



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

<<ΑΡΧΑΙΑ ΚΑΙ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ>>

(ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ:ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ)

*Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟΥΣ
ΒΑΤΡΑΧΟΥΣ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ. ΜΙΑ ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΔΙΑΣΤΑΣΗΣ ΤΗΣ
ΚΩΜΩΔΙΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΕΠΙΒΙΩΣΗΣ ΤΗΣ ΣΤΟΥΣ ΝΕΟΤΕΡΟΥΣ ΧΡΟΝΟΥΣ*

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Της

Αγγελικής Π. Μαυρογιάννη

Πτυχιούχου Τμήματος Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Πατρών

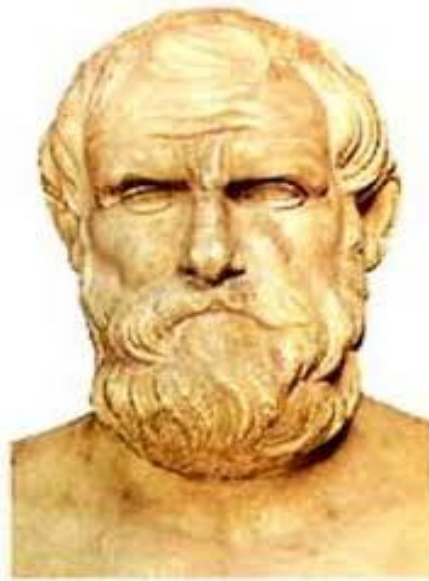
2016

Επιβλέπων Καθηγητής: Ανδρέας Φουντουλάκης, Αναπληρωτής Καθηγητής Πανεπιστημίου Κρήτης

Συνεπιβλέποντες : κ. Μαργαρίτα Σωτηρίου, Επίκουρη Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Πελοποννήσου,

κ. Ορέστης Καραβάς, Επίκουρος Καθηγητής Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Καλαμάτα, Αύγουστος 2019



ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Πριν προχωρήσω με την εκπόνηση της διπλωματικής μου εργασίας, θα ήθελα αρχικά να ευχαριστήσω τον καθηγητή μου κύριο Ανδρέα Φουντουλάκη ,για τη βοήθεια και τις πολύτιμες συμβουλές του. Στη συνέχεια θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου, για τη ψυχολογική κυρίως στήριξη που μου προσέφερε απλόχερα, όλους αυτούς τους μήνες.

Σας ευχαριστώ πολύ όλους θερμά.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στη παρούσα εργασία με τη βοήθεια τόσο της ελληνόγλωσσης, όσο και της ξενόγλωσσης βιβλιογραφίας, θα μελετήσουμε το αρχαίο ελληνικό δράμα και τον πολιτικό του χαρακτήρα. Έτσι το ενδιαφέρον μας θα μονοπωλήσει η πόλη της Αθήνας του 5^{ου} αι. π.Χ., καθώς και τα δραματικά είδη τα οποία καλλιέργησε, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Σκοπός μας δε είναι

να εξετάσουμε τη σχέση του αρχαίου ελληνικού δράματος με το δημοκρατικό πολίτευμα της Αθήνας του 5^{ου} αιώνα και να αναδείξουμε τον εκπαιδευτικό και πολιτικό του χαρακτήρα. Γι' αυτό το λόγο στη συνέχεια θα ασχοληθούμε εκτενέστερα με το δραματικό είδος της Κωμωδίας και συγκεκριμένα της κωμωδίας του Αριστοφάνη. Μάλιστα μέσα από την Κωμωδία του Αριστοφάνη «Βάτραχοι», θα προσπαθήσουμε να φέρουμε στην επιφάνεια την πολιτική λειτουργία της κωμωδίας. Τελειώνοντας θα επιχειρήσουμε μια σύντομη αναφορά στο Νεοελληνικό θέατρο και στα νέα κωμικά είδη που προέκυψαν μέσα στο πέρασμα των χρόνων, μελετώντας τα συγκριτικά με την κωμωδία του Αριστοφάνη και τον πολιτικό τους ρόλο στη σύγχρονη εποχή.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1.ΕΙΣΑΓΩΓΗ	7
2.ΤΟ ΑΤΤΙΚΟ ΔΡΑΜΑ	9
2.1 ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΟΥ	9

2.2	ΤΑ ΕΙΔΗ ΤΟΥ	11
2.3	Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΑ	14
2.3.1	Ο ΤΡΟΠΟΣ ΔΙΕΞΑΓΩΓΗΣ ΤΩΝ ΔΡΑΜΑΤΙΚΩΝ ΑΓΩΝΩΝ	16
2.4	Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΣΤΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ	19
2.5	Η ΣΥΣΤΑΣΗ ΜΙΑΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ	22
2.5.1	ΤΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΑ	23
2.6	Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΣΚΕΥΗ ΤΩΝ ΗΘΟΠΟΙΩΝ.....	24
2.6.1	ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΕΙΟ	24
2.6.2	ΤΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΥΠΟΔΗΜΑΤΑ	26
2.7	Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΜΕ ΤΟ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΚΟ ΠΟΛΙΤΕΥΜΑ.....	26
3.	Η ΑΡΧΑΙΑ ΚΩΜΩΔΙΑ	29
3.1	ΤΑ ΓΕΝΙΚΑ ΤΗΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ.....	29
3.2	Ο ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ.....	30
3.3	Η ΚΩΜΩΔΙΑ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ.....	31
3.3.1	ΤΑ ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΑΣ ΤΟΥ	32
3.3.2	ΤΑ ΔΟΜΙΚΑ ΤΗΣ ΜΕΡΗ	33
3.3.3	Ο ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΚΑΙ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ.....	35
3.3.4	Ο ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ ΚΑΙ Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΑΤΙΡΑ.....	37
4.	<i>ΟΙ ΒΑΤΡΑΧΟΙ</i>	40
4.1	ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	41
4.2	ΥΠΟΘΕΣΗ.....	42
4.3	ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΩΜΩΔΙΑΣ.....	43
4.3.1	ΠΡΟΛΟΓΟΣ (στ. 1-322)	44
4.3.2	ΠΑΡΟΔΟΣ (στ. 323-459).....	46
4.3.3	ΕΠΕΙΣΟΔΙΑ (στ.460-673)	50
4.4	ΠΑΡΑΒΑΣΗ (στ. 674-737)	51

4.4.1 ΩΔΗ (στ.674-685)	52
4.4.2 ΕΠΙΡΡΗΜΑ (στ.686 -705)	53
4.4.3 ΑΝΤΩΔΗ (στ.706-716).....	55
4.4.4 ΑΝΤΕΠΙΡΡΗΜΑ (στ.717-737).....	55
4.5 ΤΑ ΕΠΕΙΣΟΔΙΑ ΠΟΥ ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΖΟΥΝ ΤΟΝ ΑΓΩΝΑ ΛΟΓΩΝ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΟΝ ΑΙΣΧΥΛΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΕΥΡΙΠΙΔΗ (ΠΡΟΑΓΩΝΑΣ: στ.738- 813, 830-894)	57
4.6 Ο ΑΓΩΝΑΣ ΛΟΓΩΝ (στ.895-1471).....	59
4.6.1 ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ ΤΟΥ ΑΓΩΝΑ (στ.895-1098).....	60
4.6.2 ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ ΤΟΥ ΑΓΩΝΑ (στ.1119-1473).....	62
4.7 ΕΞΟΔΟΣ (στ.1500-1533)	64
4.8 Ο ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟΥΣ <i>ΒΑΤΡΑΧΟΥΣ</i>	66
5. Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ ΣΤΑ ΝΕΟΤΕΡΑ ΧΡΟΝΙΑ ΚΑΙ Η ΣΧΕΣΗ ΤΗΣ ΜΕ ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ.....	67
5.1 Η ΑΤΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ.....	68
5.2 ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ	69
5.3 Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ.....	71
5.3.1 ΤΟ ΚΡΗΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Η ΚΩΜΩΔΙΑ	72
5.3.2. ΤΟ ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Η ΚΩΜΩΔΙΑ	74
5.4 ΟΙ ΦΑΝΑΡΙΩΤΕΣ ΚΑΙ ΤΑ ΣΑΤΙΡΙΚΑ ΚΩΜΙΚΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ..	75
5.4.1 ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗ ΣΑΤΙΡΑ	76
5.4.2 ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΑΤΙΡΑ.....	77
5.5 Η ΚΩΜΩΔΙΑ ΤΟΥ 19 ^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ.....	78
5.5.1 Η ΚΩΜΩΔΙΑ « <i>ΤΟΥ ΚΟΥΤΡΟΥΛΗ Ο ΓΑΜΟΣ</i> » ΚΑΙ Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ.....	79
5.6 Η ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ.....	83
5.6.1 Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΤΗΣ ΠΟΡΕΙΑ ΚΑΙ Η ΣΧΕΣΗ ΤΗΣ ΜΕ ΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΚΗ	84

6.ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	86
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	88

1.ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το αρχαίο ελληνικό θέατρο ήταν απόλυτα συνυφασμένο με την πόλη – κράτος της αρχαίας Αθήνας του 5^{ου} αιώνα π.Χ., καθώς μέσα στα γεωγραφικά της όρια καλλιεργήθηκε και αναπτύχθηκε το αρχαίο ελληνικό δράμα με τη μορφή θεατρικών παραστάσεων. Στην ανάπτυξη αυτή συνέβαλε καθοριστικά η μεγάλη οικονομική

δύναμη της αθηναϊκής ηγεμονίας, το δημοκρατικό της πολίτευμα, το οποίο παρείχε σ' όλους τους πολίτες της, το δικαίωμα της ελεύθερης έκφρασης και της ενεργούς συμμετοχής τους, στην πολιτική ζωή της Αθήνας, αλλά και οι ίδιοι οι πολιτικοί της εκπρόσωποι, οι οποίοι έδειξαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την πολιτισμική ανάπτυξη της Αθήνας.

Το θέατρο είχε ιδιαίτερη θέση μέσα στην αθηναϊκή κοινωνία καθώς υπεύθυνοι για τη διοργάνωση και την παρουσίασή του δεν ήταν οι αρχαίοι θεατρικοί συγγραφείς, αλλά οι πολιτικοί αξιωματούχοι της Αθήνας, οι οποίοι εκτός από τα πολιτικά τους καθήκοντα, ήταν επιφορτισμένοι με το ρόλο του διοργανωτή των θεατρικών παραστάσεων. Επίσης το θέατρο στην αρχαία Αθήνα δεν αποτελούσε μόνο χώρο διασκέδασης, αλλά βασικό δημοκρατικό πολιτικό θεσμό της, με ενεργό πολιτικό ρόλο, ο οποίος συνίστατο κυρίως στην έντονη κριτική ενασχόλησή του με τα πολιτικά πρόσωπα και τα πολιτικά γεγονότα της εποχής του.

Αναλυτικότερα δε, στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας θα αναλυθεί εκείνο το δραματικό είδος το οποίο αντικατόπτριζε απόλυτα τη στενή επαφή του αρχαίου αττικού θεάτρου με την πολιτική ζωή της εποχής ήταν η κωμωδία. Συγκεκριμένα η αρχαία κωμωδία αντλούσε τα θέματά της ως επί το πλείστον μέσα από τα γεγονότα της πολιτικής αθηναϊκής επικαιρότητας, αλλά και τα αθηναϊκά πολιτικά πρόσωπα, παρουσιάζοντάς τα με κωμικό τρόπο και ταυτόχρονα με αυστηρή κριτική και σατιρική ματιά. Ο σημαντικότερος εκπρόσωπος της αρχαίας αττικής πολιτικής κωμωδίας, ήταν ο Αριστοφάνης, ο οποίος μέσα από τις κωμωδίες του και ιδιαίτερα μέσα από τους *Βατράχους*, όπως θα δούμε στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας, εναντιωνόταν διαρκώς στην υπάρχουσα πολιτική κατάσταση της εποχής του, εκφράζοντας παράλληλα τις δικές του προσωπικές πολιτικές πεποιθήσεις, αλλά και τις πολιτικές συμβουλές του. Συνεπώς λοιπόν στόχος της αριστοφανικής κωμωδίας δεν ήταν μόνο η διασκέδαση των θεατών, αλλά η ηθική αναμόρφωση της πόλης του και η εξυγίανση της πολιτικής ζωής της Αθήνας και του δημοκρατικού πολιτεύματος.

Ύστερα όμως από την πτώση της αθηναϊκής ηγεμονίας και του δημοκρατικού πολιτεύματος στα τέλη του 5^{ου} αιώνα π.Χ., σηματοδοτείται το τέλος του πολιτικού ρόλου του αρχαίου θεάτρου, χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει και το τέλος της αττικής κωμωδίας, καθώς ξεκινά μια νέα χρονική περίοδος για εκείνη. Έτσι η αττική κωμωδία σταδιακά, ήδη προς τα τέλη της ζωής του Αριστοφάνη και στις αρχές της

ελληνιστικής περιόδου, αρχίζει να στρέφει το ενδιαφέρον της στις συνήθειες των ανθρώπων και όχι στην πολιτική τους δράση, προσαρμόζοντας με αυτό τον τρόπο τη θεματολογία της στις νέες μη δημοκρατικές πολιτικές συνθήκες της εποχής.

Προχωρώντας όμως χρονικά, παρατηρούμε πώς στα ρωμαϊκά χρόνια το ελληνικό θέατρο φτάνει πια στο τέλμα του, καθώς παρότι άσκησε μεγάλη επιρροή στο ρωμαϊκό θέατρο, στην πραγματικότητα διέφερε ριζικά από εκείνο, ιδιαίτερα γιατί το αττικό θέατρο είχε να επιδείξει μια μακρά εξελεγκτική πορεία, ενώ αντίστοιχα το ρωμαϊκό, επρόκειτο απλώς για μια αντιγραφή των ελληνικών θεατρικών προτύπων, μέσα από τις μεταφράσεις των ελληνικών κωμωδιών. Έπειτα κατά τα Βυζαντινά χρόνια η θεατρική σιωπή συνεχίζεται, γεγονός στο οποίο συνηγόρησε καθοριστικά η ανάπτυξη του χριστιανισμού και η ενδυνάμωση της εκκλησίας, οι εκπρόσωποι της οποίας θεωρούσαν την προβολή των δημοσίων θεαμάτων, παγανιστικά και ειδωλολατρικά δρώμενα.

Από τα τέλη όμως του 16^{ου} αιώνα το ελληνικό θέατρο αναγεννιέται, διαγράφοντας τη δική του ιστορική πορεία, που φτάνει μέχρι και στις μέρες μας. Έτσι λοιπόν και αυτό με τη σειρά του διαμορφώνει τα δικά του κωμικά θεατρικά είδη, τα οποία και θα αναφέρουμε στο τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας, προσπαθώντας να αναδείξουμε τη σχέση τους με την πολιτική ζωή της νεότερης Ελλάδος και εντοπίζοντας παράλληλα κοινά σημεία με την πολιτική κωμωδία του Αριστοφάνη, παρόλο που σε καμία περίπτωση το νεότερο ελληνικό θέατρο δεν αποτελεί φυσική συνέχεια του αρχαίου, αλλά είναι ανεξάρτητο και αυτόνομο.

Στο σημείο αυτό όμως της εργασίας ας προχωρήσουμε στην ουσιαστικότερη και αναλυτικότερη πραγμάτευση του θέματός μας, ξεκινώντας από τη γέννηση και την εξέλιξη του αρχαίου αττικού δράματος, για να συνεχίσουμε με την αρχαία κωμωδία και τον πολιτικό της ρόλο μέσα από τους *Βατράχους* του Αριστοφάνη και να καταλήξουμε στη νεότερη κωμωδία και τη σχέση της με την πολιτική ζωή, αλλά και την Αριστοφανική κωμωδία.

2.ΤΟ ΑΤΤΙΚΟ ΔΡΑΜΑ

2.1 ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΟΥ

Το αρχαίο δράμα αποτελεί μέρος της αρχαίας ελληνικής ποίησης και οι ρίζες του εντοπίζονται συγκεκριμένα στη λυρική ποίηση της αρχαϊκής εποχής (8^{ος} με 5^{ος} αι. π.Χ.). Η λυρική ποίηση είχε γνωρίσει πολύ μεγάλη άνθιση το διάστημα μεταξύ του 650 με 450 π.Χ. και επρόκειτο για ένα ποιητικό λογοτεχνικό είδος, το οποίο προοριζόνταν για δημόσια εκτέλεση από τα μέλη του χορού του, τα οποία το τραγουδούσαν με τη συνοδεία λύρας, εκφράζοντας έτσι τα συναισθήματά τους.¹ Επίσης ήταν άμεσα συνυφασμένη με την ανάπτυξη της πόλης κράτους και τις πρώτες οργανωμένες ανθρώπινες κοινωνίες, αλλά και με το θρησκευτικό και λατρευτικό πλαίσιο της εποχής, το οποίο κατείχε πρωταρχικό ρόλο στη ζωή των ανθρώπων.² Έτσι και το αρχαίο ελληνικό δράμα με τη σειρά του, σύμφωνα με τις πληροφορίες που αντλούμε μέσα από την πραγματεία «Περί ποιητικής» (335-323 π.Χ.) του Αριστοτέλη, προήλθε από την εξέλιξη του διθύραμβου, δηλαδή ενός αυτοσχέδιου χορικού λυρικού άσματος, προς τιμήν του θεού Διονύσου.³

Ο διθύραμβος όμως με το πέρασμα των χρόνων άρχισε σταδιακά να διευρύνει τη λατρευτική και θρησκευτική θεματολογία του, ενσωματώνοντας ιστορίες μέσα και από την αρχαία ελληνική μυθολογία. Στην εξέλιξη αυτή σημαντικό ρόλο είχε ο ποιητής Αρρίωνας από τη Λέσβο (7^{ος} - 6^{ος} αι π.Χ.), ο οποίος του έδωσε αφηγηματικό περιεχόμενο και παρουσίασε τα μέλη του χορού, μεταμφιεσμένα σε τράγους. Εν συνεχεία στα μέσα του 6^{ου} αιώνα π.Χ., ο Αττικός ποιητής Θέσπις, ως εξάρχοντας του χορού του διθύραμβου, αποσπάστηκε απ' αυτόν, στάθηκε απέναντι από τα υπόλοιπα μέλη του και άρχισε να συνδιαλέγεται μαζί τους, εισάγοντας με τον τρόπο αυτό τον πρώτο υποκριτή, ο οποίος έφερε και προσωπίο. Μέσα λοιπόν από αυτές τις εξελίξεις ο διθύραμβος άρχισε σταδιακά να αποκτά κίνηση και υπόθεση, η οποία εκτυλίσσονταν μπροστά στα μάτια των θεατών, γεγονός που συνέβαλε καθοριστικά στη γέννηση του αρχαίου ελληνικού δράματος. Άλλωστε και η αρχαία ελληνική λέξη δράμα, προϋποθέτει μέσα στην ίδια της τη σημασία την έννοια της κίνησης

¹ Lesky A., 1983:172: Ο όρος λυρικός χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά στα τέλη του 4ου με αρχές του 3^{ου} π.Χ., από τους Αλεξανδρινούς φιλόλογους, για να δηλώσει την ποίηση η οποία τραγουδιόταν από τα μέλη του χορού με τη συνοδεία της λύρας. Παρόλ' αυτά όμως το χορό συνόδευαν και άλλα μουσικά όργανα όπως ο αυλός, η κιθάρα, η φόρμιγγα.

² Montanari F., 2008:135-136.

³ *Ποιητική Αριστοτέλη*, Λυπουρλής Δ., [1447 a]: «έποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις ἔτι δὲ κωμωδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἢ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὐσα μίμησις τὸ σύνολον· [1449a]: ενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς —καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμωδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά ἄ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα— κατὰ μικρὸν ἠύξθη προαγόντων ὅσον ἐρίγητο φανερόν αὐτῆς· καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἢ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν».

και της δράσης, αφού προέρχεται από το ρήμα *δράω* -*ᾶ* που σημαίνει πράττω.⁴

2.2 ΤΑ ΕΙΔΗ ΤΟΥ

Η εξέλιξη όμως και η ανάπτυξη του αρχαίου δράματος μέσα στην πόλη των Αθηνών τον 5^ο αιώνα π.Χ., έθεσε τις πρώτες θεμέλιες βάσεις για τη διαμόρφωση του χώρου και της δομής, του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Τα είδη μάλιστα τα οποία το αθηναϊκό δράμα καλλιέργησε ήταν εκείνα της i) Τραγωδίας, ii) του Σατυρικού δράματος και iii) της Κωμωδίας.

I. Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Η τραγωδία προέρχεται από τις λέξεις «τράγος» και «ᾠδή», που σημαίνουν το τραγούδι των τράγων, γεγονός που μαρτυρά την άμεση καταγωγή της από το είδος του διθυράμβου, αλλά και τη στενή επαφή της με τη λατρεία του θεού Διονύσου.⁵ Αντλούσε τα θέματά της από την ελληνική μυθολογία και τους εξωπραγματικούς χαρακτήρες των ομηρικών επών. Ο κάθε τραγικός ποιητής μπορούσε να επέμβει με το δικό του προσωπικό τρόπο στο μύθο, θέτοντας τους ήρωές του αντιμέτωπους με ηθικά, υπαρξιακά, αλλά κυρίως θρησκευτικά διλήμματα, καθώς η παρουσία των θεών είχε καθοριστικό ρόλο μέσα σ' αυτή, ορίζοντας την τύχη και τη μοίρα των πρωταγωνιστών, σύμφωνα με τη βούλησή τους.⁶ Συνεπώς η τραγωδία κινούνταν μέσα σ' ένα κλίμα θλίψης και κρίσης της ανθρώπινης ύπαρξης, το οποίο στο τέλος της υπόθεσης κορυφώνονταν, είτε μέσα από το θάνατο των ηρώων, είτε μέσα από την καταδίκη τους σε μια δυστυχισμένη ζωή. Από τους σημαντικότερους τραγικούς συγγραφείς υπήρξαν ο Αισχύλος (525/24-456/55 π.Χ.), ο Σοφοκλής (497/96-406 π.Χ.) και ο Ευριπίδης (480-406 π.Χ.).⁷

⁴ Lesky A., 1983:326-337.

⁵ Οι Σάτυροι ήταν δαίμονες της ελληνικής μυθολογίας και πνεύματα των βουνών και των δασών. Είχαν χαρακτηριστικά τράγων και αποτελούσαν τους πιστούς υπηρέτες και ακολούθους του θεού Διονύσου.

⁶ Vernant J.P. - Naquet P.V., 1988:20.

⁷ Lesky A., 1983: 326-337, Montanari F., 2008: 323, 324.

II. ΤΟ ΣΑΤΥΡΙΚΟ ΔΡΑΜΑ

Για το Σατυρικό δράμα δε διαθέτουμε πολλές πληροφορίες, καθώς δε μας έχουν σωθεί στις μέρες μας ολόκληρα έργα, παρά μόνο ο «Κύκλωψ» του Ευριπίδη, το οποίο πραγματεύεται την παρωδία της ενάτης ραψωδίας της Οδύσσειας του Ομήρου,⁸ όμως δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε το πότε ακριβώς διδάχτηκε το έργο (ίσως λίγο μετά το 411 π.Χ.). Συνεπώς το βασικό θέμα πραγμάτευσης του σατυρικού δράματος ήταν η παρωδία της μυθολογίας και των τραγωδιών, μέσα από μια σειρά αστείων και ευτράπελων γεγονότων. Οι βασικοί ήρωές του ήταν ο χορός των Σατύρων⁹ με οδηγό τους το Σειληνό,¹⁰ με άλλα λόγια δηλαδή, οι σύντροφοι και οι ακόλουθοι του θεού Διονύσου, οι οποίοι χαρακτηρίζονταν για την απρεπή και άσεμνη συμπεριφορά τους. Από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του σατυρικού δράματος υπήρξαν ο ποιητής Πρατίνας από τη Φλειούντα (6^{ος} αι. π.Χ.), ο οποίος ήταν και ο πρώτος που εισηγήθηκε τον εύθυμο χαρακτήρα του, αλλά και οι τρεις τραγικοί ποιητές: Αισχύλος, Σοφοκλής και Ευριπίδης.¹¹

III. Η ΚΩΜΩΔΙΑ

Η κωμωδία προέρχεται από τις λέξεις «κῶμος» και «ᾠδή», που σημαίνουν το τραγούδι μιας θορυβώδους συντροφιάς που γλεντά και ξεφαντώνει, παραπέμποντάς μας στους μεθυσμένους και εκστασιασμένους θιάσους του θεού Διονύσου. Ο Αριστοτέλης στην «ποιητική» του, αναφέρει πως η κωμωδία εξελίχτηκε μέσα από τη διαφοροποίηση του εξάρχοντος των φαλλικών τραγουδιών, όπου οι συμμετέχοντες σ' αυτά επιδεικνύοντας έναν τεχνητό φαλλό και φορώντας μάσκες, τραγουδούσαν και

⁸ Την τύφλωση του Πολύφημου από τον Οδυσσέα.

⁹ Montanari F., 2008: 325: Δαίμονες των βουνών και των δασών, οι οποίοι έφεραν χαρακτηριστικά τράγου.

¹⁰ Ο.Π: Δαίμονες των ρεόντων υδάτων και της καρποφορίας, οι οποίοι έφεραν χαρακτηριστικά αλόγου.

¹¹ Lesky A., 1983: 337, Montanari F., 2008: 323, 325.

απηύθυναν αισχρολογίες, σε όποιον συναντούσαν στο δρόμο τους.¹² Επίσης ισχυρίζεται πως η κωμωδία ανακαλύφθηκε από τους Έλληνες που κατοικούσαν στις δωρικές αποικίες των Συρακουσών στις αρχές του 5^{ου} αιώνα π.Χ. και συγκεκριμένα μέσω των ποιητών Επίχαρμου και Φόρμη, οι οποίοι έγραψαν αυτοσχεδιαστική κωμωδία σε ξεδιάντροπο λεξιλόγιο, αντλώντας τα θέματά τους από τη διακωμώδηση της μυθολογίας.¹³

Στη συνέχεια με τη βοήθεια του Αθηναίου κωμικού ποιητή Κράτη, περίπου το 450 π.Χ., η αυτοσχεδιαστική μορφή της, άρχισε να αποκτά σταδιακά συνοχή και πλοκή.¹⁴ Έτσι λοιπόν από την περίοδο αυτή, η κωμωδία εκτός από τον κόσμο της μυθολογίας αντλούσε τα θέματά της και μέσα από την καθημερινή ζωή της πόλης και τα προβλήματα των πολιτών της, παρουσιάζοντάς τα με αστείο και υπερβολικό τρόπο. Το γεγονός όμως του διασκεδαστικού της χαρακτήρα, συντέλεσε καθοριστικά στο να αργήσει η κωμωδία να κερδίσει την ανταπόκριση των Αθηναίων, συγκριτικά με το δραματικό είδος της τραγωδίας και του σοβαρού της ύφους, που από την πρώτη κιόλας στιγμή κέντρισε την προσοχή τους.¹⁵ Τέλος η Κωμωδία σύμφωνα με τους αλεξανδρινούς φιλολόγους, διακρίνεται σε τρεις διαφορετικές χρονικές περιόδους:

A) Η Παλαιά ή Αρχαία Κωμωδία (486-400 π.Χ.)

Η περίοδος αυτή περιλαμβάνει τα έργα των κωμικών ποιητών που έδρασαν τον 5^ο αιώνα π.Χ. στην Αθήνα. Το βασικό χαρακτηριστικό της είναι η έντονη εμπλοκή της με την πολιτική ζωή της Αθήνας, μέσα από την άμεση ονομαστική αναφορά της, σε πολιτικά πρόσωπα της εποχής, αλλά και της πολιτικής τους δράσης, γεγονός που δεν παρατηρήθηκε ποτέ ξανά για κανένα άλλο γραμματειακό είδος, στη διάρκεια της ιστορίας της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας. Επίσης η κωμωδία αυτής της περιόδου ξεχώρισε για το φανταστικό στοιχείο της υπόθεσής της, τη ξεδιάντροπη γλώσσα της, με τις χυδαιολογίες και τα σεξουαλικά υπονοούμενα, αλλά και την παρουσία του

¹² *H Ποιητική του Αριστοτέλη*, Λυπουρλής Δ., [1449 a]: ... «και αυτή και η κωμωδία, και η μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἢ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά ἄ ἔτι και νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα— κατὰ μικρὸν ἠϋξήθη προαγόντων ὅσον ἐγένετο φανερόν αὐτῆς».

¹³ *Ποιητική του Αριστοτέλη*, Λυπουρλής Δ., [1449 b]: «τὸ δὲ μύθους ποιεῖν [Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις] τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε, τῶν δὲ Ἀθηνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους».

¹⁴ Dover K.J., 2010: 302-4, Easterling P.E. –Knox B.M.W., 2013: 481-9.

¹⁵ Πύλη για την ελληνική Γλώσσα, η *Ποιητική του Αριστοτέλη*, Λυπουρλής Δ., [1449 b]: «...ἢ δὲ κωμωδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν· ...».

χορού επί σκηνής, ο οποίος είχε σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της υπόθεσης. Οι σημαντικότεροι εκπρόσωποί της ήταν ο Αριστοφάνης, ο Κρατίνος και ο Εύπολις.

Β) Η Μέση Κωμωδία (400-320 π.Χ.)

Αυτή αποτελεί τη μεταβατική περίοδο ανάμεσα στην κωμωδία του Αριστοφάνη και σε εκείνη του Μένανδρου που ακολουθεί. Τα βασικά της χαρακτηριστικά είναι ότι το πολιτικό στοιχείο αρχίζει σιγά - σιγά να υποχωρεί, χωρίς όμως να εξαλείφεται εντελώς. Με άλλα λόγια η Μέση κωμωδία εξακολουθεί να ασχολείται με τα πολιτικά πρόσωπα της επικαιρότητας, εστιάζοντας όμως στις αδύναμες πτυχές του χαρακτήρα τους και όχι στην πολιτική τους δράση. Χαρακτηριστικό της αποτελεί ακόμη το γεγονός ότι το ξεδιάντροπο και υβριστικό λεξιλόγιο αρχίζει να εξευγενίζεται και η παρουσία του χορού να υποχωρεί. Οι βασικοί εκπρόσωποί της ήταν ο Άλεξις, ο Εύβουλος, ο Αναξανδρίδης, ο Αντιφάνης και ο Φιλέταιρος.

Γ) Η Νέα Κωμωδία (320-120 π.Χ.)

Ο σημαντικότερος εκπρόσωπος αυτής της περιόδου ήταν ο κωμικός ποιητής Μένανδρος (344-292 π.Χ.), ο οποίος κατάγονταν από την Αθήνα και έζησε κατά την ελληνιστική εποχή (323-31 π.Χ.), κάνοντας για πρώτη φορά την εμφάνισή του στα κωμικά δρώμενα της Αθήνας το 321 π.Χ., με την κωμωδία του «*Οργή*». Ο Μένανδρος έγραψε κυρίως αστική κωμωδία ή διαφορετικά κωμωδία των ηθών, γεγονός που συνδέεται απόλυτα με την άνοδο της Μακεδονικής δυναστείας, αλλά και την πτώση της αθηναϊκής ηγεμονίας και του δημοκρατικού πολιτεύματος της κλασικής περιόδου, στα τέλη του 5^{ου} αι. π.Χ. Έτσι λόγω της έλλειψης της ελευθερίας του λόγου, το πολιτικό στοιχείο εξαλείφεται εντελώς από τις κωμωδίες του, οι οποίες εξαιτίας αυτού του γεγονότος, αντλούν τα θέματά τους από τις καθημερινές ιστορίες της πόλης και τις συνήθειες των ανθρώπων.¹⁶

2.3 Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΑ

¹⁶ Dover K.J., 2010:305-9, Lesky A., 1983: 339-344, Montanari F., 2008:323, 325-7, 340-1, Zimmermann B., 2002: 23-33, 215-34.

Για τους αρχαίους Έλληνες η θρησκεία και η λατρεία των θεών αποτελούσαν αναπόσπαστο μέρος της καθημερινής τους ζωής, αλλά και του πολιτισμού τους εν γένει. Έτσι και το αρχαίο ελληνικό δράμα προέκυψε μέσα από την ανάγκη των ανθρώπων για πίστη σε κάποιο θεό και της έκφρασης της ευγνωμοσύνης τους στο πρόσωπό του, μέσα από τη διοργάνωση διαφόρων λατρευτικών εκδηλώσεων προς τιμήν του. Κατ' επέκταση λοιπόν και το αττικό δράμα, το οποίο είχε ριζωθεί βαθιά μέσα στην κουλτούρα και τον τρόπο ζωής των Αθηναίων, παρουσιάζονταν στα πλαίσια θρησκευτικών εορτών προς τιμήν του θεού Διονύσου. Ο θεός Διόνυσος άλλωστε από τα βάθη της αρχαιότητας, εκτός από το κρασί και τη γονιμότητα, ήταν απόλυτα συνυφασμένος και με την ποίηση, καθώς το ξέφρενο γλέντι και ο εκστασιασμός των ανθρώπων, ύστερα από την κατανάλωση άφθονου κρασιού και τη μέθη, κατά τη διάρκεια των εκδηλώσεων λατρείας του θεού, συνδέονταν απόλυτα με τα έντονα συναισθήματα χαράς και λύπης, που με τη σειρά του εξέφραζε και το αρχαίο ελληνικό δράμα.

Το σημαντικό όμως χαρακτηριστικό του αττικού δράματος ήταν ότι παρουσιάζονταν μέσω θεατρικών παραστάσεων, οι οποίες όμως δεν είχαν ανεξάρτητο χαρακτήρα, αλλά τη μορφή ετησίων θεατρικών αγώνων, οι οποίοι λάμβαναν χώρα κατά τη διάρκεια των δυο σημαντικότερων αθηναϊκών θρησκευτικών εορτών προς τιμήν του θεού Διονύσου, δηλαδή α) τα Μεγάλα Διονύσια και β) τα Λήναια:

A) ΜΕΓΑΛΑ ΔΙΟΝΥΣΙΑ

Τα Μεγάλα ή εν άστει Διονύσια γιορτάζονταν την άνοιξη, το μήνα Ελαφηβολιώνα (Μάρτιο–Απρίλιο) και θεσπίστηκαν για πρώτη φορά το 536 π.Χ., από τον τύραννο Πεισίστρατο. Στα πλαίσια τους παρουσιάζονταν μόνο τραγικοί αγώνες, οι οποίοι καθιερώθηκαν από το 534 π.Χ., ενώ από το 486 π.Χ., εισήχθησαν στο πλαίσιο εορτασμού τους και οι αγώνες των κωμικών ποιητών. Τα Μεγάλα Διονύσια είχαν πανελλήνιο χαρακτήρα και αποτελούσαν την πιο σημαντική θρησκευτική γιορτή της Αθήνας, καθώς μπορούσαν να παρευρεθούν σ' αυτά και να παρακολουθήσουν θεατρικές παραστάσεις, επισκέπτες απ' όλες τις ελληνικές πόλεις, δίνοντας έτσι την

ευκαιρία στους Αθηναίους για αυτοπροβολή και επίδειξη της δύναμής τους, αλλά και του πολιτισμού τους.

B) ΛΗΝΑΙΑ

Τα Λήνια με τη σειρά τους τελούνταν το μήνα Γαμηλιώνα (Ιανουάριος–Φεβρουάριος), μια περίοδο όπου οι Αθηναίοι ξεκουράζονταν από τις δουλειές της καθημερινότητας, μιας και οι καιρικές συνθήκες δεν επέτρεπαν τις γεωργικές εργασίες, αλλά ούτε και τα ταξίδια και τους πολέμους. Η θρησκευτική αυτή γιορτή προορίζονταν μόνο για την παρουσίαση κωμικών αγώνων, οι οποίοι καθιερώθηκαν περίπου το 445 π.Χ., ενώ από το 432 π.Χ. ξεκίνησε και ο επίσημος διαγωνισμός της τραγωδίας.¹⁷ Επίσης τα Λήνια ήταν από τις αρχαιότερες θρησκευτικές γιορτές της Αθήνας που προορίζονταν μόνο για τη διασκέδαση των Αθηναίων και εξαιτίας του τοπικού τους χαρακτήρα, θεωρήθηκαν μικρότερης σημασίας, σε σχέση με την πανελλήνια γιορτή των Μεγάλων Διονυσίων.¹⁸

2.3.1 Ο ΤΡΟΠΟΣ ΔΙΕΞΑΓΩΓΗΣ ΤΩΝ ΔΡΑΜΑΤΙΚΩΝ ΑΓΩΝΩΝ

Η έναρξη των δραματικών αγώνων ξεκινούσε με το πρώτο φως της ημέρας και τελείωνε με τη δύση του ηλίου, για πρακτικούς κυρίως λόγους, καθώς δεν υπήρχε η ηλεκτροδότηση και ο φωτισμός όπως στις μέρες μας. Στις περιπτώσεις δε εκείνες που η υπόθεση μιας παράστασης απαιτούσε σκοτάδι, τότε οι θεατές έπρεπε να βάλουν τη φαντασία τους σε σκέψη, γεγονός στο οποίο τους βοηθούσαν και οι ίδιοι οι ηθοποιοί με τις σκηνοθετικές οδηγίες τους. Οι δραματικοί αγώνες διαρκούσαν αρχικά 5 ημέρες (από την 9^η έως τη 14^η μέρα του Ελαφηβολιώννα) και μια ημέρα πριν την επίσημη έναρξή τους, οι Αθηναίοι αναβίωναν τον ερχομό του θεού Διονύσου στην πόλη τους,

¹⁷ Blume, H –D., 1986: 43-45:Έλαβαν το όνομά τους πιθανότατα από τη λέξη «Λήναι» (ή Ληναί) ή από ρήμα «ληναΐζειν» που και των δυο η σημασία σχετίζονταν με τις μαινάδες, δηλαδή τις γυναίκες οπαδούς του θεού Διονύσου.. Η γιορτή είχε μυστηριακό χαρακτήρα και κατά τη διάρκειά της ψάλλονταν ύμνοι προς τιμήν του θεού Διονύσου. Λάμβανε χώρα μέσα στην πόλη της Αθήνας, όπου βρισκόταν και το «Λήναιον», δηλαδή το ιερό του Διονύσου, όμως δεν γνωρίζουμε την ακριβή τοποθεσία του.

¹⁸ Blume, H –D., 1986:32-47, Montanari F., 2008: 329.

όπου ιερείς μετέφεραν το ξύλινο άγαλμα του Διονύσου από τον ιερό ναό του, που εκτείνονταν στην Ακρόπολη, σ' έναν άλλο μικρότερο ναό, που βρίσκονταν έξω από τα τείχη της πόλης, στο δρόμο προς τις Ελευθερές.¹⁹ Ύστερα η επίσημη γιορτή ξεκινούσε με την πρώτη ημέρα να είναι αφιερωμένη στον αγώνα του διθυράμβου, ο οποίος λάμβανε χώρα μετά την ολοκλήρωση της τέλεσης θυσίας προς τιμήν του θεού Διονύσου²⁰ και την απόδοση τιμών στους αξιέπαινους Αθηναίους πολίτες, ιδιαίτερα των συγγενών των πεσόντων των πολέμων. Έπειτα σειρά είχαν οι δραματικοί αγώνες, με την κωμωδία να παρουσιάζεται τη δεύτερη μέρα και την τραγωδία τις τελευταίες τρεις ημέρες.

Στους κωμικούς αγώνες λάμβαναν μέρος πέντε ποιητές με ένα έργο ο καθένας τους, ενώ στους τραγικούς αγώνες τρεις ποιητές, οι οποίοι παρουσίαζαν από μια τετραλογία που περιλάμβανε τρεις τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα, το οποίο λόγω του εύθυμου χαρακτήρα του, λάμβανε χώρα στο τέλος των τριών τραγωδιών, για να αποφορτίσει του θεατές από την ένταση και τη λύπη, επιφέροντας έτσι την κάθαρση. Από την περίοδο όμως του Πελοποννησιακού πολέμου (431-404 π.Χ.) και έπειτα, λόγω των οικονομικών προβλημάτων της Αθήνας, οι μέρες των δραματικών αγώνων περιορίστηκαν σε τρεις, όπου παρουσιάζονταν τρεις κωμωδίες, μία κάθε μέρα, μετά το σατυρικό δράμα κάθε τετραλογίας.

Η Διοργάνωση των δραματικών αγώνων ήταν μια πολυδάπανη και χρονοβόρα διαδικασία, η οποία απαιτούσε τουλάχιστον έξι μήνες προετοιμασίας. Ο κύριος υπεύθυνος για την οργάνωση των Μ. Διονυσίων ήταν ο επώνυμος άρχοντας, ενώ για τα Λήναια ο άρχων Βασιλεύς, γεγονός που φανερώνει την άμεση σχέση του αρχαίου δράματος με την πολιτική ζωή της Αθήνας. Κύριο αρχικό μέλημα και των δυο ήταν η επιλογή των υποψηφίων διαγωνιζομένων ποιητών και των έργων τους. Για την επιλογή αυτή όμως εκτός από τη θεματολογία του κάθε έργου, σημαντικό ρόλο είχε και ο χαρακτήρας του δραματουργού, αναφορικά με τον τρόπο ζωής του μέσα στη πόλη, αλλά και το γεγονός προηγούμενων επιτυχιών του.

¹⁹ Baldry, 1992: 44, Blume H –D., 1986: 32: Κατά την παράδοση η λατρεία του θεού Διονύσου προήλθε στην Αθήνα από τις Ελευθερές, ένα μικρό χωριό ανάμεσα στα σύνορα της Αττικής και της Βοιωτίας, το οποίο από τον 6^ο αιώνα πέρασε στον έλεγχο της Αθήνας. Εκεί οι κάτοικοι λάτρευαν το θεό με τη μορφή ενός ξύλινου αγάλματος. Σύμφωνα όμως με χρησμό του μαντείου των Δελφών το ξύλινο αυτό άγαλμα έπρεπε να επιστέψει στην Αθήνα και έτσι και έγινε, με τη βοήθεια του Ιερέα Πήγασου.

²⁰ Συνήθως έσφαζαν προς τιμήν του θεού Διονύσου Ταύρους.

Έπειτα σειρά είχε η εύρεση των χορηγών, εκείνων δηλαδή των Αθηναίων που θα χρηματοδοτούσαν τις ανάγκες των θεατρικών παραστάσεων. Οι χορηγοί προέρχονταν κυρίως από τις εύπορες τάξεις των Αθηναίων και η χορηγία αποτελούσε ένα τιμητικό αξίωμα και συνάμα υποχρέωση για κάθε πλούσιο Αθηναίο πολίτη, που ωστόσο είχε τη δυνατότητα να αρνηθεί, στην περίπτωση εκείνη που δεν μπορούσε να ανταποκριθεί οικονομικά, προτείνοντας ταυτόχρονα ως αντικαταστάτη του, έναν άλλο πλουσιότερο συμπολίτη του. Στην επιλογή του αυτή δε έπρεπε να είναι ιδιαίτερα προσεχτικός, γιατί ο νέος υποψήφιος χορηγός, εάν ένοιωθε πως αδικούνταν, μπορούσε να ζητήσει την ανταλλαγή της περιουσίας του με τον πρώτο, μια διαδικασία που ονομάζονταν «αντίδοσις». Καθήκον των χορηγών ήταν να εξασφαλίσουν αρχικά τα μέλη του χορού, και έπειτα τα έξοδα συντήρησής τους, ενώ παράλληλα ήταν υπεύθυνοι και για τον αυλητή, τη σκευή του χορού, όπως και για το χοροδιδάσκαλο, οποίος τις περισσότερες φορές μπορούσε να είναι και ο ίδιος ο δραματουργός.

Μετά λοιπόν και την επιλογή των χορηγών ξεκινούσε η προετοιμασία και οι πρόβες των έργων και δυο μέρες πριν την τελική παρουσία τους, στις 8 του Ελαφηβολιώννα παρουσιάζονταν όλοι οι συντελεστές των παραστάσεων στο ωδείο,²¹ για να ανακοινώσουν τους τίτλους και τις υποθέσεις των έργων, που θα παρουσιάζονταν στη συνέχεια της γιορτής. Η διαδικασία αυτή ονομάζονταν «προαγώνας» και εν συνεχεία λίγο πριν την επίσημη έναρξη της γιορτής, ακολουθούσε και η επιλογή της κριτικής επιτροπής, τα μέλη της οποίας εκπροσωπούσαν κάθε μια από τις δέκα φυλές της Αθήνας, η επιλογή των οποίων γίνονταν με κλήρωση, με σκοπό τη διαφύλαξη της αμεροληψίας του διαγωνισμού. Σκοπός της κριτικής επιτροπής ήταν να κρίνει το καλύτερο έργο, σε συνεργασία όμως πάντα με την άποψη του κοινού, το οποίο είχε ενεργό ρόλο στην τελική απόφαση.

Από το σημείο αυτό οι δραματικοί αγώνες μπορούσαν να ξεκινήσουν και επισήμως και μετά το πέρας τους, ακολουθούσε η απονομή των θεατρικών βραβείων, η οποία καθιερώθηκε κυρίως περίπου από το 447 π.Χ. στα Μ Διονύσια και από το 440-30 π.Χ. στα Λήναια. Βραβείο όμως δεν έπαιρνε μόνο ο καλύτερος δραματουργός, αλλά και ο καλύτερος ηθοποιός και χορηγός και αυτά είχαν συνήθως συμβολικό

²¹ Κατασκευάστηκε περίπου στα μέσα του 5^{ου} αιώνα π.Χ. με πρωτοβουλία του Περικλή, στα πλαίσια του γενικότερου οικοδομικού του προγράμματος. Είχε τετράγωνο σχήμα και χρησιμοποιήθηκε ως δικαστήριο και αίθουσα συνεδριάσεων. Εκτείνονταν στους νοτιοανατολικούς πρόποδες της Ακροπόλεως δίπλα από την είσοδο του θεάτρου του Διονύσου.

χαρακτήρα, καθώς αποτελούνταν από ένα στεφάνι κισσού, το οποίο αποτελούσε το ιερό φυτό του θεού Διονύσου. Τέλος τα ονόματα των βραβευθέντων και η σειρά κατάταξή τους στο διαγωνισμό, χαράσσονταν επάνω σε επιγραφές, οι οποίες ονομάζονταν «διδασκαλίας» και τοποθετούνταν σε δημόσιους χώρους, για να μπορούν να είναι αντιληπτές απ' όλους τους πολίτες και τους επισκέπτες της πόλης.²²

2.4 Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΣΤΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Το αρχαίο θέατρο όπως ήδη αναφέραμε, προήλθε μέσα από τις θρησκευτικές τελετουργίες των πρώτων ανθρώπινων κοινωνιών, όπου πρωταρχικό ρόλο σ' αυτές είχαν τα μέλη του χορού, τα οποία ερμήνευαν λατρευτικά τραγούδια προς τιμήν των θεών. Το θέατρο ωστόσο ως έννοια είναι δύσκολο να το ορίσει κανείς, διότι περιγράφει μια παραστατική τέχνη, η οποία βασίζεται στο λόγο και στον τρόπο εκφοράς του, ο οποίος μάλιστα δεν είναι ο ίδιος για κάθε δραματικό είδος, ούτε στάσιμος ακόμη και για ένα συγκεκριμένο θεατρικό είδος, αντιθέτως αλλάζει και εξελίσσεται, ανάλογα με τις ανάγκες της κάθε κοινωνίας. Παρόλ' αυτά η λέξη θέατρο προέρχεται από το αρχαίο ρήμα «θεῶμαι» που σημαίνει παρατηρώ, βλέπω με προσοχή, εξετάζω και άρα προϋποθέτει την ύπαρξη ενός θεάματος και την παρουσία ανθρώπων για να το παρακολουθήσουν.

Το θέατρο ως οργανωμένος χώρος διαμορφώθηκε για πρώτη φορά στα τέλη του 6^{ου} αιώνα π.Χ., κατά την περίοδο της τυραννίας του Πεισίστρατου στην Αθήνα (561-527 π.Χ.), αλλά και των απογόνων του, μέσα από την οικοδόμηση του υπαίθριου θεάτρου του Διονύσου, το οποίο αποτελεί και το αρχαιότερο ελληνικό θέατρο. Αυτό εκτείνονταν στη νότια πλαγιά της Ακροπόλεως, αρκετά κοντά στο ναό του Διονύσου Ελευθερέως, ο οποίος είχε κτιστεί βορειότερα του σημείου, περίπου το δεύτερο μισό του 6^{ου} αιώνα π.Χ., με πρωτοβουλία και πάλι του τυράννου Πεισίστρατου.

Έτσι η επιλογή του χώρου οικοδόμησης του θεάτρου του Διονύσου δεν έγινε τυχαία, αντιθέτως εξυπηρετούσε τη λατρεία του θεού Διονύσου και ταυτόχρονα πρακτικούς σκοπούς, όπως η καλή ορατότητα και η ακουστικότητα, που προσέφερε στους θεατές το ύψος του λόφου. Πριν από το θέατρο του Διονύσου όμως, τα

²² Blume, H -D., 1986: 40, 47-60, Montanari F., 2008:329-333.

δημόσια λατρευτικά θεάματα, λάμβαναν χώρα στην αρχαία αγορά της Αθήνας, όπου εκεί είχαν τοποθετηθεί πρόχειρα ξύλινα καθίσματα για τους θεατές, τα λεγόμενα «ίκρια», τα οποία όμως περίπου το 500 π.Χ. κατέρρευσαν, με αποτέλεσμα να τραυματισθούν πολλοί άνθρωποι και έτσι προέκυψε η πρώτη μεγάλη ανάγκη στην Αθήνα, για τη διαμόρφωση ενός ειδικού χώρου. Το πρώτο θέατρο του Διονύσου δεν χαρακτηρίστηκε από κάποια σύνθετη δομή, καθώς αποτελούνταν μόνο από έναν επίπεδο χώρο για τα μέλη του χορού (ὄρχήστρα), ενώ δεν υπήρχαν καθίσματα για τους θεατές, παρά μόνο λίγες ξύλινες κερκίδες στο ύψος του λόφου, για τα επίσημα πρόσωπα της εποχής.

Με αφορμή όμως την ανάπτυξη του αττικού δράματος τον 5^ο αιώνα π.Χ., προέκυψε η ανάγκη για εύρεση κατάλληλων διαμορφωμένων χώρων, ώστε να φιλοξενήσουν τις θεατρικές παραστάσεις, οι ανάγκες των οποίων τώρα ήταν αρκετά περισσότερες, λόγω και της ύπαρξης των ηθοποιών, εκτός από τα μέλη του χορού. Έτσι από τα μέσα του 5^{ου} αιώνα π.Χ. ο Περικλής θα ανακατασκευάσει το θέατρο του Διονύσου, στα πλαίσια και του γενικότερου οικοδομικού του προγράμματος, γεγονός στο οποίο συνέβαλε καθοριστικά και η μεγάλη οικονομική δύναμη της Αθήνας, ιδιαίτερα μετά τη σύναψη της Δηλιακής συμμαχίας το 478/7 π.Χ., όπου οι συμμετέχουσες πόλεις κράτη, πλήρωναν ως φόρο στην Αθήνα, που ήταν και η ηγεμονική δύναμη, μεγάλα χρηματικά ποσά.

Το δεύτερο αυτό θέατρο του Διονύσου ήταν μεγαλύτερο σε έκταση και αποτελούνταν από τρία βασικά δομικά μέρη, που με τη σειρά τους θα αποτελέσουν τη βασική αρχιτεκτονική δομή και των υπολοίπων αρχαίων ελληνικών θεάτρων των μετέπειτα χρόνων. Αυτά ήταν:

α) Η ὄρχήστρα: ένας κυκλικός χώρος διαμέτρου περίπου 20 μέτρων, ο οποίος προοριζόταν για τα μέλη του χορού. Κοντά του εκτείνονταν και η «θυμέλη», δηλαδή ο βωμός του θεού Διονύσου, στον οποίο προσέφεραν θυσία προτού ξεκινήσει μια θεατρική παράσταση.

β) Το κοῖλον: ένας ανηφορικός χώρος ημικυκλικής μορφής, ο οποίος προοριζόταν για τους θεατές. Το κοῖλον ήταν με τέτοιο τρόπο διαμορφωμένο, ώστε περιελάμβανε ομόκεντρες σειρές ξύλινων καθισμάτων, τα οποία περιέβαλαν το βορειοδυτικό ημικύκλιο της ορχήστρας. Επίσης ήταν χωρισμένο σε ζώνες, δηλαδή κάθετους και οριζόντιους άξονες, οι οποίοι ονομάζονταν «διαζώματα», ενώ στις πρώτες σειρές των

καθισμάτων προστέθηκαν και οι «προεδρίες», δηλαδή μεγάλοπρεπα καθίσματα για τα εξέχοντα δημόσια πρόσωπα της εποχής.

γ) Η σκηνή: αποτελεί το σύνολο από τις αποθήκες όπου φυλάσσονταν τα θεατρικά κοστούμια και τα διάφορα θεατρικά μέσα που εξυπηρετούσαν τις ανάγκες μιας παράστασης, αλλά και τα παρασκήνια των ηθοποιών, που τους βοηθούσαν στις μεταμφιέσεις τους. Στο πίσω μέρος της σκηνής υψώνονταν το προσκήνιο, μια μακρόστενη ξύλινη και πτυσσόμενη κατασκευή, η οποία παρίστανε την πρόσοψη ενός κτηρίου, μπροστά από το οποίο δρούσαν οι υποκριτές, ενώ δεξιά του και αριστερά του υπήρχαν διάδρομοι, οι λεγόμενοι «πάροδοι» για την είσοδο και την έξοδο του χορού.²³

Τον 4^ο αιώνα π.Χ. όμως, όταν στην Αθήνα ήταν άρχοντας ο Λυκούργος (340-330 π.Χ.), το θέατρο του Διονύσου ανακατασκευάζεται και πάλι, διατηρώντας ωστόσο τη βασική τριμερή δομή της εποχής του Περικλή. Τα ερείπια μάλιστα του αρχαίου θεάτρου του Διονύσου, τα οποία σώζονται μέχρι και στις μέρες μας, προέχονται ακριβώς από αυτή τη χρονική περίοδο και μας βοηθούν να έχουμε μια γενικότερη εικόνα για τη βασική δομή του αρχαίου αττικού θεάτρου.

Με τη βοήθειά τους παρατηρούμε πως τα ξύλινα καθίσματα των θεατών αντικαταστάθηκαν από λίθινα, η σκηνή απέκτησε μόνιμο χαρακτήρα, με τη κατασκευή ενός λίθινου κτίσματος, ενώ στην πρόσοψή της προστέθηκαν μια σειρά από κίονες, πίσω από τους οποίους υπήρχαν τρεις ή πέντε πόρτες, που οδηγούσαν στο εσωτερικό της. Στα δυο άκρα της είχε τα παρασκήνια για την προετοιμασία των υποκριτών, αλλά και μια επίπεδη στέγη, η οποία χρησίμευε ως «θεολογείο», δηλαδή το χώρο όπου ανέβαιναν οι υποκριτές, οι οποίοι υποδύονταν τους θεούς. Οι προεδρίες κατασκευάστηκαν από μάρμαρο Πεντέλης και ανάμεσά τους ξεχώριζε ο πλούσια διακοσμημένος θρόνος του ιερέα του ναού του Διονύσου, ενώ παράλληλα προστέθηκε και αγωγός για τα νερά της βροχής και η χωρητικότητα του ανέρχονταν τουλάχιστον στις 14.000 θέσεις.²⁴

²³Dover, K.J., 2010:37-38, Montanari F., 2008:327-9, Χουρμουζιάδης Χ. Ν., 1991: 47-9.

²⁴ Bieber M., 1961: 54-55, 70-71, 214-6.

2.5 Η ΣΥΣΤΑΣΗ ΜΙΑΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

Μέσα από τη μελέτη της βασικής τριμερούς δομής του αρχαίου θεάτρου του Διονύσου τον 5^ο αι. π.Χ., συμπεραίνουμε πως μια θεατρική παράσταση στην αρχαία Αθήνα, για την ύπαρξή της προϋπέθετε αρχικά την παρουσία i) των υποκριτών και ii) του χορού:

I. Υποκριτές

Οι υποκριτές ήταν άντρες επαγγελματίες ηθοποιοί, οι οποίοι ενσάρκωναν όλους τους ρόλους, ακόμη και τους γυναικείους. Σχετικά με τον αριθμό τους γνωρίζουμε μέσα από την «ποιητική» του Αριστοτέλη, ότι η τραγωδία απαιτούσε την ύπαρξη τριών ηθοποιών, όπου τον πρώτο τον εισήγαγε ο Θέσπις (6^{ος} αι. π.Χ.), το δεύτερο ο Αισχύλος και τον τρίτο ο Σοφοκλής, ενώ παράλληλα μπορεί να υπήρχαν και κάποιοι μικρότεροι δευτερεύοντες επιπρόσθετοι ρόλοι, όταν η τραγική υπόθεση απαιτούσε την παρουσία μικρών παιδιών επί σκηνής, ή βουβών προσώπων.²⁵ Για την κωμωδία όμως οι πληροφορίες μας είναι ελάχιστες αναφορικά με τους ηθοποιούς, αλλά και με το ποιος εισήγαγε τον πρώτο υποκριτή, ωστόσο μέσα από τις ίδιες τις σωζόμενες κωμωδίες, μπορούμε να υπολογίσουμε πως απαιτούσε τουλάχιστον την παρουσία τεσσάρων ηθοποιών. Τόσο όμως στην κωμωδία, όσο και στην τραγωδία, τους πιο σημαντικούς ρόλους τους ενσάρκωνε ο πρωταγωνιστής, ενώ τους δευτερεύοντες ο δευτεραγωνιστής και ο τριταγωνιστής αντίστοιχα.²⁶

II. Ο ΧΟΡΟΣ

Η ύπαρξη του χορού από την άλλη, αποτελούσε από τα βασικά γνωρίσματα του αρχαίου αττικού δράματος, καθώς ο χορός δεν περιοριζόταν μόνο στην επί σκηνής παρουσία του, αλλά αλληλοεπιδρούσε με τους υποκριτές, έχοντας σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της υπόθεσης και γι' αυτό το λόγο βρίσκονταν στο χώρο της ορχήστρας από τη στιγμή της εμφάνισής του μέχρι και το τέλος του έργου. Το χορό

²⁵ Ποιητική Αριστοτέλη, Λυπουρλής Δ., [1449 a]: «καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς».

²⁶ Dover, K.J., 2010:48-51.

συγκροτούσαν μια ομάδα ανθρώπων, η οποία απαρτιζόταν από άντρες ή εφήβους ερασιτέχνες Αθηναίους πολίτες, ή ακόμη και από γυναίκες και μικρά παιδιά, οι οποίοι αναλάμβαναν τη μίμηση χαρακτήρων, το χορό και το τραγούδι, με αρχηγό τους τον κορυφαίο και όλα μαζί τα μέλη του συνόδευαν τον αυλητή.

Ο χορός ακόμη μπορούσε να διασπαστεί σε δυο επιμέρους μέρη, «τα ημιχόρια» και όσο αφορά τον αριθμό των μελών τους, γνωρίζουμε πως την εποχή του Αισχύλου απαρτιζόταν από 12 ανδρικά μέλη και την εποχή του Σοφοκλή από 15, ενώ ο κωμικός χορός από 24. Τα μέλη του χορού στην τραγωδία κινούνταν αρμονικά αποτελώντας ένα σώμα και ο ρόλος τους ήταν να σχολιάζουν τα γεγονότα της υπόθεσης υπό το πρίσμα της κριτικής, αλλά και να κατευνάζουν πιθανόν διαφωνίες ανάμεσα στους υποκριτές στα πλαίσια της υπόθεσης, αντιπροσωπεύοντας τους κατοίκους της πόλης που εκτυλίσσονταν η τραγωδία. Από την άλλη στην κωμωδία, τα μέλη του κινούνταν άναρχα, κάνοντας αρκετό θόρυβο και ο ρόλος τους ήταν καθοριστικός στην εξέλιξη της υπόθεσης, οξύνοντας μάλιστα ακόμη περισσότερο τα πνεύματα και τις εντάσεις, αντιπροσωπεύοντας ταυτόχρονα κάποιο όν της φύσης, με ιδιαίτερη προτίμηση στο ζωικό βασίλειο.²⁷

2.5.1 ΤΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΑ

Εκτός όμως από τους υποκριτές και τα μέλη χορού, σημαντικό ρόλο σε μια θεατρική παράσταση είχαν και τα βοηθητικά μηχανήματα, τα οποία εξυπηρετούσαν σημαντικά στην εξέλιξη της υπόθεσης. Ενδεικτικά κάποια από αυτά ήταν το εκκύκλημα, δηλαδή ένα τροχοφόρο βαγόνι, το οποίο εξασφάλιζε την άμεση επικοινωνία του κάτω κόσμου με τον κόσμο των ζωντανών, αλλά και την επικοινωνία ανάμεσα στον εσωτερικό και εξωτερικό χώρο της σκηνής. Επίσης άλλο ένα ήταν το αιώρημα, δηλαδή ένας γερανός οποίος επέτρεπε τη ξαφνική είσοδο και έξοδο κυρίως κάποιου θεού, ο οποίος ως «από

²⁷ Montanari F., 2008:331.

μηχανής θεός», έρχονταν για να δώσει λύση στην υπόθεση, όταν αυτή βρίσκονταν σε αδιέξοδο. Επιπρόσθετα συναντάμε και το θεατρικό μηχανήμα της περιιάκτου, μιας δηλαδή περιστρεφόμενης κατασκευής που βοηθούσε στη γρήγορη εναλλαγή των σκηνικών, αλλά και μεταγενέστερα, κυρίως από την ελληνιστική εποχή και μετά, το βροντεϊόν²⁸ και το κεραυνοσκοπείον, για την τεχνητή δημιουργία των ήχων της βροντής και της αστραπής αντίστοιχα. Μάλιστα αυτά τα θεατρικά μηχανήματα εφευρέθηκαν αρχικά για να εξυπηρετήσουν τις ανάγκες της τραγωδίας, έπειτα όμως χρησιμοποιήθηκαν και από την κωμωδία, ιδιαίτερα όταν ο κωμωδιογράφος ήθελε να παρωδήσει κάποια σκηνή της τραγωδίας.²⁹

2.6 Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΣΚΕΥΗ ΤΩΝ ΗΘΟΠΟΙΩΝ

2.6.1 ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΕΙΟ

Το βασικότερο χαρακτηριστικό των υποκριτών αλλά και του χορού, όσο αφορά την θεατρική τους αμφίεση («σκευή»), ήταν το προσωπίο, το οποίο βοηθούσε κυρίως τους υποκριτές να ενσαρκώνουν πολλούς και διαφορετικούς ρόλους, ενώ ταυτόχρονα τους μετέφερε στο φανταστικό κόσμο του δράματος και του έντονου συναισθηματικού εκστασιασμού της χαράς και της λύπης.³⁰ Οι ρίζες για την χρήση του προσωπίου εντοπίζονται αρχικά στις διονυσιακές γιορτές, όπου οι συμμετέχοντες έβαφαν τα πρόσωπά τους με το κατακάθι του κρασιού, αλλά και στον ιερέα του ναού του Διονύσου, ο οποίος κατά την τέλεση της λειτουργίας φορούσε προσωπίο με τα χαρακτηριστικά του θεού, καθώς και στις φαλλικές πομπές, όπου οι συμμετέχοντες φορούσαν μάσκες, για να μην τους αναγνωρίζουν όλοι εκείνοι οι οποίοι γίνονταν στόχος των προκλητικών πειραγμάτων τους.

Το πρώτο αντρικό θεατρικό προσωπίο με ανθρώπινα χαρακτηριστικά, εισάγεται στο αρχαίο ελληνικό δράμα από τον ποιητή Θέσπη στα μέσα του 6^{ου} αιώνα π.Χ. και τελειοποιείται από τον ποιητή Χοίριλο, ενώ αντίστοιχα το πρώτο γυναικείο προσωπίο εισάγεται από τον τραγικό ποιητή Φρύνιχο. Τα προσωπία κατασκευάζονταν από τους σκευοποιούς με τη βοήθεια λινών υφασμάτων, αλλά και

²⁸ Μεταλλικό δοχείο το οποίο περιείχε χαλίκια.

²⁹ Blume H. D., 1986:86-90 178-9, Dover K.J., 2010:46-47.

³⁰ Vernant J.P – Naquet P.V., 1988:18-20.

διαφόρων άλλων κουρελιών τα οποία αρχικά τα βουτούσαν μέσα στο γύψο. Έπειτα τα τοποθετούσαν σε ειδικά καλούπια και τα πατούσαν μέχρι να πάρουν το επιθυμητό σχήμα. Στη συνέχεια τα περνούσαν άλλη μια στρώση από γύψο και ζωγράφιζαν επάνω τους ανθρώπινα χαρακτηριστικά (Φρύδια, χείλη κ.α.), ενώ προσέθεταν και μαλλιά, μούσια, γένια από αληθινές τρίχες, ανάλογα με τις ανάγκες του ρόλου του κάθε δράματος. Έτσι το προσωπείο δεν κάλυπτε μόνο την περιοχή του προσώπου, αλλά στην πραγματικότητα ολόκληρο το κεφάλι. Οι υποκριτές δε για να προστατέψουν το πρόσωπό τους από τυχόν γδαρσίματα φορούσαν κάτω από το προσωπείο ένα θα λέγαμε σκουφάκι, «το πιλίδιο», και στερέωναν τη μάσκα μ' ένα λουράκι κάτω από το σαγόνι τους, ενώ για να βλέπουν και για να μιλάνε υπήρχε ένα μικρό άνοιγμα, κυρίως στο τραγικό προσωπείο, στα μάτια και το στόμα.

Στην τραγωδία αρχικά τα γυναικεία προσωπεία διέφεραν από τα αντρικά κυρίως μέσα από το χρώμα τους, καθώς σύμφωνα με τα πρότυπα ομορφιάς της εποχής, οι γυναίκες διακρίνονταν για το λευκό χρώμα της επιδερμίδας τους, ενώ οι άντρες για το σκουρόχρωμο. Έτσι λοιπόν με τη σειρά τους τα γυναικεία προσωπεία ήταν λευκά και τα αντρικά κατά βάση μαύρα, ενώ για πρώτη φορά θα συναντήσουμε ποικιλομορφία χρωμάτων στις τραγωδίες του Αισχύλου. Τα σατιρικά προσωπεία χαρακτηρίζονταν από την πλατιά μύτη, τα αυτιά τράγων, τα μακριά γένια, αλλά και τα ανακατεμένα μαλλιά, ενώ ο Σειληνός, ως ο μεγαλύτερος σε ηλικία, εμφανίζονταν με ρυτίδες, άσπρα γένια και πεσμένα μάγουλα.

Τα κωμικά προσωπεία από την άλλη διακρίνονταν για τα έντονα φρύδια τους και το μεγάλο άνοιγμα στα μάτια και το στόμα, με σκοπό να προκαλέσουν το γέλιο των θεατών. Επίσης για την κατασκευή τους η συνεργασία ανάμεσα στο σκευοποιό και το δραματουργό ήταν ακόμη πιο άμεση και στενή, καθώς τα κωμικά προσωπεία αναπαριστούσαν, τόσο υπαρκτά πρόσωπα παρουσιασμένα όμως με διαφοροποιημένα τα χαρακτηριστικά τους, σύμφωνα κάθε φορά με τη βούληση του κωμικού ποιητή, όσο και πρόσωπα που ανήκαν στη φαντασία του κωμικού δραματουργού. Για τα προσωπεία δε του χορού ιδιαίτερα του Αριστοφάνη, που αναπαριστούσαν κάποιο ζώο ή πτηνό, εκτός από το ύφασμα, ήταν απαραίτητη και η χρήση του ξύλου και του φελλού. Δυστυχώς όμως στις μέρες μας εξαιτίας του εύθραυστου υλικού τους, δεν μας έχουν σωθεί θεατρικά προσωπεία, παρά μόνο κάποια μεταλλικά και πέτρινα, διακοσμητικού και αναθηματικού χαρακτήρα, που η αρχαιολογική σκαπάνη έφερε

στο φως. Έτσι οι γνώσεις μας βασίζονται κυρίως μέσα από αυτά, αλλά και από την αγγειογραφία και τα έργα των ίδιων των ποιητών.³¹

2.6.2 ΤΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΥΠΟΔΗΜΑΤΑ

Τη θεατρική σκευή όμως των ηθοποιών έρχονταν να συμπληρώσουν εκτός από τα προσωπεία και τα θεατρικά κουστούμια, για τα οποία και πάλι αντλούμε τις πληροφορίες μας μέσα από τα ίδια τα έργα των ποιητών, αλλά και από την αγγειογραφία. Στην τραγωδία αποτελούνταν από έναν μακρύ χιτώνα, ο οποίος από πάνω του έφερε έναν εξίσου μακρύ και φαρδύ μανδύα, ενώ ο τρόπος διακόσμησή τους αποτελούσε δείγμα της αριστοκρατικής καταγωγής των ηρώων της υπόθεσης. Ταυτόχρονα την τραγική αμφίεση των υποκριτών έρχονταν να συμπληρώσει και το υπόδημα του κοθόρνου, ενός είδους ευλύγιστης μπότας, που αρχικά δεν είχε σόλα και ταίριαζε και στα δυο πόδια και έπειτα απέκτησε σόλα και μάλιστα πολύ ψηλή, ιδιαίτερα για τις ανάγκες της τραγωδίας του Αισχύλου, ο οποίος ήθελε να παρουσιάζει τους θεούς ψηλούς.

Όσο αφορά την κωμωδία τα θεατρικά κοστούμια χαρακτηρίζονταν από την έντονη κοιλιά και τα οπίσθια, τα οποία ενισχύονταν με τη βοήθεια παραγεμισμάτων που ονομάζονταν «σωμάτεια», θέλοντας έτσι να διακωμωδήσουν τα καλογυμνασμένα ηρωικά σώματα της τραγωδίας. Επίσης στο κάτω μέρος τους κρέμονταν ένας δερμάτινος φαλλός και τα υποδήματά τους ονομάζονταν <<εμβάδες>>, ένα είδος δερμάτινων παπουτσιών που έδεναν ψηλά στο πόδι, ενώ παράλληλα χρησιμοποιήθηκαν και οι κοθόρνοι, κυρίως για τους γυναικείους ρόλους και την αμφίεση των θεών.³²

2.7 Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΜΕ ΤΟ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΚΟ ΠΟΛΙΤΕΥΜΑ

Το γεγονός όμως ότι η Αθήνα ανάμεσα στις υπόλοιπες ελληνικές πόλεις, ήταν εκείνη η οποία καλλιέργησε το αρχαίο ελληνικό δράμα και συνέβαλε καθοριστικά

³¹ Λαμπράκη Α., 1984: 21-24.

³² Blume H.-D., 1986: 115-7, 119, Dover K.J., 2010:53.

στη διαμόρφωση του αρχαίου θεάτρου δεν ήταν τυχαίο, αντιθέτως ήταν απόλυτα συνυφασμένο με το δημοκρατικό της πολίτευμα. Αυτό με τη σειρά του είχε ως βασική του αρχή, την «ίσηγορία», δηλαδή την ελευθερία του δημόσιου λόγου, πάνω στην οποία βασιζόνταν και η λειτουργία όλων των δημοκρατικών της θεσμών, όπως εκείνων της εκκλησίας του δήμου, της Βουλής των Πεντακοσίων και των δικαστηρίων της (Άρειος πάγος, δικαστήριο της Ηλιαίας).

Έτσι λοιπόν στην Αθήνα όλοι οι πολίτες της, ανεξαρτήτως οικονομικής και κοινωνικής θέσης, είχαν εξίσου το δικαίωμα συμμετοχής σε όλα τα δημοκρατικά θεσμικά της όργανα, αναλαμβάνοντας ενεργό ρόλο στην πολιτική ζωή της Αθήνας και ταυτόχρονα έχοντας τις ίδιες ευκαιρίες για δημόσια ομιλία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση της εκκλησίας του δήμου, η οποία σε κρίσιμες στιγμές για το μέλλον της πόλης συνεδρίαζε εκτάκτως, καλώντας όλους τους Αθηναίους πολίτες, μέσα από τη δημόσια συζήτηση να πάρουν από κοινού αποφάσεις.

Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο όμως λειτουργούσε και το αρχαίο αττικό θέατρο, το οποίο με τη σειρά του αποτελούσε έναν ακόμη σημαντικό δημοκρατικό θεσμό. Με άλλα λόγια το αρχαίο θέατρο έδινε στους Αθηναίους την ευκαιρία για ακόμη μια δημόσια συζήτηση, ανάμεσα αυτή τη φορά στον ποιητή και τον αθηναϊκό λαό. Μάλιστα ο κάθε δραματουργός μέσα από το θέατρο, μπορούσε ελεύθερα να εκφράσει τις προσωπικές του απόψεις, τόσο για τα κοινωνικά όσο και για τα πολιτικά θέματα, αλλά και να ασκήσει αυστηρή κριτική στα κακώς κείμενα της Αθήνας. Οι δραματουργοί ωστόσο εκτός από το ρόλο του επικριτή της δημόσιας αθηναϊκής ζωής και φυσικά του διασκεδαστή, ήταν επιφορτισμένοι και με έναν ακόμη ρόλο, εκείνο του καθοδηγητή και του συμβούλου της πόλης. Γι' αυτό ακριβώς το λόγο μέσα από τους ήρωές τους φρόντιζαν να προβάλλουν ηθικά πρότυπα, αλλά και να δίνουν ορθές συμβουλές, με σκοπό την ηθική διαπαιδαγώγηση των πολιτών.

Το γεγονός αυτό είχε ακόμη πιο έντονο χαρακτήρα όπως θα δούμε και στη συνέχεια της εργασίας μας, μέσα από το δραματικό είδος της κωμωδίας, το οποίο λόγω του ευχάριστου και διασκεδαστικού του κλίματος, βοηθούσε το δραματουργό να εκφράζει ακόμη πιο άμεσα την προσωπική του άποψη και τις συμβουλές του, χωρίς ωστόσο να δίνει την εντύπωση του κηρύγματος, αλλά της προτροπής, που στόχο είχε τόσο την αφύπνιση του αθηναϊκού λαού, όσο και τη διασκέδασή του, μέσα από τα

αστεία και τα πειράγματα γνωστών προσώπων και γεγονότων της εποχής. Από τους πρώτους δε πολιτικούς που αναγνώρισαν την αξία και το διδαχτικό ρόλο του αττικού δράματος ήταν ο Περικλής, ο οποίος λίγο μετά τα μέσα του 5^{ου} αιώνα π.Χ., θεσμοθέτησε το μέτρο των Θεωρικών, δηλαδή την οικονομική ενίσχυση των απόρων πολιτών με χρήματα από το δημόσιο συμμαχικό ταμείο, με σκοπό την παρακολούθηση θεατρικών παραστάσεων.

Έτσι λοιπόν παρατηρούμε πως η συμμετοχή των Αθηναίων στο θέατρο, είτε ως θεατές, είτε ακόμη και ως μέλη των δραματικών αγώνων, δεν ήταν αποκλειστικό προνόμιο της ελίτ των πλουσίων Αθηναίων, αλλά όλων των Αθηναίων πολιτών, οι οποίοι όπως για παράδειγμα στην Πνύκα της εκκλησίας του δήμου, έτσι και στο αττικό θέατρο κάθονταν όλοι μαζί, χωρίς κοινωνικές και οικονομικές διακρίσεις. Σύμφωνα δε με μαρτυρίες που αντλούμε μέσα από τα ίδια τα έργα των δραματουργών, υποθέτουμε πως θέατρο μπορούσαν να παρακολουθήσουν και οι γυναίκες, αλλά και οι δούλοι και τα μικρά παιδιά. Συγκεκριμένα τη μαρτυρία αυτή μας τη δίνει ο Αριστοφάνης μέσα από τη κωμωδία του «*Ειρήνη*», όπου αφήνει να νοηθεί ότι υπήρχαν γυναίκες στο ακροατήριο, οι οποίες καθόταν στις πίσω τελευταίες θέσεις,³³ αλλά και μέσα από τη κωμωδία του «*Βάτραχοι*», υπονοεί πως στις τραγωδίες και στις κωμωδίες, ήταν δυνατή η παρουσία των μικρών παιδιών και των εφήβων.³⁴

Επιπρόσθετα οι Αθηναίοι διαδραμάτιζαν ενεργό ρόλο στο αρχαίο ελληνικό δράμα, καθώς μπορούσαν ελεύθερα να εκφράσουν την άποψή τους για κάθε τι που παρακολουθούσαν, μέσα από έντονα τα συναισθήματα επιδοκιμασίας ή αποδοκιμασίας τους, τα οποία επηρέαζαν καθοριστικά την τελική απόφαση των κριτών. Το αθηναϊκό κοινό δε, είχε μεγάλες προσδοκίες και απαιτήσεις από τους δραματουργούς και σε περίπτωση που απογοητευόταν από το αποτέλεσμα, δεν δίσταζε να καταφύγει σε ακραίες και προσβλητικές αντιδράσεις, όπως για παράδειγμα η λεκτική επίθεση και η εκτόξευση διαφόρων αντικειμένων επί σκηνής, εναντίον των δραματουργών και των ηθοποιών.³⁵

³³ Αριστοφάνης, *Ειρήνη*, στ. 966-7: Τρυγαίος: «οὐχ αἱ γυναῖκες γ' ἔλαβον». Υπηρέτης: «ἀλλ' εἰς ἐσπέραν δώσουσιν αὐταῖς ἄνδρες».

³⁴ Αριστοφάνης, *Βάτραχοι*, στ. 1054-5: Αισχύλος: «τοῖς μὲν γὰρ παιδαρίοισιν ἐστὶ διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖσιν δ' ἠβῶσι ποηταί».

³⁵ Dover K.J., 2010: 36-37, Montanari F., 2008: 333.

3.Η ΑΡΧΑΙΑ ΚΩΜΩΔΙΑ

3.1 ΤΑ ΓΕΝΙΚΑ ΤΗΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

Από τα τρία όμως δραματικά είδη που καλλιέργησε η Αθήνα τον 5^ο αι. π.Χ., θα μονοπωλήσει το ενδιαφέρον μας εκείνο της κωμωδίας και συγκεκριμένα της αρχαίας κωμωδίας, εξαιτίας της έντονης εμπλοκής της με την πολιτική ζωή της Αθήνας, μέσα από την οποία διαγράφεται και ο πολιτικός ρόλος του αρχαίου θεάτρου, που με τη σειρά του αποτελεί τον κεντρικό πυρήνα της έρευνάς μας. Αναλυτικότερα όμως όταν αναφερόμαστε στον πολιτικό χαρακτήρα της αρχαίας κωμωδίας, σύμφωνα και με την άποψη του Lesky,³⁶ δεν εννοούμε μόνο την ενασχόλησή της με την πολιτική ζωή, αλλά με την έν γενει κοινωνική ζωή της Αθήνας, μέσα από την αυστηρή κριτική των κακώς κειμένων της εποχής, την αναφορά σε συγκεκριμένα γεγονότα της επικαιρότητας και την άμεση διακωμώδηση υπαρκτών προσώπων της δημόσιας αθηναϊκής ζωής.

Μάλιστα η αρχαία κωμωδία με την ελευθερία της δημόσιας έκφρασης που της επέτρεπε το δημοκρατικό πολίτευμα, δε δίστασε μέσα από τους ήρωές της να διακωμωδήσει υπαρκτά πρόσωπα της Αθήνας, είτε αναφέροντας το όνομά τους (*Όνομαστί κωμωδεῖν*), είτε ενσαρκώνοντας τα ίδια επί σκηνής, με παραμορφωμένα τα χαρακτηριστικά τους, εκφράζοντας έτσι μέσα από αυτά, ο κάθε κωμικός δραματουργός ελεύθερα και άμεσα, την προσωπική του άποψη, για την κοινωνική και κατ' επέκταση πολιτική ζωή της Αθήνας.

Τα πρόσωπα αυτά μπορούσαν να προέχονται από ποικίλους χώρους της Αθηναϊκής ζωής, όπως για παράδειγμα από το χώρο της ποίησης, της ρητορικής (η οποία την περίοδο αυτή γνώριζε εξίσου μεγάλη ανάπτυξη), της φιλοσοφίας, του αθλητισμού και κυρίως φυσικά της πολιτικής, ενώ διακωμωδούνταν τόσο για τον τρόπο ζωής τους, το επάγγελμά τους και τις πολιτικές τους πεποιθήσεις, όσο και για το χαρακτήρα τους και την εξωτερική τους εμφάνιση, ιδιαίτερα όταν αυτή συνοδεύονταν από κάποιο φυσικό ελάττωμα (π.χ. το ύψος τους, κάποια πάθηση των ματιών κ.α.). Η διακωμώδηση δε και η γελοιοποίηση όλων αυτών των προσώπων, έδινε ιδιαίτερα μεγάλη κοινωνική δύναμη στην αρχαία κωμωδία, καθώς μπορούσε να επηρεάσει την άποψη του αθηναϊκού λαού αναφορικά με τα πρόσωπα τα οποία έθετε στο στόχαστρο

³⁶ Lesky A., 1983:583.

της. Έτσι με άλλα λόγια θα μπορούσαμε να πούμε πως η αρχαία κωμωδία, μέσα από την ενασχόλησή της με την εν γένει κοινωνική ζωή της Αθήνας, εκτός από το να διασκεδάζει το κοινό της, είχε και τη δυνατότητα να διαμορφώνει συνειδήσεις και απόψεις.³⁷

Παράλληλα όμως τη θεματολογία της έρχονταν να συμπληρώσουν οι χυδαιολογίες και τα σεξουαλικά υπονοούμενα, αλλά και το φανταστικό στοιχείο, το οποίο άνηκε στην προσωπική σφαίρα του μυαλού του κάθε κωμικού ποιητή. Το φανταστικό στοιχείο δε, αποτελούσε ζωτικό συστατικό της αρχαίας κωμωδίας, καθώς κρατούσε αμείωτο το ενδιαφέρον των θεατών και τους μετέφερε σ' έναν άλλο κόσμο μη υπαρκτό, κάνοντας τους έτσι να ξεχάσουν για λίγο τα προβλήματα της καθημερινότητας, ιδιαίτερα εκείνη την περίοδο, όπου ο Πελοποννησιακός πόλεμος βρισκόταν ακόμη σε εξέλιξη.

Η αρχαία κωμωδία ωστόσο ξεκινά τη λογοτεχνική της και ιστορική της πορεία με τον Αριστοφάνη, καθώς είναι ο πρώτος αττικός κωμικός ποιητής από τον οποίο μας σώζονται ολόκληρα τα έργα του. Την ίδια περίοδο όμως με τον Αριστοφάνη έγραψαν κωμωδία και ο Εύπολις, ο Φερεκράτης, ο Κρατίνος, ο Πλάτων και ο Κράτης, από τους οποίους όμως μας σώζονται μόνο κάποια αποσπάσματα. Παρόλ' αυτά τις σημαντικότερες πληροφορίες για εκείνους, τις αντλούμε κυρίως μέσα από τις κωμωδίες του ίδιου του Αριστοφάνη, ο οποίος τους μνημονεύει συχνά, ασκώντας τους δριμύτατη κριτική, τόσο για το έργο τους, όσο και για την προσωπικότητά τους.³⁸

3.2 Ο ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ

Για τη ζωή του Αριστοφάνη δεν μας σώζονται πολλές πληροφορίες και έτσι οι γνώσεις μας περιορίζονται στα στοιχεία που αντλούμε μέσα από τα ίδια του τα έργα, αλλά και από τις μελέτες των Αλεξανδρινών φιλολόγων. Ο Αριστοφάνης γεννήθηκε περίπου το 450 π.Χ. και πέθανε κοντά στο 386 π.Χ. Καταγόταν από τον αττικό δήμο των Κυδαθηναίων και ως παιδί έζησε μέσα στην ευμάρεια της Αθήνας του Περικλή,

³⁷ Lesky A., 1983:582-9.

³⁸ Lesky A., 1983:589.

ενώ ως ενήλικας μέσα στην ένταση του πελοποννησιακού πολέμου. Γονείς του ήταν ο Φίλιππος και η Τηνοδώρα, ενώ το 431 π.Χ., όπως μας πληροφορεί και ο ίδιος ο ποιητής μέσα από την κωμωδία του «Άχαρνής», η οικογένειά του μετακόμισε στην Αίγινα, όπου με την εγκατάσταση των Αθηναίων κληρούχων στο νησί, είχαν δοθεί κτήματα και στον πατέρα του. Ο Αριστοφάνης λέγεται ότι απέκτησε τρεις γιούς: το Φίλιππο, το Νικόστρατο και τον Αραρότα, όπου ο τελευταίος υπήρξε και ο ίδιος κωμικός ποιητής, που με το όνομά του ανέβασε τις δυο τελευταίες κωμωδίες του πατέρα του, «Κώκαλος» (387 π.Χ.) και «Αιολοσίκων» (386 π.Χ.).³⁹

Η μεγαλύτερη επιθυμία του Αριστοφάνη ήταν ο τερματισμός του πολέμου και η επιστροφή της Αθήνας πίσω στις ένδοξες μέρες του παρελθόντος και της ασφάλειας της ειρήνης, γεγονός το οποίο εκφράζει αρκετά έντονα μέσα και από τις κωμωδίες του. Ο ποιητής έγραψε συνολικά σαράντα κωμωδίες, από τις οποίες όμως μας σώζονται ολόκληρες μόνο οι έντεκα, με τη βοήθεια της χειρόγραφης παράδοσης και του κώδικα της Ραβέννας, ο οποίος χρονολογείται το 1000 μ.Χ. Ο Αριστοφάνης εμφανίζεται για πρώτη φορά στα κωμικά δρώμενα της Αθήνας το 427 π.Χ. με το έργο του «Δαιταλῆς»,⁴⁰ το οποίο παρουσιάστηκε στα Μεγάλα Διονύσια και κέρδισε το δεύτερο βραβείο. Η κωμωδία αυτή όμως μας σώζεται αποσπασματικά, η υπόθεσή της αφορούσε το εκπαιδευτικό σύστημα της εποχής και δεν παρουσιάστηκε με το όνομα του ίδιου του Αριστοφάνη, αλλά με του δασκάλου του, Καλλίστρατου, καθώς ο Αριστοφάνης στα πρώτα χρόνια της θεατρικής του πορείας, αλλά και αργότερα, μην έχοντας αρκετή εμπιστοσύνη στον εαυτό του, δεν παρουσίαζε τις κωμωδίες του με το δικό του όνομα.⁴¹ Για πρώτη φορά παρουσίασε κωμωδία με το όνομά του το 424 π.Χ., στους «Ιππῆς», ενώ το πρώτο ολόκληρο σωζόμενο έργο του είναι οι «Άχαρνής», το 425 π.Χ.⁴²

3.3 Η ΚΩΜΩΔΙΑ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

³⁹ Κατσούρης Α., 1998:5

⁴⁰ Ο.Π: Οι δυο πρώτες χρονολογικά κωμωδίες του Αριστοφάνη μας σώζονται αποσπασματικά: η πρώτη είναι οι *Δαιταλῆς* η οποία παρουσιάστηκε το 427 π.Χ. και απέσπασε το δεύτερο βραβείο και η δεύτερη οι *Βαβυλώνιοι* η οποία παρουσιάστηκε στα Μ. Διονύσια το 426 π.Χ. κερδίζοντας το πρώτο βραβείο.

⁴¹ Montanari F., 2008: 463.

⁴² Dover K.J., 2010: 15-19, 31, Montanari F., 2008: 461- 3, Σολομός Α., 2009:16-19.

3.3.1 ΤΑ ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΑΣ ΤΟΥ

Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της κωμωδίας του Αριστοφάνη αποτελεί το μοτίβο της φαντασίας. Συγκεκριμένα ο Αριστοφάνης συνήθιζε να επιλέγει ως πρωταγωνιστές του, απλούς καθημερινούς ανθρώπους της πόλης και της υπαίθρου, με τους οποίους εύκολα μπορούσε να ταυτιστεί το αθηναϊκό κοινό. Αυτούς τους απλούς καθημερινούς ήρωες στη συνέχεια της υπόθεσης, τους έβαζε να συλλαμβάνουν ένα μεγαλεπήβολο και μεγαλόπνοο σχέδιο, αρκετά μακριά από τις ανθρώπινες δυνάμεις, το οποίο και έθεταν αμέσως σε εφαρμογή, καταργώντας κάθε λογική αλληλουχία αιτίου και αιτιατού, όπως τη γνωρίζουμε από την πραγματική ζωή.⁴³

Επιπρόσθετα σύμφωνα με το Dover,⁴⁴ μέσα στη κωμωδία του Αριστοφάνη διακρίνεται και το στοιχείο της αυτοκατάφασης, δηλαδή της γελοιοποίησης των θεών με στόχο τη ψυχική ενδυνάμωση των ανθρώπων. Αναλυτικότερα στην αρχαία Αθήνα η σχέση του θεού και του ανθρώπου, ήταν στην πραγματικότητα μια σχέση δυνάστη - υπηκόου, καθώς πιστεύονταν πως οι θεοί επενέβαιναν δραστικά στη ζωή των ανθρώπων, ορίζοντας το μέλλον τους, σύμφωνα με τη δική τους βούληση. Έτσι λοιπόν με άλλα λόγια ο Αριστοφάνης, μέσα από τη διακωμώδηση των θεών και της παρουσίας τους ως καρικατούρες, ενίσχυε την αυτοπεποίθηση των θεατών, καθώς αυτοί με τη σειρά τους έβλεπαν τους θεούς, που παραδοσιακά φάνταζαν παντοδύναμοι, να παρουσιάζονται μπροστά στα μάτια τους, ως ανόητοι, δειλοί και νικημένοι από τους θνητούς, γεγονός που τους ευχαριστούσε ιδιαίτερα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η κωμωδία των «*Βατράχων*» του Αριστοφάνη, μέσα από την οποία ο θεός Δίονυσος παρουσιάζεται δειλός και φοβιτσιάρης.⁴⁵

Επίσης ο Αριστοφάνης εμπνέεται από τα επίκαιρα γεγονότα της εποχής του, ενώ παράλληλα προβάλλει και τα κακώς κείμενα της αθηναϊκής κοινωνίας, τα οποία και κρίνει αυστηρά, εκφράζοντας με αυτό τον τρόπο την προσωπική του άποψη γι' αυτά, με σκοπό τη διόρθωσή τους στο μέλλον. Παράλληλα δε διστάζει να διακωμωδήσει

⁴³ Bowie A.M., 1999:170-181, Dover K.J., 2010: 54-55, Easterling P.E-Knox B.M.W, 2013: 504-511.

⁴⁴ Dover K.J, 2010: 55-57.

⁴⁵ *Βατράχοι*: στ. 479-482: **Ξα.** «οὔτος, τί δέδρακας; **Δι.** «ἐγκέχοδα· κάλει θεόν». / **Ξα.** ὃ καταγέλαστ', οὔκουν ἀναστήσει ταχὺ / πρὶν τινά σ' ἰδεῖν ἀλλότριον; **Δι.** ἀλλ' ὠρακιῶ. / ἀλλ' οἶσε πρὸς τὴν καρδίαν μου σπογγιάν / **Ξα.** ἰδοὺ λαβέ· προσθοῦ. **Δι.** ποῦ 'στιν; **Ξα.** ὃ χρυσοῖ θεοί, / ἐνταῦθ' ἔχεις τὴν καρδίαν; **Δι.** δείσασα γὰρ / εἰς τὴν κάτω μου κοιλίαν καθεῖρπυσεν».

και να γελοιοποιήσει ευθέως τα υπαρκτά αθηναϊκά πρόσωπα της γενιάς του, με ενεργό κοινωνικό και πολιτικό ρόλο, τόσο για τον τρόπο ζωής τους, το επάγγελμά τους, τα χαρακτηριστικά της εμφάνισής τους, όσο και για τις πολιτικές τους πεποιθήσεις. Επιπρόσθετα μέσα στις κωμωδίες του επικρατεί συνεχώς η διάθεσή του για σύγκρουση ανάμεσα στο ηθικό και το ανήθικο, στο παρόν και το παρελθόν. Συγκεκριμένα ο ποιητής είχε την τάση να ταυτίζει το ένδοξο παρελθόν της Αθήνας με την έννοια της ηθικής και το παρόν με την ανηθικότητα των Αθηναίων, οι οποίοι με τη σειρά τους εξέτρεφαν και τους ανήθικους πολιτικούς της εποχής του, οι οποίοι σύμφωνα με την προσωπική του κρίση, οδηγούσαν την Αθήνα στην καταστροφή της.

Τέλος οι κωμωδίες του Αριστοφάνη συνήθιζαν να τελειώνουν με γλέντι και ξεφάντωμα, αφού οι πρωταγωνιστές του πάντα καταφέρναν με τη βοήθεια των δικών τους δυνάμεων, να αντιμετωπίζουν όλα τους τα προβλήματα και τα εμπόδια, γεγονός το οποίο έδινε μεγάλη ελπίδα και αισιοδοξία και στους ίδιους τους θεατές. Το στοιχείο όμως αυτό του ευχάριστου τέλους, πιθανότατα δεν αποτέλεσε επινόηση του ίδιου του ποιητή, αλλά του κληροδοτήθηκε από τα αιώτερο παρελθόν της κωμωδίας.⁴⁶

3.3.2 ΤΑ ΔΟΜΙΚΑ ΤΗΣ ΜΕΡΗ

Στη συνέχεια όσο αφορά τη δομή της αριστοφανικής κωμωδίας, εκείνο το οποίο τη χαρακτηρίζει είναι η παρέμβαση του χορού, ανάμεσα στα διαλογικά επεισόδια των υποκριτών και ο ενεργός του ρόλος στην εξέλιξη της υπόθεσης. Έτσι ο χορός βρίσκονταν επί σκηνής καθ' όλη τη διάρκεια της κωμωδίας, φορώντας στολές και προσωπεία, που παρέπεμπαν σε κάποιο στοιχείο της φύσης, ζώο ή πτηνό, οπού ανάλογα με την ιδιότητα του, έδινε και την αντίστοιχη ονομασία στην εκάστοτε αριστοφανική κωμωδία. Αυτοί όμως οι ζωόμορφοι χοροί πιθανότατα δεν αποτελούν

⁴⁶ Easterling P.E-Knox B.M.W, 2013:520.

και πάλι επινόηση του ίδιου ποιητή, καθώς έχουν βρεθεί αγγεία του 6^{ου} αιώνα π.Χ., πάνω στα οποία αναπαρίσταντο άνθρωποι μεταμφιεσμένοι σε ζώα. Από τα σημαντικότερα όμως δομικά μέρη της αριστοφανικής κωμωδίας, στα οποία ο χορός είχε ενεργό ρόλο στην εξέλιξη της υπόθεσης, σύμφωνα με το Dover, είναι εκείνα της παράβασης και του αγώνος.

Η μεν παράβαση προέρχεται από το ρήμα παραβαίνω που σημαίνει προχωρώ μπροστά και αποτελεί εκείνο το μέρος της κωμωδίας το οποίο αποτελούνταν από επτά δομικά μέρη και μέσα σε 100 περίπου στίχους, στη μέση της υπόθεσης, τα μέλη του χορού προχωρούσαν προς το μέρος των θεατών και βγάζοντας τη μάσκα τους, απευθύνονταν σε εκείνους, ως Αθηναίοι πολίτες. Στη συνέχεια εξ ονόματος του ίδιου του Αριστοφάνη, έδιναν συμβουλές στο ακροατήριο, πολιτικού και κοινωνικού περιεχομένου, γεγονός το οποίο έρχονταν να ενισχύσει ακόμη περισσότερο το συμβουλευτικό και πολιτικό χαρακτήρα της κωμωδίας. Η παράβαση έτσι διέκοπτε την πλοκή του έργου και διασπούσε για λίγο τη δραματική ψευδαίσθηση των θεατών, επαναφέροντάς τους από το φανταστικό κόσμο της κωμωδίας, στον κόσμο της πραγματικής ζωής. Σε μερικές περιπτώσεις δε μια κωμωδία μπορούσε να περιλαμβάνει και δυο παραβάσεις, όπως για παράδειγμα οι *Νεφέλες* και οι *Ιππής* του Αριστοφάνη.⁴⁷

Ο δε αγών με τη σειρά του ήταν επηρεασμένος από τη ρητορική τέχνη της εποχής, η οποία την ίδια περίοδο γνώρισε εξίσου μεγάλη άνθιση όπως και το αττικό δράμα, ενώ ταυτόχρονα ήταν και αυτή απόλυτα συνυφασμένη με τη πολιτική ζωή της Αθήνας, καθώς ένας Αθηναίος πολιτικός επιβάλλονταν να είναι και δεινός ρήτορας, ώστε να μπορεί να είναι σε θέση να πείσει το ακροατήριό του για την ορθότητα των λόγων του. Εν τούτοις ο Αριστοφάνης εξέφρασε πολλές φορές μέσα από τις κωμωδίες του την εχθρότητά του προς τη ρητορική τέχνη, καθώς τη θεωρούσε υπεύθυνη για τη διαφθορά της πολιτικής ζωής και της εν γένει αθηναϊκής κοινωνίας, γεγονός όμως που δεν τον εμπόδιζε να χρησιμοποιήσει τις πρακτικές της μέσα στα έργα του, τόσο για να τη διακωμωδήσει, όσο και για να εξυπηρετήσει την εξέλιξη της υπόθεσής των κωμωδιών του. Πιο συγκεκριμένα μέσα στις αριστοφανικές κωμωδίες οι αγώνες λόγων αποτελούνται συνήθως από δέκα επιμέρους μέρη και παρουσιάζονται προς το τέλος της υπόθεσης, όπου ο ποιητής έρχεται μέσα από μια αντιπαράθεση πολιτικών και κοινωνικών απόψεων, να δώσει λύση σε μια σύγκρουση

⁴⁷ Dover K.J., 2010:79-84, Cornford M.F., 1993:141-153.

η οποία είχε προκύψει, είτε ανάμεσα στους ήρωες, είτε ανάμεσα στο χορό, είτε ανάμεσα στο χορό και τους ήρωες.⁴⁸

3.3.3 Ο ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΚΑΙ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ

Ο Αριστοφάνης μέσα από τις κωμωδίες του αναλαμβάνει το ρόλο του πολιτικού ρήτορα, ο οποίος ασκώντας κριτική στην εν γένει κοινωνική ζωή της Αθήνας και στα πρόσωπά της, στοχεύει στην ηθική αναμόρφωση των Αθηναίων πολιτών και κατ' επέκταση της αθηναϊκής πολιτικής ζωής. Στο στόχαστρό του δεν βρίσκεται ποτέ το ίδιο το δημοκρατικό πολίτευμα και οι θεσμοί του, αλλά μόνο τα πρόσωπα τα οποία το εκπροσωπούν και οι αποφάσεις τους, οι οποίες τις περισσότερες φορές δεν συμβάδιζαν με τις ηθικές και πολιτικές του πεποιθήσεις.

Συγκεκριμένα ο Αριστοφάνης όπως ήδη έχουμε αναφέρει επιθυμούσε το τέλος του πελοποννησιακού πολέμου και τη σύναψη ειρήνης με τη Σπάρτη, με σκοπό τη διασφάλιση της αθηναϊκής ηγεμονίας και του δημοκρατικού πολιτεύματος. Συνεπώς εξαπολύει τα πυρά του εναντίον όλων εκείνων των πολιτικών προσώπων της εποχής του, τα οποία υποστήριζαν τη συνέχιση του πολέμου, κατηγορώντας τα για ανηθικότητα και δημαγωγική πολιτική.

Έτσι με σύγχρονους όρους θα μπορούσαμε να πούμε πως ο Αριστοφάνης μέσα από τις κωμωδίες του, επωμίζεται το ρόλο της πολιτικής αντιπολίτευσης, ο οποίος είναι να γκρινιάζει, να ασκεί δριμύτατη κριτική και να κατηγορεί την κυβέρνηση και τους εν γένει πολιτικούς της αντιπάλους, για αναποτελεσματικότητα και διεφθαρμένη πολιτική ηγεσία.⁴⁹ Ο μεγαλύτερος δε πολιτικός αντίπαλος του Αριστοφάνη υπήρξε ο Αθηναίος πολιτικός Κλέωνας, ο οποίος διαδέχτηκε τον Περικλή στη πολιτική σκηνή μετά το θάνατό του. Το γεγονός αυτό οφείλονταν, τόσο στη δημαγωγική πολιτική του, η οποία έβρισκε άκρως αντίθετο τον Αριστοφάνη, όσο και στο ότι ο Κλέωνας το 426 π.Χ. τον παρέπεμψε σε δική, εξαιτίας της κωμωδίας του οι «*Βαβυλώνιοι*».

Οι «*Βαβυλώνιοι*» με τη σειρά τους πρόκειται για μια κωμωδία η οποία μας σώζεται αποσπασματικά και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στα Μ. Διονύσια το 426 π.Χ., κερδίζοντας το πρώτο βραβείο. Μέσα από την κωμωδία αυτή ο Αριστοφάνης,

⁴⁸ Dover K.J., 2010: 102-104, Easterling – Knox B.M.W., 2013:479.

⁴⁹ Dover K.J., 2010: 58-61, Easterling P.E –Knox B.M.W., 2013:497-504.

παρουσία των συμμάχων της Αθήνας, οι οποίοι είχαν έρθει για να παρακολουθήσουν τους δραματικούς αγώνες της θρησκευτικής αυτής εορτής, παρουσίασε τα βάσανα που είχαν υποστεί εκείνοι από τον Κλέωνα, ο οποίος το 427 π.Χ., είχε ζητήσει το σφαγιασμό των κατοίκων της Μυτιλήνης, ως τιμωρία για την αποστασία τους.

Έτσι λοιπόν ο Κλέωνας νοιώθοντας προσβεβλημένος, παρέπεμψε τον Αριστοφάνη σε δίκη, κατηγορώντας τον για βλασφημία, χωρίς ωστόσο να καταφέρει την τιμωρία του. Το περιστατικό αυτό μάλιστα της δίκης, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως αποδεικνύει και εμπράκτως τη δύναμη και την επιρροή της αρχαίας κωμωδίας στη διαμόρφωση της λαϊκής κοινής γνώμης, καθώς ο Κλέωνας στην πραγματικότητα μήνυσε τον Αριστοφάνη, φοβούμενος μήπως ύστερα από αυτή την κωμωδία, έχανε τους υποστηρικτές του και το πολιτικό του κύρος.⁵⁰

Όμως παρά την παραπομπή του σε δίκη, ο ποιητής δεν σταμάτησε στιγμή να στηλιτεύει και να διακωμωδεί σε κάθε ευκαιρία τον Κλέωνα, κατηγορώντας τον για δημαγωγική πολιτική και διεφθαρμένη ηθική, με αποκορύφωμα την κωμωδία των «Ιππέων» (424 π.Χ.), η οποία στρέφονταν ξεκάθαρα εναντίον του. Στα πυρά ωστόσο του Αριστοφάνη βρέθηκαν και άλλοι πολιτικοί της εποχής του, όπως ο Υπέρβολος, τον οποίο κατηγορεί για δημαγωγία, ο Κλεοφώντας, ο οποίος υπήρξε υπερασπιστής του πολέμου, αλλά και ο ίδιος ο Περικλής και η σύζυγός του Ασπασία, που αν και δεν βρίσκονταν πια στη ζωή, ο ποιητής μέσα μέσα από την κωμωδία του «*Άχαρνης*»,⁵¹ δεν δίστασε να τους κατηγορήσει ως υπαίτιους για την έναρξη του πελοποννησιακού πολέμου.

Ο Αριστοφάνης όμως μέσα από το ρόλο του πολιτικού ρήτορα, δεν περιορίζεται μόνο στην άσκηση πολιτικής κριτικής, αλλά ιδιαίτερα μέσα από το κομμάτι της παράβασης όπως είδαμε, δίνει και συμβουλές στους συμπολίτες του, κοινωνικού και κατ' επέκταση πολιτικού περιεχομένου. Επειδή όμως η δύναμη της κωμωδίας ήταν τόσο μεγάλη ώστε είχε την ικανότητα να διαμορφώνει συνειδήσεις και απόψεις, ο ποιητής έπρεπε να είναι ιδιαίτερα προσεκτικός με τη φύση των συμβουλών του, προκειμένου να μην κατηγορηθεί και ο ίδιος με τη σειρά του για δημαγωγική

⁵⁰ Montanari F., 2008:460-461, 463.

⁵¹ *Άχαρνης*: Δι. στ. 523-534: «καὶ ταῦτα μὲν δὴ σμικρὰ κάτιχώρια, / πόρνην δὲ Σιμαίθαν ἰόντες Μεγαράδε / νεανία ἑκκλέπτουσι μεθυσκότταβοι / κᾶθ' οἱ Μεγαρῆς ὀδύναις πεφουσιγῶμενοι / ἀντεξέκλεψαν Ἀσπασίας πόρνα δύο / ἀντεῦθεν ἀρχὴ τοῦ πολέμου κατερράγη / Ἑλλησι πᾶσιν ἐκ τριῶν λαικαστριῶν. / ἐντεῦθεν ὀργὴ Περικλέης οὐλύμπιος / ἤστραπτ', ἐβρόντα, ζυνεκύκα τὴν Ἑλλάδα, / ἐτίθει νόμους ὥσπερ σκόλια γεγραμμένους, / ὡς χρὴ Μεγαρέας μῆτε γῆ μῆτ' ἐν ἀγορᾷ / μῆτ' ἐν θαλάττῃ μῆτ' ἐν ἡπείρῳ μένειν».

πολιτική. Έτσι το χαρακτηριστικό των συμβουλών του Αριστοφάνη είναι ότι προάγουν τη συμφιλίωση και τη συσπείρωση των Αθηναίων πολιτών, προκειμένου να αποτελέσουν ασπίδα προστασίας, τόσο για τις εξωτερικές απειλές της πόλης, όσο και για τις εσωτερικές, κατά τη διάρκεια του αναβρασμού του Πελοποννησιακού πολέμου.⁵²

3.3.4 Ο ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ ΚΑΙ Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΑΤΙΡΑ

Με βάση όμως τα όσα έχουμε αναφέρει έως τώρα για την ποίηση του Αριστοφάνη, θα μπορούσαμε ακόμη να υποστηρίξουμε πως δεν έγραψε απλώς πολιτική κωμωδία όπως είπαμε προηγουμένως, αλλά πολιτική σάτιρα. Η λέξη σάτιρα έχει λατινική καταγωγή και προέρχεται από το ρωμαϊκό όρο «satura» που σημαίνει το συνονθύλευμα.⁵³ Ο όρος αυτός χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Κοϊντιλιανό για να περιγράψει τα ποιήματα του Λουκίλιου, τα οποία χαρακτηρίζονταν από την ποικιλομορφία τους και την επιρροή τους από την αρχαία ελληνική κωμωδία.

Το στοιχείο της σάτιρας όμως εντοπίζεται και στον ελλαδικό χώρο πολύ νωρίτερα, κατά την αρχαϊκή εποχή (7^{ος} -6^{ος} αι. π.Χ.), μέσα από την αυτοβιογραφική λυρική ποίηση του Αρχίλοχου (680-640π.Χ.), ο οποίος μέσω του ψόγου και του σκώμματος, άσκησε σκληρή κριτική στους ανθρώπους που στάθηκαν εμπόδιο στην προσωπική του ευτυχία. Παράλληλα στον ίδιο δρόμο της σατυρικής διάθεσης, συναντάμε και τον Ιπώνακτα τον Εφέσιο (560-540 π.Χ.), ο οποίος μέσα από τα σωζόμενα ιαμβικά υβριστικά αποσπάσματά του, που αφορούσαν κυρίως το κομμάτι της θρησκείας, θεωρήθηκε από τους αρχαίους μελετητές ως ο επινοητής της παρωδίας.⁵⁴

Παρόλ' αυτά όμως τη σάτιρα είναι δύσκολο να την ορίσει κανείς ως λογοτεχνικό και θεατρικό είδος, γι' αυτό και μέσα στο πέρασμα των χρόνων έχουν γίνει παρά πολλές μελέτες και απόπειρες ορισμού της. Μερικές από αυτές την ορίζουν ως το συνδυασμό κριτικής και χιούμορ, ενώ άλλες ως την έκθεση των αδυναμιών ενός προσώπου ή γεγονότος, με σκοπό την ηθική του αναμόρφωση. Ωστόσο ένας από τους

⁵² Dover K.J., 2010:83-84.

⁵³ Abrams M-H., 2012:428-9, Cuddon J.A., 2010:509-510.

⁵⁴ Montanari F., 2008:149-151, 156-159.

ορισμούς που επικράτησε έως και στις μέρες μας είναι εκείνος του Northrop Frye,⁵⁵ ο οποίος δεν αναγνωρίζει τη σάτιρα ως λογοτεχνικό είδος, αλλά ως έναν τόνο ή ποιότητα που μπορούμε να εντοπίσουμε σε κάθε μορφή της τέχνης και της λογοτεχνίας, με βασικά χαρακτηριστικά της το χιούμορ και την επίθεση.⁵⁶

Σε κάθε περίπτωση όμως ο σκοπός της σάτιρας είναι να προβληματίζει, ανατρέπει, απορρίπτει, υποβιβάζει και να μειώνει γεγονότα, καταστάσεις και πρόσωπα με τη βοήθεια του γέλιου. Επίσης η σάτιρα χαρακτηρίζεται από την ελευθερία της ως προς τη χρήση των εκφραστικών της μέσων, ενώ τα βασικά της όπλα είναι η ειρωνεία, η παρωδία, η αντίθεση, η χυδαιότητα, η βία και η υπερβολή. Πολλές φορές μάλιστα η σάτιρα συνηθίζεται να ταυτίζεται με την έννοια της παρωδίας παρόλο που πρόκειται για δυο εντελώς διαφορετικές έννοιες.

Συγκεκριμένα με την έννοια της παρωδίας στην κωμωδία εννοούμε το σκόπιμο γλωσσικό δανεισμό στοιχείων από τη «σοβαρή» ποίηση. Η παρωδία έχει δύο διαφορετικούς στόχους που μπορούν να πραγματώνονται ο ένας ανεξάρτητα από τον άλλο. Ο πρώτος της στόχος είναι να εκθέτει την ίδια τη σοβαρή ποίηση στην επίκριση και τη σάτιρα και ο δεύτερος να εκμεταλλεύεται τις κωμικές δυνατότητες που προσφέρει η ασυμφωνία μορφής και περιεχομένου.⁵⁷

Από την άλλη πλευρά η σάτιρα σχετίζεται με πρόσωπα και καταστάσεις και όχι με λέξεις και τρόπους έκφρασης όπως η παρωδία. Ο βασικός δε στόχος της σάτιρας είναι να κρίνει και να στηλιτεύει τα κακώς κείμενα, καθώς και τα δημόσια πρόσωπα της εποχής της, ιδιαίτερα αυτά που προέρχονταν από την πολιτική σκηνή, με σκοπό την βελτίωσή τους. Για το λόγο αυτό λοιπόν η σάτιρα είναι απόλυτα συνυφασμένη με την κωμωδία, συμπληρώνοντας η μια την άλλη, καθώς η σάτιρα αποτελεί βασικό συστατικό της κωμωδίας και με τη σειρά της η κωμωδία το βασικό εργαλείο της σάτιρας. Η ειδοποιός διαφορά τους έγκειται κυρίως στον αυτοσκοπό της μιας και της άλλης, καθώς ο βασικός σκοπός της κωμωδίας είναι το γέλιο, ενώ της σάτιρας η στηλίτευση γεγονότων, καταστάσεων και προσώπων με την ελπίδα της ηθικής αναμόρφωσής τους.⁵⁸

⁵⁵ Frye N., *The nature of Satire* 1944:75-89.

⁵⁶ Κωστίου Κ., 1997:15-18.

⁵⁷ Dover, K.J., 2010: 110-111.

⁵⁸ Βελουδής Γ., 1983: 45, Pollard A., 2000:48-74, Σπυρόπουλος Η., 2006:79.

Έτσι λοιπόν και ο Αριστοφάνης τον 5^ο αιώνα π.Χ., παρακινημένος από την πολιτική διαφθορά της εποχής του και τη παρακμή του δημοκρατικού πολιτεύματος κατά τη διάρκεια του πελοποννησιακού πολέμου, χρησιμοποιεί τη σάτιρα ως το βασικό του όπλο για να εναντιωθεί στο υπάρχον πολιτικό σύστημα της εποχής του, καθώς και στους εκπροσώπους του, εκφράζοντας έντονα την πεποίθησή του για ριζική πολιτική αλλαγή και απομάκρυνση των πολιτικών προσώπων από το προσκήνιο της πολιτικής ζωής της Αθήνας και όχι της αλλαγής του ίδιου του πολιτικού θεσμού του δημοκρατικού πολιτεύματος.

Στο πλαίσιο λοιπόν αυτό ο Αριστοφάνης δε διστάζει να επιτεθεί προσωπικά στα αθηναϊκά πολιτικά πρόσωπα της εποχής του, καθώς χρέος των κωμωδιογράφων της αρχαίας Αθήνας, δεν ήταν μόνο να διασκεδάζουν τον λαό, αλλά μέσω της σάτιρας να φέρνουν στην επιφάνεια τις πολιτικές και κοινωνικές αδυναμίες της πόλης με σκοπό τη διόρθωσή τους. Με όπλα του λοιπόν το χιούμορ, το Όνομαστί κωμωδεῖν, τη δηκτική γλώσσα, τις χυδαιολογίες, την παρωδία και το σκώμμα (δηλαδή την πειρακτική διάθεση), διακωμωδεί, στηλιτεύει και σατιρίζει τα κακώς κείμενα της εποχής του, καθώς και τα δημόσια υπαρκτά πρόσωπα, με σκοπό την ηθική τους αναμόρφωση.

Τέλος ο Αριστοφάνης μέσα από τη σάτιρα, η οποία όπως είδαμε αφορούσε κυρίως κοινωνικά και πολιτικά γεγονότα, στη προσπάθειά του να εξυγιάνει την αθηναϊκή πολιτική ζωή, ενίσχυσε ακόμη περισσότερο τα θεμέλια του δημοκρατικού πολιτεύματος, καθώς με τη βοήθειά της, εκφράστηκε πολλές φορές σκληρά για δημόσια πρόσωπα της εποχής, εξαπολύοντας βαρύτατες κατηγορίες εναντίον τους, χωρίς να φοβάται για τη συνέπεια των πράξεων του, αποδεικνύοντας έτσι εμπράκτως πως σε περιόδους δημοκρατίας η σάτιρα δε γνώριζε από όρια. Η σάτιρα ως βασικό όπλο της κωμωδίας διατηρήθηκε και τους επόμενους αιώνες στο θέατρο, φτάνοντας μέχρι και τα νεότερα χρόνια, όπου από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα οι μελετητές της λογοτεχνίας εντοπίζουν την υποχώρηση του έντονου επιθετικού της χαρακτήρα και της διάθεσής της για ηθική αναμόρφωση, αλλά και την ταυτόχρονη στροφή της σε μια πιο αμυντική στάση και φιλοσοφική διάθεση.⁵⁹

⁵⁹ Κωστίου Κ., 2005:53-54, 60-62, 233-234.

4.ΟΙ ΒΑΤΡΑΧΟΙ

Μια από τις πιο σημαντικές κωμωδίες του Αριστοφάνη, μέσα από την υπόθεση της οποίας αναδεικνύεται ο πολιτικός ρόλος του θεάτρου στην αρχαία Αθήνα, είναι οι «*Βάτραχοι*». Η κωμωδία αυτή παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στα Λήνια το 405 π.Χ., με το όνομα του Φιλωνίδη, κερδίζοντας από την πρώτη κιάλας στιγμή τις εντυπώσεις των θεατών και των κριτών, οι οποίοι της έδωσαν το πρώτο βραβείο. Αντίπαλοι του Αριστοφάνη σε αυτόν το δραματικό αγώνα ήταν ο Φρύνιχος, ο οποίος κέρδισε το δεύτερο βραβείο με την κωμωδία του «*Μούσες*» και ο Πλάτωνας ο οποίος πήρε το τρίτο βραβείο, με την κωμωδία του «*Κλεοφών*».⁶⁰ Σύμφωνα μάλιστα με μια αρχαία μαρτυρία που προέρχεται από το μαθητή του Αριστοτέλη, Δικαίαρχο, οι «*Βάτραχοι*» άρεσαν τόσο πολύ στο αθηναϊκό κοινό, ώστε παρουσιάστηκαν και δεύτερη φορά, χωρίς ωστόσο να μας δίνει περισσότερες πληροφορίες, σχετικά με το πότε ακριβώς πραγματοποιήθηκε αυτή η δεύτερη παράσταση.⁶¹

Οι «*Βάτραχοι*» διδάχτηκαν ένα χρόνο μετά το θάνατο του Ευριπίδη και σύμφωνα με την άποψη του Dover, το κείμενο το οποίο μας σώζεται αποτελεί τη δεύτερη εκδοχή του Αριστοφάνη, καθώς ο ποιητής επεξεργάστηκε ξανά την κωμωδία του, μετά και το θάνατο του Σοφοκλή, ο οποίος επήλθε λίγους μήνες αργότερα.⁶² Η κωμωδία έχει πάρει το όνομά της από το χορό των Βατράχων, ο οποίος κατοικούσε στη λίμνη Αχερουσία του κάτω κόσμου.⁶³ Ταυτόχρονα όμως στην κωμωδία υπάρχει και ένας δεύτερος χορός, εκείνος των Μυστών, ο οποίος αποτελεί και τον κύριο χορό της κωμωδίας, λαμβάνοντας ενεργό ρόλο στην εξέλιξη της υπόθεσης και παραπέμποντάς μας στα Ελευσίνια Μυστήρια και στη λατρεία της Περσεφόνης και της θεάς Δήμητρας.⁶⁴

⁶⁰ Κατσούρης Α., 1998:53.

⁶¹ Dover: 254-55, Stanford W.B, 1993:13.

⁶² Ο.Π. 251-2.

⁶³ Dover, 2010:243, 247: Από τα αρχαία χρόνια υπήρχε διχογνωμία σχετικά με τη σκηνική παρουσία ή όχι του χορού των Βατράχων. Μια από τις απόψεις αυτές ισχυρίζεται ότι ο χορός των Βατράχων ήταν αόρατος και οι θεατές άκουγαν μόνο τις φωνές τους και τα κοάσματά τους. Ο ρόλος του στην κωμωδία περιορίζεται μόνο στο τραγούδι τους, το οποίο συναγωνίζεται το τραγούδι του Διονύσου, παίρνοντας μάλιστα διαστάσεις μονομαχίας, τη στιγμή που ο θεός διασχίζει τον ποταμό Αχέροντα πάνω στη βάρκα του Χάρωνα. Μετά την άφιξη του Διονύσου στον Άδη, εξαφανίζεται και δεν τον βλέπουμε ξανά. Παρόλο όμως που δεν αποτελεί τον κύριο χορό της κωμωδίας, της έδωσε το όνομά του, εξαιτίας του ζωόμορφου χαρακτήρα του (στ.209-267).

⁶⁴ Ο.Π. 247-250.

Ο Αριστοφάνης έτσι παρακινημένος από τα κοινωνικά αλλά και πολιτικά όπως θα δούμε στη συνέχεια, γεγονότα της επικαιρότητας της εποχής του, γράφει αυτή την κωμωδία ως φόρο τιμής θα λέγαμε στην ίδια την τέχνη της δραματικής ποίησης, μέρος της οποίας αποτελούσε και ο ίδιος ο ποιητής, προσπαθώντας να αναδείξει τη σημαντικότητά της, στη ζωή των ανθρώπων, αλλά και τη συμβολή της στην κοινωνική και πολιτική ζωή της Αθήνας. Στο πλαίσιο αυτό όμως ο Αριστοφάνης, δεν χάνει την ευκαιρία να στηλιτεύσει τα κακώς κείμενα της Αθήνας, αλλά και τα γνωστά πρόσωπα της εποχής του, με ενεργό κοινωνικό και πολιτικό ρόλο, τα οποία και θέτει στο στόχαστρο της σάτιράς του, μέσα από την ονομαστική τους διακωμώδηση και γελιοποίηση.

4.1 ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Οι «*Βάτραχοι*» γράφτηκαν σε μια από τις πιο κρίσιμες περιόδους της ιστορίας της Αθήνας, καθώς ένα χρόνο μετά τη παρουσίασή τους επήλθε η οριστική ήττα της Αθήνας στους Αιγός Ποταμούς (Σεπτέμβριος του 405 π.Χ.), η οποία και σηματοδότησε το τέλος του Πελοποννησιακού πολέμου.⁶⁵ Τα πρώτα σημάδια όμως της επερχόμενης ήττας, κυρίως μέσω της οικονομικής αποδυνάμωσης της Αθήνας, είχαν κάνει την εμφάνισή τους πολύ νωρίτερα και ο Αριστοφάνης τα είχε αντιληφθεί, προσπαθώντας μέσα από την κωμωδία του αυτή, έστω και την τελευταία στιγμή να αφυπνίσει τον αθηναϊκό λαό, κρούοντας τον κώδωνα του κινδύνου, με σκοπό τον τερματισμό του πολέμου.

Νωρίτερα όμως στην Αθήνα, μετά την ήττα της στη Σικελική εκστρατεία (415-13 π.Χ.), είχε λάβει χώρα το πραξικόπημα των ολιγαρχικών το 411 π.Χ. και η επαναφορά του δημοκρατικού πολιτεύματος τον Ιούνιο του 410 π.Χ. Επίσης πολύ σημαντική ήταν και η νίκη των Αθηναίων στη ναυμαχία των Αργινουσών το 406 π.Χ., η οποία αναπτέρωσε σημαντικά το ηθικό τους φρόνημα, απέναντι στο σπαρτιατικό εχθρό, όμως ήρθε να την επισκιάσει η καταδίκη σε θάνατο των δέκα στρατηγών που είχαν λάβει μέρος στη ναυμαχία, εξαιτίας του ότι δεν μπόρεσαν να περισυλλέξουν τα πτώματα των Αθηναίων από τη θάλασσα. Μάλιστα τα δυο αυτά

⁶⁵ Zimmermann B., 2002:179.

τελευταία πολεμικά και πολιτικά γεγονότα της Αθήνας, εξαιτίας του ότι ήταν πρόσφατα, αλλά και των αντιδράσεων που είχαν προκαλέσει στην αθηναϊκή κοινωνία, ο Αριστοφάνης τα μνημονεύει συχνά μέσα από την κωμωδία του, δίνοντάς μας παράλληλα σημαντικές ιστορικές πληροφορίες γι' αυτά.⁶⁶

4.2 ΥΠΟΘΕΣΗ

Ο Διόνυσος ως θεός της ποίησης μετά το θάνατο του Ευριπίδη είναι πολύ στεναχωρημένος και αποφασίζει να τον επαναφέρει στη ζωή. Μαζί λοιπόν με το δούλο του Ξανθία, επισκέπτονται το σπίτι του Ηρακλή, για να του ζητήσουν συμβουλές και οδηγίες για το πώς μπορούσαν να φτάσουν στον κάτω κόσμο, μιας και ο Ηρακλής είχε κατέβει στο παρελθόν για να κλέψει τον Κέρβερο, το σκυλί φύλακα των πυλών του Άδη. Στο μεταξύ όμως ο θεός Διόνυσος είχε μεταμφιεστεί και εκείνος σε Ηρακλή, αρκετά αποτυχημένα όμως, ώστε να μπορέσει να αντιμετωπίσει όλους τους πιθανούς κινδύνους που θα συναντούσε στο δρόμο του.

Αφού λοιπόν άκουσαν τις συμβουλές του πραγματικού Ηρακλή, ξεκινούν το ταξίδι τους και μέσα από διάφορες περιπέτειες και αστεία γεγονότα καταφέρνουν τελικά να διασχίσουν τον ποταμό Αχέροντα και να φτάσουν στο παλάτι του Πλούτωνα. Η παρουσία τους όμως εκεί δεν ήταν ευχάριστη και μέσα από μια σειρά αστείων σκηνών, οι φύλακες τους συλλαμβάνουν και τους οδηγούν μέσα στο παλάτι. Στο σημείο αυτό όμως ακούγονται ξαφνικά οι φωνές του Αισχύλου και του Ευριπίδη, οι οποίοι λογομαχούν για το ποιος από τους δυο πρέπει να λάβει το θρόνο του καλύτερου ποιητή.

Στη συνέχεια οι δυο τραγικοί ποιητές εμφανίζονται επί σκηνής και ξεκινούν με προτροπή του Πλούτωνα έναν αγώνα λόγων, με διαιτητή τους το Διόνυσο και όχι το χορό ως συνήθως, γιατί ο Διόνυσος, ως θεός της ποίησης ήταν το καταλληλότερο πρόσωπο για να αποφασίσει το νικητή αυτής της λογομαχίας. Στο μεταξύ ο Πλούτωνα εκφράζει την άποψη πως για την πιο σωστή απόφαση του Διονύσου, θα βοηθούσε και το αληθινό ζύγισμα των μεμονωμένων ποιητικών στίχων των δυο δραματουργών.

⁶⁶ Κατσούρης Α., 1998:53-54.

Από τον αγώνα λόγων νικητής αναδεικνύεται ο Αισχύλος. Ο Διόνυσος όμως δυσκολεύεται να πάρει μια τελική απόφαση και έτσι αρχίζει να τους υποβάλλει σε μια σειρά πολιτικών ερωτήσεων. Και πάλι όμως δεν μπορεί να πάρει μια απόφαση και στο τέλος κρίνει ως πιο δίκαιο, να αποφασίσει με βάση τη ψυχή του, η οποία του υποδεικνύει ως νικητή τον Αισχύλο. Έτσι η κωμωδία τελειώνει με το Διόνυσο και τον Αισχύλο να παίρνουν το δρόμο προς τον επάνω κόσμο και με τον Ευριπίδη να παραμένει νεκρός και αγανακτισμένος.⁶⁷

4.3 ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΩΜΩΔΙΑΣ

Η κωμωδία των *«Βατράχων»* πρόκειται στην πραγματικότητα για μια παρωδία της τραγικής ποίησης, μέσω της οποίας ο Αριστοφάνης θα επιχειρήσει την άμεση σύνδεση της δραματικής ποίησης με τη πολιτική ζωή της Αθήνας, εκφράζοντας με τον τρόπο αυτό τις προσωπικές του πεποιθήσεις, αναφορικά με την τέχνη της ποίησης, αλλά και την πολιτική. Συγκεκριμένα ο κωμικός ποιητής μέσα από αναφορές σε συγκεκριμένα πρόσωπα και γεγονότα της εποχής του, θα κατηγορήσει την αθηναϊκή κοινωνία για διαφθορά των ηθών, γεγονός το οποίο σύμφωνα με την κρίση του, οφείλονταν στην απομάκρυνση των σύγχρονων Αθηναίων, από τις παραδοσιακές αξίες των προγόνων τους, μέρος των οποίων ήταν η λατρεία των θεών και η ηρωική ποίηση, που χαρακτηρίστηκε από τα ηθικά και ενάρετα πρότυπα της.

Έτσι λοιπόν ο Αριστοφάνης με βάση αυτή τη πεποίθησή του, θα κατηγορήσει τους ποιητές της εποχής του για έλλειψη ηρωικών και ηθικών προτύπων και θα τους καταστήσει υπεύθυνους για τη κοινωνική διαφθορά της Αθήνας, η οποία μάλιστα είχε σημαντικές και σοβαρές επιπτώσεις και στην ίδια την πολιτική ζωή, καθώς αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνίας και του τρόπου ζωής των Αθηναίων. Με άλλα λόγια αυτό το οποίο ισχυρίζεται ο Αριστοφάνης μέσα από την κωμωδία των *«Βατράχων»*, είναι ότι οι Αθηναίοι εξαιτίας της έλλειψης ηθικών προτύπων μέσα από τη δραματική ποίηση της εποχής τους, είχαν διαφθαρεί ηθικά, με αποτέλεσμα να επιτρέπουν να κυριαρχούν στην πολιτική σκηνή της Αθήνας, μια σειρά από ανάξια πρόσωπα, τα οποία ο Αριστοφάνης θα αναφέρει ονομαστικά,

⁶⁷ Dover K.J 2010: 242-247, Lesky A., 1990: 616-618.

κατηγορώντας τα για δόλια συμπεριφορά εις βάρος της πατρίδας τους, αλλά και δημαγωγική και φιλοπόλεμη πολιτική, που οδηγούσε την Αθήνα όλο και πιο κοντά στην καταστροφή της.

Ο Αριστοφάνης όμως με τη βοήθεια της δραματικής ποίησης, δεν θα περιοριστεί μόνο στην εξαπόλυση κατηγοριών εναντίον της πολιτικής και κοινωνικής ζωής της Αθήνας και των εκπροσώπων τους, αλλά θα προτείνει πολιτικές λύσεις, με τη μορφή συμβουλών, οι οποίες θα στοχεύουν, τόσο στην ενότητα των Αθηναίων πολιτών, όσο και στην ηθική τους αναμόρφωση και κατ' επέκταση στην εξυγίανση της πολιτικής ζωής. Στο σημείο όμως αυτό, με τη βοήθεια του αρχαίου κειμένου, ας δούμε αναλυτικότερα, σε ποια γεγονότα της εποχής του αναφέρεται ο Αριστοφάνης και εναντίον ποιων προσώπων εξαπολύει κατηγορίες, από την αρχή μέχρι και το τέλος της κωμωδίας του, φανερώνοντας μας έτσι και τον πολιτικό ρόλο του θεάτρου.⁶⁸

4.3.1 ΠΡΟΛΟΓΟΣ (στ. 1-322)

Η κωμωδία των «*Βατράχων*» ξεκινά με πρωτότυπο τρόπο, καθώς έχουμε τον επί σκηνής διάλογο του Διονύσου και του Ξανθία, οι οποίοι συζητούν για τα συνήθη αστεία της κωμωδίας με τα οποία γελούσαν οι θεατές.⁶⁹ Έτσι λοιπόν ο Αριστοφάνης εκμεταλλευόμενος αυτή την ευκαιρία του διαλόγου, ασκεί κριτική στους ποιητές της εποχής του, κατηγορώντας τους κυρίως για έλλειψη φαντασίας, αναφέροντας το όνομα του Αθηναίου τραγικού ποιητή Φρυνίχου (535 π.Χ.), αλλά και του κωμικού ποιητή Λύκη (χαρακτηρίστηκε κυρίως για το ψυχρό τρόπο γραφής του)⁷⁰ και του επίσης κωμικού ποιητή Αμειψία.⁷¹ Έπειτα μέσω του Ξανθία, κάνει έμμεση αναφορά στη ναυμαχία των Αργινουσών⁷² δίνοντας μας την επιπλέον ιστορική πληροφορία, πως λόγω έλλειψης αθηναϊκού στρατεύματος, από τις συνεχείς πολεμικές συγκρούσεις κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου, αναγκάστηκαν να

⁶⁸ Κατσούρης Α., 1998:57-58.

⁶⁹ Κατσούρης Α. 1998:31.

⁷⁰ Dindorf W., 1838:11, Κατσούρης Α., 1998:160.

⁷¹ **ΞΑ.**, στ.12–15: «τί δῆτ' ἔδει με ταῦτα τὰ σκευή φέρειν, / εἴπερ πῶσω μηδὲν ὄνπερ Φρυνίχοις / εἴωθε ποιεῖν καὶ Λύκισι κάμειψίαις / σκευή φέρουσ' ἐκάστοτ' ἐν κωμωδίᾳ;» **ΔΙ** στ.16-18: «ὡς ἐγὼ θεώμενος, / ὅταν τι τούτων τῶν σοφισμάτων ἴδω, / πλεῖν ἢ 'νιαυτῷ πρεσβύτερος ἀπέρχομαι».

⁷² Dindorf W., 1838:13.

συμμετάσχουν σε αυτή και δούλοι, τους οποίους έπειτα για να τους ευχαριστήσει η Αθηναϊκή κοινωνία, τους ελευθέρωσε και τους έδωσε πολιτικά δικαιώματα.⁷³

Λίγους στίχους όμως πιο κάτω θα αναφερθεί και πάλι στη ναυμαχία των Αργινουσών καθώς ήταν ένα πρόσφατο γεγονός με μεγάλη κοινωνική, αλλά και ιστορική σημασία για τη ζωή της Αθήνας. Αυτή τη φορά όμως η αναφορά θα γίνει με αφορμή την άφιξη του Διονύσου και του Ξανθία στον Αχέροντα ποταμό, όπου ο Χάρωνας εμφανίζεται διατεθειμένος να παραλάβει με τη βάρκα του τον Ξανθία, αν και δεν συνήθιζε να παραλαμβάνει δούλους, με την προϋπόθεση όμως ότι πήρε μέρος στη ναυμαχία.⁷⁴

Στη συνέχεια ο Αριστοφάνης με αφορμή την αστεία μεταμφίεση του θεού Διονύσου σε Ηρακλή, που παρέπεμπε σε γυναικεία παρουσία, με το κροκωτό φόρεμα και τους κοθόρνους, θα αναφέρει το όνομα του Αθηναίου πολιτικού Κλεισθένη (570-508 π.Χ.) τον οποίο, αν και δεν βρίσκονταν πια στη ζωή, διακωμωδεί για τα γυναικεία χαρακτηριστικά της εμφάνισής του (ο Κλεισθένης λέγονταν πως δεν είχε γένια),⁷⁵ αφήνοντας ταυτόχρονα αιχμές και για τις σεξουαλικές του προτιμήσεις, καθώς τα στοιχεία του αυτά ταίριαζαν απόλυτα, με το κλίμα της ηθικής διαφθοράς της αθηναϊκής κοινωνίας που ήθελε να καταγγείλει ο Αριστοφάνης.⁷⁶

Ύστερα ασκεί και πάλι κριτική στους εναπομείναντες τραγικούς ποιητές της εποχής του, τους οποίους κατηγορεί για συγγραφή ανάξιας ποίησης, στρέφοντας άμεσα τα πυρά του εναντίον του Ξενοκλή (Αθηναίος τραγικός ποιητής του 5^{ου} αι. π.Χ., γιος του επίσης τραγικού ποιητή Καρκίνου)⁷⁷ και του Πυθάγγελου (τραγικός ποιητής του 5^{ου} αιώνα που χαρακτηρίστηκε για τη μοχθηρότητά του), τους οποίους απεχθάνονταν τόσο πολύ, που πέρα από την αναφορά των ονομάτων τους δεν ήθελε να συνεχίσει άλλο τη συζήτηση γι' αυτούς.⁷⁸ Παρόλ' αυτά ανάμεσα σε όλους αυτούς τους ανάξιους ποιητές της γενιάς του, ο Αριστοφάνης ξεχώριζε, αναγνωρίζοντας τους μια

⁷³ **ΞΑ.** στ.33-4: «οἷμοι κακοδαίμων· τί γὰρ ἐγὼ οὐκ ἐναυμάχουν; / ἢ τᾶν σε κοκύειν ἂν ἐκέλευον μακρά».

⁷⁴ **ΧΑ.** στ. 190-191: «δοῦλον οὐκ ἄγω, / εἰ μὴ νεναυμάχηκε τὴν περὶ τῶν κρεῶν».

⁷⁵ Dover K.J., 2010: 294.

⁷⁶ **ΗΡ.** στ.45- 8: «ἀλλ' οὐχ οἷός τ' εἴμ' ἀποσοβῆσαι τὸν γέλων / ὄρωϊν λεοντῆν ἐπὶ κροκωτῷ κειμένην / τίς ὁ νοῦς; τί κόθορνος καὶ ρόπαλον ζυνηθέτην; / ποῖ γῆς ἀπεδήμεις; **ΔΙ.** ἐπεβάτευον Κλεισθένει», **ΗΡ.** στ.57-8: «ἀλλ' ἀνδρός; **ΔΙ.** ἀπαπαῖ. **ΗΡ.** ζυνεγένου τῷ Κλεισθένει; / μὴ σκῶπτέ μ', ὠδὲλφ'· οὐ γὰρ ἄλλ' ἔχω κακῶς».

⁷⁷ Dover K.J. 2010: 21.

⁷⁸ **ΗΡ.** στ.86-8: «ὁ δὲ Ξενοκλῆς; **ΔΙ.** ἐξόλοιο νῆ Δία. / **ΗΡ.** Πυθάγγελος δέ; **ΞΑ.** περὶ ἐμοῦ δ' οὐδεὶς λόγος / ἐπιτριβομένοι τὸν ὄμον οὕτωσὶ σφόδρα».

κάποια μικρή ποιητική αξία, τον Ιοφώντα, Αθηναίο τραγικό ποιητή του 5^{ου} αι. π.Χ. και γιό του Σοφοκλή,⁷⁹ αλλά και το νεκρό πια Αγάθωνα, όπως μας πληροφορεί ο ίδιος ο κωμικός ποιητής, ο οποίος θεωρούνταν ο σημαντικότερος τραγικός της Αθήνας, μετά τον Αισχύλο, τον Ευριπίδη και το Σοφοκλή.⁸⁰ Εν συνεχεία όμως ο ποιητής κάνει λόγο και για άλλους νεαρούς τραγωδούς, τους οποίους όμως αυτή τη φορά δεν κατονομάζει, αλλά μέσω της τεχνικής της συσσώρευσης, τους κατηγορεί για άσκοπη φλυαρία, αφήνοντας έμμεσους υπαινιγμούς και για την ποίηση του Ευριπίδη.⁸¹

Προς το τέλος του προλόγου με αφορμή την ερώτηση του Διονύσου στο δούλο του εάν συνάντησε ορκοπάτες κατά τη διάρκεια της διαδρομής του προς τον κάτω κόσμο, ο Αριστοφάνης βάζει το Διόνυσο να στρέφεται προς τους θεατές και να τους κοιτάει, λέγοντας πως ο ίδιος είδε ορκοπάτες και ακόμη συνεχίζει να βλέπει, κάνοντας για άλλη μια φορά ο κωμικός ποιητής, αναφορά στη διαφθορά των ηθών της αθηναϊκής κοινωνίας.⁸² Παράλληλα όμως ο ποιητής διακωμωδεί και τον τραγικό ηθοποιό Ηγέλοχο, εξαιτίας της εμπλοκής του με την τραγική ποίηση της εποχής μέσα από το επάγγελμά του, αναφέροντας ένα γνωστό περιστατικό στην Αθήνα, όπου ο Ηγέλοχος κατά την ενσάρκωση του ρόλου του Ορέστη στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη, είχε κάνει ένα αστείο εκφραστικό λάθος⁸³ (είχε πει τη φράση «γαλήν ὄρω» = βλέπω μια γάτα, αντί «γαλήν' ὄρω» = βλέπω καλοκαιρία).⁸⁴

4.3.2 ΠΑΡΟΔΟΣ (στ. 323-459)

Στην πάροδο κυρίαρχο ρόλο έχει ο χορός των Μυστών, ο οποίος αποτελείται από πολύ περισσότερα μέλη απ' ό τι συνήθως (υπολογίζεται περίπου στα 50) και

⁷⁹ Dindorf W., 1838: 18-19, Κατσούρης Α., 1998:162-163: Ο Αριστοφάνης θεωρούσε πως τον Ιοφώντα στις τραγωδίες του τον βοηθούσε ο πατέρας του και κρίνει πως καλό θα ήταν η τέχνη του να κριθεί από εδώ και πέρα, που ο Σοφοκλής είχε πεθάνει.

⁸⁰ **HP.** στ.73-5: «τί δ' ; οὐκ Ἰοφῶν ζῆ; **ΔΙ.** τοῦτο γάρ τοι καὶ μόνον / ἔτ' ἐστὶ λοιπὸν ἀγαθόν, εἰ καὶ τοῦτ' ἄρα· / οὐ γὰρ σάφ' οἶδ' οὐδ' αὐτὸ τοῦθ' ὅπως ἔχει»....**HP.** στ.83- 5: «Αγάθων δὲ ποῦ 'στιν; **ΔΙ.** ἀπολιπὼν μ' ἀποίχεται, / ἀγαθὸς ποιητῆς καὶ ποθεινὸς τοῖς φίλοις. / **HP.** ποῖ γῆς ὁ τλήμων; **ΔΙ.** ἐς μακάρων εὐωχίαν».

⁸¹ **HP.** στ.89-97:«οὐκουν ἔτερ' ἔστ' ἐνταῦθα μειρακύλλια / τραγωδίας ποιοῦντα πλεῖν ἢ μυρία, / Εὐριπίδου πλεῖν ἢ σταδίῳ λαλίστερα; / **ΔΙ.** ἐπιφυλλίδες ταῦτ' ἐστὶ καὶ στομύλματα, / χελιδόνων μουσεῖα, λωβηταὶ τέχνης, / ἃ φροῦδα θάττον, ἦν μόνον χορὸν λάβη, / ἅπαξ προσουρήσαντα τῇ τραγωδίᾳ. / γόνιμον δὲ ποιητὴν ἂν οὐχ εὐροῖς ἔτι / ζητῶν ἂν, ὅστις ῥῆμα γενναῖον λάκοι».

⁸² **ΔΙ.** στ.276: «νῆ τὸν Ποσειδῶ ἴγωγε, καὶ νυνὶ γ' ὄρω».

⁸³ **ΔΙ.** στ.303-4: « ἔξεστί θ' ὥσπερ Ἡγέλοχος ἡμῖν λέγειν· / «ἐκ κυμάτων γὰρ αὐθις αὐτὸν γαλήν ὄρω».

⁸⁴ Dover K.J., 2010:294-5.

απαρτίζεται όχι μόνο από άνδρες, αλλά και από γυναίκες και μικρά παιδιά. Τα μέλη του κρατούσαν στα χέρια τους λαμπάδες και τραγουδούσαν τον ύμνο του Ιακχού, που παρέπεμπε στη λατρεία της θεάς Δήμητρας και στα ελευσίνια Μυστήρια. Προς το τέλος όμως της παρόδου οι γυναίκες και τα μικρά παιδιά αποχωρούσαν και έμεναν επι σκηνής μόνο οι άντρες και ο κορυφαίος του χορού.⁸⁵ Ο Αριστοφάνης δεν επέλεξε τυχαία τη παρουσία του χορού των Μυστών στην κωμωδία των «*Βατράχων*», αντιθέτως η λατρεία των θεών και οι γιορτές προς τιμήν τους, αποτελούσαν αναπόσπαστο κομμάτι του πολιτισμού και της παράδοσης της Αθήνας, το οποίο έπρεπε, τόσο οι σύγχρονοι ποιητές, όσο και οι εν γένει Αθηναίοι πολίτες, να διαφυλάξουν και να κληροδοτήσουν στις επόμενες γενιές, καθώς αποτελούσαν και σημαντικό μέρος της διαπαιδαγώγησής τους.

Το χαρακτηριστικό γνώρισμα όμως της παρόδου των «*Βατράχων*», είναι ότι εμφανίζει χαρακτηριστικά της παράβασης, καθώς ο κορυφαίος του χορού σε αναπαιστικά μέτρα απευθύνεται ως Αθηναίος πολίτης στους θεατές και με λόγια πολιτικής χροιάς, που ταυτόχρονα απεικονίζουν και τη διαφθορά της αθηναϊκής πολιτικής ζωής, ζητά να μείνουν μακριά από το χορό του:⁸⁶

α) Όλοι εκείνοι οι Αθηναίοι πολίτες που δεν αγαπούσαν τις λατρευτικές εορτές και τους δραματικούς αγώνες, τα οποία για τον κωμικό ποιητή αποτελούσαν βασικό κομμάτι της παράδοσής τους και ο παραγκωνισμός τους, θα σήμαινε ταυτόχρονα και την ηθική παρακμή της Αθήνας. Η δραματική ποίηση δε, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, για τον Αριστοφάνη αποτελούσε βασικό συστατικό της διαπαιδαγώγησης των Αθηναίων, μέσα από την προβολή των παραδοσιακών θεών και των ηρωικών ηθικών προτύπων. Το γεγονός αυτό φαίνεται και στα λόγια του κορυφαίου, ο οποίος ζητά να μείνουν μακριά του και όσοι δεν αρέσκονταν στην ηθική ποίηση, αλλά διασκεδάζαν με τους χυδαίους και ανήθικους ποιητικούς στίχους, υπονοώντας ο Αριστοφάνης όλους εκείνους τους σύγχρονους του ποιητές, τους οποίους προηγουμένως είχε κατηγορήσει ονομαστικά για έλλειψη ποιητικής αξίας και ηθικής, γεγονός που συνέβαλε στην εν γένει κοινωνική και πολιτική ανηθικότητα της εποχής του.⁸⁷

⁸⁵ Κατσούρης Α., 1998:36.

⁸⁶ Ο.Π., 1998:48.

⁸⁷ **ΚΟΡ.στ.355-8:** «ὄστις ἄπειρος τοιῶνδε λόγων ἢ γνώμην μὴ καθαρεύει, / ἢ γενναίων ὄργια Μουσῶν μὴτ' εἶδεν μὴτ' ἐχόρευσεν, / μηδὲ Κρατίνου τοῦ ταυροφάγου γλώττης Βακχεῖ' ἐτελέσθη, / ἢ βωμολόχοις ἔπεσιν χαίρει μὴν καιρῷ τοῦτο ποιοῦσιν»

Β) Όσοι πολίτες χαίρονταν με το να σπέρνουν τη διχόνοια στην πόλη της Αθήνας,⁸⁸ αναφερόμενος ο ποιητής στη διχογνωμία που είχε ξεσπάσει στην Αθήνα αναφορικά με τη συνέχιση ή όχι του πολέμου, αλλά κυρίως στη σφοδρή αντιπαλότητα που είχε προκύψει μεταξύ των εκπροσώπων της ολιγαρχικής και δημοκρατικής παράταξης της Αθήνας του 5^{ου} αι π.Χ., ιδιαίτερα μετά το ολιγαρχικό πραξικοπηματικό κίνημα του 411 π.Χ.⁸⁹

Γ) Όσοι πρόδωσαν την πατρίδα τους στέλνοντας κρυφά τρόφιμα στους εχθρούς, κάνοντας λόγο ο Αριστοφάνης για τον Αθηναίο Θωρυκίωνα, τον οποίο αναφέρει με το όνομά του,⁹⁰ επειδή λέγεται πως όταν μετά την κατάληψη της Αίγινας από τους Αθηναίους το 431 π.Χ., είχε σταλθεί στο νησί ως εκπρόσωπός τους για να εισπράξει τους φόρους, συνεργάστηκε με τους Σπαρτιάτες, κάνοντας μαζί τους λαθρεμπόριο, προδίδοντας την πατρίδα του.⁹¹

Δ) Όσοι κυβερνήτες και στρατηγοί δέχτηκαν οικονομική βοήθεια από τους ξένους και εχθρούς της πατρίδας, κάνοντας ο κωμικός ποιητής έμμεση αναφορά στο Σπαρτιάτη στρατηγό Λύσανδρο. Εδώ ο Αριστοφάνης ξεφεύγει για λίγο από τα στενά όρια της αθηναϊκής πολιτείας, καθώς θεωρήθηκε μεγάλη προδοσία από τους Αθηναίους, το γεγονός ότι ένας Έλληνας, είχε δεχτεί οικονομική βοήθεια από τον Πέρση βασιλιά Κύρο, ο οποίος ήταν εχθρός της πατρίδας τους,⁹² μόνο και μόνο για να συγκροτήσει έναν ισχυρό στόλο, που θα μπορούσε να αντιμετωπίσει επάξια το δικό τους ναυτικό, κατά τον πελοποννησιακό πόλεμο.⁹³

Ε) Τέλος ο κορυφαίος ζητά να μείνουν μακριά τους και όλοι εκείνοι οι οποίοι θέλουν να φιμώσουν τον Αριστοφάνη και να του στερήσουν την αμοιβή που του έδινε το κράτος της Αθήνας, εξαιτίας της σκληρής κοινωνικής και πολιτικής του κριτικής. Στο σημείο όμως αυτό ο κορυφαίος τονίζει και πάλι τη σχέση της

⁸⁸ ΚΟΡ. στ.359-360: «ἢ στάσιν ἐχθρὰν μὴ καταλύει μηδ' εὐκόλος ἐστὶ πολίταις, / ἄλλ' ἀνεγείρει καὶ ῥιπίζει κερδῶν ἰδίων ἐπιθυμῶν».

⁸⁹ Dover K.J., 2010: 243.

⁹⁰ ΚΟΡ.στ.361-371: «ἢ τῆς πόλεως χειμαζομένης ἄρχων καταδωροδοκεῖται, / ἢ προδίδωσιν φρούριον ἢ ναῦς, ἢ τὰ πόρρητ' ἀποπέμπει / ἐξ Αἰγίνης Θωρυκίων ὧν εἰκοστολόγος κακοδαίμων / ἀσκάματα καὶ λῖνα καὶ πίτταν διαπέμπων εἰς Ἐπίδαυρον».

⁹¹ Dindorf W., 1838: 57-58, Κατσούρης Α., 1998:187.

⁹² Ο.Π. 58.

⁹³ ΚΟΡ. στ.365: «ἢ χρήματα ταῖς τῶν ἀντιπάλων ναυσὶν παρέχειν τινὰ πείθει».

δραματικής ποίησης με τη λατρεία και την παράδοση των προγόνων τους, τα οποία οι Αθηναίοι έπρεπε να διαφυλάξουν.⁹⁴

Στη συνέχεια της παρόδου τα υπόλοιπα μέλη του χορού επικαλούνται τη θεά Δήμητρα και της ζητούν να τους βοηθήσει να πουν λόγια σοβαρά και σημαντικά προς τους θεατές, τονίζοντας για άλλη μια φορά ο Αριστοφάνης το διδαχτικό χαρακτήρα της ποίησής του.⁹⁵ Ύστερα ο ποιητής κάνει αναφορά στον πολιτικό Αρχέδημο, τον οποίο διακωμωδεί για τη ξενική καταγωγή του, αλλά και για τη διεφθαρμένη δημαγωγική του συμπεριφορά, η οποία του είχε στερήσει την εγγραφή του στους καταλόγους των Αθηναίων πολιτών, παρόλο που εδώ και πολλά χρόνια κατοικούσε στην Αθήνα.⁹⁶

Στην αρχαία Αθήνα υπήρχε νόμος ο οποίος όριζε ότι εάν ένας μέτοικος κατοικούσε πολλά χρόνια στην πόλη έχοντας μια ενάρετη ζωή, τότε εκείνη για να τον επιβραβεύσει τον αναγνώριζε ως Αθηναίο πολίτη.⁹⁷ Ο Αρχέδημος όμως εξαιτίας της δόλιας συμπεριφοράς του και της δημαγωγικής του πολιτικής, δεν κατάφερε ποτέ να γίνει Αθηναίος πολίτης, παρόλο που έμενε στην Αθήνα ήδη εφτά ολόκληρα χρόνια. Έτσι ο Αριστοφάνης τον διακωμωδεί και τον παρομοιάζει με τα μικρά παιδιά που στα εφτά τους χρόνια έχουν βγάλει όλα τους τα δόντια.⁹⁸

Επίσης λίγους στίχους παρακάτω θέλοντας να τον γελοιοποιήσει ακόμη περισσότερο, θα τον αποκαλέσει και ως «τσιμπλιάρη»,⁹⁹ κοροϊδεύοντάς τον στην πραγματικότητα για μια υπαρκτή πάθηση των ματιών του, καθώς ο Αρχέδημος έφερε το παρατσούκλι «Γλάμων», αυτός δηλαδή που έχει θολό μάτι. Έπειτα ο Αριστοφάνης στην προσπάθειά του να σατιρίσει τη διεφθαρμένη πολιτική της εποχής του, θα κάνει αναφορά και πάλι στον Κλεισθένη και στο γιό του, χωρίς ωστόσο να αναφέρει το όνομα του τελευταίου, διακωμωδώντας τους και πάλι για θηλυπρέπεια

⁹⁴ **KOP.** στ.367-368: « ἢ τοὺς μισθοὺς τῶν ποιητῶν ῥήτωρ ὦν εἶτ' ἀποτρώγει, / κωμωδηθεὶς ἐν ταῖς πατρίοις τελεταῖς ταῖς τοῦ Διονύσου».

⁹⁵ **XO.**στ.389-393: «καὶ πολλὰ μὲν γέλοιά μ' εἶ- / πεῖν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα, καὶ/ τῆς σῆς ἑορτῆς ἀξίως/ παῖσαντα καὶ σκώψαντα νι- / κήσαντα ταινιοῦσθαι».

⁹⁶ Κατσούρης Α., 1998: 190-191: ο Αρχέδημος είχε πρωτοστατήσει και στη καταδίκη των δέκα στρατηγών μετά τη ναυμαχία στις Αργινούσες το 406 π.Χ.

⁹⁷ Dindorf, W., 1838:63-64.

⁹⁸ **XO.** στ 417-8: «βούλεσθε δῆτα κοινῇ / σκώψωμεν Αρχέδημον, / ὃς ἐπτέτης ὦν οὐκ ἔφουσε φράτερας»:..

XO. στ 419-421: «νυνὶ δὲ δημαγωγεῖ / ἐν τοῖς ἄνω νεκροῖσι, κάστιν τὰ πρῶτα τῆς ἐκεῖ μοχθηρίας».

⁹⁹ **ΔΙ.** στ. 588: «κάκιστ' ἀπολοίμην, κάρχέδημος ὁ γλάμων».

και τάσεις ομοφυλοφιλίας, αλλά και στον Αθηναίο πολιτικό Καλλία,¹⁰⁰ κοροϊδεύοντάς τον για την άσωτη ζωή του και την υπερβολική του λατρεία στο γυναικείο φύλο.¹⁰¹

4.3.3 ΕΠΕΙΣΟΔΙΑ (στ.460-673)

Στα πρώτα διαλογικά επεισόδια της κωμωδίας, ο Διώνυσος και ο Ξανθίας κατευθύνονται προς το παλάτι του Πλούτωνα και στο δρόμο τους συναντούν διάφορους κινδύνους, οι οποίοι απειλούν κυρίως το θεό Διώνυσο, εξαιτίας της μεταμφίεσής του σε Ηρακλή. Για να μπορέσει όμως να τους αποφύγει ο θεός, σκαρφίζεται ως λύση να πάρει τη θέση του δούλου του και εκείνος με τη σειρά του τη δική του. Εξαιτίας μάλιστα αυτής της ευελιξίας του θεού να αποφεύγει τους κινδύνους ανάλογα με το συμφέρον του, ο χορός τον παρομοιάζει με έμπειρο ναυτικό που ξέρει να αποφεύγει τις φουρτούνες, αλλά και με τον Αθηναίο πολιτικό Θηραμένη, ο οποίος έμεινε στην ιστορία για τη δυνατότητά του να ξεφεύγει από τις απειλές εναντίον του, μετατίθοντας ταυτόχρονα το βάρος των κατηγοριών του, εναντίον άλλων αθώων ανθρώπων.¹⁰²

Συγκεκριμένα ο Θηραμένης είχε συμμετάσχει στη ναυμαχία των Αργινουσών και μετά το πέρας της είχε διοριστεί ως υπεύθυνος για να περισυλλέξει τα πτώματα των Αθηναίων από τη θάλασσα. Εξαιτίας όμως μιας κακοκαιρίας που ξέσπασε δεν τα κατάφερε και γι' αυτό απειλούνταν με βαρύτατη τιμωρία, από την οποία όμως κατόρθωσε να ξεφύγει, στρέφοντας τα πυρά εναντίον των στρατηγών που του είχαν δώσει αυτή την εντολή. Επιπρόσθετα ο Θηραμένης το 411 π.Χ., αν και πρωτοστάτης του ολιγαρχικού κινήματος, δεν δίστασε στο τέλος να πάρει το μέρος των δημοκρατικών, προκειμένου να μην κινδυνεύσει από την κατάρρευση της ολιγαρχικής επανάστασης και της επαναφοράς του δημοκρατικού πολιτεύματος. Έτσι λοιπόν ο Αριστοφάνης μέσα από αυτή την παρομοίωση αναφέρεται έμμεσα σε αυτά

¹⁰⁰ ΧΟ., στ. 422-430: «τὸν Κλεισθένης δ' ἀκούω ἐν ταῖς ταφαῖσι πρῶκτὸν τίλλειν ἑαυτοῦ καὶ σπαράττειν τὰς γνάθους. — κάκῳπτει' ἐγκεκυφῶς, κάκλαε κάκεκράγει Σεβῖνον ὅστις ἐστὶν Ἀναφλύστιος.— καὶ Καλλίαν γέ φασι τοῦτον τὸν Ἰπποκίνου κύσθου λεοντὴν ναυμαχεῖν ἐνημμένον».

¹⁰¹ Dindorf W., 1838:64-66, Κατσούρης Α., 1998:191-192: ο Καλλίας λέγεται πως είχε ξοδέψει ὅλη την πατρική του περιουσία στις απολαύσεις της ζωής.

¹⁰² ΧΟ. στ. 535-540: «πολλὰ περιπεπλευκότος, / μετακλίνδειν αὐτὸν ἀεὶ / πρὸς τὸν εὔπράττοντα τοῖχον/μᾶλλον ἢ γεγραμμένην/εἰκὸν' ἐστάναι, λαβόνθ' ἐν/σχῆμα· τὸ δὲ μεταστρέφεσθαι / πρὸς τὸ μαλθακώτερον / δεξιῶ πρὸς ἀνδρὸς ἐστὶ / καὶ φύσει Θηραμένους».

τα περιστατικά, θέλοντας να στηλιτεύσει μέσα από το θεό Διόνυσο τη διεφθαρμένη συμπεριφορά του Αθηναίου πολιτικού Θηραμένη, αλλά και τη γενικότερη διαφθορά της αθηναϊκής πολιτικής ζωής της εποχής του.¹⁰³

Στη συνέχεια ο ποιητής με σατιρική διάθεση αναφέρεται και στο μεγαλύτερο πολιτικό του αντίπαλο, τον Κλέωνα, κάνοντας άμεση αναφορά στο περιστατικό της παραπομπής του σε δίκη, αλλά και στον πολιτικό του διάδοχο Υπέρβολο, τους οποίους κατηγορεί για δημαγωγική πολιτική, παρόλο που δεν βρίσκονταν πια στη ζωή. Ο Υπέρβολος δε σύμφωνα με την ιστορία, είχε υπάρξει ο τελευταίος Αθηναίος πολιτικός, ο οποίος είχε οστρακιστεί περίπου το 417 π.Χ. εξαιτίας της διεφθαρμένης συμπεριφοράς του και της μοχθηρίας του.¹⁰⁴ Στο σημείο αυτό όμως της κωμωδίας θέλοντας ο Αριστοφάνης να τους γελοιοποιήσει ακόμη περισσότερο, εκφράζοντας παράλληλα την προσωπική του απέχθεια προς αυτούς τους δυο πολιτικούς, τους παρουσιάζει ως προστάτες δύο εταίρων, υποδηλώνοντας έτσι την ανηθικότητα του χαρακτήρα τους και κατεπέκταση της πολιτικής τους δράσης, αλλά και τη μη γνήσια αθηναϊκή καταγωγή τους.¹⁰⁵

4.4 ΠΑΡΑΒΑΣΗ (στ. 674-737)

Το χαρακτηριστικό γνώρισμα της παράβασης των «*Βατράχων*», είναι ότι δεν αποτελείται και από τα επτά της δομικά μέρη, αλλά μόνο από τα τέσσερα (ωδή, επίρρημα, αντωδή, αντεπίρρημα), καθώς όπως είδαμε οι ανάπαιστοι προηγήθηκαν στην πάροδο της κωμωδίας.¹⁰⁶ Επίσης ξεχώρισε για το ιδιαίτερο σοβαρό της ύφους, αλλά και τον έντονο πολιτικό της χαρακτήρα, καθώς ο κορυφαίος του χορού, ιδιαίτερα μέσα από το επίρρημα, με βάση τη λογική επιχειρηματολογία, δίνει συμβουλές προς τους Αθηναίους πολίτες, για ένα πολιτικό ζήτημα το οποίο βρίσκονταν σε εξέλιξη εκείνη την περίοδο, προκαλώντας μεγάλες αντιδράσεις και αντιπαλότητες μέσα στην αθηναϊκή κοινωνία. Έτσι λοιπόν η παράβαση των «*Βατράχων*» θα μπορούσαμε να πούμε πως θυμίζει έντονα πολιτικό λόγο, ξεφεύγοντας για λίγο από τα πλαίσια της κωμωδίας, του γέλιου και της διασκέδασης.

¹⁰³ Dover K.J, 2010:108.

¹⁰⁴ Dindorf W., 1838:81-2, Κατσούρης Α, 1998:201-202.

¹⁰⁵ ΠΑ. Α στ. 568-570 «ἀλλ' ἐχρῆν τι δρᾶν. / ἴθι δὴ κάλεσον τὸν προστάτην Κλέωνά μοι— / ΠΑ. Β' σὺ δ' ἔμοιγ' ἄνπερ ἐπιτύχης Ὑπέρβολον· / ΠΑ. Α' στ. 577-8: «ἀλλ' εἴμ' ἐπὶ τὸν Κλέων', ὃς αὐτοῦ τήμερον / ἐκπηγιεῖται ταῦτα προσκαλούμενος».

¹⁰⁶ Κατσούρης Α., 1998:48.

Ο Dover¹⁰⁷ μάλιστα θεωρεί πως ακριβώς αυτό το σοβαρό ύφος της παράβασης των «*Βατράχων*» και της αναφοράς της σ' ένα γεγονός της πολιτικής επικαιρότητας που ταλάνιζε την αθηναϊκή κοινωνία, ήταν και ο λόγος που για πρώτη φορά στα αθηναϊκά χρόνια, η ίδια κωμωδία ανέβηκε επί σκηνής και για δεύτερη φορά. Στο σημείο όμως αυτό ας μελετήσουμε την παράβαση αναλυτικότερα:

4.4.1 ΩΔΗ (στ.674-685)

Η παράβαση των «*Βατράχων*» ξεκινά με το δομικό μέρος της ωδής, όπου τα μέλη του χορού ως φερέφωνα του ίδιου του Αριστοφάνη, ενστερνίζονται τις προσωπικές του πεποιθήσεις αναφορικά με την κοινωνική και πολιτική διαφθορά της εποχής του. Στο πλαίσιο λοιπόν αυτό κάνουν ονομαστική αναφορά στον Αθηναίο πολιτικό Κλεοφώντα, ο οποίος εκείνη την περίοδο ασκούσε πολύ μεγάλη επιρροή στον αθηναϊκό λαό, μέσω της δημαγωγικής του πολιτικής.¹⁰⁸ Στο σημείο όμως αυτό διακωμωδείται κυρίως για τη μια γνήσια αθηναϊκή του καταγωγή, καθώς λέγεται πως από τη πλευρά της μητέρας του είχε ρίζες από τη Θράκη. Επίσης μέσα από την παρομοίωσή του με θρακιώτικο χελιδόνι που κλαίει και θρηνεί,¹⁰⁹ ο Αριστοφάνης εστιάζει και στη δημαγωγική και διεφθαρμένη πολιτική του πορεία, μέσα από την οποία είχε κάνει τόσα πολλά κακά στην Αθήνα, που η πόλη θα μπορούσε να τον παραπέμψει σε δίκη και να τον τιμωρήσει αυστηρά, ακόμη και αν στο δικαστήριο κατάφερνε να κερδίσει την ισοψηφία των δικαστών, τονίζοντας έτσι ο Αριστοφάνης τη σοβαρότητα των πολιτικών του παραπτωμάτων. Στην πραγματικότητα όμως το μεγαλύτερο παράπτωμά του, το οποίο είναι και αυτό που τον θέτει στα πυρά της σάτιρας του κωμικού ποιητή, είναι η φιλοπόλεμη πολιτική του και η έχθρα του προς τη Σπάρτη, γεγονός που είχε σταθεί σοβαρό εμπόδιο στη σύναψη ειρήνης μεταξύ της Αθήνας και της Σπάρτης. Ο Αριστοφάνης δε αποδίδει αυτή τη φιλοπόλεμη πολιτική του, στη μη αθηναϊκή καταγωγή του, καθώς τον κατηγορεί ότι δρα με βάση το

¹⁰⁷ Dover, K.J., 2010: 82, 245.

¹⁰⁸ Dindorf W., 1838: 89, Κατσούρης Α., 1998:59, 211.

¹⁰⁹ Κατσούρης Α., 1998: 211: Το χελιδόνι στην αρχαία Αθήνα ήταν το σύμβολο της φλυαρίας και της βαρβαρότητας.

προσωπικό του κέρδος και όχι το πραγματικό του ενδιαφέρον για την πόλη της Αθήνας.¹¹⁰

4.4.2 ΕΠΙΡΡΗΜΑ (στ.686 -705)

Εν συνεχεία στο δομικό μέρος του επιρρήματος, το λόγο παίρνει ο κορυφαίος του χορού και απευθύνεται στους θεατές με την τυπική ρητορική φράση της παράβασης: «τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῇ πόλει / ζυμπαραινεῖν καὶ διδάσκειν». Το ρήμα διδάσκω όμως εδώ χρησιμοποιείται κυρίως με τη σημασία «του λέω τι να κάνει κάποιος», επισημαίνοντας έτσι ο Αριστοφάνης το συμβουλευτικό χαρακτήρα της παράβασης, καθώς επρόκειτο να δώσει τώρα σημαντικές συμβουλές για ένα φλέγον πολιτικό ζήτημα της Αθήνας, διαχωρίζοντας ταυτόχρονα έτσι τον εαυτό του και την τέχνη του από τους υπόλοιπους ανάξιους ποιητές της γενιάς του. Συγκεκριμένα το ζήτημα αυτό αφορά το ολιγαρχικό πραξικόπημα του 411 π.Χ. και ο κορυφαίος του χορού ως Αθηναίος πολίτης, ζητά από τους συμπολίτες του να δώσουν αμνηστία¹¹¹ σε όλους τους Αθηναίους, που ο καθένας τους με το δικό τους τρόπο είχαν συμμετάσχει σ' αυτό.¹¹²

Μάλιστα στην προσπάθειά του να τους δικαιολογήσει ρίχνει το φταίξιμο στο Φρύνιχο, υποστηρίζοντας πως εκείνος τους ξεγέλασε και τους παρέσυρε με τις πονηριές του.¹¹³ Με το όνομα του Φρυνίχου όμως εδώ ο Αριστοφάνης, δεν εννοεί τον τραγικό ποιητή, αλλά τον Αθηναίο στρατηγό και πολιτικό Φρύνιχο του 5^{ου} αιώνα, ο οποίος ήταν και από τα βασικότερα ηγετικά μέλη της ολιγαρχικής παράταξης. Επίσης είχε πάρει μέρος στη ναυμαχία της Μιλήτου το 412 π.Χ., όπου κατηγορήθηκε από τον Αλκιβιάδη για προδοσία, καθώς φανέρωσε στο ναύαρχο των Σπαρτιατών Αστύοχο, τις διαπραγματεύσεις του με τους Αθηναίους στρατηγούς και το 411 π.Χ. δολοφονήθηκε από το δημοκρατικό Θρασύβουλο στην αρχαία αγορά.¹¹⁴

¹¹⁰ **XO.** στ.679-685: «φιλοτιμότεραι Κλεοφῶντος, ἐφ' οὗ δὴ / χεῖρισιν ἀμφιλάλοισ δεινὸν ἐπιβρέμεται / Θρηκία χελιδῶν / ἐπὶ βάρβαρον ἐξομένη πέταλον/ τρύζει δ' ἐπὶ κλαυτον ἀηδόνιον νόμον, ὡς ἀπολείται / κὰν ἴσαι γένωνται».

¹¹¹ Dover K.J., 2010:82-83, 245, Κατσούρης Α., 1998:58-59.

¹¹² **KOP.** στ. 687-688: «πρῶτον οὖν ἡμῖν δοκεῖ / ἐξιῶσαι τοὺς πολίτας κάφελειν τὰ δειμάτα».

¹¹³ **KOP.** στ. 689-691: «κεῖ τις ἤμαρτε σφαλεῖς τι Φρυνίχου παλαιάσμασιν / ἐγγενέσθαι φημὶ χρῆναι τοῖς ὀλισθοῦσιν τότε / αἰτίαν ἐκθεῖσι λῦσαι τὰς πρότερον ἁμαρτίας».

¹¹⁴ Dindorf W., 1838: 90-91, Κατσούρης Α., 1998:212.

Στη συνέχεια όμως ο κορυφαίος αφού έχει εκφράσει την προσωπική του πεποίθηση και κατ' επέκταση του Αριστοφάνη, γι' αυτό το πολιτικό γεγονός, ξεκινά την επιχειρηματολογία του, η οποία στηρίζεται στα ρητορικά μέσα πειθούς, αποσκοπώντας έτσι αρχικά στην επίκληση των συναισθημάτων των θεατών, από τους οποίους και ζητά να δείξουν επιείκεια σε όλους αυτούς τους συμπολίτες τους, γιατί στην πραγματικότητα δεν ήθελαν να βλάψουν την πόλη τους και το αθηναϊκό πολίτευμα. Η επιχειρηματολογία του κορυφαίου όμως συνεχίζεται και στους επόμενους στίχους στηριζόμενη όμως τώρα στη λογική, μέσα από την αναφορά σ' ένα ακόμη επίκαιρο πολιτικό γεγονός της Αθήνας, το οποίο αφορούσε τη ναυμαχία των Αργινουσών και την παραχώρηση πολιτικών δικαιωμάτων στους δούλους, το οποίο ο Αριστοφάνης σατιρίζει μέσα από την εναλλαγή της μεταμφίεσης του Διονύσου από θεό σε δούλο και από δούλο σε θεό.¹¹⁵ Έτσι λοιπόν ισχυρίζεται πως είναι άδικο να αποκτούν πολιτικά δικαιώματα οι δούλοι, μόνο επειδή έλαβαν μέρος στη ναυμαχία και οι γνήσιοι Αθηναίοι πολίτες που τα έχουν κληρονομήσει από τους προγόνους τους, να κινδυνεύουν να τα χάσουν από ένα λάθος τους.¹¹⁶

Σε καμία περίπτωση όμως ο Αριστοφάνης δεν επιπλήττει τον αθηναϊκό λαό επειδή αναγνώρισε τη συμβολή των δούλων στην επιτυχή έκβαση της ναυμαχίας, αντιθέτως τους επαινεί γι' αυτή τους τη πράξη¹¹⁷ και στέκεται κυρίως στην έννοια της δικαιοσύνης, η οποία ήταν απόλυτα συνυφασμένη με την ιδιοσυγκρασία και την κουλτούρα των Αθηναίων, γεγονός το οποίο μαρτυρά, τόσο το δημοκρατικό της πολίτευμα, όσο και ο θεσμός των αθηναϊκών δικαστηρίων. Επιπλέον ο Αριστοφάνης μέσω της συμβουλής του για αμνηστία, δεν στρέφεται εναντίον του δημοκρατικού πολιτεύματος, ούτε υπερασπίζεται τους ολιγαρχικούς, αντιθέτως ο ποιητής ήταν βαθιά δημοκρατικός και θεωρούσε μάλιστα τη δημοκρατία, ως τη σημαντικότερη κληρονομιά των προγόνων τους, την οποία έπρεπε και αυτοί με τη σειρά τους να τη διαφυλάξουν και να την κληροδοτήσουν στις επόμενες γενιές. Συνεπώς αυτό το οποίο θέλει να συμβουλευσει ο Αριστοφάνης τους Αθηναίους είναι η ομόνοια και η

¹¹⁵ ΟΙ. στ. 743-744: «τοῦτο μέντοι δουλικὸν / εὐθὺς πεπόηκας, ὅπερ ἐγὼ χαίρω ποιῶν».

¹¹⁶ ΚΟΡ. 693-702: «καὶ γὰρ αἰσχρὸν ἐστὶ τοὺς μὲν ναυμαχήσαντας μίαν / καὶ Πλαταιᾶς εὐθὺς εἶναι κἀντὶ δούλων δεσπότας. / κοῦδὲ ταῦτ' ἔγωγ' ἔχοιμ' ἂν μὴ οὐ καλῶς φάσκειν ἔχειν, / ἀλλ' ἐπαινώ· μόνα γὰρ αὐτὰ νοῦν ἔχοντ' ἐδράσατε / πρὸς δὲ τούτοις εἰκὸς ὑμᾶς, οἳ μεθ' ὑμῶν πολλὰ δὴ / χοῖ πατέρες ἐναυμάχησαν καὶ προσήκουσιν γένει / τὴν μίαν ταύτην παρεῖναι ζυμφορὰν αἰτουμένοις/ἀλλὰ τῆς ὀργῆς ἀνέντες, ὧ σοφώτατοι φύσει, / πάντας ἀνθρώπους ἐκόντες ζυγγενεῖς κτησώμεθα / κάπιτίμους καὶ πολίτας, ὅστις ἂν ζυγναυμαχῆ».

¹¹⁷ ΚΟΡ. στ. 695-6: κοῦδὲ ταῦτ' ἔγωγ' ἔχοιμ' ἂν μὴ οὐ καλῶς φάσκειν ἔχειν, / ἀλλ' ἐπαινώ· μόνα γὰρ αὐτὰ νοῦν ἔχοντ' ἐδράσατε».

συμφιλίωση, γιατί μόνο ενωμένοι θα μπορούσαν να αντιμετωπίσουν όλους εκείνους του κινδύνους που απειλούσαν την πατρίδα τους.¹¹⁸

4.4.3 ΑΝΤΩΔΗ (στ.706-716)

Ακολούθως στο δομικό μέρος της αντωδής, ο χορός κινούμενος και πάλι στο ίδιο κλίμα στηλίτευσης της διαφθοράς της αθηναϊκής κοινωνικής και πολιτικής ζωής, κάνει ονομαστική αναφορά στο δημαγωγό και υποστηρικτή του πολέμου Κλειγένη, διακωμωδώντας τον για τη διεφθαρμένη πολιτική του που αποσκοπούσε στο προσωπικό του συμφέρον μέσα από το χαρακτηρισμό του ως «Πίθηκο», αλλά και για την ενασχόλησή του με τα λουτρά.¹¹⁹ Το επάγγελμα του «λουτράρη», ήταν αρκετά προσβλητικό στην αρχαία Αθήνα, καθώς τα λουτρά ήταν απόλυτα συνδεδεμένα με την τρυφή ζωή, την άσκοπη σπατάλη χρόνου και τη φλυαρία, απομακρύνοντας τους ανθρώπους από τη παλαίστρα και το γυμναστήριο και συμβάλλοντας έτσι στην ηθική διαφθορά των Αθηναίων.¹²⁰

4.4.4 ΑΝΤΕΠΙΡΡΗΜΑ (στ.717-737)

Τέλος η παράβαση των «Βατράχων» ολοκληρώνεται με το αντεπίρρημα όπου το λόγο έχει και πάλι ο κορυφαίος του χορού, ο οποίος συνεχίζει τις συμβουλές του προς το αθηναϊκό κοινό με λιγότερη όμως τώρα σοβαρή διάθεση. Έτσι για να ελαφρύνει και πάλι το κλίμα της κωμωδίας ο ποιητής και να προκαλέσει το γέλιο των θεατών, αντιπαραβάλλει τους σύγχρονους και ανάξιους πολιτικούς της Αθήνας, με τα χάλκινα νομίσματά της, τα οποία είχαν κοπεί και κυκλοφορήσει πρόσφατα¹²¹ και τους άξιους

¹¹⁸ ΚΟΡ. στ.703-5: «εἰ δὲ ταῦτ' ὀγκωσόμεσθα κάποσεμννούμεθα, / τὴν πόλιν καὶ ταῦτ' ἔχοντες κυμάτων ἐν ἀγκάλαις, / ὑστέρῳ χρόνῳ ποτ' αὐθις εὖ φρονεῖν οὐ δόξομεν».

¹¹⁹ ΧΟΡ. στ.708-716: «οὐ πολὺν οὐδ' ὁ πίθηκος οὗτος ὁ νῦν ἐνοχλῶν, / Κλειγένης ὁ μικρός, / ὁ πονηρότατος βαλανεὺς ὅποσοι κρα- / τοῦσι κωκησίτεφροι ψευδολίτρον τε κονί- / ας καὶ Κιμωλίας γῆς / χρόνον ἐνδιατρίψει· ἰδὼν δὲ τὰδ' οὐκ, / εἰρηνικὸς ἔσθ', ἵνα μὴ ποτε κάποδυθῆ μεθύων ἅ- / νευ ζύλου βαδίζων».

¹²⁰ Dindorf W., 1838: 93, Κατσούρης Α., 1998:59, 214.

¹²¹ ΚΟΡ. στ.721-726: «οὔτε γὰρ τούτοισιν οὔσιν οὐ κεκιβδηλευμένοις, / ἀλλὰ καλλίστοις ἀπάντων, ὡς δοκεῖ, νομισμάτων / καὶ μόνοις ὀρθῶς κοπεῖσι καὶ κεκωδωνισμένοις / ἐν τε τοῖς Ἑλλήσι καὶ τοῖς βαρβάροισι πανταχοῦ / χρώμεθ' οὐδέν, ἀλλὰ τούτοις τοῖς πονηροῖς χαλκίοις / χθές τε καὶ πρόην κοπεῖσι τῷ κακίστῳ κόμματι».

αλλά περιφρονημένους πολιτικούς, με το παλιό καλό ασημένιο νόμισμά της,¹²² το οποίο ήταν σεβαστό απ' όλο τον κόσμο.¹²³

Σύμφωνα μάλιστα με τις πολιτικές πεποιθήσεις του Αριστοφάνη, ανάξιοι και διεφθαρμένοι πολιτικοί, ήταν όλοι εκείνοι οι μη γνήσιοι Αθηναίοι πολίτες, οι οποίοι προκείμενου να αποκτήσουν εξουσία και δύναμη, δεν δίστασαν να κολακεύσουν το λαό, δίνοντάς του υποσχέσεις που δεν μπορούσαν να πραγματοποιήσουν και προωθώντας μέτρα που απέβλεπαν στο προσωπικό τους οικονομικό όφελος και όχι στο συλλογικό. Αντιθέτως οι άξιοι πολιτικοί ήταν οι γνήσιοι Αθηναίοι πολίτες, οι οποίοι προσπαθούσαν να πουν την αλήθεια στο λαό, ακόμη και όταν αυτή ήταν εις βάρος τους και προωθούσαν μέσα από την πολιτική τους, μέτρα που στόχευαν στη μακροπρόθεσμη οικονομική εξασφάλιση της πόλης τους, η οποία τη δεδομένη χρονική στιγμή θα εξασφαλιζόταν με τον τερματισμό του πολέμου.¹²⁴

Ο Αριστοφάνης στην πραγματικότητα μέσα από αυτή την παρομοίωση εκφράζει έμμεσα τη βαθύτερη πολιτική του πεποίθηση, η οποία ήταν ότι για τη ριζική αναμόρφωση της πολιτικής ζωής της εποχής του, χρειαζόταν να περιοριστεί η εξουσία σ' ένα μικρότερο σώμα από εκείνο του συνόλου των πολιτών, γιατί μόνο έτσι θα μπορούσε να αντιμετωπισθεί η δημαγωγία και η ανάληψη πολιτικών θέσεων από ανάξια πρόσωπα. Ωστόσο δεν μπορούσε να εκφράσει ξεκάθαρα αυτή του τη γνώμη γιατί θα κινδύνευε να κατηγορηθεί ως αντιδημοκρατικός. Έτσι λοιπόν περιορίζεται στο να συμβουλέψει τον Αθηναϊκό λαό να δείξει εμπιστοσύνη στους άξιους πολιτικούς της εποχής τους με εξέχουσα καταγωγή και να απορρίψει τους νέας γενιάς πολιτικούς με ξενική καταγωγή, που γράφτηκαν παράνομα στους καταλόγους των Αθηναίων πολιτικών.¹²⁵

Μάλιστα ο κορυφαίος εξ ονόματος του ίδιου του Αριστοφάνη στο καταληκτικό μέρος του επιρρήματος, παρουσιάζεται ιδιαίτερα αγανακτισμένος με τους Αθηναίους,

¹²² ΚΟΡ. στ. 718-720: «πολλάκις γ' ἡμῖν ἔδοξεν ἢ πόλις πεπονθέναι / ταῦτόν εἰς τε τῶν πολιτῶν τοὺς καλοὺς τε κάγαθοὺς / εἰς τε τὰρχαῖον νόμισμα καὶ τὸ καινὸν χρυσίον».

¹²³ Κατσούρης Α., 1998: 215: Μετά την κατάληψη της Δεκέλειας από τη Σπάρτη το 413 π.Χ., τα μεταλλεία αργυρού στο Λαύριο σταμάτησαν τη λειτουργία τους και έτσι έπαψε και η κοπή του ασημένιου νομίσματος που αναφέρει ο Αριστοφάνης. Το 406 π.Χ. όμως το αθηναϊκό δημόσιο έκοψε χάλκινα νομίσματα τα οποία συνέβαλαν στον πληθωρισμό της Αθήνας και γι' αυτό ο κωμικός ποιητής τα παραλληλίζει με τους ανάξιους πολιτικούς. Στο στίχο μάλιστα 270 διακωμωδεί τον πληθωρισμό: «ΧΑ. ἔκβαν', ἀπόδος τὸν ναῦλον. ΑΙ. ἔχε δὴ τώβολῶ».

¹²⁴ Dover, K. J., 2010:140, 245.

¹²⁵ ΚΟΡ. στ. 727-733: «τῶν πολιτῶν θ' οὓς μὲν ἴσμεν εὐγενεῖς καὶ σώφρονες / ἄνδρας ὄντας καὶ δικαίους καὶ καλοὺς τε κάγαθοὺς / καὶ τραφέντας ἐν παλαιστραῖς καὶ χοροῖς καὶ μουσικῇ / προυσελοῦμεν, τοῖς δὲ χαλκοῖς καὶ ξένοις καὶ πυρραῖς, / καὶ πονηροῖς κάκ πονηρῶν εἰς ἅπαντα χρώμεθα / ὑστάτοις ἀφιγμένοισιν, οἷσιν ἢ πόλις πρὸ τοῦ / οὐδὲ φαρμακοῖσιν εἰκὴ ραδίως ἐχρήσατ' ἄν».

χαρακτηρίζοντάς τους «άμυαλους», εξαιτίας του ότι μέχρι τώρα έδειχναν την προτίμησή τους σε ανάξια μη αθηναϊκά πολιτικά πρόσωπα, γεγονός μάλιστα που υποδείκνυε και την ηθική παρακμή της εποχής τους. Έτσι λοιπόν ο Αριστοφάνης για ακόμη μια φορά προσπαθεί να αφυπνίσει τον αθηναϊκό λαό και να τον επαναφέρει στην ηθική του παρελθόντος, λέγοντάς του πως μόνο οι γνήσιοι Αθηναίοι πολιτικοί θα μπορούσαν να σώσουν την πατρίδα τους και γι' αυτό λοιπόν πρέπει να τους ανασύρουν από το περιθώριο, αλλά ακόμη και αν αυτοί δεν τα καταφέρουν, τουλάχιστον θα ξέρουν ότι προσπάθησαν με τιμότητα και σεβασμό απέναντι στην πόλη τους.¹²⁶

4.5 ΤΑ ΕΠΕΙΣΟΔΙΑ ΠΟΥ ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΖΟΥΝ ΤΟΝ ΑΓΩΝΑ ΛΟΓΩΝ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΟΝ ΑΙΣΧΥΛΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΕΥΡΙΠΙΔΗ (ΠΡΟΑΓΩΝΑΣ: στ.738-813, 830-894)

Μετά το τέλος της παράβασης και της διακοπής της δραματικής ψευδαίσθησης, ακούγονται επί σκηνής οι φωνές του Αισχύλου και του Ευριπίδη, οι οποίες επαναφέρουν τους θεατές στο φανταστικό κόσμο της κωμωδίας. Οι δυο αυτοί τραγικοί ποιητές παρουσιάζονται να μαλώνουν για το ποιος από τους δυο θα διεκδικήσει το θρόνο του καλύτερου ποιητή, προετοιμάζοντας έτσι ο Αριστοφάνης το κοινό, για τον αγώνα λόγων που επρόκειτο στη συνέχεια να ακολουθήσει ανάμεσά τους.¹²⁷ Παράλληλα ο ποιητής φροντίζει μέσα από το διάλογο του Ξανθία με το δούλο του Πλούτωνα, να γνωστοποιήσει εκ των προτέρων στους θεατές, τις προσωπικές του πεποιθήσεις αναφορικά με την ποίηση του Αισχύλου και του Ευριπίδη.¹²⁸

Έτσι δεν διστάζει να αναφέρει πως την ποίηση του Ευριπίδη τη στηρίζουν κυρίως οι διεφθαρμένοι του κάτω κόσμου,¹²⁹ ενώ του Αισχύλου οι καλοί και ηθικοί άνθρωποι,

¹²⁶ **ΚΟΡ.** στ.734-737: «ἀλλὰ καὶ νῦν, ὧνόητοι, μεταβαλόντες τοὺς τρόπους/ χρῆσθε τοῖς χρηστοῖσιν αὐθις· καὶ κατορθώσασι γὰρ / εὖλογον, κἄν τι σφαλῆτ', ἐξ ἄξιου γοῦν τοῦ ξύλου, / ἦν τι καὶ πάσχητε, πάσχειν τοῖς σοφοῖς δοκῆσετε».

¹²⁷ στ. 758-765: **ΞΑ:** «τίς οὗτος οὖνδον ἐστὶ θόρυβος καὶ βοή χά' λιοδορησμός; **ΟΙ.** Αἰσχύλου κεύριπίδου / **ΞΑ.** ἦ. **ΟΙ.** πρᾶγμα, πρᾶγμα μέγα / κελίηται, μέγα ἐν τοῖς νεκροῖσι καὶ στάσις πολλή πάνυ. / **ΞΑ.** ἐκ τοῦ; **ΟΙ.** νόμος τις ἐνθάδ' ἐστὶ κείμενος / ἀπὸ τῶν τεχνῶν, ὅσαι μεγάλαι καὶ δεξιαί, / τὸν ἄριστον ὄντα τῶν ἑαυτοῦ συντέχνων / σίτησιν αὐτὸν ἐν πρυτανείῳ λαμβάνειν / θρόνον τε τοῦ Πλούτωνος ἐξῆς— **ΞΑ.** Μανθάνω».

¹²⁸ Κατσούρης Α., 1998:65-67.

¹²⁹ στ. 768-778: **ΞΑ:** « τί δῆτα τουτὶ τεθορύβηκεν Αἰσχύλον; / **ΟΙ.** ἐκεῖνος εἶχε τὸν τραγωδικὸν θρόνον, / ὡς ὢν κράτιστος τὴν τέχνην. **ΞΑ.** νυνὶ δὲ τίς; / **ΟΙ.** ὅτε δὴ κατῆλθ' Εὐριπίδης, ἐπεδείκνυτο / τοῖς

οι οποίοι όμως, όπως και στον επάνω κόσμο έτσι και στον κάτω είναι λίγοι, κάνοντας άμεσο υπαινιγμό για ακόμη μια φορά, στη διαφθορά των ηθών της εποχής του.¹³⁰ Με άλλα λόγια σύμφωνα με τις πεποιθήσεις του κωμικού ποιητή, ο Ευριπίδης ως σύγχρονός του, αντιπροσώπευε μια νεότερη γενιά ποιητών που είχαν απομακρυνθεί από τις παραδοσιακές αξίες του παρελθόντος, με αποτέλεσμα να συμβάλουν στην ηθική διαφθορά της εποχής τους, ενώ ο Αισχύλος, ως ο παλαιότερος χρονολογικά Αθηναίος τραγικός ποιητής, αντιπροσώπευε το παρελθόν και τη διαφύλαξη των παραδοσιακών αξιών που είχαν οδηγήσει την Αθήνα στη μεγάλη της ακμή.

Μάλιστα ο Αριστοφάνης θέλοντας ακόμη περισσότερο να στηλιτεύσει τη διαφθορά της εποχής του, αποκαλεί τους Αθηναίους «λωποδύτες» γεγονός που κάνει τον Αισχύλο, ως ποιητή του ενάρετου και εξιδανικευμένου παρελθόντος, να μην δέχεται ως κριτές της τέχνης του, τους σύγχρονους διεφθαρμένους Αθηναίους και γι' αυτό το λόγο κριτής του λόγου ορίζεται ο θεός Διόνυσος και όχι ο χορός.¹³¹ Παράλληλα όμως ο Αριστοφάνης θα προσπαθήσει να δικαιολογήσει και την επιλογή του Ευριπίδη απέναντι από τον Αισχύλο και όχι εκείνη του Σοφοκλή, παρόλο που και ο ίδιος όπως και ο Ευριπίδης, άνηκε στη σύγχρονη διεφθαρμένη εποχή της Αθήνας.

Έτσι λοιπόν ισχυρίζεται πως ο Σοφοκλής είχε ήδη αναγνωρίσει την αξία του Αισχύλου και δεν είχε καμία αμφιβολία πως ο θρόνος του καλύτερου ποιητή δικαιωματικά του ανήκε. Επίσης μας αναφέρει πως στην περίπτωση που ο Αισχύλος δεν κατάφερνε να αντιμετωπίσει στον αγώνα λόγων τον Ευριπίδη, τότε θα έπαιρνε τη θέση του πρώτου εκείνος, προκειμένου να μην αφήσει τον τελευταίο σε καμία περίπτωση να βγει νικητής από αυτή τη δοκιμασία.¹³² Στην πραγματικότητα όμως σύμφωνα και με την άποψη του Dover,¹³³ ο λόγος που ο κωμικός ποιητής δεν επέλεξε το Σοφοκλή, ήταν γιατί, ούτε η ποίησή του, αλλά ούτε και ο ίδιος ως χαρακτήρας, του έδιναν αφορμή για σάτιρα, σε αντίθεση με τις διαφορές που υπήρχαν ανάμεσα στην ποίηση των άλλων δυο τραγικών ποιητών, τις οποίες και θα

*λωποδύταις καὶ τοῖσι βαλλαντιοτόμοις / καὶ τοῖσι πατραλοῖαισι καὶ τοιχωρύχοις, / ὅπερ ἔστ' ἐν Αἰδου
πλήθος, οἱ δ' ἀκροώμενοι / τῶν ἀντιλογιῶν καὶ λυγισμῶν καὶ στροφῶν / ὑπερεμάνησαν κἀνόμισαν
σοφώτατον· / κάπειτ' ἐπαρθεῖς ἀντελάβετο τοῦ θρόνου, / ἴν' Αἰσχύλος καθήστο».*

¹³⁰ στ.782-3: **ΞΑ.** «μετ' Αἰσχύλου δ' οὐκ ἦσαν ἕτεροι σύμμαχοι;/ **ΟΙ.** ὀλίγον τὸ χρηστόν ἐστίν, ὥσπερ ἐνθάδε».

¹³¹ στ.807-8 **ΟΙ.** «οὔτε γὰρ Αθηναίοισι συνέβαιν' Αἰσχύλος—/ **ΞΑ.** πολλοὺς ἴσως ἐνόμιζε τοὺς τοιχωρύχους».

¹³² Dindorf W., 1838:99.

¹³³ Dover K.J., 2010: 252, Κατσούρης Α., 1998:59-60.

αναδειξεί ο Αριστοφάνης με αστείο τρόπο μέσα από τον αγώνα λόγου που ακολουθεί.¹³⁴

Στη συνέχεια ο χορός δίνει το σύνθημα της έναρξης του αγώνα λόγου, αφού πρώτα όμως επικαλείται τις εννέα μούσες, να έρθουν και να δώσουν έμπνευση στην επιχειρηματολογία των δυο τραγικών ποιητών.¹³⁵ Έπειτα ο θεός Διόνυσος προτρέπει και τους δυο ποιητές να προσευχηθούν, όπου ο Αισχύλος, ως θεματοφύλακας των παραδόσεων προσεύχεται στη θεά Δήμητρα, και στη λατρεία των Ελευσίνιων Μυστηρίων,¹³⁶ ενώ ο Ευριπίδης, ως νεότερος ποιητής και απομακρυνόμενος από την παράδοση και την ηθική του παρελθόντος, σε νέους θεούς όπως ο «Αιθέρας», «η γλώσσα», «η εξυπνάδα» και η οσφραντική μύτη,¹³⁷ κατηγορώντας τον έτσι ο Αριστοφάνης και για αθεΐα.¹³⁸ Ύστερα ο χορός προτρέπει τους δυο ποιητές να ξεκινήσουν το λόγο τους, με πρώτο τον Ευριπίδη.¹³⁹

4.6 Ο ΑΓΩΝΑΣ ΛΟΓΩΝ (στ.895-1471)

¹³⁴ στ. 789-795: **ΞΑ.** «Κάπειτα πῶς / οὐ καὶ Σοφοκλέης ἀντελάβετο τοῦ θρόνου; / **ΟΙ.** μὰ Δί' οὐκ ἐκεῖνος, ἀλλ' ἔκυσε μὲν Αἰσχύλον, / ὅτε δὴ κατῆλθε, κἀνέβαλε τὴν δεξιάν / κἀνεικος ὑπεχώρησεν αὐτῷ τοῦ θρόνου. / Νυνὶ δ' ἔμελλεν, ὡς ἔφη Κλειδημίδης, / ἔφεδρος καθεδεῖσθαι· κἀν μὲν Αἰσχύλος κρατῆ, / ἔξιν κατὰ χώραν· εἰ δὲ μή, περὶ τῆς τέχνης / διαγωνιεῖσθ' ἔφασκε πρὸς γ' Εὐριπίδην. / **Α.** τὸ χρῆμ' ἄρ' ἔσται; **ΟΙ.** νῆ Δί' ὀλίγον ὕστερον», στ. 805: **ΞΑ.** «κρινεῖ δὲ δὴ τίς ταῦτα; **ΟΙ.** τοῦτ' ἦν δύσκολον», στ. 809-811: **ΟΙ.** «λῆρόν τε τᾶλλ' ἠγεῖτο τοῦ γυνῶνα πέρι / φύσεις ποιητῶν· εἶτα τῷ σῶ δεσπότη / ἐπέτρεψαν, ὅτι τῆς τέχνης ἔμπειρος ἦν».

¹³⁵ **ΧΟ.** στ. 879-884: «ἔλθετ' ἐποψόμεναι δύναμιν / δεινοτάτοιον στομάτοιον πορίσασθαι / ῥήματα καὶ παραπρίσματ' ἐπῶν. / νῦν γὰρ ἀγὼν σοφίας ὁ μέγας χωρεῖ πρὸς ἔργον ἤδη».

¹³⁶ **ΔΙ.** στ. 885-7: «εὐχεσθε δὴ καὶ σφῶ τι πρὶν τᾶπη λέγειν. / **ΑΙ.** Δήμητερ ἢ θρέψασα τὴν ἐμὴν φρένα, / εἶναί με τῶν σῶν ἄξιον μυστηρίων».

¹³⁷ Πύλη για την ελληνική γλώσσα: **ΔΙ.** στ. 888-894: «ἐπίθεος λαβὼν δὴ καὶ σὺ λιβανωτόν. **ΕΥ.** καλῶς· / ἔτεροι γὰρ εἰσιν οἷσιν εὐχόμεαι θεοῖς./ **ΔΙ.** ἴδιοι τινες σου, κόμμα καινόν; **ΕΥ.** καὶ μάλα./ **ΔΙ.** ἴθι δὴ προσεύχου τοῖσιν ἰδιώταις θεοῖς./ **ΕΥ.** αἰθὴρ, ἐμὸν βόσκημα, καὶ γλώττης στρόφιγξ/ καὶ ζύνεσι καὶ μυκτῆρες ὀσφραντήριοι, ὀρθῶς μ' ἐλέγχειν ὧν ἂν ἄπτομαι λόγων».

¹³⁸ Κατσούρης Α., 1998:230-231.

¹³⁹ **ΧΟ.**, στ.895-867: «καὶ μὴν ἡμεῖς ἐπιθυμοῦμεν / παρὰ σοφοῖν ἀνδροῖν ἀκοῦσαι, τίνα λόγων / ἔπιτε δαΐαν ὁδόν».

Ο αγώνας λόγων αποτελείται και από τα 10 βασικά του δομικά μέρη, ενώ επιπρόσθετα περιλαμβάνει την εξέταση των προλόγων και των χορικών, το ζύγισμα των στίχων και τις πολιτικές ερωτήσεις.¹⁴⁰ Επίσης με βάση τα θέματα τα οποία πραγματεύονται οι δυο τραγικοί ποιητές, κατά την εξέταση της ποιητικής τους τέχνης, χωρίζεται σε δυο κύρια μέρη, όπου στο πρώτο, οι δυο ποιητές θα εξετάσουν τα γενικά χαρακτηριστικά και τις αρχές της τραγωδίας, με έμφαση στον εκπαιδευτικό της χαρακτήρα, ενώ στο δεύτερο, θα εξετάσουν διεξοδικότερα την ποιητική τους τέχνη, μέσα από την παράθεση αποσπασμάτων, από τους προλόγους και τα χορικά των τραγωδιών τους.¹⁴¹

4.6.1 ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ ΤΟΥ ΑΓΩΝΑ (στ.895-1098)

Στο πρώτο μέρος του αγώνα ο Ευριπίδης, ως εκπρόσωπος της νεότερης γενιάς των τραγικών ποιητών της Αθήνας, κατηγορεί τον Αισχύλο ότι συνήθιζε να εντυπωσιάζει το ακροατήριό του με θεατρικά τεχνάσματα, κάνοντας λόγο για τις τραγικές σιωπές των ηρώων του.¹⁴² Επίσης τον κατηγορεί για δυσνόητη γλώσσα και πομπώδες ύφος που παραπέμπει στο ομηρικό, μέσα από τις δύσκολες σύνθετες λέξεις¹⁴³ και τα σκοτεινά υπονοούμενα.¹⁴⁴ Παράλληλα ισχυρίζεται για τον εαυτό του πως εκείνος απάλλαξε την τραγωδία απ' όλο αυτό το στόμφο και το βάρος που κληρονόμησε από τον Αισχύλο, αστειευόμενος πως την έβαλε σε δίαιτα,¹⁴⁵ ενώ παράλληλα μέσα από την ποίησή του πραγματεύθηκε θέματα καθημερινά και οικεία στους θεατές, τα οποία με τη σειρά τους, τους βοήθησαν να οξύνουν την κριτική τους σκέψη και να

¹⁴⁰ Κατσούρης Α., 1998: 42: Έναρξη αγώνα (στ.830-894), ωδή (στ.895-904), κατακελευσμός (στ.905-906), επίρρημα (στ.907-970), πνίγος (στ.971-991), αντωδή (στ. 992-1003), αντικατακελευσμός (στ.1004-1005), αντεπίρρημα (στ.1006-1076), αντεπνίγος (στ.1077-1098), ένας ακόμη αγώνας που περιλαμβάνει την εξέταση των προλόγων (στ.1119-1247) και τα χορικά (στ.1248-1363), το ζύγισμα των στίχων (στ.1364-1410), τις πολιτικές ερωτήσεις (στ.1422-1466) και η σφραγίς (στ.1467-1471).

¹⁴¹ Dover, K.J., 2010: 245-247, Lesky A., 1990:618.

¹⁴² Πύλη για την ελληνική γλώσσα: ΕΥ. στ. 911-913: «πρώτιστα μὲν γὰρ ἓνα τιν' ἂν καθῖσεν ἐγκαλύψας, / Ἀχιλλέα τιν' ἢ Νιόβην, τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνύς, / πρόσχημα τῆς τραγωδίας, γρύζοντας οὐδὲ τουτί», στ. 915-6: «ὁ δὲ χορός γ' ἤρειδεν ὄρμαθούς ἂν / μελῶν ἐφεξῆς τέτταρας ξυνεχῶς ἂν· οἱ δ' ἐσίγων»...ΕΥ. στ. 919-920: «ὕπ' ἀλαζονείας, ἴν' ὁ θεατῆς προσδοκῶν καθῆτο, / ὀπόθ' ἢ Νιόβη τι φθέγγεται· τὸ δρᾶμα δ' ἂν διήει».

¹⁴³ ΕΥ. στ. 928-9: «ἀλλ' ἢ Σκαμάνδρους ἢ τάφρους ἢ π' ἀσπίδων ἐπόντας γρυπαιέτους χαλκηλάτους καὶ ῥήμαθ' ἱππόκρημα».

¹⁴⁴ ΕΥ. στ. 924-5: «ἤδη μεσοίη, ῥήματ' ἂν βόεια δώδεκ' εἶπεν / ὄφρῦς ἔχοντα καὶ λόφους, δεῖν' ἄττα μορμορωπά, / ἄγνωτα τοῖς θεωμένοις, στ. 930: «ἂ ζυμβαλεῖν οὐ ῥάδι' ἦν».

¹⁴⁵ ΕΥ. στ. 937-943: «οὐχ ἱππαλεκτρύνας μὰ Δί' οὐδὲ τραγελάφους, ἄπερ σύ, /... ἀλλ' ὡς παρέλαβον τὴν τέχνην παρὰ σοῦ τὸ πρῶτον εὐθύς / οἶδοῦσαν ὑπὸ κομπασμάτων καὶ ῥημάτων ἐπαχθῶν, / ἴσχανα μὲν πρώτιστον αὐτὴν καὶ τὸ βάρος ἀφείλον / ἐπυλλίοις καὶ περιπάτοις καὶ τευτλίοις λευκοῖς, / χυλὸν διδοὺς στωμυλμάτων ἀπὸ βιβλίων ἀπηθῶν / εἶτ' ἀνέτρεφον μονωδίαις Κηφισοφῶντα μειγνύς».

αντιμετωπίζουν με το καλύτερο δυνατό τρόπο και τα δικά τους καθημερινά προβλήματα.¹⁴⁶ Στο σημείο όμως αυτό ο Αριστοφάνης θέλοντας να σατιρίσει τον Ευριπίδη, τον βάζει να αναφέρει το όνομα του Κηφισοφώντα, ο οποίος ήταν δούλος του και υπήρχε η φήμη στην αρχαία Αθήνα πως διατηρούσε ερωτική σχέση με τη γυναίκα του.¹⁴⁷ Ακόμη αναφέρει ως μαθητές του, τους πολιτικούς Θηραμένη και Κλειτοφώντα, τους οποίους όπως είδαμε ο Αριστοφάνης θεωρούσε δημαγωγούς, ανάξιους και διεφθαρμένους, αναδεικνύοντας μ' αυτό τον τρόπο, τη συμβολή της ποίησης του Ευριπίδη, μέσα από τα νεωτεριστικά και αντιηρωικά της πρότυπα, στην κοινωνική και πολιτική διαφθορά της Αθήνας.¹⁴⁸

Έπειτα το λόγο παίρνει ο Αισχύλος και μέσα από μια σειρά ερωτήσεων οδηγεί τον Ευριπίδη στο να παραδεχτεί πως οι ποιητές πρέπει να κρίνονται με βάση τα διδάγματα της ποίησής τους,¹⁴⁹ ενώ δε διστάζει να παραλληλίσει τους ποιητές με τους δασκάλους, λέγοντας πως οφείλουν μέσα από την ποίησή τους, να προβάλουν μόνο τα ωφέλιμα για την πόλη και να αποκρύπτουν τα επιβλαβή, γιατί αυτή με τη σειρά της αποτελούσε παράδειγμα προς μίμηση για τους Αθηναίους πολίτες.¹⁵⁰ Έτσι με αφορμή αυτή την άποψή του, αλλά και την παραδοχή του Ευριπίδη, σχετικά με το διδαχτικό χαρακτήρα της ποίησης, ο Αισχύλος υποστηρίζει για τον εαυτό του, πως μέσα από τις τραγωδίες του, παρουσίαζε ηρωικά πρότυπα, διδάσκοντας στους Αθηναίους το πολεμικό θάρρος.

Ταυτόχρονα κατηγορεί τον Ευριπίδη για αντιηρωικά και ανήθικα πρότυπα, λέγοντας πως μέσα από την ποίησή του έσπρωχνε τις γυναίκες στη μοιχεία¹⁵¹ και τους

EY. στ. 954: «έπειτα τουτουσί λαλείν ἐδίδαξα /...», στ.956-8: «λεπτῶν τε κανόνων εἰσβολὰς ἐπὼν τε γωνιασμοῦς, / νοεῖν, ὄραν, ζυγιέναι, στρέφειν ἐρᾶν, τεχνάζειν, / κάχ' ὑποτοπεῖσθαι, περινοεῖν ἅπαντα», στ. 959-961: «οἰκεῖα πράγματα' εἰσάγων, οἷς χρώμεθ', οἷς ζῦνεσμεν, / ἐξ ὧν γ' ἂν ἐξηλεγχόμην· ζυνειδότες γὰρ οὔτοι / ἤλεγχον ἂν μου τὴν τέχνην·...», στ. 971-7: τοιαῦτα μέντουγὼ φρονεῖν/ τοῦτοισιν εἰσηγησάμην/ λογισμὸν ἐνθεὶς τῇ τέχνῃ, / καὶ σκέψιν, ὥστ' ἤδη νοεῖν / ἅπαντα καὶ διειδέναί/ τά τ' ἄλλα καὶ τὰς οἰκίας / οἰκεῖν ἄμεινον ἢ πρὸ τοῦ / κάνασκοπεῖν·...».

¹⁴⁷ Dindorf W., 1838: 113, Κατσούρης Α., 1998:237, 245.

¹⁴⁸ **EY.** στ. 967-970: «οὔμοι δὲ Κλειτοφῶν τε καὶ Θηραμένης ὁ κομμὸς / ΔΙ. Θηραμένης; σοφὸς γ' ἀνὴρ καὶ δεινὸς εἰς τὰ πάντα /, ὃς ἦν κακοῖς που περιπέση καὶ πλησίον παραστῆ /πέπτωκεν ἔξω τῶν κακῶν, οὐ χεῖρος, ἀλλὰ Κεῖος».

¹⁴⁹ **AI.** στ. 1008-10: «ἀπόκριναί μοι, τίνας οὐνεκα χρῆ θαυμάζειν ἄνδρα ποητήν;» **EY:** «δεξιότητος καὶ νουθεσίας, ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν / τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν...».

¹⁵⁰ **AI.** στ. 1053-6: «μὰ Δί', ἀλλ' ὄντ'· ἀλλ' ἀποκρύπτειν χρῆ τὸ πονηρὸν τὸν γε ποητήν, / καὶ μὴ παράγειν μὴδὲ διδάσκειν. τοῖς μὲν γὰρ παιδαρίοισιν / ἐστὶ διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖσιν δ' ἠβῶσι ποηταί. / πάνυ δὴ δεῖ χρῆσθὰ λέγειν ἡμᾶς...».

¹⁵¹ **AI.** στ. 1043-4: «ἀλλ' οὐ μὰ Δί' οὐ Φαίδρας ἐποίουν πόρνας οὐδὲ Σθενεβοίας, / οὐδ' οἶδ' οὐδεὶς ἦντιν' ἐρῶσαν πόποτ' ἐποίησα γυναῖκα,», στ. 1050-1: «ὅτι γενναίας καὶ γενναίων ἀνδρῶν ἀλόχους ἀνέπεισας / κόνεια πίνειν αἰσχυνθείσας διὰ τοὺς σους Βελλεροφόντας»). (**AI.** στ. 1077-1081: «ποιῶν δὲ κακῶν οὐκ αἰτίος ἐστ'· / οὐ προαγωγὸς κατέδειξ' οὗτος, / καὶ τικτούσας ἐν τοῖς ἱεροῖς, / καὶ μειγνυμένας τοῖσιν ἀδελφοῖς, / καὶ φασκούσας οὐ ζῆν τὸ ζῆν;»).

άντρες στην άσκοπη φλυαρία και τεμπελιά.¹⁵² Παράλληλα όμως ο Αριστοφάνης θέλοντας να τονίσει ακόμη περισσότερο τον ηρωικό χαρακτήρα της ποίησης του Αισχύλου και της ευεργετικής επίδρασής της στην ηθική διαπαιδαγώγηση της αθηναϊκής κοινωνίας του παρελθόντος, βάζει τον Αισχύλο να ισχυριστεί πως μέσα από τις τραγωδίες του παραδειγματίστηκε ο Λάμαχος,¹⁵³ ένας από τους σημαντικότερους στρατηγούς της Αθήνας, ο οποίος είχε λάβει μέρος στη Σικελική εκστρατεία, χάνοντας τη ζωή του σ' αυτή, στην προσπάθειά του να υπερασπιστεί την πατρίδα του μέχρι και την τελευταία στιγμή.¹⁵⁴

4.6.2 ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ ΤΟΥ ΑΓΩΝΑ (στ.1119-1473)

Μετά από την αγόρευση του Αισχύλου ακολουθεί το δεύτερο μέρος του αγώνα, όπου οι δυο τραγικοί ποιητές θα κληθούν να εξετάσουν στίχους από τους προλόγους και τα χορικά των τραγωδιών τους. Το λόγο και πάλι πρώτος έχει ο Ευριπίδης, ο οποίος ξεκινάει με το πρόλογο της *Ορέστειας* του Αισχύλου, κατηγορώντας τον για ασάφεια και επανάληψη σημασιών.¹⁵⁵ Έπειτα αρχίζει να απαγγέλλει και δικούς του προλόγους από τον Οιδίποδα, στους οποίους ο Αισχύλος διασκεδάζει να κολλάει τη φράση «*ληκύθιον άπόλεσεν*»,¹⁵⁶ θέλοντας με αυτόν τον τρόπο να υποβαθμίσει την ποιητική τους αξία, τονίζοντας τη δομική μονοτονία των προλογικών στίχων του Ευριπίδη, αλλά και διασκεδάζοντας τους θεατές, μέσα από την αστεία επανάληψη της φράσης.¹⁵⁷ Μετά τους προλόγους σειρά έχουν και τα χορικά των τραγωδιών τους, όπου ο Ευριπίδης παρωδεί τα χορικά του Αισχύλου, παρουσιάζοντάς τα ως ένα συνονθύλευμα λέξεων χωρίς καμία ιδιαίτερη σημασία, καθώς συνεχώς επαναλαμβάνουν τα ίδια πράγματα. Από την άλλη πλευρά ο Αισχύλος έχοντας και την υποστήριξη του χορού αναφορικά με την αψεγάδιαστη ποιότητα των χορικών του, κατηγορεί τα χορικά του Ευριπίδη, για ύπαρξη σεξουαλικών υπαινιγμών που

¹⁵² ΑΙ. στ. 1069-1072: «*εἴτ' αὖ λαλιὰν ἐπιτηδεῦσαι καὶ στωμυλίαν ἐδίδαξας, / ἢ ἕκενωσεν τὰς τε παλαιίστρας καὶ τὰς πυγὰς ἐνέτριπεν / τῶν μειρακίων στωμυλλομένων, καὶ τοὺς Παράλους ἀνέπεισεν / ἀνταγορεύειν τοῖς ἄρχουσιν...*».

¹⁵³ στ.1039: ΑΙ. «*ἀλλ' ἄλλους τοὶ πολλοὺς ἀγαθοὺς, ὧν ἦν καὶ Λάμαχος ἦρωες*».

¹⁵⁴ Dover K.J., 2010:246, Κατσούρης Α., 1998:70-73.

¹⁵⁵ ΕΥ. στ. 1119-1122: «*καὶ μὴν ἐπ' αὐτοὺς τοὺς προλόγους σοὶ τρέψομαι, / ὅπως τὸ πρῶτον τῆς τραγωδίας μέρος / πρότιστον αὐτοῦ βασανιῶ τοῦ δεξιοῦ. / ἀσαφῆς γὰρ ἦν ἐν τῇ φράσει τῶν πραγμάτων*», στ. 1154: «*δις ταῦτόν ἡμῖν εἶπεν ὁ σοφὸς Αἰσχύλος*».

¹⁵⁶ Dover K.J., 2010:246: Η λέξη «ληκύθιον» σημαίνει φαλλός και η φράση ὅλη μαζί σημαίνει ἔχασε το φαλλό του. Επίσης σύμφωνα με τον καθηγητή Κατσούρη (1998:97) η φράση αυτή υποδηλώνει την ευνουχισμένη στειρότητα της νεότερης τραγωδίας που εκπροσωπείται από τον Ευριπίδη.

¹⁵⁷ Dover K.J., 2010:246, Κατσούρης Α., 1998:73-77.

διαφθείρουν τα ήθη των πολιτών, αλλά σύμφωνα με τον Stanford¹⁵⁸ και για τον έντονο συναισθηματικό τους χαρακτήρα και τις αλληπάλληλες συναισθηματικές τους μεταπτώσεις, για τη πεζότητα του λόγου και την έλλειψη φαντασίας.¹⁵⁹

Στη συνέχεια οι δυο ποιητές συμφωνούν να ζυγίσουν σε πραγματική ζυγαριά το αληθινό βάρος των στίχων των τραγωδιών τους και έτσι ακολουθεί μια από τις κωμικότερες σκηνές των «Βατράχων», με έντονο το στοιχείο της φάρσας.¹⁶⁰ Από το ζύγισμα νικητής αναδεικνύεται ο Αισχύλος, αφού ως ποιητής που εκφράζει υψηλά νοήματα μιας ηρωικής ποίησης, είναι λογικό και το βάρος των στίχων του να είναι μεγαλύτερο από εκείνο του αντιηρωικού Ευριπίδη.¹⁶¹ Ο Διόνυσος όμως παρά τη νίκη του τραγικού ποιητή, δεν μπορεί να αποφασίσει ακόμη ποιον από τους δυο πρέπει να επαναφέρει στη ζωή και έτσι αρχίζει να τους υποβάλει σε μια σειρά πολιτικών ερωτήσεων, υποδηλώνοντας έτσι ο Αριστοφάνης την άμεση σχέση της δραματικής ποίησης με τη πολιτική ζωή της Αθήνας.

Η πρώτη ερώτηση αφορά τον Αθηναίο πολιτικό και στρατηγό Αλκιβιάδη,¹⁶² ο οποίος χαρακτηρίστηκε για την έλλειψη των ηθικών του φραγμών, αλλά και για την προδοσία του καθώς πήγε με το μέρος της Σπάρτης.¹⁶³ Παρόλ' αυτά στην Αρχαία Αθήνα υπήρχε διχασμός γύρω από το όνομά του, καθώς άλλοι τον μισούσαν και άλλοι υποστήριζαν την άποψη πως θα έπρεπε να επωφεληθούν από την προδοσία του και να τον χρησιμοποιήσουν, αντλώντας πληροφορίες για το αντίπαλο στρατόπεδο, γεγονός που ενστερνίζεται και ο ίδιος ο κωμικός ποιητής μέσα από την απάντηση του

¹⁵⁸ Κατσούρης Α., 1998:261.

¹⁵⁹ ΕΥ. στ. 1206-8: ΕΥ: «Αἴγυπτος, ὡς ὁ πλεῖστος ἔσπαρται λόγος, / ζῖν παισὶ πενήκοντα ναυτίλω πλάτη / Ἄργος κατασχόν» - ΑΙ. «ληκύθιον ἀπόλεσεν»..... ΕΥ. στ. 1249-1250: «καὶ μὴν ἔχω γ' οἷς αὐτὸν ἀποδείξω κακὸν / μελοποιὸν ὄντα καὶ ποιοῦντα ταῦτ' αἰεὶ».... ΧΟ. στ.1251-1255: « φροντίζειν γὰρ ἔγωγ' ἔχω, / τίν' ἄρα μέμνιν ἐποίσει / ἀνδρὶ τῶ πολὺ πλεῖστα δῆ/ καὶ κάλλιστα μέλη ποιή- /σαντι τῶν μέχρι νυνί».....ΑΙ. στ. 1301-7: «οὗτος δ' ἀπὸ πάντων μὲν φέρει, πορνοδιῶν, / σκολίων Μελήτου, Καρικῶν ἀυλημάτων, / θρήνων, χορειῶν. τάχα δὲ δηλωθήσεται. / ἐνεγκάτω τις τὸ λύριον. καίτοι τί δεῖ / λύρας ἐπὶ τοῦτον; ποῦ 'στιν ἢ τοῖς ὀστράκοις /¹⁵⁹ αὕτη κροτοῦσα; δεῦρο, Μοῦσ' Εὐριπίδου πρὸς ἦνπερ ἐπιτήδεια τάδ' ἔστ' ἄδειν μέλη».

¹⁶⁰ ΑΙ. στ. 1364 - 1367: «παύσασθον ἤδη τῶν μελῶν. ΕΥ και ΑΙ. «κάμοιγ' ἄλις / ἐπὶ τὸν σταθμὸν γὰρ αὐτὸν ἀγαγεῖν βούλομαι, / ὅπερ ἐξελέγξει τὴν πόησιν νῶν μόνον / τὸ γὰρ βάρος νῶ βασανιεῖ τῶν ῥημάτων».

¹⁶¹ ΑΙ. στ. 1378 - 1380: «ἴθι δὴ παρίστασθον παρὰ τὸ πλάστιγγ / καὶ λαβομένω τὸ ῥῆμ' ἑκάτερος εἶπατον, / καὶ μὴ μεθῆσθον, πρὶν ἂν ἐγὼ σφῶν κοκκύσω», στ. 1384 - 1388: «κόκκυ.. καὶ πολὺ γε κατωτέρω / χωρεῖ τὸ τοῦδε.», «ὄ τι, εἰσέθηκε ποταμόν, ἐριοπωλικῶς / ὑγρὸν ποιήσας τοῦπος ὡσπερ τᾶρια, / σὺ δ' εἰσέθηκας τοῦπος ἑπτερωμένον».

¹⁶² ΑΙ. στ. 1419-1423: «ἴν' ἢ πόλις σωθεῖσα τοὺς χοροὺς ἄγη. / ὁπότερος οὖν ἂν τῇ πόλει παραινέσειν/ μέλλῃ τι χρηστόν, τοῦτον ἄξειν μοι δοκῶ/ πρῶτον μὲν οὖν περὶ Ἀλκιβιάδου τίν' ἔχετον/ γνώμην ἑκάτερος; ἢ πόλις γὰρ δυστοκεῖ».

¹⁶³ Κατσούρης, Α., 1998:267-8.

Αισχύλου.¹⁶⁴ Ύστερα ακολουθεί και η ερώτηση αναφορικά με τη σωτηρία της Αθήνας,¹⁶⁵ οι απαντήσεις όμως και των δυο τραγικών ποιητών ικανοποιούν το Διόνυσο, αφού στην πραγματικότητα αντικατοπτρίζουν τις πολιτικές πεποιθήσεις του ίδιου του Αριστοφάνη, όπως αυτές αναφέρθηκαν μέσα από την παράβαση.¹⁶⁶ Έτσι οι απόψεις και των δυο τραγικών στρέφονται εναντίον τη διεφθαρμένης πολιτικής της εποχής τους, συμφωνώντας να δείξουν εμπιστοσύνη στους περιφρονημένους Αθηναίους πολιτικούς και να παραγκωνίσουν τους ανάξιους και μη Αθηναίους, ενώ παράλληλα ο Αισχύλος τονίζει ιδιαίτερα και τη συμβολή του αθηναϊκού ναυτικού για τη σωτηρία της πόλης.¹⁶⁷ Μπερδεμένος όμως ο Διόνυσος, κρίνει ότι πρέπει επιλέξει με βάση τη ψυχή του και έτσι αναγορεύει ως νικητή τον Αισχύλο.¹⁶⁸

Συμπερασματικά θα μπορούσαμε να πούμε πως το βασικό θέμα διένεξης των δύο ποιητών ήταν η ηθική επίδραση της τραγωδίας στην αθηναϊκή κοινωνία και κατ' επέκταση στην πολιτική της ζωή. Η ηθική αυτή επίδραση σύμφωνα μάλιστα με τον Αριστοφάνη, εκφράζεται μέσω της μίμησης συμπεριφορών, αλλά και της υιοθέτησης των απόψεων των ηρώων από τους θεατές, όπως αυτές προβάλλονται μέσα από την τραγική ποίηση. Γι' αυτό το λόγο λοιπόν ο Αριστοφάνης επιλέγει ως νικητή τον Αισχύλο, για να επανέλθει στη ζωή και μέσα από τα ηρωικά του πρότυπα να διαπαιδαγωγήσει και να αναμορφώσει τους Αθηναίους, οι οποίοι είχαν διαφθαρεί από την αντιηρωική ποίηση της εποχής τους και συγκεκριμένα μέσα από την ποίηση του Ευριπίδη.¹⁶⁹

4.7 ΕΞΟΛΟΣ (στ.1500-1533)

¹⁶⁴ **ΑΙ.** στ.1431-3: «[οὐ χρὴ λέοντος σκύμνον ἐν πόλει τρέφειν.] / μάλιστα μὲν λέοντα μὴ 'ν πόλει τρέφειν / ἦν δ' ἐκτραφῆ τις, τοῖς τρόποις ὑπηρετεῖν».

¹⁶⁵ **ΔΙ.** στ. 1433 - 6: «νῆ τὸν Δία τὸν σωτήρα, δυσκρίτως γ' ἔχω· / ὁ μὲν σοφῶς γὰρ εἶπεν, ὁ δ' ἕτερος σαφῶς. / ἀλλ' ἔτι μίαν γνώμην ἐκάτερος εἶπατον / περὶ τῆς πόλεως ἦντιν' ἔχετον σωτηρίαν»)

¹⁶⁶ Κατσούρης Α., 1998:78-79.

¹⁶⁷ **ΕΥ.** στ. 1443 - 4: «ὅταν τὰ νῦν ἄπιστα πίσθ' ἠγώμεθα, / τὰ δ' ὄντα πίστ' ἄπιστα»... **ΕΥ.** στ. 1440 - 1: «εἰ ναυμαχοῖεν, κἄτ' ἔχοντες ὀξίδας / ραίνοιεν εἰς τὰ βλέφαρα τῶν ἐναντίων»... **ΑΙ.** στ. 1461 - 5: «ἐκεῖ φράσαιμ' ἄν, ἐνθαδὶ δ' οὐ βούλομαι. / **ΔΙ.** μὴ δῆτα σύ γ', ἀλλ' ἐνθένδ' ἀνίει τάγαθά. / **ΑΙ.** τὴν γῆν ὅταν νομίσωσι τὴν τῶν πολεμίων / εἶναι σφετέραν, τὴν δὲ σφετέραν τῶν πολεμίων / πόρον δὲ τὰς ναῦς, ἀπορίαν δὲ τὸν πόρον».

¹⁶⁸ **ΔΙ.** στ. 1467 - 71: «αὕτη σφῶν κρίσις γενήσεται. / αἰρήσομαι γὰρ ὄνπερ ἡ ψυχὴ θέλει /ἡ γλῶττ' ὁμώμοκ', Αἰσχύλον δ' αἰρήσομαι».

¹⁶⁹ Dover K.J., 2010:257.

Κατά την έξοδο που αποτελεί και το τελευταίο μέρος της κωμωδίας, ο Πλούτωνας αποχαιρετά το Διόνυσο και τον Αισχύλο, που παίρνουν πια το δρόμο της επιστροφής για τον επάνω κόσμο, προτρέποντας τον τραγικό ποιητή να δίνει καλές συμβουλές στην πόλη του, επισημαίνοντας έτσι ο Αριστοφάνης για μια τελευταία φορά, το διδακτικό χαρακτήρα της ποίησης και τη συμβολή της στην πολιτική ζωή της Αθήνας. Στο πλαίσιο όμως αυτό ο κωμικός ποιητής, θα αναφέρει με το όνομά τους ακόμη μια σειρά πολιτικών προσώπων, τα οποία ξεχώρισαν για τη φιλοπόλεμη και δημαγωγική τους πολιτική, αλλά και για τη διεφθαρμένη τους συμπεριφορά. Μάλιστα ο Αριστοφάνης για τα πρόσωπα αυτά θα εκφράσει την επιθυμία να τα δει νεκρά, για όλα αυτά τα κακά που είχαν κάνει στην πόλη του, οδηγώντας την ολοένα και πιο κοντά στην καταστροφή της, αποδεικνύοντας έτσι πως η κωμωδία και η σάτιρα σε δημοκρατικά πολιτεύματα δεν γνώριζαν από όρια.

Για το λόγο λοιπόν αυτό ο Πλούτωνας στέλνει σπαθί στο δημαγωγό πολιτικό Κλεοφώντα και υπερασπιστή του πολέμου.¹⁷⁰ Εν συνεχεία σκοινί στο Νικόμαχο και το Μύρμηκα,¹⁷¹ καθώς ο πρώτος όπως πληροφορούμαστε μέσα από το δικανικό λόγο του Λυσία «Κατά Νικομάχου», είχε εκμεταλλευτεί τα δημόσια χρήματα της Αθήνας, καθυστερώντας επίτηδες την αντιγραφή νόμων που του είχε ανατεθεί το 411 π.Χ., για να λαμβάνει όλο αυτό το χρονικό διάστημα το μισθό του, ενώ κατηγορήθηκε και για αλλοίωση, αλλά και συγγραφή πλαστών νόμων. Ο δεύτερος ήταν γνωστό μυθικό αθηναϊκό πρόσωπο, το οποίο υπερηφανευόταν ψευδώς πως είχε εφεύρει το πολεμικό άρμα της θεάς Αθηνάς, της οποίας μάλιστα είχε καταφέρει να κερδίσει την εύνοιά της, μέσω των υποτιθέμενων καλών του τρόπων, συνδέοντάς τον έτσι ο Αριστοφάνης με τους δημαγωγούς πολιτικούς της εποχής του.¹⁷² Έπειτα στέλνει κώνειο στο δημαγωγό Αρχένομο,¹⁷³ εκφράζοντας παράλληλα την επιθυμία του και για το θάνατο του στρατηγού Αδείμαντου.¹⁷⁴

Τέλος ο Αριστοφάνης επιλέγει να κλείσει κυκλικά την έξοδο, κάνοντας μέσω του χορού μια ακόμη ειρωνική αναφορά στον Κλεοφώντα, τον οποίο είδαμε ότι είχε αναφέρει και στην αρχή της εξόδου,¹⁷⁵ καθώς ελπίζει πως μετά απ' αυτή την κωμωδία

¹⁷⁰ ΠΛ. στ. 1504: «καὶ δὸς τουτὶ Κλεοφῶντι φέρων».

¹⁷¹ ΠΛ. στ 1505-6: «καὶ τουτὶ τοῖσι πορισταῖς, / Μύρμηκί θ' ὁμοῦ καὶ Νικομάχῳ».

¹⁷² Dindorf W., 1838: 158.

¹⁷³ ΠΛ. στ. 1507: «τόδε δ' Ἀρχενομῶ».

¹⁷⁴ ΠΛ. στ.1507-1514: «καὶ φράζ' αὐτοῖς / ταχέως ἤκειν ὡς ἐμὲ δευρὶ / καὶ μὴ μέλλειν· κἂν μὴ ταχέως / ἤκωσιν, ἐγὼ νῆ τὸν Ἀπόλλω / στίζας αὐτοὺς καὶ ξυμποδίσας / μετ' Ἀδειμάντου τοῦ Λευκολόφου / κατὰ γῆς ταχέως ἀποπέμψω».

¹⁷⁵ ΧΟ. στ. 1528 -1533: «πρῶτα μὲν εὐοδίαν ἀγαθὴν ἀπίοντι ποητῆ / εἰς φάος ὀρνυμένῳ δότε, δαίμονες οἱ κατὰ γαίας, / τῇ δὲ πόλει μεγάλων ἀγαθῶν ἀγαθὰς ἐπινοίας. / πάγχυ γὰρ ἐκ μεγάλων ἀχέων

του και τις συμβουλές του, ο Αθηναϊκός λαός θα παραδειγματιστεί και θα δείξει εμπιστοσύνη στους άξιους Αθηναίους πολιτικούς, οι οποίοι όσο και να προσπαθούσε ο Κλεοφώντας να τους παρασύρει αναφορικά με τη συνέχιση του πολέμου, εκείνοι θα έθεταν τέλος σ' αυτόν, γλιτώνοντας την Αθήνα από την καταστροφή της. Βέβαια αυτό δε συνέβη ποτέ καθώς ένα χρόνο μετά η Αθήνα παραδόθηκε στη Σπάρτη, αποδεικνύοντας πως όσο κοινωνική επιρροή και να ασκούσε η κωμωδία, δεν είχε τη δύναμη από μόνη της να αναμορφώσει ριζικά την αθηναϊκή κοινωνία και κατ' επέκταση την πολιτική της ζωή. Έτσι ο ρόλος της ήταν να ασκεί κριτική, να συμβουλεύει και κυρίως να ψυχαγωγεί και να διασκεδάζει το κοινό της.

4.8 Ο ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟΥΣ *ΒΑΤΡΑΧΟΥΣ*

Μέσα από τη συνολική μελέτη της αριστοφανικής κωμωδίας των «*Βατράχων*», θα μπορούσαμε να πούμε πως το θέατρο στην αρχαία Αθήνα, εκτός από βασικός δημοκρατικός θεσμός και μέσο διασκέδασης, ήταν απόλυτα συνδεδεμένο με τις έννοιες της λατρείας, της εκπαίδευσης και της πολιτικής, όπου όλα αυτά μαζί αποτελούσαν τη βασική δομή της αθηναϊκής κοινωνίας. Αναλυτικότερα το θέατρο μέσω της παρουσίασης των δραματικών αγώνων, είχε ενεργό πολιτικό ρόλο στην αθηναϊκή κοινωνία, ο οποίος συνίστατο στην κριτική των κακώς κειμένων της εποχής του και στην προβολή ηθικών και ενάρετων προτύπων, αλλά και ορθών συμβουλών, που σκοπό είχαν την ηθική διαπαιδαγώγηση των Αθηναίων, οι οποίοι με τη σειρά τους θα συνέβαλαν στην ηθική αναμόρφωση της πολιτικής ζωής. Γι' αυτό λοιπόν το θέατρο όφειλε να διαφυλάττει και να προβάλλει τις παραδοσιακές αξίες και αρετές του παρελθόντος, μέρος των οποίων ήταν η διδαχτική ηρωική ποίηση και η λατρεία των θεών και να τις κληροδοτεί στις επόμενες γενιές, αποσκοπώντας στην ενάρετη κοινωνική και πολιτική ζωή της Αθήνας, αλλά και στην ενότητα των πολιτών, γιατί σύμφωνα με τον Αριστοφάνη, μόνο ενωμένοι οι Αθηναίοι θα μπορούσαν να αντιμετωπίσουν τις απειλές της πόλης τους.

πανσαίμεθ' ἂν οὕτως / ἀργαλέων τ' ἐν ὄπλοις ξυνόδων. Κλεοφῶν δὲ μαχέσθω / κάλλος ὁ βουλόμενος τούτων πατρίοις ἐν ἀρούραις».

Μέσα από την αρχαία κωμωδία του 5^{ου} αιώνα π.Χ., λόγω και του δημοκρατικού πολιτεύματος και της ελευθερίας της δημόσιας έκφρασης, ο πολιτικός ρόλος του θεάτρου, είναι ακόμη πιο εμφανής, γιατί ο κωμικός ποιητής με όπλα του τη σάτιρα, την κριτική της επικαιρότητας και την ονομαστική διακωμώδηση των υπαρκτών πολιτικών και όχι μόνο προσώπων της εποχής του, εξέφραζε ξεκάθαρα τις πολιτικές του πεποιθήσεις, δίνοντας παράλληλα πολιτικές συμβουλές στους θεατές του, οι οποίες έρχονταν σε σύγκρουση με την υπάρχουσα πολιτική κατάσταση της εποχής του και αποσκοπούσαν στην ηθική αναμόρφωση της κοινωνίας και της πολιτικής. Με άλλα λόγια ο πολιτικός ρόλος του θεάτρου μέσα από το δραματικό είδος της κωμωδίας, ήταν να ασκεί κριτική στα κακώς κείμενα της εποχής του, αλλά και να κατηγορεί τα δημόσια πρόσωπα με ενεργό κοινωνικό και πολιτικό ρόλο, ως ανεπαρκή και ανάξια, όπως ακριβώς στις μέρες μας κάνουν οι εκπρόσωποι των πολιτικών κομμάτων, εναντίον του κυβερνόντος κόμματος, με σκοπό τη διασκέδαση των θεατών και έπειτα την ηθική τους αναμόρφωση, μέσα από τις συμβουλές του.¹⁷⁶

5.Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ ΣΤΑ ΝΕΟΤΕΡΑ ΧΡΟΝΙΑ ΚΑΙ Η ΣΧΕΣΗ ΤΗΣ ΜΕ ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

Στο σημείο αυτό της εργασίας, έχοντας ολοκληρώσει την έρευνά μας σχετικά με την Αριστοφανική κωμωδία και αναδειξίει τον πολιτικό ρόλο του αρχαίου θεάτρου μέσα από την ανάλυση των *Βατράχων*, θα επιχειρήσουμε τη μελέτη της ιστορίας της κωμωδίας κατά τα νεότερα ελληνικά χρόνια. Ταυτόχρονα θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε τη στενή σχέση της νεότερης ελληνικής κωμωδίας με την πολιτική ζωή της Ελλάδος, αλλά και το κατά πόσο δέχτηκε επιρροές, τόσο ως προς το περιεχόμενό της, όσο και ως προς τη δομή της, από την αρχαία κωμωδία του Αριστοφάνη. Ωστόσο για την πιο ολοκληρωμένη έρευνά μας, πριν προχωρήσουμε στα νεοελληνικά χρόνια, θα αναφερθούμε πρωτίστως στη πορεία της αρχαίας αττικής κωμωδίας μετά την πτώση της αθηναϊκής ηγεμονίας στα τέλη του 5^{ου} αιώνα π.Χ. και το θάνατο του Αριστοφάνη στις αρχές του 4^{ου} αιώνα π.Χ.

¹⁷⁶ Dover K.J., 2010:255-263.

5.1 Η ΑΤΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

Η πτώση της αθηναϊκής ηγεμονίας το 405 π.Χ. και η κατάλυση του δημοκρατικού πολιτεύματος το 404 π.Χ., από τους Τριάκοντα τυράννους, εκτός από σημαντικές κοινωνικές και πολιτικές μεταβολές στην πόλη της Αθήνας, σηματοδότησαν και το τέλος της περιόδου της πολιτικής κωμωδίας του Αριστοφάνη. Το γεγονός αυτό όμως δεν σήμανε ταυτόχρονα και το τέλος της ίδιας της αττικής κωμωδίας, αντιθέτως αυτή συνέχισε την πορεία της μέχρι και τον 2^ο αιώνα π.Χ.

Αναλυτικότερα η αττική κωμωδία από τις αρχές του 4^{ου} αιώνα αρχίζει να παρουσιάζει σημαντικές αλλαγές στη δομή και το περιεχόμενό της, γεγονός το οποίο ήταν έκδηλο ήδη στις δυο τελευταίες κωμωδίες του Αριστοφάνη, *Εκκλησιάζουσες* (392 π.Χ.) και *Πλούτο* (388 π.Χ.), οι οποίες στερούνταν παράβασης, ο ρόλος του χορού ήταν περιορισμένος και δε διακρίνονταν από τον έντονο πολιτικό και συμβουλευτικό χαρακτήρα της αρχαίας κωμωδίας του. Έτσι λοιπόν η αττική κωμωδία, ιδιαίτερα μετά το θάνατο του Μεγάλου Αλεξάνδρου το 323 π.Χ. και την εξάπλωση των ελληνιστικών βασιλείων, περνά σε μια καινούργια χρονική περίοδο, εκείνη της Νέας κωμωδίας, με σημαντικότερο εκπρόσωπό της, τον κωμικό αττικό ποιητή Μέανδρο.

Η κωμωδία όμως αυτής της περιόδου, στην προσπάθειά της να επιβιώσει στα νέα μη δημοκρατικά καθεστώτα της εποχής της, απομακρύνεται από τη πολιτική ζωή, στρέφοντας το ενδιαφέρον της στην ηθογραφία, δηλαδή στις συνήθειες των ανθρώπων, στα ήθη και στα έθιμά τους, αλλά και στις καθημερινές ιστορίες της ζωής της πόλης. Συγκεκριμένα τα θέματα τα οποία κυριαρχούσαν στη νέα κωμωδία ήταν ο έρωτας, η μοίρα και η τύχη που συνήθως στο τέλος οδηγούσε τους ήρωες σε αναγνωρίσεις χαμένων παιδιών και στην επανένωση οικογενειών. Μάλιστα στην εξέλιξη των υποθέσεων της καθοριστικό ρόλο δεν είχε πια ο χορός, καθώς ο ρόλος του ήταν περιορισμένος έως και ανύπαρκτος, αλλά οι ίδιοι οι υποκριτές, οι οποίοι ενσάρκωναν λαϊκές απόψεις της αστικής κοινωνίας, γεγονός που οδήγησε στην ανάδειξη στερεότυπων κοινωνικών χαρακτήρων, μέσα από τους οποίους, ο κάθε θεατής μπορούσε να αναγνωρίσει, είτε θετικά, είτε αρνητικά χαρακτηριστικά του δικού του εαυτού.

Η μετάβαση ωστόσο από την παλαιά αττική κωμωδία του Αριστοφάνη στη Νέα κωμωδία του Μενάνδρου, δεν έγινε αυτόματα με την κατάλυση του δημοκρατικού πολιτεύματος της Αθήνας και την ανάπτυξη των ελληνοιστικών βασιλείων. Αντίθετα ακολούθησε πολλά μεταβατικά στάδια μέσα σε αυτά τα εκατό χρόνια που μεσολάβησαν, για τα οποία όμως δεν μας σώζονται χρήσιμες πληροφορίες, παρά μόνο κάποιοι τίτλοι κωμωδιών και αποσπάσματα, που ωστόσο δεν μας δίνουν χρήσιμες πληροφορίες για τη δομή και το περιεχόμενο της κωμωδίας αυτής της μεταβατικής περιόδου.

Άλλωστε και η εμπειριστατωμένη επιστημονική μελέτη της κωμωδίας του Μενάνδρου άρχισε μόλις το 1907, όταν και δημοσιεύτηκε απόσπασμα ενός παπυρικού κώδικα που διέσωζε τη μισή κωμωδία, του *Επιτρέποντες* και το 1958, όταν εκδόθηκε η κωμωδία του ο *Δύσκολος*, η οποία σώζεται σχεδόν ολόκληρη. Μέχρι πριν η μελέτη του Μενάνδρου βασίζονταν σε αποσπάσματα και στη λατινική κωμωδιογραφία, ιδιαίτερα του Λατίνου κωμικού ποιητή Τερέντιου, το έργο του οποίου είχε βασιστεί ως επί το πλείστον στη Νέα κωμωδία του Μενάνδρου. Από τον 2^ο αιώνα π.Χ. όμως κι έπειτα το αρχαίο ελληνικό θέατρο, εξαιτίας και της ανόδου της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, αρχίζει να παρουσιάζει τα πρώτα σημάδια παρακμής του, καθώς παρατηρείται παύση στη συγγραφή πρωτότυπων έργων.¹⁷⁷

5.2 ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ

Το οριστικό τέλος όμως της ιστορίας του αρχαίου ελληνικού θεάτρου και της κωμωδίας επέρχεται κατά τα βυζαντινά χρόνια (330 μ.Χ. – 1453), γεγονός το οποίο οφείλεται σημαντικά στη χριστιανική εκκλησία και στους εκπροσώπους της, οι οποίοι απαγόρευσαν τις θεατρικές παραστάσεις και τα δημόσια θεάματα, καθώς θεωρούσαν καθετί που συνδέονταν με τον κόσμο της αρχαιότητας, ειδωλολατρικό και παράλληλα υπεύθυνο για τον κλονισμό της πίστης των ανθρώπων στο θεό. Έτσι λοιπόν οι θεατρικές παραστάσεις άρχισαν σταδιακά να εκμηδενίζονται και η συγγραφή δραματικών κειμένων να περιορίζονται σε σημαντικό βαθμό, γεγονός που οδήγησε τους μελετητές στην άποψη, πως κατά τη Βυζαντινή περίοδο δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για μια οργανωμένη μορφή και δομή του ελληνικού θεάτρου.

¹⁷⁷ Dover K.J., 2010: 305-309.

Παρόλ' αυτά όμως τα δραματικά έργα της κλασικής περιόδου δε ξεχάστηκαν μέσα στο πέρασμα των αιώνων, αντιθέτως χρησιμοποιήθηκαν στην εκπαίδευση και πρωταγωνίστησαν στους πνευματικούς κύκλους των μορφωμένων ανθρώπων της εποχής, οι οποίοι δεν περιορίστηκαν μόνο στην ανάγνωσή τους, αλλά προχώρησαν και στο σχολιασμό τους, γράφοντας υπομνήματα και βοηθητικά επεξηγηματικά σχόλια για την κατανόησή τους. Μάλιστα έδειξαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την κωμωδία του Αριστοφάνη, γεγονός που συνέβαλε σημαντικά στη διάσωση των έργων του έως και στις μέρες μας. Ενδιαφέρον όμως για τα κλασικά δραματικά κείμενα έδειξαν και οι πατέρες της εκκλησίας, οι οποίοι παρόλο που θεώρησαν την αρχαία κωμωδία και τα δημόσια θεάματα, παγανιστικά, εν τούτοις μέσα στα χριστιανικά τους έργα δεν έλλειψε η επιρροή των ηθικών διδαγμάτων της κωμωδίας του Αριστοφάνη, όπως για παράδειγμα συνέβη με την περίπτωση του Γρηγόριου Ναζιανζηνού.

Ωστόσο επειδή η ανάγκη του κόσμου για διασκέδαση και λαϊκά θεάματα στο Βυζάντιο ήταν πολύ μεγαλύτερη από το μένος της εκκλησίας εναντίον τους, αναπτύχθηκε ένα είδος παντομίμας και μίμησης. Αυτό το είδος όμως θεάματος, σύμφωνα και με τον Αυστριακό συγγραφέα Πούχνερ, επειδή βασίζονταν κυρίως στον αυτοσχεδιασμό και όχι στο γραπτό κείμενο, δεν παρέπεμπε σε κάποιο είδος θεατρικής παράστασης, αλλά περισσότερο σε αναπαράσταση κάποιου εθίμου, με έκδηλες παρόλ' αυτά επιρροές από την παλαιά και νέα αττική κωμωδία, αλλά και από τη ρωμαϊκή.

Αναλυτικότερα το μιμοθέατρο καλλιεργήθηκε κατά τα ρωμαϊκά χρόνια και συνεχίστηκε μέχρι και τα βυζαντινά. Αυτό αποτελούνταν από σύντομους διαλόγους, οι οποίοι αντλούσαν τα θέματά τους από τη μυθολογία, τα επίκαιρα θέματα της καθημερινής ζωής, τον έρωτα, τη μοιχεία, από συγκεκριμένους τύπους ανθρώπων και κυρίως μέσα από τη σάτιρα της χριστιανικής εκκλησίας και των μυστηρίων της, γεγονός που όλα μαζί μαρτυρούσαν την επιρροή του από την αρχαία κωμωδία του Αριστοφάνη. Τα θέματά του παρουσιάζονταν από τον αρχιμίμο, ο οποίος εκφράζονταν με τη βοήθεια των κινήσεων των χεριών, του σώματος, αλλά και του προσώπου, καθώς δεν έφερε προσωπίο, αποτελώντας παράλληλά τον πρωταγωνιστή της υπόθεσης. Με άλλα λόγια δηλαδή το μιμοθέατρο αποτελούσε ένα συνδυασμό διαλόγου, επικαιρότητας, σάτιρας, μουσικής και χορού, που λάμβαναν χώρα είτε στους δρόμους, είτε στον ιππόδρομο, είτε ακόμη και στην ίδια την αυτοκρατορική αυλή.

Ταυτόχρονα όμως στα βυζαντινά χρόνια αναπτύχθηκε και η παντομίμα, η οποία στην πραγματικότητα αποτελούσε εξέλιξη του μιμοθεάτρου, με τη διαφορά ότι κεντρικό πρόσωπό του ήταν ένας χορευτής, ο οποίος φορούσε προσωπίο και με τη συνοδεία της μουσικής και της χορωδίας, επεξηγούσε το θέμα της υπόθεσής του, το οποίο συνήθως ήταν μυθολογικό και ερωτικό, ενώ μπορούσε να λαμβάνει χώρα ακόμη και σε συμπόσια και σε γάμους.

Οι μίμοι όμως και οι παντόμιμοι, προέρχονταν από τα κατώτερα περιθωριακά κοινωνικά στρώματα και έτσι θεωρούνταν από τους εκπροσώπους της εκκλησίας μιανρά πρόσωπα και επικίνδυνα για την ηθική και την πίστη της βυζαντινής κοινωνίας. Έτσι λοιπόν οι πατέρες της εκκλησίας στη θέση αυτών των λαϊκών θεαμάτων, προσπάθησαν να καλλιεργήσουν ένα είδος θρησκευτικού θεάτρου, το οποίο αντλούσε τα θέματά του από την Παλαιά Διαθήκη και αποτελούσε βασικό τους όπλο, για την ενδυνάμωση του χριστιανισμού, καθώς μέσω αυτού επιχειρούσαν τη θρησκευτική τους προπαγάνδα, για την προσέλκυση όλο και περισσότερων πιστών.¹⁷⁸

5.3 Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Η κατάλυση όμως του Βυζαντινού κράτους από τους Τούρκους το 1453, αποτέλεσε ορόσημο για την ιστορία του ελληνικού θεάτρου, καθώς από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα αρχίζουν και πάλι να γράφονται δραματικά κείμενα, τα οποία προορίζονταν για την επί σκηνής παρουσίασή τους μέσω θεατρικών παραστάσεων. Έτσι την περίοδο αυτή σηματοδοτείται η γέννηση του Νεοελληνικού θεάτρου με αφετηρία της καλλιτεχνικής και πνευματικής του δημιουργίας και έκφρασης, την Κρήτη και τα Επτάνησα, καθώς ήταν λίγες από τις ελληνικές περιοχές που κατάφεραν να αντισταθούν σθεναρά στην απειλή του τουρκικού ζυγού.

Η ιστορική πορεία ωστόσο του Νεοελληνικού θεάτρου δεν αποτελεί φυσική συνέχεια του αρχαίου ελληνικού, καθώς διαφέρει ριζικά σε σχέση με αυτό, τόσο ως προς τη δομή του, όσο και ως προς το περιεχόμενο, τα θεατρικά είδη που καλλιέργησε, αλλά και τις συνθήκες διαμόρφωσης και γέννησής του. Παρόλ' αυτά όμως οι νεότεροι θεατρικοί συγγραφείς δεν θα μπορούσαν να αγνοήσουν τη μακραίωνη παράδοση του αρχαίου θεάτρου καθώς αποτελούσε και συνεχίζει να αποτελεί μέχρι και στις μέρες

¹⁷⁸ Πολίτης Λ., 2004:1-4, Puchner W., 1984:169-274.

μας αναπόσπαστο κομμάτι του πολιτισμού μας, της κουλτούρας μας και της παιδείας μας. Έτσι λοιπόν το Νεοελληνικό θέατρο παρότι διέγραψε και συνεχίζει να διαγράφει τη δική του ανεξάρτητη πορεία, δε δίστασε να εμπνευστεί μέσα από το αρχαίο θέατρο, αλλά και να αξιοποιήσει στοιχεία της αρχαίας θεατρικής παράδοσης, προσαρμοσμένα όμως στις καλλιτεχνικές, ιστορικές, κοινωνικές και πολιτικές ανάγκες των νεότερων χρόνων.

Το γεγονός αυτό μάλιστα είναι ακόμη πιο έκδηλο μέσα από το δραματικό είδος της κωμωδίας, καθώς από τη φύση της είναι συνδεδεμένη με την πολιτισμική, κοινωνική και πολιτική ιστορία της Ελλάδος, ενώ μέσα από τη δομή και τη θεματολογία της αντανακλά την εξέλιξή της μέσα στην πορεία όλων αυτών των χρόνων, αλλά και την επιρροή του νεοελληνικού θεάτρου από το αρχαίο. Ένα σημαντικό μάλιστα στοιχείο το οποίο συνηγορεί σε αυτό το γεγονός είναι ότι η κωμωδία, ως θεατρικό είδος ακόμη και σήμερα είναι στενά συνδεδεμένη με την έννοια της πολιτικής και της σάτιρας, όπως αυτά διαμορφώθηκαν μέσα από τις κωμωδίες του Αριστοφάνη, προσαρμοσμένα όμως κατάλληλα στο νέο πολιτικό και κοινωνικό περιβάλλον της Ελλάδος. Ας δούμε όμως εκτενέστερα τη γέννηση και την εξέλιξη της κωμωδίας των νεότερων χρόνων, τη σχέση της με την ιστορική, κοινωνική και πολιτική ζωή, αλλά και με την πολιτική κωμωδία και σάτιρα του Αριστοφάνη.

5.3.1 ΤΟ ΚΡΗΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Η ΚΩΜΩΔΙΑ

Η Κρήτη όπως ήδη αναφέραμε στα τέλη του 16^{ου} αιώνα ήταν από τις λίγες ελληνικές περιοχές οι οποίες αντιστάθηκαν απέναντι στον Τούρκο κατακτητή και βρίσκονταν υπό ενετική κατοχή. Οι Ενετοί ωστόσο επέτρεπαν την πρόσβαση των κατοίκων του νησιού στα πνευματικά κέντρα της Δύσης και ιδιαίτερα στο πανεπιστήμιο της Πάντοβας, γεγονός το οποίο στάθηκε καταλυτικός παράγοντας για την ανάπτυξη της πνευματικής ζωής του νησιού, η οποία με τη σειρά της οδήγησε στη γέννηση του Κρητικού θεάτρου. Αυτό δε, γνώρισε πολύ μεγάλη άνθιση την περίοδο ανάμεσα στο 1570 με 1669, όπου και η Κρήτη δεν άντεξε άλλο την Τουρκική πολιορκία και ο Χάνδακας υπέκυψε στα χέρια τους.

Το κρητικό θέατρο υπήρξε κυρίως δημιούργημα των Βενετσιάνων και των Κρητικών ευγενών, που κυριαρχούσαν στην κοινωνική και πολιτική ζωή του νησιού

εκείνη την εποχή. Έτσι όπως ήταν φυσικό εξέφραζε τις ανάγκες και τις επιθυμίες των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων και όχι του απλού λαού, με τις θεατρικές παραστάσεις να λαμβάνουν χώρα στα πλούσια σπίτια των ευγενών και στο ανάκτορο του Δούκα στο Χάνδακα.

Όσο αφορά το δραματικό είδος της κωμωδίας γνώρισε πολύ μεγάλη άνθιση στην Κρήτη, παραδίδοντάς μας τρία από τα σπουδαιότερα έμμετρα έργα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Αυτά ήταν: α) «*Ο Κατζούρμπος*» του Χορτάτση (ή *Κατζάραπος*), το οποίο χρονολογείται περίπου το 1595 με 1600, β) «*Ο Στάθης*» του οποίου δεν γνωρίζουμε τον ποιητή, ούτε και την ακριβή ημερομηνία συγγραφής του, αλλά νεότερες έρευνες τοποθετούν χρονολογικά την κωμωδία, κατά το τέλος του 16^{ου} με αρχές 17^{ου} αιώνα, εκφράζοντας παράλληλα με κάθε επιφύλαξη την εκδοχή, πως συγγραφέας της ήταν ο Χορτάτσης. Τέλος στην Κρήτη θα συναντήσουμε και την κωμωδία γ) «*Ο Φορτουνάτος*» του Μάρκου Αντώνιου Φόσκολου, η συγγραφή του οποίου τοποθετείται πριν το 1662.

Το χαρακτηριστικό γνώρισμα και των τριών αυτών κωμωδιών είναι ότι αποτελούνται από πέντε θεατρικές πράξεις και πραγματεύονται το ίδιο θέμα, το οποίο κινείται γύρω από την ερωτική ιστορία ενός νεαρού ζευγαριού, το οποίο συναντά πολλά εμπόδια στην προσπάθειά του να είναι μαζί, με βασικότερο απ' αυτά, έναν ερωτικό αντίζηλο μεγαλύτερης ηλικίας, που διεκδικούσε ερωτικά την κοπέλα παρά τη θέλησή της. Στο τέλος όμως αυτός αποκαλύπτεται πως είναι ο πραγματικός της πατέρας, γεγονός που μέχρι εκείνη τη στιγμή οι ήρωες το αγνοούσαν και έτσι αναγκάζεται να υποχωρήσει, δίνοντας τη συγκατάθεσή του στο γάμο του νεαρού ζευγαριού.

Συνεπώς η κρητική κωμωδία λόγω και της πολιτικής κατάστασης του νησιού δεν επρόκειτο για πολιτική, αλλά για μια κωμωδία ηθών, η οποία μέσα από τις καθημερινές ιστορίες του νησιού και την ανάδειξη στερεότυπων λαϊκών χαρακτήρων, προσπαθούσε να διασκεδάσει τους ευγενείς της εποχής. Επίσης η κρητική κωμωδία δέχτηκε σημαντική επιρροή τόσο ως προς τη δομή της, όσο και ως προς το περιεχόμενό της, από το είδος της λατινικής κωμωδίας «*commedia erudita*»,¹⁷⁹ το οποίο επρόκειτο για ένα είδος λόγιας ερασιτεχνικής κωμωδίας, που καλλιεργήθηκε

¹⁷⁹ Πολίτης Λ., 2004: 71: Λόγια ερασιτεχνική κωμωδία του 16^{ου} αιώνα, άμεσα επηρεασμένη από τη Νέα κωμωδία του Μενάνδρου. Έπειτα τη διαδέχεται το είδος της *commedia dell' arte*, το οποίο ακμάζει τον 17^ο αιώνα. Η *commedia dell' arte* επρόκειτο για ένα είδος λαϊκής αυτοσχεδιαστικής κωμωδίας όπου απαρτιζόνταν από επαγγελματίες ηθοποιούς που φορούσαν μάσκες.

τον 16^ο αιώνα στην Ιταλία και που με τη σειρά του είχε δεχτεί άμεση επιρροή από τη νέα κωμωδία του Μενάνδρου, μέσω των μεταφράσεων των κωμωδιών του από τους Λατίνους ποιητές Πλάυτο και Τερέντιο.¹⁸⁰

5.3.2. ΤΟ ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Η ΚΩΜΩΔΙΑ

Ύστερα από την πτώση της Κρήτης στους Τούρκους, πολλοί απ' τους κατοίκους του νησιού κατέφυγαν στα Επτάνησα για να σωθούν, καθώς εκείνη την περίοδο βρίσκονταν υπό ενετική κατοχή. Οι Κρητικοί όμως μαζί με τα υπάρχοντά τους, μετέφεραν στα Επτάνησα και τον ίδιο τους τον πολιτισμό, οποίος στάθηκε καταλυτικός για τη διαμόρφωση και την ανάπτυξη του Επτανησιακού θεάτρου. Ταυτόχρονα όμως και οι ίδιοι οι Επτανήσιοι, εξαιτίας της συχνής τους επικοινωνίας με τον κόσμο της δύσης, είχαν έρθει από πολύ νωρίς σε επαφή με τις απελεύθερες και επαναστατικές ιδέες του ευρωπαϊκού κινήματος του Διαφωτισμού, το οποίο επηρέασε σημαντικά τη λογοτεχνική τους αλλά και θεατρική τους έκφραση.

Έτσι το επτανησιακό θέατρο γνώρισε πολύ μεγάλη άνθιση την περίοδο του 1797 με 1815 και είχε ως επίκεντρό του κυρίως το νησί της Ζακύνθου, αλλά και της Κέρκυρας και της Κεφαλονιάς. Τα έργα του παρουσιάζονταν με τη μορφή αυτοσχέδιων υπαίθριων θεατρικών παραστάσεων που ονομάζονταν «Ομιλίες» και λάμβαναν χώρα ως επί το πλείστον κατά την περίοδο των Αποκριών και του Καρναβαλιού. Το χαρακτηριστικό ωστόσο γνώρισμα του επτανησιακού θεάτρου ήταν η έντονη διάθεσή του για σάτιρα και αυστηρή κριτική, μέσω του σκώμματος και των βωμολογιών.

Η επτανησιακή σάτιρα δε, εκφράστηκε κυρίως μέσα από τους στίχους του Ζακυνθινού ιερέα Νικόλαου Κουτούζη (1741-1813), ο οποίος με τη σειρά του άσκησε πολύ μεγάλη επιρροή στο επτανησιακό θέατρο και ιδιαίτερα στο δραματικό είδος της σατιρικής κωμωδίας. Όταν όμως κάνουμε λόγο για επτανησιακή σατιρική κωμωδία, δε χρησιμοποιούμε τον όρο της σάτιρας με τη στενή της σχέση με τη πολιτική ζωή, όπως αυτή είχε διαμορφωθεί μέσα από την αρχαία κωμωδία του Αριστοφάνη, αλλά περισσότερο με τη σχέση της με την ηθογραφική-κοινωνική ζωή, καθώς λόγω της κυριαρχίας των ξένων ευγενών κατακτητών, η σάτιρα περιοριζόταν

¹⁸⁰ Γραμματάς, Θ., « Το θέατρο στην Κρήτη. Έκφραση της όψιμης Αναγέννησης», 2002: 69-80, Πολίτης Λ., 2004:70-72.

στη διακωμώδηση και στην κριτική των κοινωνικών συνηθειών και των ανθρώπινων συμπεριφορών.

Από τα σημαντικότερα δείγματα της ηθογραφικής σατιρικής κωμωδίας των Επτανήσων, αποτελούν «οι Γιαννιώτες» ή «η κωμωδία των ψευτογιατρών» του Σαβόγια Ρούσμελη (ή Σουμερλή). Η κωμωδία αυτή επρόκειτο για ένα πεντάπρακτο έμμετρο θεατρικό έργο, που γράφτηκε στη Ζάκυνθο το 1745 και στα πλαίσια των ιδεών του κινήματος του Διαφωτισμού, στηλιτεύει την αμάθεια και την ανηθικότητα της εποχής. Έτσι στο στόχαστρο της σάτιράς της βρίσκονται οι εμπειρικοί γιατροί της εποχής και οι πρακτικές τους, αλλά και όλοι εκείνοι οι οποίοι πείθονταν για την αποτελεσματικότητα των θεραπειών τους. Ακόμη μέσα από μαρτυρίες πληροφορούμαστε πως ο Σαβόγιας Ρούσμελης έγραψε και άλλη μια κωμωδία, με εντονότερο κοινωνικό σατυρικό χαρακτήρα, «τους *Μοραΐτες*», η οποία παίχτηκε περίπου το 1798 στη Ζάκυνθο, προκαλώντας πολύ μεγάλη κοινωνική αναστάτωση.

Στη συνέχεια του επανησιακού θεάτρου θα συναντήσουμε και πάλι στη Ζάκυνθο τη σατιρική κωμωδία «ο *Χάσης*» του Δημήτριου Γουζέλη (1773-1842), η οποία μέσα από κριτική διάθεση, μας δίνει την ηθογραφική εικόνα της Ζακύνθου κατά την περίοδο της Ενετοκρατίας. Η κωμωδία αυτή επίσης ξεχώρισε για τις βωμολοχίες της και τον κεντρικό της ήρωα, Θωμά Καταπόδη, έναν κλασικό ζακυθινό τύπο, ο οποίος σατιρίζεται για την πολυλογία του, την αλαζονεία του και τις φαντασιόπληκτες ιδέες του.¹⁸¹

5.4 ΟΙ ΦΑΝΑΡΙΩΤΕΣ ΚΑΙ ΤΑ ΣΑΤΙΡΙΚΑ ΚΩΜΙΚΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

Παράλληλα με την άνθιση του επανησιακού θεάτρου, παρατηρείται σημαντική πνευματική θεατρική ανάπτυξη και στην Κωνσταντινούπολη, με επίκεντρο το Φανάρι και το Πατριαρχείο, αλλά και τις παραδουνάβιες ελληνικές ηγεμονίες. Συγκεκριμένα από αυτές τις γεωγραφικές περιοχές μας παραδίδονται μια σειρά από κωμικά θεατρικά κείμενα, τα οποία δεν προορίζονταν για τη θεατρική σκηνή, αλλά επρόκειτο κυρίως για ανέκδοτα χειρόγραφα. Παρόλ' αυτά η αναφορά τους στην

¹⁸¹ Γραμματάς, Θ., «Το θέατρο στα Επτάνησα και το Αιγαίο. Μορφές του Ευρωπαϊκού Μπαρόκ», 2002: 80-90, Πεφάνης Γ., 2008: 19-73, Πολίτης Λ., 2004: 130-131.

εργασία κρίνεται απαραίτητη καθώς τα βασικά τους χαρακτηριστικά ήταν το στοιχείο της πολιτικής σάτιρας και του Όνομαστί κωμωδεῖν, όπως τα γνωρίσαμε μέσα από την Αριστοφανική κωμωδία, γεγονός το οποίο μαρτυρά την αξιοποίηση της αρχαίας θεατρικής παράδοσης στα νεότερα θεατρικά χρόνια.

Ωστόσο το στοιχείο της σάτιρας και του Όνομαστί κωμωδεῖν, είναι προσαρμοσμένα στις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες των νεότερων ελληνικών χρόνων, μέσα από συγκεκριμένες ονομαστικές αναφορές σε υπαρκτά πρόσωπα και γεγονότα της πολιτικής αλλά και εκκλησιαστικής ζωής εκείνης της εποχής. Καταλυτικός μάλιστα παράγοντας για την άνθιση της πολιτικής αλλά και εκκλησιαστικής θεατρικής σάτιρας των νεότερων χρόνων, στάθηκε το κίνημα του Διαφωτισμού, μέσα από τις επαναστατικές του ιδέες εναντίον των αυταρχικών καθεστώτων και του θρησκευτικού σκοταδισμού, που οδηγούσε τον άνθρωπο στην αμάθεια και τη μοιρολατρία.

5.4.1 ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗ ΣΑΤΙΡΑ

Από τα σημαντικότερα θεατρικά κείμενα αυτής της περιόδου, με έντονο το στοιχείο της θρησκευτικής εκκλησιαστικής σάτιρας, είναι το έμμετρο διαλογικό έργο, «*το Αχούρι*». Η κωμωδία αυτή γράφτηκε στο Βουκουρέστι το 1692, με πιθανό συγγραφέα το Νεόφυτο Ιερομόναχο, ο οποίος υπήρξε ηγούμενος στη μονή του Αγίου Σάββα στη Βλαχία και ο βασικός πρωταγωνιστής του έργου. Το θέμα του αφορά το ξυλοδαρμό του Νεόφυτου και την εγκατάλειψή του από το μοναχό Κύριλλο, εναντίον του οποίου στρέφονται και τα πυρά του συγγραφέα, παρουσιάζοντάς τον ως φιλόργυρο και προστατευόμενο του Διαβόλου, ενώ παράλληλα αναφέρεται και σε άλλα υπαρκτά πρόσωπα της εποχής, με ενεργό θρησκευτικό και πολιτικό ρόλο.¹⁸²

Έπειτα στα μέσα περίπου του 18^{ου} αιώνα θα συναντήσουμε το σατιρικό κείμενο με τίτλο «*Κωμωδία Αληθινών Συμβάντων*», αγνώστου συγγραφέα, το οποίο στόχο είχε να σατιρίσει και πάλι πρόσωπα και ενέργειες της εκκλησίας και του Πατριαρχείου, με αναφορά κυρίως στο θέμα του αναβαπτισμού, το οποίο είχε επιφέρει μεγάλες διαφωνίες και εντάσεις στο χώρο της εκκλησίας. Την ίδια περίπου περίοδο γράφεται και η κωμωδία «*Έργα και Καμώματα του ψευδοασκητού Αυξεντίου ή Αυξεντιανός Μετανοημένος*», αγνώστου και πάλι συγγραφέα, η υπόθεση της οποίας αφορούσε

¹⁸² Legrand E., 1881:148-165.

έναν υπαρκτό μοναχό της εποχής, ο οποίος λατρεύονταν υπερβολικά από το λαό, δίχως ουσιαστικό λόγο, στα όρια του αγίου και γι' αυτό ακριβώς διακωμωδείται από το συγγραφέα ο οποίος τον θεωρούσε «τσαρλατάνο» της εποχής.¹⁸³

5.4.2 ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΑΤΙΡΑ

Εν συνεχεία στο χώρο της φαναριώτικης πολιτικής σάτιρας, το 1785 γράφεται η κωμωδία του Γεώργιου Ν. Σούτσου, «ο *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*», η οποία στρέφεται άμεσα εναντίον του ηγεμόνα της Βλαχίας, Αλέξανδρου Μαυροκορδάτου, λόγω του ότι ο πατέρας του συγγραφέα, Νικόλαος Σούτσος, ήταν πολιτικός του αντίπαλος.¹⁸⁴ Επίσης άλλο ένα δείγμα της δριμύτατης φαναριώτικης σάτιρας αποτελεί και το έργο το «*Σαγανάκι της Τρέλας*», το οποίο χρονολογικά τοποθετείται πριν το 1786 και στρέφει τα βέλη του εναντίον του ηγεμόνα της Βλαχίας Νικόλαου Μαυρογένη, οποίος υπήρξε γραμματικός του Ρήγα Βελεστινλή. Συγκεκριμένα μέσα από αυτή την κωμωδία ο Νικόλαος Μαυρογένης παρουσιάζεται ως ένας αγράμματος, υπερβολικός και φιλοπόλεμος άνθρωπος, ο οποίος φιλοδοξούσε να κυβερνήσει μέσα σε μια κοινωνία μορφωμένων. Εξαιτίας δε αυτής του της θεματολογίας, το έργο αποδίδεται στον ίδιο το Ρήγα Βελεστινλή, παρά τις επιφυλάξεις των μελετητών.¹⁸⁵

Τέλος θα αναφέρουμε και την έμμετρη διαλογική σάτιρα «*Επάνοδος ήτοι το Φανάρι του Διογένους*», η οποία τυπώθηκε για πρώτη φορά ανώνυμα το 1816, ενώ σύμφωνα με νεότερες μελέτες το έργο πρέπει να γράφτηκε μεταξύ της τελευταίας δεκαετίας του 18^{ου} αιώνα και της πρώτης του 19^{ου}. Το θέμα της στρέφεται εναντίον των προοδευτικών αντιλήψεων του Διαφωτισμού και συγκεκριμένα εναντίον του Βολταίρου, καταδικάζοντας την ηθική παρακμή της σύγχρονης κοινωνίας που στρέφει τον άνθρωπο μακριά από το θεό.¹⁸⁶

¹⁸³ Βιβλάκης Ι, 2010:73.

¹⁸⁴ Σπάθης Δ, 1995:60-85.

¹⁸⁵ Puchner W., 2000: 67-91.

¹⁸⁶ Σπάθης, Δ., 2003:199-220.

5.5 Η ΚΩΜΩΔΙΑ ΤΟΥ 19^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ

Μετά τον απελευθερωτικό αγώνα του 1821 και την υπογραφή του πρωτοκόλλου του Λονδίνου το 1830, το ελληνικό κράτος αναγνωρίζεται επίσημα ως ανεξάρτητο και το κέντρο βάρους της ελληνικής καλλιτεχνικής και πνευματικής έκφρασης, μετατοπίζεται στην Αθήνα, ιδιαίτερα μετά το 1833, όπου ορίζεται και πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους. Για το λόγο αυτό πολλοί Φαναριώτες εγκαταλείπουν την Κωνσταντινούπολη και έρχονται στην Αθήνα, λαμβάνοντας ταυτόχρονα σημαντικό ρόλο εκτός από την πνευματική της ζωή και στην πολιτική, η οποία εκείνη την εποχή χαρακτηρίζονταν από έντονες διαμάχες.¹⁸⁷

Έτσι το θέατρο στην Αθήνα αρχίζει σταδιακά να γνωρίζει μεγάλη άνθιση μέσα από την καλλιέργεια νέων θεατρικών ειδών, ενώ παρατηρείται και η σύσταση των πρώτων ελληνικών θεατρικών θιάσων, δηλαδή ομάδες ηθοποιών και άλλων καλλιτεχνών, που οργάνωναν την παρουσίαση θεατρικών παραστάσεων σε υπαίθριους αρχικά χώρους και έπειτα στα αθηναϊκά θέατρα της εποχής. Αναφορικά με το δραματικό είδος της κωμωδίας, ένα από τα σημαντικότερα δείγματα της εποχής αποτελεί το έργο «*Βαβυλωνία*» του Δημήτριου Βυζάντιου το 1836. Η υπόθεσή του τοποθετείται το 1827 στο Ναύπλιο και επρόκειτο στην πραγματικότητα για ένα είδος διαλεκτικής κωμωδίας, καθώς το κωμικό στοιχείο της προκύπτει μέσα από τη χρήση των τοπικών γλωσσικών ιδιωμάτων του κάθε ήρωα, που τελικά οδηγούσε στη μεταξύ τους ασυνεννοησία, διακωμωδώντας έτσι ο συγγραφέας την υπόθεση του γλωσσικού ζητήματος, όπου είχε πάρει μεγάλες διαστάσεις εκείνη την εποχή.

Από τη δεκαετία ωστόσο του 1830, η κωμωδία ως αντίδραση στην αυταρχική αντιβασιλεία του Όθωνα (1833-1863), η οποία είχε προκαλέσει δυσαρέσκεια στον ελληνικό λαό που απαιτούσε τη ψήφιση συντάγματος, αρχίζει να αποκτά έντονο πολιτικό περιεχόμενο. Με άλλα λόγια δηλαδή οι κωμικοί συγγραφείς της εποχής στράφηκαν απροκάλυπτα εναντίον του Όθωνα και της πολιτικής του διακυβέρνησης, με βασικό τους όπλο τη στοχευμένη και προσωποποιημένη σάτιρα, όπως τη γνωρίσαμε μέσα από την αρχαία κωμωδία του Αριστοφάνη. Έτσι το νεότερο ελληνικό θέατρο μέσα από τη κωμωδία, αποδεικνύει πως σε κρίσιμες πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες, δε διστάζει να αξιοποιήσει στοιχεία της αρχαίας θεατρικής παράδοσης και της πολιτικής κωμωδίας του Αριστοφάνη, προβάλλοντας παράλληλα

¹⁸⁷ Πολίτης, Λ., 2004: 168-169.

το διαχρονικό πολιτικό και συμβουλευτικό της ρόλο, ο οποίος είναι να κρίνει και να καυτηριάζει τα κακώς κείμενα της κάθε εποχής, όταν βέβαια και οι πολιτικές συνθήκες το επιτρέπουν, με σκοπό την αναμόρφωσή τους.

Έτσι λοιπόν η κωμωδία αυτής της περιόδου, καταπιάνεται με τα προβλήματα της πολιτικής επικαιρότητας της δικής της εποχής, με ιδιαίτερη έμφαση στη φαυλότητα και στη διαφθορά του πολιτικού συστήματος του νεοσύστατου ελληνικού κράτους και των πολιτικών της εκπροσώπων, αλλά και στη τάση των ανθρώπων για κοινωνική ανέλιξη και απόκτηση εξουσίας, που τους οδηγούσε στην ηθική τους παρακμή. Από τα σημαντικότερα δείγματα αυτής της πολιτικής κωμωδίας των νεοελληνικών χρόνων είναι «ο *Λεπρέντης*» (1835) και ο «*Χαρτοπαίκτης*» (1834), του Μιχάλη Χουρμούζη, όπου σατιρίζουν τα ανθρώπινα ελαττώματα και τις αδυναμίες, με έμμεση αναφορά στο πολιτικό σύστημα της εποχής, αλλά και οι κωμωδίες του «*Τυχοδιώκτης*» (1835) και «*ο Υπάλληλος*» (1836), οι οποίες θέτονταν ξεκάθαρα εναντίον της αντιβασιλείας του Όθωνα. Επίσης το 1845 κάνει την εμφάνισή της και η κωμωδία του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή, «*Του Κουτρούλη ο γάμος*», την οποία και θα αναλύσουμε εκτενέστερα, καθώς μέσα από τη δομή και το περιεχόμενό της, διαγράφεται ξεκάθαρα η επιρροή της αριστοφανικής κωμωδίας στο νεοελληνικό θέατρο.¹⁸⁸

5.5.1 Η ΚΩΜΩΔΙΑ «ΤΟΥ ΚΟΥΤΡΟΥΛΗ Ο ΓΑΜΟΣ» ΚΑΙ Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

Το έργο αυτό γράφτηκε από τον Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή το 1843 και επρόκειτο για μια κωμωδία με έντονο πολιτικό περιεχόμενο. Για πρώτη φορά εκδόθηκε το 1845 στην Αθήνα, με το ψευδώνυμο «*Χρηστοφάνης Νεολογίδης*», το οποίο και μας παραπέμπει στο όνομα του Αριστοφάνη. Μάλιστα ο Ραγκαβής δεν έμεινε μόνο στην παράφραση του ονόματος του αρχαίου κωμικού ποιητή, αλλά εν συνεχεία μέσα από το προλογικό σημείωμα της κωμωδίας του, κάνει ξεκάθαρο στους αναγνώστες, πως για τη συγγραφή του έργου του δέχτηκε άμεση επιρροή από τη μετρική και τον τρόπο

¹⁸⁸ Ο.Π 181-2.

γραφής και δομής της αριστοφανικής κωμωδίας, την οποία και προσπαθεί να αναβιώσει, προσαρμόζοντάς την όμως στα νεότερα χρόνια.

Αναλυτικότερα η στροφή του Ραγκαβή προς την αρχαία κωμωδία του Αριστοφάνη, οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στο ότι συνέθεσε την κωμωδία του σε μια κρίσιμη ιστορική στιγμή για την Ελλάδα, όπου στην πολιτική της σκηνή κυριαρχούσε ο Όθωνας, ενώ η οικονομία της βρισκόνταν σε άθλια κατάσταση, ζητώντας ενίσχυση από τις Μεγάλες δυνάμεις της εποχής. Έτσι λοιπόν ο συγγραφέας θεώρησε πως μέσα από την υιοθέτηση του τρόπου γραφής της αρχαίας κωμωδίας, που ξεχώρισε για την αυστηρή της πολιτική σάτιρα, αλλά και για το συμβουλευτικό της χαρακτήρα, θα μπορούσε να συμβάλει και ο ίδιος μέσα από το έργο του, στην ηθική αναμόρφωση της ελληνικής κοινωνίας και της πολιτικής ζωής, αφυπνίζοντας τον ελληνικό λαό και συμβάλλοντας έτσι στη διάσωση της Ελλάδος από την καταστροφή της, όπως και ο Αριστοφάνης προσπαθούσε μέσα από τους *Βατράχους* να σώσει την Αθήνα από την απειλή του πολέμου.

Η υπόθεση της κωμωδίας «*του κουτρούλη ο γάμος*» συγκεκριμένα, αφορά την ιστορία ενός ευκατάστατου ράφτη από τη Σύρο, τον Εμμανουήλ Κουτρούλη, ο οποίος προκείμενου να κατακτήσει την καρδιά της αγαπημένης του Ανθούσας, κόρης ενός πλουσίου ξενοδόχου από την Αθήνα, δέχεται να εγκαταλείψει την τέχνη του και να γίνει υπουργός σύμφωνα με την επιθυμία της. Η Ανθούσα όμως είναι ερωτευμένη με τον Λεωνίδα, ένα νεαρό αστυνομικό και έτσι σκαρφίζεται την ιδέα της υπουργοποίησης, με την ελπίδα πως ο Κουτρούλης δεν θα τα καταφέρει και θα μπορέσει να αποφύγει το γάμο μαζί του. Τελικά όμως ο γάμος μεταξύ τους γίνεται, καθώς ο Κουτρούλης, με τη βοήθεια του δούλου του Στροβίλη, καταφέρνει να πείσει τους πάντες πως έγινε υπουργός, διαδίδοντας ψευδής φήμες και η νεαρή, μπροστά στην ιδέα της εξουσίας και του κύρους αλλάζει τη γνώμη της για εκείνον. Στο τέλος όμως αποκαλύπτεται η αλήθεια και ο Κουτρούλης κινδυνεύει να συλληφθεί.

Η κωμωδία αυτή δεν είναι χωρισμένη σε πράξεις και σκηνές όπως συνήθιζε η κωμωδία των νεοελληνικών χρόνων, αλλά εφαρμόζει στη μορφολογία της τα βασικά δομικά στοιχεία της αριστοφανικής κωμωδίας. Με άλλα λόγια ο Ραγκαβής μέσα από αυτό το θεατρικό του έργο, αξιοποιεί τα βασικά δομικά στοιχεία της αριστοφανικής κωμωδίας, χωρίς να τα μιμείται παθητικά, αλλά προσθέτοντας και τα δικά του στοιχεία, προσαρμόζοντάς τα όλα μαζί στις θεατρικές ανάγκες της εποχής του, αλλά

και στους προσωπικούς θεατρικούς του στόχους. Συγκεκριμένα τα αριστοφανικά δομικά στοιχεία που παρατηρούνται μέσα στην κωμωδία «του Κουτρούλη ο γάμος» είναι τα εξής:

- 1) **Ο πρόλογος (στ.1-695)**, ο οποίος αν και αρκετά πιο μακροσκελής από του Αριστοφάνη, διατηρεί όπως και οι *Βάτραχοι* το διαλογικό στοιχείο. Αναλυτικότερα στη σκηνή εμφανίζεται αρχικά το ερωτευμένο ζευγάρι Ανθούσα – Ξανθούλης, όπου μέσα από το διάλογό τους, γνωστοποιείται στους θεατές η ύπαρξη και η ταυτότητα του Κουτρούλη (στ.25-52: «τον τρίς, τον δεκατρίς κατάρατον ... από τον λαιμόν»). Επίσης από τον πρόλογο ήδη η νεαρή εκφράζει την αρνητική της στάση απέναντι στα ερωτικά αισθήματα του Κουτρούλη (στ. 100 – 121: «Ο κύρ Μανόλης...ας τον πάρη μόνος του»), όπως επίσης και την επιθυμία της να σκαρφιστεί ένα τέχνασμα προκειμένου να αποφύγει το γάμο μαζί του (στ. 158-159: «Γυναίκα όταν θέλει...φαρέτραν της»), το οποίο και φανερώνει στο στίχο 330, ζητώντας του να γίνει υπουργός, πιστεύοντας πως δεν θα μπορούσε ποτέ να συμβεί κάτι τέτοιο λόγω έλλειψης προσόντων και παιδείας. Ο Κουτρούλης παρουσιάζεται στο στίχο 351 συνοδευόμενος από το δούλο του Στροβίλη, ο οποίος και θα τον βοηθήσει στο σχέδιό του να γίνει υπουργός, όπως και στους *Βατράχους*, Διόνυσος παρουσιάζεται με το δούλο του Ξανθία, ο οποίος τον σώζει από μεγάλους κινδύνους (654: «η ύπαρξίς μου...κρέμεται»)
- 2) **Ο Χορός**, η ύπαρξη του οποίου έχει και εδώ ενεργό ρόλο στην εξέλιξη της υπόθεσης. Ο Χορός σε αντίθεση με τους *Βατράχους*, δεν είναι ενιαίος αλλά χωρίζεται σε τρία επιμέρους ημιχόρια, εκπροσωπώντας τρεις διαφορετικές αντίπαλες μερίδες Ελλήνων πολιτών. Τα μέλη του χορού αποκαλούνται ως επιρροαί, καθώς με το αζημίωτο βέβαια, έχουν τη δύναμη να βοηθήσουν τον Κουτρούλη να γίνει υπουργός, και έτσι καλείται να επιλέξει ένα από τα τρία ημιχόρια, για να ζητήσει τη βοήθεια και τη στήριξη του (στ.134-139: «ΑΙ! κάποτε τα δυο συμβιβάζονται...επιρροαί»).
- 3) **Η παράβαση**, η οποία όπως και στην Αριστοφανική κωμωδία, διακόπτει τη θεατρική ψευδαίσθηση και ο χορός με συμβουλευτικό χαρακτήρα απευθύνεται στους θεατές, εκφράζοντας τις προσωπικές απόψεις του ίδιου του συγγραφέα. Στην κωμωδία όμως του Ραγκαβή όμως συναντάμε διπλή παράβαση, όπου η πρώτη εκτείνεται στους στίχους 971-1018, παρουσιάζοντας τις πολιτικές πεποιθήσεις του Ραγκαβή σχετικά με τις αρετές που θα πρέπει να διαθέτει ένας

υπουργός. Έτσι λοιπόν συμβουλεύει τον Κουτρούλη, όπως και ο Αριστοφάνης τον αθηναϊκό λαό στην παράβαση των *Βατράχων*, τώρα που θα γίνει υπουργός και θα αποκτήσει πολιτική εξουσία, να δράσει με βάση το συλλογικό συμφέρον και όχι το ατομικό, την ηθική και την αρετή και όχι το δόλο, την αγάπη για την πατρίδα του, που δεν θα πρέπει να ξεπουλήσει στις ξένες δυνάμεις και βασικό του όπλο να είναι η εξυπνάδα και όχι οι πολεμικές συγκρούσεις, γιατί μόνο έτσι θα μπορούσε και πάλι η Ελλάδα να αποκτήσει την δύναμή της (στ. 164-165: «κ' εκ μικρας...τα πόλεις»), αφήνοντας παράλληλα αιχμές για την πολιτική του Όθωνα. Η δεύτερη παράβαση από την άλλη πλευρά εκτείνεται στους στίχους 1909-1954, όπου ο χορός μένει και πάλι μόνος του στη σκηνή, όταν όλοι οι ηθοποιοί αποχωρούν για να τελεστεί ο γάμος ανάμεσα στον Κουτρούλη και την Ανθούσα, μετά την ανακοίνωση της φήμης της υπουργοποίησης του. Στη δεύτερη όμως αυτή παράβαση, όπως και στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη, γίνεται λόγος και για την ίδια την ποιητική τέχνη και το διδακτικό της χαρακτήρα.

- 4) **Ο Αγώνας λόγου:** Αυτός λαμβάνει χώρα ανάμεσα στο ημιχόριο Α' και Β' (στ. 2027-2202) και ξεκινά με την παρωδία των πελατειακών σχέσεων που χαρακτήριζε την πολιτική ζωή της εποχής του συγγραφέα, για να κορυφωθεί με τη μάχη των δυο αντίπαλων ημιχορίων, όπου το πρώτο τάσσονταν υπέρ του Κουτρούλη, καθώς αυτός προηγουμένως είχε δεχτεί να ικανοποιήσει όλα του αιτήματα, προκειμένου να κερδίσει τη στήριξή του, σε αντίθεση με το δεύτερο ημιχόριο, όπου τάσσεται εναντίον του, καθώς ο Κουτρούλης δε δέχτηκε να εκπληρώσει καμία τους προσδοκία για κοινωνική ανέλιξη και πολιτικά αξιώματα.

Επιπρόσθετα η κωμωδία του Ραγκαβή εκτός από τη δομή της, παρουσιάζει πολλά κοινά σημεία με την αριστοφανική κωμωδία των *«Βατράχων»* και αναφορικά με τη θεματολογία της. Έτσι και εδώ ο ποιητής στηλιτεύει το θέμα της κοινωνικής ηθικής διαφθοράς, το οποίο έχει αντίκρισμα και στην ίδια την πολιτική ζωή της εποχής. Έτσι στο στόχαστρο της σάτιρας του Ραγκαβή, τίθεται η επιθυμία του ελληνικού λαού για πλουτισμό και κοινωνική ανέλιξη όπου στη θέα της δόξας, δε διστάζει να παραβλέψει τις ηθικές του αρχές και να συνάψει πελατειακές σχέσεις με υψηλά ιστάμενα πολιτικά πρόσωπα, προκειμένου να τον βοηθήσουν να πραγματοποιήσει τις επιθυμίες του, δείχνοντάς τους πλήρη αφοσίωση και υποταγή (στ. 297-299: «όλοι προσπαθούν...προτιήτερα»). Επίσης ο Ραγκαβής όπως και ο Αριστοφάνης στους

Βατράχους, κατηγορεί τους πολιτικούς της εποχής του για δόλια και ανήθικη συμπεριφορά μέσα από τις ψεύτικες υποσχέσεις (659-688: «μανιακός φιλοδοξίας...γίνομ' υπουργός!»), για ανικανότητα και έλλειψη προσόντων και παιδείας (στ. 532-553: «κοιτάζτε γύρω...άδικο δεν απαιτώ», στ. 603-624: «χρειάζεται παιδεία;...δοκησιοσοφία και εγωισμός»), όπως επίσης και για έλλειψη πραγματικού ενδιαφέροντος για την Ελλάδα, λόγω της ξενικής καταγωγής τους, με έμμεση αναφορά στον Βασιλιά Όθωνα, ενώ τέλος δε διστάζει να τους κατηγορήσει πως οι πράξεις τους υποκινούνται από το προσωπικό συμφέρον και όχι από το συλλογικό.¹⁸⁹

5.6 Η ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

Εν συνεχεία στα τέλη του 19^{ου} αιώνα κάνει την εμφάνισή του στην Αθήνα, ένα νέο ελληνικό κωμικό δραματικό είδος, με επίσης πολιτική θεματολογία, το οποίο ονομάστηκε Επιθεώρηση και η θεατρική του ιστορία φτάνει μέχρι και στις μέρες μας. Αναλυτικότερα η επιθεώρηση επρόκειτο για ένα νέο είδος πολιτικής κωμωδίας, που το περιεχόμενο και τη δομή του έρχονται να συμπληρώσουν τα θεατρικά μπαλέτα, η μουσική και ο χορός. Παρόλ' αυτά όμως εκείνα τα χαρακτηριστικά τα οποία την ξεχώρισαν από τα άλλα κωμικά θεατρικά είδη της εποχής της, ήταν η έντονη ενασχόλησή της με την πολιτική επικαιρότητα της εποχής της, η προσωποποιημένη σάτιρα και το Όνομαστί κωμωδεῖν.

Έτσι λοιπόν με βάση αυτά τα χαρακτηριστικά της, θα μπορούσαμε να πούμε πως η επιθεώρηση θυμίζει αρκετά έντονα την αρχαία κωμωδία του Αριστοφάνη, χωρίς ωστόσο να αποτελεί φυσική συνέχειά της. Με άλλα λόγια η επιθεώρηση εμπνέεται από την παράδοση του αρχαίου θεάτρου και αξιοποιεί τα βασικά χαρακτηριστικά της πολιτικής κωμωδίας του Αριστοφάνη, προσαρμόζοντάς τα στις κοινωνικές και πολιτικές επιταγές της νεότερης Ελλάδος, αποδεικνύοντας για άλλη μια φορά τη στενή σύνδεση της κωμωδίας με την πολιτική ζωή, αλλά και το επίκαιρο του χαρακτήρα της πολιτικής κωμωδίας του Αριστοφάνη.

Ως ερέθισμα ωστόσο για τη δημιουργία του θεατρικού είδους της επιθεώρησης, στάθηκε η ισπανική θεατρική παράσταση «Γκραν Βία», η οποία παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Αθήνα το καλοκαίρι του 1894, αντλώντας το θέμα της από την

¹⁸⁹ Ραγκαβής, *Του Κουτρούλη ο Γάμος*, 1861:3-117, Ριτσάτου Κ, 2011:154-172.

κοινωνική και πολιτική επικαιρότητα της Μαδρίτης.¹⁹⁰ Ωστόσο οι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς, λόγω και της μακράς παράδοσης του πολιτισμού μας στην πολιτική σατιρική κωμωδία, προσέθεσαν σε αυτό το νέο θεατρικό κωμικό είδος νέα χαρακτηριστικά, διαμορφώνοντας έτσι την ελληνική αθηναϊκή επιθεώρηση.

Η επιθεώρηση όμως εκτός από την πολιτική θεματολογία της ξεχώρισε και για τη δομή της καθώς επρόκειτο για ένα είδος πεζής κωμωδίας με συχνές σκηνικές εναλλαγές ανάμεσα στους διαλόγους των ηθοποιών, τη μουσική, το τραγούδι και το χορό των θεατρικών μπαλέτων, ενώ το θέμα της κάθε σκηνής μπορούσε να είναι διαφορετικό και αυτοτελές. Η επιθεώρηση μάλιστα ως θεατρικό είδος, εξαιτίας του πρωτόγνωρου θαύματος που προσέφερε στον ελληνικό λαό, κέρδισε από την πρώτη κιόλας στιγμή το ενδιαφέρον του γεγονός που προκάλεσε έντονες αντιδράσεις στον υπόλοιπο θεατρικό κόσμο, ο οποίος την αντιμετώπισε εχθρικά, αποκαλώντας την ως κατώτερο θεατρικό είδος. Ταυτόχρονα όμως προκάλεσε αντιδράσεις και στην ελληνική πολιτική σκηνή εξαιτίας της έντονης σατιρικής πολιτικής της διάθεσης, με αποτέλεσμα να κινδυνεύσει να τεθεί σε σιωπή, στις χρονικές εκείνες περιόδους όπου δημοκρατικό πολίτευμα δεν είχε εδραιωθεί στην Ελλάδα, γεγονός που αποκαλύπτει τη στενή επαφή της κωμωδίας και της προσωποποιημένης σάτιρας, όχι μόνο με την πολιτική ζωή, αλλά και με το ίδιο το δημοκρατικό πολίτευμα.

5.6.1 Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΤΗΣ ΠΟΡΕΙΑ ΚΑΙ Η ΣΧΕΣΗ ΤΗΣ ΜΕ ΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

Η πρώτη περίοδος ακμής της επιθεώρησης εντοπίζεται το διάστημα του 1907-1921, όπου το πολίτευμα της Ελλάδος ήταν η βασιλευομένη δημοκρατία. Έτσι λόγω της περιορισμένης ελευθερίας του λόγου, το βασικό γνώρισμα της επιθεώρησης αυτής της εποχής, είναι ότι αντλούσε τα θέματά της από τα κοινωνικά και πολιτικά γεγονότα της περασμένης χρονιάς. Με άλλα λόγια λοιπόν θα μπορούσαμε να πούμε πως η επιθεώρηση αυτή της εποχής, είχε τη μορφή μιας ετήσιας θεατρικής ανασκόπησης της κοινωνικής και πολιτικής ζωής της Ελλάδος. Από τις σημαντικότερες δε επιθεωρήσεις αυτής της περιόδου ήταν η «*Βαβυλωνία*» του Γρηγορίου Κωνσταντινίδη και Αιμιλίου Δραγάτη το 1928, η οποία εγκαινιάζει και τη δεύτερη περίοδο ακμής της.

¹⁹⁰ Η Γκραν Βία έχει πάρει το όνομά της από την ομώνυμη λεωφόρο της Μαδρίτης, η κατασκευή της οποίας είχε ως αποτέλεσμα πολλές κατεδαφίσεις κτηρίων. Στην Επιθεώρηση έτσι αυτή εμφανίζονται επί σκηνής προσωποποιημένα μικρά δρομάκια της περιοχής τα οποία ένοιωθαν παραγκωνισμένα και αδικημένα μπροστά στη θέα της μεγάλης κεντρικής λεωφόρου.

Έτσι από 1928-1936 έχουμε τη δεύτερη περίοδο της επιθεώρησης, με χαρακτηριστικά της γνωρίσματα τον ερωτισμό, τον αυτοσχεδιασμό, την ανάδειξη τυπικών χαρακτήρων της εποχής, αλλά και την ακόμη πιο έντονη πολιτική της σάτιρα. Στο γεγονός αυτό συνέβαλε καθοριστικά η κυβέρνηση του Ελευθέριου Βενιζέλου και η λογοκριτική εκχειρία που κατάφερε το διάστημα μεταξύ του 1928 με 1932, η οποία επέτρεπε την ελεύθερη δημόσια έκφραση. Συνεπώς η επιθεώρηση αυτής της εποχής είχε περισσότερο το ρόλο της αντιπολίτευσης, εκτοξεύοντας κατηγορίες προς την κυβέρνηση του Βενιζέλου και των εκπροσώπων της. Επειδή όμως ακόμη η δημοκρατία δεν είχε δομηθεί σε στέρεες βάσεις, το γεγονός αυτό προκάλεσε μεγάλες αντιδράσεις στους πολιτικούς οπαδούς του Βενιζέλου, οι οποίοι το 1931, κατά τη διάρκεια της επιθεώρησης «*Κατεργάρα*», εισέβαλαν στο θέατρο Περοκέ, πυροβολώντας εναντίον του κωμικού ηθοποιού Βασίλη Αυλωνίτη και τραυματίζοντας θανάσιμα ένα μηχανικό του θεάτρου.

Εν συνεχεία ακολουθεί η περίοδος της δικτατορίας του Ιωάννη Μεταξά (1936-1941), ο οποίος αντιλαμβανόμενος την επιρροή που αυτή ασκούσε στον αθηναϊκό λαό, θα προσπαθήσει να τη χρησιμοποιήσει ως το βασικό εργαλείο της προπαγανδιστικής του πολιτικής, απαγορεύοντας ταυτόχρονα τα χορευτικά μπαλέτα, τα σεξουαλικά αστεία και τα θέματα που αφορούσαν την ομοφυλοφιλία και τη διακωμώδηση της θρησκείας. Το γεγονός αυτό όμως οδήγησε στην απομάκρυνση του ελληνικού λαού από το θέατρο και την επιθεώρηση και τη στροφή του στον κινηματογράφο.

Κατά τη διάρκεια όμως του ελληνο-ιταλικού πολέμου (1940-1941), η επιθεώρηση αρχίζει και πάλι να προσελκύει το ενδιαφέρον του κόσμου, καθώς αναλαμβάνει το ρόλο να συσπειρώσει τον ελληνικό λαό απέναντι στον κοινό εχθρό. Στο πλαίσιο λοιπόν αυτό δε διστάζει να διακωμωδήσει τους Ιταλούς, αλλά και να προβάλλει θέματα που αφορούσαν την προσάρτηση εδαφών από την πλευρά των Ελλήνων, προκειμένου να αναπτρώσει το εθνικό τους φρόνημα.

Με την εισβολή των Γερμανών στην Αθήνα το 1941, η επιθεώρηση θα αποτελέσει το βασικό όπλο των αντιστασιακών αριστερών, μέσω της οποίας θα προσπαθήσουν να προβάλουν στο λαό τα μηνύματά τους για επανάσταση, δημιουργώντας έτσι έναν δικό τους μυστικό κώδικα επικοινωνίας. Από τους σημαντικότερους εκπροσώπους αυτής της περιόδου είναι ο Γεράσιμος Σταύρου με την επιθεώρηση «*Λαϊκή*

Δημοκρατία» και ο Γεώργιος Καφταντζής με το έργο του « *Ό,τι θέλει ο λαός»*, που παίχτηκε σε περιοχές της Μακεδονίας.

Κατά την περίοδο των Δεκεμβριανών (1944-5), η επιθεώρηση θα αναλάβει το ρόλο του ειρηνοποιού και του συμφιλιωτή, ανάμεσα στους εκδιωγμένους αριστερούς και τις κυβερνητικές δυνάμεις, χωρίς ωστόσο ιδιαίτερη επιτυχία μιας και το 1946 θα ξεσπάσει ο εμφύλιος πόλεμος. Οι σημαντικότερες επιθεωρήσεις αυτής της εποχής ήταν οι «*Γιούπι – Γιούπι*» του Ασημάκη Γιαλαμά και « *Οι Γερμανοί Ξανάρχονται*» (1948) του Αλέκου Σακελλάριου και Χρήστου Γιαννακόπουλου. Μετά τη λήξη του εμφυλίου πολέμου το 1949 η επιθεώρηση θα στραφεί κυρίως στη μυθοπλασία με σκοπό τη διασκέδαση και τη φυγή του ελληνικού λαού απ' όλη τη δυστυχία των πολέμων των προηγούμενων χρόνων.

Ακολούθως κατά το διάστημα της δικτατορίας των συνταγματαρχών (1967-1974), η επιθεώρηση θα τεθεί σε σιωπή. Από το 1974 όμως που η δημοκρατία θα επανέλθει και πάλι στην Ελλάδα μέχρι και στις μέρες μας, θα αποκτήσει και πάλι ενεργό πολιτικό ρόλο μέσα από την προβολή των κακώς κειμένων της κάθε εποχής, αλλά και τη διακωμώδηση υπαρκτών προσώπων και γεγονότων, με πρωταρχικό σκοπό τη διασκέδαση του ελληνικού λαού και δευτερευόντως την ηθική αναμόρφωση της ελληνικής κοινωνίας και του πολιτικού συστήματος στοιχείο που είναι έντονο και στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη.¹⁹¹

6.ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Εν κατακλείδι η παράδοση του αρχαίου θεάτρου και της πολιτικής κωμωδίας του Αριστοφάνη δε ξεχάστηκε μέσα στην πάροδο των αιώνων, αντιθέτως ενέπνευσε τους κωμικούς θεατρικούς συγγραφείς και των νεότερων χρόνων. Η επιρροή μάλιστα της αριστοφανικής κωμωδίας στο Νεοελληνικό θέατρο, γίνεται ακόμη πιο εμφανής σε κρίσιμες πολιτικές και κοινωνικές στιγμές, φανερώνοντας έτσι ταυτόχρονα το κωμικό θεατρικό είδος, την άμεση σχέση του με την πολιτική ζωή. Μια σχέση μάλιστα η οποία είχε διαμορφωθεί ήδη από την αρχαιότητα και παρόλο που το νεοελληνικό

¹⁹¹ Σειραγάκης Ε., 2015:1-25.

θέατρο διέγραψε τη δική του ανεξάρτητη πορεία μέσα στα χρόνια, τη συνεχίζει και εκείνο μέχρι και στην εποχή μας, όπου η κωμωδία είναι απόλυτα συνυφασμένη με την έννοια της πολιτικής και της προσωποποιημένης σάτιρας, όπως αυτή διαμορφώθηκε μέσα από την αρχαία κωμωδία του Αριστοφάνη.

Από την άλλη όμως και η ίδια η κωμωδία από τη φύση της, εξαιτίας της ενασχόλησής της με τον άνθρωπο και τον τρόπο ζωής του, έχει τη τάση, όπως και οι ζωντανοί οργανισμοί, να εξελίσσεται και να προσαρμόζεται στις ανάγκες της κάθε εποχής της, αποτελώντας έτσι καθρέπτη της κοινωνίας μέσα στην οποία αναπτύσσεται, βασικό μέρος της οποίας αποτελεί και η εκάστοτε πολιτική ζωή. Το γεγονός αυτό διαφαίνεται μέσα και από την ιστορική της πορεία, τόσο στα αρχαία χρόνια, όσο και στα νεότερα, όπου ανάλογα με τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της κάθε εποχής, προσάρμοζε ανάλογα τη δομή και τη θεματολογία της.

Συνεπώς λοιπόν η κωμωδία εκ φύσεως είναι απόλυτα συνυφασμένη με την κοινωνία και την πολιτική, όχι μόνο γιατί αποτελεί αντανάκλασή τους, αλλά γιατί και η ίδια έχει ενεργό ρόλο στην κοινωνία και την πολιτική, μέσω της προβολής των κακώς κειμένων της εποχής της και της αυστηρής κριτικής τους, ακόμη και στις περιπτώσεις εκείνες που το πολιτικό σύστημα της εποχής δεν της επέτρεπε τέτοιου είδους αναφορές. Έτσι λοιπόν η κωμωδία σε εποχές μη δημοκρατικών πολιτευμάτων δεν εγκατέλειψε τον κοινωνικό και πολιτικό της ρόλο, αλλά συνέχισε να ασκεί έμμεση πολιτική κριτική, μέσα από τη διακωμώδηση και τη σάτιρα των ανθρώπινων συμπεριφορών και συνηθειών. Άλλωστε η κοινωνία και η πολιτική, όπως έχουμε αναφέρει, αποτελούν δυο όψεις του ίδιου νομίσματος και κρίνοντας κανείς ανθρώπινες συμπεριφορές, κρίνει και την ίδια την κοινωνία, αναπόσπαστο μέρος της οποίας είναι και η πολιτική ζωή.

Αντίστοιχα όμως σε περιόδους δημοκρατίας, η κωμωδία αξιοποιεί τα βασικά χαρακτηριστικά της θεατρικής παράδοσης της πολιτικής κωμωδίας του Αριστοφάνη, μέσα από τη χρήση του Όνομαστί κωμωδεῖν και της σάτιρας, σε υπαρκτά πρόσωπα και γεγονότα της εποχής της, ασκώντας άμεση και δριμύτατη κριτική στο εκάστοτε πολιτικό σύστημα και στους εκπροσώπους του, με την ελπίδα μιας υγιέστερης πολιτικής ζωής, η οποία θα υποκινείται από το συλλογικό συμφέρον και την ηθική και όχι από το ατομικό και τη διαφθορά συνειδήσεων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Baldry H.C. (1992). *Το τραγικό Θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*. Μετφρ. Χριστοδούλου Γ., Χατζηκόστα Λ. Εκδόσεις: Καρδαμίτσα, Αθήνα.

Βελουδής Γ., (1983). *Αναφορές: Έξη Νεοελληνικές Μελέτες*. Εκδόσεις: Φιλιππότη, Αθήνα.

Βιβιλάκης Ι (Επιμ.2010). *Αυξεντιανός Μετανοημένος (1752)*. Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα.

Bieber M., (1961). *The History of the Greek and Roman Theater*. Princeton University Press, New Jersey.

Blume, H- D. (1986). *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*. Μετφρ. Ιατρού Μ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.

Bowie A.M., (1999). *Αριστοφάνης. Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία*. Μετφρ. Μοσχοπούλου Π. Εκδόσεις: Τυπωθήτω, Αθήνα.

Cornford M.F., (1993). *Η Αττική κωμωδία*. Μετφρ. Ζενάκος Λ. Εκδόσεις: Παπαδήμας, Αθήνα.

Γραμματάς Θ. (2002). « Το Θέατρο στην Κρήτη. Έκφραση της όψιμης Αναγέννησης» στο βιβλίο *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20^ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*. Τόμος Α΄. Εκδόσεις: Εξάντας, Αθήνα.

Γραμματάς Θ. (2002). «Το θέατρο στα Επτάνησα και το Αιγαίο. Μορφές του Ευρωπαϊκού Μπαρόκ» στο βιβλίο *Το Ελληνικό θέατρο του 20^{ου} αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*. Τόμος Α΄. Εκδόσεις: Εξάντας, Αθήνα.

Dover, K.J., (2010). *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη*. Μετφρ. Κακριδής Φ.Ι. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.

Easterling P.E – Knox B.M.W., (2013). *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Μετφρ. Κονόμη Μ. Εκδόσεις: Παπαδήμας, Αθήνα.

Κατσούρης Α. (1998). *Αριστοφάνης. Βάτραχοι*. Δεύτερη έκδοση. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Κωστίου Κ. (2005). *Η Ποιητική της Ανατροπής. Σάτιρα, Ειρωνεία, Παρωδία, Χιούμορ*. Εκδόσεις: Νεφέλη, Αθήνα.

Legrand E., (1881). *Νεοφύτου Ιερομονάχου. «Το Αχούρι»*. Bibliothque grecque vulgaire. Vol 2. Paris.

Lesky A. (1983). *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Μετφρ. Τσοπανάκη Α. Γ. 5^η Έκδοση, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη.

Montanari F., (2008). *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας. Από τον 8^ο αι. π.Χ. έως τον 6^ο αι. μ.Χ.* Επιμ. Ιακώβ Δ. – Ρεγκάκος Α. University Studio Press, Θεσσαλονίκη.

Ober J., (2003). *Μάζες και Ελίτ στη Δημοκρατική Αθήνα*. Ρητορική, Ιδεολογία και η ισχύς του λαού. Μετφρ. Σερέτη Β.Γ. Εκδόσεις: Πολύτροπον, Αθήνα.

Πεφάνης Γ. (2008) « Το Επτανησιακό Θέατρο. Μια σύντομη Επισκόπηση». Στο βιβλίο *Η άμμος του κειμένου. Αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο*. Εκδόσεις: Παπαζήση, Αθήνα.

Πολίτης Λ. (2004). *Ιστορία της Νεοελληνική Λογοτεχνίας*. Εκδόσεις: Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.

Pollard A., (2000). *Σάτιρα*. Μετφρ. Παπαμάργαρης Θ. Εκδόσεις: Ερμής.

Puchner W., (1984). «Το Βυζαντινό Θέατρο. Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον ερευνητικό προβληματισμό της ύπαρξης θεάτρου στο Βυζάντιο ». Στο τόμο *Ευρωπαϊκή θεατρολογία. Ενδεκα Μελετήματα*. Εκδόσεις: Ίδρυμα Γουλανδρή – Χόρν, Αθήνα.

Puchner W., (Επιμ.), (2000). *Ρήγα Βελεστινλή, Τα Ολύμπια. Μετάφραση του Λιμπρέτου του Πέτρου Μεταστάσιου, Βιέννη, 1797*. Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα.

Ραγκαβής Α.Ρ. (1861). *Του Κουτρούλη ο Γάμος*. Τρίτη αναθεωρημένη έκδοση. Διονύσιος Κορομηλάς, Αθήνα.

Ριτσάτου Κ. (2011). «*Με των Μουσών τον έρωτα...*». *Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο*. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.

Σολομός Α., (2009). *Ο Ζωντανός Αριστοφάνης. Από την εποχή του ως την εποχή μας*. Εκδόσεις: Κέρδος, Αθήνα.

Σπάθης Δ., (1995). *Αλεξανδροβόδας ο Ασυνείδητος. Φαναριώτικη Κοινωνία και Σάτιρα – Κωμωδία Συντεθείσα εν έτει, Αψπε: 1785*, Εκδόσεις: Κέρδος, Αθήνα.

Σπάθης, Δ., (2003). «Το θέατρο 1770-1821. Οι απαρχές της νεοελληνικής θεατρικής τέχνης». Στο Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*. Τόμος Δεύτερος: *Η οθωμανική κυριαρχία 1770-1821. Διαφωτισμός – Ιστορία της παιδείας – Θεσμοί και Δίκαιο*. Εκδόσεις: Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.

Σπυρόπουλος Η. Σ., (1988). *Αριστοφάνης: Σάτιρα, θέατρο, ποίηση*. Επιμ. Λυπουρλής Δ. Εκδόσεις: Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη.

Stanford W.B (1993). *Αριστοφάνους Βάτραχοι*. Μετφρ. Μπλέτα Μ. Εκδόσεις: Καρδαμίτσα, Αθήνα.

Thiercy P., (2001). *Ο Αριστοφάνης και η Αρχαία Κωμωδία*. Μετφρ. Γαλάνης Φ.Γ., Εκδόσεις: Πατάκη, Αθήνα.

Vernant J.P. – Naquet P.V., (1988). *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*. Τόμος Α', Μετφρ. Γεωργούδη Σ. Εκδόσεις: Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα.

Χουρμουζιάδης Ν.Χ., (1991). *Όροι και Μετασχηματισμοί στην Αρχαία Τραγωδία*. Εκδόσεις: Γνώση, Αθήνα.

Zimmermann B. (2002). *Η Αρχαία Ελληνική Κωμωδία*. Μετφρ. Τσιριγκάκης Η. Εκδόσεις: Παπαδήμας, Αθήνα.

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΑ ΑΡΘΡΑ, ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ, ΛΕΞΙΚΑ, ΣΕΜΙΝΑΡΙΑ

Abrams M-H., (2012). *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων. Θεωρία – Ιστορία- Κριτική Λογοτεχνίας*. Μετφρ. Δεληβοριά Γ. Εκδόσεις: Πατάκης, Αθήνα.

Cuddon J.A., (2010). *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων και Θεωρίας της Λογοτεχνίας*. Μετφρ. Παρίσης Γ., Λιάπη Μ., Εκδόσεις: Μεταίχμιο, Αθήνα.

Frye N., (1944). *The Nature of Satire*. University of Toronto Quarterly. p.p 75-89, Οκτώβριος.

Κωστίου Κ. (1997). «Σάτιρα: Προβλήματα του είδους ή Ορολογία» στο Περιοδικό *Πορφύρας*, Τόμος ΙΗ΄83-86, Φυλλάδιο 83, Οκτώβρης – Δεκέμβρης, Κέρκυρα.

Λαμπράκη Α., (1984). «Προσωπεία». Στο περιοδικό *Αρχαιολογία* 12, 21-4, Αύγουστος, Αθήνα.

Σπυρόπουλος Η., (2006). «Η Πολιτική Σάτιρα του Αριστοφάνη: Ο Πολιτικός Λόγος στην Αριστοφανική Κωμωδία», στο *Ο Αριστοφάνης και η Αρχαία Κωμωδία*, Π.Ε.Φ. Σεμινάριο 33, Εκδόσεις: Μεταίχμιο, Αθήνα.

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

- Dindorf W. (1838). *Αριστοφάνης: Aristophanis Comoediae*. Τόμος IV, Μέρος II: *Scholia Graeca ex Codicibus Aucta Et Emendata*. Oxon II, E Typographeo Academico. Διαθέσιμο στον ιστότοπο :

https://books.google.gr/books?id=ImEGAAAQAAJ&pg=PA57&lpg=PA57&dq=%CE%98%CF%89%CF%81%CF%85%CE%BA%CE%B9%CF%89%CE%BD&source=bl&ots=2UbDeU4c5Y&sig=ACfU3U2YkQOV0gQsDfmZE7fVTqlaw_WeAA&hl=el&sa=X&ved=2ahUKEwjAjLyunuTiAhVG06YKHWG_DF8Q6AEwBHoECAUQAQ#v=onepage&q=%CE%98%CF%89%CF%81%CF%85%CE%BA%CE%B9%CF%89%CE%BD&f=false

- Η *Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα*. Διαθέσιμη στην ιστοτόπο:

<http://www.greek-language.gr/greekLang/index.html>

- Σειραγάκης Ε. (2015). *Η ιστορία τη ελληνικής θεατρικής επιθεώρησης*. Σημειώσεις Διδάσκοντα. Πανεπιστήμιο Κρήτης. Διαθέσιμο στον ιστότοπο:

https://opencourses.uoc.gr/courses/pluginfile.php/16238/mod_resource/content/1/mikri%20istoria%20tis%20epitheorisis.pdf