

ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Ἀριστοφάνης Φιλίππου Κυδαθηναϊεύς

*αἱ χάριτες τέμενός τι λαβεῖν ὅπερ οὐχὶ πεσεῖται
ζητοῦσαι ψυχὴν εὖρον Ἀριστοφάνους
Πλάτωνος ἐπίγραμμα*

Ἡ μαθητεία τοῦ Ἀριστοφάνη

Ὁ Ἀριστοφάνης εἶναι ὁ κυριότερος ἐκπρόσωπος τῆς Ἀρχαίας Κωμωδίας καὶ ἀναμφισβήτητα ὁ μεγαλύτερος κωμικὸς ποιητὴς ὅλων τῶν ἐποχῶν. Καταγόταν ἀπὸ τὸν δῆμο *Κυδαθήναιον* (σημερινὴ Πλάκα) τῆς *Πανδιονίδος* φυλῆς, τοῦ ὁποίου διετέλεσε καὶ πρύτανις (*IG* ii² 1740, 40). Γεννήθηκε ἀπὸ Ἀθηναίους γονεῖς, τὸν Φίλιππο καὶ τὴ Ζηνοδώρα, περίπου τὸ 445 π.Χ. Οἱ γονεῖς του διέθεταν ἓνα ἀγρόκτημα στὴν Αἴγινα, ὅπου εἶχαν ἐγκατασταθεῖ, ἴσως, ἀπὸ τὸ 430 π.Χ.¹ Οἱ πληροφορίες μας γιὰ τὴν ἰδιωτικὴ ζωὴ τοῦ ποιητῆ εἶναι ἐλάχιστες καὶ στηρίζονται κυρίως στὰ ἴδια του τὰ ἔργα, στὰ σχόλια καὶ στὶς ὑποθέσεις τῶν κωμωδιῶν. Πληροφορίες γιὰ τὴ ζωὴ του ἀντλοῦμε, ἐπίσης, ἀπὸ ὀρισμένες σύντομες βιογραφίες, ὅπως αὐτὲς ποὺ ἀπαντοῦν σὲ ἓνα χειρόγραφο ποὺ φυλάσσεται στὴ Μαρκιανὴ Βιβλιοθήκη τῆς Βενετίας (*Ven. Marc.* 474).

Τὰ πρῶτα χρόνια τῆς ζωῆς τοῦ Ἀριστοφάνη πέρασαν μέσα σὲ εἰρηνικὸ περιβάλλον. Ἡ πνευματικὴ παραγωγή τῶν Ἀθηνῶν βρισκόταν στὸ ἀπόγειό της. Ὁ Αἰσχύλος εἶχε πεθάνει τὸ 456, ἐνῶ ὁ Σοφοκλῆς βρισκόταν στὴν περίοδο τῆς ἀκμῆς του καὶ ὁ Εὐριπίδης ἀρχίζει νὰ γράφει τίς πρῶτες του τραγωδίες. Εἶναι ἡ ἐποχὴ ποὺ οἱ σοφιστὲς διακηρύσσουν τίς ἰδέες τους καὶ ζητοῦν μὲ τὸν Σωκράτη. Στὴν πολιτικὴ σκηνὴ δέσποζε ἡ προσωπικότητα

1. Δὲν ὑπάρχουν συγκεκριμένα στοιχεῖα γιὰ τὴν κοινωνικὴ καὶ περιουσιακὴ κατάστασι τοῦ ποιητῆ, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἔμμεση, ἀλλὰ ἀρκετὰ πιθανή, πληροφορία ὅτι κατεῖχε ἓναν κλῆρο στὴν Αἴγινα (*Σχ. Ἀχαρν.*, στ. 654).

τοῦ Περικλῆ, ἐνῶ στήν Ἀκρόπολη εἶχαν στηθεῖ τὰ πρῶτα λαμπρὰ μνημεῖα τοῦ πολιτισμοῦ. Στήν ἀγορά οἱ συζητήσεις ἦταν ὑψηλοῦ ἐπιπέδου καί εἶχαν ἤδη γραφεῖ μερικὰ ἀπό τὰ μεγαλύτερα ἔργα τῆς παγκόσμιας λογοτεχνίας. Ἔτσι, ὁ ποιητής κατὰ τή νεαρή ἡλικία του ἔζησε τήν πολιτιστική καί πολιτική ἀνθηση τῆς Ἀθήνας. Ὅλες αὐτές οἱ μεγάλες πολιτικές καί στρατιωτικές ἐπιτυχίες, οἱ κοινωνικές καί πνευματικές ἀλλαγές καθρεφτίζονται ποικιλοτρόπως στό ἔργο του.

Ὡστόσο, ὅταν ὁ Ἀριστοφάνης ἀρχίζει νά γράφει τίς κωμωδίες του, ἡ ἀθηναϊκή δημοκρατία ἔχει ἀρχίσει νά κλυδωνίζεται ἀπό τόν φοβερό Πελοποννησιακό Πόλεμο. Ὁ ποιητής λαμβάνει μέρος σέ ὅλα αὐτά τὰ γεγονότα καί σέ ὅλες τίς ἀλλαγές, στρατεύεται μέ πάθος καί βιώνει ὅλα τὰ προβλήματα τῆς ἐποχῆς. Βίωσε τή σταδιακή παρακμή τῆς ἀθηναϊκῆς δημοκρατίας ἕως τήν ὀριστική κατάρρευσή της τὸ 404 π.Χ. Τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του συμπίπτουν μέ τίς προσπάθειες ἀποκατάστασης τοῦ πολιτεύματος ἐκ μέρους τῶν δημοκρατικῶν καί μέ τή σταδιακή ἀναγέννηση τῆς Ἀθήνας κατὰ τή δεκαετία τοῦ 390 π.Χ. Ἔτσι, τὰ τελευταῖα του ἔργα (*Βάτραχοι*, *Ἐκκλησιάζουσαι*, *Πλοῦτος*) μαρτυροῦν τή ριζική μεταβολή ποῦ γνώρισε ἡ Ἀρχαία Κωμωδία κάτω ἀπό τίς νέες πολιτικές καί κοινωνικές συνθήκες, ὕστερα ἀπό τὸ τέλος τῆς ἀθηναϊκῆς δημοκρατίας.

Ὁ Ἀριστοφάνης ἀγωνίστηκε ἐναντίον τῆς φανατικῆς πολιτικῆς καί ἔδινε τίς συμβουλές του κάνοντας ἐπίκληση στόν κοινὸ νοῦ. Παρατήρησε γύρω του τὸ καλειδοσκοπίο τῶν κοινωνικῶν τάξεων, τῶν ἐπαγγελημάτων καί τῶν χαρακτήρων. Ἐναντιώθηκε σέ κάθε νεωτερισμό, ὑπερασπίστηκε τήν ἀρχαία παιδεία καί τὰ παλαιὰ ἰδανικά, καί ἐργάστηκε ὑπὲρ τῆς εἰρήνης.

Ἡ ἐλευθερία ποῦ παρεῖχε στοὺς κωμικούς ποιητές ἡ δημοκρατία, τοὺς ἔδινε τὸ δικαίωμα νά διακωμωδοῦν ἐλεύθερα ὅποιον ἤθελαν, χωρὶς φόβο. Ἀπὸ τή δηκτικὴ αὐτὴ σάτιρα δὲν γλύτωσε οὔτε ὁ ἴδιος ὁ Περικλῆς. Ὁ νόμος μέ τὸν ὁποῖο προσπάθησαν οἱ πολιτικοὶ νά περιορίσουν τήν προσωπικὴ σάτιρα καί τὸ ὄνομαστὶ κωμωδεῖν τινα, τὸ 440 καί τὸ 415 π.Χ., φαίνεται πὺς οὐσιαστικὰ δὲν λειτούργησε.²

Ὁ Ἀριστοφάνης κατάφερε μέ τή σάτιρά του νά ξεσκεπάσει παρανομίες καί σκάνδαλα, νά καυτηριάσει τήν ἀνηθικότητα, τήν πλεονεξία, τὴν δημαγωγία

2. Σχετικὰ μέ τὸ ψήφισμα τοῦ Μωρυχίδη, μέ τὸ ὁποῖο ἀπαγορεύτηκε τὸ ὄνομαστὶ κωμωδεῖν τὸ 440/439 π.Χ., βλ. S. Halliwell, «Ancient Interpretations of ὄνομαστὶ κωμωδεῖν in Aristophanes», *Classical Quarterly* 34 (1984), σσ. 83-88· τοῦ ἴδιου, «Comic Satire and Freedom of Speech in Classical Athens», *JHS* 111 (1991), σσ. 48-70· J. Henderson, «Attic Old Comedy, Frank Speech, and Democracy», στί: D. Boedeker – K. A. Raaflaub (ἐπιμ.), *Democracy, Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens*, Cambridge, MA 1998, σσ. 255-273. Βλ., ἀκόμη, ἀνωτέρω, σ. 22, ὑποσ. 22.

καὶ τῆ δικομανία τῶν Ἀθηναίων. Ἐνδιαφέρθηκε γιὰ τὴ μακρόπνοη ἐξωτερικὴ καὶ ἐσωτερικὴ πολιτικὴ τῆς Ἀθήνας, τὶς κοινωνικὲς μεταρρυθμίσεις, τὴ δικαιοσύνη, τὴν παιδεία τῶν νέων, τὴ λογοτεχνικὴ κριτικὴ. Ὁ κωμικὸς ποιητὴς πίστευε πῶς μὲ τὴ σάτιρά του θὰ βελτιώσῃ τὰ κακῶς κείμενα, θὰ προφυλάξῃ τὴν πόλιν ἀπὸ ἄστοχες ἐπιλογές καὶ θὰ βοηθήσῃ τοὺς συμπατριῶτες του νὰ γίνουν καλῦτεροι. Ὁ ρόλος τῆς κωμωδίας εἶναι παιδαγωγικὸς καὶ οἱ συμβουλές ποὺ δίνει ὁ Χορὸς, εἶναι σοφές: *Τὸν ἱερόν χορόν δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῇ πόλει / ξυμπαραινεῖν καὶ διδάσκειν*. «Ὁ ἱερὸς Χορὸς στὴν πόλιν πρέπει συμβουλές καλές νὰ δίνει καὶ σωστὲς ὁρμήγειες» (Βάτρ., στ. 686-687).

Ὡστόσο, θὰ ἦταν λάθος ἂν θεωρούσαμε τὰ ἔργα τοῦ κωμωδιογράφου ὡς μέρος μιᾶς πολιτικῆς ἐκστρατείας. Στὴν περίπτωσιν αὐτὴ θὰ παραβλέπαμε βασικὰ στοιχεῖα γιὰ τὸν τρόπο ποὺ λειτουργεῖ ἡ Ἀρχαία Κωμωδία. Γιὰ τὶς πολιτικὲς ἰδέες καὶ τὴ σάτιρα τοῦ Ἀριστοφάνη θὰ ἀφιερῶσουμε ξεχωριστὸ κεφάλαιο παρακάτω. Ἐδῶ θὰ τονίσουμε ὅτι ὁ πρωταρχικὸς σκοπὸς τοῦ ποιητῆ εἶναι νὰ προκαλέσῃ τὸ ἀβίαστο γέλιο τῶν θεατῶν, νὰ τοὺς διασκεδάσῃ καὶ νὰ κερδίσει ἔτσι τὸ πρῶτο βραβεῖο, ἀλλὰ δὲν ξεχνᾷ ὅτι ὁ δραματικὸς ποιητὴς εἶναι καὶ δάσκαλος.³ Ἡ πραγματικὴ ποίηση ἀποβλέπει στὴ μόρφωση καὶ στὴν παιδεία τοῦ ἀτόμου. Στους Βατράχους, ὅταν ὁ Αἰσχύλος ρωτᾷ γιὰ ποιὸν λόγο εἶναι ἀνάγκη νὰ θαυμάζῃ κανεὶς τὸν ποιητὴ, ὁ Εὐριπίδης ἀπαντᾷ: *δεξιότητος καὶ νουθεσίας, ὅτι βελτίους γε ποιοῦμεν / τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν*. «Γιὰ τὴν ἐπιδεξιότητά του καὶ τὶς συμβουλές του, γιατί ἔτσι κάνουμε τοὺς ἀνθρώπους καλῦτερος πολῖτες» (Βάτρ., στ. 1009-1010).

Τολμᾷ, λοιπόν, νὰ πεῖ αὐτὸ ποὺ εἶναι δίκαιο γιὰ τὴν πόλιν (Ἄχαρν., στ. 655). Αποδοκιμάζει τὴν ἀδιαλλαξία τῆς δημοκρατίας, ὅταν δὲν θέλει νὰ χρησιμοποιήσῃ τοὺς ἔντιμους πολῖτες. Σατιρίζει πρόσωπα καὶ καταστάσεις, ἐλέγχει καὶ καυτηριάζει τοὺς ἰσχυροὺς πολιτικοὺς τῆς ἐποχῆς του. Παίρνει θέση μπροστὰ σὲ ὅλα τὰ κοινωνικά, θρησκευτικὰ καὶ ἠθικὰ προβλήματα. Διδάσκει, διασύρει, διακωμωδεῖ, ἀλλὰ κυρίως καυτηριάζει τὰ ἥθη μὲ τὸ γέλιο. Ὁ Ἀριστοφάνης ἐκφράζει τὸν πόνο τοῦ ἔντιμου Ἀθηναίου πολῖτη ποὺ μάχεται ἐνάντια στὶς ἀκρότητες τῆς δημοκρατίας. Ἀποτελεῖ κατὰ βάθος μιὰ φωνὴ ἐλπίδας καὶ ἐπιθυμίας γιὰ ἀλλαγὴ.

Ὁ κωμωδιογράφος ὑμνεῖ τὶς παλαιὲς παραδόσεις καὶ τὴν ἀρχαία παιδεία· ἐγκωμιάζει τὸν ἀπλὸ ἀγρότη καὶ τὶς φυσικὲς χαρὲς τῆς ζωῆς. Ὅταν δὲν κατορθώνει νὰ βρεῖ τὴν ἐπιδιωκόμενη εὐτυχία, χρησιμοποιεῖ τὴ φαντασία

3. Ὁ Ἀριστοφάνης κατορθώνει μὲ ἐπιδεξιότητα νὰ ἱκανοποιήσῃ ὅλα τὰ ἑτερόκλητα ἐνδιαφέροντα μέσα στὸ ἀκροατήριό του, γελάει καὶ αὐτὸς στὸ πλευρὸ τοῦ κοινῶ του, ἔστω κι ἂν κάποτε γελάει εἰς βάρος του. Βλ. W.B. Stanford, *Αριστοφάνους Βάτραχοι*, μτφρ. Μ. Μπλέτας, ἐκδ. Καρδαμίτσα, Ἀθήνα 1993, σ. 17. Βλ. καὶ K.J. Dover, *Aristophanes, Frogs*, Oxford 1993, σσ. 15 κ.έ.

του και πετυχαίνει να απελευθερωθεί από τη δυσάρεστη πραγματικότητα.

Η ποίηση του Αριστοφάνη αποτελεί για μας αξιόλογη ιστορική πηγή, πολύτιμη και αναντικατάστατη ιστορική μαρτυρία, ή όποια συμπληρώνει την εικόνα του Θουκυδίδη για την Αθήνα. Τα έργα του καθρεφτίζουν τη ζωή στην Αθήνα σε όλα τα επί μέρους χαρακτηριστικά της. Ακόμη και η άγγειογραφία με το πλήθος των παραστατικών σκηνών, οι όποιες αντλούνται από την ιδιωτική και τη δημόσια καθημερινή ζωή, παραμένει βουβή μπροστά στα καλλιτεχνικά, φιλοσοφικά και πολιτικά επιτεύγματα της εποχής. Η άττική κωμωδία έχει το πλεονέκτημα και το προνόμιο να μας παρουσιάζει τα σύγχρονα πνευματικά και κοινωνικά φαινόμενα κατά τη διάρκεια της δημιουργίας και της εξέλιξής τους, έπισημαίνοντας συγχρόνως και τις μεταξύ τους αλληλεπιδράσεις. («Μόνο η ποίηση», λέει ο Werner Jaeger, «μπορεί να παραστήσει τη ζωή της εποχής της, πραγματική και ανθρώπινη, για τους μεταγενέστερους. Για τον λόγο αυτόν», συνεχίζει ο Γερμανός έλληνιστής, «σπάνια είναι δυνατόν να κατανοήσουμε τόσο ζωντανά ιστορική περίοδο, ακόμη και αυτό το άμεσο παρελθόν μας, όσο την εποχή της άττικής κωμωδίας».⁴

Έκτός από την πολιτική κωμωδία ο Αριστοφάνης ανεβάζει στη σκηνή του γνωστά και άγνωστα πρόσωπα από τον κόσμο του πνεύματος. Οι λογοτεχνικές αναφορές του καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα, από τον Όμηρο έως τον Εύριπιδη. Ο κωμωδιογράφος υποστηρίζει σε ένα χωρίο των *Βατράχων* (στ. 1099-1118) πώς αυτές οι αναφορές στη λογοτεχνική παραγωγή δέν απευθύνονταν αποκλειστικά και μόνο σε διανοούμενους, αλλά σε ευρύτερο κοινό. Είναι λίγο δύσκολο να δεχθούμε τον παραπάνω ισχυρισμό, ο όποιος πρωταρχικό σκοπό πρέπει να είχε να κολακεύσει τους θεατές-κριτές της παράστασης. Ο ποιητής όμως θεωρεί τον λαό άξιο να απολαύσει κάθε υπαινιγμό και κάθε παρωδία, όπως ακριβώς απολαμβάνει και τους χονδροειδείς άστεϊσμούς του. Η διακωμώδηση της τραγωδίας, για να γίνει κατανοητή από τον μέσο Αθηναίο, δέν απαιτούσε παρά μόνο την έξοικείωση με το ύφος του τραγικού ποιητή. Ασφαλώς, ένα κοινό χιλιάδων άπλων θεατών δέν ανταποκρινόταν το ίδιο με έναν καλλιεργημένο θεατή σε μια αναφορά σχετικά με τη μετρική σύνθεση των λυρικών άσμάτων. Δέν είναι όμως απαραίτητο, όπως τονίζει ο E.W. Handley, όλοι οι θεατές να αντιλαμβάνονται κάθε στιγμή όλα τα άστεϊα.⁵ Το γέλιο είναι μεταδοτικό και η σάτιρα μπορεί να έχει διαφορετικά επίπεδα, στα όποια λειτουργεί μια αντίθεση.

4. W. Jaeger, *Παιδεία. Η μόρφωση του Έλληνα ανθρώπου*, μτφρ. Γ.Π. Βέρροιος, τόμ. Α', Αθήνα 1968, σσ. 396-397.

5. E.W. Handley, «Κωμωδία», *ό.π.*, σσ. 513-514. Για μια λεπτομερή εξέταση βλ. L. Woodbury, «Aristophanes' *Frogs* and Athenian Literacy: *Ran.* 52-53, 1114», *Transactions of the American Philological Association* 106 (1976), σσ. 349-357.

Ἡ Ἀρχαία Κωμωδία προσφέρει στὸν θεατὴ ἓνα αἶσθημα οἰκειότητας. Ἡ χρῆση τῆς οἰκειᾶς καθημερινῆς γλώσσας, καθὼς καὶ ἡ παρουσία συνηθισμένων ἀνθρώπινων τύπων, μεγαλώνει αὐτὴν τὴν ἄνεση ποὺ αἰσθάνεται ὁ θεατὴς. Ἀκόμη, τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ἐρευνητῆ τῆς κοινωνικῆς ἱστορίας τῆς ἀρχαίας Ἀθήνας αὐξάνεται, ὅταν μελετᾷ τὴν κοινωνικὴ σκηνὴ τοῦ Ἀριστοφάνη, ἐφ' ὅσον οἱ ἥρωές του εἶναι καθημερινοὶ τύποι ποὺ δὲν ἀπαντοῦν στὴν τραγωδία καὶ στὴ λεγόμενη «σοβαρὴ λογοτεχνία». Ἄν θέλουμε, λοιπόν, νὰ γνωρίσουμε τὴν ἀνθρώπινη ὑπόσταση τῆς ἀθηναϊκῆς κοινωνίας τοῦ 5ου αἰ. π.Χ., πρέπει νὰ ἀκούσουμε μὲ προσοχὴ τὸν κωμικὸ λόγον τοῦ Ἀριστοφάνη. Οἱ κωμωδίες του προσφέρουν μιὰ ἀξιόπιστη μαρτυρία στὴν τεκμηρίωση τῆς ἐποχῆς του, ἀντικαθρεφτίζουν μιὰν ἄλλη ὄψη τῆς κοινωνίας καὶ τῆς ζωῆς.

Ὁ Ἀριστοφάνης εἶναι ὁ μόνος ἐκπρόσωπος τῆς Ἀρχαίας Κωμωδίας, τοῦ ὁποῦ σῶθηκαν ὀλόκληρα ἔργα. Διὰ του εἶναι καὶ τὰ 11 ἔργα ποὺ σώζονται, καθὼς ἐπίσης καὶ 1.000 περίπου ἀποσπάσματα ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες κωμωδίες.⁶ Γνωρίζουμε 44 τίτλους ἔργων του, ἀπὸ τοὺς ὁποῖους οἱ τέσσερις ἀμφισβητοῦνται ὡς πρὸς τὴν πατρότητα, ἀνάμεσα στὸν Ἀριστοφάνη καὶ τὸν Ἄρχιππο.⁷ Μὲ βάση γραπτὲς μαρτυρίες μποροῦμε νὰ χρονολογήσουμε μὲ σχετικὴ ἀκρίβεια τὶς ἐξῆς κωμωδίες (μὲ ἔντονη γραφὴ σημειώνονται οἱ κωμωδίες ποὺ ἔχουν διασωθεῖ): *Δαιταλεῖς*, δευτέρη θέση πιθανὸν στὰ Λήνια τοῦ 427 π.Χ., παραγωγὴ τοῦ Καλλιστράτου· *Βαβυλώνιοι*, πρώτη θέση στὰ Διονύσια τοῦ 426, παραγωγὴ τοῦ Καλλιστράτου· *Ἄχαρνεῖς*, πρώτη θέση στὰ Λήνια τοῦ 425, παραγωγὴ τοῦ Καλλιστράτου· *Ἰππεῖς*, πρώτη θέση στὰ Λήνια τοῦ 424· *Νεφέλαι*, τρίτη θέση στὰ Διονύσια τοῦ 423. Τὸ σωζόμενο κείμενον εἶναι ἀπὸ ἀναθεωρημένη ἔκδοσή του, τὸ 417 περίπου)· *Προάγων*, πρώτη θέση στὰ Λήνια τοῦ 422, σκηνοθεσία τοῦ Φιλωνίδου· *Σφῆκες*, δευτέρη θέση στὰ Λήνια τοῦ 422, παραγωγὴ τοῦ Φιλωνίδου· *Εἰρήνη α'*, δευτέρη θέση στὰ Διονύσια τοῦ 421. *Γεωργοί* (Διονύσια, 424;)· *Ὀλκάδες* (Λήνια, 423;)· *Ὁραιοὶ* (Διονύσια, 422, ἢ Λήνια, 421;). Στὴν ἐποχὴ τῆς «Νικίειας Εἰρήνης» μποροῦμε νὰ χρονολογήσουμε τὴν *Εἰρήνη β'*.

Στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ Πελοποννησιακοῦ Πολέμου τοποθετοῦνται: *Ἄμφιράρος*, 414 (ἡ θέση στὰ Λήνια δὲν μαρτυρεῖται)· *Ὅρνιθες*, δευτέρη θέση στὰ Διονύσια τοῦ 414, παραγωγὴ τοῦ Καλλιστράτου· *Λυσιστράτη*, 411 (θέση καὶ ἐορτὴ δὲν μαρτυροῦνται), παραγωγὴ τοῦ Καλλιστράτου· *Θε-*

6. Βλ. J. Rusten (ἐπιμ.), *The Birth of Comedy*, ὁ.π.: R. Kassel – C. Austin, *Poetae Comici Graeci*, τόμ. III.2, *Aristophanes: Testimonia et Fragmenta*, Berlin 1984.

7. Οἱ τίτλοι τῶν κωμωδιῶν ποὺ δὲν ἀποδίδονται μὲ βεβαιότητα στὸν Ἀριστοφάνη, εἶναι: *Δίς* (ἢ *Διόνυσος*) *ναναγός*, *Δράματα* ἢ *Νίοβος*, *Νῆσοι καὶ Ποίησις*.

σμοφοριάζουσαι α', 411 (δὲν μαρτυρεῖται ἡ θέση, πιθανὸν στὰ Λήνια). **Βάτραχοι**, πρώτη θέση στὰ Λήνια τοῦ 405, παραγωγή τοῦ Φιλωνίδου. **Ἡρώες** (πρὶν ἀπὸ τὸ 411); **Τριφάλης** (μετὰ τὸ 411); **Γῆρας** (410); **Θεσμοφοριάζουσαι β'** (μετὰ τὸ 410); **Πλοῦτος α'** (408, θέση καὶ ἑορτὴ δὲν μαρτυροῦνται). **Γηρυτάδης** (408); **Ἀνάγυρος** (πρὶν ἀπὸ τὸ 411;).

Στὸν 4ο αἰ., καὶ ἐπομένως στὴν περίοδο τῆς Μέσης Κωμωδίας, ἀνήκουν μὲ βεβαιότητα τὰ ἔργα: **Ἐκκλησιάζουσαι**, 392; (θέση καὶ ἑορτὴ δὲν μαρτυροῦνται). **Πελαργοί** (ἄγνωστης χρονολογίας). **Πλοῦτος β'**, 388 (θέση καὶ ἑορτὴ δὲν μαρτυροῦνται), ὅπως ἐπίσης καὶ οἱ κωμωδίες **Κώκαλος** καὶ **Αἰολοσίκων β'**.

Ὁ Ἀριστοφάνης ἄρχισε νὰ γράφει ἀπὸ μικρὴ ἡλικία· ἡ πρώτη του κωμωδία παραστάθηκε τὸ 427 π.Χ., ὅταν ἦταν μόνο 18 χρονῶν. Τὸ ἔργο του αὐτό, οἱ **Δαιταλεῖς** (=συμποσιαστές, συνδαιτημόνες, γλεντζέδες), ποὺ κέρδισε τὸ δεύτερο βραβεῖο, διδάχθηκε μὲ τὸ ὄνομα τοῦ φίλου του, τοῦ Καλλιστράτου, ἐπειδὴ τότε ἦταν πολὺ νέος, ὅπως λέει ὁ ἴδιος στὶς **Νεφέλες** (στ. 530). Τὸ ὄνομα τοῦ ἀληθινοῦ ποιητῆ ἦταν ἀναμφίβολα γνωστὸ στὸ κοινό. Τὸν ἐπόμενον χρόνον (426 π.Χ.) θὰ ἀνεβάσει τοὺς **Βαβυλωνίους**, καὶ πάλι διὰ **Καλλιστράτου**. Τὰ δύο ἔργα ἔχουν χαθεῖ καὶ δὲν ἔφθασαν ὡς ἐμᾶς. Γνωρίζουμε μόνο ὅτι στὸ πρῶτο σατίριζε τὴ σοφιστικὴ παιδεία καὶ τὴ σύγχρονη ἀγωγή, ἐνῶ στὸ δεύτερο ἐπιτίθεται ἐναντίον τοῦ συνδημότη του δημαγωγοῦ Κλέωνα καὶ τῆς ἀθηναϊκῆς πολιτικῆς ἀπέναντι στοὺς συμμάχους τῆς πόλης. Κατήγγειλε τὸν αὐταρχισμὸ καὶ τὴν ἰδιοτέλεια τῶν Ἀθηναίων ἀρχόντων, ποὺ καταπίεζαν τοὺς συμμάχους.⁸ Ἐπειδὴ, ὅμως, ἀντιπροσωπῆς αὐτῶν τῶν συμμάχων παρευρίσκονταν στὴν ἑορτὴ τῶν **Μεγάλων Διονυσίων**, ὅπου δινόταν ἡ παράσταση, ὁ Κλέων κατηγόρησε τὸν Ἀριστοφάνη γιὰ δυσφήμιση τῆς ἀθηναϊκῆς δημοκρατίας καὶ παρακίνηση τῶν συμμάχων σὲ ἀνυπακοή. Στοὺς στίχους 377-382 καὶ 502-503 τῶν **Ἀχαρνέων**, ὁ Δικαιόπολις ὁμιλεῖ σὲ πρῶτο πρόσωπο ἐκ μέρους τοῦ ποιητῆ, τὸν ὁποῖο ὁ Κλέων «ἔσυρε ἐνώπιον τῆς Βουλῆς» τὸ προηγούμενον ἔτος. Τὸ ἀκροατήριον θὰ πρέπει νὰ γινώριζε ποιὸν ἐννοοῦσε. Ἦταν ὁ συγγραφέας ἢ ὁ διδάσκαλος τῶν **Βαβυλωνίων** ποὺ ἀντιμετώπισε πρόβλημα; Προφανῶς, ἦταν ὁ ἴδιος ὁ Ἀριστοφάνης. Τὰ στοιχεῖα ποὺ διαθέτουμε, ἀποδεικνύουν ὅτι ἀσκήθηκε δίωξις ἐναντίον τοῦ συγγραφέα τῶν **Βαβυλωνίων**. Χρειαζόταν πολὺ θάρρος ἐκ μέρους τοῦ Ἀριστοφάνη γιὰ νὰ σατιρίσει τὴν πολιτικὴ τοῦ ἰσχυροῦ δημαγωγοῦ. Ὁ ποι-

8. Στοὺς **Βαβυλωνίους** οἱ πόλεις τῆς συμμαχίας παρουσιάζονται ὡς δοῦλοι στὴν ὑπερσία τῶν Ἀθηναίων. Ἡ τύχη τῆς Μυτιλήνης (τὸ 427 π.Χ.) ἀποτελέσει τὴν ἀφορμὴ ὥστε νὰ ὑποστῆ ἐπίθεση ὁ Κλέων (Θουκυδίδης 3, 27 κ.έ., 3, 35-50).

ητής δὲν φοβήθηκε καθόλου, ἀλλὰ ἀπέκρουσε τὴν κατηγορία καὶ τὰ ξανάβαλε μὲ τὸν Κλέωνα στοὺς Ἀχαρνεῖς καὶ μὲ μεγαλύτερη σφοδρότητα στοὺς Ἴππεις.⁹

Ἀπὸ τὶς μαρτυρίες ποὺ ἔχουμε, φαίνεται ὅτι ὁ Ἀριστοφάνης, μολονότι γνώρισε ἀπίστευτη ἐπιτυχία στὴν κωμικὴ σκηνή, ἐν τούτοις εἶχε λιγότερες ἐπιτυχίες ἀπὸ τὸν Μάγνητα, τὸν Κρατῖνο, τὸν Εὐπολι ἢ τὸν Τηλεκλείδη. Παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι γιὰ πολλὰ ἔργα του δὲν ξέρομε τὴ θέση ποὺ πῆραν στοὺς ἀγῶνες, μὲ βεβαιότητα κέρδισε μίαν νίκη στὸν ἀγῶνα τῶν κωμικῶν ποιητῶν κατὰ τὰ ἐν ἄστει Διονύσια καὶ τέσσερις νῖκες στὰ Λήναια. Μιὰ πρώτη διαπίστωση εἶναι ὅτι ἰδιαίτερη ἐπιτυχία εἶχαν οἱ κωμωδίες ποὺ ἔπαιρναν σαφῶς θέση σὲ ἐπίκαιρα πολιτικὰ θέματα (*Βαβυλώνιοι*, *Ἀχαρνεῖς*, *Ἴππεις* καὶ *Βάτραχοι*).

Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς *Δαιταλεῖς* καὶ τοὺς *Βαβυλωνίους*, ὁ Ἀριστοφάνης ἐμπιστεύθηκε καὶ ἀργότερα στὸν Καλλίστρατο τοὺς *Ἀχαρνεῖς*, τοὺς *Ὀρνίθες* καὶ τὴν *Λυσιστράτη*. Ἐπίσης, μὲ χοροδιδάσκαλο καὶ σκηνοθέτη τὸν Φιλωνίδη παρουσίασε στὴ σκηνὴ τοὺς *Σφήκες* καὶ τοὺς *Βατράχους*, ἐνῶ τὰ δύο τελευταῖα ἔργα του, τὸν *Κώκαλο* καὶ τὸν *Αἰολοσίκωνα*, τὰ ἐμπιστεύθηκε στὸν γιό του Ἀραρότα.

Αὐτὴ του ἡ ἀπροθυμία νὰ παίρνει πάνω του καὶ τὸ δύσκολο ἔργο τῆς κωμωδοδιδασκαλίας (*Ἴππ.*, στ. 516) δὲν τοῦ στεροῦσε τὴ δόξα τῆς νίκης, γιὰτὶ ὅλοι ἤξεραν ποιοὺς ποιητὴς κρυβόταν πίσω ἀπὸ τὴν ψευδώνυμη ἐκφώνηση τοῦ ἔργου· ἡ ταυτότητα τοῦ ποιητῆ ἦταν γνωστὴ, ἀκόμη καὶ ὅταν δὲν σκηνοθετοῦσε ὁ ἴδιος τὸ ἔργο του. Δὲν γνωρίζουμε ἂν ὁ Ἀριστοφάνης τὸ ἔκανε ἐπειδὴ δὲν εἶχε ἰδιαίτερη κλίση ἢ ταλέντο στὴ σκηνοθεσία: ὁ ἴδιος ὁμιλεῖ γιὰ τὴ δυσκολία τῆς δουλειᾶς αὐτῆς σχετικὰ μὲ τὰ πρωιμότερα ἔργα καὶ γιὰ τὴν «παρθενία» του (*Νεφ.*, στ. 528 κ.έ.),¹⁰ πρᾶγμα ποὺ μπορεῖ νὰ σημαίνει: νεότητα, ἀπειρία ἢ μιὰ πιὸ σύνθετη μορφή μαθητείας καὶ ἐξέλιξης τοῦ ποιητῆ.

Γιὰ τὴν πρώιμη σταδιοδρομία τοῦ Ἀριστοφάνη ὡς κωμικοῦ δραματουργοῦ διαθέτουμε λίγα στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα προέρχονται κατ' οὐσίαν ἀπὸ τὰ ἴδια τὰ ἔργα του. Ὅταν ὁμιλοῦμε γιὰ τὰ πρώιμα ἔργα τοῦ ποιητῆ, ἀναφερόμαστε

9. Λέγεται, ἐπίσης, ὅτι ὁ Κλέων τὸν προσήγαγε στὸ δικαστήριο μὲ τὴν κατηγορία ὅτι εἶχε σφετεριστῆ τὸ δικαίωμα τοῦ Ἀθηναίου πολίτη. Ἡ κατηγορία αὐτὴ δὲν φαίνεται βάσιμη καὶ ἐνδέχεται νὰ ὀφείλεται σὲ σφάλμα τῆς φιλολογικῆς παράδοσης. Τὸ πιὸ πιθανὸ εἶναι ὅτι ὁ Κλέων κίνησε ἐναντίον τοῦ Ἀριστοφάνη εἰσαγγελία, δηλαδὴ τὸν κατήγγειλε γιὰ προσβολὴ τοῦ κύρους τῆς Ἀθήνας ἐνώπιον τῶν συμμαχικῶν καὶ ξένων ἀντιπροσωπιῶν. Σχετικὰ μὲ τὴ δίωξη αὐτὴ βλ. *Ἀχαρν.*, στ. 337-382, 502 κ.έ., 630 κ.έ., καὶ *Σφήκ.*, στ. 1284 κ.έ.

10. Ἀναφερόμενος στοὺς *Δαιταλεῖς* ὁ Ἀριστοφάνης ὁμιλεῖ μεταφορικὰ καὶ παρουσιάζει τὸν ἑαυτό του ὡς ἀνύπαντρη κοπέλα ποὺ γέννησε καί, σύμφωνα μὲ τὴ συνήθεια, ἄφησε τὸ νεογέννητο ἐκτεθειμένο. Στὴ συνέχεια ἄλλη κοπέλα τὸ πῆρε στὴν ἀγκαλιά καὶ τὸ ἀνέθρεψε: *κἀγώ, παρθένος γὰρ ἔτ' ἦν, κοῦκ ἐξῆν πῶ μοι τεκεῖν, / ἐξέθηκα, παῖς δ' ἑτέρα τις λαβοῦσ' ἀνείλετο, / ὁμεῖς δ' ἐξεθρέψατε γενναίως κἀπαιδεύσατε* (*Νεφ.*, στ. 530-532).

στό στάδιο τῆς σταδιοδρομίας του, πού ἐκτείνεται ἀπό τοὺς *Δαιταλεῖς* μέχρι τοὺς *Ἀχαρνεῖς*.¹¹ Συνήθως ὑποστηρίζεται ὅτι ὁ Ἀριστοφάνης δὲν δίδαξε ὁ ἴδιος τὰ πρῶτα ἔργα του, ἐπειδὴ γνωρίζουμε ἀπὸ ἀνεξάρτητες μαρτυρίες ὅτι εἶχε διὰ νόμου θεσπιστεῖ στὴν Ἀθήνα κατώτατο ὄριο ἡλικίας γιὰ ὀρισμένα εἶδη πολιτικῆς δραστηριότητας. Ἦδη ὁ Τζέτζης σχολιάζοντας τὸν στίχο 518 τῶν *Νεφελῶν*, στὴν προσπάθειά του νὰ ἐρμηνεύσει γιατί ὁ Ἀριστοφάνης δὲν ζήτησε Χορὸ γιὰ κανένα ἀπὸ τὰ ἔργα του πρὶν ἀπὸ τοὺς *Ἰππεῖς*, τὸ 424, μᾶς παραπέμπει στὸν νόμο πού προέβλεπε: *μήπω τινὰ ἐτῶν ἢ γεγονότα μήτε δοῦρα ἀναγιγνώσκειν ἐν θεάτρῳ μήτε δημηγορεῖν*. Ἐν τούτοις, ἔχουν ἐκφραστεῖ ἰσχυρὲς ἐπιφυλάξεις ἀπὸ ἀρκετοὺς μελετητὲς σχετικὰ μὲ αὐτὸν τὸν περιορισμὸ τοῦ ἀθηναϊκοῦ νόμου. Ὁ Stephen Halliwell ἀντικρούει τὴ συγκεκριμένη θεωρία χρησιμοποιώντας ὡς ἀποδεικτικὸ στοιχεῖο τὸ γνωστὸ ἀπόσπασμα τῶν στίχων 512-516 τῶν *Ἰππέων*:

*Ἄ δὲ θαυμάζειν ὑμῶν φησιν πολλοὺς αὐτῷ προσιόντας
καὶ βασανίζειν, ὡς οὐχὶ πάλαι χορὸν αἰτοίη καθ' ἑαυτόν,
ἡμᾶς ὑμῖν ἐκέλευε φράσαι περὶ τούτου. φησὶ γὰρ ἀνήρ
οὐχ ὑπ' ἀνοίας τοῦτο πεπονθὼς διατρίβειν, ἀλλὰ νομίζων
κωμωδοδιδασκαλίαν εἶναι χαλεπώτατον ἔργον ἀπάντων.*

[Ὅσο τώρα γιὰ κείνο πού κάνουν πολλοὶ ἀπὸ σᾶς, πού τὸν βρίσκουν καὶ τοῦ ἐκφράζουν τὴν ἀπορία καὶ ρωτοῦν γιατί τόσο καιρὸ δὲν ζητοῦσε ἀπὸ τοὺς ἄρχοντες νὰ παρουσιάσει κωμωδία μὲ τ' ὄνομά του, μᾶς παρακάλεσε ἐμεῖς νὰ σᾶς ἐξηγήσουμε τὸν λόγο. Δηλαδή ὑποστηρίζει ὁ ποιητὴς μας ὅτι δὲν ἦταν ἀπὸ ἀνοησία πού ἄφησε νὰ περάσει ὁ καιρὸς, ἀλλὰ ἐπειδὴ πιστεύει πὼς τὸ ἀνέβασμα μιᾶς κωμωδίας εἶναι τὸ πιὸ δύσκολο πρᾶγμα στὸν κόσμο.]

Εἶναι προφανὲς ὅτι οἱ παραπάνω στίχοι ἀπὸ τὴν παράβασιν τῶν *Ἰππέων* δὲν ἀποτελοῦν ἀπλῶς μιὰ ἀθῶα περιγραφή πού ἐξηγεῖ τὶς δυσκολίες τῆς τέχνης τοῦ κωμικοῦ καὶ τοὺς λόγους τῆς σωφροσύνης τοῦ ποιητῆ, ὁ ὁποῖος παρουσίασε τὰ προηγούμενα ἔργα του διὰ *Καλλιστράτου*, ἀλλὰ ἐμπεριέχουν σαφῶς ἀριστοφανικὴ εἰρωνεία καὶ κάποια ὑπερβολή. Τὸ ἀπόσπασμα, ὡστόσο, γίνεται κατανοητό, μόνον ἂν δεχθοῦμε ὅτι ἀπὸ τὸ 427 π.Χ. καὶ ἐξῆς ὁ Ἀριστοφάνης εἶχε πραγματικὴ δυνατὸτητα σύνομης ἐπιλογῆς νὰ ζητήσει ὁ ἴδιος Χορὸ ἐπ' ὀνόματί του. Τὸ χωρίο ὁμως θὰ συνιστοῦσε ἄσκοπη ἀνοησία, ἂν ὄντως ἀπαγο-

11. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ τρία δράματα πού χρονολογοῦνται μὲ ἀσφάλεια σὲ αὐτὴν τὴν περίοδο, ἔχει μερικὲς φορές διατυπωθεῖ ἡ ἄποψη ὅτι ὑπῆρχε καὶ ἓνα τέταρτο ἔργο, πού παραστάθηκε στὰ *Λήνια* τὸ 426, ὅπως συνάγεται ἀπὸ τοὺς στ. 1154-1155 τῶν *Ἀχαρνέων*. Στὸ χωρίο αὐτὸ ὁ Χορὸς κακολογεῖ κάποιον *Ἀντίμαχο*, ἓναν χορηγὸ, μὲ τὴν ἐξῆς δικαιολογία: *ὅς γ' ἐμὲ τὸν τλήμονα Λήνια χορηγῶν ἀπέλυσ' ἄδειπνον*. Βλ. καὶ N.W. Slater, «Aristophanes' Apprenticeship Again», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 30 (1989), σσ. 67-82.

ρευόταν από τον νόμο να διδάξει τὰ δικά του δράματα, πριν από τὸ 424 π.Χ.¹²

Ὁ Αριστοφάνης μᾶς προσφέρει μιὰ ἄλλη περιγραφή γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς καλλιτεχνικῆς του σταδιοδρομίας καὶ μᾶς δίνει μιὰ παραστατικὴ εἰκόνα τῆς δυσκολίας ποὺ παρουσίαζε ἡ τέχνη τοῦ κωμωδοδιδασκάλου στοὺς στίχους 541-544 τῶν *Ἰππέων*:

*Ταῦτ' ὀρρωδῶν διέτριβεν αἰεὶ, καὶ πρὸς τούτοισιν ἔφασκεν
ἐρέτην χρῆναι πρῶτα γενέσθαι πρὶν πηδαλίοις ἐπιχειρεῖν,
καῖτ' ἐντεῦθεν προωρατεῦσαι καὶ τοὺς ἀνέμους διαθροῆσαι,
καῖτα κυβερνᾶν αὐτὸν ἑαυτῶ.*

[Νὰ ποιῶι λόγοι ἀνάγκαζαν λοιπὸν τὸν ποιητὴ ν' ἀναβάλλει· σκεφτότανε κιόλας λαμνοκόπος νὰ γίνεῖ πὼς ταίριαζε, πρὶν στὸ τιμόνι νὰ βάλει τὸ χέρι, κι ἀφοῦ μάθει τιμόνι, στὴν πλώρη νὰ πάει, τοὺς καιροὺς ἀπὸ κεῖ ν' ἀγναντεύει, κυβερνήτης νὰ γίνεῖ αὐτεξούσιος στερνά (μτφρ. Θρ. Σταύρου).]

Μὲ μιὰ πολύπλοκη ναυτικὴ μεταφορὰ ὁ Αριστοφάνης περιγράφει τὰ διάφορα στάδια τῆς μαθητείας τοῦ κωμικοῦ, μέχρις ὅτου φτάσει νὰ γίνεῖ διδάσκαλος. Τὰ στάδια αὐτὰ παραβάλλονται μὲ τὰ ἀντίστοιχα στάδια τῆς μαθητείας τοῦ ναυτικοῦ, ἀπαραίτητα γιὰ νὰ φτάσει στὴ θέση τοῦ κυβερνήτη. Ἡ ἀντιστοιχία τῶν σταδίων μαθητείας τῶν δύο τεχνῶν μπορεῖ νὰ προσδιοριστεῖ μὲ κάποια σχολαστικότητα ὡς ἐξῆς:

α'. *Ἐρέτην χρῆναι πρῶτα γενέσθαι.* Ὁ Αριστοφάνης ἀποκαλύπτει στὸ κοινὸ του ὅτι πρὶν ἀπὸ τὸ 427 π.Χ., προτοῦ ἀκόμη γίνεῖ γνωστὸς ὡς κωμικὸς ποιητῆς καὶ διδασκτοῦν τὰ ἔργα του, συνεργάστηκε στὴ συγγραφή σκηνῶν σὲ ἔργα ἄλλων κωμικῶν. Συνεισέφερε δηλαδὴ ὡς μαθητευόμενος στὰ ἔργα ἄλλων ποιητῶν μὲ τὴ μορφή κωμικοῦ ὕλικου. Ἔτσι, κατανοοῦμε τὸ χωρίο τῶν *Σφηκῶν*, στ. 1018-1022:

*τὰ μὲν οὐ φανερωῶς ἀλλ' ἐπικουρῶν κρύβδην ἑτέροισι ποιηταῖς,
μιμησάμενος τὴν Ἐὐρυκλέους μαντείαν καὶ διάνοιαν,
εἰς ἀλλοτρίας γαστέρας ἐνδὺς κωμωδικὰ πολλὰ χέασθαι·
μετὰ τοῦτο δὲ καὶ φανερωῶς ἤδη κινδυνεύων καθ' ἑαυτόν,
οὐκ ἀλλοτρίων ἀλλ' οἰκείων Μουσῶν στόμαθ' ἠνιοχήσας.*

[Ἄλλους πρῶτα βοηθοῦσε ποιητὲς στὰ κρυφὰ καὶ χωρὶς νὰ τὸ ξέρει κανέ-

12. S. Halliwell, «Aristophanes' Apprenticeship», *Classical Quarterly* 30 (1980), σσ. 33-45. Ἑλληνικὴ μετάφραση: Ἄγις Μαρίνης, «Ἡ μαθητεία τοῦ Αριστοφάνη», στί: Γ.Δ. Κατσῆς (ἐπιμ.), *Θάλεια, Αριστοφάνης, δεκαπέντε μελετήματα*, ἐκδ. Σμίλη, Ἀθήνα 2007, σσ. 211-235, κυρίως τίς σσ. 212-213. Βλ. καὶ D.M. MacDowell, «Aristophanes and Kallistratos», *Classical Quarterly* 32 (1982), σσ. 21-26· R.M. Rosen, «Aristophanes», στί: G.W. Dobrov (ἐπιμ.), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, ὅ.π., σσ. 235-240.

νας· ἀκολουθοῦσε τὸ σύστημα αὐτοῦ τοῦ σοφοῦ τοῦ Εὐρυκλῆ, τοῦ ἐγγαστρί-
μυθου μάντη, μὲς σὲ ξένες χωνόταν κοιλιές, κωμικὰ τότε εὐρήματα πλῆθος
σκορπώντας, ἀλλὰ ἀργότερα βγήκε κι αὐτὸς φανερὰ στὸν βαρὺ κι ἐπικίν-
δυνο ἀγῶνα, χαλινάρια κρατώντας μουσῶν σπιτικῶν κι ὄχι ξένων, σὰν ποὺ
ἔκανε πρῶτα (μτφρ. Θρ. Σταύρου).]

Στὸ παραπάνω ἀπόσπασμα περιγράφεται ἡ μαθητεία καὶ ἡ βαθμιαία
ἐξέλιξη τοῦ ποιητῆ πρὸς τὴν πλήρη καὶ ὀλοκληρωμένη κωμωδοδιδασκαλία.
Τώρα ἀντιλαμβανόμεστε καλύτερα τὸν στίχο 1018 τῶν *Σφηκῶν*: τὰ μὲν
οὐ φανερῶς ἀλλ' ἐπικουρῶν κρυβδὴν ἐτέροισι ποιηταῖς. Ὁ Ἀριστοφάνης
ἀποκαλύπτει στὸ κοινὸ του ὅτι, πρὶν ἀκόμη γίνεи γνωστός, τοὺς προσέφε-
ρε στὴν πραγματικότητα ψυχαγωγία μὲ τὴ μορφή κωμικοῦ ὑλικοῦ ποὺ ὁ
ἴδιος συνεισέφερε στὰ ἔργα ἄλλων δραματουργῶν (ἐτέροισι ποιηταῖς) καὶ
περιμένει ἀπὸ τὸ κοινὸ του νὰ ἀντιληφθεῖ αὐτὸν τὸν ἰσχυρισμό. Ἐνῶ μὲ τὴ
φράση *κινδυνεύων καθ' ἑαυτὸν* στὸν στ. 1021 δηλώνει ὅτι ἀγωνίστηκε, ὅτι
δοκιμάστηκε μὲ ἓνα δικό του ἔργο, ὅταν δηλαδὴ ἀνέβασε τοὺς *Λαιταλεῖς*, τὸ
427 π.Χ.

Σὲ αὐτὸ τὸ χωρίο τῆς δεύτερης παράβασης τῶν *Σφηκῶν* ὁ Ἀριστοφάνης
κάνει διάκριση μεταξὺ τῆς πρακτικῆς του κατὰ τὴν περίοδο ἀπὸ τὸ 427 ἕως
τὸ 425 π.Χ., ὅταν δὲν δίδασκε ἐπισήμως τὰ ἔργα του, καὶ ἐκείνης κατὰ τὴν
περίοδο ἀπὸ τὸ 424 π.Χ. καὶ ἔπειτα, ὅταν ἄρχισε νὰ ἀναλαμβάνει πλήρως
τὴν εὐθύνη γιὰ μερικές, τουλάχιστον, ἀπὸ τὶς κωμωδίες του. Ἐδῶ ὁ Ἀριστο-
φάνης περιγράφει ἓνα πρῶμο στάδιο τῆς σταδιοδρομίας του καὶ τὸ συνδέει
μὲ κάτι ποὺ τὸ κοινὸ του γνωρίζει ἀπὸ πρῶτο χέρι, τὴ μετέπειτα ἐξέλιξή του
ὡς ἀνεξάρτητου ποιητῆ.

β'. *κᾶτ' ἐντεῦθεν προωραεῦσαι*. Ἡ περίοδος 427-425 π.Χ., ὅταν ἔγραφε
μὲν ὁ ἴδιος τὰ ἔργα του, ἀλλὰ ἀνέθετε τὴ διδασκαλία τοὺς σὲ ἄλλους. Ὁ πρω-
ρεὺς ἦταν κατώτερος ἀξιωματικὸς πολεμικοῦ πλοίου, ποὺ εἶχε ὡς καθήκον
νὰ βοηθᾷ τὸν τιμονιέρη καὶ νὰ ἐπιβλέπει τὴν ἐκτέλεση τῶν διαταγῶν του.¹³

γ'. *κᾶτα κυβερνᾶν αὐτὸν ἑαυτῷ*. Κατὰ τὴν περίοδο ἀπὸ τὸ 424 π.Χ.
καὶ ἔπειτα, ὁ ἴδιος ἀναλαμβάνει καὶ τὴ διδασκαλία, γιὰ μερικὰ τουλάχιστον
ἔργα του.¹⁴ Ὡστόσο, ἡ ἀποτυχία τῶν *Νεφελῶν*, τὶς ὁποῖες σκηνοθέτησε ὁ
ἴδιος τὸ 423 π.Χ., τὸν ἀποθάρρυνε καὶ τὸν ἔκανε νὰ ἀναδιπλωθεῖ ἀπὸ τὴ θέ-
ση τοῦ χοροδιδασκάλου.

Οἱ θεατῆς γνώριζαν ἀπὸ τὸν *προάγωνα* τὴν ταυτότητα τοῦ συγγραφέα,
ἀφοῦ στὴν τελετὴ ἐμφανιζόταν ἐνώπιον τοῦ κοινοῦ κάθε ποιητῆς μὲ τοὺς ἦθο-

13. Βλ. Ξενοφῶν, *Κύρον ἀνάβασις*, V, 5, 8, 20. Πλούταρχος, *Ἄγρις*, 1, 4.

14. Βλ. G. Mastromarco, «L'esordio segreto di Aristofane», *Quaderni di Storia* 10 (1979), σσ. 153-196.

ποιούς του χωρίς προσωπεῖα.¹⁵ Όταν, λοιπόν, ἡ ταυτότητα τοῦ συγγραφέα καὶ αὐτὴ τοῦ διδασκάλου ἦταν διαφορετικές, ὅπως γιὰ παράδειγμα στοὺς Σφήκες, οἱ θεατὲς τὶς συνέδεαν μὲ τὸν ποιητὴ, δηλαδὴ τὸν Ἀριστοφάνη.

Παρακολουθώντας τὴν πορεία τοῦ Ἀριστοφάνη, στὴν ἀρχὴ τοῦλάχιστον τῆς σταδιοδρομίας του στὸ θέατρο, ὀφείλουμε νὰ ἀποσαφηνίσουμε τὴ σχέση τοῦ ποιητοῦ καὶ τοῦ διδασκάλου, δηλαδὴ τὴ σχέση ποιητῆ / σκηνοθέτη. Τὸ γεγονός ὅτι ὁ Ἀριστοφάνης δὲν σκηνοθέτησε ὁ ἴδιος τὰ πρώιμα ἔργα του, ἀπὸ τὸ 427 ὡς τὸ 425 π.Χ., διότι δὲν διέθετε ἀκόμη τὴν πρακτικὴ ἐμπειρία γιὰ τὴ διδασκαλία τους, δὲν σημαίνει ὅτι ἀπέιχε ἀπὸ κάθε συμμετοχῆ στὴ θεατρικὴ παραγωγὴ.

Στοὺς Ἀχαρνεῖς, στὸν στίχο 628, ὁ Χορὸς χρησιμοποιοῖ τὴν ἔκφραση ὁ διδάσκαλος ἡμῶν καὶ οἱ θεατὲς ἀντιλαμβάνονται ὅτι ἀναφέρεται στὸν Ἀριστοφάνη καὶ ὄχι στὸν Καλλίστρατο. Ἡ λέξη διδάσκαλος παρέπεμπε ἀμέσως στὸν ποιητὴ καί, ἂν κάποιος θεατὴς τύχαινε πρὸς στιγμὴν νὰ μπερδευτεῖ, ἢ σειρὰ ἀναφορῶν στὸν ποιητὴ, ἢ ὅποια ἀκολουθεῖ (στ. 633, 644, 649, 654), καθιστᾷ τὸ νόημα σαφές. Ἄλλωστε, τὸ ἀθηναϊκὸ ἀκροατήριον δὲν θὰ περίμενε νὰ ἀκούσει τὴ φωνὴ κανενὸς ἄλλου παρὰ μόνο τοῦ ποιητῆ στὴν παράβασιν· εἶχαν ἤδη ἀκούσει τὸν συγγραφέα νὰ ὁμιλεῖ στοὺς στίχους 377-382 καὶ 502-503. Ὁ στίχος 628 τῶν Ἀχαρνέων (ἐξ οὗ γε χοροῖσιν ἐφέστηκεν τραγικοῖς ὁ διδάσκαλος ἡμῶν) ἀντιπροσωπεύει ἴσως τὴν πρώτη ἀπόπειρα τοῦ Ἀριστοφάνη νὰ διεκδικήσει γιὰ τὸν ἑαυτό του καθ' ὀλοκληρίαν τὴν ιδιότητα τοῦ κωμωδοδιδασκάλου.

Στοὺς Ἰππεῖς ὁ Ἀριστοφάνης ἀποκαλεῖται πρῶτα κωμωδοδιδάσκαλος (στ. 507) καὶ στὴ συνέχεια, ἀπὸ τὸν στίχο 509 κ.έ., ποιητῆς (στ. 509, 519, 548). Ἡ *Εἰρήνη* παρουσιάζει ἀκόμη μεγαλύτερη ποικιλία στοὺς ὄρους: κωμωδοποιητῆς (στ. 734), κωμωδοδιδάσκαλος (στ. 737), διδάσκαλος (στ. 738), ποιητῆς (στ. 772). Γιὰ νὰ θεωρήσει ὁ Ἀριστοφάνης ὅτι ἀπέκτησε ἀρκετὴ πρακτικὴ ἐμπειρία, ὥστε νὰ διδάξει τοὺς Ἰππεῖς, καὶ ὅτι εἶναι πλέον ἱκανὸς κωμωδοδιδάσκαλος, σημαίνει ὅτι προφανῶς εἶχε συμμετάσχει στὴ διδασκαλία τῶν προηγούμενων ἔργων του.

Γιὰ νὰ κατανοήσουμε τὴν ἐξέλιξιν ποὺ ὀδήγησε τὸν Ἀριστοφάνη στὴν ὀλοκληρωμένη κωμωδοδιδασκαλίαν κατὰ τὴ διάρκεια τῆς πρώιμης σταδιοδρομίας του, χρειάζεται νὰ δοῦμε ὀρισμένα ζητήματα σχετικὰ μὲ τὴν προετοιμασίαν τῶν θεατρικῶν ἔργων προκειμένου νὰ παρασταθοῦν στὸ θέατρο τοῦ 5ου αἰ. π.Χ.

Ἡ προετοιμασία μιᾶς κωμικῆς παράστασης ἀποτελεῖ, ὅπως εἶδαμε, μιὰ πολὺπλοκὴ δραστηριότητα, ἢ ὅποια ἐκκινεῖ μὲ τὸ αἴτημα γιὰ χρηματοδότηση καὶ ἀκολουθεῖ ἢ διαδικασίαν διεξαγωγῆς τῶν δοκιμῶν, ἢ οἰκονομικὴ δια-

15. Βλ. Πλάτων, *Συμπόσιον*, 194a.

χείριση και ἡ γενική ἐποπτεία, περιλαμβανομένων τῶν συναλλαγῶν μὲ τὸν χορηγό. Τὸ γεγονός ὅτι ὁ Ἀριστοφάνης, ὅπως τονίζει ὁ Χορὸς στὸν στίχο 513 τῶν *Ἰππέων*, δὲν ζήτησε Χορὸ ἐπ' ὀνόματί του ἐδῶ και χρόνια: ὡς οὐχὶ πάλαι χορὸν αἰτοίη καθ' ἑαυτόν, δὲν σημαίνει ὅτι κατ' ἀνάγκην ἀπείχε ἀπὸ κάθε ἄλλου εἶδους συμμετοχῆ στὴ θεατρικὴ παραγωγή. Ἄλλωστε, γνωρίζουμε ὅτι μερικὲς φορὲς γίνονταν μεταβολὲς στὸ κείμενο σχετικὰ ἀργά, ὅσο διαρκούσαν οἱ προετοιμασίαι τῆς παράστασης. Γιὰ παράδειγμα, τὸ κείμενο τῶν *Βατράχων* ὑπέστη μεταβολὲς σὲ ὀρισμένα σημεῖα συνεπεία τοῦ θανάτου τοῦ Σοφοκλῆ, τὴν ὥρα πού οἱ προετοιμασίαι γιὰ τὴν παράσταση βρισκόνταν σὲ προχωρημένο στάδιο, και αὐτὸ ἔγινε παρὰ τὸ γεγονός ὅτι ἐπίσημος διδάσκαλος ἦταν ὁ Φιλωνίδης. Εἶναι παράλογο, λοιπόν, νὰ φανταζόμαστε τὸ κείμενο και τὴ σκηνοθεσία ὡς δύο τελείως ξεχωριστὰ πράγματα. Ὅταν ὁ ποιητὴς δὲν εἶχε τὸν πλήρη ἔλεγχο τῆς σκηνοθεσίας, ἀλλὰ τὴν εἶχε ἐμπιστευθεῖ σὲ κάποιον ἄλλον, μπορούσε νὰ ἐπεμβαίνει, ἂν τὸ ἔκρινε σκόπιμο, και νὰ βοηθᾶ στὴν προετοιμασία τῆς παράστασης.

Τὸ ἔργο τοῦ Ἀριστοφάνη: περιοδολόγηση και θέματα

Στηριζόμενοι στὴ δομὴ και σὲ κοινὰ χαρακτηριστικὰ πού συναντᾶμε σὲ περισσότερες ἀπὸ μία κωμωδίες, μπορούμε νὰ κατατάξουμε τὸ σωζόμενο ἔργο τοῦ Ἀριστοφάνη σὲ τρεῖς περιόδους:¹⁶

Στὴν πρώτη περίοδο (427-421 π.Χ.) ἀνήκουν οἱ κωμωδίες *Ἀχαρνεῖς*, *Ἰππεῖς*, *Νεφέλαι*, *Σφήκες* και *Εἰρήνη*. Σὲ αὐτὰ τὰ ἔργα κυριαρχεῖ ἡ σάτιρα κατὰ τῶν δημαγωγῶν πού κυβερνοῦν τὴν Ἀθήνα, καθὼς και ἡ φιλειρηνικὴ τοποθέτηση ἐνάντια στὴ συνέχιση τοῦ πολέμου. Πρόκειται γιὰ κατ' ἐξοχὴν πολιτικὲς κωμωδίες, ὅπου κυριαρχεῖ ἡ ἀνάμειξη ρεαλισμοῦ και φαντασίας. Ἐδῶ ὁ ποιητὴς διατηρεῖ τὰ παραδοσιακὰ στοιχεῖα δομῆς και περιεχομένου τῆς Ἀρχαίας Κωμωδίας.

Στὴ δεύτερη περίοδο (420-404 π.Χ.) ἀνήκουν οἱ *Ὀρνιθες*, ἡ *Λυσιστράτη*, οἱ *Θεσμοφοριάζουσες* και οἱ *Βάτραχοι*. Ὁ ποιητὴς συνεχίζει νὰ ἀπευθύνει τὴν κριτικὴ του ἀπ' εὐθείας πρὸς τοὺς θεατὲς, ἀλλὰ ἡ κωμικὴ δράση ἀποκτᾶ μεγαλύτερη βαρύτητα και τὰ στοιχεῖα τῆς φάρσας, τῆς μυθοπλασίας και τῆς χονδροειδοῦς κωμικότητος κυριαρχοῦν. Ἡ πολεμικὴ ἐναντίον τοῦ πολιτικοῦ κόσμου ὑποχωρεῖ, ἐνῶ καταλαμβάνουν μεγαλύτερο χῶρο ἡ κωμωδία, ἡ καρναβαλικὴ ἀνατροπὴ, ἡ κωμικὴ ἀντιστροφή τῶν ρόλων, καθὼς και ἡ φυγὴ στὸ οὐτοπικὸ και ὑπερρεαλιστικὸ φαντασιακό. Στὰ ἔργα αὐτὰ κυρι-

16. Th. Gelzer, «Aristophanes», στό: G.A. Seeck (ἐπιμ.), *Das griechische Drama*, Darmstadt 1979, σσ. 259-306.

αρχεῖ ἕνας ἄλλος τύπος ἐπαφῆς μὲ τὴν πραγματικότητα. Τὰ παραδοσιακὰ μορφολογικὰ στοιχεῖα διατηροῦνται, μὲ ἀρκετές, ὥστόσο, μεταβολές. Οἱ παραβάσεις, γιὰ παράδειγμα, σχετίζονται ἄμεσα μὲ τὴν ὑπόθεση, χωρὶς ἰδιαίτερες ἀναφορὲς στὸν ποιητῆ.¹⁷

Στὴν τρίτη, καὶ τελευταία, περίοδο (403-385 π.Χ.) συγκαταλέγονται τὰ δράματα *Ἐκκλησιάζουσαι* καὶ *Πλοῦτος*. Στὰ ἔργα τῆς τελευταίας περιόδου τοῦ ποιητῆ παρατηροῦμε ὅτι ὁ ρόλος τοῦ Χοροῦ περιορίζεται ἀπὸ τὴν παραδοσιακὴ δομὴ διασώζεται μόνο ὁ ἐπισημαστικὸς ἀγὼν, τὸ κέντρο τῶν ἐνδιαφερόντων συγκεντρώνεται στὴ συμπεριφορὰ μεμονωμένων ἀτόμων καὶ, τέλος, ἡ πολιτικὴ παραχωρεῖ τὴ θέση της στὴν ἠθικὴ.

Οἱ *Ἀχαρνεῖς* εἶναι ἡ πρώτη χρονολογικὰ κωμωδία ἀπ' ὅσες ἔχουν σωθεῖ καὶ ἔχει ὡς θέμα τὴν εἰρήνη. Μὲ τὸ ἔργο αὐτὸ ὁ Ἀριστοφάνης νίκησε τὸν Κρατῖνο καὶ τὸν Εὐπολι. Ἐδῶ ἕνας ἠλικιωμένος Ἀθηναῖος ἀγρότης μὲ τὸ χαρακτηριστικὸ ὄνομα *Δικαιόπολις*, ἀφοῦ ἀπέτυχε στὴν προσπάθειά του νὰ συμβουλευθεῖ γιὰ τὴν εἰρήνη ἐνώπιον τῆς συνέλευσης τοῦ λαοῦ, ἀηδιασμένος ἀπὸ τὴ φιλοπόλεμη διάθεση καὶ τὴν ἀβελτηρία τῶν συμπατριωτῶν του, συνάπτει ἰδιωτικὴ εἰρήνη γιὰ 30 χρόνια μὲ τοὺς Σπαρτιᾶτες. Ἀφοῦ κατόρθωσε νὰ πάρει μὲ τὸ μέρος του τὸν Χορὸ τῶν πολεμοχαρῶν καρβουνιάρηδων καὶ ἀμπελουργῶν ἀπὸ τὶς Ἀχαρνές, ἰδρύει μιὰ ἐλεύθερη ἀγορὰ, ἀπὸ τὴν ὁποία ἀποκλείονται οἱ συκοφάντες καὶ ὁ πολεμόχαρος *Λάμαχος*· ἐξασφαλίζει ἔτσι ὅλα τὰ καλὰ ἀπὸ τὶς ἐχθρικές πόλεις, πλουτίζει καὶ καλοπερνᾷ. Στὸ τέλος, ὁ *Δικαιόπολις* εἶναι καλεσμένος καὶ διασκεδάζει στὸ συμπόσιο τῆς ἐορτῆς τῶν Χοῶν, ἐνῶ ὁ *Λάμαχος* τραυματίζεται ἄσχημα καὶ ἐντελῶς ἄδοξα στὴ μάχη· ἔτσι προβάλλονται στὸ κοινὸ οἱ χαρὲς τῆς εἰρήνης καὶ τὰ βάσανα τοῦ πολέμου.

Τὸν ἐπόμενο χρόνο ὁ Ἀριστοφάνης ἀνέβασε ὁ ἴδιος τοὺς *Ἰππεῖς* (πρῶτο βραβεῖο στὰ *Λήνια* τοῦ 424 π.Χ.)· ἀνταγωνιστές του στὸν διαγωνισμό ἦταν ὁ Κρατῖνος καὶ ὁ Ἀριστομένης. Στὴν κωμωδία αὐτὴ ἐξαπολύει γενικὴ ἐπίθεση ἐναντίον τοῦ δημαγωγοῦ Κλέωνα, τὸν ὁποῖο περιγράφει καὶ ὁ Θουκυδίδης μὲ μελανά χρώματα. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἀλληγορία, ὅπου ὁ ἀθηναϊκὸς δῆμος παρουσιάζεται ὡς ὁ νοικοκύρης ἐνὸς σπιτιοῦ, γέρος καὶ ξεμωραμένος, ἔρμαιο στὰ χέρια ἐνὸς ἀχρείου δούλου, τοῦ *Παφλαγόνος*, δηλαδὴ τοῦ Κλέωνα, πού, ὅταν ὀμιλεῖ, «παφλάζει». Μὲ τὴ βοήθεια δύο ἄλλων δούλων, πού εἶναι φανερό ὅτι ἀντιπροσωπεύουν τοὺς στρατηγούς *Νικία* καὶ *Δημοσθένη*, κάποιος ἀδιάντροπος ἀλλαντοπώλης, πῦρ παλιάνθρωπος καὶ πῦρ ἀχρεῖος τύπος, ὁ *Ἄγοράκριτος* (ὁ δοκιμασμένος δηλαδὴ στὴν ἀγορὰ), νικᾷ τὸν *Παφλαγόν* μὲ τὰ ἴδια

17. Βλ. G. Mastromarco, «La parabasi aristofanea tra realtà e poesia», *Dioniso* 57 (1987), σσ. 75-93.

ἀνέντιμα μέσα τοῦ ἀντιπάλου: ὁ μετανιωμένος δῆμος ξαναγιώνει με μαγικὸ τρόπο, ἀνακτᾷ τὴν πολιτικὴ του εὐφυΐα καὶ ἀνακηρύσσεται βασιλιᾶς τῶν Ἑλλήνων. Ἀπὸ ἐδῶ κι ἐμπρὸς θὰ κυριαρχήσει εἰρηνικὰ με τὴν παλαιὰ του λάμψη ὡς δῆμος τῆς ἐποχῆς τοῦ Μαραθῶνα καὶ τῶν Περσικῶν Πολέμων.¹⁸

Με τὶς *Νεφέλες* (423 π.Χ.) ἡ σάτιρα τοῦ ποιητῆ ἀλλάζει στόχο καὶ στρέφεται κατὰ τῶν σοφιστῶν. Ἡ κωμωδία ποὺ γνωρίζουμε, εἶναι ἡ ἀναθεωρημένη μορφή τοῦ ἔργου ποὺ ξαναέγραψε ὁ Ἀριστοφάνης γύρω στὸ 417 π.Χ., γιατί θεωροῦσε ὅτι εἶναι ἡ καλύτερη κωμωδία του. Τὸ ὁμώνυμο ἔργο ποὺ σώζεται ὡς σήμερα, εἶναι μιὰ ἀνεπιτυχῆς διασκευή, τὴν ὁποία ὁ ποιητῆς δὲν φαίνεται νὰ ἔδωσε ποτὲ γιὰ παράσταση. Στὰ Μεγὰλα Διονύσια τοῦ 423 π.Χ. τὸ πρῶτο βραβεῖο κέρδισε ὁ Κρατῖνος με τὴν κωμωδία του *Πυτίνη*· τὸ δεύτερο βραβεῖο ἀπέσπασε ὁ Ἀμειψίας με τὸν *Κόννον*, ἐνῶ ὁ Ἀριστοφάνης ἦρθε μόνις τρίτος. Ἡ κωμωδία *Νεφέλαι* ἔγινε περίφημη ἤδη στὴν ἀρχαιότητα, ἐπειδὴ ὁ Σωκράτης παρουσιάζεται διαφορετικὰ ἀπ' ὅ,τι στὸν Πλάτωνα καὶ διότι ὁ Πλάτων χαρακτήρισε τὸν ποιητῆ ὡς συνυπεύθυνο γιὰ μιὰ ψεύτικη εἰκόνα τοῦ Σωκράτη (*Ἀπολογία* 18 b-d, 19c). Τὸ θέμα ἀφορᾷ τὴ σύγχρονη σοφιστικὴ καὶ ρητορικὴ ἐκπαίδευση τῶν νέων, σὲ ἀντιδιαστολή με τὴν παλαιὰ καλὴ ἀγωγή καὶ παιδεία τῆς γενιᾶς τῶν μαραθωνομάχων. Στὸ ἔργο αὐτὸ ὁ Στρεψιάδης θέλει νὰ ἐκπαιδευτεῖ, ὁ ἴδιος ἢ ὁ γιὸς του Φειδιππίδης, στὸ φροντιστήριον τοῦ Σωκράτη, ὥστε με τὴ βοήθεια τῆς σοφιστικῆς τέχνης νὰ μάθει πῶς ὑπερισχύει καὶ ἐπικρατεῖ ὁ ἥττων λόγος τοῦ κρεῖττονος (*Νεφ.*, στ. 112 κ.έ.), δηλαδή τὸ ἀσθενέστερο ἐπιχείρημα ἐναντι τοῦ ἰσχυροτέρου, γιὰ νὰ ἐξαπατήσει τοὺς δανειστὲς του καὶ νὰ ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τὰ χρέη, στὰ ὁποῖα τὸν ἔριξε ὁ σπάταλος γιὸς του με τὸ σπὸρ τῆς ἵππασίας. Ἡ διδασκαλία ὅμως στρέφεται ἐναντίον τοῦ Στρεψιάδου, ἀφοῦ ὁ γιὸς του, ἐφαρμόζοντας ὅσα ἔμαθε, σηκώνει χέρι ἐναντίον τοῦ πατέρα του καὶ ἀποδεικνύει με τὸν λόγο ὅτι εἶναι σωστὸ οἱ γιοὶ νὰ χτυποῦν τοὺς γονεῖς τους! Ὁ Στρεψιάδης ἐξοργίζεται καὶ παραπονεῖται στὶς *Νεφέλες*, θεᾶς προστάτιδες τοῦ Σωκράτη, καί, μετανιωμένος, παίρνει ἐκδίκηση πυρπολώνοντας τελικὰ τὸ σχολεῖο τοῦ Σωκράτη. Ὁ Ἀριστοφάνης διαλέγει τὸν Σωκράτη γιὰ νὰ ἀντιπροσωπεύσει τὶς τάσεις καὶ τὰ ἐπακόλουθα τῆς σύγχρονης σοφιστικῆς, ἀλλὰ βέβαια ἡ γελοιογραφία ποὺ παρουσιάζει, δὲν συμφωνεῖ καθόλου με ὅσα ὁ Ξενοφῶν καὶ ὁ Πλάτων παραδίδουν γιὰ τὸν φιλόσοφο. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἀκραία διακωμώδηση τοῦ Σωκράτη, ποὺ δείχνει πῶς ἡ σκέψη καὶ ἡ συμπεριφορὰ τοῦ φιλοσόφου μπορούσαν νὰ πα-

18. Εἶναι ἐντυπωσιακὸ ὅτι, ἐνῶ οἱ *Ἰππεῖς* με τὴν ἀνελέγητη κριτικὴ ποὺ ἀσκήθηκε στὸν Κλέωνα, κέρδισαν τὸ πρῶτο βραβεῖο στὰ Λήνια, ὁ πραγματικὸς δῆμος τῶν Ἀθηνῶν τὴν ἴδια χρονιὰ ἐπανεξέλεξε τὸν Κλέωνα στρατηγό!

περμηγευθοῦν καὶ νὰ ταυτιστοῦν μὲ τὶς ἀντίστοιχες τῶν σοφιστῶν. Τὸ πορτρέτο τοῦ Σωκράτη, ὅπως τὸ παρουσιάζει ὁ Ἀριστοφάνης, εἶναι ἀσφαλῶς βασιτισμένο στὴν εἰκόνα ποὺ εἶχε ὁ ἀπλὸς λαὸς γιὰ τὸν φιλόσοφο. Συγχρόνως ὅμως εἶναι μιὰ συνειδητὴ λογοτεχνικὴ κατασκευὴ ποὺ ἐνσαρκώνει σκηηνικὰ καὶ προσωποποιεῖ τὴ συνολικὴ πνευματικὴ κίνηση στὴν Ἀθήνα τῆς ἐποχῆς. Πρόκειται γιὰ τὴ λεγόμενη «εἰκονιστικὴ» ἢ «ἀναδημιουργικὴ» μέθοδο γιὰ τὴ διάπλαση θεατρικῶν χαρακτήρων, τὸ περιεχόμενο τῆς ὁποίας ἔχει ἀναλύσει ὁ Michael Silk.¹⁹ Ἐν προκειμένῳ, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς λαϊκὲς ἀντιλήψεις, ὁ Ἀριστοφάνης συγκέντρωσε ὅλες τὶς τάσεις τοῦ διανοητικοῦ στοχασμοῦ καὶ τὰ πολυποίκιλα ἐπιστημονικὰ ἐνδιαφέροντα ποὺ χαρακτηρίζαν συλλήβδην τὴν πνευματικὴ κίνηση τῆς ἐποχῆς του (τὴ λεγόμενη σοφιστικὴ), καὶ τὰ συνένωσε σὲ μιὰ πολυσυλλεκτικὴ καὶ καθαρὰ φαντασιακὴ δραματικὴ φιγούρα, στὴν ὁποία ἔδωσε τὸ ὄνομα τοῦ Σωκράτη. Ἡ ἐπιλογή τοῦ ὀνόματος τοῦ Σωκράτη ὀφείλεται στὸ γεγονός ὅτι ὁ ἐν λόγω φιλόσοφος ἦταν, ἀπὸ ὅλους τοὺς σύγχρονους του στοχαστές, ὁ πιὸ διάσημος καὶ ἀναγνωρίσιμος ἀπὸ τὸ κοινὸ τῆς πόλης, ἐπειδὴ ἦταν μᾶλλον ὁ πιὸ ἐρεθιστικός (ἤλεγχε δημοσίως διδάσκοντες καὶ διδασκόμενους χωρὶς ὁ ἴδιος νὰ διδάσκει ἐπὶ χρέμασι).

Οἱ Σφήκες διδάχθησαν στὰ Λήνια τοῦ 422 π.Χ. καὶ ἀπέσπασαν τὸ δεύτερο βραβεῖο. Τὴν ἴδια χρονιά, πάλι στὰ Λήνια, ὁ Ἀριστοφάνης κέρδισε τὸ πρῶτο βραβεῖο μὲ τὴν κωμωδίαν *Προάγων*, ποὺ δὲν ἔχει σωθεῖ. Ἀντικείμενο τῶν Σφηκῶν καὶ τῆς σάτιρας τοῦ ποιητῆ εἶναι ἡ δικομανία τῶν Ἀθηναίων. Πρόκειται γιὰ μιὰ διακωμώδηση τῶν ἀθηναϊκῶν δικαστηρίων καὶ τῆς ξιπασιᾶς τῶν ἐνόρκων. Ὁ Βδελυκλέων, ἓνας σῶφρων νέος, φυλακίζει μέσα στὸ ἴδιό του τὸ σπίτι τὸν δικομανῆ πατέρα του Φιλοκλέωνα, προκειμένου νὰ τὸν γιαιτρέψει ἀπὸ τὸ δικαστικὸ του πάθος. Στὴν προσπάθειά του αὐτὴ ὁ Βδελυκλέων ἔρχεται σὲ σύγκρουση μὲ τοὺς συναδέλφους τοῦ πατέρα του, τὸν Χορὸ τῶν Δικαστῶν, ποὺ εἶναι μεταμφιεσμένοι σὲ σφήκες μὲ μεγάλο κεντρί (*κέντρον ἐκ τῆς ὀσφύος / ὀξύτατον, ᾧ κεντοῦσι, Σφήκ.*, στ. 225-226). Κατορθώνει, σὲ ἓναν ἀγῶνα λόγων ἐναντίον τοῦ πατέρα του, νὰ πείσει τοὺς γέροντες δικαστὲς γιὰ τὸν ταπεινωτικὸ ρόλο ποὺ παίζουν –παρασυρμένοι ἀπὸ τὸν Κλέωνα–, καὶ ὀργανώνει γιὰ τὸν γέροντα πατέρα στὸ σπίτι ἓνα ἰδιωτικὸ δικαστήριον, στὸ ὁποῖο δικάζονται δύο σκύλοι. Ἐξαπατᾷ τὸν πατέρα του, ὁ ὁποῖος τελικὰ ξεχνιέται καὶ ρίχνει ἀθωωτικὴ ψῆφο γιὰ τὸν κατηγορούμενο. Συγκλονισμένος ἀπὸ αὐτὴν τὴ δικαστικὴ ἀπόφαση, ἡ ὁποία δὲν ἐναρμονίζεται καθόλου μὲ τὴν ἔως τότε στάση του στὸ δικαστήριον, ὁ Φιλοκλέων συγκατατίθεται τελικὰ

19. M. S. Silk, «The People of Aristophanes», στὸ: C. Pelling (ἐπιμ.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Oxford 1990, σσ. 150-173· τοῦ ἴδιου, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford 2000, σσ. 207-255.

νά ἐγκαταλείψει τὸν προηγούμενο τρόπο ζωῆς του καὶ στὸ ἐξῆς νὰ μεταβάλει τίς συνήθειές του πρὸς τὸ καλύτερο ὑπὸ τὴν καθοδήγηση τοῦ γιοῦ του. Αὐτός, στὴ συνέχεια, στὴν προσπάθειά του νὰ εἰσαγάγει τὸν πατέρα του στὴν καλὴ κοινωνία, τὸν μυεῖ στοὺς ἐκλεπτυσμένους τρόπους τῆς κοινωνικῆς συμπεριφορᾶς καὶ τὸν πηγαίνει σὲ συμπόσια. Ἡ ἀλλαγὴ αὐτὴ ἔχει ἀπροσδόκητες συνέπειες γιὰ τὸν Φιλοκλέωνα, ὁ ὁποῖος ἐπιδίδεται μὲ τὴν ἴδια ἀκράτεια στὴν κοινωνικὴ ζωὴ: μεθᾶ, καβγαδίζει μὲ ὅλους, κάνει τρέλες καὶ χορεύει χωρὶς διακοπὴ! Στούς Σφήκες ὁ γιὸς ἀναλαμβάνει νὰ ἐκπαιδεύσει τὸν γέροντα πατέρα του, ὁ ὁποῖος ἔχει χάσει τὴν αἴσθηση τοῦ μέτρου. Αὐτὴ ἡ ἀντιστροφή τῶν ρόλων συνιστᾷ καὶ τὸ μεγαλοφυῆς στοιχεῖο τῆς κωμικότητος τοῦ ἔργου.

Ἡ ὑπόθεση τῆς *Εἰρήνης* σχετίζεται ἄμεσα μὲ τὴ Νικίειο *Εἰρήνη*, ποὺ ἐπικυρώθηκε λίγες ἡμέρες μετὰ τὴν παράσταση, καὶ τὸν θάνατο τοῦ Κλέωνα καὶ τοῦ Βρασίδα (φθινόπωρο τοῦ 422 π.Χ.). Στὸ ἔργο αὐτὸ τὸ θέμα τῆς εἰρήνης τίθεται περισσότερο ἐπιτακτικά. Ὁ Τρυγαῖος, ἓνας ἀμπελουργὸς τῆς Ἀττικῆς ποὺ ὑποφέρει ἀπὸ τὸν πόλεμο, ἀποφασίζει νὰ πετάξει μέχρι τὸν Οὐρανὸ, γιὰ νὰ ρωτήσῃ τὸν Δία ποῦ βρίσκεται ἡ *Εἰρήνη*. Ἰππεύει, λοιπόν, ἓνα τεράστιο σκαθάρι καὶ ἀνεβαίνει στὸν Ὀλυμπο. Ἐκεῖ ὅμως βρίσκει μόνον τὸν Ἑρμῆ, ὁ ὁποῖος τοῦ ἐξηγεῖ ὅτι οἱ θεοὶ ἔφυγαν, ἀηδιασμένοι ἀπὸ τίς ἔχθρες τῶν ἀνθρώπων. Τῆ θέσῃ τους ἔχει πάρει ὁ φοβερὸς *Πόλεμος* καὶ ὁ *Κυδοιμὸς* (=ὁ θόρυβος, ἡ ταραχὴ τῆς μάχης). Ἡ *Εἰρήνη* βρίσκεται φυλακισμένη σὲ μιὰ σπηλιά, ἐνῶ ὁ *Πόλεμος* κοπανάει μέσα σ' ἓνα τεράστιο γουδοὶ διάφορα ὑλικά, τὰ ὁποῖα συμβολίζουν τίς ἐλληνικὰς πόλεις. Εὐτυχῶς, ὅμως, δὲν μπορεῖ νὰ βρεῖ τὸ κατάλληλο γουδοχέρι, ἀφοῦ ὁ Κλέων καὶ ὁ Σπαρτιάτης Βρασίδας, οἱ δύο πολεμοκάπηλοι, εἶναι ἤδη πεθαμένοι, σκοτώθηκαν στὸ πεδίο τῆς μάχης ἓνα χρόνο νωρίτερα. Μόλις ὁ *Πόλεμος* ἀπομακρύνεται γιὰ λίγο, ὁ Τρυγαῖος καλεῖ ὅλους τοὺς Ἕλληνες νὰ βοηθήσουν γιὰ νὰ ἀπελευθερώσουν τὴν *Εἰρήνη*. Κατορθώνει, μάλιστα, μὲ δωροδοκία, νὰ πείσει καὶ τὸν Ἑρμῆ νὰ βοηθήσῃ. Ἡ *Εἰρήνη* ἀνασύρεται ἀπὸ τὴ σπηλιά καὶ μαζί της βγαίνουν οἱ δύο πανέμορφες ἀκόλουθές της, ἡ *Ὀπώρα* καὶ ἡ *Θεωρία*. Ὁ Τρυγαῖος κατεβαίνει στὴ Γῆ, παντρεύεται τὴν *Ὀπώρα* καὶ προσφέρει τὴ *Θεωρία* στὴ Βουλὴ.

Διαπιστώνουμε ὅτι στίς πέντε πρῶτες κωμωδίες τοῦ Ἀριστοφάνη εἶναι ἰδιαίτερα σημαντικὴ ἡ λειτουργία τῆς παράβασης, κατὰ τὴ διάρκειά τῆς ὁποίας, διὰ στόματος τοῦ Κορυφαίου, ὁ ποιητὴς διατυπώνει ἀπ' εὐθείας πρὸς τὸ κοινὸ, χωρὶς τὴν ψευδαίσθηση τοῦ προσωπείου, κρίσεις πάνω σὲ πρόσωπα καὶ καταστάσεις. Ἐδῶ, τονίζει, ἐπίσης, καὶ ὑπερηφανεύεται γιὰ τὴν πρωτοτυπία καὶ τὴν ἀνωτερότητα τῆς τέχνης του.

Στὰ ἔργα τῆς δεύτερης περιόδου οἱ παραβάσεις ἀρχίζουν νὰ χάνουν τὴν ἀρχικὴ τους λάμψη καὶ συρρικνώνονται· δὲν ἀποτελοῦν πάντα κυρίαρχο βῆμα γιὰ

τὴν ἔκφραση τῶν πολιτικῶν ἀπόψεων τοῦ ποιητῆ. Στόχοι τῆς σάτιρας ἀποτελοῦν τὴν κοινὴν καὶ τὸ θέατρο, ἡ τραγωδία καὶ ἡ λογοτεχνικὴ θεωρία, καθὼς καὶ οἱ γυναῖκες.

Στοὺς Ὅρνιθες κυριαρχεῖ κατ' ἐξοχὴν ἡ δημιουργικὴ φαντασία. Σὲ αὐτὴν τὴν οὐτοπικὴ καὶ παραμυθιακὴ κωμωδία, δύο Ἀθηναῖοι, ὁ Πεισθέταιρος καὶ ὁ Εὐελπίδης, ἀηδιασμένοι ἀπὸ τὴν πολιτικὴ ζωὴ τῆς Ἀθήνας, ἀποφάσισαν νὰ ἐγκαταλείψουν τὴν πόλιν. Πηγαίνουν, λοιπόν, στὴ χώρα τῶν πουλιῶν μὲ τὴν πρόθεση νὰ ιδρῦσουν μιὰ καινούργια ἰδανικὴ πόλιν, τὴ *Νεφελοκοκκυγία*, δηλαδὴ τὴν κατοικία τῶν κούκων στὰ σύννεφα! Δὲν ἀνέχονται ἄλλο τὴ δικομανία τῶν Ἀθηναίων. Μὲ ὀδηγοὺς τὴν κουρούνα καὶ τὴν καλιακούδα φθάνουν στὴν πόρτα τοῦ Ἑποπα (Τσαλαπετεινοῦ) καὶ τὸν ρωτοῦν ἂν ξέρει κάποια πόλιν κατάλληλη γι' αὐτούς, ἕναν τόπον ἀπράγμονα, χωρὶς σκοτοῦρες. Στὴν ἀρχὴ τὰ πουλιὰ εἶναι ἐχθρικά πρὸς τοὺς ἀνθρώπους-εἰσβολεῖς, ἀλλὰ οἱ δύο φίλοι ὑπόσχονται νὰ ἀποκαταστήσουν τὴν κυριαρχία τους στὸν κόσμον καὶ προτείνουν νὰ χτίσουν μιὰ πόλιν στὸν ἀέρα, μεταξὺ Γῆς καὶ Οὐρανοῦ, καὶ ἔτσι νὰ ὑποτάξουν τοὺς θεοὺς καὶ νὰ κυβερνήσουν τοὺς ἀνθρώπους. Πράγματι, οἱ θεοὶ ἀρχίζουν νὰ λιμοκτονοῦν, καθὼς ἡ κνῖσα ἀπὸ τὶς θυσίαι δὲν φτάνει στὸν Ὀλυμπο. Στέλνουν, λοιπόν, στὴ *Νεφελοκοκκυγία* μιὰ πρεσβεία, γιὰ νὰ διαπραγματευτεῖ τὴν καινούργια κατάσταση. Ὁ Δίας ἀναγκάζεται νὰ παραχωρήσει στὸν Πεισθέταιρο τὸ σκῆπτρο τῆς ἡγεμονίας καὶ τὴν ὁμορφὴ Βασίλεια, τὴν προσωποποίηση τῆς κυριαρχίας τοῦ κόσμου, τὴν ὁποία καὶ παντρεύεται.

Ἐνα νέο κήρυγμα εἰρήνης θὰ παρουσιάσει ὁ ποιητὴς μὲ τὴν *Λυσιστράτη*, ὅπου οἱ γυναῖκες ὅλης τῆς Ἑλλάδας θὰ ἐξαναγκάσουν τοὺς ἄνδρες νὰ συνάψουν εἰρήνη μὲ ὄπλο τὴν ἀποχὴ ἀπὸ τὰ συζυγικὰ ἐρωτικὰ τους καθήκοντα. Πράγματι, ἡ ἐρωτικὴ ἀπεργία θὰ φέρει τοὺς ἐμπόλεμους σὲ δεινὴ θέση καὶ τελικὰ θὰ ὀδηγηθοῦν σὲ διαπραγματεύσεις. Στὴν Ἀθήνα οἱ γυναῖκες καταλαμβάνουν τὴν Ἀκρόπολη, γιὰ νὰ ἐμποδίσουν τὴν περαιτέρω χρηματοδότηση τοῦ πολέμου, ὥσπου φτάνουν οἱ Σπαρτιᾶτες ἀντιπρόσωποι, πιεσμένοι ἀπὸ τὴν ἀνάγκη καὶ αὐτοί. Ἡ συνωμοσία στέφεται μὲ ἐπιτυχία. Μὲ τὴ βοήθεια τῆς *Διαλλαγῆς*, ποὺ εἶναι ἡ προσωποποιημένη μορφή τῆς συμφιλίωσης, ὑπογράφεται πανηγυρικὰ ἡ εἰρήνη καὶ τὸ ἔργο τελειώνει μὲ γλέντι καὶ χορὸ. Παράλληλα μὲ τὸ κήρυγμα τῆς εἰρήνης ὑπάρχει καὶ ἡ σοβαρὴ προειδοποίησις πρὸς τοὺς Ἀθηναίους νὰ παραμερίσουν τὴν ἐσωτερικὴ ἔριδα μεταξὺ δημοκρατικῶν καὶ ὀλιγαρχικῶν γιὰ τὸ καλὸ τῆς πόλης τῶν Ἀθηναίων. Ἡ *Λυσιστράτη* διδάχθηκε στὰ Λήνια τὸ 411 π.Χ. καὶ δὲν γνωρίζουμε τὴ θέση ποὺ ἔλαβε στὴν κατάταξιν τῶν κριτῶν. Τὴν ἴδια χρονιά ὁ Ἀριστοφάνης παρουσίασε, μᾶλλον στὰ Μεγάλα Διονύσια, καὶ τὶς *Θεσμοφοριάζουσες*.

Μὲ δραματικὸ πλαίσιο τὴ γυναικοκρατούμενη ἑορτὴ τῶν Θεσμοφοριῶν παρουσιάστηκαν οἱ *Θεσμοφοριάζουσες* σὲ μιὰ πρώτη ἐκδοχὴ τὸ 411 καὶ σὲ

μιά δεύτερη μετά το 410. Κατά τη διάρκεια τῆς ἐφορτῆς τῶν Θεσμοφορίων οἱ γυναῖκες τῆς Ἀθήνας ἀποφασίζουν νὰ συζητήσουν πῶς θὰ τιμωρήσουν τὸν Εὐριπίδη, ποὺ τόσο τις κακολογεῖ στὶς τραγωδίες του. Ὁ ποιητῆς τὸ μαθαίνει καὶ στέλνει ἕναν γέρο συγγενῆ του, τὸν Μνησίλοχο, μασκαρεμένο σὲ γυναῖκα, γιὰ νὰ τις μεταπείσει καὶ νὰ τὸν ὑπερασπιστεῖ. Ὅμως οἱ γυναῖκες τὸν ἀνακαλύπτουν καὶ τὸν καταδικάζουν σὲ θάνατο γιὰ τὴν ἱεροσυλία ποὺ διέπραξε. Ἔρχεται ὁ ἴδιος ὁ Εὐριπίδης καὶ προσπαθεῖ νὰ τὸν σώσει μιμούμενος διάφορους ἥρωες ἀπὸ τὰ ἔργα του καὶ χρησιμοποιώντας πολλὰ «παρατραγωδικὰ» τεχνάσματα. Ἀφοῦ πρῶτα ὑπόσχεται στὶς γυναῖκες ὅτι θὰ σταματήσει νὰ τις συκοφαντεῖ, καταφέρνει νὰ τὸν σώσει. Μὲ τις Θεσμοφοριάζουσες ἔχουμε τὴν πρώτη «κωμωδία τῆς λογοτεχνίας» στὴν παγκόσμια λογοτεχνικὴ παραγωγή. Ἡ παρωδία ἀρκετῶν τραγωδιῶν τοῦ Εὐριπίδη κυριαρχεῖ οὐσιαστικά σὲ ὁλόκληρο τὸ ἔργο.

Οἱ Βάτραχοι διδάχθηκαν στὰ Λήνια τοῦ 405 π.Χ. καὶ κέρδισαν τὸ πρῶτο βραβεῖο. Ξαναπαρουσιάστηκαν στὰ Λήνια ἕνα χρόνο ἀργότερα, τὸ 404 π.Χ. Μετὰ τὸν θάνατο τῶν τριῶν μεγάλων τραγικῶν ποιητῶν, ὁ Διόνυσος ἀποφασίζει νὰ κατεβεῖ στὸν Ἄδη καὶ νὰ φέρει πίσω τὸν ἀγαπημένο του Εὐριπίδη. Μεταμφιέζεται, λοιπόν, σὲ Ἡρακλῆ καί, μὲ συνοδεία τὸν δοῦλο του Ξανθία, πηγαίνει νὰ συμβουλευτεῖ τὸν μυθικὸ ἥρωα γιὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο θὰ κατεβεῖ στὸν Κάτω Κόσμο. Φτάνει στὴν Ἀχερουσία λίμνη καὶ ὁ Χάρων τὸν περνᾷ ἀπέναντι μὲ τὴ βάρκα, ἐνῶ ὁ Ξανθίας ἀκολουθεῖ πεζὸς στὴν ἀπέναντι ὄχθη. Οἱ Βάτραχοι τοὺς συνοδεύουν μὲ τὰ κοῦσματά τους. Μετὰ τὸ περιπετειῶδες ταξίδι τοῦ Διονύσου στὸν Ἄδη, ἀμέσως μετὰ τὴν παράβαση, ἀκολουθεῖ ὁ ἀγὼν μεταξὺ Αἰσχύλου καὶ Εὐριπίδη γιὰ τὸ ποιὸς θὰ κατέχει τὸν θρόνο τῆς τραγωδίας – ὁ Σοφοκλῆς ἔχει παραιτηθεῖ γιὰ χάρη τοῦ Αἰσχύλου. Ὁ Πλούτων ὀρίζει ὡς δαιτητὴ καὶ κριτὴ τοῦ ἀγῶνος τὸν Διόνυσο, ὁ ὁποῖος μετὰ ἀπὸ ἀρκετοὺς δισταγμοὺς προτιμᾷ τελικὰ τὸν Αἰσχύλο (στ. 1471)· τὸν φέρνει μαζί του στὸν Ἐπάνω Κόσμο γιὰ νὰ σώσει τὴν Ἀθήνα μὲ τις σοφές συμβουλές του.

Ἄν καὶ τὰ ἔργα τῆς δεύτερης περιόδου συνεχίζουν νὰ ἀντλοῦν θέματα ἀπὸ τὴν ἀθηναϊκὴ ἐπικαιρότητα, διαπιστώνουμε μιὰ ἀντίδραση στὴ σκληρὴ πραγματικότητά τοῦ πολέμου, ποὺ ἐκφράζεται μέσω τῆς ἐπιθυμίας γιὰ μιὰ ἰδανικὴ πόλη, φανταστικὰ ταξίδια, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν ἐπιστροφή σὲ μυθολογικὰ θέματα.

Οἱ δύο κωμωδίες ποὺ ἀνήκουν στὴν τελευταία περίοδο τοῦ ἀριστοφανικοῦ θεάτρου, τοποθετοῦνται σὲ μιὰ περίοδο ποὺ ἐκτείνεται σὲ 20 περίπου χρόνια, ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ Πελοποννησιακοῦ Πολέμου ἕως τὸν θάνατο τοῦ ποιητῆ. Ἐδῶ κυριαρχοῦν καὶ πάλι διφορούμενα θέματα ποὺ ἀφοροῦν τὸν κόσμο τῶν γυναικῶν καὶ τὴν παρωδία τοῦ κόσμου τῶν θεῶν. Τὸ προσωπικὸ σκῶμμα

καὶ οἱ ἀναφορὰς σὲ δημόσια πρόσωπα ἔχουν περιοριστεῖ, ἐνῶ ἔχει ὑποχωρήσει ἀρκετὰ καὶ ἡ χρῆση τῆς αἰσχρολογίας.

Οἱ Ἐκκλησιάζουσες διδάχθησαν πιθανότατα τὸ 392 π.Χ. καὶ δὲν γνωρίζουμε ἂν κέρδισαν κάποιο βραβεῖο, οὔτε στὸ πλαίσιο ποιᾶς ἐορτῆς παρουσιάστηκαν. Πρόκειται γιὰ ἔργο ποὺ παρουσιάζει ἐπὶ σκηνῆς μιὰ φανταστικὴ λύση σὲ ἓνα σύγχρονο πρόβλημα. Ἡ κεντρικὴ ἡρωίδα μὲ τὸ χαρακτηριστικὸ ὄνομα *Πραξαγόρα* (αὐτὴ ποὺ ἐνεργεῖ στὴν ἀγορὰ) πείθει τὶς γυναῖκες τῶν Ἀθηναίων νὰ συνωμοτήσουν ἀκόμη μιὰ φορὰ καὶ νὰ πάρουν τὴν ἐξουσία μὲ πραξικόπημα. Ἡ ἀνικανότητα τῶν ἀνδρῶν νὰ διαχειριστοῦν μὲ σύνεση τὶς κρατικὲς ὑποθέσεις, ὥθησε τὶς γυναῖκες νὰ προτείνουν τὴν ἰσότητα μεταξὺ τῶν δύο φύλων, τὴν πολυγαμία καὶ ἐπιπλέον τὴν ἐρωτικὴ κοινοκτημοσύνη. Οἱ μεταρρυθμίσεις τῆς Πραξαγόρας καταλύουν τὴν ἀτομικὴ ἰδιοκτησία καὶ κάθε ἔννοια οἰκογένειας: ὅλα πρέπει νὰ παραδοθοῦν στὴν πόλη, ποὺ ἀναλαμβάνει νὰ τρέφει καθημερινὰ τοὺς πολῖτες τῆς στὰ δημόσια κτήρια. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ οἱ γυναῖκες πιστεύουν ὅτι θὰ διορθώσουν τὰ «κακῶς κείμενα». Τὰ ἀποτελέσματα τῆς ἐπανάστασης παρουσιάζονται στὸ δεῦτερο μέρος τοῦ ἔργου. Αὐτὰ τὰ μέτρα, τὰ ὁποῖα βέβαια μᾶς θυμίζουν ἀνάλογες προτάσεις στὴν πλατωνικὴ *Πολιτεία*, 20 χρόνια ἀργότερα, δὲν φαίνεται νὰ ἔχουν μεγάλη ἐπιτυχία στὴν πράξη, ἀλλὰ ὅπως δὲ ποτε ἐξακολουθοῦν νὰ ἰσχύουν πανηγυρικὰ ὡς τὸ τέλος τοῦ ἔργου. Τὸ πρόγραμμα τῆς Πραξαγόρας, τὸ ὁποῖο ἐμπνέεται ἀπὸ ἐπίκαιρα ὑπαρκτὰ προβλήματα καὶ ἡγεῖ ὠραῖα, ἀποδεικνύεται μιὰ «ἄθωα» οὐτοπία ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ἐφαρμοστεῖ, ἐπειδὴ ἡ ἀνθρώπινη φύση μὲ τὶς ἐγωιστικὲς τῆς τάσεις δὲν ἐνδείκνυται γιὰ τὴν ἐφαρμογὴ ἑνὸς κοινωφελοῦς ἔργου. Στὶς Ἐκκλησιάζουσες διαφαίνεται παντοῦ μιὰ παραίτηση, διανθισμένη μὲ εἰρωνεία.

Τὸ τελευταῖο ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ μᾶς ἔχουν σωθεῖ, ὁ *Πλοῦτος*, διδάχθηκε τὸ 388 π.Χ. καὶ παρουσιάζει ἀρκετὰ κοινὰ σημεῖα μὲ τὶς Ἐκκλησιάζουσες ὡς πρὸς τὸ περιεχόμενο καὶ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ κωμικοῦ θέματος. Ἡ ἀναποτελεσματικὴ διαχείριση τῶν δημόσιων ὑποθέσεων, τὸ πρόβλημα τῆς φτώχειας καὶ τῆς ἀδίκης κατανομῆς τοῦ πλούτου ἐνέπνευσαν στὸν ποιητὴ δύο ἔργα γεμᾶτα φαντασία, ζωντάνια καὶ κίνηση. Ἡ πολιτικὴ κωμωδία παραχώρησε τὴ θέση τῆς στὴν οὐτοπία καὶ τὴν εἰρωνικὴ ἀντιμετώπιση τῶν κοινωνικῶν προβλημάτων. Ὁ Χρεμύλος, ἓνας φτωχὸς γέρος Ἀθηναῖος, ἀπογοητευμένος ἀπὸ τὴν ἀδίκη κατανομὴ τοῦ πλούτου, ρωτᾷ τὸ μαντεῖο τῶν Δελφῶν ἂν ὁ γιὸς του πρέπει νὰ γίνῃ ἐντιμὸς καὶ νὰ παραμείνῃ φτωχὸς ἢ νὰ γίνῃ πλούσιος καὶ ἀπατεώνας. Καθοδηγούμενος ἀπὸ ἓναν χρησμὸ τοῦ Ἀπόλλωνα, ὁ Χρεμύλος φιλοξενεῖ στὸ σπῖτι του τὸν θεὸ Πλοῦτο, ποὺ εἶναι τυφλὸς καὶ γι' αὐτὸ μοιράζει τὰ πλούτη του σὲ ἀνάξιους. Ὅταν ὅμως τὸν πηγαίνουν στὸ ἱερὸ τοῦ Ἀσκληπιοῦ γιὰ νὰ γιαντρευτεῖ καὶ νὰ ξαναβρεῖ τὸ

φῶς του, ὁ θεὸς ἀναβλέπει καὶ στὸ ἐξῆς κατοικεῖ στὰ σπίτια τῶν ἐνάρετων ποὺ εὐημεροῦν καὶ πλουτίζουν, ἐνῶ οἱ φαῦλοι, οἱ ἄπληστοι, ἀλλὰ καὶ οἱ θεοί, ποὺ πιά κανεὶς δὲν ἔχει λόγο νὰ τοὺς προσφέρει θυσίες, ἀπελπίζονται καὶ γίνονται ταπεινοὶ ἀκόλουθοι τοῦ Πλούτου, τοῦ νέου θεοῦ. Ἡ ἴαση τοῦ τυφλοῦ Πλούτου φέρνει τὴ δίκαιη κατανομὴ τοῦ πλούτου. Ἡ θεὰ τῆς Πενίας προσπαθεῖ νὰ ἀποτρέψει αὐτὴν τὴν κατάσταση, ἀλλὰ κανεὶς δὲν τῆς δίνει σημασία. Ἡ προβολὴ τῆς προσωποποιημένης Πενίας ὡς πηγῆς πολιτισμοῦ καὶ προόδου δείχνει ὅτι ὁ ποιητὴς στέκεται μὲ ἀρκετὸ σκεπτικισμὸ καὶ ἡ διάθεσή του εἶναι διακριτικὰ εἰρωνικὴ.

Τὰ δύο τελευταῖα ἔργα τοῦ Ἀριστοφάνη, οἱ *Ἐκκλησιαζουσες* καὶ ὁ *Πλοῦτος*, ἔχουν ὡς θέμα κοινωνικὰ προβλήματα καὶ τοποθετοῦνται ἀκριβῶς πᾶνω στὴν καμπὴ ποὺ ὀδηγεῖ ἀπὸ τὴν Παλαιὰ στὴ Μέση Κωμωδία. Ὁ ρόλος τοῦ Χοροῦ εἶναι περιορισμένος, ἡ παράβασις ἀπουσιάζει καὶ ἡ ἔκταση τοῦ ἀγῶνος ἔχει περιοριστεῖ σχεδὸν στὸ μισό. Χαρακτηριστικὸ αὐτῆς τῆς περιόδου εἶναι ἡ ρήξη μὲ τὴν παράδοση. Δὲν ἐνδιαφέρει πλέον ὁ πολιτικὸς βίος στὸ σύνολό του, ἀλλὰ τὰ κοινωνικὰ καὶ οἰκονομικὰ προβλήματα ποὺ ἐπηρεάζουν τὴν καθημερινότητα τοῦ πολίτη.

Τὰ ἀποσπάσματα τῶν χαμένων ἔργων τοῦ Ἀριστοφάνη

Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς 11 κωμωδίες τοῦ Ἀριστοφάνη, σώθηκαν ἐπίσης περίπου 1.000 ἀποσπάσματα, ἡ ἔκταση τῶν ὁποίων κυμαίνεται ἀπὸ μία λέξη ἕως καὶ 15 στίχους. Πληροφορίες γιὰ τὴν Ἀρχαία Κωμωδία ἀντλοῦμε, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἴδια τὰ κείμενα τῶν σωζόμενων κωμωδιῶν, ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα Σχόλια καὶ τὶς κάθε εἶδους μαρτυρίες (testimonia), ποὺ ἔφτασαν ὡς ἐμᾶς ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα,²⁰ καθὼς καὶ ἀπὸ τὰ ἀποσπάσματα (fragmenta) 33 χαμένων κωμωδιῶν τοῦ Ἀριστοφάνη,²¹ ποὺ παρέδωσαν ἄλλοι συγγραφεῖς, κατὰ κανόνα γραμματικοί.

20. W.J.W. Koster – D. Holwerda, *Scholia in Aristophanem*, μέρος I, Groningen 1969-1978· μέρος II, Groningen 1982-1991. S. Trojahn, *Die auf Papyri erhaltenen Kommentare zur Alten Komödie. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Philologie*, München – Leipzig 2002.

21. Οἱ βασικὲς ἐκδόσεις τῶν ἀποσπασμάτων εἶναι οἱ ἐξῆς: A. Meineke, *Fragmenta Comicoorum Graecorum*, τόμ. I-V, Berlin 1839-1857 (ἀνατύπ. 1970)· Th. Kock, *Comicoorum Atticoorum Fragmenta*, τόμ. I-III, Leipzig 1880-1888 (ἀνατύπ. Utrecht 1976)· G. Kaibel, *Comicoorum Graecorum Fragmenta*, Berlin 1899 (ἀνατύπ. 1958 καὶ 1975)· J. Demianczuk, *Supplementum Comicum. Comoediae Graecae Fragmenta post editiones Kockianam et Kaibelianam reperta vel indicata*, Krakow 1912 (ἀνατύπ. Hildesheim 1967)· J.M. Edmonds, *The Fragments of Attic Comedy*, τόμ. I-III B, Brill, Leyden 1957-1961· C. Austin, *Comicoorum Graecorum Fragmenta in Papyris Reperta*, Berlin – New York 1973· R. Kassel – C. Austin, *Poetae Comici Graeci*, τόμ. III.2, Aristo-