

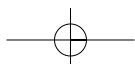
ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ
ΠΟΙΗΣΗ

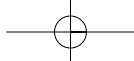


ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

ΡΥΘΜΕΣ

Γ' ΓΥΜΝΑΣΙΟΥ





ΣΥΓΓΡΑΦΗ – ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

- **Γ. Κατσίης**, *Λέκτορας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών.*

ΟΜΑΔΑ ΚΡΙΣΗΣ

- Αικατερίνη Καμαρέττα, *Λέκτορας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών.*
- Τασούλα Καραγεωργίου, *δ.φ., Καθηγήτρια Β/θμιας Εκπαίδευσης.*
- Ελπινίκη Νικολουδάκη-Σουρή, *δ.φ., Σχολική Σύμβουλος.*

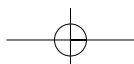
ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΠΑ ΤΟ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ

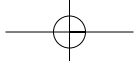
Χριστίνα Βέικου, *Σύμβουλος.*

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ & ΠΡΟΕΚΤΥΠΩΣΗ ΒΙΒΛΙΟΥ ΣΥΝΘΕΣΗ

ΕΞΩΦΥΛΛΟ

Ο πλους του Διονύσου. Το ιστίο του πλοίου καταλήγει σε κληματαριά γεμάτη σταφύλια· τον συνοδεύουν δελφίνια (περ. 540 - 530 π.Χ., Μόναχο). [Εκδοτική Αθ.]





ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ

Γ. ΚΑΤΣΗΣ

ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ
ΠΟΙΗΣΗ



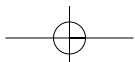
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

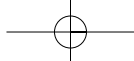
ρνιδες

Γ' ΓΥΜΝΑΣΙΟΥ

ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΚΑΘΗΓΗΤΗ

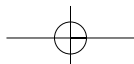
ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ
ΔΙΔΑΚΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ
Α Θ Η Ν Α

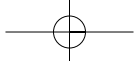




Το Παιδαγωγικό Ινστιτούτο ευχαριστεί θερμά τη Wiss. Buchg., τις εκδόσεις ΚΑΠΟΝ & Α. Κόκκου, τις Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης και τις εκδόσεις Καρδαμίτσα, για το εικονογραφικό που προέρχεται από δικές τους εκδόσεις.

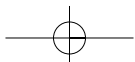
Με απόφαση της Ελληνικής Κυβερνήσεως τα διδακτικά βιβλία του Δημοτικού, του Γυμνασίου και του Λυκείου τυπώνονται από τον Οργανισμό Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων και διανέμονται δωρεάν.

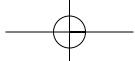




Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

<i>ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ</i>	6
<i>ΓΙΑ ΤΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ</i>	7
Οι αρχές της κωμωδίας	8
Οι γιορτές	10
Ο τύπος των παραστάσεων	14
Συνθήκες των παραστάσεων	18
Στοιχεία δομής στην Αρχαία Κωμωδία	18
Πρόδρομοι και σύγχρονοι του Αριστοφάνη	18
Ο Αριστοφάνης και το έργο του	20
Οι Όρνιθες του Αριστοφάνη	25
<i>ΓΙΑ ΤΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ ΚΑΙ ΤΩΝ ΣΧΟΛΙΩΝ</i>	31
Α. Γενικές παρατηρήσεις	32
Β. Κωμωδία και Τραγωδία: ομοιότητες και διαφορές	37
Γ. Βασικοί άξονες για την ερμηνεία και τη διδασκαλία	40
Δ. Τα πρόσωπα του δράματος	41
Ε. Για το κείμενο και τα σχόλια κατά ενότητες	43
<i>Πρόλογος</i>	43
<i>Πάροδος</i>	44
<i>Επιρρηματικός Αγώνας</i>	46
<i>Παράδοση</i>	50
<i>Μετά την παράδοση</i>	53
<i>Έξοδος</i>	57
ΣΤ. Επίμετρο	59
<i>ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ Όρνιθες: ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΚΕΙΜΕΝΟ</i>	63
Για τον προγραμματισμό της διδασκαλίας	117
Σημειώσεις στο κείμενο των σχολίων του μαθητικού βιβλίου	118
Γενικό διβλιογραφικό σημείωμα	120
Κατάλογος εικόνων	124
α. του σχολικού βιβλίου	124
β. του παρόντος βιβλίου	127





Προλογικό σημείωμα

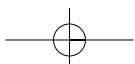
Το παρόν πόνημα έχει συνταχθεί για να **υποστηρίξει** τη διδασκαλία από μετάφραση των *Ορνίθων* του Αριστοφάνη στους μαθητές της Γ' Γυμνασίου και να χρησιμεύσει ως **υπόβαθρο της διδασκαλίας** και όχι ως ένα ακόμη σχολικό εγχειρίδιο.

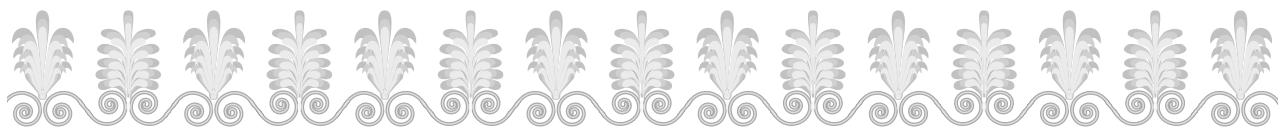
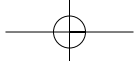
Απευθύνεται στον φιλόλογο καθηγητή με στόχο να τον ενημερώσει για το σχολικό διδλίο και ορισμένα βασικά κριτήρια συγγραφής του. Ο άλλος στόχος του είναι να προσφέρει υλικό προς μελέτη, προς επεξεργασία, προς συστηματικότερη προσέγγιση του αντικειμένου της διδασκαλίας. Εναπόκειται πλέον στην κρίση του αποδέκτη καθηγητή, πώς θα αξιοποιήσει και αν, πώς και πότε θα χρησιμοποιήσει κάποια από τα περιεχόμενά του στη διδασκαλία του.

Εδώ περιλαμβάνονται:

- σκέψεις, ιδέες και κριτήρια με τα οποία έγινε η συγγραφή του σχολικού διδλίου,
- βασική επιστημονική διδλιογραφία στην ελληνική γλώσσα,
- παραθέματα από ξενόγλωσσες μελέτες ή άρθρα για την Αρχαία κωμωδία, τον Αριστοφάνη, τους *Όρνιθες* και επιμέρους βασικά θέματα και ενότητες της συγκεκριμένης κωμωδίας,
- επισημάνσεις του γράφοντος που αφορούν στα ίδια θέματα και τέλος
- το κείμενο της κωμωδίας των *Ορνίθων* στο πρωτότυπο.

Η δομή του παρόντος ακολουθεί τη δομή του σχολικού διδλίου. Στην αρχή κάθε μεγάλης ή και επιμέρους ενότητας προτάσσεται μια διδλιογραφική σημείωση· αυτή παραπέμπει σε βασική ελληνόγλωσση διδλιογραφία που αφορά στο συγκεκριμένο θέμα της ενότητας. Στη συνέχεια παρατίθενται, κατά περίπτωση, κείμενα, σχόλια ή παραθέματα από ειδικές μελέτες που διευρύνουν την τεκμηρίωση των όσων θα διδαχθούν και μπορούν να συμβάλουν στην προσπάθεια της ερμηνείας του κειμένου.





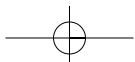
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

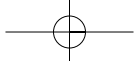
ρ ν ι θ ε ς

*Για τη διδασκαλία
της Εισαγωγής*



Απεικόνιση «παρασηνίου» του σιηνικού
οικοδομήματος (προέκταση που, σε συνδυασμό
με την αντίστοιχη της στην άλλη πλευρά,
σχημάτιζε ένα πλατύ Ι
(4ος π.Χ. αι., Würzburg). [Εκδοτική Αθ.]





Οι αρχές της κωμωδίας

Βιβλιογραφική σημείωση

Lesky 1972, 340-350

Handley 1994, 480-492.

Κείμενα και σχολιασμός

Ἡ δὲ κωμωδία ὥσπερ εἶπομεν μίμησις φανλοτέρων μὲν, οὐ κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστι τὸ γελοῖον μόριον. τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶ ἀμάχητόν τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὁδύνης. αἱ μὲν οὖν τῆς τραγωδίας μεταβάσεις καὶ δι' ὧν ἐγένοντο οὐ λελήθασιν, ἡ δὲ κωμωδία διὰ τὸ μὴ σπονδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν· καὶ γὰρ χορὸν κωμωδῶν ὁπὲ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθελονταὶ ἦσαν. ἤδη δὲ σχηματὰ τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται. τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἡγγνότηναι. τὸ δὲ μύθους ποιεῖν [Επίχαρμος καὶ Φόρμις] τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε, τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ιδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους.

[Αριστοτ. *Ποιητ.* 1449a 32-b 9]

αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν: πρβλ. πῶς ορίζεται ἀπὸ τον ἴδιο το τραγικό πάθος: πάθος δέ ἐστι πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὁδυνηρά (1452b 12-13).

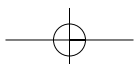
τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε: θα ἦταν περίεργο ἀν εἰδικὰ τα μέρη ἐκεῖνα τῆς κωμωδίας ποὺ ἀπαγγέλλονται σὲ ἰωνικό ἱάμβο, εἶχαν τις ρίζες τοὺς σὲ δωρικό πρότυπο.

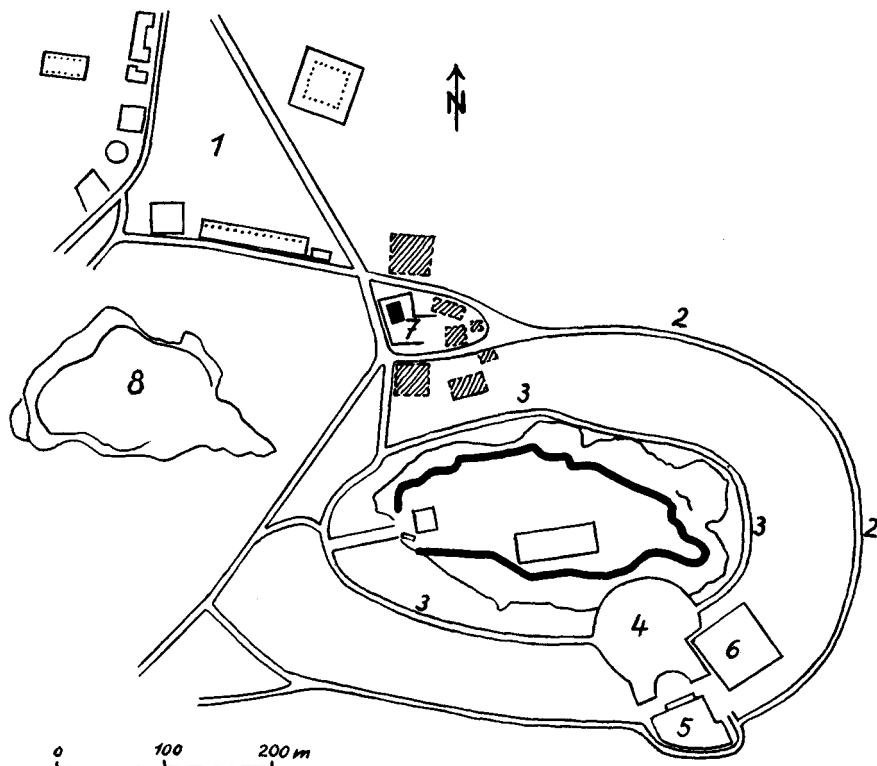
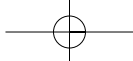
[Kraus 1975, 283]

Ἡ θεωρία αὐτὴ (ὅτι δηλαδὴ τὸ μὲν ...ἦλθε) δὲν συμβιδάζεται με τα ιστορικοφιλολογικά δεδομένα. Μπορεῖ ἡ σικελικὴ κωμωδία νὰ εἶχε υποθέσεις με πλοκή, εἶναι ἀπίθανο ὅμως νὰ χρησίμευσε ὡς πρότυπο σὲν αττικὴ κωμωδία. Μπορεῖ γιὰ τὴν ἰδιαίτερη σημασία ποὺ ἀποδίδει ὁ Ἀριστοτέλης σὲν Κράτητα νὰ μὴν ἔχουμε κανένα ἄλλο στοιχεῖο· ἡ λοιπὴ παράδοση ὡστόσο ἐξαίρει τὸ ὅτι ὁ προσωπικός ψόγος εἶναι χαρακτηριστικό γνώρισμα ολόκληρης τῆς Ἀρχαίας κωμωδίας καὶ μόνο ἡ Μέση κωμωδία μετακινήθηκε ἀπὸ τὸ προσωπικό σὲν γενικό.

[Fuhrmann 1986, 108-9]

Στὸ πέμπτο κεφάλαιο τῆς *Ποιητικῆς* ὁ Ἀριστοτέλης ἀποδίδει σὲν Κράτητα τὸν καινοτόμο νεωτερισμό ποὺ εἶχαν εἰσαγάγει σὲν Σικελία ὁ Επίχαρμος καὶ ὁ Φόρμις: τὴ φαινὴ ιδέα νὰ ἔχουν οἱ κωμωδίες ἓνα κωμικό μῦθο καὶ μὴ ἐνιαία ὑπόθεσι δράσης. Αὐτό θα μπορούσε κάλλιστα νὰ ταιριάζει με τὸ ὅτι, μόλις μερικά

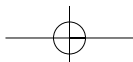


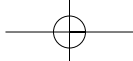


Τοπογραφικό της περιοχής της Ακροπόλεως 5ος/4ος αι. π.Χ. [Newiger, 1979, 495]

- | | |
|------------------------|----------------------|
| 1. Αγορά | 5. Ιερόν Τέμενος |
| 2. Οδός Τριπόδων | 6. Ωδείο του Περικλή |
| 3. Περίπατος | 7. Ελευσίνιον |
| 4. Θέατρο του Διονύσου | 8. Άρειος Πάγος |

Με γραμμοσκίαση: Δημόσια κτήρια από την Αγορά του 6ου αι.





χρόνια αφότου τιμήθηκε η κωμωδία με τη συμμετοχή της σε αγώνα κατά τη γιορτή της πόλης, τα Μεγάλα Διονύσια, οι ποιητές της κωμωδίας φιλοδόξησαν να εναρμονίσουν τις κωμωδίες τους με το πρότυπο του καθιερωμένου ήδη δραματικού είδους της τραγωδίας, που ασκούσε μεγάλη επιρροή.

[Zimmermann 1998, 196-7]

Οι γιορτές

Βιβλιογραφική σημείωση

Baldry 1981, 35-56:

Οι δραματικοί αγώνες.

Blume 1986, 29-47:

Οι Γιορτές (Διόνυσος. Τα ἔν ᾧσται Διονύσια. Τα Λήναια. Παραστάσεις έξω από την Αθήνα)

Albini 2000, 152-195:

Θεατρικά οικοδομήματα και γιορτές.

Γενική επισκόπηση των Μεγάλων Διονυσίων

I. Πρόγραμμα της γιορτής

8η Ελαφβολιώνα

Προάγων· παρουσίαση των ποιητών και των έργων τους (από το 444 π.Χ. στο Ωδείο του Περικλή)

9η Ελαφβολιώνα

(δράδυ) Επαναφορά του λατρευτικού αγάλματος

10η Ελαφβολιώνα

πρώτη ημέρα: πομπή, θυσία, διθυραμβος—από 10 (;) αντρικούς και εφηβικούς χορούς—, κώμος (;)

11η Ελαφβολιώνα

δεύτερη ημέρα: αγώνας κωμωδίας (πέντε έργα)

12η-14η Ελαφβολιώνα

τρίτη ως πέμπτη μέρα: αγώνας τραγωδίας (από μία τετραλογία)

16η Ελαφβολιώνα

λαϊκή συνέλευση στο θέατρο

II. Χρονολογικός πίνακας

από το 534 π.Χ. περ.

αγώνας τραγικών ποιητών (νικητής Θέσπης)

από το 509 π.Χ. περ.

αγώνας αντρικών διθυραμβικών χορών (νικητής: Υπόδικος από τη Χαλκίδα)

από το 486 π.Χ.

αγώνας των κωμικών ποιητών (νικητής: Χιονίδης)

από το 447 π.Χ. περ.

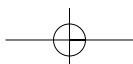
αγώνας των τραγικών υποκριτών

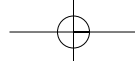
.....

[Blume 1986, 42-3]

Κείμενα

Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα είναι η αφηγηματική «ανασύνθεση» του Νίκου Χουμουζιάδη «Ένας Αθηναίος θεατής στα εν ᾧσται Διονύσια» (Χουμουζιάδης

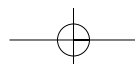




1988)· «μια κατασκευή, στην οποία περίπου το 50% αποτελείται από αντικειμενικά στοιχεία, βασισμένα στην επιστημονική έρευνα, ενώ το υπόλοιπο 50% συγκροτείται από φανταστικά συμπληρώματα και επινοήματα, που δεν είναι δυνατό να αμφισβητηθούν από την επιστημονική έρευνα —απλούστατα, είναι πιθανά αλλά όχι αποδείξιμα» (ό.π. 28). Από αυτή τη σύνθεση προέρχεται το παρατιθέμενο απόσπασμα που αφορά σε παράσταση κωμωδίας.

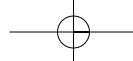
- Ήταν όμως εξαιρετική τύχη ότι ο ήλιος δεν είχε ακόμα αρχίσει να προχωρεί προς τη δύση και, επειδή ως το άναμμα των λύχνων μεσολαβούσε ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, θα παιζόταν οπωσδήποτε η κωμωδία. Αλλιώς, ο Ανθεμόκριτος θα θλιβόταν ιδιαίτερα για το κενό, επειδή εκτιμούσε τον Πλάτωνα εξίσου με τον Εύπολη και τον Αριστοφάνη, όχι μόνο για τη σωστή, δηλαδή επιθετική, στάση που τηρούσε συνήθως απέναντι στους νεότερους πολιτικούς, αλλά και για την ευρηματικότητά του στην επινόηση των μύθων του, κυρίως όταν επιχειρούσε, αν και όχι πολύ συχνά, συνδυασμούς παραδοσιακού υλικού και επικαιρότητας· πρόσφατα είχε ξαφνιάσει το κοινό παρουσιάζοντας μια κωμωδία με συνεχή υπόθεση, που θύμιζε περισσότερο σατυρικό δράμα. Το κύριο ενδιαφέρον στην αποψινή παράσταση έγκειται στην απροκάλυπτη τόλμη του θέματος του έργου, που είχε προκαλέσει βίαιες αντιδράσεις ακόμη και κατά την παρουσίασή του στον Προάγων. Είχε μάλιστα τότε απορήσει ο Ανθεμόκριτος πώς ο Πλάτων δεν αποφάσισε και αυτή τη φορά, όπως είχε κάνει συχνά στο παρελθόν, να αποκρύψει, έστω τυπικά, την ταυτότητά του πίσω από το όνομα κάποιου άλλου διδασκάλου, για να αποφύγει τις συνέπειες. Η ιδέα ότι σε λίγο θα έδλεπε να συγκάθηται ο ποιητής με τα διακωμωδούμενα θύματά του τον ερέθιζε πολύ, επειδή προσέδλεπε ότι, από κάποιο σημείο της παράστασης και πέρα, το ενδιαφέρον του κοινού θα μετατοπιζόταν από την ορχήστρα στο κοίλο. Και δεν αμφέβαλλε ότι η απόφαση του άρχοντα Α. να εγκρίνει τη συμμετοχή της κωμωδίας σε μια γιορτή που θα συγκέντρωνε πλήθος ξένων και να μη την παραπέμψει στα επόμενα Αθήναια αποτελούσε ευδιάκριτη πολιτική χειρονομία.

Με αυτές τις σκέψεις φτάνει στο θέατρο, που παρουσιάζει τώρα μια διαφορετική όψη, επειδή είναι σχεδόν κενές οι κερκίδες των γυναικών, εκτός από την περιοχή των ξένων· έχουν επίσης εξαφανιστεί τα περισσότερα παιδιά. Ψάχνει στις πάνω κερκίδες, για να εντοπίσει τον Δημόδορο με τον Σμίκνθο, αλλά μάταια. Μόλις κάθεται, αυτή τη φορά σε κάποια απόσταση από το φίλο του, που είχε έρθει νωρίτερα, αισθάνεται ήδη τεταμένη την ατμόσφαιρα, όπως φαίνεται από τις εκδηλώσεις των θεατών, καθώς υποδέχονται την είσοδο των γνωστών πολιτικών προσώπων με κραυγές. Ούτε η εμφάνιση του ιερέα του Διονύσου ούτε καν ο ήχος της σάλπιγγας που αναγγέλλει την έναρξη της παράστασης, δεν επιφέρει την προσδοκώμενη ηρεμία, που επανέρχεται για λίγο, μόνο όταν από το κεντρικό άνοιγμα της σκηνής εμφανίζονται δύο πρόσωπα, ένας αφέντης με ένα δούλο, όπως ταυτίζονται εύκολα από τη σκευή τους, συνεχίζοντας δήθεν μια οξύτατη συζήτηση. Στον πέμπτο όμως στίχο η μνεία ενός συγκεκριμένου ονόματος από το πολιτικό πάνθηο εξαπολύει το πρώτο έναυσμα για ένα ανάμικτο βουητό επιδοκιμασίας και αποδοκιμασίας, το



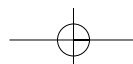


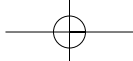
Η πόλη της Αθήνας κατά τους κλασικούς χρόνους
[Τραυλός, 1993 51, εικ. 20]



οποίο προμηνύει πόλωση του κοινού και περιπετειώδη συνέχεια. Και όταν ο αφέ- ντης αποπέμπει προσηλακίζοντας τον δούλο και στρέφεται προς το κοινό για να εκθέσει τα γεγονότα που προϋποθέτει η εξέλιξη του μύθου, ο Ανθεμόκριτος δολεύ- εται στο μουνσκεμένο μαξιλάρι του και ετοιμάζεται να απολαύσει την πορεία της σκευωρίας που έχει εξυφανθεί, αν δέβαια του το επιτρέψουν όλες αυτές οι φωνές που υψώνονται κάθε στιγμή, για να εκφράσουν τη συμφωνία ή τη διαφωνία τους με τα τεκταινόμενα. Μια αιφνίδια ανακοπή του θορύβου επέρχεται μόνο με την είσοδο ενός επιθετικότατου χορού, καλυμμένου με μακρούς μανδύες σχεδόν από τους κοθόρνους ως τη βάση του προσώπειου —σημείο ότι προετοιμάζεται κάποια αποκάλυψη. Είναι περιττή, κάθε προσπάθειά του να μαντέψει, επειδή η δαιμονική όρχηση, που συνοδεύεται από έναν εξαιρετικά δεξιότεχνη αυλητή, τον παρασέρνει σε μια κατάσταση ευφορίας, και, όταν ο χορός κατευθύνει τις επιθέσεις εναντίον του εχθρικού προσώπου του μύθου, ο ευπρεπής λυchnοποιός αισθάνεται να ταυτίζε- ται μαζί του και, βαθμιαία, να αποδεσμεύεται από τους περιορισμούς που ρύθμιζαν τη συμπεριφορά του. Όπως και στον κόσμο που είχε παρακολουθήσει την πρώτη μέρα της γιορτής με μια παρέα φίλων του, όταν μετά από μια γερή οινοποσία απο- χαλινώθηκαν όλοι και συνενώθηκαν σε μια κοινή δωμολοχική εκτόνωση ανατρέπο- ντας ιερά και όσια, παρόμοια και τώρα, τα δρώμενα στην ορχήστρα τού μεταδίνουν μια σαφέστατη διάθεση να γίνει πιο αυθόρμητος στις εκδηλώσεις του.

Η παράδραση, όμως, με την ένταση και τη σοβαρότητά της, κυριολεκτικά καθη- λώνει το κοινό στις θέσεις του. Πότε συνενωμένος και σχεδόν ακίνητος ο χορός, πότε διηρημένος σε ημιχόρια οργιαστικά ορχούμενα, διεξέρχεται με το καταλυ- τικό σκώμμα του όλα τα κακώς κείμενα της αθηναϊκής ζωής, πολιτικής και πνευματικής. Ο ποιητής κατορθώνει να αποσπάσει την προσοχή του κοινού μόνο με τη δύναμη των καταλυτικών σκωμμάτων του, που λειτουργούν δραστι- κότερα και από τη σοβαρότερη κριτική σε συζήτηση εκκλησίας, χωρίς να κατα- φύγει σε πλάγια μέσα για να κατευνάσει τους ανήσυχους θεατές, δάξοντας λ.χ. τους υποκριτές του να μοιράζον στο κοινό μύγδαλα και ξερά σύκα, όπως είχε κάνει προχθές στην παράδραση της δικής του κωμωδίας ο Λεύκων. Ο Ανθε- μόκριτος παρατηρεί ότι ακόμα και οι κερκίδες των ξένων βρίσκονται σε ένα είδος αναταραχής, ενώ ο ίδιος αισθάνεται έτοιμος να κατεβεί στην ορχήστρα και να συμμαχήσει με τους επιθετικούς συμπολίτες του χορού. Γρήγορα, όμως, σε μια από τις επακόλουθες σύντομες σκηνές, αυτή η έξαρση διοχετεύεται και πάλι σε εχθρικές εκδηλώσεις, όταν αρχίζει να διακωμωδεύεται ανώνυμα αλλά αποκαλυ- πτικά, ένας μεγαλόσχημος πολιτικός για την ελαττωματική προφορά του στα ελληνικά, οπότε ένα μέρος του κοινού εκδηλώνει αποκαλύπτα όχι μόνο την αναγνώριση του προσώπου αλλά και έναν άγριο ενθουσιασμό για τη γελοιο- ποίησή του, με αποτέλεσμα να σηκωθεί από τις κάτω κερκίδες ο Υπέρβολος, σε μια σπάνια έκρηξη αυτογνωσίας, και να αποχωρήσει επιδεικτικά από την αρι- στερή πάροδο, συμπαρασύροντας και μια μικρή ομάδα από τους παρακαθημέ- νους του. Ο Ανθεμόκριτος είναι δέβαιος για τη διάρκεια και την ένταση της μεθαιριανής εκκλησίας αλλά και για τη σιωπή του Πλάτωνα τα δύο επόμενα χρόνια. Απογειώνεται όμως, μαζί με όλο το κοινό, στον ακροτελεύτιο κόσμο,





όπου ο χορός και ο πρωταγωνιστής, συμφιλιωμένοι σε μια βακχική πομπή, τραγουδούν το θρίαμβο και την αισιοδοξία τους. Αισθάνεται ένα είδος ευεξίας, σα να έχει καταναλώσει έναν κρατήρα χυτότικο κρασί, και συνενώνει και αυτός τη φωνή του μαζί με όλο το πλήθος, που αυτή τη στιγμή εκφράζει με κάθε δυνατό τρόπο την επιδοκιμασία του και την ευγνωμοσύνη του, όχι για την παράσταση που τελείωσε, αλλά για το δώμα όλης της γιορτής.

Η μόνη εστία απόλυτης ακινησίας αποτελείται από τους δέκα κριτές, που δηλώνουν και έτσι την απόσχισή τους από το κοινό. Σε λίγο θα κληθούν να χρησιμοποιήσουν τρεις από τις εννέα σημαδεμένες ψήφους που κρύβουν κάτω από τους χιτώνες τους: τρεις με τα σύμβολα των τραγικών ποιητών, τρεις με τα σύμβολα των τραγικών πρωταγωνιστών και τρεις με τα σύμβολα των κωμικών ποιητών. Δύο υπηρέτες της σκηνής έχουν ήδη τοποθετήσει δίπλα στη θυμέλη τέσσερις κάλπες —η τέταρτη θα δεχτεί τα αχρησιμοποίητα σύμβολα. Μόλις η σάλπιγγα αναγγέλλει την έναρξη της ψηφοφορίας, οι κριτές ένας ένας, αφού προηγουμένως εκφωνείται από τον κήρυκα το όνομα της φυλής του, προχωρούν και με τέσσερις αργές κινήσεις απαλλάσσονται από τις ψήφους τους. Όταν η ψηφοφορία έχει τελειώσει, σηκώνεται ο άρχων Α. για να ανακοινώσει το αποτέλεσμα, αφού δώσει τον τελευταίο λόγο στον πιο απροκατάληπτο κριτή, την τύχη: από κάθε μία κάλπη ανασύρει πέντε μόνο ψήφους, ενώ οι υπόλοιπες πέντε αδειάζονται στην κάλπη με τις άχρηστες —έτσι εξάγεται το αποτέλεσμα: από την πρώτη ανασύρονται τέσσερις ψήφοι για τον Ιοφώντα και μια για τον Ευριπίδη, από τη δεύτερη, πέντε για τον πρωταγωνιστή του Ευριπίδη, από την τρίτη, τρεις για τον Αμειψία και δύο για τον Πλάτωνα. Τα ονόματα κατά σειρά επιτυχίας, μαζί με τα ονόματα των χορηγών, ανακοινώνονται κάθε φορά από τον κήρυκα, διακόπτοντας τη νεκρική σιγή που επικρατεί όσην ώρα ψηφίζουν οι κριτές και ανασύρονται οι ψήφοι. Κατόπιν, ο κήρυκας καλεί τους πρώτους νικητές στη θυμέλη, όπου ο άρχων τούς στεφανώνει με στεφάνι κισσού. Εννοείται ότι τους δύο ποιητές συνοδεύουν οι χορηγοί τους. Οι πιο συγκεκριμένες αμοιβές για όλους τους συντελεστές των αγώνων θα δίνονταν την επομένη. Η έγερση του ιερέα φέρνει σε ηρεμία το κοινό, που ακούει σιωπηλό την αποχαιρετιστήρια ευχή προς τον παρόντα θεό. Κατόπι δίνει το σύνθημα της αναχώρησης...

[Χουρμουζιάδης 1988, 55-60]

Ο τόπος των παραστάσεων

Βιβλιογραφική σημείωση

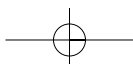
Blume 1986, 63-94.

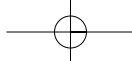
Baldry 1981, 57-8.

Φωκά-Βαλαδάνης 1994, 47-50 (: για το ιερό και το θέατρο του Διονύσου).

Παπαθανασόπουλος 1993.

Dover 1978, 34-53: Το θέατρο της εποχής του Αριστοφάνη (Οργάνωση. Το θέατρο. Οι ηθοποιοί).



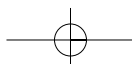


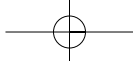
Κείμενα

- Τὸ πρᾶγμα πὸν θέλω νὰ ὑπογραμμίσω εἶναι ...τὸ αἶσθημά μου ...ὅτι τοῦτοι οἱ ἀρχαῖοι ναοὶ τῆς Ἑλλάδας, τῆς Ἰωνίας, εἶναι μὲ κάποιον τρόπο σπαρτοὶ, ριζωμένοι στὰ τοπία τους. Ἀφοῦ χαλάστηκαν καὶ ἐρειπώθηκαν οἱ «καλύβες» αὐτῶν τῶν ἀθανάτων, οἱ ἄστεγοι θεοὶ γύρισαν ἐκεῖ πὸν ἄρχισαν, χύθηκαν ξανὰ ἔξω στὸ τοπίο καὶ μᾶς ἀπειλοῦν μὲ πανικοῦς φόβους ἢ μὲ θέληγτρα, παντοῦ: «Πάντα πλήρη θεῶν» ἔλεγε ὁ Μιλήσιος Θαλῆς. Χρειαζοῦνται καμιά φορὰ τὰ παραμύθια. Ὅσο καὶ νὰ μᾶς τὸ ἐπιτρέπει ἡ λογικὴ θεώρηση τούτης τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, νὰ φανταστοῦμε πὼς θὰ ἦταν δυνατό νὰ μετακομίσουμε κομμάτι τὸ κομμάτι τὰ ἀπομεινάρια αὐτῶν τῶν κτισμάτων σὲ ἀπόμακρες χῶρες, πολὺ φοβοῦμαι, δὲ θὰ ἔχουμε ἐπιτύχει τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ μεταφέρουμε σωροὺς σαρίδια. Θὰ χάναμε πολὺ κόπο, ἂν προσπαθοῦσαμε νὰ ἐξηγήσουμε τὸ γιατί. Σὲ τοῦτο τὸ ἀστάθμητο ἐρώτημα, θὰ ἦταν πιὸ ἀπλὸ ἂν ἀποκρινόμασταν: «οἱ θεοὶ δὲν τὸ θέλουν»— ὅ, τι καὶ ἂν τοῦτο σημαίνει. Ἐκτὸς ἂν προτιμοῦμε νὰ περιμένουμε ὥσπου ν' ἀπογυμνωθοῦμε ὁλωσδιόλου, καὶ δὲ μᾶς μένει πιά τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ ξυλιάσουμε στὴ διαπλανητικὴ παγωνιά.

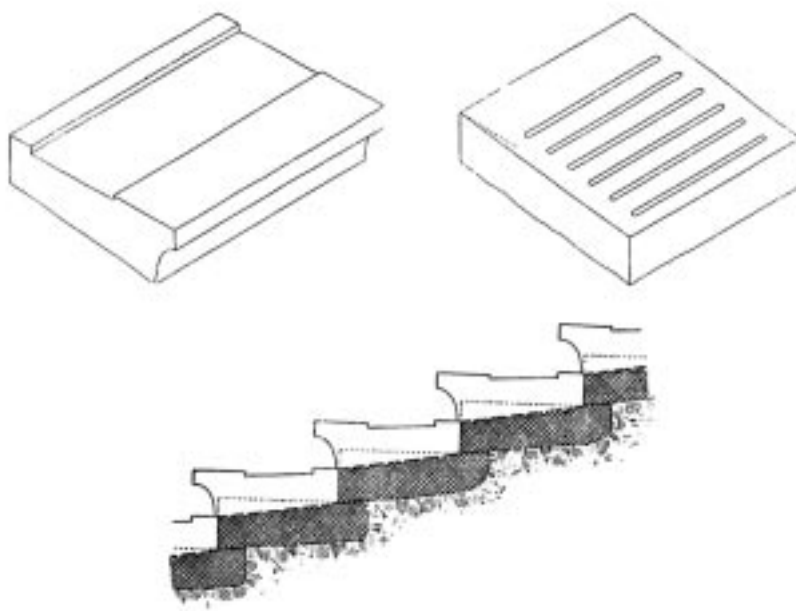
Μὲ ἄλλα λόγια, χρειάζεται, νομίζω, μιὰ πίστη σ' αὐτὰ τὰ ἀρχαῖα σημάδια μέσα στὸ τοπίο τους· ἡ πίστη πὼς ἔχουν δική τους ψυχὴ. Τότε, θὰ μπορέσει ὁ προσκυνητὴς —πρῶτὴ φορὰ τὸν ὀνομάζω ἔτσι— νὰ πιάσει ἓνα διάλογο μ' αὐτά. Ὅχι μέσα σὲ τουριστικὰ πλήθη ποικιλότροπα ἀναστατωμένα, ἀλλ' ἂν μπορῶ νὰ πῶ: μόνος, καθρεφτίζοντας τὴν ψυχὴ πὸν διαθέτει, στὴν ψυχὴ αὐτῶν τῶν μαρμάρων μαζί μὲ τὸ χῶμα τους. Μπορεῖ νὰ γίνομαι συμβουλάτορας αἰρέσεων, ὅμως δὲν μπορῶ νὰ χωρίσω τὸ ναὸ τοῦ Δελφικοῦ Ἀπόλλωνα ἀπὸ τὴς Φαιδριάδες ἢ τὴν κορυφογραμμὴ τῆς Κίρφης. Εὐτυχῶς ἡ γῆ μας εἶναι σκληρὴ, οἱ πρασινάδες τῆς δὲ σὲ πλαντάζουν, τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς εἶναι θρόαχα, θοννὰ καὶ πελάγη. Κι ἔχει ἓνα τέτοιο φῶς.

Δὲ θὰ ἔπρεπε νὰ λησμονηθεῖ ἀκόμη πὼς ὅλα αὐτὰ ἔγιναν κάποτε σ' ἓναν κόσμον πὸν ἦταν, ὅσο ξέρω, ὁ πιὸ ἑναρθρὸς τῆς ἀρχαιότητος. Εὐτυχῶς, ἓνα σημαντικό μέρος τοῦ γραπτοῦ λόγου διάδῃκε τὸ ποτάμι τοῦ καιροῦ καὶ ἦρθε ὡς ἐμᾶς. Μεταδόθηκε ἀνέπαφος; Δὲ θὰ μπορούσα νὰ τὸ δεβαιώσω. Γιὰ νὰ περιοριστῶ σὲ μιὰ μεγάλη παράλειψη πὸν ἔκαμα: τὰ θέατρα. Καὶ σ' αὐτὰ ὁ καιρὸς ἄφησε τὴς οὐλές του, ὅχι μόνο στὰ χτίσματα. Σκέπτομαι τὴν ἀρχαία τραγωδία, τὴν ὕψιστη ἔκφραση. Κάποτε εἶχα τὸ συναίσθημα πὼς ἡ ἀρχαία τραγωδία, ἔτσι πὸν τὴν ξέρονμε καὶ τὴν παρασταίνουμε, πρέπει νὰ εἶναι κάτι σὰν τὸ ψαροκόκκαλο ἑνὸς ψαριοῦ πὸν δὲν τὸ εἶδαμε ποτὲ ζωντανὸ μέσα στὸ νερό. Ρυθμοί, προσωδία (πὸν πρέπει νὰ ἦταν πολὺ πιὸ εὐλύγιστη καὶ διόλου μηχανικὴ, ἂν μπορῶ νὰ πῶ), χορικά, χοροί, μουσική, καὶ τὸ δυσκολότατο πρόβλημα τῆς μετάφρασης, μαζί μὲ τὴν ἄρθρωση τοῦ λόγου, ὅλα αὐτὰ πὸν συμμορφώνουμε κάθε τόσο στὸ λεγόμενο «πνεῦμα τῆς ἐποχῆς», ὅλα αὐτὰ πὸν τὰ ἔκανε τότε ἓνα σῶμα ὁ παλμὸς τῆς διονυσιακῆς τελετῆς καὶ τὰ διαπερνοῦσε ὅλα μαζί: ὁλόκληρο τὸ θέατρο, θεατὲς καὶ ἡθοποιοὺς.

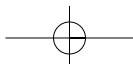


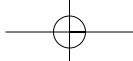


Θέατρο στους Τράχωνες (περιοχή του σημερινού Αλίμου), αρχές 4^{ου} π.Χ. αι.,
με ορχήστρα ορθογωνίου σχήματος.



Σχέδια εδωλίου, βαθμίδας και τρόπου αρμογής βαθμίδων και εδωλίων
στο θέατρο του Διονύσου (Παπαθανασόπουλος 71, ειχ. 47)





Θὰ μποροῦσα νὰ ἐξομολογηθῶ πὼς οἱ καλύτερες στιγμὲς «ἀρχαίας τραγωδίας» —δὲν ἀγγίζω τώρα τὴ σιωπηλὴ ἀνάγνωση τῶν κειμένων— οἱ καλύτερες στιγμὲς πὺν ἔζησα ἦταν σὲ κοχύλια ἀρχαίων θεάτρων ὁλότελα ἄδεια· μιὰ ἐβδομάδα πλάι στοῦ θέατρο τῆς Ἐπιδαύρου ἐλευθερωμένο ἀπὸ τὴ γιορτάσιμη πελατεία του.

Ὅσο γιὰ τοὺς ναοὺς, ἂν ἕνας πολὺ στενὸς μου φίλος γύρευε νὰ τοὺς προσεγγίσαι μὲ τὴ συντροφία παλαιῶν κειμένων, θὰ τολμοῦσα νὰ τὸν συμβουλέψω νὰ ἐξοικειωθεῖ μὲ κείμενα πὺν τὸν φέρουν πρὸς αὐτοὺς ἀπὸ δρόμους πλάγιους, ὅχι μὲ ἄμεσες περιγραφές. Ὅχι λ. χ. μὲ τὴν ἀρχὴ τοῦ Ἰωνα τοῦ Εὐριπίδη, πὺν μιᾶ γιὰ τὸ ξημέρωμα στοῦ δελφικὸ τοπίο, ἀλλὰ μὲ στίχους τοῦ Ὀμήρου, ὥς ἄλλους πὺν ἔτυχε νὰ δονήσουν τὴν ψυχὴ του, ἂν ἡ ψυχὴ του εἶναι ἱκανὴ γιὰ ἔρωτες τέτοιας λογῆς. Νὰ προτιμῇ αὐτὴ τὴν εὐρυχωρία. Κι ἂν ὁ πολὺ στενὸς μου φίλος ἐπιμένει νὰ εἶμαι πιὸ συγκεκριμένος, θὰ τοῦ ἔλεγα ὅτι, τοῦτες τὲς μέρες πὺν ἔγραφα τὲς παρῶσες σελίδες, εἶχα στοῦ νοῦ τοὺς στίχους τοῦ Ὀμήρου γιὰ τὲς πενήντα δάγιες στοῦ παλάτι τοῦ Ἀλκίνοου (η 103):

αἱ δ' ἴστονς ὑφώσι καὶ ἡλακάτα στρωφῶσιν

ἤμεναι, οἷά τε φύλλα μακεδνῆς αἰγείροιο

(«καὶ γνέθουν τὴ ρόκα μὲ χέρια σὰν τὰ φύλλα τῆς λεύκας τῆς ἀψηλῆς») —τόσο ἀπόμακρος ἦμουν.

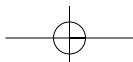
Κάποτε, ἔπειτα ἀπὸ ἀπουσία χρόνων, ἕνα ἀνοιξιὰτικο πρωινὸ στὴν Ἀθήνα, ἀντίκρισα, ἀπὸ τὸ δρόμο, χαμηλά, ἕνα κομμάτι τῆς νοτιοδυτικῆς γωνίας τοῦ Παρθενῶνα: τὰ κιονόκρανα ἀπὸ λίγες κολόνες καὶ συλημένο ἀέτωμα, πιὸ κάτω τὸ ἀρχαῖο τεῖχος, τὸ λεγόμενο «τεῖχος τοῦ Κίμωνος», καὶ πιὸ κάτω ἀκόμη ὁ γυμνὸς βράχος, λαμπερὸς στὸν ἥλιο, μὲ ἀραποσκευὲς καὶ ἀγαῦες. Τ' ἀπομνησμεύω, προσέχοντας τὲς «κόρες» τοῦ Ἐρεχθεῖου, πρόσεξα πὼς ἡ «ἐντασὴ» τοὺς (μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἔννοια) διακρίνονταν στοῦ στήθος καὶ στοῦ τετωμένο γόνατο. * Ἦταν δυὸ γρήγορες στιγμὲς πὺν ἔμειναν στὴ μνήμη μου καὶ ξαναδγαίνουν ἀνεξήγητα κάθε τόσο στὸν ἀφρό.

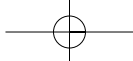
[Γ. Σεφέρης 1974, 345-8]

• Ἀρχαῖο Θέατρο

Ὅταν κατὰ τὸ μεσημέρι, δρέθηκε στοῦ κέντρο τοῦ ἀρχαίου θεάτρου, νέος Ἑλληνας αὐτός, ἀνύποπτος, ὥστόσο ὥραῖος ὅπως ἐκεῖνοι, ἔβαλε μιὰ κραυγὴ (ὅχι θαυμασμῶν· τὸ θαύασμὸν δὲν τὸν ἐνίωσε διόλου, κι ἂν τὸν ἐνίωθε σίγουρα δὲ θὰ τὸν ἐκδήλωνε), μιὰ ἀπλὴ κραυγὴ ὥς ἂν τὴν ἀδάμαστη χαρὰ τῆς νεότητάς του, ἢ γιὰ νὰ δοκιμάσει τὴν ἡχητικὴ τοῦ χώρου. Ἀπέναντι, πάνω ἀπ' τὰ κάθετα βουνά, ἡ ἡχὴ ἀποκρίθηκε— ἡ ἑλληνικὴ ἡχὴ πὺν δὲ μιμῆται οὔτε ἐπαναλαμβάνει μὰ συνεχίζει ἀπλῶς σ' ἕνα ὕψος ἀπροσμέτρητο τὴν αἰώνια ἰαχὴ τοῦ διθυράμβου.

[Γ. Ρίτσος 1975, 90]





Συνθήκες των παραστάσεων

Βιβλιογραφική σημείωση

Blume 1986, 74-79: Οπτικές και ακουστικές συνθήκες.

Baldry 1981, 81-105: Η θεατρική παράσταση.

Στοιχεία δομής στην Αρχαία Κωμωδία

Βιβλιογραφική σημείωση

Dover 1978, 79-100: Ψευδαίσθηση, νουθεσία και αναψυχή (Η παράδοση. Πρό-
λογοι. Θεατρικές ασυνέπειες).

_____, 101-16: Ύφος και δομή (Αγώνες και επεισόδια. Τα λυρικά μέρη.
Παρωδία).

Handley 1994, 475-80: Δομικά σχήματα στην Αρχαία κωμωδία.

Πρόδρομοι και σύγχρονοι του Αριστοφάνη

Βιβλιογραφική σημείωση

Dover 1978, 290-304: Ποιητές πρόδρομοι και σύγχρονοι του Αριστοφάνη.

Handley 1994, 480-496: Το πιο πρώιμο κωμικό δράμα. Ο Επίχαρμος και οι άλλοι
ποιητές. Μύθοι και μυθοπλασία.

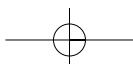
Μπούρας 1986, 29-40: Πρόδρομοι και σύγχρονοι του Αριστοφάνη.

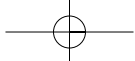
Κείμενα και σχολιασμός

Παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η αναφορά που κάνει ο ίδιος ο Αριστοφάνης σε ομοτέχνους του, παλαιότερους και της εποχής του, στην *παράδοση των Ιππέων*. Εκεί, απαντώντας σ' ένα υποθετικό ερώτημα πολλών που απορούν και ρωτούν «γιατί τόσον καιρό δε ζητούσε χορό στ' όνομά του», λέγει τα ακόλουθα εν είδει σύντομης ιστορίας της αρχαίας κωμωδίας, στη συνέχεια όσων παρατίθενται στην εισαγωγή του σχολικού βιβλίου, (*Ιππείς* 512-19, σσ. 21-2):

ξέρει πόσες το Μάγνη έχουν θρει συμφορές,
μόλις άρχισε ο δόλιος ν' ασπρίζει,
ενώ ενάντια σ' αντίπαλους είχε Χορούς
νίκης τρόπαια στημένα ένα πλήθος·
απ' το στόμα του πόσες ακούατε φωνές,
φτεροθρόισμα και χτύπο κιθάρας,
πράσινο είχε βατράχι θαφτεί, και για σάς
το Λυδό, το ζουζούνι είχε κάμει·

520





μα τι τ' όφελος; αχ, όταν γέρασε πια,
 τού 'πατε «έξω», γιατί των αστείων η πηγή
 στην ψυχή του είχε τώρα στερέψει. 525

Ο Κρατίνος —θυμάται κι αυτόν ο ποιητής—
 σαν ποτάμι σε ολόστρωτους κάμπους
 από επαίνους ζωσμένος εκύλαε γραμμή
 και κατέβαζε μες στα νερά του
 συγκλαδόκορμα δρυά και πλατάνια ψηλά,
 μα κι αντίπαλους μ' όλες τις ρίζες·
 «Καλοδούλετων ύμνων τεχνίτες», «Δωρώ
 συκοπέδιλη»· σ' όλα τα γλέντια
 μήπως άκουγες κι άλλο τραγούδι απ' αυτά;
 τόση δόξα είχε τότε ο Κρατίνος· 530

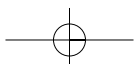
τόρα στάλα σπλαγχνιά δεν αισθάνεσθ' εσείς,
 σαν κοιτάτε ανοστιές ν' αραδιάζει,
 να μην έχει στη λύρα του μείνει χορδή,
 να της πέφτουνε και τα στριφτάρια
 κι όλ' οι αρμοί της να χάσκουν· κι αυτός, ο φτωχός,
 τριγυρνά δω κι εκεί, ο γεροντάκος,
 σαν κανένας Κοινάς, με στεφάνι ξερό
 στο κεφάλι και ψόφιος της δίψας,
 πρυντανείο ενώ τού 'πρεπε, μέσα σ' αυτό
 για τις τόσες του νίκες να πίνει, 535
 κι αντί σάχλες να λέει, να κοιτά ως θεατής
 πλάι στο Διόννσο, με όψη γελάτη.

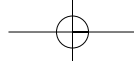
Μα κι ο Κράτης σαν πόσους θυμούς από σας
 δε δοκίμασε, πόσα στραπάτσα,
 που από στόμα ηχερό, σαν πιτούλες, για σάς
 εξεφούρνιζε τα έξυπνα αστεία,
 και χορτάτοι από τέτοιο προσφάι, πον πολύ
 δε σας στοίχιζε, φεύγατε πίσω·
 τούτος όμως, μια πέφτοντας, μια πάλι ορθός,
 είν' ο μόνος που δάσταξε ωστόσο. 540

[Ιππείς 520-540, μτφρ. Θ. Σταύρου]

Σύντομος σχολιασμός του παραθέματος

στ. 522-3: στο πρωτότυπο οι στίχοι αυτοί έχουν ως εξής: «πάσας δ' ύμιν φωνάς ίεις
 καὶ ψάλλων καὶ πετρυνγίζων καὶ λυδίζων καὶ ψηγνίζων καὶ βαπτόμενος βατρα-
 χείοις»· οι μετοχές με έντονα στοιχεία αντιστοιχούν κατά σειρά σε τίτλους κωμο-
 διών που έγραψε ο Μάγνης: Βαρδιτισταί (θάρδιτος= μουσικό έγχορδο όργανο),
 "Ορνιθες, Λυδοί, Ψήνες, Βάτραχοι. (πρδλ. PCG τόμος V, σσ. 627-631).





στ. 529-30: πρόκειται για δυο άσματα από κωμωδία του Κρατίνου (απόσπ. 70 PCG) που άρχιζαν με τα λόγια αυτά. Ο αρχαίος σχολιαστής του χωρίου παρατηρεί: *σκώπτων... τινά δωροδόκον καὶ συκοφάντην τοῦτο εἶπεν.*

στ. 534 Κοννάς: Σχολ. *αὐλητῆς ἦν, ὃς εἰς συμπόσια παρῇει συνεχῶς ἐστεμμένος.*

στ. 535 πρυτανεῖο...να πίνει: η πόλη παραχωρούσε σε κάποιον το δικαίωμα του *δειπνεῖν ἐν πρυτανείῳ*, τιμώντας τον για σημαντικές υπηρεσίες του προς αυτήν. Η χρησιμοποίηση του ρήματος 'πίνω' παραπέμπει στην αδυναμία του ίδιου του Κρατίνου που αγαπούσε το ποτό.

Η αναφορά στον Κρατίνο έχει δύο όψεις: είναι τιμητική, έχει όμως και αρνητικά χαρακτηριστικά. Χρησιμοποιεί τον αόριστο χρόνο για ό τι καλό τού αναγνωρίζει (σαν ποτάμι... *ἐκύλαε ...κατέβαζε ...άκουγες ...εἶχε τότε ...τού 'πρεπε*) και τον ενεστώτα για ό τι κακό (τώρα ...σαν κοιτάτε *ανοσιές ν' αραδιάζει ...να ...πέφτουνε ...τριγυρνά ...αντί σάχλες να λέει*). Αιτία αυτής της διπλής εικόνας είναι το γεγονός ότι ο γέρον Κρατίνος διαγωνιζόταν μαζί με το νεαρό ποιητή Αριστοφάνη στο συγκεκριμένο δραματικό αγώνα του 424 π.Χ. Το πρώτο βραβείο πήρε τελικά ο Αριστοφάνης και το δεύτερο ο Κρατίνος με την κωμωδία *Σάτυροι*.

Ο Αριστοφάνης και το έργο του

Βιβλιογραφική σημείωση

Dover 1978.

Handley 1994, 497-529: Πολιτική κωμωδία. Περιπέτεια και φαντασία. Ο κόσμος του πνεύματος. Η κοινωνική σκηνή.

Κατσή 1983.

Σπυρόπουλος 1988, 21-83. 235-301: (Ο Αριστοφάνης των 44 κωμωδιών. Η θέση του Αριστοφάνη στην Αρχαία Αττική κωμωδία).

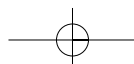
_____, 85-103: Βωμολόχος ή σεμνολόγος ο Αριστοφάνης;

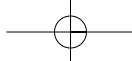
Απόψεις-Παρατηρήσεις-Διαπιστώσεις

• Βασικά χαρακτηριστικά του έργου του Αριστοφάνη

Κατά την *α' περίοδο* δημιουργίας του ο Αριστοφάνης απευθύνει την κριτική του είτε απευθείας προς το ακροατήριό του, διακόπτοντας την εξέλιξη της δράσης, είτε καθιστώντας την άμεσο δίκωμο των θεατών μέσα από τη δράση με τη δοήθεια κυρίως του ρόλου που αναθέτει στον πρωταγωνιστή: να αντιπροσωπεύει τον καθένα από τους θεατές χωριστά, ενώ ο χορός αντιπροσωπεύει το σύνολο των θεατών.

Στην παράδοση της αρχαίας κωμωδίας ανήκουν και τα φανταστικά στοιχεία: οι ζωομορφικοί χοροί, προσωποποιήσεις αφηρημένων εννοιών, ελεύθερη επικοινωνία με τον κόσμο των νεκρών. Όλα αυτά μεταφέρουν τη δράση σ' έναν 'άλλο





κόσμο' κι έτσι ο ποιητής αποκτά την ευχέρεια να διαφωτίζει την πραγματικότητα με μεταβαλλόμενη προοπτική, αφού έχει στη διάθεσή του και το χώρο της φαντασίας. Με τον τρόπο αυτό κινείται άλλοτε στον ένα κόσμο και άλλοτε στον άλλο, πολύ συχνά και στους δύο συγχρόνως.

Η αρχαία κωμωδία έχει στη διάθεσή της και παραδοσιακά στοιχεία μορφής: εκείνα στα οποία συμπράττει ενεργώς ή δρα μόνος ο χορός, κυρίως στο α' μέρος του έργου (*παράβαση*, *επιρρηματικός αγώνας*, *πάροδος* και *έξοδος* του χορού), και εκείνα στα οποία δρουν μόνο οι υποκριτές (*πρόλογος*, δ' μέρος της κωμωδίας).

Η δράση στην αρχαία κωμωδία δεν εξελίσσεται σύμφωνα με τη θεωρία που διατύπωσε ο Αριστοτέλης για την τραγωδία. Ο χαρακτήρας του κωμικού είναι εκείνος που επιβάλλει και μεταβολές των αρχικών προϋποθέσεων κατά την εξέλιξη του έργου και αντιφάσεις. Η ενότητα στο κωμικό έργο πρέπει να αναζητείται στο θέμα της κωμικής κριτικής και στην τέχνη του λόγου, στη μεταφορά και στο αστείο.

Μια σύντομη επισκόπηση των κωμωδιών της δ' περιόδου δημιουργίας του Αριστοφάνη επιτρέπει τις εξής διαπιστώσεις: α) η κωμική δράση αποκτά μεγαλύτερη βαρύτητα και επομένως μεγαλύτερη αριότητα, β) εμφανίζεται και αποκτά σπουδαίο ρόλο το στοιχείο του δόλου, της απάτης, τόσο που μπορεί να διατρέχει ακόμη και ολόκληρη κωμωδία (π.χ. *Θεσμοφοριάζουσες*), γ) διατηρούνται τα παραδοσιακά στοιχεία της μορφής, έχουν ωστόσο υποστεί μεταβολές: για παράδειγμα, γίνεται προσπάθεια να ενταχθεί η *παράβαση* όλο και πιο φανερά στον φανταστικό κόσμο της κωμικής δράσης, δ) η κωμική κριτική γίνεται πιο ανεξάρτητη από τις συγκεκριμένες περιστάσεις και γεγονότα, κι έτσι μπορεί να έχει ισχύ και σε άλλες, παρόμοιες συνθήκες. Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι κατά την περίοδο αυτή ισορροπούν οι δύο, χαρακτηριστικές άλλωστε για την αρχαία κωμωδία, τάσεις: εκείνη της εμμονής στην παράδοση και η άλλη της προσαρμογής των παγιωμένων παραδοσιακών μορφών σε νέες ανάγκες.

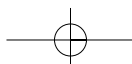
Στα έργα της γ' περιόδου παρατηρούνται τα εξής: α) το κέντρο του ενδιαφέροντος συγκεντρώνεται πλέον στη συμπεριφορά του μεμονωμένου πολίτη, β) το σημείο αναφοράς της κριτικής μετακινείται από την πολιτική στην ηθική, γ) ο χορός περιορίζεται δραστικά, δ) από τα παραδοσιακά στοιχεία μορφής διασώζεται μόνο ο επιρρηματικός αγώνας κι αυτός περιορισμένος, ε) διατηρείται η παλαιά δομή στη δράση και η ενότητα βασίζεται κι εδώ στο θέμα της κωμικής κριτικής. Γι' αυτό, λοιπόν, συνιστά η περίοδος αυτή ρήξη με την παράδοση.

[βλ. Κατσή 1983]

• **Η δομή των κωμωδιών του Αριστοφάνη**

Η εξέλιξη της δράσης σε κάθε κωμωδία του Αριστοφάνη αρθρώνεται σε τρεις ενότητες, με καθορισμένη λειτουργικότητα.

Στην πρώτη ενότητα με την αντιπαράθεση χορού και υποκριτών δημιουργείται μια νέα κατάσταση πραγμάτων που απομακρύνεται από την πραγματικότητα με τη δοήθεια της φαντασίας.

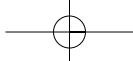




- 9 [Ἐπὶ Φιλοκλέους
[Οἰν]ηῖς παίδων
Δημόδοκος ἐχορήγει
12 Ἴπποθωντὶς ἀνδρῶν
Εὐκτῆμων Ἐλευ(σί)νος ἐχορήγει)
κωμωιδῶν
15 Εὐρυκλείδης ἐχορήγει
Εὐφρόνιος ἐδίδασκε
τραγῳδῶν
18 Ξενοκλῆς Ἀφιδνα(ῖος) ἐχορήγει
Αἰσχύλος ἐδίδασκεν

Τμήμα μαρμάρινης επιγραφῆς IG II² 2318 (Αθήνα, Επιγραφικό Μουσείο) με νικητές στα Μεγάλα Διονύσια) (Green – Handley 1996, 33).





Στη δεύτερη ενότητα παρουσιάζονται, κατά τη διάρκεια μιας σειράς σκηνών με κοινά χαρακτηριστικά, οι συνέπειες που είχε η νέα κατάσταση σε ένα ή περισσότερα πρόσωπα: την πρωτοβουλία σ' αυτές τις σκηνές έχει ο υποκριτής που γιγίκε νικητής από την αντιπαράθεση της πρώτης ενότητας.

Στην τρίτη ενότητα παρουσιάζεται ο νικητής, μόνος ή με άλλους μαζί, να απολαμβάνει τη νίκη του συνοδευόμενος από αντιπροσωπευτικούς τύπους, με τη μορφή αλληγορικών προσωποποιήσεων [π.χ. Βασίλεια (*Όρν.*), Θεωρία και Οπώρα (*Ειρ.*)] της ευδαιμονίας.

[Gelzer 1971, 1525]

• **Κωμικό θέμα και βασική ιδέα**

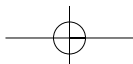
Στην αρχαία κωμωδία δεν υπάρχει μύθος με την έννοια που τον βρίσκουμε στην τραγωδία: ...οι πρωταγωνιστές δε φθάνουν σε διλήμματα ούτε σε τόσο μεγάλο θαθμό σε καταστάσεις αυτοσυνειδησίας, αλλά πάντοτε σε μια σταθερή απόφαση, ένα σχέδιο σωτηρίας (όπως συμβαίνει και σε ορισμένες τραγωδίες του Ευριπίδη, την *Ελένη* και την *Ιφιγένεια εν Ταύροις*), μια έμπνευση, που επηρεάζει θετικά την κατάσταση και που είναι ταυτόχρονα απρόσμενη, εντυπωσιακή, κωμική. Κορύφωση της δράσης στη διαδικασία αυτή είναι η πραγμάτωση της ιδέας μέσα στο συγκεκριμένο έργο και η οριστική της κατάληξη, δηλαδή ο θρίαμβός της ή η ενδεχόμενη αποτυχία της.

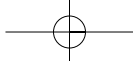
[Koch 1968, 64]

Βασική άποψη (ιδέα) είναι η αντίληψη του ποιητή για κάτι που τον απασχολεί ιδιαίτερα, επειδή παρουσιάζει γενικότερο ενδιαφέρον για την Αθήνα, με στόχο αυτό το θέμα είτε να γίνει πραγματικότητα (**μεταρρυθμιστική πρόταση** για κάτι νέο: *Αχαρνής*, *Ειρήνη*, *Λυσιστροφία* [ειρήνη], *Όρνιθες* [Νεφέλοκοκκυγία], *Βάτραχοι* [επάνοδος του Αισχύλου], *Εκκλησιάζουσai* [θεσμοθέτηση της γυναικοκρατίας], *Πλούτος* [δικαιη κατανομή του πλούτου]) είτε να παραμεριστεί (**πρόταση για να παραμεριστεί, να απομακρυνθεί κάτι**, μια κατάσταση, ένα πρόσωπο, μια συνήθεια: *Ιππής* [πολιτική προσωπικότητα, (Κλέων)], *Νεφέλαι* [Σωκράτης, ως χαρακτηριστικός εκπρόσωπος μιας συγκεκριμένης κατεύθυνσης της πνευματικής ζωής της εποχής], *Σφήκες* [δικομανία]). **Αυτό που απασχολεί τον ποιητή υπόκειται ως βασική ιδέα** (που κάθε φορά διαγράφεται με σαφήνεια στο πρώτο μέρος το προλόγου) **στη σύλληψη του κωμικού θέματος**· στην κατάληξη του δραματικού έργου μπορεί κανείς να αναγνωρίσει με σαφήνεια το νόημα της μεταβολής που επεδίωκε ο ποιητής.

[βλ. Koch 1968, 75. 78]

Κωμικό θέμα: Το κωμικό θέμα είναι ένα καθαρά δραματουργικό φαινόμενο· είναι φορέας του νοήματος και δραματουργική αρχή της Αρχαίας κωμωδίας:





- α) είναι φορέας του νοήματος, επειδή είναι **κωμικό** και επειδή αποτελεί σύλληψη που **σχετίζεται με τη βασική ιδέα του έργου**: αυτή η σύλληψη παίρνει σάρκα και οστά στο επίπεδο του κωμικού-φανταστικού και μη πραγματικού και **εκφράζει συμβολικά** στο επίπεδο αυτό **τη βασική ιδέα του έργου**, ιδιαίτερα με την κατάληξη της κωμωδίας. Το κωμικό θέμα επομένως **δεν είναι άμεση παράσταση της βασικής ιδέας**, όπως θα συνέβαινε με ένα διδακτικό κείμενο, αλλά μεταφορά της στο φανταστικό και κωμικό επίπεδο: δεν αποτελεί υλοποίηση αλλά κατά κάποιον τρόπο απόρροια της βασικής ιδέας.
- β) είναι δραματογενική αρχή, επειδή πραγματώνεται από τον 'εφευρέτη' του, τον ήρωα της κωμωδίας, αυτόνομα και χωρίς να λαμβάνεται υπ' όψιν η πραγματικότητα

[Koch 1968, 69]

Η βασική ιδέα και το κωμικό θέμα των *Ορνίθων* έχουν, σύμφωνα με τους ορισμούς που προτάχθηκαν, ως ακολούθως:

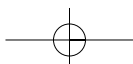
Βασική ιδέα: Η κατάσταση στη γη και μάλιστα στη δικομανή και ανασφαλής Αθήνα είναι τέτοια που δε θα μπορούσαν να ζήσουν εκεί φυσιολογικοί άνθρωποι.

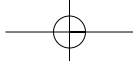
Κωμικό θέμα: Αφού πουθενά στη γη δεν υπάρχει καλύτερος τόπος, είναι αναγκασμένος κανείς να καταφύγει στο αμέσως επόμενο επίπεδο. Εκεί όμως, κοντά στα πουλιά, η ίδρυση μιας νέας πολιτείας διανοίγει μεγαλειώδεις δυνατότητες που δε μπορεί να τις φανταστεί κανείς.

[Koch 1968, 87]

- Στο μεγαλύτερο μέρος της σωζόμενης αριστοφανικής παραγωγής επανέρχεται ένα αναγνωρίσιμο δομικό σχήμα, που στηρίζει την κατασκευή του μύθου. Καταρχάς, συνειδητοποιείται από τον ήρωα κάποιο αδιέξοδο, συγκροτημένο από στοιχεία της υπαρκτής πραγματικότητας: η αδιακαιολόγητη, λόγω πολεμοκαπηλίας, παράταση του πολέμου (*Αχαρνείς*, *Ειρήνη*, *Λυσιστέρατη*): η κοινωνικοπολιτική παρακμή (*Ορνίθες*, *Εκκλησιάζουσες*): η απουσία αξιόλογων τραγικών ποιητών (*Βάτραχοι*) κ.λπ. Στη συνέχεια, αναζητείται λύση στο χώρο της ουτοπίας: ο Δικαιοπόλις συνάπτει ατομική ειρήνη με τους Λακεδαιμονίους (*Αχαρνείς*): ο Τρυγαίος ανεβαίνει στον ουρανό και εξασφαλίζει την Ειρήνη (*Ειρήνη*): η Λυσιστέρατη, με τη μέθοδο της ερωτικής αποχής, εξαναγκάζει τους αντιπάλους σε συνθηκολόγηση (*Λυσιστέρατη*): ο Πεισέταρος, με τον Ευελπίδη, αποδιδράσκει στον κόσμο των πουλιών, όπου ιδρύει τη Νεφελοκοκκυγία (*Ορνίθες*): η Πραξαγόρα, μαζί με άλλες γυναίκες, με τη μέθοδο της μεταμφίεσης, καταλαμβάνει την εξουσία (*Εκκλησιάζουσες*): ο Διόνυσος κατεβαίνει στον Άδη, από όπου επαναφέρει τον Αισχύλο στον Επάνω Κόσμο (*Βάτραχοι*) κ.λπ. Στο τελευταίο μέρος παρουσιάζονται ο επιπτώσεις της ουτοπικής λύσης, συνήθως με την είσοδο ανεπιθύμητων εισβολέων, που διεκδικούν συμμετοχή στα αγαθά. Αξιοσημείωτη είναι η αισθητή διαφοροποίηση της λειτουργίας του χορού σ' αυτά τα δύο μέρη.... Πάντως, βασικό γνώρισμα της αριστοφανικής μυθοπλασίας αποτελεί η διαρκής μίξη στοιχείων φαντασίας και πραγματικότητας.

[Χουρμουζιάδης 1998, 89-90]





Οι Όρνιθες του Αριστοφάνη

Βιβλιογραφική σημείωση

- Dover 1978, 54-55. 197-210: (Συνοπτική θεώρηση. Παραγωγή. Κωμική και τραγική ποίηση).
- Κακριδής 1974: (Κείμενο, μετάφραση και εκτενής σχολιασμός. Γενική (για τον Αριστοφάνη, την κωμωδία κλπ.) και ειδική διδλωγραφία.
- Σακελλαρίου 1999, 440-449: Για την πολιτική κατάσταση στην Αθήνα κατά την εποχή του Αριστοφάνη (Δημοκρατική πλειοψηφία και ολιγαρχικές εκτροπές).
- Schuller 1999, 70-72. 183-4: Για τον Πελοποννησιακό πόλεμο.

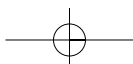
Κείμενα

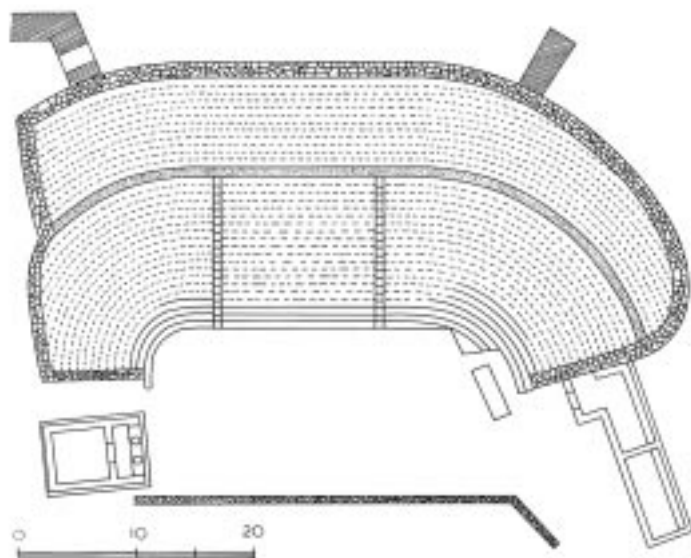
Το κλίμα ευφορίας, ενθουσιασμού και ελπίδας, ταυτόχρονα όμως αβεβαιότητας και αμφιβολίας που συνέχε τους Αθηναίους το καλοκαίρι του 415 π.Χ., λίγους μήνες πριν από τη διδασκαλία των *Ορνίθων*, περιγράφει με ενάργεια ο Θουκυδίδης στα χωρία που ακολουθούν.

- *Ὁ μὲν Νικίας τοσαῦτα εἶπε νομίζων τοὺς Ἀθηναίους τῷ πλήθει τῶν πραγμάτων ἢ ἀποτρέψειν ἢ, εἰ ἀναγκάζεται στρατεύεσθαι, μάλιστ' ἂν» οὕτως ἀσφαλῶς ἐκπλεῦσαι· οἱ δὲ τὸ μὲν ἐπιθυμοῦν τοῦ πλοῦ οὐκ ἐξηρέθησαν ὑπὸ τοῦ ὀχλῶδους τῆς παρασκευῆς, πολὺ δὲ μᾶλλον ὥρμητο, καὶ τοῦναντίον περιέστη αὐτῷ· εὗ τε γὰρ παραινέσαι ἔδοξε καὶ ἀσφάλεια νῦν δὴ καὶ πολλὴ ἔσεσθαι. καὶ ἔρως ἐνέπεσε τοῖς πᾶσιν ὁμοίως ἐκπλεῦσαι· τοῖς μὲν γὰρ πρεσβυτέροις ὥς ἢ καταστρεφόμενοις ἐφ' ἃ ἔπλεον ἢ οὐδὲν ἂν σφαλεῖσαν μεγάλην δύναμιν, τοῖς δ' ἐν τῇ ἡλικίᾳ τῆς τε ἀπουσίας πόθῳ ὄψεως καὶ θεωρίας, καὶ **εὐέλπιδες** ὄντες σωθήσεσθαι· ὁ δὲ πολὺς ὄμιλος καὶ στρατιώτης ἐν τε τῷ παρόντι ἀργύριον οἴσειν καὶ προσκτήσεσθαι δύναμιν ὅθεν αἰδίδιον μισθοφορὰν ὑπάρξειν. ὥστε διὰ τὴν ἄγαν τῶν πλεόνων ἐπιθυμίαν, εἴ τῳ ἄρα καὶ μὴ ἤρεσκε, δεδιὼς μὴ ἀντιχειροτονῶν κακόνους δόξειεν εἶναι τῇ πόλει ἡσυχίαν ἤγεν.*

[Θουκ. 6. 24]

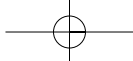
- *θέρους μεσοῦντος ἤδη ἡ ἀναγωγὴ ἐγίνετο εἰς τὴν Σικελίαν. τῶν μὲν οὖν ξυμμάχων τοῖς πλείστοις καὶ ταῖς σιταγωγαῖς ὀλκάσι καὶ τοῖς πλοίοις καὶ ὅση ἄλλη παρασκευὴ ξυνείπετο πρότερον εἴρητο εἰς Κέρκυραν ξυλλέγεσθαι ὥς ἐκεῖθεν ἀθρόοις ἐπὶ ἄκραν Ἰαπυγίαν τὸν Ἴόνιον διαβαλοῦσιν· αὐτοὶ δ' Ἀθηναῖοι καὶ εἴ τινες τῶν ξυμμάχων παρήσαν, εἰς τὸν Πειραιᾶ καταβάντες ἐν ἡμέρᾳ ῥητῇ ἅμα ἔφ' ἐπλήρουν τὰς ναῦς ὥς ἀναξόμενοι. **Ξυγκατέβη δὲ καὶ ὁ ἄλλος ὄμιλος ἅπας ὥς εἰπεῖν ὁ ἐν τῇ πόλει καὶ ἀστῶν καὶ ξένων, οἱ μὲν ἐπιχώριοι τοὺς σφετέρους***





Θέατρο Θορικού με ελλειπτική ορχήστρα (5^{ος} – 4^{ος} αι. π.Χ.).
 Η πρώτη του ορχήστρα (τέλη 6^{ου} αι.) είχε ορθογώνια κάτοψη. [Green – Handley 1996, 26]





αὐτῶν ἕκαστοι προπέμποντες, οἱ μὲν ἑταίρους, οἱ δὲ ξυγγενεῖς, οἱ δὲ νείεις, καὶ μετ' ἐλπίδος τε ἅμα ἰόντες καὶ ὀλοφυρμῶν, τὰ μὲν ὡς κτήσονται, τοὺς δ' εἴ ποτε ὄψονται, ἐνθυμούμενοι ὅσον πλοῦν ἐκ τῆς σφετέρας ἀπεστέλλοντο. καὶ ἐν τῷ παρόντι καιρῷ, ὡς ἤδη ἔμελλον μετὰ κινδύνων ἀλλήλους ἀπολιπεῖν, μᾶλλον αὐτοὺς ἐσῆει τὰ δεινὰ ἢ ὅτε ἐψηφίζοντο πλεῖν· ὅμως δὲ τῇ παρουσίᾳ ῥώμῃ, διὰ τὸ πλῆθος ἐκάστων ὧν ἑώρων, τῇ ὄψει ἀνεθάρσουν. οἱ δὲ ξένοι καὶ ὁ ἄλλος ὄχλος κατὰ θέαν ἤκεν ὡς ἐπ' ἀξιόχρεων καὶ ἄπιστον διάνοιαν. παρασκευὴ γὰρ αὕτη πρώτη ἐκπλεύσασα μιᾷς πόλεως δυνάμει Ἑλληνικῇ πολυτελεστάτη δὴ καὶ εὐπρεπεστάτη τῶν ἐς ἐκεῖνον τὸν χρόνον ἐγένετο.»

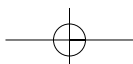
[Θουκ. 6. 30-31.1]

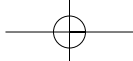
Απόψεις-Παρατηρήσεις-Διαπιστώσεις

- Στους *Όρνιθες* δε γίνεται ευθεία αναφορά στη συνταρακτική πολιτική επικαιρότητα. Παρόμοια επιφυλακτικότητα προς την τρέχουσα πολιτική επικαιρότητα μπορεί να προδίδουν και οι τίτλοι των κωμωδιών που συνδιαγωνίσθηκαν με τους *Όρνιθες* το 414 π.Χ. στα Μεγάλα Διονύσια (*Κωμασταί*, *Μονότροπος*). Για να ερμηνευθεί το φαινόμενο δόθηκε πίστη στη μαρτυρία του αρχαίου σχολιαστή σύμφωνα με την οποία κάποιος ονόματι Συρακόσιος «δοκεῖ ψήφισμα τεθεικέναι μὴ κωμωδεῖσθαι ὀνομαστί τινα» (σχόλιο στο στ. 1297). Επειδή δεν υπάρχει καμιά άλλη μαρτυρία για τέτοιο ψήφισμα, θεωρείται πιθανότερο η επιφυλακτικότητα αυτή να αποτελεί ηθελημένη στάση των ποιητών της Αρχαίας κωμωδίας που επιδίδεται από τη φύση της τέχνης τους, από τον πολιτικό, με την ευρεία και αρχαία έννοια του όρου, χαρακτήρα της: ένα γεγονός που έτυχε τόσο ευρείας αποδοχής και έγινε με ενθουσιασμό δεκτό, όπως ήταν η σικελική εκστρατεία, δεν ήταν τόσο εύκολο να υποστεί την καταλυτική κριτική της κωμωδίας και μάλιστα σε τόσο σύντομο χρονικό διάστημα από την έναρξη της επιχείρησης. Εξάλλου ο κωμικός ποιητής ήθελε να κερδίσει την εύνοια του κοινού και το βραδεῖο. Η προσεκτική όμως ερμηνεία των *Όρνιθων* αποδεικνύει ότι πέρα και πίσω από την αθώα επιφάνεια υποκρύπτεται κριτική που έχει ως στόχο να εμβάλει στους θεατές αβεβαιότητα.

[Zimmermann 1998, 146-8]

- Δεν πρέπει να είναι τυχαίο το ότι και ο Θουκυδίδης χρησιμοποιεί το εύγλωττο όνομα *ευελπίδης* για να περιγράψει τη διάθεση που ώθησε τους Αθηναίους στη μοιραία απόφαση να στείλουν στόλο στη Σικελία. Το κράτος των πουλιών, που οικοδομεί ο Πεισέταιρος, αναδεικνύεται σε μια Υπερ-Αθήνα, σε μια Αθήνα υπερβολικών διαστάσεων που βρίσκεται στα σύννεφα, έχει ως πολιούχο την Παλλάδα Αθηνά (στ. 828) και διαθέτει επίσης Ακρόπολη που περιβάλλεται από τείχος. Η ίδρυση της πόλης που επιχειρεί ο κωμικός ήρωας δεν είναι τίποτε άλλο παρά μεταφορά μιας πολιτικής ιδέας που συζητιούνταν πολύ εκείνο τον καιρό. Για να είναι





πανίσχυρη και άτρωτη υπερδύναμη η Αθήνα —αυτό υποστηρίζει ο Περικλής στην ιστορία του Θουκυδίδη (1.143, 5)—θά 'πρεπε να ήταν νησί. Ο Γερο-ολιγαρχικός (ΨευδοΞενοφώντος *Αθηναίων Πολιτεία* 2, 14-16) υπογραμμίζει το ίδιο πράγμα: «ἐνὸς δὲ ἐνδεεῖς εἰσιν (sc. οἱ Ἀθηναῖοι)· εἰ γὰρ νῆσον οἰκοῦντες θαλασσοκράτορες ἦσαν Ἀθηναῖοι, ὑπῆρχεν ἂν αὐτοῖς ποιεῖν μὲν κακῶς, εἰ ἐβούλοντο, πάσχειν δὲ μηδέν, ἕως τῆς θαλάττης ἦρχον, μηδὲ τμηθῆναι τὴν ἑαυτῶν γῆν μηδὲ προσδέχεσθαι τοὺς πολεμίους...πρὸς δὲ τούτοις καὶ ἑτέρου δέους ἀπηλλαγμένοι ἂν ἦσαν, εἰ νῆσον ὥκουν, μηδέποτε προδοθῆναι τὴν πόλιν ὑπ' ὀλίγων μηδὲ πύλας ἀνοιχθῆναι μηδὲ πολεμίους ἐπεισπεσεῖν.»

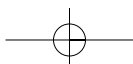
[Zimmermann 1998, 149-150]

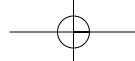
- Ο Αριστοφάνης ...δίνει στην εισαγωγική σκηνή αυτής της κωμωδίας του μια κωμική εικόνα του χαρακτήρα των Αθηναίων που μπορεί να συγκριθεί με τη θουκυδίδεια ανάλυση του χαρακτήρα τους (Θουκ. 1. 70: μεταξύ άλλων χαρακτηρίζονται «νεωτεροποιοί και ἐπινοῆσαι ὀξεῖς καὶ ἐπιτελέσαι ἔργα ἃ ἂν γνῶσιν...καὶ παρὰ δύναμιν τολμηταὶ καὶ παρὰ γνώμην κινδυνευταὶ καὶ ἐν τοῖς δεινοῖς εὐέλπιδες»). Μπορεί οι Αθηναῖοι να ερωτοτροπούν συνεχώς με την περιστολή της επεκτατικής τους πολιτικής, όπως προκύπτει με σαφήνεια από τον προτρεπτικό λόγο του Περικλή (Θουκ. 2.63), τελικά όμως επικρατεί η *πολυπραγμοσύνη* που περιγράφει ἔξοχα ο Θουκυδίδης: η ιδιότητα να μην αφήνει κανείς σε ησυχία ούτε τον εαυτό του ούτε και τους άλλους, η λαχτάρα να καταπιάνεται συνεχώς με κάτι καινούργιο, όσο κι αν αυτό φαίνεται ακατόρθωτο. Δεν είχε καλά-καλά προλάβει ο Πεισέταρος ν' αναγνωρίσει την απρόσβλητη και κατά κάποιο τρόπο νησιωτική θέση του εναέριου χώρου και ξαναεκδηλώνει αμέσως τη χαρακτηριστική αθηναϊκή *πολυπραγμοσύνη* από την οποία επιθυμούσε να απαλλαγεί μένοντας κοντά στα πουλιά (στ. 162-3).

[Zimmermann 1998, 151]

- Ο Πεισέταρος ξεκίνησε για «τόπον ἀπράγμονα» (47 [45]).¹ Πού κατέληξε όμως; Συνέλαβε σχέδιο μεγαλοφυές: έπεισε πρώτα τον Τσαλαπετεινό. Στη συνέχεια ανέπτυξε όλη του την «επιχειρηματολογία» και επιστράτευσε τις ικανότητές του να πείθει για να πείσει τα πουλιά: και το κατάφερε. Ιδρύει τη νέα πόλη, αναθέτει καθήκοντα και αρμοδιότητες, την οργανώνει, την οχυρώνει, ετοιμάζει την υποδοχή των ανθρώπων, αντιμετωπίζει με δυναμισμό που ξενίζει την εισβολή της αγγελιαφόρου των θεών Ίριδας, διαπραγματεύεται από θέση ισχύος με την πρεσβεία των θεών, εκμεταλλευόμενος τις πληροφορίες που τού έδωσε ο Προμηθέας, μένει ανυπο-

¹ Η παραπομπή στο κείμενο των *Ορνίθων* είναι και στο παρόν πόνημα διπλή: οι πρώτοι αριθμοί αντιστοιχούν στη σιχαρίθμηση της μετάφρασης, οι αριθμοί που περικλείονται σ' αγκύλες αντιστοιχούν στη σιχαρίθμηση του αρχαίου κειμένου. Όπου δεν υπάρχει διπλή αρίθμηση, η παραπομπή αφορά στη σιχαρίθμηση του αρχαίου κειμένου.





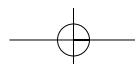
χώρητος και τελικά κερδίζει τα πάντα: τη Βασίλεια, «*την καλλίστην κόρην*», «*ἥπερ ταμείνει τὸν κεραυνὸν τοῦ Διὸς καὶ τ᾽ ἄλλ' ἀπαξάπαντα...*» (1607-9 [=1537-9]). Από σωτήρας των πουλιών (583 [=σωτήρ ἐμοί, 545]) και στη συνέχεια ἄρχων (1174 [=1123]) προσφωνείται στη έξοδο ανώτατος ἄρχοντας (1791 [=τύραννος, 1708]). Διαπραγματεύτηκε σκληρά με την πρεσβεία των θεών και πέτυχε να αποσπάσει την έγκρισή της για να του δοθεί το σκήπτρο του Δία και παρουσιάζεται «*πᾶλλον κεραυνόν, πτεροφόρον Διὸς θέλος*» [1714]. Σκήπτρο είχαν κι άλλοι, κεραυνό όμως μόνος ο Δίας! Παρουσιάζεται ολόλαμπρος τη στιγμή που διαχέεται γύρω του υπέροχο μύρο, μέσα σε καπνό θυμιαμάτων. Δεν απομένει τίποτε άλλο στο χορό, από το να τον προσαγορεύσει και προσφωνήσει «*δαμόνων ὑπέρτατον*» [1765], προσφώνηση με την οποία τελειώνει η κωμωδία. Πού είναι άραγε η απραγμοσύνη και ησυχία που αναζητούσε, όταν εγκατέλειπε την πολύδουη Αθήνα;

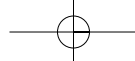
- Οι *Όρνιθες* περιέχουν πολύ λιγότερη αισχρολογία απ' οποιοδήποτε άλλο σωζόμενο έργο του Αριστοφάνη. Μεγάλο μέρος της αισχρολογίας που συναντάμε εδώ ανήκει στην κατηγορία του χοντροκομμένου αστείου και χωρατού. Ό,τι απομένει, σχετίζεται αποκλειστικά με το θέμα της σεξουαλικής ελευθερίας.

Η διαφορά του Πεισέταιρου ως προς το θέμα αυτό από τον Δικαιοπόλη ή τον Τρυγαίο έγκειται στον ασυνήθη τόνο και τον χαρακτήρα των σεξουαλικών ελευθεριών του πρώτου. Η άφιξη της Ίριδας, της αγγελιαφόρου των θεών (1253 κ.ε. [1202 κ.ε.]), δίνει ευκαιρία στον Πεισέταιρο να επιδείξει τη σεξουαλική του υπεροχή έναντι των θεών: εκεί που οι θεοί είχαν στο παρελθόν την ελευθερία να καταφέρνουν τις θνητές γυναίκες, τώρα είναι ο Πεισέταιρος που βρίσκεται σε πλεονεκτική θέση, συλλαμβάνοντας τη χαριτωμένη αγγελιαφόρο τους και φερόμενος υδριστικά προς αυτήν.

Στο τέλος της κωμωδίας θριαμβεύει ο Πεισέταιρος (κρατώντας τον κεραυνό του Δία και έχοντας ως γυναίκα του τη Βασίλεια, την οικονόμο του Δία), όπως και ο Δικαιοπόλης, ο Δήμος ή ο Τρυγαίος. Η εντυπωσιακή διαφορά μεταξύ των άλλων και του Πεισέταιρου έγκειται στο ότι στους *Όρνιθες* δεν υπάρχει ίχνος συνοδευτικής αισχρολογίας, και μάλιστα ερωτικής χροιάς μετά τον στ. 1320 [1261]. Αυτό οφείλεται στον χαρακτήρα του Πεισέταιρου, ο οποίος πρωτίστως ενδιαφέρεται για την εξουσία και την καθίδρυση μιας δυναστείας. Ο θρίαμβος του Πεισέταιρου δεν είναι σαν κι εκείνους του Δικαιοπόλη, του Δήμου και του Τρυγαίου που συνδέονταν στενά με ζητήματα ειρήνης, γονιμότητας και εύθυμης ανεμελιάς· αυτός επιτυγχάνεται μέσω προσεκτικής και συχνά αδίστακτης διπλωματίας, ρητορικής ικανότητας και δόλιας ευφυΐας, μέσω δηλαδή ιδιοτήτων που μοιάζουν με τις αδέβαιες και ολισθηρές τεχνικές που εφάρμοζε το σωκρατικό φροντιστήριο στις *Νεφέλες* (πρόβλ. Νεφ. 317-8. 412 κ.ε. *Όρν.* 464-5 [430-1]. 500 κ.ε. [462 κ.ε.]).

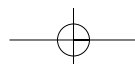
Μέσα στο έργο η αισχρολογία χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει τα σεξουαλικά προνόμια που θα είχαν όσοι διέθεταν φτερά. Ο αντικειμενικός στόχος του Πεισέταιρου ήταν να αποκτήσει ο ίδιος φτερά και στη συνέχεια να αναλάβει τη

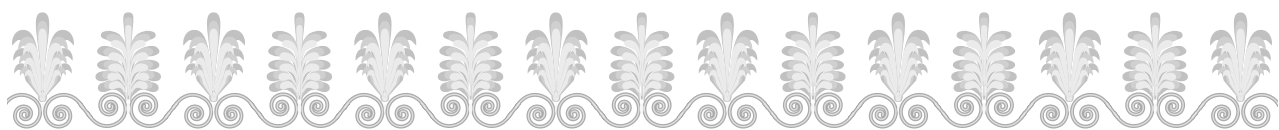
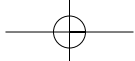




ηγεμονία των φτερωτών όντων με απώτερη επιδίωξη, ούτε λίγο ούτε πολύ, την απόλυτη κυριαρχία στα πουλιά, τους θεούς και τους ανθρώπους. Η αισθησιακή ικανοποίηση είναι ένα από τα καλά της υπέρτατης εξουσίας, πολύ δύσκολα όμως αυτοσκοπός. Η σταδιοδρομία του Πεισέταιρου κινείται κατά μία έννοια προς αντίθετη κατεύθυνση απο εκείνη προηγούμενων αριστοφανικών ηρώων. Ο Πεισέταιρος στην αρχή των *Ορνίθων* δρίσκεται σε μια συστάδα θάμνων, μακριά από την οχλοβοή της Αθήνας και της δυναστείας της· στο τέλος όμως του έργου εγκαθίδρυσε μια δυναστεία πολύ πιο πολυπράγμονα και πολύ πιο εκτεταμένη από τη δική του. Δεν ξενίζει επομένως το γεγονός ότι οι λίγες αισχρολογίες που υπάρχουν στους *Ορνίθες* έχουν περιορισμένη και δευτερεύουσας σημασίας λειτουργία στο κωμικό θέμα και την εξέλιξη του μύθου απ' ό,τι στα έργα της δεκαετίας του 420.

[6λ. Henderson 1975, 82-86]





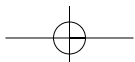
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

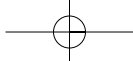
ρνιδες

*Για τη διδασκαλία του
Κειμένου και των Σχολίων*



Χορός πουλιών σε δράση.
Οι μεταμφιεσμένοι άνδρες φορούν προσωπεία πουλιών
και φτερά που στηρίζονται στους ώμους τους
(500 - 480 π.Χ., Λονδίνο). [Εκδοτική Αθ.]





Α. Γενικές παρατηρήσεις

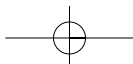
- Ι) Η μετάφραση που θα επιλεγόταν έπρεπε να ανταποκρίνεται ικανοποιητικά σε όλα ή έστω στα περισσότερα από τα επόμενα κριτήρια:
- να σέβεται το κείμενο και το πνεύμα του πρωτοτύπου,
 - να έχει λάβει στο μέτρο του δυνατού υπ' όψιν τούς εκφραστικούς τρόπους που χρησιμοποιεί ο ποιητής,
 - να επιδιώκει, κατά το δυνατόν, τη διάκριση των επιπέδων του ύφους που έχει ο αρχαίος λόγος στην κωμωδία με τη χρησιμοποίηση και στη νεοελληνική αντιστοιχών δεικτών ύφους,
 - να αποδίδει στο νεοελληνικό λόγο, όπου είναι δυνατόν, την παρωδία (όπου είτε συνυπάρχουν αντιθετικά επίπεδα ύφους, είτε γίνεται μίμηση ύφους με συσσώρευση και εν τέλει γελοιογραφική παραμόρφωση των δεικτών του ύφους που παρωδείται),¹
 - να είναι γραμμένη σε δατό, προσιτό νεοελληνικό λόγο και
 - να αντιμετωπίζει τη βωμολοχία που περιλαμβάνει και το σεξουαλικού περιεχομένου αστείο της αρχαίας κωμωδίας με τρόπο ανεκτό από τη σημερινή σχολική τάξη μαθητών τρίτης γυμνασίου.

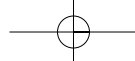
Η μετάφραση του Θρασύδουλου Σταύρου, που επελέγη τελικά, ανταποκρίνεται συνολικά περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη στα κριτήρια που αναφέρθηκαν: έχει γενικώς λόγο που δεν ξενίζει ούτε σήμερα, δείχνει σεβασμό στο πρωτότυπο, κάνει με μέτρο και επιτυχώς χρήση της αναλογίας, μεριμνά και για μετρική αντιστοιχία μεταξύ πρωτοτύπου και μετάφρασης, όπου τούτο είναι δυνατό. Σε ορισμένα σημεία του σχολιασμού στο σχολικό βιβλίο επισημαίνονται κάποιες από τις αρετές του μεταφραστικού του λόγου και έργου.

Έγιναν ωστόσο μερικές επεμβάσεις στη μετάφραση του Σταύρου, επειδή υπαγορεύονταν από συγκεκριμένους λόγους:

- Ακολουθήθηκε σε ορισμένες περιπτώσεις διαφορετική διανομή των στίχων στα πρόσωπα από εκείνη που είχε ακολουθήσει ο Σταύρου, έχοντας υπ' όψιν του το κείμενο του V. Coulon στις εκδόσεις Belles Lettres. Το σκεπτικό που ανέπτυξε η N. Dunbar (1995, 132-33. 1997) έδωσε κατά βάση την κατευθυντήρια γραμμή στο θέμα. Δεδομένου ότι το κείμενο των *Ορνίθων* είναι από τα πιο προβληματικά του Αριστοφάνη ως προς τη διανομή, κρίθηκε ορθό να μην αγνοηθούν στην παρούσα έκδοση απόψεις που αποτελούν καρπό της σύγχρονης έρευνας.
- Μερικές επεμβάσεις κρίθηκαν αναγκαίες για να διατηρηθεί το αριστοφάνικο αστείο· π.χ. το πρωτότυπο έχει «ἀνεπτόμεσθ' ἐκ τῆς πατρίδος ἀμφοῖν ποδοῖν» (*Ορν.* 35), ο Σταύρου «φύσημα απ' την πατρίδα έχουμε πάρει», το σχολικό βιβλίο

¹ Βλέπε σχετικά Σηφάκης 1985, 17-24



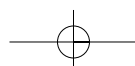


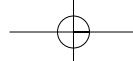
προτείνει «**πετάμε** απ' την πατρίδα **με τα πόδια**» (37). Ένα ακόμη παράδειγμα το πρωτότυπο έχει «ἐπίσκοπος ἦκω δεῦρο τῷ κυάμφω λαχὼν εἰς τὰς **Νεφελοκοκκυγίας**» (1022-3), ο Σταύρου «εγὼ ἦρθα ως επιθεωρητῆς ἐδῶ, σταλμένος με κλήρο, στους **Νεφελοκοκκυγιώτες**» το σχολικό διδλίο προτείνει «εγὼ ἦρθα ως επιθεωρητῆς ἐδῶ, σταλμένος με κλήρο, **εἰς τὰς Νεφελοκοκκυγίας**» (1069-70), για να δηλωθεῖ και στη μετάφραση, με το όνομα της πόλης σε πληθυντικό αριθμό, σε θηλυκό γένος και σε αιτιατική, η ομοιότητα της νέας πόλης και ως προς αυτό με *τας Αθήνας!*

- Αλλαγές έγιναν επίσης για να αντικατασταθεῖ λέξη που δεν είναι σήμερα σε χρήση. Για παράδειγμα αντικαταστάθηκε η λ. 'μπασιά' με λέξη του πρωτοτύπου, εν χρήσει και σήμερα, που είναι μάλιστα terminus technicus για το αρχαίο θέατρο: το πρωτότυπο έχει «οὐδ' ἰδεῖν ἔτ' ἔσθ' ὑπ' αὐτῶν πετομένων **τὴν εἴσοδον**» (296), ο Σταύρου «τόσα τα πετούμενα εἶναι, που δε φαίνεται **η μπασιά**», το σχολικό διδλίο προτείνει «τα πετούμενα εἶναι τόσα, που **τὴν εἴσοδο** δε βλέπεις» (326).
- Αλλαγές έγιναν για να χρησιμοποιηθεῖ λέξη του πρωτοτύπου που είναι εν χρήσει σήμερα αλλά και τότε είχε ιδιόζουσα σημασία: το πρωτότυπο έχει «ἀμαθῆς γὰρ ἔφυς κοῦ πολυπράγμων» (471), ο Σταύρου «εἶσαι αγράμματος και ὄχι περιεργος», το σχολικό διδλίο υιοθετεῖ «εἶσαι αγράμματος και ὄχι πολυπράγμων» (507).
- Αλλαγές έγιναν για να χρησιμοποιηθεῖ σημασία που ταιριάζει καλύτερα στα συμφραζόμενα του κειμένου· π.χ. στο πρωτότυπο «ὦ φίλη, ὦ **ξουθή** ... ἀηδοῖ» (676. 679), ο Σταύρου αποδίδει «**αηδόνα**, **αηδόνα καστανή**», το σχολικό προτείνει «**αηδόνα**, **αηδόνα πολύηχη**» (717). Τέτοια σημασία ταιριάζει στο επίθετο *ξουθός* σε μια *ωδή* όπου η αηδὼν προσαγορεύεται ως «φέρουσα *φθόγγον ἡδύν*», ως «*καλλιθόαν κρέκουσ' αὐλόν*» (681. 682).
- Αλλαγές τέλος επιβάλλονταν εκεί όπου γινόταν επιλογή διαφορετικής γραφῆς-λέξης ή λέξεων – στο πρωτότυπο, από εκείνη ή εκείνες που είχε μπροστά του μεταφράζοντας ο Σταύρου.

Όλες αυτές οι αλλαγές, που είναι στις περισσότερες περιπτώσεις μονολεκτικές, δηλώνονται στο κείμενο της μετάφρασης με αστερίσκο (βλ. και σημείωση της σελ. 28 του σχολικού διδλίου).

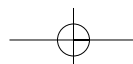
- II) Στο παρόν πόνημα παρέχεται το αρχαίο κείμενο των *Ορνίθων* σε μορφή που αντιστοιχεί πλήρως στο κείμενο της μετάφρασης του σχολικού διδλίου.
- III) Στο σχολικό διδλίο ο σχολιασμός παρέχει τα απολύτως απαραίτητα για να κατανοηθεῖ ένα **κείμενο με εντονότατο το χαρακτήρα της επικαιρότητας**, όπως είναι κάθε έργο της αρχαίας κωμωδίας. Τα στοιχεία που αφορούν σε ζητήματα μορφῆς και εντάσσονται στο σχολιασμό δοθούν και αυτά στην κατανόηση και ερμηνεία του κειμένου. Η κωμωδία, ως γνωστόν, έχει αυστηρή δομή. Τα στοιχεία μορφῆς και δομῆς που υπαγορεύει στον ποιητή η παράδοση του είδους δεν τα χρησιμοποιεῖ ο ποιητής δουλικά, αλλά ανάλογα με τις απαιτήσεις του κωμικού του θέματος, 'παίζοντας' με τις προσδοκίες του πεπειραμένου στην

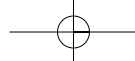




παρακολούθηση δραμάτων (τραγικών και κωμικών) κοινού του [στην παρά-
βαση των *Ιππέων* (505-6) προσφωνεί ο Αριστοφάνης το ακροατήριό του: ὦ
παντοίας ἤδη Μούσης πειραθέντες καθ' ἑαυτούς]. Γενικά τα σχόλια, η εισα-
γωγή και τα συνοδευτικά κείμενα έχουν γραφεί με γνώμονα την καλύτερη
κατανόηση του κειμένου και μόνο αυτή· δεν είναι αυτά ο σκοπός και στόχος
της διδασκαλίας, αλλά το κωμικό κείμενο και η ερμηνεία του.

- IV) Μπορεί βέβαια να μας παραδόθηκαν οι *Ὀρνίθες* ως κείμενο, το κείμενο όμως
αυτό είναι κείμενο **δράματος**, που διδάχθηκε στο θέατρο, που ερμηνεύθηκε
στο θέατρο, που συγκέντρωσε το ενδιαφέρον και την προσοχή του κοινού.
Παρατηρήσεις και επισημάνσεις που αφορούν στη θεατρική παραγωγή, την
κίνηση, την ενδυμασία, το ήθος του λόγου των υποκριτών και περιέχονται στο
σχολιασμό, όπως και τα **ερωτήματα** τα σχετικά με τα θέματα αυτά, αποβλέ-
πουν ακριδώς σε τούτο, να τονίσουν ότι το προς ερμηνεία κείμενο είναι
δράμα. Το στόχο αυτό μπορεί να υπηρετήσει κατά τον καλύτερο τρόπο και η
ανίχνευση, κατά τη διάρκεια της ερμηνείας, σκηνοθετικού χαρακτήρα οδη-
γιών, πληροφοριών, ενδείξεων που περιέχει το ίδιο το κείμενο του δράματος.
- V) Τα **ερωτήματα** που κατακλείουν τις επιμέρους ενότητες στρέφουν την προσοχή
σε βασικά χαρακτηριστικά του διδασκομένου και ερμηνευόμενου έργου, προ-
τρέπουν το μαθητή να διαπιστώσει και συνειδητοποιήσει την εξέλιξη ορισμέ-
νων καταστάσεων και πραγμάτων, μεταβολές, αποκλίσεις και ασυνέπειες που
παρατηρούνται· να αντιληφθεί τη σημασία προσώπων, ρόλων, του χορού ή
συγκεκριμένων σκηνών για την ερμηνεία του έργου. Οι παρατηρήσεις που θα
κάνει θα τον βοηθήσουν να αντιληφθεί ότι η κωμωδία δεν είχε απλά το χαρα-
κτήρα μιας ευκαιρίας για γέλιο. Με τις απαντήσεις που θα δώσει στα ερωτήμα-
τα ίσως μπορέσει ο μαθητής να αντιληφθεί ακόμη ότι ο ποιητής με την τέχνη
του δίνει γέλιο, σχολιάζει την επικαιρότητα, κάνει κριτική, σαρκάζει, ειρωνεύ-
εται και τελικά διδάσκει, όχι βέβαια με τη στενή έννοια του όρου, αλλά όπως το
διατυπώνει ο ίδιος ο Αριστοφάνης θέτοντας τα ακόλουθα λόγια στο στόμα του
Αισχύλου και του Ευριπίδη: (Αισχύλος:) *ἀπόκριναί μοι, τίνος οὔνεκα χορή θαν-
μάζειν ἄνδρα ποιητήν;* (Ευριπίδης:) *δεξιότητος καὶ νουθεσίας, ὅτι δελτίους τε
ποιοῦμεν τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν* (*Βάτραχοι* 1008-10).
- VI) Το κείμενο της μετάφρασης έχει τη δική του στιχαρίθμηση και εντός παρεν-
θέσεων υπάρχει η αντίστοιχη του αρχαίου κειμένου. Έτσι παρέχεται η δυνα-
τότητα στον διδάσκοντα να ανατρέχει αμέσως στο αρχαίο κείμενο, προς διευ-
κρίνηση ενδεχομένων ασαφειών της μετάφρασης ή των σχολίων και για να
ανιχνεύει και τεκμηριώνει ή επιβεβαιώνει και άλλες ερμηνευτικές ατραπούς.
Και διδακτικά όμως είναι ωφέλιμη η παρακολούθηση της σύγκλισης ή από-
κλισης των δύο στιχαριθμήσεων: τι γίνεται π.χ. στα διαλογικά και τι στα λυρι-
κά μέρη; Έτσι μπορεί να εκτιμηθεί η μέριμνα και ο μόχθος του μεταφραστή
να ανταποκριθεί στις ιδιαιτερότητες που παρουσιάζει το κάθε είδος λόγου.
- VII) Ο Αριστοφάνης είναι σαφές ότι διέκρινε μεταξύ του κοινού του τους *σοφούς*





(Σφ. 1049), τους δεξιούς (Νεφ. 527) θεατές και τους άλλους. Αλλά και στον κωμικό του λόγο, στην κωμική του τέχνη έκανε διάκριση μεταξύ των έξυπνων και ευφυνών ευρημάτων του και εκείνων που προκαλούσαν γέλιο· τα πρώτα είχαν ως αποδέκτες τους σοφούς, τα άλλα τους γελώντας ήδέως (Εκκλ. 1154-1157: *σμικρόν... ὑποθέσθαι τοῖς κριταῖσι δούλομαι, τοῖς σοφοῖς μὲν τῶν σοφῶν μεμνημένοις κρίνειν ἐμέ, τοῖς γελῶσι δ' ἡδέως διὰ τὸν γέλων κρίνειν ἐμέ*· σχεδὸν ἅπαντας οὖν κελεύω δηλαδὴ κρίνειν ἐμέ).

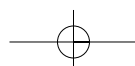
Αυτές οι διακρίσεις ισχύουν για οποιοδήποτε κοινό. Ανάλογα με τις ικανότητες της τάξης ως συνόλου και των μαθητών ως μονάδων θα προχωρήσει η διαδικασία της ερμηνείας και θα φθάσει σε κάποιο επίπεδο που είναι βέβαιο ότι θα διαφέρει από τμήμα σε τμήμα, από τόπο σε τόπο, από σχολική χρονιά σε σχολική χρονιά, από διδάσκοντα σε διδάσκοντα και από μαθητή σε μαθητή.

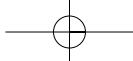
Το ζητούμενο κατά την ερμηνεία στο σχολείο δεν είναι η επίτευξη μιας ανέφικτης πληρότητας. Εκείνο που επιδιώκεται είναι να καταλάβουν οι μαθητές ότι η κωμωδία είναι διαφορετικό δραματικό είδος από την τραγωδία, ότι ο κωμικός ποιητής χρησιμοποιεί την τέχνη του για να παραγάγει γέλιο καυτηριάζοντας, κρίνοντας, επικρίνοντας, παρωδώντας, γελοιοποιώντας σημαίνοντα πρόσωπα, δραστηριοποιώντας τους, καταστάσεις, ενέργειες και εγχειρήματα της πόλης του την εποχή εκείνη· ότι την ευκαιρία του κωμικού αγώνα, που περιλάμβανε έργα ποιητών με τα χαρακτηριστικά που αναφέραμε, παρείχε η ίδια η πόλις στους πολίτες της, με δικά της έξοδα, με δική της διοργάνωση· ότι δηλαδή η ίδια η πόλη οργάνωνε την ευκαιρία της δημόσιας κριτικής της· ότι οι αγώνες διοργανώνονταν μέσα σ' ένα αυστηρά προκαθορισμένο πλαίσιο που περιλάμβανε και το θρησκευτικό στοιχείο και το στοιχείο του αγώνα· ότι στους αγώνες και τις γιορτές αυτές συμμετείχαν ουσιαστικά όλοι οι πολίτες, είτε ως συντελεστές (υποκριτές, μέλη χορών, κάθε είδους δοθηθικό προσωπικό, κριτές, χορηγοί) είτε ως θεατές, εναλλασσόμενοι από γιορτή σε γιορτή και από χρονιά σε χρονιά στους ρόλους αυτούς. Ας γίνει σαφές ότι η αρχαία κωμωδία δεν έχει, ως δραματικό είδος και ως θεσμική λειτουργία, το αντίστοιχό της με κάποιο είδος θεάτρου σήμερα. Ήταν αμεσότατα συνηρημένη με την πόλη και τη δημοκρατική λειτουργία της πόλης-κράτους· γι' αυτό, όταν έπαψε να υπάρχει το συγκεκριμένο και με τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του κοινωνικο-πολιτικό περιβάλλον, έπαψε να υπάρχει και το είδος αυτό της κωμωδίας.

Απόψεις-Παρατηρήσεις-Διαπιστώσεις

Συμβατικότητα, μετάφραση και παράσταση

Στην κωμωδία δίνουν έντονα φορμαλιστικό χαρακτήρα η ευδιάκριτη δομή και οι πολύπλοκοι μετρικοί σχηματισμοί της, που είναι περίπου υποχρεωτικοί για καθένα από τα μέρη της. Έχουμε κάθε λόγο να πιστεύουμε ότι τα σχήματα αυτά δεν δημιουργήθηκαν από τον Αριστοφάνη, αλλ' ότι ανήκουν στην παράδοση του





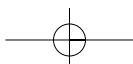
αθηναϊκού κωμικού θεάτρου· μερικά από αυτά μάλιστα μπορεί να ανάγονται στις πηγές της ίδιας της κωμωδίας.

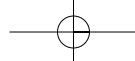
Τα μετρικά σχήματα έχουν τα αντίστοιχά τους στη μουσική και την όρχηση και ο παραδοσιακός και συμβατικός χαρακτήρας της κωμωδίας διέπει όλα τα επίπεδα της παράστασης (φυσικά της αρχαίας): την εκφορά του λόγου και το τραγούδι, την κίνηση, και την ηθοποιία· τη σκηνογραφία, τα κοστούμια, τα προσώπια· αυτό τέλος που ονομάζουμε σήμερα σκηνοθεσία, δηλαδή τη σύλληψη και το ύφος ολόκληρης της παράστασης.

Πρέπει να συνειδητοποιηθεί όσο το δυνατόν σαφέστερα ότι η Παλαιά Κωμωδία δεν έχει καμιά σχέση με το νεότερο ρεαλιστικό θέατρο της ψευδαισθήσης και της πιθανοφάνειας. Είναι θέατρο καθαρά συμβατικό, με δικούς του νόμους και κανόνες, που συναπαρτίζουν ένα σύστημα αυστηρά συνεπές και διέπουν όλα τα στάδια και επίπεδα της δημιουργίας του: από τη σύλληψη του θέματος, τη συγκρότηση της πλοκής και τη διαγραφή των χαρακτήρων ως την πραγμάτωση της παράστασης σε όλα της τα επίπεδα. Η λειτουργία των συμβάσεων ως συστήματος θα μπορούσε να γίνει πιο κατανοητή αν συγκρίναμε την αρχαία κωμωδία με ένα σύγχρονο και οικείο είδος συμβατικού θεάτρου, τον νεοελληνικό Καραγκιόζη [βλ. Γ.Σηφάκης, *Η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιόζη*, <Στιγμή> Αθήνα 1984.].

Ας αναρωτηθούμε τι λογής προβλήματα θέτει ο παραδοσιακός και συμβατικός χαρακτήρας του αριστοφανικού κειμένου στο μεταφραστή· και στο μουσικό, στο χορογράφο και κυρίως στο σκηνοθέτη, που είναι ο υπεύθυνος για το στυλ και το χαρακτήρα της νεότερης παράστασης. Είναι φανερό πως τα προβλήματα αυτά είναι της ίδιας κατηγορίας για όλους τους παράγοντες της παράστασης και αναφέρονται στην απόδοση του σύνθετου και πολύχρωμου και συνάμα συμβατικού ύφους της κωμωδίας.

Για να μείνουμε λίγο στην ομοιότητα των προβλημάτων και την ενότητα του ύφους, το ζήτημα είναι πώς θα βρεθούν οι ίδιοι ή ανάλογοι δείκτες ύφους τόσο στη μετάφραση του κειμένου, όσο και στην εκτέλεσή του στο θέατρο, σε συνάρτηση με την κίνηση, την εμφάνιση των ηθοποιών και όλες τις άλλες όψεις της θεατρικής πράξης. Ένα παράδειγμα από τον Καραγκιόζη θα μάς ήταν πολύ χρήσιμο εδώ: Το ύφος του Χατζηαδάτη, ιδιαίτερα όταν μιλάει με Τούρκους αξιωματούχους, είναι το ύφος μιας καθωσπρέπει, καρτερικής κοκομοιορίας και απροκάλυπτης κολακείας· οι δείκτες που το χαρακτηρίζουν βρίσκονται τόσο στη γλώσσα που χρησιμοποιεί, σ' αυτά που λέει («ο κακομοίρης», «χώμα να γίνω...», «να μου κόβει ο θεός χρόνια...» κτλ.), όσο και στον τρόπο που τα λέει (τόνος και χρωματισμός της φωνής), καθώς και στον τρόπο που κινείται (υποκλίσεις, προσκυνήματα). Η ενότητα του ύφους στον Καραγκιόζη είναι φυσικά εξασφαλισμένη, αφού όλα βρίσκονται κάτω από τον απόλυτο έλεγχο του καραγκιοζοπαίχτη: κίνηση, φωνή, λόγος (προφορικός λόγος και όχι γραπτό κείμενο στην περίπτωση αυτή, αλλά αυτό δεν έχει σημασία για το ζήτημά μας). Είναι φανερό, επομένως, ότι, αν ο μεταφραστής και ο σκηνοθέτης δεν είναι το ίδιο πρόσωπο, πρέπει τουλάχιστον να συνεργάζονται στενά, για να πετύχουν στυλιστικά εναρμονισμένες





λύσεις, επιδιώκοντας ένα κοινό μεταφραστικό και σκηνοθετικό ιδεώδες. Αλλιώς είναι μάταιο να πασχίζει ο μεταφραστής να αποδώσει, π.χ., τις αντιστοιχίες των στροφικών συστημάτων και των συζυγιών (όπως κάνει ο Θρ. Σταύρου, μόνος από τους μεταφραστές), αν ο μουσικός και ο χορογράφος δεν τον ακολουθήσουν σ' αυτό· είναι μάταιο να προσπαθεί να προσεγγίσει τη σύνθετη μετρική δομή του κειμένου αποδίδοντας τους ιαμβικούς, τους τροχαϊκούς, τους αναπαιστικούς και τους άλλους «ρητούς» (όχι τραγουδιστούς) στίχους με αντίστοιχους τονικούς στίχους στη νεοελληνική γλώσσα, αν ο σκηνοθέτης δεν διδάξει τους ηθοποιούς του το κατάλληλο στυλ ηθοποιίας, που θα τους επέδωκε να προφέρουν σωστά τους στίχους αυτούς, διακρίνοντας τους διάφορους ρυθμούς. Από την άλλη μεριά, ο μεταφραστής που θα ισοπεδώσει, εκείνος πρώτος, στη μετάφρασή του τη σύνθετη μετρική δομή του κειμένου, εν ονόματι μιας δήθεν πιο «φυσικής» και «αδιάστης» εκφοράς του λόγου, δείχνει πως ούτε ο ίδιος δεν καταλαβαίνει το συμβατικό χαρακτήρα της αριστοφανικής κωμωδίας, και δίνει το παράδειγμα στους άλλους παράγοντες της παράστασης να αυτοσχεδιάσουν όπως θέλουν, για να «ζωντανέψουν» και να «φέρουν κοντά μας» τον Αριστοφάνη. Το αποτέλεσμα είναι συνήθως μια σειρά από ετερόκλητα «ευρήματα» χωρίς αναφορά σε κάποια ερμηνευτική ή αισθητική αρχή και χωρίς ενότητα ύφους.

Το μεταφραστή, λοιπόν, βαρύνει καταρχήν η ευθύνη να φανερώσει το συμβατικό χαρακτήρα της κωμωδίας προβάλλοντας στη μετάφρασή του το αυστηρό αρχιτεκτονικό σχέδιο και τη σύνθετη μετρική δομή της. Επίσης πρέπει να πετύχει τη διάκριση των επιπέδων ύφους που ταιριάζουν στα διάφορα μέρη της και στα τυπικά της πρόσωπα. Εκείνος τέλος πρέπει να δάλει τις δάσεις που θα στηρίξουν ένα γενικότερο σύστημα συμβάσεων, χωρίς το οποίο δεν είναι δυνατόν να εξασφαλιστεί ενότητα και συνέπεια ύφους στη σύγχρονη παράσταση της αρχαίας κωμωδίας.

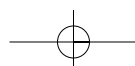
[Σηφάκης 1985, 36-41]

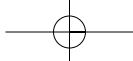
Β. Κωμωδία και Τραγωδία: ομοιότητες και διαφορές

Μια προσέγγιση της διαφοράς των δύο δραματικών ειδών, από τη σκοπιά του κωμικού ποιητή, προσφέρει το παρατιθέμενο απόσπασμα της κωμωδίας *Ποίησις* του ποιητή Αντιφάνη (4^{ος} αι. π.Χ.).

*μακάριόν ἐστιν ἡ τραγωδία
ποίημα κατὰ πάντ', εἴ γε πρῶτον οἱ λόγοι
ὑπὸ τῶν θεατῶν εἰσιν ἐγνωρισμένοι,
πρὶν καὶ τιν' εἰπεῖν ὥσθ' ὑπομνήσαι μόνον
δεῖ τὸν ποιητήν. Οἰδίοιουν γὰρ ἢ φῶ
τὰ δ' ἄλλα πάντ' ἴσασιν ὁ πατήρ Λαίος,
μήτηρ Ἰοκάστη, θυγατέρες, παῖδες τίνες,
τί πείσεθ' οὗτος, τί πεποίηκεν...*

.....
*<ἔπει>θ' ὅταν μὴθὲν δύνωντ' εἰπεῖν ἔτι,
κομιδῇ δ' ἀπειρήκωσιν ἐν τοῖς δράμασιν,*





αἴρουνσιν ὥσπερ δάκτυλον τὴν μηχανήν,
καὶ τοῖς θεωμένοισιν ἀποχρώντως ἔχει.
ἡ μὲν δὲ ταῦτ' οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ πάντα δεῖ
εὐρεῖν, ὀνόματα καινά, — □ — □ —
□ — □ — κᾶπειτα τὰ † διωκημένα
πρότερον, τὰ νῦν παρόντα, τὴν καταστροφὴν,
τὴν εἰσβολήν. ἂν ἔν τι τούτων παραλίπη
Χρέμης τις ἢ Φεῖδων τις, ἐκσυρίττεται·
Πηλεῖ δὲ πάντ' ἔξεστι καὶ Τεύκρῳ ποιεῖν

[Αντιφάνης 189 PCG]

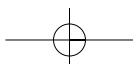
Σύμφωνα με τους αρχαίους θεωρητικούς του δράματος η κωμωδία διαφέρει από την τραγωδία:

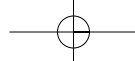
ως προς τα αντικείμενα της μίμησης (πρβλ. ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγωδία πρὸς τὴν κωμωδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους ἢ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν, Ἀριστοτ. *Ποιητ.* 1448a 16-18)

ως προς το μῦθο και συγκεκριμένα

- α) το περιεχόμενο του 'μύθου', (πρβλ. διαφέρει δὲ κωμωδία τραγωδίας ὅτι ἡ τραγωδία ἱστορίαν ἔχει καὶ ἀπαγγελίαν πράξεων γενομένων, ἡ δὲ κωμωδία πλάσματα περιέχει διοικτικῶν πραγμάτων, Σχολ. Διον. Θρ. 173 Hilgard),
- β) τον χαρακτήρα του 'μύθου' (ἡ καλλίστη τραγωδία πρέπει φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικήν, Ἀριστοτ. *Ποιητ.* 1452b 32-3· ἐνῶ ἡ κωμωδία εἶναι μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, Ἀριστοτ. *Ποιητ.* 1449a 32-3)
- γ) τη δομὴ καὶ ἐκδοσὴ του 'μύθου' (για τὴν τραγωδίαν ὁ Ἀριστοτέλης διατυπώνει τὸ ἀκόλουθο συμπέρασμα: ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν... καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοῦναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν..., Ἀριστοτ. *Ποιητ.* 1453b 12-15· ὁ ἴδιος θεωρεῖ ὅτι ἡ διπλὴ σύσταση τοῦ μύθου, ὅπου ἡ ἐκδοσὴ γιὰ τοὺς καλοὺς καὶ τοὺς κακοὺς εἶναι ἀντίθετη, ταιριάζει στὴν κωμωδίαν καὶ ὄχι τὴν τραγωδίαν: δευτέρα δ' ἡ πρώτη λεγομένη ὑπὸ τινῶν ἐστὶν σύστασις, ἡ διπλὴν τε τὴν σύστασιν ἔχουσα καθάπερ ἡ Ὀδύσσεια καὶ τελευτῶσα ἐξ ἐναντίας τοῖς βελτίοσι καὶ χείροσιν. δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν· ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ' εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. ἔστιν δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγωδίας ἡ δονὴ ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμωδίας οἰκεία, Ἀριστοτ. *Ποιητ.* 1453a 30-36)

ως προς το ὄψος. Στους Βατράχους ὁ Ευριπίδης καυχίεται πὺν ἀπάλλαξε τὴν τραγωδίαν ἀπὸ περιττοῦ θάρους: οἰδοῦσαν (sc. τραγωδίαν) ὑπὸ κομψασμάτων καὶ ὀρημάτων ἐπαχθῶν, ἰσχανα...καὶ τὸ θάρος ἀφεῖλον (Βάτρ. 940-1). Ὁ ἀριστοφανικός Αἰσχύλος ἀπαντᾷ με τὴν ἐξῆς παρατήρησι: ἀλλ', ὦ κακόδαιμον, ἀνάγκη





μεγάλων γνωμῶν καὶ διανοιῶν ἴσα καὶ τὰ ῥήματα τίκτειν καὶ ἄλλως εἰκὸς τοὺς ἡμῆθους τοῖς ῥήμασι μείζοσι χρῆσθαι (Βάτρ. 1058-60). Τα αρχαία σχόλια και άλλες μαρτυρίες δείχνουν ότι ο Ευριπίδης, με το «ἰσχνόν» ὕφος που του αποδίδει ο Αριστοφάνης, ήταν πολύ κοντά στο ὕφος της κωμωδίας. Την ἐνσταση του αριστοφανικού Αισχύλου στις παρατηρήσεις του αριστοφανικού Ευριπίδη προβάλλει ο Πλούταρχος για να μεμφθῇ το ὕφος του Αριστοφάνη: ...ἐνεστι μὲν οὖν ἐν τῇ κατασκευῇ τῶν ὀνομάτων αὐτῷ (sc. τῷ Ἀριστοφάνει) τὸ τραγικὸν τὸ κωμικόν, τὸ σοβαρὸν τὸ πεζόν, ἀσάφεια κοινότης, ὄγκος καὶ διάγραμμα, σπερμολογία καὶ φλυαρία ναυτιώδης. καὶ τοσαύτας διαφορὰς ἔχουσα καὶ ἀνομοιότητας ἢ λέξεις οὐδὲ τὸ πρέπον ἐκάστω καὶ οἰκεῖον ἀποδίδωσιν· οἷον λέγω βασιλεῖ τὸν ὄγκον, ῥήτορι τὴν δεινότητα, γυναικὶ τὸ ἀπλοῦν, ἰδιώτῃ τὸ πεζόν, ἀγοραίῳ τὸ φορτικόν· ἀλλ' ὥσπερ ἀπὸ κλήρου ἀπονέμει τοῖς προσώποις τὰ προστυχόντα τῶν ὀνομάτων, καὶ οὐκ ἂν διαγνοίης εἴθ' υἱὸς ἐστὶν εἴτε πατήρ εἴτ' ἄγροικος εἴτε θεὸς εἴτε γραῦς εἴθ' ἥρως ὁ διαλεγόμενος. Πλουτ. Συγκρίσεως Ἀριστοφάνους καὶ Μενάνδρου ἐπιτομή 1 p. 853 (=testim. 68 [26-33] PCG). Εδώ να αντιπαρατηρήσει κανείς ότι αυτή η τεχνική είναι μία από τις πολλές που χρησιμοποιεῖ ο ποιητής για να παραγάγει γέλιο.

ως προς την απήχηση, την επίδρασή της. Ενώ η τραγωδία έχει ως στόχο της να προκαλέσει τὸν ἔλεον καὶ τὸν φόβον, η κωμωδία, ὅπως προκύπτει κυρίως ἀπὸ το χωρίο της Ποιητ. 1449a 32-37, έχει ως στόχο το γέλιο: ...δι' ἔλεον καὶ φόβον περαίνουσα (sc. ἡ τραγωδία) τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν, Ἀριστοτ. Ποιητ. 1449b 27-8· ἡ δὲ κωμωδία ἐστὶν ὥσπερ εἴπομεν μῆμεις φανλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόριον. τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἀμάρτημά τι καὶ αἷσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης, Αριστοτ. Ποιητ. 1449a 32-37).

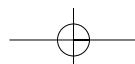
[Βλέπε σχετικά με το ὅλο θέμα Seidensticker 1982, 249-260]

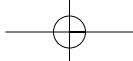
Παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον και είναι πολλαπλά ωφέλιμες για την ερμηνεία και τη διδασκαλία οι σχετικές με τη σύγκριση τραγωδίας και κωμωδίας παρατηρήσεις του Oliver Taplin² που βασίζονται στη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στον κόσμο του θεατρικού έργου και στον κόσμο του ακροατηρίου. Στο άρθρο του αυτό εντοπίζει τις εξής διαφορές μεταξύ των κόσμων των δύο δραματικών ειδών:

α) Στην κωμωδία γίνονται αναφορές και επικλήσεις στο παρόν κοινό, όχι όμως και στην τραγωδία.

β) Ο ποιητής στην αρχαία κωμωδία μπορεί να αναφέρεται στον εαυτό του και τις δραστηριότητές του, πράγμα που δε συμβαίνει στην τραγωδία.

² Του ίδιου μελετητή έχει μεταφραστεί στα νεοελληνικά μελέτημα που φέρει τον τίτλο *Η αρχαία τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*. Μετάφραση-σχόλια-ελληνική βιβλιογραφία Β. Ασημομύτη, <Παπαδήμας> Αθήνα 1988.





γ) Στην κωμωδία γίνεται αναφορά στις συνθήκες και σε στοιχεία της ίδιας της παράστασης.

δ) Η κωμωδία παίζει συχνά με την αμφίεση, που την αλλάζει ή την αποβάλλει επί σκηνής.

ε) Στην παρωδία της τραγωδίας, πανταχού παρούσα στην κωμωδία, η κωμωδία θα εκμεταλλευόταν εκτός του μέτρου ή του λεξιλογίου και κάποιους δείκτες της τραγικής παράστασης, όπως π.χ. μια χροιά στη φωνή, μια τραγική νηφαλιότητα σε μια φυσική κίνηση ή στάση.

Η σκηνική δράση στην τραγωδία ήταν λιτή αλλά με όγκο, ενώ στην κωμωδία ήταν πολύ πιο φορτωμένη με ενεργητικότητα και ποικίλες ασχολίες.

Στο σύνολό της η δομή της μορφής στην τραγωδία είναι αρμονική, καλά διαρθρωμένη, και συντεταγμένη, ενώ η δομή της κωμωδίας ρέπει προς το ακανόνιστο, το απρόβλεπτο και το παρατακτικό.

Για να στεφθεί από επιτυχία η διδασκαλία μιας κωμωδίας έπρεπε να συνοδεύεται από τις διακοπές του κοινού, τα γέλια του, τους θορύβους του, ενώ αντίθετα απαραίτητη προϋπόθεση για την επιτυχία μιας τραγωδίας ήταν το κοινό να μη διακόπτει.

[Taplin 1986, 165-172]

Γ. Βασικοί άξονες για την ερμηνεία και τη διδασκαλία

1. Η εξέλιξη της κωμικής δράσης. Το κωμικό θέμα. Η βασική ιδέα. (βλ. σχετικά στις σσ. 23-4)

2. Η παρακολούθηση του πρωταγωνιστή (των προθέσεών του, των σχεδίων του, των δραστηριοτήτων του, της τακτικής του, των σχέσεών του με τα άλλα πρόσωπα του δράματος και κυρίως με το χορό) και του χορού (των απόψεών του για όσα γίνονται—που δεν είναι από την αρχή ως το τέλος οι ίδιες—, πώς επηρεάζει τα δρώμενα, πώς αντιδρά ή σχολιάζει).

3. Τα στοιχεία της μορφής (*πρόλογος, πάροδος, επιρρηματικός αγώνας, παράβαση, στροφή-αντιστροφή, αμοιβαία κ.λπ.*).

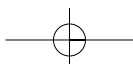
4. Σκηνική εικόνα (στοιχεία που παρέχει και ανακύπτουν από το ίδιο το κείμενο).

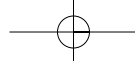
5. Φανταστικό και ρεαλιστικό στοιχείο: η διαρκής κίνηση ανάμεσα στα δύο επίπεδα.

6. Επικαιρότητα, κριτική, σκώμμα.

7. Το κωμικό στοιχείο (σκηνές που παράγουν γέλιο, λεκτικά σχήματα ή κατασκευές, παιχνίδι με την κυριολεκτική και μεταφορική χρήση των λέξεων [π.χ. όρνις-οιώνος στ.761 κ.ε.], παρά προσδοκίαν λεγόμενα κ.ά.).

8. Στοιχεία κωμικής τεχνικής [π.χ. το παιχνίδι με τη δημιουργία και διάψευση προσδοκιών (βλ. πώς μεθοδεύει την είσοδο του χορού), η δημιουργία απορίας και η τακτική του ποιητή να καθυστερεί την επίλυσή της (βλ. πώς αιχμαλωτίζει το ενδιαφέρον του κοινού στην εισαγωγική σκηνή), η μορφή στην υπηρεσία του κωμικού





θέματος (π.χ. στον *επιρρηματικό αγώνα* υπάρχει ουσιαστικά μόνο μια άποψη· αφού τα πουλιά είχαν αποδεχθεί ήδη το διάλογο και ήταν πρόθυμα να ακούσουν τα σχέδια του Πεισέταιρου, δεν υπήρχε πλέον χώρος για αντιπαράθεση).

Κάθε διδακτική ενότητα δε διαθέτει απαραίτητως, και μάλιστα στον ίδιο βαθμό, τα στοιχεία αυτά. Ενδείκνυται να προβάλλονται κυρίως εκείνα που κάθε φορά είναι τα περισσότερο ευδιάκριτα.

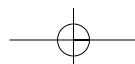
Δ. Τα πρόσωπα του δράματος

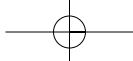
Ο Σταύρου ακολουθεί τον Coulon (1928) ως προς το όνομα του πρωταγωνιστή. Δεν μπορούμε όμως να αγνοήσουμε τους λόγους για τους οποίους οι δύο τελευταίοι εκδότες των *Ορνίθων* (Sommerstein 1987, Dunbar 1995) όπως και κορυφαίοι φιλόλογοι της τελεταίας 30ετίας (Gelzer 1971, Dover 1978, Henderson, Zimmermann 1984 κ.λπ.), ειδικοί στην κωμωδία, επιλέγουν 'Πεισέταιρος'.

Απόψεις-Παρατηρήσεις-Διαπιστώσεις

- Η παράδοση, συμπεριλαμβανομένου του Π⁶ (πάπυρος που διασώζει τους στίχους 1057-85 και 1101-27 των *Ορνίθων*, του 6ου αιώνα), στο στ. 1123³ εμφανίζεται σταθερά εδώ και όπου απαντά το όνομα στο κείμενο (*Ορν.* 644, 1046, 1123, 1271, 1495) και στις *υποθέσεις* με τη μορφή *Πεισθέταιρος* (-*θαίτερος*), που είναι γλωσσολογικά αδύνατη. Καμιά ελληνική λέξη δε σχηματίζεται από το παθητικό θέμα ενός ρήματος· και αν ακόμη μαρτυρούνταν τέτοιος τύπος, η σημασία που παράγεται, 'αυτός που πείσθηκε από τον ή τους συντρόφους του', θα ήταν εντελώς αταίριαστη για το συγκεκριμένο χαρακτήρα. Ο τύπος *Πεισθ-* μπορεί να είναι το αποτέλεσμα είτε του συμφυρμού δύο παραλλαγών, *Πεισ-* και *Πειθ-*, ή ανορθογραφίας του *Πισθ-* (εφ' όσον η προφορά δεν αλλάζει). Και οι τρεις τύποι είχαν τους υποστηρικτές τους μεταξύ των εκδοτών: Ο Meineke ακολουθούμενος από τους Schroeder και Coulon προτίμησε *Πισθ-*, θεωρώντας τη μορφή αυτή του ονόματος ως δραματουργικά ταιριαστή αποκάλυψη, που ακολουθεί αμέσως μετά το σημείο όπου ο χορός εκφράζει την ελπίδα ότι ο επισκέπτης-άνθρωπος θα είναι έντιμος και ειλικρινής σύμμαχος (631-5), και εμπιστεύεται σ' αυτόν ολόκληρο το σχεδιασμό του εγχειρήματος (637). Το όνομα *Πισθέταιρος* είναι υπαρκτό αθηναϊκό όνομα (Kirchner 1901-3, 11820, 4ος αι. π.Χ.). Συνήθως όμως ο Αριστοφάνης δίνει στους κυρίους χαρακτήρες ονόματα που ταιριάζουν συνολικά στο δραματικό τους ρόλο και όχι μόνο σε μια συγκεκριμένη σκηνή, πρβλ. *Φιλοκλέων*, *Λυσιστράτη*. Και οι δύο τύποι, *Πεισ-* και *Πειθ-* μαρτυρούνται επαρκώς σε αθηναϊκά ονόματα, π.χ. *Πεισίστρατος*, *Πείσανδρος* (π.χ. *Ορν.* 1556) και *Πείθανδρος*, *Πειθιδημήδης* (και τα δύο του 4^{ου} αι. π.Χ.). Πιθανή ένδειξη ότι ο Αριστοφάνης έγραψε *Πεισέταιρος*,

³ Βλ. υποσημείωση στη σ. 28.





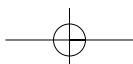
όχι *Πειθ-*, μπορεί να υπάρχει στον τύπο να *Βαισατρην*, *Όρν*. 1615). Υιοθέτησα την εικασία του L. Bayard (*Rev. de Phil.* 44. 1920, 30) ότι ο Τριδαλλός πρόφερε δύο λέξεις ξεχωριστές με παύση ανάμεσά τους *να=ναί*, *Βαισατρην=* voc. *Πεισέταιρε*, δηλαδή ‘ναι, Πεισέταιρε!’... Ενώ όμως τα *β-* (=προφερόμενο ως *π*), *σ-*, *τρ-* παρακολουθούν την ίδια ακολουθία συμφώνων, όπως στον τύπο *Πεισέταιρε*, η απόκλιση στην περίπτωση των φωνηέντων, εκτός του πρώτου που παραμένει μακριά δίφθογγος, μας υποχρεώνει να θεωρήσουμε την αναλογία των δύο τύπων μόνο ως μια δυνατότητα.... Η κακή τότε φήμη του Αθηναίου Πεισάνδρου μπορεί να παρακίνησε τον Αριστοφάνη να δώσει στον ήρωά του όνομα που να ανακαλούσε τον πολιτικό στη μνήμη των θεατών.

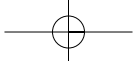
[Dunbar 128-9. 724-5]

- Πεισέταιρος: που σημαίνει ‘αυτόν που πείθει τον ή τους συντρόφους του’. Η μορφή αυτή, που προτάθηκε από τον Dobree, είναι η πιο πιθανή αποκατάσταση του ονόματος του πρωταγωνιστή. Τα χειρόγραφα δίνουν... *Πεισθέταιρος*, ένα τύπο που δε σημαίνει τίποτα και δεν είναι σύμφωνος με τους κανόνες της γραμματικής. Οι διορθώσεις που προτείνονται εναλλακτικά, *Πειθ-* (Dindorf) και *Πισθ-* (Meineke), κλίνουν και οι δυο προς την πειθήνια αφοσίωση παρά προς την πειστική ηγεσία [(βλ. Marzullo *Philologus* 114 (1970) 181-2)]. Το όνομα, όποια και να ήταν η ακριβής μορφή του, είναι σχεδόν βέβαιο ότι επινοήθηκε από τον Αριστοφάνη για το συγκεκριμένο χαρακτήρα, με πρότυπο παρόμοια υπαρκτά ονόματα, όπως Πεισίστρατος και Φιλέταιρος.

[Sommerstein 1987, 201]

- Το όνομα του πρωταγωνιστή αναφέρεται στην κωμωδία πέντε φορές (1046, 1123, 1271, 1495, και πρώτη φορά εδώ [644]) και ακόμα στις *Υποθέσεις* III 1, I 4 και στον κατάλογο των προσώπων του δράματος. Σε όλα αυτά τα χωρία τα χειρόγραφα μαρτυρούν τον τύπο *Πεισθέταιρος*. ...Μπορούμε να είμαστε απολύτως βέβαιοι ότι αυτός ο τύπος και μόνο αντιπροσωπεύει τη χειρόγραφη παράδοση. ...Και όμως οι φιλόλογοι πολύ νωρίς διόρθωσαν παντού το όνομα άλλοι σε *Πισθέταιρος* (=πιστός εταίρος), άλλοι σε *Πειθέταιρος* ή *Πεισέταιρος* (=ο πείθων τους εταίρους). Η πρώτη ομάδα ενισχύθηκε πολύ όταν το 1855 ο Ραγκαβής δημοσίευσε μια επιγραφή από το Μαρούσι, το αρχαίο Αθμόνον: ΠΙΣΤΟΚΛΗΣ ΠΙΣΘΕΤΑΙΡΟ ΑΘΜΟΝΕΥΣ· ...Ίσως όμως η μαρτυρημένη ύπαρξη του ονόματος Πισθέταιρος να αποτελεί αρνητικό και όχι θετικό επιχείρημα: οι Πρωταγωνιστές του Αριστοφάνη έχουν συνήθως δικά τους ιδιότυπα ονόματα. Όσοι, όπως ο Wilamowitz, προτιμούν να γράφουν *Πεισέταιρος* (πδ. *Πείσανδρος*, *Πεισίστρατος* κτ.) ή *Πειθέταιρος* (πδ. *Πειθόξενος*, *Πειθήνωρ* κτ.) —“είναι αδύνατο να προτιμήσουμε έναν από τους δύο αυτούς σωστούς αττικούς τύπους” Wilamowitz— υπογραμμίζουν την οπωσδήποτε χαρακτηριστική σχέση του ήρωα με τη ρητορική πειθώ... Πιστεύουμε ότι το σωστό είναι να διατηρήσουμε τη γραφή των χειρογράφων: ο Αριστοφάνης έπλασε, όπως συνήθιζε και το απαιτούσε το είδος της Κωμωδίας... ένα όνομα και διάλεξε ενσυνείδητα τον γλωσσικό ‘ίππαλεκτρύονα’ *Πεισθέταιρος* ακριδώς γιατί και τον πιστό





εταίρο θυμίζει και τον πείθοντα τους εταίρους. Ότι τελικά κατάφερε με το εύρημά του όχι μόνο τα πουλιά και τους ακροατές του να μπερδέψει, αλλά ακόμα και τους φιλολόγους, αρχαίους (βλ. Ύπόθ. ΙΙ, Σχολ. 1) και νέους, δεν είναι καθόλου ξένο προς τις προθέσεις του.

[Κακριδής 1974, 128-9]

Ε. Για το κείμενο και τα σχόλια κατά ενότητες

Πρόλογος 1-231 [1-208]

Βιβλιογραφική σημείωση

Dover 1978, 85-87.

Bowie 1999, 157-170.

Πώς κατορθώνει ο ποιητής να αποσπάσει την προσοχή του κοινού του απ' ό,τι προηγήθηκε (διδασκαλία άλλης κωμωδίας—που σημαίνει έργο άλλου ποιητή-ανταγωνιστή του— ή ολοκλήρωση διδασκαλίας μιας τετραλογίας ή διάλειμμα);

Το ερώτημα αυτό όπως και όσα θρίσκονται στο τέλος του προλόγου μπορούν να αποτελέσουν τους κύριους ερμηνευτικούς και διδακτικούς άξονες αυτής της ενότητας.

Τόσο η **βασική ιδέα**, που συνιστά και την αιχμή της κριτικής του ποιητή σ' αυτή την κωμωδία, όσο και η σταδιακή ανάπτυξη του **κωμικού θέματος** (βλ. στις σσ. 23-4 τους σχετικούς ορισμούς), της κινητήριας δύναμης για την όλη εξέλιξη του δράματος, εντοπίζονται εύκολα και προβάλλουν ευκρινώς με τις απαντήσεις στα ερωτήματα 2 και 4.

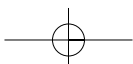
Απόψεις-Παρατηρήσεις-Διαπιστώσεις

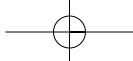
- Η αριστοφανική κωμωδία ως δράμα ασχολείται στην πρώτη ενότητά της (τον πρόλογο) με την παραγωγή του δραματικού στοιχείου (δηλαδή του κωμικού θέματος), το οποίο για να σχεδιασθεί δε χρειάζεται πουθενά το χορό. Γι' αυτό στους *Όρνιθες* και σ' όλες τις άλλες κωμωδίες του Αριστοφάνη, εκτός από τις *Θεσμοφορίζουσες* και τις *Εκκλησιάζουσες*, ο χορός είναι αμέτοχος στο σχεδιασμό του κωμικού θέματος. Έτσι εμφανίζεται μετά τους πρώτους 200 στίχους τουλάχιστον.

[6λ. Koch 1968, 96-7]

- Ο πρόλογος στην κωμωδία του Αριστοφάνη έχει τις εξής πρωταρχικές λειτουργίες: α) να εισαγάγει κατά τρόπο προσιτό την ‘ιστορία’ με παραπλανητικό και ταυτόχρονα πειστικό πνεύμα για τη σπουδαιότητά της και β) να συγκεντρώσει από την αρχή όλη την προσοχή του αδιάφορου θεατή.

[6λ. Arnott 1993, 14]





- Στους *Όρνιθες* δύο Αθηναίοι περπατούν πέρα-δώθε στη σκηνή με πουλιά που είναι δεμένα στον καρπό του χεριού τους και προφανώς υπαγορεύουν στους δύο Αθηναίους πού να πάνε· οι πρώτες λέξεις του έργου φαίνεται ότι απευθύνονται σ' ένα από τα πουλιά αυτά. ...Τέτοιου είδους παντομίμα προηγείται στις περισσότερες από τις κωμωδίες του Αριστοφάνη... Η αινιγματική παντομίμα ακολουθείται, μετά από περίπου 30 στίχους, από μια σαφή επεξήγηση. Το ερέθισμα που αιχμαλωτίζει την προσοχή κερδίζει σε αποτελεσματικότητα, αν η επεξήγηση δεν έλθει αμέσως αλλά καθυστερήσει από μια σειρά αποπροσανατολιστικών παρεκβάσεων...

[Arnott 1993, 15. 16]

- Οι πρώτες εισαγωγικές λέξεις μιας αριστοφανικής κωμωδίας προορίζονται για να εξασφαλίσουν και να διατηρήσουν την προσοχή των θεατών με ποικίλους δέδαια τρόπους... Οι *Όρνιθες* αρχίζουν με έναν άνθρωπο που δεν απευθύνεται στο σύντροφό του, αλλά μάλλον στην καλιακούδα που φέρει στον καρπό του... Είναι φανερό ότι ο ποιητής χρησιμοποιεί μια ποικιλία μέσων για να προσδώσει στα εισαγωγικά λόγια των έργων του το χαρακτήρα λεκτικής και οπτικής έκπληξης... Το τέχνασμα της εναρκτήριας φραστικής κατάπληξης δεν είναι δέδαια μοναδικότητα του Αριστοφάνη στο αρχαίο δράμα. Ο Ευριπίδης αρχίζει την *Ελένη* του με την αναπάντεχη εικόνα της Ελένης που ζητάει άσυλο σ' ένα τάφο και την απρόσμενη πληροφορία ότι η σκηνή διαδραματιζόταν στην Αίγυπτο.

[Arnott 1993, 16. 17]

- Στη μεγάλη πλειοψηφία των έργων του Αριστοφάνη οι πρώτοι στίχοι δρίθουν αστεϊσμών, κωμικής πολυπραγμοσύνης και επικαιρότητας. Κάθε προσπάθεια επεξήγησης, για το τι συμβαίνει στη σκηνή και πώς διαμορφώνεται η κατάσταση, επιδραδύνεται μέχρις ότου το κοινό αναθερμανθεί για πολύ λίγο με τη μη αφηγηματικού χαρακτήρα ψυχαγωγία.

[Arnott 1993, 22]

Πάροδος 232-487 [209-450]

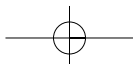
Βιβλιογραφική σημείωση

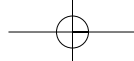
Χουρμουζιάδης 1998, 108-13: Για την είσοδο του κωμικού χορού.

Κακριδής 1974, 62-63: Για τη συμμετρική διάταξη και κανονικότητα στη μονωδία του Τσαλαπετεινού.

West 1999, 115 κ.ε., 476 κ.ε.: Για τον αυλό ως μουσικό όργανο στην αρχαιότητα και τη 'νέα μουσική'.

Η είσοδος του χορού είναι η πιο σημαντική εξέλιξη στην ενότητα αυτή. Ο ποιητής έχει καταβάλει ιδιαίτερη μέριμνα για το θέαμα, για την εντυπωσιακή εμφάνιση του χορού. Στη μέριμνά του αυτή εντάσσεται και ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο εισάγεται ο χορός στην ορχήστρα και η επιμονή του να κατονομάζει και περιγράφει





ένα-ένα τα μέλη του εισερχομένου χορού. Τι νέο φέρνει η παρουσία του χορού; Τι ξέρει απ' όσα γνωρίζουν ως το σημείο της εισόδου του οι θεατές; Τι θέση παίρνει σε όσα πληροφορείται; Ποια σχέση αναπτύσσει με τους άλλους παράγοντες της παράστασης; Πώς και πού κατεξοχήν εκδηλώνεται συναισθηματικά;

Οι απαντήσεις στην ομάδα αυτή των ερωτημάτων (τα οποία αλλιώς διατυπωμένα βρίσκονται στο σχολικό βιβλίο, στο τέλος της ενότητας) θα βοηθήσουν στο να κατανοηθεί η συμβολή του κωμικού χορού στην εξέλιξη της υπόθεσης και να εκτιμηθούν τα ευρήματα του ποιητή που είχαν ως στόχο τον εντυπωσιασμό του θεατή.

Απόψεις-Παρατηρήσεις-Διαπιστώσεις

- Η *πάροδος* είναι, σύμφωνα με την αριστοτελική έννοια του όρου, μια ενότητα, ένα μέρος της κωμωδίας με συγκεκριμένη έκταση (*χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἢ πρώτη λέξις ὅλη χοροῦ*, Αριστοτ. *Ποιητ.* 1452b 22-3). Συναντά ωστόσο κανείς δυσκολίες στο να προσδιορίσει επακριβώς την έκτασή της: και οι δυσκολίες αυτές οφείλονται α) στο ότι δε συμπίπτει πάντα η εμφάνιση του χορού με την *πρώτην λέξιν* του χορού (αυτό συμβαίνει στους *Όρνιθες*, αλλά και στις *Νεφέλες*, τις *Θεσμοφοριάζουσες* και τις *Εκκλησιάζουσες*) και β) διότι τα του χορού είναι στενά συνδεδεμένα με όσα ακολουθούν αλλά και με όσα προηγούνται. Έχει επισημανθεί ότι και στο όψιμο έργο του Ευριπίδη δεν ενδείκνυται να επικεντρώνεται η προσοχή στα *μέρη*, όσο στη διάκριση που υπαγορεύεται από *τὴν τῶν πραγμάτων σύστασιν*, δηλαδή τα στάδια της εξέλιξης του δράματος.

Στην *πάροδο*

α) εισάγεται ο χορός στο έργο και παίρνει το λόγο για πρώτη φορά,

β) συναντάται ο χορός με ένα ή περισσότερους υποκριτές και αντιδρά (με την ουδέτερη σημασία της λέξης) στην υπόθεση που άρχισε να εκτυλίσσεται στον πρόλογο, τηρώντας συγκεκριμένη στάση, θετική ή αρνητική, έναντι του κωμικού θέματος.

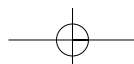
γ) με την εμφάνισή του ο χορός δίνει νέα ώθηση στην υπόθεση και συμβάλλει στην εξέλιξη του δράματος.

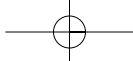
Τυπολογία των *παρόδων* ως προς τη στάση του χορού έναντι των υποκριτών και του κωμικού θέματος κάθε κωμωδίας:

α) Ο χορός εισέρχεται σε κενή σκηνή για να εμποδίσει ένα ή περισσότερους υποκριτές από ενέργειες που δεν είναι της αρεσκείας του. Η εμφάνισή του προηγείται της σκηνής της φιλονικίας (*Αχαρνείς* 204-346, *Λυσιστράτη* 254-384).

β) Ο χορός εμφανίζεται για να υποστηρίξει έναν υποκριτή. Γίνεται φιλονικία ή διάλογος με τον υποκριτή. Η εμφάνιση του χορού συμπίπτει με τη σκηνή φιλονικίας (*Ιππείς* 242-277, *Ειρήνη* 296-345, *Πλούτος* 253-321).

Στην ίδια κατηγορία εντάσσεται και η *πάροδος των Όρνιθων*. Με το τραγούδι του Τσαλαπετεινού προς την Αηδόνα (232-247 [209-222]) συντελείται η μετάβαση από τον *πρόλογο* στην *πάροδο*. Στη συνέχεια ο Τσαλαπετεινός καλεί με τη μονωδία





του (252-292 [227-262]) το χορό, ο οποίος εμφανίζεται (324 κ.ε. [294 κ.ε.]) στην ορχήστρα, χωρίς να ξέρει όμως το λόγο. Μόλις πληροφορείται τα καθέκαστα (341-354 [310-326]), εκφράζει τη διαφωνία του με την πρόταση του Τηρέα (Τσαλαπετεινού) και ακολουθεί η εριστική σκηνή (355-433 [327-399]) με τους Αθηναίους επισκέπτες. Το πληροφοριακού χαρακτήρα *αμοιβαίο* (439-468 [406-433]), μετά την επιτυχή μεσολάβηση του Τηρέα (399-419 [366-386]), οδηγεί στη συμφωνία (469-487 [434-447]) που προηγείται συνήθως του *επιρρηματικού αγώνα*.

γ) Ο χορός συγκεντρώνεται κατ' έθος (π.χ. συνεδρίαση δικαστηρίου ή θρησκευτική σύναξη), γνωρίζει λιγότερα απ' ό,τι οι θεατές και ανακαλύπτει από τη είσοδό του και εξής βαθμιαία τι συμβαίνει στη σκηνή (*Σφήκες* 230-525, *Θεσμοφογιάζουσαι* 279-371, *Βάτραχοι* 316-459).

[βλ. Zimmermann 1984, 29-33]

- Αξιοσημείωτη είναι η οφθαλμοφανής ομοιότητα μεταξύ της *μονωδίας* του Τσαλαπετεινού, που καλεί την Αηδόνα να ξυπνήσει (232-247 [209-222]), και των στίχων της *Ελένης* του Ευριπίδη 1107-1121 (πρωτότυπο). Υποστηρίχθηκε ότι είτε και οι δύο ποιητές είχαν το ίδιο πρότυπο που προερχόταν πιθανόν από τη λυρική ποίηση είτε ότι ο Ευριπίδης ενδεχομένως εμπνεύσθηκε από τον Αριστοφάνη. Ο θρήνος ωστόσο της αηδόνας έχει μακρά παράδοση στην αρχαία ελληνική γραμματεία. Πρβλ. Ομήρου *Οδ.* τ 518-522, Σοφοκλ. *Ηλ.* 147-9, 1075-77, Ευριπ. *Φοίν.* 1514-18.

[βλ. Zimmermann 1984, 73]

- Στη μονωδία του Τσαλαπετεινού παρατηρούνται καινοτομίες που αφορούν στη μετρική μορφή (μεταβολή του ρυθμού που υπαγορεύει υποδιαιρέσεις σε ένα *άστροφον*) και το ύφος (η ηχομμητική των φωνών των πουλιών 252-3, 263, 270, 290-2, 297 στη μτφρ.) και συνιστούν χαρακτηριστικά του 'νέου διθυράμβου' και του 'νέου μουσικού ύφους' που είχε υιοθετηθεί κατά το τελευταίο τέταρτο του 5ου αι. και από το οποίο πολλοί επηρεάζονταν, μεταξύ των οποίων ο Ευριπίδης. Ο Αριστοφάνης μπορεί να επικρίνει την υιοθέτηση του νέου ύφους (δλέπε και τη σκηνή με τον ποιητή διθυράμβων Κινησία 1436-1475 μτφρ. =1372-1409 πρωτ.), όταν όμως το χρειάζεται ίδιος, όπως στην περίπτωση της μονωδίας αυτής, δε διστάζει να χρησιμοποιήσει χαρακτηριστικά του γνωρίσματα.

[βλ. Zimmermann 1984, 77-81]

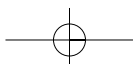
Επιρρηματικός Αγώνας 488-664 [451-626]

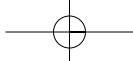
Βιβλιογραφική σημείωση

Handley 1994, 479-80.

Χουρμουζιάδης 1998, 105-8.

Κακριδής 1974, 299-300.





Ο χαρακτήρας και η έννοια του αγώνα (βλ. τα όσα λέγονται γι' αυτόν στην εισαγωγή του σχολικού διδλίου, σ.15), η συμβολή του στην εξέλιξη της δράσης, ο ρητορικός χαρακτήρας των *επιρρημάτων* με την 'επιχειρηματολογία' που αναπτύσσεται σ' αυτά, η ιδιομορφία του αγώνα στους *Όρνιθες* (όπου ουσιαστικά αναπτύσσεται μία μόνο άποψη, βλέπε και τα σχετικά με το θέμα παραθέματα που ακολουθούν), η αλλαγή που παρατηρείται στη στάση του χορού των πουλιών προς τον Πεισέταιρο και τα όσα εκείνος τούς προτείνει, και τέλος η δραστηριότητα που αναπτύσσει πλέον ο Πεισέταιρος αποτελούν ουσιώδεις πλευρές αυτής της ενότητας.

Απόψεις-Παρατηρήσεις-Διαπιστώσεις

- Ο *επιρρηματικός αγώνας* είναι μορφολογικά αναγνωρίσιμος σε όποια θέση και να βρίσκεται. Η λειτουργία του ωστόσο στο έργο δεν είναι πάντοτε με την ίδια σαφήνεια προσδιορίσιμη. Στις σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη εμφανίζεται σε δύο διαφορετικές περιστάσεις:

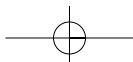
α) εκεί όπου έχει σταθερή θέση (μετά την *πάροδο*), δεν αναγνωρίζεται όμως εύκολα η σχέση της μορφής με τη δραματική λειτουργία και το περιεχόμενο και

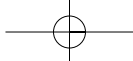
β) εκεί όπου διακρίνεται η δραματική του λειτουργία πιο εύκολα, αλλά η θέση του στο έργο δεν είναι και τόσο σταθερή.

Α. Ο *επιρρηματικός αγώνας* μετά την *πάροδο*. Στην κατηγορία αυτή ανήκει ο *αγώνας των Ορνίθων* (355-433 [327-399]),⁴ όπως και των *Ιππέων* (303-456) και των *Σφηκών* (334-402). Οι *αγώνες* αυτής της κατηγορίας περιέχουν φιλονικία, οδηγούν και πάλι από την *πάροδο* στην κυρίως δράση χωρίς να επαναφέρουν αυτό που είχε διαμορφωθεί στον *πρόλογο*, αλλά προετοιμάζουν τη συνέχειά του· η μετάβαση στον *αγώνα*, από την *πάροδο* που προηγείται, γίνεται χωρίς κάποιο μεταβατικό στάδιο (η *ωδή* συνεχίζει το διάλογο, το ίδιο συμβαίνει κάθε φορά και με τα άλλα μέρη του *αγώνα*).

Β. Ο *επιρρηματικός αγώνας* ενταγμένος στη διαδικασία της *διαλλαγής*, δηλαδή σε όχι αυστηρά καθορισμένη θέση αλλά μέσα σε καθορισμένα και ομοιογενή συμφραζόμενα. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν εκτός του *αγώνα των Ορνίθων* (488-664 [451-626]) και οι ακόλουθοι *επιρρηματικοί αγώνες*: Των *Ιππέων* (756-940), των *Νεφελών* (949-1104 και 1345-1451), των *Σφηκών* (526-724) και των *Βατράχων* (895-1098).

⁴ Στο σχολικό διδλίο χαρακτηρίζεται ως εριστική σκηνή —δηλαδή σκηνή φιλονικίας— που είναι ούτως ή άλλως, ώστε να στραφεί η προσοχή των μαθητών στον επιρρηματικό αγώνα, που γίνεται κατά τη διάρκεια της διαδικασίας της διαλλαγής (βλ. αμέσως πιο κάτω, τη δεύτερη κατηγορία των αγώνων), με τη σαφή και ευδιάκριτη δραματική λειτουργία.





Η *διαλλαγή* είναι μια διαιτητική διαδικασία που περιλαμβάνει τα εξής στάδια: α) τη φιλονικία, β) τη συμφωνία για διαιτησία, γ) τη διαδικασία ενώπιον του διαιτητή (που είναι ο *επιρρηματικός αγώνας*) και δ) την κρίση.

[Gelzer 1960, 38-40. 47. 57-9]

- Σε μερικές περιπτώσεις η *διαλλαγή* είναι μόνο ένα απλό περίδλημα του *επιρρηματικού αγώνα* και δεν έχει καμιά δραματική λειτουργία. Το περιεχόμενο του αγώνα μπορεί μάλιστα να γίνει σε τέτοιο βαθμό αυτοσκοπός, ώστε να υπάρχουν μόνο ίχνη από τα στάδια α), β) και γ) της *διαλλαγής*. Στην περίπτωση αυτή η *διαλλαγή* δύο αντιμαχομένων είναι απλά και μόνο ένα πλαίσιο του *επιρρηματικού αγώνα*.
Στον αγώνα των *Ορνίθων* δεν υπάρχει διαιτητική διαδικασία με την αυστηρή έννοια του όρου. Τα πουλιά αρχίζουν έναν αγώνα εναντίον των δύο ανθρώπων, γιατί τους θεωρούν πατρογονικούς εχθρούς. Τη στιγμή όμως που θέλουν να τους χτυπήσουν, παρεμβάλλεται μεταξύ των δύο αντιμαχομένων παρατάξεων ο Τσαλαπετεινός και εξασφαλίζει ανακωχή. Ο Πεισέταρος είναι πρόθυμος, μόλις αισθανθεί ασφαλής, να τους αναπτύξει το σχέδιό του. Αυτό κάνει στον *επιρρηματικό αγώνα* και τα πουλιά συμφωνούν με το σχέδιο. Ως προς το περιεχόμενο η φιλονικία που προηγήθηκε δεν έχει καμιά σχέση με το σχέδιο που εκτίθεται στον *επιρρηματικό αγώνα*. Τα δύο μέρη συνδέονται μόνον υπό τύπον διαδοχής ενεργειών, έτσι που το σχέδιο μπορεί να αναπτυχθεί, αφού πρώτα διευθετηθεί η φιλονικία. Το σημαντικό εδώ είναι το σχέδιο, πάνω στο οποίο βασίζεται το υπόλοιπο έργο και με το οποίο συμφωνούν τα πουλιά, σα να εξέδιδαν μια κρίση, μια απόφαση (665-6 [627-8]). Σύμφωνα με αυτά ο συγκεκριμένος *επιρρηματικός αγώνας*, που χωρίζεται σε δύο μέρη χωρίς αποχρώντα λόγο και είναι τοποθετημένος μεταξύ ανακωχής και κρίσεως, επέχει θέση μιας διαιτητικής διαδικασίας.

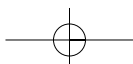
[Gelzer 1960, 53]

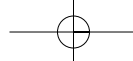
- Ο χορός μετέχει σε όλες τις *διαλλαγές*....Στους *Ιππής* είναι αντίπαλος ενός εκ των εριζόντων, στους *Σφήκες* είναι με το μέρος της μιας πλευράς και ταυτόχρονα είναι διαιτητής, στις *Νεφέλες* (949-1104) και τη *Λυσιστράτη* είναι τουλάχιστον κατά τη φιλονικία συνδιαλεγόμενος, στις *Νεφέλες* μάλιστα είναι και μεσολαβητής μεταξύ των αντιμαχομένων: στους *Βατράχους*, τις *Εκκλησιάζουσες*, και τον *Πλούτο* το μόνο που κάνει είναι να άδει και να απαγγέλλει τα υποχρεωτικά για το χορό μέρη του *επιρρηματικού αγώνα*. Η σημασία του χορού στη *διαλλαγή* περιορίζεται διαρκώς από εκείνη του ενεργού μετόχου και πολύ περισσότερο του διαιτητή σε εκείνη του υποχρεωτικού συνοδού.

[Gelzer 1960, 62]

- Η σημασία της *διαλλαγής* έγκειται στο ότι επηρεάζει αποφασιστικά τη δράση είτε διότι τη διαμορφώνει από την αρχή, είτε διότι μόνο μέσω αυτής επιτυγχάνεται ο στόχος της κωμικής δράσης.

[Gelzer 1960, 64]



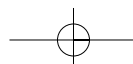


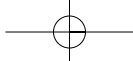
- Ο *αγώνας των Ορνίθων*, από άποψη μορφής εντελώς κανονικός στη δομή του, έχει να παρουσιάσει μια ιδιαιτερότητα στον τρόπο που χρησιμοποιείται δραματικά. Η συνάντηση των δύο παρατάξεων αρχίζει με φιλονικία· αυτή όμως δεν έχει ως αιτία της τη διαφορετική τους αντίληψη και στάση απέναντι σ' ένα σημαντικό πρόβλημα, αλλά μια γενική δυσπιστία των πουλιών προς τους ανθρώπους. Αυτό δεν έχει καμιά σχέση με το περιεχόμενο του ίδιου του *επιρρηματικού αγώνα*· τα πουλιά το αγνοούν προς το παρόν εντελώς. Η επαπειλούμενη μάχη αποτρέπεται με την παρεμβολή του Τσαλαπετεινού. Αυτός διεγείρει την περιέργεια των πουλιών να πληροφορηθούν τι θα πει ο Πεισέταιρος και καθιστά δυνατή τη σύναψη συνθήκης ειρήνης. Με τον τρόπο όμως αυτό διευθετείται η φιλονικία. Ολόκληρος ο *επιρρηματικός αγώνας* είναι ουσιαστικά ένας 'στολισμένος' λόγος του Πεισέταιρου. Θα μπορούσε κάλλιστα να θεωρηθεί ως μονόλογος. Και τα δύο *επιρρήματα* είναι μέρη του ίδιου λόγου, που λόγω της δομής του *επιρρηματικού αγώνα* διαιρούνται σε δύο ενότητες. Ο λόγος εκφωνείται βέβαια από έναν αντίπαλο που απευθύνεται στους προσωπικούς του εχθρούς (τα πουλιά), το περιεχόμενό του όμως δεν έχει ως στόχο αυτούς, αντιθέτως μάλιστα δείχνει και φροντίδα γι' αυτούς. Η εχθρότητα των πουλιών στην *ωδή* οφείλεται μόνο στην αμφιβολία τους για το πρόσωπο του ρήτορα (Πεισέταιρος), όχι όμως και για όσα υποστηρίζει· και όταν ο χορός στο *αντεπίρρημα* προβάλλει ενστάσεις, ακόμη και εκεί δεν είναι εκείνος που διευθύνει τη συζήτηση. Απουσιάζει εντελώς ο δεύτερος ρήτορας στον οποίο ανήκε ένα *επίρρημα* (όπως συμβαίνει συνήθως στους *επιρρηματικούς αγώνες*, βλ. για παράδειγμα στο συνοδευτικό κείμενο 8 ένα μέρος του *αγώνα* των δύο ποιητών από τους *Βατράχους*) για να υποστηρίξει την αντίθετη θέση.

[Gelzer 1960, 22-3]

- Τα *επιρρήματα* των αγώνων είναι στην ουσία τους λόγοι, ομιλίες. Το περιεχόμενό τους επέχει τη θέση της ομιλίας μιας παράταξης για ένα συγκεκριμένο θέμα με την παρουσία διαιτητή. Μορφολογικά όμως τα *επιρρήματα* δεν είναι οπωσδήποτε λόγοι. Συχνά μερικά πρόσωπα συνομιλούν, έτσι που μπορεί να προκύψει διάλογος μεταξύ δύο ή τριών. Το *επίρρημα* ωστόσο είναι η ευκαιρία που δίδεται σέ ένα πρόσωπο να αναπτύξει την επιχειρηματολογία του· στο *αντεπίρρημα* δίνεται συνήθως η ευκαιρία αυτή σε ένα άλλο πρόσωπο. Στον *επιρρηματικό αγώνα* των *Ορνίθων* με το λόγο του *επιρρηματος* αποδεικνύεται ότι τα πουλιά ήσαν οι αρχικοί βασιλιάδες του κόσμου. Μετά την *αρχική πρόθεση* (500-502 [462-464]) χρησιμοποιούνται διηγήσεις που το αποδεικνύουν από την αρχή του κόσμου μέχρι τώρα (503-518. 519-545. 546-551. 552-560 [465-480. 481-507. 508-513. 514-522]). Στο *πνίγος* (561-576 [523-538]) ο Πεισέταιρος παρουσιάζει πώς συμπεριφέρονται σήμερα οι άνθρωποι στα πουλιά. Στο *αντεπίρρημα* διατυπώνει αρχικά ο Πεισέταιρος το σχέδιο με το οποίο τα πουλιά θα ανακτήσουν τα αρχικά τους δικαιώματα ([550-570]) και στη συνέχεια αντικρούει τις αντιρρήσεις των πουλιών ([571-610]).

[Gelzer 1960, 92-3]





- Στους λόγους των *επιρρηματικών αγώνων* διακρίνονται ίχνη της ρητορικής τέχνης εκείνης της εποχής, που ήταν γνωστή στους Αθηναίους από τις πραγματικές διαδικασίες διαλλαγής και την εκκλησία του δήμου. Στους *Όρνιθες*, όπου έχει το λόγο ο ίδιος ομιλητής και στα δύο *επιρρήματα*, υπάρχει στο *επίρρημα* ένα είδος διήγησης (*narratio, διήγησις*) και στο *αντεπίρρημα* ένα είδος απόδειξης (*probatio, πίστις*). Η πιο διαδεδομένη μορφή επιχειρήματος είναι το παράδειγμα, όπου η αποδεικτική διαδικασία γίνεται με το κύρος των προσαγομένων παραλλήλων. Σύμφωνα και με τις συνήθειες της εποχής ο Αριστοφάνης επιλέγει, συνήθως με σατιρική διάθεση, πολλά παραδείγματα από το μύθο και τις φυσικές επιστήμες που από μόνα τους προσφέρουν ευκαιρία για κωμικούς συνειρμούς. Χαρακτηριστικά γνωρίσματα του ρητορικού *επιλόγου* συναντάμε στην κατάληξη των λόγων, πιο συχνά στα *πνίγη*, τα οποία γενικώς απευθύνονται περισσότερο στο συναίσθημα και λιγότερο στη λογική των ακροατών. Μόνο σε γενικές γραμμές μπορεί να επιβεβαιωθεί η ρητορική τεχνική στην όλη δομή των λόγων.

[Gelzer 1960, 135-6]

Παράδοση 717-842 [676-800]

Βιβλιογραφική σημείωση

Handley 1994, 476-9.

Χουρμουζιάδης 1998, 96-105.

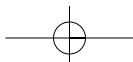
Στους *Όρνιθες* η *παράδοση*, παρά το ότι διατηρεί τα τυπικά χαρακτηριστικά των *παραβάσεων* της πρώτης περιόδου, είναι πλήρως ενταγμένη στην κωμική δράση. Βασικά χαρακτηριστικά της ενότητας αυτής, που αφορούν στο παραδοσιακό της περιεχόμενο, μπορεί να δει κανείς διαβάζοντας *παραβάσεις* από τις πέντε πρώτες σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη.

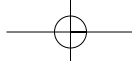
Οι θέσεις των πουλιών και ο τρόπος που τις παρουσιάζουν, οι σχέσεις των θέσεων αυτών με τις θέσεις και τον τρόπο που τις ανέπτυξε ο Πεισέταιρος προς τα πουλιά κατά τον *αγώνα*, η αλλαγή που σημειώνεται στη στάση των πουλιών προς τους ανθρώπους και το αίσθημα υπεροχής που εκδηλώνουν αυτά, η απόδοση δραστηριοτήτων των πουλιών στους ανθρώπους και ανθρωπίνων αντιλήψεων και συμπεριφορών στα πουλιά, η πλήρης ενσωμάτωση της *παράδοσης* στην κωμική δράση, πράγμα που δε συνέβαινε στις παλαιότερες κωμωδίες, περιλαμβάνονται στα σημαντικά θέματα της ενότητας αυτής.

Κείμενα και σχολιασμός

- ἄλλ' ἀποδύντες τοῖς ἀναπαίστοις ἐπίωμεν.
ἐξ οὗ γε χοροῖσιν ἐφέστηκεν τρυγικοῖς ὁ διδάσκαλος ἡμῶν,
οὐπω παρέθῃ πρὸς τὸ θέατρον λέξων ὥς δεξιὸς ἐστίν.

[*Ἀχαρνῆς* 627-9]





- *εἰ μὲν τις ἀνὴρ τῶν ἀρχαίων κωμωδοδιδάσκαλος ἡμᾶς
ἠνάγκαζεν λέξοντας ἔπη πρὸς τὸ θέατρον παραδῆναι,
οὐκ ἂν φαύλως ἔτυχεν τούτου.*
[Ἰππῆς 507-9]
- *χορὴν μὲν τύπτειν τοὺς ῥαβδούχους, εἴ τις κωμωδοποιητὴς
αὐτὸν ἐπῆναι πρὸς τὸ θέατρον παραδὰς ἐν τοῖς ἀναπαίστοις*
[Εἰρήνη 734-5]
- *ἡμεῖς τοίνυν ἡμᾶς αὐτὰς εὖ λέξωμεν παραδᾶσαι*
[Θεσμοφοριάζουσαι 785]
- *εἰ μὴ λίαν < ⤵ ⤵ — > ὧνδρες, ἠναγκαζόμεν
στρέψαι δεῦρ', οὐκ ἂν παρέδην εἰς λέξιν τοιάνδ' ἐπῶν*
[Πλάτων, ἀπόσπ. 99 PCG]
- *παράδασις δέ ἐστιν ὅταν ἐκ τῆς προτέρας στάσεως ὁ χορὸς μεταδὰς οὕτως ἀπαγ-
γέλη πρὸς τὸν δῆμον ἀφορῶν. εἶδη δὲ παραδάσεων ἑπτὰ· ἀπλᾶ μὲν τρία, κατὰ δὲ
σχέσιν τέσσαρα. τὰ μὲν οὖν ἀπλᾶ ἐστὶ ταῦτα· κομμάτιον· παράδασις ὁμωνύμως, ἥ
καὶ ἀνάπαιστος καλεῖται, ἐπεὶ πολλάκις ἐν ταύτῃ τῇ ἀναπαίστῳ χορῆται· πνίγος, ὃ
καὶ μακρόν, τὰ δὲ κατὰ σχέσιν, στροφή, ἀντίστροφος, ἐπίρρημα, ἀντεπίρρημα. ἡ
μὲν οὖν στροφή καὶ ἀντίστροφος συνεμπίπτουσι κατὰ τὸ μέτρον καὶ τὰ κῶλα·
πάλιν τὸ ἐπίρρημα καὶ τὸ ἀντεπίρρημα.*
[Σχολ. Νεφ. 518]

Σύντομος σχολιασμός

Από τα χωρία που παρατέθηκαν συνάγονται ορισμένα στοιχεία για την παρά-
δοση και το περιεχόμενό της:

α) Τα μέλη του χορού αποβάλλουν στην αρχή της παράδοσης ένα μέρος της
σκευῆς τους. Η επικρατέστερη άποψη είναι ότι τούτο γίνεται για να απαλλαγούν
απ' ό τι δεν τους είναι αναγκαίο κατά τη διάρκεια της παράδοσης, το προσωπείο
όμως που φέρουν κατά την κωμική δράση δεν το αποβάλλουν στην παράδοση.

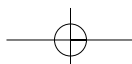
β) Ο έπαινος του ποιητή είναι το βασικό περιεχόμενο των αναπαίστων.

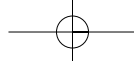
γ) Το αναπαιστικό καταληκτικό τετράμετρο είναι το κατεξοχήν μέτρο που χρη-
σιμοποιείται στο δεύτερο μέρος της ενότητας αυτής, χωρίς όμως να είναι και το
μοναδικό.

δ) Η παράδοση συνδυάζεται με μια στροφή του χορού προς την κατεύθυνση
των θεατών.

ε) Το παραδαινείν συνοδεύεται σε δύο χωρία και από τον επιρρηματικό προσ-
διορισμό πρὸς τὸ θέατρον.

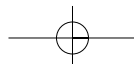
στ) Στα περισσότερα χωρία παρατηρούμε ότι ο χορὸς αισθάνεται την ανάγκη
να δικαιολογηθεί για τη νέα ενότητα, την παράδοση, και συνδέει τη δικαιολογία
του με το περιεχόμενο που θα έχει η ενότητα αυτή (βλ. λέξων ὡς δεξιός ἐστιν· εἴ τις
κωμωδοποιητὴς αὐτὸν ἐπῆναι· εἰς λέξιν τοιάνδ' ἐπῶν).

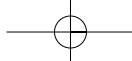




Απόψεις-Παρατηρήσεις-Διαπιστώσεις

- Στους *αναπαίστους* των *Ορνίθων* δεν κάνει λόγο ο χορός για τον ποιητή αλλά για τον ίδιο τον εαυτό του. Ο χαρακτήρας των πουλιών αποκτά εδώ ένα στοιχείο που δεν είχε πιο πριν, τη μεγάλη αυτοπεποίθηση. Αν καταλογίζουμε πολυπραγμοσύνη στον Πεισέταιρο που έχει εκδηλωθεί πολύ νωρίς, τότε πρέπει να την καταλογίσουμε πλέον και στα πουλιά. Στην *παράδοση* φαίνονται μερικά χαρακτηριστικά της: προπαγανδίζουν τη θεωρία του Πεισέταιρου μεταξύ των ανθρώπων και καταβάλλουν προσπάθειες, όπως εκείνος, να διαφωτίσουν και πείσουν άλλους, κάνοντας χρήση της ίδιας ρητορικής τεχνικής που κάνει κι εκείνος. Με την προτροπή που απευθύνουν τα πουλιά προς τους ανθρώπους *προσέχετε τὸν νοῦν τοῖς ἀθανάτοις ἡμῖν τοῖς αἰὲν ἐοῦσιν* (730 [688]) μεταφέρουν στην *παράδοση* την αντίθεση που υπάρχει στην κωμική δράση μεταξύ ανθρώπων και πουλιών. Αυτές οι δηλώσεις του χορού στην *παράδοση* προϋποθέτουν όσα είπε ο Πεισέταιρος στον *επιρρηματικό αγώνα* (503 κ.ε. [465 κ.ε.]). Η *παράδοση*, ως σύνολο, προϋποθέτει τον *επιρρηματικό αγώνα*, αφού τα πουλιά παίζουν σ' αυτή το ρόλο που τους ανατέθηκε εκεί, και προετοιμάζει τη συνάντηση του βασιλείου των πουλιών με τους ανθρώπους: παρά το ότι είναι πλήρως ενταγμένη στην κωμική δράση, παρουσιάζει όλα τα τυπικά χαρακτηριστικά του παρελθόντος (ως προς τη μορφή είναι πλήρης, περιέχει προσωπικό σκώμμα, ο χορός απευθύνεται προς το κοινό, μιλάει για τον εαυτό του, αναφέρεται στο δραματικό του χαρακτήρα).
- Στην *παράδοση* των *Ορνίθων* και τις διαλογικές σκηνές που προηγούνται μπορούμε να διακρίνουμε τέσσερις τεχνικές με τις οποίες αποκτά το κωμικό προσωπείο δραστικότητα και παραπέμπει σε 'κάτι άλλο'. Άλλοτε αποδίδονται στα πουλιά ανθρώπινες αντιλήψεις και συμπεριφορές και με τον τρόπο αυτό μεταπλάθονται κωμικά: έτσι γίνεται με την κοσμογονία και τη θεογονία. Εδώ πρέπει να εντάξουμε και τις επιδράσεις που ασκούν τα πουλιά στους ανθρώπους: το ρόλο τους στις σχέσεις των ερωτευμένων (746 κ.ε. [705 κ.ε.]), την αναγγελία των εποχών (751 κ.ε. [709 κ.ε.]). Άλλοτε αποδίδονται στους ανθρώπους συμπεριφορές και καταστάσεις που προσιδιάζουν στον κόσμο των πουλιών: στη συγκεκριμένη ενότητα προ πάντων τα φτερά, που προσφέρουν στους ανθρώπους απεριόριστες δυνατότητες (827 κ.ε. [785 κ.ε.]). Στην ίδια κατηγορία ανήκουν το κατ' αναλογία συμπέρασμα για τον φτερωτό Έρωτα (742 κ.ε. [700 κ.ε.]) και οι περίεργες περί δικαίου αντιλήψεις που επικρατούν μεταξύ των πουλιών (798 κ.ε. [755 κ.ε.]). Διακρίνουμε ακόμη δύο προσφιλείς κωμικές τεχνικές που στηρίζονται στα συμφραζόμενα, με περιορισμένες ως προς την έκταση δυνατότητες χρησιμοποίησής τους: το λογοπαίγνιο και τη μεταφορά και μάλιστα αυτή που εκλαμβάνεται κατά λέξη. Αυτές οι δύο τεχνικές χρησιμοποιούνται άλλοτε μόνες τους και άλλοτε σε συνδυασμό με τις δύο πρώτες... Το λογοπαίγνιο χρειάζεται φθογγική ομοιότητα και γι' αυτό είναι συχνά ένα απλό ευφυολόγημα, όπως στο στ. 804-5 [762-3]... Στους στίχους 758-764 [716-722]





παίζει ο ποιητής με τη μεταφορά της λ. *ὄρνις* και στους στίχους 840-2 [798-800 κ.ε.] χρησιμοποιείται ο περίφημος *ἵππαλεκτρυνών* για έναν 'αλαζόνα' πράγμα που συνδυάζεται πολύ καλά με το ότι αυτός είναι *ἵππαρχος*· η εικόνα γίνεται αντιληπτή με μια 'φυσική' μεταφορά, αν είναι σωστή η πληροφορία του σχολίου ότι οι λαβές στις νταμπτζάνες λέγονταν *περά*...

Σε ολόκληρο το έργο συναντάμε τέτοιου είδους ευκαιρίες, όπου ο ποιητής επεξεργάζεται μοτίβα πουλιών για να εξεικονίσει κάτι άλλο με κωμικό τρόπο.

[Newiger 1957, 82-3]

Μετά την παράδοση 843-1787 [801-1705]

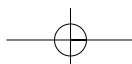
Από τα παραθέματα που ακολουθούν μπορεί να διαπιστώσει κανείς ότι υπάρχει ένας κεντρικός σχεδιασμός και στο δεύτερο μέρος της συγκεκριμένης κωμωδίας. Το ίδιο όμως παρατηρείται και στις άλλες κωμωδίες του Αριστοφάνη.

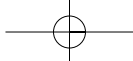
Με τη βοήθεια των ερωτημάτων στρέφεται η προσοχή των μαθητών στον τρόπο με τον οποίο συνδέει ο ποιητής τα στοιχεία που συγκροτούν το δεύτερο μέρος της κωμωδίας, στο ρόλο του χορού, στον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται όλους τους επισκέπτες ο Πεισέταιρος και στη σημασία επί μέρους σκηνών για την εξέλιξη της κωμικής δράσης.

Απόψεις-Παρατηρήσεις-Διαπιστώσεις

- Στα σταθερά δομικά στοιχεία της κωμικής δράσης ανήκει μια σειρά σκηνών που είναι συνδεδεμένες μεταξύ τους, για παράδειγμα οι παράλληλες σκηνές. Αυτό που συμβαίνει στην κάθε φορά δεύτερη παράλληλη σκηνή, αποκτά ιδιαίτερη σημασία και αυξημένη κωμική δραστικότητα μέσα από την επεξεργασμένη σε κάθε της λεπτομέρεια σχέση αντίθεσης ή ομοιότητάς του προς την πρώτη. Τέτοιου είδους δομικά στοιχεία συγκεντρώνονται κυρίως στο δεύτερο μέρος της κωμωδίας. Λόγω της ομοιομορφίας τους θεωρήθηκε ότι το δεύτερο μέρος των κωμωδιών του Αριστοφάνη παρουσιάζει μειωμένο ενδιαφέρον σε σύγκριση με το πρώτο· ίσως σ' αυτό να οφείλεται και το ότι η δραματουργία του δεύτερου μέρους δεν έτυχε ανάλογης προσοχής, όπως εκείνη του πρώτου.

Το παιχνίδι με τις παράλληλες σκηνές στο 2ο μέρος των *Ορνίθων* είναι πολύ προσεκτικά οργανωμένο με τα συνήθη και επομένως προσιτά στο κοινό μέσα. Το δεύτερο μέρος διακρίνεται με σαφήνεια και ως προς τη μορφή και ως προς το περιεχόμενο από την *παράδοση* που προηγείται και την *έξοδο* που ακολουθεί. Διαρείται ακόμα σε τέσσερις σειρές σκηνών (899-1106, 1169-1327, 1328-1539, 1540-1787 [851-1057, 1118-1268, 1269-1469, 1470-1705]). Μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης βρίσκεται η *δευτερεύουσα παράδοση* (1107-1168 [1058-1117]), πριν από την πρώτη υπάρχει μια ακόμη σκηνή (843-98 [801-50]).





Το κοινό, που γνωρίζει τη δομή του 2ου μέρους, δεν ενδιαφέρεται τόσο για το τι θα συμβεί, όσο για το πώς θα εκμεταλλευθεί καλύτερα ο ποιητής αυτό το σχέδιο για να παρουσιάσει τα δικά του αστεία.

- Οι στίχοι 843-98 [801-50] συνιστούν ένα είδος δεύτερου προλόγου, όπου οι θεατές πληροφορούνται με μέτρο για το περιγράμμα υλοποίησης του γνωστού τους ήδη σχεδίου και για τα βασικά στοιχεία της κωμικής δράσης στο 2ο μέρος.

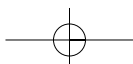
Για κάθε μία από τις σειρές σκηνών οι θεατές δέχονται επισημάνσεις που αφορούν στο μοτίβο της κωμικής δράσης με προμηνύματα, τα οποία στην αρχή και στο τέλος της σειράς επιβεβαιώνει συνήθως ο πρωταγωνιστής με πολύ λίγους στίχους. Στην πρώτη σειρά: η θυσία· προμήνυμα (895-7 [848-50]), αρχή (911 [863]), τέλος (1105-6 [1056-7]) πριν και (1169 [1118]) μετά τη *δευτερεύουσα παράδοση*· στη δεύτερη σειρά: οχύρωση της πόλης στον αέρα· προμήνυμα (882 κ.ε. [837 κ.ε.]), αρχή (1170-1 [1119-20]), τέλος (1321-2 [1262-3 χορός])· στην τρίτη: άνθρωποι· προμήνυμα (891 [844]), αρχή (1326-7 [1269-70]), τέλος (1539 [1469])· στην τέταρτη: θεοί· προμήνυμα (890 [843]), πρβλ. (1284-8 [1230-33]), αρχή (1602 κ.ε. [1531 κ.ε.]), τέλος (1765-72 [1686-92]).

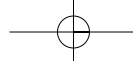
[σ.σ. Στη συγκεκριμένη περίπτωση η γενική παρατήρηση που διατυπώνεται στην πρώτη παράγραφο του πρώτου παραθέματος αυτής της ενότητας (σ. 53) έχει εφαρμογή στη σχέση που υφίσταται μεταξύ κάθε σειράς παραλλήλων σκηνών και της πρώτης απ' όλες αυτές, της σκηνής προσανατολισμού, που επέχει θέση δεύτερου προλόγου: το προμήνυμα για καθεμία από τις τέσσερις σκηνές βρίσκεται στους στίχους 843-98 [801-50]. Η ίδια παρατήρηση έχει εφαρμογή και σε κάθε σειρά, όπου η κάθε μία από τις σκηνές της έχει σχέση αντίθεσης ή ομοιότητας προς την πρώτη της σειράς· βλέπε και τη σχηματική αποτύπωση της δομής του 6' μέρους στις σσ. 56-7].

Οι εκάστοτε νεοεμφανιζόμενοι σε κάθε σκηνή, συνολικά 17 πρόσωπα, δίνουν συστάσεις για τον εαυτό τους στους πρώτους στίχους· λένε οι ίδιοι ή τους ρωτούν ποιοι είναι και τι θέλουν.

Αυτό είναι ένα σύστημα πληροφοριών που περιλαμβάνει όλες τις επιμέρους ενότητες. Τις πληροφορίες αυτές τις χρειάζεται το κοινό για να καταλαβαίνει το έργο. Αυτός που ξέρει, τις αναζητεί και τις βρίσκει στις συνήθεις θέσεις. Όπου ο ποιητής καθυστερεί να τις δώσει, παίζει με τις προσδοκίες του κοινού (πρβλ. π.χ. 1035 κ.ε. [992 κ.ε.], 1398 κ.ε. [1337 κ.ε.], 1476 κ.ε. [1410 κ.ε.], 1566 κ.ε. [1496 κ.ε.]). Τούτο το επιδιώκει προφανώς όλο και περισσότερο όσο εγγίζει το τέλος, για να αυξήσει με τον τρόπο αυτό την ένταση και τα στοιχεία εντυπωσιασμού.

Τα άσματα του χορού που έχουν αντιστροφική δομή υπηρετούν κατά διαφορετικό τρόπο το χωρισμό του έργου σε ενότητες στο δεύτερο μέρος. Κάθε ζεύγος στροφών έχει τη δική του μελωδία και έτσι μπορεί κανείς να αναγνωρίσει τη σχέση μεταξύ των στροφών, έστω και αν δεν ακολουθεί η μια στροφή αμέσως μετά την άλλη. Επιπλέον κάθε μία από τις τέσσερις σειρές σκηνών έχει δικό της ζεύγος στροφών και δική της μελωδία.. Κάθε σειρά σκηνών δεν έχει μόνο το δικό της μοτί-



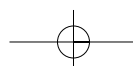


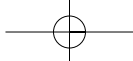
δο δράσης και μια ομάδα προσώπων που σχετίζονται με αυτό, αλλά προσδιορίζεται και μουσικά ως 'πράξη' με τις δικές της στροφές.

Ο ποιητής μπορεί να παίξει με τις στροφές αυτές. Η θέση τους μέσα στη σειρά των σκηνών είναι ελεύθερη. Έχει δηλαδή να επιλέξει πού θα παρεμβάλει τέτοιες στροφές και ποιο δραματικό σκοπό θα υπηρετήσουν. Πλαισιώνει μεμονωμένες σκηνές με ένα στροφικό ζεύγος και έτσι τις ξεχωρίζει από άλλες. Στην πρώτη σειρά είναι η πρώτη σκηνή με τη θυσία (899-906=940-947 [851-8=895-902]), στη δεύτερη η τελευταία με την Ίριδα (1242-46=1321-25 [1188-95=1262-68]). Οι στροφές αυτές περιέχουν ένα σχόλιο του χορού για τη σκηνή, που εξαίρει τη σημασία της, ενώ η εκάστοτε δεύτερη στροφή δημιουργεί προσδοκίες για τη συνέχεια της δράσης, η οποία όμως αιφνιδιαστικά παίρνει άλλη τροπή... Εκείνες οι σκηνές που δε χωρίζονται μεταξύ τους με στροφές, πρέπει να ακολουθούν η μία την άλλη χωρίς διακοπή. Πρόκειται κάθε φορά για πρόσωπα παρομοίου τύπου: στην πρώτη σειρά (949-1106 [904-1057]) οι ενοχλητικοί, στη δεύτερη (1170-1241 [1118-87]) οι αγγελιαφόροι, στην τρίτη (1398-1539 [1337-1469]) οι θιασώτες των φτερών. Στην τέταρτη σειρά ο ποιητής ενεργεί διαφορετικά: την εισάγει με ένα στροφικό ζεύγος (1540-51=1552-63 [1470-81=1482-92]), χωρίζει στη συνέχεια την πρώτη από τη δεύτερη σκηνή (1625- 38[1553-64]) και ολοκληρώνει τη σειρά με μια ακόμη αντιστροφή (1774-87 [1694-1705]). Το περιεχόμενο των τεσσάρων στροφών —σκώμμα και επικαιρότητα— συνδέεται εδώ φαινομενικά με το μύθο, που έχει φθάσει στην κορύφωσή του, μόνο χάρις σ' ένα εκλεπτυσμένο παιχνίδισμα με την δραματική ψευδαίσθηση. Τα πουλιά, που βέβαια όλη την ώρα βρίσκονταν εκεί, διηγούνται τι ανήκουστα, υποτίθεται, είδαν πετώντας πάνω από τη γη (1540-42 [1470-72]). Δεν μπορεί να μη αναγνωρίσει κανείς με την παρεμβολή των στροφών αυτών τη συνειδητή χρησιμοποίηση δραματικής τεχνικής, όπου παρατηρείται κλιμάκωση από τα απλούστερα τεχνάσματα στα πιο επεξεργασμένα, προς το τέλος του έργου.

- Με δεδομένη τη δομή της κωμικής δράσης και των μεμονωμένων σκηνών δεν είναι υποχρεωμένος ο ποιητής να δημιουργήσει εκ νέου από το μηδέν την προσδοκία του κοινού. Ίσα-ίσα η δομή αυτή ανήκει στα πάγια στοιχεία που γνωρίζει το κοινό: έργο του ποιητή είναι να χρησιμοποιήσει τα δεδομένα αυτά για το έργο του.... Υπάρχει ο κίνδυνος η συγκεκριμένη δομή να προκαλέσει ανία. Ο Αριστοφάνης την αποφεύγει, δίνοντας λύση με το παιχνίδι των παραλλαγών.

Όλες οι σκηνές για τις οποίες έγινε λόγος είναι ως προς τη δομή τους παράλληλες σκηνές. Παραλλαγή με κλιμάκωση της σκηνικής κίνησης κάνει ο Αριστοφάνης κατά τη διάρκεια της 'διεκπεραίωσης' των ενοχλητικών τύπων: ο Ιερέας αποπέμπεται (938-9 [893]), ο Ποιητής ζητούσε χιτώνα και πήρε *χιτωνίσκο* (991 κ.ε. [946 κ.ε.]), ο Χρησμολόγος απειλείται με γροθιές (1033-3 [990-1]), ο Μέτων τις 'τρώνει' μετά απο 'φιλική' προειδοποίηση 1056 κ.ε. ([1010 κ.ε.]), ο Επίσκοπος επίσης, αντί της δωροδοκίας που ανέμενε (1072 κ.ε. [1025 κ.ε.]), ο Ψηφισματοπώλης το ίδιο, χωρίς άλλες διατυπώσεις (1091-2 [1044-5]). Η κλιμάκωση της κίνησης αντιστοιχεί





σε επιτάχυνση: η πρώτη σκηνή έχει μακροσκελή προσευχή σε πεζό λόγο, η δεύτερη 52 στίχους, η τρίτη 32, η τέταρτη 28, η πέμπτη 13, η έκτη 10. Στο σημείο αυτό, ως αποκορύφωμα της όλης σειράς, επισυνάπτεται ένα αναπάντεχο συμπλήρωμα. Οι δύο τελευταίοι τύποι επανέρχονται και γρονθοκοπούνται και οι δύο, μέσα σε 9 μόνο στίχους (1093-1104 [1046-55]).

Άλλου είδους παραλλαγές παρατηρούνται και στις άλλες σειρές. Σε όλα αυτά μπορεί να αναγνωρίσει κανείς ευρήματα του ποιητή προσεκτικά υπολογισμένα, με μια τεχνική που έχει τεθεί συνειδητά σε εφαρμογή.

Ο υψηλός βαθμός επίγνωσης με τον οποίο το κοινό απολαμβάνει ως θέατρο το παιχνίδι των δομικών στοιχείων σε διάφορες παραλλαγές, υπαγορεύεται από τη δραματική ψευδαίσθηση του έργου· η ιδιαίτερη σημασία της, διαφορετικά απ' ό τι συμβαίνει στην τραγωδία και τη Νέα κωμωδία, έγκειται στο ότι χρησιμεύει ως όχημα για να πραγματοωθεί λειτουργία που βρίσκεται έξω από τον ίδιο της τον εαυτό. Η κωμική δράση είναι η ευκαιρία για να γίνει η εκτός θεάτρου πραγματικότητα στόχος του σκώμματος, το οποίο διασπά συνεχώς την ψευδαίσθηση. Αυτή η λειτουργία της κωμικής δράσης εμφανίζεται με ιδιαίτερη ένταση στις σειρές σκηνών του δευτέρου μέρους.

[Gelzer 1991, 65.67-9. 70-73]

- Η δομή του 6' μέρους της κωμωδίας, σύμφωνα και με τις παρατηρήσεις του Gelzer, μπορεί να αποτυπωθεί σχηματικά ως εξής:

Η ονοματοθεσία της νέας πόλης, εν είδει 6' προλόγου, 843-898

1η σειρά παραλλήλων σκηνών 899-1106

στροφή 899-906

α' σκηνή 899-947 (θυσία)

αντιστροφή 940-947

β' σκηνή 948-1001 (Ποιητής)

γ' σκηνή 1002-1034 (Χρησιμολόγος)

δ' σκηνή 1035-1066 (Μέτων)

ε' σκηνή 1067-1083 (Επίσκοπος)

ζ' σκηνή 1084-1106 (Ψηφισματοπώλης)

δευτερεύουσα παράδοση 1107-1168

2η σειρά παράλληλων σκηνών 1169-1327

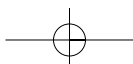
α' σκηνή 1169-1216 (Αγγελιαφόρος Α)

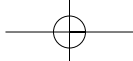
β' σκηνή 1217-1241 (Αγγελιαφόρος Β)

στροφή 1242-1246

γ' σκηνή 1247-1320 (Ίρις)

αντιστροφή 1321-1325





3η σειρά παράλληλων σκηνών 1328-1539

- α' σκηνή 1326-1370 (Κήρυκας)
- στροφή 1371-1382
- αντιστροφή 1384-1395
- β' σκηνή 1398-1435 (Πατροκτόνος)
- γ' σκηνή 1436-1475 (Κινησίας)
- δ' σκηνή 1476-1539 (Συκοφάντης)

4η σειρά παράλληλων σκηνών 1540-1787

- στροφή 1540-1551
- αντιστροφή 1552-1563
- α' σκηνή 1564-1624 (Προμηθέας)
- στροφή 1625-1638
- β' σκηνή 1639-1773 (πρεσβεία θεών)
- αντιστροφή 1774-1787

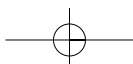
έξοδος 1788-1851

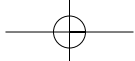
Έξοδος 1788-1851 [1706-1765]

Με την ολοκλήρωση της κωμωδίας είναι χρήσιμο να δει κανείς, υπό το πρίσμα της κατάληξης, όλη την εξέλιξη του δράματος. Τα γενικά ερωτήματα δίνουν ερεθίσματα γι' αυτή τη διαδικασία.

Απόψεις-Παρατηρήσεις-Διαπιστώσεις

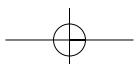
- Οι *Όρνιθες* βασίζονται... σε πρότυπα μύθων που υπόσχονται αναγέννηση και καινούργια αρχή: ιδρυτικούς μύθους, κοσμογονία, ακόμα και Γιγαντομαχία και διαδοχή του Δία. Αλλά, όπως σε έργα σαν τους *Αχαρνείς*, το βασικό μήνυμα των μύθων υπονομεύεται, και απογυμνώνεται η επίπλαστη φύση του. Η ίδρυση της Νεφελοκοκκυγίας δεν είναι μόνο φαντασίωση ανέφικτη για λόγους λειτουργικούς και φυσικούς, δεν είναι ούτε λύση στα προβλήματα που υποτίθεται ότι λύνει· μάλλον καταλήγει σ' επανατοποθέτηση των προβλημάτων με διαφορετική μορφή. Στους *Όρνιθες* λοιπόν έχουμε τον απόηχο της διαμάχης για την ηγεμονία και τα προβλήματά της για τα οποία γίνεται εκτενέστερη συζήτηση στον Θουκυδίδη. Παρά την επιτυχία του Πεισέταρου στο επίπεδο του δράματος, τους *Όρνιθες* δε θα 'πρεπε να τους εκλάβουμε ως φαντασίωση φυγής: η Νεφελοκοκκυγία δεν είναι Γη της επαγγελίας και, αν οι *Όρνιθες* είναι η μεγαλύτερη εξάσκηση του Αριστοφάνη στη φαντασίωση, είναι επίσης και η καλύτερη διάψυσή της. Όσο κι αν απολαμβάνουμε το θέαμα της νίκης του Πεισέταρου, το

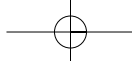




έργο υπαινίσσεται ότι δε μπορεί ο καθένας να κάνει τέτοια απόπειρα φυγής, ότι είναι απλά ‘λόγος’ που ίσως προκαλέσει αίσθηση, αλλά δε μπορεί να γίνει πραγματικότητα. Μήπως τα πουλιά, αντιμέτωπα με τον καινούργιο τους *τύραννο* (1791 [1708], που έδειξε λίγη μόνο υπομονή στην εχθρική στάση των πουλιών, των θεών και των ανθρώπων, θυμίζουν τον αετό του Αισχύλου που χτυπημένος από δέλος, αναγνώρισε τα φτερά και παραδέχθηκε ότι δε χτυπήθηκε με φτερά άλλου, αλλά με δικά του; (βλ. *Όρν.* 849-50 [807-8]).

[Bowie 1993, 177]





Επίμετρο στο κεφάλαιο για τη διδασκαλία του κειμένου και των σχολίων

Πρόταση ερμηνείας και διδασκαλίας ενός μέρους της παρόδου (στ. 355-433) με τη βοήθεια των βασικών αξόνων διδασκαλίας και ερμηνείας (βλ. σσ. 40-1).

Σύνδεση με τα προηγούμενα και ήδη γνωστά στους μαθητές: Ο χορός δρίσκεται επιτέλους στην ορχήστρα. Ήρθε από μόνος του; Όχι δέδαια. Τον κάλεσαν (στ. 224, 227, 253 κ.ε. 342). Ζητά λοιπόν να μάθει την αιτία της πρόσκλησης (στ. 344 κ.ε.): η αρχικά φιλική του διάθεση (στ. 344) που εκδηλώνεται με απλή απορία και ενδιαφέρον μετατρέπεται βαθμιαία σε αμηχανία και φόβο (στ. 347) και στη συνέχεια σε αγανάκτηση (στ. 350-1) και απόγνωση (στ. 350-1, 353-4), μόλις συνειδητοποιεί ότι οι επισκέπτες-άνθρωποι είναι δίπλα του (στ. 354).

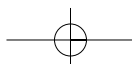
Το επόμενο στάδιο στο επίπεδο της κωμικής δράσης είναι η συνάντηση των πουλιών με τους ανθρώπους [εξέλιξη της κωμικής δράσης (ερμηνευτικός άξονας υπ' αριθμ. 1)]. Αφού πρόκειται να συναντηθούν για πρώτη φορά στο συγκεκριμένο δραματικό έργο δύο σημαντικοί συντελεστές της κωμικής παράστασης (χορός και πρωταγωνιστές) και η μια πλευρά (χορός) ανιμετωπίζει εχθρικά την άλλη, μεθοδεύεται μια αντιπαράθεση, η εριστική σκηνή, που οι θεατές είναι συνηθισμένοι να την περιμένουν, όταν διαμορφώνονται τέτοιες συνθήκες σαν αυτές που συντρέχουν εδώ [στοιχείο μορφής (ερμ. άξ. 3) συνιστά η έργω αντιπαράθεση, ο αγώνας, που χαρακτηρίζεται στο διδίο ως εριστική σκηνή για το λόγο που εκτίθεται στη σ. 47 υποσ. 4 του παρόντος)].

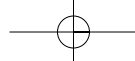
Τα συναισθήματα των πουλιών [η παρακολούθηση του χορού, του χαρακτήρα του, των αντιδράσεών του (ερμ. άξ. 3)] εκδηλώνονται στη συνέχεια με τραγούδι αντιστροφικής μορφής: αντιστοιχία σε συλλαβές, στίχους, ρυθμούς και μελωδία στο αρχαίο κείμενο· τα τρία πρώτα στοιχεία υπάρχουν και στη μετάφραση! [στοιχείο μορφής (ερμ. άξ. 3)].

Με τα λόγια του κορυφαίου στους στ. 366-7 μετατίθεται για αργότερα η διευθέτηση της διαφοράς μεταξύ Τσαλαπετεινού και πουλιών. Εκείνο που προέχει είναι η αντιμετώπιση των εισβολών-ανθρώπων [εξέλιξη της κωμικής δράσης (ερμ. άξ. 1): πριν από τη συνάντηση χορού και επισκεπτών οι θεατές ήσαν απλώς περιεργοί για την τύχη της συνάντησης, μετά την αντίδραση και εχθρική στάση των πουλιών περιμένουν πια να δουν ποιος θα δγει νικητής από τη σύγκρουση].

Ο φόβος και η απογοήτευση της *στροφής* (356-7: *τι πάθαμε! μας πρόδωσαν*) εξελίσσεται στην *αντιστροφή* σε επιθετικότητα (*χιμήστε, πιείτε το αίμα τους... κλπ.*) [παρακολουθούμε τα συναισθήματα και τις ενέργειες του χορού (ερμ. άξ. 2)].

Τα πουλιά είναι αποφασισμένα· οι άνθρωποι δεν πρόκειται να τους ξεφύγουν (380). Ούτε τα σκιερὰ ὄρη ούτε τα σύννεφα ούτε η αφρισμένη θάλασσα, παράγοντες που υπό κανονικές συνθήκες κάνουν τους ανθρώπους αόρατους ή δυσπρόσιτους στα πουλιά, δεν θα είναι ικανά να σώσουν τους δύο επισκέπτες. Γιατί άραγε; Αφού τα πουλιά είναι πολύ θυμωμένα, η επιθετικότητά τους εκδηλώνεται σε υπερθετικό βαθμό, τους ανθρώπους-επισκέπτες τους θα τους κυνηγήσουν παντού [αυτό που περιμένουν οι θεατές είναι το ανελέητο κυνηγητό (ερμ. άξ. 1)]. Κι' ο ποιητής όμως έχει δρομολογή-





σει τη συνάντηση των μελών του χορού με τους υποκριτές [επίκειται ο αγώνας των έργων, η αντιπαράθεση είναι αναπόφευκτη (ερμ. άξ. 3)].

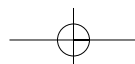
«Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιούν τα πουλιά στο αρχαίο κείμενο προέρχεται από τη στρατιωτική ορολογία και αποδίδει πολεμική ατμόσφαιρα (αρχ. *ἐπάγω, ἐπέρχομαι, ἐπιφέρω, περικυκλῶ*) που ο μεταφραστής προσπαθεί να μεταφέρει στο νεοελληνικό κείμενο» (σχόλιο του διδλίου στους στ. 373-83) [οι στρατιωτικές εκφράσεις στο στόμα των πουλιών, που συνεχίζονται και αμέσως μετά (στ. 385), συνιστούν κωμικό στοιχείο (ερμ. άξ. 7)].

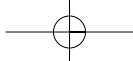
Οι δύο Αθηναίοι επιστρατεύουν με τη σειρά τους την κωμική ευρηματικότητα και αντιμετωπίζουν τους 'εχθρούς' με τη δική τους στρατηγική. Τα σκεύη που είχαν μαζί τους ως ταξιδιώτες τα χρησιμοποιούν ως αμυντικά όπλα [[σκηνική εικόνα (ερμ. άξ. 4): ο καθένας σε θέση άμυνας με τα 'όπλα' του!], [κωμικό στοιχείο (ερμ. άξ. υπ' αριθμ. 7): τα μαγειρικά σκεύη ως όπλα!]].

Στην αντιπαράθεση πουλιών και Αθηναίων επισκεπτών παρεμβαίνει ο Τσα. που διαθέτει το εξαιρετικό προνόμιο να μετέχει και των δύο κόσμων: του κόσμου των ανθρώπων και του κόσμου των πουλιών. Ποιος είναι ο ρόλος του; Τι επιδιώκει ο ποιητής με την παρέμβαση αυτή του Τσα.; Επιδιώκει να οδηγήσει τα πράγματα σε εκτόνωση και σε διαπραγμάτευση· την αντιπαράθεση με έργα θα διαδεχθεί η αντιπαράθεση με λόγια: ΧΟ. (κ.) *Ναι, ν' ακούσουμε μπορούμε πρώτα τι έχουν να μας πουν* (στ. 414). Η παρέμβαση του Τσα. αρχίζει να κάμπτει την αδιαλλαξία των πουλιών [παρakoλουθούμε τη συμπεριφορά των πρωταγωνιστών (ερμ. άξ. 2): η στάση των πουλιών-μελών του χορού γίνεται ηπιότερη· επιτρέπει το διάλογο].

Ο Πει. στο ρόλο του ηγέτη, κι εδώ του ...στρατιωτικού ηγέτη, δίνει παραγγέλματα (στ. 419-425): *Βάλε κάτω το τσουνκάλι μέσα στο στρατόπεδό μας ας θαδίζουμε, κρατώντας τα κοντάρια... κι απ' των τσουνκαλιών τις άκρες ας κοιτάζουμ' ένα γύρο...* [[η σκηνική εικόνα (ερμ. άξ. 4): απόθεση των 'όπλων', κατάσταση επιφυλακής και αυξημένης ετοιμότητας], [η σκηνική εικόνα δημιουργεί κωμικό αποτέλεσμα (ερμ. άξ. 7)].

Η κωμική σκηνή αποκτά επιπροσθέτως και κωμικό περιεχόμενο (στ. 426-433). «στο *Δημόσιον σῆμα*, έξω από τα τείχη της πόλεως, ενταφιάζανε οι Αθηναίοι τους νεκρούς των πολέμων» (σχόλιο σχολικού διδλίου στο στ. 428): πόλεμο έχουνε και οι δυο επισκέπτες με τα πουλιά: αν πέσουν στη μάχη, τούς πρέπει ταφή στον Κεραμεικό, πολύ περισσότερο που κι ο εξοπλισμός τους ήταν κεραμικός (τσουκάλια). «Το όνομά της η περιοχή (του Κεραμεικού) το οφείλει στην κυρία δραστηριότητα που είχε αναπτυχθεί εκεί κατά την αρχαιότητα: ήταν εγκατεστημένα τα περισσότερα εργαστήρια κεραμικής. Λογοπαίγνιο μεταξύ της επίσημης λειτουργίας του τοπωνυμίου ως 'δημοσίου σήματος' (θα ταφούν εκεί, γιατί έπεσαν σε πόλεμο!) και του προσηγορικού ονόματος των αντικειμένων που έχουν οι δυο πρωταγωνιστές μπροστά τους (αφού ο ...εξοπλισμός τους ήταν κεραμικός, αυτοδικαίως θα γινόταν η ταφή τους σε χώρο με κεραμικά!)» (συνέχεια του σχολίου στο στ. 428) [[η κωμικότητα του σκεπτικού και του λογοπαιγνίου (ερμ. άξ. 7)], [ανάμιξη φανταστικού και ρεαλιστικού επιπέδου (ερμ. άξ. 5): από τον αέρα με τα πουλιά, μεταφερόμαστε στον Κεραμεικό]].





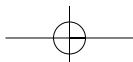
Οι Πεισέταρος και Ευελπίδης, ως υποήφια πουλιά που δρέθηκαν στο χώρο των πουλιών, πολέμησαν σε τόπο που ταιριάζει σε πουλιά, στη Χελιδονού· στο αρχαίο κείμενο γίνεται λόγος για θάνατο ἐν Ὁρνεαῖς: «τοπωνύμιο Ὁρνεαί, πόλη της Αργολίδας. Την προηγούμενη χρονιά (416/15 π. Χ.) την είχαν κυριεύσει οι Αθηναίοι με τους Αργείους χωρίς μάχη!» (σχόλιο σχολικού διδλίου στο στ. 433) [επικαιρότητα, σκώμμα, κριτική (ερμ. άξ. 6): η αναφορά στην πρόσφατη μάχη με σκωπτική διάθεση· θα ισχυρίζονταν ότι έπεσαν σε μάχη που τελικά δεν έγινε!].

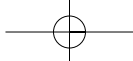
Το λόγο παίρνει ο κορυφαίος του χορού που συνεχίζει τα στρατιωτικά παραγγέλματα ως ηγέτης της άλλης πλευράς! (434-439): *Τραδη χτείτε στις πρώτες γραμμές ταχτικά· σκύψτε μπρος σαν οπλίτες, και κάτω στη γη αποθέστε το... θάρρος κοντά στην... οργή...* Ὅσο κυριαρχούσε η επιθετική διάθεση ανάμεσα στα πουλιά, επικρατούσε αταξία στις... τάξεις τους, κινούνταν ασύνταχτα, ανοργάνωτα· τώρα καλούνται από τον κορυφαίο να συνταχθούν (*ἄναγ' εἰς τάξιν πάλιν εἰς ταυτόν*, 434 [=400]). [[σκηνική εικόνα (ερμ. άξ. 4): τα πουλιά συντάσσονται], [η εικόνα των πουλιών που συντάσσονται με στρατιωτικά παραγγέλματα, σα να πρόκειται για στράτευμα, προκαλεί το γέλιο (ερμ. άξ. 7)]]]. Ο αγώνας έργων, η εριστική σκηνή έχει πλέον ολοκληρωθεί.

Τα πουλιά έχουν ηρεμήσει [την επιθετικότητα τη διαδέχεται η διάθεση για διάλογο (ερμ. άξ. 2): «ας ρωτήσουμε, οι ξένοι μας ποιοι είναι κι από πού έχουν έρθει και ποιος ο σκοπός τους» (437-8)]· θέλουν να απευθύνουν ερωτήσεις στους επισκέπτες τους και οι θεατές περιμένουν τον μεταξύ τους διάλογο [εξέλιξη της κωμικής δράσης (ερμ. άξ. 1): αφού και η πλευρά του πουλιών, εκείνη που εκδήλωσε πρώτη την εχθρική της διάθεση, καταθέτει το... θυμό της, όλα τα εμπόδια έχουν αρθεί για να αρχίσει η διαδικασία της διαλλαγής των δύο παρατάξεων]. Χρειάζεται να διευθετηθούν μερικές εκκρεμότητες: να συμφωνήσουν οι δυο πλευρές, αφού γίνουν δεκτοί οι όροι της μιας από την άλλη. Ο αγώνας των λόγων, ο *επιρρηματικός αγώνας*, έχει δρομολογηθεί, οι θεατές έχουν γι αυτό σαφέστατες ενδείξεις [στοιχείο μορφής (ερμ. άξ. 3)].

Σημειώσεις:

1. Η μέθοδος της ερμηνείας δεν είναι αντικείμενο που ενδιαφέρει τον μαθητή ούτε απευθύνεται σ' αυτόν. Συνεπώς οι προτεινόμενοι άξονες είναι χρήσιμοι στον καθηγητή για να επισημάνει στον μαθητή τα χαρακτηριστικά του κωμικού δράματος, για να του ερμηνεύσει και διδάξει το κείμενο της κωμωδίας.
2. Εννοείται ότι κάθε διδακτική ενότητα δεν διαθέτει απαραίτητως και μάλιστα στον ίδιο βαθμό τα στοιχεία που αναδεικνύονται με τους ερμηνευτικούς άξονες, ούτε ενδείκνυται να γίνεται εξαντλητική αναζήτησή τους. Καλό είναι να αξιοποιούνται κάθε φορά τα πιο ευδιάκριτα από αυτά.
3. Η αναζήτηση των ερμηνευτικών αξόνων διευκολύνεται και από το σχολιασμό του διδλίου και από τα ερωτήματα που υπάρχουν στο τέλος κάθε ενότητας. Τόσο ο σχολιασμός του κειμένου που περιέχεται στο σχολικό διδλίο, όσο και η ίδια η τάξη θα δώσουν επιπλέον ερεθίσματα για τον εμπλουτισμό της διδασκαλίας. Η υποδεικνυόμενη ωστόσο μέθοδος θα αναδείξει εκείνα τα στοιχεία του κωμικού δραματι-





κού έργου που το διαφοροποιούν από το άλλο δραματικό είδος, την τραγωδία, τις βασικές έννοιες του κωμικού θέματος και της βασικής ιδέας της συγκεκριμένης κωμωδίας, τη συνέχεια της κωμικής δράσης, τα βασικά χαρακτηριστικά των σημαντικών παραγόντων του έργου που δεν είναι σταθερά και αναλλοίωτα από την αρχή ως το τέλος, τη λειτουργία της κωμωδίας και του κωμικού ποιητή στην αθηναϊκή κοινωνία, και τέλος μερικά από τα χαρακτηριστικά της τέχνης του.

4. Και ως προς κάτι ακόμη θα φανεί χρήσιμη αυτού του είδους η ερμηνευτική μέθοδος: είναι δυνατή με τον τρόπο αυτό η ταχεία προσπέλαση ενοτήτων, εφόσον πιέζουν τα χρονικά περιθώρια, χωρίς να χάνεται η συνέχεια του όλου και το ουσιώδες της κάθε ενότητας.
5. Είναι αυτονόητο ότι όλα τα παραπάνω θα ενταχθούν στα όσα γενικά αναφέρονται για τη διδασκαλία της κωμωδίας (βλ. σ. 35), στα ειδικότερα για το πνεύμα, το χαρακτήρα, τη βασική ιδέα και το κωμικό θέμα της κωμωδίας των *Ορνίθων* (βλ. σ. 24) και τέλος στα όσα επιμέρους επισημαίνονται στην αρχή κάθε ενότητας (για τη συγκεκριμένη ενότητα του παραδείγματος βλ. σσ. 44-5).
6. Και μια τελευταία, αλλά σημαντικότερη υπόμνηση: η κωμωδία δεν είναι ένα διδακτικό κείμενο (βλ. και τον ορισμό του κωμικού θέματος, σσ. 23-4): στα όσα θέλει να πει ο ποιητής παρεμβαίνει η φαντασία και το παραμορφωτικό πρίσμα του κωμικού!! Αυτό σημαίνει ότι όλα όσα λέγονται και γίνονται, λέγονται και γίνονται υπό ειδικές συνθήκες: δεν είναι επομένως νοητό να τα παίρνει κανείς τοις μετρητοίς: απαιτείται διάκριση, ερμηνευτική διεισδυτικότητα και ετοιμότητα πνεύματος χωρίς προκαταλήψεις. Για παράδειγμα: δεν μπορεί να αναγορευθεί σε διδακτική επιδίωξη των *Ορνίθων* «η δύναμη του λόγου που επιλύει αναίμακτα τις διαφορές». Αν επισκεφθούμε το κείμενο, θα διαπιστώσουμε ότι ο λόγος που θριαμβεύει στους *Όρνιθες* είναι ο σοφιστικός λόγος που επιστρατεύει ψευδοεπιχειρήματα για να πείσει και εκπορεύεται από άνθρωπο που είναι «*πυκνότατον κίναδος, σόφισμα, κύρμα, τρίμμα, παιπάλημ' όλον*» (δεν υπάρχει ούτε ένας θετικός χαρακτηρισμός!, *Όρν.* 430-1 στο πρωτότυπο) και στη μετάφραση «*είν' αλεπού, και τι αλεπού! Μαριόλος, φίνος, πονηρός, ατσίδα*» (465-6). Συνεπώς ο λόγος και η δύναμή του, όπως τη χρησιμοποιεί ο Πεισέταιρος, έχει εξολοκλήρου αρνητικά και όχι θετικά χαρακτηριστικά.

