

Tartu Ülikool
Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond
Maailma keelte ja kultuuride instituut
Klassikalise filoloogia osakond

Richard Rees

Aristophanese „Ahharnlastele“ lavastusplaani kirjutamine

Bakalaureusetöö

Juhendajad: Maria-Kristiina Lotman, Kadri Novikov

Tartu 2026

SISUKORD

SISUKORD	2
SISSEJUHATUS.....	3
1. ANTIIKTEATER ANTIIGIS	4
1.1 ANTIIKTEATRI JUURED.....	4
1.2 ANTIIKTEATRI ESIMESED SAMMUD	6
2. ARISTOPHANESE JA VANAATIKA KOMÖÖDIA ERIPÄRAD.....	7
2.1 VANAATIKA KOMÖÖDIA FUNKTSIOON	7
2.2 ARISTOPHANES JA ARISTOPHANES ENNE ARISTOPHANEST	8
2.3 VANAATIKA KOMÖÖDIA VORM.....	9
2.4 VANAATIKA KOMÖÖDIA KOSTÜÜMID JA KUJUNDUS	10
3. „AHHARNLASED“	12
3.1 LENAIA FESTIVALI AJALOO LINE TAUST JA PELOPONNESOSE SÕJA VASTASUS „AHHARNLASTES“.....	12
3.2 „AHHARNLASTE“ TEGELASED.....	13
3.3 „AHHARNLASTE“ NÄIDENDI OSADE JA STSEENIDE JAOTUS	14
4. „AHHARNLASTE“ LAVASTUS.....	16
4.1 ROLLIJAOTUS	16
4.2 KOSTÜÜMID	17
4.2 “AHHARNLASTE” LAVAKUJUNDUS.....	19
4.3 “AHHARNLASTE” LAVASTUSPLAAN STSEEN-STSEENI HAAVAL.....	20
4.4 KÕIK VAJALIK “AHHARNLASTE” LAVASTUSE JAOKS	27
KOKKUVÕTE.....	30
KASUTATUD KIRJANDUS	31
SUMMARY	33

SISSEJUHATUS

Käesoleva töö eesmärk on luua lavastusplaan 5. sajandil eKr Ateenas lavastatud Aristophanese komöödiale „Ahharnlased“. Kuigi näidend on täies mahus säilinud, on lavastusest endast teada vähe ja seetõttu tuleb siinse koostamisel toetuda ajaloolistele, teoreetilistele ja teatripraktikat käsitlevatele allikatele. Tuleks mainida, et mitmed antiikteatri uurijad rõhutavad, et mitte ainult klassikalise Ateena teatri, vaid ka üldisema teatri arengulugu on lünklik. Eli Rozik nendib „*Roots of Theatre*’is“, et teatri päritolu kohta puuduvad esmased allikad: „...teater oli oma teadaolevate ajalooliste vormide ilmumise ajaks juba täielikult välja kujunenud kunstivorm“ (Rozik 2002: xii). Kõik, mida me teatri algusest teame, on „mõned ebakindlad faktid ja suur hulk spekulatsiooni“ (Rozik 2002: xii).

Seetõttu ei tähenda siinne „lavastusplaan“ üks-ühele tõe taastamist, vaid pigem tõenäoliste lavastuslike põhimõtete ja praktikate sobitamist neisse lünkadesse. Seetõttu lähtub see töö järgnevast kolmest aspektist: A) vanaatika komöödia žanrile omased tunnused B) „Ahharnlaste“ sisulised ja dramaturgilised eripärad ning C) antiikteatri tehnilised võimalused.

Töö koosneb neljast osast. Esimeses osas annan ülevaade antiikteatri kujunemisest ja arengust, et oleks arusaadav, millised olid tollase teatri peamised tunnusjooned. Teises osas on fookuses Aristophanes, tema looming ning vanaatika komöödia. Kolmandas osas analüüsin „Ahharnlaste“ näidendit: selle ajaloolist tausta, tegelaskonda ja dramaturgilist ülesehitust. Neljandas osas loon ma sellele näidendile lavastusplaani ning arutlen selle lavastuse rollijaotuse, kostüümide, lavakujunduse ning rekvisiitide üle, lähtudes eelnevates osades räägitust ja toetudes nii antiiksetele kui kaasaegsetele allikatele.

Hoolimata algtekstide vähesusest, on lootust luua pilt sellest, milline võinuks välja näha üks vana komöödia etendus. Aristophanes tugines suuresti mitte ainult esitatava teksti mõjuvusele, vaid ka rekvisiitidele, mida kasutati nii sümbolitena kui ka metafooridena, et kommenteerida toleaeagseid poliitilisi olusid ning ühiskondlikke tõekspidamisi (English 2007: 199).

„Ahharnlased“ esietendus aastal 425 eKr Lenaia festivalil – Dionüüsia festivalist vähem olulisemal, millest võtsid peamiselt osa Ateena kodanikud. Seda on oluline mainida, sest Lenaial esitatud komöödiad olid tuntud oma poliitilise teravuse ja kohaliku eluolu kriitika poolest. Seega kasutas Aristophanes Lenaia kui võimalust, et kommenteerida Ateena sõjasõgedat hoiakut, sealseid demagooge ja üldisemaid ühiskondlikke absurdsusi.

1. ANTIKTEATER ANTIIGIS

Selleks, et “Ahharnlaste” originaallavastust saaks lahti mõtestada, tuleb esmalt tutvuda teatri endaga, mida tollal Vana-Kreekas harrastati. Siinkohal on oluline meele pidada, et teater, mida meie tunneme ja mõistame teatrina, erineb peaaegu igas aspektis sellest teatrist, mida vanad kreeklased harrastasid.

Õnneks on see “tollal” meile täpselt teada – “Ahharnlased” esietendused Lenaia festivalil aastal 425 enne Kristust. Selleks hetkeks olid komöödiade võistlusi peetud juba aastast 486 eKr (Macgowan, Melnitz 1955: 50) ning Lenaia festival oli neist üks varasemaid. Eri žanri festivalide algustest kirjutades lisavad Macgowan ja Melnitz, et komöödia ja tragöödia võistluste alguste vahel oli veidi alla 50 aasta, nii et ajaliselt tasub ja tuleb siinses töös uurida veidi üle 100 aasta jagu ajalugu, mida ka vanad kreeklased oleksid nimetanud nende teatri ajalooks (Macgowan, Melnitz 1995: 50).

Ajaliselt kõige lähem allikas, mis võiks anda ehk täpseima ja usaldusväärseima ülevaate antiikteatrist, olles selle võtteid ja meetodeid ehk ise tunnistanud, on Aristotelese “Poeetika”. Kahjuks valmis see täpselt 90 aastat pärast “Ahharnlaste” esietendust ning selle autor sündis kaks aastat peale Aristophanese surma. Niisiis, kui Aristoteles räägib komöödiast, on paraku kasutu loota, et “Ahharnlaste” lavastus spetsiifiliselt tema teksti mõjutas või et ta sai oma informatsiooni selle žanri pädevaimalt meistrit – Aristophaneselt – endalt.

Ühtlasi keskendub Aristoteles eeskätt tragöödiade ja mitte isegi žanrile omastele lavastuslikele võtetele, vaid tragöödia struktuuri seletamisele. Neil üksikutel juhtudel, mil ta kas siis tahtlikult või tahtmatult komöödiast kõneleb, kasutab Aristoteles näiteid sellest žanrist, et luua kontrasti tragöödiadele. Üks kasulik lause, millega mõista, kuidas Aristotelese-sarnased vanad kreeklased komöödiat mõtestasid, on „Poeetika” viienda peatüki alguses: “*Komöödia aga on, nagu ütlesime, halvemate <iseloomude> jäljendus, kuigi mitte kogu pahelisus, vaid <osaliselt, sest> naljakas on inetust <vaid üks> osa.*” (Aristoteles: 1449 a32)”

1.1 ANTIKTEATRI JUURED

Eli Rozik kirjutab, et antiikteater arenes välja religioossetest rituaalidest (Rozik 2002: ix), kuid Macgowan ja Melnitz väidavad, et “draama ja teater on vanemad kui usk” (Macgowan, Melnitz

1955: 2). Ehkki need väited näivad vastandlikud, on siiski mõlemad väited tõesed, kui sellele läheneda tänapäevasest mõistmislaadist vabastatult. Iga usk kätkeb endas mingisuguseid rituaale, mis võivad olla ainulaadsed ainult sellele usule, mistõttu võib neid rituaale mõtestada religioossetena, kuid iga rituaal ei pruugi olla seotud mõne religioosse usuga.

Macgowan ja Melnitz nimetavad teatri ja draama alguseks hetke, milles inimene hakkas matkima loomi lõkketule taustal, et teda saadaks hea jahiõnn (Macgowan, Melnitz 1955: 2). See hetk, nii ebatäpne ja üldistatud, on ajaliselt esimesest tragöödia festivalist kaugemal kui on seda tänapäev. See peab olema. Üritada seda hetke dateerida oleks mõttetu. Ent ometi on see teater. Tsiteerides teatriteaduste kõige kuulsamat tsitaati, mille sõnastas Peter Brook: *“Ma võin võtta ükskõik missuguse tühja ruumi ja nimetada seda lavaks. Keegi läheb läbi selle tühja ruumi, mõni teine vaatab teda, ja ongi kõik, mida on vaja selleks, et tegemist oleks teatriga.* (Brook 2021: 13)”

Nende kahe lausega võtab Brook kokku teatri (ja palju kaudsemalt inimkultuuri) olemuse. Teater on mäng, mis nagu iga mäng koosneb reeglitest; see ala on lava ja kõike, mis selle ala raames toimub, tuleb mõtestada mänguna, olgu see mõtestaja laval või lavale vaataja. See on üheaegselt päris ja mitte päris – täpselt nagu rituaal. Loomi matkiv inimene ei muutunud päriselt selleks loomaks, nagu tema tegevusi jälginud lõkketule kaaslased oleksid võinud kinnitada, kuid selle matkimise kestel nägid nad teda selle loomana.

Niisiis sellest esimesest matkimise hetkest kuni esimese tragöödia festivalini Ateenas arenes teater nagu laps ema üsas. Matkija lisas teisi loomi, mida matkida; ta asus kasutama tantsu ja muusikat; tema kõrvale tulid teised inimesed ning, kui esimene primitiivne versioon kõnekeelest välja oli arenenud, hakkasid nad end väljendama verbaalselt. Tema vaarisadest said jumalad, keda ta austas tantsu ja lauluga, mille käigus tekkisid müüdid, mida tema ligimeste, klanni ja soo ellujäämiseks (ja harimiseks) oli vaja rituaalselt näitama hakata (Macgowan, Melnitz 1955: 2).

Aga see ei ole antiikteatri sünd. Täpselt nagu laps on eelnevalt eksisteerinud üsas üheksa kuud ja sellele veel varasemalt oma isas ja emas tükikestena, mille liitmisel lõpuks ta ise moodustub, on kõige olulisem alguskoht siiski tema sünd. Nagu teatri puhul, on võimalik ka antiikteatri algust määrata: see sündis, kui rituaali läbiviivate matkijate (või lühemalt koori) seast astus üks selle liige paar sammu teistest ette ning asus üksi iseseisvalt kõnelema. Sõnu, mis olid tema kehastatu, mitte tema enda omad. Ei tema, ei teised koori liikmed ega rituaali jälgijad mõistnud

seda sel hetkel, kuid nad kõik olid tunnistajaks esimesele näitlejale ja dramaturgile (Macgowan, Melnitz 1955: 26).

1.2 ANTIKTEATRI ESIMESED SAMMUD

Kuid see oli alles Thespis, kes koorist välja astunult uuesti sellega dialoogi astus. Tegi ta seda meeleheitest või kindla kavatsusena, kuid nende sõnavahetuste tulemusena said näitleja ja koor publiku silme ees teineteist täiustada. Ajaliselt langeb see hetk kuskile 6. sajandisse eKr, sest siis oli Thespise tegutsemisaeg, kuid jällegi on täpne dateeritus luksus, mida meile pole lubatud. Tema oli ka esimene näitekirjanik, kellest kahjuks meieni pole midagi säilinud peale tema nime ja pisifaktide nagu näiteks, et ta võitis 534. aastal eKr peetud esimese tragöödiavõistluse.

Järgmine suur samm tuli esimeselt suurelt tragöödiakirjanikult Aischyloselt, kes sundis oma kirjutatuga teist kooriliiget astuma suurt sammu edasi. Tekkis teine tegelane, kes sai esimese tegelasega vestlust alustada, kergendades seeläbi koori koormat. Et ümberkehastumist veenvamaks teha, lasi Aischylos näitlejatel kostüüme ja laval lavakujundust kanda. Tragöödiafestivalide läbiviimiseks loodi eraldi koht – Dionysose teater – ning nendel osalevatelt näitekirjanikelt hakati ootama triloogiaid, kus üks lugu arenes läbi kolme erineva tragöödia.

Teine suur tragöödiakirjanik Sophokles otsustas sarnasel viisil teatrit uuendada ning juba tegutsesid laval kolm näitlejat. Ta lisas ka senimaani 12-liikmelisele koorile juurde kolm liiget ning andis neile kindla vaatlejast kommenteerija rolli. Kõigil lavalolijatel lasi Sophokles kanda puidust tehtud värvitud maske, mis oli edasiareng Thespise linastest maskidest ja värvitud nägudest (Macgowan, Melnitz 1955: 32). Kuigi ta täiustas ka lavakujundust, kui hakkas kasutama maalitud taustasid, siis seda ilmselt selleks, et triloogiate lugude toimumispaigad kergemini publiku silme ette kangastuksid, kuna Sophokles triloogiad koosnesid vahel täiesti eraldiseisvatest ja erinevatest lugudest.

Kolmas ja selle ajastu viimane suur tragöödiakirjanik Euripides täiustas kõige rohkem sisu ja tegelasi. Euripides tõi näidenditesse proloogi, struktureeris oma näidendeid episoodiliselt ning täitis oma näidendid melodramaatilise süžeeaga, mille keskmes olid sisemiselt lõhestunud tegelased keeruliste konfliktide keermeis. Euripides vähendas koori osa veelgi ning kasutas argisemat keelt kui Sophokles või Aischylos.

2. ARISTOPHANESE JA VANAATIKA KOMÖÖDIA ERIPÄRAD

Kõiki neid muutusi on selgelt tunda komöödiažanris, mida tihti jaotatakse kolmeks: vanaks, keskmiseks ja uueks komöödiaks. Vana ehk vanaatika komöödia žanr sai oma alguse 5. sajandi eKr. Ateenas, saavutas oma küpsuse perioodil, mil Aristophanes tegutses, ning veidi üle saja aasta hiljem hääbus, morfeerudes keskmiseks komöödiaks ja täielikult pildilt kadudes, kui kohale ilmusid Menandros ja uus komöödia (Macgowan, Melnitz 1955: 50). Mõlemad näitekirjanikud olid oma žanri parimad ning nende looming defineeris neid žanreid.

Seetõttu on tänapäeval vana komöödia ja Aristophanes teineteisest lahutamatud: ühest ei saa rääkida ilma teist mainimata. See loomulikult ei tähenda, et Aristophanes oleks üksi selles žanris säranud või igalt komöödiavõistluselt naasnud esikohaga – teda lahterdatakse vanaatika komöödia kolmandasse (ja viimasesse) põlvkonda (Handley 1989: 103), kelle hulgas olid ka tema enda suurimad rivaalid – ühesilmne Hermippos ja Eupolis, kelle nime üle Aristophanes „Ahharnlastes“ ka nalja heidab. Kuid kui räägitakse suurtest antiigi näitekirjanikest, siis see on just ja ainult Aristophanese nimi, mida koos Aischylose, Sophoklese ja Euripidese nimedega samas hingetõmbes mainitakse.

2.1 VANAATIKA KOMÖÖDIA FUNKTSIOON

Ka tänapäeval on Aristophanese looming enim kujundanud arusaama vanast komöödiast, sest just tema sulest on meieni jõudnud rohkem kui üheltki teistelt näitekirjanikult: 11 terveniisti säilinud näidendit võrreldes üksikute fragmentidega teistelt autoritelt (Handley 1989: 104). „Ahharnlased“ on nendest vanim, olles dateeritud aastasse 425 eKr, kui see võitis Lenaia festivalil esikoha Kratinose „*Kheimazomenoi*“ (kr Tormituulte tallutud) ning Eupolise „*Noumeniai*“ (kr Noorkuu) ees, mis saavutasid vastavalt teise ja kolmanda koha. Tegu oli sümboolse esikolmikuga, sest neid kolme peetakse vana komöödiat enim defineerinud näitekirjanikeks.

Vanaatika komöödia keskendus peamiselt lihtrahva seast pärit tegelaste igapäevaelu kujutamisele. Tragöödiaga võrreldes oli tegu kunstiliselt palju vabama ja lahtisema vormiga, mistõttu suhtuti tollal sellesse ka vähem tõsiselt. Oma tõsiseltvõetavuse, väärtuse ja kunstilise olulisuse saavutasid komöödia näitekirjanikud läbi tobedate lugude, mille ridade vahel käsitlesid nad päevakajalisi (ja) poliitilisi probleeme. Seetõttu olid nende

inspiratsiooniallikateks nii mitmed Ateena poliitikud, filosoofid, näitekirjanikud kui ka Ateena linn ise, mille käekäiku eelnimetatud mõjutasid.

Aristophanese parimad teosed illustreerivad seda suurepäraselt: näiteks „Ratsanikes“ kritiseeris ta Ateena väejuhti ja riigimeest Kleoni, „Pilvedes“ Sokratest ja „Konnades“ Euripidest (Macgowan, Melnitz 1955: 49). „Ahharnlastes“ spetsiifiliselt satuvad Aristophanese sule tule alla nii Kleon, Ateena kui ka ateenlased ise. Oma funktsioonilt toimusid nii Aristophanes kui ka tema näidendid tollal umbes samamoodi nagu tänapäeval ajalehtede pilapiltnikud ning nende karikatuurid, kelle satiirilised kujutised kuulsatest inimestest E.W. Handley sõnul kasutavad ühtaegu omakasupüüdlikult ära nende olemasolu ja aitavad luua või muuta nende kuvandit ühiskonna silmis (Handley 1989: 104). Aristophanes aga nägi oma loomingul õpetuslikku võimet ning seda hoiakut on ka „Ahharnlastes“ näha (Slater 2002: 10).

Kes esimesena selle peale tuli, et komöödiažanrit ühiskonnakriitika poole suunata, ei ole kahjuks selge (nagu paljude nähtustega antiigis). Seda ei saa omistada ka Aristophanesele, sest Kratinost, kes oli pärit varasemast põlvkonnast, kirjeldati klassikalise kirjanduse kriitikas karmima kritiseerijana kui Aristophanest või Eupolist (Nettleship 1894: 67). Aristophanes oli aga esimene, kes suutis jääda päevakajaliseks, saavutades paraja tasakaalu meelelahutusliku tobeduse ja terava ühiskonnakriitika vahel.

2.2 ARISTOPHANES JA ARISTOPHANES ENNE ARISTOPHANEST

„Ahharnalste“ võit Lenaia festivalil aastal 425 eKr tuli nii Aristophanesele kui ka tema näitekirjaniku karjäärile äärmiselt varakult: tegu oli varastes kahekümnnendates eluaastates noormehega, kellele oli see teadaolevalt alles kolmas näidend. Tema eelnenud aasta näidend „Babüloonlased“ tekitas samuti kõmu ja poleemikat, nagu mainib Dikaiopolis „Ahharnlaste“ 378. värsis.

Võib öelda, et tegu oli täpselt selle murdehetkega ajas, kus kolmanda põlvkonna kirjanikud asusid teist põlvkonda välja vahetama ning Aristophanes asus vanaatika komöödia žanrit oma käe järgi kujundama. Huvitaval kombel ei pruukinud seda aga tollane publik teada, sest sõör Arthur Pickard-Cambridge väidab, et alles Aristophanese neljas näidend „Ratsanikud“ oli esimene komöödia, mille ta lavastas omaenese nime all – senimaani kasutas ta Kallistratose nime (Pickard-Cambridge 1968: 84).

Kallistratos on veel üks näide antiigi paratamatust hägususest. Üldjuhul olid näidendi autor ja selle vastutav lavastaja üks ja sama isik, mistõttu tekitavad märked Kallistratose nimest segadust. Tegu võis olla pseudonüümiga, mis oleks varjanud autori nooruki staatust, või päris inimesega, kes aitas Aristophanese kirjutatul lavale jõuda.

Mõlemad pakkumised on huvitavad: jah, reeglina näitekirjanikud tegelesid ka oma kirjutatu lavastamise ja produtseerimisega, kuid võis olla, et nii noor Aristophanes pidas mõistlikumaks teha oma esimesi näitekirjaniku samme kritiseerivamaks muutunud vana komöödia žanris varjunime alt, eriti pärast eelmise näidendi “Babüloonlaste” tõttu tekkinud pahandusi. Arvestades keskmist tulemust nooruse uljuse liitmisel kriitikaga, siis tundub varjunimi olevat üsna mõistlik seletus. „Ahharnlaste“ võit võis Aristophanest innustada varjust välja tulema ning nii ehk valmiski järgmine näidend juba tema enda nime alt.

Samas ei tasuks maha kanda Ockhami habemenoa printsiipi: kui Kallistratose nimi oli lavastajana kirjas, siis järelikult oli Kallistratos selle lavastaja. Tegu võis ka olla mõne teise, juba käe valgeks saanud kirjanikuga, kelle poole noor Aristophanes pöördus, et abi paluda. Ning Kallistratos ei pruukinud olla ainus, sest väidetavalt tegi Aristophanes koostööd ka kellegi Philonidesega (Rennie 1909: 11). Millest selline vajadus koostöö või abi järele, see jäi kahjuks ainult noore Aristophanese ja tema abistajate teada.

2.3 VANAATIKA KOMÖÖDIA VORM

Komöödia juured asuvad Dionysose auks peetud pidustustes, kus toimusid rongkäigud, lauldi roppe või naljakaid laule ning kanti suuri fallosekujusid. Selle osalejad riietusid grotesksetesse kostüümidesse ja improviseerisid humoorikaid stseene (Taplin 2006: 45). Žanriks sirgudes asuti komöödiat määratlema tragöödia vastandina, kus küll kasutati sarnaseid teatri võtteid, kuid täiesti teise eesmärgiga. Selle näitlejad esinesid skeenel,

Niisiis koosnes komöödia tragöödiale omastest osadest nagu proloogist, episoodidest ja eksodosest, kuid neile lisandusid veel agooni ja parabaasi osad. Agoonis pidasid näidendi peategelased maha tulise sõnasõja, esindades argumendi eri pooli. Parabaasis jäi lava ainult koori päralt, kes kasutas võimalust, et publikule näidendi sõnumit otse edastada.

Lisaks sellele suurendati komöödias nii koori kui ka selle rolli: 12–15 liikme pealt mindi 24-liikmelisele koorile, ning tihtipeale sai näidend nende kostüümide ja maskide järgi ka nime, sest

koori kasutati justkui neljanda tegelasena. Tavaliselt esitas koor oma osi lauldes (Olson 2002: lxvi) ning mõnikord kasutati koori osades läbivalt kindlat värsijalga, et neile kõlalist värvi lisada. Seda kirjanduslikku võtet kasutab ka Aristophanes “Aharnlastes” koori puhul, kelle stroofidest jookseb läbi kreetikuse värsimõõdu motiiv (Mahoney 2024: 39).

Vanaatika komöödia tegelased rääkisid väga argises ja obstsöönsustest pungil keeles – kontrastina arhailisele ja kõrgelennulisele tragöödia kõnele. Seda põhjusel, et näidendites kujutatavad tegelased olid enamasti väga argised inimesed väga argistes olukordades, mis keerati teatri jaoks üle võlli absurdseks. Seetõttu puudus suuremal osal komöödia publikust aimdus, mis teemasid mis viisil etendustes võidi käsitlema hakata, kuna neil puudus eelnev teadmine nende tegelastest (Slater 2002: 40)

2.4 VANAATIKA KOMÖÖDIA KOSTÜÜMID JA KUJUNDUS

Antiikteatris kandsid maske nii kõik kolm näitlejat kui ka kooriliikmed. Igal näitlejal oli iga tegelase jaoks eraldi mask, et publik saaks neid üksteisest eristada. Seetõttu olid need vaieldamatult lavastuse olulisimad osad: maskide järgi sai publik aru, mis vanuses, mis soost, mis tujus ja isegi mis ühiskonnakihist võis tegelane pärit olla (Macgowan, Melnitz 1955: 33). Tegu oli grotesksete ja karikatuursete näoilmetega kaunistatud, õhukesest stukk-linasest materjalist maskidega, mis katsid kiivri kombel kogu näitleja pea (Marshall 1999: 188). Selline suurus ja selge näoilme soosis ka kaugemates amfiteatri ridades istunud publikuliikmete visuaalset kogemust – selge arengusamm Sophoklese aegsetest puidust maskidest.

Ka sõna kandis antiikteatris olulist rolli, mistõttu oli nii näitekirjaniku kui publikuliikmete jaoks võtmetähtsusega, et laval öeldud sõnad jõuaksid teatri kaugemate ridadenigi. Publik hindas kõrgelt nii selget artikuleerimist kui ka meisterlikku värsimõõdu valdamist. Seetõttu arenes peagi välja viis, kuidas maske konstrueerida nii, et need suudaksid ruupori kombel näitlejate öeldut võimendada. Uuringud (nagu näiteks Patrase Ülikooli oma) on näidanud, et maskid lisasid näitleja kõnele viis detsibelli valjusust juurde (Kamaris jt 2022: 104), kuid sellest hoolimata pidid maskikandjad alluma amfiteatri akustikareeglitele.

Amfiteater, milles maskis näitlejad etendust esitasid, oli oma olemuselt poollahtine ringikujuline vabas õhus asuv esinemispaik. Selle ühele küljele jäi publikule mõeldud astmeline istmestik ehk *theatron*, selle vastas aga asus lava. Peamiselt jaotati see kaheks osaks: orkestraks ja skeeneks. Täpselt nagu esinejad jagunesid kooriks ja näitlejaks, jagunesid need lava osad

nende vahel: koor paiknes enamasti orkestral, näitlejad skeenel (Slater 2002: 43). Orkestra oli justkui amfiteatri keskpunkt; ringikujuline plats, millel koor tantsides ja lauldes oma repliike esitas. Selle keskel omakorda oli ohverdustalituste altar. Orkestra peale sai tulla parodost pidi – need olid vahekäigud, mis jooksid mööda theatroni külgi ja mida peamiselt kasutas koor. Orkestra taga oli skeene, mille esiküljel toimus lavadekoratsioonina, mille taga said näitlejad oma kostüüme vahetada ning mille peal nad näitlesid. “Ahharnlaste” ajal, 420ndatel aastatel oli skeene puidust meetrikõrgune platform, millelt sai mööda astmeid mööda orkestrale tulla (Olson 2002: lxxviii).

Tüüpilised komöödianäitlejate kostüümid olid polsterdatud. Täpselt nagu maskid võimendasid inimliku ilme ebainimlikuks, kasutati polsterdatud paunasid, et anda näitlejatele tegelaste kehastamiseks punnis kõht või kõver turi. Kui tegu oli meestegelastega, võis näha nahast fallost tilbendamas mööda näitleja reit lühikese rõivaääre alt (Pickard-Cambridge 1968: 105). Kuna vana komöödia keskendus päevakajalistele probleemidele, kaunistas nii nende tegelasi kui ka koori tolelaegne mood ja madala äärega jalats, välja arvatud jumalate ja müütiliste tegelaste puhul (Macgowan, Melnitz 1955: 33).

3. „AHHARNLASED“

„Ahharnlased“ esietendus 425. aastal Lenaia festivalil. Selle peategelane on Dikaiopolis, kes kavatseb keset Ateena ja Sparta vahelist konflikti sõlmida spartalastega individuaalse rahulepingu, et ta enam selle sõja pärast muretsema ei peaks. Kõnealune tehing ei sobi absoluutselt teistele ateenlastele ning peagi peab Dikaiopolis asuma end kaitsma. See osutub kasulikuks otsuseks, sest näidendi jooksul muudavad teised tegelased oma meelt rahu osas ning tulevad seda anuma Dikaiopolise juurde, kes näidendi lõpus peab suure peo. „Ahharnlased“ saavutas festivalil esimese koha ning on varaseim Aristophanese säilinud näidend.

3.1 LENAIA FESTIVALI AJALOOLINE TAUST JA PELOPONNESOSE SÕJA VASTASUS „AHHARNLASTES“

Lenaia festival oli iga-aastane pidustus, kus korraldati nii komöödia- kui ka tragöödiavõistlusi – kuigi algul keskendus Lenaia eelkõige komöödiažanrile. Hilisjaanuaris või varaveebruaris peetud komöödiavõistlusel osales tavaliselt viis näitekirjanikku, kuid Peloponnesose sõja tõttu tekkinud majanduslike raskuste tõttu vähendati osalejate arv kolmele. Etendused toimusid suure, pea 15000-pealise publiku ees ning olid osa riiklikult korraldatud festivalist (Pickard-Cambridge 1968: 25–42).

Peloponnesose sõda, mis toimus Ateena ja Sparta vahel aastatel 431–404 eKr, mõjutas mitte ainult Lenaia festivali, vaid ka sellel osalenud Aristophanest, kes sai sellest konfliktist otsest inspiratsiooni „Ahharnlaste“ loomisel. Näidendis asetab Aristophanes peategelase Dikaiopolise vahele argumenti esindama, lastes tal end õigustada sõjaveteranidest ahharnlastele, teha kasulikku kaupa võõramaalastega ning luues näidendi lõpus kontrasti tema ja sõjapisikust haaratud kindrali Lamachose vahel.

Mitmetes Dikaiopolise lausutud värsiridades heidab Aristophanes sõda pooldavatele tegelaste (ja seeläbi päris Peloponnesose sõja toetajate) üle nalja nende sõjalembelise hoiaku tõttu. Aristophanes teeb seda mitme erineva nurga alt läbi pea iga tegelase, kellega Dikaiopolis kokku puutub:

- magistraadid, kes peaksid vastutama rahukõneluste kulgemise üle, ei suuda rahumeelselt koosolekul istekohtigi jagada;

- jumalatest põlvneva ja vaherahu plaanide tõttu kinni võetud Amphitheos tähistab justkui ühtaegu nii jumalaid eelistamas rahu sõjale kui ka ateenlaste jäärapäisust rahu teha;
- Ateena saadikute nähtud “vaevad” rikkalike söögilaudade taga vaenlastega kõnelusi pidades, mille eest nad head tasu said, on teravas kontrastis kaupmeestega sõjast räsitult Teeba ja Megara aladelt, kelle lette tahetakse Dikaiopolise juures sõjaga seotud põhjustel kinni panna;
- vihastest ja kättemaksuhimulistest Acharnai elanikest – Ateena võimu alla kuuluv maakond, kus laialdaselt teeniti leiba puusöe tootmisega – moodustub allegooria lihtrahvale, kes konflikti sisust ja ivast ei hooli. Lisaks mainitakse, et tegu on Maratoni sõja veteranidega, kes püsivad pimedate patriootidena isamaale lojaalsed;
- Lamachos peaks justkui vägevalt esindama kogu sõjaväge, ent Dikaiopolis viitab talle ainult kui „hästi tasustatud palgasõdurile“, kes sõjast koledasti kasu lõikab, samas kui lihtinimesed näevad sõjaväes sõdides ränka vaeva.

3.2 „AHHARNLASTE“ TEGELASED

„Ahharnlastes“ on kuhjaga tegelasi, kes lavale astuvad. Näidendi peategelane on ateenlasest põllumees Dikaiopolis, kelle nimi tähendab tõlkes “õiglast linna” (Sommerstein 1980: 158). Lisaks temale on selles näidendis veel üheksateist tegelast, kellel sõnaline roll. Nende hulgas on ka teisi tegelasi, kelle puhul nende nimi tähendab midagi enamat nagu Dikaiopolise nimi: näiteks surematu Amphitheos tähendab “jumalik mõlemast küljest” (Sommerstein 1980: 160); Pärsia saadik ja kuningasilm, Pseudartabase nimi koosneb kreeka ja vana-pärsia keeltest sõnadest *pseudo* ja *arta*, mis tõlkes koos tähendavad “petlik-tõde”; Dikaiopolise ori Xanthias ehk “kuldsete juustega”; sõjakindral Lamachos, kelle nimi tähendab “suurt võitlejat”, kuid kes oli ka päris Ateena kindral Peloponnesose sõjas (Johnston 2008: 35 fn. nr. 77), mistõttu Aristophanes võis otsustada just teda kujutada kui ülespuhutud kindralina.

“Ahharnlaste” tegelaste hulgas on teisigi päriselt eksisteerinud inimesi: tragöödiakirjanik Euripides, Theoros, keda Aristophanes oma varastes näidendites tihti narris tema soojade suhete tõttu Kleoniga (Sommerstein 180: 164) ning kuigi sõnatutes rollides Kleisthenes ja Straton – kaks meest, keda tunti nende karvatu naiselikkuse tõttu (Sommerstein 1980: 163).

3.3 „AHHARNLASTE“ NÄIDENDI OSADE JA STSEENIDE JAOTUS

Vaadeldes „Ahharnlaste“ näidendi struktuuri, jaotub see väga ilusti tüüpilisse antiiknäidendi vormi. Sellel on selge proloog, parodos, agoon, parabaas, epeisodia ning eksodos. Siinsed reanumbrid on võetud Ian Johnstoni „Ahharnlaste“ tõlkest. Proloog algab loomulikult kõige esimesest reast ning kestab 262. reani, mille järel siseneb koor ning algab parodos. Parodos kestab reani 345. Seepeale tuleb agoon, mis hõlmab endas ridu 346–794, ning sellele järgneb parabaas, mis kestab reani 925. Eelviimase osana tuleb epeisodia, mis kestab reani 1341, kust edasi viimase reani välja on eksodos.

Selgema lavastusplaani jaoks tuleb need osad jaotada veel omakorda stseenideks, kus ühe stseeni lõppu ja teise algust tähistab lavapildi muutus. Sellise jaotus-põhimõtte alusel olen „Ahharnlased“ jaotanud kahekümne kaheks erinevaks stseeniks.

Proloog jaguneb seitsmeks stseeniks. Esimene stseenis (read 1–55) on Dikaiopolis üks, pidades enne koosoleku algust monoloogi. Teises stseenis (read 56–61) tulevad koosolekule magistraadid ning kuulutaja, millele järgneb kolmas stseen (read 62–85) Amphitheose sisenemise vahepeal plaanidega ning valvurite poolt kinni võtmisega. Neljas stseen (read 86–163) on Pärsia saadikute ja Pseudartabase päralt, kellega ühes on nii eunuhhid Kleisthenes ja Straton kui ka nimetud teenrid. Viiendas stseenis (read 164–173) annab Dikaiopolis pärast teiste lahkumist Amphitheosele raha, et Spartasse minna ning naasta sealt ainult teda kaitsva rahulepinguga. Kuuendas stseenis (read 173–225) sisenevad kuulutaja kutsel saadik Theoros Traakiast, kust kutsuti hulk Odomanteni sõdureid, kes hakkavad Dikaiopolise taskutest küüslauke varastama. Proloogi lõpetab seitsmes stseen (read 226–262), kui naaseb Amphitheos erinevas suuruses rahulepingutega, millest Dikaiopolis valib pikima – 30-aastase rahulepingu.

Parodos jaguneb kaheks stseeniks. Kaheksandas stseenis (read 263–300) siseneb ahharnlaste koor, kes tahab rahutegijat kätte saada, ja peidab end, et näha, kuidas üheksandas stseenis (read 301–343) peab Dikaiopolis koos oma naise, tütre ja orja Xanthiasega Dionysosele pühendatud riitust.

Kümnenda stseeniga (read 344–484), kus asuvad ahharnlased Dikaiopolist ründama ning ta on sunnitud sõepange pantvangi võtma, et eluga pääseda, algab agooni osa. Sellest järgmine, üheteistkümnend stseen (read 484–505) toimub näitekirjaniku Euripidese ukse taga, kus Dikaiopolis palub tema orjalt luba saada tragöödiakirjaniku jutule. Uks lüüakse Dikaiopolise

nina ees kinni, kuid, olles Euripidest ähvardanud *ekkyklema*-nimelise mehhanismil sisse veeremisega, nõustub lõpuks Euripides Dikaiopolise ette veerema vabatahtlikult ning algab kaheteistkümnes stseen (read 506–608). Kolmeteistkümnenendaks stseeniks (read 609–715) naaseb Dikaiopolis ahharnlaste koori ette, olles Euripideselt kerjuse riided välja luninud. Neljateistkümnenendas stseenis (read 716–794) ilmub Lamachos ning vaidleb Dikaiopolisega sõja üle.

Seejärel, viieteistkümnenenda stseeniga (read 795–922), algab parabaas, milles koor esitab publikule monoloogilise mõtiskluse, justkui otse Aristophanese enda suust. Dikaiopolise lavale naasmisega algab epeisodia. Kuuteistkümnenendas stseenis (read 923–1075) sätib Dikaiopolis oma turuplatsi üles, kuhu ilmub megaralane oma kahe lapsega, kelle ta Dikaiopolisele pörsaste pähe müüb. Teda tuleb ära ajama sõnumitooja, kuid Dikaiopolis peksab ta minema. Seitsmeteistkümnenendas stseenis (read 1075–1099) on justkui mini-parabaas, see on koori päralt: ahharnlased seletavad, kuidas on rahu mõjutanud Dikaiopolise elukäiku. Kaheksateistkümnenendas stseenis (read 1100–1205) asub teebalane koos oma orja Ismeniasega eksootilisi vilju müüma, kuid jällegi tuleb üks Nikarchose nimeline sõnumitooja teda ära ajama, mispeale tabab tema eelnenud sõnumitoojale sarnane saatus. Üheksateistkümnenendas stseenis (read 1206–1223) teavitab Lamachose ori Dikaiopolist, et kindral soovib temaga kaupa teha, millest Dikaiopolis keeldub. Kahekümnes stseen (read 1224–1263) on jällegi justkui mini-parabaas, milles koor ülistab rahu. Kahekümne esimeses stseenis (read 1264–1341) tulevad kordamööda põllumees Derketes, pulmaline ning pruut puluma Dikaiopoliselt endale neid vaevavate hädade vastu sõdmukest rahu.

Näidend lõpeb ning eksodos algab kahekümne teise stseeniga (read 1342–1509). See on pikem stseen, kus Dikaiopolis ja Lamachos on justkui teineteise paralleelid rahus ja sõjas ning allegooriad nendes elajatele.

4. „AHHARNLASTE“ LAVASTUS

Niisiis tasuks nüüd hakata lahti harutama „Ahharnlaste“ praktilist poolt – selle lavastust. Millised näitlejad seal milliseid tegelasi mängisid, kuidas nad neid mängisid ja mis neil seljas oli?

4.1 ROLLIJAOTUS

Kuna vanaatika komöödiates kasutati üldjuhul kolme näitlejat, tuleb „Ahharnlaste“ rollijaotuses jagada üheksateist sõnalist rolli nende kolme vahel ära. Peategelane Dikaiopolis oli laval peaaegu igas stseenis, mistõttu tema roll jäi ilmselt ainult ühele näitlejale täitmiseks.

Stseenide põhjal on näha, et üldjuhul reeglit järgides Aristophanes üle kolme tegelase stseenis ei kasutagi. Kuid juba „Ahharnlaste“ alguses on kohe rollijaotuse probleem. Pärast Dikaiopolise monoloogi, kui magistraadid (kes hiljem mängivad ahharnlaste koori) on sisenenud, tuleb kuulutaja – justkui lavastuse teine näitleja – ning mõned read hiljem ilmub Amphitheos, kolmas näitleja. Kuigi Amphitheos tiritakse kohe välja ning see lubab kolmandal näitlejal tulla tosin rida hiljem tagasi saadikuna, jääb kolme näitlejat kasutades puudu, sest peagi ilmub Pseudartabas.

Tal on küll ainult kaks lauset, kuid need tuleb lausuda laval kolme teise näitleja kohalolekul. Järelikult kasutati tema jaoks neljandat näitlejat, kes võis täita ka teisi, pisemaid rolle: näiteks Euripidese orja osa (8 rida), Nikarchost (15 rida) või Derketest (17 rida). S. Douglas Olson pakub välja, et nende väiksemate rollide jaoks kasutati neljanda näitleja abi (Olson 2002: lxiv). Koos neljanda näitlejaga nägi jaotus tema sõnul välja järgmine:

1. **näitleja A** – Dikaiopolis
2. **näitleja B** – Ateena saadik, Theoros, Euripides, Lamachos, megaralane, teebalne, Derketes
3. **näitleja C** – Amphitheos, Dikaiopolise tütar, Euripidese ori, sükofant, Lamachose ori, pulmaline, Dionysuse preestri sõnumitooja
4. **näitleja D** – kuulutaja, Nikarchos

Nende hulgast on puudu Pseudartabas, kellele Olson määrab viienda näitleja, kuid minu arust pole selleks vajadust. Olsoni põhjus viiendat näitlejat kaasata peitub Amphitheose asetuses. Kui kuulutaja palub valvuritel ta kinni võtta, siis osades tõlgetes (nt Johnston 2008, Henderson

2006) viiakse Amphitheos valvurite poolt lava keskelt selle äärde, kuid mitte lavalt ära. Sommersteini 1980. aasta tõlkes on aga remargis kirjas, et ta tiritakse lavalt minema, mis on minu jaoks lavastuslikust vaatepunktist loogilisem. Miski ei osuta tekstis ega kellegi repliigis sellele, et näitleja C ja valvurid, keda eeldatavasti mängisid kaks tumma osatäitjat, pidid lavalt lahkuma pärast Amphitheose kinni võtmist, kuid see oleks mõistlikum. Lavalt lahkudes saab näitleja C naasta lavale Pseudartabasena koos nende samade tummade näitlejatega, kes siis mängiksid tema saatjaskonda.

Tummasid rolle oli veelgi “Ahharnalstes”: näiteks teine Ateena saadik, Pseudartabase eunuhhid ja Odomanteni sõdurid. Lisaks pakub Olson, et megaralase tütreid mängisid noored poisid (Olson 2002: lxxv).

Kui tahta lavastada “Ahharnlasi” järgides siinset lavastusplaani, oleks selle jaoks on vaja nelja näitlejat, 24-liikmelist koori, nelja tumma osatäitjat ja kaht poissi. Olen märkinud näitlejatele värvid, et lavastusplaani koostamisel oleks lihtsam hoomata, milline näitleja parasjagu stseenis oli.

4.2 KOSTÜÜMID

Vana komöödia komme inspireeruda päevakajalistest probleemidest ning jahtida tõepärasust kajastub ka kostüümides. Nagu eelnevalt mainitud, paisati esituste epitsentritesse lihtsa päritoluga tegelasi, keda seetõttu ehtisid samasuguse lihtsa päritoluga riided. “Ahharnlaste” peategelane Dikaiopolis oli lihtne talupoeg, kellel oli juba küllalt vanust turjal – niisiis võib eeldada, et tema kostüüm oli lihtsale põlluharijale omaselt kergelt kulunud ja määrdunud ning tema maskilt nägi publik kortse ja morjendust.

Dikaiopolise räbalduv riietus oli selges kontrastis uhkemate kostüümidega, mida kandsid teised tegelased, kes olid kas selge sõda pooldava hoiakuga või selle sõja tõttu rikastunud. Selline visuaalne eristus aitas teha vahet allasurutud vaestel ja headel tegelastel ning tähtsatel positsioonidel olevatel rikastel ja halbadel tegelastel (Olson 2002: lxxvii). Eriti selgelt kangastus see kontrast neljateistkümnendas stseenis, kus Telephose kerjuserõivastesse riietunud Dikaiopolis ja uhkete kaunistusega sõjarüüs Lamachos teineteisega vaidlevad. Publik kuulis nende debatti ja sai näha, kuidas Dikaiopolis on sunnitud põgenema oma niigi räbalatest riietest ja peitma ennast kerjuse kostüümi ning kuidas Lamachos, kes esindab suuri otsuseid langetavat

kõrgklassi, ja tema kostüüm peegeldab, kui palju ta on sõjast kasu lõigates rikastunud ja tüsestunud (Olson 2002: lxxvii).

Lamachose uhke kostüüm koosnes kolmest märkimisväärselt osast: kiivrist, kilbist ja keebist. Kiiver on tekstis ära mainitud ning selle kirjelduses tuuakse välja, et seda kaunistasid edevad suled ja harjased. Tema kilbil oli gorgo pead kujutav kaunistus ning ilmselt lisandus neile tulipunane keep nagu uhkele sõdurile kohane, kuigi selle kohta eraldi märget tekstis pole (Olson 2002: lxxvii). Teda kehastav näitleja kandis pauna, et rõhutada tema “tüsestumist”. Näidendi lõpus, kui ta naases lüüa saanult lahingust, oli ta kiiver sulgedest puhtaks kitkutud, kilbilt oli gorgo kaunistus küljest kukkunud ning tema keep ja riided räpasteks ribadeks rebenenud (Olson 2002: lxxviii).

Teised tegelased, kelle kostüümidest oli võimalik sama rikkuse ja vaesuse kontrasti välja lugeda, on näiteks vaherahukõnelustele saadetud Ateena saadikud ning sõjast räsitud teebalance ja megaralane. Viimase kahe puhul on lihtne ette kujutada, kuidas läbi räpaste kaltsude oleks võimalik kajastada nende täbarat olukorda. Ateena saadikud, kes tulevad koos Pärsia esindava Pseudartabasega, olid ilmselt peenes, ateenlastele eksootilistes rõivastes. Olson pakub, et nende rõivastus oli stiililt pärsialik, andes mõista, et Ateena saadikud olid asunud hoolt kandma mitte ainult kodumaa, vaid ka naaberriikide nagu Pärsia huvide ja oma luksusjanu eest (Olson 2002: lxxvii).

Pseudartabase kostüümi funktsioon oli rohkem kui pelgalt ihu katmine. Kuigi ta tuleb näidendi alguses ainult viivuks lavale, et mõistmatult laliseda, pakutakse, et tema kostüüm võis hõlmata endas visuaalset nalja (Olson 2002: lxxvi). Tema amet kandis nimetust “kuninga silm” ning ta ülesanne oli teavitada Pärsia kuningat kursis riigis toimuvaga (Johnston 2008: 8 nf. nr. 20). See, kas Pseudartabase mask võis kujutada teda siis kas ühe suure silmaga või kahe punnis silmaga pärslasena või mõnel muul moel, on siiski teadmata.

Järgmisena siseneb Traakiast sinna saadetud Theoros ühes hulga palgasõduritega. Nende riided olid läbi trööbatud räbalad, kuid stiililt siiski äratuntavalt traakialikud. Kaltsude hõlmade alt paistsid välja fallosed, mida Dikaiopolis kohe ka kommenteerib. Theorose kostüüm, mis peegeldas tema pikka nii teenistusaega Traakia kuninga juures kui ka tema muutunud huvisid, oli ilmselt segu ateenalikust ja barbarlikust (Olson 2002: lxxvii). Kuigi Aristophanes on Theorosele nime andnud, siis Dikaiopolise üldistavast suhtumisest on paista, et tema kui

saadiku näitel kritiseeritakse nii neid naaberriike, kes on valmis oma sõdalastega Ateenat toetama, Ateena linna ennast, kes on nõus nende "barbarlike" võõrsõduritega, ja sinna saadetuid saadikuid, kes kaunist kopikat teenides sõjaolukorda taunivad.

Ning siis on veel ahharnalaste koori kostüümid. Acharnai maakonnas laialdaselt teeniti leiba puusõe tootmisega – mitte just kõige prestiižikam amet, kuid tänu kellele oli materjali, mille najale toetusid näiteks nii riigi tööstuse ja meditsiini valdkonnad kui ka inimeste leibkonnad ja pered (Johnston 2008: 14 fn. nr. 38). Lisaks mainib Amphitheos, et ahharnaste näol on tegu Maratoni lahingu veteranidega – ehk oma eluaastate epiloogi epiloogis olevate vanuritega, sest 490. aastal eKr toimunud Maratoni lahing leidis aset 65 aastat enne "Ahharnlaste" etendust (Johnston 2008: 14 fn. nr. 39). Niisiis kaunistas nende maske grotesksete kortsude kuhi ning nende riided oli puusõest määrdunud kaltsud, kuigi Olson pakub, et tegu oli *tribon*'idega (Olson 2002: lxvii).

4.2 "AHHARNLASTE" LAVAKUJUNDUS

"Ahharnlaste" lavakujundus koosnes kahest olulisest osas: skeene peal (või selle ees proskeenel) olevast kujundusest ning tegelaste poolt kasutatavatest rekvisiitidest. Kuigi tõepärasus mängis tähtsat rolli, on juba tekstis näha mitmes kohas märke sellest, et Aristophanes lähenes kujunduslike küsimuste lahendamisele loovalt – Sparta vaherahulepingute asemel olid laval veinipaunad, elututest söetükkidest said pantvangid, kellest ahharnlased hämmastaval kombel hoolisid, ning turuplatsi sümboliseerisid lavale toodud rekvisiidid, mitte skeene kujundus (Duncan 2024: 26).

Kuigi eelnevalt sai mainitud seda kahtluse loori, mis "Ahharnlaste" lavastaja küsimust ümbritseb, siis taoline "rekvisiitide funktsiooni ja nende tähenduste muutmise" tunnusjoon on Aristophanesele omane (Duncan 2024: 26). Seetõttu, isegi kui tema loominguline panus piirdus pelgalt autoripositsiooniga, kirjutas ta teksti sisse viiteid lavastuslikele võtetele, mis hiljem tema lavastaja käekirja iseloomustasid. Selline odavatest ja käepärastest materjalidest lahenduste leidmine sobis muidu ülepillava ja liialdava vanaatika komöödia stiiliga (Duncan 2024: 32).

Liigutamatu lavakujunduse suhtes, mida "Ahharnlastes" kasutati, on tekkinud mitmeid küsimusi. Peamine neist on skeenel kasutatud uste arv. Nii tõepärasusele kui skeenepraktika traditsioonile truuks jäädes võib eeldada, et skeenel oli kolm ust (Macgowan, Melnitz 1955: 48)

ning et igaüks neist sümboliseeris teatud tegelase maja – üks Dikaiopolise, teine Euripidese ning kolmas Lamachose oma. Kahe esimese puhul on tekstis välja toodud, kuidas üks võiks sümboliseerida nende maja (Dikaiopolis väljub ühest uksest oma perega riituste pidamise jaoks ning hiljem tuleb Dikaiopolis Euripidese maja ukse taha), kuid Lamachose puhul saaks see selgeks alles etenduse lõpus, kui orjad talle ja Dikaiopolisele asju toovad.

Kuigi selline jaotus näib tänapäeval loogiline, ei pruukinud see nii oluline tollal olla. Olson märgib, et A. M. Dale'i sõnul ei leidu midagi, mis osutaks, et viienda sajandi Ateena publik oleks laval olnud ja tehtut nõnda tõlgendanud. Kuigi mingi tegelane võis etenduse jooksul korduvalt ühte ust kasutada, ei tähendanud see, et uks oleks "kuulunud" talle. Seetõttu pakub Olson, et "Ahharnlastes" võis kasutusel olla ka üheukseline skeene, sest lavastuslikult ei teki ühtegi takistust, mis nõuaks rohkem uksi (Olson 2002: lxix). Siinse lavastusplaani moodustamisel jään ma aga kolmeukselise skeene juurde, kuna see lubab rohkem mänguruumi lavastamisel.

4.3 "AHHARNLASTE" LAVASTUSPLAAN STSEEN-STSEENI HAAVAL

"Ahharnlaste" lavastus algab esimese stseeniga. Dikaiopolis ehk näitleja A tuleb oma maja uksest skeenele monoloogi pidama. Kuna skeenel on kolm ust, siis Dikaiopolise "maja" uks on üks nendest äärmistest. Siin lavastusplaanis valin ma selleks skeene vasakpoolseima ukse.

Teises stseenis sisenevad parodost pidi magistraadid, keda kehastavad koori liikmed. Dikaiopolis mainib, et nad pükslevad ja rüselevad üksteisega esirea kohtade pärast, kuigi see taidlemine jääb ilmselt parodose piiridesse. Neile lisaks siseneb kuulutaja ehk näitleja D ning kaks valvurit, kelle rolle täitsid tummad osatäitjad. Siinkohal tasuks märkida, et kuulutaja räägib proosavormis (Mahoney 2024: 39).

Kolmandas stseenis siseneb Amphitheos ehk näitleja C. Olles põhinäitleja, siseneks ta skeenest lavale ilmselt keskmise ehk Euripidese maja ukse kaudu. Kuulutaja saadetud kaks valvurit, tuleksid lavale ning võtaksid Amphitheose kinni, tirides ta tulnud teed tagasi.

Neljandas stseenis sisenevad kaks Ateena saadikut oma eksootilistes rõivastes kõige parempoolsemast ehk Lamachose uksest. Saadikuid oleks kaks: eestkostjast saadikut kehastaks näitleja B ning tema kõrval oleks tumm saadik. Saadikud asuksid Dikaiopolisest teiselpool skeenet. Peale saadiku kõnega vahelduvate Dikaiopolise kommentaaride teavitab kuulutaja

Pseudartabase saabumisest. Minu pakutavas lavastusplaanis võiks ta tulla skeene keskele teiste vahele. Pseudartabasel oleks kaasas saatjaskond, kelle hulgas oleksid eunuhhid Kleisthenes ja Straton. Kui Dikaiopolis nad ära tunneb ja neile teatraalselt osutab, et publikul saaks kaeda nende naiselikke kostüüme, segab kuulutaja vahele ja nõuab vaikust. Kõik saadikud ja pärslased lahkuvad lavalt, kuulutaja kõnnib parodosele magistraate noomima.

Viiendas stseenis kutsub Dikaiopolis Amphitheose uuesti lavale. Tema vastusest Dikaiopolisele justkui saaks tõlgendada, et Amphitheos ilmeks välja täiesti teisest kohast kui skeene keskelt. Lihtsam aga oleks eeldada, et ta naaseb Euripidese uksest. Dikaiopolis ulatab talle kotikese kaheksa drahmiga, mille ta palub spartalaste anda isikliku vaherahu eest. Amphitheos võtab koti vastu ja kaob uuesti Euripidese ukse kaudu lavalt.

Kuuendas stseenis naaseb kuulutaja orkestra äärele ja teavitab Theorose saabumisest, kes siseneb Euripidese ukse kaudu skeenele. Theoros annab ülevaate oma ajast Traakia kuninga Sitalkese juures, millele jällegi Dikaiopolis segab kommenteerides vahele. Kui varasemad Dikaiopolise kommentaarid tundusid veel naturaalseste vestluste osadena, mille ridade vahelt publik sai välja lugeda Aristophanese arvamust ja kriitikat, siis selle stseeni kommentaarid on nii nahaalselt otsesed ja ilustamata, et kuulda on Aristophanest ja ainult Aristophanest.

Seejärel tutvustab Theoros Traakiast saadetud Odomanteni sõdureid, kes Dikaiopolise juurde tulevad ning publiku silme ees tema taskutest küüslauke näppama asuvad. Dikaiopolise kaebuste peale teatab kuulutaja, et koosolek on läbi. Theoros ja Odomanteni sõdurid lahkuvad Lamachose ukse kaudu, magistraadid ja kuulutaja lahkuvad parodost pidi.

Seitsmendas stseenis naaseb Euripidese ukse kaudu ennast hingetuks jooksnud Amphitheos kolme rahulepinguid tähistava veinipaunaga. Olles Dikaiopolisele selgitanud, et ta põgenes teda kividega loopinud ja jälitama hakanud ahharnlaste eest, asub Amphitheos neid paunasid Dikaiopolisele ükshaaval maitsemiseks ulatama. Ilmselt oli nende paunade sees kas vesi või mõni muu vedelik, sest Dikaiopolis ei suuda esimese, viie-aastase rahulepingu maitset taluda, nii et ta sülitab selle välja. Teise, kümne-aastase rahulepingu neelab ta alla, kuid kirtsutab selle lõhna peale oma nina. Viimane, kolmekümne-aastane rahuleping toob temast esile kiidusõnade laviini. Seepeale Amphitheos lausub, et ta nüüd jätkab põgenemist ning lahkub Euripidese ukse kaudu lavalt. Dikaiopolis seab sammud oma ukse poole ning lahkub samuti lavalt.

Kaheksandas stseenis tuleb mööda parodoseid koor ahharnlasteks riietatuna lavale. Nende pihkudes on kivid ning nad vaatavad igale poole, otsides Amphitheost. Ahharnlaste seast astub ette eeslaulja, kes publiku poole pöördub ja neilt põgeneja kohta uurib. Peale seda asub ta ülejäänud ahharnlastega kiruma nende kehade kõrget vanust, millest nad annavad mõista kõveras-kägaras tantsusammu saatel. Nad töötavad reeturile lõputut kivirahet, kui **Dikaiopolis** oma ukse tagant karjub, et nad vaikiksid. Eeslaulja käsib ahharnlastel peitu pugeda ja nad kaovad parodostele.

Üheksandas stseenis naaseb **Dikaiopolis** lavale oma maja uksest koos enda **tütre**, **naise** ja orja **Xanthiasega**. Kõigil on mingisugune ese käes: **Dikaiopolis** kannab lamedat kooki, tema **tütar** oma pea kohal kaussi, **Dikaiopolise naise** käes on kulp ning **Xanthias** tassib lavale suure falloose. Kohe hakkab aset leidma rituaal, nii et oleks kohane, kui selleks kasutatakse orkestra keskel olevat altarit, kuhu **Dikaiopolis** asetab koogi. Ta palub rituaali jaoks vaikust, mis ilmselt oli suunatud rohkem publikule, kellele võis suur falloose kuju palju nalja pakkuda. Seejärel juhatab **Dikaiopolis** oma **tütre** altarile lähemale ning käsib **Xanthiasel** falloost püstisemalt hoida. **Dikaiopolise naine** asub neist eemal skeenel **Dikaiopolise** ukse läheduses.

Dikaiopolise palvel asetab tema **tütar** koogi kõrvale kausi, mille sees on mingit sorti kaste. **Tütar** palub **Dikaiopolise naiselt** kulpi, et sellega kausist koogile kastet valada. **Dikaiopolis**, olles **tütart** kiitnud ning talt kulpi võtnud, asub Dionysosele palvet lugema ning palub oma **tütrel** kausi uuesti pea peale panna. Siis käsib ta **Xanthiasel** uuesti falloost püstisemalt hoida ja sellega nende juurde tulla. Nad võtavad kolmekesti rivvi, kus kõige ees on **tütar**, siis **Xanthias** ja lõpus kulbiga viibutav **Dikaiopolis**, ning nad asuvad **Dikaiopolise** palvelaulu saatel vaikselt tatsates mööda orkestrat kõndima.

Kümndendas stseenis hüppavad peidus olnud ahharnlased eeslaulja juhtimisel, kes utsitab neid riigireeturi pihta kive loopima. **Dikaiopolise** pere põgeneb tema majja ning ka **Dikaiopolis** taganeb maja suunas skeenele, korjates tema **tütre** poolt kukutatud kausi ning kasutades seda kui kilpi kivide tõrjumiseks. Koor jääb parodosele, eeslaulja orkestra ääre keskele, piirates skeene ümber. Üllatunud **Dikaiopolis** küsib nende rünnaku põhjust, mille peale koor pöörab end korraks publiku suunas, et küsimusele lühidalt vastata ja siis kohe loopimisega jätkata. See tsükkel kordub kolm-neli korda, kuniks koor mainib, et nad vihkavad **Dikaiopolist** rohkem kui Kleoni.

Selleks hetkeks on suurem osa koori kivivarudest otsa saanud, mistõttu saab [Dikaiopolis](#) lõpuks eeslauljale enda käitumist õigustama hakata. Too on aga liiga jäärpäine, et tema sõnu kuulda võtta, isegi kui [Dikaiopolise](#) pea oleks paku peal. See ajendab rahulembelist [Dikaiopolist](#) tulega tule vastu võitlema. Ähvardanud ahharnlastele kallimate elusid kaob [Dikaiopolis](#) korraks oma majja, mille jooksul eeslaulja juurdleb, kas [Dikaiopolise](#) öeldul võib tõsi taga olla. Kui [Dikaiopolis](#) sealt naaseb, on tal kaasas riidega kaetud söeämber ja suur nuga. Ta asetab söeämbri maha, eemaldab selle pealt riide ning ähvardab noaga söetükkidele kallale minna. See ajab ahharnlased ahhetama ja meeleheitest nõustuvad nad [Dikaiopolise](#) pakkumisega.

Esmalt nõuab [Dikaiopolis](#), et ahharnlased kõikidest kividest vabaneksid. Koor tühjendab oma taskud ning paluvad seejärel tal paku järele minna. Mina pakun siin lavastusplaanis, et [Dikaiopolis](#) hoopis asetab orkestra altarile oma pea, kuid enne minemist palub, et koor laseks tal selle kõne jaoks panna selga riided, mis kuulajas tema suhtes enim haletsust tekitaks. Ahharnlased nõustuvad nõrdselt, kuid paluvad tal kiirustada ja lahkuvad parodose kaudu lavalt.

Üheteistkümnendas stseenis läheb [Dikaiopolis](#) Euripidese ukse taha Euripidesega kohtuma. Olles uksele koputanud, hüüab ta [Euripidese orja](#) järele. Viimane ilmub uksele, kuid räägib mõistu Euripidese olemas- ja kohalolust. [Ori](#) sulgeb ukse [Dikaiopolise](#) nina ees, kui ta tema isandat näha palub. [Dikaiopolis](#) hakkab selle peale kõnelema tragöödiat parodeerival viisil ning uuesti uksele koputades asub oma sõnadega tragöödiakirjanikku selle taha manama. [Euripides](#) keeldub ukse tagant lavale tulemast. [Dikaiopolis](#) kuulutab, et siis veeretatakse [Euripides](#) lavale, mille peale tõstab tragöödiakirjanik alguses kisa, kuid siis nõustub seda tegema lamades.

Kaheteistkümnendes stseen algab lamamistooli peal lömitava [Euripidese](#) ilmunisega lavale *ekkyklema*-nimelise mehhanismi abil, mida tragöödiakirjanik oma näidendites tihti kasutas (Johnston 2008: 26, fn. nr. 61). [Dikaiopolis](#) asub talt põlvili olles anuma kerjuse kaltse ning nad käivad koos läbi peaaegu kõik [Euripidese](#) kerjustest tegelased, kuniks ta pakub välja Telephose. [Dikaiopolisele](#) sobib see valik ning [Euripides](#) käsib [orjal](#) talle selle tegelase riided tuua. [Ori](#) teeb nagu kästud ja heidab need [Dikaiopolisele](#), kes esmalt neid räbalaid imetlenult need seejärel rõõmustades selga paneb.

[Dikaiopolis](#) palub endale veel müüsiapärast mütsikest, et ta veenvam välja näeks, mille [Euripides](#) sarkastilise lahkusega laseb talle ka anda. [Dikaiopolis](#) jätkab lunimist, küsides

kerjusekeppi. **Euripides** laseb selle talle anda, kuid siis palub tal ka tema juurest lahkuda. **Dikaiopolis** aga jätkab ja kerjuslikult lunib üha enam ärrituva **Euripidese** käest veel välja aukliku põhjaga õlgkorvikese, katkise servaga topsi, käsnatükikesega suletud potikese ning rohttaimi korvi täitmiseks. Kui ta **Euripideselt** tragöödiakirjaniku ema vankrist võetud peterselli küsib, viidates Euripidese vanemate madalale päritolule (Johnston 2008: 29, fn. nr. 64), käseb vihast keev tragöödiakirjanik oma maja lukku panna ning ta veeretatakse tagasi lava taha.

Kolmeteistkümnenda stseeni alguses lausub **Dikaiopolis** skeenele üksi jäänuna tragöödiakangelastele omase suursugususega endale paar julgustavat sõna ning hakkab orkestral oleva altari suunas liikuma. Parodostele naasenud ahharnlased küsivad millest tema, jultunu, küll rääkima hakkab, mis tema naha suudaks päästa. **Dikaiopolis** alustab vastamist kerjusena, kuid peagi kostuvad tema suust näitekirjaniku Aristophanese enda sõnad. Saab ilmsiks, et see maskeering polnud mõeldud ainult **Dikaiopolisele**, vaid ka tema autorile. See kõne on koori asemel suunatud publikusse, kuigi hetkeks naaseb **Dikaiopolis**, et tunnistada oma põlastust spartalaste vastu. Tegu on üleskutsuva kõnega, mis võis alata paku pealt, kuid mille esituse käigus see annaks justkui loa **Dikaiopolisele** sealt püsti tõusmiseks.

See kõne poolitab juba kahte leeri jagunenud koori uuesti: üks pool tahab **Dikaiopolisele** kallale minna, teine pool on valmis teda kaitsma. Esimese poole eeslaulja üritab hoiatusest hoolimata talle kallale tungida, kuid teise kooripoolle liikmed astuvad vahele ja haaravad tast kinni. Ründaja hüüab **Lamachose** järele ning süüdistab kinnivõtjaid tema fallorest haaramises.

Täisvarustuses **Lamachose** lavaletulek tema enda maja uksest tähistab neljateistkümnenda stseeni algust. Tema uhke kostüüm ning ülevoolav toon jätab temast ülespuhutud sõduri esmamulje, eriti kerjuseks riietatud **Dikaiopolise** kõrval. Nähes **Lamachose** gorgo peaga kaunistatud kilpi, hakkab **Dikaiopolis** kurtma peapöörituse üle ning palub sõduril kilp ümber pöörata ning maha panna. Lisaks küsib ta kindrali kiivrilt sulge ja palub, et **Lamachos** aitaks tema pead hoida, kui ta on end selle “kaagutaja” sulega oksele ajanud.

Lamachos vihastab selle peale ja tahab **Dikaiopolise** paika panna, kuid too pärsib seda ohtu paludes kindralil vägivallaks varutud jõudu kasutada hoopis rahuldava massaaži pakkumiseks. Kerge šoki saanud **Lamachose** sõnatust ära kasutades paljastab **Dikaiopolis** kindrali uhkete riiete alla peidetud rippuva falloose ning heidab selle üle nalja. **Lamachose** narrimine jätkub, kui **Dikaiopolis** heidab kindralile ette, kuidas ta on riigile kasutu olles isiklikku kasu ja tulu

lõiganud ning kuidas temasugused hakatised õiglaste meeste asemel alati saadikuametitesse valitakse. **Lamachos** hakkab saadikute valimist õigustama, kuid **Dikaiopolisel** tasub vaid pöörduda veteranidest ahharnlaste poole, et näidata **Lamachosele** hunniku jagu saadikuametisse sobilikke mehi, kes pole seda kohustust saanud miskipärast kunagi täita. **Lamachos** imestab selle omapärasuse peale ning lahkub oma maja ukse kaudu, töötades Peloponnesose sõda jätkata .

Dikaiopolis teatab seejärel, et tema juurde saavad kõik Peloponnesose, Megara ja Teeba linnad kaupa tegema tulla. Pool-koori esilaulja tunnistab rahva eestkostel meelemuutust ja toetust **Dikaiopolise** rahule. Lisaks ütleb ta otse välja, et nad peavad valmistuma parabaasiks. Seda, et koorid seda nii valjult teadustasid, oli tollal tavapärane (Slater 2002: 11). **Dikaiopolis** lahkub oma ukse kaudu lavalt.

Viieteistkümnendaks stseeniks on koor eemaldanud endalt nende kostüümide üleriided ning esilaulja liigub orkestra keskele. Tema juhtimisel asub koor väitma, et Aristophanes tegutses Ateena huvisid silmas pidades rääkides tõtt selle asemel, et kodanikke meemagusate meelitustega eksitada. Koor esitab seda lauldes ja tantsides.

Kuueteistkümnendaks stseeniks naaseb **Dikaiopolis** oma majast ja seab laua, nahast rihmade ja kivikeste abil püsti skeenele üksiku müügilauaga turuplatsi. Ilmselt lisab ta lauale veel asju, mis on mõeldud meelitama vahetuskaupa tegema. **Dikaiopolis** lahkub korra lavalt, kuid tema asemele tuleb Euripidese uksest **megaralane** oma kahe väikese tütrega. **Megaralane** kavatses nad sigadena maha müüa ning võtab välja kotikese seajalgadega. Lapsed panevad need kinnaste moodi kätte ning hüppavad seejärel kotti, kus nad asuvad põrsaste moodi ruigama. **Megaralane** kutsub **Dikaiopolise** lavale ning nad arutlevad siivutute naljade saatel “põrsaste” üle. **Dikaiopolis** laseb **Xanthiasel** neile viigimarju tuua ning nad teevad **megaralasega** küüslaugukobara ja soola peale vahetuskaupa.

Dikaiopolis läheb vahetuskaupa oma majast tooma, ning hetk hiljem ilmub teiselt pool skeenet **Lamachose** uksest lavale **sükofant**. **Sükofant** asub **megaralase** päritolu kohta küsima, mille **megaralane** ka avaldab. See ajendab **sükofant** seda platsi sulgema, kuid kui **Dikaiopolis** vahetuskaubaga naaseb, võtab ta ühe oma rihmadest ning peksab sellega **sükofandi** lavalt minema. **Dikaiopolis** ja **megaralane** vahetavad kaupu ning lahkuvad eri uste kaudu skeenelt.

Seitsmeteistkümnes stseen on koori päralt. Nad jaguned neljaks ja kirjeldavad, kuidas rahu on Dikaiopolise elu paremaks teinud.

Kaheksateistkümnes stseen algab **teebalase** ja tema **Ismeniase** nimelise orja tulekuga skeenele. Nad kannavad oma õlul keppe, mille küljes ripuvad erinevad kaubad (Olson 2002: lxvi). Nende järel tulevad lavale kehvasti mängivad muusikud. Dikaiopolis tuleb oma majast neid ära ajama, mille peale **teebalane** teda tänab ja pakub talle tänutäheks oma kaupa. Nad vaatavad üle kõik, mis **teebalasel** pakkuda on, ning jõuavad savipottideni, kui **Nikarchose** nimeline sükofant lavale ilmub. Tal on sama plaan, mille selgumisel **Dikaiopolis** uuesti rihmaga ründama läheb. Ta läheb isegi üle piiri: **Dikaiopolis** asub **Nikarchost** pakkima (kas siis nõõridega kinni siduma või sidemetesse mässima nagu on Johnstoni tõlkes kirjas (Johnston 2008: 56)) nagu savipotti ja müüb ta siis **teebalasele** maha (Slater 2002: 17). **Teebalane** annab **Nikarchose** üle **Ismeniasele** ning nad lahkuvad skeenelt.

Üheksateistkümnes stseen algab **Lamachose orja** valju häälega, kes selle saatel skeenele tuleb. Ta hüüab **Dikaiopolise** järele ning tuleb Lamachose uksest välja. Ta palub kindrali eestkostel kaupa teha, kuid **Dikaiopolis** keeldub ja läheb tagasi oma majja. **Lamachose ori** lahkub lavalt.

Kahekümnes stseen on jällegi koori päralt. Nad rõhutavad taas, kui palju paremaks peale rahu tegemist **Dikaiopolise** elu läks. See on selgeim Aristophanese katse publikule ideed rahust maha müüa.

Kahekümne esimene stseen algab **kuulutaja** sisenemisega, kes tutvustab lühidalt esivanemate pidustuskombeid. **Dikaiopolis** siseneb kahe **orjaga**, tuues toitu, mida nad asuvad kirjeldatud pidustuse jaoks ette valmistama. **Dikaiopolis** vahetab paar sõna kooriga, kui siseneb Euripidese ukse kaudu vaene põllumees **Derketes**. **Derketes** kirjeldab, kuidas sõda on teda rõhunud, ning palub, et **Dikaiopolis** oma paunast talle rahu jagaks. **Dikaiopolis** keeldub ning nukker **Derketes** lahkub skeenelt. **Orjad** lahkuvad samuti lavalt.

Koor ja **Dikaiopolis** vahetavad uuesti sõnu, kuniks siseneb **pulmaline** kandikuga, mille peal on liha. Pakkudes seda **Dikaiopolisele** palub ta talt samuti rahu. Peale **Dikaiopolise** keeldumist tutvustab **pulmaline pruuti**, kes tuleb **Dikaiopolisele** kõrva sosistama. Sosistatu ajab **Dikaiopolise** naerma ja ta jagab oma rahu **pruudiga**, kes soovib seda tema sõdurist mehe fallosole määrada. **Pulmaline** ja **pruut** lahkuvad.

Viimane stseen algab kuulutaja märkusega, et keegi tuleb. Ta läheb Lamachose ukse juurde ning hüüab ta nime. Lamachos vastab ning kuulutaja palub tal hakata lahinguks ette valmistuma. Lamachos siseneb skeenele oma uksest, kuulutaja lahkub Euripidese ukse kaudu lavalt. Dikaiopolis ja Lamachos nääklevad veidi, kuni Euripidese uksest siseneb Dionysose preestri sõnumitooja, kes palub Dikaiopolisel preestrile pidustustele appi tulla.

Nii Lamachos ja Dikaiopolis kutsuvad enda orjad lavale ning käsivad neil hakata nende asju tooma. Need käsud ja toomised toimuvad paralleelselt kahes eri skeene ääres: kui Lamachos palub toitu, laseb Dikaiopolis oma orjal tuua uhkemat toitu; kui Lamachos palub enda relvi, laseb Dikaiopolis tuua toitu, mis kujult meenutab Lamachosele toodud relva. Saanud kõik, mida nad palusid, lahkuvad nad oma udest skeenelt – Lamachos talvisesse sõtta, Dikaiopolis lillelisse pittu. Koor soovib neile mõlemale edu.

Lamachos naaseb ägisedes ja longates kahe orja toel, Dikaiopolis aga lalisedes ja vaarudes kahe prostituudi seltsis. Lamachose riided on määrdunud ja tõmmatud ribadeks, samas kui Dikaiopolise seljas on ilus ja särav himation (Olson 2002: lxviii). Nad ütlevad ja paluvad samu asju, kuid Lamachose palvete lähtepunktiks on leevendada valu, samas kui Dikaiopolis palub oma ihadele leevendust. Lamachos palub end viia arsti juurde, mis jätab Dikaiopolise lavale pidutsema. Lavastus lõppeb kõigi tantsimisega ning laulu saatel lavalt lahkumisega (Mahoney 2024: 35).

4.4 KÕIK VAJALIK “AHHARNLASTE” LAVASTUSE JAOKS

See peatükk on puhtalt selleks, et eraldi välja tuua kõik vajalik, mida “Ahharnlaste” lavastamiseks läheks vaja.

LAVAKUJUNDUS

- Kolme uksega skeene, mis kujutab kolme erinevat maja
- Ohverdustalituse altar keset orkestrat

OSATÄITJAD

- Neli näitlejat
- 24-liikmeline koor
- Neli tumma osatäitjat

- kaks noort poissi

KOSTÜÜMID

- Kaks Dikaiopolise kostüümi
 - Üks ilus *himation* ja ühed räpasemad harilikud riided
- Üks uhke Lamachose kostüüm
 - Sulgedega kiiver ja tulipunane keep
- Kaks eksootilist ja pärsialikku saadiku kostüümi Ateena saadikutele
- Üks barbarliku välimusega saadiku kostüüm Theorosele
- Kolm-neli barbarliku sõdalase kostüümi Odomanteni sõduritele
- Kolm-neli tavalist saadiku/eunuhhi kostüümi
 - Kaks naiselikku kostüümi Kleisthenese ja Stratonii jaoks
- Üks Pseodartabase kostüüm
- Üks räbaldunud kostüüm, mida megaralane ja teebalane jagavad
- Kaks räbaldunud riidehilpu megaralase tütarde jaoks
- Üks Euripidese kostüüm
- Üks Telephose kerjusekostüüm
- Üks valge põllumehe kostüüm Derketesele (Olson 2002: lxvii)
- Üks ehetega kaunistatud kostüüm Dikaiopolise tütrele
- Kaks valvuri kostüümi
- 24 mustaks määdunud töölise kostüümi ahharnlastele
- 24 või rohkem viisakamate riietega kostüümi, mida koor kandis magistraatidena ja mida hiljem teised osatäitjad said uuesti kasutada teiste tegelaste puhul
 - näiteks sükofandid, pulmaline, muusikud, kuulutaja ja Amphytheos
- Üks pruudi kostüüm
- Vähemalt kaks orja kostüümi
- Kaks prostituudi kostüümi
- Igale tegelasele maskid
- Vähemalt 32 fallost – igal osatäitjale üks, kui nad meestegelast mängisid

REKVISIIDID

- Üks rahakotike, mille sees väidetavalt on kaheksa drahmi

- Küüslaugud
- Kolm veinipauna ehk rahulepingut
- Ahharnlaste kivikesed
- Dikaiopolise tütre kauss
- Xanthiase suur fallos
- Dikaiopolise naise kulp
- Dikaiopolise lame kook
- Dikaiopolise suur nuga
- Riidega kaetud söeämbەر
- Telephose müts, sau, korv ja rohud
- Lamachose gorgo peaga kiiver
- Nahkrihmad, kivikesed ja laud Dikaiopolise turuplatsi jaoks
- Suur kott, kuhu megaralase tütreid mahuksid
- Megaralase kott seasõrgadega
- Viigimarjade kobar
- Kott soolaga
- Teebalase õlgadel kantav kepp, mille peal peaks olema:
 - majoraani, kirbumünti (*ld mentha pulegium* ehk *ingl pennyroyal*), kõrkjamatte, küünlatahti, parte, pasknääre, frankoliini, lauke, käblikke, kaurisid, hanesid, jäneseid, rebaseid, mutte, siile, kasse, nugiseid, saarmaid, angerjaid (millest üks Dikaiopolisele ulatatakse) ja savipotte
- Muusikute instrumendid
- Lamachose moonakott, kuhu ta paneb:
 - soola, tüümiani, sibulaid, viigimarja lehtedesse mässitud kuivatatud kala, valged jaanalinnusulgi oma kiivrist, ümbrise sulgede jaoks, oda, õli, mida kilbile kallata, turvise, magamiskoti
- Dikaiopolise toidukorv, kuhu ta paneb:
 - kala, viigimarja lehtedesse mässitud priske lihatüki, rästaid, “metsikuid” tuvisid, kausikese jänesehautisega, pikliku vorsti, leivapätsi, juustukera, mett, joogitopsi

KOKKUVÕTE

Käesoleva bakalaureusetöö eesmärk oli koostada lavastusplaani Aristophanese komöödiale “Ahharmlased”, tuginedes selle loomisel antiikteatri ajaloolisele taustale, vanaatika komöödia eripäradele ning näidendi enda struktuurile. Kuna algupärasest lavastusest ega 5. sajandi teatripraktikast puuduvad kindlad ülevaated, kombineerisin enda lavastusplaani jaoks ajaloolisi fakte antiikteatri kujunemisest ja Aristophanese stiilist, tõlgete remarke ja repliike ning teisi teatriteaduslikke teadmisi, et üritada luua usutav pilt sellest, milline võis välja näha üks vanaatika komöödia etendus.

Töö teoreetiline osa annab ülevaate antiikteatri kujunemisest ja selle rituaalidest pärinevast päritolust. Üritasin luua arusaama, mis arenguetapis teater omadega oli, kui “Ahharmlased” 425. aastal eKr Lenaia festivalil esietendus. Kirjeldasin, millistel reeglitel antiikteater põhines ja kuidas vanaatika komöödia nendega mängis.

Töö praktilises osas pannakse kokku lavastusplaani, mis toetub näidendi tekstile, akadeemilistele artiklitele, sekundaarsele kirjandusele ja antiiksetele allikatele. Lavastusplaanis kirjeldatakse näitlejate rollijaotust, kostüüme, maske, lavakujundust, rekvisiite, mis on kõik stseeni kaupa kirjeldatud ja lahti selgitatud.

Töö järeldeb, et hoolimata säilinud allikate fragmentaarsusest on võimalik rekonstrueerida antiikse komöödia lavastamise põhiprintsiipe ning pakkuda välja usutav tõlgendus ühest Aristophanese varaseimast näidendist. Valminud lavastusplaani näitab, kuidas ajaloolist uurimistööd ja teatrianalüüsi saab ühendada, et paremini mõista antiikteatri praktilist toimimist.

KASUTATUD KIRJANDUS

Aristoteles (2024). *Luulekunstist (Poeetika)*. Volt, Ivo (toim), Unt, Jaan (tõlk). Tallinn: Postimehe Kirjastus OÜ.

Brook, Peter (2021). Tühi ruum. *Tühi ruum. Nihkuv vaatepunkt. Valitud artiklid kogumikust Keeleots*. Klaassen, Malle (tõlk), Palli, Meelike (tõlk) Lamp, Anu (tõlk). Tallinn: Tallinna Linnateater, 13–43.

Duncan, A. C. (2024). “*The Staging of Old Comedy*.” – Farmer, Matthew C., Lefkowitz, Jeremy B. *A Companion to Aristophanes*. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc, 35–45.

English, Mary C. (2007). Reconstructing Aristophanic Performance: Stage Properties in "Acharnians". *The Classical World*, 100 (3), 199–227.

Handley, E. W. (1989). “Comedy.” – Easterling, P. E. (toim), Knox, B. M. W. (toim), *The Cambridge History of Classical Literature: Greek Drama*. Cambridge, Cambridge University Press, 103–173.

Henderson, Jeffrey (2006). *Aristophanes: Acharnians. Knights*. Cambridge: Harvard University Press.

Johnston, Ian (tõlk) (2008). *Aristophanes: The Acharnians*. Hall, F. W. (toim), Geldart, W. M. (toim). Nanaimo: Vancouver Island University.

Kamaris, Gavriil; Kontomichos, Fotios; Mourjopoulos, John; Vovolis, Thanos (2022). *Proceedings of the 2nd Symposium: The Acoustics of Ancient Theatres*, 6–8 July 2022, Verona, Italy.

<https://doi.org/10.58874/SAAT.2022.180>

Macgowan, Kenneth; Melnitz, William (1955). Theatre Begins with Primitive Man. *The Living Stage: A History of the World Theater*. New York: Prentice-Hall, 1–20.

Marshall, C. W. (1999). *Some Fifth-Century Masking Conventions – Greece & Rome* 46(2), 188–202.

Mahoney, Ann (2024). “*Meter and Song.*” – Farmer, Matthew C., Lefkowitz, Jeremy B. *A Companion to Aristophanes*. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc, 21–34.

Nettleship, H (toim); Sandys, J. E. (toim) (1895). *A Dictionary of Classical Antiquities*. London: S. Sonnenschein and Co.

Olson, S. Douglas (toim) (2002). *Aristophanes: Acharnians*. Oxford: Oxford University Press.

Pickard-Cambridge, Arthur (1968). *The dramatic festivals of Athens*. Oxford: University Press.

Rennie, W (toim) (1909). *The Acharnians of Aristophanes: with introduction, critical notes and commentary*. Gould, John (toim), Lewis, D.M. (toim). London: E. Arnold.

Rozik, Eli (2002). *The Roots of Theatre*. Postlewait, Thomas (toim). Iowa City: University of Iowa Press.

Sommerstein, Alan H (toim). (1980). *Aristophanes: Acharnians*. Warminster: Aris & Phillips Ltd.

Taplin, Oliver (2006). Brown, John Russell (toim), Kukk, Laine (toim), Lange, Anne (tõlk) Kolberg, Ilona (tõlk), Kruuspere, Piret (tõlk), Kangur, Kristjan Jaak (tõlk). Kreeka teater. *Oxfordi illustreeritud teatriajalugu*. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool, 23–60.

ANNOTATSIOON

Käesoleva bakalaureusetöö eesmärk oli koostada lavastusplaani Aristophanese komöödiale “Aharnased”, tuginedes antiikteatri ajaloolisele taustale, vanaatika komöödia eripäradele ning näidendi enda struktuurile. Kombineerisin lavastusplaani jaoks ajaloolisi fakte antiikteatri kujunemisest ja Aristophanese stiilist, tõlgete remarke ja repliike ning teisi teatriteaduslikke teadmisi.

Teoreetiline osa annab ülevaate antiikteatri kujunemisest ja selle rituaalidest pärinevast päritolust. Üritasin luua arusaama, mis arenguetapis teater omadega oli, kui “Aharnased” 425. aastal eKr Lenaia festivalil esietendus. Praktilises osas pannakse kokku lavastusplaani, mis toetub näidendi tekstile, akadeemilistele artiklitele, sekundaarsele kirjandusele ja antiiksetele allikatele. Lavastusplaanis kirjeldatakse rollijaotust, kostüüme, lavakujundust, rekvisiite, mis on kõik stseeni kaupa kirjeldatud ja lahti selgitatud.

MÄRKSÕNAD: *Aristophanes, vanaatika komöödia, antiikteater, Aharnased, lavastusplaani*

SUMMARY

This bachelor's thesis "Developing a Stage Plan for Aristophanes' "Acharnians"" examines Aristophanes' Acharnians through the creation of a staging plan intended to reconstruct a plausible performance of the play within the context of fifth-century BCE Athenian theatre. The study combines research on the historical development of ancient Greek theatre, the conventions of Old Comedy, and the structure and content of Acharnians in order to explore how the play may originally have been staged. Since no detailed records of the original production survive, the reconstruction relies on literary evidence, modern scholarship, and information derived from the play itself.

The theoretical part of the thesis provides an overview of the origins and development of ancient Greek theatre, the characteristics and social function of Old Comedy, and Aristophanes' role in the genre's development. Particular attention is given to the historical context of the Peloponnesian War and the Lenaia festival of 425 BCE, at which Acharnians won first place prize. The analysis demonstrates that the play combines comic absurdity with sharp social and political criticism, promoting peace in opposition to the continuation of war.

The practical part of the thesis consists of a detailed staging plan. Drawing on evidence from the text and existing scholarship, it reconstructs the division of roles among actors, costumes, masks, stage design, props, and scene-by-scene stage action. The final staging plan divides the play into twenty-two scenes and proposes solutions to several performance-related questions, including actor allocation, costumes, props and locations.

The thesis argues that, despite the fragmentary nature of the surviving evidence, it is possible to reconstruct the basic principles of an ancient comic performance and to develop a credible interpretation of one of Aristophanes' earliest surviving plays. The resulting staging plan demonstrates how historical research and theatrical analysis can be combined to illuminate the practical realities of ancient Greek theatre.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina,

Richard Rees (sünnikuupäev 03.12.2000),

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Aristophanese „Ahharnlastele“ lavastusplaani kirjutamine“,

mille juhendajad on Maria-Kristiina Lotman ja Kadri Novikov,

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada Tartu Ülikooli digitaalarhiivi kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni;

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni;

3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Richard Rees

01.06.2026