

## Η Αριστοφανική παράβαση: Από τους Άχαρνής στους Βατράχους

«οὕτω δὲ ἐθαυμάσθη τὸ δρᾶμα  
διὰ τὴν ἐν αὐτῷ παράβασιν  
ὥστε καὶ ἀνεδιδάχθη,  
ὥς φησι Δικαίρχος.<sup>1</sup>»

Ο όρος «*παράβασις*», προερχόμενος ετυμολογικά από το απαρέμφατο *παραβαίνειν* (=προχωρώ μπροστά), περιγράφει τη δράση του Χορού, όταν στρέφεται για να δει κατά πρόσωπο το ακροατήριο, αντί των υποκριτών προς τους οποίους έχει στραμμένο το βλέμμα κατά την τέλεση των επεισοδίων.<sup>2</sup> Η *παράβαση* αποτελεί ένα είδος διαλείμματος της δράσης κατά τη διάρκεια του οποίου οι υποκριτές αποχωρούν, η δραματική εξέλιξη αναστέλλεται και ο χορός απευθύνεται άμεσα προς το ακροατήριο. Διασώζονται *παραβάσεις* εννέα έργων του Αριστοφάνη<sup>3</sup> που έχουν συντεθεί σε διάστημα εξήντα έως ενενήντα ετών από τότε που για πρώτη φορά θεσπίστηκε επίσημα αγώνας κωμωδίας στα Μ. Διονύσια<sup>4</sup> καθώς και κάποια αποσπάσματα, που είναι αμφίβολο κατά πόσο προέρχονται από *παραβατικά* τμήματα.<sup>5</sup> Μέσα σε αυτό το σχετικιστικό πλαίσιο, ο στόχος της παρούσας εργασίας είναι να καταδείξει τον κεντρικό ρόλο που επιτελεί η *παράβαση* για την κατανόηση του Αριστοφανικού δράματος. Κάτι τέτοιο θα επιτευχθεί: α) μέσω της διαπίστωσης της θέσης της *παράβασης* στη δραματική δομή του συνόλου των σωζόμενων Αριστοφανικών κωμωδιών και β) μέσω της μελέτης της λειτουργίας της ως χώρου εναπόθεσης προσωπικών απόψεων του ποιητή καθώς και ως μέσου προβολής και σύνδεσης των παραγόμενων κωμικών και μη μηνυμάτων. Αυτό το δεύτερο εγχείρημα θα επικεντρωθεί στις *παραβάσεις* των *Άχαρνέων* και των *Βατράχων* με το σκεπτικό ότι πρόκειται για την πρώτη και την τελευταία σωζόμενη *παράβαση* αντίστοιχα, και μια τέτοια ευθεία σύγκριση ευελπιστώ να καταδείξει ότι τα χρόνια που μεσολάβησαν ελάχιστα επηρέασαν τη σημασία της *παράβασης* για την Αριστοφανική κωμωδία, αντίθετα με τις κρατούσες απόψεις περί σταδιακής υποβάθμισης του ρόλου της.

Πολλοί μελετητές στο παρελθόν εξέφρασαν ενστάσεις για τη θέση και τη φύση της *παράβασης*: ενστάσεις που υποκινήθηκαν από τη μοναδικότητα της μορφής της, όσο και από μία ιδιόμορφη προσέγγιση της ιδέας της δραματικής καταλληλότητας της. Ο Zielinski πρότεινε ότι η *παράβαση* λειτουργούσε πρωταρχικά ως επίλογος του έργου.<sup>6</sup> Για τους Radermacher και Wilamowitz η *παράβαση* αποτελεί την αρχική πάροδο του χορού, άποψη που μπορεί να στηριχθεί στην ετυμολογική συνάφεια των όρων *παράβαση* και *πάροδος* καθώς και στο εμβατηριακό αναπαιστικό μέτρο του πρώτου μέρους της *παράβασης*.<sup>7</sup> Για τον Cornford, είναι η επιβίωση του παλιού Χορικού Αγώνα που έμεινε ενσωματωμένος στη δομή δίπλα στον Επιρρηματικό Αγώνα. Μάλιστα ακόμα κι η δεύτερη *παράβαση*, όπου υφίσταται,

<sup>1</sup> Πρόκειται για πληροφορία που λαμβάνουμε από την υπόθεση των *Βατράχων*, όπως παραδίδεται στους κώδικες R (Ravennas 429), V (Venetus Marcianus 474), A (Ambrosianus C222) .

<sup>2</sup> Βλ. *Ιπ.* 508, *Είρ.* 735, *Θεσμ.* 785. Για την επεξήγηση του όρου βλ. Sifakis (1971) 63-65.

<sup>3</sup> Οι *Εκκλησιάζουσαι* και ο *Πλοῦτος* δεν έχουν παράβαση.

<sup>4</sup> Το 486 π. Χ. με νικητή τον Χιωνίδα.

<sup>5</sup> Για αποσπάσματα από άλλους ποιητές που είναι πιθανόν να προέρχονται από παραβάσεις βλ. Whittaker (1935) 188-191.

<sup>6</sup> Zielinski (1885) 242.

<sup>7</sup> Wilamowitz (1927) 14, Radermacher (1954) 35.

αποτελεί την επιβίωση του αρχέγονου μοτίβου της συμφιλίωσης και λειτουργεί ως γέφυρα που θα οδηγήσει στην ενωμένη πομπή της Εξόδου.<sup>8</sup> Η παράβαση συνεπώς, διακόπτει τη δραματική λειτουργία του χορού και είναι κατά κύριο λόγο ένα αυτόνομο τμήμα παλαιάς τελετουργίας στερεωμένο στη δομή του έργου.<sup>9</sup> Η σύγχρονη οπτική ωστόσο αρχίζει να διαφοροποιείται: ο Sifakis αμφισβήτησε την παράβαση ως τελετουργική απαρχή της κωμωδίας και μία σειρά μελετητών θέλησαν να τη δουν ως μια αναπόσπαστη θεματική ενότητα μέσα στο έργο στενά συνδεδεμένη με προηγούμενες σκηνές.<sup>10</sup> Επομένως, θα ήταν χρήσιμο να δούμε τα μέρη που αποτελούν την παράβαση μαζί με τις πολλαπλές λειτουργίες και τις αμοιβαίες τους σχέσεις, ώστε να αποδειχθεί η κεντρική θέση της στη δομή της Αριστοφανικής κωμωδίας. Άλλωστε, πρόκειται για μια σύνθεση αυστηρά συμμετρική, που βασίζεται σε απόλυτες δομικές αρχές.

### Ι) Ο ρόλος της παράβασης στη δομή της Αριστοφανικής κωμωδίας

Κομμάτιον: Ο όρος αυτός υποδεικνύει το σύντομο τραγούδι που σηματοδοτεί την αναχώρηση των υποκριτών και την έναρξη της παράβασης και ο ρόλος του είναι μεταβατικός, εδραιώνοντας μια γραμμή επικοινωνίας μεταξύ Χορού – ποιητή και κοινού. Συνήθως αρχίζει με μια τυπική φράση όπως: ἴθι χαίρων (Ἰπ. 498)<sup>11</sup> ή με κάποια σχόλια για την προηγηθείσα δράση ακολουθούμενα από μια πλήρη αποστροφή προς τους θεατές, θέλοντας να επιστήσει την προσοχή τους σε όσα θα ακολουθήσουν: Ὑμεῖς δ' ἡμῖν προσέχετε τὸν νοῦν/ τοῖς ἀναπαίστοις (Ἰπ. 503-504). Ενίοτε, οι λειτουργίες του μπορεί να αναληφθούν από τις πρώτες γραμμές των *αναπαίστων*: Ἄλλ' ἀποδύντες τοῖς ἀναπαίστοις ἐπίωμεν. (Ἀχ. 627).<sup>12</sup> Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τύπος ἀποδύντες καθώς και η φράση τὰ σκεύη παραδόντες (Εἰρ. 729). Πρόκειται, και στις δύο περιπτώσεις, για προτροπή αφαίρεσης της σκευής. Το πιο πιθανό είναι να χρησιμοποιούνται οι παραπάνω τύποι μεταφορικά και ο Χορός να αφαιρεί μόνο το προσωπείο ώστε να επιτευχθεί και η ἄρση της θεατρικής ψευδαίσθησης. Φαίνεται ότι οι μάσκες επανατοποθετούνταν κατά τη διάρκεια της Επιρρηματικής Συζυγίας, γεγονός που θα επέτρεπε στον Χορό να αναλάβει και πάλι τον δραματικό του ρόλο.<sup>13</sup>

Ἀνάπαιστοι: Πρόκειται για μια μακρά ρήση που απαγγέλλει ο Κορυφαῖος του Χορού. Ονομάζονται *ανάπαιστοι* γιατί τις πιο πολλές φορές η ρήση είναι γραμμένη σε αναπαιστικό τετράμετρο.<sup>14</sup> Το περιεχόμενο των *αναπαίστων* συνήθως είναι αφιερωμένο στην αυτοπροβολή του ποιητή και συνδυάζεται με ψόγους προς τους

---

<sup>8</sup> Cornford (1988) 141,153.

<sup>9</sup> Pickard – Cambridge (1927) 297, Murray(1933) 12. Αντίστοιχες απόψεις εκφράστηκαν από τους Dearden(1976) 102, Stanford (1993) 48. Για αναλυτική παρουσίαση θεωριών βλ. Sifakis (1971)15– 20.

<sup>10</sup> Harsh (1934) 183-189, Sifakis (1971) 55-68, Bowie (1982) 27-40.

<sup>11</sup> Βλ. παρόμοιες διατυπώσεις: *Νεφ.* 510, *Σφ.* 1009, *Εἰρ.* 729.

<sup>12</sup> Αντίστοιχη λειτουργία των *αναπαίστων* παρατηρούμε στα εξής χωρία: *Εἰρ.* 729-733, *Ὀρν.* 685-688, *Θεσμ.* 785.

<sup>13</sup> Για τη συζήτηση σχετικά με την έκδυση του Χορού βλ. Ketterer (1980) 217-221, Zielinski (1885) 186, Sifakis (1971) 105-106.

<sup>14</sup> Ωστόσο αυτό δεν είναι απόλυτο. Το αντίστοιχο τμήμα των *Νεφελῶν* έχει γραφτεί σε Ευπολίδειους. Άλλωστε, συχνά τα μέτρα έπαιρναν το όνομά τους από τη χαρακτηριστική μετρική φόρμα που χρησιμοποιούσε συνήθως ένας κωμικός ποιητής στις προσωπικές *παραβατικές* απολογίες του. Για παράδειγμα: Ευπολίδειος, Κρατίνειος, Φερεκράτειος. Βλ. σχετικά Sifakis (1971) 34-36.

προσωπικούς του αντιπάλους. Στους *Άχαρνες*, τους *Σφήκες* και την *Ειρήνη*, ο Αριστοφάνης επιτίθεται στον Κλέωνα ενώ στους *Ίππης* και τις *Νεφέλες* στρέφεται κατά των αντιπάλων ποιητών. Η χρήση του Α΄ προσώπου στους *αναπαιστούς* είναι πολύ συχνή<sup>15</sup> αφού ο Κορυφαίος λειτουργεί ως ποιητής και συνεισφέρει στην υπεράσπισή του, κάτι που αποτελεί και τον κύριο στόχο του *αναπαιστικού* τμήματος της *παράβασης*. Στα πρώτα έργα του Αριστοφάνη (από τους *Άχαρνες* έως την *Ειρήνη*), στους *αναπαιστούς* ο Κορυφαίος αφήνει κατά μέρος τον δραματικό του ρόλο και μιλά εξ ονόματος του ποιητή. Οι *ανάπαιστοι*, σε αυτά τα έργα, γίνονται κείμενα κωμικής θεωρίας και κριτικής και εκθέτουν τις απόψεις του ποιητή για την τέχνη του. Μετά τους *Όρνιθες* αυτό το είδος κωμικής κριτικής εξαφανίζεται από τους *αναπαιστούς*. Ο Κορυφαίος αυτοπαρουσιάζεται και μιλά με την δραματική του ταυτότητα χωρίς πλέον να διακόπτει τη θεατρική ψευδαίσθηση.

*Πνίγος ή Μακρόν*: Έλκει τα όνομά του από την εντύπωση των σχολιαστών ότι το τραγουδούσαν «απνευστί». Συνήθως το συνθέταν σε αναπαιστικό δίμετρο και από αυτό το στοιχείο εξήχθη το συμπέρασμα ότι το *πνίγος* αποτελεί συνέχεια των *αναπαιστών* και γι' αυτό λέγεται από τον Κορυφαίο. Σε γενικές γραμμές, το *πνίγος* χρησιμεύει για να ολοκληρώσει τις διαφωνίες των *αναπαιστών* με μία αστεία εικόνα που εκφράζει την ευχή αποδοχής του ποιητή από το κοινό: *ἴν' ὁ ποιητῆς ἀπίη χαίρων / κατὰ νοῦν πράξας, / φαιδρὸς λάμποντι μετώπῳ.* (*Ίπ.* 548-550).<sup>16</sup> Στην περίπτωση που προηγούνται *ανάπαιστοι* οι οποίοι δεν αίρουν τη θεατρική ψευδαίσθηση ο Χορός, στα πλαίσια της δραματικής του ταυτότητας, ζητά την ευνοϊκή αποδοχή του από το κοινό: *Ἦν οὖν ἡμᾶς νομίσητε θεοῦς, / ἔξετε χρῆσθαι μάντεσι Μούσαις* (*Όρν.* 723-724). Όπως λοιπόν και το *κομμάτιον*, που εισάγει τους *αναπαιστούς*, έτσι και το *πνίγος*, προσφέρει μια μετάβαση στην επόμενη Χορική Ωδή επιχειρώντας να ολοκληρώσει τους *αναπαιστούς* και να τους ενώσει με την Επιρρηματική Συζυγία. Αντίθετα, ο Sifakis ισχυρίζεται ότι το *πνίγος* έχει μεταφερθεί από τον Επιρρηματικό Αγώνα και δεν πρέπει να συγχέουμε τα *αναπαιστικά* και τα *επιρρηματικά* τμήματα της *παράβασης*, που είναι τελείως ανεξάρτητα μεταξύ τους.<sup>17</sup>

*Ωδή και Αντωδή*: Μετά το *πνίγος* ο Χορός απευθύνει συνήθως μία επίκληση προς τους θεούς. Η επίκληση αυτή εύκολα μπορεί να συνδυαστεί με την έκκληση που προηγήθηκε προς το κοινό και με αυτόν τον τρόπο υπηρετείται τόσο ο ρόλος του Χορού όσο και του ποιητή ως φορέων ευεργεσίας προς την πόλη.<sup>18</sup> Οι θεότητες προς τις οποίες απευθύνεται η επίκληση συχνά έχουν στενή σχέση με την ταυτότητα του Χορού. Χαρακτηριστικές είναι οι *ωδές* στην Αχαρνική μούσα (*Άχ.* 665-666), τον Ίππιο Ποσειδώνα (*Ίπ.* 551), τον σεμνότατο Αιθέρα (*Νεφ.* 570) και τη Λοχμαία μούσα (*Όρν.* 737). Δεν περιέχουν όλες οι *ωδές* και οι *αντωδές* των *παραβάσεων* ύμνους στους θεούς αλλά κάποιες φορές οι *αντωδές* συνεχίζουν τα θέματα των *επιρρημάτων*<sup>19</sup> ή συνενώνουν το θρησκευτικό στοιχείο του ύμνου με το επικαιρικό στοιχείο του σκώμματος: *Μοῦσα, χορῶν ἱερῶν ἐπίβηθι καὶ ἔλθ' ἐπὶ τέρψιν / ἀοιδᾶς ἐμᾶς,*

<sup>15</sup> Η χρήση του Α΄ προσώπου οδήγησε τον Koester (1835) 17-18, στη σκέψη ότι οι *ανάπαιστοι* αποτελούν επιβίωση μιας εποχής που ο ποιητής ήταν ο Κορυφαίος του Χορού.

<sup>16</sup> Για παράλληλες χρήσεις του *πνίγους* βλ. *Σφ.* 1051-1059, *Εἰρ.* 765-774.

<sup>17</sup> Sifakis (1971) 60.

<sup>18</sup> Hubbard (1991) 21.

<sup>19</sup> Βλ. *Άχ.* 692-702, *Σφ.* 1060-1070, 1091-1101, *Λυσ.* 614-625, 636-647, 658-671, 682-695, *Βάτρ.* 706-717.

/τόν πολὺν ὀψομένη λαῶν ὄχλον, οὗ σοφίαι/ μυρίαί κάθηνται / φιλοτιμότεραι Κλεοφῶντος (Βάτρ.674-678).<sup>20</sup> Τέλος, σε κάποιες περιπτώσεις (Άχ. Εἰρ. Βάτρ.), η ὠδή ξεκινά σαν ὕμνος και η αντωδή ἔχει επικαιρικό χαρακτήρα, αν και γενικά συνηθίζεται να διαθέτουν ταυτόσημη μορφή και παρόμοιο περιεχόμενο.<sup>21</sup>

Επίρρημα και Αντεπίρρημα: Το *επίρρημα* και το *αντεπίρρημα* είναι συνήθως γραμμένα σε τροχαϊκά τετράμετρα, που ο συνολικός τους αριθμός είναι πολλαπλάσιος του τέσσερα, πιθανόν για να είναι επιτρεπτοί οι συμμετρικοί διαχωρισμοί και οι ομαδοποιήσεις του Χορού.<sup>22</sup> Δεν υπάρχει λόγος να θεωρήσουμε ότι εκφωνούνται από το σύνολο του Χορού, που θα είναι χωρισμένος σε δύο ημιχόρια, ώστε το πρώτο να απαγγείλει το *επίρρημα* και το δεύτερο το *αντεπίρρημα*, διότι αυτά τα δύο δομικά μέρη δεν είναι αντιθετικά μεταξύ τους.<sup>23</sup> Το πιο πιθανό είναι να λέγονται από τον Κορυφαίο<sup>24</sup> και το σύνολο του Χορού να συμμετέχει με κινήσεις και χειρονομίες.<sup>25</sup> Φυσικά, από τις σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη, εξαιρείται η *Λυσιστράτη*, όπου λόγω του θέματος του έργου, ο Χορός είναι χωρισμένος σε δύο αντιτιθέμενα ημιχόρια. Αυτός ο χαρακτήρας αντιδικίας που υπάρχει στη συγκεκριμένη *παράβαση* έκανε τον Cornford να θεωρήσει ότι η *Λυσιστράτη* διασώζει τον αρχαιότερο τύπο *παράβασης*.<sup>26</sup>

Στα *επιρρήματα* και τα *αντεπιρρήματα*, ο Κορυφαίος μιλά με τη δραματική του ταυτότητα ως μέλος του συγκεκριμένου Χορού, περιγράφει τον Χορό και τις ιδιότητές του ή δίνει συμβουλές στους θεατές, πάντα στα πλαίσια του δραματικού του ρόλου. Η κοινωνική σάτιρα και εδώ είναι υπαρκτή και κατευθύνεται εναντίον αυτών που ο Χορός εκλαμβάνει ως εχθρούς του, δηλαδή νέους ρήτορες (Άχ.), στρατιωτικούς ηγέτες (Ιπ.), Κλέωνα και Υπέρβολο (Νεφ.) ή προς το αντίθετο ημιχόριο (Λυσ.). Το σκώμμα επίσης, μπορεί να πάρει τη μορφή απόρριψης για όσους δεν υπηρέτησαν στο στρατό (Σφ.) ή για γυναίκες που δε γέννησαν καλούς άντρες (Θεσμ.).<sup>27</sup> Όπως ακριβώς και στους *αναπαίστους*, έτσι και εδώ συνυπάρχει ο έπαινος του υποκειμένου (ποιητής – Χορός) με το σκώμμα των εχθρών. Ωστόσο εδώ, και λόγω της αυξημένης έκτασης, το πολιτικό σχόλιο αποκτά μια πιο θετική μορφή, ξεπερνώντας το «*ὄνομαστί κωμωδεῖν*» και δίνοντας έμφαση στις συμβουλές προς τους πολίτες, όπως συμβαίνει στο *επίρρημα* και το *αντεπίρρημα* των *Βατράχων*. Επίσης, πρέπει να επισημανθεί η τάση του Αριστοφάνη να εναρμονίζει αυτά τα δύο δομικά μέρη της *παράβασης* πολύ προσεκτικά. Το *αντεπίρρημα*, ως εκ τούτου, χρησιμοποιείται για να δώσει ένα παράδειγμα ή να επεκτείνει χιουμοριστικά, εξειδικεύοντας μια γενική θέση του *επιρρήματος*.

*Ὁδή, επίρρημα, αντωδή και αντεπίρρημα* συναποτελούν την Επιρρηματική Συζυγία, μέρη της οποίας ή το σύνολό της μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως δεύτερη *παράβαση*.<sup>28</sup> Οι δεύτερες *παραβάσεις* συνήθως δεν ασχολούνται με την αυτοπροβολή του Χορού και του ποιητή, καθώς αυτή ἔχει ολοκληρωθεί στην κύρια, αλλά με τη

<sup>20</sup> Αντίστοιχη χρήση παρατηρείται στην *αντωδή* της *Ειρήνης* (797-818).

<sup>21</sup> Hubbard (1991) 21.

<sup>22</sup> Stanford (1993) 49.

<sup>23</sup> Την άποψη ότι το *επίρρημα* και το *αντεπίρρημα* εκφωνούνται από δύο αντιτιθέμενα ημιχόρια διατύπωσε ο Hornung (1837) 40. Πολλοί ακόμα παλαιότεροι μελετητές θεωρούσαν ότι εκφωνούνται από το σύνολο του Χορού.

<sup>24</sup> Dover (1989) 81.

<sup>25</sup> Sifakis (1971) 118, υποσ. 12.

<sup>26</sup> Cornford (1988) 150.

<sup>27</sup> Hubbard (1991) 22.

<sup>28</sup> Δεύτερη *παράβαση* ἔχουν τα εξής σωζόμενα έργα του Αριστοφάνη: *Ιππής, Νεφέλαι, Σφήκες, Ειρήνη* και *Ὀρνιθες*.

σάτιρα εις βάρος προσωπικών στόχων. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι αποστροφές στους κριτές, που μπορεί να περιέχουν υποσχέσεις για αμοιβές ή απειλές: τούς κριτὰς ἃ κερδανοῦσιν, ἦν τι τόνδε τὸν χορὸν / ὠφελῶσ' ἐκ τῶν δικαίων, βουλόμεσθ' ἡμεῖς φράσαι.(Νεφ.1115-1116), Τοῖς κριταῖς εἰπεῖν τι βουλόμεσθα τῆς νίκης πέρι (Ὅρν. 1102). Τέλος, οι δεύτερες παραβάσεις μπορούν να ενταχθούν στα πλαίσια της γιορτής που γίνεται για την επίτευξη του στόχου του κωμικού πρωταγωνιστή.<sup>29</sup>

Από την παράθεση των δομικών μερών εξάγεται το συμπέρασμα ότι η *παράβαση* έχει μια ευδιάκριτη δομή στην οποία το κάθε μέρος παρουσιάζεται να έχει κάποια δική του λειτουργικότητα.<sup>30</sup> Το *κομμάτιον* συνδέει την *παράβαση* με το υπόλοιπο έργο και εισάγει τους *αναπαίστους*, ενώ το *πνίγος* τους ολοκληρώνει για να δώσει το λόγο στο ένα ημιχόριο, που θα απαγγείλει την *ωδή* και θα εισαγάγει την Επιρρηματική Συζυγία, η οποία εξισορροπείται με την προηγούμενη ενότητα της *παράβασης*, την αποτελούμενη από το *κομμάτιον* τους *αναπαίστους* και το *πνίγος*. Ταυτόχρονα, στην Επιρρηματική Συζυγία η *ωδή* και η *αντωδή* αντιστοιχούν μετρικά και θεματικά, ενώ το ίδιο ισχύει για το *επίρρημα* και το *αντεπίρρημα*. Είναι λοιπόν ευδιάκριτο ότι βρισκόμαστε ενώπιον μιας αδιάσπαστης ενότητας, που τα μέρη της, λυρικά και απαγγελτικά, παρουσιάζουν μία συνέχεια και μία κανονικότητα στην εναλλαγή τους. Συνεπώς, θα ήταν εντελώς υποθετικό να θεωρήσει κάποιος ότι έχει γίνει ένα είδος συνένωσης διαφορετικών μερών και να επιμείνει σε μια διάκριση της Επιρρηματικής Συζυγίας από την υπόλοιπη *παράβαση* από τη στιγμή που οι *ανάπαιστοι* και το *πνίγος* λειτουργούν ως πρόλογος της Επιρρηματικής Συζυγίας.<sup>31</sup>

Πέραν της υποτιθέμενης έλλειψης ενότητας των μερών της, η *παράβαση* προσεγγίστηκε από αρκετούς μελετητές ως ένα ιδιαίτερα δύσκαμπτο απολίθωμα που διακόπτει ενοχλητικά την πορεία του έργου.<sup>32</sup> Ωστόσο, μια πιο προσεκτική προσέγγιση του θέματος θα αποδείξει ότι η *παράβαση*, όχι μόνο δεν αρνείται να εξελιχθεί, αλλά τα μέρη της υπέστησαν συνεχείς αλλαγές και πειραματισμούς σε μορφή και περιεχόμενο. *Παράβαση* σε πλήρη μορφή και με όλα τα βασικά χαρακτηριστικά της βρίσκουμε στους *Άχαρνες*, τους *Ίππης* και τους *Σφήκες*. Στην *Ειρήνη* υπάρχει μια *παράβαση* χωρίς *επιρρήματα*. Οι *Νεφέλαι*, εκεί όπου όλα τα άλλα έργα έχουν *αναπαίστους* στο σωζόμενο αναθεωρημένο κείμενο υπάρχει μια ομάδα στίχων σε ευπολίδειο μέτρο. Από τα έργα του όψιμου 5<sup>ου</sup> αιώνα μόνο οι *Ὅρνιθες* έχουν *παράβαση* σε πλήρη μορφή χωρίς όμως να αίρεται σε κάποιο σημείο η θεατρική ψευδαίσθηση, αφού ο Χορός δεν διαφεύγει καθόλου από τον δραματικό του ρόλο. Στις *Θεσμοφοριάζουσες*, η Επιρρηματική Συζυγία περιορίζεται σε ένα και μοναδικό *επίρρημα*, στους *Βατράχους* υπάρχει απλώς μια Συζυγία και στη *Λυσιστράτη* περιέχεται μια προσεκτικά ισορροπημένη σύνθεση, που περιλαμβάνει δύο ζεύγη δεκάστιχων *επιρρημάτων*. Επίσης, απουσιάζει από τη *Λυσιστράτη*, τις *Θεσμοφοριάζουσες*, τους *Βατράχους* αλλά και τους *Άχαρνες* η δεύτερη *παράβαση*.<sup>33</sup> Αυτό που διαπιστώνουμε είναι η έλλειψη στατικότητας της μορφής και η διάθεση του Αριστοφάνη να επιφέρει διαρκείς τροποποιήσεις, που θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως μέσο διάψευσης των προσδοκιών του ακροατηρίου και να αξιοποιηθούν, κατ' επέκταση, κωμικά.<sup>34</sup>

<sup>29</sup> Βλ. *Αχ.* 971-999, *Είρ.* 1127-1190.

<sup>30</sup> Dover (1989) 79.

<sup>31</sup> Cornford (1988) 145.

<sup>32</sup> Βλ. υποσ. 9.

<sup>33</sup> Στους *Άχαρνες*, η χορική εκτέλεση των στίχων 971-999 μπορεί να θεωρηθεί κάτι μεταξύ δεύτερης *παράβασης* και *ωδής*. Βλ. Sifakis (1971) 35.

<sup>34</sup> Zimmermann (2002) 18.

Από την άλλη πλευρά, γίνεται λόγος για μια σταδιακή παρακμή της *παράβασης* που έχει ξεκινήσει από τον Αριστοφάνη.<sup>35</sup> Είναι γεγονός ότι οι τελευταίες *παραβάσεις* του Αριστοφάνη, με εξαίρεση τους *Βατράχους*, έχουν την τάση να ενσωματώνονται περισσότερο στη δραματική πλοκή. Η *παράβαση* των *Όρνιθων* επικεντρώνεται στην πλήρη αποδοχή της νέας κοινωνικής θέσης των Πουλιών, που πλέον λατρεύονται ως θεοί. Η *παράβαση* της *Λυσιστράτης* ενεργοποιεί την αντιπαράθεση των δύο ημιγορίων και στις *Θεσμοφοριάζουσες* προβάλλεται η άμυνα των γυναικών εναντίον ανδρών όπως ο Ευριπίδης με τα χαρακτηριστικά του μισογυνισμού. Επομένως, οι τελευταίες *παραβάσεις* επιδεικνύουν έναν σημαντικό βαθμό παρέκκλισης από τη δομή και το περιεχόμενο των προηγούμενων. Κάτι τέτοιο δεν είναι απαραίτητο ωστόσο να ερμηνευτεί ως μία φθίνουσα κλιμακωτή πορεία προς την εξαφάνιση της *παράβασης*. Αντίθετα, θα μπορούσαν να είναι προσπάθειες του Αριστοφάνη να πειραματιστεί με τη μορφή της *παράβασης*, παρά εγχειρήματα διαφυγής από τη μορφή.<sup>36</sup> Άλλωστε, όταν ο Αριστοφάνης, στα δύο τελευταία σωζόμενα έργα του, θέλησε να εγκαταλείψει την *παράβαση* το έκανε, αλλά τότε η απώλεια της *παράβασης* συνδυάστηκε με την ελαχιστοποίηση του Χορού και τις νέες οικονομικές, κοινωνικές και πολιτιστικές συνθήκες που επέφερε στην Αθήνα η ήττα στον Πελοποννησιακό πόλεμο. Επιπλέον, αποσπάσματα κωμικών επιβεβαιώνουν ότι *παραβάσεις* παρόμοιες με αυτή των *Άχαρνέων* συνεχίζουν μέχρι το 400 π.Χ. να γράφονται.<sup>37</sup> Ένας επιπρόσθετος λόγος, όπως διατυπώνεται από τον Harsh,<sup>38</sup> θα μπορούσε να σχετίζεται με το θέμα της αυτοπροβολής του ποιητή, που ήταν πολύ έντονο στις πρώτες *παραβάσεις* του. Σταδιακά ο Αριστοφάνης έγινε γνωστός στο κοινό και συνεπώς εξέλιπε ο λόγος της αυτοπροβολής του. Εξάλλου, όταν ο Αριστοτέλης έγραψε ότι «*Κράτης πρώτος ἤρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ιδέας*»<sup>39</sup> δεν εννοούσε μόνο την εγκατάλειψη του *ιαμβίζειν*<sup>40</sup> αλλά και ότι η κωμωδία υπέστη μεγάλες αλλαγές και σημαντική ανάπτυξη αρκετά αργά στην ιστορία της. Η *παράβαση*, χωρίς αμφιβολία, συμπεριλαμβάνονταν σε αυτές τις καινοτομίες κατά το μέρος ή το όλον. Συμπερασματικά, τόσο ο ενιαίος χαρακτήρας των μερών της *παράβασης*, όσο και η δυνατότητά της να προσαρμόζεται δομικά στον εκάστοτε σκοπό που θέλει να υπηρετήσει ο ποιητής, την καθιστούν ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό, που συμβάλλει μέσω της δομής του, στην αρτιότερη κατανόηση του Αριστοφανικού δράματος.

## II) Οι παραβάσεις των Άχαρνέων και των Βατράχων: Οι λειτουργίες που επιτελούν μέσω των εκφραζόμενων ιδεών

Ένα στοιχείο που δεν πρέπει να παραβλέπουν οι σύγχρονοι μελετητές του Αριστοφάνη είναι ότι τα έργα του γράφονταν με δύο διαφορετικούς, ίσως και αντιτιθέμενους σκοπούς: να διασκεδάσουν, να ψυχαγωγήσουν αλλά και να καθοδηγήσουν μέσω της έκφρασης των προσωπικών απόψεων του ποιητή.<sup>41</sup> Η κωμωδία μπορεί να κυμαίνεται ανάμεσα στις πιο ταπεινές αναφορές (*γελοῖον*) και τα

<sup>35</sup> Dearden (1976) 102, Zimmermann (2002) 19, Easterling – Knox (2005) 479.

<sup>36</sup> Hubbard (1991) 246.

<sup>37</sup> Aristophanes Fr. 30 – 31, 58 – 59, 264 – 65, 347 – 48, Eupolis Fr. 89, 132. Kassel – Austin (1983).

<sup>38</sup> Harsh (1934) 180.

<sup>39</sup> Αριστοτέλους, *Περὶ ποιητικῆς* (1449b 7-8).

<sup>40</sup> Ο όρος αυτός εκλαμβάνεται με τη σημασία του προσωπικού σκόμματος. Πρόκειται για μια συνήθη πρακτική των προγενεστέρων του Αριστοφάνη κωμικών ποιητών. Η τάση αυτή άρχισε πρώτα να εγκαταλείπεται από τον Κράτη.

<sup>41</sup> Harsh (1934) 193.

πιο σοβαρά θέματα (*σπουδαῖον*). Μπορεί να περιστρέφεται γύρω από τις βασικές σαρκικές ανάγκες και τις ακαλαίσθητες λειτουργίες του σώματος, ενώ την ίδια στιγμή διδάσκει την πόλη όσα μπορούν να εξασφαλίσουν την πολιτική, πνευματική και ηθική της σωτηρία. Ο αδιάκοπος αυτός συνδυασμός, ένα ευτυχές οξύμωρο, συνιστά την πεμπτούσια αυτού του είδους. Για να επιτευχθεί ο πρώτος στόχος αξιοποιείται το φανταστικό, η παρεκτροπή της γλώσσας, ο παραλογισμός, η υπερβολή και όλα όσα συνιστούν ένα γκροτέσκο κωμικό στοιχείο. Για την επίτευξη της καθοδήγησης των συμπολιτών του ο Αριστοφάνης είναι υποχρεωμένος να συνδέσει το έργο με την πραγματικότητα και μάλιστα, πολλές φορές, να το εξωθήσει εκτός θεατρικής πραγματικότητας και να αξιοποιήσει την παρωδία και το προσωπικό σκώμμα. Η *παράβαση* είναι αυτή που, κατά κύριο λόγο, συμβάλλει στην επίτευξη αυτού του στόχου, καθώς διαθέτει τη δυνατότητα να στέκεται πίσω από την πλοκή του έργου χωρίς όμως να απομακρύνεται εντελώς από τη θεματική του.<sup>42</sup> Ως προς αυτό, φέρει ομοιότητες με τα στάσια της τραγωδίας, ωστόσο η έκτασή της, η υφολογική της ποικιλία καθώς και η δυνατότητά της να εισάγει μια άρση της θεατρικής ψευδαίσθησης την κάνουν ακόμα πιο αποτελεσματική.

Η *παράβαση* των *Άχαρνών* αποτελεί ένα παράδειγμα που αποδεικνύει το ρόλο που επιτελεί η *παράβαση* γενικά στην ανάδειξη του περιεχομένου και των βαθύτερων νοημάτων της Αριστοφανικής κωμωδίας. Ο ποιητής από την αρχή έχει προετοιμάσει τους θεατές, προβάλλοντας το θέμα της *παράβασης*. Δύο φορές ο Δικαιόπολης, ταυτοποιημένος με τον ποιητή, παραπονιέται ότι ο Κλέων τον οδηγεί σε δίκη: *Αὐτός τ' ἔμαυτὸν ὑπὸ Κλέωνος ἄπαθον / ἐπίσταμαι διὰ τὴν πέρυσι κωμωδίαν* (*Άχ.* 377-378). Ενώ λίγο παρακάτω εκφράζει την άποψη ότι ο Κλέων δεν μπορεί να ισχυρίζεται ότι ο ποιητής κακολογεί την πόλη ενώπιον ξένων: *Οὐ γάρ με νῦν γε διαβαλεῖ Κλέων ὅτι / ξένων παρόντων τὴν πόλιν κακῶς λέγω.* (*Άχ.* 502-503). Τα λόγια αυτά αναφέρονται στον ίδιο τον Αριστοφάνη και στη δίωξη που είχε ασκήσει τον προηγούμενο χρόνο ο Κλέων εναντίον του για την κωμωδία *Βαβυλώνιοι*, κατηγορώντας τον ότι δυσφήμιζε την πόλη.<sup>43</sup> Είναι σαν ο Δικαιόπολης να βγαίνει προς στιγμήν από το δραματικό του ρόλο και να μιλά με τη φωνή του ίδιου του ποιητή. Οι προαναφερθείσες παρεμβολές προφανώς σχεδιάστηκαν για να επαυξήσουν την αποτελεσματικότητα των επερχόμενων *αναπαίστων*. Οι *ανάπαιστοι* και το *πνίγος* είναι στενά συνδεδεμένα με το υπόλοιπο έργο και για έναν ακόμα λόγο: την αλληγορική ομοιότητα μεταξύ της άμυνας του Δικαιόπολη απέναντι στον Χορό των Γερόντων και της άμυνας του ποιητή απέναντι στις κατηγορίες του Κλέωνα.<sup>44</sup> Με αυτό τον τρόπο η *παράβαση* αντικατοπτρίζει το θέμα του έργου και το περιεχόμενό της αντανακλάται στις πιο σημαντικές όψεις του.

Μια πιο συγκεκριμένη λειτουργία της είναι να υπηρετήσει την ταύτιση του ποιητή με τον ήρωά του. Αυτή η ταύτιση βασίζεται κυρίως σε ομοιότητες μεταξύ των *αναπαίστων* της *παράβασης* των *Άχαρνών* και δύο σκηνών από το πρώτο μισό του έργου. Η πρώτη αφορά την ετοιμότητα λόγου και την αποφασιστικότητα της δράσης

<sup>42</sup> Αναφέρομαι στην κλασική *παράβαση* των πρώτων σωζόμενων κωμωδιών του Αριστοφάνη.

<sup>43</sup> Πρόκειται για την πρώτη κωμωδία που έγραψε ο Αριστοφάνης με πολιτικό θέμα. Την παρουσίασε στα Μ. Διονύσια το 436 π.Χ., σε παράσταση του Καλλίστρατου. Για το έργο του αυτό βραβεύτηκε με το πρώτο βραβείο. Ένα χρόνο πιο πριν είχε βραβευτεί με το έργο του *Δαιταλῆς* καταλαμβάνοντας τη δεύτερη θέση. Το έργο του *Βαβυλώνιοι* προκάλεσε σκάνδαλο, επειδή ο χορός παρουσιάζει τις πόλεις της Δηλιακής Συμμαχίας ως σκλάβους που δουλεύουν σκληρά στο μύλο του στρατιωτικού διοικητή Κλέωνα. Ο Αριστοφάνης σατιρίζει τις δημαγωγικές πρακτικές του Κλέωνα και την ιμπεριαλιστική πολιτική της Αθήνας.

<sup>44</sup> Harsh (1934) 188.

τόσο του ήρωα *Nūn oūn áτεχνῶς ἤκω παρεσκευασμένος / βοᾶν, ὑποκρούειν, λαιδορεῖν τοὺς ῥήτορας* (Αχ. 37-38), όσο και του ποιητή: *Ἐξ οὗ γε χοροῖσιν ἐφέστηκεν τρυγικοῖς ὁ διδάσκαλος ἡμῶν, / οὐπω παρέβη πρὸς τὸ θέατρον λέξων ὡς δεξιός ἐστιν* (Αχ. 628-629). Στην περίπτωση του ήρωα η ετοιμότητα προβάλλεται με τη φράση *ἤκω παρεσκευασμένος*, ενώ για τον ποιητή με την αποφαιτική διατύπωση *οὐπω... λέξων ὡς δεξιός ἐστιν*, που θεωρεί τόσο αυτονόητη την επιδεξιότητα του ποιητή ώστε να μη χρειάζεται να γίνει λόγος περί αυτής. Αξιοπρόσεκτη είναι και η επιθυμία τους να απευθύνουν στο κοινό όχι ευχάριστους αλλά δίκαιους λόγους. Ο Δικαιόπολης ισχυρίζεται: *Ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μὲν, δίκαια δέ.* (Αχ. 501). Από την πλευρά του ο Χορός αναφέρεται στον ποιητήν *τὸν ἄριστον, / ὅστις παρεκινδύνευσ' ἐν Ἀθηναίοις εἰπεῖν τὰ δίκαια.* (Αχ. 644-645).<sup>45</sup>

Στα χωρία που προαναφέρθηκαν η *παράβαση* λειτουργεί ως πρίσμα μέσω του οποίου διαχέονται τα κορυφαία θέματα του έργου, επισημαίνοντας εν προκειμένω, τα σημεία όπου ποιητής και ήρωας λειτουργούν για το καλό της πόλης. Η εικόνα του Δικαιόπολη μοιάζει με την αντίστοιχη του Αριστοφάνη των *αναπαίστων*. Και οι δύο ξεκινούν ως άνθρωποι που αντιμετωπίστηκαν άσχημα από την κοινωνία και η προκύπτουσα συμπάθεια από το γεγονός αυτό αυξάνεται χάρη στα θετικά τους χαρακτηριστικά: την αντικειμενική κριτική που ασκεί ο Δικαιόπολης (κατ' επιβεβαίωση του ονόματός του) για την Αθηναϊκή πολιτική και τη σειρά των πλεονεκτημάτων που προσφέρει ο ποιητής Αριστοφάνης στην Αθηναϊκή πολιτεία.<sup>46</sup> Εν τέλει, ο Αριστοφάνης ταυτοποιείται με έναν εγωιστή ήρωα, που έχει αντιστρέψει τους όρους, αποκλείοντας τους Αθηναίους από τη δική του ειρήνη, όπως πρωτότερα η πόλη απέκλειε τον ήρωα από την εξουσία. Αντίστοιχα εγωκεντρικά γνωρίσματα εμφανίζει και ο Αριστοφάνης στην *παράβαση*, όπως παρουσιάζεται από τον Χορό: *Διὰ ταῦθ' ὑμᾶς Λακεδαιμόνιοι τὴν εἰρήνην προκαλοῦνται / καὶ τὴν Αἴγιναν ἀπαιτοῦσιν· καὶ τῆς νήσου μὲν ἐκείνης / οὐ φροντίζουσ', ἀλλ' ἵνα τοῦτον τὸν ποιητὴν ἀφέλωνται* (Αχ.652-654). Ο πρωταρχικός ρόλος της *παράβασης* στους *Ἀχαρνῆς* επιβεβαιώνεται από ένα ακόμα επιχείρημα. Το δεύτερο μέρος του έργου, που έπεται της *παράβασης*, λειτουργεί ως αντικατοπτρισμός του πρώτου υπό την έννοια ότι διορθώνει τα προβλήματα που προέκυψαν στο αρχικό μέρος.<sup>47</sup> Ο κόσμος της βίας μετατρέπεται σ' έναν κόσμο όπου κυριαρχεί η ειρήνη, όπως είχε προσευχηθεί ο Δικαιόπολης στα κατ' αγρούς Διονύσια: *σπονδὰς ποιησάμενος ἐμαντῶ, / πραγμάτων τε καὶ μαχῶν / καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγείς.* (Αχ. 268-270). Αυτή η αλλαγή από τη βία στο εορταστικό περιβάλλον επισημαίνεται με την *ωδή* της *παράβασης*. Άλλωστε και ο Χορός αρχικά εκπροσωπεί τη βία, έχοντας τα χαρακτηριστικά του προϊόντος που κατασκευάζουν οι Αχαρνείς, που είναι σκληροί

<sup>45</sup> Αξιοσημείωτο είναι ότι στον στίχο 501 για να μιλήσει ο ποιητής χρησιμοποιεί ως φερέφονό του έναν ηθοποιό, που υποδύεται τον Δικαιόπολη, ο οποίος προσποιείται ότι είναι ο Τήλεφος. Έχουμε ένα παιχνίδι πολλαπλών θεατρικών μεταμφιέσεων, που μεσολαβούν ανάμεσα στη φωνή του ποιητή και στο κοινό. Ο ποιητής δεν μιλά απευθείας στους θεατές αλλά μέσα από ένα τριπλό φίλτρο θεατρικής διαμεσολάβησης. Με αυτό το τέχνασμα αποφεύγει την ευθεία ταύτιση με τον Δικαιόπολη και αποσταθεροποιεί την ταυτότητα της φωνής που ακούγεται σε αυτό το χωρίο. Νομίζουμε ότι ακούμε τη φωνή του ποιητή αλλά δεν είμαστε βέβαιοι, διότι ο απόηχος της φωνής έρχεται μέσα από αλληπάλληλα προσωπεία.

<sup>46</sup> Για την κριτική του Δικαιόπολη βλ. Αχ.28-42, ενώ για την προσφορά του ποιητή στην πόλη βλ. Αχ.633-658.

<sup>47</sup> Bowie (1982) 29.



και τραχείς σαν τα ξύλα από τα οποία φτιάχνουν τα κάρβουνα. Στο *επίρρημα* της *παράβασης* όμως, η ταυτότητα του Χορού αλλάζει και αυτοί εμφανίζονται ως ένα σύνολο κατατρεγμένων Γερόντων, εικόνα που διατηρείται ως το τέλος του έργου.<sup>48</sup>

Η πρώτη λοιπόν σωζόμενη *παράβαση* του Αριστοφάνη αναδεικνύει τα κορυφαία θέματα του έργου και καταδεικνύει την ενότητά του. Είκοσι χρόνια μετά (405 π.Χ.) ο Αριστοφάνης έγραψε την τελευταία σωζόμενη *παράβαση*, που εμπεριέχεται στους *Βατράχους*. Οι επιφανειακές διαφορές μεταξύ της πρώτης και της ύστερης είναι δεδομένες. Η *παράβαση των Βατράχων* διαθέτει μόνο Επιρρηματική Συζυγία, ο Χορός απευθύνεται στο κοινό στα πλαίσια του δραματικού του ρόλου και απουσιάζει παντελώς το κωμικό στοιχείο, αντίθετα από προηγούμενες *παραβάσεις*, γεγονός όμως που είναι εύλογο εξαιτίας της σοβαρότητας των περιστάσεων. Θεωρώ όμως, ότι αυτά τα τρία στοιχεία δεν είναι αρκετά ώστε να προσοικονομήσουν την εξαφάνιση της *παράβασης* από τα δύο τελευταία σωζόμενα έργα του ποιητή. Αντίθετα, φαίνεται ότι η *παράβαση των Βατράχων*, όπως και αυτή των *Άχαρνέων*, επιτελούν τις ίδιες βασικές λειτουργίες και έχουν εξίσου κομβικό ρόλο στην ανάδειξη του κοινωνικοπολιτικού χαρακτήρα της Αριστοφανικής κωμωδίας.

Αρκετές είναι οι ενδείξεις που μας επιτρέπουν να ισχυριστούμε ότι η *παράβαση των Βατράχων* περιέχει και *αναπαιστικό* τμήμα, το οποίο είναι τοποθετημένο ξεχωριστά, στην *πάροδο* του Χορού των Μυστών (354-371). Τα *αναπαιστικά* τετράμετρα αυτού του χωρίου λειτουργούν ως *παράβαση*, τόσο δομικά όσο και θεματικά.<sup>49</sup> Πιο συγκεκριμένα, οι Μεμνημένοι οριοθετούν τους εαυτούς τους αντιπαραβάλλοντάς τους με δώδεκα κατηγορίες ανθρώπων, των οποίων ζητείται η απομάκρυνση από τον ιερό Χορό. Πρέπει να απομακρυνθεί *ὅστις ἄπειρος τοιῶνδε λόγων ἢ γνώμην μὴ καθαρεύει* (*Βάτρ.* 355), στοιχείο που μας παραπέμπει στο *εἴπερ καθαρὸν τι φιλεῖτε* από την *παράβαση των Σφηκῶν* (*Σφ.* 1015). Επίσης, κοινό γνώρισμα με *αναπαίστους* πρωιμότερων έργων είναι η υπονοούμενη ταυτοποίηση του Χορού με την υπεράσπιση της κωμωδίας.<sup>50</sup> Συνεπώς, η *πάροδος* των Μυστών μπορεί να λειτουργήσει ως ένα είδος προκαταρκτικής *παράβασης*, αφού επιτελεί το ρόλο της χορικής αυτοπαρουσίασης και με αυτό τον τρόπο η πραγματική *παράβαση* απελευθερώνεται και επικεντρώνεται στις πολιτικές παραινέσεις.<sup>51</sup>

Προσεγγίζοντας το ζήτημα του ενοποιητικού χαρακτήρα της *παράβασης* στους *Βατράχους*, θα παρατηρήσουμε ότι στο *επίρρημα* ο Χορός αναφέρεται σε δούλους που έγιναν αφεντικά: *κάντι δούλων δεσπότης* (*Βάτρ.* 694). Ας θυμηθούμε και τον Κλέωνα των *Ίππέων* που παρουσιαζόταν ως Παφλαγόνας δούλος που καθοδηγούσε τον αφέντη του, τον προσωποποιημένο Δήμο. Αλλά και στους *Βατράχους* η *ωδή* υπονοεί τη δουλική καταγωγή του Κλεοφώντα: *χείλεσιν ἀμφιλάλοις δεινὸν ἐπιβρέμεται Θρηκία χελιδῶν* (*Βάτρ.* 680-681).<sup>52</sup> Το θέμα της δουλικής καταγωγής ή συμπεριφοράς των ηγετών είναι ένα ζήτημα που εντοπίζεται σε πολλά σημεία, και εκτός *παράβασης*. Η συνεχής εναλλαγή κοστουμιών

<sup>48</sup> «Εἶτα Μαραθῶνι μὲν ὄτ' ἤμεν, ἐδιώκομεν, / νῦν δ' ὑπ' ἀνδρῶν πονηρῶν σφόδρα/ διωκόμεθα, κᾶτα πρὸς ἀλισκόμεθα.» (*Άχ.* 697-699).

<sup>49</sup> Whitman (1964) 230.

<sup>50</sup> Βλ. σχετικά και την *παράβαση των Νεφελῶν*.

<sup>51</sup> Hubbard (1991) 205.

<sup>52</sup> Από την περιοχή της Θράκης κατάγονταν αρκετοί δούλοι. Ο Αισχίνης στο λόγο του *Περὶ των Πρεσβειῶν*, 76 αναφέρει ότι όσοι δεν θέλουν την ειρήνη, είναι σαν τον Κλεοφώντα το λυροποιό, που πολλοί τον θυμούνται και δούλο με δεσμά. Ωστόσο, το πιο πιθανό ήταν να δέχονταν αυτές τις επιθέσεις λόγω της καταγωγής της μητέρας του από τη Θράκη.

μεταξύ Διονύσου και Ξανθία, πέρα από την κωμική της διάσταση σε πρώτο επίπεδο, λειτουργεί και ως ένα είδος δραματικής συσκότισης των διαφορών δούλου και αφέντη σε δεύτερο επίπεδο.<sup>53</sup> Ο Αριστοφάνης, όπως είναι εμφανές, σε αυτή την περίπτωση αναφέρεται στους κοινωνικούς συσχετισμούς μεταξύ δούλων και ελευθέρων καθώς και στην αποτυχία της κοινωνικής διαφοροποίησης, σε μία χρονική περίοδο κατά την οποία άνθρωποι υπαγόμενοι σε χαμηλή κοινωνική βαθμίδα, όπως ο Κλεοφών και ο Κλειγένης, αποτελούν τους ηγέτες της πολιτείας. Η ιδέα ότι οι χειρότεροι παίρνουν τη θέση των καλύτερων εκφράζεται στο *αντεπίρρημα*: *Τῶν πολιτῶν θ' οὗς μὲν ἴσμεν εὐγενεῖς καὶ σώφρονας ἄνδρας ὄντας... προσελοῦμεν* (*Βάτρ.* 727-730) και διευκρινίζεται με τη μεταφορά του υποτιμημένου νομίσματος (*Βάτρ.* 718-726). Οι ηγέτες πλέον είναι ταπεινοί και από ταπεινούς γονεῖς, ξένοι και κοκκινομάληδες.<sup>54</sup>

Αλλά και ο Ευριπίδης ταυτοποιήθηκε στην κωμική παράδοση ως γιος μανάβισσας<sup>55</sup> δηλαδή ως άνθρωπος ταπεινής καταγωγής, και θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι, όπως ο Κλεοφών και ο Κλειγένης υποβιβάζουν την πολιτική, έτσι και ο Ευριπίδης υποβιβάζει τη δραματική τέχνη με τους συνεχείς νεωτερισμούς του. Η μεταφορά του υποτιμημένου νομίσματος, στο *αντεπίρρημα* της *παράβασης*, ταιριάζει στην ποίησή του, με την ίδια λογική που οι δικοί του θεοί ονομάζονται *κόμμα καινόν* (*Βάτρ.* 890).<sup>56</sup> Άλλοι συνεκτικοί κρίκοι μεταξύ της *παράβασης* και του λοιπού έργου θα μπορούσαν να εντοπιστούν στο θέμα της επιλογής των ποιητών από τον Διόνυσο. Βασικό κριτήριο επιλογής είναι η ηθικοπλαστική δύναμη του κάθε ποιητή αφού όπως ισχυρίζεται ο Ευριπίδης *βελτίους τε ποιούμεν τοὺς ἄνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν* (*Βάτρ.* 1010-1011).<sup>57</sup> Αυτή η δυνατότητα της ποίησης να κάνει τους ανθρώπους ποιοτικότερους έρχεται σε αντιστοιχία με τη βασική θεματολογία του επιρρήματος: *Τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῇ πόλει ξυμπαραινεῖν καὶ διδάσκειν* (*Βάτρ.* 686-687). Η τελική επιλογή του Διονύσου, να επαναφέρει τον Αισχύλο, αποκτά σημασία μόνο αν εκληφθεί με αυτή τη διάσταση και συνδυαστεί με το προαναφερθέν χωρίο της *παράβασης*, και δεν εξαρτάται από κάποιο αισθητικό ή λογοτεχνικό προβάδισμα της Αισχύλειας τραγωδίας.<sup>58</sup> Κατά αυτό τον τρόπο η *παράβαση*, επιτελώντας έναν αξονικό ρόλο, αναδεικνύει τις πολιτικές και λογοτεχνικές διαστάσεις της κωμωδίας. Στο τέλος, η ανάγκη να μην υπάρχουν διαμάχες μεταξύ των πολιτών και η επιλογή του Αισχύλου εναρμονίζονται: Ο Αισχύλος πρέπει να βοηθήσει την Αθήνα να επιστρέψει στην παλιά της δόξα. Άρα, η *παράβαση* και το ίδιο το έργο αποσκοπούν σε ένα κοινό αποτέλεσμα, πράγμα που μας επιβεβαιώνει ότι ακόμα και η τελευταία σωζόμενη Αριστοφανική *παράβαση* διατηρεί τον ενοποιητικό της χαρακτήρα και τη δυνατότητα να αναδεικνύει τα θέματα της κωμωδίας.

Επιτελεί ωστόσο και άλλες λειτουργίες, καταδεικνύοντας την αναπόσπαστη σχέση της με την αρχαία κωμωδία.<sup>59</sup> Συγκεκριμένα, ο Αριστοφάνης είχε τη δυνατότητα μέσω της *παράβασης* να εκφράσει τις πολιτικές του προτάσεις και την

<sup>53</sup> Hubbard (1991) 209.

<sup>54</sup> *τοῖς δὲ χαλκοῖς καὶ ξένοις καὶ πυρρῖαις καὶ πονηροῖς κακὰ πονηρῶν εἰς ἅπαντα χρώμεθα* (*Βάτρ.* 729-730).

<sup>55</sup> Βλ. *Αχ.* 475-478, *Τπ.* 19, *Θεσμ.* 387-456, *Βάτρ.* 840.

<sup>56</sup> Hubbard (1991) 210.

<sup>57</sup> Βλ. και *Βάτρ.* 1454-1457.

<sup>58</sup> Harsh (1934) 184.

<sup>59</sup> Οι λειτουργίες αυτές έχουν αναφερθεί στην παρουσίαση των δομικών μερών της *παράβασης*. Βλ. σελ. 3-5.

αγωνία του για τη σωτηρία της πόλης,<sup>60</sup> θέτοντας στο στόχαστρο την πολιτειακή δομή του κράτους, τον τρόπο άσκησης της εξουσίας, μεμονωμένες πολιτικές αποφάσεις ή μεμονωμένα πολιτικά πρόσωπα. Και όλα αυτά γίνονται στα πλαίσια του *ὄνομαστὶ κωμωδεῖν* και μέσω της υιοθέτησης ενός συμβουλευτικού χαρακτήρα, που εκφράζεται με συμβουλές για ειρήνη, συμφιλίωση και ομόνοια, που μπορούσε να αποδεχθεί το κοινό λαϊκό αίσθημα.<sup>61</sup> Η *παράβαση* βέβαια δεν διεκδικεί την αποκλειστικότητα του κοινωνικοπολιτικού και σκωπτικού χαρακτήρα της Αριστοφανικής κωμωδίας,<sup>62</sup> ωστόσο αποτέλεσε τον κύριο φορέα έκφρασής του, όχι μόνο ποσοτικά αλλά και ποιοτικά αφού, όταν το πολιτικό σχόλιο εκφράζεται εκτός θεατρικής ψευδαίσθησης, αποκτά αμεσότητα, κάτι που το κάνει πιο αποτελεσματικό, εφόσον δεν κρύβεται πίσω από ένα θεατρικό προσωπίο. Ο Αριστοφάνης έκανε αυτές τις παύσεις της ροής επειδή του το επέτρεπε η κωμική παράδοση και επειδή ο ίδιος το επιθυμούσε. Πρόκειται για μια ιδιόμορφη αντίληψη της θεατρικής ψευδαίσθησης που είχε η αρχαία κωμωδία, σύμφωνα με την οποία ο ποιητής μπορούσε να απευθύνεται στο κοινό κατά βούληση και χωρίς να πρέπει να απολογηθεί γι' αυτό.<sup>63</sup>

Και ενώ η άρση της θεατρικής ψευδαίσθησης γίνεται από τη μία πλευρά μέσω σχολιασμού και ετεροκριτικής, από την άλλη λειτουργεί και ως μέσο αυτοκριτικής. Το κύριο μέρος της παράβασης (ανάπαιστοι) συχνά αφιερώνεται σε θέματα ποιητολογικά. Ο ποιητής επαινεί τον εαυτό του και τα έργα του και επικρίνει τους αντιπάλους του, που μετέρχονται τετριμμένα τεχνάσματα για την πρόκληση κωμικού αποτελέσματος.<sup>64</sup> Εδώ εντοπίζεται ένα γνώρισμα της κωμικής αυτοκριτικής, που είναι η θεμελιώδης αμφισημία της. Ο κωμικός ποιητής καυχείται για την πρωτοτυπία του χρησιμοποιώντας μια σειρά από κοινούς τόπους. Με άλλα λόγια αυτοϋπονομεύεται, καθώς η πρακτική του παραβιάζει τις ποιητολογικές διακηρύξεις του. Συνεπώς, δεν πρέπει να εκπλαγούμε, αν βρούμε στην *παράβαση* ταυτότητες οι οποίες δρουν τόσο αυτοδιαφημιστικά για τον ποιητή και τον Χορό όσο και αυτοσαρκαστικά. Άλλωστε, συχνά ο Χορός «μετακινείται», και από θεατής και κριτής κωμικών χαρακτήρων και δρωμένων, γίνεται κωμικό θέαμα παρουσιάζοντας τον εαυτό του *δεινὰ πάσχοντα ... ὑπὸ νεανίσκων* (Αχ. 678-680). Αλλά και ο ποιητής τοποθετείται στο κέντρο της σκηνής, γίνεται κωμικό θέαμα και υφίσταται μια συνεχή επανεξέταση.<sup>65</sup> Η παλαιά κωμωδία είναι βέβαια μια πράξη κριτικής και η *παράβαση* είναι ενίοτε η στιγμή της δικής της αυτοκριτικής.

Εν κατακλείδι, η *παράβαση* έχει μια κεντρική, κυριολεκτικά και μεταφορικά, θέση στην Αριστοφανική κωμωδία, είναι μια ευκαιρία διαμεσολάβησης της γλώσσας, που στέκεται ανάμεσα στον μιμητικό λόγο του δράματος και την πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα και, διαθέτοντας ετερότητα από το θεατρικό της περιβάλλον, γίνεται χώρος έκφρασης των απόψεων του ποιητή. Άλλωστε, η κωμωδία των κλασικών χρόνων αποτελεί ένα είδος συνύπαρξης αντιτιθέμενων μερών και συρραφής ανομοιογενών στοιχείων. Οι αναντιστοιχίες της *παράβασης* προς τα άλλα

<sup>60</sup> Η αγωνία του εκφράζεται με την επαναληπτική διατύπωση *κἄν τι σφαλῆτ' (Βάτρ.736)*, και *ἦν τι καὶ πάσχητε (Βάτρ. 737)*.

<sup>61</sup> Dover (1989) 83.

<sup>62</sup> Εννοείται ότι σε κάποιες περιπτώσεις ο Χορός στην *παράβαση* μιλά εντός δραματικού χαρακτήρα, ενώ και το θέμα της *παράβασης* συχνά συμπίπτει με το θέμα του έργου. Επίσης, η *παράβαση* δεν είναι το μοναδικό σημείο όπου τα πρόσωπα απευθύνονται στο ακροατήριο διακόπτοντας τη θεατρική ψευδαίσθηση. Αυτό συμβαίνει συχνά και κατά τη διάρκεια του *προλόγου*, της *εξόδου*, αλλά και σε άλλα χωρία. Βλ. ενδεικτικά Αχ. 1150-1173, 377-388, 502-507.

<sup>63</sup> Παρά την ελευθερία αυτή, ο Αριστοφάνης κάνει συχνά μια διακριτή προσπάθεια να διατηρήσει την ταυτότητα του Χορού όταν εκφωνούνται οι *ανάπαιστοι*. Βλ. *Ιπ.* 507-546.

<sup>64</sup> Βλ. ενδεικτικά *Ιπ.* 507-550.

<sup>65</sup> Hubbard (1991) 28.

δομικά μέρη αποτελούν επιβιώσεις και επιβεβαιώσεις αυτών των αναντιστοιχιών που θα μπορούσαν να σχηματισθούν και στους δύο Χορούς των *Βατράχων*.<sup>66</sup> Από τη μια πλευρά οι Βάτραχοι παραπέμπουν στο γκροτέσκο, κωμικό στοιχείο, ενώ από την άλλη ο Χορός των Μυστών προβάλλει, υπενθυμίζει και αναδεικνύει τη σοβαρή και διδακτική πλευρά της αρχαίας κωμωδίας.

## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

### **Α. Εκδόσεις κειμένων**

Coulon, V. & Van Daele, M. (1923), Aristophane, Acharnenses, vol. 1, Les Belles Lettres, Paris.

Coulon, V. & Van Daele, M. (1928), Aristophane, Aves, vol. 3, Les Belles Lettres, Paris.

Coulon, V. & Van Daele, M. (1923), Aristophane, Equites, vol. 1, Les Belles Lettres, Paris.

Coulon, V. & Van Daele, M. (1928), Aristophane, Lysistrata, vol. 3, Les Belles Lettres, Paris.

Coulon, V. & Van Daele, M. (1924), Aristophane, Pax, vol. 2, Les Belles Lettres, Paris.

Coulon, V. & Van Daele, M. (1928), Aristophane, Ranae, vol. 4, Les Belles Lettres, Paris.

Coulon, V. & Van Daele, M. (1928), Aristophane, Thesmophoriazusae, vol. 4, Les Belles Lettres, Paris.

Dover, K.J. (1968), Aristophanes, Clouds, Clarendon Press, Oxford.

MacDowell, D.M. (1971), Aristophanes, Wasps, Clarendon Press, Oxford.

### **Β. Υπομνήματα – Μελέτες - Άρθρα**

Bowie, A. M. (1982), "The Parabasis in Aristophanes: Prolegomena, Acharnians" (Vol.32), The Classical Quarterly.

Cornford, F. M. (1988), *Η Αττική κωμωδία*, μετ. Λ. Ζενάκου, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα.

Dearden, C. W. (1976), *The Stage of Aristophanes* (Vol. 7), Athlone Press, London.

Dover, K. J. (1989), *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, μετ. Φ. Κακριδή, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ. Αθήνα.

Easterling, P. E., Knox, B. M. W. (2005), *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μετ. Ν. και Μ. Κονόμη, Χ. Γρίμπα, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα.

---

<sup>66</sup> Hubbard (1991) 218.

- Harsh, P. W. (1934), "The Position of the Parabasis in the Plays of Aristophanes" (Vol.65), Transactions and Proceedings of the American Philological Association.
- Hornung, H. T. (1837), *Commentationis de Partibus Comoediarum Graecarum Particula*, Diss, Berlin.
- Hubbard, T. K. (1991), *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca: Cornell University Press, London.
- Kassel, R., & Austin, C. (1983), *Poetae Comici Graeci*, Berlin/New York.
- Ketterer, R. C. (1980), "Stripping in the Parabasis of Acharnians" (Vol.21), *Greek, Roman, and Byzantine Studies*.
- Koester, H. (1835), *Commentatio de Graecae Comoediae Parabasi*, Stralsund.
- Murray, G. (1933), *Aristophanes: a Study*, Clarendon Press, New York.
- Pickard-Cambridge, A. W., & Webster, T. B. L. (1927), *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Clarendon Press. Oxford.
- Radermacher, L. (1954), *Aristophanes' Frösche*, Vienna.
- Sifakis, G. M. (1971), *Parabasis and Animal Choruses: a Contribution to the History of Attic Comedy*, Athlone Press, London.
- Stanford, W. B. (1993), *Βάτραχοι, Κριτική και Ερμηνευτική έκδοση*, μετ. Μ. Μπλέτα, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Whitman, C. H. (1964), *Aristophanes and the Comic Hero* (Vol. 19), Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Whittaker, M. (1935), "The Comic Fragments in their Relation to the Structure of Old Attic Comedy" (Vol.29) *The Classical Quarterly*.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von. (1927), *Lysistrate*, Berlin.
- Zieliński, T. S. (1885), *Die Gliederung der Altattischen Komoedie*, Leipzig.
- Zimmermann, B. (2002), *Η Αρχαία Ελληνική κωμωδία*, μετ. Η. Τσιριγκάκη, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα.

## Η ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΙΚΗ ΠΑΡΑΒΑΣΗ

<b>Έργο</b>	<b>Κομμάτιον</b>	<b>Ανάπαιστοι και Πνίγος</b>	<b>Ωδή</b>	<b>Επίρρημα</b>	<b>Αντωδή</b>	<b>Αντεπίρρημα</b>	<b>2<sup>η</sup> παράβαση</b>
<i>Αχαρνείς</i>	<u>626-627</u> : Πρόταση για έκδυση. Μετάβαση στους Αναπαιστούς	<u>628-658</u> : Υπεράσπιση ποιητή. Προσωπικό σκώμμα. Δεν υπάρχει πνίγος	<u>665-675</u> : Επίκληση στη Μούσα	<u>676-691</u> : Το παράπονο των γερόντων του Χορού	<u>692-702</u> : Η ανάγκη να τιμούνται οι γέροντες	<u>703-718</u> : Ένα παράδειγμα	
<i>Ιππείς</i>	<u>498-506</u> : Αποχαιρετισμός, προτροπή προς το κοινό να προσέξει τους αναπαιστούς	<u>507-546/ 547-550</u> : Αναφορές στον Αριστοφάνη και συσχέτιση με άλλους κωμικούς	<u>551-564</u> : Επίκληση στον Ποσειδώνα τον θεό των αλόγων	<u>565-580</u> : Έπαινος παλαιών ιππέων	<u>581-594</u> : Επίκληση στην Αθηνά και τη Νίκη	<u>595-610</u> : Οι ιππείς επαινούν τα άλογά τους.	<u>1264-1315</u> : Επιρρηματική συζυγία
<i>Νεφέλες</i>	<u>510-517</u> : Τυποποιημένος αποχαιρετισμός	<u>518-562</u> : Σε Ευπολίδειους. Παράπονο ποιητή για την ήττα που υπέστη στην 1 <sup>η</sup> παρουσίαση του έργου. Προσωπικό σκώμμα. Δεν υπάρχει πνίγος.	<u>563-574</u> : Επίκληση σε Δία, Ποσειδώνα, Αιθέρα και άλλους θεούς	<u>575-594</u> : Οι Νεφέλες παραπονούνται γιατί δεν εκτιμάται η προσφορά τους. Προσωπικό σκώμμα	<u>595-606</u> : Επίκληση στους Φοίβο, Ήρα, Παλλάδα και Βάκχο	<u>607-626</u> : Αντίστοιχο με το περιεχόμενο του επιρρήματος	<u>1113-1130</u> : Υπάρχει μόνο Κομμάτιον και Επίρρημα
<i>Σφήκες</i>	<u>1009-1014</u> : Αποχαιρετισμός, προτροπή προς το κοινό να προσέξει τους αναπαιστούς	<u>1015-1050/ 1051-1059</u> : Έπαινος προς τον ποιητή. Προσωπικό σκώμμα. Σάτιρα σοφιστών. Αναζήτηση τιμής στο πνίγος	<u>1060-1070</u> : Αυτοέπαινος του Χορού	<u>1071-1090</u> : Επεξήγηση της εικόνας των κοστουμιών. Η δόξα των ημερών του πολέμου	<u>1091-1101</u> : Έπαινος της αρετής του χορού	<u>1102-1121</u> : Η μετέπειτα δράση του Χορού	<u>1265-1291</u> : Επίρρημα: Υπεράσπιση του ποιητή
<i>Ειρήνη</i>	<u>729-733</u> : Αποχαιρετισμός. Προτροπή για έκδυση.	<u>734-764/ 765-774</u> : Έπαινος ποιητή. Οι μάχες που έδωσε κατά του Κλέωνα	<u>725-796</u> : Επίκληση στη Μούσα		<u>797-818</u> : Προσωπικό σκώμμα προς διάφορους ποιητές		<u>1127-1190</u> : Επιρρηματική συζυγία
<i>Όρνιθες</i>	<u>676-684</u> : Κάλεσμα στο αηδόνι να αρχίσει να τραγουδά τους Αναπαιστούς	<u>685-722/ 723-736</u> : Ανάπαιστοι: Όρνιθολογία. Πνίγος: Η χρησιμότητα των πουλιών	<u>737-752</u> : Επίκληση προς τη Λοχμαία Μούσα	<u>753-768</u> : Πρόσκληση στους ανθρώπους να ζήσουν μαζί με τα πουλιά. Προσωπικό σκώμμα	<u>769-784</u> : Τραγούδι προς τον Απόλλωνα	<u>785-800</u> : Τα πλεονεκτήματα των φτερών. Αστεϊσμοί και προσωπικό σκώμμα	<u>1058-1117</u> : Επιρρηματική συζυγία

<i>Θεσμοφο- ριάζουσες</i>	<u>785</u> : Σε αναπαίστους και εντός δραματικού ρόλου	<u>786-813/ 814-829</u> :Ανάπαιστοι: Η ανωτερότητα των γυναικών. Πνίγος: Η δειλία των αντρών		<u>830-845</u> : Πρόταση για τιμές σε μητέρες γενναίων αντρών. Προσωπικό σκώμμα			
<i>Λυσιστράτη</i>	<u>614-615</u> : Προτροπή προς άνδρες Χορού να αποθέσουν τη σκευή. <u>636-637</u> : Αντίστοιχη προτροπή για τις γερόντισσες του Χορού		<u>616-625</u> : Οι γέροντες φοβούνται τις δολοπλοκίες των γυναικών. <u>658-671</u> :Οι γέροντες ετοιμάζονται για μάχη	<u>626-635</u> :Απειλές προς τις γερόντισσες <u>672-681</u> : Απόφαση να εμποδίσουν τις γυναίκες	<u>638-647</u> : Οι γερόντισσες συμβουλεύουν για θέματα διακυβέρνησης <u>682-695</u> : Οι γυναίκες ετοιμάζονται για μάχη.	<u>648-657</u> : Προσωπικό σκώμμα και απειλή. <u>696-705</u> : Η περιφρόνηση των ανδρών αποτελεί αιτία πολέμου	
<i>Βάτραχοι</i>	Το αναπαιστικό τμήμα έχει μεταφερθεί στην πάροδο του Χορού των Μυστών (354-371) και έχει θρησκευτικό-πολιτικό περιεχόμενο. Επίκληση για ευφημία.		<u>674-685</u> : Επίκληση στη Μούσα. Προσωπικό σκώμμα	<u>686-705</u> : Παράκληση για γενική αμνηστία	<u>706-712</u> : Προσωπικό σκώμμα	<u>718-737</u> : Παράκληση να μην παραγκωνίζονται οι άνδρες ευγενικής καταγωγής. Παραλληλισμός με τα νομίσματα.	