

ΘΕΟΔΩΡΟΣ Γ. ΠΑΠΠΑΣ

Καθηγητής, Ιόνιο Παν.

thpappas@ionio.gr

## Η ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΙΚΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ ΚΑΙ Ο ΚΩΜΙΚΟΣ ΗΡΩΑΣ

**Περίληψη.** Η διάρθρωση της αριστοφανικής κωμωδίας βασίζεται σε δύο άξονες, στον κωμικό ήρωα και τον χορό: δηλ. στην αλληλεπίδραση χορού και υποκριτών, ήτοι στην εναλλαγή τραγουδιού και ομιλίας. Οι κωμωδιογράφοι του Ε΄ αιώνα είχαν στη διάθεσή τους παραδοσιακά σύνολα δομών και μορφών που ακολουθούσαν περισσότερο ή λιγότερο πιστά, χωρίς να μένουν δουλικά προσκολλημένοι σε αυτά. Η δραματική πλοκή των κωμωδιών του Αριστοφάνη, παρ' όλη τη φαινομενική ποικιλία ως προς την υπόθεση, ακολουθεί ένα κοινό δραματικό σχήμα: στον πρόλογο παρουσιάζεται μια κατάσταση κρίσης από την οποία ο κωμικός ήρωας επιχειρεί να ξεφύγει· θέτει λοιπόν σε εφαρμογή ένα μεγαλεπήβολο σχέδιο σωτηρίας, το οποίο στηρίζει σε μια απρόσμενη έμπνευση, μια επαναστατική ιδέα, που επηρεάζει θετικά την κατάσταση. Παρ' όλες τις αντιδράσεις κατορθώνει να πραγματοποιήσει τη φανταστική, παράδοξη και παράλογη ιδέα του. Από την πάροδο ως την παράβαση εδραιώνεται η επιτυχία του ήρωα μετά από σκληρό αγώνα με την αντίπαλη πλευρά. Οι σκηνές που ακολουθούν την παράβαση παρουσιάζουν τα ευτυχή αποτελέσματα που είχε η πραγμάτωση της ιδέας του κωμικού ήρωα. Στο β΄ ήμισυ της κωμωδίας τονίζονται ακόμη περισσότερο οι συνέπειες της νέας κατάστασης και παραλληλίζονται τα νέα ευτυχή αποτελέσματα με τα κακά του παρελθόντος. Τέλος, η έξοδος παρουσιάζει τον ήρωα ευτυχισμένο να γλεντά και να ξεφαντώνει.

Στη λογοτεχνική μορφή της η αρχαία κωμωδία απελευθερώθηκε από τα δρώμενα ευγονίας και τις τελετές ευφορίας, καθώς και από τις θεότητες και τους δαίμονες που σχετίζονται με τα πρώιμα στάδια της δημιουργίας της, απομακρύνθηκε από τη μυθολογία και υπονόμωσε μάλιστα το βασικό μήνυμα των μύθων· έτσι κατάφερε να ολοκληρωθεί ως λογοτεχνικό είδος και να ασχοληθεί με σύγχρονα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα, στον απόηχο της διαμάχης για την ηγεμονία και τα προβλήματα της δημοκρατίας. Διατήρησε όμως και χρησιμοποίησε την παραδοσιακή υποδομή του μύθου και του παραμυθιού. Ο Αριστοφάνης μάλιστα χρησιμοποίησε με δεξιοτεχνία την παραδοσιακή δομή του μύθου και του παραμυθιού, χωρίς να περιορίζεται από αυτά τα δομικά σχήματα. Μετά από εσωτερική ανάλυση της δομής της κωμωδίας του Αριστοφάνη, αποδεικνύω ότι σχεδόν τα πάντα λειτουργούν γύρω από την έννοια της σωτηρίας, ατομικής ή συλλογικής.

**Résumé.** La structure des comédies d'Aristophane est basée sur deux axes: le



héros comique et le chœur, l'interaction entre les comédiens et le chœur, autrement dit l'alternance entre la parole et le chant. Les auteurs des comédies du Ve siècle av. J.-C. avaient à leur disposition un éventail de structures traditionnelles qu'ils suivaient de façon plus ou moins fidèle sans pour autant renoncer à toute liberté d'expression. Malgré une certaine variété que présente le contenu des comédies d'Aristophane, leur intrigue dramatique suit le même motif: dans l'introduction, le héros comique fait face à une situation de crise dont il tente de s'échapper. Afin d'y parvenir, il met à exécution un grand plan salvateur grâce à l'inspiration du moment, une idée révolutionnaire qui influence de façon positive la situation. Malgré toutes les difficultés, il arrive à concrétiser ce plan merveilleux, paradoxal voire absurde. De la *parodos* à la *parabasis* le héros l'emporte sur son adversaire après un combat acharné. Les scènes qui suivent *parabasis* présentent l'heureux résultat de la réalisation de l'idée du héros comique. Dans certaines œuvres, il y a une *parabasis* secondaire, qui marque un tournant décisif dans l'intrigue de l'œuvre. Dans la seconde moitié de la comédie, l'accent est mis encore plus sur les retombées de cette nouvelle situation où l'heureuse évolution contraste avec les problèmes rencontrés dans le passé. Enfin, lors de l'*exodos* le héros comique est heureux et il fait la fête.

La structure littéraire de la comédie ancienne a été libérée des rituels de fertilité et d'euphorie aussi bien que des divinités et des démons rencontrés au début de son apparition. Elle s'est éloignée de la mythologie, elle est arrivée jusqu'à mettre en doute la morale de différents mythes. C'est ainsi que la comédie a pu s'affirmer en tant que genre littéraire et s'occuper de différentes questions politiques et sociales de l'époque. Ces questions découlaient de la lutte concernant la prise du pouvoir et des problèmes du régime démocratique. Elle a repris la structure traditionnelle des mythes et des contes. Aristophane a intégré adroitement les éléments structurels des mythes et des contes sans pour autant s'y plier. Suite à une analyse du fond de la structure de la comédie, nous tentons de démontrer que dans la comédie ancienne, presque tout tourne autour de l'idée du salut.

Όπως προκύπτει από τη σύνθεση των έργων, η διάρθρωση της αριστοφανικής κωμωδίας αντιστοιχεί σε γενικές γραμμές προς την ποσοτική διαίρεση της τραγωδίας στον Αριστοτέλη (*Ποιητική* 1452b 14-27), με σημαντικές, εντούτοις, διαφορές. Βασίζεται σε δύο άξονες, στον κωμικό ήρωα και στον χορό: δηλαδή στην αλληλεπίδραση χορού και υποκριτών, ήτοι στην εναλλαγή τραγουδιού και ομιλίας. Οι σκηνές διαλόγου, οι οποίες κυριαρχούν, ονομάζονται ιαμβικές σκηνές, γιατί συνήθως είναι γραμμένες σε ιαμβικούς τριμέτρους που προσομοιάζουν με τον προφορικό λόγο<sup>1</sup>. Για τα χορικά του ο ποιητής είχε στη διάθεσή του

1. Συναντούμε επίσης ιαμβικούς, αναπαιστικούς και τροχαϊκούς τετραμέτρους.



πληθώρα ρυθμικών μορφών και μια εξαιρετικά πλούσια μετρική. Όταν ο χορός συνδιαλέγεται με τον υποκριτή, έχουμε μουσική απαγγελία και λυρικούς διαλόγους, τα λεγόμενα ρετσιτατίβι (*παρακαταλογαί*). Όλα αυτά τα είδη απαγγελίας, καθώς και η πληθώρα των ρυθμών, μας πείθουν ότι η αριστοφανική κωμωδία μοιάζει περισσότερο με όπερα ή μιούζικαλ, παρά με θέατρο πρόζας. Ωστόσο, παρά τη φαινομενική τους χαλαρότητα και αυθορμησία, οι κωμωδίες του Αριστοφάνη έχουν συντεθεί με βάση συγκεκριμένες δομικές αρχές που εμφανίζονται στο τυπικό σχήμα: *πρόλογος, πάροδος, έπιρρηματικός άγών, παράβασις, διάφορα χορικά-έπεισόδια (ιαμβικές σκηνές) και έξοδος*.

Οι κωμωδιογράφοι του πέμπτου αιώνα είχαν στη διάθεσή τους παραδοσιακά σύνολα δομών και μορφών τα οποία ακολουθούσαν περισσότερο ή λιγότερο πιστά, χωρίς να μένουν δουλικά προσκολλημένοι σε αυτά. Από τον αρχαϊκό *κῶμον* και τις πρώτες μορφές φάρσας η κωμωδία διατήρησε, εκτός από τους ζωόμορφους χορούς (όπως φαίνεται στους *Ιππείς*, στους *Σφήκες*, στους *Όρνιθες* και στους *Βατράχους*), τα άσεμνα χωρατά, το προσωπίο και τον φαλλό, καθώς και ορισμένα δομικά σχήματα που χαρακτήριζαν την πρώτη μορφή κωμωδίας. Στον *κῶμον* η λογοτεχνική κωμωδία οφείλει την *πάροδο*, τον *άγωνα*, την *παράβαση* και την *έξοδο*.

Στον *πρόλογο* ο ποιητής παρουσιάζει μια δυσάρεστη κατάσταση και αποκαλύπτει το σχέδιο του κωμικού ήρωα, με το οποίο θα επιχειρήσει να αντιμετωπίσει αυτή την κατάσταση. Ο πρόλογος έχει σκοπό πρωτίστως να προκαλέσει το ενδιαφέρον του κοινού και να το κατατοπίσει στην υπόθεση του έργου. Αρχίζει άλλοτε ως μονόλογος και άλλοτε ως διάλογος και είναι γραμμένος συνήθως σε ιαμβικούς τριμέτρους ολοκληρώνεται με την είσοδο του χορού στην ορχήστρα<sup>2</sup>.

Η *πάροδος* αντιστοιχεί στην είσοδο των μελών του χορού στην ορχήστρα. Η πιο συνηθισμένη ήταν πιθανότατα η είσοδος με αυστηρό σχηματισμό στρατιωτικού τύπου, σε έξι ζυγούς και τέσσερις στοίχους, κάτι που ήταν συνηθέστερο από τον σχηματισμό κατά σειρές (τέσσερις κατά πρόσωπο και έξι κατά βάθος)<sup>3</sup>. Ο χορός λαμβάνει ενεργό μέρος στη δράση

2. Για την προλογική τεχνική του Αριστοφάνη βλ. Koch (1968<sup>2</sup>): Ignacio Rodríguez Alfageme, «La structure scénique du prologue chez Aristophane», στο: Thiercy – Menu (1997), σσ. 43-65· Kloss (2001).

3. Ο τρόπος εισόδου του χορού αποκτά μεγαλύτερη ποικιλία από τους *Όρνιθες* (414 π.Χ.) και εξής. Σε αυτήν την κωμωδία, αφού προηγείται το κάλεσμα της αηδόνας με έναν εξαιρετο κλητικό ύμνο (στ. 227-262), ο χορός των



και άλλοτε αντιπαρατίθεται με τον κωμικό ήρωα (*Άχαρνείς, Θεσμοφοριάζουσαι, Σφήκες, Όρνιθες*) ή με το έτερο ημιχόριο (*Άχαρνείς, Λυσιστράτη*), άλλοτε υποστηρίζει και ενθαρρύνει τον πρωταγωνιστή-ήρωα (*Ίππείς, Ειρήνη, Έκκλησιάζουσαι, Πλούτος*) σε κάθε περίπτωση, η αντιπαραθεση είναι δυναμική και καθορίζει την εξέλιξη της πλοκής<sup>4</sup>.

Ο *έπιρρηματικός άγών*, σημαντικό συστατικό της δομής και αρχετυπικό στοιχείο της αριστοφανικής κωμωδίας, κατάγεται από τις πανάρχαιες συγκρούσεις, τις ανταλλαγές ύβρεων και λοιδοριών στα πρώιμα στάδια της κωμωδίας. Ο *άγών* διατηρεί έντονα το αγωνιστικό πνεύμα και παρουσιάζει τυποποιημένα εξωτερικά χαρακτηριστικά, όπως και η παράβαση, με εναλλαγή αδώμενων και απαγγελόμενων τμημάτων. Ο πρωταγωνιστής αντιπαρατίθεται έντονα με τον χορό ή με κάποιον άλλον υποκριτή, προκειμένου να πείσει για την ορθότητα του σχεδίου του. Ο *έπιρρηματικός άγών* είναι γραμμένος σε ιαμβικό ρυθμό, αλλά υπάρχουν και τροχαϊκά τετράμετρα. Στην ολοκληρωμένη του μορφή ο *έπιρρηματικός άγώνας* αποτελείται από εννέα μέρη: *ώδή, κατακελευσμός, έπιρρημα και πνίγος* ακολουθούν τα αντίστοιχα με αυτά: *άντωδή, άντικατακελευσμός, άντεπίρρημα, άντίπνιγος* η ενότητα συμπληρώνεται από ένα καταληκτικό μέρος, τη *σφραγίδα*.

Με την *παράβαση* σταματά η σκηνική δράση, και ο χορός, αφού παραμερίσει την αμφιέσή του (*άποδύεσθαι*), πλησιάζει και μιλά απευθείας στο κοινό (*παραβαίνειν*) χωρίς την ψευδαίσθηση που δημιουργεί η μάσκα. Πρόκειται για ένα αμιγές χορικό, το οποίο συνίσταται από μία

---

πουλιών εισέρχεται χορεύοντας στον ζωηρό ρυθμό των τροχαϊκών καταληκτικών τετραμέτρων. Πρόκειται για μια καθαρά οπτική προσφορά χρωμάτων και κινήσεων, όπως χαρακτηριστικά τονίζει ο P. Thiery (2011), σ. 372: «Η ομάδα των πουλιών συνωστιίζεται σε μία από τις δύο είσοδους (στ. 296), αλλά τα έξι πρώτα πουλιά (χωρίς να υπολογίσουμε τα τέσσερα συμπληρωματικά) θα πρέπει να έπαιζαν το καθένα μια μικρή ατομική σκηνή και να συγκροτούσαν έτσι σταδιακά την πρώτη κατά πρόσωπο των θεατών σειρά, εκείνη των καλύτερων χορευτών, διάταξη που θα επέτρεπε στους υπόλοιπους δεκαοχτώ χορευτές να έρθουν κατά πυκνές πτήσεις και να τοποθετηθούν πίσω από τους πρώτους έξι. Η άφιξη των συνωμοτριών στις Έκκλησιάζουσες θα πρέπει πιθανότατα να γινόταν επίσης με ακανόνιστη σειρά (*σποράδη*), ατομικά ή κατά μικρές ομάδες, αλλά σίγουρα με διακριτικότητα, σε αντίθεση με τις κινήσεις και τους ελιγμούς του χορού στους Όρνιθες, που πρέπει να δημιουργούσαν ένα θέαμα χαρούμενο και εντυπωσιακό».

4. Βλ. Zimmermann (1996), σσ. 182-193· Jean Irigoien, «Prologue et *parodos* dans la comédie d'Aristophane», στο: Thiery – Menu (1997), σσ. 17-41.



έπιρρηματική συζυγία που στην πλήρη μορφή της αποτελείται από επτά μέρη, διαφοροποιούμενα ως προς το μέτρο και το περιεχόμενο. Εισάγεται με λίγους στίχους, σε αναπαιστικό ρυθμό, το κομμάτιον η κυρίως παράβασις που ακολουθεί, ή αλλιώς ανάπαιστοι, είναι συνταγμένη σε αναπαιστικά τετράμετρα. Ο κορυφαίος τελειώνει συνήθως την επιχειρηματολογία του με το πνίγος (ή μακρόν), με ένα φραστικό πυροτέχνημα, το οποίο προφέρεται χωρίς ανάσα! Ακολουθούν η ὠδή, η οποία αντιστοιχεί με την ἀντωδή, και είναι γραμμένες σε λυρικά μέτρα, ενώ το ἐπίρρημα (δηλαδή ο λόγος που διαδέχεται ένα αδόμενο τμήμα) και το αντίστοιχό του ἀντεπίρρημα απαγγέλλονται σε τροχαϊκά τετράμετρα. Ολοκληρωμένη παράβαση έχουν οι Άχαρνείς, οι Ίππεις, οι Σφήκες και οι Όρνιθες. Ελλιπείς είναι οι παραβάσεις των Νεφελών (δεν έχει πνίγος), της Λυσιστράτης (δεν έχει ανάπαιστους), της Ειρήνης (δεν έχει επιρρήματα), των Θεσμοφοριαζουσών (δεν έχει ωδή, αντωδή και αντεπίρρημα) και των Βατράχων (δεν έχει τα τρία πρώτα μέρη). Οι Έκκλησιάζουσες και ο Πλούτος δεν έχουν καθόλου παράβαση<sup>5</sup>.

Τέλος, η έξοδος με την εορταστική ατμόσφαιρα, την πομπή, τον χορό και το γλέντι μάς θυμίζει και πάλι έντονα τον γενεσιουργό κώμο<sup>6</sup>. Ο κωμικός ήρωας όχι μόνο επιτυγχάνει στα σχέδιά του, αλλά συνήθως θριαμβεύει κυριολεκτικά. Εκτός από την περίπτωση του Στρεψιάδη στις Νεφέλες, ο οποίος αποτυγχάνει πλήρως και καταλήγει σε κατάσταση χειρότερη από την αρχική.

Η δομή, λοιπόν, της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας προκύπτει από την αλληλεπίδραση χορού και υποκριτών. Τα αδόμενα τμήματα, δηλαδή τα λυρικά μέρη, αναλογούν στον χορό, ενώ οι υποκριτές εκφράζονται με απαγγελόμενους ιαμβικούς τρίμετρους στίχους. Όταν ο χορός συνδιαλέγεται με τους υποκριτές, χρησιμοποιούν τον ιαμβικό, τροχαϊκό ή αναπαιστικό τετράμετρο, και έχουμε μουσική απαγγελία. Αυτό που χαρακτηρίζει τη δομή είναι η ιαμβική συζυγία: «Ο απλούστερος τύπος στην αριστοφανική κωμωδία, και βασικός για τη δομή της, είναι η εναλλαγή της μορφής ΑΒΑ΄Β΄, όπου Α και Α΄ είναι λυρικά μέρη που βρίσκονται σε μετρική αντιστοιχία, και Β και Β΄ είναι ομάδες στίχων οι οποίοι είτε εκφέρονται απλά, στον φυσιολογικό τόνο της ομιλίας, είτε απαγγέλλονται με συνοδεία μουσικού οργάνου – με έναν τρόπο που χαρακτηρίζεται με τον ελαστικό όρο recitativo. Ο τεχνικός όρος είναι

5. Βλ. Sifakis (1971)· Hubbard (1991)· Bowie (1982), σσ. 27-40· Totaro (1999).

6. Για την ιδιαίτερη δομή και λειτουργία της έξοδου βλ. Pappas (1987), σσ. 191-202.



“ιαμβική συζυγία”, όταν τα λυρικά μέρη εναλλάσσονται με τον κανονικό ιαμβικό τρήμετρο του μονολόγου ή του διαλόγου· είναι “επιρρηματική συζυγία”, όταν χρησιμοποιούνται οι μακρύτεροι τετράμετροι στίχοι –αναπαιστικοί, τροχαϊκοί και ιαμβικοί»<sup>7</sup>. Η ζευγαρωτή συμμετρία είναι βασική για τη δομή των κωμωδιών του Αριστοφάνη και έχει μελετηθεί από πολλούς ερευνητές<sup>8</sup>.

Η πρώιμη δομή της κωμωδίας κληροδότησε στη λογοτεχνική μορφή της όλα αυτά τα δομικά σχήματα. Η παράβαση είναι και αυτή απομεινάρι της αρχέγονης μορφής τής κωμωδίας από ένα αγροτικό δρώμενο. Με την παρακμή του χορού η παράβαση φθίνει και τελικά εξαφανίζεται, αφού ήταν αποκλειστικά χορικό στοιχείο της κωμωδίας. Σε όποια έργα όμως διατηρείται, έστω και χωρίς να προωθεί τη σκηνική δράση, χαρακτηρίζεται από την επιρρηματική συζυγία, την ισορροπημένη δομή της και τη μετρική αντιστοιχία.

Η τραγωδία, ως αρχαιότερο δραματικό είδος, επηρέασε, ως ένα βαθμό, τη δομή τής κωμωδίας. Εννοούμε βέβαια τη λογοτεχνική μορφή της, γιατί η αυτοσχέδια φάρσα είναι οπωσδήποτε προγενέστερη κατά πολύ από την τραγωδία. Ο κωμικός πρόλογος μιμήθηκε τον τραγικό τρόπο έκθεσης της υπόθεσης στους θεατές. Η επίδραση της τραγωδίας φαίνεται ακόμη και σε ορισμένες σκηνές που βρίσκονται μεταξύ της παρόδου και της παράβασης και συνδέουν τα διάφορα επεισόδια με την υπόθεση· το μέτρο αυτών των σκηνών είναι το ιαμβικό τρήμετρο, ο συνηθέστερος ρυθμός των διαλογικών μερών της τραγωδίας και της κωμωδίας. Περισσότερο έντονη είναι όμως η επίδραση της τραγωδίας στο μέρος της κωμωδίας που ακολουθεί την παράβαση και μέχρι την έξοδο. Στο

---

7. E. W. Handley, «Κωμωδία», στο: P. E. Easterling – B. M. W. Knox (επιμ.), *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφρ. Ν. Κονομή, Χρ. Γρόμπα, Μ. Κονομή, Αθήνα 1994<sup>2</sup>, σ. 475. [*The Cambridge History of Classical Literature. I: Greek Literature*, Cambridge 1985].

8. Εκτός από τον Zielinski (1885), τη διάρθρωση των οργανικών μελών της κωμωδίας μελέτησαν οι: Mazon (1906)· A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, 2η έκδοση αναθεωρημένη από τον T. B. L. Webster, Oxford 1962· Händel (1963)· Sifakis (1971) και (1992), σσ. 123-142· Gelzer (1960) και «Feste Strukturen in der Komödie des Aristophanes», in: *Aristophane, Entretiens de la Fondation Hardt, XXXVIII, Vandœuvres-Genève 1993*, σσ. 51-96· Mastromarco (1994), σσ. 12-35· Zimmermann (1985)· 1987· (2002), σσ. 42-53 του ίδιου, «Structure and Meter», στο: Gregory W. Dobrov (2010), σσ. 455-469 του ίδιου, «Δομή και μετρική της Αρχαίας Ελληνικής Κωμωδίας», στο: Θ. Γ. Παππάς – Α. Μαρκαντωνάτος (2011), σσ. 326-343.



εκτεταμένο αυτό μέρος, όπου και πάλι συναντούμε τα ιαμβικά τρίμετρα, ο χορός περιορίζει τη δράση του και παραμένει σχεδόν απλός θεατής των δρωμένων. Σχολιάζει απλώς τα πρόσωπα, σατιρίζει και απευθύνει προτροπές.

Όλα αυτά τα συστατικά στοιχεία που κληρονόμησε η κωμωδία από τα διάφορα αρχαία ελληνικά αγροτικά δρώμενα, καθώς και οι προσθήκες που υιοθέτησε από την τραγωδία συνέθεσαν ένα ποικίλο υλικό, το οποίο είχε ένα κοινό δομικό σχέδιο. Αν αναλύσουμε τη δραματική πλοκή των κωμωδιών του Αριστοφάνη, παρ' όλη τη φαινομενική ποικιλία ως προς την υπόθεση, θα διαπιστώσουμε ένα κοινό δραματικό σχήμα: στον πρόλογο παρουσιάζεται μια κατάσταση κρίσης από την οποία ο κωμικός ήρωας επιχειρεί να ξεφύγει· θέτει λοιπόν σε εφαρμογή ένα μεγαλύτερο σχέδιο σωτηρίας, το οποίο στηρίζει σε μια απρόσμενη εμπνευση, μια επαναστατική ιδέα, που επηρεάζει θετικά την κατάσταση. Παρ' όλες τις αντιδράσεις κατορθώνει να πραγματοποιήσει τη φανταστική, παράδοξη και «παράλογη» ενέργειά του. Από την πάροδο μέχρι την παράβαση εδραιώνεται η επιτυχία του ήρωα μετά από σκληρό αγώνα με την αντίπαλη πλευρά. Οι σκηνές που ακολουθούν την παράβαση παρουσιάζουν τα ευτυχή αποτελέσματα που είχε η πραγμάτωση της ιδέας του κωμικού ήρωα. Σε ορισμένα έργα απαντά και μια «δευτερεύουσα» παράβαση<sup>9</sup>, που περιορίζεται μορφολογικά σε μια μόνο επιρρηματική συζυγία (*ώδη, επίρρημα – άντωδη, άντεπίρρημα*) και η οποία σηματοδοτεί μια αποφασιστική καμπή της πλοκής του έργου. Στο δεύτερο ήμισυ της κωμωδίας τονίζονται ακόμη περισσότερο οι συνέπειες της νέας κατάστασης και παραλληλίζονται τα νέα ευτυχή αποτελέσματα με τα κακά του παρελθόντος. Τέλος, η έξοδος παρουσιάζει τον ήρωα ευτυχισμένο να γλεντά και να ξεφαντώνει.

Αυτό το επαναλαμβανόμενο σχήμα της δομής της κωμωδίας έχει έκδηλα παραδοσιακά γνωρίσματα και παραπέμπει στην αφηγηματική δομή του παραμυθιού. Ήδη από το 1928, ο Ρώσος λαογράφος Vladimir Propp με τη μελέτη του *Η μορφολογία του παραμυθιού* είχε διαπιστώσει πως στο παραμύθι επαναλαμβάνονται μόνιμα, σταθερά χαρακτηριστικά, όπως είναι οι λειτουργίες των δρώντων προσώπων<sup>10</sup>. Ο Propp

9. *Ίππεις* (στ. 1264-1315), *Νεφέλαι* (στ. 1115-1130), *Σφήκες* (στ. 1265-1291), *Ειρήνη* (στ. 1127-1190) και *Όρνιθες* (στ. 1058-1116).

10. Η θεωρία του έγινε περισσότερο γνωστή με την αγγλική μετάφραση του 1958: Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale*, First Edition Translated by Laurence Scott. 2nd Edition Revised and Edited with a Preface by Louis A. Wagner. New introduction by Alan Dundes, Austin, Texas 1968.



παρατήρησε επίσης ότι τα παραμύθια τελειώνουν με την αναγνώριση του ήρωα, την αποκάλυψη και την τιμωρία του ανταγωνιστή και τον γάμο του ήρωα, που συχνά συνοδεύεται με την άνοδό του στο θρόνο του βασιλείου. Με βάση την ανάλυση της αφηγηματικής δομής του παραμυθιού από τον Propp, ο Γρηγόρης Σηφάκης στο άρθρο του «The Structure of Aristophanic Comedy» επιχειρεί να περιγράψει και να μελετήσει την αφηγηματική δομή της Αρχαίας Κωμωδίας ως ποιητικού είδους, δακρίνοντάς την από τη δραματική δομή των έργων του Αριστοφάνη<sup>11</sup>. Με τον όρο «αφηγηματική δομή» εννοεί την τυπική ακολουθία πράξεων που σχηματίζουν ένα αφηγηματικό χνάρι, το οποίο υπόκειται σε ολόκληρο το έργο, με έκδηλα παραδοσιακά γνωρίσματα. Ο Σηφάκης παρουσίασε και μελέτησε την αφηγηματική δομή της αρχαίας κωμωδίας, τις κωμικές λειτουργίες (κακουργία, σχέδιο αντίδρασης, εξασφάλιση βοήθειας, μετακίνηση, εμπόδια, εξαφάνιση της κακουργίας, θρίαμβος), καθώς και τους φορείς των λειτουργιών, τους χαρακτήρες και τους τύπους. Έτσι κατέληξε στη διαπίστωση ότι η κωμωδία έχει στενή δομική συγγένεια με το παραμύθι και τον μύθο. Πράγματι, η αρχαία κωμωδία ενσωμάτωσε μυθολογικό υλικό προκειμένου να διαμορφώσει τους δικούς της μύθους, όπως το απέδειξε ο H. Hofmann στη μνημειώδη μελέτη του<sup>12</sup>. Διατήρησε, επίσης, τη βασική αφηγηματική υποδομή του παραμυθιού, αφού οι ποιητές της δημιουργούσαν τις υποθέσεις τους στηριζόμενοι στο παραδοσιακό καλούπι<sup>13</sup>. Δεν θα επεκταθώ περαιτέρω εδώ στη γενική παρουσίαση της δραματικής και της αφηγηματικής δομής της κωμωδίας, αλλά θα συνεχίσω με τη διεισδυτική μελέτη ενός αριστοφανικού χαρακτήρα. Από όλα τα κωμικά πρόσωπα του Αριστοφάνη, τόσο διαφορετικά και τόσο απρόσμενα, διάλεξα να παρουσιάσω

11. Sifakis, (1992), σσ. 123-142. Ελληνική μετάφραση Δήμος Γ. Σπαθάρας, «Η δομή της αριστοφανικής κωμωδίας», στο: Γεώργιος Δ. Κατσής (2007), σσ. 236-281.

12. H. Hofmann, *Mythos und Komödie. Untersuchungen zu den Vögeln des Aristophanes*, Hildesheim, New York 1976.

13. Ο Bowic (1993 και ελλην. μετάφρ. 1999), ακολουθώντας τη μέθοδο της δομιστικής ανθρωπολογίας, μελέτησε και επιχείρησε να κατανοήσει τις διαφορετικές δομές που χαρακτηρίζουν τα έργα του Αριστοφάνη. Κατέδειξε τη σημασία του μύθου και της τελετουργίας για τη βαθύτερη ερμηνεία της κωμωδίας και τόνισε ότι μύθοι και τελετές διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο ως στοιχεία που συνθέτουν τη δομή της πλοκής των κωμωδιών.





μόνο ένα: τον ήρωα-σωτήρα<sup>14</sup>. Το πρόσωπο αυτό του απλού Αθηναίου που αναλαμβάνει να διαδραματίσει τον κύριο ρόλο στις περισσότερες από τις κωμωδίες που έχουν διασωθεί, αυτόν ο οποίος θα συλλάβει και θα εφαρμόσει εκείνη την επαναστατική ιδέα που θα τον βγάλει από τη δύσκολη θέση στην οποία βρίσκεται. Αυτό που προέχει να εξετάσουμε στον αριστοφανικό ήρωα δεν είναι η ηθική του υπόσταση, αλλά κυρίως η πορεία του προς τη νίκη και τον θρίαμβο.

Ο Αριστοφάνης θα αναλάβει να υπερασπίσει τον μέσο αθηναίο πολίτη, αυτόν που αγαπά τη ζωή της εξοχής και τον έρωτα, που μισεί τον πόλεμο, έχει ακόμη ηθικές αξίες και εξακολουθεί να εμπιστεύεται το δημοκρατικό πολίτευμα. Αντιμέτωπος με τα έντονα προβλήματα της εποχής του ο μικροαστός της Αττικής θα προσπαθήσει να αντισταθεί, θα εναντιωθεί στους δημαγωγούς, στις κοινωνικές αδικίες αλλά και στον γενικότερο ξεπεσμό των Αθηναίων. Ο Αριστοφάνης θα του προσφέρει ως όπλο τα βέλη της σάτιράς του και, όταν αυτά δεν αρκούν για να τον προστατέψουν, θα τον ζέψει στο ποιητικό του άρμα για να τον μεταφέρει στον κόσμο του φανταστικού, του μύθου, του παραμυθιού και της ουτοπίας, όπου θα μπορέσει επιτέλους να γλιτώσει και να λυτρωθεί. Αυτή η κωμική μυθοπλασία και μυθοποιία διατηρούν τη συνοχή τους πρωτίστως χάρη στον τρόπο με τον οποίο ο Αριστοφάνης επιλύει τα προβλήματα του χώρου και του χρόνου, τα οποία, όμως, δεν θα εξετάσουμε εδώ.

\*\*\*

Ο αριστοφανικός ήρωας, άνδρας ή γυναίκα, ανήκει στις μεσαίες κοινωνικές τάξεις, αγαπά τη ζωή της εξοχής, είναι συνήθως ηλικιωμένος ή, όταν πρόκειται για γυναίκα, βρίσκεται στην ώριμη ηλικία και, επιπλέον, υποφέρει έντονα από κάτι<sup>15</sup>. Είναι αηδιασμένος από τον πόλεμο και από τα δεινά που επισύρει, αγαπά την ειρήνη και τις χαρές της αγροτι-

14. Την ανθρωπολογία του αριστοφανικού ήρωα την παρουσίασα αναλυτικά στο δεύτερο μέρος της διατριβής μου: Pappas (1989/1990), σσ. 145-319.

15. Ηλικιωμένοι και γέροι είναι οι περισσότεροι ήρωες: Δικαιόπολης, Στρεψιάδης, Τρυγαίος, Πεισθέταιρος, Μνησίλοχος, Χρεμύλος, ενώ ο Διόνυσος, ως θεός, είναι απροσδιόριστης ηλικίας. Μόνον ο Αλλαντοπώλης στους *Ιππείς* είναι νεανικώτατος (στ. 611). Για το θέμα της ασθένειας του αριστοφανικού ήρωα πρβλ. Μ. Casevitz, «Sur la fonction de la médecine dans le théâtre d'Aristophane», *Cahiers des Études Anciennes de l'Université de Québec*, XV (1983), σσ. 5-27. Βλ. και Πάνος Δ. Αποστολίδης, *Τα ιατρικά του Αριστοφάνη*, Αθήνα 1996.



κής ζωής, αλλά, κυρίως, έχει απαυδήσει από την αδιαφορία και τον εγωισμό των συμπολιτών του. Μπροστά στον γενικό ξεπεσμό της δημόσιας ζωής αποφασίζει να αντιδράσει. Μόνος του, χωρίς βοήθεια, χωρίς ιδιαίτερη συμπαράσταση από κανέναν, φαινομενικά χωρίς ιδιαίτερες ικανότητες, θα αγωνιστεί και θα νικήσει! Η επανάστασή του είναι παράλογη, αλλά η νίκη του είναι σπουδαία, πραγματικός θρίαμβος. Αυτός ο μέσος πολίτης, ο οποίος όμως παρέμεινε αδιάφθορος και τίμιος, θα αντιμετωπίσει μόνος του κάθε ισχυρό αλαζόνα της εξουσίας. Θα κυριαρχήσει σε όλες τις παράλογες καταστάσεις, και στο τέλος η άνοδός του θα είναι κατακόρυφη: ξανανιωμένος θα γιορτάσει τον θρίαμβό του δίπλα σε μια καλλονή.

Ο Δικαιόπολης, για παράδειγμα, στους *Άχαρνείς*, είναι ένας αγρότης ταλαιπωρημένος από τις καταστροφές του πολέμου. Έρχεται, λοιπόν, στην Πνύκα αποφασισμένος να υποστηρίξει μπροστά στην *Εκκλησία του δήμου* την πρότασή του για ειρήνη με τη Σπάρτη. Γρήγορα, ωστόσο, διαπιστώνει ότι οι συμπολίτες του αδιαφορούν για την ειρήνη και αναλώνονται περισσότερο σε άσκοπες συζητήσεις με διάφορους γελοίους απατεώνες. Η εισήγησή του απορρίπτεται, και ο ήρωάς μας αποφασίζει να κλείσει ιδιωτική ειρήνη με τη Σπάρτη για λογαριασμό του ίδιου και της οικογένειάς του. Η σύναψη όμως ειρήνης προκαλεί την άμεση αντίδραση των καρβουνιάρηδων αγροτών των *Άχαρνών*, οι οποίοι αποτελούν τον χορό.

Ο χορός των *Άχαρνέων* αρχίζει να λιθοβολεί τον Δικαιόπολη. Ακολουθεί συμπλοκή, βρισιές και αγώνας λόγων. Για να ξεφύγει από τη δύσκολη θέση, ο Δικαιόπολης αρπάζει ένα κοφίνι για κάρβουνα και απειλεί να το θυσιάσει αν δεν δεχθούν να τον ακούσουν. Ο χορός κάμπτεται και υποχωρεί. Με το κεφάλι πάνω στο κρεατοσάνιδο (*ἐπίξηνον*) ο Δικαιόπολης υπερασπίζεται με πάθος την ειρήνη και καταφέρνει να μεταπείσει το ένα ημιχόριο, το οποίο συμφωνεί με την άποψή του. Το δεύτερο όμως ημιχόριο καλεί σε βοήθεια τον φιλοπόλεμο στρατηγό Λάμαχο και συγκρούεται με το πρώτο. Στο τέλος ο Δικαιόπολης μεταπείθει ολόκληρο τον χορό. Απαλλαγμένος από την αντίδραση των *Άχαρνέων* εγκαινιάζει μια ιδιωτική αγορά με τους Μεγαρείς και τους Βοιωτούς, στην οποία μόνο ο Λάμαχος και οι συκοφάντες δεν έχουν δικαίωμα εισόδου. Στην *έξοδο* θα τονιστεί η αντίθεση ανάμεσα στην ευτυχία της ειρήνης και τη δυστυχία του πολέμου. Την πρώτη την εκφράζει ο Δικαιόπολης, ενώ τη δεύτερη την ενσαρκώνει ο Λάμαχος.

Στην *Ειρήνη*, ο Τρυγαίος, ένας αμπελουργός της Αττικής που υποφέρει από τον πόλεμο, αποφασίζει να πετάξει μέχρι τον Ουρανό για να ρωτήσει τον Δία πού βρίσκεται η Ειρήνη. Ιππεύει, λοιπόν, ένα τεράστιο



σκαθάρι και ανεβαίνει στον Όλυμπο. Εκεί όμως βρίσκει μόνο τον Ερμή, ο οποίος του εξηγεί ότι οι θεοί έφυγαν, αηδιασμένοι από τις έχθρες των ανθρώπων. Η Ειρήνη βρίσκεται φυλακισμένη σε μια σπηλιά, ενώ ο προσωποποιημένος Πόλεμος κοπανάει μέσα σ' ένα τεράστιο γουδί διάφορα υλικά, τα οποία συμβολίζουν τις ελληνικές πόλεις. Ευτυχώς όμως δεν μπορεί να βρει το κατάλληλο γουδοχέρι, αφού ο Κλέων και ο Βρασίδης είναι ήδη πεθαμένοι. Μόλις ο Πόλεμος απομακρύνεται για λίγο, ο Τρυγαίος καλεί όλους τους Έλληνες να βοηθήσουν για να απελευθερώσουν την Ειρήνη. Κατορθώνει, μάλιστα, με δωροδοκία, να πείσει και τον Ερμή να βοηθήσει! Η Ειρήνη ανασύρεται από τη σπηλιά, και μαζί της βγαίνουν οι δύο πανέμορφες ακόλουθές της, η Όπώρα και η Θεωρία.

Συχνά, οι επινοήσεις του κωμικού ήρωα οδηγούν τον θεατή σε μια νέα πραγματικότητα, η οποία υπάγεται στο πεδίο του ακραιφνούς γκροτέσκου, του απόλυτου κωμικού, και αποτελείται από δραματοποιημένες εικόνες ή προσωποποιήσεις που καταλήγουν συνήθως στο παράλογο ή στο φανταστικό<sup>16</sup>. Στους Όρνιθες, για παράδειγμα, αλλά και στους Βατράχους, κυριαρχεί κατ' εξοχήν η δημιουργική φαντασία. Στα έργα αυτά, η σκηνική μυθοπλασία αναδεικνύει την τέχνη της επινοήσης, εκφράζει με επιτυχία τους κωμικούς ήρωες, το φανταστικό, τις παιγνιώδεις παρεκτροπές της φύσης και της γλώσσας επιτρέπει τη σύνδεση στοιχείων ετερογενών, την προσέγγιση του άγνωστου και του απομακρυσμένου βοηθά να απελευθερωθούμε από την κυρίαρχη οπτική μας για τον κόσμο, από όλες τις συμβάσεις και τις παραδοσιακές αξίες και αλήθειες. «Η αναπαριστώμενη επί σκηνής πραγματικότητα», υποστηρίζει ο Pascal Thiercy, «σε πρώτο επίπεδο, είναι ένας ιδιαίτερος κόσμος, που εξοβελίζει σε ένα δεύτερο επίπεδο την καθημερινή πραγματικότητα, αν και τα δύο αυτά επίπεδα διατηρούν μεταξύ τους σταθερούς δεσμούς και αναμειγνύονται με σοφή δοσολογία. Η σκηνική αυτή μυθοπλασία αποτελεί ένα διαφορετικό σύμπαν, απελευθερωμένο από τις τρέχουσες συμβάσεις και τις παραδοσιακές αξίες, το οποίο προσομοιάζει κατά πολύ με αυτό που ονομάστηκε “γκροτέσκος ρεαλισμός” ή “καρναβαλικό γκροτέσκο”»<sup>17</sup>.

Ο Δικαιόπολης, ο Τρυγαίος, ο Πεισθέταιρος, αλλά και οι άλλοι αριστοφανικοί ήρωες, διαθέτουν την ικανότητα να ξεπερνούν όλα τα εμ-

16. Για τα είδη του κωμικού βλ. το δοκίμιο του Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire*, Paris 2010 (1868') [Περί της ουσίας του γέλιου, μτφρ. Λίζυ Τσιριμώκου, Αθήνα 2000].

17. Thiercy (2011), σ. 350.



πόδια με την πονηριά, το θράσος και τις γαλιφιές και να πετυχαίνουν έτσι αυτό που θέλουν για τους εαυτούς τους και την οικογένειά τους. Τα βασικά χαρακτηριστικά του Δικαιοπόλη και των άλλων αριστοφανικών ηρώων είναι η εξυπνάδα, η πανουργία, η ειρωνεία, η βωμολοχία και η πονηριά τους. Τα περισσότερα από αυτά τα χαρακτηριστικά του αριστοφανικού ήρωα έχουν μελετηθεί από αρκετούς ερευνητές. Ο C. H. Whitman<sup>18</sup>, ασχολήθηκε διεξοδικά με το θέμα και παρουσίασε τις χαρακτηριστικές ιδιότητες των κωμικών προσώπων, την εξυπνάδα και την πονηριά τους, την πλευρά αυτή της καπατσοσύνης που τους πλησιάζει στον Καραγκιόζη του νεοελληνικού θεάτρου σκιών. Ο Whitman διαπίστωσε επίσης ότι η φύση του κωμικού σωτήρα συνδυάζει τρία στοιχεία: το ανθρώπινο, το θείο και το ζωώδες. Οι αρχαίοι Έλληνες, για να εξηγήσουν ορισμένα εξωτερικά επιτεύγματα ή και εσωτερικές καταστάσεις που επηρέαζαν τον ψυχισμό του ατόμου, συνήθιζαν να τις αποδίδουν στις ενέργειες ενός δαίμονος, δηλαδή ενός θεού. Δεν είναι τυχαίο, ίσως, ότι στις κωμωδίες του Αριστοφάνη γίνεται συχνά λόγος για τις ενέργειες της *Τύχης* και των θεών<sup>19</sup>.

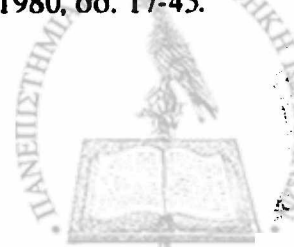
Διαπιστώνουμε ότι στον συνήθη κωμικό ήρωα, που είναι πονηρός, εἴρων, βωμολόχος, αλλά και σπουδαῖος, αντιπαρατίθεται συνήθως ένας τύπος ἀλαζόνα, όπως είναι ο Λάμαχος, ο Παφλαγών κ.ά. Όλους αυτούς τους κωμικούς τύπους αναλύει και παρουσιάζει στο έργο του ο K. McLeish<sup>20</sup>. Τη θέση των πρωταγωνιστών στη δράση, τις σχέσεις μεταξύ των κωμικών προσώπων, καθώς και τη σχέση τους με τον χορό μελετά και ο Pascal Thierry, ο οποίος επικεντρώνει το ενδιαφέρον του και πάλι στην πανουργία, την ειρωνεία, την αλαζονεία και τη βωμολοχία. Τονίζει ότι οι περισσότεροι αριστοφανικοί ήρωες έχουν και μια πλευρά που συμβαδίζει με κάποιες από τις παραπάνω κατηγορίες, αυτό όμως που καθορίζει την προσωπικότητά τους είναι η αναλογία συμμετοχής καθεμιάς από τις ιδιότητες αυτές στο ίδιο πρόσωπο, ανάλογα με τις ανάγκες του έργου. «Υπάρχει», συμπληρώνει ο Thierry, «λίγο από τον γιατρό Jekyll και πολύ από τον κύριο Hyde σε κάθε αριστοφανικό ήρωα»<sup>21</sup>.

18. C. H. Whitman (1964).

19. Την πονηριά του κωμικού ήρωα είχε τονίσει νωρίς ο Cornford (1914), ο οποίος εξέτασε κυρίως τους διάφορους τύπους του αλαζόνα, του βωμολόχου και του εἴρωνα.

20. K. McLeish, *The Theatre of Aristophanes*, London 1980.

21. Thierry (1986), σ. 187. Για τα χαρακτηριστικά του κωμικού ήρωα, βλ. και D. F. Sutton, *Self and Society in Aristophanes*, Washington 1980, σσ. 17-45.



Στα περισσότερα, λοιπόν, έργα του Αριστοφάνη, στον πρόλογο ο κωμικός ήρωας βρίσκεται σε εξαιρετικά δύσκολη κατάσταση και, για να ξεφύγει, εφευρίσκει μια επαναστατική ιδέα. Ενώ όμως ετοιμάζεται να θέσει σε εφαρμογή το σχέδιό του, ο χορός ή κάποιο άλλο πρόσωπο αντιτίθεται και τον εμποδίζει. Ακολουθεί μια μάχη και ένας αγώνας λόγων, ύβρεων και βωμολογιών μέχρις ότου ο αντίπαλος του ήρωα καταβληθεί εντελώς. Στο τέλος του αγώνα ο σωτήρας αναδεικνύεται νικητής και επέρχεται η σωτηρία<sup>22</sup>. Η υπόθεση φαίνεται να τελειώνει εδώ· ακολουθούν όμως διάφορα επεισόδια όπου ο σωτήρας ξεσκεπάζει τους διάφορους απατεώνες και τελικά εγκαταλείπει θριαμβευτικά τη σκηνή. Το σχήμα αυτό δεν το ακολουθούν πιστά όλες οι κωμωδίες, αλλά, όπως θα δούμε, υπάρχουν και ορισμένες παρεκκλίσεις.

Ο όρος *σωτήρ* δηλώνει γενικά αυτόν ο οποίος απαλλάσσει κάποιον ή μια ολόκληρη κοινότητα από έναν κίνδυνο, που διασώζει από τον θάνατο και λυτρώνει από κάποιο κακό. Η λέξη είναι συνώνυμη με τους όρους *ἐλευθερωτής* και *εὐεργέτης*, αλλά έχει περισσότερο έντονη τη θρησκευτική έννοια. Η σωτηρία συνίσταται στην ασφάλεια που προσφέρει αλλά και στη διατήρηση κάποιων υλικών ή πνευματικών αγαθών.

Στην αρχαία Ελλάδα η λέξη *σωτήρ* προέρχεται από το ρήμα *σώζω* που σημαίνει διασώζω, διατηρώ, διαφυλάσσω· ο όρος χρησιμοποιήθηκε κυρίως στην ποίηση και ιδιαίτερα από τους τραγικούς ποιητές και τον Πίνδαρο. Εξάλλου, η χρήση της λέξης περιορίζεται στο θρησκευτικό επίπεδο και δηλώνει μια υπερφυσική ύπαρξη ή κάτι παρόμοιο. Με την ιδιότητα αυτή ο σωτήρ χρησιμοποιείται ως *ἐπίκλησις* προς ορισμένους θεούς, κυρίως τον Δία και τον Ασκληπιό. Μπορούμε να παραλληλίσουμε την επίκληση αυτή με ορισμένα άλλα επίθετα θεών όπως: *ἀκάκητα* (επιρ. τύπος αντί *ἀκακήτης*=*άκακος*), δηλαδή ο καλοκάγαθος *ἀκέσιος*, αυτός που θεραπεύει *ἀλεξίκακος*, αυτός που απομακρύνει το κακό (όπως και *ἀπώσικακος* και *ἀπαλεξίκακος*). Ακόμη, *ἀλεξίμοιρος*, που αποδιώκει τον θάνατο· *ἀποτρόπαιος*, που αποσοβεί τις συμφορές *βοηθός* και *βοηδρόμιος*, που σπεύδει, που τρέχει για βοήθεια. Συνώνυμες του σωτήρα επικλήσεις είναι τέλος οι: *ίατρός*, *λύσιος*, *οἰκοφύλαξ*, *ὄρθιος*, *ὀρθόπολις*, αυτός που διασώζει την πόλη *ῥυσίπολις*, αυτός που απελευθερώνει την πόλη. Για τους λόγους αυτούς, ο όρος δεν αποδίδεται μόνο σε θεούς, αλλά και σε εθνικούς ήρωες. Όλα αυτά τα χαρακτη-

Ενδιαφέρουσα είναι επίσης η παρουσίαση του κωμικού ήρωα από τον Cartière (1979), σσ. 119-132· T. K. Hubbard (1991), σσ. 2-8.

22. Βλ. Viktor Frey (1949), σσ. 168-177.



ριστικά του σωτήρα ως φρουρού, φύλακα, κηδεμόνα, προστάτη και ελευθερωτή συγκροτούν μια εξαιρετική προσωπικότητα που ανταποκρίνεται στις προσδοκίες του κάθε ανθρώπου, σε ορισμένες στιγμές της ζωής του. Στην ελληνιστική εποχή ο όρος *σωτήρ* χαρακτηρίζει τον μονάρχη-ευεργέτη. Η λέξη χάνει σιγά σιγά το ειδωλολατρικό και κοσμικό περιεχόμενό της και τείνει να αποκτήσει μια σημασία περισσότερο πνευματική. Αυτή η θρησκευτική ανάγκη της λύτρωσης γίνεται ιδιαίτερα αισθητή σε περιόδους δυσκολιών, και τότε η ελπίδα της εμφάνισης ενός σωτήρα-οδηγού γίνεται έντονη και ανταποκρίνεται στις προσδοκίες του ανθρώπου<sup>23</sup>.

Θα αναρωτηθεί κανείς τί δουλειά έχει ο σωτήρας και η σωτηρία σε μια κωμωδία. Και όμως τα χαρακτηριστικά του σωτήρα βρίσκονται στους περισσότερους πρωταγωνιστές του Αριστοφάνη. Η έννοια της σωτηρίας επανέρχεται ως επαναλαμβανόμενος σκοπός, με τους όρους *σώζειν* και *σωτήρ*, σε όλες τις κωμωδίες του. Μάλιστα, η ανάγκη της σωτηρίας είναι έντονη ακόμη και σε πολλές σκηνές όπου οι σχετικές λέξεις απουσιάζουν<sup>24</sup>.

Από τις έντεκα σωζόμενες κωμωδίες, οι οκτώ παρουσιάζουν έναν πρωταγωνιστή που μπορεί να χαρακτηριστεί σωτήρας. Αυτοί οι ήρωες-σωτήρες είναι: ο Δικαιόπολης στους *Άχαρνεῖς*, ο Αγοράκριτος στους *Ίππεις*, ο Βδελυκλέων στους *Σφήκες*, ο Τρυγαίος στην *Εἰρήνη*, ο Πεισθέταιρος στους *Ὀρνιθες*, η Λυσιστράτη στην ομώνυμη κωμωδία, η Πραξαγόρα στις *Ἐκκλησιάζουσες* και ο Χρεμύλος στον *Πλούτο*. Στις οχτώ αυτές κωμωδίες το πρόσωπο του σωτήρα διαδραματίζει ενεργό ρόλο, και η σωτηρία που επιφέρει είναι αισθητή σε πολλούς. Για τις πολιτικές αυτές κωμωδίες η κατάσταση κρίσης που επικρατεί στην αρχή του έργου δικαιολογεί την ενέργεια κάποιου σωτήρα· η εμφάνισή του και οι ενέργειές του είναι απόλυτα δικαιολογημένες για το κοινό αίσθημα. Το πλαίσιο όμως αλλάζει στις τρεις υπόλοιπες κωμωδίες «φιλολογικής κριτικής», τις *Νεφέλες*, τις *Θεσμοφοριάζουσες* και τους *Βατράχους*. Στις κωμωδίες αυτές το πρόσωπο του σωτήρα δεν φαίνεται να

23. F. Dornseiff, «Σωτήρ», *RE* IIIA, 1 (1927), 1211-1221. Βλ., επίσης, P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1984 (1968'), σσ. 1084-1085. P. Wendland, *Die hellenistisch-römische Kultur. Die urchristlichen Literaturformen*, Tübingen 1912. Ενδιαφέρουσες είναι και οι παρατηρήσεις που διατυπώνει η M. Komornicka, «Quelques remarques sur le caractère comique des personnages d'Aristophane», *Éos* 58 (1969-1970), σσ. 181-199.

24. Pappas (1989/1990), σσ. 145 κ.ε.



έχει θέση. Εντούτοις, ακόμη και στα έργα αυτά η ιδέα της σωτηρίας παρουσιάζεται έστω και περιθωριακά, μολονότι η υπόθεση δεν το απαιτεί. Φαίνεται πως η παράδοση στο θέμα αυτό ήταν τόσο ισχυρή που επέβαλλε στον ποιητή την ιδέα της σωτηρίας.

Ας δούμε τώρα ποιο είναι το πλαίσιο μέσα στο οποίο παρουσιάζεται και ενεργεί ο σωτήρας, και ποια είναι η μέθοδος που εφαρμόζει. Στα περισσότερα έργα του Αριστοφάνη, στον πρόλογο, ο πρωταγωνιστής αισθάνεται αφόρητη πίεση από κάποιο σοβαρό πρόβλημα. Για να ξεφύγει, εφευρίσκει μια αλλόκοτη ιδέα και προβάλλει ένα παράλογο αίτημα. Χωρίς πολλούς δισταγμούς, θέτει σε εφαρμογή ένα μεγαλεπήβολο και συχνά ουτοπικό σχέδιο, το οποίο στηρίζει σε έναν εξωφρενικό, πλην όμως ακαταμάχητο, συλλογισμό. Αφού εξουδετερώσει ή προσεταιριστεί αυτούς οι οποίοι εναντιώθηκαν στο σχέδιό του, ο κωμικός ήρωας θριαμβεύει. Το σχέδιο απόδρασής του στηρίζεται στον λόγο, σε μια συλλογιστική της οποίας το συμπέρασμα λειτουργεί ως μέσο, για να κατακτηθεί μια άλλη πραγματικότητα. Αυτή η νέα πραγματικότητα που θα εγκαθιδρυθεί επί σκηνής θα είναι μια διαφορετική και όχι απομίμηση της καθημερινής πραγματικότητας, η οποία, ωστόσο, παραμένει σε ένα δεύτερο επίπεδο. Οι συνέπειες αυτής της παράδοξης και επαναστατικής ιδέας αναδεικνύουν τις σχέσεις και τις αντιθέσεις μεταξύ της καθημερινής πραγματικότητας, που παραμένει σε δεύτερο επίπεδο, και της επί σκηνής αναπαριστώμενης μυθοπλασίας, η οποία δεν υπακούει στους συνήθεις κανόνες.

Οι δυσκολίες που αντιμετωπίζει στην αρχή ο κωμικός ήρωας αυξάνονται στη συνέχεια, διότι συνήθως είναι απομονωμένος και αγωνίζεται μόνος. Παρ' όλα αυτά, ο σωτήρας δεν υποφέρει ποτέ από εσωτερικές ανησυχίες, τύψεις συνειδήσεως, διλήμματα ή άλλες ψυχολογικές καταστάσεις, όπως στην περίπτωση των τραγικών ηρώων<sup>25</sup>. Τα προβλήματα του είναι πάντοτε εξωτερικά και οι ανάγκες του υλικές υποφέρει από φτώχεια, πόλεμο, δάνεια, αρρώστιες. Πάντοτε οι αντίπαλοί του παρουσιάζονται από την αρνητική τους πλευρά, και τονίζεται ότι είναι οι μόνοι υπεύθυνοι για τις δυστυχίες του. Για να υπερισχύσει του αντιπάλου του, ο σωτήρας χρησιμοποιεί σπανίως μέσα τίμιου αγώνα. Αντιθέτως, γίνεται περισσότερο *άλαζών, εἴρων* και *βωμολόχος*, περισσότερο *πονηρός* από τον αντίπαλό του<sup>26</sup>. Κατορθώνει όμως και κερδίζει την απόλυτη συμπάθειά μας. Προκειμένου να πετύχει τον σκοπό του,

25. Βλ. Koch (1968<sup>2</sup>), σ. 64.

26. Βλ. επίσης Thiery (1986), σσ. 185-304.



ανατρέπει τα πάντα, ακόμη και τις ηθικές αξίες. Το ισχυρότερο όπλο του είναι η πονηρία του. Γι' αυτό μπορούμε να τοποθετήσουμε τον κωμικό πρωταγωνιστή στον αντίποδα του επικού και τραγικού ήρωα. Πρόκειται για έναν αντι-ήρωα. Ενώ ο τραγικός ήρωας υπακούει σε έναν κώδικα τιμής και αποδεικνύει την αρετή του με το θάρρος, την ανωτερότητά του και με πράξεις που μπορούν να τον οδηγήσουν μέχρι την αυτοθυσία, ο κωμικός ήρωας κάνει ακριβώς το αντίθετο. Αμφισβητεί την εύρυθμη λειτουργία του δημοκρατικού πολιτεύματος, προβάλλει μια κατώτερη ηθική, ένα αντι-ηρωικό πρότυπο<sup>27</sup>. Είναι θιασώτης των υλικών ηδονών και προσπαθεί να ικανοποιήσει μέχρι κορεσμού όλες του τις σωματικές ανάγκες. Είναι εγωιστής και ατομιστής και αρνείται κάθε μορφή εξουσίας, ακόμη και τους θεούς. Με την παράβαση όλων αυτών των ανθρωπινων και θεϊκών κανόνων και υποχρεώσεων, ο σωτήρας κατορθώνει να επιφέρει στον θεατή την ίδια κάθαρση, όπως ακριβώς θα συνέβαινε και εάν αυτός παρακολουθούσε μια τραγωδία. Το αυθόρμητο γέλιο τον απελευθερώνει από κάθε μορφή κοινωνικής καταπίεσης<sup>28</sup>.

Αν παρατηρήσουμε προσεκτικά τον ήρωα-σωτήρα, θα διαπιστώσουμε πως διαθέτει μαγικές δυνάμεις και ικανότητες, αφού πάντοτε καταφέρνει και πετυχαίνει ό,τι αναλαμβάνει. Βέβαια, μερικές φορές παραμένει αδρανής και φαίνεται να μη γνωρίζει τι να κάνει, παραπονείται και είναι απαισιόδοξος. Όταν όμως αρχίζει τη δράση, γνωρίζει να συντονίζει τις διάφορες δυνάμεις και με αποφασιστικότητα προχωρεί στην πραγματοποίηση του σκοπού του. Διαθέτει ελευθερία απόλυτη, αφού, όπως φαίνεται, η επιθυμία ενός πράγματος και η εκτέλεσή του μοιάζουν να είναι αδιαχώριστες έννοιες στο πρόσωπό του. Αρκεί να θέλει, και μπορεί να εφαρμόσει το σχέδιό του<sup>29</sup>. Ο Πεισθέταιρος, για παράδειγμα, είναι η πιο χαρακτηριστική περίπτωση. Είναι δυσαρεστημένος από τη ζωή των Αθηνών και αμέσως πετά για να ζήσει στη χώρα των πουλιών. Τα εμπόδια που συναντά ο σωτήρας δεν μοιάζουν να είναι πραγματικά. Η αντίσταση είναι μικρής διάρκειας και παρουσιάζεται για να τονίσει κάθε φορά την αξία και τη νίκη του ήρωα.

Είπαμε ότι στην αρχή των κωμωδιών, όταν ο σωτήρας εκθέτει τα σχέδιά του, παρουσιάζεται πάντοτε να υποφέρει έντονα από κάτι, μια αρρώστια, ή ακόμη να είναι τρελός. Η τρέλα, λοιπόν, και η μανία θεω-

27. Βλ. και Whitman (1964), σσ. 61 κ.ε.

28. Pappas (1989-1990), σσ. 281-293.

29. Παππάς (1994), σσ. 65-83 και (1993), σσ. 293-309.





ρούνταν στην αρχαία Ελλάδα ως αποτέλεσμα θείας επέμβασης. Ο Τρυγαίος για παράδειγμα «μαίνεται καινὸν τρόπον» (*Εἰρήνη*, στ. 54), ο Χρεμύλος «*παραφρονεῖ*» και «*μελαγχολεῖ*» (*Πλούτος*, στ. 2, 12)<sup>30</sup>. Ακόμη, ο Πεισθέταιρος αποκαλείται «*δαιμόνιος*» (*Ὀρνιθες*, στ. 1436, 1638) και στο τέλος της εξόδου, όταν γιορτάζει τη νίκη του, χαρακτηρίζεται και πάλι ανώτερη θεότητα: «*τήνελλα καλλίνικος, ὧ δαιμόνων ὑπέρτατε*» (*Ὀρνιθες*, στ. 1765). Συχνά ο Αριστοφάνης καταφεύγει στη βοήθεια των θεών για να ξεφύγει από μια δυσκολία. Ο ίδιος ο *σωτήρ* παρουσιάζεται συχνά ως «ο από μηχανής θεός», ως απεσταλμένος της Τύχης. Το παράδειγμα του Αγοράκριτου είναι χαρακτηριστικό. Μόλις οι δύο δούλοι του Δήμου (Δημοσθένης και Νικίας) αποφάσισαν να ψάξουν για κάποιον Αλλαντοπώλη που θα νικήσει, σύμφωνα με τον χρησμό, τον Παφλαγόνα (Κλέωνα), αμέσως εμφανίστηκε επί σκηνής «θεόσταλτος» ο Αλλαντοπώλης-Αγοράκριτος (*Ἰππείς*, στ. 145-149):

ΝΙΚ.: *Φέρε, ποῦ τὸν ἄνδρα τοῦτον ἐξευρήσομεν;*

ΔΗΜ.: *Ζητῶμεν αὐτόν. Ἄλλ' ὀδὶ προσέρχεται ὥσπερ κατὰ θεὸν εἰς ἀγοράν. ὦ μακάριε ἀλλαντοπῶλα, δεῦρο δεῦρ', ὧ φίλτατε, ἀνάβαινε, σωτήρ τῆ πόλει καὶ νῶν φανείς.*

[ΝΙΚ.: *Και ποῦ θα βρούμε αὐτόν τον ἄντρα; Λέγε.*

ΔΗΜ.: *Να ψάξουμε. Ἀλλά να, ο θεός τον στέλνει περνάει να πάει στην ἀγορά. ὦ μακάριε ἀλλαντοπῶλη, φίλτατε, ἔλα, που εἶσαι σωτήρας και της πόλης και δικός μας].*

Είδαμε πως ο σωτήρας έχει μαγικές δυνάμεις και πετυχαίνει ό,τι επιθυμεί. Ένα από τα βασικά όπλα που διαθέτει για την επιτυχία του είναι και ο λόγος. Ο λόγος, που ήταν τόσο απαραίτητος για να αναδειχθεί κάποιος στην Αθηναϊκή Δημοκρατία, χρησιμεύει στον ποιητή μας για να σατιρίσει τους Αθηναίους πολιτικούς, ρήτορες και σοφιστές. Ο Πεισθέταιρος συγκρίνει τον λόγο με τα φτερά των πουλιών και υποστηρίζει ότι με τα λόγια όλοι 'αναφτερώνουν' (*Ὀρνιθες*, στ. 1437-1439)!<sup>31</sup> Η

30. Βλ. Πάνος Δ. Αποστολίδης, *Τα ιατρικά του Αριστοφάνη*, σσ. 253-255.

31. Είναι προφανές ότι ο Αριστοφάνης γνώριζε θεωρητικά όσο και πρακτικά την ορολογία και τους νόμους της ρητορικής και της τέχνης του λόγου. «Η σοφιστική και ρητορική αποδεικτική τέχνη – απατηλή και αυτή πολλές φορές – χάνει ένα μεγάλο μέρος από τη λογική της οργάνωση: στον παραμορφωτικό καθρέφτη του κωμικού η εξαίρεση γίνεται κανόνας, το ετυμολογικό παι-



Λυσιστράτη επικαλείται τη *Δέσποινα Πειθώ*, προκειμένου να πείσει τις γυναίκες να συνεργαστούν για την υλοποίηση του σχεδίου της (στ. 203). Ο σωτήρας κατορθώνει με την *πειθώ* να επιβάλει τις απόψεις του, και αυτό γίνεται ιδιαίτερα αισθητό όταν το πρόσωπο του σωτήρα είναι γυναίκα, αφού οι αρχαίοι Έλληνες επέβαλλαν στις γυναίκες την «αρετή» της σιωπής. Η Λυσιστράτη υποφέρει: «*κάομαι τὴν καρδίαν*» λέει στην Κλεονίκη (στ. 9), επειδή οι άνδρες δεν είναι ικανοί να σταματήσουν τις πολεμικές επιχειρήσεις. Αυτή η άρνηση των ανδρών να συνομολογήσουν ειρήνη αναγκάζουν την ηρωίδα να αποφασίσει την κατάληψη της Ακρόπολης, προκειμένου να επαναφέρει την ειρήνη στην πόλη. Η πρωτοβουλία της θα προκαλέσει πολυάριθμες εντάσεις μεταξύ ανδρών και γυναικών (στ. 32 κ.εξ.). Για να υποχρεώσει τους άνδρες να σταματήσουν τον πόλεμο, η Λυσιστράτη προτείνει στις γυναίκες που συγκάλεσε από όλη την Ελλάδα να διακόψουν κάθε ερωτική επαφή μαζί τους και να εφαρμόσουν τη σεξουαλική αποχή. Ο ακριβής σκοπός της είναι να σώσει μ' αυτόν τον τρόπο την Ελλάδα ολόκληρη: *ἡμεῖς τε, κοινῇ σώσομεν τὴν Ἑλλάδα* (στ. 41). Λίγο πιο πάνω η Λυσιστράτη μάς ανακοίνωσε ότι η σωτηρία της Ελλάδας εξαρτάται πλέον από τις ενέργειες των γυναικών: *οὕτω γε λεπτόν ὥσθ' ὅλης τῆς Ἑλλάδος / ἐν ταῖς γυναιξίν ἐστιν ἡ σωτηρία*. (στ. 29-30). Η ανικανότητα των ανδρών, εξηγεί η Λυσιστράτη στον Πρόβουλο, ανάγκασε τις γυναίκες να αναλάβουν αυτές να σώσουν την Ελλάδα (στ. 525-526): *μετὰ ταῦθ' ἡμῖν εὐθύς ἔδοξεν σώσαι τὴν Ἑλλάδα κοινῇ / ταῖσι γυναιξίν συλλεχθείσαις*. Η Λυσιστράτη υποστηρίζεται από το ημιχόριο των Γυναικών και δέχεται επίθεση από το ημιχόριο των Ανδρών μετά τον *ἀγῶνα λόγων*, τα δύο ημιχόρια πείθονται να συμφωνήσουν, και ο χορός, ενωμένος πλέον, θα υποστηρίξει την ηρωίδα<sup>32</sup>. Είναι

---

χνίδι και ο μύθος ατράνταχτα αποδεικτικά στοιχεία. Δεν είναι μόνο που με τον τρόπο αυτό ο ποιητής παρωδεί και σατιρίζει με την υπερβολή συγκεκριμένα ρητορικά σοφίσματα, ή τη σοφιστική αποδεικτική στο σύνολό της είναι και που η «παραλογική» είναι στενά δεμένη με την ουσία της Αρχαίας Κωμωδίας στη θεατρική της σύμβαση περιέχεται και η προθυμία του ακροατή να δεχτεί τόσο την πραγματοποίηση του αδύνατου, όσο και την αποδεικτική ισχύ του παραλογισμού» (Φάνης Ι. Κακριδής, *Αριστοφάνους Ὀρνίθες*, Αθήνα 1982, σ. 98).

32. Σύμφωνα με τον Bowie (1993, ελλην. μετάφρ. 1999, σσ. 198-201), η Λυσιστράτη έχει παρόμοια δομή με τους μύθους για την υποδούλωση της πόλης από άτομα που δεν έχουν θέση στην εξουσία, είτε τύραννοι είναι είτε γυναίκες. Συνεπώς, η Λυσιστράτη έχει δομή που μοιάζει μ' εκείνη του μύθου των Λημνίων Γυναικών.



αλήθεια ότι στο έργο αυτό η ηρωίδα ενεργεί περισσότερο με τον εξαναγκασμό και τη βία και λιγότερο με την πειθώ. Πάντως με τη βοήθεια της *Διαλλαγής* (στ. 1114 κ.εξ.), που είναι η προσωποποιημένη μορφή της συμφιλίωσης, επιτυγχάνεται η αποκατάσταση της ομαλότητας και υπογράφεται ειρήνη. Όλα πλέον θεωρούνται εν τάξει, επικρατεί ευφορία και το έργο τελειώνει με γλέντι και χορό. Η *Διαλλαγή* παρουσιάζεται εδώ ως πολυπόθητη γυναίκα γυμνή, όπως και οι νεαρές συνοδοί του Δικαιόπολη στους *Άχαρνεῖς*, *αἱ σπονδαὶ* στους *Ἰππεῖς* ή η *Θεωρία* και η *Ὀπώρα* στην *Εἰρήνη*.

Οι γυναίκες θα συνωμοτήσουν ακόμη μια φορά και θα πάρουν την εξουσία με πραξικόπημα στις *Ἐκκλησιάζουσες*, προκειμένου να επιτευχθεί η *σωτηρία τῆς πόλεως*. Η ανικανότητα και ο εγωισμός των ανδρών να διαχειριστούν με σύνεση τις κρατικές υποθέσεις ώθησε τις γυναίκες να καταλάβουν την εξουσία και να ψηφίσουν νέους νόμους, διότι η διακυβέρνηση της Αθήνας από τους άνδρες αποδείχθηκε αποτυχημένη. Αυτό υποστηρίζει η Πραξαγόρα για να πείσει και τις άλλες γυναίκες «... πικραίνομαι, λυπούμαι να βλέπω σε αποσύνθεση το κράτος. Γιατί αρχηγούς κακούς διαλέγουν πάντα» (στ. 174-175). Οι άνδρες σκιαγραφούνται ως η ενσάρκωση της διάλυσης και ως έμβλημα της αταξίας. Γι' αυτό η Πραξαγόρα προτείνει στην *Ἐκκλησία τοῦ δήμου*. «Για όλα τούτα, πολίτες, φταίτε εσείς, που το δημόσιο παίρνετε χρήμα σε μισθούς το κέρδος το ατομικό του κυνηγά ο καθένας, κι η πολιτεία βαδίζει κούτσα κούτσα. Μα κάντε ό,τι σας πω και θα σωθείτε (*ἦν οὖν ἐμοὶ πίθησθε, σωθήσεσθ' ἔτι*, στ. 209). Την εξουσία ν' αφήσουμε προτείνω στις γυναίκες, αφού και μες στα σπίτια αυτές εἰν' επιστάτρες και οικονόμες» (στ. 205-212). Ἔτσι, ο *οἶκος*, σφαίρα των γυναικῶν, θα αναλάβει την *πόλιν* το πρότυπο του οἴκου θα επιβληθεί στην πόλη. Σ' αυτόν τον παραλογισμό στηρίζεται ο αρχικός συλλογισμός των *Ἐκκλησιαζουσῶν*. Τα πράγματα πηγαίνουν άσχημα, επειδή το ανδρικό φύλο κατέχει την εξουσία. Ας δώσουμε την εξουσία στις γυναίκες και όλα θα πάνε καλά!

Η ουτοπία της Πραξαγόρας προβάλλει την ισότητα μεταξύ ανδρῶν και γυναικῶν με κωμικούς όρους. Οι γυναίκες κατέλαβαν την εξουσία, για να ιδρῦσουν κατ' αρχήν μια κοινωνία που θα έφερε την ευτυχία σε κάθε πολίτη και θα επέλυε όλα τα προβλήματα. Οι άνθρωποι όμως δεν έχουν μόνο φυσικές ανάγκες για να ικανοποιήσουν. Κατά συνέπεια, η κοινωνία αποτυγχάνει και επιστρέφει στο χάος<sup>33</sup>. Ο Αριστοφά-

33. Οι προτάσεις της Πραξαγόρας περί κοινοκτημοσύνης και οι μεταρρυθμίσεις που προτείνει για ισότητα και ελευθερία ικανοποιούν αρχικά τους πε-



νης ασκεί κριτική στην ουτοπία των *Ἐκκλησιαζουσών*, όπου η ιδέα της κοινοκτημοσύνης είναι εσφαλμένη, επειδή δεν λαμβάνει υπ' όψιν την ατομικότητα των πολιτών. Η προσπάθεια να εγκαθιδρυθεί οικουμενική ισότητα και κοινοκτημοσύνη αποτυγχάνει και εξαιτίας της εμμονής στον εγωισμό των Αθηναίων, τον οποίο κανείς νόμος δεν μπορεί να ελέγξει. Πρόκειται για μια «αθώα» ουτοπία, όπως άλλωστε συμβαίνει και στον *Πλούτο*, η οποία όμως εμπνέεται από επίκαιρα υπαρκτά προβλήματα. Η ανίκανη διαχείριση των δημόσιων υποθέσεων, το πρόβλημα της φτώχειας και της άδικης κατανομής του πλούτου ενέπνευσαν στον ποιητή δύο έργα γεμάτα φαντασία, ζωντάνια και κίνηση. Με τις *Ἐκκλησιάζουσες* ο Αριστοφάνης υποδεικνύει τον εγωισμό ως μείζονα αιτία των πολιτικών και οικονομικών δυσκολιών της Αθήνας.

Στον *Πλούτο*, ο χορός των φτωχών Αθηναίων προσφέρει βοήθεια στον πρωταγωνιστή Χρεμύλο, ο οποίος προσπαθεί να γιατρέψει τον τυφλό θεό Πλούτο προκειμένου να κατανεμηθεί δίκαια ο πλούτος στους ανθρώπους. Στην κωμωδία αυτή ο ρόλος του χορού είναι συρρικνωμένος, ενώ λείπει η *παράβασις*. Μετά από σύντομο και χαλαρό *ἀγῶνα*, χωρίς σκηνές βίας, επιτυγχάνεται η ίαση του Πλούτου και οι άνθρωποι είναι τώρα ευτυχείς, αφού επανέρχεται η ισορροπία ανάμεσα στη δίκαιη συμπεριφορά και τη θεϊκή επιδοκμασία. Παρ' όλα αυτά, μετά την επαναφορά της όρασης του Πλούτου πολλά προβλήματα παραμένουν, όπως ισχυρίζεται η Πενία, επειδή απουσιάζει πλέον η ανάγκη της εργασίας για την απόκτηση πλούτου. Κανείς πλέον, υποστηρίζει, δεν θα ασχολείται με το εμπόριο· δεν θα υπάρχουν ανέσεις, ούτε κρεβάτια ούτε μαξιλάρια ούτε χαλιά ούτε αρώματα, επομένως δεν θα έχει έννοια ο πλούτος! Θα εκλείψει η πολιτισμένη ζωή καθώς και οι κοινωνικές και οικονομικές συναλλαγές που τη χαρακτηρίζουν. Παρ' ότι τα επιχειρήματα της Πενίας έχουν κάποια ισχύ, δεν έχουν καμία εφαρμογή σε αυτούς οι οποίοι, όπως καλά το κοινό γνωρίζει, είναι απελπιστικά *πάμπτωχοι*. Τα επιχειρήματά της λοιπόν είναι τραβηγμένα και σοφιστικά. Έτσι, η αποκρουστική και γελοία Πενία (στ. 422-424) κατατροπώνεται και εκδιώκεται από τον Χρεμύλο, αφού δεν κατάφερε να πείσει

---

ρισσότερους πολίτες, οι οποίοι επιδίδονται σε κραιπάλες και εκπληρώνουν όλες τις ερωτικές φαντασιώσεις τους, αλλά, σταδιακά, η ισότητα θα εκφυλιστεί. Στο δεύτερο μέρος των *Ἐκκλησιαζουσών*, μετά την αντιμετάθεση των ρόλων, οι άνδρες θα καταστούν σεξουαλικά αντικείμενα για τις γυναίκες (στ. 590-594). Είναι φανερό ότι η ανάληψη της εξουσίας από τις γυναίκες αποτυγχάνει σε όλα τα επίπεδα.



με τα επιχειρήματά της: οὐ γὰρ πείσεις, οὐδ' ἦν πείσης, δηλώνει με αποφασιστικότητα ο Χρεμύλος (στ. 600). Στο τέλος, η ἔξοδος λαμβάνει τη μορφή θριαμβευτικής πομπής, η οποία κορυφώνεται με την εγκατάσταση του Πλούτου στην Ακρόπολη (στ. 1192 κ.εξ.). Το έργο κλείνει με μια πράξη που έχει επίκεντρο πρωτίστως τον οἶκον του Χρεμύλου και, στο τέλος, την πόλιν, αλλά και ένα λογοπαίγνιο με την γραία και την χύτρα που συμβολίζει την ανατροπή των πραγμάτων. Ο Αριστοφάνης παρουσιάζει στον *Πλοῦτο*, όπως άλλωστε και στις *Ἐκκλησιάζουσες*, τη φτώχεια και τον εγωισμό ως τα βασικά δεινά ενάντια στα οποία μάχονται η Πραξαγόρα και ο Χρεμύλος. Ο θρίαμβός τους φαίνεται να είναι επιφανειακός, αλλά υποθέτουμε ότι θα ικανοποιούσε τους ταλαιπωρημένους από την ήττα του 404 αθηναίους θεατές. Στο τελευταίο έργο του ο Αριστοφάνης φαίνεται να έχει αλλάξει τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει και προβάλλει τα προβλήματα της πόλης. Αφού διαπιστώνει ότι οι πλούσιοι είναι κατά κανόνα υβριστές, ανέντιμοι και αντιδημοκρατικοί (στ. 564-570), θεωρεί ότι για πολλούς Αθηναίους είναι αδιανόητη μια ζωή χειρότερη από αυτήν που βιώνουν σήμερα (στ. 535-547). Αφού λοιπόν έβλεπε ότι η ραχοκοκαλιά του αθηναϊκού λαού συντριβόταν από την ακραία και απελπιστική φτώχεια, καθώς και τους εγωισμούς, ονειρεύτηκε γι' αυτούς τους πεινασμένους και ταλαιπωρημένους αθηναίους ένα ριζοσπαστικό όνειρο<sup>34</sup>.

Διαπιστώνουμε ότι σε κάθε κωμωδία του Αριστοφάνη η έννοια της σωτηρίας είναι σταθερή και απαραίτητη για την εξέλιξη της υπόθεσης. Ο σωτήρας εμφανίζεται στην αρχή του έργου μόλις η κρίση φαίνεται ανυπέρβλητη. Τις πιο πολλές φορές είναι ο ίδιος που υποφέρει από κάτι και στη συνέχεια καταφέρνει να σωθεί. Οι σχέσεις του σωτήρα με τον χορό είναι περίπλοκες και αποτελούν τυπικό στοιχείο της πλοκής. Συχνά, ο κωμικός ήρωας αντιπαρατίθεται και συγκρούεται με τον χορό (*Άχαρνεῖς*, *Σφήκες*, *Θεσμοφοριάζουσαι*, *Ὀρνιθες*), ενώ σε άλλες περιπτώσεις ο χορός υποστηρίζει και ενθαρρύνει τον ήρωα σταθερά και ανεπιφύλακτα εξ αρχής: ο Αγοράκριτος υποστηρίζεται από την αρχή μέχρι το τέλος από τον χορό των *Ιππέων*· ο Τρυγαίος επιτυγχάνει τη βοήθεια και την υποστήριξη του χορού της *Εἰρήνης* στις *Ἐκκλησιάζουσες*· η Πραξαγόρα ελέγχει πλήρως τις γυναίκες, ενώ ο Χρεμύλος ενθαρρύνεται μονίμως από τους αγρότες φίλους του στον *Πλοῦτο*, έστω

34. Βλ. Sommerstein (1984), 314-333. Ελληνική μετάφρ. Κ. Πουλής (2007), σσ. 462-502.



και αν ο ρόλος του χορού είναι εξαιρετικά συρρικνωμένος σε αυτές τις δύο τελευταίες κωμωδίες. Ενίοτε, ο χορός χωρίζεται σε δύο ημιχόρια τα οποία μάχονται και συγκρούονται μεταξύ τους, προτού συμφιλιωθούν και ενωθούν (*Άχαρνείς*, *Λυσιστράτη*)· σε κάποιες περιπτώσεις λειτουργεί ως διαιτητής ή παρατηρητής των γεγονότων, στάση που θυμίζει την λειτουργία του τραγικού χορού (*Νεφέλαι*, χορός Μυστών στους *Βατράχους*). Τέλος, τρεις χοροί αλλάζουν στάση απέναντι στον ήρωα στην διάρκεια της κωμωδίας ειδικότερα, ο Δικαιοπόλης και ο Πεισθέταιρος έρχονται αρχικά σε αντιπαράθεση με τον χορό, αλλά, από την στιγμή που τον μεταπείθουν, καθίστανται, αντίστοιχα, ο πρώτος αντικείμενο θαυμασμού για τον χορό των Αχαρνέων, ο άλλος περιβλεπτός ηγεμόνας για τον χορό των πουλιών. Η περίπτωση των Νεφελών είναι πιο περίπλοκη, καθότι δίνουν την εντύπωση, σε ένα μεγάλο μέρος της κωμωδίας, ότι ευνοούν τον Στρεψιάδη και τον Σωκράτη, ενώ στην πραγματικότητα δρουν εναντίον τους, προκειμένου εν τέλει να τους τιμωρήσουν<sup>35</sup>.

\*\*\*

Σε όλες τις κωμωδίες η υπόθεση αναπτύσσεται μέχρι την *παράβαση* από το σημείο αυτό και ύστερα ακολουθεί σειρά διαλογικών (ιαμβικών) σκηνών με τη μορφή παράλληλων *έπεισοδίων*. Στις σκηνές αυτές εκτίθενται τα αποτελέσματα και οι συνέπειες από την καινούρια κατάσταση που διαμορφώθηκε χάρη στον πρωταγωνιστή. Συνήθως εμφανίζονται διάφοροι παρείσακτοι και απρόσκλητοι επισκέπτες οι οποίοι θέλουν να επωφεληθούν από τη νέα κατάσταση, αλλά ο ήρωας, στην πορεία προς τον τελικό του θρίαμβο, τους επιπλήττει και τους αποπέμπει βίαια. Διάφορα χορικά χωρίζουν τις επιμέρους σκηνές μεταξύ τους. Ο χορός συνήθως απευθύνεται στο κοινό και πλέκει το εγκώμιο του κωμικού ήρωα (*μακαρισμός*) ή εκφράζει τον θαυμασμό του με ένα άσμα που τραγουδιέται εναλλάξ από τον χορό και τον υποκριτή (*άμοιβαίον*).

35. Ένας μόνο πρωταγωνιστής αντιπαράκειται με τον χορό, ο οποίος κρατά εχθρική στάση απέναντί του σε όλη την διάρκεια της κωμωδίας πρόκειται για τον Κηδεστή του Ευριπίδη (*Μνησίλοχος*), τον οποίο όπως και τον ίδιο τον Ευριπίδη, θα συμφωνήσουν να σταματήσουν να καταδιώκουν οι γυναίκες του χορού των *Θεσηφοριαζουσών* μόλις στους τελευταίους στίχους της κωμωδίας. Ο Διόνυσος, αντίθετα, συμπαραευρίσκεται στους *Βατράχους* με έναν χορό που δεν ενδιαφέρεται καθόλου γι' αυτόν, καθότι οι Μύστες δεν παρεμβαίνουν υπέρ ή εναντίον του θεού, ο οποίος ωστόσο θα έλθει αντιμέτωπος με τον δευτερεύοντα χορό των *Βατράχων*.



Έτσι, με τις παρεμβάσεις του ο χορός ερμηνεύει τα γεγονότα, απευθύνει προτροπές και σχολιάζει τα πρόσωπα. Επίσης, σ' αυτό το δεύτερο μέρος της κωμωδίας, ο χορός συνθέτει συχνά ένα σκωπτικό άσμα με αφορμή όσα συμβαίνουν επί σκηνής, χωρίς ωστόσο να συνδέεται ιδιαίτερα με την υπόθεση του έργου. Με δεδομένη τη δομή της κωμικής δράσης και των μεμονωμένων σκηνών ο ποιητής αποφεύγει τη μονοτονία με το παιχνίδι των παραλλαγών και τη διάσπαση της θεατρικής ψευδαίσθησης. Η κωμική δράση είναι η ευκαιρία για να γίνει η εκτός θεάτρου πραγματικότητα στόχος του σκώμματος, το οποίο διασπά την ψευδαίσθηση. Στο τελευταίο τμήμα (*έξοδος*), μέσα σε εορταστική ατμόσφαιρα, ο χορός και ο κωμικός ήρωας αποχωρούν εν πομπή.

Ας δούμε τώρα, περιληπτικά, πώς διαμορφώνεται σχηματικά η δράση του σωτήρα στον *πρόλογο*, τον *άγωνα* και την *έξοδο*.

Ο Αριστοφάνης, όπως είπαμε, μας παρουσιάζει στον πρόλογο, κάνοντας χρήση του μονολόγου ή του διαλόγου, μια δύσκολη κατάσταση, η οποία, για να αντιμετωπιστεί, απαιτεί την εμφάνιση ενός προσώπου προικισμένου με υπερφυσικές ικανότητες. Ο δραματικός αυτός τρόπος παρουσίασης των γεγονότων επιτρέπει στον σωτήρα να αρχίσει τη δράση. Το σχέδιο τίθεται αμέσως σε εφαρμογή, και έτσι ο Τρυγαίος θα ανεβεί στους ουρανούς, ο Πεισθέταιρος θα πετάξει στη χώρα των πουλιών, ο Διόνυσος θα κατέβει στον Άδη κ.ο.κ.

Είναι φυσικό ο πόλεμος που επικρατούσε στα χρόνια που ο ποιητής έγραφε τις κωμωδίες του να τού έδωσε το πρώτο υλικό για την κατάσταση της κρίσης που παρουσίαζε στην αρχή ορισμένων έργων. Στην *Ειρήνη*, για παράδειγμα, ο Τρυγαίος βρίσκεται σε μεγάλη αμηχανία και υποφέρει από τον πόλεμο που καταστρέφει ολόκληρη την Ελλάδα<sup>36</sup>. Μεταβαίνοντας σε μια υπερφυσική διάσταση, ο αμπελουργός Τρυγαίος ανεβαίνει στον Όλυμπο, με τη βοήθεια ενός τεράστιου σκαθαριού, προκειμένου να εκφράσει τα παράπονά του στον Δία. Εδώ θα συναντήσει την άλογη βία του Πολέμου που ετοιμάζεται να κοπανήσει τις ελληνικές πόλεις σε ένα γουδί<sup>37</sup>. Μπροστά στον κίνδυνο αυτό, προτείνει στον χορό, που τον αποτελούν οι γεωργοί της Αττικής, αλλά και της Βοιω-

36. *Ειρήνη*, στ. 54. Βλ. και H.-J. Newiger, «Πόλεμος και ειρήνη στην κωμωδία του Αριστοφάνη», ελλην. μετάφρ. στο: Κατσής (2007), σσ. 372-397.

37. Για μία εμπειριστατωμένη και διεισδυτική ερμηνευτική προσέγγιση του ρόλου του Τρυγαίου βλ. E. Hall, «Ο ρόλος του Τρυγαίου στην *Ειρήνη* του Αριστοφάνη», στο: Θ. Γ. Παππάς – Α. Μαρκαντωνάτος (2011), σσ. 738-777.



τίας, του Άργους και των Μεγάρων, να βοηθήσουν όλοι μαζί, ώστε να μπορέσουν να απελευθερώσουν το άγαλμα της θεάς Ειρήνης και να την επαναφέρουν στην γη (στ. 62-63), προκειμένου να επανέλθει και η ευτυχία στην Ελλάδα.

Εκτός όμως από τον πόλεμο, υπάρχουν και αυτοί που κερδίζουν από την εμπόλεμη κατάσταση και αντιτίθενται στα ειρηνικά σχέδια του σωτήρα. Ο Τρυγαίος όμως θα κατορθώσει να διώξει όλους τους εμπόρους όπλων και τελικά οι αγρότες κατορθώνουν να ανασύρουν τη θεά Ειρήνη, η οποία ξεπροβάλλει στο φως. Στην αρχή της παρόδου ο κορυφαίος απευθύνεται στα μέλη του χορού και τους προτρέπει (στ. 301-303):

#### ΧΟΡΟΣ

*Δεῦρο πᾶς χῶρει προθύμως εὐθὺ τῆς σωτηρίας.  
Ὡ Πανέλληνες, βοηθήσωμεν, εἶπερ πῶποτε,  
τάξεων ἀπαλλαγέντες καὶ κακῶν φοινικίδων  
ἡμέρα γὰρ ἐξέλαμψεν ἦδε μισολάμαχος.  
[Ὅλοι ἐδῶ με προθυμία! Μπρος, να δούμε λυτρωμό!  
Ὅλοι οἱ Ἕλληνες ἀντάμα, δώστε χέρι, ὅσο ποτέ  
ὄχι πια θητείες καὶ λόχοι καὶ στολές στρατιωτικῆς  
ἐλαμψε, ἐλαμψε μὴ μέρᾳ τῶρα ἀντιλαμαχικῆ].*

Μετά τη νίκη του, ο ανθρωπιστής, αλτρουιστής και ανυστερόβουλος Τρυγαίος υπερηφανεύεται για τις υπηρεσίες που πρόσφερε στους Έλληνες (στ. 865-867):

#### ΤΡΥΓΑΙΟΣ

*Οὐκ οὐν δικαίως; Ὅστις εἰς ὄχημα κανθάρου ἴπιβας  
ἔσωσα τοὺς Ἕλληνας, ὥστ' ἐν τοῖς ἀγροῖσιν αὐτοὺς  
ἅπαντας ὄντας ἀσφαλῶς κινεῖν τε καὶ καθεῦδειν.  
[Καὶ δὲν μου ἀξίζει; Ἀνέβηκα πάνω σε σκαθαράλογο  
καὶ γλίτωσα τοὺς Ἕλληνας κι ἔτσι μποροῦνε  
ξέγνοιαστοὶ στὸν ὕπνο νὰ το ρίχνουνε, στὸν  
ὕπνο καὶ στὸν ἔρωτα, μες στὰ χωράφια].*

Ο χορός των γεωργών αναγνωρίζει την προσφορά του Τρυγαίου και τον αποκαλεί αυτοκράτορα (στ. 359) και σωτήρα όλου του κόσμου (στ. 914): *σωτήρ γὰρ ἅπασιν ἀνθρώποις γεγένησαι*. Ο Τρυγαίος είναι ο πλέον πανελλήνιος όλων των ηρώων του Αριστοφάνη. Μέχρι το τέλος του έργου ο χορός δεν θα πάψει να υμνεί τον σωτήρα του (στ. 1033-1036):





ΧΟΡΟΣ

*Τίς οὖν ἂν οὐκ ἐπαινέσει-  
εν ἄνδρα τοιοῦτον, ὅσ-  
τις πόλλ' ἀνατλάς ἔσω-  
σε τὴν ἱερὰν πόλιν;*

[Ποιος δεν θα πει τον έπαινο  
ενός ανθρώπου σαν αυτόν;  
έργο μεγάλο τόλμησε,  
κοπίασε, κι έτσι γλίτωσε  
αυτή την πόλη την ιερή]<sup>38</sup>.

Πιο κάτω, ο χορός εκφράζει την ευτυχία του που πηγάζει από τη νέα κατάσταση και χαιρέται που γλίτωσε από τον πόλεμο και τη φτώχεια (στ. 1127-1129):

ΧΟΡΟΣ

*Ἦδομαί γ' ἦδομαι  
κράνους ἀπηλλαγμένους  
τυροῦ τε καὶ κρομμύων.  
[ὦ πῶς χαίρομαι, ὦ χαρές!  
Πάει το κράνος, γλίτωσα·  
παν κρεμμύδια και τυρί].*

Όλοι τοποθετούν τον Τρυγαίο στην πρώτη θέση, αμέσως μετά τους θεούς. Ο ίδιος δέχεται τον έπαινο και είναι περήφανος για την πράξη του (στ. 918-922):

ΤΡΥΓΑΙΟΣ

*πολλῶν γὰρ ὑμῖν ἄξιος Τρυγαῖος Ἀθμονεὺς ἐγώ,  
δεινῶν ἀπαλλάξας πόνων τὸν δημότην ὄμιλον  
καὶ τὸν γεωργικὸν λεῶν, Ὑπέρβολόν τε παύσας.  
[Και θα ἔχεις δίκιο να το πεις ναι, ο Αθμονέας Τρυγαίος εγώ  
από δεινά και βάσανα και τον δημότη τον φτωχό και τον ξωμάχο  
γλίτωσα, και τον Υπέρβολο έβαλα πέρα στην άκρη].*

38. Ο χορός στην *Ειρήνη*, ο οποίος εκπροσωπεί τους θεατές, παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στην υπόθεση, σε τέτοιο βαθμό που θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι τα δύο βασικά πρόσωπα αυτής της κωμωδίας είναι ο Τρυγαίος και ο Χορός. Στην κωμωδία αυτή δίδεται ιδιαίτερη έμφαση στην «ενσωμάτωση» των θεατών, στη συμμετοχή δηλαδή του θεατρικού κοινού στο έργο. Βλ. και A. C. Cassio (1985).



Η τελική εμφάνιση του Τρυγαίου, ο οποίος συνοδεύεται από τις δύο ακόλουθες της Ειρήνης, την Όπώρα (προσωποποίηση της συγκομιδής) και τη Θεωρία (προσωποποίηση της γιορτής), που επιστρέφουν στη γη, σηματοδοτεί τον θρίαμβό του και την εξασφάλιση για τους ανθρώπους και την απόλαυση μιας ευτυχίας θείκης<sup>39</sup>

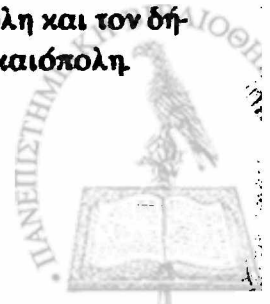
Στους Άχαρνείς, η κρίση οφείλεται και πάλι στη βία και στον πόλεμο<sup>40</sup>. Η πρόταση του Δικαιόπολη για ειρήνη απορρίπτεται, ενώ οι Οδόμαντες κάνουν έφοδο στις καλλιέργειές του. Η Έκκλησία του δήμου, παντελώς αδιάφορη, αποπέμπει τον Αμφίθεο, που ήρθε να προτείνει την ειρήνη για το καλό όλων (στ. 57-58) όλα αυτά πυροδοτούν την αντίδραση, την απόφαση δηλαδή του Δικαιόπολη να συνάψει ιδιωτική ειρήνη, η οποία στηρίζεται σε έναν συλλογισμό με προκειμένες και συμπέρασματα: η πόλη της Αθήνας δεν θέλει την ειρήνη με την Σπάρτη· εγώ, ο Δικαιόπολης, επιθυμώ διακαώς αυτή την ειρήνη· συνεπώς, θα συνάψω αυτή την ειρήνη χωρίς τη συμμετοχή της πόλης. Έτσι τίθεται σε κίνηση η κωμική πλοκή του έργου. Ο ήρωας αποκτά έναν νέο υπέροχο κόσμο, όπου μπορεί να πραγματοποιήσει όλα τα όνειρά του. Τα δύο επίπεδα, εκείνο της καθημερινής πραγματικότητας και εκείνο της σκηνικής μυθοπλασίας, θα συγχέονται σε όλη την διάρκεια της κωμωδίας.

Ο Δικαιόπολης επιχειρεί να υπερασπιστεί εν καιρώ πολέμου τις θέσεις των Λακεδαιμονίων ενώπιον των Αθηναίων· ξέρει ότι κινδυνεύει να προσκρούσει σε κοινό με εχθρικές διαθέσεις. Υπάρχει, συνεπώς, κίνδυνος να θεωρηθεί προδότης και αποστάτης, ιδιαίτερα από τη στιγμή που υπογράφει την προσωπική του συνθήκη ειρήνης, διαχωρίζοντας έτσι την οικογένειά του από τους Αθηναίους. Ο Αριστοφάνης, προκειμένου να μην αφήσει το κοινό να αντιδράσει άσχημα, χρησιμοποιεί με τέχνη ως εκπρόσωπό του τον χορό των Αχαρνέων, ο οποίος ζητεί από «περαστικούς» την βοήθειά τους, για να βρει και να τιμωρήσει τον παλιάνθρωπο που τους πρόδωσε (στ. 204-207).

Προκειμένου να ξεφύγει ο Δικαιόπολης, θα δανειστεί τα ράκη του Τήλεφου και θα μιλήσει ανοιχτά εξ ονόματος του ποιητή, στο πρώτο

39. Τελικά ο Τρυγαίος αποδεικνύεται όχι μόνο σωτήρας αλλά και ένας εξαιρετικά ταλαντούχος καλλιτέχνης, αφού είναι σε θέση, όπως πειστικά απέδειξε η E. Hall (ό.π., σσ. 738-777), να χειρίζεται την τέχνη της ποίησης και να την μετατρέπει σε όπλο εναντίον του πολέμου.

40. Το έργο θέτει και άλλα ζητήματα θεμελιώδους σημασίας για την Αθήνα, όπως είναι οι σχέσεις ανάμεσα στην πόλη και τον πολίτη, την πόλη και τον δήμο· η αντίθεση ανάμεσα στην Αθήνα και τον νέο κόσμο του Δικαιόπολη.



πρόσωπο (στ. 377-382). Ο Αριστοφάνης απευθύνεται έτσι ευθέως στους θεατές και επιμένει στο γεγονός ότι δεν ασκεί κριτική στο σύνολο της πόλης, αλλά σε ορισμένα μόνον ανθρωπάκια κακόβουλα, χωρίς υπόληψη, κάλπικους παράδες, περιθωριακούς, μπάσταρδους και λαθρομετανάστες *οὐχὶ τὴν πόλιν λέγω, /ἀλλ' ἀνδράρια μοχθηρά, παρακεκοιμένα, /ἄτιμα καὶ παράσημα καὶ παράξενα* (στ. 516-518). Τα επιχειρήματα του Δικαιοπόλη δεν θα πείσουν ούτε όλα τα μέλη του χορού ούτε, προφανώς, και όλους τους θεατές, καθώς τα αισθήματα του κοινού είναι μοιρασμένα και αμφιλεγόμενα. Το ένα ημιχόριο θα συνεχίσει να υπερασπίζεται την θέση των Αθηναίων που τηρούν εχθρική στάση, ενώ το δεύτερο ημιχόριο υπερασπίζεται την θέση των Αθηναίων που έχουν μεταπειστεί από τον Δικαιοπόλη. Όταν το δεύτερο ημιχόριο παραδέχεται εν τέλει την ορθότητα των διακηρύξεων του Δικαιοπόλη, ο κορυφαίος του χορού θα δηλώσει πεπεισμένος, ακριβώς όπως εκτός από αυτόν, και ολόκληρος ο δῆμος (στ. 626 κ.εξ.). Στην παράβαση, ο Αριστοφάνης θα ασκήσει κριτική στους Αθηναίους για την ευκολία με την οποία μεταβάλλουν γνώμη και επηρεάζονται εύκολα. Στο δεύτερο μέρος της κωμωδίας, τα επιχειρήματα του Δικαιοπόλη θα επικρατήσουν, και η ενέργειά του γίνεται αποδεκτή από το κοινό. Ο ίδιος συμμετέχει στη γιορτή που δίνει ο ιερέας του Διονύσου θριαμβευτής, πωμένος και κεφάτος, με στήριγμά του δυο όμορφες κοπέλες.

Στους *Τραπεῖς*, όπως στους *Ἀχαρνεῖς* και τη *Λυσιστράτη*, η κρίση οφείλεται και πάλι στον πόλεμο. Στο έργο αυτό, οι δύο Οικέτες του Δήμου *Πυκνίτη*, απαυδησμένοι από τη βίαιη συμπεριφορά του τρίτου δούλου *Παφλαγόνα*, αναζητούν απεγνωσμένα αντικαταστάτη του. Επειδή οι δημαγωγοί γίνονται όλο και πιο επιβλαβείς για την πόλη, θέτουν σε εφαρμογή ένα επανασταστικό σχέδιο: η παρακμή της πόλης οφείλεται στους επικίνδυνους δημαγωγούς μόνο ένας όμοιός τους μπορεί να τους αντιμετωπίσει. Ως εκ τούτου, ο χειρότερος μεταξύ αυτών (*ἀνὴρ βδελυρώτερος*, στ. 134) θα δώσει τέλος στην παρακμή της πόλης. Γι' αυτό καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι πρέπει επειγόντως να βρουν αυτόν τον πρόστυχο που θα αντιμετωπίσει τον *Παφλαγόνα*: «*ζητῶμεν αὐτόν*», στ. 146.

Στον πρόλογο των *Τραπεῶν* μαθαίνουμε ότι ο *Παφλαγόνας*, ο καινούριος δούλος στο σπίτι του Δήμου, δεν είναι άλλος από τον Αθηναίο πολιτικό ηγέτη κατά την εποχή εκείνη, τον δημαγωγό *Κλέωνα*, ενώ ο ηλικιωμένος *Δῆμος* αντιπροσωπεύει το σώμα των Αθηναίων πολιτών. Ο οίκος του Δήμου που παρακολουθούμε επί σκηνής αντιστοιχεί στην πόλη της Αθήνας, που παραμένει σε δεύτερο επίπεδο. Οι δύο πρώτοι επώνυμοι υπηρέτες του Δήμου είναι οι γνωστοί στους θεατές Αθηναίοι



στρατηγοί, Δημοσθένης και Νικίας. Από την αρχή της στιχομυθίας μεταξύ των δύο δούλων, αμέσως μετά τα πρώτα κλαψουρίσματα, τονίζεται η ανάγκη να βρεθεί ένας σωτήρας: *Τί κινυρόμεθ' ἄλλως; οὐκ ἐχρῆν ζητεῖν τινα /σωτηρίαν νῶν, ἀλλὰ μὴ κλάειν ἔτι*<sup>41</sup>; Και ο σωτήρας θα έρθει με το πρόσωπο του Αλλαντοπώλη, που παρουσιάζεται ευθύς μόλις γίνεται λόγος για σωτηρία (στ. 147). Ο νεαρός Αλλαντοπώλης έχει όλα τα προσόντα για να αντιμετωπίσει τον Παφλαγόνα-Κλέωνα, διότι, όπως υποστηρίζει ο Δημοσθένης, είναι «πονηρός και θρασύς και γέννημα της αγοράς»<sup>42</sup>. Λίγο ενδιαφέρει που είναι αγράμματος, διότι η δημαγωγία του Κλέωνα μπορεί να αντιμετωπιστεί μόνο με δημαγωγία. Τα ηγετικά λοιπόν προσόντα του πολιτικού τα έχει ο αλιτήριος Αλλαντοπώλης: βρώμικη γλώσσα, πρόστυχο σόι και μαγκιά (στ. 218). Ο Αλλαντοπώλης-Αγοράκριτος πείθεται τελικά πως έχει τα προσόντα να αντιμετωπίσει τον Παφλαγόνα, και στην πάροδο ο χορός τον παροτρύνει να χυμήξει στον αντίπαλό του, μόλις παρουσιαστεί στη σκηνή (στ. 247-252). Ακολουθούν σκηνές μάχης και χτυπήματα, βρισιές και φωνές (στ. 285-295). Από τον στίχο 304 αρχίζει ο πραγματικός ἀγών σε κρητικούς-τροχάιους στίχους, ο οποίος θα επαναληφθεί και μετά τον στίχο 756.

Στους *Ίππεις*, το κοινό θα κληθεί να προσφέρει βοήθεια στον Αλλαντοπώλη-Αγοράκριτο, προκειμένου να νικήσει τον αποτρόπαιο Παφλαγόνα-Κλέωνα. Γι' αυτόν τον σκοπό, η αρχική σκηνή με τους Οικέτες γέμει αναφορών στους θεατές (στ. 36 κ.εξ.), οι οποίοι στη συνέχεια θα ενσωματωθούν κατά κάποιον τρόπο στην δράση<sup>43</sup>. Οι δεξιοί και όλοι οι καλοί κάγαθοι θεατές προβάλλονται ως πραγματικοί σύμμαχοι του χορού των *Ίππέων* (στ. 226 κ.εξ.), και αυτή η φανταστική παρέμβαση του κοινού υπογραμμίζεται περαιτέρω από τα ονόματα των δύο ἡγεμόνων τῶν ἡμιχορίων (Σίμων και Παναίτιος, στ. 242), οι οποίοι, σύμφωνα με τον αρχαίο σχολιαστή, ήταν οι πραγματικοί εν ενεργεία ἵππαρχοι εκείνου του έτους (424 π.Χ.). Ο χορός, λοιπόν, στους *Ίππεις*, υποστηρίζει από την αρχή τον σωτήρα και αρχίζει την ωδή βρίζοντας

41. «Μάταια θρηνούμε· κάλλιο, αντί να κλαίμε, μια σωτηρία να ψάξουμε να βρούμε», *Ίππεις*, στ. 11-12.

42. *Δι' αὐτὸ γάρ τοι τοῦτο καὶ γίγναι μέγας, /ὅτι ἡ πονηρὸς καὶ ἀγορᾶς εἶ καὶ θρασύς*, *Ίππεις*, στ. 180-181.

43. Ενδιαφέρουσες απόψεις σχετικά με τις αισθητικές προσεγγίσεις που εστιάζουν την προσοχή τους στον θεατή εκφράζει ο E.-R. Schwinge στο άρθρο του, «Αναφορά στην αισθητική της αριστοφανικής κωμωδίας με γνώμονα τους *Ίππεις*», μτφρ. Θ. Λουπασάκης, στο: Κατσής (2007), σσ. 398-429.



τον Παφλαγόνα, ο οποίος και παίρνει πρώτος τον λόγο αμέσως μετά. Ήταν συνήθεια στην αρχαία κωμωδία να χάνει στο τέλος αυτός που άρχιζε πρώτος τον αγώνα.

Ο αγώνας χαρακτηρίζεται από μια σειρά δόλιων αναμετρήσεων, όπου κυριαρχεί η *μητις* και η *τέχνη* για το «ποιος θα επιζήσει». Ο Αγοράκριτος-Αλλαντοπώλης συχνά αναγκάζεται να χρησιμοποιήσει δόλον, προκειμένου να αντιμετωπίσει την πανουργία του Παφλαγόνα, ο οποίος επινοεί τεχνάσματα και έχει *ὑπερφυᾶ τέχνην* (στ. 141). Ο Αλλαντοπώλης είναι επίσης εξαιρετικός στη ρητορική. Οι ρητορικές μονομαχίες των δύο αντιπάλων μάς δίνουν μερικές φορές ρεαλιστικές περιγραφές από πραγματική πάλη, που μας εκπλήσσουν. Ενθαρρύνοντας τον Αγοράκριτο ο χορός του λέει (στ. 387-390):

ΧΟ. Πιάσ' τον, στριφογύρισέ τον και γερά κοπάνισέ τον  
 απ' τη μέση τον κρατάς, κι αν απ' την πρώτη  
 τον μουδιάσεις, απ' το θράσος του αποκάτω  
 θά βρεις ένα φοβιτσιάρη<sup>44</sup>.

Παρόμοιες ρεαλιστικές περιγραφές επανέρχονται πιο κάτω. Η μονομαχία του Παφλαγόνα εναντίον του Αγοράκριτου συνεχίζεται για το ποιος θα υπερισχύσει όχι μόνο σε επιχειρήματα αλλά και σε δημοκωπία. Ο Αγοράκριτος τελικά θα νικήσει και ο χορός τον επαινεί (στ. 457-460):

ΧΟ. Ὡ γεννικώτατον κρέας ψυχὴν τ' ἄριστε πάντων,  
 καὶ τῇ πόλει σωτὴρ φανεὶς ἡμῖν τε τοῖς πολίταις,  
 ὡς εὖ τὸν ἄνδρα ποικίλως τ' ἐπῆλθες ἐν λόγοισιν.  
 πῶς ἂν σ' ἐπαινέσαιμεν οὕτως ὥσπερ ἠδόμεσθα;  
 [Γερό κορμί, λεβέντικη ψυχή, σωτήρας εἶσαι τῆς  
 πόλης και των πολιτῶν του ρίχτηρες με λόγια  
 μαριόλικα και δυνατά. Πού νά βρούμε για σένα  
 παίνεμα ἀντάξιο τῆς τρανῆς χαρᾶς που μας χαρίζεις].

Ο δεύτερος αγώνας μεταξύ Αγοράκριτου και Παφλαγόνα, που αρχίζει μετά τον στίχο 756, παρομοιάζεται με πραγματική ναυμαχία (στ. 756-758). Ο Αγοράκριτος επιτίθεται σαν πραγματικός σίφουνας εναντίον του αντιπάλου του, και ο χορός τον θαυμάζει (στ. 836-840):

44. Για τις μεταφορές και παρομοιώσεις που χρησιμοποιεί ο Αριστοφάνης βλ. J. Taillardat, *Les images d'Aristophane*, Paris 1965, κυρίως σσ. 335-342.



ΧΟ. Τι γλώσσα, τι ρητορική! Σε καμαρώνω εσύ 'σαι για  
 όλο τον κόσμο θησαυρός μες στην Ελλάδα ο πρώτος  
 θα βγεις, αν έτσι πολεμάς της πόλης κυβερνήτης  
 και των συμμάχων αρχηγός μ' ένα τρικράνι σειώντας  
 τα πάντα και ταράζοντας, την τύχη σου θα κάμεις.

Παρ' όλη την προσπάθεια του Παφλαγόνα να κολακέψει και να επηρεάσει τον Δήμο, ο Αγοράκριτος του επιτίθεται εκ νέου, με βωμολοχίες και ύβρεις αυτή τη φορά. Η επίθεση αυτή φαίνεται να ανησυχεί ιδιαίτερα τον Παφλαγόνα, ο οποίος απευθύνεται στον Αγοράκριτο: «οἷοισί μ', ὦ πανοῦργε, βωμολοχεύμασιν ταράττεις» και αυτός του απαντά: «ἢ γὰρ θεός μ' ἐκέλευε νικῆσαι σ' ἀλαζονεΐαις»: Ναι, με αγυρτείες με πρόσταξε η θεά να σε νικήσω (στ. 902-903).

Ο αγώνας θα συνεχιστεί, αλλά τελικά ο Παφλαγόνας αισθάνεται να χάνει την πρώτη θέση και να ηττάται ακριβώς στις δικές του τέχνες, την ψευδολογία, την επιορκία και την αναίδεια, γι' αυτό ανακράζει (στ.1206): *Οἷμοι κακοδαίμων, ὑπεραναιδευθήσομαι, Αχ!* στην ξετσιπωσιά με ξεπερνούνε! Ο θρίαμβος του Αγοράκριτου θα σηματοδοτήσει εν τέλει την αρχή μιας νέας εποχής. Ο Αγοράκριτος, ο οποίος θα μας αποκαλύψει το εύγλωττο όνομά του μόνο στον στίχο 1257, θα χαιρετιστεί ως άξιος νικητής από τον χορό (στ. 1254): *ὦ χαῖρε, καλλίνικε!*<sup>45</sup>

Στην έξοδο των *Ἰππέων* ο Αγοράκριτος αναγγέλει με πανηγυρικό τρόπο την κάθαρση και το ξανάνιωμα του Δήμου και ανταποκρίνεται έτσι στον ρόλο του σωτήρα που είχε αναλάβει στην αρχή του έργου. Η τελική μεταμόρφωση του Δήμου, που αποτελεί την προσωποποίηση του αθηναϊκού λαού, αποτελεί για τους Αθηναίους υπόσχεση επιστροφής στον χρυσό αιώνα της θεόχτιστης και τρισένδοξης Αθήνας (στ. 1329-1330)<sup>46</sup>.

Όταν ο Αριστοφάνης δεν χρησιμοποιεί την κυρίαρχη ιδέα του πο-

45. Μέχρι τον στίχο 1257 ο Αλλαντοπώλης ενεργούσε ανώνυμα, ως κανένας. Τώρα του δίδεται κύριο όνομα προσώπου, το οποίο ερμηνεύει ο ίδιος: *Αγοράκριτος*, επειδή κρινόταν στην αγορά. Το όνομα δηλώνει επίσης αυτόν που μεγάλωσε στην αγορά, τον αγοραίο (πρβλ. στ. 181, 218, 293) και αυτόν που διακρίνεται, που τιμάται στην αγορά και στην εκκλησία του δήμου.

46. Ο Bowie υποστηρίζει ότι η ανάδυση του Αλλαντοπώλη από την αφάνεια στον ρόλο του προστάτη του Δήμου βασίζεται όχι μόνο στον εφηβικό μύθο αλλά και σ' ένα μύθο διαδοχής, στον οποίο κλιμακώνεται η παρουσία μιας σειράς ηγετών και θεών για να νομιμοποιηθεί η εξουσία του τωρινού άρχοντα:



λέμου για να χαρακτηρίσει και περιγράψει την κρίση, τότε καταφεύγει στον μύθο και τη φαντασία. Ένα παραμυθένιο ταξίδι, για παράδειγμα, κρύβει πολλούς κινδύνους, και θα χρειαστούν οι υπηρεσίες κάποιου σωτήρα. Είναι η περίπτωση των *Όρνίθων* και των *Βατράχων*. Ο ποιητής μπορεί ακόμη να εκμεταλλευτεί σκηνικά κάποιο γνωστό και συγκεκρωμένο ελάττωμα των συμπατριωτών του, όπως η δικομανία στους *Σφήκες* και τους *Όρνιθες* τέλος, η φτώχεια και η κοινωνική αδικία, όπως στις *Έκκλησιάζουσες* και τον *Πλούτο*, μπορεί να αποτελέσουν το έναυσμα για τη σκηνική μυθοπλασία.

Στους *Όρνιθες*, ο Πεισθέταιρος και ο Ευελπίδης, δύο μεσήλικες Αθηναίοι, απαυδησμένοι και αηδιασμένοι από την πολιτική ζωή και το χάος της Αθήνας, τη δικομανία και την *πολυπραγμοσύνη* των συμπατριωτών τους, αποφάσισαν να εγκαταλείψουν την πόλη και αναζητούν μια ιδεώδη πολιτεία, χωρίς φόρους, όπου μπορεί κανείς να αναπαυθεί σε μαλακά μαξιλάρια και να διαγάγει ήσυχο βίο· έναν τόπον *ἀπράγμονα* που να μην έχει πολλές δικαστικές σκοτούρες ούτε τις ενοχλήσεις της αθηναϊκής *πολυπραγμοσύνης*. Οι ευχές τους περιορίζονται αρχικά στην αναζήτηση ευημερίας και είναι γεμάτες από ερωτικά υπονοούμενα. Με οδηγούς την κουρούνα και την καλιακούδα φθάνουν στην πόρτα του Έποπα (Τσαλαπετεινού) και τον ρωτούν αν ξέρει κάποια πόλη κατάλληλη γι' αυτούς. Επειδή δεν βρίσκουν πουθενά αυτήν την πόλη αποφασίζουν να την ιδρύσουν κοντά στα πουλιά! Η περιγραφή της ειδυλλιακής ζωής των πτηνών, μιας ζωής ευτυχισμένης, χωρίς φροντίδες, χωρίς ανάγκη χρημάτων, αφιερωμένης στη φύση και σχεδόν παρόμοιας με τη ζωή των θεών, θα είναι μια αποκάλυψη για τον Πεισθέταιρο. Πράγματι, ο κωμικός ήρωας, μετά από μικρή περισυλλογή, εκθέτει την μεγαλεπήβολη ιδέα του. Σκέφτεται να ιδρύσει μια πόλη μεταξύ γης και ουρανού, η οποία θα φράξει την επικοινωνία ανάμεσα στους θεούς και τους ανθρώπους. Έτσι, οι άνθρωποι θα αναγκαστούν να αναγνωρίσουν την επικυριαρχία των πουλιών, ενώ οι θεοί, εξαντλημένοι από την πείνα εξαιτίας αυτής της πόλης που εμποδίζει την κνίσα από τις θυσίες να φτάσει σε αυτούς, και εξοργισμένοι που δεν μπορούν πλέον να συναντήσουν τις θνητές ερωμένες τους, θα υποχρεωθούν να έλθουν σε συμβιβασμό με τα πουλιά και να τους παραχωρήσουν την εξουσία τους.

---

ο παραλληλισμός μ' αυτή τη μορφή του μύθου προσδίδει στη νίκη του Αλλαντοπώλη τόσο οικουμενική όσο και η τοπική σημασία (Αριστοφάνης, ό.π. σσ. 65-78).



Το απόλυτο κωμικό, το απόλυτο γκροτέσκο! Η ιδέα του Πεισθέταιρου να ιδρύσει τη νεφελοκοκκυγία προκαλεί την αντίδραση του χορού και την επίθεση των πουλιών εναντίον τους.

Στην *πάροδο*, ο χορός των πουλιών συνεχίζει να κινείται απειλητικά σε παράταξη μάχης εναντίον του Πεισθέταιρου και του Ευελπίδη, ενώ σύντομα θα ακολουθήσει, λίγο πριν από τον *άγωνα*, πολεμική σκηνή. Τα πουλιά ορμούν εναντίον των δύο φίλων ουρλιάζοντας την πολεμική κραυγή τους (στ. 364-365):

ΧΟ. Ἐλελελεῦ χώρει, κάθες τὸ ῥύγχος οὐ μέλλειν ἐχρῆν.  
ἔλκε, τίλλε, παῖε, δείρε κόπτε πρώτην τὴν χύτραν.

[ΧΟ. Μπρος, αέρα, μπρος, τα ράμφη χαμηλά και γρήγορα!  
Τράβα, τσίμπα, χτύπα, γδέρνε· πρώτα το τσουκάλι μπρος!].

Ο τσαλαπετεινός (Ἐποψ), όμως, μπαίνει στη μέση και αναχαιτίζει την επίθεση. Προσπαθεί να πείσει τα πουλιά πως οι δύο άνθρωποι δεν έχουν κακές διαθέσεις, αλλά πήγαν στην πόλη τους για να τους διδάξουν κάτι το χρήσιμο<sup>47</sup>. Ο Πεισθέταιρος θα αρχίσει τον λόγο του κολακεύοντας τα πουλιά που ήταν κάποτε βασιλιάδες ολόκληρου του κόσμου. Έτσι, καταφέρνει να συγκινήσει τα πουλιά, τα οποία τον αναγνωρίζουν ως σωτήρα τους και του αναθέτουν τη γενική διοίκηση της όλης επιχείρησης (στ. 543-547):

ΧΟ. Σὺ δέ μοι κατὰ δαίμονα καὶ <τινα> συντυχίαν  
ἀγαθὴν ἦκεις ἐμοὶ σωτήρ.  
ἀναθεὶς γὰρ ἐγὼ σοι  
τὰ νεόττια κάμαυτὸν οἰκετεύσω.

[ΧΟ. Μα σωτήρα μου σε στέλνει  
ένας θεός και κάποια σύμπτωση καλή.

47. ΕΠ. *Εἰ δὲ τὴν φύσιν μὲν ἐχθροί, τὸν δὲ νοὺν εἰσιν φίλοι,  
καὶ διδάξοντές τι δευρ' ἤκουσιν ὑμᾶς χρήσιμον;*

ΧΟ. *Πῶς δ' ἂν οἶδ' ἡμᾶς τι χρήσιμον διδάξειάν ποτε  
ἢ φράσειαν, ὄντες ἐχθροὶ τοῖσι πάπποις τοῖς ἐμοῖς;*

ΕΠ. *Ἄλλ' ἀπ' ἐχθρῶν δὴ τὰ πολλὰ μανθάνουσιν οἱ σοφοί.  
ἢ γὰρ εὐλάβεια σώζει πάντα. παρὰ μὲν οὖν φίλου  
οὐ μάθοις ἂν τοῦθ', ὁ δ' ἐχθρὸς εὐθύς ἐξηνάγκασεν.  
αὐτίχ' αἱ πόλεις παρ' ἀνδρῶν γ' ἔμαθον ἐχθρῶν κοῦ φίλων  
ἐκπονεῖν θ' ὑψηλὰ τεῖχη ναὺς τε κεκτῆσθαι μακρὰς  
τὸ δὲ μάθημα τοῦτο σώζει παῖδας, οἶκον, χρήματα (Ὀρνίθες, 371-380).*





Πάρε εμάς και τα μικρά μας  
και κυβέρνα μας εσύ].

Ο αγώνας στην κωμωδία αυτή αποδείχθηκε εύκολος, αφού ο τσαλαπετεινός (Έποψ) προσχώρησε από νωρίς στο στρατόπεδο του Πεισθέταιρου. Στη συνέχεια τα υπόλοιπα πουλιά θα υπακούουν χωρίς αντιρρήσεις στις διαταγές του (στ. 627-628).

Τη νεφελοκοκκυγία θα επισκεφθούν άνθρωποι και θεοί. Εκτός από την πρεσβεία των τριών θεών, την Ίριδα και τον Προμηθέα, η νέα χώρα θα δεχθεί επισκέπτες και από τη γη, διάφορους άγνωστους *άλαζόνες* ή πασίγνωστους Αθηναίους, όπως ο Μέτων και ο Κινησίας. Όλοι αυτοί οι φορτικοί και παρείσακτοι επισκέπτες θα εκδιωχθούν, αφού φιλοδοξούν να προσαρτήσουν και να προσαρμόσουν τη νέα πόλη στην αθηναϊκή πραγματικότητα. Ο Πεισθέταιρος όμως δεν ονειρεύεται μια αποικία υποταγμένη στη μητρόπολη. Ο ποιητής εκφράζει με αυτόν τον τρόπο την πικρία του για την πολιτική που ακολουθεί η αθηναϊκή δημοκρατία. Η απογοήτευση του ήρωα από την ζωή της Αθήνας είναι τέτοια που θα αποφασίσει να μην επανέλθει στη γη, να παραμείνει στην ιδανική του ουτοπία! Το όνειρο της νεφελοκοκκυγίας απηχεί την επιθυμία για μακρινές κατακτήσεις, όπως αυτή της Σικελίας, τις οποίες φιλοδοξούσε να πραγματοποιήσει η Αθήνα, σηματοδοτώντας την αρχή του τέλους για την αθηναϊκή ηγεμονία<sup>48</sup>. Όμως, η ουτοπία των *Όρνιθων* δείχνει ότι διαφυγή από τα πράγματα της Αθήνας είναι αδύνατη ακόμα και στη φαντασίωση. Το έργο αντανakλά και αποτελεί απόηχο της διαμάχης και των συζητήσεων περί της αθηναϊκής αυτοκρατορίας και της *πολυπραγμοσύνης* των Αθηναίων. Όπως τονίζει και ο Θουκυδίδης, η αθηναϊκή συμμαχία έγινε τυραννία, αλλά δεν μπορεί πλέον να εγκαταλειφθεί. Οι *Όρνιθες* λοιπόν δεν αποτελούν ουτοπία φυγής, ούτε η Νεφελοκοκκυγία είναι η Γη της Επαγγελίας. Πρόκειται για έργο έντονα

48. Στους *Όρνιθες*, αυτοί που επωφελούνται από τη νέα κατάσταση είναι μόνο ο Πεισθέταιρος κι ο Ευελπίδης (στ. 1583-1584). Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο με τα πουλιά. Η ευτυχισμένη και αμέριμη ζωή τους έχει οριστικά τελειώσει έγιναν υπήκοοι με μόνη τους ανταμοιβή λίγους σπόρους και ενδεχομένως την προοπτική της σωτηρίας τους από τους κυνηγούς (στ. 620-626). Όμως, εάν στασιάσουν, καταλήγουν στη σούβλα! Η Νεφελοκοκκυγία παρουσιάζεται με αρνητικό σημείο. Δεν αναφέρεται με σαφήνεια για τη φύση της *άρχης* που θα λαμβάνει τις πολιτικές αποφάσεις. Πουθενά δεν φαίνεται πώς, με ποιον τρόπο θα ασκούν την εξουσία τα πουλιά. Πρβλ. και Sommerstein (2011), σσ. 538-571.



πολιτικό, όπου κυριαρχεί το φανταστικό στοιχείο και ο λυρισμός.

Στους *Σφήκες*, το πάθος του Φιλοκλέωνα για τα δικαστήρια, υποχρεώνει τον γιο του Βδελυκλέωνα να ιδρύσει ιδιωτικό, κατ' οίκον δικαστήριο, αφού προηγουμένως απέτυχε να τον συνετίσει κρατώντας τον με τη βία κλεισμένο στο σπίτι, να τον πείσει με επιχειρήματα ή να επιτύχει κάποιον συμβιβασμό. Εκεί, θα οργανώσει τη δίκη του σκύλου που ονομάζεται Λάβης και αποτελεί ενσάρκωση του στρατηγού Λάχητος. Πίσω από το πρόσωπο του κατηγορού με το όνομα Κυδαθηναίος κρύβεται ο Κλέων, στο πρόσωπο του οποίου παραπέμπουν τα ονόματα των βασικών προταγωνιστών: Φιλοκλέων και Βδελυκλέων.

Ο φιλόδικος Φιλοκλέων πιστεύει εσφαλμένα ότι κατέχει πραγματική εξουσία, ενώ ο γιος του, ο ρεαλιστής Βδελυκλέων, τού αποδεικνύει ότι η πραγματική εξουσία βρίσκεται στα χέρια των πολιτικών, που είναι διεφθαρμένοι και επιδιώκουν το προσωπικό τους συμφέρον. Τα μέλη του χορού, ηλικιωμένοι ρακένδυτοι Ηλιαστές, ενώ ασπάζονται τη συμπεριφορά του Φιλοκλέωνα και δηλώνουν οπαδοί του Κλέωνος στο πρώτο μέρος της κωμωδίας, στη συνέχεια μεταπείθονται από τις αιχμηρές οικονομικές αναλύσεις και τα ρεαλιστικά επιχειρήματα του Βδελυκλέωνα και αλλάζουν. Η υποστήριξη του χορού, αλλά και του Φιλοκλέωνα, για τον Κλέωνα δεν υφίσταται παρά στο μέτρο που αυτός εξασφαλίζει την καθημερινή χρηματική αποζημίωσή τους, ευνοεί τη μανία τους για δίκες, και ενισχύει την ιδέα που έχουν για τους εαυτούς τους. Όταν αρχίζει η μάχη για την απελευθέρωση του Φιλοκλέωνα, τα μέλη του χορού αποκαλύπτουν το κεντρί τους, και η μεταφορά της σφήκας, η οποία περιοριζόταν μέχρι αυτό το σημείο εντός των ορίων του διαλόγου, γίνεται πραγματικότητα. Ο Βδελυκλέων και οι δούλοι του απωθούν τον χορό με κτυπήματα, απειλές και φωνές, σαν να επρόκειτο για ανθρώπους, και την ίδια στιγμή μάχονται με κλαδιά και καπνό, σαν να θέλουν να καπνίσουν μια σφηκοφωλιά και να διώξουν τις σφήκες (στ. 456 κ.εξ.). Στον *άγωνα λόγων* που θα ακολουθήσει (στ. 526-724), ο χορός πείθεται από τα επιχειρήματα του Βδελυκλέωνα και συντάσσεται μαζί του. Οι αυταπάτες και οι φαντασιώσεις του Φιλοκλέωνα περί εξουσίας και περί πλούτου διαλύθηκαν. Καταρρέει όταν συνειδητοποιεί ότι δεν κατέχει καμία εξουσία και ότι είναι σκλάβος αυτών που την κατέχουν. «Το βυθό της ψυχής μου ταράζει!» ομολογεί στον στίχο 696 και πιο κάτω αναφωνεί: *οὐδέν εἰμ' ἄρα* (στ. 997). Ύστερα από την σκηνή της σύγκρουσης, ο Βδελυκλέων κατορθώνει να επιτύχει συμβιβασμό με τον πατέρα του και τον χορό. Στη συνέχεια, ο χορός λειτουργεί ως διαιτητής μεταξύ του πατέρα και του γιου. Μετά την σκηνή αυτή της σύγκρουσης, ο χορός εμ-



φανίζεται τότε ως σύνολο σφηκών και τότε ως σύνολο ανθρώπων (στ. 1060-1121)<sup>49</sup>. Διαπιστώνουμε ότι ο χορός των Σφηκών ενώ ξεκινά ως μια ομάδα αδύναμων γερόντων, στη συνέχεια μεταμορφώνεται σε επιθετικές σφήκες και καταλήγουν ως νηφάλιοι σχολιαστές της δράσης.

Μέχρι τώρα διαπιστώσαμε πως ο σωτήρας βρίσκεται στην αρχή της κωμωδίας αντιμέτωπος με κάποιον αντίπαλο που τον απειλεί ακόμη και με θάνατο μερικές φορές, όπως στην περίπτωση του Δικαιόπολη στους *Άχαρνείς* (στ. 417), ή του Βδελυκλέωνα στους *Σφήκες*. Είναι η ίδια περίπτωση του Μνησιόλογο (Κηδεστή) στις *Θεσμοφοριάζουσες*. Αυτός ο αντίπαλος είναι όχι μόνο ο υπεύθυνος της κρίσης αλλά γίνεται και ο κύριος μοχλός του μύθου. Ακόμη, παρατηρούμε ότι συχνά ο αντίπαλος του σωτήρα αντιπροσωπεύει τον θάνατο, το γήρας ή κάποια άλλη ανυπόφορη μορφή ζωής. Αντίθετα, ο σωτήρας αντιπροσωπεύει τη ζωή, τη νεότητα, τον έρωτα και τη χαρά της εξοχής.

Για να μπορέσουμε να εξηγήσουμε τον σημαντικό ρόλο που παίζει ο σωτήρας στον *άγωνα*, θα πρέπει να υπενθυμίσουμε τη λειτουργία του *άγωνα* στους αρχαίους κώμους, όπου το αγωνιστικό στοιχείο ήταν κυρίαρχο. Στα αρχαϊκά δρώμενα οι τελετουργικές ύβρεις, οι βωμολοχίες και οι ανταλλαγές χτυπημάτων έπαιζαν σημαντικό μαγικό-θρησκευτικό ρόλο. Εκτός από τους *άγωνες λόγων*, ο αρχαίος κώμος περιελάμβανε αστείες σκηνές, πραγματικούς αγώνες με χτυπήματα, λιθοβολίες και ραβδισμούς. Από αυτά τα δρώμενα η κωμωδία διατήρησε στη λογοτεχνική μορφή της τους αγώνες λόγων και τις βωμολοχίες. Ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί με καταπληκτική τέχνη το τελετουργικό υπόβαθρο ορισμένων αγροτικών δρωμένων. Ο ποιητής μας δεν έμεινε δουλικά προσκολλημένος σε αυτά τα δομικά στοιχεία των προθεατρικών δρωμένων ή του παραμυθιού και του μύθου. Αντιθέτως, εκμεταλλεύεται κωμικά και υπονομεύει με πραγματική δεξιότητα τις δομές του παραμυθιού και του μύθου, τις οποίες γνωρίζουν καλά από την παράδοση οι θεατές του.

Το πρόσωπο του σωτήρα φαίνεται να είναι μια επιβίωση του ίδιου του θεού Διονύσου, ή ακόμη του εξάρχοντα κάποιου αρχαίου αγροτικού δρωμένου. Κατορθώνει να επιβληθεί του αντιπάλου του στον αγώνα και πετυχαίνει τη σωτηρία για τον εαυτό του, αλλά συχνά και για την πόλη ολόκληρη. Μόλις ξεπερνά όλους τους κινδύνους, εκδιώκει τον

49. Βλ. και Ν. Παλαγεωργίου, «Οι *άγωνες λόγων* στο έργο του Αριστοφάνη: η περίπτωση των *Σφηκών*», στο: Θ. Παπιάς – Α. Μαρκαντωνάτος (2001, σσ. 395-411).



αντίπαλό του σαν να ήταν *φαρμακός και κακούργος*, και επιφέρει έτσι την πολυπόθητη λύτρωση.

Στην έξοδο ο σωτήρας γιορτάζει τη νίκη του και, ενώ στην αρχή ήταν ένας δυστυχής, άρρωστος γέρος<sup>50</sup>, τώρα φαίνεται ξαναγιωμένος και τελεί τους γάμους του σε εορταστική ατμόσφαιρα. Η ευτυχία, η χαρά, το φαγητό, το πιωτό, ο έρωτας και η ευδαιμονία κυριαρχούν. Πραγματικός θρίαμβος!

Η τελική σκηνή των *Άχαρνέων* αποτελείται από μια σειρά σκηνές που τονίζουν την αντίθεση ανάμεσα στα αγαθά της ειρήνης και τη δυστυχία του πολέμου. Ο Λάμαχος γυρίζει από τον πόλεμο τραυματισμένος και γκρινιάζει καθώς τον υποβαστάζουν δύο στρατιώτες, ενώ ο Δικαιόπολης σιγοτραγουδά, πιωμένος και συνοδευόμενος από δύο όμορφες εταίρες. Από γέρος και άρρωστος που ήταν στην αρχή ο Δικαιόπολης έγινε καλά και γιορτάζει με δύο πόρνες (στ. 1198-1202):

ΔΙΚ.: Ποποπό, ποποποπό,  
τι στηθάκια σαν κυδώνια τραγανά!  
Κοπελίτσες μου χρυσές,  
δώστε μου γλυκά φιλιά,  
φιλιά λάγνα ηδονικά.  
Έρωτας και γλέντι, αφού  
ήρθα πρώτος στον αγώνα του κρασιού.

Από την πλευρά του ο Λάμαχος αναφωνεί (στ. 1204-1205):

ΛΑΜ.: Συμφορές πέφουν απάνω μου βροχή,  
κι οι πληγές μου, οχ οχ, τι πόνος, τι φαρμάκι!

Ο Δικαιόπολης ανακηρύσσει τον εαυτό του θριαμβευτή με την κραυγή *τήνελλα καλλίνικος* (στ. 1227, 1231), που κατά παράδοση ψάλλεται για να τιμηθεί αθλητική νίκη! Τη χαρούμενη ατμόσφαιρα κλείνει το δοξαστικό τραγούδι του χορού που απευθύνεται στον σωτήρα (στ. 1233-1234):

ΧΟΡ.: Γεια σου, να ζήσεις νικητή.  
Κι εσύ να ζήσεις και τ' ασκί.

Έτσι, διαπιστώνουμε ότι ο νέος κόσμος ειρήνης και απόλαυσης του

---

50. Για το πρόσωπο του γέρου στην αρχαία κωμωδία βλ. το άρθρο του S. Byl, «Le vieillard dans les comédies d'Aristophane», *AntCl* 46 (1977), σσ. 52-73.



Δικαιοπόλη αντικατέστησε με τρόπο παραδοσιακό την αχαλίνωτη αταξία που επικρατούσε στα πολιτικά πράγματα των Αθηνών<sup>51</sup>.

Ο Δήμος στην αρχή των *Υππέων* ήταν ένας κακότροπος γέρος, αράθυμος, μισόκουφος και γκρινιαρής (στ. 40-43). Στο τέλος όμως ο σωτήρας-Αγοράκριτος καταφέρνει να τον ξαναανιώσει και να τον κάνει μάλιστα και όμορφο, αφού πρώτα τον βράσει: ΑΛ τὸν Δῆμον ἀφεψήσας ὑμῖν καλὸν ἔξ αἰσχροῦ πεποίηκα (στ. 1321). Ο ίδιος ο Δήμος παραξενεύεται πώς ήταν δυνατό να υπήρξε τόσο ξεμωραμένος (στ. 1349). Τώρα όμως εμφανίζεται ανανεωμένος και λαμπρός, χαιρετίζεται ως βασιλεὺς τῶν Ἑλλήνων, και, μέσα σε πανηγυρικό κλίμα, του προσφέρονται ως έπαθλο αἱ Σπονδαί, δύο ωραίες εταίρες, που προσωποποιούν τις τριακοντούτιδες σπονδές (στ. 1390-1391):

ΔΗΜ.: [...] όμορφες που είναι! Να χαρείς,  
μπορώ να τις τριαντ...ακοντίσω;

Η νίκη του Αλλαντοπώλη τού προσφέρει καινούργια θέση, αφού δεν θα εργάζεται πλέον στις πύλες της πόλης αλλά ως προστάτης του Δήμου θα σιτίζεται στο πρυτανείο και θα απολαμβάνει τα προνόμια του αξιώματός του. Η πορεία του Αγοράκριτου (δηλαδή του άνδρα που διακρίθηκε στην αγορά) προς τη νίκη είναι εντυπωσιακή. Κατάφερε να σώσει το σκάφος της πόλης από τις τρικυμίες του Παφλαγόνα (στ. 430-441, 756 κ.εξ.) και στεφανωμένος, φορώντας καινούργια ρούχα (στ. 1254), κρατώντας σταθερά το πηδάλιο, στέκει στην πλώρη του καραβιού του, συνοδευόμενος από τις επευφημίες του πλήθους. Είναι φανερό πως μέσα από τη μεταφορική απεικόνιση της πόλης ως σκάφους υποδηλώνεται η πολιτική εξουσία<sup>52</sup>.

Στους *Σφήκες*, ο Φιλοκλέων ήταν στην αρχή ένας γέρος Αθηναίος με χωριάτικη νοοτροπία και έπασχε από μια παράξενη ασθένεια (νόσον

51. Οι *Άχαρνείς* προβάλλουν στο κοινό ένα καλειδοσκόπιο απόψεων όχι μόνο σχετικά με το ευρύτατο ζήτημα της ειρήνης και του πολέμου, αλλά και με το περιπλοκότερο πρόβλημα του συμβιβασμού των απαιτήσεων: ατόμων μεταξύ τους, δήμων και πόλεων, νέων και γέρων, επαρχιωτών και αστών. (Bowie, 1999, σσ. 29, 58).

52. Οι ομοιότητες μεταξύ των *Υππέων* και της *Θεογονίας* είναι εντυπωσιακές. Ο Παφλαγών είναι υποκατάστατο του Τυφώως και μοιάζει με τον Ποσειδώνα, ενώ οι παραλληλισμοί με τον Δία δικαιολογούν τη γλώσσα της θεϊκής εμφάνισης που συνοδεύει την επιστροφή του Αγοράκριτου με τον ανανεωμένο Δήμο (Bowie, 1999, σ. 71).



γὰρ ὁ πατὴρ ἀλλόκοτον αὐτοῦ νοσεῖ, στ. 71). Εἶχε την αρρώστια των δικαστηρίων, τη μανία των δικῶν. Αυτὸς ο δύσκολος και δύστροπος γέρος (στ. 942) παρουσιάζεται στην ἔξοδο ανανεωμένος ὕστερα από τις ἐνέργειες του σωτήρα του Βδελυκλέωνα· ἔχει τη ζωντάνια και τις συνήθειες ενός νέου ἀνθρώπου, χορεύει σαν τρελὸς και συνοδεύεται ἀπὸ μια ολόγυμνη καλλονή! Πρόκειται για το ἀποκορύφωμα της μετάβασης του Φιλοκλέωνα ἀπὸ το γήρας στη νεότητα. Το ξανάνωμα του Φιλοκλέωνα ἐπαναλαμβάνεται και η λέξη νέος ἐπανερχονται συχνά. Εἶναι ἐντυπωσιακὸς ο τρόπος που παρουσιάζεται η ἀντεστραμμένη σχέση πατέρα-γιου<sup>53</sup>.

Ο Τρυγαῖος πάλι ἦταν γέρος και ἀρρωστος στην ἀρχή (*Εἰρήνη*, στ. 856-860), ἐνὸς στο τέλος γίνεται νέος και εἶναι περίφημο στην υγεία του. Ο ἀγρότης Τρυγαῖος συμβολίζει τον κόσμο της εἰρήνης, ὅπου βασιλεύει η ἀγάπη και βλαστάνουν ἀμπέλια και συκιές (στ. 520-570). Συνοδεύεται ἀπὸ τη νεαρή Ὀπώρα, την ὁποία του προσέφερε ως δῶρο ο Ἑρμῆς (στ. 706-708). Ἔτσι, η νέα ἐποχὴ ἐγκαινιάζεται με τον γάμο του Τρυγαίου και της Ὀπώρας.

ΕΡΜΗΣ: ἴθι νυν ἐπὶ τούτοις τὴν Ὀπώραν λάμβανε  
γυναῖκα σαυτῶ τήνδε κατ' ἐν τοῖς ἀγροῖς  
ταύτη ξυνοικῶν ἐκποιοῦ σαυτῶ βότρυς.

[ΕΡΜΗΣ: Ωραία. Και τώρα, να η Ὀπώρα: πάρ' τη  
γυναῖκα σου· μαζί της στα χωράφια  
θα ζεις, κι αὐτὴ θα σου γεννά... σταφύλια].

Ο Τρυγαῖος ξαναγυρίζει στη γη μαζί με την Ὀπώρα, και τη Θεωρία, που θα προσφέρει στη Βουλὴ, ἐνὸς ο χορὸς τον θαυμάζει που ξανὰ γινε νέος:

ΧΟΡΟΣ: Ζηλωτὸς ἔσει γέρων,  
αὔθις νέος ὦν πάλιν,  
μύρω κατάλειπτος (στ. 860-862).

---

53. Απευθυνόμενος στην συνοδὸ του αὐλητρίδα, την ὁποία ὁδηγεῖ προς το σπίτι του, τονίζει: «Μα ἀν δεῖξεις καλοσύνη, θα πληρώσω λύτρα για σε, και, ἐλεύθερη, χρυσὸ μου, θα σ' ἔχω φιλενάδα, σαν πεθάνει ο γιος μου. Τώρα ἀκόμα δεν ὀρίζω το βίος μου· ναι, εἶμαι νέος και με φυλάνε· ο γιος μου δεν μ' ἀφήνει ἀπὸ κοντὰ του· κι εἶναι σπαγγοραμμένος και γκρινιάρης. Φοβάται κιόλας μὴν παραστρατήσω· μονάκριβο πατέρα μ' ἔχει βλέπεις», (στ. 1351-1359).



Στο τέλος της έξόδου σχηματίζεται γαμήλια πομπή για να συνοδέψει τους νεόνυμφους στους αγρούς. Είναι φανερό ότι πρόκειται για συμβολικό *ιερόν γάμον*. Όλοι μαζί τραγουδούν γαμήλια τραγούδια με πολλούς ερωτικούς αστεϊσμούς και υπονοούμενα (στ. 1329-1352)<sup>54</sup>.

- ΤΡΥΓ.: Πάμε τώρα, γυναίκα, μαζί στο χωράφι,  
κι ομορφούλα όπως είσαι,  
όμορφα όμορφα πλάι μου να γέρνεις.  
Υμέναιε, Υμέναιε, ω!
- ΧΟΡ.: Δεν σου λείπει, καλότυχε, τώρα κανέν' αγαθό,  
και σου αξίζει.  
Υμέναιε, Υμέναιε, ω!
- ΤΡΥΓ.: Τι θα την κάμουμε τώρα τη νύφη;  
ΧΟΡ.: Τι θα την κάμουμε τώρα τη νύφη;  
ΤΡΥΓ.: Τρύγημα θέλει γερό  
ΧΟΡ.: Τρύγημα θέλει γερό.  
Όμως εμείς,  
όσοι στεκόμαστε, φίλοι, στην πρώτη γραμμή,  
πάνω στους ώμους ας πάρουμ' εδώ το γαμπρό.  
Υμέναιε, Υμέναιε, ω!
- ΤΡΥΓ.: Τώρα ωραία θα την περνάτε  
δίχως πόλεμο και μάχες  
κι όλο θα συκολογάτε.  
Υμέναιε, Υμέναιε, ω!
- ΧΟΡ.: Της συκιάς του το κλαρί  
και γερό 'ναι και μακρύ  
(Δείχνοντας την Οπώρα)  
και το σύκο της γλυκό.  
Υμέναιε, Υμέναιε, ω!

Ας πάρουμε ένα άλλο παράδειγμα από τη σκηνή της έξόδου των *Όρνιθων*. Τον ρόλο του σωτήρα έχει στην κωμωδία αυτή ο Πεισθέταιρος, ο οποίος ήταν στην αρχή του έργου γέρος (στ. 255, 320) και υπέφε-

54. Για τις βωμολοχίες και την αισχρολογία του Αριστοφάνη βλ. J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New Haven and London 1975 (1991<sup>2</sup>). Βλ. επίσης Η. Σπυρόπουλος, «Φαινομενολογία, γενεσιουργία και λειτουργία της αισχρολογίας και αισχροπραξίας στην αριστοφάνη κωμωδία», στο: Θ. Παππάς – Α. Μαρκαντωνάτος (2011), σσ. 412-434.



ρε από κάποια αρρώστια (νόσον νοσοῦμεν, στ. 31). Ο Πεισθέταιρος υποφέρει, όπως είδαμε, μαζί με τον Ευελπίδη, από τη μανία των Αθηναίων για τα δικαστήρια (στ. 40, 41) και γι' αυτό καταφεύγει στη χώρα των πουλιών. Μόλις επήλθε συμφωνία ανάμεσα στα πουλιά και τους δύο ήρωες, άρχισαν να φαίνονται τα ευνοϊκά αποτελέσματα της νέας κατάστασης. Αμέσως κάνουν την εμφάνισή τους στην καινούρια πόλη διάφοροι ενδιαφερόμενοι, αλλά ο Πεισθέταιρος τους αποδιώχνει. Σε λίγο οι θεοί αποκλεισμένοι και πεινασμένοι, αφού δεν δέχονται πια θυσίες, στέλνουν πρεσβεία στον Πεισθέταιρο για να συνθηκολογήσουν. Οι όροι του σωτήρα είναι το σκήπτρο του Δία, και να του δώσουν επίσης τη Βασίλειαν ως γυναίκα. Στην έξοδο ο Πεισθέταιρος ξανανιωμένος (στ. 1709 κ.εξ.) θα γιορτάσει τον γάμο του με τη Βασίλεια, τον οποίο μπορούμε να συγκρίνουμε με τον γάμο του Διονύσου και της Βασίλιννας στα Ανθεστήρια. Ακολουθούν γαμήλια τραγούδια και ο Πεισθέταιρος χαιρετίζεται ως μεγάλος νικητής, ευεργέτης και σωτήρας. Ο χορυφαίος του χορού υποδέχεται με τραγούδια τον στεφανωμένο γαμπρό και τη θεϊκή νύφη που έρχονται επί σκηνής με άρμα θριάμβου και γάμου (στ. 1726-1730):

ΚΟΡ: Απ' τον άνθρωπο αυτόν ο λαός των πουλιών  
είδε μύρια αγαθά. Με τραγούδια νυφιάτικα,  
με τραγούδια του γάμου δεχτείτε τον γαμπρό και τη νύφη.

Ο Υμέναιος που ακολουθεί παραλληλίζει τον γάμο του Πεισθέταιρου και της Βασίλειας με τον γάμο του Δία και της Ήρας, έξοχο παράδειγμα *ιερού γάμου* στη συνέχεια αποχωρούν όλοι χορεύοντας, ενώ ο χορός τραγουδά (στ. 1764-1765): *άλαλαλαί, ιη παιών, / τήνελλα καλλίνικος, ὦ δαιμόνων ὑπέρτατε*<sup>55</sup>.

Είπαμε στην αρχή ότι η ιδέα της σωτηρίας παρουσιάζεται, έστω και σε ήσσονα κλίμακα, και στις λεγόμενες «κωμωδίες της λογοτεχνίας», μολονότι η υπόθεση δεν το απαιτεί. Στους *Βατράχους*, για παράδειγμα, ο Διόνυσος ψάχνει έναν άξιο ποιητή για να του αναθέσει τη σωτηρία των Αθηνών. Στο έργο αυτό το κωμικό συμπορεύεται με το γκροτέσκο, αλλά και τον *παραλλογισμό* ή φαντασία του Αριστοφάνη είναι αστείρευ-

---

55. Αξίζει να σημειώσουμε ότι αυτός ο εκπληκτικός θριάμβος του Πεισθέταιρου στην ουτοπική νεφελοκοκκυγία είναι ένα επίτευγμα ατομικό και όχι συλλογικό, το οποίο όμως αποκτά την πραγματική αξία του μόνο ενώπιον της *πόλεως*, που εκπροσωπεί το κοινό.





τη. Μετά τον θάνατο του Ευριπίδη υπάρχει μεγάλη έλλειψη ποιητών, διότι όσοι έχουν απομείνει είναι όλοι ακατάλληλοι. Στο έργο αυτό είναι το πάθος του Διονύσου για τον Ευριπίδη που εξωθεί τον θεό να κατεβεί στον Άδη, για να επαναφέρει τον τραγικό ποιητή στην Αθήνα. Επειδή ο πολιτισμός της Αθήνας πέθανε μαζί με τους μεγάλους ποιητές του, μόνο ο Διόνυσος μπορεί να φέρει από τον Κάτω Κόσμο τον μεγαλύτερο ποιητή της Αθήνας, προκειμένου να αναβιώσει και πάλι ο αθηναϊκός πολιτισμός. Αυτός είναι ο αρχικός συλλογισμός του ποιητή και η επαναστατική ιδέα του κωμικού ήρωα.

Ο Διόνυσος, λοιπόν, μεταμφιέζεται σε Ηρακλή και, με συνοδεία τον δούλο του Ξανθία, πηγαίνει να συμβουλευθεί τον μυθικό ήρωα για τον τρόπο με τον οποίο θα κατεβεί στον Άδη. Φτάνει στην Αχερουσία λίμνη, όπου ο Χάρων τον περνά απέναντι με τη βάρκα, ενώ ο Ξανθίας ακολουθεί πεζός στην απέναντι όχθη. Οι βάρτραχοι τους συνοδεύουν με τα κοάσματά τους. Μετά την παράβαση ακολουθεί ο αγώνας μεταξύ Αισχύλου και Ευριπίδη για το ποιος θα κατέχει το θρόνο της τραγωδίας στον Άδη. Ο αγώνας αυτός θα είναι μακρύς (720 στίχοι) και δύσκολος. Ο Διόνυσος αναλαμβάνει να παίξει τον ρόλο του διαιτητή, αλλά δεν μπορεί να αποφασίσει εύκολα για τον νικητή και τονίζει πως ο σκοπός του είναι να βρει έναν ποιητή ικανό *ἴν' ἢ πόλις σωθεῖσα τοὺς χοροὺς ἄγη* (στ. 1419)<sup>56</sup>. Γι' αυτό, συνεχίζει ο Διόνυσος, «όποιος απ' τους δυο σας σωτήρια συμβουλή στην πόλη δώσει, θά 'ρθει μαζί μου» (στ. 1420-1421). Όταν όμως και οι δύο ποιητές απαντούν έξυπνα και εύστοχα, ο Διόνυσος βρίσκεται σε δίλημμα (στ. 1432-1435):

ΔΙ. *Νῆ τὸν Δία τὸν σωτήρα, δυσκρίτως γ' ἔχω  
ὁ μὲν σοφῶς γὰρ εἶπεν, ὁ δ' ἕτερος σαφῶς.  
ἀλλ' ἔτι γνώμην ἐκάτερος εἶπατον  
περὶ τῆς πόλεως, ἥντιν' ἔχετον σωτηρίαν.*

[ΔΙ. Δύσκολη η κρίση, μα το Δία Σωτήρα  
ο ένας σοφά, σταράτα τα είπε ο άλλος.  
Αλλά μια γνώμη ακόμα ας πει ο καθένας  
ως προς τον τρόπο σωτηρίας της πόλης].

Μετά από την έκθεση των επιχειρημάτων (στ. 1446-1450, 1458-1459), τον αγώνα κερδίζει τελικά ο Αισχύλος, και ο Πλούτων τον αφήνει να γυρίσει ανάμεσα στους ζωντανούς, αφού τόσο πολύ η Αθήνα τον έχει

56. Βλ. και K.J. Dover, *Aristophanes. Frogs*, σσ. 11 κ.ε.



ανάγκη (στ. 1500-1503).

ΠΛ. Ἄγε δὴ χαίρων, Αἰσχύλε, χῶρει,  
καὶ σῶζε πόλιν τὴν ἡμετέραν  
γνώμαις ἀγαθαῖς, καὶ παιδεύσον  
τοὺς ἀνοήτους πολλοὶ δ' εἰσίν.

[ΠΛ. Στο καλό τώρα, Αἰσχύλε, να πας,  
και στην πόλη μας δίνε καλές  
σωστικές συμβουλές, και να βάλεις μυαλό  
στους ανόητους κι αυτοί είναι πολλοί].

Στην κωμωδία αυτή ο ρόλος του σωτήρα ενσαρκώνεται από τον Αἰσχύλο αλλά και από τον θεό Διόνυσο, ο οποίος κινεί κυριολεκτικά την όλη υπόθεση (στ. 377-382, 384-394, κ.α.)<sup>57</sup>. Ο Διόνυσος λειτουργεί ως σύνδεσμος ανάμεσα στην Αθήνα και στον Κάτω Κόσμο, είναι αυτός, με άλλα λόγια, που επαναφέρει στη ζωή τον αθηναϊκό πολιτισμό στο πρόσωπο του Ελευσίνιου Αἰσχύλου και χαρίζει ζωντάνια και ρώμη στους συμπολίτες του (στ. 340-352)<sup>58</sup>.

Στις *Νεφέλες*, ο Στρεψιάδης υποφέρει από τα δάνεια του γιου του Φειδιππίδη· πρέπει να βρει τρόπο να αποφύγει τους δανειστές του. Η πίεση των χρεών εξωθεί τον Στρεψιάδη να στείλει τον γιο του να μαθητεύσει κοντά στον Σωκράτη προκειμένου να σπουδάσει τον Άδικο Λόγο, που θα του επιτρέψει να αποφύγει την εξόφληση των χρεών. Η άρνηση του Φειδιππίδη αναγκάζει τον άξεστο και κουτοπόνηρο Στρεψιάδη να καταφύγει ο ίδιος στο Φροντιστήριο του Σωκράτη όπου διδάσκουν μεταξύ άλλων και τον Άδικο Λόγο, τον τρόπο δηλαδή με τον οποίο κερδίζει κάποιος οποιαδήποτε υπόθεση, δίκαιη ή άδικη. Δυστυχώς όμως, η απόπειρα μύησης αποτυγχάνει· δεν τα καταφέρνει γιατί είναι ανεπίδεκτος μαθήσεως, και στέλνει στους σοφιστές τον γιο του, ο οποίος αποδεικνύεται πολύ καλός μαθητής. Πράγματι, ο Φειδιππίδης κατα-

57. Παρ' όλα αυτά, παρά τη νίκη του, ο Διόνυσος δεν θα κατορθώσει να υπερβεί την αθηναϊκή κοινωνία, αφού η πολιτική συγκυρία δεν το επιτρέπει (Whitman, 1964, σ. 229).

58. Μετά τους *Βατράχους*, ο Αριστοφάνης φαίνεται ότι απομακρύνεται και από το θέμα της βίας, η οποία μέχρι τώρα αποτελούσε ένα από τα ουσιώδη συστατικά του δραματικού σχήματος της κωμωδίας. Εγκαταλείπει, επίσης, την τεχνική της παρουσίασης πραγματικών προσώπων επί σκηνής, καθώς οι δύο τελευταίες σωζόμενες κωμωδίες του θα προβάλουν πλέον αποκλειστικά και μόνον ακραιφνώς μυθοπλαστικά δημιουργήματα.



φέρνει, με σοφιστικά επιχειρήματα, να διώξει τους πιστωτές και να γυρίσει το χρόνο πίσω, έτσι ώστε ο γέρος πατέρας του (στ. 746) να ξαναγίνει νέος. Έτσι, ερμηνεύοντας τώρα τη γνωστή παροιμία «δὶς παῖδες οἱ γέροντες» (στ. 1417), τη χρησιμοποιεί ως δικαιολογία για να δείρει και τον πατέρα του και να αποδείξει πως μπορεί να κάνει το ίδιο και στη μάνα του! Απελπισμένος ο Στρεψιάδης θα καταφύγει στη βία και θα βάλει φωτιά στο σχολείο του Σωκράτη. Η κατάληξη στην κωμωδία αυτή ξεφεύγει από τον κανόνα των εύθυμων εξόδων. Εντούτοις, ο Στρεψιάδης είχε πιστέψει πως ο γιος του θα κατάφερνε, μετά από τη διδασκαλία του Σωκράτη, να τον σώσει από τους δανειστές. Όταν είχε επιστρέψει στο σπίτι ο Φειδιππίδης μετά τις «σπουδές» του, ο πατέρας ήταν όλο χαρές και γεμάτος υπερηφάνεια (στ. 1161-1163):

ΣΤΡ. *Πρόβολος ἐμός, σωτῆρ δόμοις, ἐχθροῖς βλάβη,  
Λυσανίας πατρῶων μεγάλων κακῶν.*

[ΣΤΡ. Ο φρουρός μου, του σπιτιού μου ο σωτήρας είναι, είναι σκιάχτρο των εχθρών μου, του γιονιού του λυτρωτής απ' τα δεινά].

Μόνο που ο γιος δεν ανταποκρίνεται στην πρόσκληση που του απευθύνει ο Στρεψιάδης για βοήθεια (στ. 1177): *νῦν οὖν ὅπως σώσεις μ' ἐπεὶ κάπῳλεσας*<sup>59</sup>.

Στις *Θεσμοφοριάζουσες*, ο Ευριπίδης βρίσκεται σε θανάσιμο κίνδυνο εξαιτίας των γυναικών οι οποίες θέλουν να τον δικάσουν, επειδή στις τραγωδίες του τις κακολογεί. Τον φόβο του αυτόν εκφράζει ο τραγικός ποιητής στον συγγενή του (Κηδεστής), τον γέρο Μνησίλοχο (στ. 75): *ἔστιν κακόν μοι μέγα τι προπεφυραμένον*. Συλλαμβάνει την ιδέα να προτείνει σε έναν άλλον ποιητή, τον Αγάθωνα, να αναλάβει να τον υποστηρίξει στη συνέλευση των γυναικών, αλλά ο Αγάθων αρνείται<sup>60</sup>. Έτσι την υπεράσπιση του Ευριπίδη θα την αναλάβει ο Μνησίλοχος (Κηδεστής). Παρατηρούμε ότι στην κωμωδία αυτή τον ρόλο του σωτήρα δεν τον αναλαμβάνει το πρόσωπο που κινδυνεύει αλλά κάποιος άλλος στη θέση του· το ίδιο συμβαίνει και στους *Ἰππεῖς*, όπου ο Δημοσθένης και ο Νικίας αναθέτουν την υπεράσπισή τους στον Αγοράκριτο.

59. Στις *Νεφέλες* ο χορός δεν αποτελείται από Αθηναίους, αλλά από γυναικείες θεότητες και έχει μάλλον συμπεριφορά τραγικού χορού, καθώς πρόκειται να τιμωρήσουν την ὕβριν του Σωκράτη και του Στρεψιάδη.

60. *Θεσμοφοριάζουσες*, 183-186. Βλ. και V. Frey (1949), σσ. 173-174.



Μόλις άρχισε η δίκη του Ευριπίδη στις *Θεσμοφοριάζουσες*, ανέβηκαν στο βήμα διάφορες γυναίκες και κατηγορήσαν τον ποιητή, γιατί τις αποκαλεί «μπεκρούδες και προδότρες και γλωσσούδες και μοιχαλίδες, λυσσασμένες για άντρες, κορμιά χαμένα, των αντρών πανούκλες» (στ. 392-394)· επιπλέον με τις τραγωδίες του έχει ανοίξει τα μάτια των ανδρών που δεν πιστεύουν πλέον τα τεχνάσματα των γυναικών. Ο Μνησίλοχος μεταμφιεσμένος σε γυναίκα παίρνει το λόγο για να υποστηρίξει με τρόπο τον Ευριπίδη. «Κι εγώ μισώ τον Ευριπίδη, να χαρώ τα παιδάκια μου», αρχίζει. Ο λόγος του όμως καταλήγει γρήγορα σε μια καθαρή συνηγορία, πράγμα που ξεσηκώνει τις Αθηναίες που ορμούν να τον ξεσκίσουν. Τώρα δεν κινδυνεύει πια ο Ευριπίδης, αλλά αυτός που ανέλαβε την υπεράσπισή του. Στο εξής θα αγωνίζεται για τη δική του σωτηρία (στ. 765-766):

ΚΗ. Άγε δή, τίς ἔσται μηχανή σωτηρίας;  
τίς πείρα, τίς ἐπίνοι’;

[ΜΝ. Τώρα πού νά ἔβρω τρόπο σωτηρίας;  
Τι απόπειρα, τι σχέδιο να σκαρώσω;].

Η εμφάνιση του ομοφυλόφιλου Κλεισθένη που είχε «ελευθέρας» στις γιορτές των γυναικών θα οδηγήσει στην αναγνώριση του μεταμφιεσμένου Μνησιλόχου, ο οποίος βρίσκεται σε απόγνωση (στ. 945-946):

ΚΗ. Ἰατταταιάξ ὦ κροκώθ’ οἴ’ εἴργασαι.  
κούκ ἔστ’ ἔτ’ ἐλπίς οὐδεμία σωτηρίας.

[ΜΝ. Τι μού ἔχεις κάμει, κροκωτό, σχ οἰμένα!  
Κι ἐλπίδα σωτηρίας πια δεν υπάρχει].

Στη συνέχεια θα εμφανιστεί ο ίδιος ο Ευριπίδης μεταμφιεσμένος σε Περσέα, που θα έρθει να σώσει αυτόν που είχε αναλάβει τη δική του σωτηρία (στ. 1014). Στο πλαίσιο της δράσης του έργου έχουμε μια ολόκληρη σειρά ανατροπών, μεταπτώσεων και αντιθέσεων. Στο τέλος, οι *Θεσμοφοριάζουσες* αποκαθιστούν την ομαλότητα τόσο στην τραγωδία του Ευριπίδη όσο και στην πόλη των Αθηνών. Ο Μνησίλοχος επιστρέφει σαν παλικάρι (άνδρικώς) στη γυναίκα και τα παιδιά του (στ. 1204).

\*\*\*

Μπορούμε, λοιπόν, να συμπεράνουμε ότι σχεδόν σε όλες τις κωμωδίες του Αριστοφάνη η έννοια της σωτηρίας είναι κυρίαρχη και ότι ο σωτήρας κατορθώνει να νικήσει στον αγώνα τον αντίπαλό του, τον οποίο και αποδιώχνει ως *φαρμακόν* (*Ἰππεις*, στ. 1405). Στις περισσότερες περιπτώσεις ο ίδιος ο σωτήρας καταφέρνει με μαγικό τρόπο να ξα-



νανιώσει και γιορτάζει στην έξοδο τον γάμο του, μέσα σε ερωτική και εύθυμη ατιμόσφαιρα, όπου κυριαρχεί το φαί, το ποτό και το ακόλαστο ερωτικό γλέντι. Αυτή η θριαμβευτική αποθέωση του πρωταγωνιστή δραματοποιεί και διακωμωδεί παραδοσιακά έθιμα που απέβλεπαν στην ευφορία και την ευγονία, και μπορούμε να θεωρήσουμε τον σωτήρα ως την ενσάρκωση του θεού Διονύσου. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι ο ίδιος ο Διόνυσος, δηλαδή ο ιερέας του, τελούσε κάθε χρόνο, στη γιορτή των ανθεστηρίων, το ξενιάρωμα και τον γάμο του (σύμμειξις και γάμος) με τη σύζυγο του βασιλέως, τη Βασίλιννα, στο Βουκολεϊόν<sup>61</sup>.

Εν είδει επίλογου, να πούμε ότι στη λογοτεχνική μορφή της η αρχαία κωμωδία απελευθερώθηκε από τα δρώμενα ευγονίας και τις τελετές ευφορίας, καθώς και από τις θεότητες και τους δαίμονες που σχετίζονται με τα πρώιμα στάδια της δημιουργίας της απομακρύνθηκε από τη μυθολογία και υπονόμεισε μάλιστα το βασικό μήνυμα των μύθων έτσι κατάφερε να ολοκληρωθεί ως λογοτεχνικό είδος και να ασχοληθεί με σύγχρονα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα, στον απόηχο της διαμάχης για την ηγεμονία και τα προβλήματα της δημοκρατίας. Διατήρησε όμως και χρησιμοποίησε την παραδοσιακή υποδομή του μύθου και του παραμυθιού. Ο Αριστοφάνης μάλιστα, χρησιμοποίησε με δεξιοτεχνία την παραδοσιακή δομή του μύθου και του παραμυθιού, χωρίς να περιορίζεται από αυτά τα δομικά σχήματα. Πολύ περισσότερο εκμεταλλεύεται και διαψεύδει συχνά τις προσδοκίες του κοινού παραλείποντας

61. Ἐπι καὶ νῦν γὰρ τῆς τοῦ βασιλέως γυναικὸς ἡ σύμμειξις ἐνταῦθα γίνεται τῷ Διονύσῳ καὶ ὁ γάμος. Αριστοτέλης Ἀθηναίων Πολιτεία, III, 5. Η παραδοσιακή ερωτική ένωση του αριστοφανικού σωτήρα με κάποια καλλονή, αλλά και γενικότερα οι βωμολογίες και τα οὐ φωνητὰ της αρχαίας κωμωδίας, προέρχονται από τον αρχαϊκό αγροτικό κόσμο των πρώτων διονυσιακών θιάσων και θυμίζουν στους θεατές τα έθιμα των πρωτοθεατρικών δρωμένων που αποσκοπούσαν στο να ενεργοποιηθούν οι δυνάμεις της φύσεως διαμέσου ενός συστήματος ομοιοπαθητικής μαγείας. Υπήρχε η πίστη ότι η τελετουργική ερωτική ένωση και η ιερογαμία μπορούν να επιδράσουν στην ανανέωση της φύσης, να επηρεάσουν και να επιταχύνουν τη γονιμότητα των ανθρώπων, των ζώων και των αγρών. Πρβλ. και F. R. Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid 1983<sup>2</sup> (Barcelona 1972<sup>1</sup>), σσ. 317-367, 447 κ.εξ. Για τον ιερό γάμο βλ. W. Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία Αρχαϊκή και Κλασική Εποχή*, μτφρ. Ν. Μπεζαντάκου – Α. Αβαγιανού, Αθήνα 1993, σσ. 240-242. A. M. Bowie (1999), σσ. 84-88, 148-156, 168-170.



τιμήματα αυτής της αναμενόμενης παραδοσιακής δομής. Ο θεατής γνωρίζει και αναμένει την εξέλιξη βάσει αυτών των δομικών μορφών (πρόβλημα, σχέδιο αντίδρασης, εμπόδια, αγώνας λόγων, πραγμάτωση σχεδίου, νίκη), αλλά την τελευταία στιγμή η κατάσταση ανατρέπεται όταν ο ποιητής παραλείπει ένα απαραίτητο δομικό τμήμα, όπως είναι, για παράδειγμα, το συμπέρασμα του αγώνα· ή καταλήγει και σε αρνητικό θρίαμβο, όπως στις *Νεφέλες*, προκαλώντας την έκπληξη και το γέλιο των θεατών.

Με τη συρρίκνωση του χορού και του λυρικού στοιχείου που παρατηρούμε ήδη στις δύο τελευταίες σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη, στις *Ἐκκλησιάζουσες* 392 π.Χ. και τον *Πλοῦτο* 388 π.Χ., θα αλλάξει σταδιακά και η αρχιτεκτονική δομή της κωμωδίας. Ενώ τα αδόμητα μέρη της αριστοφανικής κωμωδίας επιτελούν σημαντικό ρόλο, στην κωμωδία του Μενάνδρου ο χορός δεν υφίσταται πλέον ως φορέας δράσης. Παρεμβάλλονται απλώς και μόνον ορισμένα χορικά ως ένα είδος μουσικών ιντερμέδιων, προκειμένου να υποδιαιρεθεί το έργο σε πέντε πράξεις<sup>62</sup>. Εκτός από τον περιορισμό του χορού και την παντελή απουσία παραβάσεως, έχει υποστεί βαθιά αλλαγή ο ίδιος ο χαρακτήρας της κωμωδίας: η πολιτική κωμωδία του πέμπτου αιώνα έχει μετεξελιχθεί σε κωμωδία καταστάσεων και χαρακτήρων. Το συλλογικό παραχώρησε τη θέση του στο ατομικό και ο υπήκοος του τετάρτου αιώνα αντικατέστησε τον ενεργό πολίτη του πέμπτου αι. π. Χ. Επίσης, η θεματική της κωμωδίας του Μενάνδρου είναι εμπνευσμένη από καθημερινές καταστάσεις της αστικής ζωής και τα πρόσωπα προέρχονται από τον πραγματικό κόσμο. Η πλοκή της Νέας Κωμωδίας έχει ρεαλιστικό χαρακτήρα και αντανακλά κατά κάποιο τρόπο τους ταραγμένους καιρούς στους οποίους ζούσε ο Μένανδρος: παιδιά χωρίς ταυτότητα που έχουν απαχθεί ή εγκαταλειφθεί, εταίρες, ζήλεις και εραστές, παράσιτοι και άλλοι ανθρωπίνου τύπου και ανώμαλες περιστάσεις απ' όπου λείπει, όμως, η ελευθερία της φαντασίας, η πολιτική σάτιρα, καθώς και ο πλούτος και η ποικιλία της γλώσσας του Αριστοφάνη.

62. Για τη δομή της νέας κωμωδίας βλ. A. Blanchard, *Essai sur la composition des comédies de Ménandre*, Paris 1983, σσ. 33-64.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Albini, U., *Riso alla greca. Aristofane o la fabbrica del comico*, Garzanti Libri, Milano 1997.
- Bowie, A. M., «The parabasis in Aristophanes: Prolegomena, *Acharnians*», *CQ*, 32 (1982), σσ. 27-40.
- , *Αριστοφάνης. Μύθος, τελετουργία και κωμωδία*, μτφρ. Πόλυ Μοσχοπούλου, εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα 1999 [*Aristophanes. Myth, ritual and comedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1993].
- Carrière, J.-C., *Le Carnaval et la Politique. Une introduction à la Comédie grecque, suivie d'un choix de fragments*, Paris 1979.
- Cassio, A. C., *Commedia e patrecipazione: La "Pace" di Aristofane*, Napoli 1985.
- Cornford, F. M., *The Origin of Attic Comedy*, Cambridge 1914. Επανέκδοση με εισαγωγή του S. Henderson, Ann Arbor, Michigan 1993.
- Dobrov Gregory W. (ed), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden – Boston 2010.
- Domingo, E., *La responsión estrofica en Aristófanés*, Salamanca 1975.
- Dover, K. J., *Aristophanes Clouds*, Oxford 1968.
- Ehrenberg, Victor, *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*, Oxford 1943, New York 1962<sup>2</sup>.
- Frey, Viktor, «Zur Komödie des Aristophanes», *Museum Helveticum* 5 (1949), σσ. 168-177.
- Gelzer, Th. 1975, «Tradition und Neuschöpfung in der Dramaturgie des Aristophanes» στο: H.-J. Newiger (επιμ.), *Aristophanes und die Alte Komödie*, Darmstadt, σσ. 283-316.
- , «Some aspects of Aristophanes' dramatic art in the *Birds*» στο: E. Segal (επιμ.), *Oxford readings in Aristophanes*, Oxford 1996, σσ. 194-215.
- , *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur Struktur der attischen Alten Komödie*, München 1960.
- Ghiron-Bistagne, P., *Thalie, Mélanges interdisciplinaires sur la Comédie, Cahiers du GITA*, τόμος 5, Montpellier 1990.
- Halliwell, S., *The Poetics of Aristotle. Translation and Commentary*, London 1987.
- Händel, P., *Formen und Darstellungsweisen in der aristophanischen Komödie*, Heidelberg 1963.
- Harvey, D. – J. Wilkins (επιμ.), *The rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000.



- Holzberg, N., *Menander. Untersuchungen zur dramatischen Technik*, Nuremberg 1974.
- Hubbard, Th. K., *The mask of comedy. Aristophanes and the intertextual parabasis*, Ithaca/London 1991.
- Hunter, R. L., «The comic chorus in the fourth century», *ZPE* 36 (1976), σσ. 23-38.
- Irigoin, Jean, «Prologue et parodos dans la comédie d'Aristophaane», στο: P. Thiery – M. Menu, *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, Actes du colloque international de Toulouse 17-19 Mars 1994, Bari 1997 σσ. 17-41.
- Kloss, G., *Erscheinungsformen komischen Sprechens bei Aristophanes*, Berlin 2001.
- Koch, K.-D., *Kritische Idee und Komisches Thema. Untersuchungen zur Dramaturgie und zum Ethos der Aristophanischen Komödie*, Bremen 1968<sup>2</sup>.
- Kugelmeier, Chr., *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in den Komödien des Aristophanes*, Stuttgart/Leipzig 1996.
- López Eire, A., *La lengua coloquial de la comedia Aristofánica*, Murcia, 1996.
- , *Sociedad, política y literatura: comedia griega antigua*. Actes du colloque international de Salamanca, Salamanca 1997.
- MacDowell, D. M., *Aristophanes and Athens*, Cambridge 1995.
- Maidment, K. J., «The later comic chorus», *CQ* 29, 1935, σσ. 1-24.
- Mastromarco, G., *Introduzione a Aristofane*, Bari 1994.
- Mazon, P., *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris 1906.
- Oliveira F. de - M. de F. Sousa e Silva, *O teatro de Aristófaanes*, Coimbra 1991.
- Orfanos, Ch., *Les Sauvageons d'Athènes, ou la didactique du rire chez Aristophane*, Les Belles-Lettres, Paris 2006.
- Pappas, Th. «Contributo a uno studio antropologico della commedia attica antica: stuttura e funzione degli *exodoi* nelle commedie di Aristofane», *Dioniso* LVII (1987), σσ. 191-202.
- Pappas, Th., «Le sauveur chez Aristophane: approche anthropologique», *Ελληνικά* 43/2 (1993), σσ. 293-309.
- , *Anthropologie de la comédie grecque ancienne*, Motpellier-Athènes 1989/1990, σσ. 145-319.
- Παππάς, Θ. Γ., *Ο φιλόγελως Αριστοφάνης*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994.
- Παππάς, Θ. Γ. – Α. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2011.
- Parker, L. P. E., *The songs of Aristophanes*, Oxford 1997.
- Perusino, F., *Il tetrametro giambico catallettico nella commedia greca*, Roma 1968.





- Rau, P., *Paratragodia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967.
- Rodríguez Alfageme, Ignacio, «La structure scénique du prologue chez Aristophane», στο: P. Thiery – M. Menu, *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, Actes du colloque international de Toulouse 17-19 Mars 1994, Bari 1997 σσ. 43-65.
- Rodríguez Alfageme, Ignacio, *Aristófanés: escena y comedia*, Editorial Complutense, Madrid 2008.
- Romano, C., *Responsioni libere nei canti di Aristofane*, Roma 1992.
- Schroeder, O., *Aristophanis Cantica*, Leipzig 1909.
- Sifakis, G. M., *Parabasis and Animal Choruses. A contribution to the History of Attic Comedy*, London 1971.
- Sifakis, G. M., «The Structure of Aristophanic Comedy», *JHS* 112 (1992), σσ. 123-142. Ελληνική μετάφραση Δήμος Γ. Σπαθάρας, «Η δομή της αριστοφανικής κωμωδίας», στο: Γεώργιος Δ. Κατσής (επιμ.), *Θάλεια. Αριστοφάνης. Δεκαπέντε μελέτες*, εκδ. Σμίλη, Αθήνα 2007, σσ. 236-281.
- Sommerstein H. et alii, *Tragedy, Comedy and the Polis*. Actes du colloque international de Nottingham, Bari 1993.
- Sommerstein, A. H., «Act-division in Old Comedy», *BICS* 31, 1984, σσ. 139-152.
- , «Aristophanes and the Demon Poverty», *CQ* 34 (1984), σσ. 314-333. Ελληνική μετάφραση Κ. Πουλής, «Ο Αριστιφάνης και η δαίμων Πενία», στο Γιώργος Δ. Κατσής (επιμ.), *Θάλεια. Δεκαπέντε μελετήματα για τον Αριστοφάνη*, εκδ. Σμίλη, Αθήνα 2007, σσ. 462-502.
- , «Νεφελοκοκκυγία και Γυναικόπολη: οι ονειρικές πόλεις του Αριστοφάνη», στο: Θ. Γ. Παππάς – Α. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2011, σσ. 538-571.
- Sousa e Silva, M. de F., *Crítica do teatro na comédia antiga*, Coimbra 1987.
- Sousa e Silva, M. de F., *Ensaio sobre Aristófanés*, Lisboa 2007.
- Thiery P. – M. Menu, *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, Actes du colloque international de Toulouse, Bari 1997.
- Thiery, P., «Η οργάνωση της σκηνικής μυθοπλασίας στον Αριστοφάνη», στο: Θ. Γ. Παππάς – Α. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2011, σσ. 344-394.
- , *Aristophane: Fiction et Dramaturgie*, Les Belles Lettres, Paris 2007<sup>2</sup>.
- , *Théâtre complet d'Aristophane*, introduction, édition, traduction et notes, éditions Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris 1997.



- Thiercy, P., *Ο Αριστοφάνης και η κωμωδία*, μτφρ. Γ. Φ. Γαλάνης, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2001.
- Totaro, P., *Le seconde parabasi in Aristofane*, Stuttgart/ Weimar 1999.
- Voelke, P., *Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*, Bari 2001.
- West, M. L., *Greek metre*, Oxford 1982.
- West, M. L., *Greek music*, Oxford 1992.
- White, J. W., *The verse of Greek comedy*, London 1912.
- Whitman, C. H., *Aristophanes and the comic hero*, Cambridge/Mass. 1964.
- Zielinski, Th., *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig 1885.
- Zimmermann, B., *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, τόμ. 1: *Parodos und Amoibaion*, Königstein/Ts. (2η έκδοση) 1985.
- , *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, τόμ. 2: *Die anderen lyrischen Partien*, Königstein/Ts. 1985.
- , *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, τόμ. 3: *Metrische Analysen*, Königstein/Ts. 1987.
- , «The *parodoi* of the Aristophanic comedies» στο: E. Segal (επιμ.), *Oxford readings in Aristophanes*, Oxford 1996, σσ. 182-193.
- , «Parodie dithyrambischer Dichtung in den Komödien des Aristophanes» στο: Thiercy, P. – M. Menu (επιμ.), *Aristophane: La langue, la scène, la cité*, Bari 1997, σσ. 87-93.
- , «Innovation und Tradition in den Komödien des Aristophanes», *SemRom 1* (1998), σσ. 275-287.
- , *Η Αρχαία Ελληνική Κωμωδία*, μτφρ. Ηλίας Τσιριγκάκης, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα 2002 [*Die griechische Komödie*, Düsseldorf/Zürich 1998].
- , «Structure and Meter» στο: Gregory W. Dobrov (επιμ.), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden-Boston 2010, σσ. 455-469.
- , «Δομή και μετρική της Αρχαίας Ελληνικής Κωμωδίας», στο: Θ. Γ. Παππάς - Α. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2011, σσ. 326-343.

