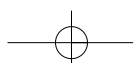
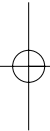
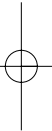


ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ *ΟΡΝΙΘΕΣ*

Μετάφραση Θρασύβουλος Σταύρου

Γ' ΓΥΜΝΑΣΙΟΥ



ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ	Θεόδωρος Στεφανόπουλος , Καθηγητής του Πανεπιστημίου Πατρών Ελένη Αντζουλή , Φιλολόγος, Εκπαιδευτικός Β/θμιας Εκπαίδευσης
ΚΡΙΤΕΣ-ΑΞΙΟΛΟΓΗΤΕΣ	Ιωάννης Περυσινάκης , Καθηγητής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων Μαρίνα Δεδούλη , Σχολική Σύμβουλος Αντώνιος Νικολόπουλος , Φιλολόγος, Εκπαιδευτικός Β/θμιας Εκπαίδευσης
ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ	Λεμονιά Αμαραντίδου , Σκιτσογράφος - Εικονογράφος
ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ	Ιωάννα Μόσχου , Φιλολόγος
ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΤΟΥ ΜΑΘΗΜΑΤΟΣ ΚΑΤΑ ΤΗ ΣΥΓΓΡΑΦΗ	Χρυσούλα Βέικου , Σύμβουλος του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου
ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΤΟΥ ΥΠΟΕΡΓΟΥ	Δέσποινα Μωραΐτου , Φιλολόγος, Εκπαιδευτικός Β/θμιας Εκπαίδευσης
ΕΞΩΦΥΛΛΟ	Ο πίνακας <i>Ελεύθερα πουλιά</i> (2003) του Ζωγράφου Αλέκου Φασιανού
ΠΡΟΕΚΤΥΠΩΤΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ	Ελληνικά Γράμματα Α. Ε., Multimedia Α.Ε.

Γ' Κ.Π.Σ. / ΕΠΕΑΕΚ II / Ενέργεια 2.2.1 / Κατηγορία Πράξεων 2.2.1.α:
«Αναμόρφωση των προγραμμάτων σπουδών και συγγραφή νέων εκπαιδευτικών πακέτων»

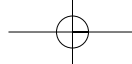
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ
Μιχάλης Αγ. Παπαδόπουλος
Ομότιμος Καθηγητής του Α.Π.Θ
Πρόεδρος του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου

Πράξη με τίτλο: «Συγγραφή νέων βιβλίων και παραγωγή υποστηρικτικού εκπαιδευτικού υλικού με βάση το ΔΕΠΠΣ και τα ΑΠΣ για το Γυμνάσιο»

Επιστημονικός Υπεύθυνος Έργου
Αντώνιος Σ. Μπομπέτσης
Σύμβουλος Παιδαγωγικού Ινστιτούτου

Αναπληρωτές Επιστημονικοί Υπεύθυνοι Έργου
Γεώργιος Κ. Παλιός
Σύμβουλος Παιδαγωγικού Ινστιτούτου
Ιγνάτιος Ε. Χατζηευστρατίου
Μόνιμος Πάρεδρος Παιδαγωγικού Ινστιτούτου

Έργο συγχρηματοδοτούμενο 75% από το Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο και 25% από εθνικούς πόρους.



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ

Θεόδωρος Στεφανόπουλος Ελένη Αντζουλή

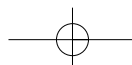
ΑΝΑΔΟΧΟΣ ΣΥΓΓΡΑΦΗΣ 

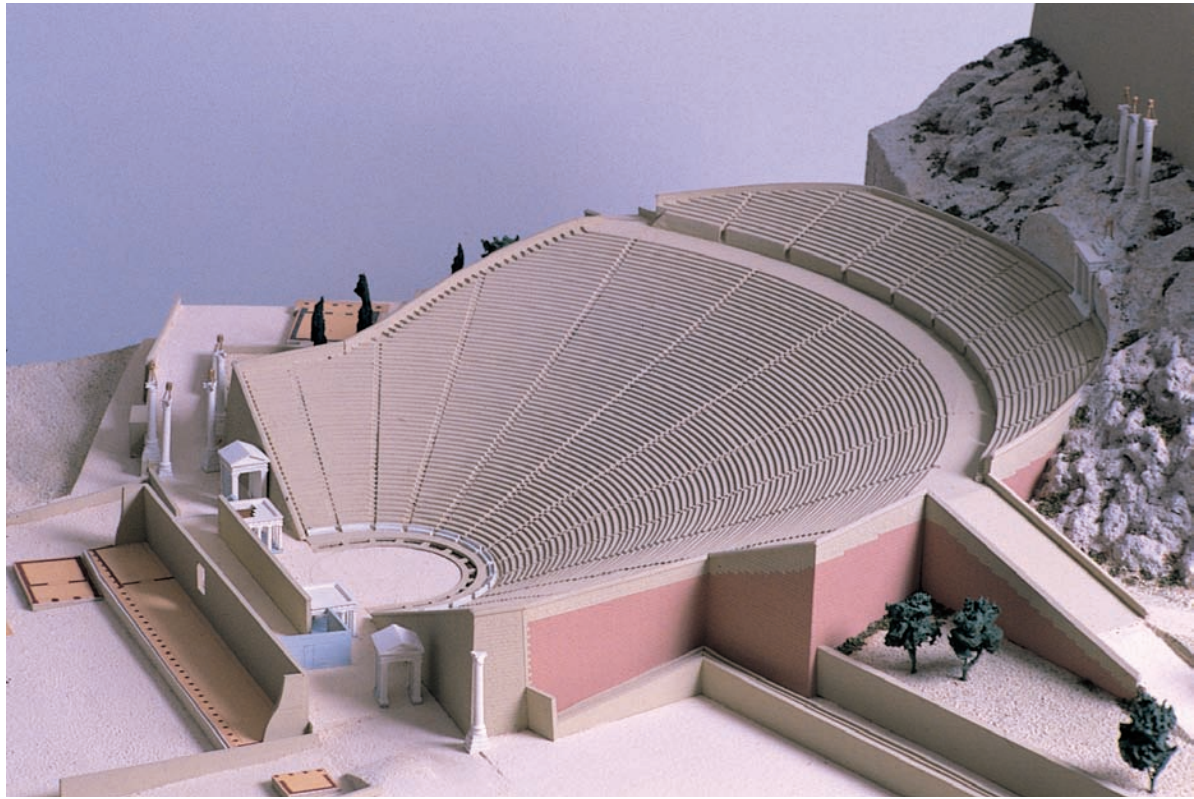
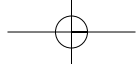
ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ ΟΡΝΙΘΕΣ

Μετάφραση Θρασύβουλος Σταύρου

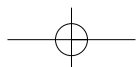
Γ' ΓΥΜΝΑΣΙΟΥ

ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ ΔΙΔΑΚΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ
ΑΘΗΝΑ





Το θέατρο του Διονύσου όπως πιθανώς ήταν τον 1ο αιώνα π.Χ. (Μακέτα Μ. Κορρέ.)



ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Το βιβλίο συγκροτείται από την εισαγωγή, το (μεταφρασμένο) κείμενο, τα σχόλια, τις ερωτήσεις-ασκήσεις-δραστηριότητες, την επεξήγηση μετρικών όρων και την εικονογράφηση.

Στην εισαγωγή δίνονται στοιχειώδεις πληροφορίες για το αρχαίο θέατρο και το δράμα, για τον βίο και το έργο του Αριστοφάνη, για τη δομή των αριστοφανικών κωμωδιών και για τη συγκεκριμένη κωμωδία.

Το κείμενο τυπώνεται στις αριστερές σελίδες, τα σχόλια στις δεξιές. Στα αριστερά του κειμένου υπάρχουν πλαγιότιτλοι, που μερικές φορές είναι γραμμένοι με παιγνιώδη διάθεση, και διπλή αρίθμηση. Η αρίθμηση με τα έντονα στοιχεία αναφέρεται στη μετάφραση, η αρίθμηση μέσα σε αγκύλες αναφέρεται στο αρχαίο κείμενο και ενδιαφέρει μόνο τους διδάσκοντες.

Στην αρχή κάθε μείζονος οργανικής ενότητας (πρόλογος, πάροδος κ.ο.κ.), συχνά και στην αρχή επιμέρους ενοτήτων ή και σκηνών, υπάρχει εισαγωγικό σημείωμα που διαφωτίζει πρωτίστως σχετικά με τη λειτουργία της συγκεκριμένης ενότητας ως συστατικού μέρους της κωμωδίας, σπανιότερα για το περιεχόμενο της αντίστοιχης ενότητας των *Ορνίθων*. Πριν από το εισαγωγικό σημείωμα τυπώνονται με διαφορετικό χρώμα οι έννοιες-κλειδιά.

Για να μην κατακερματίζεται το κείμενο σε πολύ μικρές ενότητες και καταστρέφεται η συνοχή του με τις συχνές παρεμβολές ασκήσεων, οι ερωτήσεις-ασκήσεις-δραστηριότητες παρατίθενται στο τέλος μεγάλων —και κατά κανόνα οργανικών— ενοτήτων. Για να εντοπίζονται ευκολότερα οι σελίδες με τις ασκήσεις, τυπώνεται στο δεξιό περιθώριο μια στήλη με εικόνες πουλιών που προέρχονται από πίνακες του Αλέκου Φασιανού.

Η εικονογράφηση, που δεν είναι απλώς διακοσμητική, παρέχει μερικές φορές, όπως, για παράδειγμα, στην εισαγωγή, με άμεσο τρόπο συγκεκριμένη εικόνα για ενδιαφέρουσες πτυχές του αρχαίου θεάτρου.

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ

Το εικονογραφικό υλικό, του οποίου η προέλευση δεν δηλώνεται στην οικεία θέση, προέρχεται από εκδόσεις των ακόλουθων οργανισμών και εκδοτικών οίκων: ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ (σελ. 137), ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ (σελ. 25, 37, 71, 101, 125, 141), Ε.Λ.Ι.Α. (σελ. 81, 97), ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ [Διονύσης Φωτόπουλος, Σκηνογραφία - Ενδυματολογία] (σελ. 57, 76, 119, 131, 146), ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ (σελ. 45, 50, 52, 62), «ΘΕΑΤΡΟ» [Κώστα Νίτσου] (σελ. 75), ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΑ (σελ. 85), ΚΕΙΜΕΝΑ (σελ. 49, 127), ΜΙΕΤ (σελ. 11, 99, 100), ΜΙΛΗΤΟΣ (σελ. 27, 34, 61, 82, 93, 107), ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ (σελ. 14), Τ.Α.Π.Α. (σελ. 6, 8, 9, 10, 14, 18, 47, 55, 59, 67, 69, 83, 91, 95, 102, 105, 109, 113, 117, 121, 132, 135, 143). Η επιλογή των εικόνων και η τοποθέτησή τους στη συγκεκριμένη θέση της σελίδας έγινε από τους συγγραφείς.



Χάλκινο ειδώλιο κωμικού υποκριτή (δούλου); περ. 350-325 π.Χ. Βρέθηκε στο ιερό του Δία, στη Δωδώνη. (Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

I. ΤΟ ΔΡΑΜΑ

α. Βασικά χαρακτηριστικά

Αθηναϊκό • Ποιητικό (έμμετρο) • Απαγγελία-Τραγούδι • Χορός

Θεατρικά δρώμενα με σοβαρό ή ευτράπελο περιεχόμενο υπήρχαν από παλιά σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας. Το θέατρο και το δράμα, όπως τα εννοούμε σήμερα, γεννήθηκαν στην Αθήνα τον 6ο αι. π.Χ. Το αρχαίο ελληνικό δράμα είναι πάντα ποιητικό — θεατρικά έργα σε πεζό δεν υπήρχαν. Ποιητικό, για τον αρχαίο, σημαίνει οπωσδήποτε έμμετρο. Ως προς τη μετρική του συγκρότηση το αρχαίο ελληνικό δράμα είναι το πιο σύνθετο δημιούργημα. Κάθε έργο περιλαμβάνει μέρη που απαγγέλλονται (απαγγελλόμενα) και μέρη που τραγουδιούνται (αδόμενα). Γλωσσικά και μετρικά τα απαγγελλόμενα μέρη διαφέρουν από τα αδόμενα. Τα μέρη που απαγγέλλονται είναι μετρικά πιο απλά και ανήκουν κυρίως στους υποκριτές· τα μέρη που τραγουδιούνται παρουσιάζουν μεγάλη μετρική ποικιλία και ανήκουν κυρίως στον χορό. Ο χορός αποτελεί συστατικό στοιχείο του αρχαίου δράματος — δεν υπάρχουν δραματικά έργα χωρίς χορό.

β. Τα δραματικά είδη

Το αργότερο στις αρχές του 5ου αι. π.Χ. είχαν διαμορφωθεί τρία δραματικά είδη: η τραγωδία, το σατυρικό δράμα και η κωμωδία. Οι τραγωδίες και τα σατυρικά δράματα γράφονταν από τους τραγικούς ποιητές, οι κωμωδίες από τους κωμικούς. Για τους Έλληνες της κλασικής εποχής ήταν αδιανόητο ο ίδιος ποιητής να γράφει και τραγωδίες και κωμωδίες. Οι ποιητές δεν έγραφαν απλώς το κείμενο· ήταν συγχρόνως συνθέτες, «σκηνοθέτες», χοροδιδάσκαλοι και, στα πρώτα στάδια, υποκριτές.

1. Η τραγωδία

Σοβαρό περιεχόμενο • Μύθος • Δίλημμα • Συντριβή

Η *τραγωδία* (ακμή: 5ος αι.) έχει σοβαρό περιεχόμενο και κατά κανόνα αντλεί τα θέματά της από τον μύθο. Σπάνια το υλικό της προέρχεται από συγκλονιστικά βιώματα της σύγχρονης εποχής. Οι τραγικοί ήρωες κινούνται στο «εκεί» και το «τότε» του μύθου, προβληματίζονται όμως πάνω σε κρίσιμα ζητήματα που αφορούν το «εδώ» και το «τώρα». Συνήθως βρίσκονται αντιμέτωποι με μεγάλα ηθικά διλήμματα και είναι υποχρεωμένοι να επιλέξουν και, τις πιο πολλές φορές, να συντριβούν.

2. Το σατυρικό δράμα

Χορός σατύρων • Αναποτελεσματικότητα • Ευτράπελες πτυχές του μύθου • Σύνδεση με τραγωδία • Μη πολιτικό περιεχόμενο

Το *σατυρικό δράμα* (ακμή: α' μισό 5ου αι.) είναι το πιο συντηρητικό από τα τρία δραματικά είδη. Ονομάζεται *σατυρικό* επειδή ο χορός του αποτελείται πάντα από σατύρους. Οι σάτυροι αναλαμβάνουν συχνά δύσκολες αποστολές, αλλά ποτέ δεν τα καταφέρνουν. Και το σατυρικό δράμα αντλεί τα θέμα-

τά του από τον μύθο, αναδεικνύει όμως τις ευτράπελες πτυχές του. Εκτός από τον μύθο, και πολλά άλλα στοιχεία συνδέουν το σατυρικό δράμα με την τραγωδία, το πνεύμα του ωστόσο βρίσκεται πιο κοντά στην κωμωδία. Βασική του διαφορά από την κωμωδία: η κωμωδία, ιδίως τον 5ο αιώνα, είναι κατεξοχήν πολιτική, το σατυρικό δράμα δεν είναι.

3. Η κωμωδία

Κώμος • Αρχαία – Μέση – Νέα

Κωμωδία σημαίνει κατά γράμμα «ωδή, δηλαδή τραγούδι, του *κώμου*» — *κῶμος* ονομάζεται μια εύθυμη συντροφιά ανδρών που έχουν πει και που περιφέρονται και ξεφαντώνουν. Η ίδια η λέξη *κωμωδία* προϋποθέτει ως αρχικό πυρήνα το ομαδικό τραγούδι και —προφανώς— τον χορό. Από αυτό το αρχικό «τραγούδι του *κώμου*» εξελίχθηκε με τον καιρό το δραματικό είδος κωμωδία. Ήδη στην αρχαιότητα διέκριναν τρεις περιόδους στην εξέλιξη της κωμωδίας, την περίοδο της *Αρχαίας* (5ος αι.), την περίοδο της *Μέσης* (περ. 400-325 π.Χ.) και την περίοδο της *Νέας Κωμωδίας* (από το 325 π.Χ. και έπειτα). Ακέραια έργα σώζονται μόνο από την Αρχαία (Αριστοφάνης) και από τη Νέα Κωμωδία (Μένανδρος). Οι δύο αυτές περιόδους είναι και οι περιόδους της μέγιστης ακμής της κωμωδίας, ενώ η εποχή της Μέσης Κωμωδίας θεωρείται μεταβατική περίοδος πειραματισμών και αναζητήσεων.

ι. Η Αρχαία Κωμωδία

- Πολιτική επικαιρότητα • Αθηναϊκά θέματα • Ευρηματική πλοκή • Ιδιότυπη δομή
- Χαλαρή συνοχή των σκηνών • Καταθλιπτική πραγματικότητα • Μεσήλικες επίδοξοι σωτήρες
- Βαρύνων ρόλος χορού • Ουτοπία • Φαλλικό κοστουμί • Αθυροστομία
- Προσωπικές επιθέσεις • Αποστροφές προς το κοινό • Γλωσσική και μετρική ποικιλία

Την εποχή της *Αρχαίας Κωμωδίας* διαμορφώνεται ως κυρίαρχος ο γνωστός από τον Αριστοφάνη τύπος της πολιτικής κωμωδίας. Η κωμωδία αυτή τρέφεται από την επικαιρότητα. Στο επίκεντρό της βρίσκεται η πόλη της Αθήνας. Τα θέματα είναι αθηναϊκού ενδιαφέροντος. Οι διακωμωδούμενοι είναι συνήθως σύγχρονοι —συχνά επιφανείς— Αθηναίοι: «επικίνδunami» πολιτικοί, στοχαστές που εισάγουν καινά δαιμόνια, «ατάλαντοι» ή, απλώς, καινοτόμοι ποιητές και μουσικοί κ.ο.κ. Απλοί Αθηναίοι —σπανιότερα Αθηναίες— είναι και οι επίδοξοι σωτήρες, οι μεσήλικες κωμικοί ήρωες που αναλαμβάνουν και τελικά καταφέρνουν να υπερβούν την καταθλιπτική πραγματικότητα και να θριαμβεύσουν στον χώρο της ουτοπίας.



Τμήμα χορηγικού μνημείου με ανάγλυφη παράσταση κωμικού χορού, περ. 350-340 π.Χ. (Αθήνα, Μουσείο Αρχαίας Αγοράς.)

Χαρακτηριστικά της Αρχαίας Κωμωδίας είναι επίσης η ιδιότυπη δομή με τη χαλαρή σύνδεση των σκηνών, η ευρηματική πλοκή, η οποία συχνά βασίζεται σε στοιχεία που υπερβαίνουν τα ανθρώπινα μέτρα, ο καθοριστικός ρόλος του χορού, η σκευή των υποκριτών και των χορευτών (προσωπεία και κοστουμιά), η αθυροστομία, οι δηκτικές προσωπικές επιθέσεις, οι αποστροφές προς το κοινό, οι αναφορές στο θέατρο και η απaráμιλλη γλωσσική και μετρική ποικιλία.

ii. Η Νέα Κωμωδία

Τυποποίηση • Κοινωνικά θέματα γενικότερου ενδιαφέροντος • Απουσία πολιτικών θεμάτων • Μεγαλύτερη συνοχή της πλοκής • Συρρίκνωση χορού • Πέντε «πράξεις» • Επίδραση από Ευριπίδη • Κόσμια γλώσσα • Ενδυματολογική ευπρέπεια

Από τις αρχές του 4ου αιώνα χαρακτηριστικά στοιχεία της Αρχαίας Κωμωδίας αρχίζουν να υποχωρούν ή να εξαφανίζονται. Στις τελευταίες δεκαετίες του αιώνα, όταν διαμορφώνεται η *Νέα Κωμωδία*, η οποία χαρακτηρίζεται από τυποποίηση σε όλα τα επίπεδα (δομή, πλοκή, θέματα, πρόσωπα), έχουν αλλάξει στην ουσία τα πάντα: Η χαρακτηριστική δομή της Αρχαίας (βλ. III α) δεν υφίσταται πια. Οι κωμωδίες του Μενάνδρου μοιάζουν πιο πολύ με τις τραγωδίες του Ευριπίδη παρά με τις κωμωδίες του Αριστοφάνη. Χωρίζονται σταθερά σε πέντε μέρη («πράξεις»), ανάμεσα στα οποία παρεμβάλλεται τέσσερις φορές ο χορός. Ο ρόλος του χορού, που ήταν άλλοτε δεσπόζων, περιορίζεται δραστικά. Η συμμετοχή του εξαντλείται σ' αυτές τις τέσσερις παρεμβολές, το κείμενο των οποίων δεν καταγράφεται καν στα χειρόγραφα. Η πλοκή αποκτά πολύ μεγαλύτερη συνοχή, γίνεται τυποποιημένη και προσαρμόζεται στα ανθρωπινά μέτρα, ενώ συχνά οι εξελίξεις βασίζονται σε συμπτώσεις (Τύχη).

Καθώς το θέατρο εξαπλώνεται και το κοινό δεν είναι πλέον αποκλειστικά αθηναϊκό, τα θέματα από αθηναϊκά γίνονται γενικότερα, ενώ παράλληλα διαπιστώνεται μετατόπιση του ενδιαφέροντος από θέματα πολιτικά σε τυπικά κοινωνικά και καθημερινά θέματα — κυρίαρχο είναι το θέμα του έρωτα και του «γάμου μετ' εμποδίων» με τις τριβές που προκαλεί. Τυποποίηση διαπιστώνεται και στα πρόσωπα, τόσο στα κύρια (ο ερωτευμένος νέος, ο αυστηρός πατέρας κ.ά.), τα οποία τώρα προέρχονται από τα εύπορα και εκλεπτυσμένα μεσαία και ανώτερα κοινωνικά στρώματα, όσο και σε εκείνα που τα πλαισιώνουν (ο πονηρός δούλος, ο επηρμένος μάγειρος, η αρπακτική εταίρα κ.ο.κ.). Η αθυροστομία, οι προσωπικές επιθέσεις και οι αποστροφές προς το κοινό εκλείπουν. Η εκπληκτική γλωσσική και μετρική ποικιλία της Αρχαίας κωμωδίας αποτελεί παρελθόν, όπως και τα χαρακτηριστικά προσωπεία και κοστούμια των αριστοφανικών ηρώων — τώρα τα προσωπεία και τα κοστούμια τα χαρακτηρίζει γενικά φυσικότητα και ευπρέπεια.

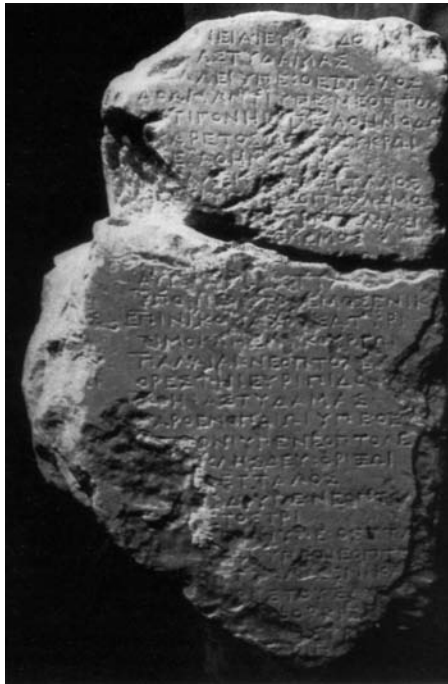


Πήλινο πινακίδιο από την Αμφίπολη με έξι προσωπεία της Νέας Κωμωδίας, περ. 300-250 π.Χ. (Καβάλα, Αρχαιολογικό Μουσείο.)

II. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

α. Οι δραματικοί αγώνες

**Αγωνιστικό και λατρευτικό πλαίσιο • Μοναδική παράσταση
• Σημαντικότερη η νίκη στα Διονύσια**



Απόσπασμα επιγραφής από την Αθήνα. Καταγράφονται τα αποτελέσματα των αγώνων τραγωδίας στα Μεγάλα Διονύσια την τριετία 341-339 π.Χ. Από την καταγραφή διαπιστώνονται σημαντικές αλλαγές στο πρόγραμμα των αγώνων σε σχέση με τον 5ο αιώνα. (Αθήνα, Επιγραφικό Μουσείο.)

Στην αρχαία Αθήνα δεν υπήρχαν ανεξάρτητες παραστάσεις, υπήρχαν μόνο δραματικοί αγώνες. Οι αγώνες ήταν ενταγμένοι σε λατρευτικό πλαίσιο, ειδικότερα σε γιορτές προς τιμήν του Διονύσου. Την κλασική εποχή, δύο ήταν στην Αθήνα οι σημαντικότερες διονυσιακές γιορτές, στη διάρκεια των οποίων διεξάγονταν κάθε χρόνο δραματικοί αγώνες: τα πανελληνιας ακτινοβολίας Μεγάλα Διονύσια (τέλη Μαρτίου), που αποτελούσαν κορυφαία λατρευτική, καλλιτεχνική και, ως ένα βαθμό, πολιτική εκδήλωση, και τα Λήνια (τέλη Ιανουαρίου), που είχαν πιο πολύ αθηναϊκό ενδιαφέρον. Οι αγώνες στα Μεγάλα Διονύσια καθιερώθηκαν το 534 π.Χ. για την τραγωδία και το 486 π.Χ. για την κωμωδία, στα Λήνια γύρω στο 440-430 π.Χ. — προηγήθηκε η κωμωδία και ακολούθησε η τραγωδία.

Στα Μεγάλα Διονύσια συμμετείχαν τρεις τραγικοί ποιητές με τέσσερα έργα ο καθένας (τρεις τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα) και πέντε κωμικοί με ένα έργο ο καθένας. Στα Λήνια έπαιρναν μέρος αρχικά δύο και αργότερα τρεις τραγικοί με δύο τραγωδίες ο καθένας, ενώ για τους κωμικούς ίσχυαν οι όροι συμμετοχής που ίσχυαν και στα Μεγάλα Διονύσια (πέντε ποιητές με ένα έργο ο καθένας). Στα Λήνια μία ημέρα ήταν αφιερωμένη στις παραστάσεις κωμωδίας και μία στις παραστάσεις τραγωδίας, στα Μεγάλα Διονύσια μία στις παραστάσεις κωμωδίας και τρεις — οι τρεις τελευταίες

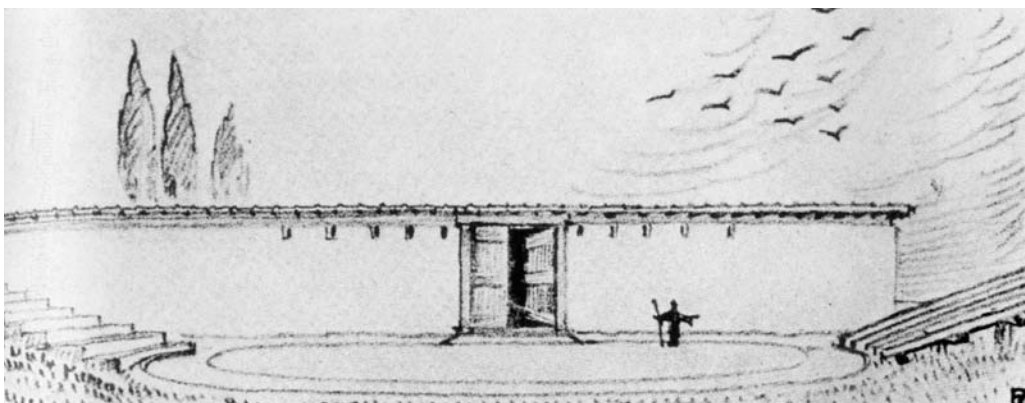
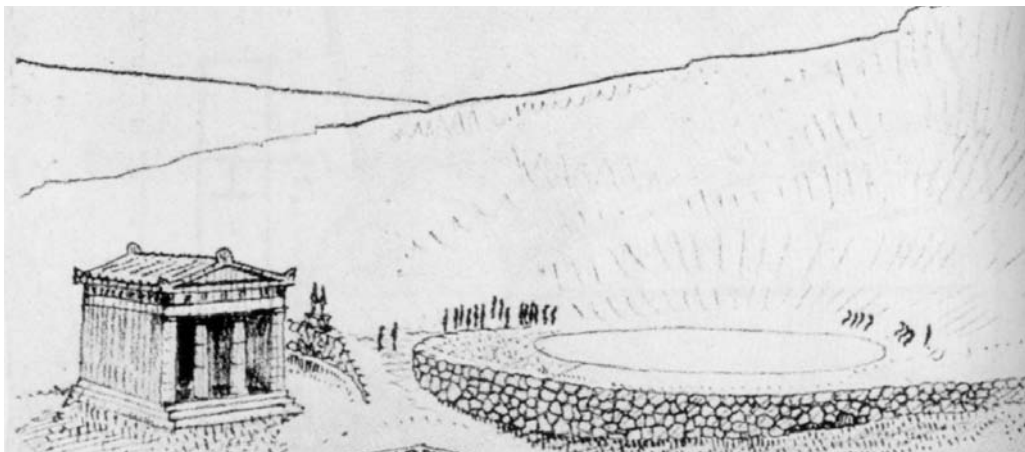
και σημαντικότερες — στις παραστάσεις τραγωδίας. Τα έργα παίζονταν μία και μοναδική φορά. Η σειρά εμφανίσεως των ποιητών καθοριζόταν με κλήρο. Και για τους τραγικούς και για τους κωμικούς μια νίκη στα Μεγάλα Διονύσια είχε μεγαλύτερη αίγλη από ό,τι μια νίκη στα Λήνια.

β. Ο χώρος

**Υπαίθριο θέατρο • Σύνδεση με ιερό • Τριχοτόμηση και τριπλή λειτουργία
• Σκηνική πρόσοψη (ανάκτορο, ναός, σπίτι)**

Κατά την κλασική εποχή οι παραστάσεις δίνονταν σε υπαίθρια θέατρα στο φως της ημέρας. Οι μεγάλοι δραματικοί ποιητές του 5ου αιώνα παρουσίασαν τα έργα τους στο θέατρο του Διονύσου, που βρίσκεται στο τέμενος του Διονύσου Ελευθερέως, στη νοτιοανατολική πλαγιά του λόφου της Ακρόπολης.

Το θέατρο αυτό, το αργότερο από τα χρόνια γύρω στο 460 π.Χ., είχε τη χαρακτηριστική για τα αρχαία ελληνικά θέατρα τριμερή διαίρεση (σκηνή, ορχήστρα, κοίλον), η οποία ανταποκρίνεται στην τριπλή λειτουργία του χώρου: Η σκηνή είναι ο χώρος των υποκριτών, η ορχήστρα ο χώρος του χορού και το κοίλον ο χώρος των θεατών. Το παλαιότερο από τα τρία μέρη είναι η (κυκλική;) ορχήστρα —στην αφετηρία του δράματος βρίσκεται το τραγούδι και ο χορός—, το νεότερο, και αυτό που υπέστη τις περισσότερες μετατροπές, η στενόμακρη σκηνή, η οποία σε όλη τη διάρκεια του 5ου αιώνα και αρκετές δεκαετίες του 4ου ήταν ξύλινη. Στην ορχήστρα οδηγούσαν δύο *πάροδοι* (είσοδοι). Η πρόσοψη της σκηνης, η οποία είχε αρχικά μία και προς το τέλος του 5ου αιώνα πιθανώς τρεις θύρες, αναπαριστούσε συνήθως ανάκτορο ή ναό (τραγωδία) ή σπίτι (κωμωδία). Οι υποκριτές κανονικά έπαιζαν στον (ελαφρώς υπερυψωμένο) χώρο μπροστά από την πρόσοψη της σκηνης. Ο χώρος των θεατών χωριζόταν σε δύο τμήματα (*διαζώματα*) με έναν πλατύ οριζόντιο διάδρομο που διέτρεχε το κοίλον, ενώ κάθετες κλίμακες, που διευκόλυναν την πρόσβαση, τον χωρίζαν σε σφηνοειδή σύνολα εδωλίων (καθισμάτων), τις *κερκίδες*. Την εποχή του ρήτορα και πολιτικού Λυκούργου (338-326 π.Χ.), όταν το θέατρο έγινε ένα περίλαμπρο αρχιτεκτονικό σύνολο με λίθινο κοίλον και λίθινη σκηνή, το κοίλον υπολογίζεται ότι χωρούσε περίπου 15.000 θεατές, ωστόσο τον 5ο αιώνα πρέπει να ήταν αισθητά πιο μικρό.



- Η εξέλιξη του σκηνικού οικοδομήματος (ανασύνθεση από τον E. Fiechter).
 α. Η αρχική κατασκευή: ναός του Διονύσου και ορχήστρα.
 β. Το σκηνικό οικοδόμημα όπως υποτίθεται ότι ήταν την εποχή του Αισχύλου.

γ. Τα μηχανήματα

**Μηχανή • Εκκύκλημα • Καινοτομίες της τραγωδίας • Παρωδία
• Εμφάνιση θεών • Αποτελέσματα βίαιων πράξεων**

Η *μηχανή* και το *εκκύκλημα* είναι τα δύο κυριότερα μηχανήματα που χρησιμοποίησε το θέατρο του 5ου αιώνα. Και τα δύο τα εισήγαγε η τραγωδία, ενώ η κωμωδία καταφεύγει σ' αυτά πρωτίστως όταν παρωδεί ανάλογες σκηνές από την τραγωδία.

Η *μηχανή* ήταν είδος γερανού, με τη βοήθεια του οποίου εμφανίζονταν μετέωροι πάνω από τη σκηνή κυρίως θεοί που έρχονταν από μακριά και διέσχιζαν τον αιθέρα. Οι θεοί από μηχανής εμφανίζονται συνήθως στο τέλος τραγωδιών, κατά κανόνα του Ευριπίδη, και δίνουν (πραγματική ή φαινομενική) διέξοδο στο αδιέξοδο που έχει διαμορφωθεί.

Το *εκκύκλημα* ήταν τροχοφόρο βάθρο ή περιστρεφόμενη κατασκευή που έδινε τη δυνατότητα να εμφανιστούν επί σκηνής τα ορατά αποτελέσματα (συνήθως βίαιων) πράξεων, που είχαν λάβει χώρα στο εσωτερικό της σκηνής, για παράδειγμα τα νεκρά σώματα προσώπων που δολοφονήθηκαν — οι βίαιοι θάνατοι αποφεύγεται να παρουσιάζονται μπροστά στα μάτια των θεατών.

δ. Οι συντελεστές

1. Πριν και μετά την παράσταση

i. Ο άρχων

Άρχων επώνυμος – Διονύσια • Άρχων βασιλεύς – Λήναια • Απόφαση της πόλης

Σήμερα, την απόφαση για μια παράσταση την παίρνει συνήθως ο καλλιτεχνικός διευθυντής, ο σκηνοθέτης, ο θιασάρχης ή ο θίασος. Στην αρχαία Αθήνα την έπαιρνε η πόλη, μέσω των αρμόδιων αξιωματούχων. Αρμόδιος για τα Μεγάλα Διονύσια ήταν ο *άρχων επώνυμος*, ο πρώτος τη τάξει από τους εννέα άρχοντες, για τα Λήναια ο *άρχων βασιλεύς*, που είχε κυρίως θρησκευτικά καθήκοντα. Με κριτήρια που δεν γνωρίζουμε, ο υπεύθυνος άρχων, πιθανώς στην αρχή της θητείας του (μέσα Ιουλίου), αποφάσιζε αν θα εγκρίνει ή όχι τη διάθεση χορού στον ενδιαφερόμενο ποιητή — χωρίς χορό παράσταση δεν γίνεται — και όριζε ποιοι θα είναι οι χορηγοί.

ii. Ο χορηγός

Δαπάνη για χορό • Λειτουργία

Χορηγοί ονομάζονταν οι πλούσιοι Αθηναίοι που υποχρεώνονταν από την πόλη να επωμιστούν τη δαπάνη για την προετοιμασία του χορού (διάθεση κατάλληλου χώρου για τις πρόβες, αποζημίωση στους συμμετέχοντες, συντήρηση, έξοδα για προσωπεία και κοστούμια κ.ά.). Προνόμιο των χορηγών ήταν να επιλέγουν τους χορευτές. Στα Μεγάλα Διονύσια χορηγοί αναλάμβαναν μόνο Αθηναίοι πολίτες, στα Λήναια και μέτοικοι. Υπολογίζεται ότι μόνο το 1% των Αθηναίων είχε την οικονομική δυνατότητα να αναλάβει τη *χορηγία*, η οποία ήταν μία από τις λεγόμενες *λειτουργίες*.

iii. Οι κριτές

Εκπρόσωποι • Αδιάβλητη διαδικασία (προεπιλογή-κλήρωση)

Στην αρχαία Αθήνα παραστάσεις δίνονταν, όπως αναφέραμε, μόνο στο πλαίσιο αγώνων. Για την ανάδειξη του νικητή και την κατάταξη των υπολοίπων αποφάσιζαν δέκα κριτές (ένas από κάθε φυ-

λή), που λειτουργούσαν όχι ως επιτροπή ειδικών αλλά πιο πολύ ως εκπρόσωποι του κοινού. Ο ορισμός των κριτών γινόταν με τρόπο αδιάβλητο και περιλάμβανε δύο στάδια, την προεπιλογή (κάθε φυλή χωριστά πρότεινε τους κατά την άποψή της κατάλληλους) και την κλήρωση (από τους προτεινόμενους από κάθε φυλή κληρωνόταν ένας). Μετά τον ορισμό τους, οι δέκα κριτές έδιναν όρκο να κρίνουν αμερόληπτα και παρακολουθούσαν τις παραστάσεις από ειδικές θέσεις. Οι αντιδράσεις του κοινού, που συνήθως ήταν ζωνχές, δεν πρέπει να άφηναν ανεπηρέαστους τους κριτές.

2. Οι συντελεστές της παράστασης

ι. Οι υποκριτές

Άντρες • Επαγγελματίες • Ειδίκευση • Περιορισμένος αριθμός • Φωνή

Στην Αθήνα των κλασικών χρόνων υπήρχαν μόνο άντρες υποκριτές, οι οποίοι έπαιζαν ή σε τραγωδίες ή σε κωμωδίες, όχι και στα δύο είδη. Στην τραγωδία υπήρχε αρχικά μόνο ένας υποκριτής. Ο Αισχύλος πρόσθεσε τον δεύτερο και ο Σοφοκλής τον τρίτο. Όλοι οι ρόλοι μιας τραγωδίας ερμηνεύονταν αντιστοίχως από έναν, δύο ή, το πολύ, τρεις υποκριτές. Για τις εξελίξεις στην κωμωδία δεν διαθέτουμε στοιχεία. Στις αριστοφανικές κωμωδίες υπάρχουν σκηνές στις οποίες απαιτείται (περιορισμένη) συμμετοχή και τέταρτου υποκριτή. Εκτός από τους ομιλούντες υποκριτές, συμμετείχαν και βουβά ή, όπως έλεγαν οι αρχαίοι, *κωφά* πρόσωπα. Βασικό προσόν για να γίνει κάποιος υποκριτής ήταν να έχει κατάλληλη φωνή.



Σκηνή από παράσταση κωμωδίας με επιγραφές πάνω από τα πρόσωπα. Εικονίζονται δύο χορηγοί (ο πρώτος και ο τρίτος από δεξιά), ανάμεσά τους ο δούλος Πυρρίας και αριστερά ο (τραγικός ήρωας;) Αίγισθος. Στην αγγειογραφία αποτυπώνονται χαρακτηριστικές λεπτομέρειες των κωμικών προσωπίων και κοστούμιών (χορηγοί, Πυρρίας) και του τραγικού κοστούμιού (Αίγισθος). Κατωιταλιωτικό αγγείο, περ. 380 π.Χ. (Νέα Υόρκη, Συλλογή Fleischmann)
[Αντιγραφή: Λεμονιά Αμαραντίδου.]

Οι πρώτοι υποκριτές ήταν οι ίδιοι οι ποιητές. Με τον καιρό, η υποκριτική αποδεσμεύτηκε από την ποιητική και αναγνωρίστηκε ως ανεξάρτητη τέχνη. Από τα μέσα του 5ου αιώνα, στους αγώνες τραγωδίας των Μεγάλων Διονυσίων κρίνονταν, εκτός από τους ποιητές, και οι υποκρι-

τές. Για την ανάδειξη του καλύτερου υποκριτή συγκρίνονταν όχι όλοι οι υποκριτές αλλά μόνο οι τρεις πρωταγωνιστές, καθένας από τους οποίους φαίνεται ότι ερμήνευε, την ίδια ημέρα, και τα τέσσερα έργα ενός τραγικού, έπειτα από κλήρωση που καθόριζε ποιος θα συνεργαστεί με ποιον. Στη διάρκεια του 4ου αιώνα, του αιώνα των αστέρων της υποκριτικής, οι υποκριτές άρχισαν να παίρνουν το προβάδισμα έναντι των ποιητών.

ii. Οι χορευτές

Άντρες • Ερασιτέχνες

Και οι χορευτές, όπως και οι υποκριτές, ήταν άντρες. Αντίθετα ωστόσο από τους υποκριτές, οι χορευτές δεν ήταν επαγγελματίες αλλά απλοί Αθηναίοι πολίτες —στα Λήνια και μέτοικοι— που επιλέγονταν κάθε φορά για συγκεκριμένη παράσταση. Για παράσταση τραγωδίας απαιτούνταν αρχικά 12 και αργότερα 15 χορευτές, για παράσταση αριστοφανικής κωμωδίας 24. Η επιλογή γινόταν από τον χορηγό σε επίπεδο πόλης.

iii. Ο αυλητής

Χωρίς προσωπείο • Σύνδεση με τον Διόνυσο

Εκτός από τους υποκριτές και τους χορευτές, απαραίτητος για μια αρχαία παράσταση ήταν ο αυλητής, που συνόδευε με τον διπλό αυλό την εκτέλεση των λυρικών —καμιά φορά ενδεχομένως και άλλων— μερών του δράματος. Ο αυλητής, που έμπαινε στην ορχήστρα μαζί με τον χορό, ήταν ντυμένος γιορτινά —συνήθως φορούσε μακρύ χιτώνα με μανίκια και με εντυπωσιακή διακόσμηση— αλλά δεν έφερε προσωπείο. Τον αυλό τον συγκρατούσε στο στόμα του δερμάτινο περιστόμιο, η *φορβειά*, που διευκόλυνε τη ρύθμιση του ήχου. Η σύνδεση του αυλού με το θέατρο οφείλεται πρωτίστως στη σύνδεσή του με τον θεό του θεάτρου, τον Διόνυσο.



α



β



γ



δ

α) Τραγικό προσωπείο γυναίκας με «ήρεμη έκφραση», περ. 470 π.Χ. (Αθήνα, Μουσείο Αρχαίας Αγοράς.) β) Χάλκινο τραγικό προσωπείο άνδρα με έκφραση «απολιθωμένου τρόμου», περ. 320-300 π.Χ. (Πειραιάς, Αρχαιολογικό Μουσείο.) γ) Λεπτομέρεια από παράσταση κωμικού χορού (βλ. σελ. 17). δ) Γελοιογραφικά παραμορφωμένο προσωπείο κωμικού υποκριτή, ίσως δούλου (βλ. σελ. 6).

ε. Η σκευή

1. Τα προσωπεία

Διαφοροποίηση κατά είδος • Εξέλιξη • Καταγωγή από λατρεία • Εξιδανίκευση

Στο αρχαίο θέατρο και οι υποκριτές και τα μέλη του χορού φορούσαν προσωπεία, τα οποία ήταν και το βασικό στοιχείο της μεταμφίεσης. Υπήρχαν άλλα προσωπεία για την τραγωδία και άλλα για την κωμωδία. Στα παλαιότερα τραγικά προσωπεία η έκφραση του προσώπου είναι ήρεμη και συγκρατημένη, ενώ απουσιάζει απ' αυτά η λεγόμενη ακαμψία των προσωπειών· σταδιακά μεγαλώνει το άνοιγμα του στόματος και αποτυπώνεται μεγαλύτερο πάθος και ταραχή· αργότερα τα τραγικά προσωπεία δημιουργούν την εντύπωση «απολιθωμένου τρόμου». Στην κωμωδία η πορεία ήταν, σε γενικές γραμμές, αντίστροφη: Τα γελοιογραφικώς παραμορφωμένα προσωπεία της Αρχαίας και της Μέσης Κωμωδίας, την εποχή της Νέας, δίνουν τη θέση τους σε προσωπεία που τα χαρακτηρίζει γενικώς «φυσικότητα».

Το προσωπείο κατάγεται από τη λατρεία, διατηρήθηκε όμως αιώνες στο θέατρο όχι ως αξιόσεβαστο κατάλοιπο, αλλά επειδή εξυπηρετούσε τις ανάγκες του ίδιου του θεάτρου και σε πρακτικό επίπεδο (άντρες ερμηνεύουν γυναικείους ρόλους κ.ά.) και σε ένα πιο ουσιαστικό επίπεδο (διαγραφή των χαρακτήρων όχι ως ατόμων αλλά ως εξιδανικευμένων μορφών).

2. Τα κοστούμια

Απόκλιση από το καθημερινό ένδυμα • Μεγαλοπρέπεια (τραγωδία) • Φαλλικό κοστούμι (κωμωδία) • Κόθορνος (τραγωδία) • Εμβάς (κωμωδία)

Το κοστούμι των ανδρών και στην τραγωδία και στην κωμωδία διέφερε πολύ από το καθημερινό ένδυμα, το κοστούμι των γυναικών ελάχιστα. Το χαρακτηριστικό τραγικό ένδυμα ήταν ένας πλούσια διακοσμημένος μακρύς χιτώνας με μανίκια, που έφτανε ως τον αστράγαλο ή σερνόταν (βλ. σελ. 13). Τα μανίκια υπογράμμιζαν τις κινήσεις των χεριών, ενώ το μήκος του χιτώνα προσέδιδε μεγαλοπρέπεια και επιβλητικότητα. Οι αριστοφανικοί ήρωες φορούσαν ένα ολόσωμο εφαρμοστό ένδυμα, κάτω από το οποίο τοποθετούσαν παραγεμίσματα για να ενισχύσουν την κοιλιά και τα οπίσθια· οι γυναίκες φορούσαν αποπάνω μακρύ χιτώνα, οι άντρες κοντό χιτώνα που είχε τόσο μήκος ώστε να είναι ορατός ο υποχρεωτικός φαλλός (βλ. σελ. 13).

Το τραγικό υπόδημα ήταν ο *κόθορνος*, «μια μαλακή, ευλύγιστη, μονοκόμματη μπότα, χωρίς ξεχωριστή σόλα», που φοριόταν και στο δεξί και στο αριστερό πόδι. Ανάλογο χαρακτηριστικό υπόδημα για την κωμωδία δεν φαίνεται να υπήρχε· οι κωμικοί ήρωες συνήθως φορούσαν *εμβάδες*, «χοντρά απλά δερμάτινα υποδήματα που κλείνουν ψηλά» (Blume).

III. Ο ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ

α. Ο βίος και το έργο

Ανάθεση διδασκαλίας σε άλλους • Δύο άξονες (κωμικός ήρωας – χορός) • Σταθερή αλλά όχι άκαμπτη δομή • Δυσάρεστη κατάσταση • Σχέδιο • Θρίαμβος • Ουτοπία

Ο Αριστοφάνης γεννήθηκε στην Αθήνα, γύρω στο 445 π.Χ. ή λίγο πριν, και πέθανε γύρω στο 385 π.Χ. σε ηλικία περίπου 60 ετών. Στους αγώνες έλαβε μέρος πρώτη φορά το 427 π.Χ. Τα επόμενα τρία χρόνια κατέλαβε την πρώτη θέση. Έτσι καθιερώθηκε νεότατος ως κορυφαίος κωμικός. Στα-

θερά στην αρχή της σταδιοδρομίας του —περιστασιακά και αργότερα— ανέθετε τη *διδασκαλία* («σκηνοθεσία») των έργων του σε άλλα πρόσωπα. Συμμετείχε στους δραματικούς αγώνες επί 40 και πλέον χρόνια.

Αρχαίες πηγές αναφέρουν ότι έγραψε 44 έργα, τέσσερα από τα οποία δεν θεωρούνταν γνήσια ήδη από την αρχαιότητα. Σώζονται 11 έργα (περ. το 1/4 της παραγωγής του), που καλύπτουν σχεδόν και τα 40 χρόνια της δημιουργικής παρουσίας του ποιητή. Το γεγονός αυτό μας επιτρέπει να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη του ίδιου του Αριστοφάνη από τους *Αχαρνείς* (425 π.Χ.) έως τον *Πλούτο* (388 π.Χ.), ως ένα βαθμό και την εξέλιξη της κωμωδίας γενικότερα.

Η ΔΟΜΗ ΜΙΑΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ

Μια αριστοφανική κωμωδία βασίζεται σε δύο άξονες, στον κωμικό ήρωα και στον χορό, και έχει λίγο πολύ σταθερή αλλά όχι άκαμπτη δομή. Αποτελείται από: 1) τον πρόλογο (εισαγωγική σκηνή των υποκριτών), 2) την παράδο (είσοδος του χορού και πρώτη επαφή με τον κωμικό ήρωα), 3) τον επιρρηματικό αγώνα (λεκτική αντιπαράθεση του κωμικού ήρωα με τον αντίπαλό του και επικράτηση του πρώτου), 4) την παράβαση (άμεση αποστροφή του χορού στους θεατές), 5) τις ιαμβικές σκηνές (αυτοτελείς σκηνές στις οποίες ο κωμικός ήρωας αντιμετωπίζει συνήθως κάποιους ενοχλητικούς επισκέπτες, ενώ η συμμετοχή του χορού είναι περιορισμένη) και 6) την έξοδο (αποχώρηση του θριαμβευτή ήρωα και του χορού μέσα σε ατμόσφαιρα γιορτής).*

Η ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΔΟΜΗ

Οι υποθέσεις των κωμωδιών του Αριστοφάνη αποτελούν, σε γενικές γραμμές, παραλλαγές του ακόλουθου σχήματος: Στην αφετηρία υπάρχει μια δυσάρεστη κατάσταση. Ένας μεσήλικας Αθηναίος —σπανιότερα μια Αθηναία ή άλλο πρόσωπο— που έχει χαρακτηριστικό όνομα, συλλαμβάνει μια επαναστατική ιδέα και θέτει σε εφαρμογή ένα μεγαλεπήβολο όσο και ουτοπικό σχέδιο, με στόχο να υπερβεί την αρχική δυσάρεστη κατάσταση. Το σχέδιο συναντά την αποδοχή ή —συνηθέστερα— την αντίδραση κάποιων, τους οποίους ο ήρωας εξουδετερώνει ή προσεταιρίζεται. Τελικά, η προσπάθεια ευοδώνεται, η ουτοπία γίνεται πραγματικότητα και ο ήρωας θριαμβεύει.

β. Οι *Όρνιθες*

Η «ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ» Οι *Όρνιθες* (:Τα πουλιά), η εκτενέστερη, η λυρικότερη και η πιο πολυπρόσωπη από τις σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη, παίχτηκαν στα Μεγάλα Διονύσια του 414 π.Χ., όταν πολλές χιλιάδες Αθηναίων, που ένα χρόνο πριν είχαν πάρει μέρος στην εκστρατεία εναντίον της Σικελίας, απουσίαζαν από την Αθήνα —οι περισσότεροι δεν γύρισαν ποτέ. Ο Αριστοφάνης, ο οποίος, όπως και άλλοτε, είχε αναθέσει τη διδασκαλία του έργου σε κάποιον Καλλίστρατο, κατέλαβε τη δεύτερη θέση.

Η ΥΠΟΘΕΣΗ

Δύο μεσήλικες —για τους αρχαίους: γέροντες— Αθηναίοι, ο ενεργητικότερος Πεισέταιρος και ο μάλλον άχρωμος Ευελπίδης, απογοητευμένοι από την κατάσταση που επικρατεί στην πόλη τους (δικομανία), αποφασίζουν να εγκαταλείψουν την Αθήνα και να αναζητήσουν έναν τόπο ήσυχο, για να περάσουν εκεί την υπόλοιπη ζωή τους. Για να μπορέσουν να βρουν έναν τέτοιο τόπο, σκέφτονται να ζητήσουν τη βοήθεια του Τηρέα, του ανθρώπου που οι θεοί τον μεταμόρφωσαν σε τσαλαπετεινό και που, καθώς τώρα ζει με τα πουλιά που πετούν παντού, είναι λογικό να γνωρίζει πού ενδεχομένως υπάρχει τέτοιος τόπος.

* Περισσότερα στοιχεία για τα μέρη της κωμωδίας δίνονται στις εισαγωγές σε κάθε ενότητα.

Οι δύο Αθηναίοι, έχοντας για οδηγούς δυο πουλιά, φτάνουν κάποτε στον χώρο που ζει ο Τηρέας (Τσαλαπετεινός) με τα πουλιά. Όταν, μιλώντας μαζί του, μαθαίνουν πόσο ευτυχισμένα ζουν τα πουλιά, ο Πεισέταιρος συλλαμβάνει το μεγαλοφυές σχέδιο να ιδρύσουν τα πουλιά μεταξυ ουρανού και γης μια πόλη και να εμποδίζουν την τσίκνα από τις θυσίες να φτάνει στους θεούς, αν αυτοί δεν πληρώνουν φόρο. Ο Τσαλαπετεινός ενθουσιάζεται, τα άλλα πουλιά όμως αντιδρούν βίαια στην παρουσία των προαιώνιων εχθρών τους και απειλούν να εξοντώσουν τους δύο Αθηναίους. Με τη βοήθεια του Τσαλαπετεινού η επιθετικότητά τους κάμπτεται και ο Πεισέταιρος (αυτός που πείθει τους εταίρους [= συντρόφους]) καταφέρνει να τα πείσει όχι μόνο να ιδρύσουν την πόλη, αλλά και να απαιτήσουν από τον Δία να παραδώσει την εξουσία στα πουλιά, στα οποία, όπως ισχυρίζεται, ανήκε αρχικά. Έτσι χτίζεται η μετέωρη πόλη Νεφελοκοκκυγία.

Πριν καλά καλά ιδρυθεί η πόλη, υπάρχουν οι πρώτες αντιδράσεις: Διάφοροι καιροσκόποι από την Αθήνα σπεύδουν να επωφεληθούν από την ίδρυση της νέας πόλης ή να τη θέσουν υπό τον έλεγχό τους. Κατά κανόνα αυτοί οι απρόσκλητοι επισκέπτες αποπέμπονται κακήν κακώς από τον Πεισέταιρο. Αντιδράσεις εκδηλώνονται όχι μόνο από τους ανθρώπους αλλά και από τους θεούς, που πιέζονται από την πείνα από τότε που χτίστηκε η Νεφελοκοκκυγία. Απεσταλμένοι των θεών καταφθάνουν για διαπραγματεύσεις. Ο Πεισέταιρος, ο οποίος, σε μια κρίσιμη στιγμή, είχε την απροσδόκητη υποστήριξη ενός γνωστού πολέμιου του Δία, του Προμηθέα, επιβάλλει τους σκληρούς όρους που του υπέδειξε ο Προμηθέας: Ο Δίας υποχρεώνεται αφενός να παραδώσει την εξουσία στα πουλιά, στα οποία δικαιωματικά ανήκει, αφού (κατά τον Πεισέταιρο) αυτά ήταν οι πρώτοι κοσμοκράτορες, αφετέρου να δώσει για γυναίκα στον Πεισέταιρο την πανέμορφη Βασίλεια, που έχει τον έλεγχο του κεραυνού και της εξουσίας του Δία. Έτσι, ο Αθηναίος που έψαχνε να βρει τόπο ήσυχο γίνεται ο νέος κοσμοκράτορας και εμφανίζεται θριαμβευτής σε όλο του το μεγαλείο μέσα στην ευφροσύνη της γαμήλιας γιορτής.



Κωμικός χορός. Ερυθρόμορφη αττική οinoχόη, περ. 360 π.Χ. (Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη.)

**ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ
ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ**

Οι *Όρνιθες*, όχι χωρίς λόγο, θεωρήθηκαν η πιο δυσερμήνευτη κωμωδία του Αριστοφάνη. Το γεγονός αυτό εξηγεί γιατί κατά καιρούς διατυπώθηκαν τόσο διαφορετικές ερμηνευτικές προτάσεις. Από τις προτάσεις αυτές παρουσιάζουμε συνοπτικότερα τρεις, που κατά περιόδους είχαν σχετική απήχηση και συζητήθηκαν περισσότερο από άλλες.

Σύμφωνα με την πρώτη, οι *Όρνιθες* είναι «έργο φυγής». Οι δύο Αθηναίοι εγκαταλείπουν την καταθλιπτική αθηναϊκή πραγματικότητα του 414 π.Χ. (κλίμα καχυποψίας και διώξεις μετά τον ακρωτηριασμό των ερμαϊκών στηλών και τη βεβήλωση των μυστηρίων, Σικελική Εκστρατεία) και κνηγούν μια ουτοπία, αφήνουν πίσω τους την *πολυπραγμοσύνη* και αναζητούν την *απραγμοσύνη*.

Η συγκεκριμένη ερμηνεία ικανοποιεί για το πρώτο μέρος του έργου (πριν από την Παράβαση), όχι όμως για το δεύτερο. Όσα συμβαίνουν στη Νεφελοκοκκυγία δεν συνιστούν κατάκτηση της *απραγμοσύνης*, αλλά μάλλον μια νέα εκδοχή της *πολυπραγμοσύνης*, που εκφράζεται, αυτή τη φορά, από τον Πεισέταιρο.

Για τους υποστηρικτές της δεύτερης πρότασης ο άξονας του έργου είναι πιο πολύ λογοτεχνικός και μυθολογικός. Οι *Όρνιθες* αποτελούν την κωμική «μεταγραφή» του μύθου της Γιγαντομαχίας (αμφισβήτηση της εξουσίας του Δία από τους Γίγαντες), εν μέρει και του μύθου του Τηρέα, με αντιστροφή βασικών στοιχείων του μύθου αυτού (ο Τηρέας ξεκίνησε ως *τύραννος*, δηλαδή βασιλιάς, και κατέληξε να γίνει πουλί, ο Πεισέταιρος ξεκίνησε —μετά την πτέρωση— ως πουλί και εξελίχτηκε σε *τύραννον*).

Παρά το γεγονός ότι ο Αριστοφάνης εκμεταλλεύεται επιμέρους στοιχεία και από τους δύο μύθους, είναι υπερβολικό η αναφορά στο μυθικό υπόβαθρο να θεωρηθεί το ερμηνευτικό κλειδί για την κατανόηση του όλου.



Πυξίδα αρχαϊκών χρόνων με παράσταση
πουλιών από τον Θορικό.
(Λαύριο, Αρχαιολογικό Μουσείο.)

Η τρίτη πρόταση, της οποίας υπάρχουν αρκετές παραλλαγές, αντιμετωπίζει το έργο ως πολιτική αλληγορία για την Αθήνα. Η Νεφελοκοκκυγία αποτελεί, σύμφωνα με τους υποστηρικτές αυτής της άποψης, το κωμικό αντίστοιχο της «μεγαλοϊδεατικής» Σικελικής Εκστρατείας (415 π.Χ.), για την οποία ο Αριστοφάνης ασκεί κριτική στους Αθηναίους. Στην πιο ακραία εκδοχή της η ερμηνευτική αυτή πρόταση ταυτίζει τα πουλιά με τους Αθηναίους, και τους θεούς με τους Πελοποννήσιους, ενώ στο πρόσωπο του Πεισέταιρου βλέπει να συνδυάζονται στοιχεία του Αλκιβιάδη, που υπήρξε ένθερμος υποστηρικτής της Σικελικής Εκστρατείας, και του διάσημου ρήτορα και σοφιστή Γοργία. Από παρόμοια αφετηρία έχει διατυπωθεί η άποψη ότι η Νεφελοκοκκυγία είναι η Αθήνα όπως θα την ήθελε —κατ' άλλους, όπως δεν θα την ήθελε— ο Αριστοφάνης.

Ο όρος «αλληγορία» δεν είναι ίσως ο πιο κατάλληλος και οι ταυτίσεις που προτάθηκαν δεν πείθουν: όμως, σε ένα γενικότερο επίπεδο, η ανάγνωση του έργου ως κριτικής για το ριψοκίνδυνο εγχείρημα της Σικελικής Εκστρατείας, που έμελλε αργότερα να εξελιχθεί σε τραγωδία, είναι, νομίζουμε, θεμιτή.

ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ

Ὅρνιθες

Μετάφραση & Σχόλια

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

ΕΥΕΛΠΙΔΗΣ
ΠΕΙΣΕΤΑΙΡΟΣ
ΥΠΗΡΕΤΗΣ ΤΟΥ ΤΣΑΛΑΠΕΤΕΙΝΟΥ
ΤΣΑΛΑΠΕΤΕΙΝΟΣ
ΕΝΑ ΠΟΥΛΙ
ΧΟΡΟΣ (ΠΟΥΛΙΩΝ)*
ΙΕΡΕΑΣ
ΠΟΙΗΤΗΣ
ΧΡΗΣΜΟΛΟΓΟΣ
ΜΕΤΩΝΑΣ
ΕΠΙΘΕΩΡΗΤΗΣ
ΝΟΜΟΠΩΛΗΣ
ΜΑΝΤΑΤΟΦΟΡΟΣ Α΄
ΜΑΝΤΑΤΟΦΟΡΟΣ Β΄
ΙΡΙΔΑ
ΚΗΡΥΚΑΣ
ΠΑΤΡΟΚΤΟΝΟΣ
ΚΙΝΗΣΙΑΣ
ΚΑΤΑΔΟΤΗΣ
ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ
ΠΟΣΕΙΔΩΝΑΣ
ΗΡΑΚΛΗΣ
ΤΡΙΒΑΛΛΟΣ
ΑΓΓΕΛΙΑΦΟΡΟΣ

ΒΟΥΒΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

ΞΑΝΘΙΑΣ
ΜΑΝΟΔΩΡΟΣ
ΜΗΔΟΣ
ΤΣΑΛΑΠΕΤΕΙΝΟΣ Β΄
ΚΑΤΩΦΑΓΑΣ
ΑΗΔΟΝΑ
ΚΟΡΑΚΑΣ (αυλητής)
ΒΑΣΙΛΕΙΑ

* Με τη βραχυγραφία ΧΟΚ δηλώνεται ο κορυφαίος του χορού.

ΟΡΝΙΘΕΣ

- ΕΥΕΛΠΙΔΗΣ:
(στην καλιακούδα) Ολόισα λες; Εκεί που 'ναι το δέντρο;
- ΑΝΑΖΗ-
ΤΩΝΤΑΣ
ΤΟΝ ΤΗΡΕΑ ΠΕΙΣΕΤΑΙΡΟΣ:
(στην κουρούνα) Σκάσε. (στον Ευελπίδη) Να πάμε πίσω κράζει τούτη.
- ΕΥ. Τι βγήκαμε στη γύρα, κακομοίρη;
Άδικα τριγυρνούμε· θα χαθούμε.
- 5 [5] ΠΕΙ. Βλακεία μου, να με κάμουνε οι ορμήνιες
μιας κουρούνας να πάρω τόσο δρόμο·
πάνω από χίλια στάδια.
- ΕΥ. Μα κι εμένα,
να φαγωθούν τα νύχια των ποδιών μου,
μια καλιακούδα για ν' ακούσω, ο δόλιος!
- 10 [10] ΠΕΙ. Κι ούτε που ξέρω ποια είναι τούτη η χώρα.
Μπορείς εδώθε νά 'βρεις την πατρίδα;
ΕΥ. Ούτε κι ο Εξηκεστίδης δεν τη βρίσκει.
- ΠΕΙ. Αλί μας.
ΕΥ. Εσύ πάρε αυτόν το δρόμο.
- 15 [13] ΠΕΙ. Μας πήρε στο λαιμό του ο Φιλοκράτης,
που τα πουλιά πουλούσε στο παζάρι·
μας είπε, ο παλαβός, πως θα μας έδειχναν
πού βρίσκεται ο Τηρέας, που άνθρωπος ήταν,
κι έπειτα φτερωτό πουλί έχει γίνει,
ναι, τσαλαπετεινός· μας πούλησε έτσι
- 20 [18] έναν αυτή οβολό την καλιακούδα
και την κουρούνα τρεις. Κι αυτά ένα ξέρουν:
να δαγκώνουν. Τι ανοίγεις, βρε, το στόμα;
Στον γκρεμό θα μας πας; Δεν έχει δρόμο.
- ΕΥ. Αλήθεια, πουθενά· ούτε μονοπάτι.
- 25 [23] ΠΕΙ. Κι η κουρούνα λέει τίποτα για το δρόμο;
Αυτή έκραζε άλλα πρώτα κι άλλα τώρα.
- ΕΥ. Και για το δρόμο τι σου λέει;
ΠΕΙ. Μα τι άλλο;
Πως θα μου φάει τα δάχτυλα τσιμπώντας.
- ΕΥ. Φοβερό, να γυρεύουμε να πάμε
στον κόρακα, πανέτοιμοι, και δρόμο
να μη μπορούμε κατακεί να βρούμε.
- 30 [28] Το αντίθετο απ' το Σάκα εμείς το Σκύθη,
θεατές, έχουμε πάθει· αυτός ζητάει
πολίτη να τον γράφουν με το ζόρι,
κι εμείς, που γεννηθήκαμε Αθηναίοι,
δημότες γνήσιοι, δίχως να μας διώχνουν,
- 35 [33]

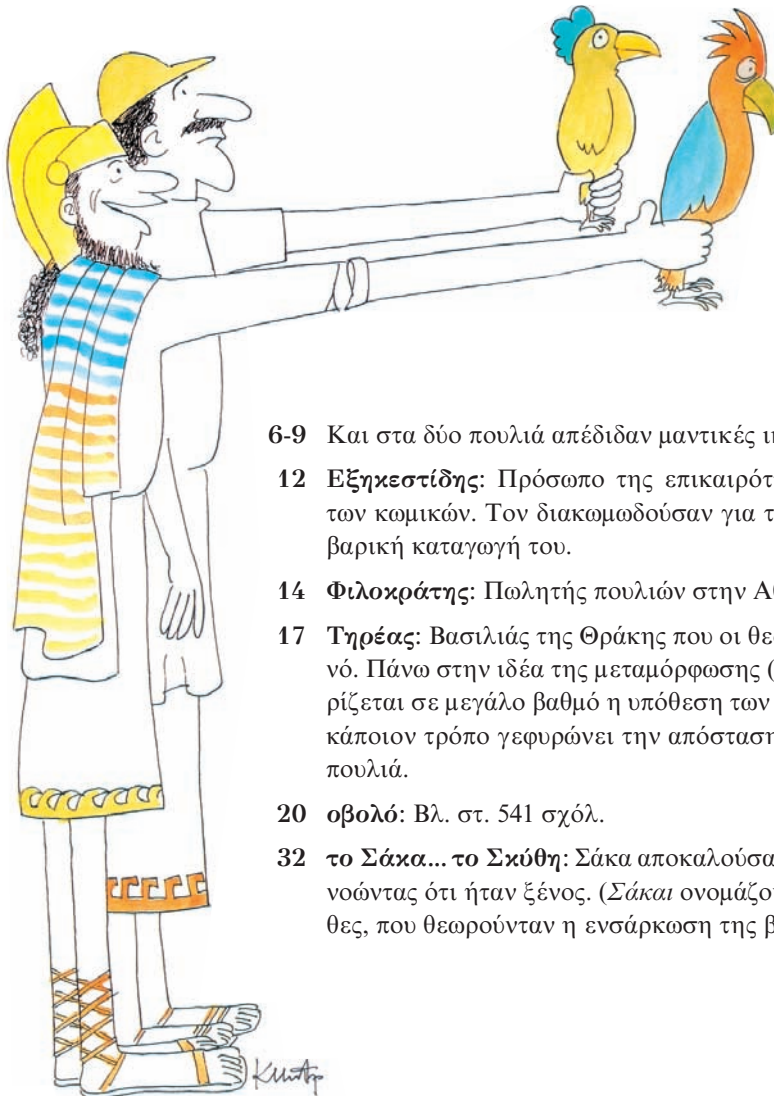
ΟΙ ΛΟΓΟΙ
ΓΓ' ΑΥΤΗ
ΤΗΝ
ΑΠΟΦΑΣΗ

Ο ΠΡΟΛΟΓΟΣ (στ. 1-231)

(ΕΥΕΛΠΙΔΗΣ – ΠΕΙΣΕΤΑΙΡΟΣ – ΥΠΗΡΕΤΗΣ ΤΣΑΛΑΠΕΤΕΙΝΟΥ – ΤΣΑΛΑΠΕΤΕΙΝΟΣ)

Δυσάρεστη κατάσταση • Σχέδιο • Πρόκληση ενδιαφέροντος

Πρόλογος ονομάζεται το εισαγωγικό τμήμα του έργου πριν από την Πάροδο, την είσοδο του χορού. Στον Πρόλογο παρουσιάζεται μια δυσάρεστη κατάσταση και συγχρόνως αποκαλύπτεται —τουλάχιστον ως ένα βαθμό— το σχέδιο του κωμικού ήρωα, με το οποίο φιλοδοξεί να υπερβεί αυτή την κατάσταση. Το σχέδιο αποτελεί τον άξονα για την οργάνωση της πλοκής. Κύριο μέλημα του ποιητή στον Πρόλογο είναι η πρόκληση του ενδιαφέροντος του κοινού, το οποίο στην αρχή παρακολουθεί πράγματα αινιγματικά ή ακατανόητα.



- 6-9 Και στα δύο πουλιά απέδιδαν μαντικές ικανότητες.
- 12 **Εξηγεστίδης:** Πρόσωπο της επικαιρότητας που βρισκόταν στο στόχαστρο των κωμικών. Τον διακωμωδούσαν για την (υποτιθέμενη ή πραγματική) βαρβαρική καταγωγή του.
- 14 **Φιλοκράτης:** Πωλητής πουλιών στην Αθήνα (βλ. στ. 1126-33).
- 17 **Τηρέας:** Βασιλιάς της Θράκης που οι θεοί τον μεταμόρφωσαν σε τσαλαπετεινό. Πάνω στην ιδέα της μεταμόρφωσης (μεταβολής) του Τηρέα σε πουλί στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό η υπόθεση των *Ορνίθων*, καθώς η παρουσία του κατά κάποιον τρόπο γεφυρώνει την απόσταση που χωρίζει τους ανθρώπους από τα πουλιά.
- 20 **οβολό:** Βλ. στ. 541 σχόλ.
- 32 **το Σάκα... το Σκύθη:** Σάκα αποκαλούσαν τον τραγικό ποιητή Ακέστορα, υπονοώντας ότι ήταν ξένος. (Σάκαι ονομάζονταν κάποιοι Σκύθες ή γενικά οι Σκύθες, που θεωρούνταν η ενσάρκωση της βαρβαρότητας.)

Ο Πεισέταιρος και ο Ευελπίδης κατά τον Κώστα Μητρόπουλο.
(Αριστοφάνη *Ορνίθες*, έμμετρη απόδοση: Κ. Χ. Μύρης, εικονογράφηση:
Κώστας Μητρόπουλος, Αθήνα [Μίλητος] 2003.)

- 40 [38] φύσημα απ' την πατρίδα έχουμε πάρει·
 δεν τη μισούμε· είναι μεγάλη πόλη
 κι ευτυχισμένη· αν πρόστιμο σου βάλουν,
 έχει ανοιχτά ταμεία για να πληρώσεις.
 Τα τζιτζίκια, στα ξώκλαδα, λαλούνε
 ένα δυο μήνες· οι Αθηναίοι λαλούνε
 όλη τους τη ζωή στα δικαστήρια.
 Και πήραμε γι' αυτό των ομματιών μας·
 45 [43] μυρτιές κρατώντας, κάνιστρο και χύτρα,
 όπως αυτοί που πόλεις παν να ιδρύσουν,
 γυρίζουμε, τόπο ήσυχο ζητώντας,
 να ζήσουμε, αφού στήσουμε κονάκι.
 Πηγαίνουμε να βρούμε τον Τηρέα
 50 [47] τον τσαλαπετεινό· απ' αυτόν ποθούμε
 να μάθουμε αν τον φέραν τα φτερά του
 σε τέτοιο τόπο, αν είδε τέτοια πόλη.
 ΠΕΙ. Για άκου.
 ΕΥ. Τι τρέχει;
 ΠΕΙ. Μου 'γενεψε η κουρούνα
 να δω ψηλά.
 ΕΥ. Κι η καλιακούδα ανοίγει
 55 [51] το στόμα της, σαν κάτι να μου δείχνει·
 θα 'ναι πουλιά εδώ πέρα, δίχως άλλο.
 Με λίγο κρότο, θα το δούμε αμέσως.
 ΠΕΙ. Ξέρεις; Βάρα το βράχο με το πόδι.
 ΕΥ. Με το ...κεφάλι εσύ, να γίνει ο κρότος
 διπλός.
 60 [56] ΠΕΙ. Μια πέτρα πιάσε καν και χτύπα.
 ΕΥ. Όπως σ' αρέσει. Που, που, που.
 ΠΕΙ. Έτσι, γεια σου·
 τον τσαλαπετεινό τον λεν και πούπο·
 καλό είναι το πουπού.
 ΕΥ. Ξαναχτυπάω.
 Πουπουπουπού· βρε, πού είστε, πού είστε, πού είστε;

Ο ΥΠΗΡΕΤΗΣ ΤΟΥ ΤΣΑΛΑΠΕΤΕΙΝΟΥ

- 65 [60] Ποιοι να 'ναι; Ποιος φωνάζει τον αφέντη;
 ΕΥ. Θεούλη μου! Μωρέ για κοίτα στόμα!
 ΥΠΗ. Συφορά! Πουολόγοι!
 ΠΕΙ. Τι τρομάζεις;
 Καλύτερα, ξηγήσου.
 ΥΠΗ. Είστε χαμένοι.
 ΠΕΙ. Για ανθρώπους μάς περνάς;

ΜΙΑ
 ΑΠΡΟΣΔΟ-
 ΚΗΤΗ
 ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ

Ο ΠΡΟΛΟΓΟΣ

- 38-9 μεγάλη... κι ευτυχισμένη:** Στερεότυποι χαρακτηρισμοί για μεγάλη και ευημερούσα πόλη. Αυτή αποτελεί εκ πρώτης όψεως υπόδειγμα κοινωνικού συστήματος, όμως οι δύο Αθηναίοι υπαινίσσονται ειρωνικά τα τρωτά σημεία του και τελικά θέλουν να την εγκαταλείψουν.
- 43 στα δικαστήρια:** Η δικομανία των Αθηναίων ήταν παροιμιώδης. Βλ. στ. 118.
- 45-6 μυρτιές... να ιδρύσουν:** Και τα τρία είναι απαραίτητα για τη θυσία. Τώρα μαθαίνουμε ότι ο Πεισέταιρος και ο Ευελπίδης σκοπεύουν να ιδρύσουν πόλη. Οι δύο Αθηναίοι συνοδεύονται από δύο δούλους (βλ. στ. 469 σχόλ.).
- 47 τόπο ήσυχο (αρχ. ἀπράγμων):** Οι αρχαίες λέξεις *ἀπράγμων*, *ἀπραγμοσύνη* και τα αντίθετά τους *πολυπράγμων*, *πολυπραγμοσύνη* είναι λέξεις με ιδιαίτερη φόρτιση, περίπου συνθήματα. Παραπέμπουν σε δύο αντίθετα ιδεώδη και χαρακτηρίζουν τη στάση προσώπων ή πόλεων. Ο *ἀπράγμων* είναι ο ήσυχος, αυτός που δεν συμπεριφέρεται επιθετικά, που δεν αναμειγνύεται στις υποθέσεις (ή στην πολιτική) των άλλων. Ο *πολυπράγμων* είναι το ακριβώς αντίθετο. Βλ. και στ. 509 σχόλ.
- 58 βάρα το βράχο με το πόδι:** Τα παιδιά, αναφέρει μια πηγή, όταν έβλεπαν πουλιά, συνήθιζαν να λένε: «χτύπα το πόδι στο βράχο και θα πέσουν τα πουλιά».



«Ο Πεισέταιρος και ο Ευελπίδης στην έρημη χώρα των ανθρώπων».
Από την παράσταση των *Ορνίθων* στο Κρατικό Θέατρο Αννοβέρου, σε μετάφραση,
σκηνική διδασκαλία και σκηνοθεσία Σταύρου Ντουφεξή (1970).

ΟΡΝΙΘΕΣ

- ΥΠΗ. Δεν είστε; Τι είστε;
- 70 [65] ΠΕΙ. Εγώ όρνιο λιβυκό, με λεν τρεμούλη.
ΥΠΗ. Βλακείες.
ΠΕΙ. Καλέ, τα πόδια μου δε βλέπεις;
ΥΠΗ. Και τούτος τι όρνιο; Μίλα.
ΕΥ. Κουτσουλιέρης...
κατσουλιέρης.
ΠΕΙ. Κι εσύ σαν τι θεριό είσαι;
ΥΠΗ. Σκλαβοπούλι.
ΕΥ. Σε σκλάβωσε στη μάχη
κανέννας πετεινός;
- 75 [71] ΥΠΗ. Καλέ όχι· μα όταν
μου τσαλαπετεινώθηκε ο αφέντης,
δεήθηκε πουλί κι εγώ να γίνω,
να 'χει έναν υπηρέτη στις δουλειές του.
ΠΕΙ. Και τα πουλιά χρειάζονται υπηρέτες;
- 80 [75] ΥΠΗ. Τ' άλλα όχι, μόνο αυτός· γιατί ήταν, βλέπεις,
άνθρωπος πρώτα. Η όρεξη σαν τού 'ρθει
να φάει σαρδέλες του Φαλήρου, αρπάζω
μια σκουτέλα και τρέχω για σαρδέλες·
αν θέλει φάβα, χρειάζεται κουτάλα
κι ένα τσουκάλι· τρέχω για κουτάλα.
- 85 [79] ΠΕΙ. Πουλί είσ' εσύ, βρε φίλε, ή τρεχαντήρι;
Μπρος, τρεχαντήρι· τρέξε φώναξέ μας
τ' αφεντικό σου.
ΥΠΗ. Δεν είναι πολλή ώρα
που δείπνησε με μύρτα και μυγάκια
και πλάγιασε.
- 90 [83] ΠΕΙ. Μα ας είναι, ξύπνησέ τον.
ΥΠΗ. Θα του κακοφανεί, καλά το ξέρω,
ωστόσο θα σας κάμω αυτή τη χάρη.
ΠΕΙ. Τσακίσου! Πώς με τρόμαξες!
ΕΥ. Αλί μου·
μου 'φυγε η καλιακούδα από το φόβο.
- 95 [88] ΠΕΙ. Αμόλησες, μωρέ, την καλιακούδα;
Α, φοβιτσιάρη.
ΕΥ. Κι όταν εσύ πήρες
την τούμπα; δεν αφήκες την κουρούνα;
ΠΕΙ. Εγώ όχι.
ΕΥ. Τότε πού είναι;
ΠΕΙ. Έχει πετάξει.
ΕΥ. Όστε δεν την αμόλησες; Τι αντρείος!

Ο ΠΡΟΛΟΓΟΣ

- 70 Ο Πεισέταιρος, μπροστά στον κίνδυνο, αρνείται την ανθρωπινή του ιδιότητα, καταλαβαίνει όμως ότι δύσκολα θα έπειθε, αν έλεγε ότι είναι ένα συνηθισμένο πουλί, και δηλώνει ότι είναι πουλί από την εξωτική Λιβύη (ΒΔ Αφρική), η οποία πάντα επιφύλασσε εκπλήξεις.



Αλέκος Φασσιανός, *Όρνιθες* (1979).

- 74-5 **Σκλαβοπούλι ... πετεινός:** Στις κοκορομαχίες, που ήταν ιδιαίτερα δημοφιλείς στην αρχαία Αθήνα, ο ηττημένος πετεινός ονομαζόταν *δούλος*.
Χαρακτηριστικοί θεσμοί του πολιτισμού των ανθρώπων, όπως είναι η δουλεία, έχουν μεταφερθεί, μετά τη μεταμόρφωση του Τσαλαπετεινού και του Υπηρέτη, στη χώρα των πουλιών.
- 82 Οι σαρδέλες του Φαλήρου θεωρούνταν κάτι το εξαιρετικό.

ΤΣΑΛΑΠΕΤΕΙΝΟΣ

- 100 [92]** Ανοίξτε μου ...τα χόρτα, νά 'βγω πια έξω.
 ΠΕΙ. Βρε τι θεριό είναι τούτο; Θεέ μου! Κοίτα φτερούγες· κοίτα τριδίπλο λοφίο.
 Η ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΜΕ ΤΟΝ ΤΗΡΕΑ -ΤΟ ΖΗΤΟΥΜΕΝΟ ΤΣΑ. Ποιοι 'ναι που με ζητούν;
 ΕΥ. Οι θεοί του Ολύμπου θα σ' έχουνε ρημάξει.
 ΤΣΑ. Τα φτερά μου
- 105 [97]** κοιτάτε εσείς και κοροϊδεύετε ίσως;
 Άνθρωπος ήμουν, ξένοι, στα παλιά μου.
 ΠΕΙ. Μπα, δε γελούμε εσένα.
 ΤΣΑ. Ποιον γελάτε;
 ΕΥ. Το ράμφος σου είναι λίγο σαν αστείο.
 ΤΣΑ. Στα δράματά του ο Σοφοκλής σε τέτοια
- 110 [101]** χάλια με δείχνει, εμένα, τον Τηρέα.
 ΠΕΙ. Είσαι ο Τηρέας λοιπόν; Πουλί ή παγόνη;
 ΤΣΑ. Πουλί.
 ΕΥ. Και τότε, πού είναι τα φτερά σου;
 ΤΣΑ. Μαδήσαν.
 ΕΥ. Απ' αρρώστια;
 ΤΣΑ. Α όχι, μα όλων των πουλιών τα φτερά, σα χειμωνιάζει, πέφτουνε και φυτρώνουν ύστερα άλλα.
- 115 [106]** Μα ποιοι είστ' εσείς;
 ΠΕΙ. Θνητοί.
 ΤΣΑ. Πατρίδα;
 ΠΕΙ. Ο τόπος που έχει τα ωραία καράβια του πολέμου.
 ΤΣΑ. Φίλοι ίσως των δικών;
 ΠΕΙ. Απεναντίας· εχθροί τους.
 ΤΣΑ. Τέτοιο χόρτο εκεί φυτρώνει;
- 120 [111]** ΠΕΙ. Αν ψάξεις, βρίσκεις λίγο στα χωράφια.
 ΤΣΑ. Κι ανάγκη ποια σας έφερε εδώ πάνω;
 ΠΕΙ. Μ' εσένα να τα πούμε.
 ΤΣΑ. Για ποιο θέμα;
 ΠΕΙ. Όπως εμείς κι εσύ ήσουν κάποτε άντρας· όπως εμείς, κι εσύ λεφτά χρωστούσες·
- 125 [116]** όπως εμείς, αν τα 'τρωγες χαιρόσουν· σαν έγινες πουλί, πετούσες πάνω από στεριές και θάλασσες, και ξέρεις έτσι όσα ξέρουν κι οι άνθρωποι και τα όρνια.
 Γι' αυτό ήρθαμε σ' εσένα ικέτες, μήπως

Ο ΠΡΟΛΟΓΟΣ

- 109 Στα δράματά του ο Σοφοκλής:** Εννοεί στην τραγωδία *Τηρέας*. Ο Σοφοκλής δεν αποκλείεται να παρουσίασε στη σκηνή τη μεταμόρφωση του ήρωα σε πουλί.
- 111 Πουλί ή παγόνι:** Ο Πεισέταιρος, βλέποντας τον μαδημένο Τσαλαπετεινό, δυσκολεύεται να τον ταυτίσει με κάποιο από τα γνωστά πουλιά και σπεύδει να ρωτήσει διαζευκτικά μήπως είναι παγόνι, το εξωτικό ον για το οποίο, την εποχή εκείνη, οι πιο πολλοί είχαν ίσως ακούσει παρά το είχαν δει. (Το παγόνι κατάγεται από την Ινδία και έφτασε στην Ελλάδα μέσω των Περσών.)
- 116-7 Ο τόπος... πολέμου:** Οι τριήρεις (τα πολεμικά πλοία με τρεις σειρές κουπιά) ήταν το καύχημα και η δύναμη της θαλασσοκράτειρας Αθήνας. Τα δύο στοιχεία που αναφέρονται εδώ για την Αθήνα υποδηλώνουν την έννοια της σύγκρουσης: ο πόλεμος τη σύγκρουση ανάμεσα στις πόλεις και οι δίκες σε διαπροσωπικό επίπεδο.
- 120 στα χωράφια:** Οι καλοί (οι εχθροί των δικών) είναι λίγοι και ζουν στην ύπαιθρο. Η διχοτομική αντίληψη που συνδέει τη διαφθορά με την πόλη και τα «αγνά ήθη» με την ύπαιθρο ήταν ήδη παγιωμένη.



Ο Τσαλαπετεινός (Εποπας).
(Σκίτσο του Κώστα Μητρόπουλου.)

ΟΡΝΙΘΕΣ

- 130 [121]** μας βρεις μια πολιτεία καλή για ξάπλα,
σαν απαλή ομορφόμαλλη αντρομίδα.
ΤΣΑ. Θεσ άλλη πιο μεγάλη απ' την Αθήνα;
ΠΕΙ. Πιο βολικιά· δεν είπα πιο μεγάλη.
ΤΣΑ. Αριστοκρατικές ιδέες σα να 'χεις.
- 135 []** ΠΕΙ. Δε θέλω ούτε ν' ακούω για αριστοκράτες.
ΤΣΑ. Σαν τι είδους πόλη τότε σας αρέσει;
ΠΕΙ. Μια που οι μεγάλες μου έγνοιες θα ήταν τέτοιες
να πούμε: Νά 'ρθει σπίτι μου ένας φίλος
πρωί πρωί και να μου πει: «Ετοιμάζω
τραπέζι γάμου· σε καλώ· λουστείτε
νωρίς κι ελάτε, εσύ και τα παιδιά σου·
αλλιώς, κάτι δυσάρεστο αν μου τύχει,
στο σπίτι μου δε θέλω να πατήσεις.»
ΤΣΑ. Σου αρέσει η... κακοπέραση, όπως βλέπω.
Κι εσένα;
ΕΥ. Κάτι τέτοια.
- 145 [136]** ΤΣΑ. Ποια, να πούμε;
ΕΥ. Ωραίου παιδιού ανταμώνοντάς με ο κύρης
να παραπονεθεί σαν πειραγμένος:
«Τι φίλος είσ' εσύ, βρε Στιλβωνίδα;
Βρήκες το γιο μου που έβγαινε λουσμένος
απ' την παλαιίστρα, και δεν του 'πες λέξη·
ούτε φιλί ούτε χάδι ή τίποτε άλλο.»
- 150 [141]** ΤΣΑ. Σκληραγωγίες σ' αρέσουν, καημενούλη.
Λοιπόν, μια ευτυχισμένη πόλη υπάρχει
στης Ερυθράς της Θάλασσας την άκρη.
- 155 [145/6]** ΕΥ. Στη θάλασσα κοντά; Θεός φυλάξει!
Να στείλουν οι Αθηναίοι κανένα πλοίο
και να μας πάρουν πίσω; Ευχαριστώ.
Μια πόλη ελληνική δε βάζει ο νους σου;
ΤΣΑ. Δεν πάτε, λέω, στο Λέπρεο της Ηλείας;
- 160 [150]** ΕΥ. Όχι, γιατί, χωρίς να το 'χω δει καν,
σιχαίνομαι το Λέπρεο, πίστεψέ με,
που σκέφτομαι και μόνο τον Μελάνθιο.
ΤΣΑ. Υπάρχει και η Οπούντα στη Λοκρίδα.
ΕΥ. Του λόγου μου δεν γίνομαι Οπούντιος
ούτε με ένα τάλαντο χρυσάφι.
- 165 [155]** Εδώ η ζωή με τα πουλιά πώς είναι;
Εσύ την ξέρεις στα όλα της.

131 αντρομίδα: μάλλινο χοντρό κλινοσκέπασμα.

- 134** Στον απόηχο των σκανδάλων του 415 π.Χ. (ακρωτηριασμός των ερμαϊκών στηλών, διακωμώδηση των μυστηρίων) είχε προφανώς ενταθεί η καχυποψία και με το παραμικρό διέτρεχε κανείς τον κίνδυνο να κατηγορηθεί ως εχθρός της δημοκρατίας.
- 137-51** Το όραμα των δύο Αθηναίων είναι η απόλυτη ανατροπή αυτών που ισχύουν στην πραγματικότητα («ο κόσμος ανάποδα»), ειδικά σε σχέση με το φαγητό και με τον έρωτα.
- 140** **λουστείτε:** Το λουτρό συνδεόταν με εξαιρετικές περιστάσεις.
- 141** **και τα παιδιά σου:** Οι γυναίκες δεν συνόδευαν τους άντρες τους στα τραπέζια.
- 142-3** Η συνηθισμένη προειδοποίηση ήταν «αν δεν κάνεις το α ή το β τώρα που έχω ανάγκη, δεν θέλω να σε ξέρω όταν θα έρθουν ευτυχισμένες μέρες».
- 146-51** Στην πραγματική ζωή τόσο οι πατέρες όσο και οι πόλεις φρόντιζαν ιδιαίτερα να προστατεύουν τα αγόρια.
- 148** **Στιλβωνίδης:** Το «Στιλβωνίδης» ως προς τον σχηματισμό είναι ένα κανονικό πατρωνυμικό (Στιλβωνίδης = ο γιος του Στίλβωνα· από το ρήμα *στίλβω* = λάμπω), αλλά δεν μαρτυρείται ως αθηναϊκό όνομα. Το κοινό, παρ' όλο που δεν έχει πληροφορηθεί ακόμα τα ονόματα των δύο Αθηναίων, δύσκολα θα παρασυρόταν ώστε να θεωρήσει τον χαρακτηρισμό «Στιλβωνίδης» κύριο όνομα. Θα αρκούσε ίσως ο τρόπος εκφοράς, για να αποκλειστεί αυτό το ενδεχόμενο.
- 154** **στης Ερυθράς της Θάλασσας την άκρη:** Οι περιοχές της μακρινής Ανατολής που βρέχονταν από την Ερυθρά Θάλασσα πρέπει να ήταν για τους αρχαίους κάτι σαν τη «γη της επαγγελίας». Οι δύο Αθηναίοι ωστόσο, ακόμα και με αυτούς τους όρους, δεν θέλουν ούτε να ακούσουν για θάλασσα, όπου ανά πάσα στιγμή μπορεί να κάνει την εμφάνισή του το αθηναϊκό πλοίο που εκτελούσε «ειδικές αποστολές» και να τους οδηγήσει πίσω στην Αθήνα. Η ανάκληση του Αλκιβιάδη από τη Σικελία την προηγούμενη χρονιά ήταν ακόμα νωπή.
- 159** **στο Λέπρεο:** Πόλη της δυτικής Πελοποννήσου. Ο Αριστοφάνης την επιλέγει για να διακωμωδήσει, μια ακόμη φορά, τον (λεπρό;) τραγικό ποιητή Μελάνθιο.
- 162** **Οπούντα:** Η μεγαλύτερη πόλη των Οπουντιών Λοκρών, που ζούσαν στην ανατολική Στερεά Ελλάδα. Και πάλι το όνομα της πόλης γίνεται αφορμή για τη διακωμώδηση του Αθηναίου συκοφάντη Οπούντιου.
- 164** **ένα τάλαντο:** Ισοδυναμούσε με 6.000 αρχαίες δραχμές. Βλ. στ. 541 σχόλ.
- 165 κ.εξ.** Η ζωή με τα πουλιά χαρακτηρίζεται εδώ από την απουσία οικονομικών συναλλαγών και από την ύπαρξη φυτών που συνδέονται με την ευτυχία. Η ζωή στη φύση αντιτίθεται έτσι σε κάποιους κοινωνικούς θεσμούς που είναι συνυφασμένοι με το ψεύδος και την απάτη.

Το εξώφυλλο του προγράμματος του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος για την παράσταση των *Ορνίθων* σε σκηνοθεσία Ανδρέα Βουτσινά (1994).



- ΤΣΑ. Δεν είναι
και δίχως χάρες, αν τη συνηθίσεις·
και πρώτο: περιττά τα πορτοφόλια.
- ΕΥ. Απ' τη ζωή πολλή καλπιά έτσι φεύγει.
- 170 [159] ΤΣΑ. Άσπρο σουσάμι βόσκουμε στους κήπους,
μύρτα και περπερήθρες και θυμάρι.
- ΕΥ. Μα εσείς σαν να 'στε νιόπαντροι περνάτε.
- ΤΟ ΣΧΕΔΙΟ ΠΕΙ. Μωρέ, μωρέ!
Μεγάλο σχέδιο ξεχωρίζω μέσα
στη φάρα των πουλιών και μια εξουσία
- 175 [163] κατορθωτή, σ' εμένα αν μπιστευτείτε.
- ΤΣΑ. Να μπιστευτούμε; Και σε τι;
- ΠΕΙ. Για ακούστε.
Πρώτα πρώτα, να μη χαζοπετάτε
μια δω μια κει· δεν έχει αξιοπρέπεια
αυτή η δουλειά. Σκεφτείτε στων ανθρώπων
- 180 [167] τις κοινωνίες τι γίνεται· αν ρωτήσεις
για κάποιον που μια δω μια κει γυρίζει
«βρε τι είν' αυτός;», θα σου απαντήσουν· «όρνιο·
ένα φτερό στον άνεμο, μια σβούρα,
μια ανεμοδούρα· είν' ένας δίχως βάση,
- 185 [170] άστατος, επιπόλαιος, χαζοπούλι».
- ΤΣΑ. Έχεις δίκιο που αυτό το κατακρίνεις.
Τι λες λοιπόν να κάμουμε;
- ΠΕΙ. Να! Ιδρύστε
μια χώρα.
- ΤΣΑ. Εμείς πουλιά, σαν τι είδους χώρα
να ιδρύσουμε μπορούμε;
- ΠΕΙ. Αλήθεια; Λόγος
- 190 [174] ανόητος που σου ξέφυγε απ' το στόμα!
Για κοίτα κάτω.
- ΤΣΑ. Βλέπω.
- ΠΕΙ. Κοίτα πάνω.
- ΤΣΑ. Βλέπω.
- ΠΕΙ. Για φέρε βόλτα το λαιμό σου.
- ΤΣΑ. Αν στραβολαιμιαστώ, τι ωραία που θα 'ναι!
- ΠΕΙ. Είδες τίποτε;
- ΤΣΑ. Ναι, ουρανό και νέφη.
- 195 [179] ΠΕΙ. Αυτός δεν είναι των πουλιών ο χώρος;
- ΤΣΑ. Χώρος; Τι χώρος;

171 περπερήθρες: σπόροι παπαρούνας.

184 ανεμοδούρα: κυριολεκτικά σημαίνει «ανεμοδείκτης».

Ο ΠΡΟΛΟΓΟΣ

- 170-1** σουσάμι... μύρτα και περπερήθρες και θυμάρι: Αν όχι όλα, οπωσδήποτε τα περισσότερα από τα αναφερόμενα είναι συνηθισμένες τροφές για πουλιά, οι οποίες συνδέονται ευθέως ή έμμεσα με τον γάμο. Αυτή η σύνδεση με τον γάμο προκαλεί το σχόλιο του Ευελπίδη. Η έκφραση που χρησιμοποιεί (ζήτε νυμφίων βίον) πρέπει να ήταν παροιμιακή και να περιέγραφε υπέρτατη ευτυχία. Η ευτυχισμένη ζωή των πουλιών δίνει στον Πεισέταιρο την ιδέα για την ίδρυση πόλης των πουλιών.



Ο Πεισέταιρος και ο Ευελπίδης, συνοδευόμενοι από δύο δούλους, αναζητούν «τόπο ήσυχο». (Σκίτσο της Λεμονιάς Αμαραντίδου.)

- 177** Η διαρκής μεταβολή-μετακίνηση μέσα στον χώρο, που αποδίδεται εδώ στα πουλιά, υποδηλώνει την αστάθεια και την έλλειψη παγιωμένου συστήματος που τα χαρακτηρίζει. Το μειονέκτημα αυτό θα μπορούσε να αντιμετωπιστεί με την πρόταση του Πεισέταιρου για την ίδρυση χώρας.
- 196** Η έννοια του χώρου, αυτονόητη για τους ανθρώπους λόγω της σύνδεσής τους με την εδαφική έκταση, χρειάζεται ιδιαίτερη επεξήγηση για τον Τσαλαπετεινό.

- ΠΕΙ. Σα να λέμε τόπος·
αλλά επειδή όλα μέσα του χωρούν
και προχωρούν, γι' αυτό τον λέμε χώρο.
Τώρα, αν τον χτίσετε, αν τον φράξετε όλον,
200 [184] αντίς για χώρο θα τον λένε χώρα.
Κι έτσι, όπως είστε αφέντες των ακρίδων,
θα γίνετε κι αφέντες των ανθρώπων,
και οι θεοί θα εξοντωθούν από την πείνα.
- ΤΣΑ. Και πώς αυτό;
- ΠΕΙ. Να! Ανάμεσα στη γη
205 [187] και στους θεούς είναι, θαρρώ, ο αέρας.
Λοιπόν, όπως εμείς απ' την Αθήνα,
σα θέλουμε να πάμε στους Δελφούς,
απ' τους Βοιωτούς ζητούμε να επιτρέψουν
το πέρασμα, έτσι, αν δεν πληρώνουν φόρο
210 [190] οι θεοί σ' εσάς, θυσίες σα θα προσφέρνουν
σ' αυτούς οι άνθρωποι, εσείς [μέσ' απ' το χάος
κι ανάμεσ' απ' τη χώρα σας, που θα 'ναι
ξένη γι' αυτούς.] την άδεια δε θα δίνετε
να πάει στους θεούς η κνίσσα της θυσίας.
- ΤΣΑ. Βάι βάι!
- 215 [194] Μα τη γη, μα τα δίχτυα, μα 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.
- 220 [198] ΠΕΙ. Και ποιος σ' αυτά θα εισηγηθεί το θέμα;
- ΤΣΑ. Εσύ. Τη γλώσσα την κατέχουν· τόσα
χρόνια μαζί τους, τους την έχω μάθει,
ενώ ήταν βαρβαρόφωνα πριν έρθω.
- ΠΕΙ. Μπορείς να τα μαζέψεις;
- ΤΣΑ. Εύκολο είναι.
- 225 [202] Να, μπαίνω εδώ στο σύδεντρο, ευθύς κιόλας,
ξυπνώ και την αηδόνα μου, και τότε
τα κράζουμε· το λάλημα των δυο μας
μόλις ακούσουν, θά 'ρθουνε τρεχάτα.
- ΠΕΙ. Μη στέκεσαι λοιπόν, ω φίλτατο όρνιο·
230 [207] θερμοπαρακαλώ, στο σύδεντρο έμπα
γοργά γοργά και ξύπνα την αηδόνα.

211-3 Το κείμενο μέσα στις αγκύλες αποτελεί μεταγενέστερη προσθήκη.
216 καπάντζες: παγίδες για πουλιά.

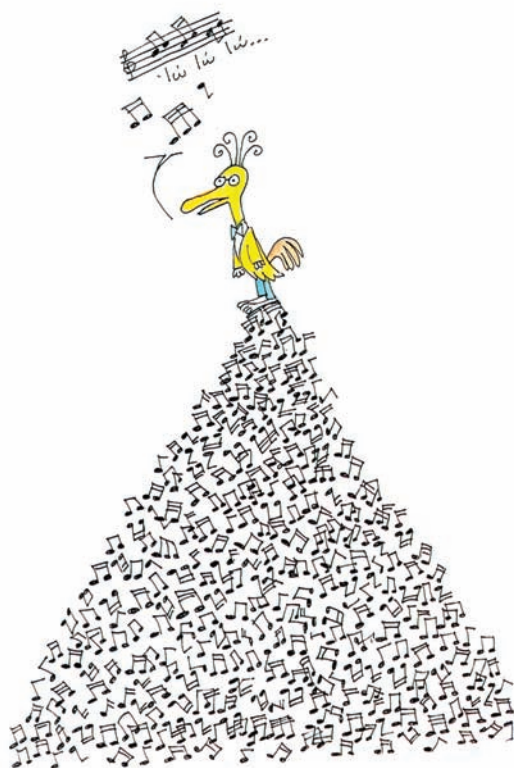
- 208-9** **απ' τους Βοιωτούς... το πέρασμα:** Οι Βοιωτοί, που ήταν σύμμαχοι των Σπαρτιατών και είχαν γενικά κακές σχέσεις με τους γείτονές τους Αθηναίους, δεν είχαν προσυπογράψει τη συνθήκη του 421 π.Χ., τη λεγόμενη «ειρήνη του Νικία», που κατοχύρωνε την ελεύθερη πρόσβαση στα πανελλήνια ιερά.
- 209** **φόρος:** *Φόρος* ονομαζόταν αρχικά η (πολύ σημαντική για την αθηναϊκή οικονομία) ετήσια συμβολή που κατέβαλλαν οι σύμμαχοι στους Αθηναίους.
- 215-6** **Μα τη γη... μα τις καπάντζες:** Ο Πλούταρχος (περ. 46-120 μ.Χ.) αναφέρει ότι ο ρήτορας Δημοσθένης προκάλεσε κάποτε αναστάτωση στην Εκκλησία του Δήμου, ενσωματώνοντας στον πεζό λόγο που εκφώνουσε τον έμμετρο όρκο *μὰ γῆν, μὰ κρήνας, μὰ ποταμούς, μὰ νάματα*. Στους *Ορνίθες* έχουμε μια κωμική εκδοχή αυτού του όρκου, που λαμβάνει υπόψη της τις «ευαισθησίες» των πουλιών.
- 223** **βαρβαρόφωνα:** Η λέξη «βάρβαρος» είναι ονοματοποιημένη. Έχει σχηματιστεί από το «βαρ», με το οποίο οι Έλληνες απέδωσαν τον ήχο που άκουγαν, όταν κάποιος μιλούσαν γλώσσα που τους ήταν ακατανόητη.
Κατά τη μακρόχρονη συνύπαρξη του Τσαλαπετεινού με τα πουλιά σημειώθηκε αλληλεπίδραση, η οποία, ιδίως στο επίπεδο της γλώσσας, διευκολύνει την αλληλοκατανόηση.
- 230** **στο σύδεντρο έμπα:** Επειδή καμιά δραματουργική ή άλλη αναγκαιότητα δεν απαιτεί την απομάκρυνση του Τσαλαπετεινού σ' αυτό το σημείο, παραμένει αίνιγμα το γιατί πρέπει να μπει στον θάμνο, για να ξυπνήσει την Αηδόνα και να καλέσει τα πουλιά (να τραγουδήσει). Η απάντηση που δίνεται συνήθως είναι ότι ο υποκριτής που είχε αναλάβει τον ρόλο του Τσαλαπετεινού δεν διέθετε τα απαιτούμενα φωνητικά προσόντα και γι' αυτό αποσύρεται, για να εκτελέσει άλλο πρόσωπο, αθέατο από το κοινό, τα δύο τραγούδια. Πρόσφατα διατυπώθηκε η άποψη ότι ο Τσαλαπετεινός μπαίνει στη σκηνή («στο σύδεντρο») και στη συνέχεια ανεβαίνει από το πίσω μέρος της σκηνής στη στέγη και τραγουδάει από εκεί.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ – ΑΣΚΗΣΕΙΣ – ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ I (ΣΤ. 1-231)

1. Σε δύο σημεία του Προλόγου (στ. 1-231) το μέτρο δεν είναι ιαμβικός ενδεκασύλλαβος. Δοκιμάστε να τα εντοπίσετε και να δικαιολογήσετε την απόκλιση.
2. Στις πρώτες σκηνές του έργου δεν είναι σαφές ποιος από τους δύο Αθηναίους έχει το προβάδισμα. Μήπως ωστόσο υπάρχουν ενδείξεις από τις οποίες θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι ο Ευελπίδης είναι δεύτερος;
3. **α)** Γιατί κρατούν πουλιά οι δυο Αθηναίοι; **β)** Κρατούν πραγματικά πουλιά ή ομοιώματα; (Προσπαθήστε να σκεφτείτε επιχειρήματα υπέρ της μιας και υπέρ της άλλης άποψης.)
4. Για ποιο λόγο ο Αριστοφάνης παρουσιάζει τον Τσαλαπετεινό να κοιμάται;
5. Να εκθέσετε με χρονολογική σειρά τα γεγονότα από την αρχή ως τη συνάντηση των δύο Αθηναίων με τον Τσαλαπετεινό. («Ήταν κάποτε δυο Αθηναίοι...». Συνεχίστε!)
6. Με βάση τις ενδείξεις στους στ. 60-99, να περιγράψετε ποια πρέπει να ήταν η εμφάνιση του Υπηρέτη του Τσαλαπετεινού και τι ακριβώς συμβαίνει στη σκηνή.
7. Τι μαθαίνουμε για το προσωπείο, το κοστούμι και, γενικότερα, την εμφάνιση του Τσαλαπετεινού στους στ. 110-115;
8. Να γράψετε ονόματα πουλιών που χρησιμοποιούνται ως χαρακτηρισμοί για ανθρώπους και να τα κατατάξετε ανάλογα με το αν είναι θετικοί ή αρνητικοί χαρακτηρισμοί και αν αφορούν άντρες ή γυναίκες.
9. Να συγκρίνετε τον Πρόλογο των *Ορνίθων* με τον πρόλογο μιας τραγωδίας του Ευριπίδη, π.χ. της *Ιφιγένειας της εν Ταύροις*, και να επισημάνετε τις κυριότερες διαφορές.

- ΤΟ
ΚΑΛΕΣΜΑ
ΤΗΣ
ΑΗΔΟΝΑΣ
- 235 [212] ΤΣΑ. Ξύπνα, ξύπνα, συντρόφισσα εσύ,
και τους ύμνους σου πες τους ιερούς,
που γοερούς για τον Ίτη μας χύνει,
τον πολύκλαυτο γιο μου και γιο σου,
το θείκό σου το στόμα·
μελωδίες κρουσταλλένιες σκορπά ο λαιμός σου ο παλλόμενος,
κι ανεβαίνει καθάριος αχός,
απ' τα φύλλα ως περνά φουντωτής σμιλακιάς,
- 240 [216] προς το θρόνο του Δία·
πάνου ο Φοίβος εκεί
ο χρυσομάλλης τους θρήνους σου ακούοντας
τη χρυσή ελεφαντόδετη λύρα χτυπά
κι έτσι στήνει χορούς των θεών·
- 245 [221] και μαζί, ταιριαστή,
από στόματ' αθάνατα τότε η φωνή
η θείκιά των μακάρων ξεσπάει.

239 σμιλακιά: αρκουδόβατος.



Το κάλεσμα της Αηδόνας και των πουλιών.
(Σκίτσο του Κώστα Μητρόπουλου.)

Η ΠΑΡΟΔΟΣ (στ. 232-487)

(ΤΣΑΛΑΠΕΤΕΙΝΟΣ – ΕΥΕΛΠΙΔΗΣ – ΠΟΥΛΙ – ΚΟΥΡΥΦΑΙΟΣ – ΧΟΡΟΣ)

**Πρώτη επαφή χορού-υποκριτών • Υποστήριξη ή αντίδραση
• Καθοριστικός ρόλος χορού • Μουσική και τραγούδι • Κλητικός ύμνος**

Πάροδος ονομάζεται το τμήμα του έργου αμέσως μετά τον Πρόλογο, στη διάρκεια του οποίου εισέρχεται (ή εισορμά) ο χορός και έχει την πρώτη του επαφή με τους υποκριτές. Ο χορός άλλοτε υποστηρίζει τον κωμικό ήρωα και άλλοτε αντιδρά στο σχέδιό του. Στη δεύτερη περίπτωση η αντίδραση παίρνει συνήθως τη μορφή δυναμικής αντιπαράθεσης (Πολεμική σκηνή). Και στις δύο περιπτώσεις η παρέμβαση του χορού καθορίζει την εξέλιξη της πλοκής. Από τη στιγμή ωστόσο που δέχεται να ακούσει τα επιχειρήματα του ήρωα, αυτό παύει να ισχύει και η πρωτοβουλία περνάει στον ήρωα.

Στους Όρνιθες η Πάροδος αρχίζει από τη στιγμή που αρχίζει η διαδικασία για το κάλεσμα των πουλιών. Στους πρώτους 60 στίχους κυριαρχεί το τραγούδι και η μουσική — βρισκόμαστε στον χώρο των πουλιών! Διακρίνονται τρία μέρη:

- α) το αναπαιστικό κάλεσμα της Αηδόνας (στ. 232-47: τραγούδι),
- β) η απάντηση της Αηδόνας (αύληση μετά τον στ. 247) και
- γ) το κάλεσμα των άλλων πουλιών (στ. 252-92: μονωδία).

Το αναπαιστικό κάλεσμα της Αηδόνας λειτουργεί ως εισαγωγή και προανάκρουσμα για τη μετρικά και μουσικά πολύ πιο σύνθετη μονωδία. Ως προς τον τύπο (δομή και περιεχόμενο) το κάλεσμα της Αηδόνας και το κάλεσμα των άλλων πουλιών έχουν συντεθεί ως κλητικοί ύμνοι.¹

Το αναπαιστικό κάλεσμα της Αηδόνας (στ. 232-247)

Μετά την επίκληση (στ. 232) και την αναφορά στη δύναμη της Αηδόνας, περιγράφεται ήδη η εκπλήρωση της προσευχής: το τραγούδι της Αηδόνας «πυροδοτεί» τη μουσική του Απόλλωνα (Φοίβου) και εκείνη τα τραγούδια και τους χορούς των αθανάτων.

243 τη χρυσή ελεφαντόδετη λύρα: Η λύρα από τα έγχορδα και ο αυλός από τα πνευστά είναι τα δύο κυριότερα μουσικά όργανα της κλασικής εποχής. Η λύρα συνδέεται με τον Απόλλωνα, ο αυλός με τον Διόνυσο. Στο θέατρο θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για τη μονοκρατορία του αυλού — δεν νοείται παράσταση χωρίς τον αυλητή. **ελεφαντόδετη**: κοσμημένη με ελεφαντόδοντο.

247 Μετά τον στίχο αυτό, η αθέατη Αηδόνα (= ο αυλητής) απαντά παίζοντας μια μελωδία στον αυλό (βλ. σελ. 91), ως κύριο χαρακτηριστικό της οποίας εξαιρείται η γλυκύτητα (στ. 248-9).



Τσαλαπετεινός.
[Αντιγρ.: Λ. Αμαραντίδου.]

1. Έτσι ονομάζεται ο ύμνος με τον οποίο καλείται κάποια θεότητα. Κατά κανόνα απαρτίζεται από την επίκληση, σειρά αναφορικών προτάσεων και το συγκεκριμένο αίτημα. Στις αναφορικές προτάσεις μνημονεύονται οι τόποι στους οποίους προτιμά να βρίσκεται η καλούμενη θεότητα και γίνεται αναφορά στις συνήθειές της, στη δύναμη και στα επιτεύγματά της.

- ΕΥ. Ω το πουλάκι, τι γλυκιά η λαλιά του!
Το σύδεντρο το γέμισε όλο μέλι.
- ΠΕΙ. Ε συ...
- ΕΥ. Τι τρέχει;
- ΠΕΙ. σώπαινε.
- 250 [225] ΕΥ. Γιατί;
- ΠΕΙ. Ο Τσαλαπετεινός θα ξαναρχίσει.
- ΤΟ
ΚΑΛΕΣΜΑ
ΤΩΝ
ΠΟΥΛΙΩΝ
- ΤΣΑ. Εποπόποποποπόι, εποπόποποποπόι!
Λαλαλά, ω ελάτε δω,
φτερωτά συντρόφια εσείς:
- 255 [230] όσα μέσα στα χωράφια
τα καλόσπαρτα βοσκάτε των ξωμάχων,
αναρίθμητες φυλές κριθαροφάγες,
ράτσες σπορολόγες, ω
απαλόφωνα, γοργόφτερα πουλιά:
- 260 [234/5] κι όσα γύρω από το βώλο
τιτιβίζετε στ' αυλάκι
με φιλούτσικη χαρούμενη λαλιά:
—τσιουτσίου, τσιουτσίου, τσιουτσίου.—
- 265 [239] κι όσα, μες στα περιβόλια, στου κισσού
λημεριάζετε τα κλώνια:
- κι όσα πάνω στα βουνά
αγριλιές και κουμαριές τιμπολογάτε:
τη φωνή μου ακούστε, ελάτε,
τρέξτε, ανοίξτε τα φτερά:
- 270 [242] —τριοτό τριοτό τοτοβρίξ.—
- 275 [249] όσα μέσα στα στενά, στα βαλτοτόπια,
βελονόστομα κουνούπια χάφτετε, όσα
σε δροσόλουστες φωλιάζετε μεριές
και στου Μαραθώνα το λιβάδι
το μυριόχαρο· κι εσύ,
παρδαλόφτερο πουλί,
πέρδικα των λιβαδιών,
ω λιβαδοπέρδικα:
- 280 [251] κι όσα πάνω από το κύμα του πελάγου
μ' αλκυόνες φτερουγίζετε, ω ελάτε,
τρέξτε δω, τα νέα ν' ακούσετε μαντάτα:
γιατί εδώ των μακρολαίμικων πουλιών
σύναξη καλούμ' εμείς.

Η μονωδία του Τσαλαπετεινού (στ. 252-292)

Μονωδία • Ἄστροφον • Διαφοροποίηση μέτρου

Μονωδία ονομάζουμε τη λυρική σύνθεση που τραγουδιέται από έναν υποκριτή. Η μονωδία κατάγεται από την τραγωδία, κυρίως την ευριπίδεια. Το περιεχόμενο των τραγικών μονωδιών είναι γενικά θρηνητικό και η θέση τους λίγο πολύ δεδομένη: ακολουθούν μετά τον Πρόλογο — σπάνια έπειτα από μια καταστροφή. Στην κωμωδία οι μονωδίες κατά κανόνα παρωδούν μονωδίες τραγικών.

Η μονωδία του Τσαλαπετεινού είναι το διασημότερο λυρικό κομμάτι της Αρχαίας Κωμωδίας. Πρόκειται για ένα ἄστροφον, δηλαδή για λυρική σύνθεση που δεν χωρίζεται σε στροφές. Αρθρώνεται εσωτερικά με τις παρεμβλλόμενες φωνές των πουλιών και με τη διαφοροποίηση του μέτρου: ανάλογα με την κατηγορία των πουλιών που καλούνται αλλάζει και το μέτρο, που επιδιώκει να αποδώσει τη φωνή και ενδεχομένως την κίνηση των συγκεκριμένων πουλιών.

Αναφέρονται συνολικά οκτώ κατηγορίες πουλιών με κριτήριο όμως τον τόπο στον οποίο ζουν και την αλλαγή του μέτρου από κατηγορία σε κατηγορία, οι μείζονες κατηγορίες είναι πιθανώς πέντε: 1) πουλιά των αγρών, 2) πουλιά των κήπων, 3) πουλιά των βουνών, 4) πουλιά του βάλτου και των υγροτόπων και 5) πουλιά της θάλασσας.

- 252** Στα αρχαία ελληνικά ο τσαλαπετεινός ονομάζεται ἔποψ. Επομένως το «εποπόποποποπό» είναι κάτι σαν αναγνωριστικό σήμα.
- 260-1** **κι όσα... στ' αυλάκι:** Πουλιά που αναζητούν την τροφή τους —κυρίως σκουλήκια— στις αυλακιές που ανοίγει το άροτρο.
- 270** **τριοτό τριοτό τοτοβρίξ:** Βλ. και στ. 290 και 292. Συμβατικοί τρόποι απόδοσης της φωνής των πουλιών.



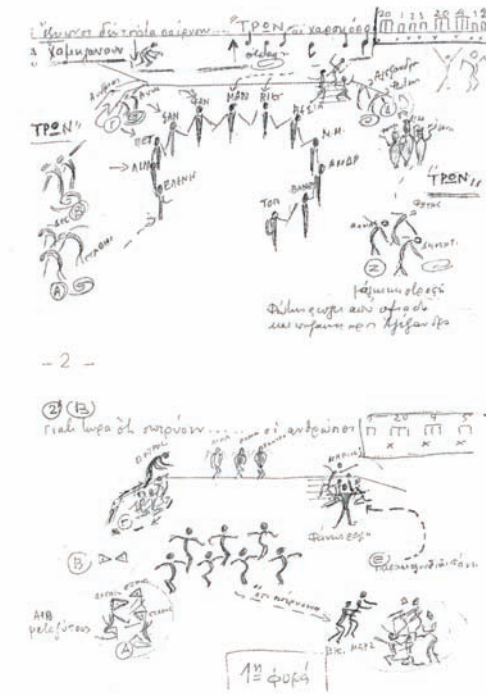
Αλέκος Φασιανός, Ο μικρός φτερωτός.

- 285 [255] Ἐφτασ' ἕνας γέροντας
 τώρα τετραπέρατος·
 νέες ιδέες σοφίζεται
 κι ἔργα νέα επιχειρεῖ.
 Ὅλα ἐδῶ γοργά γοργά
 τρέξετε για τη συντυχιά·
- 290 [260] τοροτόροτοροτόρο τοροτίξ,
 κουκουβάου κουκουβάου,
 τοροτόρο τοροτόρολιλιλίξ.
- ΠΕΙ. Βλέπεις πουλί κανένα;
 ΕΥ. Οὐτ' ἕνα· κι ὅμως
 κοιτάω τον ουρανό μ' ανοιχτό στόμα.
- 295 [265] ΠΕΙ. Του κάκου μπήκε κι ἐκραζε στο λόγγο
 ο Τσαλαπετεινός σα βροχοπούλι.
- ΕΝΑ ΠΟΥΛΙ
- Η ΕΚΠΑΛΗΞΗ Τοροτίξ τοροτίξ.
- ΠΕΙ. Κι ὅμως κοίτα, ἕνα πουλί 'ναι που ζυγώνει κατά δω.
 ΕΥ. Ναι, πουλί 'ναι· τι εἶδους ὅμως; δεν εἶναι παγόνι αὐτό.
- 300 [270] ΠΕΙ. Θα το μάθουμε ἀπὸ τούτον. Πες μας, τι πουλί εἶν' αὐτό;
 ΤΣΑ. Ὅχι απ' τα συνηθισμένα που εσεῖς ξέρετε· πουλί
 εἶν' αὐτό της λίμνης.
- ΠΕΙ. Θάμα. Τι ὁμορφο και κόκκινο.
 ΤΣΑ. Ναι, σωστά· κοκκινοπούλι τ' ονομάζουνε γι' αὐτό.
 ΕΥ. Ἄκου, κοίτα...
- ΠΕΙ. Τι τσιρίζεις;
 ΕΥ. Κι ἄλλο ἐκεῖ πετούμενο.
- 305 [275] ΠΕΙ. Ναι, ναι, ναι· θα 'ναι ἀπὸ κάποιον ξένον τόπο αλαργινό.
 Μάντης των Μουσών, βουνίσιο, τι παράξενο πουλί.
 ΤΣΑ. Τ' ὄνομά του μήδος.
 ΕΥ. Μήδος; Τι μας λες; Και τότε, πώς
 δεν καβάλησε καμήλα σαν τους Μήδους νά 'ρθει ἐδῶ;
- ΠΕΙ. Κι ἄλλο ἐκεῖ πουλί για δεσ το λόφο πώς κατέλαβε.
- 310 [280] ΕΥ. Τι παράξενο! Εἶναι κι ἄλλος, βλέπω, τσαλαπετεινός.
 ΤΣΑ. Ατ' τον τσαλαπετεινό εἶναι τούτος δω του Φιλοκλή,
 κι εἶμαι ἐγὼ δικός του πάππος· εἶναι το ἴδιο σα να λες:
 γιος του Ἰππόνικου, Καλλίας· του Καλλία, Ἰππόνικος.
- ΠΕΙ. Ὅπως βλέπω, μαδημένα κι αὐτουνοῦ 'ναι τα φτερά.
- 315 [285] ΤΣΑ. Τον μαδούν οι καταδότες· εἶναι, βλέπεις, ἄρχοντας·
 τα φτερά που του ἀπομένουν τα μαδούν τα θηλυκά.

296 βροχοπούλι: Ἀνήκει στην οικογένεια των χαραδριδών.

Η ΠΑΡΟΔΟΣ / Η ΜΟΝΩΔΙΑ ΤΟΥ ΤΣΑΛΑΠΕΤΕΙΝΟΥ

- 284** ένας γέροντας: Οι αριστοφανικοί ήρωες με τις ριζοσπαστικές ιδέες και τα μεγαλεπήβολα σχέδια κατά κανόνα είναι (για τους αρχαίους) γέροντες. Η άφιξη του Πεισέταιρου αποτελεί αφητηρία για ραγδαίες μεταβολές στην κοινωνία των πουλιών.
- 298-323** Ενώ οι θεατές περιμένουν να εμφανιστεί ο χορός, ο ποιητής, μια ακόμη φορά, διαψεύδει τις προσδοκίες τους και αφήνει προηγουμένως να παρελάσουν με πομπικό βηματισμό τέσσερα εξωτικά πουλιά, που έχουν εντυπωσιακά λοφία και καταλαμβάνουν σημεία του σκηνικού χώρου που χαρακτηρίζονται λόφοι. Οι τέσσερις αυτοί προπομποί είναι βουβά πρόσωπα και δεν ανήκουν στον χορό. Ποιος ήταν ο ρόλος των τεσσάρων πουλιών δεν το γνωρίζουμε. Ίσως η αποστολή τους να ήταν να προκαλέσουν έκπληξη και να εντυπωσιάσουν με το ασυνήθιστο θέμα, πρωτίστως στη σκηνή της εισόδου. Αξιοσημείωτο είναι ότι με την εμφάνιση του πρώτου πουλιού αλλάζει και το βασικό μέτρο: ενώ έως τώρα ήταν ιαμβικό, στη συνέχεια (μέχρι τον στ. 433) γίνεται τροχαϊκό. Το τροχαϊκό μέτρο χαρακτηρίζεται από τον Αριστοτέλη γρήγορο και πρόσφορο ειδικά για τον χορό της κωμωδίας.
- 300** από τούτον: Επανεμφανίζεται ο Τσαλαπετεινός.
- 306** μάντης των Μουσών (αρχ. μουσόμαντις): Και στη μαντική και στη μουσική είναι σημαντικός ο ρόλος των πουλιών.
- 307-8** μήδος... σαν τους Μήδους: Πουλί μήδος δεν υπάρχει. Ο Αριστοφάνης επιλέγει αυτό το όνομα για να υπογραμμίσει τον εξωτικό χαρακτήρα του πουλιού και για το αστείο με τους Μήδους.
- 311** του Φιλοκλή: Τραγικός ποιητής, ανιψιός του Αισχύλου. Τον μύθο του Τηρέα τον είχε δραματοποιήσει στη χαμένη τετραλογία *Πανδιονίς*. Ο Αριστοφάνης φαίνεται να του προσάπτει δουλική εξάρτηση από το έργο του Σοφοκλή (μοιάζει όσο ο γιος στον πατέρα). Το τρίτο από τα τέσσερα πουλιά εμφανίζεται όχι ως ο τσαλαπετεινός του Φιλοκλή, όπως θα περιμέναμε, αλλά ως γιος του τσαλαπετεινού του Φιλοκλή (= εγγονός του τσαλαπετεινού του Σοφοκλή), προφανώς για να δημιουργηθεί η βάση για την αιχμή κατά του Καλλία.
- 313** γιος του Ιππόνικου... Ιππόνικος: Η οικογένεια του Καλλία ήταν μια από τις ισχυρότερες και πλουσιότερες της Αθήνας. Τα ονόματα Ιππόνικος και Καλλίας εναλλάσσονταν επί πέντε γενεές. Ο διαβόητος για τον πολυδάπανο και ακόλαστο βίο του Καλλίας, που διακωμωδείται εδώ, κατάφερε να εξανείσει την τεράστια περιουσία της οικογένειας και να καταλήξει πάμφτωχος.



Η χορογράφος Ζουζού Νικολούδη στις πρόβες για την παράσταση των *Ορνίθων* του Θεάτρου Τέχνης (1962). Βλ. σελ. 62. (Αρχείο Θεάτρου Τέχνης. Φωτογρ.: Κωστής Καπελώνης.) Αριστερά: Σημειώσεις της για την ίδια παράσταση.

ΟΡΝΙΘΕΣ

- ΕΥ. Θεέ μου, κοίταξε κι έν' άλλο· βρε τι χρώμα λαμπερό!
Τσαλαπετεινέ μας, πες μας πώς το λεν.
- ΤΣΑ. Κατωφαγά.
- ΠΕΙ. Μα ο Κλεώνυμος ο μόνος δεν είναι κατωφαγάς;
- 320 [290] ΕΥ. Πώς, Κλεώνυμος αν είναι, το λοφίο δεν πετά;
- ΠΕΙ. Πες μας όμως· τα λοφία τι τα θέλουν τα πουλιά;
Ένοπλο θα τρέξουν δρόμο;
- ΤΣΑ. Όχι· όπως οι κάτοικοι
της Καρίας, κι αυτά τους λόφους προτιμούν για σιγουριά.
- ΠΕΙ. Τι κακό, τι πουλομάνι, θεέ μου, που μαζεύτηκε!
- 325 [295] ΕΥ. Σύννεφο είναι, Απόλλωνά μου· ποποπό, για δεσ κακό·
τα πετούμενα είναι τόσα, που η είσοδος δε φαίνεται.
- ΠΕΙ. Κοίτα, τούτο πέρδικα είναι.
- ΕΥ. Και λιβαδοπέρδικα
τ' άλλο.
- ΠΕΙ. Τούτο είν' άγρια πάπια.
- ΕΥ. Κι αλκυόνα εκείνο εκεί.
- ΠΕΙ. Τ' άλλο που είναι πίσωθέ της;
- ΕΥ. Περγιαλίτης.
- ΠΕΙ. Τι μου λες;
Μα πουλί 'ναι ο περγιαλίτης;
- 330 [] ΕΥ. Βέβαια, και μας περγελά.
Τούτο, κουκουβάγια.
- ΠΕΙ. Γλαύκα δηλαδή· παράξενο·
άκουσες ποτέ να φέρνουν γλαύκες στην Αθήνα εδώ;
- ΕΥ. Η τρυγόνα, το λυκόρνιο, σιταρήθρα, κεφαλάς,
σουσουράδα, καλογιάννος, τσίχλα, τσιχλογέρακας,
335 [304] κυριαρίνα, κιρκινέζι, βουτηχτάρα, αμπελουργός,
κίσσα, μπούφος, φάσσα, κούκος, περιστέρα, γερανός.
- ΠΕΙ. Ποποπό, τι πουλομάνι! Τι πετούμενα, ποπό!
Πώς πιπίζουμε και κράζουν και στιγμή δε σταματούν!
Λες να θέλουν το κακό μας; Μα ...τα ράμφη ανοίγουνε
κι άγρια βλέμματα μάς ρίχνουν.
- 340 [309] ΕΥ. Έτσι λέω κι εγώ· ποπό!
- ΧΟΡΟΣ
- ΧΟΪ Που που που που που που που που
πού είν' αυτός που μ' έχει κράξει; Πού άραγε να βρίσκεται;
- ΤΣΑ. Πάντα εγώ πιστός στους φίλους, είμ' εδώ και καρτερώ.
- ΧΟΪ Τσι τσι τσι τσι τσίριξέ μας, τι καλό έχεις να μας πεις;
- 345 [316] ΤΣΑ. Λόγο ωφέλιμο και δίκιο για όλους, σίγουρο, γλυκό.
Έρθαν και με βρήκαν δυο άντρες φίνοι, τετραπέρατοι.
- ΧΟΪ Πού και πώς; τι λες; για πες.

- 318** **κατωφαγά:** Κατωφαγάς είναι κατά γράμμα «αυτός που τρώει με το κεφάλι κάτω», κατ' επέκταση «ο φαγάς». Τέτοιο πουλί δεν υπάρχει.
- 319** **Κλεώνυμος:** Πολιτικός των δημοκρατικών που παλαιότερα ανήκε στο στρατόπεδο του Κλέωνα. Τον κατηγορούσαν, μεταξύ άλλων, ως *ρίψασπιν*.
- 320** **το λοφίο** (αρχ. τον *λόφον*): Η πολυσημία της αρχαίας λέξης *λόφος* (λόφος, λοφίο περικεφαλαίας, λοφίο πουλιού) επιτρέπει στον κωμικό να ακροβατεί ανάμεσα στις τρεις σημασίες και να ξαφνιάζει το κοινό του.
- 322** **ένοπλο... δρόμο:** Από το 520 π.Χ. η οπλιτοδρομία είχε ενταχθεί στο πρόγραμμα των Ολυμπιακών Αγώνων. Αρχικά οι δρομείς έφεραν περικεφαλαία (με λοφία), κνημίδες και ασπίδα, αργότερα μόνο ασπίδα.
- 324 κ.εξ.** Μετά την παρέλαση των τεσσάρων προπομπών, εισέρχεται επιτέλους ο χορός. Αν τα 24 μέλη του χορού έφεραν ενιαίο κοστούμι ή αν υπήρχαν διαφοροποιήσεις δεν το γνωρίζουμε. Ενώ οι χοροί των δραματικών έργων καλύπτονται από την ανωνυμία της συλλογικής ταυτότητας (π.χ. Πέρσες, ιππείς), εδώ τα 24 πουλιά αναφέρονται με το όνομά τους. Ο ρυθμός εκφοράς των ονομάτων, ο οποίος συντονίζεται με την κίνηση των πουλιών, βαθμιαία επιταχύνεται και καταλήγει σε έναν καταγισμό 18 ονομάτων.
- 332** **γλαύκες στην Αθήνα:** Η κουκουβάγια (*γλαυξ*) συνδέεται με την πολιούχο θεά της Αθήνας, την Αθηνά. Και σήμερα λέμε «κομίζεις γλαύκα στην Αθήνα», όταν κάποιος λέει πράγματα που τα θεωρεί άγνωστα, είναι όμως πασίγνωστα.

Δύο μεταμφιεσμένοι σε πετεινούς ακολουθούν τον προπορευόμενο αυλητή. Φορούν βαριά μιάτια που φτάνουν ως τον αστράγαλο. Μελανόμορφος αμφορέας, β' μισό 6ου αι. π.Χ. (Μουσείο Βερολίνου)
[Αντιγραφή: Λεμονιά Αμαραντίδου.]



- ΤΣΑ. Απ' τον κόσμο των ανθρώπων φτάσανε δυο γέροι εδώ·
ήρθανε κρατώντας κάτι ριζιμιό, θεμελιακό.
- 350 [322] ΧΟ^κ Πώς! Απ' τα μικρά μου χρόνια λάθος πιο βαρύ απ' αυτό
που μου λες δεν είδα.
- ΤΣΑ. Θάρρος· μη φοβάσαι.
- ΧΟ^κ Τι έκαμες!
- ΤΣΑ. Δέχτηκα άντρες που αγαπούνε των πουλιών τη συντροφιά.
- ΧΟ^κ Έκαμες μια τέτοια πράξη;
- ΤΣΑ. Ναι, και χαίρομαι γι' αυτό.
- ΧΟ^κ Κι είναι κάπου εδώ κοντά μας τώρα;
- ΤΣΑ. Τόσο όσο κι εγώ.
- 356 [328] ΧΟ. Ποποποπό! [στροφή]
Τι πάθαμε! Μας πρόδωσαν,
φερθήκαν αθεόφοβα·
αυτός που βόσκαμε μαζί
και που τον αγαπούσαμε
360 [331] πάτησε και παλιούς θεσμούς
πάτησε κι όρκους των πουλιών.
Μέσα σε βρόχο με τύλιξε
και σε φυλή με παράδωσε ανόσια,
που μου 'χει στήσει τον πόλεμο αφότου
365 [334] ήρθε στον κόσμο.
- Η ΕΠΙΘΕΣΗ
- Η ΑΜΥΝΑ ΧΟ^κ Το λογαριασμό με τούτον θα τον δούμε αργότερα·
τώρα τούτοι οι δυο γερόντοι πρέπει να πλερώσουνε,
να τους κάμουμε κομμάτια.
- ΠΕΙ. Πάει λοιπόν, χαθήκαμε.
- ΕΥ. Για τις συμφορές μας τούτες φταις εσύ και μόνο εσύ·
τι με πήρες από πέρα;
- 370 [340] ΠΕΙ. Για να σ' έχω σύντροφο.
ΕΥ. Δε λες, για να χύσω μαύρα δάκρυα.
ΠΕΙ. Κουταμάρες λες·
σα σου βγάλουνε τα μάτια, πώς μπορείς, μωρέ, να κλαις;
- ΧΟ. Αέρα, μπρος! [αντιστροφή]
Χιμήστε, πιείτε το αίμα τους·
375 [345] απλώστε τις φτερούγες σας
και ζώστε τους από παντού·
βόγκους να βγάλουνε κι οι δυο·
τα ράμφη μας στις σάρκες τους
να μπουν να τις σπαράξουνε.

349 ριζιμιό: ριζωμένο βαθιά.

348-53 Η άφιξη των δύο Αθηναίων στη χώρα των πουλιών και η αποδοχή τους από τον Τσαλαπετεινό, που ήταν άλλοτε άνθρωπος, γεφυρώνουν την παλαιά αντίθεση μεταξύ ανθρώπων και πουλιών και ανοίγουν τον δρόμο για νέου τύπου συνύπαρξη των μεν με τα δε.

Η πολεμική σκηνή (στ. 355-433)

(ΧΟΡΟΣ – ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ – ΠΕΙΣΕΤΑΙΡΟΣ – ΕΥΕΛΠΙΔΗΣ – ΤΣΑΛΑΠΕΤΕΙΝΟΣ)

**Επιρρηματική δομή • Δίπτυχο έργων και λόγων • Δυναμική αντιπαράθεση
• Μεσολάβηση • Πειθώ • Παιχνίδι με σκηνικά αντικείμενα**

Η Πολεμική σκηνή έχει επιρρηματική δομή (για τον όρο βλ. σελ. 53). Εδώ η Πολεμική σκηνή, με την καταγιστική σκηνική δράση, και ο Επιρρηματικός Αγώνας (στ. 488-677), με την εξίσου καταγιστική επιχειρηματολογία, συγκροτούν ένα δίπτυχο έργων και λόγων. Στο πρώτο μέρος του διπτύχου (Πολεμική σκηνή) παρακολουθούμε τη δυναμική αντιπαράθεση του επιθετικότετου χορού με τους δύο ανεπιθύμητους επισκέπτες. Ο Ευελπίδης, πανικόβλητος, τα βάζει με τον Πεισέταιρο. Εκείνος προτείνει να εξοπλιστούν με τα σκεύη που φέρνουν μαζί τους για τη θυσία και να αμυνθούν. Η επίθεση αναχαιτίζεται και, με τη μεσολάβηση του Τσαλαπετεινού, τα πουλιά τελικά δέχονται να ακούσουν την πρόταση του Πεισέταιρου.

Έτσι επιτυγχάνεται ο κύριος δραματουργικός στόχος της Πολεμικής σκηνής, που ισχύει και γενικότερα για ανάλογες σκηνές και που είναι ακριβώς αυτός: να επέλθει συμβιβασμός μεταξύ των αντιπάλων, ώστε να μπορούν να ακολουθήσουν αβίαστα οι λόγοι και τα επιχειρήματα του Αγώνα.

Ένα μέρος από τη γοητεία της συγκεκριμένης σκηνής απορρέει από το χαρακτηριστικό για την Αρχαία Κωμωδία παιχνίδι με τα σκηνικά αντικείμενα, που τείνει κάποτε να γίνει αυτοσκοπός.

360 παλιούς θεσμούς: Τους πανάρχαιους, άγραφους νόμους.

361 όρκους των πουλιών: Προϋποτίθεται πιθανώς ότι ο Τσαλαπετεινός, που ήταν άλλοτε άνθρωπος, για να ενταχθεί στον κόσμο των πουλιών, έδωσε όρκο παρόμοιο με αυτόν που έδιναν οι Αθηναίοι έφηβοι, όταν ενηλικιώνονταν, για να ενταχθούν στο σώμα των πολιτών.

364 πόλεμο: Ο χορός αναφέρεται στην προαιώνια εχθρική σχέση μεταξύ ανθρώπων και πουλιών. Η έννοια της σύγκρουσης διατρέχει όλο σχεδόν το δράμα και η προσέγγιση μεταξύ των δύο ομάδων άλλοτε μοιάζει εφικτή και άλλοτε ανέφικτη.



Δύο άντρες μεταμφιεσμένοι σε πουλιά κινούνται με ζωηρά βήματα προς τα δεξιά, στρέφοντας τα κεφάλια προς τα αριστερά. Στην άκρη αριστερά ο αυλητής τους συνοδεύει με τον αυλό. Μελανόμορφη οινοχόη των αρχών του 5ου αι. π.Χ. (Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.) [Αντιγραφή: Λεμονιά Αμαραντίδου.]

- 380 [] Όχι, από μας δεν ξεφεύγουνε·
ούτε ισκιωμένα βουνά κι ούτε νέφη
ούτε του πέλαγου ολάφριστο κύμα
δεν τους γλιτώνει.
- ΧΟΪ Μπρος λοιπόν κι ας μην αργούμε· μπρος, τσιμπιές και δαγκωνιές!
- 385 [353] Ε ταξίαρχε! Η δεξιά μας πτέρυγα να προχωρεί.
- ΕΥ. Αχ, αυτό ήταν· πού να φύγω ο δύστυχος;
- ΠΕΙ. Για στάσου, βρε.
- ΕΥ. Τι; Για να με τεταρτιάσουν;
- ΠΕΙ. Και πώς σκέφτεσαι απ' αυτά
να ξεφύγεις;
- ΕΥ. Μήπως ξέρω;
- ΠΕΙ. Για άκου εμένα· πρέπει εδώ
μένοντας ν' αγωνιστούμε τα τσουκάλια αδράχνοντας.
- ΕΥ. Τι θα κάμουν τα τσουκάλια;
- 390 [358] ΠΕΙ. Η κουκουβάγια, το πουλί
της Παλλάδας, δε ζυγώνει σα δει χύτρες, το προϊόν
της Αθήνας.
- ΕΥ. Ναι, μα τ' άλλα; τα καρφονυχάτα;
- ΠΕΙ. Να,
- ΕΥ. μπήξε μπρος σου αυτή τη σούβλα.
Για τα μάτια μου όμως τι;
- ΠΕΙ. Μια ξιδιέρα ή μια σκουτέλα βάλε μπρος τους για σκεπή.
- 395 [362] ΕΥ. Γεια σου, τετραπέρατέ μου· τι έμπνευση στρατηγική!
Ούτε κι ο Νικίας δεν έχει τέτοιο θηλυκό μυαλό.
- ΧΟΪ Μπρος, αέρα, μπρος, τα ράμφη χαμηλά, και γρήγορα!
Τράβα, τσίμπα, χτύπα, γδέρνε· πρώτα το τσουκάλι· μπρος!
- Η ΜΕΣΟ-
ΛΑΒΗΣΗ
ΤΟΥ ΤΗΡΕΑ
- 400 [367] ΤΣΑ. Δίχως, βρε, να σας πειράξουν, παλιοζωντανά, γιατί
πάτε να χαλάσετε έτσι δυο άντρες, να τους σκίσετε,
που 'ναι απ' τη φυλή μου και είναι της γυναίκας μου γενιά;
- ΧΟΪ Να τους σπλαχνιστούμε; ουδ' όσο κι ένα λύκο· ποιον εχθρό
έχουμε χειρότερο άλλον, για να εκδικηθούμ' εμείς;
- ΤΣΑ. Κι αν από φυλή εχθρική 'ναι, μα έχουν γνώμη φιλική,
κι ήρθαν να σας διδάξουν κάτι που είναι χρήσιμο;
- 405 [372] ΧΟΪ Πώς μπορούν να μας διδάξουν κάτι χρήσιμο, καλή
οδηγία να δώσουν, που ήταν των παππούδων μας εχθροί;
- ΤΣΑ. Από τους εχθρούς μαθαίνουν οι έξυπνοι· η προφύλαξη
διώχνει πέρα τους κινδύνους· τούτο δε μαθαίνεται

387 για να με τεταρτιάσουν: για να με κομματιάσουν, για να με τεμαχίσουν.

392 τα καρφονυχάτα (αρχ. γαμφώνυχα): με νύχια γαμφιά.

395 σκουτέλα (αρχ. τρύβλιον): μικρό και αβαθές πήλινο σκεύος.

- 385 ταξίαρχοι:** Οι ταξίαρχοι ήταν δέκα (ένας από κάθε φυλή) και καθένας διοικούσε την τάξιν (το στρατιωτικό τμήμα) της φυλής του. Εκλέγονταν για ένα χρόνο και ιεραρχικά ήταν κατώτεροι μόνο από τους στρατηγούς.
- 390-1 η κουκουβάγια... δε ζυγώνει σα δει χύτρες:** Αναφέρεται ότι τοποθετούσαν χύτρες πάνω στις στέγες, για να μην πλησιάζουν οι κουκουβάγιες, τις οποίες και στην αρχαιότητα, όπως και σήμερα, τις θεωρούσαν γενικά κακό σημάδι.
- 393 Για τα μάτια:** Σημείο ιδιαίτερα ευάλωτο, όταν οι επιτιθέμενοι είναι πουλιά.
- 396 Νικίας:** Μετριοπαθής Αθηναίος πολιτικός και στρατηγός (περ. 470-413 π.Χ.). Από το 415 π.Χ., όταν απέτυχε να αποτρέψει τους Αθηναίους από τη Σικελική Εκστρατεία, βρισκόταν στη Σικελία, όπου πρέπει να είχε προκαλέσει αίσθηση με κάποιο στρατήγημά του, όπως συνάγεται από την κολακευτική αναφορά του Αριστοφάνη και από ανάλογη αναφορά ενός ακόμη κωμικού ποιητή. Έχασε τη ζωή του το 413 π.Χ. στη Σικελία, όταν οι αθηναϊκές δυνάμεις υπέστησαν πανωλεθρία.
- 404-10 κι αν... να το βρείς:** Η διάκριση, όπως άλλωστε και η όλη ανάπτυξη του επιχειρήματος στη συνέχεια, έχει χροιά σοφιστική. Άλλο είναι να εξαναγκάζεσαι από τον εχθρό να μάθεις, κι άλλο να δέχεσαι οικειοθελώς να σε συμβουλευσει.
- 408 Από τους εχθρούς μαθαίνουν οι έξυπνοι:** Επιπλέον τονίζεται ότι, πέρα από τη συγκρουσιακή σχέση που υφίσταται μεταξύ δύο εχθρικών ομάδων, υπάρχει και ισχυρή αλληλεπίδραση, που μπορεί να οδηγήσει σε θετικά αποτελέσματα: η παρουσία του εχθρού συνιστά δοκιμασία και η ομάδα, για να ξεπεράσει τη δοκιμασία αυτή, φτάνει σε επιτεύγματα στα οποία κάτω από άλλες συνθήκες δεν θα έφτανε.



Ο Πεισέταιρος (Θ. Καρακατσάνης) και ο Ευελπίδης (Π. Παπαδόπουλος) αντιμέτωποι με τα πουλιά. Από τις πρόβες του Θεάτρου Τέχνης (1997).

[Φωτογρ.: Κωστής Καπελώνης.]

- 410 [377] απ' το φίλο, ενώ ο εχθρός σου σ' αναγκάζει να το βρείς.
Να! Τα κράτη απ' τους εχθρούς τους κι όχι από τους φίλους τους
μάθανε να χτίζουν κάστρα, πύργους, πλοία πολεμικά·
κι έτσι σώζουν τα παιδιά τους και τα σπίτια και το βιος.
- ΧΟ^κ Ναι, ν' ακούσουμε μπορούμε πρώτα τι έχουν να μας πουν·
- 415 [382] ίσως κάτι βγει· μαθαίνεις, φυσικά, κι απ' τους εχθρούς.
- ΠΕΙ. Φαίνεται, έπεσε ο θυμός τους. Πίσω λίγα βήματα.
- ΤΣΑ. Δίκιο· μα και για δικιά μου χάρη να το κάμετε.
- ΧΟ. Και σε τίποτ' άλλο ως τώρα κόντρα δε σου πήγαμε.
- ΕΥ. Σαν ειρηνικά τα βλέπω.
- ΠΕΙ. Βάλε κάτω το τσουκάλι
- 419α και τις δυο σου τις σκουτέλες·
- 420 [390] μέσα στο στρατόπεδό μας
ας βαδίζουμε, κρατώντας
τα κοντάρια, ήγουν τις σούβλες·
κι απ' των τσουκαλιών τις άκρες
ας κοιτάζουμ' ένα γύρο·
- 425 [392] μα να φύγουμε δεν πρέπει.
- ΕΥ. Αλλ' αν πάει και μας σκοτώσουν,
σε ποιον τόπο θα μας θάψουν;
- ΠΕΙ. Στον Κεραμεικό. Η ταφή μας
για να γίνει απ' το δημόσιο,
θα δηλώσουμε πως τάχα
- 430 [397] σκοτωθήκαμε στη μάχη
πολεμώντας τους εχθρούς μας
πέρα στη... Χελιδονού.
- ΧΟ^κ Τραβηχτείτε στις πρώτες γραμμές ταχτικά·
- 435 [401] σκύψτε μπρος σαν οπλίτες, και κάτω στη γη
αποθέστε το... θάρρος κοντά στην... οργή·
κι ας ρωτήσουμε, οι ξένοι μας ποιοι είναι, από πού
έχουν έρθει και ποιος ο σκοπός τους.
- Ε Τσαλαπετεινέ, μ' ακούς;
- 440 [407] ΤΣΑ. Σ' ακούω· τι θέλεις να μου πεις;
- ΧΟ^κ Ετούτοι ποιοι είναι και από πού;
- ΤΣΑ. Απ' την Ελλάδα τη σοφή.
- ΧΟ^κ Και τι τους έκαμε να 'ρθούν
εδώ στα μέρη των πουλιών;
- 445 [412] ΤΣΑ. Ο πόθος που έχουνε να ζουν
και να περνούν όπως εσύ,
πάντα μ' εσέ να κατοικούν,

422 ήγουν: δηλαδή.

- 419-24 Βάλε κάτω... ένα γύρο:** Ο Πεισέταιρος, διαπιστώνοντας ότι έχει καμφθεί η επιθετικότητα των πουλιών, καλεί τον Ευελπίδη να ακουμπήσει κάτω το τσουκάλι «σαν πρόχωμα και σύνορο του στρατοπέδου» (Φ.Ι. Κακριδής), εισηγείται όμως, για λόγους ασφαλείας, να περιπολούν μέσα στο στρατόπεδο κρατώντας το «δόρυ», τη σούβλα, και να κατοπτρεύουν τον χώρο από το «πρόχωμα».
- 428 Στον Κεραμεικό:** Στο νεκροταφείο του Κεραμεικού γινόταν με κάθε επισημότητα ο δημόσιος ενταφιασμός των νεκρών του πολέμου. Ο Κεραμεικός (με τα εργαστήρια κεραμικής) θα ήταν, ούτως ή άλλως, ο κατάλληλος χώρος για κάποιους που έπεσαν κρατώντας πήλινες ασπίδες (τσουκάλια).
- 433 στη... Χελιδονού:** Περιοχή της Κάτω Κηφισιάς. Στο πρωτότυπο ο λόγος είναι για την πόλη της Αργολίδας *Ὀρνεαί*. Τον προηγούμενο χρόνο, οι Αθηναίοι την είχαν καταλάβει χωρίς μάχη.
- 434-8** Οι πέντε αυτοί στίχοι λειτουργούν ως κατακλείδα για την Πολεμική σκηνή και ως εισαγωγή για το Αμοιβαίο, που ακολουθεί.
- 434-6 Τραβηχτείτε... οργή:** Ο κορυφαίος, χρησιμοποιώντας στρατιωτική ορολογία, καλεί τις «δυνάμεις» του να επανέλθουν στην αρχική τους θέση και να αποθέσουν τα «όπλα» τους, το θάρρος και την οργή, όπως ο οπλίτης απέθετε το δόρυ και την ασπίδα.

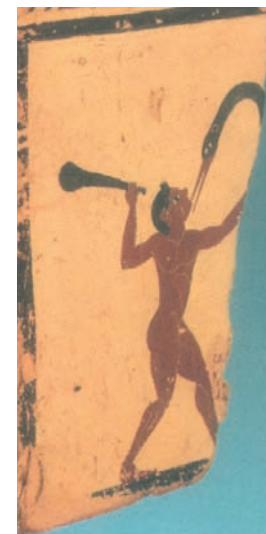
Ενημερωτικό αμοιβαίο (στ. 439-468)

(ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ – ΤΣΑΛΑΠΕΤΕΙΝΟΣ)

Λυρικός διάλογος • Κλίμα προσδοκίας

Αμοιβαίο ονομάζεται ο λυρικός, δηλαδή ο τραγουδιστός, διάλογος δύο υποκριτών ή ενός υποκριτή και του χορού, εδώ του Τσαλαπετεινού και του κορυφαίου. Στη διάρκεια του διαλόγου ο κορυφαίος ζητάει να μάθει ποιοι είναι οι δύο ξένοι και για ποιο λόγο έχουν έρθει. Είναι αξιοσημείωτο ότι οι πληροφορίες δεν ζητούνται ευθέως από τους ίδιους αλλά από τον μεσολαβητή, τον Τσαλαπετεινό. Το πλεονέκτημα αυτής της τακτικής είναι ότι, πριν καν ακουστούν όσα έχουν να πουν οι ξένοι, οι απαντήσεις του Τσαλαπετεινού δημιουργούν κλίμα προσδοκίας για κάτι συγκλονιστικό που πρόκειται να ακουστεί.

- 437, 441-2 από πού:** Ως πρώτο βήμα στην προσέγγιση με τους ανθρώπους, τα πουλιά ζητούν να μάθουν και από ποιο συγκεκριμένο τόπο έρχονται οι ξένοι. Η τοποθέτησή τους μέσα στον χώρο, και συγκεκριμένα στην «Ελλάδα τη σοφή», προωθεί τη δράση, ιδίως όταν ο χορός μαθαίνει αμέσως μετά (στ. 445-8) για την ισχυρή επιθυμία των δύο ξένων να υιοθετήσουν τον δικό του τρόπο ζωής και κοινωνικής οργάνωσης, ξεπερνώντας τη ριζική και προαιώνια μεταξύ τους διαφορά.
- 442 Απ' την Ελλάδα τη σοφή:** Οι Έλληνες, με πρώτους τους Αθηναίους, πίστευαν στη διανοητική τους υπεροχή έναντι των λεγόμενων βαρβάρων.



Πυγμαίος και γέρανος. Λεπτομέρεια από πήλινο βωμίσκο, 6ος αι. π.Χ. (Αρχαία Κόρινθος, Αρχαιολογικό Μουσείο.)

- με τη δική σου συντροφιά.
 ΧΟΪ Τι λες! Και τι προτείνει αυτός;
 450 [416] ΤΣΑ. Απίστευτα, πρωτάκουστα.
 ΧΟΪ Τι θα 'χει να κερδίσει αυτός,
 αν μείνει εδώ,
 ώστε μαζί μας ζώντας πια
 ή εχθρούς του να νικά ή καλό
 455 [421] να κάνει σ' όσους αγαπά;
 ΤΣΑ. Προβλέπει πλούτη κι αγαθά,
 απίστευτα, απερίγραπτα
 από τα λόγια του θα δεις
 πως όλα ανήκουνε σ' εσέ,
 460 [425/6] και κοντινά κι αλαργινά.
- ΧΟΪ Μην του 'χει στρίψει;
 ΤΣΑ. Το μυαλό
 που έχει αυτός δε λέγεται.
 ΧΟΪ Κι έχει ξυπνάδα το μυαλό;
 ΤΣΑ. Είν' αλεπού, και τι αλεπού!
 465 [431] Μαριόλος, φίνος, πονηρός, ατσίδα.
 ΧΟΪ Πες του λοιπόν να μας τα πει.
 Τα λόγια σου είναι σα φτερά,
 που μ' ανεβάζουνε ψηλά.
- ΚΑΝΤΕ
 ΔΙΑΛΟΓΟ,
 ΟΧΙ ΠΟΛΕΜΟ
 470 [436] ΤΣΑ. Εσείς οι δυο για πάρτε τ' άρματα όλα
 και πίσω εκεί κρεμάστε τα στο τζάκι,
 κοντά στην πυροστιά, καλή να 'ν' η ώρα.
 Κι εσύ έλα τώρα εξήγησε και πες τους
 για ποιο σκοπό τα μάζεψα.
- ΠΡΟΣΘΕΤΕΣ
 ΕΓΓΥΗΣΕΙΣ
 ΠΕΙ. Όχι, α όχι,
 475 [441/2] αν συμφωνία δεν κάμουν σαν εκείνη
 που ο μαχαιράς, αυτή η μαίμου, είχε κάμει
 με τη γυναίκα του: ότι πια δε θα 'χει
 δαγκωματιές, τραβήγματα αχαμνών
 και τσιμπιές...
 ΧΟΪ Εδώ πίσω;
 ΠΕΙ. Όχι, στα μάτια.
 ΧΟΪ Το λόγο μου σου δίνω.
 ΠΕΙ. Τότε ορχίσου.
 480 [445] ΧΟΪ Ναι, με τη συμφωνία πως θα μου δώσουν

465 μαριόλος: εύστροφος, πανούργος.

Μεταβατική σκηνή (στ. 469-487)

(ΤΣΑΛΑΠΕΤΕΙΝΟΣ – ΠΕΙΣΕΤΑΙΡΟΣ – ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ)

Ήρεμος διάλογος • Πρώτη συνομιλία • Ενισχυμένη κωμικότητα

Είναι η μόνη σκηνή της Παρόδου που είναι γραμμένη ολόκληρη σε ιαμβικό τρίμετρο — στη μετάφραση ιαμβικός ενδεκασύλλαβος. Το συγκεκριμένο μέτρο ταιριάζει σ' αυτόν τον πιο ήρεμο διάλογο, που ολοκληρώνει τη μετάβαση από τη δυναμική στη λεκτική αντιπαράθεση. Στη σκηνή αυτή: α) απομακρύνονται τα σκηνικά αντικείμενα που δεν χρειάζονται πια, β) ο Πεισέταιρος συνομιλεί πρώτη φορά με τον κορυφαίο του χορού και γ) μετά το κάπως σοβαρό Αμοιβαίο, επανέρχεται ενισχυμένη η κωμικότητα, κυρίως χάρη στις πρόσθετες εγγυήσεις που ζητάει ο Πεισέταιρος και στον ιδιότυπο όρκο που δίνει ο κορυφαίος.

- 469 **Εσείς οι δυο:** Βουβά πρόσωπα, δούλοι που συνόδευαν τους δύο Αθηναίους, κουβαλώντας τα σκεύη για τη θυσία (στ. 45). Ταυτίζονται με τον Ξανθία και τον Μανόδωρο (στ. 697).
- 470 **στο τζάκι:** Για τέτοια όπλα η φυσική τους θέση είναι το τζάκι. Όμως και τα κανονικά όπλα τα κρεμούσαν στο τζάκι, για να μην επηρεάζονται από την υγρασία.



«ΠΕΙ. ... ότι πια δε θα 'χει / δαγκωματιές, τραβήματα αχαμών / και τσιμπιές ... ΧΟΚ. Εδώ πίσω;» (Ορν. 476-8).
(Σχεδιαστική απόδοση παράστασης σε καβειρικό αγγείο από τη Θήβα.)

- 475-8 **ο μαχαιράς, αυτή η μαϊμού... τσιμπιές:** Η διατύπωση του πρωτοτύπου είναι *ό πίθηκος... ό μαχαιροποιός*. Ο μεταφραστής δέχεται ότι γίνεται αναφορά σε πρόσωπο. Πιθανότερο φαίνεται όμως ότι ο Αριστοφάνης παραπέμπει σε κάποια — άγνωστη σε εμάς — ιστορία σαν αυτές που αποδίδονται στον Αίσωπο, στην οποία πρωταγωνιστούσε ένας πραγματικός πίθηκος με τη «διαχυτικότητα» γυναικά του.
- 476-8 **ότι πια δε θα 'χει... τσιμπιές:** Οι όροι που θέτει ο Πεισέταιρος είναι διφορούμενοι: μπορεί να αναφέρονται ή σε σεξουαλική δραστηριότητα ή στην άθληση.
- 480-1 **θα μου δώσουν... βραβείο:** Βλ. σελ. 12.

ΟΡΝΙΘΕΣ

όλοι, κριτές, θεατές, βραβείο....

ΠΕΙ. Θα γίνει.

ΧΟΪ ορκίζομαι τον όρκο μου αν πατήσω,
μου φτάνει το βραβείο και μ' έναν ψήφο.

485 [449]

ΠΕΙ. Άκουσε, κόσμε τα όπλα τους οι οπλίτες
να πάρουν και στα σπίτια τους να πάνε
ό,τι άλλο, θα το δουν στις πινακίδες
θα 'ναι γραμμένο εκεί να 'χουν το νου τους.



Σκηνικό του Κάρολου Κουν για τους *Όρνιθες*
και τον *Πλούτο* του Αριστοφάνη. Κολέγιο Αθηνών, 1936.