



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ ΣΤΙΣ ΚΩΜΩΔΙΕΣ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ:
ΑΧΑΡΝΕΙΣ, ΙΠΠΕΙΣ, ΕΙΡΗΝΗ»

ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΠΑΠΑΓΑΠΗΤΟΥ

ΡΟΛΟΣ, Φεβρουάριος 2023

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΠΑΠΑΓΑΠΗΤΟΥ

Α.Μ: 4372021026

«Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ ΣΤΙΣ ΚΩΜΩΔΙΕΣ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ:

ΑΧΑΡΝΕΙΣ, ΙΠΠΕΙΣ, ΕΙΡΗΝΗ»

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΠΑΠΙΑΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ

ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

ΣΥΡΟΠΟΥΛΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ

ΜΙΚΕΛΑΚΗ ΜΑΡΙΑ

ΡΟΛΟΣ, Φεβρουάριος 2023

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ολοκληρώνοντας την παρούσα διπλωματική εργασία θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους διδάσκοντες για τις γνώσεις που μου προσέφεραν κατά τη διάρκεια αυτού του πολύ ενδιαφέροντος μεταπτυχιακού προγράμματος. Αρχικά, θα ήθελα να εκφράσω την εκτίμηση και τις ευχαριστίες μου στον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Θεόδωρο Παππά για την εμπιστοσύνη, τη συνεργασία, την καθοδήγηση και την υποστήριξη που μου παρείχε κατά τη διάρκεια εκπόνησης της εργασίας μου. Εκφράζω, ακόμα, την εκτίμησή μου στους καθηγητές κ. Σπύρο Συρόπουλο και κ. Μαρία Μικεδάκη, μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής, και τους ευχαριστώ για τον πολύτιμο χρόνο και τις επισημάνσεις τους. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου, τους γονείς μου και κυρίως τον σύζυγό μου και την κόρη μου για την υπομονή, την κατανόηση και την αμέριστη στήριξή τους όλο αυτό το χρονικό διάστημα. Τέλος, ευχαριστώ την αγαπητή φίλη και συνάδελφο κ. Ιωάννα Λεντή για την εμπύχωση και τις πολύτιμες συμβουλές της.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	2
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	4
SUMMARY	4
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	5
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο : ΑΡΧΑΙΑ ΚΩΜΩΔΙΑ ΚΑΙ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ	8
1.1 Η γένεση και τα βασικά χαρακτηριστικά του δραματικού είδους	8
1.2 Αριστοφάνης: ο μεγάλος κωμωδιογράφος του 5ου αι. π.Χ. Σύντομη αναφορά στη ζωή και το έργο του.	11
1.3. Η δομή της Αριστοφανικής Κωμωδίας	13
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο : Ο ΚΩΜΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ	16
2.1. Ο ρόλος του Χορού στην Αρχαία Αττική Κωμωδία	16
2.2. Βασικές διαφορές μεταξύ τραγικού και κωμικού χορού	20
2.3. Ο Χορός στον Αριστοφάνη	22
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο : Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ ΣΤΟΥΣ ΑΧΑΡΝΕΙΣ	24
3.1. Το ιστορικό πλαίσιο του έργου	24
3.2. Η υπόθεση	26
3.3. Η λειτουργία του Χορού στα δομικά μέρη του έργου.....	27
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4ο : Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ ΣΤΟΥΣ ΙΠΠΕΙΣ	42
4.1. Το ιστορικό πλαίσιο του έργου	43
4.2. Η υπόθεση	45
4.3. Η λειτουργία του Χορού στα δομικά μέρη του έργου.....	47
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5ο : Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ ΣΤΗΝ ΕΙΡΗΝΗ	58
5.1. Το ιστορικό πλαίσιο του έργου	58
5.2. Η υπόθεση	60
5.3. Η λειτουργία του Χορού στα δομικά μέρη του έργου.....	61
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6ο : Η ΣΚΗΝΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΑΤΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ	74
6.1. Η ενδυμασία και τα προσώπια του κωμικού Χορού	74
6.2. Το θεατρικό κοστουμί του Χορού στους <i>Αχαρνείς</i> , τους <i>Ιππείς</i> και την <i>Ειρήνη</i>	78
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	83
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	88
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	92

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Αντικείμενο μελέτης της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι ο ρόλος του κωμικού Χορού σε τρεις από τις σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη, στους *Αχαρνείς*, τους *Ιππείς* και την *Ειρήνη*, που συμπίπτουν χρονικά με τις ιστορικές και πολιτικές εξελίξεις του Πελοποννησιακού Πολέμου. Αρχικά, αφού ανιχνεύσουμε τις απαρχές και τα βασικά χαρακτηριστικά της Αρχαίας Κωμωδίας θα παρουσιάσουμε σύντομα τη ζωή και το έργο του πιο σημαντικού και καταξιωμένου συγγραφέα αυτού του δραματικού είδους, Αριστοφάνη, περιγράφοντας παράλληλα το τυπικό δομικό σχήμα των έργων του. Έπειτα, θα αναφερθούμε στο ρόλο που διαδραματίζει ο Χορός στην Αρχαία Κωμωδία συγκρίνοντάς τον με αυτόν της τραγωδίας και θα επικεντρωθούμε στις τρεις αριστοφανικές κωμωδίες στις οποίες η χορική φωνή στηλιτεύει τα τρωτά της αθηναϊκής δημοκρατίας του 5ου αι. π.Χ. και τα κακώς κείμενα της πόλης των Αθηνών στην οποία έζησε και μεγαλόρρηξε ο Αριστοφάνης. Ο Χορός και στις τρεις εξεταζόμενες κωμωδίες γίνεται ο καθρέφτης των πολιτικών και κοινωνικών συνθηκών και φιλοτεχνεί μια ιδανική και ειρηνική πραγματικότητα την οποία οραματιζόταν κι ο ίδιος ο κωμικός ποιητής. Τέλος, ο λειτουργικός ρόλος και η σκηνική παρουσία του Χορού των *Αχαρνέων*, των *Ιππέων* και της *Ειρήνης* ολοκληρώνεται με μια σύντομη περιγραφή του θεατρικού κοστουμιού του.

SUMMARY

The subject of this thesis is the role of the comic Chorus in three of Aristophanes' extant comedies, the *Acharnians*, the *Knights* and the *Peace*, which coincide in time with the historical and political events of the Peloponnesian War. Firstly, after tracing the origin and the basic characteristics of Ancient Comedy, we will briefly present the life and work of the most significant and much acclaimed playwright of this dramatic genre, Aristophanes, while describing the typical structural scheme of his works. Then, we will refer to the role played by the Chorus in Ancient Comedy comparing it to that of tragedy and we will focus on the three Aristophanic comedies in which the choral voice embellishes the vulnerabilities of the Athenian democracy of the 5th century BC and the faults of the city of Athens where Aristophanes lived and thrived. The Chorus in all three examined comedies becomes the mirror of the political and social conditions and creates an ideal and peaceful reality that was envisioned by the comic poet himself. Finally, the functional role and stage presence of the Chorus of the *Acharnians*, the *Knights* and the *Peace* is concluded with a brief description of their theatrical costume.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το δημοκρατικό πολίτευμα της αρχαίας Αθήνας των κλασικών χρόνων, σε συνδυασμό με την οικονομική της άνθηση, επέτρεψε την ελευθερία έκφρασης της σκέψης και την ανάπτυξη του λόγου στην αγορά, την Πνύκα και το θέατρο καθιστώντας την πόλη λίκνο του αρχαίου πολιτισμού και κέντρο όλων των οικονομικών, πολιτικών και πολεμικών εξελίξεων. Το αρχαίο δράμα ως σύνθετη ποιητική και θεατρική δημιουργία που συνδύαζε τον ποιητικό λόγο, τη μουσική και την όρχηση αποτέλεσε την ύψιστη πνευματική έκφραση της κλασικής εποχής. Η κωμωδία ως δραματικό και θεατρικό είδος με βασικό όργανο τον λόγο μπορούσε να εκφράσει κάθε σκέψη, συναίσθημα και κάθε πρόβλημα πολιτικό ή κοινωνικό που απασχολούσε την αθηναϊκή δημοκρατία.

Ο Αριστοφάνης ως ο κυριότερος εκπρόσωπος της Αρχαίας Κωμωδίας εκτός από ένθερμος υποστηρικτής της δημοκρατίας υπήρξε και ο πιο σκληρός και αμερόληπτος κριτής της.¹ Στα έργα του, σημαίνοντα ρόλο εκτός από τον κωμικό ήρωα διαδραματίζει κι ο Χορός που αποτελεί τον κύριο εκφραστή της πολιτικής κωμωδίας, αφουγκράζεται τον παλμό της αθηναϊκής κοινωνίας, συμφωνεί ή διαφωνεί με τις εξελίξεις της εποχής και εκπροσωπεί κοινωνικές ομάδες που βιώνουν όλα τα δεινά του Πελοποννησιακού Πολέμου. Ο Χορός γίνεται η φωνή του ποιητή που ασκεί κριτική στην πολιτική, κοινωνική πραγματικότητα και την ηθική παρακμή, σατιρίζει τους φιλοπόλεμους και πολεμοκάπηλους πολιτικούς και στρατιωτικούς, τους δημαγωγούς, τους κόλακες, τους πλεονέκτες και τους ανθρώπους του πνεύματος για τα ελαττώματά τους, διδάσκει, συμβουλεύει, ενώ υμνεί την ειρήνη και την ομορφιά της φύσης μέσα στην οποία ο άνθρωπος μπορεί να βρει τη γαλήνη και να ζήσει ειρηνικά και αρμονικά.

Κι αυτός είναι ο κύριος στόχος της παρούσας εργασίας: να καταδείξει το ρόλο και τη λειτουργία του Χορού στις κωμωδίες του Αριστοφάνη και συγκεκριμένα στα ειρηνικά του έργα *Αχαρνείς* και *Ειρήνη*, και στην κατεξοχήν πολιτική κωμωδία του, τους *Ιππείς*. Πριν, όμως, επιτευχθεί αυτός ο στόχος θα αναζητήσουμε αρχικά στο πρώτο κεφάλαιο την προέλευση της Αρχαίας Κωμωδίας, αφού το χορικό στοιχείο συνδέεται με τις τελετουργικές καταβολές της και κυρίως με τα φαλλικά άσματα των κωμαστών, και θα αναφέρουμε τα βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα που διαμόρφωσαν το ύφος της. Επίσης, αφού γίνει μια σύντομη αναφορά στη ζωή και το έργο του Αριστοφάνη θα μελετήσουμε τα τυπικά δομικά μέρη της κωμωδίας που βασίζονται στην αλληλεπίδραση του Χορού και των υποκριτών.

¹ Παππάς 2019, 307

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα εξετάσουμε τον ρόλο του Χορού στην Πάροδο, τον Επιρρηματικό Αγώνα, την Παράβαση και την Έξοδο, στα δομικά δηλαδή μέρη της αριστοφανικής κωμωδίας στα οποία ο Χορός είναι έντονα ενεργητικός, θα συγκρίνουμε τον τραγικό και τον κωμικό χορό εντοπίζοντας τις βασικές μεταξύ τους διαφορές και θα διακρίνουμε την ταυτότητα του αριστοφανικού χορού.

Στη συνέχεια, θα προσδιορίσουμε το ρόλο του Χορού στις τρεις κωμωδίες σε τρία ξεχωριστά εκτενή κεφάλαια. Στην αρχή κάθε κεφαλαίου παρατίθενται τα βασικά ιστορικά και πολιτικά γεγονότα της εποχής του Πελοποννησιακού Πολέμου που πλαισιώνουν κάθε έργο και αντλούνται από την Ιστορία του Θουκυδίδη. Μετά τη σύντομη αναφορά στην υπόθεση κάθε έργου ακολουθεί η αναλυτική επεξεργασία και μελέτη του ρόλου του Χορού μέσα από την παράθεση συγκεκριμένων στίχων από τα δομικά μέρη (αδόμενα και απαγγελόμενα) κάθε κωμωδίας, στα οποία ο Χορός κυριαρχεί, συντελεί στην εξέλιξη της υπόθεσης και ενισχύει την κωμικότητα του έργου αφού πρωταρχικός στόχος του είναι να προκαλέσει το γέλιο στους θεατές.

Το ταξίδι μας με τον αριστοφανικό Χορό θα ξεκινήσει, στο τρίτο κεφάλαιο, από την περιοχή των Αχαρνών. Οι γέροντες αγρότες και καρβουνιάρηδες Αχαρνείς θα καταδιώξουν τον κωμικό ήρωα Δικαιόπολη που τόλμησε να συνάψει ιδιωτική συνθήκη ειρήνης, θα διχαστούν εκφράζοντας δύο αντιτιθέμενες απόψεις, αλλά στο τέλος θα συμφιλιωθούν και σύσσωμοι θα υπερασπιστούν τις απόψεις του ήρωα για την ειρήνη διακωμωδώντας με αυτό τον τρόπο ο ποιητής την αδιαφορία και την αδιαλλαξία των ηγετών σχετικά με τις ειρηνευτικές διαπραγματεύσεις Αθηναίων και Σπαρτιατών για τη λήξη του πολέμου. Με τον ίδιο τρόπο θα συνεχίσουμε το ταξίδι μας στο τέταρτο κεφάλαιο, αυτή τη φορά πάνω σε άλογα παρέα με τους Ιππείς στην Αθήνα, κυνηγώντας τον ανεπιθύμητο πολιτικό και δημαγωγό Κλέωνα. Το ταξίδι μας θα ολοκληρωθεί στο πέμπτο κεφάλαιο κάνοντας μια φανταστική ανάβαση στον Όλυμπο για να βοηθήσουμε τους αγρότες και τον Τρυγαίο να ελευθερώσουν την Ειρήνη και να την επαναφέρουν στην Ελλάδα. Στο έκτο και τελευταίο κεφάλαιο θα «ντύσουμε» τον κωμικό Χορό λαμβάνοντας υπόψη την ταυτότητά του, η οποία δίχασε κάποιους μελετητές, αλλά και κάποιες παραστάσεις αγγείων που αποτελούν πηγή πληροφοριών για τη σκηνική του παρουσία.

Η εργασία θα ολοκληρωθεί με την καταγραφή των συμπερασμάτων στα οποία θα οδηγηθούμε μέσα από τη μελέτη και τη σύγκριση του ρόλου του Χορού σε καθεμία από τις τρεις εξεταζόμενες κωμωδίες εντοπίζοντας ομοιότητες και διαφορές. Θα ακολουθήσει η

βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε στην παρούσα εργασία και αναφέρεται στις υποσημειώσεις και τέλος το παράρτημα όπου παρατίθενται εικόνες σχετικές με το τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο : ΑΡΧΑΙΑ ΚΩΜΩΔΙΑ ΚΑΙ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ

Τό γάρ δίκαιον οἶδε καί τραγωδία. (Αχαρνεῖς, στ. 500)

1.1. Η γένεση και τα βασικά χαρακτηριστικά του δραματικού είδους

Η Αρχαία Κωμωδία έγινε θεσμός για πρώτη φορά στην Αθήνα και ενσωματώθηκε επίσημα στους δραματικούς αγώνες της το 486 π.Χ. στα Μεγάλα Διονύσια², οπότε άρχισαν να αναγράφονται στους επίσημους καταλόγους τα ονόματα των νικητών ποιητών.³ Ως πρώτος νικητής μνημονεύεται ο Χιωνίδης ο οποίος μαζί με τον Μάγνητα ανήκουν στους παλαιότερους κωμικούς ποιητές της Αθήνας. Σύγχρονοι και ανταγωνιστές του μεγάλου κωμωδιογράφου Αριστοφάνη, στον οποίο θα γίνει ιδιαίτερη μνεία στη συνέχεια, είναι ο Κρατίνος, ο Κράτης, ο Εύπολις και ο Φερεκράτης.⁴

Για τις απαρχές και τα πρώτα στάδια της Αρχαίας Κωμωδίας οι πληροφορίες που διαθέτουμε χαρακτηρίζονται ελλιπείς. Αυτό οφείλεται, κατά τον Αριστοτέλη, στο γεγονός ότι η επίσημη διοργάνωση αγώνων κωμωδίας θεσμοθετήθηκε αργά καθώς ο επώνυμος άρχων παραχώρησε όψιμα χορό κωμωδών και ως τότε οι παραστάσεις στηρίζονταν σε εθελοντικές πρωτοβουλίες με εθελοντές ερμηνευτές.⁵ Επίσης, επειδή η κωμωδία δεν έτυχε μεγάλης προσοχής και κανείς δεν είχε ασχοληθεί σοβαρά μαζί της, δεν υπάρχει καμία γνήσια αρχαία καταγραφή της ιστορίας του είδους.⁶ Ωστόσο, τα στοιχεία που διαθέτουμε για τη γένεσή της προέρχονται από τη λογοτεχνική μαρτυρία του Αριστοτέλη, τις παραστάσεις αγγείων και τα ίδια τα σωζόμενα έργα αλλά και θραύσματα χαμένων θεατρικών έργων.⁷

Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του αναφέρει: «Γενομένης δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς καὶ αὐτῆ καὶ ἡ κωμωδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά... » (1449a). Σύμφωνα με το κείμενο, τόσο η τραγωδία όσο και η κωμωδία είχαν αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα. Η τραγωδία γεννήθηκε από τους εξάρχοντες του διθύραμβου ενώ η κωμωδία από τους εξάρχοντες των φαλλικών ασμάτων.⁸

Τα φαλλικά, που ακούγονταν ακόμα και στις μέρες του Αριστοτέλη, ήταν αυτοσχέδια

² Χουρμουζιάδης 1998, 85.

³ Hughes 2012, 32.

⁴ Στέφος κ.ά. 2008, 103.

⁵ Παππάς 2019, 15· Χουρμουζιάδης 1998, 86.

⁶ Hughes 2012, 29.

⁷ Storey 2010, 179.

⁸ Δρομάζος 1982, 94.

βωμολοχικά και σκωπτικά τραγούδια, τα οποία τραγουδούσαν οι κωμαστές, ομάδες εύθυμων και μεθυσμένων εορταστών του θεού Διονύσου, που περιφέρονταν στους δρόμους χορεύοντας, σατιρίζοντας τους περαστικούς και εκστομίζοντας αισχρολογίες. Οι κωμαστές έφεραν ένα ομοίωμα φαλλού ως σύμβολο γονιμότητας και κάλυπταν το πρόσωπό τους με κατακάθι μούστου (μούργα) ή καπνιά ή μεταμφιέζονταν σε διάφορα ζώα.⁹ Οι φαλλοφόροι ξεφάντωναν στις αγροτικές και διονυσιακές εορτές υμνώντας τον ερχομό της άνοιξης καθώς πίστευαν ότι αυτά τα τελετουργικά δρώμενα συνέβαλλαν στην καρποφορία των αγρών.

Για τους ζωόμορφους αυτούς χορούς των κωμαστών που ανήκουν στις λατρευτικές καταβολές της κωμωδίας σχηματίζουμε μια εικόνα από τα έργα του Αριστοφάνη αλλά κι από παραστάσεις αγγείων της Πελοποννήσου του 6ου και 5ου αι. π.Χ. που απεικονίζουν χορευτές με κωμική εμφάνιση, με πρόσθετα παραγεμίσματα στην κοιλιά και τους γλουτούς ώστε να φαίνονται κωμικά παραφουσκωμένοι, και με έναν δερμάτινο φαλλό, που πρόβαλλε κάτω από τα κοντά ρούχα τους.¹⁰

Οι αυτοσχέδιοι κώμοι των φαλλοφόρων με τα χλευαστικά πειράγματα και τις λαιδορίες (πομπεία) αποτέλεσαν τον πυρήνα της αρχαίας αττικής κωμωδίας η οποία επηρεάστηκε σημαντικά και από την ιαμβική ποίηση καθώς τα προσωπικά σκώμματα απαντώνται και στους Ίωνες ιαμβογράφους, ιδιαίτερα στον Αρχίλοχο και τον Ιπώνακτα.¹¹

Έτσι, τα σκώμματα και οι βωμολοχίες, που αποτελούσαν μέρος της ιεροτελεστίας των φαλλικών, διαμόρφωσαν τους ιάμβους, τα σατιρικά τραγούδια που απηχούσαν τις πολιτικές και κομματικές αντιθέσεις μεταξύ των αγροτών και των ευγενών, και σιγά σιγά την κωμωδία.¹²

Αρχαίες πηγές αναφέρουν ότι η κυρίως κωμωδία αναπτύχθηκε, αρχικά, σε δωρικές περιοχές με προδρομικές μορφές της τη μεγαρική φάρσα και τη σικελική κωμωδία. Όπως πληροφορούμαστε από τον Αριστοτέλη, την κωμωδία αρχικά διεκδικούσαν τα Μέγαρα. Οι Μεγαρείς βασιζόμενοι στην ετυμολογία του ονόματός της ισχυρίζονταν πως η κωμωδία δεν προέρχεται από τους κώμους αλλά από τις κώμες (=χωριά) στις οποίες κατέφευγαν οι αδικημένοι από τους ευγενείς αγρότες.¹³

Οι Μεγαρείς υποστήριζαν ότι πρώτοι διαμόρφωσαν την πολιτική σάτιρα εναντίον των

⁹ Παππάς 2019, 15.

¹⁰ Παππάς 2019, 16.

¹¹ Παππάς 2019, 17-19.

¹² Κορδάτος 1974, 158, 163.

¹³ Κορδάτος 1974, 164.

ευγενών, που αργότερα εξελίχθηκε σε κωμωδία, στα χρόνια της δημοκρατίας τους.¹⁴ Ως τεκμήριο για την καταγωγή της κωμωδίας από τα Μέγαρα μπορεί να θεωρηθεί το Πάριο Μάρμαρο. Πρόκειται για μια επιγραφή που χαράχτηκε το 264/3 π.Χ. από άγνωστο συγγραφέα και για άγνωστους λόγους¹⁵ στην οποία αναφέρεται ότι οι κάτοικοι του Ικαρίου της Αττικής ήταν οι πρώτοι που ανέβασαν παραστάσεις κωμωδίας, περίπου το 582-560 π.Χ., ενώ ο εκπρόσωπος της μεγαρικής φάρσας Σουσαρίων πρέπει να ήταν αυτός που δίδαξε πρώτος κωμωδία κερδίζοντας ως έπαθλο ξερά σύκα και κρασί.¹⁶ Την εποχή του Αριστοφάνη πιθανώς υπήρχε ακόμα η μεγαρική φάρσα, καθώς ο ποιητής και άλλοι ομότεχνοί του ενώ την αναφέρουν ως παράδειγμα αγοραίου τρόπου έκφρασης προς αποφυγήν, δανείζονται αρκετά στοιχεία από αυτήν.¹⁷

Την πατρότητα της κωμωδίας διεκδικούσαν ακόμα και οι κάτοικοι των Υβλαίων Μεγάρων στη Σικελία ισχυριζόμενοι ότι ο Επίχαρμος, ο οποίος ήταν προγενέστερος του Χιονίδη και του Μάγνητα, καταγόταν από εκεί.¹⁸ Ο Επίχαρμος, εκπρόσωπος της σικελικής κωμωδίας, με καταγωγή από την Κω, έζησε στις Συρακούσες στην αυλή των τυράννων της Σικελίας Γέλωνα και Ιέρωνα, κι έγραψε κωμωδίες που σατίριζαν το λαό εξυπηρετώντας πολιτικούς σκοπούς.¹⁹ Οι υποθέσεις των έργων του, από τα οποία σώθηκαν ελάχιστα μόνο αποσπάσματα ήταν παρμένες από την καθημερινή ζωή και τη μυθολογία.²⁰

Καθίσταται, λοιπόν, φανερό ότι τα σκώμματα της ιαμβικής ποίησης, η μεγαρική φάρσα και η σικελική κωμωδία επηρέασαν την Αρχαία Κωμωδία του 5ου αι. και διαμόρφωσαν τα χαρακτηριστικά της, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι δεν ήταν γνήσιο αττικό δημιούργημα.²¹

Μελετώντας τα χαρακτηριστικά της Αρχαίας Κωμωδίας, η οποία εκπροσωπείται από τα έργα του Αριστοφάνη, μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα πως βασικό γνώρισμά της είναι ο πολιτικός της χαρακτήρας καθώς παρουσίαζε επί σκηνής επίκαιρα πολιτικά και κοινωνικά θέματα, κυρίως αυτά του πολέμου, της ειρήνης, της ηθικής παρακμής και γενικότερα της κρίσης του θεσμού της πόλης.

Το δικαίωμα της ελευθεροστομίας που εξασφάλιζε στους κωμικούς ποιητές η αθηναϊκή δημοκρατία τούς επέτρεπε να ασκούν οξύτατη κριτική σε γνωστά πρόσωπα με τη μορφή της

¹⁴ Κορδάτος 1974, 168.

¹⁵ Hughes 2012, 116.

¹⁶ Παππάς 2019, 20· Hughes 2012, 116.

¹⁷ Thiery 2001, 14.

¹⁸ Παππάς 2019, 20· Easterling-Knox 2005, 481.

¹⁹ Κορδάτος 1974, 174-5.

²⁰ Flaceliere 1986, 262.

²¹ Παππάς 2019, 25.

προσωπικής επίθεσης, της βωμολοχίας και της δηκτικής σάτιρας (*ὄνομασι κωμωδεῖν*). Η προσωπική αυτή σάτιρα δεν είχε σκοπό να προκαλέσει μόνο το γέλιο αλλά ήταν και ωφέλιμη, «*χρηστὰ τῇ πόλει λέγειν*», καθώς στόχος της ήταν να βελτιώσει τα «κακώς κείμενα» διακωμωδώντας όσους διαχειρίζονταν τα «*τῆς πόλεως πράγματα*».²²

Αν και πρωταρχικός στόχος της είναι να προκαλέσει το γέλιο και να διασκεδάσει τους θεατές, η κωμωδία τελικά τολμά να πει αυτό που είναι δίκαιο για την πόλη. Παίρνει θέση απέναντι σε όλα τα πολιτικά, κοινωνικά, θρησκευτικά και ηθικά ζητήματα χωρίς όμως να απεκδύεται και τον παιδαγωγικό ρόλο της.²³

1.2. Αριστοφάνης: ο μεγάλος κωμωδιογράφος του 5ου αι. π.Χ. Σύντομη αναφορά στη ζωή και το έργο του.

Οι ελάχιστες πληροφορίες που έχουμε για τη ζωή του μεγαλύτερου ποιητή όλων των εποχών και κυριότερου εκπροσώπου της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας, προέρχονται κυρίως από τα σχόλια και τις υποθέσεις των ίδιων των έργων του.²⁴

Ο Αριστοφάνης, γιος του Φιλίππου, γεννήθηκε στον αττικό δήμο Κυδαθηναιον (σημερινή Πλάκα) περίπου το 445 π.Χ. και πέθανε στα μέσα της δεκαετίας του 380 π.Χ. Ανήκε στην αριστοκρατική τάξη και έζησε για ένα μικρό διάστημα στην Αίγινα όπου οι γονείς του είχαν αποκτήσει ένα αγρόκτημα μετά τον αποικισμό του νησιού από τους Αθηναίους.²⁵ Κατά τα πρώτα χρόνια της ζωής του βίωσε την πνευματική, πολιτιστική και πολιτική άνθηση της Αθήνας όταν στην πολιτική σκηνή δέσποζε ο Περικλής, και αργότερα την παρακμή της αθηναϊκής δημοκρατίας και την κατάρρευση της πόλης υπό τους διαδόχους του Περικλή κατά τη διάρκεια και μέχρι το τέλος του Πελοποννησιακού Πολέμου. Τα τελευταία χρόνια της ζωής του συμπίπτουν με τις προσπάθειες των δημοκρατικών για την αποκατάσταση του πολιτεύματος και τη σταδιακή αναγέννηση της Αθήνας τη δεκαετία του 390 π.Χ.²⁶

Η αριστοφανική κωμωδία επικρίνει τα ελαττώματα και τις υπερβολές του δημοκρατικού πολιτεύματος και επιτίθεται στους πολιτικούς και στρατιωτικούς ηγέτες, ακόμα και στον ίδιο τον Περικλή. Στο στόχαστρο της σάτιρας βρίσκονται οι δημαγωγοί, κυρίως ο Κλέων, οι δικομανείς και φιλοπόλεμοι Αθηναίοι, οι σοφιστές, οι εκπρόσωποι νέων ιδεών, ανάμεσά τους

²² Στέφος κá. 2008, 100-1.

²³ Παππάς 2019, 41.

²⁴ Παππάς 2019, 39.

²⁵ Cartledge 1990, 16.

²⁶ Zimmermann 2002, 75.

ο Σωκράτης κι ο Ευριπίδης.²⁷

Ο Αριστοφάνης δίδαξε το πρώτο του έργο, τους *Δαιταλείς* (=Συμποσιαστές) σε νεαρή ηλικία κερδίζοντας το δεύτερο βραβείο το 427 π.Χ. Στη δεύτερη κωμωδία του, τους *Βαβυλωνίους* (426 π.Χ.), με την οποία εξασφάλισε το πρώτο βραβείο, ασκεί έντονη κριτική στον Κλέωνα σατιρίζοντας τον τρόπο με τον οποίο ο ισχυρός δημαγωγός συμπεριφερόταν στους συμμάχους των Αθηναίων, οι οποίοι παρουσιάζονταν στο έργο ως Βαβυλώνιοι σκλάβοι που εργάζονταν σε μύλο.²⁸ Ο Κλέων αν και κατηγορήσε τον Αριστοφάνη ότι «ξένων παρόντων τήν πόλιν κακῶς λέγει» προσβάλλοντας με αυτό τον τρόπο την Αθήνα, ο ποιητής δε δίστασε να τα ξαναβάλει μαζί του στους *Αχαρνείς*, και κυρίως στους *Ιππείς* όπου τον παρουσιάζει ως Παφλαγόνα δούλο που εξαπατά τον κύριό του, τον Δήμο, δηλαδή τους Αθηναίους.²⁹

Είναι γνωστό ότι οι *Δαιταλείς*, οι *Βαβυλώνιοι* και οι *Αχαρνείς* είχαν διδαχτεί διά *Καλλιστράτους*. Αυτό συνέβη είτε επειδή ο Αριστοφάνης ήταν πολύ νέος και δε μπορούσε να ζητήσει χορόν, δηλαδή άδεια διδασκαλίας των κωμωδιών, είτε είχε αναθέσει στον Καλλίστρατο τη διδασκαλία των τριών πρώτων κωμωδιών του λόγω της νεανικής απειρίας του. Ενδεικτικό είναι ένα χωρίο από τους *Ιππείς*, την πρώτη κωμωδία που ο ποιητής ανέβασε με το όνομά του. Στους στίχους 512-516 στο ερώτημα γιατί δεν είχε ζητήσει ο ίδιος χορόν, απαντά χαρακτηριστικά πως η διδασκαλία της κωμωδίας είναι το πιο δύσκολο από όλα τα έργα (*κωμωδιδασκαλίαν εἶναι χαλεπώτατον ἔργον ἀπάντων*).³⁰

Ο Αριστοφάνης έγραψε πάνω από σαράντα έργα από τα οποία σώζονται μόνο έντεκα. Οι *Αχαρνείς* (425 π.Χ.), οι *Ιππείς* (424 π.Χ.) οι *Νεφέλες* (423 π.Χ.), οι *Σφήκες* (422 π.Χ) και η *Ειρήνη* (421 π.Χ.) χαρακτηρίζονται ως πολιτικές κωμωδίες στις οποίες κυριαρχεί η σάτιρα εναντίον των δημαγωγών, το φιλειρηνικό πνεύμα και η ανάμειξη ρεαλισμού και φαντασίας.³¹ Στους *Όρνιθες* (414 π.Χ.), τη *Λυσιστράτη* (411 π.Χ.), τις *Θεσμοφοριάζουσες* (411 π.Χ.) και τους *Βατράχους* (405 π.Χ.) η κωμική δράση χαρακτηρίζεται κυρίως από στοιχεία ουτοπικά-φαντασιακά, μυθοπλασίας και αντιστροφής ρόλων. Στα τελευταία έργα, τις *Εκκλησιάζουσες* και τον *Πλούτο*, στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τίθεται η συμπεριφορά μεμονωμένων προσώπων ενώ η πολιτική παραχωρεί τη θέση της στην ηθική και ο ρόλος του Χορού περιορίζεται.

²⁷ Στέφος κά. 2008, 108.

²⁸ Παππάς 2019, 263.

²⁹ Hughes 2012, 45.

³⁰ Χρηστίδης 2009, 13.

³¹ Παππάς 2019, 50.

Λέγεται ότι ο Πλάτων έτρεφε ιδιαίτερη εκτίμηση στον Αριστοφάνη. Μάλιστα, στο *Συμπόσιο* ο ποιητής παρουσιάζεται ως ένας από τους συνομιλητές του μεγάλου φιλοσόφου. Μετά το θάνατο του Αριστοφάνη, ο Πλάτων τού αφιέρωσε το ακόλουθο τιμητικό επίγραμμα στο οποίο τον παρομοιάζει με τον ιερό ναό των Χαρίτων³²:

*Αί Χάριτες τέμενός τι λαβεῖν ὄπερ οὐχὶ πεσεῖται
διζόμεναι, ψυχὴν εὖρον Ἀριστοφάνους.*

[Οι Χάριτες ναό γυρεύοντας γερό, που να μην πέσει, να κάτσουν μέσα, την ψυχή του Αριστοφάνη βρήκαν.] (Μτφρ. Ι.Θ. Κακριδής)

1.3. Η δομή της Αριστοφανικής Κωμωδίας

Η Αρχαία Κωμωδία που εκπροσωπείται από τη σωζόμενη αριστοφανική παραγωγή, διατήρησε από τον αρχαϊκό κόμο και την πρώιμη μορφή της ορισμένα δομικά σχήματα πέρα από τους ζωόμορφους Χορούς, το προσωπείο, τον φαλλό και τα σκώμματα.³³

Η δομή μιας αριστοφανικής κωμωδίας διαμορφώνεται από την αλληλεπίδραση Χορού και υποκριτών, την εναλλαγή αδόμενων και απαγγελόμενων μερών. Η μουσική απαγγελία και οι λυρικοί διάλογοι του Χορού με τον υποκριτή, που ονομάζονται ρετσιτατίβι (παρακαταλογές), καθώς και η πλούσια ποικιλία του μέτρου και της ρυθμικής μορφής καθιστούν την κωμωδία του Αριστοφάνη περισσότερο όπερα παρά θέατρο πρόζας.³⁴ Τα συστατικά μέρη που την απαρτίζουν είναι ο Πρόλογος, η Πάροδος, ο Επιρρηματικός Αγών, η Παράβαση, οι Διαλογικές-Ιαμβικές σκηνές και η Έξοδος.

Στον Πρόλογο, που ξεκινά με μονόλογο ή διάλογο σε ιαμβικό τρίμετρο, οι θεατές ενημερώνονται για την υπόθεση του έργου. Ο ήρωας παρουσιάζει τον προβληματισμό του σχετικά με μια δυσάρεστη κατάσταση και αποκαλύπτει το κωμικό σχέδιό του, συνήθως μια ουτοπική λύση, με το οποίο πρόκειται να το διαχειριστεί.³⁵

Ο Πρόλογος ολοκληρώνεται με την Πάροδο του Χορού και το άσμα που συνοδεύει την είσοδό του στην ορχήστρα, η οποία είναι συνήθως θορυβώδης και γίνεται με αυστηρό σχηματισμό έξι ζυγών και τεσσάρων στοιχείων. Εδώ ο Χορός παίρνει θέση υπέρ ή κατά ως

³² Στέφος κά. 2008, 104.

³³ Παππάς 2019, 116.

³⁴ Παππάς 2019, 115.

³⁵ Παππάς 2019, 117.

προς το σχέδιο του κωμικού ήρωα και η στάση του καθορίζει την πορεία της δράσης.³⁶

Το σημαντικότερο συστατικό της δομής της αριστοφανικής κωμωδίας θεωρείται ο Επιρρηματικός Αγών. Κατάγεται από τις συγκρούσεις και τις ανταλλαγές ύβρεων στις πρώιμες μορφές του δραματικού είδους, έχει αγωνιστικό χαρακτήρα και είναι γραμμένος σε ιαμβικό ρυθμό χωρίς να απουσιάζουν και τα τροχαϊκά και αναπαιστικά τετράμετρα.³⁷ Ο πρωταγωνιστής λογομαχεί έντονα με τον Χορό ή με κάποιον άλλον υποκριτή και κάθε πλευρά διεξάγει αγώνα λόγων για να επικρατήσει και να πείσει για την ορθότητα του σχεδίου της.³⁸ Ο Αγών αποτελείται συνολικά από εννέα μέρη, αδόμενα και απαγγελλόμενα. Αυτά είναι η ωδή, ο κατακελευσμός, το επίρρημα, το πνίγος (ή μακρόν) και τα αντίστοιχα αυτών των μερών, σε μετρική και στιχουργική αναλογία, αντωδή, αντικατακελευσμός, αντεπίρρημα και αντίπνιγος.

Η ωδή είναι το τραγούδι του χορού για την επικείμενη φραστική αντιπαράθεση. Στον κατακελευσμό ο κορυφαίος του Χορού προτρέπει τον έναν από τους δύο αντιπάλους να αναπτύξει τα επιχειρήματά του. Η ανάπτυξη, σε διαλογική μορφή, των απόψεων γίνεται στο επίρρημα που καταλήγει σε ένα πνίγος το οποίο εκφωνεί ο κορυφαίος απνευστί, με αυξανόμενη ταχύτητα και ένταση της φωνής.³⁹ Αντίστοιχα, στην αντωδή ο Χορός συνοψίζει ή εκφράζει το θαυμασμό του για τα επιχειρήματα που προβλήθηκαν, ενώ στον αντικατακελευσμό καλεί τον εκπρόσωπο της άλλης πλευράς να αναπτύξει τα επιχειρήματά του. Η συζήτηση διεξάγεται στο αντεπίρρημα που καταλήγει στο αντίπνιγος. Ο Επιρρηματικός Αγώνας κλείνει με τη σφραγίδα, δηλαδή τον έπαινο του νικητή.⁴⁰

Μετά τον Αγώνα ακολουθεί η Παράβαση που αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα της Αρχαίας Κωμωδίας και ανήκει αποκλειστικά στο Χορό. Με την Παράβαση διασπάται η δράση, αίρεται η θεατρική ψευδαίσθηση και ο Χορός παραμερίζοντας την αμφιέσή του (*ἀποδύεσθαι*) απευθύνεται προς τους θεατές (*παραβαίνειν*) μετά την αποχώρηση των υποκριτών και εκφέρει κρίσεις που αναφέρονται προσωπικά στον ποιητή, την αξία και την κοινωνική προσφορά του, ή και στην πολιτική και κοινωνική κατάσταση της πόλης.⁴¹

Το πρώτο μέρος της Παράβασης εισάγεται με λίγους στίχους σε αναπαιστικό ρυθμό, το κομμάτιον. Σε αυτό ο κορυφαίος προτρέπει το Χορό να αρχίσει την παράβασή του προς το

³⁶ Zimmermann 1996, 183-84.

³⁷ Παππάς 2019, 117.

³⁸ Zimmermann 2002, 49.

³⁹ Στέφος κ.ά. 2008, 101.

⁴⁰ Zimmermann 2002, 50.

⁴¹ Χουρμουζιάδης 1998, 96.

κοινό. Ακολουθεί η κυρίως παράβαση ή ανάπαιστοι, όπου ο κορυφαίος απευθύνει προς τους ακροατές μια προσφώνηση συνθεμένη σε αναπαιστικό μέτρο. Εδώ, ο κορυφαίος μιλά εκ μέρους του χορού ή εν ονόματι του ποιητή σχετικά με την αξία και τις αρετές της ποίησής του διεκδικώντας την αναγνώριση για τις υπηρεσίες που προσέφερε στην πόλη.⁴² Η επιχειρηματολογία του τελειώνει με το πνίγος ή μακρόν, ένα φραστικό πυροτέχνημα, που εκτοξεύει ο κορυφαίος χωρίς ανάσα⁴³ καταπνίγοντας κάθε αποδοκιμασία των οπαδών του σοφιστή ή του δημαγωγού.⁴⁴

Το δεύτερο μέρος της Παράβασης συνίσταται από μία επιρρηματική συζυγία που αποτελείται από δύο αδόμενα μέρη σε λυρικά μέτρα, την ωδή και την αντωδή, και από δύο απαγγελλόμενα σε τροχαϊκά τετράμετρα, το επίρρημα και το αντεπίρρημα. Σε αυτό το μέρος ο Χορός αναφέρεται στο ρόλο και το προσωπείο του.⁴⁵ Διηρημένος σε δύο ημιχόρια, το ένα τραγουδά την ωδή που ακολουθείται από το επίρρημα το οποίο ίσως απαγγέλλει ο κορυφαίος του, ενώ το άλλο ημιχόριο τραγουδά την αντωδή που ακολουθείται από το αντεπίρρημα του δικού του κορυφαίου.⁴⁶ Η ωδή και η αντωδή έχουν συνήθως τη μορφή κλητικών ύμνων περιέχοντας το στοιχείο της επίκλησης ενώ το επίρρημα και το αντεπίρρημα έχουν αισχρολόγο ή προτρεπτικό, κριτικό τόνο.⁴⁷ Στο τέλος της Παράβασης οι υποκριτές επιστρέφουν και η σκηνική δράση συνεχίζεται σαν να μην είχε διακοπεί.⁴⁸

Ενίοτε, σε κάποια έργα απαντάται και δεύτερη παράβαση που αποτελείται από μία επιρρηματική συζυγία. Ωστόσο, η Παράβαση είναι το πρώτο δομικό χαρακτηριστικό της Αρχαίας Κωμωδίας που παρακμάζει. Πλήρης είναι στους *Αχαρνείς*, στους *Ιππείς*, στους *Σφήκες* και στους *Όρνιθες*, ενώ ελλιπής είναι στις *Νεφέλες* (χωρίς πνίγος), στη *Λυσιστράτη* (χωρίς αναπαιστούς), στην *Ειρήνη* (χωρίς επίρρημα και αντεπίρρημα), στις *Θεσμοφοριάζουσες* (χωρίς ωδή, αντωδή και αντεπίρρημα) και στους *Βατράχους* (χωρίς τα τρία πρώτα μέρη). Στις *Εκκλησιάζουσες* και στον *Πλούτο* η παράβαση παύει να υφίσταται.⁴⁹

Μετά την Παράβαση ακολουθούν οι διαλογικές-ιαμβικές σκηνές που χωρίζονται με διάφορα χορικά που θυμίζουν τα στάσιμα της τραγωδίας. Σε αυτές τις σκηνές παρουσιάζονται τα αποτελέσματα της νέας κατάστασης όπως διαμορφώθηκε από το σχέδιο του κωμικού ήρωα-

⁴² Cornford 1972, 141-42.

⁴³ Zimmermann 2002, 45.

⁴⁴ Cornford 1972, 142.

⁴⁵ Zimmermann 2002, 45-6.

⁴⁶ Sifakis 1971, 33.

⁴⁷ Cornford 1972, 146.

⁴⁸ Cornford 1972, 142.

⁴⁹ Παππάς 2019, 118.

πρωταγωνιστή. Διάφοροι απρόσκλητοι και παρείσακτοι επισκέπτες που εμφανίζονται για να επωφεληθούν από την καινούρια κατάσταση, αποπέμπονται βίαια από τον κωμικό ήρωα.⁵⁰

Στην Έξοδο, το τελευταίο μέρος της αριστοφανικής κωμωδίας, ο Χορός αποχωρεί από την ορχήστρα με το θριαμβευτή πρωταγωνιστή μέσα σε εορταστικό κλίμα, με τραγούδια και χορούς. Η κωμωδία τελειώνει με την πομπή του ενοποιημένου Χορού στον θριαμβευτικό κόμο του ήρωα ο οποίος συνοδεύεται από μια γυναίκα που αποτελεί βουβό πρόσωπο και τον συντροφεύει πρόσκαιρα σε κάτι που θα μπορούσε να ονομαστεί γάμος. Στην έξοδο ακόμα ο ήρωας μπορεί να τιμάται σαν καινούριος θεός ή βασιλιάς.⁵¹

Ολοκληρώνοντας τη σύντομη μελέτη για τη δομή της Αρχαίας Κωμωδίας παρατηρούμε ότι ο Χορός αποτελεί θεμελιακό στοιχείο του δραματικού είδους επιφορτισμένος με τα αδόμενα λυρικά μέρη και αλληλεπιδρώντας τόσο με τους υποκριτές όσο και με το κοινό. Στο κεφάλαιο που ακολουθεί επιχειρείται η διεξοδικότερη μελέτη του ρόλου και της λειτουργίας του κωμικού χορού ως βασικού συντελεστή μιας παράστασης και η συνοπτική παρουσίαση των βασικών διαφορών του από το χορό της τραγωδίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο : Ο ΚΩΜΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ

2.1. Ο ρόλος του Χορού στην Αρχαία Αττική Κωμωδία

Ο χορός τόσο στην τραγωδία όσο και στην κωμωδία είχε κυρίαρχο ρόλο. Έμμεση ένδειξη της σημασίας που είχε ο χορός στο αρχαίο θέατρο αποτελεί και το γεγονός ότι για να μπορέσει κάποιος ποιητής να λάβει μέρος σε έναν δραματικό αγώνα έπρεπε να ζητήσει *χορόν* από τον επώνυμο άρχοντα των Μεγάλων Διονυσίων ή τον άρχοντα βασιλέα των Αθηναίων. Τότε ο άρχοντας *εδίδου χορόν* στον δραματικό ποιητή, δηλαδή άδεια συμμετοχής στους αγώνες και του υποδείκνυε τον χορηγό που είχε ορίσει η φυλή. Ο *χορηγός* (χορός+ἄγω) ήταν εύπορος Αθηναίος πολίτης που αναλάμβανε τα έξοδα της παράστασης, για το Χορό, το χοροδιδάσκαλο, τον αυλητή, τη σκευή.

Οι ελάχιστες πληροφορίες που αντλούμε από διάφορες αρχαίες πηγές καταδεικνύουν πως η πρωταρχική ταυτότητα του χορού στην κωμωδία ήταν ζωομορφική, πράγμα που τον συνδέει με τα τελετουργικά δρώμενα προς τιμήν του θεού Διονύσου και γενικότερα με τον διονυσιακό κόμο όπου οι οπαδοί του θεού μεταμφιέζονταν σε σατύρους και σίληνους.

⁵⁰ Παππάς 2019, 134.

⁵¹ Cornford 1972, 9-10.

Παραστάσεις με θηριομορφικούς χορούς από τους οποίους μπορεί να κατάγεται η Αρχαία Κωμωδία παρέχουν κάποια αγγεία του 6ου και 5ου αι. Αυτά απεικονίζουν άνδρες μεταμφιεσμένους σε πουλιά, ένοπλους άνδρες πάνω σε άλλους ντυμένους σαν άλογα ή πάνω σε δελφίνια.⁵² Ωστόσο, δεν υπάρχουν ακριβείς πληροφορίες για το πότε εισήχθησαν τέτοιοι χοροί στα έργα της Αρχαίας Κωμωδίας αλλά τα *Θηρία* του Κράτητα αναφέρονται ως η παλαιότερη σωζόμενη κωμωδία με ζωόμορφο χορό ενώ το παράδειγμα του Κράτη ακολουθήσαν κι άλλοι ποιητές ανάμεσά τους ο Φερεκράτης, ο Εύπολις και φυσικά ο Αριστοφάνης. Στις αρχαίες κωμωδίες εκτός από ζωόμορφοι, οι Χοροί μπορεί να είναι και ξενικοί και τερατόμορφοι εκπροσωπώντας τους κατοίκους μιας ξένης χώρας ή μυθολογικά τέρατα.⁵³

Σύμφωνα με αρχαίες πηγές, τον χορό της κωμωδίας αποτελούσαν είκοσι τέσσερα μέλη, όσα και τα είδη των πουλιών που αναφέρονται στους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη καθώς εισέρχονται στην ορχήστρα.⁵⁴ Στην πραγματικότητα, όμως, κατά τη διάρκεια της παρόδου του έργου, εμφανίζονται άλλα τέσσερα πουλιά αυξάνοντας τον αριθμό τους σε είκοσι οκτώ. Αυτό σήμαινε πως η χρήση των είκοσι τεσσάρων χορευτών δεν ήταν υποχρεωτική. Άλλωστε, ο Χορός, όταν οι κωμωδίες είχαν ενταχθεί πλέον στα εν άσσει Διονύσια το 486 π.Χ και αργότερα στα Λήναια το 442 π.Χ., χρηματοδοτούνταν από έναν εύπορο Αθηναίο χορηγό παρέχοντας ίσως κάποια περιθώρια ελευθερίας σχετικά με τον αριθμό των μελών του. Ήταν ακόμα πιθανό να υπήρχε ένα κατώτατο όριο στον αριθμό των χορευτών για τη διασφάλιση της διεξαγωγής της παράστασης.⁵⁵

Τα μέλη του κωμικού χορού φορούσαν προσωπίο και παρίσταναν μια κατηγορία θεϊκών όντων, αντρών, γυναικών, ζώων ή και προσωποποιημένων εννοιών. Σημαντικό ρόλο διαδραμάτιζε ο αρχηγός του, ο κορυφαίος, ο οποίος όχι μόνο οδηγούσε τον Χορό αλλά και διαλεγόταν με τους υποκριτές.⁵⁶

Ο χορός με τη συνοδεία αυλού *ώρχειτο* εκτελώντας τον κόρδακα. Σε αντίθεση με την εμμέλεια της τραγωδίας, ο κόρδαξ ήταν άσεμνος χορός με ζωνρά χορευτικά βήματα και κύρια χαρακτηριστικά του το ασελγές λίκνισμα της λεκάνης και των γλουτών με τα πόδια συνήθως κλειστά. Ο χορευτής πηδούσε ψηλά, στροβιλιζόταν, κλωτσούσε τους γλουτούς, χτυπούσε με τα χέρια το στήθος, τους μηρούς και την λεκάνη και άλλοτε χτυπούσε ακόμα και

⁵² Storey 2010, 182.

⁵³ Σπυρόπουλος 1988, 208-11.

⁵⁴ Hughes 2012, 134.

⁵⁵ Thiercy 2011, 370.

⁵⁶ Thiercy 2001, 42.

τους ίδιους τους συγχορευτές του.⁵⁷ Το τραγούδι και η όρχηση σε συνδυασμό με την ενδυμασία και τα προσώπια που φορούσε ο κωμικός χορός δημιουργούσαν χωρίς αμφιβολία ένα εντυπωσιακό θέαμα, οπτικό και ακουστικό.

Όσον αφορά στο ρόλο του Χορού στα δομικά μέρη της κωμωδίας, κατά την είσοδό του στην ορχήστρα έχει προσδιορισμένο και ενεργητικό το δραματικό πρόσωπό του όπως προσδιορισμένη είναι και η σχέση του με τον κωμικό ήρωα και με το σχέδιό του εκφράζοντας την εχθρική ή φιλική διάθεσή του που συνοδευόταν με τις ανάλογες δραστηριότητες. Με αυτό τον τρόπο ο Χορός συμβάλλει στην προώθηση της δράσης από την Πάροδο μέχρι το τέλος του Αγώνα καθώς στην Παράβαση η λειτουργία του χορού μετασχηματίζεται με την αποβολή του δραματικού προσώπου του.⁵⁸

Μετά την Πάροδο, όπου ο Χορός εκφράζει την άποψή του και υπερασπίζεται ή μάχεται τον κωμικό ήρωα, ακολουθεί ο Επιρρηματικός Αγώνας όπου δύο υποκριτές ή ένας υποκριτής και ο Χορός λογομαχούν για τα υπέρ και τα κατά της κωμικής ιδέας, που έχει ήδη προδιαγραφεί από την αρχή του έργου. Σε αυτό το μέρος ο Χορός ενεργεί ως διαιτητής, ως αγωνοθέτης που εποπτεύει την κονίστρα της μάχης. Ο Κορυφαίος ανοίγει την αντιδικία παροτρύνοντας τους αντιπάλους να ξεκινήσουν την αγόρευσή τους, να συνεχίσουν τον αγώνα βάζοντας τα δυνατά τους και στο τέλος εκφωνεί την ετυμηγορία.⁵⁹ Ο Χορός τάσσεται υπέρ του ενός ή του άλλου αντιπάλου, όπως στους *Ιππείς*, και άλλες φορές χωρίζεται σε δύο ημιχόρια όπου το καθένα υποστηρίζει μία παράταξη, όπως στη *Λυσιστράτη*. Μπορεί ακόμα να μεταπειστεί από τα επιχειρήματα του αγωνιστή και να αλλάξει στάση όπως στους *Όρνιθες* και στους *Σφήκες*.⁶⁰

Στην Παράβαση ο Χορός, είτε ερμηνεύει ομαδικά είτε εκπροσωπείται από τον κορυφαίο, είτε νοείται ως άτομο είτε ως σύνολο, ανάλογα με το περιεχόμενο του λόγου του και τις προθέσεις του, λειτουργεί άλλοτε ως δραματικό πρόσωπο, άλλοτε ως σκηνικός ερμηνευτής και άλλοτε ως αθηναίος πολίτης. Όποιο ρόλο όμως κι αν έχει, στην παράβαση διασπάται η θεατρική ψευδαίσθηση μέσω των αναφορών του στη σύγχρονη πραγματικότητα, είτε σε πρόσωπα είτε σε καταστάσεις αλλά και του περιεχομένου των λόγων του που δεν έχει σχέση, ή έχει ελάχιστη, με το περιεχόμενο του δραματικού μύθου.⁶¹

Στο πρώτο μέρος της Παράβασης, το Κομμάτιον, ο χορός αποχαιρετά τους υποκριτές που

⁵⁷ Lawler 1984, 93-4.

⁵⁸ Χουρμουζιάδης 1998, 109.

⁵⁹ Cornford 1972, 122-23.

⁶⁰ Παππάς 2019, 238-39.

⁶¹ Χουρμουζιάδης 1998, 98-9.

αποχωρούν από τη σκηνή πριν από την κυρίως παράβαση και εύχεται στον ήρωα επιτυχία στο σχέδιό του ή απλώς αναφέρεται στα πρόσωπα που αποσύρονται. Έπειτα από προτροπή του Κορυφαίου ο Χορός αρχίζει την παράβασή του. Αφού αποβάλλει την αμφιέσή του και τα αντικείμενα που κρατά, χωρίς την ψευδαίσθηση που δημιουργεί το προσωπίο στρέφεται προς τους θεατές (*παραβαίνειν*) ζητώντας την προσοχή του ή αναφέρει απλώς ότι θα απευθυνθεί σε αυτούς.⁶²

Στην κυρίως παράβαση και το πνίγος κυριαρχεί ο έπαινος του ποιητή ο οποίος σε πρώτο πρόσωπο ή μέσω του χορού ισχυρίζεται ή υπονοεί ότι οι ποιητές δεν πρέπει να επαινούν τον εαυτό τους στην παράβαση μολονότι στην πραγματικότητα κάνουν το αντίθετο.⁶³ Αναφέρεται στις αρετές του και τονίζει την πρωτοτυπία της τέχνης του σε σύγκριση με την τέχνη άλλων ποιητών ή με την ποιότητα της κωμωδίας πριν από αυτόν. Επιτίθεται βίαια στους αντίπαλους ομοτέχνους του που κλέβουν τις ιδέες του, αναφέρεται στους παλιούς κωμικούς ποιητές με επιδοκιμαστικό τρόπο και μιλά με υπερηφάνεια για το θάρρος του και τους αγώνες του ενάντια στους απατεώνες πολιτικούς.

Ισχυρίζεται ακόμα ότι η πολιτική του σάτιρα και οι συμβουλές του έχουν ωφελήσει πολύ την πόλη, ενώ απευθύνεται στους θεατές με κολακευτικό ή χλευαστικό τρόπο, κατηγορώντας τους για τις προηγούμενες αποτυχίες του ή για την αχαριστία τους προς τους παλιούς μεγάλους ποιητές. Στο τέλος, ζητά το ζωνρό τους χειροκρότημα, που θα του εξασφαλίσει τη νίκη.⁶⁴

Στόχος του εγκωμίου του ποιητή είναι ξεκάθαρα η νίκη του στον δραματικό αγώνα. Από τη μία κολακεύει τους θεατές για την οξυδέρκεια και τη σοφία τους ζητώντας να εκτιμήσουν την αξία της τέχνης του και από την άλλη τους επικρίνει για την ανάλαφρη σκέψη τους. Ωστόσο, αν λόγω της απερισκεψίας τους τον έχουν «προδώσει», όπως και τους άλλους μεγάλους ποιητές στο παρελθόν, τώρα είναι η ώρα να επανορθώσουν τα λάθη τους και να τον βοηθήσουν με το χειροκρότημά τους να πάρει το πρώτο βραβείο, το οποίο πραγματικά αξίζει πολύ.⁶⁵

Στην ωδή και την αντωδή της επιρρηματικής συζυγίας ο χορός, είτε με τον δραματικό του ρόλο είτε ως κωμικός χορός επικαλείται τη Μούσα ή κάποιο θεό ή θεούς ενώ στα επιρρήματα (επίρρημα, αντεπίρρημα) απευθύνεται στο κοινό και χλευάζει συγκεκριμένους πολίτες

⁶² Sifakis 1971, 38.

⁶³ Sifakis 1971, 38-9.

⁶⁴ Sifakis 1971, 39.

⁶⁵ Sifakis 1971, 40.

ονομαστικά. Επίσης, αφηγείται μια αστεία ιστορία, η οποία χρησιμεύει ως όχημα για προσωπικές επιθέσεις, σατιρίζει ομάδες της αθηναϊκής κοινωνίας ή τα ήθη της και συγκρίνει το παρόν με το ένδοξο παρελθόν. Απευθύνεται στους θεατές με ειρωνικό ή χλευαστικό τρόπο, δίνει σοβαρές συμβουλές και αναφέρεται στον δραματικό χαρακτήρα του επαινώντας τον εαυτό του. Απευθύνεται στο κοινό με κολακευτικό τρόπο, στρέφεται στους κριτές από την άποψη του ρόλου του και υπόσχεται ότι μπορεί να περιμένουν κάθε είδους χάρη από το χορό εάν πάρουν τη «σωστή» απόφαση, αλλά και απειλεί να εκδικηθεί μέσω της σάτιράς του εάν του στερηθεί η νίκη.

Αν η κυρίως παράβαση αποτελεί ένα εγκώμιο του ποιητή, η επιρρηματική συζυγία έχει διπλή λειτουργία. Αφενός, ο χορός παρουσιάζεται περήφανα στο κοινό - και σε αυτήν την περίπτωση είναι πάντα ο δραματικός χαρακτήρας του που περιγράφεται και επαινείται, ποτέ η πραγματική του προσωπικότητα ως «κωμικού χορού» - και αφετέρου, προσπαθεί να καθοδηγήσει τους θεατές άμεσα και να τους επηρεάσει πολιτικά επιτυγχάνοντας το στόχο της κωμωδίας. Σε αυτούς τους δύο στόχους της συζυγίας αντιστοιχεί το περιεχόμενο της αναφοράς του χορού στον εαυτό του καθώς και της σάτιρας και της παραίνεσης.⁶⁶

Μετά από τον Αγώνα και την Παράβαση ο χορός της κωμωδίας δεν συμμετέχει στη δράση μέχρι την Έξοδο όπου σχηματίζει την τελική πομπή του κώμου. Έτσι, στις διαλογικές -ιαμβικές σκηνές που ακολουθούν μετά την Παράβαση ο Χορός βρίσκεται στο περιθώριο της δράσης. Είτε μένει σιωπηλός είτε γεμίζει με λυρικά άσματα το κενό που προκύπτει με την αποχώρηση των ηθοποιών όταν τελειώνει ένα επεισόδιο είτε μοιράζεται τις ωδές με τον ήρωα που μπορεί να παραμένει στη σκηνή. Σε αυτά τα χορικά ο Χορός πλέκει το εγκώμιο του κωμικού ήρωα, εκφράζει τον θαυμασμό του, σχολιάζει τα γεγονότα αλλά και σκώπτει τους θεατές καταφέροντας έτσι ο ποιητής να αποφύγει την μονοτονία με τη διάσπαση της θεατρικής ψευδαίσθησης.⁶⁷

2.2. Βασικές διαφορές μεταξύ τραγικού και κωμικού χορού

Παρά το γεγονός ότι ο Χορός επιτελεί σπουδαία λειτουργία τόσο στην τραγωδία όσο και στην κωμωδία, ο τρόπος με τον οποίο τον χειρίζονται οι ποιητές στα δύο είδη διαφέρει.

Αρχικά, ο χορός της κωμωδίας διαφέρει από αυτόν της τραγωδίας ως προς τον αριθμό και την ταυτότητα των μελών του. Ο τραγικός χορός αποτελείτο από δεκαπέντε μέλη, συνήθως γέροντες, γερόντισσες, συμπολεμιστές, ικέτες, αιχμάλωτοι πολέμου ή δούλοι. Ήταν οικεία

⁶⁶ Sifakis 1971, 42.

⁶⁷ Sifakis 1971, 26· Παππάς 2019, 135.

πρόσωπα προς το κοινό ώστε να μπορεί πιο εύκολα να ταυτιστεί μαζί τους. Η πανομοιότυπη εμφάνιση του τραγικού χορού εξέφραζε την ομοιογένεια του κοινωνικού συνόλου που εκπροσωπούσε επί σκηνής. Ο τραγικός χορός χρειαζόταν να είναι ομοιογενής καθώς εξωτερίκευε ένα κοινό συναίσθημα, μια κοινή σκέψη και εξέφραζε όλα αυτά που ποθούσε να ακούσει το κοινό. Έτσι, όλα τα μέλη του είχαν την ίδια ενδυμασία, το ίδιο προσωπείο, την ίδια ηλικία, το ίδιο φύλο και τον ίδιο χαρακτήρα. Αντίθετα, ο Χορός της Αριστοφανικής κωμωδίας αριθμούσε εικοσιτέσσερα μέλη χωρίς να χαρακτηρίζεται αναγκαστικά από ομοιομορφία στο φύλο, την ηλικία και την ενδυμασία. Μέλη του μπορεί να ήταν γυναίκες, άνδρες, ζώα, έννοιες, σύμβολα και προσωποποιημένα ουράνια φαινόμενα. Στην κωμωδία ο Χορός μεροληπτεί και το κοινό μπορεί να εξωτερικεύσει τα συναισθήματά του με το γέλιο χωρίς να υπάρχουν καταπιεσμένες σκέψεις ή συγκινήσεις.⁶⁸ Η ανομοιογένεια μάλιστα του κωμικού χορού συνίσταται και στην παρουσία αντιτιθέμενων χορών που διασπώνται σε δύο ημιχόρια (δικαιολογώντας και τον διπλάσιο χορό των μελών του σε σύγκριση με αυτόν της τραγωδίας) τα οποία στο τέλος συμφιλιώνονται.

Ως προς τη συμμετοχή τους στην προώθηση της πλοκής, ο ρόλος του τραγικού χορού ήταν περιορισμένος σε αντίθεση με τη δυναμική συμμετοχή του κωμικού χορού στα δρώμενα. Ο τραγικός χορός είχε πιο πολύ το ρόλο του αντικειμενικού παρατηρητή που σχολιάζει τα γεγονότα από απόσταση χωρίς να συμμετέχει ιδιαίτερα στον αγώνα μεταξύ των τραγικών ηρώων. Αντίθετα, ο χορός στην κωμωδία ήταν πιο ενεργητικός, είχε το ρόλο του συμπρωταγωνιστή υπό την έννοια ότι διαλεγόταν, διαπληκτιζόταν με τον πρωταγωνιστή ή τον υποστήριζε, σχολίαζε και γενικότερα με τη στάση του καθόριζε την πορεία της δράσης. Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι ο κωμικός χορός έκανε ό,τι μπορούσε για να οξύνει την αντιπαράθεση των δύο αντιπάλων στον μεταξύ τους αγώνα δημιουργώντας ένα αστείο κλίμα ενώ ο τραγικός κατέβαλλε προσπάθεια προκειμένου να σταματήσει αυτή την αντιδικία.⁶⁹ Ο τραγικός χορός μπορεί ακόμα να χαρακτηριστεί υποταγμένος και πάσχων σε αντίθεση με αυτόν της κωμωδίας που ασκεί εξουσία στον ήρωα ακόμα κι αν στο τέλος υποτάσσεται σε αυτόν.⁷⁰

Η θεατρική ψευδαίσθηση ακόμα που καλλιεργούσε η τραγωδία στο κοινό καταργούνταν από τον κωμικό Χορό μέσω της αλληλεπίδρασής του με τους θεατές.⁷¹ Συγκεκριμένα, στην Παράβαση ο χορός αφού απεκδύεται το δραματικό του πρόσωπο απευθύνεται στο κοινό

⁶⁸ Cornford 1972, 125

⁶⁹ Cornford 1972, 128.

⁷⁰ Thiercy 2011, 369.

⁷¹ Λαγογιάννη και Καπελώνη 2015, 60.

σχολιάζοντας θέματα της επικαιρότητας αλλά και θέματα που είχαν ελάχιστη ή καμία σχέση με την υπόθεση διακόπτοντας έτσι τη ροή κι επαναφέροντας τους θεατές στην πραγματικότητα, κάτι που δε συνέβαινε ποτέ στην τραγωδία.⁷²

Όποια ιδιότητα και να είχε ο κωμικός χορός, ήταν πιο θεαματικός, θορυβώδης, ζωηρός και κινητικός από αυτόν της τραγωδίας, δημιουργώντας έντονες οπτικές και ακουστικές εντυπώσεις. Η όρχησή του χαρακτηριζόταν από ζωηρές και άσεμνες κινήσεις που επέβαλε ο τυπικός κωμικός χορός κόρδαξ σε αντίθεση με την εμμέλεια, τη σεμνή όρχηση του χορού της τραγωδίας. Η πολυπληθής σύνθεση του κωμικού χορού και η εμφάνισή του, χάρη στο προσωπείο και το κοστουμί του, οπτικοποιούσαν με θεαματικό τρόπο την κωμική ιδέα.

2.3. Ο Χορός στον Αριστοφάνη

Ο κεντρικός ρόλος και η θεαματική παρουσία που έχει ο Χορός στις αριστοφανικές κωμωδίες αποδεικνύεται και από το γεγονός ότι οι περισσότερες από αυτές φέρουν το όνομά του. Στα σωζόμενα έργα του Αριστοφάνη συναντάμε, ανάλογα με τη φύση τους, κανονικούς και εξαιρετικούς χορούς. Οι κανονικοί Χοροί αποτελούνται από Αθηναίους πολίτες που εκφράζουν τους θεατές, και ανάλογα με το θέμα του έργου παρουσιάζουν ευνοϊκή, εχθρική ή ουδέτερη διάθεση απέναντι στον κωμικό ήρωα. Έτσι, το κοινό ενσωματώνεται στη δράση και λειτουργεί ως ένας δεύτερος Χορός που μπορεί να μη συμφωνεί με τη στάση του κυρίως Χορού.⁷³

Αντίθετα, οι εξαιρετικοί Χοροί αποτελούνται από ζώα, θεϊκά όντα ή γυναίκες. Σε αυτή την περίπτωση το κοινό αποκλείεται από τη δράση και περιορίζεται στο ρόλο του θεατή ή του παρατηρητή των δρωμένων χωρίς όμως να αποκλείονται οι αποστροφές προς αυτό.⁷⁴ Ζωόμορφο χορό συναντάμε στους *Ορνιθες*, τους *Σφήκες* και τους *Βατράχους* ενώ γυναικείο στις κωμωδίες *Λυσιστράτη*, *Θεσμοφοριάζουσες* και *Εκκλησιάζουσες*.

Αν και ο ρόλος και η λειτουργία του αριστοφανικού Χορού έχει ήδη αναλυθεί σε προηγούμενη ενότητα, αξίζει να αναφερθεί εκ νέου ότι η θέση του ανάμεσα στους βασικούς παράγοντες της δράσης και το κοινό και το γεγονός ότι αποτελείται από μια ομάδα ανθρώπων και δη Αθηναίους πολίτες, του επιτρέπουν να ταυτίζεται άλλοτε με τους χαρακτήρες του έργου, άλλοτε με τους υποκριτές και άλλοτε με τους θεατές.⁷⁵

⁷² Λαγογιάννη και Καπελώνη 2015, 35.

⁷³ Thiercy 2011, 373.

⁷⁴ Thiercy 2011, 380.

⁷⁵ Sifakis 1971, 23.

Στη διάρκεια κάθε αριστοφανικής κωμωδίας ο Χορός συμμετέχει ενεργά στη δράση και ο ρόλος του ποικίλλει και μεταβάλλεται από έργο σε έργο. Είτε έρχεται σε αντιπαράθεση με τους υποκριτές (*Αχαρνείς, Σφήκες, Όρνιθες*) ή με το έτερο ημιχόριο (*Αχαρνείς, Λυσιστράτη*), είτε ενθαρρύνει και βοηθά τον ήρωα (*Ιππείς, Ειρήνη*), είτε τοποθετείται με το μέρος του ενός ή του άλλου αντιπάλου. Άλλες φορές δρα ως σύνολο που υποστηρίζει από την αρχή τον ήρωα (*Ιππείς, Ειρήνη, Σφήκες, Εκκλησιάζουσες, Πλούτος*), άλλες φορές συγκρούεται μαζί του προτού αποδεχτεί στο τέλος το σχέδιό του (*Αχαρνείς, Όρνιθες*) ή σταματήσει να του αντιτίθεται (*Θεσμοφοριάζουσες*) και άλλες φορές διαιρείται σε δύο ημιχόρια που συγκρούονται μεταξύ τους αλλά στο τέλος συμφιλιώνονται (*Λυσιστράτη*). Κάποιες φορές επιτελεί ακόμα και το ρόλο του διαιτητή ή παρατηρητή των γεγονότων (*Νεφέλες, Χορός Μυστών στους Βατράχους*).⁷⁶

Ο αριστοφανικός Χορός είναι έντονα μεροληπτικός κι αυτή η μεροληπτική στάση του αντιτίθεται στο δικαστικό λειτούργημά του, στο ρόλο του σαν κριτή της αντιπαράθεσης. Η μεροληπτική συμπάθειά του υπαγορεύεται από το χαρακτήρα που υποδύεται μέσα στο έργο και από το προσωπείο του ενώ ασκεί το δικαστικό του λειτούργημα σαν αντιπρόσωπος του κοινού, ή του μέρους εκείνου όπου ο Αγωνιστής πρόκειται να απευθύνει τα επιχειρήματά του. Το δικαστικό λειτούργημα του Χορού ανήκει στο θεαματικό στάδιο και ίσως η μεροληπτική στάση του επιβιώνει από τη συμμετοχή του στο τελετουργικό δράμα χωρίς κοινό.⁷⁷

Κατά τη διάρκεια της Παράβασης, το κατεξοχήν μέρος της κωμωδίας που ανήκει αποκλειστικά στο Χορό, τα μέλη του απευθύνονται στους θεατές εξ ονόματος του ποιητή, ως κωμικός Χορός γενικά (κι όχι ως συγκεκριμένος χορός μιας κωμωδίας) ή ως σώμα Αθηναίων πολιτών.⁷⁸ Ερμηνεύουν και σχολιάζουν πρόσωπα και καταστάσεις, σατιρίζουν, συμβουλεύουν, επαινούν τον ποιητή και τον εαυτό τους προσπαθώντας πάντα να επηρεάσουν το κοινό προς όφελός τους.

Ωστόσο, στις δύο τελευταίες σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη, στις *Εκκλησιάζουσες* και τον *Πλούτο*, παρατηρείται συρρίκνωση των χορικών εξαιτίας της μείωσης του ρόλου του Χορού ως φορέα δράσης. Κυρίως στον *Πλούτο* του 388 π.Χ. ο Χορός αποδυναμωμένος πια αποτελεί μόνο προσθήκη της θεατρικής δράσης χωρίς δραματουργική σημασία. Μάλιστα, στο σωζόμενο κείμενο τα σημεία εκτέλεσης των χορικών σημειώνονται με τη λέξη «ΧΟΡΟΥ», πράγμα που συμβαίνει στη Νέα Κωμωδία όπου ο Χορός παρεμβάλλεται ως ένα

⁷⁶ Thiery 2011, 371.

⁷⁷ Cornford 1972, 123, 126.

⁷⁸ Thiery 2011, 372.

είδος μουσικού ιντερμέδιου για να χωρίσει το έργο σε πέντε πράξεις.⁷⁹

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο : Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ ΣΤΟΥΣ ΑΧΑΡΝΕΙΣ

Οι *Αχαρνείς* είναι η τρίτη κωμωδία που συνέθεσε ο Αριστοφάνης, μετά τους *Δαιταλείς* το 427 π.Χ. και τους *Βαβυλωνίους* το 426 π.Χ., και η αρχαιότερη που σώζεται ολόκληρη. Σύμφωνα με την πρώτη αρχαία υπόθεση, το έργο «*εδιδάχθη επί Ευθύνου ἄρχοντος ἐν Αθηναίοις διὰ Καλλιστράτους*». Αυτό σημαίνει ότι διδάχθηκε το 425 π.Χ., όταν ἄρχοντας ήταν ο Εύθυνος, στο πλαίσιο της διονυσιακής γιορτής των Αθηναίων. Μάλιστα, όπως έχει ήδη αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο, διδάσκαλος του έργου καθώς και των δύο προηγούμενων κωμωδιών αναφέρεται κάποιος Καλλίστρατος κι όχι ο ίδιος ο ποιητής χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι το κοινό δεν γνώριζε ποιος ήταν ο πραγματικός δημιουργός τους. Με τους *Αχαρνείς* ο Αριστοφάνης πήρε το πρώτο βραβείο ενώ το δεύτερο έλαβε ο Κρατίνος με την κωμωδία *Χειμαζόμενοι* και το τρίτο ο Εύπολις με την κωμωδία *Νουμηνία*.⁸⁰

3.1. Το ιστορικό πλαίσιο του έργου

Την άνοιξη του 425 π.Χ., έξι χρόνια μετά την έναρξη του Πελοποννησιακού πολέμου, οι συνθήκες έδειχναν ότι ο πόλεμος θα είχε διάρκεια αφού καμία πλευρά δε φαινόταν διατεθειμένη να οπισθοχωρήσει ζητώντας ειρήνη. Ο Περικλής γνωρίζοντας την υπεροχή της Αθήνας στο ναυτικό και την αδυναμία της στο στρατό ξηράς, είχε ήδη πείσει την Εκκλησία του δήμου, στην έναρξη του πολέμου, να τηρήσουν αμυντική στάση στον πόλεμο εγκαταλείποντας την ύπαιθρο χώρα στον εχθρό και φέρνοντας τον πληθυσμό των υπαιθρίων δήμων της Αττικής να εγκατασταθεί για προστασία εντός των Μακρών Τειχών. Πράγματι, οι Αθηναίοι χωρικοί, αν και διστακτικοί, ακολουθούν τις πολιτικές αποφάσεις του Περικλή, εγκαταλείπουν τους αγροτικούς δήμους, τα σπίτια και τα κτήματά τους και κλείνονται μέσα στα τείχη του άστεως. Εντωμεταξύ, ο σπαρτιατικός στρατός κάθε καλοκαίρι κάνει επιδρομές στην Αττική λεηλατώντας και καταστρέφοντας την ύπαιθρο και τις καλλιέργειες. Μάλιστα, οι Σπαρτιάτες κατά την πρώτη τους εισβολή στην αττική γη κατά την πρώτη φάση του Πελοποννησιακού πολέμου, γνωστή ως Αρχιδάμειος πόλεμος, είχαν προελάσει βαθιά ως τις Αχαρνές.

Οι συνθήκες ζωής μέσα στο άστυ και τα Μακρά Τείχη ήταν εξαιρετικά δυσμενείς. Σε αυτές

⁷⁹ Zimmermann 2011, 336-37.

⁸⁰ Χρηστίδης 2009, 12-14.

θα πρέπει να προστεθεί και ο φοβερός λοιμός που είχε ήδη ξεσπάσει στα πρώτα χρόνια του πολέμου πλήττοντας βαριά την πόλη των Αθηνών και αποδεκατίζοντας τον πληθυσμό. Ανάμεσα στα θύματα του λοιμού ήταν και ο Περικλής ο θάνατος του οποίου το δεύτερο έτος του Πελοποννησιακού πολέμου κλόνισε το φρόνημα του λαού, καθώς η πόλη έκτοτε βρισκόταν στα χέρια των δημαγωγών της δημοκρατικής παράταξης με κυρίαρχο τον φιλοπόλεμο Κλέωνα. Κι ενώ ο λοιμός φαινόταν πως είχε σταματήσει να ταλανίζει την πόλη, δεν υπήρχε κανένας δημόσιος πολιτικός λόγος υπέρ της σύναψης συνθήκης ειρήνης. Το 425 π.Χ. οι Σπαρτιάτες εισβάλλουν ακόμα μία φορά στην Αττική κι ερημώνουν τη χώρα ενώ οι Αθηναίοι καταλαμβάνουν την Πύλο και ακολουθεί ο αποκλεισμός των Σπαρτιατών στη νήσο Σφακτηρία, η απόβαση και ο θρίαμβος του Κλέωνα στο νησί.

Μέσα σε αυτό το ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο, ο Αριστοφάνης παρουσιάζει το 425 π.Χ. την κωμωδία *Αχαρνείς*, η οποία αποτελεί κήρυγμα υπέρ της ειρήνης. Στο έργο ενσαρκώνεται ο πόθος του Αριστοφάνη για ειρήνη και προβάλλεται η δυστυχία που προκαλεί ο πόλεμος στο κλεινόν άστυ. Η καταστροφή της γης και των αγαθών της, η εγκατάλειψη της υπαίθρου και η νοσταλγία για την αγροτική ζωή, η εξάρτηση των παραγωγών από τους σκληρούς κανόνες της αγοράς εν καιρώ πολέμου, η ηθική παρακμή, η αποχαύνωση των πολιτών και η πίστη τους σε απατεώνες, η αλαζονεία της ηγεσίας, η αποχαλίνωση των συκοφαντών και των παρασίτων που εκτρέφει ο πόλεμος, η στέρηση όλων εκείνων που δίνουν χαρά στη ζωή, όπως του καλού φαγητού, της ξεγνοιασιάς, του γλεντιού και του έρωτα αποτελούν τη ζοφερή πραγματικότητα της Αθήνας που αισθητοποιούν οι *Αχαρνείς*.⁸¹

Το εκδικητικό μένος των Αθηναίων εναντίον των εχθρών τους για όλα αυτά που υπέφεραν υποδαυλιζόταν από τους δημαγωγούς, κυρίως τον Κλέωνα. Ο Αριστοφάνης στο πρόσωπο του Δικαιόπολη, ενός ηλιωμένου Αθηναίου χωρικού που στο όνομά του εμπεριέχεται η έννοια της δικαιοσύνης, βρίσκει τον ήρωα που θα αγωνιστεί μόνος, θα κάνει τη δική του επανάσταση και θα αντιμετωπίσει τους φιλοπόλεμους συμπατριώτες του καταφέροντας να κατακτήσει την ειρήνη. Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι οι *Αχαρνείς* μαζί με την *Ειρήνη* και τη *Λυσιστράτη* αποτελούν την τριλογία της Ειρήνης με τη διαφορά πως στους *Αχαρνείς* η κατάκτησή της είναι αποτέλεσμα ατομικής προσπάθειας σε αντίθεση με τη συλλογική κατάκτησή της στις άλλες δύο κωμωδίες.⁸²

⁸¹ Χρησιδής 2009, 14-15.

⁸² Χρησιδής 2009, 15.

3.2. Η υπόθεση

Το έργο αρχίζει στην άδεια Πνύκα λίγο πριν την έναρξη της εκκλησίας του δήμου, όπου ένας Αθηναίος αγρότης, ο Δικαιόπολης, μονολογεί για τα βάσανα που του έχει προκαλέσει ο πόλεμος αναγκάζοντάς τον να μένει κλεισμένος στα τείχη της πόλης και μακριά από τον αγροτικό του δήμο. Αποφασίζει, λοιπόν, να υποστηρίξει στην εκκλησία του δήμου την πρόταση για τη σύναψη συνθήκης ειρήνης με τη Σπάρτη αλλά σε αυτή προσέρχονται καλοπληρωμένοι Αθηναίοι πρέσβεις από την Περσία και τη Θράκη που υπόσχονται ανύπαρκτη βοήθεια από τους βασιλείς.

Ο Δικαιόπολης απηυδισμένος από την αδιαφορία των συμπολιτών του να συζητήσουν για την ειρήνη και από την ευπιστία τους σε φαύλους και απατεώνες, αναγκάζεται να κλείσει με τη βοήθεια του Αμφίθεου μια τριακονταετή ειρήνη με τους Σπαρτιάτες μόνο για τον ίδιο και την οικογένειά του. Πιστεύει ότι αυτή είναι η μοναδική λύση που θα τον φέρει πίσω στο σπίτι του και στην πρότερη κατάσταση της καθημερινότητάς του. Με αυτό τον τρόπο θα γιορτάσει τα κατ'αγρούς Διονύσια οργανώνοντας έναν φαλλικό κόμο.

Οι καρβουνιάρηδες και αμπελουργοί Αχαρνείς που απαρτίζουν τον Χορό και έχουν υποστεί πολλές καταστροφές από τις εισβολές των Σπαρτιατών εξοργίζονται όταν μαθαίνουν τα νέα περί ειρήνης καθώς επιθυμούν τη συνέχιση του πολέμου προκειμένου να εκδικηθούν για τις καταστροφές των γαιών τους. Διακόπτουν την φαλλική πομπή που απολαμβάνει ο Δικαιόπολης με την οικογένειά του και ορμούν να τον λιθοβολήσουν. Ο Δικαιόπολης επιχειρεί να κατευνάσει την οργή τους προσπαθώντας να εξηγήσει τους λόγους του ενώ για να τους πείσει μηχανεύεται τακτικές. Απειλεί να σφάξει έναν όμηρο δικό τους, ένα κοφίνι με κάρβουνα, τα οποία με μία κωμική μεταφορά καθίστανται πολύτιμοι συνδημότες του Χορού⁸³ υπομιμνήσκοντας μια νευραλγική παραγωγή του δήμου Αχαρνών.

Ο Δικαιόπολης σε έναν αγώνα λόγων και επιστρατεύοντας την ελεεινή αμφίεση του Τήλεφου, ήρωα τραγωδίας του Ευριπίδη, αντιμετωπίζει τους Αχαρνείς με επιτυχία. Το ένα ημιχόριο πείθεται και συμφωνεί, ενώ το άλλο μισό όχι. Η διαφωνία ανάβει τα αίματα όταν εμφανίζεται ο αλαζόνας στρατηγός Λάμαχος, πάνοπλος, για να υπερασπιστεί τους μισούς Αχαρνείς. Ο Δικαιόπολης τον ειρωνεύεται και τον εξευτελίζει για τον τρόπο με τον οποίο εκείνος και η γενιά του αναλαμβάνουν δημόσια αξιώματα και λαμβάνουν παχυλούς μισθούς, ενώ τίμιοι και εργατικοί άνδρες όπως οι γέροντες Αχαρνείς, αφήνονται στο περιθώριο. Αυτό ήταν· ο Χορός των Αχαρνέων προσχωρεί στις απόψεις του ήρωα.

⁸³ Newiger 1996, 145.

Μετά την Παράβαση, όπου ο Χορός σύσσωμος υπερασπίζεται τις θέσεις του ήρωα (και του ποιητή), ακολουθούν δύο σκηνές συναλλαγής στην ελεύθερη ιδιωτική αγορά που στήνει ο Δικαιόπολης στην αυλή του σπιτιού απολαμβάνοντας τα αγαθά της ειρήνης που στερήθηκε έξι χρόνια. Στην πρώτη ένας Μεγαρίτης πουλάει στον ήρωα τα κορίτσια του μεταμφιεσμένα σε γουρούνια και στη δεύτερη ένας Βοιωτός όλα τα καλά της Βοιωτίας. Και οι δύο σκηνές διακόπτονται από την παρουσία συκοφαντών και παρασίτων από τους οποίους ο Δικαιόπολης καταφέρνει να απαλλαγεί σύντομα. Άπρακτοι φεύγουν από την αγορά και ο Λάμαχος και άλλοι τύποι που ζητούν να αγοράσουν λίγη ειρήνη. Ο Χορός στο μεταξύ επιδοκιμάζει όλες τις επιτυχίες του ήρωα και σε μια αλληγορική παρωδία εκδηλώνει την αποστροφή του για τον Πόλεμο ενώ χαιρετίζει τη Διαλλαγή, την προσωποποίηση της ειρήνης.⁸⁴

Μετά την αναγγελία από τον κήρυκα του διαγωνισμού οινοποσίας στη γιορτή των Χοών τη δεύτερη μέρα των Ανθεστηρίων, ο Δικαιόπολης επισπεύδει τις ετοιμασίες για το δείπνο του. Κρατά όμως την ειρήνη μόνο για τον εαυτό του και διώχνει άπρακτους όσους ζητούν να τους δώσει μερίδιο. Έτσι φτάνουμε στο τελευταίο επεισόδιο με την αντιπαράθεση του στρατηγού Λάμαχου και του Δικαιόπολη. Ο πρώτος καλείται να πολεμήσει ενώ ο δεύτερος προσκαλείται από τον ιερέα του θεού Διονύσου για οινοποσία.

Η αντιπαράθεση θα κορυφωθεί στην έξοδο όπου στη μέση της γιορτής των Χοών ο Λάμαχος εμφανίζεται πληγωμένος και αξιολύπητος, στηριγμένος σε δύο στρατιώτες του, ενώ ο Δικαιόπολης κερδίζοντας το βραβείο οινοποσίας και πανευτυχής, συνοδεύεται από δύο όμορφα κορίτσια. Το έργο κλείνει με έναν κόμο, μια διονυσιακή πομπή θριάμβου του ήρωα, της ειρήνης αλλά και του ίδιου του ποιητή.⁸⁵

3.3. Η λειτουργία του Χορού στα δομικά μέρη του έργου

Πριν προχωρήσουμε στη μελέτη του ρόλου του Χορού στη συγκεκριμένη κωμωδία, χρειάζεται να αναφερθεί ότι τους Αχαρνείς αποτελούν είκοσι τέσσερις γέροντες σκληροτράχηλοι και καρβουνιάρηδες. Στους στ. 180-81 χαρακτηρίζονται «*στιπτοί γέροντες πρίνινοι άτεράμονες Μαραθωνομάχαι σφενδάμνινοι*». Είναι δηλαδή γέροντες αδάμαστοι, τραχείς, σκληραγωγημένοι και γενναίοι πολεμιστές. Οι άνθρωποι αυτοί ανήκουν στη γενιά των μαραθωνομάχων που πολέμησε στα Μηδικά κι ελευθέρωσε την Ελλάδα από τον περσικό κίνδυνο. Οι κύριες ασχολίες τους είναι η καλλιέργεια των αμπελιών και η παραγωγή ξυλοκάρβουνου. Είναι κλεισμένοι στο άστυ, βλέπουν από τα τείχη τους Σπαρτιάτες να

⁸⁴ Χρηστίδης 2009, 16-17.

⁸⁵ Χρηστίδης 2009, 17.

καταστρέφουν τις περιουσίες τους και όλη την παραγωγή και αυτό τους προκαλεί συναισθήματα μίσους και οργής. Στο ερώτημα, γιατί ο Αριστοφάνης επιλέγει τους άνδρες του Χορού από το δήμο των Αχαρνέων, ο Θουκυδίδης εξηγεί αναφέροντας πως οι Αχαρνές (το σημερινό Μενίδι) είχαν αποδεκατιστεί από τις επιδρομές των Σπαρτιατών οι οποίοι υπό τον βασιλιά Αρχίδαμο επιδίδονταν σε λεηλασίες και καταστροφές της αττικής γης σχεδόν κάθε καλοκαίρι. Επομένως, προβάλλεται δίκαιο το αίτημα των κατοίκων της περιοχής για πόλεμο προκειμένου να προστατέψουν τις περιουσίες τους. Επίσης, οι Αχαρνές ήταν ο μεγαλύτερος και ο πιο πυκνοκατοικημένος αγροτικός δήμος της Αττικής και παρείχε 3.000 οπλίτες στον πόλεμο.⁸⁶ Αποτελούσε ολόκληρη τριτύν, που τον καθιστούσε περισσότερο πολιτεία με οργανωμένους θεσμούς, ενώ φαίνεται ότι διέφερε και στη λατρεία του θεού Άρη και είχε δική του πολεμική παράδοση.⁸⁷

Ο Χορός των Αχαρνέων μπορούμε να πούμε πως συμβολίζει τον απλό, τίμιο και εργατικό Αθηναίο, που αλλοτριωμένος από την κατάσταση και με θολωμένη κρίση, έχει μια φιλοπόλεμη μανία και παρασύρεται στην καταστροφή. Δεν καταλαβαίνει ότι το πραγματικό του συμφέρον, η χαρά της ζωής και η ευτυχία του βρίσκονται στην ειρήνη. Η αντιπαράθεσή του όμως με το μοναχικό κωμικό ήρωα που διατηρεί ελεύθερο το φρόνημά του, στο τέλος θα τον εξυψώσει και θα τον απελευθερώσει.⁸⁸ Αν ο Δικαιόπολης καταφέρει να πείσει τον φιλοπόλεμο Χορό να κάνει ειρήνη, θα μπορέσει να πείσει και το κοινό, τους συμπολίτες του.⁸⁹

Το έργο ξεκινά με την εμφάνιση του Δικαιόπολη στην άδεια Πνύκα προκειμένου να παρουσιάσει στην Εκκλησία του δήμου την πρότασή του για ειρήνη. Κάποια στιγμή καταφθάνουν οι Πρυτάνεις και η συνέλευση αρχίζει. Το μεγαλύτερο μέρος καταλαμβάνουν οι αναφορές των Αθηναίων απεσταλμένων που επέστρεψαν από την Περσία και την Θράκη όπου είχαν πάει για να ζητήσουν βοήθεια και υποστήριξη. Και οι δύο αποστολές ήταν αποτυχημένες καθώς δεν έφεραν καμία βοήθεια ενώ διασκέδασαν κατά την διάρκεια της παραμονής τους στις ξένες χώρες ξοδεύοντας δημόσιο χρήμα. Σε αυτό το σημείο ο Αριστοφάνης στηλιτεύει ορισμένους απεσταλμένους της εποχής του, οι οποίοι με την πρόφαση της πολιτικής αποστολής, έκαναν διακοπές σε βάρος του δημόσιου ταμείου. Ο Δικαιόπολης απελπισμένος από την αδιαφορία των συμπολιτών του στέλνει στη Σπάρτη τον Αμφίθεο για να συνάψει ειρήνη για τον ίδιο και την οικογένειά του. Ο Αμφίθεος επιστρέφει

⁸⁶ Newiger 1996, 144.

⁸⁷ Bowie 1999, 54-55.

⁸⁸ Χρηστίδης 2009, 30.

⁸⁹ Thiery 2001, 65.

με τρία δείγματα σπονδών ειρήνης που έχουν τη μορφή ασκών οίνου. Ο Δικαιόπολης αφού δοκιμάζει επιλέγει τελικά την τριακονταετή. Αμέσως βρίσκεται σε κατάσταση ειρήνης και ετοιμάζεται να εορτάσει τα κατ' αγρούς Διονύσια. Οι Αχαρνείς όμως είναι κρυμμένοι και παραμονεύουν...

Πάροδος (στ. 204-346)

Η Πάροδος των *Αχαρνέων* περιλαμβάνει το τραγούδι της εισόδου του Χορού (στ. 204-240), τον φαλλικό κόμο (στ. 241-279) και τη στιχομυθία της σύγκρουσης των Αχαρνέων με τον Δικαιόπολη (στ. 280-346). Οι πρώτοι στίχοι (στ. 204-207) είναι ορμητικοί καθώς ο κορυφαίος του πρώτου ημιχορίου προτρέπει το Χορό - απευθυνόμενος και στους θεατές - να καταδιώξει τον Αμφίθεο που τόλμησε να συνάψει συνθήκη ειρήνης με τους εχθρούς: *τῆδε πᾶς ἔπου δίωκε και τον ἄνδρα πυνθάνου / τῶν ὀδοιπόρων ἀπάντων· τῆ πόλει γάρ ἄξιον / ξυλλαβεῖν τον ἄνδρα τοῦτον. ἀλλά μοι μνηύσατε, / εἴ τις οἶδ' ὅποι τέτραπται γῆς ὁ τὰς σπονδάς φέρων.*

[Εδώ! Όλοι ακολουθήστε με! Τον άντρα κυνηγάτε και όλους τους περαστικούς για δαύτονε ρωτάτε! Είν' για την πόλη σοβαρή υπόθεση να πιάσει τον άντρα αυτό, μόν' πέστε μου και σεις, κανείς, αν ξέρει, ποιον δρόμο πήρε αυτός που τις συνθήκες έχει φέρει;]⁹⁰

Γρήγορα ο ρυθμός του Χορού επιβραδύνεται όταν αντιλαμβάνεται ότι ο Αμφίθεος του έχει ξεφύγει κι έτσι θρηνεί τη γεροντική του αδυναμία (στ. 208-222): *ἐκπέφευγ', οἴχεται φροῦδος. οἴμοι τάλας τῶν ἐτῶν τῶν ἐμῶν. / οὐκ ἂν ἐπ' ἐμῆς γε νεότητος, οὔτ' ἐγὼ φέρων ἀνθράκων φορτίον / ἠκολούθουν Φαῦλλω τρέχων, ὧδε φαύλως ἂν ὁ / σπονδοφόρος οὔτος ὑπ' ἐμοῦ τότε διωκόμενος / ἐξέφυγεν οὐδ' ἂν ἐλαφρῶς ἂν ἀπεπλίζατο. / νῦν δ' ἐπειδὴ στερρόν ἤδη τοῦμόν ἀντικνήμιον, / και παλαιῶ Λακρατείδη το σκέλος βαρύνεται, / οἴχεται. διωκτέος δέ· μη γάρ ἐγγάνη ποτέ / μηδέ περ γέροντας ὄντας ἐκφυγῶν Ἀχαρνέας.*

[Μου ξέφυγε!...Εγιν'άφαντος! Αλί μου ο μαύρος, πάνε τα χρόνια μου! Αχ, στα νιάτα μου, τότε που στην τρεχάλα το Φάυλλο παράφγαινα κάρβουνα φορτωμένος, δε θα μου γλίτωνε εύκολα, αν του 'πεφτα κατόπι, ούτε θα γίνονταν καπνός ο παλιοειρηνοφόρος! Μα τώρα πια, που αλύγιστο είναι το γόνατό μου κι είναι τα σκέλια μου βαριά στο γερο-Λακρατείδη, μας το' σκασε όμως κι εμείς πρέπει να του ριχτούμε ξοπίσω του, μην κάποτε για μας χασκογελάει, πως ξέφυγε στους Αχαρνείς, έστω κι αν είν' γερόντοι.]

⁹⁰ Η μετάφραση για όλα τα αποσπάσματα της κωμωδίας *Αχαρνείς* που παρατίθενται είναι του Χ. Χρηστίδη 2009.

Το τραγούδι των δύο ημιχορίων κλείνει με την έκφραση του μίσους των γερόντων για τους εχθρούς που κατέστρεψαν την περιουσία τους αλλά και για τον Δικαιόπολη που τόλμησε να συνάψει συνθήκη ειρήνης μαζί τους.

Στο δεύτερο μέρος της Παρόδου (στ. 241-279) έχουμε τη μικρογραφία ενός φαλλικού κόμου, μιας διονυσιακής πομπής, στο πλαίσιο των κατ'αγρούς Διονυσίων, που θα βγει για να γιορτάσει ο Δικαιόπολης. Στη σκηνή η κόρη του, που προπορεύεται της πομπής, αντιπροσωπεύει τις κανηφόρους παρθένες. Οι δύο δούλοι αντιπροσωπεύουν τους φαλληφόρους και ο Δικαιόπολης τους κωμαστές, τη μεθυσμένη συντροφιά που τραγουδά μια ωδή στον Φάλητα, το προσωποποιημένο σύμβολο της γονιμότητας, ο οποίος χαιρετίζεται ως σύντροφος του Βάκχου. Η γυναίκα του Δικαιόπολη πάνω στη στέγη αντιπροσωπεύει το λαό που παρακολουθεί.⁹¹ Ο κόμος κορυφώνεται με το φαλλικό άσμα του Δικαιόπολη (στ. 263-279).

Η αγαλλίαση και η ευφορία που βιώνει ο Δικαιόπολης με την οικογένειά του κατά τη διάρκεια της διονυσιακής πομπής έρχεται σε αντίθεση με το μίσος των Αχαρνέων που εναλλάσσουν τις προσβολές με πολεμικές ιαχές και απειλές. Οι Αχαρνείς ορμούν στον Δικαιόπολη απειλώντας τον με λιθοβολισμό με την αιτιολογία του προδότη της πόλης.⁹² Η οργισμένη διάθεση του Χορού που αρχίζει να πετροβολά τον ήρωα εκφράζονται με την επανάληψη των προστακτικών *βάλλε και παίε* (στ. 280-83): *οὔτος αὐτός ἐστίν, οὔτος. / βάλλε βάλλε βάλλε, παῖε παῖε τον μαρόν./ οὐ βαλεῖς; οὐ βαλεῖς; [Νάτος! Αυτός είναι! Αυτός!...Ρίξ'του! Ρίξ'του! Ρίξ'του! Ρίξ'του!...Χτύπα!...Χτύπα!...Το κάθαμμα!.. Τι τον φυλάς και δε χτυπάς;]*

Συνεχίζοντας ο Χορός να απειλεί τον Δικαιόπολη με σωματική τιμωρία απευθύνεται σε αυτόν με υβριστικούς χαρακτηρισμούς: *σέ μὲν οὖν καταλεύσομεν ὧ̃ μαρὰ κεφαλή* (στ. 285), *ἀναίσχυντος εἶ καὶ βδελυρός* (στ. 287), *ὧ̃ προδότα τῆς πατρίδος* (στ. 290), *κατὰ σέ χώσομεν τοῖς λίθοις* (στ. 295). Έτσι, η επιθετική και φιλοπόλεμη διάθεση του Χορού αντιπαρατίθεται στο ειρηνικό κλίμα της πομπής του ήρωα που γιορτάζει την σύναψη της ιδιωτικής συνθήκης ειρήνης.⁹³

Στη στιχομυθία της σύγκρουσης του Χορού με τον Δικαιόπολη το μένος των προκατειλημμένων γερόντων δεν υποχωρεί ούτε στιγμή. Ο πόλεμος πρέπει να συνεχιστεί

⁹¹ Χρηστίδης 2009, 134-35 σημ. 261.

⁹² Χουρμουζιάδης 1998, 109.

⁹³ Γεωργούση 2020, 167.

αυτή είναι η στάση των Αχαρνέων.⁹⁴ Κι επειδή γνωρίζουν ότι είναι ο μεγαλύτερος σε πληθυσμό δήμος της Αττικής πιέζουν την κατάσταση προκειμένου να πείσουν τους Αθηναίους να βγουν επιτέλους έξω από τα τείχη και να δώσουν μάχη. Η δίψα τους για εκδίκηση εκφράζει την επιτομή της Παρόδου. Το ιστορικό γεγονός, επομένως, που εξιστορεί ο Θουκυδίδης στο δεύτερο κεφάλαιο της Ιστορίας του επιβεβαιώνεται σε αυτό το σημείο, στην πάροδο της θεατρικής κωμωδίας: οι δημότες Αχαρνείς είναι η μερίδα εκείνη του αθηναϊκού δήμου που τηρεί φιλοπόλεμη, επιθετική στάση στα συμβαίνοντα.

Όταν ο Χορός ορμά να λιθοβολήσει τον Δικαιόπολη αυτός σπασμωδικά θα προσπαθήσει να αμυνθεί και να προβάλλει τις θέσεις του. Μάλιστα, για να τους αναγκάσει να τον ακούσουν απειλεί να «σκοτώσει» ένα κοφίνι με κάρβουνα. Το ίδιο είχε κάνει κι ο *Τήλεφος* του Ευριπίδη ο οποίος απειλώντας να σκοτώσει τον μικρό Ορέστη κατάφερε να κάνει τους Έλληνες να τον ακούσουν.⁹⁵ Ο Δικαιόπολης ακόμα ζητά από τον Ευριπίδη τη σκευή του Τήλεφου ώστε ντυμένος ως ρακένδυτος ζητιάνος να προκαλέσει τον οίκτο τους. Σε αυτό το σημείο αρχίζει μια μακρά παρωδία της ομώνυμης τραγωδίας του Ευριπίδη.⁹⁶

Ωστόσο, η απειλή του Δικαιόπολη ενεργοποιεί τον φόβο των Αχαρνέων που αναδεικνύει τη συναισθηματική σύνδεσή τους με την πολεμική αυτή ύλη με αποτέλεσμα σε αυτό το σημείο η φιλοπόλεμη διάθεσή τους και το ήθος τους να γίνεται αντικείμενο διακωμώδησης. Η μεταστροφή του Χορού, που αναγκάζεται να αλλάξει στάση και να εγκαταλείψει την αδιαλλαξία του, αναδεικνύει τον ωφελμιστικό χαρακτήρα του.⁹⁷ Ο Χορός τελικά πείθεται να ακούσει την εξήγηση του Δικαιόπολη ο οποίος αναλαμβάνει να υπερασπισθεί εαυτόν με το κεφάλι του πάνω σε ξύλο κοπής, για να είναι έτοιμος να εκτελεσθεί, εάν η υπεράσπισή του δεν πείσει τους Αχαρνείς.

Επομένως, από την αρχή της Παρόδου ο Χορός εκφράζει μια πολεμική διάθεση που συμφωνεί με το γενικότερο κλίμα βίας και αταξίας στα πολιτικά πράγματα της Αθήνας αλλά αντίκειται στον κόσμο ειρήνης και απόλαυσης που οραματίζεται ο Δικαιόπολης, γεγονός που προβάλλει την αντιπαράθεση ανάμεσα στα δίκαια και άδικα κράτη, όπως απαντούν στα *Έργα και Ημέραι* του Ησιόδου.⁹⁸ Ο λιθοβολισμός με τον οποίο οι Αχαρνείς ζητούν να τιμωρήσουν αυτόν που τους πρόδωσε αντιτίθεται στον αθηναϊκό νόμο, καθώς δεν υπάρχουν ενδείξεις ότι αποτελούσε νόμιμη τιμωρία στην Αθήνα. Οι περιπτώσεις λιθοβολισμού που αναφέρονται

⁹⁴ Θουκυδίδης 2.21.2-3 .

⁹⁵ Lesky 1983, 598

⁹⁶ Dover 1981, 119.

⁹⁷ Γεωργούση 2020, 169.

⁹⁸ Bowie 1999, 36.

μπορούν να χαρακτηριστούν μόνο ως λιντσάρισμα.⁹⁹

Δεν μπορούμε ωστόσο να παραβλέψουμε τον κίνδυνο που διέτρεχε ο Αριστοφάνης παρουσιάζοντας τον Δικαιόπολη να υπερασπίζεται εν καιρώ πολέμου τις θέσεις των Λακεδαιμονίων ενώπιον των Αθηναίων μέσω της επιθυμίας του για συνθηκολόγηση. Ο ποιητής κινδύνευε να θεωρηθεί προδότης προκαλώντας την αγανάκτηση του κοινού. Έτσι, για να προλάβει την αντίδρασή του χρησιμοποιεί με επιδέξιο τρόπο τον Χορό.¹⁰⁰ Στην αρχή βέβαια του έργου ο Δικαιόπολης μιλώντας εκ μέρους όλων των Αθηναίων αναφέρει ότι ο Αμφίθεος ήθελε να κάνει ειρήνη για το καλό τους (στ. 57-58) προκαλώντας με τη μετρημένη αυτή στάση τη συμπάθεια των θεατών.¹⁰¹

Όταν όμως ο ήρωας συνάπτει ιδιωτική συνθήκη ειρήνης διαχωρίζεται από τους Αθηναίους και γίνεται εχθρός τους. Και σε αυτό το σημείο έρχεται ο Χορός των Αχαρνέων ως εκπρόσωπος του κοινού για να προλάβει την αγανακτισμένη αντίδρασή του. Η συμμαχία των Αχαρνέων με το κοινό εκδηλώνεται από την αρχή της Παρόδου όταν ζητούν από τους περαστικούς να τους βοηθήσουν για να βρουν αυτόν που τους πρόδωσε (στ. 204-207). Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται στο κοινό η πεποίθηση ότι ο εχθρός σύντομα θα τιμωρηθεί.¹⁰²

Επιρρηματικός Αγών (στ. 490-556)

Ο Δικαιόπολης ντυμένος με τα ράκη του Τήλεφου μιλά εξ ονόματος του ποιητή σε πρώτο πρόσωπο (στ. 377-382) και ο Χορός παύει να εκπροσωπεί το κοινό. Ο ποιητής παρακάμπτει τον Χορό με τη δήλωση του ήρωα ότι οι θεατές, σε αντίθεση με τους Αχαρνείς, θα μπορούν να τον αναγνωρίσουν αφού ήξεραν ποιος είναι ο Τήλεφος (στ. 442-43): *τούς μὲν θεατὰς εἰδέναι μ' ὅς εἴμ' ἐγώ, / τούς δ' αὖ χορευτὰς ἡλιθίους παρεστάναι...* Ρακένδυτος και με όλη τη σκευή του Τήλεφου και με το κεφάλι του πάνω στο κρεατοσάνιδο, ο Δικαιόπολης είναι πλέον έτοιμος να δώσει αγώνα λόγων μπροστά στους οργισμένους Αχαρνείς.

Ο αγών, όμως, είναι ιδιότυπος καθώς αποκλίνει από την τυπική του μορφή. Το ίδιο ισχύει και για τον αγώνα στην *Ειρήνη* όπως θα δούμε σε επόμενο κεφάλαιο. Και αυτή η ιδιοτυπία οφείλεται στο γεγονός πως οι *Αχαρνείς* είναι μια κωμωδία που υμνεί την ειρήνη οπότε δε ήταν ταιριαστή μια λογομαχία στην οποία ο ένας αντίπαλος θα υπερασπιζόταν τον πόλεμο. Σε αυτήν την περίπτωση αυτός θα ήταν ο Λάμαχος ή ο Χορός. Έτσι, μετά τον κατακελευσμό

⁹⁹ Bowie 1999, 37.

¹⁰⁰ Παππάς 2019, 138

¹⁰¹ Thiery 2011, 378-79.

¹⁰² Thiery 2011, 379.

του Χορού που προτρέπει τον Δικαιοπόλη να μιλήσει (στ. 495 *εἶα νῦν, ἐπειδήπερ αὐτός αἰρεῖ, λέγε*), αυτός επιχειρηματολογεί υπέρ της ειρήνης στο επίρρημα και σε εκείνο το σημείο σταματά και ο αγών.

Ο Δικαιοπόλης στην αρχή του λόγου του απευθύνεται άμεσα στο κοινό, δηλαδή τους Αθηναίους πολίτες, διακόπτοντας προσωρινά τη θεατρική σύμβαση. Τους προσφωνεί (στ. 496 *μή μοι φθονήσητ' ἄνδρες οἱ θεώμενοι*, / στ. 513 *ἀτάρ φίλοι γάρ οἱ παρόντες ἐν τῷ λόγῳ*) και αναφέρει ότι θα πει τα δίκαια, αφού και η κωμωδία γνωρίζει το δίκαιο, και θα μιλήσει για το καλό της πόλης αφηφώντας τη διαβολή του Κλέωνα που τον κατηγορούσε ότι διακωμωδούσε την Αθήνα ενώπιον των ξένων (στ. 496-503): *τό γάρ δίκαιον οἶδε και τρυγωδία*.¹⁰³ / *ἐγὼ δε λέξω δεινά μὲν δίκαια δέ. / οὐ γάρ με νῦν γε διαβαλεῖ Κλέων/ ὅτι ξένων παρόντων την πόλιν κακῶς λέγω*.

Εξηγεί ακόμα ότι δεν ασκεί κριτική στο σύνολο των πολιτών αλλά σε ορισμένα άτομα, ελεεινά, κίβδηλα και άτιμα (στ. 513-518) που για προσωπικούς λόγους οδήγησαν την Αθήνα στον πόλεμο. Δεν παραλείπει να αναφερθεί έμμεσα και στο Μεγαρικό ψήφισμα που υπήρξε μια από τις κύριες αφορμές του Πελοποννησιακού πολέμου. Είναι ξεκάθαρο πλέον πως ο ήρωας δεν μιλά απλώς ως ένας χαρακτήρας του έργου αλλά εκπροσωπεί τον ποιητή.¹⁰⁴ Δίνεται έτσι η ευκαιρία στον Αριστοφάνη να μιλήσει για τον εαυτό του και να δείξει πόσο δίκαιος πολίτης είναι και πόσο νοιάζεται για το καλό της πόλης.

Επεισοδιακές σκηνές

Ο Δικαιοπόλης δε θα πείσει όλα τα μέλη του Χορού άρα ούτε και όλους τους θεατές. Στους στίχους 557-571 τα δύο ημιχόρια, στα οποία διασπάται ο Χορός, λογομαχούν εκπροσωπώντας τις δύο αντίθετες διαθέσεις των πολιτών. Το ένα ημιχόριο τηρεί εχθρική στάση απέναντι στον Δικαιοπόλη ενώ το άλλο μεταπείθεται και παραδέχεται την ορθότητα των επιχειρημάτων του ήρωα εκφράζοντας ειρηνική διάθεση. Εδώ ο ήρωας γεύεται την πρώτη του νίκη, τη διάσπαση του Χορού η οποία στο τέλος θα τον δικαιώσει. Το αντίπαλο ημιχόριο ζητά βοήθεια από το δεύτερο αντίπαλο του ήρωα, την αλαζονική εξουσία, τη φιλοπόλεμη και πολεμοκάπηλη τάση που εκπροσωπεί ο στρατηγός Λάμαχος.

Ο Λάμαχος εμφανίζεται πάνοπλος, για να υποστηρίξει το ημιχόριο των δυσαρεστημένων Αχαρνέων, οι οποίοι βρίσκουν στο πρόσωπο του γενναίου στρατιωτικού τον άνθρωπο που θα

¹⁰³ Η τρυγωδία ως ονομασία της κωμωδίας αποτελεί κωμική επινόηση του Αριστοφάνη. Παραπέμπει στην τραγωδία και στην τρύγα, το κατακάθι του κρασιού με το οποίο οι κωμαστές άλειφαν το πρόσωπό τους.

¹⁰⁴ MacDowell 1983, 149.

υποστηρίζει τα δίκαιά τους, δηλαδή την συνέχιση του πολέμου. Το ατράνταχτο επιχείρημα του δυσσαρεστημένου και θυμωμένου ημιχορίου των Αχαρνέων εναντίον του Δικαιόπολη / Αριστοφάνη είναι οι κατηγορίες του εναντίον της πόλεως κρίνοντας πως ο ήρωας (κι ο ποιητής) δεν έπρεπε να πει τα όσα είπε σε μια τόσο δύσκολη γι' αυτούς περίοδο. Χαρακτηριστικά ο Λάμαχος λέει προστακτικά (στ.580): *τί δ' εἶπας ἡμᾶς; οὐκ ἔρεῖς; [Τι εἶπες για μας; Για λέγε!]*. Το α' πληθυντικό πρόσωπο αντιπροσωπεύει το θυμωμένο δεύτερο ημιχόριο των Αχαρνέων γερόντων. Είναι αυτοί που έχουν ευεργετηθεί άκοπα από την μακρά δημοκρατική περίοδο απολαμβάνοντας αγαθά χωρίς θυσίες. Κατ' επέκτασιν, είναι όλοι οι Αθηναίοι φιλοπόλεμοι, άτεγκτοι πολίτες, που δεν δέχονται να ακούσουν ή να συζητήσουν ή να κάνουν αναφορά για ειρήνη. Στον αντίποδα βρίσκεται ο αγρότης Δικαιόπολης που θέλει ειρήνη και αντιπροσωπεύει το πρώτο ημιχόριο των αγροτών Αχαρνέων γερόντων, που αναγνωρίζουν και παραδέχονται ότι ο πόλεμος αυτός είναι πέρα για πέρα παράλογος. Έχουν πεισθεί ότι οι λόγοι του πολέμου είναι ασήμαντοι και γι' αυτόν φταίνει περισσότερο οι ίδιοι παρά οι εχθροί. Οι ίδιοι αναγνωρίζουν, επίσης, ότι είναι αγρότες και χάρη στους δικούς τους κόπους αναπτύχθηκε κι ευημέρησε η ένδοξη Αθήνα. Οι ίδιοι είναι αυτοί που πολέμησαν ενάντια στον εξωτερικό εχθρό, τους Πέρσες, κι έδωσαν το αίμα τους, για να δοξαστεί η πόλη τους. Η στιχομυθία μεταξύ του Δικαιόπολη και του Λάμαχου είναι στην ουσία η δράση και η αντίδραση μεταξύ των δύο ημιχορίων των Αχαρνέων γερόντων. Ο ρόλος των Αχαρνέων εδώ, επομένως, είναι μια μικρογραφία της Εκκλησίας του δήμου, μια ανοικτή συνέλευση του δήμου με θέση και αντίθεση ως προς την πολιτική στάση της Αθήνας στα έξι χρόνια πολέμου, η σύγκρουση απόψεων των μεν και των δε. Η πολιτική στάση της Αθήνας δεν βρίσκει σύμφωνη σύσσωμη την Εκκλησία. Υπάρχει μεγάλη μερίδα πολιτών που έχει άλλη άποψη και δυσανασχετεί αλλά δεν εισακούεται.

Αν και το φιλοπόλεμο τμήμα του Χορού ζητά τη βοήθεια του στρατηγού Λάμαχου για να αναλάβει την αντίσταση εναντίον του Δικαιόπολη, αυτή δεν καθίσταται εφικτή. Η γελοιοποίηση του στρατηγού από τον Δικαιόπολη αναγκάζει τον Χορό να ενστερνιστεί τις απόψεις του ήρωα. Ο Δικαιόπολης επιτίθεται λεκτικά στον Λάμαχο κατηγορώντας τον για άκοπο χρηματισμό και τον αντιπαραβάλλει με τον εαυτό του και τον χορό των αγροτών Αχαρνέων. Δίνοντας έμφαση στο μεγάλο χάσμα που διαχωρίζει τους αξιωματούχους από τη μάζα των μη εχόντων (στην οποία ανήκουν οι Αχαρνείς), ο Δικαιόπολης καταφέρνει να φέρει και το αντίπαλο ημιχόριο με το μέρος του.¹⁰⁵ Και από τη στιγμή που και τα δύο ημιχόρια εκπροσωπούν το σύνολο των Αθηναίων θεατών, ο Αριστοφάνης καταφέρνει τελικά να

¹⁰⁵ Newiger 1996, 146.

παραμένει ασφαλής αποφεύγοντας να προκαλέσει τη βίαιη αντίδρασή τους.¹⁰⁶

Παράβαση (στ. 626-718)

Η Παράβαση του έργου χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος περιλαμβάνει τους αναπαίστους (στ. 628-658) με το πνίγος (στ. 659-664), όπου ο Αριστοφάνης αμύνεται κατά της κατηγορίας ότι είχε συκοφαντήσει τους Αθηναίους και το δεύτερο την επιρρηματική συζυγία (ωδή, επίρρημα, αντωδή, αντεπίρρημα), όπου τα μέλη του Χορού μιλώντας με την ιδιότητα των ηλικιωμένων ανδρών εκφράζουν τα παράπονά τους για την κακή μεταχείρισή τους από τους νέους στα δικαστήρια.¹⁰⁷

Η Παράβαση αρχίζει με το Κομμάτιον σε αναπαιστικό τετράμετρο που παραπέμπει σε σφραγίδα του τυπικού αγώνα: *«άνηρ νικᾷ τοῖσι λόγοισιν, καὶ τὸν δῆμον μεταπέθει περὶ τῶν σπουδῶν, ἀλλ' ἀποδύντες τοῖς ἀναπαίστοις ἐπίωμεν»* (στ. 626-27). Ο Κορυφαῖος Αχαρνεύς ως αντιπρόσωπος του δήμου απευθύνεται στους θεατές και ανακοινώνει τη νίκη του Δικαιοπόλη δηλώνοντας ότι ο Χορός, όπως και ολόκληρος ο δήμος, έχει πειστεί και προσχωρεί στις θέσεις του ήρωα.¹⁰⁸ Προτρέπει μάλιστα το Χορό να αφαιρέσει τα ιμάτιά του, να αποβάλει μέρος της σκευής κι επομένως μέρος του δραματικού προσώπου του και απελευθερωμένος να ριχτεί στους αναπαίστους, σε ένα μέρος κινησιολογικά έντονο.

Δεδομένου ότι οι ανάπαιστοι έχουν ρητορικό ύφος, τα μέλη του Χορού, προκειμένου να έχουν ελεύθερα τα χέρια τους και να εκτελέσουν με άνεση τις εκφραστικές κινήσεις και χειρονομίες που χρησιμοποιούν και οι ρήτορες, αφαιρούν τους τρίβωνες-τους παλιούς τριμμένους μανδύες- που φορούν. Έτσι, οι κινήσεις τους καθίστανται διακριτές στους θεατές. Οι Αχαρνεῖς, επομένως, γδύνονται καθώς η χορογραφία απαιτεί ρητορική χειρονομία που προσιδιάζει στο ρητορικό περιεχόμενο και τον σκοπό του αναπαιστικού μέρους της Παράβασης. Αυτή η ενέργεια δημιουργεί παράλληλα κι ένα αστείο θέαμα αφού στο κοινό προβάλλεται μια κωμική απομίμηση των ρητόρων από γέρους αγρότες ντυμένους με παλιούς μανδύες που γδύνονται σαν νέοι αθλητές για να ετοιμαστούν για ρητορική δράση.¹⁰⁹

Μέχρι το τέλος των αναπαίστων, ο Χορός απευθύνεται άμεσα στους θεατές και πλέκει σε τρίτο πρόσωπο το εγκώμιο της αξίας του ποιητή, της καλλιτεχνικής και κοινωνικής προσφοράς του. Ο Αριστοφάνης δια στόματος του Χορού ασκεί κριτική στους Αθηναίους για

¹⁰⁶ Thiery 2011, 380.

¹⁰⁷ Bowie 1982, 28-29.

¹⁰⁸ Παππάς 2019, 139

¹⁰⁹ Ketterer 1980, 220-21.

τον ευμετάβλητο χαρακτήρα τους και για την ευπιστία τους καθώς εύκολα εξαπατώνται από τους συκοφάντες και τους δημοκόλακες. Εκθέτει τα προσωπικά του προβλήματα μιλώντας για τη σχέση του με τον Κλέωνα και τονίζει το ρόλο του ως εκφραστή της πολιτικής συνείδησης των συμπολιτών του.¹¹⁰ Υπενθυμίζει ακόμα και το λόγο για τον οποίο είχε γράψει την κωμωδία *Βαβυλώνιοι* για την οποία κατηγορήθηκε άδικα ενώ προσπαθούσε να πει στους Αθηναίους τα δίκαια στηλιτεύοντας τον τρόπο λειτουργίας της αθηναϊκής δημοκρατίας απέναντι στις συμμαχικές πόλεις χωρίς όμως να τα βάζει με το ίδιο το πολίτευμα. Το περιεχόμενο του λόγου του ποιητή που εκφωνείται δια στόματος του Χορού καταδεικνύεται στους στίχους 628-658:

*ἐξ οὗ γε χοροῖσιν ἐφέστηκεν τρυγικοῖς ὁ διδάσκαλος ἡμῶν, / οὐπω παρέβη πρὸς τὸ θέατρον
λέξων ὡς δεξιὸς ἐστίν / διαβαλλόμενος δ' ὑπὸ τῶν ἐχθρῶν ἐν Ἀθηναίοις ταχυβούλοις, / ὡς
κωμωδεῖ τὴν πόλιν ἡμῶν καὶ τὸν δῆμον καθυβρίζει, / ἀποκρίνασθαι δεῖται νυνὶ πρὸς
Ἀθηναίους μεταβούλους. / φησὶν δ' εἶναι πολλῶν ἀγαθῶν ἀξίος ὑμῖν ὁ ποιητής, / παύσας
ὑμᾶς ξενικοῖσι λόγοις μὴ λίαν ἐξαπατᾶσθαι, / μὴθ' ἠδεσθαι θωπευομένους, μὴτ' εἶναι
χαννοπολίτας. / πρότερον δ' ὑμᾶς ἀπὸ τῶν πόλεων οἱ πρέσβεις ἐξαπατῶντες / πρῶτον μὲν
ἰοστεφάνους ἐκάλουν· κάπειδῆ τοῦτό τις εἶποι, / εὐθύς διὰ τοὺς στεφάνους ἐπ' ἄκρων τῶν
πυγιδίων ἐκάθησθε. / εἰ δε τις ὑμᾶς ὑποθωπεύσας λιπαρᾶς καλέσειεν Ἀθήνας, / ἠῦρετο πᾶν διὰ
τάς λιπαράς, ἀφύων τιμὴν περιάψας. / ταῦτα ποιήσας πολλῶν ἀγαθῶν αἴτιος ὑμῖν γεγένηται, /
καὶ τοὺς δῆμους ἐν ταῖς πόλεσιν δείξας ὡς δημοκρατοῦνται. / τοιγάρτοι νῦν ἐκ τῶν πόλεων τὸν
φόρον ὑμῖν ἀπάγοντες / ἤξουσιν ἰδεῖν ἐπιθυμοῦντες τὸν ποιητὴν τὸν ἄριστον, / ὅστις
παρεκινδύνευσ' εἰπεῖν ἐν Ἀθηναίοις τὰ δίκαια. / οὕτω δ' αὐτοῦ περὶ τῆς τόλμης ἤδη πόρρω
κλέος ἦκει, / ὅτε καὶ βασιλεύς Λακεδαιμονίων τὴν πρεσβειάν βασανίζων / ἠρώτησεν πρῶτα μὲν
αὐτοὺς πότεροι ταῖς ναυσὶ κρατοῦσιν, / εἶτα δε τοῦτον τὸν ποιητὴν ποτέρους εἶποι κακὰ πολλά· /
τούτους γὰρ ἔφη τοὺς ἀνθρώπους πολὺ βελτίους γεγενῆσθαι / καὶ τῷ πολέμῳ πολὺ νικήσειν
τοῦτον ζῦμβουλον ἔχοντας. / διὰ ταῦθ' ὑμᾶς Λακεδαιμόνιοι τὴν εἰρήνην προκαλοῦνται / καὶ τὴν
Αἴγιναν ἀπαιτοῦσιν· καὶ τῆς νήσου μὲν ἐκείνης οὐ φροντίζουσ' / ἀλλ' ἵνα τοῦτον τὸν ποιητὴν
ἀφέλωνται. / ἀλλ' ὑμεῖς τοι μὴ ποτ' ἀφήσθ' ὡς κωμωδήσει τὰ δίκαια / φησὶν δ' ὑμᾶς πολλὰ
διδάξειν ἀγάθ' ὥστ' εὐδαίμονας εἶναι, / οὐ θωπεύων οὐδ' ὑποτείνων μισθούς οὐδ'
ἐξαπατούλλων / οὐδέ πανουργῶν οὐδέ κατάρδων, ἀλλὰ τὰ βέλτιστα διδάσκων.*

[Από τότε που πρώτη φορά άρχισ' ο δάσκαλός μας σε χορούς κωμικούς το κουμάντο του να κάνει, ποτέ του σε παράβαση ακόμα δε βγήκε να πει πόσο αξίζει στους θεατές του· μα σαν οι

¹¹⁰ Thierry 2011, 380.

εχθροί του τις συκοφαντίες αρχινήσανε στους κοκορόμυαλους τους Αθηναίους, ότι τάχα την πόλη μας περιγελά, το λαό μας πως βρίζει, ν' απαντήσει χρειάζεται στους ανεμόμυαλους τους Αθηναίους. Λέει λοιπόν πως ειν' άξιος για μύρια καλά ο ποιητής μας που σας έκανε από τα λόγια των ξένων να μη ξεγελιέστε και σα χάνοι πολίτες από τις κολακειές να μη φχαριστιέστε. γιατί πριν, των συμμάχων οι πρέσβεις, για να σας γελάσουν, κρινοστέφανους πρώτα σας λέγαν· κι εσείς, για στεφάνια όταν κάποιος μιλούσε, στην άκρη απ' τους πισινούς σας εκαθόσαστ' ευθύς· κι αν κανείς, για να σας κολακέψει, την Αθήνα την έλεε λαμπρή, τα πετύχαινε όλα με αυτό το «λαμπρή», λες και το' λεγε για να τιμήσει τις σαρδέλες. Μ' αυτές του τις πράξεις λοιπόν ο ποιητής μας ένα πλήθος καλά έχει κάνει για σας κι ακόμα έχει δείξει τι είδους δημοκρατία οι σύμμαχες έχουνε πόλεις. Γιατί όταν πια τώρα απ' τις σύμμαχες θα' ρχονται πόλεις να σας φέρουν τους φόρους, θα θέλουν πολύ να τον δούνε τον ποιητή σας τον άριστο, που χωρίς κίνδυνο να λογαριάσει στο λαό της Αθήνας εβγήκε και είπε τα δίκαια. Για την τόλμη του τόσο μακριά έχει η φήμη του φτάσει που όταν ο βασιλιάς των Περσών ζέταζε την πρεσβεία απ' τη Σπάρτη, πρώτα ρώτησε ποιοι ξεπερνάν στα καράβια τους άλλους κι ύστερα ο ποιητής μας σε ποιους πιο πολύ τα έχει ψάλλει. Γιατί οι άνθρωποι τούτοι έχουν γίνει καλύτεροι, είπε, και στον πόλεμο θαν' νικητές, που' χουν σύμβουλο τέτοιο. Και για τούτο ειρήνη προτείνουν σε σας οι Σπαρτιάτες και ζητάνε την Αίγινα· όχι γιατί ειν' το νησί που τους νοιάζει, αλλά τον ποιητή τούτο δω για να πάρουν. Μα εσείς μην αφήστε να φύγει ποτέ· μεσ' απ' τις κωμωδίες θα σας λέει τα δίκαια κι ακόμα πολλά θα σας δείξει καλά, έτσι που ευτυχισμένοι να είστε, χωρίς και να σας κολακεύει· δε θα τάζει μιστούς ούτε και θα σας εξαπατάει, πονηριές δε θα κάνει, δε θα σας γαλιφεύει, μον' σ' αυτά πούν' σωστά θε να σας δασκαλεύει].

Στο πνίγος στο οποίο καταλήγουν οι ανάπαιστοι παρατηρείται αλλαγή του ρηματικού προσώπου. Από την τριτοπρόσωπη έκφραση των αναπαίστων, στο πνίγος (659-64) ο Χορός μεταβαίνει αιφνίδια σε πρωτοπρόσωπη έκφραση με την οποία ταυτίζεται πλέον και γραμματικά με τον ποιητή.¹¹¹ Το δίκαιο είναι μαζί του κι ας λέει κι ας μηχανευτεί ό,τι θέλει ο δειλός και πρόστυχος Κλέων.

Στην επιρρηματική συζυγία (στ.665-718) η μετάβαση από την κύρια παράβαση (ανάπαιστοι), όπου ο ποιητής μίλησε για τον εαυτό του, στο επίρρημα, όπου ο Χορός εκφράζει κι αυτός τα δικά του παράπονα, γίνεται με την επίκληση της Αχαρνικής Μούσας (στ. 665). Στην ωδή (στ. 665-75) ο Χορός επικαλείται τη Μούσα να του δώσει τη φλόγα της έμπνευσης ενώ δηλώνεται

¹¹¹ Χουρμουζιάδης 1998, 99-100.

και η σχέση του με τα προϊόντα της φωτιάς, τα κάρβουνα, αφού οι Αχαρνείς είναι καρβουνιάρηδες.¹¹² Η φωτιά μεταφορικά υποδηλώνει και το μένος, την αγανάκτηση των καρβουνιάρηδων αλλά μπορεί να συσχετισθεί και με την καταστρεπτική πυρά που δέχονται από τους Σπαρτιάτες τα αχαρνικά χωράφια.

Οι γέροι Αχαρνείς λοιπόν τραγουδούν τον ύμνο:

*δεῦρο Μοῦσ' ἔλθέ φλεγυρά πυρός ἔχουσα μένος
ἔντονος Ἀχαρνική.*

*οἶον ἐξ ἀνθράκων πρηνίνων φέψαλος ἀνήλατ' ἐρεθιζόμενος οὐρία ριπίδι,
ἦνίκ' ἄν ἐπανθρακίδες ὧσι παρακείμεναι,
οἱ δε Θασίαν ἀνακυκῶσι λιπαράμπυκα,
οἱ δε μάπτωσιν, οὕτω σοβαρόν ἔλθέ μέλος ἔντονον ἀγροικότερον
ὡς ἐμέ λαβοῦσα τόν δημότην.*

[Ἐλα, Μούσα Αχαρνιώτισσα, ἐδῶ φλογερή, δυνατή, της φωτιάς που ἔχεις μέσα σου ορμή, ὅπως σπῖθα ἀπ' τα κάρβουνα τα πουρναρίσια πηδάει, ὅταν το φυσερό εὐνοϊκά τη φυσάει, κι εἶν' ψαράκια κοντά που θα γίνουν ψητά κι ἄλλοι σάλτσα Θασιώτικη ανακατώνουν και ψωμί ἄλλοι ζυμώνουν, κι ἐσύ ἐτσι ἀφοῦ πιάσεις βαρὺ, πιο χωριάτικο και ηχηρὸ το σκοπὸ σου, ἐτσι ἔλα σε μένα το συχωριανὸ σου]. Μετά την ἐπίκληση στη Μούσα το θέμα του ἐπιρρήματος (στ. 676-691) στρέφεται γύρω ἀπὸ την κακή μεταχείριση των γερόντων ἀπὸ την ἀθηναϊκή πολιτεία. Συγκεκριμένα, ο Χορὸς παραπονιέται και διαμαρτύρεται γιατί η πόλη δεν τους γηροκομᾷ και δεν τους τιμᾷ, ὅπως πρέπει, παρά τα ὅσα ἔχουν προσφέρει ὅσο ἦταν νέοι πολεμώντας γενναία για την πατρίδα. Αντίθετα, οι νεαροὶ ἀντίδικοι τούς ἐξευτελίζουν και τους σέρνουν στα δικαστήρια χάνοντας τις δίκες και πληρώνοντας βαριά πρόστιμα: *οἱ γέροντες οἱ παλαιοὶ μεμφόμεθα τη πόλει / οὐ γὰρ ἀξίως ἐκείνων ὠν ἐναυμαγήσαμεν / γηροβοσκοῦμεσθ' ὑφ' ὑμῶν, ἀλλὰ δεινὰ πάσχομεν, / οἴτινες γέροντας ἄνδρας ἐμβalόντες ἐς γραφάς / ὑπὸ νεανίσκων ἔατε καταγελαῖσθαι ῥητόρων...* Εδῶ ἴσως ὑπάρχει ἕνας ὑπαινιγμὸς ἐνάντια στην τέχνη της δικανικῆς ρητορικῆς στην ὁποία ασκούσαν οι νέοι ἀπὸ τους σοφιστές.¹¹³

Το ἴδιο θέμα ἀπασχολεῖ το Χορὸ στην ἀντωδὴ και στο ἀντεπίρρημα. Τα παράπονά τους για τα ρητορικά τεχνάσματα των κατηγορῶν τους θυμίζουν αὐτά που χρησιμοποίησε ο Κλέων ἐνάντια στον Δικαίπολη/Αριστοφάνη (στ. 377-82). Ἐτσι, ο Χορὸς ἀποκαλύπτεται τελικά

¹¹² Παππᾶς 2019, 210.

¹¹³ Χρησιτίδης 2009, 223 σημ. 673-675.

πως βρίσκεται στο έλεος των διεφθαρμένων δυνάμεων όπως ο ποιητής και ο ήρωας.¹¹⁴ Εκφράζεται ως αδικημένος δημότης και υπό αυτή την ιδιότητα προσπαθεί να νουθετήσει τους συνδημότες του.¹¹⁵

Διαλογικές-ιαμβικές σκηνές

Μετά την Παράβαση ακολουθούν οι διαλογικές-ιαμβικές σκηνές που διακόπτονται από τα άσματα του Χορού. Εδώ ο Δικαιοπόλης απολαμβάνει τις συναλλαγές του με τις εχθρικές πόλεις στην ιδιωτική ελεύθερη αγορά που έχει στήσει ως αποτέλεσμα της ατομικής ειρήνης που έχει συνάψει με τους εχθρούς και ετοιμάζεται να απολαύσει και τη γιορτή των Χοών. Στην αγορά που έχει ορίσει ο Δικαιοπόλης αρχίζουν κι εμφανίζονται οι έμποροι κι οι αγοραπωλησίες δίνουν και παίρνουν. Το πρώτο πράγμα που κερδίζει από την ιδιωτική ειρήνη που υπέγραψε είναι η ποικιλία και η αφθονία των εκλεκτών τροφίμων που αγόρασε από τους εμπόρους άλλων περιοχών. Από δω και στο εξής τα αγαθά που κατά την διάρκεια του πολέμου ήταν σε έλλειψη και σπάνια τώρα κυκλοφορούν και πάλι. Τα πράγματα πηγαίνουν όπως εκείνος θέλει. Η συμπεριφορά του, ωστόσο, αποδεικνύεται καθαρά εγωιστική και καθόλου αλτρουιστική καθώς αρνείται να προσφέρει μερίδιο από τα κέρδη που αποκομίζει σε οποιονδήποτε άλλον.¹¹⁶

Στη συνέχεια ο Δικαιοπόλης αρχίζει να οργανώνει μεγάλη προετοιμασία για γλέντι, διότι τον εορτασμό που είχε ξεκινήσει στα κατ' αγρούς Διονύσια τον είχε διακόψει απότομα ο χορός των Αχαρνέων. Συμμετέχει σε διαγωνισμό οινοποσίας με τον ιερέα του θεού Διονύσου, κερδίζει κι απολαμβάνει τ'αγαθά της ειρήνης με γλέντι, τραγούδι, χορό και ωραία κορίτσια.

Ο Χορός μέσω του Δικαιοπόλη βλέπει ξανά την εικόνα μιας παλιάς, ευημερούσας καθημερινότητας που την είχε λησμονήσει. Υμνεί τον ήρωα για την σοφή του κίνηση που του φέρνει καλή τύχη και χαίρεται που η ειρήνη θα εξαφανίσει συκοφάντες, αδικούντες, θρασεείς και αισχροκερδείς τύπους, οι οποίοι λυμαίνονταν την Αθήνα κατά την διάρκεια του πολέμου.

Η προσχώρηση του Χορού στη φιλειρηνική θέση κορυφώνεται στους στίχους 971-99 με την αλληγορική παρωδία του Πολέμου και το ερωτικό αγκάλιασμα της Διαλλαγής (προσωποποίηση της ειρήνης). Σε αυτό το σημείο εκφράζεται η ειρηνική διάθεση που ο Αριστοφάνης προσπαθεί επίμονα να διεγείρει στο κοινό.¹¹⁷ Ο Χορός υμνεί την συμφιλίωση

¹¹⁴ Bowie 1982, 32.

¹¹⁵ Χουρμουζιάδης 1998, 100.

¹¹⁶ Newiger 1996, 147.

¹¹⁷ Sifakis 1971, 28.

και αντιλαμβάνεται πια ότι ο πόλεμος μόνο κακό προκαλεί και στον άνθρωπο ατομικά και στην πόλη ως σύνολο, διότι διαλύει την οικιακή συνοχή και διαρρηγνύει τους πολιτειακούς θεσμούς καθώς και την σχέση πολιτείας - πολίτη. Παραλληλίζει τον πόλεμο - που μόλις προ ολίγου τον υποστήριζε - με προσκεκλημένο που πίνει και μεθά και χάνει τον έλεγχο προκαλώντας καταστροφές μέσα στο σπίτι. Είναι αυτός που κατέστρεφε κάθε χρόνο τα χωράφια και τη σοδειά του και γι' αυτό από εδώ και στο εξής είναι ανεπιθύμητος, ποτέ πια ο Χορός δε θα τον δεχτεί στο σπίτι του.

Ο Χορός όχι μόνο καλοτυχίζει τον Δικαίοπολη που απολαμβάνει τα αγαθά της ειρήνης αλλά εκφράζει και τη ζήλεια του για την ευβουλία και την ευωχία του ήρωα καθώς και το φόβο μήπως αποκλειστεί από το συμπόσιο.

Στο τελευταίο επεισόδιο (στ. 1069-1142) η αντίθεση μεταξύ δύο σκηνών επιβεβαιώνει τη θέση του ήρωα πως η ειρήνη είναι προτιμότερη από τον πόλεμο. Σε αυτές τις σκηνές ξεδιπλώνεται η προετοιμασία του Λάμαχου για τον πόλεμο κατά των Βοιωτών και του Δικαίοπολη για τη συμμετοχή του σε ένα συμπόσιο. Η ειρήνη εκδηλώνεται μέσα από τις απολαύσεις, ερωτικής και γαστρονομικής φύσεως, που γεύεται ο Δικαίοπολης. Ο Λάμαχος λαμβάνει εντολή στη μέση του χειμώνα να φρουρήσει το πέρασμα στη Βοιωτία που το απειλεί η εχθρική εισβολή ενώ ο Δικαίοπολης προσκαλείται από τον ιερέα του Διονύσου σε ένα εορταστικό γεύμα με διαγωνισμό οινοποσίας. Η προετοιμασία του καθενός αποδίδεται με έναν στιχομυθικό διάλογο.¹¹⁸ Ο καθένας καλεί τους υπηρέτες του να του φέρουν ό,τι θα χρειαστεί για την περίπτωση του, τον οπλισμό του και την άθλια τροφή του ο Λάμαχος, το γεμάτο καλάθι του και τις πεντανόστιμες λιχουδιές του ο κωμικός ήρωας. Μια σκηνή στην οποία αντιπαρατίθεται η αθλιότητα του πολέμου με τη γλυκιά ζωή της ειρήνης.

Το επεισόδιο κλείνει με το τραγούδι του Χορού (στ. 1143-1173) που επισημαίνει αυτή την αντιπαράθεση και θυμάται μια δική του περίπτωση που έμεινε χωρίς δείπνο, σε αντίθεση με τον ήρωα που πορεύεται σε ένα πλουσιοπάροχο δείπνο.¹¹⁹ Στόχος του σατιρικού άσματος είναι οι φειδωλοί χορηγοί και συγκεκριμένα ο Αντίμαχος, σύγχρονος του Αριστοφάνη, που είχε στερήσει κάποτε από τον Χορό το οφειλόμενο μετά την παράσταση δείπνο όταν ήταν χορηγός στα Λήνιαια.¹²⁰

¹¹⁸ Newiger 1996, 147.

¹¹⁹ Χρηστίδης 2009, 42.

¹²⁰ Zimmermann 2002, 32.

Έξοδος (στ. 1174-1234)

Στην τελευταία σκηνή της κωμωδίας τονίζεται ακόμα πιο πολύ η αντιπαράθεση ανάμεσα στον Δικαιόπολη και τον Λάμαχο, ανάμεσα στα αγαθά της ειρήνης και τα δεινά του πολέμου. Ο Δικαιόπολης, σύμβολο της ειρήνης και της ευτυχίας, εισέρχεται στη σκηνή με τη συνοδεία δύο όμορφων εταίρων καθώς επιστρέφει από το δείπνο ως νικητής του διαγωνισμού οινοποσίας στη γιορτή των Χοών. Από την άλλη, ο Λάμαχος, σύμβολο του πολέμου και της δυστυχίας, επιστρέφει από το πεδίο της μάχης υποβασταζόμενος από δύο στρατιώτες, πληγωμένος και αξιολύπητος από τη φρίκη του πολέμου.

Στα δεινά που θρηνεί ο Λάμαχος σε ύφος ενός τραγικού κομμού, ο Δικαιόπολης απαντά με αθυρόστομους στίχους που τονίζουν την αντίθεση της δικής του αξιοζήλευτης θέσης. Ο Λάμαχος ζητά γιατρό ενώ ο Δικαιόπολης ζητά να πάρει το βραβείο του, τον ασκό με το κρασί. Ύστερα φωνάζει δυνατά «*τήνελλα καλλίνικος!*» και καλεί τα μέλη του Χορού να τον ακολουθήσουν τραγουδώντας το. Τα λόγια αυτά αποτελούσαν την επωδή του κόμου, του επινίκιου ύμνου του Αρχίλοχου, που το τραγουδούσαν προς τιμήν των Ολυμπιονικών. Ο Δικαιόπολης, σαν ένας άλλος Ολυμπιονίκης, οδηγεί ο ίδιος το τραγούδι του θριάμβου δρώντας σαν έξαρχος. Αν και το τραγούδι του Αρχίλοχου δεν υπάρχει στο κείμενο, φαίνεται πως αποτελούσε την Έξοδο των Αχαρνέων.¹²¹

Το καλωσόρισμα της Ειρήνης, που άρχισε με έναν κόμο στο θεό Διόνυσο, θα τελειώσει με κυρίαρχο τον ίδιο θεό η λατρεία του οποίου προϋποθέτει την ειρήνη. Στην τελική πανηγυρική πομπή ο Δικαιόπολης δεν είναι πια μόνος του, όπως στον αρχικό του κόμο. Ο Χορός συνοδεύει με τραγούδια την αποχώρηση του ήρωα-σωτήρα που έχει πετύχει το σκοπό του και θριαμβεύει (στ. 1232-34):

ἀλλ' ἐψόμεσθα σὴν χάριν / τήνελλα καλλίνικος / ἄδοντες σέ και τόν ασκόν.

[Θα ῥθούμε για χατίρι σου ξοπίσω τραγουδώντας: Ω, τρα, λα, λα, νίκη καλή για σένανε και για τ' ασκί!]

Έτσι, τον στεφανωμένο νικητή, με το ασκί της νίκης υψωμένο, θα ακολουθήσουν στο θρίαμβο της ειρήνης, σύσσωμοι πια και οι Αχαρνείς που αντιλαμβάνονται ότι έχουν ακόμα την δύναμη να γυρίσουν ο καθένας στην εστία του, να φτιάξει από την αρχή το νοικοκυριό του στον δικό του τόπο, να ξαναφτιάξει τα χωράφια του και να ξαναρχίσει την παραγωγή ελεύθεροι, όχι έγκλειστοι και άθλιοι. Και το πρώτο βραβείο, που θα κερδίσει ο ποιητής, θα

¹²¹ Cornford 1972, 10-11.

επιβεβαιώσει την επιτυχία του στόχου του μηνύματός του έστω και για λίγο, όσο κρατά και ο απόηχος μιας κωμωδίας.¹²²

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4ο : Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ ΣΤΟΥΣ *ΙΠΠΕΙΣ*

Οι *Ιππείς*, η δεύτερη σωζόμενη αριστοφανική κωμωδία και η πρώτη πολιτική κωμωδία της παγκόσμιας λογοτεχνίας, παρουσιάστηκαν το 424 π.Χ. (το έβδομο έτος του Πελοποννησιακού πολέμου) στα Λήγαια όταν υπεύθυνος άρχων ήταν ο Στρατοκλής. Είναι το πρώτο έργο στο οποίο ο Αριστοφάνης εμφανίζεται και ως διδάσκαλος αφού για πρώτη φορά το όνομά του αναγράφεται στους καταλόγους των κωμωδοδιδασκάλων σε αντίθεση με τις προηγούμενες κωμωδίες του που εδιδάχθησαν δια Καλλιστράτου.¹²³ Η κωμωδία φέρει το όνομα του Χορού που αποτελείται από εικοσιτέσσερις ιππείς. Αυτοί αποτελούν το ειδικό τμήμα του αθηναϊκού στρατού αλλά και την τάξη εκείνη των εύπορων αστών που μπορούσαν να έχουν και να συντηρούν πολεμικό άλογο.¹²⁴ Οι *Ιππείς* που αποδείχτηκαν δράμα των *άγαν καλῶς πεποιημένων* χάρισαν στον Αριστοφάνη το πρώτο βραβείο, ενώ το δεύτερο έλαβε ο Κρατίνος με τους *Σατύρους* και το τρίτο ο Αριστομένης με τους *Υλοφόρους*.¹²⁵

Κύριος στόχος των *Ιππέων* είναι ο βυρσοδέψης και δημαγωγός Κλέων ύστερα από τη δίωξη που υπέστη από αυτόν ο Αριστοφάνης εξαιτίας της παράστασης των *Βαβυλωνίων* με τους οποίους ο ποιητής υποστήριξε το δίκαιο των συμμάχων που καταπιέζονταν από τους Αθηναίους. Μάλιστα, στους στίχους 300-301 των *Αχαρνέων* διατυπώνονται ξεκάθαρα η πρόθεση του ποιητή αλλά και η σύνθεση του Χορού: «ὡς μεμίσηκά σέ Κλέωνος ἔτι μᾶλλον, ὄν κατατέμω τοῖσιν ἵππεῦσι κατύματα». [Σ' έχω μισήσει πιο πολύ κι από τον Κλέων' ακόμα, που θα τον κόψω κάποτε για τους ιππείς μας σόλες!].

Από τότε δηλαδή μπορούμε να πούμε ότι ποιητής είχε κατά νου τη συνεργασία του με τους ιππείς.¹²⁶ Αυτοί φαίνεται πως είχαν κακές σχέσεις με τον Κλέωνα, είχαν διακριθεί στη μάχη μετά την απόβαση των αθηναϊκών δυνάμεων υπό τον Νικία κοντά στην Κόρινθο, αμέσως μετά την επιτυχία του Κλέωνα στην Πύλο. Στο έργο, που παραστάθηκε μόλις πέντε μήνες μετά τη μάχη της Σφακτηρίας, ο Αριστοφάνης κάνει την πιο βίαιη επίθεση κατά του Κλέωνα, τον οποίο κατηγορεί ότι οικειοποιήθηκε την τιμή της νίκης που δικαιωματικά ανήκε στον

¹²² Χρηστίδης 2009, 43.

¹²³ Σπυρόπουλος 2005, 15-17.

¹²⁴ Σπυρόπουλος 2005, 17-18.

¹²⁵ Σπυρόπουλος 2005, 19.

¹²⁶ Lesky 1983, 600

στρατηγό Δημοσθένη. Σε αυτή την «ψεύτικη» επιτυχία του Κλέωνα, ο Αριστοφάνης αντιπαραβάλλει τη γνήσια επιτυχία του ιππικού στην Κόρινθο. Έτσι, ο Χορός αυτού του έργου εξυπηρετεί τον πολιτικό στόχο του ποιητή που προσαρμόζεται στα σύγχρονα γεγονότα από τα οποία το έργο αντλεί την έμπνευσή του.¹²⁷

4.1. Το ιστορικό πλαίσιο του έργου

Στο διάστημα που μεσολάβησε από το θάνατο του Περικλή μέχρι την παράσταση των *Ιππέων*, στην Αθήνα την εξουσία διεκδικούσαν από την πλευρά των δημοκρατικών ο Κλέων και από αυτήν των αριστοκρατικών ο Νικίας. Ωστόσο, οι περιστάσεις είχαν ευνοήσει ιδιαίτερα τον Κλέωνα μετά τη μεγάλη επιτυχία των Αθηναίων στην Πύλο που ανάγκασε τους Σπαρτιάτες να ζητήσουν ειρήνη. Αξιόπιστες πληροφορίες για το ιστορικό πλαίσιο των *Ιππέων*, που ανήκουν όπως και οι *Αχαρνείς* στην πρώτη περίοδο του Πελοποννησιακού πολέμου, γνωστή ως «Αρχιδάμειος πόλεμος», παρέχει το τέταρτο κυρίως κεφάλαιο της Ιστορίας του Θουκυδίδη.

Βρισκόμαστε στο θέρος του 425 π.Χ. Μοίρα του αθηναϊκού στόλου με δύο στρατηγούς, τον Ευρυμέδοντα και τον Σοφοκλή, και την συνοδεία του στρατηγού Δημοσθένη ως συμβούλου, αποπλέει, για να πάει στην Σικελία και καθ'οδόν να βοηθήσει και τους Κερκυραίους, συμμάχους των Αθηναίων. Οι δύο στρατηγοί είχαν οδηγίες να επιτρέψουν στον Δημοσθένη, εάν θέλει, να χρησιμοποιήσει τον στόλο στην Πελοπόννησο κατά το δοκούν. Ο Δημοσθένης εν πλω αποκάλυψε το σχέδιό του, το οποίο ήταν να αποβιβασθούν οι στρατιώτες στην ξηρά και να οχυρώσουν την Πύλο, διότι θεωρούσε το σημείο στρατηγικό. Επιπλέον διέθετε πολύ καλό φυσικό λιμάνι γεγονός που την καθιστούσε εξαιρετικό ορμητήριο για επιδρομές στην Πελοπόννησο. Οι δύο στρατηγοί απέρριψαν το σχέδιο. Όμως, ξαφνική κακοκαιρία ανάγκασε τους Αθηναίους να προσορμισθούν στην Πύλο και να θέσουν σε εφαρμογή το σχέδιο του Δημοσθένη κι έτσι σε σύντομο χρονικό διάστημα οχύρωσαν το λιμάνι της Πύλου. Ο στόλος έπλευσε κατόπιν για την Κέρκυρα ενώ ο Δημοσθένης έμεινε στην Πύλο με πέντε πλοία, στρατιώτες και ναύτες, για να υπερασπισθεί το νέο οχυρό.¹²⁸

Εντωμεταξύ, ο Σπαρτιατικός στρατός υπό τον βασιλέα Άγι είχε στρατοπεδεύσει στην Αττική, όπου έκανε ακόμα μία επιχείρηση καταστροφής της υπαίθρου. Όταν μαθαίνουν τα νέα οι Λακεδαιμόνιοι σπεύδουν στην Πύλο κι εκεί κατευθύνεται κι ο στόλος τους, 60 πλοία, που έπλεε έξω από την Κέρκυρα. Για να πετύχουν τον πλήρη αποκλεισμό των Αθηναίων

¹²⁷ Sifakis 1971, 99.

¹²⁸ Θουκυδίδη, 4.2.1-4.5.2.

εγκαθιστούν στη νήσο Σφακτηρία στρατιώτες κλείνοντας τις εισόδους του λιμένα της Πύλου. Ο Δημοσθένης αμύνεται στις επιθέσεις των Λακεδαιμονίων, που οργανώνονται από τον Βρασίδα, ενώ σαράντα αθηναϊκές τριήρεις, που ναυλοχούσαν στη Ζάκυνθο, κατατροπώνουν τον εχθρικό στόλο με αποτέλεσμα οι Λακεδαιμόνιοι να έχουν αφήσει αποκλεισμένους από τους Αθηναίους τους στρατιώτες τους στη Σφακτηρία.¹²⁹

Η κατάσταση όπως είχε διαμορφωθεί ανάγκασε την Σπάρτη να στείλει πρέσβεις στους Αθηναίους στρατηγούς στην Πύλο, για να διαπραγματευθούν ανακωχή, η οποία έγινε αποδεκτή. Οι Σπαρτιάτες παρέδωσαν τα πλοία τους με τον όρο να εφοδιάζονται με τρόφιμα οι αποκλεισμένοι. Ακολούθησε αποστολή πρεσβείας στην Αθήνα, για να διαπραγματευθούν μονιμότερη ειρήνη. Συνάντησαν όμως την αντίθεση του Κλέωνα που πρόβαλε σκληρούς όρους. Η απόρριψη των ειρηνευτικών προτάσεων των Λακεδαιμονίων οδήγησε στην εκ νέου έναρξη των επιχειρήσεων με τους αποκλεισμένους να επιδεικνύουν εξαιρετική αντοχή.

Ο Κλέων, υπαίτιος γι' αυτή την απόρριψη, στη συνέλευση του δήμου επιρρίπτει τις ευθύνες της κωλυσιεργίας στους στρατηγούς της Πύλου προτείνοντας να σταλεί ως αρχιστράτηγος ο Νικίας. Αυτός όμως αποσύρεται από στρατηγός και παραχωρεί την θέση του στον Κλέωνα, αφήνοντάς του την πρωτοβουλία για επίθεση στην Πύλο. Η συνέλευση ενθουσιάστηκε κι άρχισε να προτρέπει τον Κλέωνα ο οποίος ισχυριζόταν ότι μέσα σε είκοσι μέρες θα μπορούσε να συλλάβει τους αποκλεισμένους στη Σφακτηρία Λακεδαιμονίους. Κι ενώ ο Δημοσθένης σχεδίαζε επίθεση στην Σφακτηρία καταφτάνει ο Κλέων που αναλαμβάνει ο ίδιος την επιχείρηση. Τελικά, ύστερα από απεγνωσμένη αντίσταση οι αποκλεισμένοι παραδίδονται. Από τους 440 Λακεδαιμονίους που είχαν διαπεραιωθεί στην Σφακτηρία, επέζησαν οι 292 από τους οποίους οι 120 ανήκαν στο επίλεκτο Σπαρτιατικό σώμα.¹³⁰ Στην Αθήνα, ο Κλέων, για τον θρίαμβό του αυτόν απέκτησε το δικαίωμα δωρεάν σίτισης στο Πρυτανείο – επιβράβευση την οποία δικαιούνταν μόνον οι Ολυμπιονίκες. Απόλυτα κυρίαρχος της πολιτικής σκηνής της Αθήνας το 425 π.Χ. ο Κλέων αν και επιβάλλει νέους δυσβάσταχτους φόρους στους συμμάχους καταφέρνει να εκλεγεί στρατηγός την άνοιξη του 424 π.Χ. αυξάνοντας τη δημοτικότητά του.

Ο Αριστοφάνης ως αντίβαρο στην επιτυχία του Κλέωνα αξιοποιεί στους *Ιππείς* ένα άλλο επεισόδιο του Πελοποννησιακού πολέμου, αυτό της απόβασης των Αθηναίων στην Κορινθία το θέρος του 425 π.Χ., με ογδόντα πλοία και ηγέτη τον Νικία. Σε αυτή την επιχείρηση οι

¹²⁹ Θουκυδίδης, 4.8-4.14.

¹³⁰ Θουκυδίδης, 4.36-4.38.

Αθηναίοι καταφέρνουν να επικρατήσουν εξαιτίας κυρίως της αποτελεσματικής παρέμβασης του ιππικού.¹³¹ Για τον ποιητή αυτή η επιτυχία, αν και μικρής σημασίας, θεωρείται καθαρή και αντρίκεια, ανώτερη από τον αμφισβητούμενο θρίαμβο του τυχοδιώκτη Κλέωνα στην Πύλο, ο οποίος σφετερίστηκε το αποτέλεσμα του μόχθου του Δημοσθένη.¹³²

Μέσα σε αυτό το ιστορικό πλαίσιο παραστάθηκαν οι *Ιππείς*, ένα έργο προσωπικής εκδίκησης κατά του Κλέωνα, τον οποίο ο Αριστοφάνης χτυπά ανελέητα με στόχο να απαλλάξει την πόλη από τους ανάξιους ηγέτες και τους δημαγωγούς που την παρασύρουν στην κατάρπωση στηλιτεύοντας την ιδιοτέλεια, τον λαϊκισμό, την ανηθικότητα και το φιλοπόλεμο μένος τους.¹³³

4.2. Η υπόθεση

Στους *Ιππείς*, που σατιρίζουν την πολιτική και κοινωνική ζωή της Αθήνας του 5ου αι. π.Χ. εν μέσω του Πελοποννησιακού πολέμου εστιάζοντας στον λαϊκιστή δημαγωγό Κλέωνα, ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί τη μέθοδο της αλληγορίας. Στο έργο, παρουσιάζεται ένα σπιτικό που είναι το αθηναϊκό κράτος. Αφεντικό του σπιτικού είναι ο ηλικιωμένος Δήμος Πυκνίτης από την Πνύκα (αρχ. Πύκνα) που συμβολίζει τον δήμο των Αθηναίων πολιτών που συνεδριάζουν ή ψηφίζουν στην Πνύκα, όπου εκδηλώνεται η εξουσία του. Ο Δήμος χαρακτηρίζεται ως «κναμοτρώζ», εκείνος, δηλαδή, που τρώει κουκιά καθώς αυτά χρησίμευαν ως ψήφοι.¹³⁴ Στους δύο δούλους του Δήμου οι οποίοι συμβολίζουν τους στρατηγούς Δημοσθένη και Νικία που ηγήθηκαν των γεγονότων της Πύλου και της Σφακτηρίας, προστίθεται ένας τρίτος. Αυτός είναι ο βυρσοδέψης Παφλαγόνας που αντιπροσωπεύει τον Κλέωνα, τον κυρίαρχο της πολιτικής κονίστρας.¹³⁵ Ο Αριστοφάνης διάλεξε για το πρόσωπο αυτό ένα όνομα συμβολικό, που να υπονοεί σε ποιον αναφέρεται χωρίς να τον κατονομάζει. Ο Κλέων είχε την φήμη του φωνακλά – εξ ου και το όνομα «Παφλαγόνας» από το ρήμα παφλάζω – για την βροντερή του φωνή, που επέτρεπε ν'ακούγεται στην εκκλησία του δήμου αλλά και που υπερκάλυπτε με τις φωνές του τον αντίλογο στην γνώμη του.¹³⁶ Έτσι, αποκαλύπτεται κι ο έντονα πολιτικός χαρακτήρας της κωμωδίας, της οποίας βασικό χαρακτηριστικό είναι το προσωπικό σκώμμα εναντίον γνωστών πολιτικών και μάλιστα δημαγωγών (όνομαστί κωμωδεῖν).

¹³¹ Θουκυδίδης, 4.42-4.44.

¹³² Σπυρόπουλος 2005, 29.

¹³³ Σπυρόπουλος 2005, 32-34.

¹³⁴ Σταύρου 1951, 37.

¹³⁵ Σπυρόπουλος 2005, 41,43.

¹³⁶ Σταύρου 1951, 38.

Οι δύο δούλοι του Δήμου (Δημοσθένης και Νικίας) παραπονιούνται ότι συνεχώς ο Παφλαγόνας, ο έτερος δούλος, τούς κάνει το βίο αβίωτο. Αυτός αφού κέρδισε πονηρά την εμπιστοσύνη του Δήμου, καθημερινώς τον πείθει να ξυλοφορτώνει τους άλλους δύο. Ξεγελώντας πάντα, ο πονηρός Παφλαγόνας καρπώνεται τους κόπους των άλλων δύο δούλων παίρνοντας τα εύσημα που δικαιωματικά τους ανήκουν ενώ γεμίζει τον Δήμο με ψευτιές και συκοφαντίες. Πώς, λοιπόν, θα απαλλαγούν από αυτόν; Ας πουν μήπως κατεβάσει ο νους τους καμια ιδέα...

Για αρχή αποφασίζουν να κλέψουν το καλάθι με τους χρησμούς, το οποίο φανατικά ο Παφλαγόνας δεν επιτρέπει σε κανέναν να δει. Όταν οι δύο τους το κατορθώνουν, διαβάζουν έναν χρησμό που προφητεύει ότι ο Παφλαγόνας θα χάσει την εξουσία του μόνο από ένα χυδαιότερο υποκείμενο, από τον χειρότερο μεταξύ των δημαγωγών, που θα δώσει τέλος στην παρακμή της πόλης. Αυτός δεν είναι άλλος από έναν αλλαντοπώλη. Ο Αλλαντοπώλης εκείνη τη στιγμή τυχαίνει να περνάει από μπροστά τους και οι δύο δούλοι τον προσεγγίζουν και τον πείθουν να διεκδικήσει την εξουσία εξουθενώνοντας τον Παφλαγόνα και αποκτώντας την εύνοια του Δήμου. Ο Αλλαντοπώλης διστάζει μόλις αντικρίζει τον αντίπαλο που βγαίνει από το σπίτι οργισμένος και εκτοξεύει απειλές κατηγορώντας όλους για προδοσία.

Ο Δημοσθένης τότε καλεί σε βοήθεια τους Αθηναίους Ιππείς που εμφανίζονται ορμητικά με τα άλογά τους στην ορχήστρα και καταφέρνουν να πείσουν τον Αλλαντοπώλη να δώσει μάχη με τον Παφλαγόνα. Τότε ξεκινά ένας αμείλικτος αγώνας ανάμεσα στους δύο αντιπάλους για το ποιος θα αποδειχτεί χυδαιότερος από τον άλλον, ένας αγώνας φαυλότητας και κολακειών στον λαό. Η διαμάχη συνεχίζεται στη Βουλή κι έπειτα έξω από το σπίτι του Δήμου τον οποίο οι δύο άντρες καλοπιάνουν φέρνοντάς του χρησμούς και καλάθι με διάφορα τρόφιμα. Σε όλες τις φάσεις οι Ιππείς συνεχώς συμπαραστέκονται στον Αλλαντοπώλη που τελικά αναδεικνύεται νικητής και αποκαλύπτει το πραγματικό όνομά του: Αγοράκριτος. Ένας άνθρωπος της αγοράς, όπως μαρτυρεί το όνομά του.

Ο Δήμος με την βοήθεια του Αγοράκριτου ανανεώνεται, ξαναγίνεται ένδοξος και με όλο το αρχαίο κάλλος και το μεγαλείο του ετοιμάζεται να εφαρμόσει τις συμβουλές για ν'ανακτήσει την παλιά του αίγλη. Απαραίτητη όμως προϋπόθεση είναι ο τερματισμός του πολέμου γι' αυτό κι ο Αγοράκριτος χαρίζει στον Δήμο την τριαντάχρονη συνθήκη ειρήνης (σπονδές), η οποία έχει την μορφή δύο ωραίων κοριτσιών, τα οποία έκρυβε ο Παφλαγόνας. Τέλος, ο Δήμος ευτυχισμένος προσκαλεί τον Αγοράκριτο σε συμπόσιο στην εκκλησία του δήμου κι όλοι αποχωρούν χαρούμενοι, εκτός από τον Παφλαγόνα, ο οποίος θα πάρει την παλιά θέση

του Αλλαντοπώλη πουλώντας αλλαντικά στην πύλη της πόλεως, ως τιμωρία για τα κρίματά του.

4.3. Η λειτουργία του Χορού στα δομικά μέρη του έργου

Ο Χορός των *Ιππέων*, ο οποίος έδωσε και τ' όνομά του στην κωμωδία αποτελείται, όπως έχει ήδη αναφερθεί, από το επίλεκτο σώμα του αθηναϊκού στρατού και ανήκει στην τάξη των ευγενών που μπορούσαν να συντηρήσουν το πολεμικό τους άλογο λόγω του εισοδήματός τους. Οι Ιππείς θα συμπαραταχτούν με τον ποιητή ως «γνήσιοι κληρονόμοι της παραδοσιακής αθηναϊκής αρετής» και θα γκρεμίσουν μαζί τον Κλέωνα για να ξαναβρεί ο αθηναϊκός λαός την αρετή του.¹³⁷ Επίσης, οι Ιππείς ανήκουν στους λεγόμενους «κανονικούς» αριστοφανικούς Χορούς λόγω της ιδιότητάς τους αλλά και επειδή εκφράζουν όλους τους θεατές, τους Αθηναίους πολίτες, ως προς την άποψή τους για την πολιτική κατάσταση της Αθήνας. Αυτό σημαίνει ότι το κοινό ενσωματώνεται στη δράση.

Το έργο ξεκινά με το διάλογο των δύο δούλων που αναζητούν τρόπο για να σωθούν από την οργή του αφεντικού τους, του Δήμου, και την σατραπεία του Παφλαγόνα. Η εξέλιξη της υπόθεσης προωθείται όταν παρουσιάζεται ο Αλλαντοπώλης, ο άνθρωπος, που σύμφωνα με τον χρησμό που είχαν κλέψει οι δύο δούλοι, θα εξοντώσει τον Παφλαγόνα και θα γίνει σωτήρας. Παρά τις προσπάθειες των δύο δούλων να τον πείσουν να διεκδικήσει την εξουσία, εκείνος τρομοκρατείται από την οργή του Παφλαγόνα και το βάζει στα πόδια. Ο πρώτος δούλος (Δημοσθένης) στους στίχους 225-228 προβάλλει τους νοήμονες θεατές, τους *δεξιούς* και *καλούς κάγαθούς* ως συμμάχους του Χορού στον αγώνα του Αλλαντοπώλη κατά του Παφλαγόνα καταργώντας με αυτόν τον τρόπο τη θεατρική συμβατικότητα.¹³⁸ Όταν καλούνται σε βοήθεια οι Ιππείς, φτάνουμε πια στην Πάροδο του Χορού.

Πάροδος (στ. 242-302)

Η Πάροδος αποτελείται από δύο ενότητες. Η πρώτη (στ. 242-283) περιλαμβάνει τους ζωντανούς διαλόγους ανάμεσα στον πρώτο δούλο (Δημοσθένη), τους Ιππείς, τον Παφλαγόνα και τον Αλλαντοπώλη. Στη δεύτερη ενότητα (στ. 284-302) παρακολουθούμε μια μικρογραφία της λογομαχίας ανάμεσα στον Αλλαντοπώλη και τον Παφλαγόνα. Σε όλη τη διάρκεια της Παρόδου ο πρώτος δούλος είναι αυτός που οργανώνει και κατευθύνει τις ορμητικές επιθέσεις

¹³⁷ Σπυρόπουλος 2005, 35,67.

¹³⁸ Thiery 2011, 373.

του Αλλαντοπόλη και του Χορού εναντίον του Παφλαγόνα.¹³⁹

Ο πρώτος οικέτης καλώντας σε βοήθεια τον Χορό αναφέρει στους δύο πρώτους στίχους της Παρόδου (στ. 242-243) τα ονόματα των δύο Κορυφαίων, του Σίμωνα και του Παναίτιου, οι οποίοι το 424 π.Χ., σύμφωνα με τον αρχαίο σχολιαστή, ήταν οι πραγματικοί εν ενεργεία ίππαρχοι.¹⁴⁰ Και σε αυτό το σημείο παρατηρείται άλλη μία έξοδος από τη θεατρική συμβατικότητα με τη φανταστική παρέμβαση του κοινού στη δράση.

Ακολουθεί η είσοδος των Ιππέων στην ορχήστρα που είναι έντονα ορμητική και θορυβώδης. Ο Κορυφαίος απευθύνεται στον Αλλαντοπόλη παροτρύνοντάς τον να παραμείνει για να καταδιώξει και να ξυλοφορτώσει τον Παφλαγόνα (στ. 247-254):

*Παιε παιε τὸν πανοῦργον καὶ ταραξιπόστρατον
Καὶ τελώνην καὶ φάραγγα καὶ Χάρυβιν ἀρπαγῆς,
Καὶ πανοῦργον καὶ πανοῦργον· πολλάκις γάρ αὐτ' ἔρω.
Καὶ γάρ οὗτος ἦν πανοῦργος πολλάκις τῆς ἡμέρας.
ἀλλὰ παιε καὶ δίωκε καὶ τάραττε καὶ κύκα
καὶ βδελύττου, καὶ γάρ ἡμεῖς, κάπικείμενος βόα·
εὐλαβοῦ δέ μὴ ἴκφυγη σε· καὶ γάρ οἶδε τὰς ὁδοὺς,
ἄσπερ Εὐκράτης ἔφευγεν εὐθύ τῶν κυρηβίων.*

[Δος του, δος του ξύλο, το χαμένο κορμί, τον τρομοκράτη του ιππικού, τον τελώνη, τον φαταούλα, τη Χάρυβδη της κλεψιάς, το χαμένο κορμί και το χαμένο κορμί. Λέω τη φράση αυτή ξανά και ξανά, μια και τούτος ήταν κάθε μέρα ξανά και ξανά χαμένο κορμί. Απάνω του, δός του ξύλο, κυνήγα, ταρακούνα τον, άλλαξέ του τον αδόξαστο, δος του φτύσιμο, όπως κι εμείς, πέσε πάνω του χουγιάζοντάς τον. Και τα μάτια σου τέσσερα, μην σου ξεφύγει, γιατί ξέρει τους δρόμους απ'όπου ξέφυγε ο στουπιοπωλητής Ευκράτης και γλίτωσε στα πίτουρα του αλευρόμυλού του.]¹⁴¹

Η εχθρική στάση που επιδεικνύει στην Πάροδο ο Χορός απέναντι στον Παφλαγόνα υποδηλώνει το γενικότερο εχθρικό κλίμα που επικρατούσε στην Αθήνα κατά του Κλέωνα. Οι Ιππείς προτιμούν οποιονδήποτε δημαγωγό, όσο αναίσχυντος και αν είναι, από τον

¹³⁹ Σπυρόπουλος 2005, 290.

¹⁴⁰ Thiery 2011, 373.

¹⁴¹ Η μετάφραση για όλα τα αποσπάσματα της κωμωδίας *Ιππείς* που παρατίθενται είναι του Η.Σ.Σπυρόπουλου 2005.

συγκεκριμένο που γνωρίζουν.¹⁴² Αν και το όνομα του δημαγωγού δε δηλώνεται ρητά μέχρι και τον στίχο 975, είναι φανερό ότι ο Παφλαγόνας είναι ο ίδιος ο Κλέων.¹⁴³ Η επανάληψη της λέξης *πανούργος* με την οποία ο Χορός τον χαρακτηρίζει καθώς και οι κατηγορίες που του προσάπτουν σκιαγραφούν αρνητικά το ήθος του φαύλου πολιτικού ο οποίος προβάλλεται ως τρομοκράτης, εχθρός του ιππικού στρατεύματος και κλέφτης που «τσεπώνει» τα δημόσια έσοδα. Από την άλλη, στον στίχο 263 ο Χορός χαρακτηρίζει τον Δήμο *κεχηνότα* για ν' αποδώσει το αποχαυνωμένο ύφος των Αθηναίων όταν εξαπατώνται και χειραγωγούνται από τους δημαγωγούς. Για τον Αριστοφάνη οι δημοκρατικοί Αθηναίοι είναι *Κεχηναῖοι* με την έννοια πως γίνονται εύκολα θύματα των υποσχέσεων των δημαγωγών, είναι κοντόφθαλμοι, χωρίς ιδανικά, εμπιστεύονται την εξουσία και τη διαχείριση των κοινών σε όσους εκμεταλλεύονται τις αδυναμίες τους και τους υπόσχονται πως θα ικανοποιήσουν την πιο ευτελή επιθυμία του στομαχιού τους.¹⁴⁴ Στους στίχους 266-268 ο Παφλαγόνας ενώ δέχεται τα χτυπήματα του Αλλαντοπόλη αποδεικνύεται θρασύδειλος καθώς στην προσπάθειά του να κερδίσει τον οίκτο των Ιπέων προτείνει να στηθεί μνημείο ανδρείας προς τιμήν τους.¹⁴⁵

Στη συνέχεια, στο δεύτερο μέρος της Παρόδου, παρακολουθούμε τη λογομαχία μεταξύ Παφλαγόνα και Αλλαντοπόλη (στ.284-302), ο οποίος έχει την υποστήριξη του Χορού και των δύο οικετών. Οι δύο φαύλοι συναγωνίζονται σε υβρεολόγιο και απειλές. Ο πονηρός Παφλαγόνας είναι φαταούλας, περιδρομιάζει αρπάζοντας το φαγητό όλων, ξεζουμίζει τους διαχειριστές, ξεγελάει τους πολίτες, ξεχωρίζει ποιος είναι πλούσιος για να τον αρμέξει σαν πρόβατο, βάζει τρικλοποδιές στους νοικοκυραίους, εξάγει παράνομα τρόφιμα στις εχθρικές πόλεις σε καιρό πολέμου, κλέβει τα πάντα ακόμα και τα κρέατα από τις θυσίες στους θεούς.

Πρώτος Αγών (στ. 303-460)

Τον πρώτο αγώνα ανοίγει ο Χορός, που συνεχίζει ν'απαριθμεί τις απατεωνιές του Παφλαγόνα εκφράζοντας το ασίγαστο μίσος του εναντίον του. Ο Παφλαγόνας αναστατώνει καθημερινώς την πόλη με τις πράξεις και με τις φωνές του. Στην ωδή (στ. 303-332) αξιοπρόσεκτοι είναι οι στίχοι 310-311: «και την πόλιν ἄπασαν ἡμῶν ἀνατετυρβακῶς, ὅστις ἡμῶν τὰς Ἀθήνας ἐκκεκῶφωκα βοῶν». Εδώ οι Ιππεῖς εκφράζουν σε πρώτο πρόσωπο το γενικό αίσθημα της Αθήνας, μιας πόλης που έχει κουραστεί από το θράσος, τις φωνές και τις μεγαλοστομίες του αχρείου πολιτικού Κλέωνα.

¹⁴² Cornford 1972, 126

¹⁴³ Παππάς 1994, 135.

¹⁴⁴ Σπυρόπουλος 2005, 34,63.

¹⁴⁵ Ο Αριστοφάνης υπαινίσσεται τη συμβολή των ιπέων στην εκστρατεία των Αθηναίων στην Κορινθία (425 π.Χ) οι οποίοι με 80 καράβια, 2000 οπλίτες και 200 ιππείς και με αρχηγό τον Νικία κατάφεραν να νικήσουν τις δυνάμεις των Κορινθίων. Θουκυδίδης 4.42-4.44.

Στη συνέχεια, τονίζεται η ξετσιπωσιά του, διότι, με την ιδιότητά του ως βυρσοδέψη, δεν διστάζει να ξεγελάσει ακόμα και τους πελάτες του πουλώντας τους υποδήματα από χαλασμένο δέρμα. Κι ενώ συνεχίζεται η απαρίθμηση κι άλλων φαύλων κατορθωμάτων, ο πρώτος οικέτης τονίζει ξανά ότι ο Παφλαγόνας κλέβει και καρπώνεται τους ξένους κόπους· και σ' αυτό το σημείο ο ποιητής υπαινίσσεται την άλωση της Σφακτηρίας (στ. 391-394):

*ἀλλ' ὅμως οὗτος τοιοῦτος ὢν ἅπαντα τόν βίον,
κᾶτ' ἀνήρ ἔδοξεν εἶναι, τάλλοτριον ἀμῶν θέρος.
Νῦν δέ τούς στάχους ἐκείνους, οὓς ἐκεῖθεν ἤγαγεν,
ἐν ξύλῳ δήσας ἀφαύει κάποδοσθαι βούλεται.*

[Κι όμως, κι ας ήταν ετούτος σ' όλη του τη ζωή τέτοιος, πέρασε στον κόσμο για σπουδαίος, θερίζοντας ξένο καρπό. Καί τώρα τα στάχυα εκείνα, που τα κουβάλησε από κει που είπαμε, τα ξεραίνει σε ξύλινα δεσμά και βάλθηκε να τα πουλήσει.]

Ο Χορός προλέγει την πτώση του Παφλαγόνα, διότι φανερώθηκε υποκείμενο φαυλότερο εκείνου κι ακόμα πιο ξετσιπωτο, δηλαδή ο Αλλαντοπόλης. Συνεχίζει τώρα η στιχομυθία μεταξύ Αλλαντοπόλη και Παφλαγόνα, ο οποίος κοντεύει να σκάσει που βλέπει ότι απέκτησε ανταγωνιστή κι επιστρατεύει όλες του τις δυνάμεις για να ξεχωρίσει. Φρικτές κι απίθανες απειλές, χλευασμούς και κατηγορίες εκτοξεύουν ο ένας στον άλλον. Ο Χορός όμως πάντα βρίσκει ευκαιρία να εκφράσει απηυδισμένος την οργή του για τα συμβεβηκότα και τα συναισθήματά του εναντίον του Παφλαγόνα.

Κι έτσι φτάνουμε στη σφραγίδα του πρώτου επιρρηματικού αγώνα των Ιππέων (στ. 457-460):

*Ἦ γεννικώτατον κρέας ψυχὴν τ' ἄριστε πάντων,
Καί τῆ πόλει σωτήρ φανείς ἡμῖν τε τοῖς πολίταις,
ὡς εὖ τόν ἄνδρα ποικίλως τ' ἐπῆλθες ἐν λόγοισιν.
Πῶς ἂν σ' ἐπαινέσαιμεν οὕτως ὥσπερ ἠδόμεσθα;*

[Γεια σου κρέας με σπάνια αρχοντιά και ψυχή με λεβεντιά μοναδική, που έλαμψες για την πόλη και για όλους εμάς τους πολίτες σωτήρας· πόσο όμορφα και μαλαγάνικα τον τσάκισες στα λόγια! Ποιο εγκώμιο να σου κάνουμε, μεγάλο σαν τη χαρά μας;]

Ο Χορός κλείνει τον αγώνα επαινώντας την πρώτη νίκη του Αλλαντοπόλη κατά του Παφλαγόνα ο οποίος πέφτει αναίσθητος από τα χτυπήματα.

Πρώτη Παράβαση (στ. 498-610)

Το πρώτο μέρος της Παράβασης των *Ιππέων* αποτελείται από το κομμάτιον (στ. 498-506) και τους αναπαίστους (στ. 507-546) που καταλήγουν σε ένα σύντομο πνίγος (στ. 547-550). Το δεύτερο μέρος της συνίσταται από την επιρρηματική συζυγία που αποτελείται από την ωδή (στ. 551-564), το επίρρημα (στ. 565-580), την αντωδή (στ. 581-594) και το αντεπίρρημα (στ. 595-610).

Η Παράβαση του Χορού των *Ιππέων* εισάγεται με το *κομμάτιον* (στ. 498-506):

*ἀλλ' ἴθι χαίρων, καὶ πράξειας
κατὰ νοῦν τὸν ἐμόν, καί σε φυλάττοι
Ζεὺς Ἀγοραῖος· καὶ νικήσας
αὖθις ἐκεῖθεν πάλιν ὡς ἡμᾶς
ἔλθοις στεφάνοις κατάπαστος.
ὕμεις δ' ἡμῖν προσέχετε τὸν νοῦν
τοῖς ἀναπαίστοις,
ὃ παντοίας ἤδη μούσης
πειραθέντες καθ' ἑαυτούς.*

[Στο καλό λοιπόν, προχώρα με το χαμόγελο στα χεῖλη κι όλα να μας ἐρθουν δεξιά. Να σε σκέπει ο Δίας ο Αγοραῖος· κι από κει να μας ξανάλθεις νικητής, στο κεφάλι σου σωρός τα στεφάνια. Εσεῖς τώρα ακούστε με προσοχή τους ανάπαιστους, εσεῖς που δείχνετε τόση ευαισθησία σε κάθε λογής ποίηση].

Ο Χορός κατευοδώνει τον Αλλαντοπόλη που πηγαίνει να αναμετρηθεῖ με τον Παφλαγόνα με την ευχή να γυρίσει νικητής. Ἐπειτα, απευθύνεται προς τους θεατές τους οποίους επαινεί για την καλλιτεχνική τους καλλιέργεια και τους συνιστά να ακούσουν με προσοχή τους αναπαίστους που ακολουθούν.

Στους αναπαίστους (στ. 507-550) ο Χορός μεταφέρει τις απόψεις του Αριστοφάνη. Η φωνή των *Ιππέων* ενώνεται με αυτή του ποιητή αἴροντας τη θεατρική ψευδαίσθηση. Στους στίχους 507-511 ο Αριστοφάνης προβάλλει την αξία του ως κωμικού ποιητή που τολμά να λέει τα δίκαια βαδίζοντας γενναία ενάντια στον εχθρό του.

*εἰ μὲν τις ἀνὴρ τῶν ἀρχαίων κωμοδοδιδάσκαλος ἡμᾶς
ἠνάγκαζεν λέξοντας ἔπη πρὸς τὸ θέατρον παραβῆναι,
οὐκ ἂν φαύλως ἔτυχεν τούτου· νῦν δ' ἄξιός ἐσθ' ὁ ποιητής,*

*ὄτι τοὺς αὐτοὺς ἡμῖν μισεῖ τολμᾷ τε λέγειν τὰ δίκαια,
καὶ γενναίως πρὸς τὸν Τυφῶ χωρεῖ καὶ τὴν ἐριώλην.*

Τα λόγια του Χορού δείχνουν κατευθείαν τον Κλέωνα, προσωπικό εχθρό του ποιητή, τον οποίο στηλιτεύει ονομάζοντάς τον Τυφώ και εριώλη, δηλαδή τυφώνα και κυκλώνα και δηλώνει ευθαρσώς ότι τον μισεί. Θα λέγαμε, επομένως, ότι ο ρόλος του Χορού στην παράβαση των *Ιππέων* είναι να μεταφέρει τα αισθήματα του ποιητή για τον δημαγωγό στους Αθηναίους πολίτες, οι οποίοι αυτή την στιγμή βρίσκονται σε κατάλληλο για τον ποιητή τόπο· όχι στην εκκλησία του δήμου, όπου θα ήταν ορατός ο κίνδυνος να επικρατήσει τεταμένη ατμόσφαιρα, αλλά στο θέατρο, όπου οι πολίτες έχουν έλθει γι' αναψυχή, για να παρακολουθήσουν μια κωμωδία και να διασκεδάσουν. Η παράβαση του Χορού επομένως είναι το κατάλληλο τμήμα, για να μεταφέρει ο ποιητής τα δικά του πολιτικά μηνύματα στο κοινό, τα οποία μέσω των κωμικών καταστάσεων κι επεισοδίων θα βρουν κάποια – πολλά ή λίγα – ευήκοα ώτα. Θα βρουν οπαδούς των ιδίων με τον ποιητή απόψεων σε κάποιο ουδέτερο έδαφος, όπως είναι το θέατρο, κι όχι στην πολιτική αρένα της Εκκλησίας του δήμου.

Στη συνέχεια ο ποιητής δικαιολογεί την διδασκαλία των τριών πρώτων κωμωδιών του με ξένο όνομα (διά *Καλλιστράτους*) δηλώνοντας τη δυσκολία που παρουσιάζει η σκηνοθεσία μιας κωμωδίας και εκφράζει το παράπονό του για τον τρόπο που πολλές φορές τον έχουν αντιμετωπίσει οι Αθηναίοι θεατές τονίζοντας πόσο εύκολα ξεχνούν τους παλαιούς ποιητές (στ. 512-519):

*ἃ δὲ θαυμάζειν ὑμῶν φησιν πολλοὺς αὐτῷ προσιόντας
καὶ βασανίζειν πῶς οὐχὶ πάλαι χορὸν αἰτοίη καθ' ἑαυτόν,
ἡμᾶς ὑμῖν ἐκέλευε φράσαι περὶ τούτου. φησὶ γὰρ ἀνήρ
οὐχ ὑπ' ἀνοίας τοῦτο πεπονθῶς διατρίβειν, ἀλλὰ νομίζων
κωμωδοδιδασκαλίαν εἶναι χαλεπώτατον ἔργον ἀπάντων·
πολλῶν γὰρ δὴ πειρασάντων αὐτὴν ὀλίγοις χαρίσασθαι·
ὑμᾶς τε πάλαι διαγιγνώσκων ἐπετείους τὴν φύσιν ὄντας
καὶ τοὺς προτέρους τῶν ποιητῶν ἅμα τῷ γήρα προδιδόντας·*

Οι στίχοι 520-540 που έπονται παρέχουν μια επιτομή της ιστορίας της αρχαίας αττικής κωμωδίας καθώς ο Αριστοφάνης δίνει πληροφορίες για άλλους παλαιούς κωμικούς ποιητές, τον Μάγνητα, τον Κρατίνο και τον Κράτητα. Σε αυτό το σημείο τονίζει την αχαριστία του αθηναϊκού κοινού απέναντι στους ομοτέχνους του καθώς τώρα που έχουν φτάσει σε προχωρημένη ηλικία και έχουν χάσει την κωμική τους δύναμη δεν απολαμβάνουν τίποτα

άλλο παρά την περιφρόνηση. Δεν πρέπει βέβαια να παραλείψουμε πως ο Αριστοφάνης προκειμένου να προβάλει τη δική του αξία υποβίβαζε την αξία των προκατόχων και των αντιπάλων του, πόσο μάλλον του Κρατίνου ο οποίος διεκδικούσε μαζί του τη νίκη στον ίδιο δραματικό αγώνα.¹⁴⁶

Μετά τον έπαινο του ποιητή στο πρώτο μέρος της παράβασης, ακολουθεί ο έπαινος της αρετής των πατέρων και των ίδιων των ιππέων. Αρχικά, αξίζει να γίνει λόγος για την ωδή (στ. 551-564) και την αντωδή (στ. 581-594) που συνιστούν μια επίκληση στον Ποσειδώνα Ίππιο και την Αθηνά Πολιούχο αντίστοιχα. Στον πρώτο κλητικό ύμνο ο θεός Ποσειδώνας, θεός της θάλασσας αλλά και προστάτης των ιππέων, καλείται να βοηθήσει αυτούς και την πόλη:

*ἴππι ἄναξ Πόσειδον, ᾧ
χαλκοκρότων ἵππων κτύπος
καὶ χρεμετισμὸς ἀνδάνει
καὶ κυανέμβολοι θοαὶ
μισθοφόροι τριήρεις,
μειρακίων θ' ἄμιλλα λαμ-
πρνομένων ἐν ἄρμασιν
καὶ βαρυδαιμονούντων,
δεῦρ' ἔλθ' εἰς χορόν, ᾧ χρυσοτρίαιν', ᾧ
δελφίνων μεδέων Σουνιάρατε,
ᾧ Γεραίστιε παῖ Κρόνου,
Φορμίωνί τε φίλτατ' ἐκ
τῶν ἄλλων τε θεῶν Ἀθη-
ναίοις πρὸς τὸ παρεστός.*

[Ποσειδώνα αφέντη, των ιππέων σκεπέ, που χαρά σου είναι το ποδοβολητό των αλόγων με τις χάλκινες οπλές και το χλιμίντρισμα τους, κι οι τριήρεις οι γοργοτάξιδες, που φέρνουν λεφτά στην πόλη, και των νέων παλικαριών τα ξεσυνερίσματα, που στέκουν όλο καμάρι πάνω στις αρμάμαξές τους και τα ἔχουν με την κλήρωση που τους αδίκησε, κόπιασε εδώ στο χοροστάσι μας, χρυσοτρίαινε θεέ, των δελφινιών αφέντη, που στο Σούνιο δοξάζουν τ' όνομά σου, της Γεραιστού σκεπέ, γιε του Κρόνου· εσένα που μες απ' όλους τους θεούς ξεχωριστή αγάπη σου ἔχει ο στρατηγός Φορμίωνας και οι Αθηναίοι, ύστερ' από τα τελευταία γεγονότα].

¹⁴⁶ Σπυρόπουλος 2005, 313.

Στον δεύτερο ύμνο γίνεται επίκληση στη θεά Αθηνά, την πολιούχο της Αθήνας, να βοηθήσει τους ιππείς αλλά και τον ποιητή να κερδίσουν στον δραματικό αγώνα:

*ὦ πολιοῦχε Παλλάς, ὦ
τῆς ἱερωτάτης ἀπα-
σῶν πολέμῳ τε καὶ ποιη-
ταῖς δυνάμει θ' ὑπερφερού-
σης μεδέουσα χώρας,
δεῦρ' ἀφικοῦ λαβοῦσα τὴν
ἐν στρατιαῖς τε καὶ μάχαις
ἡμετέραν ζυνεργὸν*

*Νίκην, ἣ χορικῶν ἐστὶν ἑταίρα
τοῖς τ' ἐχθροῖσι μεθ' ἡμῶν στασιάζει.
νῦν οὖν δεῦρο φάνηθι· δεῖ
γὰρ τοῖς ἀνδράσι τοῖσδε πά-
ση τέχνη πορίσαι σε νί-
κην εἴπερ ποτὲ καὶ νῦν.*

[Παλλάδα, πολιούχε θεά, που βασιλεύεις στην ιερότερη απ' όλες τις πολιτείες, στην πρώτη στον πόλεμο και σε ποιητές, έλα στη σύναξή μας. Φέρε μαζί σου και τη συμπολεμιστριά μας στις εκστρατείες και τις μάχες, τη Νίκη, που μας συντροφεύει στους χορούς και τα τραγούδια και μπαίνει στις γραμμές μας ενάντια στους εχθρούς. Τώρα λοιπόν πρόβαλε εδώ, γιατί ανάγκη πάσα, όσο ποτέ άλλοτε, να δώσεις με κάθε τρόπο τη νίκη στους ιππείς μας].

Και οι δύο θεοί καλούνται να παίξουν τον ίδιο ευεργετικό ρόλο προς τον δήμο των Αθηναίων του οποίου την εύνοια επιδιώκουν οι Ιππείς προκειμένου να πολεμήσουν αποτελεσματικά τον Κλέωνα. Και στους δύο ύμνους ο Κορυφαίος που αντιπροσωπεύει τον ποιητή καθορίζει τις ιδιότητες των θεών και τις πόλεις στις οποίες λατρεύονται¹⁴⁷ επιδιώκοντας να τους υπενθυμίσει ότι οφείλουν να προστατεύουν την πόλη που τους τιμά και τους προσφέρει θυσίες. Κι αυτή η προστασία των θεών θα εξασφαλίσει στους Ιππείς την νίκη στον δραματικό αγώνα. Χαρακτηριστική είναι και η χρήση του προσωνύμιου της Αθηνάς, Νίκη, που υποδηλώνει τη νίκη που επιθυμεί ο Χορός κι ο ποιητής.

Εντούτοις, αξιοσημείωτη είναι και η ιδιαιτερότητα που παρουσιάζουν οι δύο κλητικοί ύμνοι της Παράβασης. Αυτή η ιδιαιτερότητα συνίσταται στη δυσκολία της συνύπαρξης των δύο

¹⁴⁷ Παππάς 2019, 215.

εγκωμιαζόμενων θεών, αφού μας είναι γνωστή από τη μυθολογία η διαμάχη τους για την προστασία της Αθήνας και η τελική επικράτηση της θεάς Αθηνάς, καθώς οι Αθηναίοι προτίμησαν την ελιά και όχι το αλμυρό νερό και το πολεμικό άλογο του Ποσειδώνα.

Η επικράτηση της Αθηνάς έναντι του Ποσειδώνα συμβολίζει τη νίκη του κόσμου έναντι του χάους¹⁴⁸ κι αν μπορούμε να κάνουμε έναν παραλληλισμό, την επικράτηση του Αγοράκριτου έναντι του Παφλαγόνα.

Ανάμεσα στην ωδή και την αντωδή παρεμβάλλεται το επίρρημα του Κορυφαίου όπου εξάιρεται η ανδρεία, η ανιδιοτέλεια, η αρετή και η αγάπη που έτρεφαν για την πατρίδα οι πρόγονοι, οι Αθηναίοι της παλαιότερης γενιάς σε μια προσπάθεια να αποκτήσει και την εύνοια των θεών που επικαλέστηκε προηγουμένως (στ. 565-580). Εξαιρεί τα πατρογονικά κατορθώματα των παλαιών Αθηναίων, που χάρη στο φρόνημά τους κατέστησαν την πόλη λαμπρή και δοξασμένη με νίκες περίλαμπρες εναντίον εξωτερικών εχθρών. Αντιπαραβάλλει την παλαιά με την σημερινή γενεά, που κάνουν τα πάντα για το χρήμα κι εκμεταλλεύονται δημόσιες θέσεις, για να πλουτίσουν. Ο ποιητής επιδιώκει να τονίσει ότι η δημοκρατία πάσχει και συγκρίνει αναπόφευκτα την παλαιά γενιά που ήταν ανωτέρω χρημάτων σε σχέση με τους δημαγωγούς, που χρηματίζονται εις βάρος πολιτείας και πολιτών.

Τέλος, στο αντεπίρρημα (στ. 595-610) εγκωμιάζεται η πολεμική αρετή του Χορού των Ιππέων. Όμως, για να αποφευχθεί ενδεχόμενη αντίδραση των θεατών που ανήκουν σε λαϊκές τάξεις από τον αυτοέπαινο του Χορού, οι Ιππείς υμνούν την ανδρεία των αλόγων τους. Αυτό το εγκώμιο των αλόγων δημιουργεί μια κωμική νότα στην σοβαρή παράβαση εφόσον οι ιππείς κάθονται πάνω στα άλογα τα οποία επαινούνται για τις ανθρώπινες αρετές τους ενώ και τα ίδια είναι άνθρωποι μεταμορφωμένοι σε άλογα¹⁴⁹, όπως προβάλλονται στον αμφορέα του Ζωγράφου του Βερολίνου για τον οποίο γίνεται λόγος στο τελευταίο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας. Αξίζει να προσθέσουμε ότι ο έπαινος στην αντρικία αρετή των αλόγων αποτελεί σαφή υπαινιγμό στο κατόρθωμα των ιππέων στην εκστρατεία στην Κορινθία το 425 π.Χ. όπου ο στρατηγός Νικίας με 2000 οπλίτες και 200 ιππείς κατάφερε να νικήσει τις κορινθιακές δυνάμεις.¹⁵⁰

Μετά τον δεύτερο επιρρηματικό αγώνα όπου ο Αλλαντοπώλης και ο Παφλαγόνας διαγωνίζονται μπροστά στον Δήμο γεμίζοντάς τον με υποσχέσεις και κολακειές για ν'

¹⁴⁸ Bowie 1999, 78.

¹⁴⁹ Σπυρόπουλος 2005, 323.

¹⁵⁰ Θουκυδίδης 4.42-44.

αποκτήσουν την εύνοιά του αλλά και εξαπολύοντας αμοιβαίες βωμολοχίες, ύβρεις και απειλές, περνάμε στους στίχους 973-996 όπου ο Χορός συνεχίζει να ψέγει τον Κλέωνα. Το σύντομο στάσιμο των είκοσι στίχων καυτηριάζει τον Κλέωνα αποκαλώντας τον για πρώτη φορά με τ' όνομά του. Για να δείξει το ποιόν του τον αποκαλεί «γουδοχέρι» και αναφέρεται στα μαθητικά του χρόνια. Κατά την διάρκεια του μαθήματος μουσικής ο δάσκαλος τον είχε αποβάλει, οργισμένος που ο μαθητής δεν εννοούσε να μάθει τίποτε άλλο παρά την δωρική μουσική. Εδώ, ο Χορός ενδύεται και πάλι τον ρόλο του ποιητή και παίζει με την λέξη «δωροδοκία» - Δωρο-δοκική. Ευθέως στηλιτεύει πολύ καυστικά ο Χορός, στον ρόλο του ως ποιητή, τον δημαγωγό Κλέωνα ο οποίος δωροδοκείται ασύστολα.

Σε ένα επόμενο άσμα στους στίχους 1111-1120 ο Αριστοφάνης μέσω του Χορού χαρακτηρίζει για ακόμα μια φορά τον Δήμο, που εκπροσωπεί τον αθηναϊκό λαό, ως εύκολο θύμα των δημαγωγών, κορόιδο και αποχαυνωμένο που αρέσκεται να εξαπατάται από τους πολιτικούς και την ανέντιμη ρητορεία τους:

*ὦ Δῆμε καλὴν γ' ἔχεις
ἀρχὴν, ὅτε πάντες ἄνθρωποι
δεδίασί σ' ὥσπερ
ἄνδρα τύραννον.
ἀλλ' εὐπαράγωγος εἶ,
θωπευόμενός τε χαίρεις
κάξαπατώμενος,
πρὸς τὸν τελέγοντ' ἀεὶ
κέχηνας· ὁ νοῦς δέ σου
παρῶν ἀποδημεῖ.*

[Όμορφη εξουσία που 'χεις, Δήμε, αφού όλοι οι άνθρωποι σε τρέμουν σαν δικτάτορα! Όμως εύκολα πιάνεσαι κορόιδο και χαίρεσαι να σε κολακεύουν και να σ' εξαπατούν κι ανοίγεις πάντα το στόμα δύο πήγες, όταν ρητορεύει πολιτικός· την ώρα που είσαι παρών, το μυαλό σου απουσιάζει.]

Ωστόσο, για να αποφύγει ο Αριστοφάνης την κατηγορία ότι εξυβρίζει τον Δήμο και την εξουσία του, τον παρουσιάζει να δηλώνει στους Ιππείς ότι δεν είναι και τόσο ανόητος (στ. 1121-1130). Αντίθετα, επιτρέπει επίτηδες στους κλέφτες δημαγωγούς να τον εκμεταλλεύονται, να παχαίνουν κοντά του, και στο τέλος να αποκαλύπτει την αθλιότητά τους

και να τους παίρνει πίσω την κατάλληλη στιγμή τα κλεμμένα.¹⁵¹

Κι ενώ ο αγώνας Αλλαντοπόλη-Παφλαγόνα συνεχίζεται, τελικά ο Παφλαγόνας αποδέχεται την ήττα του και παραχωρεί το στεφάνι του αξιώματος στον Αλλαντοπόλη ο οποίος χαιρετίζεται σαν *καλλίνικος* (στ. 1254) και αποκαλύπτει για πρώτη φορά το όνομά του.

Δεύτερη παράβαση (στ. 1264-1315)

Η δεύτερη παράβαση των *Ιπέων* περιλαμβάνει μόνο την επιρρηματική συζυγία στην οποία κυριαρχεί το ανελέητο προσωπικό σκώμμα. Ο Χορός νουθετεί λέγοντας ότι «*να ξεφτιλίζεις τους κακούς δέν είναι καθόλου άπρεπο, ίσα-ίσα τιμάς τους καλούς μ' αυτόν τον τρόπο – έτσι λεν οι μυαλωμένοι*» (στ. 1274-75). Λίγο μετά αναφέρεται σε κάποιους συγχρόνους του που είχαν τη φήμη έκφυλων ανθρώπων. Συγκεκριμένα, στην ωδή σατιρίζει δύο άθλιους πειναλέους, στην αντωδή τον τρισέκφυλο Αριφράδη, στο επίρρημα τον παράσιτο Κλεώνυμο και στο αντεπίρρημα τον δημαγωγό Υπέρβολο.

Έξοδος ή τελική σκηνή (στ. 1316-1408)

Στην τελευταία ενότητα του έργου ο Αλλαντοπόλης Αγοράκριτος ως σωτήρας της πόλης του αναγγέλλει με πανηγυρικό τρόπο την κάθαρση και την ανανέωση του Δήμου ο οποίος αποτινάζει την αποχαύνωση και με μαγικό τρόπο ξαναγίνεται αρχοντικός, σφριγηλός, μυαλωμένος και ειρηνόφιλος αποκτώντας το παλιό του μεγαλείο. Αυτή η κάθαρση πραγματοποιείται με μαγείρεμα, με έναν μαγικό βρασμό, γνωστό από τον μύθο της Μήδειας. Ιδεώδης στην εξωτερική εμφάνιση και μετουσιωμένος εμφανίζεται ως βασιλιάς των Ελλήνων και ενσάρκωση της τιμημένης και δοξασμένης Αθήνας¹⁵² συνειδητοποιώντας το αδιέξοδο στο οποίο είχε περιέλθει λόγω της εξαπάτησής του από τους δημαγωγούς. Ο Αγοράκριτος τότε προσφέρει στον Δήμο τις τριαντάχρονες σπονδές με τη μορφή δύο εταίρων. Αυτές συμβολίζουν την επιστροφή της ευτυχίας στον αττικό δήμο ενώ ο φιλοπόλεμος Παφλαγόνας καταδικάζεται στην αθλιότητα παίρνοντας την παλιά θέση του Αγοράκριτου.¹⁵³

Κι ενώ θα περιμέναμε το έργο να τελειώσει με ένα χαρμόσυνο άσμα του χορού, με έναν διονυσιακό κόμο, που αποτελούσε την κλασική έξοδο της αρχαίας κωμωδίας, την ώρα που ο χορός αποχωρούσε από την ορχήστρα θριαμβολογώντας για την αποπομπή του Παφλαγόνα-Κλέωνα, αυτό δε συμβαίνει στους *Ιπείς*.¹⁵⁴ Από την άλλη είναι απίθανο ο Χορός να άφηνε

¹⁵¹ Lesky 1983, 601

¹⁵² Lesky 1983, 602.

¹⁵³ Cornford 1972, 12

¹⁵⁴ Dover 1981, 137.

την ορχήστρα σιωπηλός. Ίσως χωριζόταν σε δύο μέρη όπου το ένα θα συνόδευε σε θριαμβευτική πομπή προς το πρυτανείο τον Δήμο μαζί με τις Σπονδές και τον καινούριο ευνοούμενό του τον Αγοράκριτο τραγουδώντας το τραγούδι του Αρχίλοχου. Τα υπόλοιπα μέλη του Χορού ίσως κυνηγούσαν τον Παφλαγόνα αποδοκιμάζοντάς τον με κραυγές, όπως έναν *φαρμακό* που κουβαλούσε όλα τα δεινά της πόλης.¹⁵⁵

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5ο : Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ ΣΤΗΝ *ΕΙΡΗΝΗ*

Η *Ειρήνη* είναι η πέμπτη κατά χρονολογική σειρά σωζόμενη αριστοφανική κωμωδία και παραστάθηκε την άνοιξη του 421 π.Χ. στα Μεγάλα ή εν άστει Διονύσια όταν επώνυμος άρχων ήταν, σύμφωνα με την αρχαία υπόθεση του έργου, ο Αλκαίος. Η κωμωδία χάρισε στον ποιητή το δεύτερο βραβείο ενώ το πρώτο κέρδισε ο Εύπολις με τους *Κόλακες* και το τρίτο ο Λεύκων με τους *Φράτορες*.¹⁵⁶ Κεντρικό θέμα της είναι η ειρήνη αποτελώντας μαζί με τους Αχαρνείς και τη Λυσιστράτη την τριλογία της Ειρήνης. Αυτό που παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον είναι ο ρόλος και η φύση του Χορού του έργου. Στην *Ειρήνη* ο Χορός - που αρχικά αποτελείται από όλους τους Έλληνες, στη συνέχεια από αγρότες και στο τέλος από Αθηναίους αγρότες - συμμετέχει ενεργά στη δράση βοηθώντας τον πρωταγωνιστή στην απελευθέρωση της Ειρήνης από τα δεσμά του Πολέμου. Ειδικότερα για τη σύνθεση του Χορού θα γίνει λόγος στο τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας.

5.1. Το ιστορικό πλαίσιο του έργου

Όπως στα προηγούμενα έργα αλλά και σε όλα τα έργα της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας, έτσι και στην *Ειρήνη* καθρεφτίζεται η ιστορική πραγματικότητα της εποχής της. Όταν παραστάθηκε το 421 π.Χ., είχαν περάσει δέκα χρόνια από την έναρξη του Πελοποννησιακού πολέμου. Για δέκα χρόνια ο πόλεμος ήταν αμφίροπος. Μπορεί οι Σπαρτιάτες να λεηλατούσαν την Αττική ύπαιθρο κάθε χρόνο προκαλώντας τεράστιες καταστροφές στα χωράφια και τις καλλιέργειες και αναγκάζοντας τους Αθηναίους να μένουν πίσω από τα τείχη τους, ωστόσο και οι ίδιοι υπέφεραν εξίσου από τις ναυτικές επιδρομές των αντιπάλων τους. Οι Αθηναίοι, όμως, το 425 π.Χ. είχαν καταφέρει ένα καίριο πλήγμα στους Σπαρτιάτες με την κατάληψη της Πύλου υπό τον Κλέωνα και την αιχμαλωσία Σπαρτιατών στρατιωτών στη Σφακτηρία, το μικρό νησί απέναντι. Οι Σπαρτιάτες τότε αφού σταμάτησαν τις εισβολές στην

¹⁵⁵ Cornford 1972, 12

¹⁵⁶ Platnauer 1964, ix.

αττική γη έστειλαν πρεσβείες στην Αθήνα για να διαπραγματευτούν ειρήνη. Οι δύο αντίπαλοι ήταν πολύ κοντά στο να συνάψουν συνθήκη ειρήνης αλλά η φιλοπόλεμη, αδιάλλακτη κι επιθετική πολιτική του Αθηναίου δημαγωγού Κλέωνα, απεμπόλισε αυτή την ευκαιρία. Οι Αθηναίοι οι οποίοι *μειζόνων τε ώρέγοντο* έδωχαν άπρακτες όλες τις σπαρτιατικές πρεσβείες.¹⁵⁷

Το 424 οι Αθηναίοι κατέλαβαν τα Κύθηρα ενώ λίγο αργότερα η επιτυχία αυτή συνοδεύτηκε από δύο ήττες όταν απέτυχαν να καταλάβουν τα Μέγαρα και ηττήθηκαν στο Δήλιο της Βοιωτίας. Τότε την άνοιξη του 423 π.Χ. οι δύο εμπόλεμοι συνήψαν μια ετήσια εκχειρία που αποδείχτηκε βραχύβια. Ο Σπαρτιάτης στρατηγός Βρασίδης είχε μεταφέρει τον πόλεμο στη Χαλκιδική κι ενώ το 422 ο Κλέων εκλέχθηκε αρχιστράτηγος με την ελπίδα ότι θα επαναλάμβανε την επιτυχία του στην Πύλο, τελικά σκοτώθηκε στη μάχη της Αμφίπολης. Στην ίδια μάχη έχασε τη ζωή του και ο Βρασίδης. Με το θάνατο των δύο φιλοπόλεμων ηγετών άνοιξε ο δρόμος για διαπραγματεύσεις για την ειρήνη. Οι διαπραγματεύσεις κατέληξαν στη γνωστή Νικίειο ειρήνη – ειρήνη του Νικία, όπως ονομάστηκε από τον πρωτεργάτη και βασικό αρχιτέκτονά της, Αθηναίο στρατηγό Νικία -¹⁵⁸ που υπεγράφη την άνοιξη του 421 π.Χ. Η συνθήκη θα είχε διάρκεια πενήντα ετών, όπως συμφώνησαν οι δύο συμμαχίες, Δηλιακή και Πελοποννησιακή, όμως στην πράξη διαλύθηκε στα έξι χρόνια με αφορμή την Σικελική εκστρατεία των Αθηναίων. Η συνθήκη αποτελούνταν από δύο μέρη: το πρώτο μέρος αφορούσε την κατ'εξοχήν Νικίειο ειρήνη, που περιελάμβανε τους όρους της ειρήνης περί ανταλλαγής αιχμαλώτων και καθορισμού της μοίρας των διαφόρων πόλεων. Οι σπονδές αναφέρονταν στους συμμάχους της κάθε μεγάλης δύναμης. Το δεύτερο μέρος της συμφωνίας αφορούσε σε αμοιβαία συμφωνία αμυντικής συμμαχίας Αθηνών και Σπάρτης.

Η Νικίειος ειρήνη αποτελεί νίκη της Αθήνας, μιας και πέτυχε ν' αποτρέψει την απόπειρα των Πελοποννησίων να καταστρέψουν το ναυτικό κράτος της. Παρ'όλα αυτά, όχι μόνο η πορεία των γεγονότων μετά την Πύλο αποκάλυψε πως υπήρχαν δυνάμει κάποια τρωτά σημεία στο κράτος, αλλά και στην ίδια την Αθήνα είχε προβληθεί το λαμπρό όραμα ευρύτερων κατακτήσεων. Η Νικίειος ειρήνη απέδειξε την ορθότητα της πεποιθήσεως του Περικλή ότι η ναυτιλιακή και εμπορική οικονομία της Αθήνας ήταν πολύ ανώτερη απ' ό,τι θα μπορούσαν ν' αντιπαρατάξουν οι εχθροί της.

Τα διπλωματικά ανοίγματα που επλανώντο στον αέρα τον προηγούμενο χειμώνα του 422 –

¹⁵⁷ Θουκυδίδης 4.41.1-4.

¹⁵⁸ Χρηστίδης 2011, 20-21.

421 π.Χ. ενέπνευσαν τον Αριστοφάνη να γράψει αυτή την κωμωδία με τίτλο Ειρήνη. Η διδασκαλία της έλαβε χώρα λίγες μέρες πριν την υπογραφή της Νικειού ειρήνης και είναι πιθανότατο ότι, όταν ανέβηκε στο θέατρο, την παράσταση παρακολούθησαν και οι Σπαρτιάτες πρέσβεις της διπλωματικής αποστολής για την ειρήνη.

5.2. Η υπόθεση

Το έργο αρχίζει στην αυλή μιας αγροικίας όπου δύο δούλοι δυσανασχετούν για την αηδιαστική εργασία που τους έχει αναθέσει το αφεντικό τους. Ο ένας πλάθει πίτες από κοπριά κι ο άλλος ταΐζει με αυτές ένα πελώριο σκαθάρι. Πράγματι, το αφεντικό τους, ο Τρυγαίος, ένας Αθηναίος αγρότης, που έχει βαρεθεί τον πόλεμο, εκτρέφει έναν κοπροκάνθαρο για να ανέβει στον Όλυμπο, και να ρωτήσει τον Δία γιατί αφήνει τους Έλληνες να πολεμάνε τόσον καιρό παρακαλώντας τον να δώσει τέλος στον αλληλοσπαραγμό τους. Όταν ο Τρυγαίος καταφέρνει να φτάσει στο παλάτι του Δία, βρίσκει μόνο τον Ερμή, ο οποίος του εξηγεί, ότι όλοι οι θεοί έχουν φύγει σε υψηλότερα μέρη του ουρανού, διότι θύμωσαν με τους Έλληνες που συνεχίζουν τον πόλεμο παρά τις ευκαιρίες που τους έχουν δώσει για να ειρηνεύσουν.

Στο σπίτι των θεών μένει πλέον ο Πόλεμος, ο οποίος έχει φυλακίσει την Ειρήνη σε μια βαθιά σπηλιά σφραγίζοντας την είσοδό της με βράχους. Εμφανίζεται τότε ο Πόλεμος, που κρατάει ένα τεράστιο γουδί, για να λιώσει μέσα σε αυτό διάφορα προϊόντα που συμβολίζουν τις αλληλομαχόμενες ελληνικές πόλεις αλλά δε μπορεί να βρει γουδοχέρι. Ζητά από τον δούλο του τον Κυδοιμό, που το όνομά του παραπέμπει στην ταραχή και τον άτακτο θόρυβο της μάχης, να φέρει ένα γουδοχέρι από τους Αθηναίους και τους Σπαρτιάτες για να ξεκινήσει το ανακάτεμα και το λιώσιμο. Ο Κυδοιμός επιστρέφει με άδεια χέρια, λέγοντας ότι οι αντίπαλοι έχουν χάσει τα δύο γουδοχέρια τους εννοώντας τους δύο φιλοπόλεμους αρχηγούς τους, τον Κλέωνα στην Αθήνα και τον Βρασίδα στη Σπάρτη¹⁵⁹ οι οποίοι σκοτώθηκαν στην Αμφίπολη. Καθώς ο Πόλεμος φεύγει, ο Τρυγαίος καλεί τον Χορό, που αποτελείται από Έλληνες από διάφορες πόλεις, για να ελευθερώσουν την Ειρήνη. Χάρη στη βοήθειά τους, κυρίως των γεωργών που έχουν δυστυχήσει περισσότερο απ' όλους κατά την διάρκεια του μακροχρόνιου πολέμου, καταφέρνουν να ελευθερώσουν την Ειρήνη - ένα άγαλμά της - και τις δύο συνοδούς της, την Οπώρα (καρποφορία) και τη Θεωρία (γιορτή) που ήταν μαζί της. Ο Τρυγαίος επιστρέφει στην Αθήνα μαζί με την Οπώρα, για να την παντρευτεί, και τη Θεωρία, για να την δώσει στη Βουλή. Στο δεύτερο μέρος του έργου, παρουσιάζονται τα αποτελέσματα από τη

¹⁵⁹ Χρηστίδης 2011, 23.

νέα κατάσταση: οι γεωργοί καλλιεργούν ξανά τα χωράφια τους κι απολαμβάνουν τη σοδειά τους, η βουλή ασχολείται και πάλι με τις γιορτές, οι κατασκευαστές και έμποροι όπλων μένουν άνεργοι, οι κατασκευαστές γεωργικών εργαλείων κάνουν χρυσές δουλειές... Το έργο τελειώνει με τη γαμήλια πομπή και το τραγούδι του Υμεναίου, με το οποίο ο Χορός συνοδεύει τον Τρυγαίο και τη σύντροφό του Οπώρα στους αγρούς.

5.3. Η λειτουργία του Χορού στα δομικά μέρη του έργου

Πριν από την εμφάνιση του Χορού στην ορχήστρα, στην κατάληξη του Προλόγου ο κωμικός ήρωας Τρυγαίος προσκαλεί όλο το λαό να βοηθήσει με προθυμία στην κοινή προσπάθεια. Όταν ο Πόλεμος αποχωρεί για να φτιάξει ο ίδιος γουδοχέρι μιας και οι δύο αντίπαλες δυνάμεις έχουν χάσει τα δικά τους - με σαφή υπαινιγμό στον Αθηναίο Κλέωνα και τον Σπαρτιάτη Βρασίδα - ο Τρυγαίος γεμάτος ικανοποίηση προσκαλεί όλους τους Έλληνες να έλθουν με φτυάρια, με λοστούς και με σκοινιά, για να σώσουν την Ειρήνη από τη σπηλιά, όπου βρίσκεται φυλακισμένη (στ. 292-300):

*νῦν ἔστιν ἡμῖν, ὄνδρες Ἕλληνες, καλὸν
ἀπαλλαγῆσι πραγμάτων τε καὶ μαχῶν
ἐξελκύσαι τὴν πᾶσιν Εἰρήνην φίλην,
πρὶν ἕτερον αὖ δοίδυκα κωλῶσαί τινα.
ἀλλ', ὦ γεωργοὶ κᾶμποροι καὶ τέκτονες
καὶ δημιουργοὶ καὶ μέτοικοι καὶ ξένοι
καὶ νησιῶται, δεῦρ' ἴτ', ὦ πάντες λεῶ,
ὡς τάχιστ' ἅμας λαβόντες καὶ μοχλοὺς καὶ σχοινία·
νῦν γὰρ ἡμῖν ἀρπάσαι πάρεστιν ἀγαθοῦ δαίμονος.*

[Έλληνες ήρθε η ώρα, γλυτωμένοι από μπελάδες κι από μάχες, την Ειρήνη έξω να βγάλουμε την κοσμοαγαπημένη, προτού μας εμποδίσει ένα άλλο γουδοχέρι. Εμπρός, γεωργοί κι έμποροι και μαστόροι και οι τεχνίτες και οι μέτοικοι κι οι ξένοι και οι νησιώτες!... Τρέξτε εδώ όλοι οι λαοί, πάρτε γρήγορα σκαπάνες και λοστάρια και σκοινιά, στην υγεία να ξαναπιούμε του Αγαθού του Δαίμονα!]¹⁶⁰

Ο ήρωας απευθύνεται στις παραγωγικές τάξεις, τους γεωργούς, τους εμπόρους, καθώς και στους τεχνίτες, τους μέτοικους, τους ξένους και τους νησιώτες που δεινοπάθησαν εξαιτίας του πολέμου. Καλεί έτσι τους φίλους της ειρήνης να συμμαχήσουν υπέρ της με επικεφαλής

¹⁶⁰ Η μετάφραση για όλα τα αποσπάσματα της κωμωδίας *Ειρήνη* που παρατίθενται είναι του Χ.Χρηστίδη 2011.

την τάξη των γεωργών που ήταν ιδιαίτερα προσφιλής στον Αριστοφάνη.¹⁶¹ Πριν από την είσοδο του Χορού στην ορχήστρα μπορούμε να πούμε ότι ο Τρυγαίος απευθύνεται στους θεατές που είναι φυσικό να ανήκουν σε όλες τις παραπάνω τάξεις καταργώντας με αυτόν τον τρόπο τη θεατρική ψευδαίσθηση.

Πάροδος (στ. 301-345)¹⁶²

Ο Χορός στην Πάροδο ανταποκρίνεται στο κάλεσμα του Τρυγαίου και εισέρχεται στην ορχήστρα χορεύοντας και τραγουδώντας με ενθουσιασμό θυμίζοντάς μας πως το έργο αποτελεί ύμνο στην ειρήνη ενώ η αναφορά του στον Λάμαχο μας φέρνει ξανά στο νου τον φιλοπόλεμο στρατιωτικό που γνωρίσαμε στους Αχαρνείς αλλά και την ήττα του από τον Δικαιοπόλη, σύμβολο της ειρήνης και των αγαθών της. Ο Χορός από την αρχή εκφράζει τη φιλική διάθεσή του προς τον ήρωα και είναι έτοιμος να διεκπεραιώσει το τεκταινόμενο σχέδιο.¹⁶³ Στην αρχή της Παρόδου τα μέλη του αυτοαποκαλούνται «Πανέλληνες» και επαναλαμβάνουν το κάλεσμα του Τρυγαίου να βοηθήσουν *προθύμως* στην κοινή προσπάθεια της σωτηρίας της Ειρήνης και της επαναφοράς της ευτυχίας στην Ελλάδα (στ. 301-308):

δεῦρο πᾶς χώρει προθύμως εὐθὺ τῆς σωτηρίας.

ὦ Πανέλληνες, βοηθήσωμεν, εἴπερ πρόποτε,

τάξεων ἀπαλλαγέντες καὶ κακῶν φοινικίδων·

ἡμέρα γὰρ ἐξέλαμψεν ἦδε μισολάμαχος.

πρὸς τὰδ' ἡμῖν, εἴ τι χρῆ δρᾶν, φράζε κἀρχιτεκτόνει·

οὐ γὰρ ἔσθ' ὅπως ἀπειπεῖν ἂν δοκῶ μοι τήμερον,

πρὶν μοχλοῖς καὶ μηχαναῖσιν εἰς τὸ φῶς ἀνελκύσαι

τὴν θεῶν πασῶν μεγίστην καὶ φιλαμπελωτάτην.

[Πρόθυμα ὅλοι προχωρήστε προς τη σωτηρία, γραμμή! Ω Πανέλληνες, βοηθήστε, πιο πολύ παρά ποτέ, τέρμα πια οι παρατάξεις κι οι μανδύες οι πορφυροί, έλαμψε η μέρα τούτη που ο Λάμαχος μισεί! Πες μας τι πρέπει να γίνει, γίνου ο αρχιτέκτονας, σήμερα να νιώσω κόπο είν' αδύνατο θαρρώ, πριν στο φως τραβήξω επάνω με μοχλούς και μηχανές τη θεά την πιο μεγάλη και την πιο φιλάμπελη].

Η χαρά και ο ενθουσιασμός του Χορού για την επικείμενη λήξη του πολέμου εκφράζεται και στους στίχους 311-312 αφού πλέον δε θα χρειάζεται να έχει μαζί του τροφή τριών ημερών,

¹⁶¹ Κάποιες απόψεις μελετητών για την ταυτότητα του Χορού παρατίθενται στο τελευταίο κεφάλαιο.

¹⁶² Platnauer 1964, xxii.

¹⁶³ Χουρμουζιάδης 1998, 110.

ποσότητα που αναγκαζόταν να παίρνει μαζί του ένας στρατιώτης στις εκστρατείες¹⁶⁴:

*ἀλλ' ἀκούσαντες τοιούτου χαίρομεν κηρύγματος·
οὐ γὰρ ἦν ἔχοντας ἤκειν σιτί' ἡμερῶν τριῶν.*

Η φράση μάλιστα *ἡμερῶν τριῶν* θα προσλάβει αργότερα νέο περιεχόμενο και θα συνδεθεί με τον τριήμερο εορτασμό που αναγγέλλει ο Τρυγαίος στη Βουλή η οποία θα επιδοθεί έχοντας στο πλευρό της την Θεωρία σε τριήμερους αγώνες πάλης, παγκράτιου και ιπποδρομιών με τη μορφή σεξουαλικής δραστηριότητας απολαμβάνοντας με αυτόν τον τρόπο τα οφέλη της ειρήνης.

Μέχρι και το τέλος της Παρόδου ο Τρυγαίος προσπαθεί να κατασιγάσει τον θορυβώδη Χορό που με τις κραυγές και τις ξέφρενες κινήσεις του ενδέχεται να προκαλέσουν και να αναζωπυρώσουν τον Πόλεμο καταστρέφοντας το σχέδιό τους.

Επιρρηματικές συζυγίες (στ. 346-425 και 459-507)¹⁶⁵

Στην ωδή (στ. 346-360) της πρώτης επιρρηματικής συζυγίας που ακολουθεί την Πάροδο, ο Χορός εύχεται να δει τη μέρα που θα απαλλαγεί από τα δεινά του πολέμου και θα εγκαταλείψει την παλιά δραστηριότητα του σκληρού δικαστή δίνοντας μια εικόνα της Αθήνας την εποχή του Αριστοφάνη και σατιρίζοντας παράλληλα τη δικομανία των Αθηναίων πολιτών εκείνης της περιόδου. Ο Χορός ακόμα παροτρύνει τον Τρυγαίο να του δώσει οδηγίες για την απελευθέρωση της Ειρήνης παραχωρώντας του την απόλυτη εξουσία:

*εἰ γὰρ ἐκγένοιτ' ἰδεῖν ταύτην με τὴν ἡμέραν [ποτέ].
πολλὰ γὰρ ἀνεσχόμην πράγματά τε καὶ στιβάδας ἄς ἔλαχε Φορμίων·
οὐκέτ' ἄν μ' εὖροις δικαστὴν δριμὸν οὐδὲ δύσκολον,
οὐδὲ τοὺς τρόπους γε δήπου σκληρὸν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ,
ἀλλ' ἀπαλὸν ἄν μ' ἴδοις καὶ πολὺ νεώτερον,
ἀπαλλαγέντα πραγμάτων.
καὶ γὰρ ἱκανὸν χρόνον ἀπολλύμεθα καὶ κατατετρίμμεθα πλανώμενοι
εἰς Λύκειον κάκ Λυκείου σὺν δόρει σὺν ἀσπίδι.
ἀλλ' ὃ τι μάλιστα χαριούμεθα ποιοῦντες, ἄγε
φράζε· σὲ γὰρ αὐτοκράτορ' εἴλετ' ἀγαθὴ τις ἡμῖν τύχη.*

Κι ενώ ο Τρυγαίος αναζητεί τρόπο για να απομακρύνουν τους βράχους που κλείνουν το

¹⁶⁴ Χρηστίδης 2011, 194.

¹⁶⁵ Platnauer 1964, xxii.

άνοιγμα της σπηλιάς, εμφανίζεται ο Ερμής, και οργισμένος απειλεί να αποκαλύψει στον Δία το εγχείρημά τους. Στην αντωδή (στ. 385-397) ο Χορός τον ικετεύει να σωπάσει, του θυμίζει τις θυσίες που του έκανε ως τώρα και μετά από σχετική παρεμβολή και του Τρυγαίου, του υπόσχεται ακόμη περισσότερες θυσίες στο μέλλον:

*μηδαμῶς, ὦ δέσποθ' Ἑρμῆ, μηδαμῶς, μηδαμῶς,
εἴ τι κεχαρισμένον χοιρίδιον οἴσθα παρ' ἔμοῦ <γε> κατεδηδοκῶς,
τοῦτο μὴ φαῦλον νόμιζ' ἐν τῷδε τῷ πράγματι.
μὴ γένη παλίγκοτος ἀντιβολοῦσιν ἡμῖν,
ὥστε τήνδε μὴ λαβεῖν·
ἀλλὰ χάρισ', ὦ φιλανθρωπότατε καὶ μεγαλοδωρότατε δαιμόνων,
εἴ τι Πεισάνδρου βδελύττει τοὺς λόφους καὶ τὰς ὄφρῶς.
καὶ σε θυσίαισιν ἱεραῖσι προσόδοις τε μεγά-
λαισι διὰ παντός, ὦ δέσποτ', ἀγαλοῦμεν ἡμεῖς αἰεί.*

[Μην το κάνεις, μην το κάνεις, όχι, δέσποτά μου Ερμή! Αν θυμάσαι να' χεις φάει γουρουνόπουλο από μένα που το ευφράνθηκες πολύ, μη θαρρείς πως είναι λίγο στην περίπτωση αυτή. Σε ικετεύουμε κι εμείς μη μας ξεσυνεριστείς και μας τη στερήσεις· κάμε μας τη χάρη αυτή, θεέ φιλανθρωπότατε και μεγαλοδωρότατε, αν σιχαίνεσαι πολύ τα λοφία του Πείσαντρου και τα τρομερά του φρύδια. Κι έτσι, δέσποτα, κι εμείς με θυσίες ιερές και μεγάλες λιτανείες πάντα θα σ' ευφραίνουμε].

Ο Τρυγαίος επεμβαίνοντας στις παρακλήσεις του Χορού αποκαλύπτει στον Ερμή ότι ο Ήλιος και η Σελήνη συνωμοτούν κατά των θεών για να παραδώσουν τον ελληνικό κόσμο στους βαρβάρους, οι οποίοι μόνο αυτούς τους δύο λατρεύουν σαν θεούς. Ο ήρωας δεν αργεί να πείσει τον Ερμή τάζοντάς του εορταστικές τελετές και τιμές και τελικά τον κατακτά με δωροδοκία και τον στρέφει υπέρ της προσπάθειας απελευθέρωσης της Ειρήνης: προσφέρει στον θεό ένα χρυσό αγγείο. Η σκηνή κλείνει με τον ιδιοτελή Ερμή που υποχωρεί και αλλάζει διάθεση παρακινώντας τους άνδρες να αρχίσουν αμέσως το έργο ενώ ο Χορός τον ορίζει ως επιστάτη του.

Στην επόμενη επιρρηματική συζυγία (στ. 459-507) παρακολουθούμε την προσπάθεια ανέλκυσης της Ειρήνης από την σπηλιά, τα σχετικά παραγγέλματα (εἶα) του Τρυγαίου, του Ερμή και του Χορού καθώς και την κωλυσιεργία κάποιων ανδρών αφού διαπιστώνεται ότι δεν καταβάλλουν όλοι την ίδια προσπάθεια για την απελευθέρωση της Ειρήνης. Ο Τρυγαίος και ο Ερμής κατηγορούν όσους κωλυσιεργούν και δεν εκτελούν το έργο τους: τους Βοιωτούς

(στ. 466), τον φιλοπόλεμο Λάμαχο που τελικά αποπέμπεται (στ. 473), τους Αργείους (στ. 475), τους Μεγαρείς (στ. 481, 500). Η κωλυσιεργία μερικών πόλεων είναι δηλωτική της στάσης που κράτησαν στις ειρηνευτικές διαδικασίες. Ο Τρυγαίος παρατηρεί ότι οι Σπαρτιάτες *τραβάνε αντρίκια* (στ. 478) υποδηλώνοντας την προθυμία τους για ειρηνικές διαπραγματεύσεις μετά και από τα γεγονότα της Πύλου και λίγο αργότερα κατηγορεί τους Αθηναίους (στ. 503-7), που επιδίδονται σε ατέρμονες διαπραγματεύσεις και η δικομανία δεν τους επιτρέπει να κάνουν υποχωρήσεις. Παρατηρείται λοιπόν ότι, ενώ στην αρχή ο Χορός ως Πανέλληνες δήλωναν ενθουσιώδεις υποστηρικτές μιας κοινής ειρήνης, εδώ το πλήθος των Ελλήνων από διάφορες ελληνικές πόλεις παρουσιάζεται να χωρίζεται και ιδιοτελές επιτρέποντας το ίδιο συμφέρον της πόλης, από την οποία κατάγονται, να υπερισχύει του συλλογικού και κοινού συμφέροντος, που δεν είναι άλλο από την Ειρήνη.¹⁶⁶

Οπότε ο κορυφαίος του Χορού φωνάζει (στ. 508):

ἄγ', ὦνδρες, αὐτοὶ δὴ μόνοι λαβώμεθ' οἱ γεωργοί

[Εμπρός παιδιά, οι γεωργοί ας πιάσουμε μονάχοι!]

Κι ο Τρυγαίος (στ. 511):

οἷ τοι γεωργοὶ τοῦργον ἐξέλκουσι, κἄλλος οὐδεὶς

[Οι γεωργοί – κι άλλος κανείς – βγάζουν πέρα το έργο!]

Έτσι, η απελευθέρωση της Ειρήνης οφείλεται στην τελική και αποφασιστική προσπάθεια των γεωργών οι οποίοι θα τραβήξουν μόνοι τους επάνω τη θεά μαζί με τις δύο συνοδούς της, την Οπώρα και τη Θεωρία. Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί η ιδιαίτερη αγάπη και εκτίμηση που έτρεφε ο Αριστοφάνης για τους γεωργούς όχι μόνο επειδή ήταν αυτοί που είχαν υποφέρει από τα δεινά του πολέμου αλλά και γιατί η αφθονία των αγαθών της γης, που χαρίζει η γεωργία, και η ειρήνη είναι έννοιες που συνυφαίνονται άρρηκτα.¹⁶⁷ Μόνο η ειρήνη μπορεί να εξασφαλίσει μια καλή και ξέγνοιαστη ζωή· από τη μία την καλλιέργεια των αγρών και την αφθονία των καρπών που συμβολίζει η Οπώρα και από την άλλη την ελευθερία κίνησης για συμμετοχή σε γιορτές και δημόσιες εκδηλώσεις που συμβολίζει η Θεωρία.

Ο Τρυγαίος στη συνέχεια ζητά από τον Χορό να γυρίσει πίσω στους αγρούς του παίρνοντας τα γεωργικά εργαλεία του κι αφήνοντας πίσω την πολεμική του εξάρτυση. Τότε οι αγρότες

¹⁶⁶ McGlew 2001, 87

¹⁶⁷ Χρηστίδης 2011, 237.

εξυμνούν την ποθητή μέρα που τους επιτρέπει να χαιρετήσουν και να φιλήσουν ξανά τα αγαπημένα τους δέντρα (στ. 556-559):

*ὦ ποθεινὴ τοῖς δικαίοις καὶ γεωργοῖς ἡμέρα,
ἄσμενός <σ'> ἰδὼν προσειπεῖν βούλομαι τὰς ἀμπέλους,
τάς τε συκᾶς ἅς ἐγὼ 'φύτευον ὧν νεώτερος
ἀσπάσασθαι θυμὸς ἡμῖν ἐστὶ πολλοστῶ χρόνῳ.*

Μετά από προτροπή του ήρωα ο Χορός συνεχίζει με έναν ευχαριστήριο χαιρετισμό προς την ποθητή και αγαπητή σε όλους Ειρήνη. Οι γεωργοί που είχαν υποφέρει στον πόλεμο βρίσκουν καταφύγιο στους αγρούς και στη φύση όπου μπορούν να βρουν την ευτυχία και να απολαύσουν την ειρηνική ζωή. Κι επειδή μόνο όταν σωθεί η Ειρήνη θα μπορέσουν κι αυτοί να σωθούν από τα δεινά του πολέμου, μόλις την αντικρίζουν τη χαιρετίζουν ευτυχισμένοι και στη χαρά αυτή συμμετέχει ακόμα και ολόκληρη η φύση¹⁶⁸ (στ. 582-600):

*χαῖρε, χαῖρ', ὡς ἀσμένοισιν ἤλθες, ὦ φιλάτη·
σῶ γὰρ ἐδάμην πόθῳ, δαιμόνια βουλόμενος
εἰς ἀγρὸν ἀνερπύσαι.
ἦσθα γὰρ μέγιστον ἡμῖν κέρδος, ὦ ποθουμένη,
πᾶσιν ὀπόσοι γεωργικὸν βίον ἐτρίβομεν·
μόνη γὰρ ἡμᾶς ὠφέλεις.
πολλὰ γὰρ ἐπάσχομεν πρὶν ποτ' ἐπὶ σοῦ γλυκέα
κάδάπανα καὶ φίλα.
τοῖς ἀγροίκοισιν γὰρ ἦσθα χῆδρα καὶ σωτηρία.
ὥστε σὲ τὰ τ' ἀμπέλια καὶ τὰ νέα συκίδια
τᾶλλα θ' ὀπόσ' ἐστὶ φυτὰ προσγελάσεται λαβόντ' ἄσμενα.*

[Χαίρε, χαίρε, ω τι χαρά μας που ήρθες πολυαγαπημένη! Με έχει ο πόθος σου δαμάσει τόσο που τρελά ποθώστον αγρό να κυλιστώ! Ήσουν το πιο μεγάλο κέρδος μας, ω ποθητή, για όσους τη γεωργική επερνούσαμε ζωή· μόνη εσύ μας ωφελούσες και πολλά είχαμε καλά, και γλυκά κι ανέξοδα στη δική σου εποχή. Σωτηρία και πληγούρι στους αγρότες ήσουν. Να γιατί θα σε δεχτούνε τ' αμπελάκια κι οι καινούργιες οι μικρές μου οι συκιές κι ό,τι άλλο είν' φυτεμένο όλο γέλια και χαρές].

¹⁶⁸ Παππάς 2019, 236.

Επιρρηματικός Αγών (στ. 601-656)

Όπως στους Αχαρνείς έτσι και στην Ειρήνη ο Αγών είναι ιδιότυπος καθώς δεν ακολουθεί την τυπική μορφή ενός αγώνα λόγων. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι και στις δύο ειρηνικές κωμωδίες δε θα ταίριαζε μια λογομαχία στην οποία ο ένας από τους δύο αντιπάλους (ο Λάμαχος ή ο Χορός των *Αχαρνέων* ή ο Πόλεμος στην Ειρήνη) θα επιχειρηματολόγούσε υπέρ του πολέμου.¹⁶⁹

Ο ιδιότυπος Αγών της *Ειρήνης* αποτελείται από δύο μόνο μέρη, τον κατακελευσμό και το επίρρημα. Στον κατακελευσμό ο Χορός απευθύνεται στον Ερμή και τον προτρέπει να τους εξηγήσει (αφού η Ειρήνη είναι ένα άγαλμα) πού βρισκόταν η θεά τόσο καιρό (στ. 601-602): *ἀλλὰ ποῦ ποτ' ἦν ἀφ' ἡμῶν τὸν πολὺν τοῦτον χρόνον ἤδε, τοῦθ' ἡμᾶς δίδαζον, ᾧ θεῶν εὐνούστατε.*

Στο επίρρημα (στ. 603-656) ο Ερμής, με παρεμβολές του Τρυγαίου και του Χορού, κάνει μια άμεση αναφορά στις αιτίες του πολέμου αποδίδοντας τις ευθύνες στον Περικλή. Ο Αθηναίος πολιτικός στην προσπάθειά του να συγκαλύψει μια οικονομική ατασθαλία του Φειδία έπεισε τους Αθηναίους να εγκρίνουν το Μεγαρικό ψήφισμα. Συγκεκριμένα, αρχαίες πηγές αναφέρουν ότι ο περίφημος γλύπτης Φειδίας κατηγορήθηκε πως έκλεψε χρυσάφι από το χρυσελεφάντινο άγαλμα της θεάς Αθηνάς. Ο Περικλής επειδή ήταν προσωπικός φίλος και επέβλεπε τις εργασίες του γλύπτη φοβήθηκε μήπως του προσάψουν παρόμοια κατηγορία. Έτσι, έστρεψε τον λαό στον πόλεμο με το Μεγαρικό ψήφισμα¹⁷⁰ (στ. 603-611):

*ὦ σοφώτατοι γεωργοί, τάμὰ δὴ ζυνίετε
ρήματ', εἰ βούλεσθ' ἀκοῦσαι τήνδ' ὅπως ἀπώλετο.
πρῶτα μὲν γ' ἄτης ὑπῆρξε **Φειδίας** πράξας κακῶς.
εἶτα **Περικλῆς** φοβηθεὶς μὴ μετὰσχοι τῆς τύχης,
τὰς φύσεις ὑμῶν δεδοικῶς καὶ τὸν αὐτοδάξ τρόπον,
πρὶν παθεῖν τι δεινὸν αὐτός, ἐξέφλεξε τὴν πόλιν
ἧ' ἔμβαλὼν σπινθῆρα μικρὸν **Μεγαρικοῦ ψηφίσματος**
ἐξεφύσησεν τοσοῦτον πόλεμον ὥστε τῷ καπνῷ
πάντας Ἑλληνας δακρῦσαι, τοὺς τ' ἐκεῖ τοὺς τ' ἐνθάδε.*

Ο πόλεμος, όπως αναφέρει στη συνέχεια ο Ερμής, κλιμακώθηκε όταν οι σύμμαχοι της

¹⁶⁹ Χρηστίδης 2011, 52.

¹⁷⁰ Χρηστίδης 2011, 256-57.

Αθήνας εξαιτίας της φορολόγησής τους δωροδόκησαν κάποιους ηγέτες της Σπάρτης για ν' αρχίσουν τις εχθροπραξίες με κυριότερα θύματα τους γεωργούς που έβλεπαν μέσα από τα τείχη να λεηλατούνται οι αγροί τους. Ο Χορός που συμφωνεί με όσα λέει ο Ερμής φαίνεται πως αναγνωρίζει τα λάθη της εξωτερικής πολιτικής της Αθήνας (στ. 630-1):

*νή Δί', ὦ μέλ', ἐν δίκη <γε> δῆτ', ἐπεὶ κάμοῦ λίθον
ἐμβalόντες ἐξμέδιμνον κυψέλην ἀπώλεσαν.*

Λόγος γίνεται ακόμα για τους φιλοπόλεμους πολιτικούς και δημαγωγούς που εκμεταλλεύονταν τους έγκλειστους αγρότες και απέρριπταν κάθε ευκαιρία για ειρήνευση με τις συκοφαντίες τους. Κι αφού ο Τρυγαίος αναχωρεί για τη γη μαζί με την Ειρήνη και τις συνοδούς της, φτάνουμε στην πρώτη Παράβαση του έργου από την οποία απουσιάζουν το επίρρημα και το αντεπίρρημα.

Πρώτη Παράβαση (στ. 729-818)

Στους πρώτους εισαγωγικούς στίχους της Παράβασης που συνιστούν το κομμάτιον (στ. 729-733), ο Χορός αποχαιρετά τον Τρυγαίο με τη συνήθη φράση *ἀλλ' ἴθι χαίρων* και αφού προτρέπει τα μέλη του να φυλάξουν καλά τα σκεύη τους από τους κλέφτες είναι έτοιμος να κάνει την παράβασή του απευθυνόμενος στους θεατές:

*ἀλλ' ἴθι χαίρων· ἡμεῖς δὲ τέως τάδε τὰ σκεύη παραδόντες
τοῖς ἀκολούθοις δῶμεν σφῶζειν, ὡς εἰώθασι μάλιστα
περὶ τὰς σκηναὶς πλεῖστοι κλέπται κυπτάζειν καὶ κακοποιεῖν.
ἀλλὰ φυλάττετε ταῦτ' ἀνδρείως· ἡμεῖς δ' αὖ τοῖσι θεαταῖς
ἦν ἔχομεν ὁδὸν λόγων εἴπωμεν ὅσα τε νοῦς ἔχει.*

[Άντε γεια και χαρά! Τώρα εμεῖς τούτ' τα σύνεργα ας δώσουμε ευθύς/ στους βοηθούς μας να μας τα φυλάν, γιατί κλέφτες πολλοί συνηθίζουν/να κοιτάζουν σκυφτοί στη σκηνή κι ό,τι βρίσκουνε να το βουτάν./ Μα φυλάζτε τα παληκαρίσια. Κι εμεῖς στους θεατές μας ας πούμε/ τη σειρά που τα λόγια μας έχουν κι όσα έχει ο νους μας.] Εδώ πρέπει να υποθέσουμε ότι τα μέλη του Χορού παραδίδουν στους βοηθούς του θεάτρου τα σχοινιά και τα εργαλεία που είχαν φέρει μαζί τους.

Ο Αριστοφάνης περνά στους αναπαίστους (στ. 734-64) και δια στόματος του Χορού ζητά την τιμωρία όσων περηφανεύονται για την αξία τους και περιαιτολογούν μολονότι το ίδιο ακριβώς κάνει και αυτός. Βέβαια, η δική του αξία και η ποιητική του τέχνη θεωρείται μεγάλη

και αναμφισβήτητη τεκμηριώνοντάς την με παραδείγματα. Εξαίρει την γενναία συμβολή του στην ανύψωση του επιπέδου της κωμωδίας καθώς ανάγκασε τους αντιπάλους του να μην γράφουν πια αστεία για κουρελάκια και να μην πολεμούν με ψείρες. Πρώτος εκείνος κατήγγησε από την σκηνή τους αχόρταγους Ηρακλείδες που ζύμωναν και τους κλαμμένους δούλους, που κλαψουρίζουν και θέλουν να το σκάσουν από το σπίτι του κυρίου τους, διότι κακοπερνούν.¹⁷¹ Ολοι αυτοί οι χαρακτήρες που κυριαρχούσαν στην κωμωδία παρουσιάζονταν μόνο και μόνο για να δοθεί αφορμή για στερεότυπα αστεία· πέταξε τα χοντροκομμένα χωρατά κι έκτισε μεγάλο καλλιτεχνικό οικοδόμημα με πύργους, μεγάλα έπη και σκέψεις και πειράγματα όχι αγοραία· χτύπησε ισχυρά πρόσωπα και κυρίως τον Κλέωνα. (στ. 734-751):

*χρῆν μὲν τύπτειν τοὺς ῥαβδούχους, εἴ τις κωμωδοποιητῆς
αὐτὸν ἐπῆνει πρὸς τὸ θέατρον παραβὰς ἐν τοῖς ἀναπαίστοις.
εἰ δ' οὖν εἰκὸς τινα τιμῆσαι, θύγατερ Διός, ὄστις ἄριστος
κωμωδοδιδάσκαλος ἀνθρώπων καὶ κλεινότατος γεγένηται,
ἄξιός εἶναί φησ' εὐλογίας μεγάλης ὁ διδάσκαλος ἡμῶν.
πρῶτον μὲν γὰρ τοὺς ἀντιπάλους μόνος ἀνθρώπων κατέπαυσεν
εἰς τὰ ῥάκια σκώπτοντας ἀεὶ καὶ τοῖς φθειρσὶν πολεμοῦντας·
τούς θ' Ἡρακλέας τοὺς μάττοντας καὶ τοὺς πεινῶντας ἐκείνους
[τοὺς φεύγοντας κάξαπατῶντας καὶ τυπτομένους ἐπίτηδες,]
ἐξήλασ' ἀτιμώσας πρῶτος, καὶ τοὺς δούλους παρέλυσεν
οὖς ἐξῆγον κλάοντας ἀεὶ, καὶ τούτους οὖνεκα τουδί,
ἴν' ὁ σύνδουλος σκώψας αὐτοῦ τὰς πληγὰς εἶτ' ἀνέροιτο·
«ὦ κακόδαιμον, τί τὸ δέρμ' ἔπαθες; μῶν ὑστριχίς εἰσέβαλέν σοι
εἰς τὰς πλευρὰς πολλῆ στρατιᾶ κάδενδροτόμησε τὸ νῶτον;»
τοιαῦτ' ἀφελὼν κακὰ καὶ φόρτον καὶ βωμολοχεύματ' ἀγεννῆ
ἐποίησε τέχνην μεγάλην ἡμῖν κάπύργωσ' οἰκοδομήσας
ἔπεσιν μεγάλοις καὶ διανοίαις καὶ σκώμμασιν οὐκ ἀγοραίοις,
οὐκ ἰδιώτας ἀνθρωπίσκους κωμωδῶν οὐδὲ γυναῖκας.*

Επίσης, ο ποιητής τολμά να συγκρουστεί με τους πιο ισχυρούς άντρες της εποχής του οι οποίοι τον διαβάλλουν και τον συκοφαντούν παρά τα όσα προσφέρει στην πόλη με την τέχνη του. Η θαρραλέα στάση του απέναντι στην πολεμική που δέχεται από τους εχθρούς του και

¹⁷¹Πρβλ. *Ιππείς*

τους κόλακες τους θυμίζει τους άθλους του Ηρακλή (στ. 752-758):

*ἀλλ' Ἡρακλέους ὀργὴν τιν' ἔχων τοῖσι μεγίστοις ἐπεχείρει,
διαβὰς βурсῶν ὄσμάς δεινὰς κάπειλάς βορβοροθύμους.
καὶ πρῶτον μὲν μάχομαι πάντων αὐτῶ τῶ καρχαρόδοντι,
οὗ δεινότεται μὲν ἀπ' ὀφθαλμῶν Κύννης ἀκτῖνες ἔλαμπον,
ἐκατὸν δὲ κύκλω κεφαλαὶ κολάκων οἰμωζομένων ἐλιχμῶντο
περὶ τὴν κεφαλὴν, φωνὴν δ' εἶχεν χαράδρας ὄλεθρον τετοκυίας,
φώκης δ' ὄσμήν, Λαμίας <δ'> ὄρχεις ἀπλύτους, πρωκτὸν δὲ καμήλου.*

Στους στίχους 760-764 ο Αριστοφάνης απευθύνεται στο κοινό και ζητά ν' αναγνωρίσουν την αξία και την προσφορά του και να του δώσουν τη νίκη: *ὦν εἵνεκα νυνὶ ἀποδοῦναί μοι τὴν χάριν ὑμᾶς εἰκὸς καὶ μνήμονας εἶναι*. Μάλιστα, στο πνίγος (στ. 765-774) καλεῖ να τον βοηθήσουν οι φαλακροὶ θεατὲς αφού κι ο ἴδιος ἦταν φαλακρός. Η παράβαση εἶναι στην ουσία ἓνα ἄμεσο κάλεσμα του ποιητῆ στο κοινό δια του Χοροῦ. Εἶναι μία προσπάθεια του ποιητῆ να τονίσει το ἔργο του και να πείσει ακολούθως τους θεατὲς και κριτὲς των Διονυσίων να τον ψηφίσουν ως νικητῆ των δραματικῶν αγῶνων.

Στην ωδὴ (στ. 774-795) ο Χορὸς καλεῖ τη Μούσα, αφού διώξει μακριὰ τον πόλεμο, να χορέψει μαζί του απαξιώνοντας τον ποιητῆ Καρκίνο και τους χορευτὲς γιους του ενώ στην αντωδὴ (στ. 796-817) τονίζει ὅτι ο ἄξιος ποιητῆς πρέπει να υμνεῖ τις Χάριτες και να μη δίνεται χορὸς στους κακοὺς τραγωδοὺς Μόρσιπο και Μελάνθιο.

Επιρρηματικές συζυγίες (στ. 818-921, 922-1038)

Μετά το θαυμαστὸ ταξίδι του στον ουρανό, ο μόνος θνητὸς που κατόρθωσε ποτέ να φθάσει στον Ὀλυμπο, στο παλάτι των θεῶν, προσγειώνεται τώρα στο σπίτι του και συζητᾶ με τον δούλο του, που τον ρωτᾶ με θαυμασμό για το ταξίδι του στον ουρανό. Ο Τρυγαῖος καθὼς του διηγείται την θαυμαστὴ περιπέτεια, ξεκινᾶει τις ετοιμασίες για τον γάμο του με την Οπώρα, δίνοντας παραγγελίες στους υπηρέτες του, κατόπιν πηγαίνει στην Βουλή, ὅπου παραδίδει την Θεωρία στους πρυτάνεις: σ' αυτό το σημείο ο Τρυγαῖος με την Θεωρία θα ἔκαναν μερικὰ βήματα προς τις πρώτες θέσεις του θεάτρου, εκεί που συνήθως ἦταν οι θέσεις της πραγματικῆς βουλῆς. Ο Χορὸς τον επαινεί και τον ευλογεῖ που ἔφερε την εἰρήνη στην γη. Αναγνωρίζει την προσφορά του, λέει ὅτι ἓνας τέτοιος πολίτης εἶναι χρήσιμος σε ὅλον τον κόσμo και τον αποκαλεῖ σωτῆρα ὅλων των ανθρώπων (στ. 914-915): *σωτῆρ γὰρ ἅπασιν ἀνθρώποις γεγένησαι*. Ἐτσι, ο Τρυγαῖος καθίσταται πανελλήνιος ἥρωας.

Ο σωτήρας Τρυγαίος ετοιμάζεται να προσφέρει θυσίες στην Ειρήνη. Έχει συγκεντρώσει όλα τ'απαραίτητα σκεύη και το πρόβατο για την θυσία. Αρχίζει την επίκλησή του στην Ειρήνη, και μαζί με τον Χορό την παρακαλούν να μείνει με τους ανθρώπους, να γίνουν όλοι εραστές της ολοκληρωτικά, να σταματήσει τις μάχες και την ταραχή του πολέμου, να συναδελφώσει τους ανθρώπους, να γεμίσει την αγορά με αφθονία αγαθών και να ευλογήσει την αγροτική παραγωγή. Όμως, το πρόβατο δεν πρέπει να θυσιαστεί μπροστά στα μάτια των θεατών, διότι η Ειρήνη δεν αγαπά το αίμα· αλλά πρέπει να λάβουν υπόψιν και τον χορηγό της κωμωδίας, ο οποίος δεν θέλει να χάσει το πρόβατο.¹⁷² Η θυσία έχει ήδη αρχίσει, ο Χορός, που εκπροσωπεί και τους θεατές, εξακολουθεί να εγκωμιάζει τον Τρυγαίο, επειδή έσωσε την ιερή πόλη των Αθηνών (στ. 1034-1035):

*τίς οὔν ἂν οὐκ ἐπαινέσει-
εν ἄνδρα τοιοῦτον, ὅς-
τις πόλλ' ἀνατλάς ἔσωσε τὴν ἱερὰν πόλιν;*

Εκείνη την ώρα καταφθάνει κι επιχειρεί να διακόψει την θυσία ο χρησμολόγος και εχθρός της Ειρήνης Ιεροκλής από τον Ωρεό. Δείχνει μεγάλη όρεξη να πάρει μερτικό από το κρέας της θυσίας, φαίνεται ότι είναι κοιλιόδουλος και γίνεται τόσο πολύ ενοχλητικός με τις διαρκείς παρεμβάσεις του και τους χρησμούς του, ώστε ο Τρυγαίος τον αποκαλεί απατεώνα διότι εμπαίζει τους ανθρώπους και με τον δούλο του τον γδύνουν και τον διώχνουν κακήν κακώς.

Δεύτερη Παράβαση (στ.1127-1190)

Την σκηνή του αγύρτη χρησμολόγου ακολουθεί η δεύτερη Παράβαση που αποπνέει μια πανηγυρική ατμόσφαιρα. Ο Χορός στον δικό του ρόλο, του Χορού των Αθηναίων αγροτών, αντιπαραθέτει τα αγαθά της Ειρήνης στις δυστυχίες του Πολέμου. Τραγουδά λυτρωμένος και χαρούμενος τις χαρές της ήρεμης αγροτικής ζωής και υμνεί την χαρούμενη και ξέγνοιαστη καθημερινή ρουτίνα των αγροτικών εργασιών που θα αρχίσουν ξανά, μακριά από τον πόλεμο και τη φτώχεια. Οι Αθηναίοι αγρότες περιγράφοντας ονειρικές εικόνες από τη φυσική ζωή στήνουν ένα βουκολικό τοπίο μέσα στο θέατρο. Συγκεκριμένα, ο Χορός στην ωδή αναφέρει (στ. 1127-1139) :

*ἡδομαί γ' ἡδομαι
κράνους ἀπηλλαγμένος
τυροῦ τε καὶ κρομμύων.*

¹⁷²Σταύρου 1951, 113.

οὐ γὰρ φιληδῶ μάχαις,
ἀλλὰ πρὸς πῦρ διέλ-
κων μετ' ἀνδρῶν ἐταίρων φίλων,
ἐκκέας τῶν ζύλων ἄττ' ἂν ἦ
δανότατα τοῦ θέρους
ἐκπεπρεμισμένα
κάνθρακίζων τούρεβίνθου
τήν τε φηγὸν ἐμπυρεύων,
χᾶμα τὴν Θραῖτταν κυνῶν
τῆς γυναικὸς λουμένης.

[Πῶς χαίρομαι, αχ τι χαρά που γλύτωσα απ' το κράνος, κρεμμύδια και τυρί. Τις μάχες δεν τις αγαπῶ, μονάχα πλάι στη φωτιά με συντροφιά μου φιλική τη ζωή μου να περνῶ και να καίω τα πιο ξερά κούτσουρα που ἔχουν κοπεί απ' το καλοκαίρι, ψήνοντας λίγα ρεβύθια και βαλάνια μεσ' στη θράκα· κι ὅταν η γυναίκα μου εἶναι στο λουτρό, τη Θρακιώτισσα τη δούλα να γλυκοφιλώ!].

Και στην αντωδὴ (στ. 1159-1171):

ἡνίκ' ἂν δ' ἀχέτας
ἄδη τὸν ἠδὸν νόμον,
διασκοπῶν ἡδομαι
τὰς Λημνίας ἀμπέλους,
εἰ πεπαίνουσιν ἦ-
δη (τὸ γὰρ φῖτυ πρῶτον φύσει),
τόν τε φήληχ' ὀρῶν οἰδάνοντ'·
εἶθ' ὅποταν ἦ πέπων,
ἐσθίω κάπέχω
χᾶμα φήμ'· «Ἵρραι φίλαι·» και
τοῦ θύμου τρίβων κυκῶμαι·
κᾶτα γίγνομαι παχὺς
τηνικαῦτα τοῦ θέρους

[Κι ὅταν το τζιτζίκι ψάλλει το γλυκό του το σκοπό, χαίρομαι να ψάχνω γύρω στο λημνιώτικο ἀμπέλι, αν σταφύλι ἔχει ὄριμο (γιατί εἶν' κλήμα πρώιμο), και το αγριόσυκο να δω να φουσκώνει· και μετά, ὅταν εἶναι γινωμένο να το τρώω να μη χορταίνω και μαζί να τραγουδῶ «καλοκαίρι αγαπημένο!»

Και θυμάρι τρίβοντας το ζουμί του να ρουφώ· Κι έτσι αυτή την εποχή του καλοκαιριού όλο να παχαίνω!]

Το ειδυλλιακό σκηνικό που στήνει ο Αριστοφάνης έρχεται σε αντίθεση με το αντεπίρρημα που εκφωνεί ο Κορυφαίος στους στίχους 1172-1190. Εδώ επανέρχεται το θέμα του πολέμου καθώς σατιρίζονται οι δειλοί πολιτικοί και στρατιωτικοί που ενώ παριστάνουν τα λιοντάρια μέσα στην πόλη, μέσα στη μάχη καταντούν *ριψάσπιδες* και το βάζουν στα πόδια σαν αλεπούδες με αποτέλεσμα ο Χορός να ταλαιπωρείται από μια απρόσμενη στρατολόγησή του.

Λίγο πριν από την έξοδο της κωμωδίας στη σκηνή εμφανίζονται διάφοροι προσκεκλημένοι - που σχετίζονται με την κατασκευή ειρηνικών εργαλείων – και κατακλύζουν το σπίτι του Τρυγαίου για το γαμήλιο δείπνο. Έρχονται, όμως, και διάφοροι απρόσκλητοι και παράσιτοι που κατασκευάζουν κι εμπορεύονται όπλα, για να παραπονεθούν ότι η ειρήνη κατέστρεψε τη δουλειά τους και ζητούν αποζημίωση θυμίζοντας έτσι ο ποιητής στους Αθηναίους θεατές ότι η οικονομία τους στηριζόταν μέχρι τώρα κυρίως στον πόλεμο.¹⁷³ Ο Τρυγαίος τους ειρωνεύεται και τους διώχνει. Μαλώνει και διώχνει ακόμα και δύο αγόρια που κάνουν δοκιμές στα τραγούδια που θα τραγουδήσουν μετά το γαμήλιο δείπνο. Το ένα, που απαγγέλλει ηχηρούς στίχους για ηρωικούς πολέμους, φανερώνεται πως είναι γιος του πολεμόχαρου Λαμάχου. Το άλλο λέει ένα τραγούδι του Αρχίλοχου, όπου ο ποιητής περιγράφει χαριτωμένα πώς πέταξε κάποτε την ασπίδα του και το έβαλε στα πόδια – αυτή την φορά ο τραγουδιστής είναι γιός του Κλεωνύμου, τον οποίο επίσης κατηγορούσαν ως ριψάσπιδα.

Και με αυτές τις τελευταίες μικρές σκηνές μεταβαίνουμε στο τελευταίο μέρος του έργου.

Έξοδος (στ. 1305-1357)

Η Έξοδος της Ειρήνης με το τραγούδι της του υμέναιου είναι το πλήρες παράδειγμα του γαμήλιου Κώμου. Ο Τρυγαίος προτρέπει τον Χορό να ριχτεί *άνδρικως* στο φαγοπότι και του ζητά να φέρουν έξω τη νύφη για τη γαμήλια πομπή ενώ όλος ο λαός με υψωμένες αναμμένες δάδες θα συγχαίρει και θα συνεύχεται αφθονία αγαθών στους Έλληνες και τερματισμό του πολέμου. Και καθώς ο Τρυγαίος οδηγεί την Οπώρα στους αγρούς ο Χορός τραγουδά την παραδοσιακή γαμήλια επωδό προς τιμήν του θεού Υμέναιου με την οποία τελειώνει η αριστοφανική ειρηνική κωμωδία: *Υμήν, Υμέναι' ὦ*.

¹⁷³ McGlew 2001, 91

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6ο : Η ΣΚΗΝΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΑΤΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

6.1. Η ενδυμασία και τα προσωπεία του κωμικού Χορού

Το θέατρο είναι μια σύνθετη τέχνη, λογοτεχνική αλλά και εικαστική. Επικοινωνεί με τις λέξεις, αλλά και με τη γλώσσα του σώματος – την κίνηση, την ακινησία, τη χειρονομία, τη στάση - άλλοτε μέσω της μουσικής, άλλοτε μέσω του προσωπείου, και πάντα μέσω της ενδυμασίας, στην οποία ενσωματώνονται λεπτοί και σύνθετοι κώδικες.¹⁷⁴

Οι γνώσεις που έχουμε για τα κοστούμια και τα προσωπεία τόσο των υποκριτών όσο και των χορών της Αρχαίας Κωμωδίας βασίζονται στα ίδια τα δραματικά κείμενα και σε ένα πλούσιο υλικό από αγγειογραφίες, πήλινα ειδώλια και ανάγλυφα.¹⁷⁵ Οι καταβολές της θεατρικής εμφάνισης φαίνεται πως ανάγονται στους κωμαστές ή «κοιλαράδες χορευτές», και τους προδραματικούς χορούς μεταμφιεσμένους σε ζώα ή οπλίτες που ιππεύουν ζώα που εικονίζονται σε αγγεία του 6ου αι. π.Χ.¹⁷⁶ Επίσης, τα λεγόμενα αγγεία των Φλυάκων που παράγονταν τον 4ο π.Χ. στην Κάτω Ιταλία παρέχουν αρκετές πληροφορίες για τα κοστούμια της κωμωδίας τα οποία αντιγράφουν αυτά που χρησιμοποιούνταν στην Αττική ενώ κάποιες σκηνές που απεικονίζονται σε αυτά φαίνεται πως αντλούνται από τις αρχαίες αττικές κωμωδίες.¹⁷⁷

Χαρακτηριστικά δείγματα αγγείων με πρώιμους κωμικούς θηριομορφικούς Χορούς αποτελούν ένας αττικός μελανόμορφος αμφορέας και μια μελανόμορφη οινόχνη. Στον αττικό μελανόμορφο αμφορέα του Ζωγράφου του Βερολίνου, για τον οποίο γίνεται λόγος στην επόμενη ενότητα, απεικονίζονται τρεις ιππείς που ιππεύουν άνδρες μεταμφιεσμένους σε άλογα, προεικονίζοντας με σαφή τρόπο τον αριστοφανικό Χορό των *Ιππέων*. Η μελανόμορφη οινόχνη του Ζωγράφου της Γέλας (Εικ. 1)¹⁷⁸ που σήμερα βρίσκεται στο Βρετανικό Μουσείο του Λονδίνου και χρονολογείται γύρω στο 500-490 π.Χ. απεικονίζει άνδρες μεταμφιεσμένους σε πουλιά που χορεύουν μπροστά από έναν αυλητή¹⁷⁹ προσφέροντάς μας μία χαρακτηριστική εικόνα της εμφάνισης του κωμικού Χορού των *Ορνίθων* του Αριστοφάνη.

Μια σκηνή των μελών ενός Χορού που απεικονίζονται σε έναν αττικό ερυθρόμορφο καλυκωτό κρατήρα συσχετίστηκε από τον Green με την αριστοφανική κωμωδία *Όρνιθες* που

¹⁷⁴ Hughes 2006, 39.

¹⁷⁵ Moretti 2007, 124.

¹⁷⁶ Stone 1980, 376.

¹⁷⁷ Moretti 2007, 126-7.

¹⁷⁸ Οι εικόνες που αναφέρονται σε αυτό το κεφάλαιο παρατίθενται στο παράρτημα.

¹⁷⁹ Green 2011, 210· Green και Handley 2003, 20.

διδάχθηκε το 414 π.Χ. Στο αγγείο (Εικ. 2) δύο χορευτές είναι ντυμένοι με το ίδιο εφαρμοστό ρούχο και τον πρόσθετο φαλλό που φορούσαν και οι υποκριτές. Το κοστούμι τους συμπληρώνουν δύο μεγάλα φτερά στερεωμένα στους ώμους, το πλήκτρο στη φτέρνα και μια ουρά πτηνού, η οποία είναι στερεωμένη στο περίζωμα που φορούν οι χορευτές πάνω από την εφαρμοστή φόρμα. Εξαιτίας της συσχέτισής του με τους *Ορνιθες* ο κρατήρας χρονολογήθηκε το 414 π.Χ. ή αμέσως μετά.¹⁸⁰ Με τον Green συμφώνησαν πολλοί, όπως ο Moretti.¹⁸¹ Ωστόσο, ο Τιβέριος στηριγμένος σε βασίμα επιχειρήματα και τεχνοτροπικά κριτήρια χρονολογεί το αγγείο το 430 π.Χ., γεγονός που καθιστά αμφίβολη την σύνδεσή του με την αριστοφανική κωμωδία.¹⁸²

Οι Χοροί της Αρχαίας Κωμωδίας παρείχαν στους ποιητές τις καλύτερες ευκαιρίες για να παρουσιάσουν πρωτότυπες και θεαματικές δημιουργίες στην ορχήστρα του αρχαίου αττικού θεάτρου. Σε αυτό βέβαια συνέβαλλε και ο μεγάλος αριθμός των μελών του Χορού που απαρτιζόταν από είκοσι τέσσερις χορευτές. Οι Αριστοφανικοί Χοροί αποτελούνταν από ανθρώπινους και θηριομορφικούς χαρακτήρες. Τα κοστούμια των ανθρώπινων Χορών ακολουθούσαν γενικά τους ίδιους κανόνες με αυτά των κανονικών ανδρικών και γυναικείων χαρακτήρων. Οι άνθρωποι, ανδρικοί χαρακτήρες του χορού φορούσαν κωμική επένδυση και πιθανώς τον φαλλό.¹⁸³ Ο Taplin, σε αντίθεση με ορισμένους μελετητές που θεωρούν πως ο Χορός δεν φέρει φαλλό σε όλες τις αριστοφανικές κωμωδίες, υποστηρίζει ότι όλοι οι υποκριτές της Αρχαίας Κωμωδίας που υποδύονταν ανδρικούς ρόλους - συμπεριλαμβανομένου και του Χορού - φορούσαν ομοίωμα φαλλού, εκτός κι αν συνέτρεχε κάποιος ειδικός λόγος για την απόκρυψη ή την απουσία του.¹⁸⁴

Σε γενικές γραμμές, λοιπόν, το θεατρικό κοστούμι του κωμικού χορού, όταν αυτός παρίστανε ανθρώπινους χαρακτήρες, ήταν ανάλογο με αυτό του κωμικού υποκριτή. Αυτό σημαίνει ότι όπως ο ηθοποιός έτσι και ο Χορός φορούσε μια ολόσωμη εφαρμοστή φόρμα από μαλλί στο χρώμα του δέρματος μέσα από την οποία τοποθετούσαν το *σωμάτιον*¹⁸⁵, δηλαδή παραγεμίσματα στην περιοχή της κοιλιάς και των γλουτών (προγαστρίδια και επιγλουτίδες) που συνέβαλλαν στην κωμικότητα των σκηνών ενώ στην φόρμα στερεωνόταν και ο τεχνητός δερμάτινος φαλλός¹⁸⁶ που αποτελούσε αναπόσπαστο μέρος της θεατρικής ενδυμασίας. Πάνω

¹⁸⁰ Τιβέριος 2010, 480

¹⁸¹ Moretti 2007, 129.

¹⁸² Τιβέριος 2010, 482-85

¹⁸³ Stone 1980, 376.

¹⁸⁴ Taplin 1993, 102.

¹⁸⁵ Ley 2007, 270.

¹⁸⁶ Hughes 2006, 41,46.

από την εφαρμοστή φόρμα, που κάλυπτε όλο το σώμα, τα μέλη του Χορού φορούσαν το κοστούμι που υποδείκνυε την ταυτότητά του. Οι αντρικοί χαρακτήρες φορούσαν κοντό χιτώνα ώστε ο τεχνητός φαλλός να είναι ορατός.¹⁸⁷ Πάνω από τον χιτώνα ή και χωρίς αυτόν φορούσαν το *ιμάτιον*, ένα μάλλινο πανωφόρι φτιαγμένο από ένα μεγάλο ορθογώνιο κομμάτι υφάσματος που μπορούσε να φορεθεί με ποικίλους τρόπους.¹⁸⁸ Άλλοι συνηθισμένοι τύποι πανωφοριού που έφερε ο Χορός ήταν η *χλαμύς* και ο *τρίβων*. Η *χλαμύς* ήταν ένα ελαφρύ μάλλινο πανωφόρι που φοριόταν συνήθως πάνω από τους ώμους και στερεωνόταν μπροστά στο λαιμό με πόρπη. Αποτελούσε το χαρακτηριστικό ένδυμα των νέων αντρών, των ταξιδιωτών, των κυνηγών, των πολεμιστών και των *Ιππέων*.¹⁸⁹ Ο *τρίβων* ήταν ένας απλοϊκός τύπος ιματίου κατασκευασμένος από χοντρό μάλλινο ύφασμα φτωχής ποιότητας και τον φορούσαν οι Σπαρτιάτες, οι ασκητές φιλόσοφοι, οι δούλοι και οι φτωχοί¹⁹⁰ ενώ αποτελεί το χαρακτηριστικό ένδυμα του Χορού των *Αχαρνέων*.¹⁹¹

Σχετικά με τα υποδήματα, ο πιο κοινός τύπος στις αριστοφανικές κωμωδίες ήταν οι *εμβάδες*.¹⁹² Επρόκειτο για σκληρά, κλειστά υποδήματα κατασκευασμένα από δέρμα ή πύλημα και προοριζόνταν για χρήση σε εξωτερικούς χώρους. Συνήθως τις φορούσαν όσοι ζούσαν σε συνθήκες ανέχειας καθώς και μεσήλικες και ηλικιωμένοι άνδρες.¹⁹³

Κάποια βασικά παρελκόμενα που συμπλήρωναν την θεατρική εμφάνιση των ανδρών υποκριτών αλλά και των μελών του Χορού ήταν ο *πέτασος*, ο *πίλος* και η *βακτηρία*. Ο *πέτασος* ήταν ένα κάλυμμα κεφαλής θεσσαλικής προέλευσης. Η αγγειογραφία της εποχής δείχνει πως τον πέτασο χρησιμοποιούσαν έφιπποι ταξιδιώτες. Αν και δεν αναφέρεται στα έργα του Αριστοφάνη πιθανότατα τον φορούσαν οι ιππείς του Χορού των *Ιππέων*.¹⁹⁴ Ένας άλλος τύπος καλύμματος της κεφαλής ήταν ο *πίλος* που είχε κωνικό σχήμα, κατασκευαζόταν από πύλημα και τον φορούσαν όσοι ταξίδευαν, οι έμποροι¹⁹⁵ αλλά και χωρικοί.¹⁹⁶ Η *βακτηρία* ήταν μια ράβδος ή μπαστούνι που χρησιμοποιούνταν για στήριξη κυρίως από ηλικιωμένους άνδρες, χωρικούς και επαίτες.¹⁹⁷

¹⁸⁷ Hughes 2006, 54· Moretti 2007, 129.

¹⁸⁸ Stone 1980, 155.

¹⁸⁹ Hughes 2006, 55· Stone 1980, 169.

¹⁹⁰ Stone 1980, 162.

¹⁹¹ Hughes 2006, 55.

¹⁹² Ley 2007, 270.

¹⁹³ Stone 1980, 223-25.

¹⁹⁴ Stone 1980, 202.

¹⁹⁵ Stone 1980, 198, 200.

¹⁹⁶ Hughes 2006, 61.

¹⁹⁷ Stone 1980, 246.

Όσον αφορά στα προσωπεία, και τα είκοσι τέσσερα μέλη του Χορού φορούσαν πανομοιότυπες μάσκες με πολύ λίγες εξαιρέσεις όπως αυτή των *Ορνίθων* όπου κάθε μέλος υποδύεται διαφορετικό είδος πτηνού. Στις περιπτώσεις των θηριομορφικών, τα προσωπεία ήταν συχνά τα βασικά στοιχεία για τη μετάδοση της ακριβούς φύσης των πλασμάτων που παριστάνονταν, καθώς δεν ήταν πάντα πρακτικό να απεικονίζονται αυτές οι ιδέες στα κοστούμια τους.¹⁹⁸ Ο Χορός των *Ορνίθων*, όπως φαίνεται και στον αττικό κρατήρα (Εικ.2), φορούσε προσωπεία που κάλυπταν όλο το κεφάλι, με λειρί και ανοιχτό ράμφος. Μάλιστα, τα προσωπεία δήλωναν την ηλικία, την κοινωνική θέση και το χαρακτήρα αυτών που τα φορούσαν.¹⁹⁹

Στα έντεκα σωζόμενα έργα του Αριστοφάνη, υπάρχουν αρκετές περιπτώσεις όπου υφίστανται διπλοί χοροί ή χοροί διηρημένοι σε δύο ημιχόρια²⁰⁰ τα οποία, αν και βρίσκονται σε αντιπαράθεση, μέχρι το τέλος του έργου κατορθώνουν να συμφιλιωθούν.²⁰¹ Σε αυτές τις περιπτώσεις η διαίρεση του Χορού δεν ήταν ομοιόμορφη, αλλά μάλλον χωριζόταν σε μία ομάδα με δεκατρία μέλη και σε μια άλλη με έντεκα μέλη. Ένα άλλο ζήτημα που εγείρεται σε πολλά έργα είναι αυτό της τελετουργικής αφαίρεσης των ρούχων στην αρχή της παράβασης.²⁰² Μια δυναμική που διαφοροποιεί τη χρήση του κοστούμιού του Χορού από αυτό των υποκριτών είναι η συχνότητα με την οποία ο Χορός αποβάλλει οικειοθελώς μέρος της ενδυμασίας του.²⁰³ Μάλιστα, κάποιες αγγειογραφίες εμφανίζουν το θεατρικό κοστούμι του Χορού κρυμμένο κάτω από μακριά ιμάτια καθιστώντας αρκετά πιθανή την εξήγηση πως σκοπός του κωμικού ποιητή ήταν να αποκαλύψει στους θεατές τον εντυπωσιακό νεωτερισμό του προκαλώντας την έκπληξή τους μέσω της αφαίρεσης των ενδυμάτων στην παράβαση του Χορού.²⁰⁴

Για παράδειγμα, στους *Αχαρνείς* στο στίχο 627 ο Χορός αφαιρεί τον τρίβωνα καθώς ετοιμάζεται να εισέλθει στους αναπαίστους της παράβασης. Στην *Ειρήνη* (στ. 729-31), ο Χορός παραδίδει τον απαραίτητο εξοπλισμό πριν από την παράβαση. Ορισμένοι μελετητές πρότειναν ότι αυτή η απογύμνωση στην παράβαση αποτελεί ένδειξη ότι τα μέλη του Χορού αφαιρούν το κοστούμι και τα προσωπεία για να αποβάλουν τον δραματικό τους ρόλο. Ο Hubbard θεωρεί την απογύμνωση του Χορού στην παράβαση ως «μεταφορική για την πτώση

¹⁹⁸ Stone 1980, 376.

¹⁹⁹ Moretti 2007, 125.

²⁰⁰ Stone 1980, 377.

²⁰¹ Sommerstein 2002, 12.

²⁰² Stone 1980, 377.

²⁰³ Compton-Engle 2015, 126.

²⁰⁴ Denard 2011, 179.

της δραματικής ψευδαίσθησης και τη συμβολική αποκάλυψη του ποιητή στους αναπαίστους που ακολουθούν» και προτείνει ότι (τουλάχιστον στους *Αχαρνείς*) ο Κορυφαίος αφαιρεί το προσωπείο του για τους αναπαίστους.²⁰⁵

6.2. Το θεατρικό κοστούμι του Χορού στους *Αχαρνείς*, τους *Ιππείς* και την *Ειρήνη*.

Αχαρνείς

Τον Χορό του έργου αποτελούν, όπως έχει ήδη αναφερθεί, ηλικιωμένοι άνδρες από τον αττικό δήμο των Αχαρνέων που ασχολούνται με την καύση άνθρακα. Το κείμενο παρέχει ελάχιστες ενδείξεις για την ενδυμασία αυτών των χαρακτήρων. Σύμφωνα με την Stone μπορούμε να υποθέσουμε ότι, πέρα από τα κωμικά προσωπεία, τους φαλλούς και τα παραγεμίσματα, φορούσαν *χιτώνες*²⁰⁶ καθώς και *τρίβωνες*²⁰⁷ όπως δηλώνουν οι στίχοι 184 και 343. Στον στίχο 627 αφαιρούν ένα ένδυμα που δεν προσδιορίζεται αλλά ίσως πρόκειται για τον *τρίβωνά* τους. Επίσης, όπως δηλώνεται στο στίχο 682 πρέπει να έφεραν και *βακτηρία* δηλώνοντας με αυτόν τον τρόπο την ηλικία τους.²⁰⁸ Πιθανότατα στα πόδια τους φορούσαν τις κοινές *εμβάδες* και μπορεί να είχαν και *πίλο* στο κεφάλι, καθώς έχουν ταξιδέψει στην Αθήνα από τη γενέτειρά τους τις Αχαρνές. Τέλος, δεδομένου ότι το θέμα της καύσης του κάρβουνου, που συνιστά το επάγγελμα των Αχαρνέων, επαναλαμβάνεται σε όλο το έργο, ο Starkie υποστηρίζει πως πιθανόν τα ενδύματα και τα προσωπεία τους να ήταν κωμικά μαυρισμένα με σκόνη άνθρακα ενδεικτική του επαγγέλματός τους.²⁰⁹

Ιππείς

Οι *Ιππείς* του Αριστοφάνη δεν αποτελούν μια κοινωνική τάξη αλλά ένα στρατιωτικό σώμα σχετικά μικρής στρατηγικής σημασίας και πολύ περιορισμένου μεγέθους - αν και τα μέλη του προέρχονταν πράγματι από τις ανώτερες τάξεις. Ωστόσο, ο Χορός αυτής της κωμωδίας δεν αντιπροσωπεύει τους Αθηναίους ευγενείς ή την ολιγαρχική παράταξη, αλλά υποτίθεται ότι είναι ολόκληρο το σώμα των «νεαρών ανδρών» του ιππικού.²¹⁰

Στο κείμενο υπάρχουν ενδείξεις που μαρτυρούν όχι μόνο ότι οι ιππείς εισέβαλλαν στην

²⁰⁵ Compton-Engle 2015, 127.

²⁰⁶ Stone 1980, 377.

²⁰⁷ Stone 1980, 377· Hughes 2006, 55.

²⁰⁸ Stone 1980, 377.

²⁰⁹ Stone 1980, 378· Starkie 1909, xxxi.

²¹⁰ Sifakis 1971, 99.

ορχήστρα ιππεύοντας τα άλογά τους, από τον τρόπο με τον οποίο αναγγέλλεται η πάροδος, αλλά και ότι τα «άλογα» ήταν άνδρες ντυμένοι σε ίππους.²¹¹ Συγκεκριμένα, στον αττικό μελανόμορφο αμφορέα του Ζωγράφου του Βερολίνου απεικονίζεται Χορός ιππέων που ιππεύει στους ώμους ανδρών μεταμφιεσμένων σε άλογα, μια θέση που σύμφωνα με τον Dearden δύσκολα θα μπορούσαν να διατηρήσουν σε όλο το έργο. Πιθανώς οι στίχοι 595 και εξής των *Ιππέων*, όπου επαινείται η αρετή τους, πρέπει κατά τον Dearden να ληφθούν ως ένδειξη ότι κάποια μέλη του Χορού είναι ντυμένα άλογα αλλά τα υπόλοιπα απλώς περπατούσαν φορώντας κράνος και ένδυμα παρόμοιο με αυτό των ιππέων του αγγείου.²¹² Το κείμενο όμως δεν επιβεβαιώνει αν ο Χορός μπαίνει έφιππος πάνω σε κάποιους που παριστάνουν τα άλογα ή απλώς περπατώντας. Στο έργο, ακόμα, δεν αναφέρεται άμεσα τίποτα για το κόστούμι τους. Ωστόσο, όταν ο Χορός εισέρχεται στο στίχο 242, εκτελεί κινήσεις ιππικού και κατά τη διάρκεια της παράβασης εξυμνεί την αρετή των αλόγων (στ. 595-610). Συγκεκριμένα, ο Χορός απαγγέλλει ένα επίρρημα όπου επαινούνται οι προηγούμενες ενέργειες των αλόγων τους, τονίζοντας το γεγονός ότι τα άλογα συμπεριφέρθηκαν ανδρικά, σαν στρατιώτες. Η Stone έχει προτείνει ότι στους *Ιππείς*, τα μισά μέλη του Χορού είναι ντυμένα ως ιππείς και τα υπόλοιπα ως άλογα. Αυτή η εμφάνιση προσθέτει ένα χιουμοριστικό στοιχείο στον έπαινο του Χορού για τα (ανθρώπινα) «άλογά» του, που περιγράφονται ανθρωπομορφικά καθώς επιβιβάζονται στα πλοία «αντρικά» (στ. 599) και παίρνουν κουπιά «ακριβώς όπως οι θνητοί» (στ. 601).²¹³ Το ύφος αυτών των στίχων μπορεί να υποδεικνύει ότι οι ίπποι βρίσκονται σε τέτοια απόσταση που τους παρέχει τη δυνατότητα να ακούν τα όσα λέει ο Χορός.

Αν υποθέσουμε ότι τα άλογα εμφανίζονται στην πραγματικότητα στην ορχήστρα, τότε αυτά θα ήταν αληθινά ζώα ή ομοιώματα αλόγων ή, όπως προτείνει ο αμφορέας του Ζωγράφου του Βερολίνου, άνδρες μεταμφιεσμένοι σε ίππους με τεχνητά αυτιά και ουρές.²¹⁴ Λαμβάνοντας υπόψη την τελευταία άποψη που υποστηρίζεται από τους περισσότερους μελετητές ότι οι ίπποι ήταν άνδρες μεταμφιεσμένοι σε άλογα, είναι πιθανό τα δώδεκα μέλη του Χορού να υποδύθηκαν τους νεαρούς Αθηναίους *Ιππείς* φορώντας παραγεμίσματα και φαλλούς και τα υπόλοιπα δώδεκα μέλη να ήταν μεταμφιεσμένα σε ίππους. Ίσως, μετά την πάροδο, οι *Ιππείς* να κατέβαιναν από τα άλογα και να απήγγελλαν την παράβαση έχοντας το βλέμμα τους

²¹¹ Sifakis 1971, 100.

²¹² Dearden 1976, 120.

²¹³ Compton-Engle 2015, 126.

²¹⁴ Stone 1980, 378.

στραμμένο στους ίππους τους.²¹⁵

Στον αττικό μελανόμορφο αμφορέα του Ζωγράφου του Βερολίνου (Εικ. 3) που χρονολογείται στα 540-530 π.Χ. απεικονίζονται στα αριστερά ένας αυλητής και απέναντί του τρεις ιππείς πάνω στους ώμους τριών αντρών που είναι μεταμφιεσμένοι σε ίππους²¹⁶ και φέρουν προσωπεία όμοια με κεφάλια αλόγων.²¹⁷ Οι ιππείς φορούν κοντούς χιτώνες, *θώρακα* και *κράνη* με ασυνήθιστα λοφία. Το πρώτο στα αριστερά φαίνεται πως έχει μακριά αυτιά, το δεύτερο στη μέση φέρει μεταλλικό λοφίο σε σχήμα ημισέληνου και το τρίτο επιστέφεται από δακτύλιο με ακτίνες στο εσωτερικό του.²¹⁸ Οι διακοσμητικές κουκίδες των χιτώνων των ιπέων, τα κράνη τους καθώς και το κοστούμι των «αλόγων» που φέρουν μακριές ουρές έχουν πορφυρό χρώμα. Το ίδιο χρώμα φέρουν ο χιτώνας και ο στέφανος του αυλητή. Ανάμεσα στον αυλητή και τους χορευτές διακρίνονται τα γράμματα ΕΙΟΧΕΟΧΗ, τα οποία, ίσως σημαίνουν «ντέι, ντέι» και αποτελούν απόσπασμα από το άσμα των Ιπέων.²¹⁹

Δεδομένου, λοιπόν, ότι ο Χορός του έργου απαρτιζόταν από νεαρούς ιππείς, η ενδυμασία τους κατά την εμφάνισή τους στην ορχήστρα θα περιελάμβανε *χιτώνα*, *χλαμύδα*, *εμβάδες* και *κράνος*. Επιπλέον, στους στίχους 580 και 1121 αναφέρεται ότι οι Ιππείς φορούσαν προσωπείο με μακριά φενάκη.²²⁰

Ειρήνη

Ο Χορός της *Ειρήνης* αποτελείται από ανθρώπινους χαρακτήρες, αλλά η ακριβής ταυτότητά του αποτελεί ένα πρόβλημα καθώς το κείμενο μας δίνει στοιχεία που φαινομενικά είναι αντικρουόμενα. Στους στίχους 292 και 302 ο Χορός αναφέρεται ως Πανέλληνες.²²¹ Όταν ο Τρυγαίος ζητά για πρώτη φορά από τον Χορό να τον βοηθήσει να ανασύρει το άγαλμα της Ειρήνης φέρνοντας σκαπάνες, λοστούς και σκοινιά (στ. 296-99), καλεί τους γεωργούς, τους εμπόρους, τους μαστόρους, τους τεχνίτες, τους μέτοικους, τους ξένους, τους νησιώτες, και όλο τον λαό.²²² Κατά την διάρκεια της ανύψωσης του αγάλματος για την απελευθέρωση της Ειρήνης, στον στίχο 473 και εξής, ο Τρυγαίος και ο Ερμής με τη σειρά τους απευθύνονται όπως έχει ήδη αναφερθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο στους Βοιωτούς (στ.466), στον Λάμαχο

²¹⁵ Stone 1980, 379.

²¹⁶ Rothwell 2007, 37· Green 2011, 209.

²¹⁷ Sifakis 1971, 86.

²¹⁸ Rothwell 2007, 38· Green 2011, 209.

²¹⁹ Green 2011, 209.

²²⁰ Stone 1980, 378.

²²¹ Sifakis 1971, 29.

²²² Stone 1980, 381.

(στ. 473), στους Αργείους (στ. 475, 493), στους Λάκωνες (στ. 478), στους Μεγαρείς (στ. 481, 500) και στους Αθηναίους (στ. 503) δημιουργώντας την εντύπωση πως όλοι τους είναι μέλη του Χορού.²²³

Στη συνέχεια, ακολουθούν αρκετές αναφορές στο Χορό με την ιδιότητά τους ως Αθηναίων αγροτών (στίχοι 508, 511, 550, 551, 556, 588 και 603). Οι αναφορές ακόμα στα σκεύη (στίχοι 729 και 1318) παραπέμπουν στα γεωργικά εργαλεία που ανέφερε ο Τρυγαίος στο στίχο 552 αλλά και σε αυτά που χρησιμοποίησε ο Χορός για να απελευθερώσει την Ειρήνη από τη σπηλιά.²²⁴ Η Stone πιστεύει ότι τα στοιχεία δεν είναι πραγματικά αντικρουόμενα, αλλά μάλλον, ότι ο ποιητής δημιουργεί μια δραματική ψευδαίσθηση με τέτοιο τρόπο ώστε τα σχόλια για τη σύνθεση του Χορού να φαίνονται ασύμβατα ενώ στην πραγματικότητα δεν είναι. Άλλωστε, οι δηλώσεις στους στίχους 508-603 αναφέρουν ότι τα μέλη του Χορού είναι αγρότες. Αυτός ίσως να είναι και ο λόγος, κατά την Stone, που οι αγρότες στον στίχο 296 αναφέρονται ως επικεφαλής της λίστας των διαφορετικών επαγγελματικών τάξεων. Οι υπόλοιπες ομάδες ανθρώπων από διάφορες επαγγελματικές τάξεις και πόλεις που παροτρύνονται να βοηθήσουν στις προσπάθειες του Τρυγαίου και του Ερμή ίσως να μην απαρτίζουν τον Χορό ή ακόμα και να μην αποτελούν συντελεστές του έργου. Ο Αριστοφάνης απλώς δια στόματος του Τρυγαίου προτρέπει όλους, ανεξαρτήτως επαγγέλματος και καταγωγής, να βοηθήσουν στην πραγματική προσπάθεια που καταβάλλεται για την επιστροφή της ειρήνης στην Ελλάδα και για τον τερματισμό του Πελοποννησιακού πολέμου.²²⁵

Έτσι, τα μέλη του Χορού της Ειρήνης ενώ στην αρχή προσδιορίζονται ως Πανέλληνες σε άλλα σημεία του έργου εμφανίζονται εξ ολοκλήρου ως Αθηναίοι ή αγρότες. Πολλοί μελετητές κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι ο Αριστοφάνης ένιωθε απόλυτα ελεύθερος να μεταβάλλει την ταυτότητα του χορού από σκηνή σε σκηνή αλλά κανένας τους δεν επικέντρωσε την προσοχή στο πρόβλημα του κόστους του χορού.²²⁶ Άλλοι μελετητές περιόρισαν την ταυτότητα του χορού στους Αθηναίους αγρότες βλέποντας τους Πανέλληνες είτε ως πρόσθετα βουβά πρόσωπα είτε ως φανταστικά μέλη του κοινού.²²⁷ Όπως υποστηρίζει ο Hubbard, ένας χορός που αποτελείται από Αθηναίους και μη Αθηναίους και βρίσκεται ενώπιον ενός κοινού Αθηναίων μπορεί να μιλήσει συλλογικά για εμπειρίες των Αθηναίων

²²³ Stone 1980, 382.

²²⁴ Χρηστίδης 2011, 283, σημ. 729.

²²⁵ Stone 1980, 382.

²²⁶ Hubbard 1991, 241.

²²⁷ Hubbard 1991, 241 σημ. 2.

μελών του χωρίς να πάψει να είναι ένας Πανελλήνιος χορός. Άλλωστε, ένας από τους βασικούς στόχους της *Ειρήνης* είναι να καταδείξει τη δυνατότητα της ένωσης και της σύμπνοιας διαφορετικών και ετερογενών πληθυσμιακών ομάδων-των πολιτών με τους χωρικούς, των Σπαρτιατών με τους Αθηναίους και αντίστροφα.²²⁸ Από την άλλη, ο Σηφάκης τονίζει πως είναι εσφαλμένη οποιαδήποτε προσπάθεια εντοπισμού του δραματικού χαρακτήρα του Χορού της *Ειρήνης* καθώς ο Χορός γενικά έχει μεταβαλλόμενο χαρακτήρα σε όλα τα αριστοφανικά έργα. Δε δέχεται τη διάκριση ανάμεσα στους Πανέλληνες και τους Αθηναίους αγρότες καθώς αυτοί που στην πραγματικότητα απελευθερώνουν την Ειρήνη δεν είναι οι Αθηναίοι αγρότες αλλά οι αγρότες ολόκληρης της Ελλάδας.²²⁹

Επομένως, καθίσταται φανερό ότι στόχος του Αριστοφάνη είναι να δώσει έμφαση στη συλλογική, πανελλήνια προσπάθεια για την αποκατάσταση της ειρήνης. Γι' αυτό το λόγο, αποφεύγει να ντύσει κάποιον χαρακτήρα του έργου με βάση την κοινωνική ή επαγγελματική τάξη στην οποία ανήκει.²³⁰ Στην αρχή όλα τα μέλη του Χορού θα ήταν ομοιόμορφα και απλά ντυμένα. Είναι δύσκολο να φανταστούμε πως οτιδήποτε κρατούσε ή φορούσε, με εξαίρεση τα εργαλεία ανέλκυσης της Ειρήνης, καθόριζε την επαγγελματική του ταυτότητα ή την προέλευσή του.²³¹ Όταν όμως ο Χορός αποκτά την οριστική του ταυτότητα, αυτή των αγροτών, τότε πρέπει να φορούσαν *σωμάτιον* με παραγεμίσματα και φαλλό. Από πάνω θα φορούσαν την *εξωμίδα*, ένα είδος χιτώνα που άφηνε ακάλυπτο τον έναν ώμο, χαρακτηριστικό ένδυμα των χειρωνακτών και των ανθρώπων της υπαίθρου που επιτελούσαν βαριές εργασίες. Επίσης, θα έφεραν προσωπεία μεσήλικων Αθηναίων ανδρών ενώ κάποιοι από αυτούς θα κρατούσαν ορισμένα εργαλεία, δηλωτικά της εργασίας τους, όπως μια σκαπάνη.²³² Όπως δηλώνεται και στην αρχή της Παράβασης (στ. 729) ο Χορός των αγροτών αποχωρίζεται τα γεωργικά αλλά και άλλα εργαλεία και σκοινιά που χρησιμοποίησε κατά τη διάρκεια του έργου για να απελευθερώσει την Ειρήνη.

²²⁸ Hubbard 1991, 242.

²²⁹ Sifakis 1971, 31-32.

²³⁰ Compton-Engle 2015, 61.

²³¹ McGlew 2001, 82

²³² Stone 1980, 383.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο Χορός στην Αρχαία Κωμωδία μπορούμε να πούμε πως είχε την ίδια κοινωνική λειτουργία με αυτή των κωμαστών, των εύθυμων γλεντοκόπων και εορταστών του θεού Διονύσου, που τριγύριζαν στους δρόμους μεταμφιεσμένοι και αναστάτωναν τον κόσμο με την ελευθεροστομία τους εκστομίζοντας αισχρολογίες, κατηγορώντας τους φαύλους και στηλιτεύοντας τα κακώς κείμενα. Η παρουσία του Χορού ήταν κεντρική, η κρίση του αποφασιστική, και η ταυτότητά του έδινε στα έργα το όνομά τους.

Ολοκληρώνοντας το ενδιαφέρον κι όμορφο αυτό ταξίδι με τον Χορό των *Αχαρνέων*, των *Ιππέων* και της *Ειρήνης* στην πραγματικότητα της Αθήνας του 5ου αι., τα συμπεράσματα στα οποία οδηγούμαστε μέσω της μελέτης της θέσης και του ρόλου του αριστοφανικού Χορού στις τρεις κωμωδίες που εξετάσαμε είναι τα ακόλουθα.

Αρχικά, ο Χορός και στα τρία έργα ανήκει στους λεγόμενους κανονικούς αριστοφανικούς χορούς με την έννοια ότι μέλη του είναι Αθηναίοι πολίτες κι έτσι μπορούν να ταυτίζονται και με τους θεατές, να εκφράζουν σκέψεις και συναισθήματά τους. Το κοινό σε αυτή την περίπτωση ενσωματώνεται στη δράση και δεν έχει το ρόλο του απλού θεατή και παρατηρητή των γεγονότων. Στους *Αχαρνείς* και την *Ειρήνη* τον Χορό αποτελούν αγρότες οι οποίοι ανήκουν στις παραγωγικές τάξεις της Αθήνας και με την καλλιέργεια της γης εξασφάλιζαν τον επισιτισμό της μέχρι που ξέσπασε ο πόλεμος και άρχισαν να βλέπουν τα χωράφια τους να ρημάζουν. Οι *Ιππείς*, με τη σειρά τους, που ανήκουν στο επίλεκτο ιππικό σώμα της Αθήνας, αντιπροσωπεύουν τους παραδοσιακούς αριστοκράτες της παλαιάς αριστοκρατίας της γης, δηλαδή τους μεγάλους γαιοκτήμονες. Ο ποιητής τους επαινεί θεωρώντας τους γνήσιους κληρονόμους της παλιάς αθηναϊκής αρετής, της περηφάνειας, της αρχοντιάς και της ανδρείας. Μπορεί να μην ήταν ιδιαίτερα συμπαθείς στο λαό, η παρουσία τους όμως στο έργο και η συμβολή τους στο γκρέμισμα του Κλέωνα και στη σωτηρία του Δήμου προφανώς θα περιόρισε την εχθρότητα που έτρεφαν γι' αυτούς οι λαϊκές τάξεις.²³³

Από τη στιγμή που ο Χορός εισέρχεται στην ορχήστρα εκφράζει τη φιλική ή εχθρική διάθεσή του απέναντι στον κωμικό ήρωα και το σχέδιο με το οποίο επιδιώκει να εγκαθιδρύσει μια νέα τάξη πραγμάτων. Είναι δηλαδή μεροληπτικός. Στην πρώτη μας κωμωδία οι *Αχαρνείς* γέροντες αντιτάσσονται στο σχέδιο του Δικαίοπολη. Εισέρχονται στην ορχήστρα οργισμένοι γιατί ο κωμικός ήρωας τόλμησε να συνάψει ιδιωτική συνθήκη ειρήνης με τους εχθρούς Σπαρτιάτες τους οποίους ο Χορός μισεί θανάσιμα, αφού εισβάλλουν στην Αττική και

²³³ Σπυρόπουλος 2005, 68

ληλατούν την ύπαιθρο καταστρέφοντας το βιος τους και αναγκάζοντάς τους να μένουν κλεισμένοι στα τείχη της πόλης. Την ώρα που ο Χορός κάνει την είσοδό του ο ήρωας δε βρίσκεται στη σκηνή κι έτσι δίνεται η ευκαιρία στους Αχαρνείς να μιλήσουν για τον εαυτό τους και τον εχθρό. Ο Δικαιόπολης είναι εχθρός και προδότης. Η στάση του Χορού στην Πάροδο του έργου είναι ιδιαίτερα εχθρική και επιθετική εκφράζοντας τη φιλοπόλεμη διάθεσή τους. Αντίθετα, στις παρόδους των *Ιππέων* και της *Ειρήνης* ο Χορός υποστηρίζει το κωμικό σχέδιο και εκφράζει τη φιλική κι ευνοϊκή διάθεσή του απέναντι στον κωμικό ήρωα, τον Αλλαντοπώλη και τον Τρυγαίο αντίστοιχα. Εισέρχεται δυναμικά στην ορχήστρα μετά από πρόσκληση ενός εκ των πρωταγωνιστών για να βοηθήσει τον κεντρικό ήρωα κι έτσι η είσοδός και στα δύο έργα δε γίνεται σε μια άδεια σκηνή καθώς συναντά τους υποκριτές και εμπλέκεται αμέσως στη δράση.²³⁴ Ο Χορός των *Ιππέων* ανταποκρίνεται στο κάλεσμα του πρώτου δούλου (Δημοσθένη) για να ενθαρρύνει τον Αλλαντοπώλη να αντιμετωπίσει και να ξυλοφορτώσει τον συκοφάντη και κόλακα Παφλαγόνα (Κλέωνα) και παρατηρούμε ότι η είσοδός τους είναι το ίδιο ορμητική και επιθετική, όπως αυτή των Αχαρνέων, αλλά στην περίπτωση των *Ιππέων* η επιθετικότητα εκφράζεται εναντίον του εχθρού και αντιπάλου του ήρωα, Παφλαγόνα. Ο Χορός πάλι της *Ειρήνης* που στην αρχή εκπροσωπεί όλους τους Έλληνες όλων των επαγγελματικών τάξεων εισέρχεται στην ορχήστρα με ενθουσιασμό και χαρά αποδεχόμενος την πρόσκληση του Τρυγαίου να συμμετάσχει στην κοινή προσπάθεια για την απελευθέρωση της ειρήνης.

Ο ρόλος του Χορού σε έναν επιρρηματικό αγώνα, που ακολουθεί την πάροδο, είναι να ανοίγει την αντιδικία και να παίρνει το μέρος του ενός ή του άλλου αντιπάλου. Στον ιδιότυπο αγώνα των Αχαρνέων ο Χορός ζητά από τον Δικαιόπολη να αναπτύξει τα επιχειρήματά του κι ο ίδιος απολογείται κατά κάποιον τρόπο υπερασπιζόμενος την ειρηνόφιλη θέση του ενώπιον του Χορού που έχει το ρόλο του παρατηρητή και του σχολιαστή της δράσης. Πραγματικός Ανταγωνιστής του ήρωα δεν υπάρχει σε αυτό το μέρος αφού η ανάπτυξη ενός αντιλόγου που θα υποστήριζε τον πόλεμο δε θα συμφωνούσε με τον γενικότερο ειρηνικό χαρακτήρα του έργου. Παρόμοια, και στην *Ειρήνη* ο χαρακτήρας του έργου δικαιολογεί την απουσία ενός τυπικού αγώνα. Ο Χορός απλώς παροτρύνει τον Ερμή να τους εξηγήσει τους λόγους για τους οποίους αυτή λείπει τόσο καιρό.

Αντίθετα, πιο ενεργός φαίνεται πως είναι ο ρόλος του Χορού στον πρώτο επιρρηματικό αγώνα των *Ιππέων*. Εδώ, ο Χορός επεμβαίνει στο διάλογο των δύο αντιπάλων, ενθαρρύνει

²³⁴ Zimmermann 1996, 184-85

τον Αλλαντοπόλη και σχολιάζει και επιτίθεται ανελέητα στον Παφλαγόνα/Κλέωνα. Θα λέγαμε ότι ο Χορός είναι η φωνή του ποιητή που υποστηρίζει τον ήρωα και βρίσκει την ευκαιρία να περιγράψει δημοσίως, ενώπιον του αθηναϊκού κοινού, ένα προς ένα όλα τα φαύλα κι όλες τις απρέπειες του προσωπικού του εχθρού, Κλέωνα. Στον δεύτερο αγώνα του έργου ο Χορός ενθαρρύνει τον Αλλαντοπόλη να βάλει τα δυνατά του αλλά στη συνέχεια γίνεται απλός θεατής και παρατηρητής της λογομαχίας των δύο αντιπάλων ενώπιον του Δήμου.

Όταν φτάνουμε πια στην Παράβαση, οι ηθοποιοί εγκαταλείπουν τη σκηνή κι ο Χορός μονοπωλεί το ενδιαφέρον των θεατών. Εδώ διασπάται η δράση και αίρεται η θεατρική ψευδαίσθηση αφού ο Χορός αποβάλλει το δραματικό του προσωπείο. Πρώτα αποχαιρετά τους ηθοποιούς με την τυπική φράση *ἀλλ' ἴθι χαίρων* (*Ιππείς* στ. 498, *Ειρήνη* στ. 729) και συνεχίζει ευχόμενος στον ήρωα επιτυχία στα σχέδιά του (*Ιππείς* στ. 498) ή απλώς αναφέρει τους ήρωες που αποχωρούν από τη σκηνή (*Αχαρνείς* στ. 626). Επίσης, ο χορός των *Αχαρνέων* αποδύεται, δηλαδή αφαιρεί τους τρίβωνές του (στ. 627) ενώ στην *Ειρήνη* οι αγρότες απορρίπτουν τα εργαλεία που χρησιμοποίησαν στο πρώτο μέρος του έργου για την ανέλκυση της *Ειρήνης* (στ. 729). Στην κωμωδία *Ιππείς* δεν αναφέρεται αν ο Χορός αφαιρεί κάποιο μέρος της σκευής του. Αμέσως μετά ο Χορός στρέφεται προς το κοινό και ζητά την προσοχή του (*Ιππείς* στ. 503), ή απλώς αναφέρει ότι θα απευθυνθεί στο κοινό (*Ειρήνη* στ. 732).²³⁵ Στην Παράβαση ο Χορός ταυτίζεται με τον Αριστοφάνη. Αναλαμβάνει τον ρόλο του ποιητή, προσπαθώντας να επηρεάσει τους θεατές και να τους πάρει με το μέρος του χαρίζοντάς του τη νίκη στον δραματικό αγώνα.

Στην Παράβαση των *Αχαρνέων* η γνώμη του Χορού μεταστρέφεται, τα δύο ημιχόρια αργότερα συμφιλιώνονται και προσχωρούν, μαζί και όλος ο λαός, στις απόψεις του Δικαιόπολη. Στις παραβάσεις των *Αχαρνέων* και των *Ιππέων* ο ποιητής δια στόματος του Χορού εγκωμιάζει τον εαυτό του και την τέχνη του ενώ στο δεύτερο μέρος ο Χορός μιλά για τον εαυτό του και τα προβλήματά του. Η μετάβαση γίνεται με την επίκληση της *Αχαρνικής Μούσας* από τους γέροντες *Αχαρνείς* και την επίκληση του Ποσειδώνα και της Αθηνάς από τους *Ιππείς*. Οι Παραβάσεις των *Αχαρνέων* και των *Ιππέων* εκτός των άλλων αναφέρονται στην αντίθεση των αξιών στο παρελθόν και στο παρόν αντιπαραβάλλοντας την παλαιά με τη σημερινή γενιά. Γίνεται λόγος για τους άθλους, τις θυσίες, την αυταπάρνηση και την προσφορά των γερωνότερων πολιτών στην πολιτεία που γινόταν άδοξα, δίχως απαίτηση

²³⁵ Sifakis 1971, 38

γι'αντάλλαγμα. Σε αντίθεση, οι σημερινοί νέοι τούς περιφρονούν και τούς εμπαίζουν σέρνοντάς τους στα δικαστήρια, εξευτελίζοντας και ταπεινώνοντάς τους ενώ οι νέοι πολιτικοί κατηλεύονται καταστάσεις που βλάπτουν την ευημερία της πολιτείας, βλάπτουν τα συμφέροντα των πολλών προκειμένου να ωφεληθούν οι ίδιοι. Ο ποιητής δε διστάζει να στηλιτεύει συνεχώς τον Κλέωνα και να επικρίνει τους Αθηναίους για την ευκολία με την οποία παρασύρονται και εξαπατώνται από τους συκοφάντες και τους δημαγωγούς. Στην πρώτη Παράβαση της *Ειρήνης* απαντάται το ίδιο μοτίβο, αυτό του επαίνου της τέχνης του ποιητή και της επίκλησης στη Μούσα για να διώξει τον πόλεμο. Στη δεύτερη Παράβαση ο Χορός υμνεί την ειρήνη και τις χαρές της ήρεμης αγροτικής ζωής που αντιπαραβάλλονται με τα δεινά του πολέμου.

Στις ιαμβικές σκηνές που ακολουθούν την Παράβαση, παρουσιάζονται τα αποτελέσματα της νέας κατάστασης κι ο Χορός θαυμάζει και καλοτυχίζει τους ήρωες για την ευόδωση των σχεδίων τους, τον Δικαιόπολη, τον Αγοράκριτο και τον Τρυγαίο, ενώ δεν παραλείπει να χλευάζει τους Αθηναίους πολίτες. Στην έξοδο, το τελευταίο μέρος των κωμωδιών, ο Χορός σύσσωμος αποχωρεί από την ορχήστρα με τον θριαμβευτή ήρωα μέσα σε ένα πανηγυρικό κλίμα με τραγούδια και χορό.

Ο Χορός επομένως δεν αποτελούσε τίποτα άλλο παρά το είδωλο της πόλης, τον καθρέφτη της δεινής κοινωνικής και πολιτικής πραγματικότητας της Αθήνας του 5ου αι. Και σ' αυτό συνέβαλε ο συλλογικός του χαρακτήρας που του έδωσε τη δυνατότητα να αποτυπώσει με σαφήνεια τα συλλογικά ζητήματα που απασχολούσαν την αθηναϊκή κοινωνία και να τα επικοινωνήσει σε εμάς, τους αναγνώστες και θεατές, με τον καλύτερο τρόπο. Αν και ο διηρημένος κωμικός χορός των Αχαρνέων αντικατοπτρίζει τα μέλη μιας κοινωνίας που διχάζονται, συγκρούονται, εκφράζουν τη συμφωνία ή τη διαφωνία τους πάνω σε συλλογικά προβλήματα, στο τέλος οι φωνές τους ενώνονται και γίνονται ξανά μια ομάδα διδάσκοντας με αυτό τον τρόπο ο Αριστοφάνης ότι κάθε πόλη και κάθε κοινωνία προοδεύει, μόνο όταν όλοι λειτουργούν συλλογικά, όπως τα μέλη του Χορού, για το κοινό καλό. Τότε δεν ευτυχεί μόνο η πόλη αλλά και ο πολίτης.

Πάνω όμως από οποιοδήποτε ηθικό δίδαγμα βασικός στόχος της κωμωδίας ήταν να προκαλέσει το γέλιο των θεατών. Ο Αριστοφάνης επεδίωκε, πέρα από τις χρήσιμες συμβουλές του, να απελευθερώσει το κοινό από τα προβλήματα της δύσκολης εκείνης εποχής. Η αισχρολογία, η σάτιρα και το σκώμμα κατά των πολεμοκάπηλων, των συκοφαντών, των δημαγωγών και των διεφθαρμένων πολιτικών που προσπαθούν να

εξασφαλίσουν την δημοτικότητα με κολακειές και απάτες αλλά και η άρνηση της ίδιας της πραγματικότητας είχαν στόχο πρωτίστως να απαλλάξουν τους θεατές από το άγχος, να τους απελευθερώσουν από κάθε αρνητικό συναίσθημα και να οδηγηθούν στην κάθαρση με το γέλιο.²³⁶ Αυτός ο στόχος επιτυγχάνεται και με τη συμβολή του Χορού. Χωρίς να χάνεται η επαφή με την εκτός θεάτρου πραγματικότητα, ο Χορός με τις χορευτικές κινήσεις του, την όρχηση, τον λόγο, την ενδυμασία και το προσωπείο του δημιουργούσε μέσα στο θέατρο μια θεαματική και μαγική ατμόσφαιρα. Σε αυτή την ατμόσφαιρα συνέβαλλαν και τα λυρικά άσματα και οι επωδές του Χορού που βοηθούσαν τους θεατές να «ταξιδέψουν» σε έναν ονειρικό κόσμο και να λυτρωθούν μακριά από την πραγματικότητα του πολέμου.²³⁷ Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα μπορούμε να αναφέρουμε, από τις τρεις κωμωδίες που εξετάσαμε, τα λυρικά μέρη της *Ειρήνης* όπου ο Χορός προσφέρει εικόνες απaráμιλλης φυσικής ομορφιάς. Οι Αθηναίοι αγρότες χαρούμενοι που κατάφεραν να επαναφέρουν την Ειρήνη, αφού θα μπορούν πλέον να απολαμβάνουν τα αγαθά της γης τους, υμνούν τις χαρές της ξέγνοιαστης αγροτικής ζωής την οποία περιγράφουν με ονειρικές εικόνες της φύσης. Ο Χορός έτσι μεταφέρει τους Αθηναίους σε μια ονειρική πραγματικότητα την οποία βέβαια μπορούν να βιώσουν και έξω από το θέατρο αρκεί να συνειδητοποιήσουν πως μόνο η ειρήνη μπορεί να τους εξασφαλίσει την ευημερία, την ευτυχία και τη γαλήνη που αναζητούν.

Τέλος, δε θα μπορούσαμε να μην αναφέρουμε ότι και οι τρεις κωμωδίες *Αχαρνείς*, *Ιππείς* και *Ειρήνη* σήμερα θεωρούνται πιο επίκαιρες από ποτέ για τα αντιπολεμικά μηνύματα που αντηχούν και για την φαυλότητα, τη διαφθορά και τον λαϊκισμό που χαρακτηρίζουν κάποιους πολιτικούς ταγούς αποβλέποντας στο προσωπικό συμφέρον κι όχι στο κοινό καλό· σε μια εποχή που όλα είναι ρευστά, η ανθρωπότητα βρίσκεται αντιμέτωπη με το φόβο μήπως ο πόλεμος βρει το γουδί μέσα στο οποίο θα συντρίψει τις ανθρώπινες πόλεις. Μόνη μας ελπίδα είναι να υψώσουμε και να εναρμονίσουμε τις φωνές μας όπως τα μέλη των αριστοφανικών Χορών.

²³⁶ Παππάς 2019, 289-90

²³⁷ Παππάς 2019, 258

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

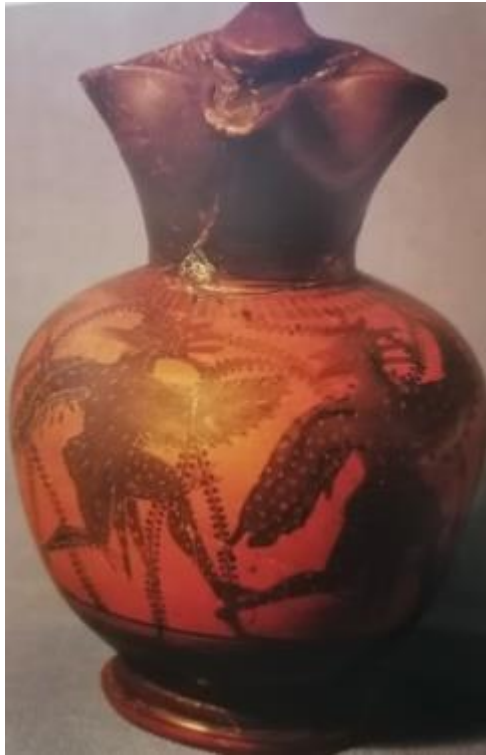
- Bowie, A.M., 1982, “The Parabasis in Aristophanes: Prolegomena, Acharnians”, *Classical Quarterly*, Vol. 32, No.1, pp. 27-40, Published by: Cambridge University Press on behalf of The Classical Association. Ανακτήθηκε στις 23.07.2022 από <https://www.jstor.org/stable/638735>
- Bowie, A.M., 1999, *Αριστοφάνης: Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία*, μτφ. Π. Μοσχοπούλου, επιμ. Α. Μαρκαντωνάτος, Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Γεωργούση, Μ., 2020, “ Το στοιχείο της επιθετικότητας στους Αχαρνής του Αριστοφάνη”, στο: Α.Γ. Μαρκαντωνάτος, Λ.Ε. Πλατυπόδης (επιμ.), *Αριστοφάνους Αχαρνείς: Το έργο, ο τόπος, οι άνθρωποι*, Αθήνα: Επισκήνιον, σσ. 151-180.
- Cartledge, P., 1990, *Aristophanes and his theatre of the absurd*, Bristol: Bristol Classical Press.
- Compton-Engle, G., 2015, *Costume in the Comedies of Aristophanes*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Cornford, F.M., 1972, *Η Αττική Κωμωδία*, μτφ. Λ. Ζενάκος, Αθήνα: Παπαδήμας.
- Dearden, C.W., 1976, *The stage of Aristophanes*, University of London: The Athlone Press.
- Denard, H., 2011, “Χαμένες θεατρικές και σκηνικές παραδόσεις από την Ελλάδα και την Ιταλία”, στο: Μ. McDonald-J.M. Walton, *Οδηγός για το Αρχαίο Ελληνικό και Ρωμαϊκό Θέατρο*, μτφρ. Β. Λιαπής, Αθήνα: Καρδαμίτσα, σσ. 175-201.
- Dover, K.J., 1981, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, β΄ έκδοση, μτφ. Φ.Ι. Κακριδής, Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Δρομάζος, Ι.Σ., 1982, *Αριστοτέλους Ποιητική*, Αθήνα: Κέδρος.
- Easterling, P.E. και B.M.W. Knox, 2000, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφ. Ν. Κονομής, Χρ. Γρίμπα, Μ. Κονομή, επιμ. Α. Στεφανής, Αθήνα: Παπαδήμας σσ. 471-550.
- Flaceliere, R., 1986, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφρ., επιμ. Γ.Δ. Βανδώρου – Ε.Κ. Βανδώρου, Αθήνα: Παπαδήμας.
- Green, R. και E. Handley, 2003, *Εικόνες από το αρχαίο ελληνικό θέατρο*, μτφ. Μ. Μάντζιου, 4^η έκδ., Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Green, R., 2011, “Τέχνη και θέατρο στον αρχαίο κόσμο”, στο: Μ. McDonald-J.M. Walton, *Οδηγός για το Αρχαίο Ελληνικό και Ρωμαϊκό Θέατρο*, μτφρ. Β. Λιαπής, Αθήνα: Καρδαμίτσα, σσ. 205-231.

- Hubbard, K.T., 1991, *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Cornell University Press, Ithaca-London.
- Hughes, A., 2006, “The costumes of Old and Middle Comedy”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, Vol. 49, pp. 39-68, Published by: Oxford University Press. Ανακτήθηκε στις 24.07.2022 από <https://www.jstor.org/stable/43646676>
- Hughes, A., 2021, *Η παράσταση της κωμωδίας στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ., επιμ. Α. Μαρίνης, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Θουκυδίδης, *Ιστορίαι*, μτφρ. Α.Σ. Βλάχος. https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/index.html?author_id=160
- Ketterer, R.C., 1980, “Stripping in the Parabasis of Acharnians”, στο: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 21: 217-21.
- Κορδάτος, Γ., 1974, *Η Αρχαία Τραγωδία και Κωμωδία: ποιες είναι οι κοινωνικές ρίζες του αρχαίου ελληνικού θεάτρου*, Αθήνα: Μπουκουμάνης.
- Λαγογιάννη, Μ. και Σ.Χ. Καπελώνη, 2015, *24 Γράμματα: Για μια θεατρική παράσταση της αρχαιότητας*, Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, Παιδείας και Θρησκευμάτων.
- Λαγογιάννη, Μ. και Σ.Χ. Καπελώνη, 2015, *Από τη διονυσιακή λατρεία στη θεατρική πράξη*, Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, Παιδείας και Θρησκευμάτων.
- Lawler, L.B., 1984, *Ο χορός στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Μ. Δημητριάδη-Ψαροπούλου, επιμ. Θ.Μ. Προβατάκης, Αθήνα: Εκπολιτιστικό σωματείο ελληνικών χορών.
- Ley, G., 2007, “A material world: costume, properties and scenic effects”, στο: M. McDonald-J.M. Walton, *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, UK: Cambridge University Press, σσ. 268-285.
- Lesky, A., 1983, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Μτφρ. Α. Γ. Τσοπανάκης, Θεσσαλονίκη: Αδελφοί Κυριακίδη.
- MacDowell, D.M., 1983, “The nature of Aristophanes’ Acharnians”, *Greece & Rome*, Vol. 30, No.2, pp.143-162, Published by: Cambridge University Press on behalf of The Classical Association. Ανακτήθηκε στις 11.08.2022 από <https://www.jstor.org/stable/642566>
- McGlew, J.F., 2001, “Identity and Ideology: The Farmer Chorus of Aristophanes’ Peace”, *Syllecta Classica*, Vol. 12, pp. 74-97, Published by University of Iowa, Department of Classics. Ανακτήθηκε στις 23.07.2022 από <https://doi.org/10.1353/syl.2001.0000>

- Moretti, J.-C., 2007, *Θέατρο και Κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Ε. Δημητρακοπούλου, επιμ. Κ. Μπούρας, β' έκδοση, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Newiger, H.J., 1996, "War and Peace in the Comedy of Aristophanes", στο: E. Segal (επιμ.), *Oxford readings in Aristophane*, Oxford: Oxford University Press, σσ. 143-161.
- Παππάς, Θ.Γ., 1994, *Ο φιλόγελως Αριστοφάνης*, Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Παππάς, Θ.Γ., 2019, *Αριστοφάνης: Ο ποιητής και το έργο του*, Αθήνα: Gutenberg.
- Platnauer, M., 1964, *Aristophanes Peace*, Oxford: Clarendon Press.
- Rothwell, K.S., 2007, *Nature, Culture and the Origins of Greek Comedy. A study of animal choruses*, USA: Cambridge University Press.
- Sifakis, G.M., 1971, *Parabasis and Animal Choruses: A Contribution to the History of Attic Comedy*, London: The Athlone Press.
- Sommerstein, A. H., 2002, *Greek Drama and Dramatics*, New York: Routledge.
- Σπυρόπουλος, Η., 1988, *Αριστοφάνης: Σάτιρα, Θέατρο, Ποίηση*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
- Σπυρόπουλος, Η., 2005, *Αριστοφάνους Ιππείς*, Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.
- Starkie, W. J. M., 1909, *The Acharnians of Aristophanes*, London: Macmillan and co.
- Σταύρου, Θρ., 1951, *Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη*, Αθήνα: Γ. Παπαδημητρίου.
- Στέφος, Α. – Ε. Στεργιούλης – Γ. Χαριτίδου, 2008, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας Α', Β', Γ' Γυμνασίου*, Αθήνα: Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων.
- Stone, M.L., 1980, *Costume in Aristophanic Comedy*, New York: Arno Press.
- Storey, I.C., 2010, "Origins and Fifth-Century Comedy", στο: *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, G.W. Dobrov, Leiden-Boston, σσ.179-225.
- Taplin, O., 1993, *Comic Angels: And other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Oxford: Clarendon Press.
- Thiercy, P., 2001, *Ο Αριστοφάνης και η Αρχαία Κωμωδία*, μτφρ. Γ.Φ. Γαλάνης, Αθήνα: Πατάκης.
- Thiercy, P., 2011, "Η οργάνωση της σκηνικής μυθοπλασίας στον Αριστοφάνη", στο Θ.Γ. Παππάς – Α.Γ. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και προσεγγίσεις*, Αθήνα: Gutenberg, σσ. 344-394.
- Τιβέριος, Μ., 2010, «'Ταναγραίοι αθλητές', όχι αριστοφανικοί 'Όρνιθες'», στο Σ. Τσιτσιρίδης (επιμ.), *Παραχορήγημα. Μελετήματα για το αρχαίο θέατρο προς τιμήν του*

- καθηγητή Γρηγόρη Μ. Σηφάκη, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σσ. 479-516.
- Χουρμουζιάδης, Ν.Χ., 1998, *Περί Χορού: Ο ρόλος του ομαδικού στοιχείου στο αρχαίο δράμα*, Αθήνα: Καστανιώτη.
- Χρηστίδης, Χ., 2009, *Αριστοφάνη Αχαρνείς*, Αθήνα: Γρηγόρη.
- Χρηστίδης, Χ., 2011, *Αριστοφάνη Ειρήνη*, Αθήνα: Γρηγόρη.
- Zimmermann, B., 1996, “The Parodoi of the Aristophanic Comedies”, στο: E.Segal (επιμ.), *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford: Oxford University Press, σσ. 182-193.
- Zimmermann, B., 2002, *Η αρχαία ελληνική κωμωδία*, μτφρ. Η. Τσιριγκάκης, επιμ. Δ.Ι. Ιακώβ, Αθήνα: Παπαδήμας.
- Zimmermann, B., 2011, “Δομή και μετρική της Αρχαίας ελληνικής Κωμωδίας”, στο: Θ.Γ. Παππάς – Α.Γ. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική κωμωδία. Πρόσωπα και προσεγγίσεις*, Αθήνα: Gutenberg, σσ. 326-343.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



Εικ. 1 (Green-Handley 2003, 19 εικ. 3)



Εικ. 2 (Moretti 2007, 125 εικ. 13)



Εικ. 3 (Green 2011, 210 εικ. 4)