²⁰⁵. Παράλληλα, αξίζει να επισημάνουμε ότι το επίθετο *ίχθυοεις* δεν απαντά πουθενά αλλού στο δράμα του 5^{ου} και 4^{ου} αι. π.Χ., στοιχείο που αποδεικνύει για ακόμη μια φορά τον επίπλαστο χαρακτήρα της παρούσας ωδής αφήνοντας ίχνη κωμικότητας.

Οι τελευταίες κατά σειρά θεότητες που επικαλείται ο Χορός είναι οι Νηρηίδες και οι Νύμφες, οι οποίες κατατάσσονται στους «ομαδικούς θεούς»²⁰⁶. Τα επίθετα *είνάλιος* και *όρειπλάγκτος*, που αποδίδονται στις Νηρηίδες και στις Νύμφες αντίστοιχα, έχουν στόχο να συνδέσουν τις δύο ομάδες

¹⁹⁹ Τον παιάνα μάς παραδίδει ο Αθηναίος στους *Δειπνοσοφιστές* του (βλ. Αθηναίος, 6.63).

²⁰⁰ Βλ. Πανσανίας, 2.32.8.

²⁰¹ Βλ. Γκάρτζιου - Τάττη 2000, 265.

²⁰² Βλ. Ηρόδοτος, 7.192.

²⁰³ Ο Simon και ο Καρούζος θεωρούν ότι ο ανδριάντας, που βρέθηκε στο ακρωτήριο Αρτεμίσιο, ανήκει στον Ποσειδώνα ως μια επιπλέον προσφορά στον θεό για την εξασφάλιση της νίκης των Ελλήνων (βλ. Simon 1969, 86 - 90 · Καρούζος 1930 - 1931, 41 - 104). Μαζί τους τείνει να συμφωνεί και ο Burkert έχοντας, όμως, κάποια επιφύλαξη (βλ. Burkert 2015, 295). Με τους παραπάνω μελετητές διαφωνεί ο Wünsche, ο οποίος προτείνει ότι ο ανδριάντας ανήκει στον Δία (βλ. Wünsche 1979, 77 - 111).

²⁰⁴ Βλ. Austin, Olson 2004, 159.

²⁰⁵ Βλ. Πίνδαρος, *Ολυμπιονίκος* 6.103 · Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, 744. Βλ. επίσης Austin, Olson 2004, 159.

²⁰⁶ Βλ. Burkert 2015, 367. Γενικά για τους «ομαδικούς θεούς» βλ. Burkert 2015, 366 - 369.

θεοτήτων με τον Ποσειδώνα και την Άρτεμη. Το πρώτο επίθετο δίνει έμφαση στη θαλασσινή κατοικία των Νηρηίδων (και του Ποσειδώνα) ενώ το δεύτερο στην ορεινή κατοικία των Νυμφών (και της Άρτεμης) ²⁰⁷. Εξάλλου, οι Νύμφες απαρτίζουν τον Χορό της Άρτεμης και υπ' αυτή την έννοια δικαιολογείται η παρουσία τους εδώ ενισχύοντας την επίκληση των γυναικών ²⁰⁸. Επιπλέον, εικάζεται ότι οι Νύμφες κατείχαν ιδιαίτερο ρόλο στις θρησκευτικές γιορτές των γυναικών ²⁰⁹. Τέλος, αξίζει να αναφέρουμε ότι ο Δίας, η Άρτεμη, η Αθηνά και οι Νύμφες απαντούν στα *Θεσμοφόρια* της Θάσου ²¹⁰, κάτι που αποδεικνύει ότι η επιλογή του Χορού να απευθύνει επίκληση σε αυτές τις θεότητες σίγουρα παραπέμπει και στα θρησκευτικά δρώμενα της γιορτής.

Το επιχείρημα της προσευχής παραλείπεται διότι έχουν προηγηθεί η προσευχή και οι προσφορές του Μνησιλόχου πριν από την έναρξη των *Θεσμοφοριών* και έτσι έχει επιτευχθεί η εύνοια των θεών.

1.2 Η περίπτωση των καταρών (στ. 331 – 371)

1.2.1 Η πρόσκληση της Κρίτυλλας για δημόσια κατάρα (στ. 331 - 351)

Ύστερα από τις προσευχές των στ. 280 - 331, ακολουθούν οι κατάρες της Κρίτυλλας και του Χορού. Με μια πρώτη ματιά παρατηρούμε ότι το μοτίβο αυτό μοιάζει εξαιρετικά με το τυπικό της έναρξης των συνελεύσεων της Εκκλησίας του Δήμου. Όπως μας πληροφορεί ο Rhodes, πριν από κάθε συνέλευση πραγματοποιούνταν θυσία μικρών χοίρων με το αίμα των οποίων ο κήρυκας εκτελούσε τον τελετουργικό καθασμό του σημείου συγκέντρωσης²¹¹ · έπειτα εκφωνούσε μια κατάρα και μια προσευχή ²¹². Μάλιστα, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, οι *Θεσμοφοριάζουσες* συνιστούν μια πολύ καλή πηγή για τις πραγματικές κατάρες που τελούνταν σε τελετουργικό πλαίσιο διότι περιλαμβάνουν αναφορά στον κίνδυνο συνθηκολόγησης με τους Πέρσες και παράλληλα θίγουν ζητήματα πολιτικής νομιμότητας ²¹³.

Όσον αφορά στην παρούσα κατάρα (στ. 331 - 351) διαπιστώνουμε ότι, με κριτήριο τη δομή της, ανήκει στην κατηγορία των *καταρών υπό προϋποθέσεις* (*official conditional curses*). Σε αυτό το συμπέρασμα μάς οδηγεί το πλήθος των υποθετικών προτάσεων, αφού το ιδιαίτερο

²⁰⁷ Είναι αξιοπρόσεκτο ότι το επίθετο *εἰνάλιος* (*ένάλιος*) δεν απαντά πουθενά αλλού στην κωμωδία, παρά μόνο στη λυρική ποίηση (π.χ. Ησίοδος, *Θεογονία*, 240 - 264 · Όμηρος, *Οδύσσεια* δ, 443). Αντιθέτως, το επίθετο *ὀρίπλαγκτος* απαντά και αλλού στον Αριστοφάνη (*Θεσμοφοριάζουσες*, 992 - 993 · *Όρνιθες*, 1098 · *Βάτραχοι*, 1344). Για περισσότερες περιπτώσεις, όπου απαντούν αυτά τα δύο επίθετα, βλ. Austin, Olson 2004, 159 - 160.

Από αυτό αντιλαμβανόμαστε ότι σαφής πρόθεση του ποιητή είναι να εμπλέξει για άλλη μια φορά το γνήσιο (υψηλό) θρησκευτικό επίπεδο με το κωμικό στοιχείο. Η ικανότητα του Αριστοφάνη να κινείται σε πολλά επίπεδα είναι ένα από τα χαρακτηριστικά της συγγραφικής του ταυτότητας, το οποίο μεταφέρει στον αναγνώστη μια διάθεση θυμικής.

²⁰⁸ Βλ. Burkert ²⁰¹⁵, 367.

²⁰⁹ Βλ. Sommerstein 1994, 178.

²¹⁰ Βλ. Γκάρτζιου - Τάττη 2000, 264.

²¹¹ Βλ. Rhodes 1972, 36 · Αισχίνης, 1.23.

²¹² Βλ. Rhodes 1972, 36 · Δημωσθένης, 8.130 · Δείναρχος, 2.16 · Ισοκράτης, 4.157.

²¹³ Βλ. Rhodes 1972, 37.

χαρακτηριστικό αυτού του είδους είναι ότι οι κατάρες εκφωνούνται προληπτικά, δηλαδή με σκοπό να εκφοβίσουν τους αποδέκτες για το τι πρόκειται να πάθουν σε περίπτωση που διαπράξουν το ατόπημα που περιγράφεται στο περιεχόμενό τους.²¹⁴

Από άποψη περιεχομένου οι κατάρες αυτές εντάσσονται στις *προσευχές για δικαιοσύνη*. Τον εν λόγω όρο εισήγαγε ο Versnel, και με αυτόν περιγράφει τις κατάρες που στοχεύουν στην αποκατάσταση της αδικίας μέσω της επίκλησης των θεϊκών δυνάμεων²¹⁵. Τέτοιου είδους κατάρες το πιθανότερο είναι ότι εκφωνούνταν και στα *Θεσμοφόρια*, όχι μόνο της Αθήνας αλλά και των υπόλοιπων πόλεων. Χαρακτηριστικά μάς διασώζονται δεκατρείς κατάρες από το ιερό της Δήμητρας στην Κνίδα, οι οποίες πιστοποιούν ομοιότητες λεξιλογικές και από άποψη περιεχομένου με τις λογοτεχνικές κατάρες του έργου. Επομένως αντιλαμβανόμαστε ότι η επιλογή του Αριστοφάνη να χρησιμοποιήσει το τελετουργικό είδος της κατάρας στη δική του διασκευή των *Θεσμοφορίων*, σχετίζεται με τη δομή της γιορτής²¹⁶.

Φαίνεται ότι οι εν λόγω κατάρες κρύβουν βαθιά πολιτικά νοήματα και μαρτυρούν ότι το έργο είναι εμποτισμένο με τη διάχυτη πρόθεση του ποιητή να περάσει στους θεατές όσο πιο ανώδυνα γίνεται τα πολιτικά του μηνύματα²¹⁷. Κατά την άποψή μας, οι κατάρες αποδεικνύουν τον φόβο του ποιητή για ανοιχτές δηλώσεις κατά του ολιγαρχικού καθεστώτος και κινούνται, ξανά, σε δύο επίπεδα, στο οικιακό - θρησκευτικό και στο πολιτικό. Η χρήση του λεξιλογίου, η πυκνή αναφορά στους θεούς και το σκώμμα που ταλαντεύεται ανάμεσα στη Μεγαρική φάρσα και στο γνήσιο αριστοφανικό χιούμορ φανερώνουν τον διττό χαρακτήρα των καταρών και καθιστούν εμφανή την αμφισημία όσων λέγονται.

Σαφώς και δεν γνωρίζουμε ποια ήταν η ανταπόκριση του κοινού (και ούτε θα μάθουμε ποτέ) αλλά το σίγουρο είναι ότι οι *Θεσμοφοριάζουσες* παρουσιάζουν το πιο σύνθετο αφηγηματικό μοντέλο σε σύγκριση με όλα τα υπόλοιπα έργα του Αριστοφάνη, όπως έχει επισημάνει ο Bowie στο παρελθόν²¹⁸. Σε ερμηνευτικό επίπεδο, εάν λάβουμε υπ' όψιν μας, ότι οι κατάρες (όπως και οι προσευχές) τοποθετούνται στην Πάροδο, συνάγουμε το συμπέρασμα ότι το κλίμα τελετουργίας που δημιουργείται έχει ως αποτέλεσμα να κατευθύνει τον αναγνώστη προς τη βαθιά πολιτική φύση του έργου και να θέσει τις βάσεις για την αμφίσημη ερμηνεία όσων θα διαδραματιστούν επί σκηνής. Μολονότι, δηλαδή, σε ολόκληρο το πρώτο και το δεύτερο επεισόδιο απομακρυνόμαστε από την πολιτική φύση του έργου, ο ποιητής έχει ήδη δημιουργήσει το πολιτικό πλαίσιο που επιθυμεί και το οποίο θα συνεχίσει από το τρίτο στάσιμο και μετά.

²¹⁴ Βλ. *EAGLL s.v. oaths, curses*. Αναλυτικά για όλες τις κατηγορίες των καταρών βλ. Watson 1991, 6 - 11.

²¹⁵ Σε αυτό το είδος συγκαταλέγει τις δεκατρείς κατάρες που μας σώζονται από το ιερό της Δήμητρας στην Κνίδα (βλ. Versnel 1991, 64 - 80).

²¹⁶ Για αναλυτική προσέγγιση των καταρών της Κνίδου βλ. Faraone 2011, 25 - 44.

²¹⁷ Αξίζει να σημειώσουμε ότι έχει διατυπωθεί και η αντίθετη άποψη, δηλαδή ότι οι *Θεσμοφοριάζουσες* στερούνται πολιτικών μηνυμάτων. Για τους υποστηρικτές αυτής της άποψης βλ. ενδεικτικά MacDowell 1995, 251 - 252 · Sommerstein 1994, 4. Αντίθετοι με την παραπάνω θέση είναι οι Horn 1970, 112 · Bierl 2009, 166.

²¹⁸ Βλ. Bowie 2004, 294.

Η Κρίτυλλα ξεκινά την πρόσκληση για κατάρα προσφωνώντας τους θεούς και τις θεές του Ολύμπου, των Δελφών και της Δήλου (στ. 331 - 334). Αυτό που παρατηρούμε είναι ότι στην παρούσα κατάρα η Κρίτυλλα κατηγοριοποιεί τους θεούς, στους οποίους προσεύχεται ανάλογα με τον τόπο κατοικίας τους (Όλυμπος, Δελφοί, Δήλος). Πρώτοι κατά σειρά τίθενται οι θεοί του Ολύμπου, οι οποίοι, όπως καταλαβαίνουμε, προηγούνται επειδή συνιστούν το σύνολο των ελληνικών θεών και την πεμπτουσία της αρχαιοελληνικής θρησκείας. Μάλιστα, εάν συγκρίνουμε τους παρόντες στίχους με παρόμοια προσφώνηση που απαντά στον Δημοσθένη (*θεοῖς Ὀλυμπίοις καὶ Ὀλυμπίαις πάντεσσι καὶ πάσαις*)²¹⁹ διαπιστώνουμε ότι η διάκριση σε αρσενικές και θηλυκές θεότητες δεν αποτελεί επινόηση του ποιητή αλλά συνέβαινε συχνά στην πραγματική λατρεία²²⁰. Παράλληλα, η ανωτέρω κατάταξη σε κατηγορίες και η συνακόλουθη διάκριση με βάση το γένος, μπορούμε να υποθέσουμε ότι συνάδει με την πρόθεση της Κρίτυλλας να συμπεριλάβει όλους τους θεούς ανεξαιρέτως στην προσευχή της. Εξάλλου η προσφώνηση *τοῖς τ' ἄλλοις θεοῖς* (στ. 334) υποδεικνύει ακριβώς αυτό το άγχος της Κρίτυλλας με σκοπό να ενισχύσει την επενέργεια αυτής²²¹.

Στην πραγματικότητα πρόκειται για θεούς που η Κρίτυλλα τους έχει κατονομάσει προηγουμένως αναλυτικά και τους έχει αποδώσει και επίθετα αντίστοιχα με τις ιδιότητές τους (στ. 312 - 331). Όπως εύστοχα σημειώνουν οι Austin & Olson, στους *Πύθιους* θεούς μάλλον συγκαταλέγονταν ο Απόλλωνας, ο Διόνυσος και η Αθηνά *Προναία* ενώ στους *Δηλίους* θεούς ο Απόλλωνας, η Άρτεμις και η Λητώ²²². Είναι αλήθεια ότι όλοι οι παραπάνω θεοί σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα και με την πολιτική κατάσταση της Αθήνας και γι' αυτόν τον λόγο τους βλέπουμε να επανέρχονται στην παρούσα κατάρα, η οποία βάζει εναντίον του Ευριπίδη και των Περσών (στ. 337). Η διατύπωση του ποιητή αφήνει να εννοηθεί ότι υπήρχε ξεχωριστό πάνθεον των *Πυθίων* και ξεχωριστό των *Δηλίων* θεών, ωστόσο οι θρησκευτικές τελετές της αρχαιότητας δεν επιβεβαιώνουν την παραπάνω πληροφορία²²³. Συνεπώς, κατανοούμε ότι αυτή η διάκριση ανήκει στη φαντασία του Αριστοφάνη και έχει σκοπό να προκαλέσει το γέλιο των ακροατών ως κωμική στρέβλωση της τελετουργικής πραγματικότητας.

Αξίζει, λοιπόν, να διερωτηθούμε αναφορικά με το παραπάνω θεατρικό κατασκευάσμα και να αναζητήσουμε τις βαθύτερες αιτίες από τις οποίες μπορεί να πηγάζει αυτό. Σε πρώτο επίπεδο διαπιστώνουμε ότι ο Απόλλωνας συγκαταλέγεται και στις δύο κατηγορίες θεών (*Πυθίους, Δηλίους θεούς*), γεγονός που μαρτυρά την καθοριστική σημασία του στην παρούσα πρόσκληση για κατάρα. Όπως σημειώνει ο Burkert, «ο Απόλλων είχε δύο υπερτοπικά ιερά, τα οποία πραγματικά εξέπεμπαν

²¹⁹ Βλ. Δημοσθένης, 43.66. Βλ. επίσης, Charot, Laurot 2001, 145.

²²⁰ Την ίδια πληροφορία μάς παρέχει και ο Δημοσθένης (βλ. Δημοσθένης, 18.1).

²²¹ Για τα αντίστοιχα λατρευτικά παράλληλα όπου συναντάμε την ίδια διατύπωση βλ. ενδεικτικά IG II² 333 · 674.6 · 683.14.

²²² Βλ. Austin, Olson 2004, 161.

²²³ Βλ. Sommerstein 1994, 179.

ιεραποστολική ακτινοβολία, την Δήλο και τους Δελφούς»²²⁴. Μάλιστα, όπως μας πληροφορεί ο ίδιος μελετητής, υπήρχαν χτισμένοι πολλοί κατά τόπους ναοί αφιερωμένοι είτε στον *Πύθιο* είτε στον *Δήλιο* Απόλλωνα, από τους οποίους συχνά αποστέλλονταν εορταστικές αποστολές προς τον κεντρικό ιερό. Πρόκειται, λοιπόν, για έναν θεό που έπαιξε ενοποιητικό ρόλο για τους Έλληνες ήδη από τα πρώτα χρόνια της λατρείας του. Κατά τρόπο ανάλογο θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι λειτουργεί η παρουσία του στο πλαίσιο των κωμικών *Θεσμοφορίων*. Η ανάγκη για ομόνοια και συσπείρωση προβάλλει επιβεβλημένη λόγω των ιστορικών συνθηκών και η (έμμεση) υπόμνηση στα δύο πιο σημαντικά ιερά του Απόλλωνα φαίνεται να συσχετίζεται, εκτός των άλλων, με το διάχυτο πνεύμα μουσικής και λυρισμού της εν λόγω κωμωδίας, το οποίο αντικατοπτρίζει την ευκαταία πολιτική σταθερότητα²²⁵.

Όσον αφορά στους υπόλοιπους θεούς που υπονοούνται στην πρόσκληση της Κρίτυλλας, συμπεραίνουμε ότι και αυτοί έχουν αναφερθεί στην προηγηθείσα προσευχή. Ο Διώνυσος, η Αθηνά, η Άρτεμις και η Λητώ συνδέονται τόσο με τη λατρεία όσο και με την πολιτική κατάσταση της Αθήνας²²⁶ και η σύνδεσή τους με τους με την Δήλο και τους Δελφούς φαίνεται να αυξάνει τις ελπίδες για γρήγορη ανταπόκριση. Αυτό το συμπεραίνουμε επειδή ο Αριστοφάνης υπενθυμίζει δύο από τα κυριότερα λατρευτικά κέντρα των συγκεκριμένων θεών, εκτός των συνόρων της Αττικής, για να εγείρει την συμπάθειά αυτών των θεών. Η έμφαση στη λατρεία τους πέραν των στενών ορίων της Αττικής είναι εύλογο ότι υποδηλώνει την ευσέβεια που εμπνέουν και την πανελλήνια διάστασή τους, στοιχείο που ενισχύει την πιθανότητα θεϊκής επέμβασης τόσο σε δραματικό επίπεδο όσο και σε ιστορικό (για την αποτροπή της ολιγαρχίας).

Σε λεξιλογικό επίπεδο διαπιστώνουμε ότι η Κρίτυλλα αρχίζει με το ρήμα *εὔχεσθε*, με το οποίο προτρέπει τις γυναίκες του Χορού να προσευχηθούν²²⁷. Πρόκειται για μια αναμενόμενη επιλογή που δεν ξαφνιάζει τους ακροατές δεδομένου ότι στη συνέχεια θα διατυπωθεί το περιεχόμενο της κατάρας - *προσευχής για δικαιοσύνη*²²⁸.

1.2.2 Ομοιότητες της παρούσας κατάρας (στ. 332 - 351) με τις προσευχές για δικαιοσύνη και τις δημόσιες κατάρες της Εκκλησίας του Δήμου

Παρατηρώντας προσεκτικά το περιεχόμενο της πρόσκλησης σε κατάρα που απευθύνει η

²²⁴ Βλ. Burkert² 2015, 308.

²²⁵ Η επίκληση στον Απόλλωνα φαίνεται να συνδέεται με την ιδιότητά του ως θεού της μουσικής. Πιο αναλυτικά, ο Απόλλωνας έχει τη δυνατότητα να λειτουργήσει ενοποιητικά ανάμεσα στους πολίτες και να τους καλλιεργήσει φιλειρηνικά αισθήματα. Γενικά, για τη μουσική στην τελετουργία και για τον σπουδαίο ρόλο που διαδραματίζει αυτή στη διασφάλιση της πολιτικής σταθερότητας βλ. Kubatzki 2016, 1 - 17.

²²⁶ Για τον ιδιαίτερο ρόλο της Αρτέμιδος και της Λητούς στα *Θεσμοφόρια* βλ. παραπάνω.

²²⁷ Γενικά για τις χρήσεις του ρήματος *εὔχεσθε* στις προσευχές βλ. Aubriot - Sévin 1992, 199 - 252.

²²⁸ Για την κατηγορία των προσευχών για δικαιοσύνη βλ. την πολύ ρηξικέλευθη μελέτη του Versnel 1991, 60 - 106 καθώς επίσης και αυτή των Mattheus & Salvo 2018, 144. Σύμφωνα με τους παραπάνω ερευνητές στην κατηγορία αυτή ανήκουν οι προσευχές που δίνουν φωνή σε άτομα έξω από την ελίτ της κοινωνίας (π.χ. γυναίκες) η φωνή των οποίων δεν ακούγεται διαφορετικά.

Κρίτυλλα στις γυναίκες του Χορού, διαπιστώνουμε ότι το πλήθος των υποθετικών προτάσεων (στ. 335 - 348) μαρτυρά το ευρύ φάσμα που επιθυμεί να καλύψει η ομιλήτρια και τους πολλούς κινδύνους που φαίνεται να απειλούν τις γυναίκες. Για άλλη μια φορά το προσωπικό στοιχείο εμπλέκεται με το πολιτικό και αυτό είναι εμφανές από τη διατύπωση της κηρύκαινας. Ο συγκεκριασμός της δομής των *καταρών υπό προϋποθέσεις* με τον τύπο των καταρών της Κνίδου (*προσευχές για δικαιοσύνη*) προσφέρουν το κατάλληλο έδαφος στον Αριστοφάνη να μιλήσει για πολιτικά ζητήματα ²²⁹ χρησιμοποιώντας τη δομή του θρησκευτικού λόγου.

Μελετώντας προσεκτικά τη δομή της κατάρας αντιλαμβανόμαστε ότι αρχικά ο ποιητής παρουσιάζει τους δύο κινδύνους που ελλοχεύουν για τις γυναίκες ²³⁰, ο ένας σε προσωπικό (Ευριπίδης) ²³¹ και ο άλλος σε δημόσιο επίπεδο (Πέρσες) ²³². Στη συνέχεια θέτει στο προσκήνιο τις αιτίες που θα οδηγήσουν στην πιθανή τιμωρία των γυναικών, εάν διαπράξουν κάτι που πρόκειται να λειτουργήσει εναντίον του γυναικείου συμφέροντος (στ. 338 - 348). Αμέσως, λοιπόν, αντιλαμβανόμαστε ότι η Κρίτυλλα καλεί τις γυναίκες να δείξουν αλληλεγγύη η μία προς την άλλη και να δράσουν συλλογικά και συσπειρωμένα. Ουσιαστικά ο ποιητής προβάλλει επί σκηνής μια γυναικεία συντεχνία αντίστοιχη με εκείνη που πιθανόν υπήρχε στα πραγματικά *Θεσμοφόρια*, όπως αποδεικνύουν οι δεκατρείς σωζόμενες κατάρες της Κνίδου ²³³. Επομένως, οι κατάρες του έργου απηχούν την αυστηρότατη απαγόρευση της παρουσίας αντρών στη γιορτή ²³⁴. Παράλληλα, η σκηνή συνιστά τραγική ειρωνεία για τις υπόλοιπες γυναίκες του Χορού αφού αγνοούν ότι η ιερή γιορτή έχει ήδη παραβιασθεί με την εισβολή του μεταμφιεσμένου Μνησιλόχου.

Σε λεξιλογικό επίπεδο το ρήμα *έπικηρυκεύεται* (στ. 336) απαντά επίσης στον *Αριστείδη* του Πλουτάρχου (*εἰ τις ἐπικηρυκεύσαιτο Μῆδοις ἢ τὴν συμμαχίαν ἀπολίποι τῶν Ἑλλήνων*) ²³⁵ και στον *Πανηγυρικό* του Ισοκράτη (*εἴ τις ἐπικηρυκεύεται Πέρσαις τῶν πολιτῶν*) ²³⁶ και αναφέρεται στην καθιερωμένη κατάρα που έπρεπε να εκφωνούν οι ιερείς πριν από την έναρξη της Εκκλησίας του Δήμου. Με βάση τον Πλούταρχο το πρόσωπο που καθιέρωσε την κατάρα αυτή ήταν ο Αριστείδης ο

²²⁹ Για τη χρήση της δομής των *καταρών υπό προϋποθέσεις* σε πολιτικά συμφραζόμενα βλ. *EAGLL s.v. oaths, curses*.

²³⁰ Η φράση *τῶ τῶν γυναικῶν* αποτελεί σχῆμα *παρά προσδοκίαν* · αντ' αυτού θα αναμέναμε *τῶ τῶν Ἀθηναίων* (βλ. Austin, Olson 2004, 161).

²³¹ Αξίζει να σημειώσουμε ότι στο σημείο αυτό εντοπίζουμε *σχῆμα παρά προσδοκίαν* (βλ. Austin, Olson 2004, 162).

²³² Στις αρχές του 411 π.Χ. οι Αθηναίοι αναζητούσαν ευκαιρία για βοήθεια από τον Δαρείο II, ωστόσο το παρόν χωρίο δεν πρέπει να εκληφθεί ως εναντίωση του Αριστοφάνη προς μια προοπτική συνθηκολόγησης. Επειδή σε κάθε περίπτωση προέχει το δημόσιο συμφέρον και δεδομένου, επίσης, ότι ο ποιητής πρωτίστως επιζητά το πρώτο βραβείο είναι εξαιρετικά απίθανο να προέβαλε ο τελευταίος επί σκηνής μια άποψη που θα ήταν αντίθετη με την κοινή γνώμη. Στην πράξη ο Αριστοφάνης βασίζεται στην τελετουργική κατάρα της Εκκλησίας του Δήμου και αξιοποιεί το μοτίβο αυτό. Μάλιστα, σύμφωνα με τον Sommerstein, οι Πέρσες ήταν ο μοναδικός εχθρός που κατονομάζαν οι πολίτες στην Εκκλησία του Δήμου (βλ. Sommerstein 1994, 179).

²³³ Βλ. Faraone 2011, 25 - 44.

²³⁴ Για απόπειρες παραβίασης του άβατου των *Θεσμοφορίων* και για την τύχη που είχαν οι άντρες, σύμφωνα με τους κατά τόπους μύθους βλ. ενδεικτικά Πανσανίας, 4.17.1 · Ηρόδοτος, 6.16.2 · 6.75.3. Νύξη στην αμείλικτη τιμωρία όσων ασεβούν και διαπράττουν ύβρη κατά των δύο θεαινών μαρτυρούν και οι στ. 668 - 687 των *Θεσμοφοριαζουσών*. Για το ίδιο θέμα βλ. Riess 2012, 262.

²³⁵ Βλ. Πλούταρχος, *Αριστείδης*, 10.6.

²³⁶ Βλ. Ισοκράτης, *Πανηγυρικός*, 4.157.

Δίκαιος το 480 π.Χ. προκειμένου να καθυστερήσει τους Σπαρτιάτες ότι οι Αθηναίοι δεν πρόκειται να συμμαχήσουν με τους Πέρσες. Παράλληλα, οι στ. 337 / 339 (*ἐπὶ βλάβῃ τινὶ / τῇ τῶν γυναικῶν, ἢ τυραννεῖν ἐπινοεῖ / ἢ τὸν τύραννον συγκατάγειν*) απηχούν ξεκάθαρα το πολιτικό λεξιλόγιο των δημοσίων καταρών και αναφέρονται στον κίνδυνο της τυραννίας. Τόσο η φράση *ἐπὶ βλάβῃ*²³⁷ όσο και τα ομόρριζα *τυραννεῖν* και *τύραννον* ανασυστήνουν μπροστά στα μάτια των θεατῶν φράσεις από πολιτικά κείμενα και διατάγματα²³⁸.

Εξάλλου, η δεύτερη μέρα των Θεσμοφορίων (*Νηστεία*) ήταν μια ευκαιρία για επίλυση διαφορῶν ζητημάτων νομικού χαρακτήρα, ὅπως αποδεικνύουν οι κατάρες της Κνίδου²³⁹. Μάλιστα, τα δικαστήρια παρέμεναν κλειστά την ημέρα εκείνη ως ένδειξη προσωρινῆς ανάληψης δικαστικῶν καθηκόντων από τις γυναίκες (στ. 375 - 376)²⁴⁰. Φυσικά δεν μπορούμε να γνωρίζουμε ποια ήταν η κατάληξη του θύτη (εάν τιμωρούνταν ἢ ὄχι), ὡστόσο στην περίπτωση των αριστοφανικῶν *Θεσμοφορίων* φαίνεται τελικά να κυριαρχούν οι γυναίκες. Ως αποτέλεσμα ο Ευριπίδης προτείνει συνθηκολόγηση στις γυναίκες και ἔτσι τελικά ελευθερώνεται ο συγγενῆς του, ο Μνησίλοχος (στ. 1160 - 1163).

Επιπλέον, η νύξη σε ὅλες εκείνες τις επονειδιστες πράξεις (συμμαχία με τον Ευριπίδη ἢ τους Πέρσες, ανατροπή του πολιτεύματος, νόθα παιδιά, μοιχεία) φανερώνει ὅτι υπάρχει έντονη καχυποψία εκ μέρους της ἰέρειας προς τις γυναίκες. Η καχυποψία αυτή είναι και ἓνα κοινό στοιχείο που προκύπτει από τη σύγκριση του χωρίου με τις δεκατρείς κατάρες της Κνίδου, οι οποίες ανήκουν στο λατρευτικό πλαίσιο των *Θεσμοφορίων*. Συγκεκριμένα, στη μία από αυτές τις κατάρες βλέπουμε πολύ χαρακτηριστικά τη γυναίκα που την εκφέρει να προσεύχεται και για τη δική της προστασία²⁴¹. Ὅπως εὔστοχα επισημαίνει ο Faraone, οι *προσευχές για δικαιοσύνη* περιλαμβάνουν έντονο τον παράγοντα της αυτοπροστασίας προκειμένου οι γυναίκες να παραμείνουν ασφαλείς σε περίπτωση που ἔρθουν σε επαφή με την ἔνοχη κατά τη διάρκεια της γιορτῆς²⁴². Ἐτσι και εδώ (στ.

²³⁷ Βλ. Πλάτων, *Ευθύφρων*, 13c · Ισοκράτης, 8.72 · IG I³ 38. 6 -7 · Θουκυδίδης, 8.72.1.

²³⁸ Βλ. [Αριστοτέλης], *Αθηναίων Πολιτεία*, 16.10 (*εάν τινες ἐπανιστῶνται ἐπὶ τυραννίδι ἢ συγκαθιστῆ τὴν τυραννίδα, ἄτιμον εἶναι καὶ αὐτὸν καὶ γένος*) · Ανδοκίδης, *Περὶ Μυστηρίων*, 97 (*εάν τις τυραννεῖν ἐπαναστῆ ἢ τὸν τύραννον συγκαταστήσῃ*).

²³⁹ Η θεματολογία των προσευχῶν της Κνίδου αποδεικνύει ὅτι τα *Θεσμοφόρια* περιελάμβαναν κατάρες προς τους εχθρούς και προς ὅσους είχαν προσωπικές αντιδικίες με τις συμμετέχουσες. Χαρακτηριστικά θέματα που συναντάμε είναι η συκοφαντία για δηλητηρίαση του συζύγου, η κλοπή ρούχων, χρημάτων, κοσμημάτων κτλ και οι διαφορῶν τύπων βιαιοπραγίες (βλ. Faraone 2011, 31).

²⁴⁰ Για τη διακοπή λειτουργίας των δικαστηρίων την ημέρα της *Νηστείας* βλ. Faraone 2011, 42. Επίσης, ο Ξενοφώντας μας πληροφορεῖ ὅτι στη Θῆβα, τις ημέρες που πραγματοποιούνταν τα *Θεσμοφόρια*, η Βουλή συνεδρίαζε στη στοά της αγοράς επειδή οι γυναίκες συγκεντρώνονταν στο *Κάδμειον* (βλ. Ξενοφών, *Ελληνικά*, 5.2.29).

²⁴¹ Βλ. DT 4a.

²⁴² Στην αρχαιότητα ήταν κοινή πεποίθηση ὅτι ὅποιος ἐρχόταν σε επαφή με ἄνθρωπο που ἔχει δεχθεῖ κατάρα ἐνδέχεται να υποφέρει και ὁ ἴδιος. Στην περίπτωση των *Θεσμοφορίων* αξίζει να θυμόμαστε ὅτι η πιθανότητα επαφῆς με την ἔνοχη ήταν αρκετά σημαντική αφού οι γυναίκες ἔμεναν μαζί σε σκηνές για τρεις ημέρες και ἔτρωγαν από κοινού. Συνεπώς, υπήρχε αυξημένος κίνδυνος για τις γυναίκες να συναναστραφούν με εγκληματίες (βλ. Faraone 2011, 36 · ἴδιος υποσημ. 44 με περαιτέρω βιβλιογραφία σχετικά με την ανωτέρω αντίληψη).

Επίσης, ο Faraone βασίζεται στο υλικό των δεκατριῶν προσευχῶν για δικαιοσύνη και φτιάχνει ἓνα σχεδιάγραμμα με τα μέρη των συγκεκριμένων προσευχῶν (βλ. Faraone 2011, 32). Τα μέρη αυτά, σύμφωνα με τον Faraone, είναι τα εξής:

335 - 349), η Κρίτυλλα φροντίζει να διευκρινίσει στις γυναίκες ότι όποια προδώσει κάποια από τις συμμετέχουσες της γιορτής θα αφηθεί στο έλεος της τιμωρίας των δύο θεαινών (Δήμητρας και Περσεφόνης).

Το ίδιο κλίμα καχυποψίας συναντάται και στον Δείναρχο, ο οποίος μας διευκρινίζει ότι οι δημόσιες κατάρες εκφωνούνταν πριν από την έναρξη κάθε συνεδρίασης στην Εκκλησία του Δήμου για να αποφευχθεί ο κίνδυνος της δωροδοκίας και, κατ' επέκταση, της προδοσίας της πόλης (*πρῶτον μὲν καθ' ἐκάστην <ἐκκλησίαν> δημοσίᾳ κατὰ τῶν πονηρῶν ἄρας ποιούμενοι, εἴ τις δῶρα λαμβάνων μετὰ ταῦτα λέγει καὶ γινώσκει περὶ τῶν πραγμάτων, ἐξώλη τοῦτον εἶναι*)²⁴³. Επιπλέον, παρόμοια μαρτυρία μάς παρέχει και ο Δημοσθένης, απ' όπου διαπιστώνουμε ότι η δημόσια κατάρα του κήρυκα στοχεύει να τιμωρήσει όσους υποκινούνται από το αίσθημα υστεροβουλίας και επιχειρούν να διαφθείρουν τη Βουλή, τους πολίτες ή την Ηλιαία (*διόπερ καταρᾶται καθ' ἐκάστην ἐκκλησίαν ο κήρυξ, οὐκ εἴ τινες ἐξηπατήθησαν, ἀλλ' εἴ τις ἐξάπατᾷ λέγων ἢ βουλὴν ἢ δῆμον ἢ τὴν ἡλιαίαν*)²⁴⁴. Τέλος, ο Ισοκράτης παραδίδει και αυτός το ίδιο τελετουργικό μοτίβο (*ἐν δὲ τοῖς συλλόγοις ἔτι καὶ νῦν ἄρας ποιοῦνται, πρὶν ἄλλο τι χρηματίζειν, εἴ τις ἐπικηροκεύεται Πέρσαις τῶν πολιτῶν: Εὐμολπίδαι δὲ καὶ Κήρυκες ἐν τῇ τελετῇ τῶν μυστηρίων διὰ τὸ τούτων μῖσος καὶ τοῖς ἄλλοις βαρβάροις εἴργεσθαι τῶν ἱερῶν, ὥσπερ τοῖς ἀνδροφόνοις*)²⁴⁵.

Συγκρίνοντας την παρούσα πρόσκληση για κατάρα της Κηρύκαινας με τις περιγραφές του Δείναρχου, του Δημοσθένη και του Ισοκράτη αντιλαμβανόμαστε ότι παρουσιάζονται ομοιότητες ανάμεσα στο λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί ο ποιητής και σε αυτό των ρητόρων. Ειδικά, το ρήμα *ἀρᾶσθε* (στ. 350) φαίνεται να επανέρχεται και στα τρία προηγηθέντα αποσπάσματα είτε με τη μορφή ρήματος είτε ως φράση εκφερόμενη με μετοχή²⁴⁶. Το ενδιαφέρον σε αυτή την περίπτωση είναι ότι μολονότι και οι τρεις παραπάνω ρήτορες είναι μεταγενέστεροι του Αριστοφάνη χρησιμοποιούν παρόμοια υφολογικά εργαλεία. Η χρήση της *ἀράς*, η ευχή για όλεθρο των προδοτών, η εκφώνηση της κατάρας από τον κήρυκα και ο κίνδυνος των Περσών φαίνεται ότι συγκαταλέγονται στα τυπικά στοιχεία της κατάρας του κήρυκα σίγουρα μέχρι και τον 4^ο αι. π.Χ. Τα στοιχεία αυτά, λοιπόν, αποδεικνύουν ότι το μοτίβο της τελετουργικής κατάρας είναι τόσο

1) η αφιέρωση 2) το περιεχόμενο της προσευχής για δικαιοσύνη 3) η ευχή για αυτοπροστασία 4) η αναγκαιότητα του αιτήματος.

²⁴³ Βλ. Δείναρχος, 2.16 · Δείναρχος, 1.47 (*ἐξηπατηκῶς δὲ καὶ τὸν δῆμον καὶ τὴν βουλὴν παρὰ τὴν ἀράν*).

²⁴⁴ Βλ. Δημοσθένης, 23.97 · Δημοσθένης, 18.282

(*καίτοι τίς ὁ τὴν πόλιν ἐξάπατῶν; οὐχ ὁ μὴ λέγων ἃ φρονεῖ; τῷ δ' ὁ κήρυξ καταρᾶται δικαίως; οὐ τῷ τοιούτῳ*).

²⁴⁵ Βλ. Ισοκράτης, 4.157.

²⁴⁶ Να επισημάνουμε ότι τον 5^ο αι. π.Χ. η λέξη *ἀρά* αρχίζει να διαφοροποιείται νοηματικά από τη σημασία που είχε προγενέστερα · αυτό σημαίνει ότι εξειδικεύεται στην καλή και στην κακή *ἀρά* (βλ. Αισχύλος, *Χοηφόροι*, 145 - 146). Αντίστοιχα, το ρήμα *ἀράομαι*, το οποίο αρχικά σήμαινε «προσεύχομαι» όπως επίσης και «καταριέμαι» φαίνεται ότι εδώ χρησιμοποιείται μόνο με τη σημασία του *καταριέμαι* (στ. 351). Αυτό συμβαδίζει με τη νοηματική αλλαγή που υπέστη το ρήμα τον 5^ο αι. π.Χ. αφού από τότε και ύστερα έπαψε να χρησιμοποιείται στις προσευχές (βλ. Willi² 2006, 24). Μάλιστα, είναι αξιοπρόσεκτο ότι στην παρούσα πρόσκληση για κατάρα το ρήμα *εὔχεσθε* επαναλαμβάνεται στον πρώτο και στον τελευταίο στίχο, κατά τέτοιο τρόπο που θα λέγαμε ότι σχηματίζει *σχῆμα κύκλου*. Μέσω της χρήσης τελεστικού λόγου καταναοούμε την μεγάλη απόγνωση που κρύβει ο Αριστοφάνης και την τεράστια ανάγκη για άμεση επέμβαση των θεών.

παγιωμένο με αποτέλεσμα να επιβιώσει για όσο διάστημα διήρκησε ο θεσμός της Εκκλησίας του Δήμου. Μια, εξίσου, ενδιαφέρουσα παρατήρηση είναι ότι οι Πέρσες δεν έπαψαν να αποτελούν για τους Έλληνες τον μεγαλύτερο φόβο γι' αυτό και απαντώνται σταθερά στις κατάρες του Εκκλησίας του Δήμου. Από το 480 π.Χ. (ναυμαχία της Σαλαμίνας) έως και τον 4^ο αι. π.Χ. η αναφορά στους Πέρσες είναι παρούσα, γεγονός που αποδεικνύει ότι ο «ισχυρός γείτονας της Ανατολής» έπαιξε πάντοτε καθοριστικό ρόλο στα τεκταινόμενα της εκάστοτε εποχής²⁴⁷.

Τυπολογικά, η συσσώρευση υποθετικών προτάσεων (στ. 335 - 348), η απόδοση με προστακτικό απαρέμφατο (στ. 349 *κακῶς ἀπολέσθαι*) και η προστακτική έγκλιση (στ. 350 *ἀρᾶσθε* / στ. 351 *εὔχεσθε*) κατατάσσουν την κατάρα στις «επίσημες κατάρες υπό προϋποθέσεις» (*official conditional curses*), όπως αναφέραμε και παραπάνω²⁴⁸. Το συγκεκριμένο είδος καταρών περιλαμβάνει πλήθος υποθετικών προτάσεων, στις οποίες διατυπώνεται η απαγόρευση, και απόδοση που εκφέρεται με προστακτικό απαρέμφατο ή με προστακτική / ευκτική γ' προσώπου. Στο σημείο αυτό, αξίζει να τονίσουμε ότι η χρήση προστακτικού απαρεμφάτου παραπέμπει στους νόμους και στα δημόσια ψηφίσματα και, υπ' αυτό το πρίσμα, προσδίδει πιο επίσημο τόνο στην κατάρα²⁴⁹. Γι' αυτό, παρ' όλο που η συνήθης έγκλιση στις κατάρες είναι η ευκτική, εδώ συναντάμε προστακτικό απαρέμφατο (στ. 349 *κακῶς ἀπολέσθαι*). Η εν λόγω συντακτική επιλογή του ποιητή εξυπηρετεί για ακόμη μία φορά τον στόχο του να κινηθεί στο μεθόριο πολιτικής και θρησκείας. Οι τύποι *ἀρᾶσθε* (στ. 350) και *εὔχεσθε* (στ. 351) παρατηρούμε ότι βρίσκονται σε προστακτική έγκλιση και σχηματίζουν υποθετικό λόγο του πραγματικού με τις υποθετικές προτάσεις των παραπάνω στ. Η σύνδεση του ρήματος *ἀρᾶσθε* (στ. 350) με την απαρεμφατική φράση *κακῶς ἀπολέσθαι* (στ. 349) μοιάζει ανορθόδοξη, αφού διακόπτεται βίαια η ροή της παρατακτικής σύνδεσης με την παρεμβολή της προστακτικής, ωστόσο σε κωμικά συμφραζόμενα μια τέτοια ασυνέπεια είναι απολύτως δικαιολογημένη διότι συνάδει με τις ασυνέπειες του περιεχομένου²⁵⁰.

Να σημειώσουμε, επίσης, ότι το αίτημα για ευλογία όσων γυναικών συμμετέχουν στα *Θεσμοφόρια* (στ. 350 - 351) και για τιμωρία όσων διαπράττουν ανόσιες πράξεις, θυμίζει αντίστοιχα αιτήματα από παρόμοιες δημόσιες κατάρες. Για παράδειγμα, σύμφωνα με τον Δημοσθένη η πραγματική κατάρα της Εκκλησίας του Δήμου περιελάμβανε την εξής φράση: *ἐξῶλη ποιεῖν αὐτὸν καὶ γένος καὶ οἰκίαν*²⁵¹. Ωστόσο, εκτός από τα πολιτικά συμφραζόμενα βλέπουμε ότι οι κατάρες της Κνίδου περιλαμβάνουν αιτήματα για τον όλεθρο των εχθρών. Ενδεικτικά να αναφέρουμε ότι

²⁴⁷ Αναλυτικά για τις σχέσεις Ελλήνων - Περσών από τον 6^ο αι. π.Χ. έως τον 4^ο αι. π.Χ. βλ. Rung 2008, 28 - 50.

²⁴⁸ Αναλυτικά για το είδος των καταρών υπό προϋποθέσεις βλ. *EAGLL* s.v. *oaths, curses*.

²⁴⁹ Βλ. Willi² 2006, 33.

²⁵⁰ Βλ. και την πρόσφατη μελέτη του Vatri στην οποία υποστηρίζει ότι στην κλασική εποχή μια από τις στερεότυπες φόρμουλες της κατάρας ήταν και η φράση *κακός κακῶς* (βλ. Vatri 2023, 418 - 436). Συνεπώς, η χρήση του επιρρήματος *κακῶς* στον στ. 349 ενδέχεται να αποτελεί κωμική μίμηση της τελετουργικής ρήσης του 5^{ου} αι. π.Χ.

²⁵¹ Βλ. Δημοσθένης, 19.71. Για το αίτημα της καλοτυχίας αυτού που εκφέρει την προσευχή βλ. επίσης Αριστοφάνης, *Ειρήνη*, 435 - 453 · Σοφοκλής, *Οιδίπους Τύραννος*, 269 - 275 · Ανδοκίδης, 1.98. Για περισσότερες περιπτώσεις βλ. Austin, Olson 2004, 166 - 167.

ένα συχνό αίτημα των εν λόγω καταρών είναι να «ψηθεί στον πυρετό» ο θύτης ²⁵², στοιχείο που έρχεται σε συμφωνία με την επιθετικότητα των γυναικών στις *Θεσμοφοριάζουσες* ²⁵³.

Όσα αναφέρονται σε ιδιωτικό επίπεδο έχουν στόχο, κατά την άποψή μας, να συγκαλύψουν τα βαθιά πολιτικά νοήματα του χωρίου και να αντισταθμίσουν την οξύτητα των πολιτικών αιχμών του έργου. Εξάλλου, όπως εύστοχα τονίζει ο Αριστοτέλης στα *Πολιτικά* του, η σταθερότητα της πόλεως συνιστά αποτέλεσμα πρωτίστως της ευρυθμίας που επικρατεί μέσα στον *οἶκο* ²⁵⁴. Μάλιστα, σύμφωνα με την Karamanou, στο σημείο αυτό ο Αριστοφάνης εξισώνει τον κίνδυνο των Περσών με την απειλή του Ευριπίδη ²⁵⁵. Έτσι, το σχήμα *παρά προσδοκίαν* που απαντά στον στ. 337 μόνο τυχαίο δεν είναι, αφού εκτός των άλλων επιτυγχάνει τη δραματική σύνδεση αυτών των δύο παραγόντων και καθιστά σαφείς τις πολιτικές συνδηλώσεις του χωρίου.

Επιπλέον, με όσα λέγονται ο ποιητής εκφράζει τους φόβους των αντρών για το γυναικείο φύλο ²⁵⁶. Μολονότι τα *Θεσμοφόρια* είχαν τη συναίνεση των αντρών και της κοινωνίας, είναι αξιοπρόσεκτο ότι ο Λυσίας μάς παραδίδει τη μοιχεία της συζύγου του Ευφίλητου όταν αυτή είχε αναχωρήσει μαζί με τη μητέρα της για τη γιορτή των *Θεσμοφοριών* ²⁵⁷. Επομένως, η περιγραφή των γυναικείων παραπτωμάτων δεν υφίσταται μόνο στη φαντασία του Αριστοφάνη αλλά εδράζεται στις γενικότερες αντιλήψεις των αντρών της εποχής. Κατά την άποψή μας, σημαντικό ρόλο στη διάδοση τέτοιων αντιλήψεων ενδεχομένως έπαιξε η τελετουργική αισχρολογία (την οποία όπως φαίνεται από το κείμενο γνωρίζει και ο ποιητής) και η τέλεση της γιορτής σε πλήρη μυστικότητα.

1.2.3 Ο διττός χαρακτήρας της κατάρας (στ. 351 - 371): Μια αναμέτρηση πολιτικής και θρησκείας

Οι γυναίκες του Χορού σε απάντηση προς την Κρίτυλλα απευθύνουν και αυτές *προσευχή για δικαιοσύνη* προς τους εχθρούς των *Θεσμοφοριών* και της πόλης. Πιο αναλυτικά, η προσευχή τους περιλαμβάνει έντονο το στοιχείο της αδικίας (στ. 357 *ἔξαπατῶσιν παραβαίνουσι* · στ. 367 *ἀδικοῦσι*), κάτι που μας θυμίζει το περιεχόμενο των *προσευχών για δικαιοσύνη* της Κνίδου. Μολονότι, κατά τον Versnel, δεν είναι εφικτή η απόλυτη διάκριση ανάμεσα στις κατάρες και στο εν λόγω υποείδος, τα δείγματα που αντλούμε από τις προσευχές της Κνίδου μάς κάνουν να τις κατατάξουμε σε ξεχωριστή κατηγορία. Ένας, λοιπόν, από αυτούς τους παράγοντες είναι το αίσθημα

²⁵² Για παράδειγμα βλ. *DT* 4a.

²⁵³ Σε διάφορα σημεία στ. 748 - 749 των *Θεσμοφοριαζουσών* συναντάμε την απειλή των γυναικών ότι θα κάψουν τον Μνησίλογο (βλ. ενδεικτικά στ. 728 - 730 · 748 - 749). Ίσως και αυτό το στοιχείο να είναι ένα ακόμη δείγμα της ομοιότητας ανάμεσα στις κατάρες της Κνίδου και στην εν λόγω κωμωδία (βλ. Faraone 2011, 41). Επιπλέον, για την οργή των γυναικών εναντίον του Μνησιλόγου βλ. στ. 468 (*ἐπιζείν τήν χολήν*) και Riess 2012, 256.

²⁵⁴ Βλ. Αριστοτέλης, *Πολιτικά*, 5.1303b19 - 1304a17. Για αναλυτική βιβλιογραφία γύρω από τη σύνδεση *οἶκου* - *πόλεως* βλ. Karamanou 2013, 157 (υποσημ. 9).

²⁵⁵ Βλ. Karamanou 2013, 155 - 164.

²⁵⁶ Την παραπάνω άποψη έχει διατυπώσει ο Bierl (βλ. Bierl 2009, 166).

²⁵⁷ Βλ. Λυσίας, 1.20.

της αδικίας και της προσβολής που αισθάνεται το άτομο, το οποίο εκστομίζει την προσευχή. Χαρακτηριστικά υπάρχει μια πολύ σημαντική ομοιότητα ανάμεσα στον κατάδεσμο *DTA* 98 και στον στ. 367 των *Θεσμοφοριαζουσών*. Η παρουσία του ρήματος *ἀδικῶ* και στις δύο περιπτώσεις μάς ωθεί να διακρίνουμε κάποια ειδολογική συγγένεια ανάμεσα στα δύο κείμενα ²⁵⁸. Ο ανωτέρω κατάδεσμος τελειώνει ως εξής: *φίλη Γῆ, βοήθει μοι. ἀδικούμενος γὰρ ὑπὸ Εὐρυπτολέμου καὶ Ξενοφῶντος καταδῶ αὐτούς*, γεγονός που επιβεβαιώνει τον παραπάνω ισχυρισμό. Παράλληλα, ο κατάδεσμος *SGD* 60 ²⁵⁹ μάς παραδίδει το κάτωθι ανάγνωσμα: *Κυρία Δημήτηρ, βασίλισσα, ἰκέτης σου, προσπίπτω δὲ ὁ δοῦλος σου... λιτανεύω σε παθῶν ἄδικα, ἐπάκουσον, θεά, καὶ κρῖναι τὸ δίκαιον... ἐπάκουσον ἡμῖν παθοῦσι, κολάσαι τοὺς ἡμᾶς τοιούτας ἡδέως βλέποντες*. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι τόσο οι κατάδεσμοι της Κνίδου όσο και οι κατάρες του παρόντος έργου αποκλίνουν από την τυπική μορφή των παραδοσιακών καταδέσμων, στοιχείο που διαφαίνεται από το λεξιλόγιο και από το περιεχόμενό τους.

Επιπλέον, ήδη από την έναρξη του λόγου των γυναικών αντιλαμβανόμαστε ότι η εν λόγω κατάρα κινείται σε δύο επίπεδα (θρησκευτικό - πολιτικό), ωστόσο υπερέχει το πολιτικό στοιχείο. Το λεξιλόγιο, το περιεχόμενο της κατάρας και η επίκληση στον Δία χωρίς καμία αναφορά στη Δήμητρα και την Περσεφόνη «μεταμορφώνουν» το απόσπασμα σε ένα αρκετά πολιτικό και πιο «σοβαρό» χωρίο συγκριτικά με εκείνο των στ. 331 - 351, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο Anderson²⁶⁰. Προς το παραπάνω συμπέρασμα συνηγορεί η απουσία αναφοράς στον Ευριπίδη και η κατάρα προς τους Μηδίζοντες.

Κατά την άποψή μας, η επιλογή του Αριστοφάνη να τοποθετήσει το χωρίο ακριβώς πριν από το Α΄ Επεισόδιο (στ. 372 - 654) εντείνει την πολιτική χροιά της Παρόδου και προετοιμάζει τους θεατές για την προσομοίωση της Εκκλησίας του Δήμου που θα ακολουθήσει από τους στ. 372 - 376 και έπειτα, όπου επίσης βρίθεται το πολιτικό λεξιλόγιο. Με αυτόν τον τρόπο, ο Αριστοφάνης δεν χάνει ευκαιρία να κάνει νύξη στην πολιτική διάσταση της κωμωδίας. Είναι χαρακτηριστικό ότι από τον στ. 372 κ.ε. το κέντρο βάρους της κωμωδίας μετατοπίζεται στη διαμάχη των γυναικών με τον Μνησίλοχο και στην αποκάλυψη της ταυτότητάς του, πράγμα που σημαίνει ότι απομακρυνόμαστε από τα υπονοούμενα κατά της ολιγαρχίας μέχρι ο ποιητής να ξαναπιάσει το νήμα στον στ. 947.

Στους στ. 351-371 οι γυναίκες των *Θεσμοφοριών* αποδέχονται την πρόσκληση της Κρίτυλλας και ανταποκρίνονται σε αυτή με το ρήμα *ζυνευχόμεσθα* (στ. 352), το οποίο εκφράζει τον συλλογικό χαρακτήρα της κατάρας. Βασική τους επιδίωξη είναι να πραγματοποιούν οι ευχές τους (*εὐγμματα*)²⁶¹ και να κερδίσουν στην αγόρευση. Η αναφορά στη νίκη των γυναικών (στ. 356: *νικᾶν*) μάς

²⁵⁸ Το ίδιο αίτημα για αποκατάσταση της αδικίας εις βάρος του γράφοντα απαντά και στους καταδέσμους *DTA* 100 · 102 · 120 · 158.

²⁵⁹ Πρόκειται για καταδεσμικό κείμενο που βρέθηκε γραμμένο σε μολύβδινη πλάκα στην Αμοργό.

²⁶⁰ Βλ. Anderson 1995, 62.

²⁶¹ Πρόκειται για σπάνια λέξη της λυρικής ποίησης με τη σημασία της «ευχής» (βλ. Austin, Olson 2004, 168 - 169).

παραπέμπει στους στ. 307 - 309 του έργου, με τους οποίους ο Αριστοφάνης φαίνεται να επιθυμεί την επικράτηση της δημοκρατικής μερίδας των πολιτών (σε πολιτικό επίπεδο) και τη νίκη του Χορού (σε δραματικό επίπεδο). Οι προσευχόμενες, λοιπόν, επιζητούν την τιμωρία όσων γυναικών παραβούν τους όρκους τους και όσων αποκαλύψουν τα μυστικά της γιορτής (στ. 357 - 359). Σε αυτό το σημείο να τονίσουμε ότι οι *νενομισμένοι όρκοι* (στ. 359 - 360) αφορούν μάλλον στους όρκους που έκαναν οι γυναίκες πριν από τα *Θεσμοφόρια*, διότι δεν υπάρχει καμία μαρτυρία ότι οι συμμετέχοντες στην Εκκλησία του Δήμου ορκίζονταν πριν λάβουν μέρος στη συνέλευση ²⁶².

Είναι αξιοσημείωτο ότι η εν λόγω κατάρα δεν περιλαμβάνει προσφώνηση στους παραδοσιακούς θεούς που απαντούν σε αυτό το είδος τελετουργικού λόγου ²⁶³. Αντιθέτως, ο μοναδικός θεός στον οποίο φαίνεται να απευθύνονται οι γυναίκες είναι ο Δίας (στ. 368 - 371). Όπως προκύπτει από τα λόγια των γυναικών, ο Δίας είναι εκείνος από την εύνοια του οποίου θα εξαρτηθεί και η θετική στάση των υπολοίπων θεών. Γι' αυτόν τον λόγο ζητούν πρώτα τη δική του συνδρομή και έμμεσα τον καλούν να μεσολαβήσει ώστε να εξασφαλίσουν βοήθεια και από τους υπόλοιπους. Το επίθετο *παγκρατής* (στ. 368), που συνοδεύει τον Δία εξάγει την ηγετική θέση του τελευταίου στο αρχαιοελληνικό πάνθεον, κατά τρόπο αντίστοιχο με τη χρήση του ίδιου επιθέτου στον στ. 316 για την Αθηνά²⁶⁴. Η ευκτική (στ. 369: *κυρώσειας*) προσδίδει μεγαλύτερη ποιητικότητα στον λόγο των γυναικών και συνιστά συνηθισμένη έγκλιση για τις λογοτεχνικές καταρές στον Αριστοφάνη ²⁶⁵. Αυτή η τάση για μεγαλύτερη γλωσσική επεξεργασία των λογοτεχνικών καταρών, κατά την άποψή μας, συνδέεται με το επιχείρημα του Radcliffe, ότι αυτό το είδος των καταρών αφορά στο εσωτερικό κοινό της ιστορίας και συνδέεται με τον οριζόντιο άξονα της θρησκείας (σχέση ανάμεσα σε θνητό με θνητό)²⁶⁶. Στην παρούσα περίπτωση, δηλαδή, η χρήση ποιητικού λεξιλογίου (π.χ. *εὔγματα*) και προσεγμένου ύφους οφείλεται στο γεγονός ότι ο Αριστοφάνης γράφει ποίηση και στόχος του, πρωτίστως, είναι να εντυπωσιάσει το κοινό για να λάβει το πρώτο βραβείο.

Σε πολιτικό επίπεδο, οι γυναίκες αιτούνται την καταστροφή των εχθρών, οι οποίοι ετοιμάζουν συνεργασία με τους Πέρσες ή μεταβάλλουν το περιεχόμενο των ψηφισμάτων και των νόμων (στ. 360 - 363). Είναι αξιοσημείωτο ότι στον λόγο του Χορού δεν υπάρχει καμία αναφορά στην απειλή του Ευριπίδη, στοιχείο που κάνει τις πολιτικές βολές ακόμη πιο άμεσες. Συμπληρωματικά, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι η διατύπωση του Αριστοφάνη στους ανωτέρω στίχους χρήζει προσοχής μια και το ρήμα *ἀντιμεθίστημι* ²⁶⁷ που χρησιμοποιεί στον στ. 362 απαντά

²⁶² Βλ. Sommerstein 1994, 180.

²⁶³ Οι θεοί που κατονομάζονται στους καταδέσμους είναι ο Ερμής, η Περσεφόνη, η Εκάτη, ο Άδης / Πλούτωνας, η Γη, η Δήμητρα και σε μερικές περιπτώσεις οι Νύμφες, οι Ερινύες και κάποιοι Αιγυπτιακοί θεοί, π.χ. Όσιρις (βλ. Versnel 1991, 64).

²⁶⁴ Βλ. Anderson 1995, 60.

²⁶⁵ Βλ. Willi ²2006, 34.

²⁶⁶ Βλ. Radcliffe 2022, 25. Επίσης, για τη διάκριση ανάμεσα στον οριζόντιο και τον κάθετο άξονα στην αρχαία ελληνική θρησκεία βλ. Graf 1997, 214 · Radcliffe 2022, 10.

²⁶⁷ *LSJ s.v. ἀντιμεθίστημι*: I. κινούμαι από τη μια πλευρά στην άλλη, ανατρέπω, (σε Αριστοφάνη). II. *Παθ., με Ενεργ.*

μόνο σε αυτόν τον στίχο ολόκληρο τον 5^ο αι. π.Χ., με βάση το σωζόμενο corpus ²⁶⁸.

Κατά την άποψή μας, η επιλογή αυτού του ρήματος δεν αποτελεί τυχαία προσθήκη του ποιητή αλλά είναι άμεσα συνυφασμένη με τα πολιτικά μηνύματα που θέλει να περάσει ο τελευταίος²⁶⁹. Από την ανάλυση της λέξης στα συνθετικά της (*άντι + μετά + ἴστημι*) ανιχνεύουμε την τάση του κωμωδιογράφου να γίνει όσο πιο παραστατικός μπορεί στην περιγραφή του. Εξάλλου, σε αυτό τον βοηθά η χρήση των δύο προθέσεων (*άντι* και *μετά*), οι οποίες εξυπηρετούν τον ποιητή να αποτυπώσει γλωσσικά την έννοια της κίνησης και της αλλαγής κατεύθυνσης. Η ταυτόχρονη περιγραφή της μεταβολής θέσης σε συνδυασμό με την αλλαγή προσανατολισμού πιστεύουμε ότι συμπυκνώνει το κλίμα τρομοκρατίας που κυριάρχησε λίγους μήνες πριν από την κατάλυση του καθεστώτος το 411 π.Χ. και βάσει του οποίου πολλοί δημοκρατικοί υπεράνω υποψίας εντάχθηκαν στους κόλπους των ολιγαρχικών. Μπορούμε να πούμε ότι πρόκειται για ένα εξαιρετικό γλωσσικό κατασκευάσμα επειδή αποδίδει τη συναισθηματική φόρτιση του Χορού και με αυτόν τον τρόπο ελκύει την προσοχή των θεατών. Ομολογουμένως, μια ασυνήθιστη λέξη θα κέρδιζε τους ακροατές, οι οποίοι θα παρακολουθούσαν με ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον τη συνέχεια. Η παρακάτω περιγραφή του Θουκυδίδη είναι ενδεικτική της κατάστασης που επικρατούσε λίγους μήνες πριν από το πραξικόπημα:

[8.66.1] ἦν δὲ τοῦτο εὐπρεπὲς πρὸς τοὺς πλείους, ἐπεὶ ἔξιν γε τὴν πόλιν οἴπερ καὶ μεθίστασαν ἔμελλον. δῆμος μέντοι ὅμως ἔτι καὶ βουλὴ ἢ ἀπὸ τοῦ κῆρυκος ζυνελέγετο· ἐβούλευον δὲ οὐδὲν ὅτι μὴ τοῖς ζυνεστῶσι δοκοίη, ἀλλὰ καὶ οἱ λέγοντες ἐκ τούτων ἦσαν καὶ τὰ ῥηθησόμενα πρότερον αὐτοῖς προύσκεπτο. [8.66.2] ἀντέλεγέ τε οὐδεὶς ἔτι τῶν ἄλλων, δεδιὼς καὶ ὀρῶν πολὺ τὸ ζυνεστηκός· εἰ δὲ τις καὶ ἀντείποι, εὐθὺς ἐκ τρόπου τινὸς ἐπιτηδείου ἐτεθνήκει, καὶ τῶν δρασάντων οὔτε ζήτησις οὔτ' εἰ ὑποπεύοντο δικαίωσις ἐγίγνετο, ἀλλ' ἠσυχίαν εἶχεν ὁ δῆμος καὶ κατάπληξιν τοιαύτην ὥστε κέρδος ὁ μὴ πάσχων τι βίαιον, εἰ καὶ σιγῆν, ἐνόμιζεν. [8.66.3] καὶ τὸ ζυνεστηκός πολὺ πλεόν ἠγούμενοι εἶναι ἢ ὅσον ἐτύγχανεν ὃν ἠσσῶντο ταῖς γνώμαις, καὶ ἐξευρεῖν αὐτὸ ἀδύνατοι ὄντες διὰ τὸ μέγεθος τῆς πόλεως καὶ διὰ τὴν ἀλλήλων ἀγνωσίαν οὐκ εἶχον [αὐτοὶ ἐξευρεῖν]. [8.66.4] κατὰ δὲ ταῦτο τοῦτο καὶ προσολοφύρασθαί τινα ἀγανακτήσαντα, ὥστε ἀμύνασθαι ἐπιβουλεύσαντα, ἀδύνατον ἦν· ἢ γὰρ ἀγνώτα ἂν ἤνυρον ᾧ ἐρεῖ ἢ γνώριμον ἄπιστον. [8.66.5] ἀλλήλοις γὰρ ἅπαντες ὑπόπτως προσῆσαν οἱ τοῦ δήμου, ὡς μετέχοντά τινα τῶν γιγνομένων. ἐνήσαν γὰρ καὶ οὐδ' ἂν ποτέ τις ᾤετο ἐς ὀλιγαρχίαν τραπέσθαι· καὶ τὸ ἄπιστον οὗτοι μέγιστον πρὸς τοὺς πολλοὺς ἐποίησαν καὶ πλεῖστα ἐς τὴν τῶν ὀλίγων ἀσφάλειαν ὠφέλησαν, βέβαιον τὴν ἀπιστίαν τῷ δήμῳ πρὸς ἑαυτὸν καταστήσαντες ²⁷⁰.

ἀόρ. β' και παρακ., μεταβαίνω στην αντίθετη μεριά (σε Λουκιανό).

²⁶⁸ Την παρατήρηση αυτή κάνει και ο Dover (βλ. Dover ¹⁰ 2018, 239).

²⁶⁹ Βλ. Sommerstein 1994, 180· Austin, Olson 2004, 170.

²⁷⁰ Για τη μετάφραση του αποσπάσματος βλ. Βλάχος 1965: [8.66.1] Αλλά όλα αυτά ήταν εύσχημα προσχήματα για

Όπως φαίνεται, η Εκκλησία του Δήμου την περίοδο εκείνη λειτουργούσε μόνο τυπικά γιατί στην ουσία είχε απολέσει τον στόχο και την αποστολή της. Η διάχυτη καχυποψία, τα πολιτικά εγκλήματα και η αδυναμία αντίδρασης των πολιτών απέναντι στις βιαιότητες των ολιγαρχικών φαίνεται ότι απηχούνται εύστοχα στην αριστοφανική κατάρα. Πιο αναλυτικά, η νύξη του ποιητή στη μεταβολή των νόμων και των ψηφισμάτων φαίνεται ότι έχει αντικειμενική βάση. Οι πολιτικές αυθαιρεσίες ήταν εμφανείς στους πολίτες, όπως συμπεραίνουμε από τον Θουκυδίδη, συνεπώς ο Αριστοφάνης δεν εκφράζει κάτι καινούργιο· αντιθέτως αποτυπώνει διά της τέχνης του τα τεκταινόμενα της εποχής του και προσπαθεί να αφυπνίσει τους θεατές. Εξάλλου, ας μην ξεχνάμε ότι ήδη από το 413 π.Χ. είχε συσταθεί ένα νέο κυβερνητικό όργανο, αυτό των δέκα *Προβούλων*, το οποίο είχε στόχο να εξετάζει τις προτάσεις νόμων που υποβάλλονταν στη Βουλή και στην Εκκλησία του Δήμου. Το εν λόγω όργανο αύξησε τα μέλη του το 411 π.Χ. εισάγοντας άλλα είκοσι άτομα, αντιπάλους της δημοκρατίας²⁷¹. Με την ανωτέρω μεταρρύθμιση ουσιαστικά αποδυναμώθηκε η εξουσία της Βουλής και ενισχύθηκαν οι ολιγαρχικοί. Τέλος, η αναφορά στους Μήδους (στ. 365) κατευθύνει τους ακροατές προς τα σύγχρονά τους πολιτικά γεγονότα αφού την εποχή εκείνη η Αθηναϊκή ηγεσία βρισκόταν σε συνεννοήσεις με τον Τισσαφέρνη με σκοπό τη σύναψη συμμαχίας²⁷².

2^ο κεφάλαιο: Η Διονυσιακή τροπή των Θεσμοφοριαζουσών και οι πολιτικές προεκτάσεις της (στ. 947 - 1000)

Οι στ. 947 - 1000 συνιστούν το τρίτο στάσιμο του έργου. Σε αυτό ο ποιητής, οδεύοντας προς το τέλος του έργου, βρίσκει την ευκαιρία να δημιουργήσει ένα χορικό άσμα που κανένα όμοιό του δεν υπάρχει στις σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη, όσον αφορά στην ποικιλία των θρησκευτικών στοιχείων που αυτό συγκεντρώνει. Πριν από αυτό, όμως, αξίζει να επισημάνουμε ότι ο Αριστοφάνης και στα τρία Επεισόδια του έργου μετατοπίζει το ενδιαφέρον του κοινού

τους πολλούς, ενώ στ' αλήθεια θα έπαιρναν την εξουσία όσοι οργάνωναν την μεταπολίτευση. Αλλά συνέρχονταν πάντα και η Εκκλησία του δήμου και η Βουλή που εκλέγεται με κλήρο, δεν συζητούσαν, όμως, τίποτε το οποίο δεν είχαν εγκρίνει οι συνωμότες. Αλλά και οι ρήτορες που μιλούσαν ήσαν δικοί τους και τους λόγους που εκφώνούσαν τους είχαν εγκρίνει προηγουμένως. [8.66.2] Κανείς από τους αντιπάλους δεν έφερνε, από φόβο, αντίρρηση, επειδή έβλεπαν το πλήθος των συνωμοτών. Και αν κανείς τολμούσε ν' αντιμιλήσει, έβρισκαν κατάλληλο τρόπο να τον σκοτώσουν. Δεν αναζητούσαν τους δολοφόνους, ούτε γινόταν καμιά δίωξη εναντίον των υπόπτων. Ο λαός δεν αντιδρούσε και όλοι ήσαν τόσο πολύ τρομοκρατημένοι, ώστε το θεωρούσαν κέρδος να μην παθαίνουν τίποτε έστω και αν σώπαιναν. [8.66.3] Ο κόσμος είχε χάσει το ηθικό του νομίζοντας ότι οι συνωμότες ήσαν πολύ περισσότεροι από ό,τι ήσαν πραγματικά και δεν μπορούσαν να το διαπιστώσουν, επειδή η πολιτεία ήταν μεγάλη και δεν εγνώριζαν ο ένας τον άλλον. [8.66.4] Για τον ίδιο λόγο κανείς δεν μπορούσε, αν ήταν αγανακτισμένος για ό,τι έπαθε, να παραπονεθεί σε άλλον και να καταδιώξει εκείνον που τον έβλαπτε, και τούτο επειδή θα μπορούσε ν' απευθυνθεί ή σε άγνωστο ή σε γνωστό που δεν θα του είχε εμπιστοσύνη. [8.66.5] Οι δημοκρατικοί υποψιάζονταν ο ένας τον άλλον μήπως είναι κι αυτός συνωμότης γιατί υπήρχαν μερικοί μεταξύ τους που κανείς δεν θα είχε ποτέ φανταστεί ότι θα είχαν γίνει ολιγαρχικοί. Αυτοί προκάλεσαν την μεγαλύτερη καχυποψία ανάμεσα στους δημοκρατικούς και συντέλεσαν πάρα πολύ στο να είναι ασφαλείς οι ολιγαρχικοί, επειδή επιβεβαίωσαν την δυσπιστία που είχαν προς τον εαυτό τους οι δημοκρατικοί.

²⁷¹ Βλ. Mossé, Schnapp - Gourbeillon¹⁵ 2015, 292.

²⁷² Βλ. Θουκυδίδης, 8.53-54.

αποκλειστικά στη σάτιρα του Ευριπίδη και στις παρατραγωδίες των έργων του. Ως αποτέλεσμα ο θεατής «ξεχνά» για λίγο τη θρησκευτική - πολιτική συνάθροιση των *Θεσμοφορίων* και κατ' αυτόν τον τρόπο τα πολιτικά μηνύματα του έργου προσωρινά ξεθωριάζουν.

Έτσι, στο τρίτο στάσιμο επανέρχεται στο αρχικό κλίμα των *Θεσμοφορίων* και γράφει μια προσευχή, η οποία διέπεται από βαθύ λυρισμό και θρησκευτικό πνεύμα. Σε αυτή την προσευχή εκτός από τις δύο Θεσμοφόρους θεές απαντούν και άλλες θεότητες, όπως και στις προηγούμενες προσευχές των στ. 280 - 331. Το γεγονός αυτό σχετίζεται, και εδώ, με την πρόθεση του ποιητή να εξακτινώσει το μυαλό του αναγνώστη προς μια πρόσληψη του έργου με πολιτικούς χρωματισμούς. Εξάλλου, όπως τονίζει ο Bierl, η παρούσα προσευχή μπορεί να συνδεθεί με τους ύμνους της Παράβασης, οι οποίοι απουσιάζουν από τις *Θεσμοφοριάζουσες*²⁷³. Έτσι, η αναφορά στο *Ολύμπιο γένος* μπορεί να δικαιολογηθεί υπό αυτό το πρίσμα και να σταθεί ικανή απόδειξη για την διττή ταυτότητα της προσευχής (πολιτική - θρησκευτική).

Εκείνο, ωστόσο, που προξενεί μεγάλη εντύπωση είναι η έκκληση των γυναικών στον Διόνυσο (στ. 987 - 988) να γίνει γι' αυτές οδηγός της προσευχής τους. Πρόκειται για ένα στοιχείο, το οποίο μαρτυρά ότι η γιορτή των κωμικών *Θεσμοφορίων* σταδιακά αποκτά στοιχεία από τα *Μεγάλα Διονύσια*²⁷⁴. Πιο κάτω, λοιπόν, θα εντοπίσουμε στοιχεία τόσο από τα *Θεσμοφόρια* όσο και από τη γιορτή των *Μεγάλων Διονυσίων*, έτσι όπως απηχούνται στο κείμενο. Στόχος μας είναι να εξετάσουμε πώς επιτυγχάνεται η μετάβαση από τον δραματικό χρόνο των *Θεσμοφορίων* στον ιστορικό χρόνο των *Μεγάλων Διονυσίων* του 411 π.Χ. και τι συνεπάγεται αυτό τόσο σε θρησκευτικό όσο και σε πολιτικό επίπεδο. Στην πραγματικότητα η παρούσα προσευχή διακρίνεται σε τέσσερα μέρη: 1) στ. 947 - 958: σύνθεση του κυκλικού χορού 2) στ. 959 - 965: προγραμματικό μέρος 3) στ. 969 - 984: προσευχή στον Απόλλωνα, στην Άρτεμη, στην Ήρα, στον Ερμή, στον Πάνα και στις Νύμφες 4) στ. 990 - 1000: προσευχή στον Διόνυσο²⁷⁵.

Επίσης, είναι πολύ ενδιαφέρον ότι η παρούσα προσευχή συνοδεύεται από χορευτικές κινήσεις, στοιχείο που την κάνει να μοιράζεται στοιχεία και με τους ύμνους. Θα μελετήσουμε, λοιπόν, τον τελετουργικό λόγο σε συνδυασμό με τις τελετουργικές κινήσεις του Χορού και θα επιχειρήσουμε να διερευνήσουμε τον τρόπο που ο Αριστοφάνης συσχετίζει τον πολιτικό με τον θρησκευτικό παράγοντα στο εν λόγω απόσπασμα δεδομένης της απουσίας *ωδής* και *αντωδής* από το έργο.

Πριν από την έναρξη της προσευχής στους θεούς προηγείται η σύσταση του κυκλικού χορού των γυναικών στους στ. 947 - 958 (στ. 954: *ὄρμα, χῶρει, κοῦφα ποσὶν, ἄγ' ἔς κύκλον*). Όπως

²⁷³ Βλ. Bierl 2009, 96.

²⁷⁴ Πρόκειται για παρατήρηση που ανήκει στη Habash (βλ. Habash 1997, 36).

²⁷⁵ Ο Sommerstein διακρίνει μόνο τα μέρη 2, 3, 4 ενώ παραλείπει να κατατάξει τους στ. 947 - 958 σε ξεχωριστή ενότητα (βλ. Sommerstein 1994, 218). Ωστόσο, τα πλούσια θρησκευτικά στοιχεία των παραπάνω στ. που αφορούν στη συγκρότηση του κυκλικού Χορού των γυναικών, μας κάνουν να τους συμπεριλάβουμε σε ξεχωριστή ενότητα.

επισημαίνουν οι Budelmann & Power, είναι αξιοσημείωτο ότι στην παρούσα προσευχή ο ποιητής επιλέγει τον κυκλικό σχηματισμό αντί για τον ορθογώνιο που συνηθιζόταν στην κωμωδία ²⁷⁶. Με βάση την εκτίμησή των παρόντων μελετητών, οι άντρες του 5^{ου} αι. π.Χ. θα πρέπει να είχαν κάποια γνώση για τους γυναικείους τελετουργικούς χορούς, γεγονός που τους επέτρεπε να τους μιμηθούν επί σκηνής ²⁷⁷. Παράλληλα, όπως σημειώνει ο Bierl, η κυκλική διάταξη του Χορού θυμίζει τις *Ευμενίδες* του Αισχύλου και πιο συγκεκριμένα τον ύμνο *δέσμιος* (στ. 321 - 346) ²⁷⁸. Κατά την άποψή του, λοιπόν, στόχος του Χορού στις *Θεσμοφοριάζουσες* είναι να ασκήσει κάποιου είδους «μαγεία», ανάλογη με εκείνη που ασκούν οι Ερινύες στον Ορέστη όταν τον καταδιώκουν για την μητροκτονία που διέπραξε ²⁷⁹.

Είναι πιθανόν, λοιπόν, οι προσεκτικές οδηγίες που δίνει η Κορυφαία στον Χορό να σχετίζονται με την πεποίθηση των γυναικών ότι η περικύκλωση του Μνησιλόχου θα αμβλύνει τις αντιστάσεις του και θα τον καταστήσει ανίκανο να αντισταθεί στην τιμωρία που του ετοιμάζουν οι γυναίκες. Αξίζει να αναφέρουμε ότι η εντολή του Πρύτανη να δέσουν τον Μνησίλοχο (στ. 930) και ο στ. 943 (*ἔχοντα ταῦτ' ἔδοξε τῇ βουλῇ σε δειν*) θυμίζουν έντονα τους δικανικούς καταδέσμους, στους οποίους ο κύριος στόχος είναι να αποδυναμωθεί ο θύτης και να απολέσει την ικανότητα υπεράσπισης του εαυτού του ²⁸⁰. Ίσως, λοιπόν, κατά την άποψή μας, η αναφορά στο *δέσιμος* να έχει και μεταφορική διάσταση εκφράζοντας τις γυναικείες προσδοκίες ότι ο χορός τους θα οδηγήσει τον Μνησίλοχο στον όλεθρο. Ωστόσο, όπως αποδεικνύει η Έξοδος, ο Μνησίλοχος σώζεται με την παρέμβαση του Ευριπίδη και η σωτηρία του εξασφαλίζεται.

Έτσι, η Κορυφαία προτρέπει τις γυναίκες να πιαστούν χέρι - χέρι και να κάνουν γρήγορες κινήσεις με τα πόδια τους. Όπως φαίνεται από τους στ. 947 - 948, τα *Θεσμοφόρια* πιθανότατα περιελάμβαναν χορό και αυτό αποτυπώνεται στη λέξη *νόμος* (στ. 947) διότι εκφράζει μια καθιερωμένη συνήθεια των γυναικών, χωρίς όμως να γνωρίζουμε περισσότερες λεπτομέρειες για τον χαρακτήρα αυτού του εν λόγω χορού ²⁸¹. Την εκδήλωση θρησκευτικής πίστης περιγράφει με παρόμοιο τρόπο και η φράση *ὄργια σεμνὰ*, η οποία παραπέμπει στην ιεροτελεστία των *Θεσμοφορίων* και στην τήρηση του τυπικού της γιορτής.

²⁷⁶ Βλ. Budelmann, Power 2015, 280.

²⁷⁷ Το κυκλικό σχήμα το οποίο σχηματίζει ο Χορός ήταν το καθιερωμένο για τους γυναικείους τελετουργικούς χορούς (βλ. Calame 1997, 34 - 37).

²⁷⁸ Βλ. Bierl 2009, 100.

²⁷⁹ Για τον ύμνο *δέσιμος* των *Ευμενίδων* του Αισχύλου και για τη διαπιστωμένη σχέση του με τις πρακτικές της κατάδεσης βλ. Faraone 1985, 150 - 154.

²⁸⁰ Βλ. ενδεικτικά DTA 108. Επίσης, γενικά για τη χρήση λεξιλογίου κατάδεσης στις εγχάρακτες κατάρες βλ. DT 47 · DTA 66 · DTA 107. Γενικά για τις λογοτυπικές φράσεις των καταδέσμων βλ. Faraone 1991, 4 - 10 · Eidinow 2007, 139 - 155.

²⁸¹ Βλ. Habash 1997, 21 · Mossé 2008, 129 · Stehle 2007, 167. Ωστόσο, να τονίσουμε ότι δεν είναι πεπεισμένοι όλοι οι μελετητές για την ύπαρξη χορού στα *Θεσμοφόρια* (βλ. ενδεικτικά Furley, Bremer II 2001, 353). Παράλληλα, όπως εύστοχα σημειώνει ο Bierl, η λέξη *νόμος* παραπέμπει και στα πολιτικά συμφραζόμενα του έργου (βλ. Bierl 2009, 98). 2008, 129 · Stehle 2007, 167. Ωστόσο, να τονίσουμε ότι δεν είναι πεπεισμένοι όλοι οι μελετητές για την ύπαρξη χορού στα *Θεσμοφόρια* (βλ. ενδεικτικά Furley, Bremer II 2001, 353). Παράλληλα, όπως εύστοχα σημειώνει ο Bierl, η λέξη *νόμος* παραπέμπει και στα πολιτικά συμφραζόμενα του έργου (βλ. Bierl 2009, 98).

Μάλιστα, οι στ. 957 - 958 απηχούν την καχυποψία των γυναικών για παραβίαση του άβατου της γιορτής από τους άντρες. Ειδικά, μετά την αποκάλυψη της ταυτότητας του Μνησιλόχου μπορούμε να καταλάβουμε ότι οι γυναίκες είχαν έναν λόγο παραπάνω να είναι πιο προσεκτικές. Συνεπώς, η γρήγορη κυκλική κίνηση των ματιών τους μαρτυρά την ανησυχία τους για ενδεχόμενη εισβολή κι άλλου άνδρα στη γιορτή.

Σε αυτό το σημείο να τονίσουμε ότι ο ποιητής κρατά σκωπτική στάση προς τις τελετουργικές συνήθειες των γυναικών. Όπως αποδεικνύουν οι στ. 949 - 952, η προσευχή και η νηστεία είναι θέματα που σατιρίζει ο ποιητής. Προφανώς για εκείνον η αποχή από το φαγητό τη δεύτερη μέρα των *Θεσμοφορίων* μοιάζει αλλόκοτη με αποτέλεσμα να την παρουσιάζει περισσότερο ως απόρροια φτώχειας παρά ως συνειδητή επιλογή. Ο ποιητής, λοιπόν, προβάλλει την εικόνα του Παύσωνα, ενός ενδεούς ζωγράφου, ο οποίος τρώει πολύ λιτά λόγω της απουσίας οικονομικών πόρων και προσεύχεται, παρόμοια με εκείνη των γυναικών ούτως ώστε να υποβιβάσει την αποτελεσματικότητα των γυναικείων τελετουργικών πρακτικών²⁸². Ο ποιητής πιθανόν έχει στόχο να υπονομεύσει όχι την ίδια τη γιορτή αλλά την αποτελεσματικότητα των μεθόδων που εφάρμοζαν οι γυναίκες προκειμένου να επιτύχουν τη γονιμότητα της γης και των ιδίων. Εξάλλου, σύμφωνα με τον Parker, οι άντρες είχαν στο μυαλό τους τα *Θεσμοφόρια* περισσότερο ως μια αφορμή για να βγουν οι γυναίκες από το σπίτι παρά ως μια ιερή γιορτή κατά την οποία οι τελετουργικές ετοιμασίες βοηθούσαν στην ευφορία του εδάφους και στην τεκνοποίηση των γυναικών²⁸³.

Η εναλλαγή α' και β' προσώπου στους στ. 947 - 958 εξυπηρετεί τους δραματουργικούς σκοπούς του ποιητή. Αναλυτικότερα, το α' πληθυντικό πρόσωπο διευκολύνει τον ποιητή να προβάλλει τον Χορό ως συλλογικό όργανο και με αυτόν τον τρόπο να δημιουργήσει την αίσθηση πραγματικής τελετουργίας²⁸⁴. Η μετάβαση στο β' πρόσωπο συμβαίνει προκειμένου να δοθεί έμφαση στην επιτέλεση των χορευτικών κινήσεων. Έτσι, το οπτικό αποτέλεσμα γίνεται πιο άμεσο και ο Χορός αυξάνει τις πιθανότητες του να εισακουσθεί από τους θεούς. Εξάλλου, είναι γεγονός ότι ο χορός (όπως και η μουσική) προκαλούσε ευχαρίστηση στους θεούς και γι' αυτόν τον λόγο το χορευτικό σχήμα έπρεπε να σχηματισθεί με μεγάλη προσοχή στη λεπτομέρεια²⁸⁵.

Ο κύριος ύμνος προς τους θεούς αρχίζει στον στ. 959, όπου η Κορυφαία ζητά από τις γυναίκες να προσευχηθούν στο Ολύμπιο γένος. Η γενική επίκληση στους θεούς του Ολύμπου δεν προΐδεάζει για το αίτημα των γυναικών παρά μόνο δίνει την εντύπωση στους θεατές ότι η κατάσταση είναι κρίσιμη και απαιτεί την θεϊκή συνδρομή. Η συνέχεια είναι η αλήθεια ότι ξαφνιάζει δεδομένου ότι βλέπουμε τις γυναίκες να ομολογούν ότι δεν πρόκειται να κακολογήσουν τους

²⁸² Βλ. Sommerstein 1994, 218 · Austin, Olson 2004, 298 - 299.

²⁸³ Βλ. Parker 2005, 276.

²⁸⁴ Βλ. Kaimio 1970, 127.

²⁸⁵ Για παρόμοιες περιπτώσεις επιτέλεσης των χορευτικών κινήσεων στον Αριστοφάνη βλ. Αριστοφάνης, *Λυσιστράτη*, 302 - 303 · 320 - 321 · *Εκκλησιάζουσες*, 293 - 295 · 478 - 483. Για το ίδιο θέμα βλ. επίσης Bierl 2009, 98 - 99.

άντρες μέσα στον ναό των *Θεσμοφορίων* (στ. 963 - 968). Φυσικά, αυτό έρχεται σε αντίθεση με την πρότερη στάση τους, κατά την οποία στόχος τους ήταν η εξόντωση του Ευριπίδη (πρωτίστως) και κατόπιν του Μνησιλόχου.

Για να απαντήσουμε στο ερώτημα πού οφείλεται η μεταστροφή του Χορού απέναντι στον Ευριπίδη, αρκεί να λάβουμε υπ' όψιν μας τους θεούς που επικαλούνται οι γυναίκες στην παρούσα προσευχή (Απόλλωνας, Άρτεμη, Νύμφες, Πάνας, Ερμής) και οι οποίοι συνδέονται όλοι με τον Χορό και με το πολιτικό σκηνικό του 411 π.Χ. Είναι εύλογο, λοιπόν, ότι εφόσον οι παραπάνω θεότητες αρέσκονται στον χορό και στη μουσική, οι γυναίκες οφείλουν να δώσουν έμφαση στη σωστή εκτέλεση των χορευτικών κινήσεών τους και όχι στην εξύβριση των αντρών. Ουσιαστικά, το χορευτικό δρώμενο συνιστά το πειστήριο μέσο με σκοπό οι θεοί να ευφρανθούν και να συμμετάσχουν στο ευχάριστο κλίμα της γιορτής.

Στην πραγματικότητα, η δήλωση του Χορού ότι θα σταματήσει να κακολογεί τους άντρες έρχεται σε συμφωνία με την επικείμενη συμφιλίωση του Ευριπίδη με τις γυναίκες, η οποία όπως φαίνεται, έχει ήδη δρομολογηθεί και θα πραγματοποιηθεί στους στ. 1170 - 1171. Έτσι, αντιλαμβανόμαστε ότι η παρούσα προσευχή ενέχει πιο βαθιά στόχευση, η οποία θα πρέπει να αναζητηθεί σε συνάρτηση με το πολιτικό περιβάλλον του 411 π.Χ. Είναι χαρακτηριστικό ότι η προσευχή των στ. 947 - 1000 έχει χαρακτηριστεί ως δεύτερη παράβαση για το έργο, εννοώντας ότι σε αυτή περιλαμβάνονται η *ωδή* και η *αντωδή*, ενώ απουσιάζουν το *επίρρημα* και το *αντεπίρρημα* ²⁸⁶. Επομένως, και υπό αυτή τη λογική είναι εύλογο να εικάσουμε ότι ο τόνος της προσευχής συνδέεται περισσότερο με την πολιτική κατάσταση της εποχής παρά με τα γεγονότα του έργου.

Παράλληλα, είναι αξιοπρόσεκτη η επανάληψη της εντολής που δίνει η Κορυφαία για σχηματισμό κυκλικού χορού. Μολονότι, η οδηγία της Κορυφαίας για παράταξη των υπολοίπων μελών σε κύκλο προηγήθηκε λίγους στίχους νωρίτερα (στ. 954), βλέπουμε ότι εδώ επανέρχεται. Όπως επισημαίνουν οι Furley & Bremer και οι Austin & Olson, η Κορυφαία διατάζει τις γυναίκες να κάνουν ένα βήμα μπροστά και στη συνέχεια να αλλάξουν τον βηματισμό τους ²⁸⁷. Ωστόσο, σύμφωνα με την πιο πρόσφατη μελέτη του Bierl, η Κορυφαία δεν ζητά από τις γυναίκες να αλλάξουν τον ρυθμό τους· αντιθέτως τις προτρέπει να διατηρήσουν τον κυκλικό σχηματισμό τους όσο προσεύχονται στους θεούς (*κύκλιος χορός*) ²⁸⁸. Πρόκειται για μία καινοτομία του Αριστοφάνη, την οποία όπως φαίνεται επιθυμεί να προβάλει για δύο κύριους λόγους. Κατά την άποψή μας, το παραπάνω θα μπορούσε να αποτελεί δείγμα ανταγωνιστικής ποιητικής. Δεδομένου, ότι απουσιάζουν οι *ανάπαιστοι* από την πρώτη παράβαση, ο ποιητής βρίσκει τώρα την ευκαιρία να

²⁸⁶ Βλ. Παππάς 2022, 265.

²⁸⁷ Βλ. Furley, Bremer II 2001, 355· Austin, Olson 2004, 302.

²⁸⁸ Βέβαια, αξίζει να τονίσουμε ότι, όπως επισημαίνει και ο Bierl, δεν είναι εύκολο να ανασυστήσουμε πλήρως τις κινήσεις του Χορού μέσα από τις κειμενικές ενδείξεις. Ουσιαστικά, ο τύπος του χορευτικού σχηματισμού αποτελεί ένα αίνιγμα, για τη λύση του οποίου μόνο εικασίες μπορούμε να κάνουμε (βλ. Bierl 2009, 102 - 106).

εξάρει τη δραματική ευφυΐα του και συνάμα να ζητήσει το πρώτο βραβείο από τους θεατές. Παράλληλα, όμως, θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε αντιστοιχίες αυτής της ιδιότυπης επανάληψης με ένα απόσπασμα ιθυφαλλικού άσματος²⁸⁹, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Bierl²⁹⁰. Οι ομοιότητες αυτές αφορούν, κυρίως, στην «μαγική» έλξη που ασκεί ο Χορός στον Διόνυσο και στις δύο περιπτώσεις με αποτέλεσμα να καθίσταται δικαιολογημένη η έμφαση στις κινήσεις των χορευτών²⁹¹.

Το γεγονός ότι το κέντρο βάρους της παρούσας προσευχής πέφτει στον Διόνυσο, τον θεό των *Μεγάλων Διονυσίων* αποδεικνύεται εάν εξετάσουμε λεπτομερώς το απόσπασμα από τον στ. 969 έως τον στ. 1000. Για να καταλήξουμε σε έγκυρα συμπεράσματα θα εφαρμόσουμε τα υφολογικά κριτήρια των προσευχών. Πρώτα πρώτα, είναι αξιοσημείωτο ότι όλοι οι θεοί της προσευχής προσφωνούνται σε *Er - Stil* με μόνη εξαίρεση τον Διόνυσο, στον οποίο αφιερώνεται ένας ολόκληρος ύμνος σε *Du - Stil*. Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, χωρίς ιδιαίτερη δυσκολία ότι στόχος τους ποιητή είναι να υμνήσει την αξία του χορού μαζί με τους κυρίαρχους θεούς που τον εκπροσωπούν. Απώτερος στόχος του, όπως φαίνεται από τους στ. 986 - 1000, είναι να τιμήσει τον πρωταγωνιστή θεό των *Μεγάλων Διονυσίων*.

Πριν, όμως, αναλύσουμε τους λόγους για τους οποίους ο ποιητής αποφασίζει να δώσει διονυσιακή τροπή στο έργο του, αξίζει να μελετήσουμε τους υπόλοιπους θεούς της προσευχής. Λίγο - πολύ οι θεοί που αναφέρονται στο τρίτο στάσιμο έχουν αναφερθεί ξανά στο πλαίσιο της συνέλευσης των γυναικών στην Πνύκα (στ. 280 - 371). Ο πρώτος θεός που κατονομάζεται είναι ο Απόλλωνας, στον οποίο αποδίδεται ο χαρακτηρισμός *εὐλύρας*. Πρόκειται για ένα σπάνιο επίθετο της λυρικής ποίησης, το οποίο απαντά μόνο στην Σαπφώ, στον Βακχυλίδη και στο τρίτο στάσιμο της *Άλκηστης* του Ευριπίδη και συνδέει τον θεό με τη μουσική²⁹². Δεν πρέπει να ξεχνάμε, επίσης, ότι στον *Ομηρικό Ύμνο* προς τιμήν του Απόλλωνα ο ίδιος θεός είναι αρχηγός στον θεϊκό *θίασο*²⁹³. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι η παρούσα προσευχή είναι γραμμένη σε υψηλό ύφος, στοιχείο που την κάνει να μοιάζει πολύ με ύμνους της λυρικής ποίησης.

Η παραπάνω διαπίστωση επιβεβαιώνεται και από την προσφώνηση *ἐκάεργε*²⁹⁴, η οποία ταυτόχρονα μαρτυρά την πολεμική φύση του θεού²⁹⁵. Σύμφωνα με τους Sommerstein και Furley & Bremer, το συγκεκριμένο επίθετο ενδέχεται να αναφέρεται στην Άρτεμη, η οποία προσφωνήθηκε λίγο πιο πριν με τις πολεμικές ιδιότητές της (στ. 971 -972: ...τὴν τοξοφόρον / Ἄρτεμιν ἄνασσαν

²⁸⁹ Βλ. *PMG* fr. 851.

²⁹⁰ Για αναλυτική προσέγγιση των ομοιοτήτων που ανακύπτουν από τη μελέτη των δύο αποσπασμάτων βλ. Bierl 2009, 296 - 309.

²⁹¹ Βλ. Bierl 2009, 297.

²⁹² Βλ. Σαπφώ, 44.33 · Βακχυλίδης, fr. 20B50 · Ευριπίδης, *Άλκηστη*, 570.

²⁹³ Βλ. *Ομηρικός Ύμνος*, 3.186.

²⁹⁴ *LSJ* s.v. *ἐκάεργος*: αυτός που ενεργεί από μακριά (λέγεται για τον Απόλλωνα), αυτός που τοξεύει από μακριά, εξακοντίζει από μακριά.

²⁹⁵ Βλ. Austin, Olson 2004, 303.

ἀγνήν) · συνεπώς υπό αυτή την οπτική θα ταίριαζε μια παρόμοια επίκληση ²⁹⁶. Σε όποιον θεό πάντως και να αναφέρεται το επίθετο (στον Απόλλωνα ή στην Άρτεμη) το μόνο βέβαιο είναι ότι το αίτημα αφορά είτε στη νίκη του Χορού στους δραματικούς αγώνες είτε στη νίκη στον Πελοποννησιακό πόλεμο (στ. 973) ²⁹⁷. Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να σημειώσουμε ότι το ρήμα *ᾠπαζε*, το οποίο χρησιμοποιούν τα μέλη του Χορού προσδίδει μια πιο λυρική χροιά στην προσευχή και κατά συνέπεια προκαλεί μεγαλύτερη ευχαρίστηση στον θεό ²⁹⁸. Όσον αφορά στην Άρτεμη, πιστεύουμε ότι η προσφώνησή της ως *ἀγνή* ενδεχομένως παραπέμπει στην αγνότητα των γυναικών, η οποία είχε επέλθει κατόπιν της αποχής τους από τη σεξουαλική δραστηριότητα πριν από τη συμμετοχή τους στα *Θεσμοφόρια* ²⁹⁹.

Τέλος, στον στ. 973 ο Χορός απευθύνει επίκληση στην Ήρα *Τελεία*, η οποία είναι η θεά του γάμου και ονομάζεται έτσι επειδή, σύμφωνα με την αρχαία ελληνική σκέψη, ο γάμος είναι ο σκοπός της ζωής του ανθρώπου ³⁰⁰. Μάλιστα, αξίζει να επισημάνουμε ότι, σύμφωνα με τις περιγραφές του Πausανία, η Ήρα έχει δύο αγάλματα και δύο επίθετα προς τιμήν της στον ναό της στις Πλαταιές (*Τελεία*, *Νυμφευομένη*) ³⁰¹. Γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό ότι οι παντρεμένες γυναίκες των *Θεσμοφορίων* έχουν κάθε λόγο να επικαλούνται την Ήρα με αυτή την ιδιότητά της - στοιχείο που φαίνεται και στη διατύπωσή τους (στ. 974: *ὥσπερ εἰκός*) - μια και στόχος της γιορτής είναι η γονιμότητα και η εξασφάλιση ενός ειρηνικού ἔγγαμου βίου ³⁰². Ταυτόχρονα, ο Αριστοφάνης φροντίζει να προσφέρει στον θεατή τη σύνδεση της θεάς με τον χορό και υπ' αυτή την έννοια να μείνει πιστός στο θέμα αυτής της άτυπης «Δεύτερης Παράβασης». Πιο αναλυτικά, όπως πληροφορούμαστε, από τον στ. 975 η Ήρα χαίρεται με τον χορό, στοιχείο που τη συνδέει με το γενικότερο κλίμα της προσευχής. Ειδικότερα, όπως ορθά τονίζει ο Bierl, η αναφορά στην απόλαυση που βιώνει η Ήρα από τον χορό εντοπίζεται στο «εδώ και τώρα» της παράστασης ³⁰³.

Στους στ. 977 - 982 οι γυναίκες επικαλούνται τον Ερμή, τον Πάνα και τις Νύμφες. Αξιοπρόσεκτο είναι το επίθετο *νόμιος* που συνοδεύει τον Ερμή και αναφέρεται στη σχέση του θεού με την αγροτική ζωή, όπως την πληροφορούμαστε από τον *Ομηρικό Ύμνο στον Ερμή*. Παράλληλα,

²⁹⁶ Για τη χρήση του εν λόγω επιθέτου ως προσδιοριστικού της Άρτεμης βλ. Καλλίμαχος, 4.292 · Σοφοκλής, fr. 401 (Radt). Για περισσότερα βλ. Sommerstein 1994, 219 · Furley, Bremer II 2001, 355.

²⁹⁷ Βλ. Sommerstein 1994, 219 · Austin, Olson 2004, 303.

²⁹⁸ Το λυρικό λεξιλόγιο που απαντά στο σύνολο της παρούσας προσευχής θεμελιώνει την *χάριν* ανάμεσα στους θεούς και στους χορευτές. Όπως εύστοχα τονίζει ο Furley, στόχος των προσευχόμενων είναι η χρήση αποτελεσματικού λόγου (βλ. Furley 1995, 30).

²⁹⁹ Να σημειώσουμε ότι η Habash θεωρεί ταιριαστή την εν λόγω προσφώνηση επειδή λαμβάνει ως δεδομένη τη συμμετοχή νεαρών παρθένων στα *Θεσμοφόρια* (βλ. Habash 1998, 34). Ωστόσο, αυτή η άποψη δεν είναι αποδεκτή από όλους τους μελετητές (πβ. ενδεικτικά, Tzanetou 2002, 334).

³⁰⁰ Βλ. Burkert ² 2015, 286.

³⁰¹ Βλ. Πausανίας, 9.2.7.

³⁰² Όπως εύστοχα επισημαίνει η Συνοδινού, η μετοχή *εἰκός* στην παρούσα περίπτωση φέρει δεοντολογική λειτουργία και όταν απαντά στην θρησκεία αναφέρεται σε λατρευτικά ἔθιμα. Ανάλογη είναι η χρήση της φράσης στους στ. 1143 - 1144 (βλ. Συνοδινού 1981, 177).

³⁰³ Βλ. Bierl 2009, 110 - 111.

ο ίδιος ύμνος είναι σημαντικός διότι καθιερώνει τον θεό ως ευρετή της λύρας και με αυτόν τον τρόπο τον συνδέει με τη μουσική. Μάλιστα, εάν αναλογιστούμε την ευρεία απήχηση των *Ομηρικών Ύμνων* μπορούμε να αντιληφθούμε ότι ο χαρακτηρισμός *νόμιος*, μολονότι δεν χρησιμοποιείται αλλού για τον Ερμή σε ολόκληρο το αρχαίο ελληνικό corpus³⁰⁴, θα πρέπει να κατέστη εύλογος και προφανής για τους θεατές. Η σύνδεση με την βουκολική ζωή και το ευρύτερο περιεχόμενο της αριστοφανικής προσευχής φανταζόμαστε ότι θα βοήθησαν τους θεατές να προσλάβουν τις θρησκευτικές - πολιτικές προεκτάσεις του χωρίου³⁰⁵.

Το ενδιαφέρον σε αυτή την περίπτωση είναι ότι ο Ερμής είναι ένας θεός, τον οποίο συναντήσαμε και στην προσευχή της Κρίτυλλας (στ. 300). Ωστόσο, εκεί δεν συνοδεύεται από κανένα επίθετο διότι, πιθανότατα, συνδεόταν με την βοήθεια που παρείχε στην Περσεφόνη προκειμένου να την φέρει πίσω από τον Κάτω Κόσμο. Αυτό σημαίνει ότι τότε η Κρίτυλλα δεν επικαλέσθη τον Ερμή με συγκεκριμένη ιδιότητα, όπως στην παρούσα περίπτωση· αντιθέτως, η παρουσία του αφορούσε περισσότερο στην ανάμνηση του μύθου της θεάς. Όμως, στον στ. 977 η επίκληση του Ερμή, του Πάνα και των Χαρίτων, όπως εύστοχα σχολιάζει ο Sommerstein, πιθανότατα δηλώνει την νοσταλγία των Αθηναίων για την αγροτική τους ύπαιθρο πριν από την Σπαρτιατική κατάληψη της Δεκέλειας το 413 π.Χ.³⁰⁶. Παράλληλα, η επίκληση στον Πάνα και στις Νύμφες μοιάζει εύλογη, αφού η σχέση τους με τον χορό είναι άμεση και προφανής³⁰⁷.

Στη συνέχεια, οι γυναίκες ζητούν από αυτούς τους θεούς να γελάσουν και να μοιραστούν την ίδια χαρά με εκείνη που έχουν και οι χορευτές (στ. 980 - 981). Η Κορυφαία, λοιπόν, προτρέπει τις γυναίκες να συμμετάσχουν πρόθυμα (στ. 981: *προθύμως*) στον διπλό χορό (στ. 982: *διπλῆν χάριν χορείας*). Όπως παρατηρούμε από τη διατύπωση της Κορυφαίας, στόχος είναι και πάλι η οικοδόμηση ανταποδοτικής σχέσης ανάμεσα στα μέλη του Χορού και στους θεούς. Αφενός οι προσευχόμενες καλούνται να εκτελέσουν με χαρά τις σωστές χορευτικές κινήσεις και αφετέρου οι θεοί «οφείλουν» να ανταποκριθούν στο δώρο των γυναικών. Η αναφορά στον *διπλό χορό* σε συνδυασμό με τη *χάριν* (στ. 982) συνιστούν δύο λέξεις - κλειδιά, οι οποίες κατευθύνουν τους θεατές στο διττό επίπεδο λειτουργίας του δραματικού Χορού. Η συμμετοχή στη γιορτή δεν προσφέρει ικανοποίηση μόνο στις συμμετέχουσες αλλά και στους θεούς, οι οποίοι παρακολουθώντας επί σκηνής την ανωτέρω προσομοίωση τελετουργίας, καλούνται να εμφανιστούν

³⁰⁴ Βλ. Austin, Olson 2004, 304.

³⁰⁵ Μάλιστα, η χρήση του ρήματος *ἄντομαι*, το οποίο δεν απαντά πουθενά αλλού στην κωμωδία πέραν των *Θεσμοφοριαζουσών*, οδηγεί σε έξαρση του λυρικού ύφους και δημιουργεί την αίσθηση πραγματικής τελετουργίας, παισιωμένης από την επίκληση των «κατάλληλων» με την περίπτωση θεών. Συνήθως το ρήμα αυτό απαντά στην τραγωδία και στη λυρική ποίηση (βλ. ενδεικτικά, Σοφοκλής, *Οιδίπους επί Κολωνώ*, 243· Ευριπίδης, *Μήδεια*, 709· *Ανδρομέδα*, 921· *Ικέτιδες*, 278· Πίνδαρος, *Πυθιόνικοι*, 2.71). Για περισσότερα βλ. Austin, Olson 2004, 304· Willi² 2006, 24.

³⁰⁶ Βλ. Sommerstein 1994, 220. Για περισσότερα αναφορικά με την κατάληψη της Δεκέλειας από τους Σπαρτιάτες το 413 π.Χ. βλ. Mossé, Schnapp - Gourbeillon¹⁵ 2015, 289 - 290.

³⁰⁷ Βλ. Habash 1997, 34. Ειδικά για τη σχέση του Πάνα με τον χορό βλ. *Ομηρικός Ύμνος στον Πάνα*· fr. 99 (SM)· fr. 887 (PMG)· Furley, Bremer II 2001, 356.

και να βοηθήσουν τις γυναίκες. Σημαντική παράμετρος για την ανταπόκρισή τους αποτελεί ο αδιάκοπος χορός και η συνεχιζόμενη νηστεία, όπως ορίζει το έθιμο (στ. 983 - 984).

Σε αυτό το σημείο, αξίζει να επισημάνουμε ότι ο Χορός στον στ. 985 φτάνει σε μια αυτοαναφορική κλιμάκωση λόγω της συγκέντρωσης πολλών όρων, οι οποίοι αναφέρονται στην εκτέλεση των κινήσεων που ακολουθούν οι γυναίκες (*ἀλλ' εἶα πάλλ' ἀνάστρεφ' εὐρύθμῳ ποδί, / τόρευε πᾶσαν ῥῶδην*). Το οπτικό - ακουστικό αποτέλεσμα μπορούμε να φανταστούμε ότι θα ήταν αρκετά έντονο και ζωνρό, κατάλληλο δηλαδή για να αναλάβει ως αρχηγός του Χορού ο Διόνυσος στους στ. 986 - 987. Η μουσική επένδυση της προσευχής υποθέτουμε ότι προετοίμασε το έδαφος για την πρόσκληση της επιφάνειας του Διονύσου, του κατ' εξοχήν θεού που στις αρμοδιότητές του εντάσσεται η χορευτική δραστηριότητα και η ευφρόσυνη ατμόσφαιρα. Η προσφώνηση *δέσποτα* (στ. 988) υποδηλώνει ακριβώς τις παραπάνω ιδιότητες του θεού ενώ η προστακτική *ἤγοῦ* σε *Du - Stil* (στ. 986) κάνει φανερή την άμεση ανάγκη για εμφάνιση του θεού. Μάλιστα, σύμφωνα με τις εκτιμήσεις των Furley & Bremer είναι πιθανόν κάπου εδώ να αλλάζει ο ρυθμός του χορού, χωρίς αυτό να συνεπάγεται κατ' ανάγκη τη διάλυση της κυκλικής σύνθεσης³⁰⁸.

Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι το αίτημα της προσευχής είναι η επιφάνεια του Διονύσου χωρίς όμως οι γυναίκες να δίνουν σαφή εξήγηση για τους λόγους που τον επικαλούνται. Εάν, όμως, λάβουμε κατά νου την άποψη του Otto ότι ο Διόνυσος είναι ο θεός της επιφάνειας και ότι η εμφάνισή του δεν σχετίζεται με τυχαία ιστορικά περιστατικά, θα μπορούσαμε εύκολα να υποψιαστούμε ότι και στην παρούσα περίπτωση συντρέχουν σημαντικοί λόγοι για την επίκληση του θεού³⁰⁹. Η απειλή των ολιγαρχικών και ο κίνδυνος συρρίκνωσης των γιορτών της πόλης ως απόρροια της παραπάνω συνθήκης, μοιάζει πιθανή αιτία για ένα τέτοιο αίτημα. Η κραυγή αγωνίας του ποιητή αντανάκλαται στη διονυσιακή στροφή της προσευχής. Ο Διόνυσος, ο θεός του κρασιού, της ευωχίας και των Μεγάλων Διονυσίων φαίνεται να λειτουργεί αντιστικτικά με το κυρίαρχο κλίμα καχυποψίας του 411 π.Χ. Μάλιστα, η αναφορά στον κισσό, ενός από τα ιερά φυτά του θεού³¹⁰ φαίνεται να ενέχει και πολιτικές συνδηλώσεις αφού στεφάνι κισσού συνήθιζαν να φορούν οι αριστοκράτες στα συμπόσια του 5^{ου} αι. π.Χ.³¹¹.

Στους στ. 989 - 990 ο Αριστοφάνης συνοψίζει το επιχείρημα της προσευχής, το οποίο έχει υπονοήσει λίγους στ. νωρίτερα. Ο Χορός προτίθεται να άδει έναν κόμο προς τιμήν του Διονύσου με σκοπό να τέρψει τον θεό και να εγείρει την ευνοϊκή διάθεσή του. Αξιοσημείωτη είναι η χρήση α' ενικού προσώπου (σε αντίθεση με το α' πληθυντικό πρόσωπο του στ. 983). Ο Χορός διατυπώνει την υπόσχεσή του σε α' πρόσωπο και με αυτόν τον τρόπο αποδεικνύει την ενότητά του ως ένα συμπαγές σώμα της *πόλεως* που στοχεύει στην εκπλήρωση ενός συλλογικού αιτήματος. Ο υψηλός

³⁰⁸ Βλ. Furley, Bremer II 2001, 357.

³⁰⁹ Βλ. Otto 1991, 79 - 89.

³¹⁰ Βλ. Sommerstein 1994, 220.

³¹¹ Βλ. Topper 2012, 51 - 130.

σχεδιασμός του άσματος που θα ακολουθήσει φαίνεται στους στ. 989 - 990 (...*κόμοις φιλοχόροισι...*), όπου οι γυναίκες προσδιορίζουν ότι το περιεχόμενο του τραγουδιού τους είναι κατάλληλα επιλεγμένο, έτσι ώστε να ταιριάζει με τη *φιλόχορη* φύση του Διονύσου. Πρόκειται για άλλη μια πτυχή που προκαλεί την αίσθηση τελετουργίας, αφού η σχολαστική φροντίδα των προσευχών και των ύμνων συγκαταλέγεται παραδοσιακά στις υποχρεώσεις κάθε πιστού της αρχαιότητας. Εξάλλου, το σχήμα του επιχειρήματος που αξιοποιεί ο ποιητής στην εν λόγω περίπτωση (*do ut des*) μαρτυρά ότι οι γυναίκες συνέθεσαν τον ύμνο - προσευχή για να λάβουν ανταμοιβή από τον θεό.

Οι στ. 990 - 1000 αποτελούν τον ύμνο των γυναικών στον Διόνυσο. Παρατηρούμε ότι οι γυναίκες προσφωνούν τον θεό σε *Du - Stil*, σε αντίθεση με τους στ. 987 - 989, όπου είχαμε *Er - Stil*. Πλέον, η επίκληση είναι άμεση και σχετίζεται με το διονυσιακό κλίμα της κωμωδίας. Το τελευταίο φαίνεται έντονα από τη σύνδεση του θεού με τον χορό. Οι γυναίκες τον επικαλούνται με την ιδιότητα του προστάτη του χορού και γι' αυτό κάνουν ειδική μνεία στη συμπάθεια του Διονύσου προς τους χορούς και τους ύμνους των Νυμφών (στ. 990 - 994). Μάλιστα, σε αυτό το σημείο εντοπίζουμε μια αξιόλογη οπτική - ακουστική εικόνα αφού παρουσιάζεται και ο ίδιος ο Διόνυσος να συμμετέχει στον χορό των Νυμφών. Η ιδιαίτερη σχέση του θεού με τον χορό και τα τραγούδια αποτυπώνεται και στις πολύ εύστοχα επιλεγμένες προσφωνήσεις (*Εΰιε, Βρόμιε*). Ο θεός αποκαλείται *Εΰιος* λόγω των εκστατικών κραυγών που άφηναν οι γυναίκες κατά τη διάρκεια της λατρείας του ³¹². Επιπλέον, ο προσδιορισμός *Βρόμιος* αφορά στη μουσική συνοδεία των διθυράμβων προς τιμήν του Διονύσου, η οποία ομολογουμένως χαρακτηριζόταν από δυνατούς ήχους λύρας και τραγουδιού ³¹³. Μάλιστα, η χρήση της μετοχής *τερπόμενος* (στ. 992) οδηγεί στη συναισθηματική ανταπόκριση όχι μόνο του Διονύσου αλλά και του κοινού, το οποίο καλείται να συμμετάσχει ενεργά στην εορταστική ατμόσφαιρα των *Μεγάλων Διονυσίων* και, φυσικά, να ανταμείψει τον ποιητή με το πρώτο βραβείο.

Η αντιστροφή των στ. 995 - 1000 κινείται σε παρόμοιο πλαίσιο αφού μας δίνει την εικόνα του Διονύσου που χορεύει και γύρω από αυτόν αντηχεί η ηχώ του Κιθαιρώνα. Η περιγραφή του τοπίου σε λυρικό ύφος (*μελάμφυλλα, δάσκια, εΰπέταλος*) και η «μεταφορά» των θεατών στον Κιθαιρώνα μπορούμε να φανταστούμε ότι συνάδει με την πρόθεση του Αριστοφάνη να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση μιας πραγματικής Διονυσιακής γιορτής. Ο λόγος αποκτά τελετουργική βαρύτητα στο παρόν χωρίο και η ενδεδειγμένη περιγραφή του φυσικού τοπίου υποθέτουμε ότι προκαλεί θαυμασμό στους θεατές. Εξάλλου, δεν πρέπει να αγνοήσουμε το γεγονός ότι οι βακχικές τελετές πραγματοποιούνταν στα βουνά, συνεπώς μια τέτοια περιγραφή δεν θα

³¹² Βλ. fr. 361 (*PCG*) · Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, 964 · Ευριπίδης, *Κύκλωπας*, 25 · 192 · *Βάκχες*, 238 · 791 · *Φοίνισσες*, 656 · Fulrey, Bremer II 2001, 358.

³¹³ Βλ. Furley, Bremer II 2001, 358.

φάνταζε αλλόκοτη στο κοινό ³¹⁴.

Η ανάμνηση του τυπικού των τελετών αυτών αφορά, κατά την άποψή μας, στο ιστορικό παρόν του έργου και λιγότερο στο δραματικό. Ο Διόνυσος προβάλλεται ως η απόλυτη φιγούρα της χαρμόσυνης ατμόσφαιρας, χωρίς όμως ο Χορός να διατυπώνει κάποιο σαφές αίτημα προς τον ανωτέρω θεό, έτσι ώστε να δικαιολογείται η παρουσία του τελευταίου. Από την απουσία και μόνο του αιτήματος, διαπιστώνουμε τις πολιτικές προεκτάσεις του ύμνου - προσευχής. Δεν είναι τυχαίο, εξάλλου, ότι ο ποιητής αφιερώνει δέκα ολόκληρους στίχους για την εξύμνηση του Διονύσου, εν αντιθέσει με άλλες θεότητες για τις οποίες κάνει αναφορά σε λίγους μόνο στίχους (π.χ. δύο μόνο στίχοι για την Ήρα: στ. 974 - 975). Η έκταση του ύμνου είναι ένα κριτήριο για την αξιολογική θεώρηση της θέσης που κατέχει στο σύνολο του τρίτου στασίμου και του έργου συνολικά. Το κλίμα τρομοκρατίας του 411 π.Χ. σε πολιτικό επίπεδο δεν μπορεί να μην επηρέασε τον ποιητή στη σύνθεση του εν λόγω λυρικού άσματος. Όπως εύστοχα σημειώνει η Habash, στόχος του Αριστοφάνη είναι να τιμήσει τα *Μεγάλα Διονύσια* και τη δημοκρατία μέσω του επαίνου του Διονύσου ³¹⁵.

Στους στ. 1136 - 1159 ο Χορός αφιερώνει το πρώτο μισό της προσευχής του στην Αθηνά (στ. 1136 - 1147) και το δεύτερο μισό στις δύο Θεσμοφόρους (στ. 1148 - 1159). Ο ποιητής, λοιπόν, κατορθώνει να συνενώσει, για ακόμη μια φορά, το πολιτικό με το θρησκευτικό στοιχείο. Η παρουσία της *φιλοχόρου Παλλάδος* στον στ. 1136 υποδεικνύει την πολιτική χροιά της προσευχής. Η Αθηνά, ο ρόλος της οποίας επισημάνθηκε και στους στ. 318 - 319, καλείται να φανερώσει φιλεύσπλαχνη στάση προς την πόλη των Αθηνών και προς τα δεινά που αυτή βιώνει. Η αναφορά στην προτίμησή της στους χορούς με το σπάνιο επίθετο *φιλόχορος* δημιουργεί προσδοκίες για παροχή βοήθειας στους Αθηναίους. Εσκεμμένα ο Χορός συνδέει την πολιούχο της Αθήνας με το εορταστικό κλίμα των *Μεγάλων Διονυσίων* αφού στόχος του είναι να κερδίσει με το μέρος του τη θεά.

Κατά την άποψή μας, η ισχυρή παρουσία της Αθηνάς θα πρέπει να συσχετισθεί με τις λαϊκές αντιλήψεις για την προστασία που παρέχει στην πόλη της, την Αθήνα. Όπως εύγλωττα διατυπώνει ο Σόλωνας στην ελεγεία του με τίτλο *Ευνομή* ³¹⁶, οι Αθηναίοι πίστευαν ότι η πόλη τους δεν θα καταστραφεί ποτέ επειδή βρίσκεται υπό την αιγίδα της Αθηνάς (στ. 3 - 4). Η μεγαλοψυχία της θεάς είναι ένα στοιχείο στο οποίο εμμένει ο Σόλωνας και το οποίο εξαίρει με μια πολύ όμορφη οπτική εικόνα (στ. 3). Πιο αναλυτικά, η Αθηνά εμφανίζεται να περιβάλλει την Αθήνα με τα ανοιχτά χέρια της θυμίζοντας την εικόνα της μητέρας που αγκαλιάζει τα παιδιά της. Από αυτό διαπιστώνουμε ότι η πεποίθηση του Χορού για την απόλυτη κυριαρχία της Αθηνάς (στ. 1136 - 1141) χρονολογείται

³¹⁴ Για τις οργανιστικές τελετές των γυναικών στα βουνά βλ. ενδεικτικά, Ευριπίδης, *Βάκχες*, 135 - 167 · 660 - 768 · Sommerstein 1994, 221 · Furley, Bremer II 2001, 358 - 359.

³¹⁵ Βλ. Habash 1997, 40.

³¹⁶ Βλ. Σόλων, fr. 4 (West).

ήδη από τον 6^ο αι. π.Χ., τότε που η πόλη διερχόταν πάλι μια από τις κρισιμότερες περιόδους της ³¹⁷.

Η δύναμη της Αθηνάς αποτυπώνεται με ιδιαίτερα επιτυχημένο τρόπο αφού ο Χορός αναφέρεται σε αυτή ως παντοδύναμη που φυλάει τα κλειδιά της πόλης (στ. 1140 - 1141: *καὶ κράτος φανερόν μόνη / κληδοῦχος τε καλεῖται*). Το επίθετο *μόνη* τονίζει την ισχύ της θεάς και αποτελεί και αυτό μια από τις λεξιλογικές επιλογές που σκοπό έχει να εξασφαλίσει την επιτυχία της προσευχής του Χορού ³¹⁸. Σαφώς πρόκειται για μια μεταφορά από τη θρησκευτική ζωή της πόλης, ανάλογη με εκείνη των στ. 975 - 976, διότι οι ιέρειες αναλάμβαναν την υποχρέωση της φύλαξης των κλειδιών του ναού ³¹⁹. Έτσι, ο Αριστοφάνης επιτυγχάνει να συγκινήσει, για άλλη μια φορά, τους θεατές και να τους μεταλαμπαδεύσει τη συναισθηματική φόρτιση που επικρατεί επί σκηνής. Η αναφορά στην αγνότητα της Αθηνάς (στ. 1138: *παρθένον ἄζυγα κούρην*) ίσως θα πρέπει να συνδεθεί με την παρθενία των γυναικών του Χορού. Όπως εύστοχα εξηγεί ο Anderson, η έμφαση σε αυτή της την ιδιότητα συνάδει με το πλαίσιο των *Θεσμοφορίων*, το οποίο έχει παραβιασθεί από τον Ευριπίδη ³²⁰. Επιπλέον, το επίθετο *παρθένος* φέρνει στο μυαλό των θεατών το άγαλμα της Αθηνάς *Παρθένου* στην Ακρόπολη, το οποίο αποτελούσε ισχυρό σύμβολο της δημοκρατίας ³²¹. Για τους Αθηναίους το άγαλμα αυτό, σε συνδυασμό με τον ναό μέσα στον οποίο έστεκε, αντανakλούσε την μεταβολή της Αθήνας σε μπεριαλιστική δύναμη και συμβόλιζε τον πλούτο και τα υλικά αγαθά που παρείχε η θεά στους πολίτες της ³²².

Τα αιτήματα της προσευχής στην Αθηνά εντοπίζονται στους στ. 1143 - 1144 και 1146 - 1147. Ο ποιητής καλεί την Αθηνά «που μισεί τους τυράννους» να παρουσιαστεί ενώπιον του Χορού και να φέρει την ειρήνη. Η πρόταξη του αντικειμένου (*ὦ τυράννους / στυγοῦσ'*) εξαίρει τον αποδέκτη του μίσους ενώ παράλληλα η επιλογή του ρήματος *στυγέω* ³²³ κάνει αισθητό το μέγεθος της απέχθειας που αισθάνεται η θεά προς το τυραννικό καθεστώς. Είναι αξιοσημείωτο ότι το αίτημα αρθρώνεται σε *Du - Stil* και εκφέρεται με προστακτική (στ. 1143: *φάνηθ'*), πράγμα που σημαίνει ότι ο Χορός απευθύνεται άμεσα στη θεά προκειμένου να της υπενθυμίσει το καθήκον της (στ. 1144:

³¹⁷ Προκειμένου οι Αθηναίοι να αντιμετωπίσουν τον κίνδυνο της εμφύλιας διαμάχης ή την επιβολή τυραννίδας εξέλεξαν τον Σόλωνα αισυμνήτη. Για τις μεταρρυθμίσεις του τελευταίου με παράλληλη συζήτηση των αρχαίων πηγών βλ. Παπαχρυσοστόμου 2014, 109 - 138.

³¹⁸ Είναι αλήθεια ότι ο ποιητής χρησιμοποιεί αρκετές φορές τύπους του επιθέτου *μόνος - η - ον* καθώς επίσης και άλλα παρόμοια επίθετα για να ασφαλίσει τη θεϊκή εύνοια (βλ. ενδεικτικά Αριστοφάνης, *Σφήκες*, 392 · *Ειρήνη*, 589 - 590 · *Όρνιθες*, 1546). Για περισσότερα βλ. Furley, Bremer II 2001, 361 · Austin, Olson 2004, 334.

³¹⁹ Την πληροφορία ότι οι ιέρειες φύλασσαν τα κλειδιά του ναού την αντλούμε από τον Αριστοτέλη (βλ. Αριστοτέλης, *Αθηναίων Πολιτεία*, 44).

³²⁰ Βλ. Anderson 1995, 64.

³²¹ Βλ. Anderson 1995, 64 - 65.

³²² Βλ. Anderson 1995, 28 (ιδίως υποσημ. 63 · 64) · Austin, Olson 2004, 334.

³²³ *LSJ* s.v. *στυγέω*: **I.** μισώ, απεχθάνομαι, σιχαίνομαι, αηδιάζω, αποστρέφομαι· με ισχυρότερη σημασία από το *μισέω*, (σε Όμηρ., Τραγ)· με απαρ., αποστρέφομαι ή τρομάζω, φοβάμαι να κάνω κάτι (σε Όμηρ. *Ιλιάδα*, Σοφ.) — Παθ., είμαι αντικείμενο αποστροφής, αηδίας (σε Αισχύλ.)· *τί δ' ἐστὶ πρὸς γ' ἐμοῦ στυγούμενον;* τί το αποτρόπαιο, φρικαλέο έχω κάνει; (σε Σοφοκλή) **II.** σε αόρ. α', καθιστώ κάποιον ή κάτι μισητό (σε Όμηρ. *Οδύσσεια*).

ὥσπερ εἰκόσ) ³²⁴. Η πολιτική χροιά του χωρίου κλιμακώνεται, ειδικά εάν λάβουμε υπ' ὄψιν μας τον αμέσως επόμενο στίχο (στ. 1145: *Δῆμος τοι σε καλεῖ γυναικῶν*). Ουσιαστικά σε αυτόν τον στίχο οι γυναίκες αυτοπροσδιορίζονται ως πολίτες της Αθήνας έχοντας πλέον απολέσει πλήρως το δραματικό προσωπείο τους. Το ουσιαστικό *δῆμος* (στ. 1145) είναι συνυφασμένο με την πολιτική δραστηριότητα των αντρών και γι' αυτό, το συμπλήρωμα σε γενική (*γυναικῶν*) προκαλεί έντονο κωμικό αποτέλεσμα.

Η «πολιτική» διάσταση των γυναικῶν αποδεικνύεται ακόμη πιο ἐκδηλα στους στ. 1160 - 1163, όπου ο Ευριπίδης ζητά συνθηκολόγηση από τις γυναίκες σαν να απευθύνεται σε πολεμικούς αντιπάλους. Η φράση που χρησιμοποιεί στον στ. 1161 (*σπονδὰς ποιήσασθαι πρὸς ἐμέ*) ανήκει στη ρητορική του πολέμου και έτσι ο ποιητής αναμειγνύει σκόπιμα τις γυναίκες με την εξουσία της Εκκλησίας του Δήμου δίνοντας ἔμφαση στη διπλή, δραματική - πολιτική τους υπόσταση. Υπ' αυτό το πρίσμα, το αίτημα του Χορού διατυπώνεται με την απαιτούμενη συγκάλυψη εστιάζοντας σε ένα πρώτο (και πιο επιφανειακό) επίπεδο στη συμφιλίωση του Ευριπίδη με τις γυναίκες και σε ένα δεύτερο επίπεδο στην αποπομπή της απειλής των τυράννων.

Από μετρικής άποψης εντύπωση προκαλεί η προσφώνηση της Αθηνάς σε βακχικό τετράμετρο στους στ. 1143 - 1144. Ὅπως σημειώνει ο Dover, το εν λόγω μέτρο συνηθίζεται στην τραγωδία και στην παρατραγωδία της κωμωδίας ³²⁵. Ὡστόσο, ἐδώ η επιλογή του μέτρου θα πρέπει να εκληφθεί ως ευχή του Χορού ότι το δημοκρατικό πολίτευμα δεν θα καταλυθεί και συνεπώς εμπεριέχει ὅλη τη συναισθηματική αναστάτωση των γυναικῶν ³²⁶.

Στους στ. 1146 - 1147 ο Χορός ζητά από τη θεά να φέρει μαζί της την *φιλέορτο* ειρήνη. Το αντικείμενο του ρήματος σε ενικό αριθμό (στ. 1146: *μοι*) φανερώνει ότι ο Χορός αντιμετωπίζει τον εαυτό του σαν ένα ενιαίο σώμα. Με αυτόν τον τρόπο αποδεικνύεται η ενότητα και η συσπείρωση των μελών του Χορού και δημιουργείται κλίμα ευλάβειας. Ὅπως επισημαίνει ο Sommerstein, η εκδήλωση του θρησκευτικού αισθήματος πραγματοποιούνταν σε καθεστώς περισσότερης ελευθερίας όταν επικρατούσε ειρήνη ³²⁷. Ἐτσι, στα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου τα *Μεγάλα Διονύσια* περιορίστηκαν σε ἑκταση και τα *Ελευσίνια Μυστήρια* διεξάγονταν διά θαλάσσης λόγω της κατάληψης της Δεκέλειας από τους Σπαρτιάτες το 413 π.Χ. ³²⁸.

Η ακατάλυτη σύνδεση της ειρήνης με τις γιορτές σκιαγραφείται με κωμικό τρόπο και στους *Αχαρνείς* (στ. 247 κ.ε.), όπου ο Δικαίολης αφού συνάπτει ιδιωτική ειρήνη με την Σπάρτη δηλώνει ότι θα γιορτάσει τα *Κατ' Αγρούς Διονύσια*. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι η σκηνή αυτή θα προκάλεσε έντονο γέλιο στους θεατές, ὡστόσο ὅπως εὐγλωττα δηλώνει ο Parke, η εικόνα της

³²⁴ Για τη χρήση του *εἰκόσ* στον παρόντα στ. βλ. Συνοδινού 1981, 177 - 178.

³²⁵ Βλ. Dover ¹⁰ 2018, 241.

³²⁶ Βλ. Dover ¹⁰ 2018, 241 · Karamanou 2013, 162.

³²⁷ Βλ. Sommerstein 1994, 232.

³²⁸ Βλ. Ξενοφώντας, *Ελληνικά*, 1.4.20.

τελετής μοιάζει ρεαλιστική, στοιχείο που υποδεικνύει ότι ο ποιητής πιθανότατα σκόπευε να θυμίσει στο κοινό τις χαρές της ειρηνικής ζωής στην ύπαιθρο ³²⁹. Μάλιστα, κατά τον ίδιο, οι πρόσφυγες - θεατές, που είχαν καταφύγει στην Αθήνα λόγω των σπαρτιατικών επιδρομών, είναι πιθανόν να νοστάλγησαν τις γιορτές της υπαίθρου και τις χαρές της ειρηνικής ζωής ³³⁰. Επομένως, κατά ανάλογο τρόπο φανταζόμαστε ότι και στις *Θεσμοφοριάζουσες* η εκτενής προσευχή στην Αθηνά που καλείται να επαναφέρει την *φιλέορτο* ειρήνη κρύβει την αναπόληση του ποιητή για την ξέγνοιαστη εποχή, όταν ακόμη οι γιορτές τελούνταν δίχως τον φόβο της ολιγαρχικής απειλής.

Λεξιλογικά, το επίθετο *φιλέορτος* που επιλέγει ο Χορός για να χαρακτηρίσει την ειρήνη συνιστά *ἄπαξ λεγόμενον* ³³¹ και το επιλέγει για να τονίσει τη στενή σχέση της ειρήνης με τις γιορτές. Επιπλέον, η χρήση του ποιητικού τύπου *μόλοις* σε ευκτική θέτει πιο ευγενικά αυτή τη φορά το αίτημα για τον ερχομό της ειρήνης. Το ύφος αποκτά λυρισμό και καλλιεργείται η αίσθηση πραγματικής τελετουργίας.

Ο στ. 1137 συνιστά το επιχείρημα της προσευχής. Η δήλωση του Χορού ότι η επίκληση στην Αθηνά συνιστά σύνηθες γεγονός στο πλαίσιο της κωμωδίας επαληθεύεται από την προτίμηση που έχει ο Αριστοφάνης να παρουσιάζει τη θεά σχεδόν σε όλα του τα έργα ³³². Μάλιστα, η διατύπωση με απρόσωπη έκφραση (στ. 1137 - *νόμος (ἐστίν) ηχεί βαρύγδουπα και αποπνέει την επισημότητα της νομικής ορολογίας*. Υποθέτουμε ότι ο Χορός με τα παραπάνω λόγια στοχεύει να αναδείξει το χρέος της Αθηνάς να ανταποκριθεί θετικά στο αίτημά του επειδή δεν παρέλειψε ποτέ στο παρελθόν να την τιμήσει με τα τραγούδια του, όπως εξάλλου πράττει και τώρα. Με άλλα λόγια, συναντάμε το επιχείρημα *da quia dedi / do* και αντιλαμβανόμαστε ότι ο Χορός εκφράζει τις προσωπικές του απόψεις. Έτσι, ο Αριστοφάνης θέτει πολύ έντονα την «υποχρέωση» της Αθηνάς να εμφανιστεί, γι' άλλη μια φορά επί σκηνής και να ανταποδώσει την *χάριν* στους πιστούς.

Στους στ. 1148 - 1159 ο Χορός στρέφει την προσευχή του στις δύο *Θεσμοφόρους* θεές. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνει ξανά τη σύζευξη του πολιτικού στοιχείου (που αναλύσαμε στην προσευχή της Αθηνάς) με το θρησκευτικό. Η Δήμητρα και η Περσεφόνη είναι ξανά παρούσες στον λόγο των γυναικών για να υπενθυμίσουν στους θεατές τον διττό ρόλο του έργου. Οτιδήποτε λέγεται κινείται σε δύο επίπεδα, έτσι και εδώ η εν λόγω προσευχή επιμερίζεται σε δύο μέρη, στην προσευχή προς τιμήν της Αθηνάς και στην προσευχή προς τιμήν των δύο *Θεσμοφόρων* θεαινών. Η προσφώνησή των παραπάνω θεαινών, λοιπόν, ακριβώς μετά την αναφορά στην *φιλέορτο* ειρήνη δεν μπορεί παρά να επαναφέρει το κοινό στο δραματικό παρόν της παράστασης.

Η προσευχή που ακολουθεί συσχετίζει τις *Θεσμοφόρους* θεές με το πολιτικό πεδίο της πόλης. Η πρόσκληση τους αμέσως μετά την Αθηνά μαρτυρά ότι η δεύτερη μέρα των *Θεσμοφοριών*

³²⁹ Βλ. Parke 2000, 163.

³³⁰ Βλ. Parke 2000, 164.

³³¹ *LSJ* s.v. *φιλέορτος*. Βλ. επίσης Austin, Olson 2004, 335.

³³² Για τη συνολική παρουσία της Αθηνάς στο αριστοφανικό corpus βλ. Anderson 1995.

(δραματικός χρόνος του έργου) είναι η κατάλληλη ευκαιρία προκειμένου οι γυναίκες να ζητήσουν από τη Δήμητρα και την Περσεφόνη την αλλαγή του πολιτικού τοπίου. Το στοιχείο αυτό μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ενδυναμώνει την εκτίμηση του Faraone ότι οι γυναίκες των πραγματικών *Θεσμοφορίων* παρεισέφεραν στο αντρικό πεδίο αρμοδιοτήτων και αναλάμβαναν δικαστικές εξουσίες την ημέρα της *Νηστείας*³³³. Ομολογουμένως, μια μυστική γιορτή των γυναικών αποτελούσε ιδανική στιγμή για την εκδήλωση των μύχιων σκέψεων των γυναικών. Ίσως, λοιπόν, η αναφορά στο πολιτικό σκηνικό της πόλης στην εν λόγω προσευχή απηχεί κάποιου είδους σύνδεση των πραγματικών *Θεσμοφορίων* με τους θεσμούς και τη διαφύλαξή τους³³⁴.

Η προσφώνηση της προσευχής ξεκινά μόνο με επίθετα, χωρίς την ονομαστική αναφορά στις δύο θεές, μέχρι τον στ. 1156, όπου ο Χορός αποστρέφεται εμφανώς στις *Θεσμοφόρους* θεές. Μέχρι τον στίχο αυτό, ο Χορός δίνει έμφαση στη μυστικότητα της γιορτής, στην ευθυκρισία και στον αξιοσέβαστο ρόλο των δύο θεαινών. Προφανώς η εξοικείωση του θεατή είναι τόση που καθιστά περιττή την αναφορά του ονόματος των θεαινών εξ αρχής. Αντιθέτως, ο ποιητής αρχίζει με σωρεία επιθέτων προκειμένου να επιτύχει πιο λυρικό αποτέλεσμα (στ. 1148 - 1149: *εὐφρονες*³³⁵, *ἴλαοι*). Ειδικότερα, το επίθετο *ἴλαοι* πρέπει να παρατηρήσουμε ότι δεν απαντά πουθενά αλλού στην κωμωδία. Η εκζήτηση του Αριστοφάνη για το σπάνιο και η επιθυμία του για πρωτοτυπία στα λυρικά του μέρη είναι ξανά παρούσα. Έτσι, ο Χορός κινείται, για άλλη μια φορά, στα πρότυπα της λυρικής ποίησης υπενθυμίζοντας στο κοινό την επιτηδευμένη φύση της προσευχής³³⁶. Εξάλλου, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο Αριστοφάνης είναι πάνω απ' όλα ποιητής, πράγμα που σημαίνει ότι επιδιώκει να ξεχωρίσει από τους ομοτέχνους του και να κάνει επίδειξη της ποιητικής του ικανότητας.

Στη συνέχεια, η έμφαση που δίνουν οι γυναίκες στον αποκλεισμό των αντρών από τα *Θεσμοφόρια* (στ. 1150 - 1151) πιστεύουμε ότι σχετίζεται με την πρόσφατη απομάκρυνση του Μνησιλόχου από το ιερό των *Θεσμοφορίων*³³⁷. Οι γυναίκες πλέον έχουν ερευνήσει τον χώρο, έχουν καταδιώξει τον ασεβή Μνησιλόχο και έχουν εκπληρώσει το χρέος τους απέναντι στις δύο θεές (στ. 655 - 686). Αυτό σημαίνει ότι το έδαφος είναι πια έτοιμο να δεχθεί την εμφάνιση της Δήμητρας και της Περσεφόνης, οι οποίες θα εκπληρώσουν το αίτημα του Χορού.

³³³ Βλ. Faraone 2011, 26 · 42.

³³⁴ Όπως εύστοχα διατυπώνουν στο άρθρο τους οι Valdés - Guía & Stevens, τα *Θεσμοφόρια* θεωρούνταν ως το «γυναικείο» ισοδύναμο των αντρικών πολιτικών συνελεύσεων (βλ. Valdés - Guía, Stevens 2017, 266).

³³⁵ Βλ. ενδεικτικά, Όμηρος, *Ιλιάδα* Ο, 99 · Πίνδαρος, *Πυθιονικοί*, 9.73. Για περισσότερα παραδείγματα βλ. Austin, Olson 2004, 335.

³³⁶ Το ίδιο μπορούμε να υποστηρίξουμε για τη φράση *Θεσμοφόρω πολυποτνία* (στ. 1156) που προέρχεται από ένα υμνικό απόσπασμα του Πινδάρου, βλ. Πίνδαρος, fr. 37 (Bowra).

³³⁷ Στην παρούσα προσευχή ο ποιητής προσδιορίζει ως τόπο των *Θεσμοφορίων* το *ἄλσος* (στ. 1149), ωστόσο αυτό δεν πρέπει να μας εκπλήσσει (βλ. Austin, Olson 2004, 336). Όπως μας πληροφορεί ο Στράβωνας, οι ποιητές εξωραΐζουν όλους τους ιερούς τόπους αποκαλώντας τους *ἄλση*, ακόμη και αν δεν έχουν καθόλου δέντρα (βλ. Στράβων, 9. 412). Επιπλέον, οι Furlley & Bremer παρατηρούν ότι η αναφορά στο *ἄλσος* γίνεται επίτηδες και οφείλεται στο γεγονός ότι τα *Θεσμοφόρια* δεν γιορτάζονταν σε ναό · το ίδιο συνέβαινε και με τις περισσότερες αρχαιοελληνικές γιορτές (βλ. Furlley, Bremer II 2001, 362 - 363).

Το αίτημα της προσευχής (στ. 1148 και 1155) διατυπώνεται σε *Du - Stil*, όπως και στην προσευχή στην Αθηνά (στ. 1136 - 1147) και ο ποιητής χρησιμοποιεί προστακτική έγκλιση. Είναι σημαντικό να προσέξουμε ότι ο Χορός εκφράζει την αγωνία του για την εξέλιξη των πραγμάτων με ασύνδετο σχήμα (στ. 1155). Ειδικότερα, η χρήση του ρήματος *ἄντομαι* αποκαλύπτει την τραγική θέση του Χορού αφού πρόκειται για ρήμα που συνήθως χρησιμοποιείται στην τραγωδία, σε σκηνές ικεσίας³³⁸. Ουσιαστικά, είναι σαν να αντικρίζουμε τις γυναίκες να παρακαλούν γονατιστές τις δύο θεές προσβλέποντας να τύχουν θετικής μεταχείρισης. Ο λόγος του Χορού αποκτά και πάλι μεγάλη βαρύτητα και δημιουργεί τις κατάλληλες προϋποθέσεις για την εξασφάλιση της θεϊκής εύνοιας, η οποία όπως βλέπουμε επιτυγχάνεται (σε δραματικό επίπεδο τουλάχιστον) μέσω της συμφιλίωσης των γυναικών με τον Ευριπίδη. Η ψυχική ένταση των γυναικών καταγράφεται και στον επόμενο στίχο (στ. 1156), όπου ο Χορός χαρακτηρίζει τη Δήμητρα και την Περσεφόνη ως *πολυπότνιες* θεές. Ο δυϊκός αριθμός που χρησιμοποιεί ο Χορός (στ. 1155) φαίνεται να δημιουργεί μια αίσθηση μεγαλύτερης ποιητικότητας στοχεύοντας στην τέρψη και στην ανταπόκριση των δύο θεαινών. Ο στ. 1159 συνοψίζει την απόγνωση του Χορού και το ρήμα *ίκετεύομεν* αποδίδει τις απέλπιδες προσπάθειες των γυναικών για επαναφορά της τάξης (πολιτικής και δραματικής).

Ο Χορός εκθέτει το επιχείρημά του στους στ. 1158 - 1159 με τη μορφή *da quia dedisti*³³⁹. Αυτό σημαίνει ότι οι γυναίκες αποβλέπουν στην ιδρυμένη σχέση τους με τη Δήμητρα και την Περσεφόνη και βασίζονται στην προγενέστερη βοήθεια που τους είχαν παράσχει οι δύο θεές. Έτσι, ζητούν τη βοήθεια των δύο θεαινών, οι οποίες όπως φαίνεται από τη διατύπωση του Χορού (υποθετικός λόγος του πραγματικού, στ. 1155 - 1159), είχαν ανταποκριθεί στο κάλεσμα και στο παρελθόν. Στην παρούσα περίπτωση ο Χορός επικαλείται τις δύο Θεσμοφόρους θεές επειδή επιθυμεί την προστασία του από τη λαιμορία του Ευριπίδη. Σε ένα δεύτερο επίπεδο συμπεραίνουμε ότι η έλευση της Δήμητρας και της Περσεφόνης, ίσως, έχει στόχο την επαναφορά των πολιτικών καταστάσεων σε ομαλότητα. Όπως εξηγήσαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, όταν έγραψε ο Αριστοφάνης τις *Θεσμοφοριάζουσες* οι φιλολιγαρχικοί είχαν ήδη ξεκινήσει να διασπείρουν κλίμα τρομοκρατίας και φόβου, συνεπώς πίσω από την παρούσα προσευχή πιθανότατα κρύβεται και η ελπίδα ότι οι δύο *Θεσμοφόρες* θα συμβάλουν στην αποτροπή της τυραννίδας. Και μολονότι σε ιστορικό επίπεδο τελικά δεν απεφέχθη η επικράτηση των ολιγαρχικών, σε δραματικό επήλθε η πολυπόθητη συμφιλίωση Ευριπίδη - γυναικών.

Αμέσως μετά (στ. 1160 - 1164) ο Ευριπίδης προτείνει στις γυναίκες να κάνουν ειρήνη με αντάλλαγμα την απελευθέρωση του συγγενή του, του Μνησιλόχου. Έτσι, για να τις πείσει τους υπόσχεται ότι θα σταματήσει τις κακολογίες στις τραγωδίες του. Απ' ό,τι φαίνεται ο Αριστοφάνης

³³⁸ Βλ. Ευριπίδης, *Αλκίση*, 1098 · *Ικέτιδες*, 279 · Σοφοκλής, *Οιδίπους επί Κολωνώ*, 250 · 243. Στην κωμωδία το ρήμα απαντά μόνο δύο φορές · και τις δύο φορές στις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη (βλ. Αριστοφάνης, *Θεσμοφοριάζουσες*, 977 · 1155).

³³⁹ Βλ. Furley, Bremer II 2001, 363 · Willi² 2006, 38.

είναι αρκετά έξυπνος ούτως ώστε μετά από την πολιτικά φορτισμένη προσευχή των στ. 1136 - 1159 να στρέψει το ενδιαφέρον των ακροατών στο δραματικό παρόν του έργου και με αυτόν τον τρόπο να αποφύγει την άμεση σύγκρουση με τους ολιγαρχικούς (που ενδεχομένως να αποτελούσαν και μέρος των θεατών της παράστασης). Έτσι, με την επίτευξη της συμφωνίας Ευριπίδη - γυναικών το ενδιαφέρον των θεατών μετατοπίζεται στην υπόθεση του έργου, το κοινό γελά και στο τέλος επικρατεί η καθιερωμένη εύθυμη διάθεση των κωμικών παραστάσεων. Παράλληλα, όμως, οι θεατές προσλαμβάνουν τα πολιτικά μηνύματα του έργου, που εκτίθενται με τόση μαεστρία, όση αρκεί για να αφυπνίσει τους θεατές και να τους προειδοποιήσει για το όχι και τόσο ευοίωνο μέλλον της αθηναϊκής πολιτείας. Επομένως, συμπεραίνουμε ότι η άποψη των Bierl & Dover πως η παρούσα προσευχή (στ. 1136 - 1159), αποτελεί την *αντωδή* του έργου ευσταθεί διότι, όσο αυτή διαρκεί, συγχωνεύει το πολιτικό με το θρησκευτικό - δραματικό στοιχείο, όπως ακριβώς συμβαίνει και στην *αντωδή* των Παραβάσεων.

3^ο κεφάλαιο: Οι προσευχές στη Λυσιστράτη του Αριστοφάνη: Μια θρησκευτική - πολιτική προσέγγιση (στ. 1247 – 1320)

Στο παρόν κεφάλαιο θα εστιάσουμε το ενδιαφέρον μας στις τρεις προσευχές που απαντούν στην τελευταία σκηνή της *Λυσιστράτης* (στ. 1247 - 1320). Αφορμή γι' αυτό αποτελεί η δομική ιδιοτυπία της κωμωδίας και η παρατεταμένη διαίρεση του Χορού σε δύο ημιχόρια μέχρι την τελική συμφιλίωσή τους από τον στ. 1042 κ.ε. Σε αντίθεση με το σύνηθες μοτίβο της Παλαιάς Κωμωδίας, σύμφωνα με το οποίο ο Χορός άλλαζε στάση ύστερα από την Παράβαση, στη *Λυσιστράτη* τα δύο ημιχόρια παράμενουν εχθρικά σχεδόν σε όλο το έργο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την τοποθέτηση της *ωδής* και της *αντωδής* στο τέλος του έργου, σε σημείο ανεξάρτητο από την υπόλοιπη Παράβαση, η οποία λειτουργεί ως «παραβατικός αγώνας»³⁴⁰.

Υπό αυτό το πρίσμα θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η δομή της εν λόγω κωμωδίας παρουσιάζει κοινά στοιχεία με τη δομή των *Θεσμοφοριαζουσών*, διότι και εκεί οι προσευχές στους θεούς είναι αποσπασμένες από το πλαίσιο της πρώτης Παράβασης. Παρακάτω θα επιχειρήσουμε να εντοπίσουμε το πολιτικό - θρησκευτικό στοιχείο των προσευχών αυτών σε συνάρτηση με τα γεγονότα του χειμώνα του 411 π.Χ. Πιο αναλυτικά η συγκεκριμένη μελέτη αναμένεται να αναδείξει τις υφολογικές διαφορές ανάμεσα στις προσευχές των δύο έργων μέσω των οποίων θα μπορέσουμε να αφουγκραστούμε την αλλαγή που μεσολάβησε στο πολιτικό τοπίο από τον χειμώνα του 411 π.Χ. έως την άνοιξη του ίδιου έτους.

Με τις τρεις αυτές προσευχές οι ήρωες επισφραγίζουν την ειρήνη Αθηναίων - Σπαρτιατών και γι' αυτό βλέπουμε ότι αυτές εκφέρονται εναλλάξ από έναν Αθηναίο και έναν Σπαρτιάτη. Η εκτέλεση προσευχών και ύμνων μετά από κάθε συνθήκη ειρήνης αποτελεί συνηθισμένη πρακτική

³⁴⁰ Βλ. Πετρίδης 2012 <<https://antonispetrides.wordpress.com/2012/02/04/lysistrata-2-the-chorus/>> (17/11/2023).

για τους Αθηναίους (όπως μαρτυρούν οι πηγές μας)³⁴¹, η ρίζα της οποίας ανάγεται στα τραγούδια που συνέθεταν οι διπλωμάτες³⁴². Σε δραματικό επίπεδο η τοποθέτηση των παραπάνω προσευχών στην *Έξοδο* του έργου συνδέεται με το σύνθημα εύθυμο κλίμα που διαθέτουν όλα τα κωμικά έργα του Αριστοφάνη³⁴³. Επομένως, ο ποιητής συνδυάζει άψογα το πολιτικό με το δραματουργικό πλαίσιο και με αυτόν τον τρόπο εξακτινώνει τη σκέψη των θεατών σε πολλές κατευθύνσεις.

3.1 Η προσευχή του πρέσβη Σπαρτιάτη (στ. 1247 - 1271)

Μολονότι η *Λυσιστράτη* δεν εκτυλίσσεται στο πλαίσιο κάποιας μυστικής γιορτής, όπως συμβαίνει με τις *Θεσμοφοριάζουσες*, εντούτοις ο ποιητής θεμελιώνει σταδιακά ένα μυστικιστικό κλίμα, το οποίο αποτυπώνεται στην κρυφή συνάθροιση των γυναικών. Μέσα σε αυτή τη συνθήκη ο αριστοφανικός λόγος συνενώνει τις ελπίδες για ειρήνη με την ανώδυνη σκηνή εορτασμού των *Μεγάλων Διονυσίων*. Έτσι, ο Σπαρτιάτης στον στ. 1247 επικαλείται τη Μνημοσύνη (*Μναμόνα*)³⁴⁴ σε *Du - Stil* προκειμένου αυτή να υπενθυμίσει τόσο στους δικούς του όσο και στους Αθηναίους τα κοινά κατορθώματα που πέτυχαν σύσσωμοι οι Έλληνες κατά τη διάρκεια των Περσικών πολέμων. Παρ' όλο που στο Αρτεμίσιο δεν υπήρξε ξεκάθαρη επικράτηση ούτε των Ελλήνων ούτε των Περσών, οι περισσότεροι ιστορικοί συγκλίνουν στην άποψη ότι η εν λόγω ναυμαχία συνέβαλε καθοριστικά στην προετοιμασία των Ελλήνων για τη ναυμαχία της Σαλαμίνας³⁴⁵.

Ο Σπαρτιάτης, λοιπόν, αναφέρεται στη νίκη των Αθηναίων κατά των Σπαρτιατών (στ. 1252 - 1255) με δόση υπερβολής προκειμένου να επιτύχει τη συμφιλίωση των δύο πλευρών³⁴⁶. Μάλιστα, το επίθετο *σοιείκελοι*, το οποίο είναι αντίστοιχο του επιθέτου *θεοείκελοι* θυμίζει τον ομηρικό λογότυπο *θεοῖς ἐπιείκελος* που απαντά στην *Ιλιάδα* για τον Αχιλλέα³⁴⁷. Με αυτόν τον τρόπο ο Σπαρτιάτης σκιαγραφεί με έντονο ρομαντισμό τη μάχη στο Αρτεμίσιο και την ανδρεία που επέδειξαν οι Αθηναίοι με τέτοιο τρόπο που θα λέγαμε ότι το ψυχικό τους σθένος μεταβάλλεται σε πρότυπο για όλους τους Έλληνες.

³⁴¹ Βλ. ενδεικτικά, Όμηρος, *Ιλιάδα* Γ, 245 κ.ε. · *IC I* 8.11 · *IC I* xxiv.1.

³⁴² Βλ. Furlley, Bremer I 2001, 347 - 349.

³⁴³ Βλ. Kousoulini 2020, 73 - 74 (ιδίως υποσημ. 16 με αναλυτική βιβλιογραφία).

³⁴⁴ Στο σημείο αυτό να τονίσουμε ότι ο ποιητής θέτει τον τύπο *Μναμόνα* και όχι *Μνημοσύνη*, όπως κανονικά θα ήταν το αναμενόμενο. Ο Calame υποστηρίζει ότι εδώ ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί τον θηλυκό τύπο του επιθέτου *μνάμων* (< *μνάομαι*). Όπως μας εξηγεί, έτσι χαρακτηριζόταν ο άντρας που προέδρευε στα συμπόσια μεταξύ των των Δωριέων της Σικελίας. Εναλλακτικά, κατά τον ίδιο η χρήση του παραπάνω επιθέτου ενδέχεται να παραπέμπει υπό τη μορφή παρωδίας στις *μνήμονες* Ερινύες του Αισχύλου (*Αισχύλος*, *Ευμενίδες*, 382 · *Προμηθέας*, 516). Για όλα τα παραπάνω βλ. Calame 2004, 164.

³⁴⁵ Την ίδια άποψη συναντάμε και στις αρχαίες πηγές (βλ. Ηρόδοτος, 8.13 · Πλούταρχος, *Θεμιστοκλής*, 8.1-6). Βλ. επίσης, Lazenby 1993, 150 · Holland 2005, 303 · 317.

³⁴⁶ Εξάλλου η συνεισφορά των Αθηναίων στη μάχη του Αρτεμισίου είναι τεράστια. Αξίζει να αναφέρουμε ότι από το σύνολο των τριακοσίων τριάντα τριών ελληνικών πλοίων τα διακόσια προέρχονταν από την Αθήνα (βλ. Sommerstein 1990, 220). Ωστόσο, και οι δύο μερίδες υπέστησαν σφοδρές καταστροφές και ανθρώπινες απώλειες, όπως μας πληροφορεί ο Ηρόδοτος (βλ. Ηρόδοτος, 8.1 - 21).

³⁴⁷ Βλ. ενδεικτικά Όμηρος, *Ιλιάδα* Α, 131 · *Ιλιάδα* Ι, 485.

Στη συνέχεια ο Σπαρτιάτης περιγράφει πολύ γλαφυρά την αυτοθυσία των συμπατριωτών του στις Θερμοπύλες, οι οποίοι αφού «ακόνισαν τα δόντια τους», όπως οι κάπροι, ετοιμάστηκαν να επιτεθούν στους Πέρσες με αρχηγό τον Λεωνίδα ³⁴⁸. Η παραπάνω αφήγηση καθιστά σαφή τη συνεισφορά των Σπαρτιατών, οι οποίοι με κόστος ζωής υπερασπίστηκαν το κοινό καλό. Ο ποιητής, λοιπόν, αναφέρεται σκόπιμα στις δύο παραπάνω μάχες (Αρτεμίσιο και Θερμοπύλες) προκειμένου να θυμίσει στο κοινό της παράστασης ότι η Αθήνα και η Σπάρτη αποτέλεσαν κάποτε ένα συμπληρωματικό ζεύγος και λειτούργησαν σαν «καλοκουρδισμένη μηχανή» ³⁴⁹. Ο αφρός που ρέει από τα σαγόνια των Σπαρτιατών (στ. 1259 - 1262) ³⁵⁰ αποτυπώνει εύγλωττα τη λύσσα με την οποία μάχονται και με την οποία υπερασπίζονται τα ελληνικά εδάφη στη μάχη των Θερμοπυλών.

Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο, ο Λεωνίδας ξεκίνησε με τριακόσιους Σπαρτιάτες, έδωσε μια υπεράνθρωπη μάχη ενάντια των πολυπληθών Περσικών στρατευμάτων και τελικά σκοτώθηκε μαζί με το στράτευμά του ³⁵¹. Μάλιστα, οι στ. 1260 - 1261 υπερθεματίζουν την τόλμη των Σπαρτιατών καθώς συμπυκνώνουν με μεταφορικό τρόπο το πλήθος των Περσών. Όπως χαρακτηριστικά λέει ο Σπαρτιάτης στους ίδιους στίχους, οι Πέρσες ήταν σε αριθμό «όση η άμμος του γιαλού». Με αυτό το σχήμα υπερβολής ο ποιητής συνοψίζει εύγλωττα την αξία του εγχειρήματος των συμπατριωτών του, διότι αν και οι τελευταίοι προέβλεπαν ότι πρόκειται να ηττηθούν μπήκαν στη μάχη με ακμαίο το ηθικό τους.

Στο υπόλοιπο μισό της προσευχής, ο Λάκωνας επικαλείται την Άρτεμη *Αγροτέρα* (στ. 1262) με σκοπό αυτή να επισφραγίσει τη συνθήκη ειρήνης Αθηναίων - Σπαρτιατών. Με τον τίτλο αυτόν η Άρτεμη λατρευόταν τόσο στη Σπάρτη όσο και στην Αθήνα και συνδεόταν με τις μνήμες και των δύο πόλεων εναντίον των Περσών ³⁵². Πιο αναλυτικά, οι Σπαρτιάτες θυσίαζαν στην Άρτεμη *Αγροτέρα* μια αίγα ενός έτους πριν από τη συμμετοχή τους σε κάθε μάχη ³⁵³ και οι Αθηναίοι της προσέφεραν κάθε χρόνο πεντακόσιες αίγες εκπληρώνοντας έτσι τον όρκο που έδωσαν πριν από τη μάχη του Μαραθώνα ³⁵⁴.

Το επίθετο *σηροκτόνος* ³⁵⁵ (στ. 1262) που συνοδεύει την θεά καταδεικνύει την άγρια φύση της τελευταίας με την ιδιότητα της κυνηγού άγριων ζώων. Επομένως, κατά την άποψή μας, ο ποιητής

³⁴⁸ Παρόμοια περιγραφή συναντάμε και στην *Ιλιάδα* μέσω της οποίας αποτυπώνεται η επιθετικότητα των πολεμιστών (βλ. χαρακτηριστικά το σημείο που ο Έκτορας βγάζει αφρούς από το στόμα καθώς απειλεί να κάψει τα καράβια των Αχαιών, Όμηρος, *Ιλιάδα* Ο, 607). Βλ. επίσης, Sommerstein 1990, 221.

³⁴⁹ Η ναυμαχία στο Αρτεμίσιο διεξήχθη παράλληλα με τη μάχη στις Θερμοπύλες διότι το σχέδιο του Λεωνίδα περιλάμβανε αντίσταση από θάλασσα και στεριά (βλ. Mossé, Schnapp - Gourbeillon¹⁵ 2015, 240 - 243 · ιδίως σελ. 240) και στις δύο οι Αθηναίοι και οι Σπαρτιάτες πολέμησαν με αξιοζήλευτη ευψυχία. Μολονότι το αποτέλεσμα δεν ήταν το επιδιωκόμενο η εν λόγω συνεργασία ανέδειξε τα αγαθά της αгаστικής συνεργασίας.

³⁵⁰ Ο *αφρός* αυτός (στ. 1259) το πιθανότερο είναι ότι αποτελούνταν από αίμα και ιδρώτα (βλ. Αισχύλος, *Ευμενίδες*, 183· Σοφοκλής, *Τραχίνιες*, 702).

³⁵¹ Βλ. Ηρόδοτος, 7.175 - 238.

³⁵² Βλ. Sommerstein 1990, 221.

³⁵³ Βλ. Ξενοφών, *Ελληνικά*, 4.2.20 · *Λακεδαιμονίων Πολιτεία*, 13.8.

³⁵⁴ Βλ. Ξενοφών, *Κύρου Ανάβαση*, 3.2.12 · *Ηθικά*, 862a.

³⁵⁵ *LSJ* s.v. *θηροκτόνος* (*σηροκτόνος* - δωρική διάλεκτος): αυτός που σκοτώνει άγρια ζώα στο κυνήγι.

με το εν λόγω επίθετο τονίζει ακόμη περισσότερο την επιθετικότητα της Άρτεμης για να την αντιδιαστείλει με την ιδιότητα της τελευταίας να προστατεύει το ζωικό βασίλειο και να επιφέρει την φυσική τάξη, όπως πρόκειται να κάνει και στην παρούσα περίπτωση μεσολαβώντας στη συμφιλίωση Αθηναίων - Σπαρτιατών³⁵⁶.

Η αντίθεση καθίσταται έντονη εάν λάβουμε υπ' όψιν μας το αίτημα των στ. 1263 - 1264, όπου η θεά καλείται να καταπραΰνει την επιθετική της ενόρμηση και να συμπαρασταθεί στο μόνοιασμα των Αθηναίων και των Σπαρτιατών. Απώτερος στόχος είναι η διασφάλιση της ειρήνης και η εγκατάλειψη των συνωμοτικών προθέσεων όπως μαρτυρούν οι στ. 1265 - 1268. Επομένως, θεωρούμε ότι η αντιθετική φύση, με την οποία διέπεται η Άρτεμη (βίαη και ήπια ταυτόχρονα) στέκεται ικανή απόδειξη για τον λόγο που την επέλεξε ο ποιητής στο παρόν χωρίο. Οι Σπαρτιάτες ενθαρρύνονται από τον ποιητή να επιδείξουν αμείωτη μαχητικότητα απέναντι στους εχθρούς και την ίδια στιγμή να αποσύρουν τις διεκδικήσεις κυριαρχίας τους προς τους Αθηναίους. Μάλιστα, το γεγονός ότι ο Αριστοφάνης δεν κατονομάζει τους υπαίτιους της πολιτικής αναστάτωσης μαρτυρά το κλίμα της έντονης καχυποψίας του 411 π.Χ.³⁵⁷ Ο ποιητής επιλέγει να αναφερθεί με αόριστο τρόπο στις «παλιές αλεπουδίσιες πονηριές» (στ. 1268)³⁵⁸ επειδή δεν επιθυμεί να μπει στο στόχαστρο των ολιγαρχικών³⁵⁹.

Στους επόμενους στίχους βλέπουμε ότι, μετά από την προσευχή του Σπαρτιάτη, οι Αθηναίοι είναι έτοιμοι να πάρουν τη σκυτάλη απευθύνοντας τη δική τους προσευχή στους θεούς. Η Λυσιστράτη³⁶⁰ προτρέπει τους άντρες και τις γυναίκες να πάει ο ένας δίπλα στον άλλον και να σχηματίσουν χορό (στ. 1273 - 1278). Πιο αναλυτικά, οι στ. 1276 - 1278 κατέχουν μεγάλη σημασία διότι κρύβουν τον φόβο της πρωταγωνίστριας για την ανατροπή του πολιτεύματος. Ιδίως ο στ. 1278 (*τὸ λοιπὸν αὐθις μὴ ᾿ξαμαρτάνειν ἔτι*) θα λέγαμε ότι ισοδυναμεί με προειδοποίηση της Λυσιστράτης για τους κινδύνους που ελλοχεύουν, σε περίπτωση που οι Αθηναίοι δεν αλλάξουν τακτική. Το

³⁵⁶ Γενικότερα για την αντιφατική φύση της Άρτεμης στην αρχαία ελληνική θρησκεία βλ. Burkert² 2015, 318 - 322 (ιδίως σσ. 320 - 321).

³⁵⁷ Βλ. Sommerstein 1990, 221.

³⁵⁸ Να επισημάνουμε ότι η αλεπού χρησιμοποιείται για πρώτη φορά ως σύμβολο πολιτικής διαφθοράς στον Σόλων (βλ. Σόλων, 11. 5-8) (West).

³⁵⁹ Ομολογουμένως, η αποφυγή του ποιητή να αναφερθεί σε συγκεκριμένα πρόσωπα έρχεται σε αντίθεση με το μοτίβο του *ὄνομαστί κομωδεῖν*, το οποίο συναντάμε σχεδόν σε όλα τα σωζόμενα έργα του Αριστοφάνη. Ειδικά σε στιγμές γιορτής, ο ποιητής συνήθιζε να βάλει κατά συγκεκριμένων πολιτικών προσώπων, οι οποίοι πίστευε ότι συνιστούσαν απειλή για το αθηναϊκό πολίτευμα. Βλ. Αριστοφάνης, *Αχαρνείς*, 270 · *Ιππείς*, 1363 · *Σφήκες*, 1007 · *Ειρήνη*, 921, 1319 · *Βάτραχοι*, 1532 - 1533.

³⁶⁰ Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειώσουμε ότι υπάρχει διαφωνία μεταξύ των μελετητών όσον αφορά στην ταυτότητα του ομιλητή. Εμείς αποδεχόμαστε την άποψη του Sommerstein ότι ομιλήτρια στους στ. αυτούς είναι η Λυσιστράτη επειδή πιστεύουμε ότι πιο εύλογο είναι να ειπώθηκαν τα λόγια αυτά από την ίδια την πρωταγωνίστρια επειδή ήταν εκείνη, η οποία εμπνεύστηκε το σχέδιο συμφιλίωσης Αθηναίων - Σπαρτιατών (για την ολοκληρωμένη επιχειρηματολογία του Sommerstein καθώς επίσης και για μια πλήρη βιβλιογραφική επισκόπηση των απόψεων που έχουν συζητηθεί κατά καιρούς βλ. Sommerstein 1990, 221 - 222). Ο Henderson στο υπόμνημά του υποστηρίζει ότι ομιλητής είναι ο Αθηναίος πρέσβης (βλ. Henderson 1987, 213), μολοντί αποδέχεται την παρουσία της Λυσιστράτης επί σκηνής. Ωστόσο, το επιχείρημά του μάλλον χαλαίνει διότι πουθενά δεν φαίνεται να εισέρχεται κάποιος άντρας ομιλητής, ο οποίος θα μπορούσε να εκφέρει τα παραπάνω λόγια (βλ. Sommerstein 1990, 221 - 222).

επίρρημα *αὐθίς*, κατά την άποψή μας, υπονοεί όχι μόνο τα προγενέστερα γεγονότα του Πελοποννησιακού πολέμου αλλά, κυρίως, το κλίμα τρομοκρατίας που είχε αρχίσει να διαμορφώνεται τον χειμώνα του 411 π.Χ. και που, όπως φαίνεται, είχε γίνει αντιληπτό από τον μέσο πολίτη τότε που διδάχθηκε η παράσταση. Επίσης, το ρήμα *ζαμαρτάνω*³⁶¹, το οποίο επιλέγει ο ποιητής, προβάλλει τις πρόσφατες πολιτικές εξελίξεις ως πολιτικές αστοχίες, χωρίς να δίνει την αρμόζουσα έμφαση στη συνωμοσία που κυοφορούνταν εντός της Αθήνας. Η χρήση του εν λόγω ρήματος εξαίρει τον φόβο του ποιητή, ο οποίος σίγουρα δεν θα ήθελε να διακινδυνεύσει τη θέση του, ευρισκόμενος ενώπιον ενός ετερόκλητου κοινού, το οποίο σίγουρα θα αποτελούνταν και από μέλη της ολιγαρχικής συνωμοσίας.

3.2 Η προσευχή του Αθηναίου πρέσβη (στ. 1279 - 1294)

Στην προσευχή που ακολουθεί (στ. 1279 - 1294) ο πρέσβης ζητά από τους Αθηναίους να προσευχηθούν σε μια σειρά από θεούς, οι οποίοι αναμένεται να συνδράμουν στη σύναψη ειρήνης ανάμεσα στους Λακεδαιμονίους και στους Αθηναίους. Πρώτες, κατά σειρά, προσκαλούν τις Χάριτες για να συμμετάσχουν στην χαρμόσυνη περίσταση της συμφιλίωσης (στ. 1279) · αντιθέτως οι άλλες θεότητες, προσκαλούνται μόνο ως μάρτυρες της συμφιλίωσης³⁶². Ουσιαστικά, ζητείται από τις Χάριτες να διαποτίσουν με τη χάρη και την ομορφιά τους τον χορό των υποκριτών, συμβάλλοντας με αυτόν τον τρόπο σε ένα άρτιο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, με απώτερο σκοπό τόσο την κατάκτηση της πρώτης θέσης σε δραματικό επίπεδο, όσο και την επίτευξη ειρήνης των δύο στρατοπέδων.

Στη συνέχεια (στ. 1280 - 1281), ο Αθηναίος προτρέπει τον Χορό να προσευχηθεί στην Άρτεμη και στον δίδυμο αδερφό της, τον Απόλλωνα. Όπως παρατηρούμε δεν αναφέρεται το όνομα του Απόλλωνα · ωστόσο εύκολα αντιλαμβανόμαστε ότι ο Αθηναίος μιλά γι' αυτόν αφού διευκρινίζει ότι ο θεός είναι δίδυμος αδερφός του Απόλλωνα. Αναφορικά με το επίθετο *ἀγέχορος*, που χαρακτηρίζει τον θεό, οφείλουμε να τονίσουμε ότι συνιστά *ἄπαξ λεγόμενον* του Αριστοφάνη και εκφράζει την ηγετική θέση του Απόλλωνα στον Χορό. Εικάζουμε ότι ο λόγος που ο ποιητής επέλεξε να θέσει στο επίκεντρο του Χορού των Αθηναίων τον Απόλλωνα είναι η στενή σχέση το θεού με την μουσική³⁶³ και η ικανότητά του να θεραπεύει πάσης φύσεως ασθένειες. Υπό αυτό το πρίσμα μπορούμε να ερμηνεύσουμε και το επίθετο *Ιήιος*, το οποίο στην αρχαιότητα, πέραν από τη σύνδεση με τον παιάνα, σχετιζόταν με την ικανότητα του Απόλλωνα να παρέχει ίαση στους

³⁶¹ *LSJ* s.v. *ἀμαρτάνω*: I. αστοχώ, δεν πετυχαίνω το στόχο II. αποτυγχάνω να κάνω, ξεφεύγω από το στόχο μου, χάνω το στόχο μου, λανθάνω.

³⁶² Βλ. Sommerstein 1990, 222.

³⁶³ Βλ. στ. 1291 (*ιή παιήων*).

ασθενείς³⁶⁴.

Στους στ. 1283 - 1284 ο Αθηναίος προσεύχεται στον Διόνυσο, την ταυτότητα του οποίου μαθαίνουμε από τον τόπο γέννησής του, τη Νύσα. Πρόκειται για ένα φανταστικό βουνό, η θέση του οποίου ποικίλλει στους διάφορους συγγραφείς της αρχαιότητας³⁶⁵ και σύμφωνα με την παράδοση εκεί ανέθρεψαν οι Νύμφες τον Διόνυσο όταν ήταν μωρό³⁶⁶. Μπορούμε να υποθέσουμε, λοιπόν, ότι η επίκληση στον Διόνυσο συμπληρώνει το εύθυμο κλίμα της Εξόδου και συνδέεται με τους δραματικούς αγώνες και τη δημοκρατία, κατά τρόπο ανάλογο με την (εκτενέστερη) προσευχή που απευθύνει ο Χορός στον ίδιο θεό, στις *Θεσμοφοριάζουσες* (στ. 990 - 994). Μάλιστα, η έμφαση στο στοιχείο της όρασης του Διονύσου (στ. 1284), και η αναφορά του πρέσβη στις Μαινάδες ολοκληρώνουν το λατρευτικό πορτραίτο του θεού και αυξάνουν τις πιθανότητες ανταπόκρισης του τελευταίου. Πιο αναλυτικά, όπως εύστοχα επισημαίνουν οι Furley & Bremer, ο Αθηναίος περιγράφει με μεταφορικό τρόπο τα μάτια του Διονύσου σαν να βγάζουν φωτιές και έτσι, φέρνει στο μυαλό των θεατών τον έναστρο ουρανό υπό τον οποίο τελούνται οι βακχικές τελετές καθώς επίσης τις σπίθες από τις λαμπάδες που χρησιμοποιούνται στις νυχτερινές πομπές³⁶⁷.

Επιπλέον, ο πρέσβης προσκαλεί τον Δία και την Ήρα (στ. 1285 - 1286), οι οποίοι εκπροσωπούν το τυπικό συζυγικό ζεύγος της ομηρικής εποχής³⁶⁸. Πέραν από την εξουσία που κατέχει ο Δίας (στ. 1285) και η οποία τον καθιστά αρμόδιο να επεμβαίνει σε κάθε ανθρώπινη δυσκολία βάζοντας τέλος στα βάσανα των ανθρώπων (ή δημιουργώντας μεγαλύτερα), εδώ τον βλέπουμε να προβάλλεται με τη συζυγική του ιδιότητα παραπέμποντας στη γαλήνη και στην ευτυχία της οικογενειακής ζωής. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι η παρουσία των δύο παραπάνω θεών σε συνδυασμό με την επίκληση στην Άρτεμη και στον Απόλλωνα (στ. 1280 - 1281) αντανακλούν το ειρηνικό κλίμα που θα επικρατήσει μετά τη συμφιλίωση Αθηναίων - Σπαρτιατών.

Κατά τη γνώμη μας, η επίκληση των θεών ανά ζεύγη έχει στόχο να συγκινήσει τους θεατές και να προκαλέσει την συναισθηματική τους ανταπόκριση. Ο Αθηναίος, εξαιρεί ότι τα καλά που θα επέλθουν από τη διακοπή του πολέμου θα συνοδεύσουν τους Αθηναίους και τους Σπαρτιάτες, όχι μόνο σε δημόσιο αλλά και σε ιδιωτικό επίπεδο. Παράλληλα, πιστεύουμε ότι η νύξη στον οικογενειακό βίο συμβάλλει στην προώθηση της ειρηνικής ζωής και στην εγκατάλειψη των ολιγαρχικών σχεδίων από άτομα που είχαν στόχο την ανατροπή του πολιτεύματος. Ίσως, λοιπόν, ο ποιητής επιθυμεί να προβληματίσει το κοινό αναφορικά με τους κινδύνους διχόνοιας και διάλυσης του κοινωνικού ιστού από μια ενδεχόμενη σύγκρουση συμφερόντων μεταξύ δημοκρατικών και

³⁶⁴ Όπως επισημαίνουν οι Furley & Bremer, το επίθετο *Ίηιος* στην αρχαιότητα συνδεόταν με τα ρήματα *ΐαομαι* (= θεραπεύω) και *ΐημι* (= φωνάζω). Έτσι, κατά περίπτωση, το επίθετο μπορεί να χρησιμοποιηθεί με μία από τις δύο ή και με τις δύο έννοιες (βλ. Furley, Bremer II, 2001, 339).

³⁶⁵ Βλ. Henderson 1987, 217 · Sommerstein 1990, 222 · Furley, Bremer II, 2001, 339 - 340.

³⁶⁶ Βλ. ενδεικτικά, *Ομηρικός Ύμνος στον Διόνυσο*, 3 - 5 · Απολλόδωρος, 3.4.3.

³⁶⁷ Βλ. Furley, Bremer II, 2001, 340.

³⁶⁸ Βλ. Synodinou 1987, 13 - 22 (ιδίως σελ. 21).

ολιγαρχικών το παραγμένο έτος του 411 π.Χ. (κάτι που δυστυχώς λίγους μήνες μετά δεν απεφεύχθη).

Έπειτα, στον στ. 1287 ο πρέσβης επικαλείται τους *δαίμονες*, δηλαδή τις μικρότερες θεότητες, οι οποίες στην παρούσα περίπτωση αναμένεται να δημιουργήσουν χαρούμενη ατμόσφαιρα στο τέλος του έργου ³⁶⁹. Μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η επίκληση σε αυτές συμβαδίζει με την τάση των λάτρων να συμπεριλαμβάνουν στο τέλος των προσευχών και των ύμνων επίκληση σε όλους τους θεούς, με σκοπό να ενισχύσουν την αποτελεσματικότητα του θρησκευτικού λόγου που εκφέρουν ³⁷⁰. Όπως φαίνεται από τους στ. 1287 - 1290, οι θεότητες αυτές καλούνται ως μάρτυρες στη σύναψη ειρήνης μεταξύ των Αθηναίων και των Λακεδαιμονίων. Ειδικότερα, η αναφορά στην έννοια της *Ήσυχίας* (στ. 1289) αντί της *Ειρήνης*, αντανακλά το αίτημα του πρέσβη όχι μόνο για ειρηνική συνύπαρξη ανάμεσα στην Αθήνα και στη Σπάρτη αλλά, κυρίως, για εσωτερική ομαλότητα και ελευθερία κινήσεων εντός της Αθήνας ³⁷¹. Υποθέτουμε, κατά την άποψή μας, ότι το αίτημα αυτό συνδέεται με την παραγμένη εποχή που διανύει η Αθήνα το 411 π.Χ. και με την άσχημη τροπή που έχει αρχίσει να διαφαίνεται στο πολιτικό σκηνικό της Αθήνας. Ωστόσο, δεν πρέπει να θεωρήσουμε ότι ο ποιητής τίθεται εναντίον της πολυπραγμοσύνης που επέδειξαν οι Αθηναίοι όλα τα προηγούμενα χρόνια με τις τολμηρές πολιτικές τους επιλογές, ούτε ότι απορρίπτει συλλήβδην τις επιλογές του παρελθόντος ³⁷². Αυτό που περισσότερο επιδιώκει ο Αριστοφάνης είναι να κρούσει τον κώδωνα του κινδύνου στους θεατές, απέναντι σε πολιτικούς αμφίβολης ποιότητας, όπως ο Αλκιβιάδης ³⁷³.

Οι στ. 1291 - 1294 συνοψίζουν το εύθυμο κλίμα, με το οποίο κλείνει η παρούσα προσευχή. Πιο αναλυτικά, η φράση *άλαλαι ἡ παιών* (στ. 1291) αποτυπώνει την εορταστική ατμόσφαιρα που επικρατεί φτάνοντας στο τέλος του έργου. Συνήθως οι λάτρεις την απευθύνουν στον Απόλλωνα και

³⁶⁹ Βλ. Sommerstein 1990, 222 - 223. Γενικά, για την έννοια του *δαίμονα* στην αρχαία ελληνική θρησκεία βλ. Burkert ²2015, 380 - 384.

³⁷⁰ Βλ. ενδεικτικά Ευριπίδης, *Μήδεια*, 746 - 747 · Αριστοφάνης, *Θεσμοφοριάζουσες*, 312 · Ηρόνδας, 4.10. Βλ. επίσης, Furlley, Bremer II 2001, 340.

³⁷¹ Βλ. Henderson 1987, 217 - 218. Επιπλέον, αξίζει να σημειώσουμε ότι η *Ήσυχία* παρουσιάζεται ως έργο της Αφροδίτης, όπως μαρτυρά ο στ. 1290 (για την ποιητική χροιά του ονόματος *Κύπρις* και για τη χρήση του σε τέτοιου είδους ποιητικά συμφραζόμενα βλ. Sommerstein 1990, 181 · 223). Το τελευταίο, ίσως, οφείλεται στο γεγονός ότι νωρίτερα προηγήθηκε η σκηνή με την εμφάνιση της προσωποποιημένης *Συμφιλίωσης* (στ. 1112 - 1190 - βλ. ιδίως στ. 1148 · 1158 - 1161), όπου υποβόσκουν τα ερωτικά υπονοούμενα. Συνεπώς, αφήνεται να εννοηθεί ότι η *Ήσυχία* συνιστά όχι το εύκολο δεδομένο αλλά το δύσκολο ζητούμενο. Υπό μια παρόμοια οπτική, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η παρουσία της Αφροδίτης ταιριάζει με το κλίμα ομόνοιας και οικογενειακής αγάπης που απορρέει από τους στ. 1279 - 1286 και για το οποίο κάναμε λόγο παραπάνω (βλ. επίσης Henderson 1987, 218).

³⁷² Η πολυπραγμοσύνη ανήκε στα σταθερά χαρακτηριστικά των Αθηναίων, όπως φαίνεται και από τον λόγο των Κορινθίων ενώπιον των Λακεδαιμονίων (βλ. Θουκυδίδης, 1.70.9). Για αναλυτική επισκόπηση της πολυπράγμονος φύσης των Αθηναίων, έτσι όπως αναδύεται συνολικά μέσα από το έργο του Θουκυδίδη βλ. Γεωργούση 2015, 95 - 100. Επίσης, βλέπουμε ότι και οι ίδιοι οι Αθηναίοι πολύ συχνά υπερηφανεύονταν για τον ανήσυχο χαρακτήρα τους, στοιχείο που ενίοτε αποτελεί αφορμή για σάτιρα (βλ. Αριστοφάνης, *Ιππείς*, 1011 - 1013, 1086 · *Σφήκες*, 684 - 685 · *Όρνιθες*, 978, 987 · Ευριπίδης, *Ικέτιδες*, 321 - 325).

³⁷³ Εξάλλου οι μνήμες της Σικελικής εκστρατείας είναι ακόμη πολύ νωπές το 411 π.Χ. που γράφει ο Αριστοφάνης το παρόν έργο. Τότε, η τυφλή εμπιστοσύνη που έδειξαν οι Αθηναίοι στον Αλκιβιάδη οδήγησε σε ολέθρια αποτελέσματα. Τώρα, λοιπόν, ο ποιητής προειδοποιεί τους Αθηναίους να είναι υποψιασμένοι απέναντι στη δράση και στα κίνητρα του ίδιου πολιτικού, ώστε να μην επαναλάβουν τα λάθη του κοντινού παρελθόντος.

πιστεύουν ότι η εκφορά της τους βοηθά να έχουν καλή τύχη και να παραμένουν προστατευμένοι από το κακό ³⁷⁴. Όπως μαρτυρά, ο στ. 1292 η προσευχή κλείνει με γοργές χορευτικές κινήσεις, αντίστοιχες με εκείνες που συναντάμε στους *Σφήκες* και οι οποίες σηματοδοτούν την λήξη της κωμωδίας ³⁷⁵. Επιπλέον, η αναφορά στη *νίκη* (στ. 1293) συνιστά άλλο ένα σύνηθες μοτίβο που απαντά σε αρκετές κωμωδίες του Αριστοφάνη και συνδέεται με τη δραματική νίκη του Χορού ³⁷⁶. Κρίνοντας, λοιπόν, συνολικά τους στ. 1291 - 1294 και παρατηρώντας τους από μετρική άποψη διαπιστώνουμε ότι θα μπορούσαν κάλλιστα να αποτελούν τους καταληκτικούς στίχους της εν λόγω κωμωδίας αφού θυμίζουν τυπική Έξοδο αριστοφανικής κωμωδίας. Αξίζει να αναφέρουμε ότι οι παρόντες στίχοι παρουσιάζουν ομοιότητες με τους στ. 1180 - 1183 από τις *Εκκλησιάζουσες*, όπου και εκεί συναντάμε παρόμοια επιφωνήματα χαράς και ενθουσιασμού.

3.3 Η καταληκτική προσευχή του πρέσβη Σπαρτιάτη και το κλίμα πολιτικής συμφιλίωσης της Εξόδου (στ. 1297 - 1300)

Παρ' όλα αυτά, ο ποιητής ξαφνιάζει τους θεατές φυλάσσοντας μια προσευχή ακόμη για το τέλος από τον Σπαρτιάτη πρέσβη (στ. 1295). Η πρόθεση του Αριστοφάνη για καινοτομία είναι σαφής, διότι στοχεύει να διαφοροποιηθεί από την ποιητική των προηγούμενων κωμωδιών κάνοντας την έκπληξη στο τέλος. Μάλιστα, η προστακτική *πρόφαινε* (στ. 1295) ³⁷⁷, η οποία απαντά μόνο εδώ στον Αριστοφάνη, κατά τη γνώμη μας δεν είναι τυχαία, ειδικά αν τη συνδυάσουμε με την επίκληση στη Μούσα. Θα πρέπει να πούμε ότι η πρωτοτυπία του Αριστοφάνη δεν έγκειται μόνο στην επιλογή του να προσθέσει άλλη μια προσευχή μετά την προσευχή του Αθηναίου αλλά, κυρίως, στο ότι διαλέγει να προσδώσει Σπαρτιατική χροιά στην Έξοδο ³⁷⁸. Πρόκειται για μια έξυπνη δραματουργική πρωτοβουλία εκ μέρους του ποιητή μέσω της οποίας αναδεικνύεται η εορταστική ατμόσφαιρα της συμφιλίωσης. Εντούτοις, σε προσωπικό επίπεδο εκτιμούμε ότι ο ίδιος ο ποιητής μάλλον δεν θα ήταν υπέρ μιας εσπευσμένης συνθηκολόγησης που θα έπληττε σοβαρά τα συμφέροντα της Αθήνας. Έτσι, με αυτόν τον στίχο οι θεατές προετοιμάζονται κατάλληλα για ό,τι θα ακολουθήσει και αντιλαμβάνονται ότι η έμπνευση που θα δώσει η Μούσα στον ποιητή θα φέρει ένα ιδιαίτερο αποτέλεσμα.

Το τέλος του έργου θα λέγαμε ότι δικαιώνει τις προσδοκίες του κοινού μια και οι θεατές παρακολουθούν ένα πολύ ιδιαίτερο άσμα, το οποίο μας θυμίζει τα Σπαρτιατικά *παρθένεια* του

³⁷⁴ Βλ. Henderson 1987, 218.

³⁷⁵ Βλ. Αριστοφάνης, *Σφήκες*, 1524 - 1527 · 1530 - 1531.

³⁷⁶ Βλ. Αριστοφάνης, *Αχαρνείς*, 1224 - 1234 · *Όρνιθες*, 1764 · *Θεσμοφοριάζουσες*, 1229 - 1231 · *Εκκλησιάζουσες*, 1182. Επίσης, το ίδιο μοτίβο απαντά και στον Μένανδρο (βλ. Μένανδρος, *Δύσκολος*, 968 - 969 · *Σαμία*, 736 - 737).

³⁷⁷ *LSJ s.v. προφαίνω*: φέρνω μπροστά, φέρνω στο φως, φανερώνω, δηλώνω.

³⁷⁸ Την πρωτοτυπία της προσευχής που θα ακολουθήσει (εμπλουτισμένης με χορευτικά στοιχεία) αποδεικνύει ο στ. 1295 (*πρόφαινε δὴ σὺ Μοῦσαν ἐπὶ νέα νέαν*). Βλ. Henderson 1987, 218 · Sommerstein 1990, 223.

Αλκμάνα ³⁷⁹. Με αυτόν τον τρόπο ο ποιητής μεταφέρει το εύθυμο κλίμα της κωμωδίας στους θεατές και τους καθιστά κοινωνούς ενός πρωτότυπου θεάματος. Στους στίχους που ακολουθούν, λοιπόν, βλέπουμε τον Σπαρτιάτη πρέσβη να επικαλείται ορισμένους θεούς της πόλης του προκειμένου αυτοί να επισφραγίσουν την ειρήνη των δύο πόλεων. Ξεκινώντας απευθύνει έκκληση στην Λακωνική Μούσα να εμφανιστεί από την οποία ζητά να υμνήσει πρώτον κατά σειρά τον Απόλλωνα από τις Αμύκλες. Στις Αμύκλες, είκοσι περίπου στάδια από τη Σπάρτη στις όχθες του Ευρώτα ³⁸⁰, υπήρχε ναός αφιερωμένος στον Απόλλωνα όπου γιορτάζονταν τα *Υακύνθια*. Μάλιστα, εκεί γινόταν και η ετήσια ανανέωση της Νικείου ειρήνης που είχε συναφθεί το 421 π.Χ ³⁸¹. Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, ότι ο Απόλλωνας των Αμυκλών είναι στενά συνδεδεμένος με τις πολιτικές διαδικασίες της Σπάρτης, γεγονός που δικαιολογεί την προσφώνησή του στην παρούσα συνθήκη.

Στη συνέχεια, ο πρέσβης επικαλείται την Αθηνά *Χαλκίοικο*. Με αυτό το επίθετο εορταζόταν η Αθηνά στη Σπάρτη και θεωρούνταν προστάτιδα της πόλης, κατ' αντιστοιχία με την Αθηνά *Πολιάδα* της Αθήνας ³⁸². Ο ναός της Αθηνάς *Χαλκίοικου* ήταν, και αυτός, χτισμένος στις όχθες του Ευρώτα και, βάσει των αρχαιολογικών ευρημάτων, πιθανότατα είχε χάλκινους τοίχους ³⁸³. Όπως μαρτυρούν οι επιγραφικές πηγές μας, το επίθετο *Χαλκίοικος* χρησιμοποιούνταν ως αντίστοιχο του επιθέτου *πολιοῦχος* στην Σπάρτη του 5^{ου} αι. π.Χ.³⁸⁴ Η μεγάλη σημασία που κατέχει η θεά στο εν λόγω τραγούδι γίνεται αντιληπτή από την επανάληψη της προσφώνησης στον στ. 1320 (*καὶ τὰν σιὰν δ' αὖ τὰν κρατίσταν Χαλκίοικον ὕμνει τὰν πάμμαχον*).

Μάλιστα, το επίθετο *πάμμαχος* που συνοδεύει την Αθηνά στον παραπάνω στίχο δημιουργεί κάποια ερμηνευτικά προβλήματα, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Anderson, δηλαδή τίθεται το

³⁷⁹ Για τις ομοιότητες του εν λόγω άσματος με τα *παρθένεια* του Αλκμάνα βλ. Κουσουλίνη 2014, 159 - 160 · Kousoulini 2020, 83 - 84 (ιδίως υποσημ. 88 με περαιτέρω βιβλιογραφία). Για τις μετρικές ομοιότητες του αποσπάσματος με την σπαρτιατική ποίηση γενικότερα βλ. Colvin 1999, 261.

Στο σημείο αυτό, να αναφέρουμε ότι ο Revermann αγνοεί εντελώς την πιθανότητα επιρροής του Αριστοφάνη από τον Αλκμάνα και δεν προβαίνει σε ανάλογη συζήτηση. Αντ' αυτού, υιοθετεί την υπόθεση του Taplin (βλ. Taplin 1993, 57), και θέτει ως πιθανό ενδεχόμενο ότι οι στ. 1295 - 1320 εισήχθησαν στο έργο σε μεταγενέστερο χρόνο, όταν η *Λυσιστράτη* διδάχθηκε στον Τάραντα της Κάτω Ιταλίας και στόχος ήταν να δοθεί έμφαση στη σχέση της εν λόγω πόλης με τη μητρόπολή της, την Σπάρτη (βλ. Revermann 2006, 254 - 260 · ιδίως σελ. 257 - 259). Από την άλλη, ο Sommerstein εμφανίζεται σίγουρος ότι στους στ. 1307 κ.ε. το πρότυπο του ποιητή είναι ο Αλκμάνας (βλ. Sommerstein 1990, 223).

³⁸⁰ Βλ. Πausanias, 3.18.6.

³⁸¹ Βλ. Θουκυδίδης, 5.18.10 · 23.5.

³⁸² Βλ. Πausanias, 3.17.1 - 3.

³⁸³ Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφέρουμε και άλλες τρεις εκδοχές για τις οποίες ενδέχεται η Αθηνά να απέκτησε το επίθετο *Χαλκίοικος*. Η πρώτη πιθανότητα είναι το επίθετο να προέκυψε επειδή, βάσει των περιγραφών του Πausanias, το άγαλμα της Αθηνάς ήταν κατασκευασμένο από χαλκό (βλ. Πausanias, 3.17.2). Η δεύτερη πιθανότητα είναι το επίθετο να συνδέεται με την ιδιότητα της Αθηνάς ως προστάτιδα των χαλκουργών της Σπάρτης (βλ. Deacy 2008, 127). Τέλος, μπορούμε εύλογα να υποθέσουμε, όπως υποστηρίζει και η Deacy, ότι το παρόν επίθετο σχετίζεται με τα κουδούνια που έχουν βρεθεί στις ανασκαφές του ναού της Σπάρτης. Πρόκειται για μια ιδιαίτερη περίπτωση αφιερώσεων, διότι πουθενά αλλού δεν έχει εντοπισθεί η συνήθεια αφιέρωσης κουδουνιών στην Αθηνά. Πρόκειται στο σύνολο για εκατόν είκοσι κουδούνια, ορισμένα από τα οποία είναι κεραμικά ομοιώματα και άλλα από αυτά χάλκινα (βλ. Deacy 2008, 127).

³⁸⁴ Βλ. Anderson 1995, 53 (ιδίως υποσημ. 49 για τις επιγραφικές μαρτυρίες).

ερώτημα εάν πρέπει να δεχθούμε τη γραφή *πάμμαχος* ή *παμμάχος* ³⁸⁵. Σύμφωνα με τον Anderson, θα πρέπει να εκλάβουμε το επίθετο και με τις δύο έννοιες ταυτόχρονα ³⁸⁶, αφού και οι δύο σημασίες φαίνεται να προσδίδουν μια ιδανική αμφισημία, όπως αυτές που συνηθίζει ο Αριστοφάνης πολύ συχνά στα λυρικά μέρη του. Άρα, θα πρέπει να εννοήσουμε ότι ο ποιητής εξαίρει τον ρόλο της Αθηνάς στο άσμα του παρουσιάζοντάς την με δύο τρόπους. Αφενός την προβάλλει να μάχεται υπέρ όλης της Ελλάδας με σκοπό τη διασφάλιση της ειρήνης και αφετέρου την αναδεικνύει ως πάτρονα του ποιητή που θα τον βοηθήσει να στεφθεί νικητής στους δραματικούς αγώνες. Έτσι, λοιπόν, η Αθηνά προβάλλεται ως ο κύριος συνδετικός κρίκος ανάμεσα στις δύο πόλεις, όχι τυχαία, αλλά για να εγκαθιδρύσει ο ποιητής την κοινή λατρεία της Αθηνάς ως πολιούχου των δύο πόλεων στο πλαίσιο της προσπάθειάς του να καλλιεργήσει αίσθημα πανελληνισμού ³⁸⁷. Παράλληλα, το επίθετο *κρατίσταν* που συνοδεύει τη θεά τονίζει τη θέση της στην Έξοδο του έργου.

Στους στ. 1300 - 1301 ο πρέσβης καλεί τους Τυνδαρίδες, τον Κάστορα και τον Πολυδεύκη, οι οποίοι συνδέονται στενά με την πολεμική ζωή της Σπάρτης. Πιο αναλυτικά, όταν οι Σπαρτιάτες ξεκινούσαν για εκστρατεία επικαλούνταν τους Τυνδαρίδες και όταν ο ένας από τους δύο βασιλείς έμενε στην πατρίδα, το ίδιο συνέβαινε και με τον έναν από τους δύο Τυνδαρίδες ³⁸⁸. Ουσιαστικά, λοιπόν, οι Διόσκουροι απηχούν την μαχητικότητα των πολεμιστών της Σπάρτης. Ωστόσο, πρέπει να διευκρινίσουμε ότι οι Διόσκουροι κατείχαν εξίσου σημαντική θέση στην Αθήνα και λατρεύονταν στον *Ανακείον*, κάτω από το τέμενος της Αγλαύρου ³⁸⁹. Η στρατιωτική φύση των Τυνδαρίδων εξαίρεται στον στ. 1301 όπου γίνεται αναφορά στην προετοιμασία που έκαναν στο γήπεδο που ονομαζόταν *Δρόμος* και βρισκόταν έξω από τη Σπάρτη ³⁹⁰.

Στους στ. 1302 - 1305 και 1318 - 1320 ο πρέσβης απευθύνεται σε β' ενικό πρόσωπο στις γυναίκες του Χορού προτρέποντάς τες να συμμετάσχουν στο ξέφρενο γλέντι που έχει στηθεί εν όψει της συμφιλίωσης των Αθηναίων και των Λακεδαιμονίων. Ο ισχυρός αυτοαναφορικός τόνος ολόκληρου του άσματος αφήνει να φανεί ότι πρόθεση του ποιητή ήταν να κινήσει το ενδιαφέρον του κοινού και να κάνει τους θεατές να συμμετάσχουν συναισθηματικά στη νέα πολιτική πραγματικότητα. Η εικόνα των νεαρών κοριτσιών που χορεύουν ξέγνοιαστες θυμίζει αρκετά τις περιγραφές του Αλκμάννα στα *παρθενεία* του. Όπως εύστοχα επισημαίνει η Κουσουλίνη, από τους

³⁸⁵ Ο Hall & Geldart και οι Wilamowitz & Moellendorf δέχονται τη γραφή *πάμμαχος* (βλ. Hall, Geldart 1907 · Wilamowitz - Moellendorf, 1927). Αντιθέτως, ο Henderson και ο Sommerstein υιοθετούν τη γραφή *παμμάχος* (βλ. Henderson 1987 · Sommerstein 1990).

³⁸⁶ Βλ. Anderson 1995, 53.

³⁸⁷ Όπως πάρα πολύ εύστοχα σημειώνει ο Anderson, "Thus, Sparta becomes a kind of Athens of the Peloponnesus, which for the Athenians of course is a strong argument for accepting the peace" (βλ. Anderson 1995, 53). Επίσης, βλ. Henderson 1987, 220 · Sommerstein 1990, 223.

³⁸⁸ Βλ. Ηρόδοτος, 5.72.2 · Burkert ² 2015, 442.

³⁸⁹ Βλ. Πανσανίας, 1.18.1- 2. Για περισσότερα βλ. Henderson 1987, 221.

³⁹⁰ Βλ. Sommerstein 1990, 223. Για τον *Δρόμο* βλ. Θεόκριτος, 18.22 - 23 · 39 · Πανσανίας, 3.14.6.

βασικότερους κοινούς τόπους ανάμεσα στα αποσπάσματα του Αλκμάνου και στην Έξοδο της *Λυσιστράτης* είναι η αυτοαναφορικότητα, η έμφαση στα μαλλιά, η έμφαση στην ομορφιά και η επίκληση στη Μούσα ³⁹¹. Μάλιστα, ο Calame με μια κάπως πιο τολμηρή εκτίμηση φτάνει στο συμπέρασμα ότι το παρόν χορικό άσμα μπορεί να προσδιορισθεί ως *παρθένειο* ³⁹².

Παρ' όλα αυτά, πρέπει να επισημάνουμε ότι οι στ. 1303 - 1315 μάς φέρνουν στο μυαλό τους Διονυσιακούς χορούς των Μαινάδων ³⁹³. Η εικόνα των κοριτσιών που χορεύουν σε έξαλλο ρυθμό έχοντας τα μαλλιά τους λυμένα και κρατώντας θυρσό παραπέμπει σε ανάλογες εικόνες που συναντάμε στις *Βάκχες* του Ευριπίδη ³⁹⁴. Όπως βλέπουμε στους στ. 1314 - 1315, αρχηγός σε αυτόν τον χορό είναι η Ελένη, η κόρη της Λήδας η οποία επενδύει την Έξοδο του έργου με μια επιπλέον χροιά θρησκευτικότητας. Αξίζει να επισημάνουμε ότι στη Σπάρτη η Ελένη δεν θεωρούνταν η πηγή του κακού εξαιτίας της οποίας χάθηκαν χιλιάδες αθώες ζωές αλλά, αντιθέτως, κατείχε τη θέση της ιδανικής παρθένου και συζύγου ³⁹⁵. Επομένως, υπό αυτό το πρίσμα αντιλαμβανόμαστε ότι η παρουσία της Ελένης αφήνει Σπαρτιατικό απόηχο και ενισχύει το κλίμα συμφιλίωσης που πρεσβεύει η εν λόγω κωμωδία. Το αίσθημα αυτό εντείνεται στους στ. 1315 - 1320, όπου ο Σπαρτιάτης απευθύνεται στον γυναικείο Χορό και προστάζει τις γυναίκες να χορέψουν πηδώντας ψηλά και χτυπώντας δυνατά τα χέρια τους.

³⁹¹ Για περισσότερα βλ. Κουσουλίνη 2014, 160.

³⁹² Βλ. Calame 2004, 166 - 171.

³⁹³ Βλ. Kousoulini 2020, 84.

³⁹⁴ Βλ. ενδεικτικά, Ευριπίδης, *Βάκχες*, 977 - 1023.

³⁹⁵ Βλ. ενδεικτικά, Ηρόδοτος, 6.61.3-5 · Ευριπίδης, *Ελένη*, 1666 - 1669 · Πausanias, 3.15.3. Για περισσότερες πηγές βλ. Sommerstein 1990, 224.

Συμπεράσματα

Φτάνοντας στο τέλος της έρευνάς μας μπορούμε να εξάγουμε κάποια χρήσιμα συμπεράσματα για τον τρόπο που προβάλλουν την πολιτική πραγματικότητα της εποχής τους οι *Θεσμοφοριάζουσες* και η *Λυσιστράτη* μέσω του θρησκευτικού λόγου τους (προσευχές και κατάρες). Παρόλο που τα δύο έργα γράφτηκαν σε πολύ κοντινό διάστημα μεταξύ τους, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι εμφανίζουν μια αρκετά διαφορετική εικόνα ως προς τον τρόπο που πραγματεύονται τα γεγονότα του 411 π.Χ.

Πρώτα πρώτα, στις *Θεσμοφοριάζουσες* ο θρησκευτικός λόγος εντοπίζεται σε ολόκληρο το έργο και δεν περιορίζεται στην Έξοδο, όπως συμβαίνει στη *Λυσιστράτη*. Φυσικά, θα μπορούσε να υποστηρίξει κάποιος ότι αιτία γι' αυτό αποτελεί η διαφορετική πλοκή των δύο παραστάσεων. Κατά τη γνώμη μας, όμως, η ενδελεχής μελέτη των προσευχών και, κυρίως, των καταρών που βρίσκουμε στις *Θεσμοφοριάζουσες* σε συνδυασμό με την επιλογή μιας μυστικής θρησκευτικής γιορτής ως συγκείμενο του έργου, μαρτυρούν ότι η επιλογή του Αριστοφάνη δεν ήταν τυχαία. Τα συνεχή πολιτικά υπονοούμενα, η ιδιάζουσα πολυθεΐα στις προσευχές του έργου και η παρουσία καταρών αποδεικνύουν ότι το πολιτικό περιβάλλον του 411 π.Χ. αποτυπώνεται πολύ πιο έντονα και με περισσότερη ανησυχία σε σύγκριση με ό,τι συμβαίνει στη *Λυσιστράτη*.

Ουσιαστικά δίνεται η εικόνα στον θεατή των *Θεσμοφοριαζουσών* ότι ο ποιητής κινείται συνεχώς σε δύο επίπεδα (θρησκευτικό - δραματικό / πολιτικό) και αναζητά ευκαιρίες να περάσει όσο πιο ανώδυνα γίνεται τα πολιτικά του μηνύματα. Το κλίμα τρομοκρατίας του 411 π.Χ., η αναστολή της ελευθερίας του λόγου και τα πολιτικά εγκλήματα σαφώς και συνέβαλαν στη δημιουργία ενός έργου *φαινομενικά* άσχετου με τα τεκταινόμενα της εποχής. Όπως αποδείξαμε στη μελέτη μας, η πυκνή γλώσσα του ποιητή και η τεράστια επεξεργασία του τελετουργικού του λόγου υπήρξε ένας βασικός λόγος που τα πολιτικά μηνύματα του έργου δεν αποκωδικοποιήθηκαν επαρκώς για αρκετά χρόνια. Η ικανότητα του Αριστοφάνη να μεταπηδά από το ιδιωτικό στο δημόσιο επίπεδο και τούμπαλιν είναι μοναδική και αποδεικνύει την οξυδέρκεια και την διπλωματική στάση του ποιητή σε στιγμές κρίσης.

Ειδικά, η διονυσιακή μεταστροφή του έργου μαρτυρά τη σκόπιμη μετάθεση του ενδιαφέροντος των θεατών στη γιορτινή διάθεση των *Μεγάλων Διονυσίων* προκειμένου να τονισθεί η σύνδεση της θρησκείας με το δημοκρατικό πολίτευμα. Ο εκτενής ύμνος προς όλους τους θεούς καταλήγει τελικά σε ύμνο στον ίδιο τον Διόνυσο και έτσι έμμεσα ο Χορός τιμά τα αγαθά της δημοκρατίας και της ξέγνοιαστης ζωής μακριά από τις δυσμένειες που ενέσκηψαν στις Αθήνα το 411 π.Χ. Ωστόσο, το έργο αυτό αντιμετωπίζει με απαισιοδοξία την πιθανότητα αλλαγής στο πολιτικό σκηνικό, στοιχείο που διαφαίνεται πίσω από την προσευχή του Χορού στις δύο Θεσμοφόρους θεές και στην Αθηνά. Η επίμονη έκκληση για ειρήνη και ηρεμία καθώς επίσης η αναφορά στους τυράννους φαίνεται ότι απασχολούν έντονα τον ποιητή σε αυτό το έργο και μας

κάνουν να αντιληφθούμε ότι οι ελπίδες του για τη σωτηρία της Αθήνας δεν είναι πολλές.

Κάπως διαφορετική εικόνα συναντάμε στη *Λυσιστράτη* όπου εκεί οι προσευχές συσσωρεύονται στην Έξοδο του έργου και μεταφέρουν στους θεατές έντονο το αίσθημα του ενθουσιασμού και της χαράς από τη σύναψη ειρήνης ανάμεσα στους Αθηναίους και στους Σπαρτιάτες. Το τοπίο στην παρούσα περίπτωση είναι διαφορετικό μια και εδώ η επιθυμία των γυναικών τελικά υλοποιείται. Οι δύο πόλεις σταματούν τον πόλεμο και το έργο ολοκληρώνεται με μια σπαρτιατική προσευχή που υπονοεί την ομόνοια που θα επικρατήσει ανάμεσα στην Αθήνα και στην Σπάρτη. Φαίνεται, δηλαδή, ότι το κλίμα τρομοκρατίας δεν είχε επεκταθεί τόσο πολύ, οπότε ο ποιητής ένιωθε ακόμα κάποια σχετική ελευθερία να εκφράσει τις σκέψεις του.

Πιο συγκεκριμένα, θα πρέπει να σχολιάσουμε ότι ολόκληρη η Έξοδος της *Λυσιστράτης* είναι μια σαφής νικητήρια γιορτή υπέρ της συμφιλίωσης των Αθηναίων και των Σπαρτιατών και πιο συγκεκριμένα ένας θρίαμβος κατά του ολιγαρχικού κινδύνου. Ειδικά στους στ. 1247 - 1264 ο Χορός θυμίζει στους θεατές τον παλιό Περσικό κίνδυνο ο οποίος αποσοβήθηκε με τη συσπείρωση της Αθήνας και της Σπάρτης απέναντι στον κοινό εχθρό. Κατά αναλογία και εδώ, τονίζει ότι η σύναψη ειρήνης μεταξύ των δύο πόλεων θα φέρει πίσω την παλιά τους αίγλη προ Πελοποννησιακού Πολέμου. Με αυτόν τον τρόπο, ο ποιητής διανοίγει το πεδίο και αφήνει να φανεί η ελπίδα του για απομάκρυνση της ολιγαρχικής απειλής και των καιροσκοπών πολιτικών, όπως για παράδειγμα του Αλκιβιάδη. Ίσως πιστεύει ότι η πρόσφατη καταστροφή των Αθηναίων στη Σικελική εκστρατεία (413 π.Χ.) αποτέλεσε για τους Αθηναίους ένα μάθημα όσον αφορά στο ποιους πρέπει αυτοί να εμπιστεύονται. Υπό αυτή την οπτική γωνία φαίνεται ότι ελπίζει ακόμη στο πολιτικό κριτήριο των Αθηναίων και σε μια πολιτική αλλαγή που θα επέφερε ειρήνη και γαλήνη εντός της *πολιάδος* κοινότητας.

Συμπερασματικά, καταλήγουμε στη διαπίστωση ότι και στα δύο έργα οι προσευχές κατέχουν καίριο ρόλο. Προωθούν κρυφά πολιτικά μηνύματα, αφυπνίζουν τους θεατές και προάγουν το εύθυμο κλίμα της κωμωδίας διαμέσου του χορού και της χαρούμενης διάθεσης που καλλιεργούν. Με διαφορετικό τρόπο το κάθε έργο υπενθυμίζει στους θεατές ότι ο όλεθρος πλησιάζει και ότι, εάν δεν δράσουν άμεσα, τα πράγματα θα οδεύσουν προς το χειρότερο. Ειδικά, οι κατάρες των *Θεσμοφοριαζουσών* υποδεικνύουν την σοβαρότητα της κατάστασης και εκφράζουν το κλίμα αγωνίας του ποιητή και μιας μερίδας των δημοκρατικών πολιτών. Βάσει των κειμενικών και ιστορικών δεδομένων εικάζουμε ότι οι δημοκράτες θεατές των *Θεσμοφοριαζουσών* θα ήταν σαφώς λιγότεροι από τους δημοκράτες θεατές που είχαν παρακολουθήσει τη *Λυσιστράτη* στα Λήνια του 411 π.Χ. Γι' αυτό και ο ποιητής επιδιώκει να κάνει τα όποια σχόλιά του στις *Θεσμοφοριάζουσες* με συγκαλυμμένο τρόπο χρησιμοποιώντας ως πρόφαση μια μυστική γιορτή των γυναικών. Οι *Θεσμοφοριάζουσες*, λοιπόν, είναι η τελευταία κραυγή αγωνίας του ποιητή πριν κάνει την έλευσή του το «τέρας» της τυραννίδας και ανατρέψει όλα τα μέχρι τότε δεδομένα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Στερεότυπες εκδόσεις και ερμηνευτικά υπομνήματα

- Austin, C. & Olson, S. D., 2004. *Aristophanes Thesmophoriazusae*, Oxford.
- Bowra, C. M., 1935. *Pindari carmina cum fragmentis*, Oxford.
- Hall, F. W. & Geldart, W. M., 1907. *Aristophanes Comoediae II*, Oxford.
- Henderson, J., 1987. *Aristophanes' Lysistrata. Edited with introduction and commentary*, Oxford.
- Körte, A., 1910. *Menandrea ex papyris et membranis vetustissimis*, Teubner.
- Rabe, H., 1971. *Scholia in Lucianum*, Stuttgart.
- Radt, S., 1999. *Sophocles. Editio correctior et addendis aucta* (Tragicorum Graecorum Fragmenta, 4), Göttingen.
- Sommerstein, A. H., 1990. *Lysistrata. Edited with translation and notes* (The comedies of Aristophanes, 7), Warminster.
- Sommerstein, A. H., 1994. *Aristophanes Thesmophoriazusae* (The comedies of Aristophanes, 8), England.
- von Wilamowitz-Moellendorf, U., 1927. *Aristophanes Lysistrate*, Berlin.
- West, M. L., ²1992. *Iambi et Elegi Graeci II*, Oxford.

Δευτερεύουσα επιστημονική βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση

- Anderson, C., A., 1995. *Athena's Epithets. Their Structural Significance in Plays of Aristophanes* (Beitrage zur Altertumskunde, 67), Stuttgart & Leipzig.
- Aubriot - Sévin, D., 1992. *Prière et conceptions religieuses en Grèce ancienne jusqu'à la fin du Ve siècle av. J.-C.*, France.
- Austin, C., 1971-1974. "Le role de la coryphee dans les *Thesmophories*", *Dioniso* 45, 316 - 325.
- Bierl, A., 2009. *Ritual and Performativity: The Chorus in Old Comedy* (μτφ. A. Hollmann), Cambridge.
- Bobrick, E., 1997. "The tyranny of roles. Playacting and Privilege" in W. G Dobrov (επιμ.), *The city as comedy. Society and representation in Athenian Drama*, USA, 177 - 197.
- Bowie, A., 2004. "Aristophanes" in I. De Jong et al. (επιμ.), *Narrators, Narratees and Narratives in Ancient Greek Literature* (Studies in Ancient Greek Narrative, 1), Leiden & Boston, 281 - 295.
- Broneer, O., 1942. "The Thesmophorion in Athens", *Hesperia* 11, 250 - 274.
- Budelmann, F. & Power, T., 2015. "Another look at female choruses in Classical Athens", *ClAnt*

34, 252 - 295.

- Calame, C., 1997. *Choruses of Young Women in Ancient Greece: Their Morphology, Religious Role, and Social Function*, Lanham.
- Calame, C., 2004. "Choral Forms in Aristophanic Comedy: Musical Mimesis and Dramatic Performance in Classical Athens" in P. Murray - P. Wilson (επιμ.), *Music and the Muses. The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, Oxford, 157 - 84.
- Calame, C., 2020. "Melic Poets and Melic Forms in the Comedies of Aristophanes: Poetic Genres and the Creation of a Canon" in B. Currie & I. Rutherford (επιμ.), *The Reception of Greek Lyric Poetry in the Ancient World: Transmission, Canonization and Paratext* (Studies in Archaic and Classical Greek Song, 5), Leiden & Boston, 112 - 128.
- Celotto, G., 2022. "Agathon's Iliupersis in Aristophanes' *Thesmophoriazusae*", *SO* 96, 1 - 10.
- Chepel, E., 2020. *Laughter for the gods. Ritual in Old Comedy* (Kernos supplement, 35), Liège.
- Cohen, D., 1989. "Seclusion, seperation and the status of women in classical Athens", *G&R* 36, 3 - 15.
- Colvin, S., 1999. *Dialect in Aristophanes and the Politics of Language in Ancient Greek Literature*, Oxford.
- Curbera, J. & Lamont, J. L., 2023. "Classical and Hellenistic Curse Tablets from the Athenian Agora", *Hesperia* 92, 311 - 353.
- Deacy, S., 2008. *Athena* (Gods and heroes of the ancient world), London & New York.
- Depew, M., 1997. "Reading Greek Prayers", *CIAnt* 16, 229 - 258.
- Dimou, A., 2016. *La déesse Korè-Perséphone : mythe, culte et magie en Attique* (Recherches sur les Rhétoriques Religieuses, 18), Turnhout.
- Dübner, F., ²1877. *Scholia Graeca in Aristophanem, cum prolegomenis grammaticorum*, Paris.
- Eidinow, E., 2007. *Oracles, Curses, and Risk Among the Ancient Greeks*, Oxford.
- Eitrem, S., 1944. "Les Thesmophoria, les skirophoria et les arrhetophoria", *SO* 23, 32 - 45.
- Ercoles, M., 2020. "Music in Classical Greek Drama" in T. A. C. Lynch & E. Rocconi (επιμ.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, USA, 131 - 144.
- Étienne, R. & Piérart, M. 1975. "Un décret du Koinon des Hellènes à Platées en l'honneur de Glaucon, fils d'Étéoclês, d'Athènes", *BCH* 99, 51 - 75.
- Faraone, C. A., 1991. "The Agonistic Context of Early Greek Binding Spells" in C. A. Faraone & D. Obbink (επιμ.), *Magika Hiera. Ancient Greek Magic and Religion*, New York, 3 - 32.
- Faraone, A. C., 2011. "Curses, crime detection and conflict resolution at the festival of Demeter Thesmophoros", *JHS* 131, 25-44.
- Farnell, L. R., 1896. *The cults of the Greek States I*, New York.
- Furley, W. D., 1995. "Praise and persuasion in Greek Hymns", *JHS* 115, 29 - 46.

- Furley, W., D., & Bremer J., M., 2001. *Greek hymns: Selected cult songs from the Archaic to the Hellenistic period* (2 vols.), Tübingen.
- Giordano, M., 2011. "Women's Voice and Religious Utterances in Ancient Greece", *Religions* 2, 729 - 743.
- Habash, M., 1997. "The odd Thesmophoria of Aristophanes' *Thesmophoriazusae*", *GRBS* 38, 19 -40.
- Haldane, A. R., 1965. "A scene in the *Thesmophoriazusae* (295-371)", *Philologus* 109, 39 - 46.
- Halliwell, S., 1991. "Comic satire and freedom of speech in classical Athens", *JHS* 111, 48 - 70.
- Hansen, H., 1976. "Aristophanes' *Thesmophoriazusae*. Theme, structure and production", *Philologus* 120, 165 - 185.
- Henderson, J., ²1991. *The Maculate Muse. Obscene language in Attic comedy*, New York & Boston.
- Holland, T., 2005. *Persian Fire*, London.
- Hornby, R., 1986. *Drama, Metadrama and Perception*, USA.
- Hutchinson, G. O., 2011. "House politics and city politics in Aristophanes", *CQ* 61, 48 - 70.
- Jay, Robert, G., 2002. "Fonction des dieux chez Aristophane: Exemple de Zeus, d'Hermès et de Dionysos", *REA* 104, 11 - 24.
- Kaimio, M., 1970. *The chorus of Greek drama within the light of the person and number used* (Commentationes Humanarum Litterarum, 46), Helsinki.
- Kanavou, N., 2010. *Aristophanes' Comedy of Names. A study of speaking names in Aristophanes* (Sozomena. Studies in the Recovery of ancient texts, 8), Germany.
- Karamanou, I., 2013. "As threatening as the Persians: Euripides in Aristophanes' *Thesmophoriazusae*" in C. Carey & M. Edwards (επιμ.), *Marathon 2.500 Years* (Bulletin of the Institute of Classical Studies, Supplement 124), London, 155 - 164.
- Kousoulini, V., 2020. "Partheneia, Hymenaios, Kinetic Choreia, and the Transference of Joy in the Exodoi of Aristophanes' *Peace*, *Birds*, and *Lysistrata*", *Dionysus ex machina* 6, 71 - 106.
- Kubatzki, J., 2016. "Music in Rites. Some Thoughts about the Function of Music in Ancient Greek Cults", *eTopoi* 5, 1 - 17.
- Larson, J., 2007. *Ancient Greek Cults. A guide*, New York & UK.
- Lazenby, J. F., 1993. *The Defence of Greece 490 - 479 BC*, England.
- Lewis, D. M., 1960. "Apollo Delios", *BSA* 55, 190 - 94.
- Lewis, A. S., 2020. *Aristophanes and the poetics of low comedy* (Διδ. Διατριβή), Pennsylvania.
- MacDowell, D. M., 1995. *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford.
- Marx, A. P. & Gisler J. R., 2011. "Athens nm Acropolis 923 and the contest between Athena and Poseidon for the land of Attica", *AK* 54, 21 - 40.

- Matthews, L. & Salvo, I., 2018. “Cursing-Prayers and Female Vengeance in the Ancient Greek World” in L. Dawson & F. McHardy (επιμ.), *Revenge and Gender in Classical, Medieval and Renaissance Literature*, Great Britain, 141 - 159.
- McClure, L. 1999. *Spoken Like a Woman, Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton.
- Melzer, A., 2022. “Comic Echopoetics in Aristophanes' *Thesmophoriazousai*”, *AJPh* 143, 385-412.
- Miller, W. H., 1944. “Repetition of lines in Aristophanes”, *AJPh* 65, 26 - 36.
- Murphy, C. T., 1938. “Aristophanes and the art of rhetoric”, *HSPH* 49, 69 - 113.
- Ogden, D., 2007. *A Companion to Greek Religion*, Singapore.
- Papachrysostomou, A., 2017. “Time and space travelling in Greek Middle Comedy” in Bierl, A. et al. (επιμ.), *Time and Space in myth, religion and culture*, Berlin, 165-180.
- Papathanasopoulou, N., 2013. *Space in Aristophanes: Portraying the Civic and Domestic Worlds in Acharnians, Knights, and Wasps* (Διδ. Διατριβή), Columbia.
- Parker, R., 2005. *Polytheism and society at Athens*, Oxford.
- Patera, I. & Zografou, A., 2001. “Femmes à la fête des Halôa : le secret del’imaginaire”, *Clio* 14, 1 - 21.
- Price, T. H., 1978. *Kourotrophos: Cults and Representations of the Greek Nursing Deities* (Studies of the Dutch Archaeological and Historical Society, 8), Leiden.
- Pulleyn, S., 1997. *Prayer in greek religion*, Oxford.
- Radcliffe, G. E., 2022. “Contigent catastrophe or agonistic advantage. The rhetoric of violence in classical Athenian curses”, *G&R* 69, 8 - 26.
- Revermann, M., 2006. *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford.
- Rhodes, P. J., 1972. *The Athenian Boule*, Oxford.
- Riess, W., 2012. *Performing Interpersonal Violence. Court, Curse and Comedy in Fourth - Century BCE Athens* (MythosEikonPoiesis, 4), Berlin & Boston.
- Rogers, B. B., 1904. *Aristophanous Thesmophoriazousai. The Thesmophoriazusae of Aristophanes : acted at Athens in the year B.C. 410.*, London.
- Rosen, R. M., 2015. “Aischrology in old comedy and the question of “ritual obscenity” in Rosen, M. R. et al., *Carnaval et comédie. Actes du colloque international organisé par l’équipe Plh-Crata*, Besançon, 19 - 33.
- Ruffell, I., 2020. “Poetics, Perversions, and Passing. Approaching the Transgender Narratives of *Thesmophoriazousai*”, *ICS* 45, 333 - 367.
- Rung, E. (2008). “War, peace and diplomacy in Graeco-Persian relations from the sixth to the fourth century BC” in P. De Souza & J. France (επιμ.), *War and Peace in Ancient and Medieval*

History, Cambridge, 28 - 50.

- Rutherford, I., 2020. "Apollo and Music" in T. A. C. Lynch & E. Rocconi (επιμ.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, USA, 25 - 36.
- Simon, E., 1969. *Die Götter der Griechen*, München.
- Sissa, G., 2012. "Agathon and Agathon. Male Sensuality in Aristophanes' Thesmophoriazusae and Plato's Symposium", *Journal of Gender Studies in Antiquity* 2, 25 - 70.
- Sommerstein, A. H., 1994. *Aristophanes Thesmophoriazusae*. (The comedies of Aristophanes, 8), England.
- Sommerstein, S. H., 2009. *Talking about laughter and other studies in greek comedy*, Oxford.
- Stallsmith, A. B., 2009. "Interpreting the Athenian Thesmophoria", *CB* 84, 1 - 23.
- Stehle, E., 2007. "Thesmophoria and Eleusinian Mysteries. The fascination of womens' secret ritual" in M. Parca & A. Tzanetou (επιμ.), *Finding Persephone. Womens' rituals in the Ancient Mediterranean*, Bloomington, 165 - 188.
- Synodinou, K., 1987. "The threats of physical abuse of Hera by Zeus in the Iliad", *WS* 100, 13-22.
- Taaffe, L.K. 1993. *Aristophanes and Women*, New York.
- Taplin, O. P., 1993. *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase Paintings*. Oxford.
- Thomson, H. A., 1936. "Pnyx and Thesmophorion", *Hesperia* 5, 151-200.
- Topper, K., 2012. *The Imagery of the Athenian Symposium*, Cambridge.
- Tsakmakis, A. 2012. "Persians, Oligarchs, and Festivals. The Date of *Lysistrata* and *Thesmophoriazusae*" in A. Markantonatos & B. Zimmermann (επιμ.), *Crisis on Stage. Tragedy and Comedy in Late Fifth - Century Athens* (Trends in Classics, 13), Berlin & Boston, 291 - 302.
- Tzanetou, A., 2002. "Something to Do with Demeter. Ritual and Performance in Aristophanes' Women at the Thesmophoria", *AJPh* 123, 329-367.
- Valdés Guía, M. & Stevens, A., 2017. "Women citizens' festivals, debates and justice on the Areopagus (Athens, fifth century BCE)", *Clio* 45, 266 - 294.
- Vatri, A., 2023. "Κακὸν κακῶς σε in Demosthenes, *De corona* 267 Verse or Just a Curse?", *Mnemosyne* 76, 418 - 436.
- Versnel, H. S., 1981. *Faith, Hope and Worship. Aspects of religious mentality in the ancient world* (Studies in Greek and Roman Religion, 2), Leiden.
- Watson, L., 1991. *Arae. The curse poetry of antiquity*, Great Britain.
- Wilfred, E., 2013. *The court of comedy. Aristophanes, rhetoric and democracy in fifth century Athens*, Columbus.

- Willi, A., ²2006. *The languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford.
- Wünsche, R., 1979. “Der Gott aus dem Meer”, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts Berlin* 94, 77 - 111.
- Zeitlin, F. I., 1981. “Travesties of Gender and Genre in Aristophanes’ *Thesmophoriazousae*”, in H. P. Foley (επιμ.), *Reflections of Women in Antiquity*, New York & London, 169 - 217.

Σε ελληνική γλώσσα ή σε ελληνική μετάφραση

- Βλάχος, Α. Σ., 1965. *Θουκυδίδου Ιστορία του Πελοποννησιακού Πολέμου*, Αθήνα.
- Bowie, B. M., ²2005. *Αριστοφάνης. Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία* (μτφ. Π. Μοσχοπούλου), Αθήνα.
- Burkert, W., ²2015. *Αρχαία ελληνική θρησκεία. Αρχαϊκή και κλασική εποχή* (μτφ. Π. Ν. Μπεζαντάκος & Α. Αβαγιανού), Αθήνα.
- Γεωργούση, Μ., 2015. *Σπουδαίον / Γελοίον. Σημασίες, λειτουργίες και η σχέση των όρων μεταξύ τους στις κωμωδίες του Αριστοφάνη*, Αθήνα.
- Γεωργούση, Μ. Δ., 2016. *Οι ασυνέπειες στις κωμωδίες του Αριστοφάνη. Μία ψυχολογική ερμηνεία*, Αθήνα.
- Γκάρτζιου - Τάττη, Α., 2000. “Ο Ποσειδών στο θέατρο του Διονύσου”, *Δωδώνη: Φιλολογία* 29, 237-364.
- Dover, K. J., ¹⁰2018. *Η κωμωδία του Αριστοφάνη* (μτφ. Φ. Ι. Κακριδής), Αθήνα.
- Κανελλάκης, Δ., 2022. “Μια γραμματική του σχήματος παρά προσδοκίαν” in Α. Παπαχρυσόστομου & Φ. Παπαδημητρίου (επιμ.), *Το αριστοφανικό χιούμορ. Θεωρία και πράξη* (μτφ. Α. Γουναροπούλου), Αθήνα, 215-240.
- Καραμάνου, Ι., 2011. “Ευριπιδαριστοφανίζων: Η πρόσληψη του Ευριπίδη στην Αρχαία Κωμωδία” in Θ. Παππάς & Α. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, Αθήνα, 675-737.
- Καραμάνου, Ι., 2018. “Εξουδετερώνοντας την αντιδημοκρατική απειλή. Μια πολιτική ανάγνωση των *Θεσμοφοριαζουσών* του Αριστοφάνη” in Α. Αλτουβά & Κ. Διαμαντάκου (επιμ.), *Πρακτικά Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Θέατρο και Δημοκρατία* (vol. I), Αθήνα, 591 - 600.
- Καρούζος, Χ., 1930 - 1931. “Ο Ποσειδών του Αρτεμισίου (πιν. 1 - 5)”, *Αρχαιολογικόν Δελτίον* 13, 41 - 104.
- Κατσούρης, Α., ²2003. *Αριστοφάνης Βάτραχοι*, Ιωάννινα.

- Κουσουλίνη, Β. Χ., 2014. *Αλκμάν. Κριτική και πρόσληψη στην αρχαιότητα από την αρχαϊκή έως και την ελληνιστική εποχή* (Διδ. Διατριβή), Αθήνα.
- Mossé, C., ³2002. *Η γυναίκα στην Αρχαία Ελλάδα. Μια εισαγωγή στην ελληνική έκδοση και συμπληρωματική βιβλιογραφία από την συγγραφέα* (μτφ. Α. Δ. Στεφανής), Αθήνα.
- Mossé, C. & Schnapp - Gourbeillon, A., ¹⁵2015. *Επίτομη Ιστορία της Αρχαίας Ελλάδας (2000 - 31 π.Χ.)* (μτφ. Α. Στεφάνου), Αθήνα.
- Otto, W. F., 1991. *Διόνυσος. Μύθος και λατρεία* (μτφ. Θ. Λουπασάκης), Αθήνα.
- Παππάς, Θ. Δ., 2022. “Οι κλητικοί ύμνοι στο έργο του Αριστοφάνη” in Α. Μαρκαντωνάτος & Β. Λιοτσάκης (επιμ.), *Άγαθός τε καὶ σοφός. Τιμητικός τόμος εις μνήμην του Φάνη Ι. Κακριδή Ομότιμου Καθηγητή Κλασικής Φιλολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων*, Ιωάννινα, 259 - 282.
- Παπαχρυσόστομου, Α., 2011. “Καλειδοσκόπιο στην Μέση Κωμωδία. Η νομοτέλεια της αλλαγής στο αττικό δράμα.” in Γ. Θ. Παππάς & Γ. Α. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και προσεγγίσεις*, Αθήνα, 90-102.
- Παπαχρυσόστομου, Α., 2014. *Πορεία προς την Αθηναϊκή Δημοκρατία. Η μαρτυρία των αρχαίων πηγών*, Αθήνα.
- Παπαχρυσόστομου, Α., 2022. “Επιφανειακή και βαθιά παρωδία στον Αριστοφάνη” in Α. Παπαχρυσόστομου & Φ. Παπαδημητρίου (επιμ.), *Το Αριστοφανικό Χιούμορ. Θεωρία και Πράξη*, Αθήνα, 197 - 214.
- Parke, H.W., 2000. *Οι εορτές στην αρχαία Αθήνα*, Αθήνα.
- Romeroy, S. B., 2008. *Θεές, πόρνες, σύζυγοι και δούλες* (μτφ. Μ. Μπλέτας), Αθήνα.
- Συνοδινού, Κ., 1981. *Έοικα - εικός και συγγενικά από τον Όμηρο ως τον Αριστοφάνη. Σημασιολογική μελέτη*, Ιωάννινα.
- Φουντουλάκης, Α., 2008. “Βίωμα, αναπαράσταση και γνώση στις Θεσμοφοριάζουσες του Αριστοφάνη” in Α. Μ. Πουρκός (επιμ.), *Ενσώματος νους, πλαισιοθετημένη γνώση και εκπαίδευση. Προσεγγίζοντας την ποιητική και τον πολιτισμό του σκεπτόμενου σώματος. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, 487 - 503.

Δικτυογραφία

Πετρίδης, Α., 2012. *Για τη “Λυσιστράτη” του Αριστοφάνη (2). Ο Χορός.*

<https://antonispetrides.wordpress.com/2012/02/04/lystrata-2-the-chorus> (Ανακτήθηκε στις 17/11/2023).