



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

«Ο ΚΩΔΙΚΑΣ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΚΩΜΩΔΙΑ:
ΣΚΗΝΕΣ ΘΥΡΟΚΡΟΥΣΙΑΣ ΚΑΙ *ANTE PORTAS*»

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
της
ΙΣΜΗΝΗΣ ΣΑΚΕΛΛΑΡΟΠΟΥΛΟΥ



Τριμελής Επιτροπή:

Επιβλέπουσα: Αικατερίνη (Καίτη) Διαμαντάκου, Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ. Ε.Κ.Π.Α.
Μέλος: Άγις Μαρίνης, Αναπληρωτής Καθηγητής Τ.Θ.Σ. Παν/ου Πατρών
Μέλος: Μαρία Κονομή, Επίκουρη Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ. Ε.Κ.Π.Α.

Αθήνα, 2025

**«Ο ΚΩΔΙΚΑΣ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΚΩΜΩΔΙΑ:
ΣΚΗΝΕΣ ΘΥΡΟΚΡΟΥΣΙΑΣ ΚΑΙ ANTE PORTAS»**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
της
ΙΣΜΗΝΗΣ ΣΑΚΕΛΛΑΡΟΠΟΥΛΟΥ

Τριμελής Επιτροπή

Επιβλέπουσα: Αικατερίνη Διαμαντάκου, Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ. Ε.Κ.Π.Α.
Μέλος: Άγις Μαρίνης, Αναπληρωτής Καθηγητής Τ.Θ.Σ. Παν/ου Πατρών
Μέλος: Μαρία Κονομή, Επίκουρη Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ. Ε.Κ.Π.Α.

Επταμελής Επιτροπή

Γεωργία Βαρζελιώτη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ. Ε.Κ.Π.Α.
Αικατερίνη Διαμαντάκου, Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ. Ε.Κ.Π.Α.
Γρηγόριος Ιωαννίδης, Καθηγητής Τ.Θ.Σ. Ε.Κ.Π.Α.
Μαρία Κονομή, Επίκουρη Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ. Ε.Κ.Π.Α.
Άγις Μαρίνης, Αναπληρωτής Καθηγητής Τ.Θ.Σ. Παν/ου Πατρών
Στεριανή Τσιντζιλώνη, Επίκουρη Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ. Ε.Κ.Π.Α.
Κλειώ Φανουράκη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ. Ε.Κ.Π.Α.

«Η έγκριση της παρούσης διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Θεατρικών
Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών δεν υποδηλώνει αποδοχή των απόψεων του
συγγραφέως (Ν. 5343/1932, άρθ. 202, παρ. 2)».

Στους παππούδες μου,
Αλέκο Αποστολόπουλο και Νώντα Σακελλαρόπουλο

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....	5
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	9
SUMMARY	11
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	12
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	14
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	23
ΧΕΙΡΟΝΟΜΙΑ – ΚΙΝΗΣΗ	23
1.1. Ορισμός και είδη κινήσεων και χειρονομιών.....	23
1.2. Νεότερες θεωρητικές προσεγγίσεις της χειρονομίας και της κίνησης.....	29
1.3. Θεατρική χειρονομία και κίνηση	34
1.4. Χειρονομία και οι βασικοί πυλώνες υποκριτικής στο αρχαίο ελληνικό θέατρο	40
1.4.1. Οι αρχαίες πηγές και τα όρια της χρήσης τους	52
1.4.1.1. Αρχαίοι Έλληνες φιλόσοφοι (Αριστοτέλης)	52
1.4.1.2. Τα δραματικά κείμενα.....	55
1.4.1.3. Αρχαιολογικές πηγές: Η σχέση θεατρικής παράστασης και αγγειογραφικής αναπαράστασης.....	57
1.4.2. Ο υποκριτικός κώδικας της τραγωδίας	60
1.4.3. Ο υποκριτικός κώδικας της κωμωδίας	67
1.4.3.1. Ο υποκριτικός κώδικας της κωμωδίας σε συνάρτηση με το αρχαίο θέατρο και τη χωροταξική του οργάνωση.....	71
1.4.3.2. Ο υποκριτικός κώδικας της κωμωδίας σε συνάρτηση με την αρχαία σκευή	74

1.4.3.3. Ο υποκριτικός κώδικας της κωμωδίας σε συνάρτηση με το φύλο του αρχαίου υποκριτή	84
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	86
ΟΙ ΘΥΡΕΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ.....	86
ΚΑΙ ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ	86
2.1. Αρχιτεκτονική μορφή των θυρών	86
2.1.1. Η αρχιτεκτονική μορφή των θυρών στην αρχαία ελληνική κοινωνία	86
2.1.2. Η αρχιτεκτονική μορφή των θυρών στο αρχαίο θέατρο του Διονύσου	88
2.2. Συμβολική σημασία της θύρας.....	98
2.2.1. Η συμβολική σημασία της θύρας στην αρχαία ελληνική κοινωνία	98
2.2.2. Η συμβολική σημασία της θύρας στο αρχαίο ελληνικό θέατρο	100
2.2.3. Ο αριθμός και η δραματική λειτουργία των θυρών στο αρχαίο θέατρο	104
2.3. Οι θύρες στο έργο του Αριστοφάνη	106
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3	115
ΤΥΠΙΚΕΣ ΣΚΗΝΕΣ ΘΥΡΟΚΡΟΥΣΙΑΣ	115
3.1. Τυπικές σκηνές θυροκρουσίας στο έργο του Αριστοφάνη	115
3.1.1. <i>Ιππής</i> (στ. 722-729)	116
3.1.2. <i>Νεφέλαι</i> (στ. 128-217, 1144-1171).....	118
3.1.3 <i>Ειρήνη</i> (στ. 179-235).....	124
3.1.4. <i>Εκκλησιάζουσai</i> (στ. 960-1036)	129
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4	133
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΙΚΕΣ ΣΚΗΝΕΣ ΘΥΡΟΚΡΟΥΣΙΑΣ ΜΕ ΠΑΡΑΤΡΑΓΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ	133
4.1 Η θυροκρουσία με παρατραγική λειτουργία στο έργο του Αριστοφάνη	133
4.1.1. <i>Αχαρνής</i> (στ. 392-410, 1069-1077)	135
4.1.2. <i>Βάτραχοι</i> (στ. 35-169, 460-478).....	139
4.1.3. <i>Πλούτος</i> (στ. 1097-1170).....	144
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5	147

ΚΩΜΙΚΕΣ ΣΚΗΝΕΣ ANTE PORTAS	147
5.1. Οι σκηνές <i>ante portas</i> στο έργο του Αριστοφάνη.....	147
5.1.1. <i>Αχαρνής</i> (στ. 748- 835, 860-970, 1085-1093, 1096-1141)	147
5.1.2. <i>Ιππής</i> (στ. 730-751, 1324-1408).....	160
5.1.3. <i>Νεφέλαι</i> (στ. 860- 888, 1221-1258).....	166
5.1.4. <i>Σφήκες</i> (στ. 1-53, 136-143)	167
5.1.5. <i>Ειρήνη</i> (στ. 1-49, 236-288).....	169
5.1.6. <i>Λυσιστράτη</i> (στ. 350- 386, 423- 466, 845- 953)	177
5.1.7. <i>Θεσμοφοριάζουσai</i> (στ. 71-93).....	187
5.1.8. <i>Πλούτος</i> (στ. 223-252, 959-1096)	189
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6	193
ΚΩΜΙΚΕΣ ΣΚΗΝΕΣ ANTE PORTAS	193
ΜΕ ΠΑΡΑΤΡΑΓΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ	193
6.1. Κωμικές σκηνές <i>ante portas</i> με παρατραγική λειτουργία στο έργο του Αριστοφάνη.....	193
6.1.1. <i>Αχαρνής</i> (στ. 331-346, 411-489, 1174- 1189).....	194
6.1.2. <i>Νεφέλαι</i> (στ. 218-254, 478-509, 1259-1302)	201
6.1.3. <i>Σφήκες</i> (στ. 169-229, 1474-1496)	206
6.1.4. <i>Θεσμοφοριάζουσai</i> (στ. 23-70, 94-278)	210
6.1.5. <i>Βάτραχοι</i> (στ. 479-533, 548-673).....	222
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7	233
ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΣΚΗΝΩΝ ΘΥΡΟΚΡΟΥΣΙΑΣ ΚΑΙ ANTE PORTAS	233
7.1 Παραλλαγές σκηνών θυροκρουσίας στο έργο του Αριστοφάνη.....	233
7.1.1 <i>Σφήκες</i> (στ. 150-168) – Χτύπημα θύρας από μέσα προς τα έξω	233
7.1.2. <i>Ειρήνη</i> (στ. 357-361, 426-526) <i>ante</i> βραχο- <i>portas</i> σκηνές.....	235
7.1.3. <i>Όρνιθες</i> (στ. 50-92): ‘βραχοκρουσία’ (στ. 93-208) και σκηνή <i>ante [portas]</i> <i>φυλλωσιές</i>	243

7.1.4. <i>Λυσιστράτη</i> : Πύλες της Ακρόπολης (στ. 304-318) – Πύλες της Ακρόπολης (στ. 1216-1220)	250
7.1.5. <i>Θεσμοφοριάζουσαι</i> (στ. 871- 927): Παρωδία σκηνής θυροκρουσίας από την <i>Ελένη</i> του Ευριπίδη (στ. 435-482)	254
7.1.6. <i>Εκκλησιάζουσαι</i> (στ. 32-40): ξύσιμο/γρατζούνισμα θύρας.....	258
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	262
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι	267
Σκηνές θυροκρουσίας και <i>ante portas</i> στην αρχαία Τραγωδία, στη Νέα και στη Ρωμαϊκή Κωμωδία.....	267
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ.....	295
Το λεξιλόγιο της θύρας στην Αρχαία Κωμωδία κατά W.W. Mooney	295
ΠΙΝΑΚΑΣ ΘΥΡΟΚΡΟΥΣΙΑΣ ΚΑΙ <i>ANTE PORTAS</i> ΣΚΗΝΩΝ.....	297
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ ΜΕ ΘΥΡΑ	300
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	305

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η διατριβή επικεντρώνεται στην προσπάθεια εντοπισμού, καταγραφής και σχολιασμού των χειρονομιών και των κινήσεων που εμπεριέχονται στα σωζόμενα θεατρικά κείμενα του Αριστοφάνη και ενεργοποιούνταν δυνάμει στην αρχαία κωμική παράσταση και, πιο συγκεκριμένα, στην προσπάθεια εντοπισμού, καταγραφής και σχολιασμού εκείνων των χειρονομιών και των κινήσεων που εμπεριέχονται στις σκηνές θυροκρουσίας και στις σκηνές *ante portas*, με ή χωρίς παρατραγική λειτουργία, καθώς και σε παραλλαγές αυτών των σκηνών. Η έλλειψη μιας επισταμένης συνθετικής μελέτης σχετικά με τη φύση και τη λειτουργία της χειρονομίας και της κίνησης στην αρχαία κωμική παράσταση και ειδικά στις σκηνές θυροκρουσίας και *ante portas* αποτέλεσε βασικό παράγοντα επιλογής του συγκεκριμένου θέματος.

Εισαγωγικά, συνοψίζονται βασικές θεωρητικές, αρχαίες και νεότερες, προσεγγίσεις που ασχολούνται με τον ορισμό και την τυπολογία της χειρονομίας και της κίνησης και τη συσχέτισή τους γενικά με τη θεατρική επιτέλεση. Ακολούθως, η γλώσσα του σώματος στην αττική κωμωδία του 5ου αι. π.Χ εξετάζεται σε συνάρτηση με τον ενδυματολογικό και τον προσεγγιστικό-κινησιακό-χορογραφικό κώδικα, με τον κώδικα των σκηνικών αντικειμένων, καθώς και με τις ειδικές χωρικές συνθήκες σκηνικής δράσης του αρχαίου θεάτρου του Διονύσου. Το κύριο μέρος της έρευνας εστιάζει στον υλικό και συμβολικό, αρχιτεκτονικό και θεατρικό, σημειωτικό και σημασιολογικό ρόλο της θεατρικής *θύρας* καθώς και των κινησιακών- χειρονομιακών δράσεων που ενδεχομένως λάμβαναν χώρα *δίπλα, κοντά ή μπροστά από* μια θύρα στη διάρκεια της σκηνικής παρουσίασης των έργων του Αριστοφάνη στην κλασική εποχή. Στόχος ήταν να καταγραφούν όλες οι δυνατές κειμενικές δηλώσεις και υποδηλώσεις που παραπέμπουν σε κάποια αντίστοιχη ενεργοποίηση οπτικών σημείων του χειρονομιακού-κινησιακού κώδικα σε σκηνές θυροκρουσίας και *ante portas* και ακολούθως αυτές να κατηγοριοποιηθούν με βάση τη α) σημειακή σύστασή τους (ποια σημεία του σώματος ενεργοποιούνται, με ποιον τρόπο, σε ποια έκταση, ένταση και διάρκεια, σε ποιο βαθμό διάδρασης) και β) τη θεματική ένταξή τους (σε ποιες σκηνικές δράσεις αντιστοιχούν ποιες χειρονομίες, ποιες χειρονομιακές «θεματικές» επανέρχονται, πώς εξελίσσονται αυτές οι θεματικές χειρονομίες).

Εφαρμόζοντας διαφορετικές θεωρητικές προσεγγίσεις της χειρονομίας στο αρχαίο θεατρικό πλαίσιο με άξονα την ιστορικά προσδιορισμένη σωματικότητα στις τυπικές σκηνές της θυροκρουσίας και των σκηνών *ante portas*, η διατριβή επιχειρεί να καλύψει σφαιρικά το εύρος και τη λειτουργία των δυνάμει σωματικών κινήσεων και χειρονομιών των υποκριτών στην Αρχαία Κωμωδία σε επίπεδο παράστασης και εντάσσεται σε ένα ευρύτερο θεωρητικό πλαίσιο προβληματισμού για τη λειτουργία του χειρονομιακού-κινησιακού κώδικα στη θεατρική πράξη και μάλιστα την κωμική.

SUMMARY

The thesis focuses on identifying, documenting and analyzing the gestures and movements which are inscribed in the extant plays of Aristophanes and were potentially activated in the ancient comic performance. It particularly examines gestures and movements found in door-knocking scenes, *ante portas* scenes —whether or not they have a paratragic function— and variations of door-knocking scenes. The lack of a thorough study on the nature and function of gesture and movement in ancient comic performance, especially in door-knocking and *ante portas* scenes, was a key factor in choosing this topic.

Initially, key theoretical approaches, ancient and modern, dealing with the definition and typology of gesture and movement and their relation to theatrical performance in general are summarized. Subsequently, the body language in Attic comedy of the 5th c. BC is examined in relation to costume, the approach-kinetic-choreographic code, the code of stage objects, and the special spatial conditions of the stage action in the ancient theater of Dionysus. The main part of the research focuses on the material and symbolic (architectural, theatrical, semiotic and semantic) roles of the ‘theater door’ as well as the kinetic-gestural actions, which likely took place *next to*, *near* or *in front of* a door during the stage presentation of Aristophanes’ plays in the classical era. The aim was to document all possible textual statements and allusions that refer to some corresponding activation of visual elements of the gestural-kinetic code in door-knocking and *ante portas* scenes and then to categorize them based on a) their semiotic composition (which parts of the body are activated, how, to what extent, with what intensity and duration and to what degree of interaction) and b) their thematic integration (which stage actions correspond to which gestures, which are the recurring gestural “themes” and how these “thematic gestures” have evolved).

Applying various theoretical approaches to gesture in the ancient theatrical context with a focus on the historically determined corporeality in the typical scenes of door knocking and *ante portas* scenes, the thesis aims to comprehensively examine the scope and function of the potential physical movements and gestures of the actors in Ancient Comedy at the level of performance. Ultimately, its goal is to contribute to a broader theoretical frame that reflects on the function of the gestural-kinetic code in the theatrical act, particularly in comedy.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η ανά χείρας διδακτορική διατριβή επικεντρώνεται στην προσπάθεια ανασύνθεσης των χειρονομιών και των κινήσεων που εντοπίζονται σε σκηνές θυροκρουσίας και *ante portas* με ή χωρίς παρατραγική λειτουργία καθώς και σε παραλλαγές αυτών των σκηνών στη σωζόμενη εργογραφία του Αριστοφάνη. Η έλλειψη μιας επισταμένης συνθετικής μελέτης σχετικά με τη φύση και τη λειτουργία της χειρονομίας στην αρχαία παράσταση ειδικά στις σκηνές θυροκρουσίας και *ante portas* αποτέλεσε βασικό παράγοντα επιλογής του συγκεκριμένου θέματος. Το παράδοξο είναι ότι, αν και υπάρχει ανθρωπολογικό, φιλολογικό, αρχαιολογικό ενδιαφέρον, που αφορά τους κώδικες του σώματος στην αρχαιότητα και ειδικότερα στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, οι κώδικες αυτοί άρχισαν να αποτελούν αντικείμενο μελέτης μετά τη δεκαετία του 1960.

Η προσέγγιση των χειρονομιακών και κινησιακών κωδίκων στο αρχαίο θέατρο αποτελεί ένα δύσκολο εγχείρημα γιατί δεν υπάρχουν πολλές σχετικές μελέτες – και πολλές από αυτές μόλις που αγγίζουν το θέμα. Αυτό είναι δυνητικά καλό καθώς υπογραμμίζει την ανάγκη της παρούσας διδακτορικής διατριβής και την πιθανή πρωτοτυπία όλου του εγχειρήματος. Υπάρχουν όμως σοβαροί λόγοι που πολλοί μελετητές απέχουν από αυτό το θέμα. Τα ‘αποδεικτικά στοιχεία’ είναι άνισα και τα μεθοδολογικά προβλήματα είναι πολλά. Ενδεικτικά, τα περισσότερα κειμενικά στοιχεία προέρχονται από τις τραγωδίες και τις κωμωδίες του 5ου αι. π.Χ. αλλά τα αγγειογραφικά-εικονογραφικά δεδομένα προέρχονται από τον 4ο αι. π.Χ. και αφορούν κυρίως την ύστερη κωμωδία. Για να διατηρηθεί η σύνθεση της εργασίας σε μια διαχειρίσιμη κλίμακα αποφάσισα να ασχοληθώ μόνο με τις χειρονομίες και τις κινήσεις θυροκρουσίας και *ante portas* (με ή χωρίς παρατραγική λειτουργία) και τις παραλλαγές των σκηνών αυτών στο κωμικό έργο του Αριστοφάνη, διαφορετικά η έκταση αυτής της διατριβής θα ήταν τεράστια και με χαοτικό περιεχόμενο.

Η θυροκρουσία είναι μια τυπική κινησιακή πράξη στο αρχαίο κωμικό θέατρο, όπως θα καταδειχθεί στην παρούσα μελέτη, την οποία χρησιμοποιούσαν σε μεγάλο βαθμό οι αρχαίοι Έλληνες δραματικοί ποιητές και ειδικά ο Αριστοφάνης, και φαίνεται ότι αποτελούσε έναν καθοριστικό παράγοντα της θεατρικής εμπειρίας. Οι σκηνές *ante portas* εμπεριέχουν επίσης μεγάλη ποικιλία χειρονομιακών και κινησιακών δράσεων, οι οποίες προωθούν την εξέλιξη της πλοκής. Η έρευνα των χειρονομιών και των κινήσεων σε επίπεδο δραματικού κειμένου και ειδικά στο πλαίσιο των συγκεκριμένων

σκηνικών ακολουθιών προσφέρει ενδιαφέροντα ευρήματα σχετικά με τον ρόλο των κινήσεων στην ερμηνεία των δραματικών ρόλων και στην αποτελεσματικότητα της θεατρικής εκφραστικότητας.

Πέραν της διερεύνησης της θεατρικής αποτελεσματικότητάς τους, σκοπός της παρούσας έρευνας είναι επίσης η διερεύνηση της πιθανής θρησκευτικής, κοινωνικής ή και πολιτικής διάστασης των κινήσεων και των χειρονομιών σε αυτές τις σκηνές. Πώς συνδέονται οι συγκεκριμένου τύπου σκηνές με τις κινησιακές κοινωνικές δράσεις της καθημερινότητας των Αθηναίων; Τι πληροφορίες μας δίνουν για την προσωπικότητα του κωμικού ήρωα ή του Χορού; Ποια σημασία έχουν οι κινήσεις που πραγματοποιούνται επί σκηνής, τι πληροφορίες προκύπτουν για κινήσεις που γίνονταν στην πραγματική καθημερινότητα της αθηναϊκής κοινωνίας και ποιος ο συμβολισμός τους; Αξιοποιώντας πορίσματα από μεμονωμένες έρευνες για τις κινήσεις στο αρχαίο θέατρο και πέραν αυτού η διατριβή στοχεύει σε μια προσπάθεια ολιστικής προσέγγισης και μελέτης αυτής της ειδικής κατηγορίας χειρονομιών και κινήσεων.

Για την ολοκλήρωση της διατριβής οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ για την άριστη συνεργασία, την πολύτιμη καθοδήγησή της, την υπομονή και την υποστήριξή της στην Επιβλέπουσα καθηγήτριά μου Αικατερίνη Διαμαντάκου, καθώς και στους καθηγητές-μέλη της Τριμελούς Επιτροπής, τον Αναπληρωτή Καθηγητή Άγι Μαρίνη και την Επίκουρη Καθηγήτρια Μαρία Κονομή, για την πολύτιμη πλαισίωση της προσπάθειάς μου. Αφιέρωσα αυτή την πραγματεία στους παππούδες μου που με ενέπνευσαν και με ώθησαν στην έρευνα και τη συγγραφική δραστηριότητα από όταν ήμουν σε μικρή ηλικία. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στον άνδρα μου Δημήτρη Χρυσάνθη, ο οποίος με στήριξε όλη αυτή την περίοδο της μελέτης μου καθώς και στον αδελφό μου Αλέξιο Σακελλαρόπουλο και την οικογένεια του, στη θεία μου Ιωάννα Αποστολοπούλου καθώς και στους συναδέλφους μου στο Τμήμα Εκπαιδευτικής Ραδιοτηλεόρασης και Ψηφιακών Μέσων του Υ.ΠΑΙ.Θ.Α.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην παρούσα διδακτορική διατριβή στόχος μας είναι να διερευνήσουμε τον υλικό και συμβολικό, αρχιτεκτονικό και θεατρικό, σημειωτικό και σημασιολογικό ρόλο της θύρας καθώς και των κινησιακών-χειρονομιακών δράσεων που ενδεχομένως λάμβαναν χώρα δίπλα, κοντά ή μπροστά από μια θύρα στη διάρκεια της σκηνικής παρουσίας των έργων του Αριστοφάνη στην ώριμη κλασική περίοδο. Η εργασία βασίστηκε σε δευτερογενή έρευνα και στηρίχθηκε στη διεθνή επιστημονική βιβλιογραφία, στη μελέτη των αρχαίων δραματικών κειμένων που σώζονται ακέραια ή σε αποσπασματική μορφή, στη μελέτη πηγών της μετακλασικής και της ύστερης αρχαιότητας που σχετίζονται με το αρχαίο θέατρο και μπορούν να προσφέρουν ερείσματα για υποθέσεις σχετικά με την αρχαία κωμική πρακτική, καθώς και στη μελέτη των στοιχείων που προσφέρει σχετικά με την αρχαία κωμική παράσταση η αρχαία αγγειογραφία.

Σε πρώτο στάδιο της έρευνας σκοπός ήταν η συλλογή, η ταξινόμηση και η καταγραφή όλων των πρωτογενών μαρτυριών σχετικά με τη χειρονομία και τις κινήσεις στα έργα του Αριστοφάνη. Αφού έγινε η κατηγοριοποίηση όλων των κινησιακών τυπικών κατηγοριών στη σωζόμενη εργογραφία του (σκηνές ικεσίας, όρκου, παρενδυσίας, συνέλευσης του Δήμου, βίαιων συμπεριφορών απέναντι σε δούλους και παρείσακτους επισκέπτες), διαπιστώθηκε ότι ο όγκος όλων αυτών των σκηνών είναι πολύ μεγάλος για να μπορέσει να μελετηθεί επαρκώς στα όρια μιας διατριβής, οπότε καταλήξαμε να περιοριστούμε στη μελέτη των σκηνών θυροκρουσίας και *ante portas* με ή χωρίς παρατραγική λειτουργίας καθώς και στις παραλλαγές τους. Μέσα από τη συγκεκριμένη μελέτη και ερμηνεία των συγκεκριμένων σκηνών μπορούμε να συναγάγουμε κινήσεις και χειρονομίες που επανέρχονται και σε άλλες τυπικές σκηνικές δράσεις (π.χ. ξυλοδαρμός ή/και φόρτωμα του δούλου με βαρύ φορτίο, παρενδυσία κ.ά.) καθώς και να προσεγγίσουμε τους καθημερινούς, οικιακούς, τελετουργικούς και δημόσιους κινησιακούς κώδικες της καθημερινότητας των αρχαίας αθηναϊκής ζωής.

Εφαρμόζοντας διαφορετικές θεωρητικές προσεγγίσεις της χειρονομίας και της κίνησης, με άξονα την ιστορικά προσδιορισμένη σωματικότητα, στις τυπικές σκηνές της θυροκρουσίας και των σκηνών *ante portas*, η διατριβή επιχειρεί να καλύψει σφαιρικά το εύρος και τη δύναμη λειτουργία των σωματικών κινήσεων των υποκριτών

στην Αρχαία κωμωδία σε επίπεδο παράστασης και εντάσσεται σε ένα ευρύτερο θεωρητικό πλαίσιο προβληματισμού για τη λειτουργία του κινησιακού-χειρονομιακού κώδικα στη θεατρική πράξη και μάλιστα την κωμική.

Επιμέρους στόχοι της παρούσας πραγματείας είναι:

α) Η θεωρητική επισκόπηση και κριτική ανάλυση των επιστημονικών μελετημάτων (ανθρωπολογικών, φιλολογικών, θεατρολογικών) που αναφέρονται γενικότερα στη σημασία του κινησιακού-χειρονομιακού κώδικα κατά τη θεατρική πράξη ή εστιάζουν ειδικότερα στον κινησιακό -χειρονομιακό κώδικα του αρχαίου κωμικού θεάτρου.

β) Η επισταμένη (κειμενική και εποπτική) ανάλυση του κινησιακού-χειρονομιακού κώδικα στο δραματικό είδος της Αρχαίας Κωμωδίας, αλλά και η παρακολούθηση της δυνητικής εξέλιξης αυτού του κώδικα από την Αρχαία Κωμωδία στη Μέση.

Η διατριβή διαρθρώνεται στα εξής κεφάλαια:

1. Το πρώτο, εισαγωγικό, κεφάλαιο συνοψίζει την έρευνα πάνω στη θεωρία της χειρονομίας και των κινήσεων στην κοινωνία και το θέατρο. Πιο συγκεκριμένα εξετάζονται ο ορισμός και τα είδη των κινήσεων και χειρονομιών, οι νεότερες θεωρητικές προσεγγίσεις της χειρονομίας και της κίνησης, η θεατρική ειδικότερα χειρονομία και κίνηση, η χειρονομία και κίνηση ακόμη πιο ειδικά στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, οι αρχαίες πηγές και τα όρια της χρήσης τους. Συνοψίζεται ο υποκριτικός κώδικας της τραγωδίας, σε αντιπαραβολή με τον οποίο συνοψίζεται επίσης ο υποκριτικός κώδικας της κωμωδίας σε συνάρτηση με την αρχαία σκευή αλλά και με το βιολογικό φύλο του αρχαίου υποκριτή.

2. Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζονται οι θύρες στην αρχαία ελληνική κοινωνία και στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, πιο συγκεκριμένα: Θέτουμε τα ερωτήματα: Πώς ήταν αρχιτεκτονικά το αρχαίο σκηνικό οικοδόμημα, ποιος ήταν ο αριθμός και η μορφή και των θεατρικών θυρών και ποια ήταν η συμβολική σημασία και η δραματική λειτουργία της θύρας στην αρχαία ελληνική κοινωνία και στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, αντίστοιχα.

3. Στο τρίτο κεφάλαιο καταγράφονται και σχολιάζονται οι τυπικές σκηνές θυροκρουσίας στο έργο του Αριστοφάνη (*Ιππής, Νεφέλαι, Ειρήνη, Εκκλησιάζουσai*)

4. Το τέταρτο κεφάλαιο καταγράφει και σχολιάζει αντίστοιχα τις αριστοφανικές σκηνές θυροκρουσίας με παρατραγική λειτουργία (*Αχαρνής, Βάτραχοι, Πλούτος*)

5. Στο πέμπτο κεφάλαιο περνάμε από τις –περισσότερο εντοπισμένες αρχιτεκτονικά και χωροταξικά– σκηνές θυροκρουσίας στις κωμικές σκηνές *ante*

portas, που εκτυλίσσονται ευρύτερα μπροστά από ή κοντά στη θεατρική θύρα του σκηνικού οικοδομήματος και εντοπίζονται σε πολλές σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη (*Αχαρνές*, *Ιππής*, *Νεφέλαι*, *Σφήκες*, *Ειρήνη*, *Λυσιστράτη*, *Θεσμοφοριάζουσαι*, *Εκκλησιάζουσαι*, *Πλούτος*).

6. Το έκτο κεφάλαιο εστιάζει στις κωμικές σκηνές *ante portas* με παρατραγική λειτουργία (*Αχαρνές*, *Νεφέλαι*, *Σφήκες*, *Θεσμοφοριάζουσαι*, *Βάτραχοι*).

7. Οι παραλλαγές σκηνών θυροκρουσίας απασχολούν το έβδομο κεφάλαιο (*Σφήκες*, *Ειρήνη*, *Όρνιθες*, *Λυσιστράτη*, *Θεσμοφοριάζουσαι*, *Εκκλησιάζουσαι*).

Στο Παράρτημα I αναφέρονται επιγραμματικά ορισμένες ανάλογες σκηνές θυροκρουσίας και *ante portas* σε άλλα δραματικά είδη: Τραγωδία, Μένανδρος, Ρωμαϊκό θέατρο (Πλαύτος- Τερέντιος).

Στο Παράρτημα II έγινε η καταγραφή του λεξιλογίου της θύρας στην Αρχαία Κωμωδία με βάση την πρώτη αποδελτίωση των σχετικών αναφορών από τον W. W. Mooney.¹

Η θυροκρουσία και οι *ante portas* σκηνές

Η θυροκρουσία είναι μια πράξη που ενισχύει την αλληλεπίδραση ανθρώπων και τη διάδοση πληροφοριών. Η κρούση της θύρας χρησιμοποιείται τόσο ως μια χειρονομία αναγγελίας της παρουσίας ενός ατόμου το οποίο αιτείται άδεια εισόδου σε κάποιο σπίτι, παλάτι ή ναό, όσο ως ένα σημαντικό επικοινωνιακό εργαλείο, φορέας ενδυνάμωσης νοημάτων και συναισθημάτων.

Στην αρχαία Ελλάδα η πρακτική της θυροκρουσίας αποτελούσε σημαντικό μέσο για την προώθηση της πολιτικής και κοινωνικής ζωής. Ήταν συνηθισμένο μεταξύ των αρχαίων Ελλήνων και των Ρωμαίων στην καθημερινή τους ζωή, κάποιος να χτυπήσει τη θύρα πριν μπει στο σπίτι του άλλου.² Ο ενεργός Αθηναίος πολίτης μετά τη δράση της θυροκρουσίας ερχόταν σε επαφή με τους συμπολίτες του, συνέλεγε πληροφορίες, εξέφραζε τις απόψεις του και ενδεχομένως επηρέαζε τις απόψεις τους. Όπως βλέπουμε και στα έργα του Αριστοφάνη, ο κωμικός ήρωας-πολίτης, εκτός από

¹ Η στοιχειοθέτηση και η σύνταξη της παρούσας μελέτης στηρίχτηκε στην πεντάτομη κριτική έκδοση των έντεκα αριστοφανικών κωμωδιών από τις εκδόσεις Loeb Classical Library, σε μετάφραση του Benjamin Bickley Rogers (1924). Η ελληνική μετάφραση, όπου χρησιμοποιείται, είναι του Θρασύβουλο Σταύρου, *Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη* (πρώτη, ιδιωτική έκδοση: Αθήνα, 1967).

² Mooney (1914) 19.

τις όμορες οικίες των γειτόνων του, επισκέπτεται κοινωνικής και πολιτικής σημασίας χώρους, είτε πραγματικούς, όπως το Φροντιστήριο του Σωκράτη στις *Νεφέλες*, είτε εξω-πραγματικούς, όπως η κατοικία των ολύμπιων θεών στην *Ειρήνη* ή η κατοικία του Έποπα στους *Όρνιθες*, όπου ο κωμικός ήρωας κρούει, σε μια εναλλακτική σκηνή θυροκρουσίας, τον βράχο-θύρα, σε μια κρίσιμη σκηνική δράση που παρέχει ακολούθως το εργαλείο για συζήτηση, αμφισβήτηση και συμφωνία απόψεων μεταξύ των δραματικών χαρακτήρων.

Η θυροκρουσία στο θέατρο είναι μια συμβολική κίνηση με ιδιαίτερη σημασία για τη σκηνική δράση. Ο λόγος που η θυροκρουσία χρησιμοποιείται στο θέατρο πριν ανοίξει κάποιο σκηνικό πρόσωπο τη θύρα –συχνά ο θυρωρός-θεράπων του σπιτιού– ήταν είτε γιατί «έπρεπε να γίνει μια ρεαλιστική αναπαράσταση των καθημερινών τρόπων της καθημερινής ζωής είτε γιατί εξυπηρετούσε κάποιο δραματικό σκοπό».³ Ο θυρωρός-δούλος συνήθως σε αυτές τις περιπτώσεις αναλαμβάνει την –όπως τη χαρακτηρίζει ο Olson– «άχαρη εργασία του ανοίγματος της θύρας»⁴ καθώς και την αντιμετώπιση των συνήθως άβολων επισκεπτών της οικίας του αφεντικού του.

Οι σκηνές θυροκρουσίας είχαν συγκεκριμένη δομή τόσο λεκτική όσο και κινησιακή: Αρχικά το δραματικό πρόσωπο δήλωνε την πρόθεσή του να επισκεφτεί κάποιο άλλο δραματικό πρόσωπο, για να συζητήσουν και να αλληλο-βοηθηθούν για κάποιο σοβαρό θέμα. Στην τραγωδία ο τόπος «επίσκεψης» ήταν συνήθως ένα ανάκτορο ή κάποιος ναός (με εξαίρεση τη σπηλιά του Φιλοκτήτη), ενώ στην κωμωδία ο τόπος επίσκεψης ήταν συνήθως μια ιδιωτική οικία, θεού ή καθημερινού προσώπου της αθηναϊκής (μυθοπλαστικής) κοινωνίας. Στην κωμωδία το πρωταγωνιστικό συνήθως δραματικό πρόσωπο προέτρεπε με λεκτικά και με κινησιακά ρήματα είτε τον εαυτό του (βλ. Δικαιόπολης στους *Αχαρνές*, όταν επισκέπτεται την οικία του Ευριπίδη) είτε τον δευτεραγωνιστή (*βαδιστέ*) να κινηθούν προς την οικία. Όταν έφταναν μπροστά στη θύρα σταματούσαν και κάποιος χτυπούσε τη θύρα (ή μπορεί και όχι), συνήθως φωνάζοντας τον θυρωρό ή τον ιδιοκτήτη για να τους ανοίξει. Στις περισσότερες αντίστοιχες σκηνές στο έργο του Αριστοφάνη, τη θύρα την άνοιγε ο δούλος του ιδιοκτήτη του σπιτιού. Προτού ανοίξει, όμως, ρωτούσε συνήθως όχι και τόσο ευγενικά ποιος είναι. Ίσως το ύφος του προσδιοριζόταν από το είδος του χτυπήματος της θύρας.

³ Mooney (1914) 25.

⁴ Olson (2013) 64.

Αν ο χτύπος στη θύρα ήταν δυνατός και επίμονος, ίσως προκαλούσε τον εκνευρισμό και την επιθετική αντίδραση του θυρωρού.

Ο Mooney ταξινομεί τις περιπτώσεις θυροκρουσίας ανάλογα με την επίδρασή τους στη δράση⁵: 1) θυροκρουσία που εισάγει, μέσω του ακόλουθου ανοίγματος της θύρας, έναν δραματικό χαρακτήρα πάνω στη σκηνή (Αριστ. *Αχ.* 395κ.ε., *Νεφ.* 132) και 2) θυροκρουσία που δεν έχει ως δραματικό επακόλουθο ούτε την είσοδο κάποιου προσώπου εντός της αναπαριστάμενης επί σκηνής οικίας, ούτε την έξοδο κάποιου άλλου από το εσωτερικό της οικίας. Ο Mooney καταγράφει επίσης το λεξιλόγιο που περιβάλλει τη θυροκρουσία και δηλώνει το «χτύπημα» (*κόπτειν*, *κρούειν*, *θένειν*, *έκκόπτειν*, *λακτίζειν*, *παίειν*, *πατάσσειν*, *άράττειν*, *προσαράττειν*, *γεύειν*, *θρυγονᾶν* κ.ά.) και αναφέρει τον αριθμό εμφανίσεων των αντίστοιχων όρων στην αρχαία ελληνική γραμματεία:⁶

α) *κόπτειν*: Η συγκεκριμένη λέξη χρησιμοποιείται συχνά στην κωμωδία. Ο Αριστοφάνης τη χρησιμοποιεί δέκα φορές και ο Μένανδρος έξι: Αριστοφ: *Αχ.* 403, *Νεφ.* 132, 133, 1144, *Ορν.* 56, *Βατρ.* 460, 461, *Εκκλ.* 976, *Πλ.* 1097, 1101. Μένανδρος (Koerte's text): *Επιτρ.* 538, *Γεωργ.* 17, *Περ.* 64, 182, frag. 124 (Kock 3.36), frag. 860-1 (Kock 2.229).⁷

β) *κρούειν*: Είναι το ρήμα που συναντάται δεύτερο σε συχνότητα στο αρχαίο δράμα: (Ευρ. *Υψίπ.* *Οξύρ.* 1. 4, Αριστοφ. *Εκκλ.* 990, *Αποσπ.* 564 και *Βάτρ.* 510). Ο Φρόνιχος υποστηρίζει ότι η λέξη *κρούειν* δεν είναι τόσο δόκιμη λέξη όσο το *κόπτειν*: «κρούσαι μὲν τὴν θύραν, ἴσως που παραβεβιάσται ἢ χρῆσις. ἄμεινον δὲ τό κόπτειν τὴν θύραν».⁸ Είναι εύλογο να υποθέσουμε ότι το *κόπτειν* και το *κρούειν* χρησιμοποιούνται για να δηλώσουν τον τυπικό τρόπο χτυπήματος με τις αρθρώσεις των δαχτύλων, αν και ορισμένες φορές οι αρχαίοι Έλληνες χρησιμοποιούσαν άλλους τρόπους για να χτυπήσουν τη θύρα (π.χ. με καλάμια και ραβδιά).⁹

⁵ Mooney (1914) 20.

⁶ Mooney (1914) 20-22. Η συχνότητα των διαφορετικών λέξεων εντοπίζεται με βάση μόνο το αρχαίο δράμα, αφού δεν έχει γίνει εξαντλητική μελέτη της κλασικής λογοτεχνίας, σχετικά με αυτό το θέμα.

⁷ Το ίδιο ρήμα καταγράφεται επίσης με αυτήν τη σημασία στους Ξενοφώντα (*Ελλ.* 5.4.7), Δημοσθένη (47,57), Θεόφραστο (4,9) και Ηλιόδωρο (3.16). Φαίνεται να είναι η μόνη λέξη που χρησιμοποιείται από τον Πλούταρχο για να δείξει το «χτύπημα».

⁸ Βλ. επίσης το Αρχ. σχόλ. *Νεφ.* 132.

⁹ Πλούταρχος, *Άρατος* 17: «καὶ κεκλεισμένην τὴν πύλην εὐρὼν ἔκοπτε τῇ βακτρία κελύων ἀνοίγειν». Στο δράμα υπάρχει μόνο μια αναφορά στον Ευριπίδη (*Ιων* 1612)

γ) *γεύειν, θρυγονᾶν* (ξύσιμο με τα νύχια): Δύο κωμικές εκδοχές των παραπάνω λέξεων συναντάμε στον Αριστοφάνη (*Βάτρ.* 462, *Εκκλ.* 34).¹⁰

Όσον αφορά τον θεατρικό χώρο της σκηνικής δράσης δημιουργούνται πολλά ερωτήματα τα οποία προσπαθούμε μέσα από την παρούσα διατριβή να απαντήσουμε. Το σκηνικό απεικόνιζε τη θύρα που, βάσει του εκάστοτε κειμένου, έπρεπε να χρησιμοποιηθεί για τις ανάγκες της παράστασης και πώς ήταν αυτή η θύρα ως προς τη μορφή της; Αν ήταν μια επιβλητική και περίτεχνα σκηνογραφημένη θύρα σίγουρα θα θύμιζε τραγωδία, άρα θα ήταν άλλο ένα παρατραγικό συστατικό της αρχαίας κωμικής παράστασης. Οι υποκριτές μπορούσαν άραγε να αντικαταστήσουν με τον λόγο τους την υλική ύπαρξη της θύρας και να υποδυθούν πως δήθεν χτυπούν μια πόρτα; Ενδεχομένως, αλλά μια τέτοια ‘αφαιρετική’ διαχείριση δεν θα είχε ίσως το αναμενόμενο κωμικό αποτέλεσμα με τη ‘ρεαλιστική’ φυσική κρούση της θύρας. Μπορούν άραγε οι ενδείξεις του κειμένου για τη ρεαλιστική ή μη πράξη του χτυπήματος της πόρτας να μας δώσουν πληροφορίες για τη σκηνογραφική και υλική διαμόρφωση του σκηνικού οικοδομήματος στην αρχαία κωμική παράσταση; Κατά τη γνώμη μας –αλλά και πολύ σημαντικών μελετητών που μελέτησαν εκτενώς το θέμα– δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι για την ακρίβεια των υποθέσεων περί της σκηνογραφίας βάσει των κειμένων.

Στην παρούσα διατριβή θα επιχειρηθούν η περιγραφική αποτύπωση και η ερμηνευτική ανάλυση των κινήσεων που προκύπτουν από τα κείμενα του Αριστοφάνη, στις τυπικές σκηνές θυροκρουσίας, στις σκηνές θυροκρουσίας με παρατραγική λειτουργία, στις τυπικές σκηνές *ante portas*¹¹, στις τυπικές σκηνές *ante portas* με

¹⁰ Ο Mooney (1914, 22-24) παραθέτει και άλλα ρήματα του ίδιου τύπου, που προέρχονται από Λατίνους συγγραφείς (*pultare, pulsare, frangere, arietare, insultare, verberare, ferire, peltare, impellere, percutere*)· παρατηρούμε μια μεγάλη ποικιλία από λατινικές λέξεις που περιγράφουν τη θυροκρουσία. Κάποια ρήματα είναι πιο συνηθισμένα και απαντώνται πολλές φορές, ειδικά στα έργα του Πλάτου και του Τερέντιου, και κάποια δηλώνουν επιθετική διάθεση, που εκδηλώνεται μέσα από ένα σφοδρό χτύπημα με σφιγμένη γροθιά.

¹¹ Ο λατινικός εμπρόθετος προσδιορισμός *ante portas* (που μεταφράζεται στα ελληνικά *προ των πυλών*) σχετίζεται με τον Αννίβα, όταν με τον στρατό των Καρχηδονίων ήθελε να επιτεθεί στη Ρώμη και κατάφερε να φτάσει ως τα τείχη της πόλης χωρίς να καταφέρει να ολοκληρώσει την επιθυμία του· βλ. το άρθρο του Klaus Bartels (2016, 97). Στο λατινικό λεξικό *Oxford Latin Dictionary* (1982, 140 λ. *anteportanus*) ο Ηρακλής χαρακτηρίζεται με το επίθετο *anteportanus*. Στις μέρες μας ο εμπρόθετος αυτός προσδιορισμός δηλώνει την περιοχή κοντά σε μια πόρτα, πύλη ή χώρα ή ότι κάτι ή κάποιος πλησιάζει σε ένα κτήριο, ενδεχομένως με απειλητική διάθεση. Επιπρόσθετα έχει και μεταφορική χρήση, όταν

παρατραγική λειτουργία καθώς και στις παραλλαγές σκηνών θυροκρουσίας και *ante portas* στα έργα του Αριστοφάνη. Πρόκειται για σκηνές οι οποίες ανεξαιρέτως εξυπηρετούν αφενός τη σκηνική δράση και τον δραματικό στόχο των εμπλεκόμενων κωμικών προσώπων και αφετέρου τον στόχο του Αριστοφάνη να χρησιμοποιήσει άλλον έναν στερεοτυπικό κινησιακό κώδικα για να προκαλέσει το γέλιο. Στην Κωμωδία τόσο οι σκηνές θυροκρουσίας όσο και οι σκηνές *ante portas* –που διαδραματίζονται τις περισσότερες φορές σε αστικό δραματικό πλαίσιο– είναι πολλές και περιλαμβάνουν τον δικό τους, ιδιαίτερο κινησιολογικό κώδικα καθώς και στερεότυπους λεκτικούς δείκτες (*παῖ, παῖ, κόπτειν, κρούειν* κ.ά.). Στην παρούσα διατριβή προσπαθήσαμε, με επίγνωση της επισφάλειας τους εγχειρήματος, να τις ‘αποκαταστήσουμε’ με βάση τις κειμενικές ενδείξεις ως προς τις κινήσεις που ενδεχομένως συνόδευαν τον λόγο και τη σκηνική δράση των κωμικών υποκριτών της Παλαιάς Κωμωδίας.¹²

Η θυροκρουσία σηματοδοτεί τη στιγμή της άφιξης του πρωταγωνιστή ή του πρωταγωνιστικού ζεύγους σε έναν κρίσιμο τόπο δράσης, άφιξη η οποία προηγείται της επακόλουθης καθοριστικής (ανα)τροπής στην εξέλιξη της πλοκής. Το κοινό, προσμένοντας με αγωνία, γίνεται μάρτυρας της αναταραχής που φέρνει η θυροκρουσία, καθώς οι εμπλεκόμενοι δραματικοί χαρακτήρες ετοιμάζονται να αντιμετωπίσουν το αναπόφευκτο. Στον Αριστοφάνη οι σκηνές της θυροκρουσίας λαμβάνουν χώρα στην είσοδο μιας οικίας, μιας σπηλιάς, σε ένα φροντιστήριο και μπορεί να έχουν και παρατραγική λειτουργία. Περιλαμβάνουν τα πρωταγωνιστικά δραματικά πρόσωπα του έργου, τα οποία δηλώνουν την πρόθεσή τους να χτυπήσουν τη θύρα, κατευθύνονται προς την οικία του ατόμου που τους ενδιαφέρει και χτυπούν τη θύρα. Το πρόσωπο που ανοίγει τη θύρα μετά την κρούση συνήθως είναι ο θυρωρός-δούλος του ιδιοκτήτη του κτηρίου και σπανιότερα ο ίδιος ο ιδιοκτήτης. Η σκηνή θυροκρουσίας όπως την έχουμε οριοθετήσει στη παρούσα εργασία φτάνει μέχρι το

θέλουμε να επισημανθεί κάποιος επερχόμενος κίνδυνος για κάποιον άνθρωπο ή τόπο (λ.χ. η πανδημία/η ρήξη/ο πόλεμος είναι προ των πυλών). Στην παρούσα εργασία η φράση αυτή χρησιμοποιείται για να προσδιορίσουμε τα γεγονότα που διαδραματίζονται ή που πρόκειται να συμβούν δίπλα/κοντά/μπροστά στις οικιακές θύρες ή στις εισόδους των ναών και των ανακτόρων στα έργα των αρχαίων Ελλήνων δραματικών ποιητών του 5ου αι. π.Χ. και κυρίως του Αριστοφάνη.

¹² Σύμφωνα με τη Διαμαντάκου (2007, 34) «ο σύγχρονος μελετητής πρέπει εξ αρχής να αποκλείσει τη φιλόδοξη πιθανότητα ότι θα μπορέσει ποτέ να αποκαταστήσει την ακριβή εικόνα γενικά της αρχαίας κωμικής θεατρικής πρακτικής και ειδικότερα μιας οποιασδήποτε αρχαίας θεατρικής παράστασης».

σημείο όπου τελειώνει ο διάλογος με το πρόσωπο που ανοίγει τη θύρα, είτε είναι δούλος είτε ο ίδιος ο σπιτονοικοκύρης.

Οι *antes portas* σκηνές, ένας όρος ευρύτερος της θυροκρουσίας, είναι σκηνές που διαδραματίζονται μπροστά από ή πολύ κοντά σε μια θύρα μιας οικίας (ή ενός ανακτόρου, συχνά, στην περίπτωση της τραγωδίας) χωρίς αναγκαστικά να έχουμε χτύπημα της θύρας. Τις συναντάμε τόσο στην κωμωδία όσο και στην τραγωδία και συνήθως λαμβάνουν χώρα μπροστά από τον οίκο του πρωταγωνιστικού δραματικού προσώπου. Οι σκηνές *ante portas* συμπεριλαμβάνουν και τις σκηνές θυροκρουσίας αλλά στην παρούσα εργασία τις διακρίνουμε και τις εντάσσουμε σε διαφορετικές κατηγορίες για να διακριθούν καλύτερα τα λεκτικά και κινησιακά μοτίβα των σκηνών όπου έχουμε χτύπημα της θύρας και των σκηνών όπου η παρουσία των υποκριτών εγγύς της θύρας δεν συνοδεύεται από θυροκρουσία.

Οι σκηνές *ante portas* συχνά περιλαμβάνουν δραματικούς χαρακτήρες που προετοιμάζονται να εισέλθουν ή να βγουν από έναν συγκεκριμένο χώρο, δημιουργώντας μια αίσθηση προσμονής ή έντασης. Με θεατρικούς όρους, οι σκηνές *ante portas* μπορούν να εξυπηρετήσουν διάφορους δραματικούς σκοπούς: Μπορούν να τροφοδοτήσουν τη δραματική αγωνία (σασπένς), να λειτουργήσουν ως γέφυρα μεταξύ διαφορετικών καταστάσεων ή να παράσχουν μια συνθήκη για σημαντικές αποκαλύψεις ή αλληλεπιδράσεις. Χρησιμοποιώντας αυτές τις σκηνές, οι αρχαίοι θεατρικοί συγγραφείς και διδάσκαλοι μπορούσαν να επιτύχουν στιγμές δράσης με έντονη συναισθηματική φόρτιση ή με μεγάλη δραματουργική σημασία, πριν οι χαρακτήρες προσεγγίσουν –είτε εισέλθουν είτε όχι σε αυτόν– έναν συγκεκριμένο, οικιακό συνήθως αλλά όχι απαραίτητα, χώρο.

Οι παραλλαγές σκηνών θυροκρουσίας και *ante portas* περιλαμβάνουν σκηνές που δεν μπορούν να συμπεριληφθούν στις προαναφερθείσες βασικές κατηγορίες, γιατί εδώ δεν έχουμε το χτύπημα μιας ‘συνηθισμένης’ θύρας ή μια δράση που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί *ante portas* δίπλα σε ή μπροστά από μια συνηθισμένη θύρα, αλλά έχουμε π.χ. το ‘χτύπημα’ ενός βράχου (*Όρν.* 50-92), το επιθετικό ‘σπρώξιμο’ των πυλών της Ακρόπολης (*Λυσ.* 54-351, 1216-1221), το ‘ξύσιμο’ μιας πόρτας (*Εκκλ.* 32-40). Εκτός από αυτές τις κωμικές παραλλαγές τους, οι οποίες μαζί με τις βασικές κατηγορίες συγκροτούν τον βασικό κορμό της διατριβής, επισημαίνονται επίσης ορισμένες χαρακτηριστικές κινησιακές δράσεις οι οποίες συνδέονται με τη θύρα, όπως είναι η ωτακουστία και η εγκατάλειψη ενός βρέφους μπροστά από τη θύρα, και οι

οποίες συναντώνται στην τραγωδία, στη Νέα Κωμωδία καθώς και στη Ρωμαϊκή Κωμωδία του Πλάτου και του Τερέντιου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΧΕΙΡΟΝΟΜΙΑ – ΚΙΝΗΣΗ

1.1. Ορισμός και είδη κινήσεων και χειρονομιών

Η σύνταξη και η ακριβής σημασιοδότηση ενός ορισμού για τη *χειρονομία* είναι δυσχερές εγχείρημα και γνωρίζει διαφοροποιήσεις μεταξύ των υφιστάμενων θεωρητικών διατυπώσεων, καθώς η ποικιλία των κινησιακών εκφράσεων είναι τόσο μεγάλη ώστε δεν είναι δυνατή μια περιοριστική καθορισμένη περιγραφή τους. Το θέμα των χειρονομιών και των κινήσεων απασχόλησε πολλούς φιλοσόφους και ρήτορες από την κλασική αρχαιότητα, αλλά και σύγχρονους μελετητές¹³ από φιλολογικές και άλλες ανθρωπιστικές ειδικότητες, και έχουν διατυπωθεί διάφοροι ορισμοί και θεωρίες σχετικά με το ζήτημα αυτό. Αν και ένας ακριβής, σαφής και περιεκτικός ορισμός τόσο για τη χειρονομία όσο και για την κίνηση δεν έχει edραιωθεί επίσημα, αντιλαμβανόμαστε, ωστόσο, ότι υπάρχουν κοινές συνιστώσες για μια πιο γενική διατύπωση. Ο Δημήτριος Λυπουρλής στα σχόλιά του στο Γ' βιβλίο της *Ρητορικής* του Αριστοτέλη σημειώνει πως στα *Τοπικά* του (103 b 15) ο Αριστοτέλης δίδαξε ότι «ὁ ὁρισμὸς ἐκ γένους καὶ διαφορῶν ἐστίν», δηλαδή μια έννοια ορίζεται σύμφωνα με το *προσεχές γένος* της και με βάση την *ειδοποιό διαφορά* της από τις άλλες ομογενείς έννοιες.

Οι επιστημονικές μελέτες που εξετάζουν τη χειρονομία, διερευνούν τη δομή και τα μοτίβα των χειρονομιών, αναλύουν τις πιθανές σημασίες τους και εξετάζουν τον ρόλο τους τόσο στην καθημερινή ζωή όσο και στην αρχαία και τη σύγχρονη τέχνη. Πολλές έρευνες επικεντρώνονται στη μελέτη των χειρονομιών σε σχέση με την ομιλία

¹³ Ο Αριστοτέλης στα *Φυσιολογικά* μελετά τη σύνδεση του σώματος και των ψυχικών γνωρισμάτων. Ο Andrea de Jorio (1832), ο Carl Sittl (1890) και ο Adam Kendon (2004) είναι σημαντικοί μελετητές των χειρονομιών της αρχαιότητας και θα αναφερθούμε στο έργο τους στην παρούσα εργασία πιο αναλυτικά. Επίσης υπάρχουν επιστήμονες που μελετούν τη φυσιολογία της χειρονομίας και της γλώσσας του σώματος καθώς και ανθρωπολόγοι, κοινωνιολόγοι και ψυχολόγοι που ασχολούνται με αυτό το θέμα, βλ. Tylor (1865), Mallery (1880) και Warner (1885) και τους πιο συγχρόνους Lock (1978), Farnell (1995). Για τη μελέτη της σωματικής κίνησης ο Elam θεωρεί ως πλέον διακεκριμένο εκπρόσωπο τον ανθρωπολόγο Ray L. Birdwhistell. Άλλα σημαντικά δοκίμια για τη χειρονομιακή επικοινωνία προέρχονται από τους Efron (1941), Greimas (1968), Bernard (1976). Χρήσιμες παρατηρήσεις για τη θεατρική χειρονομία βρίσκονται στους Doat (1941), Marotti (1974) και Pavis (1981).

και εξετάζουν κατά πόσο αυτές λειτουργούν «συνοδευτικά» στον λόγο, ενώ άλλες μελέτες επικεντρώνονται στην απεικόνιση της εξωτερίκευσης των συναισθηματικών καταστάσεων μέσω των χειρονομιών και των κινήσεων. Ο Neumann υποστηρίζει ότι «υπάρχουν πολλά σημεία που έχουν τις ρίζες τους στην καθημερινή ζωή, όπως οι κινήσεις που συνοδεύουν την ομιλία, οι οποίες χρησιμοποιούνται γενικά ως τυπικές χειρονομίες με περιορισμένο νόημα».¹⁴ Ο Sittl, πρωτοπόρος στην έρευνά του πάνω στη χειρονομία των αρχαίων Ελλήνων και Ρωμαίων, στον ορισμό που διατυπώνει για τη χειρονομία περικλείει τις μηχανικές κινήσεις του ανθρώπινου σώματος και τις χωρίζει σε δύο ομάδες: Τις «ενστικτώδεις» (*die instinktiven*) και «αυτές που έχουν προκληθεί ηθελημένα» (*die durch den bewußten Willen hervorgerufenen Bewegungen*).¹⁵ Ο ίδιος επισημαίνει πως ο ορισμός παρουσιάζει δυσκολίες γιατί στην αρχαία γλώσσα δεν υπήρχε μια καθορισμένη λέξη για να αποδώσει τη σημασία της χειρονομίας. Θέλοντας να συνδέσει τη χειρονομία με την αρχαία γλώσσα, χρησιμοποιεί τη λατινική λέξη *gestus*¹⁶ και τα παράγωγά της *gestatio* και *gesticulatio* (σχήματα με τα χέρια). Από τους ελληνικούς όρους παραθέτει το *νεῦμα*, τη *χειροθεσία*, την *κίνησιν* (*motus*) και το *σχῆμα* (*habitus*), που θεωρείται η κατάσταση ή η μορφή του σώματος.¹⁷ Σύμφωνα με τον ίδιο, η λέξη *δεξιόθυμι* –η ένωση των δεξιών χειρών– αρχικά ήταν άλλη μία ονομασία για τη χειρονομία, μακροπρόθεσμα όμως αποσπάστηκε από την αρχική της σημασία και «διαποτίστηκε μόνο με την έννοια της φιλίας».¹⁸

Στη δεύτερη έκδοση του *The Oxford English Dictionary* (1989) ορίζεται η χειρονομία (*gesture*) ως η «κίνηση του σώματος ή μέρος του, η οποία είναι αντιπροσωπευτική της σκέψεως ή του συναισθήματος».¹⁹ Αυτός ο περιεκτικός ορισμός όμως δεν είναι αντιπροσωπευτικός για την ερμηνεία της χειρονομίας, καθώς θα δούμε ότι η χρησιμότητα της κινήσεως δεν έγκειται στο γεγονός της εξωτερίκευσης μόνο κάποιου συναισθήματος. Όταν ο άνθρωπος βρίσκεται σε κάποια έντονη

¹⁴ Neumann (1965) 9-10.

¹⁵ Sittl (1890) 1.

¹⁶ Στο λατινικό λεξικό της Οξφόρδης (1982, 764) το λ. *gestus* ορίζεται ως 1) η κίνηση των άκρων, ή η σωματική δράση, 2) μια κίνηση ή χειρονομία που χρησιμοποιείται για να υποστηρίξει τον προφορικό λόγο α) στην υποκριτική και β) στη ρητορική, 3) μια χειρονομία ή ένα σημείο που χρησιμοποιείται για να εκφράσει ένα νόημα, χωρίς λόγια, 4) μια performance.

¹⁷ Για τις κινήσεις του προσώπου χρησιμοποιεί τις λατινικές λέξεις *vultus* (βλέμμα) και *nutus* (νεύμα).

¹⁸ Sittl (1890) 31.

¹⁹ *The Oxford English Dictionary*, Vol. VI (1989) 477.

συναισθηματική κατάσταση, είναι φυσικό να συνοδεύεται η σωματική του συμπεριφορά από τις ανάλογες κινήσεις, αλλά αυτό δεν απολυτοποιεί τη χρήση των κινήσεων και των χειρονομιών ως εργαλείων του εσωτερικού κόσμου του ανθρώπου.²⁰ Οι χειρονομίες αποτελούν μέρος της δημιουργίας νοήματος που προκύπτει από τη διαδικασία του μετασχηματισμού της σκέψης σε λόγια: «το να κάνεις μια χειρονομία είναι η εικονική υλοποίηση μιας έννοιας-σκέψης στην πράξη με χωρική μορφή».²¹

Σε λήμματα διεθνών θεατρικών λεξικών, που έχουν σχέση με το σώμα, την κίνηση και τη χειρονομία, συναντάμε διάφορες διατυπώσεις «ορισμών», π.χ. στο λεξικό του Michel Corvin (1991) *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre* αναφέρονται οι λέξεις *gestus* και *gestuel(le)*.²² Η λατινική λέξη *gestus* (χειρονομία) αποτυπώνει τις εκφραστικές κινήσεις των χεριών και του σώματος και χρησιμοποιήθηκε ως τον 18ο αιώνα. Κάθε χειρονομία μεταφράζει με τον δικό της τρόπο τη σχέση της συμπεριφοράς με μια ορισμένη κατάσταση –ενδεχομένως σε όλες τις δια-ανθρώπινες σχέσεις– σε έναν δεδομένο τόπο και χρόνο.

Στην ελληνική έκδοση του *Λεξικού του Θεάτρου* του Patrice Pavis (2006) καταγράφονται οι ερμηνείες σημαντικών λημμάτων σχετικά με τη χειρονομία, την κίνηση και τη σκηνοθεσία (λ.χ. *χειρονομία*, *σημαίνουσα χειρονομία*, *χειρονομιακό σύστημα*, *κίνηση*, *κινησιολογία*, *κιναισθησία* κ.ά.). Η χειρονομία (*geste*) σύμφωνα με τον Pavis είναι «η σωματική κίνηση, ως επί το πλείστον ηθελημένη και ελεγχόμενη από τον ηθοποιό, η οποία παράγει μια σημασία, περισσότερο ή λιγότερο εξαρτημένη από τον λόγο ή τελείως αυτόνομη».²³ Η σημαίνουσα χειρονομία (γαλλ. *Gestuelle*, αγγλ. *system of gestures*), «συνιστά τον ιδιαίτερο τρόπο κίνησης ενός ηθοποιού, ενός

²⁰ O Sittl (1890, 2) αναφέρεται στον Αναξαγόρα, μέσω του *Περὶ ζῳῶν μορίων* του Αριστοτέλη, ο οποίος θεωρεί τα χέρια ως εργαλείο του σώματος καθαρά χρηστικό: «τοῦ λαμβάνειν γὰρ χεῖρες ὄργανον εἰσι». Για τη χειρονομία, κατά τον Sittl, το έργο του Ξενοφώντος *Κύρου Ανάβασις* είναι από τις καλύτερες μαρτυρίες. Επίσης αναφέρει ότι στην Αλεξανδρινή εποχή ορισμένοι μορφωμένοι ποιητές ήταν επηρεασμένοι από τη ζωγραφική και γι' αυτό παρατηρούσαν και μελετούσαν τις κινήσεις των ανθρώπων για να παρουσιάσουν την πραγματικότητα με περισσότερες λεπτομέρειες στο έργο τους.

²¹ McNeill (2000) 156.

²² Corvin (1991), 368. Το λήμμα *gestuelle* ερμηνεύεται ως η χειρονομία στο αρχαίο ελληνικό θέατρο και θα παρατεθεί αναλυτικά σε επόμενη ενότητα. Όπως επίσης και στο λήμμα *gestus* στο *Λεξικό* του Corvin αναφέρονται περιληπτικά θεωρίες από σημαντικούς θεατρικούς συγγραφείς, όπως είναι ο Lessing και ο Brecht, που επίσης θα αναλύσουμε σε επόμενο σημείο της παρούσας εργασίας σχετικά με τη θεατρική χειρονομία.

²³ Pavis (2006) 524.

θεατρικού προσώπου ή ενός υποκριτικού ύφους».²⁴ Το χειρονομιακό σύστημα (γαλλ. *gestualité*, αγγλ. *gestuality*) περιγράφεται ως «νεολογισμός που χρησιμοποιείται στο πλαίσιο της σημειολογίας [...] για να επισημάνει τα ιδιαίτερα γνωρίσματα της χειρονομίας [...] αντιπαρατίθεται στην εξατομικευμένη χειρονομία: συνιστά ένα σύστημα περισσότερο ή λιγότερο συναφές στους σωματικούς τρόπους ύπαρξης, ενώ η χειρονομία παραπέμπει σε απλή σωματική δράση. Η κιναισθησία (γαλλ. *kinesthésie*, αγγλ. *kinesthesia*) είναι «η συνειδητή σύλληψη της θέσης και των κινήσεων του σώματος που οφείλεται στη μυϊκή και ‘εσωτερική’ αίσθηση».²⁵ Η κίνηση (γαλλ. *mouvement*, αγγλ. *movement*) ορίζεται για το θέατρο ως «ο ουδέτερος και κοινός τρόπος για να ορίσουμε τη δραστηριότητα του ηθοποιού επί σκηνής», και παρατίθενται οι απόψεις του Λάμπαν, σύμφωνα με τον οποίο οι κινήσεις του σώματος μπορούν συνοπτικά να χωριστούν σε: βήματα, χειρονομίες και εκφράσεις του προσώπου, τρία σύνολα τα οποία ορίζονται και διακρίνονται ακολούθως και σε άλλες κατηγορίες: 1) οι παρορμήσεις ή ενστικτώδεις κινήσεις, που μας ωθούν να δράσουμε, 2) οι στάσεις, που χαρακτηρίζονται από τον τρόπο τοποθέτησης του σώματος στο έδαφος σε σχέση με το βάρος και την έλξη, 3) οι θέσεις, που περιγράφονται σύμφωνα με τις σωματικές επιμέρους τοποθετήσεις, 4) οι μετακινήσεις, που αντιστοιχούν στον τρόπο κατάληψης του σκηνικού χώρου, 5) το βάδισμα και ο βηματισμός.²⁶ Η σκηνοθεσία (*mise en scène*) μπορεί επίσης να εκληφθεί ως «μια στοιχειώδης τεχνική τοποθέτησης των ηθοποιών»²⁷ όπως επίσης, τέλος, η υπόκριση (*jeu*), στο πλαίσιο της οποίας «η χειρονομιακή εναντίωση επί σκηνής προς ένα άλλο πρόσωπο, υποχρεώνει σε μια συμμετροποίηση των χειρονομιών, με σκοπό την αποτελεσματικότερα αντιμετώπιση».²⁸

Ο Elam²⁹ αναφέρει την άποψη του πρωτοπόρου ανθρωπολόγου της μη λεκτικής επικοινωνίας, που εισήγαγε τον όρο *kinesics*, τον R. L. Birdwhistell, ο οποίος υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει «καμία άμεση αντιστοιχία μεταξύ των κινησιακών και γλωσσικών μονάδων, αλλά μόνο μια γενικότερη αναλογία μεταξύ γλώσσας και κίνησης ως καθολικών συντακτικών συστημάτων»³⁰. Επίσης χαρακτηρίζει τις

²⁴ Pavis (2006) 528.

²⁵ Pavis (2006) 264.

²⁶ Pavis (2006) 264-265.

²⁷ Pavis (2006) 447.

²⁸ Pavis (2006) 502.

²⁹ Elam (2001) 93.

³⁰ Birdwhistell (1970) 101.

χειρονομίες ως «ετεροκαθοριζόμενες μορφές» επειδή δεν μπορούν να σταθούν ως απομονωμένες οντότητες και απαιτούν «παρενθεματική, επιθηματική, προθεματική ή διαθεματική παρέμβαση, προκειμένου να αποκτήσουν ταυτότητα».³¹

Αν και ο προβληματισμός του επί εικοσαετίας τότε μελετητή της γλωσσικής επικοινωνίας ήταν λογικός σχετικά με τη μη αυτονομία της χειρονομίας, υπάρχουν χειρονομίες, οι οποίες διά μέσου του χρόνου βοήθησαν στην αλληλοκατανόηση της διαφορετικής εθνικής/γλωσσικής προέλευσης των ανθρώπων και –εκτός από εξωτερικά, εκφραστικά μέσα του σώματος– αποτελούν φορείς νοημάτων και μηνυμάτων σε όλους τους πολιτισμούς³². Ένα τυπικό παράδειγμα αποτελούν οι έντονες και εξωστρεφείς χειρονομίες οι οποίες είναι χαρακτηριστικό των Μεσογειακών λαών παρά των κατοίκων των βόρειων χωρών. Ο ηλιόλουστος και ζεστός καιρός ευνοεί τις πομπώδεις, εξωστρεφείς, αναπαραστατικές χειρονομίες. Η Graf εντούτοις αναφέρει ότι ήταν πιθανό να υπήρχαν διαφορές μεταξύ των πόλεων της ίδιας χώρας και οι κάτοικοι διαφορετικών πόλεων να «έγνεφαν με διαφορετικό τρόπο».³³

Μια σημαντική κατηγορία χειρονομιών σχετίζεται με την αλληλεπίδραση της κίνησης και του λόγου.³⁴ Οι σωματικές πράξεις πολλές φορές λειτουργούν συνοδευτικά της ομιλίας ή αντικαθιστούν γλωσσικά σημεία, δημιουργώντας κινησιακούς κώδικες επικοινωνίας που έχουν οικουμενική ισχύ. Αφενός η πολυπλοκότητα και η τεράστια ποικιλία των λεκτικών τρόπων έκφρασης, αφετέρου η αδυναμία για τη δημιουργία μιας συγκεκριμένης οικουμενικής γλώσσας δίνουν στη γλώσσα της κίνησης και των χειρονομιών αυτονομία και την καθιστούν «παγκόσμιο φυσικό τρόπο έκφρασης».³⁵

Βάσει της αρχαιοελληνικής ετυμολογικής ερμηνείας τους (*χειρ* + *νέμω*), οι χειρονομίες διέπονται από νόρμες για να γίνονται κατανοητές στο κοινωνικό σύνολο.

³¹Birdwhistell (1970) 119.

³²Ο Sittl (1890, 212) αναφέρει το παράδειγμα όπου ο Νέρων προσέλαβε διερμηνείς χειρονομιών εξαιτίας των πολλών εθνών που είχε στην υπηρεσία του ως δούλους.

³³ Graf (1991) 36.

³⁴ Στην αρχαία ελληνική τραγωδία η δεικτική αντωνυμία «ὁδε» υπήρχε περίπτωση να συνοδευόταν από την κατάλληλη χειρονομία. Βλ. Taplin (2003) 92.

³⁵Kendon (2004) 3. Ο Taplin (2003, 28) υποστηρίζει ότι στο αρχαίο ελληνικό θέατρο τα λόγια τονίζονται από τις κατάλληλες χειρονομίες και ο Boegehold (1999, 5, 53) θεωρεί ότι για να κατανοήσουμε τα δραματικά κείμενα πρέπει να εστιάσουμε στις λέξεις και τις συνοδευτικές τους χειρονομίες, άσχετα αν αυτές συμπληρώνουν το περιεχόμενο ή όχι.

Είναι η έκφραση των σχημάτων που αποτελούν κοινό κώδικα για την επικοινωνία μιας ομάδας και οριοθετούνται μέσα σε συγκεκριμένα πλαίσια, εξυπηρετώντας κάποιο σκοπό, κυρίως εκφραστικού ή επικοινωνιακού χαρακτήρα· είναι ένας κώδικας που διαμορφώνεται από το εκάστοτε πολιτιστικό, χωροχρονικό περιβάλλον πάντα σε συνάρτηση με τον ανθρώπινο παράγοντα. Τα κινησιακά χαρακτηριστικά είναι συνοδευτικές κινήσεις που προκύπτουν από το υπόλοιπο σώμα και μπορεί να είναι μικρής κλίμακας, όπως το κούνημα ενός δαχτύλου, ή μεγαλύτερης κλίμακας, όπως η αγκαλιά και ο βηματισμός. Η Hardwick, ακολουθώντας όρους και διακρίσεις της θεατρικής σημειολογίας, χαρακτηρίζει ως *κινησιακά σύμβολα* τις κινήσεις του προσώπου και του σώματος, που εμπερικλείουν επιμέρους κατηγορίες, όπως μιμικά σημεία, χειρονομίες και προσεγγιστικά σημεία (δηλαδή τα σημεία που αλληλεπιδρούν με τον χώρο που τα περιβάλλει, δηλώνοντας λόγου χάρη απόσταση εγγύτητα η κίνηση)».³⁶

Ο όρος *κινησιακός* (*kinesic*) είναι πιο στενά συνδεδεμένος με τη γλώσσα του σώματος και τις χειρονομίες και τον χρησιμοποιούμε στην παρούσα μελέτη. Πρόκειται για έναν όρο που επινοήθηκε από τον ανθρωπολόγο Ray L. Birdwhistell και έχει τη σημασία της μη λεκτικής επικοινωνίας, η οποία διεξάγεται κυρίως με τη χρήση των χειρονομιών, των κινήσεων του σώματος και τις εκφράσεις του προσώπου που λειτουργούν ως μέσο μετάδοσης πληροφοριών και συναισθημάτων.³⁷ Στην *κινησιακή* επικοινωνία παρά το γεγονός ότι μια χειρονομία, κίνηση ή έκφραση μπορεί να είναι σύντομη και διακριτική, έχει επικοινωνιακή βαρύτητα και μπορεί να απομονωθεί ως αντικείμενο ανάλυσης. Η κατανόηση των μικροκινήσεων αποτελεί ουσιαστικό στοιχείο για την αναγνώριση των συναισθημάτων και των συμπεριφορών, καθώς αποκαλύπτουν πρότυπα που αντανακλούν πολιτισμικά αποδεκτές μορφές μη λεκτικής έκφρασης.

³⁶ Hardwick (2012) 83.

³⁷ Η έρευνά του στην κινητική έδειξε ότι η μη λεκτική επικοινωνία μέσω της γλώσσας του σώματος διαμορφώνει τον τρόπο που μεταφέρουμε και ερμηνεύουμε τα μηνύματα από και προς τους άλλους ανθρώπους μέσα στην κοινωνία, βλ. *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication* (1970). Ο όρος *kinesics* τελικά θεσμοθετήθηκε στο *Journal for the Anthropological Study of Human Movement* το 1979. Αναφέρεται στο άρθρο της Waiflein (2013, 3). Ο ψυχαναλυτής και κινησιολόγος Stern στο άρθρο του «On Kinesic Analysis: A Discussion with Daniel N. Stern» (1973, 114-126) εξετάζει την προέλευση και τα είδη των κινησιακών συστημάτων. Σχετικά με τον όρο *κινησιακός* στο θέατρο βλ. Elam (2001, 91-102).

1.2. Νεότερες θεωρητικές προσεγγίσεις της χειρονομίας και της κίνησης

Πριν από τη δεκαετία του 1960, η μελέτη της γλώσσας του σώματος ήταν περιορισμένη, γιατί οι ερευνητές θεωρούσαν ότι η βασική μορφή επικοινωνίας είναι η ομιλία.³⁸ Η επικοινωνία μέσω του σώματος μελετήθηκε με επιστημονικό τρόπο από περισσότερους ερευνητές πιο συστηματικά στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα. Οι θεωρίες για τον τρόπο με τον οποίο σχηματοποιείται μια χειρονομία ή κίνηση διαφέρουν και δεν ταυτίζονται πάντα. Σύμφωνα με τη στρουκτουραλιστική/δομική σημειωτική, η αναπαράσταση του σώματος μεταβάλλεται στα διαφορετικά σημειωτικά συστήματα και η μελέτη τέτοιων διαφορετικών συστημάτων μάς δείχνει πολλές διαφορετικές πολιτισμικές αναπαραστάσεις του σώματος. Η σημειωτική στράφηκε στον Αριστοτέλη (στις σχέσεις βιολογίας και φιλοσοφίας) κατά τον 20ό αιώνα θέτοντας τα θεμέλια για την ηθολογία (Jacob von Uexkull), τη φαινομενολογία (Eleanor Rosch, George Lakoff) και τη βιοσημειωτική, επιστήμες όπου εξετάζονται οι έννοιες του σώματος καθώς και οι σημειωτικές τους δυνατότητες.³⁹ Η συζήτηση των επιστημόνων επικεντρωνόταν στο αν είναι οι κινήσεις αντανakλαστικές⁴⁰ ή αν επηρεάζονται από τον χαρακτήρα, τις προθέσεις και το περιβάλλον του ατόμου.

Μια σύγχρονη θεωρία της χειρονομίας και των κινήσεων, που βρίσκει εφαρμογή και στα αρχαία κείμενα, είναι η *δεικτική γλώσσα* η οποία αναφέρεται στη δυνατότητα ενός λεκτικού στοιχείου, όπως μια λέξη ή μια φράση, καθώς και μιας χειρονομίας ή κίνησης, να αναφέρεται σε κάτι συγκεκριμένο στο περιβάλλον (*deixis*).⁴¹ Σε αντίθεση με τη *συμβολική γλώσσα* όπου οι σημασίες των λέξεων είναι συμφωνημένες κοινωνικά, η *δεικτική γλώσσα* εξαρτάται από τον χρόνο, τον τόπο, και

³⁸ Πρωτοπόρος ερευνητής της γλώσσας του σώματος κατά τη δεκαετία του 1950 είναι ο αρμένικης καταγωγής ψυχολόγος Albert Mehrabian (1967), ο οποίος ανακάλυψε ότι η συνολική εντύπωση που αφήνει ένα μήνυμα στον δέκτη του συνίσταται σε 7% μόνο ως προς τις λέξεις, 38% ως προς τον τόνο της φωνής και 55% ως προς τη μη λεκτική επικοινωνία.

³⁹ Stjernfelt (2007) 274.

⁴⁰ Η αντανakλαστική κίνηση γίνεται γρήγορα και αυτομάτως για να βοηθήσει το σώμα να αποφύγει μια βλάβη. Η ανταπόκριση είναι γρήγορη επειδή η εντολή δίνεται από τη σπονδυλική στήλη και όχι από τον εγκέφαλο. Αν η εντολή προερχόταν από τον εγκέφαλο, το μήνυμα θα έπρεπε να ταξιδέψει πιο μακριά και η αντίδραση θα ήταν πιο αργή.

⁴¹ Αρκετές έρευνες έχουν επικεντρωθεί στα δεικτικά σημεία, στις έννοιες και τη φαινομενολογία τους, βλ. ενδεικτικά: Fillmore (1997), Adetunji (2006), Cornish (2011) κ.ά.

τον ομιλητή. Παραδείγματα δεικτικής γλώσσας περιλαμβάνουν λέξεις που αναφέρονται σε κοντινά αντικείμενα ή πρόσωπα στο περιβάλλον του ομιλητή. Για παράδειγμα, η λέξη «αυτός» μπορεί να είναι δεικτική χειρονομία αν αναφέρεται σε κάποιον που βρίσκεται κοντά στον ομιλητή, και η λέξη «εδώ» μπορεί να αναφέρεται στον τρέχοντα τόπο στον οποίο βρίσκεται ο ομιλητής⁴². Σύμφωνα με το άρθρο των Duncan, Cassell και Levy «το να δείχνεις δεν είναι μια απλή πράξη και αποτελείται από τρία βασικά δομικά μέρη: α) ένα σημείο προέλευσης, β) έναν στόχο και γ) μια νοητή γραμμή που συνδέει το σημείο προέλευσης με τον στόχο».⁴³

Η δεικτική γλώσσα είναι σημαντική για την κατανόηση του περιεχομένου και του πλαισίου κάθε εκφραστικής χειρονομίας σε ένα δεδομένο περιβάλλον και χρησιμοποιήθηκε κυρίως από τους ρήτορες οι οποίοι, επιστρατεύοντας τη δεικτική γλώσσα στη ρητορική, ενίσχυαν την πειστικότητα του μηνυματός τους, καθιστώντας πιο αποτελεσματική την επικοινωνία τους με το κοινό.⁴⁴

Μια εξαιρετική θεωρία, που εστιάζει στο πώς οι χειρονομίες και οι κινήσεις χρησιμοποιούνται για την επίτευξη συγκεκριμένων κοινωνικών στόχων, είναι η κοινωνική ομιλία (*Social speech*),⁴⁵ γνωστή και ως η θεωρία της κοινωνικής δράσης (*Social Action Theory*). Η ατομική συμπεριφορά των ανθρώπων επηρεάζει και διαμορφώνει την κοινωνία. Αυτό δεν επιζητούν άλλωστε και οι πρωταγωνιστικοί ρόλοι του Αριστοφάνη, μέσα από μια ατομική πρωτοβουλία τους που έχει στόχο να αλλάξει μια οδυνηρή κοινωνική κατάσταση; Η κοινωνική δράση στηρίζεται στην αλληλεπίδραση των ατόμων λαμβάνοντας υπόψη τις κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες. Ανάλογες ενέργειες μπορεί να συμβαίνουν σε αλληλεπίδραση με άψυχα αντικείμενα ή αφηρημένες έννοιες, όπως είναι, για παράδειγμα, οι προσευχές, οι όρκοι και οι επικλήσεις. Οι χειρονομίες και οι κινήσεις αποτελούν σημαντικές συνιστώσες

⁴² Heal (1997) 619. Ο κοινωνιολόγος Erving Goffman (1981) έχει εξετάσει τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι χρησιμοποιούν δεικτικούς τρόπους για τη διαχείριση της κοινωνικής αλληλεπίδρασης στην καθημερινή ζωή.

⁴³ Duncan – Cassell – Levy (2007) 5.

⁴⁴ Σχετικά με τη σύγχρονη μελέτη της δεικτικής γλώσσας και ρητορικής, βλ. Mountford (2001) 41-71.

⁴⁵ Ο Schiermer (2019, 11) αποκαλύπτει τα βασικά στοιχεία της εναλλακτικής θεωρίας του Γερμανού κοινωνιολόγου Max Weber (1864-1920), ο οποίος ανέπτυξε τη Θεωρία της Κοινωνικής Δράσης και έθεσε την έννοια του «Verstehen» (κατανόηση), υποστηρίζοντας ότι για να κατανοήσουμε την κοινωνία, πρέπει να κατανοήσουμε πρώτα τις σκέψεις, τις προθέσεις και τις ενέργειες των ανθρώπων που τη συνθέτουν.

της αλληλεπίδρασης των ανθρώπων⁴⁶ και κατ' επέκταση της κοινωνικής δράσης, και η χρήση τους μέσα σε αυτό το πλαίσιο είναι πολυδιάστατη: Εκτός από τον βοηθητικό ρόλο τους στην κοινωνική αλληλεπίδραση, συνήθως συνοδεύουν τη λεκτική επικοινωνία δίνοντας έμφαση ή επεξηγήσεις στο μήνυμα που θέλει να μεταδώσει ο πομπός στον δέκτη ή έχουν πολιτισμικά καθορισμένες σημασίες και η κατανόησή τους απαιτεί γνώση του πολιτισμικού πλαισίου.

Η θεωρία των αντανακλαστικών⁴⁷ αναφέρεται σε έναν τομέα της ψυχολογίας που μελετά τη σχέση μεταξύ ερεθισμάτων (*stimuli*) και αντανακλαστικών (*reflexes*). Τα αντανακλαστικά είναι αυτόματες, ανεξάρτητες αντιδράσεις του οργανισμού σε συγκεκριμένα ερεθίσματα, και η θεωρία αυτή ασχολείται με την κατανόηση του πώς λειτουργούν τα αντανακλαστικά. Ένα από τα πιο γνωστά παραδείγματα αντανακλαστικού είναι εκείνο του γόνατου-ραβδίσματος (*patellar reflex*), όπου το χτύπημα στον τένοντα κάτω από το γόνατο προκαλεί αυτόματη αντίδραση που οδηγεί στον σπασμό του κνημικού μυός. Ο Ρώσος φυσιολόγος Ivan Petrovich Pavlov ήταν ένας από τους πρώτους που έκανε σημαντικές έρευνες στον τομέα αυτό. Στις αρχές του 20ού αιώνα εργαζόταν πάνω στην έννοια του *classical conditioning* (της διαδικασίας εκπαίδευσης ενός ατόμου η ζώου να συμπεριφέρεται με συγκεκριμένο τρόπο)⁴⁸ και στο πώς οι ανθρώπινοι οργανισμοί μπορούν να μάθουν να αντιδρούν σε νέα ερεθίσματα

⁴⁶ Ο Goffman (1982, 34) αναλύει την αλληλεπίδραση των ανθρώπων μέσω των χειρονομιών στην καθημερινή τους κοινωνική ζωή.

⁴⁷ Sherrington (1906) 114. Η Rose (1998, 28) αναφέρει την άποψη του βραβευμένου με Νόμπελ νευροφυσιολόγου Charles Scott Sherrington ο οποίος θεωρούσε πως το αντανακλαστικό είναι το «βασικό χαρακτηριστικό του κινητικού ελέγχου. Η βασική υπόθεση αυτής της θεωρίας ήταν πως τα φυσικά γεγονότα που συμβαίνουν στο περιβάλλον χρησιμεύουν ως ερεθίσματα για την κίνηση, ενεργοποιώντας μια αλυσίδα αντανακλαστικών κύκλων που ευθύνονται για την παραγωγή κινητικών αντιδράσεων».

⁴⁸ Windholz (1995) 575: Ένα από τα πιο σημαντικά πειράματα του Pavlov και γενικότερα του χώρου της ψυχολογίας, από το οποίο πήρε και το όνομά του το γνωστό ροκ συγκρότημα «Pavlov's Dog», είναι η επαναλαμβανόμενη ενεργοποίηση ενός αδιάφορου αρχικά ερεθίσματος για έναν σκύλο –στη συγκεκριμένη περίπτωση του ήχου ενός κουδουνιού– και η σύνδεσή του από τον Pavlov με την προσφορά φαγητού στο σκυλί, που είχε ως αποτέλεσμα την αντανακλαστική έκκριση σιέλου από το σκυλί, μόνο και μόνο με το ερέθισμα του ήχου ακόμα και με την απουσία φαγητού. Αυτό το σιελόγONO αντανακλαστικό κατέδειξε το φαινόμενο κατά το οποίο ένα αδιάφορο ερέθισμα σε σύζευξη με ένα άλλο ερέθισμα προκαλούσε μια αντίδραση. Το εν λόγω πείραμα έγινε ο προπομπός της κατανόησης των συμπεριφορικών αλλαγών στα ζώα και στους ανθρώπους. Βλ. επίσης Ντούβος (2021, 319-331) για τη συμβολή του Georg Lukacs στη θεωρία των αντανακλαστικών του Ivan Pavlov.

μέσω της διάδρασής τους με ήδη υπάρχοντα αντανakλαστικά. Η θεωρία των αντανakλαστικών έχει εξελιχθεί στη ψυχολογία και τη νευροεπιστήμη, με στόχο τον έλεγχο, τη μάθηση και τη συμπεριφορά των οργανισμών. Πώς μπορεί να συσχετιστεί η θεωρία των αντανakλαστικών με συγκεκριμένες κινήσεις που μας ενδιαφέρουν στην παρούσα εργασία; Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ενδεχομένως να μπορούσε να είναι η απειλή με ξυλοδαρμό και η άμεση αμυντική προσπάθεια από το πρόσωπο που δέχεται την επίθεση, βάζοντας τα χέρια στο πρόσωπο ή στο σημείο που απειλείται για να προστατευτεί, ή ίσως η πρώτη αντίδραση στο ηχητικό ερέθισμα από το χτύπημα μιας πόρτας θα μπορούσε επίσης να ανήκει σε αυτό το είδος κινήσεων.

Σε αντίθεση με τις θεωρίες περί αντανakλαστικών, στη θεωρία του σχήματος (*Schema Theory*) η παραγωγή ενός σχεδίου κίνησης περιλαμβάνει ένα *Γενικευμένο Κινητικό Πρόγραμμα* (GMP), όπου ουσιώδης πυρήνας είναι «η ύπαρξη μεταβλητών ή αμετάβλητων, οι οποίες καθορίζουν το πώς θα εκτελεστεί η κάθε συγκεκριμένη κίνηση».⁴⁹ Η θεωρία του σχήματος (*Schema Theory*), που προτάθηκε από τον Richard A. Schmidt το 1975, αποτελεί μία αναγνωρισμένη θεωρία στον τομέα της εκμάθησης των κινήσεων και της κινησιολογίας. Η θεωρία αυτή εξηγεί τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι αποκτούν και βελτιώνουν δεξιότητες και κινήσεις μέσω της πρακτικής και της εμπειρίας.

Οι δύο παραπάνω θεωρίες διαφέρουν ως προς την κατανόηση της συμπεριφοράς και της κίνησης. Ενώ η θεωρία των αντανakλαστικών βασίζεται στις άμεσες αντιδράσεις στα εξωτερικά ερεθίσματα, η θεωρία του σχήματος δίνει έμφαση στην προσαρμοστικότητα μιας κίνησης, επιτρέποντας την ευελιξία μέσω της μάθησης: π.χ. ένας ποδοσφαιριστής προσαρμόζεται ανάλογα στα γήπεδα, στους αντιπάλους και στο σύστημα που θα ακολουθηθεί σε έναν αγώνα, ή τα κορδόνια των παπουτσιών μπορούν να δεθούν με διαφορετικούς τρόπους.

Ο Αμερικανός ανθρωπολόγος και διαπολιτισμικός ερευνητής Edward Hall στις αρχές της δεκαετίας του 1960 δημιούργησε τον όρο *προσεγγιστική* (*proxemics*), μελετώντας τις διαπροσωπικές επιπτώσεις του τρόπου με τον οποίο οι άνθρωποι τοποθετούνται ο ένας σε σχέση με τον άλλον, και οριοθετώντας μάλιστα τις αποστάσεις των ζωνών διάδρασης (ζώνη Οικειότητας στα 15 με 45 εκατοστά, κ.ά.)⁵⁰. Όταν ένας χώρος σχετίζεται με τη δράση, δηλαδή με το τι μπορεί να συμβεί στον συγκεκριμένο

⁴⁹ Βλ. Rose (1998) 35.

⁵⁰ Hall (1966) 114-125.

χώρο, επηρεάζεται η συμπεριφορά των ανθρώπων ανάλογα με την απόσταση που αυτοί έχουν μεταξύ τους. Ο Hall χωρίζει αυτές τις αποστάσεις σε τέσσερις ζώνες: α) την *οικεία*, στην οποία υπάρχουν «πολύ αυξημένες αισθητηριακές εισροές (θερμότητα από το σώμα του άλλου, μυρωδιά κ.ά.)⁵¹ και η οποία συνήθως δημιουργείται μεταξύ αγαπημένων προσώπων και συγγενών (κινησιακά η οικεία απόσταση μεταξύ των ανθρώπων που αλληλοεπιδρούν είναι τόση όσο χρειάζεται ώστε να μπορούν να χέρια να φτάσουν και να αγγίξουν το ένα σώμα το άλλο)· β) την *προσωπική*, στην οποία συμπεριλαμβάνονται δύο πρόσωπα τα οποία συζητούν φιλικά και μπορούν να αγγίξουν ο ένας τον άλλον εκτείνοντας τα χέρια τους με τις άκρες των δαχτύλων τους.⁵² γ) την *κοινωνική*, κατά την οποία δεν υπάρχει σωματική επαφή και η οποία συμπεριλαμβάνει άτομα που αλληλοεπιδρούν σε «περιστασιακές κοινωνικές συγκεντρώσεις»⁵³ και δ) τη *δημόσια*, η οποία είναι «πολύ έξω από τον κύκλο εμπλοκής»⁵⁴ και αφορά δημόσιους ομιλητές ή επαγγελματίες, όπως οι ξεναγοί που μιλούν σε πολλά πρόσωπα.

Η ψυχολόγος Goldin-Meadow ορίζει τη χειρονομία ως ομάδα κινήσεων χεριών που συνδέονται άμεσα με τον λόγο, η οποία τίθεται στην υπηρεσία της επικοινωνίας και με αυτήν την έννοια είναι σκόπιμη.⁵⁵ Οι κινήσεις των συγκεκριμένων μερών του σώματος αποτελούν μέρος της δημιουργίας νοήματος που προκύπτει από τη διαδικασία του μετασχηματισμού της σκέψης σε λόγια. Σύμφωνα με τη θεωρία της, οι χειρονομίες είναι πολύ σημαντικές για τη διαδικασία της μάθησης.⁵⁶ Η χειρονομία λειτουργεί ως αποτελεσματικό εργαλείο μάθησης γιατί α) βασίζεται σε διαφορετική μορφή αναπαράστασης σε σχέση με την ομιλία και β) μπορεί να μεταφέρει πολλές πληροφορίες ταυτόχρονα, έτσι ώστε οι μαθητές που μαθαίνουν μέσω των χειρονομιών νέες έννοιες, να έχουν ένδεχομένως καλύτερη κατανόηση και να θυμούνται τις νέες πληροφορίες πιο εύκολα.

Το ζήτημα της κωδικοποίησης των κινήσεων και των χειρονομιών ενδέχεται να γίνει κεντρικό θέμα τα επόμενα χρόνια, δεδομένου του αυξημένου ενδιαφέροντος πολλών μελετητών για τη συλλογή δεδομένων μεταξύ ετερογενών συστημάτων και

⁵¹ Hall (1966) 116-177.

⁵² Hall (1966) 120.

⁵³ Hall (1966) 121.

⁵⁴ Hall (1966) 123.

⁵⁵ Η Goldin-Meadow (2003, 4) φαίνεται ότι ακολουθεί τη θεωρία ότι οι χειρονομίες είναι αλληλένδετες με τον λόγο, βλ. ό.π. Neumann (1965).

⁵⁶ Βλ. Goldin-Meadow – Wagner (2005, 234-241) όπου η χειρονομία συνδέεται με τη μάθηση.

εφαρμογών (τρισδιάστατη ελεγχόμενη κίνηση, αλληλεπίδραση εικονικής πραγματικότητας κλπ.) και για την κωδικοποίηση των κινήσεων και ειδικά των χειρονομιών (μέσω της πρότασης διαφόρων format).⁵⁷

1.3. Θεατρική χειρονομία και κίνηση

Στο θέατρο η χειρονομία που αναπτύσσεται ως εικόνα μπροστά στον θεατή είναι η προσχεδιασμένη κίνηση του ηθοποιού, με εξαίρεση τις παραστάσεις που εξελίσσονται αυτοσχεδιαστικά κατά τη διάρκεια της παράστασης.⁵⁸ Σύμφωνα με τη Θωμαδάκη, «οι χειρονομίες στο θέατρο κατέχουν σημαντικότερη θέση, γιατί δίνουν πρόσθετες πληροφορίες για τα πρόσωπα του συγγραφέα, για τον χώρο, τον χρόνο, και για τον κώδικα πολιτισμού που παρουσιάζεται επί σκηνής».⁵⁹ Η χειρονομία αποτελεί ένα ισχυρό εργαλείο για να αποκαλύψει ο ηθοποιός τον χαρακτήρα που υποδύεται, και μπορεί να συνδυάζεται με τις εκφράσεις του προσώπου, το βλέμμα, καθώς και τις κινήσεις του σώματος. Συχνά ο συγγραφέας ενός θεατρικού έργου διευκρινίζει επακριβώς –είτε με σκηνικές οδηγίες είτε με τη μορφή άλλων περικειμενικών σημειώσεων– τις κινήσεις των δραματικών προσώπων (Μπέκετ, Ζενέ). Το σώμα, η κίνηση και η φωνή του ηθοποιού αποτελούν το «μέσο που μέσα σε πολύ περιορισμένο χρόνο πρέπει να δημιουργήσει μια πλοκή σχέσεων και μηνυμάτων με επάρκεια βάθους και ενδιαφέροντος, ώστε να αιχμαλωτίσει το ακροατήριό του».⁶⁰ Ο Πούχγερ υποστηρίζει ότι «χωρίς το σώμα του ηθοποιού και τις κινήσεις του (σημεία των

⁵⁷ Luciani – Evrard – Couroussé – Castagné – Cadoz – Florens (2006) 349-356.

⁵⁸ Ο Keir Elam (2001, 28) στη σημειωτική του ανάλυση αναφέρει το 1931 ως χρονιά-σταθμό για τη θεατρολογική επιστήμη, λόγω της δημοσίευσης στην Τσεχοσλοβακία του βιβλίου του Otakar Zich *Αισθητική της Τέχνης και του Δράματος* καθώς και του άρθρου του Jan Mukarovsky «Απόπειρα Δομικής ανάλυσης του Φαινομένου του ηθοποιού». Ο Mukarovsky, σύμφωνα με τον Elam, στη δομική του ανάλυση «κατηγοριοποιεί τα σημεία των χειρονομιών και τις λειτουργίες τους στη μιμική του Τσάρλι Τσάπλιν, αποτελώντας το πρώτο βήμα προς τη σημειωτική της παράστασης καθαυτή».

⁵⁹ Θωμαδάκη (1993) 42.

⁶⁰ Taplin (2003) 5. Ο Walton (1984, 44) πιστεύει ότι η χειρονομία για έναν ηθοποιό είναι κάτι πολύ περισσότερο από το να υπογραμμίζει μόνο αυτό που εκφράζει η αντίστοιχη φωνητική λειτουργία. Η Φανουράκη (2010, 37-38), εστιάζοντας στη σημασία της χειρονομίας και της κίνησης κατά τη θεατρο-εκπαιδευτική διαδικασία, επισημαίνει ότι: «Η σωματική έκφραση αποτελεί ένα από τα βασικά μέσα εφαρμογής του θεάτρου στην εκπαίδευση [...] κατά τη διάρκεια όλων των σταδίων της δραματοποίησης των κειμένων η κίνηση συνδέεται με το λόγο των μαθητών ή εφαρμόζεται αυτόνομα μέσα από τη χρήση παγωμένων εικόνων, παντομίμας, ελεύθερης κινησιολογικής σύνθεσης κ.ά».

“χειρονομιών”) δεν υπάρχει θέατρο. Όλα τα άλλα σημειωτικά συστήματα του θεάτρου μπορούν να υποκατασταθούν. Αυτό οδήγησε και στην άποψη πώς το σημείο της χειρονομίας είναι η ελάχιστη σημαίνουσα μονάδα όλου του θεατρικού κώδικα». ⁶¹ Οι χειρονομίες παρέχουν πληροφορίες σχετικά με τον ρόλο τον οποίο ενσαρκώνει ο ηθοποιός που τις ενεργοποιεί, όπως η ηλικία, το φύλο, η κοινωνική θέση, η σωματική και ψυχική κατάσταση, ο χαρακτήρας, η διάθεση και τα συναισθήματα.

Στο θέατρο οι χειρονομίες αντικατοπτρίζουν τις κοινωνικές συμβάσεις, αλλά ακολουθούν επίσης τους ιδιότυπους κώδικες του θεάτρου. Σε διάφορα θεατρικά είδη και εποχές, οι κώδικες των χειρονομιών εξελίσσονται διαφορετικά. Ο Βάλτερ Πούχνερ, ακολουθώντας τη συστηματική μελέτη της Fisher- Lichte, παραθέτει στο πρωτοποριακό για τις ελληνικές θεατρικές σπουδές βιβλίο του *Σημειολογία του θεάτρου* έναν κατατοπιστικό πίνακα των διαφορετικών κατηγοριών σημείων της παράστασης. Μεταξύ όσων καταγράφονται στον πίνακα, τα σημεία που μας ενδιαφέρουν στην παρούσα διατριβή ανήκουν στις κατηγορίες: α) των *κινησιακών σημείων* (σε αυτήν την κατηγορία εντάσσονται τα οπτικά στοιχεία που παράγονται από τις κινήσεις του προσώπου και του σώματος του ηθοποιού), β) των *μιμικών σημείων* (που αναφέρονται σε κινήσεις του προσώπου και εκφράζουν βασικά ανθρώπινα συναισθήματα), γ) των *σημείων των χειρονομιών* (που αναφέρονται όχι μόνο στις εκφραστικές κινήσεις των χεριών, αλλά και όλου του σώματος), δ) των *γειτνιαστικών σημείων* (ή *προσεγγιστικών σημείων*, που αναφέρονται στις κινήσεις του σώματος μέσα στο χώρο). Τα *γειτνιαστικά* ή *προσεγγιστικά σημεία* (proxemics) αποτελούν ξεχωριστή κατηγορία *κινησιακών σημείων* μόνο όταν συνδέονται με τον περιβάλλοντα χώρο. Αυτά τα σημεία αφορούν την απόσταση μεταξύ δύο φορέων επικοινωνίας, η οποία μπορεί να αλλάξει (προσέγγιση, απομάκρυνση), καθώς και τη συνεχή κίνηση εντός του χώρου (πορεία, βάδισμα, τρέξιμο, χορός).⁶²

Όλα τα σημεία που παράγονται από τον ηθοποιό συνδέονται με σημεία συγκεκριμένων πολιτισμικών συστημάτων. Κάθε πολιτισμός καθορίζει, για παράδειγμα, την απόσταση που πρέπει να διατηρούν δύο άτομα σε διάφορες περιστάσεις (κοντινή για οικεία συζήτηση και πιο απομακρυσμένη σε δημόσιες καταστάσεις) ή σηματοδοτεί με διαφορετικούς τρόπους το βάδισμα, το οποίο κατά την υποκριτική δράση μεταδίδει αντίστοιχες πληροφορίες για την εσωτερική και την

⁶¹ Πούχνερ (1985) 42.

⁶² Πούχνερ (1985) 45-46.

εξωτερική κατάσταση του προσώπου που αναπαρίσταται. Οι δεδομένες περιστάσεις του θεατρικού έργου προβλέπουν για τα δραματικά πρόσωπά τους συγκεκριμένα φυσικά χαρακτηριστικά (ηλικία, φυσικοί περιορισμοί), αλλά και χαρακτηριστικά που αφορούν την ψυχολογία, τις ηθικές αξίες, τη φυλή, τη σεξουαλικότητα, την κουλτούρα, την πολιτική, οικονομική και κοινωνική τάξη των προσώπων, και αυτά τα χαρακτηριστικά καλείται να αποδώσει ο ερμηνευτής χρησιμοποιώντας διαφορετικά μοτίβα κίνησης.⁶³

Έχοντας ασφαλώς γνώση ότι υπάρχουν και θεατρικές παραστάσεις όπου ο λόγος είναι ανύπαρκτος και ο μοναδικός τρόπος κοινής κωδικοποιημένης επικοινωνίας μεταξύ συγγραφέα-σκηνοθέτη-ηθοποιού και κοινού είναι το σώμα και τα εκφραστικά μέσα του ηθοποιού, η φωνή, οι χειρονομίες και ο τρόπος που αυτός κινείται (βλ. και παρακάτω, σχετικά με το θέατρο παντομίμας), εστιάζουμε αναπόφευκτα εδώ στο ‘θέατρο λόγου’, στο οποίο εντάσσεται και η Αρχαία Κωμωδία του Αριστοφάνη.⁶⁴ Ο Elam, αν και θεωρεί τη χειρονομία ως δομικό θεατρικό συστατικό, πιστεύει πως συνήθως οι χειρονομίες λειτουργούν εις βάρος της γλώσσας. Θεωρεί όμως ως πρωταρχικό ρόλο της χειρονομίας το να υποδεικνύει την προθετικότητα ενός δεδομένου εκφωνήματος. Η «συννοδευτική κίνηση χρησιμεύει για να δώσει έμφαση ή ακόμα να προσδιορίσει το είδος της γλωσσικής πράξης (*speech act*) που επιτελείται από τον ομιλητή».⁶⁵

Ο John Lutterbie στη μελέτη του *Transforming Gesture to Sign in the Theatre*, με θέμα τη χειρονομία ως σημείο και θεατρικό εργαλείο, μελετά τον μετασχηματισμό μιας αυθόρμητης χειρονομίας σε θεατρικό σημείο που προορίζεται να κοινοποιήσει πληροφορίες σχετικά με την αφήγηση και τον χαρακτήρα του έργου. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι στην υποκριτική η χειρονομία ορίζεται ως ένα σημείο (*sign*) που

⁶³ Lutterbie (2010) 45-46. Η Κονομή (2017, 430) περιγράφει το σωματικό θέατρο «ως το είδος του θεάτρου που ανατρέπει την ηγεμονία του γλωσσικού κειμένου και του γραπτού ή/ και προφορικού λόγου ως προς τη σκηνική αφήγηση».

⁶⁴ Ο Elam (2001, 92) αναφέρει το παράδειγμα του Αντονέν Αρτώ (1938, 39), λέγοντας ότι ονειρεύτηκε μια «καθαρά θεατρική γλώσσα σημείων, χειρονομιών και στάσεων».

⁶⁵ Elam (2001) 98. Ο ίδιος μάς μεταφέρει και την άποψη του Walter Benjamin (1963, 22) πως το «επικό θέατρο του Μπρεχτ, είναι ένα θέατρο χειρονομίας. Για την ακρίβεια, η χειρονομία είναι το υλικό, και το επικό θέατρο είναι η πρακτική χρησιμοποίησή του. Ο Μπρεχτ απέδωσε μεγάλη σημασία στον καταστατικό ρόλο της κίνησης. Για το επικό θέατρο η χειρονομία (*geste*) ήταν το πρωταρχικό μέσο για την έκφραση της χειρονομιακής στάσης (*gestus*)».

επικοινωνεί τη δράση ενός χαρακτήρα, την κατάσταση στην οποία είναι το μυαλό του και τη σχέση του με τους άλλους χαρακτήρες και με το κοινό (*Dynamic System Theory*).⁶⁶ Αυτή η θεωρία χρησιμοποιείται για την κατανόηση της διαδικασίας της δημιουργικής μεταμόρφωσης μιας αυθόρμητης χειρονομίας σε μια περίπλοκη, εσκεμμένη επικοινωνιακή πράξη. Μια ακολουθία κινήσεων, λέξεων και χειρονομιών απομνημονεύεται από τον ερμηνευτή και η φυσική μηχανική της αυθόρμητης χειρονομίας δεσμεύεται στη μνήμη, μέχρι τη στιγμή που αυτή θα ανακληθεί και θα ενεργοποιηθεί σε συγκεκριμένο χρόνο, τη συγκεκριμένη στιγμή.

Η σχηματοποίηση της σωματικής θεατρικής έκφρασης διαφέρει ανάλογα με το πολιτιστικό κωδικοποιημένο σύστημα της εκάστοτε χώρας.⁶⁷ Συνεπώς ο σκηνοθέτης μαζί με τον ηθοποιό καλούνται να βρουν τις κοινές συνιστώσες, ώστε το κοινό να ανταποκριθεί θετικά στη θέαση του θεατρικού γεγονότος. Η Μαρίκα Θωμαδάκη αναλύοντας τη σχέση του σώματος του ηθοποιού σε συνάρτηση με το κοινό, αναφέρει χαρακτηριστικά πως το «σώμα του ηθοποιού αναπτύσσει, κατά την παράσταση,

⁶⁶ Ο John Lutterbie, (2010, 37-38) υποστηρίζει ότι οι χειρονομίες είναι αναπόσπαστο μέρος της ομιλίας.

⁶⁷ Taplin (2003) 25. Στο θέατρο Νο, επί παραδείγματι, από μικρή ηλικία οι ηθοποιοί και το κοινό είναι εκπαιδευμένοι στο τελετουργικό σύστημα αναπαράστασης κινησιολογικών λειτουργιών που αντιστοιχούν σε λειτουργίες τις βιωματικής καθημερινότητάς τους. Η Τσιντζιλώνη και η Κονδυλάκη (2021, 201) αναφέρουν ότι στην ιστορία του θεάτρου (και της ανάλυσής του) «το σώμα, ο ερμηνευτής και η ιστορία του αλλά και ο ρόλος ταυτίζονται, μέσω μιας ευθύγραμμης σχέσης που βασίζεται στο ότι ο εαυτός μας είναι ενσώματος και ότι στην καθημερινότητά μας βιώνουμε και εκφραζόμαστε με όλες τις εκφάνσεις της ύπαρξής μας». Στο άρθρο υποστηρίζεται η δυνατότητα απομάκρυνσης από την υποκριτική ταύτιση του ερμηνευτή με τον ρόλο, προς μια σκηνική πρακτική όπου το σώμα του ερμηνευτή παραμένει παρόν ως «πραγματικό», ως φορέας εμπειρίας και όχι αποκλειστικά ως σώμα ρόλου. Στην παρούσα διατριβή οι σκηνές δεν λειτουργούν μόνο ως σημεία δραματικής πλοκής αλλά εκλαμβάνονται ως πεδία σωματικής ενεργοποίησης όπου ο ρόλος συμπλέκεται με την παρουσία του σώματος. Ο Elam (2001, 50, 63) ισχυρίζεται ότι σε ορισμένες μορφές θεάτρου (παντομίμα, θέατρο Νο) το σύστημα των χειρονομιών και το κινησιακό σύστημα διέπονται από σημασιολογικές συμβάσεις εξίσου αυστηρές με τις συμβάσεις που διέπουν το γλωσσικό σύστημα. Η δραματική πληροφορία μεταδίδεται στο θέατρο της Ανατολής μέσω των χειρονομιών. Αναφορές για τον κινησιολογικό κώδικα του θεάτρου Νο χρησιμοποιεί και ο Τσατσούλης (1999, 20-21). Ο Τάσος Λιγνάδης (1988, 94) θεωρεί πως δεν ισχύει το οικουμενικό σύστημα προσέγγισης μιας θεατρικής παράστασης, εξαιτίας της διαφοράς των βιωματικών σχημάτων και εκφράσεων ανάμεσα στους πολιτισμούς. Πιστεύει ότι δεν υπάρχει κοινός υποκριτικός κώδικας και χρησιμοποιεί το παράδειγμα της χειρονομίας της «μούντζας». Η συγκεκριμένη χειρονομία για τον ελληνικό τρόπο σκέψης δηλώνει ένα συναίσθημα, ενώ σε μια ξένη κωμωδία δεν έχει καμία απολύτως σημασία.

σημαντική επαφική ενέργεια· προάγοντας τη φατική λειτουργία του λόγου δημιουργεί μια γλώσσα δευτερογενούς –αν όχι πρωτογενούς– φύσεως. Το σώμα-λόγος του ηθοποιού πλάθει μια δραματική γλώσσα, οπτικο-ακουστικής υφής, υψηλού δείκτη αισθητικότητας, με έντονα τα χαρακτηριστικά της επαφής ...». ⁶⁸ Η σκηνική γλώσσα του ηθοποιού προάγει την ποιότητα της θεατρικής πράξης και οι χειρονομίες είναι ένα ισχυρό μέσο για να επιτευχθεί ένα θεαματικό αποτέλεσμα ικανό να ικανοποιήσει τον θεατή. Σχετικά με τη διαδραστικότητα του σώματος με το θεατρικό κοινό ο Γιώργος Πεφάνης διατυπώνει την άποψη ότι το σώμα του ηθοποιού «είτε είναι σημείο και ενεργοποιεί, μέσω του βλέμματος των θεατών, σημασίες και νοήματα από την τεράστια πολιτιστική παρακαταθήκη είτε δεν είναι σημείο και χρησιμοποιείται ως υλικό για τη σκηνική “κατασκευή”». ⁶⁹

Ο Μιχαήλ Τσέχωφ, Ρώσος ηθοποιός, σκηνοθέτης και σημαντικός θεατρικός συγγραφέας μελετημάτων περί υποκριτικής, αναλύει την *ψυχολογική χειρονομία*. Αυτή η χειρονομία δεν είναι απλώς κίνηση των χεριών, αλλά μια ολοκληρωμένη κίνηση ολόκληρου του σώματος που αποκαλύπτει τα εσωτερικά συναισθήματα και την ψυχολογία του χαρακτήρα. Η ψυχολογική χειρονομία πρέπει να είναι ένα αρχέτυπο, ισχυρό απλό και ξεκάθαρο. Το αρχέτυπο είναι ο τύπος της κίνησης που διαφέρει από τις φυσιολογικές, καθημερινές χειρονομίες και χρησιμεύει για μοντέλο σε πλήθος κινήσεων της ίδιας τάξης. Στον όρο *κίνηση* ο Τσέχωφ συμπεριλαμβάνει τις χειρονομίες και τις πράξεις ως ‘κλειδί’ για τη θέληση. Με την επανάληψη μιας απλής κίνησης η θέληση ενισχύεται δυναμικά, ιδιαίτερα αν προσανατολίζεται σε συγκεκριμένη κατεύθυνση. Η φύση της κίνησης ξυπνά την επιθυμία και η ορμή της προκαλεί συναισθήματα. ⁷⁰ Οπότε επανερχόμαστε στον αρχικό ορισμό ότι η κίνηση και η χειρονομία έχουν άμεση σχέση με την έκφραση του συναισθηματικού κόσμου, άποψη η οποία τώρα βρίσκει την εφαρμογή της στο επάγγελμα του ηθοποιού.

Μια άλλη κατηγορία, εκτός της ψυχολογικής, είναι η χειρονομία που βασίζεται στη δεικτική της λειτουργία (βλ. και παραπάνω). Με την κίνηση του δαχτύλου συνήθως, αλλά και με τη χρήση του χεριού, πολλές φορές υποδεικνύονται τα

⁶⁸ Θωμαδάκη (1999) 63. Και ο Walton (2007, 50) αναφέρει πως ο υποκριτής πρέπει να χρησιμοποιεί τη γλώσσα του σώματος και τα φωνητικά τεχνάσματα για να εξασφαλίσει την προσοχή των θεατών.

⁶⁹ Πεφάνης (2007) 224.

⁷⁰ Chekhov (2008) Η θέληση είναι το αποτέλεσμα ενός συνόλου επιθυμιών, συναισθημάτων, αναγκών και ευχών και είναι κινητήριο δύναμη για τη δημιουργία μιας συγκεκριμένης χειρονομίας στη σκηνή.

αντικείμενα στα οποία αναφέρεται ο ομιλητής και κατ' επέκταση «η χειρονομία συσχετίζει άμεσα τον ομιλητή με το φυσικό του περιβάλλον, με τους συνομιλητές του ή με τη δράση που περιγράφεται».⁷¹ Ως δείκτης συναισθημάτων, ψυχολογικών καταστάσεων του δραματικού προσώπου ερμηνεύεται η θεατρική χειρονομία από τους θεατές.⁷²

Ο κινησιακός κώδικας «ως μεταγλώσσα»⁷³ μπορεί να μεταδώσει μηνύματα που δεν είναι εμφανή μέσω της γλωσσικής έκφρασης καθώς και να προσδιορίσει τις καταστάσεις ή τις σχέσεις των δραματικών προσώπων με τα άλλα επί σκηνής πρόσωπα. Στην περίπτωση, για παράδειγμα, της παντομίμας, ο ηθοποιός έχει τη δυνατότητα, χρησιμοποιώντας μόνο σωματικά εκφραστικά μέσα, να αναπαραστήσει μια ολόκληρη σκηνική δράση. Εκτός από την οπτική υποστήριξη μιας δραματικής κατάστασης, μπορεί μέσω της κωδικοποιημένης χρήσης των κινήσεων να γίνει η περιγραφή και των «σκηνικών ενδεικτών»⁷⁴ που σημαίνουν μια ορισμένη σημασιολογική μονάδα (ο Elam φέρει ως παράδειγμα 'μια πόρτα'). Όταν η θεατρική πράξη στηρίζεται μόνο στην κίνηση και στη μίμηση, τότε αυτά τα κινησιακά συστήματα γίνονται «πολυλειτουργικά και πολυσήμαντα, τόσο σε μορφολογικό επίπεδο όσο και σε επίπεδο αφηγηματικής σύνταξης».⁷⁵ Ο Τσατσούλης εξηγεί πως, στην περίπτωση της παντομίμας, οι συγκεκριμένοι θεατρικοί κώδικες αναλαμβάνουν το βαρύ φορτίο της επικοινωνίας της θεατρικής πράξης με τους θεατές, λόγω της έλλειψης των γλωσσικών θεατρικών σημείων.⁷⁶

Επιστρέφοντας στο θέατρο που χρησιμοποιεί το δραματικό κείμενο και την επί σκηνής γλωσσική εκφορά του, ένας σημαντικό μέρος της φυσικής απόδοσης των χειρονομιών και των κινήσεων έρχεται με την κατανόηση των (φανταστικών) διαδικασιών που οδηγούν έναν χαρακτήρα να εκφραστεί χρησιμοποιώντας τις συγκεκριμένες λέξεις του συγγραφέα. Η πρόβα είναι μια διαδικασία που απελευθερώνει τον ηθοποιό από το ν' ανησυχεί για το τι να κάνει τα χέρια του και συμβάλλει ώστε οι χειρονομίες να εμφανίζονται ως οργανικό μέρος της διαλεκτικής γλώσσας-σκέψης κατά τη σκηνική δράση του ηθοποιού. Ο ψυχαναλυτής-κινησιολόγος

⁷¹ Elam (2001) 49.

⁷² Elam (2001) 100.

⁷³ Τσατσούλης (1999) 40.

⁷⁴ Elam (2001) 37.

⁷⁵ Τσατσούλης (1999) 209.

⁷⁶ Τσατσούλης (1999) 209.

Dan Stern υποστηρίζει ότι ένας τρόπος εύρεσης και ανατροφοδότησης χειρονομιακών προτύπων στους ηθοποιούς προέρχεται από την πρόβα, όπου σημαντικό εργαλείο αποτελεί η κινητική ανάλυση του έργου.⁷⁷ Ο Πούχνερ αναφέρει ότι από πρόβα σε πρόβα η κίνηση επαναλαμβάνεται και συσχετίζεται με συγκεκριμένες λέξεις. Από μια αυτοσχεδιαστική και αντανakλαστική προσέγγιση μετατρέπεται σε συγκεκριμένη και οριοθετημένη πράξη που μεταφέρει πληροφορίες σχετικά με τα κίνητρα του χαρακτήρα καθώς και τη σχέση του με τις περιστάσεις που διαμορφώνονται (π.χ. χώρος, συμπρωταγωνιστές).⁷⁸ Αυτή η διαδικασία είναι σημαντική επειδή η χειρονομία δεν παραμένει αυθόρμητη κίνηση, αλλά ενσωματώνεται στη συνολική δομή του χαρακτήρα, παρέχοντας πληροφορίες σχετικά με το προφίλ του ατόμου και τη σημασία των ενεργειών του.

Διαπιστώνουμε ότι δεν υφίσταται ένας τελεσίδικος και κοινώς αποδεκτός ορισμός για την χειρονομία και τις κινήσεις, ούτε μεταξύ των διαφορετικών επιστημονικών και γνωστικών πεδίων αλλά ούτε και εντός του ίδιου πεδίου. Οι μελετητές, από διαφορετικές εκκινήσεις (συμπεριφορισμός, κοινωνική ψυχολογία, ιστορία της τέχνης, γλωσσολογία, θέατρο κ.ά.) ερευνούν τον τρόπο με τον οποίο απεικονίζεται η κίνηση στην τέχνη και ενδιαφέρονται κυρίως να κατανοήσουν πώς η οπτική αναπαράσταση ευθυγραμμίζεται με τις αντίστοιχες κινήσεις του πραγματικού κόσμου.⁷⁹ Η διερεύνηση των αναλογικών σχέσεων μεταξύ της θεατρικής αναπαράστασης και την πραγματικής κίνησης είναι το θέμα που μας απασχολεί και στην παρούσα διατριβή, με σημείο αναφοράς τις σκηνές θυροκρουσίας και *ante portas* στο έργο του Αριστοφάνη.

1.4. Χειρονομία και οι βασικοί πυλώνες υποκριτικής στο αρχαίο ελληνικό θέατρο

Παρ' όλες τις αντικειμενικές δυσκολίες που προκύπτουν από το τεράστιο χάσμα που χωρίζει τους σύγχρονους επιστήμονες από την κλασική και την ελληνιστική εποχή καθώς και από τον μικρό αριθμό των αρχαιολογικών ευρημάτων (αγγειογραφίες, μωσαϊκά, ψηφιδωτά, τοιχογραφίες, τερακότες, ειδώλια κ.ά.), πλήθος σημαντικών ερευνητών της αρχαίας ελληνικής γραμματείας και αρχαιολογίας στηρίχτηκαν σε αυτά

⁷⁷ Stern (1973) 114.

⁷⁸ Πούχνερ (1985) 46-47.

⁷⁹ Schechner – Mintz (1973) 102.

τα ευρήματα, ως ενδεχόμενες απεικονίσεις σκηνών αρχαίου δράματος, επιχειρώντας την «ανασύσταση» της αρχαίας κωμικής παράστασης. Το χρονικό χάσμα μεταξύ της αρχαίας παραγωγής και της σύγχρονης πρόσληψης του αρχαιολογικού υλικού μπορεί σίγουρα να οδηγήσει σε παραναγνώσεις του αρχαιολογικού εικονογραφικού υλικού καθώς και σε λανθασμένες διαπιστώσεις σε σχέση ειδικότερα με τον κινησιολογικό κώδικα. Παρόλ' αυτά, οι εικαστικές μαρτυρίες σε συνδυασμό με τις γραμματολογικές πληροφορίες παραμένουν πολύ σημαντικές πηγές που μπορούν να μας προσφέρουν σημαντικές, αν όχι γνώσεις, έστω υποθέσεις σχετικά με τη σωματικότητα και την κινησιακή-χειρονομιακή δράση των υποκριτών στο αρχαίο θέατρο του Διονύσου.

Ο αρχαίος υποκριτικός κώδικας στην αρχαία Ελλάδα περιλάμβανε πιθανόν συγκεκριμένα κινησιακά κωδικοποιημένα συστήματα, που καθοδηγούσαν τους υποκριτές στην ερμηνεία τους.⁸⁰ Σύμφωνα με τον Σηφάκη, «η αρχαία υποκριτική δεν βασιζόταν στην ψυχολογία και την ψευδαίσθηση, αλλά σε παραστατική αν όχι συμβολική, χειρονομία και κίνηση».⁸¹ Αντίθετα, ο Pavis διατυπώνει μια θεωρία για τη θεατρική χειρονομία γενικότερα, την οποία θεωρούμε εξαιρετικό εργαλείο για τη μελέτη του αρχαιοελληνικού δραματικού κινησιακού κώδικα. Στο άρθρο του για τη θεατρική χειρονομία αναφέρει ότι «στις περισσότερες περιπτώσεις η χειρονομία του ηθοποιού αναφέρεται κατ' αναλογία στα πρότυπα του καθημερινού κόσμου και προκαλεί μια επίδραση ψευδαίσθησης λόγω της ισχυρής ομοιότητάς με τη χειρονομία που μιμείται».⁸² Η Κονομή στη διατριβή της αναφέρει σχετικά με τους Έλληνες δημιουργούς που ασχολήθηκαν με το αρχαίο δράμα, τη δεκαετία του '70 αλλά και αργότερα, ότι επηρεάστηκαν από τη «σύσταση μιας παγκόσμιας παραστατικής σωματικής γλώσσας, ενσωματώνοντας συχνά πριμιτίφ και στοιχειώδη θεατρικά μέσα με καταγωγή σε πανάρχαιες λαϊκές και εξωδυτικές, αφροασιατικές παραδόσεις. Η

⁸⁰ Ο Τσατσούλης (2007, 144) υποστηρίζει ότι «παρά τις επιμέρους μαρτυρίες (μάλλον περιορισμένες) γραπτών κειμένων σχετικά με την υποκριτική των ηθοποιών και την κινησιολογία του Χορού ή τις πλούσιες εικονογραφικές πηγές των αγγειογραφιών κυρίως για το χορό των αρχαίων Ελλήνων, η κίνηση ως χειρονομιακό συνεχές αλλά και ως εκφραστικός τρόπος που συμπλήρωνε τον λόγο ή τις σιωπές μοιάζει να έχει οριστικά χαθεί».

⁸¹ Σηφάκης (2007) 59 και υποσημ. 33: «Στο παρόν στάδιο των γνώσεών μας δεν είμαστε σε θέση να πούμε ότι η χειρονομία και η κίνηση στο αρχαίο ελληνικό θέατρο ήταν σημαίνουσες, δηλαδή κωδικοποιημένες σε κάποιο βαθμό κατά τρόπο ανάλογο με αυτούς που συναντούμε στις ασιατικές θεατρικές παραδόσεις».

⁸² Pavis – Larrin (1981) 68.

έμφαση σε έναν νέο οργανικό ηθοποιό που αξιοποιεί πλήρως τη σωματικότητά του για το χτίσιμο κάθε είδους θεατρικών συμβάσεων, αφηγήσεων και τελετουργιών, σκοπό της έχει την ανανεωμένη και πιο ουσιαστική επαφή με το κοινό, βασισμένη σε σύγχρονους κοινωνικούς και πνευματικούς στόχους». ⁸³

Οι βασικοί πυλώνες για την προσέγγιση του υποκριτικού κώδικα στην αρχαιότητα, που θα αναλυθούν παρακάτω, είναι οι εξής: Τα δραματικά κείμενα, τα προσωπεία, η φωνητική τεχνική, οι κανόνες διδασκαλίας, οι αρχιτεκτονικές συνθήκες του αρχαίου θεάτρου και το κοινό.

Τα δραματικά κείμενα των ποιητών εμπεριέχουν σκηνές μονολόγων, διαλόγων μεταξύ των υποκριτών, διαδραστικά χορικά μέρη μεταξύ υποκριτών-Χορού, με πλήθος κινησιακών καταστάσεων εντός σκηνής αλλά και περιγραφές «εξωσκηνικών συμβάντων», ⁸⁴ στοιχεία τα οποία, αν ταυτοποιηθούν όσο είναι δυνατό σε σχέση με τα αρχαιολογικά ευρήματα, βοηθούν στην τμηματική ανασύνθεση επιμέρους στοιχείων μιας παράστασης αρχαίου δράματος. Όσον αφορά την ανασύνθεση των κινήσεων των υποκριτών με βάση τα κείμενα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε τη σκηνική απόδοση του εκάστοτε υποκριτή γιατί μια κίνηση μπορεί να αποδιδόταν με δύο ή παραπάνω τρόπους. Ωστόσο, κάποιες ευρείας θεατρικής χρήσεως κινήσεις (λ.χ. τράβηγμα μαλλιών όταν κάποιος θρηνεί, ή το ξυλοφόρτωμα δούλων κ.ά.) ενδεχομένως να παρέμειναν αλώβητες στον χρόνο, και σε αυτή την περίπτωση μας δίνεται η δυνατότητα να υποθέσουμε πώς ήταν κατά προσέγγιση η παραστασιακή απεικόνισή τους στη σκηνή του 5ου αι.π.Χ.

Το ερώτημα κατά πόσο οι άμεσες και έμμεσες λεκτικές ενδείξεις των αρχαίων δραματικών κειμένων μπορούν να συμβάλουν στην ανασύσταση της θεατρικής παράστασης της αρχαιότητας επιχειρείται να απαντηθεί κατά περίπτωση από σύγχρονους μελετητές χωρίς όμως οι ίδιοι να καταλήγουν με βεβαιότητα σε κάποια συγκεκριμένη πρόταση ανασύνθεσης. ⁸⁵ Αναμφισβήτητο το κείμενο έχει πολύ μεγάλη

⁸³ Κονομή (2011) 254-255. Η ίδια χαρακτηρίζει τον Max Reinhardt ως «τον κατεξοχήν θελεμελιωτή της σύγχρονης σκηνοθεσίας του 20ού αιώνα, που ασχολήθηκε συστηματικά και με το αρχαίο δράμα σε σύγχρονες επαγγελματικές παραστάσεις: η προσέγγισή του υπήρξε καθοριστική για τη διαμόρφωση της σκηνοθεσίας και της σκηνικής όψης των μελλοντικών παραστάσεων αρχαίου δράματος» (2021, 46).

⁸⁴ Οι περιγραφές «εξωσκηνικών συμβάντων» σχετίζονται με τον χειρονομακό επί σκηνής κώδικα.

⁸⁵ Ενδεικτικά αναφέρω τους σπουδαίους μελετητές Webster, Taplin, Bieber, Dover, Green κ.α. Ο Alan Hughes (2019), αξιοποιώντας τα αρχαιολογικά ευρήματα που μελέτησε σε σχέση με την «υποτιθέμενη παράσταση», εξήγαγε τα δικά του συμπεράσματα σχετικά με τη δυναμική εικονοποίηση των δραματικών

σημασία για να έχουμε έναν υποτυπώδη οδηγό ώστε να αναπτύξουμε τις υποθέσεις μας για τη δύναμη αναπαριστάμενη κινησιολογία.

Ο περιορισμένος αριθμός των (3 κατά κανόνα) αρχαίων υποκριτών ανά παράσταση και η σύμβαση που επέβαλλε ο ίδιος υποκριτής να εναλλάσσεται (με μεγάλη πιθανώς ταχύτητα) σε διαφορετικούς δραματικούς χαρακτήρες –ακόμη και γυναικείους– κατά τη διάρκεια της παράστασης,⁸⁶ καθώς και το μέγεθος του αρχαίου θεάτρου, όπου η μεγάλη απόσταση μεταξύ κοινού και υποκριτών περιόριζε την ορατότητα της σωματικής κίνησης και της φυσικής έκφρασης, οδήγησαν στη χρήση μιας ακόμη θεατρικής σύμβασης, δηλαδή στη χρήση του προσωπείου – σύμβαση ιδιαίτερα «καθοριστική», όπως αναφέρει και ο Wiles.⁸⁷ Αν η φωνή ήταν από τα σημαντικότερα θεατρικά εφόδια του υποκριτή, λόγω και της δραματικής κυριαρχίας του λόγου, το προσωπείο συνέβαλλε στην ενίσχυσή της. Σύμφωνα με τον Σηφάκη: «Η χρήση των προσωπείων και το συμβατικό ύφος απαγγελίας έδιναν τη δυνατότητα στους υποκριτές να υποδύονται διάφορους ρόλους, καθώς επίσης και να μοιράζονται έναν ρόλο, αλλά δεν εξαφάνιζαν τη χαρακτηριστική ποιότητα και τον προσωπικό χειρισμό της φωνής του υποκριτή».⁸⁸ Ειδικότερα σε ό,τι αφορά την Αρχαία Κωμωδία, ο Thiercy αναφέρει ότι «τα κωμικά προσωπεία παρουσίαζαν μεγαλύτερη ποικιλία από τα πιο τυπικά αντίστοιχα των τραγωδιών ή των Χορών σατύρων, γιατί καμιά φορά οι κατασκευαστές δημιουργούσαν πρωτότυπες μάσκες που γελοιογραφούσαν τις προσωπικότητες που αποτελούσαν αντικείμενο σκώμματος στις κωμωδίες».⁸⁹

Τα προσωπεία κατασκευάζονταν από κουρέλια και κόλλα⁹⁰ και κάλυπταν ολόκληρο το κεφάλι του ηθοποιού. Τα τραγικά προσωπεία της κλασικής περιόδου

σκηνών και την κινησιακή συμπεριφορά των αρχαίων κωμικών υποκριτών επί σκηνής και ειδικότερα των «χαρακτηριστικών μορφών δράσης τους».

⁸⁶ Με τον παρεπόμενο περιορισμό ότι όχι περισσότεροι από τρεις δραματικούς χαρακτήρες μπορούσαν να λάβουν μέρος στον διάλογο κατά τη διάρκεια της ίδιας σκηνής, σύμβαση που, όπως ήταν αναμενόμενο, επηρέασε και τα δραματικά κείμενα τα οποία έπρεπε να προσαρμοστούν και να «αυτοσκηνοθετηθούν» αναλόγως. Βλ. Haigh (1889) 197-198.

⁸⁷ Wiles (2009) 256-260. Σύμφωνα με τον Γώγο (2012, 288), «... στον 5ο αι. π.Χ. υπήρχε μία, έστω και υποτυπώδης, τυποποίηση των προσωπείων κατά ηλικία, κοινωνική τάξη και χαρακτήρα, για να διευκολύνεται ο θεατής στην κατανόηση του έργου».

⁸⁸ Σηφάκης (2007) 66, επίσης βλ. Thiercy (2001) 36 και Marinis – Daraklitsa – Mitta (2020) 64.

⁸⁹ Thiercy (2001) 37.

⁹⁰ Wiles (2009) 256. Βλ. Γώγος (2012) 288: «Τα προσωπεία ήταν από λινό ύφασμα, που κάλυπταν αρχικά το κεφάλι των υποκριτών, είχαν φυσικά ένα άνοιγμα για το στόμα το οποίο προσαρμοζόταν στις

χαρακτηρίζονταν από έλλειψη έκφρασης, με το ανοιχτόχρωμο δέρμα να συμβολίζει τη γυναίκα και το σκουρόχρωμο τον άνδρα.

Η χρήση του προσωπίου συνέβαλλε στην ακινητοποίηση του προσώπου, ενισχύοντας την εκφραστικότητα του σώματος. Στιγμιαίες μεταβολές στην ψυχική διάθεση ή έντονα συναισθηματικά ξεσπάσματα πρέπει να φανέρωναν με σαφήνεια το χάσμα ανάμεσα στην ακινητοποιημένη έκφραση της μάσκας και την απαιτούμενη ζωνρή έκφραση του προσώπου, χάσμα που έπρεπε, κατά το δυνατόν, να γεφυρωθεί.⁹¹ Γι' αυτό ο υποκριτής είναι πολύ πιθανό ότι κατέφευγε σε ανάλογες ζωηρές χειρονομίες, προκειμένου να υποκαταστήσει σημειακά αυτό που δεν μπορούσε να αποτυπωθεί στο προσωπίο.⁹² Η βασική υποκριτική ιδιοσυγκρασιακή ταυτότητα του ηθοποιού είχε ως σταθερό οπτικό επίκεντρο το προσωπίο και γενικότερα την ενδυματολογικήσκευή του, αλλά η συγκεκριμενοποίηση του συναισθήματος και η ολοκλήρωση του ρόλου του ήταν αποτέλεσμα των κινήσεων και των χειρονομιών.⁹³ Η τέχνη του λόγου και η σωματική μιμική συνεργάζονταν αρμονικά, κατ' ανάγκην, και συνέβαλλαν στην υποκριτική, η οποία μαζί με τη συγγραφή και τη σκηνοθεσία συγκροτούν τις θεμελιακές συνιστώσες για την εκπλήρωση του σκοπού του θεάτρου.

Ένα από τα πιο σημαντικά υποκριτικά εργαλεία των αρχαίων ηθοποιών, όπως ήδη αναφέραμε, ήταν η φωνή.⁹⁴ Οι αρχιτεκτονικές ιδιαιτερότητες του αρχαίου θεάτρου του Διονύσου του 5ου αι. π.Χ. (ανοιχτός ημικυκλικός χώρος, μεγάλες αποστάσεις μεταξύ κοινού-υποκριτών) καθώς και οι εκφραστικοί περιορισμοί λόγω της χρήσης

κινήσεις του αληθινού στόματος κατά την ομιλία». Σύμφωνα με τον ίδιο (2012, 288), το λινό ύφασμα του αρχικού προσωπίου ενισχύθηκε με γύψο ή αλευρόκολλα, ώστε να εξασφαλίζεται μια σταθερή πλαστικότητα των χαρακτηριστικών του προσώπου.

⁹¹Blume (1999) 110, Sittl (1890) 199 και Διαμαντάκου (2007) 241. Αν η αλλαγή της έκφρασης εμποδιζόταν μέσω της χρήσης του προσωπίου, τότε ο ηθοποιός μπορούσε να εξισορροπήσει αυτή την έλλειψη με την χρήση των χειρών. Εδώ το έργο των χειρών είχε πολλές φορές χαρακτήρα παντομιμικό.

⁹² Σύμφωνα με τον Storey (2019, 100) δεδομένου ότι οι υποκριτές φορούσαν προσωπίο και έπαιζαν σε ένα μεγάλο θέατρο, κάθε χειρονομία τους θα έπρεπε να είναι μεγαλειώδης και υπερβολική.

⁹³ Σύμφωνα με τους Kontomichos – Papadakos – Georganti – Vovolis – Mourjopoulos (2014, 1445): «Το προσωπίο επηρεάζει τη χωρική επίγνωση του ηθοποιού και τον οδηγεί σε εξορθολογισμό των κινήσεων και των χειρονομιών». Βλ. επίσης Vovolis (2009), ο οποίος επιδίωξε να δείξει πώς η μορφολογία του προσωπίου συνδέεται με τη λειτουργία του, και Vervain – Wiles (2009), οι οποίοι μελετούν την επίδραση του προσωπίου σε σύγχρονες παραστάσεις αρχαίου δράματος.

⁹⁴ Για τις φωνές των ηθοποιών και τις χειρονομίες τους, βλ. Pickard Cambridge (1953) 165-74.

προσωπείου κατέστησαν αναγκαία την καλλιέργεια της φωνητικών τεχνικών του υποκριτή.

Το αρχαίο ελληνικό θέατρο αποτελεί το παλαιότερο παράδειγμα ακουστικού σχεδιασμού κτηρίων για την υποστήριξη και την ενίσχυση της ομιλίας και της μουσικής επικοινωνίας σε μεγάλο κοινό.⁹⁵ Τα αρχαία θέατρα ενίσχυαν τον φυσικό ήχο μέσω της κατασκευής τους και οι υποκριτές αξιοποιούσαν τις ακουστικές ιδιότητες του περιβάλλοντος χώρου. Ο Βιτρούβιος αναφέρεται στις τεχνικές μετάδοσης του ήχου στο σπουδαίο έργο του *De Architectura* (βιβλίο 5, Κεφ. 1), ορίζοντας ότι ακόμα και οι πιο νεαροί αρχιτέκτονες όφειλαν να λάβουν και μουσική εκπαίδευση ώστε να μπορούν να «κουρδίσουν» το θέατρο.

Σύμφωνα με μια συλλογική μελέτη, «το προσωπείο άλλαζε τα ακουστικά χαρακτηριστικά της φωνής [...] και αναπόφευκτα μεταμόρφωνε τη συνολική θεατρική εμπειρία».⁹⁶ Το προσωπείο αποτελούσε την προσωπική αίθουσα αντήχησης του υποκριτή, συνδέοντάς τον με τις αντηχήσεις του αρχαίου θεάτρου. Ο περιορισμένος αριθμός των υποκριτών στο αρχαίο αττικό δράμα έφερε ως σκηνική σύμβαση τη συχνή εναλλαγή της φωνή τους ανάλογα με το ρόλο που υποδύονταν. Οι χαρακτήρες ξεχώριζαν μέσω της φωνής, του τυποποιημένου προσωπείου και των κινήσεων.

Η σωστή άρθρωση ήταν επίσης πολύ σημαντική, και παρέμεινε μνημειώδης (ήδη από τον Αριστοφάνη και τον σχολιαστή του) η λανθασμένη εκφορά από τον σπουδαίο αρχαίο υποκριτή Ηγέλοχο, όταν στον στίχο 279 του *Ορέστη* του Ευριπίδη, αντί να πει «γαλήν' όρῶ» (δηλ. «γαλήνη βλέπω», με οξεία προφορά), είπε «γαλῆν όρῶ» (δηλ. «βλέπω μια γάτα», με προφορά σε δύο χρόνους).⁹⁷

Περνώντας από τον ηθοποιό στον «σκηνοθέτη», σημειώνουμε αρχικά ότι ο όρος *διδασκαλία* δηλώνει στην αρχαιότητα την εκπαίδευση ενός Χορού, αλλά και ολόκληρη την παρουσίαση ενός δραματικού έργου, καθώς και τη χρονολογική

⁹⁵Kontomichos – Papadakos – Georganti – Vovolis – Mourjopoulos (2014) 1444. Η ακουστική των αρχαίων ελληνικών και ρωμαϊκών θεάτρων σε σχέση με την αρχιτεκτονική τους υπήρξε ένα ελκυστικό πεδίο έρευνας για πολλούς μελετητές, ξεκινώντας από τον Βιτρούβιο, τον Αριστόξενο τον Ταραντίνο και φτάνοντας στις πιο πρόσφατες μελέτες που «χρησιμοποιούν λογισμικά προσομοίωσης, καθώς η εικονική ακουστική και η εικονική πραγματικότητα επιτρέπουν την αναδημιουργία της αρχικής ακουστικής του θεάτρου», βλ. Girón –Álvarez-Corbacho – Zamarreño (2020) 182.

⁹⁶ Kontomichos – Papadakos – Georganti – Vovolis – Mourjopoulos (2014) 1444.

⁹⁷ Αριστοφ. *Βάτρ.* 304: «ὥσπερ Ἡγέλοχος ἡμῖν λέγειν, / ἐκ κυμάτων γάρ αὔθις αὖ γαλῆν ὀρῶ». Βλ. Διαμαντάκου (2011) 123-124 και 129, με περαιτέρω βιβλιογραφία.

καταγραφή αυτών των παραστάσεων.⁹⁸ Τον 5ο αι. π.Χ. ο αρχαίος θεατρικός συγγραφέας-ποιητής φαίνεται ότι αρχικά ήταν και σκηνοθέτης (*διδάσκαλος*), αφού μόνο αυτός είχε στην κατοχή του το κείμενο, ενώ τη μουσική και τις σκηνικές οδηγίες τις συγκρατούσε πιθανώς στη μνήμη του και όχι γραπτώς.⁹⁹ Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη τουλάχιστον, ο υποκριτής δεσμευόταν από το κείμενο ως προς το ύφος και της δικής του παράστασης.¹⁰⁰ Το ύφος αυτό, από τη λέξιν ως την κίνηση και τη χειρονομία, καθορισμένο αρχικά από τον ποιητή/διδάσκαλο, μεταφερόταν στη σκηνή από τον υποκριτή. Ενδεχομένως ο διδάσκαλος έκανε τη διανομή των ρόλων και δίδασκε στους υποκριτές, τους κατάλληλους τονισμούς και τις κινήσεις. Αξίζει να σημειωθεί ότι «η απομνημόνευση ήταν άμεση σε μια κοινωνία που δεν βασιζόταν σε γραπτά τεκμήρια».¹⁰¹

Η διδασκαλία των τραγικών και των κωμικών έργων απαιτούσε διαφορετική τεχνική υποκριτικής, όχι μόνο ανάμεσα σε αυτά τα δύο βασικά δραματικά είδη, αλλά και μεταξύ των δημιουργών της ίδιας ειδολογικής κατηγορίας. Ο Σοφοκλής διαφοροποιείται, έτσι, από τον Αισχύλο, και ο Ευριπίδης διαφοροποιείται και από τους άλλους δύο ομοτέχνους του. Σχετικά με τον Αισχύλο αναφέρεται ότι «Αἰσχύλος ἐδίδασκε», εννοώντας «τον Χορό και τους υποκριτές». Η εισαγωγή του δεύτερου υποκριτή απαιτούσε την παρουσία ειδικών εκπαιδευτών στην εκτέλεση του έργου, χωρίς ταυτόχρονα οι ποιητές να αποχωρούν από τα διάφορα καθήκοντά τους. Ο Αισχύλος, στον οποίο αποδίδεται αυτή η καινοτομία, θεωρείται όχι μόνο μεγάλος δημιουργός στον τομέα της δραματικής ποίησης, αλλά επίσης και στη χορογραφία, τη σκηνοθεσία και τα κοστούμια.¹⁰² Σύμφωνα με μαρτυρία του Αθήναιου, ο Αισχύλος συνεργάστηκε με κάποιον (με το προδρομικό για τις επιτελεστικές σημάνσεις του) Τελέστη, έναν ορχηστροδιδάσκαλο ο οποίος «εμπνεύστηκε πολλές φιγούρες, τελειοποιώντας τα λεγόμενα με τα χέρια» («πολλὰ ἐξεύρηκε σχήματα, ἄκρως ταῖς χερσὶ τὰ λεγόμενα δεικνύς»)¹⁰³ και ο οποίος μάλιστα αυτός «ὁ Αἰσχύλου ὀρχηστής», σύμφωνα

⁹⁸ Παππάς (2011) 200.

⁹⁹ Ο Blume (1999, 58) αναφέρει ότι το κύριο έργο του σκηνοθέτη δεν αφορούσε την καθοδήγηση των ηθοποιών, παρά τη διδασκαλία της μελωδίας και των ορχηστρικών κινήσεων του Χορού.

¹⁰⁰ Σηφάκης (2007) 144.

¹⁰¹ Wiles (2009) 288.

¹⁰² Moretti (2002) 204.

¹⁰³ Αθήναιος, (1.21.t), Σηφάκης (2007) 108-109.

με τον Ρόδιο γραμματικό Αριστοκλή, «οὕτως ἦν τεχνίτης ὥστε ἐν τῷ ὀρχεῖσθαι τοὺς Ἑπὰ ἐπὶ Θήβας φανερὰ ποιῆσαι τὰ πράγματα δι' ὀρχήσεως» (1, 21f-22a).¹⁰⁴

Ο Αριστοφάνης πρωτοεμφανίστηκε ως διδάσκαλος με τους *Ιππής*,¹⁰⁵ και «είναι πολύ πιθανό ότι διεκπεραίωσε και χρέη διδασκάλου στις παραστάσεις ορισμένων κωμωδιών του, εάν δεν διεκπεραίωσε και χρέη ηθοποιού σε ορισμένες από αυτές».¹⁰⁶ Ο Φιλωνίδης όπως και ο Καλλίστρατος ήταν σταθεροί συνεργάτες του Αριστοφάνη και αναλάμβαναν εκ μέρους του διδασκαλίες κωμωδιών του. Έτσι, ο Καλλίστρατος σκηνοθέτησε τους *Δαιταλῆς* το 427 π.Χ., τον *Κένταυρο* και τους *Βαβυλώνιους* το 426 π.Χ. και τους *Αχαρνές* το 425 π.Χ. Επίσης, ο Φιλωνίδης σκηνοθέτησε τους *Σφήκες* το 422 π.Χ., τον *Αμφιάραο* το 414 π.Χ. και τους *Βατράχους* το 405 π.Χ. Τέλος, ο Αριστοφάνης φέρεται να εμπιστεύτηκε τη σκηνοθεσία των τελευταίων του έργων στο γιο του Αραρότα. Ο Halliwell υποστηρίζει ότι «μερικές φορές γίνονταν μεταβολές στο κείμενο σχετικά αργά, όσο διαρκούσαν οι προετοιμασίες της παράστασης. Στην περίπτωση που ο ίδιος ο ποιητής επέβλεπε τις δοκιμές θα είχε σαφώς πλήρη έλεγχο της αλληλεπίδρασης κειμένου και σκηνοθεσίας».¹⁰⁷

Ένα ερώτημα που προκύπτει σχετικά με τη διδασκαλία και τη θεατρική κίνηση είναι κατά πόσο η *μίμησις*, ως λειτουργία της τέχνης που αναπαριστά τη ζωή, αποτελούσε αίτημα των διδασκάλων προς τους υποκριτές. Κατά πόσο, δηλαδή, τους έδιναν οδηγίες να μιμούνται επακριβώς τις καθημερινές κινήσεις για μια συγκεκριμένη κατάσταση, συμπεριφορά, αντίδραση, ή κατά πόσο οι θεατρικές κινήσεις αναπαρίσταντο με διαφορετικό κάθε φορά, προσαρμοσμένο δραματικά, λειτουργικό τρόπο. Στην *Ειρήνη*, για παράδειγμα, ο Τρυγαίος δεν ανεβαίνει σε πραγματικό σκαθάρι, ώστε να επιστρατεύονται ρεαλιστικές κινήσεις.¹⁰⁸ Στα κείμενα του Αριστοφάνη ορισμένες επαναλαμβανόμενες σωματικές ενέργειες ενδεχομένως

¹⁰⁴ Βλ., ενδεικτικά, για τον Τελέστη, Διαμαντάκου (2020) 66-67.

¹⁰⁵ Πρβλ. Αριστοφ. *Ιππής* 516-517: «Κωμωδιδασκαλίαν εἶναι χαλεπώτατον ἔργον ἀπάντων· πολλῶν γὰρ ἤδη πειρασάντων ὀλίγοις χαρίσασθαι».

¹⁰⁶ Διαμαντάκου (2007) 46 ·Taplin (2003) 2· Hughes (2019) 155. Σύμφωνα με τον Bowie (1988, 183), ο Δικαιοπόλης δίνει την αίσθηση ότι μιλάει για ή σαν τον Αριστοφάνη. Την ίδια άποψη με τον Bowie εκφράζει και ο Slater (1989, 67), παραθέτοντας δύο αποσπάσματα από τους *Αχαρνές* 377 κ.ε και 497 κ.ε., όπου ο Δικαιοπόλης αναφέρεται στα προβλήματά 'του' με τον Κλέωνα μιλώντας όχι ως χαρακτήρας αλλά σαν να τα λέει ο ίδιος ο ποιητής.

¹⁰⁷ Halliwell (2007) 225.

¹⁰⁸ Σηφάκης (2007) 20.

κατηύθυναν κατά κάποιο τρόπο τον τρόπο της διδασκαλίας του, εφόσον αποτελούσαν κοινό τόπο επικοινωνίας τόσο μεταξύ των συντελεστών της παράστασης όσο και με το κοινό. Στην κωμωδία ίσως αυτές οι κινήσεις και οι χειρονομίες που έπρεπε να συμπεριληφθούν στη διδασκαλία συνέβαλλαν στην απόδοση του κωμικού στοιχείου.

Οι αρχιτεκτονικές συνθήκες του αρχαίου θεάτρου

Το θέατρο του Διονύσου κατασκευάστηκε τον 5ο αι. π.Χ στη νότια πλευρά της Ακρόπολης και ήταν παρακείμενο με τον ιερό ναό του Διονύσου του Ελευθερέως, με εμφανείς τους στενούς δεσμούς μεταξύ θεατρικού και θρησκευτικού χώρου.¹⁰⁹ Τη θρησκευτικότητα και την τελετουργική διάσταση των παραστάσεων ενίσχυε και η πιθανή παρουσία του βωμού είτε στο κέντρο της ορχήστρας είτε σε παρακείμενο ορατό από τους θεατές χώρο.¹¹⁰ Τα αρχιτεκτονικά στοιχεία (σκηνή, ορχήστρα, κοίλον) του αρχαίου θεάτρου συνέβαλλαν στη διαμόρφωση των υποκριτικών (και μάλιστα κινησιακών και χειρονομιακών) τεχνικών των παραστάσεων αρχαίου δράματος στην κλασική εποχή.¹¹¹

¹⁰⁹ Οι μελέτες σχετικά με την αρχιτεκτονική του αρχαίου θεάτρου, αρχίζοντας από την περιγραφή του Βιτρούβιου, είναι άφθονες, με εμβληματικό σημείο αναφοράς εκείνη των Dörpfeld – Reisch (1896, ανατυπ. 1966). Σχετικά με το πρόβλημα του σχήματος της ορχήστρας, βλ. εντελώς ενδεικτικά Gebhard (1974) 428-440 και Moretti (2002) 101-114, για την εξέλιξη της ξύλινης και λίθινης σκηνής του αρχαίου θεάτρου, βλ. και πάλι εντελώς ενδεικτικά Blume (1999) 79-85· Pickard- Cambridge (1946) 148. Συνολική εμπεριστατωμένη αποτίμηση των αρχαιολογικών δεδομένων και ερωτημάτων σχετικά με τη διαμόρφωση του θεάτρου του Διονύσου στην κλασική και τη μετα-κλασική περίοδο, βλ. πιο πρόσφατα Παπασταμάτη-Φον Μοοκ (2020) 1-124 κ.εξ.

¹¹⁰ Είναι πολύ μεγάλη η βιβλιογραφία (και η διαφωνία) σχετικά με τη μόνιμη ή μη μόνιμη ύπαρξη αυτού του βωμού (για την περίπτωση των παραστάσεων των έργων του Αριστοφάνη γίνεται αναφορά σε επόμενη ενότητα). Ο Γώγος (2004, 34) υποστηρίζει ότι πρέπει να απορριφθεί μια μόνιμη εγκατάσταση της θυμέλης στο κέντρο της ορχήστρας, γιατί δεν τεκμηριώνεται αρχαιολογικά από τις ανασκαφές στα θέατρα. Ο Παπαθανασόπουλος (1993, 58) θεωρεί πιθανό ότι υπήρχε στην αρχαϊκή ορχήστρα στο κέντρο ένας μικρός βωμός αφιερωμένος στον Διόνυσο, στη βάση του οποίου στεκόταν ένας αυλητής που έδινε τον ρυθμό στους πιστούς που χόρευαν γύρω του.

¹¹¹ Ο Flickinger (1918, 224) αναφέρει και την επιρροή των φυσικών συνθηκών, όπως λ.χ. του χώρου, του χρόνου καθώς και των συναισθηματικών καταστάσεων που επιβάλλουν συγκεκριμένο τύπο κινήσεων και ενεργειών. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα αρχιτεκτονικά μέρη του αρχαίου θεάτρου διαφοροποιούνταν με το πέρασμα των χρόνων, επηρεάζοντας πιθανώς και την κινησιακή ανάπτυξη των υποκριτών. Σύμφωνα με την Κονομή (2015, 375-376) στις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες στην Ελλάδα «έλαβε χώρα στα φεστιβάλ των υπαίθριων θεάτρων μια άκαμπτη αγιοποίηση των σκηνικών

Το αρχαιολογικό ζήτημα της ύπαρξης, της μορφής και της εξέλιξης της μορφής της *σκηνής* στο θέατρο του Διονύσου στη διάρκεια του 5ου αιώνα απασχόλησε πολλούς μελετητές. Στο *Λεξικό* του Σολομού η *σκηνή* ορίζεται ως ο «τόπος δράσης των ηθοποιών».¹¹² Ο θεατράνθρωπος Σολομός θεωρεί ότι ήταν σίγουρη η ύπαρξή της τον 4ο αι. π.Χ., όμως για τη θεατρική αρχιτεκτονική της εποχής στην οποία έδρασαν οι γνωστοί μας δραματικοί ποιητές, οι απόψεις των αρχαιολόγων δεν συμφωνούν απόλυτα μεταξύ τους. Ίσως η *σκηνή* «πρωτοεμφανίστηκε σαν χαμηλό ξύλινο πατάρι, στην εφραπτομένη του κύκλου της ορχήστρας στις αρχές του 5ου αιώνα και είναι πολύ πιθανό ότι στα χρόνια του Περικλή η ξύλινη κατασκευή της σκηνής συνέβαλλε στην καλύτερη ακουστική των υποκριτών. Ο Γώγος κάνει εκτενή αναφορά στη *σκηνή* (σκηνικό οικοδόμημα) και στην εξέλιξή της στη διάρκεια του 5ου αιώνα.¹¹³ Σύμφωνα με τον Παπαθανασόπουλο, η *σκηνή* τον 5ο αιώνα είναι ένα «απλό, απέριττο, ορθογώνιο σε κάτοψη, οικοδόμημα με προεξέχοντα παρασκήνια στις δύο άκρες»,¹¹⁴ «μια ξύλινη λυόμενη κατασκευή», σύμφωνα με τον Γώγο, «η οποία προσαρμοζόταν κάθε φορά στις δραματικές, λειτουργικές και σκηνοθετικές ανάγκες των παραστάσεων».¹¹⁵

Το *κοίλον* με τα κλιμακωτά εδώλια ακολουθούσε τη φυσική κλίση της πλαγιάς, έτσι ώστε, σύμφωνα με τον πιο σημαντικό μελετητή της αρχιτεκτονικής του αρχαίου θεάτρου, τον Βιτρούβιο (V.6), η ήπια πλαγιά ενός λόφου και η συμμετρική ανοδική κλίση των σειρών των καθισμάτων να αποτελούν σημαντικά χαρακτηριστικά για την υπεροχή της ακουστικής. Το ίδιο προφανές τοπογραφικό πλεονέκτημα της ημικυκλικής κοιλότητας το επικαλείται και ο Wiles, ο οποίος προσθέτει, εκτός από τη συμβολή της τοπογραφίας στην καλύτερη ακουστική, τη συμβολή της και στην καλύτερη οπτική, γεγονός που μεταφράζεται και κοινωνιολογικά, καθώς αυτή η διάταξη έδινε «την αίσθηση της δημοκρατικής ισότητας».¹¹⁶

Πολλοί μελετητές που διερευνούν τον χώρο της *ορχήστρας*, δίνουν διάφορες ερμηνείες για το σχήμα και το μέγεθός της. Σύμφωνα με τον Taplin,¹¹⁷ η *ορχήστρα*

συμβάσεων του αρχαίου δράματος [...] ενώ τα θέατρα χρησιμοποιούνταν τακτικά, θεωρούνταν κυρίως ως ιερά μνημεία και πολύ λιγότερο ως σύγχρονες σκηνές».

¹¹² Σολομός (1989) 345.

¹¹³ Γώγος (2005) 103-113.

¹¹⁴ Παπαθανασόπουλος (1993) 60.

¹¹⁵ Γώγος (2005) 104.

¹¹⁶ Wiles (2009) 186.

¹¹⁷ Ο Taplin (2003) 16.

ήταν ένας κυκλικός χώρος, με διάμετρο περίπου 20 μέτρα, και αποτελούσε έναν από τους βασικούς χώρους της σκηνικής δράσης. Η θεωρία περί της κυκλικής ορχήστρας είναι παλιά,¹¹⁸ και ο Dörpfeld, κάνοντας ανασκαφές στο θέατρο του Διονύσου το 1886, περίμενε να βρει και πράγματι βρήκε μια κυκλική ορχήστρα¹¹⁹. Αντίθετα με την παραπάνω αρχαιολογική πεποίθηση, ο Moretti υποστηρίζει ότι το πλάτωμα της ορχήστρας ήταν από πατημένο χώμα, είχε τραπεζοειδές σχήμα και ήταν προσβάσιμο μέσω πλατιών διόδων, των λεγόμενων παρόδων.¹²⁰ Με το «στρατόπεδο» υπέρ του τραπεζιόσχημου σχήματος της ορχήστρας κατά την περίκλεια φάση και έως το 350 π.Χ., συντάσσεται πιο πρόσφατα, έπειτα από εξαντλητική επισκόπηση των αρχαιολογικών ευρημάτων και της σχετικής βιβλιογραφίας η Παπασταμάτη-Φον Μοοκ.¹²¹

Στην ορχήστρα, ανεξάρτητα από το πραγματικό σχήμα της, βρίσκονταν τα μέλη του Χορού και στο πίσω μέρος του θεάτρου υπήρχε μια ελαφρώς υπερυψωμένη ξύλινη εξέδρα (λογείον σύμφωνα με τον Βιτρούβιο) όπου έπαιζαν οι υποκριτές. Σύμφωνα με την Παπασταμάτη- Φον Μοοκ η «ύπαρξη ή μη υπερυψωμένου επίπεδου δράσης στο σκηνικό χώρο του 5ου αι.π.Χ αποτέλεσε μια επιστημονική αντιπαράθεση [...] που έμελλε να κορυφωθεί το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού αιώνα με αφορμή τις νέες καθοριστικές έρευνες του Wilhelm Dörpfeld».¹²² Η μελετήτρια αναφέρει ότι «μέσω εξαντλητικής διεπιστημονικής συνεξέτασης των δεδομένων [οι μελετητές] οδηγούνται στην άποψη ότι η σκηνή του Βιτρούβιου με το υπερυψωμένο προσκήνιο δεν υπήρχε στο θέατρο του 5ου αι. π.Χ και του 4ου π.Χ, αλλά ούτε κάποια ενδιάμεση χαμηλότερη εξέδρα κατά μήκος της πρόσοψης της σκηνής για ξεχωριστή δράση των ηθοποιών σε υψηλότερο επίπεδο».¹²³ Αδιαμφισβήτητα υπήρχε

¹¹⁸ Βλ. Wilamowitz- Mollendorff (1886) 603·Hammond (1972) 396-397 και Γώγος (2005) 94.

¹¹⁹ Σύμφωνα με την Παπασταμάτη-Φον Μοοκ (2019, 14) ο Dörpfeld «αποκαθιστά την πρώτη αρχαϊκή ορχήστρα με κυκλικό σχήμα σε μια προσπάθεια συμπίεσης αρχαιολογίας και φιλολογίας αναφορικά με τις απαρχές και τη γένεση της τραγωδίας από τους κύκλιους διθυραμβικούς χορούς και τη συνακόλουθη μορφολογική εξέλιξη του κελύφους που το υπηρέτησε, δηλαδή την ανάπτυξη του κλασικού ξύλινου θεάτρου με πυρήνα την κυκλική αρχαϊκή ορχήστρα».

¹²⁰ Moretti (2002) 103. Για τις αλλαγές στην αρχιτεκτονική του αρχαίου θεάτρου του Διονύσου μεταξύ των χρονικών περιόδων βλ. Dinsmoor (1975) 208- 210. Άλλα θέατρα με ορθογώνια ορχήστρα ήταν στο Άργος, Συρακούσες, Χαιρώνια και Μοργαντίνα.

¹²¹ Παπασταμάτη-Φον Μοοκ (2020), ιδίως 48-87.

¹²² Παπασταμάτη-Φον Μοοκ (2019) 3, 7-8.

¹²³ Παπασταμάτη-Φον Μοοκ (2019) 14.

αλληλεπίδραση των υποκριτών με τον Χορό και με τον Κορυφαίο, μια θεατρική σύμβαση που συνέβαλλε στη δημιουργία δυναμικών και διαδραστικών σκηνών. Ο Μαρίνης εστιάζοντας στο ζήτημα της «δραματικής διαμεσολάβησης» αναφέρει ότι «η χορική ομάδα καθώς οδηγείται σε διάδραση με τους συντελεστές της ηρωϊκής και σκηνικής δράσης, ενσωματώνεται αναπόφευκτα στον χώρο και τον χρόνο της πλοκής που διαδραματίζεται με υπόβαθρο το σκηνικό οικοδόμημα. Αυτή είναι η δραματική διαμεσολάβηση, όπως την υποστηρίζει ο Calame [...] τα μέλη του Χορού κινούνται στην ορχήστρα, η οποία κατέχει μια εμφανώς ενδιάμεση θέση ανάμεσα στο μέρος όπου διαδραματίζεται η ηρωϊκή δράση, δηλαδή στη σκηνική εξέδρα, και στο *κοίλον*, όπου κάθεται το κοινό, προκειμένου να παρακολουθήσει, αλλά και να μετάσχει στη μουσική-δραματική παράσταση: αυτή είναι η κοινωνική τους διαμεσολάβηση, με τον τρόπο της διαμεσικότητας».¹²⁴ Γενικά υπάρχει αντιγνωμία σχετικά με τις διαστάσεις της σκηνής, του λογείου, της ορχήστρας, την παρουσία και την οριοθέτηση της θυμέλης. Ο Χουρμουζιάδης υποστηρίζει πως «οποιαδήποτε και αν ήταν η μορφή της σκηνής, και το ύψος του λογείου, η επικοινωνία με την ορχήστρα, επομένως και μεταξύ Χορού και υποκριτών, ήταν απρόσκοπτη. Αυτό σημαίνει ότι και οι υποκριτές μπορούν να παίζουν στο επίπεδο της ορχήστρας αλλά και ο Χορός να πλησιάζει τους υποκριτές στο επίπεδο του λογείου – επρόκειτο, δηλαδή, ουσιαστικά για ενιαίο χώρο».¹²⁵

Το κοινό παρακολουθούσε ενεργά τη θεατρική πράξη και αντιλαμβανόταν άμεσα τη σκηνική πραγμάτωση των ιδεών του συγγραφέα ή του διδασκάλου μέσω (και) των κινήσεων των ηθοποιών,¹²⁶ και, φυσικά, μέσω του λόγου των ηθοποιών, για την ευκρινή εκφορά του οποίου ήταν πολύ σημαντική η ποιότητα και η ένταση της φωνής,¹²⁷ η οποία έπρεπε να είναι αρκετά δυνατή για να κρατήσει το ενδιαφέρον των θεατών, σε έναν τόσο μεγάλο υπαίθριο χώρο, όπου διεζάγονταν οι θεατρικές παραστάσεις (βλ. και παραπάνω).

Ο Θεόδωρος Παππάς αναφέρει ένα παράδειγμα για τη διάδραση μεταξύ των θεατών και της αρχαίας αριστοφανικής παράστασης και για τον τρόπο με τον οποίο ο

¹²⁴ Μαρίνης (2023) 128-129 και Calame (2013). Βλ. επίσης Μαρίνης (2021) 43.

¹²⁵ Χουρμουζιάδης (1984) 21. Αναλυτικά για τον αρχαίο θεατρικό (και τις διαφορετικές αρχαιολογικές απόψεις σχετικά με τα συστατικά του μέλη) βλ. Διαμαντάκου (2007) 125-275.

¹²⁶ Ο Ορέστης στο ομώνυμο έργο του Ευριπίδη, έχει παραισθήσεις και διακατέχεται από τρέλα. Το κοινό ίσως βίωνε την συναισθηματική φόρτιση του ήρωα, χάρη «στα σκιρτήματα, στα ρίγη, στα ζαρώματα του ηθοποιού, που προορίζονταν για να προκαλέσουν τρόμο, αγωνία, φόβο». Βλ. Albini (2000) 33.

¹²⁷ Pickard- Cambridge (1953) 165.

Αριστοφάνης επιχειρεί να ενσωματώσει στη δράση το θεατρικό κοινό: «όταν η φυλακισμένη θεά Ειρήνη βγαίνει στο φως και μαζί της η Οπώρα και η Θεωρία, ο Ερμής περιγράφει τις εκφράσεις των προσώπων των θεατών για να διαπιστώσει ποιοι είναι χαρούμενοι και ποιοι δυσαρεστημένοι από τη σύναψη της ανακωχής, ανάλογα με το επάγγελμά τους (στ. 543-544: *καὶ τῶνδε τοίνυν τῶν θεωμένων σκόπει / τὰ πρόσωπ', ἵνα γνῶς τὰς τέχνας*)».¹²⁸ Ο Olson σχολιάζει ότι ο Ερμής για να ενισχύσει κινησιακά την προσταγή του τείνει το χέρι του προς τους θεατές (*τῶνδε*).¹²⁹ Ο Thiercy θεωρεί, όπως και πολλοί μελετητές, ότι το κοινό αποτελείτο μόνο από άνδρες και θεωρεί ότι «το κείμενο του Αριστοφάνη φαίνεται να υπογραμμίζει αυτή την απουσία των γυναικών: «πουθενά, πράγματι δεν απευθύνεται ο λόγος σε γυναίκες, ούτε καν στις τρεις γυναικείες κωμωδίες»,¹³⁰ ενώ ο Cartledge, διατηρώντας τις αμφιβολίες του σχετικά με την έμφυλη σύνθεση του αρχαίου θεατρικού κοινού, επισημαίνει ότι οι απόψεις δίστανται σχετικά με αυτό το θέμα και υπογραμμίζει τον σημαντικό ρόλο των γυναικών στην κοινωνία της κλασικής Αθήνας σε διάφορες θρησκευτικού τύπου περισσότερο δραστηριότητες.¹³¹

1.4.1. Οι αρχαίες πηγές και τα όρια της χρήσης τους

1.4.1.1. Αρχαίοι Έλληνες φιλόσοφοι (Αριστοτέλης)

Από τα χρόνια του Αριστοτέλη έχουν τεθεί προς διερεύνηση τα ζητήματα περί της φυσιογνωμίας, των κινήσεων της έκφρασης, της χειρονομίας, του μηχανισμού της έκφρασης, του μηχανισμού της ανθρώπινης φυσιογνωμίας, της ανατομίας των εκφράσεων, της έκφρασης των συγκινήσεων. Ωστόσο, ειδικότερα σε ό,τι αφορά την υποκριτική τέχνη δεν υπάρχει κάποιο αρχαίο σύγγραμμα κωδικοποίησης των κινήσεων.

Στη Δυτική παράδοση, αρχικά με τους Έλληνες και αργότερα με τους Ρωμαίους, η χειρονομία αναγνωρίζεται ως ένα χαρακτηριστικό της ανθρώπινης έκφρασης, το οποίο, για να γίνει δραστικό, έπρεπε να σχηματιστεί και να ρυθμιστεί

¹²⁸ Παππάς (2007) 9.

¹²⁹ Olson (1998) 188. Για τη σκηνική αναπαράσταση της *Ειρήνης* βλ. Storey (2019) 95-120.

¹³⁰ Thiercy (2001) 44.

¹³¹ Cartledge (2007) 42. Βλ. επισκόπηση των διαφορετικών απόψεων (και αντίστοιχων επιχειρηματολογιών) σχετικά με την ύπαρξη ή όχι γυναικών στο αρχαίο θέατρο του Διονύσου τον 5ο αι. π.Χ. στο Διαμαντάκου (2007α) 151-157 και συμπληρωματικά Διαμαντάκου (2021) 647, υποσημ. 247.

σύμφωνα με τα κίνητρα και τις επιδιώξεις του λόγου. Η σημασία της χειρονομίας ως θέμα μελέτης και η σύνδεσή της με τη ρητορική τέχνη εξετάζεται από τον Αριστοτέλη στην *Ποιητική* και τη *Ρητορική*. Σχετικά με τις κινήσεις και τη χειρονομία στη θεατρική σκηνή έχουμε δύο παραδείγματα στην *Ποιητική*. Στο πρώτο διαβάζουμε ότι ο ποιητής πρέπει να δουλεύει πάνω στην απαγγελία του κειμένου, ενώ σχηματοποιεί στο μυαλό του την εικόνα της δράσης (1445a23). Επίσης πρέπει να δουλεύει, την ίδια στιγμή, τα *σχήματα* (τις φιγούρες των κινήσεων και των χειρονομιών). Το άλλο σημαντικό στοιχείο είναι ότι ο Αριστοτέλης χρησιμοποιεί τον όρο *σημείοις* (1462a5-9), και ο Συκουτρής στα σχόλιά του εξηγεί πως: «*Σημεία* είναι οι συνοδευτικές κινήσεις του κεφαλιού και των χεριών, οι οποίες, χωρίς να εκφράζουν πιστώ (όπως τα *σχήματα*) τις περιγραφόμενες καταστάσεις, υπογράμμιζαν απλά όσα εξέφραζε ο ποιητής διά των λέξεων ή διά της μουσικής». Ο Συκουτρής λέει πως ο όρος *σημεία* δήλωνε τις κινήσεις των χορευτών ενώ τα *σχήματα* δήλωναν τις κινήσεις των υποκριτών, διάκριση μάλλον απόλυτη καθώς δύσκολα μπορούμε να φανταστούμε ότι οι υποκριτές δεν μπορούσαν να χρησιμοποιούν επίσης συνοδευτικά *σημεία*. Οι νεότεροι σχολιαστές του Αριστοτέλη Lucas και Halliwell ερμηνεύουν τα *σχήματα* ως χειρονομίες και στάσεις σώματος (*gestures, postures*) ενώ τα *σημεία* ο Lucas τα περιγράφει ως παραλλαγή των *σχημάτων* και ο Halliwell ως *οπτικά σήματα* (*visual signs*). Ως *σχήματα* ο Σηφάκης ορίζει τις κινήσεις, τις χειρονομίες και γενικότερα τα στοιχεία σκηνικής παρουσίας των δραματικών προσώπων.¹³²

Ο Αριστοτέλης προσεγγίζει το θέμα των χειρονομιών και στο τρίτο βιβλίο της *Ρητορικής* (1403b 20-23 και 1403b 26-31), όπου παρατηρεί ότι οι ρήτορες χειρίζονται το σώμα ως εργαλείο του σώματος για να πετύχουν τον σκοπό τους και χρησιμοποιεί τον όρο *υπόκρισις* για την τέχνη των χειρονομιών. Στην πραγματεία του αυτή εξετάζει το ύφος του ρητορικού λόγου καθώς και την υποκριτική (φωνή-τόνοι-ρυθμοί) του ρήτορα, γιατί το *φαίνεσθαι* για τη ρητορική τέχνη είναι απαραίτητο στοιχείο και άμεσα συνδεδεμένο με το θέμα της υποκριτικής, η οποία λόγω αυτής της αναγκαιότητας έχει πολύ μεγάλη δύναμη. Σε ένα άλλο χωρίο της *Ρητορικής* (1386a 31-40) ο Αριστοτέλης χρησιμοποιεί τις ίδιες λέξεις-κλειδιά που προαναφέραμε (*σχήματα*), όταν κάνει λόγο για τον ρήτορα που θέλει να προκαλέσει οίκτο: «κατ' ανάγκην αυτοί που επεξεργάζονται τον λόγο ταυτόχρονα με τις χειρονομίες και τις φωνές [*σχήμασι* και *φωναῖς*] είναι και συνολικά, μέσω της ηθοποιίας και της αίσθησης που προκαλούν, οι

¹³² Σηφάκης (2007) 142.

πιο αξιολύπητοι γιατί κάνουν έτσι το κακό να φαίνεται πιο κοντά, φέρνοντάς το μπροστά στα μάτια μας».¹³³ Η ρητορική ήταν «τέχνη» που χρησιμοποιούσε πολύ αυστηρά οριοθετημένους και κωδικοποιημένους κινησιακούς κώδικες, οι οποίοι εφαρμόζονται ακόμα και στη σύγχρονη εποχή από πολλά πολιτικά στελέχη για να επιβάλουν τις θέσεις και την κυριαρχία τους στις μάζες, επηρεάζοντας αρνητικά ή θετικά τις πράξεις του λαού. Οι σωματικές πράξεις πολλές φορές λειτουργούν συνοδευτικά προς την ομιλία ή αντικαθιστούν λέξεις, δημιουργώντας εξω-γλωσσικούς κώδικες με σήματα που έχουν οικουμενική ισχύ. Το σώμα, η κίνηση και η φωνή του ηθοποιού αποτελούν το «μέσο που, μέσα σε πολύ περιορισμένο χρόνο, πρέπει να δημιουργήσει μια πλοκή σχέσεων και μηνυμάτων με επάρκεια βάθους και ενδιαφέροντος, ώστε να αιχμαλωτίσει το ακροατήριό του».¹³⁴ Αυτή η άποψη του Taplin είναι λογικό να εφαρμοζόταν τόσο στην υποκριτική μέθοδο των αρχαίων ηθοποιών που αναπαριστούσαν τα έργα του Αριστοφάνη –όπου ο ίδιος εξέφραζε προς τους θεατές με τον αξεπέραστο, διαχρονικό του εκφραστικό τρόπο την αντιπάθειά του για τους ρήτορες– όσο και στην «υποκριτική» μέθοδο που χρησιμοποιούσαν οι δημαγωγοί στη σύγχρονη του Αριστοφάνη εποχή – αλλά και εξακολούθησαν να χρησιμοποιούν στις μεταγενέστερες εποχές...

Ο Adam Kendon, ένας από τους πιο καταξιωμένους παγκοσμίως ερευνητές πάνω στο θέμα της χειρονομίας, αναφέρει χαρακτηριστικά πως: «Ο Αριστοτέλης παρατήρησε τη χειρονομία σαν είδος τεχνικής που χρησιμοποιείται από τους ρήτορες για να επηρεάζει τα συναισθήματα του ακροατηρίου, αλλά μάλλον την υποτιμά, σημειώνοντας για τη χειρονομία, τον τόνο της φωνής και άλλες θεατρικές τεχνικές, ότι μειώνουν την αξία από τον ιδανικό ή απλά τον κατάλληλο λόγο, ο οποίος απαιτεί μόνο γεγονότα και αιτιατούς κανόνες».¹³⁵ Στην αμφιλεγόμενη σημασία της χρήσης των κινησιακών κωδίκων στο δραματικό είδος αναφέρεται ο Σηφάκης σε άρθρο του για την υποκριτική τέχνη σύμφωνα με τον Αριστοτέλη,¹³⁶ στο οποίο ο μελετητής επεξεργάζεται και αναλύει την αριστοτελική άποψη (*Ποιητ.* 1448a17) ότι οι άνθρωποι χωρίζονται σε *σπουδαίους* και *φαύλους*: οι *σπουδαίοι* ήταν καλύτεροι άνδρες και οι πιο κατάλληλοι χαρακτήρες για την τραγωδία, διαφορετικά, αν οι κινήσεις ήταν

¹³³ Σηφάκης (2007) 144.

¹³⁴ Taplin (2003) 5.

¹³⁵ Kendon (2004) 17.

¹³⁶ Sifakis (2002) 148-164.

υπερβολικές ή ακατάλληλες για την τραγωδία και είχαν στόχο την προβολή του υποκριτή, τότε ανήκαν στην κατηγορία των *φαύλων* της κωμωδίας. Ο Σηφάκης ενισχύει την άποψη του Αριστοτέλη καταγράφοντας το παράδειγμα του Καλλιπίδη με το ψευδώνυμο «ο πίθηκος», εξαιτίας των υπερβολικών κινήσεων που έκανε.¹³⁷

1.4.1.2. Τα δραματικά κείμενα

Το αρχαίο κείμενο μπορεί να λειτουργήσει ως δύναμη πρωτογενής κώδικας υποκριτικής για την αρχαία παράσταση και παρέχει πληροφοριακό πλούτο σχετικά με την πιθανή επί σκηνής κινησιολογία. Η «παράμετρος προσέγγισης της παράστασης που είναι καίρια για την έρευνα της πρόσληψης είναι η σχέση μεταξύ κειμένου και παράστασης», παρατηρεί η Hardwick.¹³⁸ Το λεξιλόγιο των ίδιων των κειμένων των αρχαίων κλασικών καθώς και κάποιες αναφορές αρχαίων σχολιαστών¹³⁹ μπορούν να αποκτήσουν εικονογραφική υπόσταση, παρέχοντας στον αναγνώστη κινησιολογικές υποδείξεις. Ωστόσο αυτή η μέθοδος για την αναπαράσταση των κινήσεων εμπεριέχει τον κίνδυνο να είμαστε απόλυτοι σε ένα πεδίο που μας είναι άγνωστο καθώς δεν μπορεί

¹³⁷ Σηφάκης (2007) 145. Ο Καλλιπίδης ήταν ένας νεαρός ηθοποιός (κέρδισε το πρώτο του βραβείο υποκριτικής το 418 π.Χ.) ειδικευμένος στους τραγικούς γυναικείους ρόλους. Ο Αριστοτέλης αναφέρει στην *Ποιητική* (1461b26- 1462a14) ότι ο ηθοποιός του Αισχύλου, Μυννίσκος, αποκάλεσε τον Καλλιπίδη «πίθηκο» εξαιτίας των ζωντανών και μιμητικών χειρονομιών του. Βλ. Arnott (1991) 48· Csapo –Slater (1995) 256· Albin (2000) 27· Diamantakou (2011) 128-129l

¹³⁸ Hardwick (2012) 80. Η Βαρζελιώτη (2017, 120), εστιάζοντας στη σημασία των αυτών καθαυτά των κειμένων ως αρχειακού υλικού για την έρευνα του Νεοελληνικού Θεάτρου, επισημαίνει (με την επισήμανσή της να ισχύει γενικότερα και στην περίπτωση του αρχαίου ελληνικού δράματος) ότι «οι μελετητές της πρώτης περιόδου του νεοελληνικού θεάτρου αξιοποιούν στο έπακρο τα ίδια τα δραματουργικά κείμενα τα οποία παρουσιάζουν αυξημένη φιλολογική αξία, περιέχουν πλήθος πραγματολογικών και ιστορικών στοιχείων και σε αυτό το πλαίσιο αποτελούν πηγή από μόνα τους. Ζητήματα όμως θεατρολογικού ενδιαφέροντος, και κυρίως παραστασιακού, λανθάνουν ή είναι εξαιρετικά δυσεύρετα».

¹³⁹ Ο Walton (1984) 52. Ο Albin (2000, 58-60) αναφέρει δύο παραδείγματα αρχαίων σχολιαστών που μας δίνουν σκηνοθετικές οδηγίες σε τραγικά δραματικά κείμενα. Στον *Οιδίποδα Τύραννο* (στ. 41) για τα λόγια του ιερέα «Κι εμείς σε ικετεύουμε» ένας σχολιαστής γράφει ότι: «Ο ηθοποιός εδώ θα μπορούσε να πέφτει στα γόνατα». Για την Ηλέκτρα του Σοφοκλή, ένας Σχολιαστής σημειώνει πως όταν μαθαίνει ότι ο αδελφός της είναι νεκρός, για να εκφράσει τον πόνο της: «Ενώ φωνάζει, ο ηθοποιός πρέπει να σηκώσει τα μάτια προς τον ουρανό, ν' απλώσει τα χέρια».

να προσδιοριστεί με ακρίβεια ότι οι λέξεις συνοδεύονταν από την ανάλογη χειρονομία ούτε ποια ήταν η μορφή αυτής της χειρονομίας.¹⁴⁰

Δεν είναι απαράβατος κανόνας ότι τα αρχαία κείμενα δεν μπορούν να αποτελέσουν τον βασικό οδηγό με σκοπό να αποκατασταθεί ο δυνάμει οπτικός κώδικας και να διαχωριστεί το δεδομένο από την εικασία. Έμμεσες σκηνικές οδηγίες βρίσκονται σε όλα τα κείμενα της δραματικής ποίησης και δίνουν πληροφορίες για την οπτική (χειρονομιακή, κινησιακή, προσεγγιστική, χορευτική) συμπεριφορά των επί σκηνής δραματικών προσώπων. Υπάρχουν ρήματα και εκφράσεις που δηλώνουν μια κίνηση στο δραματικό παρόν, αλλά υπάρχουν εξίσου μεγάλης σημασίας λέξεις που δηλώνουν μεν κίνηση αλλά έχουν αναφορά στο παρελθόν ή στο μέλλον, έχοντας περισσότερο περιγραφικό χαρακτήρα (παραδείγματα τέτοιων κινήσεων αναφέρονται στα επόμενα κεφάλαια). Πηγή πληροφοριών για τη χειρονομιακή, κινησιακή, προσεγγιστική δράση των προσώπων μπορούν να είναι, επιπρόσθετα, τα στοιχεία που δίνονται κατά την αφήγηση εκτός σκηνής συμβάντων, στα οποία συμμετέχουν ορισμένα δραματικά πρόσωπα.¹⁴¹

Σε κάθε περίπτωση, οι γραμματολογικές πηγές αν και αποτελούν σημαντικές πηγές πληροφόρησης για τις χειρονομίες και τις κινήσεις στην αρχαιότητα, δεν μπορούν να αναπαραστήσουν ακριβώς μια *gesture*, όπως συμβαίνει με την εικαστική τέχνη. Η καταγραφή ρημάτων και προτάσεων που εμπεριέχουν κίνηση εξυπηρετεί ώστε η ερμηνευτική προσέγγιση να προσεγγίζει την ενδεχόμενη σκηνοθετική ματιά, πάντα όμως η ακριβής απόδοση των παραστάσεων παραμένει υποκειμενική και εκκρεμής υπόθεση.

¹⁴⁰ Ο Moretti (2002, 13) αναφέρει ότι η αποκατάσταση του «σκηνικού κειμένου» για κάθε έργο παραμένει, θέμα αμφισβήτησης. «Δε διαθέτουμε το παραμικρό απόσπασμα απ' τα χειρόγραφα που γράφτηκαν από τους δραματουργούς σε ρολά παπύρου, με κεφαλαία γράμματα και χωρίς ενδείξεις για τη σκηνοθεσία ή για τη διανομή των ρόλων ανάμεσα στα πρόσωπα. [...] Είναι αμφίβολο αν θα μάθουμε ποτέ την ακριβή μορφή του πρωτότυπου κειμένου, αλλά ακόμα κι αν είχαμε το πρωτότυπο κείμενο, ένα ολόκληρο μέρος του θεάματος μας διαφεύγει. Δεν έχουμε σχεδόν καμιά άμεση πληροφορία για σκηνοθεσίες ή για κοστουμια, αλλά και για τις μουσικές ή για τους χορούς».

¹⁴¹ Η Γαλάνη (2017, 14), αναφερόμενη στην αρχαία ελληνική δραματουργία, γράφει ότι «όλες οι σκέψεις του δημιουργού, είτε πρόκειται για τις κινήσεις των ηθοποιών είτε για την αντίληψη του νοήματος του έργου πρέπει να εκφράζονται μέσα από τους στίχους».

1.4.1.3. Αρχαιολογικές πηγές: Η σχέση θεατρικής παράστασης και αγγειογραφικής αναπαράστασης

Τα αρχαιολογικά ευρήματα είναι σημαντικό και αναπόσπαστο μεθοδολογικό εργαλείο καταγραφής χειρονομιών και συσχέτισής τους με τη θεατρική πράξη. Το θέατρο μπορούσε σίγουρα να «αποτελεί μια πηγή έμπνευσης» για τους αγγειογράφους,¹⁴² όμως είναι διάχυτος (και ανεπίλυτος ακόμη) ο προβληματισμός των μελετητών εάν οι αγγειογραφικές απεικονίσεις που σχετίζονται με έργα τραγικών ή κωμικών ποιητών εμπνέονται από και αποτυπώνουν επεισόδια από συγκεκριμένες θεατρικές παραστάσεις ή εμπνέονται γενικότερα και απευθείας από παραδεδομένα μυθολογικά επεισόδια, που έχουν κοινές συνιστώσες με δραματικά έργα.¹⁴³ Ο Τσατσούλης υποστηρίζει ότι «ο ‘παγωμένος’ χειρονομιακός κώδικας και η στάση του σώματος, όπως ‘φωτογραφίζονται’ σ’ ένα αγγείο, υπόκεινται αναμφισβήτητα στην ατομική έμπνευση και την εκ των υστέρων πραγμάτωση του εκάστοτε καλλιτέχνη, γεγονός που ακυρώνει, εν πολλοίς, την πιστότητα του έργου σε σχέση με το αντικείμενο αναφοράς του».¹⁴⁴

Ο Taplin ως «σημάδια» για τη συσχέτιση μιας αγγειογραφικής αναπαράστασης με τη θεατρική παράσταση αναφέρει τα εξής: το κοστούμι, τους κοθόρνους, την ύπαρξη εξέδρας, το βραχώδες τόξο (καμπύλη π.χ. στον *Προμηθέα Δεσμώτη*), ανώνυμες φιγούρες, τη φιγούρα του Παιδαγωγού, οργισμένες άλλες τέτοιου τύπου φιγούρες (π.χ. Ερινύες), την απεικόνιση συγκεκριμένων σκηνών (π.χ. ικεσίας, θυμού), την ύπαρξη επιγεγραμμένων ονομάτων στην αττική διάλεκτο, την απεικόνιση τρίποδα (βραβείο

¹⁴²Κεφαλίδου (2008) 644. Η συγγραφέας του άρθρου αναλύει την άποψη της ότι οι αγγειογράφοι, είτε ήταν θεατές, είτε λάμβαναν ενεργό ρόλο στις θεατρικές γιορτές στην αρχαία Αθήνα, συνθέταν ζωγραφικές δημιουργίες βασισμένοι στο θέατρο. Βλ. Arnott (1991, 50-51), ο οποίος αναφέρει την άποψη του Webster για το θέμα αυτό, λέγοντας ότι πολλές φορές οι αγγειογράφοι ξεχνούσαν την εμφάνιση του ηθοποιού στην παράσταση που είδαν, και τον φαντάζονταν ή δημιουργούσαν μια φιγούρα η οποία ήταν κατά ένα μέρος ο κειμενικός χαρακτήρας και κατά δεύτερο ο ηθοποιός. Ο Σηφάκης (2007, 25-26) υποστηρίζει ότι οι αγγειογραφικές παραστάσεις οι οποίες ενδεχομένως μας διαφωτίζουν για τα θεατρικά κινησιακά σχήματα της αρχαιότητας δημιουργούνταν από τεχνίτες οι οποίοι ακολουθούσαν κάποιους συμβατικούς κανόνες απεικόνισης. Οπότε αλλοιωνόταν το ρεαλιστικό στοιχείο.

¹⁴³ Να επισημάνουμε επίσης το γεγονός ότι πολλά ειδώλια έχουν υποστεί ακρωτηριασμό των άκρων, ανάγλυφα έχουν φθορές και αμυχές και πολλά αγγεία έχουν χάσει το χρώμα τους, με αποτέλεσμα να μην απεικονίζεται με σαφήνεια η κινησιακή κατάσταση του εικονιζόμενου προσώπου ή/και οι προσεγγιστικές σχέσεις μεταξύ των εικονιζόμενων προσώπων.

¹⁴⁴ Τσατσούλης (2007) 148.

στους διαγωνισμούς ποίησης) κλπ. Ο Taplin καταλήγει στο συμπέρασμα ότι στην τραγωδία δεν είναι ξεκάθαρο¹⁴⁵ κατά πόσο οι αγγειογραφίες αναπαριστούν μια θεατρική παράσταση, ενώ δεν συμβαίνει το ίδιο με την κωμωδία, όπου οι ζωγραφικές απεικονίσεις εμφανώς δείχνουν μια συγκεκριμένη στιγμή της θεατρικής παράστασης ενός συγκεκριμένου έργου.¹⁴⁶ Στη μελέτη του για τη μη-λεκτική επικοινωνία στην αρχαϊκή και την κλασική ελληνική λογοτεχνία ο καθηγητής Boegehold αναφέρει ότι σε αυτές τις αγγειογραφικές απεικονίσεις οι ηθοποιοί «ανεξάρτητα αν είναι θεοί, ήρωες ή θνητοί, πρέπει να εκφραστούν με το σώμα τους. Σπάνια μιλούν, συχνά χειρονομούν».¹⁴⁷ Η ερμηνεία των χειρονομιών, ωστόσο, προέρχεται μάλλον από τη φαντασία και όχι από πραγματικούς παραλληλισμούς μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας. Μια χειρονομία που απεικονίζεται σε ένα αγγείο δεν μπορεί να είναι μονοσήμαντη.¹⁴⁸ Πρέπει να υπάρχει κάτι παραπάνω για να εδραιωθεί το ακριβές νόημά της, π.χ. επιγραφές, σκηνογραφικά στοιχεία ή ακόμα μια γνωστή ιστορία που παρέχει στην εικόνα ένα πλαίσιο. Μια πολύ σημαντική και λεπτομερής μελέτη των χειρονομιών της αρχαιότητας βάσει των αρχαιολογικών ευρημάτων είναι εκείνη του Neumann, ο οποίος κατηγοριοποιεί και αναλύει τις κινήσεις που απεικονίζονται σε αγγειογραφίες οι οποίες αφορούν κυρίως την καθημερινή ζωή των αρχαίων Ελλήνων και μυθολογικά θέματα της κλασικής εποχής.¹⁴⁹

Η Κεφαλίδου αναφέρει σχετικά ότι τον 19ο αιώνα διαμορφώθηκε η «φιλοδραματική σχολή», που υποστηρίζει ότι πολλές αγγειογραφίες (κυρίως της

¹⁴⁵ Taplin (1993) 20. Ο Taplin στο άρθρο του «Μαρτυρίες εικόνων» (2007, 105), στον συλλογικό τόμο με επιμелήτρια την Easterling, αναφέρει ότι στην ουσία γνωρίζει «μόνον δύο αγγειογραφίες του 5ου αιώνα που μπορεί εύλογα να υποστηριχθεί ότι αποδίδουν εικόνες από τη θεατρική παράσταση ενός έργου. Και οι δύο είναι πρώιμες από την εποχή του Αισχύλου. Η πρώτη είναι οι 'χορευτές της Βασιλείας' όπου όλοι χορεύουν με τις ίδιες κινήσεις [...] όποια ερμηνεία σκηνης και να υιοθετηθεί, το βασικό ενδιαφέρον του αγγείου έχει να κάνει με τον χορευτικό σχηματισμό, την αμφίεση και τη χορογραφία».

¹⁴⁶ Taplin (2007) 38-43.

¹⁴⁷ Boegehold (1999) 16-17.

¹⁴⁸ Σύμφωνα με την Κονομή (2011, 159-160), «η Σικελιανού επιχείρησε να ανασυστήσει την εμπειρία του αρχαιοελληνικού θεάτρου στο υπαίθριο χώρο, μέσω μιας εκτεταμένης 'αρχαϊστικής' προσέγγισης, όπου η μορφολογία των ενδυμασιών και της κινησιολογίας του Χορού παρέπεμπαν στις πηγές της αρχαίας κεραμικής αγγειογραφίας, ιδίως με τους γεωμετρικούς σχηματισμούς και στο στήσιμο του Χορού σε προφίλ».

¹⁴⁹ Neumann (1965). Στην κλασική τέχνη συμπεριλαμβάνεται μεγαλύτερος αριθμός εύλωπτων κινήσεων των χεριών σε σύγκριση με την ελληνιστική τέχνη.

κατωιταλιώτικης αλλά και της αττικής παραγωγής) είναι επηρεασμένες από το θέατρο. Για το είδος της κωμωδίας η σικελική αγγειοπλαστική μάς δίνει πολλά στοιχεία, και ιδιαίτερα γόνιμη είναι η μελέτη των γνωστών φλυακικών αγγείων (*φλύακες*),¹⁵⁰ στα οποία εικονίζονται κωμικές σκηνές, με ηθοποιούς που παίζουν πάνω στη σκηνή, φορώντας μάσκες και παραγεμισμένα κοστούμια με φαλλό. Είναι πιθανόν ότι πολλές κωμικές αποδόσεις μυθικών σκηνών γνωστών από την τραγωδία, οι οποίες εμφανίζονται σε αγγειογραφικές παραστάσεις, να απηχούν είτε σκηνές κωμικής παρωδίας της τραγωδίας είτε μυθολογικές κωμωδίες, και να εμπνέονται από παραστάσεις αττικής κωμωδίας στην περιοχή.¹⁵¹

Η Κεφαλίδου μεταφέρει στο άρθρο της μια άποψη του Small, ότι «αν δεν έχουμε και τα δυο μέρη της εξίσωσης –την εικόνα και το κείμενο– δεν μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα πως οι αγγειογράφοι ‘χρησιμοποίησαν’ την τραγωδία».¹⁵² Το πρόβλημα σε αυτή την εξίσωση είναι ότι δεν μας έχουν σωθεί πολλά δραματικά κείμενα, αντιθέτως μπορεί να έχουμε παραστάσεις σε αγγεία που ενδέχεται να απεικονίζουν επεισόδιο/α κάποιας μη σωζόμενης αρχαίας τραγωδίας, από την οποία μας είναι γνωστή σε αδρές γραμμές μόνο η υπόθεση, αν δεν μας είναι γνωστός μόνο ο τίτλος. Ο Taplin ως σταθμό στην ερμηνεία της αναπαραστατικής τέχνης που σχετίζεται με την αρχαία θεατρική παράσταση, οριοθετεί τη δεκαετία του ’70, οπότε οι αρχαιολόγοι και οι μελετητές της ιστορίας της τέχνης πήραν τη σκυτάλη από τους φιλολόγους και η προσέγγισή τους σε ένα έργο τέχνης δεν είχε κριτήρια βασισμένα στο λογοτεχνικό/θεατρικό μόνο κείμενο, αλλά στις πληροφορίες που μπορούσαν να αντληθούν από το ίδιο το εικαστικό-αγγειογραφικό υλικό.¹⁵³ Ο ίδιος αναλύει περαιτέρω τη ‘διαμάχη’ που έχουν οι φιλοδραματικοί μελετητές με τους

¹⁵⁰ Για τα κατωιταλιωτικά αγγεία των *φλύακων* ο Hughes (2019, 3) αναφέρει ότι μέχρι πρόσφατα υπήρχαν διαφωνίες μεταξύ των μελετητών σχετικά με τη συσχέτισή τους με την αθηναϊκή κωμωδία, ενώ πλέον «θεωρούν ιδιαίτερα πιθανό πολλές από αυτές τις σκηνές να αποτυπώνουν σκηνές από αθηναϊκές παραστάσεις του τέταρτου αιώνα».

¹⁵¹ Πρβλ. Φουντουλάκης (2011) 183. Βλ. επίσης Webster (1956) 143-146, 159-160, Sifakis (1967) 13-30, 63-94, Pickard-Cambridge (1988) 279-321, Taplin (1993) 2-6, 89-99, Csapo – Slater (1995) 44-49, 53-88, 186-206, 239-255, Green – Handley (1998) 62-75.

¹⁵² Small (2003) 137.

¹⁵³ Taplin (1993) και (2007) 3. Στα μελετήματά του αναλύει διεξοδικά το θέμα της καταγωγής-προέλευσης των αγγείων και κατά πόσο μπορεί μια αγγειογραφία να αναπαριστά κάποια σκηνή από θεατρική παράσταση ή απλώς μυθολογικά μοτίβα.

εικονοκεντρικούς, και ως πιο ουσιαστικός τρόπος έρευνας προτείνεται ο συνδυασμός των δύο επιστημονικών 'πόλων'.¹⁵⁴

Μια σημαντική καινοτομία στα τέλη του 5ου αιώνα στην Αθήνα, σύμφωνα με τον Green, ήταν η εισαγωγή αγαλματιδίων από τερακότα με μορφές ηθοποιών, με πιο δημοφιλείς εκείνες των δούλων και των γέρων.¹⁵⁵ Τα αγαλματίδια είχαν ύψος περίπου δέκα εκατοστά, ήταν χρωματισμένα και παρίσταναν υποκριτές που φορούσαν κοστούμια και προσωπεία τυποποιημένα, σε στάσεις που είναι και αυτές τυποποιημένες.¹⁵⁶ Με βάση τα προσωπεία και τη στάση σώματος, αναγνωρίζουμε διάφορους πάγιους κωμικούς χαρακτήρες (δούλοι, όμορφες και άσχημες γυναίκες, γριές, γέροι, παιδιά, ο Ηρακλής), οι οποίοι, σύμφωνα με τους Green – Handley, πρέπει να παρουσιάζονταν κάπως έτσι και πάνω στη σκηνή. Άλλοι, ωστόσο, μελετητές υποστηρίζουν ότι τα ειδώλια αυτά κατασκευάστηκαν ως μέρος μιας τυποποιημένης, περιορισμένης σειράς μορφών και όχι ως απείκασμα κάποιου συγκεκριμένου δράματος ή, πολύ μάλλον, κάποιας συγκεκριμένης θεατρικής παράστασης.¹⁵⁷

1.4.2. Ο υποκριτικός κώδικας της τραγωδίας

Οι δεξιότητες που απαιτούνταν για έναν υποκριτή της κλασικής εποχής ήταν ικανότητες απαγγελίας, τραγουδιού και χορού, αίσθηση ρυθμού, η μεγάλη ικανότητα απομνημόνευσης, η ποικιλομορφία των στυλ και η φωνητική προσαρμοστικότητα, η φυσική ετοιμότητα για τη συνεχή αλλαγή προσωπειών και κοστούμιών, ευελιξία κινήσεων, εκφραστικότητα, γνώση των διαφορετικών υποκριτικών «συμβάσεων» μεταξύ των διαφορετικών ειδών αλλά και στο πλαίσιο του ίδιου είδους (π.χ. θεατρική υπόκριση ρόλων αγγελιαφόρων, γυναικών, δούλων κ.λπ.).¹⁵⁸

Μεταξύ των παραπάνω δεξιοτήτων, η χρήση της κατάλληλης χειρονομίας και κίνησης ήταν ιδιαίτερα σημαντική, αφού η φυσική έκφραση του προσώπου καλυπτόταν από το προσωπείο και ο υποκριτής είχε ως εργαλεία του τη φωνή και την

¹⁵⁴ Taplin (2007) 22.

¹⁵⁵ Green (2000) 78.

¹⁵⁶ Moretti (2002) 247.

¹⁵⁷ Green-Handley (1998) 64. Ο Hughes (2019) μελέτησε σχεδόν 400 ειδώλια από τερακότα, που αποτυπώνουν 250 διαφορετικούς τυποποιημένους χαρακτήρες και στάσεις. Στο κατάλογο των εικόνων του εμπεριέχεται το πιο παλιό σικελικό ειδώλιο ηθοποιού, το οποίο ανάγεται στη δεκαετία του 450-440 με χαρακτηριστικό προσωπείο και ρητορική χειρονομία.

¹⁵⁸ Diamantakou (2011) 138.

αποτελεσματικότητα της κινησιακής/χειρονομιακής δράσης του. Στην κωμωδία η χειρονομία ήταν πιο ελεύθερη από περιορισμούς και αποτυπώνεται σε πολυάριθμα αγγειογραφικά ευρήματα, όπως θα δούμε παρακάτω. Αν θέλουμε να μελετήσουμε τις χειρονομίες και τις κινήσεις της αθηναϊκής κοινωνίας, η ρεαλιστική απεικόνιση των ανθρώπινων συμπεριφορών και παθών στην κωμωδία αποτελεί ενδεχομένως μια σημαντική πηγή πληροφοριών, σε σχέση με την τραγωδία που στόχευε σε μεγαλύτερη εξιδανίκευση των χαρακτήρων, των συμπεριφορών και των καταστάσεων.¹⁵⁹

Η επαγγελματική δραστηριότητα του υποκριτή εμφανίστηκε στην Αθήνα κατά το πρώτο μισό του 5ου αιώνα π.Χ. Αντίστοιχα με τον ρόλο του δραματικού ποιητή, υπήρχαν εξειδικευμένοι καλλιτέχνες που ασχολούνταν με την ερμηνεία τραγωδιών και άλλοι που ασχολούνταν με την ερμηνεία κωμωδιών.¹⁶⁰ Υπάρχει η παράδοση που λέει πως ο Σοφοκλής, παρότι δεν συμμετείχε ο ίδιος ως υποκριτής (τουλάχιστον στην ώριμη ηλικία του) λόγω της αδύναμης φωνής του, συνέθετε τα έργα του λαμβάνοντας υπόψη τους συγκεκριμένους υποκριτές που θα συμμετείχαν στις παραστάσεις τους.¹⁶¹ Οι γυναικείοι ρόλοι παίζονταν από άνδρες υποκριτές, και όλοι οι ερμηνευτές εκφράζονταν σε ποιητικό λόγο. Επρόκειτο για ερμηνεία με έντονα συμβατικό χαρακτήρα, αρκετά μετωπική στη σχέση της με το κοινό και πιθανότατα λιτή, αν και όχι περιγραφική, στην κίνηση, ειδικά στην περίπτωση της τραγωδίας.¹⁶²

Σχετικά με τον αριθμό των υποκριτών στην τραγωδία ο Αισχύλος εισήγαγε ένα δεύτερο ηθοποιό, που μοιραζόταν τους ρόλους με τον πρώτο, και ο Σοφοκλής προσέθεσε έναν τρίτο, τον οποίο διατήρησε και ο Ευριπίδης.¹⁶³ Οι παλαιότερες χρονολογικά σωζόμενες τραγωδίες του Αισχύλου –*Πέρσαι*, *Επτά επί Θήβας*, *Προμηθεύς Δεσμώτης* και *Ικέτιδες*– μπορούσαν άνετα να παιχθούν από δύο υποκριτές, ενώ τον τρίτο υποκριτή φαίνεται ότι ο Αισχύλος εισάγει και ‘δοκιμάζει’ στην

¹⁵⁹ Haigh (1889) 249-250.

¹⁶⁰ Moretti (2002) 207.

¹⁶¹ Haigh (1889) 241: Στην τραγωδία ο καλλίφωνος υποκριτής με στεντόρεια φωνή ήταν απαραίτητος για την παράσταση δεδομένου ότι η κίνηση ήταν περιορισμένη και η έκφραση του προσώπου ανύπαρκτη λόγω του προσωπίου, ειδικά μέσα στο τεράστιο υπαίθριο θέατρο του Διονύσου με 15.000 ή περισσότερους θεατές (βλ. και παραπάνω).

¹⁶² Βλ. Χουρμουζιάδη (1984) 29. Όπως αναφέρει και ο Wiles (2009, 186), η πλειονότητα των θεατών παρέμενε μπροστά στους ηθοποιούς, καθιστώντας αναγκαίο έναν μετωπικό τρόπο παράστασης.

¹⁶³ Easterling (2007) 227-228.

Ορέστεια.¹⁶⁴ Ο μικρός αριθμός των ομιλούντων προσώπων στην τραγωδία απαιτούσε ιδιαίτερη κινησιολογική επιδεξιότητα των ηθοποιών, καθώς αυτοί έπρεπε, σε πολλές περιπτώσεις (ειδικά εάν επρόκειτο για τους δευτεραγωνιστές ή τριταγωνιστές), να υποδυθούν διαφορετικούς ρόλους μέσα στην ίδια παράσταση, κάτι που δεν αποκλειόταν και για τον ίδιο τον πρωταγωνιστή.¹⁶⁵ Από την εποχή του Αισχύλου και εξής φαίνεται ότι υπήρχαν επαγγελματίες που ειδικεύονταν στην τέχνη της υποκριτικής και μάλιστα ακόμη πιο συγκεκριμένα σ' ένα συγκεκριμένο δραματικό είδος.¹⁶⁶

Αναφορικά με τη σχέση του λόγου με την κίνηση ο Παππάς διαπιστώνει «πόσο σημαντική είναι η στενή σχέση του περιγραφικού τραγικού λόγου, της σκηνικής αναπαράστασης, της όψεως, της οπτικής αντιπαράθεσης και του θεάματος. Κάθε σημαντική ενέργεια υπονοείται, επικυρώνεται ή προσδιορίζεται από τον λόγο του έργου. [...] Στην τραγωδία το προσωπείο λειτουργεί ως μέσον επικοινωνίας με τον θεατή, κάτι το οποίο εκμεταλλεύεται στο έπακρον ο Ευριπίδης. [...] Ο λόγος βρίσκεται σε αρμονία με την κίνηση και συχνά προωθεί ιδιαίτερα τη δράση».¹⁶⁷

Η μετρική στο αρχαίο ελληνικό δράμα αποτελούσε σημαντικό στοιχείο της θεατρικής εκφραστικότητας. Συνδυάζοντας τη μετρική και τη χειρονομία, οι ηθοποιοί προσφέρουν μια πολυδιάστατη ερμηνεία του ρόλου τους, εμπλουτίζοντας την απόδοση του δραματικού χαρακτήρα και όλου του κειμένου. Το μέτρο δεν χρησιμοποιείται τυχαία, αλλά χαρακτηρίζει τη φυσική (π.χ. βαρύς γεροντικός βηματισμός) ή την ψυχολογική κατάσταση του ήρωα (π.χ. οργή, επιθετικότητα, ερωτισμός κλπ.). Σύμφωνα με τον Taplin, «οι υποκριτές, είχαν βασικό μέσο έκφρασης τον ιαμβικό λόγο. Αυτός μπορεί να παίρνει τη μορφή του μονολόγου (*ρῆσις*), ή του διαλόγου, που, ενώ μπορεί να μοιράζεται σε πολύστιχα τμήματα, τείνει να πέσει στον ρυθμό του ενός στίχου για κάθε πρόσωπο (*στιχομυθία*). Οι ηθοποιοί μπορούν επίσης ν' απαγγέλλουν

¹⁶⁴ Αν και έχει πλέον εγκαταλειφθεί οριστικά η πεποίθηση ότι οι *Ικέτιδες* είναι το αρχαιότερο σωζόμενο έργο του Αισχύλου (με βασικό επιχείρημα, μεταξύ άλλων, ότι «ανήκε στην περίοδο των δύο υποκριτών», σύμφωνα και με τον Flickinger 1918, 163) και η χρονολόγησή της έχει κατέβει περί το 463 π.Χ., το έργο παρόλ' αυτά έχει αρχαϊκή δομή και ολιγάριθμα δραματικά πρόσωπα (Δανός, Πελασγός Αιγύπτιος Κήρυξ), τα οποία μπορούσαν άνετα να τα υποδυθούν δύο μόνο υποκριτές.

¹⁶⁵ Σηφάκης (2007) 33. Σύμφωνα με τον ίδιο (2007, 155), ο κανόνας των τριών υποκριτών είναι μια θεμελιώδης αισθητική αρχή, σύμφωνα με την οποία η διανομή των ρόλων ενός έργου και γενικότερα η παράσταση του ήταν οργανωμένη γύρω από τον αρχιτεχνίτη υποκριτή.

¹⁶⁶ Diamantakou (2011) 134.

¹⁶⁷ Παππάς (2007) 8. Βλ. επίσης Taplin (1977) 30-31.

κάπου-κάπου ή να τραγουδούν στο λιγότερο επίσημο τροχαϊκό μέτρο ή να ψάλλουν στο ισχυρότερο ρυθμικό αναπαιστικό μέτρο. Μπορούν επίσης να τραγουδούν λυρικά μέτρα, είτε ένας μόνο (*μονωδία*) είτε ζευγάρι (*διωδία*) ή σ' εναλλαγή με τον Χορό (*λυρικός διάλογος*)».¹⁶⁸

Όσον αφορά τον σκηνικό χώρο, σύμφωνα με τον Χουρμουζιάδη, «στα σωζόμενα έργα του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, μιλούμε για απaráβατη αρχή, που επιβάλλει, από ένα σημείο και πέρα, τις ακόλουθες δεσμεύσεις: α) παρουσία ενός κτίσματος, που αποτελεί το κέντρο του δραματικού χώρου, β) ειδικότερος συσχετισμός της δράσης με την πρόσοψη του κτίσματος, η οποία αποτελεί όριο διαχωριστικό ανάμεσα στο «εξωτερικό» και το «εσωτερικό» του. Κάποτε μάλιστα ο ποιητής, ιδιαίτερα ο Ευριπίδης, απομονώνει ορισμένα σημεία από την πρόσοψη του κτίσματος και συγκεντρώνει γύρω σε αυτά τα μέρη της δράσης: μια γυναίκα σκουπίζει το πρόθυρο και νανουρίζει ένα παιδί (*Υψιπύλη*), κάποιος προσπαθεί να παραβιάσει μια κλειδωμένη πύλη (*Μήδεια*), κάποιος στέκεται πάνω στη στέγη με δαυλό στο χέρι και απειλεί να βάλει φωτιά στα δοκάρια (*Ορέστης*), μια γυναίκα κρυφακούει από την εξώπορτα έναν έντονο διάλογο, που διαμείβεται μέσα στο κτίσμα (*Ιππόλυτος*)»¹⁶⁹.

Θα αναφερθούμε ακολούθως συνοπτικά στην αρχαία τραγική παράσταση και στον δυνάμει κινησιακό-χειρονομιακό κώδικά της, με βάση τις ενδείξεις που μας παρέχουν η σωζόμενη δραματοουργία και οι αγγειογραφικές αναπαραστάσεις. Η τραγωδία, άλλωστε, κάνει το «σύμπαν χειροπιαστό, και απεικονίζει την ανθρώπινη κατάσταση με τη φωνή και τις κινήσεις του ανθρώπινου σώματος»¹⁷⁰.

Προσωπείο: Ο υποκριτής με το προσωπείο βασίζεται στη στυλιζαρισμένη κίνηση και στη συμβολική χειρονομία. Σύμφωνα με τον Σηφάκη, «η πιο σπουδαία από τις υποκριτικές συμβάσεις, που βρίσκεται σε άμεση αντιστοιχία με τον υψηλό βαθμό αφαίρεσης και εξιδανίκευσης στο επίπεδο της διαγραφής των χαρακτήρων, είναι η χρήση των προσωπείων [...] αξονικά στοιχεία ενός υποκριτικού ύφους [...] Τα προσωπικά, τυχαία χαρακτηριστικά του ηθοποιού αντικαθίστανται από τα ιδεώδη χαρακτηριστικά του προσωπείου».¹⁷¹ Ο Meineck υποστηρίζει ότι το προσωπείο των υποκριτών των παραστάσεων της τραγωδίας ήταν απαραίτητο για την αποτελεσματική

¹⁶⁸ Taplin (2003) 31.

¹⁶⁹ Χουρμουζιάδης (1984) 60.

¹⁷⁰ Taplin (2003) 13.

¹⁷¹ Σηφάκης (2007) 104-105.

επικοινωνία των συναισθημάτων τους.¹⁷² Ο Παππάς σε εκτενές άρθρο του σχετικά με το προσωπίο και το βλέμμα στο αρχαίο ελληνικό θέατρο αναφέρει ότι «το ατάραχο και παγωμένο προσωπίο του τραγικού ηθοποιού δηλώνει αφενός μια μυθική προσωπικότητα, ένα μυθικό πρόσωπο, αλλά συγχρόνως αποτυπώνει και ένα τυποποιημένο, άψυχο προσωπίο το οποίο υποδηλώνει συγκεκριμένους χαρακτήρες».¹⁷³ Η Easterling δίνει έμφαση στη «διονυσιακή» διάσταση του προσωπίου αναφέροντας ότι «το προσωπίο στην παράσταση ενδέχεται να δημιουργήσει κατά παράδοξο τρόπο την ψευδαίσθηση της κίνησης του προσώπου και της ρευστότητας της έκφρασης.. Αυτή η συναρπαστική πολυπλοκότητα της μάσκας μάς βοηθάει ίσως να εξηγήσουμε γιατί οι θεατρικοί συγγραφείς αισθάνονταν εμφανώς σεβασμό για τα προσωπίά τους, όπως αποδεικνύεται, παραδείγματος χάριν, από το γεγονός ότι, όταν τέλειωναν οι παραστάσεις, αφιέρωναν τις μάσκες στον θεό και τις κρεμούσαν μέσα στον ναό, στον ειδικό χώρο για τη λατρεία του».¹⁷⁴

Ενδυματολογία: Το σκηνικό κοστούμι συνιστά επίσης ένα ‘αφηγηματικό μέσο’, που δηλώνει οπτικά τον χαρακτήρα και την κοινωνική υπόσταση ενός προσώπου.¹⁷⁵ Η τραγωδία παρουσίαζε «σπουδαίους» ήρωες, που υπερέβαιναν την καθημερινότητα, και επομένως τα αντίστοιχα κοστούμια των υποκριτών ήταν πιο μεγαλοπρεπή και με λαμπερά χρώματα (π.χ. πορφύρα για τα βασιλικά ενδύματα). Σύμφωνα με τον Taplin,¹⁷⁶ παρά την πληθώρα των κοστούμιών που συνέβαλλαν στην οπτική μεγαλοπρέπεια της τραγικής παρουσίας, τα ενδύματα αποτελούσαν επίσης συστατικό στοιχείο του νοήματος του έργου. Το μέγεθος του αρχαίου θεάτρου και η χρήση προσωπίων απέκλειαν τη λεπτομερή παρουσίαση (και την επακριβή αντίληψη εκ μέρους του κοινού) των «ατομικών» φυσικών χαρακτηριστικών και των μιμικών

¹⁷² Meineck (2011) 114 και Meineck (2018) 79.

¹⁷³ Παππάς (2007) 7. Για το προσωπίο, βλ. Γώγος- Πετράκου (2012) 287. Σύμφωνα με τον Meineck (2011, 113-114) δεν έχει βρεθεί κανένα θεατρικό προσωπίο το οποίο να χρονολογείται τον 5ο αι.π.Χ. Το ερυθρόμορφο αγγείο του Προνόμου, το οποίο απεικονίζει τα μέλη ενός θιάσου σατυρικού έργου – με τους χορευτές-μέλη του σατυρικού Χορού καθώς και τους υποκριτές που υποδύονταν τους βασικούς ρόλους (που ήταν μυθικά πρόσωπα στο σατυρικό δράμα, όπως και στην τραγωδία) γύρω από τον Διόνυσο–, αποτελεί σημαντικό αρχαιολογικό εύρημα για την ανακατασκευή (και) του τραγικού προσωπίου.

¹⁷⁴ Easterling (2007) 75.

¹⁷⁵ Hughes (2019) 243.

¹⁷⁶ Taplin (2003) 123.

κινήσεων των σκηνικών προσώπων, αλλά, σε αντιστάθμισμα, η ιδιαίτερη χρήση των ενδυμάτων αναδείκνυε τη διάκριση μεταξύ ανδρών και γυναικών, ηλικιωμένων και νέων, Αθηναίων και μη-Αθηναίων, Ελλήνων και βαρβάρων, πλουσίων και φτωχών, ενισχύοντας και διευκολύνοντας έτσι τη νοηματική άρθρωση και πρόσληψη του έργου.

Οι επιστημονικές μελέτες σχετικά με την τραγική ενδυμασία δεν στηρίζονται μόνο στα κείμενα των τραγικών και στις πιθανολογούμενες αρχαιολογικές απεικονίσεις τους,¹⁷⁷ αλλά επικεντρώνονται και στις αριστοφανικές σκηνές παρατραγωδίας και στα ενδυματολογικά στοιχεία που περιγράφονται σε αυτές. Μια τέτοια περίπτωση είναι οι αριστοφανικές σκηνές που αναφέρονται στον ευριπίδειο *Τήλεφο*, όπως θα τις παρακολουθήσουμε σε επόμενη ενότητα. Σε ένα ενδιαφέρον άρθρο της η Muecke εξετάζει την τραγωδία *Βάκχες* του Ευριπίδη, τα στοιχεία παρενδυσίας της οποίας θα μπορούσαν να παραλληλιστούν με την ανάλογη σκηνή τρανβεστισμού στις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη.¹⁷⁸ Ο ευριπίδειος Διόνυσος προσπαθεί να πείσει τον Πενθέα να τον ντύσει ο ίδιος με γυναικεία περιβολή για να κατασκοπεύσει τις μαινάδες στον Κιθαιρώνα, όπως ο αριστοφανικός Ευριπίδης –μετά την άρνηση του Αγάθωνα να κάνει κάτι αντίστοιχο για να εισχωρήσει στη γυναικεία γιορτή των Θεσμοφορίων– στέλνει αντ' αυτού ως κατάσκοπο τον Συγγενή του (Κηδεστής Μνησίλοχος), τον οποίο «μεταμφιέζει» επί σκηνής σε γυναίκα, χρησιμοποιώντας ρούχα από το τραγικό βεστιάριο του Αγάθωνα.

Η Wyles μελετώντας το τραγικό κοστούμι των υποκριτών μέσα από μια λεπτομέρεια από το αγγείο του Προνόμου, το περιγράφει ως ένα κοστούμι που αποτελείται από τον χιτώνα και το ιμάτιο με το μακρύ μανίκι.¹⁷⁹ Δεδομένου ότι οι χειρονομίες επηρεάζονται αρκετές φορές από τους κώδικες της ενδυματολογίας,¹⁸⁰ το ιμάτιο, το οποίο ήταν βαρύ και κλειστό ένδυμα, κατεξοχήν εξωτερικού χώρου για ώριμους Αθηναίους άνδρες τον πέμπτο αιώνα, δεν ενθάρρυνε ελεύθερες ή βίαιες κινήσεις. Τα γάντια δεν είχαν ανακαλυφθεί, αλλά εκτός από ειδικές περιπτώσεις, κάποια λύση βρισκόταν για να καλυφθεί τουλάχιστον ένα από τα δύο χέρια (συνήθως το αριστερό). Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η απεικόνιση του αγγείου του

¹⁷⁷ Rosie Wyles (2011)

¹⁷⁸ Muecke (1982) 17-34.

¹⁷⁹ Wyles (2011) 21.

¹⁸⁰ Green (2002) 106.

Χορηγού¹⁸¹ (εικ. 1), το οποίο δείχνει έναν τραγικό υποκριτή, που υποδύοταν τον Αίγισθο, με άλλους τρεις κωμικούς ηθοποιούς. Οι δύο χορηγοί φοράνε ένα κοστούμι με ένα ‘μανίκι’ και σαν τυπικοί κωμικοί ηθοποιοί αυτής της περιόδου φοράνε κοντό ένδυμα από το οποίο κρέμεται ο φαλλός, αλλά από την άλλη φοράνε ισοδύναμα σε βάρος, ιμάτια με την περιοχή του αριστερού χεριού να είναι καλυμμένη και αθέατη. Και οι δύο χορηγοί είναι ώριμες φιγούρες, μια νεότερη και μία πιο μεγάλης ηλικίας, ~~οι οποίες είναι~~ αξιοπρεπώς ντυμένες. Ο μεγαλύτερος σε ηλικία χορηγός έχει αυτοπεποίθηση, η οποία φαίνεται από τη χαλαρή στάση του, καθώς ρίχνει το βάρος του σώματός του στο ένα πόδι, ενώ ο αντίστοιχος στα δεξιά της σκηνής έχει στρέψει το κεφάλι του προς αυτόν, και η ισορροπία που φαίνεται ότι έχει στα πόδια του θα του επιτρέψει να κινηθεί γρήγορα αν χρειαστεί. Ο ηλικιωμένος δούλος με τα άσπρα μαλλιά υψώνει το χέρι του σε χειρονομιακή έκφραση του συναισθήματος της έκπληξης λόγω της εμφάνισης του πολεμιστή που εγγράφεται στο αγγείο ως «Αίγισθος». Ο δούλος-Πυρρίας στέκεται πάνω σε ένα καλάθι, στο κέντρο της φλυακικής σκηνής, το οποίο περιορίζει τις κινήσεις του, φτιάχνοντας υποθετικά μια δήθεν-αυταρχική φιγούρα με το δεξί του χέρι και υποδεικνύοντας μια αναμφίβολη δύναμη του χαρακτήρα του με το αριστερό του χέρι. Πιθανόν αυτός ο συνδυασμός τραγικών και κωμικών ηθοποιών και ρόλων, αν όχι αποκλειστικά κωμικών ηθοποιών και ρόλων σε μια σκηνή μυθοπαρωδίας, να αποτελεί ένα σχόλιο για το υποκριτικό ύφος στις αρχαίες παραστάσεις.¹⁸²

Ως προς τα σκηνικά αντικείμενα, που εμπλέκονται άμεσα στην κινησιακή-χειρονομιακή δράση των σκηνικών προσώπων, ο Χατζής στη διατριβή του *Τα σκηνικά αντικείμενα στην αρχαία ελληνική Τραγωδία* (2018) διακρίνει δύο κατηγορίες: α) Τα κοινά σκηνικά αντικείμενα, εκείνα δηλαδή που εμφανίζονται στη σκηνή είτε 1) για καθαρά πρακτικούς λόγους, είτε 2) επειδή τα επιβάλλει η εικονογραφική παράδοση, είτε 3) επειδή προσδίδουν τυπικές ιδιότητες στα πρόσωπα που τα φέρουν και β) τα διαδραστικά σκηνικά αντικείμενα, «που εμπλέκονται και με τα άλλα κατά ποιόν μέρη πλην της όψεως και, μέσω της αλληλεπίδρασής τους με τα πρόσωπα του έργου, επιφορτίζονται με πολλές συνιστώσες: τη συμβολική, τη συναισθηματική κ.α.» (με

¹⁸¹ Green (2002) 96, 106, 112· Taplin (1993) 55-63 και (2007) 28.

¹⁸² Αναλυτικό σχολιασμό και «εξήγηση» της συγκεκριμένης αγγειογραφικής αναπαράστασης και των εικονιζόμενων προσώπων, σε διάλογο-αντίλογο με την αντίστοιχη ερμηνεία της από τον Taplin (1993, 55-66) βλ. Gilula (1995) 5-10.

χαρακτηριστικό παράδειγμα, τον πορφυρό τάπητα της Κλυταιμνήστρας στον *Αγαμέμνονα*).¹⁸³

1.4.3. Ο υποκριτικός κώδικας της κωμωδίας

Ως προς το θέμα του αριθμού των υποκριτών στις αρχαίες παραστάσεις έργων του Αριστοφάνη, έχουν προταθεί τρεις έως τέσσερις υποκριτές ή και ένας πέμπτος βοηθητικός, στους οποίους προσετίθεντο ένας εικοσιτετραμελής Χορός, που συνοδευόταν από έναν επαγγελματία μουσικό-αυλητή, καθώς και βουβά πρόσωπα.¹⁸⁴ Σύμφωνα με τον Σηφάκη, ο κανόνας των τριών υποκριτών σχετιζόταν στενά με το ύφος της παράστασης [...] η κωμωδία είχε πλησιάσει σταδιακά προς τον ρεαλισμό πολύ περισσότερο από όσο πλησίασε ποτέ η τραγωδία». ¹⁸⁵

Το σώμα του υποκριτή στην κωμωδία και ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται στη σκηνή αποτελούσε για τον Αριστοφάνη ένα από τα πιο σημαντικά εργαλεία πρόκλησης γέλιου και μετάδοσης μηνυμάτων. Μια κωμικότητα πηγαία, απαλλαγμένη από τις αυστηρές, στυλιζαρισμένες κινησιακές συμβάσεις της τραγωδίας. Ο Griffith θέτει ως πρώτη προϋπόθεση για τη σημειωτική χρήση του σώματος την ικανότητα να το δεις «στην καθαρή του κατάσταση, χωρισμένο από το πρόσωπο που κατοικεί. Αυτή η αυθεντικότητα φαίνεται στον θάνατο όταν το σώμα μπορεί να χειραγωγηθεί. Το πτώμα που αρνείται να χειραγωγηθεί στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη (στ. 172-180) είναι η κωμική αντιστροφή αυτής της θεωρίας». ¹⁸⁶

Οι παρεκκλίσεις από τις κοινωνικές συμβάσεις που θεωρούνταν φυσιολογικές και αρμόζουσες στην καθημερινή ζωή σε σχέση με την κινησιακή συμπεριφορά, χρησιμοποιούνται συχνά από τον κωμικό μας ποιητή σε σημείο που αγγίζει την υπερβολή¹⁸⁷ (η άκαρπη προσπάθεια ερωτικής συνεύρεσης μεταξύ της Μυρρίνης και

¹⁸³ Χατζής (2018) 37.

¹⁸⁴ Marshall (2014) 131-132. Ο Flickinger υποστηρίζει ότι ο Αριστοφάνης στο τελευταίο τέταρτο του 5ου αιώνα δεν χρησιμοποιούσε μόνο τρεις αλλά και τέσσερις υποκριτές όπου ήταν απαραίτητο.

¹⁸⁵ Σηφάκης (2007) 67.

¹⁸⁶ Griffith (1998) 232.

¹⁸⁷ Ο Ιωαννίδης (2024, 238) αναφέρει ότι «στις περιπτώσεις των αριστοφανικών ανεβασμάτων ιδιαίτερα οι αποστάσεις μεταξύ αρχικού μεταφράσματος και τελικής παράστασης υπήρξαν όχι μόνο μεγάλες αλλά και ως έναν βαθμό απενοχοποιημένες. Εγγενή στοιχεία του αριστοφανικού λόγου όπως η βωμολοχία, επιταγές της αναβίωσής του όπως ο εκσυγχρονισμός του, μαζί βέβαια με την αδήριτη ανάγκη για

του ερεθισμένου Κινησία στη *Λυσιστράτη*, οι γαστρεντερολογικές διαταραχές του Διονύσου στους *Βατράχους*, το σφάξιμο ενός φλασκιού-παιδιού από τον Δικαιοπόλη για να γλυτώσει από τους εξοργισμένους Αχαρνείς και το καψάλισμα των αχαμνών του Μνησίλοχου για να μεταμορφωθεί πειστικά σε γυναίκα στις *Θεσμοφοριάζουσες*). Στις κωμωδίες του Αριστοφάνη η κωμικότητα του σώματος ενισχύεται από τα κοστούμια και τα εξαρτήματα που τα συνθέτουν (φαλλός, παραγεμίσματα κ.ά.) καθώς και από τα αντικείμενα, στα οποία αναφερόμαστε αναλυτικά σε επόμενη ενότητα της διατριβής. Ένα αγγείο της κωμωδίας από τον Τάραντα το οποίο ενδεχομένως απεικονίζει κωμικούς υποκριτές (εικ. 2), μας θέτει έναν άλλο προβληματισμό. Αν και η κινησιακή και χειρονομιακή γλώσσα είναι ξεκάθαρα περιγραφική, η ερμηνευτική προσέγγισή της, σύμφωνα με τον Taplin, δεν είναι εύκολη. Στη συγκεκριμένη αγγειογραφική αναπαράσταση, η ηλικιωμένη γυναίκα τεντώνει το χέρι της, ο πιο νέος, αγένειος άνδρας έχει αδιάφορα το χέρι του πάνω στον γοφό του και κρατάει το ένδυμά του με τέτοιο τρόπο που μοιάζει πως απειλείται. Και ο πιο παράξενος, ο ηλικιωμένος άνδρας στο κέντρο, στέκεται στις μύτες των ποδιών του με τα χέρια του πάνω στο κεφάλι του. Αυτή η αγγειογραφία αν και εμπεριέχει πολλούς γρίφους για την ερμηνεία της, θεωρείται πως απεικονίζει ένα στιγμιότυπο από θεατρική παράσταση έργου του Αριστοφάνη και θεωρείται ένα από τα πιο ενδιαφέροντα Κατω-ιταλιωτικά αγγεία.¹⁸⁸

Το μέτρο των διαλογικών μερών ήταν το ιαμβικό τρίμετρο, το οποίο πλησίαζε πολύ στον τρόπο εκφοράς της καθημερινής ομιλίας στην αρχαία Αθήνα (Αριστοτέλης, *Ποιητική* 1449α). Τα χορικά τμήματα είχαν συνήθως συντεθεί σε αναπαιστικό τετράμετρο, με κάθε πόδα να περιλαμβάνει δύο βραχείες συλλαβές που ακολουθούνται από μια μακρά. Καθώς το αναπαιστικό τετράμετρο περιλαμβάνει οκτώ πόδες, είναι πιο μακρόσυρτο και άρα πιο αργό σε σχέση με τα ιαμβικά τρίμετρα του διαλόγου.¹⁸⁹ Ο τρόπος της απόδοσης των τετραμέτρων (ιαμβικός, τροχαϊκός και ανάπαιστος) της *παρόδου* ήταν πιθανόν στις περισσότερες περιπτώσεις ένα είδος μελωδικής αφήγησης, μεταξύ απαγγελίας και άσματος.¹⁹⁰

πρόκληση του γέλιου και την κυριαρχία του κωμικού πρωταγωνισμού που επιβλήθηκε από νωρίς στην αναβίωση του Αριστοφάνη, έδωσαν από κοινού τους βαθμούς ελευθερίας της σκηνικής του όψης».

¹⁸⁸ Taplin (1997) 30-1 και Csapo (2014) 108-110.

¹⁸⁹ Hughes (2019) 147-148.

¹⁹⁰ Wilson (2002) υπ. 58. Βλέπε επίσης Csapo – Slater (1995) 332.

Ο Zimmermann αναφέρει ότι η επιλογή ενός συγκεκριμένου μέτρου για τον κωμικό ειδικότερα Χορό αποτυπώνει επίσης μια συγκεκριμένη πρόθεσή του. Έτσι οι τροχαϊκοί τετράμετροι χρησιμοποιούνται για παράδειγμα ως μέσο για την έκφραση επιθετικότητας και ταχύτητας. Οι ιαμβικοί τρίμετροι αντίθετα προσιδιάζουν στο βηματισμό γηραιών χαρακτήρων, ενώ η ανασφάλεια των γερόντων, όπως στην *πάροδο* των *Σφηκών*, μπορεί να υπογραμμίζεται και από τα συγκοπτόμενα μέτρα (στ. 248-272).¹⁹¹ Στους *Αχαρνές* (στ. 284-346) ο Starkie σημειώνει ότι οι τροχαϊκοί τετράμετροι που χρησιμοποιεί ο Δικαιοπόλης αποτυπώνουν τη σχετική ψυχραιμία του, σε αντίθεση με την οργισμένη διάθεση του Χορού που εκφράζεται με παθιασμένους παιωνικούς. Στους *Ιππής* (στ. 242-283) η κινητικότητα της σκηνής εξυπηρετείται με τον τροχαϊκό τετράμετρο, που θα συνεχιστεί με τους τροχαϊκούς δίμετρους (στ. 284-302), που προσδίδουν ακόμη μεγαλύτερη ζωηρότητα. Στη δομή της η *πάροδος* των *Ιππέων* μοιάζει με τις *παρόδους* των *Αχαρνέων*, των *Σφηκών* και των *Ορνίθων*: ορμητική είσοδος του Χορού, σύγκρουση του Χορού με ένα δραματικό πρόσωπο, σκηνή με ανψιμαχία που βαθμιαία εξελίσσεται σε λογομαχία. Στο χορικό των Μυστών στους *Βατράχους* (στ. 324-336) ο ρυθμός που κυριαρχεί είναι ο ιωνικός απ' ελάσσονος, συνδεδεμένος με τη διονυσιακή λατρεία, ενώ περιέχονται επίσης βακχείοι, κρητικοί, επιτρίτοι και «ανακλαστικές» παραλλαγές. Στην *Ειρήνη* (στ. 80) ο Οικέτης Α' μάς πληροφορεί ότι «ὁ δεσπότης γάρ μου μετέωρος αἴρεται», καθώς βλέπει τον Τρυγαίο σ' έναν τεράστιο ξύλινο κοπροκάνθαρο, που ανεβοκατεβαίνει ορμητικά μια πάνω μια κάτω. Κρέμεται από το αιώρημα, τη μηχανή, με την οποία παρουσιάζονταν στην τραγωδία οι θεοί, και το μέτρο στους στίχους 82-101 είναι αναπαιστικό δίμετρο, ταιριαστό στο ρυθμό του πετάγματος.¹⁹²

Εκτός από τα ομιλούντα πρόσωπα σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν επί σκηνής και τα βουβά, ηθοποιοί που έπρεπε με τις κινήσεις του σώματός τους να δείξουν μια ορισμένη θεατρική πράξη. Έπρεπε να επινοηθεί ένας συγκεκριμένος κινησιακός-χειρονομιακός κώδικας ώστε τα βωβά πρόσωπα να 'δικαιολογήσουν' τον σκοπό της

¹⁹¹ Zimmermann (2013) 44-45.

¹⁹² Η Φανουράκη (2013, 76) εξετάζοντας τις σύγχρονες διδακτικές προσεγγίσεις στο αρχαίο ελληνικό δράμα, με έμφαση στο έργο της χορογράφου Μαρίας Χορς, της οποίας η σκηνοθετική προσέγγιση επικεντρωνόταν στο πώς η σωματική έκφραση ενισχύει την αφήγηση, αναφέρει ότι «ο ρυθμός, σύμφωνα με τη Χορς, είναι η εσωτερική κινητήριος δύναμη του ηθοποιού. Αυτός ο 'οργανικός' ρυθμός αποτελείται από τον ρυθμό της φύσης, τον παλμό της μουσικής, της ζωής καθώς και από τον ρυθμό του ηθοποιού στη σκηνή».

ύπαρξής τους, γιατί με την έλλειψη σωματικών αντιδράσεων η εμφάνισή τους στη σκηνή δεν θα είχε κανένα νόημα. Τα πρόσωπα αυτά ήταν δευτερευούσης σημασίας στο έργο, χωρίς τα στοιχεία που είναι απαραίτητα για τη συγκρότηση ενός δραματικού χαρακτήρα, και μοναδικό ρόλο είχαν να εξυπηρετήσουν τη σκηνική δράση και την εξέλιξη της πλοκής. Στο *Λεξικό* των Γώγου – Πετράκου διακρίνονται σε τέσσερεις κατηγορίες: α) κομπάρσους, β) επώνυμους, γ) παιδιά και δ) συμπληρωματικούς Χορούς.¹⁹³ Ο Griffith ισχυρίζεται ότι η χρήση των βωβών προσώπων ή η καθυστέρηση της έκφρασης του λόγου «αποδείχθηκε χρήσιμο εργαλείο για την πρόκληση σασπένς, ιδιαίτερα στα χέρια του Αισχύλου».¹⁹⁴

Στην αρχαία κωμωδία τα δραματικά πρόσωπα ζητούν συχνά από τους βοηθούς τους να τους φέρουν πράγματα από ένα «απροσδιόριστο» μέσα ή να τα απομακρύνουν από τη σκηνή (π.χ. *Αχ.* 805, 1067· *Νεφ.* 1297, 1490· *Σφ.* 529· *Ορν.* 1579, 1693· *Θεσμ.* 238· *Βατρ.* 871).¹⁹⁵ Στην *Ειρήνη* (στ. 730) πολλοί από τους βοηθούς σκηνής, που απομακρύνουν τα σχοινιά και τα εργαλεία που χρησιμοποίησε ο Χορός για να εφελκύσουν την Ειρήνη από τη σπηλιά, εντάσσονται κατά κάποιο τρόπο στη δράση και αποκαλούνται «οι ακόλουθοί μας» από τον Χορό.¹⁹⁶

Στους *Αχαρνές* (στ. 244) η Θυγατέρα ζητάει την κουτάλα από τη μητέρα της, η οποία εμφανίζεται για λίγο στη σκηνή ως βουβό πρόσωπο ή ίσως βγάζει το χέρι της από τη θύρα και της τη δίνει. Στο στίχο 1056 της ίδιας κωμωδίας μπαίνει μια γυναίκα (βουβό πρόσωπο) και ο Παράνυμφος (= κουμπάρος) πληροφορεί τον Δικαιόπολη ότι είναι η Νυμφεύτρια (= κουμπάρα) για τον γάμο. Η κουμπάρα τού ψιθυρίζει κάτι στο αυτί (να μείνει του νεοσύλλεκτου γαμπρού το πέος στο σπίτι) και ο Δικαιόπολης γελά. Επειδή είναι γυναίκα και δεν της αξίζουν τα δεινά του πολέμου ο Δικαιόπολης της λέει να κρατήσει το μπουκαλάκι (*τούζάλεπτρον*) για να χύσει μέσα από το δοχείο των

¹⁹³ Γώγος – Πετράκου (2012) 206.

¹⁹⁴ Griffith (1998) 242. Στους *Βατράχους* (στ. 911-913), στον αγώνα μεταξύ των δύο τραγικών ποιητών, ο Ευριπίδης λέει χαρακτηριστικά για τα βωβά πρόσωπα: «Ο Αισχύλος συνήθιζε να τυλίγει κάποιον και να τον βάζει να κάθεται –πάνω στη σκηνή– χωρίς να δείχνει το πρόσωπό του –μια απλή επίφαση τραγωδίας– και χωρίς να βγάζει ούτε ένα γρύλλισμα, ούτε τόσο δα» (μτφ. Μπλέτας). Ο Ευριπίδης επιτίθεται στον Αισχύλο γιατί μεταχειριζόταν στις τραγωδίες του βουβά πρόσωπα. Οι ήρωες αυτοί ήταν «τυλιγμένοι» γιατί η κίνηση του να σκεπάζουν το κεφάλι και το πρόσωπο ήταν παραδοσιακά σημάδι ψυχικού πόνου.

¹⁹⁵ Dover (1978) 44.

¹⁹⁶ Σηφάκης (2007) 159.

σπονδών (στ. 1063) μια μικρή ποσότητα «σπονδής» ώστε να χριστεί με αυτήν το πέος του γαμπρού και να παραμείνει στο σπίτι, και ο παράνυμφος και η κουμπάρα φεύγουν.

Στους *Όρνιθες* τα βωβά πρόσωπα είναι δούλοι κουβαλητές. Από την αριστερή (για τους θεατές) πάροδο εμφανίζονται προχωρώντας διστακτικά δύο ηλικιωμένοι Αθηναίοι. Προηγείται ο Ευελπίδης και ακολουθεί ο Πεισθέταιρος. Κρατούν ένα καλάθι ο ένας και μια χύτρα ο άλλος (στ. 43), και στο άλλο χέρι ένα πουλί. Σε κάποια απόσταση ακολουθούν οι δούλοι τους, ο Ξανθίας και ο Μανόδωρος (βωβά πρόσωπα) κουβαλώντας σε μπόγο τα στρωσίδια (στ. 656 κ.εξ). Οι δούλοι βλέποντας τους κυρίους τους να κοντοστέκονται, γρήγορα σταματούν, αναμερίζουν, ακουμπούν τα φορτία τους κάτω και κάθονται.

1.4.3.1. Ο υποκριτικός κώδικας της κωμωδίας σε συνάρτηση με το αρχαίο θέατρο και τη χωροταξική του οργάνωση

Η παράσταση των δραματικών έργων ξεκινούσε αμέσως μετά την ανατολή του ήλιου και συνεχιζόταν για όλη τη μέρα χωρίς διάλειμμα.¹⁹⁷ Ο Χουρμουζιάδης, σχετικά με το θέμα του φυσικού χρόνου της παράστασης, κάνει αναφορά στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη (1449b12), όπου ο φιλόσοφος υποστηρίζει ότι μία από τις βασικές διαφορές έπους και τραγωδίας είναι ότι η δεύτερη «πειράται υπό μίαν περίοδον ήλιου είναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν» (προσπαθεί όσο γίνεται, να περιορίσει τη δράση της μέσα στα χρονικά όρια ενός ημερήσιου κύκλου, ή να τα υπερβεί ελάχιστα). Η συγκεκριμένη προσεκτική διατύπωση της *Ποιητικής* υποδηλώνει τον δυνητικό χαρακτήρα της εφαρμογής της ενότητας του χρόνου.¹⁹⁸ Πέραν του δραματουργικού χειρισμού του δραματικού χρόνου, είναι πολύ πιθανό ότι υπήρχε μια αρμονία μεταξύ του φυσικού φωτισμού και των δραματικών καταστάσεων, που δεν εμπίπτει στη δική μας σημερινή λογική ως θεατών. Από την άλλη, τα δραματικά πρόσωπα στον λόγο τους μπορεί να

¹⁹⁷ Ο Haigh (1889, 311) αναφέρει τα σχετικά παραθέματα αρχαίων συγγραφέων: (Αισχίν. *Κατά Κτησιφ.* § 76: «ἅμα τῇ ἡμέρᾳ ἡγεῖτο τοῖς πρέσβεσιν εἰς τὸ θέατρον»· Δημ. *Κατά Μηδ.* § 74: «ἐγὼ δ' ὑπ' ἐχθροῦ νήφοντος, ἔωθεν», Αριστ. *Όρν.* 786-789: «αὐτίχ' ὑμῶν τῶν θεατῶν εἴ τις ἦν ὑπόπετος, εἶτα πεινῶν τοῖς χοροῖσι τῶν τραγωδῶν ἤχθετο»).

¹⁹⁸ Χουρμουζιάδης (1984) 94-95.

«απευθύνονται στα αστέρια» κατά τη διάρκεια της μέρας αφήνοντας τη φαντασία του κοινού ελεύθερη από ρεαλιστικούς φωτιστικούς περιορισμούς.¹⁹⁹

Ο Wiles υποστηρίζει ότι «η τοπογραφία του θεάτρου διαμόρφωνε το νόημα των δραμάτων», γιατί ως γνωστόν τα αρχαιοελληνικά θέατρα χτίζονταν σε μέρος που είχε θέα, οπότε οι Αθηναίοι «κοιτούσαν την άγρια φύση» πέρα από την πόλη που ζούσαν και από την ασφάλεια των εδωλίων τους «ατένιζαν έναν κόσμο που τίποτα δεν ήταν ασφαλές».²⁰⁰ Το μέγεθος των θεάτρων αυτών ήταν μεγάλο και οι θεατές των τελευταίων επάνω εδωλίων ήταν αρκετά απομακρυσμένοι από τον σκηνικό χώρο ώστε να μπορούν να διακρίνουν συγκεκριμένες οπτικές (σκηνογραφικές, ενδυματολογικές, κινησιακές, χειρονομιακές) λεπτομέρειες ή ακόμη να ακούσουν καθαρά τη φωνή των ηθοποιών, οπότε σύμφωνα με τον Flickinger η χρήση του προσωπείου υποστηρίζεται ότι μεγέθυνε τη φωνή του υποκριτή για να ξεπεραστεί αυτή η δυσκολία της φυσικής διάταξης των αρχαίων χώρων (βλ. και παραπάνω σχετικά με τη χρήση του προσωπείου).²⁰¹

Η Βασιλική Καμπουρέλλη διακρίνει σε τρεις κατηγορίες τον τραγικό χώρο όπου «πραγματώνεται σκηνικά» το θεατρικό κείμενο: α) τον *φυσικό σκηνικό χώρο* της παράστασης (π.χ. μια υπερυψωμένη ελαφρώς εξέδρα μπροστά από ένα σκηνικό οικοδόμημα), β) τον *δραματικό χώρο*, δηλαδή τον χώρο όπου τοποθετείται η δράση και ο οποίος λαμβάνει σκηνική υπόσταση στην παράσταση (π.χ. ένα στρατόπεδο) και γ) τον *αφηγηματικό χώρο*, δηλαδή αυτόν που δημιουργείται από την αφήγηση και περιλαμβάνει τον εξω-σκηνικό χώρο (π.χ. μια πόλη που περιγράφεται από έναν χαρακτήρα).²⁰² Όσον αφορά την πρώτη κατηγορία, του φυσικού σκηνικού χώρου της

¹⁹⁹ Ο Flickinger (1918, 224) αναλύει εκτενώς την επιρροή των φυσικών συνθηκών του αρχαίου θεάτρου στην αρχαία τραγωδία.

²⁰⁰ Wiles (2009) 204.

²⁰¹ Flickinger (1918) 221.

²⁰² Καμπουρέλλη (2008) 568. Ελαφρά διαφοροποιημένη διάκριση ακολουθεί, συνθέτοντας την ήδη υπάρχουσα σχετική θεατρολογική βιβλιογραφία, η Διαμαντάκου (2007α, 69-84 και *passim*: Διαμαντάκου 2016, 21-39) ως προς την προσέγγιση του «χώρου» των αριστοφανικών παραστάσεων, τον οποίο μελετά καταρχάς με βάση τις κατηγορίες: *θεατρικός χώρος* (που εντάσσεται στο ευρύτερο φυσικό και αρχιτεκτονικό περιβάλλον και περιλαμβάνει τον σκηνικό χώρο αλλά και τον χώρο κοινού), *σκηνικός χώρος* (που αναπαριστά επί σκηνής τον τόπο της δράσης) και *δραματικός χώρος* (ο χώρος της δράσης, όπως εγγράφεται σ' αυτό καθαυτό το δραματικό κείμενο, ανεξάρτητα από την επί σκηνής μεταφορά του). Σε ό,τι αφορά τον *δραματικό χώρο*, αυτός διακρίνεται περαιτέρω (Διαμαντάκου 2007α, 330-376, με επισκόπηση της βιβλιογραφίας) σε δύο μεγάλες υποκατηγορίες «τόπων δράσης»: τους

παράστασης ο οποίος ήταν η βάση για την εκδίπλωση των υποκριτικών τεχνικών και δεξιοτήτων, δεν μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια λόγω της έλλειψης αρχαιολογικών ευρημάτων από το ξύλινο θέατρο του 5ου αιώνα. Η σκηνή που ήταν ο χώρος όπου βρίσκονταν τα πρόσωπα του έργου εκτός του Χορού –αν και μερικές φορές ενδεχομένως ο Κορυφαίος ερχόταν σε επαφή με κάποιο πρωταγωνιστικό πρόσωπο της παράστασης– δεν είναι σίγουρο αν ήταν υπερυψωμένη ή αν δεν ξεχώριζε από το επίπεδο της ορχήστρας (βλ. παραπάνω).²⁰³ Στον κινηματογράφο, όταν η κάμερα πραγματοποιεί λήψη από πάνω προς τα κάτω, τότε ισχύει ο κανόνας γονέα-παιδιού, κυριαρχίας του μεγαλύτερου πάνω στον μικρότερο ή, πιο σωστά, πάνω σε αυτόν που φαίνεται στον φακό μικρότερος λόγω της γωνίας λήψης. Κάτι ανάλογο ενδεχομένως θα συνέβαινε αν ο πρωταγωνιστής, σαν άλλος γονέας-κυρίαρχος, μιλούσε από την υπερυψωμένη σκηνή στον Χορό-μικρό παιδί που θα βρισκόταν στην ορχήστρα. Σαν να έχει πλεονέκτημα, θα μπορούσε να επιβληθεί πιο εύκολα σε μια διαμάχη – και σίγουρα θα προλάβαινε πολύ πιο εύκολα ο Δικαιόπολης να χτυπήσει τη θύρα του Ευριπίδη. Σε περίπτωση που ο χώρος ήταν ενιαίος,²⁰⁴ ήταν πιο απλή η κινησιακή διαδικασία να κυνηγήσει ο Χορός των Αχαρνέων τον Δικαιόπολη και να τον απειλήσει με λιθοβολισμό, να αναμειχθούν τα πουλιά μαζί με τους πρωταγωνιστές κατά τη δυναμική είσοδό τους στους *Ορνίθες*, να είναι στο ίδιο επίπεδο ο Τρυγαίος με τον Χορό στην προσπάθεια να τραβήξουν τον βράχο από τη σπηλιά όπου ήταν φυλακισμένη η Ειρήνη, και γενικά να υπάρχει μια διάδραση σωματική και κινησιακή.

Οι δύο είσοδοι-έξοδοι που πλαισίωναν την ορχήστρα ονομάζονταν *πάροδοι* και χρησιμοποιούνταν τόσο από τους θεατές για την είσοδό τους στο θέατρο, όσο και από τους υποκριτές και τον Χορό. Ορισμένοι συμβατικοί κανόνες ρύθμιζαν πιθανώς τον τρόπο χρήσης και σηματοδότησης των διαφορετικών εισόδων. Οι υποκριτές που έρχονταν από εξωτερικούς χώρους λογικά έμπαιναν από τις δύο πλευρικές εισόδους, οι οποίες για τους Αθηναίους είχαν συγκεκριμένη ταυτότητα, που οφειλόταν σε καθαρά τοπικούς χωροταξικούς λόγους: Το θέατρο της Αθήνας βρισκόταν σε τέτοια θέση που

μιμητικούς (ή παριστώμενους επί σκηνής) και τους αφηγηματικούς (ή διηγητικούς, διηγηματικούς, λεκτικούς) τόπους δράσης.

²⁰³ Arnott (1962) 6-20

²⁰⁴ Wiles (2009) 189: «Το κατά πόσο υπήρχε σκηνή είναι ένα από τα πιο επίμαχα ζητήματα που αφορούν την παράσταση δραμάτων κατά την κλασική περίοδο. Τα σωζόμενα θέατρα του αρχαίου ελληνικού κόσμου έχουν σκηνές που έπαιζαν οι ηθοποιοί, ενώ ο Χορός κινούνταν στην ορχήστρα ακριβώς από κάτω, αλλά είναι όλα μεταγενέστερα».

η δυτική πλευρά του έβλεπε προς την πόλη και το λιμάνι και η ανατολική πλευρά προς τα περίχωρα του άστεως και την ύπαιθρο. Επομένως, όποιος ερχόταν από τη δυτική πλευρά ερχόταν από το λιμάνι ή/και την πόλη και όποιος ερχόταν από την ανατολική πλευρά ερχόταν από πολύ μακριά, ανεξάρτητα από τη γεωγραφική ταυτότητα του μυθοπλαστικού δραματικού χώρου (π.χ. Κόρινθος, Τραχίνα, Λήμνος Κάτω Κόσμος, κατοικία θεών στον Όλυμπο κ.ά.), χωρίς, παρόλ' αυτά, να είμαστε βέβαιοι με ποιον τρόπο χρησιμοποιούσε αυτή τη σημασιодότηση ο αρχαίος διδάσκαλος για να επιχειρήσει αντιστοιχίσεις ή ανατροπές αντιστοιχίσεων μεταξύ της «δραματικής γεωγραφίας» και της πραγματικής χωροταξίας του αρχαίου θεάτρου του Διονύσου. Στην παράσταση ο μουσικός οδηγούσε τον Χορό στην ορχήστρα στην πρώτη του είσοδο από την πάροδο και τον συνόδευε σε κάθε επόμενη εμφάνισή του, παίζοντας την κατάλληλη μουσική.²⁰⁵

Σχετικά με την ύπαρξη και την ενσωμάτωση της θυμέλης στις παραστάσεις του Αριστοφάνη ο Arnott αναφέρεται αναλυτικά στα αντίστοιχα χωρία²⁰⁶: 1) Στους *Ορνιθες* ο βωμός ίσως ήταν στον σκηνικό χώρο μέχρι τη σκηνή της θυσίας (στ. 859). 2) στους *Βατράχους* δεν αναφέρεται ρητά η ύπαρξη βωμού αλλά η σκηνοθεσία της δίκης μεταξύ του Αισχύλου και του Ευριπίδη προϋποθέτει έναν βωμό στον σκηνικό χώρο, για να κάνουν οι αντιμαχόμενοι τις προκαταρκτικές τους προσευχές, όπως χαρακτηριστικά λέει ο Διόνυσος στον Ευριπίδη (στ. 888) «Δι. *ἐπίθεες λαβὼν δὴ καὶ σὺ λιβανωτόν. Ευ. καλῶς· ἔτεροι γάρ εἰσιν οἷσιν εὐχομαι θεοῖς*», και 3) στην *Ειρήνη* ο Τρυγαίος κανονίζει να κάνει θυσία (στ. 938) και λέει «*ἐγὼ δὲ ποριῶ βωμόν ἐφ' ὅτου θύσομεν*».

1.4.3.2. Ο υποκριτικός κώδικας της κωμωδίας σε συνάρτηση με την αρχαία σκευή

Ο Αριστοφάνης οπτικά διασκέδαζε τους θεατές του εφευρίσκοντας παράδοξες και αλλοπρόσαλλες φορεσιές, βάζοντας χαρακτήρες να κάνουν αστείες χειρονομίες και χωρατά πέρα από αυτά που απαιτούσε αυστηρά η πλοκή του έργου και μπλέκοντάς τους σε ξεκαρδιστικές καταστάσεις. Σύμφωνα με το λεξικό των Γώγου – Πετράκου, «η εμφάνιση των υποκριτών, τραγικών και κωμικών, αποτελεί μια από τις πιο χαρακτηριστικότερες συμβάσεις του αρχαίου ελληνικού θεάτρου».²⁰⁷

²⁰⁵ Wilson (2002) 60.

²⁰⁶ Arnott (1962) 49.

²⁰⁷ Γώγος- Πετράκου (2012) 309.

Κωμικό Προσωπείο: Ο Γώγος αναφέρει ότι στην κωμωδία αρχικά φαίνεται πως δεν χρησιμοποιούσαν οι υποκριτές προσωπείο, αλλά έβαφαν το πρόσωπό τους με τρύγα, γι' αυτό λεγόταν *τρυγωδία* και κατόπιν επινοήθηκαν τα προσωπεία.²⁰⁸ Σύμφωνα με τον Παππά, «ο Αριστοφάνης, παίζοντας με τις λέξεις *πρόσωπον* και *προσωπεῖον*, αναφέρεται συγχρόνως στο πρόσωπο του δραματικού χαρακτήρα, στο προσωπείο του υποκριτή, αλλά και σε πρόσωπα ξένα προς τη θεατρική δράση ή ακόμη και σε πρόσωπα θεατών».²⁰⁹ Σε μια συνοπτική παρουσίαση των συγκεκριμένων χαρακτηριστικών του αρχαίου ελληνικού κωμικού προσωπείου οι συγγραφείς περιγράφουν τη συμβολή του προσωπείου της Παλαιάς κωμωδίας στην υποκριτική αναφέροντας ότι τα προσωπεία «απελευθέρωναν, κατά μια έννοια τους υποκριτές από την ‘καθοδική έλξη’ της γήινης ζωής, επιτρέποντάς τους να πετάξουν ψηλά στο βασίλειο της αριστοφανικής φαντασίας, φτάνοντας τη θεατρικότητα στα όριά της. Οι υποκριτές απελευθερώνονταν συναισθηματικά και απομακρύνονταν από τον νατουραλισμό. Με αυτόν τον τρόπο, τα προσωπεία έδιναν το έναυσμα στο σώμα να εκφραστεί μέσω κινήσεων και χειρονομιών που αντιστοιχούσε σε μια ‘σουρεαλιστική’ κατάσταση».²¹⁰

Στην αρχαία κωμωδία υπήρχαν διάφοροι τύποι προσωπείων όπως προκύπτει από τα αρχαιολογικά ευρήματα²¹¹. Ο αρχαίος εικαστικός καλλιτέχνης (αγγειογράφος, γλύπτης) έδινε πιθανώς μια υποκειμενική ερμηνεία και περιοριζόταν ταυτόχρονα από το είδος του υλικού.

Τα προσωπεία που αναφέρονταν σε επιφανείς Αθηναίους της εποχής ήταν δύσκολο είτε να κατασκευαστούν είτε να φορεθούν στη σκηνή από τους υποκριτές λόγω του φόβου ή της άρνησής τους να εμπλακούν στις σατιρικές προθέσεις του Αριστοφάνη εναντίον επίκαιρων και σημαντικών, πολιτικών κυρίως, προσώπων – χωρίς να αποκλείεται ότι ο ίδιος ο Αριστοφάνης ή/και ο εκάστοτε συνεργάτης διδάσκαλος έπαιρναν τις προφυλάξεις τους απέναντι σε μια τόσο ‘ρεαλιστική’ και εξώφθαλμη αναπαράσταση των πολιτικών μορφών επί σκηνής. Μια ιστορία σχετικά με το προσωπείο του υποκριτή που θα υποδυόταν τον Κλέωνα στους *Ιππής*, περιγράφει την άρνηση του ενδυματολόγου να «διαμορφώσει και να σχηματίσει την όψη του

²⁰⁸ Γώγος (2012) 289

²⁰⁹ Σύμφωνα με τον Παππά (2011, 3) στην κωμωδία το προσωπείο οδηγεί τον υποκριτή κατευθείαν σε μια παραμορφωτική εικόνα του εαυτού του, στο πλαίσιο μιας γκροτέσκας κοινωνίας.

²¹⁰ Marinis – Daraklitsa – Mitta (2020) 65.

²¹¹ Βλ. Webster (1960) 3, 45.

γνωστού στρατηγού». ²¹² Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι ο υποκριτής που είχε τον ρόλο του Κλέωνα δεν τον ενσαρκώνει αλλά τον «παρωδεί». ²¹³

Η Calame στο άρθρο της σχετικά με το *προσωπείο* στην αρχαία κωμωδία αναφέρεται εκτενώς στο παράδειγμα του Δικαιόπολη στους *Αχαρνές*, ο οποίος πηγαίνει στον Ευριπίδη για να του ζητήσει να τον κάνει όσο γίνεται πιο αξιολύπητο: από τη μια πλευρά ζητάει να μεταμφιεστεί σε επαίτη και φοράει τη σκευή του ρακένδυτου Τήλεφου επί σκηνής, από την άλλη όμως πλευρά δεν χάνει τα χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς του γιατί η αλλαγή γίνεται πάνω στο σκηνή μπροστά στο κοινό και ο Δικαιόπολης παραμένει «αυτός που είναι». ²¹⁴ Το κωμικό προσωπείο «δε χρησιμεύει ούτε για την πλήρη αναγνώριση ούτε σκοπεύει στη ριζική αποξένωση». ²¹⁵

Ενδύματα. Το κωμικό ένδυμα ήταν ένας βασικός συντελεστής της αρχαίας θεατρικής παράστασης των έργων του Αριστοφάνη. ²¹⁶ Οι περισσότερες μελέτες σε σχέση με το κωμικό κουστούμι εστιάζουν στη μεταμφίεση και στα «μεταθεατρικά» στοιχεία που ενσωματώνονται σε έργα του Αριστοφάνη. Οι αγγειογραφίες κυρίως από τα Κάτω-Ιταλιωτικά αγγεία του 4ου αιώνα καθώς και τα αγαλματίδια από τερακότα δίνουν ένα «εκπληκτικό πορτραίτο για την ενδυμασία του κωμικού ηθοποιού: Προεξέχουσα κοιλιά, το *προγαστρίδιον*, ²¹⁷ που μόλις καλύπτεται από τον χιτώνα, κοντοί, παραγεμισμένοι γλουτοί (*σωμάτιον*) και ένας φαλλός που εκτίθεται επιδεικτικά» ²¹⁸. Τα παραγεμίσματα τόνιζαν «με γκροτέσκο τρόπο κοιλιά και οπίσθια». ²¹⁹ Σχετικά με το αμφιλεγόμενο θέμα της ύπαρξης ή όχι του φαλλού στα έργα του Αριστοφάνη, η κωμωδία των *Σφηκών* (στ. 1341-1344) «αποτελεί περίπτωση όπου

²¹² Calame (1989) 364.

²¹³ Calame (1989) 365.

²¹⁴ Calame (1989) 357-376.

²¹⁵ Calame (1989) 373.

²¹⁶ Για αναλυτική ερμηνεία της σημασίας των κοστούμιών στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, βλ. Compton-Engle (2015) *passim*.

²¹⁷ Γώγος – Πετράκου (2012) 282.

²¹⁸ Calame (1989) 366, 368. Η ίδια σημειώνει ότι η μεγάλη παραγεμισμένη κοιλιά καθώς και ο φαλλός μπορεί και να λείπει. Ο Hughes (2019) εξετάζει τα κοστούμια της Παλαιάς Κωμωδίας βασιζόμενος κυρίως στα αρχαιολογικά ευρήματα.

²¹⁹ Γώγος – Πετράκου (2012) 314.

η ύπαρξη φαλλού είναι υποχρεωτική για τις ανάγκες του έργου, εφόσον γενικά θεωρείται ότι ως ‘σχοινίον’ εννοείται ο φαλλός».²²⁰

Οι υποκριτές που υποδύονταν γυναικείους ρόλους φορούσαν ποδήρη χιτώνα και ένα πανωφόρι (*ιμάτιον*) που μπορούσαν να σηκώσουν ψηλά στον αυχένα.²²¹ Σύμφωνα με τον Κακριδή «ιδιαίτερο θέμα αποτελεί η σκευή των πουλιών (Έποψ, Τροχίλος, Μουσικοί, Χορός). Βασικά χαρακτηριστικά ήταν το λοφίο στο κεφάλι, το ράμφος και τα χέρια-φτερούγες».²²²

Στον Αριστοφάνη το κοστούμι έχει ιδιαίτερη παρατραγική σημασία: π.χ. στους *Αχαρνής* ο Δικαιοπόλης μεταμφιέζεται στον τραγικό επαίτη-βασιλιά Τήλεφο, στις *Θεσμοφοριάζουσες* έχουμε το cross-dressing του Αγάθωνα και την παρενδυσία του Συγγενή του Ευριπίδη, στους *Βατράχους* ο Διόνυσος υποδύεται τον Ηρακλή, φορώντας (και αλλοιώνοντας) τη στερεότυπη σκευή του μυθικού ήρωα. Η Rosie Wyles (2011) εξετάζει το εννοιολογικό πλαίσιο της «γλώσσας των κοστουμιών» ως καθολικό σύστημα κωδίκων όπως ορίζεται από τις θεατρικές παραστάσεις. Η μελέτη του ευριπίδειου, αποσπασματικά σωζόμενου, έργου *Τήλεφος*, ενός από τα πιο δημοφιλή και επιδραστικά έργα για το αθηναϊκό ρεπερτόριο και για τον Αριστοφάνη (*Αχαρνής*, *Θεσμοφοριάζουσαι*), καθώς και της *Ανδρομέδας* (*Θεσμοφοριάζουσαι*), την οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η ενδυματολογική προσέγγιση μπορεί να συμβάλει στην αποκατάσταση της σκηνικής εμπειρίας της αρχαίας παράστασης, κάτι ανάλογο με αυτό που επιδιώκουμε στην παρούσα διατριβή με βάση τους κινησιακούς κώδικες.²²³

Σκηνικά Αντικείμενα. Τα σκηνικά αντικείμενα στο αρχαίο δράμα δεν είχαν διακοσμητική ή μόνο χρηστική χρήση, αλλά συνέβαλλαν καθοριστικά στη σκηνική δράση και στην επίτευξη της νοηματοδότησης της σκηνικής δράσης. Σύμφωνα με τη Διαμαντάκου, «στο σύστημα των οπτικών σημείων που συμμετείχαν στην αρχαία κωμική παράσταση, τα σκηνικά αντικείμενα καταλάμβαναν κεντρική θέση μαζί με τα

²²⁰ Γώγος – Πετράκου (2012) 314. Βλ. επισκόπηση του «επίμαχου ζητήματος του φαλλού» στις αρχαίες κωμικές παραστάσεις στο Διαμαντάκου (2007α) 240-242.

²²¹ Γώγος – Πετράκου (2012) 314.

²²² Κακριδής (1987) 11. Ο Dunbar (2002, 15) σχολιάζει ότι ο χορηγός με δυσκολία θα παρείχε κοστούμια στο Χορό που θα αντιπροσώπευαν είκοσι τέσσερα διαφορετικά είδη πουλιών και ενδεχομένως υπήρχαν κάποιες εντυπωσιακές χρωματικές αντιθέσεις.

²²³ Για το μορφολογικό εύρος και τη σημειωτική λειτουργία της κωμικής ενδυμασίας στις αριστοφανικές παραστάσεις βλ. αναλυτικά Διαμαντάκου (2007α) 237-246.

σημεία της εμφάνισης του σκηνικού προσώπου, υποκαθιστώντας από κοινού την πιθανότατα λιτή σκηνογραφία».²²⁴

Οι χαρακτήρες δούλων στα έργα του Αριστοφάνη είναι δραματουργικά αναγκαίοι στην παράσταση (πρωτίστως για να μεταφέρουν σκηνικά αντικείμενα εντός και εκτός σκηνής) και να βοηθούν σε βασικές σκηνικές δράσεις, όπως η διεξαγωγή τελετουργιών ή το μαγείρεμα, αλλά και να προστατεύουν το σπίτι από ανεπιθύμητους επισκέπτες.²²⁵ Είτε είναι ομιλούντα πρόσωπα όπως τα ζευγάρια δούλων στους *Ιππής* και στην *Ειρήνη* ή ο φορτωμένος Ξανθίας στους *Βατράχους*, είτε είναι βωβοί δούλοι, εκτελούν εντολές, κουβαλούν σακιά, ζυμώνουν ακαθαρσίες και κουβαλούν λεκάνες για να ταΐσουν π.χ. ένα σκαθάρι, επιτρέποντας έτσι στα αφεντικά τους να ασχολούνται πιο αποτελεσματικά με τις δράσεις των «ελεύθερων» Αθηναίων (να συνεδριάζουν, να σκέφτονται, να γράφουν ποίηση κ.ο.κ.). Αυτοί οι δούλοι, σύμφωνα με τον Olson, είναι «αναπόσπαστο κομμάτι μιας μηχανικής διαδικασίας οποιασδήποτε δουλειάς που κανονικά θα έπρεπε να αναλάβουν οι ελεύθεροι χαρακτήρες».²²⁶ Ας δούμε ορισμένα ενδεικτικά παραδείγματα «δυναμικής» εμπλοκής των δούλων στη σκηνική δράση:

Στους *Σφήκες* ο Βδελυκλέων βγαίνει από το σπίτι του (στ. 455 κ.εξ.) με ένα ραβδί και με έναν αναμμένο δαυλό, ‘σύνεργα’ για επικείμενη επίθεση εναντίον του Χορού των Σφηκών. Ο Ξανθίας με το ραβδί θα χτυπήσει τους Σφήκες και ο άλλος δούλος θα τους πνίξει με τον καπνό ώστε να υποχωρήσουν – ένας ιδιαίτερα διαδεδομένος τρόπος καταστροφής των σφηκοφωλιών ακόμη και στη σύγχρονη ελληνική επαρχία.²²⁷ Στην ίδια κωμωδία (στ. 797) ο Βδελυκλέων μπαίνει στο σπίτι και επιστρέφει στον στ. 804 με δούλους που κρατούν ένα ουροδοχείο, μια φουφού, μια χύτρα, έναν ψεύτικο κόκορα και ένα μικρό είδωλο του ήρωα Λύκου. Ο Φιλοκλέων βγαίνει με μια μεγάλη κλούβα με γουρούνια για θυσία προς την Εστία (στ. 832 κ.ε.). Διατάζει να φέρουν φωτιά, μυρτιές και το λιβάνι για να γίνει η δέηση, και οι δούλοι τρέχουν να εκτελέσουν τη διαταγή (στ. 860 κ.ε.). Στους *Βατράχους*: (στ. 872) ο Διόνυσος ζητάει να του φέρουν το λιβάνι και φωτιά για να δεηθεί πριν αρχίσει ο αγώνας

²²⁴ Διαμαντάκου (2007α) 246.

²²⁵ Tordoff (2013) 22.

²²⁶ Olson (2013) 64.

²²⁷ Σύμφωνα με τον Σηφάκη (1971, 108) «όταν ο Χορός των Σφηκών εμπλέκεται σε έναν δραματικό αγώνα, πετάει το ιμάτιο –άρα και όποιο αντικείμενο κρατούσε– για να πολεμήσει, αποκαλύπτοντας έτσι τη φορεσιά του (που υποδηλώνει την ευερέθιστη φύση του) και αποκτώντας μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων για τον μιμητικό χορό του».

ώστε να έχει φωτισμένη σκέψη να κρίνει, καθώς το λιβανωτό και η φωτιά είναι απαραίτητα για την τελετουργία της επίκλησης στους θεούς.

Στην *Ειρήνη* έχουμε μια εκτενή σκηνή η οποία αναφέρεται στην τελετουργική διαδικασία της θυσίας. Ο Τρυγαίος (στ. 937-938) διατάζει τον δούλο να τρέξει να φέρει το πρόβατο και ο ίδιος θα πάει να βρει βωμό για τη θυσία. Ο Τρυγαίος καθώς πάει να βγει (στ. 942) βλέπει τον βωμό *θύρασι* (έξω από τη θύρα). Ο βωμός, που ήταν ήδη εκεί σε περίπτωση που ήταν μόνιμος στο θέατρο ή μεταφερόταν ειδικά επί τούτου, σε περίπτωση που ήταν φορητό σκηνικό αντικείμενο,²²⁸ δίνει την ευκαιρία ώστε να παρεμβληθούν τα λόγια του Χορού, που δείχνουν την εύνοια του θεού προς τον ήρωα. Ο Τρυγαίος ξαναμπαίνει στο σπίτι του και φέρνει το κάνιστρο της θυσίας, που περιείχε χοντροκομμένο κριθάρι με το οποίο πασπάλιζαν το κεφάλι του ζώου πριν το θυσιάσουν, στεφάνι της θυσίας, μαχαίρι και φωτιά (στ. 948). Μπαίνει ο δούλος με ένα πρόβατο και ένα κομμάτι αγίασμα (στ. 956) και ο Τρυγαίος του λέει να πάρει το κάνιστρο και το αγίασμα, να φέρει βόλτα τον βωμό αργά, να γυρνά γύρω-γύρω προς τα δεξιά (*ἐπιδέξια*) και να το ραντίσει «*ἄγε δὴ το κανοῦν λαβὼν σὺ καὶ τὴν χέρνιβα περίθι τὸν βωμόν ταχέως ἐπιδέξια*» (στ. 959).²²⁹ Ὑστερα θα πάρει το χοντροκρίθαρο και θα το ρίξει στο κεφάλι του θύματος μέχρι να συμπληρωθεί ο κύκλος κατά το έθιμο. Ο Οικέυτης ραντίζει τον βωμό και περιφέρεται γύρω του, καταβρέχοντας ταυτόχρονα τον Χορό (στ. 959-960). Ο Τρυγαίος ραντίζει το αρνί με το δαυλί και ύστερα απευθύνεται στο δούλο του και ζητάει να του δώσει αγιοκρίθαρο «*τῶν ὁλῶν*» για να το ρίξει στο κεφάλι του ζώου. Ο Τρυγαίος ζητάει να κρατήσει τη λεκάνη με τη χέρνιβα, για να πλύνει τα χέρια ο οικέτης του. Ο δούλος ρίχνει χούφτες κριθάρι στους θεατές, μια κοινή πρακτική που εθιμικά συνόδευε τέτοιου είδους ιεροτελεστίες (στ. 962). Το 'άγιασμα' με το οποίο ράντιζαν όσους παρευρίσκονταν, για κωμικούς λόγους έχει μετατραπεί εδώ σε σωστό κατάβρεγμα, με πρώτο θύμα τον Χορό που στεκόταν κοντά στον βωμό και με παράπλευρο θύμα τους ίδιους πιθανώς τους αρχαίους θεατές των πρώτων σειρών εδωλίων. Ο Τρυγαίος αρνείται η σφαγή και το ψήσιμο του αρνιού να γίνουν μπροστά στα μάτια των θεατών (στ. 1016) και προστάζει τον δούλο του να πάρει μέσα το αρνί για να το σφάξει στη θυσία (στ. 1020). Ο Χορός λέει στον Τρυγαίο να μείνει έξω από το σπίτι και να βάλει γρήγορα και σωστά τα προσανάμματα στη φωτιά

²²⁸ Arnott (1962) 47-53.

²²⁹ *Χέρνιψ* ήταν το αγιασμένο νερό με το οποίο έπλεναν τα χέρια πριν τη θυσία. Μέσα σ' αυτό το νερό βουτούσε και ο ιερέας το δούλο της θυσίας για να τον αγιάσει.

(στ. 1024-1026) – αντίστοιχα όπως οι μάντεις, που τοποθετούσαν σωστά τα φρύγανα (προσανάμματα) και έκαναν κάθε τι όπως έπρεπε για να δώσει η φωτιά καλά σημάδια. Ο δούλος επιστρέφει και δίνει στον Τρυγαίο κομμάτια από το ζώο για τη θυσία και ξαναμπαίνει στο σπίτι για να επιστρέψει αμέσως κρατώντας εντόσθια και καρυκεύματα (στ. 1039). Ο Τρυγαίος τον διατάζει να τα ψήσει καλά (στ. 1043) «ὄπτα καλῶς» και από αυτό το σημείο θα αρχίσει το μαγείρεμα μπροστά στους θεατές. Στην Έξοδο της *Ειρήνης* (στ. 1302 κ.εξ.) βγαίνουν δούλοι με πανέρια γεμάτα φαγητά και γλυκίσματα. Ο Κορυφαίος φέρνει από το σπίτι την Οπώρα και τη συνοδεύει ως νύφη. Σχηματίζεται η γαμήλια πομπή από τον Χορό και υπηρέτες που υψώνουν αναμμένες δάδες.

Στους *Ορνιθες* πραγματοποιείται (ακριβέστερα, επιχειρείται να πραγματοποιηθεί) θυσία-πομπή (στ. 848-1057) για τη θεμελίωση της νέας πόλης.²³⁰ Ο Χορός τραγουδώντας συμμετέχει και πλαισιώνει την ιερή πομπή (στ. 851-857). Την ώρα του χορικού εισέρχονται πρώτα ένας αυλητής ντυμένος κόρακας και κατόπιν ο Ιερεύς, που προχωρούν και παρατάσσονται κοντά στη θυμέλη. Πριν αρχίσει ο Ιερέας, βεβαιώνεται ότι ο δούλος με το καλάθι και τα σύνεργα της θυσίας βρίσκεται κοντά του (στ. 862). Οι υπερβολικές συνεχόμενες δεήσεις του Ιερέα εξαγριώνουν τον Πεισθέταιρο, ο οποίος αποπέμπει τον Ιερέα, για να αναλάβει ο ίδιος την τελετουργική θυσία προς τους φτερωτούς θεούς.

Ο *κώμος* στην αρχαία Ελλάδα ήταν μια θρησκευτική γιορτή προς τιμή του θεού Διόνυσου με εύθυμο, χορευτικό και μουσικό χαρακτήρα. Οι συμμετέχοντες συχνά φορούσαν μάσκες «που αποτελούσε μέρος της ιεροτελεστίας, για τον τρύγο, τη γονιμότητα, την καλή σοδεία κλπ».²³¹ Στους *Αχαρνές* (στ. 241-279) έχουμε τη μικρογραφία ενός φαλλικού κώμου. Ο Δικαιόπολης παρουσιάζεται στη σκηνή με όλη την πομπή, κρατάει μια μεγάλη χύτρα στα χέρια του (στ. 284), η οποία περιέχει ένα είδος χυλού από όσπρια (ἔτνος), πίσω του προχωρεί η θυγατέρα του, ντυμένη και στολισμένη ανάλογα με την περίσταση (στ. 258) και φέρνοντας πάνω στο κεφάλι της ένα κάνιστρο (στ. 244). Ακολουθούν δύο δούλοι που κρατούν έναν τεράστιο φαλλό (στ. 243), ενώ η σύζυγος του Δικαιόπολη βγαίνει (ή βγάζει μόνο το χέρι της από τη θύρα, στ. 245) για να δώσει μια κουτάλα στην κόρη της, αλλά ξαναμπαίνει αμέσως σπίτι και τελικά παρακολουθεί την πομπή από τη στέγη (στ. 262). Ο Δικαιόπολης

²³⁰ Η ανολοκλήρωτη θυσία και η διακοπή της από ενοχλητικούς αποτελούν μοτίβο της Αρχαίας Κωμωδίας (*Αχ.* 240 κ.εξ., *Ειρ.* 923 κ.εξ., *Θεσμ.* 279 κ.α.).

²³¹ Σολομός (1989) 200.

ζητάει από την κόρη του να αποθέσει το καλάθι κάπου, ίσως πάνω στον βωμό ή πάντως κοντά σε αυτόν: «Κατάθου το κανοῦν» (στ. 243). Από αυτό το *κανοῦν* έβγαλε πιθανότατα η κόρη και τον έλατῆρα (είδος ψωμιού) (στ. 246). Στο συγκεκριμένο απόσπασμα αποτυπώνεται μια μικρογραφία *κώμου* και μαζί της γιορτής των κατ' αγρούς Διονυσίων: η κόρη αντιπροσωπεύει τις κανηφόρους, οι δούλοι τους φαλληφόρους, ο Δικαιόπολης τους κωμαστές (τραγουδά φαλλικά άσματα), η γυναίκα τον θεατή λαό. Η ευχάριστη και ειρηνική πομπή διαλύεται από τον οργισμένο Χορό που όλη την προηγούμενη ώρα είχε παραμερήσει κάπου στον σκηνικό χώρο και παρακολουθούσε την πομπή και τώρα ορμάει για να λιθοβολήσει τον κωμικό ήρωα, που τόλμησε να συνάψει ειρήνη με τη Σπάρτη (στ. 280). Στην ίδια κωμωδία (στ. 1000 κ.ε) ο Δικαιόπολης παρουσιάζεται στην ορχήστρα μόλις ακούει τον Κήρυκα και από τη θύρα δίνει τις προσταγές του. Την ώρα που προστάζει να του φέρουν διάφορα καλούδια, μπορεί να μπεινοβγαίνουν βιαστικά στο σπίτι του υπηρέτες φέρνοντας πράγματα που χρειάζονται (χύτρες, σούβλες κλπ).

Στους *Ιππής* (στ. 1110) ο Παφλαγών και ο Αλλαντοπώλης διαγκωνίζονται μεταξύ τους ποιος θα πρωτομπει στο σπίτι του Δήμου (για να του ετοιμάσουν φαῖ για καλοπέραση). Μεταξύ τους ακολουθεί διαμάχη για το ποιος θα μπορέσει να προσφέρει νοστιμότερο μεζέ (στ. 1151-1263). Στο πρώτο μέρος της σκηνής (στ. 1151-1200) η κίνηση θυμίζει αγώνα δρόμου ανάμεσα στους δύο αντιπάλους, με στίβο την απόσταση ανάμεσα στα πανέρια τους και τον Δήμο. Ο Παφλαγόνας προσφέρει το κάθισμα που μόλις έχει φέρει, όμως ο Αλλαντοπώλης (στ. 1165) προσφέρει τον πάγκο του που τον είχε από την αρχή. Αμέσως και οι δύο αρχίζουν να βγάζουν απ' τα πανέρια τους τα φαγητά που έχουν και να τα προσφέρουν στο Δήμο. Ο Αλλαντοπώλης κουβαλά μια κατσαρόλα (χύτρα) και την υψώνει πάνω απ' το κεφάλι του Δήμου (αντί για περικεφαλαία), του δίνει μια πλεξίδα άντερα και του προτείνει ένα ποτήρι. Ο Παφλαγόνας αφήνει το πιάτο με τα κρέατα του λαγού και τρέχει να τον υποδεχτεί πρώτος. Ο Αλλαντοπώλης τότε κλέβει το πιάτο και προσφέρει τα κρέατα στον Δήμο. Ο Παφλαγόνας φέρνει πιατέλα με λαγό, που λόγω του πολέμου θεωρούνταν λιχουδιά πολυτελείας στην Αττική (στ. 1192).

Θεατρικά Μηχανήματα. Η χρήση πρόσθετων εξειδικευμένων μηχανημάτων στο αρχαίο θέατρο (εκκύκλημα, γερανός, λίθινες ράγες) μαρτυρείται ήδη από τον 5ο αιώνα.²³² Το εκκύκλημα (από το ρήμα *έκκυκλῶ*: ωθώ προς τα έξω με τη βοήθεια

²³² Bieber (1961) 76-79.

τροχών) ήταν μια κυλιόμενη πλατφόρμα που επέτρεπε τη μετακίνηση των υποκριτών από το εσωτερικό της οικίας ή του παλατιού στην εξωτερική ξύλινη εξέδρα (*λογεῖον*). Σύμφωνα με τον Χουρμουζιάδη, ήταν «ένα τροχοφόρο βάθρο (ένα είδος βαγονέτου) το οποίο, καθώς εμφανιζόταν –ωθούμενο, συνήθως, από την κεντρική πύλη της σκηνής– παρείχε τη δυνατότητα να παρουσιάζονται ή να αποσύρονται εικόνες, με περιορισμένο αριθμό προσώπων και αντικειμένων –ένα είδος *tableaux vivants*–, σχετικές με γεγονότα που συνέβαιναν, υποτίθεται, στο εσωτερικό της σκηνής. Υποστηρίζει επίσης ότι με τον όγκο του το εκκύκλημα αποτελούσε ένα λειτουργικό στοιχείο στον σκηνικό χώρο, το οποίο καθιστούσε, από κάθε άποψη, πιο εντυπωσιακή την όλη παραστατική διαδικασία.²³³ Στις σωζόμενες αρχαίες ελληνικές τραγωδίες υπάρχουν αρκετές περιπτώσεις χρήσεις του εκκυκλήματος.

Στον Αριστοφάνη η χρήση του εκκυκλήματος παρωδείται ρητά σε δύο περιπτώσεις. Στους *Αχαρνές* (στ. 409) ο Ευριπίδης λέει ότι θα κυλήσει γιατί δεν προλαβαίνει να κατέβει «*ἀλλ' ἐκκυκλήσομαι καταβαίνειν δ' οὐ σχολή*» [Έτσι, καλά· απ' τη σκάλα δεν αδειάζω]. Η θύρα ανοίγει και παρουσιάζεται πάνω στο εκκύκλημα ξαπλωμένος ο Ευριπίδης, ντυμένος με κουρέλια. Με εκκύκλημα εισέρχεται στον σκηνικό χώρο και ο ποιητής Αγάθων στις *Θεσμοφοριάζουσες* (στ. 95 κ.ε.). Με μια προς τα όπισθεν κίνηση (ή με περιστροφή;) του εκκυκλήματος ξαναβρίσκεται μέσα στο σπίτι του και η θύρα κλείνει (στ. 254). Στην *Ειρήνη* πάνω στο εκκύκλημα ανέλκυσαν πιθανώς οι γεωργοί του Χορού το άγαλμα της Ειρήνης μαζί με τη Θεωρία και την Οπώρα.²³⁴

Η *μηχανή* ή αλλιώς το *αιώρημα* ήταν ένα είδος γερανού που το αρχαίο θέατρο χρησιμοποιούσε για να παρουσιάσει θεότητες και ήρωες να καταφτάνουν ή/και να απέρχονται ιπτάμενοι. Ο Dover αναφέρει ότι «στις περιπτώσεις αυτές ο ηθοποιός κρεμόταν από ένα σκοινί και ο γερανός –στερεωμένος στο πάνω μέρος του σκηνικού

²³³ Χουρμουζιάδης, (1984) 26, 79, 83. Βλ. επίσης Πολυδεύκη (*Ονομ.* 4. 128): «*καὶ τὸ μὲν ἐκκύκλημα ἐπὶ ξύλων ὑψηλὸν βάθρον, ᾧ ἐπίκειται θρόνος· δείκνυσι δὲ τὰ ὑπὸ σκηνὴν ἐν ταῖς οἰκίαις ἀπόρρητα πραχθέντα. καὶ τὸ ῥῆμα τοῦ ἔργου καλεῖται ἐκκυκλεῖν. ἐφ' οὗ δὲ εἰσάγεται τὸ ἐκκύκλημα, εἰσκύκλημα ὀνομάζεται, καὶ χρὴ τοῦτο νοιεῖσθαι καθ' ἐκάστην θύραν, οἰοῖναι καθ' ἐκάστην οἰκίαν*». Ο Moretti (2002, 117-118) περιγράφει δύο τύπους εκκυκλήματος, ένα με τροχούς και ένα που περιστρεφόταν γύρω από έναν άξονα, ενώ ο Taplin (1978, 17-18) το περιγράφει σαν ένα χαμηλό επίπεδο πάνω στους τροχούς που μπορούσαν να το σπρώξουν για να φανεί από την κεντρική πύλη. Βλ. επίσης Arnott (1962) 78-79.

²³⁴ Η Διαμαντάκου (2007α, 254-262) αναφέρει όλες οι περιπτώσεις βέβαιης (αλλά και εικαζόμενης) χρήσης εκκυκλήματος στις σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη.

οικοδομήματος– τον έπαιρνε και τον έφερνε να τον δούμε».²³⁵ Ο Mastronarde αναφέρει ότι η χρήση του γερανού αποτελούσε το μέσο για την παρουσίαση κινήσεων των θεοτήτων και των ιπτάμενων όντων με στόχο να φαίνεται όσο το δυνατόν ήταν εφικτό πιο κοντά στον ‘ρεαλισμό’.²³⁶ Στις *Νεφέλες* (στ. 218) ο Στρεψιάδης ρωτάει ποιος είναι μέσα στο κρεμαστό καλάθι «*φέρει τίς γάρ οὔτος οὐ πίτῃς κρεμάθρας ἀνήρ*» (Ποιός ειν’ εκεί στο κρεμαστό κοφίνι;). Η «κρεμάθρα» ήταν κάτι σαν το νεοελληνικό «φανάρι», όπου έβαζαν τα περισσευούμενα φαγητά. Εδώ πρέπει ήταν ένα είδος κοφινιού, που μέσα του ο Σωκράτης αιωρούνταν στον αέρα, σε μια σκηνή παρωδίας των τραγικών *μηχανών*, μέσα στις οποίες αιωρούνταν οι θεοί. Στην *Ειρήνη* (στ. 150-179) ο κάνθαρος του Τρυγαίου κουβαλώντας το αφεντικό του φτάνει στο παλάτι του Δία με τη βοήθεια και πάλι της *μηχανής*. Στην ερώτηση της Κόρης αν το πετούμενο τύχει και πέσει στο πέλαγος (στ. 142), ο Τρυγαίος απαντά «*ἐπίτηδες εἶχον πηδάλιον*» (Έχω γι’αυτό κατάλληλο τιμόνι). Κατά τον Σχολιαστή, το «*αἰδοῖον δείκνυσι παίζων*», δηλαδή ο Τρυγαίος, που ήταν φαλληφόρος, τονίζει ότι για την πτήση του το καλύτερο πηδάλιο ήταν ο φαλλός του, τον οποίο «έδειχνε» με κάποιον τρόπο. Ολοφάνερα η κίνησή του αυτή θα ήταν ορατή από τους θεατές, αν πράγματι ο Τρυγαίος φορούσε ένα *σκυτίον καθειμένον* (πετσί κρεμασμένο) *έρυθρόν, ἐξ ἄκρου παχύ* (όπως περιγράφεται ο κωμικός φαλλός στις *Νεφέλες* (στ. 537-8). Από τα λόγια του Τρυγαίου (στ. 174) πληροφορούμαστε ότι υπήρχε κάποιος χειριστής που ήταν υπεύθυνος για τη χρήση του γερανού «*ὦ μηχανοποιέ πρόσεχε τόν νοῦν ὡς ἐμέ*» (Μηχανικέ, το νου σου).²³⁷ Στους *Ὀρνιθες* (στ. 1199-1266) η μηχανή φέρνει γρήγορα την Ίριδα καθιστή σαν σε κούνια. Η οριζόντια κεραία της μηχανής σταματά, αλλά η θεά εξακολουθεί να αιωρείται δεξιά-αριστερά και ο Πεισθέταιρος, την κυνηγά φωνάζοντάς της (στ. 1199). Η Ίριδα εξακολουθεί να αιωρείται ως τον στ. 1205,²³⁸ οπότε θα τη σταματήσει ο τρίορχος (πουλί από τον Χορό, που ανεβαίνει στο ύψωμα και σταματά την αιώρα). Η μηχανή απομακρύνει την Ίριδα και εξαφανίζεται (στ. 1259). Θα πρέπει να υποθέσουμε ότι κατά

²³⁵ Dover (2003) 48.

²³⁶ Mastronarde (1990) 253.

²³⁷ Σύμφωνα με την Παπασταμάτη-Φον Μook (2019, 76 υποσημ. 276) ο Αριστοφάνης «διακωμωδεί την αγάπη του Ευριπίδη για τον ἀπὸ μηχανῆς θεόν και αναφέρεται στον μηχανοποιόν. Το γεγονός ότι ο ίδιος ο κατασκευαστής της θεατρικής μηχανής ήταν υπεύθυνος και για το χειρισμό της καταδεικνύει την περίπλοκη και εξειδικευμένη λειτουργία της».

²³⁸ Mastronarde (1990) 270. Ο προσδιορισμός της ακριβούς χρονικής διάρκειας αιώρησης καθώς και ο τρόπος που χρησιμοποιείτο από τον χειριστή αποτελεί αμφιλεγόμενο ζήτημα.

την αιώρηση επί ή μέσω της *μηχανής*, όποια κι αν ήταν η ακριβής της μορφή, ο φόβος του αιωρούμενου υποκριτή δεν θα ήταν καθόλου αδικαιολόγητος.²³⁹

1.4.3.3. Ο υποκριτικός κώδικας της κωμωδίας σε συνάρτηση με το φύλο του αρχαίου υποκριτή

Το αποκλειστικά ανδρικό βιολογικό φύλο των υποκριτών αποτελούσε μια από τις βασικές θεατρικές συμβάσεις του αρχαίου ελληνικού θεάτρου του 5ου αι. π.Χ., η οποία είναι εύλογο να υποθέσουμε ότι επηρέαζε την κινησιακή δράση των υποκριτών. Όλοι οι υποκριτές ήταν άνδρες και έπαιζαν ακόμα και τους γυναικείους ρόλους κάνοντας πιθανώς ανάλογες ‘γυναικείες’ κινήσεις και χειρονομίες.²⁴⁰ Σύμφωνα με τον Baldry «μόνο γυναίκες αξιοπρεπείς και από την τάξη των ‘ελευθέρων’ θα μπορούσαν να είναι ηθοποιοί και μια τέτοια Αθηναία ήταν αδιανόητο να ‘παριστάνει’ σε δημόσιο χώρο».²⁴¹ Στην αριστοφανική λοιπόν κωμωδία ο περιορισμένος αριθμός των υποκριτών σε συνδυασμό με τη συνήθως πλούσια εναλλαγή ρόλων απαιτούσε από τους άνδρες να καλλιεργούν υποκριτικές δεξιότητες απόδοσης (και) των γυναικείων δραματικών προσώπων σε συνδυασμό με άλλα στοιχεία του υποκριτικού κώδικα της κωμωδίας (προσωπείο, ενδυματολογία, αλλαγή φωνής). Σύμφωνα με τον Γώγο, «τα προσωπεία με τα έντονα διαφοροποιημένα χαρακτηριστικά δεν αντιπροσωπεύουν συνήθως μια συγκεκριμένη προσωπικότητα, αλλά έναν τυποποιημένο θεατρικό χαρακτήρα. Οι γυναικείες θεατρικές μορφές έπρεπε να αναγνωρίζονται ως τέτοιες. Σε αυτό συντελούσε κυρίως το προσωπείο, εφόσον το θεατρικό κοστούμι ήταν σχεδόν το ίδιο για ανδρικούς και γυναικείους ρόλους».²⁴² Η Γαλάνη, ωστόσο, αναφέρει ότι μέσα από τους στίχους της *Λυσιστράτης* (στ. 42-48) λαμβάνουμε πληροφορίες για την ενδυμασία των γυναικών της αθηναϊκής κοινωνίας, «συναντώντας τις λέξεις ‘κιμβερικά’, που ήταν ένα είδος πολυτελούς χιτώνα· ‘ορθοστάδια’, που αναφέρονται σε χιτώνες που δεν

²³⁹ Για τις περιπτώσεις χρήσης «μηχανής» στις αριστοφανικές κωμωδίες βλ. Διαμαντάκου (2007α) 254-262.

²⁴⁰ Ο Thiercy (2001, 40) αναφέρει ότι για «κάποιες εμφανίσεις χορευτριών ή γυναικών μουσικών και κομπάρσων, μπορεί να χρησιμοποιούσαν χαριτωμένες δούλες». Αναλυτική επισκόπηση της σύμβασης της αποκλειστικής ανδρικής διανομής στην αρχαιότητα και των ερωτημάτων που προκύπτουν σχετικά με την υπόκριση των γυναικείων ρόλων, βλ. Διαμαντάκου (2020) *passim* και (2021) 641-657.

²⁴¹ Baldry (1992³) 82.

²⁴² Γώγος (2012) 288.

έχουν ζώνη· και ‘ἄγχουσα’, ένα είδος βοτάνου που είχε κόκκινη ρίζα και το χρησιμοποιούσαν οι γυναίκες για να βάφουν το πρόσωπό τους και τα χείλη τους».²⁴³ Δεν αποκλείεται αυτά ακριβώς να ήταν τα εργαλεία μεταμόρφωσης των ανδρών σε γυναίκες στα έργα του Αριστοφάνη. Στις *Θεσμοφοριάζουσες* ο θεατής παρακολουθεί μια πλήρη μεταμόρφωση ενός άνδρα σε γυναίκα. Εκτός από τα γυναικεία ρούχα που φοράει ο Μνησίλοχος, φτάνει σε σημείο να του καψαλίσουν τα αχαμνά για να μοιάζει με γυναίκα και ο καημένος να το δέχεται καρτερικά λόγω της αγάπης του για τον Ευριπίδη. Την αντίστροφη μεταμφίεση συναντάμε στις *Εκκλησιάζουσες* όπου οι γυναίκες, σαν άλλες Ζαν ντ’ Αρκ, θέλουν μεταμφιεσμένες σε άνδρες να συμμετάσχουν στην Εκκλησία του Δήμου. Το ενδιαφέρον σε αυτή την περίπτωση είναι ότι πρόκειται για άνδρες υποκριτές, οι οποίοι υποδύονται τις γυναίκες που θέλουν να μεταμφιεστούν σε άνδρες, οπότε καταλαβαίνουμε ότι όλη αυτή η αναπαράσταση της διπλής «μεταμφίεσης», με την επιστράτευση πολλών ενδυματολογικών αλλά και χειρονομιακών-κινησιακών σημείων, μόνο το γέλιο μπορούσε να προκαλέσει στους θεατές.²⁴⁴

²⁴³ Γαλάνη (2017) 34-35.

²⁴⁴ Για μια «τριτοβάθμια μίμηση, που απαιτεί η μεταμφίεση ενός άνδρα ηθοποιού σε γυναίκα, η οποία, ως γυναικείος δραματικός ρόλος μεταμφιέζεται σε άνδρα (*Εκκλησιάζουσαι*)» μιλά η Διαμαντάκου (2021) 654. Πρβλ. (Taaffe 1993) 48-133, για μια αναλυτική κατηγοριοποίηση των διαφορετικών «παρενδυτικών» περιπτώσεων στο σωζόμενο έργο του Αριστοφάνη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΟΙ ΘΥΡΕΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ

2.1. Αρχιτεκτονική μορφή των θυρών

2.1.1. Η αρχιτεκτονική μορφή των θυρών στην αρχαία ελληνική κοινωνία

Η αρχαία ελληνική οικιακή αρχιτεκτονική αποτελεί σημαντική πηγή για να αντλήσουμε πληροφορίες σχετικά με την ελληνική θρησκεία, την οικονομία και άλλες πτυχές της κοινωνικής ζωής στην αρχαιότητα, έστω και αν οι πληροφορίες δεν είναι επαρκείς λόγω του περιορισμένου αριθμού αρχαιολογικών ευρημάτων. Το ενδιαφέρον των μελετητών επικεντρώθηκε στα δημόσια κτήρια, παρά ταύτα, τα στοιχεία για τις κοινωνικές και πολιτιστικές συνήθειες των αρχαίων Ελλήνων μπορούσαν να προσδιοριστούν καλύτερα μέσα από τη μελέτη των απλών οικιών.²⁴⁵

Στην αρχαία Αθήνα η αρχιτεκτονική επηρεάστηκε από τα διαθέσιμα υλικά καθώς και από τις κοινωνικές συνιστώσες. Οι περισσότερες οικίες ήταν σχεδιασμένες, κατασκευασμένες και οργανωμένες γύρω από μια αυλή, η οποία συχνά χρησίμευε ως ιδιωτικός υπαίθριος χώρος για διάφορες δραστηριότητες και συνήθως ήταν «στραμμένη προς τον νότο έτσι ώστε ο ήλιος μπορούσε να προσφέρει φως και ζεστασιά».²⁴⁶ Η αυλή χρησιμοποιείτο για διάφορους σκοπούς: λ.χ αρχαιολογικά ευρήματα από αργαλειό υποδηλώνουν ότι η ύφανση γινόταν σε αυτόν τον χώρο.²⁴⁷ Επίσης σε αύλειους χώρους βρέθηκαν οικιακά χρηστικά αντικείμενα (σκεύη πόσης, φαγητού και μαγειρέματος), απολύτως λογικό αν σκεφτούμε ότι το φως –σε συνδυασμό με τον ανοιχτό, ευέλικτο εξωτερικό χώρο– θα επέτρεπε πολλαπλές οικιακές δραστηριότητες.

Οι θύρες στην αρχαιοελληνική κοινωνία αποτελούσαν σημαντικό αρχιτεκτονικό στοιχείο²⁴⁸ και σχεδιάστηκαν με καθοδηγητικό κριτήριο τη χρησιμότητά

²⁴⁵ Tsakirgis (2016) 273- 287.

²⁴⁶ Stansbury-O' Donnell (2015) 111.

²⁴⁷ Stansbury-O' Donnell (2015) 114.

²⁴⁸ Σύμφωνα με τη Μικεδάκη (2016, 62), η λέξη *θύρα* δήλωνε αρχικά ολόκληρη τη θύρα με το κατώφλι, τις παραστάδες, το ανώφλι και το υπέρθυρό της, όμως αργότερα η σημασία της περιορίστηκε κυρίως

τους και την αισθητική τους.²⁴⁹ Οι θύρες στις ιδιωτικές οικίες ήταν συνήθως κατασκευασμένες από ξύλο, με μπρούτζινα εξαρτήματα (μεντεσέδες, χερούλια) και διακοσμημένες με καλλιτεχνικά στοιχεία,²⁵⁰ για παράδειγμα, με διακοσμητικά ανάγλυφα που προσέθεταν αφηγηματικό περιεχόμενο στις θύρες, συνδέοντάς τες με το ευρύτερο πολιτιστικό και θρησκευτικό πλαίσιο. Ο Tonio Holscher περιγράφει τις ιδιωτικές οικίες της κλασικής εποχής ως «λιτές και περικόλειστες με μικρά παράθυρα, τα οποία τις περισσότερες φορές ήταν τοποθετημένα ψηλά, στις οποίες εισερχόταν κανείς διαμέσου της εξωτερικής θύρας από τον δρόμο σε μια υπαίθρια αυλή, γύρω από την οποία ήταν διατεταγμένοι οι χώροι κατοίκησης και των οικιακών εργασιών».²⁵¹ Αυτές οι εξωτερικές θύρες, που «κοιτούσαν» προς τον δρόμο, ήταν συνήθως κλειστές κατά τη διάρκεια της μέρας,²⁵² αλλά επειδή ήταν η πρώτη εντύπωση που αποκόμιζε κάποιος πριν μπει μέσα στο σπίτι, αντανακλούσαν τη δεξιοτεχνία και την καλλιτεχνική διάθεση των αρχαίων Ελλήνων καλλιτεχνών.

Μερικά βασικά χαρακτηριστικά των θυρών ήταν: α) Κατασκευάζονταν συνήθως από ξύλο που υπήρχε διαθέσιμο στην περιοχή, όπως η δρυς, ο κέδρος και το κυπαρίσσι. Βασικά κριτήρια για την επιλογή του ξύλου ήταν η αντοχή του στις καιρικές συνθήκες και η αισθητική του.²⁵³ β) Η διακόσμησή τους ήταν αναπόσπαστο μέρος της συνολικής αρχιτεκτονικής αισθητικής. Οι αρχαιοελληνικές ξύλινες θύρες ήταν συχνά στολισμένες με περίπλοκα διακοσμητικά στοιχεία (γεωμετρικά σχέδια με περίπλοκα

στα θυρόφυλλα. Στο λατινικό Λεξικό της Οξφόρδης (1982, 1407) η λέξη *porta* ερμηνεύεται ως 1) η πύλη μιας πόλης, β) ενός στρατοπέδου, γ) ποιητική ή μυθολογική θύρα, λ.χ. η πύλη του ουρανού, του Κάτω Κόσμου κλπ.

²⁴⁹ Η Walter-Karydi (1998, 2) αναφέρει ότι οι ανασκαφές έδειξαν ότι υπάρχουν διαφορές μεταξύ των σπιτιών του 5ου αι. π.Χ. και του 4ου αι. π.Χ. Η αρχαία ελληνική αρχιτεκτονική, συμπεριλαμβανομένων των θυρών, πέρασε από διάφορες εξελικτικές φάσεις.

²⁵⁰ Οι πληροφορίες για τις θύρες που λείπουν στις οικίες της αρχαίας Αθήνας προέρχονται από τα πέτρινα κουφώματα και ιδιαίτερα από τα κατώφλια. Βλ. σχετικά με την αθηναϊκές κατασκευαστικές τεχνικές των αρχαίων το βιβλίο των Camp – Dinsmoor (1984) όπου εκτός των άλλων δίνεται η πληροφορία ότι σε σκάλισμα στο ανώφλι σε κύρια θύρα υπήρχε αφιερωματική επιγραφή για τον υπεύθυνο της δημιουργίας κάποιου κτίσματος.

²⁵¹ Holscher (2005) 209.

²⁵² Ο Mooney (1914, 16) αφιερώνει αρκετές σελίδες για να τεκμηριώσει ότι οι εξωτερικές θύρες ήταν κλειστές κατά τη διάρκεια της ημέρας.

²⁵³ Ο Coulton (1976) εμβαθύνει στις τεχνικές των αρχαίων Ελλήνων αρχιτεκτόνων, συμπεριλαμβάνοντας στοιχεία και για τις θύρες.

σκαλισμένα περιγράμματα, μυθολογικές σκηνές, απεικονίσεις θεών, ηρώων) και ορισμένες είχαν χαραγμένα ανάγλυφα.

2.1.2. Η αρχιτεκτονική μορφή των θυρών στο αρχαίο θέατρο του Διονύσου

Σύμφωνα με τον Taplin, οι πύλες της *σκηνής* είχαν εξαιρετική σπουδαιότητα και αυτό τονίζεται από την «εμφατική απεικόνισή τους στις αγγειογραφίες».²⁵⁴ Πράγματι, το ζήτημα του αριθμού και της μορφής των θυρών και γενικότερα των εισόδων στη *σκηνή* είναι πολύ σημαντικό στο αρχαίο ελληνικό δράμα και θέατρο, γι' αυτό τον λόγο πολλοί μελετητές –φιλόλογοι, αρχαιολόγοι, θεατρολόγοι– εστιάζουν το ενδιαφέρον τους σε αυτό το θέμα, χωρίς όμως πάντοτε να υπάρχει συμφωνία των απόψεών τους, καθώς αφενός στην περίπτωση των δραματικών κειμένων οι αντίστοιχες αναφορές σε θύρα/ες ή άλλες εισόδους διαφέρουν από έργο σε έργο και από είδος σε είδος, και αφετέρου στην περίπτωση των θεατρικών παραστάσεων οι αρχαιολογικές και γραμματολογικές πηγές είναι λίγες και κυρίως διάσπαρτες σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, με διαφορετικές θεατρικές αρχιτεκτονικές συνθήκες. Στην παρούσα ενότητα επιχειρούμε να συνοψίσουμε την έρευνα σχετικά με τον αριθμό των θυρών που υπήρχαν στο σκηνικό οικοδόμημα του θεάτρου του Διονύσου και μπορούσαν να ενεργοποιηθούν σε μια παράσταση αλλά και τη σημασία τους για τη δραματική πλοκή.

Είναι πιθανό ότι στην αρχαία ξύλινη *σκηνή* –όταν αυτή παγιώθηκε ως μόνιμο συστατικό του θεατρικού χώρου, αρχής γενομένης πιθανώς από την *Ορέστεια* του 458 π.Χ.– υπήρχαν τρεις θύρες.²⁵⁵ μια κεντρική θύρα, η οποία ήταν το πιο σημαντικό δραματουργικά σημείο εξόδου και εισόδου, και δύο πλαϊνές θύρες. Σύμφωνα με τον Moretti, «όπως επιβεβαιώνεται από τις απαιτήσεις της σκηνοθεσίας των σωζόμενων έργων, έπρεπε να μπορούν ν' ανοίγονται μία ή τρεις θύρες αλλά και κάποια παράθυρα, στην πρόσοψη που έβλεπε προς την ορχήστρα. Στο πίσω μέρος ή στα πλαϊνά είχε κι άλλες θύρες, που δεν ήταν ορατές από τους θεατές».²⁵⁶ Ο Χουρμουζιάδης θεωρεί σχεδόν βέβαιη «τη χρήση μιας κεντρικής πύλης με ένα πρόστυλο, ίσως μερικά στεγασμένο, με δύο τουλάχιστο κίονες ή ημικίονια, καθώς και δύο παράπλευρων

²⁵⁴ Taplin (2007) 123

²⁵⁵ Πολυδεύκης, *Ονομ.* 4.124 και Βιτρούβιος, *Αρχ.* 5.6.8. Η Διαμαντάκου (2007α, 217-226) αποτυπώνει το ζήτημα σχετικά με τον «αμφίβολο αριθμό των θυρών» στην αρχαία ελληνική σκηνή. Πιο σίγουρος ο Blume (1999, 67), αναφέρει ότι στο «τέλος του 5ου αι. π.Χ. το σκηνικό οικοδόμημα διέθετε τρεις πύλες».

²⁵⁶ Moretti (2002) 10-14.

βοηθητικών θυρών».²⁵⁷ Σε κεντρική θύρα με μικρότερες παράπλευρες θύρες αναφέρεται και ο Vaio στο άρθρο του για τα θεματικά μοτίβα στη *Λυσιστράτη*.²⁵⁸ Ο Webster αναφέρει ότι «πίσω από την ορχήστρα υπήρχε ένας επιμήκης τοίχος χωρισμένος σε ορθογώνια πλαίσια, από το κέντρο του οποίου προέβαλλε η κεντρική πόρτα του οικοδομήματος [...] η οποία οδηγούσε σε μια εξέδρα, η οποία ήταν ανυψωμένη από την ορχήστρα με λίγα σκαλοπάτια». ²⁵⁹

Ορισμένα θεατρικά έργα από την αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή γραμματεία μάς δίνουν πληροφορίες σχετικά με το πώς μπορεί να ήταν οι θύρες και ο περιβάλλων χώρος τους. Ας δούμε αναλυτικά τι αρχιτεκτονικά στοιχεία σχετικά με τη θύρα παίρνουμε από έργα της –σύγχρονης με την αριστοφανική κωμωδία– αρχαίας τραγωδίας και, πολύ αργότερα, από τη μεταγενέστερη εργογραφία του Μενάνδρου και την ακόμη μεταγενέστερη του Πλαύτου και του Τερεντίου.²⁶⁰

Στους *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου ο Αγγελιαφόρος αναρωτιέται πώς να κρατήσει κανείς τέτοια ορμή όταν πέσουν οι αμπάρες των πυλών²⁶¹; (στ. 395-396) «*τίν' ἀντιτάξεις τῷδε; τίς Προίτου πυλῶν/ κλήθρων λυθέντων προστατεῖν φερέγγυος;*» [Ποιο θενά στείλεις μπρος σ' αυτόν; ποιός, σα θ' ανοίξουν του Προίτου οι πύλες, άξιος να τις διαφεντέψει;].²⁶² Στον *Προμηθέα Δεσμώτη* και στο δεύτερο Επεισόδιο ο Προμηθέας μάς δίνει πληροφορίες για την αρχιτεκτονική και το υλικό κατασκευής των σπιτιών («πλιθόχτιστα, προσήλια σπίτια») και την ουσιαστική συμβολή του σε αυτό: «*ἔφυρον εἰκῇ πάντα, κοῦτε πλινθυφεῖς / δόμους προσείλους, ἦσαν οὐ ξυλουργίαν*» (στ. 450-451) [τα πάντα έτσι ανάκατα σύγχυζαν, κι ούτε πλιθόχτιστα προσήλια σπίτια ξέραν, ούτε τα ξύλα να δουλεύουν]²⁶³. Στις *Χοηφόρους* ο δούλος βγαίνει έξαλλος από το παλάτι (στ. 877-883) και, σε μια σπάνια σκηνή θυροκρουσίας στην τραγωδία, ζητά επίμονα να ξε-αμπαρώσουν και να ανοίξουν τις «πύλες»: «*ἀλλ' ἀνοίξατε / ὅπως τάχιστα, καὶ γυναικείους πύλας / μοχλοῖς χαλᾶτε· καὶ μάλ' ἡβῶντος δὲ δεῖ / οὐχ ὥστ' ἀρῆξαι διαπεπραγμένῳ· τί γάρ; / ἰοῦ ἰοῦ. κωφοῖς ἀντῶ καὶ καθεύδουσιν μάτην / ἄκραντα βάζω*»

²⁵⁷ Χουρμουζιάδης (1984) 53.

²⁵⁸ Vaio (1973) 369-380.

²⁵⁹ Webster (1992) 27-28.

²⁶⁰ Όσα έργα δεν καταγράφονται δεν έχουν στοιχεία αρχιτεκτονικής των θυρών.

²⁶¹ Να σημειωθεί ότι στη συγκεκριμένη περίπτωση πρόκειται για τις πύλες των τειχών, όχι για θύρες οικοδομημάτων.

²⁶² Μετάφραση Ι. Ν. Γρυπάρη (2015) [1911].

²⁶³ Μετάφραση Ι. Ν. Γρυπάρη (2015) [1930].

[ανοίξετέ μας ευτὺς αμέσως· ξεμπαρώσετε τις πόρτες του γυναικείου· μα εδώ χρειάζεται· άντρας κι άντρας, όχι γι' αυτόν — τι τ' όφελος; πάει πού πάει. Ε σεις, ε σεις ·Βροντώ σε κουφού πόρτα κι άγνοιαστοι κοιμούνται· του κάκου κράζω·].²⁶⁴

Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή η Χρυσόθεμις μάς παραθέτει μια άλλη ονομασία της θύρας της εισόδου του παλατιού καθώς απευθύνεται στην αδελφή της γιατί ήρθε μπροστά στην εξώθυρα και φωνάζει (στ. 328-329): «τίν' αὖ σὺ τήνδε πρὸς θυρῶνος ἐξόδοις / ἐλθοῦσα φωνεῖς, ὦ κασιγνήτη, φάτιν» [Τί ἔναι αυτά πάλι που ήρθες, αδερφή μου, στην εξώθυρα εμπρός και ξεφωνίζεις;]²⁶⁵. Στο ίδιο έργο (στ. 1373-1375) γίνεται αναφορά στα αγάλματα των πατρικών θεών που βρίσκονται στα προπύλαια: Ορέστης «ἀλλ' ὅσον τάχος / χωρεῖν ἔσω, πατρῶα προσκύσανθ' ἔδη / θεῶν, ὅσοιπερ πρόπυλα ναίουσιν τάδε» [μπρος μια και μέσα στο παλάτι, αφού προσκυνήσομε δώ μπρος στα προπύλαια τ' αγάλματα των πατρικών θεών μας]. Ακολουθεί μια σκηνή ικεσίας σε αγάλματα που βρίσκονται στα προπύλαια (στ. 1376- 1384) από την Ηλέκτρα, η οποία επικαλείται τον θεό Απόλλωνα για να αποκαλύψει το ποιόν της μητέρας της στους ανθρώπους: «ἄναξ Ἀπολλων, ἴλεως αὐτοῖν κλύε, / ἐμοῦ τε πρὸς τούτοισιν, ἧ σε πολλὰ δὴ / ἀφ' ὧν ἔχοιμι λιπαρεῖ προύστην χερί./ νῦν δ', ὦ Λύκει' Ἀπολλων, ἐξ οἴων ἔχω / αἰτῶ, προπίτνω, λίσσομαι, γενοῦ πρόφρων / ἡμῖν ἀρωγὸς τῶνδε τῶν βουλευμάτων/ καὶ δεῖξον ἀνθρώποισι τάπιτίμια / τῆς δυσσεβείας οἷα δωροῦνται θεοί» [Επάκουσέ τους ἴλεος, βασιλιά μου Απόλλων, και μαζί μ' αυτούς και μένα, που πάντα ως τώρα κι απ' τα λίγα πού είχα, με χέρι πρόθυμο στάθηκα μπρος σου·και τώρα μ' αυτά πῶχω, Λύκειε Απόλλων, σου δέομαι, σου προσπέφτω, σε ικετεύω, πρόθυμος γίνου στην απόφασή μας αυτή βοηθός, και δείξε στους ανθρώπους με ποιά επιτίμια των θεών το χέρι τα έργα της ανομίας ανταμείβει].

Στην *έξοδο* του *Οιδίποδος Τυράννου* η περιγραφή του Εξάγγελου, η οποία αναφέρεται στην εξωσκηνική δράση του ομώνυμου ήρωα εν βρασμῷ ψυχῆς, μας παρέχει αρχιτεκτονικές πληροφορίες για μια εσωτερική θύρα (στ. 1260-1262): ο Οιδίπους «δαινὸν δ' αὖσας ὡς ὕφηγητοῦ τινος / πύλαις διπλαῖς ἐνήλατ', ἐκ δὲ πυθμένων / ἔκλινε κοῖλα κλῆθρα κάμπιπτει στέγη» [Εβγαλε φοβερή κραυγή και σαν να τον ωθούσε κάποιος, χίμηξε σίφουνας στη δίφυλλη τη θύρα, λυγάει το μάνταλο στη βάση του κι ορμάει στο δωμάτιο].²⁶⁶

²⁶⁴ Μετάφραση Ι. Ν. Γρυπάρη (2015) [1911].

²⁶⁵ Μετάφραση Ι. Ν. Γρυπάρη (2015) [1936].

²⁶⁶ Μετάφραση Κ.Χ. Μύρη (2000).

Στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή (στ. 18-19) η ομώνυμη ηρωίδα, όταν μιλά στην Ισμήνη για την απόφαση του Κρέοντα, κάνει αναφορά στην αυλόθυρα («*αὐλείων πυλῶν*»), με την εξωτερική θύρα να ταυτίζεται εδώ με τη μυστικότητα καθώς μπορεί κάποιος εκεί να μιλά άνετα. Η Ευρυδίκη (στ. 1186-1187) στο ίδιο έργο μάς πληροφορεί ότι η θύρα έχει σύρτη: «*καὶ τυγχάνω τε κληῖθρ' ἀνασπαστοῦ πύλης / χαλῶσα...*» [κι έτυχε την ώρα που σήκωνα το σύρτη για ν' ανοίξω...].²⁶⁷

Στον *Φιλοκτήτη* ο Οδυσσεύς περιγράφει τη δίστομη σπηλιά όπου κατοικεί ο Φιλοκτήτης, την οποία την πιάνει ο ήλιος τον χειμώνα κι από τις δύο μεριές και όπου το θέρος φέρνει ρέμα από τις δύο πόρτες²⁶⁸ (στ. 16-19): «*σκοπεῖν θ' ὅπου 'στ' ἐνταῦθα δίστομος πέτρα / τοιάδ', ἴν' ἐν ψύχει μὲν ἡλίου διπλῇ/ πάρεστιν ἐνθάκησις, ἐν θέρει δ' ὕπνον / δι' ἀμφιτρῆτος αὐλίου πέμπει πνοή*» [να δεις που βρίσκεται κάπου εδώ ένα σπήλαιο δίστομο, έτσι που το χειμώνα δυο θέσεις προσήλιες έχει κι απ' τις δυο πόρτες ύπνο το θέρος τ' αεράκι στέλνει].²⁶⁹

Στον Ευριπίδη παρατηρούμε τις περισσότερες αναφορές σε σχέση με τη θύρα.²⁷⁰ Τα κλειδωμα της θύρας αναφέρεται στην *Ανδρομάχη* (στ. 592-595), όταν ο Πηλέας λέει στον Μενέλαο ότι κάποιος του πήρε τη γυναίκα του γιατί άφησε το σπίτι του ακλειδωτο, αφύλακτο, και η Ελένη δεν ήταν γυναίκα με μυαλό: «*ὅστις πρὸς ἀνδρὸς Φρυγὸς ἀπηλλάγης λέχους, / ἄκληστ' ἄδουλα δώμαθ' ἐστίας λιπών, / ὥς δὴ γυναῖκα σώφρον' ἐν δόμοις ἔχων / πασῶν κακίστην...*» [Εσύ που κάποιος Τρωαδίτης σου πήρε τη γυναίκα, όταν έφυγες αφήνοντας το σπίτι σου ακλειδωτο, αφύλακτο, σάμπως να 'χες γυναίκα με φρόνηση· ποια; τη χειρότερη απ' όλες],²⁷¹ ενώ στους στ. 950-953 η Ερμιόνη, με αντίστοιχη δηκτική διάθεση προς τις γυναίκες, λέει να κλείνουν τις πόρτες τους με κλειδαριές και αμπάρες γιατί δεν κάνουν καλό τα πηγαινέλα των γυναικών, παρά μόνο κακό: «*...πρὸς τὰδ' εὖ φυλάσσετε/ κλήθροισι καὶ μοχλοῖσι δωμάτων πύλας· / ὕγιες γὰρ οὐδὲν αἰ θύραθεν εἴσοδοι / δρῶσιν γυναικῶν, ἀλλὰ πολλὰ καὶ κακά*» [Κλείνετε, λοιπόν, τις πόρτες σας με κλειδαριές και με αμπάρες· τίποτα καλό δεν κάνουνε των γυναικών τα πηγαινέλα, μονάχα το κακό].

²⁶⁷ Μετάφραση Ι. Ν. Γρυπάρη (2015) [1940].

²⁶⁸ Webster (1992) 70. Ο ίδιος (1992, 29-30) αναφέρει ότι η ύπαρξη ή όχι πίσω πόρτας αποτέλεσε θέμα διαφωνίας μεταξύ των φιλολόγων.

²⁶⁹ Μετάφραση Ν. Π. Μπεζαντάκος 1992.

²⁷⁰ Ο Τσιτσιρίδης (2019, 146, σημ. 57) αναφέρει ότι «ο Ευριπίδης –σε αντίθεση, για παράδειγμα με τον Σοφοκλή– δείχνει ενδιαφέρον για την αληθοφανή απεικόνιση του χώρου όπου εκτυλίσσεται η δράση».

²⁷¹ Μετάφραση Γ. Γεραλής (2015) [1994].

Στην *Ελένη* ο Μενέλαος μιλάει για τους «θριγκούς» και τις «πύλες» που έχει το αρχοντικό όπου πλησιάζει (στ. 430-432): «ιδὼν δὲ δῶμα περιφερὲς θριγκοῖς τόδε / πύλας τε σεμνὰς ἀνδρὸς ὀλβίου τινὸς / προσῆλθον...» [το σπίτι αυτό με τους θριγκούς τριγύρω και τον ωραίο πυλώνα –αρχοντικό ‘ναι– ζύγωσα.].²⁷² Στους στ. 857-860 η Ελένη αναστενάζει για τη συμφορά της γιατί ακούει τη μάντισσα Θεονόη να βροντάει τιςμπάρες από το παλάτι: «οἷ’ ἰὼν τάλαινα· τῆς τύχης γὰρ ὧδ’ ἔχω· / Μενέλαε, διαπεπράγμεθ’· ἐκβαίνει δόμων ἢ θεσπιωιδὸς Θεονόη· κτυπεῖ δόμος / κλήιθρων λυθέντων...» [Ω! συμφορά μου· δυστυχία με ζώνει. Μενέλαε, χαθήκαμε· απ’ το σπίτι βγαίνει όπου να ‘ναι η μάντισσα Θεονόη· βροντάει απ’ τις αμπάρες το παλάτι], και στον στ. 1180 ο Θεοκλύμενος προστάζει να βγάλουν τις αμπάρες: «ὦή, χαλᾶτε κλήιθρα».

Στον *Ηρακλή Μαινόμενο* ο Αγγελιαφόρος αναφέρεται σε μια εξωσκηνική θεατρικά, εσωτερική οικιακή θύρα, όπως επίσης αναφέρει έναν τρόπο παραβίασής της, στη συγκεκριμένη περίπτωση από τον Ηρακλή, ενάντια στη γυναίκα και το παιδί του (στ. 996-1001): «ἀλλὰ φθάνει νιν ἢ τάλαινα· ἔσω δόμων / μήτηρ ὑπεκλαβοῦσα καὶ κλήιει πύλας. / ὁ δ’ ὥς ἐπ’ αὐτοῖς δὴ Κυκλωπίοισιν ὦν / σκάπτει μοχλεῦει θύρετρα κάκβαλὼν σταθμὰ/ δάμαρτα καὶ παῖδ’ ἐνὶ κατέστρωσεν βέλει. / κἀνθένδε πρὸς γέροντος ἵππευει φόνον» [Αλλά προφτάν’ η πικρή μάνα του από μέσα κι αρπάζοντάς το γρήγορα κλείνει την πόρτα. Κι αυτός, σα να ‘χε τα Κυκλώπεια τείχη εμπρός του, σκάβει και βιάζει με λοστούς τις πύλες, ὥσπου, τις παραστάδες ξεριζώνοντας, γυναίκα και τέκνο αντάμα στρώνει κάτω μ’ ένα βέλος. Κι ὕστερα για τον σκοτωμό του γέρου τρέχει].²⁷³ Η δύστυχη μάνα κλείνει γρήγορα τη θύρα και ο Ηρακλής παράφορος, σα να ‘χε τα Κυκλώπεια τείχη εμπρός του, σκάβει και παραβιάζει με λοστούς τις πύλες, ὥσπου ξεθεμελιώνει τις παραστάδες. Ο Χορός προτρέπει το κοινό να δει ότι ανοίγουν οι κλειδωνιές των παλατιῶν των ‘αψηλόθυρων’ (στ. 1029- 1030) «ἴδεσθε, διάνδιχα κλήιθρα κλίνεται ὑψιπύλων δόμων». Στο σημείο αυτό ανοίγει η πόρτα, για να φανούν τα πτώματα των παιδιῶν του Ηρακλή και της Μεγάρας, ο ἴδιος ο Ηρακλής, και για να βγει ο Αμφιτρύων.

Στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (στ. 98-102) ο Ορέστης και ο Πυλάδης ψάχνουν τρόπους για να μπουν μέσα στον ναό της Άρτεμης στην Ταυρίδα: Ορέστης: «πῶς ἂν οὔν λάθοιμεν ἄν; / ἢ χαλκότευκτα κλήιθρα λύσαντες μοχλοῖς / ὦν οὐδὲν ἴσμεν; ἦν δ’

²⁷² Μετάφραση Τ. Ρούσσος (2006).

²⁷³ Μετάφραση Κ. Βάρναλης (2015) [1911].

ανοίγοντες πύλας / ληφθῶμεν ἐσβάσεις τε μηχανώμενοι, / θανούμεθ'. ἀλλὰ πρὶν θανεῖν...» [Αυτό μπορεί κρυφά να γίνει; Ή με λοστούς τις μπρούντζινες αμπάρες σπώντας... μα ανίδεοι είμαστε για τέτοια. Κι αν μας πιάσουν ν' ανοίγουμε την πόρτα και με δόλο να θέλουμε να μπούμε, θα μας σκοτώσουν].²⁷⁴ Τα στοιχεία τα οποία μας ενδιαφέρουν σε αυτό το χωρίο είναι ότι οι δραματικοί ήρωες σκέφτονται να χρησιμοποιήσουν λοστούς για να σπάσουν τις μπρούντζινες αμπάρες. Σύμφωνα με την Κυριακού τα *κλῆθρα* τα συναντάμε στον πληθυντικό όταν συνδέονται με πόρτες ή πύλες και πιθανόν ήταν λοστοί οι οποίοι ασφαλιζόνταν εσωτερικά με μοχλούς στερεωμένους σε σιδερένιο πείρο.²⁷⁵ Ο Τσιτσιρίδης αναφέρει ότι κάποια αρχιτεκτονικά στοιχεία των θυρών όπως οι κίονες και το αέτωμα, θα πρέπει να ήταν ορατά. Συγκεκριμένα παραθέτει στίχους από την αρχή του τρίτου Επεισοδίου, όταν η Ιφιγένεια λέει στον Θόαντα «ἄναξ, ἔχ' αὐτοῦ πόδα σὸν ἐν παραστάσιν» (στ. 1159) και σχολιάζει ότι «η φράση δηλώνει τον χώρο ανάμεσα στους (οποιοιδήποτε είδους) παραστάδες της θύρας».²⁷⁶ Στην Έξοδο του έργου (στ. 1286-1287) μπαίνει ένας ανώνυμος Αγγελιαφόρος και απευθύνεται στους φύλακες του ναού: «καλεῖτ' ἀναπτύξαντες εὐγόμφους πύλας» [Ανοίξτε του ναού τη στέρεη θύρα] και λίγους στίχους παρακάτω αναφέρει τη λέξη *ἐρμηνεύς*, όπως θα λέγαμε σήμερα το ρόπτρο της πόρτας του ναού (στ. 1302):²⁷⁷ «οὐ, πρὶν γ' ἂν εἴπῃ τοῦπος ἐρμηνεύς ὅδε, εἴτ' ἔνδον εἴτ' οὐκ ἔνδον ἀρχηγὸς χθονός» [Οχι, αν αυτός εδώ ο σηματοδότης πρώτα δεν πει: είναι μέσα ο ρήγας ή όχι;]. Ο Αγγελιαφόρος φωνάζει να ξεμανταλώσουν αυτοί που βρίσκονται στον ναό: «ὦή, χαλᾶτε κλῆθρα». Ο χτύπος κινητοποιεί τον Θόαντα να βγει έξω (δράση στον χτύπο της πόρτας). Ο Θόας βγαίνει από τον ναό στους στ. 1307-1308 και λέει: «Τίς ἀμφὶ δῶμα θεᾶς τόδ' ἴστησιν βοήν, πύλας ἀραξας καὶ ψόφον πέμψας ἔσω» [Της θεάς ποιός βροντοχτύπησε τη θύρα, τάραξε τη γαλήνη που είναι μέσα και βάζει τις φωνές στο ναό απέξω;].

Στο έργο *Κύκλωψ*, το μοναδικό σωζόμενο «τυπικό» σατυρικό δράμα, η οικία του Κύκλωπα είναι ένα σπήλαιο. Στους στ. 297-298 ο Οδυσσέας τού λέει ότι ο Κύκλωπας έχει την κατοικία του σε χώρο ελληνικό, κάτω από την Αίτνα, τον φλογόσταχτο βράχο: «γῆς γὰρ Ἑλλάδος μυχοὺς οἰκεῖς ὑπ' Αἴτνη, τῇ πυριστάκτῳ πέτραι»

²⁷⁴ Μετάφραση Θρ. Σταύρου (1979).

²⁷⁵ Κυριακού (2006) 78.

²⁷⁶ Τσιτσιρίδης (2019) 153.

²⁷⁷ Κυριακού (2006) 415.

[στις εσχατιές της Ελληνίδας γης, κάτω απ' την Αίτνα ζεις, βουνό που φλόγα στάζει].²⁷⁸ Στο σημείο αυτό γίνεται αναφορά στον ελληνικό εποικισμό της Σικελίας και στην ηφαιστειογενή φύση της Αίτνας. Στον στ. 667 ο πληγωμένος, τυφλωμένος Κύκλωπας βγαίνει από τη σπηλιά και αναφέρει ότι από τον βράχο δεν θα φύγουν όσοι του έκαναν κακό ατιμώρητοι, γιατί θα σταθεί στην πόρτα της βραχοσπηλιάς και θα τους αρπάζει με τα χέρια του: «έν πύλαισι γὰρ σταθεὶς φάραγος τῆσδ' ἐναρμόσω χέρας» [Στης σπηλιάς αυτής εδώ τις πύλες θα 'ναι φρουροί τα μπράτσα μου, την είσοδο θα φράξουν].

Η Μήδεια διαδραματίζεται στην Κόρινθο, μπροστά από (ως σκηνικό τόπο δράσης) και μέσα (ως εξωσκηνικό τόπο δράσης) στο σπίτι της Μήδειας. Το σκηνικό οικοδόμημα εκείνη την εποχή αυτή (431 π.Χ.) ήταν ξύλινη κατασκευή και στην πρόσοψή του υπήρχε μεγάλη κεντρική θύρα (βλ. και παραπάνω). Στην Έξοδο του έργου (στ.1314-1318) ο Ιάσων φωνάζει στους δούλους του να απασφαλίσουν τους σύρτες, οι οποίοι βρίσκονται στο εσωτερικό της θύρας: «χαλᾶτε κλῆδας ὡς τάχιστα, πρόσπολοι, / ἐκλύεθ' ἄρμους, ὡς ἴδω διπλοῦν κακόν, / τοὺς μὲν θανόντας, τὴν δέτείσωμαι δίκην» [Τραβήξτε γρήγορα τις αμπάρες, δούλοι, ελευθερώστε τα μάνταλα, να δω το διπλό κακό, τα παιδιά μου νεκρά, και αυτή — εκδίκηση].²⁷⁹ Ενώ ο Ιάσων προσπαθεί να ανοίξει την πύλη, η Μήδεια, έχοντας μαζί της τα νεκρά σώματα των παιδιών, εμφανίζεται, με τη βοήθεια της μηχανής, ψηλά πάνω σε φτερωτό ἄρμα και απαντά «τί τάσδε κινεῖς κάναμοχλεύεις πύλας, / νεκροὺς ἐρευνῶν κάμῃ τὴν εἰργασμένην;» [Τί τραντάξεις τις πύλες και παλεύεις να τις ανοίξεις με λοστούς, αναζητώντας τους νεκρούς και εμένα που έπραξα αυτό που επράχθη;].

Στον Ορέστη ο δούλος Φρύγας περιγράφει «ἰαχᾶ / δόμων θύρετρα καὶ σταθμοὺς / μοχλοῖσιν ἐκβαλόντες, ἔνθ' ἐμίνομεν / βοηδρομοῦμεν ἄλλος ἄλλοθεν στέγας / ὁ μὲν πέτρους, ὁ δ' ἀγκύλας / ὁ δὲ ζήφος πρόκωπον ἐν χεροῖν ἔχων» [Με φωνές του παλατιού τα πορτόφυλλα και τις παραστάδες σπάσαμε με μοχλούς σ' όποιο μέρος ήμασταν και τρέχαμε μες στο παλάτι άλλος εδώ, άλλος εκεί έχοντας στα χέρια μας άλλος πέτρες, άλλος κοντάρι, άλλος σπαθί.] (στ. 1473-1475).²⁸⁰ Ο Χορός φωνάζει στους Ατρείδες ότι δεν θα προλάβουν να κλείσουν με μοχλούς τις θύρες (στ. 1551-1552): «Οὐκέτ' ἂν φθάνοιτε κλῆθρα συμπεραίνοντες μοχλοῖς / ὧ κατὰ στέγας Ἀτρεΐδαι» [Δε θα προλάβετε να κλείσετε με μοχλούς τις πόρτες, Ατρείδες που είσαστε μέσα στο σπίτι]. Στους στ.

²⁷⁸ Μετάφραση Β. Λιαπής (2016).

²⁷⁹ Μετάφραση Θ. Κ. Στεφανόπουλος (2012).

²⁸⁰ Μετάφραση Θ. Γ. Μαυρόπουλος (2007).

1567-1572 ο Ορέστης διατάζει τον Μενέλαο να μην αγγίζουν τα χέρια του αυτές τις κλειδωνιές, αλλιώς, αφού γκρεμίσει τα παλιά γείσα, θα σπάσει με τον θριγκό το κεφάλι του,²⁸¹ για να τελειώσει τον λόγο του επισημαίνοντας πως οι μοχλοί είναι καλά συνταιριασμένοι ώστε να μην μπορεί να μπει μέσα στο παλάτι: «οὔτος σύ, κλήθρων τῶνδε μὴ ψαύσης χερί· / Μενέλαον εἶπον, ὃς πεπύργωσαι θράσει· / ἢ τῶδε θριγκῶ κρᾶτα συνθραύσω σέθεν, / ῥήζας παλαιὰ γεῖσα, τεκτόνων πόνον. / μοχλοῖς δ' ἄραρε κλῆθρα, σῆς βοηδρόμου / σπουδῆς ἅ σ' εἶρξει, μὴ δόμων ἔσω περᾶν» [Ε, συ, μην αγγίζουν τα χέρια σου αυτές τις κλειδωνιές. Μίλησα σε σένα, Μενέλαε, που το θράσος σου έγινε πύργος· αλλιώς μ' αυτό το θριγκό θα σπάσω το κεφάλι σου, αφού γκρεμίσω τα παλιά γείσα, που μαστόρεψαν οι χτίστες. Οι μοχλοί είναι καλά συνταιριασμένοι στις κλειδωνιές και θα εμποδίσουν τη βιασύνη σου να μπει μέσα στο σπίτι].

Στις *Τρωάδες* ο Χορός καταριέται να μη σώσει και περάσει το κατώφλι του σπιτιού του και αναφέρεται στις χάλκινες πύλες του ναού της θεάς: (στ. 1111-1113 «πατρῶόν τε θάλαμον ἐστίας, / μηδὲ πόλιν Πιτάνας / Χαλκόπυλόν τε θεᾶς» [Και ποτέ του αυτός να μη σώσει και φτάσει στη λακωνική πατρίδα, στην Πιτάνη, και στου πατρικού σπιτιού του το κατώφλι, και στο ναό της θεάς με τις χάλκινες πύλες].²⁸² Στο έργο *Φοίνισσαι* (στ. 261-262) ο Πολυνείκης προσωποποιεί τις αμπάρες, λέγοντας ότι τον δέχτηκαν με τέτοιο τρόπο ώστε εύκολα μπορούσε να μπει μέσα στη πόλη από τα τείχη της πόλης: «Τὰ μὲν πυλωρῶν κλῆθρά μ' εἰσεδέξατο / δι' εὐπετείας τειχέων ἔσω μολεῖν» [Οι αμπάρες των καστροφυλάκων με δέχτηκαν έτσι, που εύκολα να μπω στην πόλη μέσα από τα τείχη της].²⁸³

Κάνοντας ένα μεγάλο χρονικό άλμα, τουλάχιστον ενός αιώνα, και μεταβαίνοντας στον Μένανδρο, οι κωμωδίες του παίζονταν στην πολλαπλώς μετεξελιγμένη σκηνή της ελληνιστικής περιόδου, με τη δράση να έχει μετατεθεί στο υπερυψωμένο προσκήνιο: στην *Περικειρομένη* περιγράφεται μια σκηνή όπου παίρνουμε την αρχιτεκτονικού τύπου πληροφορία ότι οι θύρες ήταν κλειδωμένες και χρειαζόντουσαν κλειδί (στ. 291-293). Ο Δάος πλησιάζοντας τη θύρα της Μυρρίνης ζητάει από το αφεντικό του να την ανοίξει, υπονοώντας ότι η θύρα ήταν κλειδωμένη «[καλῶς· τ]αὔτα μὲ[ν δ]ή, φ[α]σίν, εὐχθῶ· δ[εῦρο πάραγε τήν τε σὴν/ ο]ίκίαν ἄνοι[γε],

²⁸¹ Θριγκός λεγόταν η ανώτατη σειρά λίθων ενός τοίχου που εξέίχε από τους υπόλοιπους, το γείσωμα, η κορνίζα· στον θριγκό στηρίζονταν τα δοκάρια της στέγης.

²⁸² Μετάφραση Θρ. Σταύρου (2012) [1952].

²⁸³ Μετάφραση Θ. Γ. Μαυρόπουλος (2007).

τρόφιμε». Ο Μοσχίωνας απαντά και ξεκλειδώνει τη θύρα: «δεῖ μ[ὲν οὖν ὀρθῶς λέγεις».²⁸⁴

Στη λατινική γραμματεία και πιο συγκεκριμένα στα έργα του Πλαύτου και του Τερέντιου –που παίζτηκαν σε έναν εντελώς διαφορετικού τύπου θεατρικό και σκηνικό χώρο σε σχέση με το αρχαίο θέατρο του Διονύσου– βρίσκουμε ανάλογες αρχιτεκτονικού τύπου πληροφορίες για τη θύρα. Στην *Κωμωδία των γαϊδουριών* (*Asinaria*) του Πλαύτου στην τρίτη Σκηνή μπαίνουν ο Έμπορος με τον δούλο του. Κατευθύνονται στο σπίτι του Δημαίνετου και ο έμπορος δίνει εντολή στο δούλο του να χτυπήσει τη θύρα, αλλά καθώς πλησιάζει να χτυπήσει τη θύρα τον προλαβαίνει ο δούλος του Δημαίνετου, ο Λίβανος, και συζητούν περί θυροκρουσίας. Θεωρεί ότι είναι καλύτερα να μη χτυπούν τη πόρτα δυνατά αλλά κάποιος να τους ακούει και ν’ ανοίγει. Πάνω στη συζήτηση αναφέρονται κάποια αρχιτεκτονικά στοιχεία της θύρας (στ. 388-389): Έμπορος «*haud periculum est, cardines ne foribus effringantur, / si istoc exemplo omnibus qui quaerunt respondebis*».[Δεν υπάρχει κίνδυνος να χτυπηθεί η θύρα και να σπάσουν οι μεντεσέδες της, εάν απαντήσετε σε όλους, όσοι καλούν, με αυτό το ύφος].²⁸⁵

Στο έργο του Πλαύτου *Η χύτρα με το χρυσάφι* (*Aulularia*) (στ. 105) ο Εύκλειος λέει: «*Occlude sis fores ambobus pessulis. iam ego hic ero*» [Προσέξτε να κλειδώσετε την πόρτα, και τα δύο μπουλόνια. Θα επιστρέψω σύντομα].²⁸⁶ Στο έργο *Σιταρόψειρας* (*Curculio*) συναντάμε αρχιτεκτονικά στοιχεία των θυρών (στ. 157-159). Η ηλικιωμένη δούλη Λέλενα φωνάζει στην Πλανησία όταν βγει να κάνει ήσυχα και να μην κάνει θόρυβο η θύρα ή να μην τρίβονται και ακούγονται οι μεντεσέδες της θύρας. Να βάλουν ακόμα και νερό αν χρειαστεί, για να μην κάνουν θόρυβο. Λέαινα: «*Placide egredere et sonitum prohibe forium et crepitum cardinum, / ne quod hic agimus erus percipiat fieri, mea Planesium. / mane, suffundam aquolam*» [Βγες έξω ήρεμα και σταμάτα να κάνεις θόρυβο στην πόρτα και να χτυπάς τους μεντεσέδες για να μη γίνει αντιληπτό αυτό που

²⁸⁴ Έκδοση και μετάφραση αναφοράς: Arnott (1996) Daos: «[That’s fine.] As the proverb goes, “Let’s say amen to that” [Come over here], Master, [and] unlatch [your] door!»-Moschion: «[Yes, you’re right,] I ought to».

²⁸⁵ Το πρωτότυπο κείμενο είναι από τη σειρά Loeb Classical Library, σε δική μου μετάφραση με βάση την αγγλική μετάφραση του P. Nixon (1916) Trader: «*Gad! No danger of the door being battered off its hinges, if you answer all callers in that style*».

²⁸⁶ «*Mind you lock the door, both bolts. I’ll soon be back.*» μτφ. P. Nixon (1916).

κάνουμε εδώ, με το ραντισμένο νερό].²⁸⁷ Το τελευταίο έργο του Πλαύτου στο οποίο περιγράφονται αρχιτεκτονικά στοιχεία είναι ο *Πέρσης* (*Persa*) όπου Ο δούλος Τόξιλος λέει χαρακτηριστικά (στ. 569-572): *At enim illi noctu occentabunt ostium, exurent fores/ proin tu tibi iubeas concludi aedis foribus ferreis,/ ferreas aedis commutes, limina indas ferrea,/ ferream seram atque anellum ; ne sis ferro parseris/ ferreas tute tibi impingi iubeas crassas compedis*. [Αλλά θα χτυπήσουν την πόρτα τη νύχτα και θα την κάψουν. Αποτρέψτε τους: διατάξτε τα σπίτια σας να κλείσουν με σιδερένιες πόρτες, αλλάξτε τα σε σιδερένιο σπίτι, βάλτε μέσα σιδερένια κατώφλια, με μια σιδερένια κλειδαριά. Διατάξτε να βάλουν σιδερένιες ράβδους για να είναι ασφαλείς από την κρούση].²⁸⁸

Στο έργο *Hekyra* [Πεθερά] του Τερέντιου «η αρχαία εξώπορτα άνοιγε προς τα έξω. Καθώς οι δρόμοι ήταν στενοί, ο εξερχόμενος κτυπούσε την πόρτα, ώστε να ειδοποιήσει όποιον τυχόν βρισκόταν απέξω να προσέξει».²⁸⁹ Στον *Ευνούχο* (*Eunuchus*) ο Χρέμης μιλάει για το κλειδαμπάρωμα (στ. 763): *tu abi atque obsera ostium intus, dum ego hinc transcurro ad forum* [Εσύ πήγαινε μέσα και αμπάρωσε / κλείδωσε την πόρτα όσο εγώ θα τρέξω από δω στην αγορά].²⁹⁰

Έστω και αν οι «κειμενικές» ενδείξεις σχετικά με τη χρήση της θύρας/των θυρών είναι αρκετές, η αρχαιολογική-φιλολογική-θεατρολογική διερεύνηση εκ μέρους των μελετητών του θεατρικού και ειδικότερα του σκηνικού χώρου στο αρχαίο θέατρο του Διονύσου και μάλιστα σε ό,τι αφορά τις κωμικές παραστάσεις δεν καταλήγει σε μια κοινή άποψη αναφορικά με τον αριθμό των θυρών της *σκηνής* καθώς και με τον τρόπο με τον οποίον οι αρχαίοι υποκριτές χειρίζονταν αυτές τις θύρες κατά τη διάρκεια μιας παράστασης. Θεωρούμε όμως ότι όσες και να ήταν οι θύρες, ήταν τοποθετημένες με τέτοιο τρόπο ώστε να μπορούν να διευκολύνουν τη ροή της παράστασης και να

²⁸⁷ «Step out quietly, Planesium dearie, and don't let the door rattle or hinges grate, or master will find out what we're doing here. Wait, I'll pour a little water on them» μετ. P. Nixon (1927)

²⁸⁸ «Why, but they'll serenade your portals by night, burn down your doors! Forestall'em: order your house to be shut up with doors of iron; change it to a house of iron; put in iron thresholds, an iron bar, an iron ring. Please, please don't spare the iron- order some for yourself» μετ. P. Nixon (1924)

²⁸⁹ Τερέντιος [Σακελλαρίου] (1999) 68, υποσημ. 51.

²⁹⁰ Τερέντιος [Σακελλαρίου] (2007).

συμβάλλουν στο δραματικό αποτέλεσμα, όπως θα δούμε πιο αναλυτικά στην ενότητα 2.3. και ακολούθως.²⁹¹

2.2. Συμβολική σημασία της θύρας

2.2.1. Η συμβολική σημασία της θύρας στην αρχαία ελληνική κοινωνία

Ο οίκος στην αρχαία Ελλάδα ήταν μέρος της πόλης και αντανάκλούσε την κοινωνική δομή της, λ.χ. τη διαφορά των κοινωνικών συνθηκών μεταξύ ανδρών του «εξωτερικού χώρου» και γυναικών του «εσωτερικού», τη συμπεριφορά σε λατρευτικά θέματα κλπ.²⁹² Οι άνδρες δικαιούνταν να συμμετέχουν στις συνελεύσεις του Δήμου, και η κοινωνική δράση και η συμμετοχή τους στα κοινά σχεδόν επιβάλλονταν. Η θέση της γυναίκας, αντίθετα, ήταν μέσα στο σπίτι, περιορισμένη στις οικιακές εργασίες και με ελάχιστη συμμετοχή σε δημόσιες εκδηλώσεις λατρείας (π.χ. Θεσμοφόρια, Σκίρα, Αδώνια κ.ά.).

Εκτός από την προφανή πρακτική λειτουργία της θύρας ως μέσου πρόσβασης σε κτήρια, και ρύθμιση της φυσικής σύνδεσης του εξωτερικού χώρου με τον εσωτερικό και αντίστροφα, αυτή συνδέθηκε συμβολικά με σημαντικές έννοιες όπως με την κοινωνικοποίηση, την εγκαρδιότητα ή την αποστροφή και την ιδιωτικότητα.²⁹³ Ως μεταβατικός χώρος, οι θύρες χώριζαν το δημόσιο από το ιδιωτικό, αλλά και τον υπαρκτό, πραγματικό κόσμο από τον Κάτω Κόσμο, καθώς οι αρχαίοι απέδιδαν στον Ερμή, την ιδιότητα του προστάτη των θυρών.²⁹⁴ Η θύρα γίνεται το εμπόδιο για να μη διαταραχθεί η ασφάλεια των ανθρώπων που βρίσκονται μέσα στην οικία τους, ακόμα

²⁹¹ Πρβλ. Cambridge (1946), Arnott (1962), Taplin (1977), Dover (2003), Διαμαντάκου (2007α). Για την αρχιτεκτονική του αρχαίου θεάτρου του 4ου αι. π.Χ., βλ τον συλλογικό τόμο *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.* (2014) όπου στο άρθρο της Papastamati-Von Moock (2014, 39) πληροφορούμαστε ότι η θύρα στο αρχαίο θέατρο του Διονύσιου του Ελευθερέως είχε ένα ξύλινο στοιχείο στην επιφάνεια του οποίου υπήρχε μια ξύλινη υποδοχή για να δέχεται τον σιδερένιο στροφέα (χοινίκη) του ξύλινου μεντεσέ της βαριάς πόρτας. Η ίδια τονίζει την αναγκαιότητα των τριών θυρών για δραματικούς σκοπούς παρόλο που δεν υπάρχουν αρχαιολογικές ενδείξεις για τρεις πόρτες στον στυλοβάτη του θεάτρου, ωστόσο άλλα αρχιτεκτονικά ευρήματα του προσκηνίου αποτελούν στοιχεία για τις τρεις θύρες.

²⁹² Tsakirgis (2016)273.

²⁹³ Οι Ault – Nevvet (2005, 20, 29) συγκέντρωσαν μελέτες που επικεντρώνονται στην κοινωνική σημασία των αρχαίων ελληνικών κατοικιών και κατ' επέκταση και των θυρών.

²⁹⁴ Βλ. επίσης Ogle (1911) 265 σημ. 2.

και από τα πνεύματα του Κάτω κόσμου.²⁹⁵ Ο Ogle, σε ένα πολύ ενδιαφέρον άρθρο, παραθέτει ένα σύνολο αναφορών από την ελληνική και τη ρωμαϊκή θρησκεία και λαογραφία που συνδέουν τις δεισιδαιμονίες, τα πνεύματα και τους νεκρούς με το κατώφλι και τη θύρα των σπιτιών.²⁹⁶ Κάθε κίνδυνος, ο οποίος προέρχεται από απειλή της φύσης ή ανθρώπινη εισβολή «αναχαιτίζεται». Όταν η θύρα είναι ανοιχτή, αποκτά μια εντελώς διαφορετική σημασία. Η ανοιχτή θύρα είναι σύμβολο φιλοξενίας και αν συνοδεύεται με καλωσόρισμα, γίνεται θετικός φορέας γνωριμιών και υποστήριξης. Εκτός από ένδειξη εμπιστοσύνης από μέρους των οικοδεσποτών προς το πρόσωπο που έρχεται στο σπίτι τους, το άνοιγμα των θυρών γίνεται το μέσο για ευκαιρίες συναλλαγών και επικοινωνίας. Το άνοιγμα και το κλείσιμο των θυρών δύναται επίσης να συμβολίζει τον έλεγχο εξουσίας, είτε από το πρόσωπο που μένει μέσα στο σπίτι και επιλέγει αν θέλει ν' ανοίξει τη θύρα ή όχι, αλλά και από αυτόν που επισκέπτεται την οικία, που γίνεται ο 'εισβολέας' ή ο 'φιλοξενούμενος' στον ιδιωτικό χώρο. Επιπλέον και σύμφωνα με τον Bachelard, μια απλή πόρτα «μπορεί να δημιουργήσει συναισθήματα: δισταγμό, πειρασμό, επιθυμία, ασφάλεια, καλωσόρισμα και σεβασμό».²⁹⁷ Σχετικά παραδείγματα θα δούμε παρακάτω στο κεφάλαιο σχετικά με τον συμβολισμό των θυρών στο αρχαίο θέατρο, όπου υπάρχουν ανάλογες σκηνές αισιόδοξου και ελπιδοφόρου μηνύματος προς τον επισκέπτη με το άνοιγμα της θύρας, το οποίο σηματοδοτεί την επικείμενη βοήθεια ή την αλλαγή μιας δύσκολης κατάστασης.

²⁹⁵ Ο Wiles (2009, 67) λέει χαρακτηριστικά ότι «την μέρα που οι Αθηναίοι είχαν γιορτή, για να δείξουν τη φιλοξενία τους, όλες οι πόρτες κι όλοι οι ναοί έκλειναν, γιατί πίστευαν ότι κυκλοφορούσαν τα πνεύματά των νεκρών».

²⁹⁶ Ogle (1911, 251-271). Μια εξήγηση του Ogle (1911, 254) για το σημαντικό ρόλο της θύρας και του κατωφλιού στην ελληνική και τη ρωμαϊκή κοινωνία ήταν η παρουσία των πνευμάτων γύρω τους. Γι' αυτό και κάτω από το κατώφλι τοποθετούνταν αντικείμενα και άλλα συμβολικά πράγματα ως ένα μέρος της προφύλαξης και της προστασίας του σπιτιού από τα κακά πνεύματα. Σχετικά για το ρόλο του κατωφλιού και τις αρχαίες δεισιδαιμονίες επίσης βλ. Aronson (2004, 336-337). Ιδιότητες μιας ποιητικής ιερότητας αποδίδει και ο Bachelard στο κατώφλι (1994, 223).

²⁹⁷ Bachelard (1994) 222-224. Στο έργο του *The Poetics of Space*, δίνει μια ποιητική, ψυχολογική προσέγγιση για τις πόρτες και τις διαχωρίζει σε δύο βασικές κατηγορίες «ονειροπόλησης» με βασικό κριτήριο τις επιθυμίες και τους πειρασμούς: την κλειστή με λουκέτα και την ορθάνοιχτη. Ο Cheung (2004, 254), επηρεασμένος από το έργο του Bachelard όσον αφορά τη διαλεκτική του εσωτερικού και του εξωτερικού και τη φαινομενολογική ανάλυση της πόρτας, διατυπώνει την άποψη ότι «οι πόρτες και τα παράθυρα ορίζουν το μέσα και το έξω της υπαρξιακής μας χωρικότητας».

2.2.2. Η συμβολική σημασία της θύρας στο αρχαίο ελληνικό θέατρο

Στο αρχαίο θέατρο οι θύρες ήταν ουσιαστικά μέρος της δραματικής εμπειρίας, συμβάλλοντας στη δημιουργία μιας αίσθησης προσμονής καθώς τα δραματικά πρόσωπα, εκτός από το γεγονός ότι έκαναν πολλές από τις εισόδους και τις εξόδους τους από αυτές, όταν τις πλησίαζαν, είτε τις χτυπούσαν είτε όχι, συνήθως προσπαθούσαν να πετύχουν κάποιο σκοπό που εξυπηρετούσε την πλοκή του έργου, με τη θύρα να αποτελεί το ‘σύνορο’ μεταξύ της επιθυμίας τους και της διαδικασίας πραγμάτωσης του στόχου τους. Ο Aronson συζητά για τον εμβληματικό ρόλο της πόρτας στο αρχαίο και το σύγχρονο θέατρο.²⁹⁸ Ο ίδιος υποστηρίζει ότι η πόρτα είναι η πιο τεχνολογική και σκηνογραφική εξέλιξη στην ιστορία του θεάτρου.²⁹⁹ Παραδείγματος χάριν, η εισαγωγή πραγματικών λειτουργικών πορτών υπήρξε ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της μοντέρνας πλαστικής σκηνογραφίας στις σκηνές δωματίου.³⁰⁰

Για τον Aronson, η πόρτα έχει ρυθμιστικό ρόλο για τα θεατρικά έργα -ως ένα οπτικό ισοδύναμο του μετρονόμου- καθώς δεν ρυθμίζει μόνο τη δράση αλλά δημιουργεί προσδοκίες και ανυπομονησία στους θεατές.³⁰¹ Η πόρτα οριοθετούσε δύο ξεχωριστούς χώρους: τον κόσμο που φαίνεται και τον αόρατο κόσμο, το γνωστό και το άγνωστο, το απτό από το υπονοούμενο.³⁰² Εκτός, έτσι, από τον λειτουργικό τους ρόλο,³⁰³ οι θύρες είχαν συχνά συμβολική σημασία, όπως αυτή αποτυπώνεται ενδεικτικά στα ακόλουθα παραδείγματα.

Στα πρώτα σωζόμενα έργα του Αισχύλου (*Πέρσαι*, *Επτά επί Θήβας*, *Ικέτιδες* και πιθανώς *Προμηθέας Δεσμώτης*) η δράση τοποθετείται σε υπαίθριο, δημόσιο ή φυσικό, χώρο, οι εισοδοί και οι εξοδοί των δραματικών προσώπων γίνονται από τις πλάγιες εισόδους (*παρόδους*) και δεν υποδεικνύεται κειμενικά ούτε ενεργοποιείται σκηνικά η ύπαρξη σκηνικού οικοδομήματος (*σκηνή*) και κατ’ επέκταση δεν ενεργοποιείται (ούτε

²⁹⁸ Aronson (2004) 331-340.

²⁹⁹ Aronson (2004) 332.

³⁰⁰ Κονομή (2021) 30.

³⁰¹ Aronson (2004) 332.

³⁰² Aronson (2004) 332.

³⁰³ Ενδεικτικά, στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή οι αναφορές στις λέξεις που αφορούν τις θύρες-πύλες γίνονται συνήθως όταν έρχεται κάποιο πρόσωπο ή γίνονται για να μας πληροφορήσουν πού βρίσκεται ένα δραματικό πρόσωπο, π.χ. κατά την είσοδο της Ισμήνης (στ. 526) ο Χορός μάς πληροφορεί ότι η Ισμήνη στέκεται μπροστά στις πύλες «καὶ μὴν πρὸ πυλῶν ἦδ’ Ἰσμήνη».

αναγκαιούνται) σκηνικά η ύπαρξη οποιασδήποτε θύρας. Στα έργα της *Ορέστειας*, αντίθετα, το σκηνικό οικοδόμημα έχει πλέον ενταχθεί (και πιθανότατα παγιωθεί) στο σκηνογραφικό και επιτελεστικό πλαίσιο της αναπαριστάμενης δράσης (συγκεκριμένα, η πρόσοψή του αναπαριστά το ατρείδικό παλάτι στα δύο πρώτα έργα και τον δελφικό ναό στο πρώτο μέρος του τρίτου έργου της τριλογίας), με κομβικό δραματουργικά σημείο του την κεντρική θύρα, που σηματοδοτεί το πέρασμα από τη ζωή στον θάνατο, από τον έλεγχο της εξουσίας στην απώλειά της.³⁰⁴ Σημειώνει ο Hughes: «Η προσοχή εστιάζεται σε μία και μόνη θύρα, υποχρεώνοντας τους θεατές να φανταστούν τα φοβερά γεγονότα που συμβαίνουν εντός· η θύρα αποκτά θεματική σημασία, καθώς αποτελεί, διαδοχικά το πρόθυρο του ανακτόρου του Αγαμέμνονα, τον οίκο της Κλυταιμνήστρας, καθώς και το Ιερό του Απόλλωνα, όπου οι Ερινύες ξυπνούν για να καταδιώξουν τον Ορέστη».³⁰⁵

Στην *Ορέστεια* του Αισχύλου σύμφωνα με τον Aronson εμπεριέχονται τα πρώτα σωζόμενα έργα αρχαίου δράματος που χρησιμοποιήθηκαν πόρτες γιατί ήταν αναγκαίο για τη σκηνική πλοκή,³⁰⁶ ενώ οι προηγούμενες τραγωδίες αξιοποιούν περισσότερο τον ανοιχτό τοποιογραφικό σκηνικό χώρο.³⁰⁷ Στην *Ορέστεια* πρωτοεμφανίζονται αναφορές στο παλάτι, ως αρχιτεκτονικό οικοδόμημα, σε εισόδους και εξόδους και σε ήχους που ακούγονται από ‘μέσα’. Στην πραγματικότητα σύμφωνα με τον ίδιον: «Η πόρτα δημιουργεί το δράμα [...] Οι θεατές μαθαίνουν για τη δολοφονία του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας από τις αγωνιώδεις κραυγές τους πίσω από την πόρτα [...] Οι κραυγές προκαλούσαν πολύ μεγαλύτερη φρίκη από οποιαδήποτε δολοφονία θα μπορούσε να αναπαρασταθεί με σωματική πράξη πάνω στη σκηνή».³⁰⁸

Στην τραγωδία *Ιων* του Ευριπίδη ο Ερμής βλέπει να βγαίνει έξω από τον ναό του Απόλλωνα ο Ίων, κρατώντας κλαδιά δάφνης, ένα τόξο και ένα χρυσό δοχείο

³⁰⁴ Για την εξέλιξη αυτή της *σκηνής* από τις πρώτες σωζόμενες τραγωδίες του Αισχύλου μέχρι την *Ορέστεια*, βλ. πολύ αναλυτικά (με επισκόπηση της βιβλιογραφίας) Γώγος (2005) 68-82 και Παπασταμάτη-Φον Μook (2019) 67-68.

³⁰⁵ Hughes (2019) 79.

³⁰⁶ Aronson (2004) 333-334.

³⁰⁷ Aronson (2004) 333. Βλ. επίσης Κονομή (2011) ως προς τη σκηνογραφία στις σύγχρονες παραστάσεις αρχαίου δράματος και Κονομή (2017) ειδικότερα για τη χρήση του άδειου χώρου.

³⁰⁸ Aronson (2004) 334.

ραντισμού³⁰⁹ για να εκτελέσει ένα τελετουργικό, εναποθέτοντας μπροστά στην πύλη κλαδιά δάφνης, το χαρακτηριστικό φυτό του Απόλλωνα (στ. 78-80): «*ὁρῶ γὰρ ἐκβαίνοντα Λοξίου γόνον / τόνδ' , ὡς πρὸ ναοῦ λαμπρὰ θῆῃ πυλώματα / δάφνης κλάδοισιν*» [Διότι βλέπω να βγαίνει έξω αυτό εδώ το παιδί του Απόλλωνα, για να βάλει μπροστά στο ναό φράγμα της πύλης λαμπρό με κλαδιά δάφνης].³¹⁰ Τα πυλώματα στο συγκεκριμένο χωρίο είναι ο ευρύτερος χώρος της εισόδου συμπεριλαμβανομένων των σκαλοπατιών μπροστά στο ναό.³¹¹ Τα φύλλα δάφνης λειτουργούν εξαγνιστικά³¹² και ως φυσικό εμπόδιο στην ιερή πύλη του θεού, και τα μνημονεύει ξανά ο Ίων παρακάτω (στ. 102- 106): «*Ἡμεῖς δέ, πόρους οὖς ἐκ παιδὸς / μοχθοῦμεν αἰεὶ, πτόρθοισι δάφνης / στέφεσιν θ' ἱεροῖς ἐσόδους Φοίβου / καθαρὰς θήσομεν ὕγραῖς τε πέδον / ῥανίσιν νοτερόν*» [Κι εγώ, το μόχθο που απ' την παιδική ηλικία μου έχω πάντοτε, με κλαδιά δάφνης και με στεφάνια ιερά τις πύλες του Φοίβου θα έχω καθαρές και με νερό υγρό το δάπεδο του·]. Εκτός από τα κλαδιά δάφνης, οι αρχαίοι έβαζαν επίσης ιερά στεφάνια και με νερό κρατούσαν 'καθαρή' κυριολεκτικά και αλληγορικά την πύλη του ναού.

Το κατώφλι μιας οικίας λειτουργούσε ως «συμβολικό σύνορο» το οποίο διαχώριζε τον ιδιωτικό από το δημόσιο χώρο και έδινε ένα αίσθημα προστασίας από τις εξωτερικές απειλές.³¹³ Η επιθετική πρόθεση πολλές φορές δεν εξοβελίζεται μόνο με την ύπαρξη της θύρας μιας οικίας αλλά με συνδυασμό και άλλων ανθρώπινων συνθηκών και θεϊκών παρεμβάσεων. Έτσι, στους *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου, ο Ετεοκλής αναφέρεται στον προστατευτικό ρόλο των θυρών ο οποίος 'οπλίζεται' με το θάρρος των στρατιωτών του (στ. 31-34): «*ὀρμᾶσθε πάντες, σοῦσθε σὺν παντευχία, /*

³⁰⁹ Τσιτσιρίδης (2019) 155. Σύμφωνα με τον ίδιον, ο τρόπος που βγαίνει ο Ίων για να καθαρίσει «καθιστά εντελώς απίθανη την έξοδό του από τη θύρα του ναού που πρόκειται να καθαρίσει. Το πιο πιθανό είναι, λοιπόν, να βγαίνει από μια πλαϊνή θύρα».

³¹⁰ Μετάφραση Θ.Κ. Μαυρόπουλος (2007)

³¹¹ Martin (2018) 149.

³¹² Martin (2018) 159. Ο τελετουργικός καθαρισμός ήταν παρόμοιος με τις οικιακές δραστηριότητες καθαριότητας, η διαφορά τους έγκειται μόνο στον τρόπο που πραγματοποιούνται παρά στη μορφή τους. Ο Ίων συνδέει την τελετουργική καθαριότητα με την ανησυχία του ότι τα πουλιά απειλούν να βρωμίσουν το νερό στον ναό του Απόλλωνα. Διαφορετικό τύπου δημόσιο εξαγνισμό συναντάμε στους *Αχαρνές* (στ. 44) όπου ο Κήρυκας αναφέρεται στο εξαγνισμένο μέρος. Σύμφωνα με τον Σχολιαστή (1843, 4) και τον Starkie (1909, 19-20), ο εξαγνισμός του χώρου στην Πνύκα, γινόταν στις συνελεύσεις προς τιμή της θεάς Δήμητρας και γινόταν με το αίμα γουρουνιών που το ράντιζαν.

³¹³ Σύμφωνα με τον Aronson (2004, 336) η πόρτα έχει ένα κατώφλι, το οποίο αποτελεί έναν οριακό χώρο που σηματοδοτεί ένα όριο μεταξύ δύο χώρων και ταυτόχρονα δεν ανήκει σε κανέναν από τους δύο.

πληροῦτε θωρακεῖα, κάπῃ σέλμασιν / πύργων στάθητε, καὶ πυλῶν ἐπ' ἐξόδοις / μίμνοντες
 εὖ θαρσεῖτε, μηδ' ἐπηλύδων / ταρβεῖτ' ἄγαν ὄμιλον» [Μα ὅλοι στις πολεμίστρες
 αρματοζωσμένοι στις πύλες των φρουρίων ριχτείτε, πεταχτείτε, γεμίστε τα προστήθια,
 στις σκεπές των πύργων σταθείτε και ριζώνοντας στα έβγα των κάστρων έχετε θάρρος
 και καθόλου μη φοβάστε το πλήθος των εχθρών·].³¹⁴ Στο ίδιο έργο ο Χορός επικαλείται
 τη θεά Αθηνά για να φυλάξει την (εξω-σκηνική) επτάπυλη οχύρωση, που σε αυτό το
 σημείο ταυτίζεται με την πόλη (στ. 164-165): «σὺ τε, μάκαιρ' ἄνασσ' Ὅγκα, πρὸ πόλεως
 / ἐπτάπυλον ἔδος ἐπιρρύου» [και συ, Ὅγκα δέσποινα, μπροστ' απ' την πόλη στημένη,
 τη σωτηρία η Εφτάπυλη από σας προσμένει]. Αργότερα, ο Χορός αναφέρεται σε μια
 συμβολική πράξη προ των θυρών στην οποία «ὅποιος αντιτάσσει το χθόνιο στοιχείο –
 το μισητό από θεούς κι ανθρώπους– στου Δία τη μορφή, θ' αφήσει το κεφάλι του, μαζί
 με τη φρικτή ασπίδα του στις πύλες μας μπροστά» (στ. 530-534). Αρκετούς στίχους
 παρακάτω ο Αγγελιαφόρος λέει ότι οι άξιοι στρατιώτες προστατεύουν τις (εξω-
 σκηνικές) πύλες και κρατούν το (εξω-σκηνικό) παλάτι αλώβητο (στ. 797-798).

Στη *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή η ομώνυμη ηρωίδα αναφέρεται στη θύρα ως
 διαχωριστικό όριο μεταξύ ιδιωτικότητας και κοινωνίας, μεταξύ των εντός του οίκου
 και των εκτός του οίκου, και λέει ότι θα τιμωρηθεί αν ξεμακρύνει από τη στέγη ο
 Αίγισθος, ο οποίος εκείνη τη στιγμή βρίσκεται στα χωράφια (στ. 312-313) :«ἤ κάρτα.
 μὴ δόκει μ' ἄν, εἴπερ ἦν πέλας, / θυραῖον οἴχνεϊν· νῦν δ' ἀγροῖσι τυγχάνει» [Και βέβαια
 λείπει γιατί μην πιστέψεις πως θα 'βγαινα έξω από την πόρτ' αν ήταν εδώ·].³¹⁵

Στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* ο Χορός αναφέρεται στον Κέρβερο, το σκυλί που
 προστάτευε τις πύλες του Άδη, ένα ζωνηρό θηρίο με ανίκητο σώμα (στ. 1568-1573): «ὦ
 χθόνιαί θεαί, σῶμά τ' ἀνικάτου [αντ.] / θηρός, ὃν ἐν πύλαισι/ ταῖσι πολυζένοις / εὐνᾶσθαι
 κνυζεῖσθαι τ' ἐξ ἄντρων/ ἀδάματον φύλακα παρ' Αἰδα / λόγος αἰὲν ἔχει» [Ω χθόνιες θεές,
 ω θηρίου σώμα ανίκητο που, ο λόγος λέει, εκεί,μπροστά στις πύλες τις πολύξενες
 ξαπλώνεις, μέσα απ' το άντρο σου γαβγίζοντας, κι είσαι ο αδάμαστος του Άδη
 φύλακας].³¹⁶

Στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη (στ. 98-104) δίνονται πληροφορίες για τις
 συμβολικές τελετουργικές κινήσεις που γίνονταν μπροστά στη θύρα του οίκου ενός
 νεκρού για καθαρισμό. Ο Χορός παρατηρεί ότι δεν βλέπει στην εξώθυρα πηγαίο νερό για

³¹⁴ Μετάφραση: Ι. Ν. Γρυπάρης (2015) [1911].

³¹⁵ Μετάφραση: Ι. Ν. Γρυπάρης (2015) [1936].

³¹⁶ Μετάφραση: Ι. Ν. Γρυπάρης (2015) [1937].

αγιασμό, έτσι όπως συνηθίζεται στα σπίτια των νεκρών, και επίσης λέει ότι δεν βλέπει στο πρόθυρο κομμένα μαλλιά, προσφορά για τους νεκρούς που τους πενθούν οι μοιρολογήτρες: «*πυλῶν πάροιθε δ' οὐχ ὀρῶ* [ἀντ. α] / *πηγαῖον ὥς νομίζεται / χέρνιβ' ἐπὶ φθιτῶν πύλαις. / χαίτα τ' οὐτις ἐπὶ προθύροις τομαῖος, / ἃ δὴ νεκῶν πένθει πίτνει / οὐ νεολαία/ δουπεῖ χεῖρ γυναικῶν*» [Δε βλέπω στην εξώθυρα νερό αναβρυστικό, αγιασμό, έτσι όπως συνηθίζεται 100έξω απ' τα σπίτια των νεκρών· δε βλέπω εκεί στο πρόθυρο μαλλιά κομμένα, προσφορά για τους νεκρούς που τους πενθούν· μοιρολογήτρες δε χτυπούν τα χέρια τους λυπητερά].³¹⁷

2.2.3. Ο αριθμός και η δραματική λειτουργία των θυρών στο αρχαίο θέατρο

Επιστρέφοντας στον προβληματισμό σχετικά με την ύπαρξη, την αρχιτεκτονική μορφή και τη λειτουργία των θυρών στο αρχαίο θέατρο (βλ. ενότητα 2.1.2.), εστιάζουμε και πάλι στο ζήτημα του αριθμού των θυρών, για το οποίο οι αγγειογραφικές και οι κειμενικές μαρτυρίες δεν είναι πάντα ασφαλείς σε σχέση με τα πραγματικά σκηνογραφικά δεδομένα της αρχαίας παράστασης.³¹⁸

Ο Pickard-Cambridge ισχυρίζεται ότι «τόσο στις *Χοηφόρους* όσο και στις *Ευμενίδες* η σκηνική δράση θα ήταν σίγουρα πιο εύκολη εάν υπήρχαν τουλάχιστον δύο θύρες, οι οποίες όμως δεν ήταν απολύτως απαραίτητες». ³¹⁹ Ο Webster αναφέρει ότι υπήρχε μια κεντρική θύρα με δύο πιο στενές, πλαϊνές θύρες που χρησιμοποιούνταν περιστασιακά.³²⁰ Ο Τσιτσιρίδης εξετάζοντας τις ευριπίδειες τραγωδίες υπό το πρίσμα της σχέσης τους με το σκηνικό οικοδόμημα, υποστηρίζει ότι «φαίνεται ότι η χρήση μιας θύρας είναι ο κανόνας, και σε αυτήν γίνεται κυρίως αναφορά, αλλά περιπτώσεις όπως αυτές της Ανδρομάχης, της εισόδου του Ίωνα στη φερώνυμη τραγωδία, της

³¹⁷ Μετάφραση: Θρ. Σταύρου (2012) [1972].

³¹⁸ Ο Hughes (2019, 10) αναφέρει χαρακτηριστικά πως «η έλλειψη της απαιτούμενης τεχνικής ώστε να παραχθεί μια πειστική εικόνα ενός κτηρίου φαίνεται ότι είχε προκαλέσει αμηχανία σε πολλούς αγγειογράφους. [...] η πλειονότητα συνέχιζε να αποδίδει το θεατρικό οικοδόμημα με υποτυπώδη σχεδιαστική τεχνική και ακραία συμπίεση των διαστάσεων [...] Ωστόσο, όταν πρόκειται για έργα προικισμένων καλλιτεχνών, που είχαν μπει στον κόπο να μάθουν τον τρόπο με τον οποίο είχε στην πραγματικότητα κατασκευαστεί ένα σκηνικό οικοδόμημα –η σκηνή ή τα σκαλιά που την ενώνουν με το έδαφος, οι θύρες της ή το πρόθυλο που τις στεγάζει– τότε οι δομικές λεπτομέρειες γίνονται αντιληπτές από έναν σημερινό τεχνίτη και μας δίνεται έτσι η δυνατότητα να ερμηνεύσουμε και τις εικόνες που έχουν φιλοτεχνηθεί από λιγότερο φτασμένους καλλιτέχνες».

³¹⁹ Pickard- Cambridge (1946) 43.

³²⁰ Webster (1956) 9-10.

Ελένης, του Ορέστη και των Βακχών δεν αφήνουν περιθώρια αμφιβολίας για το ότι υπήρχαν δευτερεύουσες θύρες, οι οποίες, τουλάχιστον στις τραγωδίες του Ευριπίδη, χρησιμοποιούνταν κατά περίπτωση». ³²¹ Η ύπαρξη της κεντρικής θύρας, ο καθοριστικός της δραματουργικά ρόλος αλλά και η ύπαρξη πλαϊνών μικρότερων θυρών αναφέρονται από την Παπασταμάτη-Φον Μook, η οποία ισχυρίζεται ότι «δεν αποκλείεται για λόγους αρχιτεκτονικής συμμετρίας αλλά και δραματουργικής εκμετάλλευσης σε περιπτώσεις που χωρικά προσδιορίζονταν διαφορετικές είσοδοι και έξοδοι του ίδιου κτηρίου του δραματικού χώρου, να υπήρχαν στο μεγάλο μήκος κεντρικό οικοδόμημα δυο μικρότερες θύρες εκατέρωθεν της κεντρικής, οι οποίες αναλόγως των σκηνικών αναγκών να καλύπτονταν με σκηνογραφικούς πίνακες». ³²² Η Ινδή καθηγήτρια Asha Saxena σε μια μελέτη της σχετικά με το αρχαίο ελληνικό και το ινδικό θέατρο διατυπώνει επίσης την άποψη ότι υπήρχαν τρεις πόρτες πάνω στη *σκηνή*, που έδιναν πρόσβαση στην ορχήστρα, ³²³ και ο Dearden αναφέρει ότι «τα έργα δείχνουν ότι ο θεατρικός συγγραφέας είχε στη διάθεσή του τουλάχιστον μια πρακτική (practicable) πόρτα». ³²⁴

Αντίστοιχα, ο Ιωάννης Μ. Κωνσταντάκος, με σημείο αναφοράς τις τραγωδίες *Χοηφόροι*, *Αίας* και *Ανδρομάχη*, παραθέτει την άποψη των μελετητών, την οποία υποστηρίζει και ο ίδιος, ότι οι «σκηνοθεσίες» αυτών των έργων «εκμεταλλεύονται και καθιστούν απαραίτητη μια δεύτερη ή και μια τρίτη βοηθητική θύρα της σκηνής», ³²⁵ ενώ ο θεατράνθρωπος Αλέξης Σολομός διακρίνει μεταξύ τραγικών και κωμικών παραστάσεων, πιστεύοντας ότι «στις τραγωδίες το προσκήνιο έχει συνήθως μία μοναδική κεντρική θύρα παλατιού ή ναού. Στον Αριστοφάνη έχει τότε μια, τότε δύο, τότε τρεις πόρτες». ³²⁶

Στην αντίθετη όχθη, ο Rehm υποστηρίζει ότι όλες οι σωζόμενες τραγωδίες είχαν ανάγκη για την παράστασή τους μόνο μία κεντρική θύρα. Αναγνωρίζει ότι αρκετοί μελετητές υποστηρίζουν ότι στις παραστάσεις κωμωδίας και κάποιων έργων του Ευριπίδη υπήρχαν ενδεχομένως περισσότερες θύρες, αλλά θεωρεί ότι «τα επιχειρήματά τους τείνουν ν' αντικατοπτρίζουν τις σύγχρονες ανησυχίες για την

³²¹ Τσιτσιρίδης (2019) 175.

³²² Παπασταμάτη-Φον Μook (2019) 80.

³²³ Saxena (1997) 90.

³²⁴ Dearden (1976) 19- 30.

³²⁵ Κωνσταντάκος (2019) 249.

³²⁶ Σολομός (1990) 63.

ιδιαιτερότητα του σκηνικού χώρου, οι οποίες όμως δεν ισχύουν στην αρχαία ελληνική δραματουργία και θεατρική πρακτική. Σύμφωνα με τη δική του θέση, οι παραγωγές τραγωδιών και κωμωδιών ήταν αναγκασμένες να χρησιμοποιούν το ίδιο σκηνικό φόντο και τα δύο είδη μοιράζονταν ενδεχομένως την ίδια προσωρινή πρόσοψη σε όλη τη διάρκεια του 5ου αιώνα. Εάν δύο ή τρεις θύρες ήταν διαθέσιμες για την κωμωδία, φαίνεται απίθανο ένας πειραματιστής σαν τον Ευριπίδη να μην τις είχε αξιοποιήσει όπως αναφέραμε παραπάνω.³²⁷ Και ο Rehm καταλήγει: «Ωστόσο, η ελληνική τραγωδία επιδεικνύει αυτό που ένας κριτικός αποκάλεσε ‘αισθητική της εγκράτειας’, και σ’ ένα τέτοιου είδους θέατρο η μοναδική θύρα στη σκηνή και οι πλάγιες είσοδοι των παρόδων είναι επαρκείς όσο και αισθητικά κατάλληλες».³²⁸

2.3. Οι θύρες στο έργο του Αριστοφάνη

Ο γενικότερος προβληματισμός και η γενικότερη διχογνωμία σχετικά με τον αριθμό των θυρών στο αρχαίο σκηνικό οικοδόμημα στο θέατρο του Διονύσου τον 5ο αι. π.Χ. (βλ. παραπάνω) αφορά, όπως είναι αναμενόμενο, και τις αρχαίες κωμικές παραστάσεις, που παριστάνονταν στο ίδιο θέατρο με τις αρχαίες τραγικές τετραλογίες. Η Διαμαντάκου –αφήνοντας ‘ανοιχτό’ το ζήτημα του αριθμού των θυρών, έπειτα από σχετική βιβλιογραφική επισκόπηση– επισημαίνει πάντως ότι «το ζήτημα του αριθμού των θυρών δεν είναι αμελητέο ειδικά στην περίπτωση του αριστοφανικού θεάτρου, από τη στιγμή που η παρουσία και η χρήση της θύρας/των θυρών δηλώνεται πολύ συχνά μέσα στα σωζόμενα αριστοφανικά κείμενα, υποδεικνύοντας μια ανάλογη πολύ συχνή σκηνική επιστράτευσή της/τους στις αρχαίες κωμικές παραστάσεις».³²⁹

Τον μεγάλο βαθμό πολυπλοκότητας του θέματος τονίζει και ο Thiercy, που θεωρεί το ζήτημα του αριθμού των θυρών «ακανθώδες», παίρνοντας ωστόσο θέση ως προς τον αριθμό τους: «είναι γενικώς αποδεκτό πώς μια πόρτα αρκούσε για την τραγωδία [...] και δεν υπάρχει καμία σκηνή που να απαιτεί πάνω από μια πόρτα, και κανένας στίχος δεν αναφέρει τέτοιο πράγμα. Η αρχαία κωμωδία, όπως και η τραγωδία, πρέπει λοιπόν να χρησιμοποιούσε μία και μοναδική πόρτα, που αντιστοιχούσε εναλλάξ

³²⁷ Τσιτσιρίδης (2019) 175.

³²⁸ Rehm (1992) 34.

³²⁹ Διαμαντάκου (2007α) 218. Σύμφωνα με τον Aronson (2004, 338) η κωμωδία δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς πόρτες, καθώς σε αυτές βασίζεται ο κωμικός ρυθμός της.

σε διάφορα πρόσωπα, ή εθεωρείτο ένα ‘απροσδιόριστο εσωτερικό’». ³³⁰ Αντίστοιχη άποψη έχει υποστηριχθεί και από άλλους μελετητές του αρχαίου θεάτρου, που θεωρούν ότι η θύρα ήταν μόνο μία και στις τραγικές και στις κωμικές παραστάσεις, όπου αυτή ‘μεταμορφωνόταν’ και άλλαζε ταυτότητα σε αντιστοιχία με τον χαρακτηριστικό αριστοφανικό αντιρεαλισμό. ³³¹ Σε αυτή την περίπτωση, όπως παρατηρεί η Διαμαντάκου: «η μεγάλη αναστάτωση και οι συγκρούσεις που θα προκαλούσε η ταυτόχρονη είσοδος και έξοδος των δραματικών προσώπων μέσα από τη μία και μοναδική θύρα θα δημιουργούσε ισχυρότερο πιθανώς κωμικό αποτέλεσμα σε σχέση με την περισσότερο λογική και «πολιτισμένη» χρήση δύο ή και τριών διαφορετικών θυρών». ³³²

Από την άλλη πλευρά, αρκετοί είναι οι μελετητές που υποστηρίζουν ότι υπήρχαν δύο πόρτες στο σκηνικό οικοδόμημα, υπόθεση την οποία βασίζουν στην έντονη κινητικότητα της δράσης που αναπτύσσεται με επίκεντρο τις θύρες σε ορισμένα κωμικά έργα (π.χ. *Εκκλησιάζουσες*). ³³³ Το σίγουρο είναι ότι ο Αριστοφάνης δεν δεσμευόταν να χρησιμοποιεί σταθερά μία ή περισσότερες θύρες. Σύμφωνα με τον Τσιτσιρίδη «στην κωμωδία, όπου το είδος επέτρεπε μεγαλύτερη ευελιξία ως προς τη σκηνοθεσία και τις συμβάσεις, πρέπει να θεωρείται σχεδόν βέβαιο ότι τουλάχιστον σε ορισμένα έργα χρησιμοποιήθηκαν δύο ή και τρεις θύρες». ³³⁴ Η γενική αρχή είναι μάλλον ότι η θύρα ή οι θύρες ήταν διαθέσιμες προς χρήση σύμφωνα με τις δραματικές ανάγκες, και μπορούσε ν’ αλλάξει η ταυτότητά τους ή να αγνοηθούν, όταν δεν προκύπτει σύγχυση: «Η πόρτα της σκηνής είναι αρκετό φυσικό να αποκτά συγκεκριμένη ταυτότητα, όταν το απαιτεί η δράση, αλλά και να τη χάνει, όταν η ταυτότητα αυτή δεν είναι πια απαραίτητη. Εξίσου φυσικό είναι η ίδια πόρτα να μπορεί

³³⁰ Thierry (2001) 36.

³³¹ Arnott (1962), 42, Taplin (1977) 438-40.

³³² Διαμαντάκου (2007α) 220.

³³³ Διαμαντάκου (2007α) 217-226. Στο υποκεφάλαιο «Ο αμφίβολος αριθμός των θυρών» παραθέτει τις απόψεις των μελετητών σχετικά με το ζήτημα της θύρας αναφέροντας (σ. 219) ότι «με βάση τις κειμενικές ενδείξεις –εφ’όσον λείπουν οι αντίστοιχες αρχαιολογικές– η τελεσίδικη εξακρίβωση του αριθμού των θυρών στο σκηνικό οικοδόμημα δεν είναι δυνατή».

³³⁴

να αποκτά διαφορετικές ταυτότητες σε διαφορετικά σημεία του έργου», υποστηρίζει ο Dover.³³⁵

Σχετικά με τις υποθέσεις για τον αριθμό των θυρών που αναγκαιούν τα έντεκα σωζόμενα έργα του Αριστοφάνη για την παράστασή τους πρέπει, ως εκ τούτου, να έχουμε επίγνωση ότι μπορεί να διαφέρει ο «πραγματικός» αριθμός των θυρών που ενδεχομένως να υπήρχαν στο αρχαίο σκηνικό οικοδόμημα, από τον αριθμό των θυρών που επέλεγε ο κωμικός ποιητής να ενεργοποιήσει στη διάρκεια της δράσης του έργου. Στις σωζόμενες κωμωδίες «άλλοτε δηλώνεται η ύπαρξη μόνο μιας θύρας, η οποία μάλιστα αντιστοιχεί, σε όλη τη διάρκεια της σκηνικής δράσης, σε έναν και μόνο κάτοχο, άλλοτε υποδεικνύεται η διαδοχική χρήση μιας μόνος θύρας η οποία μπορεί να αλλάζει ταυτότητα ή και κάτοχο στη διάρκεια της κωμικής δράσης [...] ενώ σε άλλες κωμωδίες υποδηλώνεται η ταυτόχρονη ύπαρξη και λειτουργία περισσότερων από μία θυρών, που μπορεί να αντιστοιχούν σε διαφορετικά οικήματα ή και να ανήκουν στο ίδιο οίκο».³³⁶

Πιο αναλυτικά: σύμφωνα με τον Dover, είναι πιθανό το σκηνικό των *Αχαρνέων* να παρουσίαζε δύο προσόψεις σπιτιών με δύο αντίστοιχες πόρτες.³³⁷ Η μία είναι του Δικαιοπόλη και η άλλη αρχικά είναι του Ευριπίδη (στ. 395-479) και αργότερα του Λάμαχου (στ. 573 κ.ε).³³⁸ Μέσα στο κείμενο γίνονται αναφορές ότι η σκηνή διαδραματίζεται στην πόρτα του Δικαιοπόλη (στ. 864-865). Στην αντιστροφή ο Χορός λέει χαρακτηριστικά (στ. 987-988): «οὐτωςὶ δ' ἐπτέρωται τ' ἐπὶ τὸ δεῖπνον ἄμα καὶ μεγάλα δὴ φρονεῖ, / τοῦ βίου δ' ἐξέβαλε δείγμα <τάδε> τὰ πτερὰ τῶν θυρῶν» [Πάει

³³⁵ Dover (2003) 44. Βλ. επίσης Dearden (1976, 26) όπου αναφέρει: «Ο Αριστοφάνης δεν είχε κανέναν ενδιαφέρον να αγνοήσει ολοσχερώς κάθε χωρική λογική όποτε αυτό εξυπηρετούσε τον στόχο του, μέχρι το σημείο να θέτει δύο άσχετους χαρακτήρες να χρησιμοποιούν την ίδια θύρα την ίδια στιγμή».

³³⁶ Διαμαντάκου (2007α) 219.

³³⁷ Ο Dover (2003, 124) περιγράφει τα στοιχεία τα οποία τον οδήγησαν στο συμπέρασμα ότι υπήρχαν δύο θύρες και ενισχύει τη θέση του αυτή με αναφορές σε άλλα τρία έργα του Αριστοφάνη (*Νεφέλες*, *Ειρήνη* και *Εκκλησιάζουσες*). Βλ. επίσης και Starkie (1909), *Αχ.* σχ. στ.173 και Clark, σχ. στο *Αχ.* 173.

³³⁸ Πρβλ. Διαμαντάκου (2007α) 219: «[...] σε άλλες κωμωδίες υποδηλώνεται η ταυτόχρονη ύπαρξη και λειτουργία περισσότερων από μία θυρών, που μπορεί να αντιστοιχούν σε διαφορετικά οικήματα ή και να ανήκουν στον ίδιο οίκο (η οικία Δικαιοπόλη και η οικία Λάμαχου στους *Αχαρνείς* [...]). Και ο Τσιτσιρίδης (2019, 175) υποστηρίζει ότι στους *Αχαρνείς* «είναι πραγματικά δύσκολο να φανταστεί κανείς το έργο θα μπορούσε να παιχτεί χωρίς δύο θύρες: ο Δικαιοπόλης εμφανίζεται συνεχώς σε ένα πολύ μεγάλο τμήμα του έργου (στ. 719- 1068) να δρα μπροστά στη θύρα της οικίας του, αλλά ωστόσο και ο Λάμαχος έχει το δίχως άλλο τη δική του οικία, άρα θα πρέπει να υπήρχαν δύο διαφορετικές θύρες».

φτερωμένος για δείπνο και τι περηφάνια που σου 'χει! Σκόρπισε κι έξω απ' την πόρτα φτερά, καλοπέρασης δείγμα]. Ως προς την ύπαρξη ή όχι δύο θυρών με βάση τη σκηνή της ταυτόχρονης προετοιμασίας Δικαιοπόλη και Λαμάχου για τον δείπνο και τον πόλεμο, αντίστοιχα (στ. 1072 κε.), ο Thiercy παρατηρεί: «Πρέπει να σημειωθεί ότι δύο πόρτες θα αφαιρούσαν από τη συγκεκριμένη σκηνή, όπου η συμμετρία είναι πολύ σημαντική, μεγάλο μέρος της κωμικότητάς της. Πράγματι, ο Δικαιοπόλης θα είχε προφανώς στη διάθεσή του τη μεγάλη κεντρική θύρα και ο Λάμαχος μια παράπλευρη θύρα, κάτι που θα ζημίωνε την απαραίτητη συμμετρία (εκτός και αν δεχτούμε ότι υπήρχαν τρεις θύρες, από τις οποίες η κεντρική θα προοριζόταν, εξαιτίας της χρήσης του εκκυκλήματος, για τον Ευριπίδη· όμως κάτι τέτοιο θα είχε ως αποτέλεσμα, η πιο σημαντική θύρα και η καλύτερα ορατή από όλους τους θεατές να χρησιμοποιηθεί για μία και μόνο σκηνή και να καταδικαστεί για όλη την υπόλοιπη κωμωδία, κάτι που θα ήταν σκηνικά άτοπο)· από την άλλη πλευρά, οι δούλοι θα έφευγαν ο καθένας προς τη μεριά του, και δεν θα υπήρχε το κωμικό στριμωξίδι που μπορούμε να φανταστούμε εάν και οι δύο χρησιμοποιούσαν την ίδια πόρτα».³³⁹ Ο Olson χαρακτηρίζει τον αριθμό των επιπλέον θυρών το πιο δύσκολο σκηνικό πρόβλημα. Σχολιάζει ότι το αθηναϊκό κοινό του 5ου αι.π.Χ δεν είχε στο μυαλό του τη νατουραλιστική μορφή του θεάτρου όπου η κάθε μία θύρα θα ανήκε στον κάθε ένα πρωταγωνιστή (Δικαιοπόλη, Ευριπίδη και Λάμαχο αντιστοίχως). Θεωρεί ότι μια θύρα ήταν απλά μια πόρτα και παρόλο που ένας χαρακτήρας μπορούσε να τη χρησιμοποιεί πολλές φορές, αυτή δεν του ανήκε, και η λειτουργία της μπορούσε να αλλάξει όπου ήταν απαραίτητο. Άρα υποθέτει ότι η κεντρική θύρα των *Αχαρνέων* λειτουργεί πρώτα ως το σπίτι του Δικαιοπόλη (στ. 202-366) μετά ως σπίτι του Ευριπίδη (στ. 394-479) και στη συνέχεια πάλι ως σπίτι του Δικαιοπόλη (στ. 202-366).³⁴⁰

Στους *Ιππής* το σκηνικό παρουσιάζει το σπίτι του Δήμου στην Αθήνα και πιθανόν αξιοποιούνταν μία μόνο θύρα, ανεξάρτητα από το αν ο πραγματικός αριθμός των θυρών στο σκηνικό οικοδόμημα ήταν μεγαλύτερος ή όχι. Δεν αποκλείεται, ωστόσο, λειτουργικό ρόλο στη σκηνική δράση να είχαν –εφόσον υπήρχαν στο σκηνικό οικοδόμημα– δύο θύρες της οικίας του Δήμου, «από όπου μπεινο-βγαίνουν οι οικέτες Αλλαντοπώλης και Παφλαγών για να εξυπηρετήσουν τον κύριό τους».³⁴¹ Όταν ο

³³⁹ Thiercy (2001).

³⁴⁰ Olson (2002) Ixviii-Ixix.

³⁴¹ Διαμαντάκου (2007α) 219.

Αλλαντοπώλης (στ. 1326) «αναγγέλλει τη θριαμβευτική είσοδο του μεταμορφωμένου Δήμου από τα Προπύλαια» («Ὅψεσθε δέ· καὶ γὰρ ἀνοιγνυμένων ψόφος ἤδη τῶν προπυλαίων») [Θα τον δείτε και οι ίδιοι· να, ακούστε· βροντούν τα προπύλαια κι ανοίγουνε κιάλας], η κεντρική πιθανότατα θύρα –είτε μοναδική είτε και όχι– αλλάζει ταυτότητα για τη θριαμβευτική είσοδο του αναγεννημένου Δήμου Πυκνίτη.³⁴²

Το δραματικό κείμενο των *Νεφελών* δεν μας διαφωτίζει με βεβαιότητα σε ό,τι αφορά τον διαχωρισμό του εξωτερικού από τον εσωτερικό χώρο και αν υπήρχαν και πόσες θύρες στην αρχαία σκηνή. Ο Dover αναφέρει την πιθανότητα στην αρχή του έργου να υπήρχε ένα κινητό χώρισμα μ' ένα πορτάκι ανάμεσα στο σπίτι του Στρεψιάδη και το Φροντιστήριο του Σωκράτη,³⁴³ αλλά δεν αποκλείεται η οικία του Στρεψιάδη και το Φροντιστήριο να υποδηλώνουν την ύπαρξη περισσότερων από μία θυρών. Η θύρα που δείχνει ο Στρεψιάδης στον στ. 92. («Ὅρᾳς τὸ θύριον τοῦτο καὶ τ' οἰκίδιον») [Βλέπεις εκείνη την πορτούλα; Το σπιτάκι;] και χτυπά στον στ. 132, ισοδυναμεί με σύμβολο αλλαγής και στροφής προς τη γνώση της ρητορικής τέχνης και μέσο για να μάθει ο Στρεψιάδης τρόπους υπεκφυγής από τα χρέη του. Στους στ. 181-183 ο Στρεψιάδης «ορίζει λεκτικά τη θύρα του Φροντιστηρίου»:³⁴⁴ «ἄνοιγ' ἄνοιγ' ἄνυσάς τὸ φροντιστήριον/ καὶ δείζον ὥς τάχιστα μοι τὸν Σωκράτη. / μαθητιῶ γάρ· ἀλλ' ἄνοιγε τὴν θύραν» [Ἀνοιγε, μην αργείς, το ερευνητήριο και δείξε μου, έλα, αμέσως το Σωκράτη. Ἀνοιγε· μαθητής διψάω να γίνω].

Ὡς προς τους *Σφήκες* ο Dover υποστηρίζει ότι στο έργο χρειαζόταν μόνο μία θύρα, η οποία για κωμικούς λόγους πρέπει να άνοιγε αντικανονικά από μέσα προς τα έξω,³⁴⁵ ώστε να μπορεί ο δούλος να τη σπρώχνει απ' έξω για να μη βγει ο Φιλοκλέων από το σπίτι του. Η θύρα του σπιτιού του Φιλοκλέωνα –η μία και μοναδική που ενεργοποιείται για την παράσταση της συγκεκριμένης κωμωδίας– ισοδυναμεί με τη θύρα ενός φρουρίου, μιας φυλακής, όπου οι δούλοι γίνονται φύλακες³⁴⁶.

³⁴² Διαμαντάκου (2007α) 218-219.

³⁴³ Dover (2003) 155. Την ύπαρξη μιας δεύτερης θύρας για την ομαλότερη λειτουργία της σκηνής επισημαίνει και ο Storey (2019) 103.

³⁴⁴ Διαμαντάκου (2007α) 218.

³⁴⁵ Dover (2003) 177-178.

³⁴⁶ Ο Βδελκυκλέων στον στ. 768 θίγει το θέμα της ωτακουστίας «ὅτι τὴν θύραν ἀνέφξεν ἡ σηκίς λάθρα ταύτης ἐπιβολὴν ψηφιῖ μιαν μόνην» προδίδοντας τη συνήθεια της οικονομίας να κρυφακούει στη θύρα.

Στην *Ειρήνη* ίσως να υπήρχαν παραπάνω από μία θύρες.³⁴⁷ Ο πρωταγωνιστής Τρυγαίος μάς μεταφέρει μέσω του σκαθαριού του από ένα γήινο περιβάλλον σε ένα ουράνιο βασίλειο, στην οικία του Δία, και μετά επιστρέφει πάλι στο σπίτι του. Αρχικά, πριν από το εναέριο ταξίδι του Τρυγαίου, οι δούλοι πηγαινοέρχονται μεταξύ ‘αυλής’ και εκείνου εντός της σκηνής σημείου (στο εσωτερικό του σπιτιού του Τρυγαίου;), όπου ήταν ο κάνθαρος για να τον ταΐσουν με ακαθαρσίες. Μετά την πτήση του Τρυγαίου και τη μετάβασή του στο ουράνιο βασίλειο, ίσως χρειαζόταν άλλη μία θύρα εκείνη του οίκου του Πολέμου, αλλά υπάρχει και η άποψη ότι το σκαθάρι προσγειώνεται πάλι στο σημείο όπου ήταν προηγουμένως η οικία του Τρυγαίου, η οποία αποκτά τώρα μια νέα προσωρινή ταυτότητα, χωρίς να χρειάζονται, έτσι, δύο διακριτές θύρες στο σκηνικό οικοδόμημα. Η δήλωση του Τρυγαίου, που «προσδιορίζει την ταυτότητα της θύρας» «...καὶ δὴ καθορῶ τὴν οἰκίαν τὴν τοῦ Διός. / Τίς ἐν Διὸς θύραισιν; Οὐκ ἀνοίξετε;» [να, βλέπω καθαρά του Δία το σπίτι. Του Δία ο θυρωρός ποιος είναι; Ανοίξτε] (στ. 178-179)³⁴⁸ έχει στόχο ίσως να επισημάνει emphaticά αυτή την αλλαγή ταυτότητας της αναπαριστάμενης οικίας (και θύρας). Επίσης υπάρχει και ένας άλλος τόπος δράσης (και μια παράπλευρη θύρα ή άνοιγμα;), η σπηλιά όπου είναι φυλακισμένη η Ειρήνη και από όπου ο Χορός ανελκύει τη θεά σε μια εκτεταμένη σκηνική ακολουθία, που είναι επικεντρωμένη στο σκηνικό οικοδόμημα και στην προσπάθεια απελευθέρωσης της θεάς.

Στους *Ορνίθες* επικρατεί το φανταστικό φυσικό τοπίο στα σύννεφα, το οποίο δεν έχει τις θύρες όπως τις συναντούμε στα άλλα έργα του Αριστοφάνη, αλλά η θύρα σε αυτή την περίπτωση είναι ένας βράχος, από όπου εισέρχεται στον σκηνικό χώρο ο Έποψ-Τσαλαπετεινός, και η περιβάλλουσα φύση, απ’ όπου προσέρχεται ο Χορός των πουλιών. Ο Ευελπίδης και ο Θεράπων Έποπος «προσδιορίζουν τον ιδιοκτήτη της θύρας» (στ. 59-60): «ΕΥ. Έποποι. Ποήσοις τοι με κόπτειν αὖθις αὖ. / Έποποι. / ΘΕ.

³⁴⁷ Storey (2019) 104. Αν υπήρχε μόνο μια θύρα, αυτή θα έπρεπε να λειτουργεί και ως είσοδος στο σπίτι του Τρυγαίου (και σε αυτή την περίπτωση θα χρησιμοποιειούνταν από τους δούλους στον Πρόλογο του έργου), και ως είσοδος της οικίας του Δία, και ως είσοδος της σπηλιάς, όπως επίσης στην τελευταία σκηνή θα έπρεπε να χρησιμοποιηθεί πάλι από τους δούλους για τις προετοιμασίες του γάμου. Όλες αυτές οι χρήσεις της ίδιας θύρας ενδεχομένως να λειτουργούσαν «σωματικά άβολα» για τους υποκριτές, που θα έπεφταν ο ένας πάνω στον άλλον, καθώς θα εμποδιζόταν η ομαλή πρόσβαση τους πάνω στη σκηνή. Από την άλλη πλευρά, μια τέτοια παράδοση και άτακτη χρήση είναι πιθανόν ότι είχε ισχυρότερο κωμικό αποτέλεσμα, βλ. και παραπάνω Διαμαντάκου (2007α) 220, υποσημ. 323.

³⁴⁸ Διαμαντάκου (2007α) 218.

Τίνες οὔτοι; Τίς ὁ βοῶν τὸν δεσπότην;» [Πουπουπουπου· βρε, πού είστε, πού είστε; ΘΕ. Ποιοί να ‘ναι; Ποιός φωνάζει τον αφέντη;],³⁴⁹ αν και αυτή η ιδιαίτερη θύρα, η «λόχη» του Έποπος, θα περάσει πολύ γρήγορα στην απόλυτη δικαιοδοσία του Πεισθέταιρου.³⁵⁰

Η σκηνική δράση στη *Λυσιστράτη* ‘χωράει’ τουλάχιστον δύο θύρες: Η μία είναι η κεντρική θύρα, τα Προπύλαια, όπου βγάζει τους λόγους της η Λυσιστράτη, και δηλώνεται και μία δεύτερη στο πλάι, που έχει διάφορες χρήσεις κατά τη διάρκεια του έργου. Από την άλλη πλευρά, η πιθανότητα της ύπαρξης μίας και μόνο θύρας, που αλλάζει ταυτότητα κατά τη διάρκεια της σκηνικής δράσης, ισχύει, σύμφωνα με τη Διαμαντάκου, και στην περίπτωση της *Λυσιστράτης*, όπου ο «ο απροσδιόριστος αρχικά εξωτερικός χώρος –η οικία της Λυσιστράτης– μετατρέπεται σε Προπύλαια».³⁵¹

Το έργο *Θεσμοφοριάζουσαι* περιλαμβάνει διάφορους τόπους δράσης, οι οποίοι θα μπορούσαν να αντιστοιχούν σε παραπάνω από μια θύρες. Η μία θύρα ανήκε στο σπίτι του ποιητή Αγάθωνα και η άλλη ενδεχομένως ήταν η θύρα του ιερού ναού των Θεσμοφόρων θεοτήτων, μπροστά από τον οποίο εκτυλίσσονταν οι σκηνές απόδρασης του Μνησιλόχου. Αλλά και πάλι εδώ, δεν αποκλείεται «η οικία του Αγάθωνα [να] μετατρέπεται αργότερα σε Θεσμοφόριο»,³⁵² εάν δεχθούμε την ύπαρξη μόνο μίας θύρας στην αρχαία σκηνή.

Ο Χορός των Μυστών στους *Βατράχους* «βεβαιώνει τον Διόνυσο» ότι έχει φτάσει στο σωστό σημείο και, πιο συγκεκριμένα, στη σωστή θύρα (στ. 431-436): «ΔΙ. ἔχοιτ’ ἂν οὖν φρᾶσαι νῶν / Πλούτων’ ὅπου ‘νθάδ’ οἰκεῖ; / Ξένω γὰρ ἐσμὲν ἀρτίως ἀφιγμένω. / ΧΟ. Μηδὲν μακρὰν ἀπέλθης, / μήδ’ αὖθις ἐπανέρη με, / ἀλλ’ ἴσθ’ ἐπ’ αὐτὴν τὴν θύραν ἀφιγμένος» [ΔΙ: Μπορείτε να μας πείτε πού το σπίτι είναι του Πλούτωνα; Ἦρθαμε τώρα δα κι είμαστε ξένοι- ΧΟ: Μην πας πιο πέρα· περιττό να με ξαναρωτήσεις· να, το βήμα σου μπροστά του σ’ έχει φέρει].³⁵³ Η οικία του Ηρακλή ενδεχομένως να αναπαρίστατο από τη μοναδική θύρα επί σκηνής, η οποία όμως αργότερα αλλάζει κάτοχο και μετατρέπεται σε οικία του Πλούτωνα, χωρίς, παρόλ’ αυτά να αποκλείεται (ακόμη) η διακριτή ύπαρξη δύο διαφορετικών αναπαριστάμενων οίκων και δύο διακριτών αντίστοιχων θυρών.

³⁴⁹ Διαμαντάκου (2007α) 218.

³⁵⁰ Διαμαντάκου (2007α) 219.

³⁵¹ Διαμαντάκου (2007α) 219.

³⁵² Διαμαντάκου (2007α) 219.

³⁵³ Διαμαντάκου (2007α) 218.

Εάν στον *Πλούτο* οι κειμενικές ενδείξεις δηλώνουν την ύπαρξη μίας μόνο θύρας, η οποία ανήκει σε όλη τη διάρκεια της παράστασης στην ιδιωτική οικία του Χρεμύλου, στις *Εκκλησιάζουσες* η σκηνική δράση που εμπλέκει τις τρεις Γριές, τη Νεάνιδα και τον Νεανία (στ. 960-990) υποστηρίζει (τουλάχιστον σε επίπεδο κειμένου) την ταυτόχρονη ύπαρξη περισσότερων από μία θυρών. Ο Dover θεωρεί ότι η συγκεκριμένη σκηνική ακολουθία αποτελεί ισχυρή ένδειξη ότι στο αρχαίο σκηνικό οικοδόμημα υπήρχαν περισσότερες από μία θύρες. Αν υπήρχε μόνο μία κεντρική θύρα, τότε από αυτήν εμφανίζεται η Γριά Α΄ που πολιορκεί τον Νεανία, αν υπήρχαν δύο θύρες, μία κεντρική και μία παράπλευρη, τότε η Γριά Α΄ βγαίνει από την πόρτα που δεν χτύπησε ο νεαρός. Επίσης αναφέρει ότι όταν έρχεται επί σκηνής η Γριά Β΄, το κορίτσι τρέχει να κρυφτεί στην πόρτα από όπου είχε βγει η ίδια πριν από λίγο.³⁵⁴

Κλείνοντας αυτό το υποκεφάλαιο: Η Διαμαντάκου σχετικά με τον προβληματισμό του αριθμού των θυρών λέει τα εξής που μας δίνουν τη σκυτάλη για τον τρόπο προσέγγισης της επόμενης ενότητας «Με όποια υπόθεση και αν ταχτεί κανείς, κάθε επιλογή –μελετητική ή σκηνοθετική– συνεπάγεται και μια διαφορετική εκτίμηση της αναφορικής χρήσης της σκηνικής οργάνωσης των αριστοφανικών παραστάσεων. Πιο συγκεκριμένα, η χρήση μίας και μοναδικής θύρας σε όλες ανεξαιρέτα τις αριστοφανικές παραστάσεις συνεπάγεται έναν πολύ πιο απλοποιημένο και αφαιρετικό σκηνικό διάκοσμο, επικέντρωση σε έναν μόνο εστιακό τόπο δράσης από το σύνολο του σκηνικού οικοδομήματος και έντονη προβολή της θεατρικής σύμβασης, ενώ επιπρόσθετα απαιτεί αρκετή ενεργοποίηση από μέρους του θεατή προκειμένου να παρακολουθεί τις συνεχείς αλλαγές της ταυτότητας του σκηνικού χώρου στις διαδοχικές σκηνικές ακολουθίες. Από την άλλη μεριά, η χρήση παράπλευρων θυρών ή η υπόθεση για σκηνογραφική προσαρμογή του διακόσμου ανάλογα με τις σκηνικές απαιτήσεις κάθε κωμωδίας, προϋποθέτει μια πιο ρεαλιστική αντιμετώπιση του σκηνικού χώρου, συνεπάγεται μια μεγαλύτερη επέκταση της σκηνικής δράσης των υποκριτών (η οποία κατανέμεται σε περισσότερους υπο- χώρους του σκηνικού οικοδομήματος) και ευνοεί την ευχερέστερη παρακολούθηση της αλλαγής των τόπων δράσης από τη μεριά του θεατή, σε βάρος πιθανώς της μεγαλύτερης ενεργοποίησης της φαντασίας του».³⁵⁵ Ας δούμε όμως πώς αυτή η θύρα ή αυτές οι θύρες εντάσσονταν δυνάμει ή εν τοις πράγμασι στις τυπικές και

³⁵⁴ Dover (2003) 273-274.

³⁵⁵ Διαμαντάκου (2007α) 225.

εναλλακτικές σκηνές θυροκρουσίας και ante portas, που θα μας απασχολήσουν στα επόμενα κεφάλαια της διατριβής.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΤΥΠΙΚΕΣ ΣΚΗΝΕΣ ΘΥΡΟΚΡΟΥΣΙΑΣ

3.1. Τυπικές σκηνές θυροκρουσίας στο έργο του Αριστοφάνη³⁵⁶

Η δυναμική ενός βροντερού χτυπήματος και οι σκηνές λεκτικής ή σωματικής σύγκρουσης που ακολουθούν είναι συνηθισμένο μοτίβο στις σκηνές θυροκρουσίας στον Αριστοφάνη. Το επίμονο χτύπημα συχνά δηλώνει ότι ο επισκέπτης μεταφέρει επείγουσες ειδήσεις, οπότε εμπεριέχει συναισθηματική φόρτιση και ένταση, που διαχέονται και στη συνέχεια της σκηνικής ακολουθίας. Η προσφώνηση *παῖ* («παιδί») είναι πολύ συχνή στις σκηνές θυροκρουσίας και ακολουθείται συνήθως από μια επιθετική απάντηση από το πρόσωπο-αποδέκτη, που είναι αρκετά συχνά ο δούλος ή ο επιστάτης του σπιτιού, αν δεν είναι ο ίδιος ο ιδιοκτήτης.

Έτσι, ως ενδεικτικά πρώτα παραδείγματα, στους *Ιππής* (στ. 722-729) ο Παφλαγόνας προβαίνει σε μια δυναμική θυροκρουσία σε σημείο που προκαλεί την αντίδραση του Δήμου, ο οποίος φωνάζει από μέσα ποιος του «κατεσπάραξε» το δάφνινο στεφάνι που κρεμούσαν έξω από τη θύρα. Στις *Νεφέλες* (στ. 128-217) ο Στρεψιάδης πάει προς το Φροντιστήριον του Σωκράτη για να βρει λύση για τα χρέη του και όταν φτάνει χτυπά τη θύρα με τέτοιον τρόπο, που, σύμφωνα με τα λόγια του Μαθητή του Σωκράτη που ανοίγει, δείχνει αμόρφωτο άνθρωπο. Ο Στρεψιάδης απαντά ότι ο τρόπος του χτυπήματος είναι ανάλογος ενός αγρότη, όπως είναι το επάγγελμά του. Στη δεύτερη σκηνή θυροκρουσίας (1144-1171) ο Στρεψιάδης επιστρέφει στο Φροντιστήριον, κρατώντας ένα σακί αλεύρι ως αμοιβή, γιατί λήγουν τα χρέη του και θέλει να δει σε τι κατάσταση βρίσκεται ο γιος του: «*εἴσομαι κόψας τὸ φροντιστήριον. Παῖ, παῖ*». Αντί όμως κάποιου μαθητή, όπως θα περιμέναμε, εμφανίζεται ο Σωκράτης. Ο ίδιος ο ιδιοκτήτης φωνάζει τον (μαθητή) Φειδιππίδη να βγει έξω και του παραδίδει το σακί, ενώ ο ανυπόμονος Στρεψιάδης έχει αντιδράσεις έντονης χαράς. Ο

³⁵⁶ «Τυπικές» ονομάζονται οι σκηνές που παρουσιάζουν τα ίδια τυπικά χαρακτηριστικά (π.χ. άφιξη ενός προσώπου, επίκληση σε κάποιο θεό, αναγνώριση, αίτηση φιλοξενίας), ενσωματώνουν συγκεκριμένα μοτίβα και συμβάλλουν στη δημιουργία κωμικού αποτελέσματος. Σύμφωνα με τον Αντώνη Πετρίδη (24.9.2015), τα «μοτίβα», είναι μικρότερες επαναλαμβανόμενες σκηνές, που ενοφθαλμίζονται σε εκτενέστερα επεισόδια, όπως είναι η άφιξη ή η αναχώρηση ενός προσώπου, ο ύπνος, το όνειρο, η ικεσία, η προσευχή, η προετοιμασία για τη μάχη κτλ.

φιλειρηνιστής Τρυγαίος πετά στην οικία των θεών με ένα γιγάντιο σκαθάρι και χτυπά τη θύρα του Δία (*Ειρ.*στ. 179-235) με τέτοια ανυπομονησία, που ο Ερμής βγαίνει έξω αναστατωμένος μέχρι να του προσφερθούν τα κρέατα. Ένα έντονο χτύπημα θύρας, λόγω της ερωτικής υπερδιέγερσης ενός νεαρού προς μια κοπέλα, φέρνει σε δύσκολη θέση το παλληκάρι στις *Εκκλησιάζουσες* (στ. 960-1036) όταν το πρόσωπο που βγαίνει από το σπίτι δεν είναι η αγαπημένη του αλλά μια πανάσχημη ηλικιωμένη γυναίκα που τον πολιορκεί. Ας δούμε, όμως, πιο αναλυτικά τις τυπικές –όχι, ωστόσο, πανομοιότυπες– σκηνές θυροκρουσίας που απαντώνται στο έργο του Αριστοφάνη.

3.1.1. *Ιππής* (στ. 722-729)

Στο δεύτερο, μετα-παραβατικό, μέρος, των *Ιππέων* ο Παφλαγών-Κλέων και ο Αλλαντοπώλης, έπειτα από έναν εκτεταμένο «αγώνα λόγων» μεταξύ τους, κατευθύνονται στο σπίτι του Δήμου, κατόπιν προτροπής του πρώτου («*Ίωμεν ἐς τὸν δῆμον*» [Πάμε στο δήμο], στ. 722) και απάντησης του δεύτερου («*Οὐδὲν κωλύει· ἰδοὺ βάδιζε, μηδὲν ἡμᾶς ἰσχύετω*» [Αντίρρηση καμία· δε μας εμποδίζει τίποτα· περπάτα.], στ. 723). Έχει προηγηθεί η νίκη του Αλλαντοπώλη στη Βουλή και ο Παφλαγών, που αντιδικεί και πάλι μαζί του, του λέει ότι το θέμα τους θα το λύσει αυτή τη φορά ο Δήμος, και με τη σύμφωνη γνώμη του Αλλαντοπώλη κατευθύνονται προς το σπίτι του ‘αφεντικού’, μια ιδιωτική οικία που λειτουργεί αλληγορικά ως σύμβολο μιας ολόκληρης κοινωνίας, της αθηναϊκής. Στην παραπάνω στιχομυθία παρατηρούμε ότι περιλαμβάνονται δύο ρήματα κίνησης: «*Ίωμεν*» (στ.722) και «*βάδιζε*» (στ.723). Συνήθως, όπως θα δούμε και παρακάτω, σε σκηνές όπου οι τα δραματικά πρόσωπα πλησιάζουν προς τη θύρα, είτε με σκοπό να τη χτυπήσουν είτε όχι, προηγούνται οι λεκτικές αναφορές σε ανάλογα κινησιακά ρήματα.

Το σκηνικό, όπως αναφέραμε παραπάνω, παρουσίαζε την οικία του Δήμου, η οποία περιλάμβανε μία κεντρική θύρα. Αφού οι δύο κωμικοί ήρωες λογικά φτάνουν έξω από τη θύρα του Δήμου, ο Παφλαγών τον καλεί να βγει έξω από το σπίτι του (στ. 722-729), για να διαιτητεύσει στη διαφωνία του με τον Αλλαντοπώλη. Το πιο αρμόζον σε ένα άτομο που επιθυμούσε να καλέσει κάποιον να βγει έξω από την οικία του ήταν να τον καλέσει με τη φωνή του ή με τη θυροκρουσία, αναγγέλλοντας με αυτό τον

τρόπο την παρουσία του.³⁵⁷ Στη συγκεκριμένη περίπτωση έχουμε μια δυναμική, θορυβώδη θυροκρουσία³⁵⁸ που συνοδεύεται από το φωνητικό κάλεσμα, και αυτή η δράση προκαλεί την απάντηση του Δήμου. Μια σκόπιμη κινησιακή ενέργεια που ενδεχομένως μπορούσε να επαναληφθεί στην κωμική παράσταση κάμποσες φορές πριν ο Δήμος παρουσιαστεί στο κατώφλι της θύρας του.

Σε αντίθεση με την επιτακτική διάθεση του Παφλαγόνα να μιλήσουν οι δύο ανταγωνιστές με τον Δήμο, διάθεση η οποία προκαλεί τον έντονο χτύπο του στη θύρα, ο Αλλαντοπώλης τον προσφωνεί «ὦ πάτερ» (στ. 725), μια ευγενική προσφώνηση που συνηθιζόταν απέναντι σε πιο ηλικιωμένους άνδρες,³⁵⁹ η οποία ίσως υποδηλώνει ότι ο ίδιος αρκείται μάλλον στο φωνητικό κάλεσμα και δεν χτυπά επίσης τη θύρα – δράση η οποία δεν υποστηρίζεται άλλωστε ρητά από το ίδιο το κείμενο. Πιο πιθανό είναι η θυροκρουσία να γίνεται μόνο από τον Παφλαγόνα, που είναι ανυπόμονος να συναντήσει τον Δήμο, τον οποίο κολακεύει για να κερδίσει την εύνοιά του και να «δικαιωθεί» σύμφωνα πάντα με τη δική του άποψη, που θεωρεί σωστή. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι στα επόμενα χτυπήματα ο Παφλαγών έχει λιγότερη ένταση γιατί τον προσφωνεί με τρόπο (δήθεν) πιο ήρεμο, αβρό και καλοπιαστικό: «ὦ Δημίδιον, <ὦ> φίλτατον»³⁶⁰ (στ. 726).

Ο Δήμος φωνάζει: «Τίνες οἱ βοῶντες; οὐκ᾿απὶ τῆς θύρας; Τὴν εἵρεσιώνην μου κατεσπαράξατε» [Ποιοί ἔν’ αυτοί που φωνάζουν; Κάντε πέρα. Μου ἔχετε κομματιάσει το στεφάνι της πόρτας] (στ. 729). Ο Brown θεωρεί ότι αυτή η φράση του Δήμου υποδηλώνει το πόσο επιτακτική είναι η παράκληση του Παφλαγόνα και ότι προσφέρεται, με βάση τις κειμενικές ενδείξεις, να συνοδεύεται από ένα ιδιαιτέρως δυνατό χτύπημα.³⁶¹ Σε αντιστοιχία με το μυθοπλαστικό προσωπείο του, ο «πραγματικός» Κλέων ως ρήτορας και πολιτικός: «ασκούσε τη μεγαλύτερη επιρροή

³⁵⁷ Ο Mooney (1914, 19) αναφέρει ότι το φωνητικό κάλεσμα ήταν μια άλλη μορφή οιονεί θυροκρουσίας, χωρίς όμως χτύπημα της θύρας – μορφή πιο επίσημη, γιατί δεν προκαλούσε θόρυβο.

³⁵⁸ Σε περίπτωση έντονου χτυπήματος στη θύρα, ο Παφλαγόνας ίσως χτυπάει με τα δάχτυλα τα οποία ήταν κλειστά και πιο συγκεκριμένα με τις αρθρώσεις των δαχτύλων (*knuckles*). Η θυροκρουσία με τη γροθιά θα δημιουργούσε διαφορετικές εντυπώσεις ως προς το ποιόν της συμπεριφοράς του, ενώ δεν αποκλείεται η εναλλαγή μεταξύ διαφορετικών τρόπων θυροκρουσίας από μέρους του.

³⁵⁹ Sommerstein (1981) 181.

³⁶⁰ Ο Sommerstein (1981, 181) σχολιάζει ότι ο Παφλαγόνας μιλάει με αυτό τον τρόπο γιατί ισχυρίζεται ότι είναι εραστής του Δήμου (732)

³⁶¹ Brown (2008) 354.

στον *δήμον* και περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον τον διέφθειρε με τις βίαιες παρορμήσεις του. Ήταν ο πρώτος άνδρας που, όταν ήταν στο βήμα, φώναζε, κακολογούσε και έβγαζε λόγους με τα ρούχα του ανασηκωμένα, ενώ όλοι οι άλλοι μιλούσαν με ευπρέπεια».³⁶² Ενδεχομένως αυτή η βιαιότητα του χαρακτήρα του αντικατοπτρίζεται στο έντονο χτύπημα της θύρας, σε τέτοιο βαθμό μάλιστα που καταστρέφει την «εἰρεσιώνην» του Δήμου. Στην αρχαία Αθήνα ήταν έθιμο να κρεμούν έξω από τη θύρα της οικίας ένα κλαδί ελιάς ή δάφνης περιτυλιγμένο με κόκκινο ή άσπρο μαλλί μαζί με άλλα είδη προϊόντων (φρούτα, ψωμί, λάδι, κρασί, μέλι), που αφιέρωναν στον Απόλλωνα. Το περιέφεραν παιδιά που είχαν και τους δύο γονείς τους, στη φθινοπωρινή γιορτή των Πυανεσίων και μετά το κρεμούσαν στη θύρα του σπιτιού, το οποίο παρέμενε ως τον επόμενο χρόνο.³⁶³ Ο Απόλλων ο οποίος συχνά απεικονιζόταν να φοράει δάφνινο στεφάνι, λατρευόταν πάντα ως ο θεός που θεραπεύει.³⁶⁴ Το φυτό της δάφνης συνδέεται με διάφορους πολιτισμούς ως σύμβολο προστασίας, εξαγνισμού, ευημερίας και ειρήνης. Αν λάβουμε υπόψη τον παραπάνω συμβολισμό της δάφνης και του στεφανιού της στην αρχαιότητα, το έντονο χτύπημα του Παφλαγόνα στη θύρα ενέχει επίσης συμβολικό χαρακτήρα, υποδηλώνοντας πως οι εσωτερικές διαμάχες μεταξύ των πολιτών μπορούν να έχουν καταστροφικές συνέπειες για την ασφάλεια του σπιτιού του «λαού», γι' αυτό και εξανίσταται και αντιδρά με αυτόν τον τρόπο ο Δήμος όταν ανοίγει τη θύρα και εισέρχεται στη σκηνική δράση.

3.1.2. *Νεφέλαι* (στ. 128-217, 1144-1171)

Στην κωμωδία *Νεφέλαι* (στ. 128) ο Στρεψιάδης αποφασίζει να πάει μόνος του στο Φροντιστήριο («αὐτὸς βαδίζων ἐς τὸ φροντιστήριον») για να βρει λύσεις στα προβλήματα με τους δανειστές του και τα χρέη του. Προχωρεί προς τη θύρα του Σωκράτη, αλλά λίγο πριν φτάσει, κοντοστέκεται και σκέφτεται τις δυσκολίες αφομοίωσης των μαθημάτων εξαιτίας της προχωρημένης ηλικίας του (στ. 129-130):

³⁶² Henderson, (2007) 25-26 (Αθηναίων *Πολιτεία* 28.3)

³⁶³ Οι γιορτές των Πυανεσίων γίνονταν σε ανάμνηση του τάματος που ο Θησέας και οι σύντροφοί του είχαν κάνει στον Απόλλωνα, όταν είχαν προσαράξει στη Δήλο και είχαν υποσχεθεί στον θεό πως, αν γύριζαν ζωντανοί στην πατρίδα τους, θα έκαναν θυσίες προς τιμήν του· βλ. Sommerstein (1981) 181, Deubner (1962) 198-200.

³⁶⁴ Nilsson (1906) 97.

«πῶς οὖν γέρων ὢν κάπιλήσμων καὶ βραδὺς/ λόγων ἀκριβῶν σχινδαλάμους μαθήσομαι;» [Μα, γέρος, ξεχασιάρης κι ὄχι σβέλτος, πῶς θα μάθω τους δαίδαλους της σκέψης;]. Το ρηματικό επίθετο κίνησης που ακολουθεῖ «*ίτητέον*» (στ. 131) δηλώνει ξεκάθαρα την πρόθεση του Στρεψιάδη να μην εμποδίσει η σκέψη του τον σκοπό του και συνεχίζει το περπάτημα προς τη θύρα. Η αναβλητικότητα της πρόθεσής του «*τί ταῦτ' ἔχων στραγγεύομαι, / ἄλλ' οὐχὶ κόπτω τὴν θύραν;*» [Γιατί ἔτσι να διστάζω και δε χτυπάω την πόρτα;] (στ. 131-132) παραχωρεῖ τη θέση της στην αποφασιστική κίνηση της θυροκρουσίας και στο χαρακτηριστικό τυπικό φωνητικό κάλεσμα: «*παῖ παιδίον*» (στ. 132). Αρχικά, ο Μαθητής του Σωκράτη τού απαντάει με απότομο ὕφος και κάπως επιθετική διάθεση: «*βάλλ' ἐς κόρακας· τίς ἐσθ' ὁ κόψας τὴν θύραν;*» [Ἄει στην οργή! Ποιός χτύπησε την πόρτα;] (στ. 133). Εὐλόγα μπορείς κανείς να συμφωνήσει με την ἄποψη του Handley: «Ουδείς είναι διατεθειμένος να υποστηρίξει ὅτι είναι λογικό να εισέλθει ο Φειδιππίδης ἀπὸ τη θύρα που μόλις ἔχει ταυτιστεῖ με αὐτὴν του Φροντιστηρίου (ἔχει ἀρνηθεῖ οποιαδήποτε σχέση με αὐτό), μια θύρα την οποία, πράγματι, ο αποφασισμένος πατέρας του θα χτυπήσει την ἐπόμενη ἀκριβῶς στιγμή (στ. 133)».³⁶⁵

Ο Μαθητής του Σωκράτη που ἀνοίγει τη θύρα του Φροντιστηρίου παραπονιέται ὅτι ο Στρεψιάδης τη χτύπησε πάρα πολὺ δυνατὰ σε σημεῖο που μια σκέψη του ἔπαθε ἀποβολή: «*Ἀμαθὴς γε, νῆ Δί' ὅστις οὕτως σφόδρα/ ἀπεριμερίμνως τὴν θύραν λελάκτικας/ καὶ φροντίδ' ἐξήμβλωκας ἐξηυρημένην*» [Εἶσαι ἀμόρφωτος· κλότσησες την πόρτα ἀστόχαστα, κι ἔτσι ἔκαμες, μια σκέψη που 'χε βρεθεῖ να πάθει ἀποβολή.] (στ. 135-137). Στη συγκεκριμένη περίπτωση η δυναμικὴ του χτυπήματος και η συνοδεία του με «*λάκτισμα*» ἀποτυπώνουν τη διακαή ἐπιθυμία και την ἐπείγουσα ἀνάγκη του Στρεψιάδη να μάθει τους πολυπόθητους τρόπους σωτηρίας ἀπὸ τους δανειστὲς του. Παράλληλα ὅμως ἓνα τόσο βροντερό χτύπημα της θύρας χαρακτηρίζει τον Στρεψιάδη, σύμφωνα με τον Μαθητή, ὡς ἀμόρφωτο: Η ἐπίμονη και με δυνατό χτύπο θυροκρουσία συνδέεται με το μαθησιακὸ ἐπίπεδο και τη συμπεριφορά του ἐπίδοξου μαθητή. Ο Στρεψιάδης συνεπῶς στο συγκεκριμένο χωρίο, μέσα ἀπὸ την ἀπότομη κίνηση της κρούσης και μάλιστα του λακτίσματος της θύρας, παρουσιάζεται ὡς ἓνας ἀγροίκος και χαρακτηρίζεται ὡς ἀμόρφωτος, βίαιος και ἐνοχλητικὸς ἀπὸ τον μαθητή γιατί διακόπτει τη δημιουργία ιδεῶν των μαθητῶν και του δασκάλου τους. Ο Στρεψιάδης ἀπαντᾷ ὅτι ο λόγος που χτύπησε με αὐτὸ τον τρόπο τη θύρα είναι ὅτι ζεῖ στα χωράφια, δηλαδή

³⁶⁵ Handley (2007) 116.

συνδέει την άγαρμπη συμπεριφορά του με την αγροτική ζωή: «*Σύγγνωθί μοι· τηλοῦ γὰρ οἰκῶν τῶν ἀγρῶν*» [Συμπάθα με· ζω πέρα στα χωράφια.] (στ. 138).

Ο Μαθητής συζητά στη συνέχεια με τον Στρεψιάδη σχετικά με τις ‘υποθέσεις’ του Σωκράτη και κάποια στιγμή ο Μαθητής τον ρωτάει «*Τί δῆτ’ ἄν, ἕτερον εἰ πύθοιο Σωκράτους φρόντισμα;*» [Και τι θα πεις μίαν άλλη αν μάθεις σκέψη του Σωκράτη;] (στ. 154) και αμέσως ο Στρεψιάδης απαντά «*Ποῖον; Ἀντιβολῶ, κάτειπέ μοι*» [Γιά πες τη· σε ικετεύω.] (στ. 155). Η επιθυμία του Στρεψιάδη να μάθει πληροφορίες σχετικά με τον Σωκράτη είναι τόσο μεγάλη που φτάνει σε σημείο να χρησιμοποιήσει ρήμα ικεσίας, που ενδεχομένως συνοδεύεται από κάποια ανάλογη χειρονομία ικεσίας (π.χ αγκάλιασμα ποδιών, του πιάνει το πηγούνι ή τη γενειάδα κ.ο.κ).³⁶⁶

Η συζήτησή τους συνεχίζεται μέχρι που ο ανυπόμονος Στρεψιάδης λέει στον μαθητή επιτακτικά να τρέξει και να ανοίξει την πόρτα για να του δείξει τον Σωκράτη: «*Ἄνοιγ’ ἄνοιγ’ ἀνύσας τὸ φροντιστήριον/ καὶ δεῖξον ὡς τάχιστα μοι τὸν Σωκράτη./ Μαθητιῶ γάρ. Ἀλλ’ ἄνοιγε τὴν θύραν*» [Ἀνοίγε, μην αργείς το ερευνητήριο και δείξε μου, έλα, αμέσως το Σωκράτη. Ἀνοίγε· μαθητής διψάω να γίνω.] (στ. 181-183). Ο Dover εικάζει ότι ο μαθητής-«ξεναγός», όπως τον ονομάζει, είναι αυτός που άνοιξε τη θύρα και φάνηκε το εσωτερικό του Φροντιστηρίου, και αναφέρει ότι οι άλλοι μαθητές ίσως έβγαιναν και έπαιρναν τις θέσεις τους κουβαλώντας μαζί όλα τα όργανα, τα οποία άφηναν φεύγοντας στη σκηνή (στ. 199). Ο Brown ισχυρίζεται ότι ο μαθητής όλη αυτήν την ώρα είχε κλείσει τη θύρα πίσω του για να μιλήσει στον Στρεψιάδη έξω από το σπίτι, ίσως ενισχύοντας την εντύπωση ότι όσα γίνονται πίσω από τη θύρα είναι ένα μεγάλο μυστικό. Επίσης ο Brown συγκρίνει αυτήν τη θυροκρουσία με την οδηγία του Πεισθέταιρου «*τῷ σκέλει θένε τὴν πέτρην*» [Βάρα το βράχο με το πόδι] στους *Όρνιθες* (στ. 54), με την παρατήρηση του Ηρακλή στους *Βατράχους* (στ. 38-39) «*τίς τὴν θύραν ἐπάταξεν; ὡς κενταυρικῶς / ἐνήλαθ’ ὅστις. εἶπέ μοι, τουτὶ τί ἦν;*» [Ποιος είναι; Ποιος μου χτύπησε την πόρτα σαν Κένταυρος; Βρε, τι ’ναι τούτο; Μίλα] καθώς και με την ερώτηση του Καρίωνα προς τον Ερμή στον *Πλούτο* (στ. 1101) «*οὔτος, εἶπέ μοι, σὺ τὴν θύραν ἔκοπτες οὕτωςι σφόδρα;*» [Εσύ, βρε Ερμή, χτυπούσες με τόση δύναμη;].³⁶⁷

Ανοίγει λοιπόν η θύρα του Φροντιστηρίου και βλέπουμε (μέσω της κεντρικής θύρας απλώς ή μέσω της κεντρικής θύρας και πάνω σε εκκύκλημα;) στο ‘εσωτερικό’ του τον Σωκράτη κρεμασμένο μέσα σ’ ένα κοφίνι και μερικούς μαθητές του να

³⁶⁶ O Sittl (1890, 33) αναφέρει ότι το πιάσιμο της γενειάδας δείχνει σεβασμό.

³⁶⁷ Brown (2008) 356.

μελετούν εδώ κι εκεί κι άλλους να σκύβουν και να ψάχνουν αόριστα κάτι στη γη. Ο Στρεψιάδης ξαφνιάζεται από το παρουσιαστικό τους, ίσως οπισθοχωρεί από την έκπληξή του και αναφωνεί: «Ὡ Ἡράκλεις, ταυτὶ ποδαπὰ τὰ θηρία;» [Ποπό, Ηρακλή μου! Τι θηρία είναι τούτα;] (στ. 184). Ο Μαθητής τον ρωτάει με τι μοιάζουν και ο Στρεψιάδης απαντά ότι μοιάζουν με Λάκωνες που πιάστηκαν αιχμάλωτοι στην Πύλο και ρωτάει γιατί κοιτούν κάτω «Τοῖς ἐκ Πύλου ληφθεῖσι, τοῖς Λακωνικοῖς. Ἀτὰρ τί ποτ' εἰς τὴν γῆν βλέπουσιν οὗτοι;» [Με Λάκωνες που πιάστηκαν στην Πύλο. Μα κείνοι εκεί γιατί κοιτάνε χάμω;] (στ. 186-187), δίνοντάς μας μια πληροφορία που είναι ίσως ταυτόχρονα και μια έμμεση σκηνική οδηγία για τη στάση και την κίνηση των μαθητών. Ο Μαθητής περιγράφει την κινησιακή δράση των άλλων μαθητών αναφέροντας πως ερευνούν το υπέδαφος («Ζητοῦσιν οὗτοι τὰ κατὰ γῆς» [Ερευνούνε το υπέδαφος] στ. 188) και ο Στρεψιάδης, ο πρακτικά σκεπτόμενος αγρότης, βλέποντάς τους να κοιτούν το έδαφος σκυμμένοι βαθιά, εξετάζοντας, όπως εξηγεί ο μαθητής, αυτά που βρίσκονται κάτω από τη γη, συμπεραίνει ότι ψάχνουν για βολβούς: *Βολβούς ἄρα ζητοῦσι*» [Θα ψάχνουν για βορβούς].³⁶⁸ Με βάση αυτές τις αναφορές, υποθέτουμε ότι, αν φαίνονταν πράγματι οι μαθητές στο εσωτερικό του φροντιστηρίου (και όλο αυτό το «tableau vivant» δεν ήταν παρά μια αφηγηματική, λεκτική κατασκευή), κάποιοι θα ήταν σκυμμένοι στα γόνατα και μπουσουλώντας θα μιμούνταν ότι έψαχναν τάχα τους βολβούς. Ο Σωκράτης βλέπει και κάποιους μαθητές να σκύβουν ακόμα πιο πολύ και από τους προηγούμενους που είδε: «Τί γὰρ οἶδε δρῶσιν οἱ σφοδρ' ἐγκεκυφότες;» [Κι αυτοί οι πολύ πολύ σκυμμένοι;] (στ. 191). Ο Στρεψιάδης συνεχίζει μέσα από αυτές τις περιγραφές των κινήσεων των Μαθητών να διακωμωδεί τις δραστηριότητες του Σωκράτη και του Φροντιστηρίου του: «Τί δῆθ' ὁ πρωκτὸς εἰς τὸν οὐρανὸν βλέπει;» [Κι ο πισινός τους πώς κοιτάει στα ουράνια;] (στ. 193). Σύμφωνα με την αστεία παρατήρησή του Στρεψιάδη, κάποιοι μαθητές σκύβουν τόσο πολύ που τα οπίσθιά τους είναι στραμμένα προς τον ουρανό. Ο Μαθητής σε αυτή την κουβέντα του Στρεψιάδη απαντά με ανάλογα αστείο (και βωμολοχικό) τρόπο, ότι ο ίδιος ο «πρωκτός» τους μαθαίνει αστρονομία: «Αὐτὸς καθ' αὐτὸν ἀστρονομεῖν διδάσκεται» [Ξέχωρα αυτός, μαθαίνει αστρονομία.] (στ. 194). Τότε πλησιάζουν από περιέργεια μερικοί σπουδαστές, χλωμοί, φοβισμένοι, σαν παράξενα νυχτόβια ζώα. Ο Μαθητής τούς διατάζει να μούνε γρήγορα μέσα, για να μην τους πετύχει ο δάσκαλος: «Ἄλλ' εἴσιθ', ἵνα μὴ 'κεῖνος ὑμῖν ἐπιτύχη» [Ε! Ο δάσκαλος να μη σας βρει έξω. Μέσα!](στ. 195). Σύμφωνα με τον

³⁶⁸ Maurach (2009) 30.

Starkie, ο Σωκράτης θα έπρεπε να είναι έξω μαζί με τους μαθητές του και να μελετά τον ήλιο, και χαρακτηρίζει περίεργη αυτή την εντολή να μπουν οι μαθητές μέσα, αφού ήδη ήταν μέσα. Ενδιαφέρουσα είναι επίσης η άποψή του ότι σε αυτό το σημείο (πρόσθετη) πρόθεση του Αριστοφάνη ήταν να γελοιοποιήσει πιθανώς (εάν πράγματι χρησιμοποιήθηκε στην αρχαία παράσταση) τον μηχανισμό του εκκυκλήματος, καθώς το εκκύκλημα στις τραγικές παραστάσεις αναπαριστούσε έναν εσωτερικό, εξωσκηνικό τόπο δράσης που μεταφέρεται προσωρινά στον σκηνικό χώρο και γίνεται θεατός.³⁶⁹

Παρά τη διαταγή, ο Στρεψιάδης πετάγεται και ζητά την παραμονή τους μπροστά στη θύρα για να ακούσουν το πρόβλημά του: *«μήπω γε, μήπω γ', ἀλλ' ἐπιμεινάντων, ἵνα/ αὐτοῖσι κοινώσω τι πραγμάτιον ἐμόν»* [Όχι, όχι ακόμα· ας μείνουν· θέλω πρώτα για κάποια υποθεσούλα μου ν' ακούσουν.] (στ.196-197). Οι σπουδαστές αποτραβιούνται και ο Στρεψιάδης παρατηρεί τα επιστημονικά όργανα (της αστρονομίας, της γεωμετρίας), τα οποία ενδεχομένως ίσως να μη φαίνονταν επί σκηνής. Ο Μαθητής δείχνει την Αθήνα στον –νοερό ή υλικό; θεατό ή αθέατο;– γεωγραφικό χάρτη *«αὕτη δέ σοι γῆς περίοδος πάσης. ὀρᾷς;/ αἶδε μὲν Ἀθῆναι»* [Το βλέπεις τούτο; Χάρτης της γης όλης. Εδώ, η Αθήνα.] (στ. 206-207) και στην ερώτηση του Στρεψιάδη *«καὶ ποῦ Κικυννῆς εἰσίν, οὐμοὶ δημόται»;* [Και πού 'ναι οι χωριανοί μου οι Κικκυνιώτες;] (στ. 210) εξακολουθεῖ ίσως να δείχνει στον χάρτη: *«ἐνταῦθ' ἔνεισιν. ἡ δέ γ' Εὐβοί', ὡς ὀρᾷς, ἡδὲ παρατέταται μακρὰ πόρρω πάνυ»* [Νά, μέσα εδώ. Νά κι η Εύβοια, καθώς βλέπεις μακρόσυρτη σαν κόπανος.] (στ. 211). Ο Στρεψιάδης, τέλος, ρωτάει για τη Λακωνία σε ποιο σημείο είναι και ο Μαθητής τού δείχνει στον χάρτη και την περιοχή αυτή *«ὅπου 'στίν; αὐτήι»* [Νά τη] (στ. 214).

Στην ίδια κωμωδία και στο τέταρτο επεισόδιο συναντάμε μια τυπική σκηνή θυροκρουσίας (στ. 1144-1171). Ο Στρεψιάδης κρατώντας ένα σακί αλεύρι επιστρέφει στο Φροντιστήριο γιατί πλησιάζει η ώρα που θα λήξει η προθεσμία των χρεών του και θέλει να δει σε ποια κατάσταση εκμάθησης της στρεψοδικίας βρίσκεται ο γιος του Ο Στρεψιάδης χτυπά τη θύρα του Φροντιστηρίου: *«τάχα δ' εἴσομαι κόψας τὸ φροντιστήριον. παῖ, ἡμί, παῖ, παῖ»* [Και θα το μάθω ευθύς· χτυπάω την πόρτα. Μικρέ! Μ' ακούς; Μικρέ!] (στ. 1144-1145). Τα λόγια του εμπεριέχουν τυπικές λέξεις που περιγράφουν εμφανώς σκηνή θυροκρουσίας (*‘κόψας’, παῖ, παῖ*). Η προσφώνηση *«παῖ, ἡμί, παῖ παῖ»* (στ. 1145) συνοδεύεται από την κρούση της θύρας, όμως, αντί για

³⁶⁹ Starkie (1911) 53.

κάποιον μαθητή, όπως προηγουμένως, εμφανίζεται τώρα ο Σωκράτης,³⁷⁰ ο οποίος χαιρετά τον Στρεψιάδη κάνοντας μια ανάλογη κίνηση χαιρετισμού «*Στρεψιάδην ἀσπάζομαι*» [Στρεψιάδη, γεια σου] (στ. 1145). Η κατηγορία χειρονομιών χαιρετισμού είναι η πιο συνηθισμένη στην αρχαία κωμωδία και μπορεί να χωριστεί σε υποκατηγορίες (χαιρετισμός σε ένα πρόσωπο, στον Χορό, σε αφηρημένη έννοια, σε τοποθεσία, σε θεότητες, χαιρετισμός τυπικός, φιλικός, επίσημος). Πρόκειται για μια χειρονομία η οποία ενδεχομένως πραγματοποιούνταν με το χέρι εκτεταμένο προς το πρόσωπο ή την κατεύθυνση όπου στρεφόταν το πρόσωπο που χειρονομούσε, με ανοιχτά δάχτυλα.³⁷¹ Το χτύπημα της θύρας ενδεχομένως να έχει πάλι μια ένταση, εξαιτίας της ανυπομονησίας του πατέρα για να μάθει αν ο Φειδιππίδης διδάχθηκε τη ρητορική τέχνη, αλλά φαίνεται ότι δεν ήταν τόσο βίαιο όσο το προηγούμενο.

Ο Στρεψιάδης τον χαιρετά («*κᾶγωγέ σ'*», στ. 1146), όσο φυσικά του το επιτρέπει το σακί αλεύρι που κρατάει, και το δίνει στον Σωκράτη ως αμοιβή: «*κᾶγωγέ σ' ἄλλα τουτονί πρῶτον λαβέ*» [Γεια και χαρά σου. Πάρε πρώτα τούτο·] (στ. 1146). Ο Σωκράτης πληροφορεί τον ανήσυχο πατέρα ότι ο γιος του πλέον έμαθε τον άδικο λόγο

³⁷⁰ Ο Konstan (2006, 595-596) συμφωνεί με την άποψη του Dover ότι η εμφάνιση ενός μαθητή σε αυτό το σημείο θα ήταν δραματικά άβολη και χάσιμο χρόνου. Επίσης εικάζει ότι μαζί με τον Σωκράτη σ' αυτό τον στίχο βγαίνει και ο Φειδιππίδης αλλά αποτυγχάνει να τον αναγνωρίσει ο γιος του. Ο Brown (2008, 359) πιστεύει ότι δεν προξενείται έκπληξη στον Στρεψιάδη από την εμφάνιση του Σωκράτη και δεν δημιουργείται σε αυτό το σημείο κάποιο κωμικό εφέ.

³⁷¹ Στους *Αχαρνές* μπαίνει ο Αμφίθεος τρέχοντας, φανερά τρομαγμένος και ο Δικαιοπόλης τον χαιρετά «*Χαῖρ' Ἀμφίθεε*» (στ. 174). Όταν μπαίνει ο Μεγαρίτης με τις δύο μικρές του κόρες, χαιρετά την αγορά της Αθήνας που είναι αγαπητή στους Μεγαρείς (στ. 729) «*Ἀγορὰ ν' Ἀθάναις χαῖρε Μεγαρεῦσιν φίλα*». Στις *Νεφέλες* ο Στρεψιάδης χαιρετά τον Χορό (στ. 355) «*χαίρετε τοῖνυν ὧ δέσποιναι*». Στην *Ειρήνη* ο Τρυγαῖος χαιρετά τη θεά Αθηνά (στ. 520-527) «*ὦ πότνια... τί προσείπω σ' ἔπος;*» ψάχνοντας τα λόγια που θα συνοδεύσουν τη χειρονομία χαιρετισμού. Όταν ανελκύουν από τη σπηλιά την Οπώρα και τη Θεωρία ο Τρυγαῖος τις χαιρετά χρησιμοποιώντας το ρήμα «*σκιμαλίζω*» (στ. 549) το οποίο σημαίνει υψώνω το μεσαίο δάχτυλο (βλ. *Αχαρ.* 444, *Νεφ.* 653). Επίσημο χαιρετισμό συναντάμε στους *Όρνιθες* (στ. 1581) όπου ο Ποσειδώνας λέει: «*Τόν ἄνδρα χαίρειν*». Στο ίδιο έργο ο Πεισθέταιρος πλησιάζει τη ψισταριά όπου ψήνονται πουλιά και χαιρετάει τον Ηρακλή (στ. 1583): «*Ἦ χαῖρ' Ἡράκλεις!*». Στους *Βατράχους* (στ. 184) ο Διόνυσος χαιρετά τον Χάροντα σε έναν επαναλαμβανόμενο χαιρετισμό «*χαῖρ', ὦ Χάρων, χαῖρ' ὦ Χάρων, χαῖρ' ὦ Χάρων*». Πιθανό είναι με την παρήχηση αλλά και με την επανάληψη της να επιζητείται η κωμικότητα. Στον στ. 271 παρουσιάζεται ο τριπλός χαιρετισμός από τον Διόνυσο προς τον Ξανθία. Ίσως εδώ υπογραμμίζεται η αυξανόμενη αναστάτωση του Διονύσου. Στον *Πλούτο* ο Χρεμύλος (στ. 322 κ.ε) απευθύνει χαιρετισμό προς τους συνδημότες του, οι οποίοι ήρθαν πρόθυμα χωρίς αργοπορία στο σπίτι του.

και ο Στρεψιάδης χαίρεται «εὖ γ', ὦ παμβασίλει' Ἀπαιόλη» [Ω Κατεργαριά, ω αφέντρα του κόσμου! Ζήτω!] (στ. 1150), κάνοντας πιθανώς μια κίνηση πανηγυρισμού ή έντονης χαράς – σαν επίκληση ευχαριστίας στην Κατεργαριά. Ο Σωκράτης τον πληροφορεί ότι πλέον μπορεί να ξεγλιστρά από τους μάρτυρες που γνωρίζουν για τα χρέη του και ο Στρεψιάδης συνεχίζει τους πανηγυρισμούς και ζητωκραυγάζει «Βοάσομαι τᾶρα τὰν ὑπέρτονον/ βοάν. Ἰώ, κλάετ' ὠβολοστάται,/ αὐτοί τε καὶ τάρχαῖα καὶ τόκοι τόκων» [Ζήτω, ζήτω! Δυνατή φωνή θα βγάλω. Κλάψτε, τοκογλύφοι εσείς. Κλάψτε κι εσείς, κεφάλαια, τόκων τόκοι] (στ. 1154-1156). Εύλογα λοιπόν μπορούμε να υποθέσουμε ότι είναι λογικό όλη αυτή η έκρηξη χαράς να συνοδεύεται με υπερβολικές κινήσεις χαράς. Στο τέλος της καταγιστικής ευθυμίας ο Στρεψιάδης ζητά να βγει έξω ο Φειδιππίδης «ὄν κάλεσον τρέχων ἔνδοθεν ὡς ἐμέ» [Φώναξέ τον, νά 'ρθει εδώ κοντά μου αμέσως] (στ. 1164) και ο Σωκράτης φωνάζει ο ίδιος τον Φειδιππίδη με αντίστοιχες λέξεις που χρησιμοποιούνται σε σκηνές θυροκρουσίας και *ante portas*: «ΣΤΡΕ: ὦ τέκνον, ὦ παῖ, ἔξελθ' οἴκων, / ἄϊε σοῦ πατρός. / ΣΩ: ὁδ' ἐκεῖνος ἀνήρ» [ΣΤΡΕ: Έβγα, γιε μου, έβγα παιδί μου, από κει μέσα· ο πατέρας σου σε κράζει κι άκουσέ τον. ΣΩ: Νά τον, έρχεται ο λεβέντης] (στ. 1165-1167). Αυτή τη φορά δεν καλεί κάποιος επισκέπτης τον ιδιοκτήτη του οίκου αλλά ο ίδιος ο ιδιοκτήτης του Φροντιστηρίου έναν μαθητή του. Ο Φειδιππίδης έρχεται προς το μέρος τους και ο Σωκράτης τον παραδίδει «ἄπιθι λαβών» [Αιντε, πάρ' τονε μαζί σου], ίσως τραβώντας τον από το χέρι για να τον 'παραδώσει' στον πατέρα του, και επιστρέφει στο Φροντιστήριο (στ. 1169). Ο Στρεψιάδης ξεσπά σε επιφωνήματα έντονης χαράς: «ἰὼ ἰὼ, τέκνον. ἰὼ, ἰοῦ ἰοῦ./ ὡς ἦδομαι σου πρῶτα τὴν χροιάν ἰδών» [Γιόκα, γιόκα μου, ω χαρές! Πρώτη χαρά μου, αυτό το χρώμα που έχεις] (στ. 1170-1171)³⁷² τα οποία ενδεχομένως συνοδεύονταν με ανάλογες κινήσεις χαράς και εναγκαλισμού.

3.1.3 Ειρήνη (στ. 179-235)

Στην *Ειρήνη* ο Τρυγαίος,³⁷³ απογοητευμένος από την κατάσταση που επικρατεί στην πόλη του, αποφασίζει να φύγει από την αθηναϊκή οικία του και να πετάξει στην ουράνια κατοικία του Δία με όχημα ένα υπερμέγεθες σκαθάρι, σε μια πολύ πιθανή

³⁷² Αρχ. Σχολ. Νεφ. 1170-1171: «ἰοῦ, ἰοῦ, ἐπὶ χαρᾶς περισπᾶται».

³⁷³ Όπως πολλά ονόματα της Αριστοφανικής κωμωδίας, έτσι και το «Τρυγαίος» είναι ομιλούν όνομα. Η σύνδεσή του με το αγροτικό ρήμα *τρυγάω* και τις ερωτικές του συνδηλώσεις, καθώς και με τις λέξεις *τρυζ* και *τρυγή*, είναι προφανής. Βλ. και παρακάτω, υποσημ. 372.

παρωδία του ευριπίδειου *Βελλερεφόντη* και του ιπτάμενου εκεί φτερωτού αλόγου Πήγασου, που, σε αντίθεση με το σκαθάρι που φτάνει στη θύρα των θεών, δεν καταφέρνει ποτέ να φτάσει στον ‘παράδεισο’.³⁷⁴ Σύμφωνα με τον Moretti, «η κατασκευή που έπαιζε τον ρόλο του σκαθαριού ήταν στερεωμένη στον γερανό, που την ανασήκωνε πίσω από τη σκηνή για να την κάνει να πετάξει από πάνω της και να την αφήσει πάνω στη στέγη της. Στη συνέχεια [ο γερανός] την ξανάπαιρνε, για να την προσγειώσει στην ορχήστρα ή μπροστά από τη θύρα της οικίας του Τρυγαίου. Ο Τρυγαίος, κατά τη διάρκεια της πτήσης, δεν χάνει την ευκαιρία εκφράσει τον φόβο που νιώθει σε αυτή την άβολη θέση και εξορκίζει τον “μηχανοποιό” να προσέχει τους χειρισμούς του».³⁷⁵ Ο Haigh αναφέρει ότι ίσως ο Τρυγαίος ανέβηκε με τον γερανό στο *θεολογείο* – μια στενή εξέδρα ψηλά στο πίσω μέρος της σκηνής, πάνω στην οποία έκαναν την εμφάνισή τους οι θεοί– αλλά αναφέρει και την άποψη του Niejahr, ο οποίος θεωρεί ότι ο Τρυγαίος με το σκαθάρι/γερανό υψώθηκε σε μικρή μόνο απόσταση πάνω από το έδαφος και μετά κατέβηκε ξανά στη γη, και ότι το δικό του αρχικά σπίτι άλλαξε τότε ταυτότητα και έγινε ο οίκος του Δία.³⁷⁶ Την ίδια περίπου άποψη, ότι ο Τρυγαίος ίπταται σε χαμηλά επίπεδα, εκφράζει και ο Arnott, που θεωρεί ότι ο κωμικός ήρωας ‘προσγειώνεται’ μετά τη (χαμηλή) πτήση του στο ίδιο επίπεδο με τη σπηλιά όπου είναι κλεισμένη η Ειρήνη, όπως αυτό φαίνεται από τις κινήσεις του Χορού που βοηθούν τον Τρυγαίο και τον Ερμή να βγάλουν το άγαλμα σε μια κοινή επιχείρηση.³⁷⁷ Όποιες και να ήταν οι ακριβείς συνθήκες της ‘πτήσης’ του Τρυγαίου και όποιο κι αν ήταν το ακριβές σημείο ‘προσγειώσής’ του κανθάρου στον αρχαίο θεατρικό χώρο, ο ιπτάμενος αναβάτης του καταφτάνει, σε κάθε περίπτωση, μπροστά στη θύρα της ουράνιας κατοικίας του Δία, που ήταν ο αρχικός προορισμός του.

Στη σκηνή θυροκρουσίας (179-235) ο Τρυγαίος χτυπά τη θύρα του Δία (στ. 179): «*τίς ἐν Διὸς θύραισιν; οὐκ ἀνοίξετε;*» [Του Δία ο θυρωρός ποιός είναι; Ανοίξτε].

³⁷⁴ Ο Griffith (1998, 240) αναφέρει σχετικά ότι η έλλειψη των φτερών από την ανθρώπινη φυσιολογία και η καταφυγή στο σκαθάρι ενσαρκώνει την έλλειψη δυνατότητας στην απόδραση.

³⁷⁵ Moretti (2002) 117.

³⁷⁶ Haigh (1889) 192. Την ίδια άποψη με τον Niejahr, ότι ο Τρυγαίος μάλλον επιστρέφει στο ίδιο επίπεδο από το οποίο ξεκίνησε, ίσως και στην ίδια θύρα, εκφράζει και ο Storey (2019) 101. Επίσης αναφέρει ότι για να εμφανιστούν ορισμένοι δραματικοί χαρακτήρες στο θεολογείο σε σημαντικές σκηνές της δράσης, θα έπρεπε να δημιουργηθεί ένα ξεχωριστό σκηνικό με μια λειτουργική θύρα για τις εισόδους και τις εξόδους, βλ. Storey (2019) 102.

³⁷⁷ Arnott (1962) 104.

Ο Brown σχολιάζει ότι οι μελετητές τείνουν να συμφωνήσουν ότι ο Τρυγαίος χτυπάει τη θύρα καθώς φωνάζει και πηγαиноέρχεται πέρα δώθε, αν και το κείμενο δεν το υποδεικνύει ρητώς.³⁷⁸ Ενδεχομένως ο κωμικός ήρωας χτυπά τη θύρα πολλές φορές από την ανυπομονησία του για να πετύχει τον σκοπό του, και αμέσως ακούγεται η φωνή του θεού Ερμή, που βγαίνει γρήγορα έξω: «*πόθεν βροτοῦ με προσέβαλ’; ὧναξ Ἡράκλεις,/ τουτὶ τί ἐστὶ τὸ κακόν;*» [Πλάσμα θνητό μού μύρισε, αλλά πούθε; Πωπώ, Ηρακλή μου, τί κακό είναι τούτο;] (στ. 180-181), όπου το ρήμα «*προσέβαλε*» σημαίνει «*χτυπώ*». Η αρχική ερώτηση του Ερμή είναι μάλλον παρατραγική, καθώς παρόμοιο στίχο συναντάμε στις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη (στ. 1067): «*τίς ἐν πύλαισι δωμαίων κυρεῖ;*» [Ε, ποιος τυχαίνει να βρίσκεται μπρος στις πύλες του παλατιού]. Ο Τρυγαίος απαντά δηλώνοντας παιγνιωδώς την ταυτότητα –όχι τη δική του αλλά– του σκαθαριού στο οποίο επιβαίνει: «*ἰπποκάνθαρος*». Ο Ερμής βλέπει το σκαθάρι και ενδεχομένως κάνει μια κίνηση αποστροφής, ‘λούζοντας’ τον επισκέπτη με σειρά αρνητικών προσδιοριστικών επιθέτων και επιμένοντας να μάθει τη δική του ταυτότητα: «*ὦ μιαρὲ καὶ τόλμηρε κἀναίσχυντε σὺ/ καὶ μιαρὲ καὶ παμμίαρε καὶ μιαρώτατε,/ πῶς δεῦρ’ ἀνήλθες, ὦ μιαρῶν μιαρώτατε;/ τί σοί ποτ’ ἔστ’ ὄνομ’; οὐκ ἐρεῖς;*» [Α, μωρέ βρομιάρη, απόκοτε, ξετσίπωτε, βρομιάρη, πρώτε μες στους βρομιάρηδες βρομιάρη, πώς ήρθες εδώ πάνω, αρχιβρομιάρη; Ποιο τ’ ὄνομά σου;] (στ. 182-185) – με τον μέλλοντα «*ἐρεῖς*» σε αυτό το σημείο, όπως και στον στ. 166, να φανερώνει έντονη προστακτική διάθεση. Μετά τον καταγισμό των υβριστικών επιθέτων από τον Ερμή, ο Τρυγαίος, απαντά, αποδεχόμενος στην κυριολεξία και στο έπακρο τους προσδιορισμούς του Ερμή: «*Μιαρώτατος*» [Αρχιβρομιάρης.] (στ. 185). Το τρίτο κατά σειρά «*μιαρώτατος*», με το οποίο αυτοπροσδιορίζεται αυτή τη φορά ο ίδιος ο Τρυγαίος, είναι μια ειλικρινής και ήρεμη απάντηση προς τον εξαγριωμένο Ερμή, χωρίς τον φόβο και την αγωνία που διακρίνουν τον Διόνυσο, όταν ο θυρωρός του Άδη τον υποδέχεται οργισμένος στους *Βατράχους* (479 κ.ε.).³⁷⁹

Ο Ερμής αρχικά εμφανίζεται πιο αγενής και απότομος σε σχέση με τον θυρωρό/ μαθητή στις *Νεφέλες*, ενδεχομένως γιατί αποτελεί τον αδιαμφισβήτητο φύλακα-σύμβολο της θύρας της κατοικίας των θεών. Ο Olson αναφέρει ότι ο Ερμής αναγνωρίζεται από το κοινό από το κοστούμι που φοράει και, όπως όλοι οι

³⁷⁸ Brown (2008) 362.

³⁷⁹ Σπυρόπουλος (2005) 243. Ο Σχολιαστής (Αρχ. Σχολ. *Ειρ.* 182.) κάνει λόγο για μίμηση ανάλογου διαλόγου της κωμωδίας *Σκίρων* του Επίχαρμου (αποσπ. 125 Κ.3).

αριστοφανικοί θυρωροί, έτσι και αυτός αντανακλά τις συνήθειες και τον χαρακτήρα του αφεντικού του, που στην παρούσα περίπτωση είναι ο Δίας.³⁸⁰ Ο Ερμής εκνευρίζεται –και πιθανώς χειρονομεί αντίστοιχα– με τον Τρυγαίο, που εξακολουθεί να μη δηλώνει το όνομά του: «οὔτοι, μὰ τὴν γῆν ἔσθ' ὅπως οὐκ ἀποθανεῖ,/ εἰ μὴ κατερεῖς μοι τοῦνομ' ὃ τι ποτ' ἔστι σοι» [Πες τ' όνομά σου· αλλιώς, είσαι χαμένος, ναι, μά τη Γη](στ. 188-189). Επιτέλους, ο Τρυγαίος συστήνεται με πολύ αναλυτικό –και κωμικά υπερβολικό– τρόπο «*Τρυγαῖος Ἀθμονεύς, ἀμπελουργὸς δεξιός, οὐ συκοφάντης οὐδ' ἐραστὴς πραγμάτων*» [Τρυγαίος, από το δήμο της Αθμονίας, αμπελουργός πολύ άξιός· όχι ανακατωσούρης, καταδότης] (στ. 190-191), χωρίς να είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε αν έκανε κάποια στερεότυπη κίνηση που χρησιμοποιούνταν σε ανάλογες περιστάσεις αυτοσύστασης – όπως κάνουμε εμείς π.χ. με τον στρατιωτικό τρόπο.³⁸¹ Πιθανώς στη διάρκεια ή προς το τέλος αυτού του διαλόγου το σκαθάρι απομακρύνεται – με τη χρήση προφανώς της μηχανής.

Ο Τρυγαίος για να ηρεμήσει τον αγριεμένο Ερμή τού δείχνει τα κρέατα που έχει φέρει («*Τὰ κρέα ταυτί σοι φέρων*», στ. 192), και πράγματι ο Ερμής αλλάζει εντελώς συμπεριφορά απέναντί του και γίνεται πιο χαλαρός και φιλικός: «ὦ δειλακρίων πῶς ἦλθες;» [Καημενούλη, πώς ήρθες;] (στ. 193).³⁸² Ο Τρυγαίος τού ζητά να καλέσει αμέσως τον Δία, γεγονός που προκαλεί τον καγχασμό του Ερμή («*ὦ ἦ ἦ ἦ*»), ο οποίος ίσως κάνει μια χειρονομία του στυλ «α, καλά...αυτοί τώρα μετακόμισαν»: «*ὅτι οὐδὲ μέλλεις ἐγγὺς εἶναι τῶν θεῶν· φροῦδοι γὰρ ἐχθρὲς εἰσιν ἐξωκισμένοι*» [Απ' τους θεούς πολύ μακριά 'σαι· δώθε χτες όλοι μετακόμισαν και πάνε] (στ. 195-197). Στις συνεχόμενες, επίμονες ερωτήσεις του Τρυγαίου πού πήγαν οι θεοί, ο Ερμής ίσως

³⁸⁰ Olson (1998, 102), σχόλ. στον στ. 180. Άλλα παραδείγματα θυρωρών που αναφέρει ο Olson σε συσχετισμό με τα αφεντικά τους είναι ο μαθητής του Σωκράτη στις *Νεφέλες*, ο υπηρέτης του Ευριπίδη στους *Αχαρνές*, ο θεράπων του Αγάθωνα στις *Θεσμοφοριάζουσες* κ.ε. Ο Ερμής στο έργο που εξετάζουμε φαίνεται ευέξαπτος και απότομος σαν τον Δία, αλλά γρήγορα αποδεικνύεται περισσότερο «σκύλος που γανγίζει αλλά δε δαγκώνει».

³⁸¹ Το όνομα του Τρυγαίου προέρχεται από το ρήμα «*τρυγάω*», που δηλώνει μια αγροτική δραστηριότητα με κινησιακό σημασιολογικό φορτίο. Σύμφωνα με τον Olson (1998, 105), το όνομά του είναι κατάλληλο για έναν ήρωα ενός έργου για την ανάκαμψη της γεωργίας και της υπαίθρου. Βλ. και παραπάνω, υποσημ. 364.

³⁸² Platnauer (1988) 131: Το *δειλακρίων* είναι υποκοριστικό και δηλώνει εδώ με τη χρήση του τη μετατροπή της υποδοχής από εχθρική σε φιλική.

δείχνει κάποιο μακρινό μέρος μακριά προς τα πάνω: «πόρρω πάνυ;/ ὑπ' αὐτὸν ἀτεχνῶς τούρανοῦ τὸν κύτταρον» [Κάτω από τ' ουρανού το θόλο· πέρα] (στ. 198-199).³⁸³

Ο Ερμής τον ενημερώνει ότι οι θεοί μετακόμισαν γιατί δεν άντεχαν τους πολέμους που έκαναν οι θνητοί και ότι δεν θα ξαναδούν ποτέ την Ειρήνη γιατί την έχει κλείσει βαθιά σε μια σπηλιά ο Πόλεμος. Στην ερώτηση του Τρυγαίου πού την έχει ακριβώς φυλακίσει, ο Ερμής απαντά: «εἰς τουτὶ τὸ κάτω κάπειθ' ὁρᾷς / ὅσους ἄνωθεν ἐπεφόρησε τῶν λίθων, / ἵνα μὴ λάβητε μηδέποτ' αὐτήν» [Σ' αυτή εδώ κάτω· και βλέπεις πόσες μάζεψε από πάνω πέτρες ώστε ποτέ να μην τη βρείτε] (στ. 224-226), δείχνοντάς του την είσοδο της σπηλιάς (την κεντρική ή μια παράπλευρη θύρα, ανάλογα με το ποια θύρα χρησιμοποιούνταν για να δηλώσει την οικία του Τρυγαίου και κατόπιν του Δία), που είναι καλά κλεισμένη με λίθους και όπου είναι δέσμια η Ειρήνη. Ο Τρυγαίος συνεχίζει τις ερωτήσεις, εστιάζοντας αυτή τη φορά στο τι ετοιμάζει ο Πόλεμος για τους θνητούς. Η απάντηση του Ερμή «οὐκ οἶδα πλὴν ἓν, ὅτι θειάν ἐσπέρας / ὑπερφυᾷ τὸ μέγεθος εἰσηνέγκατο» [Δεν ξέρω· είδα μονάχα μια τεράστια καυκιά που 'μπασε σπίτι χτες το βράδυ] (στ. 228-229), που παραλλάσσει τραγικές αντίστοιχες διατυπώσεις στον Ευριπίδη (*Ιππ*, στ. 594 και *Ιων* στ. 311), προκαλεί την εύλογη απορία του Τρυγαίου σχετικά με τη χρησιμότητα αυτού του τεράστιου γουδιού που έχει φέρει μαζί του ο Πόλεμος: «Τί δῆτα ταύτῃ τῇ θειᾷ χρήσεται;» [Και την καυκιά που λες τί θα την κάμει;] (στ. 230). Ο Ερμής δίνει τη φοβερή απάντηση ότι ο Πόλεμος έχει την πρόθεση να κοπανίσει στο γουδί όλες τις πόλεις «Τρίβειν ἐν αὐτῇ τὰς πόλεις βουλεύεται» [Θα κοπανίσει μέσα εκεί τις πόλεις] (στ. 231), όμως σε αυτό το σημείο ακούει έντονο θόρυβο από το σπίτι και εξέρχεται από τον σκηνικό χώρο, πιθανώς από μία από τις πλάγιες εισόδους: «Ἄλλ' εἴμι· καὶ γὰρ ἐξιέναι γνώμην ἐμὴν/ μέλλει· θορυβεῖ γοῦν ἔνδοθεν» [Μα πάω· γιατί μου φαίνεται πως βγαίνει· ακούεται κρότος μέσαθε] (στ. 232-233). Η θύρα (αρχικά της οικίας του Τρυγαίου και κατόπιν της ουράνιας κατοικίας των θεών) αλλάζει και πάλι πιθανώς ταυτότητα και περνά στην ιδιοκτησία του Πολέμου-Κυδοιμού, με τον Dover να θεωρεί ότι η κεντρική θύρα του σκηνικού οικοδομήματος ήταν αφιερωμένη στη σκηνογραφική αναπαράσταση της εισόδου της σπηλιάς, όπου ήταν κλεισμένη η Ειρήνη.³⁸⁴

Ο Τρυγαίος τρομάζει και ο ίδιος για τον ίδιο λόγο που τρομάζει και ο Ερμής, και αποφασίζει να πάει να κρυφτεί: «οἷμοι δείλαιος/ φέρ' αὐτὸν ἀποδρῶ· καὶ γὰρ ὥσπερ

³⁸³ Ο Σχολιαστής (Αρχ. Σχολ. *Ειρ.* 199) λέει ότι το «κύτταρον» σημαίνει τον θόλο του ουρανού.

³⁸⁴ Dover (2003) 190-191.

ἡσθόμην/ καὺτὸς θυνείας φθέγμα πολεμιστηρίας» [Αχ ο δόλιος· φεύγω να μη με δει· γιατί και ο ίδιος καυκιάς πολεμικής ακούω το βρόντο] (στ. 233-235). Ο Σπυρόπουλος σημειώνει ότι πρόκειται για ένα τυπικό αστείο «παρά προσδοκίαν», όπου στη θέση της αρειμάνιας σάλπιγγας έρχεται το γουδί της νοικοκυράς.³⁸⁵

3.1.4. *Εκκλησιάζουσai* (στ. 960-1036)

Στο τέταρτο επεισόδιο των *Εκκλησιαζουσών* ένα παλληκάρι (Νεανίας), παθιασμένο από έρωτα, χτυπά επίμονα τη θύρα της αγαπημένης του (Νεάνις) και την παρακαλεί να του ανοίξει, διαφορετικά θα πέσει κάτω να πεθάνει (στ. 962). Όντας σε ερωτική υπερδιέγερση και απελπισία, ο Νεανίας χτυπά ενδεχομένως τη θύρα της Νεάνιδος με επιμονή και ένταση: «*δεῦρο δῆ, δεῦρο δῆ, / <φίλον ἐμόν,> καὶ σύ μοι / καταδραμοῦσα τὴν θύραν τήνδ' ἄνοιζον· εἰ δὲ μή, καταπεσὼν κείσομαι*» [Κατέβα, άνοιξέ μου τη θύρα, καλή μου, γλυκιά μου· μη θέλεις εδώ μες στη νύχτα να πέσω, να κείτομαι χάμου] (στ. 960-963). Η θεά Αφροδίτη προκαλεί, ως γνωστόν, δυνατές σωματικές επιθυμίες που φτάνουν ως την τρέλα, και ενδεχομένως αυτές οι επιπτώσεις αποτυπώνονται και στις απεγνωσμένες κινήσεις του Νεανία («*Κύπρι, τί μ' ἐκμαίνεις ἐπὶ ταύτῃ;*» [Θεά μου Αφροδίτη, πώς μου άναψες τούτη την τρέλα;] στ. 966), ο οποίος καταφεύγει ακόμη και σε εκφράσεις ικεσίας («*μέθες, ἱκνοῦμαί σ' ,*», στ. 967 – «*φίλτατον, ὧ ἱκετεύω, ἄνοιζον, ἄσπάζου με*», στ. 970-971), χρησιμοποιώντας πιθανώς ως κινησιακά εργαλεία τα χέρια ή τα γόνατά του.

Το επίμονο και δυνατό χτύπημα πάνω στη θύρα του οίκου της κοπέλας από τον Νεανία θα αποβεί μοιραίο, καθώς ενεργοποιεί την είσοδο επί σκηνής (από άλλη πιθανώς θύρα-οικία) της Γριάς Α', η οποία απευθύνεται στο παλληκάρι, αναφερόμενη ακριβώς και κατ' επανάληψη στο χτύπημα της θύρας: «*Οὔτος, τί κόπτεις; Μῶν ἐμέ ζητεῖς; [Γιατί χτυπάς, καλέ μου; Εμένα θέλεις;]* (στ. 975) – με το ρήμα «κόπτω» να επανέρχεται συχνά στην αττική κωμωδία και στις σκηνές θυροκρουσίας– και «*τὴν θύραν γ' ἤραττες*» [Αφού χτυπούσες και την πόρτα] (στ. 976). Ο Νεανίας αρνείται την ερωτική συνέντευση με τη Γριά Α' και επιμένει να χτυπήσει τη θύρα της κοπέλας, όμως η γριά παραμένει ανένδοτη και επιμένει στο ερωτικό κάλεσμά της στη δική της πρώτη 'θύρα': Νεανίας: «*τηνδεδί μοι κρουστέον*. [εδώ εγώ πρέπει να χτυπήσω] (στ. 989)- Γραία Α': «*Όταν γε κρούσης τὴν ἐμήν πρῶτον θύραν*» [Ναι, αφού χτυπήσεις τη δικιά μου

³⁸⁵ Σπυρόπουλος (2005) 245.

πόρτα] (στ. 990) – με το ρήμα «κρούω» εδώ, σύμφωνα με τον Dover, να υπαινίσσεται βωμολοχικά την ερωτική πράξη.³⁸⁶

Η ηλικιωμένη γυναίκα επιμένει «*μὰ τὴν Ἀφροδίτην, ἧ μ' ἔλαχε κληρουμένη, μὴ γώ σ' ἀφήσω*» [Α, μα την Αφροδίτη, που με πήρε στο λότο, δε σ' αφήνω] (στ. 999) και ενδεχομένως κάνει κίνηση να πιάσει και να αγκαλιάσει τον Νεανία, ο οποίος της λέει ότι της έχει στρίψει («*παραφρονεῖς, ὦ γράδιον*», στ. 1000) και ίσως κάνει μια χειρονομία δεικτική τού ότι είναι τρελή. Η Γριά Α' δεν πτοείται και εξακολουθεί να προσπαθεί να τον αγκαλιάσει την ίδια ώρα που ο Νεανίας προσπαθεί να την αποφύγει πάση θυσία. Τον καλεί να την ακολουθήσει και ίσως τον πιάνει με τη βία («*ἀλλ' ἔπου δεῦρ' ὡς ἐμέ*» [κι έλα εδώ μαζί μου] στ. 1005) αλλά ο Νεανίας για άλλη μία φορά προσπαθεί να την αποφύγει, εξηγώντας της ότι δεν είναι υποχρεωμένος να υποκύψει και ότι του έρχεται εμετός να συνευρίσκεται με γυναίκες αυτής της ηλικίας: «*ἐγὼ δὲ ταῖς γε τηλικαύταις ἄχθομαι*» [Μα εγώ που αναγουλιάζω με γυναίκες αυτής της ηλικίας;] (στ. 1010).

Η Γριά Α' όμως δεν έχει πει την τελευταία της λέξη: βγάζει από τον κόρφο της έναν πάπυρο, με τον οποίο, σύμφωνα με την ίδια, θα τον αναγκάσει να την ακολουθήσει: «*ἀλλά, νῆ Δία, ἀναγκάσει τουτί σε*» (στ. 1012). Σύμφωνα με τον Ussher, αφού η προσωπική της προσπάθεια αποτυγχάνει, καταφεύγει στον νόμο –το πρόσφατο διάταγμα της Πραξαγόρας³⁸⁷ τον οποίο πρέπει ο Νεανίας να τηρήσει, υπακούοντας στη σεξουαλική κοινοκτημοσύνη. Η ηλικιωμένη γυναίκα ξετυλίγει τον πάπυρο σιγά σιγά διαβάζοντας: «*ἔδοξε ταῖς γυναιξίν, ἣν ἀνὴρ νέος / νέας ἐπιθυμῇ, μὴ σποδεῖν αὐτὴν πρὶν ἂν / τὴν γραῦν προκρούσῃ πρῶτον. ἣν δὲ μὴ θέλῃ / πρότερον προκρούειν, ἀλλ' ἐπιθυμῇ τῆς νέας, / ταῖς πρεσβυτέραις γυναιξίν ἔστω τὸν νέον / ἔλκειν ἀνατεῖ λαβομένας τοῦ παττάλου*» [Των γυναικῶν απόφαση. Αν κανένας νεαρός επιθυμήσει μια κοπέλα, με αυτήν απαγορεύεται να σμίξει, αν τα πρωτεία σε κάποια γριά δε δώσει· αν αρνηθεί και λέει «στη νέα θα πάω», τότε οι μεγάλες το δικαίωμα θα 'χουν να τον πηγαίνουν...παλουκοσυρμένον] (στ. 1015-1020). Αν ένας νέος παραβεί, λοιπόν, τον νόμο περί των ηλικιωμένων γυναικῶν, που επιβάλλει ερωτική προτεραιότητα σε αυτές έναντι των νεαρότερων κοριτσιῶν, τον περιμένει σωματική τιμωρία – ο Ussher ερμηνεύει τον πάσσαλο εδώ ως πέος.³⁸⁸ Η Γριά Α' επιμένει ότι πρέπει να την

³⁸⁶ Dover (2003).

³⁸⁷ Ussher (1973) 216.

³⁸⁸ Ussher (1973) 217.

ακολουθήσει, σύμφωνα με τον Νόμο, ο Νεανίας, ο οποίος περιγράφει κάποιες τελετουργικές διαδικασίες που αφορούν περισσότερο το πένθος παρά τον γάμο: *«ὕποστώρεσαί νυν πρῶτα τῆς ὀριγάνου / καὶ κλήμαθ' ὑπόθου συγκλάσσα τέτταρα, / καὶ ταινιώσαι καὶ παράθου τὰς ληκύθους / ὕδατός τε κατάθου τοῦστρακον πρὸ τῆς θύρας»* [Ρίγανη τότε στρώσε πρώτα, κάτω τέσσερα βάλε κλήματα σπασμένα, τυλίξου με κορδέλες, στήσε υδρίες νεκρικές, και σταμνί νερό στην πόρτα] (στ. 1030-1033).³⁸⁹ Η ηλικιωμένη συνεχίζοντας με το ίδιο σκεπτικό ζητά από τον νεαρό να της πάρει ένα στεφάνι. Η νεαρή κοπέλα βγαίνει από το σπίτι της, τρέχει κοντά τους και απευθύνεται στην ηλικιωμένη: *«ποῖ τοῦτον ἔλκεις;»* [πού τον σερνεις;] (στ. 1036) – ένδειξη για την κινησιακή-προσεγγιστική δράση της Γριάς Α', που σέρνει τον νεαρό για να μπει μέσα στο σπίτι της. Αν και η νεαρή κοπέλα βγαίνει τελικά έξω από το σπίτι της, τα τραβολογήματα του Νεανία όχι μόνο από μία, αλλά από τρεις διαδοχικές –και κλιμακούμενης δυσμορφίας– γριές θα συνεχιστούν μπροστά στις εισόδους των σπιτιών, μέχρι που ο Νεανίας αναγκάζεται να ακολουθήσει, ελεεινολογώντας την τύχη του, τη Γραία Γ', αναγκασμένος να υποταχθεί στους νέους όρους σεξουαλικής κοινοκτημοσύνης, που έχουν καταφέρει να επιβάλουν πρόσφατα στην αθηναϊκή πόλη οι μεταμφιεσμένες σε άνδρες Εκκλησιάζουσες (στ. 1054 κε.).³⁹⁰

Η κινησιολογία σε όλη αυτή την έντονα κωμική σκηνή αναπτυσσόταν μπροστά στις (μάλλον περισσότερες από μία) θεατρικές θύρες, με δυναμικές κινήσεις έλξης και απώθησης –στα όρια της αρπαγής και της βιαιοπραγίας– μεταξύ των γυναικών και του νεαρού, αποτυπώνοντας ίσως ως έναν (κωμικά υπερβολικό) βαθμό το είδος και την ένταση των ερωτικών σχέσεων που ήθελαν να έχουν οι γυναίκες εκείνης της εποχής. Προφανώς ο νέος προσπαθεί να ξεφύγει τείνοντας τα χέρια του εναντίον των γηραιών

³⁸⁹ Ussher (1973) 218-219. Το τελετουργικό έθιμο συμπεριλάμβανε πρώτα να στρώσει κανείς ρίγανη, να βάλει κάτω τέσσερα κλήματα σπασμένα, να τυλιχτεί με κορδέλες, να στήσει νεκρικές υδρίες και να βάλει σταμνί με νερό στη θύρα. Η ρίγανη είναι το μυρωδάτο βότανο που απεικονίζει, σύμφωνα με τον Ussher, τη γυναικεία έφεση, τα σπασμένα κλαδιά αμπέλου χρησίμευαν στον πόλεμο για να ανάψουν φωτιά σε μια γέφυρα, το να τυλίγεις κορδέλες και γιρλάντες έναν άρχοντα ήταν μέρος της νεκρικής τελετής, όπως και η χρήση νεκρικών υδριών. Η κανάτα με το νερό τοποθετούνταν μπροστά από τη θύρα όταν υπήρχε θανατικό στην οικία. Σκοπός της στάμνας ήταν οι επισκέπτες να ραντιστούν και να εξαγνιστούν κατά την αναχώρηση

³⁹⁰ Σε ο,τι αφορά τη σκηνή αυτή των *Εκκλησιάζουσών*, βλ. Olson (1988, 328-330) όπου ο συγγραφέας αναφέρει ότι αυτή η σκηνή επικεντρώνεται στην πιο τυπικά γυναικεία συμπεριφορά των ανδρών της Αθήνας και στην ανάληψη στερεότυπα ανδρικών κοινωνικών ρόλων από τις γυναίκες.

γυναικών,³⁹¹ αλλά επί ματαίω, καθώς στο τέλος ο Νόμος αποδεικνύεται ισχυρότερος έναντι της φυσιολογικής ερωτικής ζωής και δικαιώνει τη γριά γυναίκα που επιζητά να δρέψει τους καρπούς της νιότης.

³⁹¹ Φανταζόμαστε πολύ έντονη τη συμμετοχή των κινήσεων του χεριού σε αυτή τη σκηνή βίαιης διεκδίκησης και ‘απαγωγής’ του νεαρού, με τον Boegehold να ισχυρίζεται (1999, 17) ότι ένα άτομο αγγίζει ή πιάνει τον καρπό ενός άλλου με διάφορους τρόπους στην τέχνη. Σε εντελώς διαφορετικό (λογοτεχνικό και κασταστασιακό) πλαίσιο, για παράδειγμα, όταν ο Οδυσσέας περιγράφεται ότι βάζει το χέρι του στον καρπό της Πηνελόπης σε αποχαιρετισμό, η κίνηση αυτή δείχνει στοργή (Όμηρος, *Οδύσσεια* 18. στ. 257-258).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΙΚΕΣ ΣΚΗΝΕΣ ΘΥΡΟΚΡΟΥΣΙΑΣ ΜΕ ΠΑΡΑΤΡΑΓΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ

4.1 Η θυροκρουσία με παρατραγική λειτουργία στο έργο του Αριστοφάνη

Στις σκηνές θυροκρουσίας με παρατραγική λειτουργία, ο Αριστοφάνης ως δεξιότηχνης της παρατραγωδίας, σατιρίζει τη σύγχρονή του αθηναϊκή κοινωνία και πολιτική συνδέοντας το δραματικό, παραστατικό εργαλείο της παρωδίας με τις τυπικές σκηνές που εξετάζουμε σε αυτήν την ενότητα, με σκοπό οι ήρωές του, ακολουθώντας μια συγκεκριμένη πορεία δράσης, να συμμετάσχουν σε μια πειστική επικοινωνία με γνωστούς στην κοινωνία χαρακτήρες, όπως είναι ο Ευριπίδης και ο Σωκράτης, για να τους βοηθήσουν στον στόχο τους, αλλά και για να υπηρετήσουν τους μεταθεατρικούς, σατιρικούς στόχους του ίδιου του Αριστοφάνη. Στο στόχαστρο του Αριστοφάνη τίθεται κατεξοχήν «ο ρεαλισμός του Ευριπίδη, τόσο στα θέματα και στους χαρακτήρες, όσο και στο ύφος του. [...] Η καθημερινότητα των θεμάτων του, όμως δεν συνάδει, κατά τον Αριστοφάνη, προς τη σοβαρότητα και τη μεγαλοπρέπεια που αρμόζει στην τραγική τέχνη, για αυτό και διακωμωδείται. Ιδιαίτερα πλήττονται οι ρεαλιστικά δοσμένοι ρακένδυτοι (Τήλεφος, Θυέστης, Ινώ), ανάπηροι (Βελλερεφόντης, Φιλοκτήτης, Φοίνιξ) και ανήμποροι χαρακτήρες του (Οινεύς)».³⁹²

Στις σκηνές με παρατραγική λειτουργία η παρουσία τραγικού λεξιλογίου ή παραθεμάτων από την τραγωδία εντάσσονταν και λειτουργούσαν στο νέο κωμικό πλαίσιο. Το κοινό γνώριζε ότι όταν ένας υποκριτής της κωμωδίας εκφωνούσε έναν τραγικό στίχο ή όταν εξέφερε κωμικούς στίχους με τραγικό ύφος, ο στόχος ήταν η παρωδία. Ο όρος αυτός, σύμφωνα με τη Διαμαντάκου, «ανάγει τη δημιουργία και τη χρήση του ήδη στην ελληνική αρχαιότητα και δηλώνει την ευτράπελη ή/ και γελοιογραφική ‘παραποίηση’ ή ‘μεταμόρφωση’ ενός αναγνωρίσιμου υποκειμένου ‘προτύπου’».³⁹³ Σύμφωνα με τον Τσιτσιρίδη, «η έννοια της παρωδίας προϋποθέτει τρία

³⁹² Καραμάνου (2011) 684. Σύμφωνα με το *Θεατρικό Λεξικό* του Σολομού (1989, 296, λ. Παρωδία) «το αρχαιότερο θύμα της είναι ο Ευριπίδης».

³⁹³ Διαμαντάκου (2007α) 98-99. Η Διαμαντάκου στην ενότητα για τις μορφές «παρατραγωδίας» (2007α, 98-112) παραθέτει εκτενή ανάλυση και βιβλιογραφία σχετικά με τον ορισμό και τις λειτουργίες της παρωδίας και υποδεικνύει και ερμηνεύει τις παρωδίες στον Αριστοφάνη.

στοιχεία: α) τη μίμηση του πρωτότυπου κειμένου, β) την ύπαρξη ενός κωμικού εφέ και γ) την παραδοχή ότι ο θεατής είναι πιθανό να αναγνωρίσει το παρωδούμενο κείμενο και να εκτιμήσει το κωμικό αποτέλεσμα που δημιουργείται από αυτό». ³⁹⁴

Η παρατραγωδία αποτελεί μια ιδιαίτερη υπο-κατηγορία χειρονομιακή, η οποία μετατοπίζεται συνεχώς μεταξύ του τραγικού και του κωμικού χειρονομιακού κώδικα. Σύμφωνα με τη Διαμαντάκου «οι αρχαίοι σχολιαστές εφηύραν τον πιο εξειδικευμένο όρο παρατραγωδία, για να δηλώσουν ακριβώς την κωμική μίμηση τραγικών θεματικών, δομικών και μορφολογικών στοιχείων. [...] Οι μορφές που η παρατραγωδία έλαβε, τουλάχιστον στις σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη είναι πολλές (παρώδηση τραγικού ύφους, τραγικών θεματικών μοτίβων και ψυχολογικών ‘τόπων’, χρήσης των σκηνικών μηχανημάτων, συγκεκριμένων δομικών στοιχείων της τραγωδίας, όπως ο πρόλογος, κομμός μονωδία, κ.α.)». ³⁹⁵ Σύμφωνα με την Καραμάνου, που ακολουθεί μια πιο διευρυμένη θεώρηση του όρου «παρατραγωδία», «ως όρος η παρατραγωδία καλύπτει όλο το φάσμα τῶν διακειμενικών αναφορών της κωμωδίας στην τραγωδία, είτε αυτές αποβλέπουν στην παρωδία, δηλαδή στο σκώμμα καὶ στη διακωμώδηση του τραγικού προτύπου, είτε όχι». ³⁹⁶ Ως προς τη σκηνική ενεργοποίηση της παρατραγωδίας, ο Boegehold αναφέρει ότι «μια χειρονομία που έχει τον δείκτη και τα μεσαία δάχτυλα του δεξιού χεριού εκτεταμένα και απλωμένα θα μπορούσε να

³⁹⁴ Tsitsiridis (2010) 363.

³⁹⁵ Διαμαντάκου (2007β) 99-100. Για τον ορισμό της «παρατραγωδίας» βλ. επίσης Rau (1967), ο οποίος διακρίνει τις εξής βασικές υποκατηγορίες: α) παρωδία παροιμιακών εκφράσεων, κυρίως του Ευριπίδη, β) κωμικές σκηνές που μιμούνται το στυλιζαρισμένο τραγικό λόγο, γ) παρωδία τραγικών σκηνών, όπως *Τήλεφος*, *Βελλεροφόντης*, *Παλαμήδης*, *Ελένη* και *Ανδρομέδα* και δ) παρωδία των τραγικών μορφών και χαρακτήρων. Βλ. επίσης Schlesinger (1936, 296-314) όπου παρατίθενται μια λίστα με ταξινομημένους στίχους των παρωδιών σε κάθε έργο του Αριστοφάνη. Η Komornicka (1967, 51-52) διακρίνει τέσσερις διαφορετικές κατηγορίες ερευνών που αφορούν την παρωδία του Αριστοφάνη: 1) Οι δημοσιεύσεις που σχετίζονται με το πρόβλημα της παρωδίας στην αρχαία αττική κωμωδία, στις οποίες καταγράφονται μόνο συγκεκριμένοι στίχοι που διακωμωδούν κάποια έργα του Αριστοφάνη, 2) Εισαγωγές, πρόλογοι και σχόλια σε εκδόσεις των κωμωδιών, 3) Μονογραφίες και άρθρα που μελετούν τα γλωσσικά και υφολογικά προβλήματα της ρητορικής τέχνης, φιλοσοφίας και κριτικής στις κωμωδίες του Αριστοφάνη που ‘αγγίζουν’ την παρωδία και τέλος 4) έργα γενικότερου περιεχομένου που μελετούν την παρωδία στην αρχαία και σύγχρονη λογοτεχνία. Ο Μαρίνης (2023, 57) αναφέρει ότι στον Αριστοφάνη «μιλούμε για την ένταξη των θεϊκών μορφών σε πλαίσιο διακωμώδησης, για την επέκταση του κωμικού παιγνίου και του ευτράπελου πνεύματος ακόμη και σε περιοχές που είναι, κατά άλλα αξιοσέβαστες και υψηλές».

³⁹⁶ Καραμάνου (2020) 207.

είχε επιτρέψει σε έναν ηθοποιό που ξεκινούσε μια ομιλία να στρέψει την προσοχή του κοινού στον εαυτό του. Το κοινό, ειδοποιείται από αυτή τη χειρονομία ότι πλησιάζει η παρωδία».³⁹⁷

Στις σκηνές που αναλύονται παρακάτω ο ειρηνιστής Δικαιόπολης καταδιώκεται από τον υπέρ της συνέχισης του πολέμου Χορό των Αχαρνέων και χτυπά τη θύρα του Ευριπίδη, με σκοπό να του ζητήσει να του δανείσει ρούχα και εξαρτήματα που θα τον μετατρέψουν σε έναν εξαθλιωμένο και ρακοφόρο ευριπίδειο ήρωα, ώστε να προκαλέσει τον οίκτο των Αχαρνέων και να γλιτώσει από το μένος τους (στ. 392-410). Στο ίδιο έργο του Αριστοφάνη παρωδείται αργότερα η βιαστική είσοδος του Αγγελιαφόρου (στ. 1069-1077) όταν έρχεται να δώσει την ‘πολεμική πρόσκληση’ στην οικία του στρατηγού Λαμάχου. Στους *Βατράχους* ο Ηρακλο-Διόνυσος χτυπά τη θύρα του Ηρακλή και ο αληθινός Ηρακλής ανοίγει στην αρχή εκνευρισμένος από το δυνατό χτύπημα αλλά όταν τον βλέπει με αυτή την αμφίεση ξεσπά σε γέλια (στ. 35-169). Το επόμενο ‘ηρακλήσιο’ χτύπημα από τον Διόνυσο προκαλεί την εμφάνιση του Αιακού (στ. 460-478), ο οποίος, μες στα νεύρα όταν βλέπει τον υποτιθέμενο Ηρακλή, τρέχει για να φέρει τις γυναίκες οι οποίες θα εκδικηθούν για τις παρελθοντικές πράξεις του δωρικού ήρωα όταν είχε επισκεφθεί τον Κάτω Κόσμο. Τέλος, στον *Πλούτο* ο Ερμής χτυπά σαν εξαθλιωμένος επαίτης τη θύρα του Χρεμύλου, αλλά αντ’ αυτού εμφανίζεται ο δούλος Καρίων (στ. 1097-1170).

4.1.1. Αχαρνής (στ. 392-410, 1069-1077)

Στο πρώτο επεισόδιο των *Αχαρνέων* (στ. 393-407) ο Δικαιόπολης, τρομοκρατημένος από τη βίαιη επίθεση του Χορού στην Πάροδο και αφού απείλησε τους Αχαρνιώτες κατά τον τρόπο του ευριπίδειου *Τήλεφου* –μια παρατραγική σκηνή– ότι θα έσφαζε το «μωρό»-τσουβάλι με κάρβουνα, για να τους αναγκάσει να τον ακούσουν, αποφασίζει να ντυθεί «άθλιος» επαίτης με τα κουρέλια του Ευριπίδη για να προκαλέσει τον έλεον και να κερδίσει την εύνοια των Αχαρνέων. Γι’ αυτό, χωρίς κανένα δισταγμό κατευθύνεται προς το σπίτι του Ευριπίδη: «Ὡρα ‘στὴν ἤδη καρτερὰν ψυχὴν λαβεῖν, / καὶ μοι βαδίστ’ ἐστὶν ὡς Εὐριπίδην» [Είναι καιρός να οπλίσω την ψυχή μου· πρέπει να πάω να βρω τον Ευριπίδη] (στ. 392-393). Όταν φτάνει στη θύρα της οικίας του Ευριπίδη, τη χτυπά και φωνάζει «παῖ παῖ», μια τυπική προσφώνηση γενικότερα σε

³⁹⁷ Boegehold (1999) 67-68.

σκηνές θυροκρουσίας. Βγαίνει ο Θεράπων του Ευριπίδη³⁹⁸ και ρωτά «*τίς οὔτος;*» (στ. 394). Στην ερώτηση του Δικαιοπόλη αν είναι μέσα ο Ευριπίδης («*ἔνδον ἔστ' Εὐριπίδης;*», στ. 395) η απάντηση που παίρνει από τον Θεράποντα είναι λίγο διφορούμενη και αινιγματική: «*Οὐκ ἔνδον ἔνδον ἐστίν, εἰ γνώμην ἔχεις;*» [Δεν είναι μέσα, μα είναι μέσα· νιώθεις;] (στ. 396). Τέτοιου τύπου αντιθετικές εκφράσεις ήταν συχνές στον Ευριπίδη και εδώ παρωδούνται από τον Αριστοφάνη.³⁹⁹ Ο Δικαιοπόλης ρωτά: «*πῶς ἔνδον εἶτ' οὐκ ἔνδον;*» [Πώς μέσα και όχι μέσα;] (στ. 397). Ο Σχολιαστής αναφέρει ότι το «πῶς» με τον τρόπο που χρησιμοποιείται υποδηλώνει έκπληξη ή περιφρόνηση,⁴⁰⁰ συνεπώς μπορεί να συνοδεύεται με ανάλογη κινησιακή αντίδραση του Δικαιοπόλη, που θα δήλωνε έκπληξη ή ειρωνεία. Διά στόματος του έξυπνου δούλου διακωμωδεύεται στη συνέχεια ο τρόπος που ο Ευριπίδης γράφει τις τραγωδίες του (στ. 398-399): «*ὀρθῶς, ὦ γέρον. ὁ νοῦς μὲν ἔξω ζυλλέγων ἐπύλλια / οὐκ ἔνδον, αὐτὸς δ' ἔνδον ἀναβάδην ποιεῖ τραγωδίαν*» [Έτσι είναι, γέρο. Έξω εἶν' ο νους, μαζεύοντας στιχάκια· ώστε όχι μέσα· ο ίδιος, μέσα· γράφει, με τα ποδάρια ανάερα, τραγωδία]. Μια αστεία, αλλόκοτη κινησιακή στάση του Ευριπίδη (*ἀναβάδην*) για την οποία ο Σχολιαστής γράφει «ἄνω τοὺς πόδας ἔχων», οπότε μπορούσε να τον φανταστούμε ότι γράφει ξαπλωμένος με τα πόδια πάνω και ενδεχομένως μπορούμε να υποθέσουμε ότι έχει την ίδια σωματική στάση όταν βγαίνει λίγους στίχους πιο κάτω (στ. 408) πάνω στο εκκύκλημα. Ο Mazon θεωρεί ότι «ο Ευριπίδης παρουσιάζεται σαν ανάπηρος αφού σαν κουτσούς παρουσιάζει και τους ήρωές του στα έργα του»,⁴⁰¹ και η Καραμάνου σχολιάζει περαιτέρω ότι «αυτή η στάση ανάπαυσης φανερώνει απουσία της σοβαρότητας και της συγκρότησης που θα ήταν αναμενόμενες για έναν άνθρωπο της διανόησης. Είναι επίσης, ενδεικτική έλλειψης φυσικής άσκησης, στην οποία κωμικά αποδίδει ο Δικαιοπόλης και την τάση του τραγικού να πλάθει χωλούς ήρωες».⁴⁰² Ο Δικαιοπόλης τού ζητά επανειλημμένα να καλέσει τον Ευριπίδη έξω για να τον δει. Ο Olson υποθέτει ότι ο Δικαιοπόλης σε αυτό το σημείο βηματίζει προς τη θύρα και χτυπά

³⁹⁸ Ο Σχολ. λέει: «*Τοῦ Δικαιοπόλιδος κρούσαντος τὴν θύραν Εὐριπίδου Κηφισοφῶν ὑπακούει*». Οι περισσότεροι κώδικες δέχονται το ίδιο, εκτός από τον κώδικα της Ραβέννας, που δίνει Θε(ράπων).

³⁹⁹ Βλ. Blaydes (1845, 46): «Ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί συχνά αυτή τη μορφή του *οἰζύμωρον*, όπως π.χ. στην *Ἀλκешτη* (στ. 521): «*ἔστιν τε κούκ ἔτ' ἐστίν*».

⁴⁰⁰ Αρχ. Σχολ. Αχ. 397

⁴⁰¹ Mazon (1904) 22.

⁴⁰² Καραμάνου (2011) 693.

δυνατά με τη γροθιά του, λέγοντας:⁴⁰³ «ὦ τρισμακάρι' Εὐριπίδη, ὅθ' ὁ δοῦλος οὕτως σοφῶς ὑποκρίνεται/ ἐκκάλεσον αὐτόν» [Καλότυχε Εὐριπίδη, να ἔχεις δούλο, που ν' απαντάει ἔτσι σοφά.-Για πες του να ῥθει ἔξω] (στ. 400-401). Ο δούλος τού απαντά ὅτι αὐτό εἶναι ἀδύνατον και του κλείνει τη θύρα κατάμουτρα (στ. 402). Ο Δικαιοπόλης επιμένει στην ἀπόφασή του να μη φύγει: «οὐ γὰρ ἀπέλθοιμ', ἀλλὰ κόψω τὴν θύραν./ Εὐριπίδη, Εὐριπίδιον, ὑπάκουσον, εἴπερ πάποτ' ἀνθρώπων τινί» [δε φεύγω αλλιῶς· την πόρτα θα χτυπήσω. Ἀνοίξε μου, Εὐριπίδη, Εὐριπιδάκη, ἀνθρώπου ως τώρα αν ἀνοίξεις ποτέ σου] (στ. 403-404). Ο Brown ισχυρίζεται ὅτι, ἐπειδὴ ο Δικαιοπόλης σε αὐτό το σημείο λέει «θα χτυπήσω τη θύρα» και ὅχι «θα χτυπήσω τη θύρα πάλι», ἴσως δεν χτύπησε την πόρτα στον στ. 395 ὅταν φώναζε «παιδί, παιδί».⁴⁰⁴ Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η ἀρνήση του δούλου να φωνάζει τον Εὐριπίδη εἶναι αὐτή που κινητοποιεῖ τον Δικαιοπόλη ἀμέσως μετὰ να προβεῖ στην πράξη της θυροκρουσίας (στ. 403-404).

Ο Δικαιοπόλης χτυπά, λοιπόν (για πρώτη ἢ δεύτερη φορά) ἀπτόητος τη θύρα, την οποία ο δούλος την εἶχε κλείσει ξαναμπαίνοντας μέσα στο σπίτι και φωνάζει τον Εὐριπίδη σαν να εἶναι ἀνώτερός του να τον υπακούσει.⁴⁰⁵ Ο Εὐριπίδης απαντά ἀπὸ μέσα ὅτι δεν προλαβαίνει να κατέβει και ο Δικαιοπόλης τον προτρέπει να βγει με το ἐκκύκλημα: «ἀλλ' ἐκκυκλήθητ'». Ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεῖ παρατραγικά το ἐκκύκλημα –του οποίου η λειτουργία ἐγκτεται στο να καθιστὰ ορατὸ ἀπὸ το κοινὸ ἓναν «ἐσωτερικὸ» τόπο δράσης–⁴⁰⁶ ως «κωμικὸ ἐφέ».⁴⁰⁷ Σύμφωνα με την Καραμάνου: «Ἐτσι ἐπιτυγχάνεται ο αυτοπροσδιορισμὸς του ως τραγωδοποιού μέσω ἐνὸς μηχανήματος, το οποίο κατεξοχὴν ἐπιστρατεύεται στην τραγωδία και μάλιστα σε σκηνές ἰδιαίτερα παθητικές».⁴⁰⁸ Ο Εὐριπίδης, ὅπως τον βλέπει ο Moretti, «ἐμφανίστηκε

⁴⁰³ Olson (2002) 179.

⁴⁰⁴ Brown (2008) 350.

⁴⁰⁵ Ο Starkie (1909, 89) ἀναφέρει ὅτι το «ὑπάκουσον» συνήθως χρησιμοποιεῖται ἀπὸ ἓναν ἀνώτερο που ζητά μια ἀπάντηση ἢ ἀντίδραση ἀπὸ ἓναν κατώτερο. Το χιούμορ ἐνισχύεται σε αὐτὸ το σημείο ἀπὸ την τραγικὴ μορφή της προσφώνησης (βλ. Νεφ. στ. 80). Αν ο Δικαιοπόλης δεν χτυποῦσε τη θύρα, η λέξη θα εἶχε τη σημασία της ἀπεύθυνσης σε κάποιον θεό.

⁴⁰⁶ Dover (1978) 46. Για τη σκηνικὴ χρῆση του ἐκκυκλήματος στις ἀρχαίες παραστάσεις, βλ. πιο ἀναλυτικὰ παραπάνω.

⁴⁰⁷ Starkie (1909) 90.

⁴⁰⁸ Καραμάνου (2011) 692.

έτσι πάνω στην πλατφόρμα, ξαπλωμένος και περιτριγυρισμένος από θεατρικά κοστούμια και διάφορα άλλα εξαρτήματα, ενώ τον συνοδεύει και ένας δούλος».⁴⁰⁹

Στο τρίτο επεισόδιο σε μια σκηνή θυροκρουσίας με παρατραγική επίσης λειτουργία (στ. 1069-1077) έρχεται τρέχοντας ο Αγγελιοφόρος Α΄ και χτυπάει τη θύρα του σπιτιού του στρατηγού Λάμαχου για να τον παρακαλέσει να φύγει γρήγορα και να πάει στα περάσματα της Πάρνηθας για να τα φυλάξει από τους ληστές που φάνηκαν από τη Βοιωτία. Τον έχει προαναγγείλει ο Κορυφαίος του Α΄ ημιχορίου (στ. 1068-1069), ο οποίος σε παρατραγικό ύφος πληροφορεί το κοινό για τη διάθεση του μαντατοφόρου και τη βιαστική κίνησή του: *«καὶ μὴν ὁδὶ τὰς ὀφρῦς ἀνεσπακῶς· ὥσπερ τι δεινὸν ἀγγελῶν ἐπείγεται»* [Μα να ένας βιαστικός, με σουφρωμένα φρύδια· θα φέρνει φοβερό μαντάτο].

Ο Λάμαχος⁴¹⁰ εμφανίζεται και χρησιμοποιεί παρατραγική γλώσσα: *«τίς ἀμφὶ χαλκοφάλαρα δώματα κτυπεῖ;»* [Ποιος μου χτυπά τη θύρα τη χαλκόφραχτη] (στ.1072). Ο Brown ισχυρίζεται ότι ο Starkie πιθανόν κάνει λάθος όταν προσθέτει τη σκηνική οδηγία ότι «αυτός [ο αγγελιοφόρος] χτυπάει ζωηρά τη θύρα του σπιτιού του Λάμαχου»,⁴¹¹ γιατί η ‘τραγικότητα’ σε αυτή τη σκηνή τονίζεται από τα επιφωνήματα και τον λόγο.⁴¹² Προσωπική μας άποψη είναι ότι στο συγκεκριμένο σημείο τα λόγια του Λάμαχου υποδεικνύουν με μεγάλη πιθανότητα το χτύπημα της θύρας από τον Αγγελιοφόρο. Η οποία μάλιστα θύρα, όπως πληροφορούμαστε, είναι χαλκόφρακτη. Ο Starkie περιγράφει τα «χαλκοφάλαρα» ως χάλκινα πόμοια που διακοσμούσαν τις θύρες στην αρχαϊκή εποχή.⁴¹³ Όταν ο Αγγελιοφόρος μεταφέρει στον Λάμαχο το μήνυμά του (*«ἵέναι σ’ ἐκέλευον οἱ στρατηγοὶ τήμερον / ταχέως λαβόντα τοὺς λόχους καὶ τοὺς λόφους· / κάπειτα τηρεῖν νειφόμενον τὰς ἐσβολάς. / ὑπὸ τοὺς Χοᾶς γὰρ καὶ Χύτρος*

⁴⁰⁹ Moretti (2002) 118.

⁴¹⁰ Ο Henderson (2007, 55-56) περιγράφει τον στρατηγό Λάμαχο ως «έναν ικανό και σεβαστό στρατιωτικό ηγέτη και ταυτόχρονα στόχο γενικευτικού κυνισμού προς τους στρατιωτικούς ηγέτες. Η διακωμώδηση του Λάμαχου δεν πρέπει να ήταν αθώα στη φύση της και στις προθέσεις της: Ο Αριστοφάνης, πράγματι ήθελε να πείσει τον *ἄνθρωπον* να εγκαταλείψει την επιθετική πολεμική πολιτική και ν’ αμφισβητήσει την ακεραιότητα των υποστηρικτών της. Ο Λάμαχος αντιπροσωπεύει τους υπέρμαχους των στρατιωτικών».

⁴¹¹ Starkie (1909) 211.

⁴¹² Brown (2008) 353.

⁴¹³ Starkie (1909) 211.

αὐτοῖσί τις / συ ἤγγειλε ληστὰς ἐμβαλεῖν Βοιωτίους.» [Οἱ στρατηγοὶ προστάζουν, τώρα αμέσως με λόχους και λοφία να ξεκινήσεις και να πας να φρουρήσεις τις κλεισούρες τις χιονισμένες, γιατί μάθανε ὅτι Βοιωτοὶ πλιατσικολόγοι θα πλακώσουν τώρα που του κρασιού η γιορτὴ ἐδῶ θα ‘ναι] στ. 1073-1077) αποχωρεῖ ἀπὸ τον σκηνικὸ χώρο (στ. 1077).

Τὴν ἴδια ὥρα ἓνας ἄλλος Ἀγγελιαφόρος επισκέπτεται τον Δικαιοπόλη, για να τον καλέσει στο δείπνο των Χοῶν. Μπορούμε να πούμε ὅτι ἀπὸ τους στίχους 1069-1141 ἔχουμε μια παράλληλη *ante portas* σκηνικὴ δράση: ἀπὸ τὴ μία θύρα ο Λάμαχος, με τὴν ἐπίσκεψη του Κήρυκα και τὰ συνεχὴ πηγαινέ-έλα των δούλων για τὴ στρατιωτικὴ προετοιμασία του, και ἀπὸ τὴν ἄλλη θύρα, ο Δικαιοπόλης, με τὴν ἐπίσκεψη του δικού του μαντατοφόρου και τὰ συνεχὴ πηγαινέ-έλα των δικῶν του δούλων για τὴ συμποσιακὴ προετοιμασία του. Ἐκτός και αν, ὅπως αναφέρθηκε παραπάνω, ἡ παράλληλη *ante portas* σκηνικὴ δράση γίνεται με ἐπίκεντρο μία και μόνη κεντρικὴ θύρα, με διπλὴ ταυτότητα και με ταυτόχρονη χρῆση τῆς ἀπὸ τους κινητικὸς δούλους του Λαμάχου και του Δικαιοπόλη.

4.1.2. Βάτραχοι (στ. 35-169, 460-478)

Στο πιο περίπλοκο σκηνογραφικὸ ἔργο του Ἀριστοφάνη, τους *Βατράχους*, οἱ αναφορὲς σε πράξεις θυροκρουσίας εἶναι ρητὲς και αρκετὰ συχνές. Στον Πρόλογο του ἔργου το κωμικὸ ζευγάρι Διόνυσος – Ξανθίας⁴¹⁴ εμφανίζεται στὴ σκηνή και προχωρᾷ με ἀργὸ βηματισμό, σύμφωνα με τον Stanford, ἔτσι ὥστε να προλάβει να συζητήσῃ και να μεταφέρει τὶς ἀπαραίτητες πληροφορίες στο κοινό,⁴¹⁵ μέχρι που στέκεται μπροστὰ σε μια θύρα (στ. 35-39). Λαμβάνοντας ὑπόψη τὴ σωματικὴ ‘καταπόνηση’ στὴν ὁποία βρίσκονται οἱ ἡρώες μας ἀπὸ τὴν ἀρχὴ του ἔργου μπορούμε να ἔχουμε μια πιο σαφὴ εἰκόνα και για τὴν κινησιακὴ τους κατάσταση: Στον στ. 10 ο Ξανθίας λέει «ἀποπαρδήσομαι», ἐνέργεια που αναφέρεται αμέσως ἢ ἐμμέσως στο ἀποτέλεσμα που

⁴¹⁴ Tordoff (2013) 21-22: Στους *Βατράχους* «ο ἀριστοφανικὸς ἥρωας εἶναι τυπικὰ ἓνας δουλοκτήτης που περιμένει να συνοδευτεῖ ἀπὸ ἓνα δούλο ὅταν ταξιδεύει». Σύμφωνα με τον ἴδιο ἐκτός ἀπὸ τους ‘ἐξωτερικοὺς’ δούλους τους, οἱ πρωταγωνιστὲς του Ἀριστοφάνη ἔχουν συνήθως στὴν οἰκία τους δύο δούλους για οικιακὲς μικροδουλειές.

⁴¹⁵ Stanford (1993) 140.

επιφέρει στο στομάχι και τα έντερα η μεταφορά του υπερβολικού βάρους ⁴¹⁶ — σε μια μεγαλοποίηση των δεδομένων, καθώς ο Ξανθίας είναι καβάλα σε έναν γάιδαρο.

Ο θεός Διόνυσος μεταμφιεσμένος σε Ηρακλή, φορώντας τον χαρακτηριστικό θηλυπρεπή κροκωτό χιτώνα, από πάνω την ηράκλεια λεοντή και κρατώντας το ρόπαλο⁴¹⁷, λέει στον δούλο του να κατέβει από το γαϊδούρι και χτυπά τη θύρα του αυθεντικού Ηρακλή φωνάζοντας τον θυρωρό: «*καί γάρ ἐγγύς τῆς θύρας / ἤδη βαδίζων εἰμί τῆσδ', οἷ' πρῶτα με / ἔδει τραπέσθαι. παιδίον, παῖ, ἡμί, παῖ*» [Η πρώτη στάση που 'χα να κάμω είναι κοντά· νά, τούτη η πόρτα. Εε, μικρέ! Μικρέ! Φωνάζω](στ. 35-37). Υποτίθεται ότι ένας δούλος και όχι ο ιδιοκτήτης του σπιτιού θα ανοίξει τη θύρα, όπως συνηθίζεται στην κωμωδία, όμως στη συγκεκριμένη περίπτωση η σύμβαση αυτή δεν λαμβάνεται υπόψη, γιατί θα ήταν ίσως φορτικό ή φθαρμένο ή άχρηστο ένα τέτοιο κωμικό μοτίβο από τη στιγμή που εδώ πρέπει να είναι άμεση και προφανής η αντίθεση μεταξύ του αληθινού και του ψεύτικου ημίθεου. Πιο 'πρακτικά σκεπτόμενος' ο Stanford πιστεύει ότι τη θύρα την ανοίγει ο ίδιος ο Ηρακλής, όχι επειδή είναι άξεστος ή επειδή δεν έχει δούλο, αλλά για να εξοικονομηθεί ένας παραπανίσιος υποκριτής.⁴¹⁸ Ο σπιτονοικοκύρης φωνάζει από το εσωτερικό του κτηρίου: «*τίς τὴν θύραν ἐπάταξεν; ὥς κενταυρικῶς ἐνήλαθ' ὅστις*» [Ποιός είναι; Ποιός μου χτύπησε την πόρτα σαν Κένταυρος;] (στ. 38), χρησιμοποιώντας την παρομοίωση «*ὥς κενταυρικῶς*», δηλαδή με 'αγριότητα', καθώς ο Ηρακλής είχε παλέψει με τους Κενταύρους και γνώριζε την υπέρμετρη βία τους. Οι Κένταυροι ήταν μεγάλосωμοι, δυνατοί και βίαιοι, οπότε υποθέτουμε ότι ο υποκριτής Διόνυσος μπορούσε να χτυπήσει την πόρτα με μεγάλη δύναμη ώστε να προκαλέσει την άμεση αντίδραση του Ηρακλή και τη συνειρμική σύγκριση που κάνει ο ήρωας ανάμεσα στο χτύπημα και τους Κενταύρους. Η δυνατή κρούση της πόρτας δηλώνεται και από τη χρήση του ρήματος «*ἐνήλαθ'*» (= πηδάει σαν), που συναντάται επίσης στις *Νεφέλες* όταν ο Στρεψιάδης κατηγορείται ότι κλώτσησε την πόρτα. Ο μυθικός ήρωας βλέποντας τον Διόνυσο με αυτή την αμφίεση

⁴¹⁶ Stanford (1993) 135.

⁴¹⁷ Σε άρθρο σχετικά με την αρχαιολογική απεικόνιση του Διονύσου η Λαμπάκη (2016, 84) αναφέρεται σε μαρτυρίες και αγάλματα του θεού που βρέθηκαν στα αρχαία ελληνικά θέατρα, μέσω των οποίων μπορεί να αποκατασταθεί η εμφάνιση του θεού (στάση/ρούχα). Ωστόσο, δεν υπάρχει η ίδια δυνατότητα ως προς τον κωμικό Διόνυσο — καθώς μάλιστα οι αγαλμάτινες εκδοχές δεν είναι πολλές, παρόλη τη δημοτικότητα του θεού στην αρχαιότητα.

⁴¹⁸ Stanford (1993) 141.

παραξενεύεται και ξεσπά σε γέλια (στ. 43).⁴¹⁹ Ακολουθεί διάλογος μεταξύ τους χωρίς ιδιαίτερες κινησιακές αναφορές, εκτός από τον Ξανθία, που εκφράζει σχεδόν από μέσα του ή προς τους θεατές τον πόνο στον ώμο από το φορτίο (στ. 89, 108) και ενδεχομένως να δείχνει με κινήσεις το σημείο που πονάει τρίβοντάς το.

Στη συνέχεια περιγράφονται από τον Ηρακλή ορισμένοι τρόποι αυτοκτονίας με αφορμή την επιθυμία του Διονύσου να πάει στον Άδη. Το σκοινί γύρω από το λαιμό και το σπρώξιμο του σκαμνιού είναι ο πρώτος τρόπος αυτοκτονίας: «*φέρε δὴ τίν' αὐτῶν σοι φράσω πρώτην; τίνα; / μία μὲν γὰρ ἔστιν ἀπὸ κάλῳ καὶ θρανίου, / κρεμάσαντι σαυτόν.*» [Ποιόν να σου πρωτοπῶ; σαν ποιον; Ας δούμε. Με το σκοινί και το σκαμνί εἶν' ο ένας· κρεμάλα] (στ. 120-122). Ο Διόνυσος αντιδρά και του λέει να σταματήσει να λέει πνιγηρά πράγματα. Ο Ηρακλής τού προτείνει άλλους δύο τρόπους για να καταφέρει να φτάσει στο Βασίλειο των Νεκρών: να κοπανίσει κώνειο στο γουδί με γουδοχέρι για να φτιάξει φαρμάκι και να το πιει (στ. 124), καθώς το κώνειο παγώνει τις γάμπες και τα ανθρώπινα άκρα και επέρχεται ο θάνατος από το δηλητήριο («*ψυχράν γε καὶ δυσχείμερον· / εὐθὺς γὰρ ἀποπήγνυσι τάντικνήμια*» [Αυτό, καλέ, είναι κρύο και παγωμένο· τις γάμπες στη στιγμή σου τις παγώνει] στ. 125-126), ή να πάει στον Κεραμεικό, να ανέβει στον ψηλό πύργο, από κει να παρακολουθήσει μια λαμπαδηδρομία και όταν δοθεί το σήμα της έναρξής της, αυτός να «ορμήσει» προς τα κάτω (στ. 129-133). Σύμφωνα με τον Stanford, «ο ψηλός πύργος» είναι πιθανόν αυτός του Τίμωνος του μισάνθρωπου, που για το μίσος του εναντίον των ανθρώπων είχε γίνει ήδη ήρωας θεατρικού έργου από τον κωμικό Φρύνιχο. Προφανώς από το ύψος του πύργου ήταν ορατή η αφετηρία μιας λαμπαδηδρομίας.⁴²⁰ Για να πάει στον Άδη ο Διόνυσος με τον τελευταίο τρόπο, πρέπει να πηδήξει από τον ψηλό πύργο και να αυτοκτονήσει.⁴²¹ Ο Διόνυσος αρνείται και αυτή την πρόταση του Ηρακλή και τελικά

⁴¹⁹ Ο Slater (1999, 364) παραλληλίζει οπτικά τη σκηνή της συνάντησης του Ηρακλή και του Διονύσου, και οι δύο ντυμένοι με δέρμα λιονταριού, με τη συνάντηση του Πενθέα και του Διονύσου στις *Βάκχες* και τη χαρακτηρίζει ως μια γκροτέσκα κωμική εκδοχή της τραγικής συνάντησης. Ο Stanford (1993, 142) αναφέρει ότι «η αντίθεση τελικά παρουσιάζεται ανάμεσα στην τρυφή, πολυτελή αμφίεση του Διονύσου και σε αυτά που φοράει ο τραχύς και απότομος Ηρακλής».

⁴²⁰ Stanford (1993) 153. Λαμπαδηδρομία με τελετουργικό χαρακτήρα τελούσαν στην Αθήνα προς τιμήν της Αθηνάς και άλλων θεοτήτων.

⁴²¹ Ο Διόνυσος απαντά ότι αν το κάνει αυτό θα χάσει δύο λοβούς από το μυαλό του («*ἀλλ' ἀπολέσαιμ' ἂν ἐγκεφάλου θρίω δύο*», στ. 134). Από αυτή τη φράση, μέσω της ερμηνευτικής ανάλυσης του Stanford (1993, 154), μαθαίνουμε για μια κοινωνική, μαγερική δράση: «ο εγκέφαλος χωρίζεται σε δύο

αποφασίζει να πάρει τον δρόμο προς τη λίμνη του Άδη και να περάσει στον Κόσμο των Νεκρών με μια βάρκα, δίνοντας δύο οβολούς στο βαρκάρη.⁴²²

Ο Ξανθίας δεν αντέχει άλλο να κουβαλάει τις αποσκευές και ενδεχομένως κάνει μια προσπάθεια να αφήσει τον μπόγο στο έδαφος: «*νή τὸν Δί' ἐγὼ γοῦν ὄνος ἄγω μυστήρια. / ἀτὰρ οὐ καθέξω ταῦτα τὸν πλείω χρόνον*» [Και, στα μυστήρια, εγώ 'μαι το γαϊδούρι. Μα δε θα σκῶνω πια άλλο το φορτίο μου] (στ. 159-160). Όμως πολύ γρήγορα ο Διόνυσος αποχαιρετά –ίσως με μια ανάλογη χειρονομία– τον Ηρακλή, ο οποίος μπαίνει μέσα στο σπίτι, και λέει στον Ξανθία, πριν προλάβει να κατεβάσει τα στρώματα από τον ὦμο του, να τα σηκώσει πάλι: «*σὺ δὲ τὰ στρώματ' αὖθις λάμβανε*» (στ. 165).⁴²³ Ο Ξανθίας σιγά σιγά ξαναφορτώνει τα πράγματά του και ο Διόνυσος δείχνει την έντονη βιασύνη του.

Στη δεύτερη σκηνή θυροκρουσίας με παρατραγική λειτουργία (στ. 460-478) ο Διόνυσος και ο Ξανθίας φτάνουν στον Κάτω κόσμο, μπροστά στη θύρα του οίκου του Πλούτωνα. Ο Διόνυσος είναι πλέον διστακτικός όταν χτυπά τις θύρες. Για ορισμένους δραματικούς χαρακτήρες, με χαρακτηριστικό παράδειγμα εδώ τον θεό Διόνυσο και τον δούλο του Ξανθία, η περίπτωση της επικείμενης θυροκρουσίας συνοδεύεται από την αίσθηση του φόβου και τις ανάλογες κινήσεις, οι οποίες στόχο είχαν να προκαλέσουν γέλιο στους θεατές. Ο Dover σημειώνει ότι η νευρικότητα του Διονύσου μπροστά στο παλάτι του βασιλιά των νεκρών, το οποίο είναι εκφοβιστικό, είναι κατανοητή, αλλά οι

ημισφαίρια περιτυλιγμένος από μια αναδιπλούμενη μεμβράνη. Η μεμβράνη αυτή θυμίζει φύλλο συκιάς (*θρῖον*) έτσι όπως το χρησιμοποιούσαν για να περιτυλίγουν ποσότητες ψιλοκομμένου κρέατος –που ονομάζονταν και αυτά *θρῖα*– και αποτελούνταν πολλές φορές από μυαλά ζώων. Ήταν αγαπημένο φαγητό για τους Αθηναίους της εποχής, το ίδιο όπως και για τους νεότερους».

⁴²² Stanford (1993) 157. Στον στ. 153 γίνεται από τον Διόνυσο αναφορά στον πυρρίχιο «*νή τοὺς θεοὺς ἐχρῆν γε πρὸς τούτοις κεί τὴν πυρρίχην*», τον πιο γνωστό μέχρι και σήμερα πολεμικό χορό. Ο Ηρακλής κάνει μια σύντομη αναφορά στους Μύστες, τους μυημένους στα μυστήρια, οι οποίοι φυσοῦν αὐλούς και χτυποῦν παλαμάκια στο πλαίσιο των λατρευτικῶν τους εκδηλώσεων: «*ἐντεῦθεν αὐλῶν τίς σε περίεισιν πνοή, ὅψει τε φῶς κάλλιστον ὥσπερ ἐνθάδε, καὶ μυρρινῶνας καὶ θιάσους εὐδαίμονας ἀνδρῶν γυναικῶν καὶ κρότον χειρῶν πολύν*» (στ. 154-157). Ο Stanford αναφέρει ότι με τη φράση «*πυκνά χειροκροτήματα*» υπονοούνται κυρίως οι ψυχές στον Άδη, που συνοδεύουν με ρυθμικά χειροκροτήματα τους μακάριους χορούς των μυστικῶν ομίλων-θιάσων. Σημαίνουν ὅμως και τα χειροκροτήματα που ελπίζει ο Αριστοφάνης να κερδίσει το ἔργο του.

⁴²³ Σύμφωνα με τον Stanford (1993, 158), στα ξενοδοχεία της Ανατολῆς ἀλλὰ και σε μέρη της Ανατολικῆς Ευρώπης προσέφεραν μέχρι πρόσφατα μόνο το δωμάτιο, με ελάχιστα, ἢ σχεδόν καθόλου λευκά εἶδη. Οι ταξιδιώτες ἔπρεπε να ἔχουν τα δικά τους σκεπάσματα.

Ἕλληνες γνωρίζουν επίσης ότι οι συμβάσεις της άφιξης σε ένα σπίτι δεν είναι εντελώς ίδιες παντού.⁴²⁴ Ο Ξανθίας, πάντοτε πρόθυμος να δοκιμάσει και να διαπιστώσει τη λιποψυχία του αφεντικού του,⁴²⁵ τον συμβουλεύει κοφτά να χτυπήσει την πόρτα χωρίς άλλη καθυστέρηση. Ο Διόνυσος θέτει το ερώτημα με ποιον τρόπο να χτυπήσει τη θύρα, καθώς δεν γνωρίζει με ποιον τρόπο χτυπούν οι ντόπιοι τις θύρες: «*ἄγε δὴ τίνα τρόπον την θύραν κόψω; τίνα; / πῶς ἐνθάδ' ἄρα κόπτουσιν οὐπιχώριοι;*» [Πώς να χτυπήσω; Πώς και με ποιον τρόπο; Άραγε οι ντόπιοι πώς χτυπούν τις πόρτες;] (στ. 460-461). Ο Ξανθίας τον προτρέπει να χτυπήσει δυνατά, αφού σαν μεταμφιεσμένος Ηρακλής έχει και τη δύναμή του: «*οὐ μὴ διατρίψεις, ἀλλὰ γεῦσαι τῆς θύρας, / καθ' Ἡρακλέα το σχῆμα και το λῆμ' ἔχων*» [Βάρα γερά, την ώρα σου μη χάνεις· μορφή Ηρακλή, και την καρδιά του να 'χεις] (στ.462-463).

Ο Διόνυσος χτυπά τη θύρα ενδεχομένως με το ηράκλειο ρόπαλο για περισσότερη δύναμη και φωνάζει «*παῖ παῖ*». Ο Αιακός ανοίγει τη θύρα και ο ιδιαίτερα ευέξαπτος αυτός θυρωρός,⁴²⁶ υπερβαίνοντας κατά πολύ τον θυρωρό-Ερμή που είδαμε στην *Ειρήνη*, αραδιάζει έναν χείμαρρο από ύβρεις –πιθανώς με τη συνοδεία αντίστοιχων επιθετικών χειρονομιών και κινήσεων– νομίζοντας, ξεγελασμένος από τη λεοντή και το ρόπαλο, ότι ο Διόνυσος είναι ο Ηρακλής. Στους *Βατράχους* μέσω της μορφής του θυρωρού οι Πύλες του Άδη κατά κάποιο τρόπο ‘ιδιωτικοποιούνται’ και ο μυθικός τόπος ‘εξημερώνεται’ – ένα επιπρόσθετο κωμικό τέχνασμα. Ο αληθινός Ηρακλής σε παλιότερο πέραςμα του από το σπίτι του Πλούτωνα είχε κλέψει τον Κέρβερο/φύλακα και γι’ αυτό τώρα, βλέποντας τον Ηρακλή/Διόνυσο ο Αιακός θέλει να τον τιμωρήσει: «*ὦ βδελυρὲ κἀναίσχυντε καὶ τολμηρὲ σὺ / καὶ μιαρὲ καὶ παμμίαρε καὶ μιαρώτατε / ὃς τὸν κύν' ἡμῶν ἐξελάσας τὸν Κέρβερον / ἀπῆζας ἄγχων κάποδρὰς ὄχου λαβών, / ὃν ἐγὼ 'φύλαττον. ἀλλὰ νῦν ἔχει μέσος· / τοῖα Στυγὸς σε μελανοκάρδιος πέτρα / Ἀχερόντιός τε σκόπελος αἵματοσταγῆς / φρουροῦσι, Κωκυτοῦ τε περίδρομοι κύνες, / ἔχιδνά θ' ἑκατογκέφαλος, ἥ τὰ σπλάγχνα σου/ διασπαράζει· πλευμόνων τ' ἀνθάπεται/ Ταρτησία μύραινα· τὼ νεφρῶ δέ σου/ αὐτοῖσιν ἐντέροισιν ἡματωμένω / διασπᾶσονται Γοργόνες Τειθράσαι, / ἐφ' ἃς ἐγὼ δρομαῖον ὁρμήσω πόδα*» [Βρε σιχαμένε, αδιάντροπε,

⁴²⁴ Dover (1993) 253.

⁴²⁵ Σύμφωνα με τον Stanford (1993, 21-22): «Αυτό που προκαλεί τη μεγαλύτερη έκπληξη στο θεατή είναι η φαινομενική έλλειψη σεβασμού προς τους θεούς. Ο Διόνυσος μας παρουσιάζεται κάποιες φορές σαν αξιοθρήνητος φοβιτσιάρης, και ο Ηρακλής σαν κοιλιόδουλος».

⁴²⁶ Ο Stanford (1993, 30) τον χαρακτηρίζει αρχικά οξύθυμο θυρωρό και έπειτα αναφέρει ότι παρουσιάζεται σαν αναισθητος επιστάτης που μαστιγώνει δούλους.

ξετσίπωτε, βρομάνθρωπε, βρομιάρη, αρχιβρομιάρη! Το σκύλο μας εσύ, τον Κέρβερό μας, ξεκάμπισες, που εγώ 'μουν φύλακάς του, και το λαιμό του σφίγγοντας τον πήρες και το 'σκασες. Μα τώρα είσαι πιασμένος· ο βράχος ο μαυρόκαρδος της Στύγας κι η πέτρα η Αχερόντια που αίμα στάζει και τα σκυλιά, που γύρω γύρω τρέχουν στον Κωκυτό, καλά στη μέση σ' έχουν· η Οχιά η εκατοκέφαλη τα σπλάχνα θα σου σπαράξει· πάνω στα πλεμόνια θα 'ρθει η Ταρτήσσια σμέρνα να κολλήσκει· τα δυό νεφρά σου στο αίμα βουτηγμένα με τ' άντερα μαζί θα τα ξεσκίσουν, κομμάτια θα τα κάμουν οι Τειθράσιες Γοργόνες. Πάω τρεχάτος να τις φέρω] (στ. 465-478).⁴²⁷ Ο Αιακός φεύγει τρέχοντας για να φέρει τις γυναίκες που θα εκδικηθούν τον 'Ηρακλή' και ο Διόνυσος εξαιρετικά φοβισμένος ζητάει από τον Ξανθία να ανταλλάξουν το κοστούμι τους με σκοπό να γλυτώσει από το μένος του αντι-Ηράκλειου προσωπικού του Άδη σε μια σκηνή *ante portas* που θα αναλύσουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

4.1.3. Πλούτος (στ. 1097-1170)

Στο πέμπτο επεισόδιο του *Πλούτου* έρχεται ο Ερμής, χτυπά τη θύρα της οικίας του Χρεμύλου και μάλλον κρύβεται, ενώ ο δούλος Καρίων ακούει το χτύπημα στη θύρα, βγαίνει έξω αλλά δεν βλέπει τον επισκέπτη αμέσως: «τίς ἔσθ' ὁ κόπτων τὴν θύραν; τουτὶ τί ἦν; / οὐδείς, ἔοικεν· ἀλλὰ δῆτα τὸ θύριον / φθεγγόμενον ἄλλως κλαυσιᾶ» [Ποιος χτύπησε την πόρτα; Μπα! Τι τρέχει; Κανέναν; Θα τη δείρω την πορτούλα, που σκούζει στα καλά καθούμενα] (στ. 1097-1099). Ο δούλος εμφανίζεται πριν από τον ιδιοκτήτη—δράση η οποία είναι βασική στη σύνθεση αυτών των σκηνών— και χρησιμοποιεί μια από τις χαρακτηριστικές λέξεις για τη θυροκρουσία, τη μετοχή «κόπτων»,. Ο Καρίων, επειδή στην αρχή δεν βλέπει κανέναν, προσωποποιεί επιτηδευμένα τη θύρα, σαν να είναι μικρό παιδί και λέει ότι θα τη δείρει, που *κλαυσιᾶ*, «σκούζει στα καλά καθούμενα». Στην ουσία, όμως, τα λέει αυτά μάλλον για να τα ακούσει αυτός που χτύπησε τη θύρα και δεν εμφανίζεται.

Ο Καρίων πάει να μπει στο σπίτι αλλά παρουσιάζεται ο Ερμής, και ο Καρίων τού φωνάζει: «οὗτος, εἶπέ μοι, / σὺ τὴν θύραν ἔκοπτες οὕτωςι σφόδρα;» [Εσύ, βρε Ερμή, χτυπούσες με τόση δύναμη;] (στ. 1100-1101). Ο εξανθρωπισμένος Ερμής ήρθε στο σπίτι του Χρεμύλου για να απλώσει χέρι επαιτείας, αλλά η απάντησή του μας μπερδεύει στο θέμα που εξετάζουμε σε αυτήν την ενότητα γιατί ενώ ο Καρίων

⁴²⁷ Μετάφραση Θρ. Σταύρου (1967).

ισχυρίζεται ότι άκουσε χτύπημα στη θύρα, ο Ερμής το αρνείται και λέει ότι η θύρα άνοιξε πριν καν προλάβει να τη χτυπήσει: «*μὰ Δί', ἀλλ' ἔμελλον· εἴτ' ἀνέωξάς με φθάσας*» [Όχι, μα το Δία· το 'χα σκοπό, μα άνοιξες πριν χτυπήσω] (στ. 1102). Ο Brown πιστεύει ο Ερμής εισέρχεται στον σκηνικό χώρο, πλησιάζει το σκηνικό οικοδόμημα, χτυπάει την (κεντρική) θύρα, κρύβεται και προσποιείται κατόπιν ότι δεν τη χτύπησε ποτέ.⁴²⁸ Ο Revermann χαρακτηρίζει αυτό το χωρίο ως 'μεταθεατρικό αστείο'.⁴²⁹ Σε κάθε περίπτωση, ο Ερμής χτύπησε ή θα χτυπούσε δυνατά τη θύρα, γιατί ήθελε να ζητήσει βοήθεια αντιστρέφοντας κατά κάποιον τρόπο, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, τη σκηνή στην *Ειρήνη* με τον Τρυγαίο, όπου ένας θνητός χτυπά τη θύρα των θεών. Να σημειώσουμε, ωστόσο, ότι ο τρόπος με τον οποίο ο Ερμής μιλά παρακάτω στον δούλο Καρίωνα («*ἀλλ' ἐκκάλει τὸν δεσπότην τρέχων ταχύ*» [Φώναξε ευθύς το αφεντικό σου, τρέξε] στ. 1102) φανερώνει μεγάλη ανυπομονησία, η οποία συνάδει με την πιθανή προηγούμενη πράξη του του έντονου, ίσως και παρατεταμένου χτυπήματος.

Ο Ερμής, με αφορμή το γεγονός ότι ο Πλούτος πλέον βλέπει, περιγράφει κάποιες τελετουργικές διαδικασίες θυσίας προς τους θεούς οι οποίες δεν γίνονται πια: «*ἀφ' οὗ γὰρ ἤρξατ' ἐξ ἀρχῆς βλέπειν ὁ Πλοῦτος, οὐδείς οὐ λιβανωτόν, οὐ δάφνην, / οὐ ψαιστόν, οὐχ ἱερεῖον, οὐκ ἄλλ' οὐδὲ / ἐν ἡμῖν ἔτι θύει τοῖς θεοῖς*» [Αφότου ο Πλούτος άρχισε να βλέπει, σ' εμάς τους θεούς κανείς θυσία δεν κάνει· ούτε σφαχτό ούτε δάφνη ούτε λιβάνι ούτε κουλούρα κι ούτε τίποτε άλλο] (στ. 1114-1116). Ο Ερμής παρουσιάζεται εδώ, όπως και στην *Ειρήνη*, επιρρεπής σε ό,τι έχει σχέση με το φαγητό και παραπονιέται ότι παλιότερα έτρωγε από τις ταβερνιάρισσες όλες τις λιχουδιές του κόσμου, μέλι, μουστοκούλουρα, σύκα και τυρόπιτα. Ο Καρίων, παρωδώντας το τραγικό ύφος, του λέει: «*ποθεῖς τὸν οὐ παρόντα καὶ μάτην καλεῖς*» [Ποθείς και κράζεις μάταια τη χαμένη (ενν. τυρόπιτα)] (στ. 1127), και ο Ερμής, με θρήνο και ενδεχομένως πιάνοντας το προγαστρίδιό του, αναπολεί πώς φούσκωνε η κοιλιά του απ' τα χοιρομέρια «*οἷμοι δὲ κωλῆς ἧς ἐγὼ κατήσθιον*» [Πώς φούσκωνε η κοιλιά απ' τα χοιρομέρια!] (στ. 1128). Λίγους στίχους παρακάτω ο Ερμής λυπάται για το «κεκραμένο» κρασί που δεν πίνει πλέον (στ. 1132) και ο Καρίων, γυρίζοντας τα οπίσθιά του, τον κερνά να 'πει' μια γουλιά: «*ταύτην ἐπιπιὼν ἀποτρέχων οὐκ ἂν φθάνοις*» [Να, σε κερνώ· πε μια, και πάρε δρόμο] (στ. 1133).

⁴²⁸Brown (2008) 371.

⁴²⁹Revermann (2006) 184, σημ. 10.

Ο Καρίων στη συνέχεια της συζήτησής του με τον Ερμή, λέει ότι παλιά έκλεβε φαγητό, αλλά το μοιραζόταν, ενώ λόγω της ιδιότητάς του ως δούλου, αν τον έπιαναν, έτρωγε ξύλο ενώ ο Ερμής όχι. Ο Ερμής εκδηλώνει την επιθυμία να έρθει να μείνει μαζί με τους θνητούς ακόμα και αν χρειαστεί να δουλέψει σαν ‘πορτιέρης’, εργασία η οποία δε συνάδει με τη θεϊκή υπόστασή του: *«παρὰ τὴν θύραν στροφαῖον ἰδρύσασθέ με»* [Στην πόρτα θα είμαι· των στροφών επόπτης] (στ. 1153). Ο Ερμής ζητά να μπει μέσα στο σπίτι και ο Καρίων συμφωνεί μαζί του, αρκεί να κάνει μια εργασία που την κάνουν οι δούλοι, να πλύνει σπληνάντερα για να δείξει από την αρχή πόσο προκομμένος στις δουλειές είναι :*«καὶ πλῶνέ γε αὐτὸς προσελθὼν πρὸς τὸ φρέαρ τὰς κοιλίας, / ἵν’ εὐθέως Διακονικὸς εἶναι δοκῇς»* [και στο πηγάδι να πλύνεις τα σπληνάντερα· να δείξεις απ’ την αρχή πώς ξέρεις να δουλεύεις] (στ. 1168-1169). Στο τέλος του επεισοδίου (στ. 1170) ο Καρίων και ο Ερμής μπαίνουν στο σπίτι από την κεντρική θύρα, που στη συγκεκριμένη κωμωδία αναπαριστά, χωρίς μεταβολές ταυτότητας, τον οίκο του Χρεμύλου (βλ. και παραπάνω).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

ΚΩΜΙΚΕΣ ΣΚΗΝΕΣ ANTE PORTAS

5.1. Οι σκηνές *ante portas* στο έργο του Αριστοφάνη

5.1.1. *Αχαρνής* (στ. 748- 835, 860-970, 1085-1093, 1096-1141)

Ο Δικαιοπόλης στους *Αχαρνής* και στο μεταπαραβατικό μέρος (στ. 759 και εξής) πρωταγωνιστεί σε πολλές και διαδοχικές σκηνές *ante portas*, καθώς είναι πολλοί αυτοί που επισκέπτονται τον κωμικό ήρωα, ο οποίος, μετά την ιδιωτική ειρήνη του με τη Σπάρτη, «έχει στήσει την αγορά μπροστά από το σπίτι του».⁴³⁰ Ο Μεγαρίτης κατευθύνεται προς το σπίτι του Δικαιοπόλη αλλά δεν μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα αν χτυπάει με το χέρι του τη θύρα ή τον καλεί μόνο με τη φωνή του: «Δικαιοπόλι, ἢ λῆς πρίασθαι χοιρία;» [Δικαιοπόλη! Γουρούνια! Τ' αγοράζεις;] (στ. 748). Το φωνητικό κάλεσμα, όπως έχει αναφερθεί και παραπάνω, είναι συνηθισμένο σε ανάλογες σκηνές και ενεργοποιεί την έξοδο του ιδιοκτήτη από την πόρτα του σπιτιού του.

Ο Δικαιοπόλης πράγματι βγαίνει έξω και εκπλήσσεται με την παρουσία του Μεγαρίτη: «τί; ἀνὴρ Μεγαρικός; [Μπα! Μπα! Ένας Μεγαρίτης] (στ. 749) – με την (ευχάριστη μάλλον) έκπληξη να αποτυπώνεται δυνάμει σε ανάλογη χειρονομιακή κίνηση. Στον παρακάτω στίχο το ρήμα κίνησης «ἵκομες» σε συνδυασμό με την τελική μετοχή «ἀγορασούντες» (στ. 750) μάς δείχνει την πρόθεση του Μεγαρίτη να προχωρήσουν με τον Δικαιοπόλη στη διαδικασία της αγοράς. Ο λόγος του Μεγαρίτη είναι λίγο ασαφής ως προς το αν εννοεί ότι «βγήκαμε στην αγορά, δηλαδή στην κυκλοφορία» ή αν η έκφραση αυτή σημαίνει «πουλώ», με τον Δικαιοπόλη να δείχνει ή να προσποιείται ότι δεν τον καταλαβαίνει.⁴³¹ Ο Μεγαρίτης γίνεται πιο ξεκάθαρος παρακάτω: «ὅκα μὲν ἐγὼν τηνῶθεν ἐμπορευόμαν» [Οντες ξετσίναα να 'ρθω στην Αθήνα] (στ. 754), απαντώντας στον Δικαιοπόλη πάλι με ένα ρήμα που δηλώνει κίνηση με κάποιο σκοπό, στην προκειμένη περίπτωση ότι ήρθε από ένα μέρος σε άλλο, με σκοπό το εμπόριο. Ο Δικαιοπόλης ρωτά πόσο στοιχίζει το σιτάρι («πῶς ὁ σῖτες ὄνιος;»

⁴³⁰ Mazon (1904) 28.

⁴³¹ Starkie (1909) 158. Βλ. σχετικά Αρχ. Σχολ. Αχ.750: «ἐν ἀγορᾷ διατρίψοντες ἤλθομεν ἢ ὠνησόμενοι ἢ πωλήσοντες».

[Το στάρι ειν' ακριβό;] στ. 757), πιθανώς συνοδεύοντας την ερώτησή του με μια ανάλογη χειρονομία.

Έπειτα από συνεχείς ερωταπαντήσεις σχετικά με το εμπόρευμα ο Μεγαρίτης λέει τελικά ότι φέρνει μικρά χοιρίδια και ο Δικαιόπολης ζητά να του τα δείξει («καλῶς λέγεις· ἐπίδειξον» [Ωραία· για δείξε μου τα] στ. 764), δίνοντας τρόπο τινά μια 'σκηνοθετική οδηγία' για τις επόμενες κινήσεις του Μεγαρίτη. Ο Μεγαρίτης βγάζει το ένα κοριτσάκι μεσ' από το τσουβάλι («ἀλλὰ μὰν καλάί. / Ἄντεινον αἱ λῆς ὡς παχεῖα καὶ καλά» [Μεγαλείο! Δοτίμασε να δεις· παχύ τσ ωραίο] στ. 765-766) και τον προτρέπει να σηκώσει ο ίδιος ο Δικαιόπολης το 'εμπόρευμα' για να λογαριάσει τα κιλά του, πράξη στην οποία ο επίδοξος αγοραστής προβαίνει αμέσως, κρατώντας ενδεχομένως ανάποδα το κορίτσι-γουρουνάκι και βλέποντας με έκπληξη το αιδοίο του (στ. 767).⁴³² Την ίδια στιγμή ο Μεγαρίτης λέει «ἢ οὐ χοῖρός ἐσθ' ἄδε;» [Ντά λέεις εσού; Δεν είναι;] (στ. 768) και δείχνει το αιδοίο της μικρής.⁴³³ Ο Δικαιόπολης εκφράζει την έντονη δυσπιστία του ως προς το αν το εμπόρευμα είναι γουρούνι ή άνθρωπος, και ο Μεγαρίτης στρέφεται ίσως και κινησιακά προς τους θεατές, για να στηρίξει τη θέση του δείχνοντας το αιδοίο (στ. 770-771): «οὐ δεινά; θᾶσθε τῷδε τὰς ἀπιστίας / οὗ φατι τάνδε χοῖρον εἶμεν» [Δεν νταγιαντιέται τούνο. Τσοίταξέ τον! Να μην πιστεύγει που είναι γουρουνίτσα!]. Στον στ. 774 ο Μεγαρίτης, για να υποστηρίξει τον ισχυρισμό του ότι το εμπόρευμα είναι όντως γουρούνι, επικαλείται τον ήρωα Διοκλή⁴³⁴ και λίγο παρακάτω η προτροπή του «φώνει δὴ τὸ ταχέως χοιρίον./ Οὐ χρῆσθα; Σιγῆς ὧ κάκιστ' ἀπολουμένα;/ Πάλιν τυ ἀποισῶ, ναὶ τὸν Ἑρμᾶν, οἴκαδ'» [Γούρλισε, γουρουνάτσι. Δε γουρλίζεις; Χάε στην οργή! Α δε θέλεις, θα σε πάω, μα τον Ερμή, στο σπίτι πάλι πίσω] (στ. 777-779) ενισχύει την απειλή του προς τη μικρή που δεν 'γουρουνίζει', ταυτόχρονα με την επίκληση στον Ερμή – τυπικές φράσεις επίκλησης, που συνοδεύονταν πιθανότατα από ανάλογες χειρονομίες και κινήσεις, ίσως ανοιχτές παλάμες με εκτεταμένα δάκτυλα προς τον ουρανό και στροφή της κεφαλής προς τα

⁴³² Ο Σχολιαστής (1843, 21) εδώ εξηγεί: «Ο Αττικὸς [δηλ. ο Δικαιόπολης] κρεμάσας τὴν παῖδα [εννοεῖ μάλλον ὅτι τὴν κράτησε με τὸ κεφάλι κάτω, κρατώντας τὴν ἀπὸ τὰ πόδια με τὸ χέρι του] ὄρᾳ τὸ αἰδοῖον αὐτῆς, καὶ ἐρωτᾷ περὶ αὐτοῦ, ὅ,τι ποτὲ ἐστίν, οὐ γὰρ ἦν ὅμοιον τῷ αἰδοῖῳ τοῦ χοίρου».

⁴³³ Σύμφωνα με τον Σχολιαστή δείχνει το αιδοίο της κόρης του («Τὸ αἰδοῖον δείκνυσι τῆς παιδός»), το οποίο αποτυπωνόταν ίσως με κάποιο τρόπο στο ειδικά διαμορφωμένο κοστούμι για τὴν περίσταση.

⁴³⁴ Σχολ. (1843, 22): Ο Διοκλῆς ἦταν ἥρωας που τιμοῦσαν οἱ Μεγαρεῖς.

πάνω. Η επίσημη επίκληση στις θεϊκές οντότητες αποτελούσε σύμβολο διαρκούς ενότητας μεταξύ των θνητών και των θεών και συνήθως γινόταν με γυμνό χέρι.⁴³⁵

Στις πιεστικές παροτρύνσεις του πατέρα προς την κόρη-γουρουνίτσα –που συνοδεύονταν πιθανότατα από κινησιακή δράση, τύπου σπρωξίματος/τσιμπίματος– η μικρή αντιδρά άμεσα και βγάζει ήχους ζώου,⁴³⁶ αλλά ο Δικαιοπόλης συνεχίζει τη σωματική εξερεύνηση –με πολλαπλά δυνάμει χειρονομιακά και προσεγγιστικά συνοδευτικά σημεία– γιατί θέλει να είναι σίγουρος για την ποιότητα του εμπορεύματος (στ. 785): «*Κέρκον οὐκ ἔχει*» [Δεν έχει ουρά].⁴³⁷

Ο Μεγαρίτης βγάζει από το τσουβάλι του και την άλλη κόρη και την προσφέρει στον Δικαιοπόλη, ο οποίος ενδεχομένως την ‘εξετάζει’ σωματικά και αυτήν, κατά πάσα πιθανότητα στα γεννητικά της όργανα: «*ὥς ξυγγενὴς ὁ κύσθος αὐτῆς θατέρρα*» [Μοιάζει με την άλλη] (στ. 789). Οι βωβοί ρόλοι την εποχή του Αριστοφάνη είναι πιθανόν ότι υποστηρίζονταν από άνδρες ή μικρά αγόρια, οπότε το ‘θωπεία’ δεν είναι σεξιστικού τύπου, όπως θα το βλέπαμε σήμερα στο πλαίσιο της παρενόχλησης μιας γυναίκας, αλλά μια κωμική θεατρική πράξη, ένα αστείο παιχνίδισμα μεταξύ ανδρών. Ο Αριστοφάνης διά στόματος Μεγαρίτη συνεχίζει τα σεξουαλικά αστεία και ενδεχομένως κάνει μια ανάλογη κίνηση χυδαίου ‘τρυπήματος’: «*καὶ γίνεται γὰρ τᾶνδε τᾶν χοίρων τὸ κρήσ / ἄδιστον ἂν τὸν ὀδελὸν ἐμπεπαρμένον*» [Τέτοια γουρούνα, αν περαστεί στη σούγλα, κρέας πιο γλυκό στον κόσμο δεν είν’ άλλο] (στ. 795-796). Οι γουρουνίτσες στις ερωτήσεις του Δικαιοπόλη αν τρώνε ρεβίθια και ιδιαίτερα σύκα ενδεχομένως μαζί με τα «*κοῖ κοῖ*» τους (στ. 801, 802, 803) έκαναν νεύμα θετικής απάντησης, που συνοδευόταν πιθανώς από την αυξομείωση της έντασης της φωνής τους ανάλογα με το αν τους πρότεινε ένα φαγώσιμο που τους άρεσε. Ο Δικαιοπόλης δίνει μια συνηθισμένη εντολή σε κάποιον δούλο του να του φέρει σύκα (στ. 805) «*ἐνεγκάτω τις ἔνδοθεν τῶν ἰσχάδων / τοῖς χοιριδίοισιν*» [Για τρέξε και φέρε σύκα εδώ για τα γουρούνια]. Ο δούλος (βοηθητικό βωβό πρόσωπο) επιστρέφει αμέσως με σύκα και τα δίνει στον Δικαιοπόλη, ο οποίος τα προσφέρει στις γουρουνίτσες. Τα κορίτσια τρώνε λαίμαργα, αποτυπώνοντας με την κινησιακή-χειρονομιακή δράση τους αφενός την κοινωνική-

⁴³⁵ Sittl (1890) 137.

⁴³⁶ Σχολ (1843, 23): «*Αἱ παῖδες μιμοῦνται τὴν τῶν χοίρων φωνήν, κὼι κὼι λέγουσι*».

⁴³⁷ Ενδιαφέρονσα είναι η παρατήρηση του Σχολιαστή ότι ζώο που δεν είχε ουρά δεν επιτρεπόταν να το θυσιάσουν: Αρχ. Σχολ. Αχ. 785: «*Τὰ γὰρ κόλoura ἐν ταῖς ἱερουργίαις οὐ θέται, καὶ καθόλου, ὅπερ ἂν μὴ ᾗ τέλειον καὶ ὑγιές, οὐ θέται τοῖς θεοῖς*».

ταξική τους καταγωγή αλλά και την κατάσταση εξαθλίωσης στην οποία βρίσκονταν οι Μεγαρείς εν μέσω Πελοποννησιακού πολέμου.⁴³⁸ Κατά τη διάρκεια αυτής της αναστάτωσης και της έντονης κινησιακής δράσης, ο Μεγαρίτης βρίσκει ευκαιρία ν' αρπάξει ένα σύκο στα κρυφά, κάτι που εξομολογείται ενδεχομένως με μυστικοπάθεια στους θεατές, για να μην τον ακούσει ο Δικαιοπόλης: «ἀλλ' οὔτι πάσας κατέτραγον τὰς ἰσχάδας / ἐγὼ γὰρ αὐτᾶν τάνδε μίαν ἀνειλόμαν» [Μα δε μάσησαν τσ όλα δα τα σύκα· ένα έχωκα τσ εγώ κρυφά στο στόμα] (στ. 809-810).

Ο Δικαιοπόλης μπαίνει στο σπίτι του (στ. 815), για να φέρει τα σκόρδα και το αλάτι με τα οποία θα ανταλλάξει τις δύο τρυφερές γουρουνίτσες, και στον στ. 818 κάνει την είσοδό του στη σκηνή, από μια πλάγια είσοδο, ένας Συκοφάντης. Ο Μεγαρίτης κρατάει ένα σακί, όπου έχουν ξαναμπεί τα «γουρουνάκια», και ο Συκοφάντης προσπαθεί να του το πάρει (στ. 821): «οὐκ ἀφήσεις τὸν σάκον;» [Μωρέ, παράτα το σακούλι]. Ο Μεγαρίτης φωνάζει να έρθει ο Δικαιοπόλης έξω και ενδεχομένως τραβάει τον σάκο από την άλλη πλευρά (στ. 822): «Δικαιοπόλι, Δικαιοπόλι φαντάδδομαι» [Διτσαίοπολη! Έλα πα, τσαι με καρφώνουν]. Ο Δικαιοπόλης βγαίνει από το σπίτι του και με λουριά στα χέρια του απειλεί τον Συκοφάντη ότι θα τον κάνει κλάψει πικρά [από το ξύλο] αν δεν φύγει τρέχοντας μακριά: «κλάων γε σύ / εἰ μὴ 'τέρωσε συκοφαντήσεις τρέχων» (στ. 827-828). Τον κυνηγάει και τον χτυπά με τα λουριά, κι ο Συκοφάντης φεύγει, όπως είναι αναμενόμενο, τρέχοντας για να γλυτώσει. Στη συνέχεια ο Δικαιοπόλης πληρώνει με σκόρδα και αλάτι τον Μεγαρίτη (στ. 831-832), ο οποίος αποχαιρετά τα κορίτσια του και αποχωρεί, και μπαίνει πάλι στο σπίτι του (στ. 835).

Η επόμενη σκηνή *ante portas* (860-970) έχει κινησιακές δράσεις αγοροπωλησίας, κουβαλήματος και ξυλοφορτώματος στους απατεώνες. Στον στ. 860 έρχεται ένας Βοιωτός, φορτωμένος με κυνήγι και άλλα τρόφιμα, μαζί με τον δούλο του Ισμηνία, ο οποίος, όπως είθισται στους συνοδούς-δούλους της κωμωδίας, είναι ζαλωμένος με έναν σάκο με πουλιά και άλλα καλούδια. Τους ακολουθούν Βοιωτοί που παίζουν αυλούς. Ο Βοιωτός, εμφανώς ταλαιπωρημένος, παραπονιέται ότι έχει σακατευτεί η πλάτη του από το βάρος («ἴττω Ἡρακλῆς ἔκαμόν γα τὰν τύλαν κακῶς»

⁴³⁸ Ο Starkie (1909, 167) σχολιάζει ότι ταυτόχρονα ο Δικαιοπόλης πετάει σύκα στους θεατές για να συμπεριφερθούν και αυτοί με γουρουνίσιο τρόπο και να προκληθεί γέλιο. Τέτοιες μέθοδοι ήταν προσφιλείς στους κωμωδιογράφους της εποχής, αν και ο Αριστοφάνης αλλού (Σφ. 57 κ.ε.) παρουσιάζεται αντίθετος σε κάτι παρόμοιο –στη ρίψη καρυδιών προς τους θεατές– που το θεωρεί χαρακτηριστικό της Μεγαρικής κωμωδίας.

[Σακατεύτκαν οι πλάτις μ απ' του βάρους] στ. 860), δίνοντάς μας πληροφορίες για τη σωματική του κατάσταση – άρα και για την ποιότητα της κίνησής του, όπου φαίνεται ότι πονάει η μέση ή ο ώμος του από το υποτιθέμενο κουβάλημα. Πιο συγκεκριμένα, η φράση «ἔκαμον τὰν τύλαν» (στ. 860), σύμφωνα με τον Σχολιαστή, ερμηνεύεται ως ο κάλος των χεριών ή η καμπούρα που σχηματίζεται στον ώμο των αχθοφόρων από τη συνεχή μεταφορά φορτίου.⁴³⁹ Ο Βοιωτός διατάζει τον δούλο του τον Ισμηνία ν' αφήσει κάτω το φλισκούνι του χωρίς να τρέμει μην το χαλάσει («κατάθου τὸ τὰν γλάχων' ἀτρεμας, Ἰσμηνία» [Αγάλια αγάλια ακούμπα, ρε Ισμηνία, του φλησκούν' καταής] στ. 861) και φυσικά, χωρίς δεύτερη σκέψη, ο Ισμηνίας το ξεφορτώνεται. Ο Βοιωτός συνεχίζει «ὕμεις δ' ὅσοι Θείβαθεν αὐλήται πάρα/ τοῖς ὁστίνοις φυσῆτε τὸν πρωκτὸν κυνός» [Κι σεις π απ' τ Φήβα ήρθατ' ίσαμι δω μι τα σουραύλια, στν ουργή να πάτι· πάρα πέρα φσάτι] (στ. 862-863) και ίσως κάνει μια κίνηση με το χέρι του για να φύγουν οι ενοχλητικοί αυλητές και να πάνε πιο πέρα. Αυτή η εντολή τούς πεισμώνει μάλλον χειρότερα και παίζουν ακόμα πιο δυνατά, ενεργοποιώντας κατά κάποιο τρόπο, εν είδει 'ηχητικής θυροκρουσίας', την είσοδο του Δικαιοπόλη από τη θύρα της οικίας του στον σκηνικό χώρο.

Ο Δικαιοπόλης βγαίνει έξω από το σπίτι του με θυμό, ρίχνοντας κατάρες και διαμαρτυρόμενος για τον θόρυβο που προέρχεται από τους αυλητές (στ. 864-865). Ο Δικαιοπόλης μάς πληροφορεί ότι όλοι οι ενοχλητικοί επισκέπτες βρίσκονται στη θύρα του (στ. 864-865): «παῦ' ἐς κόρακας. οἱ σφῆκες [όπου σφήκες ο ήχος των αυλών] οὐκ ἀπὸ τῶν θυρῶν;/ [Ίσως κάνει κάποια νευριασμένη κίνηση για να τους διώξει.] Πόθεν προσέπτονθ' οἱ κακῶς ἀπολούμενοι / ἐπὶ τὴν θύραν μοι Χαιριδῆς βομβαύλιοι;». [Που να σας πάρει! Σκάστε! Σταματήστε! Σύρτε μακριά απ' το σπίτι μου, βρε σφήκες. Πούθε πήρανε φόρα και πέταξαν εδώ οι παλιοζούζουνοι, ανάθεμά τους;] Ο Βοιωτός τού λέει «νεὶ τὸν Ἰόλαον» (στ. 866), κάνοντας ίσως μια χειρονομία απόγνωσης και ταυτόχρονα επίκλησης στον θηβαϊκό ήρωα, φίλο του Ηρακλή, και συνεχίζει: «ἐπεχαρίττω γ' ὃ ξένε· / Θείβαθε γὰρ φυσᾶντες ἐξόπισθέ μου / τᾶνθια τᾶς γλάχωνος ἀπέκιζαν χαμαί» [Σουστά κρεν' ς, καλέ ξένι· Γειά στου στομασ' μι πήραν κατά πόδ απ' τα Φήβα πέρα κι φσώντας φσώντας μέσα στα σουραύλια απ' του φλησκουν· σκουρπίσαν τα λουλούδια] (στ. 866-

⁴³⁹ Starkie (1909, 177), Σχολ.: «ἔκαμον τὸν ὦμον κακῶς βαστάζων. τύλον δὲ ἃ ἄρσενικῶς καὶ τύλαν θηλυκῶς ἔλεγον τοῦ ὤμου τὸ τετυλωμένον (καὶ πεπιλημένον καὶ τετριμμένον ἐκ τῆς σαρκός, ὅποιον πολλὰκις ἐπὶ τοῦ ὤμου γίνεται τοῖς ἀχθοφόροις ἐκ τοῦ βαστάζειν τι συνεχῶς. καὶ Τηλεκλείδης “τραχήλου τύλαν” εἶπεν». Βλ. επίσης το λ. τύλη στο LSJ.

869), πληροφορώντας το ενδοδραματικό και το εξωδραματικό κοινό ότι οι αυλητές τον ακολούθησαν από τη Θήβα έως το σπίτι του Δικαιοπόλη – και σε αυτό το σημείο οι αυλητές πιθανότατα αποχωρούν.

Ο Δικαιοπόλης χαιρετά εγκάρδια τον Βοιωτό, ίσως με κάποια αντίστοιχη χειρονομία: «*ἽΩ χαῖρε κολλικοφάγε Βοιωτίδιον. / τί φέρεις;*» [Γεια σου, Βοιωτέ κολλικοφάγε. Τι έχεις;] (στ. 872). Ο Βοιωτός απαριθμεί όσα έχει φέρει μαζί του από τον τόπο τους, προϊόντα που ήταν γνωστά στην αρχαιότητα («*ορίγανον, γλαχὼ , ψιάθως, θρυαλλίδας, νάσσας, κολιοῖως, ἄτταγᾶς, φαλαρίδας, τροχίλως, κολύμβως*» [ρίγαν', φλησκούν', ψάθις κι φτίλια, πάπυς, νιρόκουτις κι πέρδικις κι πλάδις πλιά τς λίμν' ς κι βουτηχτάρις] στ. 874-875), και συνεχίζει απτόητος τον καταγισμό των προϊόντων για να καταλήξει στο περίφημο χέλι της Κωπαΐδας (στ. 877-880): «*καὶ μὰν φέρω χᾶνας, λαγῶς, ἁλώπεκας, σκάλοπας, ἐχίνως, αἰελούρως, πικτίδας, ἰκτῖδας, ἐνύδρως, ἐγγέλεις Κωπαΐδας*» [Κι που 'σι ακόμα; Χήνις, βιββιρίτις, λαγοί κι σκατζουχέρ, αλπούδις, κνάβια, τυφλουπόντικα, βίρδις κι νυφίτις, κι χέλια μέσ' απ' τ' λίμν', απ' τν Κουπαΐδα].⁴⁴⁰ Όταν ο Δικαιοπόλης βλέπει το χέλι –που ήταν πολύτιμο και σπάνιο φαγώσιμο εκείνη την εποχή στην εμπόλεμη Αθήνα– να το βγάζει από τον σάκο του ο Βοιωτός (στ. 880), ενθουσιάζεται τόσο πολύ που τον διακόπτει ξανά («*ἽΩ τερπνότατον σὺ τέμαχος ἀνθρώποις φέρων*» [Ω, αν ειν' αλήθεια πως μας φέρνεις χέλια] στ. 881) κάνοντας ίσως μια κίνηση παράκλησης, με τεντωμένα χέρια προς τα πάνω («*δός μοι προσειπεῖν, εἰ φέρεις, τὰς ἐγγέλεις*» [δωσ' μου ένα εδώ, να το καλωσορίσω] στ. 882), για να του δώσει ο Βοιωτός το χέλι. Την ίδια ώρα φωνάζει στις δούλες του να φέρουν έξω ό,τι χρειάζεται για το ψήσιμό του, όπως «*ἐσχάραν*», «*ῥιπίδα*», και ο ίδιος αναφέρει ότι θα φέρει τους «*ἄνθρακας*» (στ. 887-890), όμως λίγους στίχους παρακάτω λέει στον δούλο «*ἔσφερ'*» (στ. 894), δηλαδή να τα μεταφέρει πάλι όλα τα σκεύη εντός της οικίας, ώστε οι θεατές να μη βλέπουν πάνω στη σκηνή διαδικασίες μαγειρέματος.

Ο Δικαιοπόλης αναγγέλλει την είσοδο του απατεώνα Νίκαρχου («*καὶ μὴν ὁδὶ Νίκαρχος ἔρχεται φανῶν*» [Και να, πάνω στην ώρα, που έρχεται ένας, ο Νίκαρχος] στ. 907)⁴⁴¹ και ενδεχομένως συνοδεύει την αναγγελία του με μια ανάλογη δεικτική κίνηση προς το μέρος του εισερχόμενου προσώπου. Ο Βοιωτός αναφέρεται στο «μέγεθος» του Νίκαρχου, ότι είναι κοντός, μια σημαντική πληροφορία για την ποιότητα της μετέπειτα κινησιακής δράσης: «*μικκός γα μάκος οὗτος*» [Κούτσικος δεν είναι;] (στ. 908). Ο

⁴⁴⁰ Ο Starkie (1909, 180) χαρακτηρίζει τον καταγισμό του καταλόγου των προϊόντων ως μπουρλέσκο.

⁴⁴¹ Αρχ. Σχολ. Αχ. 907: «*Ὁ Νίκαρχος κωμωδεῖται ὡς συκοφάντης*».

Νίκαρχος δείχνει τηνπραμάτεια του Βοιωτού και ρωτά σε ποιον αυτή ανήκει («*ταυτί τίνος τὰ φορτί' ἐστί;*» [Ποιανού ηπραμάτεια τούτη;] στ. 910) και ο Βοιωτός δείχνει τον εαυτό του «*τῷδ' ἐμὰ Θείβαθε, ἴττω Δεύς*» [Δκιά μ, απ'τ Φήβα] (στ. 911). Ο Νίκαρχος απειλεί ότι θα τον καταδώσει, παίρνοντας ενδεχομένως ένα φυτίλι από αυτά που έφερε ο Βοιωτός και δείχνοντάς το στους θεατές, γιατί εισάγει παράνομα φυτίλι: «*ἐγὼ φράσω σοι τῶν περιεστώτων χάριν / ἐκ τῶν πολεμίων γ' εἰσάγεις θρυαλλίδας*» [Θα το αναπτύξω για χάρη του κοινού που μας ακούει. Απ' των εχθρών τη χώρα μπάζεις φυτίλι] (στ. 915-916). Αμέσως παρακάτω εξηγεί τους λόγους της αντίδρασής του, περιγράφοντας τον τρόπο με τον οποίο οι εχθροί Θηβαίοι μπορούσαν μ' ένα φυτίλι να βάλουν φωτιά σε έναν ολόκληρο αθηναϊκό ναύσταθμο, απειλώντας τη μεγαλύτερη δύναμη των Αθηναίων (στ. 920-923): «*ένθεις ἂν ἐς τίφην ἀνὴρ Βοιώτιος / ἄψας ἂν ἐσπέμψειεν ἐς τὸ νεώριον / δι' ὕδρορροάς, βορέαν ἐπιτηρήσας μέγαν. / κείπερ λάβοιτο τῶν νεῶν τὸ πῦρ ἄπαζ, / σελαγοῖντ' ἂν εὐθύς*» [Ένας Βοιωτός το φυτίλι αυτό το στήνει σ' ένα καλάμι απάνω και τ' ανάβει την ώρα που πολύ ο βοριάς φυσάει κι αφήνοντάς το στου αυλακιού το ρέμα ολόισα προς το ναύσταθμο το στέλνει· κι ένα πλοίο πάρει φωτιά, τότε όλο μας το στόλο οι φλόγες θα το ζώσουν]. Η λέξη «τίφην», σύμφωνα με τους ερμηνευτές, ήταν είτε ένα είδος καλαμιού στο οποίο έβαζαν το φυτίλι και το οποίο έριχναν στον ναύσταθμο,⁴⁴² είτε ήταν ένα είδος σκαθαριού που ήταν πάνω του δεμένο ένα φυτίλι και μετέδιδε όπου πήγαινε, σε κάθε πλοίο τη φωτιά.⁴⁴³

Ο Δικαιοπόλης εξοργίζεται και χτυπά με τους ιμάντες τον Νίκαρχο⁴⁴⁴ («*Ἔκ κάκιστ' ἀπολούμενε, σελαγοῖντ' ἂν ὑπὸ τίφης τε καὶ θρυαλλίδος;*» [Μωρέ θεοσκοτωμένε, μ' ένα φυτίλι κι ένα καλάμι ο στόλος μας θ' ανάψει;] στ. 925), ο οποίος φωνάζει «*μαρτύρομαι*» (στ. 926) και καλεί μάρτυρες τους θεατές για το ξυλοφόρτωμα από τον Δικαιοπόλη, ενδεχομένως με μια χαρακτηριστική κίνηση υψωμένου χεριού. Ο Δικαιοπόλης προτρέπει τον Βοιωτό να κλείσει το στόμα στου Συκοφάντη, σε μια κίνηση 'ματ', και να του δώσει άχυρα για να τον τυλίζουν μαζί σαν αγγείο: «*ξύλλάμβαν' αὐτοῦ τὸ στόμα· / δός μοι φορητόν, ἵν' αὐτὸν ἐνδήσας φέρω/ ὥσπερ*

⁴⁴² Starkie (1909) 187.

⁴⁴³ Αρχ. Σχολ. Αχ. 920 «*Τίφην οἱ Ἀθηναῖοι καλοῦσι τὴν καλουμένην σίλφην. ἔστι δὲ ζῶον καθαρόδες. λέγει δὲ ὅτι ἐκ ταύτης δῆσας τις τὴν θρυαλλίδα ἡμμένην εἰσπέμπει εἰς τὰ νεώρια; ἐπιτηρήσας πνέοντα βορέαν, καὶ οὕτω καύσει τὰς ναῦς. νεώριον δὲ καλεῖται ὁ τόπος ὃ περιέχων τὰ πλοῖα, ἥνικα ἂν ἐλχυσθῶσιν. Εἷς τὸ αὐτό. ἐμβαλὼν, ἐνδήσας τὴν θρυαλλίδα εἰς τὴν σίλφην*».

⁴⁴⁴ Αρχ. Σχολ. Αχ. 925 «*ταῦτα δὲ λέγει ἐκπληττόμενος ὁ Δικαιοπόλης τὸν συκοφάντην. ταῦτα δὲ εἰπὼν τύπτει εὐθὺς τὸν Νίκαρχον*».

κέραμον, ἵνα μὴ καταφαγῇ φερόμενος» [Πιάσ' του εσύ το στόμα· μια ψάθα τώρα δώσ' μου, σαν τσουκάλι καλά να τον τυλίζω, να μη σπάσει απάνω στο ταξίδι που θα κάμει] (στ. 927-929). Τα λόγια των στ. 930-950 εκφέρονται ενώ ο Δικαιοπόλης συνεχίζει την εργασία της... συσκευασίας του Συκοφάντη, όπως φαίνεται από τον στ. 951: «μόλις γ' ἐνέδησα τὸν κακῶς ἀπολούμενον» [Κουράστηκα να κάμω το έρμο δέμα]. Ο Δικαιοπόλης σταματάει λίγο το δέσιμο και δίνει «κατακεφαλίες στον Νίκαρχο και αυτός βογγάει, ηχεί, βγάζει ήχο σαν κανάτι» (στ. 942).⁴⁴⁵ Στους στ. 943-945 ο Δικαιοπόλης –ταυτόχρονα με τα λόγια του: «ἰσχυρόν ἐστιν, ὦγάθ', ὥστ' οὐκ ἂν καταγείη ποτ' εἴπερ/ ἐκ ποδῶν κατωκάρα κρέμαιτο» [Μη νοιάζεσαι κι είναι γερό· και μάλιστα είναι πιο καλά να κρέμετ' έτσι ανάποδα, με το κεφάλι χαμηλά]– ίσως κρατάει για λίγο κατωκέφαλα τον Συκοφάντη, για να τον κάνει «δέμα». Σε όλη αυτή τη έντονη σωματικά και κινησιακά φαρσική σκηνή, θα βοηθούσε πιθανότατα η μικρή σωματική διάπλαση του υποκριτή που υποδυόταν τον Συκοφάντη, εάν δεν ίσχυε αυτό που ισχυρίζεται ο Van Leeuwen, ότι δηλαδή στην αρχαία παράσταση ο Δικαιοπόλης δεν έδενε τον ίδιο τον Νίκαρχο, αλλά ένα ομοιώμά του, έτσι ώστε να χρησιμοποιηθεί ο ηθοποιός που έπαιζε τον Νίκαρχο στον ρόλο του υπηρέτη του Λάμαχου αμέσως παρακάτω, στον στ. 959.⁴⁴⁶

Όταν συσκευάζουν τον Νίκαρχο με δυσκολία, όπως τονίζει ο Δικαιοπόλης, ο Βοιωτός φορτώνει το δέμα-Νίκαρχο στον δούλο Ισμηνία για να το κουβαλήσει εκείνος, κι αυτό παρά τις οδηγίες του Δικαιοπόλη «αἴρου λαβὼν τὸν κέραμον, ὃ Βοιώτιε», δηλαδή να τον φορτωθεί ο ίδιος ο Βοιωτός (στ. 952). Ο Βοιωτός δίνει οδηγίες στον ταλαιπωρημένο Ισμηνία να σηκώσει τον πακεταρισμένο Νίκαρχο στην πλάτη του προσεκτικά, και ας είναι παλιοπραμάτεια: «ΒΟΙΩΤΟΣ: ὑπόκυπτε τὰν τύλαν ἰὼν, Ἰσμήνιχε / ΔΙΚ.: χῶπως κατοίσεις αὐτὸν εὐλαβούμενος. / πάντως μὲν οἴσεις οὐδὲν ὑγιές, ἀλλ' ὅμως» [ΒΟΙ: Μουρέ πιδί μ, έλα κουντά κι σκύψι/ ΔΙΚ.: Καλά, με προσοχή να το σηκώνεις. Παλιοπραμάτεια, ωστόσο πρόσεχέ τη·](στ. 954-956). Ο Βοιωτός ενδεχομένως σηκώνει το 'δέμα' μόνος του, χάρη στο μικροκαμωμένο πιθανώς (και ευτυχώς) ανάστημα του Νίκαρχου (ή του ομοιώματός του), και το βάζει στην 'καμπούρα' του Ισμηνία και φεύγουν στον στ. 957, οπότε και ο Δικαιοπόλης εισέρχεται στην οικία του.

⁴⁴⁵ Μετάφραση Θρ. Σταύρου (1967).

⁴⁴⁶ van Leeuwen (1901) 155.

Αμέσως μετά έρχεται βιαστικός ένας δούλος του Λάμαχου που φωνάζει τον Δικαιοπόλη αντί να χτυπήσει τη θύρα του οίκου του. Ο Δικαιοπόλης εμφανίζεται πάλι στη σκηνή (στ. 958) και ο Θεράπων του Λάμαχου τού ζητάει να του πουλήσει κάποια φαγώσιμα και κρασί, προτάσσοντας ενδεχομένως το χέρι του για να του δώσει τις απαιτούμενες δραχμές: «ὄ τι; ἐκέλευε Λάμαχος σε ταυτησὶ δραχμῆς / ἐς τοὺς Χοῶς αὐτῷ μεταδοῦναι τῶν κιχλῶν, / τριῶν δραχμῶν δ' ἐκέλευε Κωπαῖδ' ἔγγχειν» [Ο Λάμαχος ζητά να του πουλήσεις, για του κρασιού το πανηγύρι, τσίχλες κι ένα καλό της Κωπαΐδας χέλι. Πάρε και τα λεφτά: η δραχμή για τσίχλες, κι οι τρεις αυτές για χέλι] (στ. 960-963). Ο Δικαιοπόλης αρνείται την προσφορά του Λάμαχου και βλέποντας τον δούλο να κοντοστέκεται, αρπάζει πάλι τα λουριά και του θυμώνει, κάνοντας τον δούλο να εξαφανιστεί από τον πανικό του. Ο Δικαιοπόλης, παίρνοντας μαζί του όλα τα αγαθά που προμηθεύτηκε από τον Βοιωτό, ξαναμπαίνει στο σπίτι του (στ. 970).

Στο επόμενο Στάσιμο (στ. 971-999) δεν έχουμε μια αναπαριστάμενη σκηνή *ante portas*, όπως τις έχουμε παρακολουθήσει ως τώρα, αλλά μια περιγραφή του Χορού σχετικά με τις *ante portas* κινήσεις του Δικαιοπόλη, ο οποίος μπεινοβγαίνει στο σπίτι του, ετοιμάζοντας το δείπνο και σκορπίζοντας πούπουλα μπροστά στην πόρτα: «<οὔτοσὶ δ'> ἔπτρωται τ' ἐπὶ τὸ δεῖπνον ἅμα / καὶ μεγάλη δὴ φρονεῖ, τοῦ βίου δ' ἐξέβαλε δαῖγμα <τάδε> τὰ πτερὰ πρὸ τῶν θυρῶν» [Πάει φτερωμένος για δείπνο και τι περηφάνια που σου 'χει! Σκόρπισε κι έξω απ' την πόρτα φτερά, καλοπέρασης δαίγμα] (στ. 987-988). Ενδεχομένως, τα φτερά που σκορπάει ο κωμικός ήρωας μπροστά από τη θύρα του (σε μια πιθανή παντομιμική δράση, στη διάρκεια του χορικού) προέρχονται από τα πουλιά που αγόρασε προηγουμένως από τον Βοιωτό και μάδησε για να προετοιμάσει τον δείπνο του.⁴⁴⁷

Στην επόμενη σκηνή *ante portas* (1085-1093) αρκετά αργότερα, και αφού έχει έλθει ο Αγγελιοφόρος, που καλεί τον Λάμαχο να προστρέξει και να συνδράμει στην απόκρουση των Βοιωτών στα σύνορα με την Αττική, ο Δικαιοπόλης βλέποντας να έρχεται ένας άλλος Αγγελιοφόρος (στ. 1085) χρησιμοποιεί την τραγική λέξη «αἰαῖ» και αναγγέλλει τον δρομαίο μαντατοφόρο που πλησιάζει: «προστρέχει τις ἀγγελῶν;». Ο Αγγελιοφόρος Β' τού λέει ότι είναι απεσταλμένος του ιερέα του Διονύσου (στ. 1087), που καλεί τον Δικαιοπόλη να πάρει γρήγορα το κανάτι του κρασιού και το καλάθι με τα φαγητά και να τρέξει για το δείπνο των Χοών, της δεύτερης μέρας των

⁴⁴⁷ Αρχ. Σχολ. Αχ. 987 «Οἶον τῆς παρ' αὐτῷ ἔνδον τρυφῆς σημεῖον καὶ ἀπόδειξις πρόκειται τῶν θυρῶν αὐτοῦ τὰ τῶν ὀρνίθων πτερὰ, ἃ τιθέντων καὶ τυθέντων πρὸς εὐωχίαν προέβαλεν».

Ανθεστηρίων: «ἐπὶ δεῖπνον ταχὺ βάδιζε τὴν κίστην λαβὼν καὶ τὸν χοῶν» [Το κανάτι του κρασιού πάρε ευθύς, και το καλάθι με τα φαγιά, και τρέξε για το δείπνο] (στ. 1086).⁴⁴⁸ Το κάλεσμα του Αγγελιαφόρου στο εορταστικό δείπνο είναι η αφετηρία για να ξεκινήσουν γρήγορες κινήσεις από τον Δικαιόπολη.⁴⁴⁹ Ο κήρυκας περιγράφει τα υπόλοιπα 'συστατικά' που χρειάζονται για το δείπνο, τα οποία είναι ήδη έτοιμα: «τὰ δ' ἄλλα πάντ' ἐστὶν παρεσκευασμένα, / κλῖναι, τράπεζαι, προσκεφάλαια, στρώματα, / στέφανοι, μύρον, τραγήμαθ' [τα επιδόρπια, κυρίως ξηροί καρποί], αἱ πόρναι πάρα, / [τέτοιες γυναίκες συνηθιζόταν να παρευρίσκονται στα συμπόσια] ἄμυλοι, [ψωμί ή γλύκισμα φτιαγμένο από λεπτό αλεύρι, που δεν έχει αλεστεί στο μύλο] πλακοῦντες, [πλατιά ζυμαρικά, κάτι σαν τις σημερινές λαγάνες, που συχνά τις παραγέμιζαν και με τυρί] σησαμοῦντες, [είδος γλυκίσματος-κέικ- με σουσάμι] ἴτρια, [κάτι σαν τα σημερινά παξιμάδια] ὀρχηστρίδες, τὰ φίλταθ' Ἀρμοδίου, καλαί./ ἄλλ' ὥς τάχιστα σπεῦδε» (στ. 1089-1093). Ο κήρυκας του λέει να κάνει γρήγορα και φεύγει (στ. 1093).

Η τελευταία σκηνή *ante portas* από τους Αχαρνής που αναλύουμε εδώ (στ. 1096 και εξής) χαρακτηρίζεται κινησιακά από τα συνεχή πήγαινε-έλα των δούλων, τη διπλή δράση σε δύο διαφορετικές θύρες, του Δικαιόπολη και του Λάμαχου,⁴⁵⁰ με τον πρώτο να προετοιμάζεται για τη γιορτή των Χοών και με τον δεύτερο να ετοιμάζεται για μια πολεμική εκστρατεία.⁴⁵¹ Οι «τρεχάτοι δούλοι» πηγαиноέρχονται αρκετή ώρα για να κάνουν διαδοχικές δουλειές, λαμβάνοντας παρόμοιες εντολές και από τις δύο πλευρές και ενεργοποιώντας «γρήγορα, συμμετρικά σημεία [...] η σκηνή δεν μπορεί να

⁴⁴⁸ Το καλάθι με το οποίο όσοι επισκέπτονταν ένα άλλο σπίτι για δείπνο μετέφεραν το φαγητό και το κρασί τους. Βλ. Starkie (1909) 214 και Αρχ. Σχολ. Αχ. 1086.

⁴⁴⁹ Ο Starkie (1909, 194) αναφέρει ότι τη «μέρα των Χοών» οι Αθηναίοι συνήθιζαν να καλούν τους φίλους τους για δείπνο και σχολιάζει ότι οι ιερείς του Διονύσου οργάνωναν συμπόσια με χοές κατά τη γιορτή των Ληναίων. Ο Σχολιαστής αναφέρει ότι οι οικοδεσπότες του δείπνου έπρεπε να έχουν στεφάνια, μύρα και άλλα τραγήματα και οι καλεσμένοι να φέρνουν εδέσματα και ποτά. Για τη γιορτή των Χοών βλ. Pickard- Cambridge (1968) 10-12.

⁴⁵⁰ Ο Henderson (2007,56) αναφέρει ότι «ο Λάμαχος βγαίνει κερδισμένος από τον πόλεμο καταλαμβάνοντας άνετες και προσοδοφόρες θέσεις, ενώ όλη τη δουλειά την κάνουν οι απλοί στρατιώτες (595-619) – εδώ την κάνουν οι δούλοι. Στόχος του [Αριστοφάνη] είναι να περιορίσει τη στρατιωτική γοητεία στις πραγματικές της διαστάσεις».

⁴⁵¹ Η Γεωργούση (2015, 14) αναφέρει ότι «σύμφωνα με τον Αριστοφάνη η επιθετικότητα ενδημεί στους κόλπους της κοινωνίας της πόλης-κράτους του πέμπτου αιώνα π.Χ. καθορίζοντας τις συμπεριφορές πολιτών οι οποίοι, όπως ο κωμικός ήρωας Λάμαχος, επιλέγουν να υπηρετούν τον πόλεμο παρά να γεύονται τις απολαύσεις του ειρηνικού βίου».

σκηνοθετηθεί χωρίς σημαντική σωματική δραστηριότητα, αφού όλα τα αντικείμενα που απαιτούνται από τους δύο χαρακτήρες πρέπει να προσκομιστούν από τους δούλους».⁴⁵²

Αν υποθέσουμε ότι ακολουθούν πιστά τις εντολές των αφεντικών τους, οι κινήσεις τους είναι ενδεχομένως οι εξής: Ο Δικαιοπόλης δίνει εντολή στον δούλο του να κλείσει τη θύρα και να ετοιμάσουν το δείπνο: «*σύγκληε, καὶ δειπνόν τις ἐνσκευαζέτω*» [Κλείσε· και τα φαγιά μου στο καλάθι] (στ. 1096). Αντίστοιχα ο Λάμαχος ζητάει από τον δικό του δούλο να του φέρει το γυλιό του: «*παῖ, παῖ, φέρ' ἔξω δεῦρο τὸν γυλιὸν ἐμοί*» [Παιδί, για φέρε μου έξω το γυλιό μου] (στ. 1097). Ο γυλιός, σύμφωνα με τον Σχολιαστή, ήταν ένα «*σφυριδῶδες πλέγμα, ἐν ᾧ τὰς τροφὰς ἔχοντες οἱ στρατιῶται ἐβάδιζον ἐπὶ πόλεμον*».⁴⁵³ Ο Δικαιοπόλης ζητάει το καλάθι του για τα φαγητά («*παῖ, παῖ, φέρ' ἔξω δεῦρο τὴν κίστην ἐμοί*» [Παιδί, για φέρε μου έξω το καλάθι] στ. 1098), ο Λάμαχος ζητάει θυμάρι, αλάτι και κρεμμύδια (στ. 1099), ο Δικαιοπόλης αντιδρά σαν να του βρωμούν τα κρεμμύδια και ζητάει κομμάτια από ψάρι: «ἐμοὶ δὲ τεμάχη· κρομμύοις γὰρ ἄχθομαι» [Κρεμμύδια; Πουφ! Φέρε μου ψάρι, φέτες] (στ. 1100). Ο Λάμαχος ζητάει ψάρι παστό τυλιγμένο σ' ένα φύλλο («*Θρῖον, ταρίχους οἷσε δεῦρο, παῖ, σαπροῦ*» [Τύλιξέ μου παστό μες σ' ένα φύλλο] στ. 1101) και ο Δικαιοπόλης, αντίστοιχα, ζητάει ένα άλλο φαγητό, που σύμφωνα με τον Σχολιαστή είχε γέμιση από χοιρινό ή κατσικίσιο, λίπος, γάλα, αυγό και ψηνόταν μέσα σε συκόφυλλο:⁴⁵⁴ «*κάμοι σὺ δημοῦ θρῖον· ὀπρήσω δ' ἐκεῖ*» [Το ψάρι εκεί το ψήνω· δώσ' μου φύλλα] (στ. 1102). Τα φτερά εμφανίζονται στο προσκήνιο αυτή τη φορά από τον Λάμαχο, που ζητάει τα δύο φτερά του για το κράνος: «*ἐνεγκε δεῦρο τὼ περὶ κ' τοῦ κράνου*» [Φέρε μου εδώ τα δύο φτερά του κράνου] (στ. 1103).⁴⁵⁵ Ο Δικαιοπόλης θέλει, αντίστοιχα, τις φάσσες και τις τσίχλες «*ἐμοὶ δὲ τὰς φάττας γε φέρε καὶ τὰς κίχλας*» [Φέρε τα περιστέρια και τις τσίχλες] (στ. 1104). Ο Λάμαχος συνεχίζει με τα στρατιωτικά φτερά του και ζητάει το άσπρο φτερό στρουθοκαμήλου («*καλὸν γε καὶ λευκὸν τὸ τῆς στρούθου περόν*» [Φτερά από στρουθοκάμηλο! Άσπρα, ωραία] στ. 1105), ενώ ο Δικαιοπόλης, σαν παιδί που του πάνε κόντρα τα άλλα παιδιά και πεισμώνει, λέει ότι θέλει να του φέρουν κρέας

⁴⁵² Η Harriott (1979, 95) αναφέρει ότι η σκηνή περιέχει δύο είδη παρωδίας, της επικής ποίησης και της τραγωδίας: η επική παρωδία επηρεάζει το περιεχόμενο, η τραγική υπαγορεύει τη μορφή.

⁴⁵³ Αρχ. Σχολ. Αχ. 1097.

⁴⁵⁴ Αρχ. Σχολ. Αχ. 1102.

⁴⁵⁵ Ο Blaydes (1845, 138) αναφέρει την ύπαρξη ενός μόνο φτερού που δηλώνεται στον στ. 584.

περιστεριού, που είναι ξανθό και ωραίο («*καλόν γε καὶ ξανθὸν τὸ τῆς φάττης κρέας*» [Ω κρέας περιστεριού! Ξανθό κι ωραίο] στ. 1106). Ο Λάμαχος, έπειτα από αυτήν την τραγικοκωμική στιχομυθία, νευριασμένος λέει «*Ἵνθρωπε, παῦσαι καταγελῶν μου τῶν ὀπλων*» [Πάψε να κοροϊδεύεις τ' άρματά μου] (στ. 1107), κάνοντας ίσως κάποια χειρονομία για να σταματήσει ο Δικαιοπόλης να τον κοροϊδεύει για τα όπλα του. Όχι μόνο δεν εισακούεται αλλά ο Δικαιοπόλης συνεχίζει να δίνει τις δικές του εντολές, αδιαφορώντας για την προσταγή του Λάμαχου: «*Ἵνθρωπε, βούλει μὴ βλέπειν ἐς τὰς κίχλας;*» [Στις τσίχλες μου μη ρίχνεις τη ματιά σου] (στ. 1108). Ο Λάμαχος στρέφεται προς τον δούλο του και του ζητά να του φέρει τη θήκη με τα τρία λοφία: «*τὸ λοφεῖον ἐξένεγκε τῶν τριῶν λόφων*» [Φέρε τη θήκη για τα τρία λοφία] (στ. 1109). Ο καταγιγισμός εντολών και δράσεων στη σκηνή συνεχίζεται με τον Δικαιοπόλη να ζητάει από τον δούλο του να του φέρει κρέας λαγού μέσα σε μια πιατέλα: «*κάμοι λεκάνιον τῶν λαγῶν δὸς κρεῶν*» (στ. 1110).

Ο δούλος του Λάμαχου τού φέρνει τα λοφία και ο Λάμαχος καθώς τα περιεργάζεται παρατηρεί ότι είναι σκοροφαγωμένα: «*ἀλλ' ἢ τριχόβρωτες τοὺς λόφους που κατέφαγον*» [Μπα! Ο σκόρος τα λοφία μου τα 'καμε έτσι;] (στ. 1111). Την ίδια στιγμή, ο Δικαιοπόλης δοκιμάζει λίγο από το κρέας που του έφερε ο δικός του δούλος και αναρωτιέται αμέριμνος εάν αυτό είναι το ορεκτικό του: «*ἀλλ' ἢ πρὸ δείπνου τὴν μίμαρκον κατέδομα*» [Για ορεχτικό θα φάω το κοκορέτσι] (στ. 1112). Ο Λάμαχος δεν αντέχει άλλο τη 'σύγκριση' και του λέει να πάψει να του απευθύνει τον λόγο («*Ἵνθρωπε, βούλει μὴ προσαγορεύειν ἐμέ;*» [Να μη μιλάς σ' εμένα. Ακούς; Δε θέλω] στ. 1113), αλλά ο Δικαιοπόλης του ανταπαντά ότι δεν μιλάει σ' αυτόν αλλά στον δούλο του, τον οποίο ενδεχομένως δείχνει: «*οὐκ ἀλλ' ἐγὼ χὼ παῖς ἐρίζομεν πάλαι*» [Ποιος σου μιλάει; Με τούτον συζητάω] (στ. 1114). Ο Λάμαχος νευριάζει («*οἴμ', ὥς ὑβρίζεις*» [Αυθάδη!] στ. 1116), γιατί πιστεύει ότι ο Δικαιοπόλης τον κοροϊδεύει, και ίσως κάνει κάποια κίνηση ή χειρονομία ένδειξης θυμού.

Ο Δικαιοπόλης και ο Λάμαχος εξακολουθούν να μιλούν, ο καθένας στον δικό του δούλο. Ο Λάμαχος διατάζει τον δούλο του να του φέρει το δόρυ («*παῖ, παῖ καθελὼν μοι τὸ δόρυ δεῦρ' ἔξω φέρε*» [Ξεκρέμασε το δόρυ μου και φερ' το] στ. 1118), ενώ ο Δικαιοπόλης παρωδεί το πολεμικό εργαλείο του Λάμαχου φωνάζοντας στον δικό του δούλο να του φέρει τη 'φιλειρηνική' σούβλα («*παῖ, παῖ, σὺ δ' ἀφελὼν δεῦρο τὴν χορδὴν*

φέρει» [Τράβηξε το σπληνάντερο και φέρ'το] στ. 1119), όπου *χορδή*, σύμφωνα με τον Σχολιαστή, ονομάζεται το παχύ έντερο του προβάτου.⁴⁵⁶

Ο Λάμαχος ζητά από τον δούλο του να πιάσει την άκρη της θήκης για να τραβήξει το δόρυ («*φέρε τοῦ δόρατος ἀφελκύσωμαι τοῦλυτρον. / ἔχ, ἀντέχου παῖ*», στ. 1120) και ταυτόχρονα ο Δικαιοπόλης, απλώνοντας τη μίαν άκρη του σπληνάντερου λέει στον δούλο του να το πιάσει και να το βγάλει από τη σούβλα («*καὶ σὺ, παῖ, τοῦδ' ἀντέχου*» [Πιάσ' το αυτό απ' την άκρη] στ. 1121).⁴⁵⁷ Ο Λάμαχος ψάχνει να βρει τρόπους να στερεώσει την ασπίδα και ζητάει δύο ξύλα: «*τοὺς κιλλίβαντας οἶσε, παῖ, τῆς ἀσπίδος*» [Δύο ξύλα, την ασπίδα να στυλώσω] (στ. 1122).⁴⁵⁸ Σε αντεστραμμένη αντιστοιχία κινήσεων, ο Δικαιοπόλης πιάνει την κοιλιά του και ενδεχομένως την τρίβει, σκεπτόμενος την ευωχία που τον περιμένει: «*καὶ τῆς ἐμῆς τοὺς κριβανίτας ἔκφερε*» [Δύο φραντζολάκια, τούτη να τυλώσω] (στ. 1123). Ο Λάμαχος εξακολουθεί να ζητάει πολεμικά εργαλεία («*φέρε δεῦρο γοργόνων*»⁴⁵⁹ *ἀσπίδος κύκλον*» [Μια ασπίδα στρογγυλή και φιγουράτη!] στ. 1124), ενώ ο 'πεινασμένος' για ειρηνικές διαδικασίες Δικαιοπόλης ζητά μια στρογγυλή και χωριάτικη τυρόπιτα («*κάμοι πλακοῦντος τυρόντων δὸς κύκλον*» [Μια στρογγυλή τυρόπιτα κι αφράτη!] στ. 1125), την οποία του τη φέρνουν και φαίνεται ότι τη δοκιμάζει: «*ταῦτ' οὐ πλακοῦς δῆτ' ἐστὶν ἀνθρώποις γλυκύς*;» [Τυροπιτούλα μου, αχ, τι νοστιμάδα!] (στ. 1126). Ο Λάμαχος διατάζει τον δούλο του «*κατάχει σὺ, παῖ, τοῦλαιον*» [Για χύσε λίγο λάδι στην ασπίδα] (στ. 1128) να βάλει λάδι στο χάλκινο μέρος της ασπίδας του για να το γυαλίσει.⁴⁶⁰ Ο υπηρέτης χύνει στην ασπίδα του λάδι και ο Λάμαχος ζητά να του φέρει τον θώρακά του για να πάει να πολεμήσει («*φέρε δεῦρο παῖ θώρακα πολεμιστήριον*» [Το θώρακά μου! Πάω να πολεμήσω] στ. 1132), ενώ ο Δικαιοπόλης μεταμορφώνει το κρασοκάνατο σε θώρακα, γιατί το ποτό ζεσταίνει το στήθος («*ἔξαιρε, παῖ, θώρακα κάμοι τὸν χοῦ*» [Με το θώρακα

⁴⁵⁶ Αρχ. Σχολ. Αχ. 1118: «*Παρατηρητέον ὅτι ὁ μὲν φιλοπόλεμος ὢν, πάντα τὰ πρὸς τὸν πόλεμον ζητεῖ, ὁ δὲ πρὸς τροφήν ὡς εἰρήνην ζητῶν*».

⁴⁵⁷ Σε αυτή τη σκηνή παρατηρούμε την επαναλαμβανόμενη χρήση της προσφώνησης «*παῖ*» προς τους δούλους.

⁴⁵⁸ Αρχ. Σχολ. Αχ. 1122: «*Τρισελεῖ ἐστὶ τινα ξύλα, ἐφ' ὧν τιθέασι τὰς ἀσπίδας διαναπανόμενοι, ἐπειδὰν χάμωσι πολεμοῦντες*».

⁴⁵⁹ Starkie (1909, 220) «τα σύνθετα παράγωγα της λέξης *γοργός* ήταν συνηθισμένα στην τραγωδία (βλ. Ευρ. *Ιων* 210, *Ηλέκτρα* 1257, Σοφ. *Αίας* 847

⁴⁶⁰ Starkie (1909) 220: Το γυαλιστερό μέρος της ασπίδας, όταν έλαμπε από το καθάρισμα σαν καθρέφτης, χρησιμοποιείτο για προφητείες.

τούτο θα νικήσω] στ. 1133). Ο Λάμαχος φοράει τον θώρακα που του έφερε ο δούλος και με τον οποίο θα «θωρακιστεί» απέναντι στους εχθρούς του (*«έν τῷδε πρὸς τοὺς πολεμίους θωρήξομαι»*) [Μέσα σ' αυτόν, εχθρούς χτυπώ στρατιώτες] στ. 1134), ενώ ο Δικαιοπόλης, με πανομοιότυπη σχεδόν φρασεολογία, τού απαντά ότι ο ίδιος με το κανάτι κρασί θα «θωρακιστεί» απέναντι στους συμπότες φίλους του, και όχι στους στρατιώτες (*«έν τῷδε πρὸς τοὺς συμπότας θωρήξομαι»*) [Εγώ μ' αυτό φίλους νικώ συμπότες] στ. 1134).⁴⁶¹ Ο Λάμαχος ζητά από τον δούλο του να δέσει τα στρωσίδια στην ασπίδα του και λέει ότι ο ίδιος θα πάρει στον ώμο του τον γυλιό του (*«τὰ στρώματ' ὦ παῖ, δῆσον ἐκ τῆς ἀσπίδος. [...] ἐγὼ δ' ἑμαυτῷ τὸν γυλιὸν οἴσω λαβὼν* [Στην ασπίδα μου δέσε την κουβέρτα [...] Και τον γυλιό μου τον παίρνω εγώ στον ώμο] στ. 1136, 1138), ενώ ο Δικαιοπόλης λέει στο δούλο του να δέσει το δείπνο στο καλάθι και ότι ο ίδιος θα πάρει το πανωφόρι του και θα φύγει (*«τὸ δείπνον, ὦ παῖ, δῆσον ἐκ τῆς κιστίδος. [...] ἐγὼ δὲ θοιμάτιον λαβὼν ἐξέρχομαι»*) [Μες στο καλάθι τα φαγιά, και φέρ' τα [...] Παίρνω το πανωφόρι μου και δρόμο!] στ. 1137, 1139).

Κλείνοντας αυτή την τόσο ιδιαίτερα έντονη κινησιακά και προσεγγιστικά σκηνή, ο Λάμαχος διατάζει για τελευταία φορά τον δούλο του να πάρει την ασπίδα του και να περπατήσει (*«τὴν ἀσπίδ' αἶρου καὶ βάδιζ', ὦ παῖ, λαβὼν»*) [Παρ' την ασπίδα, αγόρι, και περπάτα] στ. 1140) και ανάλογη, τελευταία εντολή δίνει και ο Δικαιοπόλης στο δικό του δούλο (*«αἶρου τὸ δείπνον»*) [Παρ' το καλάθι, αγόρι, και περπάτα] στ. 1141). Μετά τα απανωτά πήγαινε-έλα, τα δύο αφεντικά και οι δούλοι τους, κάθε ζεύγος φορτωμένο εφ' ω ετάχθη, απομακρύνονται από τις οικίες τους (και τη θύρα ή τις θύρες των οικιών τους στο σκηνικό οικοδόμημα) και εξέρχονται από τον σκηνικό χώρο, πιθανότατα από τις δύο αντικείμενες πλάγιες εισόδους του θεάτρου του Διονύσου.

5.1.2. *Ιππής* (στ. 730-751, 1324-1408)

Στους *Ιππής* η πρώτη σκηνή *ante portas* (στ. 730-751) διαδραματίζεται μπροστά στη θύρα του Δήμου. Ο Παφλαγών-Κλέων, για να καλοπιιάσει το αφεντικό του, λέει ότι τον δέρνουν για χάρη του: *«διὰ σὲ τύπτομαι ὑπὸ τουτουὶ καὶ τῶν νεανίσκων»* [Να, για σε με

⁴⁶¹ Ο Σχολιαστής (Αρχ. Σχολ. Αχ. 1134) αναφέρει ότι ο Αριστοφάνης εδώ παίζει με την ομωνυμία: *«θωρήξασθαι γάρ ἐστι τὸ καθοπλισθῆναι, ἀλλὰ καὶ τὸ πίνειν καὶ τὸ μεθυσθῆναι οὕτω καλοῦσιν, ἐπειδὴ θώραξ καὶ τὸ στήθος»*.

δέρνουν, αυτός εδώ και τούτοι οι νέοι] (στ. 730). Ο κόλακας-δούλος εκφράζει την υπερβολική αγάπη του προς το πρόσωπο του Δήμου –και ενδεχομένως σε αυτό το σημείο επιδίδεται σε αντίστοιχες, υπερβολικές πιθανότατα, χειρονομίες– λέγοντας: «*ὅτι ῥα φιλῶ σ', ὦ Δῆμ', ἐραστὴς τ' εἰμὶ σός*» [Εἶναι που σ' αγαπῶ, που σε λατρεύω] (στ. 732). Όταν ο Δήμος ρωτάει τον Αλλαντοπώλη ποιος είναι, ενδεχομένως να έκανε μια ειρωνική χειρονομία (στ. 733).⁴⁶² Για αρκετούς στίχους η στιχομυθία δεν φαίνεται να έχει κάποια χαρακτηριστική κινησιακή δράση μέχρι το σημείο που ο Παφλαγών παρακινεί τον Δήμο να συγκαλέσει λαϊκή συνέλευση για να κρίνει ποιος τον αγαπάει περισσότερο, ώστε εκείνον να τον αγαπά περισσότερο και ο ίδιος ο Δήμος: «*καὶ μὴν ποιήσας αὐτίκα μάλ' ἐκκλησίαν / ὦ Δῆμ' ἴν' εἰδῆς ὁπότερος νῶν ἐστὶ σοι / εὐνούστερος, διάκρινον, ἵνα τοῦτον φιλῇς*» [Λαοσύναξη να κάμεις, Δήμε, αμέσως, να δεις ποιος σ' αγαπά απ' τους δυό μας πιότερο· και τότε κρίνε εσύ, κι αυτόν αγαπά] (στ. 746-748). Ο Αλλαντοπώλης-Αγοράκριτος δεν διαφωνεί, αρκεί η συνέλευση να μη γίνει στην Πνύκα («*ναὶ, ναὶ διάκρινον δῆτα, πλὴν μὴ 'ν τῇ πυκνίᾳ*» [Ναι, ναι, να κρίνεις, μα όχι εκεί στην Πνύκα] στ. 749) αλλά ο Δήμος λέει ότι δεν μπορεί να κάνει συνεδρία σε κανέναν άλλον τόπο παρά μόνο στην Πνύκα και τους διατάζει να προχωρήσουν: «*οὐκ ἂν καθιζοίμην ἐν ἄλλῳ χωρίῳ / ἀλλ' ἐς τὸ πρόσθε. χρὴ παρῆν' ἐς τὴν πύκνα*» [Α, σε άλλη θέση συνεδρία δεν κάνω· μόνο στην Πνύκα πρέπει. Προχωρείτε] (στ. 750-751).⁴⁶³

Ο Αλλαντοπώλης φωνάζει «*Οἷμοι κακοδαίμων*» και ενδεχομένως κάνει μια χειρονομία απόγνωσης, γιατί θεωρεί ότι, όταν είναι στο σπίτι του, ο Δήμος είναι πανέξυπνος ενώ όταν κάθεται πάνω στον βράχο της Πνύκας αποβλακώνεται («*κέχνηεν*») σε σημείο «*ὥσπερ ἐμποδίζων ἰσχάδας*» (στ. 755) «να «πατικώνει σύκα μες στις κούτες» (Θρ. Σταύρου) ή «σα ν' αρμαθιάζει σύκα λιασμένα» (Ηλ. Σπυρόπουλος).⁴⁶⁴

Στον στ. 1316, αν και ο Αλλαντοπώλης βγαίνει από το σπίτι λαμπροντυμένος και μεγαλόπρεπος, είναι πιθανό ότι απομακρύνεται από τη θύρα, όποτε δεν έχουμε μια σκηνή *ante portas* προς το παρόν, γιατί λίγους στίχους πιο κάτω θα εμφανιστεί ο Δήμος οπότε θα έχουμε μια τέτοια σκηνή, στην οποία θα πρέπει να εστιάσει όλο το ενδιαφέρον

⁴⁶² Holmes (1871) 156.

⁴⁶³ Σχετικά με το «πρόσθε» υπάρχει ένας προβληματισμός αν ερμηνεύεται χρονικά ή τοπικά. Ο Σχολιαστής (Αρχ. Σχολ. *Ιππ.* 750) λέει ότι σημαίνει «αύριο», ενώ ο Holmes (1871, 158) διαφωνεί και σχολιάζει ότι είναι σημαίνει «προς τα μπροστά».

⁴⁶⁴ Αναφορές στα σύκα συναντάμε στον Αριστοφάνη όταν περιγράφει κωμικές ενέργειες. Βλ. Αρχ. Σχολ. *Ιππ.* 755 και Sommerstein (1981) 15.

κοινού. Στον στ. 1326 ο Αλλαντοπώλης ανακοινώνει την εμφάνιση του ‘ανανεωμένου’ Δήμου, η οποία σηματοδοτεί τη ριζική ευκαταία πολιτική αλλαγή, που θέλει να υποστηρίξει μυθοπλαστικά ο Αριστοφάνης. Στη μεταμόρφωσή του αυτή συμβάλλει πιθανότατα το κόστούμι σε συνδυασμό με τις επιβλητικές και βασιλικές κινήσεις που θα χρησιμοποιούσε ο υποκριτής όταν βγήκε στη σκηνή. Ο Henderson αναφέρει χαρακτηριστικά γι’ αυτή τη μεταμόρφωση: «Η ιδεαλιστική μεταμόρφωση του Δήμου από δυστυχισμένο και στερούμενο κρίσης σε ευτυχισμένο και συγκροτημένο είναι που δικαιώνει την αρχική του καρικατούρα και δικαιολογεί τα λόγια του Παλιού Ολιγαρχικού ότι οι κωμικοί ποιητές δεν γελοιοποιούσαν και δεν χλεύαζαν τον δήμο. Οι *Ιππής* που περιέχουν την πιο ολοκληρωμένη κριτική του δήμου, περιέχουν και την πιο υπέροχη εικόνα του στη μεταμόρφωση του Δήμου με την οποία τελειώνει το έργο».⁴⁶⁵ Ο Χορός των Ιππέων γεμάτος περιέργεια ρωτά τον Αλλαντοπώλη πώς μπορούν να δουν τον αναγεννημένο Δήμο και τι ρούχα φοράει: «*πῶς ἂν ἴδοιμεν; ποίαν <τιν> ἔχει σκευήν; ποῖος γεγένηται;*» [Δεν μπορούμε κι εμείς να τον δούμε; Για πες· τι φορεί και πώς έγινε τώρα;] (στ. 1324). Ο Αλλαντοπώλης ενώ τους μιλάει, ακούει τα προπύλαια να βροντούν και ν’ ανοίγουν: «*ὄψεσθε δέ· καὶ γὰρ ἀνοιγνυμένων ψόφος ἤδη τῶν προπυλαίων*» [Θα τον δείτε και οι ίδιοι· να, ακούστε· βροντούν τα προπύλαια κι ανοίγουνε κιόλας] (στ. 1326) Ο Sommerstein παρατηρεί ότι είναι η πρώτη αντίστοιχη εμφάνιση που θα γίνει «κλισέ» στην ύστερη κωμωδία, με τη θύρα που κάνει θόρυβο να λειτουργεί σαν σημάδι ότι κάποιος βγαίνει από στη σκηνή.⁴⁶⁶ Ο Holmes, προσπαθώντας να αποκαταστήσει νοερά τη θαυματική αυτή εμφάνιση, αναφέρει ότι «με κάποια σκηνικά μηχανήματα ανοίγουν οι πύλες της Ακρόπολης και ο Δήμος εμφανίζεται με λαμπρότητα πάνω στον θρόνο του».⁴⁶⁷

Ο Δήμος παρουσιάζεται ξανανιωμένος και ο Αλλαντοπώλης περιγράφει πόσο λαμπερός είναι –φοράει χρυσά τζιτζίκια στην κόμη– και τι ωραία που μυρίζει: «*ὄδ’ ἐκεῖνος ὁρᾷν τεττιγοφόρας, ἀρχαίῳ σχήματι λαμπρός, / οὐ χοιρινῶν ὄζων ἀλλὰ σπονδῶν, σμύρνη κατάλειπτος*» [Να τος! Μεσ στην αρχαία του στολή λαμπερός με τζιτζίκια χρυσά στολισμένος, μυρωμένος με σμύρνα, με ειρήνης σπονδές· δε μυρίζει κοχύλια για

⁴⁶⁵ Henderson (2007) 61.

⁴⁶⁶ Sommerstein (1981) 215. Αποψη με την οποία είμαι απολύτως σύμφωνη, καθώς, μελετώντας τον Μένανδρο, τον Πλάτο και τον Τερέντιο, υπάρχουν πολλές σκηνές, ιδιαίτερα στη ρωμαϊκή κωμωδία, τριζύματος της θύρας που λειτουργεί προειδοποιητικά για τους επί σκηνής δρώντες ρόλους.

⁴⁶⁷ Holmes (1871) 199.

ψήφους] (στ. 1331-1332). Ο Σχολιαστής και άλλοι μελετητές παραπέμπουν στον Θουκυδίδη [1, 6, 3], ο οποίος γράφει ότι στην αρχαία Αθήνα ήταν συνηθισμένο να αναδύονται από την κόμη των ευγενών ανδρών και παιδιών χρυσά τζιτζίκια («τέττιζι»), τα οποία έπλεκαν στο κεφάλι τους, κάπως σαν καρφίτσες, και θεωρούσαν χαρακτηριστικό των «αυτόχθονων». Η «μόδα» αυτή φαίνεται να ξεπεράστηκε λίγο μετά τους Περσικούς πολέμους,⁴⁶⁸ αλλά επιβιώνει στους *Ιππής* του 424 π.Χ. ως μια μάλλον νοσταλγική ανάμνηση της παλιάς καλής εποχής. Όταν τον βλέπει ο Κορυφαίος του Χορού των *Ιππέων* κάνει ενδεχομένως κάποια μεγαλοπρεπή χειρονομία χαιρετισμού: «Χαῖρ', ὦ βασιλεῦ τῶν Ἑλλήνων» (στ. 1333). Ο Δήμος καλεί κοντά του τον Αλλαντοπώλη και ίσως κάνει μια χειρονομία με το χέρι, λυγίζοντας τον καρπό του για να τον πλησιάσει: «ἐλθὲ δεῦρ', Ἀγοράκριτε» (στ. 1335). Ο Αλλαντοπώλης τον πλησιάζει και του λέει ότι, όταν κάποιος στην εκκλησία του Δήμου τον κολάκευε, ο Δήμος κοκορευόταν και σαν ελάφι τα κέρατα όρθωνε: «ἀνωρτάλιζες κάκερουτίας» [σαν ελάφι ψηλά τα κέρατα όρθωνες] (στ. 1344). Πώς ήταν άραγε αυτές οι κινήσεις που περιγράφει ο Αλλαντοπώλης; Αν και δεν είναι σίγουρο ότι ενεργοποιήθηκαν στην αρχαία κωμική παράσταση σε αυτό το σημείο (σε μια μιμητική αναπαράσταση εκ μέρους του Αλλαντοπώλη), έχει ενδιαφέρον να δούμε από που προήλθαν αυτές οι στερεότυπες –κινησιολογικά δηλωτικές– εκφράσεις, τις οποίες χρησιμοποιούμε ως τις μέρες μας. Ο Σχολιαστής αναφέρει ότι το «ὀρταλίζειν [...] λέγεται ἐπὶ τῶν ἀρχομένων ἀναπερύσσεσθαι ὀρνίθων», μια κίνηση που είναι βασισμένη στα πουλιά και την έχει υιοθετήσει ο άνθρωπος όταν αυτοπροβάλλεται, ορθώνει το ανάστημά του και κάνει έντονες κινήσεις με τα χέρια. Για το «κάκερουτίας» ο Σχολιαστής αναφέρει: «τὴν κεφαλὴν ἀνέτεινες δίκην τῶν, κερατοφύρων ζώων, ὅτι εὐεῖδῃ γίνεται ὑετέωριζοντά τὴν κορυφὴν. δηλοῖ δὲ τὸ γαυριᾶν. ὥς ἔλαφος, φησὶν, ἡγάλλου τοῖς κέρασιν. ἀπὸ δὲ τῶν κερατοφουσύντων ἢ λέξις. ἐξῆς οὖν τοῦ περόφυτον εἶπε τὸ κερατοφουεῖν».⁴⁶⁹ Αυτή η κίνηση σχετίζεται περισσότερο με το κεφάλι –ίσως σήμερα χρησιμοποιούμε τη λέξη «κορδώνομαι»– που στρέφεται επιδεικτικά προς τα πάνω και προς τα μπροστά, δείχνοντας έναν χαρακτήρα που διακατέχεται από «έπαρση και περηφάνια».⁴⁷⁰

Ο Αλλαντοπώλης συνεχίζει τον καταγιστικό λόγο του, αναφέροντας ότι τον Δήμο εξαπατούσαν οι ρήτορες που του έλεγαν αυτά που ήθελε να ακούσει, και ο Δήμος

⁴⁶⁸Βλ. Αρχ. Σχολ. *Ιππ.* 1331, Holmes (1871) 199 και Sommerstein (1981) 216.

⁴⁶⁹ Αρχ. Σχολ. *Ιππ.* 1344.

⁴⁷⁰ Holmes (1871) 200.

απορεί που δεν το καταλάβαινε ο ίδιος.⁴⁷¹ Η παρατήρηση του Αλλαντοπώλη αμέσως μετά ενδεχομένως να συνοδευόταν με μια ανάλογη των λόγων του κίνηση, κουνώντας με τα δάχτυλα τ' αυτιά του: «τὰ δ' ὧτά γ' ἄν σου νῆ Δί' ἐξεπετάννυτο ὥσπερ σκιάδειον καὶ πάλιν ζυνήγετο» [Τ' αφτιά σου μια ανοίγανε και μια ξανασφαλούσαν] (στ. 1347). Ο Δήμος ξαφνιάζεται και αισθάνεται ηλίθιος. Ο Παλαιός Ολιγαρχικός (2.18), σύμφωνα με τον Henderson, λέει ότι «η γελοιοποίηση και η κριτική του δήμου δεν ήταν “ανεκτή” και πράγματι δεν απαντά στις σωζόμενες κωμωδίες: στους *Ιππής* και στους *Σφήκες*, για παράδειγμα, ο Αριστοφάνης ψέγει τον δήμον μόνο και μόνο για να τον προτρέψει να ξαναβρεί τα ιδανικά και τη δόξα που έχει χάσει ακούγοντας ψευτοηγέτες σαν τον Κλέωνα».⁴⁷² Τα λόγια του Αλλαντοπώλη σχετικά με τις συνέπειες της ρητορικής οδηγούν σε μια μάλλον ένοντα εκφραστική κίνηση τον Δήμο,⁴⁷³ ο οποίος σκύβει το κεφάλι, ντροπιασμένος για τα λάθη που έχει κάνει στο παρελθόν: Αλλ.: «*Οὗτος τί κύπτεις; Οὐχὶ κατὰ χώραν μενεῖς;*» [Τι σκύβεις το κεφάλι; Στάσου ολόρθος] - Δήμος.: «*Αἰσχύνομαί τοι ταῖς πρότερον ἁμαρτίαις*» [Για τα παλιά μου λάθη κοκκινίζω] (στ. 1354-1355). Ο Αλλαντοπώλης προσπαθεί να τον ηρεμήσει ρίχνοντας το φταίξιμο γι' αυτή την κατάσταση στους απατεώνες και του λέει να μη στεναχωριέται: «*ἀλλ' οὐ σὸ τούτων αἴτιος, μὴ φροντίσης*» [Δε φταις εσύ και μη στεναχωριέσαι] (στ. 1356) – μια συναισθηματική κατάσταση, που ίσως δεικνυόταν (και) μέσω της κινησιακής στάσης του Δήμου. Όταν ρωτάει ο Αλλαντοπώλης τον Δήμο τι πρόκειται να κάνει στην περίπτωση που κάποιος πονηρός ρήτορας οδηγήσει σε άδικη απόφαση, ο Δήμος χρησιμοποιεί σκληρή γλώσσα και μας περιγράφει πώς δρούσαν τιμωρητικά σε κάποιες περιπτώσεις εκείνη την εποχή: «*ἄρας μετέωρον ἐς τὸ βάραθρον ἐμβαλῶ, / ἐκ τοῦ λάρυγγος ἐκκρεμάσας Ὑπέρβολον*» [Θα του κρεμάσω πρώτα απ' το λαρύγγι τον Υπέρβολο, ανάερα θα τον πάρω, και στο βάραθρο μέσα θα τον ρίζω] (στ. 1362-1363), – μια έντονη λεκτικά περιγραφή που συνοδευόταν ενδεχομένως με αντίστοιχες αναπαραστατικές κινήσεις του Δήμου. Λίγο αργότερα, όταν ο Αλλαντοπώλης προτείνει έμμεσα στον Δήμο να περιποιηθεί με το δάχτυλό του («*καταδακτυλικὸς*») τον φλύαρο («*λαλητικὸς*»), είναι πολύ πιθανό ότι έκανε κάποια αντίστοιχη, άσεμνη χειρονομία (στ. 1381).

⁴⁷¹ Sommerstein (1981) 216.

⁴⁷² Henderson (2007) 34.

⁴⁷³ Holmes (1871) 201.

Λίγο πιο κάτω μπαίνει ένας δούλος κρατώντας ένα σκαμνάκι και ο Αλλαντοπώλης λέει στον Δήμο: *«ἔχε νυν ἐπὶ τούτοις τουτονὶ τὸν ὀκλαδίαν / καὶ παῖδ' ἐνόρχην, ὅσπερ οἴσει τόνδε σοι / κᾶν που δοκῇ σοι, τοῦτον ὀκλαδίαν ποίει»* [Ωραία! Το διπλωτό σκαμνάκι τούτο πάρε λοιπόν, κι ένα βαρβάτο αγόρι που θα σου το κρατά· κι όταν σ' αρέσει, το αγόρι θα σου γίνεται σκαμνάκι] (στ. 1384-1386), μια «κυριολεκτική» προσφορά ενός υλικού σκαμνιού ή/και μια «μεταφορική» προσφορά ενός αγοριού που θα 'γίνεται σκαμνί' στον Δήμο όταν αυτός το επιθυμεί. Ο Αλλαντοπώλης φωνάζει τις Τριακοντούτιδες Σπονδές να έρθουν (*«Λεῦρ' ἴθ' αἱ Σπονδαὶ ταχύ»* [Εμπρός, Συνθήκη! Τρέχα, έλα δω!] στ. 1389) και έρχεται μία ωραία ή μάλλον έρχονται περισσότερες ωραίες κοπέλες (πραγματικού ή μυθοπλαστικού γυναικείου φύλου), προσωποποίηση της τριαντάχρονης ειρηνευτικής συνθήκης. Ο Δήμος ενθουσιάζεται από την ομορφιά των Σπονδών και τις/την πλησιάζει με ερωτικές διαθέσεις: *«Ὡ Ζεῦ πολυτίμηθ' [ίσως κάνει μια κίνηση ή χειρονομία επίκλησης στον Δία] ὡς καλαί· πρὸς τῶν θεῶν, ἔξεστιν αὐτῶν κατατριάκοντουτίσαι; [ίσως κάνει μια άσεμνη χειρονομία] πῶς ἔλαβες αὐτὰς ἐτέον;»* [Τρισέβαστέ μου Δία! Όμορφη που είναι! Να χαρείς, μπορώ να την τριαντ...ακοντίσω; Πού τη βρήκες;] (στ. 1390-1391). Ο Αλλαντοπώλης κατηγορεί τον Παφλαγόνα που είχε κρυμμένες τις Σπονδές τόσο καιρό και τις παραδίδει στον Δήμο Πυκνίτη για να τις κάνει ό,τι θέλει, ενώ πάντα υπονοείται ο πονηρός σκοπός: *«νῦν οὖν ἐγὼ σοι παραδίδωμ' ἐς τοὺς ἀγροὺς αὐτὰς ἵεναι λαβόντα»* [σ' εσένα εγώ την παραδίνω· παρ'τη και πήγαινε μαζί της στα χωράφια] (στ. 1394). Ο Αλλαντοπώλης σε αυτό το σημείο βρίσκει την ευκαιρία και μας περιγράφει την τιμωρία για τον Παφλαγόνα: *«ἐπὶ ταῖς πύλαις ἀλλαντοπωλήσει μόνος, / τὰ κύνεια μινγὺς τοῖς ὀνείοις πράγμασιν, / μεθύων τε ταῖς πόρναισι λοιδορήσεται, / κάκ' τῶν βαλανείων πίεται τὸ λούτριον»* [ολομόναχος λουκάνικα θα φτιάχνει, και στις πύλες κοντά θα τα πουλά· και, μεθυσμένος, με πόρνες θα τα βάζει· κι απονέρια θα πίνει των λουτρών] (στ. 1398-1401). Σύμφωνα με τον Sommerstein, ένας δημαγωγός που πουλάει λουκάνικα, και ένας λουκανικο-πωλητής που γίνεται δημαγωγός, χρησιμοποιούν τις ίδιες τεχνικές σε διαφορετικό υλικό, δηλαδή ανακατεύουν τα πράγματα.⁴⁷⁴ Ο Δήμος, με κάποια συνοδευτική χειρονομία πρόσκλησης, καλεί τον Αλλαντοπώλη στο Πρυτανείο (*«πρυτανεῖον καλῶ ἐς τὴν ἔδραν»* [Μα εσένα σε καλῶ στο πρυτανείο] στ. 1404), του δίνει να φορέσει εορταστική στολή (*«ἔπου δὲ ταυτηνὶ*

⁴⁷⁴ Sommerstein (1981) 219-220.

λαβὼν τὴν βατραχίδα» [να, πάρε αυτή την πράσινη στολή] στ. 1406),⁴⁷⁵ του ζητά να τον ακολουθήσει και ταυτόχρονα ζητά κάποιος να πάρει από κει τον Παφλαγόνα και να τον πάει στο μέρος όπου θα εκτίσει την ποινή του, «για να τον δουν τα θύματά του, οι ξένοι» («ἴν' ἴδωσιν αὐτὸν, οἷς ἐλωβᾷθ', οἱ ξένοι», στ. 1404-1408).

5.1.3. Νεφέλαι (στ. 860- 888, 1221-1258)

Στις *Νεφέλες* συναντάμε δύο μικρές σε έκταση σκηνές *ante portas* (860-888 και 1221-1258). Ο Στρεψιάδης χρησιμοποιεί ρήματα κίνησης («Ἄλλ' ἴθι, βάδιζ', ἴωμεν» [Μα περπάτα, πάμε] στ. 860), με ύφος πατρικής προτροπής προς τον αρνητικό ν' ακολουθήσει την επιθυμία του γιο του, για να περπατήσουν προς το Φροντιστήριο. Προφανώς ο Φειδιππίδης ακολουθεί τον πατέρα του αλλά απρόθυμα, ίσως με πιο αργό βήμα και δυσανασχετώντας: «ἢ μὴν σὺ τούτοις τῷ χρόνῳ ποτ' ἀχθέσει» [Μα κάποτε γι' αυτό θα μετανιώσεις] (στ. 865). Σε αυτή τη σκηνή το χτύπημα στη θύρα αντικαθίσταται από τη φωνή του Στρεψιάδη προς τον Σωκράτη «ὦ Σώκρατες, / ἔξελθ'· ἄγω γάρ σοι τὸν υἱόν» [Πρόβαλε, Σωκράτη. Σου φέρνω εδώ το γιο μου·] (στ. 866-867), τον οποίο καλεί για να του πει ότι κατάφερε και έφερε τον γιο του. Ο Φειδιππίδης όλο μιλάει απότομα και αντιδραστικά, και ο πατέρας του αντιδρά («Οὐκ εἰς κόρακας;», στ. 871), κάνοντας κάποια έντονη κίνηση ή χειρονομία θυμού. Ο Στρεψιάδης δεν ξεχνά τον σκοπό για τον οποίο έχει έρθει και αρχίζει να λέει κολακευτικά λόγια για την εξυπνάδα του γιου του («θυμόσοφός ἐστιν φύσει. / εὐθύς γε τοι παιδάριον ὃν τυννουτονὶ / ἔπλαττεν ἔνδον οἰκίας ναῦς τ' ἔγλυφεν / ἀμαξίδας τε σκυτῖνας ἡργάζετο / κάκ' τῶν σιδίῳν βατράχους ἐποίει, πῶς δοκεῖς;») [του κόβει το μυαλό· παιδάκι ακόμα, πελέκαε πλοία και σκάρωνε σπιτάκια, και πέτσινα αμαξάκια, κι από φλούδες ροδιών βατράχια· να 'βλεπες τί ωραία!] στ. 877-881), περιγράφοντας κινησιακά διάφορες παιδικές δράσεις της εποχής του.⁴⁷⁶ Αφού συμφωνούν ότι ο μικρός πρέπει να μάθει τον Άδικο Λόγο, στον στ. 888 ο Σωκράτης και ο Στρεψιάδης αποχωρούν.

Στην τελευταία σκηνή *ante portas* των *Νεφελών* (στ. 1221-1258) έρχεται συνοδευόμενος από έναν ανώνυμο μάρτυρα ο δανειστής του Στρεψιάδη Πασίας. Ο Στρεψιάδης ακούγοντας τ' όνομά του, που ο Πασίας το είπε δυνατά, βγαίνει στο

⁴⁷⁵ Σύμφωνα με τον Sommerstein (1981, 220) η «βατραχίδα» ήταν προφανώς ένα γιορτινό ένδυμα και ίσως σχετίζεται με τους πλούσιους Αθηναίους των πρώτων χρόνων του 5ου αι.π.Χ., που το φορούσαν σε επίσημες δεξιώσεις. Βλ. Holmes (1871) 204.

⁴⁷⁶ Μετάφραση από Θρ. Σταύρου (1967).

κατώφλι της οικίας του. Ο Πασίας τού ζητά τις δώδεκα μνες που του είχε δανείσει. Ακολουθεί μια στιχομυθία με αναφορές-επικλήσεις προς τον Δία και από τους δύο συνομιλητές (*ἴνῃ Δί, Μὰ τὸν Δι', Νῇ Δία, ,μὰ τὸν Δία τὸν μέγαν καὶ τοὺς θεοὺς*), για όρκους που δεν τηρήθηκαν και για όρκους που δεν θα γίνουν ποτέ – ενδεχομένως με τη συνοδεία αντίστοιχων κινήσεων επίκλησης και από τους δύο υποκριτές. Ο Πασίας νευριάζει με τη συμπεριφορά του Στρεψιάδη (*«ἀπόλοιο τοίνυν ἔνεκ' ἀναιδείας ἔτι»* [Ου να χαθείς, με την αδιαντροπιά σου!] στ. 1236) και δικαιολογημένα θα μπορούσε να κάνει μια επιθετική ή αγανακτισμένη χειρονομία. Ο πλέον 'ατρόμητος' Στρεψιάδης του χτυπάει ή του τρίβει την κοιλιά, ειρωνικά (*«ἄλσιν διασμηχθεὶς ὄναιτ' ἄν οὐτοσί»* [Ετούτη εδώ, αν τριφτεί καλά με αλάτι, γίνεται ασκί σπουδαίο] στ. 1237) και ο Πασίας τον κατηγορεί ότι τον κοροϊδεύει, με μια πιθανή συνοδευτική έκφραση θυμού: *«Οἴμ' ὡς καταγελᾷς»* [Με κοροϊδεύεις κιόλας;] (στ. 1238).⁴⁷⁷ Ο αλαζόνας και αμετροεπής Στρεψιάδης φτάνει σε σημείο ύβρης, ειρωνευόμενος τη χειρονομία των όρκων στους θεούς, αναρωτώμενος πώς γίνεται να ορκίζονται οι άνθρωποι στον Δία αφού ο ίδιος είναι «γελοῖος», και ταυτόχρονα σατιρίζοντας την επανάληψη των πολλών λέξεων της επίκλησης προς το πρόσωπο του πατέρα των θεών: *«θαυμασίως ἦσθην θεοῖς, / καὶ Ζεὺς γελοῖος ὁμνύμενος τοῖς εἰδόσιν»* [Αυτό το «μά τους θεούς» πολύ μ' αρέσει· και, για όσους ξέρουν, εἶν' ο Δίας γελοῖος, όταν σ' αυτόν ορκίζονται.] (στ. 1240-1241).

Ο Στρεψιάδης μπαίνει μέσα στο σπίτι και γυρίζει με ένα χαμηλό τραπεζάκι που γίνεται εργαλείο περιπαιγμού προς τον Πασία. Ο Στρεψιάδης όχι μόνο δεν πληρώνει όσα οφείλει στον δανειστή του αλλά τον διώχνει από τη θύρα του σπιτιού του: *«οὐχ ὅσον γ' ἔμ' εἰδέναι. / οὐκ οὖν ἀνύσας τι θαῖπτον ἀπολιταργεῖς / ἀπὸ τῆς θύρας;»* [Μου φαίνεται, όχι. Έλα, άδειαζέ μας τη γωνιά, και σβέλτα· φεύγα απ' την πόρτα] (στ. 1252-1254). Ο Πασίας φεύγει άπραγος με τον μάρτυρά του (στ. 1258).

5.1.4. Σφήκες (στ. 1-53, 136-143)

Το σπίτι του Φιλοκλέωνα, είναι περιτυλιγμένο ολόκληρο με δίχτυ από τον γιο του και τους δούλους για να μη το σκάσει. Στη θύρα, δεξιά ο ένας δούλος, αριστερά ο άλλος – ο Σωσίας και ο Ξανθίας– φρουρούν τον ιδιοκτήτη του σπιτιού παλεύοντας με τον ύπνο που τους κυριεύει. Σύμφωνα με τον MacDowell υποτίθεται ότι κανονικά θα έπρεπε να

⁴⁷⁷ Σύμφωνα με τον Starkie (1843, 268) το «οἴμοι» είναι έκφραση θυμού.

ήταν σε επιφυλακή, αλλά στην πραγματικότητα έπεσαν για ύπνο.⁴⁷⁸ Πάνω στο δώμα κοιμάται ο γιος του Φιλοκλέωνα, ο Βδελυκλέων. Ο Σωσίας σπρώχνει τον συνάδελφό του, που τον πήρε ο ύπνος («*κακόν ἄρα ταῖς πλευραῖς*⁴⁷⁹ *τι προῦφείλεις μέγα. / ἄρ' οἴσθ᾽ κνώδαλον φυλάττομεν;*» [Τότε λοιπόν η πλάτη σου σε τρώει. Ξέρεις τί ζωντανό φυλάμε;] στ. 3-4) αλλά και ο ίδιος ο Σωσίας υποφέρει από τη νύστα του («*σὺ δ' οὖν παρακινδύνευ' ἐπεὶ καὶ τοῦ γ' ἐμοῦ κατὰ τοῖν κόραιν ὕπνου τι καταχεῖται γλυκύ*» [Δοκίμασε την τύχη σου· ύπνου γλύκα και στα δικά μου χύνεται τα μάτια] στ.7), σε μια σκηνή και στιχομυθία που επιδέχονται παράλληλη κινησιακή (εν στάσει) δραστηριότητα.

Οι δύο δούλοι περιγράφουν τις νυχτερινές ονειρικές εμπειρίες τους, «τα οποία αποδεικνύονται κωμικές πολιτικές αλληγορίες»,⁴⁸⁰ αλλά ο Ξανθίας δεν θέλει ν' ακούσει άλλα και ίσως κάνει μια κίνηση ή χειρονομία να σταματήσει ο Σωσίας να περιγράφει τ' όνειρό του: «*Παῦε, παῦε, μὴ λέγε*» (στ. 37). Ο Σωσίας, έπειτα από τον καταγισμό ονείρων και προβληματισμών, στρέφεται και απευθύνεται άμεσα προς το κοινό, στο οποίο θα μιλήσει για το έργο: «*φέρε νυν, κατεῖπω τοῖς θεαταῖς τὸν λόγον*» [Για το έργο τώρα στο κοινό ας μιλήσω] (στ. 53). Ο MacDowell σχολιάζει ότι «η κύρια λειτουργία αυτού του χωρίου ήταν να παρέχει μια σειρά από αστεία για να ζεστάνει το κοινό».⁴⁸¹

⁴⁷⁸ MacDowell (1971) 126.

⁴⁷⁹ Σύμφωνα με τον MacDowell (1971) 126-127 η λέξη *πλευραῖς* σε μια συζήτηση για τους δούλους συνδέεται πάντα με την πράξη του ξυλοδαρμού. Τους δούλους συνήθως τους χτυπούσαν στο πάνω ή στο μεσαίο τμήμα της πλάτης ενώ στην κοιλιά και στα πλευρά ήταν τα λιγότερο συνηθισμένα χτυπήματα αλλά και τα πιο επώδυνα. Στο ερώτημα γιατί το ξύλο είναι τόσο συχνό σε χαρακτήρες δούλων, ο Tordoff (2013, 47) εκφράζει την άποψη ότι «αν και η κλασική Αθήνα ποτέ δεν υπέφερε από επανάσταση δούλων, οι Αθηναίοι δουλοκάτοχοι, έχοντας πλήρη επίγνωση της εχθρότητας των δούλων απέναντί τους αλλά και αντιλαμβανόμενο το ενδεχόμενο αυτοί να οδηγηθούν κάποια στιγμή σε βίαιη ανταπόδοση για τα δεινά τους, πρέπει να είχαν ως διασκέδαση, για ψυχολογικούς λόγους, να παρακολουθούν παραστάσεις όπου οι δούλοι ξυλοφορτώνονται και ταπεινώνονται πάνω στον σκηνικό χώρο». Ο Sittl (1890, 108) αναφέρει ότι συχνά το χτύπημα (άλλοτε με γροθιά, άλλοτε με παλάμη) δεν έχει στόχο μόνο να προκαλέσει πόνο, αλλά ταυτόχρονα να ταπεινώσει και να γελοιοποιήσει τον ενήλικα τιπτόμενο. Εξαιτίας αυτής της γελοιοποίησης, τα χαστούκια που δέχονταν οι «ηλίθιοι» (*stupidi*) συγκαταλέγονταν στα δημοφιλή ανέκδοτα των μίμων.

⁴⁸⁰ MacDowell (1971) 126

⁴⁸¹ MacDowell (1971) 126.

Στη δεύτερη σκηνή *ante portas* (στ. 136-143) ο Βδελυκλέων, που κοιμόταν στο υπνοδωμάτιό του στον επάνω όροφο,⁴⁸² ξυπνά και φωνάζει απειλητικά, σύμφωνα με τον Σχολιαστή («ἐν ἀπειλητικῇ φωνῇ τοῦτό φησιν»),⁴⁸³ τους δούλους του, τους οποίους αντικρίζει να κοιμούνται: «Ὡ Ξανθία καὶ Σωσία, καθεύδετε;» (στ. 136). Ο Ξανθίας απαντά για άλλη μια φορά «οἷμοι» (στ. 137) και ενδεχομένως κάνει μια κίνηση απόγνωσης, αλλά ταυτόχρονα «ισιώνει» και ενεργοποιεί το κοιμισμένο σώμα του από το απότομο ξύπνημα. Ο Βδελυκλέων τούς πληροφορεί ότι, επειδή ο πατέρας του σαν τον ποντικό προσπαθεί να το σκάσει προκειμένου να πάει στο δικαστήριο ως δικαστής., ο ένας δούλος πρέπει να κάνει τον γύρο του σπιτιού: «οὐ περιδραμεῖται σφῶν ταχέως δεῦρ' ἄτερος; / ὁ γὰρ πατήρ ἐς τὸν ἵπνὸν ἐξελέλυθεν / καὶ μυσπολεῖ τι καταδεδυκώς. ἀλλ' ἄθρει/ κατὰ τῆς πυέλου τὸ τρήμ' ὅπως μὴ 'κδύσεται / σὺ δὲ τῇ θύρᾳ πρόσκεισο» [Ένας απ' τους δυο σας να κάμει εδώ το γύρο· γιατί ο πατέρας μπήκε μες στο φούρνο κι εκεί χωμένος τρέχει σαν ποντίκι. Γιά τήρα του λουτρού την τρύπα, μήπως το σκάσει εκείθε] (στ. 138-142).⁴⁸⁴ Ο Σωσίας φεύγει για να εκτελέσει τη διαταγή. Ο Βδελυκλέων φωνάζει στον Ξανθία «σὺ δὲ τῇ θύρᾳ πρόσκεισο» (στ. 142), να στηριχτεί με όλη του τη δύναμη, σύμφωνα με τον Mitchell,⁴⁸⁵ γιατί ξύπνησε ο πατέρας του και παλεύει να βγει από την καμινάδα. Ο Ξανθίας απαντά με μια χαρακτηριστική απάντηση δούλου «Ταῦτ', ὦ δέσποτα» [Έγινε, αφέντη] (στ. 143). Ακούγεται κρότος μέσα από την καμινάδα και εμφανίζεται ως «καπνός» ο αποδρὼν Φιλοκλέων.

5.1.5. *Ειρήνη* (στ. 1-49, 236-288)

Στην *Ειρήνη* έξω από το σπίτι του Τρυγαίου και ακριβώς μπροστά από τη θύρα του στάβλου (ή του οίκου του αυτού καθαυτόν) βρίσκονται δύο δούλοι· ο ένας ζυμώνει κοπριά σε μια σκάφη και ο άλλος κουβαλά στο εσωτερικό τα κομμάτια της ζύμης που ετοιμάζονται κάθε τόσο επί σκηνής. Καθώς η πόρτα του στάβλου (η κεντρική θύρα ή

⁴⁸² Mitchell (1835) 50.

⁴⁸³ Αρχ. σχολ. Σφ. 136

⁴⁸⁴ Ο Buis (2020, 62-63) μελετά τα υλικά αντικείμενα και τις χειρονομίες σε σχέση με την ανθρώπινη επαφή και πώς μπορούν να συμβάλλουν σε μια πιο ολοκληρωμένη κατανόηση της υποκειμενικής δυναμικής των αθηναϊκών δικαστικών οργάνων. Αναφέρει ότι μεταξύ των στ. 136-225 υπάρχει μια υπερπληθώρα ρημάτων κίνησης που καταλήγουν πάντα στην επιβολή της αναγκαστικής επιστροφής στο σπίτι (στ. 141 *ἐξέρχομαι*, στ. 177 *ἐξάγειν*).

⁴⁸⁵ Mitchell (1835) 50.

μια παράπλευρη μικρότερη θύρα;) δεν μπορεί παρά να ήταν ορατή στο κοινό, έχουμε μια ανεπτυγμένη σκηνή *ante portas* (στ. 1-49). Το αφεντικό τους ο Τρυγαίος πρέπει να ταξιδέψει στους ουράνιους τόπους και ο μόνος τρόπος να γίνει αυτό είναι να μετακινηθεί με το γιγάντιο σκαθάρι. Όπως στις περισσότερες κωμωδίες του Αριστοφάνη, «ένας μέσος Αθηναίος φεύγει προς αναζήτηση κάποιου πράγματος που χρειάζονται οι πολίτες. Ο κωμικός ήρωας, κουρασμένος από τον πόλεμο, ανεβαίνει στον Όλυμπο πάνω σε ένα σκαθάρι και φέρνει πίσω τη θεά Ειρήνη με τη μορφή αγάλματος. Ο ποιητής εμπνεύστηκε την υπόθεση από το έργο του Ευριπίδη για το *Βελλεροφόντη*, ο οποίος προσπάθησε να πετάξει στον Όλυμπο πάνω σε ένα φτερωτό άλογο, τον Πήγασο, και η επιστροφή με το άγαλμα πιθανότατα προέρχεται από ένα έργο του Σοφοκλή, στο οποίο ο Οδυσσεύς καταφέρνει να βγάλει κρυφά ένα άγαλμα της Προμάχου Αθηνάς έξω από την Τροία μέσα από τους υπονόμους».⁴⁸⁶

Στον Πρόλογο του έργου ο Οικέτης Α΄ βγαίνει τρέχοντας από το σπίτι του, ενώ ο Οικέτης Β΄ ζυμώνει σε μια σκάφη την εναλλακτική πίτα –τη *μάζα* όπως ονομάζεται παρακάτω– για το σκαθάρι: «*αἶρ', αἶρε μᾶζαν ὡς τάχιστα κανθάρῳ*» [Πίτα για το σκαθάρι! Αμέσως! Σβέλτα!] (στ. 1) –με την επανάληψη του «*αἶρε*» να τονίζει τη βιασύνη των κινήσεών τους.⁴⁸⁷ Ο Οικέτης Β΄, που ενδεχομένως ζύμωνε σκυφτός, παίρνει ένα κομμάτι 'πίτα' και τη δίνει στον Οικέτη Α΄: «*ἰδοὺ δὸς αὐτῷ, τῷ κάκιστ' ἀπολουμένῳ/ καὶ μήποτ' αὐτῆς μᾶζαν ἡδῖω φάγοι*» [Δώσ' του, π' ανάθεμά το· κι άλλη πίτα πιο νόστιμη ποτέ του να μη φάει] (στ. 2-3). Ο Σχολιαστής περιγράφει τη *μάζα* ως «τροφή από γάλα και σιτάρι και θεωρεί ότι δεν είναι πιθανό να είναι κοπριά αυτό που ετοιμάζουν οι δύο δούλοι αλλά κάποιο ανακατεμένο φαγώσιμο με αηδιαστική όψη».⁴⁸⁸ Ο Οικέτης Α΄ δίνει την πρώτη δόση 'πίτας' στο σκαθάρι, που θέλει κι' άλλη («*δὸς μᾶζαν ἑτέραν, ἐξ ὀνίδων πεπλασμένην*» [Κι άλλη! Γαϊδάρου πλάσε καβαλίνα] (στ. 4). και δίνει πληροφορίες από τι υλικό ζυμώνεται αυτό το 'εκλεκτό έδεσμα', το οποίο οδηγεί τους δούλους να κάνουν κινήσεις που αποτυπώνουν αηδία. Ο Οικέτης Β΄ του δίνει αμέσως άλλη μια πίτα και ο Οικέτης Α΄ τον διατάζει να τρίβει πολλές πίτες σφιχτές και γρήγορα : «*ἀλλ' ὡς τάχιστα τρίβε πολλὰς καὶ πυκνάς*» [Τρίβε πολλές, σφιχτές σφιχτές, και σβέλτα] (στ. 8). Ο Οικέτης Β΄ ίσως απευθύνεται στο κοινό για

⁴⁸⁶ Wiles (2009) 60. Για τον ευριπίδειο *Βελλεροφόντη* και την *Ειρήνη* του Αριστοφάνη βλ. Dobrov (2001) 89-104.

⁴⁸⁷ Olson (1998) 67.

⁴⁸⁸ Αρχ. Σχολ. *Ειρ.* 3.

βοήθεια («ἄνδρες κοπρολόγοι προσλάβεσθε πρὸς θεῶν / εἰ μὴ με βούλεσθ' ἀποπνιγέντα περιδεῖν» [Σκουπιδαραῖοι, να ζήσετε, βοηθάτε· αλλιῶς, θα σκάσω· το βαστά η καρδιά σας;] στ. 9-10) καθώς βρίσκεται σε μια κατάσταση έντονης πίεσης, που θα μπορούσε να αποτυπώνεται και κινησιακά, λ.χ. ο δούλος πιάνει τον λαιμό του με την κίνηση της αποπνιξίας.

Το σκαθάρι δεν τους αφήνει να ηρεμήσουν και οι δούλοι-μάγειρες πρέπει συνεχῶς να ζυμώνουν. Ο Οικέτης Β' ἴσως δείχνει μια έτοιμη 'πίτα' στους θεατές – «Ἰδού» (στ. 12)– για να δώσει έμφαση στα παρακάτω λόγια του, ότι δεν κλέβει (ὅπως μπορεί να κατηγορούσαν τους δούλους): «ένος μὲν, ὧνδρες ἀπολελύσθαι μοι δοκῶ / οὐδεὶς γὰρ ἄν φαίη με μάττοντ' ἐσθίειν» [Ένα μονάχα, κύριοι, δε φοβούμαι: πως θα μου πουν πως κλέβω από τη ζύμη] (στ.13-14). Ο Οικέτης Α' τού λέει να πλάσει και άλλη 'πίτα'. Ο Οικέτης Β' βιώνει μια αποπνιχτική κατάσταση λόγω της δυσωδίας («μὰ τὸν Ἀπόλλω [αν ζυμώνει, κάνει ενδεχομένως κίνηση επίκλησης σηκώνοντας το κεφάλι προς τον ουρανό] ἴγῳ μὲν οὐ / οὐ γὰρ ἔθ' οἶός τ' εἴμ' ὑπερέχειν τῆς ἀντλίας» [Μα τον Απόλλωνα, ὄχι· μ' ἐπνιξε αυτή η σεντίνα· δεν αντέχω] στ. 16-17) και ο Οικέτης Α' παίρνει τη σκάφη και την πηγαίνει μέσα στη σκηνή («αὐτὴν ἄρ' οἶσω συλλαβὼν τὴν ἀντλίαν» [Τότε του πάω την ίδια τη σεντίνα] στ. 18). Ο Οικέτης Β' εκφράζει την οργή του («νὴ τὸν Δί' ἐς κόρακάς γε καὶ σαυτὸν γε πρὸς / ὑμῶν δέ γ' εἴ τις οἶδ' ἐμοὶ κατειπάτω, / πόθεν ἄν πριαίμην ῥῖνα μὴ τετρημένην. / οὐδὲν γὰρ ἔργον ἦν ἄρ' ἀθλιώτερον / ἢ κανθάρω μάττοντα παρέχειν ἐσθίειν» [Ναι, στην οργή να πάει· κι εσύ μαζί της. Ποιος θα μου πει, ποιος ξέρει, κύριοι, πού πουλάνε μύτες που δεν έχουν τρύπες; Φριχτότερη δουλειά απ' αυτή δεν είναι, να ζυμώνεις πιτούλες για σκαθάρι] στ. 19-23), συνοδεύοντας πιθανῶς τα παραπάνω λόγια του με μια κίνηση απέχθειας και τονίζοντας πόσο άσχημο είναι για τους δούλους να κάνουν αυτή τη δουλειά: «ὕς μὲν γάρ, ὥσπερ ἄν χέσῃ τις, ἢ κύων / φαύλως ἐρείδει· τοῦτο δ' ὑπὸ φρονήματος / βρενθύεται τε καὶ φαγεῖν οὐκ ἄξιοι, / ἢν μὴ παραθῶ τρίψας δι' ἡμέρας ὅλης / ὥσπερ γυναικὶ γογγύλῃν μεμαγμένην» [Γουρούνια και σκυλιά τα χάφτουν, ὅπως τα κάνεις· τούτο δώ μας κάνει νάζια· δεν καταδέχεται ούτε να τ' αγγίξει. αν δεν του τα ζυμώσω εγώ ολημέρα σα φραντζόλες που αρέσουν στις κυράδες] (στ. 24-28). Μισοανοίγει λίγο-λίγο τη θύρα για να μην τον πάρει είδηση το σκαθάρι: «ἀλλ' εἰ πέπαυται τῆς ἐδωδῆς σκέψομαι / τηδὶ παροίζας τῆς θύρας, ἵνα μὴ μ' ἴδῃ. / ἔρειδε, μὴ παύσαιο μηδέποτ' ἐσθίων / τέως ἔως σαυτὸν λάθοις διαρραγείς. / οἶον δὲ κύψας ὁ κατάρατος ἐσθίει, / ὥσπερ παλαιστής, παραβαλὼν τοὺς γομφίους, / καὶ ταῦτα τὴν κεφαλὴν τε καὶ τὼ χεῖρέ πως / ὠδὶ περιάγων, ὥσπερ οἱ τὰ σχοινία / τὰ παχέα συμβάλλοντες ἐς τὰς ὀλκάδας. / μιαρὸν τὸ χρῆμα καὶ κάκοσμον καὶ βορόν / χῶτου ποτ'

ἐστὶ δαιμόνων ἢ προσβολή / οὐκ οἶδ'. Ἀφροδίτης μὲν γὰρ οὗ μοι φαίνεται, οὐ μὴν *Χαρίτων γε* [Να ἀπόφαγε; Ποιος ξέρει; Ἀς μισοανοίξω την πόρτα, ἀλλὰ σιγά, να μη με νιώσει. Χάφτε, μωρέ· ποτέ μη σταματήσεις, ὥσπου να σκάσεις. Το καταραμένο, σκύβει σαν παλαιστής, και τρώει, ανοίγει τα δαγκανάρια, γυροφέρνει πόδια και κεφάλι ετσιδά, σαν τους μαστόρους που στρίβουν παλαμάρια για μαούνες. Λαίμαργο ζώο· βρομιά και σιχαμάρα· τέτοιο κακό ποιός θεός να το 'χει στείλει; χ' η Ἀφροδίτη, σίγουρα· μα κι ούτε οι Χάριτες] (στ. 29-41).

Ο Οικέτης Α', που στο μεταξύ βγαίνει ἀπὸ τον 'στάβλο', ἀπευθύνεται στους θεατές ἀλλὰ δεν μπορούμε να εἴμαστε βέβαιοι εἰάν ἀπομακρυνόταν ἀπὸ τη θύρα και πήγαινε πρὸς το μέρος τους: «οὐκοῦν ἂν ἤδη τῶν θεατῶν τις λέγοι / νεανίας δοκησίσοφος, “τὸ δὲ πρᾶγμα τί; / ὁ κἀνθαρος δὲ πρὸς τί;” κᾶτ' αὐτῷ γ' ἀνὴρ / Ἰωνικός τις φησι παρακαθήμενος· / “δοκέω μὲν, ἐς Κλέωνα τοῦτ' αἰνίσσεται, / ὥς κεῖνος ἀναιδέως τὴν σπατίλῃν ἐσθίει» [Ὅποιος θεατὴς τον ἐξυπνο μας κάνει, μπορεῖ να πει: «Κι αὐτά ὅλα τί σημαίνουν; Τί θέλει το σκαθάρι;» Ο διπλανός του, να, ἐκεῖνος — Ἴωνας εἶναι — τοῦ ζηγᾷ: «Κεντιές, νομίζω, για τον Κλέωνα θα 'ναι· στον Ἄδη δα κι αὐτός βρομίες θα τρώει.»] (στ. 43-48). Ο Οικέτης Β' ἀνακοινώνει ὅτι θα πάει να δώσει νερό στο σκαθάρι («ἀλλ' εἰσιὼν τῷ κανθάρῳ δώσω πιεῖν» [Μα πάω νερό να δώσω στο σκαθάρι] στ. 49) και μπαίνει στον στάβλο, με μια πιθανῶς ἀσεμνη κίνηση που δείχνει πως πάει να ουρήσει.⁴⁸⁹

Στην τελευταία σκηνή *ante portas* στην *Εἰρήνη* (στ. 236-288), ο Τρυγαῖος —που, μετὰ την ἐπουράνια πτήση του, βρίσκεται παρασάγγας μακριά ἀπὸ το ἐπὶ γῆς σπίτι του— ἀκούει θόρυβο μέσα ἀπὸ το 'σπίτι' του Πολέμου (τη σπηλιά ὅπου κρατεῖται δέσμια ἡ Εἰρήνη) και κρύβεται, ἐνῶ βγαίνει ο Πόλεμος, κρατώντας το τεράστιο γουδί μέσα στο ὁποῖο σκοπεύει να πολτοποιήσει τις πόλεις της Ἑλλάδος, σαν να ἦταν υλικά καμιάς σαλάτας. Ο Πόλεμος ἐμφανίζεται με χαρακτηριστικά και στολή παρόμοια με του θεοῦ Ἄρη —ὅπως θα δείξουν τα ἐπίθετά του στ. 241: «ὁ δεινός, ὁ ταλαύρινος, ὁ κατὰ τοῖν σκελοῖν»— και φωνάζει «*Ἰὼ βροτοὶ βροτοὶ βροτοὶ πολυτλήμονες* [Ε σεις θνητοί, θνητοί βασανισμένοι] (στ. 236), δείχνοντας πιθανῶς με μια μεγάλη κίνηση το γουδί, καθὼς δεν ἔχει ἀκόμα το γουδοχέρι. Ο Τρυγαῖος —σε μια σπάνια για την Παλαιὰ Κωμωδία σκηνή *μειωμένης σκηνικῆς ἐπικοινωνίας*, που περιλαμβάνει *παραμέρισμα*

⁴⁸⁹ Ο Olson (1998, 77) διατυπώνει την ἀποψη ὅτι ἡ ούρηση γίνεται εἴτε μέσα σε κατσαρόλα εἴτε ἐξω. Το σκαθάρι ἀφοῦ τρώει περιττώματα για φαῖ δεν εἶναι παράξενο να πίνει οὐρα για υγρό.

στον σκηνικό χώρο και εκφορά *κατ' ιδίαν* λόγου—⁴⁹⁰ αναφωνεί με σιγανή φωνή «*Ἵναξ Ἀπολλων*» (στ. 238), παρακολουθώντας –με μαζεμένο, αγκυλωμένο από τον φόβο σώμα– τον τρομερό Πόλεμο: «*ὅσον κακόν, καὶ τοῦ Πολέμου τοῦ βλέμματος. / ἄρ' οὗτός ἐστ' ἐκεῖνος ὃν καὶ φεύγομεν, / ὁ δεινός, ὁ ταλαύρινος, ὁ κατὰ τοῖν σκελοῖν;*» [Τί φρίκη! Μα κι ο Πόλεμος τί βλέμμα! Αυτός είναι που μπρος του φεύγουν όλοι, ο άγριος, ο τρομερός, που από τα σκέλια;](στ. 239-241). Ο Τρυγαίος, σύμφωνα με τον Σπυρόπουλο, με τις κινήσεις του θα μιμηθεί αυτόν που τα κάνει απάνω του από φόβο.⁴⁹¹ «*Συμβολικόν, ἀπό τῶν διά δειλίαν ἀποπηδόντων. ταῦτα δέ φησι θεασάμενος τὸν Πόλεμον μείζονα τὴν υπόνοιαν ἔχοντα τῆς πείρας τῆς διὰ τῆς ὀψεως*»,⁴⁹² γράφει ο Σχολιαστής.

Ο Πόλεμος ρίχνει πράσα στο γουδί. Ενδεχομένως σηκώνει πρώτα ψηλά τα χόρτα-πόλεις για να τα δουν οι θεατές, τεντώνοντας το χέρι του, και μετά απότομα τα βάζει στο γουδί για να τα κοπανήσει: «*ὦ Πρασιαὶ τρις ἄθλαι καὶ πεντάκις/ καὶ πολλοδεκάκις, ὥς ἀπολείσθε τήμερον*» [Τρισάθλιες και πεντάθλιες και μυριάθλιες Πρασιές, τώρα ήρθε η μέρα να χαθείτε] (στ. 242-243). Σύμφωνα με τον Σχολιαστή υπάρχει ομωνυμία με τις Πρασιές της Ανατολικής Αττικής και της Λακωνίας,⁴⁹³ γι' αυτό ο Τρυγαίος σε αυτό το σημείο προσπαθεί να ηρεμήσει το αθηναϊκό κοινό ότι δεν είναι τα αθηναϊκά 'πράσα' –μεταφορικά πάντα– που αλέθονται στο γουδί του Πολέμου, αλλά οι Λάκωνες.⁴⁹⁴

Ο Πόλεμος ρίχνει στο γουδί σκόρδα – το κάθε φαγώσιμο συστατικό συμβολίζει τρόπο τινά την αντίστοιχη πόλη που το παρήγε: «*ὦ Μέγαρα, Μέγαρ', ὥς ἐπιτετρίψεσθ'* [μία αριστοφανική μεταφορά της οικονομικής καταστροφής των Μεγάρων] *αὐτίκα/ ἀπαξάπαντα καταμεμυτωτευμένα*» [Μέγαρα, Μέγαρα, α, θα στουμπιστείτε, θα γίνετε σε λίγο σκορδοστούμπι] (στ. 246-247). Ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί ένα πολύ αγαπητό λαϊκό μοτίβο, συνδυάζοντας την κάθε περιοχή με τα φημισμένα προϊόντα της.

⁴⁹⁰ Για την ποσοτική και ποιοτική λειτουργία και εξέλιξη των «σκηνών μειωμένης επικοινωνίας» και μάλιστα των «παράμερων», «κατ' ιδίαν» λόγων, βλ. Diamantakou (2021-2022) 179-188.

⁴⁹¹ Σπυρόπουλος (2005) 245.

⁴⁹² Αρχ. Σχολ. *Εἰρ.* 239-241.

⁴⁹³ Αρχ. Σχολ. *Εἰρ.* 242.

⁴⁹⁴ Σύμφωνα με τον Olson (1998, 118), οι «Πρασιαί» ήταν ένα επίνειο στην ανατολική ακτή της Λακωνίας στον κόλπο του Άργους και αναφέρει ότι «ο πιο άμεσος λόγος που αναφέρεται αυτή η λέξη εδώ είναι γιατί μοιάζει με τη λέξη πράσα, ένα μάτσο που ο Πόλεμος κραδαίνει πάνω από το κεφάλι του και πετάει μέσα στο γουδί του».

Οι Μεγαρείς, στη συγκεκριμένη περίπτωση, πουλούσαν πριν από τον πόλεμο κυρίως αλάτι και σκόρδα (πρβλ. *Αχαρ.* 762, όπου ο Μεγαρίτης έρχεται στον Δικαιοπόλη να πουλήσει τα γουρουνάκια-κόρες του). Η Μεγαρική γη, σύμφωνα με τον Σχολιαστή, ήταν «σκορδοφόρος», αλλά σε πολιτικό επίπεδο οι Μεγαρείς ήταν σύμμαχοι των Λακεδαιμονίων και ενδεχομένως μέσα από τα σκόρδα διακωμωδούνται και ‘αλέθονται’ από τον Πόλεμο οι πολιτικές επιλογές τους αλλά και σχολιάζονται μεταφορικά οι μεγάλες οικονομικές επιπτώσεις και διατροφικές ελλείψεις που είχε η πόλη εξαιτίας του «μεγαρικού ψηφίσματος» και του εμπορικού εμπάργκο που είχε επιβάλει η Αθήνα στα μεγαρείτικα προϊόντα σε όλη την αττική επικράτεια. Ο Πόλεμος ρίχνει επίσης στο γουδί το τυρί-Σικελία –η Σικελία ήταν διάσημη για το τυρί της, αλλά ταυτόχρονα ήταν ένα εχθρικό νησί για τους Αθηναίους, το οποίο συμπεριλαμβανόταν στη λίστα των πολεμικών τους εκστρατειών– για να το κάνει τρίμματα: «ὡς Σικελία καὶ σὺ, δ’ ὡς ἀπόλλυσαι» [Ἦρθε κι εσέ ο χαμός σου, Σικελία] (στ. 250). Ο Τρυγαίος όλη αυτή την ώρα είναι κρυμμένος από τον φόβο του και σχολιάζει τις μαγειρικές κινήσεις του Πολέμου. Σειρά στην πολεμική συνταγή έχει το αττικό μέλι: «φέρ’ ἐπιχέω καὶ τὸ μέλι τουτὶ τάττικόν» [Μέλι αττικό από πάνω ας ρίξω τώρα] (στ. 252), λέει ο Πόλεμος και το χύνει μέσα στο γουδί. Ο Τρυγαίος αντιδρά και προτείνει κατ’ ιδίαν να βάλει ο Πόλεμος άλλο μέλι και όχι αττικό, με το πρόσχημα της υψηλής τιμής του: «οὗτος, παραινῶ σοι μέλιτι χρῆσθ’ ἀτέρῳ / τετρώβολον τοῦτ’ ἐστὶ· φείδου τάττικοῦ» [Τέσσερις οβολούς στοιχίζει τούτο· πάρε άλλο μέλι· τ’ αττικό άφησέ το] (στ. 253-254). Σύμφωνα με τον Olson, η Αττική υπέφερε πολύ από τις πέντε Πελοποννησιακές επιδρομές μεταξύ του 431 και του 425 π.Χ., οπότε οι Σπαρτιάτες διέκοψαν τις επιθέσεις τους ανησυχώντας για την τύχη των αιχμαλώτων στη Σφακτηρία. Η Αθήνα δεν θα μπορούσε να ξεφύγει από τον χαμό που απειλούσε τον υπόλοιπο ελληνικό κόσμο. Η απειλή προς την Αθήνα αποτυπώνεται, έτσι, εδώ συνεκδοχικά στο αττικό μέλι, το οποίο, ειδικά αυτό που παραγόταν από το άγριο θυμάρι στον Υμηττό, θεωρείτο ευρέως ως το καλύτερο.⁴⁹⁵

Ο Πόλεμος φωνάζει «παῖ, παῖ Κυδοιμέ» (στ. 254), και το αξιοσημείωτο εδώ είναι ότι με την ίδια προσφώνηση με την οποία ο επισκέπτης καλεί τον δούλο του αφεντικού σε τυπικές σκηνές θυροκρουσίας, σε αυτό το σημείο με την ίδια προσφώνηση καλεί το αφεντικό τον δούλο του. Ο δούλος του Πολέμου απαντά: «τί με καλεῖς;» (στ. 255). Ο Κυδοιμός είναι η προσωποποίηση του άταχτου θορύβου της

⁴⁹⁵ Olson (1998) 120.

μάχης. Το ίδιο του το όνομα σημαίνει ‘θόρυβος’ και σχετίζεται με τον Άρη.⁴⁹⁶ Ο Πόλεμος προβαίνει σε μια συνήθη κωμική ενέργεια βιαιοπραγίας προς τον δούλο, τον οποίο χαστουκίζει για να τον υπακούσει πιο γρήγορα: «κλαύσει μακρά. / ἔστηκας ἀργός; οὐτοσί σοι κόνδυλος» [Δάκρυα θα χύσεις· έτσι στέκεσαι; Άρπα μία] (στ. 255-256). Στα Σχόλια βλέπουμε τη σκηνική οδηγία (παρεπιγραφή) «ἅμα γάρ τῷ εἰπεῖν δίδωσιν αὐτῷ τὸν κόνδυλον»,⁴⁹⁷ όπου «κόνδυλος» είναι το ράπισμα, το χαστούκι. Ο Τρυγαίος μάς πληροφορεί για την ‘τσουχτερή’ ένταση της καρπαζιάς και ίσως να πιάνει το δικό του μάγουλο-προσωπείο σαν να χτύπησε ο Πόλεμος τον ίδιον: «ὥς δριμύς» [Τί τσουχτερή!] (στ. 257). Ο Κυδοιμός αναφωνεί «οἷμοι μοι, τάλας ὦ δέσποτα» [Ωχ, αφέντη, αλίμονό μου] (στ. 257) και ίσως πιάνει με την παλάμη του το προσωπείο του και αυτός.⁴⁹⁸ Ο Τρυγαίος αναρωτιέται αν ο Πόλεμος έβαλε σκόρδα στο χαστούκι, γιατί φαίνεται πολύ ‘καυτερό’: «μῶν τῶν σκορόδων ἐνέβαλες ἐς τὸν κόνδυλον;» [Μην έβαλε και σκόρδα στη σφαλιάρα;] (στ. 258).

Ο Πόλεμος ζητάει από τον δούλο του να του φέρει ένα γουδοχέρι, κάνοντας ίσως μια κίνηση διαταγής: «οἷσεις ἀλετρίβανον τρέχων;» [Φέρε ένα γουδοχέρι] (στ. 259). Στην απορία του δούλου του πού μπορεί να βρει το γουδοχέρι, ο Πόλεμος του δίνει άλλη μία διαταγή που ενισχύει το ήδη διαμορφωμένο (και μακρόβιο μέχρι και τη Ρωμαϊκή Κωμωδία) μοτίβο του «τρεχάτου» δούλου: «οὐκουν παρ’ Ἀθηναίων μεταθρέξει ταχὺ <πάνυ>; [Τρέξε στους Αθηναίους και ζήτησε ένα] (στ. 261). Τον προστάζει να τρέξει στους Αθηναίους και να ζητήσει ένα γουδοχέρι, και ο δούλος φεύγει τρέχοντας από την πλάγια είσοδο, γιατί διαφορετικά φοβάται ότι θα ξαναφάει καρπαζιά από το αφεντικό του: «ἔγωγε νῆ Δί’· εἰ δὲ μή γε, κλαύσομαι» [Καλά, πηγαίνω· αλλιώς, θα μου τις βρέξει] (στ. 262). Οι πολιτικές και κοινωνικές συμβάσεις επηρεάζουν την κινησιολογία των τύπων στην αρχαία κωμωδία. Σύμφωνα με τον Σηφάκη, «η αρχαία ελληνική λογοτεχνία και τέχνη αποτελούν συμβατικά συστήματα αναπαράστασης της πραγματικότητας. [...] Οι συμβάσεις, ωστόσο, δεν έμειναν οι ίδιες στις διάφορες φάσεις της εξέλιξης των συστημάτων αυτών, αλλά μεταβλήθηκαν ανάλογα με την ανάπτυξη της γνώσης και την εξέλιξη των πολιτικών και κοινωνικών

⁴⁹⁶ Olson (1998) 121.

⁴⁹⁷ Αρχ. Σχολ. Ειρ. 256.

⁴⁹⁸ Σύμφωνα με τον Olson (1998, 122), τα επιφωνήματα πόνου καθώς και ο χαρακτηρισμός του χτυπήματος είναι λόγια μόνο του Κυδοιμού και όχι του Τρυγαίου.

συστημάτων».⁴⁹⁹ Όπως σε πολλές σκηνές που μελετάμε, έτσι και στη συγκεκριμένη, η θέση του δούλου αποτυπώνεται κινησιακά με το συνεχές τρέξιμο και τον φόβο του επικείμενου ραπίσματος, που δήλωνε τον υποβιβασμό και τη χαμηλή θέση. Αυτή η μέθοδος της βιαιοπραγίας και της υποτίμησης φαίνεται ξεκάθαρα και στη σχέση μεταξύ των δούλων μεταξύ τους σε άλλα έργα.⁵⁰⁰ Ο Κυδοιμός έρχεται πίσω με άδεια χέρια και φέρνει στον Πόλεμο τα νέα ότι χάθηκε το αθηναϊκό το γουδοχέρι, γεγονός που προκαλεί μεγάλη χαρά στον Τρυγαίο.

Ο Πόλεμος επιμένει στο σχέδιο της ‘κοπανιστής’ που θέλει να ετοιμάσει και δίνει οδηγία στον δούλο του να τρέξει γρήγορα και να του φέρει άλλο γουδοχέρι από τη Σπάρτη: «οὐκουν ἕτερον δῆτ’ ἐκ Λακεδαιμόνος μέτει/ ἀνύσας τι;» [Τρέξε και φέρε μου άλλο από τη Σπάρτη] (στ.274-275). Ο Κυδοιμός ίσως κάνει μια κίνηση υποταγής-υπόκλισης, όπως κάνουν οι υπηρέτες όταν δέχονται να εκτελέσουν μια διαταγή, λέγοντας: «*Ταῦτ’, ὦ δέσποθ’*» [Μάλιστα, αφέντη] (στ. 275) και εξέρχεται πιθανότατα από την απέναντι πλάγια είσοδο του αρχαίου θεάτρου. Ο Πόλεμος εξακολουθεί να επιβάλλει τη γρήγορη κίνηση που ‘πρέπει’ να έχει ο δούλος: «*ἤκέ νυν ταχύ*» [Και να μην αργήσεις] (στ. 275).

Ο Τρυγαίος, χωρίς να βγαίνει από την κρυψώνα του, απευθύνεται στους θεατές και τους ρωτάει αν υπάρχει κάποιος από τη Σαμοθράκη που να είναι μνημένος στα μυστήρια για να κάνει παράκληση ώστε να «γυρίσουν πίσω» τα πόδια αυτού που πάει να φέρει το γουδοχέρι – από εκείνα τα χρόνια μια υπερφυσική δράση μπορούσε να

⁴⁹⁹ Σηφάκης (2007) 33.

⁵⁰⁰ Σύμφωνα με τον Κακριδή (1987, 37), στην Αρχαία Κωμωδία όπως και στον Καραγκιόζη, το ξυλοφόρτωμα είναι συχνό και προκαλεί γέλιο. Τα αφεντικά χτυπούσαν τους δούλους και με μαστίγιο από γουρουνότριχες «ύστιχis» (*Βατρ.* 619). Επίσης το Το κινησιακό ρήμα *βασανιῶ* ήταν συνηθισμένο για τους δούλους (*Βατρ.* 616, *Θεσμ.* 626). Ο Αριστοφάνης το κατακρίνει στις *Νεφέλες* (στ. 541 κ.ε.) ως κατώτερη κωμικά ιδέα, παρ’όλα αυτά δεν παύει να το χρησιμοποιεί, όταν προσφέρεται, όπως εδώ για παράδειγμα, για να χαρακτηρίσει τον παράλογο βίαιο Πόλεμο, μιας και χτυπάει τον δούλο του πριν καν αυτός μιλήσει και χωρίς λόγο. Στους *Σφήκες* ο δούλος Ξανθίας τρέχει για να πάψει να τρώει ξύλο από τον μεθυσμένο Φιλοκλέωνα, το αφεντικό του (στ. 1292 κ.ε). Στους *Όρνιθες* συναντάμε την περίπτωση του τρεχάτου δούλου που ξυλοφορτώνεται (στ. 1309 κ.ε.) όταν ο Πεισθέταιρος διατάζει τους δούλους να πάνε γρήγορα να γεμίσουν τις κόφες με φτερά. Οι δούλοι μπαίνουν στη φωλιά και στον στ. 1317 και 1326 ο δούλος βγαίνει φορτωμένος ένα μεγάλο καλάθι και ο Πεισθέταιρος και ο Χορός τον διατάζουν να κάνει πιο γρήγορα. Η σκηνή κλείνει με τον προπηλακισμό του νωθρού δούλου. Η Γαλάνη (2017, 63) αναφέρει ότι «μέσα από τη σχέση του αφέντη και του δούλου του, ίσως ο Αριστοφάνης επιδιώκει να δείξει τη σχέση της πολιτικής εξουσίας με τον λαό».

επηρεάσει την κίνηση, ή έτσι υπέθεταν: «*ἄνδρες, τί πεισόμεσθα; νῦν ἀγὼν μέγας. / ἄλλ' εἴ τις ὑμῶν ἐν Σαμοθράκῃ τυγχάνει / μεμνημένος, νῦν ἐστὶν εὖζασθαι καλὸν / ἀποστραφῆναι τοῦ μετιόντος τῶ πόδε.*» [Βαρύς ο αγώνας· φίλοι, τί θα γίνει; Στης Σαμοθράκης τα μυστήρια είναι κανένας σας μνημένος; Τώρα πρέπει παράκληση να κάμει να ζαβώσουν τα πόδια αυτού που πάει για γουδοχέρι] (στ. 276-279). Ο Κυδοιμός επιστρέφει με άδεια και πάλι χέρια και μπορεί να έχει μια κινησιακή στάση κάπως φοβισμένη και διστακτική λόγω των κακῶν μαντάτων που θα μεταφέρει στο αφεντικό του, ότι δηλαδή χάθηκε και το γουδοχέρι των Σπαρτιατῶν, γι' αυτό και επαναλαμβάνει πολλές φορές: «*Οἴμοι, τάλας, οἴμοι γε κᾶτ' οἴμοι μάλα*» (στ. 280). Όπως είναι αναμενόμενο, ο Πόλεμος εξοργίζεται και ίσως κάνει κάποια επιθετική χειρονομία προς τον δούλο του, πιθανότητα που ενισχύεται από τα λεγόμενά του: «*πῶς, ὦ πανοῦργ' ;*» [Τί λες, αχρείε;](στ. 283). Απηυδισμένος ο Πόλεμος δίνει την εντολή στον Κυδοιμό να πάρει τα σκεύη «μέσα», όπου θα μεταβεί και ο ίδιος για να φτιάξει μόνος του το γουδοχέρι: «*ἀπόφερε τὰ σκεύη λαβὼν ταυτὶ πάλιν· ἐγὼ δὲ δοῖδνκ' εἰσιῶν ποιήσομαι*» [Μπάσε ξανά τ' αγγεία· θα μπω στο σπίτι και μόνος μου θα φτιάξω στουμπιστήρι] (στ. 287-288). Το πολεμικό ζευγάρι αφεντικού-δούλου εισέρχονται στο σκηνικό οικοδόμημα από την κεντρική πιθανότατα θύρα που αναπαριστά την είσοδο της σπηλιάς (βλ. παραπάνω, 3.1.3.) και ο Τρυγαίος βγαίνει επιτέλους από την κρυψώνα του, έτοιμος να συνεχίσει τη δράση του για την απελευθέρωση της Ειρήνης.

5.1.6. *Λυσιστράτη* (στ. 350- 386, 423- 466, 845- 953)

Η πρώτη σκηνή *ante portas* της Ακρόπολης στη *Λυσιστράτη* (στ. 350-386) είναι μια σκηνή μάχης μεταξύ των δύο Ημιχορίων (ή Χορών), που εισέρχονται στον σκηνικό χώρο της ορχήστρας από τις δύο αντικείμενες πλάγιες εισόδους του αρχαίου θεάτρου. Πρώτη έρχεται τρεχάτη η Κορυφαία του Χορού Γυναικών, ονόματι Στρατυλλίς, την οποία κυνηγά ένας γέροντας του Χορού Γερόντων, προσπαθώντας να την αρπάξει από τα ενδύματά της. Η Στρατυλλίς τού ξεφεύγει και ο Χορός απειλεί ότι κάποιος από τους Γέροντες (ο Φαιδρίας στη συγκεκριμένη περίπτωση, στον οποίο αναφέρεται) θα πρέπει με το ραβδί του να σπάσει τις γυναίκες στο ξύλο: «*ὦ Φαιδρία ταύτας λαλεῖν ἑάσομεν τοσαυτί; / οὐ περικατᾶζαι τὸ ξύλον τύπτοντ' ἐχρῆν τιν' αὐταῖς;*» [Φαιδρία, θα τις αφήσουμε να γλωσσοκοπάνανε; Πρέπει ένας μας τη ράβδα του στην πλάτη να τους σπάσει] (στ. 356-357). Ο Χορός των Γυναικών δίνει διαταγή να αφήσουν κάτω τις στάμνες τους αν κάποιος τους επιτεθεί ώστε να μπορέσουν να αμυνθούν και να

επιτεθούν κι αυτές: «*θώμεσθα δὴ τὰς κάλπιδας χήμεϊς χαμᾶζ'*, ὅπως ἂν / ἦν προσφέρῃ τὴν χεῖρά τις μὴ τοῦτό μ' ἐμποδίζῃ» [Χάμω κι εμεῖς τις στάμνες μας να βάλουμε· αν κανένας απλώσει τα χέρια απάνω μας, να μη μας είναι μπόδιο] (στ. 358-359). Ο Χορός των Γερόντων αναζητεί κάποιον που θα άστραφτε στις γυναίκες δύο-τρία χαστούκια ὥστε να πάψουν να μιλούν: «*εἰ νῆ Δῖ ἤδη τὰς γνάθους τούτων τις ἦ δις ἢ τρίς / ἔκοψεν ὥσπερ Βουβάλου, φωνὴν ἂν οὐκ ἂν εἶχον*» [Δυό τρεις γερές τους χρειάζονται γροθιές μες στα σαγόνια, να βουβαθούνε για καλά και να παστεί η μιλιὰ τους] (στ. 360-361).

Η Κορυφαία του Χορού Γυναικῶν μπαίνει μπροστά –ενδεχομένως προτάσσει το σώμα της και στέκεται αγέρωχη– και τους προκαλεί να τη χτυπήσουν, ξέρει αυτή πῶς να καταστρέψει τον ανδρισμό τους: «*καὶ μὴν ἰδοὺ παταξάτω τις· σταῖς' ἐγὼ παρέξω, / κοῦ μὴ ποτ' ἄλλῃ σου κύων τῶν ὄρχεων λάβητα*» [Ορίστε, βρε, βαράτε με· μπροστά σας στέκω· χτυπά, και τ' αχαμνά σου ἄλλη καμιά πια δεν θ' αρπάξει σκύλα] (στ. 362-363). Ανάλογη απειλητική διάθεση έχει και ο Κορυφαῖος του Χορού Γερόντων, ο οποίος ενδεχομένως πλησιάζει την Κορυφαία με χειρονομία απειλῆς βιαιοπραγίας: «*εἰ μὴ σιωπήσει, θενὼν σου 'κκοκκιῶ τὸ γῆρας*» [Βουβάσου· αλλιῶς, το γέρικο τομάρι θα σου αργάσω] (στ. 364).⁵⁰¹ Ο Χορός των Γυναικῶν, χωρίς καμία ένδειξη φόβου, τον απειλεί για ἄλλη μια φορά ὅτι, αν αγγίξει τη Στρατυλλίδα ἔστω και με το ακροδάχτυλό του, θα τον τσακίσει: «*ἄψαι μόνον Στρατυλλίδος τῷ δακτύλῳ προσελθὼν*» [Γιὰ κάμε πως μ' αγγίζεις, βρε, με τ' ακροδάχτυλό σου] (στ. 365). Ο Χορός Γερόντων εξακολουθεῖ να απειλεί την Κορυφαία –ίσως με σφιγμένες τις γροθιές και με απειλητική διάθεση– ὅτι θα την ξυλοφορτώσει: «*τί δ' ἦν σποδῶ τοῖς κονδύλοις; τί μ' ἐργάσει τὸ δεινόν;*» [Μπα! Κι αν σ' αρχίσω στις γροθιές, τι τάχα θα μου κάμεις;] (στ. 366). Η Κορυφαία –ίσως κάνοντας μια κίνηση του κεφαλιού, γιατί αναφέρεται σε μια πράξη δαγκώματος– ανταπαντά ὅτι ξέρει πολύ καλά πῶς θα αντεπιτεθεῖ σε μια τέτοια περίπτωση («*βρύκουσά σου τοὺς πλεύμονας καὶ τᾶντερ' ἐξαμήσω*» [Πλεμόνια κι ἄντερα ἔτσι δα σου σκίζω με τα δόντια] στ. 367) και καλεῖ τις γυναίκες (με ιδιαίτερη αναφορά στη Ροδίππη) να σηκώσουν τις στάμνες με το νερό: «*αἰρώμεθ' ἡμεῖς θοῦδατος τὴν κάλπιν ὧ' Ῥοδίππη*» [Τις στάμνες μας με το νερό ας σηκώσουμε, Ροδίππη] (στ. 370).

Ο Χορός Γερόντων έχει ἔρθει οπλισμένος με φωτιά, ο Χορός Γυναικῶν με στάμνες με νερό – τα βασικά στοιχεία της φύσης γίνονται στα χέρια των δύο Χορῶν

⁵⁰¹ Η λεκτική απειλή ή κατάρα στο αρχαίο ελληνικό θέατρο γινόταν ἴσως με την επέκταση του δείκτη ή ὁλων των δακτύλων με τον ὦμο εκτεταμένο προς το πρόσωπο στο οποίο απευθυνόταν, βλ. Sitll (1890) 45.

όπλα για μια επικείμενη διαμάχη. Ο Κορυφαίος ίσως κουνάει απειλητικά τον δαυλό και απειλεί την αντίπαλη Κορυφαία πως θα την ξεροψηήσει :«οὐκ οἶδά σ' εἰ τῆδ' ὥς ἔχω τῇ λαμπάδι σταθεύσω» [Με τούτον το δαυλό θαρρῶ πως θα σε ξεροψηήσω] (στ. 376). Ο Κορυφαίος σε αυτό το σημείο ίσως προσπαθεί με το χέρι του να της βουλώσει το στόμα «σχήσω σ' ἐγὼ τῆς νῦν βοής» [Το στόμα θα σ' το κλείσω εγώ] (στ 379) και 'διατάζει' το δαυλό του να βάλει φωτιά στα μαλλιά των γυναικών: «ἔμπρησον αὐτῆς τὰς κόμας» [Μπρος! Βαλ' της στα μαλλιά φωτιά] (στ. 381). Όπως είναι αναμενόμενο ο Χορός των Γυναικών αντιδρά, η Κορυφαία μιλάει στη στάμνα της και οι γυναίκες καταβρέχουν τον αρσενικό χορικό αντίπαλο: «σὸν ἔργον ὤχελῶε» [Κινήστε, ποταμοί μου] (στ. 382). Οι γέροντες προσπαθούν να προφυλαχθούν από το κατάβρεγμα γιατί κρυώνουν: «ἀλλ' αὐὸς εἰμ' ἥδη τρέμων» [Εγώ ξύλιασα] (στ. 385). Σε όλη αυτή τη σκηνική ακολουθία (μοναδική από την άποψη της λεκτικής και φυσικής αντιπαράθεσης δύο Χορών ή Ημιχορίων) δηλώνονται επιθετικές χειρονομίες και διαμείβεται συνεχής εκτόξευση απειλών.

Στον στ. 387 έρχεται, από τη δεξιά πλάγια είσοδο πιθανότατα (από την πόλη της Αθήνας), ένας Πρόβουλος της αθηναϊκής δημοκρατίας, τον οποίο ακολουθούν τοξότες σκυθικής καταγωγής, που εκτελούν αστυνομικά καθήκοντα. Η σκηνή που ακολουθεί είναι η δεύτερη *ante portas* σκηνή (στ. 423-466) γιατί δεν ο Τοξότης δεν προλαβαίνει να βάλει τον λοστό κάτω απ' την πύλη. Ο Πρόβουλος (ως προς την ιδιότητα αλλά και ως προς το όνομα) φωνάζει ότι οι γυναίκες έχουν κλείσει τις πύλες και ο ίδιος έχει αποκλειστεί απ' έξω («ὕπὸ τῶν γυναικῶν ἀποκέκλημαι τῶν πυλῶν. / ἀλλ' οὐδὲν ἔργον ἐστάναι» [μα οι γυναίκες κλείσαν τις πύλες κι έχω μείνει απέξω] στ.423-424) και διατάζει τον τοξότη να φέρει τους λοστούς: «Φέρε τοὺς μοχλοὺς, ὅπως ἂν αὐτὰς τῆς ὕβρεως ἐγὼ σχέθω» (στ. 424-425) [Για φέρε τους λοστούς, να τους κόψω εγώ τη φόρα]. Από τα λόγια του αμέσως παρακάτω καταλαβαίνουμε ότι οι τοξότες δεν αντιδρούν στην εντολή του και στέκονται άβουλοι (ή φοβισμένοι), κοιτάζοντας προς άλλες κατευθύνσεις. Ο Πρόβουλος θυμώνει και δίνει εντολές και οδηγίες τι να κάνουν με τους μοχλούς, λέγοντας πως θα βοηθήσει και ο ίδιος στη διάνοιξη των «πυλών», όπου εστιάζεται όλη η σκηνική δράση και το ενδιαφέρον του κοινού: «τί κέχηνας, ὦ δύστηνε; ποῖ δ' αὖ σὺ βλέπεις, / οὐδὲν ποιῶν ἀλλ' ἢ καπηλεῖον σκοπῶν; / οὐχ ὑποβαλόντες τοὺς μοχλοὺς ὑπὸ τὰς πύλας / ἐντεῦθεν ἐκμοχλεύσεται; ἐνθενδὶ δ' ἐγὼ ξυνεκμοχλεύσω» [Βρε κακομοίρη, μύγες χάφτεις; Κι ο άλλος! Ε, πού κοιτάζεις; Πέρα την ταβέρνα κιαλάρεις, βρε, κι άλλη δουλειά δεν κάνεις. Για βάλτε τους λοστούς κάτω απ' τις πύλες κι ανασηκώνετε· έτσι, απ' τη μεριά σας. Εγώ απ' αυτό το μέρος θα

βοηθάω] (στ. 426-430). Πριν οι τοξότες καταφέρουν να «εκμοχλεύσουν» τις πύλες, αυτές ανοίγουν και εμφανίζεται η Λυσιστράτη, που τους λέει να αφήσουν κάτω τους λοστούς –συνεχείς λεκτικές αναφορές στο συγκεκριμένο αντικείμενο («μοχλός»), που πιθανότατα εντασσόταν στη σκηνική δράση και δεν αναπαρίστατο απλώς παντομιμικά– αφού βγαίνει από μόνη της με ειρηνικές διαθέσεις: *«μηδὲν ἐκμοχλεύετε· ἐξέρχομαι γὰρ αὐτομάτη. τί δεῖ μοχλῶν; / οὐ γὰρ μοχλῶν δεῖ μᾶλλον ἢ νοῦ καὶ φρενῶν»* [Αφήστε κάτω τους λοστούς· να, βγαίνω μόνη μου εγώ· οι λοστοί τι θα σας κάμουν; Δε χρειάζονται λοστοί, μυαλό και γνώση μας χρειάζονται] (στ. 430-432). Το μυαλό αντικαθιστά τη σωματική δύναμη και τα εξαρτήματα εισβολής, και η σύνεση, σύμφωνα με τη Λυσιστράτη, είναι ο δρόμος για να επιτευχθεί μια συζήτηση η οποία θα είναι αποδεκτή και από τις δύο πλευρές. Ο Πρόβουλος εξακολουθεί παρά ταύτα να είναι θυμωμένος, ψάχνει τον Τοξότη και τον διατάζει να της δέσει τα χέρια πίσω από την πλάτη *«ἄλθεες ὦ μαρὰ σύ; ποῦ 'σθ' ὁ τοξότης; / ξυλλάμβαν' αὐτὴν κώπισω τῷ χειρὲ δεῖ»* [Μπα! Αλήθεια; Σιχαμένη! Πού ειν'ο τοξότης; Πιάσ' την και στην πλάτη δεσ' της τα χέρια αμέσως] (στ. 433-434) – εντολές ανάλογες με αυτές της σύγχρονης αστυνομικής πρακτικής. Ο Τοξότης κάνει πίσω γιατί η Λυσιστράτη ανταπαντά ότι αν τολμήσει να την αγγίξει θα τον κάνει να κλάψει και δίνει όρκο στη θεά την Άρτεμη για αυτό. Διευκρινίζει ότι θα προβεί στη βιαιοπραγία όσο και αν πρόκειται για «δημόσιους υπάλληλους» που εκτελούν εντολές: *«εἴ τ᾽ ἄρα νῆ τὴν Ἄρτεμιν τὴν χειρὰ μοι ἄκραν προσοίσει δημόσιος ὧν, κλαύσεται»* [Αν μ' αγγίξει και μόνο με την άκρη του χεριού του, το λέω, ναι μα την Άρτεμη, θα κλάψει, όσο κι αν είναι υπάλληλος του κράτους] (στ. 435).

Ο Πρόβουλος 'μαλώνει' τον Τοξότη γιατί φοβήθηκε και διατάζει να πιάσουν τη Λυσιστράτη από τη μέση και να τη δέσουν γρήγορα: *«ἔδεισας οὗτος; οὐ ξυναρπάσει μέσῃν/ καὶ σὺ μετὰ τούτου κἀνύσαντε δῆσετον;»* [Φοβήθηκες μωρε; Απ' τη μέση πιασ' τη· κι εσύ μαζί· και δέστε τη· έλα, σβέλτα] (στ. 437-438). Όμως βγαίνει από την Ακρόπολη η Κλεονίκη και με όρκο στην Πάνδροσο απειλεί και η ίδια ότι, αν απλώσει χέρι πάνω της ο τοξότης, θα τον «πατήσει» χωρίς έλεος: *«εἴ τ᾽ ἄρα νῆ τὴν Πάνδροσον ταύτῃ μόνον/ τὴν χειρ' ἐπιβαλεῖς, ἐπιχεσεῖ πατούμενος»* [Α, μα την Πάνδροσο, αν απλώσεις χέρι πάνω της, έτσι εγώ θα σε πατήσω, που θα βγουν τα ζουμιά σου] (στ. 439-440). Ο Πρόβουλος ψάχνει άλλον τοξότη και δίνει διαταγή να δέσουν πρώτη την Κλεονίκη γιατί βγάζει γλώσσα: *«ποῦ 'στιν ἕτερος τοξότης;/ ταύτην προτέραν ξύνδησον, ὅτι καὶ λαλεῖ»* [αλλά ο τοξότης ο άλλος πού είναι; Αυτή που βγάζει γλώσσα δέσε πρώτη] (στ. 441-442). Βγαίνει από την Ακρόπολη η Μυρρίνη η οποία, με επιθετική

διάθεση λόγω των απειλών του Πρόβουλου, επικαλείται την Εκάτη και ότι, αν κάνει ο Τοξότης ότι την αγγίζει έστω με το δακτυλάκι του, θα τον χτυπήσει: *«εἴ τάρ᾽ α νή τήν Φωσφόρον τήν χειρ' ἄκραν/ ταύτῃ προσοίσεις, κύαθον αἰτήσεις τάχα»* [Κάνε, μα την Εκάτη, πώς την αγγίζεις, κι ευθύς θα τρέχεις να γυρεύεις μπλάστρια] (στ. 443-444). Ο Πρόβουλος ψάχνει πάλι τον τοξότη για να την πιάσει. Έχει σκοπό να κόψει, όπως λέει ο ίδιος, αυτό το «ξεπόρτισμα», την «έξοδο» από τις πύλες: *«ποῦ τοξότης; ταύτης ἔχου. / παύσω τιν' ὑμῶν τῆσδ' ἐγὼ τῆς ἐξόδου»* [Τοξότη, τούτη πιάσε. Το ξεπόρτισμ' αυτό θα σας το κόψω] (στ. 445-446).

Η Λυσιστράτη φωνάζει απειλητικά στον τοξότη που πάει να πιάσει τη Μυρρίνη: *«εἴ τάρ᾽ α νή τήν Ταυροπόλον ταύτῃ πρόσει, / ἐκκοκκιῶ σου τὰς στενοκωκύτους τρίχας»* [Αν πας κοντά της, μα την Ταυροπόλα, τις τρίχες σου μαδάω, που 'ναι για κλάψες] (στ. 447-448). Αυτή τη φορά επικαλείται την Άρτεμη, για να ενισχύσει την πρόθεσή της να του μαδήσει τις τρίχες αν κάνει πως την πλησιάζει.⁵⁰² Και σήμερα όταν θέλουμε να απευθυνθούμε με επιθετικό ύφος σε κάποιον που μας απειλεί χρησιμοποιούμε ανάλογες εκφράσεις, οπότε μπορούμε να υποθέσουμε πως η επίκληση και η απειλή μπορεί να συνοδεύονταν από ανάλογες πολιτιστικά χειρονομίες.

Ο Πρόβουλος αναφωνεί *«οἷμοι κακοδαίμων· ἐπιλέλοιφ' ὁ τοξότης»* [Ω συφορά μου, λύγισε ο τοξότης] (στ. 449), ενδεχομένως κάνοντας μια χειρονομία απογοήτευσης και ήττας γιατί λύγισε ο τοξότης, και δίνει διαταγή στους Σκύθες να μουν ενωμένοι σε θέση μάχης⁵⁰³: *«ἀτὰρ οὐ γυναικῶν οὐδέ ποτ' ἔσθ' ἡττητέα/ ἡμῖν· ὁμόσε χωρῶμεν αὐταῖς ὧ Σκύθαι/ ζυνταζάμενοι»* [Μα δε θα νικηθούμε από γυναίκες· ίσα πάνω τους, Σκύθες, ενωμένοι, σε τάξη μάχης] (στ. 450-452). Τελικά η συμπλοκή γυναικών και τοξοτών δεν αποφεύγεται, και ο Πρόβουλος δίνει εντολή για επίθεση: *«ἀποστρέφετε τὰς χεῖρας αὐτῶν ὧ Σκύθαι»* [Εμπρός! Πισταγκωνίστε τες, τοξότες] (στ. 455). Για άλλη μία φορά ζητά να δέσουν πισθάγκωνα τα χέρια των γυναικών και η Λυσιστράτη ζητά

⁵⁰² Το μάθημα των τριχών αποτελούσε ποινή για τους μοιχούς (Νεφ. 1083), όπου μαδούσαν τον πισινό του.

⁵⁰³ Όταν ήθελαν να απομακρύνουν κάποιον από το βήμα τότε αναλάμβαναν οι Σκύθες τοξότες (Αχ. 54), οι οποίοι, σύμφωνα με τον Σχολιαστή (1843,4) και τον Starkie (1909, 22), ήταν δημόσιοι ὑπηρέται, φύλακες του ἄσπεως. Κάθε 'σύλληψη' γινόταν πιάνοντας τα χέρια του ταραξία και όλη η διαδικασία εμπεριείχε μια έντονη σωματικότητα. Σε αυτή την περίπτωση η πίεση του χεριού δεν εκφράζει φιλία, αλλά δέσμευση, βλ Sittl (1890) 133-134. Στις Εκκλησιάζουσες, το έτερο 'γυναικοκρατούμενο' έργο του Αριστοφάνη, η Γυναικα Α' ρωτάει τι θα κάνουν σε περίπτωση που θα τις σύρουν οι τοξότες για να επιβάλουν την τάξη, και απαντά η Πραξαγόρα ότι θα τους σπρώξει με τους αγκώνες της (Εκκλ. 258 κ.ε).

από τις «ξυμμάχους» της να βγουν έξω από τις πύλες τρεχάτες («ἐκθεῖτ' ἔνδοθεν», 456) και να κυνηγήσουν τους τοξότες, οι οποίοι αναγκάζονται σε οπισθοχώρηση, προκαλώντας την απόγνωση του Πρόβουλου: «οἷμ' ὡς κακῶς πέπραγέ μου τὸ τοξικόν.» [Τη φάγανε οι τοξότες, συφορά μου] (στ. 462). Όλες οι «σύμμαχοι γυναίκες» (βοηθητικά βουβά πρόσωπα) μπαίνουν στην Ακρόπολη (στ. 466), αφήνοντας στον σκηνικό χώρο τη Λυσιστράτη, την Κλεονίκη, τη Μυρρίνη και φυσικά τον Χορό Γυναικών.

Στην τελευταία σκηνή *ante portas* του έργου (στ. 845-953), η οποία αποτελεί την πιο ιθυφαλλική σκηνή στον Αριστοφάνη, εμφανίζεται ο Κινησίας, ο άνδρας της Μυρρίνης, στις πύλες της Ακρόπολης και ζητά απεγνωσμένα τη γυναίκα του, λόγω της σωματικής οδύνης που βιώνει από τη σεξουαλική αποχή. Τον ακολουθεί ένας δούλος με το μωρό του ζεύγους αγκαλιά. Από τον στίχο 829 μέχρι τον στίχο 844 ο υποκριτής-Μυρρίνη πρέπει να ήταν και να μιλούσε πάνω στη στέγη του σκηνικού οικοδομήματος (βλ. παρακάτω τη μετοχή «καταβᾶσα» στον στ. 864, την προστακτική «κατάβηθι» στον στ. 873, τον μέλλοντα «καταβήσει» στον επόμενο στίχο ή τους ρηματικούς επίσης τύπους «κατάβηθ'» και «καταβατέον» στους στ. 883-884), από όπου κατεβαίνει και εξέρχεται αργότερα από τις πύλες της Ακρόπολης. Στην παρούσα διατριβή δεν συμπεριλαμβάνω τις σκηνικές ακολουθίες όπου τα δραματικά πρόσωπα μιλούν από παράθυρα ή στέγες, αλλά τις σκηνικές εκείνες ακολουθίες όπου η δράση επικεντρώνεται στον χώρο μπροστά από τη θύρα. Τη συγκεκριμένη σκηνική ακολουθία την περιγράφω, ως εκ τούτου, από την είσοδο του Κινησία και του δούλου στον σκηνικό χώρο (στ. 845 και εξής), καθώς αυτοί προσεγγίζουν δίπλα στις πύλες και προετοιμάζεται, έτσι, η ακόλουθη σκηνή *ante portas* μεταξύ του Κινησία και της Μυρρίνης.

Ο πόθος έχει κυριεύσει τον Κινησία και τον διακατέχει μια έντονη κινητικότητα σαν να τον 'έδεσαν σε ρόδα στρεβλωτηρίου': «οἷμοι κακοδαίμων, οἷος ὁ σπασμός μ' ἔχει/ χὼ τέτανος ὥσπερ ἐπὶ τροχοῦ στρεβλούμενον» [Αχ συφορά, τι πάιδεμα είναι τούτο! Ο πόθος βασανίζει το κορμί μου· του στρεβλωτήριου μ' έδεσαν τη ρόδα] (στ. 845-846). Η λέξη «σπασμός» δείχνει αυξημένη δυναμική κίνηση και σύμφωνα με τον Henderson ενδεχομένως ο υποκριτής που έπαιζε τον Κινησία επιδείκνυε τον φαλλό του στους θεατές.⁵⁰⁴ Τα αρσενικά όργανα, σύμφωνα με τον Griffith, είναι αυταρχικά σαν «ζώο

⁵⁰⁴ Henderson (2002) 175.

που δεν ακούει τη λογική».⁵⁰⁵ Η φράση «ἐπὶ τροχοῦ» αναφέρεται σε ένα από τα βασανιστήρια της κλασικής εποχής, που περιλάμβανε το δέσιμο του θύματος με το πρόσωπο προς τα πάνω, στην άκρη μιας συσκευής που μοιάζει με τροχό και στη συνέχεια το τράβηγμα των άκρων του/της προς τα κάτω με σχοινιά. Ο λόγος που αναφέρεται εδώ είναι ότι συνδέεται συχνά με ερωτικό μαρτύριο.⁵⁰⁶

Η Λυσιστράτη, άγρυπνος φρουρός, ίσως του μιλάει από τη στέγη, όπως οι φύλακες που βρίσκονταν σε κάποιο υψηλό σημείο ενός κτίσματος για να μπορούν να έχουν τον νου τους σε ό,τι συμβαίνει: «τίς οὗτος ούντος τῶν φυλάκων ἐστώς;» [Ποιος της φρουράς τη ζώνη έχει περάσει;] (στ. 846). Με αυτό τον τρόπο γίνεται σαφές ότι ο Κινησίας είναι κοντά στις πύλες, καθώς η Λυσιστράτη τού λέει ότι πέρασε της φρουράς τη ζώνη. Ο Κινησίας απαντά :«Ἐγώ.» (στ. 847) και ενδεχομένως δείχνει τον εαυτό του. Αν η Λυσιστράτη τού μιλάει από τη στέγη, θα έχει προφανώς το κεφάλι του σηκωμένο προς τα πάνω για να τη βλέπει. Ο Κινησίας την παρακαλεί επικαλούμενος τους θεούς να του φωνάξει τη Μυρρίνη: «Πρὸς τῶν θεῶν νυν ἐκκάλεσόν μοι Μυρρίνην» (στ. 850). Η Λυσιστράτη παρουσιάζεται σαν τον θεράποντα-θυρωρό σε σκηνές θυροκρουσίας ή *ante portas*, και ο Κινησίας, όπως φαίνεται από το κείμενο, δεν χτυπάει την πύλη αλλά καλεί μόνο λεκτικά τη γυναίκα του μέσω της διαμεσολαβήτριας φύλακα-θυρωρού. Στην ερώτηση της φρουρού ποιος είναι ο Κινησίας απαντά «ὅτι εἶναι ο Κινησίας ο Παιονίδης», ενδεχομένως δείχνοντας τον τεχνητό φαλλό του πάλι στο κοινό.⁵⁰⁷ Η Λυσιστράτη, όταν ο Κινησίας τής λέει ποιος είναι, ίσως κάνει μια τυπική χειρονομία (δήθεν εγκάρδιου και έκπληκτου) χαιρετισμού: «Ἴδὲ χαῖρε φίλτατ'» (στ. 853). Σε αυτό το σημείο ο Κινησίας, από τη μεριά του, κάνει ίσως κάποια χειρονομία χαράς και θεϊκής επίκλησης – σαν οι θεοί να άκουσαν την προσευχή του: «ὦ πρὸς τῶν θεῶν» (στ. 857). Η Λυσιστράτη αποφασίζει να πάει να φωνάξει τη Μυρρίνη να «κατέβει» «φέρε νυν καλέσω καταβᾷσά σοι» [Ας πάω να τη φωνάξω] (στ. 864), και για άλλη μία φορά ο Κινησίας δείχνει την ανυπομονησία του ενδεχομένως και κινησιακά, με το να κουνιέται πέρα δώθε νευρικά και εστιάζοντας το κέντρο βάρους της κίνησης στο φαλλό του: «Ταχύ νυν πάνυ» [Αχ μην αργήσεις] (στ. 864).

⁵⁰⁵ Griffith (1998) 234.

⁵⁰⁶ Henderson (2002) 175.

⁵⁰⁷ Αρχ. Σχολ. Λυσ. 852. Ο Κινησίας σύμφωνα με τη Διαμαντάκου (2007α, 77-78) «υποφέρει για αρκετά μεγάλο κειμενικό και σκηνικό διάστημα από συνεχείς σπασμούς στα γενετήσια όργανά του (στ. 845-846), λόγω της μακρόχρονης ‘αποχής’ που έχουν επιβάλει οι γυναίκες και λόγω της μεγάλης ερωτικής επιθυμίας που γεννά η πιθανότητα συνεύρεσης με τη γυναίκα του, Μυρρίνη».

Ο Κινησίας ακούει τη Μυρρίνη να μιλάει, ίσως ακόμη, από τη στέγη του σκηνικού οικοδομήματος (δηλαδή των μυθοπλαστικών Προφυλαίων) και ενδεχομένως υψώνει το κορμί του γιατί αναπτερώνεται το ηθικό του, αν δεν παίρνει, αντίθετα ή διαδοχικά, και μια παραπονιάρικη στάση γιατί νιώθει πως η σύζυγος δεν θέλει να τον δει. Της φωνάζει «*κατάβηθι δεῦρο*» [Αχ έλα δω] (στ. 873) ενδεχομένως κάνοντας μια χειρονομία πρόσκλησης προς τη γυναίκα του για να κατέβει και να πάει κοντά του. Η Μυρρίνη παρουσιάζεται στη στέγη αλλά δεν δείχνει πρόθεση να κατέβει: «*μὰ Δί' ἐγὼ μὲν αὐτόσ' οὔ*» [Δε θέλω να 'ρθω] (στ. 874). Η Μυρρίνη τού ανακοινώνει ότι φεύγει («*ἄπειμι*»), και ο Κινησίας προσπαθεί άμεσα να τη μεταπείσει προτρέποντας το μωρό να φωνάζει τη μαμάκα του «*μὴ δῆτ', ἀλλὰ τῷ γοῶν παιδίῳ/ ὑπάκουσον· οὔτος οὐ καλεῖς τὴν μαμμίαν;*» [Μη φεύγεις, μη τουλάχιστο έλα για χάρη του μωρού. Μικρό μου, κράξε τη μαμάκα] (στ. 897-898). Η Μυρρίνη μάλλον κοντοστέκεται, αλλά τελικά η δύναμη της αγάπης και της μητρότητας την οδηγεί στην απόφαση να κατέβει κάτω, νικημένη από τα κλάματα του μωρού της: «*οἷον τὸ τεκεῖν· καταβατέον· τί γὰρ πάθω;*» [Τι θα πει να 'σαι μάνα! Κατεβαίνω· μπορώ να κάμω αλλιώς;] (στ. 884). Παρεμβάλλονται δύο στίχοι με λόγια πόθου και θαυμασμού του Κινησία για τη γυναίκα του, έτσι ώστε ο υποκριτής-Μυρρίνη να προλάβει να κατέβει. Η Μυρρίνη κατεβαίνει και αμέσως παίρνει αγκαλιά το παιδί της, όμως δεν αφήνει να την αγκαλιάσει ο άνδρας της, ο οποίος προσπαθεί να το κάνει με το ζόρι. Ο Jorio ορίζει 'χειρονομιακά' το αγκάλιασμα, ως μια πράξη κατά την οποία ο ένας περιβάλλει τον άλλο με τους ώμους του, κρατώντας τον σφικτά.⁵⁰⁸ Ο Sittl εντάσσει το αγκάλιασμα στις αποχαιρετιστήριες σκηνές, οι οποίες είχαν κάποια χαρακτηριστικά από την πραγματική ζωή, όχι όμως με τις υπερβολές της.⁵⁰⁹

Επανελημμένα η Μυρρίνη εμποδίζει τον Κινησία να την αγγίξει με απότομο ύφος – ίσως βάζει και το παιδί ή το χέρι της μπροστά, σαν εμπόδιο για να μην την πλησιάσει: «*μὴ πρόσαγε τὴν χειρὰ μοι*» [Μακριά από με το χέρι] (στ. 893). Ο Κινησίας δεν πτοείται και εκφέρει ένα ρήμα κίνησης για να την παρακαλέσει να έρθει πίσω στο σπίτι τους: «*οὐ βαδιεῖ πάλιν;*» [Αχ έλα πίσω] (στ. 899). Η Μυρρίνη αρνείται και πάλι και ίσως κάνει κάποια ανάλογη κίνηση: «*μὰ Δί' οὐκ ἔγωγ'*» [Δεν έρχομαι] (στ. 900). Ο

⁵⁰⁸ Jorio (1832) 60. Το αγκάλιασμα (abbracciare) μπορεί να δείχνει αγάπη, φιλία, φροντίδα, παθιασμένο έρωτα αλλά και υπεροχή, κυριαρχία, ανωτερότητα, ανάλογα με τη στάση του σώματος και την τοποθέτηση των χεριών.

⁵⁰⁹ Sittl (1890) 282.

Κινησίας συμβιβάζεται για λίγο με τη στάση της αλλά επανέρχεται δριμύτερος και της λέει να πλαγιάσει μαζί του («σὺ δ' ἄλλα κατακλίνῃθι μετ' ἐμοῦ» [πλάγιασε καν μαζί μου] στ. 904), κάτι που δεν δέχεται η Μυρρίνη, επικαλούμενη ότι είναι μπροστά το παιδί τους, το οποίο προφανώς το κρατάει ακόμα στην αγκαλιά της: «ὦ καταγέλαστ' ἐναντίον τοῦ παιδίου;» [Μπρος στο παιδί; Καλέ μου, είσαι για γέλια] (στ. 907). Ο Κινησίας διατάζει τον δούλο να πάρει το παιδί αλλά μέσα στην ανυπομονησία του αρπάζει μάλλον το παιδί ο ίδιος και το δίνει όπως-όπως στον δούλο: «μὰ Δί' ἄλλὰ τοῦτό γ' οἴκαδ' ὦ Μανῆ φέρε./ ἴδου τὸ μὲν σοι παιδίον καὶ δὴ 'κποδών» [Παρ' το παιδί, Μανή, και γύρνα σπίτι. Ορίστε· το παιδί πια δε μας βλάπτει·](στ. 908-909). Αφού 'ξεφορτώνεται' το παιδί, λέει στη Μυρρίνη να ξαπλώσει («σὺ δ' οὐ κατακλίνει», στ. 910), αλλά εκείνη, έπειτα από διάφορες (προσχηματικές) επιφυλάξεις της, ξεκινάει να φύγει για να φέρει ένα ντιβανάκι: «Φέρε νυν ἐνέγκω κλινίδιον νῶν» [Ε, τότε, πάω να φέρω ένα ντιβάνι] (στ. 916). Ενδεχομένως την εμποδίζει ο Κινησίας «μηδαμῶς. ἀρκεῖ χαμαὶ νῶν»[Δε χρειάζεται· καλά 'ναι και στο χώμα] στ. 916-917), αν δεν την τραβολογάει μέχρι να πέσουν και οι δυο κατάχαμα.

Η Μυρρίνη τον αποφεύγει και τελικά ξαναμπαίνει (από την κεντρική θύρα) στην Ακρόπολη. Επανέρχεται φέρνοντας ένα «κλινίδιον», καλεί τον Κινησία να πλαγιάσει, η ίδια ξεκινάει να γδύνεται αλλά ξαναντύνεται γιατί λέει πως πάει να φέρει μια ψάθα, για να βάλει πάνω στο ντιβάνι: «ἴδου κατακείσ' ἀνύσας τι, κἀγὼ 'κδύομαι. καίτοι, τὸ δεῖνα, ψιάθός ἐστ' ἐξοιστέα» [Πλάγιασ' εδώ· εγώ γδύνομαι. Μα-κοίτα πρέπει να πάω να φέρω και μια ψάθα] (στ. 920). Ο Κινησίας προσπαθεί να τη φιλήσει «δός μοί νυν κύσαι» [Να σε φιλήσω] (στ. 923) και η Μυρρίνη ανταποδίδει για να τον ηρεμήσει αλλά και για να κάνει αυτό που θέλει στη συνέχεια. Ο Κινησίας χαίρεται – ίσως κάνει κάποιες χειρονομίες/κινήσεις ανυπομονησίας για να την προτρέψει να τρέξει και να φέρει την ψάθα γρήγορα. Η Μυρρίνη τρέχει και ξαναγυρίζει με μια ψάθα, λέγοντάς του να ξαπλώσει για άλλη μια φορά – προφανώς ο Κινησίας ή δεν ξάπλωσε πριν ή ξανασηκώθηκε. Σύμφωνα με το προγραμματισμένο σχέδιο δράσης, η Μυρρίνη προσποιείται ότι γδύνεται, αλλά σταματά και πάλι, αυτή τη φορά για να πάει να φέρει ένα μαξιλάρι: «καίτοι, τὸ δεῖνα, προσκεφάλαιον οὐκ ἔχεις» [Μα, αλήθεια, δεν έχεις μαξιλάρι] (στ. 926). Ο Κινησίας αρχίζει και εκνευρίζεται, που η γυναίκα του φεύγει πάλι, και μάλλον κοιτάζει τον (τεχνητό) φαλλό του, που έχει μείνει με την όρεξη του Ηρακλή: «ἀλλ' ἢ τὸ πέος τόδ' Ἡρακλῆς ξενίζεται» [Τέτοιες τσιριμόνιες οὐτ' ο Ηρακλής δε χάρηκε, νομίζω] (στ. 928). Η αναφορά στον λαίμαργο Ηρακλή σχετίζεται με το ότι είτε ο ίδιος ο ήρωας ερχόταν καθυστερημένος είτε τον εξαπατούσαν σε υποσχόμενα

γεύματα,⁵¹⁰ έτσι όπως, αντίστοιχα, ο Κινησίας θέλει να συνευρεθεί ερωτικά με τη γυναίκα του, η οποία καθυστερεί βασανιστικά να τον ‘χορτάσει’. Η Μυρρίνη ξαναγυρίζει και λέει –στον ξαπλωμένο τώρα– Κινησία να ανασηκωθεί για να βάλει το μαξιλάρι: «*άνίστασ’, ἀναπήδησον*» (στ. 929). Ο Κινησίας την καλεί πιθανώς με χειρονομίες να έρθει πια κοντά του («*ἅπαντα δῆτα. δεῦρό νυν ὦ χρύσιον*» [Ναι, τα ‘χουμε όλα. Αχ έλα πια, χρυσή μου] στ. 930) και η Μυρρίνη ίσως κάνει μια κίνηση ότι πάει να βγάλει τον στηθόδεσμό της («*τὸ στρόφιον ἤδη λύομαι* [Λύνω το στηθοπάνι μου] στ. 931), λέγοντας στον σύζυγο να μην την ξεγελάσει σε όσα του είχε προηγουμένως για τη συμφιλίωση, με τον Κινησία να ορκίζεται, πιθανώς και με κάποια χειρονομία: «*νῆ Δί’ ἀπολοίμην*» [Να χαθώ, αν θα σε γελάσω] (στ 933). Για να τον αποφύγει για άλλη μία φορά, η Μυρρίνη λέει ότι δεν έχει κουβέρτα, έλλειψη η οποία αφήνει παντελώς αδιάφορο τον Κινησία, που το μόνο που θέλει είναι να συνευρεθεί μαζί της και ίσως κάνει μια κίνηση ερωτικής προσέγγισης προς το μέρος της καθώς η Μυρρίνη φεύγει τρέχοντας για να πάει να φέρει την κουβέρτα με την υπόσχεση ότι θα έρθει γρήγορα πίσω. Πράγματι, επιστρέφει αμέσως, ζητώντας αυτή τη φορά από τον Κινησία να σηκωθεί («*ἔπαιρε σαυτόν*» [Για σήκω] στ. 937) –κίνηση που, όπως είναι αναμενόμενο, συσχετίζεται από τον Κινησία με τον ήδη ‘σηκωμένο’ φαλλό του («*ἀλλ’ ἐπῆρται τουτογί*» [Κι άλλο σήκωμα γυρεύεις;] στ. 937)– και να του βάλει άρωμα. Σε αυτό το σημείο ο Κινησίας, που έχει απαυδήσει με τις συνεχείς αναβολές, κάνει πιθανώς μια χειρονομία/κίνηση άρνησης να του βάλει άρωμα, επικαλούμενος μάλιστα τον Απόλλωνα: «*μὰ τὸν Ἀπόλλω μὴ μέ γε*» [Όχι, δε θέλω] (στ. 938). Η Μυρρίνη έχει όμως ήδη φύγει, για να επιστρέψει πάλι και να φέρει ένα άρωμα, που ζητά επιτακτικά από τον Κινησία να βάλει. Ο Lee επισημαίνει ότι οι εξωτικές συνδηλώσεις του αρώματος είναι διάχυτες στην ελληνική λογοτεχνία και αναφέρει ως παράδειγμα το συγκεκριμένο χωρίο της *Λυσιστράτης* (στ. 938-947), όπου η ερωτική λειτουργία του αρώματος προσδιορίζει την κινησιακή δραστηριότητα του ζευγαριού.⁵¹¹ Ο Κινησίας κάνει ίσως μια χειρονομία επίκλησης προς τον Δία να χυθεί το άρωμα, μήπως και μπορέσει επιτέλους να συνευρεθεί με τη Μυρρίνη: *εἴθ’ ἐκχυθείη τὸ μύρον ὦ Ζεῦ δέσποτα*» [Που να χυθεί όλο τ’ άρωμα, να φύγει!] (στ. 940). Η Μυρρίνη τού λέει να απλώσει το χέρι για να του το αλείψει. Ο Κινησίας το παίρνει στο χέρι του, το μυρίζει και δεν του αρέσει, συν το ότι είναι νευριασμένος λόγω της ερωτικής του αναστάτωσης

⁵¹⁰ Henderson (2002) 181.

⁵¹¹ Lee (2015) 64.

και της αργοπορίας της γυναίκας του. Για άλλη μία φορά η Μυρρίνη φεύγει, αυτή τη φορά για να φέρει ένα άλλο άρωμα, και ο Κινησίας μέσα στα νεύρα ίσως απευθύνεται στους θεατές κάνοντας κινήσεις/χειρονομίες απόγνωσης και θυμού και βρίζοντας τους εφευρέτες των μύρων: «*κάκιστ' ἀπόλοιθ' ὁ πρῶτος ἐψήσας μύρον*» [Που να χαθούν των μύρων οι εφευρέτες] (στ. 945). Η Μυρρίνη, ξαναγυρίζοντας με άλλο άρωμα, προτείνει το μπουκάλι στον Κινησία να το πάρει: «*λαβὲ τόνδε τὸν ἀλάβαστον*» [Να, πιάσε το μπουκάλι] (στ. 946). Ο Κινησίας παρακινεί για άλλη μια φορά τη Μυρρίνη να πλαγιάσει μαζί του, η Μυρρίνη προσποιείται ότι βγάζει τα παπούτσια της αλλά, αφού αποσπά για ακόμη μία φορά την υπόσχεση του Κινησία ότι θα υποστηρίξει την ειρήνη (στ. 950-951), τον αφήνει στα κρύα του λουτρού *ante portas*, για να επιστρέψει (από την κεντρική θύρα) στην Ακρόπολη και στις συναγωνίστριές της και να μην ξαναγυρίσει πια (στ. 952). Ο αποκαμωμένος Κινησίας αυτό-οικτίρεται σε ένα παρατραγικό λυρικό αμοιβαίο με τον –πιο επικριτικό απέναντι στη Μυρρίνη και τις γυναίκες– Χορό Γερόντων και εξέρχεται από τον σκηνικό χώρο (από την πλάγια είσοδο από την οποία εισήλθε) στον στ. 970, εγκαταλείποντας το δημόσιο πρόθυρο της αγαπημένης του.

5.1.7. Θεσμοφοριάζουσαι (στ. 71-93)

Αμέσως μετά τη σκηνή *ante portas* με παρατραγική λειτουργία (στ. 23-70) και την έξοδο του Θεράποντα από τον σκηνικό χώρο μέσα από τη θύρα του οίκου του Αγάθωνα, που θα δούμε παρακάτω (6.1.4.), ακολουθεί μια συζήτηση *ante portas* μεταξύ του Ευριπίδη και του Συγγενή του. Στην αρχή της σκηνής ο Ευριπίδης επικαλείται τον Δία και ίσως στρέφει το κεφάλι του προς τα πάνω –χτυπώντας τις παλάμες του σαν να έχει πάθει συμφορά: «*ὦ Ζεῦ, τί δρᾶσαι διανοεῖ με τήμερον;*» [Αχ, ποιος ειν' ο σκοπός σου, Δία, ω Δία] (στ. 71). Ο Μνησίλοχος περιγράφει τη συναισθηματική κατάσταση του Ευριπίδη που ενδεχομένως να συνοδεύεται με ανάλογη κινησιακή κατάσταση δυσφορίας και θλίψης: «*τί στένεις; τί δυσφορεῖς;*» [Τι τρέχει; Τι βογκάς και θλίβεσαι;] (στ. 73). Ο Ευριπίδης εκφράζει τον φόβο του ότι οι γυναίκες, που έχουν σήμερα τη γιορτή των Θεσμοφορίων, στη συνέλευσή τους θα βρουν τρόπο να τον εξοντώσουν, γιατί τις κακολογεί στα δράματά του.

Τα Θεσμοφόρια ήταν μια τριήμερη γυναικεία γιορτή προς τιμήν της θεάς Δήμητρας, η οποία λάμβανε χώρα στις 11-13του μήνα Οκτώβριου (Πυανεσιών) και

προωθούσε τη γεωργική και ανθρώπινη γονιμότητα.⁵¹² Σύμφωνα με τον Cartledge, «η ετήσια γιορτή των Θεσμοφορίων ήταν η σπουδαιότερη ανάμεσα σε αρκετές αποκλειστικά γυναικείες δημόσιες εορτές που τελούνταν σε όλη την Ελλάδα».⁵¹³ Η συμμετοχή των ανδρών αποκλειόταν αυστηρά και το τελετουργικό πρόγραμμα της γιορτής στόχο είχε να εξοικειωθούν και να μιμηθούν οι Αθηναίες «τον αρχαίο τρόπο ζωής».⁵¹⁴ Ο πίνακας που παρουσιάζει η Tzanetou⁵¹⁵ είναι κατατοπιστικός σχετικά με την ιεροτελεστία που ακολουθούσαν οι γυναίκες στα Θεσμοφόρια και συνοπτικά συμπεριλαμβάνει τις εξής ενέργειες: εκλογή των δύο *αρχουσών*-επίσημων δικαστών· στήσιμο αυτοσχέδιων σκηνών και τοποθέτηση κρεβατιών, φτιαγμένων από ένα είδος ιτιάς, για τη μοναδική θρησκευτική εμπειρία της κατάκλισης εκτός του οίκου· ετοιμασία πανηγυρικών παρασκευασμάτων· θρηνητική μίμηση του πένθους της Δήμητρας για την αρπαγή της Περσεφόνης· κάθισμα στο έδαφος πάνω σε αναφροδισιακά φυτά και νηστεία ως πράξη αγνότητας κατά τη διάρκεια της γιορτής, καθώς οι γυναίκες επανερχόντουσαν συμβολικά στην παρελθοντική κατάστασή τους ως παρθένων⁵¹⁶, διασκεδάζοντας, κάνοντας θυσίες και προσευχές για τους απογόνους.

Ο Ευριπίδης εκφράζει την επιθυμία του ο τραγικός ποιητής Αγάθων, ο οποίος έχει θηλυπρεπή ή απλώς παρενδυτική συμπεριφορά, να ντυθεί γυναίκα («*Λάθρα, στολήν γυναικὸς ἡμφιεσμένον*» στ. 92) και να πάει στη γιορτή των Θεσμοφόρων για να τον υπερασπιστεί. Η παρενδυσία είναι άλλη μια σημαντική τυπική σκηνή στα έργα του Αριστοφάνη και, σύμφωνα με την Tzanetou, το αντρικό cross- dressing «δεν δείχνει πόσο εύκολο είναι να γίνεις γυναίκα, αλλά πόσο ουσιαστικές είναι οι γυναίκες στην κωμωδία, όχι μόνο στο να δημιουργούν γέλιο αλλά και για τη βασική λειτουργία της κωμωδίας: να επιβεβαιώνει και να γιορτάζει τη συνέχεια της ανθρώπινης ζωής».⁵¹⁷

⁵¹² Tzanetou (2002) 329.

⁵¹³ Cartledge (2007) 40.

⁵¹⁴ Διοδ. Σικ. 5.4.7. «*τῆς δὲ Δήμητρος τὸν καιρὸν τῆς θυσίας προέκριναν ἐν ᾧ τὴν ἀρχὴν ὁ σπόρος τοῦ σίτου λαμβάνει, ἐπὶ δ' ἡμέρας δέκα πανήγυριν ἄγουσιν ἐπώνυμον τῆς θεοῦ ταύτης, τῇ τε λαμπρότητι τῆς παρασκευῆς μεγαλοπρεπεστάτην καὶ τῇ διασκευῇ μιμούμενοι τὸν ἀρχαῖον βίον*».

⁵¹⁵ Tzanetou (2002) 332.

⁵¹⁶ Σύμφωνα με τον Versnel (1992, 35), αυτό το φυτό που έβαζαν θεωρείται ως μη παραγωγικό και άγονο και υποτίθεται ότι λειτουργούσε ως ισχυρό αντιφροδισιακό για την πρόληψη κάθε είδους ανεπιθύμητων σεξουαλικών παρορμήσεων.

⁵¹⁷ Tzanetou (2002) 331. Στο ίδιο έργο ο Κλεισθένης, ντυμένος γυναίκα, πάει στις Θεσμοφοριάζουσες για να αποκαλύψει τη ταυτότητα του Συγγενή (στ. 574 κ.ε.). Ο Συγγενής τρομάζει και ο Κλεισθένης τού λέει να λύσει το στηθοπάνι του και να σηκωθεί όρθιος για να δούνε τι έχει ανάμεσα στα σκέλια του (στ.

5.1.8. Πλούτος (στ. 223-252, 959-1096)

Στον Πλούτο υπάρχουν δύο σκηνικές ακολουθίες, που εκτυλίσσονται *ante portas*. Στην πρώτη σκηνή *ante portas* (στ. 223-252) ο Χρεμύλος φωνάζει στον Καρίωνα να πάει στους συναδέλφους του αγρότες, τους οποίους θα βρει να ιδρώνουν στα χωράφια, και να τους καλέσει να έρθουν να πάρουν το μερίδιό τους από τον Πλούτο: «*τοὺς ξυγγεώργους κάλεσον, —εὐρήσεις δ' ἴσως / ἐν τοῖς ἀγροῖς αὐτοὺς ταλαιπωρουμένους*» [Σύρε στους συναδέλφους τους αγρότες-μες στα χωράφια θα τους βρεις να ιδρώνουν-και κάλεσε τους να 'ρθουν] (στ. 223-224) Οι αγροτικές δουλειές είναι επίπονες και επιφέρουν τη σωματική καταπόνηση και σε αυτό το σημείο, στη σύντομη αναφορά του Χρεμύλου στους «*ξυγγεώργους*», οι αγροτικές εργασίες δεν διαφέρουν πολύ από τις εργασίες των δούλων.⁵¹⁸

Ο Καρίων δηλώνει την πρόθεσή του να πάει («*καὶ δὴ βαδίζω*», στ. 227), ωστόσο κρατάει τη χύτρα και λέει ότι κάποιος πρέπει να την πάρει μέσα στο σπίτι. Σύμφωνα με τον Brown, συνήθως οι δούλοι καλούνται να εμφανιστούν από μέσα ή να φέρουν κάτι έξω ή τους διατάζουν να πάνε μέσα για να φέρουν κάτι.⁵¹⁹ Ο Χρεμύλος αναλαμβάνει τη χύτρα και τον προτρέπει να τρέξει: «*ἐμοὶ μελήσει τοῦτο γ'· ἀλλ' ἀνύσας τρέχε*» [Ασ'το, φροντίζω εγώ· κουνήσου, τρέξε] (στ. 229). Ο Καρίων τού δίνει τη χύτρα και φεύγει τρέχοντας. Ο Χρεμύλος προσφωνεί σαν θεό τον Πλούτο («*σὺ δ', ὦ κράτιστε Πλοῦτε πάντων δαιμόνων, εἴσω μετ' ἐμοῦ δεῦρ' εἴσιθ'*» [Μα εσύ, ω θεέ πρώτε στη δύναμη, έλα μέσα μαζί μου, ω Πλούτε] στ. 230-231), ενδεχομένως κάνοντας μια χειρονομία επίκλησης, διαφοροποιημένη κινησιακά από εκείνες που έχουμε υποθέσει ότι μπορούσαν να γίνονται σε άλλες σκηνές, γιατί τώρα ο επικαλούμενος απευθύνεται προς έναν θεό και ίσως δείχνει την οικία του: «*ἡ γὰρ οἰκία αὕτη*» (στ. 231).

644). Όπως είναι αναμενόμενο ο Συγγενής προσπαθεί να κρύψει τον ανδρισμό του. Η Κορυφαία δίνει εντολή ν' ανάψουν λαμπάδες, να πετάξουν τις μπέρτες και να ψαχτούν μην μπήκε κρυφά και άλλος άνδρας.

⁵¹⁸ Η κωμική αναπαράσταση των δούλων και των αφεντικών ειδικά στον Αριστοφάνη, αποτελεί σημαντικό μέρος των στοιχείων για τη κοινωνική διανομή της δουλοκτησίας στην Κλασική Αθήνα. Ακόμα και οι φτωχοί αγρότες είχαν δούλους. Βλ. Tordoff (2013) 12-16. Για τους δούλους και την κωμική τους αναπαράσταση βλ. σποράδην παραπάνω.

⁵¹⁹ Brown (2008) 369.

Ο Πλούτος μέσα από τον ακόλουθο λόγο του σωματοποιεί τους ανθρώπινους χαρακτήρες και τη σχέση τους με το χρήμα. Σε περίπτωση που τύχει να μπει σε κάποιο σπίτι που ο ιδιοκτήτης είναι τσιγγούνης, τότε αμέσως σκάβει τη γη και αμέσως τον θάβει μέσα, όπως έναν θησαυρό. Επίσης λέει ότι αν μπει σε σπίτι κάποιου μανιακού, αυτός θα παίζει τζόγο, θα έχει πόρνες και ο ίδιος θα βγει μέσα σε λίγο χρόνο γυμνός έξω από τη θύρα (στ. 234-244). Ο Χρεμύλος προβάλλει τον εαυτό του ως συνετό και μετρημένο άνθρωπο που τον αγαπάει πραγματικά: *«μετρίου γὰρ ἀνδρὸς οὐκ ἐπέτυχες πώποτε / ἐγὼ δὲ τούτου τοῦ τρόπου πῶς εἰμ' αἰεί / χαίρω τε γὰρ φειδόμενος ὥς οὐδεὶς ἀνὴρ / πάλιν τ' ἀναλῶν, ἥνίκ' ἂν τούτου δέῃ»* [Γιατί ποτέ δε σου ἔλαχε ένας άντρας μετρημένος· εγώ όμως λέω πως εἰμαι· η οικονομία πάρα πολύ μ' αρέσει μα εκεί που πρέπει ελεύθερα ξοδεύω] (στ. 245-248). Όταν του λέει «κόπιασε» ίσως τον πιάνει από κάποιο σημείο του σώματος (λ.χ. τον ώμο του) για να τον παροτρύνει ακόμα περισσότερο να μπει μέσα στο σπίτι του: *«ἀλλ' εἰσίσωμεν, ὥς ἰδεῖν σε βούλομαι / καὶ τὴν γυναῖκα καὶ τὸν υἱὸν τὸν μόνον, / ὃν ἐγὼ φιλῶ μάλιστα μετὰ σέ»* [Κόπιασε μέσα, να σε δει ή κυρά μου κι ο γιος μου. Έναν τον έχω. Πρώτα εσένα κι έπειτα εκείνον αγαπῶ στον κόσμο] (στ. 249-251).

Στη δεύτερη σκηνή *ante portas* (στ. 959-1096) φτάνει στο σπίτι του Χρεμύλου μια ηλικιωμένη γυναίκα, κρατώντας η ίδια (ή μια βωβή δούλα της;) έναν δίσκο με διάφορα καλούδια. Η ηλικιωμένη ρωτάει με ευγενικό τρόπο αν έχουν φτάσει στο σωστό σπίτι του «νέου θεού» και ο Κορυφαίος απαντά ότι βρίσκεται στη θύρα του: *«ἀλλ' ἴσθ' ἐπ' αὐτὰς θύρας ἀφιγμένη»* [Με χάρη μας ρωτάς και σου απαντούμε, κοπελίτσα μας· ναι, στην πόρτα του είσαι] (στ. 962). Η Γραυς λέει ότι θα τον καλέσει, χωρίς θυροκρουσία αλλά με τον εναλλακτικό τρόπο της φωνητικής «θυροκρουσίας», όμως δεν προλαβαίνει γιατί βγαίνει ο Χρεμύλος, ο οποίος προφανώς την άκουσε από μέσα: *«μὴ δῆτ'· ἐγὼ γὰρ αὐτὸς ἐξελήλυθα»* [Δεν εἶν' ανάγκη· ορίστε, βγαίνω ο ίδιος] (στ. 965). Ο Brown αναφέρει ότι σε αυτή την περίπτωση «μπορούμε να φανταστούμε τη γριά γυναίκα να κινείται προς τη θύρα και ίσως ετοιμάζεται να τη χτυπήσει».⁵²⁰ Η ηλικιωμένη εξιστορεῖ με θυμό –και αντίστοιχες πιθανῶς νευρικές κινήσεις– την ερωτική περιπέτειά της με έναν νεαρό που ήταν μαζί της μόνο για τα λεφτά της. Επιπλέον λέει στον Χρεμύλο ότι είχε πάει στον Νεανία τα γλυκίσματα που βλέπει στον δίσκο για να πήγαινε το βράδυ να τον βρει (*«ἐμοῦ γὰρ αὐτῷ τὸν πλακοῦντα τουτονὶ / καὶ τᾶλλα τάπιν τοῦ πίνακος τραγήματα»*) [Του ἴστειλα αυτό το γλύκισμα που βλέπεις,

⁵²⁰ Brown (2008) 370.

και ορεχτικά – να, αυτά που ’ναι στο δίσκο] στ. 995-996), τα οποία όμως ο Νεανίας δεν δέχτηκε και γύρισε πίσω.

Συνεχίζοντας τα παράπονά της, η ηλικιωμένη λέει ότι ο νεαρός παλαιότερα ερχόταν κάθε μέρα στη θύρα της μόνο και μόνο για να ακούσει τη φωνή της (*«καὶ μὴν πρὸ τοῦ γ’ ὁσημέραι, νῆ τῷ θεῷ, ἐπὶ τὴν θύραν ἐβάδιζεν»*) [Κι όμως ως τώρα κάθε μέρα ερχόταν στην πόρτα μου] στ. 1007): Εδώ η επίσκεψη στη θύρα δηλώνει, σύμφωνα με την γριά, το ερωτικό ενδιαφέρον του νεαρού προς εκείνην αλλά και αποτυπώνει γενικότερα μια συνήθεια των ερωτευμένων να έρχονται κοντά στις θύρες –ή κάτω από τα παράθυρα– για να ακούσουν τη φωνή της αγαπημένης τους: *«ἀλλὰ τῆς φωνῆς μόνον ἐρῶν ἀκοῦσαι»* [μόνο απ’ τον πόθο ν’ ακούσει τη φωνή μου] (στ. 1008).

Η ηλικιωμένη αναφέρει ότι, όταν (υποτίθεται ότι) τη ζήλευε ο νεαρός, τη χτυπούσε, μια απαράδεκτη, βίαιη συμπεριφορά που μέχρι σήμερα αποτελεί ένα από τα μεγαλύτερα αγκάθια της κοινωνίας μας: *«ἐτυπτόμην διὰ τοῦθ’ ὅλην τὴν ἡμέραν. οὕτω σφόδρα ζηλότυπος»* [αυτός μ’ έδερνε όλη μέρα. Τόσο ζηλιάρης ήταν ο νεαρός μου] (στ. 1016). Εκείνη ακριβώς τη στιγμή πλησιάζει ο νεαρός πρώην εραστής, ο οποίος κρατά μια λαμπάδα και στο κεφάλι του φορά στεφάνι (στ. 1040). Ο Νεανίας πλησιάζει κοντά στη θύρα της οικίας του Χρεμύλου-Πλούτου και κάνει κίνηση χειροφιλήματος προς τη Γριά: *«ἀσπάζομαι»* [Σας χαιρετώ] (στ. 1041). Λίγους στίχους πιο κάτω φέρνει τη δάδα κοντά στο προσωπείο της ηλικιωμένης (στ. 1050), η οποία ίσως κάνει κάποια χειρονομία απομάκρυνσης, από τον φόβο μήπως και καεί –αλλά και από τον φόβο μήπως με το φως της δάδας φανούν τα σημάδια της ηλικίας της: *«ἄ ἄ, τὴν δᾶδα μὴ μοι πρόσφερ’»* [Αα! Μακριά μου το δαδί!] (στ. 1051). Έπειτα από διάφορα κωμικά επεισόδια και λεγόμενα μεταξύ των δύο πρώην εραστών και του ακροατή τους, ο Χρεμύλος λέει στον Νεανία να περάσει μέσα στο σπίτι: *«ἀλλ’ εἴσιθ’ εἴσω»* (στ. 1087). Ο Νεανίας κρατάει στεφάνια τα οποία θέλει να προσφέρει στον θεό (*«τῷ θεῷ γούν βούλομαι / ἐλθὼν ἀναθεῖναι τοὺς στεφάνους τούσδ’ οὗς ἔχω»*) [θέλω να προσφέρω στο θεό μας τα στεφάνια που κρατάω] στ. 1088-1089), αλλά και η Γριά θέλει δήθεν να μιλήσει στον θεό – πρόφαση για να είναι κοντά στον αγαπημένο της Νεανία. Ο Νεανίας αρχικά διστάζει να μπει, η ηλικιωμένη τον προτρέπει να περπατήσει και να μπει εκείνος πρώτος και μετά να ακολουθήσει η ίδια. Στο τέλος της σκηνικής αυτής ακολουθίας, ο Χρεμύλος, ο Νεανίας και η Γραία μπαίνουν όλοι μέσα στο σπίτι από την κεντρική θύρα του αναπαριστώμενου πλουτήσαντος οίκου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

ΚΩΜΙΚΕΣ ΣΚΗΝΕΣ ANTE PORTAS ΜΕ ΠΑΡΑΤΡΑΓΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ

6.1. Κωμικές σκηνές *ante portas* με παρατραγική λειτουργία στο έργο του Αριστοφάνη

Η χρήση της παρωδίας είναι, σύμφωνα με τον Τσιτσιρίδη, όχι μόνο μια ανεξάντλητη πηγή κωμικότητας, αλλά και ένα από τα κύρια δραματουργικά χαρακτηριστικά του Αριστοφάνη.⁵²¹ Η παρωδία της τραγωδίας, ειδικότερα, η λεγόμενη «παρατραγωδία», είναι μία από τις βασικές αριστοφανικές κωμικές τεχνικές, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, την οποία συναντάμε και στις σκηνές θυροκρουσίας (βλ. πιο αναλυτικά παραπάνω, 4.1.).

Εύλογα δημιουργείται η απορία πώς το κοινό της κλασικής Αθήνας μπορούσε να αναγνωρίσει το τραγικό κείμενο πίσω από την παρωδία του Αριστοφάνη. Εκτός ότι τα έργα ήταν γνωστά στους θεατές, κάποια παραστατικά σημεία που εμπεριέχονται και στις παρακάτω σκηνές έκαναν αμέσως αντιληπτό ποιο τραγικό έργο παρωδεύεται: Τα σκηνικά αντικείμενα (τα σημερινά props), ορισμένα ενδυματολογικά εξαρτήματα, τα ίδια τα πρόσωπα που παρουσιάζονται στις σκηνές αυτές και το κινησιακό και λεκτικό υλικό που αναπτύσσεται στη διάδραση μεταξύ τους, είναι ορισμένα από τα δεικτικά της παρωδίας σημεία. Σημειώνει η Διαμαντάκου: «Η προσέγγιση των κωμωδιών του Αριστοφάνη κατ' εξοχήν σε κειμενικό επίπεδο, μάς επιτρέπει να διαπιστώσουμε την παρωδιακή μεταγραφή που τελείται κατά πρώτο και κύριο λόγο στο γλωσσικό σημειακό σύστημα. Ωστόσο, θα πρέπει να είμαστε μάλλον βέβαιοι πως οι διαφορετικοί τρόποι παρατραγωδίας επεκτείνονταν και ενέπλεκαν τα περισσότερα αν όχι όλα τα σημειακά συστήματα της αρχαίας θεατρικής πράξης (παραγλωσσικό, μιμικό, κινησιακό, χειρονομιακό, ενδυματολογικό, σημειακό σύστημα σκηνικού διακόσμου και σκηνικών αντικειμένων). Μ' αυτό τον τρόπο, η κειμενική παρατραγική δομή ολοκληρωνόταν με την επί σκηνής οπτική και ακουστική μεταφορά της και επιτυγχανόταν η πλήρης κωμική αποδόμηση των υποκειμένων συνδυασμών σημαινόντων και σημαινόμενων».⁵²² Στο πλαίσιο της παρατραγωδίας, έτσι, μπορεί να

⁵²¹ Tsitsiridis (2010) 360.

⁵²² Διαμαντάκου (2007α) 110.

‘επιστρατεύονται’ και τα σκηνικά μηχανήματα. Σε πολλές σκηνές κοντά στη θύρα της οικίας του ιδιοκτήτη ενεργοποιείται το (παρα)τραγικό εκκύκλημα και εμφανίζονται (παρα)τραγικοί ποιητές. Εύλογα, οι δράσεις που συμβαίνουν με επίκεντρο τη θύρα στις συγκεκριμένες σκηνικές ακολουθίες μπορούν να χαρακτηριστούν κατεξοχήν παρατραγικές.

6.1.1. Αχαρνής (στ. 331-346, 411-489, 1174- 1189)

Ενώ η τελετουργική πομπή των κατ’ Αγρούς Διονυσίων βρίσκεται σε εξέλιξη, ο Χορός των Αχαρνέων (στ. 280) ορμάει να τον λιθοβολήσει, ενώ η πομπή διαλύεται μέσα σε πανικό και ο Δικαιοπόλης σκύβει ν’ αποφύγει τις πέτρες, σφίγγοντας τη χύτρα στο στήθος του. Στον στ. 295 ξαναρχίζει το πετροβόλημα. Ο λιθοβολισμός ήταν ένας τρόπος εκτέλεσης των προδοτών της Αθήνας. Μετά την απειλητική καταδίωξή του από τον Χορό, ο Δικαιοπόλης αρχικά μπαίνει στο σπίτι του για να ξεφύγει και έπειτα από λίγο βγαίνει κρατώντας ένα κοφίνι όπου έβαζαν τα κάρβουνα κι ένα μακρύ μαχαίρι απειλώντας ότι «αυτό» θα το καταστρέψει εάν τον χτυπήσουν οι Αχαρνιώτες: «βάλλετ’ εἰβούλεσθ’ ἐγὼ γάρ τουτονὶ διαφθερῶ» [Μπρός, βαράτε! Κι εγώ τούτον σας τον σφάζω μονομιάς] (στ. 331). Υποθέτουμε ότι ο Δικαιοπόλης στέκεται *ante portas* και ο Χορός σταματά να επιτίθεται, αν και προσεγγίζει αρκετά κοντά στη θύρα της οικίας του κωμικού ήρωα. Η σκηνική ακολουθία της «ομηρίας» και του «εκβιασμού» μέσω αυτής είναι παρωδία της ευριπίδειας τραγωδίας *Τήλεφος*, όπου ο ομώνυμος ήρωας απειλεί να σφάξει τον ανήλικο Ορέστη (που είχε έλθει στην Αυλίδα με τη μητέρα του για τον γάμο της Ιφιγένειας), με αντάλλαγμα τη βοήθεια του Αχιλλέα στη θεραπεία των πληγών του, που του είχε προξενήσει ο γιος της Θέτιδας σε μια πρώτη εκστρατεία εναντίον της Τροίας.⁵²³ Ο Χορός προσπαθεί να τον προτρέψει να μην προβεί σε αυτή τη δράση: «μὴ δράσης ὃ μέλλεις μηδαμῶς» [Μην το κάμεις, μην τον σφάξεις, χάρισε του τη ζωή] (στ. 334). Ο Δικαιοπόλης διατάζει τότε τους Αχαρνιώτες να πετάξουν τις πέτρες που κρατούσαν («τοὺς λίθους... ἐξεράσατε» (στ. 341) και ο Χορός αφήνει τις πέτρες να πέσουν στο χώμα «ἐκσέσειται χαμαῖς οὐχ ὀρᾷς σειόμενον» [Να, κουνάμε τα ρούχα μας· τίποτα μέσα] (στ. 344), τινάζοντας τους μανδύες τους (και μαζί τον τεχνητό φαλλό τους;) και κάνοντας στροφές, σε μια έντονη κινησιακά αντίδραση. Πιθανώς

⁵²³ Στην κωμωδία *Θεσμοφοριάζουσαι* (στ. 690) ο Μνησίλοχος προβαίνει σε αντίστοιχη παρατραγική δράση μ’ ένα ασκί κρασιού, για να σωθεί από τις γυναίκες που τον απειλούν.

έχουμε εδώ ένα μικρό δείγμα κόρδακα, (στ. 346), του κωμικού χορού για τον οποίο ο Αριστοφάνης εκφράζεται απαξιωτικά στις *Νεφέλες* («οὐδὲ κόρδαχ' εἴλκυσεν», στ. 540) «ως χορό που περιλαμβάνεται στις κωμωδίες των σύγχρονών του, τακτική που εγκαινίασε ο Εὐπόλις βάζοντας μια μεθυσμένη γριά να χορεύει στον *Μαρικᾶ* του. [...] ήταν ένας χορός «άσεμνος, με κινήσεις της μέσης, μάλλον λυγίσματα σαν τον σύγχρονο ‘χορό της κοιλιάς’ και επίσης ενδεχομένως έμοιαζε με πυρρίχιο, πολεμικό χορό, επομένως αρκετά ζωηρό». ⁵²⁴

Στην επόμενη σκηνή *ante portas* με παρατραγική λειτουργία (στ. 411-489),⁵²⁵ ο Δικαιόπολης μετατοπίζεται από τη θύρα του δικού του οίκου στη θύρα του οίκου του Ευριπίδη (είτε επρόκειτο για δύο διακριτές θύρες στο σκηνικό οικοδόμημα είτε για μία και μοναδική, που άλλαζε ταυτότητα ιδιοκτήτη κατά τη ροή της κωμικής δράσης, βλ. παραπάνω). Ύστερα από τις συνεχείς προσπάθειες και προσφωνήσεις του Δικαιόπολη στο κατώφλι του οίκου του ποιητή, η θύρα επιτέλους ανοίγει και ο Ευριπίδης εμφανίζεται πάνω στο εκκύκλημα, ξαπλωμένος σαν ανάπηρος και ντυμένος με κουρέλια.⁵²⁶ Ευρ. «ἀλλ' ἐκκυκλήσομαι· καταβαίνειν δ' οὐ σχολή» [Έτσι, καλά· απ' τη σκάλα δεν αδειάζω] (στ. 409).⁵²⁷ Τον συνοδεύει ένας βωβός δούλος (στ. 432). Στην εισαγωγή της ερμηνευτικής του ανάλυσης στους *Βατράχους* ο Stanford σκιαγραφεί τον Ευριπίδη περιγράφοντάς τον «ως έναν λεπτεπίλεπτο τύπο συγγραφέα που θα μιλούσε με ψιλή, καλοτονισμένη φωνή, με επιδέξιες και εκλεπτυσμένες χειρονομίες. Βέβαια ήταν υπαρκτό πρόσωπο και δημιουργείται το ερώτημα: πόσο ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα το πορτραίτο του στο έργο; Η μορφή που δημιούργησε ο Αριστοφάνης είναι εξωφρενική καρικατούρα. Ωστόσο, όπως όλες οι καρικατούρες επινοήθηκε με τη

⁵²⁴ Γώγος- Πετράκου (2012) 185. Στο λήμμα για τον «κόρδακα», αυτός ο χορός χαρακτηρίζεται μαζί με την «εμμέλεια» και τη «σίκινη» ως θεατρικός. Επίσης φαίνεται ότι ήταν υπερβολικός και άσεμνος και δεν διευκρινίζεται από τους μελετητές αν ήταν solo χορός, δηλαδή μόνο των υποκριτών, ή χορευόταν (και) από τον Χορό. Βλ. και Pickard- Cambridge (1927) 159.

⁵²⁵ Η σκηνή αποτελεί μέρος του Προάγωνα που ξεκινάει στον στ. 393 και διαρκεί μέχρι τον στ. 489.

⁵²⁶ Δικαιόπολης: «...τί τὰ ῥάκι' ἐκ τραγωδίας ἔχεις;» (στ. 412). Σύμφωνα με τη Wyles (2007, 124-125, 130) σε αυτή τη σκηνή ξεδιπλώνεται ένας κατάλογος κουρελοφόρων και αξιολύπητων ηρώων του Ευριπίδη, με τον Αριστοφάνη να ασκεί χιουμοριστική κριτική στην ευριπίδεια αυτή «πάγια» ενδυματολογική επιλογή, προκειμένου να προκαλέσει τον οίκτο των θεατών.

⁵²⁷ Η χρήση του εκκυκλήματος είναι ένα από τα στοιχεία που προσδίδουν στη σκηνή παρατραγικό χρωματισμό. Η αξιοποίηση του τραγικού εκκυκλήματος σηματοδοτεί σε επίπεδο σκηνικής εικονοπλασίας μια βαθύτερα δραματική αξιοποίηση της τραγωδίας που ακολουθεί (Frost 1988, 28-31).

διόγκωση των πραγματικών χαρακτηριστικών». ⁵²⁸ Ο Δικαιόπολης περιγράφει τον Ευριπίδη να γράφει με μια περίεργη στάση με τα πόδια ψηλά, για να δικαιολογήσει και να διακωμωδήσει τους «παθητικούς», ταλαιπωρημένους ήρωες που πλάθει ο Ευριπίδης: «ἀναβάδην ποιεῖς,/ ἐξὸν καταβάδην; οὐκ ἐτὸς χολοὺς ποιεῖς» [Γράφεις με τα ποδάρια απάνω κι όχι κάτω; Ωστε γι' αυτό κουτσούς τους ήρωες πλάθεις] (στ.410-411). ⁵²⁹

Σε αρκετά σημεία όλης αυτής της σκηνικής ακολουθίας, Δικαιόπολης ικετεύει τον Ευριπίδη να του δώσει «ράκη» που φορούσε κάποιος ήρωάς του σε παλαιότερο έργο, καταλήγοντας –έπειτα από διάφορες άλλες «εναλλακτικές» λύσεις– και πάλι στον *Τήλεφο*. ⁵³⁰ Σύμφωνα με τον Γεωργουσόπουλο, αυτή η σκηνή με τον Ευριπίδη είναι έξοχη: «Ο Δικαιόπολης θέλει να συγκινήσει τον Χορό και για να τον πείσει καταφεύγει στον Ευριπίδη ζητώντας του τη σκευή του Τήλεφου (κουρέλια και μαγκούρα), σκευή ζητιάνου, οικεία μορφή στα δράματα του ποιητή. Αυτό σημαίνει, βέβαια πως το ζητούμενο πρόσωπο είναι δημοφιλές και πείθει. Το τέχνασμα του Δικαιόπολη που αποσκοπεί; Στη δικαίωση του αγώνα του, που είναι η υλοποίηση του δόγματος ‘ό σώζων έαυτόν σωθήτω’. Ο Ευριπίδης εκθέτει το υπαρξιακό αδιέξοδο του ατόμου. Ο Αριστοφάνης περιγράφει μια πολιτική ουτοπία». ⁵³¹ Ανάλογη ερμηνεία στην επιτακτική απαίτηση του Δικαιόπολη να του δοθούν παλιά ρούχα και εξοπλισμός ζητιάνου δίνει και ο Bowie: «Ο Δικαιόπολης στρέφεται στον Ευριπίδη για μια φορεσιά ενός ζητιάνου, για να δημιουργήσει συμπάθεια προς το πρόσωπό του και να εξαπατήσει τον Χορό». ⁵³² Η Wyles σχολιάζει ότι η ενδυμασία του Τήλεφου ήταν από τις πιο γνωστές του ευριπίδειων ηρώων και ότι οι κωμωδίες του Αριστοφάνη συνέβαλαν στην καθιέρωση των κουρελιών ως χαρακτηριστικού γνωρίσματος της ευριπίδειας ενδυματολογικής τεχνικής. ⁵³³ Μέσα από τις πολλές παρατραγικές πληροφορίες που

⁵²⁸ Stanford (1993) 31-32.

⁵²⁹ O Starkie (1909, 91) ως χολούς ήρωες αναφέρει τον Φιλοκτήτη, τον Βελλεροφόντη και τον Τήλεφο. Βλ. και Blaydes (1845).

⁵³⁰ Ο Κανελλάκης (2017, 173) αναφέρει ότι ο Αριστοφάνης παρωδεί ξεκάθαρα τον Ευριπίδειο *Τήλεφο*, ένα έργο που ήταν συχνά στόχος του κωμικού ποιητή, ντύνοντας τον Δικαιόπολη με κουρέλια, όπως έκανε και ο Ευριπίδης στον δικό του *Τήλεφο*.

⁵³¹ Γεωργουσόπουλος (1982) 117.

⁵³² Bowie (1993) 27.

⁵³³ Wyles (2007) 111-112. Ως προς τον αρχαίο υποκριτή, έχει ενδιαφέρον μια ακόμα παρατήρηση της Wyles (2007, 123), ότι η εξειδίκευση του υποκριτή Καλλιπίδη σε ρόλους όπως ο Τήλεφος και η

δίνονται για διάφορα θεατρικά σημεία, η συγκεκριμένη αριστοφανική σκηνή λειτουργεί ως μέσο δυνάμει ανασύνθεσης της εικόνας της αρχικής παραγωγής του ευριπίδειου *Τήλεφου* το 438 π.Χ.

Ο Δικαιόπολης σε αυτό το σημείο λέει χαρακτηριστικά: «ἀλλ' ἀντιβολῶ πρὸς τῶν γονάτων σ' Εὐριπίδην» [Μα, Ευριπίδη, στα γόνατά σου πέφτω] (στ. 414). Αυτή η φράση του Δικαιόπολη, ίσως συνοδευόμενη από την ανάλογη κίνηση, συνιστά τυπική σκηνή ικεσίας, που συναντάμε σε πολλά τραγικά έργα (*Μήδεια*, *Ικέτιδες*, *Οιδίπους Τύραννος* κε.).⁵³⁴ Η σκηνή της ικεσίας είναι αρκετά συχνή στην τραγωδία, όπου οι υποκριτές είναι πιθανό ότι χρησιμοποιούσαν συγκεκριμένους κινησιακούς κώδικες, με βασικά εργαλεία τα χέρια, τα γόνατα και το πηγούνι, ανάλογα με τον στόχο του ικέτη. Το γονάτισμα και ο εναγκαλισμός των γονάτων του ικετευόμενου καθώς και το κράτημα του χεριού του από τον ικέτη είναι βασικές ενέργειες που καθιστούσαν αυτή την πράξη εμφανή πάνω στη θεατρική σκηνή.⁵³⁵ Οι χειρονομίες, ανάλογα με τις περιστάσεις, μπορούσαν να συνδυάζονται και με λεκτικές επικλήσεις-παροτρύνσεις, ώστε ο ικέτης να ασκήσει πίεση για μια ολοκληρωμένη ικεσία.⁵³⁶ Ο Gould αναφέρει δύο βασικούς τύπους *ικετείας*: ο πρώτος αφορά την κατά πρόσωπο ικεσία ενός ανθρώπου (ή ενός θεού) και ο δεύτερος την ικεσία μέσω του βωμού ενός θεού (τέμενος). Σύμφωνα με τον Gould, αυτή η πράξη της *ικετείας* δεν πρέπει να συγχέεται και να ταυτίζεται με την προσκυνηματική πράξη, η οποία έχει αμιγώς χαρακτήρα χαιρετισμού ενός ανώτερου από έναν κατώτερο και αποτυπώνει μια κοινωνική διαφοροποίηση.⁵³⁷ Ο Δικαιόπολης επαναλαμβάνει το ικετευτικό ρήμα «ἀντιβολῶ» (στ.

πιθανότητα να είχε υποδυθεί ο Καλλιπίδης αυτόν τον ρόλο αποτελούν αντικείμενο παρωδίας στην κωμωδία και υποδηλώνουν ότι σίγουρα υπήρχε το πλαίσιο για να αναπτυχθεί μια ισχυρή παράδοση παραστάσεων για αυτό τον ρόλο· βλ. επίσης Csapo (2002) 130-131 και Hall (2006, 49).

⁵³⁴ Ο Olson (2002, 182) υποθέτει ότι η φράση αυτή του Δικαιόπολη δεν συνοδεύεται με κάποια ανάλογη κίνηση ταπείνωσης και σχολιάζει ότι το «ἀντιβολῶ» με τη σημασία της παράκλησης και της ικεσίας συναντάται μόνο στην κωμωδία.

⁵³⁵ Στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη συναντάμε μια από τις πιο εκφραστικές σκηνές ικεσίας –όσον αφορά τη δυνάμει κινησιολογία της όπως υποδεικνύεται κειμενικά– στη στιχομυθία της Τροφού με τη Φαίδρα (στ. 325). Η Φαίδρα αντιδρά στο άγγιγμα της παραμάνας, η οποία την παρακαλεί να της αποκαλύψει τον λόγο που δεν αντέχει να ακούει το όνομα του Ιππόλυτου (Φ: «τί δρᾷς; Βιάζῃ χειρὸς ἐξαρτωμένη;»). Η Τροφός όχι μόνο δεν σταματάει να της κρατάει το χέρι, αλλά συνεχίζει να της αγγίζει και τα γόνατα (Τρ: «καὶ σῶν γε γονάτων, κοῦ μεθήσομαί ποτε»).

⁵³⁶ Kaimio (1988) 49.

⁵³⁷ Gould (1973) 75.

431), ενδεχομένως συνοδευόμενο από την ανάλογη κίνηση ικεσίας, και ο Ευριπίδης λέει στον δούλο να πάει και να του φέρει μια χλιοτρυπημένη ενδυμασία. Ο Θεράπων ανταποκρίνεται πάραυτα (*«ἰδοὺ ταυτὶ λαβέ»*) και δίνει στον κωμικό ήρωα τα του *«Τηλέφου ῥακώματα»* (στ. 432). Προφανώς ο Δικαιοπόλης σηκώνεται από την ικετευτική στάση που υποθέτουμε ότι είχε εκείνη τη στιγμή, παίρνει τα *«ῥακώματα»* και ενώ τυλίγεται με αυτά ίσως κάνει μια κίνηση επίκλησης με τα χέρια του υψωμένα προς τον ουράνιο Δία: *«ὦ Ζεῦ, διόπτα καὶ κατόπτα πανταχῇ»* [Δία, που ψήλαθε όλα τα βλέπεις, κι όλα τα διαπερνά η ματιά σου] (στ. 435). Ενδεχομένως ο Δικαιοπόλης να συνέχιζε μετά την κίνηση της επίκλησης και να έδειχνε τις τρύπες από τα κουρέλια του Τηλέφου,⁵³⁸ με προτεταμένα τα χέρια αλλά αυτή τη φορά προς τους θεατές, μέχρι τον στ. 437, οπότε επανέρχεται στον Ευριπίδη για να ζητήσει και άλλα πράγματα απαραίτητα για τον ενδυματολογικό εξοπλισμό του *«ἀθλιώτατου»* που χρειάζεται άμεσα. Ο Δικαιοπόλης εξακολουθεί, έτσι, να ζητάει εξαρτήματα που θα ενισχύσουν τον ρακένδυτο χαρακτήρα που θέλει να υποδυθεί μπροστά στους εξαγριωμένους Αχαρνιώτες (*«δὸς τάκολουθα τῶν ῥακῶν»*, στ. 438), και ίσως κάνει αντίστοιχες κινήσεις, εκτείνοντας τα χέρια του προς τον *«ἀναβάδην»* Ευριπίδη με τις παλάμες να κοιτούν προς τα πάνω, σαν ζητιάνος.⁵³⁹

Ο Ευριπίδης με τραγικό μεγαλόθυμο ύφος τού δίνει και έναν σκούφο (*«δῶσω»*, στ. 445) και ο Δικαιοπόλης απαντά με την ευχή να είναι ευτυχισμένος προσθέτοντας πιθανότατα στο κεφάλι του τον θεατρικό σκούφο (στ. 446). Στη συνέχεια ζητά και το ραβδάκι του ζητιάνου (*«πτωχικοῦ βακτηρίου»*, στ. 448). Ο Ευριπίδης αρχίζει να εκνευρίζεται από τις απανωτές απαιτήσεις του Δικαιοπόλη και επανειλημμένα προσπαθεί να τον οδηγήσει μακριά από τη θύρα (στ. 449, 456, 458, 460, 465). Ο Δικαιοπόλης απομακρύνεται από τη θύρα αλλά δύο φορές (στ. 465-467 και 471-474) σκέφτεται να ζητήσει ένα επιπλέον αντικείμενο και επιστρέφει. Ο Ευριπίδης, χρησιμοποιώντας φράσεις από τον *Τηλέφο*, με κωμική επισημότητα δίνει και το ραβδί στον Δικαιοπόλη, εμφανώς θέλοντας να τον ξεφορτωθεί: *«Τουτὶ λαβὼν ἄπελθε λαῖνων σταθμῶν»* [Πάρ' το και φεύγα πια απ' το πέτρινο κατώφλι] (στ. 449). Ενδιαφέρον έχει

⁵³⁸ Starkie (1909) 95.

⁵³⁹ Σε ένα λόγο γεμάτο μεταθεατρικές αναφορές στην αμφίεση των ηρώων του Ευριπίδη μια 'πικάντικη' φράση του Δικαιοπόλη ενδεχομένως να συνοδεύεται από ανάλογη βωμολοχική χειρονομία *«ὅπως ἂν αὐτοὺς ῥηματίοις σκιμαλίσω»* (στ. 444). Ο Σχολιαστής γράφει για το *«σκιμαλίσω»*: *«<κυρίως> τὸ τῷ δακτύλῳ τῶν ὀρνίθων ἀποπειρᾶσθαι εἰ ὥτοκοῦσιν»*. Πρβλ. Starkie (1909) 96 και Blaydes (1845) 50.

στο σημείο αυτό η πληροφορία αρχιτεκτονικού τύπου που μας δίνεται σχετικά με το υλικό του κατωφλιού του οίκου του Ευριπίδη, που εδώ δηλώνεται μαρμάρينو ή λίθινο, όπως μπορεί να ήταν στο πραγματικό σπίτι του Ευριπίδη στην Αθήνα, αλλά όπως σίγουρα δεν ήταν στο αρχαίο θέατρο του Διονύσου το 425 π.Χ.⁵⁴⁰ Ο Δικαιόπολης δεν σταματά να ζητά πράγματα και ο Ευριπίδης ή ο υπηρέτης του τον σπρώχνει για να φύγει. Ο κωμικός ήρωας, που έχει ήδη ενδυναμωθεί με την τραγική περιένδυση, αντιστέκεται σθεναρά: «ὦ θύμ', ὁρᾷς γὰρ ὡς ἀπωθοῦμαι δόμων,/ πολλῶν δεόμενος σκευαρίων» [Καρδιά μου, ιδού, με διώχνουν, βλέπεις, κι όμως τζάντζαλα ένα σωρό μου λείπουν] (στ. 450-451). Η αναφώνηση ίσως συνοδεύεται από μια χειρονομία με ανοιχτές τις παλάμες και τα δάχτυλα εκτεταμένα προς τα πάνω, παρωδώντας και κινησιακά το επικό ύφος απεύθυνσης στην ψυχή.⁵⁴¹

Το επόμενο σκηνικό αντικείμενο που θα ζητήσει ο Δικαιόπολης είναι ένα κυπελλάκι: «μᾶλλὰ μοι δὸς ἔν μόνον κοτυλίσκιον τὸ χεῖλος ἀπόκεκρουσμένον» [Ένα πράμα δώσ' μου μόνο· ένα τάσι με χεῖλια τσακισμένα] (στ. 459). Το ίδιο μοτίβο –της αίτησης αντικειμένων, της παραλαβής τους, της προσπάθειας απομάκρυνσης του αιτούντος και της επανόδου του με νέο αίτημα– επαναλαμβάνεται αρκετές φορές μέχρι που ο Δικαιόπολης φορτώνεται κυριολεκτικά με όλα τα εξαρτήματα του ευριπίδειου Τήλεφου, καταλήγοντας να ζητήσει «σκάνδικα», λάχανα, διακωμωδώντας τη λαϊκή καταγωγή του Ευριπίδη και την επαγγελματική ιδιότητα της (υποτιθέμενης;) μανάβισσας μητέρας του.⁵⁴² Ο Ευριπίδης δεν τον αντέχει άλλο καθώς νιώθει ότι θα του εξαφανίσει τα δράματά του («ὦνθρωπ', ἀφαιρήσει με τὴν τραγωδίαν», στ. 464) και τον διώχνει για άλλη μία φορά. Ο Δικαιόπολης απαντά θετικά στη διαταγή του Ευριπίδη, αλλά ίσως κάνει ότι φεύγει και ξαναγυρίζει πίσω (στ. 465) ώσπου ο Ευριπίδης ζητά από τον δούλο του να κλείσει τις πύλες. Το εκκύκλημα αποσύρεται πάλι στο εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος (στ. 479) και ο Δικαιόπολης φεύγει μια και καλή από το σπίτι (και τη θύρα) του Ευριπίδη (στ. 489). Πρόκειται για μια σκηνή *ante portas* με παρατραγικά στοιχεία, συνεχείς οπισθοχωρήσεις του πρωταγωνιστή και επαναλαμβανόμενες προσεγγίσεις στο σπίτι του τραγικού ποιητή.

⁵⁴⁰ Πρβλ. Ευρ. *Ηρ. Μ.* 1037: «λαῖνοις...κίσις οἴκων» και και Ευρ. *Ελ.* 1150: «λαῖνοι θριγκοὶ δόμων».

⁵⁴¹ Ο Starkie (1909, 97) αναφέρει την απεύθυνση προς την ψυχή στη *Μήδεια* (στ. 1056) και σημειώνει την άποψη του Σχολιαστή ότι ο Δικαιόπολης μιμούνταν και εδώ τον λόγο του Ευριπίδη.

⁵⁴² Ο Starkie (1909) 102.

Στην έξοδο των *Αχαρνέων* έχουμε παρατραγική σκηνή *ante portas* (στ. 1174-1189) όταν έρχεται ένας Αγγελιαφόρος για να ανακοινώσει ότι ο στρατηγός έχει τραυματιστεί στη μάχη και λίγο παρακάτω να αναγγείλει την είσοδό του: «ὁδὶ δὲ καὐτός, ἀλλ' ἄνοιγε τὴν θύραν» [Ὅμως και ο ίδιος να τος! Άνοιγε την πόρτα] (στ. 1189).⁵⁴³ Ο Αγγελιαφόρος, όπως και ο Λάμαχος, εισέρχεται στον σκηνικό χώρο από την πλάγια είσοδο, προσεγγίζει την κεντρική θύρα του σκηνικού οικοδομήματος, την οποία ζητά να ανοίξουν, αλλά δεν είναι βέβαιο (ούτε δηλώνεται από το κείμενο) ότι «χτυπά» αυτή τη θύρα. Ο Olson λέει ότι ο Αγγελιοφόρος «χτυπά την πόρτα του σπιτιού» στην αρχή της ομιλίας του,⁵⁴⁴ δράση την οποία πολύ παλαιότερα θεωρούσε πιθανή και ο Starkie,⁵⁴⁵ ο οποίος προβληματιζόταν ως προς το κατά πόσο η πρόσκληση σε κάποιον να βγει έξω από το σπίτι δεν ήταν φυσικό να συνοδεύεται και από το χτύπημα της θύρας του οίκου του. Διαφορετική είναι η άποψη του Brown,⁵⁴⁶ και, κατά τη δική μου άποψη, πιο ‘ρεαλιστική’ σε σχέση με τις θεατρικές –τουλάχιστον τις τραγικές– συμβάσεις του 5ου αι. π.Χ., με βάση τις οποίες ο Αγγελιαφόρος μετέφερε ένα μήνυμα προφορικά δίνοντας έμφαση στο λόγο, χωρίς να χρειάζεται να χτυπήσει τη θύρα.

Ο δούλος του Λάμαχου, μέσα από τις εσπευσμένες προτροπές-οδηγίες του, μάς πληροφορεί σε τι μέτρα κατέφευγαν οι αρχαίοι όταν κάποιος τραυματιζόταν (στ. 1175-1177) και στη συνέχεια περιγράφει πώς ο Λάμαχος σκόνταψε και έβγαλε τον αστράγαλό του και έσπασε το κεφάλι του (στ. 1178-1189): «*Ἄνῆρ τέτρωται χάρακι διαπηδῶν τάφρον,/ καὶ τὸ σφυρὸν παλίνορρον ἐξεκόκκισεν,/ καὶ τῆς κεφαλῆς κατέαγε περὶ λίθῳ πεσῶν/ καὶ Γοργόν' ἐξήγειρεν ἐκ τῆς ἀσπίδος./ Πτίλον δὲ τὸ μέγα κόμπολακύθου πεσὸν/ πρὸς ταῖς πέτραισι, δεινὸν ἐξήύδα μέλος:/ «Ἵ κλεινὸν ὄμμα, νῦν πανύστατόν σ' ἰδὼν/ λείπω φάος γε τοῦμόν, οὐκέτ' εἰμ' ἐγώ.»/ Τοσαῦτα λέξας εἰς ὑδρορρόαν πεσὼν/ ἀνίσταται τε καὶ ξυναντᾷ δραπέταις/ ληστὰς ἐλαύνων καὶ κατασπέρχων δορί./ Ὅδὶ δὲ καὐτός· ἀλλ' ἄνοιγε τὴν θύραν»* [Ο στρατηγός πηδώντας έναν τάφρο πληγώθηκε, του βγήκε το στραγάλι σ' ένα παλούκι· πέφτει σε μια πέτρα

⁵⁴³ Η Διαμαντάκου (2007β, 76) αναφέρει ότι «οι αρχαίες κωμωδίες μας προσφέρουν ένα αρκετά ευρύ φάσμα από παριστώμενες σωματικές ενοχλήσεις και παθήσεις, που λαμβάνουν σημαντική σκηνική παρουσία, εκπληρώνουν σημαντική δραματική λειτουργία, ενέχουν έντονη κωμικότητα και ενδύνονται αρκετά πλούσια ερμηνευτική σημασιοδότηση».

⁵⁴⁴ Olson (2002) 352.

⁵⁴⁵ Starkie (1909) 233.

⁵⁴⁶ Brown (2008) 354.

και σπάει και το κεφάλι του· η Γοργόνα τότε ξυπνά και φεύγει απ' την ασπίδα· και του καυκησοκόκορα στους βράχους σπάει το φτερό και πέφτει· κι ανακράζει: «Ω δόξας μάτι, για στερνή σε βλέπω φορά, τη λάμψη τούτη αφήνω, σβήνω.» Σπαραχτικά έτσι μίλησε, σε αυλάκι πέφτει, ξανασηκώνεται, και τότε, σκαστούς πλιατσικολόγους κυνηγώντας και βάζοντάς τους μπρος, πληγώνεται. Όμως και ο ίδιος να τος! Άνοιγε την πόρτα».] Αφού αναγγείλει (κατά τον τραγικό τρόπο) την είσοδο του Λαμάχου και προτρέψει σε «άνοιγμα της θύρας», ο Αγγελιοφόρος παραμερίζει και προσέρχεται ο Λάμαχος σε κακή κατάσταση: βαδίζει δύσκολα σέρνοντας το χτυπημένο του πόδι, και τον κρατούν, σχεδόν τον σηκώνουν, δύο δούλοι του. Η όλη αναγγελία, είσοδος και παρουσία του Λαμάχου αποτελεί ξεκάθαρα μια σκηνή παρατραγωδίας (ο Σχολ. λέει *θρηνῶν παρατραγωδεῖ*), με την (παρα)τραγική γλώσσα του δούλου, την (παρα)τραγική «παθητική» εικόνα του τραυματισμένου Λάμαχου σε συνδυασμό με τον (παρα)ευριπίδειο θρήνο του να έρχονται σε κάθετη αντίθεση με την κωμική γλώσσα, όψη και, κυρίως, ειρηνική ευωχία του Δικαιοπόλη.

6.1.2. *Νεφέλαι* (στ. 218-254, 478-509, 1259-1302)

Στη κωμωδία *Νεφέλαι* ο Στρεψιάδης βλέπει ξαφνικά στο κρεμαστό κοφίνι –ίσως στη θεατρική μηχανή του «γερανού» (βλ. παραπάνω)– τον Σωκράτη και πιθανώς τον δείχνει στον Μαθητή: «*φέρει τίς γὰρ οὗτος οὐπὶ τῆς κρεμάθρας ἀνὴρ;*» [Ποιός εἶν' εκεί στο κρεμαστό κοφίνι;] (στ. 218). Ο Σχολιαστής λέει ότι ο Σωκράτης είναι κρεμασμένος: «*δεῖ γὰρ κρεμᾶσθαι τὸν Σωκράτην ἐπὶ κρεμάθρας καθήμενον καὶ τοῦτον εἰσελθόντα καὶ θεασάμενον αὐτὸν οὕτω πυθέσθαι. κρεμάθρα δὲ λέγεται, διὰ τὸ οὕτως αὐτὴν αἰετὶ μετέωρον εἶναι κρεμαμένην. νῦν μέντοι τὰ περιτεύοντα (ὄψα) εἰς αὐτὴν εἰώθαμεν ἀποτίθεσθαι. Γελοίου δὲ χάριν ἐν τῷ τοιοῦτῳ παρήγαγεν αὐτὸν σχήματι.*»⁵⁴⁷ Ο Starkie σχολιάζει ότι η 'ξαφνική' εμφάνιση του Σωκράτη δημιουργεί μια ερμηνευτική-σκηνοθετική δυσκολία, σε περίπτωση που η μηχανή ήταν εντός του σκηνικού χώρου από την αρχή του έργου και ήταν ορατή όταν ο Στρεψιάδης χτύπησε τη θύρα του Φροντιστηρίου.⁵⁴⁸ Σε αυτό το σημείο ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί με τέτοιο «γελοίο» τρόπο τη χρήση του κοφινιού, που είναι πιθανόν να παρωδεί τις αντίστοιχες «μηχανές»

⁵⁴⁷ Αρχ. Σχολ. *Νεφ.* 218.

⁵⁴⁸ Starkie (1911) 57.

αιώρησης των θεϊκών και σπουδαίων προσώπων της τραγωδίας.⁵⁴⁹ Ο Μαθητής φεύγει γιατί δεν έχει άλλο χρόνο: «αὐτὸς μὲν οὖν σὺ κάλεσον· οὐ γάρ μοι σχολή» [Καιρό δεν έχω· φώναξε εσύ] (στ. 220). Ο Στρεψιάδης φωνάζει τον Σωκράτη και τον ικετεύει – ίσως κάνοντας μια ανάλογη χειρονομία ή κίνηση ικεσίας– να του πει τι κάνει τώρα: «πρῶτον μὲν ὃ τι δρᾷς, ἀντιβολῶ, κάτειπέ μοι» [πες πρώτα, να χαρείς· εκεί τί κάνεις;] (στ. 224). Ο Σωκράτης λέει «ἀεροβατῶ καὶ περιφρονῶ τὸν ἥλιον» [Ανάερα πάω ξετάζοντας τον ήλιο] (στ. 225), φράση η οποία ερμηνεύεται, σύμφωνα με τον Σχολιαστή: «Επιβαίνω τῷ ἀέρι. διὰ τοῦτο καὶ μετέωρον αὐτὸν ἐποίησε καθήμενον. τὸ δὲ περιφρονῶ τὸν ἥλιον ἀντὶ τοῦ διανοοῦμαι καὶ περιεργάζομαι τὸν τούτου δρόμον».⁵⁵⁰ Ο Στρεψιάδης αναρωτιέται αν ο στοχασμός επί των θεών είναι ανάγκη να γίνεται από το κοφίνι και όχι από τη γη όπως γινόταν: «ἐπειτ’ ἀπὸ ταρροῦ τοὺς θεοὺς ὑπερφρονεῖς, / ἄλλ’ οὐκ ἀπὸ τῆς γῆς, εἴπερ,» [Κι από κοφίνι ανάγκη είναι να κάνεις τον έλεγχο των θεών; Γιατί όχι, τέλος, από τη γη;] (στ. 226-227). Ο Σωκράτης υποστηρίζει ότι, όταν είναι κρεμασμένος, αυτό τον βοηθά ώστε το πνεύμα και η σκέψη του να σμίξουν με τον όμοιό τους αέρα, διαφορετικά, ο στοχασμός έλκεται και απορροφάται από τη γη, αντίστοιχα όπως και τα κάρδαμα: «οὐ γὰρ ἂν ποτε / ἐξηῦρον ὀρθῶς τὰ μετέωρα πράγματα / εἰ μὴ κρεμάσας τὸ νόημα καὶ τὴν φροντίδα, / λεπτὴν καταμείζας εἰς τὸν ὅμοιον ἀέρα. / εἰ δ’ ὦν χαμαὶ τᾶνω κάτωθεν ἐσκόπουν, / οὐκ ἂν ποθ’ ἡῦρον· οὐ γὰρ ἄλλ’ ἢ γῇ βίᾳ / ἔλκει πρὸς αὐτὴν τὴν ἱκμάδα τῆς φροντίδος. / πάσχει δὲ ταὐτὸ τοῦτο καὶ τὰ κάρδαμα» [Ποτέ δε θα μπορούσα σωστά τα υπέργεια νά ’βρω, αν δεν κρεμούσα το πνεύμα μου, αν δεν έσμιγα τη φίνα σκέψη μου με τον όμοιο της αέρα. Αν από χαμηλά ερευνήσω τα ύψη, πώς να τα βρω; Του στοχασμού τη δρόσο η γη με ορμή τραβά προς τον εαυτό της. Συμβαίνει το ίδιο και στα κάρδαμα] (στ. 227-234).

Ο Zimmermann υποστηρίζει ότι «ο φιλόσοφος που έχει τα μάτια στραμμένα στον ουρανό, καθώς είναι βυθισμένος στη θεωρητική του ενατένιση, αποσπάται λιγότερο ή περισσότερο δραστικά ή ακόμα και χάνει την ισορροπία του και πέφτει κάτω, προσκρούοντας στα εμπόδια και τα δυσάρεστα απρόοπτα της καθημερινής ζωής»⁵⁵¹ και λίγο παρακάτω αναφέρει ότι: «Κοινό χαρακτηριστικό των διανοούμενων

⁵⁴⁹ Για τις περιπτώσεις «βέβαιης» και εικαζόμενης παρατραγικής χρήσης των σκηνικών μηχανών (εκκύκλημα, γερανός ή εώρα) στο θέατρο του Αριστοφάνη, βλ. Διαμαντάκου (2007α), 254-262. Βλ. και παραπάνω 1.4.3.2.

⁵⁵⁰ Αρχ. Σχολ Νεφ. 225 και Starkie (1911) 60.

⁵⁵¹ Zimmermann (2007) 190.

επαγγελματικών ομάδων είναι η αργία τους. Όλα αυτά τα πρόσωπα κινούνται στον νεφελώδη χώρο της σοφιστικής ρητορικής και ασχολούνται με μετέωρα αντικείμενα, που βρίσκονται μακριά από τη σφαίρα της κανονικής ζωής (μετεωροφένακας 228)».⁵⁵²

Ο Στρεψιάδης τον παρακαλεί να κατέβει κάτω και να τον πλησιάσει: «*ἴθι νυν κατάβηθ', ὦ Σωκρατίδιον, ὡς ἐμέ*» [Μα τώρα Σωκρατάκη μου, κατέβα] (στ. 237). Ο Σωκράτης ρωτώντας τον Στρεψιάδη για ποιο λόγο έχει έρθει, κατεβαίνει από το κοφίνι του (στ. 239). Ο Στρεψιάδης τού λέει ότι θέλει να μάθει τη ρητορική τέχνη για να ξεφύγει από τους δανειστές του και ότι είναι πρόθυμος να ορκιστεί ότι θα δώσει στον Σωκράτη όποια αμοιβή του ζητήσει: «*μισθὸν δ' ὄντιν' ἂν/ πρᾶττη μ', ὁμοῦμαί σοι καταθήσειν τοὺς θεούς*» [κι όποια αμοιβή γυρεύεις, θα ορκιστώ στους θεούς πως θα σ' τη δώσω] (στ. 245-246). Ο Σωκράτης τού απαντά ότι πρέπει να έρθει σε επαφή με τις Νεφέλες, οι οποίες είναι οι θεότητες του και όχι να ορκιστεί σε γνώριμους θεούς και του δίνει οδηγίες πώς να το κάνει αυτό: «*κάθιζε τοῖνυν ἐπὶ τὸν ἱερὸν σκίμποδα*» [Κάθισε τότε στο ιερό ντιβάνι] (στ. 254).

Σε αυτό το σημείο υποθέτω ότι σταματάει η σκηνή να είναι *ante portas* γιατί ο Στρεψιάδης ακολουθεί τις οδηγίες του Σωκράτη, ο οποίος προχωρεί στα προκαταρκτικά της μύησης του Στρεψιάδη με προσευχή στον Αέρα, στον Αιθέρα και στις Νεφέλες («*ὦ δέσποτ' ἄναξ ἀμέτρητ' Ἀήρ, ὃς ἔχεις τὴν γῆν μετέωρον,/ λαμπρὸς τ' Αἰθήρ σεμναί τε θεαὶ Νεφέλαι βροντησικέραυνοι,/ ἄρθητε φάνητ' ὦ δέσποιναί τῳ φροντιστῇ μετέωροι*» [Απροσμέτρητε Αέρα, ω αφέντη τρανέ, που τη γη μας ανάερη σηκώνεις, κι εσύ, Αιθέρα λαμπρέ, και σεβάσμιες θεές αστραπών και βροντών, ω Νεφέλες, σηκωθείτε και δείξτε, κυράδες μου εσεῖς, στο σοφό ερευνητή τη θωριά σας] στ. 263-266), και τον προτρέπει να κάτσει σ' ένα ιερό ντιβάνι που βρίσκεται προφανώς μακριά από τη θύρα. Ο Σωκράτης τού ζητά να πάρει το στεφάνι⁵⁵³ στο πλαίσιο της διαδικασίας μύησης «*τουτονὶ τοῖνυν λαβὲ τὸν στέφανον*» (στ. 255) και να μείνει ακίνητος («*ἀλλ' ἔχ' ἀτρεμί*» στ. 260). Σε κάποιο σημείο αργότερα ο Στρεψιάδης είναι μάλλον κοντά στη θύρα γιατί ο Σωκράτης τον ρωτά γιατί κάθεται στη θύρα και τον προτρέπει να περάσει μέσα στο Φροντιστήριο (στ.478).

⁵⁵² Zimmermann (2007) 194.

⁵⁵³ Στεφάνι από μυρτιά έβαζαν οι Αθηναῖοι σε όποιοι ήθελε να μιλήσει στο βήμα στις συνελεύσεις του Δήμου (Αχ. 45, Ορν. 463 κ.ε, Θεσμ. 380, Εκκλ. 131) όπως έκαναν οι δημόσιοι ρήτορες κίνηση που τους προσέδιδε ιερή υπόσταση. Τα στεφάνια τα έπλεκαν οι γυναίκες σε μεγάλες ποσότητες (Θεσμ. 443).

Στους στ. 478-509 έχουμε άλλη μια σκηνή *ante portas* με παρατραγική λειτουργία. Ο Σωκράτης, ενδεχομένως κάνοντας κάποια κίνηση πρόσκλησης, διατάζει τον Στρεψιάδη να έρθει («ἄγε δὴ κάτειπέ μοι σὺ τὸν σαυτοῦ τρόπον, / ἵν' αὐτὸν εἰδῶς ὅστις ἐστὶ μηχανὰς / ἥδη 'πὶ τούτοις πρὸς σὲ καινὰς προσφέρω» (στ. 478-480) [Η ψυχοσύνθεσή σου πες μου ποιά είναι, να την ξέρω, κι ανάλογα μ' εκείνη καινούριες μηχανές να δοκιμάσω. για να του εξηγήσει τον χαρακτήρα του]. Λίγους στίχους παρακάτω ο Σωκράτης λέει: «ἄνθρωπος ἀμαθὴς οὕτοσὶ καὶ βάρβαρος. / δέδοικά σ', ὃ πρεσβῦτα, μὴ πληγῶν δέει. / φέρ' ἴδω, τί δρᾷς ἥν τις σε τύπη;» [Α, τούτος είναι βάρβαρος, χωριάτης. Φοβούμαι, γέρο, μήπως θέλεις ξύλο. Τί κάνεις σα σου δίνουν ξύλο;] (στ. 492-494). Σε αυτό το σημείο το ξυλοφόρτωμα συνδέεται με τον αμόρφωτο και τον βάρβαρο άνθρωπο. Ο Στρεψιάδης περιγράφει μια σύνθεση κινήσεων για να εξαπατά τον κόσμο – πρώτα βάζει κάποιον να τον χτυπήσει μπροστά σε μάρτυρα και μετά κάνει μήνυση: «τύπτομαι, / κάπειτ' ἐπισχὼν ὀλίγον ἐπιμαρτύρομαι / εἴτ' αὖθις ἀκαρῇ διαλιπὼν δικάζομαι» [Πρώτα τις τρώγω· μάρτυρα έπειτα φωνάζω κι ευθύς, σε λίγο, μήνυση υποβάλλω] (στ. 494-496). Ο Σωκράτης τού ζητά να βγάλει τα ρούχα του «ἴθι νυν κατάθου θοίματίον» [Καλά, βγάλε το ρούχο σου] (στ. 497), ο Στρεψιάδης αντιδρά γιατί νομίζει ότι θα τον χτυπήσει, αλλά αμέσως μετά ο Σωκράτης τού εξηγεί ότι μέσα στο Φροντιστήριο μπαίνουν μόνο γυμνοί, και έτσι ο Στρεψιάδης αναγκαστικά γδύνεται (στ. 498).⁵⁵⁴ Σε αυτό το σημείο (στ. 500) φαίνεται ότι ο Στρεψιάδης έχει βγάλει τα παπούτσια του, τα οποία δεν τα φόρεσε ποτέ μέσα στο σπίτι⁵⁵⁵ – μια κίνηση που συνηθίζεται ακόμα και σήμερα στα σπίτια.

Ο Σωκράτης προτρέπει αυστηρά τον Στρεψιάδη να αφήσει τα λόγια και να τον ακολουθήσει («οὐ μὴ λαλήσεις, ἀλλ' ἀκολουθήσεις ἐμοὶ / ἀνύσας τι δευρὶ θάττον» [Άσε τα λόγια κι ακολούθησέ με από δω· μην αργείς] στ. 505-506) αλλά ο Στρεψιάδης διστάζει ακόμα και του ζητάει πρώτα μια τηγανίτα με μέλι να την κρατάει, καθώς θα μπει μέσα στο Φροντιστήριο, που παρομοιάζεται με τη σπηλιά του μαντείου του Τροφωνίου: «εἰς τὸ χεῖρε νυν / δός μοι μελιτοῦτταν πρότερον, ὥς δέδοικ' ἐγὼ / εἴσω καταβαίνων ὥσπερ εἰς Τροφωνίου» [Μια τηγανίτα με μέλι δώσ' μου πρώτα να κρατάω·

⁵⁵⁴ Σύμφωνα με τον Χρηστίδη (2001, 164): «Υπήρχε αθηναϊκός νόμος (πρβλ. Πλατ. *Νόμοι* 954 α) που υποχρέωνε να γδύνεται πρώτα όποιος είχε την υποψία πως κάποιος συμπολίτης του έκλεψε κάτι, και μετά να μπαίνει στο σπίτι του για να ψάξει. Κι αυτό γιατί μπορούσε να φέρνει επάνω του το αντικείμενο που έλεγε ότι του πήραν και να κάνει ότι το βρήκε μέσα στο σπίτι του άλλου, για ενοχοποίηση».

⁵⁵⁵ Starkie (1911) 125.

γιατί φοβούμαι· λέω πως κατεβαίνω μες στο άντρο του μαντείου του Τροφωνίου] (στ. 506-508). Σύμφωνα με τον Χρηστίδη, «οι ιερείς όταν έμπαιναν στο Τροφώνιον άντρον, έριχναν μελόπιτες, για να μην τους πειράξουν τα φίδια».⁵⁵⁶ Ο Σωκράτης τού λέει να προχωρήσει, να μη σκύβει και να μην είναι διστακτικός μπροστά από τη θύρα: «*Χώρει. τί κυπτάξεις έχων περι την θύραν;*» [Προχώρα· τί διστάζεις μπρος στην πόρτα;] (στ. 509). Ο Στρεψιάδης μιλούσε σε όλο το προηγούμενο διάστημα όντας πολύ κοντά στη θύρα του Φροντιστηρίου, οπότε πρόκειται για μια σκηνή *ante portas*. Μετά το πέρας της, ο Σωκράτης και ο Στρεψιάδης εισέρχονται και οι δύο (από την κεντρική ή παράπλευρη θύρα) στο Φροντιστήριο.

Στην τελευταία σκηνή *ante portas* των *Νεφελών* με παρατραγική λειτουργία (στ. 1259-1302) έρχεται ο Αμυνίας, νέος, με μαστίγιο στο χέρι, σαν καβαλάρης, ο οποίος στην αρχή αυτό-ελεεινολογείται με ύφος κωμικά τραγικό: «*ὦ μοί μοι*» (στ. 1259). Ο Στρεψιάδης μάς πληροφορεί ότι κάποιος θρηνεί («*ἔα· τίς οὗτός ἐσθ' ὁ θρηνῶν;*» [Ποιός είν' αυτός που κλαίει;] στ. 1260), καθώς ο Αμυνίας επιδίδεται σε αντίστοιχες δηλωτικά παρατραγικές κινήσεις (πιάσιμο ή τράβηγμα μαλλιών, χτυπήματα στο στήθος).⁵⁵⁷ Ο Αμυνίας, σε τραγικό ύφος και λόγο, θρηνεί γιατί η κακή του μοίρα καθώς και η θεά Αθηνά τον εξόντωσαν: («*ὦ σκληρὲ δαῖμον· ὦ τύχαι θραυσάντῳ γ' ἵππων ἐμῶν· ὦ Παλλάς, ὥς μ' ἀπώλεσας*» [Μοίρα σκληρή! Μ' εξόντωσες, Παλλάδα] στ. 1264), και ενδεχομένως όλη αυτή η συναισθηματική φόρτιση να αποτυπωνόταν επί σκηνής με ανάλογες κινήσεις θρήνου. Ο Αμυνίας αναφέρει ότι έπεσε από άρμα με άλογα που οδηγούσε ο ίδιος («*ἵππους γ' ἐλαύνων ἐξέπεσον*» [Έπεσα απ' άρμα που άλογα τραβούσαν] στ. 1272), άρα μπορούμε να υποθέσουμε ότι η παρούσα σωματική του κατάσταση δεν είναι καλή. Παρ' όλα αυτά, στη δεδομένη φάση νοιάζεται πολύ περισσότερο που έδωσε δανεικά κι αγύριστα στον Στρεψιάδη: «*ληρῶ, τὰ χρήματ' ἀπολαβεῖν εἰ βούλομαι;*» [Γκαρίζω που γυρεύω τα λεφτά μου;] (στ. 1274). Ο Στρεψιάδης χαρακτηρίζει τον Αμυνία τρελό, ίσως χτυπώντας τον δείκτη με το κεφάλι του σε στυλ «δεν πάει καλά αυτός»: «*οὐκ ἔσθ' ὅπως σύ γ' αὐτὸς ὑγιαίνεις. [...] / τὸν ἐγκέφαλον ὥσπερ σεσεῖσθαί μοι δοκεῖς*» [Δεν είσαι στα καλά σου εσύ. [...] Σάλεψε το μυαλό σου, εγώ νομίζω] (στ. 1274-1275).

⁵⁵⁶ Χρηστίδης (2001) 165.

⁵⁵⁷ Σύμφωνα με τον Sittl (1890, 19-20), ο πόνος εκφράζεται με αυτούς τους βίαιους τρόπους από τους άνδρες περισσότερο από ό,τι από τις γυναίκες. Οι άνδρες για να δείξουν τον θυμό τους χτυπούν το στήθος τους ή βυθίζουν το κεφάλι τους ανάμεσα στα γόνατά τους.

Ο Στρεψιάδης διώχνει τελικά με άγριο ύφος τον Αμυνία από το σπίτι του, αφού πρώτα αρπάζει το μαστίγιο που κρατούσε και τον κυνηγά: «οὐκ ἀποδιώξει σαυτὸν ἀπὸ τῆς οἰκίας;/ φέρε μοι τὸ κέντρον» [Μακριά απ' το σπίτι γρήγορα, γκρεμίσου. Γιά φέρε τη βουκέντρα.] (στ. 1296-1297). Ο Στρεψιάδης εξακολουθεί να τον χτυπάει ή απειλεί με το μαστίγιο, γιατί, όπως φαίνεται, ο Αμυνίας δεν φεύγει αμέσως: «ὔπαγε. τί μέλλεις; οὐκ ἔλῃς, ὦ σαμφόρα;» [Τρέχα, βρε άλογο αστεράτο·τί κάθεσαι;] (στ. 1298). Ο Αμυνίας εξανίσταται, αποκαλώντας «ὔβριν» τη συμπεριφορά του Στρεψιάδη («ταῦτ' οὐχ ὔβρις δῆτ' ἐστίν;» [Εἴν' αυτό βιαιοπραγία] (στ. 1299). Απτόητος από τις (παρα)τραγικές υποδηλώσεις της ερώτησης του Αμυνία, ο Στρεψιάδης τού δίνει μερικές ακόμη ξυλιές: «ῥῥεις; ἐφιαλῶ κεντῶν ὑπὸ τὸν πρωκτὸν σε τὸν σειραφόρον» [Χοπ χοπ! Με το κεντρί στον πισινό σου σου δίνω δρόμο, ξώζυγο άλόγό μου] (στ. 1299-1300). Ο Αμυνίας φεύγει, ο Στρεψιάδης επιστρέφει στο σπίτι του και ακολουθεί ένα σχετικά σύντομο χορικό (στ. 1303-1320).

6.1.3. Σφήκες (στ. 169-229, 1474-1496)

Στους Σφήκες η «γαῖδουροσκηνή» (στ. 169-229) μπορεί να ενταχθεί στη συγκεκριμένη κατηγορία σκηνῶν *ante portas*. Ο Φιλοκλέων έπειτα από πολλές απόπειρες να αποδράσει από τον οίκο του όπου τον έχει περιορίσει ο γιος του ο Βδελυκλέων, καταφέρνει να βγει πιασμένος κάτω από έναν γάιδαρο, παραπέμποντας σε διάφορα λογοτεχνικά και δραματικά κείμενα, όπως στην ομηρική *Οδύσσεια*, όπου ο Οδυσσεάς και οι σύντροφοι του ξέφυγαν από τη σπηλιά του Κύκλωπα Πολύφημου κρεμασμένοι κάτω από την κοιλιά προβάτων (Ραψωδία ι, στ. 240-512) ή στον 'μύθο' του Δούρειου Ίππου. Το ζώο (πιθανότατα όχι πραγματικό, αλλά τεχνητό και εμψυχωμένο από ένα ή δύο βοηθητικά πρόσωπα, που θα ήταν μεταμφιεσμένα και καλυμμένα αναλόγως) με το οποίο προσπαθεί να διαφύγει ο Φιλοκλέων ίσως κινείται αργά και βαριά λόγω του βάρους που κουβαλά. Η προσπάθεια εξαπάτησης δεν έχει αίσιο αποτέλεσμα, γιατί ο Φιλοκλέων γίνεται άμεσα αντιληπτός και στον στ. 197 κ.εξ. ο Βδελυκλέων και οι δυο δούλοι τον σπρώχνουν πίσω στο σπίτι και κλείνουν την πόρτα, ολοκληρώνοντας μία ακόμη κωμική σκηνή *ante portas* με παρατραγική λειτουργία (βλ. παρακάτω).

Πιο αναλυτικά, ο Φιλοκλέων βρίσκεται πάντα πίσω από τη θύρα και φωνάζει «μὰ τὸν Δί'...» (στ. 169), για να υποστηρίξει την έντονη επιθυμία του να πάει να πουλήσει το γαῖδούρι και φυσικά να βρει ευκαιρία να βγει έξω από το σπίτι: «ἀλλ' ἀποδόσθαι βούλομαι / τὸν ὄνον ἄγων αὐτοῖσι τοῖς κανθηλίοις / νομηνία γάρ ἐστιν»

[Καθόλου· πάω γαϊδούρι και σαμάρι μαζί και τα κοφίνια να πουλήσω· γιατί είναι νιο φεγγάρι] (στ. 169-171). Ο Φιλοκλέων προτρέπει να ανοίξουν την πόρτα για να βγάλει το γαϊδαρο («ἀλλὰ τὸν ὄνον ἔξαγε» [E, βγάλε το γαϊδούρι] στ. 173), αλλά ακόμα και ο Ξανθίας αντιλαμβάνεται ότι όλο αυτό είναι μια πρόφαση για να βρει ο Φιλοκλέων τρόπο να ανοίξει η θύρα και να βγει έξω. Ο Βδελυκλέων, που και ο ίδιος έχει καταλάβει ότι ο πατέρας του πάει να τους κοροϊδέψει, αποφασίζει να βγάλει μόνο το γαϊδούρι έξω: «ἀλλ' οὐκ ἔσπασεν/ ταύτη γ'· ἐγὼ γὰρ ἡσθόμην τεχνωμένου./ ἀλλ' εἰσιὼν μοι τὸν ὄνον ἐξάγειν δοκῶ/ ὅπως ἂν ὁ γέρων μηδὲ παρακύψῃ πάλιν» [Δεν έπιασε όμως· ένιωσα τα τερτίπια του. Μα ωστόσο κάλλιο να μπω να βγάλω το γαϊδούρι, μην πάει και ξεπροβάλει πάλι ο γέρος] (στ. 175-178). Ο Βδελυκλέων μπαίνει στο σπίτι και βγάζει τον γαϊδαρο, που κάτω από την κοιλιά του είναι πιασμένος ο Φιλοκλέων, και τον προτρέπει να προχωρήσει γρήγορα, απορώντας με την περίεργη συμπεριφορά του: «κάνθων τί κλάεις; ὅτι πεπράσει τήμερον;/ βάδιζε θάπτον. τί στένεις, εἰ μὴ φέρεις/ Ὀδυσσέα τιν'» [Γιατί, κυρ Μέντιε, κλαις; Πού σε πουλάνε; Περπάτα. Τί βογκάς; Κάποιο Οδυσσέα μην κρύβεις;] (στ. 179-181) Σε αυτό το σημείο ο Βδελυκλέων ψιλιάζεται ότι ίσως ο γαϊδαρος μεταφέρει τον πατέρα του, οπότε ίσως να σκύβει για να δει τι συμβαίνει και βογκά το γαϊδούρι. Ο Ξανθίας ίσως σκύβει και αυτός και βλέπει τον Φιλοκλέωνα («ἀλλὰ ναί, μὰ Δία, φέρει κάτω γε τουτονί τιν' ὑποδεδυκότα» [Μά το Δία, σηκώνει κάποιον που χώθηκε από κάτω απ' την κοιλιά του] στ. 182), αλλά ο Φιλοκλέων, σαν άλλος Οδυσσέας, δεν λέει να αφήσει τον γαϊδαρο. Ο Βδελυκλέων ρωτά τον περίεργο αναβάτη: «ποῖον; φέρ' ἴδωμαι τουτονί. τουτὶ τί ἦν; τίς εἶ ποτ', ὦνθρωπ', ἐτεόν» [Σαν ποιόν; Νά δω! Ναι, αυτόν. Βρε τί 'ναι τούτο;] (στ. 183) και ο Φιλοκλέων απαντά ότι είναι ο Κανένα: «Οὗτις νῆ Δία» (στ. 184).⁵⁵⁸ Ο Βδελυκλέων απευθύνεται στον Ξανθία: «ὑφελκε θάπτον αὐτόν. ὦ μιαιώτατος/ ἴν' ὑποδέδυκεν' [του ζητάει να τον τραβήξει και να τον βγάλει από κάτω] ὥστ' ἔμοιγ' ἰνδάλλεται/ ὁμοιότατος κλητῆρος εἶναι παλίω» [Τράβα τον από κάτω. Ο σιχαμένος! Πού χώθηκε; Μου φαίνεται, ως τον βλέπω, κάποιου γαϊδουροκράχτη το πουλάρι] (στ. 187-189).

Ο Φιλοκλέων στέκεται όρθιος, φωνάζει να τον αφήσουν [προφανώς τον κρατάνε δέσμιος] και προσπαθεί να τους ξεφύγει απειλώντας τους ότι θα τσακωθούν άσχημα: «εἰ μὴ μ' ἑάσεθ' ἡσυχον, μαχούμεθα» [Αφήστε με, ειδική θα τσακωθούμε] (στ. 190). Ο Βδελυκλέων τον σπρώχνει να μπει μέσα μαζί με το γαϊδούρι: «ῶθει τὸν ὄνον

⁵⁵⁸ Αρχ. Σχολ. Σφ. 184: «Ὅτι καὶ ὁ Ὀδυσσεὺς Οὗτις παρ' Ὀμήρῳ ἐχαλεῖτο».

καὶ σαυτὸν ἐς τὴν οἰκίαν» (στ.195). Ο Φιλοκλέωνας ζητά βοήθεια από τους θεατές,⁵⁵⁹ ενώ ο γιος του και ο δούλος του τον σπρώχνουν: «ὦ ξυνδικασταὶ καὶ Κλέων ἀμύνετε» [Κλέωνα, συντρόφοι δικαστές, βοήθεια!] (στ. 197). Ο Βδελυκλέων, αφού καταφέρει να τον ξαναβάλει μέσα, κλείνει τη θύρα («ἔνδον κέκραχθι τῆς θύρας κεκλημένης» [Πίσω απ' την πόρτα την κλεισμένη σκούζε] στ. 198) και δίνει οδηγίες στον Ξανθία μέσα από τις οποίες δίνονται πολλές πληροφορίες για τα αρχιτεκτονικά στοιχεία και εξαρτήματα της θύρας: «ὥθει σὺ πολλοὺς τῶν λίθων πρὸς τὴν θύραν,/ καὶ τὴν βάλανον ἔμβαλλε πάλιν ἐς τὸν μοχλόν,/ καὶ τῇ δοκῷ προσθεὶς τὸν ὄλμον τὸν μέγαν/ ἀνύσας τι προσκύλισον» [Σπρώξε σωρό εσύ πέτρες μπρος στην πόρτα, βάλ' το βελόνι πάλι στην αμπάρα, στερέωσε και το μάνταλο, και κύλα τον τάκο το μεγάλο, ν' ακουμπήσει] (στ. 199-202). Όταν ήθελαν να αποκλείσουν μια θύρα για να μην ανοίγει απ' έξω, έβαζαν πολλές πέτρες, τον σύρτη της θύρας και την αμπάρα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο Βδελυκλέων τούς διατάζει να βάλουν μια σκάφη δίπλα από το δοκάρι της θύρας για να την μπλοκάρει εντελώς. Ο Ξανθίας εκτελεί τη διαταγή κι έπειτα στέκει φρουρός. Σε λίγο πέφτει ένας σοβάς στο κεφάλι του και ενδεχομένως πιάνει το κεφάλι του από την επίθεση και τον σοβά που του ήρθε ουρανοκατέβατος βγάζοντας κραυγή πόνου: «οἴμοι δείλαιος· πόθεν ποτ' ἐμπέπτωκέ μοι τὸ βωλίον» [Ένας σοβάς! Ωχ, πούθε μου ήρθε;] (στ. 203). Ο Βδελυκλέων δείχνει από πού έπεσε ο σοβάς: «ἴσως ἄνωθεν μῶς ἐνέβαλέ σοί ποθεν» [Κάποιο ποντίκι θα τον έριξε από πάνω] (στ. 204). Ο Ξανθίας κοιτάζει ψηλά, ίσως κρατώντας το πονεμένο κεφάλι του: «μῶς; οὐ μὰ Δῖ ἄλλ' ὑποδνόμενός τις οὔτοσὶ / ὑπὸ τῶν κεραμίδων ἡλιαστής ὀροφίας» [Τί ποντικολογάς; Για κοίτα, εἶν' ένας ταβανοδικαστής, χωμένος κάτω από τα κεραμίδια] (στ. 205-206). Ο Βδελυκλέων βλέποντας το πρόσωπο του πατέρα του σε μια τρύπα (άνοιγμα ή παράθυρο στο αρχαίο σκηνικό οικοδόμημα;), ίσως πιάνει το κεφάλι του σε μια κίνηση απογοήτευσης: «οἴμοι, κακοδαίμων, στρουθοῦς ἀνὴρ γίγνεται· / ἐκπήσεται. ποῦ, ποῦ 'στὶ μοι τὸ δίκτυον; / σοῦ, σοῦ, πάλιν σοῦ» [Συφορά μου, σπουργίτης πάει να γίνει, θα πετάξει· πού 'ναι το δίχτυ; Ξου, ξου, πίσω, ξου!] (στ. 207-209). Ενδεχομένως κάνει κίνηση να τον διώξει απ' την τρύπα, και ο Φιλοκλέων γίνεται άφαντος: «νὴ Δί', ἧ μοι κρεῖττον ἦν / τηρεῖν Σκιώνην ἀντὶ τούτου τοῦ πατρός» [Από φρουρός ενός πατέρα τέτοιου φρουρός στη Σκιώνη κάλλιο το 'χα να είμαι] (στ. 209-210).⁵⁶⁰ Ο Ξανθίας εκφράζει την επιθυμία του να

⁵⁵⁹ O Sittl (1890, 50) υποστηρίζει ότι το άτομο που ζητά βοήθεια συνήθως χρησιμοποιεί και τα δύο χέρια.

⁵⁶⁰ Mitchell (1835, 63) «Η σκληρή μεταχείριση των Αθηναίων στους κατοίκους της Σκιώνης αποτέλεσε ένα από τα πιο οδυνηρά περιστατικά του Πελοποννησιακού πολέμου».

κοιμηθεί αλλά ο Βδελυκλέων τού λέει ότι σε λίγο θα καταφτάσουν απειλητικοί οι δικαστές-σύντροφοι του πατέρα του. Ο Ξανθίας τον καθυσιάζει ότι αν έχει πέτρες μπορεί να διαλύσει κάθε δικαστική σφηκοφωλιά «ἐὰν ἐγὼ λίθους ἔχω,/ πολλῶν δικαστῶν σφηκιὰν διασκεδῶ» [Ας έχω πέτρες κι έγνοια σου· την κάθε δικαστική σφηκοφωλιά σκορπάω] (στ. 228-229). Σε αυτό το σημείο, χωρίς να υπάρχει αντίστοιχη κειμενική ένδειξη, ο Βδελυκλέων μπαίνει στο σπίτι και ο Ξανθίας, έξω από το σπίτι, σχεδόν αμέσως κοιμάται (στ. 229), για να ακολουθήσει η Πάροδος του σφηκόμορφου Χορού.

Στην έξοδο των *Σφηκών* έχουμε την τελευταία σκηνή *ante portas* με παρατραγική λειτουργία (στ. 1474-1496). Ο Ξανθίας βγαίνει από το σπίτι και λέει ότι κάποιος θεός τούς έφερε μπελάδες: «νῆ τὸν Διόνυσον [ίσως κάνει μια χειρονομία απόγνωσης] ἄπορά γ' ἡμῖν πράγματα/ δαίμων τις ἐσκεκύκληκεν ἐς τὴν οἰκίαν./ Ὁ γὰρ γέρων, ὡς ἔπιε διὰ πολλοῦ χρόνου/ ἤκουσέ τ' αὐλοῦ, περιχαρὴς τῷ πράγματι/ ὀρχούμενος τῆς νυκτὸς οὐδὲν παύεται/ τάρχαϊ ἐκεῖν' οἷς Θέσπις ἠγωνίζετο· /καὶ τοὺς τραγῳδοὺς φησιν ἀποδείξειν κρόνους/ τοὺς νῦν διορχησάμενος ὀλίγον ὕστερον» [Μεγάλους, μα το Διόνυσο, μπελάδες κάποιος θεός μας έφερε στο σπίτι. Ήπια, ήπια ο γέρος, του 'παίξαν κι αυλό, και, από χαρά τρελός, όλη τη νύχτα χορεύει και δε λέει να σταματήσει, παλιούς χορούς από του Θέσπη τα έργα· οι χορευτές, λέει, τώρα είν' όλοι μπούφοι· θα παραβγεί μαζί τους να το δούνε] (στ. 1474-1481). Σύμφωνα με τον MacDowell ο λόγος του Ξανθία σε αυτό το σημείο είναι ένας «λόγος αγγελιαφόρου» και έχει σκοπό να εισαγάγει τη σκηνή που ακολουθεί.⁵⁶¹ Ο Ξανθίας περιγράφει την κατάσταση στην οποία βρίσκεται τώρα ο Φιλοκλέων: έχει πει, χορεύει όλη νύχτα και τώρα φωνάζει μέσα από το σπίτι «τίς ἐπ' αὐλείοισι θύραις θάσσει;» [Στην αυλόπορτα ποιος;] (στ. 1483). Ο Φιλοκλέων «παραδόξως υποστηρίζει ότι οι νέοι χοροί είναι ξεπερασμένοι και όχι οι παλιοί, με τους οποίους ο Θέσπις αγωνιζόταν σε τραγικούς αγώνες».⁵⁶² Επίσης χαρακτηρίζει τους χορευτές της τραγωδίας ως μπούφους και ότι ο ίδιος είναι καλύτερος χορευτής από αυτούς. Η Diamantakou διατυπώνει την άποψη ότι ο υποκριτής που υποδύονταν το ρόλο του Φιλοκλέωνα ενδεχομένως να είχε και την ιδιότητα και του χορευτή και του υποκριτή.⁵⁶³

⁵⁶¹ MacDowell (1971) 321.

⁵⁶² MacDowell (1971) 322.

⁵⁶³ Diamantakou (2011) 125.

Ο Φιλοκλέων διατάζει να τον ξεκλειδώσουν με λόγια ενδεχομένως εμπνευσμένα από την τραγωδία: «*κλῆθρα χαλάσθω τάδε. καὶ δὴ γὰρ/ σχήματος ἀρχή*» [Μπρος! Το μάνταλο ανοίχτε μου. Νά, ο χορός αρχινά], (στ. 1484-1185). Η ‘χαράλωση’ των μαντάλων της θύρας είναι, σύμφωνα με τον Ξανθία, η αρχή του χορού του Φιλοκλέωνα, οποίος εμφανίζεται στην πόρτα (στ. 1482). Η θύρα μάλλον είναι ανοιχτή (από τον Ξανθία όταν βγήκε στο στ. 1474), έτσι ώστε «η περίτεχνη εντολή του είναι απλώς μια επίδειξη».⁵⁶⁴ Ο συμποσιαστής πατέρας βγαίνει χορεύοντας και περιγράφοντάς τις έντονες κινήσεις του: «*πλευρὰν λυγίσαντος ὑπὸ ῥύμης /· οἶον μυκτῆρ μυκᾶται καὶ /σφόνδυλος ἄχεϊ [...]* σκέλος οὐράνιον γ’ ἐκλακτίζων..» [στην ορμή του λυγούν τα πλευρά, δυνατά τα ρουθούνια φυσούν, τα σφοντύλια σφυρίζουν, βροντούν [...] και κλοτσά και το πόδι τινάζει ψηλά] (στ. 1487-1489 και 1492), μέχρι που από τη μεγάλη χορευτική ένταση ‘ξεγοφιάζεται’, όπως θα λέγαμε σήμερα: «*νῦν γὰρ ἐν ἄρθροις τοῖς ἡμετέροις / στρέφεται χαλαρὰ κοτυληδών*» [Απ’ την τόση μου ορμή ξεκλειδώθηκαν πια των γοφών μου οι αρμοί] (στ. 1494-1495). Σύμφωνα με τον MacDowell οι κινήσεις αυτές πρέπει να θεωρούνταν τυπικές για χορούς σε τραγωδίες μιας προηγούμενης γενιάς, οι οποίες ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από τον Θέσπη και από άλλους πρώιμους τραγικούς ποιητές.⁵⁶⁵ Και γι’ αυτό τον λόγο ο Στρεψιάδης σταματά τον έντονο χορό και κατευθύνεται προς τους θεατές.

6.1.4. Θεσμοφοριάζουσαι (στ. 23-70, 94-278)

Στην κωμωδία *Θεσμοφοριάζουσαι* έχουμε 3+1 σκηνές που έχουν σχέση με την παρατραγική χρήση της θύρας: Η 1η σκηνική ακολουθία (στ. 23-70) και η 3η σκηνική ακολουθία (στ. 94-278) εντάσσονται στις σκηνές *ante portas* με παρατραγική λειτουργία και η ενδιάμεση (στ. 71-93) είναι απλά η συζήτηση των δύο πρωταγωνιστών κοντά στη θύρα. Η τελευταία (τέταρτη) σκηνική ακολουθία είναι παρωδία μιας σκηνής θυροκρουσίας από την *Ελένη* του Ευριπίδη.

Στην πρώτη σκηνή *ante portas* με παρατραγική λειτουργία (στ. 23-70) «αυτό που μας προσφέρει ο Αριστοφάνης είναι η υλιστική εξήγηση της δημιουργικής γραφής. Οι λέξεις έχουν ουσία και ο ποιητής είναι ο “κατασκευαστής” τους (υλιστική αντίληψη

⁵⁶⁴ MacDowell (1971) 322.

⁵⁶⁵ MacDowell (1971) 322-323.

για τις λέξεις)».⁵⁶⁶ Στον Πρόλογο του έργου (στ. 23-24) ο Κηδεστής-Συγγενής του Ευριπίδη, πριν επισκεφτούν μαζί το σπίτι του Αγάθωνα, παραπονιέται για των ποδιών του την καταπόνηση και φοβάται ότι θα μάθει από τον Ευριπίδη τον τρόπο πώς να κουτσαίνει και από τα δύο πόδια: «ἔτι προσμάθοιμι χωλὸς εἶναι τῷ σκέλει;» [δε θα ταν τρόπος να μάθω κι εν' ακόμα τώρα, πως να κουτσαίνω κι απ' τα δυό ποδάρια;] (στ. 23). Σύμφωνα με τους Austin – Olson, η συγκεκριμένη κινησιακή κατάσταση είναι «πλάγια αναφορά στην υποτιθέμενη υπερβολική αγάπη του Ευριπίδη για τους ανάπηρους ήρωες (Αχ. στ. 410-11 και 426-429, Ειρ. 146-148 κα). Από τον στ. 25 ο Ευριπίδης είναι σαφώς πιο κοντά στην κεντρική θύρα της σκηνής απ' ό,τι ο Συγγενής του, αν και όχι πολύ πιο κοντά αφού ο Συγγενής μπορεί να κάνει τη στάση του σε λιγότερο από έναν στίχο. Ίσως ο Συγγενής σταματά στο κάτω μέρος των σκαλοπατιών (αν υπήρχαν) που οδηγούσαν στη σκηνή και κάνει το παράπονό του εκεί. Τελικά σέρνεται προς τη θύρα, όπου ο Ευριπίδης τον καλεί».⁵⁶⁷ Ο Ευριπίδης τού λέει επιτακτικά να περπατήσει προς το σημείο όπου πάει και ο ίδιος και να προσέχει: «βάδιζε δευρὶ καὶ πρόσεχε τὸν νοῦν» [Περπάτα κατά δω και πρόσεχε με] (στ 24). Το ρήμα κίνησης «βάδιζε» αποτελεί λεξιλόγιο της καθομιλουμένης, αλλά είναι σπάνιο και μαρτυρείται κατά την κλασική περίοδο μόνο στην κωμωδία και στους ρήτορες.⁵⁶⁸ Ο Συγγενής τον πλησιάζει και ίσως κάνει μια χειρονομία αυτό-παρουσίασης του εαυτού του: «Ἰδοῦ» (στ. 25)⁵⁶⁹

Ο Ευριπίδης ενδεχομένως κάνει μια δεικτική χειρονομία προς τη θύρα: «ὄρᾳς τὸ θύριον τοῦτο;» [Τη βλέπεις τούτη την πορτούλα;] (στ. 26). Σύμφωνα με τους Austin – Olson, «η λέξη *θύριον* μαρτυρείται στην κλασική περίοδο μόνο στον Αριστοφάνη. [...] Πιθανότατα πρόκειται για έναν καθομιλούμενο αττικό όρο για τη θύρα του σπιτιού και χρησιμοποιείται εδώ όπως και αλλού στην κωμωδία *metri gratia* (για λόγους μετρικής ανάγκης)».⁵⁷⁰ Ο Ευριπίδης τού λέει να κάνει ησυχία, κάνοντας ίσως μια κίνηση με τον δείκτη μπροστά από το στόμα του προσωπείου για να σωπάσει: «σίγα νυν» [Λοιπόν σώπαινε] (στ. 27). Ο Μνησίλοχος προσωποποιεί τη θύρα –*θύριον* και πάλι στο κείμενο– και ο Αριστοφάνης κάνει λεκτικό παιχνίδι με τα ομόηχα *θηρίον* /

⁵⁶⁶ Wiles (2009) 305-307.

⁵⁶⁷ Austin – Olson (2004) 59.

⁵⁶⁸ Austin – Olson (2004) 60.

⁵⁶⁹ Σύμφωνα με τους Austin – Olson (2004, 60), η λέξη αυτή χρησιμοποιείται στην καθομιλουμένη και σηματοδοτεί τη συμμόρφωση στην προκειμένη περίπτωση.

⁵⁷⁰ Austin – Olson (2004) 60.

θύριον, λέγοντας ότι: «ἀκούω καὶ σιωπῶ τὸ θύριον» [Ακούω για την πορτούλα και σιωπῶ] (στ. 28). Ο Ευριπίδης τού λέει ότι «ἐνταῦθ' Ἀγάθων ὁ κλεινὸς οἰκῶν» [Αυτό 'ναι του ξακουσμένου Αγάθωνα το σπίτι] (στ. 29) κάνοντας ενδεχομένως κάποια δεικτική χειρονομία, π.χ. δείχνει τη θύρα επαναλαμβανόμενα για να τονίσει ότι εκεί βρίσκεται το σπίτι του τραγικού ποιητή Αγάθωνα.⁵⁷¹

Ο ηλικιωμένος τραγικός ποιητής και ο Μνησίλοχος φθάνουν έξω από το σπίτι του νεαρού τραγωδοποιού Αγάθωνα (στ. 26-38) και πλησιάζουν τη θύρα με διστακτικότητα. Οι δύο επισκέπτες δεν προλαβαίνουν να χτυπήσουν τη θύρα γιατί βλέπουν τον δούλο του Αγάθωνα να ανοίγει τη θύρα και να βγαίνει για να προετοιμάσει τελετουργικά την έξοδο του αφέντη του. Παραμερίζουν ώστε ο υπηρέτης να μην τους βλέπει, με τον Αριστοφάνη να χρησιμοποιεί εδώ μια δραματική σύμβαση «μειωμένης σκηνικής επικοινωνίας», κοινή στην τραγωδία και στην αριστοφανική κωμωδία, στο πλαίσιο της οποίας ένας χαρακτήρας ή περισσότεροι αποσύρονται στην άκρη, ώστε να παρακολουθήσουν και να ακούσουν απαρατήρητοι ένα ή περισσότερα δραματικά πρόσωπα που εισέρχονται στον σκηνικό χώρο (βλ. παραπάνω, τη σκηνή παραμερίσματος και παράμερου λόγου του Τρυγαίου στην *Ειρήνη*).⁵⁷² Στους στ. 39-40 ο Ευριπίδης και ο Συγγενής του κινούνται προς τη μια πλευρά και σκύβουν εκεί. Ο

⁵⁷¹ Σύμφωνα με τους Austin – Olson (2004, 61): «Ο Αριστοφάνης κοροϊδεύει τον Αγάθωνα αλλού (Αποσπ. 178) για τη θηλυκότητά του και την αγάπη του για την υπερβολικά επιμελημένη γλώσσα. Ο Αγάθων πρέπει να ήταν πολύ γνωστός στην Αθήνα για τις προσωπικές του ιδιαιτερότητες». Ο Sommerstein (1994, 159) περιγράφει τον Αγάθωνα ως τον καλύτερο ίσως τραγικό δραματούργο των νεότερων γενεών. Η εντυπωσιακή ομορφιά του καθώς και η φανερή παθητική ομοφυλοφιλία του ήταν αξιοσημείωτα χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς του.

⁵⁷² Η Διαμαντάκου (2007α, 178-188) κάνει αρκετά εκτενή αναφορά στις «σκηνές μειωμένης επικοινωνίας και αντληπτικότητας» καθώς και στις «σκηνές κρυφακούσματος, με ή χωρίς κατ' ιδίαν σχόλια». Εκτός από την ανάλυση της σκηνής της εξόδου του Θεράποντα του Αγάθωνος (στ. 39-58) με τους κρυμμένους Μνησίλοχο και Ευριπίδη, αναφέρει τον Τρυγαίο (*Ειρήνη*, στ. 234-235) ο οποίος παρακολουθεί κρυμμένος στο πήγαινε-έλα του Κυδοιμού «σε αναζήτηση γουδοχεριού», τον Διόνυσο και τον Ξανθία (*Βάτραχοι*, στ. 315) οι οποίοι στέκονται παράμερα και παρακολουθούν την πάροδο του Χορού των Μυστών, την Πραξαγόρα (*Εκκλησιάζουσai*, στ. 27-29) καθώς και την Γραία Α' (*Εκκλησιάζουσai*, στ. 942-946) που «κρυφακούει και παρακολουθεί το Νεανία που έχει έλθει προς αναζήτηση της νεαρής φίλης του και σαρκάζει κατ' ιδίαν τη στάση του». Ο Πούχγερ (1991, 121) στην έρευνα του σχετικά με τον Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο χαρακτηρίζει την κωμωδία ως το «βασίλειο» των σκηνών κρυφακούσματος.

Συγγενής που τον ακολουθεί φαίνεται ότι στέκεται κρυμμένος πιο κοντά στη θύρα από τον Ευριπίδη». ⁵⁷³

Ο Ευριπίδης περιγράφει την είσοδο του Θεράποντα του Αγάθωνα, ο οποίος κρατάει φωτιά και διάφορα άλλα υλικά για να προσφέρει θυσία ώστε να διασφαλιστεί η επιτυχής έκβαση της ποιητικής σύνθεσης του Αγάθωνα.: «*ἀλλ' ἐκποδὼν πτήζωμεν, ὥς ἐξέρχεται / θεράπων τις αὐτοῦ πῦρ ἔχων και μυρρίνας / προθυσόμενος, ἔοικε, τῆς ποιήσεως*» [Μα κάποιος του υπηρέτης βγαίνει, βλέπω, με φωτιά και μυρτιές, για να προσφέρει θυσία, θαρρώ, για ευόδωση των στίχων του αφέντη του. Παράμερα ας σταθούμε] (στ. 36-38). ⁵⁷⁴ Σύμφωνα με τους Austin – Olson, ο Θεράπων του Αγάθωνα «εκτελεί ένα εκτεταμένο κομμάτι παρατραγικής ποίησης ενώ βρίσκεται στη θύρα, προκαλώντας μια σειρά από αγενή σχόλια εκ μέρους του Μνησιλόχου [του Συγγενή], που εκπροσωπεί εδώ πολλούς από αυτούς που ασχολούνταν με το ζήτημα της σεξουαλικότητας του Αγάθωνα». ⁵⁷⁵ Ο Συγγενής σχολιάζει ότι ο Αγάθων έχει σκοπό να βγει κουνιστός («*μῶν βινεῖσθαι;*» [Να 'βγει εδώ κουνιστός;] στ. 50), ίσως κάνοντας κάποια χαρακτηριστική αντίστοιχη κίνηση. ⁵⁷⁶ Σύμφωνα με τον Wiles: «Οι άμορφες στροφές του Αγάθωνα εκτίθενται δεόντως όταν ο θεατρικός συγγραφέας βγαίνει στη σκηνή πάνω στο εκκύκλημα, δίχως στήθος αλλά ντυμένος γυναίκα, τραγουδώντας εναλλάξ τα τμήματα της κορυφαίας και του Χορού των *Τρωάδων*. Με αυτό το ένδυμα ο Αγάθων αποτελούσε οπτική υπενθύμιση του Διονύσου, όπως περιγράφεται σε ένα δράμα του Αισχύλου. Ο Αγάθων/Διόνυσος περιτριγυρίζεται από μουσικά όργανα, καθώς και από τα κουστούμια και τα προσθετικά τόσο των ανδρών όσο και των γυναικών, αλλά δεν υπάρχει καμία ένδειξη ότι τα συγγραφικά υλικά χρησιμοποιούνται στη δημιουργική διαδικασία. Μεγάλο μέρος της σάτιρας έχει ως αντικείμενο τη θηλυπρέπεια του Αγάθωνα, που βασίζεται στην υπόθεση ότι ο Αγάθων πρέπει να βιώσει τη ζωή της γυναίκας για να γράψει ένα γυναικείο ρόλο». ⁵⁷⁷

Ο Θεράπων ακούει ότι κάποιος φώναζε, ίσως κοιτάει από δω και από κει να δει από πού ακούστηκαν οι φωνές, αλλά αποτυγχάνει ν' αντιδράσει στο περιεχόμενο του

⁵⁷³ Austin – Olson (2004) 63-65.

⁵⁷⁴ Βλ. Sommerstein (1994) 160.

⁵⁷⁵ Austin – Olson (2004) 63-65.

⁵⁷⁶ Η Hall (2002) 30 υποστηρίζει ότι για τον ρόλο του 'γυναικόφωνου' Αγάθωνα ήταν απαραίτητος ένας επαγγελματίας υποκριτής-τραγουδιστής ο οποίος μιμείτο εναλλάξ τη φωνή ενός τραγικού υποκριτή και του Χορού.

⁵⁷⁷ Wiles (2009) 305-307.

λόγου του Συγγενή. Ενδιαφέρουσα είναι η μεταφορική περιγραφή της διαδικασίας της τροχοποιίας των στίχων από τον δούλο του Αγάθωνα («*δρύχους τιθέναι δράματος ἀρχάς. Κάμπτει δὲ νέας ἀψίδας ἐπῶν, τὰ δὲ τορνεύει, τὰ δὲ κολλομελεῖ, καὶ γνωμοτυπεῖ κἀντονομάζει καὶ κηροχυτεῖ καὶ γογγύλει καὶ χοανεύει*» [... τα σκαριά για ένα δράμα που αρχίζει να στήσει. Λυγὰ τις εκφράσεις σε αψίδες καινούργιες, κομπές, τις δουλεύει στον τόρνο, τους στίχους κολλά, γνωμικά μες στις φόρμες τους χύνει, ζητά τρόπους νέους φραστικούς, πλάθει ωραία με κερί τα προπλάσματα, μες σε καλούπια κομπὰ χύνει ιδέες, στρογγυλεύει] στ. 53-56), καθώς και η ανάλυσή της από τους Austin – Olson, που περιγράφουν τη ρεαλιστική χρήση των εργαλείων που αναφέρονται από τον Θεράποντα: Οι «*δρύχοι*» ήταν οι σφήνες ή οι πάσσαλοι πάνω στους οποίους τοποθετείτο η καρίνα του πλοίου στο πρώτο στάδιο της διαδικασίας της κατασκευής και επομένως σε αυτό το σημείο χρησιμοποιείτο ως μια εικόνα για το αρχικό στάδιο κάθε μεγάλου συγγραφικού έργου. Στη φράση «*κάμπτει... νέας ἀψίδας*» η *ἀψίς* είναι η εξωτερική στεφάνη ενός τροχού, και ο Αριστοφάνης βάζει στον λόγο του Θεράποντα το ρήμα «*κάμπτει*», το οποίο εμφανίζεται σε γενικά δυσμενείς περιγραφές της ποιητικής σύνθεσης. Το ρήμα «*τορνεύω*» σημαίνει ότι διαμορφώνω, λειαίνω, δίνω σχήμα σε κάτι. Το ρήμα «*κολλομελεῖ*» (στ. 54) αποτελεί μια αριστοφανική επινόηση που σημαίνει «*κολλάει τους στίχους μαζί*», και η ιδιόμορφη φύση αυτού του σχηματισμού είναι μέρος της παρωδίας. Σε ό,τι αφορά τη χρήση της κόλλας, αυτή παραγόταν με ανάμειξη αλεύρου και νερού ή βράζοντας δέρματα, οπλές ή οστά και αποτελούσε μία από τις βασικές κατασκευαστικές τεχνικές. Η φράση «*κηροχυτεῖ καὶ γογγύλει / καὶ χοανεύει*» είναι ένας υπαινιγμός για τη χύτευση χαλκού μέσω της τεχνικής του «*χαμένου κεριού*» (*cireperdue*). Μια τεχνική κατά την οποία ένα κέρινο ομοίωμα παράγεται πάνω σε μια ξύλινη βάση που καλύπτεται με επένδυση από πηλό, το κερί καίγεται κατά τη διάρκεια του ψησίματος, κατόπιν σκληραίνει σε ένα καλούπι μέσα στο οποίο χύνεται ο λιωμένος χαλκός και έτσι δημιουργείται ένα κέρινο ομοίωμα. Το ρήμα «*γογγύλλει*» πρέπει να περιγράφει το πιο σημαντικό βήμα ανάμεσα στην κατασκευή του κερινού ομοιώματος και τη χύτευση του μπρούτζου, μια «*στρογγυλοποίηση*», με την έννοια του ξεκάθαρα, συνοπτικά σχεδιασμένου, και εμφανίζεται ως τεχνικός ρητορικός όρος αυτής της περιόδου».⁵⁷⁸ Ο Συγγενής Μνησίλοχος αντιδρά σε όλη αυτή την περιγραφή και πάλι σχολιάζει, αλλά αυτή τη φορά ο Θεράπων τον ακούει και ενδεχομένως αναζητά με ολόγυρα κινήσεις του

⁵⁷⁸ Austin – Olson (2004) 70-72.

κεφαλιού του να δει με θυμωμένο ύφος ποιος έχει πλησιάσει στον ‘ιερό τόπο’ τους: «τίς ἀγροιώτας πελάθει θριγκοῖς;» [Ποιος αγροίκος σιμώνει σε τόπο ιερό;] (στ. 58). Ο Συγγενής σταματάει να κρύβεται και πλησιάζει τη θύρα με σθεναρή κορμοστασιά και σταθερά βήματα, κρατώντας τον φαλλό του: «Ὅς ἔτοιμος σοῦ τοῦ τε ποητοῦ τοῦ καλλιεποῦς κατὰ τοῦ θριγκοῦ συγγογγύλας καὶ συστρέψας τουτὶ τὸ πέος χοανεῦσαι» (στ. 59-62). Τα λόγια του Μνησίλοχου και ενδεχομένως το στυλ της κίνησής του όταν τον πλησιάζει κάνουν τον Θεράποντα να πει τις κουβέντες «ὅτι στα νιάτα του, πρέπει να ήταν μάγκας» [Ἦ που νέος γ’ ὦν ἦσθ’ ὕβριστής, ὦ γέρον] (στ. 63). Ο Ευριπίδης εμφανίζεται και αυτός, κατευθύνεται προς τη θύρα για να σταματήσει τον καυγά και λέει στον δούλο να αφήσει τον Συγγενή του και να πάει να καλέσει έξω τον Αγάθωνα. Ο Θεράπων ανακοινώνει ότι ο Αγάθων δεν θα αργήσει να έλθει («περίμεν’, ὥς ἐξέρχεται» [Περίμενέ τον· δε θ’ αργήσει] στ. 70) και φεύγει από τη σκηνή.

Η δεύτερη *ante portas* σκηνή με παρατραγική λειτουργία στις *Θεσμοφοριάζουσες* (στ. 94-278) είναι αρκετά εκτεταμένη και με σκηνικό ενδιαφέρον καθώς συγκεντρώνει πολλές κωμικές κινησιακές δράσεις και εμφανισιακές μεταμορφώσεις. Η σκηνή αρχίζει με την ανακοίνωση της επικείμενης εμφάνισης του Αγάθωνα από τον Ευριπίδη («σίγα», στ. 94), ο οποίος ίσως κάνει μια χειρονομία – φέρνοντας τον δείκτη μπροστά στα χείλια του προσωπείου– προς τον Συγγενή Μνησίλοχο για να σωπάσει: «Ἀγάθων ἐξέρχεται» (στ. 95). Ο Μνησίλοχος αρχικά δεν τον βλέπει και ενδεχομένως κοιτάζει δεξιά-αριστερά ή εκτείνει το κεφάλι του μέσα στο σπίτι για να τον δει. Ο Ευριπίδης δείχνει ίσως με το χέρι του –με παρατεταμένο τον δείκτη– τον Αγάθωνα, ο οποίος εισέρχεται πάνω σε εκκύκλημα με θηλυπρεπή εμφάνιση: «<ὅπου> ὅστιν; οὗτος οὐκκυκλούμενος» [Να, εκείδά στο εκκύκλημά του] (στ. 96). Ο Συγγενής Μνησίλοχος βλέπει τον Αγάθωνα να μεταφέρεται πάνω στο εκκύκλημα προς το μέρος τους: «μύρμηκος ἀτραποῦς, ἥ τί διαμινυρίζεται;» [Τι; μυρμηγκόδρομοι είναι; Πώς το σέρνει;] (στ. 100). Ο Αγάθων μονωδεί –αλλά σύμφωνα με τον Σχολιαστή, όχι επί σκηνής⁵⁷⁹ και μας πληροφορεί για την ιερή λαμπάδα την οποία πρέπει να στήσουν οι κοπέλες προς τιμήν της θεάς Δήμητρας και της Περσεφόνης:⁵⁸⁰ «ἱερὰν χθονίαιν/ δεξάμεναι λαμπάδα, κοῦραι, ζῶν ἐλευθέρα/ πρατίδι

⁵⁷⁹ Αρχ. Σχολ. Θεσμ. 100.

⁵⁸⁰ Σύμφωνα με τον Sommerstein (1994, 164) οι ιερές δάδες χρησιμοποιούνταν πολύ για τη λατρεία των δύο γυναικείων θεοτήτων.

χορεύσασθε βοάν» [Των θεαινών του Κάτω Κόσμου τη λαμπάδα την ιερή, κοπέλες, πάρτε και με σκέψη λεύτερη, ω, χορό βουερόν ελάτε στήστε] (στ. 101-103).

Όταν ο Αγάθων παρακινεί (υποκρινόμενος τότε τον Κορυφαίο και τότε μια συλλογική ομάδα χορευτών) τους παριστάμενους να υμνήσουν τον θεό Απόλλωνα, αναφέρει ότι στους Αγώνες των Μουσών ο Απόλλωνα είναι ο πρώτος που δίνει το ιερό στεφάνι: «ἐν εὐμούσοισι τιμαῖς γέρας ἱερὸν προφέρων» [όπου λαμπροί Μουσών αγώνες, εσύ πρώτος το ιερό στεφάνι δίνεις] (στ. 114). Ο Αγάθων-Χορός συνεχίζει τους ύμνους προς τη θεά Άρτεμη και τη Λητώ, υμνώντας επίσης και την κιθάρα, που φτερά στα πόδια δίνουν οι ρυθμοί της όταν οι Χάριτες χορεύουν «Αγάθων: τάν τ' ἐν ὄρεσι δρυογόνοισιν / κόραν ἀεισατ' Ἄρτεμιν ἀγροτέραν. Χορός: Ἐπομαι κηλίζουσα σεμνὰν/ γόνον ὀλβίζουσα Λατοῦς, / Ἄρτεμιν ἀπειρολεχῆ. Αγάθων: Λατώ τε κρούματά τ' Ἀσιάδος ποδὶ / παρὰ ρυθμ' εὐρυθμα, Φρυγίων / διανεύματα Χαρίτων. Χορός: σέβομαι Λατὼ τ' ἄνασσαν / κίθαριν τε ματέρ' / ὕμνων ἄρσενι βοᾷ δοκίμων. τᾷ φάος ἔσσυτο δαιμονίοις / ὄμμασιν, ὑμετέρας τε δι' αἰφνιδίου ὁπός. ὦν χάριν / ἄνακτ' ἄγαλλε <τε> , Φοῖβον. / χαῖρ, ὄλβιε παῖ Λατοῦς» [Αγάθ.: Καί την Άρτεμη δοξάστε την παρθένα, που σε δάση πουρναριών γυρνά και τρέχει κυνηγήτρα. Φων: Εἶν' ο λόγος σου καλός· δοξολογούμε τη σεβάσμια μας την Άρτεμη, την κόρη της Λητώς, την απειρόγαμη παρθένα. Αγά: Τη Λητώ! Και την κιθάρα της Ασίας, που φτερά στα πόδια δίνουν οι ρυθμοί της, της Φρυγίας όταν οι Χάριτες χορεύουν. Φων: Προσκυνούμε σε, κυρά Λητώ. Κι ακόμα την κιθάρα εμεῖς τιμούμε, που είναι μάνα αρρενωπών λαμπρόηχων ὕμνων. Αγα: Φως σαλεύει στα θεϊκά της μέσα μάτια· ξάφνου αυτό και τη φωνή μας διαπερνάει. Τον αφέντη Φοῖβο εσεῖς λοιπὸν υμνήστε. Φων: Της Λητώς εσὺ βλαστάρη, χαίρε, ω χαίρε] (στ. 115-129). Ο Μνησίλοχος μαγεμένος από την όμορφη μουσική που ακούει δηλώνει ότι καθώς άκουγε τη γλυκιά μελωδία ένιωθε σα να τον γαργαλούσαν από κάτω, κάνοντας ενδεχομένως κάποια κίνηση με τον τεχνητό φαλλό του: «καὶ θηλυδριῶδες καὶ κατεγλωττισμένον / καὶ μανδαλωτόν, ὥστ' ἐμοῦ γ' ἀκροωμένου / ὑπὸ τὴν ἔδραν αὐτὴν ὑπῆλθε γάργαλος» [γεμάτη θηλυκότητα και λάγνα φιλία! Καθώς την άκουγα, αισθανόμουν σα να με γαργαλούσαν από κάτω] (στ. 131-133).

Ο Μνησίλοχος βλέπει τον Αγάθωνα και τον χαρακτηρίζει «γυναικωτό» («ποδαπὸς ὁ γύννης;» [Πούθε γενοκρατιέσαι, γυναιοάντρα;] στ. 136), δίνοντάς μας πληροφορίες για το πώς είναι ντυμένος ο τραγικός ποιητής (φοράει κροκωτό χιτώνα, κρατάει λύρα, έχει δίχτυ μαλλιών με τομάρι ζώου, φοράει στηθοπάνι, ίσως κρατάει έναν καθρέφτη—χαρακτηριστικό ‘εργαλείο’ εφαρμογής του μακιγιάζ—, δεν έχει φαλλό και δεν φοράει άρβυλα και αντρική χλαίνα) και πώς συμπεριφέρεται κινησιακά ως

‘γυναικοάνδρας’: «τίς πάτρα; τίς ἡ στολή; / τίς ἡ τάραξις τοῦ βίου; τί βάρβιτος / λαλεῖ κροκωτῶ; τί δὲ δορὰ κεκρυφάλῳ; / τί λήκυθος καὶ στρόφιον; ὥς οὐ ζύμφορα. / τίς δαὶ κατόπτρου καὶ ξίφους κοινωνία; / σύ τ’ αὐτός, ὦ παῖ, πότερον ὥς ἀνὴρ τρέφει; / καὶ ποῦ πέος; ποῦ χλαῖνα; ποῦ Λακωνικαί; / ἀλλ’ ὥς γυνὴ δῆτ’; εἶτα ποῦ τὰ τιτθία;» [Ποια ἡ χώρα σου καὶ τι στολή εἶναι τούτη; Τ’ ἀνακάτωμα τούτο τι σημαίνει; Το κροκωτό τι θέλει με τῇ λύρα; Το δίχτυ των μαλλιών με ζώου τομάρι; Ἀγγεῖο ἀθλητικὸ με στηθοπάνι; Θαρρῶ πως δὲν ταιριάζουνε καὶ τόσο. Ταιριάζει το σπαθί με τὸν καθράφτη; Κι ἐσύ, νεαρέ, ἀνατρέφῃσαι σαν ἄντρας; Μα τότε ποῦ εἶν’ τ’ ἀντρίκειο σου σημάδι; Πού τ’ ἀρβυλά σου, ἡ ἀντρικὴ σου χλαῖνα; Πας γιὰ γυναῖκα; Τότε, ποῦ εἶναι, πες μου, τὰ κιτρολέμονά σου;](στ. 136-143). Ο κροκωτός χιτώνας, χαρακτηριστικὴ ἀμφίεση τοῦ ἀριστοφανικοῦ Διονύσου στους *Βατράχους*, ἦταν ἓνα κίτρινο-κροκὶ ἐνδυμα που φοριόταν στὴν καθημερινή ζωὴ μόνο ἀπὸ γυναῖκες καὶ «συνδεόταν ἰδιαίτερα με φεστιβάλ καὶ γιορτές (βλ. *Λυσ.* 645)». ⁵⁸¹ Ἐναν ἀνάλογο χιτῶνα θα φορέσει πιο μετὰ ο Συγγενὴς Μνησίλοχος γιὰ νὰ διεισδύσει στα Θεσμοφόρια. Στὸ συγκεκριμένο χωρίο ο Ἀριστοφάνης, μέσα ἀπὸ τὸν λόγο τοῦ Μνησίλοχου, παρουσιάζει τὸν τραγικὸ ποιητὴ Ἀγάθωνα θηλυπρεπὴ καὶ ἐνισχύει τὴ σάτιρα, ἀναφέροντας διάφορα γυναικεῖα χαρακτηριστικὰ ἐνδύματα καὶ ἀντικείμενα, ὑπονομεύοντας τὶς ευρύτερες κοινωνικὲς ἀντιλήψεις γιὰ τὴν τραγωδία καὶ κυρίως τὴ σοβαρότητα με τὴν ὁποία οἱ τραγικοὶ ποιητὲς παρουσίαζαν τοὺς πρωταγωνιστικούς τοὺς χαρακτήρες ἀλλὰ καὶ προέβαλλαν τοὺς ἴδιους τοὺς εαυτοὺς τοὺς, σὲ πλήρη ἀντίθεση με τὴν εἰκόνα τοῦ γυναικωτοῦ Ἀγάθωνα.

Ο Ἀγάθων ἀπαντᾷ ὅτι τρόποι ἐνὸς ποιητῆ εἶναι ἀνάλογοι με τὰ ἔργα τοῦ καὶ ἀναφέρει ὡς παράδειγμα: «αὐτίκα γυναικεῖ’ ἦν ποῖ τις δρᾶματα, / μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ’ ἔχειν» [αν γράφει δρᾶμα γυναικεῖο νὰ πούμε ἐμφάνιση γυναῖκας πρέπει νὰ ἔχει] (στ. 151-152). Ο συγκεκριμένος διάλογος μετὰξὺ Ἀγάθωνα καὶ Μνησίλοχου ἔχει ἐνδιαφέρον γιὰτί με κωμικὸ τρόπο ἐνεργοποιοῦνται, με λεκτικὸ καὶ κινησιακὸ τρόπο, γνωστὰ ἔργα (καὶ) τοῦ Εὐριπίδη. Ο Μνησίλοχος σχολιάζει ὅτι ἀν κάποιος γράφει τὴ *Φαίδρα* «πάει καβάλα;», προφανῶς συνδέοντας τὸν παράνομο ἐρωτικὸ πόθο τῆς ομώνυμης ἡρωίδας με τὴ σεξουαλικὴ πράξη. Ο Ἀγάθων ἀναφέρει πως, ἀν κάποιος γράφει ἓνα ἔργο γιὰ ἄνδρες, τὸ βασικὸ ἐξάρτημα ὑπάρχει στὸ κορμί τοῦ –προφανῶς ὑπονοεῖ τὸ ἀνδρικό μόριο– ἐνῶ ὅσα λείπουν ἡ μίμηση τὰ ἐπινοεῖ καὶ τὰ υποκαθιστᾷ (στ. 154-156): «ἀνδρεῖα δ’ ἦν ποῖ τις, ἐν τῷ σώματι / ἔνεσθ’ ὑπάρχον τοῦθ’. ἃ δ’ οὐ

⁵⁸¹ Sommerstein (1994) 167· Wyles (2011) 37.

κεκτήμεθα, / μίμησις ἤδη ταῦτα συνθηρεύεται» [Γράφει ένας έργο για άντρες; Στο κορμί του το βασικό θα υπάρχει· όσα μας λείπουν η μίμηση πηγαίνει και τα βρίσκει]. Ο Συγγενής ίσως κάνει κάποια χυδαία κίνηση έχοντας στημένο τον φαλλό του όταν λέει στον Αγάθωνα «ὅταν σατύρους τοίνυν ποιῆς, καλεῖν ἐμέ, / ἵνα συμποιῶ σοῦπισθεν ἐστυκῶς ἐγώ» [Σα γράφεις έργο με σατύρους, πες μου να ῥθω κι εγώ, από πίσω σου να στέκω, κι έτσι να σε βοηθώ στη σύνθεσή σου] (στ. 157-158). Ο Ευριπίδης διακόπτει αυτό τον καταιγισμό παραδειγμάτων σύγκρισης συγγραφέων και ύφους των έργων τους, γιατί θέλει να πει τον λόγο της επισκέψεώς τους. Συγκεκριμένα λέει στον Μνησίλοχο να πάψει να γανγίζει («παῦσαι βαῦζων», στ. 173), κάνοντας ίσως μια απότομη, αποτρεπτική χειρονομία προς το μέρος του Συγγενή του για να σταματήσει να μιλάει. Ο Ευριπίδης λέει στον ποιητή ότι έχει έρθει σαν ικέτης γιατί τον έχει βρει μια συμφορά: «ικέτης ἀφῆγμαι πρὸς σέ» (στ. 179). Υπάρχει περίπτωση ο Ευριπίδης, όταν λέει την τελευταία φράση, να κάνει κάποια χαρακτηριστική ικετευτική χειρονομία, αν και στο κείμενο δεν υποδηλώνονται κινήσεις ικεσίας που έχουμε αναλύσει σε άλλη ενότητα της παρούσας εργασίας. Ο Ευριπίδης ζητά από τον Αγάθωνα να εισχωρήσει «λάθρα» (στ. 183) στη σύναξη των γυναικών στα Θεσμοφόρια και να τον υπερασπιστεί, γιατί είναι «εὐπρόσωπος, λευκός, ἐξυρμημένος, γυναικόφωνος, ἀπαλός, εὐπρεπής ἰδεῖν» [καλοπρόσωπος, άσπρος, ξυρισμένος, τρυφερός, γυναικόφωνος, κομψούλης] (στ. 191-192). Ο Αγάθων αρνείται και ο Ευριπίδης βγάζει επιφώνημα απόγνωσης, ενδεχομένως συνοδευόμενο από ανάλογες χειρονομίες: «ὦ τρισκακοδαίμων, ὥς ἀπόλωλ'» (στ. 209). Ο Μνησίλοχος αμέσως προσπαθεί να παρηγορήσει τον Ευριπίδη «τοῦτον μὲν μακρὰ/ κλάειν κέλεν', ἐμοὶ δ' ὅτι βούλει χρῶ λαβών» [Αυτόν εδώ στείλ' τονε να κουρεύεται· να ξέρεις πως εἰμ' εγώ για σένα, για ό,τι θέλεις] (στ. 212), δηλώνοντας την εθελοντική διάθεσή του να ικανοποιήσει ο ίδιος την επιθυμία του συγγενή του. Ο Ευριπίδης δεν χάνει καιρό και τον διατάζει να βγάλει τα ρούχα του: «ἀπόδυθι τουτὶ θοϊμάτιον» [βγάλε το ρούχο αυτό] (στ. 213). Ο Μνησίλοχος πετάει κάτω τα ρούχα του και περιμένει διαταγές για τη συνέχεια της μεταμφίεσής του σε γυναίκα: «καὶ δὴ χαμαί. ἀτὰρ τί μέλλεις δρᾶν μ';» [Εἶναι κιόλας χάμω. Τι θα μου κάμεις;] (στ. 214). Ο Handley αναφέρει ότι: «Η τάση που έχουν οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες του Αριστοφάνη να μεταμορφώνονται τοποθετείται στέρεα σε ένα πελώριο πλέγμα ανατροπών, αντιστροφών και αντιθέσεων στην αριστοφανική κωμωδία γενικότερα. Οι Θεσμοφοριάζουσαι αποτελούν πρόσφορο παράδειγμα με τις γυναίκες να παριστάνουν τους άνδρες (στην εκκλησία του δήμου)· έναν άνδρα, τον

Μνησίλοχο να παριστάνει, κατά περίπτωση τη γυναίκα, να αιχμαλωτίζεται από αυτές, αλλά μετά ο ίδιος να αντιστρέφει τους όρους, όταν απάγει το ‘μωρό’ τους».⁵⁸²

Ο Ευριπίδης τον διατάζει να ξυρίσει τα γένια και να καψάλισι τα αχαμνά του: «ἀποξυρεῖν ταδί, τὰ κάτω δ’ ἀφεύειν» [Ξύρισμα τα γένια, κι ένα καψάλισμα έπειτα από κάτω](στ. 215). Ο Μνησίλοχος δέχεται χωρίς αντίδραση αφού έχει δώσει τη συγκατάθεσή του να υποστεί όλη αυτήν τη διαδικασία. Ο Ευριπίδης ζητάει από τον Αγάθωνα να του δώσει ένα ξυραφάκι («Αγάθων, σὺ μέντοι ξυροφορεῖς ἐκάστοτε, / χρῆσόν τί νυν ἡμῖν ξυρόν») [Αγάθωνά μου, εσένα τα ξυράφια δε σου λείπουν ποτέ· μου δίνεις ένα;] στ. 217-218), και ίσως προεκτείνει τα χέρια του – με τα δάχτυλα ανοιχτά και την παλάμη παρατεταμένη. Ο Αγάθων τού δίνει οδηγία να πάει ν’ ανοίξει το κουτί και να πάρει ο ίδιος («αὐτὸς λάμβανε ἐντεῦθεν ἐκ τῆς ξυροδόκης», στ. 219), κίνηση που θα μπορούσε να αναπαρίσταται πάνω στη σκηνή και να συμπεριλαμβάνει πραγματικά σκηνικά αντικείμενα. Αυτή τη φορά ο Ευριπίδης τού λέει πού να κάτσει και τον διατάζει να φουσκώσει το δεξί μάγουλο, υποθετικά πάντα, αφού φοράει προσωπίο: «κάθιζε· φύσα τὴν γνάθον τὴν δεξιάν» [Εσύ κάθισε εδώ πέρα. Φούσκωσε το δεξί σου μάγουλο· έλα] (στ. 220). Ο Μνησίλοχος κάθεται και προτάσσει το δεξί μάγουλο προς τον Ευριπίδη. Υποθέτουμε ότι η κινησιακή δράση που λαμβάνει χώρα σε όλη αυτή τη σκηνική ακολουθία είναι ανάλογη με τις δράσεις του Ευριπίδη και τις αντιδράσεις του Μνησίλοχου. Ο Μνησίλοχος βγάζει ένα επιφώνημα πόνου («οἴμοι», στ. 221) και ίσως τινάζει το κορμί του, λόγω του «υποτιθέμενου» ξυρίσματος, μιας οδυνηρής διαδικασίας όπως αποδεικνύεται. Ο Ευριπίδης τού λέει να μη φωνάζει και περιγράφει μια φράση αργκό που έχει κινησιακή χροιά και που τη χρησιμοποιούμε και σήμερα όταν θέλουμε να κάνουμε κάποιον να σωπάσει: «ἐμβάλῳ σοι πάτταλον, ἣν μὴ σιωπᾶς» [Τάπα θα σου χώσω, αν δε σωπάσεις] (στ. 222). Οι κραυγές πόνου του Μνησίλοχου συνεχίζονται και ενδεχομένως να συνοδεύονται από ανάλογη κινησιακή (αντι)δράση, που κορυφώνεται στη γρήγορη φυγή του από το σημείο ‘βασανισμού’ του, σύμφωνα και με τα λόγια του Ευριπίδη που ακολουθούν: «οὗτος σύ, ποῖ θεῖς;» [Πού τρέχεις;] (στ. 223). Ο Μνησίλοχος, λέγοντας πως τρέχει ικέτης «εἰς τὸ τῶν σεμνῶν θεῶν» [Στο ιερό των Ευμενίδων] (στ. 224), δίνει έμφαση στο πόσο επίπονη διαδικασία ήταν αυτή που τράβηξε με το ξύρισμα/γδάρισμα («οὐ γὰρ μὰ τὴν Δῆμητρ’ ἔτ’ ἐνταυθοῖ μενῶ τεμνόμενος» [θέλεις να κάθομαι έτσι, να με γδέρνεις;] στ. 225) κάνοντας ίσως αντίστοιχες αναπαραστατικές κινήσεις. Ο Ευριπίδης λέει ότι πρόλαβαν να ξυρίσουν

⁵⁸² Handley (2007) 179-180.

μόνο τη μία πλευρά, μέχρι το σημείο που αναπηδά και τρέχει ο Μνησίλοχος: «οὐκουν καταγέλαστος δῆτ' ἔσει / τὴν ἡμίκραιραν τὴν ἐτέραν ψιλὴν ἔχων;» [Κι εσύ τι θέλεις; Να σε βλέπει ο κόσμος ξυρισμένο απ' τη μία και να γελάει;] (στ. 226). Ο Μνησίλοχος σε αυτό το σημείο ίσως κάποια έντονη κίνηση ή χειρονομία απαξίωσης «ὀλίγον μέλει μοι» [Δε δίνω δυάρα] (στ. 227) και ο Ευριπίδης τον παρακαλεί –ίσως με ανάλογη κίνηση ικεσίας, με ενωμένες τις παλάμες των χεριών και τα δάχτυλα με κατεύθυνση προς τα πάνω– να ξανακάτσει για να ολοκληρώσουν τη διαδικασία: «μηδαμῶς, πρὸς τῶν θεῶν, προδῶς με» [Μη με παρατήσεις· να ζήσεις, έλα πίσω] (στ. 228). Ο Μνησίλοχος γυρίζει πίσω και κάθεται πάλι στο σημείο του πόνου. Τα λόγια του Ευριπίδη είναι περιγραφικά για τις κινήσεις που γίνονται αυτή τη στιγμή στη σκηνή: «ἔχ' ἀτρέμα σαυτὸν κἀνάκυπτε. ποῖ στρέφει;» [Κοίτα ψηλά και μη σαλεύεις· στάσου· γιατί γυρίζεις κατά κει;] (στ. 230). Διατάζει τον Μνησίλοχο να κοιτάξει ψηλά, να μην κουνιέται και να μη στρέφει το κεφάλι του αλλού. Ο Μνησίλοχος αντιδρά κλαψουρίζοντας («μῦ μῦ», στ. 231) και ενδεχομένως προσπαθεί να μείνει ψύχραιμος και ακίνητος. Επιτέλους ο Ευριπίδης ολοκληρώνει το 'ξύρισμα' (στ. 232), όμως τα βάσανα του Μνησίλοχου όχι μόνο δεν σταματούν εδώ αλλά στους παρακάτω στίχους τον περιμένουν χειρότερα.

Ο Ευριπίδης τον ρωτάει αν θέλει να κοιταχτεί στον καθρέφτη και του τον δίνει, οπότε ο Μνησίλοχος προφανώς κοιτάζεται για να δει πώς είναι χωρίς γένια. Δεν γνωρίζουμε αν ο αρχαίος υποκριτής φορούσε προσωπείο ηλικιωμένου με γένια, το οποίο το άλλαζε διακριτικά με ένα γυναικείο προσωπείο. Στον στίχο 236 ο Ευριπίδης τον διατάζει να σηκωθεί –προφανώς καθόταν – και του λέει να σκύψει για να του καψαλίσει τα αχαμνά: «ἀνίστασ', ἴν' ἀφεύσω σε, κἀγκύψας ἔχε» [Το καψάλισμα τώρα. Σήκω· σκύψε]. Σύμφωνα με τη Lee: «Ο Αριστοφάνης κάνει αναφορές σε γυναίκες που αφαιρούν τις ηβικές τρίχες τους, προκειμένου να γίνουν σεξουαλικά ελκυστικές»⁵⁸³ και ενδεχομένως χρησιμοποιεί τέτοιες πρακτικές και εκφράσεις και σε άλλα αποσπάσματα των έργων του ως κωμικό εφέ (*Λυσιστράτη*, στ. 151, *Εκκλησιάζουσai*, στ. 724). Ο Ευριπίδης ίσως σκύβει για να εξετάσει τι γίνεται με τα αχαμνά του Μνησίλοχου και ζητάει από τους δούλους να του φέρουν από μέσα ένα δαδί και έναν λύχνο: «ἐνεγκάτω τις ἔνδοθεν δᾶδ' ἢ λύχνον» [Φέρτε από μέσα ένα δαδί, ένα λύχνο] (στ. 238). Αμέσως μετά επανέρχεται στον Μνησίλοχο και του λέει πάλι να σκύψει καλά: «ἐπίκυπτε· τὴν κέρκον φυλάττου νυν ἄκραν» [Σκύβε καλά· το νου σου στα πιο μέσα] (στ. 239). Ο

⁵⁸³ Lee (2015) 79. Στο βιβλίο της Lee (2015, 80) παρατίθενται δύο ενδιαφέρουσες αναπαραστάσεις αποτριχώσεων σε ερυθρόμορφα αγγεία.

Μνησίλοχος καίγεται από τη φλόγα και αντιδρά σωματικά αλλά συνεχίζει ενδεχομένως να είναι στην ίδια στάση γιατί ο Ευριπίδης του λέει να κάνει υπομονή. Ίσως κουνούσε τα πόδια και το σώμα του αλλά παρέμενε σκυφτός ζητώντας νερό: «έμοι μελήσει, νή Δία, πλὴν γ' ὅτι κάομαι. / οἷμοι τάλας. ὕδωρ, ὕδωρ, ὦ γείτονες, / πρὶν ἀντιλαβέσθαι τὴν τράμιν μου τῆς φλογός» [Το νου μου εγώ τον έχω, καίγομαι όμως. Οχόχ οχοχ· νερό, νερό, γειτόνοι, προτού να μου καούν οι κάτω χώρες] (στ. 240-242). Ο Ευριπίδης του λέει να είναι θαρραλέος, όμως ο ταλαιπωρημένος Συγγενής νιώθει καψαλισμένος και το 'δείχνει', κουνώντας τα πόδια, κάνοντας αέρα στα σκέλια του κ.ά. Στον στ. 245 έχει ολοκληρωθεί η διαδικασία τσουρουφλίσματος και ίσως ο Μνησίλοχος απομακρύνει με το χέρι του την καπνίλα: «φεῦ, ἰοὺ τῆς ἀσβόλου. / αἰθὼς γεγένημαι πάντα τὰ περὶ τὴν τράμιν» [Φου φου φου φου, η καπνίλα μ' έχει πνίξει. Τσουρουφλίστηκαν τ' αποκάτω μου όλα](στ. 245-246). Ο Ευριπίδης του λέει ότι πρέπει κάποιος σάτυρος κατά προτίμηση να τον σφουγγίζει για να του περάσει το πολύ κάψιμο και ο Μνησίλοχος αντιδρά αρνητικά, ίσως και με αμυντική σωματική στάση: «οἰμώζεται τᾶρ' εἰ τὸν ἐμὸν πρωκτὸν πλυνεῖ» [Ας κάνει πώς μ' αγγίζει και του δείχνω] (στ. 248). Ο Ευριπίδης ζητάει από τον Αγάθωνα φουστάνι και στηθοπάνι («ἀλλ' ἱμάτιον γοῦν χρῆσον ἡμῖν τουτῶι καὶ στρόφιον», στ. 250-251) και λέει στον Μνησίλοχο να βάλει πρώτα το κροκωτό. Η Lee αναφέρει σχετικά για το στρόφιον: «Όταν ο Συγγενής παρενδύεται σε μια προσπάθεια να μοιάζει με γυναίκα, βάζει κατά λάθος το στρόφιον πάνω από τον κροκωτό χιτώνα με κωμικό αποτέλεσμα (στ. 249-256), με αποτέλεσμα να αποκαλυφθεί η ταυτότητά του όταν αφαιρείται το στρόφιον στη συνέλευση και φαίνεται ο ψεύτικος μαστός του (στ. 638-640)»⁵⁸⁴. Ο Ευριπίδης φτιάχνει το φουστάνι στα σκέλια του Μνησίλοχου ύστερα από προτροπή του δεύτερου («ἴθι νυν κατάστειλόν με τὰ περὶ τὸ σκέλει» [Στα σκέλια γύρω σιάξε μου το φουστάνι] στ. 255) και ο Ευριπίδης λέει ότι χρειάζεται ακόμα ένα κεφαλοπάνι και ένα δίχτυ. Ο Αγάθωνας ίσως του δείχνει και του δίνει την περούκα που, όπως αναφέρει, φοράει τη νύχτα, αντί για το κεφαλοπάνι και το δίχτυ που προτείνει ο Ευριπίδης: «ἡδὲ μὲν οὖν/ κεφαλὴ περίθετος, ἣν ἐγὼ νύκτωρ φορῶ» [Να μια περούκα· τη φοράω τη νύχτα] (στ. 256-257). Ο Ευριπίδης παίρνει τη περούκα και την εξετάζει για να δει αν κάνει στον Μνησίλοχο, του τη βάζει στο κεφάλι και εκείνη του πάει τέλεια: «νὴ Δί', ἀλλ' ἄριστ' ἔχει» (στ. 260). Ο Αγάθων λέει στον Μνησίλοχο να πάρει το σάλι που ζήτησε από το στρώμα («κλάμβαν' ἀπὸ τῆς κλινίδος» [Πάρε μια απ' το στρώμα]στ. 262) και του δίνει τα δικά του υποδήματα, τα οποία ο Μνησίλοχος

⁵⁸⁴ Lee (2015) 98-99.

δοκιμάζει. Ο Αγάθων τού λέει ότι τώρα έχει μια ολοκληρωμένη γυναικεία εμφάνιση και δίνει εντολή να κυλήσουν πάλι το εκκύκλημα μέσα. Με μια στροφή το εκκύκλημα επιστρέφει μέσα στο σπίτι του και η πόρτα κλείνει: «*εἴσω τις ὡς τάχιστα μ' εἰσκυκλησάτω*» [Τη μηχανή τσουλήστε μου για μέσα] (στ. 265). Ο Ευριπίδης παρουσιάζει στο κοινό τον μεταμορφωμένο σε γυναίκα Μνησίλοχο: «*ἀνὴρ μὲν ἡμῖν οὕτοσὶ καὶ δὴ γυνὴ τό γ' εἶδος*» [Ἰδού ένας άντρας με μορφή γυναίκας] (στ. 266). Ο Ευριπίδης τού λέει να φύγουν («*Βάδιζε τοῖνυν*», στ. 268) και ο Μνησίλοχος ενδεχομένως κοντοστέκεται, χωρίς να προχωρά αν πρώτα ο Ευριπίδης δεν του ορκιστεί ότι θα τον σώσει σε περίπτωση που κάτι πάει λάθος στα Θεσμοφόρια. Ο Ευριπίδης κάνει χειρονομίες όρκου, ίσως σηκώνοντας το χέρι («*ὄμνυμι τοῖνυν αἰθέρ' οἴκησιν Διός*» [Μα του Δία το παλάτι, τον Αιθέρα] στ. 272 – «*ὄμνυμι τοῖνυν πάντας ἄρδην τοὺς θεούς*» [Στους θεούς ορκίζομαι όλους πέρα ως πέρα], στ. 274) για να νιώσει ασφαλής ο Μνησίλοχος. Ο Ευριπίδης παροτρύνει να φύγουν από εκεί γρήγορα για να πάει ο Μνησίλοχος στον ναό των Θεσμοφόρων, όπου έχουν αρχίσει να συγκεντρώνονται οι γυναίκες: «*ἔα σπεῦδε ταχέως· ὡς τὸ τῆς ἐκκλησίας / σημείον ἐν τῷ Θεσμοφορείῳ φαίνεται. / ἐγὼ δ' ἄπειμι*» [Μην αργείς· στο ναό των Θεσμοφόρων της σύναξης τους βλέπω το σημάδι. Πήγαινε στο καλό. Κι εγώ πια φεύγω] (στ. 277-278). Ο μεν Μνησίλοχος εξέρχεται από τη μία πλάγια είσοδο για να μεταβεί στο Θεσμοφορεῖο και από την ίδια είσοδο πιθανότατα (προς την πόλη) εξέρχεται και ο Ευριπίδης. Όταν θα επανέλθουν στον σκηνικό χώρο (πρώτα ο Μνησίλοχος και αργότερα ο Ευριπίδης), η ταυτότητα του αναπαριστώμενου τόπου δράσης (και της θύρας του) στην πρόσοψη της αρχαίας σκηνής θα έχει αλλάξει, και από την οικία Αγάθωνος θα έχουμε μεταφερθεί στα πρόπυλα του Θεσμοφορείου.

6.1.5. *Βάτραχοι* (στ. 479-533, 548-673)

Στην πρώτη σκηνή *ante portas* με παρατραγική λειτουργία των *Βατράχων* (στ. 479-533) η επιθετική συμπεριφορά του Αιακού προς τον Διόνυσο/Ηρακλή φοβίζει τόσο πολύ τον δεύτερο, που το ήδη ευερέθιστο έντερό του (στ. 308) είναι έτοιμο να βγάλει ήχους γελοιοποιώντας την τελετουργία της σπονδής, την οποία επικαλείται ο Διόνυσος ως δικαιολογία στην απορία του δούλου Ξανθία που τον βλέπει να κάθεται σε στάση τύπου 'γιόγκα' και παραξενεύεται: «*ἐγκέχοδα κάλει θεόν*» [Σπονδή από πίσω· ο θεός βοηθός μας] (στ. 479). Σύμφωνα με τον Dover το «*ἐγχέζειν*», δηλαδή το να

‘λερώνονται’ με ακαθαρσίες τα ρούχα κάποιου είναι αποτέλεσμα του φόβου του.⁵⁸⁵ Η φράση «*κάλει θεόν*» παρωδεί τη στερεοτυπική φράση που χρησιμοποιούσαν μόλις έχυναν τη σπονδή: «*έκκέχεται· κάλει θεόν*».⁵⁸⁶ Ο Σχολιαστής αναφέρει ότι αυτή τη στερεότυπη φράση τη χρησιμοποιούσε αποκλειστικά ο Δαδούχος που κρατούσε τη λαμπάδα και καλούσε τον θεό στα Λήναια,⁵⁸⁷ ενώ εδώ ο Διόνυσος χρησιμοποιεί το κάλεσμα στους θεούς για να τον βοηθήσουν να ξεφύγει από μια δυσάρεστη, σωματικά, κατάσταση. Σύμφωνα με τον Stanford, «ο Διόνυσος δεν είναι ένας ήρωας με ακλόνητο χαρακτήρα και αμετακίνητο σκοπό, σαν τον Οιδίποδα ή τον Πενθέα που βλέπει τα κύματα του πεπρωμένου να σπάνε αλύπητα πάνω στην αποφασιστικότητα του. Αντίθετα είναι εντελώς φοβισιάρης, καιροσκοπός και αδίστακτος».⁵⁸⁸ Γενικά σε αυτή τη σκηνή υπάρχει μια αλληλουχία έντονων κινήσεων που σηματοδοτούν την παράφορη σωματική κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο ταλαίπωρος θεός μας.

Ο Ξανθίας ίσως του δίνει το χέρι για να τον βοηθήσει να σηκωθεί αλλά ταυτόχρονα μιλά σα να είναι αυτός το αφεντικό, διατάζοντάς τον αμέσως να σηκωθεί προτού τον δει κανένας ξένος: «*ὦ καταγέλαστ’ οὐκουν ἀναστήσει ταχὺ/ πρὶν τινά σ’ ἰδεῖν ἀλλότριον;*» [Γελοίε! Για σήκω αμέσως, πριν κανένας ξένος σε δει] (στ. 480-481). Ο Διόνυσος, σε αντίθεση με την αλώβητη και αγέρωχη σωματική κατάσταση που επιτάσσει η ‘κανονική’ φυσιολογία των θεών, επικαλείται ότι πονάει η καρδιά του, και επακολουθούν ορισμένοι κωμικοί αυτοσχεδιασμοί, με τον θεό να ζητά αρχικά έναν σπόγγο βρεγμένο με κρύο νερό, που τον χρησιμοποιούσαν σε αντίστοιχες περιπτώσεις για να μειώσουν τον πόνο, βάζοντάς τον στο στήθος στην πλευρά της καρδιάς.⁵⁸⁹ Ο Ξανθίας τού δίνει το σφουγγάρι («*ἰδού, λαβέ προσθοῦ*», στ. 483), ο Διόνυσος όμως το χρησιμοποιεί για να σκουπίσει τα οπίσθιά του, ξαφνιάζοντας τον δούλο του που του λέει: «*ποῦ ’στιν;*» [Πού είναι;] (στ. 483) και ο Ξανθίας αναφωνεί «*ὦ χρυσοῖ θεοὶ ἐνταῦθ’ ἔχεις τὴν καρδίαν;*» [Ω σεις, χρυσοί θεοί μου! Εκεί έχεις την καρδιά σου;] (στ. 484). Στα Σχόλια αναφέρεται ότι ο Διόνυσος οδηγεί το χέρι του Ξανθία στον πρωκτό

⁵⁸⁵ Dover (1993) 255.

⁵⁸⁶ Stanford (1993) 202. Ο Dover (1993, 255) αναφέρει ότι «η χιουμοριστική παραμόρφωση των θρησκευτικών τύπων ήταν αποδεκτή στην κωμωδία, αλλά στη σύγχρονη εποχή αυτές οι συμπεριφορές χαρακτηρίζονται ως ακραίες».

⁵⁸⁷ Αρχ. σχολ. *Βάτρ.* 479.

⁵⁸⁸ Stanford (1993) 32.

⁵⁸⁹ Ο Dover (1993, 255) αναφέρει ότι χρησιμοποιούσαν τον σπόγγο για να συνέλθουν από το σοκ και πιθανότατα το μετέφεραν σε κάποια αδιάβροχη συσκευασία.

του αντί για την καρδιά και ο δούλος βάζει εκεί τον σπόγγο, για να προκαλέσει το γέλιο.⁵⁹⁰ Ο Διόνυσος, για να δικαιολογήσει την αισχρή συμπεριφορά του, λέει πως από τον φόβο του η καρδιά του γλίστρησε κάτω-κάτω στην κοιλιά του: «δείσασα γὰρ ἔς τὴν κάτω μου κοιλίαν καθείρπυσεν» [Ναι, απ' το φόβο γλίστρησε κάτω κάτω στην κοιλιά μου] (στ. 485). Ο Ξανθίας τον χαρακτηρίζει «δειλότατε θεῶν σὺ κἀνθρώπων» [Δειλέ! Σ' αυτό περνάς και θεούς κι ανθρώπους] (στ. 486), ενώ, αντίθετα, ο ίδιος ο Διόνυσος αυτοπαρουσιάζεται ως θαρραλέος αναφέροντας ότι τώρα στέκεται σκουπισμένος και ολόρθος: «ἐγὼ δ' ἀνέστην καὶ προσέτ' ἀπεψησάμην» [εγώ όμως νά με· ολόρθος, σκουπισμένος] (στ. 490). Ο Διόνυσος τον ρωτάει αν οι απειλές του Αιακού δεν τον τρόμαξαν και τον ίδιο, και η απάντηση του Ξανθία «οὐ μὰ Δί' οὐδ' ἐφρόντισα» [Είδηση δεν πήρα] (στ. 493) θα μπορούσε να αποτυπώνεται και στις σχετικές ήρεμες κινήσεις του, σε αντίθεση με το φοβισμένο και σωματικά ταλαιπωρημένο αφεντικό του. Η σκηνή αυτή μάς θυμίζει εκ του αντιστρόφου τα λόγια του Ξανθία και την αντίδραση του Διόνυσου στον Πρόλογο του έργου (στ. 1-11), όπου ο δούλος εκφράζει την επιθυμία να πει κάποιο αστείο, προτείνοντας διάφορα, και ο Διόνυσος απαντά αποκλείοντας αστεία που σχετίζονται με τη σωματική φυσιολογία και δραστηριότητα, συμπεριλαμβανομένης της σκατολογίας.⁵⁹¹

Ακολουθούν συνεχείς ανταλλαγές ρούχων και μεταμφιέσεις μεταξύ αφεντικού και δούλου *ante portas* με παρεμβλλόμενες συνεχείς σκηνές άσκησης βίας από μέρους του Αιακού, ο οποίος, μπερδεμένος εντελώς, κάποια στιγμή σταματάει την ανάκριση και μπαίνουν όλοι μέσα στον καταχθόνιο οίκο του Πλούτωνα. Πιο αναλυτικά: Ο Διόνυσος με αφορμή το ανδρείο ύφος του δούλου του, του δίνει τη λεοντή και το ρόπαλό του για να μεταμφιεστεί ο Ξανθίας σε Ηρακλή και του παίρνει τον μπόγο για να υποδυθεί τον δούλο: «εἴ, σὺ μὲν γενοῦ ἡγὼ τὸ ρόπαλον τουτὶ λαβὼν / καὶ τὴν λεοντὴν, εἴπερ ἀφοβόσπλαγχνος εἶ· / ἐγὼ δ' ἔσομαί σοι σκευοφόρος ἐν τῷ μέρει» [και φόβος μες στα σπλάχνα σου δεν μπαίνει, νά, πάρε αυτά, λεοντή και ρόπαλό μου, και γίνε εγώ· και παίρνω εγώ τον μπόγο] (στ. 495-497). Ο Ξανθίας, σαν «αιώνιος λάτρης της απάτης»,⁵⁹² δέχεται αμέσως και ανταλλάσσουν με γρήγορες κινήσεις τα ρούχα τους. Ο Διόνυσος φορτώνεται τα στρώματα στον ώμο του και είναι έτοιμος να υποδυθεί τον δούλο του.

⁵⁹⁰ Αρχ. σχολ. *Βάτρ.* 483 · Dover (1993) 255.

⁵⁹¹ Halliwell (2014) 191.

⁵⁹² Stanford (1993) 204.

Ανοίγει η θύρα και αντί για τον θυμωμένο Αιακό εμφανίζεται μια παρακώρη της Περσεφόνης η οποία αποτείνεται στον Ξανθία με φιλικό τρόπο, νομίζοντας ότι είναι ο Ηρακλής και τον καλεί σε συμπόσιο της Περσεφόνης.⁵⁹³ Η Θεράπαινα περιγράφει τη διαδικασία ετοιμασίας του συμποσίου: «*ἡ γὰρ θεός <σ> ὥς ἐπύθεθ' ἦκοντ', εὐθέως / ἔπεπτεν ἄρτους, ἦψε κατερεικτῶν χύτρας / ἔτνους δὺ' ἢ τρεῖς, βοῶν ἀπηνθράκιζ' ὄλον, / πλακοῦντας ὥπτα κολλάβους*» [Η θεά μας, μόλις τ' άκουσε, ζυμώνει ψωμιά, βάζει να βράσουν δυο τρεις χύτρες όσπρια καλά κοπανισμένα, φάβα, στη θράκα βόδι ολόκληρο, και φτιάνει δίπλες και τηγανίτες] (στ. 504-507). Πρόκειται για μια περιγραφή εξω-σκηνικών δράσεων και κινήσεων που κάνουν οι φιλόξενοι σπιτονοικοκύρηδες για τους μουσαφίρηδες και οι οποίες συμπεριλαμβάνουν το ζύμωμα των ψωμιών, το βράσιμο της φάβας στις χύτρες, το ψήσιμο του βοδιού στη θράκα και την ετοιμασία διπλών τηγανιτών. Σύμφωνα με τον Stanford, σε αυτό το σημείο «απαριθμούνται διαφορετικοί τρόποι μαγειρέματος: *πέττω* (και *πέπτω*) σημαίνει 'ψήνω στον φούρνο –επίσης μαλακώνω, ωριμάζω, χωνεύω'–, *ἔψω* σημαίνει βράζω, κοχλάζω, *ἀπανθρακίζω* σημαίνει ψήνω στη σχάρα, στα κάρβουνα –σε φωτιά είτε από ξύλα, είτε από κάρβουνα–, *όπτω* σημαίνει ψήνω στον φούρνο, στα κάρβουνα, *ἀναβράττω* σημαίνει βράζω σε λίγο νερό, *φρύγω* σημαίνει φρυγανίζω – φρύγανα ήταν τα ξερά κλαδιά. Η υψηλή μαγειρική ήταν πάντα έργο αντρικό στην αρχαία Ελλάδα. Εκτός αυτού, η Περσεφόνη ήταν βασίλισσα του Άδη, και δεν ταίριαζε στη θέση της να μαγειρεύει. Οι Έλληνες κωμικοί συγγραφείς περιγράφουν συχνά με λαχτάρα τα πλουσιοπάροχα φαγοπότια, όπως ακριβώς ταιριάζει σε διονυσιακά ξεφαντώματα».⁵⁹⁴

Η Θεράπαινα καλεί –με τον λόγο της αλλά και με πιθανές κινήσεις της– τον Ξανθία να μπει μέσα, και ο Διόνυσος ζηλεύει για την καλή τύχη του δούλου του. Ο Ξανθίας ενώ στην αρχή φαίνεται διστακτικός στην πρόταση της Παρακώρης της

⁵⁹³ Η αθηναϊκή κοινωνία του 5ου αι. π.Χ επηρέαζε άμεσα τη θεατρική κουλτούρα, γι' αυτό στα έργα του Αριστοφάνη εμπεριέχονται πολλές σκηνές που είναι αλληλένδετες με δράσεις και εκδηλώσεις της αρχαίας αθηναϊκής καθημερινής ζωής. Σύμφωνα με τον Rush Rehm (2005, 3) σημαντικές πτυχές της οικογενειακής και δημόσιας ζωής, όπως γάμοι, συμπόσια κλπ. προσέφεραν υλικό για την περιγραφή αντίστοιχων εξωσκηνικών διαδικασιών ή για την επί σκηνής απόδοσή τους σε μια αλληλεπιδραστική, δημοκρατική κοινωνία. Όπως αναφέρει η Βαρζελιώτη (2014, 123) ως προς τη διαχρονική σχέση θεάτρου, κοινωνίας και πολιτικής, «με την υποστήριξη του πολιτεύματος το θέατρο αποτέλεσε κοινωνικό θεσμό, διαδραματίζοντας σημαντικό ρόλο στον δημόσιο βίο των πολιτών, ενταγμένο στο πνεύμα της δημοκρατίας και του ελεύθερου διαλόγου».

⁵⁹⁴ Stanford (1993) 205.

Περσεφόνης, ίσως φοβούμενος μήπως αποκαλυφθεί ότι δεν είναι ο ψευδο-Ηρακλής, όταν ακούει για την παρουσία της αυλητρίδας και των χορευτριών στη γιορτή, ξεχνάει τους καλούς τρόπους του, δέχεται χωρίς δεύτερη σκέψη την πρόσκλησή της και διατάζει επιδεικτικά το αφεντικό του, καλώντας το με το ουσιαστικό «παῖ», να έρθει και αυτός μαζί κρατώντας το δέμα. Η Θεράπαινα μπαίνει μέσα στον οίκο του Πλούτωνα και ο Διόνυσος, μετανιωμένος για την αλλαγή της μεταμφίεσής του, προτείνει να ξανα-αλλάξουν ρούχα και ρόλους και ο Ξανθίας να φορτωθεί τα πράγματα πάλι στον ώμο. Ο Ξανθίας στην αρχή δεν φαίνεται πολύ πρόθυμος να ακούσει τις εντολές του Διόνυσου, αλλά στο τέλος δίνει τη λεοντή και το ρόπαλο και παίρνει πάλι, όχι τόσο πρόθυμα, τον μπόγο.

Την επόμενη σκηνή *ante portas* με παρατραγική λειτουργία (στ. 548-673) μπορούμε να τη χωρίσουμε σε δύο υποενότητες: α) στη σκηνική μικρο-ακολουθία όπου συμμετέχουν η Πανδοκεύτρια με την Πλαθήνη (στ. 549-578) και στη σκηνική μικρο-ακολουθία όπου ο Διόνυσος και ο Ξανθίας αλλάζουν ρούχα, για να ακολουθήσει η σκηνή του μαστιγώματος (στ. 579-673).

A) (στ. 548-578)

Ενώ ο Διόνυσος-Ηρακλής ετοιμάζεται να μπει στον οίκο του Πλούτωνα, εισέρχεται στον σκηνικό χώρο (πιθανώς από μια άλλη θύρα του σκηνικού οικοδομήματος) μια ιδιοκτήτρια πανδοχείου, που βλέπει τον Διόνυσο με τη λεοντή και το ρόπαλο και, παίρνοντάς τον για τον Ηρακλή, φωνάζει νευριασμένα μια άλλη συνέταιρό της, την Πλαθήνη, που καταφτάνει ευθύς.⁵⁹⁵ Η Πανδοκεύτρια φωνάζει «Πλαθήνη, Πλαθήνη, δεῦρ' ἔλθ', ὁ πανοῦργος οὐτοσί» [Πλαθήνη, τρέξε. Νά ο αχρείος] (στ. 549) εκδηλώνοντας πιθανότατα επιθετικές διαθέσεις και δείχνοντας τον «πανοῦργο». Οι δύο γυναίκες θυμούνται τα φαγητά που τους είχε φάει κάποτε σε μια παλιά επίσκεψή του στο πανδοχείο τους (λ.χ. κρέας, παστά, χλωροτύρι και πλήθος σκόρδα) ο βουλιμικός, κωμικός Ηρακλής, ο οποίος όχι μόνο δεν πλήρωσε αλλά έβγαλε το σπαθί του, τις τρόμαξε και άρπαξε τις ψάθες τους.⁵⁹⁶ Στους στ. 571-573 η εξοργισμένη Πανδοκεύτρια απευθύνεται στον Διόνυσο, απομιμούμενη πιθανότατα βίαιες

⁵⁹⁵ Ο Dover (1993, 263) υποθέτει ότι οι δύο γυναίκες δεν βγήκαν από μία ίδια θύρα πάνω στη σκηνή, επειδή μια τέτοια συνάντηση θα ήταν πιο αναμενόμενη σε σύγκριση με το αν ερχόντουσαν από το δρόμο.

⁵⁹⁶ Stanford (1993) 212: *Ψίαθοι* ήταν τα ψάθινα στρώματα, που προσέφεραν τα πανδοχεία στους πελάτες, για να απλώσουν επάνω στρωσίδια τους και να κοιμηθούν.

χειρονομίες, όπως ότι τάχα κρατάει μια κοτρόνα και του την πετάει στο κεφάλι για να του σπάσει τα δόντια που τρώνε ό,τι βρούνε μπροστά τους: «ὦ μαιρὰ φάρυξ, / ὥς ἡδέως ἄν σου λίθῃ τοὺς γομφίους / κόπτοιμ' ἄν, οἷς μου κατέφαγες τὰ φορτία» [Α, βρε σιχαμένο στόμα, πώς θα χαρώ να σου τσακίσω μ' ένα κοτρόνι αυτούς τους τραπεζίτες, που τόση μου μασήσανε πραμάτεια]. Σύμφωνα με την έκδοση της LOEB και τη μετάφραση του Σταύρου, τον παρακάτω στίχο τον λέει η Πλαθάνη «ἐγὼ δέ γ' ἐς τὸ βάραθρον ἐμβάλοιμί σε» [Και πάλι εγώ, στο βάραθρο αν σε ρίξω] (στ. 574). Σύμφωνα με τα Σχόλια και τον Stanford, αυτός ο στίχος αποδίδεται στον Διόνυσο, και το *βάραθρον* ήταν μια ρεματιά κάτω από τα νοτιοδυτικά τείχη της Αθήνας στην οποία έριχναν τα πτώματα των κακούργων.⁵⁹⁷ Η Πανδοκεύτρια εξαπολύει ακόμα πιο σκληρές απειλές που δεν αρμόζουν σε γυναικείο στόμα: «ἐγὼ δὲ τὸν λάρυγγ' ἄν ἐκτέμοιμί σου / δρέπανον λαβοῦσ', ᾧ τὰς χόλικας κατέσπασας» [Κι εγώ μ' ένα δρεπάνι να σου κόψω το λαρύγγι που τ' άντετρα κατάπιε] (στ. 575-576). Οι δύο θυμωμένες ξενοδόχες φεύγουν και ο Διόνυσος αλλάζει πάλι στάση μετά τις τελευταίες εξελίξεις.

B) (στ. 579-673)

Ο Διόνυσος προσπαθεί να καλοπιάσει ξανά τον Ξανθία ώστε να υποδυθεί εκ νέου τον ρόλο του Ηρακλή («κάκιστ' ἀπολοίμην, Ξανθίαν εἰ μὴ φιλῶ» [Αν τον Ξανθία δεν αγαπώ, ας πεθάνω] στ. 579), ίσως παίρνοντας μια φιλική προσεγγιστική στάση παράκλησης προς τον δούλο του.⁵⁹⁸ Ο Ξανθίας ενδεχομένως κάνει μια χειρονομία προς τον Διόνυσο να σταματήσει να μιλάει και μάλλον κουνάει αρνητικά το κεφάλι του ότι δεν θέλει να ξαναγίνει Ηρακλής: «παῦε παῦε τοῦ λόγου./ οὐκ ἄν γενοίμην Ἡρακλῆς ἄν» [για πάψε. Εγώ Ηρακλής δεν ξαναγίνομαι, όχι] (στ. 580-581). Για να τον πείσει ο Διόνυσος του λέει ότι, ακόμα και αν τον δείρει τον ίδιο —πράξη που αντιστοιχεί συνήθως σε δούλους—, δεν πρόκειται να αντιμιλήσει («κἄν εἴ με τύποις, οὐκ ἄν ἀντείποιμί σοι» [και να με δείρεις, δε θ' αντιμιλήσω] στ. 585) και ορκίζεται —ίσως με αντίστοιχη χειρονομία ὀρκου— ότι αν του ξαναπάρει τα ρούχα να βρει κακό μεγάλο: «ἀλλ' ἦν σε τοῦ λοιποῦ ποτ' ἀφέλωμαι χρόνου, / πρόρριζος αὐτός, ἡ γυνή, τὰ παιδιά,/ κάκιστ' ἀπολοίμην, κάρχέδημος ὁ γλάμων» [Αλλ' αν σου ξαναπάρω αυτά τα ρούχα,

⁵⁹⁷ Αρχ. Σχολ. Βάτρ. 574 και Stanford (1993) 214.

⁵⁹⁸ Σύμφωνα με τον Dover (1993, 267) η φράση «κάκιστ' ἀπολοίμην» χρησιμοποιείται στον στ. 588 σαν μέρος από ιερό ὄρκο, αλλά στη συγκεκριμένη περίπτωση χρησιμοποιείται απλώς σαν μια καθημερινή έκφραση.

κακό χαμό σφάμελα να βρούμε, ο ίδιος εγώ, η γυναίκα, τα παιδιά μου, κι ο Αρχέδημος μαζί μας ο τσιμπλιάρης] (στ. 585-588).⁵⁹⁹ Ο Ξανθίας δέχεται τους όρκους του αφεντικού του, δίνει τα ρούχα του στον Διόνυσο και ξαναπαίρνει τον ηράκλειο εξοπλισμό, τη λεοντή και το ρόπαλο. Η αμφίεση του Ηρακλή που επανενδύεται ο Διόνυσος, πρέπει, σύμφωνα με τον Χορό, να τον κάνει να συμπεριφέρεται επίσης σαν τον Ηρακλή, ψυχή τε και σώματι, να έχει θάρρος και η όψη του να ξαναγριέψει (στ. 590-593). Οι σαχλαμάρες και οι άνανδρες κουβέντες είναι χαρακτηριστικό των δούλων και γι' αυτό, σε περίπτωση που συμπεριφερθεί έτσι ο Διόνυσος, θα φορτωθεί πάλι τον μπόγο του Ξανθία (στ. 594-596). Ο Ξανθίας γνωρίζει ότι σε περίπτωση που συμβεί κάτι ευχάριστο, ο Διόνυσος θα τον ξαναγδύσει αλλά ο ίδιος θα είναι και πάλι ανδρείος και γεμάτος τόλμη. Τις σκέψεις του τις διακόπτει ένας τριγμός της θύρας του οίκου του Πλούτωνα: *«ὥς ἀκούω τῆς θύρας καὶ δὴ ψόφον»* [γιατί κρότο ακούω στην πόρτα] (στ. 603-604). Έρχεται πάλι ο Αιακός με δύο τουλάχιστον βουβά πρόσωπα, στα οποία δίνει οδηγίες να δέσουν αμέσως και να τιμωρήσουν τον υποτιθέμενο Ηρακλή: *«ζυνδεῖτε ταχέως τουτονὶ τὸν κυνοκλόπον, ἵνα δῶ δίκην· ἀνύετον»* [Δέστε τον σκυλοκλέφτη, αμέσως σβέλτα, για να τιμωρηθεί] (στ. 605). Ο Ξανθίας οργισμένος σηκώνει το ρόπαλο και τους απειλεί για να μην τον πλησιάσουν (*«οὐκ ἐς κόρακας; μὴ πρόσιτον»*, στ. 607) και ενώ είναι έτοιμος για μάχη, ο Αιακός διατάζει τους δούλους του και του παίρνουν το ρόπαλο. Ο Διόνυσος σχολιάζει την επιθετική συμπεριφορά των δούλων του Αιακού και τους κατηγορεί ότι και κλέβουν ξένα πράγματα και δέρνουν από πάνω: *«εἴτ' οὐχὶ δεινὰ ταῦτα, τύπτειν τουτονὶ κλέπτοντα πρὸς τὰλλότριά;»* [Τί τρόπος! Να κλέβεις ξένο πράμα, κι από πάνω να δέρνεις κιόλας] (στ. 610).

Από τον στ. 615 κ.εξ. ο Ξανθίας, σύμφωνα με τον Stanford, «ξεφουρνίζει ένα αριστούργημα κατεργαριάς: Εκμεταλλευόμενος τον αττικό νόμο που όριζε πως ένας αφέντης μπορούσε να επιτρέψει να μαστιγώσουν τον δούλο του, για να εξακριβωθεί η αλήθεια κάποιας κατηγορίας, ο Ξανθίας προσφέρει γενναιόδωρα τον “δούλο” του τον Διόνυσο για να βασανιστεί. Αν με αυτόν τον τρόπο ο Ξανθίας –ως Ηρακλής– αποδειχτεί ότι έχει διαπράξει κάποιο αδίκημα (στ. 617), συγκατατίθεται να τον εκτελέσουν

⁵⁹⁹ Σύμφωνα με τον Stanford (1993, 215): Οι στίχοι αυτοί ακολουθούν λίγο-πολύ τα συνηθισμένα στερεότυπα αποτρεπτικού όρκου τέτοιου είδους. Ο Dover (1993, 268) αναφέρει ότι αν κάποιος τηρήσει τον όρκο του η επίκληση έχει καλή τύχη για το άτομο που την κάνει, αλλά αν κάποιος παραβεί τον όρκο του θα οδηγηθεί αυτός ή η οικογένειά του στην απόλυτη καταστροφή *«ἐξωλεία»*.

αμέσως». ⁶⁰⁰ Ο Αιακός ρωτάει με τι βασανιστήρια να τον βασανίσει και ο Ξανθίας παραθέτει αρκετές εναλλακτικές: ⁶⁰¹ ένα βασανιστήριο είναι να τον δέσουν σε μια σκάλα, άλλο να τον κρεμάσουν, άλλο να τον μαστιγώσουν, άλλο να του τεντώσουν τα μέλη, άλλο να του βάλουν ξύδι στη μύτη και τούβλα πάνω του. ⁶⁰² Ο Αιακός διατάζει τον Διόνυσο να αφήσει κάτω τον μπόγο, που ίσως χρησιμοποιούσε σαν προστατευτικό εμπόδιο, για να τον βασανίσει. Ο Διόνυσος, ενώ βρίσκεται αρχικά σε πολύ δύσκολη θέση –και αυτό ίσως αποτυπωνόταν δυνάμει κινησιακά, με το σώμα του να είναι μαζεμένο και ίσως να οπισθοχωρεί από το σημείο όπου βρισκόταν πριν– επανέρχεται γρήγορα και παίρνει τη σωματική στάση ενός θεού που έχει αυτοπεποίθηση, προειδοποιώντας ότι την ευθύνη θα την έχει όποιος τολμήσει να τον πειράξει: «ἀγορεύω τινὶ ἐμὲ μὴ βασανίζειν ἀθάνατον ὄντ'· εἰ δὲ μή /, αὐτὸς σεαυτὸν αἰτίῳ» [Προειδοποιῶ να μη με βασανίσει κανένας· εἰμαι ἀθάνατος· η ευθύνη, αλλιώς, δική του] (στ. 629-630). Ο Διόνυσος αποκαλύπτει στον Αιακό την πραγματική ταυτότητά του –ενδεχομένως δείχνοντας τον εαυτό του όταν συστήνεται– και την ίδια ώρα αποκαλύπτει –και δείχνει– την πραγματική ταυτότητα του ψευδο-Ηρακλή. Ο Ξανθίας προτείνει στον Αιακό, για να επιβεβαιώσει ποιος είναι ποιος, να επιστρατεύσει το «ξύλοφόρτωμα», γιατί αν κάποιος είναι πραγματικός θεός, δεν θα κλάψει και δεν θα νιώσει πόνο, αν τον χτυπήσουν. Σύμφωνα με τον Slater: «Και οι δύο καταλήγουν να ξυλοκοπούνται για να επιβεβαιώσουν ποιος είναι ο θεός, με βάση τη θεωρία ότι οι θεοί δεν αισθάνονται πόνο. Η κωμωδία εδώ βασίζεται σε ένα συγκεκριμένο μεταθεατρικό Schadenfreude (= ένα αστείο στο οποίο διασκεδάζει κάποιος με την ατυχία του άλλου). Αν και τα χτυπήματα μπορούν να παρουσιαστούν εν μέρει και κεκαλυμμένα, χωρίς να συμβαίνουν πραγματικά στη σκηνή, το κοινό γνωρίζει καλά ότι οι ηθοποιοί που παίζουν τους ρόλους μπορεί να υποφέρουν πραγματικό πόνο: αυτό είναι ένα σημαντικό μέρος της απόλαυσης του κοινού. Τόσο ο Διόνυσος όσο και ο Ξανθίας αποδεικνύονται

⁶⁰⁰ Stanford (1993) 218.

⁶⁰¹ Ο Ξανθίας περιγράφει ένας πλήθος βασανιστηρίων από τα οποία μπορούσε να προκληθεί ο θάνατος κάποιου δούλου. Σε αυτή την περίπτωση ο Αιακός μάς πληροφορεί ότι σε περίπτωση μεγάλου τραυματισμού, το αφεντικό του έπρεπε, σύμφωνα με τον Νόμο, να αποζημιωθεί.

⁶⁰² Σύμφωνα με τον Stanford (1993, 219) «δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα από πού προερχόταν ο πόνος από τα τούβλα, από το αυξανόμενο βάρος πάνω στο σώμα (το μεσαιωνικό βασανιστήριο *peine forte et dure*) ή από το γεγονός ότι τα τούβλα ήταν πυρακτωμένα».

ότι δεν έχουν ανοσία στα χτυπήματα, αν και είναι και οι δύο επίσης καλοί στο να αυτοσχεδιάζουν εξηγήσεις για τον πόνο τους».⁶⁰³

Ο Αιακός, λαμβάνοντας σοβαρά υπόψη τα λόγια του Ξανθία, διατάζει τους δυο τους να βγάλουν τα ρούχα τους για να τους μαστιγώσει (στ. 641). Ο Ξανθίας θέτει το εύλογο ερώτημα πώς θα τους βασανίσει με δίκαιο τρόπο: «*πῶς οὖν βασανιεῖς νῶ δικαίως;*» [Πώς θα μας δοκιμάσεις δίκια;] (στ. 642). Ο Αιακός τού απαντά ότι θα λαμβάνουν μία-μία τις ξυλιές: «*ῥαδίως· πληγὴν παρὰ πληγὴν ἑκάτερον*» [Μα είναι εύκολο· μια και μια οι ξυλιές] (στ. 643). Σύμφωνα με τον Stanford, «η ρύθμιση να μαστιγωθούν και οι δύο με τη σειρά μοιάζει δίκαιη. Όμως ο Διόνυσος θα έχει ένα μεγάλο μειονέκτημα. καθώς είναι υπερβολικά ευαίσθητος και νευρικός. Ο Ξανθίας, από την άλλη, έχει πετσί μαθημένο στο ξύλο και θα μπορέσει να αντέξει το μαστίγιο καρτερικότερα από τον Διόνυσο. Μπορούμε να φανταστούμε εύκολα ότι στη σκηνή αυτή παρουσιάζονται πολλές ευκαιρίες για κωμικούς αυτοσχεδιασμούς (business) για τον Αιακό και για τους άλλους δύο. Ο Αιακός γίνεται ολοένα και πιο σκληρός και ασυγκίνητος, ενώ ο Διόνυσος και ο Ξανθίας αρχίζουν σιγά-σιγά να εγκαταλείπουν την προσποιητή αδιαφορία τους».⁶⁰⁴

Ο Αιακός χτυπά τον Ξανθία αλλά εκείνος κάνει πως δεν το κατάλαβε. Αμέσως μετά χτυπά τον Διόνυσο («*ἀλλ' εἴμ' ἐπὶ τονδὶ καὶ πατάζω*» [Θα πάω τον άλλον να χτυπήσω] στ. 646) αλλά και αυτός κάνει τον αδιάφορο. Μετά την απάθεια του Διονύσου ο Αιακός επιστρέφει στον δούλο του και τον χτυπά ακόμα πιο δυνατά, με τον καημένο τον Ξανθία να βγάζει μια κραυγή πόνου («*οὔκουν ἀνύσεις; ἰατταταῖ*», στ. 648). Ο Αιακός αντιλαμβάνεται το επιφώνημα ως έκφραση πόνου, όπως είναι πραγματικά, αλλά ο Ξανθίας εξακολουθεί να παριστάνει ότι δεν πονάει –ίσως κάνει κάποιες ενστικτώδεις κινήσεις έκφρασης πόνου, τις οποίες προσπαθεί να μετατρέψει σε κινήσεις χορού για τη γιορτή του Ηρακλή⁶⁰⁵ που τάχα του ήρθε ξαφνικά στη σκέψη: «*οὐ μὰ Δί', ἀλλ' ἐφρόντισα / ὁπόθ' Ἡράκλεια τὰν Διομείοις γίγνεται.*» [Καθόλου· αναρωτιόμουν πότε η γιορτή 'ναι του Ηρακλή στα Διόμεια] (στ. 650-651). Ο Αιακός κατευθύνεται πάλι προς τον Διόνυσο «*δεῦρο πάλιν βαδιστέον*» [Στον άλλον πάλι ας πάω] (στ. 652) και τον χτυπά. Ο Διόνυσος, αν και βγάζει επιφωνήματα πόνου και

⁶⁰³ Slater (1999) 359.

⁶⁰⁴ Stanford (1993) 220.

⁶⁰⁵ Stanford (1993) 222: Αναφέρεται εδώ στο πανηγύρι του Ηρακλή, που το γιόρτασαν στον αθηναϊκό δήμο Διόμεια.

μάλιστα κλαίει, δεν το παραδέχεται ότι πονάει και δικαιολογεί ότι τα κλάματα προήλθαν από τη μυρωδιά των κρεμμυδιών: «ΔΙ. *ἰοὺ ἰοὺ*. ΑΙ. *τί ἐστίν*; ΔΙ. *ἰππέας ὀρώ*. ΑΙ. *τί δῆτα κλαίεις*; ΔΙ. *κρομμύων ὀσφραίνομαι*» (στ. 653-654). Ο Αιακός πάει πάλι προς τον Ξανθία και τον χτυπά, κι εκείνος αντιδρά με ένα επιφώνημα πόνου («οἴμοι», στ. 657) το οποίο προσπαθεί να δικαιολογήσει ότι τάχα πάτησε ένα αγκάθι – και ίσως πιάνει το πόδι του για να γίνει πιο πειστικός: «*τὴν ἄκανθαν ἐξέλε*» [Βγάλε μου τ' αγκάθι] (στ. 657). Ο Αιακός μαστιγώνει για άλλη μία φορά τον Διόνυσο, που ουρλιάζει επικαλούμενος τον θεό Απόλλωνα, έξυπνα όμως προσθέτει γνωστούς στίχους σαν να απαγγέλλει για να καλύψει τον πόνο του: «*Ἀπολλων, – ὅς που Δῆλον ἢ Πυθῶν ἔχεις*» [Απόλλωνα... Δελφών και Δήλου αφέντη] (στ. 659). Ο Ξανθίας προτρέπει πονηρά τον Αιακό να γίνει πιο επιθετικός και να χτυπήσει τον Διόνυσο στα παῖδια, μήπως και βγάλει άκρη ποιος είναι ποιος: «*οὐδὲν ποιεῖς γάρ· ἀλλὰ τὰς λαγόνας σπόδει*» [Δεν κάνεις τίποτα έτσι. Στα παῖδια!] (στ. 661). Ο Αιακός ζητά από τον Διόνυσο να τουρλώσει την κοιλιά του, η οποία είναι μεγάλη (ίσως φοράει *προγαστρίδιον*, παραγέμισμα στομαχιού) σαν κοιλιόδουλος που είναι, για να τον μαστιγώσει.⁶⁰⁶ «*μὰ τὸν Δί' ἀλλ' ἤδη πάρεχε τὴν γαστέρα*» [Βρε τί παῖδια; Την κοιλιά σου δώθε!] (στ. 662). Τον χτυπά στην κοιλιά και ο Διόνυσος κραυγάζει από τον πόνο επικαλούμενος αυτή τη φορά τον Ποσειδώνα, αλλά πάλι αποδίδει τη θεϊκή επίκληση όχι στον πόνο του, αλλά στο ότι δήθεν πρόκειται για την αρχή επικείμενης απαγγελίας: «ΔΙ. *Πόσειδον*.— ΞΑ. *ἤλγησέν τις*. ΔΙ. *άλὸς ἐν βένθεσιν ὃς Αἰγαίου πρωνὸς ἢ γλαυκᾶς μέδεις*» [ΔΙΟ. *κραυγάζοντας από τον πόνο*. Ποσειδώνα μου... ΞΑΝ. Πόνεσε. ΔΙΟ. *συνεχίζοντας ήρεμα*. ... που, μέσα απ' τους βυθούς, στου Αιγαίου ψηλά τον κάβο και στο γαλάζιο πέλαγο αφεντεύεις] (στ. 664-665). Ο Αιακός δεν μπορεί να αποφασίσει για την ταυτότητα του καθενός και τους προτρέπει να μπουν μέσα, όπου ο Πλούτων και η Περσεφόνη θα βρουν σίγουρα ποιος είναι ο θεός: «*οὗ τοι μὰ τὴν Δήμητρα δύναμαι ἔγω μαθεῖν ὁπότερος ὑμῶν ἐστὶ θεός. ἀλλ' εἴσιτον· ὁ δεσπότης γὰρ αὐτὸς ὑμᾶς γνώσεται χὴ Φερρέφατθ', ἅτ' ὄντε κάκείνω θεῷ*» [Δε βρίσκω, μα τη Δήμητρα, ποιός είναι θεός από τους δυο σας. Μπείτε μέσα· το αφεντικό κι η Περσεφόνη, που είναι κι αυτοί θεοί, θα τό 'βρουν δίχως ἄλλο] (στ. 668-671). Ο Διόνυσος του λέει ότι αυτό έπρεπε να το σκεφτεί πριν τους δώσει τόσο ξύλο και ενδεχομένως να αγγίζει κάποια σημεία του σώματός του που ξυλοκοπήθηκαν. Μπαίνουν όλοι μέσα στον οίκο του Πλούτωνα από την κεντρική θύρα στον στ. 673.

⁶⁰⁶ Stanford (1993) 223

Ο Αριστοφάνης παρωδεί τον θεό Διόνυσο,⁶⁰⁷ τον θεό του θεάτρου, διπλά: και εξωτερικά, ντύνοντάς τον με γυναικωτό ένδυμα και ταυτόχρονα δίνοντάς του τη λεοντή και το ρόπαλο του Ηρακλή, αλλά και με τις κωμικές συμπεριφορές, αποφάσεις και κινήσεις τόσο του ιδίου όσο και του δούλου του. Το κωμικό παιχνίδι εξουσίας και υποταγής και η περιστασιακή ανωτερότητα του δούλου Ξανθία και μάλιστα με αφεντικό έναν θεό λειτουργούσαν πιθανότατα διασκεδαστικά για τους θεατές επειδή ο Αριστοφάνης «έπαιζε με τη φόρμα εκπλήρωσης της επιθυμίας που όλοι νιώθουν, και είναι με τον ένα ή άλλο τρόπο υποταγμένοι σε άλλους στην κοινωνική ιεραρχία».⁶⁰⁸

⁶⁰⁷ Ο Wiles (2009, 149) αναφέρει ότι ο Διόνυσος ως θεός του θεάτρου είναι ένας θεός που διαλύει την ταυτότητα γενικά και το φύλο συγκεκριμένα.

⁶⁰⁸ Tordoff (2013) 41.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΣΚΗΝΩΝ ΘΥΡΟΚΡΟΥΣΙΑΣ ΚΑΙ ANTE PORTAS

7.1 Παραλλαγές σκηνών θυροκρουσίας στο έργο του Αριστοφάνη

Στην κωμωδία του Αριστοφάνη υπάρχουν σκηνές όπου παρουσιάζεται η δράση της θυροκρουσίας αλλά όχι με την πιο «τυποποιημένη» μορφή που την έχουμε αναλύσει στα προηγούμενα κεφάλαια, αλλά σε διαφορετικές παραλλαγές. Ο Φιλοκλέων των *Σφηκών* (στ. 150-168) χτυπάει τη θύρα μεν, αλλά από μέσα προς τα έξω, στην *Ειρήνη* ο Χορός μαζί με τον Τρυγαίο και τον Ερμή προσπαθούν να τραβήξουν μια θύρα-βράχο για να ελευθερώσουν την Ειρήνη (στ. 357- 361, 426-526), στους *Όρνιθες* η θύρα αντικαθίσταται από δέντρα και φυλλωσιές (στ. 50-92, 93-208), στη *Λυσιστράτη* ο Χορός των Γερόντων ετοιμάζει την εμπρηστική του επίθεση μπροστά στα Προπύλαια και αργότερα ο Πρύτανις, σε μια μικρογραφία της παραπάνω προσπάθειας, επιχειρεί επίσης να παραβιάσει τη «θύρα» της Ακρόπολης (στ. 304-318, 1216-1220), στις *Θεσμοφοριάζουσες* (στ. 871-927) παρωδείται μία σκηνική ακολουθία από την *Ελένη* του Ευριπίδη (στ. 435-482) στην οποία περιλαμβάνεται σκηνή θυροκρουσίας, ενώ, τέλος, η Πραξαγόρα στις *Εκκλησιάζουσες* ξύνει τη θύρα ως ένδειξη αθόρυβου καλέσματος (στ. 32-40).

7.1.1 *Σφήκες* (στ. 150-168) – Χτύπημα θύρας από μέσα προς τα έξω

Στους *Σφήκες* η θύρα και γενικά οι είσοδοι του σπιτιού γίνονται μαγνήτης πλήθους κινησιολογικών αναφορών (και δυνάμει οπτικοποιήσιμων δράσεων) εξαιτίας του περιορισμού του δικομανούς πατέρα από τον γιο του και της επιθυμίας του πρώτου να δραπετεύσει για να μεταβεί στο αγαπημένο του δικαστήριο. Στη συγκεκριμένη σκηνή έχουμε κωμική αντιστροφή του ‘κανόνα’ της θυροκρουσίας, καθώς ο Φιλοκλέων χτυπά τη θύρα από το εσωτερικό του σπιτιού και προσπαθεί να πείσει τους δούλους-φύλακες να του ανοίξουν για να βγει έξω. Από την αρχή του έργου οι δούλοι έχουν εντολή από τον Βδελυκλέωνα να αγρυπνούν όλη τη νύχτα κοντά στην πόρτα και να προσέχουν τις κινήσεις του πατέρα του.

Ο Φιλοκλέων προσπαθεί να βγει από την καμινάδα αλλά ο Βδελυκλέων τη φράζει. Ο Φιλοκλέων επανέρχεται και στον στ. 150, σκουντά τη θύρα, προσπαθώντας

να την ανοίξει με σπρωξίματα, όπως μας πληροφορεί ο Ξανθίας:⁶⁰⁹ «<ὁδε> τὴν θύραν ὠθεῖ» [Σκουντά την πόρτα] (στ. 152). Ο Βδελυκλέων δίνει διαταγή να σπρώχνουν τη θύρα δυνατά από την άλλη, την εξωτερική, πλευρά και σπεύδει να βοηθήσει και ο ίδιος για να μείνει αυτή κλειστή: «πίεζε νυν σφόδρα, / εὐκάνδρικῶς· κάγῳ γάρ ἐνταῦθ' ἔρχομαι. / και τῆς κατάκληδος ἐπιμελοῦ και τοῦ μοχλοῦ / φύλατθ' ὅπως μὴ τὴν βάλανον ἐκτρώζεται» [Εσύ γερά νταγιάντα, παλικάρισία· κατεβαίνω κι ο ίδιος. Στο μάνταλο το νου σου· της αμπάρας μη ροκανίσει κοίτα το βελόνι] (στ. 153- 155). Σε αυτό το σημείο ο Βδελυκλέων λέει ότι η αντίσταση πρέπει να είναι μεγάλη και μας παραθέτει αρχιτεκτονικά στοιχεία της (πραγματικής ή/και θεατρικής) θύρας, όπως είναι το μάνταλο και το βελόνι της αμπάρας. Ο Brown υποστηρίζει, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ότι εδώ συναντούμε μια κωμική αντιστροφή του 'κανόνα', καθώς ο Φιλοκλέων –που είναι κλειδωμένος και προσπαθεί να βγει έξω από το σπίτι, με τους δούλους να προσπαθούν να τον κρατήσουν μέσα– χτυπάει τη θύρα από μέσα και φωνάζει τον δούλο για να του ανοίξει απ' έξω.⁶¹⁰ Ο Mitchell υποστηρίζει ότι ο Φιλοκλέων κάνει μια βίαιη προσπάθεια από μέσα για να παραβιάσει τη θύρα.⁶¹¹ Σύμφωνα με τον Mooney, όλη αυτή η ταλαντευόμενη κατάσταση των αμφίπλευρων σπρωξιμάτων στη θύρα δείχνει ότι η θύρα άνοιγε προς τα έξω.⁶¹² Στους στ. 156-157 ο Φιλοκλέων φωνάζει: «τί δράσεται; οὐκ ἐκφρήσεται, ὦ μιαιώτατοι δικάσοντά μ', ἀλλ' ἐκφεύζεται Δρακοντίδης;» [Τί θα κάμετε, αχρείοι; Αφήστε νά 'βγω, για να δικάσω· αλλιώς ο Δρακοντίδης θα τη γλιτώσει] και συνεχίζει να ωθεί τη θύρα όπως μας πληροφορεί έμμεσα ο Ξανθίας που προσπαθεί να τον εμποδίσει, κρατώντας αντίσταση: «ΦΙ. ἴθ', ἀντιβολῶ σ', ἔκφρες με, μὴ διαρραγῶ. [Να ζήσεις, άσε νά 'βγω, και θα σκάσω] ΞΑ. μὰ τὸν Ποσειδῶ, Φιλοκλέων, οὐδέποτε γε» [Αδύνατο είναι, μά τον Ποσειδώνα] (στ.

⁶⁰⁹ Στο κείμενο της σειράς LOEB (ed. by Jeffrey Henderson) και στη μετάφραση του Σταύρου ο δούλος που μιλάει σε αυτή τη σκηνή είναι ο Ξανθίας. Στην έκδοση της Οξφόρδης είναι ο Σωσίας.

⁶¹⁰ Brown (2008) 360.

⁶¹¹ Mitchell (1835) 52. Οι ερευνητές σε αυτές τις σκηνές της έντονης κινητικότητας και της επιθετικής διάθεσης αυτών που κρούουν την πόρτα διακρίνουν κάποιες ομοιότητες με τη *Λυσιστράτη* όπου οι άνδρες κινούνται επιθετικά προς τα Προπύλαια.

⁶¹² Ο Mooney (1914, 42, 46) αφιερώνει στη διατριβή του μια ενότητα για το θέμα της φοράς ανοίγματος της θύρας. Υποστηρίζει ότι ο τρόπος με τον οποίο άνοιγε μια θύρα στη σκηνή δεν ήταν απαραίτητα αντανάκλαση του τρόπου που άνοιγε μια ιδιωτική θύρα της καθημερινής ζωής. Η απόφαση στο θέατρο ανήκε στους θεατρικούς συγγραφείς, στους σκηνοθέτες και στους υποκριτές και στόχο είχε να εξυπηρετήσει τους σκοπούς της δράσης πάνω στη θεατρική σκηνή.

162-163). Ο Φιλοκλέων είναι φορτισμένος συναισθηματικά, έχει ένταση σε σημείο να απειλεί με επικείμενη έκρηξη του («*ἴθ' ἀντιβολῶ σ', ἔκφρες με, μὴ διαρραγῶ*», στ. 162), αλλά επειδή δεν υπάρχει οπτική επαφή με τον αποδέκτη του μηνύματός του (τόσο στο «ενδοδραματικό» όσο και στο «εξωδραματικό κοινό»), εναπόκειται στη φαντασία του κοινού να αποκαταστήσει νοερά τις αντίστοιχες δυνάμει έντονες χειρονομίες και κινήσεις του. Ο Ξανθίας, πιστός στη διαταγή του αφεντικού του, επικαλείται τον Ποσειδῶνα («*Μὰ τὸν Ποσειδῶ...*»), με μια πιθανή χειρονομία επίκλησης που, ωστόσο, υπερκαλύπτεται από την κινησιακή δράση του δούλου προκειμένου να κρατήσει κλειστή και αδιάβατη τη θύρα («... *Φιλοκλέων οὐδέποτε γε*», στ. 163). Ο Φιλοκλέων εξακολουθεί πιθανώς να χτυπά τη θύρα μέχρι τον στ. 168, οπότε μηχανεύεται να βγει έξω κρυμμένος κάτω από έναν γάιδαρο, σκηνική ακολουθία που παρακολουθήσαμε σε προηγούμενη ενότητα (βλ. 6.1.3.).

7.1.2. *Ειρήνη* (στ. 357-361, 426-526) *ante* βραχο-*portas* σκηνές

Στην *Ειρήνη* τη θέση, τη μορφή και τη λειτουργία της θύρας παίρνει ένας βράχος, σε δύο ιδιαίτερες σκηνές *ante portas*: α) Στ. 357-361: μία που εκτυλίσσεται μπροστά στον βράχο της σπηλιάς όπου είναι φυλακισμένη από τον Πόλεμο η Ειρήνη και β) στ. 426-526: μία δεύτερη, κατά την οποία οι Πανέλληνες του Χορού ανασύρουν από τη σπηλιά την Ειρήνη μαζί με την Οπώρα και τη Θεωρία. Ας τις παρακολουθήσουμε πιο αναλυτικά.

Στην πρώτη σκηνική ακολουθία ο Χορός ζητά από τον Τρυγαίο, που συμπεριφέρεται ως αρχηγός, να τους πει πώς θα τραβήξουν τις πέτρες από τη σπηλιά για να ελευθερώσουν την Ειρήνη: «*ἀλλ' ὅ,τι μάλιστα χαριούμεθα / ποιοῦντες, ἄγε / φράζε· σὲ γὰρ αὐτοκράτορ' / εἴλετ' ἀγαθή τις ἡμῖν τύχη*» [Πρόθυμα θα το κάμουμε όλοι μας· τύχη το όρισε καλή να μας γίνεις αρχηγός] (στ. 357-360). Ο Τρυγαίος απαντά «*φέρει δὴ κατίδω ποῖ τοὺς λίθους ἀφέλξομεν*» [Μα ας δώ πώς θα τραβήξουμε τις πέτρες] (στ. 361), αναζητώντας και ο ίδιος τρόπο και επιθεωρώντας τη σπηλιά για να δει από πού θα τραβήξουν τους συσσωρευμένους λίθους.

Η σκηνή διακόπτεται από την παρέμβαση του Ερμή και ακολουθεί μια σκηνή που μπορεί να παρουσιάστηκε μεταξύ της σπηλιάς (και της θύρας της) και του οίκου (και της θύρας του) από όπου εισήλθε ο Ερμής, καθώς ο τελευταίος βγήκε θυμωμένος με σκοπό να τους εμποδίσει να βγάλουν την Ειρήνη έξω και μετά τις ικεσίες όλων όχι μόνο μαλακώνει αλλά τους παρακινεί να ξεκινήσουν τον απεγκλωβισμό. Ο Τρυγαίος

δίνει εντολή στον Χορό να «εισέλθουν» με τις τσάπες και να αρχίσουν να βγάζουν τις πέτρες: «ὕμμετερον ἐντεῦθεν ἔργον ὧνδρες. ἀλλὰ ταῖς ἄμαις / εἰσιόντες ὡς τάχιστα τοὺς λίθους ἀφέλκετε» [Τώρα πια η δουλειά δικιά σας, παλικάρια· γρήγορα μπείτε μέσα με τις τσάπες· σέρνετε τις πέτρες· μπρος!] (στ. 426- 427). Αρκετά μέλη του Χορού πλησιάζουν πιθανότατα το σκηνικό οικοδόμημα, ανεβαίνουν στο ελαφρώς υπερυψωμένο λοгейό και προσεγγίζουν τη θύρα του σκηνικού οικοδομήματος, η οποία απεικονίζει σκηνογραφικά τη σπηλιά της Ειρήνης, και αρχίζουν να πετούν τις (θεατρικές και ορατές ή αόρατες και υποκαθιστάμενες από παντομιμικά σημεία) πέτρες που φράζουν το στόμιο της σπηλιάς. Ο Olson στο σχόλιό του για τη συγκεκριμένη δράση αναφέρει ότι τα μέλη του Χορού εκμεταλλεύονται πιθανότατα εδώ την ευκαιρία της συνάθροισης μπροστά από το στόμιο-θύρα της σπηλιάς, για να προσαρμόσουν με κάποιο τρόπο τα σχοινιά στο μπροστινό μέρος της εκκυκλήματος.⁶¹³ Υποθέτω ότι ο Ερμής τούς έχει πλησιάσει, αφού ζητάνε και την προσωπική συνδρομή του (στ. 416-425) οπότε έχουμε μια δράση εναλλακτικού τύπου *ante portas*, όπου αντί για τη θύρα όπως τη γνωρίζουμε έχουμε ως είσοδο της σπηλιάς⁶¹⁴ (βλ. κεντρική θύρα σκηνικού οικοδομήματος) έναν βράχο ή πολλούς βράχους (θεατρικής υφής και ελαφρού υλικού πιθανότατα): «ταῦτα δράσομεν· σὺ δ' ἡμῖν, ὦ θεῶν σοφώτατε, / ἄττα χρὴ ποιεῖν ἐφεστῶς φράζε δημιουργικῶς· / τᾶλλα δ' εὐρήσεις ὑπουργεῖν ὄντας ἡμᾶς οὐ κακοῦς» [Θα βαλθούμε· Ερμή, που εσύ 'σαι ο πιο σοφός απ' τους θεούς, δίνε ορμήνιες, σαν τεχνίτης, πώς να γίνεται η δουλειά, κι ως προς τ' ἄλλα, δουλευτάδες όχι ανάξιους θα μας δεις] (στ. 428-430).

Ο Τρυγαίος προτείνει στον Ερμή να κάνουνε σπονδή («ἄγε δὴ σὺ ταχέως ὕπεχε τὴν φιάλην, / ὅπως ἔργῳ ἴφιαλοῦμεν εὐξάμενοι τοῖσιν θεοῖς» [Για κράτα το καυκί, κρασί να βάλω, κι έτσι να καυκηθούμε, αφού δεηθούμε, για του έργου αυτού το ευτυχισμένο τέλος] στ. 431-432) για να έχει αίσιο τέλος αυτή η ιστορία. Η σπονδή ήταν η τελετουργική διαδικασία κατά την οποία έχυναν λίγο από το κρασί του ποτηριού τους προς τιμή των θεών, πριν αρχίσει η οίνοποσία. Το κρασί στη διονυσιακή λατρεία έχει τη μαγική δύναμη να απαλύνει τον ανθρώπινο πόνο, αποτελώντας έτσι το νικητήριο

⁶¹³ Olson (1998) 163. Για την έξοδο της Ειρήνης με τη χρήση εκκυκλήματος από την σπηλιά βλ. Storey (2019) 98.

⁶¹⁴ Σύμφωνα με τον Τσιτσιρίδη (2019, 174) «οι σπηλιές θα μπορούσαν να δημιουργηθούν εύκολα με υφάσματα πάνω στις πλευρές ενός (μόνιμου ή πρόσθετου) προθύρου».

διονυσιακό σύμβολο απέναντι στη στενάχωρη φύση της ανθρώπινης ύπαρξης.⁶¹⁵ Βγάζει λοιπόν από το καλάθι του ένα φλασκί με κρασί και προτείνει στον Ερμή να κρατήσει σταθερά τη φιάλη,⁶¹⁶ για να βάλει κρασί και να προσευχηθούν: «σπονδή, σπονδή· *εὐφημεῖτε εὐφημεῖτε*» [Σπονδή, σπονδή· ιερή σιωπή, ησυχία!] (στ. 433-434). Προσεύχονται όποιος βοηθήσει στην αφέλκυση και την απελευθέρωση της Ειρήνης, να μη χρειαστεί να κρατήσει ποτέ ασπίδα πολέμου: Τρ. «*σπένδοντες εὐχόμεσθα τὴν νῦν ἡμέραν / Ἑλλησιν ἄρξαι πᾶσι πολλῶν κάγαθων, / χάστις προθύμως ξυλλάβοι τῶν σχοινίων, τοῦτον τὸν ἄνδρα μὴ λαβεῖν ποτ' ἀσπίδα*» [Με τη σπονδή μας δεόμαστε να γίνει αρχή αγαθών η μέρα αυτή στους Έλληνες, και στα σκοινιά όποιος πρόθυμα βοηθήσει, αυτός ποτέ να μη σηκώσει ασπίδα] (στ. 435- 438). Σύμφωνα με τον Olson, ο Τρυγαίος «σηκώνει τα χέρια του σε μια χειρονομία προσευχής»,⁶¹⁷ και πιθανότατα να έκανε το ίδιο και ο Ερμής.

Η ιεροτελεστία και η σοβαρότητα του εγχειρήματος δεν αποτελούν, φυσικά, ανασταλτικούς παράγοντες για να πει ο Τρυγαίος το σεξιστικό του σχόλιο: «*μὰ Δί', ἄλλ' ἐν εἰρήνῃ διαγαγεῖν τὸν βίον, ἔχονθ' ἑταίραν καὶ σκαλεύοντ' ἄνθρακας*» [Ειρηνική ζωή με μια ερωμένη να ζήσει και σκαλίζοντας το... τζάκι] (στ. 439-440), υποδηλώνοντας εδώ τα σεξουαλικά παιχνίδια μπροστά στο τζάκι και κάνοντας πιθανώς αντίστοιχες χειρονομίες. Ο Χορός μαζί με τον Τρυγαίο καταριούνται όποιον προτιμάει τον πόλεμο: Ο Χορός λέει «*ὅστις δὲ πόλεμον μᾶλλον εἶναι βούλεται μηδέποτε παύσασθ' αὐτόν, ὧ Διόνυσ' ἄναξ*» [Μα, αφέντη Διόνυσε, όποιος προτιμάει τον πόλεμο, ποτέ του να μην πάψει...] και συμπληρώνει ο Τρυγαίος «*ἐκ τῶν ὀλεκράνων ἀκίδας ἐξαίρουμένον*» [...αγκίδια απ' τους αγκώνες του να βγάζει] (στ. 441-443), μια 'κινησιακή' κατάρα που περιλαμβάνει τον αγκώνα και αγκίδες ή μύτες από βέλη. Η

⁶¹⁵ Dodds (2004) 131-134. Στην εισαγωγή του ο Dodds αναφέρει ότι «το κρασί έχει θρησκευτική αξία: αυτός που πίνει γίνεται ένθεος, έχει πει τη θεότητα». Στους *Αχαρνές* (στ. 178) ο Αμφίθεος έρχεται γρήγορα για να φέρει στον Δικαιοπόλη σπονδές («*ἐγὼ μὲν δεῦρο σοι σπονδὰς φέρων ἔσπευδον*») και του ζητάει να τις δοκιμάσει («*γεῦσαι λαβών*», στ. 188). Ο Δικαιοπόλης πίνει λίγο και φτύνει αηδιασμένος μέχρι να δοκιμάσει τις «τριαντοκοντούτιδες» σπονδές όπου τις αποκαλεί «νέκταρ» (στ. 195). Ο Αριστοφάνης τονίζει τη γευστικότητα του παλαιωμένου κρασιού και ξεκινά να χύνει το κρασί ως προσφορά στους θεούς. Στη *Λυσιστράτη* η Κλεονίκη ζητά μια μαύρη κούπα για να δώσουν όρκο ότι νερό δεν θα χύσουνε στην κούπα. Η Λυσιστράτη ζητά τη στάμνα, και όταν της τη φέρνει η δούλη, της χύνει το κρασί στην κούπα (στ. 192 κ.εξ.). Ύστερα ζητάει από όλες τις γυναίκες να αγγίξουν την κούπα και να επικυρώσουν τον όρκο (στ. 200) και όταν γίνει αυτό, όλες να πιούν με τη σειρά.

⁶¹⁶ Olson (1998) 164.

⁶¹⁷ Olson (1998) 165.

εξαγωγή ενός βέλους από το χέρι του εχθρού προφανώς θα ήταν ιδιαίτερα επώδυνη, ενώ η συγκεκριμένη κατάρα μπορεί να έχει και μια περαιτέρω συμβολική αναφορά καθώς οι Τοξότες παρενοχλούσαν τον εχθρό από απόσταση και ήταν αποφασισμένοι να αναγκάσουν τους Σπαρτιάτες να παραδώσουν τη Σφακτηρία.⁶¹⁸

Λίγους στίχους παρακάτω ο Τρυγαίος χύνοντας σπονδή, προσεύχεται σε όλες τις ειρηνικές (και ερωτικές) θεότητες αναφέροντας πρώτο τον Ερμή: «*Ερμῆ Χάρισιν Ὠραισιν Ἀφροδίτῃ Πόθῳ*» [Του Ερμή, της Αφροδίτης, και του Πόθου, των Ωρών, των Χαρίτων...] (στ. 456). Από τη λίστα θεοτήτων, λείπει ο Άρης για προφανείς λόγους.

Ο Ερμής διατάζει να τεντώσουν όλοι τα σχοινιά και να τραβήξουν τις πέτρες. Στο αναμεταξύ τα μέλη του Χορού έχουν βγάλει τις πέτρες της σπηλιάς και έχουν ρίξει στο βάθος της τα σκοινιά: «*Ὑπότεινε δὴ πᾶς καὶ κάταγε τοῖσιν κάλῳς*» (στ. 459- 463).

Χορός: *Εἶα μάλα.* [Ισα!...]

Ἑρμῆς; *Ἦ εἶα.* [Ισα, μπρος!]

Χορός: *Εἶα ἔτι μάλα.*

Ἑρμῆς; *Ἦ εἶα, ὦ εἶα.*

Ο Τρυγαίος παρατηρεί ότι δεν τραβούν όλοι το ίδιο πρόθυμα και δυνατά και παροτρύνει απειλητικά να βελτιωθούν άμεσα οι επιδόσεις: Η διάθεση και η δύναμη της προσπάθειας συνδέονται με την προθυμία των διαφορετικής γεωγραφικής και φυλετικής προέλευσης ομάδων του Χορού να επέλθει η ειρήνη στον τόπο τους: «*ἀλλ' οὐχ ἔλκουσ' ἄνδρες ὁμοίως. / οὐ ξυλλήψεσθ'; οἷ' ὀγκύλλεσθ'· οἰμώξεσθ' οἱ Βοιωτοί.*» [Δεν τραβούν όμως όλοι το ίδιο. Τον καμπόσο μάς κάνετε, βρε; Δε θα δώσετε χέρι; Ε Βοιωτοί, θα σας τσούξει] (στ. 464- 466). Κάποιοι τραβούν με προθυμία και με δύναμη, κάποιοι προσποιούνται ότι τραβούν, άλλοι είναι αρκετά υπερήφανοι για να κάνουν τέτοιες ενέργειες και κάποιοι δεν βοηθούν καθόλου γιατί είναι φιλοπόλεμοι και δεν θέλουν να βγει η Ειρήνη έξω από τη σπηλιά.⁶¹⁹ Ο Κορυφαίος λέει στον Τρυγαίο να βοηθήσει και αυτός αλλά και ο Ερμής στην ανέλκυση της Ειρήνης, γιατί μέχρι τώρα δεν κάνουν κάτι ιδιαίτερο κινησιακά στη σκηνή, απλώς δίνουν διαταγές: «*<ἀλλ' > ἄγετε ξυνανέλκετε καὶ σφώ*» [Μα βοηθάτε μας κι εσείς οι δυο, τραβάτε] (στ. 469). Ο Τρυγαίος

⁶¹⁸ Olson (1998) 166. Στο πλαίσιο του καταγιστικού αυτού διαλόγου ο Τρυγαίος περιγράφει ένα βασανιστήριο της εποχής, το μαστίγωμα του δούλου ενώ τον τεντώνουν πάνω σε τροχό: «*ἐπὶ τοῦ τροχοῦ γ' ἔλκοιτο μαστιγούμενος*» (στ. 452). Ο Σχολιαστής (Αρχ. Σχολ. Ειρ. 441-443) αναφέρει σχετικά: «*Οἱ γὰρ δοῦλοι σφαλλόμενοι ἐπὶ τροχῷ δεσμούμενοι καὶ συρόμενοι ἐτύπτοντο ἀνακλώμενοι ἐν αὐτῷ*».

⁶¹⁹ Σχολ (1843) 185.

υποστηρίζει ότι αυτό δεν ισχύει και ότι βοηθάει με τον τρόπο του: «οὐκουν ἔλκω κάξαρτῶμα ἢ / κάπεμπίπτω καὶ σπουδάζω;» [Δε με βλέπεις που αγαντάρω και τραβάω και παλεύω και πασκίζω;] (στ. 470-471) και ο Κορυφαίος αναρωτάται για ποιο λόγο όμως τότε δεν προχωράει η δουλειά τους: «πῶς οὖν οὐ χωρεῖ τοῦργον;» [Και πώς τότες η δουλειά δεν προχωρεί;] (στ. 472).

Ο Τρυγαῖος πλησιάζει ένα μέλος του Χορού, που θυμίζει μάλλον τον στρατηγό Λάμαχο και έχει ένα φανταχτερό φτερό στην περικεφαλαία του, και του το τραβάει, γιατί δεν χρειάζεται ούτε ο ίδιος ο πολεμόχαρος στρατηγός ούτε το φτερό του: «ὦ Λάμαχ', ἀδικεῖς ἐμποδὼν καθήμενος. / οὐδὲν δεόμεθ', ὦνθρωπε τῆς σῆς μορμόνος» [Κακό εἶν' αυτό, βρε Λάμαχε, που κάνεις· μπαίνεις μες στα ποδάρια μας· αυτό σου το σκιάχτρο δε μας χρειάζεται, ἀνθρώπέ μου] (στ. 473-474). Η απρόθυμη κίνηση των Αργείων, που επισημάνει στη συνέχεια ο Τρυγαῖος, συνδέεται με την προγενέστερη στάση τους, όταν κορόιδευαν εκείνους που μοχλούσαν αλλά οι ίδιοι έπαιρναν ανέξοδα αλεύρι και από τις δυο μεριές: «οὐδ' οἶδε γ' εἶλκον οὐδὲν Ἀργεῖοι πάλαι / ἀλλ' ἢ κατεγέλων τῶν ταλαιπωρουμένων, / καὶ ταῦτα διχόθεν μισθοφοροῦντες ἄλφιτα» [Αλλά κι οι Αργεῖοι, τόση ὥρα, δεν τραβούσαν, κορόιδευαν εκείνους που μοχλούσαν κι ας παίρναν κι απ' τα δυο τα μέρη αλεύρι] (στ. 475-477).

Αντίθετα, ο Ερμής επισημαίνει την ανδρική ρώμη των Σπαρτιατών («ἀλλ' οἱ Λάκωνες ὦγάθ', ἔλκουσ' ἀνδρικῶς» [Μα οι Λάκωνες τραβούνε, φίλε, αντρίκεια] στ. 478), μια δύναμη στην κίνηση που συνδέεται με την πραγματική εξαιρετική στρατιωτική δύναμη των Σπαρτιατών και τη φημισμένη πειθαρχία τους, αλλά και με τη θετική στάση του Αριστοφάνη απέναντι στην εχθρό πόλη, την οποία θέλει να προσεταιριστεί και να παροτρύνει στην κοινή ειρήνευση. Ο Τρυγαῖος, ωστόσο, είναι πιο κριτικός και κυνικός: αναφέρει πως ζήλο για να τραβήξουν έχουν εκείνοι που κρατιούνται από το ξύλο αλλά ο χαλκιάς δεν τους αφήνει: «ἄρ' οἶσθ' ὅσοι γ' αὐτῶν ἔχονται τοῦ ξύλου, / μόνοι προθυμοῦντ'· ἀλλ' ὁ χαλκεὺς οὐκ ἔᾶ» [Ζήλο έχουν μόνο κείνοι που απ' το ξύλο κρατιούνται· μα ο χαλκιάς δεν τους αφήνει] (στ. 479-480), μια αινιγματική φράση που, σύμφωνα με τον Σχολιαστή, υπονοεί πιθανώς τους Σπαρτιάτες αιχμαλώτους που είχαν συλληφθεῖ στη Σφακτηρία και βρίσκονταν στη φυλακή.⁶²⁰ Το «ξύλον», γνωστό σε άλλες χρονικές περιόδους ως *ποδοκάκκη* ή *σφαλός*, ήταν ένα κομμάτι ξύλο με τρύπες, το οποίο τοποθετείτο γύρω από τα πόδια ή τον λαιμό των κρατουμένων στο *δεσμωτήριον*, αποκλείοντας έτσι την απόδρασή τους, όπως πιθανώς

⁶²⁰ Αρχ. Σχολ. *Eip.* 479.

συνέβη και στην περίπτωση των αιχμαλώτων Σπαρτιατών.⁶²¹ Ίσως έτσι, λοιπόν, ο Τρυγαῖος με αυτή τη φράση να εννοεί ότι έχουν ζήλο μόνο οι Σπαρτιάτες που είναι δεμένοι σε ξύλο γιατί εκ των πραγμάτων δεν μπορούν να το αποφύγουν.

Αμέσως μετά ο Ερμής σχολιάζει τους Μεγαρίτες, που αποδέχονται εντελώς απρόθυμα και αναγκαστικά τον απεγκλωβισμό της Ειρήνης, γιατί αυτοί με τους Βοιωτούς ήταν από τους αρνητές της στην πραγματικότητα: «οὐδ' οἱ Μεγαρῆς δρῶσ' οὐδέν· ἔλκουσιν δ' ὅμως / γλισχρότατα σαρκάζοντες ὥσπερ κυνίδια» [Κι οι Μεγαρίτες; Τίποτα· κι ας σέρνουν σκληρά, σκυλάκια, λες, που κρέας ξεσκίζουν] (στ. 481- 482). Η απροθυμία τους μπορεί να έχει βάση το γεγονός ότι οι Μεγαρείς υπέφεραν από μεγάλο λιμό στη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου, που τους έκανε ανήμπορους να τραβήξουν με δύναμη τα σκοινιά. Οι κινήσεις σε αυτή τη σκηνική ακολουθία που εκτυλίσσεται *ante bracho-portas* αντικατοπτρίζουν όλη τη μέχρι τότε νοοτροπία και φιλο- ή αντι-ειρηνική στάση των κατοίκων διάφορων περιοχών της αρχαίας Ελλάδας και διαφορετικών εχθρικών στρατοπέδων –της Αχαϊκής-Πελοποννησιακής Συμπολιτείας από τη μια, της Αττικής-Δηλιακής Συμμαχίας από την άλλη. Η δύναμη και η διάθεση των Πανελλήνων μπορεί να αμφισβητούνται από τον Ερμή, ο οποίος όμως αντιπροτάσσει την πρόθεση και το ψυχικό σθένος τους: «οὐδὲν ποιοῦμεν ὧνδρες· ἀλλ' ὁμοθυμαδὸν / ἅπασιν ἡμῖν αὖθις ἀντιληπτέον» [Τίποτα, παλικάρια, ως τώρα· πάλι όλοι μαζί με μια καρδιά ας βαλθούμε] (στ. 484-485). Όλοι λοιπόν «με μια ψυχή» όπως λέει και ο Ερμής πρέπει να τραβήξουν τον βράχο αν θέλουν να δουν αποτέλεσμα (στ. 486-489).

Χορός: ὦ εἴα. [Ισα!]

Τρυγαῖος: Εἴα μάλα. [Ισα, μπρος!]

Ἑρμῆς: ὦ εἴα. [Ισα!]

Τρυγαῖος: Εἴα, νῆ Δία. [Όλοι μαζί!]

Ο Χορός λέει ότι με την προσπάθεια κάτι πάει να γίνει και να «μετακινηθεί» («μικρόν γε κινούμεν» [Κάτι πάει] στ. 490), αλλά ο Τρυγαῖος σχολιάζει ότι είναι ανυπόφορο κάποιοι να τραβούν γερά και άλλοι να σπρώχνουν πίσω, κατηγορώντας και πάλι τους Αργεῖους: «οὐκ οὖν δεινὸν <κάτοπον, ἡμῶν> / τοὺς μὲν τείνειν, τοὺς δ' ἀντισπᾶν; / πληγὰς λήψεσθ', ὧργεῖοι» [Όμως εἶν' ανυπόφορο τούτο, μερικοί να τραβούν γερά κι άλλοι πίσω να σπρώχνουν. Ε οι Αργεῖοι, θα τις φάτε] (στ. 491-493). Η κίνηση είναι και πάλι ο βασικός σημειωτικός και συμβολικός «δείκτης» της

⁶²¹ Olson (1998, 177)

επιθυμίας και της προσπάθειας ειρήνευσης, και είναι η κίνηση που προδίδει τον ουδέτερο ή κωλυσιεργό ρόλο ορισμένων ομάδων/πόλεων και ειδικά των Αργείων, που είναι εμφανές ότι παίζουν κατ' επανάληψιν αρνητικό ρόλο στο εγχείρημα του απεγκλωβισμού της Ειρήνης.

Έρμης: Εἶά νυν. [Ἴσα λοιπόν!]

Τρυγαῖος: Εἶα ὦ. [Ἴσα, μπρος!] (στ. 494-495)

Ο Χορός εντοπίζει ότι πάλι κάποια από τα μέλη του παρεμποδίζουν την προσπάθεια όλων: *«ὥς κακόνοι τινές εἰσιν ἐν ἡμῖν»* [Εἶναι κάληδες ἀνάμεσά μας κάποιοι] (στ. 496). Η λαχτάρα για την ειρήνη, σύμφωνα με τον Τρυγαῖο, πρέπει να κινητοποιεί το σώμα και την προσπάθεια όλων (*«ὕμεῖς μὲν γοῦν οἱ κιττῶντες/ τῆς εἰρήνης σπᾶτ' ἀνδρείως»*) [Ὅσοι ἀλήθεια λαχταράτε την ειρήνη, μπρος, τραβάτε με κουράγιο] στ. 497-498), ωστόσο, δεν παύουν κάποιοι, ὅπως ἐπισημαίνει ο Κορυφαῖος, να ἐμποδίζουν τον ἀπεγκλωβισμό και να προκαλοῦν την ἀντίδραση των υπολοίπων (*«ἀλλ' εἴσ' οἱ κωλύουσιν»*) [Μα εἶναι κάποιοι που μποδίζουν τη δουλειά] στ. 499). Ο Ἑρμῆς θυμῶνεται αὐτή τη φορά με τους Μεγαρεῖς και ἴσως κάνει μια χειρονομία ἀποτρεπτική και ἀπαξιωτική: *«ἄνδρες Μεγαρήϊς οὐκ ἐς κόρακας ἐρρήσετε; / μισεῖ γὰρ ὕμᾱς ἡ θεὸς μεμνημένη· / πρῶτοι γὰρ αὐτὴν τοῖς σκορόδοις ἠλείψατε»* [Δεν πάτε στην οργή, βρε Μεγαρίτες; Η θεά δεν το ξεχνά, και σας μισεῖ, που εσεῖς την πρωταλείψατε με σκόρδα] (στ. 500-502). Ἀλλά και οἱ «δικομανεῖς» Ἀθηναῖοι δεν εἶναι λιγότερο ἀναποτελεσματικοὶ στο θέμα της Ειρήνης, γι' αὐτό ο Ἑρμῆς τοὺς προτρέπει να μετακινηθοῦν ἀπὸ τη θέση ἀπ' ὅπου τραβάνε ως τώρα και να προχωρήσουν προς τη θάλασσα –πιθανές ἐμμεσες προτροπές ἐδῶ στρατιωτικού/ἐξοπλιστικού/διπλωματικού χαρακτήρα– αν θέλουν να καταφέρουν να τη σύρουν ἐξω: *«καὶ τοῖς Ἀθηναίοισι παύσασθαι λέγω / ἐντεῦθεν ἐχομένοις ὅθεν νῦν ἔλκετε· / οὐδὲν γὰρ ἄλλο δρᾶτε πλὴν δικάζετε / ἀλλ' εἴπερ ἐπιθυμεῖτε τήνδ' ἐξελκύσαι, / πρὸς τὴν θάλατταν ὀλίγον ὑποχωρήσατε»* [Μα κι εσεῖς, Ἀθηναῖοι, να μην κολλάτε στη θέση ἀπ' ὅπου σέρνετε ως τα τώρα· δεν κάνετε ἄλλο τίποτε ἀπὸ δίκες. Αν λαχταράτε να τη σύρετε ἐξω, προς τη θάλασσα λίγο τραβηχτεῖτε] (στ. 503-507). Ο Χορός ἰσχυρίζεται ὅτι οἱ γεωργοὶ λόγω των ἀγροτικῶν ἐργασιῶν ἔχουν καλύτερη φυσική κατάσταση, γι' αὐτό ο ἀπεγκλωβισμός πάει καλύτερα με αὐτούς: *«ἄγ', ὦνδρες αὐτοὶ δὴ μόνοι λαβόμεθ' οἱ*

γεωργοί» [Μπρος, παλικάρια, μόνο εμείς ας πιάσουμε οι ξωμάχοι] (στ. 508).⁶²² Ο Αριστοφάνης παρουσιάζει τους γεωργούς ικανούς και συνεργάσιμους για την επίτευξη της ειρήνης, εκφράζοντας την αμέριστη –και αμετάβλητη εξαρχής μέχρι τέλους της θεατρικής πορείας του– συμπάθειά του για τις γεωργικές εργασίες που δίνουν τροφή και συνδέονται με ειρηνικές περιόδους, σε αντίθεση με τον πόλεμο που τα καίει και τα καταστρέφει όλα. Επειδή τραβάνε δυνατά οι γεωργοί, η προσπάθεια της ανέλκυσης αρχίζει ν’ αποδίδει καρπούς. Ο Τρυγαίος επαναλαμβάνει ότι οι γεωργοί τραβούνε πιο γερά και ότι κανείς άλλος από τον Χορό δεν μπορεί να βγάλει εις πέρας τέτοιο έργο: «οἷ τοι γεωργοὶ τοῦργον ἐξέλκουσι κάλλος οὐδείς» [Μόνο οι ξωμάχοι —άλλος κανείς— βγάζουνε πέρα το έργο] (στ. 511). Ο Χορός δίνει οδηγία να τραβήξουν όλοι μαζί (στ. 512-519)

Χορός: Ἄγε νυν, ἄγε πᾶς. [Όλοι τώρα μπρος λοιπόν!]

Ἑρμῆς: Καὶ μὴν ὁμοῦ ὅστιν ἤδη. [Βίρα, και κοντά είναι πια]

Χορός: Μὴ νυν ἀνῶμεν, ἀλλ’ ἐπεντείνωμεν ἀνδρικότερον. [Μη λασκάρετε, όλοι εμπρός, ας τραβούμε πιο γερά]

Ἑρμῆς: Ἦδη ὅστι τοῦτ’ ἐκεῖνο. [Νάτο, αυτό ’ταν, τέλειωσε, α!]

Χορός: Ὡ εἶα νῦν, ὦ εἶα πᾶς. [Ισα, ίσα όλοι μαζί!]

Ὡ εἶα εἶα εἶα εἶα εἶα εἶα.

Ὡ εἶα εἶα εἶα εἶα εἶα πᾶς.

Κομβική φράση, η οποία συνοδευόταν προφανώς από αντίστοιχη κινησιακή δράση όλων, είναι η εξής διαπίστωση του Ερμή: «ἤδη ὅστι τοῦτ’ ἐκεῖνο» [Νάτο, αυτό ’ταν, τέλειωσε, α!]

(στ. 516). Ο θεός με αυτή τη φράση –που, σύμφωνα με τον Σχολιαστή, τη χρησιμοποιούσαν όσοι επόπτευαν εργάτες που τραβούσαν ένα σκοινί–⁶²³ εμψυχώνει τον Χορό και τον ενθαρρύνει για περαιτέρω προσπάθεια.⁶²⁴ Μετά τη μεγάλη προσπάθεια επιτέλους βγαίνει στο φως η Ειρήνη και μαζί της βγαίνουν η Οπώρα από τη μία πλευρά και από την άλλη η Θεωρία. Ο Τρυγαίος με ενθουσιασμό – και ίσως αποχαυνωμένος από τη θέα της Ειρήνης– προσπαθεί να βρει τον σωστό χαιρετισμό: «ὦ πότνια βοτρυόδωρε, τί προσείπω σ’ ἔπος; / πόθεν ἂν λάβοιμι ῥῆμα

⁶²² Στη διάρκεια της πρώτης δεκαετίας του Πελοποννησιακού πολέμου οι αγροτικές εκτάσεις της Αττικής υπέστησαν σημαντικές ζημιές, ενώ η γεωργική γη και σε άλλα μέρη της Ελλάδας συνέχισε να ερημώνεται από τους εισβολείς. Βλ. Olson (1998) 181.

⁶²³ Αρχ. Σχολ. Ειρ. 516.

⁶²⁴ Olson (1998) 183.

μυριάμφορον / ὅτω προσείπω σ'; οὐ γὰρ εἶχον οἴκοθεν ./ ὦ χαῖρ', Ὀπώρα, καὶ σὺ δ' ὦ Θεωρία. / οἶον δ' ἔχεις τὸ πρόσωπον, ὦ Θεωρία, / οἶον δὲ πνεῖς, ὡς ἡδὺ κατὰ τῆς καρδίας, / γλυκύτατον ὥσπερ ἀστρατείας καὶ μύρου» [Πῶς να σε χαιρετήσω εσέ, ω χαρίστρα των σταφυλιών; Μυριόμετρο ένα λόγο, για να σε χαιρετήσω, πού να βρω; Δικό μου εγώ δεν έχω. Γεια σου, Οπώρα, κι εσύ, Θεωρία, —τί προσωπάκι!— γεια σου. Και τί γλυκιά και τί απαλή η πνοή σου, που την καρδιά χαϊδεύει! Μύρου ανάσα, ζωής αστρατολόγητης] (στ. 520- 526).

7.1.3. Ὀρνιθες (στ. 50-92): 'βραχοκρουσία' (στ. 93-208) και σκηνή *ante [portas] φυλλωσιές*

Στους Ὀρνιθες έχουμε παραλλαγή σκηνής θυροκρουσίας με «χτύπημα σε βράχο» αντί θύρας (στ. 50-92), παραλλαγή σκηνής *ante φυλλωσιές* αντί *ante portas* (στ. 93-208) ενώ αξιοσημείωτη είναι επίσης η δυναμική δράση στην ιδιαίτερη «θύρα» εισόδου του Χορού των Ὀρνίθων στον σκηνικό χώρο. Σε αυτό το έργο δεν υπάρχουν «σπίτια» με την πραγματική αρχιτεκτονική έννοια της λέξης, αλλά θεωρούμε τη σκηνική ακολουθία όπου το κωμικό πρωταγωνιστικό ζεύγος χτυπά την είσοδο του «οίκου» του Τηρέα ως σκηνή θυροκρουσίας, ακολουθώντας τον Κακριδή ο οποίος τη συσχετίζει με τις *ante portas* σκηνές.⁶²⁵

Η πρώτη σκηνική ακολουθία που εξετάζουμε είναι μια εναλλακτική θυροκρουσία με κρούση σε βράχο αντί θύρας, η οποία όμως διαθέτει τα δομικά χαρακτηριστικά μιας τυπικής σκηνής θυροκρουσίας, π.χ., την προσφώνηση «παῖ, παῖ» (στ. 57) και το σύνηθες ρήμα για την πράξη της κρούσης στη αρχαία ελληνική και τη ρωμαϊκή κωμωδία, το «κόπτειν» (στ. 59). Ο Πεισθέταιρος και ο Ευελπίδης φτάνουν στο σημείο όπου τους οδήγησε η καλιακούδα, και ο Πεισθέταιρος ισχυρίζεται ότι κάνοντας κρότο θα δουν αν υπάρχουν πουλιά σε αυτό το σημείο: Ευελ. «χὼ κολοιὸς οὔτοσὶ / ἄνω κέχηγεν ὥσπερ εἰ δεικνὺς τί μοι, / κούκ ἔσθ' ὅπως οὐκ ἔστιν ἐνταῦθ' ὄρνεα. / εἰσόμεθα δ' αὐτίκ', ἥν ποήσωμεν ψόφον» [Κι η καλιακούδα ανοίγει το στόμα της, σαν κάτι να μου δείχνει: θα 'ναι πουλιά εδώ πέρα, δίχως άλλο. Με λίγο κρότο, θα το δούμε αμέσως] (στ. 50- 53). Ο Wiles αναφέρει ότι: «Ο Αριστοφάνης εκπλήρωνε με μαγικό τρόπο την επιθυμία των Αθηναίων ν' αποδράσουν από την Αθήνα κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου [...] και στους Ὀρνιθες δύο Αθηναίοι ιδρύουν μια

⁶²⁵ Κακριδής (1987) 37.

αποικία στον ουρανό». ⁶²⁶ Ο Πεισθέταιρος λέει στον Ευελπίδη να χτυπήσει τον βράχο με το πόδι: ⁶²⁷ «ἀλλ' οἶσθ' ὃ δρᾷσον; τῷ σκέλει θένε τὴν πέτραν» [Ξέρεις; Βάρα το βράχο με το πόδι] (στ. 54). Σύμφωνα με τον Σχολιαστή, αυτή η φράση χρησιμοποιούνταν από αγόρια όταν έβλεπαν πουλιά και ήθελαν να τα πιάσουν. ⁶²⁸ Ο Κακριδής σχολιάζει ότι «το παιδικό αστείο, που αρχικά ανήκει στο χώρο της κυνηγετικής ομοιοπαθητικής μαγείας (όπως το πόδι, έτσι και το πουλί) διασώζεται σε πολλές περιοχές της Ελλάδας: όταν φανή λαγός, 'χτύπα το πόδι σου να βγάλει αίμα να τον πιάσης' [...]». ⁶²⁹

Ο Dunbar αναφέρει ότι «η κεντρική σκηνική θύρα, στην οποία, όπως δείχνουν οι παραπάνω φράσεις, οι υποκριτές είναι πολύ κοντά, στις περισσότερες κωμωδίες αναπαριστά την είσοδο σε ένα σπίτι, αλλά εδώ η είσοδος λέγεται βράχος (πέτρα) γιατί αναπαριστά το κατώφλι προς τη φωλιά του Τσαλαπετεινού. Ο Αριστοφάνης μπορεί να ήξερε ότι οι τσαλαπετεινοί φωλιάζουν σε μια τρύπα σε δέντρο, κτήριο ή έδαφος, αλλά επειδή χρειαζόταν τώρα κάποιο συμπαγές φυσικό αντικείμενο για να χρησιμεύσει ως θύρα για να χτυπήσει κανείς, δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι το είχε ως ρεαλιστικό σκηνικό. Με μια ομαλή, γρήγορη διαδοχή, το οικοδόμημα της σκηνής αναγνωρίζεται ως το σπίτι του Έποπα. Στην αρχή, η πρόταση του Πεισθέταιρου να κάνουν θόρυβο έχει σκοπό να μάθουν απλώς αν υπάρχουν πουλιά αλλά μετά ο Ευελπίδης, έχοντας συμφωνήσει να χτυπήσει τον βράχο, συνοδεύει τη δράση με τη συνηθισμένη προσφώνηση σε έναν δούλο (παῖ, παῖ), και αμέσως του λένε ότι αυτός δεν είναι ο σωστός τρόπος για να καλέσει κανείς τον Έποπα. Όταν 'ανοίγει' ο βράχος, εμφανίζεται ένα πουλί που ρωτά ποιος φωνάζει τον αφέντη του, και τότε ξέρουμε ότι είναι το σπίτι του Τηρέα». ⁶³⁰

Πιο αναλυτικά, παρακολουθώντας το κείμενο: Ο Πεισθέταιρος προτείνει αρχικά στον Ευελπίδη να χτυπήσει το βράχο με το πόδι «τῷ σκέλει θένε τὴν πέτραν» [Ξέρεις; Βάρα το βράχο με το πόδι] (στ. 54), εκείνος τού αντιπροτείνει να τον χτυπήσει καλύτερα ο ίδιος με το κεφάλι του, γιατί έτσι θα γίνει μεγαλύτερος ο επιθυμητός κρότος

⁶²⁶ Wiles (2009) 174-175.

⁶²⁷ Ο Dunbar (2002, 121) αναφέρει ότι «δεδομένου ότι το χτύπημα με το πόδι θα ήταν επώδυνο και θορυβώδες θα έπρεπε να χρησιμοποιήσει μια πέτρα αντί αυτού (πράξη στην οποία δε θα προέβαινε ένας ευγενής και καλός άνθρωπος) ως τη μόνη δυνατή λύση».

⁶²⁸ Αρχ. Σχολ. Ορν. 54. «Πρὸς τὴν τῶν παίδων συνήθειαν τοῦτο λέγει. φασὶ γὰρ ἐκεῖνοι πρὸς ἀλλήλους ἰδόντες ὄρνεα, δὸς τὸ σκέλος τῇ πέτρᾳ καὶ πεσοῦνται τὰ ὄρνεα».

⁶²⁹ Κακριδής (1987) 36.

⁶³⁰ Dunbar (2002) 120-121.

(«σὺ δὲ τῇ κεφαλῇ γ', ἔν' ἣ διπλάσιος ὁ ψόφος» [Με το... κεφάλι εσύ, να γίνει ο κρότος διπλός] στ. 55) και τελικά ο Πεισθέτερος προτείνει μια τρίτη (και λιγότερο επώδυνη και για τους δύο) λύση: Να χτυπήσει ο Ευελπίδης τον βράχο με μια πέτρα «σὺ δ' οὖν λίθῳ κόψον λαβών» [Μια πέτρα πιάσε καν και χτύπα] (στ. 56). Ο Ευελπίδης χτυπά, πράγματι, με μια πέτρα τον βράχο και φωνάζει τον δούλο, όπως γίνεται συνήθως στις σκηνές θυροκρουσίας με κανονική θύρα, με τη συνηθισμένη προσφώνηση σε θυρωρό:⁶³¹ «παῖ, παῖ» (στ. 57). Ο Πεισθέταιρος του κάνει παρατήρηση ότι πρέπει να φωνάζει τον Έποπα με άλλη προσφώνηση και όχι με το «παῖ»: «τί λέγεις, οὗτος; τὸν ἔποπα παῖ καλεῖς ;οὐκ ἀντὶ τοῦ παιδός σ' ἐχρῆν ἐποποιῖ καλεῖν;» [Έτσι, γεια σου· τον τσαλαπετεινό τον λεν και πούπο· καλό είναι το πουπού] (στ. 57-58). Ο Ευελπίδης, λόγω της ιδιαιτερότητας του ιδιοκτήτη του «σπιτιού», του τσαλαπετεινού, αντικαθιστά έτσι την τυπική προσφώνηση «παῖ, παῖ» σε «ἐποποιῖ» και εξακολουθεί να χτυπά: «ἐποποιῖ. ποιήσεις τοί με κόπτειν αὐθις αὐ» [Ξαναχτυπάω. Πουπουπουπού· βρε, πού είστε, πού είστε, πού είστε, πού είστε;] (στ. 58-59). Το ρήμα *κόπτειν*, το οποίο είναι ένα από τα τυπικά ρήματα για την κρούση της θύρας, χρησιμοποιείται δύο φορές σε πολύ μικρή απόσταση (στ. 56, 59). Βγαίνει ο Θεράπων/Τροχίλος, ο υπηρέτης του Έποπα, ένα πουλί με μεγάλο ορθάνοιχτο ράμφος και «ένας μεσολαβητικός ρόλος που αποτελεί παραδοσιακό τόπο της κωμωδίας. Πολύ συχνά, ακριβώς στους Προλόγους, ο Πρωταγωνιστής χτυπά μια πόρτα· αντὶ γι' αὐτόν που επιδιώκει να συναντήσει εμφανίζεται ένα δευτερεύον πρόσωπο, που –ύστερα από μερικά περισσότερα ή λιγότερα τυποποιημένα αστεία– ειδοποιεί το αφεντικό του να βγει».⁶³² Ο Κακριδής ως σκηνική οδηγία προτείνει ότι ο Τροχίλος «πετάγεται ξαφνικά από τον θάμνο και σκεπάζει την είσοδο της φωλιάς του Έποπα»⁶³³ φωνάζοντας «τίνες οὗτοι; τίς ὁ βοῶν τὸν δεσπότην;» [Ποιοι να 'ναι; Ποιος φωνάζει τον αφέντη;] (στ. 60). Ο Πεισθέταιρος τρομαγμένος, κάνει να φύγει και πέφτει κάτω· ο Ευελπίδης τρέχει κοντά του· πάνω στην ταραχή η καλιακούδα και η κουρούνα τούς φεύγουν από τα χέρια: «Ἀπολλὼν ἀποτρόπαιε, τοῦ χασμήματος» [Θεούλη μου! Μωρέ για κοίτα στόμα] (στ. 61).

Ο Τροχίλος τρομάζει και ο ίδιος γιατί πιστεύει ότι αυτοί που φωνάζουν είναι πουολόγοι και ίσως κάνει μια χειρονομία απόγνωσης όταν λέει: «οἷμοι τάλας,

⁶³¹Dunbar (2002) 121. Ο Κακριδής (1987, 36) υποστηρίζει ότι αυτή η προσφώνηση είναι ελαφρά υποτιμητική και άσχετη με την ηλικία.

⁶³² Κακριδής (1987) 37.

⁶³³ Κακριδής (1987) 37.

ὄρνιθοθήρα τουτωί» [Συφορά! Πουολόγοι!] (στ. 62). Ενδεχομένως σε αυτό το σημείο ο Ευελπίδης σταματά να κρύβεται αλλά είναι ακόμα διστακτικός και φοβισμένος (στ. 63). Ο Θεράπων του Έποπα απαντά επιθετικά και ίσως κάνει μια απειλητική χειρονομία, γιατί ακόμα θεωρεί ότι αυτά τα πλάσματα μπροστά του είναι γυρολόγοι: *«ἀπολεῖσθον»* [Εἴστε χαμένοι] (στ. 64). Ο Ευελπίδης ισχυρίζεται ότι δεν είναι άνθρωποι αλλά πουλιά (*«ἀλλ' οὐκ ἔσμεν ἄνθρώπων»* [Για ανθρώπους μάς περνάς;] στ. 63) και ενδεχομένως να κάνει κινήσεις που ενισχύουν αυτή τη δήλωσή του. Στην ερώτηση του Τροχίλου «τι είδους πουλιά είναι», ο Ευελπίδης στον στ. 64 λέει χαρακτηριστικά: *«ὕποδεδιὼς ἔγωγε, Λιβυκὸν ὄρνεον»* [Εγώ όρνιο λιβυκό, με λεν τρεμούλη] και ενδεχομένως κάνει μια τρεμουλιαστή κίνηση, σαν πουλί, κουνώντας τα χέρια του σαν υποτιθέμενα φτερά, για να δώσει έμφαση στον ισχυρισμό του ότι δεν είναι άνθρωπος. Ο φόβος εξακολουθεί να υπάρχει στους δύο Αθηναίους και σωματοποιείται ιδιαίτερα όταν ο Ευελπίδης δείχνει τα πόδια του που τρέμουν από τον φόβο (*«καὶ μὴν ἐροῦ τὰ πρὸς ποδῶν»* [Καλέ, τα πόδια μου δε βλέπεις;] στ. 65) ενώ λίγο παρακάτω ο Πεισθέταιρος λέει ότι αφοδέυσε από τον φόβο του (*«ἐπικεχοδὼς ἔγωγε, Φασιανικός»* [Κουτσουλιέρης. . .κατσουλιέρης] στ. 68).⁶³⁴ Στην αντίστοιχη ερώτηση του Ευελπίδη προς τον Θεράποντα τι είδους πουλί είναι εκείνος, ο Τροχίλος δηλώνει την ταυτότητά του (*«ὄρνις ἔγωγε δοῦλος»* [Σκλαβοπούλι] στ. 70) και κατόπιν περιγράφει διαταγές που εκτελεί για το αφεντικό του τον Έποπα και οι οποίες αρμόζουν σε «τρεχάτο δούλο», όπως θα παγιωθεί η στερεότυπη αναπαράστασή του αργότερα στη Νέα και τη Ρωμαϊκή Κωμωδία: *«τρέχω 'π' ἀφύας ἐγὼ λαβὼν τὸ τρύβλιον· / ἔτνους δ' ἐπιθυμεῖ, δεῖ τορύνης καὶ χύτρας, / τρέχω 'πὶ τορύνην»* [αρπάζω μια σκουτέλα και τρέχω για σαρδέλες· αν θέλει φάβα, χρειάζεται κουτάλα κι ένα τσουκάλι· τρέχω για κουτάλα] (στ.77-78) –ενδεχομένως κάνοντας κίνηση ότι τρέχει, με επιτόπιο τροχάδην. Μια ανάλογη εντολή δίνει και ο Πεισθέταιρος: *«τροχίλος ὄρνις οὕτοσί. / οἷσθ' οὖν ὁ δρᾶσον, ὦ τροχίλε; τὸν δεσπότην ἡμῖν κάλεσον»* [Πουλί εἰς' εσύ, βρε φίλε, ή τρεχαντήρι; Μπρος, τρεχαντήρι· τρέξε φώναξέ μας τ' αφεντικό σου] (στ. 79-80). Το όνομά του πουλιού Τροχίλου συνδυάζεται ωραιότατα με την ιδιότητά του ως τρεχάτου δούλου και με την εντολή που του δίνει ο Πεισθέταιρος να τρέξει να ειδοποιήσει το αφεντικό του.

Ο Τροχίλος μπαίνει πάλι στη φωλιά (πιθανότατα από τη σκηνογραφικά διαμορφωμένη αντίστοιχα κεντρική θύρα του σκηνικού οικοδομήματος) για να ξυπνήσει το αφεντικό του (στ. 84). Ο Πεισθέταιρος βάζει τις φωνές, στην αρχή πιο

⁶³⁴ Σύμφωνα με τον Κακριδή (1987, 38) η μετακίνηση των στίχων του φαίνεται απαραίτητη.

επιθετικά και μετά πιο ήπια στον Ευελπίδη, χαρακτηρίζοντάς τον δειλό γιατί άφησε την καλιακούδα να φύγει: «κακῶς σύ γ' ἀπόλοι'. ὥς μ' ἀπέκτεινας δέει» [Τσακίσου! Πώς με τρώμαξες!] (στ. 85-87). Ο Ευελπίδης αντεπιτίθεται, υπενθυμίζοντας στον Πεισθέταιρο ότι και ο ίδιος άφησε την κουρούνα να φύγει, όταν έπεσε κάτω («εἶπέ μοι, / σὺ δὲ τὴν κορώνην οὐκ ἀφῆκας καταπεσών;» [Κι όταν εσύ πήρες την τούμπα, δεν αφήκες την κουρούνα;] στ. 88-89), και τον χαρακτηρίζει ειρωνικά «ανδρείο», κάνοντας ίσως μια χειρονομία ή κίνηση ηρωϊκού ανδρισμού και κορδώνοντας το σώμα του (στ. 92). Οι εξ Αθηνών ορμώμενες καλιακούδα και κουρούνα έχουν πετάξει και αποσύρονται οριστικά από τη σκηνική δράση, με τους δύο κωμικούς ήρωες να πρέπει στο εξής να αντιμετωπίσουν ένα πλήθος άλλων «ντόπιων» πουλιών.

Η παραλλαγή σκηνής *ante portas*, όπου αντί για θύρα έχουμε φυλλωσιές (στ. 93-208), έχει ως περιεχόμενο την πολυπόθητη συνάντηση με τον Τηρέα. Ο Έποπας φωνάζει πίσω από τα δέντρα «ἄνοιγε τὴν ὕλην, ἵν' ἐξέλθω ποτέ» [Ανοίξτε μου... τα χόρτα, νά 'βγω πια έξω] (στ. 93). Ο Κακριδής σχολιάζει ότι έχουμε *σχῆμα απροσδόκητο* γιατί ο αρχηγός των πουλιών λέει «ἄνοιγε τὴν ὕλην» αντί τὴν *πύλην*, όπου ὕλη είναι τα κλαδιά που χρησιμοποιούν τα πουλιά για να φτιάξουν τις φωλιές τους.⁶³⁵ Ο Τηρέας παρουσιάζεται από την 'πύλη' των χόρτων φορώντας φτερά και τριπλό λοφίο, που προκαλούν την έκπληξη του Ευελπίδη («ὦ Ἡράκλεις, τουτὶ τί ποτ' ἐστὶ θηρίον;/ τίς ἡ πτέρωσις; τίς ὁ τρόπος τῆς τριλοφίας;» [ρε τί θεριό είναι τούτο; Θεέ μου! Κοίτα φτερούγες· κοίτα τρίδιπλο λοφίο] στ. 93-94), ρωτά ποιοι τον ζητούν («τίνες εἰσὶ μ' οἱ ζητοῦντες;» [Ποιοί 'ναι που με ζητούν;] στ. 94) και ίσως κοιτάζει δεξιά και αριστερά με αργή κίνηση του κεφαλιού, γιατί φορά το βαρύ λοφίο, μέχρι το βλέμμα του να πέσει στους επισκέπτες.

Ο Ευελπίδης με τον Πεισθέταιρο γελούν με τη μισομαδημένη θωριά του («ΕΥ. οἱ δώδεκα θεοὶ/ εἴξασιν ἐπιτρῖναι σε. ΕΠ. μῶν με σκώπτετον ὀρῶντε τὴν πτέρωσιν;» [ΕΥΕ. Οι θεοί του Ολύμπου θα σ' έχουνε ρημάξει. ΤΣΑ. Τα φτερά μου κοιτάτε εσείς και κοροϊδεύετε ίσως;] στ. 95-97) και ο Έποψ, ενοχλημένος με την αντίδραση αυτή, σπεύδει να πληροφορήσει τους ξένους ότι κάποτε υπήρξε κι αυτός άνθρωπος («ἦν γάρ, ὦ ξένοι, ἄνθρωπος» [Άνθρωπος ήμουν, ξένοι, στα παλιά μου] στ. 96-97). Ο Ευελπίδης κοροϊδεύει το παρουσιαστικό το Έποπα («τὸ ράμφος ἡμῖν σου γέλοιον φαίνεται» [Το ράμφος σου είναι λίγο σαν αστείο] στ. 99) και ενδεχομένως δείχνει το ράμφος του. Ο Dunbar σχολιάζει σχετικά με την εμφάνιση του Τηρέα: «Ο

⁶³⁵ Κακριδής (1987) 42

Έποψ είναι ένα από τα πιο χαρακτηριστικά πουλιά της Ελλάδας, με καφέ-ροζ ράχη και πλατιές ασπρόμαυρες φτερούγες, μεγάλη ουρά και μακρύ κυρτό ράμφος. Δεν μπορούμε να πούμε πόσο μακριά προχώρησε ο ενδυματολόγος του Αριστοφάνη και κατά πόσο κατόρθωσε να το αναπαραγάγει. Ο αριστοφανικός Τηρέας έχει ράμφος και λοφίο κάποιου είδους, αλλά η ερώτηση που γίνεται από τον Ευελπίδη «*κᾗτά σοι ποῦ τὰ πετρά;*» [Και τότε, πού είναι τα φτερά σου;] (στ. 103) ίσως δηλώνει έλλειψη του αναμενόμενου φτερώματος.⁶³⁶

Η αναγνωριστική συζήτηση συνεχίζεται και, αφού αποκαλύπτουν τον λόγο της επισκέψεώς τους και αναλύουν πολλές επιλογές για μετοίκηση, ο Έποπας ρωτάει: «*ποῖαν δ' ἂν οἰκίσαιμεν ὄρνιθες πόλιν;*» [Εμείς πουλιά, σαν ι είδους χώρα να ιδρύσουμε μπορούμε;] (στ. 173). Ο Πεισθέταιρος με επιθετικό τόνο ζητάει από τον Έποπα να κοιτάξει κάτω – ίσως κοιτάζει και ο ίδιος κάτω σκύβοντας το κεφάλι και δείχνοντας με το χέρι του προς τα κάτω: «*ἄληθες, ὦ σκαιότατον εἰρηκῶς ἔπος; βλέψον κάτω*» [Αλήθεια; Λόγος ανόητος που σου ξέφυγε απ' το στόμα! Γιά κοίτα κάτω] (στ. 174). Ο Τσαλαπατεινός κοιτάζει προς τα κάτω («*καὶ δὴ βλέπω*», στ. 175), «με προθυμία και υπερβολή», όπως σημειώνει ο Κακριδής στις πρόσθετες σκηνοθετικές οδηγίες, που συνοδεύουν την έκδοσή του.⁶³⁷ Αμέσως μετά ο Πεισθέταιρος τον παροτρύνει να κοιτάξει πάνω –και ίσως κάνει και ο ίδιος την ίδια κίνηση με το κεφάλι του, δείχνοντας προς τα πάνω («*βλέπε νυν ἄνω*», στ. 175)– και ο Έποπας ακολουθεί και πάλι την εντολή του και κοιτάζει προς τα πάνω («*βλέπω*», στ. 176). Τέλος, ο Πεισθέταιρος του ζητάει να κάνει μια κίνηση που μπορεί μεν να γίνει από ένα πουλί, αλλά που για τον Έποπα-υποκριτή ήταν πολύ δύσκολο έως αδύνατο να αναπαρασταθεί: «*Περίαγε τὸν τράχηλον*» (στ. 177). Ο Τσαλαπατεινός επιβεβαιώνει με τον λόγο του τη δυσκολία της κίνησης, η οποία μπορεί να τον στραβολαιμιώσει, και ενδεχομένως την εκτελεί με κάποιο πιο εύκολο τρόπο, υποθέτουμε, με κάποια περιορισμένη κίνηση του κεφαλιού: «*νῆ Δία ἀπολαύσομαί <τί> γ', εἰ διαστραφήσομαι*» [Αν στραβολαιμιαστώ, τί ωραία που θα 'ναι!] (στ. 177). Ο Dunbar σχολιάζει «ότι ο Έποπας αντιδρά με σκεπτικισμό όταν καλείται να κοιτάξει προς διαφορετικές κατευθύνσεις μέχρι να εκφράσει φόβο ότι θα σπάσει το λαιμό του».⁶³⁸ Κοιτώντας πάνω, ο Έποψ βλέπει τα σύννεφα και τον ουρανό και ο Πεισθέταιρος τον πείθει ότι ένας «πόλος» μεταξύ ουρανού και γης είναι ο καλύτερος

⁶³⁶ Dunbar (2002) 125.

⁶³⁷ Κακριδής (1987) 53.

⁶³⁸ Dunbar (2002) 144.

«τόπος» γιατί θα είναι το ‘πέραςμα’ της κνίσας της θυσίας προς τους θεούς και με αυτόν τον τρόπο τα πουλιά-κάτοικοι αυτού του «πόλου» (βλ. πόλης) θα ασκούν κάποια μορφής επιρροή στους θεούς (στ. 180-193). Ο Έποψ, όπως είναι αναμενόμενο, ενθουσιάζεται και ίσως κάνει ανάλογες υπερβολικές χειρονομίες έκφρασης της θετικής ανταπόκρισής του στην πρόταση του Πεισθέταιρου: «*ἰοῦ ἰοῦ · / μὰ γῆν, μὰ παγίδας, μὰ νεφέλας, μὰ δίκτυα / μὴ ᾿γὼ νόημα κομψότερον ἤκουσά πω · / ὥστ’ ἂν κατοικίζοιμι μετὰ σοῦ τὴν πόλιν, / εἰ ξυνδοκοίῃ τοῖσιν ἄλλοις ὀρνέοις*» [Βάι βάι! Μά τη γη, μά τα δίχτυα, μά τα βρόχια, μα τις καπάντζες, πιο έξυπνο εγώ σχέδιο δεν άκουσα ποτέ μου· αν σύμφωνα είναι και τ’ άλλα τα πουλιά, μαζί σου αμέσως εγώ ιδρυτής θα γίνω αυτής της χώρας] (στ. 194-197).

Όταν τον ρωτά ο Πισθέταιρος ποιος θα μπορούσε να εισηγηθεί αυτή την πρόταση, ο Τηρεὺς απαντά «Σύ..» (στ. 198) και ενδεχομένως τον δείχνει με παρατεταμένο τον δείκτη. Η σκηνή κλείνει με την ανακοίνωση του Έποπα ότι μπαίνει στη «λόχη» και με τον Πεισθέταιρο να τον παρακινεί να το κάνει όσο γίνεται πιο γρήγορα: «*Ἐπ: δευρὶ γὰρ ἐμβὰς αὐτίκα μάλ’ εἰς τὴν λόχην, / ἔπειτ’ ἀνεγείρας τὴν ἐμὴν ἀηδόνα, / καλοῦμεν αὐτούς· οἱ δὲ νῶν τοῦ φθέγματος / ἑάνπερ ἐπακούσωσι θεύσσονται δρόμῳ. ΠΙ. ὦ φίλτατ’ ὀρνίθων σύ, μή νυν ἔσταθι· / ἀλλ’ ἀντιβολῶ σ’ ἄγ’ ὥς τάχιστ’ εἰς τὴν λόχην / εἴσβαινε κἀνέγειρε τὴν ἀηδόνα.*» [Νά, μπαίνω εδώ στο σύδεντρο, ευθύς κιόλας, ξυπνώ και την αηδόνα μου, και τότε τα κράζουμε· το λάλημα των δυο μας μόλις ακούσουν, θά ῥθουνε τρεχάτα. ΠΙΣ. Μη στέκεσαι λοιπόν, ω φίλτατο ὄρνιο· θερμοπαρακαλώ, στο σύδεντρο έμπα γοργά γοργά και ξύπνα την αηδόνα] (στ. 202-205). Όταν ο Τηρεὺς μπει μέσα στη «λόχη», θα ξυπνήσει αμέσως την Αηδόνα και θα την καλέσει να τον συνοδεύσει με τον αυλό της (στ. 209-222) σε μια μακρά, λυρική επίκληση των πουλιών (στ. 227-262), μετά το πέρας της οποίας θα αρχίσει η σταδιακή είσοδός τους. Το οπτικό επίκεντρο μετατοπίζεται από την κεντρική θύρα («λόχη») στις πλάγιες εισόδους, από όπου εισέρχονται στον σκηνικό χώρο τα 4 πρώτα πουλιά-σολίστες και ακολούθως τα 24 μέλη του Χορού («*ᾠναξ Ἀπολλων, τοῦ νέφους. ἰοῦ ἰοῦ, / οὐδ’ ἰδεῖν ἔτ’ ἔσθ’ ὑπ’ αὐτῶν πετομένων τὴν εἴσοδον*» [Σύννεφο είναι, Απόλλωνά μου· ποποπό, γιά δεξ κακό· τόσα τα πετούμενα είναι, που δε φαίνεται η μπασιά] στ. 295-296) και, αντίστοιχα, η δράση μετατοπίζεται από την πρόσωση του σκηνικού οικοδομήματος στην ορχήστρα.⁶³⁹

⁶³⁹ Σε ό,τι αφορά τα κοστούμια και την κίνηση των χορευτών ο Wiles (2009, 238) υποστηρίζει ότι: «Στους *Ορνιθες* το κοστούμι κάθε μέλους του Χορού ανήκε σε διαφορετικό είδος ώστε να δημιουργηθεί

7.1.4. *Λυσιστράτη*: Πύλες της Ακρόπολης (στ. 304-318) – Πύλες της Ακρόπολης (στ. 1216-1220)

Στη *Λυσιστράτη* δεν υπάρχει τυπική σκηνή θυροκρουσίας, παραταύτα μπορούμε να αναφέρουμε ως «παραλλαγές» τη βίαιη προσπάθεια εισβολής του Χορού των Γερόντων στις πύλες της Ακρόπολης και τις αποτυχημένες απόπειρες εισχώρησης στο γυναικείο άβατο. Σε αυτή την ενότητα θα εξετάσουμε δύο παραλλαγές σκηνών θυροκρουσίας και *ante portas*: Στην πρώτη σκηνή (στ. 304-318) παρουσιάζεται η σκηνική δράση στις πύλες της Ακρόπολης και στη δεύτερη σκηνή (στ. 1216- 1220) μια αντίστοιχη δράση «θυροκρουσίας» των προφυλαίων, η οποία, ωστόσο, δεν αναπτύσσεται δραματουργικά περισσότερο, καθώς οι εντός (του οίκου) της Ακρόπολης γυναίκες εξέρχονται χωρίς διαλογική διάδραση με το υποκείμενο της θυροκρουσίας.

Στην Πάροδο της *Λυσιστράτης* ο Χορός των Γερόντων έρχεται, φορτωμένος με ξύλα, και πιο συγκεκριμένα με κορμό ελιάς, γιατί σχεδιάζουν να βάλουν φωτιά για να εξαναγκάσουν σε υποχώρηση τις γυναίκες από την επαναστατική τους ‘κατάληψη’ της Ακρόπολης και τη σεξουαλική τους αποχή. Από τον στ. 254 πλησιάζουν προς τις πύλες της Ακρόπολης. Αν και η Πάροδος προηγείται της σκηνής που πρόκειται να εξετάσουμε, μέσα από τον διάλογο μεταξύ των δύο Χορών (ή Ημιχορίων) αναφέρονται κάποιες πληροφορίες που αφορούν τη σωματική και κινησιακή κατάσταση τους.

Ο Κορυφαίος του Χορού των Γερόντων προσπαθεί να ενθαρρύνει τον καταπονημένο από το βάρος του κούτσουρου της ελιάς Δράκη, να προχωρήσει: «*χώραι Δράκης, ἡγοῦ βάδην, εἰ καὶ τὸν ὦμον ἀλγεῖς/ κορμοῦ τοσουτονὶ βάρος χλωρᾶς φέρων ἐλάας*» [Το ξέρω, Δράκη, ο ώμος σου σου πόνεσε απ’ το βάρος· κούτσουρο ελιάς χλωρής κρατάς· περπάτα ωστόσο, θάρρος] (στ. 254-255). Έχει πονέσει ο ώμος του από το κουβάλημα και με πολύ μεγάλη δυσκολία κατευθύνεται προς τον προορισμό τους. Η μεταφορά μεγάλου και βαρέος αντικειμένου, τα πονεμένα μέλη του σώματος –πιο συχνά ο ώμος– από την ταλαιπωρία και η επιβράδυνση του βήματος λόγω της κούρασης –αν και ο Wiles υποστηρίζει ότι ο βηματισμός του Χορού σε αυτό το σημείο

η εντύπωση της αναρχίας, αλλά η τάξη μπορούσε ν’ αποκατασταθεί στιγμιαία όταν οι όρνιας παρατάσσονταν σε διάταξη μάχης». Σε ό,τι αφορά ειδικότερα τον χορό των πουλιών, όπως μας πληροφορεί ο Βιβιλάκης (2004, 27), «ο Λουκιανός αναφέρει τον χορό “θερμαστρίς” – ίσως ήταν ο χορός που χόρευαν τα πουλιά. Η “θερμαστρίς” ήταν ζωηρή και οι χορευτές πηδούσαν στον αέρα, σταύρωναν δε τα πόδια σε σχήμα λαβίδας ή ψαλιδιού (Πολυδεύκης, 4, 102. “*Η δὲ Θερμαστρίς πηδητικόν*”»).

είναι γρήγορος και οργισμένος—⁶⁴⁰ αποτελούν τυπικές σωματικές καταστάσεις των δούλων, ειδικά στην κωμωδία. Σύμφωνα με τον Henderson, ο Κορυφαίος χρησιμοποιεί καταληκτικά ιαμβικά τετράμετρα (στ. 254-255, 265-270, 281-285, 306-318) ένας ρυθμός που χρησιμοποιήθηκε από τον Αριστοφάνη για την είσοδο Χορών Γερόντων (*Σφήκες*, *Πλούτος*) και για τις γυναίκες στις *Εκκλησιάζουσες*, που παριστάνουν όμως τους ηλικιωμένους άνδρες.⁶⁴¹ Στους στ. 264-265 γίνεται αναφορά από τον Χορό Γερόντων σε αρχιτεκτονικά-μορφολογικά στοιχεία των πυλών της Ακρόπολης, λέγοντας χαρακτηριστικά ότι οι γυναίκες τις έκλεισαν με μάνταλα και αμπάρες: «μοχλοῖς δὲ καὶ κλήθροισι / τὰ προπύλαια πακτοῦν;» [και τα Προπύλαια θα 'κλείναν με μάνταλους κι αμπάρες;].

Ο Κορυφαίος δίνει εντολή να κάνουν όσο γρήγορα μπορούν, να τοποθετήσουν σωρό τα κούτσουρα στα Προπύλαια και να βάλουν φωτιά για να κάψουν τις γυναίκες και ειδικά την Λυσιστράτη: «ἀλλ' ὥς τάχιστα πρὸς πόλιν σπεύσωμεν ὦ Φιλοῦργε, / ὅπως ἂν, αὐταῖς ἐν κύκλῳ θέντες τὰ πρέμνα ταυτί, / ὅσαι τὸ πρᾶγμα τοῦτ' ἐνεστήσαντο καὶ μετῆλθον, / μίαν πυρὰν νήσαντες ἐμπρήσωμεν αὐτόχειρες / πάσας, ὑπὸ ψήφου μιᾶς, πρῶτην δὲ τὴν Λύκωνος» [Γρήγορα στην Ακρόπολη, Φιλούργε, όσο μπορούμε· σωρός να μπουν τα κούτσουρα, να ζώσουν τις γυναίκες, αυτές που τέτοια μηχανή σοφίστηκαν και κάνουν. Φωτιά! Και να τις κάψουμε με τα ίδια μας τα χέρια, όλες, με μιαν απόφαση, πρώτη τη Λυσιστράτη] (στ. 267-271). Τα καταπονημένα μέλη του Χορού επαναφέρουν το θέμα της κόπωσης από το βαρύ φορτίο με τα ξύλα και μάλιστα σε ανηφορικό δρόμο. Την ίδια ώρα οι Γέροντες φυσούν τη φωτιά για να μη τους σβήσει: «ἀλλ' αὐτὸ γάρ μοι τῆς ὁδοῦ / λοιπὸν ἐστὶ χωρίον / τὸ πρὸς πόλιν τὸ σιμόν, οἷ σπουδὴν ἔχω· / χῶπως ποτ' ἐξαμπρεύσομεν / τοῦτ' ἄνευ κανθηλίου. / ὥς ἐμοῦ γε τῷ ξύλῳ τὸν ὄμον ἐξιπώκατον· / ἀλλ' ὅμως βαδιστέον, / καὶ τὸ πῦρ φυσητέον, / μή μ' ἀποσβεσθὲν λάθῃ πρὸς τῇ τελευτῇ τῆς ὁδοῦ. / φῦ, φῦ./ ἰοὺ ἰοὺ τοῦ καπνοῦ. / ὥς δεινὸν ὄναξ Ἡράκλεις / προσπεσόν μ' ἐκ τῆς χύτρας / ὥσπερ κύων λυττῶσα τῷ φθαλμῷ δάκνει» [Λίγο ανηφοράκι ακόμα μένει για να φτάσουμε στην Ακρόπολη που πάμε. Όμως πῶς ν' ανέβει τούτο το φορτίο χωρίς γαιδούρι; Αχ, τα ξύλα μου σακάτεψαν τον ώμο, ας βαδίζουμε όλοι ωστόσο κι ας φυσούμε τη φωτιά, μη μας σβήσει, μια και φτάσαμε στο τέρμα. Φου φου φου. Πως καπνίζει αυτή η φουφού! Απ' τη χύτρα η φλόγα ορμάει σα σκυλί που λύσσαξε και τα μάτια μου δαγκώνει.] (στ. 286-298).

⁶⁴⁰ Wiles (2009) 355.

⁶⁴¹ Henderson (2002) 100.

Ο Sommerstein υποστηρίζει ότι οι δάδες ανάβουν όταν οι Γυναίκες κάνουν την είσοδό τους, η βίαιη επίθεση στις πύλες δεν πραγματοποιείται ποτέ και οι Γέροντες παραμένουν στην ορχήστρα για το υπόλοιπο του έργου.⁶⁴² Ο Brown αναφέρει ότι η άφιξη του Χορού των Γυναικών (στ. 319) θα μπορούσε να ιδωθεί, σε μια ευρύτερη προοπτική, σαν μια σχετιζόμενη με το άνοιγμα πόρτας τυπική σκηνή με τον αγενή θυρωρό, όπου ανταλλάσσονται προσβολές και ματαιώνονται τα σχέδια των ανδρών.⁶⁴³

Μετά την είσοδο του Χορού Γερόντων και την περιγραφή της σωματικής τους κατάστασης και του σκοπού της εμφάνισής τους, ακολουθεί η πρώτη σκηνή-παραλλαγή σκηνής θυροκρουσίας (στ. 304-318). Ο Χορός Γερόντων περιγράφει τις κινήσεις που πρόκειται να κάνουν για να βάλουν φωτιά στις πύλες της Ακρόπολης, Μετά ξεφορτώνουν και τους πνίγει η κάπνα, αλλά συνεχίζουν. Στο τέλος επικαλούνται –ίσως με κάποια ανάλογη χειρονομία– τη Δέσποινα Νίκη για να κάψουν το θράσος των γυναικών. Πιο συγκεκριμένα, φυσάνε γιατί τους έχει πνίξει ο (θεατός ή αθέατος από το κοινό; πραγματικός ή δηλούμενος παντομιμικά;) καπνός («*Φῦ φῦ. Ἰοὺ ἰοὺ τοῦ καπνοῦ*», στ. 304-305) και έπειτα από τόσο κουβάλημα έρχεται η ώρα να αφήσουν κάτω τα ξύλα («...*μὲν ξύλω θείμεσθα πρῶτον αὐτοῦ*» [Ας βάλουμε τα ξύλα πρώτα χάμω] στ. 307). Δηλώνουν την πρόθεσή τους να βάλουν τις κληματόβεργες στις χύτρες («*τῆς ἀμπέλου δ' ἐς τὴν χύτραν τὸν φανὸν ἐγκαθέντες ἄψαντες*» [τις κληματόβεργες ας χώσουμε στις χύτρες, ν' ανάψουν] στ. 308) και να ορμήσουν στη «θύρα» σαν κριάρια («*εἴτ' ἐς τὴν θύραν κριηδὸν ἐμπέσοιμεν*;» [και ας ορμήσουμε στην πόρτα σαν κριάρια:] στ. 309) και σε περίπτωση που οι γυναίκες δεν δεχτούν να «βγάλουν τις αμπάρες» να τις πνίξουν με τη φωτιά («*κᾶν μὴ καλούντων τοὺς μοχλοὺς χαλῶσιν αἱ γυναῖκες, / ἐμπιμπράναι χρὴ τὰς θύρας καὶ τῷ καπνῷ πῖζειν*» [κι αν οι γυναίκες δεν πειστούν να βγάλουν τις αμπάρες, να βάλουμε φωτιά, ο καπνός ν' ανέβει να τις πνίξει] στ. 310-311). Σε αυτό το σημείο ο Κορυφαῖος τούς ξαναλέει να αποθέσουν κάτω τα πράγματα («*θῶμεσθα δὴ τὸ φορτίον*» [Χάμω λοιπόν το φόρτωμα] στ. 312) και φωνάζει, κάνοντας πιθανώς μια κίνηση με τα χέρια του για να καθαρίσει τον καπνό από μπροστά του: «*φεῦ τοῦ καπνοῦ βαβαιάξ*» [Ποπο καπνιά, μαυρίλα!] (στ. 312). Ακολουθεί μια παραλλαγή έκκλησης για βοήθεια σε στρατηγούς της Σάμου⁶⁴⁴ («*τίς ξυλλάβοιτ' ἂν τοῦ ξύλου τῶν ἐν Σάμῳ στρατηγῶν*;» [Ποιος στρατηγός της Σάμου εδώ στα ξύλα θα βοηθήσει:] στ.

⁶⁴²Sommerstein (1990) 169 και Henderson (1987) 100.

⁶⁴³ Brown (2008) 364.

⁶⁴⁴ Henderson (2002) 106.

314) μέσω της οποίας, ο Αριστοφάνης σχολιάζει την πολιτική κατάσταση της εποχής του, υπαινισσόμενος ότι το αρχηγείο του αθηναϊκού ναυτικού στο Αιγαίο με δύναμη 73 πλοίων θα έπρεπε να βοηθήσει και να είναι πιο δραστήριο.⁶⁴⁵ Ο Henderson σχολιάζει επίσης ότι ίσως σε αυτό το σημείο υπάρχει ένας υπαινιγμός στην περιφρόνηση του πεζικού για το ναυτικό.⁶⁴⁶ Η πλάτη των Γερόντων έχει πλέον πάψει να πονάει, οπότε ενδεχομένως να ήταν τώρα σωματικά πιο στητοί, με πλάτη ίσια και κορδωτή, έτοιμοι για επίθεση: «*ταντὶ μὲν ἤδη τὴν ῥάχιν θλίβοντά μου πέπαιται*» [δε μου πονεί πια η πλάτη] (στ. 315).

Μετακινούμαστε πολλούς στίχους αργότερα, μετά τη «Διαλλαγή» των αντίπαλων στρατοπέδων, για να βρεθούμε και πάλι μπροστά στις κλειστές πύλες της Ακρόπολης, στον στίχο 121. Εισέρχεται από μια πλάγια είσοδο (πιθανώς τη δεξιά όπως βλέπουν οι θεατές στο αρχαίο διονυσιακό θέατρο) ο Πρύτανις, ο οποίος κρατά αναμμένο δαυλό και φωνάζει: «*ἄνοιγε τὴν θύραν σὺ. παραχωρεῖν σ' ἔδει*» [Την πόρτα ανοίξτε] (στ. 1216). (στ. 286-298). Καθώς η/ο θυρωρός δεν ανοίγει την πόρτα,⁶⁴⁷ ο Πρύτανις, μαζί με έναν Αθηναίο που εισέρχεται επίσης στον σκηνικό χώρο από την ίδια πλάγια είσοδο, αναγκάζει τους δύο Χορούς ή τα δύο Ημιχόρια (που πρέπει να βγουν και να αλλάξουν αμφίεση, ώστε να επιστρέψουν ως ομάδα Αθηναίων και ομάδα Λακώνων) να αποσυρθούν, απειλώντας τους με τον δαυλό (στ. 1222-1224). Κάποια από τα μέλη του Χορού επανακάμπτουν, αλλά και πάλι αποπέμπονται οριστικά από τον Πρύτανι (στ. 1239-1240). Στον στ. 1242 ο Αθηναίος ανακοινώνει στον Πρύτανι (και στο κοινό) την είσοδο των συμποσιαστών από τις πύλες της Ακρόπολης, από όπου προσέρχεται σίγουρα η Λυσιστράτη, συνοδευόμενη από κάποιες γυναίκες, για να συμμετάσχει βουβή στην υπόλοιπη Έξοδο, ενώ οι δύο νέες ταυτότητας (παρα)Χοροί (Αθηναίοι και Λάκωνες), με τους ομιλούντες και άδοντες Κορυφαίους τους, προσέρχονται μάλλον από τις πλάγιες εισόδους του θεατρικού χώρου, από όπου και είχαν εξέλθει λίγο νωρίτερα. Και σε αυτή τη σκηνή η «θυροκρουσία» ενέχει βία και εμπεριέχει τυπικά στοιχεία (φωνητικό κάλεσμα, κρούση με τα χέρια), ωστόσο, διαφέρει από τις προηγούμενες «τυπικές» σκηνές, ως προς το ότι η «θύρα» ανοίγει χωρίς να ακολουθήσει οποιοσδήποτε διάλογος ανάμεσα στα εντός του οίκου (της

⁶⁴⁵ Αρχ. σχολ. *Λυσ.* 314 και Henderson (2002) 106.

⁶⁴⁶ Henderson (2002) 106.

⁶⁴⁷ Σύμφωνα με τον Σχολιαστή (1843) 262 η θυρωρός ήταν γυναίκα, προφανώς επειδή οι γυναίκες ήταν μέχρι τώρα επικεφαλής της Ακρόπολης.

Ακρόπολης) πρόσωπα (και μάλιστα το πρωταγωνιστικό πρόσωπο της Λυσιστράτης) και στο υποκείμενο της θυροκρουσίας.

7.1.5. *Θεσμοφοριάζουσαι* (στ. 871- 927): Παρωδία σκηνής θυροκρουσίας από την *Ελένη* του Ευριπίδη (στ. 435-482)

Στο τρίτο επεισόδιο εμφανίζεται ο Ευριπίδης, ντυμένος με κουρέλια (στ. 871-927), και προσπαθεί να προσποιηθεί ότι είναι ο ναυαγός Μενέλαος, ο άντρας της Ελένης σε μια παρωδία της *Ελένης* του Ευριπίδη. Εδώ δεν υπάρχει σκηνή θυροκρουσίας ή *ante portas* αλλά η συγκεκριμένη σκηνή μάς παραπέμπει ρητά στο έργο του Ευριπίδη *Ελένη*, όπου στην ανάλογη σκηνή εισόδου του Μενελάου εντοπίζεται σκηνή θυροκρουσίας.

Πιο αναλυτικά: στις *Θεσμοφοριάζουσες* ο Αριστοφάνης, επιστρατεύοντας προδρομικά την (πολλούς αιώνες αργότερα, θεωρητικά οριοθετημένη) σκηνή «θεάτρου-μέσα-στο-θέατρο»,⁶⁴⁸ παρουσιάζει τον Ευριπίδη αρχικά ως Περσέα (από τη χαμένη τραγωδία του *Ανδρομέδα*) και κατόπιν, αφού η συγκεκριμένη τραγική σκηνή οδηγηθεί σε αποτυχία ως προς την απελευθέρωση του Συγγενή του, τον παρουσιάζει με μεταμφίεση ναυαγού στον ρόλο του Μενέλαου, ενώ ο ηλικιωμένος Μνησίλοχος μεταμφιέζεται και ενσαρκώνει την ωραία Ελένη από τη φερώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη.⁶⁴⁹ Σύμφωνα με τον Handley: «Απαραίτητος όρος της θεατρικής αναπαράστασης, αν και όχι επαρκής από μόνος του, είναι να περιλαμβάνει μορφές των οποίων η εξωτερική εμφάνιση είναι καθοριστικής σημασίας για την ύπαρξή τους. Αυτό σημαίνει ότι, κάποιιοι χαρακτήρες όταν μεταμφιεστούν, τότε αλλάζουν ουσιαστικά, εξ ου και εκείνο το υπέροχο επαναλαμβανόμενο αστείο στο δεύτερο μέρος των *Θεσμοφοριάζουσών*, όπου ο Ευριπίδης εμφανιζόμενος τάχα ως Μενέλαος μπορεί να σώσει τον Μνησίλοχο, εάν ο δεύτερος παρουσιαστεί ως Ελένη· ο εμφανιζόμενος ως Περσέας μπορεί να σώσει τον Μνησίλοχο, αν ο Μνησίλοχος παραστήσει την Ανδρομέδα. [...] Η εναλλαγή ρόλων, η μεταμφίεση και η ταύτιση με έναν χαρακτήρα,

⁶⁴⁸ Βλ. Διαμαντάκου (2007α) 103-108, όπου αναλύονται όλες οι σκηνές «θεάτρου-μέσα-στο-θέατρο» που εντοπίζονται στο σωζόμενο αριστοφανικό έργο και μάλιστα στις «λογοτεχνικές» *Θεσμοφοριάζουσες*.

⁶⁴⁹ Η Καραμάνου (2011,705) σχολιάζει ότι ο Ευριπίδης έρχεται επί σκηνής «αξιοθρήνητα ενδεδυμένος στο ρόλο του Μενελάου, σύμφωνα με την τάση του Αριστοφάνη να παρουσιάζει τον τραγικό ενδυματολογικά ταυτισμένο με τους ρακένδυτους ήρωές του».

φυσικά, μπορούν να υπάρξουν και συχνά υπάρχουν και στη σφαίρα του ρεαλιστικού. Στη θεατρική παράδοση, όμως αποκτούν ξεχωριστή σημασία». ⁶⁵⁰

Ο Ευριπίδης/Μενέλαος αναρωτιέται σε ποιο τόπο έχει φτάσει και ο Μνησίλοχος/Ελένη, δείχνοντας ίσως με τον δείκτη, του απαντά ότι βρίσκεται στο ιερό των Θεσμοφόρων: «*Θεσμοφορεῖον τουτογί*» (στ. 880). Ο Ευριπίδης/Μενέλαος ρωτάει πολλές φορές σχετικά με τον Πρωτέα και όταν η Μνησίλοχος/Ελένη τού λέει ότι ο Πρωτεύς πέθανε, ο Ευριπίδης/Μενέλαος ίσως κάνει μια χειρονομία θρήνου, λ.χ. πιάνει τα μαλλιά του και βγάζει ένα αντίστοιχο επιφώνημα: «*αἰαῖ, τέθνηκε..*» (στ. 885). Όταν ο Ευριπίδης/Μενέλαος ρωτάει πού τον έχουν θάψει ο Μνησίλοχος/Ελένη απαντά ότι «στον τάφο του, όπου είμαστε καθισμένοι»: «*τόδ' ἐστὶν αὐτοῦ σῆμ', ἐφ' ᾧ καθήμεθα*» (στ. 886). Η Γυναίκα-Φύλακας του Μνησιλόχου εξαγριώνεται και ίσως κάνει επιθετικές χειρονομίες, γιατί ο δέσμιος αποκάλεσε τον «βωμό» ως «τάφο». Όταν ο Μνησίλοχος/Ελένη αναφέρεται στον Μενέλαο, ο Ευριπίδης/Μενέλαος ξαφνιάζεται και του/της λέει να γυρίσει το κεφάλι προς αυτόν: «*στρέψον ἀνταυγεῖς κόρας*» [Για γύρνα εδώ το βλέμμα] (στ.902). Ο Μνησίλοχος/Ελένη ίσως βγάζει το προσωπίο του και ίσως κάνει κάποια ναζιάρική κίνηση ότι τάχα ντρέπεται: «*αἰσχύνομαι*» (στ. 903). Ο Ευριπίδης/Μενέλαος μένει έκπληκτος από την ομορφιά της, και με κωμικό τρόπο φτάνουμε σταδιακά στην επίμαχη αναγνώριση και τον εναγκαλισμό. ⁶⁵¹

Η άμεση σύνδεση, σε κρίσιμα σημεία της δραματικής πλοκής των τραγικών θεατρικών έργων, μιας σκηνής αναγνώρισης και του επακόλουθου εναγκαλισμού αποτελεί ιδιάζουσας σημασίας δομικό συστατικό για την κορύφωση της δραματικότητας, αλλά και την αποφόρτιση των θεατών από τα δεινά και τις πράξεις των τραγικών ηρώων του έργου. Οι σκηνές όπου δύο πρόσωπα αγκαλιάζονταν ήταν

⁶⁵⁰ Handley (2007) 172-173. Σύμφωνα με την Καραμάνου (2011, 703) «η υιοθέτηση της γυναικείας αμφίεσης...υποδηλώνει την καταφυγή τους στον δόλο, ο οποίος ειδικά στο ευριπίδειο θέατρο, είναι κατεξοχήν συνυφασμένος με την γυναικεία φύση».

⁶⁵¹ Για τον τρόπο με τον οποίο η συγκεκριμένη «σκηνή αναγνώρισης» Ελένης-Μενελάου από την *Ελένη* του 412 π.Χ. μεταγράφεται (ακολουθείται πιστά αφενός αλλά και παραποιείται σε επιμέρους σημεία αφετέρου) στις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη την αμέσως επόμενη χρονιά (που παραστάθηκαν πιθανώς στα Μεγάλα Διονύσια, όπως και η *Ελένη*), βλ. αναλυτικά το κεφάλαιο «Η τραγική “αναγνώριση” στην *Ελένη* του Ευριπίδη και η κωμική “αποκατάστασή” της στις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη» στο Διαμαντάκου (2007β) 161-187).

συχνές στην αρχαία τραγωδία.⁶⁵² Αντίστοιχα ο Μνησίλοχος/Ελένη ίσως αγκαλιάζει τον Ευριπίδη/Μενέλαο, τον φιλάει και ενδεχομένως του πιάνει το χέρι για να τον τραβήξει προς την έξοδο: «ὦ χρόνιος ἐλθὼν σῆς δάμαρτος ἐς χέρας, / λαβέ με, λαβέ με, πόσι, περίβαλε δὲ χέρας. / φέρε, σὲ κύσω. Ἄπαγέ μ' ἄπαγ' ἄπαγ', / ἄπαγέ με / λαβὼν ταχὺ πάνυ» (στ. 913-915) [Ω, που από χρόνια στη γυναίκα σου ήρθες, πιάσε με, αντρούλη μου, έλα αγκάλιασέ με. Να σε φιλήσω. Κι απ' αυτή τη χώρα πάρε με, πάρε, πάρε με, να πάμε να φύγουμε γοργά].⁶⁵³ Η Γυναίκα/Φρουρός απειλεί ότι, αν ο παρείσακτος επισκέπτης, που παριστάνει τον Μενέλαο, πάρει μαζί του τον δέσμιο κατάσκοπο, που παριστάνει την Ελένη, θα τον χτυπήσει με τη λαμπάδα, την οποία ίσως κρατάει και προτάσσει προς το μέρος τους: «κλαύσεται ἄρα νῆ τῷ θεῷ ὅστις σ' ἀπάξει τυπτόμενος τῇ λαμπάδι» [Βαριά θα πέσει αυτή η λαμπάδα σε όποιον θα σε πάρει] (στ. 916). Καθώς προσέρχονται ο Πρύτανης και ο Τοξότης, η παρωδία της *Ελένης* –και η διαφυγή του Συγγενή– ανακόπτεται οριστικά (στ. 927).

Τι συμβαίνει όμως στην αντίστοιχη σκηνή (στ. 435-482) στο έργο του Ευριπίδη που παρωδεί ο Αριστοφάνης και στην οποία έχουμε σκηνή θυροκρουσίας; Στην *Ελένη* ο Μενέλαος πιθανόν χτυπάει τη θύρα του ανακτόρου του Θεοκλύμενου (στ. 435), και ανοίγει μια γριά γυναίκα, η οποία αγενώς διώχνει τον επισκέπτη, γιατί ένας ρακένδυτος άνδρας δεν έχει το δικαίωμα να βρίσκεται έξω από τη θύρα του παλατιού.⁶⁵⁴ Πιο αναλυτικά: Ο Μενέλαος ζητά να έρθει έξω ένας θυρωρός για να μεταφέρει εντός του

⁶⁵²Πρβλ. Ευρ. *Εκ.* 410, *Ιων* 1438, *Φοίν.* 306. Η σκηνή της αναγνώρισης και κατ'επέκταση του εναγκαλισμού μεταξύ των δύο αδελφών στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και γενικά όλες οι ανάλογες σκηνές ήταν πιθανώς εξαιρετικά δημοφιλείς, προκαλώντας αντιδράσεις από μέρους του κοινού, όπως αντίστοιχα γίνεται με παραστάσεις στην Επίδαυρο. Βλ. Kaimio (1988) 35-48, που χαρακτηρίζει τις σκηνές εναγκαλισμού πολύ συναισθηματικές και τις κατηγοριοποιεί σε σκηνές *αναγνώρισης, συναντήσεων και αποχαιρετισμού* και την αγκαλιά την ερμηνεύει ως ένα εξωτερικό σημάδι αγάπης μεταξύ δυο ανθρώπων.

⁶⁵³O Rau (1967, 14) αναφέρει ότι «από τα τραγικά μοτίβα που διακωμωδούνται είναι και η αναγνώριση». Η Διαμαντάκου (2007β, 107 και 184) λέει χαρακτηριστικά: «Έτσι, παίρνοντας ως παράδειγμα την εκτενή παρώδηση της ευριπίδειας *Ελένης*, η οποία επιχειρείται στις *Θεσμοφορίζουσες*, θα διακρίνουμε μια υποβόσκουσα ελεγκτική διάθεση από μέρους του κωμικού ποιητή απέναντι στον τρόπο με τον οποίο ο τραγικός συνάδελφός του είχε οργανώσει και φέρει σε πέρας, μία μόλις χρονιά πριν, την “αναγνώριση” του Μενελάου και της Ελένης. [...] η παρωδούμενη Ελένη του Αριστοφάνη προκαλεί επίσης τον μεταθεατρικό προβληματισμό, κλονίζοντας θεμελιακά συστατικά στοιχεία της ευριπίδειας εκδοχής, όπως είναι ο τρόπος αναγνώρισης της Ελένης με τον Μενέλαο. Βλ. επίσης: Καραμάνου (2011) 705-707.

⁶⁵⁴ Brown (2008), 366 και Austin – Olson (2004) 283.

ανακτόρου τα δικά του μηνύματα: «ὥή· τίς ἄν πυλωρός ἐκ δόμων μόλοι, / ὅστις διαγγείλειε τᾶμ' ἔσω κακά;» (στ. 435-436) [Εε· δε θα ῥθει ένας θυρωρός στην πόρτα να πει στον νοικοκύρη τα δεινά μου;].⁶⁵⁵ Εξέρχεται μια ηλικιωμένη θεραπαινά στις πύλες και του λέει, ενδεχομένως συνοδεύοντας τα λόγια της με επιθετικές χειρονομίες «διωγμού», να μη στέκεται μπροστά στις αυλόπορτες γιατί θα χάσει τη ζωή του αν ενοχλεί τους αφέντες της: «τίς πρὸς πύλαισιν; οὐκ ἀπαλλάξῃ δόμων / καὶ μὴ πρὸς αὐλείοισιν ἐστηκὼς πύλαις, / ὄχλον παρέξεις δεσπόταις;» (στ. 437-439) [Ποιός είναι κει ὁξω; Φύγε, γιατί στέκεις στη θύρα; Θα ενοχλήσεις τους αφέντες]. Ο Μενέλαος μιλάει ευγενικά αλλά η Γριά εξακολουθεί να του λέει να φύγει με επιθετικό τρόπο: «ἄπελθ' ἐμοὶ γὰρ τοῦτο πρόσκειται, ξένε, / μηδὲνα πελάζειν τοισίδ' Ἑλλήνων δόμοις» (στ. 443-444) [Φεύγα· δουλειά μου να εμποδίζω, ξένε, τους Έλληνες το σπίτι όταν ζυγώνουν]. Σε αυτό το σημείο φαίνεται ξεκάθαρα μία από τις βασικές αρμοδιότητες που είχε τότε ο θυρωρός του παλατιού: να διώχνει αυτούς που δεν πρέπει να πλησιάσουν στην οικία-ανάκτορο των βασιλιάδων. Από τα λόγια του Μενέλαου φαίνεται ξεκάθαρα ότι η θεραπαινά τον σπρώχνει βίαια με τα χέρια της για να τον απομακρύνει: «ἄ, μὴ πρόσσειε χεῖρα μηδ' ὥθει βίᾱ» (στ. 445) [Μη σπρώχνεις ντε, το χέρι μη μου σφίγγεις]. Η ηλικιωμένη 'θυρωρός' ακολουθεί την τυπική συμπεριφοριστική νόρμα, με βάση την οποία η μη-συμμόρφωση του επισκέπτη στις εντολές είναι αιτία για την απομάκρυνσή του με τη χρήση σωματικής βίας: «πείθη γὰρ οὐδὲν ὦν λέγω, σὺ δ' αἴτιος» [Εσύ θα φταις, σ' το λέω, αν δεν μ' ακούσεις] (στ. 446). Ο Μενέλαος έχει έρθει όμως στο παλάτι ως ναυαγός ο οποίος έχει άσυλο, και επιβάλλεται από τους ηθικούς κανόνες να τηρηθεί αυτή η συνθήκη: «ναυαγὸς ἦκω ξένος, ἀσύλητον γένος» [Τους ναυαγούς κανείς δεν τους πειράζει] (στ. 449). Η Γριά δεν πτοείται και του λέει να πάει σε κάποιο άλλο σπίτι «οἶκον πρὸς ἄλλον νῦν τιν' ἀντὶ τοῦδ' ἴθι» [Κάποιο άλλο σπίτι τότες άντε να βρεις] (στ. 450), όμως ο Μενέλαος όχι μόνο δεν υπακούει την εντολή της αλλά της λέει αποφασιστικά ότι θα μπει μέσα και αυτή θα τον υπακούσει: «οὐκ, ἀλλ' ἔσω πάρειμι· καὶ σύ μοι πιθοῦ» [Δεν φεύγω, θα μπω μέσα, να μ' αφήσεις] (στ. 451). Η γριά φύλακας ενοχλημένη τον απειλεί ότι θα τον σπρώξει άμεσα με τη βία για να φύγει: «ὀχληρὸς ἴσθ' ὦν· καὶ τάχ' ὠσθήσῃ βίᾱ» [Ενόχληση έχεις γίνει, θα σε διώξουν] (στ. 452). Ο Μενέλαος αναφωνεί «αἰᾶϊ» και ενδεχομένως κάνει μια χειρονομία απόγνωσης, προσπαθώντας να αποφύγει τα σπρωξίματα της γριάς-θυρωρού. Η ηλικιωμένη γυναίκα δεν τον λυπάται όταν κλαίει και εξακολουθεί να προσπαθεί να τον διώξει σπρώχνοντας:

⁶⁵⁵ Η μετάφραση των χωρίων της *Ελένης* του Ευριπίδη είναι του Τάσου Ρούσσου (2006).

«οὐκουν ἀπελθὼν δάκρυα σοῖς δώσεις φίλοις;» [Δεν πας λοιπόν στους φίλους σου να κλάψεις] (στ. 458).

Ο Μενέλαος μετά την πληροφορία ότι η Ελένη είναι εκεί, κάνει ίσως κινήσεις πιο έντονες και απότομες, γεμάτες νευρικότητα και ανυπομονησία: «πῶς φῆς; τίν' εἶπας μῦθον; αὐθὶς μοι φράσον» [Τί λες; Πώς είπες; Ποιά; Πες το μου πάλι] (στ. 471). Η Γερόντισσα εξακολουθεί να του λέει να φύγει «ἀλλ' ἔρπ' ἀπ' οἴκων» (στ. 477) [Μα τώρα φύγε], διότι ο αφέντης της υπάρχει περίπτωση να τον σκοτώσει γιατί είναι Έλληνας, άσχετα αν η ίδια είναι καλοδιάθετη απέναντι στους Έλληνες και μπαίνει στο παλάτι.

7.1.6. *Εκκλησιάζουσαι* (στ. 32-40): ξύσιμο/γραφτσούνισμα θύρας

Στον πρόλογο των *Εκκλησιάζουσων* εισέρχεται στη σκηνή ένας υποκριτής, ντυμένος με ανδρική ενδυμασία, μιάτιο, λακωνικά παπούτσια και κρατώντας μια βακτηρία. Είναι η Πραξαγόρα, επικεφαλής της συνομοσίας.⁶⁵⁶ Η Πραξαγόρα πλησιάζει το γειτονικό της σπίτι και ξύνει (στ. 32-40)⁶⁵⁷ τη θύρα της γειτόνισσάς της για να την καλέσει στη μάζωξη που σχεδιάζει, χωρίς να ξυπνήσει τον άνδρα της:⁶⁵⁸ «ἀλλὰ φέρε τὴν γείτονα / τήνδ' ἐκκαλέσσωμαι θρυγανῶσα τὴν θύραν. / δεῖ γάρ τον ἄνδρ' αὐτῆς λαθεῖν» (στ. 32-33) [Μα ας καλέσω και τη γειτόνισσά μου. Ας γρατσουνίσω την πόρτα της, να μη με νιώσει ο άντρας της]. Η Γυνή Β' άκουσε το γρατσούνισμα των δακτύλων της Πραξαγόρας ενώ έβαζε τα παπούτσια του άνδρα της, άρπαξε το ρούχο του άνδρα της και έκλεισε σιγά και προσεχτικά τη θύρα πίσω της, για να μη σηκωθεί ο άνδρας της από το τρίξιμο:⁶⁵⁹ «ἤκουσα τοι / ὑποδουμένη τὸ κνῦμά σου τῶν δακτύλων, / ἅτ' οὐ καταδαρθοῦς'. ὁ γὰρ ἀνὴρ, ὃ φιλάτη, / Σαλαμίνιος γάρ ἐστιν ὃ ξύνειμ' ἐγὼ/ τὴν νύχθ' ὅλην ἤλαυνέ μ' ἐν τοῖς στρώμασιν / ὥστ' ἄρτι τουτὶ θοῖμάτιον αὐτοῦ λαβον» (στ. 35-40)

⁶⁵⁶ Η Taaffe (1993) 104 υποστηρίζει ότι η εμφάνισή της υποδηλώνει μια χιουμοριστική ασυμφωνία που προκαλεί το cross-dressing στη συγκεκριμένη περίπτωση. Ο υποκριτής φοράει θεωρητικά γυναικείο προσωπείο, επειδή ο χαρακτήρας που υποδύεται είναι γυναικείος και ταυτόχρονα φοράει ανδρικά ρούχα.

⁶⁵⁷ Για τη χειρονομία γρατσούνισματος της θύρας, βλ. Θεσμ. στ.481 «οὗτος πόθω μου 'κνένεθλὼν τὴν θύραν» [Αυτός, ποθώντας με, ήρθε και γρατσούνει την πόρτα].

⁶⁵⁸ Σύμφωνα με τον Wiles (2009, 133): «Οι Αθηναίες περιορίστηκαν στον οίκο και ο χώρος των ανδρών έγινε η αγορά, η συνέλευση, το δικαστήριο και το γυμνάσιο. Σκοπός ήταν να αποφευχθούν οι εσωτερικές διαμάχες, από τις οποίες η πόλη μπορούσε να καταστραφεί».

⁶⁵⁹ Ussher (1973) 78: «.....αυτός ο ήχος θα οδηγήσει σε υποψίες κάποιο σύζυγο (βλ. Λυσίας, I, 14)».

[Εβαζα τα παπούτσια, όταν στην πόρτα ξυσιά από δάχτυλα άκουσα· δεν είχα καθόλου κοιμηθεί, γιατί, χρυσή μου, νησιώτης είναι, ξέρεις, ο άντρας που έχω, από τη Σαλαμίνα, κι οληνύχτα μου τράβαγε κουπί στο στρώμα· μόλις τώρα το ρούχο του άρπαξα και να με]. Οι γυναίκες με την αυστηρή καθοδήγηση της Πραξαγόρας πρόκειται να κάνουν πρόβα για να φαίνονται σαν άνδρες όταν θα αγορεύσουν στην Εκκλησία του Δήμου (στ. 129 κ.ε.). Η Πραξαγόρα τους ζητάει να φορέσουν το στεφάνι, να βάλουν κρασί και να ακουμπήσουν το κορμί τους στο ραβδί σαν άνδρες (στ. 147 κ.ε.).

Σε όλη την επόμενη προλογική σκηνική ακολουθία οι γυναίκες βγαίνουν από τα σπίτια τους κρατώντας αντρικά ρούχα, παπούτσια, ψεύτικα γένια και ραβδιά, για να συγκεντρωθούν στο σημείο όπου βρίσκεται η Πραξαγόρα, γεγονός που υποδεικνύει την πιθανή ύπαρξη πολλών (έως τρεις) συνεχόμενων κατοικιών (και αντίστοιχων θυρών) στην πρόσοψη του σκηνικού οικοδομήματος. Οι γυναίκες έρχονται βιαστικά κρατώντας λυχνάρια και ιμάτια για να δείξουν (στο θεατρικό κοινό) ότι είναι σκοτάδι, και έχουν σκοπό να υποδυθούν τους άνδρες. Η Πραξαγόρα στέκεται κοντά στον βωμό που αναπαριστά το βήμα στην Πνύκα,⁶⁶⁰ ενώ οι γυναίκες έρχονται κοντά της. Σύμφωνα με τον Wiles, στις *Εκκλησιάζουσες* «απαντά η πιο επεξεργασμένη εφαρμογή της παρενδυσίας στο αρχαίο ελληνικό δράμα. Μια ομάδα γυναικών (τις οποίες υποδύονται άνδρες ηθοποιοί, φυσικά) κλέβουν τους χιτώνες των συζύγων τους, τα ραβδιά και τα παπούτσια τους, και με τη βοήθεια ψεύτικων γενειάδων καταφέρνουν να παρεισφρήσουν επιτυχώς τη συνέλευση. Αποκαλύπτουν ότι η αρρενωπότητα του αρσενικού είναι μια κατασκευή μαυρίζοντας το δέρμα τους στον ήλιο, αποφεύγοντας τα αρώματα και αρνούμενες να ξυρίσουν τις τρίχες του σώματός τους. Οι χαρακτηριστικές κινήσεις των ανδρών αποκτώνται εύκολα, και το βασικό στοιχείο που τις προδίδει είναι η συνήθειά τους να επικαλούνται τις θεές των οποίων οι λατρείες είναι το επίκεντρο όλης της κοινωνικής δραστηριότητας».⁶⁶¹ Πιο συγκεκριμένα οι γυναίκες βγαίνουν από τα σπίτια τους κρατώντας:

α) Ανδρικά ρούχα-ανδρικά παπούτσια: Η Γυνή Β' βλέπει τη Μελιστίχη, τη γυναίκα του Σμικυθίωνα να έρχεται βιαστικά με τα παπούτσια του άντρα της «*τὴν Σμικυθίωνος δ' οὐχ ὀρᾷς Μελιστίχην / σπεύδουσαν ἐν ταῖς ἐμβάσιν;*» (στ. 46-47) [Μα και του Σμικυθίωνα τη γυναίκα, τη Μελιστίχη, δεν τη βλέπεις; Τρέχει με αντρίκεια χοντροπάπουτσα]. Η Μελιστίχη βγήκε από το σπίτι της (*ἐξέλθειν*) και τρέχει όπως και

⁶⁶⁰ Ussher (1969) 22-37.

⁶⁶¹ Wiles (2009) 155.

οι υπόλοιπες για να πάει στην Πραξαγόρα, φορώντας τα παπούτσια του άνδρα της, γεγονός που την καθιστά κωμική φιγούρα.⁶⁶²

β) Ψεύτικα γένια: Η Πραξαγόρα ρωτά τις γυναίκες αν έχουν φέρει στη συγκέντρωσή τους τα ψεύτικα γένια «*πώγωνας*» και όλες απαντούν θετικά (στ. 69-73). Σύμφωνα με τον Ussher, η μεγάλη γενειάδα ήταν χαρακτηριστικό των Σπαρτιατών.⁶⁶³

γ) Λυχνάρια: Η Γυνή Α΄ ανακοινώνει την έλευση της Γευσιστράτης, η οποία κρατά με το δεξί της χέρι μια λαμπάδα «*τὴν τοῦ καπήλου δ' οὐχ ὀρᾷς Γευσιστράτην ἔχουσιν ἐν τῇ δεξιᾷ τὴν λαμπάδα;*» [Α, να κι η Γευσιστράτη-δεν τη βλέπεις-του καπελά η γυναίκα· τη λάμπάδα κράτα στο δεξί χέρι της] (στ. 49-50). Σύμφωνα με τον Ussher, κρατάει έναν δαυλό και όχι κάποια λυχνία και μάλιστα με το δεξί της χέρι. Οι γλεντζέδες, όπως εικάζεται ότι είναι μια από αυτούς η Γευσιστράτη, δύσκολα θα κουβαλούσαν μια λαμπάδα με το δεξί τους χέρι.⁶⁶⁴

δ) Ραβδιά: Στους στ. 76-77 η Γυνή Α΄ μάς πληροφορεί ότι άρπαξε το ραβδί του άνδρα της «*ἔγωγε τοι τὸ σκύταλον ἐξηνεγκάμην τὸ τοῦ Λαμίου τουτὶ καθεύδοντος λάθρα*» [Εγώ έβαλα στο χέρι τη μαγκούρα του αντρός μου, ενώ κοιμότανε, να, τούτη].

Τέλος, οι μεταμφιεσμένες γυναίκες ε) είναι μαυρισμένες με πολλές τρίχες: Η Γυνή Α΄ λέει χαρακτηριστικά «*πρῶτον μὲν γ' ἔχω τὰς μασχάλας / λόχμης δασυτέρας καθάπερ ἦν ζυγκείμενον / ἔπειθ' ὀπόθ' ἀνὴρ εἰς ἀγορὰν οἴχοιτο μου / ἀλειψαμένη τὸ σῶμ' ὅλον δι' ἡμέρας / ἐχραινόμην ἐστῶσα πρὸς τὸν ἥλιον*» (στ.60-64) [Οι μασκάλες μου είναι, κατά τη συμφωνία που 'χαμε κάμει, ρουμάνι, πήχτρα· κι όταν έβγαине έξω, στην αγορά ο αντρούλης μου να πάει, αλειβα το κορμί μου, κι ολημέρα στεκόμουνα και μαύριζα στον ήλιο]. Το λευκό χρώμα στο δέρμα της γυναίκας συμβόλιζε την κομψότητα και την ομορφιά σε αντίθεση με τα αποτελέσματα που θα είχε το λάδι και ο ήλιος στο δέρμα της.⁶⁶⁵ Την ίδια διαδικασία ώστε να γεμίσει τρίχες ακολούθησε και η Γυνή Β΄: «*κᾶγωγε· τὸ ξυρὸν δε γ' ἐκ τῆς οἰκίας / ἔρριψα πρῶτον, ἵνα δασυνθείην ὅλη/ καὶ μηδὲν εἶην ἔτι γυναικὶ προσφερέης*» [Έτσι κι εγώ· και το ξυράφι μου έξω το πέταξα απ' το σπίτι, να μαλλιάσω και με γυναίκα να μη μοιάζω καθόλου] (στ. 65-67). Το ξυράφι ήταν ένα απαραίτητο αντικείμενο γυναικείας περιποίησης.⁶⁶⁶ Αξίζει να

⁶⁶² Ussher (1969) 80.

⁶⁶³ Ussher (1969) 84.

⁶⁶⁴ Ussher (1969) 81.

⁶⁶⁵ Ussher (1969) 83.

⁶⁶⁶ Ussher (1969) 83. Από τον θηλυπρεπή Αγάθων (Θεσμ. στ. 218) ζητείται από τον Ευριπίδη για να του δανείσει ένα ξυράφι για την αποτρίχωση.

σημειωθεί ότι ο τρόπος ψηφοφορίας ήταν άκρως κινησιακός, με τους ψηφοφόρους να εκτείνουν το χέρι προς τα πάνω —ένας τρόπος ο οποίος χρησιμοποιείται μέχρι και στις μέρες μας στις συνελεύσεις—, οπότε όλη αυτή η ανδρική μεταμφίεση έπρεπε να ενισχυθεί από ανάλογο ανδρικό κοστούμι, τα ψεύτικα γένια και τα χοντρά υποδήματα.. Στις *Εκκλησιάζουσες* (στ. 262 κ.ε) η Γυναίκα Β΄ ρωτάει αν θα σηκώσουν το χέρι για να ψηφίσουν, όπως οι άνδρες, και πώς θα θυμηθούνε να το κάνουν, και η Πραξαγόρα επισημαίνει τη δυσκολία μιας τέτοιας κίνησης, καθώς υπάρχει κίνδυνος να σηκωθεί ο χιτώνας τους μέχρι το μπράτσο και να αποκαλυφθεί η γυναικεία ταυτότητά τους από τα χέρια τους.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στην παρούσα διατριβή καταγράφηκαν ορισμένες από τις αρχαίες και τις νεότερες θεωρητικές προσεγγίσεις της τυπολογίας και της λειτουργίας της χειρονομίας και της κίνησης καθώς και της συσχέτισής τους με τη θεατρική επιτέλεση. Εξετάσαμε τις χειρονομίες και τη γλώσσα του σώματος στην αττική κωμωδία του 5ου αι.π.Χ. έως τις αρχές του 4ου αι.π.Χ. σε συσχέτιση με τον ενδυματολογικό, τον προσεγγιστικό-κινησιακό-χορογραφικό κώδικα και των κώδικα των σκηνικών αντικειμένων, με τις ειδικές χωρικές συνθήκες της σκηνικής δράσης στο αρχαίο θέατρο του Διονύσου, αλλά και σε συσχέτιση με το συνολικό θεατρικό σύστημα που καθόριζε στην κλασική αρχαιότητα την παράσταση της τραγωδίας, η οποία, ως διακριτό και «ανταγωνιστικό» είδος της κωμωδίας, μεταγραφόταν πολύ συχνά στην αρχαία κωμική, δραματουργική και παραστατική, σκηνή διαθλασμένο και παραμορφωμένο.

Η ανάλυση επικεντρώθηκε στις άμεσες και έμμεσες ενδείξεις των δραματικών κειμένων της Αρχαίας Κωμωδίας, καθώς και σε αρχαία σχόλια επί των κειμένων αυτών, που συσχετίστηκαν με α) τις ευρύτερες λογοτεχνικές/γραμματειακές μαρτυρίες περί του αρχαίου θεατρικού και υποκριτικού κώδικα και με β) το πρωτογενές εικαστικό υλικό που προσφέρει η αρχαία αγγειογραφική τέχνη.

Στόχος ήταν να καταγραφούν όλες οι δυνατές κειμενικές δηλώσεις και υποδηλώσεις που παραπέμπουν σε κάποια αντίστοιχη ενεργοποίηση σημείων του χειρονομιακού-κινησιακού κώδικα σε σκηνές θυροκρουσίας και σε σκηνές *ante portas* και ακολούθως αυτές οι δηλώσεις και υποδηλώσεις να κατηγοριοποιηθούν με βάση τη α) σημειακή σύστασή τους (ποια σημεία του σώματος ενεργοποιούνται, με ποιον τρόπο, σε ποια έκταση, ένταση και διάρκεια, σε ποιο βαθμό διάδρασης), β) τη θεματική ένταξή τους (σε ποιες σκηνικές δράσεις αντιστοιχούν ποιες χειρονομίες, ποιες χειρονομιακές «θεματικές» επανέρχονται, πώς εξελίσσονται αυτές οι θεματικές χειρονομίες).

Ήδη από την *Περί Ποιητικής* πραγματεία του Αριστοτέλη, το πρώτο «θεατρολογικό» σύγγραμμα, και μέχρι σήμερα, οι επιστήμονες διαφόρων ειδικοτήτων, προσπαθούν να προσεγγίσουν και να ερμηνεύσουν τον σωματικό, χειρονομιακό τρόπο έκφρασης και να προσδιορίσουν τη σημασία του στην καθημερινή ζωή καθώς και στο θέατρο της κάθε περιόδου, καθώς οι χειρονομίες και οι κινήσεις, εκτός από εξωτερικά

εκφραστικά μέσα, αποτελούν φορείς νοημάτων και μηνυμάτων. Σε ό,τι αφορά ειδικά το αρχαίο ελληνικό θέατρο, παρόλες τις πληροφορίες που προσφέρουν τα αρχαιολογικά ευρήματα και οι γραμματειακές πηγές, δεν υπάρχει ούτε σαφής γνώση της υλικής, σωματικής, οπτικής μορφής των χειρονομιών και των κινήσεων ούτε και της επακριβούς σημειωτικής λειτουργίας και σημασιολογικής δυναμικής τους, και τα πράγματα περιπλέκονται καθώς προσπαθούμε συχνά, μέσω των σημείων και των συμβολισμών που χρησιμοποιούμε στη σύγχρονη καθημερινότητα, να προσεγγίσουμε και να αποκαταστήσουμε τη χειρονομιακή-κινησιακή δράση των αρχαίων τραγικών και των κωμικών ηθοποιών, γεγονός παρακινδυνευμένο και παραπλανητικό για τις προσεγγίσεις μας, τόσο ως αναγνωστών των αρχαίων δραματικών κειμένων όσο και ως θεατών παραστάσεων αρχαίου δράματος. Ο κίνδυνος της παρερμηνείας και λανθασμένων αναγνώσεων του αρχαίου θεατρικού κινησιακού και χειρονομιακού κώδικα επαυξάνεται λόγω της έλλειψης σκηνικών οδηγιών από τα αρχαία θεατρικά κείμενα αλλά και λόγω της αβέβαιης σύνδεσης που μπορεί να υπάρχει ανάμεσα σε σωζόμενες αγγειογραφικές αναπαραστάσεις και σε συγκεκριμένες σκηνικές ακολουθίες συγκεκριμένων αρχαίων θεατρικών παραστάσεων.

Συνεπώς, αν και η χειρονομία και οι κινήσεις αποτελούν δομικό συστατικό της καθημερινής ζωής και κατ' επέκταση του θεάτρου, η διατύπωση ερμηνειών ή έστω υποθέσεων περί του χειρονομιακού-κινησιακού κώδικα του αρχαίου ειδικότερα θεάτρου πρέπει να γίνεται με μεγάλη προσοχή και με επίγνωση της επισφάλειάς τους. Παρόλ' αυτά, οι απαντήσεις που δίνουν και οι υποθέσεις που κάνουν οι κατά διαφορετικούς τρόπους και χρόνους ερευνητές ασκούν γοητεία και προκαλούν το ενδιαφέρον στον σύγχρονο μελετητή του συγκεκριμένου θέματος, τροφοδοτώντας διαρκώς το πεδίο της έρευνας και δίνοντας λαβή σε διαρκώς νέες απαντήσεις και υποθέσεις.

Η θυροκρουσία είναι μια επανερχόμενη σκηνική δράση με έντονο κινησιακό φορτίο, η οποία εμφανίζεται συχνότερα στην αρχαία κωμωδία από ό,τι στην τραγωδία, ενώ ανάλογη κινησιακή δράση με επίκεντρο τη θύρα ή τις θύρες του σκηνικού οικοδομήματος συναντούμε και στη Νέα Κωμωδία και, σε μεγάλο βαθμό, σε κωμικά δραματικά έργα των αρχαίων Ρωμαίων ποιητών (Πλαύτος, Τερέντιος). Στην παρούσα διατριβή διερευνήσαμε τους τρόπους με τους οποίους αποτυπώνεται κειμενικά (και απεικονιζόταν δυνάμει σκηνικά) το χτύπημα της θύρας στο αρχαίο θέατρο και ιδιαίτερα στο σωζόμενο θεατρικό έργο του Αριστοφάνη, και συλλέξαμε και

μελετήσαμε τις πληροφορίες που μας παρέχει η μελέτη της θυροκρουσίας και των σκηνών *ante portas* για την αρχαία αθηναϊκή πολιτική και κοινωνία.

Οι κωμικές σκηνές που παρουσιάζονταν μπροστά από τη θύρα ενός οίκου συνοδεύονταν από το μοτίβο της έκφρασης φόβου, έκπληξης και ανυπομονησίας, καθώς κατά κάποιο τρόπο ο υποκριτής δήλωνε με τον λόγο και τόνιζε με αντίστοιχες κινήσεις τον σκοπό για τον οποίο βρισκόταν εκεί καθώς και τα αντίστοιχα συναισθήματα που συνόδευαν αυτή την προσέγγιση στη θύρα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η θύρα, σε αυτές τις περιπτώσεις, ‘προσωποποιείται’, παίρνοντας τη μορφή του οικοδεσπότη ή του επισκέπτη του σπιτιού, είναι το φυσικό, παλλόμενο και ‘ζωντανό’ κατώφλι, πριν εισδύσει το ένα δραματικό πρόσωπο στον χώρο του άλλου, ή και αντίστροφα, οπότε όσο πλησιάζει κάποιος τη θύρα (είτε βρίσκεται εντός είτε εκτός του οίκου που την περιέχει) τα συναισθήματα που νιώθει εκδηλώνονται *πλησίον, επί ή μέσω* της θύρας.

Στις τυπικές σκηνές θυροκρουσίας οι υποκριτές-ρόλοι χτυπούν δυνατά τη θύρα δείχνοντας το επίπεδο της μόρφωσής τους (ο αγρότης Στρεψιάδης των *Νεφελών*, που θέλει να απαλλαγεί από τα χρέη του) και τον ψυχικό τους κόσμο (ο Παφλαγών των *Ιππέων*, που διαλύει με τη δύναμη του το δάφνινο στεφάνι του Δήμου που είναι κρεμασμένο στη θύρα, ή ο γεμάτος ανυπομονησία Τρυγαίος που επιδιώκει να φέρει την Ειρήνη στον τόπο του, ή ο παθιασμένος Νεανίας των *Εκκλησιαζουσών*, που αποζητά να παρευρεθεί με την κοπέλα του).

Στις τυπικές σκηνές θυροκρουσίας με παρατραγική λειτουργία, που παρωδούν συγκεκριμένες σκηνικές ακολουθίες, συγκεκριμένα πρόσωπα ή συγκεκριμένα χωρία έργων του Ευριπίδη, ο Αριστοφάνης παρουσιάζει τους κωμικούς ήρωες να καταφεύγουν μπροστά στη θύρα κάποιου προσώπου, είτε για να προωθηθεί η δραματική πλοκή και ο κωμικός ήρωας να γλιτώσει από βίαιες καταστάσεις (ο Δικαιόπολης, που θέλει να ντυθεί ζητιάνος «αλά Ευριπίδη», για να γλυτώσει από τον εξοργισμένο Χορό των Αχαρνέων) είτε (και) για να δημιουργήσει μια παιγνιώδη ατμόσφαιρα κωμικής παρωδίας, όπως με τον ρόλο του Αγγελιαφόρου επίσης στους *Αχαρνείς*, όταν χτυπά τη θύρα του Λάμαχου, είτε για να παρουσιάσει ένα θεϊκό πρόσωπο να συμπεριφέρεται γεμάτο αδυναμίες θνητών, όπως ο Διόνυσος στους *Βατράχους* όπου ο θεός, μεταμφιεσμένος σε Ηρακλή, χτυπά τις θύρες του οίκου και του αυθεντικού Ηρακλή και του Πλούτωνα προκαλώντας τις αντιδράσεις τους, είτε για να παρουσιάσει θεούς να ζητούν χρήματα από άλλες θεότητες, όπως ο ανυπόμονος Ερμής στον *Πλούτο*.

Οι σκηνές *ante portas* είναι ιδιαίτερα δημοφιλείς στα έργα του Αριστοφάνη και περιλαμβάνουν κινησιακές δράσεις αγοραπωλησίας, κουβαλήματος, ξυλοφορτώματος και συνοδεύονται συνήθως είτε από κάποιο φωνητικό κάλεσμα του επισκέπτη προς τον ιδιοκτήτη του οίκου, είτε από τον θόρυβο της θύρας που τρίζει όταν κάποιος ανοίγει τη θύρα του. Σε αυτές τις σκηνικές ακολουθίες πρωτοστατούν τα πήγαινε-έλα των δούλων, συνήθως για την προετοιμασία μιας μαγειρικής διαδικασίας, δείπνου ή γιορτής. Συχνές είναι και οι επισκέψεις ενοχλητικών προσώπων και συκοφαντών, που καταλήγουν συνήθως σε βίαιη μεταχείριση και απομάκρυνση από τους ιδιοκτήτες των σπιτιών. Η *ante portas* (και όχι μόνο) ‘αναρχική’ κινησιακή δράση του φιλόδικου Φιλοκλέωνα που θέλει να δραπετεύσει από το ίδιο του το σπίτι επηρεάζει σχεδόν σε όλο το έργο τους υπόλοιπους χαρακτήρες, ιδιαίτερα τους νυσταγμένους δούλους-φύλακές του. Δούλους που κάνουν αγγαρεία δίπλα σε θύρα συναντάμε και στην *Ειρήνη* με τους δύο δούλους του Τρυγαίου να ζυμώνουν αηδιαστικά ‘εδέσματα’ για το πελώριο σκαθάρι. Στη *Λυσιστράτη* οι σκηνές *ante portas* εμπεριέχουν κινήσεις επιθετικότητας λόγω της διαμάχης των δύο Χορών, του ανδρικού και του γυναικείου, εκτός από την περίφημη σκηνή της προετοιμασίας και της εν τέλει ανέφικτης συνεύρεσης του Κινησία και της Μυρρίνης. Μια σκηνή μονόπλευρου πάθους που συνοδεύεται από αγγίγματα, ώσεις, απώσεις και φιλιά περιγράφεται και στις *Εκκλησιάζουσες* μεταξύ των ηλικιωμένων γυναικών και του νεαρού, που αποτελεί το αντικείμενο του πόθου τους. Τέλος, στον *Πλούτο* ο Χρεμύλος φωνάζει τον Καρίωνα για να πάει στους ‘συναδέλφους’ του, τους αγρότες, και να τους πει να έρθουν στο σπίτι του, όπου φιλοξενείται προσωρινά (πριν μεταβεί στον Οπισθόδομο του Παρθενώνα) ο Πλούτος, για να επωφεληθούν και εκείνοι από τη θαυματική ανάβλεψη του θεού. Στις παραπάνω περιπτώσεις οι κινήσεις των υποκριτών οι οποίες γίνονται *ante portas* αναπαριστούν ~~κάποιες~~ κοινωνικές συμβάσεις της κλασικής Αθήνας και κάποιες από αυτές έχουν συμβολικό χαρακτήρα.

Στις σκηνές *ante portas* με παρατραγική λειτουργία εύλογα μπορεί να συμπεριληφθεί η γνωστή σκηνή παρωδίας του ευριπίδειου *Τήλεφου* στους *Αχαρνείς*, όπου ο Δικαιοπόλης, για να γλυτώσει από το μένος του Χορού, απειλεί ότι θα ‘σφάζει’ ένα κοφίνι με κάρβουνα. Με τον Ευριπίδη έχει σχέση και η επόμενη σκηνή της κατηγορίας που εξετάσαμε, στην οποία ο Ευριπίδης, μετά τις συνεχείς επικλήσεις του Δικαιοπόλη, βγαίνει με το εκκύκλημα και με όλο τον χώρο εργασίας του, και ο αριστοφανικός ήρωάς μας τον ικετεύει να του δώσει τον ενδυματολογικό εξοπλισμό του Τήλεφου. Στο ίδιο έργο ένας φιλοπόλεμος στρατηγός, ο Λάμαχος, επιστρέφει

(παρατραγικά) τραυματισμένος στο σπίτι του, όπως (τραγικά) τραυματισμένη ήταν και η Αθήνα από τις πολεμικές επιχειρήσεις. Ένα ακόμα διάσημο πρόσωπο, ο Σωκράτης παρουσιάζεται κρεμασμένος μέσα σε ένα κοφίνι μπροστά από την είσοδο του Φροντιστηρίου του στις *Νεφέλες*, σε μια διπλή εδώ παρωδία, τόσο των φιλοσοφικών αντιλήψεων και των εκπαιδευτικών πρακτικών στη δημόσια σφαίρα όσο και των δραματουργικών και σκηνογραφικών χρήσεων και καταχρήσεων στη θεατρική σφαίρα. Μια ιδιαίτερη, πρωτότυπη κινησιακά σκηνή είναι η ‘γαϊδουροσκηνή’ στους *Σφήκες*, με τις προσπάθειες του Φιλοκλέωνα να αποδράσει από το σπίτι του, κρυμμένος κάτω από ένα γαϊδούρι, προσπάθεια που οδηγείται σε αποτυχία. Μια από τις μεγαλύτερες *ante portas* σκηνές με παρατραγική λειτουργία, η οποία έχει πλήθος κινησιακών δράσεων και μεταθεατρικών σχολίων, βρίσκεται στον πρόλογο των *Θεσμοφοριαζουσών*, όπου ο Μνησίλοχος αναλαμβάνει μια δύσκολη αποστολή για χάρη του αφεντικού του, να μεταμορφωθεί σε γυναίκα –χάρη στον ενδυματολογικό εξοπλισμό του τραγικού ποιητή Αγάθωνα εδώ– για να παρεισδύσει κρυφά στον ναό των Θεσμοφορίων. Η περίφημη σκηνή των *Βατράχων* με τις διαδοχικές μεταμφιέσεις και ανταλλαγές ενδυμάτων και σκηνικών αντικειμένων μεταξύ αφεντικού και δούλου στο κατώφλι του οίκου του Ηρακλή, κλείνει αυτή την κατηγορία σκηνών *ante portas* με παρατραγική λειτουργία.

Οι παραλλαγές σκηνών θυροκρουσίας και *ante portas* εμπεριέχουν κινησιακές δράσεις χτυπήματος της θύρας «ένδοθεν» (*Σφήκες*, *Λυσιστράτη*), κρούσεις όχι της θύρας ενός οίκου αλλά κρούσεις ενός βράχου ή σπηλιάς (*Ειρήνη*, *Όρνιθες*), κρούσεις μιας θύρας όχι με χτύπημα των χεριών αλλά με γρατζούνισμα των δαχτύλων (*Εκκλησιάζουσαι*) και, τέλος, την παρωδία μιας ευριπίδειας σκηνής η οποία είναι από τις ελάχιστες σκηνές θυροκρουσίας στην αρχαία σωζόμενη τραγική δραματουργία.

Η μελέτη και ανάλυση των παραπάνω παραδειγμάτων υποδεικνύει ότι οι σκηνές θυροκρουσίας και *ante portas*, με ή χωρίς παρατραγική λειτουργία, αφενός αποτελούσαν τυπικές σκηνές στον Αριστοφάνη καθώς διαθέτουν συγκεκριμένα δομικά, λεκτικά, υφολογικά χαρακτηριστικά, και αφετέρου αποτελούσαν τη βάση για πολλές και διαφορετικές επιμέρους «παραλλαγές» τους, που εμπλούτιζαν την αρχαία κωμική πράξη, σε επίπεδο δραματουργίας και σκηνικού θεάματος. Αξιοσημείωτο είναι επίσης το γεγονός ότι πολλές κινησιακές και χειρονομιακές δράσεις που αναπτύσσονταν με επίκεντρο τη θύρα, αντιστοιχούσαν σε καθημερινές-οικιακές, σε πολιτικές-δημόσιες αλλά και σε τελετουργικές-θρησκευτικές δράσεις της αρχαίας αθηναϊκής κοινωνίας.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

Σκηνές θυροκρουσίας και *ante portas* στην αρχαία Τραγωδία, στη Νέα και στη Ρωμαϊκή Κωμωδία

Η θυροκρουσία και οι *ante portas* σκηνές στην Τραγωδία

Στην αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή κωμωδία, όπως θα δούμε στη συνέχεια, οι σκηνές θυροκρουσίας αποτελούσαν συνηθισμένη σκηνική δράση, όμως δεν συμβαίνει στην τραγωδία κάτι ανάλογο. Μελετώντας τις σχετικές σκηνές στις σωζόμενες τραγωδίες του 5ου αι. π.Χ παρατηρούμε ότι ο αριθμός τους είναι περιορισμένος σε σχέση με τις αντίστοιχες σκηνές που υπάρχουν στην κωμωδία, την αρχαιοελληνική και τη ρωμαϊκή. Ο Blume αναφέρει ότι «τα δύο τρίτα των σωζόμενων τραγωδιών εκτυλίσσονται μπροστά από ένα ανάκτορο ή ναό ή άλλες τοποθεσίες όπως λ.χ. σε κάποιο στρατόπεδο ή σε κάποιον ερημικό τόπο».⁶⁶⁷ Η θυροκρουσία ως κινησιακή δράση στην τραγωδία εκτυλίσσεται κυρίως στη θύρα του παλατιού ή του αρχοντικού οίκου ενός τραγικού ήρωα και λιγότερες φορές σε κάποιο ναό. Στα στρατόπεδα το χτύπημα της θύρας αντικαθίσταται από τη φωνή του χαρακτήρα που είναι έξω από μια στρατιωτική σκηνή και καλεί κάποιον που βρίσκεται στο εσωτερικό της, ενώ σε ερημικούς τόπους έχουμε κυρίως σπηλιές στις οποίες πάλι ο επισκέπτης καλεί όποιον βρίσκεται μέσα χρησιμοποιώντας τη φωνή του.

Οι σκηνές που χρησιμοποιούν θυροκρουσία στην τραγωδία συνήθως εισάγουν νέους χαρακτήρες και προωθούν την πλοκή, δημιουργώντας συναισθηματική και δραματική ένταση. Στις *ante portas* σκηνές οι επισκέπτες συνηθίζουν να καλούν με τον λόγο χωρίς τη συνοδεία χτυπήματος της θύρας. Εκτός από το επί σκηνής παριστάμενο σωματικό ή φωνητικό χτύπημα της θύρας, στον *Ιωνα* του Ευριπίδη έχουμε μια αφηγηματική σκηνή *ante portas*, την εγκατάλειψη ενός βρέφους έξω από τον ναό του Απόλλωνα, προκειμένου αυτό να σωθεί. Ο Ερμής περιγράφει τη συγκεκριμένη δράση: «*λαβὼν βρέφος νεογνὸν ἐκ κοίλης πέτρας / αὐτῷ σὺν ᾗγει σπαργάνοισί θ' οἷς ἔχει / ἔνεγκε Δελφῶν τὰμὰ πρὸς χρηστήρια / καὶ θεὸς πρὸς αὐταῖς εἰσόδοις δόμων ἐμῶν*» [πάρε το νεογέννητο βρέφος από το κοίλωμα του βράχου μαζί με την κούνια του και τα

⁶⁶⁷ Blume (1999) 79. Επίσης σε σημείωση κατηγοριοποιεί τα έργα αυτά σε αυτά που διαδραματίζονται σε ανάκτορο (*Αγαμέμνων*, *Οιδίπους Τύραννος*, *Αντιγόνη*, *Βάκχαι*), σε ναό (*Ευμενίδες*).

σπάργανα που έχει, φέρε το στο δικό μου χώρο των χρησμών στους Δελφούς και βάλε το μπροστά στην ίδια την είσοδο του ναού μου] (στ. 31-34). Σύμφωνα με τον Martin ο Απόλλωνας «έχει δώσει συγκεκριμένες οδηγίες για το πού θα τοποθετηθεί το βρέφος, ενδεικτικό της ανησυχίας και της προνοητικότητάς του. Θέλει το μωρό να βρεθεί από την Πυθία και να μεγαλώσει στον ναό του... Το μέρος επιλέγεται έτσι ώστε να μπορεί οποιοσδήποτε (και συγκεκριμένα η προφήτισσα) να βρει το παιδί μπαίνοντας στο ναό».⁶⁶⁸

Τα αρχαία κείμενα των τραγικών δεν καθιστούν αναγκαία την ύπαρξη παραπάνω από μία θύρας στο σκηνικό οικοδόμημα εκτός ελάχιστων εξαιρέσεων (*Αίας*, *Ανδρομάχη*). Στα έργα του Αισχύλου η χρήση της θύρας είναι περιορισμένη και είναι γεγονός ότι μέχρι το 458 π.Χ. (*Ορέστεια*), τα υπόλοιπα σωζόμενα έργα του (*Πέρσαι*, *Επτά επί Θήβας*, *Ικέτιδες*, *Προμηθεύς Δεσμώτης*) δεν προϋποθέτουν την επί σκηνής ύπαρξη κάποιου οικοδομήματος (άρα δεν προϋποθέτουν και την ύπαρξη θύρας). Το σκηνικό οικοδόμημα (*σκηνή*) καθίσταται μόνιμο συστατικό του σκηνικού χώρου από την εποχή της *Ορέστειας* και εξής.⁶⁶⁹ Ο Storey εξετάζοντας το ζήτημα της ύπαρξης των θυρών στο θέατρο του 5ου αι.π.Χ. αναφέρει ότι το έργο *Αγαμέμνονας* ήταν το πρώτο έργο που η ύπαρξη μιας κεντρικής θύρας του ανακτόρου ήταν αναγκαία.⁶⁷⁰

Στους *Επτά επί Θήβας* οι μόνες σκηνές θυροκρουσίας είναι αφηγηματικές/εξωσκηνικές και περιγράφονται λεκτικά από τον Χορό: «ὄτ' ὀλοᾷς / νειφομένας βρόμος ἐν πύλαις / δὴ τότε ἤρθην φόβῳ πρὸς μακάρων λιτάς, πόλεως» [όταν πάνω στις πύλες μας μανίζοντας τ' άγριο τουφάνι της χιονιάς βροντούσε· τότε απ' το φόβο να προσπέσω πέταξα στη θεότη] (στ. 212-214) και «δέδοικ', άραγμός δ' ἐν πύλαις όφέλλεται» [Τρέμω, το τράνταγμα στις πύλες κι όλο αυξάινει] (στ. 249).

Η μοναδική σκηνή θυροκρουσίας που συναντάμε στον Αισχύλο είναι στο δεύτερο επεισόδιο των *Χοηφόρων*, όταν ο Ορέστης χτυπά τη θύρα του παλατιού των Ατρειδών (652-656): «παῖ παῖ, θύρας, έρκείας κτύπον. / τις ἔνδον, ᾧ παῖ, παῖ μάλ' αὔθις, ἐν δόμοις; / τρίτον τόδ' ἐκπέραμα δωμάτων καλῶ, / εἶπερ φιλόξεν' ἐστὶν Αἰγίσθου διαί» [Σκλάβε, ε συ σκλάβε! δεν ακούς που χτυπά η πόρτα; δεν είν' μέσα κανείς; σκλάβε,

⁶⁶⁸ Martins (2018) 134.

⁶⁶⁹ Γώγος (2005) 77· Διαμαντάκου (2007) 213. Σύμφωνα με το λεξικό των Γώγου-Πετράκου (2012, 317) για πρώτη φορά υποδηλώνεται τον 5ο αι.π.Χ η ύπαρξη σκηνικής κατασκευής. Βλ. και εδώ, Εισαγωγή.

⁶⁷⁰ Storey (2019) 98.

ματά σου κράζω· νά, που φωνάζω τρεις φορές για νά 'βγει κάποιος, αν είν 'το σπίτι του Αίγιστου ανοιχτό στον ξένο]. Ο Αισχύλος χρησιμοποιεί τον χαρακτηριστικό λεκτικό τύπο των σκηνών θυροκρουσίας «παῖ, παῖ» τέσσερεις φορές για να δείξει την ένταση και την ανυπομονησία του Ορέστη με αυτή την επανάληψη. Ο Taplin αναφέρει ότι το «βασιλικό αρσενικό επιστρέφει στο σπίτι ύστερα από μακροχρόνια απουσία [...] έχει έλθει από μακριά και σταματάει μπροστά στη πύλη του παλατιού του. [...] Ο Ορέστης επιστρέφει κρυφά με μεταμφίεση, μιλάει με την επιφυλακτική ευγένεια ενός ξένου. Ο Ορέστης φθάνει πεζός φέρνοντας στην πλάτη του το δέμα του σαν έμπορος και πρέπει να πάει να χτυπήσει την πόρτα ο ίδιος».⁶⁷¹ Επιθυμεί να μάθει ποιος είναι μέσα στο παλάτι και ειρωνεύεται τον Αίγισθο ότι δεν θέλει ξένους. Από το ανάκτορο του απαντά τυπικά ένας ικέτης («εἶεν, ἀκούων ποδαπὸς ὁ ξένος; πόθεν;» [Καλά, σ' ακούω· ποίος ο ξένος; κι από πούθε;] στ. 657) και ο Ορέστης τού λέει να βιαστεί να τον αναγγείλει γιατί έχει να πει σημαντικές ειδήσεις στα αφεντικά του. Ο δούλος ανοίγει την πύλη, ενώ σε λίγο εμφανίζεται η Κλυταιμνήστρα και δίνει εντολή να οδηγηθούν οι δύο «ξένοι» μέσα.⁶⁷² Σύμφωνα με τον Taplin, «δίνεται μια διάσταση μέσα στον χώρο, όπου το κατώφλι, το πέρασμα της πύλης, του προγονικού παλατιού είναι η γραμμή που διαχωρίζει ζωή και θάνατο».⁶⁷³

Στο έργο του Σοφοκλή αποτυπώνονται κάποιες δυναμικές σκηνές *ante portas* και επιθετικής διάθεσης παραβίασης των θυρών αλλά δεν καταγράφεται καμιά σκηνή θυροκρουσίας. Στην *Ηλέκτρα* γίνεται χρήση σκηνής *ante portas* (στ. 328-329) όταν η ομώνυμη ηρωίδα φωνάζει στην εξώπορτα, γεγονός που επισημαίνεται από τα λόγια της Χρυσόθεμης: «τίν αὖ σὺ τήνδε πρὸς θυρῶνος ἐξόδοις / ἐλθοῦσα φωνεῖς;» [Τί 'ναι αυτά πάλι που ήρθες, αδερφή μου, στην εξώθυρα εμπρός και ξεφωνίζεις;] Στο έργο *Οιδίπους Τύραννος* τα μέλη της αρχικής ικετήριας ομάδας κάθονται στα σκαλιά του ανακτόρου (στ. 2-3) και ο Οιδίποδας τα προσφωνεί και τα ερωτά: «τίνας ποθ' ἔδρας τάσδε μοι θαάζετε / ἰκτηρίοις κλάδοισιν ἐξεστεμμένοι;» [γιατί στων ανακτόρων το βωμό τριγύρω συναχτήκατε με κλάδους ικεσίας στα χέρια και στέφανα στην κεφαλή;].⁶⁷⁴

⁶⁷¹ Taplin (1978) 194.

⁶⁷² Σύμφωνα με τον Χουρμουζιάδη (1984, 69) η σκηνή που ακολουθεί μετά το χτύπημα της θύρας τοποθετείται μπροστά στον οίκο των Ατρειδών.

⁶⁷³ Taplin (1978) 54-55.

⁶⁷⁴ Βλ. Dawe (1998) 111-112. Σύμφωνα με τον ίδιο, η λέξη *ἔδρας* δηλώνει τις στάσεις που παίρνουν τα σώματα των βωβών ικετών σε ένδειξη της πράξης τους.

Πολύ αργότερα στην ίδια τραγωδία, ο Εξάγγελος αφηγείται την αυτοκτονία της Ιοκάστης: «ὅπως γὰρ ὀργῇ χρωμένη παρήλθ' ἔσω / θυρῶνος, ἴετ' εὐθύ πρὸς τὰ νυμφικὰ / λέχη, κόμην σπῶσ' ἀμφιδεξίοις ἀκμαῖς· / πύλας δ', ὅπως εἰσηλθ', ἐπιρράζασ' ἔσω...» [Όταν την πύλη πέρασε και μπήκε στο παλάτι ταραγμένη, πορεύτηκε στο νυφικό κοιτώνα κατ' ευθείαν, ενώ ξερίζωνε και με τα δυο της χέρια τα μαλλιά της. Μπήκε και βρόντηξε τη θύρα πίσω της] (στ. 1241-1244). Ο Dawe σχολιάζει σχετικά με τη λέξη *θυρῶνος* «ότι δεν είμαστε βέβαιοι αν εννοείται κάποια αίθουσα ή κάποια στοά. Εκείνο που έχει σημασία είναι ότι ο *θυρῶν* αντιπροσωπεύει το σημείο ακριβώς όπου μπαίνει κανείς σ' έναν χώρο ή βγαίνει απ' αυτόν».⁶⁷⁵ Ο Εξάγγελος περιγράφει τις κινήσεις του Οιδίποδα: «πύλαις διπλαῖς ἐνήλατ', ἐκ δε πυθμένων / ἔκλινε κοῖλα κλῆθρα κ' ἀμπίπτει στέγη» [χίμηξε σίφουνas στη δίφυλλη τη θύρα, λυγάει το μάνταλο στη βάση του κι ορμάει στο δωμάτιο] (στ. 1261-1262). Ο Dawe περιγράφει ότι «ο Οιδίποδας έπεσε με ορμή στις δίφυλλες πόρτες, τις έσπασε προς τα μέσα ξεκολλώντας τες από τα πιο στέρεα δοκάρια όπου επάνω τους ήταν καρφωμένες, και χύθηκε μέσα στον θάλαμο».⁶⁷⁶ Τα *κλῆθρα* εδώ, όπως και στον στ. 1292,⁶⁷⁷ είναι «θυρόφυλλα», με τα οποία έκλειναν οι θάλαμοι. Σύμφωνα με τον Dawe δεν σημαίνει «σύρτες», «μάνταλα» ή «υποδοχείς μοχλών».⁶⁷⁸

Στο πρώτο επεισόδιο του *Φιλοκτήτη*, ο ομώνυμος ήρωας, ανήμπορος να περπατήσει από τις πληγές του, βγαίνει στη σκηνή ακούγοντας τις ομιλίες έξω από τη σπηλιά του (στ. 229). Ακολουθεί μια εκτεταμένη σκηνή '*ante [σπηλαίου] portas*' (στ. 229-538) όπου πραγματοποιείται μια συζήτηση μεταξύ του Φιλοκτήτη και του Νεοπτόλεμου – σκηνή αντίστοιχη με την αριστοφανική σκηνή μπροστά από το σπήλαιο της φυλακισμένης Ειρήνης, που είδαμε παραπάνω. Στον στ. 470 ο Φιλοκτήτης, αν και έχει πληγωμένο σώμα, πέφτει στα γόνατα του Νεοπτόλεμου ικέτης για να τον πάρει μαζί του και να φύγει από τις ερημιές. Στους στ. 542-577 έρχεται μεταμφιεσμένος σε Έμπορο ένας ναύτης και μιλάει εμπιστευτικά στον Νεοπτόλεμο, σε μια σκηνή μειωμένης σκηνικής επικοινωνίας μέχρι που τους διακόπτει ο Φιλοκτήτης: «τί φησιν, ὦ παῖ; / τί με κατὰ σκότον ποτὲ διεμπολᾷ λόγοισι πρὸς σ' ὁ ναυβάτης;» [Τι

⁶⁷⁵ Dawe (1998) 311.

⁶⁷⁶ Dawe (1998) 314-315.

⁶⁷⁷ -Εξάγγελος (στ. 1294-1295): «κλῆθρα γὰρ πολὺν τάδε διοίγεται».

⁶⁷⁸ Dawe (1998) 315.

λέει, παιδί μου; τι συζητά μαζί σου στα κρυφά;] (στ. 578-579).⁶⁷⁹ Στην έξοδο του έργου (στ. 1222) ο Νεοπτόλεμος κατευθύνεται πάλι προς τη σπηλιά μιλώντας με τον Οδυσσέα και όταν φτάνει εκεί πραγματοποιείται φωνητική θυρο-/σπηλαιο-κρουσία προς τον Φιλοκτήτη: «σύ δ' ὦ Ποίαντος παῖ, Φιλοκτῆτην λέγω, / ἔξελθ' ἀμείψας τάσδε πετρήρεις στέγας» [Και συ, γιε του Ποιάντα, εσύ ο Φιλοκτήτης, βγες έξω κι άφησε την πέτρινη σπηλιά σου] (στ. 1261-1262).⁶⁸⁰ Τέλος, ακολουθεί μια σκηνή *ante portas* (στ. 1263-1471) στην οποία γίνεται προσπάθεια από τον Νεοπτόλεμο να τους ακολουθήσει ο Φιλοκτήτης.

Στις *Τραχίνιες* οι *ante portas* σκηνές λαμβάνουν χώρα μπροστά από τον οίκο στην Τραχίνα, όπου ζουν η Δηιάνειρα και η οικογένειά της. Στο πρώτο Επεισόδιο (στ. 178-496) ο Χορός μάς πληροφορεί ότι έρχεται ο Αγγελιαφόρος φέρνοντας καλά νέα «πράγμα ολοφάνερο από το γεγονός ότι φορεί στεφάνι». ⁶⁸¹ Όταν η Δηιάνειρα μαθαίνει τα ευχάριστα νέα, ετοιμάζεται να μπει στον οίκο της, αλλά ο Αγγελιαφόρος τής φράζει τον δρόμο εμποδίζοντάς την να μπει μέσα (στ. 334) για να την ενημερώσει ότι ο Λίχας λέει ψέμματα. Στην αρχή του δεύτερου Επεισοδίου (στ. 531-535) η Δηιάνειρα βγαίνει έξω από το σπίτι κρυφά από την πόρτα, ενώ ο Λίχας βρίσκεται μέσα και μιλάει με τις αιχμάλωτες, ⁶⁸² κρατώντας ένα 'δώρο' για τον Ηρακλή, για να πει στον Χορό τα δεινά που έπαθε και τι ετοιμάζει να κάνει. Στον στ. 598 βγαίνει έξω και ο Λίχας και από τους στ. 598- 632 έχουμε άλλη μια σκηνή *ante portas*, μετά το πέρας της οποίας ο Λίχας φεύγει (στ. 632) με τον μεγαλοπρεπή χιτώνα για να τον παραδώσει στον Ηρακλή. Στο τέταρτο Επεισόδιο το α' ημιχόριο αναρωτιέται αν ακούει κάποιον θρήνο μέσα από το παλάτι και το β' ημιχόριο επιβεβαιώνει ότι κάποιος ουρλιάζει. Οι κραυγές σημαίνουν ότι κάποιο νέο θα μάθουν σύντομα και προφανώς όχι ευχάριστο. Πράγματι οι φωνές οφείλονται στην αυτοκτονία της Δηιάνειρας.

Στον Πρόλογο της *Αντιγόνης*, η δυναμική ηρωίδα δίπλα στις πύλες της αυλής του παλατιού της Θήβας (στ. 1-99) ανακοινώνει στην αδελφή της Ισμήνη την

⁶⁷⁹ Μετάφραση Ν.Π. Μπεζαντάκου (1992)

⁶⁸⁰ Σύμφωνα με το σχόλιο του Webster (1992, 228), ο Νεοπτόλεμος ανεβαίνει στο εκκύκλημα προς την πόρτα της σπηλιάς.

⁶⁸¹ Easterling (1996) 136: Χορός: «ἐπεὶ καταστεφῇ στείχονθ' ὁρῶ τιν' ἄνδρα πρὸς χαρὰν λόγων» (στ. 178-179). Τα νέα που φέρνει ο Αγγελιαφόρος είναι ότι ο κήρυκας Λίχας έχει έρθει για να αναγγεῖλει το θρίαμβο του Ηρακλή.

⁶⁸² Σύμφωνα με την Easterling (1996, 190) η Δηιάνειρα μπορεί και ακούει τη φωνή του Λίχα μέσα από το παλάτι και επομένως ξέρει ότι μπορεί με ασφάλεια να μιλήσει ιδιαιτέρως στον Χορό.

προσβολή του Κρέοντα προς τον αδελφό τους και την πρόθεσή της να τον θάψει αγνοώντας τις εντολές του: «*ἤδη καλῶς, καί σ' ἐκτὸς αὐλείων πυλῶν τοῦδ' οὐνεκ' ἐξέπεμπον, ὡς μόνη κλύοις*» [Ἦμουν σίγουρη, και γι' αυτό ζήτησα να σε φέρω έξω από τις αυλόπορτες για να τ' ακούσεις μόνη].⁶⁸³ Η αποφασιστική Αντιγόνη, πιστή στην προσωπική της ευθύνη και στους ηθικούς νόμους, παρουσιάζεται στη σκηνή κρυφά δίπλα από τις αὐλεις πύλες, υποδηλώνοντας έτσι την αποστασιοποίησή της από την εξουσία, ενώ ο αυταρχικός Κρέοντας θα κάνει την είσοδό του από την κεντρική πύλη του παλατιού συμβολίζοντας τη θεσμική εξουσία και την επιβολή του νόμου.

Στον Σοφοκλή εντοπίζεται μια σκηνή ωτακουστίας⁶⁸⁴ η οποία αξίζει να αναφερθεί εδώ. Πιο συγκεκριμένα στην *Ηλέκτρα* (στ. 78-79), ο Παιδαγωγός ακούει κάποιον αναστεναγμό και υποθέτει ότι είναι κάποια από τις δούλες του παλατιού «*καὶ μὴν θυρῶν ἔδοξα προσπόλων τινὸς / ὑποστενούσης ἔνδον αἰσθέσθαι, τέκνον*» [Μα θαρρῶ κάποιαν άκουσα δουλεύτρα πίσω απ' την πόρτα να κρυφostenάζει]. Όμως παρα προσδοκίαν, αυτή που αναστενάζει είναι η Ηλέκτρα και όχι κάποια δούλη, όπως ήταν ίσως συνηθισμένο οι δούλοι να κρυφοαναστενάζουν, να θρηνούν, ή να κρυφομιλούν κοντά στις θύρες του σπιτιού-παλατιού.

Ο Ευριπίδης, σύμφωνα με τον Sittl, «απ' όλους τους κλασικούς ποιητές είναι αυτός που εμβαθύνει σε συναισθήματα και αγώνες της ανθρώπινης καρδιάς, ώστε να προσφέρει και περισσότερα σχόλια για την έκφρασή τους».⁶⁸⁵ Στην *έξοδο* του έργου του Ευριπίδη *Ιφιγένεια η εν ταύροις*, ενώ στους πρώτους στίχους ο αγγελιαφόρος δεν φαίνεται να χτυπάει τις θύρες του ναού, στον στ. 1302 προαναγγέλλει σκηνή θυροκρουσίας αναφέροντας τον «κράχτ»η (*έρμηνεὺς*). Ο «*έρμηνεὺς*» ήταν το ρόπτρο της θύρας του ναού. Η Κορυφαία του Χορού τού λέει «*οὐκ εἴ κρατούντων πρὸς πύλας ὅσον τάχος*» [Δεν παίρνεις τα πόδια σου να τρέξεις στο παλάτι;] (στ. 1302)–και ο αγγελιαφόρος απαντά: «*οὔ, πρίν γ' ἂν εἴπῃ τοῦπος ἔρμηνεὺς ὅδε, / εἴτ' ἔνδον εἴτ' οὐκ ἔνδον ἀρχηγὸς χθονός*» [Όχι, αν αυτός εδώ ο σηματοδότης πρώτα δεν πει: είναι μέσα ο ρήγας ή όχι;] (στ. 1303-1304). Πιάνει το ρόπτρο της θύρας και το χτυπά δυνατά και πολλές φορές. Ο Θόας βγαίνει από τον ναό φωνάζοντας για να βρει τον υπαίτιο του

⁶⁸³ Σοφοκλέους *Αντιγόνη*, Εισαγωγή-κείμενο- μετάφραση- σχόλια: Μαρκαντωνάτος (2024) 191.

⁶⁸⁴ Σύμφωνα με τον Taplin (1978, 112) «η σκηνή κρυφακούσματος, που έχει διατηρηθεί, με τους σχεδόν αφύσικους κωμικούς συσχετισμούς με το προσεχτικό άκουσμα από την κλειδαρότρυπα, δεν υπάρχει όμοιό της στην Ελληνική Τραγωδία τουλάχιστον στα έργα που έχουν διασωθεί και είναι δυνατά υποβλητικό».

⁶⁸⁵ Sittl (1890) 2.

θορύβου που προκαλεί κάποιος χτυπώντας τη θύρα: «*τίς ἀμφὶ δῶμα θεᾶς τόδ' ἴστησιν βόην, / πύλας ἀράξας καὶ ψόφον πέμψας ἔσω;*» [Της θεᾶς ποιός βροντοχτύπησε τη θύρα, τάραξε τη γαλήνη που είναι μέσα και βάζει τις φωνές στο ναό απέξω;] (στ. 1307-1308).

Στο πρώτο Επεισόδιο της *Ελένης* (στ. 435-482), που είδαμε αναλυτικότερα και παραπάνω, με αφορμή την παρώδησή του στις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη, ο Μενέλαος χτυπά τη θύρα του ανακτόρου του Θεοκλύμενου, ανοίγει μια γριά γυναίκα και τον διώχνει αγενώς,⁶⁸⁶ γιατί ένας ρακένδυτος άνδρας προκαλεί ενόχληση έξω από τη θύρα του παλατιού. ΜΕ: «*ὦή τίς ἂν πυλωρὸς ἐκ δόμων μόλοι, / ὅστις διαγγείλειε τᾶμ' ἔσω κακά;*» ΓΡ: «*τίς πρὸς πύλαισιν; οὐκ ἀπαλλάξῃ δόμων / καὶ μὴ πρὸς αὐλείοισιν ἐστηκὼς πύλαις / ὅχλον παρέξεις δεσπόταις;*» [ΜΕ: 'Έε· δε θα ῥθει ένας θυρωρός στην πόρτα να πει στον νοικοκύρη τα δεινά μου; ΓΡ: Ποιός είναι κει ὅξω; Φύγε, γιατί στέκεις στη θύρα; Θα ενοχλήσεις τους αφέντες] (στ. 435-439)

Στην *ἐξοδο* της *Μήδειας* ο Ιάσων εισέρχεται στον σκηνικό χώρο, μόνος ή με τους υπηρέτες του, αλλόφρων και χτυπά την ασφαλισμένη πόρτα του σπιτιού της Μήδειας, η οποία εμφανίζεται στη στέγη ίσως του οίκου, με το ἄρμα και τα νεκρά παιδιά. Η συγκεκριμένη περίπτωση σκηνής θυροκρουσίας (στ. 1314-1318) σχολιάζεται από τον Mastronarde με βάση δύο διαφορετικές ερμηνείες που προκύπτουν ανάλογα με το αν ο Ιάσων είχε μαζί του συνοδεία ή όχι.⁶⁸⁷ Εάν ο Ιάσων είχε συνοδεία, τότε οι προτροπές του απευθύνονται στους δορυφόρους του και υποδεικνύουν μια δράση από έξω προς τα μέσα του σκηνικού οικοδομήματος, με επίκεντρο την ενδιάμεση θύρα: «*χαλᾶτε κλῆδας ὡς τάχιστα, πρόσπολοι, / ἐκλύεθ' ἄρμούς, ὡς ἴδω διπλοῦν κακόν, / τοὺς μὲν θανόντας, τὴν δὲτείσωμαι δίκην*» [Τραβήξτε γρήγορα τις αμπάρες, δούλοι, ελευθερώστε τα μάνταλα, να δω το διπλό κακό, τα παιδιά μου νεκρά, και αυτή-εκδίκηση!] (στ. ...). Η Μήδεια απαντά «*τί τάσδε κινεῖς κάναμοχλεύεις πύλας, / νεκροὺς ἐρευνῶν κάμῃ τὴν εἰργασμένην;*» [Τι τραντάζεις τις πύλες και παλεύεις να τις ανοίξεις με λοστούς, αναζητώντας νεκρούς και εμένα που έπραξα αυτό που επράχθη;] (στ.). Παρόμοιους στίχους αναφέρει ο Mastronarde ότι «απαντούν στον *Ιππόλυτο* όπου ο Θησέας απαιτεί να ανοίξουν οι πόρτες για να δει το σώμα της νεκρής γυναίκας του (στ. 809-11) *χαλᾶτε κλῆθρα, πρόσπολοι, πυλωμάτων. ἐκλύεθ' ἄρμούς...*».⁶⁸⁸ Στην περίπτωση που ο Ιάσων είναι μόνος του, φωνάζει τους δούλους που βρίσκονται μέσα

⁶⁸⁶ Brown (2008) 366 και Austin – Olson (2004) 283.

⁶⁸⁷ Mastronarde (2006) 480-483.

⁶⁸⁸ Mastronarde (2006) 481.

στο σπίτι να απασφαλίσουν τους σύρτες, οι οποίοι βρίσκονται στο εσωτερικό της θύρας και να ανοίξουν. Την ίδια ώρα χτυπά και κουνάει την πύλη προκαλώντας την παραπάνω ερώτηση της Μήδειας. Ο Mastronarde, στην ανάλυσή του για το ρήμα «*κάναμοχλεύεις*»⁶⁸⁹ εντοπίζει παρόμοιες εκφράσεις στην αρχαία γραμματεία και στην αριστοφανική *Λυσιστράτη*: «*οὐχ ὑποβάλλοντες τοὺς μοχλοὺς ὑπὸ τὰς πύλας / ἐντεῦθεν ἐκμοχλεύσεται*» [Για βάλτε τους λοστούς κάτω από τις πύλες κι ανασηκώνετε] (στ. 428-429). Στην περίπτωση που οι δούλοι στους οποίους απευθύνεται ο Ιάσων είναι μαζί του, τότε ο Ιάσων δίνει σε αυτούς διαταγή να σπάσουν τις θύρες και ο ίδιος τους ακολουθεί στην προσπάθεια αυτή. Βρισκόμαστε στην *ἐξοδὸ* του έργου όπου οι πράξεις της Μήδειας έχουν αφήσει το αιμάτινο αποτύπωμά τους και η κινησιακή δράση των υποκριτών στη συγκεκριμένη σκηνή πλαισιώνεται δυνάμει από έντονα συναισθήματα και αντίστοιχες έντονα κινητικές δράσεις από την πλευρά του δύστηνου Ιάσωνα και της Μήδειας που αποδρά με το άρμα.

Στην περίπτωση της *Εκάβης* ο Θρακιώτης Πολυμήτωρ, φονιάς του Πολύδωρου, τυφλωμένος από το χέρι των Τρωάδων, ουρλιάζει πως χτυπώντας θα γκρεμίσει τη σκηνή γιατί έσφαξαν τα παιδιά του και τον τύφλωσαν (στ. 1040-1044). Η Εκάβη βγαίνοντας λέει «*ἄρασσε, φείδου μηδέν, ἐκβάλλων πύλας*» [Χτύπα όσο θέλεις κι ό,τι θέλεις· σπάε τις πόρτες] (στ. 1044).⁶⁹⁰ Η ευριπίδεια σκηνή δεν έχει τη μορφή μιας τυπικής σκηνής θυροκρουσίας, γιατί πραγματοποιείται σε αντίσκηνο και γίνεται από μέσα προς τα έξω από τον εξοργισμένο Πολυμήστορα, ο οποίος θέλει να βγει από την εξοντωτική παγίδα.

Στις *Φοίνισσες* Αγγελιαφόρος καλεί κάποιον από το παλάτι να ανοίξει και να βγάλουν έξω την Ιοκάστη: «*ὦή, τίς ἐν πύλαισι δωμάτων κυρεῖ;/ἀνοίγεται, ἐκπορεύεται Ἰοκάστην δόμων*» [Ε, ποιος τυχαίνει να βρίσκεται μπρος τις πύλες του παλατιού; Ανοίξετε! Βγάλετε έξω απ' το παλάτι της την Ιοκάστη!] (στ. 1067-1068). Δεν γνωρίζουμε αν συνοδεύεται ο λόγος του με χτύπημα της θύρας ή αν τους καλεί να ανοίξουν μόνο με τη φωνή.

Σκηνή θυροκρουσίας η οποία περιγράφεται αλλά δεν αναπαρίσταται επί του σκηνικού χώρου συναντάμε στον *Ηρακλή μαινόμενο* όπου παρουσιάζεται η ανυπομονησία των παιδιών της Μεγάρας να δουν τον πατέρα τους: «*θαυμάζων δ' ὅταν*

⁶⁸⁹ Ο Mastronarde (2006, 483) αναφέρει ότι οι θύρες στην αρχαία Ελλάδα ενδεχομένως άνοιγαν με μοχλό που τον πίεζαν.

⁶⁹⁰ Ευριπίδου *Εκάβη*. Μετάφραση Γ. Γεραλής (2015).

/ πύλαι ψοφῶσι πᾶς ἀνίστησιν πόδα, / ὥς πρὸς πατρῷον προσπεσούμενοι γόνυ» [Κι ὅταν η θύρα κτυπάει, θαυμάζοντας σηκώνουν το καθένα το πόδι για να πέσουνε στο πατρικό γόνα] (στ.77-79). Αντίστοιχα, στις *Τρωάδες* δεν έχουμε επί σκηνής παριστάμενη θυροκρουσία, αλλά, σύμφωνα με τα λόγια του Χορού, ο θόρυβος από το άλογο ήταν ένα ηχητικό σήμα «κρούσης» των πυλών της Τροίας που οδήγησε στην καταστροφή της πόλης, από την παγίδα των Αργείων: «ὅτ' ἔλιπον ἵππον οὐράνια / βρέμοντα χρυσεοφάλαρον ἔνοπλον ἐν πύλαις Ἀχαιοί· / ἀνὰ δ' ἐβόασεν λεὼς Τρωάδος ἀπὸ πέτρας σταθείς· / «ἴτ', ὃ πεπαυμένοι πόνων, / τόδ' ἱερὸν ἀνάγετε ζόανον/ Ἰλιάδι Διογενεῖ κόρη.» [Εξω απ' τις πύλες μας τ' άφησαν τ' άλογο· βρόνταγε κείνο κι ολόψηλα έφτανε ο βρόντος του, κι είχε τα χάμουρα ολόχρυσά και βαριαρμάτωτοι μέσα του κρύβονταν άντρες. Όρθιος στο βράχο τον τρωικό, έκραξε δυνατά ο λαός: «Τα βάσανά μας πάνε· εμπρός, τ' άγιο άγαλμα ανεβάστε εδώ, για του Ίλιου την τρανή κυρά, του Δία την κόρη την αγνή»] (στ. 519-526).

Στον *Ορέστη* η Ηλέκτρα αναφέρει ότι θα βάλει το αυτί της στη θύρα για να κρυφακούσει: «φέρε νυν ἐν πύλαισιν ἀκοὰν βάλω» [Λοιπόν ας βάλω τ' αυτί μου στην πόρτα] (στ. 1281). Σκηνές φωνητικής θυροκρουσίας στον Ευριπίδη συναντάμε στις *Βάκχες*, όπου ο τυφλός μάντης Τειρεσίας, ο οποίος φοράει μαιναδική στολή και κισσό στο κεφάλι, ρωτάει ποιος είναι στις πύλες του θηβαϊκού παλατιού και ζητάει να του φωνάξουν τον Κάδμο: «τίς ἐν πύλαισι; Κάδμο ἐκκάλει δόμων» [Ποιός είναι στην πύλη; Φώναξέ μου από μέσα τον Κάδμο] (στ. 170)⁶⁹¹. Λίγο παρακάτω ο Κάδμος βγαίνει από το παλάτι, φορώντας και ο ίδιος τελετουργική βακχική αμφίεση, και απευθύνεται ευγενικά στον μάντη: «ὃ φίλταθ' ὥς σὴν γῆρυν ἡσθόμην κλύων/ σοφὴν σοφοῦ παρ' ἀνδρός, ἐν δόμοισιν ὦν· / ἤκω δ' ἔτοιμος τήνδ' ἔχων σκευὴν θεοῦ» [Ακριβέ μου φίλε, μέσα από το σπίτι άκουσα τη φωνή σου, τη σοφή φωνή του σοφού ανδρός· έτοιμος έρχομαι, φορώντας τη στολή του θεού] (στ. 178-180).

Η θυροκρουσία και οι *ante portas* σκηνές στη Νέα Κωμωδία 4ου αι.π.Χ

Ο Μένανδρος χρησιμοποίησε το σκηνικό τέχνασμα της θυροκρουσίας σε αρκετά έργα του, όπως επιτρέπουν να διαπιστώσουμε τα αποσπασματικώς σωζόμενα έργα του – *Επιτρέποντες* (στ. 738), *Ασπίς* (στ. 162-166), *Περικειρομένη* (στ. 184-191) – αλλά και ο ακέραιος *Δύσκολος* (στ. 897-899, 909, 911-12, 921-922). Η θύρα στο έργο του

⁶⁹¹ Μετάφραση Θ.Κ. Στεφανόπουλος (1997).

συνδέεται με κοινωνικά σύμβολα και οι δράσεις που την περιβάλλουν δίνουν στοιχεία της ταυτότητας των δραματικών χαρακτήρων του 4ου αι.π.Χ. Η θυροκρουσία, αν υποθέσουμε ότι κάθε σπίτι έχει ως ιδιοκτήτη έναν άνθρωπο μιας συγκεκριμένης κοινωνικής τάξης, είναι μια κίνηση που προκαλεί τη διατάραξη, την ένταση και την εισβολή τρόπο τινά στον ιδιωτικό χώρο, ειδικά των πιο πλούσιων και δύστροπων χαρακτήρων.

Στους *Επιτρέποντες* ο Σμικρίνης χτυπά τη θύρα του σπιτιού του Χαρίσιου χρησιμοποιώντας λεκτικούς όρους χαρακτηριστικούς της θυροκρουσίας: «*ἡ θύρα παιητέα/ κεκλεισμένη γάρ ἐστι. παῖδες, παιδίον-/ ἀνοιξάτω τις. παῖδες οὐχ ὑμῖν λέγω;*» [Πρέπει να χτυπήσουμε την πόρτα να μας ανοίξουν. Γιατί είναι κλεισμένη. Παιδιά, παιδάκι, ας μου ανοίξει κάποιος. Παιδιά, τα λόγια μου δεν απευθύνονται στα δικά σας αυτιά;] (στ. 737-739).⁶⁹² Ο Ονήσιμος ρωτάει από τον φεγγίτη «*τίς ἐσθ' ὁ κόπτων τήν θύραν;/ ὦ, Σμικρίνης ὁ χαλεπός, ἐπὶ τὴν προῖκα καὶ τὴν θυγατέρα ἤκων*» [Ποιος είναι αυτός που βροντάει την πόρτα; Ω, ο Σμικρίνης ο δύσκολος άνθρωπος, που ήρθε για την προίκα και για την κόρη του] (στ. 740-741) και στον στ. 773 ο Ονήσιμος ανοίγει τη θύρα του σπιτιού για τον Σμικρίνη. Ο χαρακτηριστικός θόρυβος του τριξίματος της θύρας γίνει προπομπός της εισόδου ενός προσώπου στον σκηνικό χώρο και προκαλεί διάφορες κινησιακές δράσεις. Στους στ. 574-575 η Αβρότονον αναφέρει ότι κάποιος γείτονας βγαίνοντας έξω βρόντηξε τη θύρα του: «*τὴν θύραν τῶν γειτόνων τις ἐψόφηκεν ἐξιῶν*» [Όμως κάποιος γείτονας βγαίνοντας έξω βρόντησε την πόρτα του]. Στο ίδιο έργο ο Ονήσιμος αναφέρει ότι προηγήθηκε εξωσκηνική ωτακουστία από το αφεντικό του τον Χαρίσιο: «*..πρὸς ταῖς θύραις γὰρ ἔνδον ἀρτίως πολὺν/ χρόνον διακύπτων ἐνδιέτριψ'*» [Πριν από λίγο μέσα για πολλή ώρα πίσω από την πόρτα σκυμμένος ήταν και άκουγε με προσοχή] (στ. 583-584). Στον στ. 606 ο Ονήσιμος, ενώ συνεχίζει την αφήγησή του, ακούει έναν ήχο από κάποιον που βγήκε από το σπίτι και έκλεισε δυνατά πίσω του τη θύρα, γεγονός που τον κινητοποιεί να εξαφανιστεί γιατί το έχει σκάσει κρυφά από το σπίτι του αφέντη του: «*τὴν θύραν πέπληχεν ἐξιῶν*» [Κάποιος βγαίνοντας βρόντηξε την πόρτα].

Στο έργο *Ασπίς* του Μενάνδρου ο Σμικρίνης χτυπά τη θύρα του Χαιρέστρατου για να του μιλήσει γιατί πιστεύει ότι είναι ο μόνος που θα του δώσει σημασία σε ό,τι και αν πει «*ὅμως δὲ τὴν θύραν γε κόψας ἐκκαλῶ/ τὸν Δᾶον οὗτος γὰρ προσέξει μοι μόνος*» [Ωστόσο θα χτυπήσω την πόρτα και θα φωνάξω να βγει έξω ο Δάος γιατί μόνο

⁶⁹² Μετάφραση Θ. Γ. Μαυρόπουλος (2007)

αυτός θα δώσει προσοχή σ' ότι θα πω] (στ. 162-164). Λίγους στίχους παρακάτω (στ. 499-508), παρά τη φθορά του κειμένου, μπορούμε να σημειώσουμε μια σκηνή θυροκρουσίας και αναγνώρισης. Στον στ. 499 ο Κλεόστρατος χτυπά τη θύρα του Χαιρέστρατου «*παιητέα δ' έσθ' ή θύρα*» [Πρέπει να χτυπήσω την πόρτα], βγαίνει ο Δάος, ο οποίος δεν αναγνωρίζει τον αφέντη του, και του λέει ότι ο ιδιοκτήτης του σπιτιού έχει πεθάνει: ΔΑ: «*τίς την θύραν;*» ΚΛ: «*εγώ*» ΔΑ: «*τίνα ζητεῖς; ό μὲν γὰρ δεσπότης τῆς οἰκίας τέθνηκε*» (στ. 500). Στον στ. 506 ο Δάος τελικά αναγνωρίζει τον Κλεόστρατο.

Στην *Περικειρομένη* (στ. 184-191) η Δωρίς κατευθύνεται στο σπίτι της Μυρρίνης και χτυπάει επαναλαμβανόμενα τη θύρα: «*κόψω την θύραν. οὐδείς γὰρ αὐτῶν ἐστιν ἔξω. [...] παῖδες..παιδίον...*». Ο δούλος Σωσίας ανοίγει τη θύρα: «*κέλευε μοι*».

Μια άλλη χαρακτηριστική σκηνή θυροκρουσίας συναντάμε στον ακέραια σωζόμενο *Δύσκολο*, την οποία αναλύουν οι μελετητές τόσο από κινησιολογικής όσο και από ψυχολογικής πλευράς, εστιάζοντας στη σημασία της θύρας. Ο Moretti ισχυρίζεται ότι «για τον *Δύσκολο* του Μενάνδρου, τρεις θύρες στην πρόσοψη του προσκηνίου ήταν απαραίτητες: η κεντρική θύρα αντιπροσώπευε την είσοδο ενός σπηλαίου αφιερωμένου στον Πάνα και στις Νύμφες, η αριστερή θύρα την είσοδο του σπιτιού του Κνήμωνα και η δεξιά θύρα την είσοδο της οικίας του Γοργία».⁶⁹³ Η Trail αναφέρει πως η κρούση της θύρας, η οποία ενέχει στοιχεία κινδύνου τιμωρίας προς τους χαρακτήρες, αποτελεί συστατικό του 'φυσικού χιούμορ' του συγγραφέα.⁶⁹⁴ Ο Hoffmann εστιάζει στην κοινωνιολογική αντίθεση της αγροτικής φτώχειας έναντι του αστικού πλούτου μέσω της κωδικοποίησης των δύο σπιτιών του έργου.⁶⁹⁵ Η Trail, σε μια προσπάθεια να συνδέσει τον ψυχολογικό συμβολισμό με τη θεατρική τέχνη, εξετάζει το πώς η θεατρική γραφή εξατομικεύει τη σκηνική πόρτα που αποδίδεται στον γέρο άνδρα, κάνοντάς την ένα σύμβολο μοναδικό σε αυτό το έργο. Ο Κνήμων μένοντας

⁶⁹³ Moretti (2002) 152.

⁶⁹⁴ Trail (2001) 87. Επισημαίνει ότι δίνοντας στο σπίτι του Κνήμωνα τόσο περίοπτη θέση στη δράση, δεν είναι έκπληξη ότι ο σημαντικός θεματικός τους ρόλος, όπως και η διακριτική χρήση του σκηνικού χώρου, έχουν τραβήξει την προσοχή των μελετητών.

⁶⁹⁵ Ο Hoffmann (1986, 274-5) εξετάζει την αντίθεση ανάμεσα στο άντρο του Πάνα και το σπίτι του Κνήμωνα στον *Δύσκολο* του Μενάνδρου.

σε αυτό το σπίτι προστατεύεται από τον έξω κόσμο, θέτοντας με φυσικό τρόπο τα όρια μεταξύ του ιδίου και των χαρακτήρων με τους οποίους συγκρούεται.⁶⁹⁶

Η θύρα του Κνήμονα μονοπωλεί, πράγματι, την προσοχή του αναγνώστη/θεατή.⁶⁹⁷ Από τις είκοσιτρεις αναφορές σε θύρα, που επισημαίνονται στο έργο, οι είκοσι αφορούν τη θύρα του σπιτιού του Κνήμονα. Ένας λόγος που ‘προεξέχει’ αυτή η ιδιαίτερη πόρτα είναι η δομική λειτουργία της: Ο Μένανδρος οργανώνει σχεδόν το ήμισυ του έργου γύρω από τις προσεγγίσεις στη θύρα του Κνήμονα αλλά και με τους χαρακτήρες που διαδρούν μαζί του διαμέσου της θύρας του σπιτιού του. Η θύρα εξυπηρετεί τη δράση ως το φράγμα που βάζει ο ίδιος με τον έξω κόσμο και ως το σημείο όπου οι χαρακτήρες τοποθετούν σε αυτήν τα ποικίλα συναισθήματα που νιώθουν γι’ αυτόν.

Ο Κνήμων προς το τέλος της πέμπτης πράξης έχει μείνει μόνος του στο σπίτι του, και ο δούλος Γέτας και ο μάγειρος Σίκων αναλαμβάνουν να τον βγάλουν από την απομόνωσή του και να τον «εξημερώσουν».⁶⁹⁸ Προκειμένου να επιτύχουν τον σκοπό τους αποφασίζουν να δράσουν ως εξής: να τον σύρουν έξω από το σπίτι, να χτυπήσουν την πόρτα του δυνατά ζητώντας διάφορα πράγματα και με αυτό τον τρόπο να τον κινητοποιήσουν (στ. 897-899). Το σχέδιό τους τίθεται σε εφαρμογή και ο Κνήμων οδηγείται στη σκηνή στον στίχο 909. Ο Σίκων χτυπά δυνατά την πόρτα του σπιτιού του Κνήμονα (στ. 911 και 912), ακολουθούμενος από τον Γέτα που κάνει το ίδιο στον στίχο 921, ενώ προσποιούνται ότι φωνάζουν τους δούλους του σπιτιού ζητώντας στη συνέχεια αντικείμενα, όπως μαγειρικά σκεύη, τραπέζια και διάφορα υφάσματα. Τα χτυπήματα θα πρέπει να είναι τόσο δυνατά και η σκηνή τόσο θορυβώδης, ώστε ο Κνήμων αντιδρά φωνάζοντας «οἴχοι, οἴμοι» (στ. 911 και 912), ενώ λέει στον Γέτα (στ. 921-922): «μαίνει, / ἄνθρωπε · τήν θύραν κατάξεις» [Μωρέ θα σπάσεις την πόρτα μου. Τρελάθηκες;]⁶⁹⁹. Το χτύπημα της πόρτας του Κνήμονα δίνει τον τόνο σε μια

⁶⁹⁶ Lowe (1973) 127, 134 και Wiles (1991) 54-5. Υποστηρίζοντας αυτήν την άποψη ο Lowe πειστικά δείχνει ότι ο Μένανδρος υιοθετεί τις τεχνικές της τραγωδίας των τελών του 5ου αι. π.Χ., και αυτό περιλαμβάνει «τη θεματική αντίθεση του αριστερά με το δεξιά, του μέσα με το έξω, την επέκταση του σκηνικού κόσμου μέσα στον πλασματικό εξωσκηνικό χώρο, τη χρήση της εξόδου και της εισόδου σε στιγμές ειδικής σημασίας και των συμβολικών ορίων, τα περίτεχνα μοτίβα των ματαιωμένων εξόδων και των επαναλαμβανόμενων ρόλων της προηγούμενης δράσης».

⁶⁹⁷ Trail (2001) 91.

⁶⁹⁸ Φουντουλάκης (2011) 139-141.

⁶⁹⁹ Μετάφραση Θρ. Σταύρου (1972).

εντυπωσιακή σκηνή και συνιστά μια βίαιη χειρονομία με σαφή σημειωτική λειτουργία, αφού σε αυτήν αποκρυσταλλώνονται μια βαθύτερη και ουσιαστικότερη εισβολή και διατάραξη της ζωής και της κοσμοθεωρίας του Κνήμονα.

Δεδομένου ότι ο Κνήμων είναι ανήμπορος μετά την πτώση του στο πηγάδι, αλλά και λόγω της ηλικίας του, το γεγονός ότι οδηγείται χωρίς τη θέλησή του εκτός του οίκου του, σε συνδυασμό με τα δυνατά χτυπήματα στην πόρτα του, η οποία ήταν ένα μέσο προστασίας από τον έξω κόσμο, συνιστά ένα είδος φυσικής και ψυχολογικής βίας απέναντι στο πρόσωπό του.⁷⁰⁰ Όπως έχει επισημανθεί από τη σύγχρονη βιβλιογραφία, η πόρτα του σπιτιού του, η οποία είναι τοποθετημένη στο αριστερό μέρος της σκηνής (όπως φαίνεται από την πλευρά των θεατών, αφού ο Παν στον πρόλογό του λέει ότι το σπίτι του Κνήμονα βρίσκεται στα δεξιά του, στ. 5), αποτελεί σε όλο το έργο ένα συμβολικό όριο που προσδιορίζει την αρχή του κλειστού χώρου, στον οποίο ο Κνήμων έχει επιλέξει να περιχαράκώσει τον αυτάρκη και απόκοσμο βίο του.⁷⁰¹ Από την πρώτη κιόλας πράξη του έργου ο δούλος Πυρρίας λέει ότι θα πρέπει κανείς να βρίσκεται όσο πιο μακριά γίνεται από αυτή την πόρτα, για να αποφύγει την επιθετικότητα του Κνήμονα «*ἀπὸ τῆς θύρας ἐντεῦθεν ὡς πορρωτάτω*» [Μακριά απ' αυτή την πόρτα, όσο μπορούμε] (στ. 87-92), και λίγο αργότερα η κόρη του φοβάται ότι ο πατέρας της θα την τιμωρήσει αν τη βρει έξω από αυτή (στ. 203-206).

Στη δεύτερη πράξη ο Κνήμων δίνει εντολή στη Σιμίχη να κλείσει την πόρτα και να μην ανοίξει σε κανέναν (στ. 427), ενώ όταν μετά τη διάσωσή του αναφέρεται στην απέχθειά του για τον Γοργία και τους ανθρώπους γενικότερα λέει χαρακτηριστικά ότι δεν τον άφηνε να πλησιάσει ούτε την πόρτα του (στ. 724).

Οι συνυποδηλώσεις που περιβάλλουν τη θύρα του Κνήμονα και το χτύπημά της αποτελούν καίρια σημεία της δράσης του έργου και της προοδευτικής διαμόρφωσης του κεντρικού χαρακτήρα.⁷⁰² Προκειμένου να υπογραμμίσει στη συνείδηση του κοινού

⁷⁰⁰ Konstan (1995) 9, 98-106.

⁷⁰¹ Trail (2001) 91-98. Η Trail συνδέει τη θυροκρουσία στο *Δύσκολο* με τις γνωστές σκηνές θυροκρουσίας και του εχθρικού θυρωρού που αντλούνται από την παράδοση της Παλαιάς Κωμωδίας. Σε αυτή τη μελέτη, στην προσπάθειά της να εντάξει αυτές τις σκηνές στις συμβάσεις της Νέας Κωμωδίας, συμπεραίνει ότι ίσως έχουν ένα προηγούμενο στον Ευριπίδη. Επίσης επισημαίνει ότι τα περισσότερα έργα του Μενάνδρου περιλαμβάνουν μόνο δύο σπίτια, αλλά ο *Δύσκολος* και η *Aulularia* έχουν έναν ναό που απαιτεί μια τρίτη σκηνική πόρτα.

⁷⁰² Ο Πετρίδης (2010, 111) υποστηρίζει ότι παρ' όλο το επιβλητικό παρόν και την αναφορικότητα του χώρου το πιο πολυδύναμο μέσο κατασκευής του οπτικού νοήματος στη Νέα Κωμωδία είναι η μάσκα.

τη σημασία της σκηνικής πρακτικής που ακολουθεί, ο Μένανδρος υιοθετεί μια εντυπωσιακή σκηνή, όπως εκείνη του θορυβώδους χτύπηματος της πόρτας, η οποία είχε λάβει τυπικό χαρακτήρα στο προγενέστερο δράμα και ιδιαίτερα στην κωμωδία του Αριστοφάνη.⁷⁰³ Η υπερβολική περιγραφή του Πυρρία σκιαγραφεί τον γέρο άνδρα σαν ένα σχεδόν υπεράνθρωπο τέρας με μυθική καταγωγή (στ. 88), με συνήθειες δράκοντα λαϊκού παραμυθιού. Αυτός ‘τρώει’ ανθρώπους (στ. 124-125), δέρνει τον Πυρρία μ’ ένα παλούκι και τον κυνηγά. Ανάλογη επιθετική συμπεριφορά, συναντάμε για παράδειγμα, στην εισβολή του Στρεψιάδη στο Φροντιστήριο του Σωκράτη στις *Νεφέλες*, οι μελλοντικές επιπτώσεις της οποίας στην ηθική συγκρότηση τόσο του Στρεψιάδη όσο και του Φειδιππίδη προβάλλονται στο θορυβώδες χτύπημα της πόρτας του Φροντιστηρίου και στην οργισμένη αντίδραση του μαθητή που την ανοίγει (στ. 132-137). Με ένα ανάλογο χτύπημα της πόρτας του βασιλιά των νεκρών από τον μεταμφιεσμένο σε Ηρακλή Διόνυσο υπογραμμίζεται η τελετουργική υπέρβαση των ορίων ζωής και θανάτου στους *Βατράχους* (στ. 460-469). Πρόκειται για ένα ταξίδι που ξεκινά από ένα άλλο χτύπημα της πόρτας: εκείνο της πόρτας του Ηρακλή στην αρχή του έργου (στ. 35-44), όπως είδαμε παραπάνω.

Εκτός από τις σκηνές θυροκρουσίας που καταγράψαμε στο *Δύσκολο*, στη *Σαμία* του Μενάνδρου (στ. 552-555) περιγράφεται η κωμική σκηνή του κρυφακούσματος, μια θεατρική σύμβαση άρρηκτα συνδεδεμένη με τη θύρα, όπως είδαμε παραπάνω το αντίστοιχο παράδειγμα από την *Ειρήνη* του Αριστοφάνη, όπου ο κρυμμένος Τρυγαίος κρυφακούει και παρακολουθεί τον Πόλεμο και τον Κυδοιμό, σχολιάζοντας τις δράσεις τους «παράμερα». Στο σημείο αυτό ακούγονται δυνατές φωνές από το σπίτι του Νικήρατου και ο Δημέας πηγαίνει στη θύρα για να κρυφακούσει. Ο εξοργισμένος Δημέας λέει: «νῆ τὸν Ἥφαιστον, δικαίως ἀποθάνοιμ’ ἄν. / Ἡράκλεις ἡλίκον κέκραγε. τοῦτ’ ἦν· πῦρ βοᾷ / τὸ παιδίον φησὶν ἐμπρήσειν ἀπειλῶν· ὕδοῦν ὀπτόμενον ὄψομαι. πάλιν πέπληχε τὴν θύραν» [μα τον Ἡφαιστο, δικαιολογημένα θα χαθώ. Ηρακλή μου, τι φωνές βγάζει! Αυτό ήταν· φωνάζει να του φέρουν φωτιά· απειλώντας λέει πως θα κάψει το μωρό· το εγγονάκι μου θα το δω ψημένο. Πάλι χτύπησε την πόρτα]. Το χτύπημα της

⁷⁰³ Brown (1995) 83 και Trail (2001) 98-100. Η Trail (2001, 101-104) παρατηρεί ότι η σκηνή της άφιξης του Μενελάου μπροστά στην είσοδο του ανακτόρου του Θεοκλύμενου στην *Ελένη* του Ευριπίδη (στ. 437-514) παρουσιάζει εμφανείς αναλογίες προς τη συμβατική κωμική σκηνή του χτύπηματος της πόρτας και ενδέχεται να αποτελεί πρόδρομο του χειρισμού της σκηνής αυτής από τον Μένανδρο. Η σκηνή, ωστόσο, της *Ελένης* δεν είναι παρά μια τραγική προσαρμογή δραματικών συμβάσεων με προφανείς κωμικές καταβολές.

πόρτας το οποίο δεν παρουσιάζεται επί σκηνής αλλά το ακούει, υποδηλώνει μια πράξη θυμού.⁷⁰⁴

Η θυροκρουσία και οι *ante portas* σκηνές στη Ρωμαϊκή Κωμωδία

Κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους, τα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά των ρωμαϊκών θεάτρων επηρέαζαν τη σκηνοθεσία και την υποκριτική. Σύμφωνα με τον Moretti «πρέπει να συνυπήρχαν και αρκετοί τύποι σκηνοθεσίας, δεδομένου ότι οι καλλιτέχνες προσάρμοζαν το παίξιμό τους στα διαφορετικά αρχιτεκτονικά πλαίσια μέσα στα οποία έδιναν τις παραστάσεις τους».⁷⁰⁵ Τα θέατρα υιοθέτησαν το χαμηλό σκηνικό βάθρο συνδυασμένο με μια *scaenae frons* με θύρες, και οι υποκριτές αναπτύσσονταν κυρίως στο ξύλινο δάπεδο του σκηνικού βάθρου. Ο Mooney αναφέρει ότι οι κατοικίες στα έργα του Πλάτου και του Τερέντιου αναπαρίστανται στο πίσω μέρος της σκηνής και είχαν μια εξώθυρα με δύο θύρες, μια εσωτερική και μια εξωτερική. Η εσωτερική ήταν συνήθως κλειστή γεγονός που επιβεβαιώνεται από τις πολυάριθμες αναφορές σε χτυπήματα θύρας καθώς και στους θορύβους της θύρας κατά την έξοδο των προσώπων από το σπίτι, ενώ η εξωτερική ήταν ανοιχτή κατά τη διάρκεια της μέρας.⁷⁰⁶ Οι καλλιτέχνες έπαιζαν συνήθως μπροστά στις θύρες του σκηνικού οικοδομήματος.

Σε ορισμένα έργα των κυριότερων εκπροσώπων της ρωμαϊκής κωμωδίας συναντάμε σκηνές θυροκρουσίας και *ante portas*. Ο τόπος δράσης των κωμωδιών του Πλάτου είναι η Ελλάδα, οι πόλεις όπου διαδραματίζονται τα έργα είναι ελληνικές, οι χαρακτήρες έχουν ελληνικά ονόματα και τα ενδύματα είναι ελληνικά,⁷⁰⁷ οπότε ενδεχομένως και τα σπίτια των πρωταγωνιστών να είχαν κοινά χαρακτηριστικά με τις οικίες των κωμωδιών του Αριστοφάνη και οι ενέργειες των υποκριτών δίπλα στις θύρες ίσως να ακολουθούσαν την τυπική δομή ανάλογων σκηνών της Αρχαίας Κωμωδίας όπως τις αναλύσαμε παραπάνω. Στο ρωμαϊκό κωμικό θέατρο έχουμε πολλές περιπτώσεις σκηνών όπου ανοίγει η θύρα και εισέρχεται ένα πρόσωπο στη σκηνή. Οι

⁷⁰⁴ Για την ποσοτική παρουσία και την ποιοτική λειτουργία των «κατ' ιδίαν» στην Παλαιά (Αρχαία) και στη Νέα Κωμωδία, βλ. Diamantakoy (2021-2022), 179-188.

⁷⁰⁵ Moretti (2002)174.

⁷⁰⁶ Mooney (1914) 11.

⁷⁰⁷ Γώγος – Πετράκου (2012) 511.

Ρωμαίοι συγγραφείς περιγράφουν τις σκηνές θυροκρουσίας ως βίαιες και έντονες πράξεις κινητικότητας, βασικό στοιχείο για τη δραματουργία τους.

Επίσης υπάρχει πλήθος σκηνών *ante portas* στις οποίες συναντάμε διαφορετικά είδη κινήσεων και δράσεων, όπως λ.χ την ωτακουστία, όπου συνήθως οι δούλοι κρυφούν πίσω από τις πόρτες κ.α. Σχετικά με την δράση της ωτακουστίας η Παπαϊωάννου αναφέρει χαρακτηριστικά: «εξαιρετικά απολαυστικά είναι τα τμήματα εκείνα στα οποία στο επίκεντρο της δράσης βρίσκεται κάποιος ωτακουστής [κυρίως ενδιαφέρουν αυτοί που κρυφούν πίσω από τις πόρτες] . Πολύ συχνά οι ‘καλοί’ χαρακτήρες του έργου, όπως ο *servus callidus* και οι συνεργοί, παραμένουν ή εισέρχονται στη σκηνή χωρίς να γίνονται αντιληπτοί από τους άλλους χαρακτήρες και υποκλέπτουν, είτε τυχαία είτε προμελετημένα, πολύτιμες πληροφορίες, τις οποίες στη συνέχεια εκμεταλλεύονται κατάλληλα ώστε να εξουδετερώσουν τους αντιπάλους τους. Στη διάρκεια της κατασκοπευτικής αυτής δραστηριότητας, ο ήρωας που κρυφακούει βρίσκεται στην ίδια ακριβώς θέση με το θεατρικό κοινό και, καθώς σχολιάζει όσα ακούει, κάνει τους θεατές να πιστέψουν ότι υποκαθιστά τη δική τους ενεργό συμμετοχή στα δρώμενα».⁷⁰⁸ Τα σπίτια στο ρωμαϊκό θέατρο απαιτείται να έχουν κάποια απόσταση μεταξύ τους, για να παρέχεται ικανοποιητικός χώρος και χρόνος στις κινήσεις των προσώπων. Κατά τ'άλλα βλέπουν κατ' ευθείαν πάνω στον δρόμο και οι είσοδοί τους είναι τοποθετημένες σε κάποιο βάθος προς το εσωτερικό, έτσι ώστε να δημιουργείται ένα πρόθυρο (*vestibulum*), προορισμένο να εξυπηρετήσει τις σχετικές ωτακουστίες και την παραμονή στη σκηνή προσώπων, τα οποία δεν ανήκουν στα οργανικά μέλη κάποιας σκηνής ή δεν πρέπει να γίνονται ορατά από τους διαλεγόμενους επί σκηνής.⁷⁰⁹

Στις περιπτώσεις έργων της ρωμαϊκής κωμωδίας, που θα συνοψίσουμε παρακάτω, η ελληνική μετάφραση αρκετών χωρίων είναι δική μου και έγινε με βάση την αγγλική μετάφραση των λατινικών κειμένων, δεδομένου ότι οι ελληνικές μεταφράσεις για τον Πλάτο και τον Τερέντιο που έχουν εκδοθεί είναι περιορισμένες (ειδικά για τον Πλάτο) σε σχέση με τη σωζόμενη εργογραφία τους.

Πλάτος

⁷⁰⁸ Εισαγωγή – Μετάφραση - Σχόλια: Σ. Γ. Παπαϊωάννου (2009).

⁷⁰⁹ Τρομάρας (1996) 43.

Στον *Καυχησιάρη Στρατιώτη* (*Miles Gloriosus*) του Πλαύτου⁷¹⁰ ο Πλευσικλής, ένας νεαρός Αθηναίος, τρελά ερωτευμένος με την εταίρα Φιλοκωμάσιον, εισέρχεται στη σκηνή ντυμένος ναυτικός, σύμφωνα με τις οδηγίες του Παλαιστρίονα, παριστάνοντας τον ανυπόμονο και προσποιούμενος τον εκνευρισμένο. Μόλις φτάνει δηλώνει την πρόθεσή του να φωνάξει τη Φιλοκωμάσιον (στ. 1296-1298) και να χτυπήσει την πόρτα. Πλησιάζει στο σπίτι του Πυργοπολυνίκη, χτυπά δυνατά την πόρτα και φωνάζει αν είναι κανείς εκεί, επαναλαμβάνοντας το χτύπημα «ΠΛ: sed fores pultabo. Heus, ecquis hic est? ΠΑΛ: adulescens, quid est? quid ueis? quid pultas? [ΠΛ: Ας χτυπήσω την πόρτα. Εμπρός; Είναι κανείς εδώ; ΠΑΛ: Τι συμβαίνει νεαρέ; Τι ζητάς; Γιατί χτυπάς την πόρτα;].

Η Ακροτελεύτιον, η εταίρα του Περιπλεκτόμενου και συνεργός του ιδίου και του Παλαιστρίονα στην εξαπάτηση του στρατιώτη, δεν μπορεί να συγκρατηθεί από τον υποτιθέμενο έρωτά της και ανακοινώνει πως πάει μέσα στο σπίτι του Πυργοπολυνίκη για να τον καλέσει να βγει έξω, αλλά η Μιλφιδίππη τη συγκρατεί ενδεχομένως πιάνοντάς της το χέρι. ΜΙΛ: «occlusae sunt fores» [Η πόρτα είναι κλειστή] (στ. 1251)– ΑΚΡ: «ecfringam» [Θα τη σπάσω] (στ. 1252). Δικαιολογείται ότι οι πράξεις της κατευθύνονται από τον έρωτά της. Όταν η Ακροτελεύτιον φτάνει στην πόρτα του Πυργοπολυνίκη στέκεται διστακτική, προκαλώντας την αντίδραση του Πυργοπολυνίκη: «quid astitisti opstupidia? quid non pultas?» [Γιατί σταμάτησες εκεί σα μαρμαρωμένη; Γιατί δε χτυπάς;] (στ.1254). Η Ακροτελεύτιον ισχυρίζεται ότι μυρίζεται τον αγαπημένο της έξω, κάπου εκεί κοντά.

Σε ορισμένα έργα ο ήχος του τριξίματος της θύρας λειτουργεί ως προπομπός της εισόδου του υποκριτή και προοικονομεί μια *ante portas* σκηνή.⁷¹¹ Πολλές φορές τα τριξίματα των θυρών λειτουργούν ως προειδοποιήσεις για αυτούς που βρίσκονται πάνω στη σκηνή για να ελέγξουν τη γλώσσα τους. Στον *Καυχησιάρη Στρατιώτη* του Πλαύτου (στ. 154-155) ακούγεται τριξίμο της θύρας. Ο Παλαιστρίων σιωπά και στρέφεται προς τον ήχο, που τώρα ακούγεται καθαρότερα και προέρχεται από το σπίτι του γέροντα: «sed fori concrepuit hinc a uicino sene; / ipse exit: hic ille est lepidus quem dixi senem» [Μα τρίζει η πόρτα του γείτονά μας! Να τος, βγαίνει ο ίδιος αυτοπροσώπως. Αυτός (δείχνοντας τον Περιπλεκτόμενο), λοιπόν, είναι ο αξιαγάπητος γηραιός κύριος που σας έλεγα]. Παραμερίζει, έτσι ώστε ο Περιπλεκτόμενος να έρθει

⁷¹⁰ Παπαϊωάννου (2009)

⁷¹¹ *Κασίνη* (*Casina*) (στ. 813-814), *Σταρόψευρας* (*Curculio*) (στ. 484), *Ο έμπορος* (*Mercator*) (στ. 561).

και να καταλάβει το κέντρο της σκηνής. Ο Περιπλεκτόμενος βγαίνει με ορμή από το σπίτι του, φωνάζοντας και χειρονομώντας. Λίγους στίχους παρακάτω (στ. 270-271) ακούγεται θόρυβος και ο Παλαιστρίων κοιτάζει προς το μέρος του σπιτιού του Πυργοπολυνίκη): «*sed fores crepuerunt nostrae,/ ego uoci moderabor meae;*» [Ακούγεται όμως θόρυβος..οι πόρτες οι δικές μας είναι! Ας χαμηλώσω καλύτερα τη φωνή μου]. Ο Σκέλεδρος εμφανίζεται στην πόρτα και ο Παλαιστρίων τραβιέται προς τα πίσω και κρύβεται στο βάθος της σκηνής, έτσι ώστε να μην είναι ορατός απ' τον Σκέλεδρο. Οι κινήσεις που προκαλεί το τρίξιμο της πόρτας στον επί σκηνής υποκριτή είναι απότομες, είτε βάζοντας τον ηθοποιό σε μια κατάσταση ακινησίας και σκυψίματος για να κρυφτεί και να μη γίνει αντιληπτός από τους υπόλοιπους, είτε κάνοντάς τον να τρέχει και να χτυπά με δύναμη την πόρτα ως φορέας μηνυμάτων ή εντολών.

Το *Παλαμάρι* του ιδίου (*Rudens*) διαδραματίζεται στην παραλία της αφρικανικής Κυρήνης.⁷¹² Τα ζωγραφιστά τελάρια της σκηνής απεικονίζουν την είσοδο ενός ναού, αφιερωμένου στη θεά Αφροδίτη, και μιας φτωχικής καλύβας που ανήκει στον γέροντα Δαιμόνη. Η πράξη της θυροκρουσίας λαμβάνει χώρα στους στ. 413-415: Αμπελίσκη: «*heus, ecquis in villast? ecquis hoc vecludit? ecquis prodit?*» [Ε, είναι κανείς μέσα; Θ' ανοίξει κανείς; Δεν θα βγει κανείς έξω;] – Σκεπαρνίων «*Quis est qui nostris tam proterve foribus facit iniuriam*» [Ποιος κακομεταχειρίζεται με τόση αναίδεια την πόρτα μας;]. Προφανώς από αυτή τη φράση φαίνεται η αναστατωμένη ψυχοσύνθεση της Αμπελίσκης, η οποία βρίσκει 'εφαρμογή' στο «αναιδές» χτύπημα της πόρτας.

Στο ίδιο έργο συναντάμε μια σκηνή φωνητικής θυροκρουσίας (στ. 480-481) όπου ο Σκεπαρνίων εκφράζει την πρόθεσή του να πλησιάσει τη θύρα και φωνάζει: «*ut hanc accipiat urnam, accedam huc ad fores. / heus, exi, Ptolemaecratia, cape hanc urnam tibi*» [Ας πλησιάσω την πόρτα. Ε, κυρία! Ε, Πτολεμοκρατία, έλα να πάρεις την κανάτα σου].

Στο έργο *Αμφιτρώων* (*Amphitruo*) (στ. 1019-1025) ο ομώνυμος ήρωας χτυπάει τη θύρα και προκαλεί την έξοδο του Ερμή, όπως αντίστοιχα γίνεται με τον Τρυγαίο στην *Ειρήνη*: «*pariter hoc fit atque ut alia facta sunt. feriam foris. aperite hoc. heus, ecquis hic est? ecquis hoc aperit ostium? Ερμής: Quis ad fores est?- Αμφιτρώνας: Ego sum. – Ερμής: Quid ego sum. – Αμφιτρώνας: Ita loquor. – Ερμής: Tibi Iuppiter dique*

⁷¹² Εισαγωγή – κείμενο – μετάφραση - σχόλια: Κ. Παναγιωτάκης (2004).

omnes irati certo sunt, qui sic frangas fores» [Όμως οι πόρτες είναι κλειστές. Πολύ ωραία. Ετούτο έλειπε τώρα. Θα χτυπήσω. Ανοίξτε. Εε! Είναι κανέναν μέσα; Δε θ' ανοίξει; – Ερμής: Ποιος είναι μπροστά στη θύρα; – Αμφιτρύωνας: Εγώ. – Ερμής: Ποιος εγώ; – Αμφιτρύωνας: Εγώ, σου λέω. – Ερμής: Ο Δίας κι οι θεοί θα εξοργιστούνε με σένα που χτυπάς έτσι τις πόρτες].⁷¹³

Σκηνή θυροκρουσίας όπου ανοίγει μια δούλη συναντάμε στο έργο του *Η χύτρα με το χρυσάφι* (*Aulularia*) (στ. 349-351) Ο Πυθόδικος φωνάζει να ανοίξει η Σταφυλία τη θύρα: «*Heus, Staphyla, prodi atque ostium aperi.* – Staph. *Qui vocat?* Pyth. *Pythodicus*». [Γεια! Σταφυλία! Ελα εδώ και άνοιξε την πόρτα – Σταφυλία: Ποιος είναι; – Πυθόδικος: Ο Πυθόδικος].⁷¹⁴

Στις *Βακχίδες* (*Bacchides*) (στ. 579-586) αρκετοί στίχοι αφιερώνονται στη θυροκρουσία. Ένας Παράσιτος του Κλεόμαχου μπαίνει μαζί με ένα μικρό αγόρι-συνοδό του Κλεόμαχου. Παράσιτος: «*adi actutum ad fores. / recede hinc diirecte. ut pulsat propudium! / comesse panem tris pedes latum potes, / fores pultare nescis. ecquis in aedibust? / heus, ecquis hie est? ecquis hoc aperit ostium? / ecquis exit? / - Πιστόκληρος: Quid istuc? quae istaec est pulsatio? / quae te mala crux agitata qui ad istunc modum/ alieno viris tuas extentes ostio? / fores paene exfregisti. quid nunc vis tibi?»* [Παράσιτος: Αγόρι πήγαινε μέχρι την πόρτα κατευθείαν – Το αγόρι υπακούει αλλά χτυπάει δειλά. – ...Πώς χτυπάει ο απατεώνας! Μπορείς να καταβροχθίσεις ένα καρβέλι ψωμί πλάτους τριών μέτρων: όσο για να χτυπήσεις μια πόρτα δεν ξέρεις πώς! (*Χτυπάει δυνατά ο ίδιος και φωνάζει*) Υπάρχει κανείς στο σπίτι; Γεια! Είναι κανείς εδώ; Ενδιαφέρεται κανείς για αυτήν την πόρτα; Έρχεται κανείς; – Πιστόκληρος: (*με θυμό*) Τι είναι όλα αυτά; Τι εννοείς με το να χτυπάς έτσι; Τι σε βάζει ο διάβολος να δοκιμάζεις τις δυνάμεις σου στις πόρτες των άλλων με αυτόν τον τρόπο; Παραλίγο να τη ρίξεις. Τώρα τι ψάχνεις;].⁷¹⁵

⁷¹³ Μετάφραση Τάσος Ρούσσο (1978)

⁷¹⁴ «Pyth: *Hey! Staphyla! Come here and open the door.* – Staph: *Who is it?* – Pyth: *Pythodicus*», μετ. P. Nixon (1916)

⁷¹⁵ «Par: *Boy, you came along to the place with her a short time ago: whichever house it is here, knock. Up to the door with you directly: (page obeys, knocking timidly) Get out and be hanged to you! How the imp knocks! You can devour a loaf of bread three feet wide: as for knocking at a door, you don't know how. (pounds vigorously himself, and shouts) Anyone at home? Hi! Anyone here? Anyone minding this door? Anyone coming? (enter Pistoclerus into doorway) – Pistoc: (angrily) What's all this? What do you*

Μια άλλη σκηνή θυροκρουσίας είναι στους στ. 1117-1120 όπου ο Νικόβουλος χτυπάει τη θύρα: Νικόβουλος: «*Quid dubitamus pultare atque hue evocare ambos foras?* – Φιλόξενος: *Haud moror.* – Νικόβουλος. *Heus Bacchis, iube sic actutum aperiri fores, nisi mavoltis fores et postes comminui securibus.* – Βάκχη. *Quis sonitu ac tumultu tanto nominat me atque pultat aedes ?*» [Νικόβουλος: Γιατί δεν πάμε κατευθείαν επάνω να χτυπήσουμε και να τους καλέσουμε; – Φιλόξενος: (χλιαρά) δεν έχω αντίρρηση. – Νικόβουλος: (χτυπώντας τη θύρα της Βάκχης) Έ! Βάκχες! Είναι καλό να ανοίξετε τις πόρτες αυτή τη στιγμή, εκτός αν προτιμάτε να έχετε πόρτες και παραστάδες που έσπασαν με τσεκούρια. – Βάκχη: Ποιος με φωνάζει με τόση φασαρία και με θόρυβο που ταρακουνάει το σπίτι;]⁷¹⁶

Στο ίδιο έργο έχουμε δύο σκηνές που ακούγεται θόρυβος από τη θύρα: α) στον στ. 234 όπου ακούγεται θόρυβος από θύρα και βγαίνει από το σπίτι του ο Νικόβουλος. Η δούλη Χρυσαλίδα λέει: «*sed foris concrepuit nostra : quinam exit foras?*» [Αλλά αυτή είναι η πόρτα μας: Ποιος να βγαίνει έξω;],⁷¹⁷ και β) στον στ. 798 ακούγεται θόρυβος-τρίξιμο από τη θύρα και εξέρχεται ο Νικόβουλος. Η Χρυσαλίδα αναφέρει: «*sed conticiscam, nam audio aperiri fores.*» [Ακούω την πόρτα ν' ανοίγει].⁷¹⁸

Στους *Αιχμάλωτους (Captivi)*⁷¹⁹ (στ. 829-831) ο παράσιτος Εργάσιλος χτυπάει τη θύρα του Hegio: Εργάσιλος «*Erg. Heus ubi estis ? ecquis hic est ? ecquis hoc aperit ostium?* – Hegio *Hic homo ad cenam recipit se ad me.* – Erg. *Aperite hasce ambas fores prius quam pultando assulatim foribus exitiura adfero*» [Εργάσιλος (χτυπά την πόρτα του Hegio) – Γεια! Πού είσαι; Είναι κανείς εδώ; Θα ανοίξει κανείς αυτή την πόρτα;-Hegio (κατά μέρος) Ο συνάδελφος έρχεται να δειπνήσει μαζί μου. – Εργάσιλος:

mean by pounding so? What the devil ails you, to test your strength on other people's doors this way? You've nearly smashed it off. Now what are you after?» μετ. P.Nixon (1916).

⁷¹⁶ «Nic: Why don't we go straight up and knock; and call them both out here? – Phil: (lukewarm) I have no objection. – Nic: (pounding on Bacchis's door) Hi! Bacchis! Be so good as to have the door opened this instant, unless you prefer to have door and doorposts smashed in with axes!– Bacch: (within) Who's raising such a din and uproar, calling me and beating on the house?» μετ. P. Nixon (1916).

⁷¹⁷ «But there goes our door! Wonder who's coming out. (steps aside)» μετ. P. Nixon (1916)

⁷¹⁸ «But not a word! I hear the door opening» μετ. P. Nixon (1916)

⁷¹⁹ Τα παραπάνω έργα του Πλαύτου είναι από την έκδοση του LOEB, 1ος τόμος: Edited by E. Capps, Ph.D. L.L.D.T.E. Page. Litt & W. H. D. Rouse. Litt.D. English Translation By Paul Nixon, London: William Heinemann New York: G. P. Putnam's Sons, (1916). Η ελληνική μετάφραση είναι δική μου.

Άνοιξε αυτή την πόρτα, και τις δύο πόρτες, πριν τις χτυπήσω, τις θρυμματίσω και τις τελειώσω οριστικά].⁷²⁰

Στο έργο του *Μέναιχμοι (Menaechmi)* (στ. 671-674) Ο Μέναιχμος ψάχνει την Ερωτιόνη και χτυπά τη θύρα «Μέναιχμος: *nunc ibo, orabo ut mihi pallam reddat, quam dudum dedi ; aliam illi redimam meliorem. heus, ecquis hie est ianitor? aperite atque Erotium aliquis evocate ante ostium.* – Ερωτιόνη: *Quis hie me quaerit ?*» [Θα πάω τώρα και θα παρακαλέσω να μου δώσει πίσω το σάλι που έδωσα πριν από πολύ καιρό. Θα του αγοράσω άλλο καλύτερο. ρε, υπάρχει θυρωρός εδώ; Άνοιξε την πόρτα και άφησε κάποιον να καλέσει την Ερωτιόνη μπροστά στην πόρτα. – Ερωτιόνη: Ποιος είναι εδώ και με ψάχνει;].⁷²¹ Επικείμενη θυροκρουσία η οποία δεν πραγματοποιείται υπάρχει και σε αυτό το έργο (στ. 178-180). Ο Πενίκουλος έχει πρόθεση να χτυπήσει τη θύρα («*Metuis, credo, ne fores Samiae sient*» [Φοβούμενος, πιστεύω ότι είναι οι πύλες της Σάμου]), όμως η θυροκρουσία ανακόπτεται από την εμφάνιση της Ερωτιόνης «Μεν.: *Mane, mane obsecro hercle: eapse eccam exit. Oh, solem vides satin ut occaecatust prae huius corporis candoribus?*» [Περίμενε, περίμενε για χάρη του ουρανού, περίμενε! Δες! Βγαίνει η ίδια! Α! βλέπεις τον ήλιο-είναι πολύ περιορισμένος σε σχέση με τη λάμψη του σώματός της;].⁷²² Στην αγγλική μετάφραση, η απάντηση που δίνεται στην οδηγία να χτυπήσει ευγενικά ερμηνεύεται διαφορετικά (=Τολμήστε να πείτε ότι φοβάστε ότι η πόρτα είναι φτιαγμένη από Σαμιώτικα σερβίτσια)- υπονοώντας την εύθραυστη κατασκευή της.

Στο έργο *Ο έμπορος (Mercator)* (στ.127-128) ο Ακάνθιος πάει μέχρι το σπίτι της Ντεμιφώς και χτυπά αδύναμα: «*ubi Charinus est erus ? domin est an foris? num*

⁷²⁰ «Erg. *Hi! Where are you? Anybody here? Anybody going to open this door?* – Hegio: (aside) *The fellow is coming to dine with me. – Erg.: Open this door –both doors– before I knock 'em to flinders and finish 'em for good and all!*» μετ. P. Nixon (1916).

⁷²¹ «Men.: *..Now I' ll go and beg her to give me back the mantle I gave her a while ago; I' ll buy her another, a better one* (knocking at her door) *Hullo! Anyone minding the door here? Open up an call Erotium out, someone.* – Erot: *Who is inquiring for me?*» μετ. P. Nixon (1927)

⁷²² «Pen: *I dare say you fear the door is made of Samian crockery.* (about to knock lustily when the door moves)-Men: (rapturously) *Wait, wait, for heaven's sake, wait! Look! She's coming out herself! Ah, you see the sun- is it not positively bedimmed in comparison with the brilliance of her body?*».

quisquam adire ad ostium dignum arbitratur» [Πού είναι ο Χαρίνος; Είναι μέσα ή έξω; Κανείς δεν πιστεύει ότι είμαι κατάλληλος για να πάω στην πόρτα;].⁷²³

Στο *Σπίτι με τα φαντάσματα* (*Mostellaria*) (στ.430-432) ο Θεοπροπίδης ανακοινώσει ότι η θύρα είναι κλειστή και θα τη χτυπήσει: «*Sed quid hoc ? occlusa ianua est interdus. pultabo. heus, ecquis intust? aperitin fores? Tranio. Quis homo est, qui nostras aedes accessit prope?*» [Θεοπροπίδης: Τι είναι όμως αυτό; Η πόρτα είναι κλειστή. θα τη χτυπήσω. (Χτυπάει την πόρτα) Γεια, είναι κανείς εδώ; ανοίξτε τις πόρτες. Τράνιος: Ποιος είναι ο άνθρωπος που ήρθε κοντά στο σπίτι μας;].⁷²⁴ Ο Θεοπροπίδης, όπως ισχυρίζεται λίγους στίχους παρακάτω, παραλίγο να σπάσει τις δύο πόρτες χτυπώντας τις: «*quin pultando, inquam, raene confregi foris*» [Μα χτυπώντας λέω, παραλίγο να σπάσω την πόρτα](στ. 440).⁷²⁵ Ακολουθούν άλλες δύο σκηνές θυροκρουσίας, στον στ. 887-890 όπου ο Πινάκιος χτυπάει με δύναμη τη θύρα: «*Faciam, et pultabo fores. / heus, ecquis hie est, maximam qui his iniuriam / foribus defendat ? ecquis has aperit foris? / nemo hinc quidem foras exit*» [Θα το κάνω, μια ρωγμή στην πόρτα, (χτυπώντας με μανία) Γεια σου! Υπάρχει κανείς εδώ για να υπερασπιστεί αυτή την πόρτα από επίθεση; Θα ανοίξει κανείς; Κανείς δεν βγαίνει από εδώ, αυτό είναι σίγουρο! (χτυπάει ακόμη πιο δυνατά)]⁷²⁶ και λίγο αργότερα στους στ. 937-938, όπου ο Πινάκιος χτυπάει πάλι με δύναμη τη θύρα: «*Pergam pultare ostium. heus, reclude, / heus, Tranio, etiamne aperis? – Θεοπροπίδης: Quae haec est fabula.*» [Πινάκιος; Θα συνεχίσω να χτυπάω την πόρτα. ανοίξέ το, ρε, Τράνιους, ανοίγεις; – Θεοπροπίδης. Τι είναι αυτή η ιστορία;].⁷²⁷

Στο έργο *Ο Καρχηδόnius* (*Poenulus*) (στ. 1116-1118) ο δούλος Μίλφιος χτυπάει τη θύρα του Λούκου: Μίλφιος: *Heus, ecquis hie est? nuntiate ut prodeat / foras*

⁷²³ «...Where is my... master, Charinus? Is he home, or... out? So no one thinks fit to come to the door, eh?» μετ. P. Nixon (1924).

⁷²⁴ «Th.: (trying to open the door) But what does this mean? The door locked in broad daylight! I'll knock. (does so) Hey! Anyone inside? Open up, will you!- Tr.: (stepping out, with a horrified air) Who's the man who got near our house?» μετ. P. Nixon (1924).

⁷²⁵ «I nearly smashed the panels, pounding, I tell you» μετ. P. Nixon (1924).

⁷²⁶ «I will, and take a crack at the door, (pounding on it furiously) Hey! Anyone here to defend this door from assault. Anyone going to open up? (listens) No one's coming out from here, that's sure!» μετ. P. Nixon (1924).

⁷²⁷ «Pin.: I'll keep on dinging at the door, (banging it) Hey, unlock ! Hey, Tranio, open up, will you? – Th.: What sort of show is this?» μετ. P. Nixon (1924).

Giddeneni, est qui illam conventam esse volt. – Γηδενή: *Quis pultat?* [Γεια σου ! Είναι κανείς εδώ ? Πες στην Γηδενή να βγει! Εδώ είναι κάποιος που θέλει να τη γνωρίσει. - Γηδενή: Ποιος χτυπάει;].⁷²⁸

Στον *Ψευδολόγο* (*Pseudolus*) (στ.1137-1140) ο Χάρπαξ χτυπάει τη θύρα: «*Heus ubi estis vos?* – Μπάλλιος: *Hie quidem ad me recta habet rectam viam./ bene ego ab hoc praedatus ibo ; novi, bona/ scaevast mihi.* – Χάρπαξ: *Ecquis hoc aperit?* – Μπάλλιος: *Heus chlamydate, quid istic debetur tibi?* – Χάρπαξ: *Aedium dominuni lenonem Ballionem quaerito.*» [Χάρπαξ : Γεια! Πού είσαι; – Μπάλλιος: Αχά! Έρχεται κατευθείαν σε μένα! Θα τον λεηλατήσω πριν καν χωρίσουμε; Το ξέρω, οι οiwονοί μου είναι καλοί (χτυπάει ξανά) – Χάρπαξ: Άνοιξε κάποιος εδώ! Ψάχνω το αφεντικό του σπιτιού, τον Μπάλλιο τον Μαστροπό].⁷²⁹ Στους στ.604-605 ο Χάρπαξ πηγαίνει προς το σπίτι του Μπάλλιο: Χάρπαξ: «*Ostium pultabo atque intus evocabo aliquem foras.*» [Θα χτυπήσω την πόρτα και θα φωνάξω κάποιον από μέσα].⁷³⁰ Ο δούλος Ψεύδολος εγκαταλείπει την πρόθεσή του για να χτυπήσει τη θύρα και συστήνεται ως ο προστάτης της θύρας «*nam ego precator et patronus foribus process!*».⁷³¹

Στο έργο *Στίχος* (*Stichus*) (στ. 308-313) ο Πινάκιος εκφράζει την αρνητική του άποψη για τις θύρες: «*aperite atque adpropere, fores facite ut pateant, / removete moram; / nimis haec res sine cura geritur. vide quam dudum / hie asto et pulto. / somnone operam datis? experiar, fores an cubiti ac / pedes plus valeant. / nimis vellem hae fores erum fugissent, ea causa ut / haberent malum magnum; / defessus sum pultando. / hoc postremumst, vae vobis.*» [Ανοίξτε και βιαστείτε, κάντε την πόρτα να ανοίξει, απομακρύνετε την καθυστέρηση. Αυτό το θέμα αντιμετωπίζεται υπερβολικά αδιάφορα. Δες πόση ώρα στέκομαι εδώ και χτυπάω. Μήπως κοιμάστε; Θα δοκιμάσω αν η πόρτα είναι πιο δυνατή από τους αγκώνες και τα πόδια μου. Θα ήθελα πολύ αυτές

⁷²⁸ «Mil.: (knocking at Lycus' door) *Hey! Anyone here? Tell Giddenis to come out !There's someone wants to meet her.* – Gid.: (within) *Who's knocking?*» μετ. P. Nixon (1930).

⁷²⁹ «Har.: *Hullo! Where are you?* – Bal.: (aside, gloating) *Aha! He's coming straight to me, straight to me ! I'll loot him well before we part I know it, my omens are good,* (advances) – Har.: (knocking again) *Open up here, someone, will you?* – Bal.: (aloud) *Hullo, you in the cloak! What are you after there?* – Har.: (turning) *I am looking for the master of the house, pimp Ballio.* μετ. P. Nixon (1930).

⁷³⁰ «(going toward Ballio's house) *I'll knock at the door and get someone out here*» μετ. P. Nixon (1930).

⁷³¹ «*I have come out to plead for those doors and give them my personal protection*» μετ. P. Nixon (1930).

οι πόρτες να είχαν φύγει από τον αφέντη, ώστε να είχαν πάθει μεγάλη ζημιά. Κουράστηκα να χτυπάω. Αυτό είναι το τελευταίο μου χτύπημα, αλίμονο σε σας].⁷³²

Στην *Κωμωδία των τριών νομισμάτων* ή *Τρίδραχμο* του Πλαύτου (*Trinummus*) (στ. 866-870) ένας Συκοφάντης αποφασίζει να χτυπήσει τη θύρα: «*fores pultabo*. - Χαρμίδης: *Ad nostras aedis hie quidem habet rectam uiam. Hercle opinor mi aduenienti hac noctu agitandumst vigilias*. - Συκοφάντης: *Aperite hoc, aperite. heus, ecquis his foribus tutelam gerit?*» [Συκ.: θα χτυπήσω την πόρτα. - Χαρ.: Γιατί κατευθύνεται απευθείας στο σπίτι μου; Ηρακλή μου, υποθέτω πως πρέπει να τον προσέχω όλη τη νύχτα αν και μόλις έφτασε. - Συκ: (χτυπώντας) Άνοιξε εδώ, άνοιξε! Γεια σου ! Κάποιος είναι υπεύθυνος για την προστασία αυτής της πόρτας].⁷³³ Στο ίδιο έργο (στ. 1174-1177) ο Λυσιτέλης είναι ανυπόμονος και χτυπάει με ένταση τη θύρα: «*Aperite hoc, aperite propere et Lesbonicum, si domist, / evocate : ita subitost propere quod eum conventum uolo*. - Λεσβόνικος: *Quis homo tarn tumultuoso sonitu me excivit foras?* - Λυσιτέλης: *Benevolens tuos atque amicus*». [Άνοιξε το, άνοιξε το βιαστικά και, αν είναι ήμερο, κάλεσε τον Λεσβόνικο: έτσι ξαφνικά θέλω να τον συναντήσω βιαστικά. - Λεσβόνικος: Ποιος άντρας με έβγαλε έξω με τόσο θόρυβο; - Λυσιτέλης: Ο ευεργέτης και φίλος σου].⁷³⁴

Στον έργο *Ο αιμοβόρος* (*Truculentus*) (στ. 255-258) η παραμάνα Αστάφια αποφασίζει να χτυπήσει τη θύρα του Στράβακα, παρόλο που έχει έναν επιθετικό δούλο-φύλακα που τους τρομοκρατεί με τις αγριοφωνάρες του. Αστάφια: «*sed fores, quidquid est futurum, / feriam. Acquis huic tutelam ianuae gerit? ecquis intus exit?* - Τρουκουλέντιος: *Quis illie est qui tam proterve nostras aedis arietat?* - Αστάφια: *Ego sum, respice ad me*. - Τρουκουλέντιος: *Quid ego? nonne ego videor tibi? quid tibi ad*

⁷³² «Open up this door and do it double-quick Tlirow it open wide, wide ! No more dawdling (hammers harder) The appalling slackness of this See how long I have to stand and household! knock! Busy, are you, taking naps? I'll find out which is stronger, this door or these elbows and feet, (experiments without results) Ugh ! I wish this door had run away from home, so as to be let in for some good sound discipline (pauses) I'm all fagged with pounding. Now for a knock-out! There Curse you (does himself credit).» μετ. P. Nixon (1952)

⁷³³ «Συκ.: I' ll knock at the door. - Χαρμ.: (Aside) Why, he' s going straight to my house. By heavens, I guess I' ll have to keep watch to-night although just arrived.» μετ. H. O. Sibley (1895).

⁷³⁴ «Lys: (Knocking at the door.) Open this door, open quickly and call out Lesbonicus if he is at home. The case is urgent ; I want to see him at once.- Les: Who is calling for me with such a racket ? - Lys: A friend kindly disposed to you.» μετ. H. O. Sibley (1895).

hasce accessio aedis est prope aut pultatio?» [Αστάφια: Θα χτυπήσω την πόρτα ότι και να γίνει. (χτυπάει, φωνάζοντας ήσυχα) Αναλαμβάνει κανείς αυτήν την πόρτα; Βγαίνει κάποιος εδώ; (η πόρτα ανοίγει βίαια και η Αστάφια παραμερίζει.) – Τρουκουλέντιος: Αλήθεια ποιος είναι αυτός που τόσο αγενώς εμβολίζει την πόρτα μας; Αστάφια: Εγώ είμαι. Ρίξτε μου μια ματιά κύριε – Τρουκουλέντιος: Γιατί πλησιάζεις αυτό το σπίτι και χτυπάς;].⁷³⁵ Στους (στ. 662-665) ο Στράβαξ χτυπά τη θύρα του Φρονέσιου και ανοίγει η Αστάφια. Στράβαξ: «*tat, ecquis intust? ecquis hoc aperit ostium?* – Αστάφια. *Quid istuc? alienun es, amabo, mi Strabax, qui non extemplo intro ieris?*» [Στράβαξ: ... είναι κανείς εδώ; Ανοίγει κανείς αυτήν την πόρτα; – Αστάφια: (Παρατηρώντας τον σάκο του) Τι σημαίνει αυτό; Είσαι ξένος, αγαπητέ μου Στράβαξ, και δεν μπήκες αμέσως μέσα;].⁷³⁶

Τερέντιος

Το τρίξιμο πόρτας αποτελεί θεατρική σύμβαση και στον Τερέντιο.⁷³⁷ Σύμφωνα με τον Σακελλαρίου, «όταν μιλά ένα πρόσωπο στη σκηνή για ένα άλλο που βγαίνει από το σπίτι, αναφέρεται στο τρίξιμο της πόρτας. Οι αρχαίοι είχαν την αυλόπορτα, που έμενε συνήθως ανοιχτή, και τη μέσα πόρτα, που οδηγούσε από την αυλή ή προαύλιο στο εσωτερικό του σπιτιού. Η πόρτα που ‘έτριζε’ ήταν η μέσα».⁷³⁸

Στο έργο του *Πεθερά* (*Hecyra*) η Μυρρίνη μάς πληροφορεί ότι «βροντά η πόρτα»,⁷³⁹ και μπαίνει στη σκηνή ο Φειδίππος. Ο Παρμένων (στ. 315) πάει πιο κοντά στην πόρτα. Ακούγεται θόρυβος απ’ το σπίτι του Φειδίππου και πάει κοντά στην πόρτα για ν’ακούσει τι γίνεται μέσα στο σπίτι. Συνηθισμένη ενέργεια ενός δούλου να πηγαίνει

⁷³⁵ «Ast: *I'll thump on the door, though, whatever happens. (does so, calling sweetly) Is anyone taking charge of this door? Is anyone coming out here? (the door opens violently. Astaphium steps aside) – Truc.: (rushing past her blindly) Who's making all this ruction a- ramming our house? – Ast: It's I. Do give me a look, sir. – Truc: "I", is it? Ain't I, I, don't you think? What d'ye mean, coming nigh this house or knocking here?*» μετ. P. Nixon (1952).

⁷³⁶ «Strab... (knocks timidly) *Oo-hoo ! Anyone coming ? Any one opening up here?* – Ast.: (enter into doorway and observing the sack) *How's this ? Why, my dear Strabax, are you a stranger, not to have come right in?*» μετ. P. Nixon (1952)

⁷³⁷ Τερέντιου, *Ανδρία – Αυτοτιμωρούμενος*, Εισαγωγή – Μετάφραση - Σχόλια: Αντώνης Σακελλαρίου (2006) 22.

⁷³⁸ Σακελλαρίου (2007) 22.

⁷³⁹ Τερέντιου, *Hecyra*, Εισαγωγή – Μετάφραση: Αντώνης Σακελλαρίου (1999).

κοντά στην πόρτα όταν κάτι του τραβάει την προσοχή και θέλει να κρυφακούσει, αλλά πολλές φορές τ' αφεντικά βγαίνουν στο κατώφλι και φωνάζουν τους δούλους ενώ στέκονται στην πόρτα για να τους δώσουν εντολές (στ. 429). Στον στ. 840 κε. μπαίνουν στη σκηνή ο Πάμφιλος και ο Παρμένων. Η Βακχίς κρύβεται πίσω από την πόρτα, όπου θα την αντιληφθεί ο Πάμφιλος στον στ. 855. Την πλησιάζει και της εκφράζει τις ευχαριστίες του που τον έσωσε με την αποκάλυψή της.

Στο έργο *Αυτοτιμωρούμενος* (*Heauton Timorumenos*)⁷⁴⁰ ακούγεται χτύπος στην εξώπορτα (στ. 613). Ο Χρέμης λέει «...*quid est quod tam a nobis graviter crepuerunt fores?*» [Γιατί με τόση δύναμη χτυπάνε την εξώθυρα;]. Στον *Ευνούχο* του Τερέντιου (*Eunuchus*) ο Γνάθων χτυπάει και μπαίνει στο σπίτι της Θαΐδας με την Παμφίλη. Ο Παρμένων μονολογεί και λέει «*sine biduom hoc praetereat: qui mihi nunc uno digitulo fores aperis fortunatus, ne tu istas faxo calcibus saepe insultabis frustra*» [Άσε μόνο να περάσει το διήμερο αυτό, εσύ που τώρα, τυχερέ χτυπώντας με το δαχτυλάκι σου μου ανοίγεις την πόρτα, θα σε κάνω μάταια να τη χτυπάς και να την ξαναχτυπάς με κλωτσιές.]. Στους στίχους 530-531 ο Χρέμης φωνάζει «*heus heus, ecquis hic?*» [Εε, είναι κανείς εδώ;]. Χτύπα την πόρτα: «*ego sum Chremes*» [Είμαι ο Χρέμης]. Βγαίνει η Πυθιάδα από το σπίτι της Θαΐδας. Η Πυθιάδα απαντά: «...*o capitulum lepidissimum!*» [Λεβέντη μου].

Στον *Αυτοτιμωρούμενο* επίσης γίνεται αναφορά σε χτύπημα θύρας και των κινήσεων που διαδραματίζονται εξωσκηνικά σε αυτήν από τον Σύρο (στ. 274-278): «*iam primun omnium, ubi ventum ad aedis est, Droma pultat fores; anus quaedam prodit; haec ubi aperuit ostium, continuo hic se coniecit intro, ego consequor; anus foribus obdit pessulum, ad lanam redit...*» [Πρώτα απ' όλα λοιπόν, μόλις φτάσαμε στο σπίτι, ο Δράμων χτυπά την πόρτα. Βγαίνει μια γριά. Μόλις άνοιξε η πόρτα, αμέσως αυτός ορμάει μέσα, ακολουθώ εγώ. Η γριά βάζει το μάνταλο στην πόρτα, γυρνά στο αδράχτι της.]. Οι δούλοι ορμούν μέσα άξεστα, χωρίς να λογαριάζουν ιδιαίτερα τον ιδιοκτήτη του σπιτιού.

Στην ίδια κωμωδία (στ. 743) ο Σύρος λέει στη Βακχίδα να τον ακολουθήσει και φωνάζει προς το σπίτι του Μενέδημου, στην πόρτα, χωρίς χτύπημα. Παρουσιάζεται στην πόρτα ο Δρόμων και τον ρωτάει τι τρέχει. Ο Σύρος τού λέει να περάσει μέσα γρήγορα όλες τις δούλες της Βακχίδας και ο Δρόμων μπαίνει στο σπίτι του Χρέμη.

⁷⁴⁰ Τερέντιου, *Αυτοτιμωρούμενος*, Εισαγωγή – Μετάφραση – Σχόλια: Αντώνης Σακελλαρίου (2007) 304, σημ. 44.

Στην κωμωδία *Αδελφοί* (*Adelphoe*) ο Αισχίνης αποφασίζει να πάει να βρει τη Σώστρατη και την Παμφίλη για να ξεκαθαρίσει τη θέση του (στ. 632-635): Αισ. «... *accedam ad fores. perii! horresco semper ubi pultare hasce occipio miser.* (Χτυπά την πόρτα) *heus heus Aeschinus ego sum: aperite aliquis actutum ostium. Prodit nescioquis: concedam huc.* [Ας πλησιάσω την πόρτα. Ποπο! Πάντα τρέμω, ο φουκαράς, κάθε που χτυπώ αυτήν την πόρτα! (Χτυπά την πόρτα) Εε,εε! Εγώ είμαι, ο Αισχίνης. Ας μου ανοίξει κάποιος γρήγορα. Κάποιος βγαίνει. Ας κρυφτώ εδώ.] Ανοίγει η πόρτα και βγαίνει ο Μικίων, ο πατέρας του Αισχίνη (στ. 637-641): «... *sed quis ostium hic pultavit?* [Μα ποιος χτύπησε την πόρτα;]. Ο Μικίων βλέπει τον Αισχίνη και τον ρωτά: «*tune has repulisti fores?*» [Εσύ βρόντηξες την πόρτα;] και ο Αισχίνης απαντά «*non equidem istas, quod sciam.*» [Όχι αυτήν την πόρτα, απ' όσο ξέρω!].- Μικίων «*ita? nam mirabar quid hic negoti esset tibi*» [Ναι; Γιατί απορούσα τι δουλειά έχεις εδώ..]. Στον στ. 787 ο Μικίων βγαίνοντας από το σπίτι της Σώστρατης φωνάζει «...*quis nam a me repulit tam graviter fores?*» [Ποιος βρόντηξε τόσο δυνατά την πόρτα;]. Ο θυμός του Δημέα φαίνεται με το δυνατό χτύπημα στη θύρα.

Στον *Φορμίων* (*Phormio*) του Τερέντιου (στ. 865- 869) ο Γέτης διηγείται πως κρυφάκουσε περιγράφοντας μια κλασική κίνηση δούλου που στήνει αυτή στις πόρτες: «*hoc ubi ego audivi, ad fores suspenso gradu placide ire perrexi accessi astiti, animam compressi, aurem admovi: ita animum coepi attendere, hoc modo sermonem captans*» [Μόλις τ'άκουσα εγώ αυτό, με βήμα ελαφρό προς την πόρτα άρχισα να προχωρώ, πλησιάσα, στάθηκα, κράτησα την ανάσα μου, έστησα αυτί. Τόσο έτεινα την προσοχή μου, προσθαθώντας έτσι ν' ακούσω τι λένε.]⁷⁴¹.

Στο ίδιο έργο η Σωφρόνη στέκεται στην πόρτα (στ. 741-746), ο Χρέμης τής λέει «*concede hinc a foribus paullum istorsum sodes, Sophrona. ne me istoc posthac nomine appellassis*» [Ελα λίγο πιο δω απ' την πόρτα, αν θέλεις.] η Σωφρόνη τον ρωτά «*quid has metuis fores?*» [Γιατί φοβάσαι αυτήν την πόρτα;] και ο Χρέμης απαντά ότι «*έχει κλείσει εκεί μέσα σύζυγο άγρια*».

Στον *Ευνούχο* (στ. 286-287) ο Γνάθων ξαναβγαίνει από το σπίτι της Θαΐδας και βλέπει τον Παρμένωνα να στέκεται ακόμα στην πόρτα και να τον ειρωνεύεται «...*eho numnam hic relictus es custos, nequis forte internuntius clam a milite ad istam curset?*» [Ει, μήπως έμεινες εδώ φρουρός, μην τυχόν κανείς μεσάζοντας από το στρατιώτη έρθει

⁷⁴¹ Τερέντιου, *Φορμίων*, Εισαγωγή – Μετάφραση – Σχόλια: Αντώνης Σακελλαρίου (2006) 335, σημ. 197.

κρυφά σ' αυτήν;). Τελικά ο Παρμένων στον στ. 390, ύστερα από διαταγή και σπρώξιμο από τον Χαιρέα, μπαίνει μέσα στο σπίτι.

Στην *Ανδρία* του Τερέντιου ο Δάος όταν ακούει την πόρτα της Γλυκούλας να τρίζει (στ. 682), λέει στον Πάμφιλο «*em...sed mane; concrepuit a Glycerio ostium*» [Αλλά περίμενε...Ανοίγει η πόρτα της Γλυκούλας.] Άλλη μια δράση που διαδραματίζεται στο ίδιο έργο μπροστά από τη ρωμαϊκή θεατρική πόρτα και έχει ενδιαφέρον είναι η εγκατάλειψη παιδιού εκεί. Στους στ. 724-727 ο δούλος Δάος βγαίνει από το σπίτι κρατώντας ένα μωρό και αμέσως ζητά τη βοήθεια της δούλης Μυσίδος: Δάος «*accipe a me hunc ocius atque ante nostram ianuam adpone*» [Πάρε το παιδί γρήγορα κι' ασ' το στην πόρτα μας μπροστά] [...] «*ex ara hinc sume verbenas tibi atque eas substerne*» [Πάρε απο δώ, απ' το βωμό, φύλλα μυρτιάς και βαλ' τα αποκάτω του].⁷⁴² Ο λόγος που ζητά από τη Μυσίδα να αφήσει εκείνη το μωρό στη θύρα βάζοντας φύλλα μυρτιάς από κάτω του, είναι για να έχει τη συνείδησή του ήσυχη σε περίπτωση που χρειαστεί να ορκιστεί στο αφεντικό του ότι δεν το άφησε αυτός το μωρό έξω από την πόρτα. Σ' αυτό το σημείο ο Δάος προβαίνει σ' αυτή την πράξη για να μάθει ο πατέρας της μελλοντικής νύφης, Χρέμης, ότι αυτό είναι το παιδί του Πάμφιλου (στ. 771-773): Δάος «*ne illa illum haud novit quonia causa haec incipit: Chremes si positum puerum ante aedis viderit, suam gnatan non habit.*» [Και δεν ξέρει καλά αυτόν, τον Χρέμη, για τον οποίο έλεγε ότι: «Αν δει το έκθετο παιδί μπρος στην πόρτα του, δεν θα παντρεύει μ' αυτόν την κόρη του»].

⁷⁴² Τερέντιου, *Ανδρία* – *Αυτοτιμωρούμενος*, Εισαγωγή – Μετάφραση - Σχόλια: Αντώνης Σακελλαρίου (2006) 111.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ II

Το λεξιλόγιο της θύρας στην Αρχαία Κωμωδία κατά W.W. Mooney

Ο Mooney (1914, 64-77) καταγράφει ρήματα ή ρηματικές φράσεις που χρησιμοποιούνται στην είσοδο ή την έξοδο ενός υποκριτή στη σκηνή μέσω της θύρας:

Α) Κατά την είσοδο ενός υποκριτή στη σκηνή μέσω της θύρας στον Αριστοφάνη:

Λέξη ή φράση	Κωμωδία	Στίχοι
καταβαίνειν	<i>Θεσμοφοριάζουσαι</i> <i>Αχαρνής</i>	στ. 482 (<i>καταβαίνεις;</i>) στ. 407 (<i>καταβαίνειν</i>)
ἐκδρᾶναι		
ἐκκυκλεῖν	<i>Αχαρνής</i>	στ. 407 (<i>ἐκκυκλήσομαι</i>)
ἐλθεῖν ἐκ	<i>Ιππής</i>	στ. 1093 (<i>ἐκ πόλεως ἐλθεῖν</i>)
ἐξελθεῖν	<i>Εκκλησιάζουσαι</i>	στ. 48, 331 (<i>ἐξελήλυθα</i>), στ. 734 (<i>ἔξιθι</i>)
καλεῖν ἔνδοθεν	<i>Πλούτος</i>	στ. 964 (<i>ἔνδοθεν καλέσω</i>)
καλεῖν ἔξω	<i>Πλούτος</i>	στ. 1196 (<i>ἔξω κάλει</i>)
ἐκκαλεῖν	<i>Πλούτος</i> <i>Εκκλησιάζουσαι</i> <i>Ὀρνιθες</i> <i>Αχαρνής</i> <i>Θεσμοφοριάζουσαι</i>	στ. 1182 (<i>ἐκάλει</i>) στ. 33 (<i>ἐκκαλέσωμαι</i>) στ. 311, 334 (<i>ἐκάλεσε</i>) στ. 402 (<i>ἐκκάλεσον</i>) στ. 65 (<i>ἐκκάλεσον</i>)
λαμβάνειν ἔνδοθεν	<i>Ιππής</i>	στ. 101 (<i>ἐλήφθην ἔνδοθεν</i>)
ἐκφέρειν	<i>Πλούτος</i> <i>Ιππής</i>	στ. 624, 792 στ. 997, 998 (<i>ἐκφέρω</i>), στ. 1406 (<i>ἐκφερέτω</i>)
φέρειν ἔνδοθεν	<i>Πλούτος</i>	στ. 644
χωρεῖν θύραζε	<i>Εκκλησιάζουσαι</i>	Στ. 730/1 (<i>χώραι θύραζε</i>)

Β) κατά την αναχώρηση από τη σκηνική δράση μέσα από τη θύρα στον Αριστοφάνη:

Λέξη ή φράση	Κωμωδία	Στίχοι
ἄγειν εἰς	Πλούτος	στ. 621 (ἄγωμεν εἰς)
ἀπάγειν	Ιππής	στ. 1151 (ἄπαγ')
εἰσάγειν	Εκκλησιάζουσai	στ. 1036 (εἰσάγω)
βαδίζειν εἰς	Εκκλησιάζουσai Νεφέλαι	στ. 352 (βαδίζειν εἰς) στ. 128 (βαδίζων εἰς)
καταβαίνειν	Εκκλησιάζουσai	στ. 1152 (καταβαίνεις)
εἰσελθεῖν	Πλούτος	στ. 237, 242 (εἰσελθών)
ἐλθεῖν ἐς	Πλούτος	στ. 404 (ἦλθεν)
ἦκειν εἰς	Πλούτος	στ. 841 (ἦκω)
εἰσιέναι	Θεσμοφοριάζουσai	στ. 495 (εἰσίων)
ιέναι	Εκκλησιάζουσai	στ. 346 (ἵεμαι), 671 (ιών)
ἵκειν	Πλούτος	στ. 828
τρέχειν εἴσω	Ιππής	στ. 1109 (τρέχοιμ' ἄν εἴσω)
ἀποφέρειν	Ιππής	στ. 957 (Ἀπόφερ' ἐκποδών)
εἰσφέρειν	Πλούτος Εκκλησιάζουσai	στ. 793 στ. 867 (ἐσφερόντων)

Με βάση τον παραπάνω πίνακα προσθέτω κάποιες λέξεις και φράσεις σχετικά με την κίνηση από, προς και στη θύρα:

στραγγεύομαι	Νεφέλαι	στ. 131
λελάκτικας θύραν	Νεφέλαι	στ. 136
σπεύδω	Πλούτος Εκκλησιάζουσai	στ. 255 στ. 47
ἔπου	Πλούτος	στ. 823
χωρεῖ	Θεσμοφοριάζουσai	στ. 782, 953
προσέρχεται	Θεσμοφοριάζουσai	στ. 866
βαδίζειν θύραζε	Εκκλησιάζουσai	στ. 271

ΠΙΝΑΚΑΣ ΘΥΡΟΚΡΟΥΣΙΑΣ ΚΑΙ ANTE PORTAS ΣΚΗΝΩΝ

Έργο	Τυπικές σκηνές θυροκρουσίας	Τυπικές σκηνές θυροκρουσίας με παρατραγική λειτουργία	Σκηνές <i>ante portas</i>	Σκηνές <i>ante portas</i> με παρατραγική λειτουργία	Παραλλαγές σκηνών θυροκρουσίας και <i>ante portas</i>
<i>Αχαρνής</i>	-----	1) 392-410 2) 1069-1077	1) 748-835 2) 860-970 3)1085-1093 4)1096-1141	1) 331-346 2) 411-489 3)1174-1189	-----
<i>Ιππής</i>	1) 722-729	-----	1) 730-751 2)1324-1408	-----	-----
<i>Νεφέλαι</i>	1) 128-217 2) 1144-1171	-----	1) 860-888 2) 1221-1258	1) 218-254 2) 478-509 3)1259-1302	-----

Σφήκες	-----	-----	1) 1-53 2) 136-143	1) 169-229 2) 1474-1496	1) 150-168 (χτύπημα θύρας από μέσα προς τα έξω)
Ειρήνη	1) 179- 235	-----	1) 1-49 2) 236-288	-----	1) 357- 361 (<i>ante portas</i> -βράχος σπηλιάς) 2) 426-526
Όρνιθες	-----	-----	----- -----	-----	1) 50-92 («θυροκρουσία» σε βράχο) 2) 93-208 (παραλλαγή σκηνής <i>ante portas</i> -φυλλωσιές)
Λυσιστράτη	-----	-----	1) 350-386 2) 423-466 3) 845-953	-----	1) 304-318 (πύλες της Ακρόπολης) 2) 1216-1220 (πύλες της Ακρόπολης-«χτύπημα» από μέσα)
Θεσμοφοριάζουσαι	-----	-----	1) 71-93	1) 23-70 2) 94-278	1) 871-927 (παρωδεί χωρίο της <i>Ελένης</i> του Ευριπίδη που

					είχε θυροκρουσία)
<i>Βάτραχοι</i>	-----	1) 35-169 2) 460-478	-----	1) 479-533 2) 548-673	-----
<i>Εκκλησιάζουσai</i>	1) 960-1036	-----	----- --	-----	1) 32-40 (ξύσιμο θύρας)
<i>Πλούτος</i>	-----	1) 1097-1170	1) 223-252 2) 959-1096	-----	-----

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ ΜΕ ΘΥΡΑ



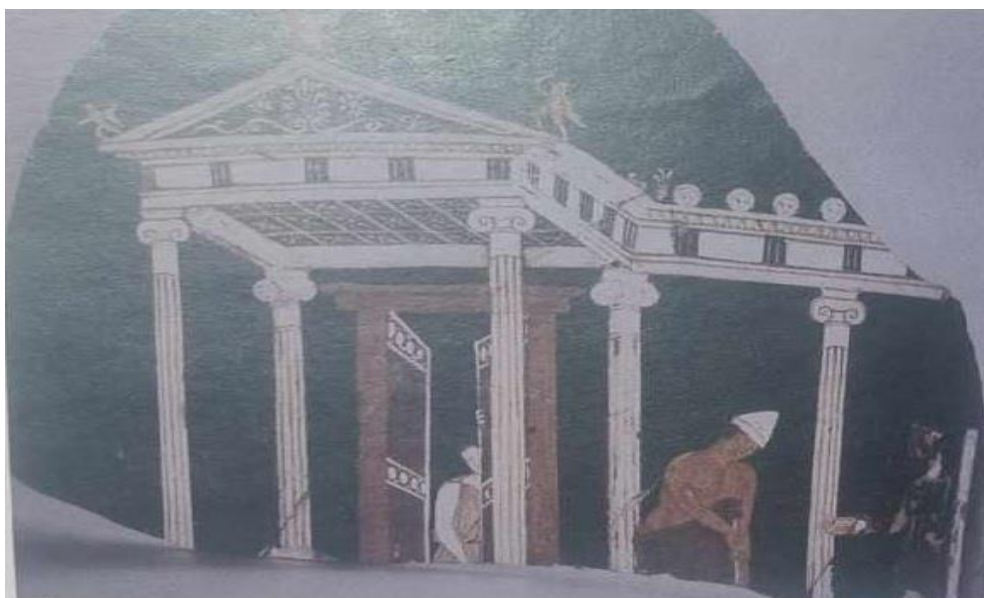
Εικ. 1: Κωδωνόσχημος κρατήρας της Απουλίας, που απεικονίζει υποκριτές της κωμωδίας και έναν υποκριτή στον ρόλο του Αιγίσθου. c 400-380 π.Χ, Νέα Υόρκη, J. Paul Getty Museum 96. ΑΕ. 29. Αποδίδεται στο Ζωγράφο του Χορηγού. Πηγή: Storey (2019) 117.



Εικ. 2: New York Goose Play.Καλυκωτός-κρατήρας της Απουλίας, κοντά στον Ταράντα, απεικονίζει υποκριτές (φλύακες). Πίσω από τον υποκριτή που υποδύεται ηλικιωμένη γυναίκα διακρίνονται αρχιτεκτονικά στοιχεία μιας θύρας, c 400, Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art. Αποδίδεται στον Ζωγράφο του Tarpoley. Πηγή: Taplin (2007) 13.



Εικ. 3: Ερυθρόμορφος σκύφος του Ταράντα, με άνδρα που χτυπά την πόρτα της κοπέλας. Αποδίδεται στην Ομάδα του Wellcome, δεύτερο τέταρτο του 4ου αι.π.Χ. Πηγή: Green – Handley (1998) 59.



Εικ. 4: Τμήμα ερυθρόμορφου κρατήρα με παράσταση ενός κτίσματος στις τρεις διαστάσεις του ή με απεικόνιση ξύλινου σκηνικού κτιρίου με παρασκήνια (περίπου 350 π.Χ.). Würzburg, Μουσείο Martin von Wagner. Πηγή: Taplin (2007) 228.



Πομπηία:
πλανόδιοι
μουσικοί,
ψηφιδωτό του
Διοσκουρίδη
100 π.Χ.
(σκηνή από
κωμωδία του
Μενάνδρου)

Εικ. 5: Μωσαϊκό από τον Διοσκουρίδη 125-100 π.Χ., που ανάγεται σε ζωγραφικό πίνακα της εποχής του Μενάνδρου. Ηθοποιοί ως πλανόδιοι μουσικοί. Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei 9985. Πηγή: Hughes (2019) 366.



Εικ. 6: Καμπανική ερυθρόμορφη υδρία, 345-335 π.Χ. Βοστώνη. Museum of Fine Arts. Αποδίδεται στον Ζωγράφο του Άσπρου Προσώπου - Frignano. Εικονίζεται ο Κάδμος (αριστερά) να σκοτώνει, με τη βοήθεια συντρόφου του, τον δράκοντα-φύλακα της κρήνης Άρείας. Πηγή: Τιβέριος (1996) 222.



Εικ.7: Η συνάντηση της Ιφιγένειας και του Ορέστη. Ερυθρόμορφος κρατήρας με παράσταση της τραγωδίας του Ευριπίδη *Ιφιγένεια εν Ταύροις* c 360s. Νάπολη, Museo Archeologico Nazionale 82113. Αποδίδεται στον Ζωγράφο του Ηλιουπέρση. Πηγή: Taplin (2007) 151.



Εικ.8: Ερυθρόμορφος κρατήρας με παράσταση της τραγωδίας του Ευριπίδη *Ανδρομάχη*, c 360. Μιλάνο, Collezione H.A. (Banca Intesa Collection. Αποδίδεται στον Ζωγράφο του Ηλιουπέρση. Πηγή: Taplin (2007) 140.



Εικ.9: Η σκηνή της φυγής από την *Ιφιγένεια την εν Ταύροις* του Ευριπίδη. Αμφορέας με λαιμό από την Καμπανία, περ. 330 π.Χ. Saint Petersburg, State Hermitage Museum. (Πηγή: Τσιτσιρίδης, 2019, σ. 153).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ – ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

ΑΙΣΧΥΛΟΣ

Επτά επί Θήβας. Μετάφραση: Ι. Ν. Γρυπάρης, εκδ. ΚΕΓ, Θεσσαλονίκη, 2015 (Πρώτη έκδ. Αθήνα 1911).

Χοηφόρες. Μετάφραση: Ι. Ν. Γρυπάρης, εκδ. ΚΕΓ, Θεσσαλονίκη, 2015 (Πρώτη έκδ. Αθήνα 1911).

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ

Περί Ποιητικής, Μετάφρασις υπό Σίμου Μενάρδου. Εισαγωγή, κείμενον και ερμηνεία υπό Ι. Συκουτρή, Βιβλιοπωλείο της Εστίας (σειρά Ακαδημία Αθηνών/Ελληνική βιβλιοθήκη 2): Αθήνα χ.χ.

Αριστοτέλης, Ρητορική, Βιβλίο Β' - Γ'. Μετάφραση, εισαγωγή και σχόλια: Δ. Λυπουρλής. Εκδόσεις Ζήτηρος: Θεσσαλονίκη 2002.

ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ

ΚΑΚΡΙΔΗΣ, Φ.: *Αριστοφάνους Όρνιθες*. Εκδόσεις Δωδώνη: Αθήνα-Γιάννινα 1987.

ΣΤΑΥΡΟΥ, ΘΡ.: *Οι Κωμωδίες του Αριστοφάνη*, εκδ. Εστία: Αθήνα 2000 (Πρώτη έκδ. Αθήνα 1967).

ARISTOPHANES: τομ. I *Knights, Acharnians*. Μετάφραση: J. Henderson. Harvard University Press: Cambridge, MA – London 1998.

– : τομ. II *Clouds, Wasps, Peace*. Μετάφραση: J. Henderson. Harvard University Press: Cambridge, MA – London 1998.

– : τομ. III *Birds, Lysistrata, Women at the Thesmophoria*. Μετάφραση: J. Henderson. Harvard University Press: Cambridge, MA – London 2000.

– : τομ. IV *Frogs, Assemblywomen, Wealth*. Μετάφραση: J. Henderson. Harvard University Press: Cambridge, MA – London 2002.

AUSTIN, C. – OLSON, S. D.: *Aristophanes. Thesmophoriazusae*. Edition with Translation and Notes by C. Austin – S. D. Olson. Oxford University Press: Oxford 2004.

- BILES, Z. P. – OLSON, S. D.: *Wasps*. Edited with Introduction and Commentary by Zachary P. Biles – S. Douglas Olson, Oxford University Press: Oxford 2015.
- DOVER, K. J.: *Aristophanes Frogs*. Edited with Introduction and Commentary by Kenneth Dover. Clarendon Press: Oxford 1993.
- DUNBAR, N.: *Aristophanes Birds*. Edited with Introduction and Commentary by Nan Dunbar. Clarendon Press: Oxford 2002 (1998).
- GREEN, W. C.: *The Acharnian, The Knights*. Sever, Francis and Co. Cambridge 1871.
- HENDERSON, H.: *Aristophanes Lysistrata*. Edited with Introduction and Commentary by Jeffrey Henderson. Clarendon Press: Oxford 2002 (1987).
- MacDOWELL, D.M.: *Aristophanes Wasps*. Edited with Introduction and Commentary by Douglas M. MacDowell. Clarendon Press: Oxford 1871.
- MITCHELL, T. A. M.: *The Wasps of Aristophanes*. Notes, Critical and Explanatory by T. Mitchell. John Murray, Albemarle Street: London 1835.
- OLSON, S. D.: *Peace*. Edited with Introduction and Commentary by S. Douglas Olson, Clarendon Press: Oxford 1998.
- : *Acharnians*. Edited with Introduction and Commentary by S. Douglas Olson, Clarendon Press: Oxford 2002.
- SOMMERSTEIN, A. H.: *Knights*. Edited and Translation Notes by A. H. Sommerstein, Aris & Phillips: 1981.
- : *Wealth*. Edited with Translation and Commentary. Warminster: Aris and Phillips: 2001
- STANFORD, W.B.: *Βάτραχοι*. Κριτική και Ερμηνευτική Έκδοση. Μετάφραση: Μ. Μπλέτας. Εκδόσεις Καρδαμίτσα: Αθήνα 1993 [1958].
- STARKIE, W. J. M.: *The Acharnians of Aristophanes*. Macmillan: London 1909.
- : *The Clouds of Aristophanes*. Macmillan: London 2011.
- USSHER, R. G.: *Aristophanes Ecclesiazusae*. Clarendon Press: Oxford 1973.

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ

- ΒΑΡΝΑΛΗΣ, Κ.: *Ευριπίδου Ηρακλής Μαινόμενος*. ΚΕΓ: Θεσσαλονίκη 2015 (Πρώτη έκδ. Αθήνα 1911).
- ΓΕΡΑΛΗΣ, Γ.: *Ευριπίδου Ανδρομάχη*. ΚΕΓ: Θεσσαλονίκη 2015 (Πρώτη έκδ. Αθήνα 1994).
- ΓΕΡΑΛΗΣ, Γ.: *Ευριπίδου Εκάβη*. ΚΕΓ: Θεσσαλονίκη 2015 (Πρώτη έκδ. Αθήνα 1994).

- DODDS, E.R.: *Ευριπίδου Βάκχαι*. Κριτική και Ερμηνευτική Έκδοση. Μετάφραση: Γ. Υ. Πετρίδου – Δ. Γ. Σπαθάρης. Φιλολογική Επιμέλεια: Ν. Π. Μπεζαντάκος. Εκδ. Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα: Αθήνα 2004.
- KYRIAKOU, P.: *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*. Walter de Gruyter: Berlin 2006.
- ΛΙΑΠΗΣ, Β.: *Ευριπίδου Κύκλωψ*. Κίχλη: Αθήνα 2016.
- MARTIN, G.: *Euripides' Ion*. Edition and Commentary. Walter de Gruyter: Berlin – Boston 2018.
- MASTRONARDE, D. J.: *Ευριπίδου Μήδεια*. Εισαγωγή – Φιλολογική Επιμέλεια – Σχόλια: D. J. Mastronarde. Μετάφραση: Δ. Γιωτοπούλου. Πατάκης: Αθήνα 2006.
- ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ, Θ. Γ.: *Ευριπίδου Ιων*. Ζήτηρος: Θεσσαλονίκη 2007.
- : *Ευριπίδου Ορέστης*. Ζήτηρος: Θεσσαλονίκη 2007.
 - : *Ευριπίδου Φοίνισσαι*. Ζήτηρος: Θεσσαλονίκη 2007
- ΡΟΥΣΣΟΣ, Τ.: *Ευριπίδου Ελένη*. ΟΕΔΒ: Αθήνα 2006.
- ΣΤΑΥΡΟΥ, ΘΡ.: *Ευριπίδου Άλκηστη*. ΚΕΓ: Θεσσαλονίκη 2012 (Πρώτη έκδ. Αθήνα 1972).
- : *Ευριπίδου Δραματική Ποίηση*. ΟΕΔΒ: Αθήνα 1979 (Πρώτη έκδ. Αθήνα 1972).
 - : *Ευριπίδου Τρωάδες*. ΚΕΓ: Θεσσαλονίκη 2012 (Πρώτη έκδ. Αθήνα 1952).
- ΣΤΕΦΑΝΟΠΟΥΛΟΣ, Θ. Κ.: *Ευριπίδου Βάκχες*. Στο Πρόγραμμα της παράστασης των *Βακχών*, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Θεσσαλονίκη 1997.
- : *Ευριπίδου Μήδεια*. Κίχλη: Αθήνα 2012.

MENANDROS

- MENANDER τομ. I *Aspis to Epitrontes*. Μετάφραση: W. G. Arnott. Κέμπριτζ Μασ., Λονδίνο: Harvard University Press 1979.
- : τομ. II. Μετάφραση: W.G. Arnott. Κέμπριτζ Μασ., Λονδίνο: Harvard University Press 1996.
- ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ, Θ. Γ.: *Μενάνδρου Ασπίς*. Ζήτηρος: Θεσσαλονίκη 2007.
- : *Μενάνδρου Επιτρέποντες*. Ζήτηρος: Θεσσαλονίκη 2007.
 - : *Μενάνδρου Σαμία*. Ζήτηρος: Θεσσαλονίκη 2007.
- ΣΤΑΥΡΟΥ, ΘΡ.: *Μενάνδρου Ο Δύσκολος ή ο Μισάνθρωπος*. ΚΕΓ: Θεσσαλονίκη 2015 (Πρώτη έκδ. Αθήνα 1972).

ΠΛΑΥΤΟΣ

ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗΣ, Κ.: *Τίτου Μάκκιου Πλαύτου Το Παλαμάρι*. Εισαγωγή – Κείμενο – Μετάφραση – Σχόλια: Κ. Παναγιωτάκης. Στιγμή: Αθήνα 2004.

ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ, Σ. Γ.: *Πλαύτου Ο Καυχησιάρης στρατιώτης*. Εισαγωγή – Μετάφραση – Σχόλια: Σ. Γ. Παπαϊωάννου. Σμίλη: Αθήνα 2013 [2009].

PLAUTUS τομ. I *Amphitryon, The Comedy of Asses, The Pot of Gold, The two Bacchises, The Captives*. Μετάφραση: P. Nixon. Κέμπριτζ Μασ., Λονδίνο: Harvard University Press 1924.

– : τομ. II *Casina, The Casket Comedy, Curculio, Epidicus, The Two Menaechmuses*. Μετάφραση: P. Nixon. Κέμπριτζ Μασ., Λονδίνο: Harvard University Press 1924.

– : τομ. III *The Merchant, The Braggart Warrior, The Haunted House, The Persian*. Μετάφραση: P. Nixon. Κέμπριτζ Μασ., Λονδίνο: Harvard University Press 1924.

– : τομ. IV *The Little Carthaginian, Pseudolus, The Rope*. Μετάφραση: P. Nixon Κέμπριτζ Μασ., Λονδίνο: Harvard University Press 1935.

– : τομ. V *Stichus, Three Bob Day, Truculentus, The Tale of a travelling bag, fragments*. Μετάφραση: P. Nixon. Κέμπριτζ Μασ., Λονδίνο: Harvard University Press 1952.

PLAUTUS *Trinummus*. Μετάφραση: H. O. Sibley. Syracuse, New York: Press of D. Mason & Co: Syracuse University Press 1895.

ΡΟΥΣΣΟΣ, Τ.: *Πλαύτου Αμφιτρυώνας*. Μετάφραση: Τ. Ρούσσος. Εκδόσεις Ίδρυμα Μωραΐτη: Αθήνα 1978.

ΣΟΦΟΚΛΗΣ

ΓΡΥΠΑΡΗΣ, Ι. Ν.: *Σοφοκλέους Ηλέκτρα*. ΚΕΓ: Θεσσαλονίκη 2015 (Πρώτη έκδ. Αθήνα 1936).

– : *Σοφοκλέους Οιδίπους επί Κολωνώ*. ΚΕΓ: Θεσσαλονίκη 2015 (Πρώτη έκδ. Αθήνα 1937).

ΜΑΡΚΑΝΤΩΝΑΤΟΣ, Γ. Α.: *Σοφοκλέους Αντιγόνη*. Εκδόσεις Θ. Α. Παπαδημητρόπουλος: Μεσσηνία 2024.

ΜΥΡΗΣ, Κ. Χ.: *Σοφοκλέους Οιδίπους Τύραννος*. Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα: Αθήνα 2018.

- DAWE, R. D.: *Σοφοκλέους Οιδίπους Τύραννος*, Μετάφραση: Γ. Α. Χριστοδούλου. Εκδ. Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα: Αθήνα 1998.
- EASTERLING, P. E.: *Σοφοκλέους Τραχίνιαι*, Μετάφραση: Π. Μ. Φαναράς. Εκδ. Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα: Αθήνα 1996.
- WEBSTER, T. B. L.: *Σοφοκλέους Φιλοκτήτης*. Κριτική και Ερμηνευτική Έκδοση. Μετάφραση: Ν. Π. Μπεζαντάκος. Εκδ. Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα: Αθήνα 1992.

ΤΕΡΕΝΤΙΟΣ

- ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ, Α.: *Τερέντιου 'Ανδρία- Αυτοτιμωρούμενος'*. Εισαγωγή – Μετάφραση – Σχόλια: Α. Σακελλαρίου. Πατάκης: Αθήνα 2006.
- : Τερέντιος *Hecyra*. Εισαγωγή – Μετάφραση: Α. Σακελλαρίου, University Studio Press: Θεσσαλονίκη 1999.
 - : Τερέντιος *Ευνούχος*. Εισαγωγή – Μετάφραση – Σχόλια: Α. Σακελλαρίου. Πατάκης: Αθήνα 2007.
- TERENCE τομ. II *Phormio, The Mother in Law, The Brothers*. Μετάφραση: J. Sargeant. Κέμπριτζ Μασ., Λονδίνο: Harvard University Press 1959.

ΣΧΟΛΙΑ

- FIRMIN- DIDOT, A. (ed.): *Scholia in Graeca in Aristophanem*. Firmin-Didot: Parisiis Press 1843.

ΛΕΞΙΚΑ

- ΓΩΓΟΣ, Σ. – ΠΕΤΡΑΚΟΥ, Κ.: *Λεξικό του Αρχαίου Θεάτρου*. Μίλητος: Αθήνα 2012.
- CORVIN, M.: *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Bordas: Paris 1991.
- GLARE, P. G. W. (ed.): *Oxford Latin Dictionary*. 2nd edn. Oxford University Press: Oxford 1982.
- LIDDELL, H. G. – SCOTT, R.: *A Greek-English lexicon*. Clarendon Press: Oxford 1940.
- PAVIS, P.: *Λεξικό του Θεάτρου*. Γενική εποπτεία: Κ. Γεωργουσόπουλος. Μετάφραση: Α. Στρουμπούλη. Γλωσσική επεξεργασία: Ε. Γεωργουσοπούλου. Θεατρολογική και δραματολογική έρευνα, ορολογία και σημασιολογία: Ε. Ανδριανού και Ν. Σιουζουλή. Εκδόσεις Gutenberg: Αθήνα 2006.

SIMPSON, J. A. – WEINER, E. S. C. (eds.) *The Oxford English Dictionary*. 2nd edn. Clarendon Press: Oxford 1989.

ΣΟΛΟΜΟΣ, Α.: *Θεατρικό λεξικό. Πρόσωπα και πράγματα στο παγκόσμιο θέατρο*. Κέδρος: Αθήνα 1989.

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ, ΠΡΩΤΟΤΥΠΗ & ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΗ, ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ALBINI, U.: *Προς Διόνυσον. Το θέατρο στην Αθήνα των κλασικών χρόνων*. Μετάφραση: Λ. Τζαλλήλα. Εκδόσεις Παπαδήμα: Αθήνα 2000.

BALDRY, H. C.: *Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα*. Μετάφραση: Γ. Χριστοδούλου – Λ. Χατζηκώστα. Εκδόσεις Καρδαμίτσα: Αθήνα 1992³ (1971).

ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ, Γ. Κ.: «Θέατρο και δημοκρατίες: Η “αναγέννηση” του ελληνικού θεάτρου (16ος-17ος αιώνας)». Στο Αλεξία Αλτουβά – Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.): *Ε’ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο: Θέατρο και Δημοκρατία. Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της δημοκρατίας. Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ (Αθήνα, 5-8 Νοεμβρίου 2014, τόμ. Α)* Αθήνα 2018, 123-132.

- : «Χρήση των αρχειακών πηγών στην έρευνα του νεοελληνικού θεάτρου (16ος-18ος αιώνας)». Στο Αλεξία Αλτουβά (επιμ.): *Πηγές της έρευνας στη σύγχρονη ελληνική θεατρολογία. Πρακτικά Επετειακού Συνεδρίου για τα 20 χρόνια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών (Κεντρικό Κτήριο Πανεπιστημίου Αθηνών 27-29 Απριλίου 2017)*, Αθήνα 2021, 117-126.

BIBILAKHIS, I.: *Το Ιερό και το Δράμα. Θεατρολογικές Προσεγγίσεις*. Εκδόσεις Αρμός: Αθήνα 2004.

BLUME, H.: *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*. Μετάφραση: Μ. Ιατρού. Δ’ Έκδοση. ΜΙΕΤ: Αθήνα 1999.

ΓΑΛΑΝΗ, Μ.: *Οι σκηνικές οδηγίες από την αρχαιότητα έως σήμερα (Η πορεία των λέξεων προς την παράσταση)*. Εκδόσεις Γκοβόστη: Αθήνα 2017.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΗ Μ. Δ.: *Η Επιθετικότητα στις Κωμωδίες του Αριστοφάνη*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα: Αθήνα 2016.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ, Κ.: *Κλειδιά και Κώδικες Θεάτρου Ι. Αρχαίο δράμα*. Βιβλιοπωλείο της Εστίας: Αθήνα 1982.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ, Κ. – ΓΩΓΟΣ, Σ. – Ομάδα Θεατρολόγων: *Επίδανρος. Το αρχαίο θέατρο και οι παραστάσεις*. Εκδόσεις Μίλητος: Αθήνα 2004

- ΓΩΓΟΣ, Σ.: *Το αρχαίο θέατρο του Διονύσου. Αρχιτεκτονική μορφή και λειτουργία*. Μίλητος: Αθήνα 2005.
- CHEKHOV, Μ.: *Για τον ηθοποιό. Η τέχνη και η τεχνική της ηθοποιίας*. Μετάφραση: Κ. Πατέρα. Μεταίχμιο: Αθήνα 2008.
- ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ, Κ.: *Στην Αρχαία Κωμική Ενδοχώρα. Εισαγωγή στη σημειολογία του Χώρου και του Χρόνου στο θέατρο του Αριστοφάνη*. Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα: Αθήνα 2007α.
- : *Περί Τραγωδίας Και Τρυγωδίας. Οκτώ Διαδρομές στο Τραγικό και το Κωμικό Θέατρο*. Παπαζήσης: Αθήνα 2007β.
 - : «Επτά επί Θήβας: Ο νοερός “άλλος” και οι δυνατότητες της σκηνικής αναπαράστασής του». Στο *15ο Διεθνές Συμπόσιο Αρχαίου Ελληνικού Δράματος: Οι εμφύλιες συγκρούσεις στο αρχαίο δράμα*. Κυπριακό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου: Λευκωσία 2020, 51-70.
 - : «Η γυναικεία παρουσία στο μικρόκοσμο τις Αρχαίας Κωμωδίας». Στο Θ. Παππάς – Α. Μαρκαντωνάτος (επιμ.): *Αττική Κωμωδία: Πρόσωπα και προσεγγίσεις*, Εκδόσεις Gutenberg: Αθήνα 2011, 631-671.
 - : *Θεατρικές ιστορίες του παππού Αριστοφάνη. Σκηνές πρόσληψης*, Gutenberg: Αθήνα 2021.
 - : Μετα-τοπίζοντας τον Αριστοφάνη: Σκηνικές εκδοχές του δραματικού χώρου με άξονα τους *Σφήκες*». Στο *Δέκατο Τρίτο Διεθνές Συμπόσιο Αρχαίου Ελληνικού Δράματος: Δραματικός και σκηνικός χώρος στο αρχαίο ελληνικό δράμα*, Κυπριακό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου: Λευκωσία 2016, 21-39.
 - : «Παίζοντας (με) τη γυναίκα. Η σύμβαση της ανδρικής διανομής στο αρχαίο δράμα, από την ελληνική αρχαιότητα μέχρι σήμερα». [Β' = Μέρος δεύτερο]», *Χάρτης* 15 (Μάρτιος 2020), <https://www.hartismag.gr/hartis-15/theatro/paizontas-me-th-gynaika-b>
- DOVER, K. J.: *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη*, Μετάφραση Φ. Ι. Κακριδής. ΜΙΕΤ: Αθήνα 2003 (1972).
- EASTERLING, P. E.: «Ένα θέαμα προς τιμήν του Διονύσου». Στο P. Easterling (επιμ.): *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*. Μετάφραση – Επιμέλεια: Λ. Ρόζη – Κ. Βαλάκας. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης: Ηράκλειο 2007, 53-80.

- : «Μορφολογία και παράσταση». Στο P. Easterling (επιμ.): *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*. Μετάφραση - Επιμέλεια: Λ. Ρόζη – Κ. Βαλάκας. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης: Ηράκλειο 2007, 225-266.
- ELAM, K.: *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος*. Μετάφραση – Εισαγωγή – Σημειώσεις: Κ. Διαμαντάκου. Επιμέλεια μετάφρασης: Δ. Τσατσούλης. Ελληνικά Γράμματα: Αθήνα 2001.
- ZIMMERMANN, B.: «Ο Αριστοφάνης και οι διανοοούμενοι». Στο Γ. Δ. Κατσή (επιμ.): *Θάλεια. Δεκαπέντε μελετήματα για τον Αριστοφάνη*. Σμίλη: Αθήνα 2007, 189-210.
- GOLDHILL, S.: «Το κοινό της αθηναϊκής τραγωδίας». Στο P. Easterling (επιμ.): *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*. Μετάφραση - Επιμέλεια: Λ. Ρόζη – Κ. Βαλάκας. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης: Ηράκλειο 2007, 81-101.
- GREEN, R. – HANDLEY, E.: *Εικόνες από το αρχαίο Ελληνικό θέατρο*. Μετάφραση: Μ. Μάντζου. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης: Ηράκλειο 1998.
- GREEN, R.: *Το θέατρο στην αρχαία ελληνική κοινωνία*. Μετάφραση: Μ. Πάντα. Έλλην: Αθήνα 2000.
- HARDWICK, L.: *Πρόσληψη. Ερευνητικές Προσεγγίσεις*. Μετάφραση: Ι. Καραμάνου. Παπαζήσης: Αθήνα 2012.
- HENDERSON, J.: «Ο Δήμος και οι αγώνες κωμωδίας». Στο: Γ. Δ. Κατσή (επιμ.): *Θάλεια. Δεκαπέντε μελετήματα για τον Αριστοφάνη*. Σμίλη: Αθήνα 2007.
- HUGHES, A.: *Η παράσταση της κωμωδίας στην Αρχαία Ελλάδα*. Μετάφραση – Επιστημονική Επιμέλεια: Ά. Μαρίνης. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης: Ηράκλειο 2019.
- ΘΩΜΑΔΑΚΗ, Μ.: *Σημειωτική του Ολικού Θεατρικού Λόγου*. Δόμος: Αθήνα 1993.
- : *Θεατρικός Αντικατοπτρισμός, εισαγωγή στην παραστασιολογία*. Ελληνικά Γράμματα: Αθήνα 1999.
- ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ, Γ.: «Μια τριγωνική σχέση γύρω από τη *Μήδεια* του Ευριπίδη. Η διπλή προσέγγιση του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου (2001, 2013) και μια ‘αόρατη’ μετάφραση». Στο Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.): *«Χαμένοι στη Μετάφραση» ή (Δι)Ερευνώντας τις αδημοσίευτες μεταφράσεις αρχαίου δράματος*. Πρακτικά Επιστημονικής Ημερίδας (3 Ιουνίου 2024, Αμφιθέατρο Βιβλιοθήκης Φιλοσοφικής Σχολής Ε.Κ.Π.Α.), Κάπα Εκδοτική: Αθήνα 2024, 237-245.

- ΚΑΜΠΟΥΡΕΛΛΗ, Β.: «Ο σκηνικός χώρος στην αρχαία ελληνική τραγωδία». Στο Α. Μαρκαντωνάτος – Χρ. Τσαγγάλης (επιμ.): *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και Πράξη*. Gutenberg: Αθήνα 2008, 567-607.
- ΚΑΡΑΜΑΝΟΥ, Ι.: «Ευριπιδαριστοφανίζων: Η πρόσληψη του Ευριπίδη στην Αρχαία Κωμωδία». Στο Θ. Παππάς – Α. Μαρκαντωνάτος (επιμ.): *Αττική Κωμωδία: Πρόσωπα και προσεγγίσεις*. Gutenberg: Αθήνα 2011, 675-737.
- ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ, Ε.: «Η εικονολογία της αττικής τραγωδίας». Στο Α. Μαρκαντωνάτος – Χ. Τσαγγάλης (επιμ.): *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και Πράξη*. Gutenberg: Αθήνα 2008, 637- 725.
- ΚΟΝΔΥΛΑΚΗ, Δ. – ΤΣΙΝΤΖΙΛΩΝΗ, ΣΤ.: «Δραματουργίες του πραγματικού στο θέατρο και στο χορό». Στο Μ. Βελιώτη-Γεωργοπούλου – Ι. Καραμάνου (επιμ.): *Θέατρο και Ετερότητα. Θεωρία, Δραματουργία και Θεατρική Πρακτική. Πρακτικά 6^ο Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο*. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Τόμος Α', 2021, 195-209.
- ΚΟΝΟΜΗ, Μ.: *Μοντέρνα και σύγχρονη σκηνογραφία: ορόσημα και εξελίξεις. Μια σύντομη επισκόπηση*. Κάπα Εκδοτική: Αθήνα 2021.
- : «Προσεγγίσεις του 'άδειου χώρου' στις παραστάσεις τραγωδίας κατά τη μεταπολεμική περίοδο». Στο *Πρακτικά Α' Μεταπτυχιακής Επιστημονικής Συνάντησης Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., 21-23 Νοεμβρίου 2013*, Αθήνα 2017, 425-452.
 - : *Οι Τρωάδες στη σύγχρονη σκηνή: Η συμβολή των Ελλήνων σκηνογράφων - ενδυματολόγων*. Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών: Αθήνα 2011.
- ΚΩΝΣΤΑΝΤΑΚΟΣ, Ι. Μ.: «Πόρτα, παραθύρι, παλκοσένικο: Ενδείξεις της αριστοφανικής Κωμωδίας για τη διάταξη του σκηνικού χώρου», *Λογείον/Logeion* 13 (2019) 243-300.
- ΛΙΓΝΑΔΗΣ, Τ.: *Το Ζώον και το Τέρας: Ποιητική και Υποκριτική λειτουργία του αρχαίου ελληνικού δράματος*. Ηρόδοτος: Αθήνα 1988.
- ΜΑΡΙΝΗΣ, Α.: «Χορική Πολυφωνία και αρχαία τραγωδία. Η ερμηνευτική προσέγγιση του Κλώντ Καλάμ», *recto/ verso* 3 (2021) 40-60.
- : «Πολυεπίπεδη σπουδή στην Αρχαία Κωμωδία», *The Athens Review of Books* 14 (2023) 55-58.

- ΜΑΡΙΝΗΣ, Α.: «Ο Χορός και η πόλις στις *Βάκχες*. Το ζήτημα της δραματικής διαμεσολάβησης». Στο Ε. Μπολιάκη – Α. Μαρίνης (επιμ.): *Ευριπίδου Βάκχες. Ερμηνευτικές Προσεγγίσεις*. Εκδ. Ηρόδοτος: Αθήνα 2023, 127-147.
- MAURACH, G.: *Επίτομη ιστορία της Κωμωδίας στην αρχαιότητα*. Επιμέλεια – Πρόλογος: Ι. Ν. Παπαδοπούλου. Μετάφραση: Μ. Λιβανίου. Μεταίχμιο: Αθήνα 2009.
- MORETTI, J. C.: *Θέατρο και Κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα*. Μετάφραση: Ε. Δημητρακοπούλου. Επιμέλεια: Κ. Μπούρας. Πατάκης: Αθήνα 2002.
- ΝΤΟΥΒΟΣ, Π.: «Η συμβολή του Georg Lukacs στη θεωρία των αντανakλαστικών του Ivan Pavlov». *Μαρξιστική Σκέψη* 3 (2021) 319-331.
- ΠΑΠΑΣΤΑΜΑΤΗ-ΦΟΝ ΜΟΟΚ, Χ.: «Το Θέατρο των Μεγάλων Τραγικών: Αρχαιολογικά Δεδομένα και Λειτουργικά Ζητήματα», *Λογείον/Logeion* 10 (2020) 1-124.
- ΠΕΤΡΙΔΗΣ, Α., «Για τους *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου: (3) Θεοί και άνθρωποι», ιστολόγιο *Λωτοφάγοι*, 24.9.2015, https://antonispetrides.wordpress.com/2015/09/24/aeschylus_septem_3/
- ΠΕΦΑΝΗΣ, Γ. Π.: *Σκηνές της Θεωρίας. Ανοιχτά Πεδία στη Θεωρία και την Κριτική του Θεάτρου*. Παπαζήσης: Αθήνα 2007.
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β.: *Σημειολογία του Θεάτρου*. Εκδόσεις Παϊρίδη. Αθήνα 1985.
- : *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*. Εκδόσεις Χ. Μπούρα: Αθήνα 1991.
- ΣΗΦΑΚΗΣ, Γ.Μ.: *Μελέτες για το αρχαίο θέατρο*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης: Ηράκλειο 2007.
- ΣΟΛΟΜΟΣ, Α.: *Ο Ζωντανός Αριστοφάνης. Από την εποχή του ως την εποχή μας*. Κέδρος: Αθήνα 2009.
- TAPLIN, O.: «Μαρτυρίες Εικόνων». Στο Ρ. Easterling (επιμ.): *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*. Μετάφραση – Επιμέλεια: Λ. Ρόζη – Κ. Βαλάκας. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης: Ηράκλειο 2007, 103-134.
- ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ, Δ.: *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*. Ελληνικά Γράμματα: Αθήνα 1999.
- : *Σημεία Γραφής- Κώδικες Σκηνής στο Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο*. Εκδόσεις Νεφέλη: Αθήνα 2007.
- ΤΣΙΝΤΖΙΛΩΝΗ, Σ.: «Προς μια νέα μεθοδολογία για τη μελέτη της ιστορίας του Ελληνικού θεατρικού χορού». *Choros International Dance Journal* 3 (2014) 26-39.

- ΤΣΙΤΣΙΡΙΔΗΣ, ΣΤ.: «Η σκηνή του Ευριπίδη», *Λογείον/Logeion* 9 (2019) 121-208.
- ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ, Θ. Γ.: *Το Ιερό και το Θέατρο του Διονύσου. Μνημεία της Νότιας Πλευράς της Ακρόπολης*. Εκδόσεις Καρδαμίτσα: Αθήνα 1993.
- ROSE, D, J.: *Κινητική Μάθηση και Κινητικός έλεγχος. Μια πολυδιάστατη προσέγγιση*. Επιμέλεια: Ε. Κιουμουρτζόγλου. University Studio Press: Θεσσαλονίκη 1998.
- ΣΟΛΟΜΟΣ, Α.: *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*. Εκδόσεις Καστανιώτη: Αθήνα 1990 [1961].
- ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΣ, Η.: «Η πολιτική σάτιρα του Αριστοφάνη: ο πολιτικός λόγος στην αριστοφανική κωμωδία». Στο Α. Α. Στέφος (επιμ.): *Ο Αριστοφάνης και η αρχαία κωμωδία. Σεμινάριο 33. Πρακτικά 32ου Πανελλήνιου Ετήσιου Συνεδρίου της ΠΕΦ (Ξάνθη, 10-12/11/2005)*. Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων – Μεταίχμιο: Αθήνα χ.χ., 67-83.
- ΣΤΕΦΟΣ, Α.Α. (επιμ.): *Ο Αριστοφάνης και η αρχαία κωμωδία. Σεμινάριο 33. Πρακτικά 32ου Πανελλήνιου Ετήσιου Συνεδρίου της ΠΕΦ (Ξάνθη, 10-12/11/2005)*. Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων – Μεταίχμιο: Αθήνα χ.χ.
- ΤΑΠΛΙΝ, Ο.: *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση. Μετάφραση – Σχόλια – Ελληνική βιβλιογραφία*: Β. Δ. Ασημομύτης. Εκδόσεις Παπαδήμα: Αθήνα 2003 [1978].
- THIERCY, P.: *Ο Αριστοφάνης και η αρχαία κωμωδία*. Μετάφραση: Γ. Φ. Γαλάνης. Εκδόσεις Πατάκη: Αθήνα 2001 [1999].
- WALTON, M. J.: *Το Αρχαίο Ελληνικό θέατρο επί σκηνής*. Μετάφραση: Κ. Αρβανίτη – Β. Μαντέλη. Ελληνικά Γράμματα: Αθήνα 2007.
- WILES, D.: *Το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα ως Παράσταση. Μια Εισαγωγή*. Μετάφραση: Ε. Οικονόμου. MIET: Αθήνα 2009.
- ΦΑΝΟΥΡΑΚΗ, Κ.: *Η διδασκαλία των φιλολογικών μαθημάτων μέσω της θεατρικής αγωγής στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση*. Διδακτορική Διατριβή. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Πανεπιστήμιο Πατρών: Πάτρα, 2010.
- : «Contemporary Approaches to Ancient Greek Drama: The Paradigm of Maria Hors». *Choros International Dance Journal* 2 (2013) 70-80.
- ΧΑΤΖΗΣ, Α.: *Τα Σκηνικά Αντικείμενα στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Διδακτορική Διατριβή. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Πανεπιστήμιο Πατρών: Πάτρα 2018.

ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ, Ν. Χ.: *Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Γνώση: Αθήνα 1991 [1984]. Επανεκδόθηκε Στιγμή: Αθήνα 2003.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ARNOTT, P. D.: *Greek Scenic Conventions in the Fifth- Century BC*. Oxford University Press: Oxford 1962 (ανατ. Westport 1978).

– : *Public and Performance in the Greek Theatre*. Routledge: London 1991 (1989).

ARONSON, A.: «Their Exits and Their Entrances: Getting a Handle on Doors». *New Theatre Quarterly* 20:4 (2004) 331-340.

BACHELARD, G.: *The Poetics of Space* (M. Jolas, Trans.). Beacon Press: Boston 1994 [1958].

BARTELS, K.: «Hannibal ante portas, «Hannibal vor den Toren!» Ein Schreckensruf». *Antike Welt* 3 (2016) 97.

BIEBER, M. *The History of Greek and Roman Theatre*. Princeton University Press: Princeton – London 1961² [1939].

BIRDWHISTELL, R. L.: *Kinesics and Context. Essays on Body-Motion Communication*. Allen Lane The Penguin Press: London 1970.

BOWIE, E. L.: «Who is Dicaeopolis?». *JHS* 108 (1988) 183-185.

BOEGEHOLD, A. L.: *When a Gesture was Expected: A Selection of Examples from Archaic and Classical Greek Literature*. Princeton University Press: Princeton 1999.

BROWN, R.: «Scenes at the Door in Aristophanic Comedy». Στο M. Revermann – P. Wilson (eds): *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*. Oxford University Press: Oxford 2008, 349-373.

BUIS, E. J.: «Objetos Jurídicos, Cultura Material Do Direito E Caracterização De Personagens Nas Vespas De Aristófanés». *Classica* 33 (2020) 61-76.

CALAME, C.: «Démasquer Par Le Masque. Effets énonciatifs dans la Comédie ancienne». *Revue de l'Histoire des Religions* ccvi-4 (1989) 357-376.

CHEUNG, C.: (2004). «Separation and Connection: Phenomenology of Door and Window». Στο D. Carr – C.-F. Cheung (eds.). *Space, Time, and Culture*. Springer: Kluwer Academic Publishers, 2004, 253-261.

COMPTON-EAGLE, G.: *Costume in Aristophanic Comedy*. Cambridge University Press: Cambridge 2015.

- CSAPO, E.: «The Iconography of Comedy». Στο M. Revermann (ed.): *The Cambridge Companion to Greek Comedy*. Cambridge University Press: Cambridge 2014, 95-127.
- CSAPO, E. – SLATER, J. W.: *The Context of Ancient Drama*. The University of Michigan Press: Ann Arbor 1995.
- DEARDEN, C. W.: *The Stage of Aristophanes*. University of London, The Athlone Press: London 1976.
- DE JORIO, A.: *Gesture in Naples and Gesture in Classical Antiquity*. Translated by Adam Kendon. Indiana University Press: Bloomington 2000.
- DIAMANTAKOU-AGATHOU, K.: «Old Comedy on Ancient Actors: Speculations on An Odd and Unexpected Discrimination». *Λογείον/Logeion* 1 (2011) 121-144.
- : « Les apartés dans la Comédie Nouvelle : Du spectateur critique engagé au spectateur complice distancié ». *Παράβασις/Parabasis* 17-18/1 (2021-2022) 179-188.
- DINSMOOR, W. B.: *The Architecture of Ancient Greece*. W.W. Norton & Company: New York 1975.
- DOBROV, G. W.: *Figures of Plays. Greek Drama and Metafictional Poetics*. Oxford University Press: New York 2001.
- DUNCAN, S. D. – CASSEL, J. – LEVY, E.T.: «Introduction: The Dynamic Dimension of Language». Στο *Gesture and the Dynamic Dimension of Language. Essays in honor of David McNeill*. John Benjamins Publishing Co: Amsterdam 2007.
- FLICKINGER, R. C.: *The Greek Theater and Its Drama*. The University of Chicago Press: Chicago – London 1918.
- GEBHARD, E.: «The Form of the Orchestra in the Early Greek Theater». *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 43 (1974) 428-440.
- GILULA, D., «The Choregoi Vase – Comic yes, but Angels?». *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 109 (1995) 5-10.
- GOFFMAN, E.: *Forms of Talk*. University of Pennsylvania Press: Philadelphia 1981.
- GOLDIN-MEADOW, S.: *Hearing Gesture. How our Hands help us Think*. Belknap Press of Harvard University Press: Cambridge, MA 2003.
- GOLDIN-MEADOW, S. – WAGNER, S. M.: *How our Hands Help us Learn*. University of Chicago Press: Chicago 2005.
- GOULD, J.: «HIKETEIA». *The Journal of Hellenic Studies* 93 (1973) 74-103.

- GRAF, F.: *Gestures and Conventions: The Gestures of Roman Actors and Orators*. Στο J. Bremmer – H. Roodenburg (eds): *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*. Introduction by Sir K. Thomas. Cornell University Press: Ithaka, NY 1991, 36-58.
- GREEN, R.: «Towards a Reconstruction of Performance». Στο P. Easterling – E. Hall (eds): *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge University Press: Cambridge 2002, 93- 126.
- GRIFFITH, D.R.: «Corporality in the Ancient Greek Theatre», *Phoenix* 52 (1998) 230-256.
- HAIGH, A.E.: *The Attic Theater. A Description of the Stage and Theatre of the Athenians, and of the Dramatic Performances at Athens*. Clarendon Press: Oxford 1889.
- HALL, E.: «The Singing Actors of Antiquity». Στο P. Easterling – E. Hall (eds): *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge University Press: Cambridge 2002, 3-38.
- HALL, E. T.: *The Hidden Dimension*. Doubleday & Company Press: New York 1966.
- HALLIWELL, S.: «Laughter». Στο M. Revermann (ed.): *The Cambridge Companion to Greek Comedy*. Cambridge University Press: Cambridge 2014, 189-205.
- HARRIOTT, R.: «*Acharnians* 1095-1 142: Words and Actions». *BICS* 26 (1979) 95-98.
- HEAL, J.: «Indexical Predicates and Their Uses». *Mind* 106.424 (1997) 619-640.
- HOFFMANN, G.: «L' espace théâtral et social du *Dyscolos* de Ménandre». *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens* 1 (1986) 269-290.
- KAIMIO, M.: *Physical Contact in Greek Tragedy. A Study of Stage Conventions*. Suomalainen Tiedeakatemia: Helsinki 1988.
- KENDON, A.: *Gesture: Visible Action as Utterance*. Cambridge University Press: Cambridge – New York 2004.
- KOMORNICKA, A. M.: « Quelques remarques sur la parodie dans les comédies d' Aristophane ». *QUCC* III (1967) 51-74.
- KONOMIS, M.: «Yannis Tsarouchis' Experimental Productions of Ancient Greek Tragedy». *Λογείον/Logeion* 5 (2015) 372-397.
- KONSTAN, D.: *Greek Comedy and Ideology*. Oxford University Press: New York 1995.

- LEE, M. M.: *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*. Cambridge University Press: Cambridge – New York 2015.
- LOWE, J. C. B.: «Notes to Menander». *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 20 (1973) 94-103.
- LUCIANI, A., EVRARD, M., COUROUSSÉ, D., CASTAGNÉ, N., CADOZ, C. – FLORENS J.: «A Basic Gesture and Motion Format for Virtual Reality Multisensory Applications». Στο: *GRAPP 2006: International Conference on Computer Graphics Theory and Applications*. INSTICC - Institute for Systems and Technologies of Information, Control and Communication: Setúbal 2006, 349-356.
- LUTTERBIE, J.: «Transforming Gesture to Sign in the Theatre». *Revista Digital De Tecnologias Cognitivas* 4 (2010) 37-48.
- MARINIS, A. – DARAKLITSA, E. – MITTA, CHR.: «The Mask in Commedia dell'Arte and Ancient Greek Comedy. Towards a Comparative Approach, with Emphasis on the Methodology of Acting». *Mediterranean Chronicle* 10 (2020) 59-88.
- MARSHALL, C. W.: «Dramatique Technique and Athenian Comedy». Στο M. Revermann (ed.): *The Cambridge Companion to Greek Comedy*. Cambridge University Press: Cambridge 2014, 131- 146.
- MASTRONARDE, D.J.: «The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama». *Classical Antiquity* 9 (1990) 247-294.
- MOONEY, W.W.: *The House- Door on the Ancient Stage*. Phd Dissertation, University of Princeton: Princeton 1914.
- MOUNTFORD, R.: «On Gender and Rhetorical Space». *Rhetoric Society Quarterly* 31 (2001) 41-71.
- MUECKE, F.: «I Know You — By Your Rags' Costume and Disguise in Fifth-century Drama». *Antichthon* 16 (1982) 17-34.
- NEUMANN, G.: *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*. Walter de Gruyter: Berlin 1965.
- OGLE, M. B.: «The House-Door in Greek and Roman Religion and Folk Lore». *The American Journal of Philology* 32 (1911) 251-271.
- OLSON, S. D.: «The 'Love Duet' in Aristophanes' *Ecclesiazusae*». *The Classical Quarterly* 38.2 (1988) 328-330.

- : «Slaves and Politics in early Aristophanic Comedy». Στο B. Akrigg – R. Tordoff (eds): *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*. Cambridge University Press: Cambridge 2013, 39-68.
- PAGA, J «The Greek Theater». Στο M. M. Miles (ed): *A Companion to Greek Architecture*. Wiley Blackwell: Malden, MA – Oxford 2016, 360- 373.
- PAVIS, P. – LAPPIN, B.: «*Problems of a Semiology of Theatrical Gesture*». *Poetics Today* 2 (1981) 65-93.
- PETRIDES, A. K.: «New Performance». Στο: A. Petrides – S. Papaioannou (eds): *New Perspectives on Postclassical Comedy*. Cambridge Scholars Publishing: Cambridge 2010.
- PICKARD- CAMBRIDGE, A.: *The Theatre of Dionysus in Athens*. Clarendon Press: Oxford 1966 [1946].
- PICKARD- CAMBRIDGE, A. W.: *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Clarendon Press: Oxford 1927.
- : *The Dramatic Festivals of Athens*. Second edition revised by J. Gould and D. M. Lewis (1968); re-issued with new supplement (1988). Clarendon. Press: Oxford 1991 [1953].
- RAU, P.: *Paratragoedia: Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*. Beck: München 1967.
- REHM, R.: *Greek Tragic Theater*. Routledge: New York 2005 [1994].
- REVERMANN, M.: *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*. Oxford University Press: Oxford 2006.
- SAXENA, A.: *Ancient Greek and Indian Theatre*. Parimal Publications: Delhi 1997.
- SCHECHNER, R.- MINTZ, C.: «Kinesics and Performance». *The Drama Review: TDR* 17: Theatre and the Social Sciences (1973) 102-108.
- SCHLESINGER, A. C.: «Indication of Parodies in Aristophanes». *TAPhA* LXVII (1936) 296- 314.
- SHERRINGTON, C. S.: *The Integrative Action of the Nervous System*. London: Archibald Constable and Co. 1906.
- SIFAKIS, G. M.: *Paravasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*. University of London, The Athlone Press: London 1971.
- : *Studies in the History of Hellenistic Drama*. University of London Classical Studies, the Athlone Press: London 1967.

- : «Looking for the Actor’s Art in Aristotle». Στο P. Easterling – E. Hall (eds): *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge University Press: Cambridge 2002, 148-164.
- SITTL, C.: *Die Gebärden der Griechen und Römer*. Teubner: Leipzig 1890 (ανατ. Hildesheim & New York 1970).
- SLATER, N. W.: «Aristophane’s Apprenticeship Again». *GRBS* 30 (1989) 67-82.
- SMALL, J. P.: *The Parallel Words of Classical Art and Text*. Cambridge University Press: Cambridge 2003.
- STANBURY-O’DONNELL, M. D.: *A History of Greek Art*. Wiley Blackwell: Malden, MA – Oxford 2015.
- STANFORD, W.B.: «Εισαγωγή». Στο *Αριστοφάνους Βάτραχοι*. Κριτική και ερμηνευτική έκδοση από τον W. B. Stanford. Μετάφραση: Μ. Μπλέτας. Εκδόσεις Καρδαμίτσα: Αθήνα 1993 [1958].
- STERN, D. N.: «On Kinesic Analysis. A discussion with Daniel N. Stern». *The Drama Review: 17: Theatre and the Social Sciences* (1973) 114-126.
- STJERNFELT, F.: *Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*. Post. Doc. University of Aalborg: Dordrecht 2006.
- TAAFFE, L.: *Aristophanes and Women*. Routledge: London & New York 1993.
- TAPLIN, O.: *The Stagecraft of Aescylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford University Press: Oxford 1977.
- : *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*. Clarendon Press: Oxford 1993.
- : *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase- Painting of the fourth Century B.C.* The J. Paul Getty Museum: Los Angeles 2007.
- : *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase- Painting of the Fourth Century B.C.* The J. Paul Getty Museum: Los Angeles 2007.
- TORDOFF, R.: «Introduction: Slaves and Slavery in Ancient Greek Comedy». Στο B. Akrigg – R. Tordoff (eds): *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*. Cambridge University Press: Cambridge 2013.
- TRAIL, A.: «Knocking on Knemon’s Door: Stagecraft and Symbolism in the *Dyskolos*». *Transactions of the American Philological Association* (1974-) 131 (2001) 87-108.

- TSAKIRGIS, B.: «The Architecture of Greek Houses». Στο M. Miles (ed.): *A Companion to Greek Architecture*. Wiley-Blackwell: Malden, MA – Oxford 2016, 273-287.
- TSITSIRIDIS, S.: «On Aristophanic Parody: The Parodic Techniques». Στο Σ. Τσιτσιρίδης (επιμ.): *Παραχορήγημα, Μελετήματα για το αρχαίο θέατρο προς τιμήν του καθηγητή Γρηγόρη Μ. Σηφάκη*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης: Ηράκλειο 2010, 359-379.
- TZANETOU, A.: «Something to Do with Demeter: Ritual and Performance in Aristophanes' *Women at the Thesmophoria*». *American Journal of Philology* 123 (2002) 329-367.
- VAIO, J.: «The Manipulation of Theme and Action in Aristophanes' *Lysistrata*». *Greek, Roman and Byzantine Studies* 14 (1973) 369-380.
- VOVOLIS, T.: *Prosopon. The Acoustical Mask in Greek Tragedy and in Contemporary Theatre Form, Function and Appearance of the Tragic Mask and its Relation to the Actor, Text, Audience and Theatre Space*. Dramatiska institutet: Stockholm 2009.
- USSHER, R.G.: «The Staging of the *Ecclesiazusae*». *Hermes* 97 (1969), 22-37.
- WAIFLEIN, M.: *The Progression of the Field of Kinesics*. Senior Theses - Anthropology 3. Illinois State University: Illinois 2013.
- WALTON, J. M.: *The Greek Sense of Theater, Tragedy Reviewed*. Harwood academic publishers: Amsterdam 1984.
- WEBSTER, T.B.L.: *Greek Theatre Production*. Methuen: New York 1956.
- : *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*. Institute of Classical Studies: London 1960.
- WILSON, P.: «The Musicians among the Actors». Στο P. Easterling – E. Hall (eds): *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge University Press: Cambridge 2002, 39- 68.
- WINDHOLZ, G.: «Pavlov on the Conditioned Reflex Method and Its Limitations». *The American Journal of Psychology* 108.4 (1995) 575-588.
- WYLES, R.: *The Stage Life of Costume in Euripides' Telephus, Heracles and Andromeda. An Aspect of Performance Reception within Graeco-Roman Antiquity*. Phd Dissertation. University of London: London 2007.
- WYLES, R.: *Costume in Greek Tragedy*. Bristol Classical Press: London 2011.